LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA, 7

Pn
2023

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

203

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
INVENTARIO N. 34506
BIBLIOTECA CENTRALE

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

MDCCCXCV

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno IV. GENNAIO 1895 N.° 1

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 1. Fregio nella Sala da pranzo di Paolo III in Castel S. Angelo a Roma.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

I.

L'APPARTAMENTO DI PAOLO III NELLA MOLE ADRIANA

— Tav. 3, 4 e 5. Fig. da 1 a 4 —

Quando il famoso mausoleo imperiale fatto costruire da Augusto nel Campo Marzio, ebbe ripieni i suoi colombari e si dovè seppellire Trajano nella colonna coclide eretta nel Foro che da lui aveva nome, Adriano die' opera ad innalzare un monumento simile, perchè servisse di sepolcro a sè e agli Antonini, scegliendo all'uopo i giardini di Domizia nei prati vaticani e congiungendoli alla Roma cistiberina mercè il ponte Elio.

È probabile che del nuovo mausoleo fosse autore Demetriano, architetto carissimo all'imperatore e autore accertato dello stesso ponte Elio: ma di ciò non abbiamo notizia sicura.

Non intendiamo tentare una ricostruzione archeologica del sepolcro Adrianeo e rimandiamo chi avesse vaghezza di conoscerne la storia, all'erudito lavoro sul Castel Sant'Angelo, dovuto ad un capitano del genio, il signor Mariano Borgatti. — Questi, consultando autori antichi e moderni, cronache dimenticate e documenti inediti, ci ha dato una completa descrizione di quell'edificio, le vicende del quale dal VI al XIX secolo, si confondono colla storia di Roma.

Pare che il basamento del sepolcro fosse di forma quadrata; rivestito all'esterno di marmo pario, fregiato di festoni e di bucrani. — Gruppi colossali di uomini e di cavalli sorgevano agli angoli. Enormi fasci di colonne sostenevano il cornicione, sul quale si ergevano statue di squisita fattura. — Probabilmente sul pinacolo della cupola, innalzavasi una gran pina di bronzo dorato.

Fig. 2. Parte di fregio nella camera di Paolo III in Castel S. Angelo

Tutto l'ampio edifizio era circondato da una cancellata di bronzo con pilastri, sui quali facevano mostra pavoni di metallo dorato — Le pareti interne erano coperte di marmo: l'impiantito era d'opera musiva.

Il monumento ebbe i più gravi danni nel sesto secolo, e più precisamente nel 537, quando Vitige re de'Goti cinse d'assedio Roma, difesa da Belissario coi suoi Greci. Dopo 17 giorni, Vitige mosse contemporaneamente all'assalto della città presso Porta Salaria, ove Belissario teneva campo, e intorno alla mole Adriana, ove comandava i Greci Costantino.

Procopio, testimone oculare, narra che i Goti, non avendo macchine da guerra, per espugnare il castello, pensarono dargli la scalata, ma i difensori, riavutisi dal primitivo sgomento, messe in pezzi molte delle più grandi statue, e alzandone gli enormi sassi, li precipitavano sulle teste nemiche.

Apparteneva alla decorazione della mole Adriana, il famoso Fauno, capolavoro di statuaria antica, che scoperto sotto il pontificato di Urbano VIII, prese nome di *Fauno barberiniano* ed oggi ammirasi nella galleria di Dresda.

Il Nibby, oltre al Fauno, cita anche una testa colossale di Adriano, che rinvenuta entro Castel Sant'Angelo, trovasi ora nella sala rotonda del museo Vaticano.

Molti frammenti e teste di statue vide ai suoi giorni uscir di sotterra Andrea Fulvio, allorchè Alessandro VI munì di fossati la mole. Recentemente per i grandi lavori del Lungo Tevere, il ponte Elio fu allungato e restaurato, e anche in questa occasione tornarono in luce molti frammenti, che diligentemente raccolti nel museo della Terme, sono a tutti visibili. Ne die' cenno nel *Bullettino ar-*

cheologico il compianto Carlo Ludovico Visconti. — Tutti frammenti di scultura in marmo greco, di bellissimo stile grecoromano, che possono, secondo il giudizio degl'intelligenti, attribuirsi con sicurezza all'età di Adriano o del primo Antonino.

Meraviglioso complesso di costruzioni svariatissime, la mole Adriana fu, lungo il periodo di sedici secoli, sepolcro d'imperatori; abitazione di Marozia e de'suoi mariti; fortezza di Crescenzio, di Alessandro VI, di Pio IV, di Urbano VIII; rifugio di Clemente VII; reggia di Giulio II, di Leone X, di Paolo III; prigione di stato fino a Pio IX; caserma nei tempi della repubblica francese e del governo italiano; forse museo un giorno.

Le prime memorie che indichino la riduzione dell'immenso sepolcro degli Antonini in abitazione, datano dal 914. — Il monumento appare allora per la prima volta col nome di Castel Sant'Angelo, e serve di residenza a Marozia e alla sua corte. Da Bonifazio IX e Martino V, rari sono i papi che non abbiano condotto qualche opera di fortificazione o di abbellimento in Castel Sant'Angelo. Il più grandioso restauro fu fatto in esso da Alessandro VI, per affermare il dominio proprio e della dannata sua famiglia sopra Roma ed estenderlo sul resto d'Italia — Durante il periodo del rinascimento, l'attività dei Papi in Castello

Fig. 3. Parte di fregio nella sala da pranzo di Paolo III in Castel S. Angelo.

si esplicò specialmente per costrurre ed abbellire l'*appartamento papale*, sulla cima del maschio. Questo appartamento incominciato fra il 1492-1495 ha termine nel 1535, sotto il pontificato di Paolo III. — Come è noto, un corridoio coperto mette in comunicazione il palazzo del Vaticano col Castello e sovente i papi vi si recavano per divertirsi, o vi si rifugiavano per difendervisi.

Leone X aveva abitudine di trattenervisi spesso, presso il Cardinale Cibo, che era solito abitarvi. È noto, per le pubblicazioni delle RR. Deputazioni di storia patria nelle provincie modenesi e parmensi, come nel 1519 in una sera di domenica si rappresentassero in Castello i *Suppositi* di Ludovico Ariosto e il papa in persona, stando alla porta, regolasse l'ingresso degl'invitati. — Ve lo imaginate voi uno spettacolo avente Raffaello per architetto, pittore e decoratore (aveva pure dipinto la sedia destinata, durante la rappresentazione, al pontefice), Ariosto per poeta di scena, il Cardinale Cibo per promotore, Leone X per spettatore?

Anche Clemente VII deve avervi abitato, prima o dopo il sacco di Roma, perchè due sale, corrispondenti al cortile di Leone X, hanno i soffitti di legno cassettonati ed il fregio in affresco sulle pareti in alto, col nome di papa Clemente.

È noto poi agli storici dell'arte, specialmente per lo studio di Lewis Grüner sugli stucchi nelle chiese e nei palazzi d'Italia, il *bagno di Clemente VII*, piccola stanza, vagamente decorata con grottesche e figurine dal pennello di Giulio Pippi. — Il Grüner la giudica esempio di eleganza ornamentale e la ritiene quasi come il capolavoro dell'artista romano prediletto a Raffaello.

Successo a Clemente VII, Paolo III Farnese, essendo castellano Tiberio Crispo, nel 1535 si cominciò a rinnovare tutta la parte superiore del Castello ed a completare l'appartamento papale, di cui intendiamo occuparci. Questi lavori duravano ancora nel 1548, come dimostrano epigrafi recanti quella data.

Dapprima fu direttore dei lavori Raffaello da Montelupo, che già operava in Castello sotto Clemente VII, poi Antonio da San Gallo. Qua e là si trovano anche traccie del Peruzzi, del Salviati, del Caravaggio e di altri illustri artisti.

Giorgio Vasari nella vita di Pierin del Vaga scrive: " Fecevi fare di stucco Raffaello (da Montelupo) una loggia.... e così fece dipingere detta loggia a Girolamo Sermoneta, che è quella volta verso i prati che finita fu poi: il resto delle stanze date parte a Luzio Romano, ed in ultimo le sale ed altre camere importanti fece Pierino, parte di sua mano e parte fu fatta da altri co'suoi cartoni. La sala è molto vaga e bella, lavorata di stucchi e tutta piena di storie romane fatte da' suoi giovani, ed assai di mano di Marco da Siena, discepolo di Domenico Beccafumi; ed in certe stanze sono fregiature bellissime ".

Ammirato l'elegantissimo vestiboletto di Paolo III, architettato dal Sangallo, si entra nella parte superiore dell'appartamento papale, la più ricca e la meglio conservata.

Si presenta innanzi tutto la sala del consiglio, ove i papi tennero molti concistori, e si svolsero vari processi, fra i quali quello di Beatrice Cenci. Su una porta a man destra di chi entra è dipinto mediocremente un curiale del seicento, che le guide vi indicano come il ritratto di Farinaccio difensore di Beatrice.

Quanta differenza fra la finezza della decorazione del soffitto e la macchinosa composizione delle pareti! (Tav. 3).

Queste si presentano di ordine jonico inframezzate da riquadri di storia romana a chiaroscuro a seppia. Così è lo zoccolo, con piccole cariatidi sotto la linea delle colonne, anche esse intramezzate da storie e da rappresentanze mitologiche, cavalli marini, centauri etc. — Fra le colonne, nicchie con statue. — Gli intelligenti credono di riconoscere le mani del Sermoneta e del Montelupo negli stucchi della vôlta e dei riquadri, del Polidoro nei bellissimi monocromi che girano sullo zoccolo, del Beccafumi e del suo allievo Marco da Siena nei monocromi a soggetto romano sopra ai precedenti, di Pierino del Vaga nella figura della *Giustizia* dipinta fra due finestre e in quelle dell'*Abbondanza* e della *Carità* sulla porta d'ingresso. — Forse, opina il Borgatti, in questa sala fecero le loro prime armi Giulio Romano e lo Zuccari, innanzi di decorare le splendide sale terrene della villa di Giulio III.

Sopra le porte, oltre le figure sedute, abbiamo puttini con bassorilievi monocromi.

Se, come accennammo, le pareti hanno decorazioni sfarzose e scomparti larghissimi, la vôlta invece è ammirevole per scomparti eleganti e proporzionati e stucchi di gran pregio. Lo stemma di Paolo III in oro campeggia nel centro fra riquadri a pittura con grottesche. Gira intorno una fascia con figurine dorate a rilievo, piccoli bassorilievi di genietti e piccole targhe. — Questi motivi decorano altresì le pettine curve, nelle quali sono sei affreschi d'argomento storico, contornati da controfascie con candelierine a pittura sopra fondi dorati.

Un grande cornicione con modinature egualmente dorate serve di appoggio alla vôlta e in esso ricorre un'iscrizione relativa a Paolo III in lettere pure d'oro.

Negli sguanci delle finestre, decorazioni a colori di grottesche e di finissimi ornamenti.

Sono in questa sala due busti: l'uno di fronte all'ingresso, copia dell'avanzo del grandioso Adriano, trovato nei lavori di Alessandro VI e portato in originale al museo Vaticano, per ordine di Pio VII; l'altro di mediocre fattura del Seicento.

Le pareti della sala da pranzo sono prive di ornati, perchè erano decorate di arazzi, ma elegantissimo è il soffitto di essa.

Questo è in piano con scomparti scorniciati di legno dorato e fasce dipinte in rosso, nelle quali, a imitazione d'intarsio, corrono finissimi meandri o greche. Adornano e nobilitano i fondi graziose figurine di donne e di putti su campo bleu scuro. Le decorazioni degli scomparti in legno sono anch'esse a rilievo dorato, composte dal giglio farnesiano, da rosoni, e nel centro l'arcangelo San Michele ad altorilievo policromato. (Tav. 4).

In giro alla parete, ricorre un ricchissimo fregio in pittura, composto di gruppi di putti e di figure di donne panneggiate che abbracciano il liocorno, uno dei molti emblemi della casa Farnese. Grandi festoni di frutti e fiori partono da questi gruppi figurati, e vanno a cadere sulla cornice nella quale bei mascheroni fanno ufficio di fermaglio. (Fig. 1 e 3).

La camera da letto di Paolo III è anche essa con pareti nude, ma con soffitto egualmente piano, di disegno più elegante del precedente, con scomparti di legno, scorniciati, intagliati e dorati. Nel centro lo stemma di Paolo III a tutto rilievo: negli scomparti più grandi, bassorilievi raffiguranti imprese farnesiane insieme con una iscrizione latina; negli scomparti minori, rosoni, borchie, ed ornamenti ad arabeschi in pittura, il tutto su fondo dorato. (Tav. 5).

Fra il soffitto e la parete ricorre una cornice a ricco fogliame, quindi si svolge intorno alla parete un fregio in pittura con nove divisioni entro targhe, ove bellamente sono raffigurate scene mitologiche dalla favola di Amore e Psiche.

Intramezzano queste scene, piccole cartelle sorrette da cariatidi, racchiudenti svariati arabeschi. Ciascuna di esse reca in basso putti reggenti festoni di frutti e fiori. Quelle di angolo hanno ai lati fame alate. Chiude il fregio una cornice con mensoline a chiaroscuro e greche su fondo dorato. (Fig. 2).

La sala detta della inquisizione ha una vôlta notevole per i riquadri oblunghi, nei quali sono state rappresentate scene di Tritoni, di Najadi e Nereidi di bellissima fattura da Giulio Romano, e per i piccoli riquadri a medaglioni e gli ottagoni nei quali sono graziosi stucchi di genietti e di fame eseguiti dal Sermoneta su disegni di Pierin del Vaga.

Nei fondi dei vari scomparti che dividono la vôlta, vi sono ornati a grotteschi, tramezzati da riquadri con scenette mitologiche in pittura.

Sul finir della curva di questa vôlta, fra due cornici, la superiore con mensoline a fogliami intagliati e la inferiore a semplice modinatura, ricorre un grande fregio, il quale è ammirevole per le molte scenette in istucco.

È degno di nota il sentimento e il gusto classico che ha ispirato la composizione e la esecuzione di queste scenette, bellamente collocate entro una cornice arcuata ed una greca, la quale si va sollevando di quando a quando, per dividerne le eleganti composizioni.

Sarebbero meritevoli della nostra attenzione la camera rotonda dell'archivio segreto, ove sono gli scaffali di noce sobriamente architettati durante il pontificato di Paolo III e le casse di quercia fasciate di ferro, che contenevano il tesoro iniziato da Sisto V; ma non si sa perchè, il ministero della Istruzione pubblica ha ritirato al custode del castello le chiavi dell'archivio segreto, entro al quale non è più concesso ai profani di penetrare.

Roma, Gennaio 1895. RAFFAELE ERCULEI.

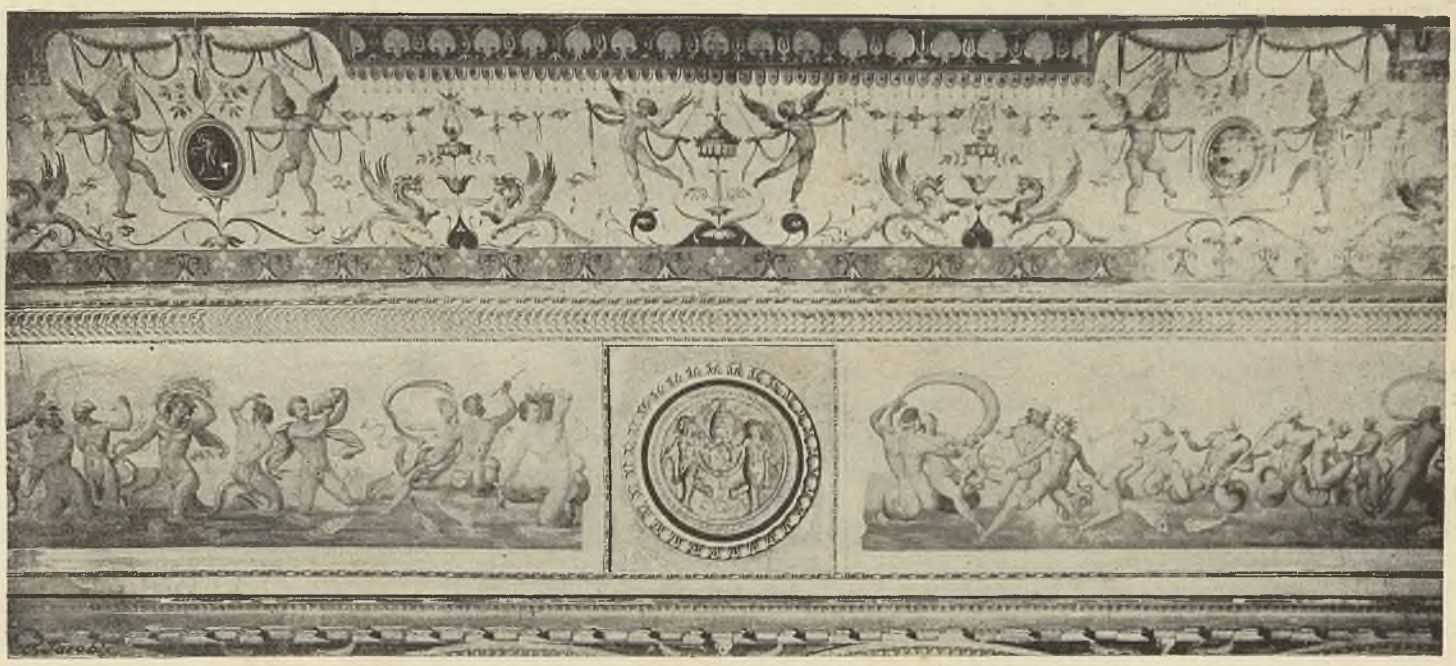


Fig. 4. Fregio nella Sala dell'Inquisizione in Castel S. Angelo.

II.

LA DECORAZIONE DELLLA CHIESA POSTERIORE

NEL MONASTERO MAGGIORE A MILANO

— Tav. 1-2 —

La chiesa dedicata a San Maurizio, in Milano, e detta del Monastero Maggiore è uno dei pochi edifici religiosi surti quasi interamente in breve volgere di anni e quindi di un carattere assai omogeneo, oltre che assai singolare.

È stata riedificata dalle fondamenta nel primo trentennio del cinquecento, allorquando anche le istituzioni monastiche sdrucciolavano nel mondano.

Non abbiamo difatti la solita chiesa di convento, appartata e chiusa per lo più al popolo, ma una chiesa eretta lungo la pubblica via e suddivisa internamente da un'alta parete in due corpi: l'anteriore per il popolo, il posteriore più lungo per le monache benedettine. Inoltre, nell'interno e lungo le pareti del lunghissimo parallelogramma, tanto nel corpo anteriore quanto nel posteriore, corre, al disopra della lunga serie delle cappelle laterali, una galleria aperta verso l'interno e che riceve luce dalle finestre praticate nei muri di cui è costituita la chiesa stessa. A questa galleria si accedeva e si accede tuttora soltanto da una scaletta posta fuori del tempio, nel fabbricato del monastero: dunque era proprio stata fatta per le monache, affinchè potessero darsi lo spasso di venir al poggiolo verso l'interno della chiesa ad osservare il popolo.

* * *

Costruttivamente, questo edificio singolare, incominciato nel 1503 dal Dolcebono e terminato nel 1519, è di una semplicità austera e grandiosa, qual era da aspettarsi da un allievo o se-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

guace del Bramante, ed è pur assai originale nella trovata, come originali sono gli edifici religiosi eretti interamente od in parte sopra disegno di quell'architetto milanese.

Ma l'arte lombarda, essenzialmente decorativa, non tardò a ricoprire tutto l'interno, di una ricchissima ornamentazione pittorica, la quale appare tanto più abbagliante a cospetto della sobria ed austera facciata. È ben vero che cotesta decorazione pittorica non è riuscita tutta di getto come la parte costruttiva. Però, se dal carattere delle medaglie dipinte con busti di sante nei muri divisorii dei vari campi della galleria nella parte posteriore o coro delle monache, puossi arguire avesse principio intorno al 1510, e se parecchi affreschi dei figli del Luini e di altri pittori ci conducono sin alla fine del cinquecento, pure il complesso maggiore appartiene al primo terzo del secolo.

Così, dopo aver dato nei fascicoli degli scorsi anni parecchi saggi della decorazione pittorica lombarda dell'ultimo ventennio del quattrocento, quale ci appare nell'interno della chiesa alla Certosa di Pavia, ora abbiamo l'opportunità di presentare un saggio di quella del primo terzo del cinquecento, quand' era pervenuto alla maturanza il rinascimento.

La prima tavola della corrente annata, di cui l'originale fu cortesemente favorito all'*Arte Italiana* dalla Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano, riproduce una campata del coro o parte posteriore di questa chiesa.

Come si disse più sopra, abbiamo due piani distinti, l'inferiore ed il superiore, segnati costruttivamente dall' elegante architrave che corre al disopra del primo e forma la balconata della loggia per tutte e quattro le pareti del lunghissimo rettangolo dell' edificio.

Ciascuna campata è rinserrata da due pilastri inferiori e due superiori; questi sostengono la cornice di coronamento, ed in corrispondenza ai medesimi partono i costoloni od archi longitudinali e quelli a crociera, sui quali riposano le vôlte di copertura del vasto tempio: singolare reminiscenza gotica, dovuta probabilmente all'architetto che ultimò la costruzione dopo la morte del Dolcebono.

Ogni campata del piano inferiore accoglie un grandioso arco a tutto centro con la insenatura così profonda e spaziosa da formare una vera cappella.

Il piano superiore consiste nella lunga galleria, ed in ogni campata è pure internamente ad arco tondo, con suddivisione di muri corrispondenti ai pilastri e nei quali sono aperte porticine basse e strette. Verso l'esterno, cioè nel muro di fondo, è aperta per ogni campo una finestra, e verso l'interno l'apertura è limitata dai due pilastrini a muro e dalle due colonnette isolate, che così costituiscono tre spazi, due laterali ad architrave ed il centrale ad arco tondo: grazioso partito architettonico e decorativo, che sarà la nota dominante nelle finestre delle chiese lombarde per tutto il cinquecento e buon tratto del secolo successivo.

* * *

Quest'architettura così chiara ed elegante, ma pur così semplice ed austera, è rivestita della ricca, rigogliosa decorazione pittorica, la quale ricopre tutto e non lascia nudi che i pilastrini e le colonnette del piano superiore.

L'intonazione generale del colorito appare meno sorridente che non nel periodo precedente, di cui abbiamo veduto il tipo nella Certosa di Pavia; ma è ben più vigorosa ed assai più calda, e risulta tutta dall'accordo di due colori soli, intensi, profondi: l'azzurro cupo dei fondi e l'aranciato od ocra d'oro rialzata di tocchi d'ocra bruciata nei rabeschi e nei fogliami, nei rosoni e nelle medaglie monocromatiche del grande architrave e dei triangoli mistilinei tanto nel piano inferiore quanto nel superiore, e poi ancora nell'imbotte degli archi di entrambi i piani, e finalmente nella vôlta dell' edificio.

Tutti gli altri colori non concorrono che in guisa di accompagnamento, in questa calda e vigorosa sinfonia, dando risalto in tono discreto a quelle due note vigorose.

E un tale risultato è tanto più strano che, oltre ad aver le cornici degli archi e le spalle dei pilastri su cui poggiano, a grottesche policrome, abbiamo i pilastri grandi di divisione da campata a campata con rabeschi e figure dipinti in calda tinta bianchiccia e, quel che più importa, abbiamo nel piano inferiore, nell'oscurità del nicchione, i grandi affreschi di storie dell'antico testamento, e nella lunetta le due belle figurine colorate di santi. Nel piano superiore poi troviamo, a lato della finestra ed in campo azzurro, i mazzi di foglie di verde lauro con bacche rosse e nastri rossi svolazzanti, e finalmente troviamo ancora nell'imbotte degli archi chiazze di verde smeraldo.

Così armoniosa, bella, calda, e vigorosa decorazione pittorica è quasi, si può dir, completa; ma pur troppo non ne è completa la conservazione. È doloroso vedere uno dei più splendidi esempi della decorazione pittorica lombarda del rinascimento in tale stato di abbandono! L'umidità va distruggendo campi interi di pitture, ed il sacrestano per accrescerla, quando si ricorda di far pulizia, rovescia sopra il suolo veri laghi d'acqua, che dilaga e rimane stagnante sotto gli arconi oscuri dietro agli stalli. E dove l'umidità non arriva, la polvere alta e grigia ricopre tutto, e durante il freddo ed umido inverno si riduce a poltiglia densa ed oscura. Nelle belle giornate, quando il sole penetra abbondante nel vasto coro delle Benedettine, la malinconia invade il cuore dello studioso, vedendo in piena luce tanto abbandono!

GIULIO CAROTTI.

III.

UN ARMADIO GOTICO NELLA SAGRESTIA DEL DUOMO DI TREVISO

— Dett. 3. Fig. 5 —

Un armadio gotico, in parte simile, in parte diverso da quello che è nella Cappella di Giotto nell'Arena in Padova, presentato nel Vol. III.° pag. 12 e Tav. VI.ª, si può vedere nella sacristia del Duomo di Treviso, e qui se ne presenta il disegno.

Il suo confronto col padovano è interessante, perchè questo di Treviso mostra con che piccoli mezzi ornamentali si possa ottenere un effetto d' insieme anche più grandioso del padovano. Esso infatti è molto più semplice negli intagli ornamentali, che nel padovano arricchiscono le formelle di motivi ogivali trilobati e di foglie frastagliate; ma è molto più grande nelle dimensioni, benchè a sua volta, per la necessità del servizio a cui è destinato, abbia più piccole le ripartizioni; le quali tuttavia restano bene variate, perfettamente organiche col mobile, e in logica armonia coll'uso.

L'armadio addossato al muro, si vede solo di fronte e da quel lato in cui è il voltatesta; all'altro lato, che è aderente pure al muro, hanno accostato un altro armadietto, per cui non se ne vede il pilastrino estremo; ma c'è. Forse un armadio simile stava nella parete opposta, che ora è occupata da uno fatto, in questo secolo, quasi allo stesso modo quanto alle ripartizioni; più grande anche, ma di effetto molto minore, direi quasi nullo, per assenza di decorazione, per monotonia di riparti senza rilievi, e per lavoro tutto liscio. Il loro confronto sul luogo stesso è molto istruttivo per l'effetto diverso che si risente dalle cornici intagliate del primo, e dalle povere sagome del secondo. Si vede così dal loro confronto l'immensa importanza che ha l'ornamentazione intagliata nel far risaltare all'occhio con grazia le linee caratteristiche delle membra organiche.

Lo scopo di questi armadii è di servire alla custodia delle cose dei signori Prebendati, e per sedervi, sia aspettando l'ora del coro, sia anche in sedute capitolari. Perciò

entrambi consistono di una panchetta sporgente, che serve di zoccolo, con cassette, il cui coperchio a cerniera si alza; e di un corpo montato sopra la panchetta, e questo ripartito in ripostigli che si affondano in esso, e si aprono dinanzi con sportelli verticali a chiave. Così ogni Prebendato ha il ripostiglio suo proprio.

Tanto gli sportelli quanto i pilastri del mobile sono inquadrati da listelli o cornicette gotiche, intagliate a semicerchi intersecantisi e così formanti l'ogiva, nella quale è contenuto un motivo trilobato.

Tutto il corpo dell'armadio è a sua volta pure inquadrato, se così può dirsi, da tre parti: cioè, ai due lati da due pilastrelli lunghi e sottili, nel cui mezzo si addossa, quasi incassata, una colonnetta molto esile, a tortiglia molto obliqua, con base fogliata e capitello, che sorregge in alto un bastone cordonato. Questo è sormontato da elegante cornice a foglie e dentelli, avente nel mezzo lo stemma capitolare — le chiavi incrociate. La ferramenta, nelle cerniere, è comunissima, perchè appena si vede; la piastrella originale (di cui qualcuna è rimasta) pel buco della chiave, è a scudo ogivale. Tutto l'insieme è di effetto grandioso per la sua semplicità.

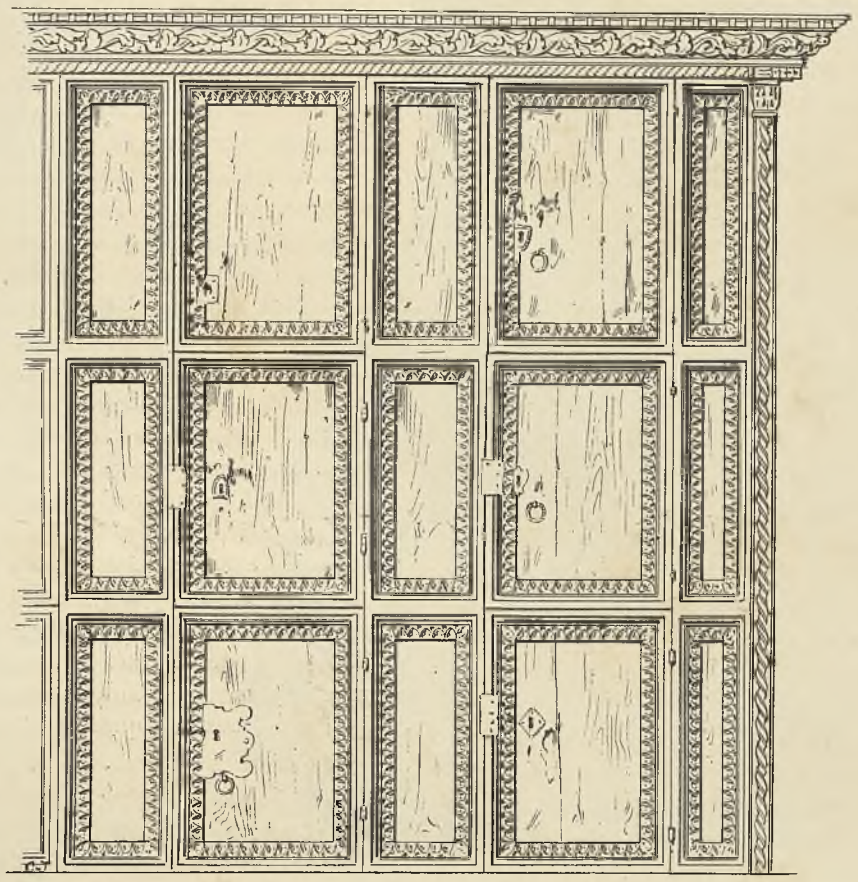


Fig. 5. Parte di un Armadio gotico nella sagrestia del Duomo di Treviso.

Il Maestro che l'ha così pensato, si credeva forse di fare un dozzinale armadio; nel suo genere invece, forse senza volerlo e senza far pompa di ornamenti, egli eseguì certo una bell'opera architettonica. E così sarà sempre, quando l'artista, pur modesto, senza preoccuparsi di sfoggiare, avendo invece prima ben pensato l'organismo logico del suo mobile secondo lo scopo e il servizio a cui è destinato, saprà aggiungere alle grandi linee naturali organiche quei semplici e modesti fregi che, segnandole, le fanno meglio risaltare.

Le misure del mobile sono:

Altezza dal suolo m. 2,64; altezza della panchetta m. 0,47; altezza del corpo m. 2,17; larghezza dello scaffale di fronte m. 3,88.

Notizie storiche ne ho cercate, ma non mi venne fatto di trovarne; l'epoca la giudicherei all'ingrosso tra il finire del secolo XIV e il cominciare del XV; ma potrebbe venire anche più avanti, per tradizione d'arte.

La panchetta, ch'era consunta e avea perduto gli ornamenti, non è originale; l'anno scorso fu rifatta, colle stesse ripartizioni del corpo, ma senza gli ornamenti e in noce, mentre il corpo è di abete e di larice. Peggio poi; per intonare l'insieme si è, pur troppo, passata sul corpo una mano di vernice. Io lo ricordo bene quell'armadio nella sua tinta naturale dei secoli, seria, venata, solcata anche; era quasi la canizie e la rugosità d'un vecchio. Quando mai s'imparerà a rispettare l'antichità anche nei segni venerandi delle sue tinte? Lasciamo alla moda il tingersi e il fingere, per mostrar quello che non è. Per un mobile come questo, si sarebbe dovuto rifare il meno possibile; rifare nel suo legno e nel suo tipo; il denaro speso nel noce si potea spender meglio negli intagli delle cornicette, e la tinta per far parere noce il larice sarebbe stato assai meglio risparmiarla. La verità in tutto, ma più in quello che della veneranda antichità vuol conservarsi. E anche per le cose moderne non sarebbe meglio che il larice e l'abete, quando si impiegano, avessero a mostrare la loro tinta naturale? Del resto, ringraziamo il cielo e la indole sempre conservatrice dei corpi ecclesiastici di averci, pur così, conservato questo mobile, che potrebbe servire a modello di armadio per Archivio, di Libreria, di rivestimento per pareti di stanze, di scompartimenti per imposte o per bussole, di paraventi, di cassoni o di altre simili suppellettili.

Nel Duomo di Treviso vi sono molti altri mobili e oggetti preziosi, specialmente nella tesoreria; e col tempo spero di poterne dare all'*Arte Italiana Decorativa e Industriale* i disegni e le illustrazioni.

Treviso, Gennajo 1895.

Prof. L. Bailo.

Fig. 6. Disco in mezza maiolica padovana della fine del Secolo XV col nome Nicoleti, forse Nicolò Pizzolo scolare dello Squarcione. Il disco stava incastonato nella facciata di una casa in via delle *Boccalerie* a Padova; ora è custodito nel Museo Civico di quella città.

POLITECNICO BIBLIOTECA

IV.

L'ORIGINE E LO SVILUPPO DELLA DECORAZIONE POMPEIANA [1]

II. E ULTIMO

I QUADRI FIGURATIVI

Stabilito lo sviluppo stilistico della decorazione pompeiana, e fissatone le epoche, vengo oggi a parlare dei quadri figurativi che ne formano una parte interessante.

Gli artisti hanno torto di dar poca importanza all'elemento figurativo che fa tanto ridente la pittura di Pompei; ed è un errore che essi non possano pensare a tale elemento se non volgendo tosto la mente a delle baccanti seminude volanti in un cielo d'azzurro: quasichè tutta la parte figurativa della decorazione pompeiana si limiti a delle baccanti, e tutt'al più a qualche figura staccata di delfino, di satirello, o a qualche testa di Medusa. Invece l'opera del figurista in questa decorazione è, starei per dire, sostanziale; e l'hanno ben mostrato gli eruditi. Forse, questi, avendo per precipuo fine di indagine, la storia della decorazione pompeiana, si sono troppo esclusivamente fermati sull'elemento figurativo: sta però che questo elemento ha dato loro la chiave per entrare sul campo dell'indagine storica, e gli eruditi con l'analisi dei quadri figurativi hanno scoperto, nonchè le origini, il sentimento e la vita dell'epoca, entro cui la decorazione medesima si svolse.

* * *

Gli artisti, dunque, si persuadano che i quadri figurativi hanno considerevole posto nella decorazione che sto studiando: e vi hanno il medesimo posto che nelle vaste sale tengono i quadri comuni; perocchè nell'assieme la decorazione pompeiana è la rappresentazione *finta* di interni — peristili, sale ecc. — che altrove era *reale*. Le sale vere erano ornate di quadri appesi ai muri; e il decoratore imitò questi quadri dipingendoli nella guisa che conoscono gli artisti, si come dipinse la ricchezza degli archi, dei colonnati e degli zoccoli.

Degli archi: adagio.

La decorazione pompeiana piuttosto che *voltata* la direi *architravata*. Difatti anche quando la linea che forma un intercolonnio s'incurva, l'incurvatura ha un centro molto basso, e il movimento della curva si avvicina di più a un'architrave che a un arco tondo. Ciò ne indica l'origine greca.

L'epoca dei successori d'Alessandro Magno, dei Diadochi, era considerata l'epoca di decadenza dell'arte greca; e la decorazione che fe' bella Pompei sorse da questa decadenza, la quale ebbe tal forza irradiatrice da dar luogo a una forma nuova di decorazione, la più singolare dell'antichità.

I palazzi di Pergamo, d'Antiochia e d'Alessandria erano straordinariamente ricchi di quadri, i quali costavano prezzi favolosi; i Romani visitavano questi palazzi e restavano inebriati di tanta ricchezza, che imitavano a Roma; o falsificavano coi colori, a Pompei ed a Roma, dopochè il gusto della scenografia pompeiana si fu acclimatato nel Lazio. Ivi questo gusto era sostenuto da un'estetica, la quale si ispirava ai costumi che andavano rinnovandosi e a intendimenti artistici che non erano più quelli i quali esaltavano con istorie ampie e bassorilievi infiniti le glorie della patria.

Così sorsero i quadri figurativi della decorazione pompeiana, sorsero dalla trasformazione dei costumi e del gusto derivata dall'amore verso l'arte greca della decadenza.

Chiederà il lettore:

— Chi dà la prova di tale derivazione?

I fatti; e precisamente lo studio comparativo fra la letteratura e l'arte che fiorivano alla corte dei successori d'Alessandro. Era una letteratura tutta fatta di idillii, una letteratura dominata dai capricci di Venere e dalle dissolutezze d'Amore. E i quadri figurativi della decorazione pompeiana sono ugualmente fatti d'idillii e dominati dai capricci di Venere e dalle dissolutezze d'Amore. Questa perfetta correlazione di pensiero fermò l'attenzione degli studiosi, che trovarono in essa l'origine dei quadri pompeiani.

Così la maggior parte, quasi i tre quarti dei quadri medesimi, sono mitologici, e appartengono a quella categoria di soggetti che venivano prediletti dalla letteratura detta alessandrina o ellenistica — ultima fioritura, come dissi, del genio ellenico.

Questi quadri, verisimilmente, sono la copia di opere insigni della scuola greca esaltata dalla potenza di Timante e di Apelle, di Timomaco e di Zeusi. Infatti a Timante, Pompei deve, a quanto pare, il suo più bel quadro figurativo, cioè il Sacrificio d'Ifigenia; e ad Apelle, pittore favorito d'Alessandro Magno, forse deve il suo più grande musaico, la Battaglia d'Isso, che ora, come il dipinto d'Ifigenia, arricchisce il Museo di Napoli. A Timomaco, poi, gli archeologi attribuiscono due quadri pompeiani rappresentanti entrambi Medea che sta per trucidare i figli; e a Zeusi un quadro d'Ercole che strozza i serpenti.

* * *

I pittori figuristi di Pompei — e quando si dice di Pompei s'intende dire anche di Roma, che ebbe splendide decorazioni pompeiane in una casa patrizia trovata nei Giardini della Farnesina, e in un'altra sul Palatino — i pittori figuristi di Pompei furono in gran parte degli imitatori o meglio dei copisti. Ma fecondi; perchè empirono di quadri le loro decorazioni. Nè si trattò sempre di piccoli quadri collocati fra mezzo le larghe superficie rosse o azzurre o nere delle pitture, ma talvolta si trattò di quadri grandi che coprivano tutta quanta la superficie d'un intercolonnio, come vedesi nelle pareti della casa testè ricordata dei Giardini della Farnesina, che ora si trovano nel Museo delle Terme a Roma.

* * *

Ho detto che quasi i tre quarti dei quadri pompeiani sono mitologici, l'altro quarto è composto di pitture d'animali, di natura morta, di paesaggio o di genere, inspirati cioè a episodi della vita pubblica o privata. Quest'osservazione è abbastanza importante per gli artisti moderni che debbono trattare la decorazione pompeiana; ed è commento molto utile per chi studia i costumi, i gusti, la vita, in una parola, del popolo latino nell'età dell'impero.

Figuristi, in generale, i pittori pompeiani non furono molto abili; e nei quadri loro è evidente la diseguaglianza fra la bellezza delle composizioni e la esecuzione mediocre.

Potrà darsi che i quadri di figura destinati ad essere parte d'un assieme decorativo venissero dipinti apposta in guisa sintetica e disordinata, ma, anche dipinti mediocremente, è considerevole il posto che a questo genere di quadri assegnò il decoratore pompeiano nel concerto policromatico della sua genialissima pittura.

Si tenga presente che il concorso di questi quadri si ebbe abbondante nella decorazione pompeiana definitivamente composta in ogni elemento; quindi, appunto, in quello stile che è più seguìto dagli artisti odierni desiderosi di rinverdire le bellezze di Pompei, d'Ercolano, di Roma e perfino — chi l'ha dimenticato? — dell'arte cimiteriale primitiva, che fiorì cripte e cubicoli di forme pompeiane.

ALFREDO MELANI.

(1) V. num. 12 dell'*Arte Italiana*, a. 1894.

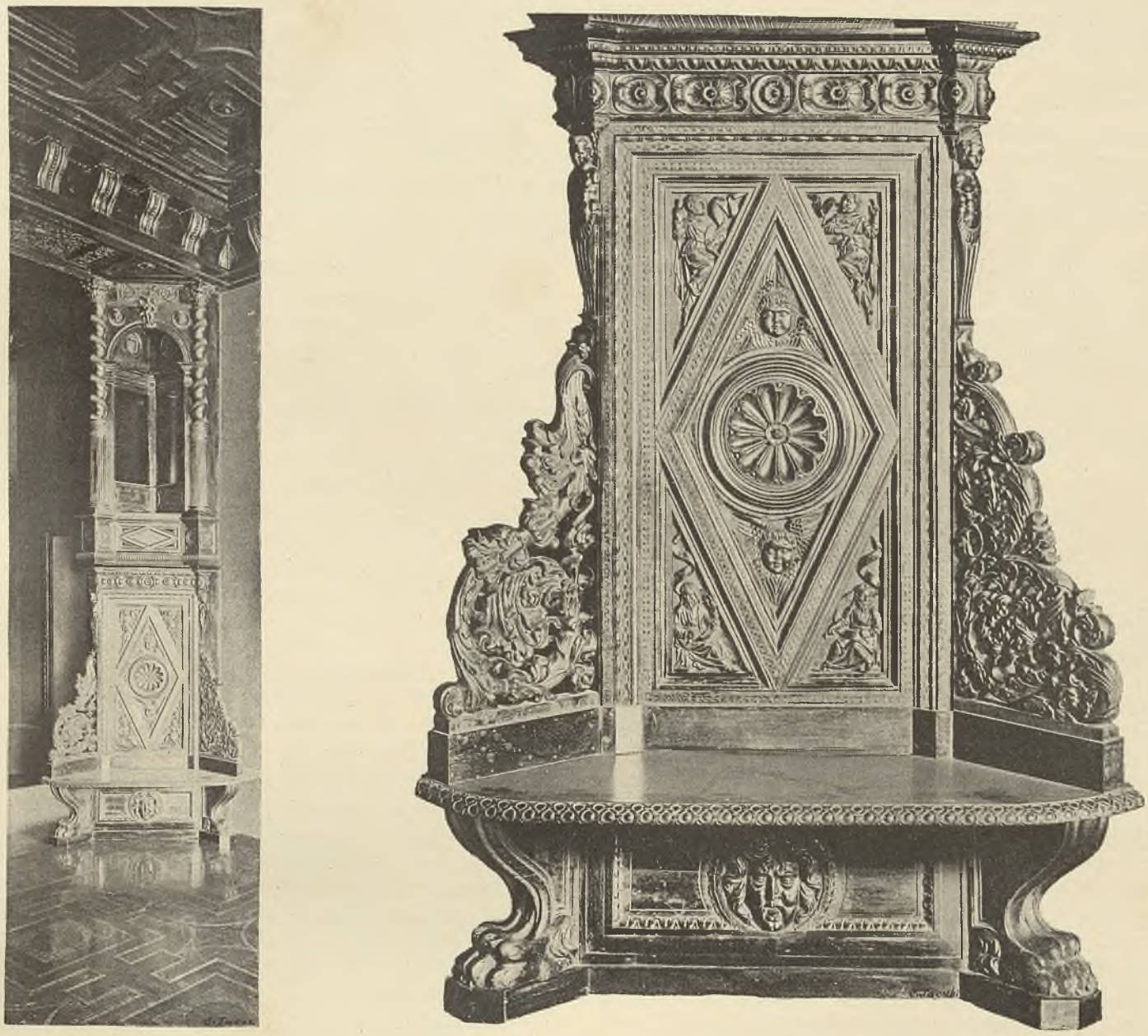


Fig. 7 e 8. Cantoniera già nella Camera della Badessa nel Monastero di S. Paolo a Parma, ora in quel Museo di Antichità. — Principio del Sec. XVI.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

V.

RICERCHE DIDATTICHE

III.

DISEGNO DETTATO E DISEGNO A MEMORIA

Proseguendo ne' nostri studi, dopo avere parlato di carta quadrettata e stigmografica, di tavole murali e di lavagne, crediamo utile esaminare due esercizi nell'insegnamento del disegno, dei quali l'uno è recente trovato dei nostri vicini del settentrione, e perciò ancora poco conosciuto fra noi, l'altro, tutto nostrale, è antichissimo, ma pur troppo negletto e disconosciuto nelle scuole nostre. — Sono il disegno dettato ed il disegno a memoria.

Nelle scuole Austro-Ungariche, quando l'alunno per via dei replicati esercizi sulla carta stigmografica (della quale dicemmo al N. II di queste nostre ricerche) si è reso abbastanza padrone delle misure ed è perciò sul punto di venire slanciato a disegnare sulla carta libera, si inizia il disegno a dettatura; e sarebbe precisamente nella classe corrispondente alla nostra terza, dopo cioè che ha impiegato due anni a tracciare forme e figure geometriche.

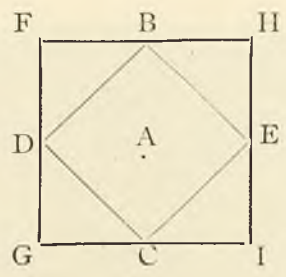
La novità di questo esercizio, lo scopo a cui mira ed il modo onde si estrinseca, domandano se ne faccia attento esame onde vedere se ed in quanto risponda al suo fine, e se possa quindi essere utilmente accettato nelle scuole nostre. Senonchè, prima di entrare a discuterlo, ci par necessario darne una idea al nostro lettore, il quale forse ancora non lo conosce. Ciò faremo brevemente, riferendo in sunto una delle lezioni, che togliamo dal manuale ufficiale in uso nelle scuole dianzi citate.

Supponiamo che il tema sia: rappresentare un quadrato entro al quale sia compreso altro quadrato posto obliquamente, e che coi suoi angoli tocchi nella metà i lati del primo. I punti ai quali si appoggia la detta figura sono naturalmente, pel primo i quattro angoli, pel secondo la metà dei lati del primo — e più havvi il centro di figura comune ad entrambi, che è il punto necessario di partenza dell'operazione. Ciò premesso vediamo come si fa l'esercizio.

Il maestro ordina di fissare nel mezzo della carta il punto A (centro di figura); quindi, sempre a parole, stabilisce a quale distanza (supponiamo 2 centimetri) *verticalmente sopra e sotto* A debbano stabilirsi i punti B e C. Poi ordina che *orizzontalmente a sinistra ed a destra* di A e sempre con la distanza (2 centimetri) che corre fra B e C, si marchino i punti D ed E. Fatto ciò *orizzontalmente a sinistra* di B e C e verticalmente sopra e sotto D, fa tracciare i punti F e G, mantenendo sempre ferma la distanza dapprima indicata; e poi *alla destra* di B e C *oriz-*

F . B H
D . A . E
G . C . I

zontalmente, e *verticalmente sopra e sotto* E, fa tracciare H ed I. Fa condurre le rette F.B.H.—F D G—H E I—G C I le quali costituiscono il primo quadrato, poi le B D—D C—B E—E C che delimitano il secondo, ed allora annunzia alla scolaresca il risultato che ne deve aver ottenuto, cosa che noi per maggiore chiarezza abbiamo premesso.



Speriamo essere riusciti a far intendere in modo abbastanza chiaro la natura di questo esercizio, il quale è inteso a *svegliare e sviluppare nella tenera mente dell'alunno la facoltà dello intuire, onde poi, a suo tempo, da questa visione interna si svolga la forza dell'immaginare e del concepire.*

Il concetto didattico è buono, poichè è sicuro che ogni sforzo della mente ne acuisce le facoltà; ma altrettanto ci pare non possa dirsi del modo di svolgerlo. Il giovanetto dagli otto ai nove anni il quale ha per còmpito di eseguire una cosa a pezzetti e che gli è data a conoscere a spizzico e a mano a mano che gli viene dettata, dovrebbe necessariamente esercitare uno sforzo mentale non lieve per la sua età, onde intuire, anche dopo un certo numero di punti dettati, la figura che ne esce. Questo conato ci sembra in vero sproporzionato ad una età in cui la mente, per la sua naturale mobilità, non può fermare la sua attenzione che momentaneamente e solo a quelle cose le quali le si presentano complete nel loro insieme pel tramite dei sensi. Ora la figura completa egli non può vederla se non quando l'avrà terminata sul suo foglio, quando gliela avrà annunziata il maestro a lavoro finito.

A cosa gioverebbe allora il suo sforzo mentale, pur dato che egli voglia e possa farlo? Egli invece si limiterà ad eseguire passivamente gli ordini via via che li riceve ; e ciò faranno istintivamente tutti, anche i migliori, perchè dal loro sforzo nulla otterrebbero più di quanto sapranno di poi senza fatica.

Quale sviluppo possa acquistare la facoltà intuitiva da questo esercizio, il quale non fa parte veruna alla intelligenza, da quella in fuori dello stabilire e controllar le misure, cosa più dell'occhio che della mente, non sappiamo vederlo davvero.

Se poi esaminiamo la cosa in linea tecnica, ci sembra che anche per questo lato il guadagno non paghi la fatica, e in nulla si avvantaggi l'alunno. Egli vede, è vero, nascere e svolgersi la figura dai punti dettatigli dal maestro, ed impara da quale parte ed in quale direzione condurre le sue rette; ma ciò vide più e più volte quando nelle classi anteriori seguiva sulla carta stigmografica il disegno che il maestro via via faceva sulla lavagna. Non gli è dunque cosa nuova, dalla quale egli debba o possa imparare alcun che. E siccome si tratta solo d'unir con rette fra loro alcuni punti diversamente disposti sulla sua carta, egli lo fa affrettatamente, e senza interesse.

Il campo ove spigolare i temi è d'altronde troppo ristretto. Essi non possono aggirarsi che sulle poche forme fondamentali rettilinee; ma non puossi stabilire per punti dati a voce la natura e la qualità d'una curva, dal quarto o dalla mezza circonferenza infuori.

Senza voler investigare più oltre, dal detto sin qui ci pare sorga abbastanza potente il dubbio che questo modo di svolgimento possa condurre allo scopo, e che convenga, così come è praticato, raccomandarlo alle scuole nostre. Ma se la forma difetta, la sostanza, il concetto didattico d'un disegno fatto dietro indicazioni orali, riman sempre buono e da adottarsi, correggendone l'applicazione, come ora verremo dicendo.

Se invece di questo penoso procedere che, ci pare, fa dell'alunno un esecutore materiale degli ordini altrui, gli si enunciasse addirittura e sino da bel principio il tema facendogliene larga descrizione a parole, indicandogli magari, nei primi saggi, il modo di procedere e le misure e dimensioni — e poi si lasciasse che l'alunno facesse da se, non si giungerebbe forse più direttamente e più praticamente allo scopo?

È certo che così l'alunno sarebbe assai più facilmente condotto ad intuire, a veder mentalmente la figura e l'oggetto che dovrà poi graficamente rappresentare sulla carta. La sua intelligenza essendo chiamata a contribuzione nel suo lavoro, egli vi metterà maggior lena e proverà maggior diletto.

Ma oltre a questi principali vantaggi si avrebbe anche quello di allargare d'assai il campo ove mietere i temi, in progresso di studio.

Dopo le prime forme fondamentali, il maestro può scegliere a tema qualche oggetto fra quelli più comunemente in uso ed a tutti ben noto, il quale più ad esse si informi e si appoggi, avendo cura, descrivendolo, di rappresentarlo alla mente della scolaresca nel modo che riesca il più caratteristico, e richiamandosi, quanto meglio possa, alla forma fondamentale che più gli si avvicina. Ed eccoci già bene indirizzati sulla via che conduce all'intuire, all'immaginare, al comporre.

In questo modo applicata e svôlta la nuova idea del disegno dettato (che dovrebbe dirsi descritto) riuscirebbe ottima, facile, pratica, e potrebbe essere adottata nelle scuole nostre come potente ausiliare, in seguito o di fianco al disegno a memoria. — Del quale, perchè qui fuori di posto, non verremo ad enumerare uno ad uno tutti i vantaggi che ne può ritrarre il futuro artista, avvegnachè non faremmo che ripetere quanto dottamente e diffusamente ne disse l'illustre Selvatico ed in poche parole concentrò il sommo Leonardo; ma diremo solamente che *è e rimarrà sempre la via più sicura nella quale indirizzare l'alunno onde giunga a rendersi capace di intuire ed appropriarsi forme di ogni maniera, ed acquistare l'attitudine di esternare le proprie idee esprimendole graficamente nelle loro parvenze esteriori.*

Nè dicasi che riesce grave al giovanetto lo sforzo mentale occorrente in tale esercizio. Grave ed al di là della sua potenzialità mentale sarebbe ove si dovesse incominciarlo dopo un certo tempo di studio, quando cioè i modelli, diventino, pel progresso naturale, abbastanza complessi e di forme svariate e molteplici; ma se, appena i suoi studi lo hanno portato a tracciar alcune rette combinate fra loro per modo da costituire una figura, e sia pur semplice quanto si voglia, sia pure un quadrato, si domanda all'alunno di riprodurla a memoria, e così si procede di volta in volta ad ogni cambiar di modello, sino dal primo periodo della carta stigmografica in avanti, ben facilmente si giungerà a renderlo franco e spedito in questa mnemotecnica. Egli riprodurrà a suo tempo senza sforzo e lestamente anche i disegni, sieno pur complessi, che eseguirà sulla carta libera e con le capricciose forme dell'ornamento; e bene spesso avverrà che lo faccia meglio e con maggior brio a memoria, che non avesse fatto copiando. Ma specie nei primi tempi bisogna tener duro e non transigere nel pretendere la riproduzione a memoria. Quanto diciamo, ebbimo occasione di constatare per propria esperienza durante la nostra lunga pratica nello insegnamento, e possiamo asseverare che l'alunno certo se ne avvantaggia nello studio.

Per questi esercizi mnemonici, il garzoncello, che sa di dover ripetere a memoria il disegno che copia, lo studia con tanta maggiore attenzione, quanta più se ne richiede per imprimersi nella mente le forme che poi dovrà riprodurre senza il sussidio della visione materiale e sorretto solo dalla sua facoltà intuitiva; ne osserva con maggior cura i particolari più salienti, ne rimarca le note caratteristiche, e così se ne forma un'idea esatta e precisa. Non è dunque un perditempo, come taluno pretende, a scapito di nuovi e molto numerosi disegni, che l'alunno potrebbe eseguire anzichè disegnare a memoria. Vedrebbe è vero nuove forme dai nuovi modelli. Ma di questa ridda di nuove forme rapidamente succedentisi nella sua mente, perchè non convenientemente digerite, non rimarrà che passeggiera e imperfetta impressione. Non è già la quantità dello studio che produce il progresso, ma il modo onde è fatto. Qual miglior modo dunque di appropriarsi una forma che quello di mandarla a memoria? e qual miglior modo di abituarsi ad eseguirla con precisione che quello di doverla ritrarre dalla impressione ricevutane, dalla propria intuizione? Il tempo impiegatovi è largamente ricompensato dai rapidi passi che muove l'alunno sulla via del concepire, dell'inventare. Non è perduto, lo ripetiamo, poichè in questo esercizio, alla sua mente, alla sua intelligenza, è fatta la parte maggiore.

Che se poi taluno, più tardo o più pigro, troverà facile il modo di aiutar la sua memoria con appunti o schizzi fatti di soppiatto durante la copia, credendo così scansar la fatica — lasciamolo fare, e chiudiamo un occhio. Egli, per tale sua gherminella, non fa che ripetere una volta di più le forme che deve consegnare alla sua memoria, e senza volerlo, con maggior lavoro e fatica, asseconderà le intenzioni e l'opera del maestro. Faccia pure, non sarà mai a suo danno.

E quando col procedere nello studio pur si vogliano render più radi questi esercizi — sia pure. Non per questo si paralizzerà il vantaggio ottenuto. L'alunno, per l'abitudine fatta di analizzar più profondamente e ritenere le cose copiate, continuerà anche in seguito nella stessa maniera istintivamente, e sarà padrone di riprodurle quando meglio gli piaccia, perchè la sua facoltà intuitiva è già sviluppata ed ormai aumenta rapidamente da sè e per forza propria, senz'altro incentivo. Basta, ripetiamo, iniziarne l'esercizio sino dai primi passi. — Ciò è indispensabile per approdare a buon fine.

Concludiamo dunque facendo vive raccomandazioni perchè anche nelle scuole elementari sia introdotto sino dai primi saggi il disegno a memoria; e, quando l'alunno sembri sufficientemente avanzato per poter disegnare sulla carta libera, a quello si accompagni l'esercizio del *disegno descritto*, come più sopra indicammo. Se ne otterranno ottimi allievi per le scuole industriali, e si avranno scolari ben preparati anco per le maggiori dell'arte.

O. C. De Trombetti.

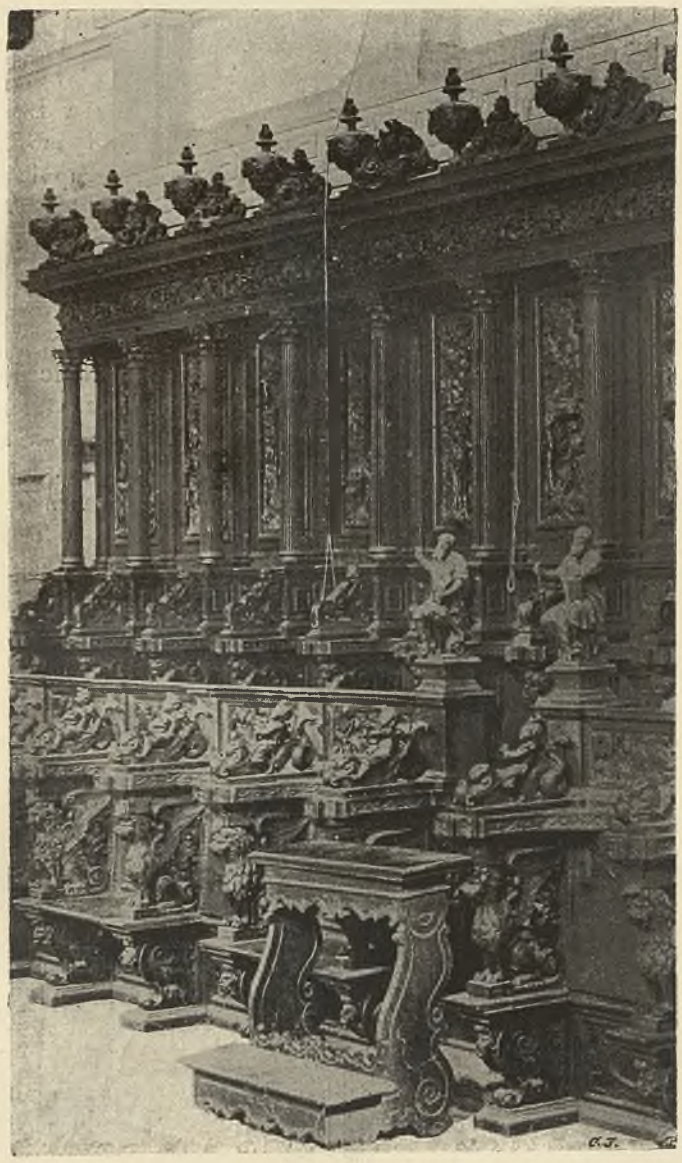


Fig. 9. (Vedi Dettagli 4, 5 e 6). Stalli nel coro di S. Giorgio Maggiore a Venezia. Alberto le Brule, fiammingo, eseguì nel 1598 le quarantotto storie di S. Benedetto, leoni, mascheroni e delfini con putti a cavallo; ma le bellissime cartelle, che si riproducono nei Dettagli, sono opera del 1597 e di due intagliatori italiani: maestro Pietro da S. Barnaba e maestro Livio Comaschi, piacentino.

VI

NOTE BIBLIOGRAFICHE

L'Arte della Stampa nel Rinascimento Italiano, 2 vol. Venezia. — Venezia, 1894, Ferdinando Ongania, editore.

La collezione artistica di Ferdinando Ongania si è arricchita di due nuovi volumi i quali, benchè composti di cose tipografiche, sono tuttavia così utili agli artisti, che si occupano di disegni per stampa, come a quanti coltivano il campo dell'arte applicata, sebbene l'editore, nelle sue poche parole di presentazione, mostri quasi di credere che la sua raccolta possa esser proficua solo agli stampatori. Questi probabilmente saranno gli ultimi a giovarsene.

Sono due volumi, composti quasi totalmente di tavole: inquadrature di pagine, iniziali ornate, fregetti, finalini, marche tipografiche, filigrane di carte ecc.

Carlo Castellani, prefetto da parecchi anni della Marciana, a capo del primo volume, espone succintamente la storia dell'arte della stampa a Venezia, nel Rinascimento, e nota che Venezia fu la seconda delle città italiane a ricevere la tipografia.

L'editore, ben diretto dal compilatore, ha facsimilato una quantità inaudita di soggetti da originali esistenti nella Biblioteca Marciana, nel Museo Civico di Venezia, nella Biblioteca Capitolare di Treviso e in Librerie private.

Non tutto vede, ossia rivede, la luce per la prima volta nella raccolta onganiana; qua e là si trovano inquadrature, fregi, marche state pubblicate e ripubblicate, non soltanto nella assai bella collezione fatta dal Kristeller (*Die italienischen Buchdrucker-und Verlegerzeichen*, Strasburgo 1893); ma eziandio da altri autori, in libri non precisamente destinati a diffondere i migliori tipi della stampa antica nazionale.

Comunque sia, l'inedito nella raccolta dell'Ongania supera di gran lunga l'edito; e la pubblicazione è fatta con molto garbo e presentata con molto ordine.

Ecco perchè ci affrettiamo a raccomandarla agli artisti industriali in genere; perocchè tutti, ripetiamo, troveranno nei due volumi una fonte di ispirazione abbondante e geniale.

Quasi appendice alle inquadrature, alle iniziali, ai fregetti, si trovano nell'uno e nell'altro volume alcune legature della R. Biblioteca di S. Marco e del Museo Civico di Venezia; anche queste non tutte inedite; ma belle e accompagnate da una breve esposizione storica; il tutto regolato da un indice generale e per materia che facilita le ricerche.

A questi due volumi seguiranno altri riguardanti l'arte della stampa a Firenze, a Milano ecc.

Bibliothéque d'Education Artistique — Troisième série — *Documents décoratifs Japonais* — Tirés de la collection C. Gillot, 8 fascicoli — Librairie de l'Art — Parigi.

Sono otto fascicoli composti esclusivamente di tavole, e chi ama l'arte giapponese nei suoi capricci e nei suoi sogni, non potrà a meno di procurarseli. Ogni fascicolo contiene dei soggetti speciali indicati sulla copertina. Così: Fiori e Piante (tre fascicoli) — Uccelli (due fascicoli) — Animali (due fascicoli) — Pesci (un fascicolo).

Non si tratta di tavole colorite, ma tutt'al più a due tinte, alcune galantemente sfumate o lievemente passanti da una tinta all'altra, da un verde robusto, per esempio, a un verde mite e tenerello. Tutte pertanto hanno l'aspetto franco, disinvolto e bizzarro, e la " nota dell'inatteso „ che distingue ogni forma d'arte giapponese. È una raccolta popolare (costa 1.50 il fascicolo) e anche il modo con cui viene presentata è simpatico. Carta buona, forte; tiratura eccellente. I fascicoli non hanno data, ma vennero stampati negli ultimi mesi del 1894.

M. Gerspach — *Les tapisseries coptes* — Parigi, Maison Quantin.

Tra le raccolte di stoffe antiche è una delle più curiose escite in questi ultimi anni. Stoffe copte! Chi erano i Copti? I

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Copti, secondo alcuni studiosi, erano discendenti dell'antica razza egizia; secondo altri formarono un miscuglio di popoli che abitarono l'Egitto, cui dettero verso il XII secolo i lumi d'una splendida civiltà. Come abili fabbricatori di stoffe furono indicati da Strabone (66 a. C. — 24 d. C.) e la raccolta, pubblicata dal Gerspach, conferma tale abilità.

Le stoffe ivi stampate, su un numero considerevole di tavole (153) provengono principalmente da Akhmim, l'antica Panopoli, e precisamente da un ipogeo greco-romano scoperto nel 1884 dall'illustre egittologo Màspero. Quasi tutte sono frammenti di abiti civili o religiosi, pagani o cristiani copti, e le più antiche appartengono al II o III secolo d. C. le meno antiche all'VIII o al IX.

La raccolta è molto importante tanto dal punto di vista archeologico quanto artistico e pratico; e può divenire sorgente d'elementi utili a chi cerca materiale ornamentale bizantino: sia per stoffe sia per ogni altro soggetto anche di decorazione musaicistica.

Notevole la libertà assoluta di composizione; bella la chiarezza dei motivi; lodevole lo sprezzo delle minuterie, che non si acqueta nemmeno dove il maggiore amore ai particolari avrebbe precisato meglio il pensiero dell'artista. Il quale solitamente sceglie gli elementi dell'ornato sul campo geometrico anzichè figurativo. Quindi le stoffe copte della raccolta francese non portano verun segno di quel simbolismo cristiano nato nei cimiteri, spiegato dal De Rossi, dal Garrucci, e dal Le Blant, negato in gran parte dal Roller e da tutta la scuola protestante che ebbe vita sì in Oriente come in Occidente e si spinse assai in qua nei secoli.

Le stoffe pubblicate in massima parte sono a uno o due colori, alcune addirittura policrome, ispirate a quella policromia viva che fu sempre cara ai popoli orientali.

Il Gerspach accompagna le tavole con una prefazione storica e critica breve ma esauriente; e la pubblicazione è fatta con vera coscienza.

A. M.

VII.

NOTIZIE

Modelli di gesso per le scuole. — Una circolare ministeriale, riconoscendo che il materiale didattico usato attualmente negli Istituti di Belle Arti è, per lo più, insufficiente, specialmente per quanto riguarda i modelli in gesso, dà alcune norme per rimediare tale deficienza, e nella scelta dei modelli raccomanda di tener conto di quei monumenti che rappresentano nella sua intima espressione l'arte italiana diversificata nelle singole regioni a motivo delle speciali tendenze, della particolarità d'ambiente e del materiale usato. Questa circolare ci fa venire in mente che varii anni sono, riconosciutasi la medesima deficienza nel materiale didattico delle Scuole d'arte applicata, su parere della Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale, fu aperta una officina di modelli in gesso a Roma per decreto del Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio.

Poichè siamo in grado di offrire alcune notizie su quest'officina destinata a dar modelli alle scuole e ai laboratorii artistico-industriali, le offriamo.

Essa, innanzi tutto, non fu aperta coll'idea di iniziare in Italia, almeno per ora, un Museo di scultura comparata, come quello che, cominciato dal Viollet-Le-Duc a Parigi nelle sale del Trocadero, ebbe in seguito sviluppo tanto largo che oggi è un modello del genere. Ma lo scopo dell'officina di Roma essendo, si può dire, esclusivamente didattico — quindi relativamente modesto, — potè dapprima, l'officina stessa, essere aperta in locali presi in affitto, non parendo adatti quelli del Museo artistico-industriale, al quale poi l'officina si riunì. Ora in locali appositamente eseguiti nel giardino annesso al detto Museo, l'officina dei gessi occupa alcuni formatori che, ben diretti, daranno dei buoni modelli alle scuole ed ai laboratorii.

Frattanto sono fatti una trentina di pezzi, e vennero scelti in gran parte fra le antichità romane, e destinati alcuni all'insegnamento superiore, alcuni all'inferiore.

Le madriforme della collezione sono eseguite a tasselli in cera; parte calcate direttamente sull'originale, parte sulla forma in gesso tratta dal calco in creta fatto ugualmente sull'originale. Le forme classificate si conservano come i primi getti per servire alla loro volta di modelli a nuove madriforme, quando le prime saranno stanche, quindi inservibili, e per ogni modello si tiene il deposito di cinque riproduzioni. Parecchie scuole furono già provvedute dei modelli dell'officina di Roma.

Se l'officina del Museo, mantenendo il proprio carattere, recherà tanto utile quanto ne reca in Francia l'officina dei gessi annessa al Museo delle Arti decorative a Parigi (da non confondersi colla raccolta del Trocadero), essa appagherà pienamente i desiderii di quanti ne caldeggiarono la istituzione.

***

Un concorso importante. — A Parigi la benemerita *Unione centrale delle arti decorative* aprì, ultimamente, un concorso duplice, destinato agli artisti industriali e ai giovani studenti. Il programma consisteva nella composizione d'un modello di stoffa murale tessuta in seta a tre colori, la cui larghezza doveva essere di 70 centimetri e l'altezza di 1. 50. Questa stoffa doveva destinarsi all'ornamento parietario d'una sala di 4 metri d'altezza, e i progetti, oltre al motivo della stoffa, dovevano offrire quello della balza.

Unica condizione per il concorso degli artisti: la proibizione di seguire uno stile.

Unica condizione per il concorso degli studenti: evitare i luoghi comuni del formulario ornamentale.

Il duplice concorso è riescito abbastanza bene, benchè non benissimo, al dire del relatore Frantz Jourdain, il quale ha esposto in poche righe argute l'esito della gara.

I premi fissati dall' *Unione*, per gli artisti andavano da L. 1500 a L. 400, quelli per gli studenti da L. 500 a L. 100. Nell'uno e nell'altro concorso v'è stata prevalenza di motivi a fogliami, con tendenza alla geometrizzazione dei gruppi presi direttamente dalla natura.

***

Scoperta di decorazioni parietarie — Nei lavori del riordinamento del Centro vennero scoperti, a Firenze, alcuni frammenti di affreschi decorativi, i quali furono tutti accuratamente fotografati e rilevati. Alcuni pezzi, i meglio conservati e più interessanti, si distaccarono dai muri e con alcuni frammenti di sculture medievali, si destinarono al Museo di S. Marco. Fra questi affreschi è specialmente notevole una parete azzurra con gigli d'oro, stemmi e alberi, e il soffitto rispettivo a formelle entro le quali sono dipinti dei leoni d'oro su campo azzurro. Questi saggi di decorazione parietaria verranno pubblicati a cura della Commissione storica del Comune di Firenze.

***

Esportazione d'oggetti d'arte industriale. — L'*Unione centrale bavarese delle arti decorative* ha fondato una Società, scopo della quale è di facilitare la esportazione degli oggetti d'arte all'estero prodotti specialmente dai suoi soci. Per ora, il campo d'azione della Società sembra essere sopratutto l'America del Nord ove, dopo l'esposizione di Chicago, l'attività artistico-industriale, è cresciuta. Però l'*Unione bavarese* non intende limitare i suoi studi al Nord-America; li vuole estendere quanto più può in vantaggio delle industrie artistiche tedesche, le quali tendono così ad aprirsi larghi sfoghi dappertutto.

In America la Casa Oscar Leistun e C. di Nuova York rappresenta l'*Unione;* i soci della quale, pagando una sopratassa sociale, possono inviare alla Casa medesima i loro prodotti in deposito, per la vendita.

L'idea è eccellente; e se qualcosa di simile potesse farsi da noi, con uno sfogo maggiore del lavoro artistico-industriale si otterrebbe un aumento di questo lavoro in beneficio degli artisti industriali, e un po' ancora del paese nostro, che vuole farsi valere sul campo delle industrie artistiche.

Monticelli Giuseppe, Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

ANNO IV. FEBBRAIO 1895 N.° 2

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

ALCUNE OPERE ORNAMENTALI IN TRENTO

— Tav. 7. Fig. 10 e 11. —

Trento, come quasi tutte le città italiane, è ricca di opere d'arte, degne di venire illustrate e studiate. L'*Arte Italiana* se ne occuperà con amore; e già comincia a mostrare nella Tavola 7 la Cantoria di S. Maria del Concilio, di cui si dirà appresso, ed una veduta dell'atrio terreno nel Castello detto del Buon Consiglio, il quale fu rinnovato dal magnifico principe e vescovo Bernardo Clesio. Questi, gran protettore delle arti, e poi il suo successore cardinale Cristoforo Madruzzo, chiamarono l'architetto veronese Falconetto, il costruttore Martino da Como, molti pittori insigni del tempo loro ad erigere e ad ornare la residenza, che riescì davvero magnifica e principesca.

Fra gli altri, nelle vôlte della loggia che guarda il cortile interno, dipinse

Fig. 10. Porta laterale di S. Maria del Concilio a Trento. Sec. XVI.

Girolamo da Trevigi, del quale il Vasari dice, insieme con altre lodi, che fu *coloritor vago nell'olio e nel fresco, e che imitava grandemente gli andari di Raffaello da Urbino.* E perchè aveva soli ventidue anni e bramava sfoggiare la propria abilità nel nudo, dipinse, senza troppo scandalezzare i due vescovi-principi, con la scusa della mitologia, molte figure affatto svestite ed assai procaci di ninfe, satiri, tritoni e nereidi; sicchè, quando s'adunò il Concilio nel 1545, il cardinale Madruzzo credette cosa decente di fare un poco vestire quelle nudità dal pittore Daniele Ricciarelli da Volterra.

L'altra veduta della stessa Tav. 7 riproduce la Cantoria o Tribuna della chiesa di S. Maria del Concilio. Del tempio e della tribuna discorre con entusiasmo e con dottrina un libro pubblicato a Trento nel 1879 dall'arciprete G. B. Zanella:

" Profittò del suo tempo e della sua posizione il Principe Vescovo Bernardo II della illustre famiglia dei Clesio, il quale devoto ai trionfi della Madre di Dio volse il pensiero a celebrarne le glorie coll'aiuto delle arti. Sorsero allora le chiese sovranamente belle di Civezzano e di Clesio, dedicate all'Assunzione di Maria; ma argomento precipuo delle sue cure fu l'antichissimo tempio di S. Maria della città, quindi divisò sostituirlo di nuovo dalle fondamenta. La classica epigrafe, che qui sotto si trascrive:

Fig. 11. Porta di casa in Via Larga N. 44 a Trento. Sec. XVIII.

BERNARDO CLESIO
PRESULE ET PRINCIPE
TRIDENTINO AUCTORE
MDXX

incastonata quasi un vezzo nella esterna parete del coro, tramanda a chi la legge e la intende la gloria del Prelato, che concepì il pensiero, provvide che fosse tracciato il disegno, raccolse i mezzi a compirlo. E i mezzi non vennero

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

meno a quell'uomo imprendente. Il suo privato erario, la confidenza, che sapeva ispirare con altre opere grandiose, la fede e la pietà da lui ravvivate nel cuore di nobili e generosi cittadini, valsero a sollecitare e finire il lavoro, che a quanto pare non fu protratto oltre i quattro anni, dacchè una seconda iscrizione scolpita sotto quella del Clesio, come ci riferisce il nome del conduttore dell'impresa, ci segna l'anno del suo compimento. Forse pochi l'han letta, chè facilmente sfugge al riguardante, il quale non volente viene attratto al superiore lavoro.

La riferisco perchè lo esige la storia:

ANTONIUS . MEDALIA .
LAPICIDA . DE . PELO . SVPERI
ORI . VALLIS . INTELVI . CVMENSIS .
HVIC . OPERI . PPEFVIT .
M . D . XXIIII

Se il Medalia come diresse il lavoro fosse stato egli pure l'architetto, non è dubbio meriterebbe una pagina distinta nella storia delle classiche costruzioni, come lo merita pel suo scalpello.... „

L'autore parla più innanzi della Cantoria o tribuna, che si vede riprodotta nella nostra Tavola 7:

" La tribuna, che io credo unica, come tale non ha nulla da invidiare ai secoli più distinti nell'arte specialmente ornamentale. Il suo prospetto è diviso in tre parti da quattro pilastrini scavati a nicchia, in ognuno dei quali, come pure in que' dei due fianchi, fanno di sè bella mostra otto Sibille, quasi tutte lavorate a tale perfezione da confonderle per la grazia del disegno, per la purezza dei contorni e dei tratti, colla statuaria d'Augusto. S'appoggia ciascuna o sostiene un papiro, su cui un motto di prolusione ai due fatti di Cristo, la Natività e la Manifestazione alle genti, che stanno ai due estremi spazii, mentre il campo di mezzo come quelli ai due fianchi offrono un traforo col più grazioso meandro. Sostengono la tribuna quattro robusti modiglioni, che non potrebbero essere più gentili e per le curve e per le foglie d'acanto, che li rivestono. Composti di tre mensole regolarmente crescenti, incantano nei loro comparti per leggiadre invenzioni di fantasia, per bassorilievi, esprimenti fatti storici o mitologici, vezzo di quel tempo, il quale portò anche nella casa di Dio, quasi serve al culto di verità, le favole che attinse dalla Grecia e da Roma col sublime dell'arte.

Gli spazii delle pareti intermedie racchiudono ed offrono all'ammirazione quanto può desiderarsi di bello negli intagli delle cornici, nei fregi, negli ornamenti, sicchè la parte decorativa non potrebbe riuscir più compiuta a dare risalto ai due genii, che spiccano tondeggianti da un fondo di nero lucente, e tratteggiati con tanta venustà di forme e morbidezza che indussero a crederli del Trentino Vittoria, il principe degli scultori in quel tempo, nel quale Venezia primeggiava per l'arti del bello. S'accosciano leggeri, leggeri a un papiro, sul quale è graffito l'antico stemma della famiglia Ciurletti. Lo spazio di mezzo è coperto dalla iscrizione, scolpita in un facsimile di foglio con tanta maestria, che la credi scritta in pergamena, tanto son vere le piegature e le ineguaglianze del vecchio simulato cartello.

Il soffitto, pari a tutto il resto nell'eleganza, nella squisitezza dei fregi, nella graziosità degli intrecci, ti mostra tre grandi medaglioni in bronzo, che ad alto rilievo rappresentano i busti del Re Salmista e di due cantori, nei quali a mio credere si vollero conservate le effigie dell'artista Vicentini e dell'illustre allogatore della grand'opera. „

La porta laterale di S. Maria del Concilio, ricca di ornamenti e di figure e recante lo stemma dei Conti da Prato, è rappresentata nella Fig. 10. Fu alzata certamente prima del 1535, perchè Gian Battista da Prato venne in quell'anno appunto, con diploma imperiale, aggregato all'ordine equestre col titolo di Signore di Segonzano e col diritto d'inquartare nell'antico stemma di sua famiglia quello corrispondente al titolo nuovo, cioè un *segon*, una sega. Ora la targa, posta nel mezzo del fregio, reca la colomba col ramo di olivo, ma nessuna traccia di sega. Da un lato dello stemma sta scolpito IOA e dall'altro lato BAT, Giovan Battista, il nome dell'illustre ordinatore. Del nome del valente artefice non si trova invece nessuna memoria.

La Fig. 11 mostra l'imposta di porta con la rosta in ferro battuto d'una casa privata nella Via Larga al N. 44, già appartenente alla vecchia famiglia trentina dei Dompieri. È opera assai elegante nei suoi semplici intagli del Settecento. Così Trento dal suo Duomo, di severa e nobile architettura lombarda del Medio evo, fino al grande edificio scolastico di recentissima costruzione, possiede (e meglio verrà mostrato dall'*Arte italiana* nei prossimi Fascicoli) notevoli esemplari d'ogni grande epoca dell'arte.

IX.

SEGGIOLONI DEL BRUSTOLON

— Tav. 8. Fig. da 12 a 15. —

Dopo lo studio ampio e accurato, che intorno ad Andrea Brustolon l'*Arte Italiana* pubblicò nei Fascicoli 10 e 11 dell'anno 1893, sarebbe inutile fermarsi a lungo sull'artista bellunese. Le figure illustranti lo scritto del professore Melani, riproducevano cornici e reliquiari; poi, nell'ultimo Fascicolo dell'anno scorso questo Periodico in una eliotipia (Tav. 66) mostrò, ciascuno in doppia veduta, due sostegni di vasi: l'uno composto con la figura di un vecchio a lunga barba, reggente una conchiglia e avente a lato un bel putto; l'altro composto con la figura di una donna, una Flora, inghirlandata di fiori e avente a fianco un bambino, che, affaticandosi a reggere un gran canestro pieno pure di fiori, sorride.

Codeste figure, scolpite in legno in modo un po' gonfio, secondo lo stile di quel tempo e la maniera del Brustolon, pure mostrano la vivacità spontanea e la ricca indole decorativa, che in molte di cosiffatte opere d'arredamento, intagliate al dì d'oggi, tanto più vere e tanto più pensate, si cercherebbero invano.

Fig. 12. Seggiolone del Brustolon nell'Accademia di Venezia.

I sostegni per vasi chinesi e giapponesi, rappresentati nella Tavola 66, formano parte dei molti che si serbano nell'Accademia di belle arti in Venezia, dei quali nove figurano schiavi etiopi in legno di ebano, nove alludono allegoricamente alle stagioni dell'anno e quattro sono d'altro soggetto, oltre a un gruppo di Ercole vincitore dell'Idra e ad altri simili lavori. Ma fra le quaranta opere, che costarono ventiquattro anni di fatica all'artefice e che vennero donate all'Accademia veneziana dal nobil'uomo Girolamo Contarini, sono ammirabili, nel loro genere, dodici seggioloni intagliati in ebano e in bosso con tappezzerie di arazzo, de' quali uno si mostra alla Figura 12.

Altrettanto spontanee e pompose nelle figure e nei

Fig. 13. Bastone di traversa in uno dei seggioloni del Brustolon nel Museo Correr di Venezia.

fogliami, ma più squisitamente eseguite, sono le dodici poltrone, ove stanno figurati i segni dello zodiaco, le quali, tolte dal famoso palazzo Pisani di Strà, vennero trasportate, per ordine dell'infelice Arciduca Massimiliano d'Austria, nella villa di Monza, ove tuttavia si ammirano.

E non meno pregievoli sono gli otto seggioloni, che stanno nel Museo Correr di Venezia, nel quale si conservano del valoroso artista barocco alcune opere d'intaglio statuario, veramente men buone: una Maddalena pentita, un Angelo con i simboli della Passione, una Venere uscente dal bagno, una statuetta equestre di Marc'Aurelio, dove, dietro alle zampe del cavallo, si leggono le iniziali *A* e *B*: libera imitazione della statua del Campidoglio e condotta probabilmente quando Andrea, in Roma, pure guardando alle cose antiche, seguitava le orme del Fiammingo.

Dei seggioloni del Museo Correr uno è riprodotto in veduta prospettica nella Figura 14, due sono rappresentati di fianco nella Tavola 8, e di altri due si vedono i bastoni delle traverse inferiori nelle Figure 13 e 15. Statuette bizzarramente panneggiate o nude reggono i bracciuoli e si adagiano sopra di essi; le gambe del sedile e tutte le altre parti vanno composte di fiori, di fogliami, di cartocci, con una stupenda varietà e (sempre rispetto al tempo) con un raro garbo di linee. Queste opere vennero compiute dal Brustolon poco dopo l'anno 1700.

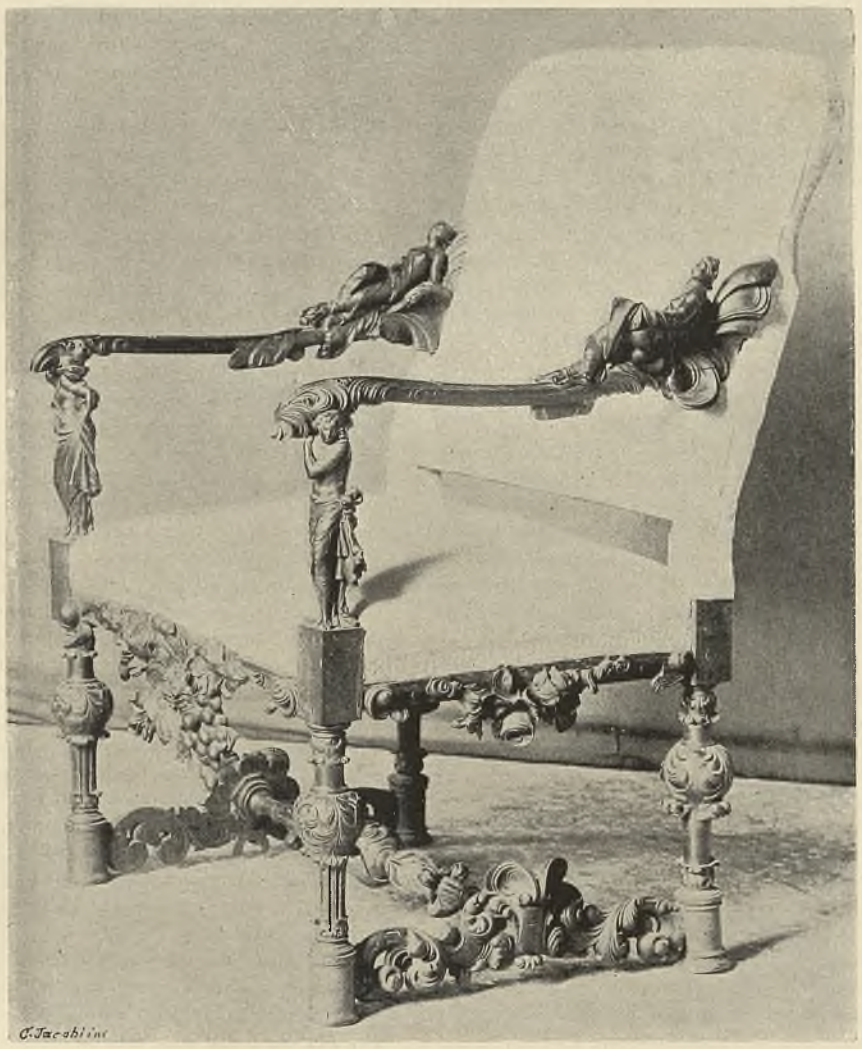


Fig. 14. Seggiolone del Brustolon nel Museo Correr di Venezia.

Fig. 15. Bastone di traversa in uno dei seggioloni del Brustolon nel Museo Correr di Venezia.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

X.

Decorazioni dipinte nei pilastri del chiostro maggiore in S. Giustina a Padova.

— *Dettaglio 9.* —

Pur troppo dobbiamo parlare di cose che furono!

Il Monastero di S. Giustina cangiò da lungo tempo di destinazione, e tante celebrate pitture di artisti padovani vivono soltanto ed in parte nelle immagini incise. La vasta fabbrica venne, fino dal 1816, tramutata in un ricetto pei soldati invalidi, ed è oggi ridotta a caserma per la fanteria.

Il Marchese Selvatico nella sua *Guida di Padova*, deplorando la vandalica distruzione, ha parole di viva riconoscenza alla memoria del fu Colonnello Soldati, il quale si adoperò a salvare tre affreschi, due di Domenico Campagnola ed uno di Girolamo del Santo, nel quale ultimo il pittore seppe trasfondere apienti verità di colorito e casto sempre se non corretto disegno.

Il Rossetti [1] scrisse che la parte del Chiostro maggiore a destra di chi entra, la meglio conservata, era opera di Benedetto Parentino pittore diligentissimo, il quale ne avea dipinti dieci quadri soltanto nel 1490, dopo di che fu rapito dalla morte: e nell'ultimo anzi si leggeva in un canto l'epigrafe *Opus Parentini*. L'opera rimase interrotta più di mezzo secolo, ed in seguito ne fu commessa la cura a Girolamo Campagnola: anzi presso all'altra iscrizione leggevasi questa: *Opus Patavini*. Le pitture del Parentino erano adorne con istorie di piccole figure a chiaroscuro del Vecchio e Nuovo Testamento, con geroglifici, simboli, moralità e favole, le quali cose furono dettate all'artista dall'Ab. Gasparo da Pavia, uomo eruditissimo e gran fautore delle belle arti.

Anche le pitture di Girolamo furono adornate di cose erudite coll'assistenza di quattro monaci dei più dotti di questa illustre Congregazione.

Il Brandolese [2] scrisse che i comparti del Parentino erano undici ed in uno leggevasi l'epoca 1494, ed accenna meglio ai pilastri che presentiamo nella tavola dei dettagli. I pilastri separanti questi comparti erano diligentemente coloriti a chiaroscuro, con candelabri ornati di geroglifici, simboli ecc... Il resto dei dipinti, secondo il Brandolese era di *Girolamo Padovano* detto ancora *G. dal Santo*, e non Girolamo Campagnola. Infatti un manoscritto del P. Girolamo da Potenza, intitolato: *Elucidario e vero ristretto della Pittura del Chiostro* ecc... che si conservava nella libreria del Monastero, ed è ora nel Civico Museo, chiama questo pittore *G. Padovano* e talora *dal Santo*, perchè abitava nella contrada *vicino alle case dell'ill. Cornari*. L'autore conobbe da giovane Girolamo e ci dà in quel libro (portante la data del 1609) alquante particolarità della sua vita.

Girolamo dal Santo è detto dal Lanzi *debole pittore in disegno ed anche nell'espressione*, mentre il Selvatico lo chiama seguace senza servilità dello stile più succoso e più fuso del Bellini. Ei nacque nel 1480, allorchè il genio del Cadorino avea sparso per tutta Italia la grandezza del proprio nome, e riuscì prima distinto miniatore. Diligente e finito negli accessori, quindi incoraggiato dagli applausi dei suoi concittadini; fattosi poi grande osservatore del costume antico e forte nel tratteggio di svariate composizioni, colorì a fresco parecchie opere in Padova, tuttora esistenti e pregiate. Nel giugno 1546 era primo gastaldo nella fraglia dei pittori; nel 1548 lavorò nell'arco di mezzo della crociera e nei quattro pennacchi della prima cupola del Santo, e poco appresso, cioè nel 1550, cieco e settuagenario moriva in Padova. [3]

Gli ornati a chiaroscuro dei pilastri soprannominati furono salvati col bulino dalle ingiurie del tempo a mezzo del Sig. *Francesco Mengardi*, il quale ne fece parecchie stampe di due fogli imperiali, comprendenti ciascuna il disegno di tre pilastri.

In grazia di queste abbiamo potuto porgere agli artisti, mediante il Periodico *l'Arte Italiana*, una idea della fecondità d'ingegno di quei due pittori, ajutati nelle invenzioni dai monaci studiosi dell'epoca. A Padova restano ancora dei pilastrini decorati in quel tempo (anzi nei penultimi fascicoli dell'antedetto periodico se ne disegnarono due tavole di dettaglio) e sono quelli che separano i comparti dipinti nella Scuola di S. Antonio coi miracoli del medesimo. — Le dimensioni più esigue dei pilastrini non furono ostacolo alla larghezza di composizione, e ricordano quelli di S. Giustina, tanto da poter quasi senza dubbio attribuirli pure al Parentino o a Girolamo dal Santo.

E siccome il tempo accenna a non voler rispettare neppure i pilastri della Scuola del Santo, ci proponiamo di dare in seguito anche il disegno di tutti quegli altri che la ignoranza e la mano imperita di sedicenti restauratori non hanno rovinati.

Tornando ai perduti dipinti di S. Giustina, non dobbiamo tacere che il Governo Austriaco, nel principio del secolo, avea proposto al Comune di Padova di levare per proprio conto le pitture dal sito verso un compenso relativamente meschino; ma nessuno dei tanti ricchi si sentì in quella sciagurata epoca scaldare il petto dal santo amore dell'arte, e le pitture furono distrutte.

B. L.

[1] *Descrizione delle pitture, scolture ecc.* — Padova 1765.
[2] *Pitture, scolture, architetture ed altre cose notabili di Padova.* — In Padova 1795.
[3] Napoleone Pietrucci — *Biografia degli Artisti Padovani.*

XI.

Reliquiari nel Tesoro della Basilica Antoniana in Padova.

(Continuazione. Vedi Fasc. 12, anno 1894.)

— *Tav. 9.* —

Tav. 9. Primo disegno a sinistra). *Grande incensiere.* (Argento dorato oncie 140). Lavoro di oreficeria condotto con sì bel disegno e delicato artifizio, che basterebbe sol questo a far chiaro il nome di un artista. Eppure dobbiamo dolerci de' nostri antenati che quanto liberali di opere grandi, ci furono altrettanto avari di notizie sicure e sugli artefici e sui donatori. Il presente turibolo trovasi notato la prima volta nell'inventario 1466; e veramente esso presenta, tuttochè di forma gotico-bizantina, la finitezza e la leggiadria cui erano pervenute nella metà del secolo XV le arti belle in Italia. Allora fioriva in Padova Bartolommeo di Bologna. E appunto raffrontando il disegno e la manifattura dell'incensiere con un bel reliquiario segnato, vi si riscontra il medesimo stile, il sapore stesso di ornare; simili le ringhiere, i trafori, le specole, gli spigoli, i profili; somigliante il lavoro di filo e della granaglia, persino i getti medesimi; solchè l'incensiere è più grandioso, quindi l'artista potè meglio spaziare col suo ingegno.

Ha di altezza 48 centimetri senza il pome che raccoglie le catenelle alto 12. Il diametro maggiore è di 18 centimetri. Il coperchio dividesi in tre ordini architettonici; nel primo si aprono doppie finestre oblunghe, l'una all'altra soprastanti, circuite da graziosa ringhieretta e fiancheggiate da otto pilastrini decorati da altrettante figure, con sopra capitelli sporgenti e cupolette bizantine, che compongono un tutto di meravigliosa bellezza. A quest'ordine succede il secondo con altre finestre variamente ornate di balaustrate e frontispizi, nel mezzo delle quali stanno otto angeli vagamente vestiti con in mano un grano d'incenso. Poi sempre più restringendosi, innalzasi moltitudine di pinacoli e gugliette che fanno corona ad un tabernacolo, entro al quale si vede il Taumaturgo col giglio nella destra e il libro nella sinistra. L'abito è foggiato secondo il costume dei frati minori intorno alla metà del secolo XV.

Il già descritto lavoro è in parte condotto a cesello, in parte a bulino ma tutte le sue membrature architettoniche e le figure sono gettate. Ciò che lo rende più pregevole, sono i molti rabeschi riportati sul piede, sull'esterno della bragera e sulla piramide, segnatamente le filigrane finissime che vagamente intrecciandosi compongono i quattro nodi delle catenelle. Io mi credo che Pietro di Nino, sì celebrato da Benvenuto siccome colui che ad ogni altro prevalse nel lavorare di filo, non isdegnerebbe di essere autore di questo incesiere, il quale è detto costantemente il turibolo di Sisto IV.

(Tav. 9. Disegno di mezzo). *Navicella con attrezzi e strumenti marinereschi.* (Argento dorato oncie 120). Come sacro utensile destinato alla celebrazione dei divini misteri, ardisco chiamarlo unico ch'esista di tal forma. Su di elittico piedestallo si è voluto rappresentare od uno scoglio ovvero il lido del mare. Dalle acque sorge una sirena, la quale col capo e con ambe le braccia porta un fascio di alghe, e sopra queste una nave.

Tutto ciò che appartiensi a legno navale qui ci si trova, alberi, vele, antenne, âncore, sarte, carrucole, scale; manca però il timone. Ci si vedono anche i due occhi per i quali i marinari fanno scorrere le gomene. A prora sporge fuori qual tagliamare un drago, che per occhi ha due rubini, e le espanse alacce dell'immane bestia sostengono parte della ringhiera con la tenda, che è pur sorretta da sette colonnine spirali, alloggiamento della soldatesca e della ciurma. Or volgendoci a poppa, l'industre artista vi distribuì gli appartamenti nobili dei capitani, li coprì di tettoja, lor diede luce di dietro ed ai lati per sette finestre; davanti aprì come una loggia per l'ammiraglio. E costui si vede dignitosamente seduto. Soldati vestiti di maglie di ferro, lancieri, militi armati di scuri e di mannaje, nostromo, piloti, mozzi ed altri della ciurma son disposti giudiziosamente alcuni a prora, altri a poppa, chi nella corsia, chi su per le scale, chi racconciando le vele, parte nella gabbia dell'albero a far sentinella, tutti in azione. Non c'è indizio di cannoni, non di alcun'altra arma da fuoco. Il costume della ciurma e l'armatura tengono più del quattrocento che dei secoli posteriori.

Al vedere che dalla coverta sorgono due vivi arboscelli, sarei indotto a prestar fede alla tradizione: essere cioè la navicella, al paro dell'incensiere, di cui si è dianzi parlato, derivata dal Dalla Rovere Savonese, che poi si chiamò Sisto IV. Ma oltre alla manifesta diversità dello stile, si oppone alla tradizione uno scudo quasi invisibile, portato da uno della ciurma sotto la tenda di prora, il quale presenta la croce, arma della città di Padova.

(Tav. 9. Disegno a destra). *Reliquie dei SS. Prosdocimo, Giustina, Daniele protettori di Padova, ecc.* (Argento dorato oncie 60.) Da piede con tre semicerchi sporgenti, alternati da tre angoli acuti, si alza il fusto, il cui maggior nodo è ornato di finestre archiacute. Salendo dilatasi in un piano circuito di balaustrata, e su questo poggiano sei pilastrelli coperti di tetto sporgente acuminato, con soprastanti pinacoli. Nel centro del piano sta il tubo delle Reliquie, coperto da cupola esagona, da cui slanciasi una piramide con figura di getto nella sua sommità. Si riscontra qualche somiglianza con la cupola conica della Basilica; perciò i nostri vecchi lo solevano chiamare *el campaniel da l'angelo*. Trovasi registrato nell'inventario del 1466; ma può reputarsi anteriore, forse di mezzo secolo.

XII.

CANCELLO IN FERRO BATTUTO DEL SECOLO XVII

— Dettaglio 10. Fig. 16 —

Fino al principio del secolo presente, le ville di nobili casati disseminate nel Veneto, erano protette ed ornate da cancelli in ferro battuto di straordinaria ricchezza e spesso anche di rara eleganza. Ma per la rovina della Repubblica molte grandi famiglie decaddero o perirono affatto, e la povertà diede ricco bottino di lavori di simil genere in balìa degli antiquarî e quindi dello straniero. Ecco perchè i cancelli artistici sono oggidì sostituiti da altri grettamente economici, o mancano del tutto.

Tuttavia, in alcuni paeselli della Venezia, già residenze autunnali dei nobili, si trovano ancora le vecchie cancellate al loro posto.

La villa dei Rosa a Tramonte, situata alle falde dei colli Euganei, vanta, per esempio, parecchi grandi cancelli di buon lavoro, nei quali l'artigiano ebbe campo di sbizzarrirsi fuori del vincolo della economia, vero letto di Procuste per i nostri fabbri.

Quello che più mostra all'osservatore le tendenze artistiche ed il fasto dell'epoca si è però il cancello della

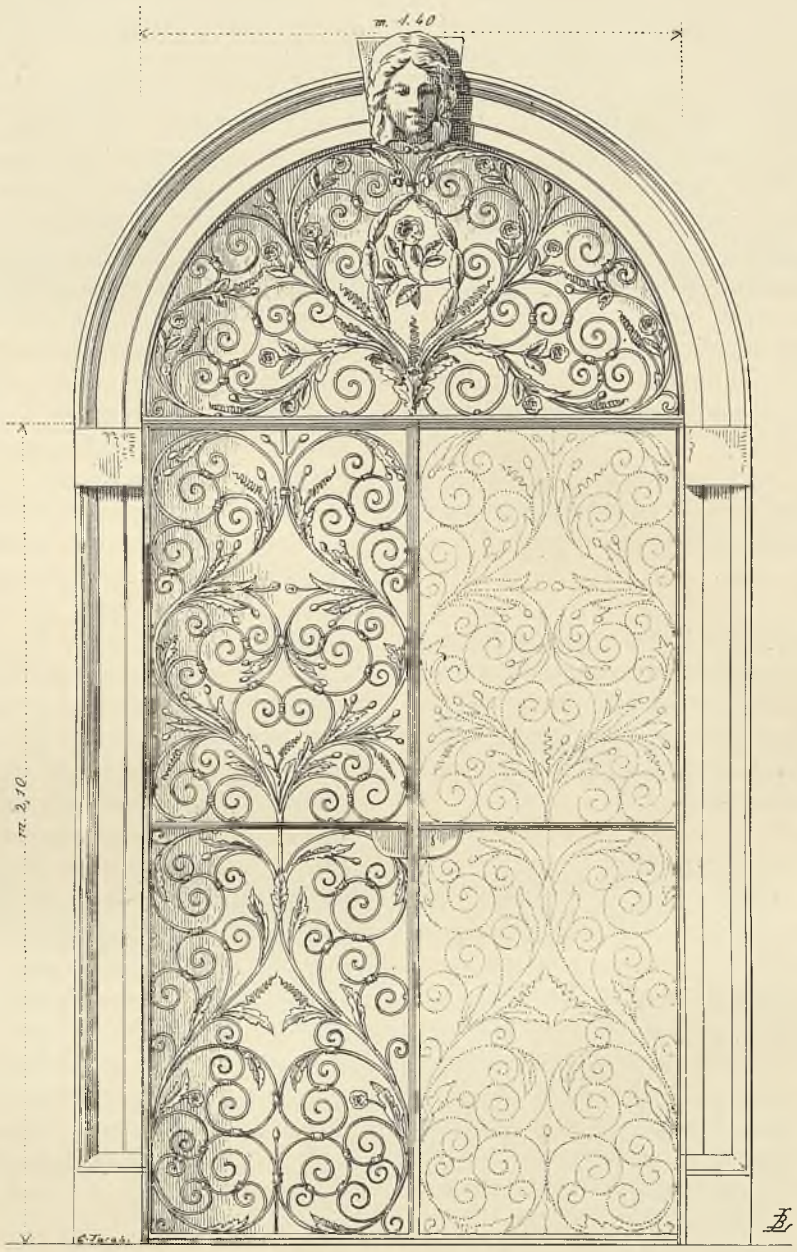


Fig. 16. Cancello della villa Rosa a Tramonte.

porta d'ingresso alla Chiesetta padronale, che riproduciamo nell'insieme ed in una porzione di dettaglio. (Dett. 10).

In esso l'autore, valendosi del nome del casato, insieme ad un intreccio di meandri assai bene composto, introdusse a larga mano le forme della regina dei fiori. Anche l'artiere moderno può da questo esempio imparare qualche cosa, specie ad applicare in girate comuni la decorazione ornamentale tratta dalla natura: cosa che si sa fare con tanto buon gusto nelle altre nazioni.

La munificenza, che spingeva a gareggiare fra loro i nostri maggiori in opere belle d'ogni specie, al giorno d'oggi, per verità, scarseggia assai; ma può eventualmente presentarsi all'artista fabbrile qualche occasione di affermare il proprio talento.

Auguriamo ch'egli possa lasciare da parte i gretti quadrelli e bisquadri, i ferri vuoti e le sagome tirate a trafila, per introdurre nell'opera propria un elemento decorativo che non sia puramente geometrico e miseramente noioso.

B. L.

XIII.

L'INSEGNAMENTO SECONDARIO IN ITALIA DELL'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE

I.

ROMA

(Continuazione. Vedi Fasc. 12, Anno 1894).

POLITECNICO - BIBLIOTECA - TORINO

Scuole centrali degli artieri. Queste scuole create fino dal 1870, avevano per iscopo di impartire l'istruzione tecnico-professionale agli operai esercenti le arti murarie, le arti metalliche. l'intaglio in legno, le arti affini. Raccoglievansi in esse uomini di ogni arte e mestiere, fornendo loro principii di cultura generale, che dopo qualche anno non sembrarono adatti allo scopo.

Per correggere i difetti di questa istituzione, la Commissione municipale trovò utile di ordinare le dette scuole per gruppi d'arte. Assegnò ad una di esse il còmpito di istruire i giovani ascritti ad officine meccaniche, e quelli che attendono all'arte del fabbro e del magnano.

Il progresso della meccanica rende utilissimi gl'insegnamenti che questa scuola impartisce, talchè i giovani che la frequentano sono facilmente ammessi nelle officine meccaniche della città, o in quelle delle società ferroviarie.

La scuola va migliorando ed aumentando, anche perchè la

Commissione procurò che venisse arricchita di modelli di legno a metallo, fatti appositamente costruire, per rendere più facile ai giovani la precisa cognizione delle parti singole e dell'insieme dei principali congegni meccanici.

Alle classi più numerose delle arti murarie e delle arti del legno, la Commissione ha assegnato due scuole, una ai quartieri alti, l'altra nel rione popolare della Regola.

Gli alunni che esercitano l'arte muraria debbono compiere un corso di quattro anni. Essi vi ricevono le nozioni fondamentali sulla natura dei materiali e sul modo di impiegarli utilmente; imparano la tenuta dei libretti delle misure e la contabilità de' lavori; studiano il disegno professionale di dettaglio e di assieme delle varie parti delle fabbriche. Gli alunni falegnami, stipettai, carrozzieri compiono il corso in 3 anni e ricevono nozioni sulla proprietà e sull'impiego delle varie qualità di legnami, per armatura, travatura, palchi, serrami, mobili, veicoli; imparano i metodi di misurazione dei lavori relativi alla loro professione; traducono in disegno, a qualunque scala, degli schizzi a mano e fanno i dettagli al vero di disegni d'assieme.

La Commissione ha fornito anche queste scuole di modelli di costruzioni, affinchè gli alunni possano meglio imparare la nomenclatura e la struttura delle varie parti dei principali lavori che debbono eseguire nelle officine o nelle fabbriche.

Completa poi l'insegnamento teorico che vien dato nelle scuole degli artieri, un corso di conferenze, inteso a spiegare i fenomeni fisici, più comunemente osservati.

Primi corsi delle scuole degli artieri. Alla scuola artieri non si arriva senza una speciale preparazione nei primi corsi di essa, istituiti in punti diversi della città, nell'intento di educare l'operaio al regime scolastico e a predisporne e svilupparne l'intelligenza, affinchè apprenda in seguito quanto gli sarà insegnato nelle scuole artieri o nella preparatoria alle arti ornamentali.

Fino dal 1871 il programma di questi corsi fu maggiormente esteso e meglio coordinato colle scuole superiori, alle quali i giovani debbono poi accedere per perfezionarsi.

Fu pertanto stabilito che l'insegnamento del disegno, anzichè in uno, fosse svolto in due anni di corso, con più vasti orizzonti, fino a raggiungere gli esercizi a mezza macchia. Fu in essi introdotto altresì l'insegnamento delle nozioni di aritmetica e di geometria piana e solida; ripartendo egualmente quest'ultimo in due anni di scuola, affinchè procedesse parallelamente all'insegnamento del disegno, cui fu dato, come indirizzo, tradurre in ordinate applicazioni le teorie apprese di geometria piana e solida.

Soppresse or sono 3 anni le scuole elementari serali, questi primi corsi delle scuole degli artieri furono da 7 ridotti a 5. Uno di essi fu annesso alla scuola preparatoria alle arti ornamentali.

La Commissione che alla fine dello scorso anno rivide i disegni tutti delle scuole per gli artieri, ne osservò il buon andamento generale e non mancherà di migliorarli, se occorra.

Orfanotrofio comunale alle Terme. L'orfanotrofio alle Terme ha per fine di ricoverare gli orfanelli della più povera classe della cittadinanza per formarne onesti cittadini ed abili artigiani. A tale scopo ha una scuola di arte applicata all'industria divisa in 4 classi e che tutti i giovinetti della sezione artieri sono obbligati a frequentare per un tempo più o meno lungo, secondo l'arte cui si dedicano. In esse viene insegnato il disegno geometrico, il disegno ornamentale, il disegno applicato alle industrie. Per l'istruzione pratica ha diverse officine, le quali rendono più agevoli e fruttuosi gl'insegnamenti teorici, associando il tirocinio manuale alla istruzione della scuola.

Seguendo i suggerimenti della Commissione municipale, l'insegnamento del disegno fu indirizzato alle forme adatte ai vari mestieri, praticati nell' ospizio, eliminando per quanto è possibile, quegli esercizi che meglio si addicono a chi si dedica del tutto alle arti belle, adoperando invece i modi più semplici e più diretti, perchè detto insegnamento riesca veramente proficuo.

Recentemente l'ospizio alle Terme ha tentato ogni via per rendersi autonomo e sottrarsi ad ogni ingerenza del Municipio di Roma, e se sono bene informato, non volle neppur riconoscere ulteriormente la vigilanza della Commissione municipale, nel suo insegnamento professionale.

Scuola professionale femminile. Questa scuola che gode la speciale protezione di S. M. la Regina, è frequentata dalle classi artigiane ed operaie della nostra città ed accoglie giovinette di mezzana condizione, che cercano in detta scuola di rendersi abili in qualche genialelavoro o ad essa chieggono di apprendere le cognizioni più necessarie alla domestica economia.

L'insegnamento del disegno vi ha parte principalissima, e la Commissione municipale che ne studiò accuratamente i programmi, vi dedica le più vigili cure. " Il disegno geometrico è insegnato a mano libera, per dare conoscenza delle linee, degli angoli e dei poligoni in generale. Indi si procede alla costruzione di questi, per mezzo degli strumenti, e da ultimo si eseguiscono applicazioni varie a seconda delle professioni esercitate dalle alunne.

" Il disegno ornamentale si esplica poi in un biennio di corso e quindi le alunne sono guidate ad eseguirne le applicazioni, le quali variano, secondo che attendono all'arte delle trine, del ricamo in bianco, in seta, in oro; al lavoro dei fiori e delle foglie artificiali.

" Ed appunto per la varietà dell'insegnamento, il disegno assume tutto il carattere professionale e quindi esso deve variare a seconda delle diverse maniere, che si preferiscono per una, piuttostochè per altra materia: col disegno ornamentale si apprende ancora l'armonioso accordo dei colori. Questo insegnamento, modesto in apparenza, poichè più che diretto alla grande arte, è limitato alle professioni che da questa derivano, non è però men difficile del primo, precisamente per il suo eclettismo „. Con queste parole, alle quali io nulla saprei aggiungere, la Commissione municipale dà conto della scuola professionale all'illustrissimo sig. Sindaco, in una delle sue dotte relazioni, dalle quali confesso d'aver desunto con molta pazienza, le notizie disposte in questo articolo. Del resto le lodi universali che sono tributate alla scuola da illustri visitatori nostrani e stranieri, il facile collocamento delle alunne licenziate, il numero sempre crescente delle iscritte, debbono persuadere i più scettici della importanza di questa istituzione, la quale ebbe almeno tanta fortuna quanto merito.

Scuola superiore femminile. Prende il titolo da un nome caro: *Erminia Fuà Fusinato* ed è destinata a completare la educazione delle signorine della miglior società. Il disegno non forma materia principale d'insegnamento, ma complementare; quindi mentre intendesi con esso alla applicazione dei vari lavori donneschi, si rivolge precipuamente a completare la singolare educazione delle signorine.

Le alunne sono esercitate prima e con giudiziosa progressione, nel disegno geometrico; quindi son guidate ad eseguire lavori femminili, intrecciati a forme ornamentali, ed al disegno di merletti e ricami; passano poscia alla copia di fotografie e gessi a mezza macchia e a tutto effetto; da ultimo quelle che rivelano particolari attitudini, prendono lezioni di paesaggio e di figura.

(Continua) RAFFAELE ERCULEI.

Fig. 17. Base di bronzo nel Museo nazionale di Firenze. Sec. XVI.

XIV.

DUE IMPOSTE DI PORTE E ALCUNI BRONZI DEL SECOLO XVI

— Tav. 10 e 11. Fig. 17 e 18. —

Assai poco si può dire delle due imposte di porte, che stanno riprodotte nella Tav. 10 e che da Parma andarono ad arricchire l'immenso Museo di Kensington. Forse l'antiquario, che le vendette a Londra, e che le ebbe Dio sa con quali maneggi e dopo quanti giri, non rivelò il vero luogo dove in origine si trovavano: fatto sta che il Catalogo del Museo, così preciso nell'indicare le provenienze, le date, gli autori, si contenta di dire che codeste imposte d'uscio, intagliate in legno di noce, larghe poco meno di un metro, alte poco più di due, appartenevano alla sagrestia di un Convento nei dintorni di Parma. Forse erano nel soppresso monastero di S. Martino, già ufficiato dai Cistercensi, posto a sei chilometri dalla città, e ricchissimo, un tempo, di dipinti, d'intarsii e d'intagli. È notevole come le due gentili imposte negli ornati delle modanature, nei fogliami, nei mascheroni sentano un poco dell'arte francese della rinascenza.

Fig. 18. Mesci-acqua di argento dorato nel palazzo Pitti a Firenze. Sec. XVI.

I bronzi riprodotti nella Tavola 11 sono di epoche artistiche e di luoghi diversi: i due superiori un po' più antichi dei tre che stanno di sotto — un battente di porta con due leoni, e due maniglie, formate di una figura maschile e di una muliebre — opere che si possono dare al Tacca.

Invece il Calamaio e la figura seduta vengono attribuiti dal dotto signor Umberto Rossi, conservatore del Museo nazionale di Firenze, alla Scuola veneta, anzi ad Andrea Briosco detto il Riccio, *che si può considerare come il più grande maestro che vanti la Scuola di Padova.* Scrive il Rossi: " A lui attribuisco una statuetta di donna seduta, forse rappresentante l'*Abbondanza*: è tutta nuda ed ha i capelli ravvolti sul capo all'antica e sormontati da un diadema; nella destra ha una conchiglia e colla sinistra porta un bambino e una piccola cornucopia. La modellatura è assai accurata, e le carni polpute e tondeggianti ci fanno pensare a quelle donne veneziane, che più tardi Tiziano doveva prendere a modello per i suoi quadri; il bambino poi ha tutto il tipo di quei genietti, che il Riccio ha fatto entrare in molte delle sue composizioni e che non sono altro che i bambini di Donatello ingentiliti. „

Appartiene alla medesima Scuola il Calamaio, composto di un gentile e spiritoso satiro, il quale porta sul capo un paniere di fiori e pianta sopra una ornata base triangolare, su cui pure poggia, in forma di urna, il vasetto per l'inchiostro.

Bella e di maniera più grandiosa è la base a tre lati, avente negli angoli delle figure di vecchi quasi michelangiolesche, sedute e accosciate, e, nel mezzo di ciascun lato, un mascherone barbuto e capelluto, modellato con vigoria singolare. (Fig. 17).

Non è di bronzo, ma di argento dorato, non è custodito nel Museo nazionale, ma nel palazzo Pitti, il bizzarro mesci-acqua in forma di delfino, che è rappresentato nella Figura 18 e nel quale alcuni vorrebbero vedere il capriccio e la mano di Benvenuto Cellini.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

SYDNEY VACHER architect. *Fifteenth century italian ornament chiefly, taken from brocades and stuffs found in pictures in the National Gallery*, Londra, Published. B. Quaritch.

Il titolo dice preciso ciò che il volume contiene: " Ornamento italiano del XV secolo tolto principalmente dalle stoffe dei quadri che si trovano nella Galleria Nazionale di Londra „.

L'architetto Vacher ha dunque avuto la pazienza di disegnare in forma regolare, geometrica, le stoffe di cui i pittori del Rinascimento italico, rappresentati nella Galleria nazionale londinese, ornarono le Vergini e i Santi dei loro dipinti; e nel suo grande volume composto di trenta tavole la scuola veneta, ossia le stoffe di questa scuola pittorica, hanno il posto principale, e fra i pittori Carlo Crivelli, trionfa. Trionfa è la vera parola. Perocchè le stoffe rappresentate nel volume del Vacher sono in gran numero tolte da dipinti del Crivelli: il ricco e lieto pittore che nella Pinacoteca di Brera potrebbe pure essere studiato nella sontuosità delle stoffe di cui ornò figure di Vergini e di Santi.

Le tavole del volume sono in colori ed eseguite con molta cura. Però il compilatore avendo scelto un formato grande (0,52×0,35) poteva facilmente aumentare il numero dei tipi,. Egli invece riprodusse non di rado lo stesso motivo un numero quasi eccessivo di volte, per riempire la grande superficie delle sue tavole; la quale, bipartita, avrebbe offerto il campo almeno a due tipi invece che ad uno, con grande utilità di coloro che si volgono al volume del Vacher per attingere ispirazione e avere una guida.

Salvo tale specie di riserva e un po' il costo gravoso perchè il volume possa aver la diffusione che si merita, non abbiamo che a lodare l'opera pubblicatasi a Londra sulle stoffe italiane dei quadri della Galleria nazionale; e facciamo voti che l'idea di togliere dai dipinti motivi ornamentali estesi a qualunque campo dell'arte, non si arresti al volume del Vacher, augurandoci nello stesso tempo che il Quaritch, editore fra i più insigni del mondo, secondi cordialmente il lavoro penoso di chi, come il Vacher, sa comporre libri proficui e originali.

Il testo è poca cosa. Una breve prefazione e un indice analitico. Bello e originale il frontispizio.

J. H. VON HEFNER-ALTENECK. — *Ornamente der Kolzsculptur von 1450 bis 1820 aus dem Bauerischen National Museum.* — Francoforte sul Meno, E. Keller.

Osservava giustamente l'Enlart nel suo recente volumetto sulle *Origini francesi dell'architettura gotica in Italia* (Parigi 1894) che il gotico da noi è poco studiato, e non esistono libri su questo stile. L'Italia è assorbita dal suo Rinascimento, e il gotico viene considerato come fiore di serra. Perciò con molta premura indichiamo ai lettori dell'*Arte* questo albo di tavole in fototipia, il quale contiene numerosi frammenti in legno di cose ornamentali gotiche. Sono formelle, cimase, fregietti, fiori crociformi, frontoni quasi tutti lavorati a giorno e, benchè di gusto tedesco, utili soprattutto agli intagliatori, i quali intendono di trattare lo stile gotico. L'albo contiene altresì molti ornamenti del Rinascimento e del Settecento.

Insomma, una raccolta utile così alle scuole come alle officine; perchè composta di tutte quelle minuterie ornamentali, quasi diremmo di rivestimento, le quali nella pratica sono tanto ricercate. Naturale, bisogna sapere scegliere; quasi tutti i pezzi sono tedeschi, e chi ama di conservare integra la nazionalità degli stili non può ciecamente rivolgersi all'albo del Museo bavarese.

Gli oggetti sono riprodotti in grandezza ragionevole; quindi i particolari vi si vedono chiari, anche perchè sono stampati bene. Le tavole sono 40 " con 800 pezzi; „ dice il raccoglitore nella breve prefazione.

A. M.

XVI.

NOTIZIE

ALLA RICERCA DEL NUOVO NELLE ARTI DECORATIVE. — Nel fascicolo precedente demmo notizia del duplice concorso aperto dalla *Unione delle Arti decorative di Parigi* e della condizione principale che ne formava il lato caratteristico. Cioè: la proibizione di seguire uno stile e di valersi dei luoghi comuni del formulario ornamentale. Ora si annunzia che il direttore dei *Magasins du Louvre*, cui devesi la iniziativa dei concorsi aperti fra artisti industriali francesi per oggetti d'industria artistica da mettersi in vendita, ha bandito, anche quest'anno, come fece l'anno passato, un concorso, la cui condizione principale è, che i concorrenti non seguano nessuno stile.

Si vuol del nuovo ad ogni costo; benchè il nuovo sia di difficile mercatura, secondo un'affermazione del direttore dei *Magasins du Louvre*, intervistato recentemente da uno studioso di cose artistico-industriali.

È importante rilevare che questo secondo concorso dei *Magasins du Louvre*, è posto sotto il patrocinio degli istituti pubblici d'arte industriale delle maggiori città della Francia.

Siccome un cosiffatto genere di gare pratiche ed utili, promosse da privati intelligenti, potrebbe avere imitatori così riportiamo i dati del programma di quest'anno.

I *Magasins du Louvre* domandano la mobilia d'una stanza da letto composta del letto e d'un armadio con specchio. L'armadio dovrà avere da m. 2,20 a m. 2,40 di altezza e da m. 1,20 a m. 1,40 di larghezza; il letto m. 1,50 di larghezza. Il prezzo totale della vendita de' due mobili non dovrà sorpassare 1,500 franchi. Notare questa condizione praticissima, senza la quale l'arte non è più industriale, perchè dimentica le ragioni dell'uso, abbracciando totalmente le delizie inebbrianti dell'arte.

I premi saranno tre. Il primo di 1,500 fr.; il secondo di 1,000 fr.; il terzo di 500 fr. Ognuno di questi premi verrà specialmente destinato metà come premio per la composizione, metà come compenso per la esecuzione. Cosicchè un progetto che non fosse accompagnato dalla possibilità della esecuzione, cioè presentato da un artista che non l'eseguisse o non avesse fatto patti anteriori con un ebanista il quale avesse preso l'incarico di eseguirlo, se premiato, avrebbe diritto alla sola metà del premio.

Nel programma è fatta la raccomandazione di ideare dei mobili essenzialmente pratici e comodi, d'aspetto gentile e nuovo, e adatto alle proprietà del materiale adoperato.

Se questa raccomandazione ha apparenza troppo rigida, ha sostanza veramente pratica, quindi valore incontestabile.

ONORE ALL'ARTE DECORATIVA! — Da qualche anno, a Parigi, non si apre soltanto un *Salone* ma due: quello dei Campi Elisi e quello del Campo di Marte. Il primo, più vecchio del secondo, anzi il *Salone* tradizionale classico, non aveva ancora ammesso i prodotti delle arti decorative nelle sale d'esposizione per quella noncuranza che una volta esisteva verso le arti chiamate " minori „ e che ora va via via dissipandosi. Il secondo, il più giovane, li aveva ammessi, invece. Ora si annuncia che quest'anno anche il vecchio e tradizionale *Salone* intende di accettare i prodotti delle arti decorative, purchè abbiano un interesse *artistico reale*. Il regolamento ufficiale, mentre scriviamo, non è ancora redatto; ma le condizioni principali sembrano essere state irrevocabilmente determinate. Un giurì esaminerà le cose da ammettersi; le copie materiali di oggetti antichi verranno escluse; gli artisti industriali esponenti, come tutti gli altri espositori, concorreranno alle medaglie — le quali, come è noto, sono state soppresse dal *Salone* del Campo di Marte; — e il giurì dovrà tener conto a chi veramente spetti la medaglia destinata a un oggetto esposto, se all'industriale, che l'espone, o all'operaio. Perocchè infatti, il capo di uno stabilimento, il padrone, talune volte non è altro che un negoziante. Ma talune altre può essere l'ideatore e il direttore del lavoro, e l'operaio un semplice manifattore.

Questa riforma in favore delle arti decorative, fatta dalla Società degli Artisti francesi, che vien considerata nell'arte, come la rappresentante dello Stato al quale è succeduta nell'organizzazione del *Salone* classico, ha una grande importanza; e noi la lodiamo soddisfatti.

Il giurì verrà composto di quattro pittori, quattro scultori, quattro architetti, due incisori, nominati dal Comitato del *Salone*. Ma se il numero degli espositori sarà considerevole, in seguito il giurì verrà nominato dalla " sezione dell'arte decorativa „ la quale quest'anno non venne elevata al grado di sezione speciale.

LA SCOMPARSA DI UN VECCHIO PERIODICO. — L'*Art*, il ricco è autorevole periodico francese che si stampava da venti anni a Parigi, diretto prima dal Véron, indi dal Leroi e finalmente dal Molinier, ha cessato improvvisamente di pubblicarsi. L'*Art* ha reso importanti servigi alla causa dell'arte applicata all'industria; il Véron, il Bonaffé e molti altri vi hanno pubblicato degli scritti considerevolissimi su questo soggetto. Inoltre ha stampato durante la sua lunga vita parecchi scritti su l'arte e le industrie artistiche italiane; quindi tanto più ci è doloroso il dar la presente notizia.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente Responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno IV. MARZO 1895 N.° 3

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVII.

IL PALAZZO DEL BANCO MEDICEO IN MILANO

— Tav. 18. Dettagli 13, 14 e 15. Fig. da 19 a 22 —

Il palazzo sorgeva nel quartiere di porta Comasina e precisamente in parrocchia di S. Tomaso, nell'angusta via dei Bossi. In origine era proprietà dei fratelli Teodoro e Luigino Bossi. Fu acquistato in seguito dal duca Francesco I Sforza, il quale il giorno 20 agosto 1445 ne fece donazione al duca Cosimo de' Medici.

Nobilissimo è l'atto di donazione fatto dal duca di Milano, ed io non potrei resistere alla tentazione di trascriverlo per intero, se il dott. Casati non ne avesse già fatto tesoro nell' *Archivio Storico Lombardo* [1]. Nè trovando parole opportune per riassumerlo in breve, lascio allo studioso di consultarlo.

Il duca Cosimo, a dimostrare allo Sforza quanto gli tornasse gradito il dono, volle che il palazzo da lui destinato per residenza di un Banco di Cambio in Milano, fosse ricostrutto e adornato sontuosamente. E con tale proposito chiamava da Firenze i migliori artisti di quei tempi.

Antonio Averlino o Averulino — architetto e scultore fiorentino — detto grecamente il Filarete, quando venne a Milano s'interessò molto di questo edificio e volle lasciarcene prezioso ricordo nel suo manoscritto " *Trattato di Architettura* „ libro XXV ed ultimo, ora esistente nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Dopo avere accennato alla ricordata donazione della casa, così il Filarete prosegue:

" E lui (Cosimo), come grato del dono ricevuto, l'à ristaurata e riallustrata, e quasi come di nuovo fatta; e non con piccola spesa, ma come huomo magnanimo l'à accresciuta e ampliata e hornata di degni hornamenti d'oro e d'argento: e d'altri varij colori dipinta, et hornata di molti intagli di marmo e d'altre pietre e lignami secondo li luoghi.... „

I documenti, che sto per illustrare, rimonterebbero quindi all'epoca dei restauri introdotti dal duca Cosimo, cioè dopo il 1445.

Il disegno di facciata, riprodotto alla Figura 20, è autografo del Filarete. Oltre ad una particolareggiata descrizione, egli tratteggiò con poche linee la fronte del palazzo. Certamente il disegno è di fattura un po' grossolana e presenta qua e là sproporzioni ingiustificabili, specie nelle linee orizzontali: è però documento storico, il quale può dar molto lume coi dettagli suoi proprî e con altri che lo stesso disegno mi spinge a considerare.

Fig. 19. Porta nel Palazzo del Banco Mediceo, ora nel Museo archeologico di Milano.

Ho detto *coi dettagli suoi proprî*. Infatti il nostro Museo archeologico è ben fortunato di possedere la porta del Banco Mediceo, e in istato di buona conservazione. Li scrittori d'arte sono concordi nell' attribuire a Michelozzo Michelozzi il disegno e l'esecuzione di questa porta, ove la sua personalità spicca evidente se si confronta colle sculture della cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio a Milano. E certo un' opera d'arte importante a considerarla ne' suoi particolari. L'assieme risulta un po' frammentario, massime nelle figure che stanno lateralmente alle lesene. Così le due teste rappresentanti l'effigie di Francesco Sforza e di Bianca Maria spiccano sulla leggera decorazione; ma più che innate nella scultura sembrano appiccicate. (Fig. 19, Dett. 13 e 14).

Tornando alla facciata, dice il Filarete, che la sua lunghezza era di braccia ottantasette e mezzo e la sua altezza di braccia ventisei. Ecco un altro dato per la ricostruzione, che, sebbene preciso, certo non è il più importante.

Una quantità di frammenti in terra cotta, esistenti pure nel nostro Museo archeologico, mi fa pensare alla ricomposizione delle cornici orizzontali e delle modanature delle finestre. È però studio difficilissimo, il quale condurrebbe sempre ad un'approssimazione vaga. Mi basta dunque citare alcuni dettagli di confronto.

Le finestre riprodotte dal Filarete, trovano giusto riscontro in quelle del nostro Ospedale maggiore (Fig. 21). Qui i particolari, semplificati negli archetti formanti la bifora e nel finimento superiore dell'arco, non devono essere di certo inferiori nella ricchezza delle modanature. Intanto va notato che l' Ospedale maggiore è opera contemporanea al Banco Mediceo (1456) e che di esso è autore il Filarete. Le piccole differenze di esecuzione, che vi si potrebbero riscontrare, sono influenza dei diversi autori, ma siamo nella stessa epoca. L'assieme soddisfa; predomina l'arco acuto, e si notano le medesime proporzioni.

La decorazione nella cornice del primo ordine, a festoni sostenuti da teste, e quella fregiante la cornice di gronda in legno, immedesimata colle mensole, trovano il loro dettaglio d'esecuzione nei baldacchini o pendoni sovrastanti alla scultura figurativa della porta e in quelli della già citata cappella di S. Pietro Martire. Così le grosse patere formate da corone di frutti incornicianti targhe e teste, lo trovano nelle opere che più innanzi citerò

[1] *Archivio Storico Lombardo* 1885, Fascicolo 3, pag. 582.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Concludendo, la fronte, che doveva rispecchiare le migliori sculture di quei tempi, in pietra, terra cotta e legno, presenta aspetto maestoso e ricchissimo, se si guarda al piano superiore. Il piano terreno, fatta eccezione della porta, contrasta con tanta richezza; ma qui l'architettura rispecchia invece l'uso dei locali interni, destinati a cucine, a magazzini, ecc. Se il disegno del Filarete è fedele, bisogna convenire che dove manca assolutamente di concetto è nel basamento. Non può essere questo il risultato della ristrettezza dello spazio? La via dei Bossi non è e non era larga oltre i cinque metri.

Premesse queste considerazioni sulla facciata e suoi particolari, eccomi al vero studio di ricomposizione: il cortile.

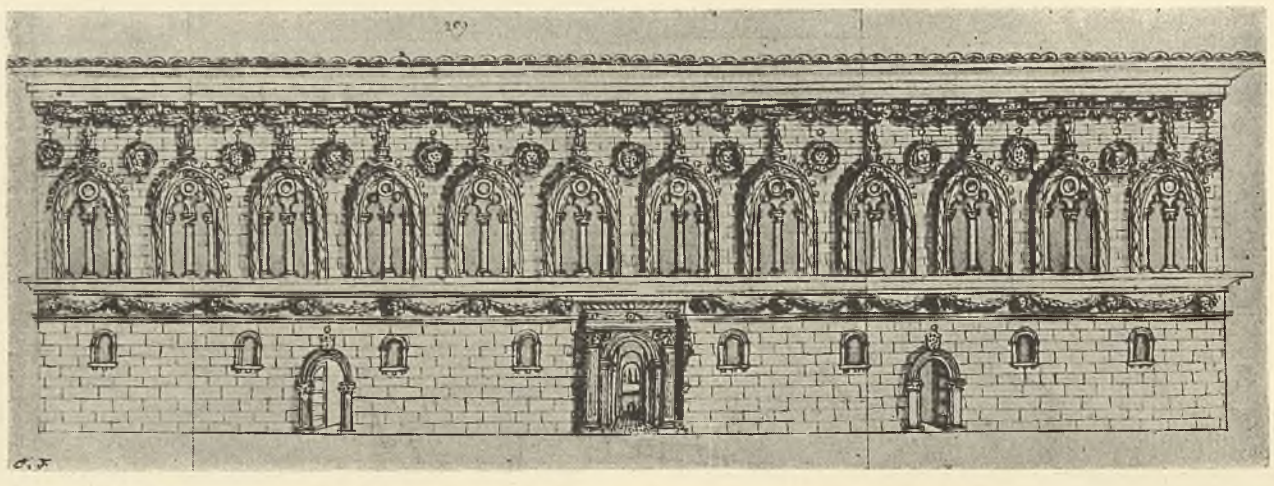


Fig. 20. Facciata del palazzo del Banco Mediceo disegnata dal Filarete.

La descrizione del Filarete sulla disposizione interna del palazzo, sebbene particolareggiata, non è però troppo evidente; cita misure, locali, loggie, ecc. con un po' di confusione, saltando di palo in frasca. Il voler ricomporre la pianta, sarebbe come proporsi la risoluzione di un vero enigma. A me basta trovare la forma del cortile, e a questo intento mi lusingo di essere arrivato. Qui credo opportuno, per meglio giustificarmi, di trascrivere un brano del manoscritto del Filarete:

" La detta porta (allude alla porta principale già citata) è largha braccia cinque, et alta dieci. L'entrata di questa porta si

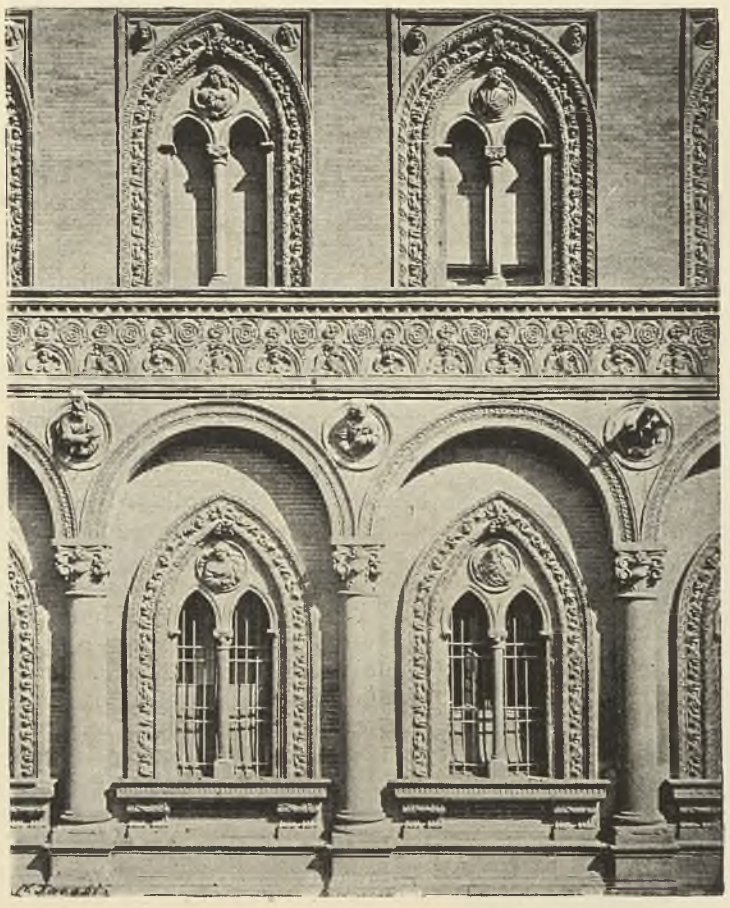


Fig. 21. Prospetto dell'Ospedale Maggiore in Milano architettato dal Filarete.

è un transito, il quale è largho braccia cinque e lungho tredici. Al fine d'esso si è l'apostero al modo di Milano, cioè un uscio corrente, il quale risponde nel cortile. Il quale cortile per uno verso si è di braccia ventisei e pell'altro braccia venti. La loggia che è a mano manca alla entrata, si è di lunghezza braccia ventotto, e largha braccia otto. La quale si dipingnie per mano d'uno bono maestro, per nome chiamato Vincenzo di Foppa; il quale per infino al presente à fatto il simulacro di Traiano, degnissimo e ben fatto, con altre figure per hornamento. E così l'à a dipigniere tutta questa partita a figure et immagine d'imperadori, le quali saranno otto, e la immagine e simulacro dello illustrissimo Francesco Sforza e della illustrissima sua Madonna e figliuoli. "

" L'altra loggia, per l'apposito a questa, cioè quella a mano dritta alla entrata, si è braccia ventidue e due terzi, e largha braccia sette e mezzo. Insù la quale si è prima nella testa all'entrata un uscio, che va in una sala terrena, dove si mangia il verno. Poi si è un archivolto, o vuoi dire come una porta, dove è una scala d'andare di sopra, di pietra a l'usanza nostra. E così in capo d'essa scala un altro uscio, fatti tutti e' due di macinghio. Poi à un altro uscio allato a questo, che risponde in una corticella che v'è un pozzo; e poi nella testa apposita à un altro uscio, che va in un'altra loggia che è nell'orto. Et ancora gli è una scala, che va disopra, e per quella si va alla cucina et a d'altri luoghi. L'altra che seguita poi dopo questa, la quale viene a essere di rimpetto alla entrata della porta, si è lungha braccia venticinque e un quarto, e la larghezza sua si è cinque. Su la quale si è un uscio che va alla canova; et ancora uno archivolto, il quale risponde nell'orto. Et a mano manca è uno uscio, il quale va nello scriptoio. Questa e l'altra parte è dipinta a falconi, che tengono un diamante in piè; e lettere, cioè un certo motto che dice: *Semper*. Queste loggie sono intorno a questo cortile; le quali sono in colonne e archivolti. "

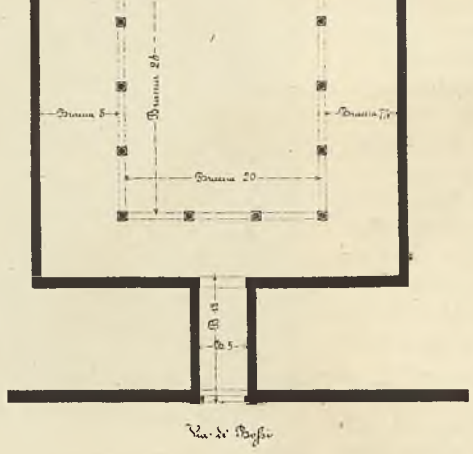


Fig. 22. Pianta del cortile nel palazzo del Banco Mediceo.

Non c'è dubbio sulla disposizione del cortile. Il lato più corto, di braccia venti, doveva disporsi parallelamente alla strada, e non poteva avere più di tre arcate, mentre l'altro lato normale ne doveva avere quattro (Fig. 22).

Ma il cortile non avrebbe preso la sua forma architettonica — per quanto approssimativa — se il prof. Pogliaghi non mi avesse fornito uno schizzo d'assieme, composto su ricordi del chiarissimo pittore Giuseppe Bertini. Il merito principale di tale ricomposizione, va dunque attribuito a queste illustri persone, mentre a me spetta soltanto la ricerca di alcuni particolari.

(*Continua*)

AGOSTINO CARAVATI.

XVIII.

IL PALIOTTO OFFERTO AL SANTUARIO SOPRA VARESE DA LODOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE

— *Tav. 12* —

Il Santuario della Madonna del Monte presso Varese possiede tre paliotti d'altare di grande pregio e valore: uno magnifico di broccato d'oro e ricami a colori, cogli stemmi e la leggenda di Lodovico il Moro e Beatrice d'Este; un altro della stessa tessitura, benchè un po' meno fine, e che forse fu donato al Santuario anche da Lodovico e Beatrice nella stessa occasione; un terzo regalato dall'Alciato, singolare pel carattere lombardo quattrocentistico della decorazione, la quale nel suo arcaismo contrasta singolarmente colla riproduzione fattavi nel centro della *Madonna della grotta* di Leonardo da Vinci.

Per importanza storica ed artistica il primo paliotto supera gli altri due pur bellissimi; e lo descriverò brevemente, valendomi dei dati tecnici favoritimi dal professore Lodovico Pogliaghi, di cui la competenza anche in questo ramo dell'arte è ben conosciuta e apprezzata.

Come appare dalla Tavola 12, questo frontale consta di due parti: il paliotto propriamente detto e l'alta fascia che lo adorna superiormente. La frangia che corre sotto la fascia è lavoro posteriore, e non ce ne occuperemo. L'altezza complessiva delle due parti è di 97 centimetri, la lunghezza di 2 metri e 28 centimetri.

Il paliotto propriamente detto è formato di tre teli di stoffa: il centrale di 56 centimetri, gli altri due di 85. Tutto di broccato d'oro, reca, a tessuto di seta sopra rizzo d'oro ed a contorni di velluto cremisi, gli stemmi riuniti di Lodovico il Moro e della consorte Beatrice d'Este, colla corona ducale e le iniziali dei nomi e dei titoli, racchiusi in targhe fiancheggiate da rami d'alloro, con bacche e frutti del moro, allusione al soprannome di *Moro*. Le tinte di questi stemmi, oro, nero, celeste, rosso ed argento, e quella dei frutti del moro, di velluto cremisi con piccole punte a fiocchetti pur d'oro, formano un accordo vibrato ed armoniosissimo.

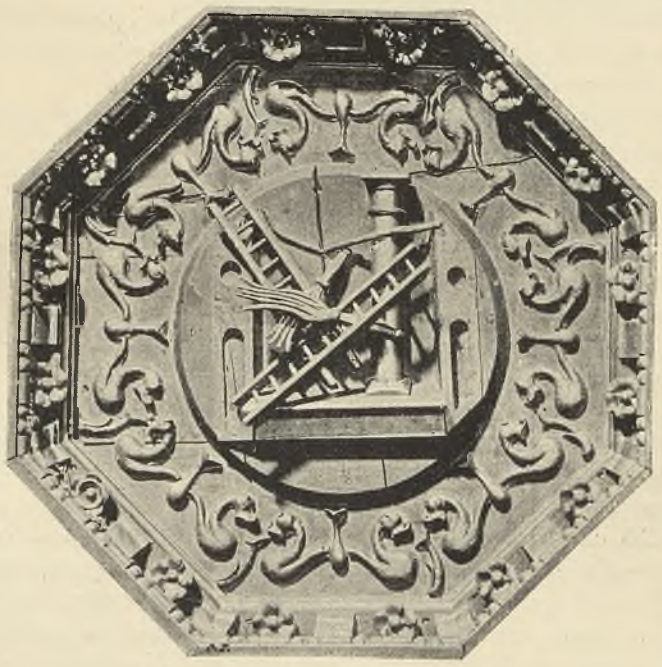
La fascia superiore, alta 23 centimetri, ha il fondo di raso cremisi, sul quale sono ricamate, in rilievo imbottito di cotone, pennellesse (impresa di Lodovico), alternate con un singolare motivo ornamentale derivato dall'antico emblema di Mercurio: un petaso col caduceo ed i serpenti. Il petaso è stato conservato e così il caduceo; ma le sue ali inferiori vennero distaccate, ed hanno preso una forma nuova, che termina in nastro e che va a ricongiungersi alle pennelesse. A queste si ricongiungono pure i due draghi, sostituiti ai soliti serpenti del caduceo. Avvertirò ancora che al disopra di ciascuna pennelessa, l'artista collocò un piccolo stemma ducale fiancheggiato di rabeschi; e ciò evidentemente allo scopo di completare la composizione decorativa e l'effetto.

Le pennellesse d'argento e d'oro hanno i particolari di cordoncini pure d'argento e d'oro, e le ombreggiature rispettivamente di colore azzurrognolo e di color terra di Siena. Son condotti collo stesso sistema tutti gli altri motivi, salvo i piccoli stemmi semplicemente ricamati. I draghi d'oro hanno le ombreggiature verdi, mentre le ali del petaso tutte d'argento le hanno invece di color celeste. La parte inferiore del caduceo è di raso nero con piccoli ricami in oro, argento e verde.

L'alto pregio della composizione decorativa risalta appieno in grazia dell'effetto sapiente ed armonico della policromia, che abbiamo la fortuna di poter ancora ammirare e studiare nella sua primitiva freschezza e tonalità.

Tornerebbe utile il conoscere con precisione la data di questo prezioso lavoro, ma come mi scrive il ch. ing. Emilio Motta, bibliotecario della Trivulziana, il quale ebbe ripetutamente ad occuparsene, manca l'atto di donazione, e le antiche guide e pubblicazioni sul Santuario della Madonna del Monte si limitano ad accennare al frontale e a dire che fu dono di Lodovico il Moro. L'ing. Motta conchiude che abbiamo però due elementi per istabilirne l'epoca approssimativa: la presenza della corona e del titolo di Duca, e l'associazione dello stemma e del nome di Beatrice, cosicchè è assai probabile che il lavoro sia stato condotto ed il dono sia avvenuto fra il 1494 ed il 1497.

GIULIO CAROTTI.



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 23 e 24. Cassettoni nel soffitto della Chiesa del Gesù a Cortona. — Sec. XVII.

(Vedi la Tavola 16).

XIX.

GRANDE RELIQUIARIO DELLA METÀ DEL XV SECOLO NELLA CATTEDRALE DI PADOVA

— *Tav. 17.* —

Nella sottoconfessione del Duomo v'ha una Cappella dedicata alla S. Croce, sul cui altare si ammira un grandioso reliquiario cesellato in argento con araba fantasia verso la metà del secolo decimoquinto. È una delle più ingegnose e finite opere che ci abbia lasciato la oreficeria di quel tempo, la quale serbavasi ancora cristiana quando l'architettura ecclesiastica si voltava alle forme pagane.

Dalle carte del Civico Archivio apprendiamo che questo prezioso reliquiario fu commesso dal Consiglio della città ad un *Pietro orefice*, il quale morì nel 1440, senza averlo condotto a fine; perciò dopo tre anni i deputati civici ne allogarono il compimento a *Bartolomeo da Bologna* e ad altri due nominati in quelle scritture *Antonio* e *Francesco*.

Se non ci è concesso di offrire la biografia degli autori del magnifico lavoro possiamo però, valendoci delle *Deliberazioni consigliari* dell'epoca, esistenti al civico Museo di Padova, dire qualche cosa di più sul compimento dello splendido reliquiario, che ci ingegneremo di brevemente descrivere.

Una deliberazione del Consiglio cittadino, in data 4 Agosto 1443, approva le proposte di maestro Bartolomeo e socî, stese in 5 capitoli colle condizionî per il completamento del lavoro in discorso. I capitoli si riferiscono: 1°) alla consegna, in tre volte ogni sei mesi, da parte del Comune, dell'argento necessario a dare *el dito tabernaculo* finito per la festa del Corpus Domini del 1445; 2°) alla consegna dell'oro necessario per la doratura, quattro mesi prima della detta festa; 3°) al patto che per ogni consegna di denaro la terza parte rimanga a rimunerazione del lavoro, e a sostentamento delle famiglie degli artefici; 4°) al caso che passato il termine di due anni essi non avessero ricevuto denaro sufficiente al compimento dell'opera, e il Comune si obbliga di pagare tutta la lavorazione restando in arbitrio degli assuntori di lasciare che altri la finisca; 5°) finalmente alla condizione che nessun compenso possano esigere gli artisti sul peso del tabernacolo eccedente le 85 marche.

Altra deliberazione consigliare del 24 Giugno 1453 determina che il tabernacolo si conservi nella sagrestia della Cattedrale, custodito da due Canonici e due Sacerdoti, mentre la seconda chiave debba stare nelle mani della Comunità, della quale il reliquiario resta in *dominio et possessione*. Dalla sagrestia non dovevasi levare che per la processione del Corpus Domini, ed ovvero volesse il Comune anche per trasportarlo alla Basilica di S. Antonio il dì 13 Giugno o in altre feste solenni, purchè si obblighi a tutto ciò il Capitolo con atto pubblico. Messa ai voti la parte risultò approvata, ma non fu accettata dal Capitolo dei Canonici della Cattedrale; quindi si revocò con altra deliberazione nel 6 Agosto dello stesso anno.

Il Capitolo ed il Vescovo Fantino Dandolo intendevano che l'Ostensorio appartenesse alla Cattedrale, essendo stato fatto colle offerte dei fedeli, raccolte nelle processioni del Corpus Domini di molti anni addietro e soltanto consegnate al Comune di Padova. Interposero quindi per mezzo del loro procuratore Enrico de Saxonia appello al podestà Triadamo Gritti.

Il Podestà, in data 17 Settembre 1454, sentenziò che la Comunità di Padova consegnasse ed offrisse *tanquam res Deo et Ecclesie deputata* il tabernacolo, da esporsi in sagrestia entro armadio costruito a spese del Capitolo, ed il Comune, il Vescovo ed il Capitolo tenessero ciascuno una chiave del detto armadio; sentenziò pure che colle future oblazioni raccolte dalla Chiesa e verificate dal Comune per mezzo di appositi incaricati, si dovesse provvedere ad un baldacchino *ad ornamentum Corporis Christi et reliquiarum sanctorum quæ sunt in sacrastiâ predicta*.

Prima del Giugno 1455 il Comune impegnò il tabernacolo presso l'Arca del Santo per la somma di 100 ducati d'oro; e per la processione di quell'anno deliberò di pregare il Vescovo ed i Canonici di depositare garanzia equivalente o di prestare la somma affine di poterlo ritirare dagli Amministratori dell'Arca. Per la esecuzione del reliquiario il Comune aveva speso da parte sua lire 700 ed i Canonici avevano sborsato ducati d'oro 100. Ai 3 Giugno 1459 il Comune acconsente di condonare questo debito di 700 lire, purchè anche i Canonici regalassero i 100 ducati d'oro, destinandoli ad un nuovo e decente baldacchino.

Soddisfatta sulle vecchie carte la nostra curiosità, veniamo alla descrizione del capolavoro, per quanto sia possibile dire nettamente di un' opera, la quale per la straordinaria grandezza (supera l'altezza di un metro) e per la minuziosità del dettaglio veramente stupisce.

La forma generale è semplice. Un piede ampio e proporzionato, un gambo poco rigonfio e la parte superiore o custodia quasi conica.

La pianta fondamentale del basamento è quella di un esagono stellato, avente fra gli angoli rientranti rettilinei sei grandi punte a doppia curva raccordata a mo' degli archi bizantini. Detta base si compone di tre gradini, dei quali il mediano è il più alto. L'inferiore consta di sagome racchiudenti una fascia a nicchiette, il medio è vagamente traforato nella cosidetta maniera gotica, l'ultimo invece nella foggia bizantina. La parte a cielo dei gradoni ha un crescendo di lavoro e rilievo dall'inferiore al superiore di vaghezza e diligenza inestimabili; e l'ultimo va restringendosi con curva aggraziata sino a formare il collo, adorno di sei archi coll'apertura chiusa da minuto traforo. Le divisioni tra un archetto e l'altro sono quelle che determinano il complesso prismatico esagonale sul gambo sovrapposto.

Componesi il gambo col doppio giro d'una specie di balatojo a rosa esagona, protetto da balaustrata e portato da sei mensole, in corrispondenza delle quali nascono dei rigonfi cilindrici, terminanti a torricelle isolate e a traforo. Dal poggiolo inferiore al secondo, più vasto, il gambo è tutto coperto di eleganti fogliami; sopra il secondo, in corrispondenza alle torricelle isolate, si elevano dei veri minareti, racchiudenti fra loro un doppio ordine di nicchie popolate di statue ed accomodate per modo, che la cuspide del cappello trilobato a fogliami della nicchia sottoposta più grande, serve di piedistallo alla statuina superiore, la cui nicchia circolare a lobi minuti, posta in rilievo, si alterna con rinforzi alla gotica, portanti un altro piccolo balatojo sormontato di una specie di vasi sagomati.

A questo punto apparisce una zona di gambo nudo, sempre a pianta esagona, dalla quale si protendono con bella curva i sei costoloni sostenenti la custodia del reliquiario, frammezzati pure da trafori, sebbene la loro vista sia tolta in gran parte da dodici gruppi di fogliami pendenti da altrettanti poggioli curvi separati da pilastrini cilindrici, il che costituisce il piano inferiore della custodia.

In questa, che è a tre piani, si aprono sei grandi fori a trilobo, i quali lasciano vedere la S. Reliquia e prendono quasi tutta l'altezza del primo piano. Il secondo, più ristretto, comprende sei nicchioni bellissimi, terminati da sei cupolini di forma bizantina. L'ultimo, a nicchie più piccole, finisce con una pagoda, sormontata da un fiore.

Ciò che sorprende nel grandioso reliquiario è la fecondità di invenzione e la finezza di esecuzione: insomma, un capolavoro, nel quale si trovano motivi sufficienti a costruire dieci reliquiarî.

La tavola eliotipica aiuterà l'artista a farsi una giusta idea della gentilezza di dettaglio e della serietà d'insieme di questo saggio luminoso dell'oreficeria nella metà del XV secolo: opera di valentuomini, dei quali si conoscono appena il nome di battesimo ed il paese d'origine.

B. Lava.

XX.

DI ALCUNI LAVORI ARTISTICI DI LEGNAME IN TOSCANA

— Tav. da 13 a 16. Fig. da 23 a 26. —

La riproduzione che offriamo ai lettori di alcune tra le tante opere artistiche di scultura e di intarsio in legno ci porge l'occasione di dedicare qualche parola a quest'arte, che in Toscana specialmente ebbe periodi di vero splendore.

E lo facciamo di buon grado per affermare una volta di più che questi generi di esplicazione dell'ingegno umano non furono inferiori per importanza e per merito alle tante altre artistiche concezioni solo perchè affidate ad una materia meno solida e meno costosa. La superba bellezza di tante opere, le quali ad ogni piè sospinto vi colpiscono e v'interessano, esclude assolutamente il falso concetto che esse debbano considerarsi siccome il prodotto del lavoro meccanico e manuale di mestieranti, e le pone al livello stesso delle altre plasmate colla terra, scolpite nel marmo, dipinte sulle tavole e sulle tele. Come non fu per il passato, non deve essere nemmeno ora la materia che nobiliti l'oggetto di arte; ma è il merito solo, assoluto e reale, quello che determina il grado d'importanza e di valore dell'opera stessa.

E poi, qui da noi, in Toscana, dove l'arte ebbe tanti e così valenti cultori, dove l'esplicazioni del genio artistico sono così numerose, così stupende, erano precisamente i medesimi maestri che l'ingegno loro acconciavano ad ogni sorta di artistici lavori, che trattavano con eguale maestria il pennello, lo scalpello, la sgorbia, il bulino.

Donatello impara prima l'arte all'orafo, poi diviene scultore ed architetto; Luca Della Robbia è orafo, poi dedica l'altissimo ingegno a modellare, dipingere ed invetriare terrecotte; Benedetto Da Majano è a vicenda

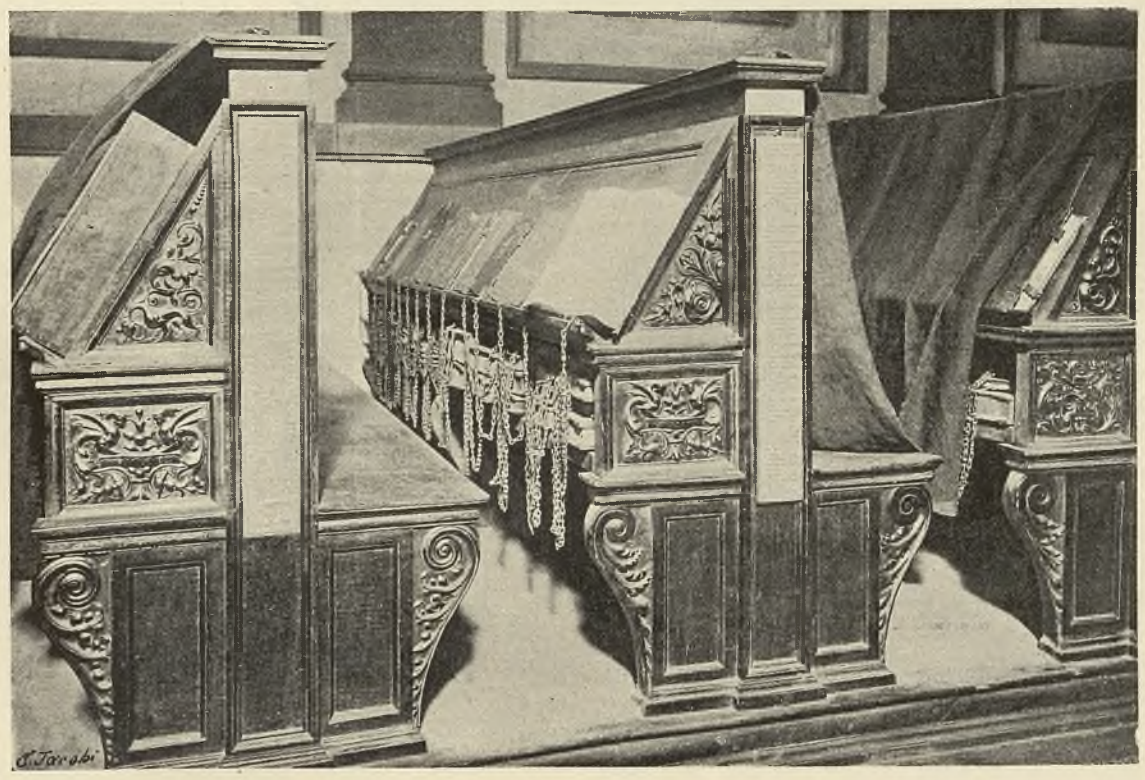


Fig. 25. Banchi per i codici nella Libreria Mediceo-Laurenziana a Firenze.

scultore, architetto e maestro di legname, e si manifesta potente in ognuno de' tre generi d'arte colla Madonna dell'Ulivo di Prato, col Palazzo Strozzi, col soffitto del Salone de' Dugento in Palazzo Vecchio.

Quella che oggi si vuol chiamare, non si sa perchè, arte industriale, era allora parte intima e indivisibile della grande arte, talchè lo scalpellino era poi lo scultore, e basterebbe a provarlo il fatto che Donatello e Michelozzo nella loro denunzia agli ufficiali della Decima si qualificavano semplicemente siccome *scalpellatori;* i maestri di legname divenivano scultori ed architetti, nè avevano ritegno ad eseguire nelle loro botteghe le cose più umilmente semplici. Giuliano da Majano, scultore non meno abile del fratello Benedetto, prendeva a fare le tavole ed i loro adornamenti o cornici anche dai pittori che non si sollevavano al disopra della mediocrità. Nella stessa guisa e per la stessa ragione, Benedetto da Majano, Giuliano da Sangallo, Baccio d'Agnolo, maestri di legname o legnajoli, scolpivano opere sublimi, inalzavano chiese e palagi di sorprendente bellezza.

Ed ecco che in quest'accozzo, in questo affratellamento delle singole categorie dell'arte, in questa versatilità d'ingegno addimostrata dai nostri maestri, devesi trovare e si trova la ragione dell'alto sentimento artistico, del gusto decorativo squisito, della gentile armonia di linee, di modini, di ornati, di policromia, che sorprende chiunque contempli con occhio intelligente le molte e belle opere di legname esistenti in Toscana.

Nelle ricche manganelle, nei badaloni, nei leggii de' cori monastici, ne' banchi delle sagrestie, nelle cattedre delle pubbliche udienze, nei soffitti dei saloni, nei pancali e negli armadj dei privati palagi, domina sempre lo stesso sentimento, l'identico tipo puro e gentile, che va di pari passo, che obbedisce alle stesse forze, agli stessi istinti, i quali s'impongono all'architettura, alla pittura, alla scultura coeve.

Firenze, Siena, Pisa, Lucca, Arezzo e poi anche le città minori, ebbero delle vere e proprie scuole d'intagliatori e d'intarsiatori, che abbiamo tuttora la fortuna di potere studiare ed apprezzare nei lavori sfuggiti all'opera edace

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

del tempo ed a quella vandalica o utilitaria degli uomini. I disegni che oggi pubblichiamo e che riproducono opere diverse per tempo, per natura loro e per stile, servono di pratica dimostrazione a quanto abbiamo sommariamente accennato.

Il soffitto a cassettoni dalle masse grandiose e decorative, di finissimo stile del XV secolo, con meandri, volvoli, borchie, rosoni sporgenti, gigli di Francia, col magnifico fregio di festoni alternati agli stemmi del Comune e del Popolo di Firenze, dei Priori di Libertà, della Parte Guelfa, della Chiesa ecc. è il più bell'ornamento del vasto salone, che servì un giorno alle radunanze del Consiglio de' Duecento e che è oggi l'aula del Consiglio Comunale di Firenze. E' indubbiamente da annoverarsi fra le più belle opere congeneri del secolo aureo dell'arte, ed è deplorevole che nel decorso secolo all'armoniosa policromia originale, ai quieti effetti dell'oro sull'azzurro si sostituissero delle goffe e rozze colorìture di bianco e di celeste (Tav. 13).

Di questo soffitto, compiuto nel 1474, fece il modello Benedetto da Majano, scultore ed architetto fiorentino, il quale nel grandioso lavoro ebbe compagno un altro valente artista, Marco del Tasso, che apparteneva ad una celebre famiglia, nella quale l'esercizio dell'arte, di quella del legname soprattutto, era tradizionale ed ereditaria.

I banchi, che servono a sostenere i codici nella celebre Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, appartengono ad un altro genere dell'arte del legname, poichè, oltre ad essere intagliati, sono anche intarsiati; ma non appariscono inferiori di merito, ed in essi pure si ammirano la felice concezione del disegno, il bel partito decorativo, la esecuzione sopraffina e delicata, e più particolarmente quella gentile armonia di stile e di forme, che li assimila mirabilmente al bel soffitto scolpito da G. B. del Tasso, alle delicatissime vetrate dipinte da Giovanni da Udine, al vago impiantito di terracotta, opere le quali fanno del salone della Biblioteca un insieme artistico sorprendente.

Fig. 26. Cassettone nella chiesa del Gesù a Cortona.

Michelangiolo Buonarroti dette i disegni di cotesti banchi e due celebrati intarsiatori, il Del Cinque ed il Ciapini, li eseguirono nella seconda metà del XVI secolo (Tav. 14 e 15 e Fig. 25).

Delle condizioni tuttora fiorenti dell'arte del legname anche nel secolo successivo, dà una chiara idea il soffitto a formelle ottagone nella chiesa del Gesù a Cortona (Tav. 16. Fig. 23, 24 e 26).

La chiesa del Gesù è un bell'edifizio, che sorge dinanzi alla cattedrale di quell'antichissima ed artistica città, e riunisce in sè un vero tesoro d'opere d'arte. Il bel soffitto di legname, pure manifestando nel carattere generale ed in certe forme il nuovo indirizzo dell'arte, mantiene sempre il predominio dell'influenza benefica de' secoli precedenti, nè può ancora ascriversi fra le cose barocche, sebbene sia stato fatto nel XVII secolo. Ne fu autore un artista cortonese, Michelangiolo di Mezzanotte, il quale evidentemente, vivendo in un ambiente artistico più modesto e ristretto, non aveva risentito che in parte l'influsso del nuovo gusto invadente.

In quel saggio e sapiente ordinamento a forma popolare della repubblica fiorentina, che ascriveva tutti senza distinzione i cittadini alle corporazioni delle arti maggiori o minori, secondo l'indole della professione da essi esercitata, gli artisti non costituivano un'arte a se, per quanto fossero numerosissimi; ma erano variamente ascritti e matricolati. I pittori appartenevano all'arte dei medici e speziali, gli orafi a quella della seta, due delle arti maggiori; invece li scultori di pietra o di legno erano ascritti ad una delle arti minori: quella dei Maestri di pietra e di legname; i semplici esecutori poi appartenevano a quella de' legnajoli.

Appunto in mezzo a questa modestia di forme e di usanze, in questo accomunarsi di artisti insigni e di umili artefici, sorgevano e s'imponevano all'ammirazione universale quei grandi genj, che han lasciato all'Italia il retaggio di tante opere sublimi, le quali formano la più serena e più splendida delle nostre glorie. G. Carocci.

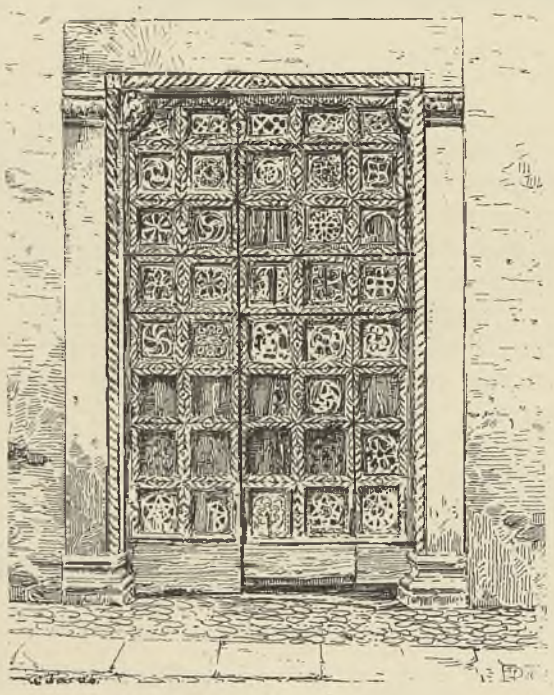


Fig. 27. Imposta di porta già nella chiesa di S. Maria dei Battuti a Belluno ora in quel Museo Civico.

XXI.

IMPOSTE DI DUE PORTE

GIA NELLA CHIESA DI S. MARIA DEI BATTUTI A BELLUNO

— Dettagli 11 e 12, Tav. 27 e 28 —

Al chiarissimo professore cav. Pellegrini, direttore del Museo Civico di Belluno ed egregio cultore degli studi storici ed archeologici, l'*Arte italiana* deve le seguenti notizie:

Non abbiamo memoria alcuna degli autori delle porte di pietra nella chiesa di Santa Maria dei Battuti, e così neppure delle imposte di quelle porte, perchè le carte e i registri della confraternita andarono smarriti; ci resta tuttavia qualche nota dalla quale si può dedurne indirettamente l'epoca. Il proemio dello statuto ci informa che la confraternita fu instituita nel maggio del 1310, ma non sappiamo dove si raccogliesse; nè pare che per più di un secolo pensasse a fabbricarsi una sede conveniente e una chiesa.

Nel 1415 si lavorava, perchè sul campanile sta scolpita la seguente iscrizione:

MIL. CCCCXV DIE
XX MES MAI CON
PLETVM FVIT HOC
OPVS SVB CASTA
LDIA MATEI CAPONI
ET MATEI REGIS

La chiesa pare che fosse compiuta nel 1429, perchè sulla pietra di impostazione dell'arco del coro o presbitero si legge questa iscrizione in barbari versi esametri, distribuiti in sette righe, e coi caratteri del tempo, come l'altra di sopra:

MILLE QVATER CENTVM QVATER
OCTO SOL TRIBVS ANNIS VOLVERAT
EXEMPTIS JVNII DE MENSE CAPELLA
CVM FVIT EXACTA HEC ET ERAT
TVNC VIRGINIS ALME DE SALCIS DA
NIEL DEL LONGO BARTHOLOMEVS ET DE
VEZANO FRANCISCVS OFFICIALES.

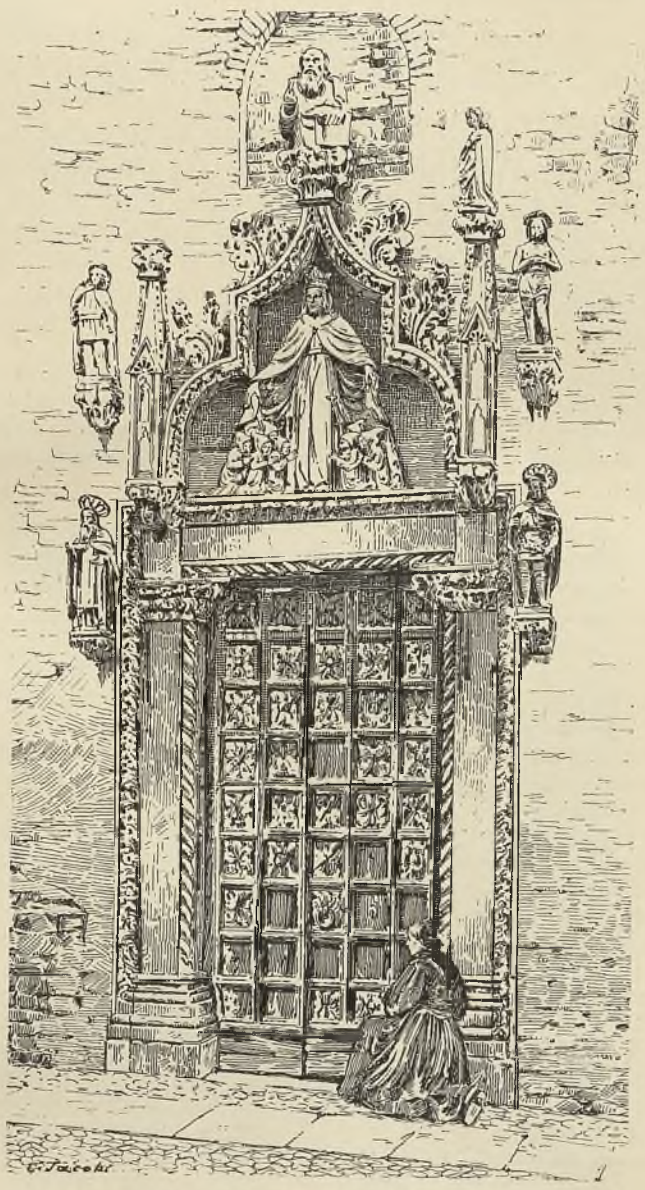


Fig. 28. Porta già nella chiesa di S. Maria dei Battuti, ora in quella di S. Stefano a Belluno,

Invece sulla porta di fianco contigua alla chiesa e che introduceva alle stanze della scuola o confraternita, si legge pure in caratteri gotici:

1441. DIE 28 IVNIJ FACTVM FVIT
HOC OP' SVB CASTALD' MAGRI BTLI
DE PLATEA ET MIRI IACOBI DE TOREXO
ET MAGRI VICTOR' DE CESA MAS'.

Ora è da notare che la imposta tanto finamente intagliata stava in questa porta più semplice, la quale conduceva alle stanze dove si raccoglievano i castaldi, il massaro e il consiglio della congregazione, e che risulterebbe dell'anno 1441, se si deve supporre fatta insieme colla sua porta: e che l'altra imposta di lavoro molto inferiore restò fissa ai suoi cardini e fu trasportata nel 1892 nella chiesa di S. Stefano insieme colla porta grande di pietra riccamente scolpita, la quale parrebbe fatta nel 1429, se è contemporanea al coro o presbiterio.

Nella chiesa di S. Maria si lavorò anche nel 1513 stando a questa iscrizione incisa sopra una porta laterale interna della medesima:

QVESTO . E . FATTO . SOTTO . LI .. CASTALDI . S` . B'NARDN . DA . CESA . ET . S' . POLO . DE . ZILIO . E . M° . ZANON . DA . CARFAGNOI . MASSARO . 1513.

E forse è lecito credere che allora si sieno fatte anche le due finestre della facciata di stile classico, le quali stuonano affatto non solo colla bella porta ma anche coll'arco ogivale del presbitero, costrutto, come si disse, nel 1429.

XXII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

KONDAKOW (N.) *Histoire et monuments des émaux byzantins.* In folio di XI-388 pag. 28 tav. in colori e molte illustrazioni nel testo. Francoforte sul Meno 1892.

La data non corrisponde esattamente all'epoca della apparizione di quest'opera veramente regale e composta da un dotto che in materia di cose bizantine è un' autorità, il Kondakow, professore all'Università di Pietroburgo e conservatore del Museo dell'Ermitage [1]. L'opera deve la vita sua sopra tutto alla generosità di un ricco amatore russo, A. de Zwenigorodskoï, il quale dopo aver formato una collezione assolutamente unica di smalti bizantini, concepì il disegno di pubblicare e fare illustrare da persona competente la sua collezione.

L'origine russa dà a quest' opera un' importanza speciale. Perocchè i russi si trovano in condizione meravigliosa per comprendere il bizantinismo. L'hanno nel sangue, a così dire, quindi debbono sentirsi attratti vivamente dallo studio dell'arte bizantina, di cui il suolo loro è largamente ornato e imperfettamente esplorato.

L'opera è divisa in tre parti: la prima tratta dell'origine e della tecnica degli smalti bizantini; la seconda è una lista cronologica e ragionata degli smalti bizantini conosciuti; la terza contiene la descrizione degli smalti bizantini della collezione Zwenigorodskoï.

Questo non è il luogo per fermarci a parlare delle cose che dice il K.; rileveremo bensì le sue conclusioni, che cioè l'arte dello smalto è apparsa nell'Europa Orientale nel II o III secolo della nostra èra; in Occidente, e in particolar modo nella Gallia, nel IV e V secolo; nel VI secolo in Italia [2]; e nel VI o VII secolo nei paesi scandinavi. Richiameremo poi l'attenzione degli artisti sul modo eccellente con cui vennero riprodotti gli oggetti d'arte in quest'opera. La quale sotto tale riguardo è perfetta; perciò è bene che non sia ignota ai nostri lettori, cui l'arte bizantina non ispira lo sdegno che per molto tempo ha ispirato. Sopra tutto agli orefici sarebbe utile assai di conoscere le tavole del K., e la collezione di buccole che contengono. Quest'opera, pubblicata in tre lingue, in russo, in tedesco e in francese, e preceduta da una introduzione del de Z., è un vero omaggio reso

[1] Il K. è autore di due bei volumi sulle *Miniature bizantine* stati tradotti in francese e pubblicati a Parigi dalla Libreria dell'*Art*.

[2] Il K. cita anche il famoso paliotto di S. Ambrogio che ascrive alla fine dell'XI o al principio del XII Sec. A tal proposito si vedano le recenti ricerche di Diego Sant'Ambrogio (*Intorno alla basilica di S. Ambrogio*. Milano 1893 pag. 4 e seg.) e le osservazioni del Cattaneo (*L'Architettura in Italia dal Sec. VI al Mille circa*. Venezia 1889 pag. 202 e seg.)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

all'arte bizantina ; e sarebbe da desiderare che qualche Mecenate intelligente, inspirandosi all'esempio del de Z. desse un *Corpus* di tutti i monumenti del Basso Impero di data certa che oggi si conoscono.

Quanto le arti decorative ne trarrebbero profitto!

Ricci C. *Monumenti sepolcrali di Lettori dello Studio Bolognese nei secoli XIII, XIV e XV* con trenta tavole fotografiche dello Stabilimento Poppi. Bologna 1888.

Come dice il titolo, la raccolta ordinata dal Ricci e illustrata con alcune note diligenti ed utili, è composta di fotografie ed è un buon contributo all'arte decorativa scultoria, specialmente del XIII e XIV secolo. Essa contiene buon numero di lapidi figurate, di quelle che anticamente si collocavano sui pavimenti. Contiene qualche gentile edicola da monumento, fra le altre quella grandiosa ad Antonio Galeazzo Bentivoglio, e non c'è quasi nessuna tavola che per un verso o per l'altro non possa giovare allo scultore decoratore. Il quale, nelle fotografie di questa raccolta, oltrechè motivi d'architettura e d'ornato, può studiare lo spirito e lo stile dei bassorilievi e delle figure isolate, massime del Medioevo.

A. Severi. *Monogrammi.* 73 Tavole divise in tre serie: le due prime complessivamente di 462 monogrammi in due cifre e la terza di 116 in tre cifre. Ulrico Hoepli. Milano 1895.

Questa raccolta di monogrammi è contenuta in molte tavole d'un Manuale Hoepli, serie speciale; ed io la indico qui perchè può essere molto opportuna specialmente ai litografi, agli orefici e alle ricamatrici. Dice bene l'A. nella introduzione: all'Italia mancava una raccolta ragionevole di monogrammi; le raccolte che si trovano in commercio per lo più sono brutte. Questa intende ad essere superiore a tutte le altre e vi riesce. Sotto il riguardo dell'arte e degli stili cui accenna l'A. resta pertanto ancora da fare una raccolta; perocchè l'intento dell'A. è stato di " attenersi ai tipi più comunemente usati, avendo cura che abbiano un' *ossatura sana* la quale si presti alle modificazioni richieste dalle circostanze „. Lasciando da parte la questione dell'*ossatura*, la raccolta che presentiamo, è degna d'esser conosciuta da chi ogni giorno va in cerca di questo genere di lavori. Il suo prezzo mite ne facilita l'acquisto; e sotto questo riguardo gli dà un merito che una simile raccolta editorialmente più ricca, pubblicata in Germania vari anni sono da M. Gerlach non ha, mentre pel contenuto non riesce molto più importante della raccolta höpliana. La quale se avesse avuto qualche tavola con blasoni e corone di ogni grado nobiliare, sarebbe stata ancor più pregevole. Tale appendice la troveremo, è sperabile, in una seconda edizione.

E poichè sono sulla via de'desiderii, credo di interpretare quello di molti litografi, orefici e calligrafi nel sollecitare da qualche autore, che potrebbe essere lo stesso Severi, una raccolta di monogrammi antichi.

L'arte di unire le lettere insieme per comporre un nome o solo alcune lettere di esso, è antichissima. Si trovano dei monogrammi sulle monete e medaglie consolari, e il Basso-Impero è il regno di queste lettere unite, di cui oggidì si fa tanto uso. Il Basso-Impero ornò di monogrammi monete, musaici, capitelli; e a Costantinopoli, a Ravenna, a Parenzo, a Venezia se ne potrebbero raccogliere moltissimi ingegnosi ed originali. Le raccolte paleografiche sarebbero le fonti principali.

Questo il desiderio ch'io getto in mezzo al pubblico; e se cadrà su terreno fecondo sarò contento.

La raccolta höpliana ha un " indice di tutte le combinazioni dei monogrammi di tre cifre „, il quale facilita le ricerche della raccolta medesima, che è stampata con diligenza.

A. M.

XXIII.

NOTIZIE

La Commissione Centrale per l'insegnamento artistico-industriale si adunò il dì 8 d'aprile al Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. L'on. Ministro Barazzuoli iniziò la sessione con un discorso, in cui disse quanto egli intenda fare in pro dell'arte industriale, e tracciò la via ai lavori della Commissione, la quale è composta così: Camillo Boito, presidente, Felice Barnabei, Alfredo D'Andrade, Cesare Maccari, Manfredo Manfredi, Giuseppe Sacconi, Luigi Rosso, marchese Filippo Torrigiani e i presidenti dei Consigli direttivi dei Musei artistico-industriali di Roma e di Napoli. Sono aggregati alla Commissione, per conto del Ministero, il Capo Divisione della industria e del commercio, cav. Callegari, tre ispettori ed il segretario.

Intorno a parecchi argomenti riguardanti le varie scuole, gli esemplari, le pubblicazioni ecc. la Commissione potè deliberare. Per altri temi, più gravi, affidò a qualcuno de' propri membri l'incarico di studiarli e di presentare le opportune proposte nella prossima sessione. Così fu fatto per i nuovi ordinamenti dei Musei e delle Scuole di Roma e di Napoli, per i Corsi magistrali da istituire in alcune delle Scuole superiori d'Arte applicata alle industrie, per i criterii da seguire nelle ispezioni scolastiche e nella ripartizione dei sussidi, ecc. ecc.

Rispetto agli argomenti di generale importanza il nostro Periodico riferirà in seguito le deliberazioni della Commissione Centrale; dall'opera della quale l'on. Ministro disse di ripromettersi un illuminato e benefico impulso ai progressi delle scuole e delle industrie artistiche italiane.

Una raccolta di cornici. — Quando, vari anni sono, si dovettero prendere alcune disposizioni pel riordinamento parziale delle Gallerie di Firenze, si pensò di riunire tutte le numerose cornici che, prive di dipinto, si trovavano sparse nei magazzini, e di ordinarle in qualche guisa.

Si collocarono, difatti, alle pareti di un'ampia e luminosa scala, che dalla Galleria degli Uffizi mette ai magazzini, e si formò una raccolta che può dirsi unica nel suo genere. Se ne trovano di tutte le epoche, cominciando dai trittici medievi e venendo fino alle frastagliate cornici del secolo scorso. Gli artisti che si dedicano all'intaglio dovrebbero conoscere la raccolta fiorentina; la quale sarebbe bene che fosse pubblicata.

Una pubblicazione di cornici la sta preparando l'egregio M. Guggenheim di Venezia.

Bronzi figurativi e ornamentali. — Il sig. Jacobsen in un suo studio intorno le placchette del Museo Correr a Venezia *(Plaketten im Museo Correr zu Venedig)* le ha descritte minutamente, mentre nè il catalogo del Lazari (1859) ormai invecchiato, e poco consultabile, nè i volumi del Molinier (1886) n'avevano fatto sufficiente cenno.

La pianta nell'ornamento. — In Francia, in Germania, in Inghilterra e perfino oltre Atlantico, nell'America del Nord, esiste fra gli studiosi di cose artistico-industriali una vera agitazione in favore dell'adozione delle piante e dei fiori naturali nell'ornamento.

La Francia organizzò, nel 1890, la importante *Exposition de la Plante*, e questa esposizione riaccese l'amore verso lo studio delle piante e dei fiori applicato all'ornato. Non che questo amore siasi mai spento, ma pareva illanguidito di fronte alla estesa applicazione delle piante stilizzate.

In Germania il Museo delle Arti decorative di Berlino promosse delle esposizioni di studi presi dal vero, elementi pregevoli per l'arte ornamentale; e nel 1892 aprì una sezione speciale a questo medesimo scopo. Un professore, il Meurer, fautore ardente di questo nuovo ritorno alla natura, tenne delle conferenze che le riviste professionali lodarono molto; ed ebbe sèguito. Il Curlitt, quegli che immaginò i begli album di composizioni barocche, tenne egli pure delle conferenze in favore dello studio dal vero, e a Monaco il professore Krell fece lo stesso.

E in Inghilterra, e in America?

Non tanto quanto in Germania, ma anche gli inglesi fanno parte dell'agitazione, e fra gli altri sintomi evidenti indicheremo la pubblicazione del Day sulla *Natura nell'Ornamento* e gli studi che di quando in quando si stampano in due periodici professionali *The American Architect*, *The Decorator and Furnischer*, nonchè lo studio recente del Bouilhet sull'oreficeria americana, stampato nella *Revue des arts décoratifs*, in cui si vede con quanto interesse gli Americani applicano la flora nazionale nelle opere industriali.

Arte e commercio. — L'elegante rivista francese *Le Livre et l'Image* tempo fa prese la iniziativa della costituzione d'una società di raccoglitori di indirizzi, prospetti-réclame, etichette, di tutto ciò insomma che si riferisce a qualsivoglia richiamo commerciale in cui entri l'arte.

Un monumento al Watteau. — La Francia, che in questi ultimi tempi ha reso giustizia a vari artisti, i quali in tempi meno generosi dei presenti furono oggetto ancor più che di noncuranza, di sdegno, oggi ha decretato un monumento al Watteau che, col Boucher Chardin, è il più geniale e fantasioso decoratore del tempo di Luigi XV. Il monumento, frutto di modesta sottoscrizione, è assai singolare. Consta del busto del Watteau cui offre, tributo di riconoscenza, alcuni fiori una delle sue amabili " *marquisettes* „ seduta sur un parapetto di stile roccocò. Autori: E. Guillaume architetto e Gauquié scultore. E il luogo destinato al monumento, uno de'punti più poetici del Lussemburgo.

Monticelli Giuseppe, Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

Anno IV. APRILE 1895 N.° 4

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIV.

IL SARCOFAGO DI MEDEA COLLEONI SCOLPITO DA GIOVAN ANTONIO AMADEO

Tav. 19. Fig. 29. 30 e 31 —

L'opera d'arte per essere un capolavoro non ha d'uopo di colossali dimensioni, nè di una grande ricchezza di particolari. Può dirsi capolavoro anche un' opera di proporzioni modeste, purchè sia equilibrata e bella nel suo assieme, sapiente e geniale nella composizione, individuale e vigorosa nella esecuzione.

A Bergamo nella Cappella Colleoni, un vero santuario dell'arte, a fianco del grande mausoleo dell'accigliato condottiero, affascina ed innamora il piccolo monumento funerario della gentile sua figlia Medea. In questa Cappella tutto è opera dell'Amadeo, e pare che tutto concorra a dare maggior risalto a questo gioiello della plastica lombarda, il quale non vi fu trasportato dalla vicina località della Basella che pochi lustri or sono, nel 1842.

L'Amadeo l'aveva eseguito di certo poco dopo la morte di Medea, avvenuta il 6 Marzo dell'anno 1470, quand'egli percorreva il miglior suo periodo artistico, nel pieno vigore dell'età e dell'arte, quando, abbandonata la scuola dei Mantegazza, egli era passato alla scuola Toscana, studiandone in Milano e pro-

Fig. 29. Mensola del sarcofago di Medea Colleoni a Bergamo.

babilmente in Padova le opere nelle creazioni di Donatello e del Bellano, forse anche di Michelozzo.

La composizione del monumento è molto semplice (Fig. 31): una specie di edicola o cornice, nella cui nicchia poco profonda l'Amadeo compose il bellissimo sarcofago, sul quale riposa la figura giacente di Medea, che dorme placida sotto la protezione della Vergine, del Bambino benedicente e di due Sante.

L'assieme è semplice, bene equilibrato, armonioso, e risponde

Fig. 30. Sostegno centrale dell'arca nel sarcofago di Medea Colleoni a Bergamo.

al concetto soave e poetico della *Medea*, che l'epigrafe dice *Virgo*, ed alla perdita della quale il rude ed austero guerriero avrà forse lasciato cadere la sola lagrima di cui il suo cuore fosse capace.

L'architrave o fregio è intagliato a bassissimo rilievo con foglie e con un filare inferiore di perle e fusarole, concetto toscano; e toscana è pure la fascia sotto i pilastri, tenuta più semplice e più austera, tanto che si pensa alle cornici ed ai fregi dei tabernacoli di Donatello e del Michelozzi. I pilastri svelti, alti, sottili, terminano con eleganti capitelli e sono adorni di graziosi ornati fogliati a candelabro.

Le due cortine rialzate, lontana reminiscenza delle ampie cortine pisane e fiorentine, ed il medaglione collo stemma del Colleoni, che pendono dal fregio od architrave, rompono, anzi tolgono, la durezza all'ombra della massa quadrangolare portata nella nicchia; e preparano l'occhio a scendere dolcemente al gruppo della Vergine e delle Sante, poi al sarcofago.

Questo e le figure sacre occupano metà della nicchia e risaltano con linea piena ed armoniosa su quella infelice scacchiera, la quale appare un'aggiunta moderna, perpetrata quando il monumento fu quivi trasportato dalla Basella.

Delle figure sacre per ora mi contenterò di dire come s'accordino assai bene col sottostante sarcofago, e come l'artista con molta accortezza le modellasse in guisa che risaltassero poco e non avessero nè proiettassero ombre troppo forti.

Con pensiero gentile l'Amadeo fece reggere l'avello non già da zampe di leoni, nè da draghi, nè da aquile, bensì da teste di cherubini alati (Fig. 30). Nè più bel sarcofago potrebbesi immaginare. Quattro pilastrini lo dividono in tre campi, due dei quali racchiudono una corona con scudi gentilizi, e quello centrale una Pietà, che fa pensare a Donatello e al Bel-

POLITECNICO BIBLIOTECA ORINO

lano. Il coperchio è sottile e tutto intagliato; nè di fatti occorreva fosse robusto per sopportare il corpo leggiero della donzella, la quale dorme, la testa adagiata sul cuscino ed il corpo involto in lunga e ricca veste (Tav. 19).

L'Amadeo ci ha lasciato delle opere stupende, magnifiche nella stessa Cappella Colleoni, a Milano, alla Certosa di Pavia, a Pavia, a Cremona; ma tutte tutte sono superate de questa tomba così piacente nelle linee, così equilibrata nelle masse, delicata e poetica nei più minuti particolari, perfetta nel lavoro dello scalpello e persin sottile e svelta nelle varie membra architettoniche, affinchè queste pure avessero a concorrere nell'esprimere il concetto soave del riposo d'una graziosa donzella.

GIULIO CAROTTI.

Fig. 31. Sarcofago di Medea Colleoni a Bergamo

XXV.

IL PALAZZO DEL BANCO MEDICEO IN MILANO

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

— *Tav. 18. Dettagli 13, 14 e 15. Fig. da 32 a 37* —

Stabilita la sezione del muro di facciata coll'aiuto del disegno del Filarete e colla porta esistente nel Museo archeologico, mi è stato facile dedurre il piano del cortile e quello del parapetto, tracciando due orizzontali dallo zoccolo della porta e dal davanzale delle finestre di facciata: ottenendo così l'altezza del primo ordine di braccia dieci e tre quarti. [1]

Ecco in tal modo fissate le quattro linee fondamentali, entro le quali si doveva sviluppare la decorazione del primo ordine, e cioè: gli assi delle colonne, il piano della corte e il parapetto della loggia.

Le colonne, a sostegno delle arcate, erano in sarizzo a sezione ottagonale. Il loro confronto torna evidente richiamando quelle dei cortili di casa Borromeo, nella piazza omonima, e della casa N. 10 in via Spadari [1], oltre ad una quantità di altre frammentarie, dovunque sparse. Sono caratteristiche per la loro forma grave, per il capitello e la base trasformantisi dall'ottagono al quadrato con larghe foglie di raccordo. L'ottagono del fusto ha i lati varianti dai quindici ai sedici centimetri: sarebbe quindi inscritto in un quadrato di circa trentotto centimetri di lato. Il capitello varia dai quarantacinque ai cinquanta centimetri di altezza, e la base dai quindici ai venti (Fig. 32).

Le arcate erano suddivise da riquadrature rettangolari, dipinte in affresco a tre colori distinti e alternati, rosso, verde e giallo, a foggia di marmi, di fattura rustica, ma che nell'assieme dovevano armonizzare colle terre cotte delle fascie nel parapetto e dei medaglioni inscritti nei pennacchi delle arcate; il parapetto era pure frescato a marmi alternati a soggetti figurativi.

[1] Credo che il Filarete adottasse il braccio di Firenze, pari a m. 0,583. Questo si riscontra evidente nella misura ch'egli dà della porta di braccia 10. che realmente è di m. 5,83.

[1] *Reminiscenze di Storia e d'arte nella Città di Milano*, 1892 Tav. II e XI.

Dei medaglioni ne rimangono superstiti ben otto e tutti in istato di buona conservazione: li possiede il Museo archeologico. La loro importanza, nella scultura, è notevole per la grandiosità e la larghezza della esecuzione, benchè sieno d'autore ignoto. Alcuni vorrebbero attribuirli al Verrocchio, altri al Caradosso. Il Verrocchio lavorò alla corte dei Medici, ed è l'autore del magnifico mausoleo eretto a Giovanni e Piero di Cosimo in S. Lorenzo a Firenze; ma di lui non esiste documento che fosse venuto a Milano. Il Caradosso, invece, lo vediamo autore di bellissime sculture nella nostra città, segnatamente nel battistero di S. Satiro, dove le vigorose teste, nel parapetto della loggia superiore, possono reggere al confronto di queste del nostro cortile. (Fig. 33 e 34).

La grossa fascia in terra cotta, a sezione d'ovolo, quasi corrispondente al piano del pavimento, intagliata a squame, è un ricordo fedele tratto dal prof. Bertini. Quelle del davanzale sono composte con due frammenti esistenti nel Museo archeologico. (Dett. 15).

L'unico affresco figurativo, del quale il prof. Bertini tenne memoria a colori, occupava una riquadratura del parapetto. Rappresenta un figlio del duca Francesco Sforza, seduto innanzi ad una finestra e intento a leggere. Fortunatamente scampò dalla rovina e oggi si trova a Londra nella raccolta Richard Wallace.

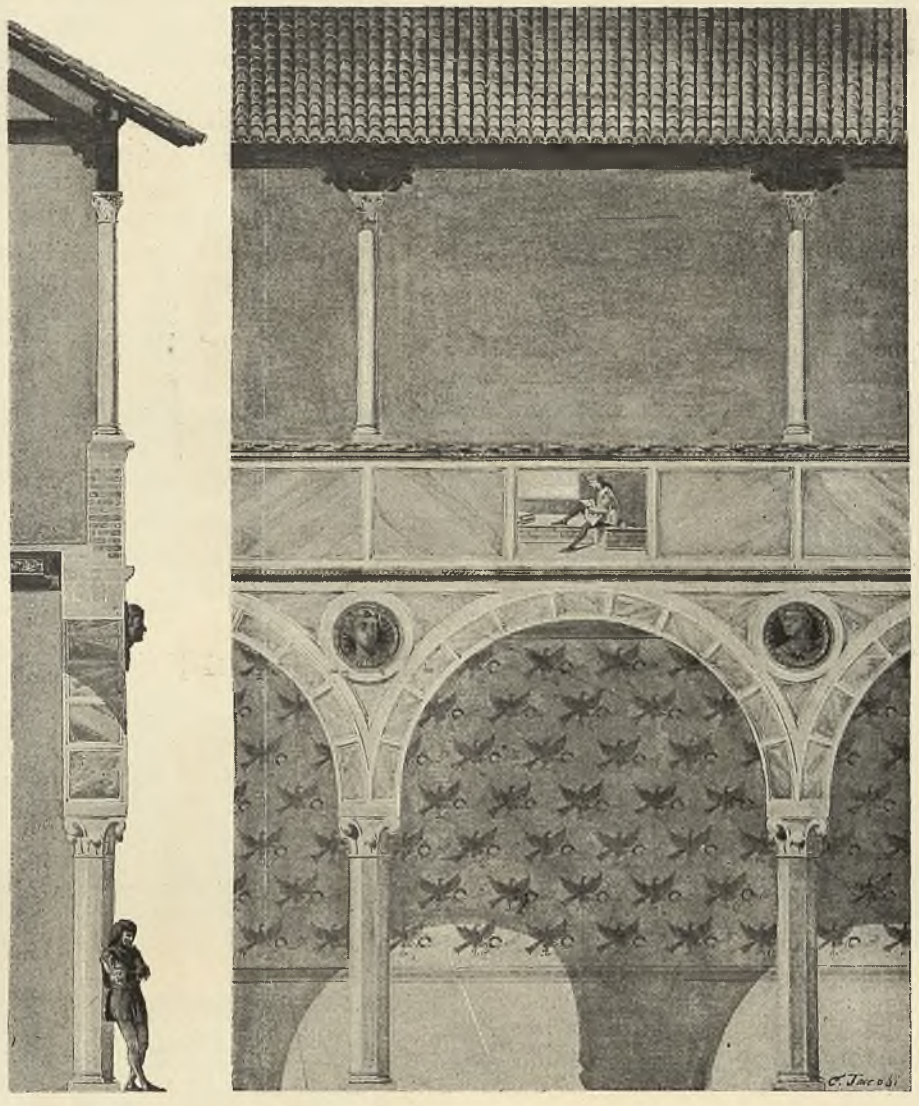


Fig. 32. Cortile nel palazzo del Banco Mediceo.

Fig. 33. Medaglione già nel cortile del palazzo del Banco Mediceo.

Fig. 34. Medaglione già nel cortile del palazzo del Banco Mediceo.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Debbo poi rendere vivi ringraziamenti all'egregio cav. Giulio Carotti, segretario della consulta del Museo archeologico, il quale volle aiutarmi nella mia illustrazione, concedendomi la riproduzione della sua fotografia rappresentante il citato affresco. Questa potrà servire allo studioso, che volesse trovare i caratteri pei quali alcuni assegnerebbero ed altri contrasterebbero l'affresco al Foppa. (Fig. 35.)

La loggia, che occupava una parte del secondo ordine del cortile e presentavasi di fronte all'entrata, fortuna vuole che possa venire riprodotta esattamente. Il prof. Bertini possiede, nella sua villa di Biumo Superiore a Varese, la colonnina con la doppia mensola, la quale, disponendosi sull'asse della colonna ottagonale del primo ordine, doveva colle altre dello stesso tipo portare la travatura. È in istato di quasi perfetta conservazione. (Fig. 32, Dettaglio 15).

A proposito di questa loggia, non posso però tacere un altro brano della descrizione del Filarete, perchè mi conduce ad un dilemma che non ho potuto risolvere. Scrive il Filarete:

"Et ancora allo entrare della porta, alzando gli occhi, si è una loggia in colonnette di marmo, la quale risponde disopra a quella disotto nel cortile; è della medesima grandezza, cioè di braccia venticinque lungha e largha cinque. La quale è dipinta in verde con la storia di Susanna. Nel parapetto dinanzi vogliono dipigniere le virtù cardinali. Così disopra a questa si è un' altra loggia, la quale viene ad essere sotto il tetto, della medesima larghezza e lunghezza della loggia detta. L'altezza non è tanto, quanto quella disotto „.

Ora, lo schizzo fatto su ricordi dal prof. Bertini e riprodotto col mio disegno alla Fig. 32, vuole il tetto portato direttamente dalle colonnine di questa seconda loggia; mentre il Filarete indica una terza loggia e poi il tetto. Chi ha torto? È il prof. Bertini che ha riprodotto la fabbrica già manomessa, oppure è il Filarete che ha abbondato nella descrizione?

Io dico francamente che a me piace il cortile riprodotto sullo schizzo del prof. Bertini, senz'altra aggiunta; ma in fondo può darsi che avesse ragione il Filarete, perchè colla sovrapposizione di un'altra loggia si vengono a formare quei locali di cucina e granai cui egli accenna; e quel che più vale l'altezza del cortile verrebbe ad avvicinarsi a quella della fronte.

Il Filarete, nella sua descrizione, tocca di tanti particolari di decorazione figurativa, che dovevano arricchire le loggie del piano terreno per mano del Foppa. Qui però bisogna lavorare di fantasia nell'immaginare quanto le decorazioni avrebbero aiutato ad armonizzare la giusta semplicità delle linee architettoniche. Ma non ho potuto resistere alla tentazione di riprodurre l'ornamentazione a falconi, che fregiava la loggia di braccia cinque; tanto più che nelle sculture della porta, di questi falchi se ne vedono riprodotti in varie forme. Nel caso di una decorazione murale, bisogna fermare l'attenzione su quello posto immediatamente sotto al baldacchino di sinistra e posante sul cimiero. Tiene appunto l'anello ai piedi, attraversato da un nastro. Con piccola modificazione nella posa della gamba destra, credo si possa riprodurre nelle identiche dimensioni.

Fig. 35. Affresco nel cortile del palazzo del Banco Mediceo.

Tre pezzi autentici riprodotti nella Fig. 36, che servivano di rivestimento ai travettoni rustici, e poche memorie di proprietà del prof. Bertini, bastarono alla ricomposizione del soffitto, il quale doveva avere nella fabbrica un' importanza considerevole e per la sua ricchezza e per la sua originalità. (Tav. 18, Fig. 37).

La struttura a travettoni si disponeva trasversalmente alle loggie del piano terreno, e suddividevasi per mezzo di listelli sagomati in tanti cassettoni. Ciascun cassettone era fregiato da una formella quadrilobata, racchiudente l'emblema dei Medici, che consisteva in un anello con finimento a punta di diamante, attraversato da tre piume e da un nastro col solito motto *Droit-Semper*. Questo dettaglio, che nella formella spiccava su fondo bleu, ho potuto riprodurlo fedelmente consultando le sculture ornamentali sull' intradosso dell'arco e sulle spalle della porta eseguita dal Michelozzi. Quivi il partito decorativo è sviluppato ad anelli, fogliami e falconi, intrecciantisi con fine gusto artistico. Le foglie agli angoli delle formelle e la decorazione applicata ai travettoni, erano eseguite a chiaroscuro su fondo giallo.

Dato il concetto veramente ammirevole del soffitto, accresciuto dall'effetto prospettico, torna a suo maggior pregio l'originalità della esecuzione. Solitamente i soffitti erano dipinti direttamente sul legno a gesso e colla; qui invece il disegno, vigorosamente eseguito a mano libera su carta, veniva incollato alle tavole. Non è il solo ch' io abbia visto. Nel monastero di Voltorre (lago di Varese), sotto l'andito di porta, che conduce nell'artistico cortiletto, si sviluppa un soffitto, il quale pei suoi caratteri potrebbe chiamarsi fratello a quello del Banco Mediceo. La struttura a semplici travettoni e tavole, decorata da fogliami e intagli tondeggianti e da una serie di lobature, pure eseguite a mano libera su carta e condotte colla medesima intonazione di colore, mi persuade della notata affinità.

Ricordo fissando il soffitto di Voltorre, di essermi domandato il perchè di tanta fatica sprecata su quella cartaccia, la quale il tempo in parte ha distrutta e corrosa. E lì per lì la ragione mi venne forse troppo ingenua, ma spontanea. Il soffitto del monastero è completamente rustico e fatto di legnami nodosi e mal connessi; una buona tappezzeria avrebbe economicamente soddisfatto a due bisogni: quello di nascondere le magagne e quello di arricchire l'ambiente.

Capii di essermi ingannato, esaminando i tre pezzi autentici

Fig. 36. Ornamenti dipinti su carta per il soffitto del portico nel cortile del palazzo del Banco Mediceo.

derivati dal Banco Mediceo. Queste tavole, che rivestivano i travettoni, sono di due centimetri circa di spessore, di buona qualità e ben piallate. Su di esse hanno applicata la carta. Forse gli artisti, dovendo eseguire un lavoro tanto fine, preferivano di stare comodi al tavolo? Una ragione ci deve essere, e non è certo l' impossibilità di compiere tale opera direttamente sul legno, poichè, se in questo caso il lavoro richiede maggior difficoltà, è certo più duraturo.

Se io dovessi seguire le vicende del palazzo, dopo il possesso dei Medici, dovrei trascrivere i documenti pubblicati dal dott. Casati nell' *Archivio Storico Lombardo*. Mi astengo per non cadere in una ripetizione di cose già note e di nessuna importanza artistica. Il palazzo in altre mani subì restauri odiosi e la sua completa rovina. Oggi vi hanno sostituita una casa d'affitto semplicemente civile, priva affatto di ogni buon gusto.

I pochi avanzi raccolti nel nostro Museo archeologico, e la minuta descrizione del Filarete, ci parlano dell'antico splendore. E ci parlano anche i pochi documenti che io ho avuto la fortuna di illustrare in questo importantissimo periodico, abusando forse un po' troppo della bontà di chi mi ha concesso queste pagine, le quali devono finire con la espressione de' miei vivi ringraziamenti e della mia riconoscenza per l'illustre professore Pogliaghi,, che in questo studio mi è stato largo di provvidi consigli.

AGOSTINO CARAVATI.

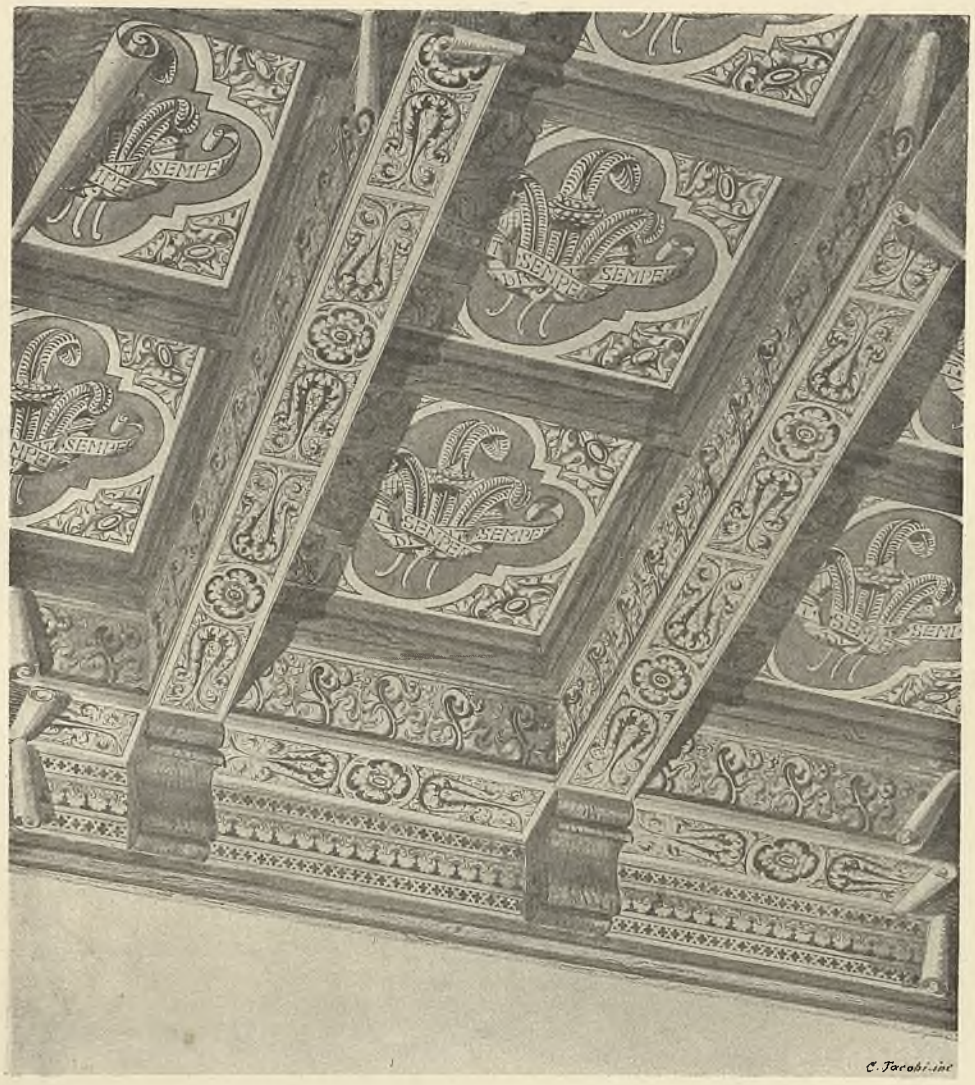


Fig. 37. Soffitto del portico nel cortile del palazzo del Banco Mediceo a Milano.

XXVI.

PARETE SCOLPITA DA BARTOLOMEO BELLANO NELLA SAGRESTIA DELLA BASILICA DI S. ANTONIO A PADOVA

— *Tav. 20.* —

Leviamo dalla grande pubblicazione sulla Basilica di Sant'Antonio in Padova, compiuta nel 1853 dal padre Bernardo Gonzati, le seguenti notizie sopra una delle più notevoli opere del discepolo di Donatello. Di codesto lavoro, ove l'architettura, l'ornamento e la scultura figurativa di tutto tondo e di bassorilievo si uniscono in forte armonia, s'ignorava l'autore, prima che il Gonzati, benemerito della storia dell'arte, desse fuori e illustrasse i documenti da lui letti negli antichi e preziosi quaderni serbati nell'archivio della Veneranda Arca del Santo.

La vasta parete occidentale della Sagrestia si spartisce in tre ordini o piani, l'uno sovrapposto all'altro. Nell'inferiore, che ne costituisce il basamento, due colonnette a foggia di candelabri e nello stile de' Lombardi, tramezzano gli armadii, fiancheggianti il banco di mezzo. I quattro pilastrini che servono di stipiti agli sportelli, mostrano scolpiti a mezzo rilievo quattro angioletti, suonanti ciascuno uno strumento diverso. Nel che con poco avveduto consiglio, tolse il Bellano ad emulare il suo famoso maestro; il quale aveva fuso in bronzo que' suoi putti di stupenda bellezza, mentre questi che abbiam sott'occhio non eccedono la mediocrità. Una leggera cornice intagliata ad ovoli, e riposante sovra i pilastrini suddetti, divide il primo dall'ordine sovrapposto. Abbiamo qui pure tre grandi armadii; di maggiore larghezza quello che tiene il campo di mezzo, più ristretti i laterali. Gli stipiti sono formati e sorretti da quattro pilastri svelti e leggiadri, che s'impostano sugli inferiori. Però messi, non a figure siccome questi, ma a foglie ed a fiori vagamente intrecciati, recano nel mezzo uno scudo con le armi dei Gattamelata. Lo che ci mena a conchiudere, essersi quest'opera, almeno in parte, eseguita co' denari dell'eredità lasciata alla Ven. Arca da Giacoma Gattamelata, moglie del celebre capitano, morta pochi anni prima.

Ora a proseguire nella descrizione intrapresa soggiungeremo che appiedi dei pilastri ond'è fatta sopra menzione, stanno infisse altrettante mensolette, intagliate a squama. Sulle due di mezzo, vedi S. Bernardino e S. Lodovico: un angelo su quelle che stanno all'estremità: figure tutte quattro a pieno tondo, ma minori del vero. E i vani dell'intercolunio sono chiusi da porte, intarsiate dai Canozzi: quelle dell'ordine inferiore figurano calici, patene, libri corali ed altri sacri arredi; queste del superiore, perchè destinate a custodire il Tesoro delle Reliquie, sfoggiano tutta l'arte ond'erano capaci si segnalati maestri. Quindi è che, colle due portelle a manca, ci si offre, in proporzioni oltre il naturale, un S. Bernardino ed un religioso, che dal modello d'una chiesa che ha in mano pare il fondatore d'un qualche monastero od ordine claustrale. A dritta poi S. Lodovico vescovo e S. Bonaventura cardinale. Le altre due portelle dell'armadio di mezzo, rappresentano S. Francesco con la prospettiva della nostra Basilica, e S. Antonio con il fondo di case, di palagi e torri. E tanto vogliosi maggiormente apprezzare tarsie siffatte, quanto da un documento sembra potersi affermare che i Canozzi le conducessero sui disegni dello Squarcione.

Nè qui finiscono le bellezze di questa facciata. Poichè il secondo ordine è separato dal terzo per un elaboratissimo sopraornato, e condotto con magistero sì gentile e venusto, da parere meglio un ricamo che una scultura. E a ben riempire il vano della soprastante lunetta, pensò il Bellano di collocarvi, a mezzo rilievo schiacciato, il miracolo dell'Eucaristia. Che costui non meritasse il primo seggio nell'arte di fondere i metalli, lo concederemo d buon grado: ma che come scultore in marmo, e principalmente quale ornatista, fosse dei più valenti del secol suo, forza è che lo confessi ognuno, il quale prenda ad esame la facciata presente. A giudicarne però in modo adeguato, converrebbe che la luce non vi battesse di fronte, e che le singole parti ond'è composta fossero meno distanti dalla potenza visiva di chi si fa ad osservarle.

A compimento di opera tanto lodevole imaginò l'architetto un gran cortinaggio in marmo rosso, che, partendo dall'alto della vôlta, si ripiega prima a semicerchio e poi scende verticalmente sin quasi a terra. Agli angoli del cornicione due angioletti mostrano di sostenere la tenda colla mano, affinchè non ricada.

Della intiera parete noi non porgiamo altro disegno che quello della Tavola 20, ove si vedono la trabeazione dell'ordine principale e accanto, in maggior misura, il capitello di uno dei pilastri sottostanti. Due putti sostengono le volute corinzie: un altro bimbo, più grandetto, siede gentilmente sopra una mensola, posando i piedi ad una conchiglia e tenendo sulle ginocchia un libro spiegato. Nelle modanature dell'architrave e della cornice s'ammira una profusione, anche soverchia, di ornati. Non una sagoma è liscia: alle foglie, agli ovoli, alle fusaiuole s'alternano fiorami d'ogni maniera. Come esemplare di ricchezza e di varietà ornamentale nei membri architettonici questo della Tavola 20 è senza dubbio uno de' più notevoli lavori dell'ultimo terzo del Quattrocento.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXVII.

L'INSEGNAMENTO SECONDARIO IN ITALIA DELL'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE

I.

ROMA

(Continuazione. Vedi il Fasc. 2, Anno 1895)

Scuola preparatoria alle arti ornamentali.

Fu fondata con modesti intendimenti e col titolo di *scuola preparatoria al Museo artistico industriale* da un uomo, checchè si dica, benemerito della istruzione in Roma, il Comm. Biagio Placidi. Per una serie di circostanze e per ragioni più di persone che di cose, cambiò il vecchio nel nuovo titolo, contrapponendosi per quanto può al Museo, di cui doveva essere una dipendenza e in seno al quale si scaldò, allorchè nacque povera e nuda. Oggi troneggia su tutti gli istituti secondari di Roma e, sia detto a lode del vero, fa bene il còmpito suo.

Udiamo dal suo stesso presidente, l'illustre Ferrari, quale ne sia l'ordinamento:

" Il programma didattico che guida l'insegnamento della scuola preparatoria alle arti ornamentali viene sviluppato nei tre corsi che suddividono le due sezioni: pittorica ed industriale.

" Nella sezione pittorica, l'insegnamento del disegno, nel *primo corso*, incomincia con la copia da esemplari a semplice contorno ed a mezza macchia ed indi da fotografie. Gli alunni poi che dimostrano abilità sufficiente passano a ritrarre dal gesso ornati di facile assieme, e così sono iniziati a disegnare dal rilievo, curandosi in ciò più che il totale effetto del chiaroscuro, la giustezza del disegno.

" Nel *secondo corso*, questo studio dal vero, condotto con difficoltà maggiori e con qualche applicazione della pittura a tempera, viene a preparare l'alunno per il *terzo corso*. In quest'ultimo, allo studio del disegno e del chiaroscuro si unisce quello del colore, facendosi ritrarre all'acquarello ed a tempera, oltre ai calchi di sculture ornamentali, stoffe, ceramiche e quanto occorre per trovare contrapposti di colore e difficoltà di fattura, convenienti allo studio della decorazione pittorica.

" Nella sezione industriale, frequentata da ogni sorta di professionisti, l'insegnamento del disegno viene dal *primo* dei tre corsi ad assumere, per quanto è possibile, un carattere che corrisponda alle esigenze delle diverse professioni. Cosicchè dagli elementi rudimentali dell'ornato, generalmente viene passato l'alunno alla copia di modelli adatti alla sua arte. E questi con difficoltà maggiori di assieme e di particolari ornamentali, esplicano pure il programma di studio del *secondo corso*.

" Nel *terzo* poi la copia dai gessi, come quella da antichi modelli di arte industriale, serve a completare l'insegnamento in questa sezione, tenendo ragione nella esecuzione, delle differenze e di materia e di proporzione e di fine.

" Però se nella sezione pittorica, per le esigenze della professione esercitata dagli alunni che la frequentano, lo studio del chiaroscuro forma parte essenzialissima dell'insegnamento, nella sezione industriale questo viene limitato alla sola macchia dell'ombra, salvo per i litografi ed incisori, quanto occorra cioè per dar ragione dei rilievi e nulla più.

" Per rendere poi più spedita e pronta la mano dell'alunno nei tre corsi industriali, viene adottato a preferenza il sistema di condurre a penna i disegni e di trattare all'acquarello le ombre, per ottenere con sollecitudine e semplicità l'effetto del chiaroscuro.

" Nella scuola di plastica che contempla questa sezione, lo studio della modellazione viene ancora fatto in maniera che possa corrispondere in certo modo all'indole della professione dei singoli alunni, e così la modellazione in creta, in plastica ed in cera, da modelli adattati, sieno gessi o fotografie, serve per gl'intagliatori in legno, in marmo, pei cesellatori e per gli orafi. Il modellar poi dalle fotografie, per cui l'alunno deve da sè ricavare il rilievo dato dalla fotografia stessa, è cosa essenziale per completare l'insegnamento della plastica e per rendere atto il giovine artefice alla interpretazione di un disegno ed alla composizione.

" Il modellare collo stucco e l'intaglio in marmo sono due applicazioni che aggiungono a questa scuola largo campo all'insegnamento; nelle quali, come nella plastica in genere, viene richiesto all'alunno gusto nella copia dei buoni modelli antichi.

" A formar base della istruzione impartita nelle due accennate sezioni, viene la scuola di geometria e di architettura ornamentale, indispensabile e obbligatoria per tutti gli alunni, il cui insegnamento ha per iscopo l'utilità pratica e per guida la chiarezza, adattata alla cultura degli alunni.....

" Siccome poi il buon metodo ha bisogno di scelti modelli, perchè sopra di essi proficuamante si esercitino i giovani e imparino col disegno a formarsi altresì il buon gusto, la Commissione ha vigilato che quelli fossero tratti dagli esempi di antichi maestri e talvolta dal vero, non permettendo in alcuna guisa che si adottassero esemplari di stile men che puro e meno ancora di stile moderno. Lavoro questo difficile più che non sembri, quando si pensi che mancano in Italia manuali scolastici di questo genere, e che nelle collezioni artistiche, soventi volte avviene che appena sette od otto tavole sopra cento sieno adatte al bisogno „.

Recentemente la Commissione della scuola preparatoria, volendo che questa servisse ad un tempo di preparazione alle scuole del Museo artistico industriale e dall'altro di istruzione complementare a coloro che debbono limitarsi ad imparare quanto è ad essi necessario per riuscire buoni e bravi artieri, all'insegnamento del disegno pittorico, del disegno per le arti industriali, della geometria ed architettura ornamentale, della plastica ornamentale, ha aggiunto la tecnica dello stucco, della modellazione in cera, della lavorazione del marmo, volgendo anche la sua cura ad altri esercizi dal vero, come ad esempio copie di foglie e fiori, aggruppati e isolati, sia in disegno che a colori.

Inutile dire che tutti questi insegnamenti delle scuole del Comune sono fra loro logicamente coordinati.

Ospizio di S. Michele.

Uno dei più celebri istituti romani, sul quale la Commissione municipale non è chiamata ad esercitare alcuna influenza, è l'Ospizio di S. Michele, fondato nel 1663 dal Pontefice Innocenzo XII, sulla sponda destra del Tevere, nel luogo denominato Ripa Grande.

Insigni artisti nella pittura, nella scultura, nella incisione, nell'arazzeria, nella musica, uscirono, in ogni tempo, dall'Ospizio di S. Michele, quanto incoraggiato e accarezzato dai Papi, altrettanto tassato, tosato, taglieggiato dagli agenti del fisco italiano.

Agli alunni, circa 130, accolti nell'Ospizio è costume insegnare arti o mestieri.

Si comincia col disegno geometrico, colla teoria delle ombre, cogli studi di architettura e prospettiva, colla copia dai gessi, col disegno ornamentale, per passare alla scuola di decorazione pittorica, di figura, di incisione, di xilografia o nel laboratorio degli arazzi o nel forno dei vetri coloriti a smalto; come dalla scuola di plastica si fa passaggio alla officina dell'ebanisteria e dell'intaglio in legno, dell'intaglio in marmo, nella fonderia dei metalli ecc. Altri alunni vengono esercitati nella tipografia, nelle arti del magnano, nella meccanica, nella tintoria della lana ecc.

Anche alle ragazze accolte nell'Ospizio si dà insegnamento di disegno, per quanto può giovare ai lavori donneschi, e talune si avviano alla scuola di rammendo degli arazzi, destinata a salvare da completo sfacelo preziosi lavori del broccio.

L'insegnamento del disegno è ora penetrato in moltissime scuole dirette da ecclesiastici e sovvenute dal Vaticano. La scuola di *Testa Spaccata* è una scuola secondaria di arte applicata, diretta dall'abilissimo Ludovico Seitz, e per mezzi come per risultati potrebbe rivaleggiare con qualsiasi scuola di Roma liberale.

Se le teorie non sono errate, la faccia della nostra città, con tanto lusso di insegnamenti artistici dovrebbe fra pochi anni essere cambiata.

RAFFAELE ERCULEI.

XXVIII.

GLI ORNAMENTI DEL SECOLO XV NELLA TRIBUNA DELLA BASILICA DI S. ANTONIO A PADOVA, E UN' IMITAZIONE DEL SETTECENTO

— Dettagli 16, 17 e 18. Fig. 38 —

Consacriamo un disegno d'insieme e due tavole di dettaglio ad illustrare una parte della celebre Basilica del Santo a Padova, e precisamente l'antica Tribuna.

Si intraprese quest' opera nel 1443, ma dai documenti non si ricava il nome del suo autore: solo si sa che Maestro Bartolomeo di Domenico, abitante entro le porte delle Torricelle, assunse il lavoro, e lo troviamo indicato col modesto titolo di tagliapietra, che equivaleva in quei tempi al nostro scultore. Sarebbe lecito supporre che egli stesso ne facesse il disegno, ma siccome il rinascimento delle belle arti nell' Italia settentrionale è stato di alcuni lustri più tardo che nella Toscana, ed in quel torno Donatello trovavasi a Padova, non è improbabile che il grande artefice vi abbia posto mano: anzi alcuni documenti, nuovamente letti dal professore Andrea Gloria, mutano la possibilità in certezza.

Oltre a valersi degli artefici padovani per quella costruzione, si fece ricerca di provetti fiorentini, veneziani, veronesi e perfino uno di Bolzano. Le pietre si lavoravano parte a Padova e parte a Venezia, ed erano pietra d'Istria, marmo rosso e bianco di S. Ambrogio di Verona, un marmo alabastrino di Valstagna in provincia vicentina, molto dispendioso per la difficoltà del trasporto, nonchè pezzi di serpentino e paragone, giunti da Venezia.

La parte esterna della Tribuna, rozza, disadorna ed in pietra di Nanto, nel 17 Novembre 1482 fu ornata e rivestita di marmi scolpiti per opera di Giovanni Minello De'Bardi padovano, scultore ornamentale dei più vivaci e gentili, ma non ottimo statuario. Si rizzarono in tutto il giro della Tribuna sopra la cornice ventiquattro statue di santi in grandezza men che naturale, alternate con venti candelabri eseguiti sopra disegno di Jacopo da Montagnana. Statue e candelabri sparirono in seguito alla costruzione del ballatoio per le Cantorie, e rimase soltanto la presente Tribuna (della quale offriamo il disegno di una campata nella Figura 38) disposta in maniera diversa dalla originale, ma tuttavia degna del presbitero.

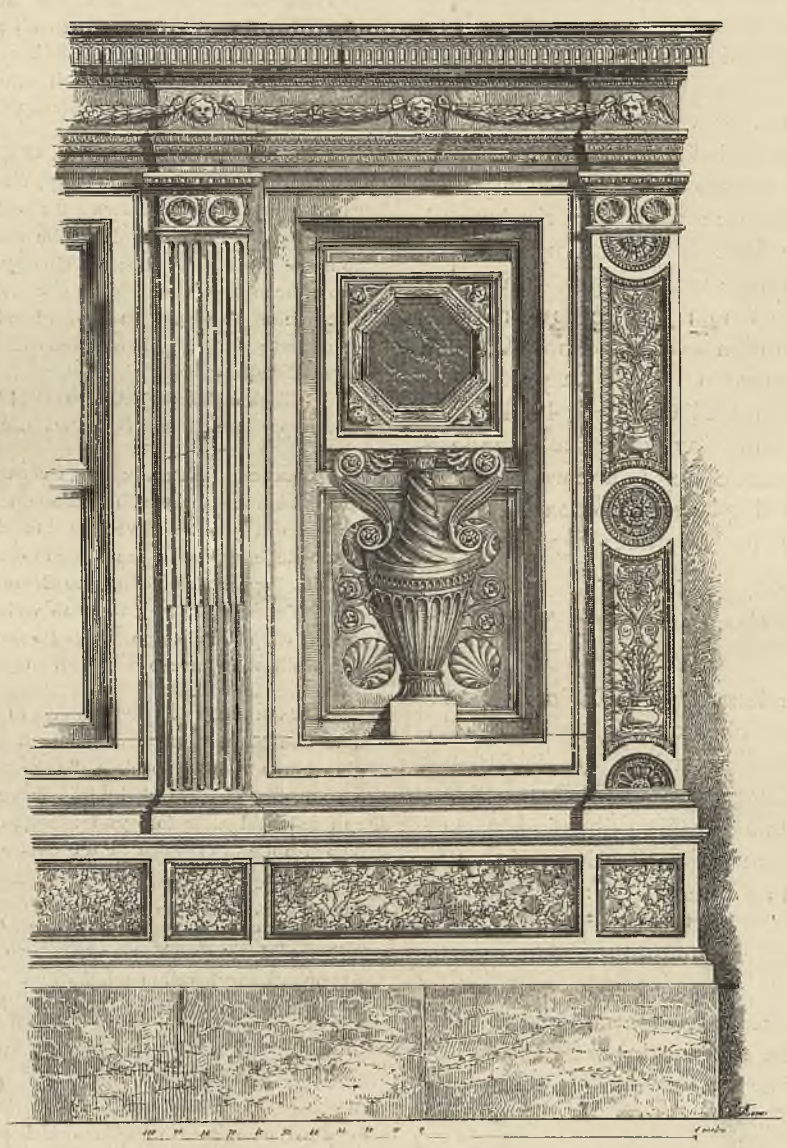


Fig. 38. Compartimento della tribuna nella Basilica di S. Antonio a Padova.

Ad ogni modo, ciò che più importa a questo Periodico, il quale non si occupa direttamente di architettura e di storia, non è l'insieme della Tribuna, ma bensì i suoi particolari ornamentali. Ora in questi, come si vede dalla Fig. 38 e, ancor meglio, dai Dettagli 16 e 17, apparisce evidente la maniera donatelliana, tanto nelle sagome e nei fogliami, quanto nelle figure e nelle teste di cherubino. Il capitello ricorda la base dei pilastri nell'*Annunziazione* di S. Croce a Firenze. Gli ovoli, i corridietro, le fusaiuole, le fogliette trilobate, le scanalature rammentano altre opere del sommo maestro e de' suoi più fedeli discepoli. Questi sono certo fra gli esemplari più belli del modo d'ingentilire sagome di architravi e cornici.

Alle due predette tavole di dettaglio abbiamo voluto unirne una terza, molto notevole e strana: cioè una imitazione dei pilastri e della trabeazione vecchia, compiuta nella Tribuna medesima tre secoli dopo, proprio nel cuore del settecento, da un artista eminentemente settecentista così nello stile come nella esecuzione, Agostino Fasolato.

È veramente curioso e istruttivo il considerare come la interpretazione trasformi l'originale, e, pure seguendo le misure e le intenzioni delle forme, imprima alla copia il sentimento nuovo. Qui si vede il Rinascimento ridotto a Rococò: nulla sfugge alla trasformazione, nemmeno il garbo materiale e geometrico delle modanature.

Così parlava dell'artefice settecentista nel 1858 Napoleone Petrucci:

" Agostino Fasolato sorto in un' epoca in cui l'arte statuaria, seguendo le bizzarre e goffe stranezze del costume e della moda, delirava nella convenzionale imitazione, unì al portentoso maneggio dello scalpello uno smisurato amore del meraviglioso, e quindi lavorò in marmo dei gruppi stravagantissimi, e di così difficile ed ingegnosa esecuzione da confondere il più ardito ed esperto degli intagliatori in legno.

" Il palazzo Papafava dei Carraresi in Padova, conserva la principale sua opera rappresentante la caduta degli angeli e composta di 60 figure ignude alte un piede circa, le une intrecciate alle altre per modo, che non si sa comprendere, osserva il Cicognara, *con quali ricurvi istrumenti giungesse per ogni verso a traforare e condurre il marmo, senza trascurare le più piccole estremità di quella numerosa famiglia d'angeli e di amori.*

" Tenero del proprio paese, capriccioso ed estremamente amico del meccanismo dell'arte, non assunse il Fasolato che poche opere fuori della sua Padova: e in patria sul disegno di Giovanni Gloria eseguì all'ingresso del coro nel Santo due graziosi pilastrini a bassorilievo con fanciulli ed altri ornamenti degni al certo di miglior secolo. „

Un così fatto settecentista, che vuol copiare un' opera donatellesca, non poteva fare altro che mettere la parrucca, la cipria e i nei sulla testa poderosa e sulla schietta faccia di Donatello. E pensare che il Fasolato avrà creduto in coscienza di essere un imitatore scrupoloso e fedele!

B. L.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

XXIX.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

FORCELLA VINCENZO. *La Tarsia e la Scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, con prefazione di L. Beltrami. 27 Tav. in fototipia, Milano 1895.

Il volume è formato di 27 tavole in fototipia d'alcuni stalli o sedie corali e d'alcuni armadi diversi di stile e cronologicamente ordinati, in gran parte di Milano. Il pregio della pubblicazione sta in ciò, che essa offre una gran quantità di lavori inediti, i quali se possono destare la curiosità dell'amatore, più ancora possono suscitare l'interesse dello scultore in legno e intarsiatore moderno, che nella raccolta del ch. Forcella troverà una vera e abbondante sorgente di studio e di ispirazione. Citerò gli stalli di S. Vittore al Corpo, di S. Fedele, di S. Simpliciano, di S. Pietro in Gessate, di S. Maria della Passione, di S. Maria delle Grazie, della chiesa di Villanova Sillaro nel Lodigiano, di S. Nazaro Maggiore, tutti inediti. Peccato che le riproduzioni siano un po' piccole e non tutte ugualmente chiare nei particolari a motivo delle condizioni sfavorevoli in cui vennero eseguite le fotografie!

Ogni tavola è preceduta da una breve nota storica, in cui generalmente è detto chi fu l'autore del disegno e chi lo eseguì. Talune volte nella nota è citato il prezzo del lavoro compiuto. Alcune note sono veramente preziose; perocchè rivelano il nome di autori ignoti, come l'autore delle sedie corali nella chiesa di S. Vittore al Corpo a Milano, che è un maestro Ambrogio Santagostino, vissuto verso il 1583, e i nomi degli esecutori delle sedie corali di S. Simpliciano, che sono i maestri Anselmo e Virgilio del Conte, i quali fecero questo lavoro nel 1588. La prefazione del Beltrami è un' opportuna avvertenza all'assieme delle Tavole.

La raccolta del Forcella potrebbe invogliare a estendere alla Lombardia il campo delle ricerche, e meglio ancora ad allargare lo studio all' opere maggiori degli artisti lombardi, lavoratori del legno, la cui famiglia vanta un albero genealogico rigogliosissimo, che stende i rami per tutta Italia.

MAYEUX HENRY. *La Composition Décorative*. Paris. A. Quantin (senza data).

Il volumetto sulla composizione decorativa di Enrico Mayeux appartiene alla pregevole collezione che, diretta da M. Giulio Comte, va pubblicandosi da vari anni a Parigi sotto la indicazione generale di *Bibliothéque de l' Enseignement des Beaux Arts*.

Questo volume ha qualche relazione con un libro ingegnoso, ma praticamente vacuo, che molti anni fa uno scrittore in voga in Francia, C. Blanc, stampò con un titolo scolasticamente pomposo. *La Grammaire des arts du dessins* deve avere ispirato un giovane autore italiano a scrivere un volumetto recente su le *Leggi dell'Arte Decorativa*.

Il Mayeux, artista oltrechè scrittore, ha saputo assai bene scivolare sugli scogli del formulismo, ai quali doveva sentirsi naturalmente sospinto dal genere d' argomento del suo libro. Il quale è diviso sostanzialmente in due parti: la teoria e la pratica. Nella parte che riguarda la teoria della decorazione l'A. fa molte ed acute osservazioni, e si guarda bene di venire a deduzioni sì rigide da destare il timore ch'egli intenda ridurre la composizione decorativa ad un esercizio meccanico, circoscritto da leggi e immiserito da convenzioni. E nella seconda parte riguardante la pratica, parla della lavorazione d' ogni materia che riceve dall' arte decorativa le forme della bellezza; ma ne parla molto rapidamente. L' abbondanza dei disegni, eseguiti con disinvoltura dal Mayeux, serve a fortificare il testo coll'esempio della precisione grafica, e contribuisce sensibilmente a dare all'assieme aspetto geniale, elegante e didattico.

Il volumetto su la composizione decorativa, di cui abbiamo brevemente parlato, non raddrizzerà la fantasia d'un artista che avesse perduto il filo della visione estetica; ma è un buon libro di lettura e di cognizioni utili. A. M.

XXX.

NOTIZIE

PER UNA SCUOLA DEL LIBRO A MILANO. — Dal 1884 esiste a Milano una Scuola professionale tipografica sovvenzionata dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio e da alcuni Corpi locali, Comune, Deputazione Provinciale, ecc. Le condizioni della Scuola migliorano d'anno in anno, da quanto si raccoglie nelle relazioni che essa pubblica. Perciò da qualche tempo il Consiglio direttivo coltiva l'idea di trasformare la Scuola tipografica in una vera *Scuola del Libro*, a simiglianza della *École du Livre* che a Parigi riunisce nell'insegnamento professionale tutte le arti le quali concorrono a dar forma al libro, dalla composizione tipografica alla legatura.

Il Consiglio direttivo della Scuola di Milano e la Società fra librai, cartolai, legatori, rigatori, lavoranti in cartonaggio, si sono accordati sul proposito della trasformazione di cui diamo notizia. Il Consiglio direttivo della Scuola professionale tipografica ha poi aperto un albo di soci contribuenti annuali per sovvenire alle spese necessarie alla fondazione della Scuola del Libro; poichè la Scuola. dice una circolare, non ha mezzi sufficienti da sopportare interamente il carico della nuova istituzione.

IN FAVORE DELLE ARTI DECORATIVE. — L'*Unione Centrale delle Arti decorative* a Parigi ha stabilito che la parte maggiore delle sue entrate, dal 1895 al 1900, venga destinata alla esecuzione d'oggetti d'arte industriale per la prossima Esposizione universale. Questi oggetti dovranno portare il nome dell'autore e la indicazione generale dell'*Unione Centrale delle Arti decorative*, la quale con tale deliberazione crede di attuare efficacemente il suo programma, e di contribuire all'incremento delle applicazioni dell'arte all'industria.

UN MUSEO DI SERA. — G. Geffroy ha scritto vari articoli nel *Journal* in favore della fondazione, in Parigi, d'un museo artistico-industriale, che dovrebbe esser tenuto aperto di sera ad uso degli operai, i quali vi si volessero recare dopo il lavoro. Il Museo dovrebbe essere installato in un quartiere operaio per comodo degli stessi operai. Una gran parte della stampa francese ha fatto buona accoglienza alla proposta del Geffroy; M. Clemenceau l'ha appoggiata nella *Justice*. Il museo, ad evitare spese, dovrebbe essere costituito in gran parte da imprestiti e depositi privati, e il Municipio di Parigi dovrebbe dare i locali.

Bellissima idea. Frattanto a Milano il Museo artistico-industriale si tien chiuso per mancanza di un locale, essendo oramai inservibile quello vecchio.

L'ARTE INDUSTRIALE NELLA VITA MODERNA — A Londra e a Parigi da qualche tempo si nota una trasformazione nell'ordinamento pratico delle botteghe. All'esterno hanno delle vetrine con de' vetri grandissimi che vanno da cima a fondo delle aperture, senza alcuno zoccolo nè di legno nè di ferro. La notte poi, un leggiero cancello, alto 2 metri circa, forma l'unica chiusura; di guisa che dall'esterno della via si può vedere l'interno delle botteghe. I ladri non possono tentare alcun colpo malvagio senza esporsi al rischio d'esser veduti subito. I cancelli sono mezzo a gentili motivi ornamentali.

UNA RACCOLTA IMPORTANTE DI FOTOGRAFIE. — Nel 1883 si tenne in Udine una esposizione provinciale delle industrie e delle arti friulane, cui si aggiunse una sezione speciale d'oggetti d'arte antica: codici miniati, ceselli, lavori a sbalzo, stoffe, arazzi, intarsi, intagli ecc. Di tutti questi oggetti si trassero, con felice idea, le fotografie; le quali furono messe in commercio con la indispensabile appendice d' un catalogo illustrato, redatto dal conte Gualtiero Valentinis.

FURTO D'OGGETTI D'ARTE. — Dal monumentale Monastero di Santa Croce a Bosco Marengo (Alessandria) furono trafugati alcuni pregevoli oggetti d'arte: paramenti sacri, reliquiari, libri miniati ecc. Fortunatamente vennero ritrovati, ed ora i libri furono destinati alla Biblioteca Comunale, e gli altri oggetti, restituiti alle sedi loro.

PER GLI ARTISTI INDUSTRIALI — *L'Associazione artistica fra i cultori di Architettura*, sedente a Roma, ha riveduto il suo statuto, e la modificazione principale consiste nella facoltà di aggregarsi quali soci aderenti coloro che si sono distinti nella decorazione pittorica o plastica e in ogni industria sussidiaria dell'architettura.

L'ARTE ITALIANA NEL NORD-AMERICA — A sfogliare i periodici professionali dell'America del Nord, è un continuo vedervi riprodotte cose industriali e architettoniche, appartenenti all'Italia; le quali non sono la riproduzione diretta degli originali italiani ma di copie fatte in America. La famosa lanterna di quel bell'originale d'artista fiorentino che fu il Caparra, venne eseguita non sappiam quante volte a Chicago e a Boston, e collocata agli angoli di cospicui edifici. Ultimamente a New Jork gli architetti Mead e White eressero la facciata d'un edificio destinato al *New Jork Herald* prendendo quasi tutti gli elementi ornamentali dalla loggia del Palazzo del Consiglio di Verona, opera di Fra' Giocondo (credesi) e restauro di G. Franco; ed anche qui la lanterna strozziana ha il suo posto. Pur recentemente, a Cleveland, gli architetti Lehman e Schmitt in una bella caserma da essi eretta ricordavano il Palazzo Vecchio di Firenze. E così nelle cose architettoniche decorative ed industriali. Vedasi a tal proposito sopra tutto l'*American Architect and Builduig News*.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente Responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno IV. MAGGIO 1895 N.° 5

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXI.

LA SAGRESTIA DI SANTA CROCE A FIRENZE

— Tav. 27. Dett. 25, 26 e 27. Fig. da 39 a 42. [1] *—*

Alla edificazione e all'adornamento del tempio meraviglioso, che i minori conventuali di S. Francesco inalzarono nel luogo il quale si diceva in antico *La Croce al Gorgo* e che dedicarono appunto alla Santa Croce, contribuirono il governo della Repubblica Fiorentina e molte tra le famiglie più cospicue della città.

Non fu, come nelle altre chiese, il semplice concorso delle famiglie della parrocchia o di quelle che al novello edifizio a-

Fig. 39. Sagrestia di Santa Croce a Firenze.

vevano prossime le case loro; ma fu una vera e propria gara di cittadini d'ogni parte, che stimarono onore grandissimo quello di associare il loro nome a questo monumento insigne d'arte e di pietà.

La memoria, l'ammirazione, il culto insomma del poverello d'Assisi suscitava allora ideali che nulla avevano di comune, sollevava la mente a pensieri altissimi, univa insieme, si può dire, il sentimento religioso, il patrio affetto, il culto dell'arte, e le chiese Francescane rappresentarono allora, come ne' tempi successivi, qualche cosa che riassumeva in sè il pensiero della grandezza e della gloria della patria.

Le famiglie che portano i nomi più illustri ricordati nelle fortunose vicende della nostra storia, sono rammentate fra quelle mura gloriose.

Una vi eresse e vi dotò cappelle, un'altra abbellì il tempio di artistiche preziosità, quella onorò di pitture e di statue i suoi Santi protettori, questa fece dono di ricchissime suppellettili sacre, molte vollero deporre sotto le vòlte auguste immaginate e costrutte da Arnolfo di Cambio o nella quiete solenne dei severi porticati, le venerate salme de' loro maggiori. I capitani delle milizie vittoriosi o scampati a' perigli delle imprese guerresche, vi deposero come voti e come auguri le adoperate armi di difesa e di offesa, e la Signoria del libero comune dapprima, e le autorità principesche e cittadine di poi, deliberarono come massimo tra gli onori da rendersi a' benemeriti della patria, la tumulazione ed il ricordo loro in Santa Croce.

E Santa Croce, non per vana alterigia di nome, fu per unanime consenso d'un popolo libero chiamata il Panteon delle glorie nazionali.

Glorie che si compendiano nell'estremo asilo di pace offerto alle spoglie dei grandi genj da Machiavelli a Galileo, da Mi-

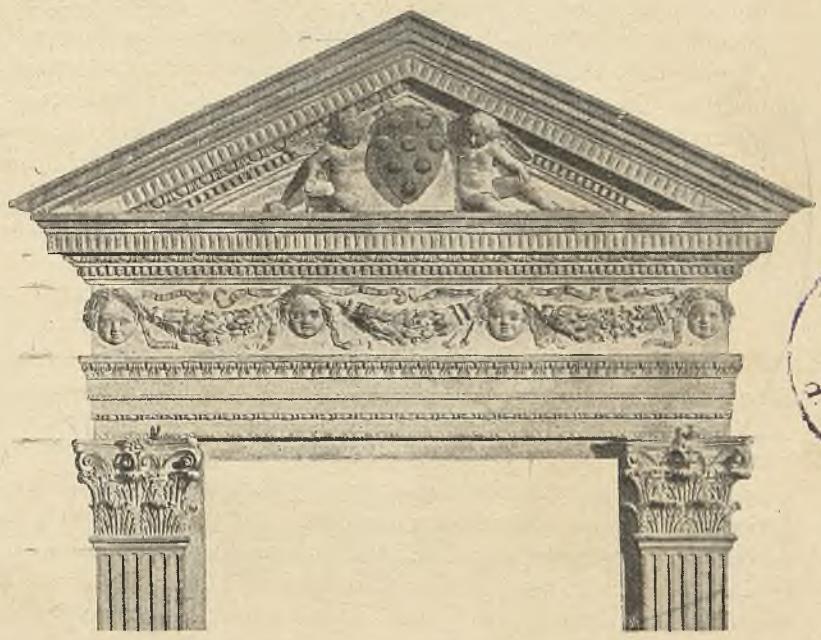


Fig. 40. Sopraornato della porta del Michelozzi.

chelangiolo a Rossini e nella sublime rivelazione dei miracoli delle arti belle e gentili, che in Santa Croce hanno avuto culto d'affetto come lo hanno oggi di ammirazione.

Santa Croce è, oltre che della religione, tempio dell'arte, e fra le sue mura si raccolgono tanti artistici tesori da vincere d'importanza molti tra i più ricchi musei.

[1] I disegni originali del sig. Ottanelli, da cui furono tratti i Dettagli, vennero forniti cortesemente all'*Arte Italiana* dalla eccellente Scuola professionale delle Arti decorative industriali di Firenze, alla quale il nostro Periodico è pure debitore dei bellissimi acquerelli del sig. professore Gusmano Brenci, che servirono per le cromolitografie delle Tavole 28, 34 e 35. Di questi preziosi prestiti la Direzione dell'*Arte Italiana* ringrazia pubblicamente il Consiglio dirigente, il Presidente e il Direttore della Scuola fiorentina.

Nota della Direzione.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Una parte sola, e non la principale dell'insigne edifizio, la Sagrestia, che ne è degnissimo complemento, è esuberantemente ricca, tanto da offrirci libero campo alla scelta di alcune opere di grande interesse, che più si addicono all'indole della nostra pubblicazione.

E ci è parso anzitutto cosa opportunissima il presentare un'accurata riproduzione dell'insieme di questa sagrestia, per fare apprezzare tutta la caratteristica bellezza del fabbricato, tutta la gentile armonia delle decorazioni e delle suppellettili che la fan bella (Fig. 39).

La edificò a sue spese e la fece ornare di affreschi la famiglia Peruzzi, una delle più splendide e benemerite fra quelle che contribuirono alla costruzione di S. Croce; più tardi, ma sempre nello stesso secolo XIV, la famiglia Rinuccini vi aggiunse da un lato la propria cappella gentilizia.

È la sagrestia di forma rettangolare; ha da uno dei lati lunghi tre finestre bifore assai graziose e dall'altro due di proporzioni maggiori, le quali pongono in mezzo la cappella dei Rinuccini.

Semplice, ma robusta, intonata, d'una severità claustrale è la generale decorazione delle pareti del vasto ambiente, a riquadri con finte tarsie policrome, mentre la tettoja a doppia piovenza ha i legnami del color naturale con ornamenti geometrici multicolori.

Una delle pareti più strette è interamente dipinta a fresco ed è suddivisa in quattro storie, le quali rappresentano Gesù che porta la croce, la Crocifissione, la Resurrezione e l'Ascensione. Sono tali affreschi di scuola Gaddiana e vennero dipinti da Niccolò di Piero Gorini e da Ambrogio di Baldese. Nell'altra parete, dove si aprono tre bifore, sono due figure di santi entro edicole dipinte: S. Domenico e S. Agnese.

Questa decorazione generale della sagrestia, in quel triste periodo che dalla metà del XVII fino ad un buon terzo del secolo nostro riuscì così fatale alle arti, seguì le sorti delle pitture insigni del tempio contiguo, e disparve sotto replicate mani di monotona e triste tinta biancastra. Fu soltanto nel 1815 che la famiglia Peruzzi provvide a fare scoprire e ripulire la parete dipinta a fresco: il rimanente non tornò in luce che sei o sette anni addietro a spese dell'Opera di S. Croce per mano del compianto prof. Gaetano Bianchi.

Ciò che dà una importanza anche maggiore a questa sagrestia sono i mobili e gli oggetti d'arte che vi si trovano raccolti.

Alle pareti sono appesi una celebre croce di grandi proporzioni eseguita da Margaritone d'Arezzo e diverse pregevoli ancòne o tavole d'altare, che dovevano stare in origine nelle vecchie cappelle della chiesa. Da un lato vedesi incastrato nel muro un superbo acquajo o lavabo di marmo bianco di squisita fattura, che è sormontato da un bel busto Robbiano del Redentore.

Ma ciò che ha per noi un interesse peculiare, tanto che ne abbiamo fatto soggetto d'illustrazioni che riproducono insiemi e particolari, sono gli armadi, i banchi a postergali e le cassapanche disposte attorno alle pareti della sagrestia.

Queste opere sono di tempi diversi e di diverso carattere.

Più antichi, i banchi destinati a contenere gli arredi, hanno le cassette e li sportelli anteriori a formelle con lavori assai belli d'intaglio e d'intarsio, ma il lavoro è più fino, più prezioso, più ammirabile nei postergali a formelle divise fra loro per mezzo di lesene che sostengono la ricca trabeazione. Nelle lesene risaltano sul fondo, delle candelabre leggiadrissime, alla cui gentile composizione fanno degno corredo i capitelli originalissimi. Nell'alto fregio della trabeazione è un motivo ornamentale dei più felici con intrecci di ornati, di tripodi e di lupi, delicato lavoro d'intarsio in legno al pari delle cornici, dei fregetti, delle formelle, che abbelliscono il contorno dei pannelli e li spazi compresi fra capitello e capitello. (Tav. 27. Dett. 25, 26 e 27).

Sono questi banchi opera di un valentissimo maestro di legname, Giovanni di Michele, il cui nome venne unicamente rilevato dai documenti dell'archivio della famiglia Spinelli che gli dette commissione di questo lavoro da lui eseguito fra il 1400 e il 1450.

Più tardivi per esecuzione, ma sempre della stessa mano, sono i pancali o le cassapanche, in cui sul lavoro d'intaglio di rilievo ha il sopravvento quello di tarsia a legnami di vari colori, che forma un insieme assai vago, senza raggiunger però la bellezza e la perfezione dei postergali dei banchi.

Ultimi per epoca di esecuzione sono gli armadi che contengono reliquie, arredi e libri corali, e che possono riferirsi alla prima metà del XVI secolo. Qui pure la decorazione è costituita da un gentile accozzo di lavoro d'intaglio e di intarsiatura di un effetto assai caratteristico, quantunque in questi sia parsimonia di ornato.

A queste opere di legname provvide dapprima la munificenza di un cittadino, Tommaso di Lionardo Spinelli, che profuse tesori nell'adornare il tempio di S. Croce di opere splendide, tra le quali, oltre a queste, basta ricordare il mirabile chiostro attribuito a Filippo di Ser Brunellesco. [1] I successori di lui ne seguirono l'esempio, e nei lavori di legname, eseguiti anche dopo la morte di Tommaso, vedesi ripetuto lo stemma di quell'insigne famiglia.

Parrebbe cosa incredibile, se il ricordo di essa fosse tutt'altro che remoto e se nell'archivio del convento non ne fosse rimasta sicura memoria scritta, ma anche i postergali splendidissimi di Giovanni di Michele urtarono contro il gusto corrotto del secolo, non commossero colla loro gentile bellezza i maniaci dell'uniformità del colore, e nel 1779 sui delicatissimi intagli, sui gentili meandri intarsiati, fu prodigalmente cosparsa una mano di tinta, nello stesso modo che si imbiancavano le sublimi dipinture di Giotto! [2]

Ma l'opera vandalica suscitò un senso di spontanea riprovazione, e già nella prima metà del nostro secolo erasi fatta scomparire persin la traccia della scellerata deturpazione. A' nostri tempi poi si provvide a far restaurare i preziosi postergali, i quali appaiono ora in tutta la loro bellezza originaria, cogl'intagli ornamentali freschi e flessuosi, gl'intarsi armoniosissimi e e con quella lumeggiatura d'oro, che dà all'insieme un brio ed una vaghezza infinite. Certo questi banchi della Sagrestia di S. Croce debbono annoverarsi fra le più belle opere che il sentimento decorativo dominante e l'ingegno fervidissimo de'nostri maestri di legname crearono in quel periodo aureo per le arti belle.

Abbiam detto come nella sagrestia corrisponda la bellissima cappella, che la famiglia Rinuccini volle qui eretta a maggior decoro del monumento e per deporvi le salme de' suoi. Ha questa cappella tutte le interne pareti adorne di storie della vita di Nostra Donna e S. Maria Maddalena, dipinte con rara maestria da Taddeo Gaddi, autore altresì della bella ancòna che adorna tuttora l'altare, e da Agnolo suo fratello.

La cappella è divisa dalla sagrestia per mezzo di un cancello di ferro battuto, il quale merita davvero di essere additato siccome uno dei più belli esempj del grado di perfezione cui giunse fra noi anche questo genere di arte, che era pure esercitato da modesti artefici ascritti ad una delle arti minori. È diviso come in tre parti; le laterali hanno una solida balza e il campo costituito da tanti tondi collegati tra loro e che racchiudono una specie di formella quadriloba; la centrale ha quasi la figura di un grandioso e ricco finestrone suddiviso da colonnette a tortiglioni con bifore e trifore polilobate e con un ingegnosissimo partito di suddivisioni e di trafori d'un effetto vaghissimo.

[1] Tommaso di Leonardo Spinelli in un libro di ricordi di tutte le spese fatte per la chiesa e sagrestia di S. Croce annovera la costruzione del gran chiostro e del quartiere del Generale che gli costarono fiorini d'oro 2964, la commissione dei banchi, cassapanca e armari di sagrestia, l'esecuzione di dipinti e il dono di argenterie, broccati, stoffe, velluti, messali, arredi e paramenti d'ogni genere.

Si trova pure com'esso pagasse a Giovanni di Michele maestro di legnami fiorini 322 " per la muta di armarj che ò fatti nella sagrestia „ e fiorini 31 per una cassapanca intarsiata.

Per disposizione testamentaria dello Spinelli e per accordi precedentemente presi coi frati minori di S. Croce, questi, in ricognizione dei benefizi ricevuti, dovevano presentare ogni anno nel giorno di S. Tommaso al palazzo degli Spinelli in Borgo S. Croce, un paio di capponi, due libbre di cera e cento aranci, invitando poi a desinare il priore di S. Jacopo tra' fossi nella cui parrocchia erano poste le case degli Spinelli.

[2] Se ne trova proprio ricordo nei libri d'entrata e spese dell'Opera. Adi 31 dicembre 1778 si pagano lire 241.3 a Anton Maria Lamberti per saldo della tintura color di noce di porte e armadi di chiesa e convento. Nel 1815 poi si rincarò la dose ripassando una mano di vernice sui magnifici stalli del coro e sui banchi di sagrestia.

In alto alle tre parti ricorre a forma di ornamento un gran fregio con trafori e con rapporti, che ha incastrata una iscrizione recante il nome del fondatore della cappella e l'epoca della esecuzione del cancello, cioè il 1371. [1] Forse tra i cancelli consimili e coevi esistenti in Firenze è questo il più bello, e certo rivaleggia in modo trionfale anche con opere che trovansi altrove dovute ad artisti di Siena, dove i lavori in ferro battuto ebbero costantemente una rinomanza giustificatissima.

Ritornando ora nella sagrestia, diremo come gli armadj situati nell'angolo fra la parete della cappella Rinuccini e quella dipinta a fresco racchiudono alcuni oggetti che opportunamente sono tenuti esposti alla vista ed all'ammirazione del pubblico. Consistono in libri corali miniati con una certa abilità, paramenti di stoffe preziose del XV e XVI secolo, reliquiarj, ecc. Tra questi due specialmente sono degni di considerazione, e noi abbiamo creduto opportuno di riprodurli sulle nostre colonne.

Fig. 41. Reliquiario con due Angeli del Sec. XIV.

L'uno, destinato a contenere una spina di Gesù Cristo, è costituito dall'accozzo di parti antiche con altre moderne. Moderna è la corona di spine che forma la parte superiore del reliquiario, moderno il piede, parte d'argento, parte di legno d'ebano. Dell'antico reliquiario, il quale servì in parte alla ricostituzione di quello nuovo, non restano che i due angeli che stanno ai lati della corona. Sono in piedi, hanno lunghe e ricche di pieghe le tuniche, tengono le ali spiegate, e mentre uno di essi sostiene l'asta colla spugna, uno de' simboli della passione, l'altro solleva ambe le mani come per sorreggere una qualche cosa, forse sparita nella ricomposizione del reliquiario. Un po' tozze nelle proporzioni, ma ricche di sentimento, di un carattere che fa indovinare il passaggio fra l'arte antica compassata, gretta e quella più larga, più vera dei primi anni del Quattrocento, le due figurette di angeli, lavorate di argento sbalzato, cesellato e ageminato, hanno caratteristiche assai interessanti. (Fig. 41).

Apprezzabilissimo è l'altro reliquiario antico che ha forme e generi di decorazione di una originalità degna di considerazione, giacchè lo fa differire dall'indole costantemente adottata in altri consimili lavori. Ha un basamento quadrato sostenuto da quattro leoncini sedenti e decorato nel piatto superiore da quattro tondi, dove son di rilievo i simboli degli Evangelisti. Nella parte inferiore del fusto è una specie di fregio costituito da una cinta di mura con finestrelle polifore e torri sormontate da cuspidi: più in alto è il tempietto quadrato con archi polilobati e piccoli baldacchini di squisito lavoro, destinato a contenere una reliquia consistente nelle ossa della mano di un fanciullo. Il tempietto va coronato da una cuspide a tre ordini: due a guisa di celle con ornamenti architettonici, fregi delicatissimi e otto piccole statuette di santi; la terza che va a terminare a punta, ricca pur essa di ornati a rilievo e incisi. (Fig. 42).

È un'opera di molto interesse, uscita dalla bottega di un orafo Fiorentino del XV secolo, ed è uno dei pochi avanzi de' moltissimi e preziosi reliquiari ond'era ricca questa chiesa. Qual fosse la fine di tanti oggetti, che avrebbero indubbiamente avuto oggi una importanza artistica unica al mondo, lo sappiamo dalle memorie del convento. Durante l'ultimo assedio di Firenze, il Governo della Repubblica, preso quasi alla sprovvista, impotente a sostenere ulteriori sacrifici in una lotta ineguale, si trovò costretto di far ricorso ai denari ed alle suppellettili de' cittadini e delle chiese per provvedere alla necessità del momento. Mancavano le munizioni, e mentre si fondevano campane per creare i proiettili o si sostituivano quelli di pietra a quelli di metallo, si ricercava dovunque e più specialmente ne' luoghi umidi e perfino nelle sepolture, il salnitro per comporne la polvere da cannone. La scoperchiatura di un' ampia tomba, che era nel suolo della sagrestia di S. Croce, pose sotto gli occhi dei soldati della repubblica, se non del salnitro, un vero tesoro da poter rinvigorire in qualche modo le casse esauste del Governo; una quantità di reliquiari ricchissimi, che i frati presaghi del pericolo avevano colà nascosti come in luogo sicuro. E facile immaginare quante opere

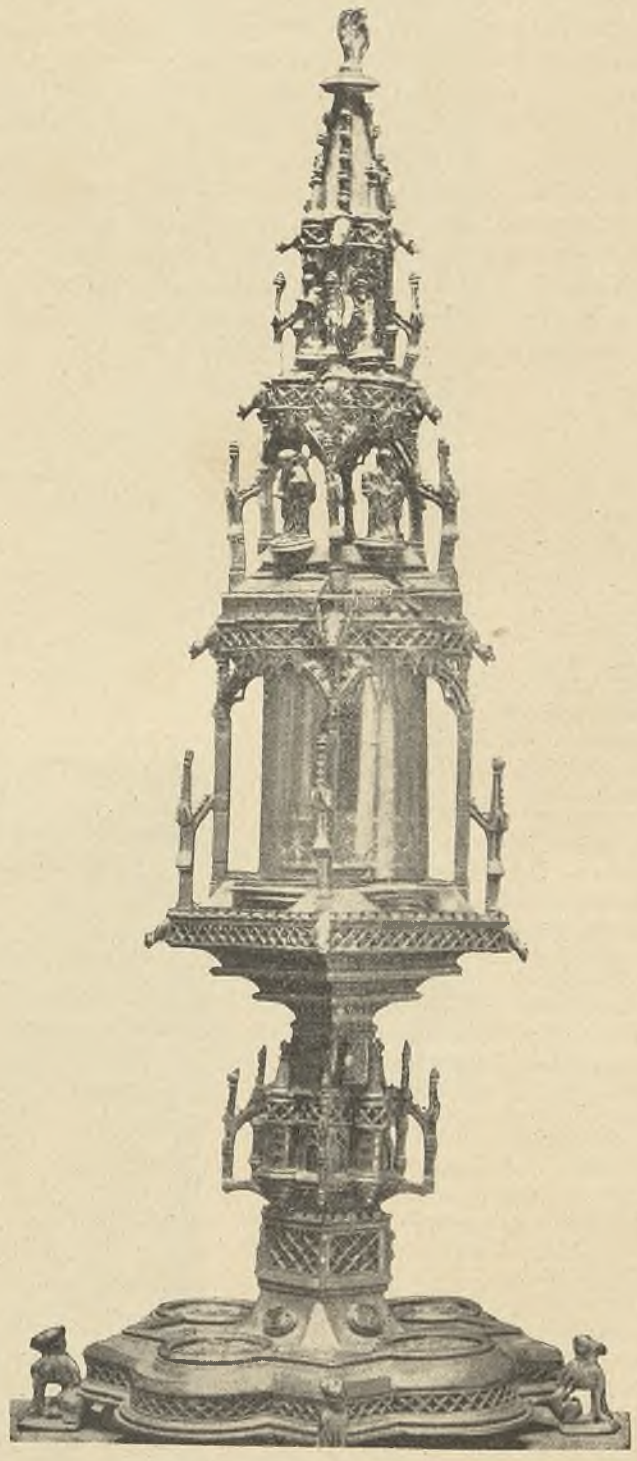


Fig. 42. Reliquiario del Sec. XV.

[1] L'iscrizione è la seguente: *Anno MCCCLXXI ad honorem nativitatis B. Mariae Virginis et S. Mariae Magdalenae pro anima Lapi Rinuccini et descendentium.*

Recentemente la cappella fu restaurata e restituita alla originaria bellezza della forma a spese del Principe Tommaso Corsini figlio di una delle due ultime Marchese Rinuccini, sotto la direzione dell'egregio prof. Del Moro architetto dell'Opera di S. Croce.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

d'arte stupende, qual tesoro di artistico valore andò in quest'occasione perso e distrutto, se si pensa che il tempio di S. Croce, oggetto di tante cure e di tanta liberalità di affetti per parte dei cittadini, era doviziosamente provvisto di preziosissime suppellettili sacre, delle quali non abbiamo oggi che un avanzo, un saggio al paragone assai modesto.

Alla sagrestia di S. Croce si accede da un ampio atrio o corridoio parallelo al tergo della celebre cappella del Capitolo e che conduce alla cappella dei Medici. Anche questa cappella alle bellezze peregrine dell'architettura di Michelozzo, l'artista prediletto da Cosimo il Vecchio de'Medici, aggiunge il vanto di accogliere un'altra serie di stupende opere d'arte; ma non è quì il caso di occuparcene: diremo piuttosto che degno accesso a questa cappella ed al suo atrio è la porta di pietra con imposte di legno scolpite e intarsiate, la quale corrisponde nella chiesa sul braccio sinistro della croce, accanto alla cappella dei Baroncelli, resa celebre dai dipinti di Giotto, del Gaddi, del Mainardi.

La porta è quanto mai si può immaginare di più elegante e di più puro, con que' suoi proporzionatissimi e bene adorni pilastri, con quel fregio nel quale sono accozzate leggiadre figure di putti e festoni di fiori, foglie e frutti. La scultura in pietra d'un effetto armoniosissimo è dovuta essa pure alla mano di quel Michelozzo, che fu il compagno più costante e più affettuoso di Donatello, col quale aveva comune la bottega. E Michelozzo era appunto un di quegli esempi mirabili di artisti umili e modesti che l'ingegno loro potente sapevano piegare e dirigere ad ogni sorta di concezioni, ad ogni qualità di lavoro.

Orafi, scultori, ornatisti insuperabili, architetti d'una potenza sorprendente, non dimenticavano mai l'origine loro, le loro abitudini e, rifuggendo da onori e da splendori di titoli, si contentavano di chiamarsi col modestissimo appellativo di scalpellatori [1].

Che genere di scalpellatore, che miracolo d'artista fosse poi Michelozzo lo giudichino i moderni, non tanto da questa porta e dalla cappella del Noviziato di S. Croce quanto dal palazzo Mediceo poi de' Riccardi, quanto dal convento di S. Marco e da tante e tante altre opere dovute alla magnificenza ed all'artistico affetto di quel Cosimo de' Medici, che i concittadini sorpresi di ammirazione e riconoscenti qualificarono siccome *Pater patriae*.

Di Michelozzo, se non per l'esecuzione, certo per il disegno, che è in così mirabile armonia colla scultura della porta, debbono essere anche gli affissi o battenti di legno massiccio con formelle e rosoni intagliati. Mal ridotti per il lungo uso e per un non minore abbandono, si veggono tuttora su loro cardini.

Essi recano nella formella superiore entro un tondo lo stemma Mediceo usato da Cosimo il Vecchio, il quale fu un altro dei benemeriti di questo monumento insigne, il quale accoglie tra le sua mura tante gloriose memorie, e compendia in sè tante e tante pagine della storia politica e artistica di Firenze nostra.

G. Carocci.

[1] Vedi la denunzia fatta agli ufficiali della Decima da Michelozzo a nome di Donatello, in data 11 luglio 1427. In cotesta denunzia Michelozzo si dichiara *horafo* e chiama Donatello *intagliatore*. In altra portata, Donatello, Desiderio da Settignano ed altri insigni scultori si dicono semplicemente *scalpellatori*.

XXXII.

ARAZZI FIORENTINI [1]

— *Tav. 24, 25 e 26. Fig. 43 e 44.* —

Nel secolo XV, quando gli arazzi cominciarono a divenire in Italia elemento indispensabile al lusso delle Corti e delle pompe ecclesiastiche, nessun' altra città della penisola era meglio disposta di Firenze, per l'alto grado di perfezione di tutte le sue industrie, ad accogliere ed a far sua la bell'arte venuta di Fiandra. Erano già famosi infatti in tutta Europa i pannilani, gli splendidi broccati e velluti e i finissimi ricami, specialmente per parati da chiesa, che Firenze produceva prima che gli arazzi venissero non a soppiantarli ma semplicemente ad aprire un nuovo campo all' abilità già tanto provetta degli artefici fiorentini. La città era allora un grande emporio per la seta e le lane; l'oro e l'argento vi venivano lavorati con finissima arte, talchè non appare del tutto condannabile la congettura che i primi arazzi ripieni di seta e di metalli preziosi fossero lavorati in Italia. La scarsità della seta nei più antichi arazzi fiamminghi e francesi potrebbe venir addotta a sostegno di questa opinione.

È naturale che tale fabbricazione dovesse diventare paesana non appena introdotta in Firenze, e noi vediamo infatti i *creati* fiorentini (così chiamavansi gli apprendisti) farsi in breve tempo esperti nell'arte insegnata loro da artefici fiamminghi e divenire essi stessi maestri arazzieri distintissimi.

Date queste favorevoli circostanze e queste felicissime disposizioni, riesce assai strano che non siasi potuto sinora accertare l'esistenza di alcuna fabbrica d'arazzi in Firenze prima del 1546, mentre sappiamo che la lavorazione era già da gran tempo cominciata in Toscana e che Siena possedeva una scuola di arazzieri sino dal 1438. Appare ancor più singolare il fatto quando si consideri la voga in cui erano venuti gli arazzi in Italia nella seconda metà del secolo XV, sostituendo in tutte le dimore signorili le pitture a fresco quale decorazione delle pareti.

Fig. 43. Portiera con lo stemma Mediceo e di Margherita d'Orléans. Arazzo nella Galleria di Firenze.

Ma se anche non rinvengansi documenti che gettino qualche luce sui primordi di questa industria in Firenze, non per questo si potrà ammettere che essa mancasse del tutto prima di quell'epoca. Sappiamo infatti che il Comune aveva chiamato da Ferrara nel 1457 quel Livino Gilì, fiammingo, ch'era al servizio del Marchese d'Este, perchè fabbricasse in Firenze stessa 1,300 cubiti quadrati di tappezzeria; lavoro di cui il governo della repubblica fu così soddisfatto che gli rilasciò il più onorifico *benservito*, pagandolo generosamente. Non ci può esser dubbio che come Livino, altri artisti sieno venuti in seguito a lavorare in Firenze.

Comunque sia, è certo che questa manifattura non fu durante il XV secolo così prosperosa a Firenze come in altre città d'Italia; era riservato ai Medici di darle tutto quello svolgimento di cui mostravasi capace.

Il 20 Ottobre 1546 firmavasi un contratto tra Francesco Riccio, canonico e maggiordomo di Corte, quale mandatario del Duca Cosimo I, e gli artisti fiamminghi Giovanni Rost e Niccolò Karcher o Carchieri. Fu questo, si può dire, l'atto di fondazione dell'arazzeria medicea, che doveva poco dopo eclissare le altre congeneri manifatture in Italia.

I due maestri si obbligavano a tenere non meno di 24 telai, dei quali dodici dovevano esser sempre in esercizio; a far lavorare buoni artisti e ad ammettere nelle loro botteghe tutti quei giovani fiorentini che avessero voluto attendere all' arte. Essi ricevevano dal

[1] Vedi l'Introduzione storica al Catalogo della Esposizione di Tessuti e Merletti, tenuta in Roma l'anno 1887.

Duca, a titolo di pura sovvenzione e senz' obbligo di eseguire alcun speciale lavoro, 50 scudi d'oro al mese. Questi patti dovevano durare per tre anni, ma si sa che furono poi rinnovati e che i due maestri lavorarono in tutto almeno otto anni a Firenze.

Il loro primo lavoro fu un panno d'arazzo fatto sopra un cartone del Bronzino, e questo anzi servì di saggio per fissare le condizioni del contratto. Sembra dunque ch'essi venissero a Firenze un anno prima per attendere a quel lavoro.

Dopo questo uscirono a non lunghi intervalli dalle loro botteghe non poche opere insigni e fra le prime i venti pezzi rappresentanti la storia di Giuseppe, che ancor si conservano, dieci a Palazzo Pitti e gli altri dieci nella sala delle adunanze del Consiglio comunale a Palazzo Vecchio, già sala dei Dugento, per la quale erano in origine destinati. Di queste storie fece il Bronzino la maggior parte dei disegni aiutato da Raffaello di Michelangelo del Borgo S. Sepolcro, il quale riportava in grande e dipingeva le piccole composizioni che il Bronzino schizzava ma non poteva compiere, perchè occupato da più importanti lavori. Due ne fece il Pontormo e due il Salviati.

Dei due maestri il più abile fu certamente Giovanni Rost, poichè il Vasari ne parla con grandi elogi, mentre dell'altro fa appena il nome. Eppure nelle storie di Giuseppe, di cui undici furono fatte dal Karcher e nove dal Rost, non si nota quasi alcuna differenza nella finezza e nella solidità del lavoro. Ben è vero però che del Karcher non si trovano lavori così artisticamente e tecnicamente perfetti come i tre panni finissimi dei Mesi dell'anno e diversi altri rappresentanti la storia di Lucrezia e Tarquinio, eseguiti dal Rost. Dei tre primi fornì i cartoni Francesco di Ubertino detto il Bachiacca; degli altri il Salviati; e riuscirono questi ultimi opera tanto bella, che il Duca volle tosto dal Salviati un cartone per gli arazzi della sala del Consiglio. I due artefici fiamminghi avevano piena libertà di lavorare per chi loro meglio piacesse, ed essi stessi stabilivano il prezzo per qualunque opera che veniva loro commessa dal Comune o dal duca. Le loro fabbriche perciò prosperavano e cresceva il numero degli apprendisti. Un' altra fabbrica-scuola sorse a Firenze nel 1549 e ne fu a capo il fiammingo Gio. Stichile per il quale, d'ordine del duca, fu appigionata apposita casa. Nello stesso anno troviamo nominato fra gli arazzieri il primo fiorentino, un Francesco di Piscino, tessitore di drappi. Le scuole avevano dunque già prodotto i loro frutti e i maestri fiamminghi ben presto non furono più necessari per dirigere e consigliare; gli arazzieri fiorentini ne sapevano già quanto loro. Dal 1553 in poi non si fa più accenno nei documenti al Rost e al Karcher; il secondo credesi partito in quell'anno da Firenze. Il Rost vi rimase ma oramai era decrepito e incapace al lavoro; e i suoi ultimi anni dovettero essere ben tristi se si trovò nella necessità di leticare col figlio che gli rifiutava la quota da lui chiesta per gli alimenti.

Un consiglio arbitrale composto di parecchi fiamminghi dimoranti a Firenze, condannava il 4 marzo 1560 il figlio di Rost, Giovanni di nome egli pure, a pagare al padre 14 lire la settimana.

Oltre al figlio del fondatore dell'arazzeria medicea, sembra che sieno stati a Firenze in quel tempo altri fiamminghi e che in appresso molti ne sieno venuti finchè ebbe vita l'industria; ma essi non erano considerati da più degli artefici cittadini e si impiegavano come lavoranti nell'arazzeria.

Nel 1555 le due principali botteghe d'arazzi eran tenute da fiorentini, nell'una di proprietà di Carlo dei Medici, posta in via del Cocomero, lavoravano Gio. di Bastiano Scanditi e Filippo di Jacopo (questi dipingeva anche i cartoni); nell'altra posseduta da Lodovico del Palagio, in via dei Servi, lavoravano Giovanni Marchionne da Fivizzano e Benedetto di Michele Squilli. Nel 1568 ambedue le botteghe si trovano affidate unicamente allo Squilli. Su esse vegliava un provveditore appositamente nominato dal Governo, il quale era pure incaricato dell'amministrazione dell' arazzeria medicea.

Fig. 44. Arazzo nella Galleria di Firenze. Cartone di A. Allori; lavoro di G. Papini.

I pittori di cartoni più rinomati di quel tempo furono, oltre il Bronzino, il Bachiacca e il Salviati, due fiamminghi: Gio. della Strada, detto lo Stradano, e Federico di Lamberto Guster, probabilmente suo scolare, il quale fece alcuni cartoni di stora fiorentina; un po' più tardi, nel 1576 comparisce il nome di Alessandro Allori. Questi fu dei tre il più celebrato e produsse il maggior numero di disegni e di veri quadri per uso degli arazzieri.

I soggetti erano tratti per lo più dalla mitologia e dal vecchio testamento; però si rappresentarono anche scene di caccia (specialmente per l'ornamento delle ville), fra le quali vanno menzionate quelle che addobbavano venti stanze della villa di Poggio a Cajano, eseguite su disegni dello Stradano. Questi fece pure i cartoni della guerra di Siena e probabilmente anche quelli della rotta dei Turchi a Piombino e della presa di Port'Ercole, eseguite dallo Squilli. I cartoni della storia di Lorenzo il Magnifico, delle due storie di papa Clemente e Alessandro dei Medici e quelli di quattro figure allegoriche (quattro virtù) furono pure opere dello Stradano.

Dalla metà del secolo XVI l'arazzeria fiorentina cominciò a prendere straordinario sviluppo. Si eseguivano ogni specie di lavori, addobbi o parati da sale e da letti, spalliere, portiere, coperte da carriaggi e da muli, ecc. Importanti spedizioni di arazzi cominciarono a farsi per Ferrara, Venezia e Bergamo. Nel 1577 furono mandati a Francesco Fiorini di Ferrara sette pezzi di arazzo del valore di 2,673 scudi; cospicua commissione, la quale basta a dimostrare che a quel tempo non potevansi eseguire in Ferrara lavori così importanti.

Nel 1587 succedeva allo Squilli nella direzione della arazzeria Guasparre di Bartolomeo Papini, ed è da quell'epoca che comincia la grande attività dell'Allori. Di lui citeremo i sei cartoni della storia di Fetonte (eseguiti già nel 1585), i tre della storia di Niobe, i quattro della storia di Bacco; poi la storia di S. Giovanni Battista, quella dei Centauri, le imprese della guerra di Portogallo (6 cartoni), le imprese di Buoso e di Luigi di Do-

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ara e infine il celebre paramento e il paliotto d'altare, donati da Ferdinando I a Clemente VII, che uno scrittore, il quale li vide, il Gentili, descrive come rarissime e preziose opere d'arte.

Ma i prodotti della bell'arte cominciavano a non essere più tanto apprezzati e le ordinazioni diminuivano. Nel 1621 morì il Papini e a lui succedette il fiammingo Jacopo Eber Van Asselt. Non sembra dunque che il posto fosse molto ambito, e difatti i libri dell'amministrazione accennano verso quel tempo a un profondo decadimento; i vuoti che andavansi formando fra i lavoranti venivano colmati con fanciulli presi dall'ospizio dei trovatelli.

La fabbrica fin dal 1587 era stata trasportata e più comodamente stabilita nella strada che dalla piazza di S. Marco conduce in via S. Gallo e che d'allora in poi prese il nome di via degli Arazzieri, nome che tuttora conserva.

Le cause della decadenza furono in Firenze identiche a quelle delle altre consimili industrie italiane. La produzione troppo costosa non poteva essere promossa e mantenuta che dalle Corti e dalle grandi case; quando queste se ne stancarono per volgere i loro favori a cose nuove, secondo il naturale variare del gusto, la manifattura degli arazzi languì e si spense. La reggenza che succedette alla morte di Cosimo II e che durò dal 1621 al 1627 fu certo fatale all'arazzeria fiorentina e parimenti dannosa le fu la nuova passione da cui era stato colto Ferdinando I fin dal 1606 per le pietre dure e i diaspri, a cui consacrò somme considerevoli.

Pietro Fever succedette nel 1630 al Van Asselt e impiegò nell'arazzeria i suoi quattro figli Andrea, Jacopo, Giovanni e Francesco. Il figlio di Van Asselt, Bernardino, rimase nella fabbrica e divenne poi maestro e compagno del Fever. Questi fu, a quanto sembra, il primo che lavorasse in Firenze ad alto liccio (haute lisse), cioè con telaio verticale e colla trama di filaticcio in luogo dello stame. Cominciaronsi pure in quel torno di tempo a copiare vari altri e più celebri quadri ad olio dei grandi maestri, e a Firenze si riprodusse la S. Famiglia del Rubens, l'Ospitalità di S. Giuliano dell'Allori, la Pietà del Cigoli, il *Noli me tangere* del Baroccio e parecchie altre tele. I resultati superarono quanto erasi ottenuto fino allora con quel genere di lavoro. Si continuavano però a tessere anche gli arazzi puramente decorativi. A Genova si mandarono molti paesaggi con figure e fra le altre opere uscite dalla fabbrica dal 1640 al 1663 vanno citate specialmente la storia di Mosè su cartoni di Agostino Melissi e quella del duca Cosimo. Nel 1613 Giacinto Gimignani preparò il cartone dell'incoronazione di Giovanna d'Austria, moglie di Francesco I, avvenuta in Firenze; il grandioso arazzo (di m. 5. 42 su 8. 71) non era ancora compiuto nel 1659. La valentia del Fever e i favori di Ferdinando II avevano dato, come si vede, novella vita all'arazzeria fiorentina. Era stato l'invito di Ferdinando che aveva indotto il Fever a venire da Parigi a Firenze ove più tardi chiamò un altro distinto artista, probabilmente fiammmingo: il Giusto Substerman.

Recatosi Fever nel 1647 a Parigi, trovò al suo ritorno che i figli avevan caricata la fabbrica di un grosso debito per denari ricevuti in più e per vendita di lane e sete che dovevansi tenere in consegna. Ferdinando II lo trasse d'imbarazzo tirando benignamente un crocione sulla tonda cifra di 1,700 scudi. Fever morì certo assai vecchio, nel 1669; di lui conservasi nella galleria Corsini un ritratto eseguito in arazzo dal suo compagno Substerman.

In quel tempo erasi stabilito in Palazzo Vecchio un ufficio per comodo della guardaroba. Di questo fu direttore Bernardino Van Asselt, della vecchia bottega di Giovanni Pollastri. Poco si sa dell'attività di essi, che nel 1673 erano già morti ambedue, lasciando in Firenze quattro arazzieri indipendenti l'uno dall'altro: cioè Stefano e Giovanni Termini, Bernardo Masi e Matteo Benvenuti. I pittori che li coadiuvarono sono: Lorenzo Lippi, Cosimo Ulivelli, Chiavistelli, Dandini e Melissi.

A Bernardino Masi sembra debba attribuirsi un nuovo sistema di tessitura, detto *a calcola*; in che consistesse si ignora, ma è probabile si trattasse di una sua invenzione per rimuovere il grande inconveniente di non poter verificare i risultati sul telaio durante il lavoro. La parte diritta dell'arazzo restando di sotto a combaciare col cartone su cui si lavorava, solo a lavoro finito era dato di rendersi conto dell'esattezza dell'operante. Sappiamo a questo proposito che i Gobelins introdussero appena nel 1775 il telaio Vaucanson, su cui il lavoro si può verificare ad ogni momento.

Tutti gli altri arazzieri adottarono il sistema Masi, meno Gio. Termini, che rimase fedele all'alto liccio. Ma egli si attirò per questo suo spirito di resistenza alla novità, le ire de' suoi compagni e all'improvviso scappò a Roma per sfuggire alle loro molestie.

Gli arazzieri di Palazzo Vecchio dovettero nel 1684 tornare alla fabbrica di S. Marco, essendo state le loro stanze occupate dalla posta delle lettere.

Fino al 1708 la fabbrica non sembra producesse opera di qualche importanza. In quell'anno, tornato Gio. Termini dopo quasi 19 anni di assenza, fu ripristinato in onore l'alto liccio non solo, ma Termini divenne anche direttore dell'arazzeria. Si ignorano le cause del mutamento; forse il nuovo sistema non aveva dato tutti i risultati che se ne attendevano, forse fu una vendetta del Termini.

Il più celebre arazzo fabbricato da questi è quello *dell'Età dell'oro;* egli fece pure certi prospetti architettonici con in mezzo il gruppo allegorico delle Virtù. Le portiere uscite dalle mani del Termini erano bellissime. I disegni venivano condotti dal Masi, dallo Scacciati, dal Rosi e dal Bronconi. Ma più valenti di questi furono il Botti e il Sacristani che diede i grandi quadri per i quattro splendidi arazzi (le quattro parti del mondo) i quali oggi odornano il museo del Palazzo del Podestà. Costarono essi undici anni di fatiche agli arazzieri Bernini Leonardo e Damignotti, ma riuscirono opere veramente magistrali, che superano quanto di meglio è uscito dall'officina dei Gobelins.

Al Termini succedette nel 1717 il pittore Bronconi, ma la dinastia dei Medici stava per ispegnersi con Giovan Gastone e con lui l'arte degli arazzi. Dopo il Sacristani tutti i pittori fecero i loro cartoni non più a tempera, ma ad olio. Kostner faceva cartoni di paesi, del Moro i *Quattro elementi*, arazzi da porta (Tav. 26).

Furon questi gli ultimi aneliti dell'arazzeria toscana; il 5 Ottobre 1737, la reggenza (succeduta a Gio. Gastone) decideva di chiudere la fabbrica degli arazzi, ch'era stata lustro ed onore di Firenze e d'Italia.

RAFFAELE ERCULEI.

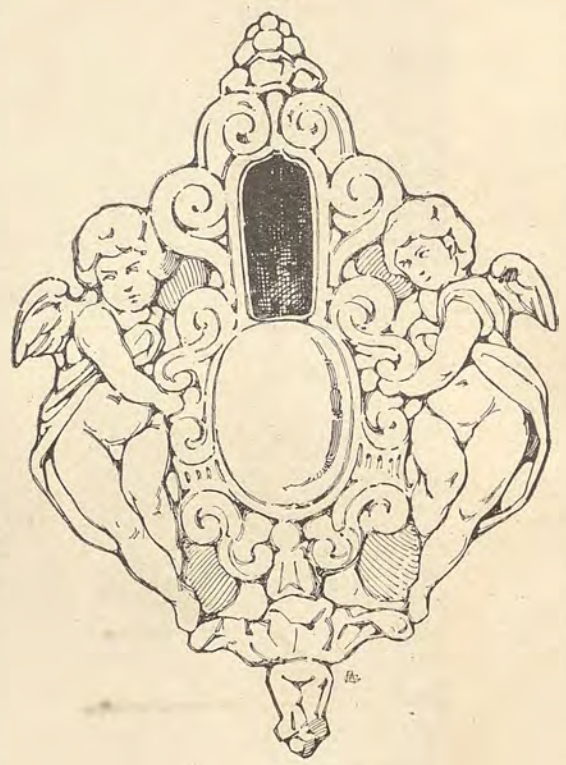


Fig. 45. Bocchetta di serratura in un armadio del Sec. XVIII nella sagrestia della chiesa di S. Sigismondo presso Cremona.

XXXIII.

Reliquiarii nel Tesoro della basilica antoniana in Padova

(Continuazione. Vedi Anno III Fasc. 12 e Anno IV Fasc. 2).

— *Fig. 46, 47 e 48* —

Fig. 46. Reliquia delle ossa di S. Tadeo apostolo (Argento dorato oncie 64). Altro bellissimo lavoro di Bartolammeo da Bologna che fioriva, come dicemmo, nella metà del secolo XV. Benchè non ci abbia posto il suo nome, come fece in altri reliquiarii, c'è tale una somiglianza di disegno, sì bene apparisce lo stile di Bartolammeo nel modellare, la stessa eccellenza di fusione, la finitezza medesima nel lavorare di filo, che si riconosce a prima vista la sua mano. Più semplice è il piede, sufficientemente ceselato, con tre finti rubini a punta di diamante entro castoni d'argento. Il minuto traforo dei contorni si avvicina ai trafori degli altri, somiglianti le nicchie acuminate che del pari si aggruppano, simili i fogliami ed altri membretti ornamentali. Ma nel piano curvilineo che serve di base al tubo, ancor più si discopre la rara finitezza dell'arte, tutta propria dell'orefice bolognese. Rabeschi del più squisito lavoro di filigrana, a candide pietruzze conteste sopra lo smalto, il ricoprono. Anche i due pilastrini che fiancheggiano la Reliquia. sono leggiadramente disegnati; e fu bello il pensiero di averneli racco-

stati al cristallo mercè quattro fiori azzurri a foglie e pampani commisti. La parte inferiore di detti pilastri spingesi in fuori a far come di mensola a due Apostoli che vedonsi di profilo. Più in su finestrette bislunghe con isporti leggermente infiorati; ancor più alto, cornici e fregi elegantissimi, poi due rotonde torricelle tutte traforate con lor pinacoli. Sopra del tubo distendesi altro piano corrispondente al primo, e dal suo centro si erige un esagono con tali modanature che si potrebbe chiamare tempietto, bello innesto di gotico col bizantino. Non v'ha linea che sia trascurata; nicchie, figurine, projetti, varietà di trafori, ogni genere di ornati vedesi con diligenza ed amore eseguito. Finalmente gentil cupoletta a sei costole fa di coperchio al reliquiere, cui rende più svelto e piramidale un azzurro tulipano non ancora bene sbocciato. Lavoro sì elegante noi vedevamo a stato compassionevole ridotto. Fu ottimo provvedimento de' Presidi dell'Arca farlo ristaurare da Giambattista Polo artista padovano, cui morte furò nel più bel fiore degli anni e delle speranze. Ei trovollo mancante di fogliami e di figure che dovette rifare, talchè delle quattordici ch'esistono solo i due Apostoli posti a' fianchi del tubo sono gli antichi.

Fig. 47. Reliquia del cappuccio di S. Bernardino (Argento dorato oncie 65). Uopo sarebbe ripetere le stesse frasi, se descrivere si volesse questo reliquiario alto 50 centimetri, perciocchè a tanti altri si assomiglia, che mi studiai d'illustrare. Anche qui un gruppo di nicchiette archiacute nel fusto, anche qui pilastrini con ringhierette e pinacoli, qui pure un tubo con cupola e lanterna. Da tutte le parti del compendioso edifizio si può far ragione del bello ingegno che lo ha eseguito. Ciò che lo distingue da tanti altri, sono due rami che si espandono dal fusto, forniti di rose, pampani, foglie, e che fanno da mensola a due figure, l'una di S. Antonio, l'altra di S. Bernardino.

Quest'opera dovette essere lavorata tra l'anno 1450 e 1466; non prima, perchè solo nella metà del secolo XV il celebre Senese fu sollevato all'onor degli altari; non dopo, perchè riscontrasi il reliquiere medesimo nell'inventario del 1466.

Fig. 48. Reliquia della tonaca di S. Antonio, delle carni ed ossa di S. Lorenzo levita, di S. Bartolammeo apostolo, ecc. (Argento dorato oncie 86). E' questo un reliquiario che deve richiamare l'attenzione dell'amatore delle arti, siccome quello che gli porgerà la chiave per iscoprire l'autore di altri lavori ond'è il Santuario di Padova dovizioso. In un listello del fusto sono intagliate queste parole: *Hoc opus fecit m. B tolames bolonie;* cioè Bartolammeo da Bologna ne fu l'artefice. Quando lo lavorasse, non è indicato; ma se non osiamo fissarne l'anno preciso, asseriamo con tutta franchezza che ciò fu intorno alla metà

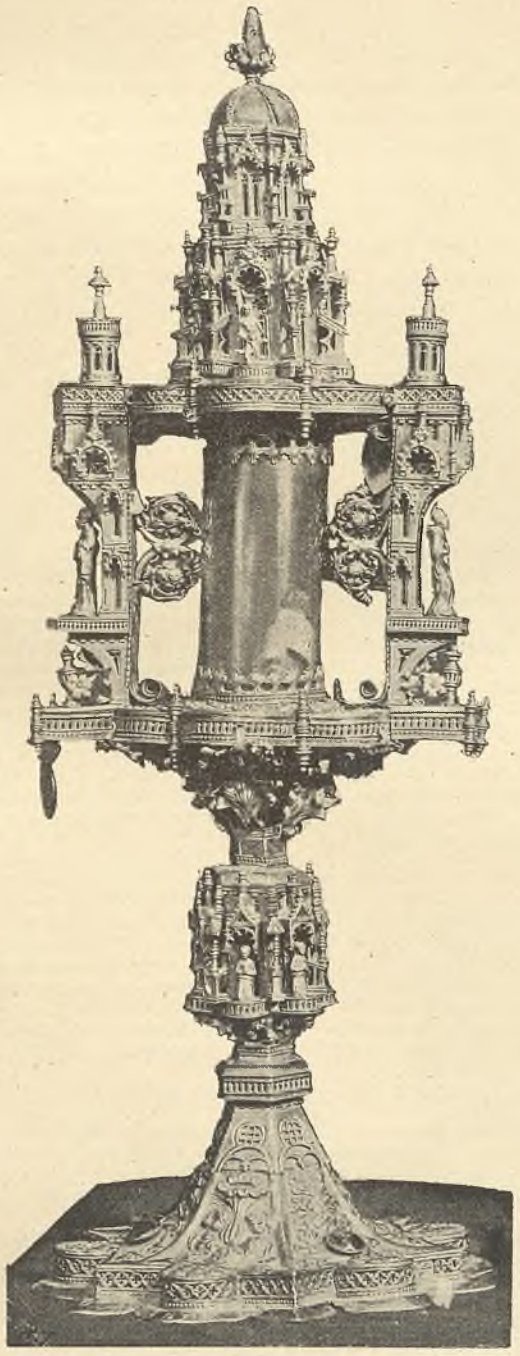


Fig. 46. Reliquiario del Sec. XV.

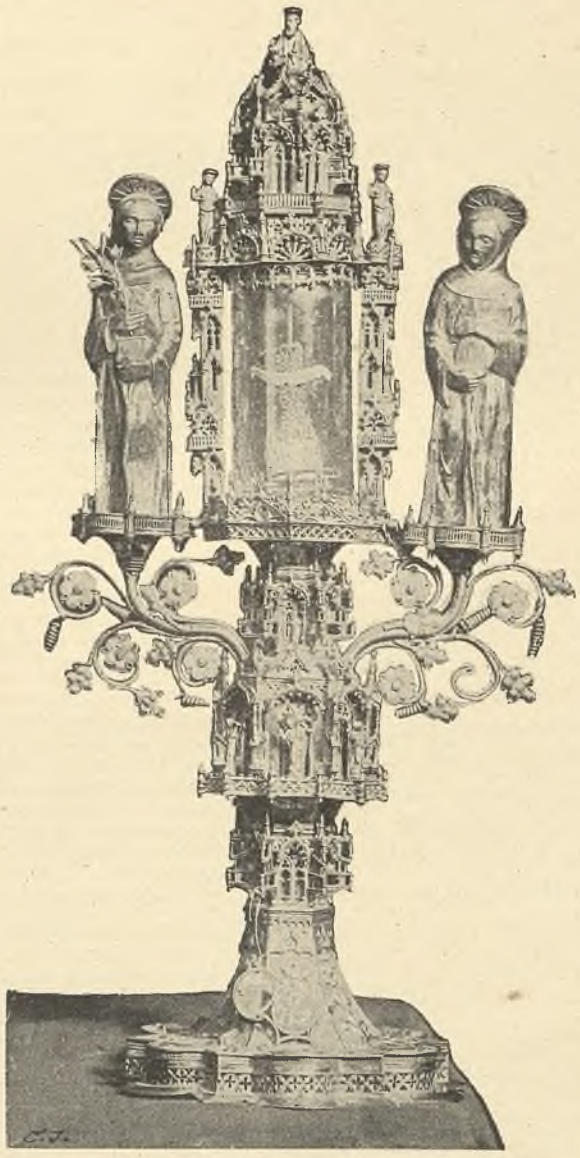


Fig. 47. Reliquiario del Sec. XV.

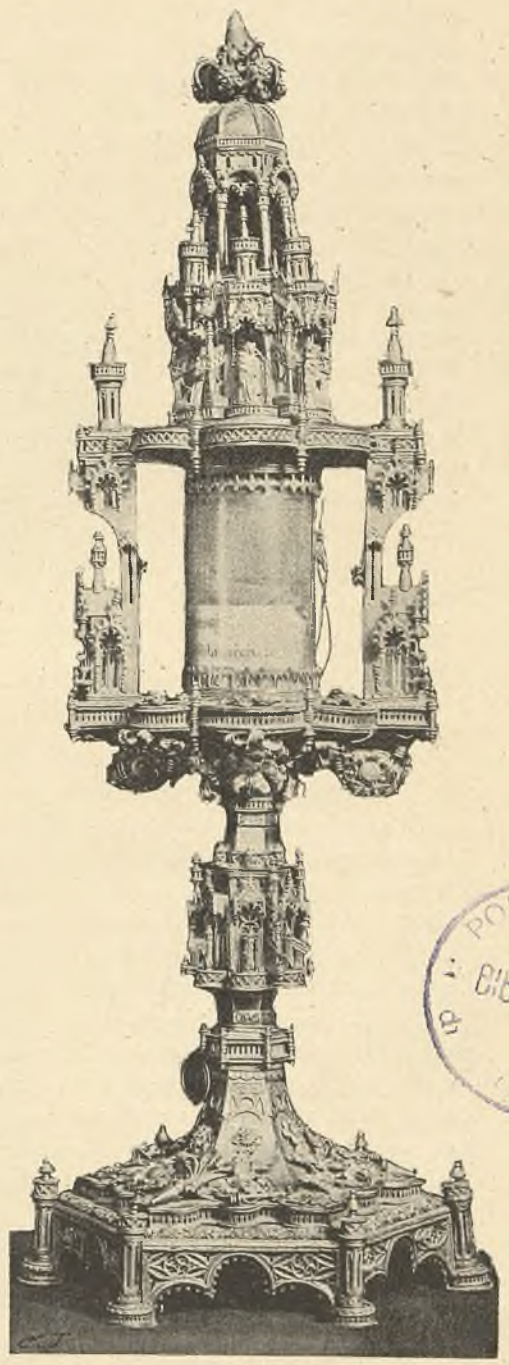


Fig. 48. Reliquiario del Sec. XV.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

del secolo XV. Certo è, che nell'inventario 1466 trovasi rozzamente descritto, quale si vede al presente; ed è certo altresì che non può essere di molti anni anteriore, perocchè il valente bolognese operava in Padova circa il 1443.

Riconosciuti l'autore e l'epoca del lavoro, proviamoci a descriverlo. Il piede esagono è con tale vaghezza di disegno, con tanta squisitezza di manifattura trattato, che si può forse riputare il miglior piedestallo di questa collezione. Ogni angolo è sorretto da una torricella traforata, ogni lato da tre archi continuati, cui gentili meandri a traforo alleggeriscono e rendono più snelli. Lungo il labro e gli spigoli va discorrendo un ornato di fili e graniglie e candide perline alternate sopra smalto azzurrino, con tanta grazia e vaghezza ch'è diletto a vederlo. Altri ornamenti, come fogliametti e mammole azzurre, lo abbelliscono. Al piede corrispondono per bontà di arte e i gruppi del fusto che imitano le maniere bisantine, e i due pilastrini con tabernacoletti acuminati e sporgenti, che ai fianchi del tubo si alzano a reggere il coperchio del tubo medesimo. Non ci son parole bastanti a descrivere questa parte superiore. Chi la dicesse un tempietto a due ordini de' più riccamente decorati che avesse mai veduto Bizanzio, non si allontanerebbe dal vero. Nicchie profonde senz'essere trascurata una linea, finestre bislunghe con isporti ornati di foglie d'acanto, archi circonflessi, colonnine svelte che li sopportano, cupola di smalto cilestro, dalla cui sommità pendono fiori, quasi inchinandosi al maggiore, che in mezzo a loro sollevasi a renderne puntuta la cima, ed è un chiuso tulipano: tutto insomma concorre ad appagare il più difficile indagatore del bello. L'altezza di tutto il reliquario è di 62 centimetri.

XXXIV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

D. Sant'Ambrogio. *Lodi Vecchio. S. Bassiano.* 40 tavole. Calzolari e Ferrario editori. Milano 1895.

È una raccolta di fototipie utile all'ornatista scultore e pittore. Averla pensata e ordinata è stato quindi un bel proposito.

Lodi vecchia non è l'attuale Lodi, ma una città già stata fiorente, la quale sorgeva a sette chilometri dell'attuale, lungo le rive del Sillaro e di cui restano scarse vestigia. Il suo nome originario era *Laus Pompeja.*

La raccolta è quasi esclusivamente composta di opere scultoriche e pittoriche di S. Bassano o S. Bassiano, come dice, latineggiando, il raccoglitore; e oltre i monumenti di importanza storica, come il bassorilievo d'una Cena del XII secolo che ora è nella cattedrale di Lodi, il raccoglitore ha riunito dei pezzi ornamentali, alcuni belli, alcuni singolari, come certi capitelli di carattere arcaico, uno specialmente con delle prominenze sferiche (tav. XIX), non antichi quanto quelli celebri del convento e della chiesa d'Aurona, pubblicati, fra gli altri, dal De Dartein nel testo della sua opera molto conosciuta, e riprodotti da lui nella Enciclopedia Planat. Fra le sculture è bella una cornice di terracotta che il raccoglitore dice " del primo rinascimento „. La qual designazione non ammetto; essendo già gran gala che si possa accettare la voce rinascimento per designare l'arte del XV e XVI secolo. Bellissime e molto importanti quattro vôlte dipinte (tav. X, XI, XII e XIII) del XIV secolo. I decoratori che avessero occasione di studiare l'ornamento d'una vòlta di questo secolo faranno bene ad esaminare quelle di S. Bassiano, le quali nella raccolta che esamino sono chiaramente riprodotte. Gli originali furono ridipinti, ma i motivi non vennero alterati.

Non mi fermo ad altri particolari, e son lieto di lodare questa raccolta, che il testo diligente e dotto di D. Sant'Ambrogio fa riescire viepiù attraente.

A. W. Pollard. *Book about Books - Early illustrated Books a history of the decoration and illustration of books in the 15 th and 16 th cent.* Londra 1893.

In Inghilterra lo studio della bibliografia ha destato sempre un interesse immenso e non lo ha destato meno la storia dell'ornato nei libri; la quale ha invogliato una rispettabile Casa editrice a rivolgersi ad alcuni studiosi per formare una biblioteca sulla storia e l'arte dei libri. È pubblicato un volume sui manoscritti, uno sui più antichi libri stampati, uno sulla legatura ed uno sui celebri bibliofili. Il volume che accenno oggi tratta degli antichi libri illustrati. L'A. espone in sintesi le origini e lo svolgimento dell'illustrazione dei libri nei differenti paesi, principiando dall'uso della miniatura, e parla dello sviluppo della xilografia, e colle abbondanti illustrazioni, di cui il libro del P. è accompagnato, ognuno può penetrare bene nell'argomento che fu svolto dall'autore.

M. Vachon. *Les arts et les industries du Papier en France (1871-1894).* Parigi 1895.

È un grosso volume quasi del medesimo soggetto del precedente dovuto a un autore ben noto in Italia specialmente per la sua pregevole relazione sopra le nostre scuole d'arte applicata all'industria. È riccamente illustrato e le illustrazioni di fabbriche di carta, di carte da parati, di incisioni d'ogni genere e perfino d'una tavola in cromo nei suoi diversi stati destano la curiosità di qualsivoglia lettore.

I nostri sottoscrittori, in genere, resteranno attratti specialmente dall'arte di Cheret quivi rappresentata da una magnifica riproduzione d'uno de' suoi cartelli-*réclame.* Che spirito ha mai questo principe " dell'arte sulla via. „! Egli sa trattenere ed interessare colla invenzione, col colore, col disegno, ed ha un fare tutto moderno, tutto suo, tutt'originale. Sotto il riguardo dell'arte questa del Cheret è la nota più simpatica del presente volume. Nel quale l'autore inizia ai misteri delle origini della carta, a quelli dell'acqua forte, della litografia, della fotoincisione, parla delle evoluzioni economiche e tecniche del libro, delle seduzioni perfezionate della legatura moderna, della storia e della fabbricazione delle carte da parati con profonda preparazione e molta chiarezza.

Habert-Dys. *Fantaisies décoratives.* Parigi (senza data).

Non si meraviglino i lettori se richiamiamo così spesso l'attenzione su libri francesi. La Francia in fatto di libri è una delle nazioni più prolifiche e all'arte dà annualmente, fra una colluvie di opere commerciali di nessuno o poco valore artistico o storico, dei libri veramente belli ed utili. Fra questi sta la raccolta dei disegni di Habert-Dys, un ornatista sopratutto per istampe, iniziali storiate, fregi, inquadrature, finalini, affatto personale e distinto. Sente, invero, l'influenza giapponese; ma, benchè evidente, non è a detrimento della ispirazione del nostro autore, essendo assolutamente connaturata all'indole del suo ingegno.

A sfogliare le *Fantasie decorative* c'è da divertirsi quanto si vuole. Ora sono topi che si rincorrono, ora mosconi che ronzano, ora uccelli che s'intrecciano a fiori, o gatti che fanno le fusa o bovi che si dissetano al rio; e siccome quest'arte mi pare che dia coraggio ai timidi, così la indico ai decoratori che non riescono a trovare la formola per fissare, colle linee dell'arte, le loro visioni.

A. M.

XXXV.

NOTIZIE

Una tavoletta d'avorio. — Fra le molte tavolette d'avorio che mancano alla celebre cattedra bizantina di S. Massimiano a Ravenna, una si trovava nella Collezione Trivulzio di Milano. In generale gli scrittori, dal Garrucci (*Storia dell'arte Cristiana*) al Rohault de Fleury (*La Messe*) e al Peraté, stamparono che questa tavoletta trovavasi a Legnano. Tutti, copiandosi, hanno affermato un errore. La tavoletta non è mai stata a Legnano nella raccolta Trotti, bensì a Locate Trivulzio. Ora poi non si sa dove sia. La collezione fu acquistata dal Baslini, antiquario di Milano; questi è morto; ne furono acquirenti il Trivulzio, il Museo artistico industriale di Milano ed altri; ma quivi non si ha notizia della tavoletta. Potrebbe darsi che fosse a Parigi, dove il Baslini aveva molti buoni acquirenti. Se qualche nostro lettore ne avesse notizie ci userebbe somma cortesia di comunicarcele. Deve essere scolpita a destra e a sinistra, ed era di quelle dello schienale.

La Ceramica nella Magna Grecia. — È scaduto il tempo per la presentazione delle memorie su *la Ceramica nella Magna Grecia,* bellissimo soggetto di concorso stato bandito nel 1893 dalla Società reale di Napoli d'Archeologia Lettere e Belle Arti. La importanza del concorso sta in ciò che l'Accademia volle fossero tenuti principalmente di mira i seguenti punti, i quali interessano anche gli artisti: « Nel periodo precedente alle figure rosse, segnare quali siano gli stili decorativi dei vasi scoverti nelle provincie meridionali; e nel periodo della figure rosse e della decadenza, studiare le fabbriche di questa regione, indicare le forme e i soggetti prevalenti e le rappresentazioni più importanti ».

Il concorso era aperto agli scrittori di qualsiasi nazione.

Pei giovani artisti industriali. — In Francia vige una legge per la quale i giovani artisti industriali possono essere licenziati dal servizio militare dopo un solo anno di presenza. Debbon dare un esame sulla rispettiva arte ed essere dichiarati idonei. L'idoneità dà loro diritto al licenziamento suddetto.

Società di artisti industriali. — Da noi non esistono simili società, o gli artisti industriali si uniscono alle società d'artisti in genere; all'estero ve ne sono molte, specialmente in Germania: a Berlino, ad Amburgo, a Monaco. A Monaco la Società degli artisti industriali ha una pregevole gazzetta sua propria (*Zeitschrift des bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins*) la quale è benissimo redatta e riccamente ornata di disegni e di tavole.

Esposizione di lavori femminili. — A Parigi si è aperta una esposizione artistica di lavori femminili organizzata dall'Unione centrale delle Arti Decorative, il cui scopo è « di constatare i progressi conseguiti e quelli che rimangono da conseguire per preparare degnamente l'esposizione del 1900. »

Giapponismo. — Gli Istituti pubblici in Francia vanno aumentando le collezioni di cose giapponesi. La Biblioteca dell'Unione Centrale ha acquistato la splendida collezione di disegni posseduta da M. Bing, a condizioni vantaggiosissime. Nell'*Art Journal* (fascicolo di gennaio) trovasi uno studio sulla collezione giapponese di M. Robert Hart.

L' « Arte Decorativo ». — Questo periodico è sorto per far conoscere le opere artistico-industriali della Spagna generalmente poco note, e per farne stimare degnamente gli artisti. Nel secondo numero di quest'anno è messo in bella luce il pittore-decoratore Costa Plasencia.

Monticelli Giuseppe, Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno IV. GIUGNO 1895 N.° 6

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXVI.

DECORAZIONI ORNAMENTALI NEL PAVIMENTO DEL DUOMO DI SIENA

— Tav. 29 e 30. Fig. 49, 50 e 51. —

Poche città hanno al pari di Siena recato all'arte italiana così largo tributo di opere decorative.

Fin da tempi più lontani, fin da quando artefici senesi si posero ad imitare le dipinture convenzionali e caratteristiche venute dalla lontana Bisanzio e da' lidi della Puglia e della Magna Grecia, cominciò a rivelarsi il gusto multiforme nelle decorazioni ornamentali, nella policromia applicata a' fondi delle sacre immagini, il sentimento, lo spirito ingenuamente spontaneo del lavoro di rilievo e di graffito nel marmo, nella pietra, nel legno, nei metalli.

Nel volger dei tempi, nel trasformarsi e nell'ingentilirsi dell'arte, l'opera degli artefici minori, i quali obbedivano più ad un istinto, ad un modo di vedere tutto proprio, che allo studio ed all'imitazione delle cose altrui, continuò a rivelarsi e ad andar di pari passo con quella de' grandi maestri della scultura e della pittura, i quali, pur mantenendosi colà in una linea, in un grado relativamente arretrato, produssero capolavori stupendi e si tennero molto da vicino a quel mirabile movimento che ebbe centro e forza a Firenze sopratutto.

Fig. 49. Fregio intorno alla *Strage degli Innocenti* di Matteo di Giovanni. — Sec. XV.

Lavoravano in tempi diversi e Lippo Menucci e il Bartoli e il Vecchietta le stupende concezioni nelle tavole e sulle pareti de' monumenti, plasmavano e scolpivano Jacopo della Quercia ed altri grandi maestri, mentre brigate di artefici decoravano di ornati armoniosi, gai, spontaneamente originali, rallegrati dagli accozzi e da' contrasti più vaghi e più vivaci di colori, le vôlte e le pareti de' templi e de' palagi; incrostavano di mosaici vigorosi e brillanti, d'impietrati ornamentali di squisito effettto le callotte delle absidi, i pavimenti, le facciate, i fianchi delle chiese; abbellivano di bracciali, di campanelli, di lumiere, di portabandiere, di roste in ferro battuto, di banderuole traforate le fronti de' palagi, le vette delle torri; allietavano con gentilissimi rilievi, con targhe multicolori le linee e gli ambienti cupi e severi dei cori e delle pubbliche udienze.

Tutte queste rivelazioni della cosidetta arte decorativa, tutto questo sfoggio, questa esuberanza di gusto artistico segnano una delle note più caratteristiche di quella città superbamente bella, infinitamente e sovranamente tipica, e addimostrano quale e quanta potenza, qual profonda influenza avesse colà il culto gentile del bello artistico.

Son trascorsi i secoli; le vicende infinite della storia di tempi fortunosi ne' quali sulle arti pacifiche ebbe supremazia e dominio l'arte della guerra, hanno esercitato l'azione loro funesta; l'importazione di gusti pervertiti ha combattuto contro quel sentimento tradizionalmente puro; il lavorìo fatale della speculazione ha saputo e potuto far breccia di tanto in tanto: ma Siena è pur oggi mirabilmente ricca di tali prodotti del culto e del gusto imperante nelle artistiche decorazioni. Quel carattere esclusivo, tipico, gelosamente si mantiene e si custodisce, e quelle arti, anzichè esser come tante altre mute evocatrici di tempi passati, vivono tuttora di vita rigogliosa e gagliarda.

Fig. 50. Fregio intorno alla storia di *Iefte* di Bastiano di Francesco. — Sec. XV.

Ed a Siena gli artefici d'oggi non son meno valenti, meno ingegnosi, meno pazienti de' loro antecessori di varj secoli addietro nel lavorare i marmi, nello scolpire intagli, nel battere il ferro, alla stessa guisa di quegli scalpellini di Fiesole e di Settignano sui colli Fiorentini, che gelosamente conservano tuttodì il tipo, le forme, il sentimento tradizionale, colà rigogliosi nel XV e nel XVI secolo.

A queste considerazioni d'indole generale ci ha spontaneamente e naturalmente trascinati l'aver oggi sott'occhio la riproduzione di ornamenti e di parti decorative, che co-

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

stituiscono una delle note più significanti, una delle più pure e più locali manifestazioni del bello nel principale fra i monumenti senesi. Vogliam dire di quei fregi incomparabili per buon gusto, ingegnosissimi come concezione, sorprendenti per la precisione mirabile del lavorìo, i quali adornano, racchiudono e fan degna cornice alle storie del pavimento del Duomo.

È un tipo, un genere d'arte prettamente nuovo, unicamente e schiettamente senese, quello che contribuisce così largamente al superbo e prodigioso artistico insieme della cattedrale di Siena. Non v' è monumento, non v'è chiesa al mondo che possegga simile rarità; ed è ben giusto il vedere con quale e quanta religiosa cura i senesi la custodiscano, e con quanta giustificata soddisfazione la mostrino all'ammirazione dei visitatori.

È antichissimo l'uso di adornare con marmorei lavori d'impietrato, di commesso e di mosaico i pavimenti dei templi più insigni; ma dalle linee semplici, dagli elementari spartiti geometrici, passando all'applicazione di concetti generali, di forme più complete, di rappresentazioni, cotest'uso ha raggiunto il massimo, il sommo grado di perfezione colle decorazioni che veggonsi nel Duomo di Siena.

Duccio di Boninsegna sarebbe stato secondo il Vasari l'iniziatore di consimili lavori, a' primi del XIV secolo; ma con buona pace del Vasari, non son cotesti di Duccio i primi esempj, mentre in molti altri luoghi altri se ne posson vedere di tempi assai anteriori. Ammettiamo però che a Siena, nel Duomo, Duccio fosse il primo ad applicarli; certo l'esempio di lui dette modo e campo ad altri artisti di aguzzar l'ingegno, di sfruttare la fantasia per far cose sempre più nuove e sempre più perfette.

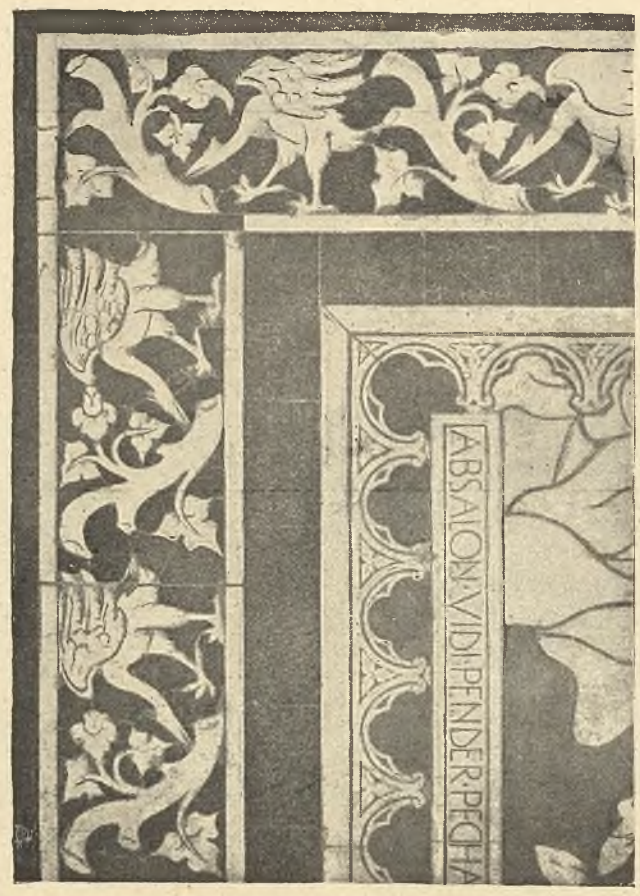


Fig. 51. Fregio intorno alla storia di *Assalonne* di Pietro del Minella. Sec. XV.

Si cominciò coi semplici lavori di commesso o impietrato; poi si arrivò al lavoro di graffito e d'incisione sui marmi bianchi, all'incassatura di parti di color diverso e perfino alla coloritura, compenetrante per mezzo di sostanze chimiche i marmi stessi.

Quali e quanti artefici da' primi del XIV secolo in poi si dedicarono a simil genere di lavoro sarebbe lungo a dirsi, ed il farlo completamente sarebbe difficile od impossibile, perchè sui libri di conti dell'Opera Metropolitana non tutti i nomi de' maestri e degli artefici son notati; ed a molti di essi, d'un merito indiscutibile, la storia dell'arte non sarà mai in caso di consacrare un doveroso ricordo.

Nelle riproduzioni che pubblichiamo siccome saggio del valore di queste opere e quali esempi di artistiche composizioni ornamentali, emergono i nomi di Antonio Federighi e di Domenico Beccafumi, i quali in due diversi secoli ebbero parte principalissima in questo lavoro. Non abbiamo voluto trascinarci fuori del nostro campo diffondendoci a parlare di tutte le storie a soggetti differenti, che formano la parte essenziale, limitandoci invece a presentare la parte decorativa, i fregi grandissimi e bellissimi, parte d'impietrato, parte di graffiti, parte a tinte compenetrate, i quali compongono la cornice, il contorno generale di quelle storie.

Appartengono a tempi diversi, ed i caratteri d'ogni tempo sono in essi stupendamente impressi. I più vecchi, del XV secolo, ci danno occasione di rammentare altri nomi di artisti, che ne furono esecutori e che rivelarono in essi tutto quel gusto spontaneo, il quale prima ci ha portato a discorrere genericamente dell'arte e del sentimento decorativo a Siena. Paolo di Martino, Pietro del Minella, Bastiano di Francesco, Matteo di Giovanni, sono col già ricordato Federighi, primi tra i maestri del pavimento del Duomo, e con essi lavorarono certo brigate di altri artisti, che in quel secolo contribuirono a render la città loro così superbamente ricca di artistiche meraviglie.

Il Beccafumi, che operò nella prima metà del XVI secolo, portò quell'arte al grado più alto coll'applicazione di nuovi mezzi meccanici, col perfezionamento dell'esecuzione, con una maniera decorativa più larga, più grandiosa, più solenne.

Le sue figure paion dipinte o plasmate anzichè incise a larghi tratti. Il Vasari rileva giustamente come il Beccafumi giungesse a dare effetti e qualità nuove a questo genere d'arte, valendosi di certi marmi grigi, di toni simpatici ed armoniosi. Il lavoro delle figure è di bellezza stupenda, ma i fregi e le inquadrature non sono meno ammirabili.

Il Cicognara chiamò i lavori del pavimento nielli degni dei più bei tempi della Grecia e di Roma; noi li ascriveremo fra le più splendide e mirabili manifestazioni del gusto e sentimento artistico italiano.

G. Carocci.

XXXVII.

DI ALCUNI ORNATI ROMANI TOLTI DAL VERO

— *Tav. 31 e 32. Fig. 52.* —

Il vero! il vero! si va da ogni parte oggi esclamando, ed il ritorno alla natura, come fonte di ispirazione per gli ornatisti formerà, a quanto pare, la caratteristica dell'arte ornamentale dell'avvenire. Dappertutto è ardente questa passione. In Francia si è fatta una *Esposizione della Pianta;* nel Museo di Berlino delle arti decorative si è aperta una sezione speciale per lo studio delle forme della natura; il Meurer e il Krell si dànno un gran da fare in Germania per diffondere l'amore del vero fra gli ornatisti; e le pubblicazioni seguono alle pubblicazioni con crescente entusiasmo. In Inghilterra il Day ha pubblicato un bel lavoro su la *Natura nell'Ornamento*; in Austria il Gerlach ha pubblicato un' opera intitolata *Festoni e gruppi decorativi composti di piante e d'animali*; in Francia il Plauszewski sotto il lieto titolo *La Primavera fiorita*, ha messo fuori una serie di belle tavole di ornamenti tolti dal vero, dopo aver offerto agli ornatisti l'*Erbario Ornamentale*, il quale venne tosto seguito dalle *Piante e Foglie* del Calavas; e di già si annunzia un' opera sulle *Piante di serra* del Plauszewski medesimo. Nè accenno le piccole pubblicazioni, gli studi minuti, le memorie volanti che sul medesimo soggetto si pubblicano nelle riviste

estere, e di cui l'ultima di qualche importanza è del Gmelin, che la dette al recente numero della *Zeitschrift des bayerischen Kunst-Gewerbe Vereins in München* [1].

Tale amore verso il vero è stato fecondato, certamente, dalla passione alle cose giapponesi, la quale è sì viva tra noi che di più non potrebbe essere; ed è sorto da una tendenza generale degli spiriti verso la natura, di cui oggi si indagano i fenomeni d'ogni genere.

Non deve credersi, pertanto, che in quest'amore e in questa tendenza vi sia del nuovo. In tal caso, tornano proprio opportune le note parole dell'Ecclesiaste: *Nihil est sub sole novum.* Difatti, da poi che il sentimento dell'arte cominciò ad ingentilire lo spirito umano, l'ornato ebbe due principali motivi d'espressione che si formarono sul *vero* o sullo *stile;* perciò si ebbe l'ornato tolto dal vero o l'ornato ispirato dal vero e stilizzato.

L'arte antica che ebbe le maggiori simpatie al vero è l'etrusca; la quale, per essere dirò così troppo archeologica, è poco studiata e quasi sconosciuta agli artisti [2]. L'ornatista etrusco, quando non è influenzato dal greco, sente tutta l'alta poesia della natura, e sente la vita e persino lo stato febbrile della vita, la nevrosi; talchè Donatello, che fra gli artisti del Rinascimento è il più nervoso, si direbbe che abbia rinverdito inconsapevolmente la nevrosi di certe scene etrusche.

L'animazione, lo spirito così contrario ed opposto all'arte immobile e convenzionale, cui la Grecia dette non indifferente tributo di opere, si rifletteva nell'ornato etrusco per mezzo dello studio del reale e della sua riproduzione senza concorso di faticosi artifici; e dall'ornato etrusco passò al romano. Quest'ultimo, sostanzialmente appartiene a quel genere d'ornato che si ispira più che si formi sul vero, ma certe volte è tanto rispettoso della natura da riprodurla tal quale.

I pezzi d'ornato uniti a queste parole documentano la mia asserzione, e mostrano quanto stia lungi, sopra il sentiero della storia, il costume di riprodurre il vero nella sua fresca e genuina bellezza e varietà.

Parlando di ornato romano passano davanti gli occhi i gravi giràli colle foglie stilizzate che empiono i fregi di robuste trabeazioni; o le foglie lanceolate o dolcemente aguzze dei capitelli corinzi che esaltano, sui monumenti, i trionfi militari dell'impero; e passano davanti gli occhi le palmette grecizzanti ed i fregi come questi qui pubblicati, i quali sono formati con foglie di vite in cui la forza della modellazione non suscita meno interesse della ispirazione estetica, avente per unica sorgente il vero.

La foglia di vite, essendo la meno facile a stilizzarsi, è quella cui l'ornatista antico ricorse con più incostanza. Il suo uso a Roma può esser derivato in parte dalla importanza che ebbe Bacco nel mondo pagano; ma mentre la figura di Bacco e le scene bacchiche ispirarono in Etruria ed a Roma il numero maggiore d'opere d'arte, la foglia di vite fu poco adoperata. Tuttavia passò all'ornato bizantino e venne adottata saltuariamente in Oriente e in Occidente, dal V secolo in giù. A Venezia hanno la foglia di vite gli ornati degli splendidi pilastri detti di S. Giovanni d'Acri, sulla Piazzetta.

[1] N. 5 anno corrente.

[2] V. nel mio lavoro *Dell'Ornamento dell'Architettura* Vol. I. dalla pag. 115 alla 138 — Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Milano.

*
* *

Un curioso bassorilievo del Laterano accompagna la riproduzione dei fregi ornamentali. Rappresenta una Ninfa che offre da bere con un corno di grosse dimensioni ad un putto seduto

Fig. 52. Scultura antica nel Museo Lateranense.

su uno scoglio; dietro a questi sta un picciol satiro che suona e che sta accosto ad un grande albero quasi spoglio di foglie e frutti non d'uccelli, di cui anzi v'è un graziosissimo nido, il quale sta per esser visitato da un grosso e terribile serpente. Il bassorilievo ornava una fontana, e vuolsi che questo del Laterano sia una copia, eseguita nell'età imperiale, dell'originale esistente nel Museo Vaticano, il quale fu scoperto al Palatino verso il Circo Massimo. L'acqua esciva dal gran corno della Ninfa.

ALFREDO MELANI.

Fig. 53. Lucerna in bronzo nella raccolta Carrand del Museo nazionale in Firenze.
Arte Veneziana del Sec. XVI.

Fig. 54. Lucerna in bronzo nella raccolta Carrand del Museo nazionale di Firenze.
Arte veneziana del Sec. XVI.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

XXXVIII.

LA CATTEDRA DELLA MADONNA IN UN QUADRO DI SCUOLA FERRARESE DEL SECOLO XVI

— Dettagli 28 e 29. Fig. 55. —

L'egregio professore Fei, che insegna ornato e decorazione nell'Istituto Ala-Ponzone di Cremona e ch'è assiduo collaboratore di quest'*Arte Italiana*, accompagna i suoi disegni d'una bella cattedra dipinta in un quadro serbato nel Museo Civico della predetta città e attribuito a Giovanni Luteri detto il Dosso, con le seguenti considerazioni:

Mi sono convinto essere affatto erroneo l'assegnare codesto quadro al pennello del Dosso. Ricordo assai bene le qualità speciali del sommo artista ferrarese per averlo minutamente studiato ne' suoi lavori a Ferrara, a Roma, a Firenze, a Milano, ove nella Pinacoteca di Brera è rappresentato da una sola figura di S. Sebastiano.

La tavola del Museo di Cremona, dovuta alla generosità del sig. Vincenzo Favenza, subì, come tante altre, la sorte di un battesimo troppo disputabile, anzi assolutamente privo d'ogni autenticità.

Mentre del Dosso il quadro non offre carattere alcuno, all'incontro chi conosce il Garofalo (Benvenuto Tisi), pittore insigne e valente decoratore, non può fare a meno, dopo scrupoloso esame, di ritenerlo quale opera di questo capo-scuola ferrarese; e vieppiù si avvalora l'opinione, nel riscontrare in un infinito numero di particolari il tocco, la forma ed il gusto squisito, che il Garofalo soleva profondere ne' suoi numerosi quadri e nelle decorazioni murali, di cui, più che ogni altro posto, va superba la mia Ferrara.

Benchè il quadro sia stato maledettamente guastato da abbondante ristauro, guajo che si presenta in quasi tutti i quadri provenienti dal Favenza, in questo abbiamo la fortuna di avere la parte superiore della cattedra della Madonna intatta; ed è qui dove chiaramente si conosce l'autore delle sale terrene del palazzo Trotti (ora Seminario Arcivescovile) a Ferrara.

Il tocco dei chiaroscuri nella cattedra, la forma originale delle frappature nelle minute parti decorative, quelle spigliate sfingete, quei mostri bizzarri hanno tutta l'impronta delle citate opere del Seminario; ed il Padre Eterno, che nella lunetta coronante la cattedra crea l'uomo, richiama perfettamente i quattro chiaroscuri a piccole figurette della *Conversione di Costantino*, che si conservano nella Pinacoteca di Ferrara. — Del pari in un altro quadro della raccolta ferrarese, chiamato comunemente la *Madonna del pilastro*, con ai piedi S. Girolamo e S. Giovanni, proveniente dal tempio di S. Francesco, ove esisteva, si può dire, un museo delle opere capitali del Garofalo, abbiamo un trono, su cui posa la Madonna. Questo, sebbene in aspetto molto più severo e semplice di quello di cui si parla, mostra una tale uguaglianza di tocco e di impasto di tinte da ritenerlo indubbiamente cosa del medesimo artista.

Fig. 55.. Quadro di Scuola Ferrarese nel Museo Civico di Cremona.

Le decorazioni poi del Seminario sono quelle che fanno più aperta testimonianza contro la falsa attribuzione della predetta tavola al Dosso.

Meno male se fosse stata attribuita a suo fratello Battista, famoso decoratore e celebre nelle grottesche a colore, come ne restano prove evidenti nelle sontuose decorazioni del Castello Estense a Ferrara, ristaurate or non è molto da un artista di Venezia, il quale si è spesso abbandonato a rifare, anzichè ad assicurare l'opera da danni maggiori. — Ma Battista, di cui restano parecchi lavori, sebbene siano scomparsi da gran tempo quelli delle ville di Belvedere, Belriguardo e Copparo nella provincia di Ferrara, si manifesta ne' suoi ornamenti di un carattere assai diverso dalle decorazioni del Garofalo, essendo ben difficile trovare di lui cose dipinte ad olio in chiaroscuro, così minute nel dettaglio e tanto gentilmente gustose nell'assieme.

Adunque, secondo il mio parere, i due Dossi nella tavola del Museo di Cremona non entrano affatto, mentre chi conosce il Garofalo nelle sue varie manifestazioni quale pittore ad olio e frescante, non può fare a meno di riscontrarvi la sua mano: bene inteso nella parte decorativa, poichè le figure purtroppo hanno subìto tali danni da non essere più riconoscibili.

XXXIX.

ALCUNE OPERE IN FERRO BATTUTO

— Tav. 33. Fig. 56 e 57. —

Il saggio che presentiamo oggi di opere artistiche in ferro battuto e le poche parole di illustrazione che vi dedichiamo, valgono a dimostrare una volta di più il grado d'importanza al quale s'inalzò in altri tempi anche questo ramo dell'arte, e giustificano il desiderio nostro di offrire in breve molte riproduzioni di consimili oggetti raccolti specialmente nella regione Toscana.

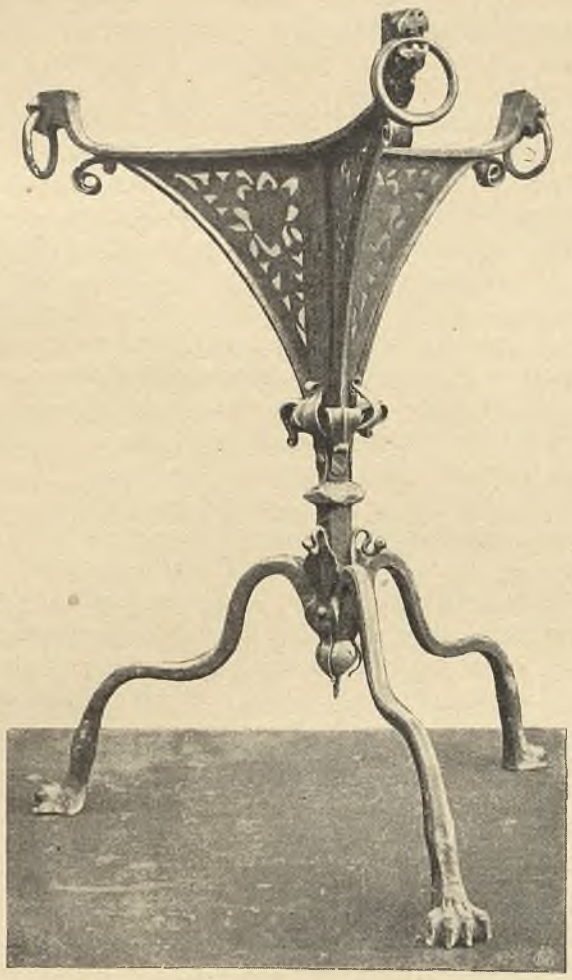


Fig. 56. Tripode per braciere nella casa ove dimorò S. Caterina a Siena.

Pochissimo noti, confusi spesso in mezzo alla seducente ricchezza di suntuosi edifizi, perduti nelle cupe stradelle delle vecchie città, negletti, incostuditi, inosservati, chi sa mai quanti altri esempi, quanti altri saggi di opere congeneri sarebbero da ammirarsi e da riprodursi.

Semplici ed umili lumiere, torciere, campanelle per assicurarvi i cavalli, portabandiere, martelli da porta, fanali, cancelli, candelabri da chiesa e da sala, portabracieri ed altri infiniti e diversi oggetti disseminati dappertutto, conservati puranco nei luoghi pei quali furono ideati e creati, esistono tuttora, ed in mezzo a tanta dovizia andremo cercando modelli preziosissimi da offrire ai nostri artefici, esempi nuovi per dimostrare come il sentimento e lo spirito dell'arte allietassero anche le opere modeste delle fucine.

Ciò che abbiam detto rapporto all'arte del legname, vale a meraviglia anche per questa, giacchè l'indole rude e ordinaria della materia, la tristezza dell'ambiente in mezzo al quale si producevano, non possono togliere a certi lavori l'importanza e la qualità di vere opere d'arte.

Il Caparra, che lavorava di martello le stupende lumiere del palazzo Strozzi, non era artista inferiore di merito a' quelli suoi contemporanei che cesellavano d'argento e d'oro o scolpivano il marmo.

Anche questa del ferro battuto, come quella della scultura sul legno, sono fra le arti che non hanno avuto un rapido tramonto dopo smaglianti bagliori, perchè anche a' nostri giorni noi le vediamo viver di vita vigorosa e gagliarda, le vediamo fonte di guadagni e oggetto di cure e di lode. Abbiamo in Italia non solo officine grandissime, ma semplici fucine, semplici botteguccie dove si producono infiniti oggetti di ferro battuto, nei quali il senso puro e gentile del bello artistico non ha cessato di dominare, nei quali si accozzano armoniosamente l'imitazione delle cose passate e le concezioni del gusto personale.

E ce ne rallegriamo per l'arte e per il nostro paese.

Agli esempi di lavori in ferro battuto che pubblichiamo oggi non occorrono troppe parole d'illustrazione, giacchè nè l'uso al quale erano dedicati, nè il merito loro sono sconosciuti, nè si rivelano insufficientemente nelle belle riproduzioni fotografiche.

Da Lucca abbiamo preso, tra i tanti, due saggi di quest'arte che fu anche laggiù fiorente per il corso di vari secoli: la elegante ed originalissima lanterna a gabbia, che fa tuttora bella mostra di sè da un lato dell'artistico palazzo dei Conti Boccella posto nel Fillungo, una delle più caratteristiche e interessanti strade della vecchia città, e l'altra lanterna esistente all'angolo del palazzo Baroni nella medesima via, quasi di faccia all'Archivio di Stato. La prima è del XVI secolo; la seconda, benchè posteriore di forse cent'anni, mentre risente nell'insieme del gusto dell'arte contemporanea, ha elementi decorativi di un'arte e di un carattere molto anteriori.

Dal Museo Nazionale di Firenze abbiam riprodotto la fantastica ed originalissima cornucopia, così ricca di meandri, di volute e d'intrecci, che è ora murata nel celebre cortile. Ma essa non è opera di artefice Toscano nè proviene da località di questa regione, come può facilmente addimostrarlo anche lo stile che vi si rivela. Era a Città di Castello nell'Umbria e la lavorò Giulio Serafini di Aquila negli Abruzzi.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 57. Cornucopia—bracciale di Girolamo Lombardo.

Di genere e di carattere affatto opposto è la cornucopia che Girolamo Lombardo eseguì nel 1581, pagata con la modesta somma di 50 scudi, per la monumentale chiesa della S. Casa di Loreto; un esempio preziosissimo di quell'arte lombarda che, in fatto di decorazioni specialmente, produsse durante quel secolo tante opere stupende.

Il bracciale di ferro battuto del Monte S. Savino faceva parte, insieme con una complicatissima e vaghissima ringhiera, della decorazione esterna della casa Filippi nel corso S. Gallo. Anni addietro un bracciale consimile fu venduto a Berlino, dicesi per 25000 lire, il resto fu abusivamente tolto; ma intervenne il Governo a far valere le disposizioni legislative intorno agli oggetti vincolati da pubblica servitù e, giacchè la questione non è affatto risoluta, i due oggetti trovansi ora in deposito presso il Tribunale d'Arezzo.

Il braccialetto come la ringhiera, opere così delicate, così leggiadramente artistiche, non appartengono al secolo del quale avrebbero i caratteri; sono invece una imitazione, felice imitazione, uscita dall'officina di un Mastro Vincenzo di Monte S. Savino, che viveva nel decorso secolo e che morì nell'indigenza a Montepulciano. E costui era davvero un artista nel più ampio senso della parola.

G. C.

XL.

RICERCHE DIDATTICHE

DISEGNO DAL GESSO. — CARBONE, MATITA E PENNA.

Dal momento nel quale l'alunno nelle scuole preparatorie, sieno le serali-festive, ovvero le elementari comuni, si è addestrato a ritrarre forme e figure geometriche e semplici elementi ornativi, segnati alla lavagna via via dal maestro, o fissati in tavole murali, come dicemmo in altra nostra precedente ricerca, è forza che passi a lavoro di maggior lena, nel quale lo studio non si limita più al semplice movimento delle linee, determinanti il contorno delle forme geometriche ovvero ornamentali, ma si estende al movimento delle diverse facce, che costituiscono un corpo. E questo si deve riprodurre sulla carta nelle parvenze sue naturali, per modo che l'occhio ne possa valutare le sporgenze e la sfuggita de' piani, le loro girate e movenze, sia in rapporto col fondo, sia relativamente fra loro. Dunque gioco di ombra e di luce, di riflessi e di sbattimenti: di quanto insomma costituisce la forma plastica.

È in una parola il disegno dal vero, che si inizia ritraendo dal gesso. Il quale se forma la parte maggiore dello studio nelle scuole Accademiche, ne ha pur molta anco in quelle più modeste d'arte applicata alle industrie, in cui l'operaio, che accudisce alle arti maggiori decorative, ha bisogno di imparare a giudicar nel disegno dell'effetto plastico di ciò che dovrà eseguire. Bisogna quindi che egli possa, per via di esso, rendersi esatto conto e delle masse generali, e dei più minuti particolari, i quali risultano solo dal completo sviluppo del chiaro-scuro.

Ad ottenere questo devono dunque gli alunni essere condotti nel modo più agevole e più pratico, sia per quanto riguarda i mezzi didattici (dei quali ci riserbiamo parlare altra volta), sia per ciò che si riferisce ai mezzi grafici, cioè al materiale di esecuzione, il che forma soggetto della presente ricerca.

Sembrerà forse per lo meno puerile preoccuparsi tanto dello strumento che si impiega ad eseguire un disegno; ma ove si consideri che siamo in una scuola e che in essa, specie perchè ancora abbastanza elementare, primo compito è di educare l'occhio a ben vedere e la mano a fedelmente obbedirgli, converrà pure concederci la necessità di procedere con molta cautela nella scelta dei mezzi da adoperare, e di esaminarne, prima di adottarli, l'essenza, e di vedere se ed in quanto rispondano alle esigenze e conducano veramente alla artistica educazione professionale.

I più generalmente adottati nelle scuole, per dir così, secondarie, sono il carbone coi suoi succedanei, la matita o lapis e la penna. A quale dobbiamo accordare la preferenza? Evidentemente a ciò che, domandando il minor impiego di tempo e fatica, renda più esatto conto della forma e del movimento dei piani.

Alla prima esigenza, cioè dell'economia di tempo e fatica, sembra rispondere meglio il carbone. La sua morbidezza, la sua docilità nel lasciare la traccia e la facilità con la quale permette di cancellarla, la possibilità di distender con esso in brevi momenti una larga massa d'ombra, e del pari in pochi istanti farla sparire per dar luogo ad una massa di luce, sono qualità le quali, a primo tratto, si accaparrano le facili simpatie dell'alunno ed abbagliano talvolta e illudono anco i maestri.

Ma queste qualità, per le quali è prezioso all'artista provetto, cui basta fissare con pochi segni le masse principali d'ombra e di luce onde vedere l'effetto generale d'un'opera pensata e della quale ha già fatto o farà gli studi parziali con altri mezzi e con più sottili intendimenti: queste qualità, se giovano allo scenografo cui necessita omettere particolari che nuocerebbero anzichè favorire l'effetto dell'opera sua — sono accompagnate da tanti pericoli per l'occhio e per la mano, che conviene segnalare il carbone come inopportuno nella scuola, e dannoso in mano di giovani, i quali studiano per imparare a ben conoscere la forma.

Di sua natura friabilissimo, non può dare, e meno che mai mantenere la punta fine e resistente, necessaria a poter nettamente tracciare e ricercare le delicate movenze di un contorno, il quale tanto più riuscirà grossolano e imperfetto sotto una mano inesperta o non ancora abbastanza docile al sentimento che la guida. Quindi anzichè educare l'alunno a rendere esattamente il contorno che vede, e sviluppare in lui il sentimento della forma, lo abitua a riprodurla così all'ingrosso — cioè per quanto glielo consente il mezzo adoperato. Ned è altrimenti per quanto riguarda il rilievo. La facilità del poter con pochi tratti e qualche strusciata del dito o del cencino distendere una massa di chiaro-scuro (la quale non riesce anch'essa che approssimativa alla pari del contorno, e manca delle differenti gradazioni dell'ombra, delle mezze tinte e de' riflessi) non rende che imperfettamente le finezze del girare de' piani, non dà insomma che un abbozzo; pure abbaglia l'alunno, lo accontenta e lo ingolfa sempre più nell'abitudine del presso a poco, fino che giunge a guastare anzichè educare il suo occhio. Quel po' di effettaccio ottenuto così a buon mercato lo inganna e lo travia, e finisce con fargli considerare tutte le finezze come quantità trascurabili e minutezze nocevoli all'effetto generale, accettando per grandiosità la pesantezza e goffaggine del suo lavoro.

Vediamo ora quanto il carbone valga a render la mano obbediente all'intelletto.

Per la stessa morbidezza e friabilità sua, esso non consente che lavori di grandi dimensioni, nei quali tutto il movimento è fatto dal carpo, e più dal gomito, e più ancor dalla spalla, mentre che le dita e le loro falangi devono rimanersene immobili, facendo solamente uffizio di matitatoio. Come si possa per tal guisa giungere all'agile flessibilità delle dita, indispensabile ad imprimere allo strumento tutti i piccoli movimenti necessari a seguire le gentili flessuosità di un contorno, come si possano accentuare i minimi angoli e le squadrature prodotte dallo intersecarsi dei piani non sapremmo vedere davvero. Nè tampoco riusciamo a comprendere come una mano con tal regime indurita, sappia poi di punto in bianco passare, nelle scuole superiori, a trattare il pennello o altro delicato strumento, ovvero nella vita pratica dell'artigiano, eseguire, ove il bisogno ve lo chiami, i piccoli disegni da sottoporre al committente e destinati a rappresentar con garbo seduttore cose dalle forme delicate in piccole dimensioni.

Dunque? Dunque crediamo fermamente che il carbone debba essere assolutamente proscritto da tutte le scuole dove si studia

per imparare a ben conoscer la forma, in qualunque modo si adoperi.

Rimangono i suoi succedanei, cioè il carboncino o creta nera o matita di Francia, come voglia chiamarsi, e l'ematite, detta anche pietra sanguigna o colcotar.

Questi, lo diciamo subito, non celano in sè tutti i pericoli che rendono inammissibile nelle scuole il carbone, ma tuttavia non ne vanno tanto esenti da potervi essere accettati senza il benefizio dell'inventario e senza condizioni.

L'ematite, pel suo colore tanto dissimile da quello del gesso che si vuole rappresentare sulla carta, è poco adatta, perchè l'occhio dell'alunno, ancora mal pratico, non riesce a misurar giustamente i valori degli sbattimenti, delle mezz'ombre e dell'ombre, facendo astrazione dal colore. È inoltre impossibile ottenere da essa la necessaria forza negli scuri, e per avere un effetto apparentemente giusto bisogna ridurre notevolmente la intonazione. Tutto ciò è inaccessibile ad uno scolaro che fa le sue prime prove dal gesso, e può quindi essere usata con qualche successo soltanto in lavori a mezza macchia, naturalmente da alunni più esperti e nelle classi più avanzate. Ma anche in quelle sarà pure da preferirle il carboncino o creta nera.

Questa, sebbene al paro della sanguigna sia friabile nè possa per ciò ben reggere la punta, ha su quella il vantaggio di simular meglio il gesso e di permettere di condurre il lavoro alla maggior finitezza. Ma a questo suo pregio si contrappongono altri inevitabili inconvenienti, pei quali non può trovar posto che nelle sole scuole superiori, ed al momento in cui l'occhio dell'alunno è già abbastanza educato, e la sua mano ha potuto per altri mezzi acquistarsi quella leggerezza e quella spigliatezza, che son necessarie a chi di essa vuol fare suo pro.

Per il suo colore nero, caldo ed intenso, che poco armonizza col bianco della carta, trascina facilmente il giovanetto ad abusar degli scuri e ad esagerare le forze, anzi ve lo costringe. Le mezz'ombre più prossime ai punti illuminati riescono sempre più robuste del vero ad una mano ancora grave e pesante; e perciò, onde farle sembrar più leggiere ed armonizzarle col rimanente, si riducono a maggior forza gli sbattimenti e gli scuri: ed eccoci a quei disegni neri e gravi che ognuno può vedere per ogni dove eseguiti dai principianti, e che terminano a lungo andare con falsare la educazione dell'occhio. A ciò si aggiunga il richiedersi una non comune abilità tecnica e non lieve consumo di tempo affine di ottenere l'impasto e la morbidezza necessarie a ben modellare il rilievo. Vero è però che giunti a tal punto di tecnicismo la illusione del gesso diventa perfetta; ma, ripetiamo, la creta nera non è adatta a principianti, e può essere utilmente usata solo nelle classi e scuole superiori, alle quali giunge l'alunno dopo aver bene addestrata la mano, servendosi della meno appariscente ma più pratica matita, ossia del lapis piombino.

Non offre esso, è vero, tutte le appariscenti speziosità, che fanno generalmente apprezzare dai profani un disegno condotto a creta nera, ma osserviamo che come mezzo educativo (e questo è quanto si richiede in una scuola) possiede tutte le qualità richieste dalla sana pedagogia. Il suo colore nero-grigiastro, sebbene non molto attraente, riesce sempre assai armonico, e si acconcia sempre e senza stonature a qualsivoglia tinta di carta. È perciò sommamente educativo per l'occhio, che si abitua fino e gentile. Le differenti sue gradazioni di durezza e di tinta, permettono di eseguire con precisione e finezza i più minuti particolari sì nel contorno sì nel chiaro-scuro, pur consentendo giungere a dimensioni abbastanza notevoli, e certo tali da potervi completamente ed interamente sviluppare le forme, sempre rimanendo, per forza, un poco al di sotto della parvenza del gesso. Permette senza troppe difficoltà le cancellature ed i pentimenti (ciò che non succede col carboncino) e consente di armonizzare fra loro, con pochi tratti, i valori delle ombre.

Il tecnicismo che la matita richiede non è soverchio nè sproporzionato alle forze d'un giovane esordiente; e se pure i suoi primi studi riescono ancora rozzi e imperfetti, non tornano però mai tanto stonati ed ingrati quanto, a pari condizioni, diventerebbero con la sanguigna o col carboncino.

Per tutto ciò concludiamo ad essa debbasi la preferenza ne' primi studi dal gesso; e osiamo affermare che l'alunno, per via di essa educato nell'occhio e nella mano, tratterà poi nelle classi più avanzate la creta nera, il pennello o qualsiasi altro istrumento grafico, con facilità, disinvoltura e buon successo.

Escludiamo da questi studi la penna, che vorremmo fosse invece usata, o meglio ancora prescritta, nelle scuole preparatorie, almeno nelle elementari comuni, attesochè ben si acconcia al contorno, ma non all'ombreggio. E vi sarebbe sommamente educativa, perchè per essa, che non ammette pentimenti o cancellature, l'alunno si avvezza a riflettere e considerare attentamente quanto fa, e a ben studiare la movenza delle linee che traccia, rendendo in pari tempo la mano obbediente e leggiera.

Ecco quanto pensiamo circa il materiale da impiegarsi nelle scuole popolari di disegno. Ma qui dobbiamo confessare con dispiacere che in esse, salvo poche eccezioni, regna deplorevole anarchia su questo proposito; e dobbiamo concludere con le parole che ci scriveva, non ha guari, un valentissimo e dotto cultore dell'arte, competentissimo nella materia: « Sempre più mi « persuado che un buon manuale per l'insegnamento del di- « segno nelle scuole d'arte industriale, sarebbe opera neces- « saria. »

Questo tema ci proponiamo studiare altra volta.

O. C. De' Trombetti.

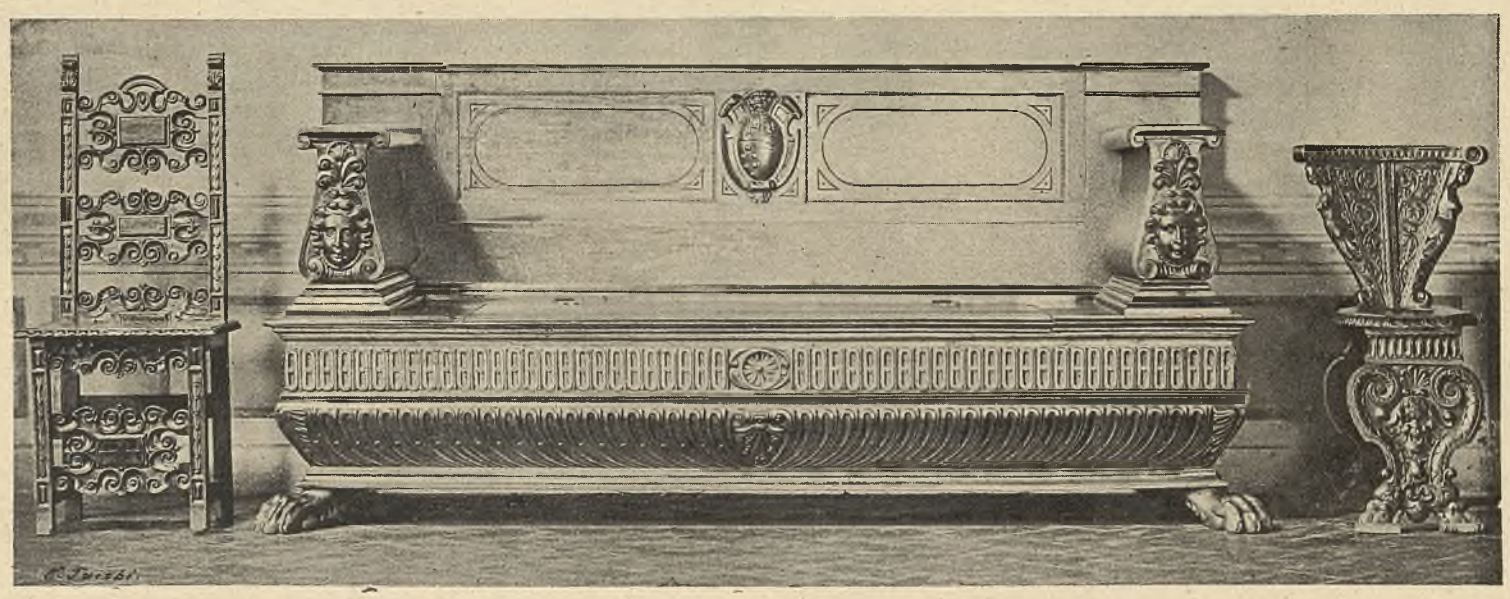


Fig. 58. Cassapanca e seggiole del Secolo XVI nel Museo nazionale di Firenze.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XLI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

A. Carrier-Belleuse. *Application de la Figure humaine à la Décoration et à l'Ornamentation industrielles.* Parigi 1884.

Raccolta spiritosissima. L'Autore schizza la figura con molta facilità. L'ornamento non è sempre di buon gusto perchè il C.-B. è un figurista e non un ornatista; e il contemperamento della figura e dell'ornato nelle cose industriali disegnate dall'Autore non è sapiente. Certe composizioni non sembrano d'un getto solo, perchè non sono l'effetto d'una maturazione comune degli elementi che le formano: la figura e l'ornato.

L'Autore non solo schizza la figura con molta facilità, ma come figurista ha molto spirito imaginativo.

La immobilità non piace al C.-B.: bensì la vita, cioè la nevrosi. In questo deriva da Donatello; ossia deriva da sè medesimo. — Tanto è vero che non è uno stilista e le sue figure hanno la genialità e la freschezza delle cose veramente sentite. Le composizioni del C.-B. sono di vasi, di candelabri, di piccole cariatidi, di oggetti d'oreficeria, di motivi per fontane, di finalini tipografici, di motivi per soffitti o per pareti, e dappertutto la figura sovraneggia slanciata, volante, nevrotica in queste composizioni, che sono destinate agli artisti-industriali e agli amatori di bei disegni.

Ho detto due volte che l'Autore schizza; non l'ho detto a caso perchè questa raccolta è formata di schizzi; chiari peraltro, senza sciatterie, le quali sovente vorrebbero nascondere la impotenza di disegnatori superbi.

A. Rubbiani. *La Facciata dello Spirito Santo in Val d'Aposa (Bologna) opera del secolo XV restaurata l'anno MDCCCXCII.* Bologna 1894.

È una facciata riccamente decorata di terre cotte, la quale prima del 1892 giaceva in deplorevoli condizioni. Il Consiglio d'Amministrazione della Banca Popolare di Credito, attuale proprietaria del monumento, ne affidò il restauro ad Alfonso Rubbiani, diligente studioso delle antichità di Bologna; ed il restauro, oggi compiuto, venne preceduto da ricerche storiche del R., il quale dice di essere autorizzato da esse a fissare la costruzione " del piccolo oratorio di Santo Spirito „ negli anni che corrono fra il 1481 e il 1497 e a stabilire che è opera dei Monaci Celestini.

Le ricerche vennero al pubblico per mezzo d'una memoria illustrata da tre tavole: I. la facciata avanti il restauro (anno 1892); II. la facciata ristaurata (anno 1893); III. le terre cotte, ossia un particolare di due cornici unite da pilastrelli alternati da medaglioni.

L'ornatista scultore farà bene di procurarsi questa memoria e le tavole che sono un eccellente contributo all'arte della terracotta del Rinascimento in Bologna. Le due cornici specialmente hanno aspetto originale, sì nelle linee architettoniche come — in parte — nella disposizione degli ornati; e sono arricchite di bellissimi busti. Aggiungasi che si tratta di terrecotte, le quali avanti la presente esumazione giacevano pressochè ignorate; quindi neanche il Runge, che disegnò e pubblicò molte terrecotte di Bologna, le ha, e neanche il Pagan de Paganis.

F. Stuch. *Karten und Vignetten.* Vienna.

È una raccolta interessante di " Carte e Vignette „ vale a dire di disegni che possono servire per motivi di biglietti *réclame*, di note per pranzi e simili, ed è fatta da un solo artista, da F. Stuck, il quale dimostra di avere una fantasia straordinaria. Egli introduce quasi dovunque la figura in questi motivi, e la indica con uno spirito inaudito. Lo Stuck disegna con preferenza i putti, che sforza talvolta nelle azioni, spingendosi fino all'orlo della caricatura. Ma possiede in alto grado la dote di interessare con dei nonnulla — que' nonnulla che garbavano tanto a M.me De-Staël. — Cosicchè queste " Carte e Vignette „ non hanno niente di eccessivo e di artifizioso; sono belle e graziose quando il putto vi porta l'agitazione nervosa dell'artista, sono mediocri quando risultano da semplici motivi ornamentali. Per fortuna le composizioni esclusivamente ornamentali sono poche nella raccolta Stuck; sulla cui importanza non ho bisogno d'insistere.

Una raccolta di questo genere manca in Italia; e questa nel suo aspetto tedesco deve essere consultata con un po' di prudenza da chi vuole conservare integra la nazionalità artistica italiana. Di testo, nulla.

A. M.

XLII.

NOTIZIE

Esposizione d'arte decorativa a Nantes — A Nantes è stata tenuta una importante Esposizione d'arte decorativa. Questo interesse verso le arti della decorazione che in Francia si svolge al di là di Parigi è salutato con molta soddisfazione. Dovrebbe insegnar qualcosa anche a noi. Molte piccole città, artisticamente insigni, dovrebbero favorire l'incremento dell'arte applicata, iniziando delle esposizioni locali.

Esposizione universale nel Belgio. — Nel mese di Maggio 1897 si aprirà a Bruxelles una esposizione universale e internazionale, col concorso dello Stato e durerà sei mesi. Vi sarà dato particolare sviluppo alle seguenti sezioni: elettricità, illuminazione, riscaldamento e loro applicazioni alle arti decorative.

Hermann Ulmann in una breve memoria stampata dall'*Archivio storico dell'arte* (a. 1894 p. 50, 51) dice che a Roma il signor A. de Eperjesy, consigliere all'ambasciata Austro-Ungarica, possiede il modello in terra cotta del rilievo del Verrocchio rappresentante la *Decollazione di S. Giovanni Batista*, appartenente all'altare d'argento di S. Giovanni Batista conservato nell'Opera del duomo di Firenze. Ne dà una chiara riproduzione fototipica. Noi illustrammo largamente questo splendido monumento.

Le imposte della Cattedrale di Trani. — È noto che Barisano da Trani, il famoso scultore e fonditore pugliese del duodecimo secolo, fece le imposte di bronzo per la cattedrale del suo paese nativo, per la cattedrale di Ravello presso Amalfi (porta principale) e per la cattedrale di Monreale (porta minore). Le imposte della cattedrale di Trani (porta principale) rimasero al loro posto sino al 1880; poi furono tolte e messe dentro la chiesa per conservarle meglio. Ma il Ministero con felice pensiero fe' riparare convenientemente le celebri imposte tranesi e ordinò che fossero ricollocate al luogo originario: ciò che fu fatto.

L'arte nelle lampade elettriche. — Ancora non si è trovato una forma adatta alle lampade elettriche. I bracciali e lampadari degli stili antichi sono inadatti perchè composti in guisa da ricevere i becchi in alto, mentre la luce elettrica si proietta dall'alto in basso. Da ciò le incertezze degli ornatisti moderni. Un motivo assai originale razionale ed organico di lampade elettriche è stato trovato dall'architetto americano T. C. Link nella stazione di St. Louis, e precisamente sul corridoio gotico (gothic corridor). Egli ha fatto un soffitto a grandi partimenti a ventaglio e, a quando a quando, nel mezzo ha disegnato delle grosse formelle che sporgon giù dal soffitto stesso e finiscono con la bombola elettrica. Il motivo può adattarsi ad una infinità di linee artistiche e reca un po' di novità anche nello spartimento dei cassettoni per soffitti. Almeno da noi lo recherebbe; in Francia, in Inghilterra ed in America meno, perchè i soffitti con dei motivi pendenti non sono rari nel gotico di quei paesi. Esempio splendido di soffitto a formelle pendenti si ha in Inghilterra nella cappella di Enrico VII nell'abbazia di Westminster.

Un altro motivo ingegnoso l'architettto T. C. Link l'ha trovato in certi archi della medesima stazione. Ha fatto un archivolto ricchissimo d'ornati in stucco, ed a quando a quando fra gli ornati ha disegnato una mezza figuretta, la quale è ben collegata ai giràli degli ornati medesimi, e tiene le braccia nervosamente aperte, e nelle mani due lampade. (V. i disegni in *The American Architect and Building New* Marzo, 23 1895 N.° 1004).

Curiosa combinazione. — L'arca di S. Domenico a Bologna, di cui l'*Arte* pubblicò una buona illustrazione eleotipica con particolari, è di Niccola Pisano nella parte inferiore; in quella piramidale superiore, compresi i festoni coi putti, la statua del Padre Eterno in cima ecc., è di Niccola da Puglia, che per tal lavoro fu poi sempre chiamato *dell'Arca*. E' nota la questione su la patria di Niccola Pisano e su la sua educazione pugliese anzichè toscana. Se si potesse stabilire che Niccola era un pugliese e non un pisano o un lucchese come vorrebbero il Milanesi e lo Schmarsow, l'arca di S. Domenico sarebbe eseguita da due Niccola da Puglia, vissuti alla distanza di circa due secoli.

Museo Ala-Ponzone a Cremona — Si è arricchito in quest'ultimi tempi di diverse opere pregevoli. Il signor V. Favenza, cremonese da molti anni residente a Venezia, ha donato a questo Museo una raccolta di bronzi, di bassorilievi d'avorio, di smalti, di ceramiche ecc. e la locale Camera di Commercio vi ha depositato due notevoli candelieri del XVI secolo, provenienti dal Collegio degli Orefici.

Un intarsiatore del Rinascimento — Il signor M. Santoni comunicava all'*Arte e Storia* (Anno corr. N. 6) la notizia che sur un coro della chiesa di Pielapiaggia a Camerino v'è inciso il nome di un intarsiatore pressochè ignoto, Luca fiorentino (LVCAS - DE - FLOR) di cui non si conosce, dice il S., che questo lavoro.

Danni del terremoto a Firenze — Il maggior danno è toccato alla monumentale Certosa del Galluzzo dove l'intero lato del portico che circonda il gran chiostro è caduto trascinando 17 colonne e 16 medaglioni contenenti busti di santi, opere importantissime di terracotta invetriata dei Della Robbia. Nel rimuovere le macerie si è procurato di raccogliere tutti i frammenti di tali opere col proposito di ricostituire e ricomporre almeno una parte dei busti. In ogni modo ivi trattasi d'un vero disastro; il quale non potrà essere riparato altro che col tempo e con una grossa somma di denaro.

Monticelli Giuseppe, Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

ANNO IV. LUGLIO 1895 N.° 7

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLIII.

LA VILLA LANTE A BAGNAJA PRESSO VITERBO

— Tav. 38. Fig. 59 e 60. —

Altra volta in questo stesso periodico ci siamo occupati di alcune ville del Rinascimento, che abbelliscono Roma e i suoi dintorni, e abbiamo riprodotto e descritto squisiti saggi di decorazione, che ne sono pregio e decoro. Abbiamo passato in rassegna i lavori onde Giovanni da Udine e Giulio Romano impreziosirono la Villa di Giulio de' Medici alle falde di Monte Mario, e le delicate fregiature che gli Zuccheri e i loro scolari profusero nel Castello di Caprarola per ordine del Card. Alessandro Farnese, o nella Villa di Giulio III sulla via Flaminia.

Oggi presentiamo le riproduzioni di alcuni ornati, che abbelliscono la villa Lante, principale attrattiva del piccolo Castello di Bagnaja, posto a 4 chilometri da Viterbo.

Evidentemente ci troviamo innanzi ad un'opera d'arte della metà del XVI secolo, e chiunque abbia conoscenza dello stile a cui s'improntano il Castello di Caprarola e la villa di Giulio III, riconosce immantinente nell'autore della villa di Bagnaja la perita mano di Giacomo Barozzi da Vignola.

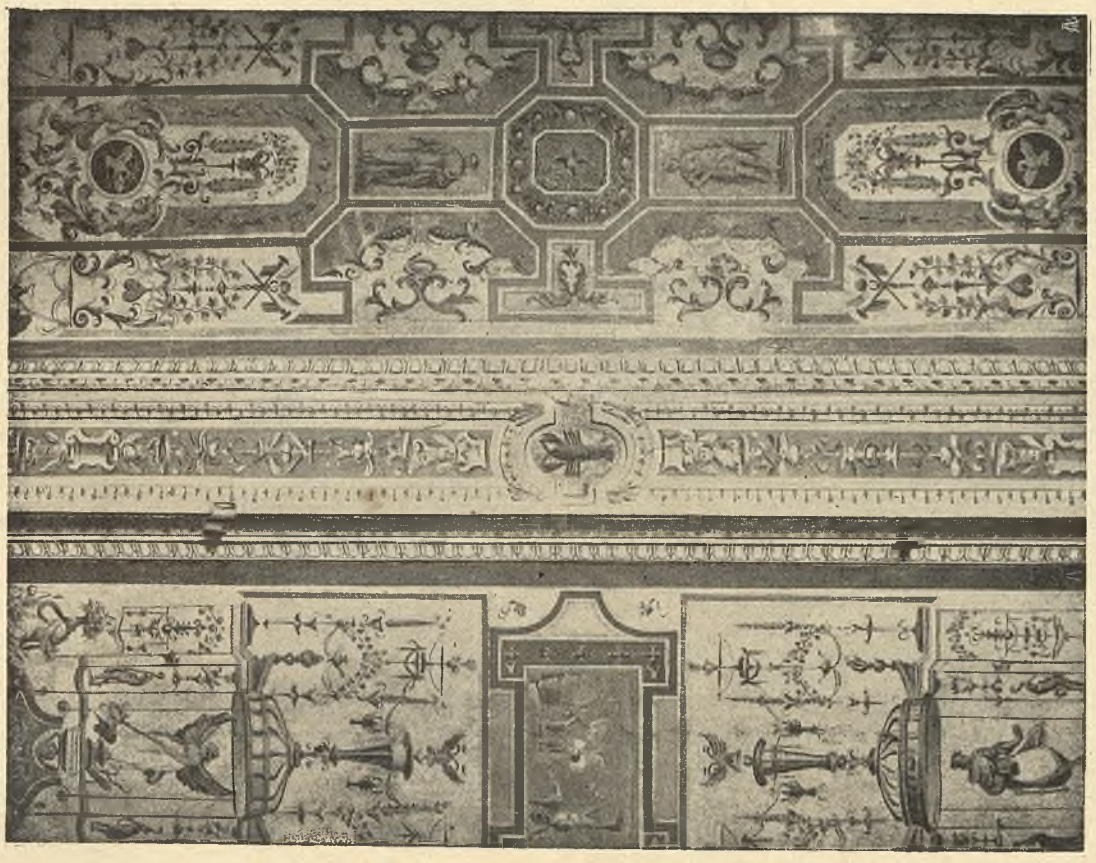


Fig. 59. Soffitto nella Villa Lante a Bagnaja.

Infatti in un libriccino, edito nel 1820 dal Canonico di Bagnaja Mattia Natili, apprendiamo che il Card. De Gambara, fatto vescovo di Viterbo nel 1566, rivendicò dal Card. De' Medici la signoria di quel Castello, e ne tolse possesso per decreto di Pio V. Lo stesso Gambara nel 1568, coi disegni del Vignola, nobilitò e perfezionò di più la villa, già incominciata (per quanto riguarda il parco e il giardinaggio) dai suoi predecessori, Cardinali Riario, Ridolfi e Farnese, e vi edificò il casino che ancora si intitola dal suo nome.

Il Card. Gambara può quindi ritenersi il primo e vero iniziatore ed ispiratore della costruzione di questa dimora principesca, mentre il Vignola, con intelletto di scienziato e con visione di artista, corrispose da pari suo all'incarico del ricco ed eminente porporato, eseguendo un lavoro nel quale alla sfarzosità del lusso seppe associare la ricerca d'ogni comodità, d'ogni conforto, d'ogni diletto. E non si esagera affermando che la villa Lante di Bagnaja ha eguagliato qualsiasi più bell'esempio congenere.

Vuole la tradizione che nel tempo in cui il Card. Gambara dava opera alla sistemazione dei giardini e delle fontane ed alla costruzione di uno dei due casini, quello di destra, sopraggiungesse a visitarlo nella sua sede il Card. Carlo Borromeo, il quale, come fece in quel medesimo periodo col Card. Farnese che costruiva il Castello di Caprarola, rimpianse il gettito di tanti denari in opere voluttuarie e consigliò il Gambara a sospendere i lavori, dando il danaro ai poveri della sua diocesi.

Questo aneddoto, ripetuto anche dal Natili, potrebbe spiegare la ragione per la quale, a mano sinistra dell'edificio, in perfetta corrispondenza del casino fatto costruire dal Gambara, ne sorse un altro, cui die' opera il nipote di Sisto V, Cardinale Alessandro Peretti di Montalto, che ritenne la signoria di Bagnaja come governatore dello Stato ecclesiastico.

Le iscrizioni scolpite nei due edifici, lo stemma dei Montalto sovrastante alla principale fontana che decora il grande ripiano messo a giardino, in cui primamente accedesi alla villa, comprovano meglio di qualunque altra ipotesi, questa nostra asserzione.

In questa fontana lo stemma dei Montalto (tre monti ed una stella) è sorretto da quattro statue, che formano uno dei gruppi scultorii più interessanti della villa.

Di più la stessa arma dei Montalto contrassegna altri ornamenti ed altre fontane, che scintillano entro il delizioso parco; e ciò ci induce sempre più a considerare il nipote di Sisto V, come quegli che die' pieno complemento al bel disegno del Vignola, già a quel tempo uscito di vita.

Volendo ora descrivere la villa, mi si consenta valermi di una *Guida della città di Viterbo e dintorni*, edita dall'Agnesotti, tipografo viterbese, nel 1889.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Dal ripiano della *fontana dei mori*, alla quale accennammo testè, per due scale laterali si ascende alla *piazza dei casini*, nel centro della quale si erge altra fontana detta *deilum inelli*, dalla forma delle piccole tazze che accolgono l'acqua: nel muro di sostegno del piano susseguente sono scavate due grotte artificiali, contenenti, quella a destra una statua di Venere, quella a sinistra una statua di Nettuno.

Il terzo piano è limitato dalla fontana detta *dei giganti*, dalle due statue colossali, rappresentanti due fiumi che la adornano. Nelle nicchie del muro laterale sono le statue di Flora e di Pomona. L'acqua che alimenta la fontana vi discende da un lungo acquedotto scoperto, formato da grandi volute di peperino inserte l'una contro l'altra, che il popolo chiama *la catena*.

Per ascendere al quarto piano si incontra ancora un recinto formato di bosso e ombreggiato da platani. Nel centro sorge una elegante fontana a base ottagonale, che intitolano *dei delfini*. Una grande grotta artificiale donde si precipita un grosso volume di acqua serve di fondo alla scena.

Di là e di qua della *catena*, in piano saliente sono alberi ombrosi, e prima di giungere al ripiano si ascendono pochi gradini, nelle estremità dei quali sono due piedestalli con vasi grandi ben lavorati. Sotto e in mezzo all'ultimo gradino si affaccia una gran testa di Gambero formata da volute che incominciano sotto le branche di quell'animale, simboleggiante il fondatore della villa. Le acque correnti, trovando delle conchiglie poste con ordine sul letto della *catena*, si alzano e si abbassano a guisa di flutti marini.

I due casini che coronano l'edificio, recanti, come si disse, quello a destra le insegne del Gambara, quello a sinistra gli emblemi del Montalto, sono entrambi pregevoli per i freschi onde son decorati e per gli stucchi graziosissimi che ne ornano le vôlte e i lacunari.

Le pitture del casino Gambara sono molto deperite e si appalesano come opera dei fratelli Zuccari. Nel portico inferiore del casino Gambara sono rappresentate le ville più sontuose che ebbe casa Farnese, e cioè quelle della stessa Bagnaja, di Caprarola e di Capodimonte: nei pilastri sono disegnati i paesi di Bagnaja e di Bomarzo. Le piattabande nell'interno sono ornate di gentili decorazioni raffaellesche.

Il Casino Montalto situato a sinistra è pure decorato da artisti della scuola degli Zuccari, e le pitture sono meglio conservate.

Fig. 60. La *Fama* dipinta dal Cavalier d'Arpino nella Villa di Bagnaja.

Il portico è maestrevolmente dipinto a prospettive: collocandosi nel centro, lo sfondo delle vôlte e delle due pareti laterali riesce pieno di illusione.

Nell'interno del casino è da ammirare il *salone* che in ogni partitura del soffitto ha ritratta una Dea condotta nel proprio carro, a cominciare da Cerere e seguitare con Giunone, Venere, Diana, Cibele. Ciascuna delle Dee ha ai due lati una ninfa rappresentante qualche stato speciale dell'atmosfera, vento, nuvole, tempesta, rugiada ecc. Ognuna di esse ha la propria leggenda nella fascia più alta del trave. Degno di ammirazione è il fregio ove in diversi atteggiamenti son dipinti leoni, che si trastullano con alcuni putti; il leone appunto fa parte, insieme alle stelle e ai tre monti, dello stemma Montalto.

Sono altresì da notarsi in questo casino le due camere *della Fama e della Gloria*, nelle quali in alto sono figurate queste due grandi motrici dell'ambizione umana: nelle imposte delle vôlte veggonsi altre allegorie e nelle lunette alcuni fatti della storia sacra. In un vicino gabinetto detto *di Lot* è ritratto nell'alto l'incendio di Sodoma e l'avventure della moglie di quel patriarca, che la sua curiosità pagò trovandosi cambiata in statua di sale.

Questo luogo di delizia insieme colla signoria del paese fece parte, nel correr degli anni, dei doni coi quali i Papi solevano arricchire i cardinali nipoti; divenne quindi proprietà della Camera apostolica, dalla quale nel 1656 la ebbe in enfiteusi a terza generazione il Duca Ippolito Lante, quale compenso alla espropiazione di una parte della sua villa gianicolense, occupata dal governo pontificio per ampliare la cinta delle mura di Roma.

Nel 1745 la stessa famiglia Lante rinnovò la investitura enfiteutica per altre tre generazioni; finalmente Pio IX la concesse in enfiteusi perpetua all'attuale proprietario Don Antonio Lante, il quale, in virtù della legislazione promulgata dal governo italiano, affrancando la villa da ogni canone e gravame, ne divenne libero ed integro proprietario. A lui io debbo inviare da qui ogni migliore elogio per le spese sostenute, affine di restaurare e conservare questo splendido monumento dell'arte del giardinaggio e della abitazione principesca, spettante al più bel periodo del classico Cinquecento.

Roma, 24 Luglio 1895.

R. Erculei.

XLIV.

L'OCCHIO NELLA FACCIATA E ALCUNI OGGETTI NEL TESORO DEL DUOMO DI MONZA

— *Tav. 36 e 37. Dett. 31, 32-33 e 34-35. Fig. da 61 a 65.* —

L'occhio della facciata (Fig. 61 Dett. 31, 32-33 e 34-35).

Da alcuni anni è incominciato e prosegue seriamente un completo restauro della facciata del Duomo di Monza; e questa è un'occasione fortunata per lo studio della sua ammirabile decorazione, opera condotta alla fine del XIV secolo da Matteo da Campione.

La parte che attrae maggiormente lo sguardo è lo splendido occhio o rosone del diametro di 6m,90, della luce di 5m,75 di diametro, e rinchiuso in una cornice quadrata della grossezza di 80 centimetri. E in quest'opera e nelle splendide finestre delle navate minori che appare maggiormente il merito di decoratore e scultore di Matteo da Campione, il quale, per vero dire, non dimostra egual potenza come architetto, i restauri ora avviati mettendo in luce ad ogni tratto un sistema costruttivo assai deficiente.

Il cedimento di uno dei piloni interni della chiesa ha prodotto una profonda e pericolosa fenditura nella facciata e particolarmente nel rosone, con spaccatura della sua cornice e di molti pezzi degli archetti e delle colonne che lo suddividono, e con gran pericolo per la vetrata colorata.

Lo stile di questo rosone ad eleganti colonnette, che irradiano da un grosso maschio o nucleo centrale d'un sol pezzo, ad archetti trilobati di una grazia di linee ammirabile, con la cornice tutta a giri di foglie, dentelli e mensolette di forme leggiadre e profondamente intagliate anche col sussidio del trapano nel marmo di Candoglia: lo stile, dico, concorda con quello delle bellissime finestre delle navate minori e col rivestimento a zone bianche e nere, ed è una derivazione del pisano e del fiorentino assimilati con molta genialità dai maestri campionesi.

La grande vetrata colorata che chiude il rosone va divisa in sedici spicchi, quanti sono gli scomparti architettonici. Ogni spic-

chio è suddiviso in tre parti, e l'effetto d'assieme della vetrata presenta un disco centrale di fiammelle o lingue di fuoco, irradianti dal maschio, e due zone concentriche, l'interna con vasi, fogliami, busti di angioli musicanti, teste di Cherubini, l'esterna con mezze figure di Apostoli.

Ciò è quanto si poteva confusamente distinguere nella vetrata originale, quand'era al suo posto, poi quando fu calata e

Fig. 61. Facciata del Duomo di Monza.

trasportata a Milano, ove ne fu affidato il restauro al valente ed ormai celebre autore di vetri colorati, il pittore Pompeo Bertini.

Ma ogni tentativo di ripolitura fu vano. La parte esterna dei vetri aveva conservato la superficie liscia e nitida, ma l'interna era corrosa ed intaccata a tal segno, che la ruggine nerastra insolubile era penetrata nel vetro stesso e si era sostituita ai colori, alterandone persino l'effetto, al punto che le tinte chiare erano diventate oscure e quelle oscure chiare.

Di fronte alla impossibilità della ripolitura e del restauro non rimaneva che un solo provvedimento a cui appigliarsi, e fu quello adottato. Il pittore Pompeo Bertini, studiando pazientemente ogni pezzo e lucidando i contorni delle figure e delle decorazioni, riprodusse l'intera vetrata con grande fedeltà e nel disegnò e nel colorito. Questa riproduzione verrà collocata nel rosone al posto dell'antica opera, la quale è già ricomposta e sarà conservata nei locali del Duomo od in qualche Museo.

Ma a qual epoca, a quale periodo dell'arte lombarda l'antica opera appartiene?

Sappiamo che i cartoni per le vetrate, massime negli edifici importanti, quali il Duomo di Milano, la Certosa di Pavia, eran composti e disegnati da valenti pittori; conosciamo i nomi di questi artisti, ma i documenti non dicono chi fosse l'autore del cartone pel rosone di Monza. Contentiamoci di una classificazione cronologica, la quale io credo possibile.

Il colorito non può giovar molto alla nostra ricerca, perchè faceva parte di una tecnica tradizionale, che si svolgeva lentamente: è il colorito che appare in tutte le vetrate lombarde del XV secolo, sobrio, quieto, punto chiassoso. I busti dei Santi parcamente colorati, risaltano su fondo rosso e sono incorniciati da una corona verde alternata con frutti. I nimbi, i capelli, le lingue fiammeggianti sono di quel colore giallo paglierino così caratteristico nelle vetrate lombarde. Il colore predominante per il fondo è l'azzurro, che s'avvicina ad un tono tra l'oltremare e il cobalto. Tutti questi toni di colore, meno crudi di quelli delle vetrate tedesche (ai quali però si avvicinano), ma altresì assai meno vivaci di quelli delle vetrate francesi, permangono, come dissi, in tutto il periodo lombardo del quattrocento, e sono appunto ispirati assai più alla scuola vetraria tedesca che alla francese, ma assai ingentiliti dal gusto estetico italiano.

Il disegno, lo stile, consentono invece una classificazione meno vaga.

Il disegno, infatti, pur ricordando (non molto rigorosamente) la precisione mantegnesca e la finezza del Foppa e del Bergognone, tuttavia è più largo e ad un tempo meno sodo, meno preciso: inclina al floscio, ed è appunto lo stile delle pitture e delle vetrate dei De Motis alla Certosa di Pavia. L'autore della vetrata di Monza può esser dunque ascritto alla loro scuola. Aggiungiamo però che se alcuni particolari, come le corone di foglie e frutti, che circondano le mezze figure di Santi, sono ancora un residuo della vecchia scuola lombarda derivata dalla padovana, nel viso, nella testa di alcuni angioli musicanti fanno invece capolino la grazia ed il tipo leonardesco. Alcuni ornamenti sono larghi, alcune teste di cherubini pure, tantochè possiamo concludere per lo appunto che questa vetrata è opera della vecchia scuola lombarda, la quale lentamente si trasformava nell'ultimo quarto del XV secolo.

IL TESORO

Gli stessi sentimenti, le medesime circostanze che promossero la creazione dei tesori presso i templi nell'evo antico, concorsero alla formazione dei tesori presso le basiliche e le cattedrali del medio evo. Ai tesori di Curio, di Olimpia, di Delfo corrispondono i nostri delle grandi cattedrali europee. E nella stessa guisa che quei tesori erano pure raccolte insigni anche per l'arte, così in questi abbiamo splendide pagine della storia artistica.

Il Tesoro della Basilica di Monza è non solo fra i più antichi, ma altresì fra i più ricchi ed i più fortunati: annovera ancora alcuni pezzi che risalgono all'epoca della sua fondazione per opera di Teodolinda, alla fine del VI secolo.

Nel 1879, monsignor Saverio Barbier de Montault, il celebre studioso e ricercatore e critico dei tesori delle Chiese Cristiane, coadiuvato dal compianto canonico Aguilhon, cappellano di Corte a Monza, e dal professore Don Achille Varisco, procedette ad uno studio sistematico di questo insigne Tesoro. Lo riordinò, ebbe la fortuna di completarlo con cimeli dispersi e dimenticati, ne fece la revisione cogli antichi inven-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 62. Dittico consolare del IV secolo nel Tesoro del Duomo di Monza.

tari e ne compilò uno nuovo più consentaneo colla realtà delle cose e col progresso degli studi.

In questo ricco Tesoro l'*Arte decorativa e industriale* non ha che da attingere a piene mani. La Direzione ha scelto e fatto riprodurre alcuni pezzi, e di questi mi accingo a dare brevi

cenni, appoggiandomi specialmente agli studi del Frisi, del Padre Garrucci, del Labarte, di Mgr. Barbier de Montault e del Rev. Prof. Varisco.

DITTICO CONSOLARE DEL IV SECOLO (Fig. 62)

Il Tesoro possiede tre dittici d'avorio, ed il più antico è quello detto volgarmente, ora del poeta Ausonio, talora del filosofo Boezio; la tradizione poi o, meglio ancora, la leggenda dice che sia stato regalato da Gregorio Magno a Teodolinda.

Fig. 63. Corporale detto *degli Apostoli* nel Tesoro del Duomo di Monza. Sec. VI.

Il Labarte, pur astenendosi dall'accettare le induzioni del Gori sui personaggi rappresentati, concorda nel ritenere il dittico assai anteriore a San Gregorio (590 -+ 604), il che ad ogni modo non esclude che il Santo Pontefice ne fosse possessore e ne avesse fatto dono a Teodolinda. Labarte, inoltre, basandosi sullo stile della scoltura e dei fondi di architettura, lo classifica tra il IV ed il principio del V secolo, e la Commissione ordinatrice della Sezione dei lavori all'Esposizione storica d'arte industriale in Milano nel 1874, mantenne l'attribuzione al IV secolo (V. Catalogo Generale — Milano Treves 1874). Lo stile ci palesa infatti ancora la grandiosità classica ed una vera nobiltà decorativa. Il fondo architettonico riunisce con molta maestria le due parti del dittico, simulando una prospettiva od edicola unica, la quale alberga i due personaggi.

IL CORPORALE DEGLI APOSTOLI (Fig. 63)

Chiamasi corporale un tessuto di lino, che nei primi secoli della Chiesa veniva collocato sull'altare (eretto sulla tomba di Apostoli o di Santi) all'atto della celebrazione della Messa ed era detto Palla o Sindone, ma più frequentemente Corporale, perchè il celebrante vi deponeva il corpo del Redentore, ossia le ostie per i comunicanti. Ve le deponeva distribuendole in forma di Croce e venendo quasi a rapprasentare l'atto dell'avvolgere il Corpo di Cristo nel lenzuolo, a ricordanza di quanto aveva fatto Giuseppe d'Arimatea.

Quando i Pontefici ricevevano ambasciate, oblazioni ed atti di dimostrazione di ossequio e venerazione da sovrani, nell'accomiatare i legati consegnavan loro, a guisa di reliquie, i corporali su cui avevano celebrato la Messa, e che quindi eran rimasti in contatto colle reliquie dei Santi e degli Apostoli conservate nel sottoposto sepolcro.

Così il Pontefice San Gregorio Magno mandò al re Agilulfo, sposo di Teodolinda, la pia regina fondatrice della Basilica di Monza, questo Corporale, che per essere stato in uso nella Basilica di San Pietro sulla tomba degli Apostoli Pietro e Paolo, fu detto il *Corporale degli Apostoli.*

Questo preziosissimo corporale del VI secolo è in tela di lino, un po' grossa, bianca e lavorata in due modi, in filo di lino ed in seta di due colori, rosso e verde. Misura 79 centimetri in altezza e 55 in larghezza; termina in ambi i capi con una larga fascia solcata da righe bianche ed è filacciato. La parte principale, in forma quadrata, presenta una specie di larga cornice tutta di ottagoni con decorazione tra le forme geometriche e le imitazioni di fogliami. Nello spazio centrale, un monogramma greco. Ai quattro capi dello spazio centrale quattro monogrammi più piccoli, i quali sono racchiusi in una figura di ottagono; il primo invece, più grande, è circoscritto da una croce. Questo si riferisce a Cristo, e lo proclama luce e vita; gli altri quattro danno i nomi degli Evangelisti.

Superiormente ed inferiormente alla rosa e limitata dalla cornice od inquadratura, corre una iscrizione latina in caratteri greci e coi difetti della pronuncia di quel tempo.

I cinque monogrammi sono rossi, e così pure i medaglioni ottagoni. L'iscrizione è pure in lettere rosse e va racchiusa tra due righe, una verde l'altra rossa.

La tela, tessuta al telaio, è probabilmente lavoro bizantino; i soli monogrammi e l'iscrizione vennero eseguiti a ricamo certamente in Italia, forse in Roma.

IL VENTAGLIO (Tav. 37)

Il rev. professore Achille Varisco di Monza mi ha favorito intorno a questo Ventaglio alcune notizie, che, ringraziandolo, credo opportuno trascrivere: " È in pelle tinta di porpora. Non posso dire in quale inventario figuri per la prima volta; certo

Fig. 64. Tabernacolo di stile francese del principio del Sec. XV nel Tesoro del Duomo di Monza.

in nessuno degli inventari anteriori al XVII secolo, che ho già tutti studiati. A me pare lavoro del secolo V o del VI, tanto più che porta una iscrizione metrica latina (quasi del tutto svanita), tracciata in quel carattere che è detto *capitale rustico romano* Dell'iscrizione tengo trascritti otto versi soli, e non credo che se

ne possa decifrar di più per la rottura e cucitura della pelle, e se ne ricava che fu donato da una Ulfeda a sua sorella. Aperto, il ventaglio forma un circolo intero, di 27 centimetri di diametro. La sua custodia d'argento dorato, è della fine del XVI secolo. „ [1]

COPERTURA DI SACRAMENTARIO GREGORIANO (Tav. 36)

Sacramentario è detto il testo od ufficio della Messa. Gregorio Magno ridusse il testo del Sacramentario compilato da Papa Gelasio, e vi aggiunse alcune preghiere. Pare che il Santo Pontefice avesse mandato a Teodolinda anche il dono di un esemplare del nuovo Sacramentario, ma per quanto gli antichi inventari del Tesoro ne facciano espressa menzione, l'esemplare oggi possedutovi ha altra origine, è di epoca posteriore, del secolo nono. La copertura che lo racchiude è quella che la tradizione ed i documenti dicono donata alla Basilica da Berengario nel 915. Consta di due placche d'avorio bizantine della fine del secolo IX, una di semplici ma bellissimi intrecci traforati, l'altra di eleganti rabeschi o fogliami pur traforati e con figure di animali. Risaltano entrambe sopra una placca d'argento dorato, e sono incorniciate da un ricco lavoro di oreficeria di filigrana e di piastrelle pur d'argento dorato. Ogni placca è alta 28 centimetri e larga 15. Lo stile bello e spontaneo degli intrecci e dei fogliami cogli animali annuncia quei caratteri della decorazione bizantino-lombarda, che appariranno nella architettura di Lombardia dal X alla fine del XII secolo.

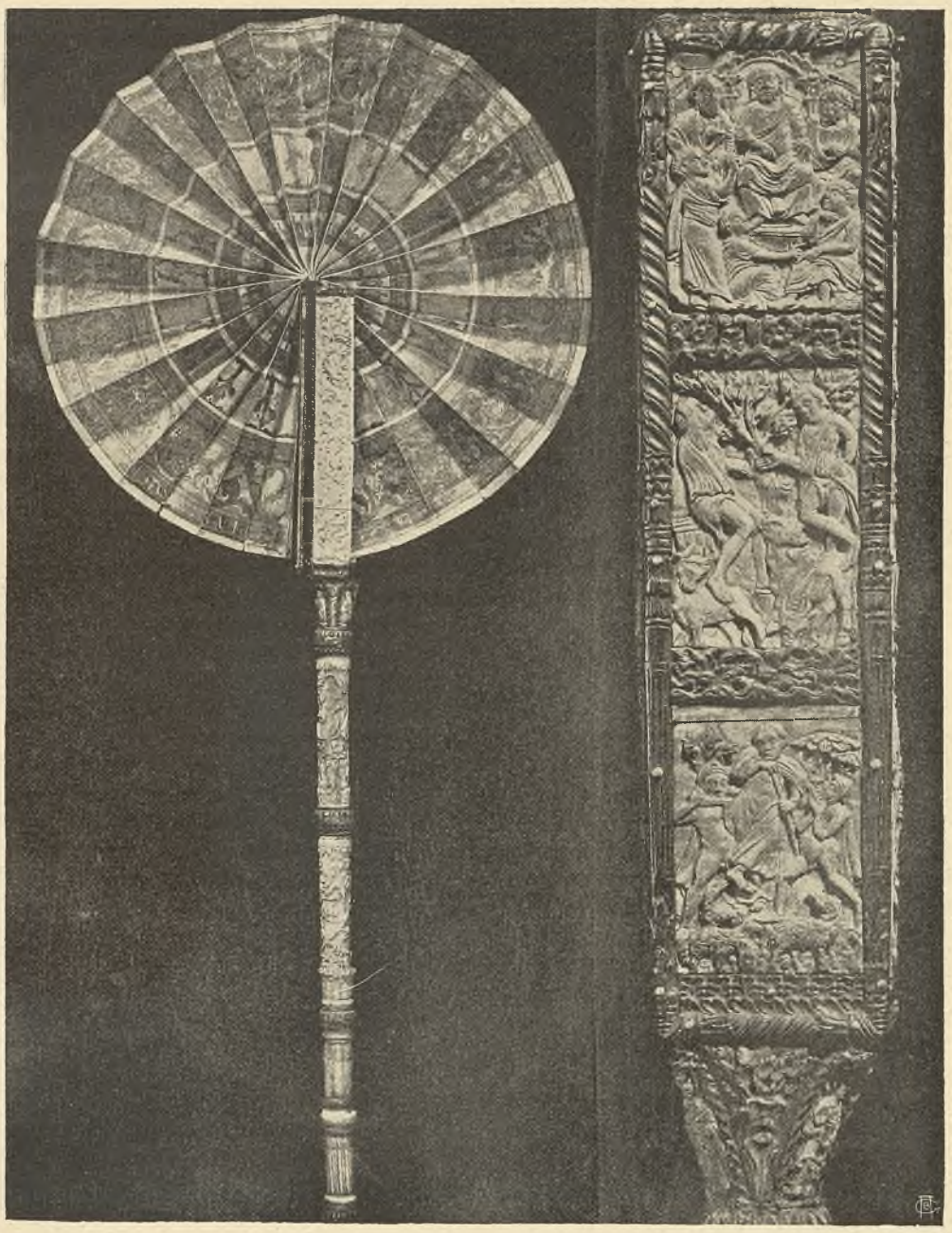


Fig. 65. Flabello liturgico di Tournus, ora nella raccolta Carrand del Museo nazionale di Firenze. — Sec. IX.

IL PALIOTTO DELL'ALTAR MAGGIORE (Tav. 36)

L'Italia ha la fortuna di possedere i più belli fra i pochissimi paliotti d'altare (davanzali, dossali ecc.) che siano pervenuti sino a noi. E tra questi pochi, quello di Monza è ancora al suo posto d'origine, orna ancora l'altar maggiore.

Fu eseguito in sette anni, dal 1350 al 1357, da Borgino dal Pozzo, orefice milanese, come lo dice chiaramente la lunga iscrizione a smalto, che corre nel lembo inferiore dello stesso paliotto. Pare che sia sempre consistito di una sola parete e non avvolgesse l'intero altare come quello della Basilica di S. Ambrogio in Milano, ed è perciò, a dire con precisione, un davanzale. È alto $1^m,5$ e lungo $2^m,43$. Tutto in lamine d'argento dorato, reca inoltre una brillante decorazine di smalti e di gemme preziose.

L'orefice Borgino dal Pozzo volle anzitutto dar l'idea della gloria di Cristo, collocando nel centro del paliotto la croce adorna di una mandorla, che comprende il Battesimo di Cristo e la figura del Padre Eterno, mentre nelle braccia della croce ha disposto i simboli degli Evangelisti e negli spazi circostanti figure di Angioli.

Poi, tutt'attorno in tre zone, ha distribuito sedici storie della vita di S. Giovanni, celebrando il Santo al quale la Chiesa è dedicata: delle quali storie la più interessante, iconograficamente, è la penultima, perchè rappresenta la discesa di S. Giovanni al limbo, scena che nella sola Basilica di Monza è dato di trovare, e in nessun'altra serie delle storie del Precursore, sparse pel mondo. Tutte queste storie sono eseguite a sbalzo, in rilievo piuttosto alto, in altrettante lastre d'argento dorato di 33 centimetri per 27 e mezzo di altezza. L'artista ha sbalzato anche il fondo con tante punte regolari, intese a dare alla superficie un effetto granuloso che faccia risaltar maggiormente le figure e tutti gli accessori, i quali, per contrapposto, appaiono lisci. L'effetto è raggiunto, ma non garba all'occhio di chi osserva.

A tutta prima, quest'opera, rispetto allo stile, per verità appare di un pregio assai limitato al confronto delle opere di quell'epoca; l'artista non ha fatto tesoro dei progressi conseguiti nell'arte tanto dai Bizantini quanto dai Toscani, detti con una denominazione scolastica: scuola di Giotto. Egli non palesa che qualche rimembranza (e ancora nel solo campo iconografico) coi bizantini, ad esempio nella figura di Cristo del Battesimo, striata dalle onde delle acque del Giordano. Del resto egli si presenta come un artista di nessuna scuola, ma soltanto militante, per tradizione da orefice ad orefice, in una bottega che di scuola ha smarrito ogni vincolo e si ispira unicamente al mestiere ed al vero. E sotto quest'aspetto che l'opera acquista valore, attesocchè vi scorgiamo uno studio diretto della natura ed una ingenuità e semplicità di stile piacevoli e lodevoli quanto mai. I fondi poi di architettura, appunto perchè studiati sul vero, sono di grande interesse e meriterebbero un esame particolare, massime quelli nella 1ª storia della 1ª zona, nella 2ª della 2ª zona e nella 1ª della 3ª (S. Zaccaria nel tempio, S. Giovanni in carcere, Cristo avvertito della prigionia di Giovanni). Inoltre, come lavoro di sbalzo, le storie di S. Giovanni in carcere, del banchetto di Erode e della decollazione del Santo, presentano vere virtuosità del mestiere.

IL CALICE VISCONTEO (Tav. 37)

Per epoca fa seguito al paliotto il calice Visconteo, che appartiene pure allo stesso gruppo per gli smalti traslucidi, i quali ne adornano il piede; ma se ne distingue totalmente per lo stile veramente gotico e di scuola.

È in argento dorato e misura 25 centimetri di altezza. Il nodo od impugnatura va adorno di bellissimi tabernacoli gotici, che albergano figurine di Santi, lavoro di gran pregio artistico e degno di esser classificato fra le opere di oreficeria italiana che fanno la gloria dell'arte nostra del trecento, la quale, in

[1] Si crede opportuno, per le ricerche di confronto, porgere qui il disegno del Flabello liturgico di Tournus, appartenente al IX secolo e formante parte della Collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze (Fig. 65).

Nota della Direzione.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

questo ramo, seppe sostituire alla preziosità delle gemme il valore dell'opera d'arte.

Le figure di santi e gli stemmi a smalto translucido, che adornano il piede del calice, sono pure lavori milanesi, come quelli del paliotto: e non sono smalti rialzati nè incastonati, ma a semplice strato di materia vitrea fusa e deposta sul metallo.

Erronea poi è la tradizione che dice questo calice regalato al Tesoro dall'arcivescovo Giovanni Visconti; questi morì nel 1354, e tra gli ornati del piede appaiono stemmi ed imprese assunti soltanto posteriormente da Gian Galeazzo, cosicchè è probabile che costui ne sia stato il donatore. Certo poi che il calice fu fatto per lui e quindi negli ultimi anni del XIV secolo; ad ogni modo anteriormente alla sua morte (1402).

LA PISSIDE (Tav. 37)

Fra i vari oggetti del Tesoro, la Pisside in rame argentato e dorato con fregi in argento ed in smalto, si distingue per la larga grandiosità dello stile, particolarmente nella parte superiore, stile che accenna al XVI secolo.

Questo pezzo (alto 39 centimetri), a mio debole avviso è una prova negativa, dimostra cioè come nei lavori di oreficeria religiosa il Rinascimento, ispirandosi a forme classiche, abbia recato uno stile grandioso bensì, ma pesante ed assai inferiore allo stile gotico. Dimostra inoltre, come nell'oreficeria, massimamente nell'oreficeria religiosa, gli artefici abbiano abbandonato a stento le forme medievali: così noi vediamo il piede di contorni ancor del tutto gotici adorno però di fogliami appartenenti allo stile nuovo.

PICCOLO TABERNACOLO DI STILE GOTICO FRANCESE (Fig. 64)

Anche lavori d'arte oltremontana vennero ad arricchire il Tesoro. Pregevole è il grazioso tabernacolo in avorio, alto soli 35 centimetri, di stile gotico francese del principio del quattrocento, che contiene la statuetta della Madonna col Bambino. Gli sportelli, aprendosi, servono di fondo alla statuetta e formano un polittico con storie della Madonna e della Nascita del Redentore a bassissimo rilievo. Il baldacchino superiore, coi suoi intagli gotici, le sue foglie rampanti, la sua forma piramidale, completa ed equilibria la linea di questo piacevole lavoro.

GIULIO CAROTTI.

XLV.

IL QUARTIERE DI ELEONORA DI TOLEDO IN PALAZZO VECCHIO A FIRENZE

— Tav. 34-35 (doppia). —

Splendido museo, nel quale si accomunano gli esempj più belli e più caratteristici di architettura e di civile decorazione di quattro secoli, è Palazzo Vecchio, la mirabile e severa costruzione, che a' dì nostri sembra ci parli sempre della potenza e della grandezza dello Stato Fiorentino.

Lo eressero i cittadini perchè fosse dimora forte e dignitosa dei magistrati che dovevano governare la Repubblica, e nel carattere della costruzione, come negli adornamenti, vi trasfusero tutta la severa magnificenza di quei tempi lontani. Poi, quando il risorgimento artistico venne col quattrocento a trasformare affatto il gusto ed il sentimento dell'arte, l'austera severità dei vecchi saloni fu rallegrata dal gentile sorriso dell'arte nuova, ed ognuna delle tre arti sorelle fu con stupende produzioni rappresentata nella sontuosa dimora della Signoria.

Palazzo Vecchio seguì nelle condizioni proprie le politiche vicende della città, e quando, caduta la Repubblica, sorse a dominare la patria la dinastia Medicea, vide le aule e le udienze de' liberi cittadini trasformarsi in quartieri d'una reggia: vide alle precedenti sue decorazioni sostituirsi quelle ispirate ad un'arte nuova, meno pura, meno vera; ma più ricca, più sfarzosa, più sfolgorante di colori e di riflessi.

Palazzo Vecchio subì nella sua nuova destinazione un riordinamento quasi completo; ma Giorgio Vasari e la numerosa schiera di artisti che con lui lavorarono a creare la Reggia di Cosimo I, o non riuscirono o non ebbero coraggio di togliere ogni traccia delle opere de' grandi artisti, i quali avevano contribuito ne' tempi anteriori alla decorazione del pubblico palagio, ond' è che in esso si veggono e si ammirano tuttora i saggi di tre diversi e determinati periodi d'arte.

Il Vasari che per far cosa grata al suo signore cercò con studio grandissimo di sostituire al ricordo delle glorie, delle grandezze, dei costumi del periodo repubblicano, le manifestazioni dello splendore, l'esaltazione delle gesta della casa Medicea, ricordò pure d'essere l'ammiratore, l'illustratore dei grandi maestri i quali avevano tanto onorato l'arte a Firenze, e conservò nella nuova Reggia alcune delle parti più belle, più caratteristiche, più splendide per artistiche decorazioni, tanto che poche o punte modificazioni subirono il cortile riordinato da Michelozzo, la sala de' Dugento dove avevano lavorato Benedetto da Majano e il Tasso, la sala de' Gigli e molte altre parti, le quali serban tuttora l'originalità del loro carattere [1].

Il gusto suo decorativo, indubbiamente potente e singolarissimo, il proposito di accontentare i desiderj del Duca, egli più specialmente esplicò nella riduzione o meglio nella costruzione dei due privati quartieri del Duca e della Duchessa, oggi conosciuti comunemente col nome di quartiere di Leone X, perchè nella sala principale si vedono frescate le storie di quel celebre papa, e di quartiere di Eleonora di Toledo, perchè fatto appunto per la prima duchessa di Toscana, la quale era la figlia di Don Pedro di Toledo vicerè di Napoli.

[1] Delle decorazioni e delle pitture di Palazzo Vecchio discorre assai diffusamente il Vasari nelle sue opere minori e specialmente nei Ragionamenti.

Il primo dei due quartieri è al primo piano del palazzo, contiguo al gran salone dei Cinquecento ed è di una sontuosità decorativa sorprendente; l'altro è al secondo piano e, per quanto ricchissimo, ha nell'insieme un carattere meno sfarzoso, meno solenne, ha un tipo più quieto, più armonioso, più gentile, quale appunto si addiceva alla dimora d'una signora.

Occupa questo quartiere il lato del vecchio Palazzo fra mezzogiorno e ponente, e precisamente quelle sale che erano per l'innanzi destinate alla dimora del Gonfaloniere e degli otto Priori, i quali per il periodo di due mesi governavano la Repubblica. In origine, quando servivano a quest'uso dovevano esser molto semplici, poichè semplice assai era la vita che i nove cittadini preposti ai supremi uffici solevano condurre. Sfarzosissima, quasi prodiga, quando si trattava di accogliere principi e personaggi illustri stranieri e di dar loro prova della ricchezza e della magnificenza della Repubblica Fiorentina, la Signoria curava scrupolosamente di mantenere la più austera semplicità ne' giorni ne' quali era al potere. Così, Gonfaloniere e Priori vivevano affatto ritirati, senza potere uscir di palazzo, senza aver contatti particolari con estranei, dormendo in una stessa sala, desinando al medesimo desco, passeggiando per gli ampj ballatoj coperti che girano attorno alla sommità del merlato palagio.

Giorgio Vasari operò la trasformazione più completa del severo e modesto soggiorno de' magistrati cittadini, convertendolo nella gaja e suntuosa dimora d'una giovane gentildonna avvezza al lusso sfarzoso della corte di Spagna, vissuta fra le affascinanti bellezze del golfo di Napoli.

Delle antiche decorazioni fatte anche a questa parte del palazzo sotto la direzione di Michelozzo Michelozzi non restò, unico ricordo, che un elegantissimo lavabo di marmi bianchi e rossi, stimato degno di poter figurare accanto ai dorati e dipinti soffitti ed alle stupende stoffe della stanza, che serviva pei pranzi della Duchessa e della sua corte.

Tutto il resto fu immaginato e condotto con prodigiosa rapidità da Giorgio Vasari, il quale nella creazione della Reggia Medicea ebbe a compagni un gran numero di artisti valentissimi, cui si debbono le belle pitture a soggetti storici e mitologici, i soffitti in parte di legnami intagliati e dorati, in parte modellati di stucchi con un gusto di decorazione squisito e con superba armonia di linee, di colori e di effetti di rilievo.

Il quartiere che si chiama tuttora d'Eleonora di Toledo, si compone di sei sale e di alcuni altri ambienti, ed è situato fra la cappella antica dei Priori ed il quartiere chiamato degli Elementi, dai soggetti delle pitture rappresentate nelle diverse stanze.

La prima delle sale della Duchessa, un' anticamera o ricetto dove stavano le persone di servizio ed i paggi, era abbastanza semplice; la seconda serviva forse alle gentildonne ed alle donzelle del seguito ed ha un bellissimo soffitto con formelle che pongono in mezzo un più ampio spazio, nel quale il Vasari dipinse la storia delle Sabine.

La terza sala è forse la più importante di tutte dal lato artistico-decorativo, ed è in questa appunto che si trovano il ricchissimo ed ingegnoso soffitto con ornati di rilievo ed a colori, putti, animali, ecc. che offriamo come esempio di decorazioni del XVI secolo, insieme coll'originalissimo fregio nel quale dei leggiadri e ben dipinti putti sostengono le lettere costituenti il nome *Leonora*. Nel formellone rettangolare di mezzo, il Vasari dipinse la Storia di Ester e di Assuero. Trovasi in questa sala il bel lavabo del quattrocento, che abbiamo di anzi ricordato e che serve a rammentare come qui fosse il tinello degli antichi Priori della repubblica.

La quarta sala attigua, ha pur essa un bel soffitto colla storia di Penelope, ciò che serve a far ritenere com'essa potesse esser destinata ad uso di stanza di lavoro. All'eleganza del soffitto fanno oggi contrasto le nude pareti; ma chi sa qual gentile accozzo di tinte, quale effetto armoniosamente leggiadro doveva presentare quando, come si rileva da un antico inventario del 1553 [1], le muraglie erano tutte nascoste sotto " un parato di cuoio d'oro et d'argento et pavonazzo, con fregi et pilastri d'oro et d'argento „!

Accanto a questa sala era la camera della Duchessa, quieta ed al tempo stesso ridente per le decorazioni del soffitto, dove il Vasari raffigurò la storia della bella Gualdrada; e aveva le muraglie adorne di " otto panni d'arazzo coll'arme ducale „ e il " lettuccio di noce con materasso e coperte di taffettà giallo „.

La contigua sala era stata meno trasformata delle altre, ed invece di adornarla dei soliti soffitti di legname il Vasari preferì conservarla colle sue tre campate di vôlte, aggiungendovi solo le decorazioni e le tappezzerie. Doveva servire di sala d'udienza per coloro che venivano a visitar la Duchessa.

A queste sale erano poi uniti altri locali per comodità e lusso del quartiere, e molti di essi vennero forse aggiunti per ordine della stessa Duchessa, che col suo gusto fine e gentile ne ispirò le forme e le decorazioni.

All'antica cappella di S. Bernardo, eretta la tempo della repubblica, adorna di pitture di Ridolfo Ghirlandajo e comunicante colla camera della Duchessa, altra più piccola e più comoda ne fu sostituita più lontano, ed Agnolo Bronzino maestrevolmente ne decorò tutte le pareti e la vôlta. Dal lato interno del palazzo poi si fecero ampie e belle terrazze con fontane e giuochi d'acqua, con eleganti stanzette dipinte a grottesche, con scale che davano accesso al ballatojo del palazzo ed a certi spazj, che la Duchessa fece ridurre a verj e proprj giardini pensili, ricchissimi di piante rigogliose e di fiori rarissimi.

[1] Questo inventario, esistente nell'archivio della Casa Reale, è stato recentemente pubblicato da Cosimo Conti.

Tale era il quartiere dove la gentile figlia di Piero di Toledo andata sposa a Cosimo I de' Medici nel 1639 venne ad abitare nell'anno successivo, dopo che il Vasari, fedele esecutore degli ordini del suo mecenate, ebbe con sorprendente rapidità e con tanto sfoggio di artistico gusto trasformato in sontuosa Reggia l'antica residenza del Governo della Repubblica.

Fu qui che la buona e bella Eleonora di Toledo trascorse la maggior parte della sua vita maritale fra le sue donzelle, in gran parte spagnuole, e nella compagnia de' numerosi figli, perchè fu soltanto verso il 1560 che potè trasferirsi nel più vasto palagio comprato da Buonaccorso Pitti; ma potè goderlo ben poco, essendo stata colta dalla morte nel 1563, mentre si trovava a Pisa.

Dopo Eleonora di Toledo, venne ad abitare questo stesso quartiere Giovanna d'Austria moglie di Francesco figlio di Cosimo de' Medici, la quale vi stette dal 1565 al 1568.

Le vicende infinite di Palazzo Vecchio, gli usi molteplici a' quali le diverse parti del palazzo vennero destinate, han lasciato pur troppo le loro tracce anche in questo nido gentile della prima Duchessa di Toscana, giacchè i regali appartamenti, spogliati dei mobili sfarzosi, delle artistiche tappezzerie, divennero modeste stanze di pubblici uffici, e sulle nude pareti le antipatiche carte di Francia presero il posto dei parati di stoffa, di raso e di damasco.

D'originale, d'antico non rimasero e non rimangono oggi che i soffitti ed i fregi superiori, esempj preziosissimi delle decorazioni usate in quel periodo interposto fra la pura arte del risorgimento e gli eccessi deliranti dei barocchi; ma anche queste parti per causa del lungo abbandono e della noncuranza nella quale giacquero per lunghi anni, sono mal ridotte e reclamerebbero riparazioni non indifferenti.

Il Municipio di Firenze, che possiede oggi Palazzo Vecchio e che a poco alla volta procura di restituirne le varie parti all'antico splendore, provvederà un giorno anche a questo quartiere il quale oggi non ha un uso speciale e contiene solo alcuni oggetti d'arte posseduti dal Comune stesso.

Una proposta, che parve eccellente e che potrebb'essere un giorno o l'altro tradotta in fatto, era stata ventilata anni addietro; quella di unire per mezzo del cavalcavia che attraversa Via della Ninna il quartiere d'Eleonora di Toledo alla Galleria degli Ufizi, restituendolo, per quanto fosse possibile, all'antica forma, ornandone di arazzi le pareti e decorandone le sale con mobili ed oggetti d'arte, i quali per carattere potessero starvi in armonia.

G. Carocci.

Fig. 66. Fregio nella chiesa di S. Maria dei Miracoli a Venezia.

XLVI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Il tempio della B. Vergine Incoronata di Lodi. Negative ed Eliotipie di Calzolari e Ferrario. Testo del Dott. Diego Sant'Ambrogio, Milano.

Il monumento principale di Lodi è il tempio della Incoronata; fu ottima idea quella di fotografarlo in una serie di tavole, e riprodurre le fotografie col mezzo della eliotipia onde comporre quest'albo cui il Sant'Ambrogio premesse una dotta narrazione storica e descrittiva. Senonchè, trattandosi in gran parte di cose dipinte e d'un ambiente non favorevole al fotografo, le tavole dell'albo non sono tutte pregevoli, e ve ne sono alcune poco chiare o addirittura confuse (tav. XIX, XX ecc.); inoltre mancano di particolari. L'albo è poco adatto alle scuole, mentre agli artisti può rendere utili servigi anche quale esso è.

Una particolarità: il motivo principale che si svolge nella decorazione dell'Incoronata è formato da putti; i quali si aggruppano e s'intrecciano sui pilastri, sorridono e si rincorrono sui fregi. scherzano e vezzeggiano nelle alette degli archi con varietà d'azione meravigliosa. Il medesimo motivo si ripete nel battistero bramantesco di S. Satiro a Milano, e nel picciol tempio di S. Maria di Piazza a Busto Arsizio — il quale è stato riedificato tal quale presso Milano, a Crespi, da un ricco amatore.

L'albo si presenta come un contributo totalmente diretto all'arte decorativa e industriale, contenendo anche l'elegante croce d'argento lavorata a sbalzo dagli orefici milanesi Bartolomeo e fratelli Rocchi [1512] e il sontuoso coro di Carlo Antonio Lanzani [1700]. Manca d'una chiara e speciale riproduzione de' quadri del Bergognone, di Callisto Fulvio ed Albertino Piazza, i quali in una monografia come la presente non dovevano essere presentati esclusivamente nereggianti in scorcio o grigi nell'ultimo piano delle vedute d'assieme.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Champier V. — *Le Musée du Louvre. — Modèls d'Art Décoratif d'après les dessins originaux des Maîtres Anciens.* Parigi.

È una Raccolta di disegni di maestri celebri degna di esser più conosciuta di quanto sia e molto consultata da quanti si interessano di arte decorativa.

Venne formata da un bel numero di schizzi di vari artisti, scelti da V. Champier, direttore della *Revue des arts décoratifs*

nella immane congerie di disegni di cui è ricco il Louvre. I disegni, per solito, fra le cose dei musei sono le meno accessibili al pubblico. Mancando lo spazio, sono sacrificati; e non sempre con giustizia e quasi sempre con danno degli studiosi, i quali si propongono ricerche individuali su l'uno o l'altro artista. Andarli a pescare nei cartolari e nel fondo degli armadi è penoso ufficio. Si deve dunque salutare con compiacenza il ridestato favore verso i disegni originali. A Venezia i presunti disegni di Raffaello, alcuni del Tiziano, di Rembrandt ecc. vennero ben collocati in apposite e comode vetrine; a Firenze un paio d'anni fa, venne disposto che molti disegni, specialmente di decorazione, aumentassero la serie di quelli esposti, e così in altre Gallerie. Il Champier, precedendo la meritoria iniziativa di Firenze, che ispirò una raccolta consimile alla sua, raccolse la presente serie in quaranta tavole, dando posto maggiore alla scuola francese, ma attribuendo alla scuola italiana i suoi diritti, senza dimenticare quelli della scuola tedesca e spagnola. Scelta eclettica quindi, ma ordinata con buon gusto.

Pittori, decoratori, bronzisti, intagliatori hanno quivi da studiar quanto vogliono. Motivi di fregi, di capitelli, di cornici, di soffitti, di pareti, di vasi, schizzati con spigliatezza e vita e lumeggiati quasi tutti con seppia a tocchi risoluti e spontanei, si raccolgono in queste tavole, le quali destano interesse anche perchè insegnano in qual modo gli antichi maestri improntavano i loro pensieri, mostrando ancor meglio delle opere compiute il vero sentimento dell'artista.

Poche note dell'autore su l'artista e su la origine e la storia del suo disegno completano la Raccolta, la quale non dovrebbe mancare negli scaffali delle biblioteche scolastiche.

Decorazioni Interne. — Raccolta di soffitti dal XVI al XIX secolo dei migliori Castelli e Palazzi del Piemonte, illustrati da ALBERTO CHARVET.

È una buona raccolta di grandi fototipie destinate specialmente ai decoratori, è un contributo meritorio all'arte della decorazione. La scelta fu fatta con criteri larghi e con felice intuito; perciò fra le tante tavole che compongono la raccolta non una sola è indegna di figurarvi. Il gusto individuale potrà preferire l'uno o l'altro disegno, questo a quel motivo, ma non c'è nulla da scartare.

Comincia la Raccolta con il sontuoso soffitto secentistico della sala da ballo nella Villa della Regina sui colli di Torino, composizione vigorosamente imaginosa, in mezzo alla quale vola un' Aurora dipinta a chiaroscuro dai fratelli Giuseppe e Domenico Valeriani; e via via, traverso vari generi di soffitti, composizioni figurative, cioè storie di soggetto per solito mitologico, inquadrature o partimenti geometrici, cartelle per medaglioni, angoli e simili.

Gli amanti de' due secoli del codino saranno contenti nel vedere de' bei soggetti, ed oltre il citato troveranno i soffitti a stucco dorato, composizione dell'architetto Borra, dell'Accademia Filarmonica; il soffitto rococò della cappella privata della Regina nel Palazzo Reale di Torino, in legno su fondo di specchi — raffinatezza inadatta ad una cappella e più propria ad una saletta per signora. Gli amanti delle gravi e rigide inquadrature troveranno un soffitto a cassettoni, esistente nel Palazzo Reale; e gli amanti del puro Cinquecento, dello stile cosiddetto raffaellesco, avranno pure da soddisfare il loro gusto.

La raccolta non ha una parola di testo; e contiene le indicazioni indispensabili (età, carattere dello stile, autore o autori) a pie' d'ogni tavola.

A. M.

Fig. 67. Vaso nel basamento del monumento Marsuppini in S. Croce a Firenze. Opera di Desiderio da Settignano.

XLVII.

NOTIZIE

ESPOSIZIONE EUCARISTICA. — In occasione del XIII Congresso Eucaristico il quale sarà tenuto a Milano nel settembre, avrà luogo una Esposizione Eucaristica, la quale comprenderà quanto religione, scienza ed arte hanno dato ad onore della chiesa nel culto dell'Eucaristia. Le arti applicate vi avranno quindi larghissima parte, e vi saranno ammessi così gli oggetti antichi come i moderni, quali: tessuti, oggetti di metallo, di legno, libri, disegni per chiese, cappelle, altari, disegni di chiese esistenti, progetti di restauri, statue, gruppi, bassorilievi, fotografie, incisioni, musaici, decorazioni murali, lavori in terracotta, cemento e simili.

Il Comitato promotore nominerà un giurì per assegnare le ricompense agli espositori, le quali consistono in diplomi d'onore, medaglie d'oro, d'argento, di bronzo e in diplomi d'incoraggiamento.

CONCORSI D'ARTE INDUSTRIALE. — Seguendo una bella ed opportuna consuetudine delle riviste inglesi e americane l'*Emporium*, rivista mensile illustrata d'arte, lettere e scienze, che va pubblicandosi a Bergamo dall'Istituto italiano d'Arti grafiche (ove si stampa l'*Arte Italiana*) ha aperto diversi concorsi fra artisti, con premio, dando de' soggetti d'arte industriale.

La *Cronaca Moderna*, che si stampava a Milano, aveva messo in atto questa bella consuetudine raccogliendo incoraggiamento e lode; l'*Emporium* è succeduto alla *Cronaca* nella iniziativa, la quale è il segno di un nuovo risveglio a favore di quelle arti di cui il nostro periodico si studia di mostrare il merito.

L'*Emporium* pubblicherà tutti i saggi ricevuti, ove ottengano dalle rispettive commissioni anche la sola menzione onorevole.

PER L'AUTORE DEL PALIOTTO DI S. AMBROGIO A MILANO. — Questo paliotto lavorato su lamine d'oro e d'argento, ricco di smalti, di perle, di gemme e di bassorilievi, è un lavoro d'oreficeria veramente mirabile. Si direbbe d'origine greca; ma tale provenienza sarebbe smentita dal nome non greco del suo primo artefice: VVOLVINIVS o WOLVINIVS. Il paliotto venne rifatto in parte nel XII secolo. Gli scrittori italiani vorrebbero che fosse italiano l'autore di esso; e solo ammettono che venisse educato in Grecia. Alcuni scrittori francesi lo vorrebbero d'origine settentrionale, indottivi dalla doppia V con cui ha principio il nome WOLVINIVS. Il rimpianto Cattaneo sorse contro gli scrittori francesi, rimproverando loro di non aver osservato bene la iscrizione, ove le due V non sono accoppiate o unite come molti ritengono, ma disgiunte una dall'altra come le altre lettere. Quindi il WOLVINIVS è l'italiano VVOLVINIVS. Il Cipolla, ultimamente, notava che il W si trova unito anche nel luogo di VV per es. in *servus;* e soggiungeva che " se la patria del W è da cercarsi al di là delle Alpi, non si può negare che anche in terra italiana questa lettera abbia ricevuto per lo meno una lunga ospitalità. „ *(Cf.: Per la storia d'Italia e de' suoi Conquistatori.* Bologna, 1895 Appendice I La lettera W p. 674).

MICHELANGIOLO E L'ARTE INDUSTRIALE. — Che il sommo maestro non sdegnasse di dare, quando capitava l'occasione, dei disegni per cose d'arte industriale viene attestato dal Vasari; il quale, parlando della trasformazione di una parte delle Terme Diocleziane nella chiesa di S. Maria degli Angeli, aggiunge che Michelangiolo fece per quest'ultima il disegno del ciborio del Sacramento, che fu poi gettato in bronzo da Iacopo del Duca Ciciliano. L'opera di cui si parla è il celebre " ciborio Farnesiano „ del Museo di Napoli. C. De Fabriczy nota nell'*Archivio storico dell'Arte* (a. 1894 p. 151) due altre opere d'oreficeria disegnate da Michelangiolo, di cui una venne eseguita, l'altra non si sa. Trattasi di due saliere; e quella eseguita s'ignora dove sia e se ancora esista.

IL PROF. C. MERKEL, illustrando un inventario inedito del 1557, *il Castello di Quart nella Valle d'Aosta* (Roma, Forzani, est. dal n. 15 del Bollettino dell'*Ist. Storico Italiano*) ha dato un ricco e pregevole contributo alla storia dell'ammobiliamento, avendo illustrato tutte le parti del vecchio castello: la porta, le finestre, le serrature, la tavola, i sedili, la credenza, l'armadio, il letto, le armi, ecc. e prendendo in esame l'uso, l'origine storica e la derivazione filologica di molti oggetti di necessità, di comodo, di lusso. In Italia manchiamo di un trattato sulla materia e di un repertorio da paragonarsi a quello del Viollet-Le-Duc sul mobiliare francese. Queste ricerche particolari potrebbero essere l'inizio d'un lavoro generale.

ARTE NUOVA. — Il 1° ottobre 1895 si aprirà a Parigi nelle gallerie di M. S. Bing, rue de Provence, sotto il nome *Arte Nuova* una Esposizione permanente ed internazionale destinata ad accogliere ogni prodotto d'arte, il quale sia originale ed in armonia collo spirito moderno " soit une conception personnelle en accord avec l'esprit moderne. „ Vi sarà ammessa qualsiasi opera di scultura e pittura e d'arte applicata.

ASTA D'OGGETTI D'ARTE A LONDRA. — In una vendita pubblica fatta da M. M. Christie a Londra uno scrignetto del Boule è stato pagato una somma considerevolissima, un " secrétaire „ Luigi XV intarsiato è salito a 19.425 fr., un gabinetto del Riesner a 18.625 lire, un paio di candelabri a quattro braccia a 30,050 lire e così di seguito.

MONTICELLI GIUSEPPE Gerente Responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO.

Anno IV. AGOSTO 1895 N.° 8

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLVIII.

GLI STALLI DEL CORO NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Tav. 40 e 41, Dett. 36 e 37. Fig. 68. 69 e 70. —

Gli stalli del Coro nella Chiesa della Certosa presso Pavia ci presentano l'arte dell'intaglio e dell'intarsio in Lombardia pervenuta alla maggiore perfezione.

I documenti ne fanno conoscere gli autori: Maestro Bartolomeo Poli per la ossatura complessiva, le sculture e le tarsìe decorative; i Maestri Pantaleone de Marchi e Pietro da Velate per gli intarsi delle figure negli specchi delle spalliere. Però, in questo gruppo di opere d'arte, i nomi hanno una importanza del tutto relativa, perchè siamo di fronte non già ad artisti creatori ma a veri artefici. Il tipo, la ossatura architettonica degli stalli dei cori, tanto più dei cori monastici, erano stabiliti a priori dalla liturgia e dalle regole dell'Ordine.

La forma ed il tipo definitivo del coro, quale lo vediamo nel Rinascimento, o meglio nella seconda metà del quattrocento e nel principio del cinquecento, comprende:

1° Il dossale alto, suddiviso in tanti scomparti quanti sono i sedili, i quali scomparti hanno un baldacchino ad arco sorretto da mensole; e superiormente corre una trabeazione, non di rado arricchita di cimasa intagliata al di sopra della cornice;

2° Il sedile circondato da un appoggiatoio largo, ondulato e comodo per appoggiare le braccia quando il sacerdote od il frate deve star in piedi: il quale appoggiatoio è adorno di mensole intagliate a rovescio e viene a congiungersi colle gambe del sedile per mezzo di due altre mensole dritte intagliate. La panchetta del sedile può essere alzata e nella parte di sotto ha una specie di capitello infisso, il cui abaco o piatto serve di sostegno all'orante quand'è in piedi e fu perciò detta *Misericordia*.

3° L'inginocchiatoio, grosso leggio inclinato, senza suddivisioni, e che serve generalmente per cinque oranti, poi lascia un intervallo d'un posto vuoto, e continua per altri cinque e così di seguito. Questo leggio massiccio ha forma di vera cassa colla parte superiore inclinata. All'interno, nella faccia che guarda il sedile, è spartito a cassetti o ripiani aperti per i libri, ed inferiormente a cassetta con apertura a *basculc*, che serve di sputacchiera. Avvertirò come l'inginocchiatoio nei cori di alcuni ordini monastici non sia munito di panchetta sulla quale l'orante possa inginocchiarsi, dovendo egli prostrarsi sul piano del coro, che forma suolo o pavimento. Finalmente nel coro di alcune chiese questi inginocchiatoi hanno sul dinanzi dei sedili eseguiti nella stessa forma e colla stessa decorazione degli altri.

Fig. 68. Armadi della sagrestia nuova nella Certosa di Pavia, intagliati da Virgilio de' Conti e G. Favorino nel 1615.

Data una tale disposizione fissa, immutabile, agli artefici non rimaneva che l'iniziativa nella decorazione, ed ancora in tale campo la loro libertà era circoscritta: i soggetti, quando si trattava di intarsi di figure, essendo di spettanza della Chiesa o del Convento.

Della poca libertà nella decorazione ornamentale gli artefici non approfittavano molto. Essi o fossero ancora membri di maestranze o si trovassero indipendenti, avevano imparato il loro mestiere nella maestranza stessa o nella bottega, e sopraffatti dalle difficoltà tecniche del mestiere, dalla precisione e pazienza indispensabili tanto per l'intaglio quanto per la tarsìa, ripetevano i modelli sulla cui imitazione avevano appreso l'arte loro, di rado andando in cerca di esempi nuovi; cosicchè una forma, un tipo appaiono in molti cori di località assai lontane l'una dall'altra, e per un ragguardevole periodo di tempo.

Giunta all'ultimo quarto del XV° secolo, quest'arte degli stalli toccò il suo apogeo, sempre, s'intende, con una disposizione architettonica prestabilita.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Intagli o *sculture in legno* si trovano nella cimasa della cornice, nella decorazione dell'architrave e degli archi, nelle mensole, che reggono questi, nelle mensole a rovescio e in quelle sottostanti, che adornano gli appoggiatoi.

Le *tarsìe* hanno caratteri diversi secondo il posto che occupano.

Nella trabeazione, nelle lunette degli archi, nella parte inferiore del dossale e nelle varie faccie o superficie dell' inginocchiatoio, talvolta appare tanto la decorazione di oggetti raggruppati (libri, clessidre, calamai, strumenti musicali, lampade, uccelli ecc.), quanto la decorazione di rabeschi e fogliami. Ma il primo genere va via via diminuendo di frequenza: è il tipo o modello vecchio che cade in disuso, mentre si espande e talvolta impera da solo il tipo a rabeschi e fogliami, anche questi, come le sculture, ispirati, copiati dagli splendidi esemplari del Rinascimento della Toscana e dell' Umbria.

Negli specchi superiori del dossale appaion pure talvolta prospettive di fabbriche, contrade, palazzi, cortili, tal'altra mezze figure del Redentore, della Madonna, degli Evangelisti, degli Apostoli, dei Padri della Chiesa, dei Santi. Nelle Chiese parrocchiali abbondano le Sante, assai più che nei cori dei monasteri maschili. Ed anche quì vediamo che le prospettive cadono in disuso e subentrano le figure. Per queste poi, come ho detto, l'artefice non aveva libertà di scelta: a lui non rimaneva che l'esecuzione, poichè la Chiesa od il Convento gli davano l' elenco dei Santi da rappresentare; e la rappresentazione l' artefice non la creava lui, la desumeva da quadri e cartoni di maestri, e anche da incisioni. Talvolta era lo stesso Convento che gli procurava i disegni, per lo più era l'artista che se li doveva procacciare. Cosicchè, essendo impossibile a lui ed anche al Convento di trovare tutta la serie di figure in modelli, disegni, incisioni o quadri di un solo pittore, le dovevano raccattare come meglio potevano; e ciò spiega la grande ineguaglianza di stile, di maniera, persino di scuola e di epoca nelle figure intarsiate dei dossali dei cori.

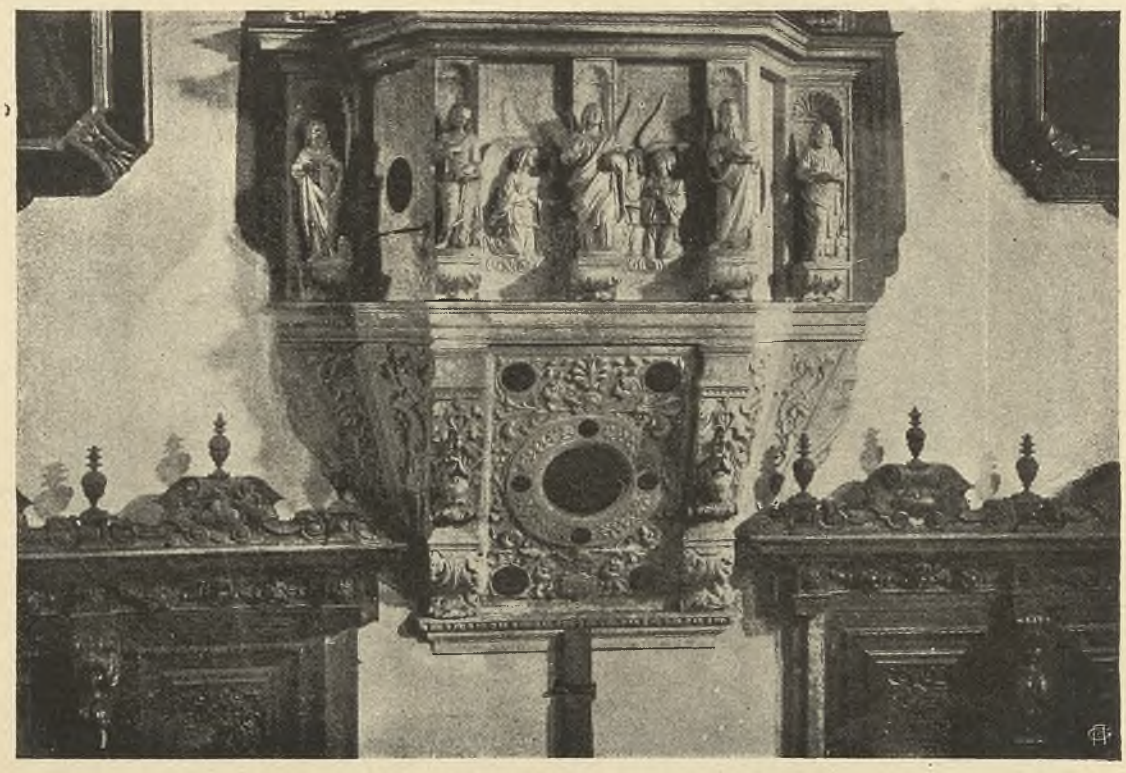


Fig. 69. Parte superiore della spalliera e parte inferiore del pulpito nel Refettorio della Certosa di Pavia.

Nelle cornici, nelle piccole fascie, in tutte le decorazioni minori, che corrono lungo le spalliere, girano attorno agli specchi del dossale e dell' inginocchiatoio, il tipo ornamentale è uno solo ed è un tipo vecchio, arcaico: è quello della ornamentazione geometrica. E davvero singolare questa persistenza arcaica in tutto il quattrocento e persino ancora nel primo decennio del cinquecento! L'artefice intarsiatore non ha trovato modelli fra i bellissimi esempi di rabeschi e fogliami scolpiti della Toscana, dell'Umbria e del Veneto, e non ha saputo, non ha neppur tentato di comporne. Non è questa una conferma che gli artisti esecutori degli stalli nei cori erano modesti artefici, i quali lavoravano per tradizione di bottega, impastoiati dalle difficoltà ed esigenze della tecnica?

Mi rimane ancora da dir due parole sulla natura del legno adoperato in codesto genere di lavori.

La parte costruttiva, architettonica, è per lo più di noce, come sono pure generalmente gli intagli o le sculture.

Negli intarsi predominano per le tinte chiare l'acero e il salcio, per le scure il noce, ma presto il desiderio di aver molte tinte diverse a propria disposizione, di creare effetti varii, di avvicinarsi maggiormente all' apparenza dei dipinti ha spinto gli intarsiatori ad ottener tinte nuove sia con legni diversi, sia sottoponendo i legni di cui disponevano a bagni nell'olio od in soluzioni corrosive, i quali ne alteravano il colore, poi in bagni, che riescivano veri processi di tintoria. In questa guisa compaiono i legni rossi, bruno-scuri, verdi, violacei e neri. I filamenti neri, i tratteggi, le linee, per lo più sono ottenuti facendo solchi con ferro rovente, ed introducendovi sottilissimi filamenti di legno annerito o colandovi dentro pece o vernice densissima. I nimbi, le orlature, i fregi qualche volta son di lamelle sottili di ottone; ma questa non è che un'eccezione, il più delle volte essendo dorati direttamente. E quando tutto ciò non bastava ancora, la pittura ad olio venne a dare il colore ad alcuni oggetti, come gioielli, lame di spada, ecc.

Il coro della Certosa di Pavia è il più bello ed il più ricco di tutta la Lombardia, e risponde, tanto per il disegno architettonico quanto per gli intagli ed intarsi, al tipo che ho dianzi descritto.

È disposto nello spazio che precede l' altar maggiore e che sta racchiuso e segregato dalla Chiesa. Misura in altezza 3 metri e 75 c.tri. Comprende 42 stalli larghi 76 c.tri e distribuiti in due gruppi, uno a destra, l'altro a sinistra dello spazio quadrangolare. I primi tre stalli a destra e a sinistra dell'entrata risvoltano e riescono così di fronte all'altare. Abbiamo in tal modo quattro testate, le quali fanno comprendere maggiormente l'inclinazione a scarpa di tutta la parte superiore, ossia del dossale, mentre poi la trabeazione, con la sua serie di baldacchini, riprende la linea perpendicolare. Questa inclinazione forse non aveva altro scopo che di offrire una superficie inclinata a riposo degli oranti, quand'eran ritti.

Le parti architettoniche sono belle ed armoniose, e le proporzioni garbano all'occhio. Però la parte anteriore dell' inginocchiatoio, mancando dell' aggiunta dei secondi sedili, e la fronte libera essendo priva di intagli, ne deriva nell' aspetto un certo squilibrio tra questa massa inferiore piatta e liscia e le forti prominenze e rientranze della vigorosa architettura in tutto il dossale.

L'inginocchiatoio poi manca della panchetta; i Certosini dovevano dunque pregare prostrati sull'impiantito degli stalli.

Avvertirò inoltre che i pomi di ottone sulle pilastrate o gambe dei sedili debbono considerarsi un'aggiunta assai posteriore e affatto inopportuna.

Passiamo alla decorazione.

Negli intagli o sculture, che sono appunto dello stile Toscano ed Umbro del miglior periodo del Rinascimento, esiste una grande armonia di maniera, il che non è frequente in opere di simil genere.

Gli intarsi sono di due specie: ornamentali e figurativi. Gli ornamentali rivestono tutto ciò che non è coperto da intagli (salvo che negli specchi del dossale); e qui si presenta ancora il contrasto della decorazione geometrica nelle fascie strette, nelle piccole cornici, nelle spalliere o nei braccioli, colla decorazione florida, elegante e purissima di tutto il rimanente, copiata da splendidi esemplari quattrocentistici.

Sono elegantissimi rabeschi, dalle linee flessuose, dai filetti sottili, dalle foglie, dai fiori di gusto squisito, distribuiti con un gran senso dell' estetica e dell'armonia e con sapiente sobrietà e misura. Qui le vecchie tarsie di oggetti (istrumenti musicali, libri ecc. furono abbandonate del tutto. I delicati candelabri a steli con fogliame, ricordano le sculture di Perugia. I vari specchi ornamentali son tutti simili di tipo, ma tutti diversi tra loro nei particolari: armonia e varietà, ecco il pregio di questi lavori.

Negli specchi dei dossali 42 quadri di intarsio ci presentano le figure del Redentore e della Madonna, degli Apostoli e dei Santi; di Sante non ne trovo che due e di composizione tale da non turbare l'ascetismo dei Certosini.

L'esecuzione tecnica di questi intarsi è magistrale, inap-

puntabile, ma siamo all'apogeo dell'arte ed un passo di più comincierà la decadenza. Sono state bandite le vedute di fabbriche, di contrade, di palazzi, di cortili; abbiamo delle mezze figure, però su fondi di paesi e di prospettive. Tutte le risorse dell'intarsiatore furono messe in opera: varietà di legni vergini e di legni tinti in lila, in rosso, in verde ed in nero; solchi ricolmi di pece o densa vernice nerastra. Son dorati i nimbi, i fermagli, le tiare, gli ornati delle mitre, le else delle spade, ecc. Le lame delle spade e dei coltelli, le frecce sono invece colorate ad olio col tono del ferro lucente, e così son ottenuti a colore i toni delle gemme nelle tiare, del campanello di S. Antonio, e via via.

I documenti dicono, almeno per dodici delle figure, che i disegni furono procurati dai Certosini. Ho osservato minutamente tutte e 42 queste figure e ne ho rilevato anzitutto la varietà dello stile. Dirò avanti ogni cosa che non c'è alcuna concordanza nei fondi: i pochi di paese son dissimili; le prospettive poi delle nicchie, delle sale, dei porticati, delle vedute son disegnate con intendimenti e con punti di vista per nulla concordi; alcuni fondi di architettura sono di grandiosità e semplicità bramantesca, altri ancora timidi, altri pigiati e ricolmi di ingenui particolari.

Nelle figure poi c'è un valore disuguale: in alcune, come quella di Salomone, che mi par la più bella, appare la fusione della vecchia scuola lombarda colla leonardesca; in altre, come nel San Giovanni, si fa strada maggiormente lo stile della scuola leonardesca; in altre trovo lontane risonanze delle maniere del Foppa, del Civerchio, del Bevilacqua.

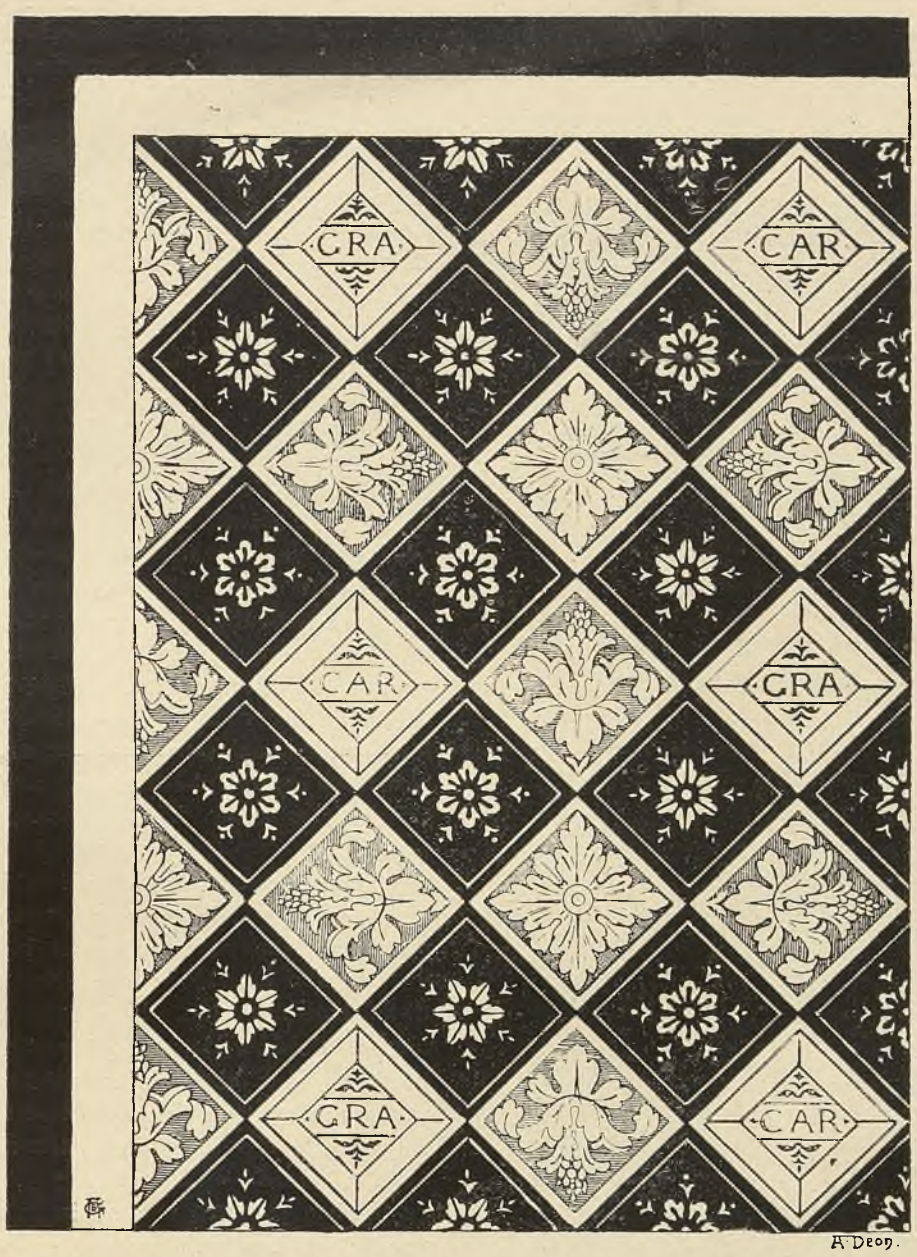


Fig. 70. Pavimento in marmo nero e bianco innanzi agli stalli nel coro della Certosa di Pavia.

E stata raccolta la tradizione che i disegni di queste figure sieno del Bergognone. Confesso che in tanta varietà di stile e di forme non trovo che a stento una figura o due, le quali appariscano una pallida imitazione od ispirazione dalla maniera di quel maestro.

Chiuderò il mio scritto accennando alla decorazione ad intarsio con vedute di prospettiva nelle testate degli stalli verso l'altar maggiore: le sole prospettive di tutto il coro. Queste testate, inoltre, e le due all'ingresso hanno pure dei cartelli, che son appesi con nastri e che recano quattro iscrizioni dettate dai Certosini, le quali servivano come un monito ai frati prima di occupare gli stalli:

ANTE ORATIONEM
PARA ANIMAM
TUAM.
NON APPAREBIS
IN COSPECTU
MEO VACUUS.
PREBE FILI MI COR
TUUM MIHI.
NIHIL OPERI DEI
PREPONERE
LICET.

Anche in questo particolare tutto religioso, l'arte impera pienamente. La forma dei cartelli, i tipi delle lettere, il modo con cui son disposte le parole nello spazio del cartello, lo svolazzo dei nastri, tutto è ispirato ad eleganza e buon gusto.

GIULIO CAROTTI.

XLIX.

IMPOSTE DI BRONZO IN ALCUNE CHIESE DELLE PUGLIE

— Tav. 42 e 43. Fig. 71, 72 e 73. —

L'ARTE meridionale, quella che si svolse negli Abruzzi, nella Campania e nelle Puglie durante il Medio evo, è meno conosciuta di quel che sarebbe necessario. Mancarono, quelle provincie, d'un Giorgio Vasari che ne facesse pregiare gli artefici e i monumenti, e chi si accinse a quest'opera ne' tempi moderni (per esempio il De Dominici) seminò errori spesso ameni e grotteschi. Il lavoro di purificazione non tardò, invero, a diffondere i suoi beneficii; e le principesche pubblicazioni dello Schulz — il vero Colombo dei monumenti pugliesi — e del Salazaro, e quella del Bindi sugli Abruzzi, nonchè le ricerche archivistiche del Filangieri[1] e le pubblicazioni minori in volumi meno ponderosi o in opuscoli e in riviste d'arte del Simone, del Croce, del Sylos, del Faraglia, del Rogadeo, del Meomartini, del Pansa, del Piccirilli, del Sarlo sono venute molto opportunemente a schiarire l'orizzonte assai oscuro dell'arte meridionale. Contuttociò questa non è conosciuta o almeno non è popolare; e non sono molti a sapere che nel Medioevo le provincie meridionali d'Italia ebbero un'arte così nobile ed elevata da gareggiare, se non da vincere, in abbondanza e bellezza quella della Toscana e della Lombardia.

Per convincersene, non potendo fare il viaggio delle provincie meridionali, basta sfogliare l'atlante dello Schulz o quello del Salazaro, o gettar lo sguardo sulle fiacche riproduzioni fo-

[1] SCHULZ. *Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Sud Italien.* Dresda, 1860. Lo S. fu il vero scopritore di questi monumenti che illustrò con ricchezza di disegni, con precisione storica e sagacità critica. Si occupò dei soli monumenti architettonici e dei bronzi.

SALAZARO. *Studi sui monumenti dell'arte meridionale dal IV al XIII secolo.* Napoli, 1871-1883. Riprodusse molte pitture in grandi tavole colorite. Il S è parziale, ed essendo fiero oppositore di ogni influenza bizantina nell'arte meridionale si mostra spesso assai ingiusto.

BINDI. *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi.* Napoli, 1889. Un po' disordinato con riproduzioni mediocri.

FILANGIERI. *Documenti per la storia e per le arti delle provincie meridionali.* Napoli 1883. Su questi monumenti ci sono altre opere interessanti, ma io mi sono limitato a citare le principali.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

tografiche del Bindi, o procurarsi la recente raccolta di fotografie fatte dal Moscioni di Roma nella " Apulia Monumentale. „

Gli è che, in generale, le pubblicazioni che mettono in luce l'arte meridionale sono troppo costose a motivo degli abbondanti disegni in bianco e nero e in colori, che contengono: se no, a quest'ora, la conoscenza dell'arte medieva del Mezzogiorno non constituirebbe un'incognita per molti. Quindi le riviste popolari che se ne vanno interessando, come la *Rivista Abruzzese*, la *Napoli nobilissima*, la *Rivista Pugliese*, ecc. le quali, per loro natura, possono esser più facilmente diffuse che non i grossi in-folio ricchi di tavole, compiono un atto di giustizia, facendo onore al merito reale, di cui nessun spirito regionalistico può diminuire la grave portata.

Fig. 71. Porta in bronzo nella chiesa di S. Michele a Montesantangelo. Anno 1076.

Nell'*Arte* si vuol dare un aiuto agli studiosi del Mezzogiorno col far conoscere le bellezze medieve che fioriscono nel campo artistico degli Abruzzi, della Campania e delle Puglie: e si comincia col pubblicare alcune imposte di bronzo che fanno viepiù maestose le cattedrali di Trani, di Troia e il Mausoleo di Boemondo a Canosa, edificii alzati fra l'XI e il XII secolo.

Queste insigni cattedrali vanno ornate di porte doviziosamente lavorate a intagli; le quali, generalmente parlando, non potevano non venire abbellite con imposte inspirate ad un alto concetto d'arte. Non mancando di mezzi, quelle regioni, che si conservarono fedeli ai Bizantini più delle provincie settentrionali d'Italia, poterono mettere in atto l'idea di ornare d'artistiche imposte una gran parte di monumenti sacri. Aggiungerò, contro la tesi molto parziale sostenuta dal Salazaro, che l'arte medieva del Mezzogiorno attinse molta forza dall'influsso del bizantinismo, il quale vi si mantenne tenace e si mescolò all'influsso arabo, che in Sicilia si impose in monumenti cospicui.

I Bizantini erano fonditori di prim'ordine; conoscendo le relazioni esistenti fra Costantinopoli, la Campania e le Puglie non ci meraviglia il fatto che diverse imposte di bronzo dell'Italia meridionale siano state lavorate a Bisanzio. La lista non è tanto breve. Nel 1062 la cattedrale di Amalfi ebbe le sue imposte di bronzo da Costantinopoli. Subito dopo, nel 1066, Leone abate di Montecassino ordinò a Costantinopoli le imposte di bronzo per la chiesa del suo monastero. Nel 1070, a spese di Pantaleone Castelli, console romano, giunsero a Roma le celebri imposte in bronzo della basilica di S. Paolo fuori delle Mura. Nel 1076 Costantinopoli provvide le imposte di bronzo per la chiesa di Monte S. Angelo al Gargano. Tra la fine del XII secolo e il principio del XIII la cattedrale di Benevento ebbe essa pure, secondo una tradizione orale rinverdita in questi ultimi tempi, le sue imposte da Costantinopoli. Senonchè l'Italia che per " abitudini ed economia, „ vorrebbe il Salazaro, ma piuttosto per riconosciuta inferiorità, credo io, era tributaria di Costantinopoli nei bronzi che chiudevano le porte dei principali monumenti, non poteva continuare a dipendere dall'Oriente nemmeno in questo ramo d'arte. Gli scultori italiani, i quali erano capaci di fiorire gli stipiti e gli archi delle porte con intrecci e figure, dovevano essere capaci di modellare gli ornati delle imposte; ed un' opportuna preparazione, resa viepiù facile dai numerosi esempi che avevano sott'occhi, poteva educarli o raffinarli nella tecnica della fusione, in cui erano inferiori ai Bizantini.

Così fu; non prima peraltro del XII secolo. Difatti erano di questo secolo le imposte di bronzo della cattedrale di Pisa, eseguite da Bonanno da Pisa nel 1180 e che vennero distrutte da un incendio nel 1595; e le altre fatte parimente da lui subito dopo, cioè nel 1186, che chiudono la porta maggiore della cattedrale di Monreale; e le imposte della cattedrale di Trani; e quelle di S. Pantaleone o cattedrale di Ravello, fatte nel 1179 per commissione di Sergio Muscettola e di sua moglie Sigalgaita; e quelle della porta minore della cattedrale di Monreale; e quelle della cattedrale di Troia.

Esiste peraltro una distinzione fra la tecnica delle imposte venute da Costantinopoli e quella delle imposte lavorate in Italia. Le prime vanno composte di placche di bronzo damaschinate, cioè fatte in guisa che gli ornati e le figure, anzichè in rilievo, sono piatte e incise, e l'incisione è riempita di filo d'oro o d'argento; le seconde sono in gran parte a rilievi.

Fra le illustrazioni alle quali il presente scritto è commento, si ebbe cura di offrire un esempio tanto del primo quanto del secondo genere d'imposte; e come esempio di imposte a ornati piatti si scelsero i bronzi di S. Michele a Monte S. Angelo al Gargano, del Mausoleo di Boemondo e della cattedrale di Troia; come esempio di imposte a ornati rilevati si scelsero i bronzi della cattedrale di Trani.

* * *

Chiesa di S. Michele a Montesantangelo. (Fig. 71). — Nella intelaiatura appaiono le imposte più semplici; ma quasi tutte le imposte di bronzo sono suddivise in rettangoli da fascie orizzontali e verticali, e i campi vanno riempiti di storie come in questa. La differenza consiste nell'esser spoglie di qualsiasi intaglio le fascie che compongono i campi rettangolari.

Non sfugga il concorso della calligrafia come elemento illustrativo ed ornamentale, e la presenza delle colonnette ofitiche nel terzo rettangolo a destra, che l'Occidente verisimilmente ereditò dall'Oriente. Dissi che le imposte di S. Michele vennero da Costantinopoli, e sono del 1076.

Mausoleo di Boemondo in Canosa (Fig. 72). — Le imposte di questo Mausoleo sono fra le più originali che esistano. Sembra perfino che siano state destinate a due diversi edifici, perocchè

contro l'abitudine bizantina e il costume che ancora è in essere, una imposta non va divisa a partimenti come l'altra. Dopo tale anomalia, desta impressione il carattere supremamente arabo degli ornamenti; e questo è segno della viva influenza che esercitarono gli Arabi, eccellenti bronzisti essi stessi, sullo svolgimento dell'arte ornamentale e fusoria nelle provincie meridionali.

Le imposte di Canosa sono italiane; e non è difficile riconoscere la stretta parentela che esiste fra la testa di leone nell'imposta sinistra del Mausoleo di Canosa e le teste di leoni che ornano quattro campate nelle imposte della cattedrale di Troia, specialmente nella porta principale.

È strano, per non dire ingiusto, il giudizio del Salazaro sulle imposte di Canosa. Egli afferma che " all'infuori di alcune figure graffite nulla hanno di notevole quanto all'arte. „

Si ricorda che la cappella di Boemondo, morto in Antiochia, venne consacrata nel 1101 dal papa Pasquale II; e vuolsi che Boemondo stesso concorresse nella spesa della erezione.

Fig. 72. Porta in bronzo nel Mausoleo di Boemondo in Canosa. Anno 1101.

Cattedrale di Troia (Tav. 42, Fig. 73). — Ha ornata, con imposte di bronzo la porta principale e una laterale; e questi bronzi sono una splendida testimonianza della munificenza e dello zelo religioso di Guglielmo II, della ducale progenie de' Normanni, il quale li donò dopo il 1107, facendoli eseguire ad Oderisio Berardi, beneventano; al quale senza autorità di documenti nè di relazioni stilistiche si attribuirono le imposte della cattedrale di Benevento, eseguite verso il 1160, cioè un quarant'anni dopo i bronzi più grandi di Troia (1119) che precedettero i piccoli (1127). Non sto a fare la descrizione dei soggetti, come non l' ho fatta per le altre imposte, e preferisco di richiamar l'attenzione su Oderisio Berardi di Benevento, che ne fu esecutore e che qualcuno sentirà rammentare per la prima volta. Il vigore della modellazione non isfugge certo a chi tien d'occhio la riproduzione del bronzo; e la efficacia dell' opera fa concepire un elevato concetto dell'artista beneventano. Intorno al quale poche sono le notizie certe; ed io so che a Benevento le imposte in bronzo della distrutta basilica di S. Bartolomeo erano sue, ma furono sventuratamente rifuse dopo il 1702 per restaurare le altre esistenti della cattedrale, le quali, rigettando l'opinione corrente e attenendomi a più ponderato giudizio, credo di Costantinopoli.

Cattedrale di Trani (Tav. 43). — Il migliore ornamento di questa cattedrale è formato dalle imposte in bronzo di Barisano da Trani, di cui si conoscono tre opere di fusione: la prima, alla porta principale della cattedrale tranese; la seconda, alla cattedrale di Ravello presso Amalfi, dove è celebre un pulpito con busto di Sigalgaita Rufulo scolpito mirabilmente da Niccolò da Foggia: e la terza, destinata alla cattedrale di Monreale e che dà sul portico settentrionale. Queste tre opere si somigliano molto; e la prima di tutte per ordine di tempo si crede quella di Trani. Le imposte di Trani hanno la linea generale diversa da tutte le altre fin qui esaminate, essendo arcuate, ed in questo sono unichè, come sono fra le più ricche di ornati e storie che esistano, e rappresentano il gusto italiano volgente alle sculture in rilievo e non alle intarsiature filiformi d'oro o d'argento.

Come tutte le altre, queste imposte, scompartite in molti rettangoli, contengono delle storie religiose; però differentemente da altre queste hanno anche dei soggetti di carattere profano. Nel rettangolo venticinquesimo si vede un gruppo d'animali a guisa di trofeo, fedelmente riprodotto nei rettangoli ventottesimo e trentesimo; e nel rettangolo ventiseesimo sta effigiato un saettatore che tende l'arco mirando, il quale si ritrova sui rettangoli ventisettesimo e trentunesimo. Finalmente nei rettangoli ventinovesimo e trentaduesimo sono effigiati due lottatori armati di scudo e di mazza in atto di azzuffarsi. S'ignora quale sia stato il concetto dell'artista nel mescolare il sacro col profano, e meraviglia che tale singolarità si ripeta a Ravello ed a Monreale. Per me la ragione di ciò deve cercarsi nella fedeltà che gli artisti meridionali conservarono alle tradizioni pagane, ossia all'arte della decadenza romana; la quale, colla influenza diretta del bizantinismo e il concorso delle tradizioni arabe, formò l'arte delle imposte di bronzo, che brevemente ho analizzato.

La porta principale della cattedrale di Troia ebbe sino al 1880 i suoi bronzi; poi furono tolti per salvarli meglio dalle ingiurie del tempo, e vennero convenientemente collocati nell'interno della chiesa in un luogo della navata di destra, dove una iscrizione latina ricorda la rimozione. Ma nell'anno decorso, fattisi i lavori necessari, i bronzi vennero ricollocati alla porta della chiesa.

Ignorasi la data precisa in cui Barisano eseguì le imposte di Trani; ma poichè si crede generalmente che abbiano prece-

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

duto quelle di Ravello e di Monreale, questa data deve essere anteriore all'anno 1179, che è quello in cui in " onore di Dio e di S. Maria Vergine „ Sergio Muscettola con la famiglia sua faceva ornare Ravello de' celebri bronzi. E le imposte di Monreale dovrebbero precedere immediatamente queste, e vennero eseguite dopo le imposte della porta maggiore, che sono di Bonanno da Pisa e hanno la data 1186.

Tre grandi scultori fonditori aveva dunque l'Italia nel XII secolo: Bonanno da Pisa, Barisano da Trani e Oderisio Berardi di Benevento; ed a loro l'arte italiana deve le imposte di bronzo più belle che esistano fra le meridionali.

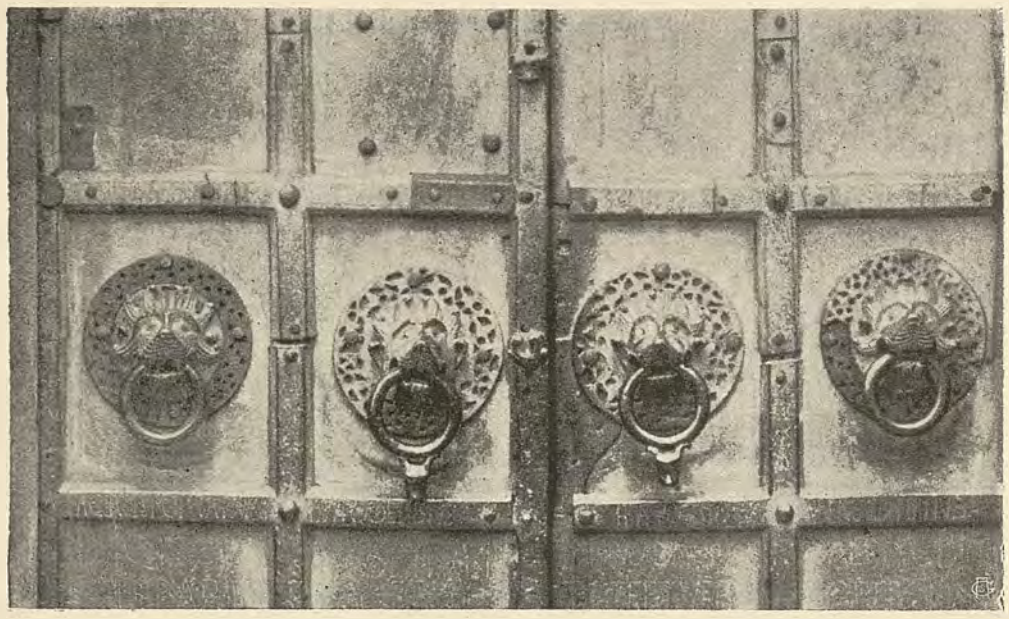


Fig. 73. Dettaglio delle imposte di bronzo nella porta laterale della cattedrale di Troia. Anno 1127.

Se si dovesse fare il confronto fra i due artisti che lavorarono a Monreale, Barisano sarebbe favorito. Ma questi tolse gli elementi dei suoi bronzi dall'arte bizantina; l'altro, figlio della Toscana, fece l'arte che sentiva, ed era individuale più di quanto Barisano non fosse, benchè i due artisti s'incontrino nel gusto arabo dell'ornato. Lavorando nelle provincie meridionali il gusto arabo avea tocco la immaginazione anche dello scultore e fonditore pisano.

ALFREDO MELANI.

L.

GLI STALLI NEL CORO DI S. SIGISMONDO PRESSO CREMONA

— Fig. 74. Dett. 38, 39 e 40. —

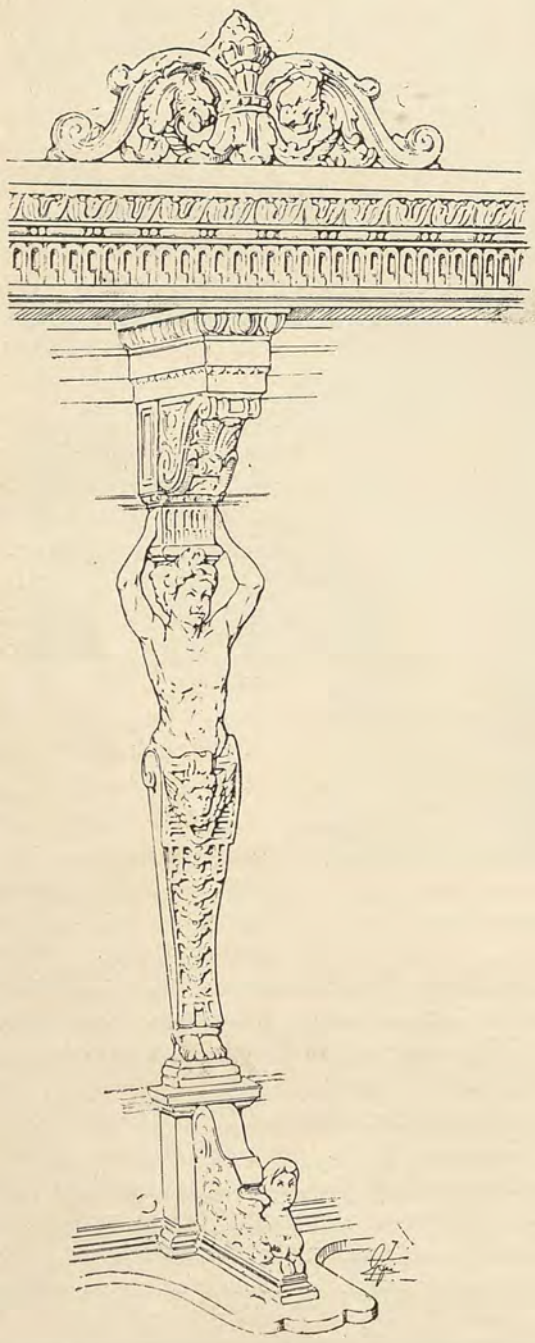


Fig. 74. Uno spartimento negli stalli di S. Sigismondo in Cremona, 1590-1603.

Lungi circa un miglio da Cremona, il 25 ottobre 1441, nella antica e solitaria chiesetta di San Sigismondo si compiva uno dei fatti, che ebbero grande influenza sulla storia della Lombardia e dell'Italia intiera. Ivi Francesco Sforza sposava l'ultima erede dei Visconti, Bianca Maria, che gli apportava in dote Cremona.

Narra Antonio Campo pittore, architetto e storiografo, che *uscì Bianca Maria di Cremona accompagnata da tutta la nobiltà di Cremona, così d'uomini come di donne et anco da molti nobili principali di Milano et se ne andò a S. Sigismondo, chiesa e Monastero dei Monaci di S. Girolamo, lontano un miglio della Città, quivi poco dopo venne anche il conte Francesco che era stato la notte al Castelletto dei Ponzoni; egli era accompagnato da due mila cavalli benissimo all'ordine, che fecero bellissima mostra: haveva altrettanti fanti guidati da Pietro Brunoro, il quale entrò in Cremona; fra tanto il conte essendo smontato sposò nella suddetta chiesa con grandissimi segni di allegrezza la Bianca Maria, dopo esser stata recitata una bellissima oratione da Lanfranchino Castiglione Milanese.*

Bianca Maria, in memoria di quel fatto, volle che la chiesa fosse ampliata insieme col monastero, abitato dai frati della Congregazione di S. Girolamo, e ne affidò il disegno a quel Bartolomeo Gadio Cremonese, architetto di fiducia dello Sforza, che fu il sopraintendente generale delle fabbriche militari nel ducato ed ebbe parte grandissima nella costruzione del Castello di Milano. La prima pietra, che tuttora si conserva, fu posta nel 20 giugno 1463, e la duchessa, venuta a morte il 23 ottobre 1468, volle nel codicillo del suo testamento che la chiesa e il monastero incominciati, fossero dotati dai suoi eredi in modo da potervi abitare ed officiare trenta monaci.

In osservanza delle disposizioni testamentarie della fondatrice ebbe il monastero cospicue rendite, che servirono ad abbellire la chiesa ed il convento — ora in parte pur troppo distrutto dopo la soppressione del 1798. — Quì gli artisti cremonesi ebbero campo di mostrare la loro valentia; e molte cose, oltre questi stalli del coro, meriterebbero di essere conosciute e pubblicate.

Il coro è costituito da una doppia fila di stalli, nel presbiterio, appoggiati longitudinalmente ai muri. Il motivo della decorazione è una trabeazione sostenuta da cariatidi, le quali dividono l'un stallo dall'altro Il dorsale è intarsiato, e nel centro sonvi intagliati gli stemmi di Casa Visconti e Sforza, la biscia, il levriero, il pino, l'ascia, i secchielli colle faci, e gli stemmi del Re di Spagna; i braccioli sono formati da sirene, mentre superiormente corre una cimasa.

L'architettura è buona, ed è vivace motivo ornamentale e decorativo quello della trabeazione sulle cariatidi, che offriamo ai lettori dell'*Arte Italiana*. Caratteristiche sono due porte laterali, le quali mettono alla sagristia, con ritratti, in rilievo e nel costume dell'epoca, di Filippo III di Spagna e della sua consorte, di Francesco Sforza e Bianca Maria.

Il carattere è spiccatamente barocco, conforme al tempo in cui gli stalli furono ideati ed eseguiti; autori di quest'opera furono Domenico e Gabriele Capra, padre e figlio, ricordati con onore dal contemporaneo pittore Antonio Campi.

Secondo riferisce Giuseppe Grasselli, la convenzione per la costruzione degli stalli venne fatta nel 18 ottobre 1590 da Domenico Capra, pel prezzo di ducatoni 27 da lire 6 e 5 cadauno; ma essendo morto il padre continuò e finì l'opera il figlio Gabriele, che così la segnò:

GABRIEle CAPRA
A CREMONA
A. D. 1603.

Questa dei Capra fu famiglia di intagliatori ed architetti: valentissimi discendenti di quell'illustre schiera di cremonesi, cui appartennero i De Marchi, i Sacca, gli Stauri, ai quali sono dovuti tanti capolavori.

Ing. ETTORE SIGNORI.

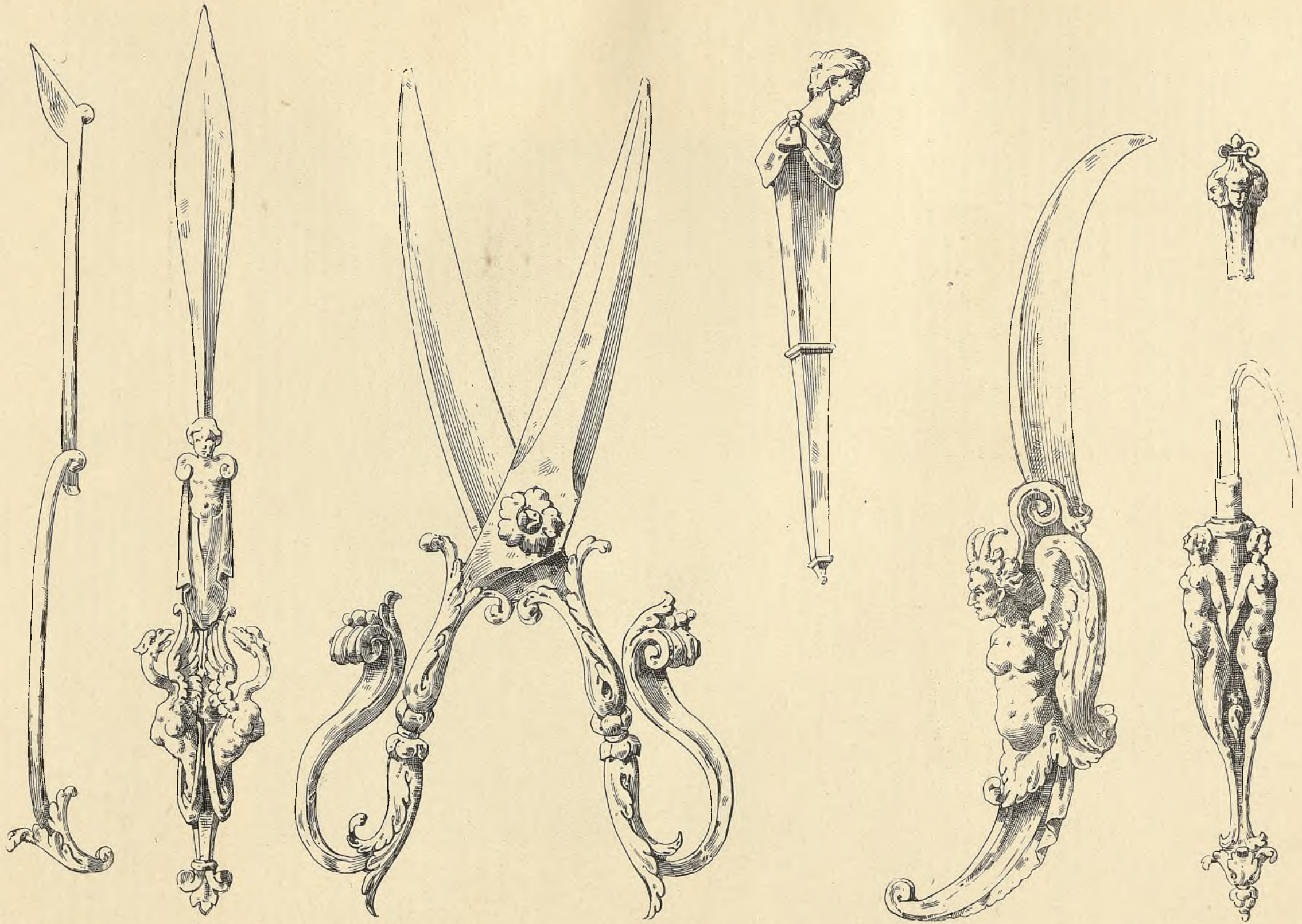


Fig. 75. Strumenti chirurgici della fine del Sec. XVI o del principio del seguente, tratti da disegni inediti di quel tempo, posseduti dal Cav. Michelangelo Guggenheim, e da esso cortesemente prestati all'*Arte Italiana*.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
ORINO

LI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Gruner L. " *Lo Scaffale* „ *or presses in the Sacristy of the Church of Sta Maria delle Grazie in Milano, illustrations of the painted decoration by Bernardino Luini.* Londra.

Il Gruner è un autore il quale si è molto occupato de' monumenti italiani. Avrò occasione di ricordare ai lettori dell'*Arte* il ricco atlante del Gruner stesso contenente molti modelli di decorazione pittorica *(Fresco Decorations in Italy)* e citerò il suo lavoro sopra i bassorilievi della cattedrale d'Orvieto *(The Bas-reliefs of the Cattedral of Orvieto)* e quello conosciutissimo sulle terrecotte dell'Italia settentrionale. Tutti questi lavori si svolgono sopra un campo d'azione più largo di quel che non sia questo dello Scaffale di S. Maria delle Grazie a Milano, benchè nel suo genere sia uno de' monumenti più pregevoli del Rinascimento italiano, è tanto più importante in quanto è un esempio efficacissimo di come si possa nei lavori in legno utilmente sostituir la pittura all'intarsio.

Lo Scaffale di S. Maria delle Grazie è ideato con miti pretese architettoniche. Suddiviso da pilastrelli. esso offre al pennello del pittore degli ampi rettangoli e quadrati, e il pennello riempie i fregi e i partimenti di fantasie decorative imaginate con gusto. Nei rettangoli superiori (lo Scaffale è diviso sostanzialmente in due parti nel senso della altezza) sono dipinti dei quadri, ossia delle scene figurative con sfondo di paesaggio; nei quadrati inferiori si svolgono le fantasie ornamentali.

Il Gruner ha fatto una completa monografia di quest'opera insigne; e prima, in un grande disegno, ne ha riprodotto una parte dell'assieme (tre partimenti, essendo tutti gli altri architettonicamente identici), poi, in una ricca serie di tavole, ha riprodotto gli ornati e formato una raccolta di fregi così graziosa e bella come difficilmente si potrebbe desiderar di più. Per la qual cosa la monografia del Gruner può essere utilissima a chiunque si occupa d'arte decorativa, dal decoratore al bronzista, dallo stuccatore al disegnatore di stoffe; e può esserlo eziandio alle scuole di disegno, dove spesso i giovani copiano de' modelli calligrafici inimici del buon gusto.

L'*Arte*, stampando questa nota sullo " Scaffale „ del Gruner, ed esumando, a così dire, un libro ormai vecchio, crede di essersi perfettamente ispirata ad uno degli elementi che formano il suo programma: render familiare la conoscenza dei buoni libri vecchi e nuovi, i quali riproducono le migliori opere d'arte nazionale.

L'esumazione intende anche a rammentare agli ebanisti il grandissimo utile che si può ricavare dall'adozione della pittura sui mobili. Poche sagome sono sufficienti a dar aspetto nobile ad un lavoro in legno, sia un letto, sia un armadio, sia un tavolino; e queste sagome concorreranno tanto più a dare aspetto piacevole al mobile, se si uniranno alle carezze del pennello. L'intarsio è più costoso della pittura; si sostituisca quindi la seconda al primo, e si otterranno dei mobili artistici con poca spesa.

Innanzi alle tavole del Gruner il Robinson, a mo' di prefazione, scrive alcune parole di pochissima importanza su S. Maria delle Grazie e sullo Scaffale. A. M.

LII.

NOTIZIE

Il monumento a Benozzo Federighi a Firenze. — Di quando in quando a Firenze sorgevano delle lagnanze riguardo alla infelice collocazione del monumento di Benozzo Federighi, opera fra le più celebrate di Luca Della Robbia, che da oltre un secolo stava pressochè ignorato nella modesta chiesa di San Francesco di Paola posta ai piedi della collina di Bellosguardo. A queste lagnanze è stata fatta ragione ultimamente, con la collocazione del monumento nella restaurata chiesa di S. Trinità, in mezzo ad una opposizione assai viva che ha avuto Fiesole per centro. Il monumento è inquadrato da un fregio policromo d'una freschezza e bellezza inaudita, che forma la parte originale del monumento medesimo.

Disegni di decorazione nella Galleria degli Uffizi. — Constatiamo con vera compiacenza il nuovo ordinamento che venne dato alla splendida serie di disegni di maestri celebri nella Galleria degli Uffizi. Il signor ispettore P. Nerino Ferri, sobbarcandosi ad un paziente e complicato lavoro, oltre a dare alla mostra una sistemazione geografico-cronologica, ne raddoppiava il numero, esponendo per la prima volta altri milletrecento disegni scelti fra i quarantamila che si custodiscono nei cartolari del Museo. Per la qual cosa oggi sono esposte egregiamente alla vista del pubblico, per ordine di scuola e di tempo, ben tremilasette importanti disegni di figura, di ornamento, di paesaggio e di architettura, appartenenti ad oltre cinquecento artisti italiani e forestieri vissuti dal XIV al XVIII secolo, molti dei quali non erano avanti rappresentati da verun disegno. Per noi è specialmente gradito vedere che nella serie esposta figurano quattrocentoquarantotto disegni di decorazione, di cui duecento ventisei di scuola fiorentina e toscana, sessantasette di scuola lombarda, trentasei di scuola bolognese, venticinque di scuola veneziana, ecc. i quali illustrano artisti di valore come Bramante, Fra' Giocondo, il Peruzzi, Antonio e Giuliano Da Sangallo, Andrea e Iacopo Sansovino, il Vasari, il Salviati, Pierin del Vaga, il Buontalenti, il Cigoli, il Poccetti, Giovanni da Udine, Polidoro di Caravaggio, Marco da Faenza e altri. Ha fatto ottima cosa il Ferri ad aggiungere, accanto ai nomi degli autori, le rispettive date di nascita e di morte. Possiamo soggiungere che la scelta è stata fatta con molto acume; i disegni rimasti nei cartolari degli Uffizi sono insignificanti; forse ve ne è qualcuno appena appena mediocre, e la cui esposizione non avrebbe in alcun modo giovato agli studi.

Scultura policroma. — Ed. Robinson, direttore delle antichità classiche nel Museo di Boston, fece un tentativo di ricostruzione policromica in varie sculture antiche, quali l'Hera di Prassitele e la Venere del Louvre, con ottimo successo. Tale tentativo non dovrebbe avere soltanto un significato archeologico, ma allargarsi sul campo pratico dell'arte moderna e riaprire gli occhi agli scultori.

Le statue e gli ornamenti scolpiti si dipingevano in Grecia, nella Magna Grecia, senza dire che si dipingevano in Egitto, dove un bassorilievo non colorito si considerava incompleto, e senza rammentare che si dipingevano nel Medioevo e nel Rinascimento molto più di quello che si crede, non solo dai Della Robbia e da Guido Mazzoni detto il Paganino, che ne furono i massimi propugnatori, ma da Nicola Pisano e da tutta quella illustre serie di scultori figuristi e ornatisti, i quali empirono di monumenti funebri le chiese di Venezia — San Giovanni e Paolo, i Frari, ecc. In quei monumenti l'oro e l'azzurro, in parte oggi scomparsi, sono diffusi con sorprendente dovizia.

Nel numero di febbraio della *Revue des Deux Mondes*, M. Collignon scrisse un lungo studio sulla policromia nella scultura greca; non disse cose nuove, ma riassunse bene lo stato della questione.

Musei e giapponismo nel Nord-America. — I Musei dell'America del Nord, come molte altre istituzioni americane di carattere pubblico, sono dovuti alla iniziativa privata; quindi l'America non ha una amministrazione centrale di belle arti, ma tante Amministrazioni autonome, ed i Musei vengono composti ed alimentati dai doni de' privati, i quali non sono sempre degni di raccolte pubbliche destinate all'educazione. Perciò si invoca spesso una selezione, che nessuno ha il coraggio d'iniziare per non urtare la suscettività dei donatori, grandi e ricchi cittadini degli Stati Uniti. Essi, non intendendosi d'arte, oggi offrono un bell'oggetto, domani uno insignificante e anche brutto. Così i Musei americani hanno di tutto: quadri, statue, bronzi, stoffe, mobili, porcellane; ma difficilmente possono avere delle collezioni complete.

La più considerevole caratteristica dei Musei Americani è l'arte giapponese. Da noi si ammira il Giapponismo, ma non è ancora entrato negli Istituti pubblici se non casualmente ed in piccole dosi; ed è stata salutata, non senza un po' di sorpresa, la sezione giapponese aperta nel Louvre non tanto tempo fa. Il Museo di Boston, per es., contiene una collezione di oggetti giapponesi, la quale è fra le più interessanti che si conoscano: bronzi, stoffe, armi, lacche, porcellane, ricami, disegni d'artisti antichi e moderni. Così si diffonde il gusto fra le popolazioni degli Stati Uniti, tanto attive e ricche; e come in ogni altro campo della vita, così in quello dell'arte esse fanno dei progressi rapidi ed efficaci. Ad esempio di questo sorprendente sviluppo artistico e dell'amore alle belle arti citeremo il Museo metropolitano di Nuova York, installato signorilmente in un palazzo, il quale fu ingrandito pochi anni sono e dov'è direttore un italiano — un dotto che a Cipro fece scoperte meravigliose: il generale Palma di Cesnola. Il *Metropolitan Museum*, inaugurato nel 1870, nel 1873 possedeva tanti oggetti d'arte pel valore di 230.000 dollari (ogni dollaro corrisponde a 5 lire, circa, delle nostre); nel 1879 la stima salì a 400.000 dollari. Nel 1890, dopo venti anni di vita, il valore è di 5 milioni di dollari.

Ed. Bonnaffè, scrittore ben conosciuto da chi si occupa di studi d'arte applicata, ha pubblicato un volume sotto il titolo *Le Commerce et la Curiosité*, il quale riguarda, in gran parte, le arti industriali nella loro relazione col commercio e le vendite pubbliche. Il B. si occupa delle grandi vendite romane dell'ultimo secolo della Repubblica e scende fino alle vendite più importanti di quest'ultimi anni a Parigi.

Monticelli Giuseppe Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Bergamo.

ANNO IV. SETTEMBRE 1895 N.° 9

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LIII.

LA GALLERIA DI ANNIBALE CARACCI NEL PALAZZO FARNESE A ROMA

— Fig. 76 e 77. —

Il dado Farnese è forse il palazzo più monumentale sorto a Roma nel periodo splendido del rinascimento: certo è il più bello, il più ammirabile del rione Regola, nel quale si innalzano pure i palazzi Sacchetti e Falconieri in via Giulia, quello dei Capo di Ferro, oggi Spada, le vaste abitazioni dei Cenci e dei Santacroce.

È noto come il Cardinale Alessandro Farnese, che fu poi Paolo III, ordinò ad Antonio da San Gallo di restaurare il palazzo vecchio, che egli in Campo di Fiori abitava colla sua famiglia, e come Antonio acuì tutto il suo ingegno per rendere pago il Cardinale. — È noto pure che vi lavorò in appresso Michelangiolo, al quale il papa commise di coronare l'edificio con un cornicione il più bello che mai si fosse veduto: si sa anche come Giacomo da Vignola costruì la fronte occidentale del palazzo, ove distendesi la Galleria che dobbiamo illustrare, e come in più tempi vi esercitarono il loro ingegno decorativo Simone Mosca e Francesco Salviati, Daniello da Volterra e Guglielmo della Porta, il Domenichino, Agostino ed Annibale Caracci, etc.

Si fa rimprovero ai Farnesi di essersi valsi, per la costruzione di tanta mole, dei travertini del Colosseo e di altri antichi edifici.

A noi ripugna credere che i celebri architetti del palazzo potessero tener sacco alla distruzione vandalica di uno dei più

Fig. 76. Dipinti della vôlta nella Galleria del palazzo Farnese a Roma.

insigni monumenti della storia di Roma, e che Paolo III, il quale è noverato fra i primi e più appassionati collettori di antichità, avesse osato di comandarla.

Accediamo quindi alla spiegazione di un moderno scrittore, il quale pensa che giacendo i resti dell'antica grandezza romana diruti in gran parte, per terremoti e per vicende anteriori, in un'epoca in cui la scienza archeologica limitavasi alla ricerca, lungi dal pensare a riparazioni e ricomposizioni, il vecchio materiale disfatto sembrò acconcio ad essere utilizzato e ricomposto in nuovi monumenti.

È opinione degli storici contemporanei che se al Cardinale Alessandro Farnese non fosse toccato l'onore della tiara, le facoltà della sua famiglia non sarebbero bastate a completare tanto colosso. E già maestro Pasquino, interpretando i pettegolezzi della plebe, aveva affisso ai muri in costruzione la scritta: *elemosina per la fabbrica*. Ma gli avvenimenti dettero torto a Pasquino. Il palazzo crebbe maestoso, ammirabile, monumentale, arricchito di superbi capolavori dell'antichità, e sarebbe riuscito anche più sorprendente se si fosse dato ascolto al consiglio di Michelangiolo, il quale, come narra il Vasari, suggeriva di costruire un ponte, che attraverso il Tevere congiungesse il palazzo coi giardini di Agostino Chigi (La Farnesina) venuti allora in proprietà dei costruttori della mole di Campo di Fiori.

Abbiamo detto che la Galleria dei Caracci si distende nella fronte occidentale del palazzo, costruita da Giacomo Barozzi. Dessa misura 90 palmi in lunghezza, 24 in larghezza.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Le pareti laterali della vastissima sala sono ornate da pilastri che reggono il cornicione, fra i quali si hanno sette scomparti, tre maggiori, quattro minori. Sul cornicione e in ogni lato del muro è dipinto un fregio con altri pilastri simili di chiaro scuro. Nei tre quadri più larghi il Caracci colorì rappresentanze al naturale, entro cornici di stucco finto; nei quattro più stretti dispose medaglioni tondi color verde bronzo. Bellissime figure di finto stucco si interpongono, tanto fra i quadri, quanto fra le medaglie.

Questi stucchi mandano in visibilio il Bellori, nella vita di Annibale Caracci: " Non pensi alcuno di vedere, fuori di questo, luogo più nobile e magnifico, ottenendo essi la suprema eccellenza nel ripartimento e nelle figure, eseguite colla maniera più grande del disegno, e col temperamento e forza maggiore del chiaro scuro „.

Ma ad istruzione dei giovani e ad edificazione di ogni artista, bisogna anche aggiungere, che Annibale riuscì nel suo lavoro tanto eccellente, perchè " nel dar rilievo a questi stucchi finti, non solamente ne formò disegni e cartoni regolari, ma ne modellò figure di rilievo per avanzarli a quella somma eccellenza di lumi, d'ombre e di chiaroscuro, che li fa parer veri, agguagliando li più celebri esempi antichi, e fra moderni riescono senza esempio e comparazione in tal sorta di ornamenti „.

Come Annibal Caro diè agli Zuccari il concetto delle decorazioni per il Castello farnesiano di Caprarola, così, un umanista del tempo, mons. Giambattista Agucchi, ajutò Annibale nel componimento delle allegoriche pitture del palazzo Farnese di Roma.

Il concetto dell'allegoria si riassume nei quattro amorini dipinti nei quattro lati della galleria, al di sopra del cornicione. Il

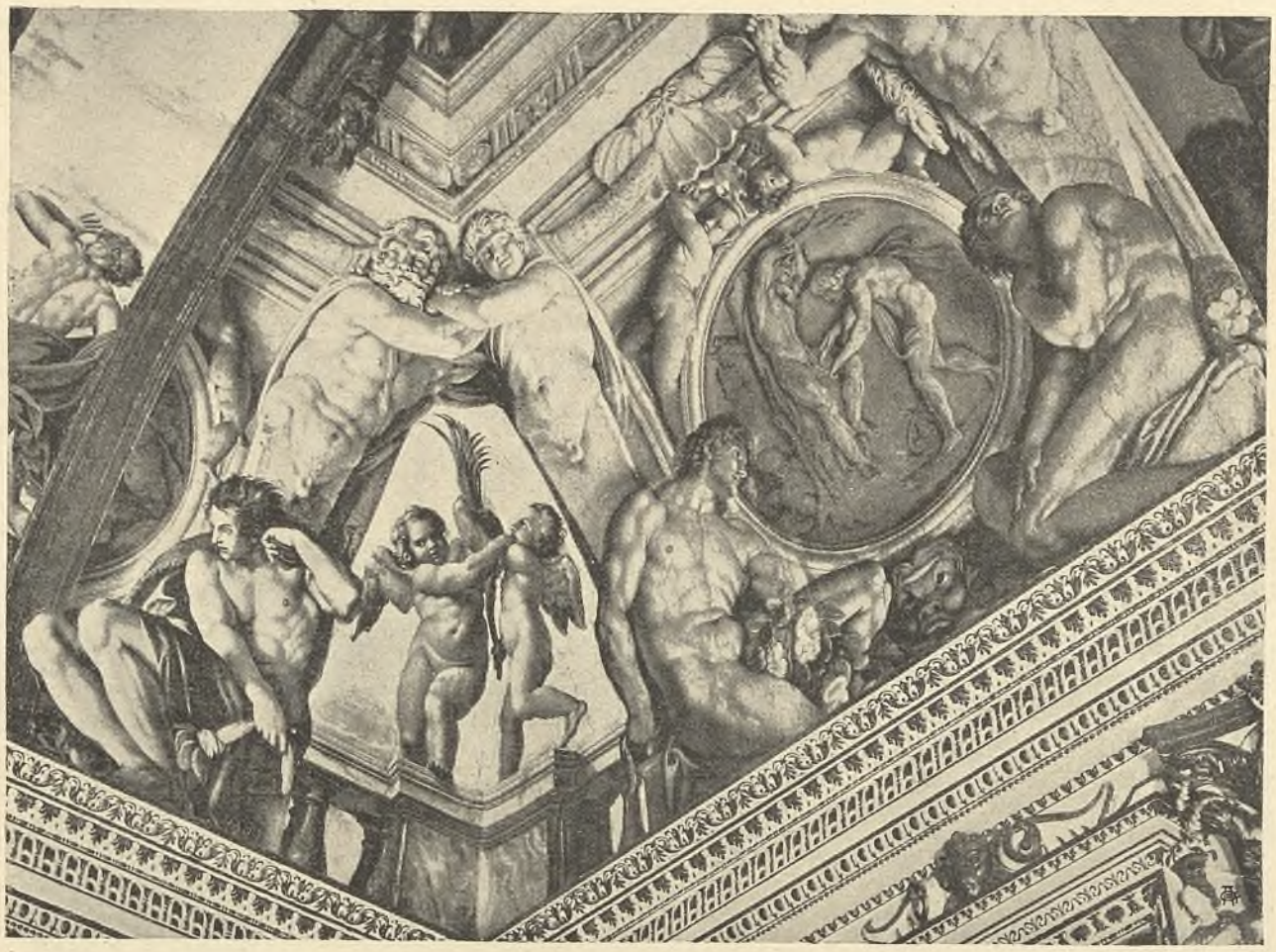


Fig. 77. Dipinti della vôlta nella Galleria del palazzo Farnese a Roma.

pittore volle con vari emblemi figurare la guerra e la pace tra l'amor celeste e il volgare, secondo le teorie di Platone.

Abbiamo infatti in un lato l'amor celeste che lotta coll'amor volgare, tirandolo pei capelli. — La corona di lauro immortale, sovrastante nel centro della composizione, sta a dimostrare che la vittoria contro le passioni irragionevoli eleva gli uomini al cielo. Dall'altro lato l'artista espresse l'amor divino che toglie la face all'amore impuro, per estinguerla. — Gli altri due fanciulli che si abbracciano, sono l'amor celeste e il terreno, per mostrare che la virtù e la felicità umana consistono nel connubio della ragione cogli affetti.

In altro angolo vien descritto Anterote, il quale credevasi punisse l'amor ingiusto. Di più, come fondamento degli affetti moderati, il pittore aggiunse quattro virtù: Giustizia, Temperanza, Fortezza, Carità.

Nel mezzo della vôlta è rappresentato un gran baccanale. — Sopra carro d'oro sta Bacco coronato di pampini, col tirso nella destra, con grappoli nella sinistra; nel lato opposto, Arianna coronata di stelle, entro carro di argento. Compiono la composizione sileni, satiri, amorini, baccanti in graziose e variate movenze.

Nei due ottangoli, lungo la vôlta: Paride, il quale riceve da Mercurio il pomo che dovrà aggiudicare alla più bella fra le Dee: Pane che porge a Diana le lane del suo armento. Sotto queste favole, ricorre un fregio per tutte quattro le pareti. Nel muro incontro alle finestre, tra due medaglie rappresentanti Marzia scorticato da Apollo e Borea che rapisce Orizia, è rappresentato Giove, il quale invita amorosamente Giunone a salire il talamo: maestosa ed affabile, giudica Nibby, è l'aria della testa di Giove, avente presso l'aquila; modesta e vergognosa è quella di Giunone, allato alla quale scorgesi il pavone.

Sopra il fregio è un grande quadro, rappresentante Galatea che scorre nel mare, entro una conca, sostenuta da un tritone e preceduta da un altro che dà fiato alla buccina. Nel fondo amorini natanti o a cavallo di delfini, o volanti in aria in atto di scoccar la freccia.

Fra le altre due medaglie, raffiguranti Euridice ricondotta all'inferno ed Europa rapita dal toro, è rappresentata Diana che chinasi per abbracciare Endimione dormente.

Nella parete opposta, fra le due medaglie di Amore che lega un satiro ad un tronco e di Salmace che abbraccia Ermafrodito, si ha Venere seduta sopra aureo letto in atto di coprirsi il seno con un velo, e Anchise chinato a toglierle dal piede il coturno. Sotto, l'emisticchio di Virgilio: *Genus unde latinum.*

A riscontro della rappresentanza di Galatea, nel maggior quadro di questa parte, è espressa Aurora e Cefalo. Essa nel carro si abbassa ad accarezzare l'amante, mentre il giovinetto tenta respingere l'odiato abbraccio. Le medaglie continuano, colla trasformazione di Siringa in canna, incalzata dal dio Pane con Leandro che, seguito da Amore, pericola di sommergersi: al disopra, al posto dei grandi quadri, Ercole avvolto in manto muliebre e scuotendo il timpano, volgesi a Jole che si appoggia sorridente alla clava ed indossa la pelle del leone nemeo.

Nelle testate della Galleria sono rappresentati in due quadri gli amori di Polifemo per Galatea e la fine infelice del pastorello Aci. Sopra le mensole delle cornici appajono due satiri seduti, i quali sostengono festoni con in mezzo un piccolo quadro, nel quale il pittore andò cercando un bellissimo effetto di prospettiva " fingendo nella volta, come dicono gli storici, uno sfondato di un vano quadrilungo, con ornato di finta cornice di stucco, donde l'occhio trascorre dentro il vano di un'altra volta superiore „.

Nel quadretto sostenuto dai satiri, son dipinti, da un lato Ganimede rapito dall'aquila di Giove, dall'altro Giacinto sollevato al Cielo da Apollo. Per non far rimaner vuoti i muri nelle testate della Galleria, il pittore vi colorì due gran quadri: uno esprimente Perseo che libera Andromeda dal mostro marino, l'altro la pugna fra Perseo e Fineo, avvenuta nel convito nuziale, in cui celebravansi le nozze del primo colla fanciulla liberata.

A terminare la descrizione di questa, quanto bella altrettanto macchinosa composizione della Galleria, aggiungeremo che fra gli stucchi delle nicchie e delle finestre sono rappresentate altre dieci tavole della mitologia: Calipso scoperta incinta da Diana; Mercurio che dona ad Apollo la lira da lui inventata; la caduta di Icaro; Ercole che uccide il drago, custode dei pomi esperidi, cnc. ecc.

Nove anni impiegò Annibale Caracci per decorare la Galleria del palazzo Farnese, ritraendone nome e lode immortale; ma quando si trattò del compenso per così immane lavoro, il Card. Farnese, per insinuazione d'un suo cortigiano, D. Giovanni da Castro, spagnuolo, fece consegnare all'artista 500 scudi. Annibale sbalordito, umiliato, ricevette la miserabile somma, ma tanta malinconia lo colse per questo trattamento, che si accorò e non voleva più trattare i pennelli. Se non che l'amore dell'arte, rintuzzando in lui siffatto proposito, lo ricondusse ai suoi studi prediletti, ma nell'età di 49 anni, aggravato da indisposizioni e oppresso dal suo malumore, moriva a Roma il 15 luglio 1609.

Il marchese Selvatico d'Este discorrendo dell'opera di Annibale, giudica che le sue pitture sono, in gran parte, forti, animate e di uno stile che si eleva fino a poesia.

" Nulla ostante, volendo imporre al riguardante colla grandiosità, cadde nel greve e nel freddo e mancò spesso di convenienza e di verità „

Il giudizio è certamente severo, ma a noi pare onesto, e veridico.

R. Erculei.

Fig. 78. Fregio nel monumento a Bartolomeo Colleoni in Bergamo.

LIV.

LA CAPPELLA COLLEONI IN BERGAMO

— *Tav 48. Fig. da 78 a 83.* —

Non ne esiste ch'io sappia una monografia. Dovrò fare perciò un articoletto un po' lungo, perchè questo monumento *nel suo genere* è un prezioso giojello, una vaga perla dell'arte quattrocentista. Spiego la restrizione che ho dovuto fare scrivendo: *nel suo genere*.

I germi del quattrocento esistevano, segnatamente in Toscana, prima che Filippo di ser Brunelleschi ne determinasse l'evoluzione nell'architettura in uno spirito di abborrimento pel gotico e di rinnovamento radicale, ispiratogli dalla maestà e semplicità nelle rovine di Roma pagana.

La facciata del palazzo Pitti, del Brunelleschi, che non ha nulla di romano nelle forme, è l'opera moderna più romanamente pensata e, nell'espressione imperativa della fronte, uniformemente bugnata, che pare immensa, è tanto semplice da non offrire all'architetto studioso che le sobrie forme di un portone e di una bifora ripetuta sempre la stessa, più una cornice e due fascie, così poco sagomate da potersi quasi dire liscie.

Propagatosi lo stile nuovo in tutta Italia, esso venne man mano alterandosi nel progredire verso il nord, dove lo spirito dello stile medioevale, impotente a resistere, dirò così, apertamente, reagì contro la semplicità e la sobrietà delle strutture organiche nuove, modificandole nelle parti decorative architettoniche (esempio S. Zaccaria a Venezia), o mascherandone la semplicità delle linee e del campeggiare mediante fitte ornamentazioni, al punto da far trionfare, se non le forme, le tendenze caratteristiche del gotico per le fioriture invadenti.

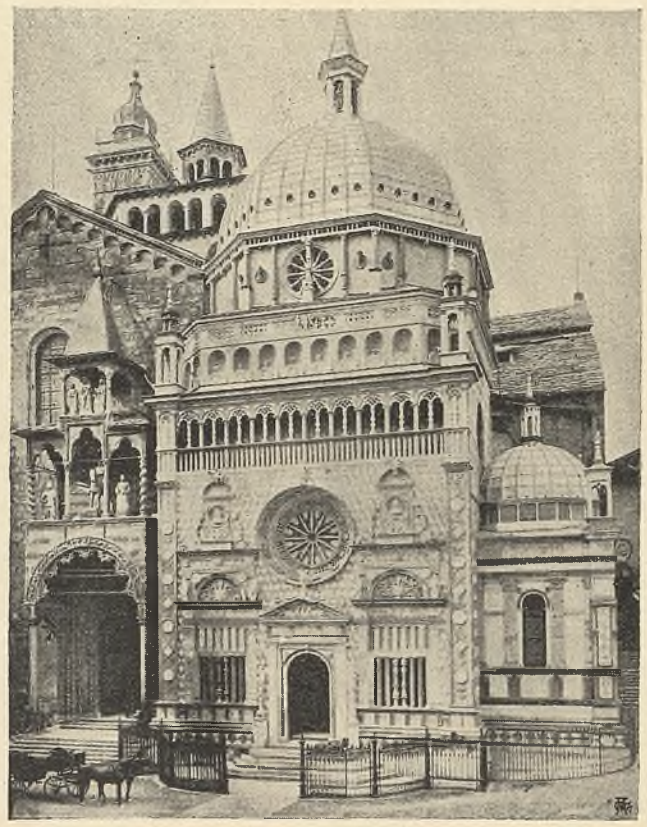


Fig. 79. Cappella Colleoni in Bergamo.

La cappella Colleoni è un'opera meravigliosa di questa deviazione del quattrocento, più frequente in Lombardia che altrove, ed uno degli esemplari di questo stile più utile a studiarsi nelle composizioni decorative e ornamentali.

Ne è autore Gio. Ant. Amadeo od Omodeo di Pavia, uno dei *magistri* del Duomo di Milano, e autore del gugliotto più vago che sorge sotto il tiburio del grande monumento.

La quantità di partiti architettonici e ornamentali colla quale egli ha arricchita la facciata della cappella Colleoni non lascia posare l'attenzione su un punto, nè dà requie all'occhio attratto in tutti i sensi. Per orizzontarsi è necessario l'intervento della volontà determinata a liberarsi dal fascino stupefacente dell'insieme, ricorrendo all'anilisi. Mentre questa ajuta a discernere elemento da elemento, scopre che l'ottagono delle nicchie (vedi l'incisione) è una inutilità organica, una finzione d'esteriorità sul dinanzi e senza corrispondenza nell'interno della cappella, e che anzi per esso tutto l'edificio è messo in alto fuori d'insieme nelle linee verticali, ristretto a destra, allargato a sinistra e senza accenno a quell'ottagono nella parte posteriore.

Ricorrendo allora alle poche e magre notizie sulla storia del monumento mi è parso di capire che questo sconcio e l'eccesso ornamentale, sono due nuovi titoli di gloria per l'Amadeo.

Il Colleoni volle che la cappella, compita col relativo presbiterio, fosse costrutta sulla limitatissima area, sola disponibile

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

allora, del rettangolo rientrante alla destra della basilica di Santa Maria Maggiore, e volle sorgesse tanto elevata da sorpassare la facciata del vecchio tempio. Queste condizioni creavano una sproporzione mostruosa fra l'altezza e la larghezza entro le quali dovea stare la capella; l'Amadeo evitò lo sbilancio con un partito da artista di genio. Dissimulò l'altezza effettiva della facciata ottenendo l'effetto di un'altezza apparente, ridotta al terzo dell'altezza dell'edificio. Lo pseudo ottagono e la galleria delle bifore, che fanno parte dell'altezza reale dell'ambiente interno, per l'effetto vibrato delle arcate scure della galleria diventarono l'impianto della cupola sotto il tiburio, e la fronte sotto alla linea orizzontale che va dall'una all'altra lesena angolare sino a terra, diventò la facciata apparente, in perfetto equilibrio ritmico con tutto l'edificio.

Fig. 80. Putti sulla facciata della Cappella Colleoni.

Quando l'attenzione riesce ad afferrare un punto di partenza all'analisi, non tarda a riconoscere nel monumento l'opera d'una fantasia inesauribile, che si è compiaciuta nel trovare le più adatte variazioni per ciascuno dei temi offerti dallo schema organico.

Cominciamo dall'alto e dalle ricorrenze orizzontali.

Il tamburo ottagono, sul quale si alza la cupola, presenta in ciascun lato quattro colonnine a candelabro sulle quali ricorre tutt'ingiro un cornicione sottile, coll'architrave liscio; il fregio è una lontana reminiscenza del dorico, ma coi triglifi in rilievo invece che in incavo, e spiccati su un fondo di rosso di Verona molto cupo; la cornice ha modanature poco rilevate, che sbattono un'ombra sul fregio; l'insieme segna una zona scura, la quale fa sembrare più aerea e leggera la cupola (ristaurata) coperta di lamine di piombo e molto chiara.

L'ottagono delle nicchie ha un cornicione bizzarro, piuttosto alto e chiaro, formato da un architrave gentile di tre fascie e un listello. Il fregio ha sei campi traforati tra sette larghi pilastrini lisci, ed una sagoma di cornice, i cui elementi sono perfettamente evidenti e finamente profilati.

Pel quadrato organico su cui si alzano i due ottagoni sovrapposti e la cupola, al di sopra dell'orizzontale che va dall'una all'altra delle due lesene angolari, l'Amadeo ha combinato un alto e originalissimo cornicione. Una linea di quarantanove balaustri o colonnini corinti ne forma l'architrave; la galleria delle bifore a colonnine ioniche accenna al fregio; la cornice sovrasta con energia di profili di forte aggetto al gocciolatojo e alla gola.

Sopra le lesene angolari tutti gli elementi del cornicione formano risalto, alla romana.

Le variazioni sul tema dei cornicioni continuano negli elementi della facciata. Uno di elette proporzioni sovrasta alla porta della capella, coronato da elegante frontone; ciascuna delle due finestre ha due cornicioni, uno sopra lo stipite, l'altro sopra la lunetta; andrei troppo per le lunghe a descriverli, mi limito a dire che hanno un profumo squisito d'arte greco-romana, e di raffinatezza quattrocentistica.

Interrotto dalla porta, il basamento dell'edificio sta sopra lo zoccolo liscio, robusto nelle modanature e ricco di decorazioni scultorie a basso rilievo.

Non basterebbero due o tre articoli all'analisi d'ogni elemento di sì bell'opera. Il tipo delle colonnine a candelabro offre una diecina di varianti elegantissime, quelle delle mensole meriterebbero uno studio a parte per la scelta dei marmi, le curve di sviluppo e gli intagli d'ornato. Le decorazioni a bassorilievo dei fregi sono capolavori di un'arte delicatissima nelle reminiscenze gentili greco-romane; la finestra circolare presenta varietà di coloraziione, di forme, e trafori, e antefisse che paiono di filigrana tra i raggi della ruota; lungo tutte le modanature c'è profusione di fusajuole, d'ovoli, di foglie acquatiche, di perle. Nelle specchiature delle lesene, cominciando dalle due ante angolari, conto sedici varietà di vasi ornamentali con fiori e fogliami a bassorilievo, alternate con quattordici medaglioni di Cesari in marmo di Carrara, spiccanti sul mandorlato rosso veronese del fondo. I vani delle due finestre della facciata meritano una menzione speciale. Superiormente per due quinti d'altezza sono chiusi da un diaframma di marmo scuro veronese, sul quale stanno distribuiti sei pilastrini jonici come in bassorilievo. I dodici capitelli son tutti diversi, tutti vaghissimi, vorrei dire soavi; le specchiature di grotteschi, che li adornano, sono

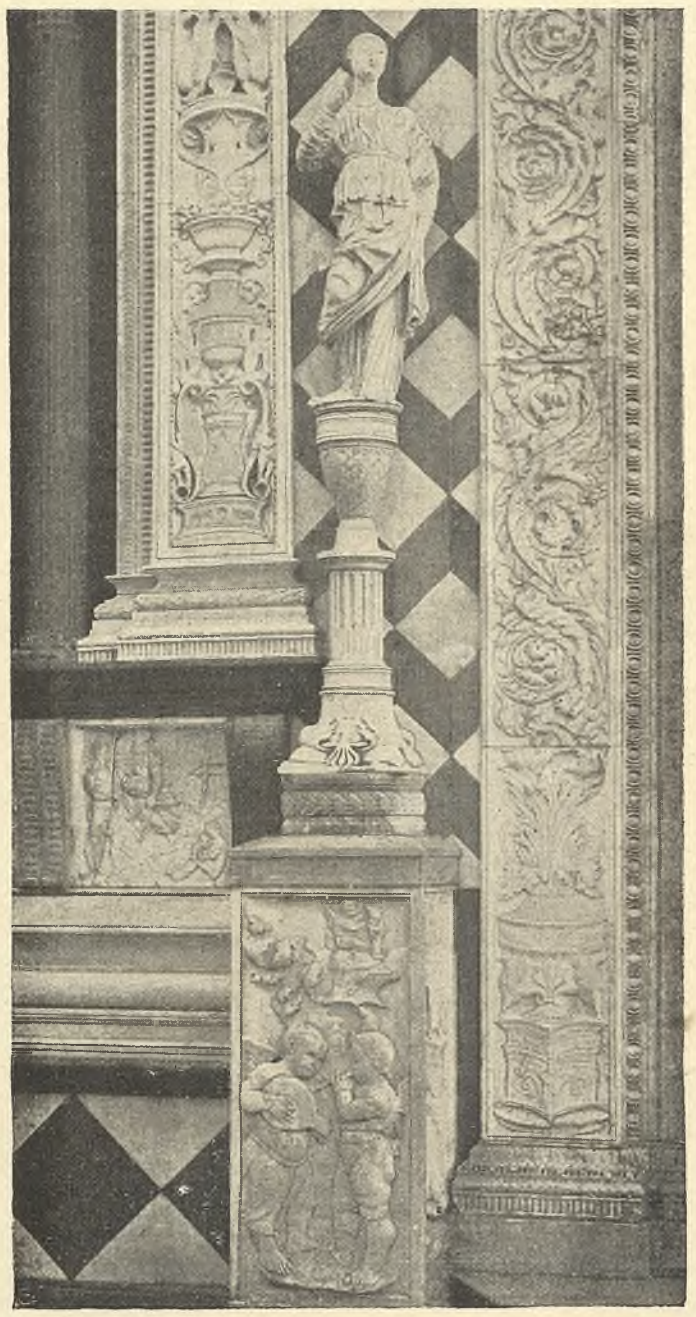


Fig. 81. Parte di facciata della Cappella Colleoni.

pure diversamente eleganti. Per gli altri due quinti d'altezza, incorniciata in marmo di Carrara, è disposta nel vano una serie di sei colonnette per parte; le due centrali di marmo bianco a candelabro, le due immediatamente laterali di marmo rosso veronese a scanellature girate a spirale, le due estreme di marmo nero a scanellature pel terzo inferiore riempite di bacchette. Dei dodici meravigliosi capitelli corinti non ve ne sono due simili.

Il fondo della facciata a scacchiera di rombi e quadrati rosei grigi e bianchi a disegno geometrico, lascia spiccare con lieve ma vibrato distacco la straordinaria ricchezza di forme architettoniche, di ornati, di partiti, di fioriture e di statuette distribuite capricciosamente e in simmetria sui lati delle cornici,

sopra le curve delle lunette e ai pioventi del frontone della porta. Le sculture così sparse, talora ingombranti, hanno i geniali caratteri della plastica del quattrocento. Nelle specchiature sui piedistalli delle due statue laterali alla porta vi sono dei putti a bassorilievo, che ricordano quelli della cantoria in Santa Maria del Fiore di Donatello, e un po' quelli scolpiti dallo stesso Donato, venticinque anni prima che si costruisse la cappella Colleoni, per l'altare di Sant'Antonio, testè ricomposto dal Boito in Padova.

Fig. 82. Monumento a Bartolomeo Colleoni.

Il Colleoni lasciò in testamento una forte somma perchè la cappella fosse continuamente abbellita; dal 1476, data della sua costruzione, a tutt'oggi gli *abbellimenti* successivi hanno fatto dell'interno un documento della storia dell'arte a periodi staccati, con esemplari della pittura, della scultura, della decorazione a stucco, della tarsia, dell'intaglio in legno. Il monumento sepolcrale del famoso condottiere Bergamasco è dell'Amadeo e de' suoi ajuti; la statua equestre di legno e indorata è di un intagliatore di Norimberga. Domina nella parte scultoria e ornamentale del monumento la stessa tendenza alle variazioni grafiche segnalata per la facciata, ma io mi limito a notare soltanto che nel soffitto dell'arca inferiore ho contati 40 rosoni tutti differenti un dall'altro. Fra le pitture vi sono poi affreschi bellissimi del Tiepolo.

Ma qui voglio finire, benchè mi rimanga nella penna assai più di quanto ho scritto, massime rispetto a ristauri e forse a raffazzonamenti.

LUIGI CHIRTANI.

LV.

CORNICE IN LEGNO

DELLA PRIMA META DEL SECOLO XVII

— *Dett. 45.* —

Raramente si riscontra che un' opera d' arte antica, per le varie vicende trascorse, si trovi al suo posto originale, oppure che abbia mantenuto in sè tutti gli elementi di cui era costituita. Fra queste l'oggetto che, con maggiore difficoltà, sia pervenuto intatto a noi è specialmente il quadro incorniciato. Ammiriamo spesso in raccolte celebri quadri di valore inestimabile in cornici o di epoche posteriori, o che con sicurezza è da credersi non fossero quelle suggerite o ideate dagli autori dell'opera; e più spesso cornici, il cui quadro involatosi è andato a costituire un'opera d'arte da sè, senza diminuire in tal modo il numero degli oggetti artistici, ma facendo scomparire il valore intrinseco dell'opera d'arte completa.

Uno di questi casi lo abbiamo sott'occhio nel tipo di bella cornicetta intagliata, che presentiamo nel dettaglio N. 45.

Ci viene spontanea l'idea del come verrebbe maggiormente gustata se incorniciasse una tavola di valore, od una tela di qualche sommo capo-scuola. — Quale sia la causa di questi sdoppiamenti o storpiamenti di cose d'arte, non è difficile immaginare. Gli speculatori, particolarmente gli ignoranti, spesso concorrono a questo effetto. — È molto però se l'oggetto è arrivato fino a noi in condizioni buone, ed è da rallegrarsi se il restauro non ha completato l'opera deleteria di questi microbi delle cose d'arte.

La cornicetta che riproduciamo è una creazione gentile, delicatissima. Semplice di linea, il dettaglio minuto l'arricchisce e la fa brillare nella graziosa armonia dei suoi intagli. — Un rettangolo forma il battente, rotto a curve che si ripetono a spazi alternati, e si unisce ad un tondino sottostante e ad una gola diritta elegantemente scolpita a fogliette, il cui nervetto a perline viene ad innestarsi con una perla più grande al tondino, rompendone la linea continuata. La gola poi è isolata nella sua parte superiore, che, terminando sul piano della cornice, lascia il posto pel fregio, il quale con grazioso movimento crea a sua volta una specie di cimasa arcuata sul centro dei quattro lati, ed agli angoli si spezza, e portandosi all'altezza di dette cimase produce un gustoso contrasto di linee, che termina colla ripetizione della sagoma del battente. Ma questa, essendo più grande e di maggiore sporgenza, produce nella cornice l'aggetto e il movimento necessari per escludere ogni monotonia e darle degna chiusura.

Fig. 83. Putti in un pilastro del presbiterio della Cappella Colleoni.

Lo spazio o fregio fra le due sagome è riccamente intagliato da un motivo, che si ripete con poca differenza sui quattro lati. Nella mezzaria hanno nascimento due volute, che, camminando in senso opposto, danno origine, allacciandosi in isvariate girate e restringendosi a seconda dello spazio, a viticci dai quali nascono fogliette, campanelle e bacelli, che con molto garbo vanno intrecciandosi. La parte centrale nel motivo delle cimasine si vede ispirato da foglie naturali; questo particolare indubbiamente accenna alla valentia dell'artefice.

La sagomatura nella sua semplicità è vibrata, vigorosa. L'ornamento di rilievo piuttosto basso, e sebbene di una modellatura floscia e rotondetta, nel suo complesso attesta un ottimo senso di equilibrio nelle diversi parti, particolarmente considerando la gastigatezza e l'eleganza che l'artista seppe mantenervi, data l'epoca nella quale la contorta e la sovrabbondante decorazione incominciava a predominare.

Questa cornice scende certamente alla metà del secolo decimosettimo; è dorata, e il suo stato di conservazione è soddisfacente. Di notizie intorno ad essa non ve ne sono affatto: solo si sa che fu acquistata ad un'asta pubblica molti anni fa in Casalmaggiore, ed ora trovasi presso il proprietario, l'egregio signor avvocato Gioachino Chinetti a Cremona, dal quale, coll'intendimento di far cosa gradita agli studiosi d'arte industriale, gentilmentente mi venne favorita per pubblicarla nell'*Arte Italiana*.

GIUSEPPE FEI.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

LVI.

Una Scuola Festiva di Disegno

PER GLI OPERAI NELLO SCORSO SECOLO

Se riesce utile conoscere e studiare quanto si faccia da noi ed intorno a noi per istruir l'operaio, acciò possa migliorare la sua condizione morale e materiale, e insieme le industrie e manifatture paesane, contribuendo così al maggiore incremento della prosperità nazionale, sarà pure, crediamo, per lo meno interessante sapere quanto in questo riguardo facevano i nostri antenati, non fosse per altro che per poter, fatti i debiti confronti, constatare e giudicare se e quanto abbiamo progredito sia rispetto ai mezzi impiegati, sia rispetto ai principii informanti le istituzioni.

Riportiamo semplicemente alla luce alcuni documenti che si riferiscono ad una scuola festiva sorta in Padova nell'anno 1771 per lodevole iniziativa dei Capi delle arti de' falegnami, muratori e scalpellini, traendoli dalla filza n. 37 delle determinazioni del Magistrato dei Riformatori per lo studio di Padova, che corrisponderebbe quasi al nostro Ministero della pubblica istruzione.

Se altro non troveremo da ammirare in que' semplici atti, appariranno ad ogni modo la invidiabile sollecitudine, il sicuro colpo d'occhio, il senso eminentemente pratico.

Ecco il primo documento, il primo passo fatto dai Capi d'arte:

" Ill. ecc. ecc. Sig. Riformatori dello studio di Padova.

" Nell'universale consolazione di tutti i buoni di veder di-
" scesa la grandezza di V. V. E. E. al caritatevole ufficio di
" prestarsi sopra luogo per intendere ed esaminare con paterno
" animo quei maggiori bisogni de' sudditi, per i quali la pub-
" blica munificenza si manifesta sempre benefica, si eccita nuo-
" vamente la fiducia di noi sottoscritti capi delle arti de' ma-
" rangoni, muratori e tagliapietre ad umiliare a' piedi delle
" E. E. V. V. queste suppliche a pro delle arti medesime ed a
" benefizio esenziale di tutti gli uomini che dell'arti nostre ab-
" bisognano sempre.

" Vengono queste esercitate, com' è noto, e come si com-
" porta dall'indole della materia che maneggiano, da persone
" che per la loro povertà non possono avere certa educazione
" di lettere, nè molto tempo da studiare, dal che ne deriva che
" esercitandosi poi spogli di principii di scienza, deformano o
" rendono imperfette o poco durevoli le loro opere con sommo
" danno ed intollerabile dispendio di chi le commette, e con ver-
" gogna e pregiudizio notabile dell'arte stessa e della nazione.
" Una provvidenza utilissima perciò, più sicura e maggiore ne'
" suoi effetti delle accademie di disegno che sono in Roma, Bo-
" logna e Parma, si affaccia all'appassionatissimo animo nostro,
" sull'esempio del praticato in molte città della Francia e del-
" l' Inghilterra, ed osiamo implorarla dalla somma carità e dal-
" l'esimia sapienza di V. V. E. E. come rimedio sicuro a to-
" gliere radicalmente tanti necessari difetti nell'arti nostre: ed è
" l'istituzione d'un pratico maestro d'architettura che nei soli
" giorni festivi, mattina e dopo pranzo, insegnasse colle giuste
" regole di celebri architetti ed in lingua italiana a formar di-
" segni e sagome esatte, ed istruire coi buoni principii di pra-
" tica scienza meccanica ne' metodi più facili e più sicuri d'in-
" nalzar colonne, sollevar pesi, conoscere ed adattare secondo
" i varii capi ed i varii usi le diverse materie e forme di ogni
" genere di edifizio.....
" Grazie.

" Marco Prevato primo gastaldo dei Marangoni.
" Giuseppe Maria Sabbadini primo gastaldo dei Murari.
" Francesco Androsi primo gastaldo de' Tagliapietre. „

Quanto senno, quanto senso pratico in questi operai, che dettano con tanta semplicità il programma di una scuola in loro vantaggio e che ritengono fermamente ben meritare della patria con l'istruirsi e migliorare le arti da essi esercitate!

E la supplica provocava la seguente deliberazione da parte dei Riformatori:

1771 12 Aprile, Padova.

" Nulla più bramare potendosi, se non che gli uomini utili
" si rendano co' loro studi al pubblico servizio, alle arti, al com-
" mercio et al bene universale, accoglie il Mag.° nro con piena
" compiacenza la volontaria supplicazione de' capi delle arti
" de' Marangoni, Muratori e Tagliapietre di questa città. „

" Prescelto essendo il pub.° Architetto ab. D. Domenico
" Cerato all'erezione di questa specula, e potendo egli nel tempo
" disoccupato ai lavori della specula stessa secondare la buona
" volontà delli supplicanti capi colle istruzioni et erudimenti nè
" respettivi mestieri d'ognuno, lo eccita il Mag.°, a cui farà cosa
" grata, di assistere nei giorni festivi colli di lui insegnamenti
" e coi principi e progressi della respettiva scienza tutti quegli
" artisti che desiderassero applicarsi a tali studi nelle arti sud-
" dette, onde si formino atti e capaci a sostenere con utilità
" pubblica e privata li propri mestieri. „

L'architetto Ab. Cerato, non isdegnando l'uffizio di porgere pratico insegnamento ad umili operai, ma tenendosene anzi altamente onorato, si affrettava a sottoporre alle E. E. L. L. il programma d'insegnamento, che sotto riportiamo, e sul quale ci asteniamo da qualunque commento, tanto ci pare razionale e pratico per quei tempi.

" Ill. ed Ecc. Sigg. Riformatori dello studio di Padova.

" Nella fortuna di aver avuto l'onore io D. Domenico Ce-
" rato umilissimo servitore delle E. E. V. V. d'essere prescielto
" istruire questa gioventù che vorrà esercitare l'arte del Maran-
" gone, Muraro e Tagliapietra nella pratica scienza dell'Archi-
" tettura Civile, prima di accingermi all'obbedienza delli vene-
" rati eccitamenti delle E. E. V. V. sottometto alli loro sapien-
" tissimi riflessi il piano della scuola, che per la gioventù in-
" tendo seguire.

" Darò principio, a Dio piacendo ed alle E. E. V. V. se
" cosi parerà, alla detta scuola la seconda festa delle prossime
" venture Pentecoste, e continuerò la medesima, mattina e dopo
" pranzo tutte le feste di precetto e le semi-feste sino all'ultima
" festa del mese di Agosto; indi ripiglierò la medesima il primo
" giorno di Novembre, e seguiterò così ogn'anno sino all'ultima
" festa pur del suddetto mese di Agosto.

" Li primi precetti saranno degli Elementi di geometria
" pratica, soltanto necessari all'architettura, e questi gl'insegnerò
" o in voce, o in iscritto, facendo a' giovani fare le figure, se
" sia possibile senza che n'abbiano gli esempi sotto l'occhio,
" perchè in tal modo verranno a crearle da sè stessi, e per con-
" seguenza le resteranno più impresse nella memoria.

" Passerò poi subito a fargli delineare li membri che com-
" pongono li cinque ordini d'architettura, indi gli ordini stessi,
" tenendo l' istessa regola, di farglieli fare senza che vedano la
" figura, oppure con gli esemplari delli più celebri architetti.

" Dell'architettura generale di Vitruvio ridotta in com-
" pendio dal Sig. Perault, ultimamente tradotta dal francese in
" italiano e stampata in Venezia dall'Albrizzi, libro di poca spesa
" e di molto utile, ne farò leggere ogni giorno uno o più arti-
" coli, spiegandoglieli dove ne sarà d'uopo, e facendogliene co-
" piare esattamente le figure.

" In seguito eserciterò li detti giovani nel formare idee di
" ogni genere di edifizio, principiando dalle piccole case sino ai
" più magnifici palazzi, si privati che pubblici, Altari, Chiese,
" Fonti, etc., non tralasciando di fargli riflettere sopra le più mi-
" nute parti di una casa, come sopra camini, cantine, stalle etc.,
" che in molti autori che hanno *ex professo* dato precetti d'ar-
" chitettura talvolta si desiderano.

" Nella meccanica ancora saranno praticamente istrutti,
" facendogli a tempo opportuno, con li reali istrumenti, traspor-
" tare da un luogo all'altro ed alzare pesi di considerevole mole,
" perchè da questa pratica ed esercizio molto si facilitano le
" operazioni, e si risparmiano spese inutili, che ben spesso fanno
" incontrare gli artefici mal pratici.

" Non ometterò ancora di esercitare i detti giovani nel com-
" puto più esatto delle spese che occorrerebbero ad eseguire i
" loro disegni, mentre ben spesso nasce che dalla malizia od
" ignoranza viene spaventato il committente per la eccessiva do-
" manda, o lusingato dalla tenua spesa, che principiata con poco
" non si termina poi alle volte ne meno col doppio e col triplo
" di più.

" Essendo questa scuola destinata per li giovani suddetti
" ch'esercitar vogliono l'arte del marangone, muraro e tagliapietra,
" tre arti esenziali per la costruzione delle fabbriche, farò fare
" ad ognuno respettivamente nell'arte sua qualche modelletto
" in legno o in pietra, v. g. a Marangoni qualche pezzo di cor-
" nice con le sagome e regole insegnate, catene diverse, co-
" perti etc., a Murari qualche modello d'armatura per formar
" volti a crociera, a lunetta, a botte etc., ai Tagliapietra qualche
" modello di altare, tabernacolo, vaso e cose simili.

" Finalmente ogni anno nella respettiva loro classe, a quel
" giovane che si sarà distinto nell'esporre in carta o in modello
" qualche propria idea, non mancherò di riconoscerlo con qualche
" premio per dar stimolo ad ognuno d'impiegare il suo talento. „

„ Questo è quanto umilmente espongo alla sapienza delle
" E. E. V. V. e col più ossequioso rispetto mi prostro. „

Il magistrato dei Riformatori, non credendo decoroso accettare che il maestro premiasse del proprio gli alunni, avocava a se questo compito. Ciò si desume anche dal vedere nell'originale lettera del Cerato cancellato con inchiostro eguale a quello

usato dai Riformatori il penultimo periodo. È una gara di nobili sentimenti fra operai, magistrati e cultori dell'arte, davanti alla quale il cuore si allarga e commuove.

Già il dì 17 d'aprile i Riformatori approvavano il programma del Cerato e ne autorizzavano la pubblicazione, assegnando ogni anno al migliore alunno una medaglia d'oro di quattro zecchini.

Ecco in poco più di otto giorni e con pochissime scritture fondata una istituzione di interesse vitalissimo per la classe delle arti costruttive, la quale in grazia dei sani principii ond'ebbe origine e della praticità dei concetti coi quali fu svolta, prosperò, si moltiplicò in tutte le principali città dello Stato Veneto, e vi durò almeno in alcune, sino al momento che il paese, ricostituito a nazione potè darle un assetto nuovo.

O. C. De Trombetti.

LVII.

LA CAPPELLA PORTINARI ATTIGUA ALLA BASILICA DI S. EUSTORGIO IN MILANO

— *Tav. 45, 46 e 47. Fig. 84.* —

Nell'*Archivio storico dell'arte* Luca Beltrami, ragionando di questa insigne Cappella, la chiama uno degli esempi più attraenti dell'accordo fra l'armonia delle linee architettoniche e le delicatezze della plastica e del pennello, e al tempo stesso uno degli esempii più interessanti per la storia della evoluzione dell'arte locale lombarda verso le forme classiche del Rinascimento. La Direzione del *South Kensington Museum* non era di diverso parere quando, cinque anni addietro, allogò al Sig. Consolani di Roma ed al pittore G. Gnoli la riproduzione al decimo del vero della Cappella, tanto per ciò che si riferisce all'architettura, quanto per ciò che riguarda la pittura e la statuaria. Lo stesso fecero, poco appresso, i Musei di Edimburgo e di Dublino. E noi vorremmo che gli artisti italiani non conoscessero e non apprezzassero meno degli stranieri le glorie artistiche d'Italia.

Il Beltrami non è lontano dal credere che Michelozzo Michelozzi abbia avuto larga parte nell'opera della Cappella; pure giudica che, invece di essere una *creazione di getto*, sia *la risultante di una combinazione fra le nuove forme importate da un artista toscano e le forme tradizionali locali*. Quanto al pittore, rigettata l'opinione che sia Vincenzo Civerchio, accoglie l'altra, che sia Vincenzo Foppa.

Per far conoscere la Cappella e l'Arca ci sembra opportuno di ricorrere a quanto ne dice il Mongeri nel suo libro sull'*Arte a Milano*.

Fig. 84. Pennacchio della cupola nella Cappella Portinari.

La Cappella del martire domenicano fu fatta elevare da Pigello Portinari, di patria fiorentino, gestore nel banco mediceo. La fabbrica fu intrapresa nel 1462 e il fondatore vi fu sepolto sei anni dopo, nel 1468, e pare si trovasse già condotta a fine nel 1466. Il Portinari si valse dell'architetto e scultore, compaesano suo, Michelozzo Michelozzi, in quel tempo qui spedito, al certo dallo stesso Cosimo de' Medici, pel ristauro della casa donatagli da Francesco Sforza. Questa opera fu un atto cortese in ossequio alla nuova dinastia sforzesca, e specialmente verso Bianca Maria, che struggevasi in opere di divozione verso chiese e conventi. Il Portinari volle darvi una ragione: la collocazione onorevole della testa del martire, che staccata dal busto, per opera dell'arcivescovo Giovanni Visconti, nel 1341, nell'occasione in cui s'inaugurò la nova arca, era stata racchiusa entro uno stipo e serbavasi poco decorosamente nella sagrestia.

Nella forma semplice della Cappella distendesi una decorazione di magnificenza singolare. La terra cotta vi assume il contegnoso ardimento dei ceramisti fiorentini nei venti angeli, di forme adolescenti, vestiti di lunghe tunicelle e di pallii, che si movono quasi lievemente danzanti, sulla cornice inferiore del tamburo, tenendo un lungo cordone che gira e passa d'una in altra mano, da cui cade nell'intervallo un pendaglio conico di frutti e frasche; il carattere delle figure alate, l'aria dei volti, l'abbondanza delle chiome, il corpo esile, slanciato, l'acconciarsi dei panni, ci fanno pensare agli angeli del Beato da Fiesole, alle fine e delicate composizioni dei Robbia.

Ebbene, tutto questo sfoggio d'arte, in cui la plastica prende una parte assai vivace e capricciosa, in cui l'architettura sposa alle vecchie forme la ringiovanita arte d'un tempo più antico; ebbene tutto questo, può affermarsi senza esagerazione, è vinto dalla pittura.

Fino all'anno 1870 la cappella per intero, da capo a fondo, incamiciata di bianco con qualche lieve tinteggiatura diversa ai rilievi, cui pure non era stato perdonato, e che si accennavano più che disegnarsi nettamente, la cappella, diciamo, non tratteneva lo sguardo che per le eleganti sue proporzioni. La pittura non poteva vantarsi di avere che nei pennacchi quattro grandi mezze figure, i Dottori della Chiesa latina, guaste e lorde dalla polvere, cui la tradizione aveva dato il nome di Vincenzo Civerchio, accettato dagli intelligenti contemporanei. Non parliamo delle pitture di Cristoforo Störer, uno dei secentisti più sventurati, ond'era coperta l'abside quadrata. Un largo sfaldamento del bianco di calce, accaduto sullo scorcio del 1870, mise a nudo alcune teste bellissime e di conservazione perfetta. In pochi mesi riapparve l'antico splendore artistico.

Dicontro all'ingresso, sull'altare, sotto forme architettoniche si disegna la casa di Nazaret, due corpi di costruzione, secondo l'architettura del rinascimento, congiunti nel mezzo da un piccolo terrazzo aperto a cielo. A destra, in una specie di edicoletta, in piedi, colla persona rivolta allo spettatore e colla testa umilmente piegata all'opposto lato, si tiene la Vergine. Essa ha l'aspetto pudico e peritoso di chi oda una inesplicabile parola; infatti il nunzio angelico le si move dicontro, nell'atto di metter motto, dall'altro lato della zona. Al sommo di questa, pendente sull'aperto terrazzo, entro un' aureola appare l'Eterno Padre benedicente: ai suoi lati, due aggruppamenti d'angeli, portati da una nuvoletta, si mostrano in atto di sciogliere la voce al canto (Tav. 45-46).

Di rimpetto, di fianco altre invenzioni, le quali si legano alle figure dei pennacchi. Dai pennacchi, elevandoci, c'incontriamo nel tamburo circolare e nella danza degli angeli. È qui il caso di avvertire, che dessi, sebbene d'argilla cotta, vanno spogli dalle vetrificazioni fiorentine, ed invece si vestono dei colori e delle dorature consuete alle contemporanee figurazioni lombarde. Il colore è largamente gettato sulle tuniche, sui pallii, sui manti: i visi per esso prendono il naturale colore dell'incarnato, e del pari frutti e foglie hanno l'a-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

spetto del vero. L'oro ricama gli scolli e i lembi dei panni, ne fa scintillar le zazzere, ne ricopre i nimbri.

Nella cappella del capo di San Pietro martire, v'ha un'altra potente attrattiva per lo studioso. Egli sa che già fu trasportata, nel 1736, levandola dalla Chiesa, quasi colà fosse d'ingombro, l'arca mortuaria del Santo (Tav. 47). L'autore del monumento si afferma da sè: sul listello più alto nella parte anteriore dell'arca si legge il nome di esso: Magister Joannes Balducci de Pisis — e la data MCCCXXXVIIII.

Prendendo in rassegna il monumento da sinistra a destra, postosi l'osservatore sulla fronte di esso vede passarsi davanti: la Giustizia, la Temperanza, la Fortezza, la Prudenza; al contrario lato: la Carità, la Fede, la Speranza e l'Obbedienza. Nel medesimo ordine, superiormente appoggiati all'arca: Sant' Ambrogio, San Pietro, San Paolo, San Gregorio; nell'altra faccia: San Gerolamo, San Tomaso d'Aquino, Sant' Eustorgio, Sant' Agostino.

Il monumento è per intero di marmo di Carrara: unica eccezione vi fanno i pilastrelli a sostegno dell'arca, di marmo rosso, l'amandorlato di Verona. Il lavoro è dei più accurati e perfetti. Vi hanno parti che toccano il pregio di un'opera di cesello. Veggansi i cassoni ai piedi dei letti nel terzo dei bassorilievi; dorati e smaltati come sono, si direbbero opera d'oreficeria. Nè solo qui è l'oro; ma questo si diffonde e scintilla da tutte le parti: perduto nelle parti inferiori, conservatissimo ancora nelle parti superiori. Si consideri la bontà e la sicurezza del disegno, la copia delle invenzioni, l'elevatezza e l'ardimento dei concetti; si miri all'artificio col quale sono traforati i bassorilievi a mezzo di ferri ricurvi, onde le figurine risaltano, qua e là, quasi isolate (l'arte, in una parola, dei Busti antecipata di quasi due secoli); si metta in bilancia con tutto ciò che il monumento conducevasi a fine nel 1339, dopo due soli anni di lavoro, e sarà doppio argomento di grande meraviglia.

LVIII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Owen Jones — *Examples of Chinese Ornament selected from objects in the South Kensington Museum and other collections.* Londra 1867.

L'Owen Jones è più conosciuto per la sua *Grammar of Ornament* che per questa raccolta di Ornamenti chinesi. La importanza della sua opera generale ha eclissato l'interesse di questa speciale, come avviene spesso in casi simili; perocchè, essendo il pubblico che fa la notorietà alle opere, quanto più vasta è la serie di bisogni cui soddisfa un'opera, altrettanto essa si estende e si fa nota agl'interessati. Non per ciò la raccolta di Ornamenti chinesi deve essere ignorata o dimenticata da chi tratta le arti decorative; e la breve recensione che sto scrivendo intende a rammentarla, acciocchè gli artisti industriali se ne giovino.

Ordinata cogli stessi criteri della Grammatica dell'Ornamento, la Raccolta di Ornamenti chinesi ne ha il medesimo formato e quasi il medesimo sviluppo, essendo composta di cento tavole. Ogni tavola contiene uno o più modelli o motivi coloriti ed eseguiti con sapiente cura, cioè col massimo rispetto alla fedeltà stilistica. La scelta degli ornamenti è fatta con varietà e gusto e la consultazione della Raccolta si raccomanda anche agli artisti industriali i quali non si propongono lo studio dell'ornato chinese.

Negli infiniti modelli che l'A. presenta v'è da scegliere de' fregi decorativi, dei motivi ornamentali per stoffe, bronzi, lavori in ceramica, ecc.

Considerata poi la raccolta dell'Owen Jones come libro di consultazione per l'ornamento chinese, è il *nec plus ultra*, artisticamente ed editorialmente, di quel che deve essere un'opera cosiffatta.

Ideata con de' criteri pratici, la parte del testo è scarsa e di pochissimo interesse; e le tavole sono descritte ad una ad una in una serie di note, le quali seguono alcune osservazioni riassuntive sopra l'Ornamento chinese, non tenendo conto delle due parole di prefazione in cui l'A. dichiara da quali collezioni ha copiato i disegni delle sue tavole.

Bibl. Julien. — *Album de Reliures artistiques et historiques accompagné de notes explicatives* — Parigi 1869.

Fra le raccolte di rilegature artistiche questa è una delle più belle e complete. È formata da grandi tavole stampate benissimo col processo della fotoincisione o cromoincisione dagli originali appartenenti alla biblioteca di G. C. Brunet e alla biblioteca Mazarina, nonchè alla libreria Bachelin-Deflorenne. Divisa in quattro parti, è accompagnata da una breve prefazione di poca importanza.

Chi si propone lo studio delle rilegature antiche consulterà con molto profitto la raccolta del bibliofilo Julien; in cui, alla grande quantità di lavori francesi, si uniscono lavori italiani. Ma poichè il gusto di questi e di quelli non ha sensibili differenze, come la divisa del bibliofilo Grolier non l'aveva con quella del Maioli (entrambi generosi verso coloro che domandano i libri in prestito), lo studio delle rilegature nella raccolta che qui indico, può esser fatto senza riserve anche da chi ama di conservare integro lo spirito estetico dell'arte nazionale.

A. M.

LIX.

NOTIZIE

Arturo Weese, giovane scrittore, avendo stampato una importante memoria su Baldassare Peruzzi (*Baldassarè Peruzzi 's Antheil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina nebst einem Anhange: " il taccuino di B. P. " in der Comunalbibliotek zu Siena. Ein Verzuch* Lipsia 1894) ha considerato il Peruzzi come decoratore, e ha parlato della decorazione dei soffitti piani e a vòlta nel Rinascimento, mettendo in rilievo la ossatura architettonica della decorazione peruzziana. Inoltre scrivendo intorno al taccuino di disegni del Peruzzi che è nella biblioteca comunale di Siena, ha separato i disegni autentici da quelli di due o tre altri autori: cioè di due sconosciuti ed un terzo, A. M. Lari detto il Tozzo. Stando al Weese il taccuino fu composto fra il 1503 e il 1524.

Scultura medievale dipinta. — Alfredo Melani comunica all'*Arte e Storia* (n. 1. 7. a corr.) di aver scoperto molte traccie di colore e di dorature sul celebre pulpito di Giovanni Pisano che trovasi a S. Andrea di Pistoia. Le figure agli angoli del parapetto ottagonale avevano colorite e dorate le vesti totalmente per via d'un disegno ad intrecci, e il fondo delle storie era ornato di fiori geometrici in colore. Esistono traccie sensibili della colorazione delle figure e dei fondi; e il presente contributo allo studio della policromìa nella scultura medievale italiana, è degno di particolare considerazione.

Nella R. Galleria degli uffici sono state aperte, ultimamente, due nuove sale contenenti cartoni, bozzetti, pastelli ed una collezione di piccoli ritratti; e fra i lavori esposti, che erano sparpagliati e confusi per le diverse sale della Galleria, si trovano alcuni bozzetti d'arte decorativa d'artisti italiani del XV, XVI e XVII Secolo.

Nella stessa Galleria si vedono alcune ancòne o tavole d'altare pregevoli e ben conservate come dipinti, ma mancanti d'adattate cornici o con ornamenti in legname ridotti in istato deplorevolissimo; ed è stato stabilito di restaurare, completare o rifare quelle parti di legname dorato, che sovente sono elemento importante alle opere di pittura.

Il provvedimento è da lodarsi; perchè contribuisce anche a conservare all'arte dell'intaglio e dell'intarsio parecchi lavori notevoli.

Un altare del XVIII secolo. — Nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista a Livorno è stato rimesso in vista un pregevole altare, bello per varietà di marmi ed eleganza di sculture e mosaici, il quale da molti anni non era visibile che in piccola parte, essendo nascosto da un altarone di legname colorito che vi era stato sovrapposto. Tolto l'altare di legname, l'altare primitivo è riapparso in tutta la sua integrità; e chi lo ha visto, ha dichiarato che può annoverarsi fra le migliori opere d'arte possedute dalla città di Livorno. Eseguito ai primi del XVIII secolo, forse nella officina granducale fiorentina delle pietre dure, a spese di Lodovico Da Verrazzano governatore di Livorno, esso fu fatto col disegno di Ferdinando Tacca, figlio di Pietro celebre scultore, ed egli pure abilissimo nell'arte del padre.

Terraglie ornamentali. — Gli edifici medievali della Sardegna, che hanno una fisonomia sì somigliante a quella degli edifici toscani, furono ornati come quelli di Pisa di scodelline di terracotta. È da notarsi che, anche nei tempi moderni, in molti villaggi, massime del campidano d'Oristano, si usano gli oggetti di terracotta (piatti sopratutto) per ornare le pareti delle stanze, e certe figurine bizzarre (cavalli ed altri animali, uomini a piedi ecc.) per ornare la schiena o colmareccio dei tetti.

Un bel dono. — Il sign. J. H. Middleton, direttore del South Kensington Museum di Londra, ha donato al nostro Governo pel Museo di Torcello un calco in galvanoplastica del bassorilievo in argento dorato, posseduto da quel Museo di Londra, che faceva parte degli ornamenti del cancello d'ingresso alla basilica di Torcello.

Noterella stilistica. — Tra gli intagliatori specialmente, si parla molto di stile Luigi XV, Luigi XVI ecc. e l'ornato di questi stili è riprodotto sovente nei tavolini e negli specchi di carattere commerciale. Non tutti gli intagliatori hanno un'idea esatta di tali stili, ossia delle loro differenze; è opportuno quindi osservare che lo stile Luigi XVI, p. es., comprende due periodi: il primo comincia alla fine del regno di Luigi XV, quando la riazione filosofica ed enciclopedica si estende alle arti, e quando i capricci esagerati dei Meissonnier e degli Oppenord — *rocailleurs* deliziosi ma decadenti — provocano da parte dei Blondel e dei Gabriel il ritorno alle antiche tradizioni o, più chiaramente, ai severi e rettilinei motivi del XVII Secolo (si parla di stili francesi); il secondo periodo è quello del regno di Maria Antonietta con i Wailly maestri, ed è il periodo dei profili eleganti e delle delicate imitazioni della natura nell'ornato. Lo stile Luigi XVI (fine dello stile Luigi XV) è grave e robusto, e lo stile di Maria Antonietta è vago e quasi femmineo.

Monticelli Giuseppe Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Bergamo.

Anno IV. OTTOBRE 1895 N.° 10

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LX.

L'ANTICO ALBERGO NELLA SCUOLA GRANDE DELLA CARITÀ ORA ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN VENEZIA

— Tav. 53. Dett. 46. Fig. 85 e 86. —

La piccola sala dell'Albergo, la gemma dell'antico edifizio nel quale era un tesoro di bronzi e di marmi andati poi dispersi, non toccata dalle fiamme che nel 1630 distrussero gran parte del convento della Carità, rispettata dalle demolizioni napoleoniche, oggi rifulge di rinnovellato splendore, in gloria di Tiziano. La vasta tela della *Presentazione*, ricollocata nel posto originario, ha nuovamente illuminato il vecchio ambiente diffuso d'oro e d'azzurro, aggiungendo la sua nota potente alla musica che, con un puro e nobile accordo di colori e di forme, è espressa dal soffitto maraviglioso.

Ivi, tra i fiori d'oro e gli ornati e gli intagli, vivono in rac-

Fig. 85. La *Presentazione al tempio* di Tiziano ricollocata nel suo antico posto.

coglimento, nelle loro imagini di legno scolpito e policromato, i quattro Evangelisti, e meditano, seduti dinanzi ai loro leggii, con gli occhi e lo spirito intesi alle pagine dei vecchi libri rivelatori, entro le loro celle, accanto ad altri libri sui quali è solita fissarsi la loro mente, nella quiete e nella solitudine.

Più che gli Evangelisti (poichè tali li fanno apparire le figure simboliche che li accompagnano) li diremmo quattro anime claustrali, viventi nel silenzio d'un monastero del Rinascimento.

In questa piccola sala, d'un sentimento e d'una significazione così intimi, sulla parete ove sono le due porte, si apre il paese sul quale Tiziano ha rappresentato le montagne del Cadore e le nubi del suo cielo; ed è straodinaria l'apparizione di

POLITECNICO BIBLIOTECA

questa scena della natura in un ambiente ove non si penserebbero altro che gli occhi chini delle Madonne sedute sul trono mistico.

La gran tela, che par quasi turbare così d'improvviso quell'intimo sogno di bellezza, apre un maggiore orizzonte. Quì siamo in un altro ambiente. Nel primo piano, una folla composta di gentildonne, di popolane, d'uomini plebei, di senatori, guardano con atteggiamenti di viva animazione l'ascendere della madonna bambina per l'alta scala, in cima alla quale s'inoltra ad accoglierla il grande sacerdote. Ella è giunta agli ultimi gradini, seguita dalla bionda aureola che circonda il suo capo e si diffonde, come una nube d'oro, intorno al piccolo corpo suo vestito d'azzurro.

La animazione delle figure che assistono alla scena semplice e grande è accompagnata da uno straordinario movimento del cielo

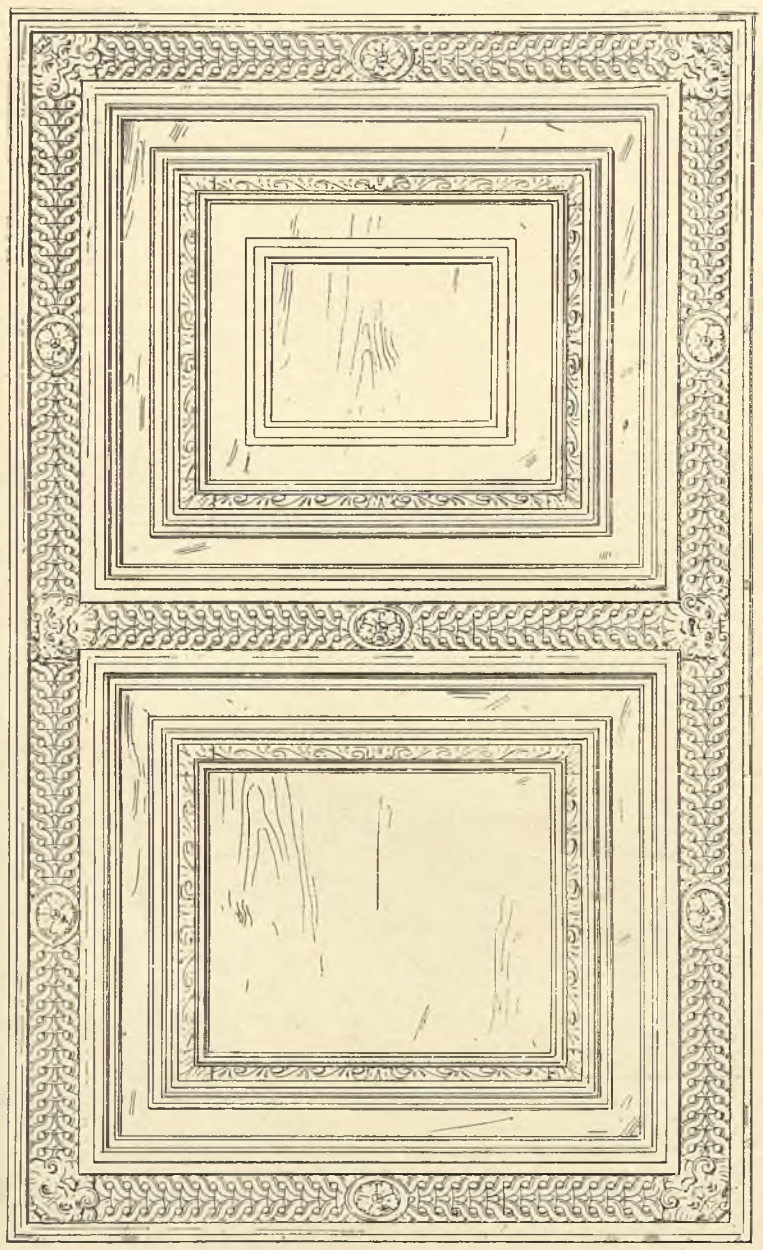


Fig. 86. Imposta di un uscio nell'antico Albergo della Scuola della Carità in Venezia.

nel fondo del dipinto. L'oro e l'azzurro, note dominatrici del soffitto, riapparse nella veste della divina adolescente dal primo piano del quadro, traversano tutta la scena, ora velate e dissimulate, ora manifeste e splendenti, s'insinuano sotto gli archi dei portici, nei toni grigi dei palazzi e degli obelischi, s'accendono un istante sul fastigio dei tempi e finalmente trionfano fra gli alberi lontani e sulle lontane colline e sulle nubi e sulle montagne ardue circondate di nebbie e nel lontanissimo orizzonte.

È una musica, un maraviglioso accordo di colore e di forme che, partendo dall'opera di tempi precedenti, è continuata da Tiziano nel quadro ove, accanto ad alcuni particolari semplici e quasi umili, è rappresentata nel più vivo fulgore la ricchezza e la magnificenza veneziana, ove la verità ed il sogno sono manifestati con la evidenza d'una apparizione.

Quanta dissomiglianza fra questa *Presentazione* e l'altra del Tintoretto nella chiesa della Madonna dell'Orto! In questo quadro la scena rappresentata ha l'imagine d'un sogno, è la visione d'un mondo, che, pur somigliando al mondo della realtà, ne è essenzialmente lontano. A sinistra una fila di figure in ombra, sedute sui gradini d'una altissima scalinata. Una sola figura di vecchio avvolto in un manto giallo esce dall'ombra nel primo piano: le altre hanno l'atteggiamento di sfingi, disposte lungo l'ascendere dei gradini verso l'altezza dove il gran sacerdote attende la Adolescente predestinata.

Ella sale i gradini seminati di scintille d'oro, e procede con grazia infantile; e la forma della piccola persona si disegna nella luce sopra un fondo di cielo sparso di nuvole erranti. E lassù dove la Madonna è giunta, tutta la scalinata appare circondata dall'aria, come un'alta montagna.

Nei più bassi gradini e nel primo piano del quadro, una madre, veduta dalle spalle, indica alla sua bambina la saliente nell'altezza; altri gesti materni appaiono anche a destra, e gli uni e gli altri si accordano stranamente coi gesti enigmatici delle figure sedute e quasi nascoste, a sinistra nell'ombra.

Da tutta la creazione pittorica si ha l'impressione che in quella scena un mistero si chiuda e un prodigio si compia.

Tiziano invece, con la sua tela, ha voluto semplicemente rappresentare una festa di colore e di luce, nello splendido ambiente veneziano del secolo decimosesto.

La *Presentazione* fu eseguita fra il 1534 e il 1538; ma verso la fine del secolo decimosettimo patì molti restauri, per i quali l'effetto generale del dipinto fu alterato. Più tardi, il dipinto fu tolto dalla parete originaria e gli spazii formati dalle due porte furono riempiti e le figure completate dal punto in cui le porte le interrompevano. Quanto all'effetto generale del dipinto, lo Zanetti, che scrisse nel secolo scorso, dice che *era necessario supporlo senza vederlo* « poichè chi ha rinettato il quadro ha creduto « di dargli la vera armonia, lasciando quella nuvola in un lume « quieto, (come dicono) basso e accordato. La verità è che ora « tutto il giuoco del quadro è perduto; ed è secondo l'intenzione dell'autore stranamente privo del vero accordo. »

Affermavano infatti alcuni contemporanei di Tiziano che egli nel suo quadro volesse fingere la luce ne' campi aperti quale si vede all'inclinarsi del sole verso sera. « Gli orizzonti assai lumi- « nosi dietro le montagne, le ombre incerte, e più le carnagioni « brune rosseggianti delle figure li inducevano a creder questo. « Una di quelle opere volean che fosse il presente quadro. La « gran nuvola che sta quasi nel mezzo risplendente più che ogni « altro oggetto, che muovesi veramente, si cambia e scioglie « sotto gli occhi di chi la mira, n'era la prova più forte; ag- « giungendosi le tinte basse alquanto delle altre parti e calde. » (Della Pittura Veneziana II).

Il pittore Marius De Maria, membro della commissione di vigilanza sui restauri, ebbe ed accettò l'incarico di dirigere il restauro col quale si tentava di ritrovare l'effetto del quadro. E l'opera di questo artista e del restauratore che eseguì la pulitura della nuvola tizianesca, condusse appunto a ritrovare il maggior chiaro del dipinto sulla cresta del grande cumulo di vapori che coronano le vette dolomitiche del Cadore. Riapparso questo chiarore e l'altro men vivo ma più diffuso sulle colline lontane, in quella piccola sala dell'Albergo, su quella parete illuminata da una luce radente e sotto l'oro e l'azzurro del soffitto antico, fu sentita la potenza della visione tizianesca. Dal soffitto dovè certo l'artista attingere la prima ispirazione; poichè i due toni che vi cantano la loro musica intima e profonda penetrano nel quadro, lo percorrono e vi trionfano sino all'orizzonte. E oggi si deve gran riconoscenza a chi ha pensato e a chi ha voluto mostrare in qual modo le due opere si continuino e si completino come le strofi d'una unica ode, come le parti d'uno stesso canto.

La porta dell'Albergo, ostruita da un banco con la relativa spalliera collocata intorno alla sala nel secolo decimottavo, fu riaperta e apparve bellissima nelle proporzioni e negli intagli della parte esterna. Al posto del banco fu ricollocato in giro un bel coro del cinquecento; fu ricollocato di rimpetto alle due finestre il ricco quadro di Jacopo Alemanno e di Antonio da Murano, e le due pareti rimaste vuote furono finamente decorate d'ornati di carattere antico dal pittore Mariano Furtuny.

Era in questa sala, oltre alle pitture di Tiziano, di Jacopo Alemanno e Antonio da Murano, un ritratto, forse dipinto da Gentile Bellini, del cardinal Bessarione, confratello della Carità, nato a Trebisonda nel 1395 ed eletto arcivescovo di Nicea dall'imperatore Giovanni Paleologo nel 1439. Questo cardinale oggidì noto per il dono della sua preziosa biblioteca alla Repubblica, fu benemerito della Scuola cui appartenne per l'altro dono del famoso reliquiario della Santa Croce costrutto nell'undecimo secolo e appartenuto agli imperatori d'Oriente. Il reliquiario fu portato a Venezia nel 1472 e fu provvisoriamente depositato nella chiesa di San Marco; donde, accompagnato da lunga processione e con l'intervento del Doge, del Senato e delle Scuole Grandi, fu trasportato alla Scuola della Carità.

Nel 1540, essendo stato rubato il ritratto, i confratelli ne ordinarono un altro al Cordegliaghi. Il quale ritratto oggi esiste nella biblioteca Marciana e rappresenta il cardinale veduto di profilo e vestito da monaco Basiliano, sostenente con le mani il reliquiario della Santa Croce.

La Scuola della Carità faceva parte delle sei Scuole Grandi, anzi fu la prima ad essere istituita, e da essa, dice il Sansovino

« tutte le altre cinque presero la forma loro così nel modo della « fabbrica come del governo. »

Queste sei Scuole Grandi, di cui facevano parte nobili e plebei e che erano sottoposte al Consiglio dei dieci, eleggevano per un solo anno un Guardian Grande e un Vicario, i quali nella festa del Corpus Domini uscivano vestiti « l'uno di color creme- « sino e l'altro di panno pavonazzo con le maniche alla ducale. » Le sei Scuole, con le entrate dei lasciti, maritavano ogni anno più di 1500 ragazze.

Davano anche cibo e ricovero ai poverelli, cui distribuivano inoltre notevoli somme di denaro. E il Sansovino aggiunge che « rappresentano anco un certo modo di governo, nel quale i « cittadini, quasi in propria Repubblica, hanno i gradi e gli onori « secondo i meriti e le qualità loro. »

La Confraternita di S. Maria della Carità fu fondata nel 1260 nella chiesa di S. Leonardo in Cannaregio. Nel 1344, comperata dai canonici della Carità un'area vicina al loro convento, vi fabbricarono la Scuola della Carità, alla quale nel 1411 aggiunsero un ospizio per i fratelli poveri. Questa Scuola nel 1310 si fece grande onore per un fatto d'armi col quale in piazza S. Luca essa debellò, in compagnia della Scuola dei pittori, una parte dei congiurati di Baiamonte Tiepolo.

Facevano parte della Scuola anche i famosi principi giapponesi di cui parlano le vecchie cronache, i quali nel 1585 vennero a Venezia, recando ricchi doni.

La Scuola della Carità, il convento e la antica chiesa fondata nel 1134, furono in questo secolo trasformati in Accademia di Belle Arti. La quale ebbe origine nel seguente modo. Racconta il Boschini che un senatore abitante della parrocchia di S. Gervasio e Protasio, aprì nella propria casa una Accademia universale di *Filareti*, o amatori della virtù. « Egli, dice il Bo- « schini, concede a vecchi et a giovani pittori, et a qual si sia « dilettante curioso di questa professione, libero l'adito per in- « trodursi a disegnare dal nudo in stanze terrene a ciò destinate, « con pensiero di arricchirle di tutti li rilievi che migliori di « gesso potrà raccogliere per servizio e comodo degli studenti, et « inoltre dà libertà a cadaun altro professore di qual si voglia fa- « coltà liberale nei giorni festivi di tutto l'anno di congregarsi « nelle sue stanze superiori, ove s'abbia liberamente a discorrere « di pittura di prospettiva di ottica di architettura di geometria « et insomma di tutte quelle scienze che più sieno di aggra- « dimento ai congregati. »

Mancano notizie della durata e della fortuna di questa Accademia. Ci è solo noto che nel secolo passato, con successivi decreti, fu istituita a Venezia una pubblica Accademia di pittura scultura e architettura, la quale aveva sede in un palazzo in Calle Valleressa. Questa Accademia nel 1807 fu trasportata dove è ora, nel locale all'uopo ridotto dal Selva, e arricchita da una collezione di gessi donati dall'imperatore Francesco I d'Austria, il quale li aveva acquistati dall'abate Farsetti.

Dal 1807 sino al 1856, nella Accademia sempre accrescendosi il numero delle opere di pittura provenienti dai depositi demaniali, o, per dono, da private raccolte, furono demolite altre parti della antica chiesa e del vecchio convento, e furono edificate nuove sale e nuove scale e portici nuovi a spese del venerando edifizio. Nel convento ove, nel 1177 il papa Alessandro III fu accolto profugo e visse quasi un anno umilmente, fuggendo il Barbarossa, furono edificati gli uffizi della più mortifera Accademia del mondo; e le opere di questi accademici furon collocate nelle sale formate entro lo spazio del nobilissimo tempio, dove tre dogi, Marco e Agostino Barbarigo e Nicolò da Ponte, erano sepolti entro splendidi mausolei.

Volgono oggi giorni migliori per l'edifizio; poichè, tolte le vane opere di falsa pittura dalle pareti contaminate, la sala che le accoglieva è stata destinata a riunire le istorie che Vittore Carpaccio dipinse nell'oratorio di Santa Orsola, e Tiziano Vecellio è stato ricollocato nel suo trono di gloria, entro la sala dell'Albergo.

ANGELO CONTI.

Fig. 87. Cassapanca del sec. XVI nella chiesa di S. Jacopo in Campo Corbolini a Firenze.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

LXI.

L'ADDOBBO DI DUE CAMERE IN DUE QUADRI DEL CARPACCIO E DEL SANTACROCE

— Tav. 54. —

Da qualche tempo si torna all'antico per la decorazione degli appartamenti, e, in generale, per ogni ramo di arte industriale. Tra i fabbricanti di mobili, gli stipettai, i decoratori di stanze, i paratori di chiese, i tappezzieri, i fabbri, gli orefici e via dicendo, ne trovi che si studiano di soddisfare questa tendenza, e già molti di essi parlano di stile della tal epoca, del tal tempo con una sicurezza che, naturalmente, merita più spesso compatimento che approvazione. Seguono una nuova moda per la quale, i più, non hanno che idee confuse e falotici criteri. I meno impacciati dilapidano, sovente

senza discernimento, le pubblicazioni illustrate che si diffondono dalla Francia sull'arti sontuarie.

L'*Arte Italiana* è nata colla buona intenzione di dare a questo ritorno all'antico un avviamento razionale, indicando come e dove si devono cercare tipi e modelli di stili ben determinati nei rispettivi caratteri di forme, di colorazioni, di varianti. I fascicoli pubblicati da qualche anno possono provarlo, intesi come sono a servire da esempio e incitamento nel ricorrere alle fonti italiane più certe e indicando gallerie e collezioni d'arte per cercarvi esemplari applicabili ad ogni genere di arte industriale.

Oggi diamo la riproduzione grafica di un quadro di Francesco Rizzi, detto Santa Croce, colla data 1504. Il dipinto esiste nella Galleria Carrara a Bergamo, e ci sembra venga opportuno al nostro proposito.

Il lusso dei panneggiamenti attorno alle porte, alle finestre, ai poggiuoli, ha raggiunto nell'interno degli appartamenti un grado di esagerazione insopportabile. Le tendine doppie e triple, le tende di garza ricamata disposte a cascate, i grossi tessuti sovrapposti a festoni e baldacchini, a risvolte, a fiocchi, sembrano intesi a raccogliere nel minor tempo possibile la maggior quantità di polvere e a intercettare la luce. Penetrando di giorno in un salotto così addobbato, pare di entrare in una scura grotta. Si esita a inoltrarsi senza una guida tra quelle tenebre palpabili; si teme di urtare contro un vaso giapponese, di pestare un piedino che volentieri si vorrebbe baciare, e si aspetta di orizzontarsi per muovere innanzi il passo.

In alcune case signorili è incominciata la reazione contro questo nuovo genere di oscurantismo. La riproduzione grafica del quadro del Rizzi fornisce l'esempio di un partito decorativo per stanze col quale i panneggiamenti cedono il posto alla pittura ornamentale, mentre dinanzi ai vetri resta possibile mettere una tenda da alzarsi e da lasciar cadere quando il sole disturba.

Quella fascia dipinta, che adorna con geniale sobrietà la stanza ove ha luogo la salutazione angelica, ricorre orizzontalmente in alto, s'inchina per così dire all'incontro del cherubino che spicca sotto l'archivolto della bifora tra viticci di foglie verdi e bianche margherite, discende lungo il lato del vano sino alla soglia, l'asseconda, risale dal lato opposto per riprendere la via dritta orizzontale, disposta a ridiscendere e cambiare direzione in modo analogo sulle quattro pareti, secondando le varianti di ogni forma architettonica. Il partito ha unità e varietà, semplicità e movimento, è suscettibile di svariate applicazioni, può assumere tanto le forme ornamentali ampie e severe, quanto aspetti vaghi e capricciosi.

L'altra riproduzione grafica è tolta da un quadro segnato *Vittore Carpaccio*, la *Natività della Vergine*. Esiste nel riparto Lochis della stessa Galleria Carrara. Il letto dal quale santa Elisabetta assapora finalmente le gioie d'una tarda maternità, rialzato come su un palco dall'enorme cassone, comodo rifugio pei sorci, gradino incomodo per andare a coricarsi, è chiuso da un baldacchino, in un angolo della stanza, come per raccogliere e conservare le espirazioni e le esalazioni malsane di chi deve dormirvi. Ecco la prova che, se tutto è buono per la storia del costume, non tutto nel mobiglio antico è da imitarsi. Tuttavia sulla destra del letto, sino a una certa altezza, la parete è tappezzata di stoffa leggera, di un verde smorzato, decorato leggiadramente da una fascia di riquadratura, con ornati agli angoli interni, il tutto a sottili filettature d'oro. Il partito, certo elegante e fine, merita d'essere segnalato.

Per tipi di stoffe c'è in questo quadro un bell'esemplare di tappeto, gettato sopra un banco al primo piano.

Guardando i quadri di questa Galleria, ricca di bellissime e rare opere, ma non esente da arrischiate attribuzioni, ho notato altri tipi di ornamentazione di stoffe, tra le quali un manto di Madonna di Iacobello del Fiore, abbagliante di sfarzo, tutto a fondo d'oro, orlato da tre file di palline d'oro e pieno di grandi fiori rossi piegati sui lunghi garabi e rilevati di dorature granite. Di un altro manto, non meno ricco, ma di una magnificenza più severa, Ambrogio da Fossano, in un suo quadro dei più notevoli, ha rivestito l'imperatore Teodosio che incontra sant'Ambrogio in Milano. La stoffa è un tessuto d'oro pallido sul quale si svolge un ricamo fitto a contorni sottili turchini.

LUIGI CHIRTANI.

LXII.

L'ALTARE DI DONATELLO

— Tav. 49 e 50. Dett. 48, 49 e 50. Fig. 88. —

Di questo Altare che, il giorno 18 del passato agosto, fu inaugurato in presenza del patriarca di Venezia e di otto vescovi, durante le cerimonie per il settimo centenario dalla morte di S. Antonio, la stampa italiana e straniera s'è occupata con vivo interessamento.

Venne anche riprodotta da qualche periodico la grande fotografia che i fratelli Alinari di Firenze cavarono dall'Altare il giorno innanzi alla consacrazione. A noi piace dare nell'*Arte Italiana* i disegni al vero dei dettagli, accompagnati da una veduta prospettica, la quale può chiamarsi schematica e nella quale manca la imponente figura del Crocifisso.

I seguenti brani di un lungo scritto, pubblicato dall'architetto nell'*Archivio storico dell'Arte*, gioveranno a porgere una idea dello scopo e dei criterii, che ispirarono codesta ricomposizione dell'Altare di Donatello.

Intendiamoci. Bisognerebbe dire: la ricomposizione o, meglio, la riunione delle opere di statuaria, le quali figuravano già nell'altare di Donatello.

Pretendere di rifar l'altare nelle sue forme architettoniche sarebbe una goffa vanità di artista presuntuoso. Manca persino il più logoro frammento di modanatura o di ornato, manca persino il più sdrucito documento grafico. Non un dipinto murale, una tavola, una tela; non un marmo scolpito, un bronzo, una pietra; non uno sgorbio tracciato sopra la pergamena od uno schizzaccio in carta, che ricordi l'altare. Quanto ai documenti contemporanei scritti, sempre insufficenti, quando son soli, ai bisogni dell'architetto, riescono nel caso nostro notevoli e curiosi per lo storico e per il critico, ma per chi tenga il compasso e la matita in mano non servono davvero a nessun costrutto.

Non importa. Fatto sta che una trentina di opere, fra statue e bassorilievi, molte meravigliose, tutte importanti, molte compiute proprio da Donatello, tutte immaginate e dirette da lui per l'altar maggiore della Basilica padovana, stettero insieme dal 1450 al 1579; e, sebbene sparse qua e là nella chiesa e collocate barbaramente, furono conservate, sicchè il tornarle a mettere in compagnia, secondo le ragioni storiche, artistiche, prospettiche, è certamente una bella impresa.

Eugenio Müntz nel suo *Donatello* affermava che codeste opere dovevano formare *l'ensemble le plus considérable, à coup sûr, que le XV siècle ait produit*. Il signor Bode nel suo *Donatello a Padova* mette le sculture di cui parliamo fra le più belle del rinascimento italiano; e, conservatore quale egli è del R. Museo di Berlino, si compiace che quell'amministrazione abbia fatto cavare da esse, per vantaggio degli studiosi, le forme in gesso, tanto più, soggiunge, che gli originali, dispersi nella chiesa e deplorabilmente collocati, non si possono ammirare sul luogo. Hugo von Tschudi nello studio su *Donatello e la critica moderna* nota con rincrescimento come *della ricca composizione e del grandioso effetto dell'altare* non sia più possibile oggi formarsi un'idea. E le citazioni potrebbero continuare un pezzo, essendo pochi gli scrittori, che trattino sul serio di Donatello senza deplorare la distruzione del vecchio altare e la disgregazione delle sue parti statuarie, principiata nel 1579, compiuta nel 1651. Ed è quindi strano che nessun architetto abbia tentato, per quanto sappiamo, di riunire in un corpo unico le membra sparse....

In conclusione, per l'altare di Donatello la nostra ricchezza si riduce a poche preziose righe dell'Anonimo Morelliano, e ad alcuni magri, anzi ischeletriti documenti.

Non tentando dunque di afferrar l'impossibile, contentiamoci di vedere i lavori del grande artefice riuniti di nuovo in un altare modesto, e distribuiti e collocati così come stavano nella prima metà del Cinquecento, quando ancora l'opera non aveva subìto nessuna grave e deplorevole alterazione. Ma la semplicità dei concetti architettonici e ornamentali, per cui sieno lasciate splendere, non impacciate, non disturbate da odierne fantasie, le vecchie opere insigni, non raggiungerebbe il suo intento quando i membri dell'architettura, le sagome ed i fiorami facessero pensare ad un'arte diversa dall'arte di Donatello. Imitar da Donato, ma imitare spontaneamente, senza fatica, senza artifizio: ecco il punto.

Fra le opere di lui bisogna evidentemente scegliere quelle che più s'accostano al carattere di un altare e più s'avvicinano agli anni in cui il Fiorentino lavorava per la Basilica padovana. Il pensiero corre immediatamente all'ampia cantoria di Santa Maria del Fiore, che ora s'ammira ricomposta nel Museo dell'Opera, di cui le parti sotto il fregione de' putti danzanti son tutte antiche. È la più rilevante opera architettonica di Donatello, compiuta pochi anni prima ch'egli principiasse il nostro altare di Padova. Nel 1440 gli pagano cento fiorini d'oro *pro parte solutionis pergami*.

Dopo la Cantoria verrebbe per l'importanza architettonica l'*Annunziazione* di Santa Croce, ma qui v'è un dubbio. Quando fosse opera giovanile, come, insieme col Vasari, quasi tutti, anche i più recenti scrittori, affermano; quando risalisse al 1406, come registrò anche il compianto Milanesi nel suo affrettato *Catalogo delle opere di Donatello*, pubblicato il 1887, l'*Annunziazione* sarebbe troppo lontana dall'altare del Santo.

Ma se lo Tschudi ha ragione di giudicarla posteriore al 1433, se pensa giusto attribuendola ad un periodo *immediatamente precedente a quello delle opere di Padova*, il bassorilievo di Santa Croce con la sua ricca incorniciatura diventa un esemplare magnifico. E in verità, guardando il tabernacolo di San

Pietro in Vaticano, quello che fu riconosciuto dallo Schmarsow e che va riferito al secondo soggiorno del maestro in Roma, cioè agli ultimi mesi del 1431, nel che il Gnoli, fine studiatore delle opere romane di Donatello, consente: guardando a quella architettura incerta e tormentata, è impossibile non riconoscere che l'architettura dell'*Annunziazione* vien dopo. Ed è pure impossibile non vedere quasi un'identità di spirito architettonico e ornamentale fra questo lavoro e la cantoria, nella quale abbondano gentili adornamenti nelle gole, negli ovoli, nelle fusaiuole, nei tori, festoni di frutti e fiori allacciati da nastri svolazzanti, conchiglie allineate in fregi, vasi, fogliami variamente girati, testine d'angeli alate: tutte cose che l'artista fece riprodurre a Padova, modificandone un poco il garbo, nel *coro de marmoro*, nelle facce della tribuna.

Non mancano dunque i sicuri modelli d'una maniera architettonica donatelliana, i quali, imitati con discrezione, bastino a imprimere alla umile composizione d'un altare odierno quel tanto d'antica apparenza, che è necessario all'accordo con i trenta bronzi e con la *Deposizione* di Donatello....

Per l'Altare, che oramai è chiamato di Donatello, l'architetto Boito ebbe incarico di disegnare i sei candelabri del dossale, i quattro candelieri della mensa, la tabella per cartagloria e il leggio. Questi ultimi lavori, dei quali la nostra *Arte Italiana* porge la riproduzione alle Tavole 49 e 50, vennero eseguiti tutti d'argento dall'abile cesellatore milanese Lomazzi, e furono da lui esposti nell'ultima e notevole Mostra Eucaristica.

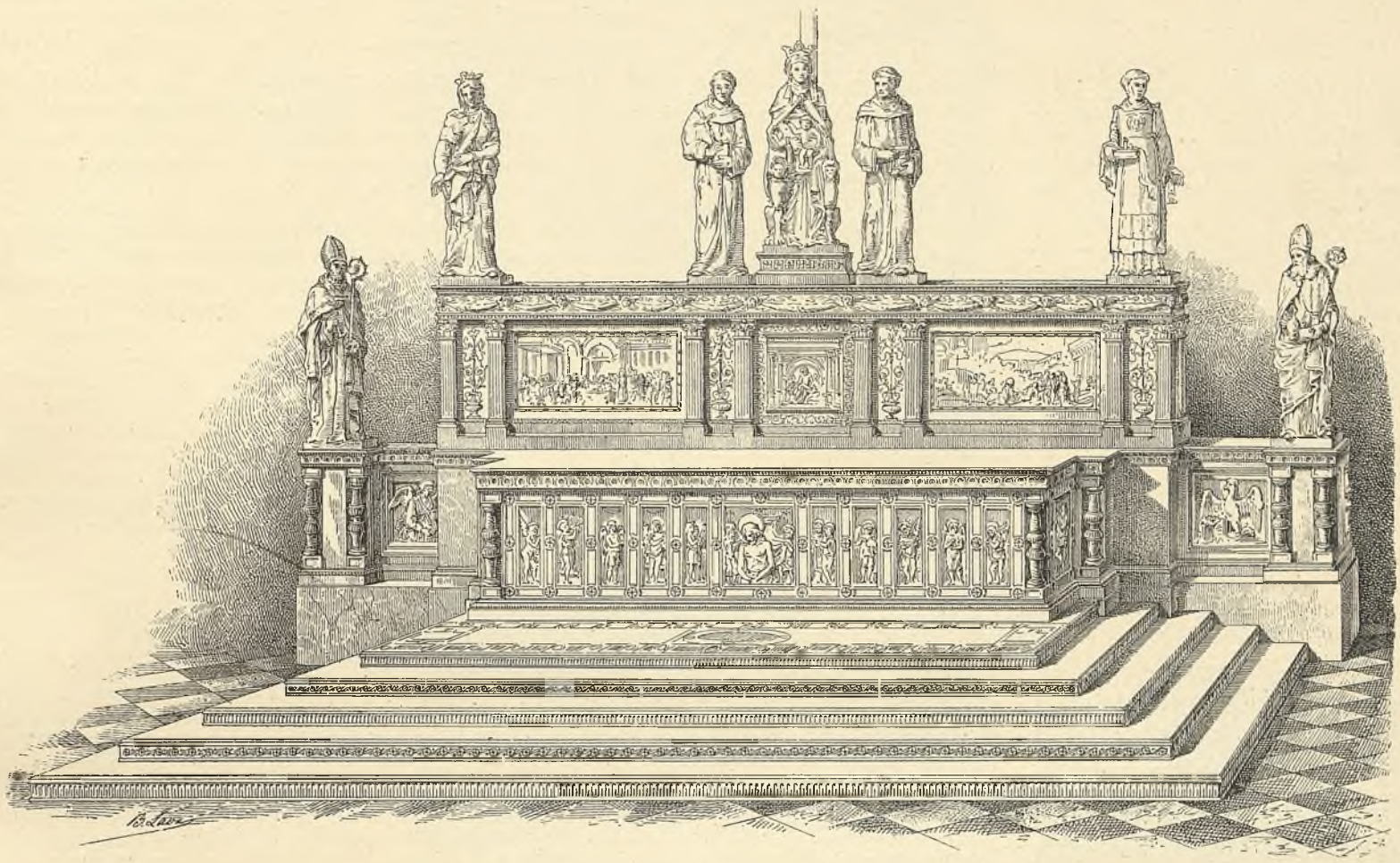


Fig. 88. Altare di Donatello nella basilica di S. Antonio a Padova.

LXIII.

LO SCALONE DEL PALAZZO BRASCHI A ROMA

— *Tav. 45.* —

Nella vita di Antonio da San Gallo, Giorgio Vasari narra come Antonio del Monte, Cardinale di Santa Prassede, volle che " il medesimo gli facesse il palazzo dove poi abitò, che risponde in Agone dove è la statua di maestro Pasquino „.

Il palazzo passò quindi alla gente Orsina, dalla quale nel 1728 lo acquistava Odescalchi, duca di Bracciano, in concorrenza col principe Santobuono Caraccioli. I due compratori se lo disputarono lungamente innanzi alla Sacra Rota, fino a che un rescritto santissimo non sottrasse la disputa ai tribunali, dandola a giudicare ad una congregazione di prelati.

Questa assegnò il palazzo in proprietà alla Casa Santobuono, la quale ne ebbe possesso fino al 1791, epoca in cui per 52 mila scudi lo cedette alla famiglia Braschi-Onesti. Questi nobili di Cesena, inebriati forse della sorte toccata ad uno di loro, pensarono bene di distruggere il vecchio fabbricato, incaricando della ricostruzione del nuovo l'architetto Morelli.

Tale impresa fu caratterizzata quale monumento di fasto orgoglioso; e lo stesso Moroni confessa che la malignità ebbe perciò campo di sfogarsi contro la famiglia del Papa, compreso Pio VI.

In una nota del compianto Milanesi alla vita di Antonio da San Gallo, apprendiamo che " il palazzo corse pericolo di essere atterrato per la nuova fabbrica di Don Luigi Braschi-Onesti, ma fu tuttavia conservato, grazie alle disposizioni prese a tal'uopo dall'architetto Cosimo Morelli „.

Donde l'erudito e coscenzioso scrittore abbia tratto questa notizia, nella nota al Vasari non è detto; — so però che nel diario romano, il *Cracas*, si parla dei disegni del palazzo presentati dal Morelli a Pio VI il giorno 5 giugno 1790; nel 25 dicembre del 1792 si annuncia la esposizione del modello in legno; il 12 febbrajo 1793 si ricorda la prima demolizione del palazzo Orsini dalla parte di San Pantaleo; il 23 luglio 1793 si parla del distacco di quattro pitture murali " estratte dall'antico palazzo Orsini senza lesione alcuna, per opera del Sig. Giacomo Suzzi pittore imolese „ — e più tardi si annunzia la pubblicazione del rame in foglio grande, con questa iscrizione " Veduta del palazzo Braschi a Pasquino in Roma — Architettura del cittadino Cosimo Morelli Imolese — Ciro Santi delineò e incise „.

Evidentemente sarebbe importante stabilire quale sia, nella attuale sede del ministero dell'interno, la parte antica dell'edificio Sangallesco, quale la parte del Morelli; ma questa indagine ci trarrebbe lungi dal nostro compito di dettare poche parole sullo scalone del palazzo. Ricorderemo solo che il Mo-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

relli fu, per i suoi tempi, architetto di vasto genio. In Imola lasciò molte opere. In Roma edificò il teatro che prese nome di Tordinona, diè i disegni per la sacristia della basilica Vaticana. Pio VI lo ebbe in gran conto, e colle proprie mani gli impose la croce di Cavaliere dello Speron d'oro.

Il palazzo Braschi è di solida struttura e di aspetto imponente.

Nell'interno per due scale si ascende agli appartamenti; una di esse è di poca importanza, l'altra veramente bella e magnifica per ricchezza di marmi, bontà d'architettura, varietà di ornamenti.

Lo scalone si svolge in una pianta quadrata e si eleva in grandi rampe, difese da parapetto a balaustrato, su cui si innalzano sedici colonne joniche di granito, destinate a sorreggere le volte dei rampanti e i ripiani superiori

Lungo le pareti si ripete l'ordine architettonico, arricchito di scomparti, ornato da fini e gentili cornici di stucco, racchiudente nicchie con statue e busti, bassorilievi con scene classiche e mitologiche, festoni di frutta e fiori, trofei militari, leoni, sfingi, geni reggenti emblemi e candelabri.

Tutte le vôlte, tanto quelle che ricoprono i piani, quanto quelle che formano i rampanti, hanno anch'esse scomparti di cornici greche, di rosoni, di ornamenti a fogliame e a figurine, per modo che alla ricchezza fa degna armonia la vaghezza, la gentilezza, la varietà della ornamentazione.

Uno dei migliori pregi di questa scala consiste, a nostro avviso, nel fatto che, sebbene eseguita sotto l'ispirazione dell'architettura dell'Impero, non presenta nella quantità degli ornati quell'arida imitazione del classico, distintivo delle opere sorte in quell'epoca, ma invece lascia ammirare nell'ornatista una schietta libertà, che, unita alla eleganza e alla ricchezza, risente delle buone tradizioni del 500. Difatti anche nell'esterno del palazzo, il prospetto severo ricorda le architetture venete del bellissimo periodo del Sansovino.

Ai tempi in cui il Nibby scriveva la sua " *Roma nel 1838* „ molte preziosità archeologiche ornavano il palazzo Braschi e molti quadri di Tiziano e di Murillo, di Fra Bartolomeo da San Marco e di Paolo Veronese adornavano le dignitose pareti.

Ora sarebbe difficile dire quale via abbiano preso quei capolavori dell'antichità e del rinascimento; ed oggi il palazzo, dopo varie vicende, è la sede del ministero dell'interno. Su e giù per il nobilissimo scalone si aggirano deputati e senatori, prefetti e sindaci, funzionari e confidenti; e non è raro il caso d'incontrarvi qualche sacerdotessa di Venere Pandemia, chiamata a regolare i suoi conti coll'ufficio di igiene.

R. Erculei.

LXIV.

UN LASTRONE FUNEBRE ED UNA CASSAPANCA NELLA CHIESA DI S. JACOPO IN CAMPO CORBOLINI A FIRENZE

— *Fig. 87, 90 e 91.* —

Fig. 89. Putti, nei pilastri della Cappella Colleoni a Bergamo.

A metà circa della vecchia Via Faenza, che un giorno si chiamò Borgo di Campo Corbolini per esser posta fuori dell'antichissimo cerchio delle mura della città, trovasi un'antica e poco nota chiesetta dinanzi alla quale sporge un portichetto sostenuto da pilastri ottagonali con capitelli adorni di alcuni stemmi familiari.

Tra pilastro e pilastro, dei pesanti e rozzi cancelli di legno impediscono l'accesso al portico e per questo il volgo suol chiamare comunemente *la chiesa de' cancelli*, quella che fu un giorno detta S. Jacopo in Campo Corbolini.

I vecchi ricordi dicono che fu eretta, in mezzo a' campi ubertosi i quali stavano attorno alla città irrigati dalle acque vaganti del Mugnone, nel 1206 e che nello stesso anno fu consacrata solennemente da Giovanni vescovo di Firenze e da Ranieri vescovo di Fiesole.

Del XIII secolo non ha ora più i caratteri; ma è certo un singolare esempio di architettura semplice, severa e tipica del successivo secolo, nel quale fu ampliata e novellamente adorna.

Chiusa per la maggior parte dell'anno, abbandonata in possesso di privati i quali dimorando all'estero non hanno per essa che una cura molto relativa, cotesta bella chiesetta è oggi dimenticata da' più, e solo i forestieri scorrendo le guide sono spinti a recarsi colà per visitare alcune opere d'arte che vi stanno racchiuse.

E c'è ragione di non trascurare la visita di S. Jacopo in Campo Corbolini, giacchè pochi sacri edifizj hanno come quello conservata attraverso a' secoli del dominante barocchismo una armonia completa d'insieme, un carattere così schiettamente originale, vuoi per il sentimento locale, vuoi per le qualità stilistiche dell'architettura ogivale toscana.

L'hanno rozzamente imbiancata, han coperto di grosso scialbo le finezze de' caratteristici intagli de' capitelli; ma lo scheletro del fabbricato, il tipo generale de' bei pilastrini sui quali si svolgono gli archi di sesto acuto e le volte con severe e svelte nervature, le graziose finestrine oblunghe, rimangono ancora intatte, esempio assai raro nelle chiese Toscane di quel tempo.

E nemmeno sono scomparse parecchie fra le opere d'arte che arricchirono un giorno questa chiesa, per la quale ebbero cure ed affetto costante i cavalieri dell'ordine Gerosolimitano.

Nei ricordi della chiesa e dell'ordine si troverebbero i nomi più illustri, non solo di Firenze, ma d'Italia tra coloro che furono investiti della Commenda Corbolina, e qui risiedettero, e che sotto le volte del devoto tempietto ebbero onore di sepoltura e di monumento.

Vi fu disgraziatamente un tempo nel quale la smania innovatrice ferocemente prevalse e s'impose, un'epoca nella quale le bellezze dell'arte del medioevo e del risorgimento non furono nè comprese nè apprezzate; senza di ciò, il nudo e modesto pavimento di S. Jacopo sarebbe ancora coperto di artistici lastroni posati sulle tombe di commendatori e di cavalieri illustri di quell'ordine religioso e guerresco, il quale accoglieva nel suo seno soltanto i discendenti da nobilissime schiatte.

Ed oggi esistono tre soli lastroni che, tolti dal luogo per tanti secoli occupato, si veggono murati nelle pareti. Gli altri sono scomparsi e con essi tanti stemmi ricordanti personaggi e famiglie insigni e le iscrizioni attestanti la pietà di fedeli che questo devoto tempio avevano voluto dotare di cappelle e di altari e abbellire con opere d'arte.

Le pareti dovevano essere in gran parte dipinte a fresco; ma gli affreschi deteriorati per causa dell'abbandono, anneriti, passati di moda, vennero martellinati e disfatti, e sui pochi superstiti passò il rozzo pennellone dell'imbianchino. Ora appena qualche traccia si rivede qua e là; ma ridotta in condizioni veramente deplorevoli.

Tra le opere d'arte tuttora esistenti in S. Jacopo, ricorderò una tavola ghirlandajesca assai trasandata, il lastrone funebre di pietra colla figura giacente di Fra Jacopo da Imola cavaliere gerosolimitano morto nel 1320, ed il lastrone di Luigi Tornabuoni, una delle più belle sculture congeneri del rinascimento, preziosa più che altro per lo stato di conservazione perfetto nel quale si ritrova.

Dove stasse in origine non si conosce; ora è murata in località inadatta e tale che malamente ci permette di ammirarla: nella parete sinistra della cappella maggiore.

La scultura è di basso rilievo, sopra ad un marmo bianco di un sol pezzo, e rappresenta la figura giacente di Fra Luigi Tornabuoni cavaliere gerosolimitano e gran priore di Pisa.

Bellissima sott' ogni aspetto è quella figura. Posa sopra alle pieghe di un drappo a fiorami guarnito tutto all'intorno di un penero o frangia di pelle, mentre la testa, che serba tutta la vigoria, tutta l'energia della vita, sollevata da un cuscino e volta dal lato sinistro, poggia sopra al braccio che sta ripiegato in alto. Un berretto di quelli che usavano i gentiluomini del XV secolo gli cinge la fronte mentre sulla nuca scendono lunghi e flessuosi i capelli. Il corpo tutto è avvolto in un lungo lucco dalle larghe maniche scendente fino ai piedi e avente sul petto la croce dell'ordine gerosolimitano. Colla mano destra il cavaliere tiene un grosso libro che gli poggia sul corpo, ed a sinistra gli sta a fianco un largo spadone, dall'elsa del quale pende una corona o rosario che termina con un teschio.

L'esecuzione della figura è di una finezza di tocco squisita, il partito delle pieghe naturale, e la faccia, per quanto scarna e profilata, si direbbe animata ancora dal soffio della vita. Certo l'artista ritraendo dal vero l'effige del Tornabuoni non intese di dargli l'espressione della morte, obbedendo in certo modo al desiderio del committente, il quale, come si rileva dalla iscrizione, allogò da vivo il proprio monumento.

Fig. 90. Lastrone funebre dell'anno 1515.

Inferiormente a' piedi della figura, è la cartella nella quale si legge che Luigi Tornabuoni cavaliere gerosolimitano, creato priore nel 1840, pose a se vivente questo monumento nel 1515.

Attorno al lastrone ricorre uno splendido fregio d'impiegato con ornati di un gusto squisito, lavorati parte a commesso, parte a graffito e parte a colori compenetrati. È un intreccio elegantissimo e ben ideato di sfingi, di aquile, di draghi con ornati, vasi, volute e fiori. Agli angoli poi sono in alto gli scudi coll'armi della famiglia Tornabuoni, una delle più antiche ed illustri di Firenze (lo scudo inquartato a croce di S. Andrea con un leone rampante pur esso inquartato); in basso sono i simboli della morte.

Intorno all'autore di questo splendido monumento il mistero non è stato finora dissipato.

Il Vasari dice che fu il Cecilia da Fiesole. Ma chi era mai questo Cecilia? Da quale fra le tante famiglie di artisti che onorarono la vecchia città etrusca egli discendeva? Cecilia era un soprannome o il cognome della famiglia sua? Quali altre opere si conoscono di lui, che in questa si rivela così gagliardamente abile? Nè il Vasari lo dice, nè gli scrittori d'arte che l'hanno seguito han saputo portar finora un raggio di luce il quale accresca l'aureola luminosa che avvolge lo scultore fiesolano. Gaetano Milanesi supponeva che egli appartenesse a quella famiglia Ferrucci, la quale tanti e tanti valenti artisti seppe produrre; ma d'onde egli traesse ragione a quel dubbio non abbiamo saputo e disgraziatamente non lo sapremo mai.

Il monumento del Tornabuoni varrebbe di per se solo a dare una importanza artistica al luogo dov'è posto, se la chiesa di S. Jacopo in Campo Corbolini non raccogliesse come abbiamo già notato tante altre preziosità, e se non presentasse un insieme di tale importanza da giustificare un decreto abbastanza recente che l'annovera tra i monumenti nazionali.

De' ricordati oggetti, oltre il lastrone funebre (Fig. 90 e 91), uno abbiam voluto fosse riprodotto qui, perchè massimamente si adatta per l'indole sua al carattere del nostro periodico; un cassone o meglio una cassapanca di legno tutta adorna d'intagli, i quali, se non sono di finezza straordinaria, costituiscono però un gustosissimo insieme decorativo e possono additarsi come un bell'esempio di congeneri opere eseguite intorno alla metà del XVI secolo (Fig. 87).

G. Carocci.

Fig. 91. Fregio riquadrante il lastrone funebre dell'anno 1515.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

LXV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

A. Welby Pugin. — *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume.* Londra.

L'opera, di cui vo' rendere breve conto, ha diversi anni di vita, ma perchè è poco nota da noi ed è molto utile, la indico con particolare interesse ai decoratori, i quali sono chiamati a ornare chiese o a ideare oggetti sacri. Essa contiene degli esemplari coloriti di indumenti sacri ed oggetti chiesastici, e in un testo distribuito per ordine alfabetico, contiene delle piccole monografie assai importanti sui singoli oggetti riprodotti in disegno. Praticamente è qualcosa di più del *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes* del Martigny ed ha aspetto differente dalla principesca opera del Garrucci *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, anche perchè nella prima i disegni sono piccoli, nella seconda sono grandi, ma non coloriti. Nè ha a che fare coll'opera monumentale del De Rossi *Roma sotterranea Cristiana* o col *Bullettino*; perocchè il De Rossi fece un lavoro scientifico eccezionalmente pregevole, e il Pugin piuttosto pratico e artistico. Per la qual cosa il Glossario del Pugin, il quale pei disegni si servì degli studi dei Durandus, Georgius, Bona, Catalani, Gerbert, Martene, Molanus e pel testo della dottrina del Reverendo Bernard Smith che ne rivide la terza edizione sulla quale scrivo il presente cenno — può essere utilmente consultato da chi ha delle incertezze sopra la forma, per esempio, d'una dalmatica o d'un pallio episcopale e ha bisogno di aver dei motivi di queste e simili cose. La consultazione dell'opera che indico non si limita al campo di studi di cui, in realtà, è oggetto apparentemente esclusivo, ma si può estendere ad ogni altro genere di ricerche; perchè i disegni delle tavole sono fonte abbondantissima d'ispirazione per ogni sorta d'ornato.

Vi si trovano delle croci, delle iniziali, degli esempi di calligrafia, dei monogrammi, delle bordure che possono essere opportunamente usate nella composizione di transenne e in stoffe, ricami, fascie decorative da dipingere e simili. I disegni, essendo sviluppati geometricamente, è agevole metterli a contributo dei propri studi.

Il colore delle tavole sembra un po' vivo e tagliente, non perchè non sia stato così in origine nei monumenti dai quali furono tratte le tavole, ma perchè gli artisti moderni, monocromi per eccellenza, si sono disabituati alla splendida letizia della policromia: almeno in quella parte delle cose artistiche, la quale, secondo l'estetica nostra, sembra la meno inclinata a ricevere le carezze del pennello, cioè la scultura, i mobili ecc.

Il testo è intersecato da buoni disegni: lampade, bastoni pastorali, candelieri, croci processionali, palliotti, turriboli. Sono pochi e piccoli, ma molto chiari.

Anche gli orefici prendano nota dell'opera del Pugin.

Il testo è composto con cura. Peraltro è poco ricco di richiami d'altri autori; per questo vedasi piuttosto il Rohault de Fleury *La Messe*, che ha qualche punto di contatto col *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume*, di cui il Quaricht ha fatto, come egli usa, una bella edizione, ornata d'una legatura ricca ed appropriata al soggetto.

L'opera è costosa, ma si può trovare in qualche biblioteca pubblica. Le Scuole superiori d'arte applicata dovrebbero possederla.

L. Roger Milès — *Dessins et modèles — La Peinture décorative.* — Albo di 200 incisioni.

A. De Champeaux. — *Dessins et modèles — Les Arts du Tissus — Etoffes, Tapisseries, Broderies, Dentelles, Reliures* — Albo di 150 incisioni. Parigi, Biblioteca della *Gazette des Beaux Arts.*

Il titolo è chiaro e spiega bene il contenuto delle due operette, le quali presento ai lettori dell'*Arte.* " I disegni e modelli „ (e perchè non disegni o non modelli soltanto?) formano una specie di museo grafico di lavori antichi e moderni, di utile consultazione per tutti quelli che coltivano le arti industriali; e ogni stile ed ogni arte vi è rappresentata con maggiore o minor dovizia di documenti. La scelta è fatta assai bene, benchè il compilatore abbia dovuto limitarsi al materiale che gli offrì l'editore; perocchè le due raccolte di disegni sono composte tutte quante di materiale vecchio ed usato, vale a dire di *clichés* adoperati più d'una volta in questo o in quel libro, in questa o quella rivista. Ciò interessa meno, quando si sappia che il materiale è buono, e le operette ordinate con il materiale che dico, sono messe in commercio ad un prezzo mite. Se i *clichés* fossero stati tutti nuovi, il prezzo sarebbe molto più alto, e le raccolte riescirebbero meno accessibili alla massa degli artisti industriali.

I disegni sono quasi tutti fatti bene; i *clichés* non hanno tutti la freschezza che avrebbero se fossero nuovi, e qualche disegno, uscendo fuor dal quadro della raccolta, è un riempitivo che turba l'armonia del complesso (come alcune legature fra i disegni dell'arte di tessere); ma in compenso anche i riempitivi sono buoni modelli. Quindi consiglio agli artisti industriali ed alle scuole le raccolte della Biblioteca della *Gazzetta delle Belle Arti*, perchè, sorte da un criterio commerciale, appagano l'artistico, conciliando due termini che il Gioberti giudicò inconciliabili, l'*utile* col *bello.*

L'editore affidò a due scrittori l'incarico di redigere una breve prefazione ispirata dal contenuto delle operette; e la prefazione di ogni raccolta (ognuna fa volume da sè) può esser letta con frutto, perchè non è lavoro improvvisato da scrittori che usino intrattenere i lettori *de omni re scibili et quibusdam aliis.*

A. M.

LXVI.

NOTIZIE

Esposizione Eucaristica a Milano. — Annunziammo l'apertura di questa esposizione destinata ad accogliere ogni prodotto artistico e industriale antico e moderno riguardante il culto cattolico. L'esposizione è un fatto compiuto. I prodotti moderni vi superavano di gran lunga gli antichi, e un giusto appunto si è rivolto all'esposizione da chi ha detto che la parte artistica retrospettiva, la quale poteva essere straordinariamente interessante, vi andava un po' troppo sconvenientemente confusa colla parte industriale e corrente. Quest' ultima, poi, non ha ispirato alcun' idea di selezione; anzi una indulgenza estrema è stata seguita nell'accettazione delle opere. Bisogna riflettere però che il movente della esposizione era affatto religioso.

Nella parte retrospettiva abbiamo osservato vari pezzi del tesoro di Monza, come la coperta del Sacramentario Gregoriano donato da re Berengario, il famoso calice Visconteo, il Corporale detto degli Apostoli ecc., tutte cose note ai nostri lettori che ne ebbero la riproduzione in uno dei precedenti fascicoli. Si vedevano inoltre un elegante tabernacolo d'argento dorato con smalti del XV Secolo, appartenente alla sacrestia della cattedrale di Lodi; una bella pianeta ambrosiana del Secolo XV; una ricca porta da chiesa, intagliata, del Secolo XVI; parecchi messali con miniature, e via via. Speriamo che si siano fotografati que' pezzi che non lo erano stati ancora, come il tabernacolo di Lodi.

Imposte di bronzo per la porta maggiore del Duomo di Milano. — In esecuzione d'un Legato del fu Conte Giacomo Mellerio venne indetto un concorso per la esecuzione delle imposte suddette. Si presentarono dieci concorrenti, tutti italiani (il concorso era fra gli artisti italiani o residenti in Italia), e il giurì fu favorevole al modello del prof. Lodovico Pogliaghi. Per il modello al vero delle imposte sono assegnate 60 mila lire; e se l'esecuzione non avvenisse, il concorrente prescelto riceverebbe 8 mila lire di premio. Il Muzio e il Sozzi, che avevano fatto il concorso insieme, ebbero un secondo premio di 3 mila lire; e il Quadrelli e il Cassioli furono indicati con speciale considerazione dal giurì.

Collezione di scudi artistici. — Una importante collezione di scudi o stemmi di pietra va formandola il Museo di S. Marco a Firenze. Nella sezione riservata alle cose d'arte provenienti dalla demolizione del Vecchio Centro e non ancora aperta al pubblico, se ne trovano un bel numero dalle forme più svariate e bizzarre. Alcuni, appartenenti alla Loggia del Pesce, opera di Giorgio Vasari, sono di un raro vigore di disegno e di modellatura.

Decorazioni parietarie del Medioevo. — È stata scoperta a Pistoia (aprile 1895) nella insigne chiesa di S. Domenico una ricca decorazione parietaria appartenente al XIV Secolo. Ornava le mura del presbiterio. Sostanzialmente formata di rosoni quadrilobati congiunti da piccoli rombi, è incorniciata da una fascia a stelle e a dentelli secondo il gusto giottesco della Cappella degli Scrovegni. È un tipo di decorazione parietaria medieva di maniera *ornamentale*, abbastanza raro.

Pistoia possiede un tipo dello stesso genere ancor più antico e da pochi conosciuto nella chiesetta di S. Jacopo in Castellare, vulgo S. Jacopino. Consta d'una fascia a zig-zag e d'un panneggiamento simmetrico a cannoni lunghi ornati di striscie e di punti azzurri.

Società d'incoraggiamento dell'Arte e dell'Industria.— È una giovine società, la quale venne fondata a Parigi dal rimpianto M. Gustavo Sandoz dopo l'esposizione del 1889 e il cui fine è di aprire ogni anno dei concorsi in favore degli artisti industriali. Il soggetto di quest'anno era assai originale: il motivo decorativo d'un termometro a mercurio e un barometro a quadrante componenti un insieme destinato ad uno Studio. Ai concorrenti era lasciata ampia libertà di scelta nell'adozione delle forme artistiche destinate alla soluzione del concorso; si ricordava loro soltanto che sarebbe tenuto speciale conto dal giurì di chi tentava il nuovo: " qu' il serait tenue grand compte des essais des formes nouvelles „. I concorrenti furono 189, di cui 155 disegnatori e 34 scultori; e il giurì conferì 9 premi della somma complessiva di 1500 franchi e 3 menzioni, cui vanno uniti oggetti d'arte o libri.

Monticelli Giuseppe Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno IV. NOVEMBRE 1895 N.° 11

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LXVII.

LE GROTTESCHE DIPINTE NEL SOFFITTO DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE

— Tav. 60 e 61. Fig. 92 e 93 —

Dopo le celebri logge Vaticane nessun altro edifizio italiano credo possa offrire allo studio ed all'ammirazione dell'artista una raccolta più ricca, più variata e più completa di quel genere d'affreschi decorativi che sono comunemente chiamati grotteschi.

I Greci, i Romani nelle pitture murali delle civili dimore, offrirono i primi esempi, le prime ispirazioni di questa gentile manifestazione artistica, così gaia, così brillante, così piacevole per varietà di partiti, di colore, di forma, di effetti. Nel cinquecento, Raffaello ed i suoi discepoli dettero a questa pittura vita nuova, l'applicarono come per l'innanzi non s'era mai fatto; trovarono concetti, sviluppi, contrasti originali e singolarissimi; accozzarono elementi architettonici a partiti ornamentali, pittura figurativa a esemplari tratti dal regno animale e da quello vegetale. La storia, la mitologia, le tradizioni locali ispirarono i soggetti; e nelle composizioni, nelle forme fu lasciato libero campo alle fantasie più avide di novità, più immaginose, più proclivi a trovare combinazioni strane, effetti arrischiati, varietà infinita di particolari e d'insieme.

Fig. 92. Spartimento di soffitto nella Galleria degli Uffizi.

A Firenze, un artista specialmente si dedicò in modo particolare a questo genere di decorazione, Bernardino Barbatelli, detto comunemente Poccetti, un ingegno potente, un coloritore vigoroso e gaio, e al tempo stesso un cervello bislacco, un capameno che ha dato modo e ragione agli scrittori di tre secoli di narrare una quantità di giocondi episodi, di burle ridanciane, di lazzi spiritosi e d'allegre storielle.

Il Poccetti seppe trattare con facile abilità ogni genere di pittura, ma più che altro riuscì a meraviglia negli affreschi ne' quali trasfuse la gagliardia de' dipinti a olio, accoppiata ad una trasparenza, ad una luminosità rara.

E fu lui appunto che a Firenze dette largo sviluppo alle decorazioni grottesche policrome, applicandole in modo variatissimo ad ogni sorta di edifici. Egli decorò più specialmente le facciate di alcuni palazzi, perfezionando e rallegrando colla magia de' colori brillanti un sistema di ornamentazione, che prima di lui aveva applicato Andrea Feltrini, limitandosi però a dipingere soltanto a chiaroscuro. Adornò poi chiostri di monasteri, cortili, logge, corridoi, sale di palazzi con queste sue composizioni, le quali divenute di moda e ricercate, trovarono un numero infinito d'imitatori in quella numerosissima schiera di artisti, che nel periodo fra il XVI e il XVII secolo davano a Firenze continue prove di talento e d'una operosità prodigiosa.

Al Poccetti restò la fama e l'onore d'aver qui rimesso in onore le grottesche dipinte, ond' è che per tradizione a lui si sogliono attribuire comunemente tutte le decorazioni congeneri, abbondantemente sparse nelle città e nelle provincie toscane.

A lui difatti s'è continuato per un bel pezzo a dare il merito delle pitture che, come è stato detto, adornano i corridoi della Galleria degli Uffizi, mentre sono opere di altri, i quali pur trattando egual genere di arte, non ebbero col Poccetti nè società, nè comunanza di lavoro.

Più antiche fra le pitture grottesche degli Uffizi sono quelle del primo corridoio, ed in una di esse leggesi la data 1581: l'anno appunto nel quale fu dato mano ai soffitti.

Molti furono gli artisti che, impiegati in cotest'opera di decorazione, unirono e accozzarono i diversi concetti, le varie trovate, le particolari attitudini speciali, onde ne derivò quell' insieme così attraente e così vago di stili, di forme, di caratteri, d'intonazione.

Tra gli altri si ricordano il Buti, il Butteri, il Pieroni, il Biz-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

zelli, tutti abilissimi frescanti, i quali per la maggior parte avevano fatto il loro tirocinio in quell'innumerevole brigata d'artisti, che sotto gli ordini di Giorgio Vasari trasformarono, con vertiginosa rapidità, in gaia e sontuosa reggia principesca l'austero e cupo palagio, che fu residenza della Signoria.

Erano quegli stessi artisti che, all'ombra dello splendore e del fasto della casa Medicea, imprimevano dovunque, ne' sacri, ne' civili edifizi, nella reggia, nelle sontuose dimore campestri, il tipo, il carattere di quest'arte, che ci verrebbe quasi voglia di chiamar Medicea, perchè nel gusto e nello sfarzo della casa granducale di Toscana trovò vita e alimento.

Dapprima ebbero gli artisti piena libertà nella scelta de' soggetti, e della libertà fecero largo uso, andando a pescar dovunque gli elementi necessari; poi dovettero uniformare l'opera loro a concetti che illustravano la storia fiorentina, celebrando, più che altro, il ricordo dei cittadini illustri nei vari rami dello scibile.

Fig. 93. Spartimento di soffitto nella Galleria degli Uffizi.

Le grottesche, delle quali pubblichiamo alcune tavole, appartengono appunto al primo corridoio e rappresentano gli spartiti che portano i numeri progressivi 25, 30 e 34.

Sono delle più antiche tra le decorazioni eseguite appunto dal Pieroni, dal Butteri e dagli altri artisti ricordati, e con loro sembra che pur lavorasse, trattando più particolarmente la parte figurativa, che occupa cartelle e formelle, Alessandro Allori, uno tra' migliori dipintori di quel periodo artistico.

Tutti questi spartiti hanno, come caratteristica essenziale, una varietà infinita di elementi; presentano un'eleganza d'insieme così perfetta, una tal ricchezza di particolari, da offrire agli artisti largo campo di studio, d'ispirazioni, d'imitazione.

In ognuno di essi si veggono fregi ornamentali di gusto squisito, accoppiamenti di animali e di ornati che costituiscono i partiti decorativi più fantastici ed originali, completati con riproduzioni di bestie, di piante, di stoffe, di vasellami, di mille diversi oggetti, e animati da figure graziosissime, dipinte con una delicatezza ed una maestria sorprendenti.

Immaginosi e di singolare effetto sono anche lo spartimento di queste decorazioni, la disposizione delle masse, la trovata di forme e di concetti nuovi applicati a quella varietà e quantità sterminata di cartelle, entro le quali stanno rappresentati soggetti storici e mitologici, paesaggi, figurine tratte o copiate da antiche gemme, da cammei, da medaglie.

Sono insomma accolte felicissime di elementi diversi e molteplici, che producono gli effetti più belli d'armonia, che costituiscono un vero trionfo del buon gusto, della fantasia e del colore.

Più tardi, sempre nelle decorazioni dei soffitti della Galleria, questo genere di arte fu abbandonato di fronte all'incalzare prepotente del gusto barocco; e nel terzo corridore infatti si possono fare i confronti tra le predette grottesche così delicate ed eleganti in tanta ricchezza di elementi, e le altre posteriori esuberanti di figurone avvolte nelle interminabili spire di pieghe svolazzanti, con ornati gonfi, pesanti, senza garbo, senza trasparenza, senza quella spontaneità, che rivela la scintilla del genio.

Ma oggi queste tronfie manifestazioni dell'arte decadente di settecentisti, passano inosservate e neglette, mentre le belle grottesche del primo corridoio sono e saranno sempre oggetto di verace e giustificata ammirazione, ed offriranno soggetti ed esempi degni d'essere studiati ed imitati anche da moderni decoratori.

G. Carocci.

LXVIII.

STOFFA DIPINTA IN UNA TAVOLA DEL 1478

— Tav. 56. Fig. 94, 95 e 96 —

Il saggio d'ornamentazione policroma e il disegno che presentiamo, appartengono ad un dipinto in tavola portante la data 1478 ed esistente nella sagrestia della chiesa delle Sante Flora e Lucilla in Arezzo. Questa chiesa fu in seguito conosciuta piuttosto col nome di Badia, perchè era l'insigne Abbadia dei monaci Cassinesi. La forma speciale dell'interessante dipinto, di cui ci occupiamo, le sue proporzioni generali, i caratteri della composizione e la disposizione degli ornamenti e delle figure, attestano indubbiamente che esso nella

Fig. 94. Fregio di stoffa dipinta in una tavola del 1478.

sua prima origine era destinato ad uso di paliotto d'altare e molto probabilmente dell'altare di una modesta cappella, ora distrutta, dedicata a S. Flora e S. Lucilla martiri cristiane, di cui conservansi con grande venerazione anche oggi le reliquie.

Innalzata ivi sulla fine del secolo XVI la chiesa attuale coi disegni di Giorgio Vasari, questo pregevole dipinto fu barbaramente tagliato in quattro parti e adattato ad uso di sportello per un armadio destinato a custodire i paramenti sacri. Tuttavia, malgrado le sue disgraziate vicende, il notevole lavoro è anche oggi in parte ben conservato e può ritenersi uno dei più bei saggi di ornamentazione policroma del secolo XV. La prima cromolitografia della Tavola 56 rappresenta il motivo ornamentale che campeggia in tutto il dipinto ed imita a perfezione le stoffe dell'epoca, le quali usavansi allo scopo suindicato. La Figura precedente (Fig. 94) è una parte del grazioso fregio, che incornicia nel lato superiore l'intiero dipinto.

LUIGI GIUNTI.

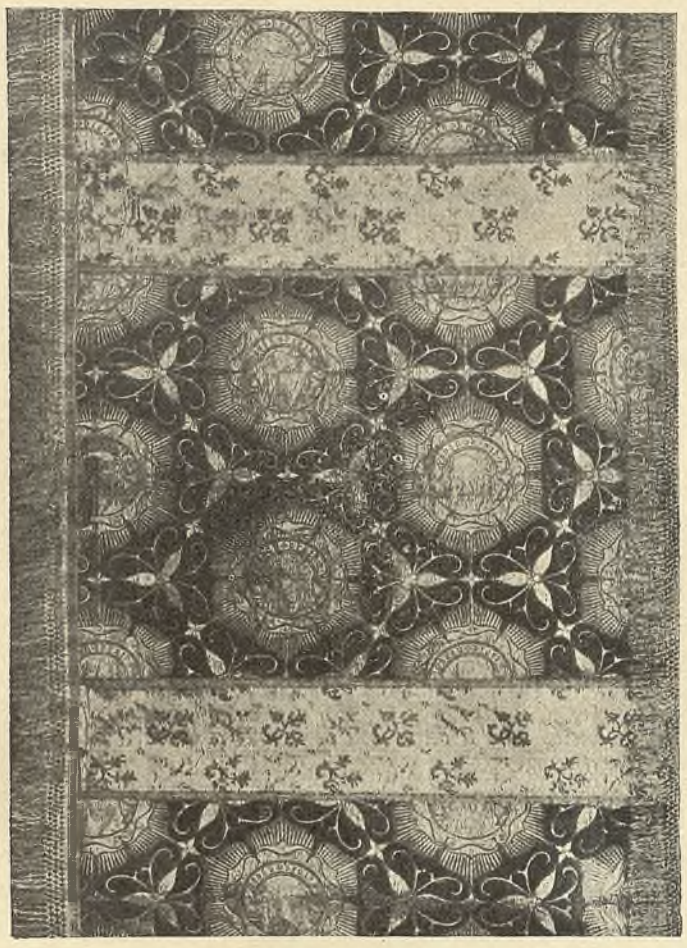


Fig. 95. Stoffa col motto *a bon droit* nel Museo Poldi-Pezzoli di Milano.

Fig. 96. Stoffa italiana del Sec. XVI nel Museo di South Kensington a Londra.

LXIX.

RICERCHE DIDATTICHE

V.

Vedi Anno 1894, Fascicoli 9 e 11; Anno 1895, Fascicoli 1 e 6.

DISEGNO DAL GESSO

Abbiamo in classe l'alunno le cui mani sono già snodate per mezzo degli esercizii fatti nelle scuole primarie, e dobbiamo ora guidarlo a disegnare dal gesso. Vedemmo nella passata ricerca di quali mezzi materiali convenga servirsi; vediamo ora i mezzi didattici.

È sistema generalmente adottato, interporre come tratto d'unione fra il disegno a soli contorni ed il gesso, che deve poi condurre al disegno dal vero con tutte le sue specialità di materia e colore, una lunga serie di esercizii da stampe od altri disegni ombrati, nell'intendimento di educar l'occhio a vedere, la mano ad eseguire le differenti gradazioni nell'ombra, e di abituar l'alunno in pari tempo ad un dato tecnicismo, che varia naturalmente secondo il variar del maestro.

È egli razionale, pratico, utile questo sistema?

Sino a questo punto l'istruzione si limitava ad una ginnastica educativa dell'occhio nel misurare le distanze da linea a linea, l'estensione della linea o d'uno spazio, valutandone la configurazione: ad una ginnastica educativa della mano nel muoversi con facilità per ogni verso onde riprodurre quelle figure piane. Era cosa in cui poca parte aveva e poteva avere il sentimento, e nella quale perciò l'alunno, dal buon volere all'infuori, nulla aveva a metter del suo.

Ma da questo momento, in cui si tratta di dover riprodurre sulla carta, non più una superficie piana circoscritta da linee di varia natura, ma bensì un corpo, del quale devono risultare, rese con evidenza, le proprietà geometriche, e dove perciò il poco più o poco meno basta a che l'oggetto non riesca nella interezza della sua naturale parvenza, bisogna che l'alunno porti il proprio contributo di sentimento ad aiutare il suo occhio, a guidar la sua mano. Qui entra in giuoco l'arte, per quanto si voglia limitata e rudimentale, ma c'entra. È il momento nel quale (ci sia concesso il paragone) dall'avere imparato a formare una frase si passa a foggiare un periodo; ed in questo non si può seguire un dato e prestabilito ordine nel disporre le parole e le

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

frasi che lo costituiscono, ma conviene che ognuno sia libero di disporle nel modo che più corrisponde al suo pensiero -- cosa tutta propria del sentimento, dell'arte.

La quale, appunto perchè è la manifestazione del sentimento nell'individuo, deve potersi estrinsecare a piacer suo, nè può, senza degradarsi a mestiere, senza cessar d'essere, strascicarsi sulla falsariga.

È dunque il sentimento che ora bisogna nutricare nel giovanetto, pur continuando l'educazione dell'occhio. La mano è già sciolta abbastanza perchè possa, col diuturno esercizio, completare il suo sviluppo da sè.

Dubitiamo che ci si giunga col sistema indicato dianzi.

Il giovane alunno, cui sono proposti a studio quei frammenti ornativi o di figure, disegnati dal maestro, e che sono traduzioni, per quanto ben fatte, pur sempre traduzioni di forme delle quali egli non può giudicare il vero rilievo, principia con l'essere sedotto dalla tecnica, cioè dal mezzo di rappresentazione, e questa scambia col fine; dell'ombra egli non vede la ragion d'essere nelle diverse sue gradazioni, perchè ancora non sa giudicare gli oggetti che la producono: insomma vede solo la magistrale fattura. Sua unica cura, dunque, diventa l'imitarla nel genere e nell'andatura del tratto, o nel modo di granire la tinta. E da questa preoccupazione rimane tanto assorbito, che poca briga si dà della esattezza della forma, la quale del resto, come dicemmo, egli può valutare ben poco.

Così, se non soppresso del tutto, è certo sommamente inceppato lo svolgersi della individualità sua, proprio nel momento in cui occorrerebbe al suo sentimento la maggior libertà di sbocciare. Perciò, invece che dar vita sollecitamente a geniali creazioni sue proprie, rimarrà a lungo pedissequo e accanito adoratore del tecnicismo.

Ma si ottenesse almeno lo scopo di facilitargli il compito del ritrarre dal gesso!

Quando finalmente, dopo avere copiato una lunga serie di fogliami, da stampe, l'alunno si trova per la prima volta a doverli copiare dal gesso, anzichè essere famigliarizzato coi giochi d'ombra e di luce, eccolo imbarazzato più di quanto sarebbe se vi si accingesse senza essere passato attraverso il laminatoio di quelle stampe e di quei disegni.

In fatto, i passaggi dolcissimi dalla luce alle mezze tinte, da queste alle ombre e quindi ai riflessi, delle quali cose lo scolaro non iscorge visibili i confini, come li scorgeva nelle litografie e nei disegni; il mancare assolutamente la traccia del tratto: le differenze in una parola che egli riscontra fra l'originale che ora gli vien posto sott'occhio, e le traduzioni sino a questo momento copiate, lo spostano, lo impacciano, e tutto gli apparisce nuovo.

Quanto meglio, dunque, porlo risolutamente e sin dal principio direttamente in faccia al rilievo.

Cennino Cennini dice, è vero, nel suo libro dell'arte: " Af- " faticati e dilettati di ritrarre sempre le migliori cose che " trovar puoi per mano fatte di gran maestri. „ Ma subito dopo al capo 28 scrive: " Attendi che la più perfetta guida che possa " avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre di " naturale. È questa avanza tutti gli altri esempi, e sotto questo " con ardito cuore sempre ti fida, e spezialmente come incominci " ad avere qualche sentimento nel disegnare. „

Il Selvatico, appunto nel caso concreto, è ancora più esplicito: " Io penso sieno assolutamente da proscriversi stampe e li- " tografie, e si abbia ad attenersi strettamente al vero di ri- " lievo, nelle sue forme più semplici, perchè queste solo sono " comprensibili a menti non ancora avvezze a riflettere, e a " mano inesperta nell'operare. „

Qui, da autorità incontestate, è nettamente e da indiscutibili ragioni confortato il sistema. Dunque " ritrarre dal natu- " rale „ e nel caso proprio " strettamente dal vero in rilievo " nelle sue forme più semplici. „

Siamo quindi al punto di partenza corrispondente a quello adottato nel primo avviamento. Allora figure geometriche piane, ora corpi geometrici. È perfettamente logico e razionale. La forma assoluta, la semplicità e la facile comprensività delle figure, ci condussero con sicuro e costante progresso ad educare l'occhio nel misurarle; la semplicità della configurazione e struttura de' solidi ci condurrà a farne agevolmente percepire la forma e con essa a ben comprendere il chiaro scuro, nel quale dicemmo che l'arte principia.

L'alunno, messo in diretto contatto col vero, ne osserva, ne considera, ne rileva l'aspetto, nè d'altro si cura che di renderlo quale lo ha davanti agli occhi, senza altrimenti preoccuparsi del mezzo che a ciò lo conduce. Vergine d'ogni altra influenza di tecnicismo, si abbandona in braccio al primo sentimento nascente, e inconscio procede a tracciar l'ombra, dopo avere stabilito il contorno; e sia pur rozzamente, sempre riesce, anche ne' primi sforzi, a indicare in modo ingenuo, ma pure abbastanza giusto, il giuoco della luce nelle diverse facce che costituiscono il solido. Se dunque da principio, come dice il Selvatico " nel meccanismo del lapis usato per tale ombreggio vi " apparisca lo stento inseparabile da chi comincia „ non si deve troppo badarci, perchè " non si tratta in questo caso di ottenere " perizia di mano, ma sì invece la comprensione di un prin- " cipio. „

All'addestrarsi nella esecuzione l'alunno provvede da sè. A mano a mano che più si sviluppa il sentimento e perciò più intende la forma, prova, istintivamente, sempre maggiore il bisogno d'avvicinarvisi quanto si può nel suo disegno; e curando sempre meglio il rapporto tra faccia e faccia, termina col formarsi una tecnica sua propria, che riuscirà sempre più efficace di qualunque altra insuffiatagli. Essa, però, dovrà essere sempre religiosamente rispettata dal maestro. Nelle correzioni egli si limiti ad osservazioni, suggerimenti, consigli sul miglior modo onde l'alunno, nella via presceltasi, possa raggiungere la meta; ma non addivenga a correzioni di fatto. E se pure in qualche raro caso diventi indispensabile, allora non usi egli la tecnica propria, ma segua quella formatasi dall'alunno, qualunque essa sia, e della quale a lui, maestro, non riuscirà difficile imitar la maniera.

Ma dopo gli esercizii fatti sui solidi poliedri, nei quali l'ombre se anco di differenti valori sono nettamente delimitate dagli spigoli, e nei susseguenti esercizi sui solidi di rotazione, cilindro cono e sfera, dove l'ombra si degrada, è vero, con progressione continua, ma però in modo uniforme e seguendo la curva geometrica regolare che li costituisce, non si può ancora passare immediatamente ai fogliami o altri gessi schiettamente ornamentali in cui l'ombra è graduata secondo il muoversi delle loro superfici, diversamente e capricciosamente curve, quali le richiede la girata ornativa. Anche qui, come già nel primo avviamento si ricorse alle combinazioni geometrico-ornamentali per educar l'occhio, occorre rivolgersi a quelle che in qualche modo ne tengono il posto (e vorremmo poterle chiamare stereometrico-ornative) per educare e sempre più sviluppare il sentimento.

Tutti gli stili offrono gli opportuni modelli, ma più segnatamente i medioevali; nel bisantino, nel lombardo, nel moresco e nel gotico, troviamo palmette, meandri, fogliami ricorrenti, intersezioni e compenetrazioni di forme geometriche, ecc. ecc., cose tutte condotte a larghi piani, di moderato rilievo, di poco, ma ben deciso movimento e senza soverchie minuterie di particolari. Passando per questo tramite l'alunno si forma una giusta e netta idea del chiaro-scuro, impara a ben valutare la forza e la configurazione degli sbattimenti, i quali così contribuiscono a completargli le nozioni sulla forma e la percezione del rilievo. Ed ora può senza esitanze affrontare le maggiori difficoltà dell'ombreggio in qualunque gesso gli si ponga davanti. Alla tecnica non ci si deve più pensare: l'alunno se l'è già fatta da sè e in modo corrispondente alla sua natura

Senonchè sin dal primo momento che egli affronta i poliedri, il maestro deve caritatevolmente assisterlo, rafforzando la sua percettività con opportune nozioni di prospettiva pratica, poi chè lasciandolo abbandonato alla sola forza dell'occhio suo si cadrebbe, nonostante tutte le cure avute sin qui, nel più deplorevole empirismo.

Dunque poche ma chiare nozioni sulla linea dell'orizzonte, sul punto di veduta e di concorrenza bastano, purchè ripetute di volta in volta e fatte osservare e notare sul vero, nei primi

tempi. A questo scopo il maestro deve disporre di un supporto mobile, da potersi cioè alzare e abbassare a piacere, e su questo collocare i suoi poliedri isolatamente da prima, raggruppati da poi, e prima di farli disegnare, farne avvertir bene al giovane la differente parvenza, la sfuggita delle facce, ecc. a seconda che essi trovinsi al di sopra, al di sotto o sulla linea stessa dell'orizzonte. E similmente, movendo il supporto più a destra o più a sinistra, ovvero facendo barattar di posto gli alunni, far loro vedere e toccar con mano il differente aspetto sotto il quale si presenta il solido ad ognuno di essi rispettivamente. Bisogna rendere, in una parola, con tali esercizii l'alunno ben persuaso che il punto di veduta non può essere mai comune a due persone, perchè due persone non possono trovarsi contemporaneamente nel medesimo posto.

È egualmente bene che l'alunno si abitui sino dal primo giorno in cui disegna dal rilievo, a far uso del filo a piombo e della orizzontale per controllare con questi facili mezzi la quantità di inclinazione delle linee e dei piani in sfuggita nel tracciare il contorno; prenda poi l'abitudine di confrontare fra loro i diversi valori dell'ombra, guardando spesso e il modello e il proprio lavoro con l'occhio semi-chiuso. Sia dunque cura del maestro suggerirgli e fargli adottar questi mezzi. Quanto al tecnicismo, ripetiamo, lo lasci fare.

Dietro al modello dovrebbe sempre trovarsi un fondo unito di tinta grigiastra, abbastanza chiaro perchè da esso le ombre proprie del solido non sieno troppo menomate, ma non tanto che non ne risultino evidenti e ben contornate le parti in luce. E quanto alla luce il maestro faccia ben capire che essa è e deve mostrarsi tanto più intensa quanto più cade perpendicolare alla superficie che illumina. La sola pratica senza la teoria non approda; il maestro non economizzi perciò le spiegazioni e le nozioni scientifiche. Non faccia sempre disegnare col modello sotto una medesima luce, ma la varii, e talora la faccia cadere contro mano, acciò l'alunno non creda doversi sempre rappresentare un oggetto illuminato da sinistra e a 45 gradi.

Così crediamo debbasi procedere, non solo nelle scuole d'arte industriale, ma per questo stadio dell'istruzione anche nelle scuole accademiche, se si vuol giungere a buoni risultati: cosa immancabile ad ogni sistema logico e pratico.

O. C. De Trombetti.

LXX.

GLI STALLI NEL CORO DI S. GIUSTINA IN PADOVA

— Tav. 57 e 58. Dett. 53 e 54. Fig. 97 e 98. —

Due parole sopra un lavoro artistico di maniera tendente al barocco, allo stile dei meandri a foglie carnose, tutto lardellato di chimere, di mostri, di putti rigonfi, di volute e cartocci.

È uno stile che può definirsi il trionfo della linea curva, e nel quale sovente la varietà vince il buon gusto. Seguìto alle eleganze della prima metà del Cinquecento, ebbe il vanto di cangiare un po' alla volta l'indirizzo dell'arte, sempre alla ricerca del meglio; senonchè la sfrenata smania del nuovo e lo affastellamento di troppe cose finirono col farlo cadere talvolta nel peggio.

Il barocco primitivo però, usato da quei grandi che vissero nel periodo di transizione dal Rinascimento al Seicento, è non di rado accompagnato da savia sobrietà e da nobile grandiosità. Michelangelo, il sommo artista, fu egli stesso un iniziatore dello stile barocco.

Fig. 97. Stalli nel coro di S. Giustina in Padova.

Il coro nuovo della Chiesa di S. Giustina in Padova, sorta per opera dei monaci Cassinesi, è uno dei buoni esempî di questo stile. La parte architettonica vi è bene svolta; le grandi storie scolpite nelle arcate del dossale superiore sono di lodevole fattura, se non di ottimo disegno; ammirabile l'applicazione dei meandri ed altri ornati nel doppio ordine di stalli, cogli sfondi adorni di cartelle o di scudi ovali, ed arricchiti dalla simbolica strana dei frati di quel tempo.

Nel 1555 i padri del Cenobio Benedettino di S. Giustina, trovando ristretto il vecchio coro ad intarsî, rappresentato nella Fig. 98, pensarono di costruirne uno rispondente alla grandiosità del tempio, e ne commisero il progetto al normanno Riccardo Taurino. Questo artefice compì, a nostro parere, un'opera veramente degna, della quale fanno gran conto anche gli artisti d'oltremonte. (Tav. 57 e 58. Fig. 97).

Nel presente Periodico, tutto dedicato a chi esercita un'arte e a chi la studia, troverà posto adatto il disegno geometrico di

TECNICO BIBLIOTECA RINO

una delle testate degli stalli, che sommano a dodici, variate a due a due, nelle quali la vaghezza del profilo e la bella composizione fanno perdonare la farraginosa accozzaglia delle volute. Quello però che all'artista intagliatore riescirà veramente utile è una serie svariata di formelle, che il giornale si propone di porgere in dettaglio, cominciando intanto da sei disposte in due tavole, le prime in grandezza dell'originale, le altre ridotte a metà (Dett. 53 e 54). Da qualche tempo sono molto ricercate le mobiglie di questo stile; e tali svariati motivi riesciranno preziosi all'intagliatore, perchè di facile applicazione nei mobili sacri, in bancali per sale d'aspetto, in poltrone, sgabelli ed altre sup-

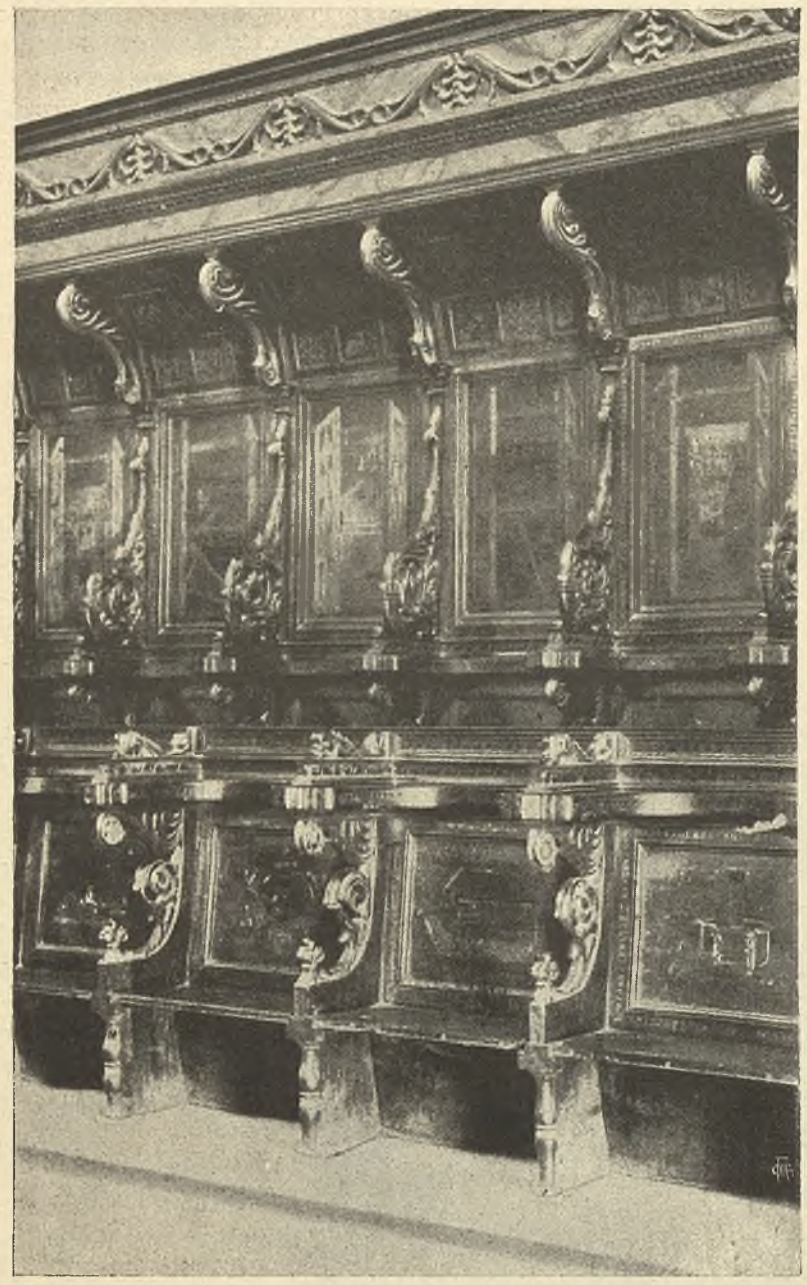


Fig. 98. Vecchi stalli della chiesa di S. Giustina in Padova. Sec. XV.

pellettili consuete nell'uso civile. Sta naturalmente nell'artista il rendere talune forme più organiche e semplicemente graziose.

Secondo il P. Girolamo da Potenza, che visse quasi contemporaneo a così belle fatiche, furono queste inventate da Andrea Campagnola, valente stuccatore del suo tempo, ed intagliate, fra il 1556 ed il 1560, da Riccardo Taurino di Roano in Normandia, famoso quanto rissoso artista, sotto la direzione del P. Eutichio Cordes di Anversa, dotto monaco, uno tra qnelli i quali ebbero parte molto attiva nel Concilio di Trento.

In questa gigantesca opera è da ammirarsi egualmente la ricchezza della fantasia e la franca squisitezza dell'esecuzione. I bracciuoli in particolare sono fra i meglio immaginati nel florido stile fiammingo di quella età; le storie invece, intagliate nelle formelle, sarebbero più lodevoli se nelle figure ci fossero meno contorsioni e miglior disegno.

Il Rossetti, nella sua guida del 1765, riporta dal Cavaccio che l'artefice francese impiegò nel lavoro 22 anni e che il direttore e disegnatore fu Domenico (non Andrea) Campagnola, il quale eseguiva anche i modelli in creta; ma il Taurino sdegnò accomodarsi agli altrui insegnamenti e proseguì da solo.

È curioso che mentre il francese Martinier lodava all'eccesso codesta opera, un altro francese, M. Cochin, scrivesse invece biasimandola fino a dire che non valeva proprio niente, e a stupirsi che il coro di un edificio tanto colossale fosse ornato di così piccoli sedili.

A noi sembra che se la chiesa è colossale, gli uomini non debbano per ciò servirsi di seggi da giganti.

Sul coro vecchio (Fig. 98) solo sappiamo ch'è opera di Domenico Piacentino e di Francesco Parmigiano, celebri artefici del loro tempo, vale a dire della prima metà del XV secolo. Quanto ad intaglio, gli stalli appariscono semplici ed alquanto rozzi, sebbene di bella linea. Sono in doppio ordine, e adorni di copia straordinaria di begli intarsi in legnami di vario colore.

Nell'ordine inferiore, le formelle intarsiate ripetono i quattro soggetti di una stella, una fontana, un pozzo ed un cassetto, forse alludendo a quattro cognomi; l'ordine superiore, nel quale si alternano le vedute prospettiche intarsiate in disegni d'armadî e teche aperte, è sormontato da una grande guscia a sezione leggermente spezzata, con tre file di quadrati ad intarsio di svariatissimo disegno. I modiglioni semplici traforati tagliano la guscia, reggendo una doppia cimasa. B. Lava.

LXXI.

Vetrate dipinte nella Certosa presso Firenze

— *Fig. 99, 100 e 101,* —

Giovanni da Udine, che il Vasari dice della famiglia Nani, meglio conosciuta per la professione che esercitava di *Ricamatori*, nacque nel 1487, studiò l'arte con Giorgione da Castelfranco e giovanissimo ancora si rivelò

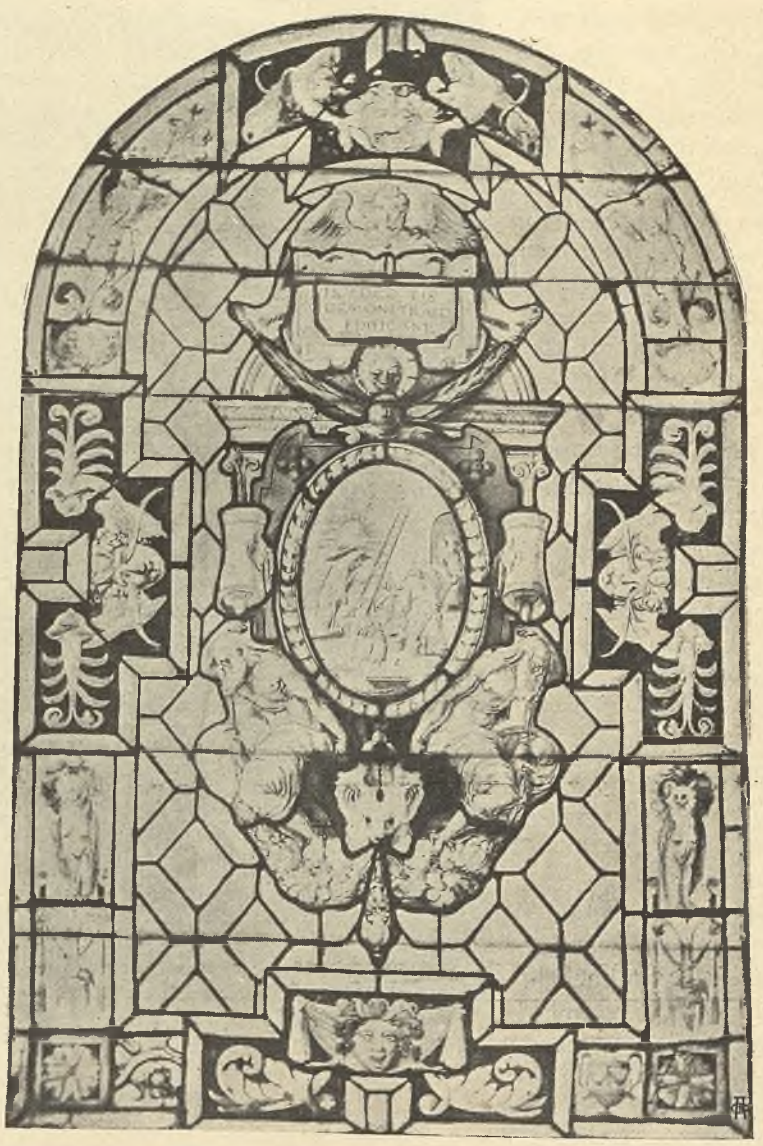


Fig. 99. Vetrata nella Certosa di Firenze.

d'un'abilità sorprendente in quel genere di ornamentazioni che eran dette grottesche.

Dal vero ritraeva mirabilmente gli animali, ed i volatili in special modo; la figura sapeva trattare con molta larghezza, e cogli ornati abilmente scelti riusciva a mettere insieme partiti decorativi pieni di gusto spontaneo ed originale.

Nè soltanto colla magìa del colore sapeva trovare effetti di singolare bellezza; ma fattosi peritissimo anche nel modellare, favoriva col prestigio del rilievo il risalto maggiore e la maggiore robustezza delle composizioni.

Roma che la magnificenza di Leon X aveva fatta metropoli dell'arte, Roma dove Michelangiolo, Raffaello ed un'interminabile falange di grandi maestri compievano miracoli artistici, attrasse anche Giovanni da Udine, al quale l'alto ingegno ed il sentimento squisito crearono un posto in quel divino ambiente.

più basata sopra ragioni induttive che sopra forza di documenti. Certo la tradizione non è stata nemmen vigorosamente smentita, perchè in quei fregi, in quegli spartimenti, nel modo di colorire e d'accozzare le figure all'ornatura si ritrovano i caratteri proprj d'altre opere di lui note e indiscusse.

Non risulta che egli fosse maestro di vetri; ma delle finestre faceva i cartoni in guisa che agli artefici che dovevano eseguirle non restasse che di ritrarre accuratamente gli originali.

Al pari delle finestre della Biblioteca Laurenziana sono attribuite a Giovanni da Udine altre vetrate, le quali esistono in una piccola Galleria chiamata il Colloquio, posta di fianco alla chiesa in quella mirabile Certosa Fiorentina che il terremoto del maggio decorso ha così terribilmente sconquassata.

Quelle finestre, se nell'insieme non hanno la finezza delle vetrate della Laurenziana, l'hanno in alcune parti e soprattutto

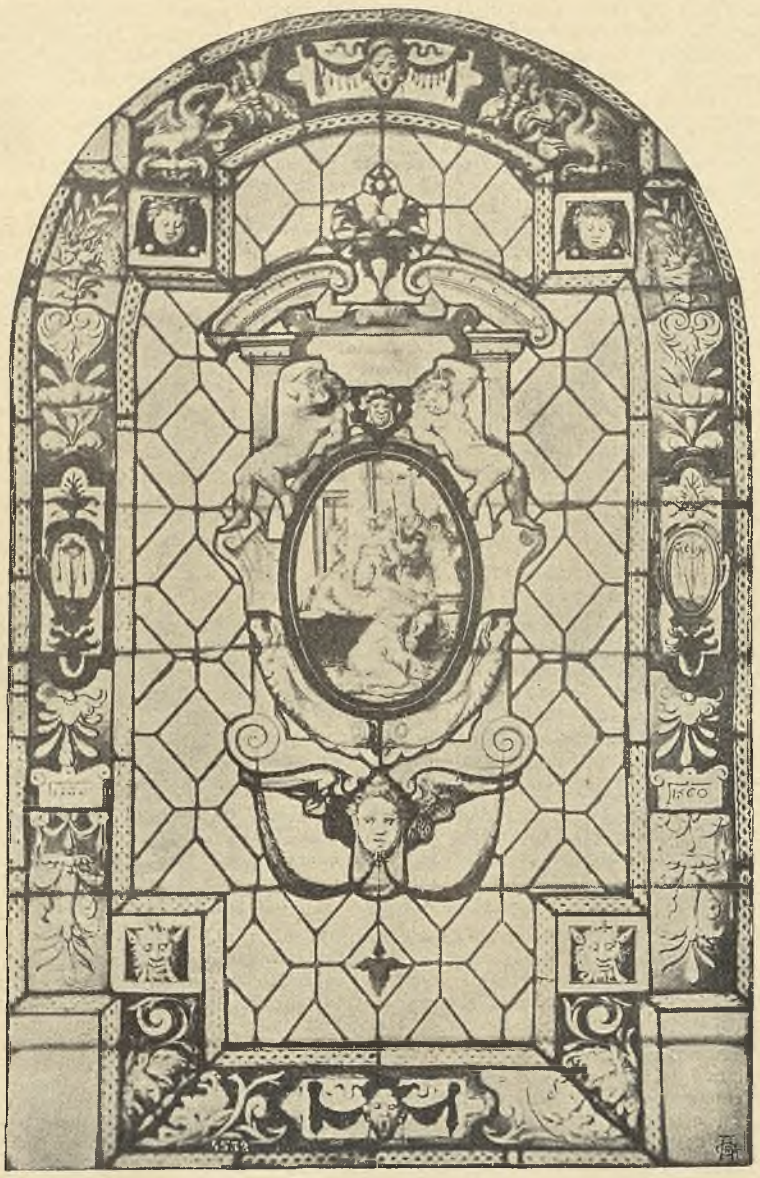


Fig. 100. Vetrata nella Certosa di Firenze.

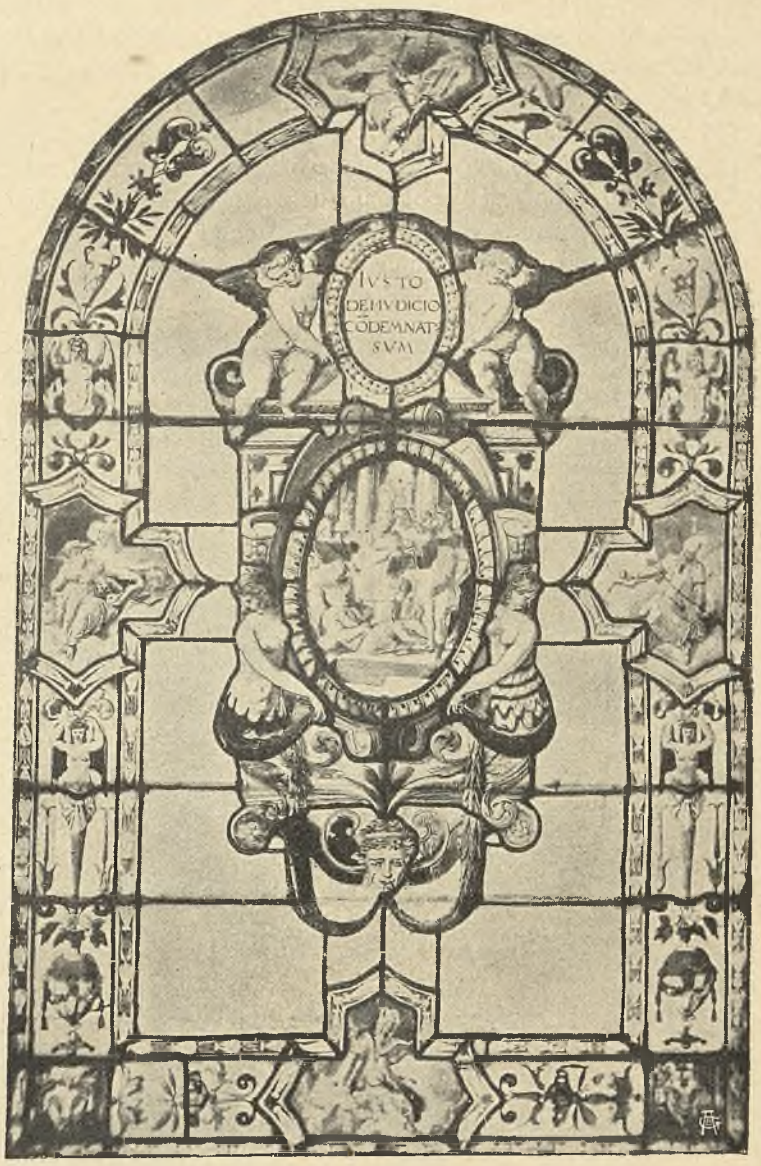


Fig. 101. Vetrata nella Certosa di Firenze.

Ebbe protezione ed affetto di principi e di prelati, e Raffaello concepì per lui tanta stima e tant'amicizia da farselo compagno ne' grandi lavori di decorazione del Vaticano e da procurargli l'incarico di eseguire le celebri grottesche delle Logge.

Egli potè così associare il nome suo ad una delle più grandi opere del secolo di Leon Decimo, e l'abilità così ampiamente dimostrata gli valse e richieste e commissioni da ogni parte d'Italia.

Anche i Medici congiunti del Papa, generosi mecenati delle arti, smaniosi di arricchire d'ogni cosa più preziosa i loro palagi, le loro ville, le chiese e gli edifizj dov'ebbero occasione di espandere la loro magnificenza, non vollero lasciarsi sfuggire il valente artista veneto, e fattolo venir a Firenze l'occuparono in diverse opere, la maggior parte delle quali non sono giunte disgraziatamente fino a noi attraverso alle vicende del tempo.

Lavorò in particolar modo alla Basilica Medicea di S. Lorenzo, ed a lui per comune giudizio di storici si attribuiscono le stupende finestre della Biblioteca, per quanto l'affermazione sia

nelle piccole storie, che racchiuse dentro eleganti cartelle campeggiano nel mezzo della composizione. E poi, hanno l'intonazione, il tipo, le forme, proprie di quell'altre finestre e proprie delle opere di Giovanni.

Le storiette ricordate arieggiano nello stile qualche cosa che richiama la mente all'arte Raffaellesca e che può valere a confermare l'attribuzione a Giovanni da Udine, il quale ebbe col Sanzio tanta intimità, e fu ammiratore e seguace del gran maestro, e lavorando con lui ne raccolse e ne divise le ispirazioni.

Anche intorno all'esecuzione di queste finestre mancano dati positivi, ma tutto fa ritenere che siano state fatte a Firenze, precisamente nell'officina di quei Frati Gesuati, i quali per un periodo di tempo esercitarono con plauso quest'arte.

La quale fu ne' diversi tempi assai coltivata nella nostra città dove un Bernardo di Francesco salì ad alta riputazione eseguendo su cartoni del Ghirlandajo, di Paolo Uccello, del Botticelli le finestre di S. Maria del Fiore. Ma della scuola di vetri

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

aperta dai Gesuati, scuola della quale le vetrate attribuite a Giovanni da Udine sono forse uno de' saggi migliori, fu maestro un Domenico Livi, nativo del villaggio di Gambassi in Valdelsa, che viveva verso la metà del XV secolo.

I Gesuati ebber la loro prima officina di vetri a S. Giusto alle Mura, un antico monastero che sorgeva fuori della Porta a Pinti e che venne atterrato per ragioni di difesa a tempo del memorando assedio di Firenze. Di là si trasferirono a S. Giovanni Battista detto della Calza presso Porta Romana e colà trasportarono pure la loro fabbrica di vetri.

Di essa si hanno vari ricordi in documenti che cominciano dal 1477 e che hanno la durata di un secolo. L'officina che salì presto in alta fama ebbe così vita relativamente assai breve, e le vetrate della Certosa, se, come sembra certo, sono uscite di là, debbono essere fra gli ultimi lavori, portando la data 1560.

Dalle memorie giunte fino a noi è da rilevarsi che i Gesuati non erano artisti nel vero senso della parola; ma semplici esecutori. Non ideavano nè creavano cioè le composizioni che poi traducevano sul vetro; ma si valevano di valenti artisti, ai quali commettevano l'incarico di fare i cartoni.

Si sa per esempio che Francesco Granacci fu uno di quelli a' quali i Gesuati più specialmente si rivolsero; ma il Granacci morì nel 1540 e da quell'epoca un certo grado di decadenza si notò nelle opere uscite dalla riputata officina.

Si fa ricordo in un documento del 1574 che i Gesuati ebbero incarico di restaurare alcune delle vetrate della Biblioteca di S. Lorenzo, e ciò può valere una volta di più a far supporre che dell'abilità nel trattar questo genere avessero già dato prove e garanzie sufficenti nella esecuzione delle finestre della Certosa.

Queste sono certo un bel saggio dell'importanza raggiunta nel XVI secolo dall'arte dei vetri, un esempio splendido del gusto e del sentimento che a que' tempi si rivelavano in ogni emanazione dell'arte. G. C.

Fig. 102. Casa con fregi dipinti, ove nacque il latinista Lazzaro Bonamico l'anno 1479 in Bassano. Vedi Dett. 51-52.

LXXII.

NOTIZIE

Per l'incremento dell'arte applicata all'industria. — Esiste in Francia una società, *L'Union centrale des Arts décoratifs* cui più volte è stato fatto cenno in queste colonne, la quale iniziata colla idea di giovare al progresso dell'arte industriale, consegue questo suo fine con vari mezzi, a nostro avviso, tutti ugualmente efficaci. In Italia non abbiamo niente di simile; e soltanto a Roma, recentemente, l'Associazione fra i Cultori dell'Architettura ha mostrato di interessarsi d'arte industriale, aggiungendo ai suoi soci coloro che esercitano una qualsivoglia industria artistica.

L'Unione delle arti decorative ha la sua sede a Parigi nel Palazzo dell'Industria (Porta VII); cioè in un luogo centrale ma in locali un po' angusti (tantochè il Governo ha promesso all'Unione, il Pavillon de Marsan al Louvre); ed è una società privata, in cui entrano quanti intendono all'incremento dell'arte industriale, e persino le donne. Difatti per recente deliberazione l'Unione ha formato un Comitato di signore il cui primo atto è stato quello di organizzare la Esposizione delle arti femminili, la quale si aprì nel maggio passato a Parigi.

L'Unione, inoltre, organizza dei Musei ambulanti, cioè invia alle città di provincia, temporaneamente, gli oggetti delle sue collezioni e fa circolare nelle Scuole d'Arte dei distretti i disegni e i modelli in gesso premiati ai suoi concorsi, — facendo essa de' concorsi annuali fra artisti e scolari come sanno i nostri lettori.

Nell'anno ora finito, organizzò un Congresso d'Arti decorative, dove vennero fatte delle discussioni pratiche e sapienti che un bel volume oggi riunisce; ed intende a rialzare, diremo così, il morale dell'arte industriale, insistendo affinchè le Esposizioni di belle arti ammettano gli oggetti d'arte industriale; e mostrando l'enorme ingiustizia del Governo, il quale, aprendosi i Saloni, assegna una certa somma per l'acquisto de' quadri e delle statue, e nessuna somma consacra alle industrie artistiche. Talchè, prossimamente, la Francia stabilirà in bilancio, è sperabile, una somma anche per l'acquisto d'oggetti d'arte industriale che siano esposti ai Saloni del Campo di Marte, i quali da vari anni ammettono questi oggetti, e al Salone degli Artisti Francesi, nel Palazzo dell'Industria, che l'anno futuro li ammetterà per la prima volta.

L'Unione, appena insediata più comodamente nel Pavillon de Marsan, si propone ivi di inaugurare il primo grande Museo artistico industriale e professionale il quale sarà aperto la sera a Parigi; di organizzare delle serie di conferenze destinate a completare colla parola le lezioni che dà il Museo cogli oggetti esposti, e in una galleria apposita, si propone d'aprire annualmente il *Salone delle Arti Decorative.*

Abbiamo voluto dare una idea del movimento e dei propositi della Unione centrale delle arti decorative residente a Parigi, perchè ci sembra ben fatto lo indicare, a quando a quando, gli sforzi che si fanno all'Estero in favore di queste arti; perocchè l'esempio buono può essere sprone a noi che intendiamo a conquistare uno dei primi posti sul campo di quelle industrie le quali ricevono dall'arte il bacio della bellezza.

Senonchè, facendosi avanti un giorno più dell'altro la riazione contro i sistemi d'insegnamento e di volgarizzazione che formano la base della Unione Centrale, tale magnifico programma ha avuto le sue critiche; — ed una assai viva l'ha lanciata lo scultore Gio. Baffier dalle colonne del *Journal.* Il Baffier è un nemico dei musei e dei collezionisti di cose antiche, e la sua critica è stata raccolta e discussa. A parte le opinioni personali che si possono avere su tale argomento, è un fatto che anche l'accalorarsi delle dispute intorno ad esso giova agli studi. La riazione, anche vibrata, vale a temperare gli eccessi i quali per avventura dovessero prodursi sul campo trionfante.

Esposizione di rilegature a Berlino. — La Società berlinese dei rilegatori di libri ha festeggiato quest'anno il 30° anniversario della sua fondazione, ed ha aperto una esposizione di rilegature la quale è molto piaciuta.

Una Società tedesca per l'incremento delle arti decorative. — Si è fondata a Dresda una Società di amatori per il progresso delle arti decorative regionali. Ogni settimana i membri della nuova Società si uniscono per iscambiarsi le idee e gl'intendimenti; e si sono proposti di organizzare delle Esposizioni, di fondare un bollettino, ed aprire un corso di pubbliche conferenze. È sperabile che vari centri industriali imiteranno Dresda: così osservano i fogli tedeschi che si sono occupati della nuova Società.

La Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbeverein annunzia che il prossimo anno avrà luogo la inaugurazione del Museo industriale di Stoccarda costrutto dall'architetto Neckelmann, e in questa occasione vi si aprirà una grande esposizione d'arte industriale che coinciderà colle esposizioni d'elettricità. Come fondo di garanzia è stata sottoscritta la somma di 150,000 marchi.

Al South Kensington Museum si ha la bella abitudine ogni anno, di agosto, d'aprire una esposizione generale delle composizioni premiate nelle principali scuole d'arti decorative del Regno Unito, e queste esposizioni annuali destano molta curiosità e sono visitate tanto dai professori quanto dagli scolari, offrendo un utile stimolo così ai primi come ai secondi.

La ricomposizione d'un pulpito celebre. — Igino Benvenuto Supino ha studiata la ricomposizione del celebre pulpito che Giovanni Pisano fece per la Primaziale di Pisa, ed ha pubblicato il suo studio nell'*Archivio storico dell'arte* (Serie II a. I fasc. I e II). Questo pulpito le cui molte peripezie vennero narrate dallo stesso I. B. S. (*Archivio storico dell'arte* a. V *fasc. 2*) fu ricomposto vari anni sono in un bel modellino dal Fontana; e il Rohault de Fleury nella sua notevole opera *La Messe* lo copiò e pubblicò (col. III p. 68). Che i vari pezzi i quali si diceva che appartenessero tutti al pulpito della Primaziale non potessero appartenergli sembrava provato da una sensibile disuguaglianza di bellezza.

È vero che il pulpito aveva una iscrizione in cui stavano le seguenti parole: *Hoc opus... sculpture Johannis arte manus sole* " le sole mani di Giovanni scolpirono questo lavoro „; ma è verisimile che il pulpito, stato eseguito da Giovanni per la cattedrale di Pisa, in origine non fosse quale oggi sarebbe se tutti i pezzi si rimettessero assieme; e sembra evidente ancora che nel 1494, quando nella chiesa Primaziale furono eseguite tante notevoli modificazioni, siano state fatte anche al pulpito delle aggiunte, togliendole da altri monumenti i quali si trovavano nella cattedrale. Secondo questa supposizione il pulpito di Giovanni Pisano, dice I. B. S., condotto a termine da Giovanni dovea comporsi soltanto del sostegno centrale rappresentante le tre grazie cristiane con la base ove sono scolpite le sette arti liberali e la filosofia, e di otto colonne di marmo due delle quali sostenute da leoni (Cf. *Arte e Storia*, a. 1894 p. 108 in cf.: coll'*Arch. St. cit.* Gli archetti del pulpito poi avevano la forma di mensola, e dopo che il pulpito fu disfatto furon segati e ridotti con il piano aggiuntovi (l'aggiunta è evidente) ad uso di scalini per il pulpito, che il Fancelli eseguì nel 1628 per la Cattedrale, e appoggiò a una delle colonne della navata maggiore ove si vede tuttora incompleto. Insomma la ricomposizione di I. B. S. è più semplice di quella del Fontana; e alcuni pezzi che questi mise nella sua, I. B. S. li attribuisce alla tomba di Arrigo VII che dalla Cattedrale passò, svisata, al Camposanto. I. B. S. propone la ricomposizione anche di questa tomba quasi come corollario della ricomposizione del pulpito (V. *Archivio storico dell'arte* Serie II, a. I fasc. III).

Monticelli Giuseppe Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

ANNO IV. DICEMBRE 1895 N.° 12

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LXXIII.

LA VILLA DI MASER

— Tav. 64 e 65. Fig. da 103 a 107. —

Al tempo delle polverose diligenze, quando si diceva di andare in corriera montando un veicolo legato in tutti i sensi come una bondiola enorme, mettendosi a discrezione dei vetturini, dividendo il viaggio da Milano a Venezia con due o tre fermate, prima di giungere in vista delle lagune si attraversava una zona di villeggiature nelle quali i patrizi Veneziani aveano, *temporibus illis*, tenuto quasi corte bandita ai loro amici e conoscenti, a uomini celebri, a illustri stranieri. Le ville più note si succedevano lungo il Brenta; noi vecchi ricordiamo ancora quelle di Mira e Dolo, le più sott'occhio, le altre le abbiamo scordate. Io almeno.

Ma la zona delle ville non era solo su quella linea. Abbracciava il tratto di paese che va dal Brenta alla laguna, dai Colli Euganei a Fusina, e da piè delle Alpi Feltrine e dalle ultime ondulazioni alpine, che scendono ai prati di Treviso, sino a Mestre, stendendosi in quel tratto di paese piano, interrotto

Fig. 103. Parete con figure dipinte da Paolo Veronese, nella Villa di Maser.

da colli amenissimi e da monti agevoli. Le ville formavano così sotto Venezia un emiciclo ridente di splendide dimore autunnali.

Ciascuna si presentava in aspetto fastoso. Sopra i cancelli metallici di magnifico lavoro in ferro battuto, spiccavano tra i cartocci ornamentali dorati, i stemmi sovente sormontati dal corno ducale, e ripetuti dipinti in grandi proporzioni sulle facciate, mettendo in evidenza le divise delle più celebri case patrizie del libro d'oro della Serènissima. Erano stemmi dei Giustiniani, dei Bragadin, dei Pisani, dei Mocenigo. Alle armi araldiche degli Albrizzi, dei Foscarini, dei Barbaro, succedeano quelle degli Emo Capodilista, dei Soranzo, dei Contarini, dei Giovanelli, dei Da Mula, dei Loredan.

Fig. 104. La Gloria che incorona il Merito, nella Villa di Maser.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Le ville erano state architettate dal Sansovino, dal Palladio, dal Sammichieli, dallo Scarpagnini, da Fra Giocondo, dal Longhena, dal Vittoria, dallo Scamozzi, in mezzo a giardini o vicine a parchi, e tutte decorate da archi, da portici, da colonnati.

In autunno le popolava una folla briosa di Veneziani e Veneziane, di terrafermieri e di forestieri. Vi si sfoggiava un lusso stupefacente di livree, di carrozze, di paggi, di lacchè, di pranzi e cene, e merende imbandite sotto le pergole o sull'erba verde. Della notte vi si faceva giorno, come in Venezia, giuocando a zecchinetta e al faraone senza freno. I festini, i conviti, le scarrozzate si succedevano senza posa, al tempo della prosperità della repubblica, e più forse quando essa andò precipitando a rovina.

Poi la repubblica si sfasciava, l'aristocrazia decadeva, ai padroni succedevano spesso i fattori ed i fittanzieri. I chiassi, gli spassi, le baldorie, poco a poco cessavano. La vita si spegneva lentamente in quelle magnifiche dimore, nelle quali l'architettura, la pittura, la scultura, l'arte decorativa degli stucchi dorati, si erano associate per creare meraviglie in ogni ramo principale di grande arte, e le arti accessorie o industrie artistiche avevano distribuito un mobiglio vario secondo i secoli che si erano succeduti nell'allestire le pompose villeggiature. Specchi di Boemia e di Murano, vetri meravigliosi, bronzi, maioliche risplendenti, porcellane smaglianti, vasi immensi, ninnoli artistici, pendole de-

corate e curiosità esotiche, riportate al ritorno da lontane ambascierie nell'oriente od al nord d'Europa.

In quel silenzio, nelle abbandonate sale dove i ragni tiravano i loro fili da una testa di Cleopatra dipinta da Paolo Veronese ad una mensola intagliata dal Brustolon, penetrarono avidi di bottino, frementi di repressa gioia, coll'animo dilaniato tra l'avarizia e il desio insaziabile, gli antiquari di professione. Zitto, zitto, piano, piano, per vie misteriose, per invisibili transiti, tutte quelle meraviglie passavano a sperperarsi prima, a raccogliersi poi nei musei, nelle collezioni, al Louvre, nelle vetrine delle sale di Kensington, nelle bacheche e nelle raccolte di Rotschild, nelle mille collezioni private d'Inghilterra, di Francia, di Germania, nel palazzo dell'Hermitage in Russia, nel Museo di Dresda, a Monaco, dappertutto ove si ama l'arte e si è disposti a pagarla.

Fig. 105. Venere e Apollo, in una parete della Villa di Maser.

Durò più di mezzo secolo quella rapina onesta, quella devastazione tacita d'ogni bell'arte. Dai musei e dalle gallerie imperiali e reali alle botteghe dei bric-a-brac parigini ogni raccolta ne fu piena, e la miniera restò inesauribile, perchè per l'arte l'Italia è la botte miracolosa che mai si vuota, e che getta sempre cose preziose a chi sa attingervi. Gli edifici intanto andavano in rovina, gli stillicidj marcivano le volte e guastavano i soffitti di stucchi inquadranti dipinti di Paolo, dello Zelotti e d'altri famosi decoratori; nelle fughe di sale terrene si collocarono i tini da pigiar l'uva; se ne fecero delle legnaie, delle cantine, dei ripostigli e magazzeni per gli attrezzi agrari, degli alloggi per coloni.

E la ruota della fortuna girava e girava, l'aristocrazia del sangue e della storia andava giù e l'aristocrazia del denaro e degli oscuri natali andava su, le ville cambiavano di padrone. Venne il periodo dei risarcimenti, dei ristauri, e buona parte delle sontuose villeggiature furono salve e riaccomodate. Alla scomparsa suppellettile delle industrie artistiche italiane antiche si sostituirono suppellettili affini, ammirate alle esposizioni moderne, o lavori di falegnami di campagna. Solo in alcune ville di case patrizie che poterono attraversare incolumi quelle bufere nella fortuna, e là dove all'antica casa patrizia ne era succeduta una della abile, industre e procacciante borghesia, desiderosa di mostrarsi degna dei favori della sorte, quelle meraviglie del passato glorioso dei Veneziani sono riapparse alla luce in condizioni da destare ancora l'ammirazione d'ogni innamorato dell'arte.

Tra queste la Villa di Maser, ora Giacomelli, è una delle più belle e meno alterate; e per conseguenza merita che ci si vada apposta per ammirarla e per formarsi un'idea della grandezza dei patrizi veneziani; e difatti uno degli scrittori moderni francesi più innamorati dell'arte italiana, l'Yriarte, dopo averla visitata l'ha studiata per dare un saggio delle qualità più cospicue del patriziato veneziano; e ne ha fatto un magnifico, erudito e brillante volume *Couronné par l'Académie Française*, e dedicato al generale Menabrea.

Noi conoscevamo già Maser, per averla visitata prima, e vi siamo ritornati per cavarne gli esemplari d'arte decorativa che accompagnano questo articolo. Parlandone intendiamo segnalare la villa agli studiosi dell'arte come una delle più magnifiche manifestazioni del cinquecento nell'arte veneta. Una villa che ogni buongustaio ed ogni artista dovrebbe visitare. Perciò crediamo necessario premettere qualche informazione itineraria, essendo Maser assolutamente fuori mano d'ogni ferrovia.

La stazione ferroviaria più vicina alla villa è quella di Cornuda, dalla quale vi si arriva in meno di mezz'ora di carrozza. Si va a Cornuda da Mestre per Montebelluna; da Padova per Camposanpiero, Castelfranco — dove si vede il capolavoro di Giorgione — e Montebelluna; da Vicenza per Cittadella, Castelfranco, Montebelluna. Da Vicenza si arriva alla villa anche prendendo la ferrovia sino a Bassano, poi si passa in carrozza accanto alla collina di Asolo, già residenza della regina di Cipro Caterina Cornaro. Asolo merita una visita dell'amatore d'arte e d'antichità, e la strada che si percorre passandovi sotto da Bassano a Maser è interessantissima per una successione di altre ville e per la vicina Possagno, nella cui Gipsoteca si vedono le opere del Canova tutte riunite. Chi prende le prime due vie deve munirsi del *Ricordo della Provincia di Treviso di A. Caccianiga*. A chi ci va da Bassano sarà utile la Guida di Bassano del Brentari. Chi fosse vago di conoscere a fondo anche Asolo, vi troverà l'ottima Guida di L. Paladini.

La Villa di Maser è l'opera di elettissimi intelligenti d'arte: i due ispiratori e padroni, Fratelli Barbaro; Daniele versato in architettura e traduttore di Vitruvio, e Marcantonio insigne uomo di Stato, che sapea inventare e godea modellare da sè motivi decorativi e statue al vero. Si attribuiscono a lui gli schemi di parecchi dei migliori soffitti di palazzi di Venezia, e tra gli altri quello della Sala del Consiglio dei Dieci nel palazzo ducale, e nella Villa le statue decorative sulla facciata della grotta. I due fratelli aveano compiti i loro studi all'Università di Padova, ed erano stati assunti alle più alte dignità della Serenissima. Daniele fu due anni ambasciatore a Londra sotto il regno di Edoardo V, all'epoca dello scisma tanto drammatico, anzi così tragico dell'Inghilterra, e ne avea fatta al Senato una relazione che rimase tra i più autorevoli documenti storici dell'epoca. Daniele era

Fig. 106. Giunone e l'Aria, in un soffitto della Villa di Maser.

il primogenito del senatore Francesco Barbaro, ma rinunciò alla successione in favore del fratello Marcantonio e, abbracciato lo stato ecclesiastico, fu patriarca di Aquileja. Marcantonio passò sei anni all'ambasciata di Costantinopoli sotto il sultano Selim II (1568-1574) e, durante la guerra tra Venezia e il Gran Turco, imprigionato da Selim, riuscì a tenere la Signoria di Venezia al corrente degli andamenti del governo ottomano. Rimesso in libertà dopo la vittoria dei Cristiani a Lepanto, ottenne il ritorno in patria e lesse al Senato una relazione sulla sua lunga ambasciata, relazione che, data a sua insaputa alle stampe, interessò

vivamente tutte le Corti d'Europa e la cristianità militante, allora sempre in timore della potenza della mezzaluna. Questi furono gli ispiratori della Villa di Maser.

Ne fu architetto Andrea Palladio; Alessandro Vittoria ne curò la parte decorativa in rilievo e l'ornamentazione; Paolo Veronese ne dipinse a fresco le pareti e i soffitti. La fabbrica e la decorazione furono condotte rapidamente, e l'unità dell'opera riuscì conforme all'unità di concetto degli illustri ispiratori.

Le pagine pittoresche di Paolo Veronese, collegate dall'ispirazione collettiva destinata a soddisfare i due committenti, recano tutta l'impronta caratteristica della pittura veneziana del Cinquecento. Grandiosità e ampiezza di concetti per le composizioni, virilità e potenza nelle figure, sfarzo brillante, chiarezza, evidenza d'intonazioni, impronta di franca e sana festosità, grazia robusta, sicurezza di mano, scioltezza, agilità di pensiero, vivacità inesauribile: in una parola il Cinquecento nell'arte veneziana, sensuale e spirituale, in un esaltamento di potenza civile e artistica.

Gli stucchi di Alessandro Vittoria, tra i quali alcuni modellati da Marcantonio Barbaro, svolgono bellissimi motivi ornamentali, nei quali con le forme tolte dal vero presiede nella composizione la reminiscenza dell'arte greco-romana dell'epoca imperiale, e quella tendenza ad uscire dal sentiero battuto con uno slancio sovente sfrenato, che era proprio del Vittoria, quando s'abbandonava colla stecca in mano alla sua fantasia feconda di forme, smaniosa di energia, di varietà, di curve e magari di fronzoli capricciosi.

Fig. 107. Un Concerto: affresco di Paolo Veronese nella Villa di Maser.

Girando per quelle sale magnifiche, per quelle file di stanze, fra i mobili antichi, percorrendo i giardini, fermandosi al cortile della fontana, dove s'aprono gli accessi alle fresche grotte, che ricordano gli spechi refrigeranti ed i ninfei dell'architettura romana, e, allontanandosi un tratto per abbracciare l'insieme della villa, l'imaginazione evoca il periodo in cui fu fabbricata. E su quel misto di grave e forte, di gentile e di maestoso, di vivace e di contegnoso, di canti e di giuochi alitavano le aure salubri che dall'Alpi venivano ad imbalsamare delle essenze dei boschi e dei profumi dei campi la signorile villeggiatura adagiata sull'ultima ondulazione del contrafforte meridionale alpino che avvalla fra il Brenta ed il Piave. Di tutto questo c'è un riflesso di interpretazione pagana e festosa nelle pitture di Paolo, e nelle decorazioni del Vittoria.

Ma di che tempo è la Villa?

L'ho detto, del Cinquecento. Ma l'anno? Si ignora. L'Yriarte ha messo nel suo libro l'anno 1568 come quello nel quale la villa fu fabbricata. Questa data, per me, è uno degli errori dell'illustre francese in questa sua opera ammirabile e degna della corona, colla quale l'ha illustrata l'Accademia di Francia. Dal suo libro emerge, che i due fratelli ispiravano e presiedevano i lavori dei tre artefici, Andrea Palladio, Alessandro Vittoria e Paolo Veronese. Marcantonio partì per l'ambasciata d'Oriente in agosto di quell'anno 1568 e restò sei anni assente. Al suo ritorno il fratello Daniele era morto da quattro anni. Se la fabbrica è del 1568, tutti i lavori avrebbero dovuto compirsi al più nei quattro mesi della stagione cattiva per fabbricare. L'errore dev'essere di parecchi anni, e si rileva anche dal periodo in cui il Vittoria lavorò col Palladio, prima di tornare col Sansovino, pacificato dall'Aretino. Non mi fermo a cercare, nè ardisco sostituire un'altra data a questa dell'Yriarte. Credo sia stato più prudente il Caccianiga col lasciare la data in bianco. Ad ogni modo, sia quale esser si voglia, è certo che quella di Maser è una delle più belle date dell'arte veneziana del secolo decimosesto.

LUIGI CHIRTANI.

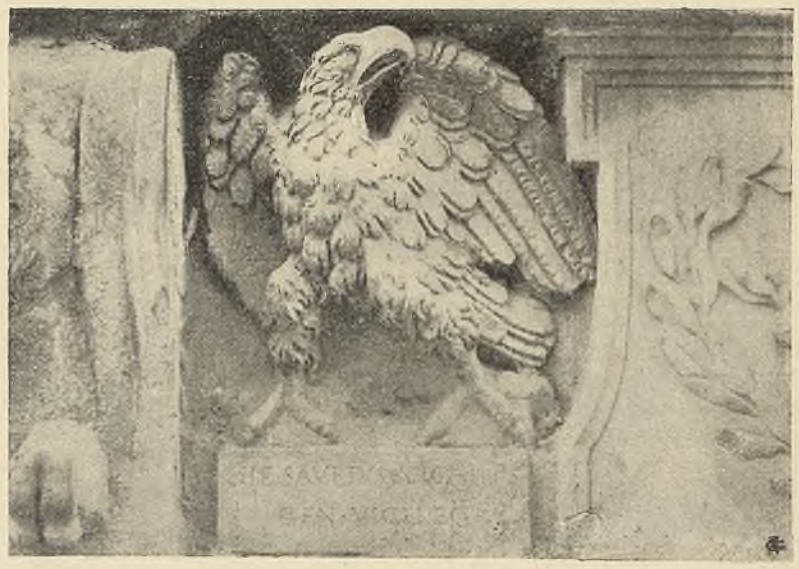


Fig. 180. Aquila in una finestra del Palazzo Comunale di Bologna.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

LXXIV.

IL CORTILE NELLA CASA GIÀ POZZOBONELLA E ISIMBARDI A MILANO

— *Tav. 62. Fig. da 109 a 117.* —

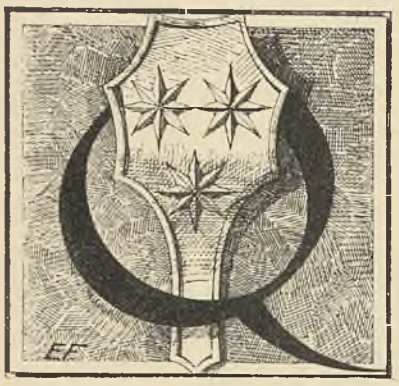


Fig. 109. Stemma degli Isimbardi.

uest'opera, che taluni attribuiscono ad uno dei *Busti* o dei *Solari*, contemporanei all'edificazione della casa, risale alla fine del XV secolo.

Quanto al fondatore di essa, nell'assoluta mancanza di notizie intorno a colui che la fece costruire, il Mongeri nella sua *Arte in Milano* vorrebbe *intitolarla dalla ricca e potente famiglia dei Piatti*, da cui tolse il nome la via dove l'edificio prospetta. Ma come si può giudicare dagli scudi e dalle targhette araldiche, portanti gli stemmi dei Pozzobonelli e degli Isimbardi (allora vincolati con legami di parentela e d'interessi), apparisce che il fondatore debba piuttosto essere cercato nell'una o nell'altra di queste due nobili famiglie. Tale è pure l'opinione del Beltrami espressa nel libro pubblicato l'anno 1892: *Reminiscenze di storia e d'arte nella città di Milano.*

Chi visita questo elegante cortile vi scorge in ogni particolare quegli elementi che formano il pregio dell'arte Bramantesca. Come in generale le case a quell'epoca, l'edificio si eleva di un sol piano sul terreno, ed è circondato ai quattro lati da portici, ognuno dei quali si compone di tre arcate di leggiadre proporzioni. Le varie e profuse modanature, quali quelle di archivolti, architravi, cornici, ecc., mostrano l'accuratezza e il garbo caratteristico di questo stile.

Noto qui una particolarità che non è priva d'importanza:

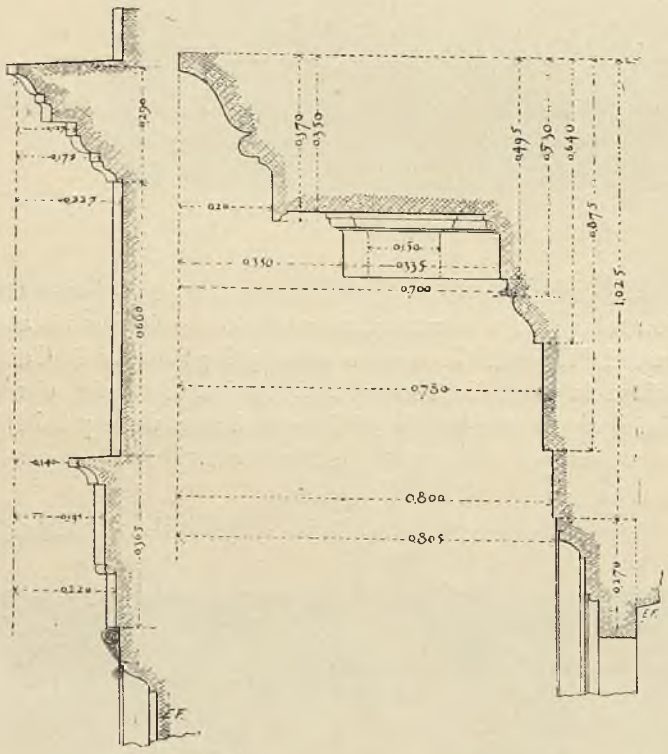


Fig. 110. Profili della trabeazione del piano terreno e della cornice finale.

il motivo, unico nel suo genere, di un *sopra-capitello* o peduccio a modo di pilastrino, compreso tra due rigonfiature aventi forma di mensole rovescie. (Fig. 112 e 113).

Sopra gli scudi, posti agli angoli del cortile e dipinti nel soffitto del portico, sopra le targhette dei capitelli, primeggia lo stemma della famiglia dei Pozzobonelli, feudatari di Arluno, consistente in una semplice aquila di snelle forme; e sovente si alterna collo stemma dell'illustre famiglia degli Isimbardi, il quale è formato da tre stelle disposte a guisa di triangolo col vertice in giù. Sulla vôlta centrale a crociera della porta, vi ha poi uno stemma collettivo, per così dire, l'aquila e le stelle insieme, circondato da una ghirlanda.

Le belle medaglie, di marmo di Gandoglia, che adornano i timpani delle arcate, portano, secondo la consuetudine di quei tempi, le immagini di imperatori Romani, certamente tolte dalle effigie di antiche monete, come chiaramente dinotano le teste di Claudio e di Nerone.

Così dall'antico vennero tratti i medaglioni di pietra di Serpentino d'Oira presso la porta, raffiguranti probabilmente, l'una

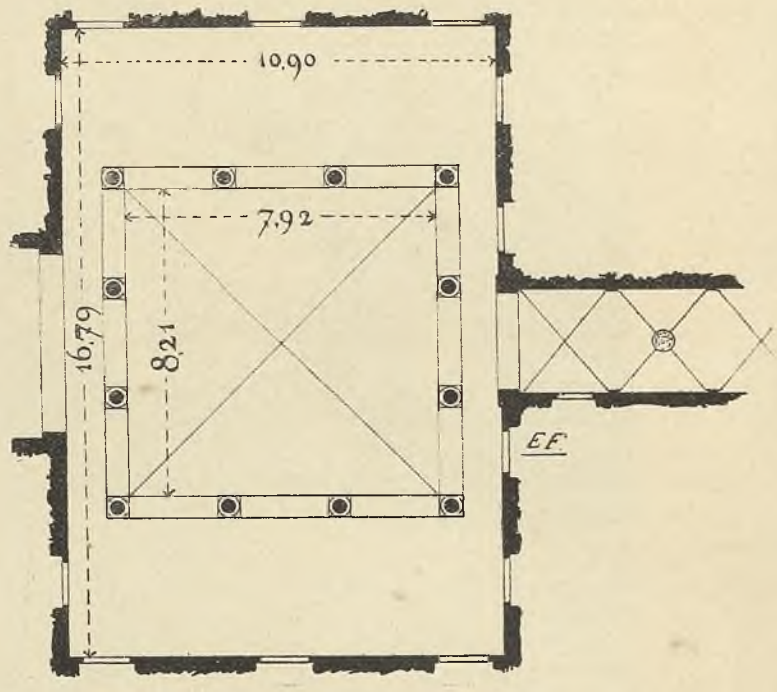


Fig. 111. Pianta del Cortile.

Ercole che colla clava uccide Caco, già vinto e steso al suolo, l'altra Lucina o Giunone Pronuba, che tiene colla destra uno scettro e contempla un neonato: amendue di squisita fattura.

Le basi e il fusto delle colonne ad entasi sono in pietra di Sarizzo, e parte dei capitelli in pietra di Serpentino d'Oira;

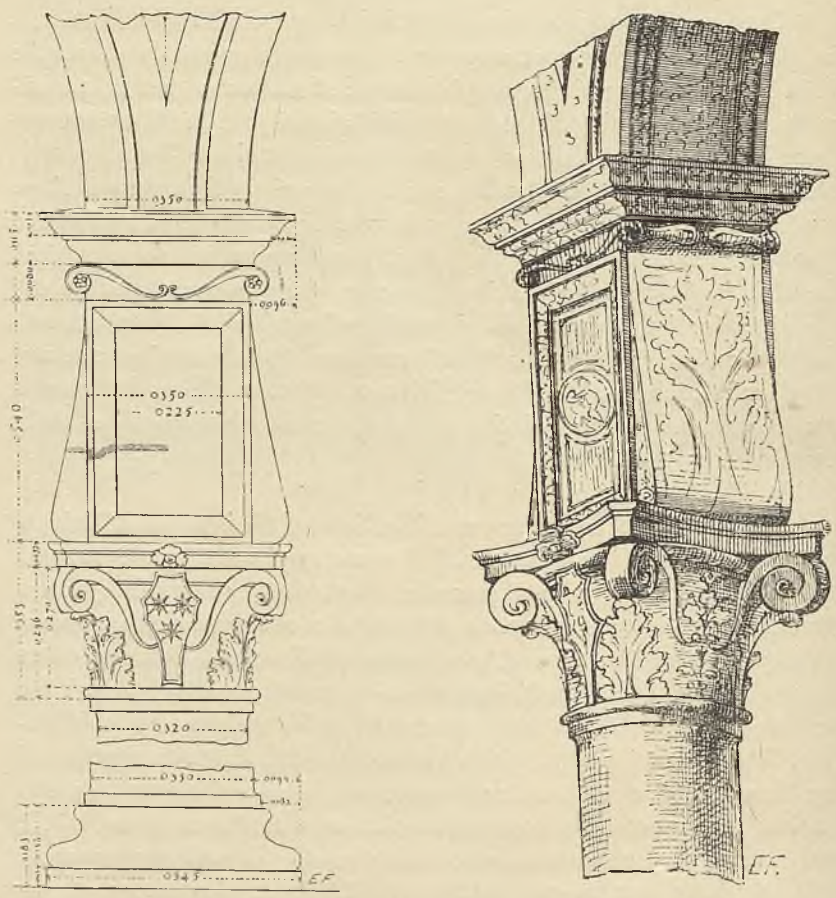


Fig. 112 e 113. Capitello e peduccio delle arcate.

così le tavole fra il peduccio o sopra-capitello e la cornice d'imposta. Sono pure di pietra le serraglie delle arcate, che a foggia di mensola portano in rilievo frutti, medaglie circondate da ghirlande, foglie, ecc.; nonchè le mensolette poste a sostegno delle lesene.

Fig. 114. Fregio nelle pareti del portico.

Tutte le modanature di terra cotta andavano dipinte con ornati a chiaro-scuro, come potei constatare da alcune tracce qua e là.

Degno di attenzione è il soffitto del portico a cassettoni di

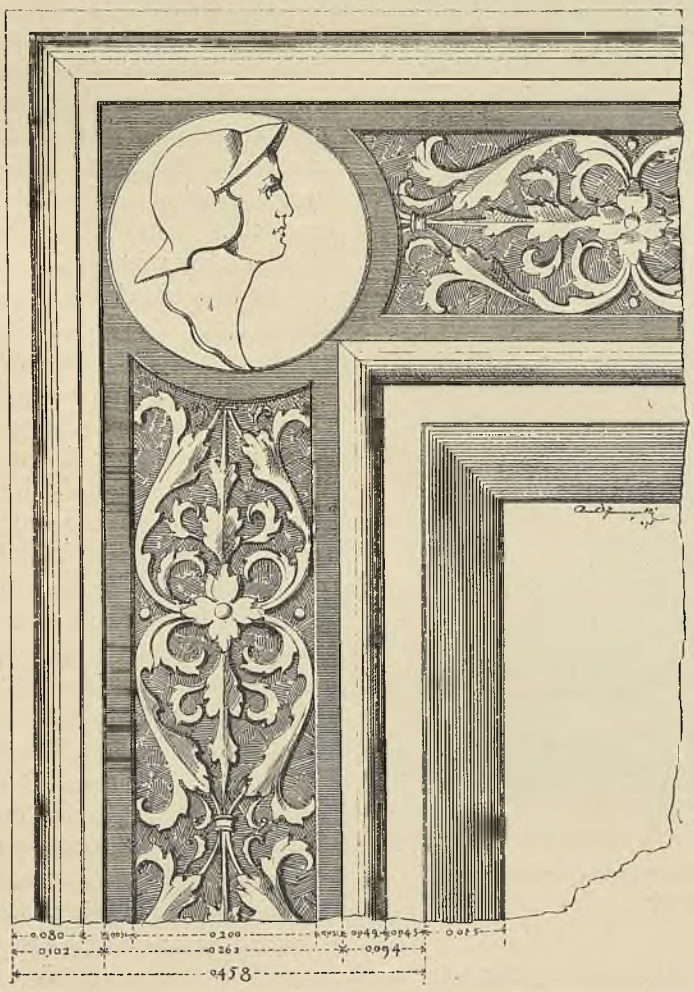


Fig. 115. Riquadrature nelle pareti del portico.

legno, che doveva essere egregiamente dipinto, alla maniera che ancora si può stentatamente rilevare nella parte di soffitto vicina alla porta; anche qui medaglie e scudi cogli stemmi delle già nominate famiglie. Riguardo alle pitture ornamentali dobbiamo mentovare quelle che decoravano le pareti prospicienti il portico, sebbene ripetuti strati di bianco e il concorso del tempo ne abbiano, purtroppo, agevolato in gran parte la distruzione. Doveva girare tutta attorno la casa una bellissima trabeazione, formata da un largo fregio composto di ornati a grandi volute con graziose sirene e teste di putti a chiaro-scuro, spiccanti sopra un fondo nero, il tutto contornato da un listello color ver-

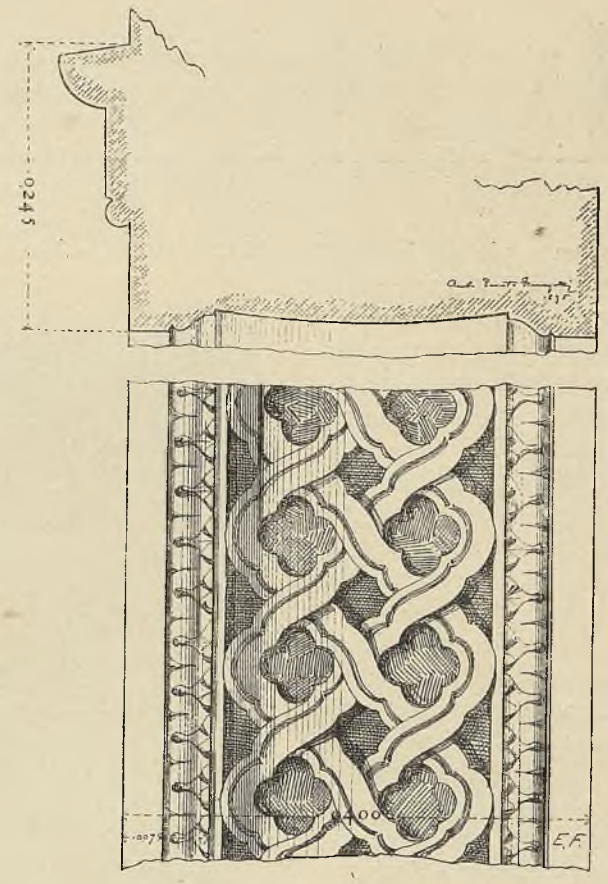


Fig. 116. Ornato nell'intradosso di un arco.

miglione; così da alcuni avanzi di cui diamo un esempio (Fig. 114). Sotto la trabeazione vi hanno grandi riquadri formati da fascie con ornati a chiaro-scuro, parte su fondo giallo, parte su fondo rosso, con tondelli agli angoli, ove si rivelano pitture figuranti illustri personaggi e paggi abbigliati secondo i costumi dell'epoca. Ogni riquadro trovasi separato dall'altro per mezzo di una colonna, dipinta sopra un fondo che si alterna in rosso ed in nero.

S'intravede pure il motivo di decorazione negl' intradossi delle arcate (Fig. 116), nonchè quello dei timpani fra le medesime e dei curiosi peducci. E tutto ciò doveva imprimere un non so che di leggiadramente severo alle forme corrette e semplici dell'architettura.

Dalla trabeazione del piano terreno alla cornice di gronda, sfortunatamente nessuna traccia di vecchia ornamentazione dipinta, sebbene questa dovesse, fuor d'ogni dubbio, compire la bella armonia del cortile, il quale, architettonicamente, sussiste ancora nella sua interezza.

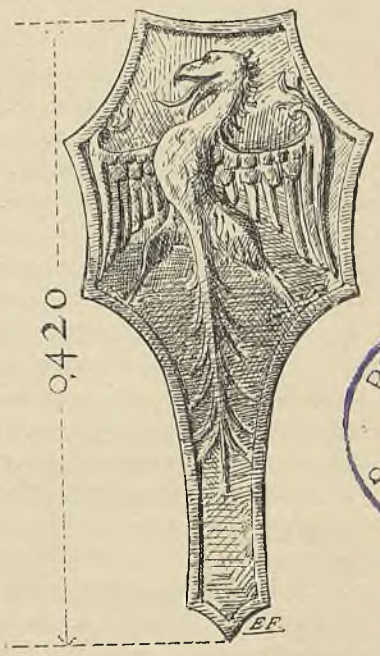


Fig. 117. Stemma dei Pozzobonella.

Il presentato progetto di restauro, nella parte del piano terreno si attiene fedelmente ai resti, che con diligenza ho potuto scoprire e studiare; la parte superiore fu ideata invece seguendo il carattere dell'edificio, e secondo l'indole dello stile decorativo lombardo fiorito verso la fine del Quattrocento.

Arch. Ernesto Fumagalli.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

LXXV.

IMPOSTE IN BRONZO DELLA PORTA MAGGIORE NELLA BASILICA DI S. ANTONIO A PADOVA

— *Tav. 66. Dett. 58, 59 e 60. Fig. 118.* —

La prima difficoltà che si presentava alla mente nell'ideare le imposte in bronzo per la porta maggiore di un così vecchio e insigne tempio, era la scelta dello stile, da cui dipendeva la composizione degli spartimenti, anzi l'intiero concetto architettonico, ornamentale, figurativo e persino simbolico.

S'aveva a pigliare lo stile del 1232, quando, subito dopo la canonizzazione del Santo, si pensò ad alzare un tempio degno di lui; o lo stile del 1265, quando il Comune di Padova registrava nel proprio bilancio la somma di quattromila lire annue d'allora, *que debeant expendi in eclesia et laborerio eclesie tantum beati patris sancti Antonii hedificanda et refficienda donec reffecta fuerit et completa;* o lo stile del tempo in cui il Naone descriveva la basilica non ancora finita? Oppure conveniva appigliarsi alla maniera di quegli anni nei quali la Chiesa s'andava ornando di tribuna, di pulpito, di stalli, di dipinti, di vetrate, di ogni sorta d'attraenti ricchezze? O bisognava forse venire in qua sino al 1447, quando Giovanni Nani da Firenze, tagliapietre, rifaceva le colonnette nella loggia della facciata appunto *sopra la porta mondana*, e si lavorava al *frontespixo sora el pozulo* della *fazà de fuora?*

Aveva ragione il Selvatico di affermare, che il carattere architettonico del tempio è, ad onta della sua imponente bellezza, *un misto di lombardo, di toscano, di archiacuto e di bisantino.* Alla fine del secolo XIV invece sorge e via via si svolge e decade sino al mezzo del secolo seguente e più in qua uno stile veneto, ove, come in tutti gli stili artistici di ogni popolo e d'ogni epoca, è facile trovare le influenze diverse; ma uno stile ben determinato nell'organismo, ben definito nell'ornamento.

Nel 1372 i preposti all'arca stendono il contratto per la costruzione della Cappella di S. Felice, ove dipinse maestro Altichiero, e d'allora in poi continuano gli abbellimenti. Nel 1436 Bartolomeo da Mantova, con molti altri artefici, indora cornici e trafori, ed orna crocere *con tuti soy colori.* Nel 1441 Francesco Squarcione comincia a fare per la basilica disegni e dipinti; nel 1443 si principia la sontuosa tribuna di marmo; nel 1446 Donatello lavora all'altar maggiore; dieci anni dopo alzano la Cappella Gattamelata; dal 1462 al 1469 Lorenzo Camozzi, *Lorenzo dal Coro*, intaglia gli stalli distrutti. Intanto la chiesa e i portici dei chiostri vicini si popolano di monumenti. Trionfa lo stile di Jacobello, di Pier Paolo, di Paolo, degli altri dalle Masegne e dei loro compagni *taiapria*: grandi artisti, di cui la splendida maniera si ritrova ancora nelle colonnine torte, nei timpani mistilinei, negli archetti a conchiglia, nelle foglie arrampicanti, nelle gugliette e negli angioletti degli stalli dei Frari in Venezia, intagliati da Marco de' Cozzi da Vicenza nel 1468, e, nove anni più in qua, in quelli simili, intagliati da lui medesimo nel Duomo di Spilimbergo.

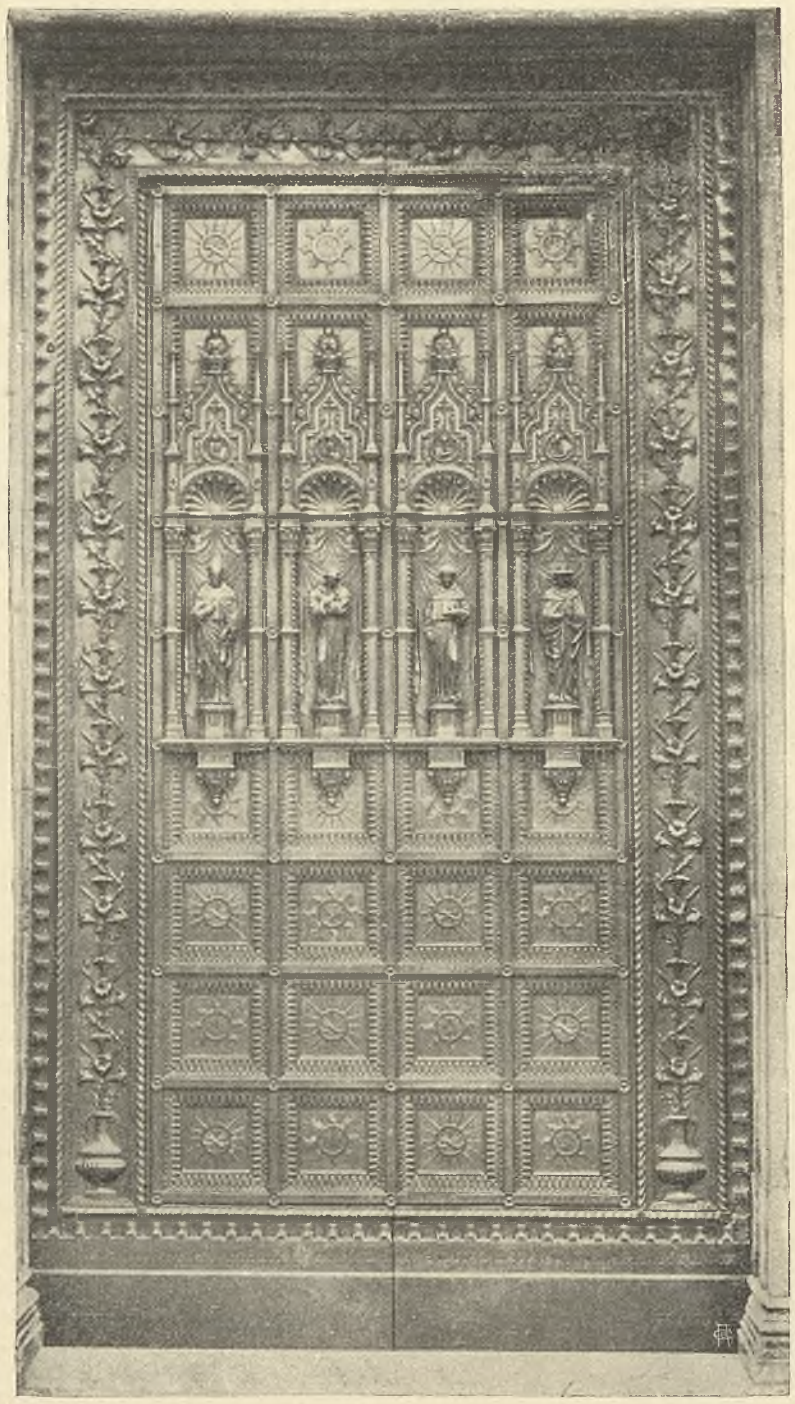


Fig. 118. Porta in bronzo nella facciata della Basilica del Santo a Padova.

A questo stile, che abbraccia un secolo, mi sono attenuto componendo le imposte della porta maggiore. Nell'architettura della vecchia porta in pietra della Basilica manca l'unità dei particolari: per esempio i fogliami della cornice intorno all'archivolto hanno aspetto d'imitazione bisantina; poi vengono i cordoni ogivali, benchè girati in arco rotondo; poi negli stipiti si svolgono certe foglie di elemento bisantino, ma di esecuzione imitativa, e tra il pilastrone angolare di destra, guardando la porta, e la vicina colonnetta si scorge una fila verticale di perlette, mentre nel luogo euritmico a sinistra corre una fila di schietti fusaroli con le loro brave olive del Quattrocento.

Lasciamo stare i restauri; avvertiamo solo che l'unica opera decorativa della porta è il dipinto di Andrea Mantegna nella lunetta semicircolare, eseguito da lui nel 1452, come si legge tuttavia nell'architrave lì sotto.

Quello è, dal più al meno, il carattere cui devono rimontare le imposte; poichè mi par bene che queste s'accordino con l'opera giovanile del grande maestro padovano, della quale, non ostante al restauro, s'indovinano lo stile, le linee e il gentile decoro.

Stabilito lo stile, bisognava determinare la forma. Ora qui siamo fortunati, perchè Padova presenta un tipo speciale d'imposte nelle porte di chiesa, appunto intorno alla prima metà del Quattrocento: un tipo singolare e bello, e, al parer mio, meritevole di essere, non dirò imitato ma svolto. Consiste in un fascione d'incorniciatura, chiudente alquanti ordini di quadrati e rosoni: così è la porta laterale nella Chiesa degli Eremitani, e così è la porta principale nella Chiesa dei Carmini; le quali due porte vennero riprodotte nel loro insieme e nei loro particolari dall'*Arte Italiana* nell'Anno II, Tav. 60 e Dett. 71.

Certo, altro è il lavoro del legno, altro quello del bronzo;

altra la proporzione, altra la misura delle porte dei Carmini e degli Eremitani, altra la misura, altra la proporzione della porta nella Basilica di S. Antonio. S'aggiunga che l'ingresso principale d'un tempio insigne deve mostrare una più viva espressione ed un più ricco aspetto; ed è per ciò che la serie dei troppi quadrati fu interrotta con i quattro tabernacoli, ove figurano le immagini a spiccato rilievo dei grandi santi francescani: S. Francesco, S. Antonio, S. Bonaventura, S. Lodovico vescovo di Tolosa; è per ciò che nel fascione domina il giglio, simbolo del Santo protettore di Padova. Certo, l'opera nuova non s'accosta al tipo meraviglioso delle porte del Rinascimento; nè il carattere architettonico della Basilica, nè l'indole dell'arte padovana avrebbero consentito una cosiffatta imitazione.

Le imposte misurano insieme circa sedici metri quadrati; il bronzo pesa intorno a trentacinque quintali; i telai, tutti di ferro, ne pesano oltre ventitrè; le quattro statue furono modellate e cesellate dal professore Guglielmo Michieli padovano; la fusione e l'aggiustatura sono fatiche del padre di lui, il cavaliere Vincenzo — il Nestore dei fonditori italiani.

C. Boito.

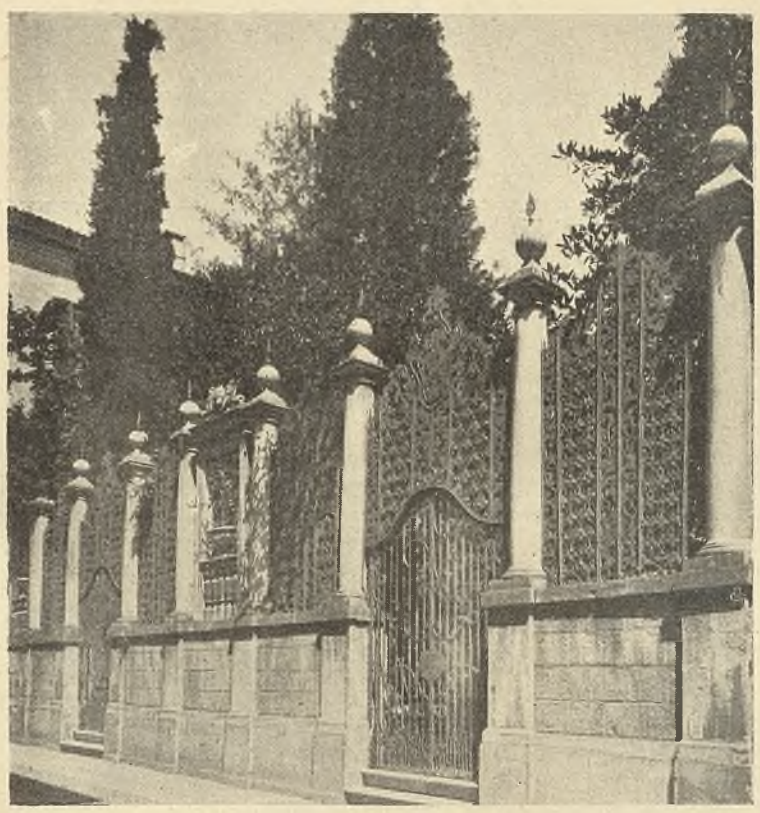


Fig. 119. Cancellata innanzi al giardino del palazzo già dei conti di Barco, ora Cocchetti a Brescia. — Anno 1750. — (Vedi Dett. 55 e 56).

LXXVI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

E. Becchetti — *Studio teorico-pratico delle ombre e del chiaroscuro. Applicazioni al disegno geometrico ed alla prospettiva. — Milano 1894.*

È un'opera, editorialmente, di notevole importanza perchè consta di molte tavole litografiche; artisticamente e praticamente di utilità incontestabile. Avanti che il prof. Becchetti si accingesse a svolgere la teoria dell'ombre in modo sì chiaro e pratico, molti altri si proposero il medesimo assunto; ma dubito assai che fra essi siavi chi abbia conseguito lo scopo in modo tanto completo. Il Becchetti si è mosso dagli elementi più semplici, dai solidi geometrici, e con razionale svolgimento è passato da una modanatura ad un capitello, e da una trabeazione all'applicazione pratica delle ombre su un gruppo di frammenti architettonici ingegnosamente composto e sur un atrio pompeiano. Si può dire quindi che dal semplice caso scolastico, egli è arrivato al caso complesso, che può capitare al decoratore o allo scenografo; e si può dire ancora, che l'autore ha pressochè esaurito l'argomento della teoria dell'ombre e del chiaroscuro.

Ond'è che il presente studio è assai più importante di quello che sogliono essere simili trattati: una serie di problemi scolastici semplici, risolti graficamente; e riceve gran parte del suo merito dalla notevole ampiezza delle tavole: le quali non sono ampie per pompa e lenocinio, ma per la ragione che i problemi vengono svolti in proporzioni grandi e risultano chiari nelle varie e disciplinate intersezioni e proiezioni.

L'atlante è accompagnato, naturalmente, da un volume di testo; nella cui prefazione si apprende la morte dell'autore avvenuta prima che lo " Studio „ fosse ultimato (l'ordinamento finale devesi al sig. G. Tognetti) ed il cui fine è di lumeggiare con chiare ed assennate dimostrazioni la soluzione grafica dei problemi.

Dopo quanto ho scritto è superfluo consigliare l'acquisto dell'opera davvero eccellente del prof. Becchetti.

Serafino Speranza — *Il Campo Santo di Roma illustrato.* — Senza data, ma recente.

È un buon incisore quegli che ha illustrato il Campo Verano di Roma, per offrire un saggio di scultura e di architettura ornamentale a chi tratta o ha bisogno di questo genere d'arte. Lo Speranza dichiara di avere scelto i migliori monumenti. E sarà. La diligenza con cui sono incisi rende conto di ogni loro particolare. La raccolta non contiene alcuna parola di illustrazione e nemmeno un indice. Ciò che lo Speranza fece per il Campo Verano di Roma venne fatto, or non è tanto, per il Cimitero monumentale di Milano e per quello di Genova.

Manuali Hoepli — Le Arti Grafiche *fotomeccaniche ossia la Eliografia nelle diverse applicazioni: Fotozincotipia, fotozincografia, fotolitografia, fotocollografia, fotosilografia ecc. secondo i metodi più recenti, con un Dizionarietto tecnico e un cenno storico sulle Arti Grafiche. Seconda edizione corretta ed accresciuta, con molte illustrazioni. U. Hoepli editore libraio della Real Casa, Milano 1895.*

Nel 1891 l'editore Hoepli stampò il Manuale sulle Arti Granche di cui egli offre la seconda edizione corretta ed accresciuta; ed io che allora non ebbi occasione di far cenno qui di questo Manuale, lo indico oggi persuaso di far cosa gradita ai lettori. Perocchè non tutti gli artisti conoscono bene per quali e quanti processi un disegno o un acquerello può venire meccanicamente riprodotto; e questo volume picciol di mole e abbondante di contenuto, mette ognuno nella condizione non solo di conoscere questi processi ma di diventare, egli medesimo, il riproduttore meccanico de' propri disegni.

Il compilatore del Manuale hoepliano, rende conto dei più recenti processi fotomeccanici; e le tavole (alcune sono in colori per render ragione della cromotipia e della sincronomia, ossia stampa a colori in una sola tiratura) agevolano il modo di rendersi conto delle descrizioni tecniche.

Oppenord Gille-Marie — (*Recueil des Oeuvres de*). *Parigi.* — Senza data, ma recente.

Questa raccolta consta di moltissime tavole facsimilate dagli originali dell'Oppenord. Ciò equivale a dire, che trattasi di un assieme di cose del secolo passato, ideate con molto capriccio. Vi si trova di tutto: dai frammenti d'architettura per interni e giardini ai mobili da chiesa; dalle fontane ai caminetti; dai soffitti agli altari; dai candelieri ai trofei; e tuttociò è escito dalla fantasia dell'Oppenord, il quale aveva la fortuna di essere un abilissimo disegnatore, oltre ad avere una grande abbondanza d'idee.

Non dirò che tutte le cose contenute in questa abbondantissima raccolta siano fini, geniali e graziose; ma dirò peraltro che è difficile indovinarvi lo sforzo. Del resto anche dove la fantasia sembra dar segno di stanchezza, qua o là si rialza, e riprende la naturale vivacità. Un motivo d'una inquadratura, uno " spunto „ ornamentale, una figura, un putto rivelano l'artista distinto, che sfida le più alte difficoltà della composizione decorativa.

Lo sfogliare la raccolta dell'Oppenord fa bene; ed anche a

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

sfogliarla senza bisogno di raccogliervi una ispirazione od un motivo, fa bene lo stesso. Perchè traverso i suoi cento e cento motivi, si ha la novella conferma di quanto sia varia questa nostra arte; che taluni si ostinano a credere aver detto l'ultima parola co' capolavori del Medioevo e del Rinascimento, mentre il campo suo è sì vasto e l'orizzonte sì lontano, che niuno può discernere i confini.

Nessuna parola di testo; benchè sarebbe stata opportuna una biografia dell'A., con un cenno intorno allo svolgimento di tutta la sua produzione decorativa.

Ma è di moda, adesso, far de' libri d'arte senza testo; quasi che la mente non abbia più i suoi diritti, e l'appagamento degli occhi sia sufficiente a soddisfare le esigenze moderne degli studi. Ecco: che si debbano fare degli studi di critica storica in questi volumi essenzialmente pratici, no; ma un po' di quella critica vecchia la quale aveva per oggetto lo studio della bellezza nelle opere artistiche, e non la pedante ed esclusiva ricerca di date e di nomi che ha fatto diventar sì noiosa la storia dell'arte, — un po' di quella critica vivace che fa amare la bellezza a vederla, non sarebbe in questi volumi fuori di luogo.

A. Louandre — *Les Arts Somptuaires. Histoire du costume, de l'ameublement et des arts et industries qui s'y rattachent. Disegni di C. Ciappori. Parigi 1857.*

Sotto il titolo " le arti suntuarie „ o della sontuosità, il Louandre ha fatto il testo ad una serie di tavole le quali dovrebbero destare molto interesse negli artisti industriali. Le tavole, essendo in colori, rappresentano con efficacia tipi e costumi de' secoli cui si riferiscono le figure e gli oggetti che contengono. In gran parte si tratta di soggetti tolti da manoscritti; ma vi sono anche dei particolari come mobili e stoffe, bardature medievali di cavalli e gualdrappe ricamate, inquadrature di pagine e iniziali ornate, foggie varie e bizzarre di scudi, e bandiere d'ogni genere, scrignetti ed elemosiniere, sacchi e borse da dame, candelieri e alabarde, insegne di antichi ordini cavallereschi e croci processionali, oggetti d'oreficeria sacra e gioielli, vasi di cento forme ed else da spade, modelli di pizzi figurati e strumenti musicali, daghe e stili, motivi di formelle da impiantiti e saggi di avori bizantini. Le tavole si riferiscono a secoli remoti: al VI secolo e a tempi vicini; e segnatamente alla storia di Francia e d'Alemagna. Cosicchè vi si trovano mobili, stoffe, motivi ornamentali antichissimi, benchè il Quattro o Cinquecento vi abbiano il posto principale.

La consultazione di quest'opera è utile sopratutto a chi voglia conoscere i particolari sovente introvabili, se non ne' quadri dell'epoca, di oggetti della vita di famiglia o della vita cavalleresca; ed è pure per chi voglia conoscere certi costumi della vita antica e personali di contadine, di pescatori, di mercanti, di marinai, di signori, di dame nobili e di borghesi di varie età della storia; essendo un'opera di erudizione dirò così pratica. Noi abbiamo i costumi del Vecellio, di cui esiste una ristampa moderna fatta dal Firmin-Didot; ma " le arti suntuarie „ del Louandre, oltre ad essere più abbondanti di materiali di quel che siano i costumi del Vecellio, hanno le tavole colorate.

Sul testo non posso pronunziarmi in guisa assoluta. Prima di tutto bisognerebbe che avessi la preparazione opportuna per esprimere sopra di esso la mia opinione, poi bisognerebbe che l'avessi letto attentamente capitolo per capitolo, paragrafo per paragrafo. Ed io non l'ho letto, ossia l'ho letto qua e là per consultazione; e posso soggiungere che l'A. dà delle chiare descrizioni e dei consigli sapienti agli artisti intorno la necessità di attenersi ad un tipo di costume piuttosto che ad un altro; talchè per chi vuol salvarsi dagli anacronismi il testo del Louandre dovrebbe essere eccellente.

Vincenzo Gozzini — *Monumenti sepolcrali della Toscana.*

È un vecchio volume il quale risale al primo ventennio di questo secolo, ma può rendere de' servigi ancora per quanto la fotografia abbia estesamente contribuito a volgarizzare gran parte de' monumenti che contiene. Non tutti, peraltro. Perocchè fra gli altri, ivi si vede il monumento del giureconsulto Filippo Lazzari, che è in Pistoia a S. Domenico; il quale non fu mai fotografato, a motivo della straordinaria altezza in cui si trova. Ed è uno dei più semplici e graziosi monumenti funebri della Toscana, essendo stato eseguito da Bernardo di Matteo Rossellini nel 1464.

Ergo: — il Gozzini colle sue nitide tavole su rame, è degno di essere indicato a chi si occupa del genere d'arte cui esso intende di recare giovamento.

Io lo raccomando; e se capitasse a qualcuno di leggere la indicazione della sua Raccolta nel catalogo di qualche libraio antiquario, egli si ricordi di non confondere questo volume con certi pretenziosi libri i quali, senza verun merito, si tenta di far passare per egregi.

Firenze, naturalmente, ha fornito all'A. il maggior contingente di monumenti da illustrare; ma anche Lucca, anche Siena e Prato e Volterra nonchè Pistoia, son quivi rappresentate.

Ogni monumento è accompagnato da una illustrazione; e un indice a capo del volume facilita le ricerche. A. M.

LXXVII.

NOTIZIE

Come si fanno le esposizioni inglesi d'arte industriale. — Si stampano dei buonissimi Cataloghi, i quali non sono aridi elenchi d'oggetti e di nomi, ma illustrazioni vere e proprie di que'medesimi oggetti; ed oltre il nome di tutti coloro i quali cooperarono a fabbricarli, contengono la indicazione della materia o delle materie adoperate e quella di tutte le altre caratteristiche che meritano d'essere messe in rilievo. Inoltre, ogni classe d'oggetti si fa precedere da un breve compendio narrativo di quel dato ramo d'arte industriale cui gli oggetti si riferiscono; e così l'acquirente è messo in condizione di conoscere bene ciò che vuole acquistare. E la disposizione degli oggetti non si fa a casaccio, ma ogni oggetto si colloca con arte, e per quanto è possibile, nelle condizioni di luce e d'altezza per le quali venne imaginato. Questo fatto è di grande importanza; tanto vero, ultimamente uno dei maggiori fabbricanti di vetri in Francia, il Gaudin, indirizzava una lettera agrodolce ad una *Rivista* professionale francese, perchè al Salone del Campo di Marte gli avevano esposto in condizioni di luce sconvenienti un suo vetro, che, a detta di egregi artisti, i quali l'avevano veduto nello studio del Gaudin e ammirato, era divenuto irriconoscibile. — Ed il direttore della *Rivista* dovette ammettere le lagnanze del Gaudin.

In Inghilterra forse non sarebbe avvenuto; almeno nelle esposizioni d'arte industriale che dal 1888, que'due geniali artisti e poeti che sono William Mooris e Walter Crane, organizzano nella *New Gallery*.

L'arte nei manifesti murali è il soggetto d'un buono studio pubblicato da F. Luthmer nella *Kunstgewerbliche Kündscheau* di Monaco (N. 9) e vari spiritosissimi disegni del Chéret, dello Steinlen, del Grasset lo rendono vie più attraente. Cosa singolare! dovunque il soggetto principale è la donna. È ella una lecita astuzia perchè l'avviso attragga e seduca di più?

Una idea assai originale ha avuto la direzione della celebre rivista di Nuova York *The Century Magazine*, organizzando un concorso fra i disegnatori francesi per un manifesto destinato a far conoscere al pubblico la serie di studi che essa va pubblicando sulla vita di Napoleone I. Erano fissati tre premi: uno di 1000 lire, uno di 750 lire, uno di 300 lire; e il risultato, al dire della *Revue des arts décoratifs*, non è stato considerevole.

Qualcosa di simile l'ha fatto il giornale *la Bicicletta* di Milano, aprendo un concorso fra artisti italiani, per un manifesto del giornale. I concorrenti furono una ventina, e la maggioranza meno che mediocri; due soli presentarono de' modelli degni di lode. Il primo, ricordando lo Chéret, raffigurò una bella giovane in costume azzurro di biciclista, la quale smontata dalla macchina tiene alzato con una mano un numero del giornale *la Bicicletta;* il secondo rappresentò un forte giovane biciclista in costume da corsa, il quale, appoggiato alla macchina, sta leggendo un numero della *Bicicletta* contenuto in tutta la superficie del manifesto, come fosse attaccato ad un muro.

Il modello scelto è stato quello della biciclista, di cui fu trovato autore il pittore Villa di Milano.

Nei modelli predominava l'elemento figurativo all'ornamentale; e nessun concorrente si propose la imitazione d'uno stile antico.

La manifattura nazionale di Sèvres. — In Francia, da qualche tempo, si scrive contro questa manifattura che costa allo Stato più d'un mezzo milione all'anno e se ne domanda, nientemeno, l'abolizione.

Il Centenario della Litografia è stato solennizzato a Parigi con una esposizione litografica, riuscita molto importante; essendo una esposizione retrospettiva, in cui figuravano sapientemente disposti in ordine cronologico, i lavori litografici di questo secolo.

Monticelli Giuseppe Gerente Responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

INDICI DELL'ANNO QUARTO

1895

I.

TESTO

Pagina

L'appartamento di Paolo III nella Mole Adriana. *R. Erculei* 3
La decorazione della chiesa posteriore nel Monastero Maggiore a Milano. *G. Carotti* 5
Un armadio gotico nella sagrestia del Duomo di Treviso. *L. Bailo* . 6
L'origine e lo sviluppo della decorazione pompeiana. *A. Melani*:
II. I Quadri figurativi 8
Ricerche didattiche. *O. C. De' Trombetti*:
III. Disegno dettato e disegno a memoria 9
IV. Carbone, matita e penna 50
V. Disegno dal gesso 87
Note bibliografiche. 11, 20, 27, 36, 44, 52, 59, 68, 76, 84, 100.
Notizie. 12, 20, 28, 36, 44, 52, 60, 68, 76, 84, 92, 100.
Alcune opere ornamentali in Trento 13
Seggioloni del Brustolon 14
Decorazioni dipinte nei pilastri dei chiostri di S. Giustina a Padova . 16
Reliquiarii nel Tesoro della Basilica Antoniana in Padova 16-42
Cancello in ferro battuto del Sec. XVI. *B. L.* 17
L'insegnamento secondario in Italia dell'Arte applicata alle Industrie. *R. Erculei*:
I. Roma 17-34
Due imposte di porte e alcuni bronzi del Sec. XVI. 19
Il palazzo del Banco Mediceo in Milano. *A. Caravati* 21-30
Il paliotto offerto al Santuario sopra Varese da Lodovico il Moro e Beatrice d'Este. *G. Carotti* 23
Grande Reliquiario della metà del XV secolo nel Duomo di Padova. *B. Lava* 24
Di alcuni lavori artistici di legname in Toscana. *G. Carocci* 25
Imposte di due porte nella chiesa di S. Maria dei Battuti a Belluno . 26
Il sarcofago di Medea Colleoni scolpito da Giovan Antonio Amadeo. *G. Carotti* 29
Parete scolpita da Bartolomeo Bellano nella sagrestia della Basilica di S. Antonio a Padova 33
Gli ornamenti del Sec. XV nella Tribuna della Basilica di S. Antonio a Padova, e un'imitazione del Settecento. *B. Lava* 35
La sagrestia di Santa Croce a Firenze. *G. Carocci* 37
Arazzi fiorentini. *R. Erculei* 40

Pagina

Decorazioni ornamentali nel pavimento del Duomo di Siena. *G. Carocci* 45
Di alcuni ornati romani tolti dal vero. *A. Melani* 46
La cattedra della Madonna in un quadro di Scuola Ferrarese del secolo XVI. *G. Fei* 48
Alcune opere in ferro battuto. *G. C.* 49
La Villa Lante a Bagnaja presso Viterbo. *R. Erculei* 53
L'occhio nella facciata e alcuni oggetti nel Tesoro del Duomo di Monza. *G. Carotti* 54
Il quartiere di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio a Firenze. *G. Carocci* 58
Gli stalli del coro nella Certosa di Pavia. *G. C.* 61
Imposte di bronzo in alcune chiese delle Puglie. *A. Melani* 63
Gli stalli nel coro di S. Sigismondo presso Cremona. *E. Signori* . . 66
La Galleria di Annibale Caracci nel palazzo Farnese a Roma. *R. Erculei* 70
La Cappella Colleoni in Bergamo. *L. Chirtani* 71
Cornice in legno della prima metà del sec. XVII. *G. Fei* 73
Una scuola festiva di disegno per gli operai nello scorso secolo. *O. C. De' Trombetti* 74
La Cappella Portinari attigua alla basilica di S. Eustorgio in Milano . 75
L'antico Albergo nella Scuola grande della Carità in Venezia. *A. Conti* 77
L'addobbo di due camere in due quadri del Carpaccio e del Santacroce. *L. Chirtani* 79
L'Altare di Donatello 80
Lo scalone del palazzo Braschi a Roma. *R. Erculei* 81
Un lastrone funebre ed una cassapanca nella chiesa di S. Jacopo in Campo Corbolini a Firenze. *G. Carocci* 82
Le grottesche dipinte nel soffitto della Galleria degli Uffizi a Firenze. *G. Carocci* 85
Stoffa dipinta in una tavola del 1478. *L. Giunti* 86
Gli stalli nel coro di S. Giustina a Padova. *B. Lava* 89
Vetrate dipinte nella Certosa presso Firenze 90
La Villa di Maser. *L. Chirtani* 93
Il cortile nella casa già Pozzobonella e Isimbardi in Via Piatti a Milano. *E. Fumagalli* 96
Imposte in bronzo della porta maggiore nella Basilica di S. Antonio a Padova. *C. Botto* 98

POLITECNICO ... BIBLIOTECA ... TORINO

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1-2 (Tavola doppia) - Decorazione di una campata nella chiesa posteriore del Monastero Maggiore in Milano. Sec. XVI.
„ 12 - Paliotto offerto al Santuario presso Varese da Lodovico il Moro e Beatrice d'Este. Fine del Sec. XV.
„ 18 - Soffitto del portico nel cortile del palazzo del Banco Mediceo in Milano ora distrutto. Metà del Sec. XV.
„ 23 - Decorazione dipinta a fresco sulla porta di una casa già dei Castiglioni a Castiglione d'Olona. Sec. XV.
„ 28 - Fregio di una sala nel quartiere di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio a Firenze. Sec. XVI.
N. 34-35 (Tavola doppia) - Soffitto di una sala nel quartiere di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio a Firenze. Sec. XVI.
„ 45-46 (Tavola doppia) - Cappella dei Portinari nella chiesa di S. Eustorgio a Milano. Sec. XV.
„ 56 - 1. Stoffa dipinta in una tavola del 1478 nella chiesa delle sante Flora e Lucilla in Arezzo. 2. Stoffa italiana della fine del Sec. XV nel Museo di South Kensington a Londra.
„ 62 - Cortile nella casa già Pozzobonella e Isimbardi in Via Piatti a Milano. Fine del Sec. XV.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 3 - Sala del Consiglio in Castel S. Angelo a Roma, e dettaglio della vôlta. Sec. XVI.
„ 4 - Dettagli del fregio e del soffitto nella Sala da pranzo di Paolo III in Castel S. Angelo. Sec. XVI.
„ 5 - Dettagli del fregio e del soffitto nella Camera di Paolo III in Castel S. Angelo. Sec. XVI.
„ 6 - Cassone del Sec. XV nel Museo artistico-industriale di Milano. — Cassoni del Sec. XVI nel Museo Nazionale di Firenze.
„ 7 - Cantoria in marmo in S. Maria del Concilio, e portico terreno nel Castello di Trento. Sec. XVI.
„ 8 - Seggioloni di Andrea Brustolon nel Museo Correr di Venezia. Principio del Sec. XVIII.
„ 9 - Reliquiarii nel Tesoro della Basilica di S. Antonio in Padova. Sec. XV.
„ 10 - Imposte di porte nel Museo di Kensington, provenienti da Parma. Sec. XVI.
„ 11 - Bronzi nel Museo Nazionale di Firenze. Sec. XVI e principio del XVII.
„ 13 - Cornicione e soffitto nella Sala dei 200 in Palazzo Vecchio a Firenze. Fine del Sec. XV.
„ 14-15 - Banchi per i codici nella Libreria Mediceo-Laurenziana a Firenze. Sec. XVI.
„ 16 - Cassettoni nel soffitto della chiesa del Gesù a Cortona. Sec. XVII.
„ 17 - Reliquiario della S. Croce nel Duomo di Padova. Sec. XV.
„ 19 - Monumento di Medea Colleoni nella Cappella di quella famiglia in Bergamo. Sec. XV.
„ 20 - Parete della sagrestia nella Basilica di S. Antonio a Padova. Sec. XV.
„ 21 - Bronzi veneziani del Sec. XVI nel Museo Nazionale di Firenze.
„ 22 - Grande atrio e vôlta della Sala di Psiche nel palazzo del T a Mantova. Sec. XVI.
„ 24 - Arazzi nella R. Galleria di Firenze: 1° " Flora „: Cartone del Bronzino. — 2° Portiera con stemma Mediceo e di Giovanna d'Austria. Sec. XVI.
„ 25 - Arazzi nella detta Galleria: Spalliere con grottesche su cartoni del Bachiacca. Sec. XVI.
„ 26 - Arazzi nella detta Galleria: Portiere con allegorie della Terra e dell'Aria su cartoni di L. del Moro. Principio del Sec. XVIII.
„ 27 - Spalliere dei banchi nella sagrestia di S. Croce a Firenze. Sec. XV.
„ 29 - Pavimento di marmo nel Duomo di Siena: 1° Fregio intorno ad una storia di Antonio Federighi. — 2° Fregio intorno ad una storia di Bastiano di Francesco. Sec. XV.
„ 30 - Pavimento di marmo nel detto Duomo: 1° Fregio intorno alla storia di " Mosè „ del Beccafumi. Sec. XVI. — 2° Fregio fra due storie di Matteo di Giovanni. Fine del Sec. XV.
„ 31-32 - Frammenti di ornati antichi romani, imitati dal vero. Museo Lateranense a Roma.
„ 33 - Opere in ferro battuto: 1ª Bracciale di Monte S. Savino. — 2ª Cornucopia nel Museo Nazionale di Firenze. — 3ª e 4ª Lanterne in due palazzi di Siena.
„ 36 - 1° Paliotto dell'Altar Maggiore nel Duomo di Monza, eseguito a sbalzo in argento dorato. Sec. XIV. — 2° Coperta di sacramentario gregoriano in avorio con inquadratura d'argento dorato, nel Tesoro della detta Basilica. Sec. IX.
N. 37 - 1° Calice visconteo della fine del Sec. XIV. — 2° Pisside in rame argentato e dorato del Sec. XVI. — 3° Ventaglio detto volgarmente della Regina Teodolinda, nel Tesoro del Duomo di Monza.
„ 38 - Fregio e soffitto nella Villa Lante a Bagnaja presso Viterbo. Sec. XVI.
„ 39 - I putti nella decorazione: 1° Putti in legno reggenti festoni, opere di Giuliano di Nardo da Maiano, attribuite a Donatello, nel fregio della sagrestia settentrionale di S. Maria del Fiore. Anno 1460. — 2° Putti in marmo reggenti l'arme dei Della Rovere nella Cappella Sistina in Vaticano. (Fra l'anno 1471 e l'anno 1481).
„ 40 - Stalli del coro nella chiesa della Certosa di Pavia. Fine del Sec. XV.
„ 41 - Intarsi degli stalli nella predetta chiesa. Fine del Sec. XV.
„ 42 - Insieme e dettaglio delle imposte di bronzo nella porta della cattedrale di Troia. Principio del Sec. XII.
„ 43 - Insieme e dettaglio delle imposte di bronzo nella porta della cattedrale di Trani: opera di Barisano. Sec. XII.
„ 44 - Ventagli del Sec. XVIII.
„ 47 - Arca di S. Pietro Martire nella Cappella dei Portinari attigua alla chiesa di S. Eustorgio a Milano. Opera di Balduccio da Pisa: anno 1339.
„ 48 - Putti nel fregio del monumento a Bartolomeo Colleoni nella Cappella di quella famiglia in Bergamo. Sec. XV.
„ 49 - Tabella per cartagloria eseguita in argento per l'Altare di Donatello in S. Antonio di Padova.
„ 50 - Leggìo in argento per il medesimo altare.
„ 51 - Tavole di legno dorato. Sec. XVIII.
„ 52 - Lumiere a bracciolo: 1ª e 2ª del Sec. XVIII, 3ª e 4ª del Primo Impero.
„ 53 - Spartimenti del soffitto nell'antico Albergo della Scuola grande della Carità, ora Accademia di belle arti in Venezia. Sec. XV.
„ 54 - Camere da letto al principio del Sec. XVI in due quadri del Carpaccio e del Santacroce a Bergamo.
„ 55 - Veduta e vôlta dello scalone del palazzo Braschi a Roma. Fine del Sec. XVIII.
„ 57 - Testata degli stalli nel coro di S. Giustina a Padova. Sec. XVI.
„ 58 - 1. Sedile con postergale nel coro di S. Giustina a Padova. Sec. XVI. 2. Paliotto di legno in S. Marco a Firenze. Sec. XVI.
„ 59 - Frammenti ornamentali antichi nella Galleria degli Uffizi a Firenze.
„ 60-61 - Spartimenti del soffitto nel primo corridore della Galleria degli Uffizi a Firenze. Sec. XVI.
„ 63 - Armadio del Sec. XVII, e cornice del Brustolon nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.
„ 64-65 - Villa di Maser: Grotta con figure di A. Vittoria, e dipinti decorativi di Paolo Veronese e della sua scuola.
„ 66 - Parte centrale della nuova porta in bronzo nella Basilica Antoniana di Padova.

IV.

DETTAGLI

N. 1 - Cassone nel Museo artistico-industriale di Milano. Sec. XV.
„ 2 - Cassone nel predetto Museo. Sec. XVI.
„ 3 - Armadio gotico nella sagrestia del Duomo di Treviso. Principio del secolo XV. — Serratura gotica in ferro battuto nel Museo Artistico-industriale di Milano. Principio del sec. XV.
„ 4-5-6 - Cartelle negli stalli del coro di S. Giorgio Maggiore a Venezia. Fine del Sec. XVI.
„ 7 *(Cromolitografia)* - Parte del musaico nella vôlta della Sagrestia di San Marco a Venezia. Anni 1524-31.
„ 8 - Ornamenti, ora distrutti, eseguiti dal Parentino nei chiostri di S. Giustina a Padova. Sec. XVI.
„ 9 - Cancello in ferro nella Villa Rosa a Tramonte. Sec. XVII.
„ 10 - Tavolino dorato nel Museo artistico-industriale di Milano. Principio del Sec. XIX.
N. 11-12 - Imposte di una porta già nella chiesa di S. Maria dei Battuti a Belluno, ora in quel Museo Civico. Anno 1441.
„ 13 - Intradosso dell'arco nella porta già del Banco Mediceo in Milano, ora nel Museo Archeologico di Brera. Sec. XV.
„ 14 - Archivolto nella predetta porta.
„ 15 - Capitello, mensola, cornici, già nel cortile del palazzo del Banco Mediceo a Milano. Metà del Sec. XV.
„ 16-17 - Dettagli della Tribuna nella Basilica di S. Antonio a Padova. Sec. XV.
„ 18 - Dettagli della detta Tribuna. Sec. XVIII a imitazione dell'architettura del Sec. XV.
„ 19-20 - Ornamenti di architravi di legno, già in porticati o loggie di Venezia, ora nel Museo artistico-industriale di Milano. Principio del Sec. XV.
„ 21-22 *(Cromolitografia)* - Archivolto dipinto sulla porta di una casa del Sec. XV a Castiglione d'Olona.

N. 23-24 *(Cromolitografia)* - Intradosso dipinto nell'arco della predetta porta.
„ 25 - Trabeazione della spalliera nei banchi della sagrestia di S. Croce a Firenze. Sec. XV.
„ 26 - Pilastri nella detta spalliera.
„ 27 - Riquadri di spalliera nei banchi della sagrestia di S. Croce a Firenze. Sec. XV.
„ 28-29 - Cattedra della Madonna in un quadro di scuola Ferrarese. Sec. XVI.
„ 30 - Architravi di legno, già in porticati o loggie di Venezia, ora nel Museo artistico-industriale di Milano. Principio del Sec. XV.
„ 31 - Occhio nella facciata del Duomo di Monza. Fine del Sec. XIV.
„ 32-33 *(Cromolitografia)* - Metà di uno spartimento dei vetri istoriati nell'occhio della facciata del Duomo di Monza. Sec. XV.
„ 34-35 *(Cromolitografia)* - Seconda metà di uno spartimento dei vetri istoriati nell'occhio della predetta facciata. Sec. XV.
„ 36-37 - Intarsi degli stalli nel coro della Certosa di Pavia. Fine del Sec. XV.
„ 38-39-40 - Stalli nel coro di S. Sigismondo presso Cremona. Anni 1590-1603.
N. 41-42 *(Cromolitografia)* - Metà dello spartimento superiore della vetrata nell'occhio della facciata del Duomo a Monza. Sec. XV.
„ 43-44 *(Cromolitografia)* - Seconda metà del detto spartimento.
„ 45 - Cornice in legno della prima metà del Sec. XVII in Cremona.
„ 46 - Imposta di un uscio nell'antico albergo della Scuola della Carità in Venezia. Sec. XVI.
„ 47 - Pila d'acqua santa già nella chiesa di S. Margherita in Cremona. Sec. XVI.
„ 48-49-50 - Particolari dell'altare di Donatello, nuovamente ricomposto nella Basilica di S. Antonio di Padova.
„ 51-52 *(Cromolitografia)* - Fregi dipinti sulla facciata della casa ove nacque nel 1479 il latinista Lazzaro Bonamico, a Bassano.
„ 53-54 - Cartelle negli stalli del coro di S. Giustina a Padova. Sec. XVI.
„ 55-56 - Cancellata in ferro battuto nel palazzo Cocchetti a Brescia.
„ 57 - Inferriata in una finestra del palazzo Martinengo a Brescia.
„ 58-59-60 - Imposte in bronzo della porta maggiore nella Basilica di S. Antonio a Padova.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1 - Fregio nella sala da pranzo di Paolo III in Castel S. Angelo a Roma 3
„ 2 - Parte di fregio nella camera di Paolo III in Castel S. Angelo 3
„ 3 - Parte di fregio nella sala da pranzo di Paolo III in Castel S. Angelo 4
„ 4 - Fregio nella Sala dell'Inquisizione in Castel S. Angelo . . 5
„ 5 - Parte di un Armadio gotico nella sagrestia del Duomo di Treviso 7
„ 6 - Disco in mezza maiolica padovana della fine del Sec. XV col nome **Nicoleti**, forse Nicolò Pizzolo scolaro dello Squarcione 7
„ 7-8 - Cantoniera già nella Camera della Badessa nel Monastero di S. Paolo a Parma, ora in quel Museo di Antichità. Principio del Sec. XVI 9
„ 9 - Stalli nel coro di S. Giorgio Maggiore a Venezia 11
„ 10 - Porta laterale di S. Maria del Concilio a Trento. Sec. XVI 13
„ 11 - Porta di casa in Via Larga N. 44 a Trento. Sec. XVIII. . 13
„ 12 - Seggiolone del Brustolon nell'Accademia di Venezia . . . 14
„ 13 - Bastone di traversa in uno dei seggioloni del Brustolon nel Museo Correr di Venezia 15
„ 14 - Seggiolone del Brustolon nel Museo Correr di Venezia . . 15
„ 15 - Bastone di traversa in uno dei seggioloni del Brustolon nel Museo Correr di Venezia 15
„ 16 - Cancello della villa Rosa a Tramonte 17
„ 17 - Base di bronzo nel Museo Nazionale di Firenze. Sec. XVI . 19
„ 18 - Mesci-acqua di argento dorato nel palazzo Pitti a Firenze. Sec. XVI 19
„ 19 - Porta nel palazzo del Banco Mediceo, ora nel Museo Archeologico di Milano 21
„ 20 - Facciata del palazzo del Banco Mediceo disegnata dal Filarete 22
„ 21 - Prospetto dell'Ospedale Maggiore in Milano architettato dal Filarete 22
„ 22 - Pianta del cortile nel palazzo del Banco Mediceo 22
„ 23-24 - Cassettoni nel soffitto della Chiesa del Gesù a Cortona. Sec. XVII 23
„ 25 - Banchi per i codici nella Libreria Mediceo-Laurenziana a Firenze 25
„ 26 - Cassettone nella Chiesa del Gesù a Cortona 26
„ 27 - Imposta della porta già nella Chiesa di S. Maria dei Battuti a Belluno, ora in quel Museo Civico 26
„ 28 - Porta già nella Chiesa di S. Maria dei Battuti, ora in quella di S. Stefano a Belluno 27
„ 29 - Mensoia del sarcofago di Medea Colleoni a Bergamo . . . 29
„ 30 - Sostegno centrale dell'arca nel sarcofago di Medea Colleoni a Bergamo 29
„ 31 - Sarcofago di Medea Colleoni a Bergamo 30
„ 32 - Cortile nel palazzo del Banco Mediceo a Milano 31
„ 33-34 - Medaglioni già nel cortile del Banco Mediceo 31
„ 35 - Affresco nel cortile del palazzo del Banco Mediceo . . . 32
„ 36 - Ornamenti dipinti su carta per il soffitto del portico nel cortile del palazzo del Banco Mediceo 32
„ 37 - Soffitto del portico nel cortile del Banco Mediceo 33
„ 38 - Compartimento della tribuna nella Basilica di S. Antonio a Padova 35

Pagina

Fig. 39 - Sagrestia di Santa Croce a Firenze 37
„ 40 - Sopraornato nella porta del Michelozzi 37
„ 41 - Reliquiario con due Angeli del Sec. XIV 39
„ 42 - Reliquiario del Sec. XV 39
„ 43 - Portiera con lo stemma Mediceo e di Margherita d'Orléans, Arazzo nella Galleria di Firenze 40
„ 44 - Arazzo nella Galleria di Firenze. Cartone di A. Allori; lavoro di G. Papini 41
„ 45 - Bocchetta di serratura in un armadio del Sec. XVIII nella sagrestia di S. Sigismondo presso Cremona 42
„ 46-47-48 - Reliquiarii del Sec. XV 43
„ 49 - Fregio intorno alla *Strage degli innocenti* di Matteo di Giovanni nel pavimento del Duomo a Siena. Sec. XV . . 45
„ 50 - Fregio intorno alla storia di *Jefte* di Bastiano di Francesco. Sec. XV 45
„ 51 - Fregio intorno alla storia di *Assalonne* di Pietro del Minella. Sec. XV 46
„ 52 - Scultura antica nel Museo Lateranense 47
„ 53-54 - Lucerne in bronzo nella raccolta Carrand del Museo Nazionale in Firenze. — Arte Veneziana del Sec. XVI . . 47
„ 55 - Quadro di Scuola Ferrarese nel Museo Civico di Cremona . 48
„ 56 - Tripode da braciere nella casa ove dimorò S. Caterina da Siena 49
„ 57 - Cornucopia-bracciale di Girolamo Lombardo 49
„ 58 - Cassapanca e seggiole del Sec. XVI nel Museo Nazionale di Firenze 51
„ 59 - Soffitto nella Villa Lante a Bagnaja 53
„ 60 - La *Fama* dipinta dal Cavalier d'Arpino nella Villa di Bagnaja 54
„ 61 - Facciata del Duomo di Monza 55
„ 62 - Dittico consolare del IV secolo nel Tesoro del Duomo di Monza 55
„ 63 - Corporale detto *degli apostoli* nel Tesoro del Duomo di Monza 56
„ 64 - Tabernacolo di stile francese del principio del Sec. XV nel Tesoro del Duomo di Monza 56
„ 65 - Flabello liturgico di Tournus ora nella raccolta Carrand del Museo Nazionale di Firenze. Sec. IX 57
„ 66 - Fregio nella Chiesa di S. Maria dei Miracoli a Venezia . . 59
„ 67 - Vaso nel basamento del monumento Marsuppini in S. Croce a Firenze. Opera di Desiderio da Settignano 60
„ 68 - Armadi della sagrestia nuova nella Certosa di Pavia, intagliati da Virgilio de' Conti e G. Favorino nel 1615 61
„ 69 - Parte superiore della spalliera e parte inferiore del pulpito nel Refettorio della Certosa di Pavia 62
„ 70 - Pavimento in marmo nero e bianco innanzi agli stalli nel coro della Certosa di Pavia 63
„ 71 - Porta in bronzo nella Chiesa di S. Michele a Montesantangelo. Anno 1076 64
„ 72 - Porta in bronzo nel Mausoleo di Boemondo in Canossa. Anno 1101 65
„ 73 - Dettaglio delle imposte di bronzo nella porta laterale della Cattedrale di Troia. Anno 1127 66
„ 74 - Uno spartimento negli stalli di S. Sigismondo in Cremona, 1590-1603 66
„ 75 - Strumenti chirurgici della fine del Sec. XVI o del principio del seguente, tratti da disegni inediti di quel tempo, posseduti dal Cav. Michelangelo Guggenheim 67

TECNICO
OTECA
RINO

Pagina

Fig. 76-77 - Dipinti della vôlta nella Galleria del palazzo Farnese a Roma 70
„ 78 - Fregio nel monumento a Bartolomeo Colleoni in Bergamo . 71
„ 79 - Cappella Colleoni in Bergamo 72
„ 80 - Putti sulla facciata della predetta cappella 73
„ 81 - Parte della facciata predetta 73
„ 82 - Monumento a Bartolomeo Colleoni 74
„ 83 - Putti in un pilastro del presbiterio della Cappella Colleoni in Bergamo 74
„ 84 - Pennacchio della cupola nella Cappella Portinari 75
„ 85 - La *Presentazione al tempio* di Tiziano ricollocata nel suo antico posto 77
„ 86 - Imposta di un uscio nell'antico albergo della Scuola della Carità in Venezia 78
„ 87 - Cassapanca del Sec. XVI nella Chiesa di S. Jacopo in Campo Corbolini a Firenze 79
„ 88 - Altare di Donatello nella Basilica di S. Antonio a Padova . 81
„ 89 - Putti nei pilastri della Cappella Colleoni a Bergamo . . . 82
„ 90 - Lastrone funebre dell'anno 1515 83
„ 91 - Fregio riquadrante il lastrone funebre dell'anno 1515 . . . 83
„ 92-93 - Spartimenti di soffitto nella Galleria degli Uffizi . . . 85
„ 94 - Fregio di stoffa dipinta in una tavola del 1478 86
„ 95 - Stoffa col motto *a on droit* nel Museo Poldi-Pezzoli di Milano 87

Pagina

Fig. 96 - Stoffa italiana del Sec. XVI nel Museo di South Kensington a Londra 87
„ 97 - Stalli nel coro di S. Giustina in Padova. Sec. XVI. . . . 89
„ 98 - Vecchi stalli della Chiesa di S. Giustina in Padova. Sec. XV 90
„ 99-100-101 - Vetrate nella Certosa di Firenze 91
„ 102 - Casa con fregi dipinti, ove nacque il latinista Lazzaro Bonamico l'anno 1479 in Bassano 92
„ 103 - Parete con figure dipinte da Paolo Veronese nella Villa di Maser 93
„ 104 - La Gloria che incorona il Merito nella Villa predetta . . . 93
„ 105 - Venere e Apollo in una parete della Villa predetta . . . 94
„ 106 - Giunone e l'Aria in un soffitto della Villa predetta . . . 94
„ 107 - Un Concerto: affresco di Paolo Veronese nella Villa predetta 95
„ 108 - Aquila in una finestra del Palazzo Comunale di Bologna. Sec. XVI 95
„ 109 - Stemma degli Isimbardi nella casa in Via Piatti a Milano . 96
„ 110 - Profili della trabeazione del piano terreno e cornice finale . 96
„ 111 - Pianta del cortile 96
„ 112-113 - Capitello e peduccio delle arcate 96
„ 114 - Fregio nelle pareti del portico 97
„ 115 - Riquadrature nelle pareti del portico 97
„ 116 - Ornato nell'intradosso di un arco 97
„ 117 - Stemma dei Pozzobonella nella predetta casa in Via Piatti 97
„ 118 - Porta in bronzo nella facciata della Basilica del Santo a Padova 98
„ 119 - Cancellata esterna del palazzo Cocchetti a Brescia 99

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

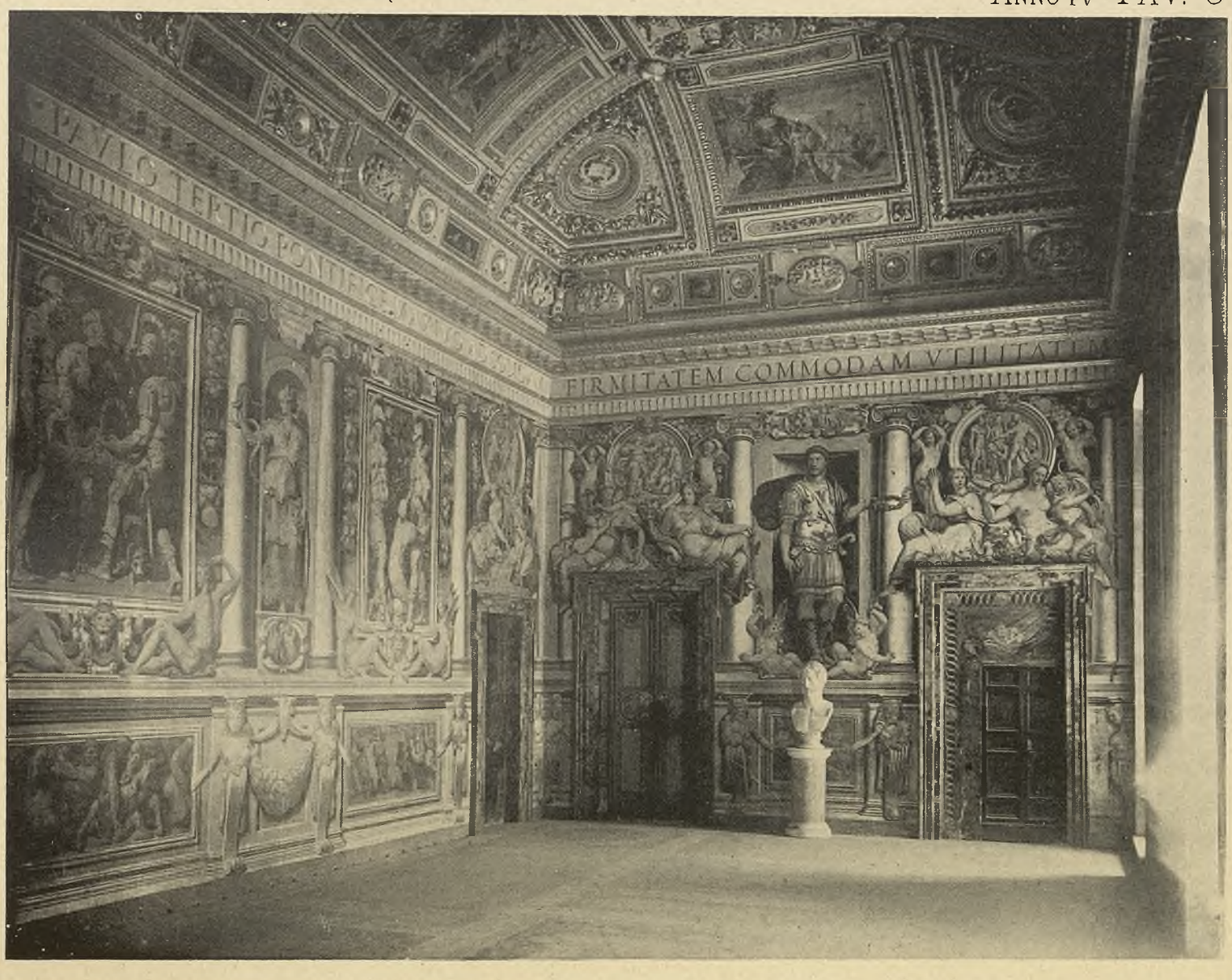
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

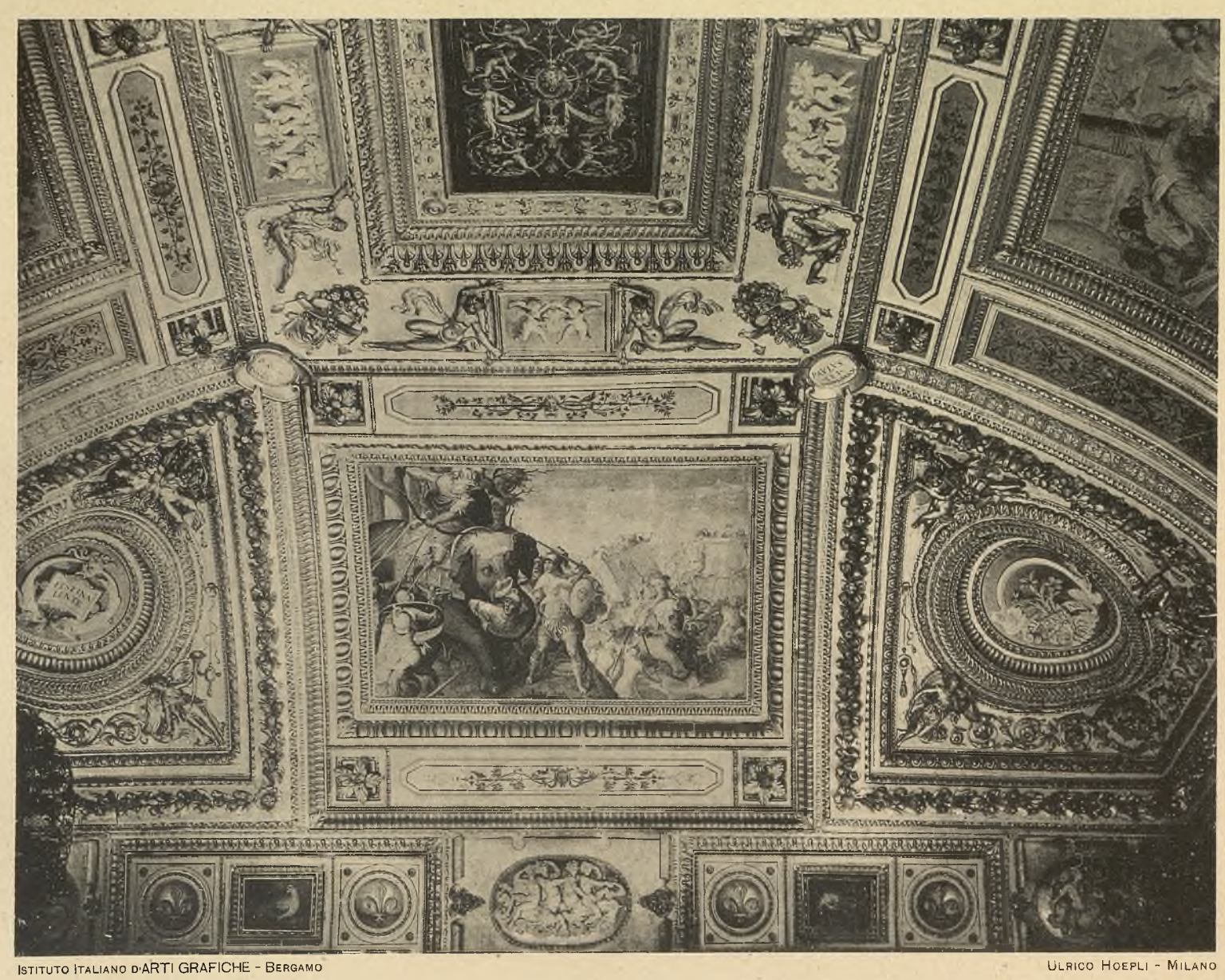
ULRICO HOEPLI - MILANO

DECORAZIONE DI UNA CAMPATA DELLA CHIESA MONASTICA NEL MONASTERO MAGGIORE DI MILANO.

(EGIDIO MAZZUCCHELLI DOPO DAL VERO)

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO



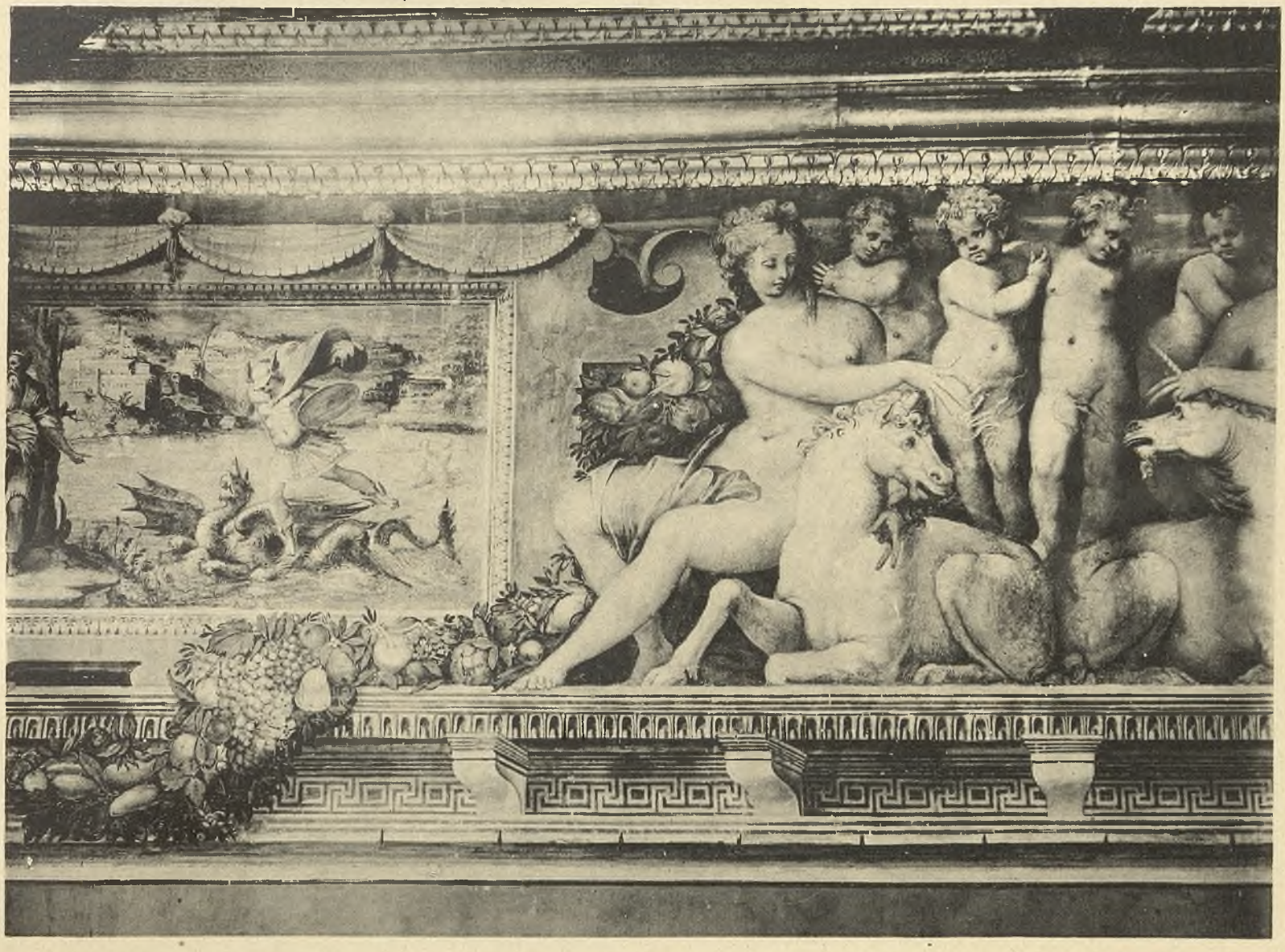


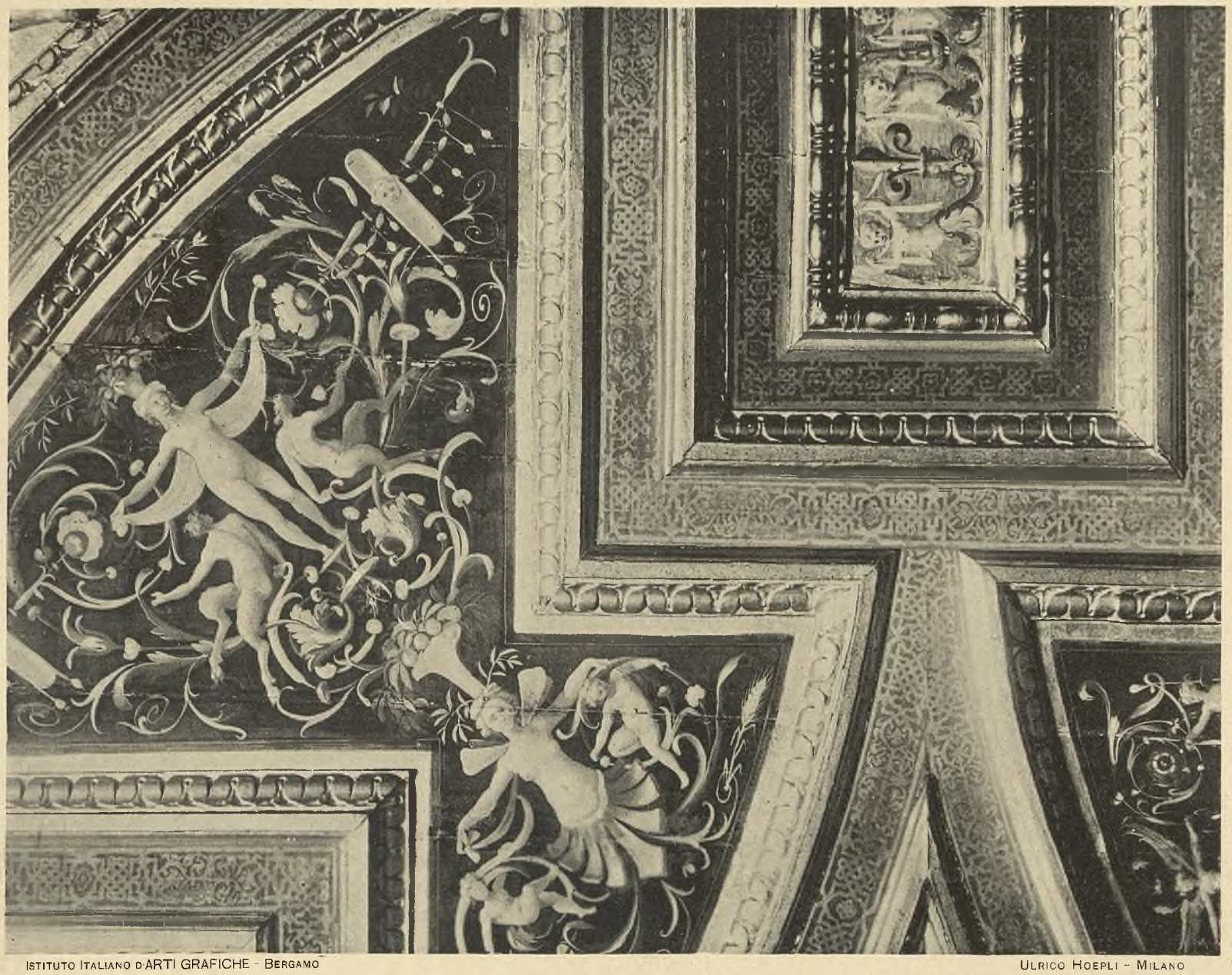
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

SALA DEL CONSIGLIO IN CASTEL S. ANGELO A ROMA, E DETTAGLIO DELLA VOLTA. - SEC. XVI.

FOT. MOSCIONI - ELIOT. JACOBI

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



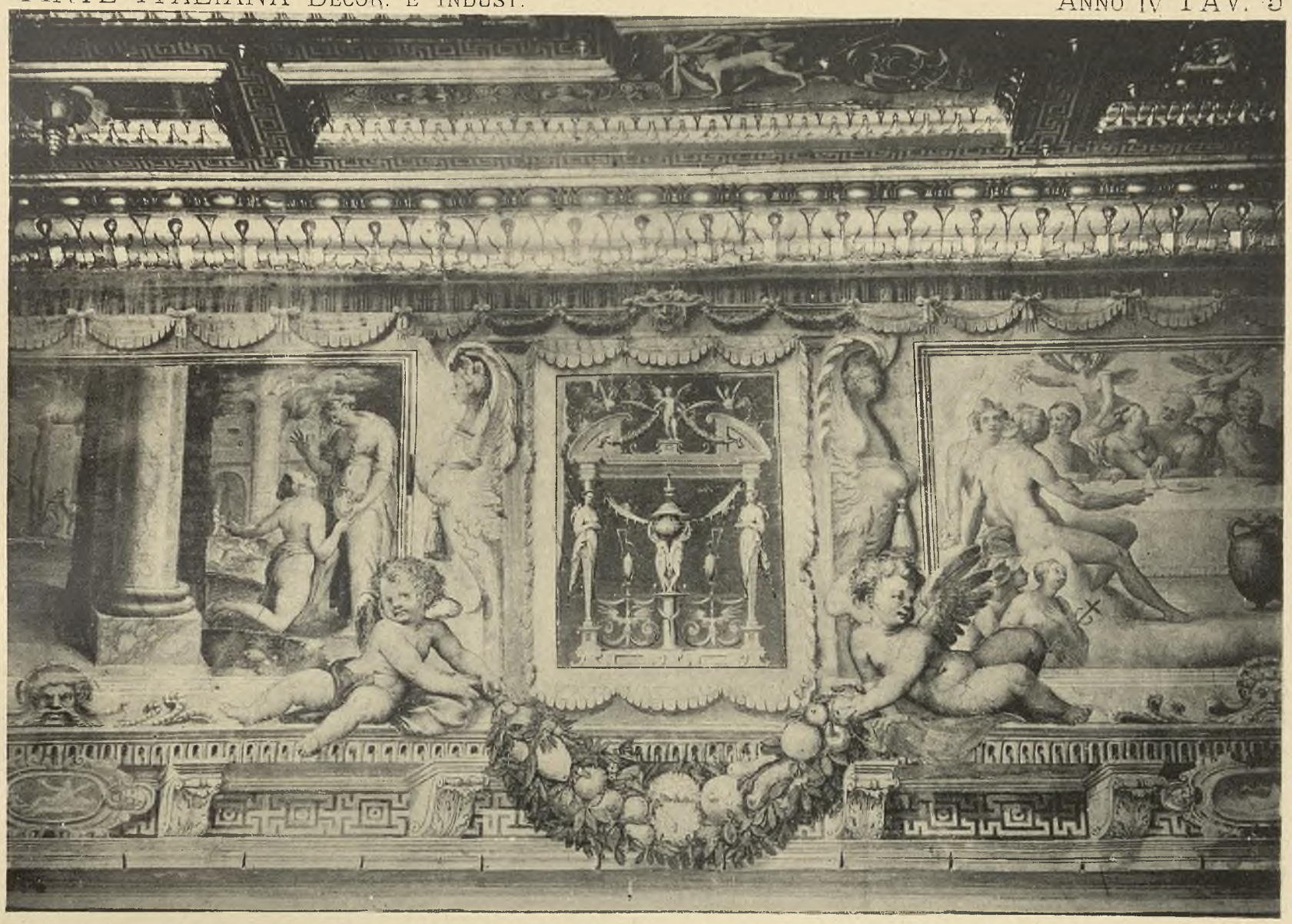


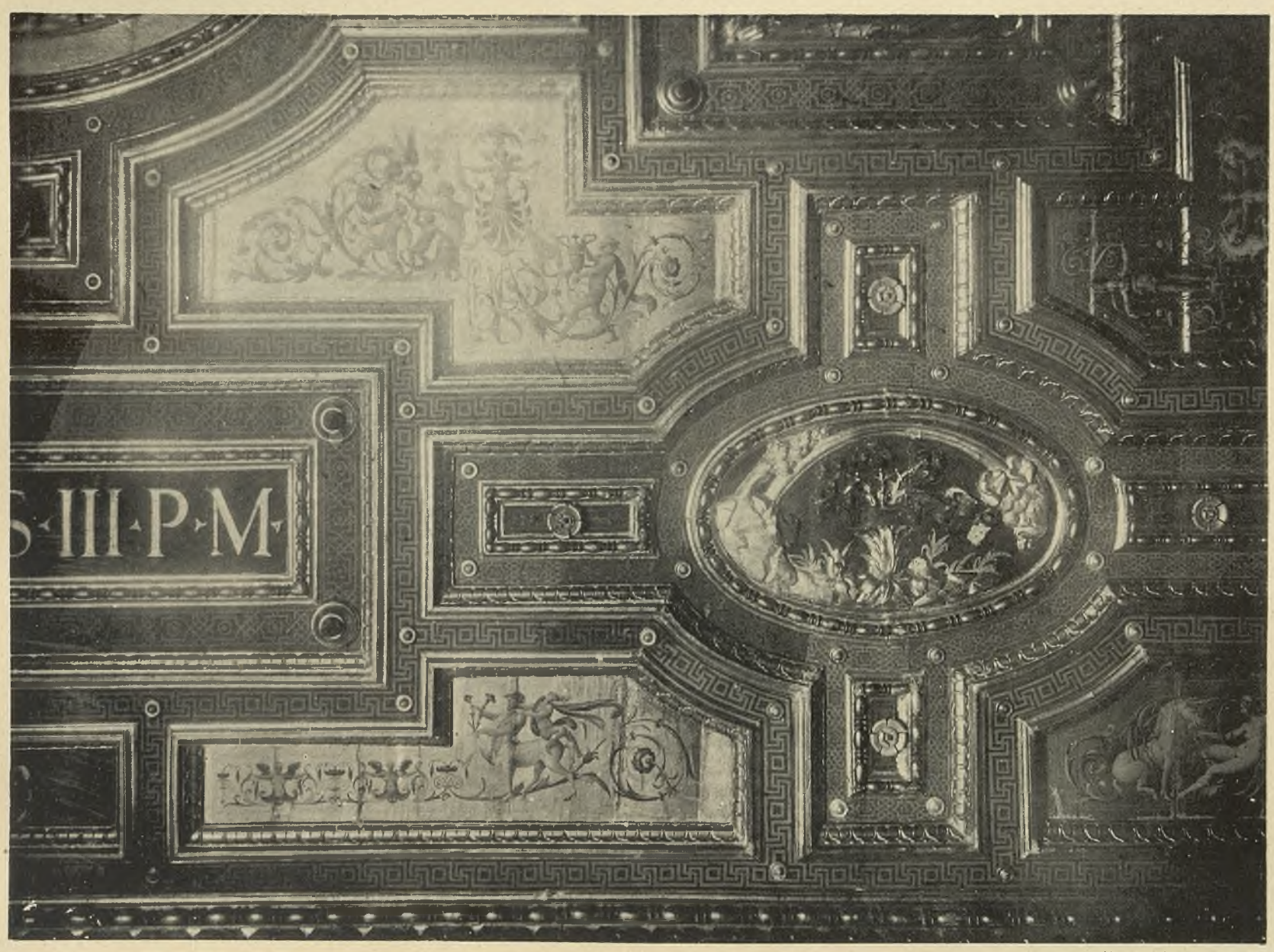
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

DETTAGLI DEL FREGIO E DEL SOFFITTO NELLA SALA DA PRANZO DI PAOLO III IN CASTEL S. ANGELO A ROMA. - SEC. XVI.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

DETTAGLI DEL FREGIO E DEL SOFFITTO NELLA CAMERA DI PAOLO III IN CASTEL S. ANGELO A ROMA. - SEC. XVI.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. JACOBI)

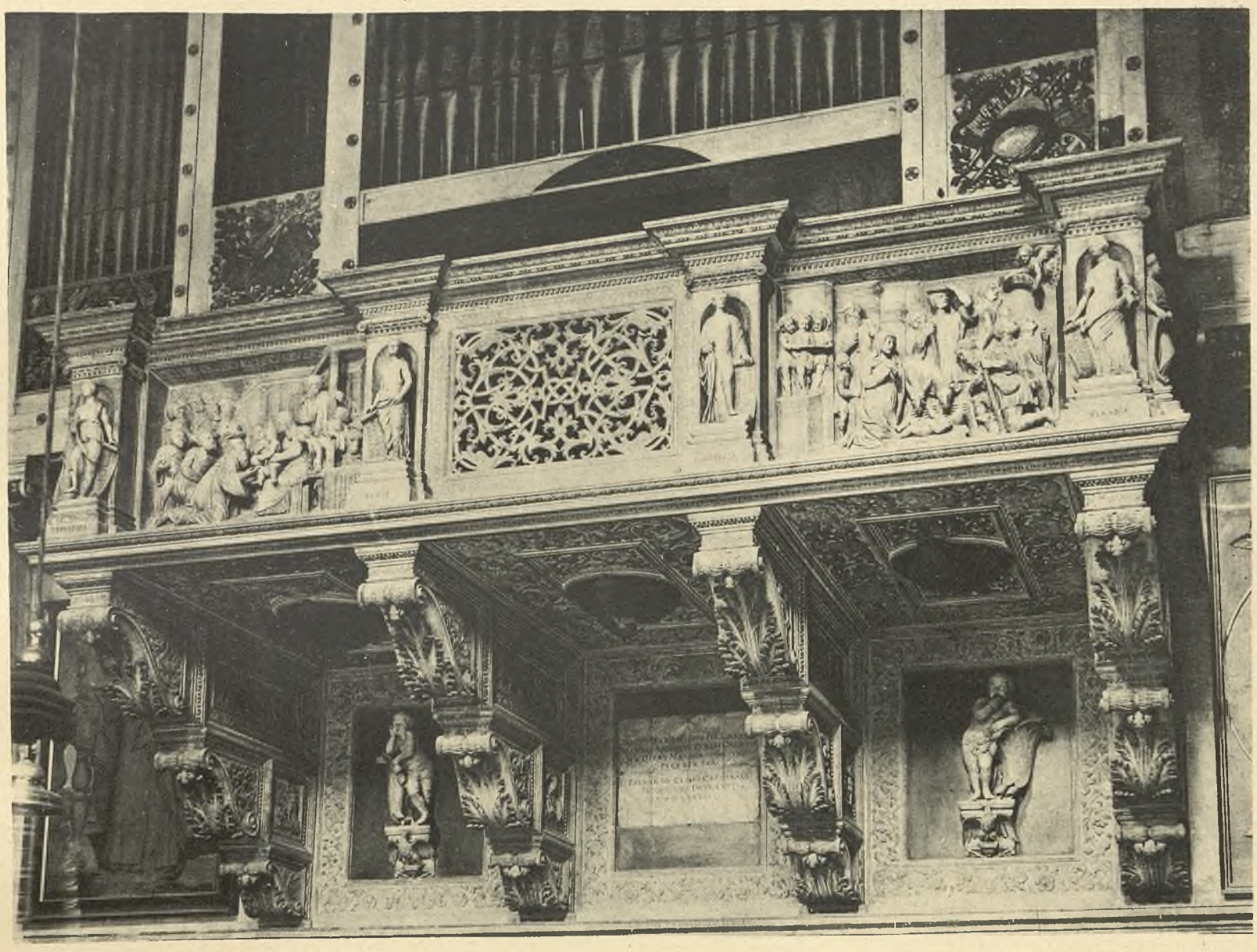
R. POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

1. 2. CASSONI NEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI MILANO. - FINE DEL SEC. XV. E SEC. XVI.
3. CASSONE NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE. - FINE DEL SEC. XVI

(FOT. ALINARI – ELIOT JACOBI)

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

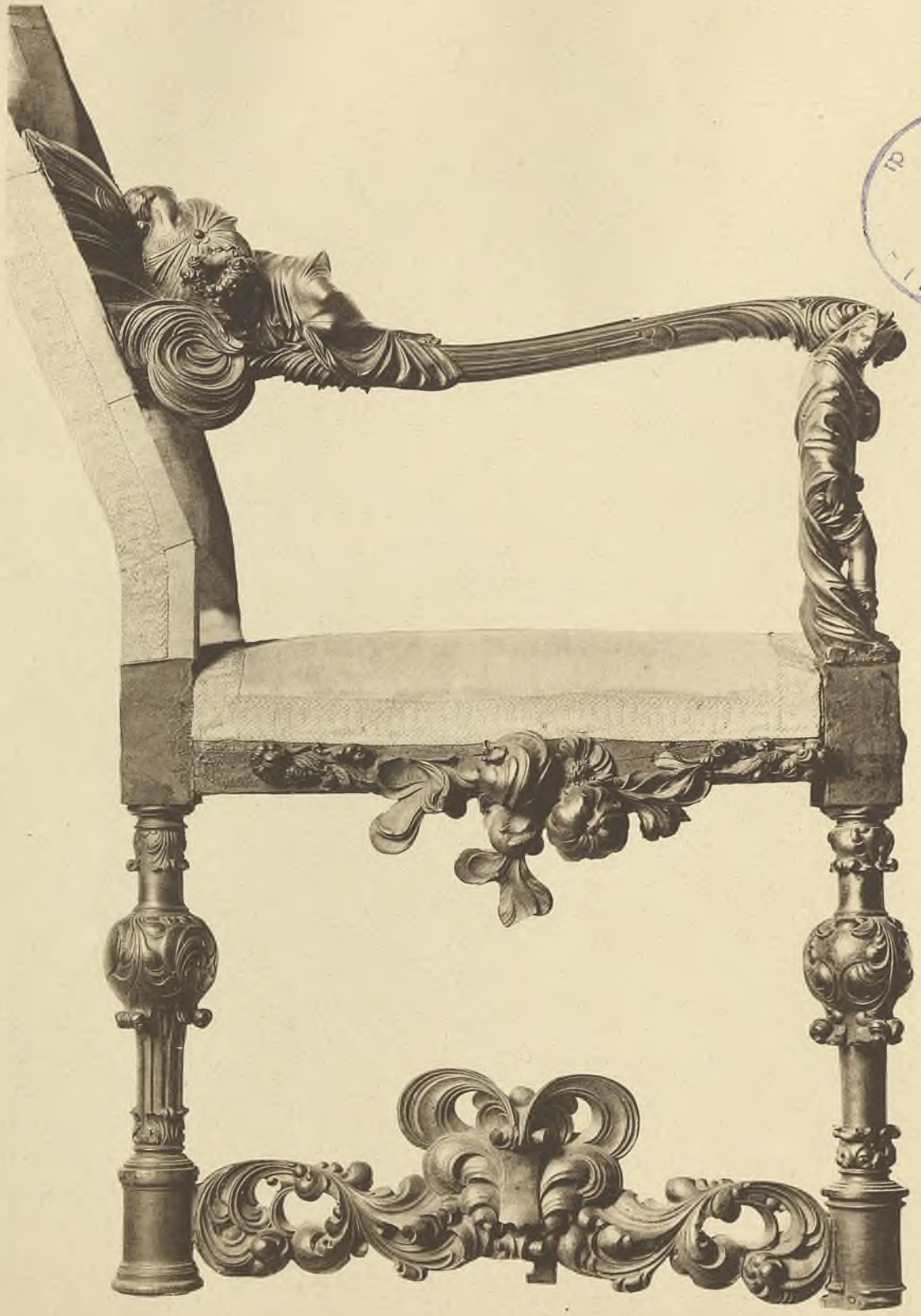


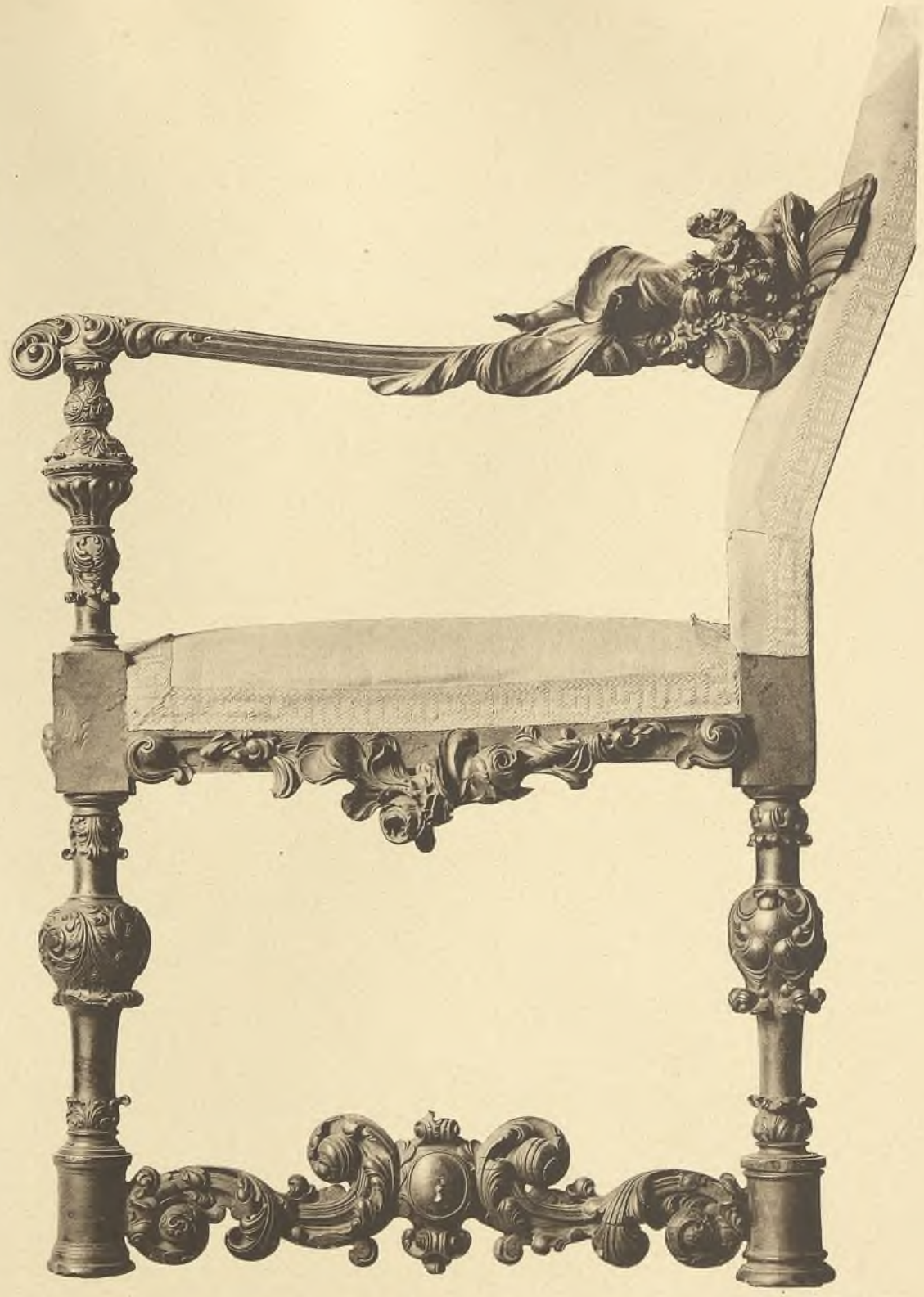
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

CANTORIA DI MARMO IN S. MARIA DEL CONCILIO A TRENTO. - PORTICO TERRENO NEL CASTELLO DI TRENTO. - SEC. XVI.

(FOT. UNTERVEGER — ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





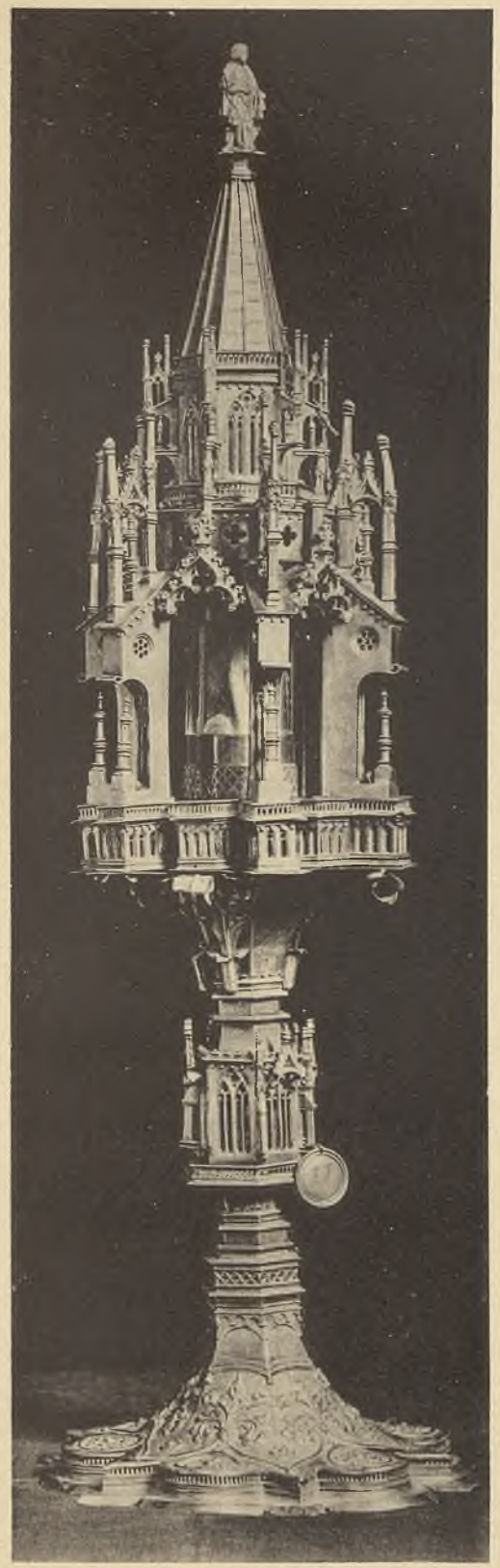
R. POLITECNICO - BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SEGGIOLONI NEL MUSEO CORRER DI VENEZIA, OPERE DEL BRUSTOLON. - PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.

FOT. BERTANI — ELIOT JACOBI

ULRICO HOEPLI - MILANO



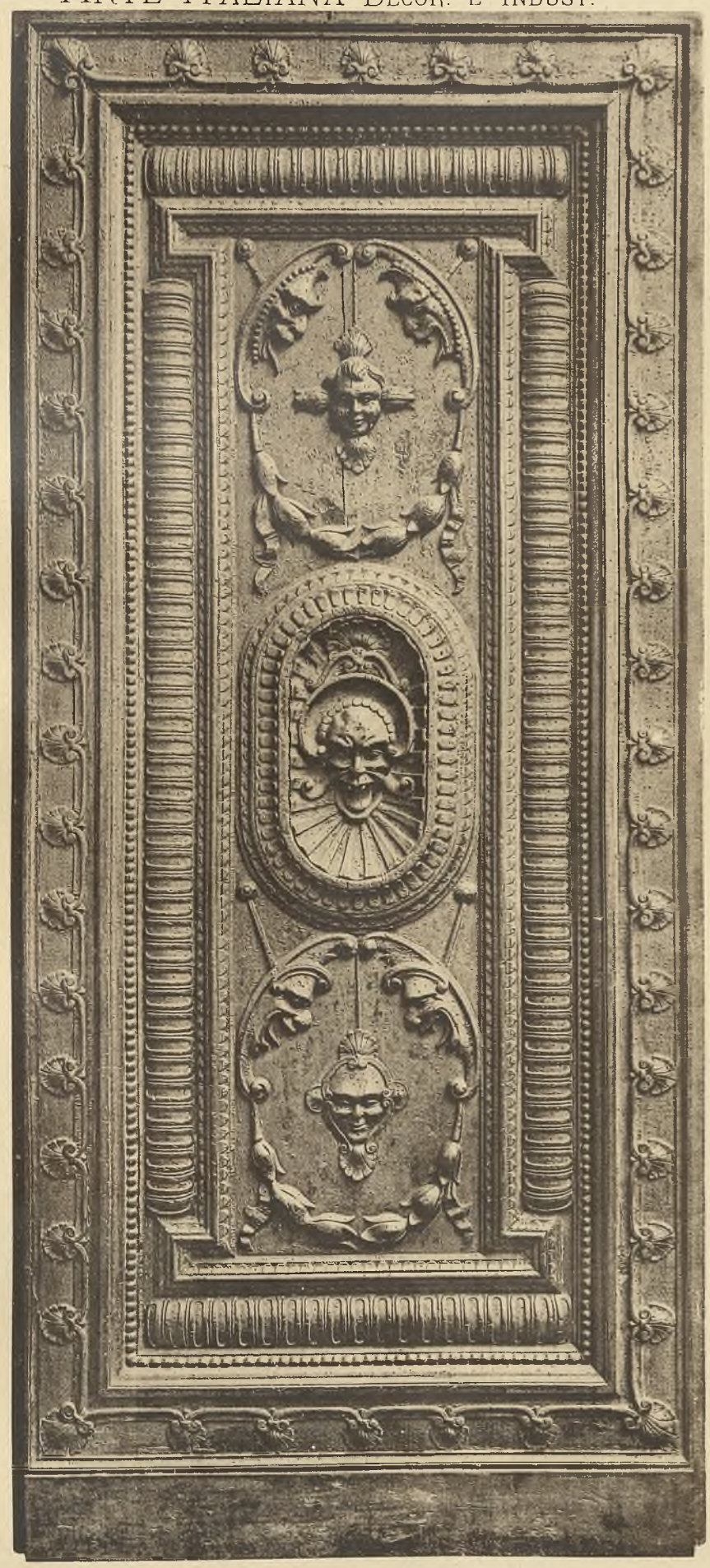
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

RELIQUIARII NEL TESORO DELLA BASILICA DI S. ANTONIO IN PADOVA. - SEC. XV.

FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO

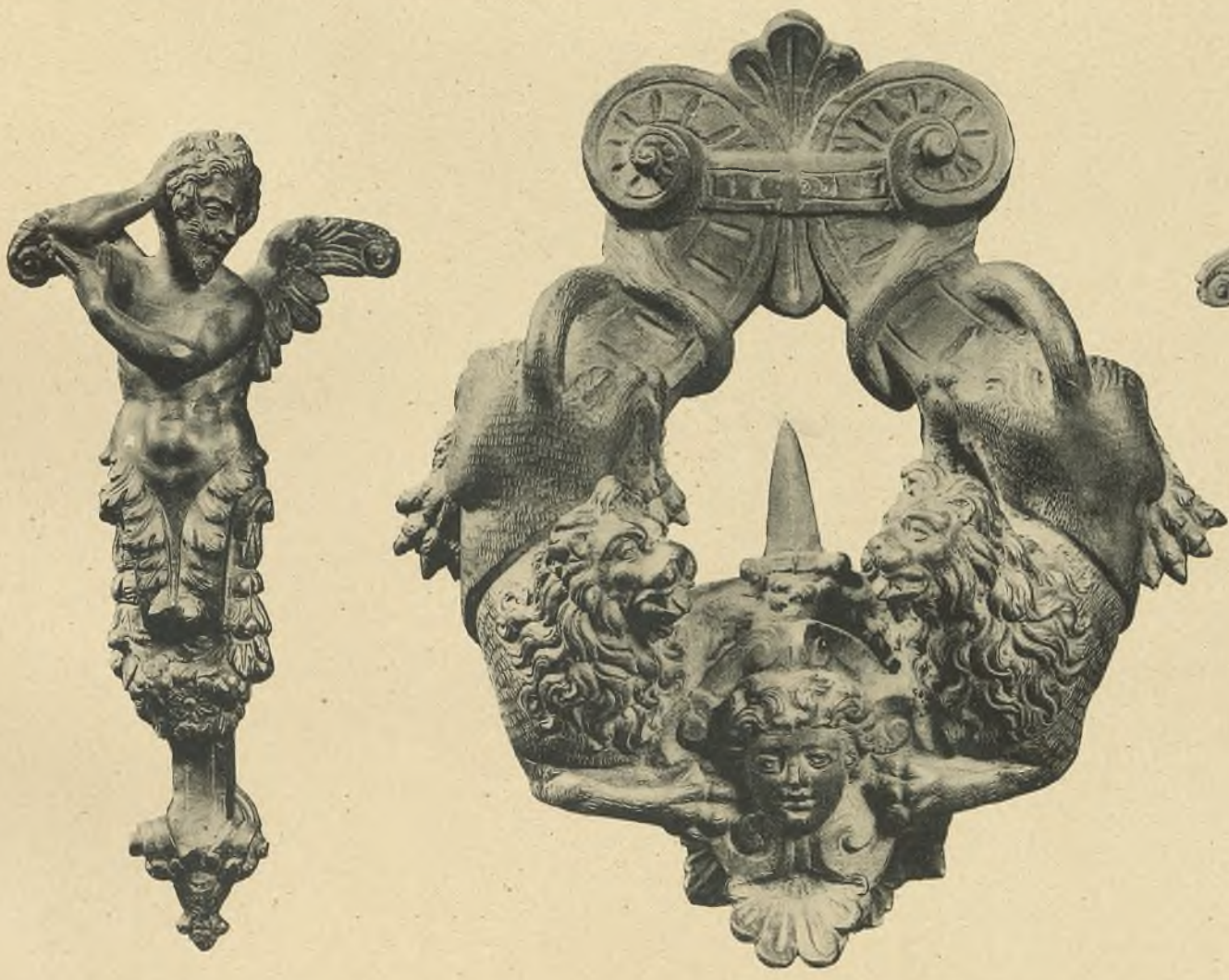


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

IMPOSTE DI PORTE PROVENIENTI DA PARMA, ORA NEL MUSEO DI KENSINGTON A LONDRA. - SEC. XVI.

(ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

BRONZI NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE. - SEC. XVI E PRINCIPIO DEL XVII.

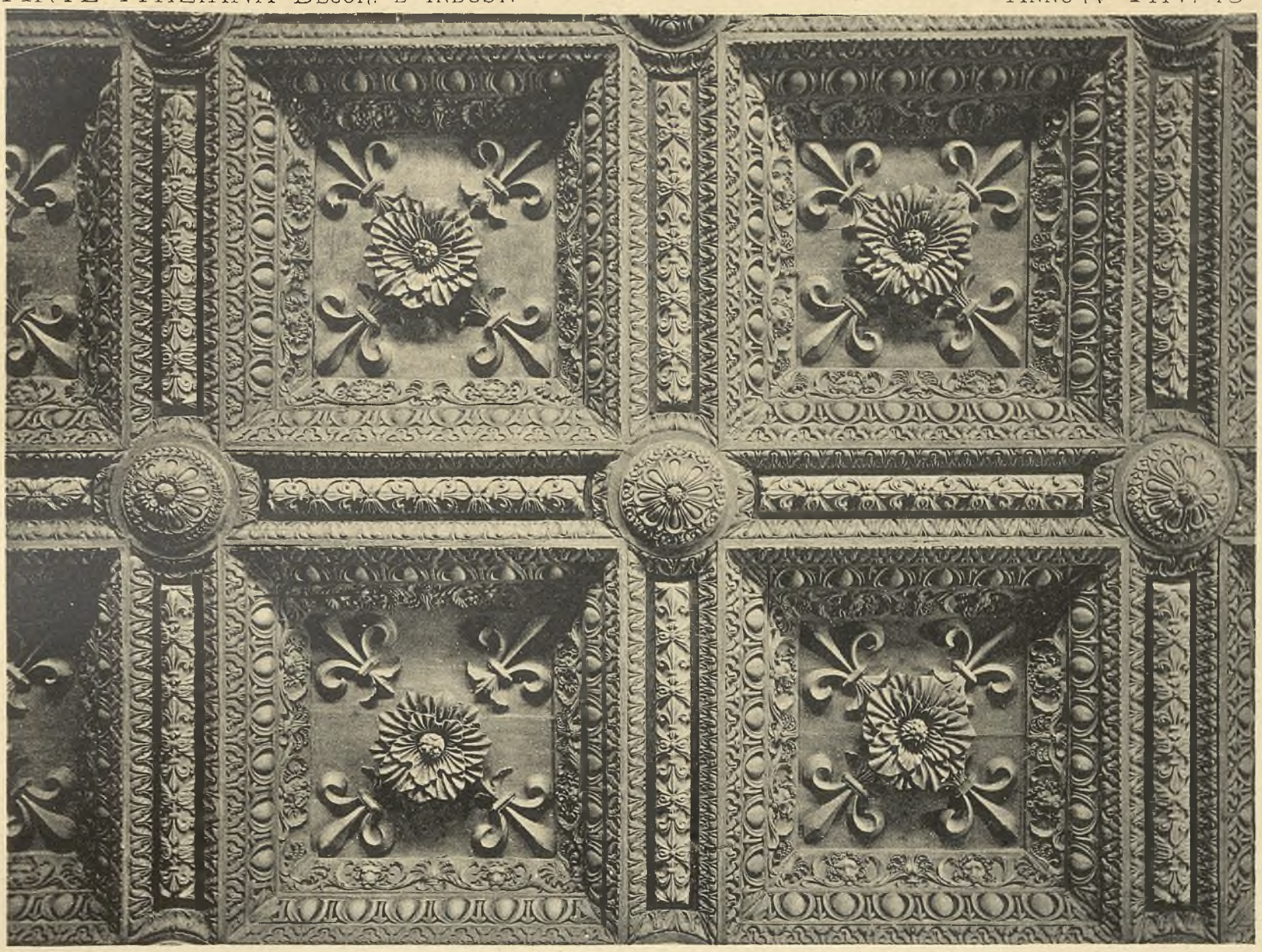
(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI MILANO

PALIOTTO OFFERTO AL SANTUARIO PRESSO VARESE DA LODOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE. — FINE DEL SEC. XV.

POLITECNICO DI MILANO
BIBLIOTECA



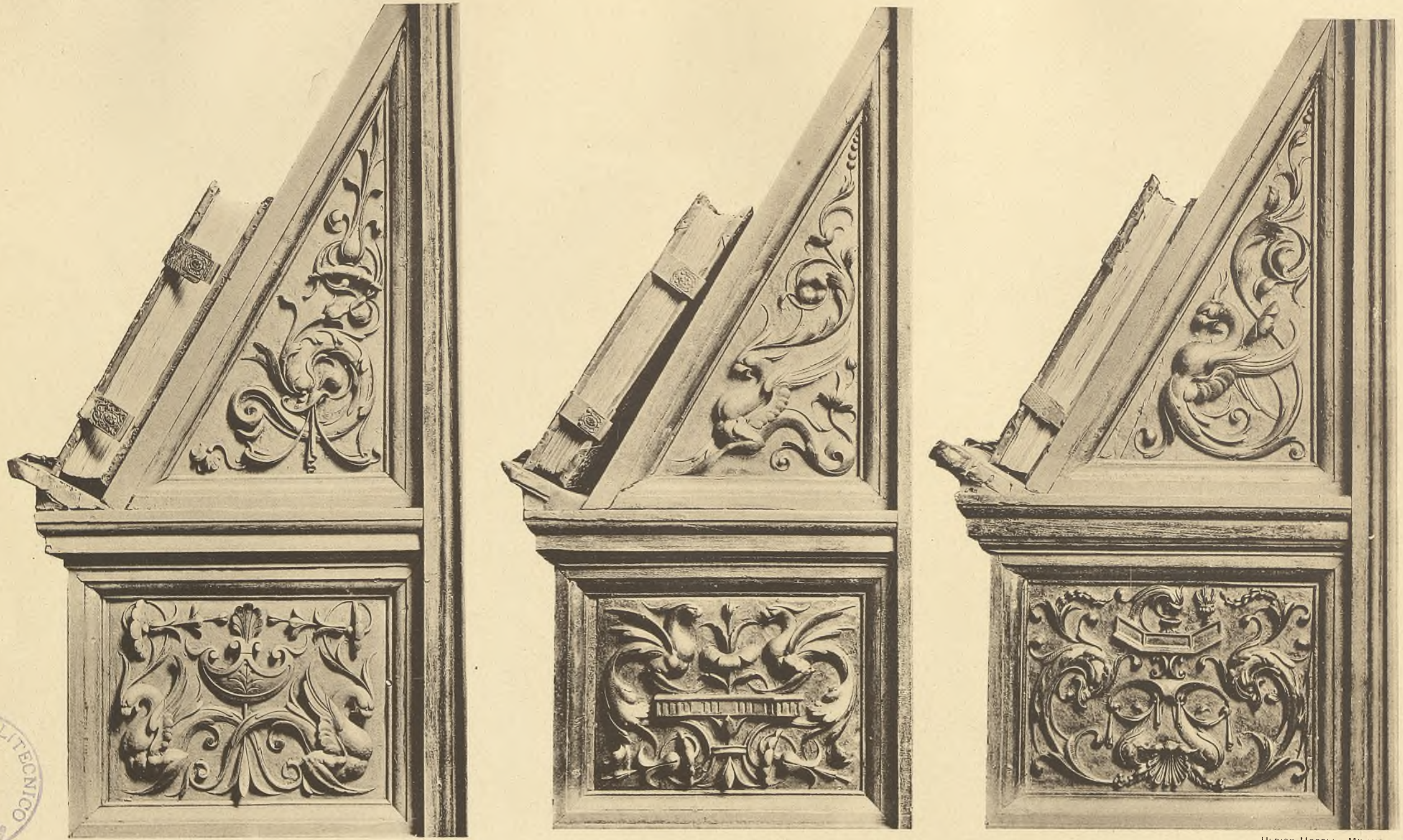
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

CORNICIONE E SOFFITTO NELLA SALA DEI 200 IN PALAZZO VECCHIO A FIRENZE. — FINE DEL SEC. XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO



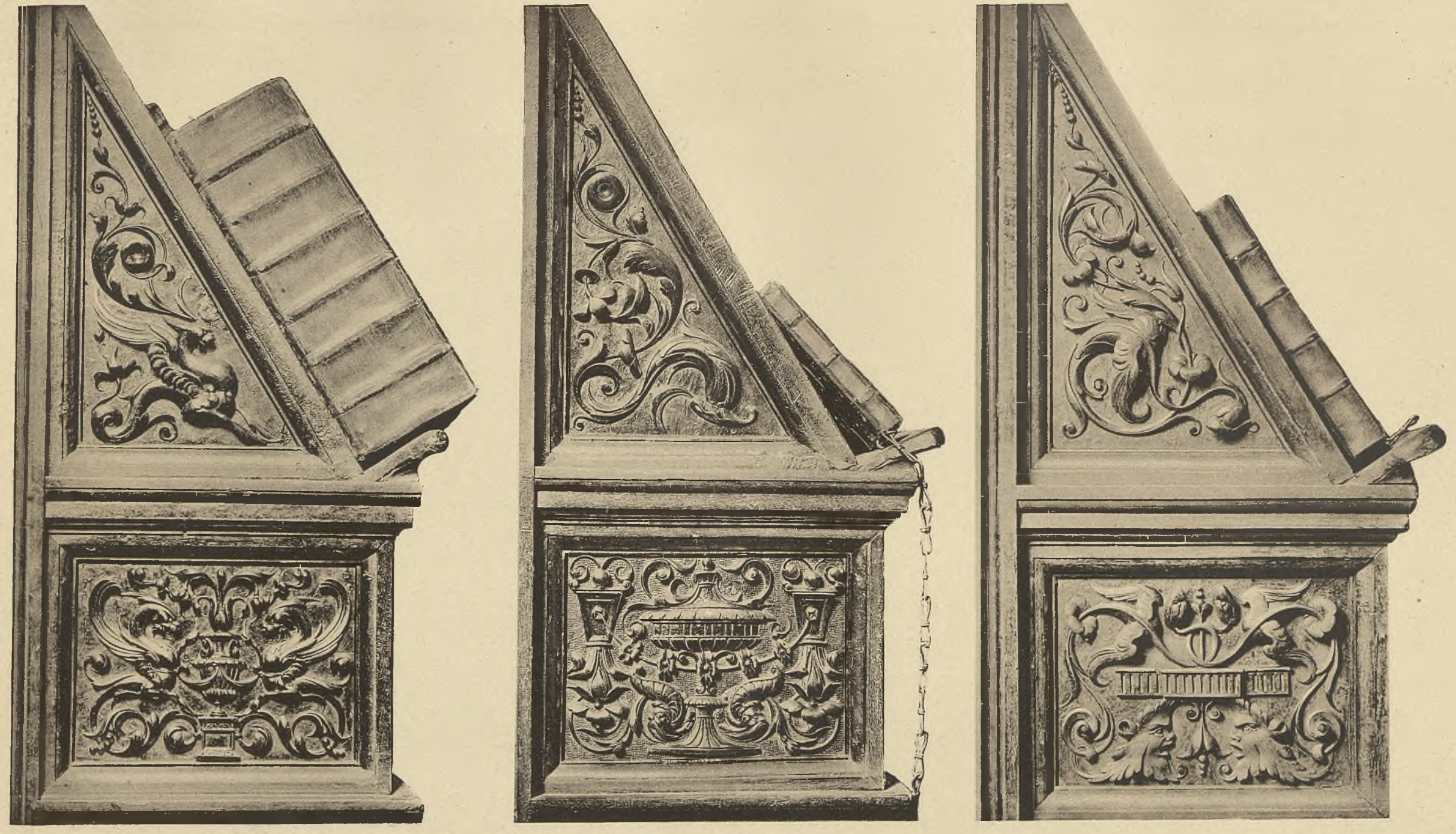
POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FIANCO DI BANCHI PER I CODICI NELLA LIBRERIA MEDICEO-LAURENZIANA IN FIRENZE. — SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO



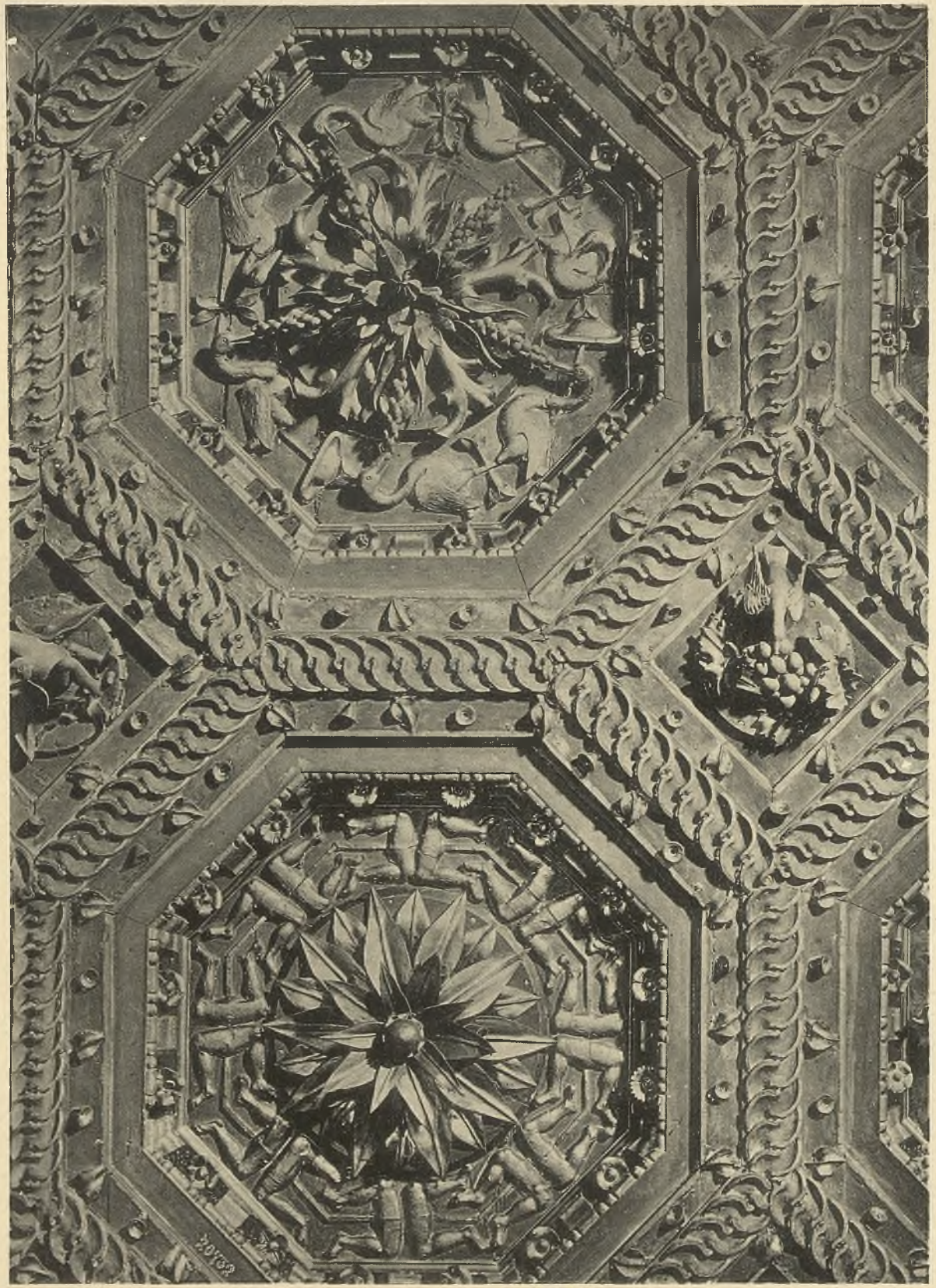
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

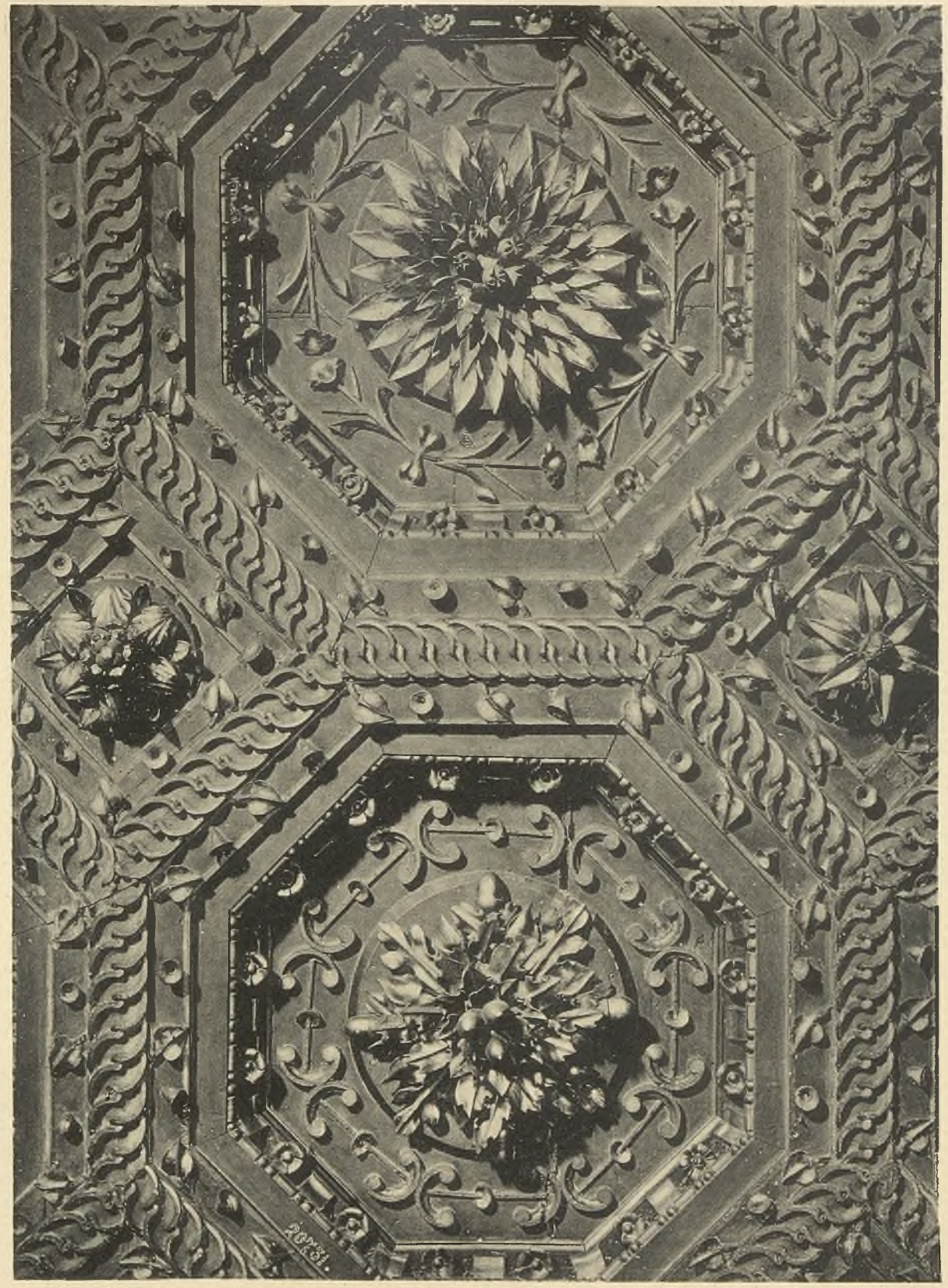
FIANCO DI BANCHI PER I CODICI NELLA LIBRERIA MEDICEO-LAURENZIANA IN FIRENZE. — SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





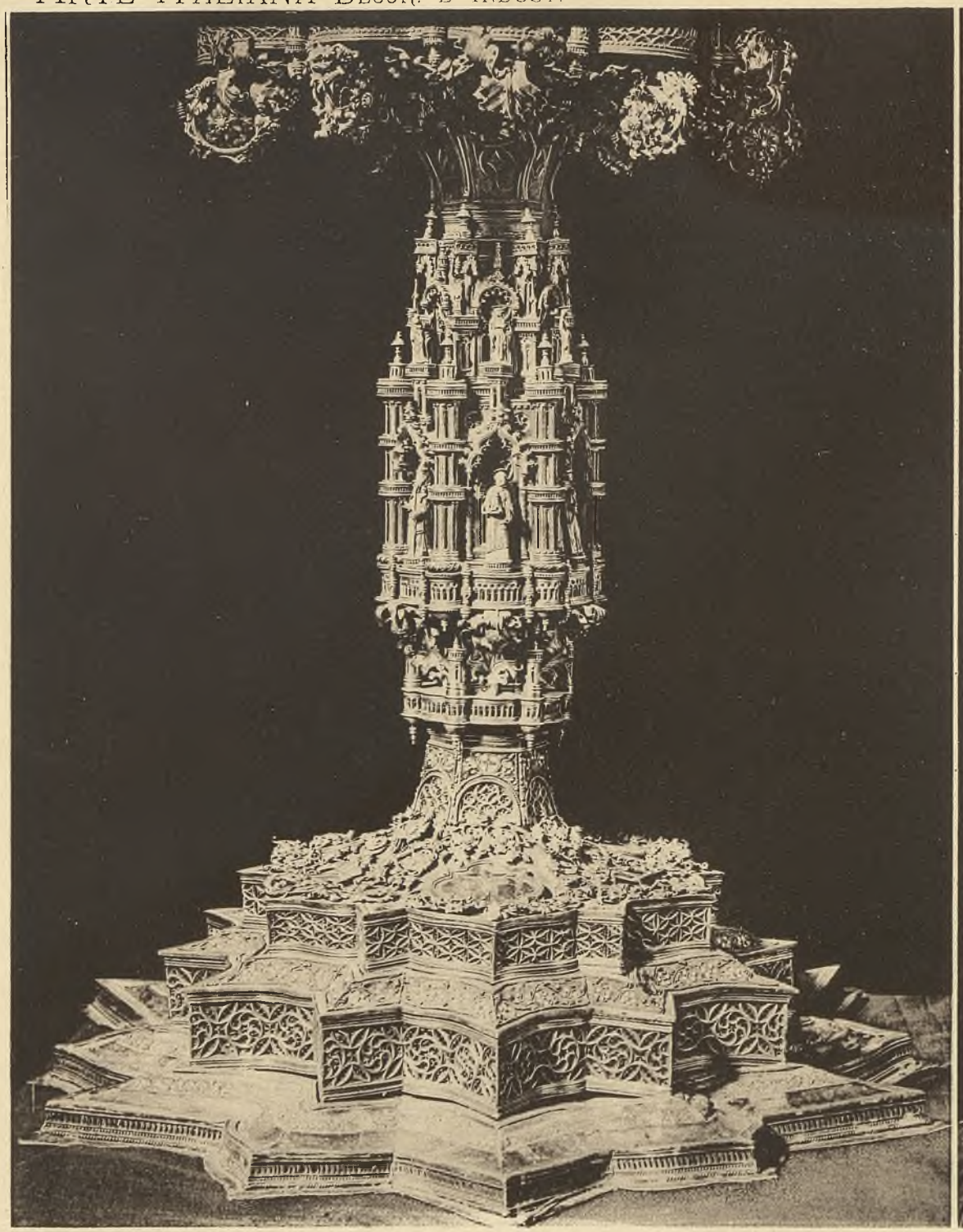
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

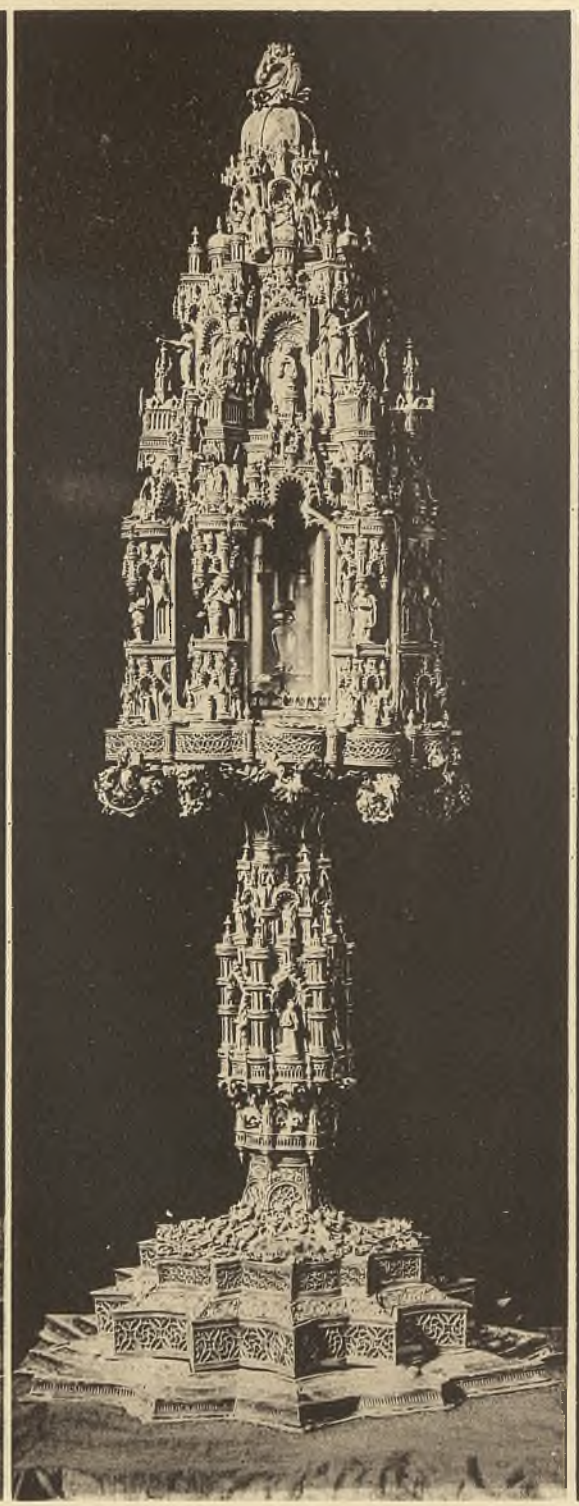
CASSETTONI NEL SOFFITTO DELLA CHIESA DEL GESÙ A CORTONA. — SEC. XVII.

(FOT. — ALINARI ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

RELIQUIARIO DELLA SANTISSIMA CROCE NEL DUOMO DI PADOVA. - SEC. XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

SOFFITTO DEL PORTICO NEL CORTILE DEL PALAZZO DEL BANCO MEDICEO IN MILANO, ORA DISTRUTTO. — METÀ DEL SEC. XV.

(AGOSTINO CARAVATI DIS.)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

MONUMENTO DI MEDEA FIGLIA DI BARTOLOMEO COLLEONI NELLA CAPPELLA DI QUELLA FAMIGLIA IN BERGAMO — SEC. XV.

(FOT. LOTZE — ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA

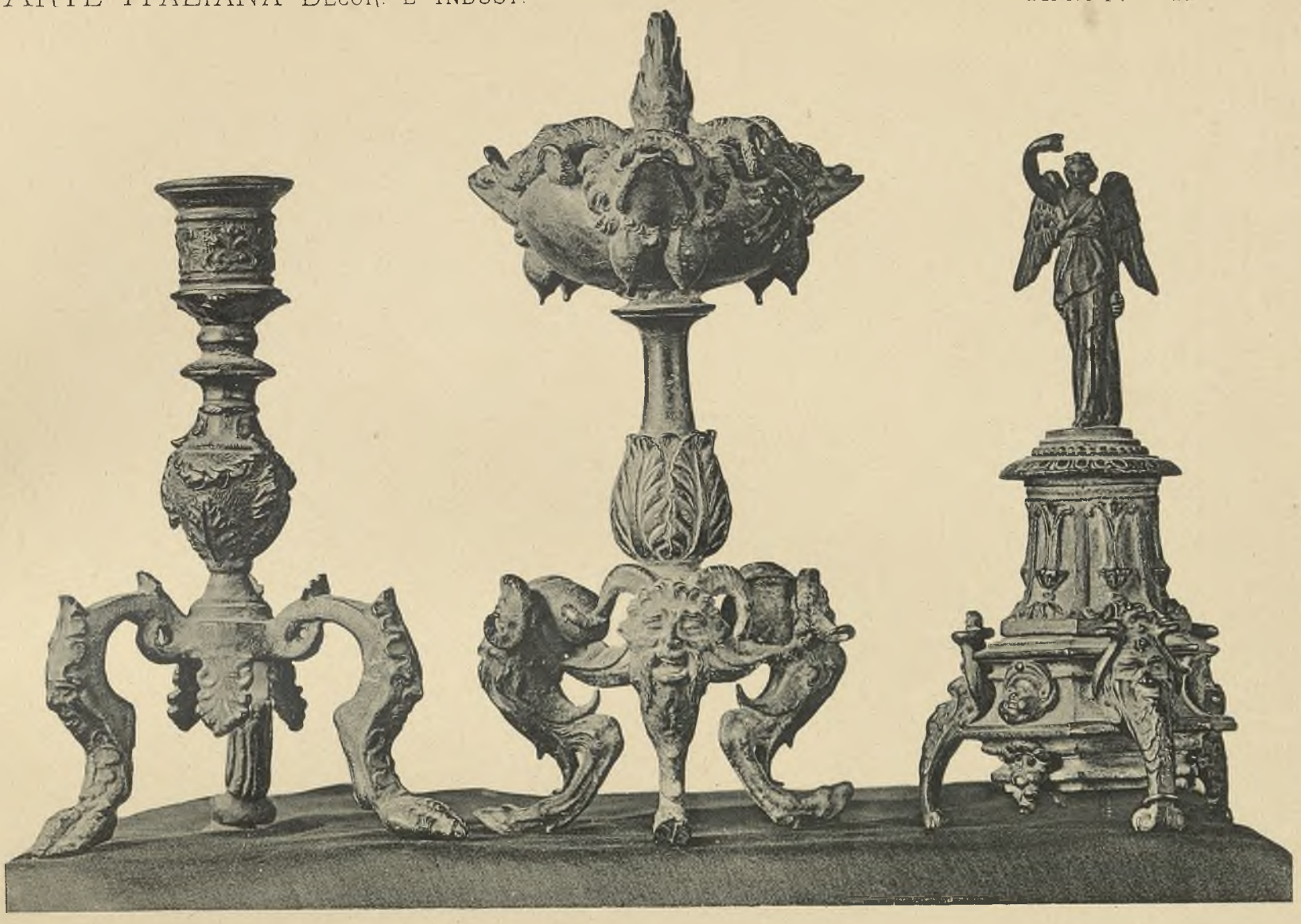
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PARETE DELLA SAGRESTIA NELLA BASILICA DI S. ANTONIO IN PADOVA. - SEC. XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

BRONZI VENEZIANI DEL SECOLO XVI NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

GRANDE ATRIO E VOLTA DELLA SALA DI PSICHE NEL PALAZZO DEL T A MANTOVA. – SEC. XVI.

(FOT. DELL'EMILIA – ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO BIBLIOTECA

514

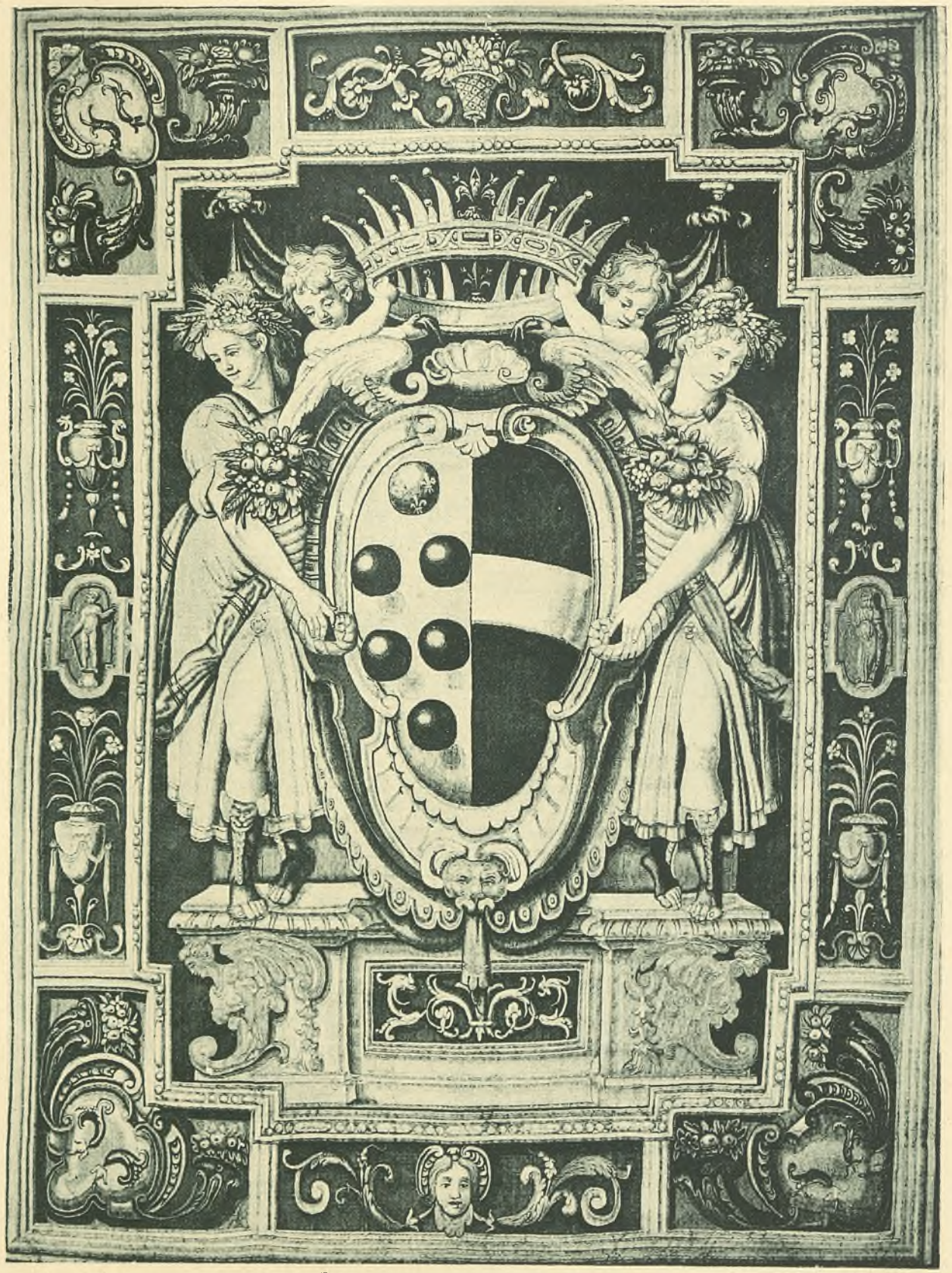
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

DECORAZIONE DIPINTA A FRESCO SULLA PORTA DI UNA CASA GIÀ DEI CASTIGLIONI A CASTIGLIONE D'OLONA. — SEC. XV.

(AGOSTINO CARAVATI, DIP.)

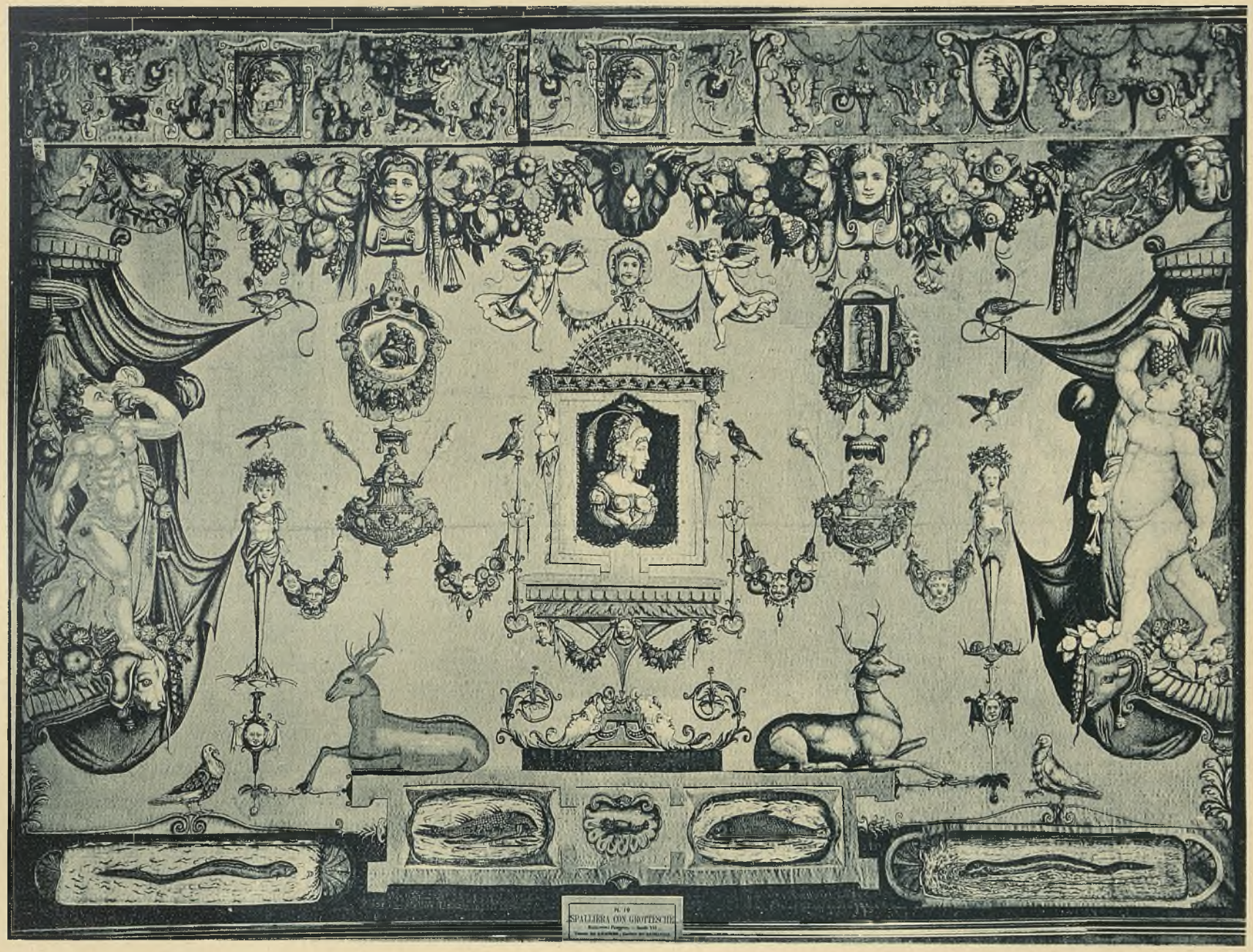


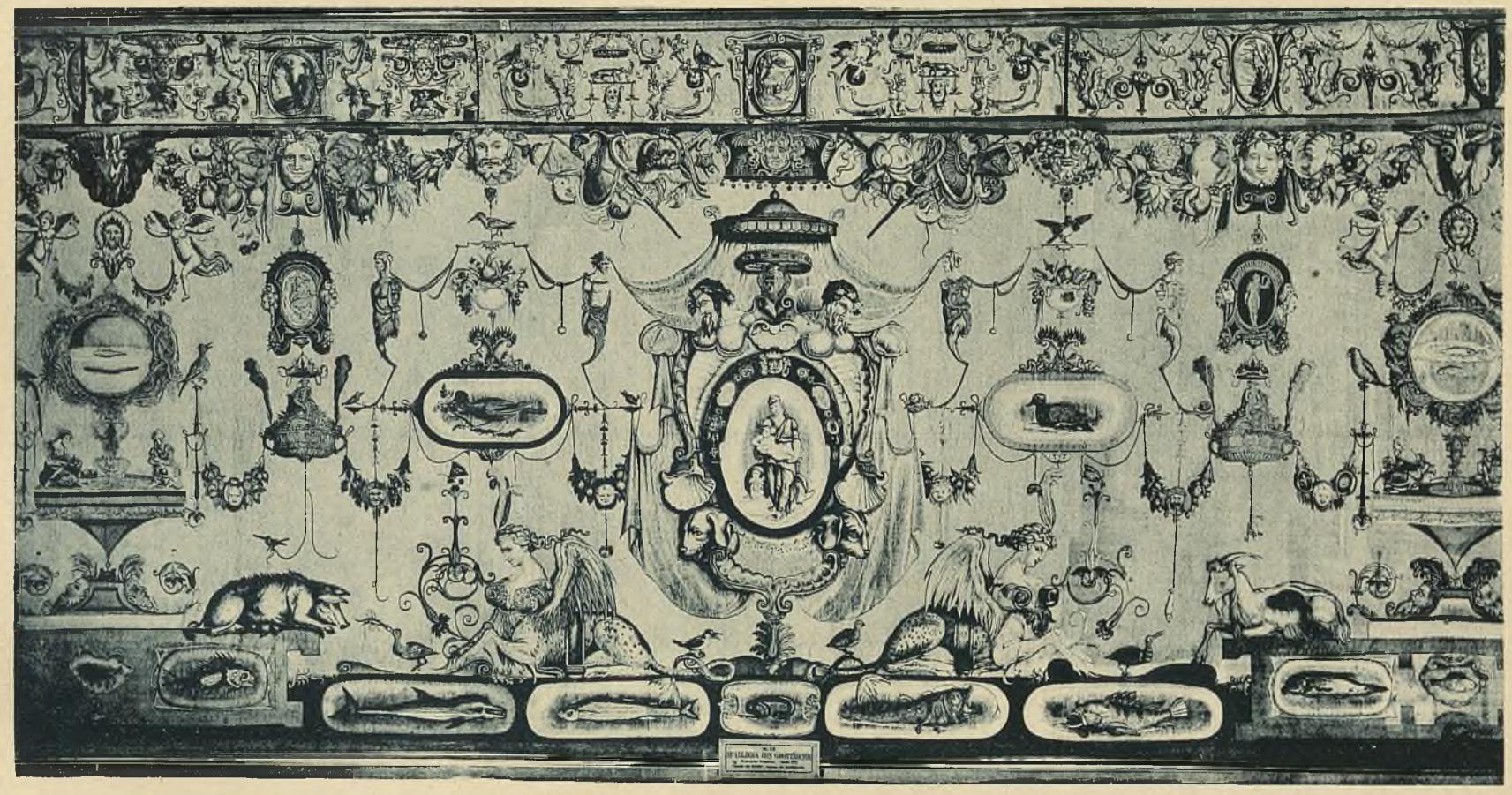
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ARAZZI NELLA R. GALLERIA DI FIRENZE. — 1° « FLORA »: CARTONE DEL BRONZINO.
2° PORTIERA CON STEMMA MEDICEO E DI GIOVANNA D'AUSTRIA. — SEC. XVI.
(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA





POLITECNICO
BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

ARAZZI NELLA R. GALLERIA DI FIRENZE. — SPALLIERE CON GROTTESCHE SU CARTONI DEL BACHIACCA. — SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

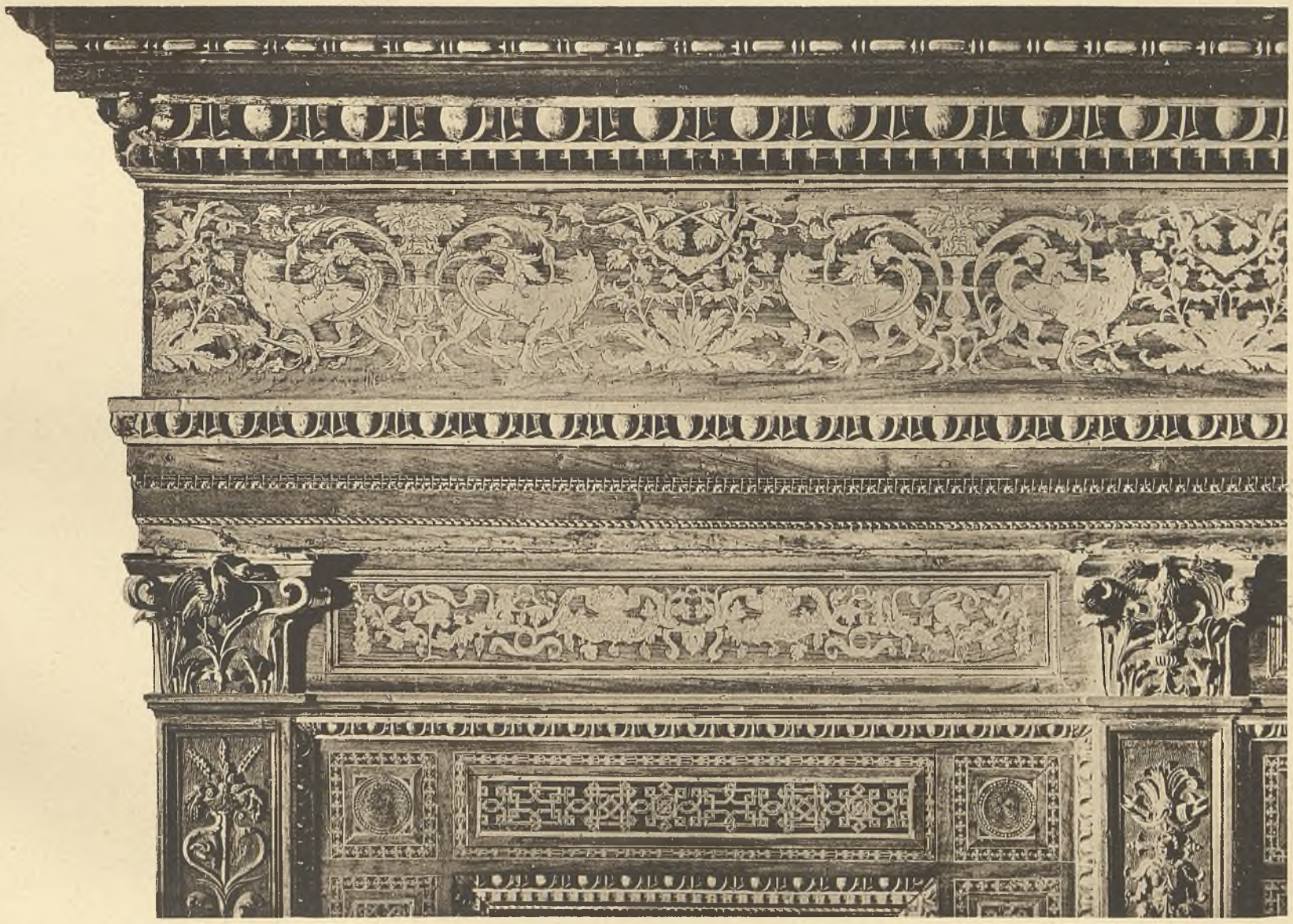
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ARAZZI NELLA R. GALLERIA DI FIRENZE. — PORTIERE CON ALLEGORIE DELLA TERRA E DELL'ARIA SU CARTONI DI L. DEL MORO. — PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO



POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

SPALLIERA DEI BANCHI NELLA SAGRESTIA DI S. CROCE A FIRENZE. — SEC. XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI)

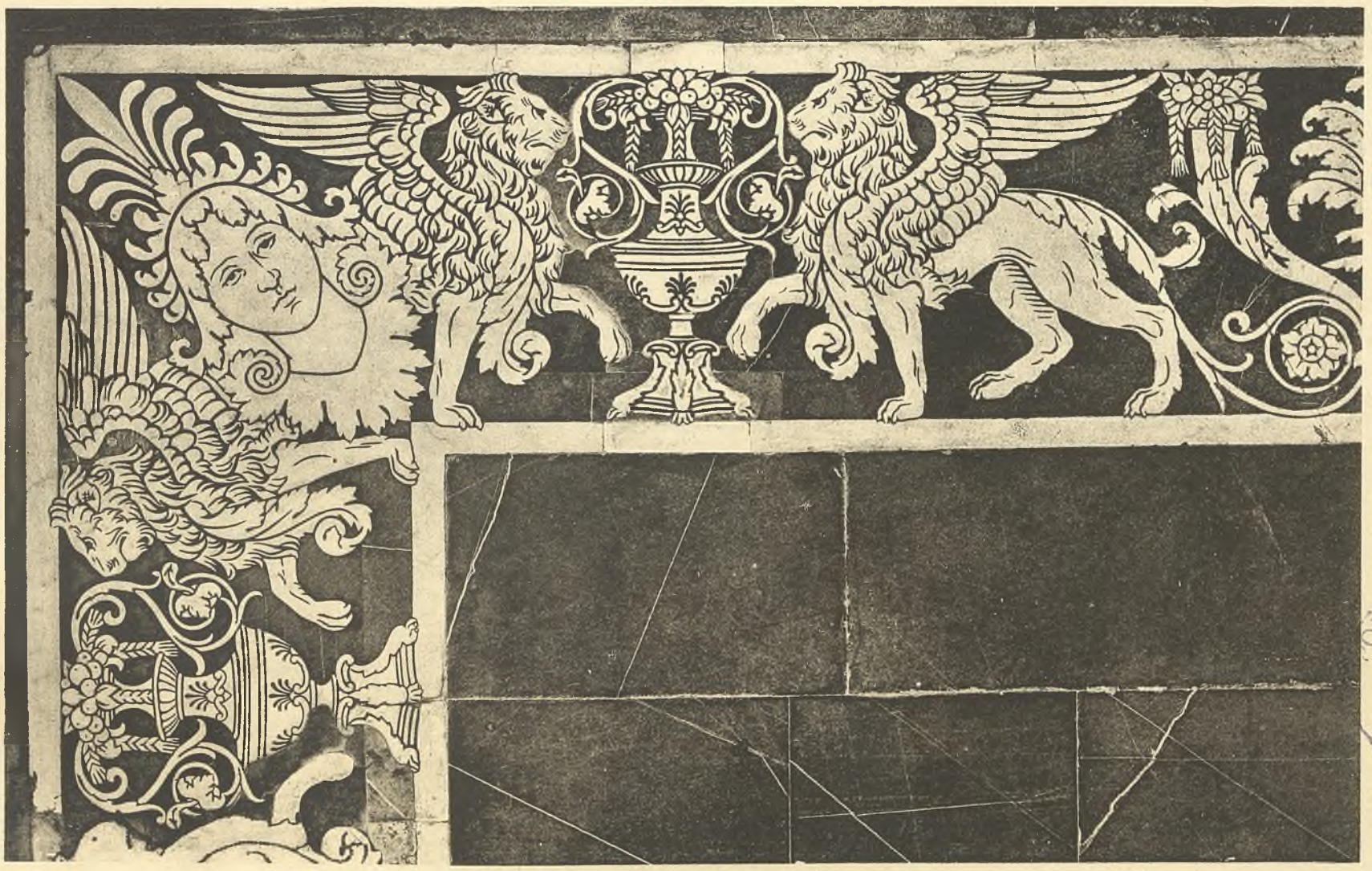
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI MILANO

FREGIO DI UNA SALA NEL QUARTIERE DI ELEONORA DA TOLEDO IN PALAZZO VECCHIO A FIRENZE. - SEC. XVI.

(PROF. GUSMANO BRENCI, DIP.)

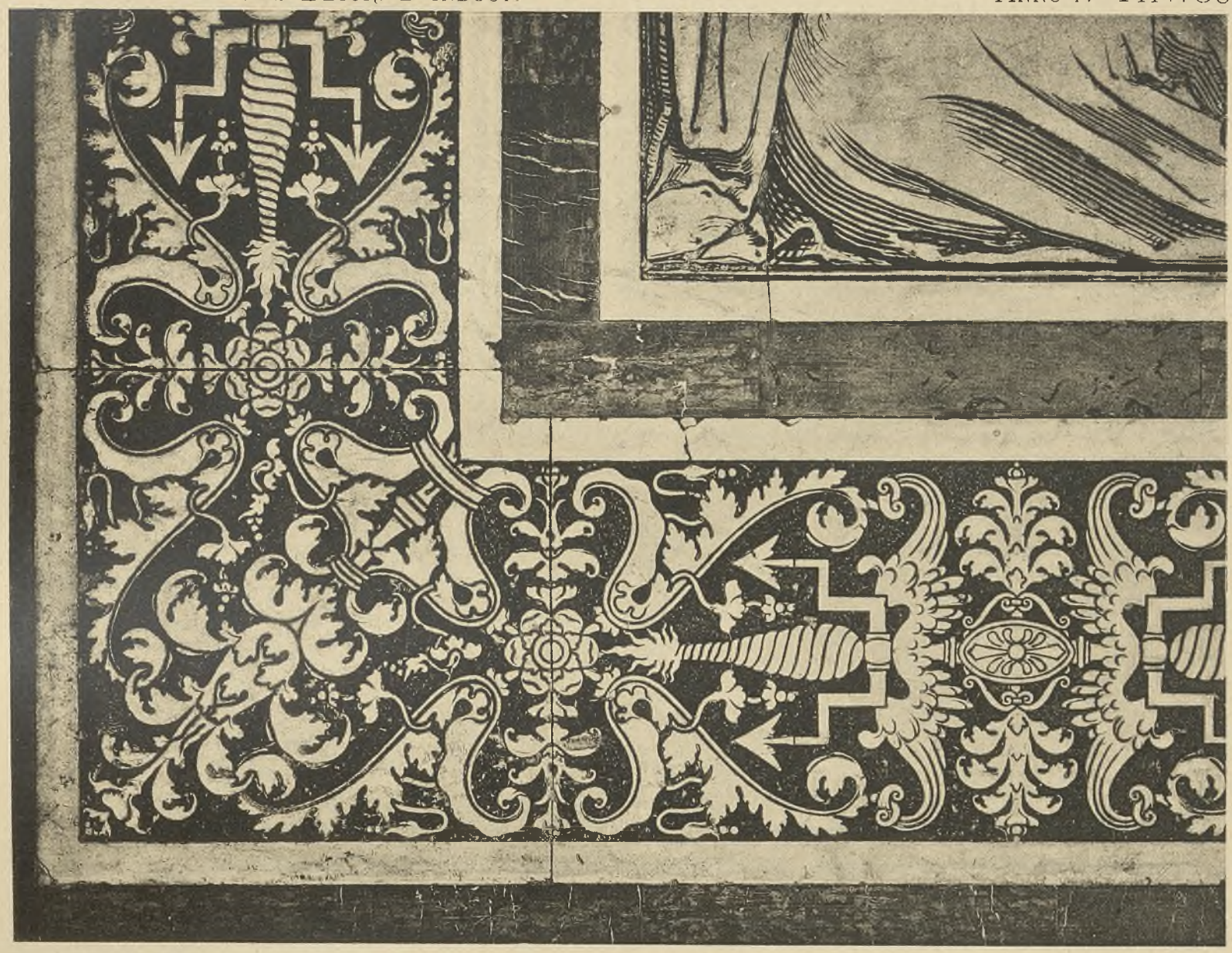
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

PAVIMENTO DI MARMO NEL DUOMO DI SIENA. — 1.° FREGIO INTORNO AD UNA STORIA DI ANTONIO FEDERIGHI
2° FREGIO INTORNO AD UNA STORIA DI BASTIANO DI FRANCESCO. — SEC. XV.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO (FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI) ULRICO HOEPLI - MILANO



POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

PAVIMENTO DI MARMO NEL DUOMO DI SIENA. — 1.° FREGIO INTORNO ALLA STORIA DI « MOSÈ » DEL BECCAFUMI: SEC. XVI.
2.° FREGIO FRA DUE STORIE DI MATTEO DI GIOVANNI: FINE DEL SEC. XV.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO (FOT. ALINARI — ELIOT. JACOBI) ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FRAMMENTI DI ORNATI ANTICHI ROMANI, IMITATI DAL VERO. — MUSEO LATERANENSE A ROMA.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

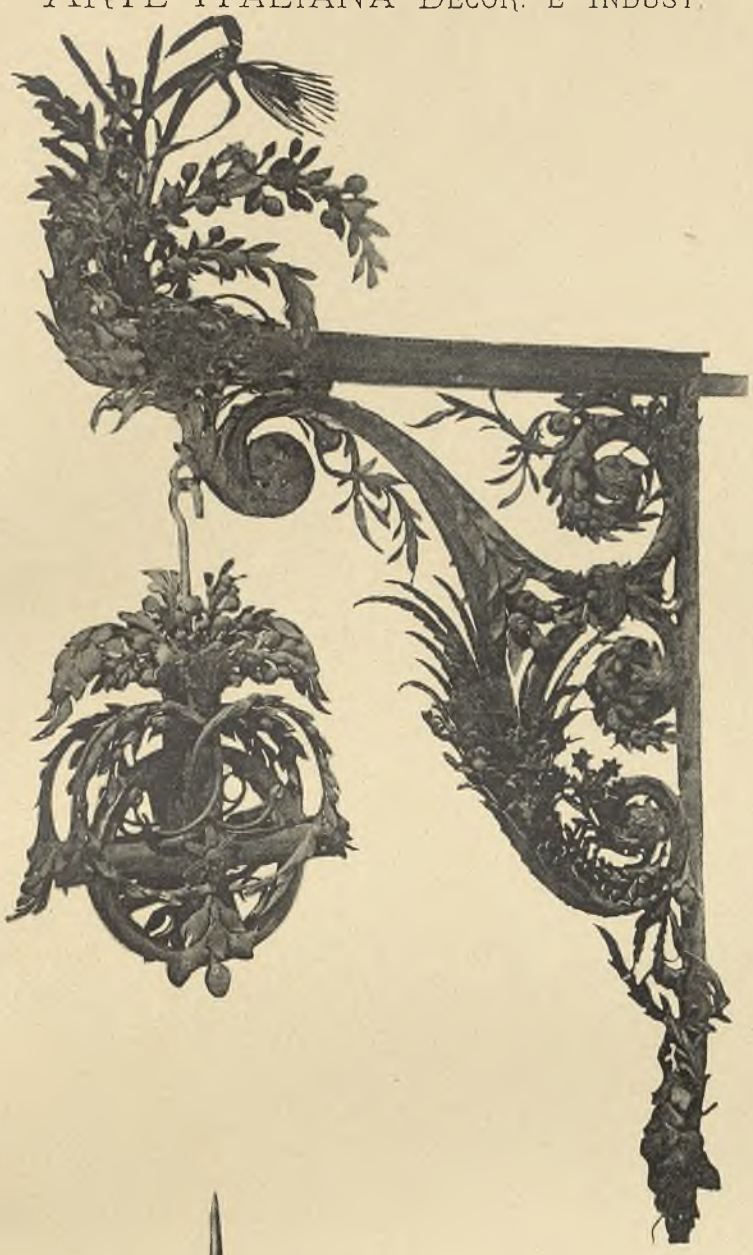
R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

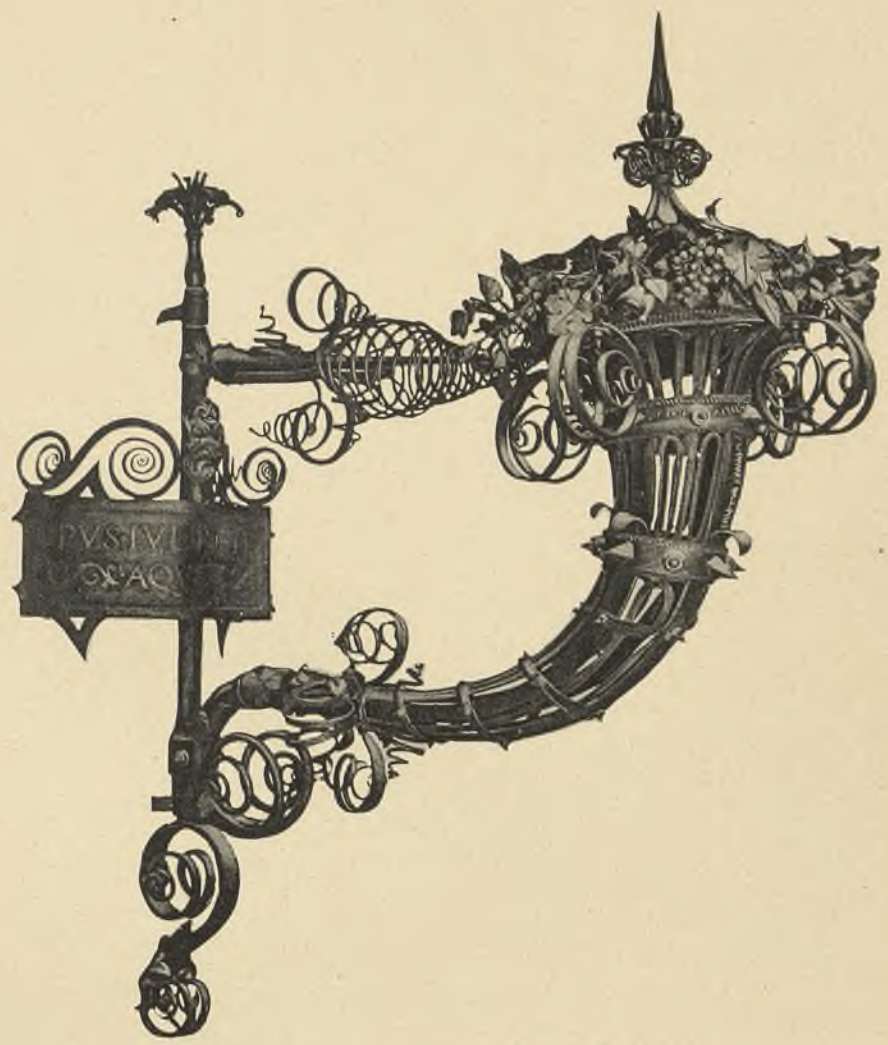
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

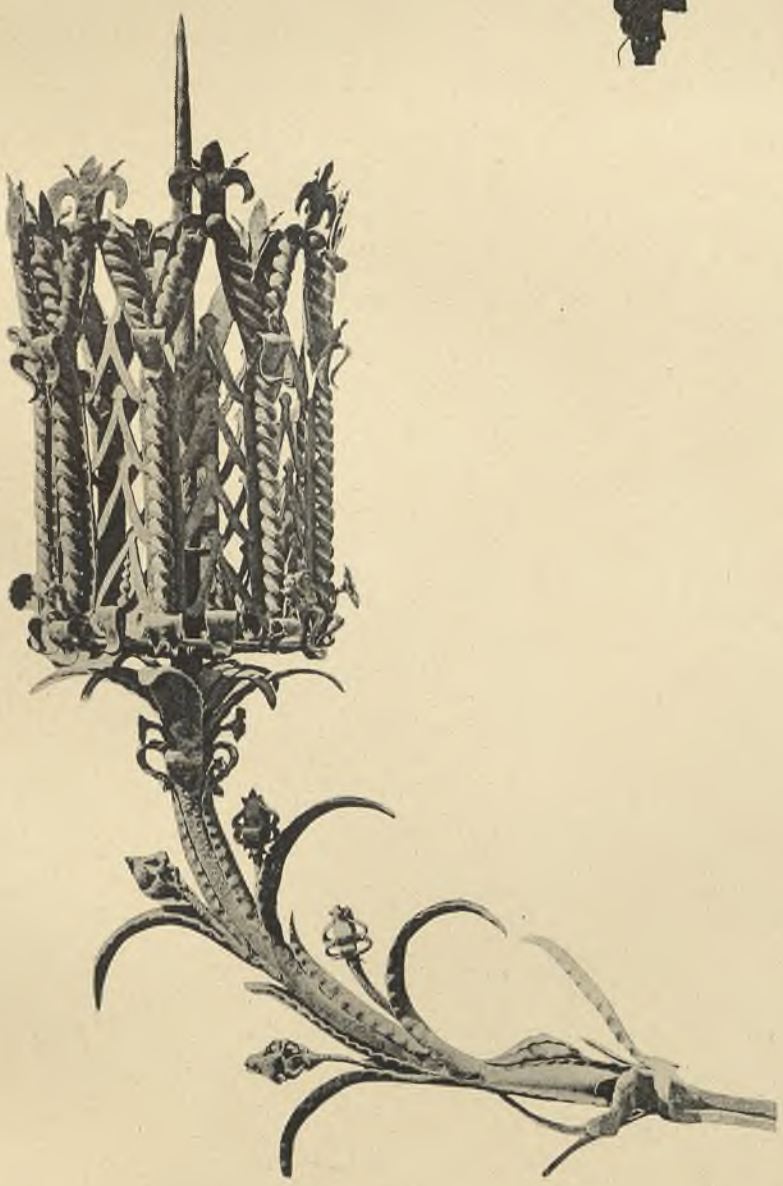
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

FRAMMENTI DI ORNATI ANTICHI ROMANI, IMITATI DAL VERO. — MUSEO LATERANENSE A ROMA.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT JACOBI)







POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

OPERE IN FERRO BATTUTO. — 1.° BRACCIALE DI MONTE S. SAVINO. — 2.° CORNUCOPIA NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.
3.° e 4.° LANTERNE IN DUE PALAZZI DI SIENA

(ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

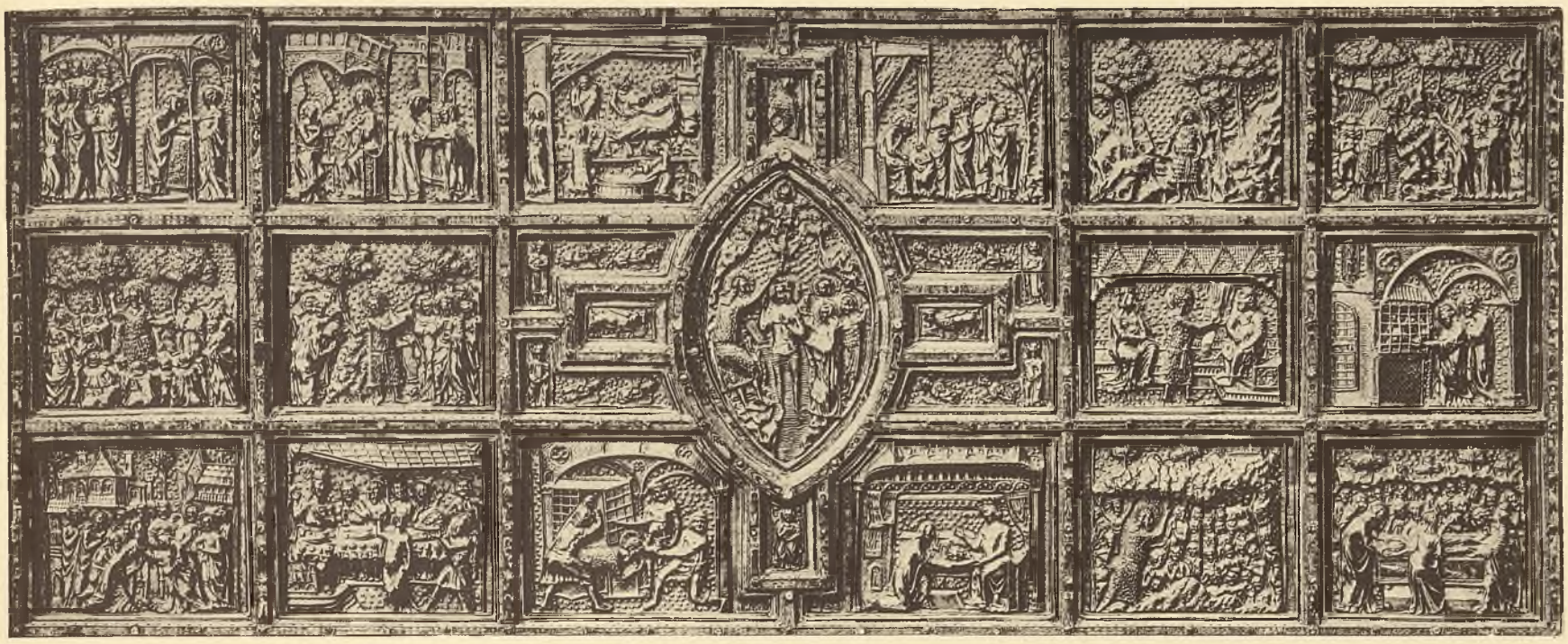
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

SOFFITTO DI UNA SALA NEL QUARTIERE DI ELEONORA DI TOLEDO IN PALAZZO VECCHIO A FIRENZE - SEC. XVI

(PROF. GUSMANO BRENCI, DIP.)

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



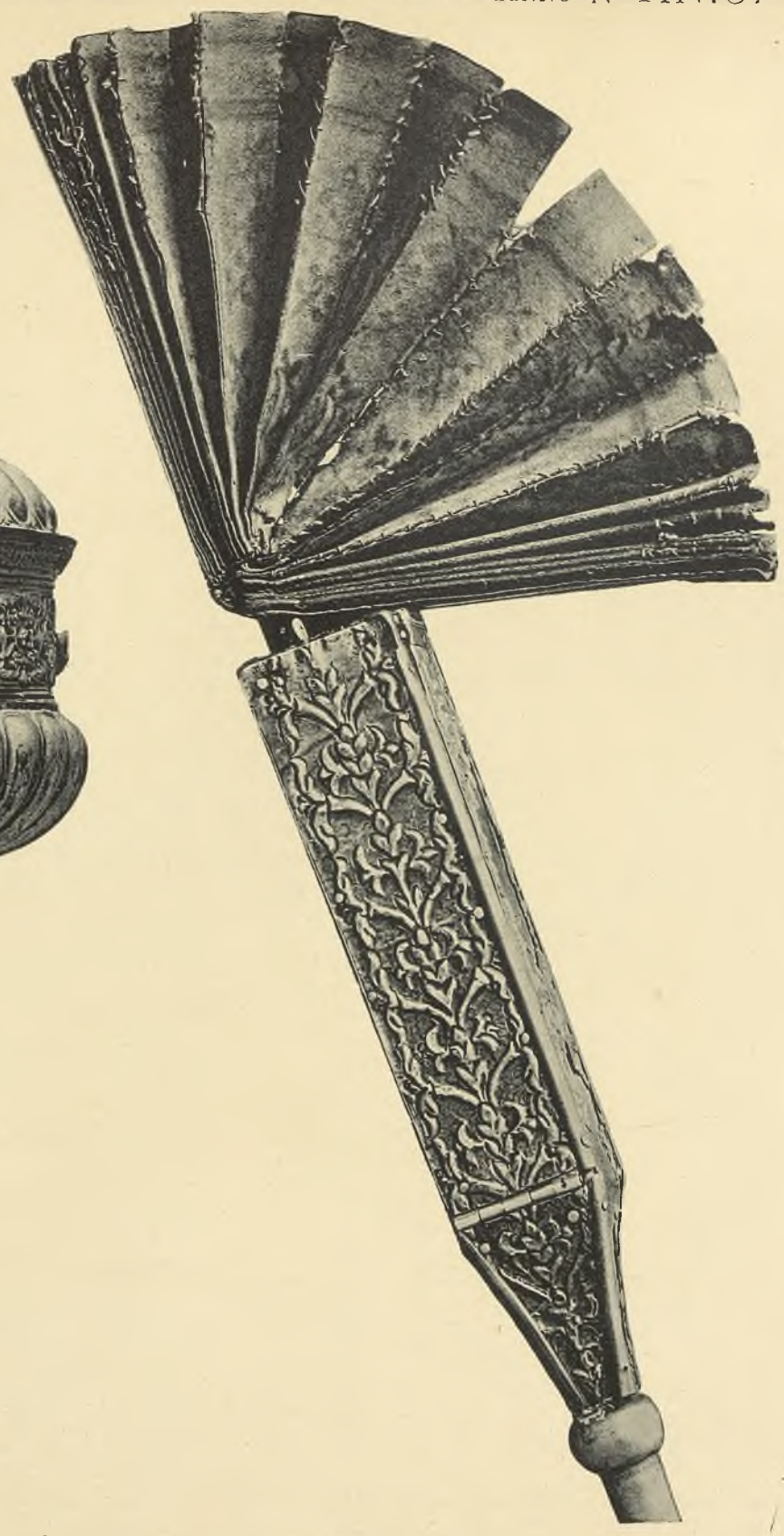
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

1.° PALIOTTO DELL'ALTAR MAGGIORE NEL DUOMO DI MONZA, ESEGUITO A SBALZO IN ARGENTO DORATO. — SEC. XIV.

2.° COPERTA DI SACRAMENTARIO GREGORIANO IN AVORIO CON INQUADRATURA D'ARG. DOR., NEL TESORO DELLA DETTA BASILICA. — SEC. IX.

(FOT. ROSSI. ELIOT. JACOBI)



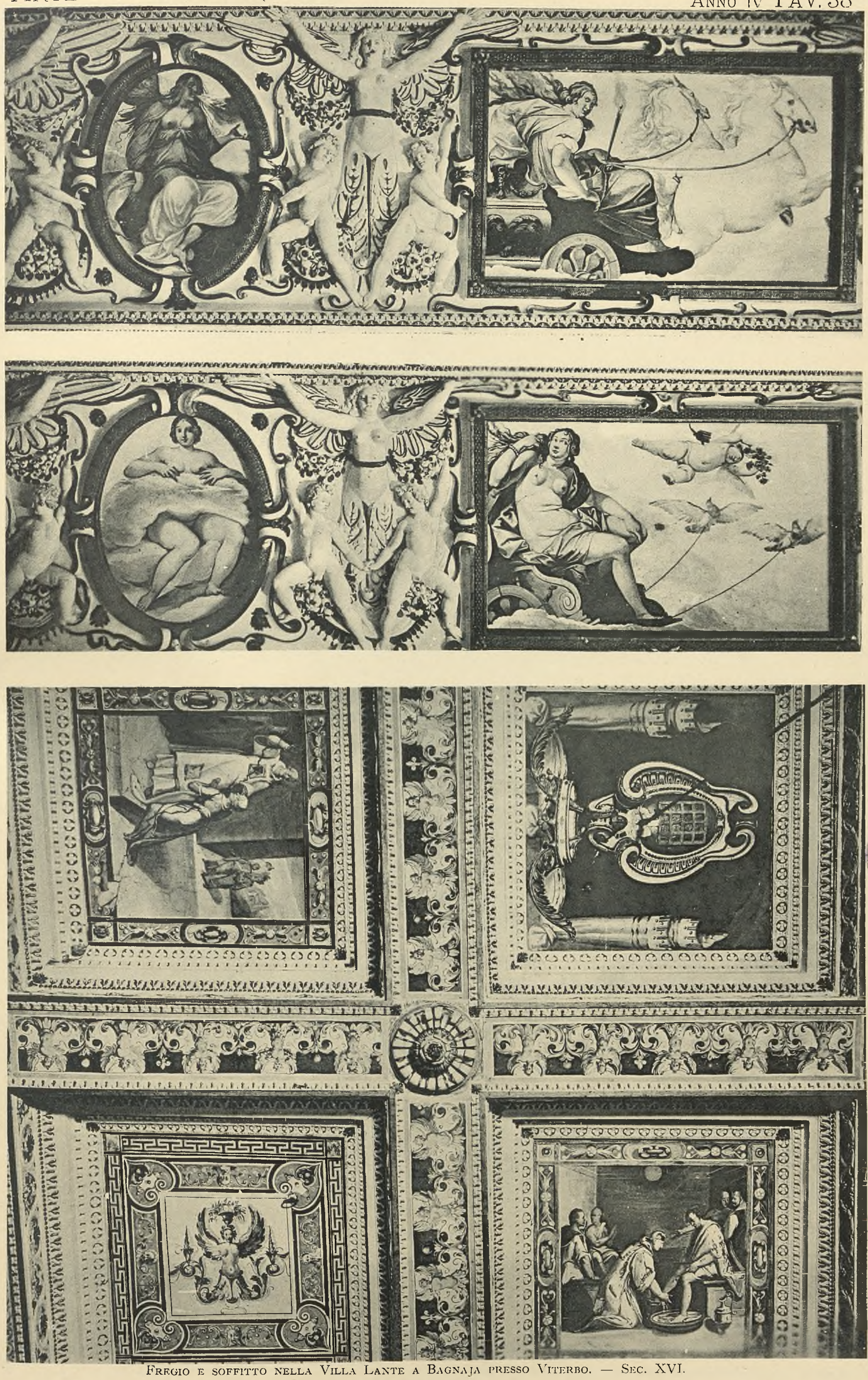
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1.° CALICE VISCONTEO DELLA FINE DEL SECOLO XIV; 2.° PISSIDE IN RAME ARGENTATO E DORATO DEL SECOLO XVI; 3.° VENTAGLIO, DETTO VOLGARMENTE DELLA REGINA TEODOLINDA, NEL TESORO DEL DUOMO DI MONZA.

(FOT. ROSSI, ELIOT- JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

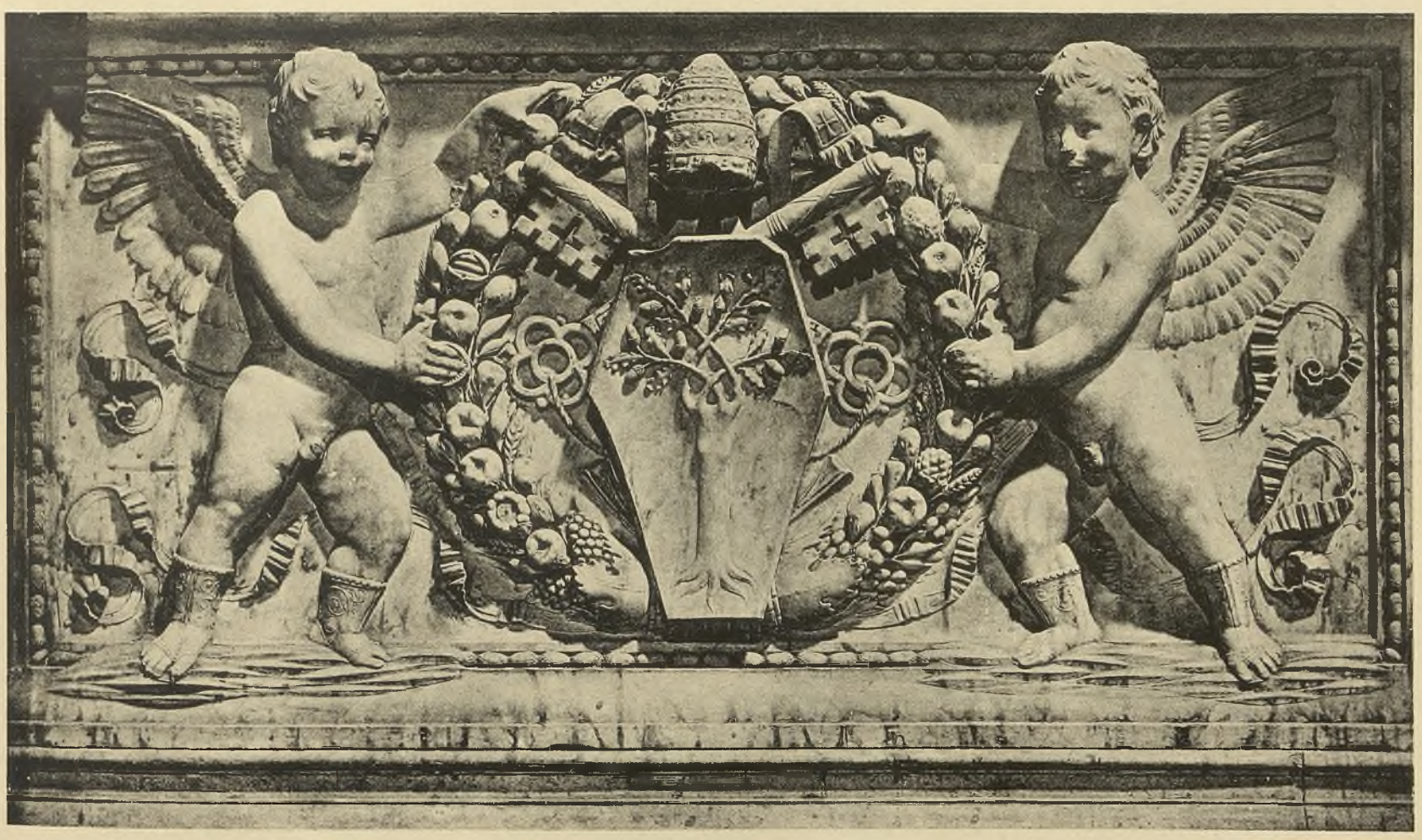
POLITECNICO BIBLIOTECA



FREGIO E SOFFITTO NELLA VILLA LANTE A BAGNAJA PRESSO VITERBO. — SEC. XVI.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO (FOT. MOSCIONI. ELIOT. JACOBI) ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

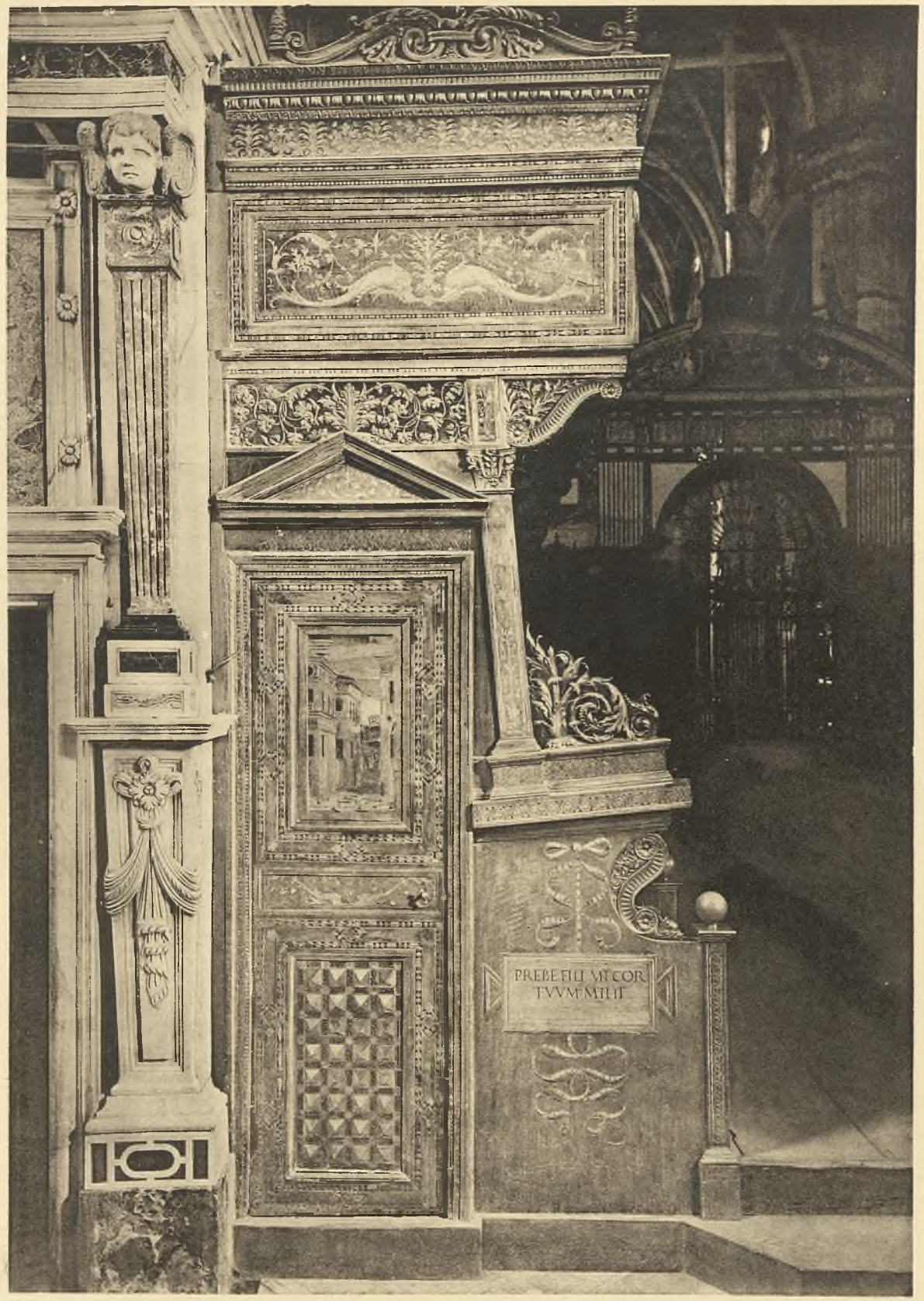
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

I PUTTI NELLA DECORAZIONE: 1.° PUTTI IN LEGNO REGGENTI FESTONI, OPERE DI GIULIANO DI NARDO DA MAIANO, ATTRIBUITE A DONATELLO, NEL FREGIO DELLA SAGRESTIA SETTENTRIONALE DI SANTA MARIA DEL FIORE. — ANNO 1460.

2.° PUTTI IN MARMO REGGENTI L'ARME DEI DELLA ROVERE NELLA CAPPELLA SISTINA IN VATICANO. (FRA L'ANNO 1471 E L'ANNO 1481.)

(FOT. ALINARI. ELIOT. JACOBI)

CHIC



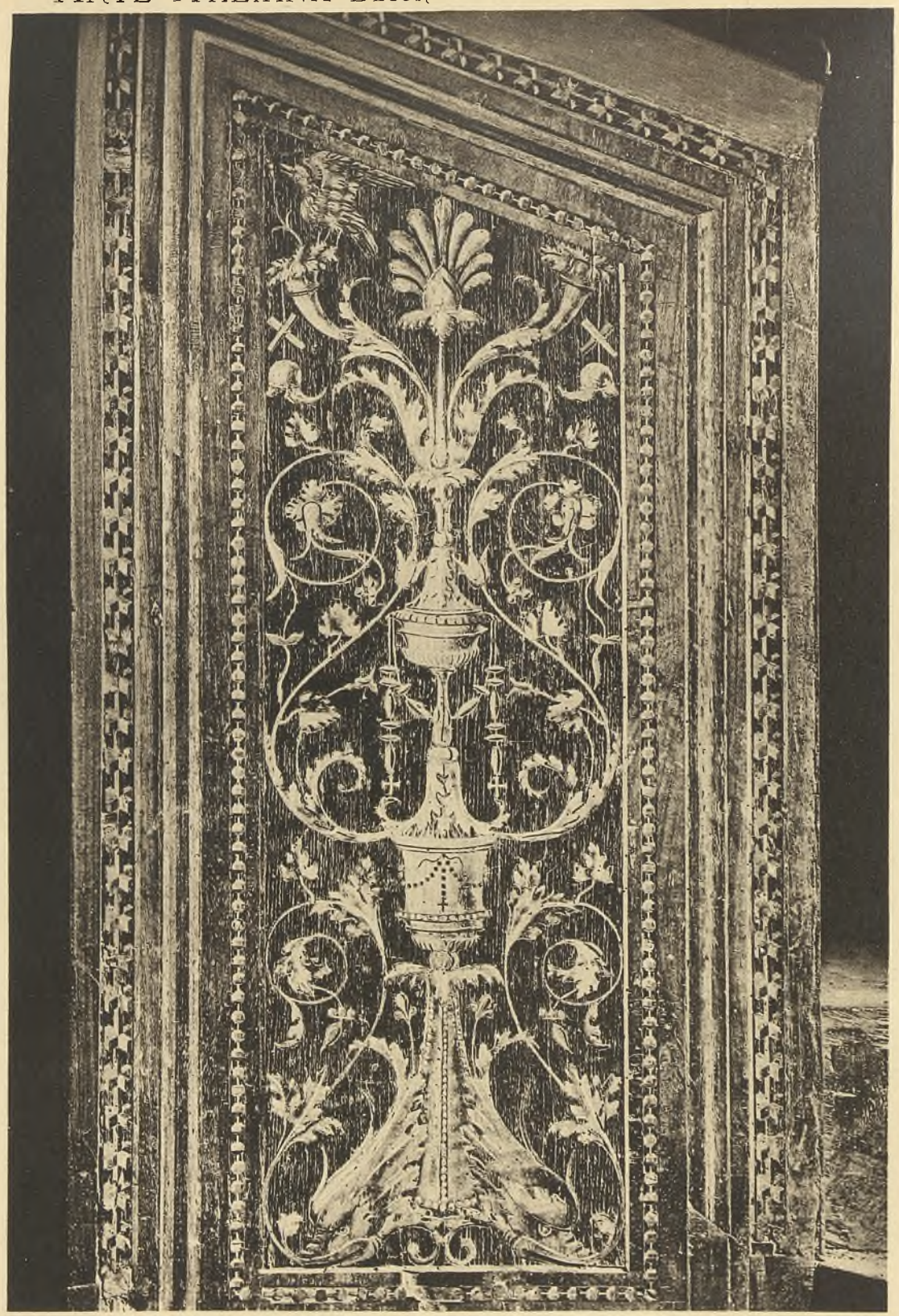
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

STALLI DEL CORO NELLA CHIESA DELLA CERTOSA DI PAVIA. — FINE DEL SEC. XV.

(FOT. ALINARI. ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE



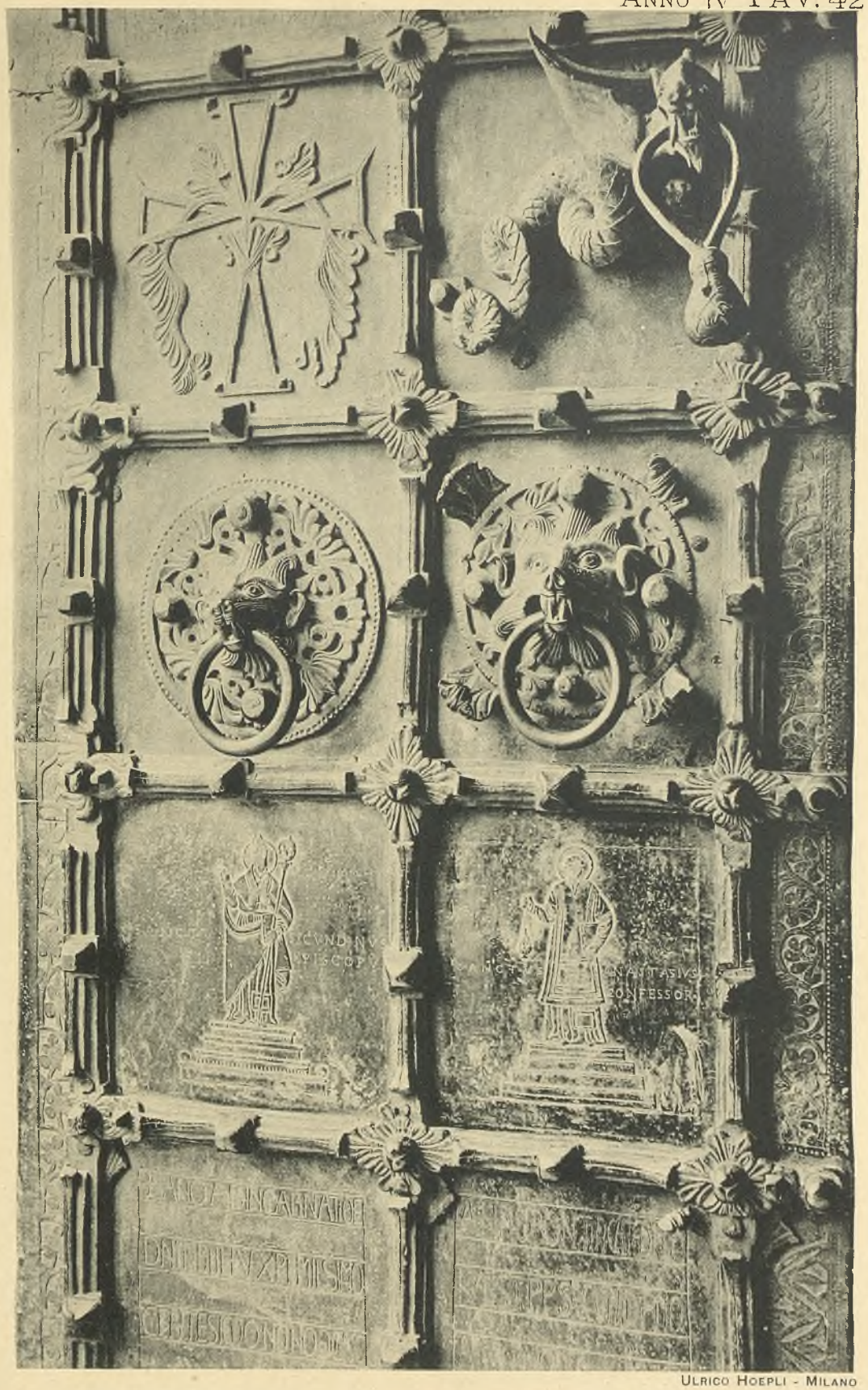
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

INTARSII DEGLI STALLI NELLA CHIESA DELLA CERTOSA DI PAVIA. — FINE DEL SEC. XV.

(FOT. ALINARI. ELIOT. JACOBI)

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO



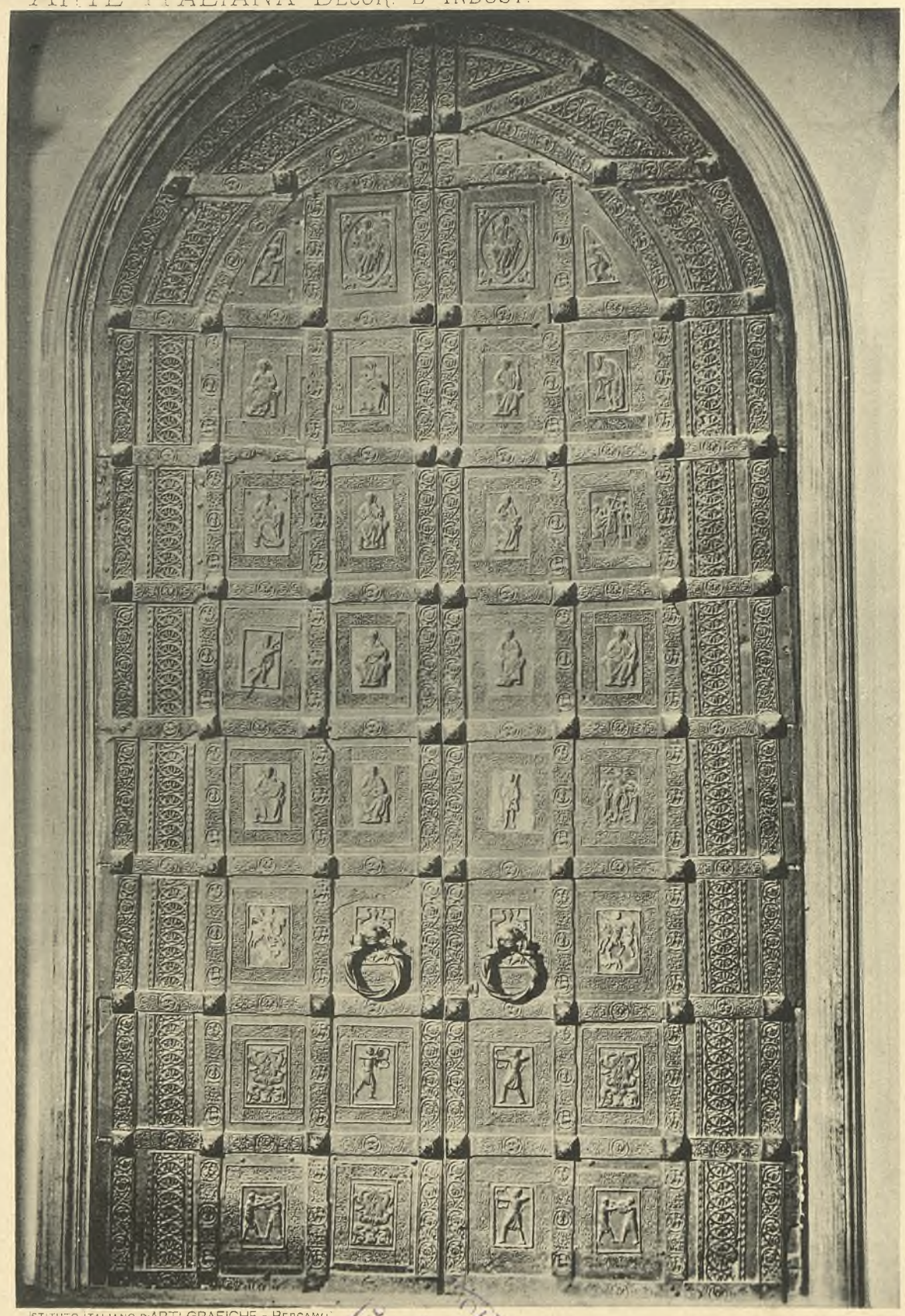
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

INSIEME E DETTAGLIO DELLE IMPOSTE DI BRONZO NELLA PORTA PRINCIPALE DELLA CATTEDRALE DI TROIA. — PRINCIPIO DEL SEC. XII

(FOT. MOSCIONI. ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



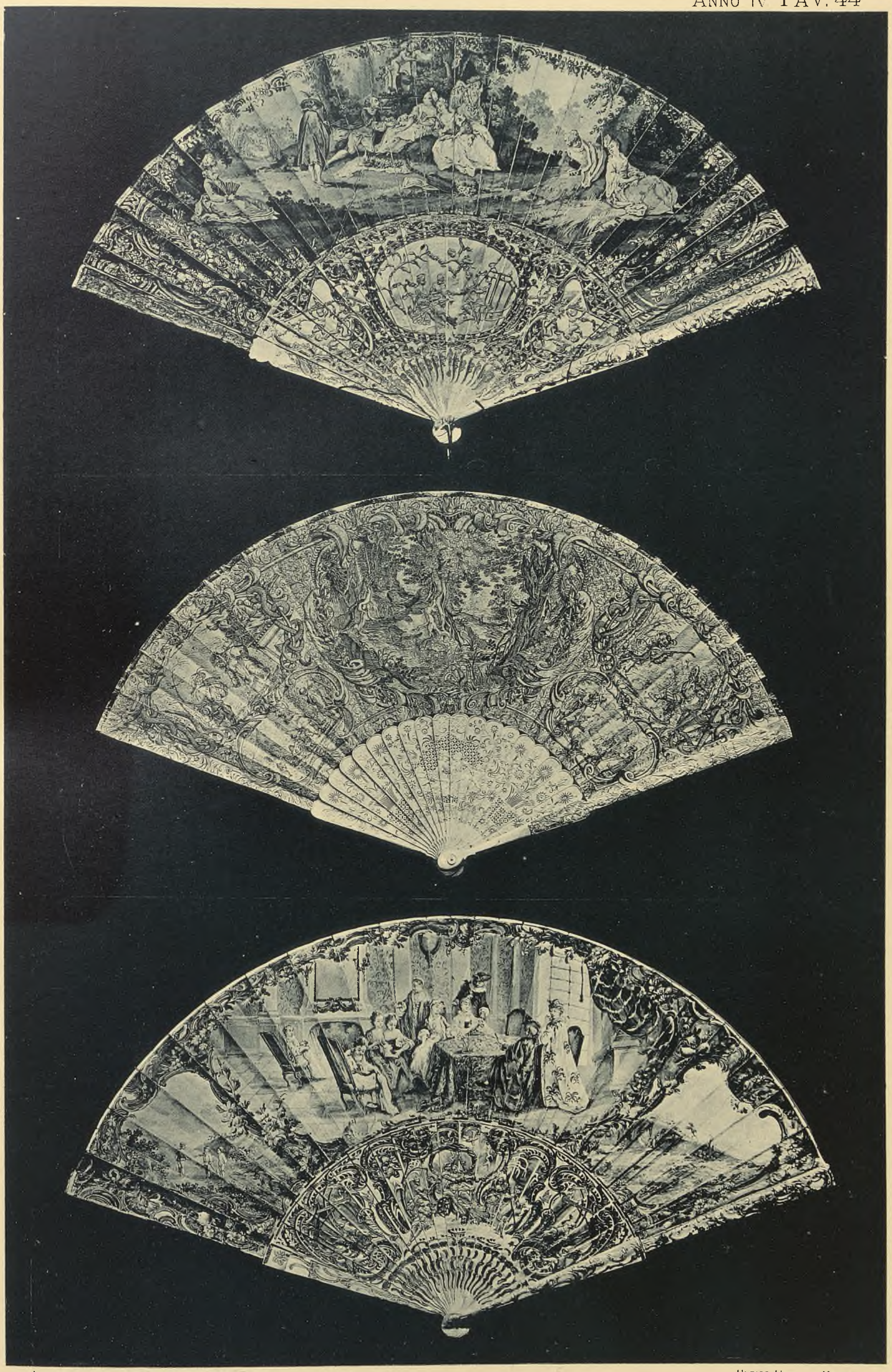
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

INSIEME E DETTAGLIO DELLE IMPOSTE DI BRONZO NELLA PORTA DELLA CATTEDRALE DI TRANI: OPERA DI BARISANO. — SEC. XII.

(FOT. MOSCIONI. ELIOT. JACOBI)

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO



POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

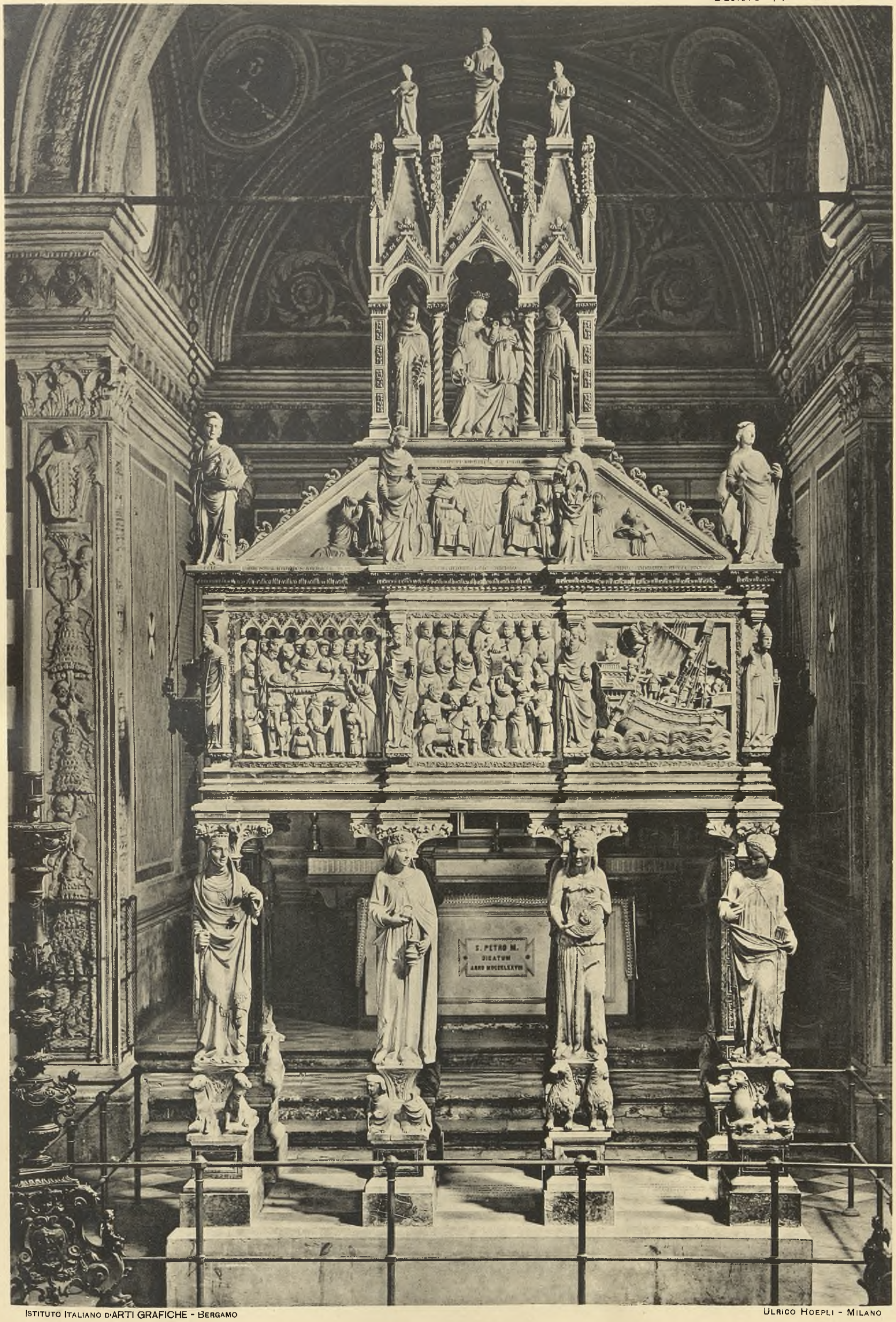
VENTAGLI DEL SECOLO XVIII.

(FOT. ROSSI. ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

ARCA DI S. PIETRO MARTIRE IN S. EUSTORGIO A MILANO. OPERA DI BALDUCCIO DA PISA: ANNO 1339.

(FOT. ALINARI. ELIOT. JACOBI)

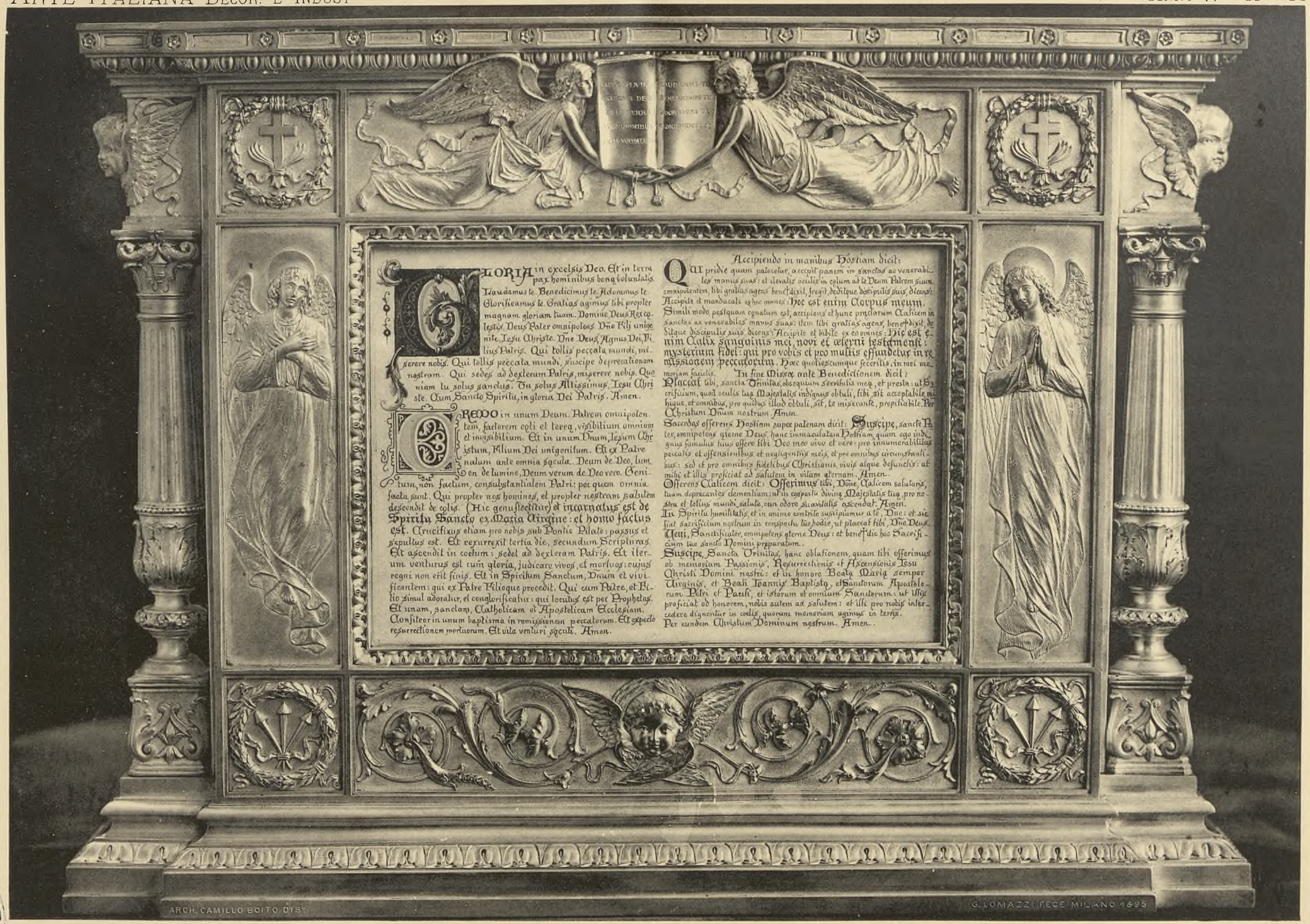
POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

PUTTI NEL FREGIO DEL MONUMENTO A BARTOLOMMEO COLLEONI NELLA CAPPELLA DI QUELLA FAMIGLIA IN BERGAMO. — SEC. XV.

(FOT. LOTZE. ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA



GLORIA in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens. Dñe Fili unigenite, Jesu Christe. Dñe Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dnum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia sæcula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cœlis. (Hic genuflectitur) et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in cœlum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dnum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam, sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam. Confiteor in unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi sæculi. Amen.

Accipiendo in manibus Hostiam dicit:

QUI pridie quam paterétur, accépit panem in sanctas ac venerabiles manus suas: et elevátis óculis in cælum ad te Deum Patrem suum omnipoténtem, tibi grátias agens benedíxit, fregit, dedítque discípulis suis, dicens: Accípite et manducáte ex hoc omnes: HOC EST ENIM CORPUS MEUM. Simili modo postquam cenátum est, accípiens et hunc præclárum Calícem in sanctas ac venerábiles manus suas: item tibi grátias agens, benedíxit, dedítque discípulis suis dicens: Accípite et bíbite ex eo omnes: HIC EST ENIM CALIX SANGUINIS MEI, NOVI ET ÆTERNI TESTAMENTI: MYSTERIUM FIDEI: QUI PRO VOBIS ET PRO MULTIS EFFUNDETUR IN REMISSIONEM PECCATORUM. Hæc quotiescumque fecéritis, in mei memóriam fácietis. *In fine Missæ ante Benedictionem dicit:*

Placeat tibi, sancta Trinitas, obsequium servitútis meæ, et præsta: ut Sacrifícium, quod óculis tuæ Majestátis indígnus obtúli, tibi sit acceptábile mihique, et ómnibus, pro quibus illud obtúli, sit, te miseránte, propitiábile. Per Christum Dnum nostrum. Amen.

Sacerdos offerens Hostiam super patenam dicit: Suscipe, sancte Pater, omnipotens æterne Deus, hanc immaculátam Hóstiam, quam ego indígnus famulus tuus offero tibi Deo meo vivo et vero: pro innumerabílibus peccátis et offensiónibus et negligéntiis meis, et pro ómnibus circumstántibus: sed et pro ómnibus fidélibus Christiánis vivis atque defunctis: ut mihi et illis proficiat ad salútem in vitam æternam. Amen.

Offerens Calicem dicit: Offérimus tibi, Dómine, Calícem salutáris, tuam deprecántes cleméntiam: ut in conspéctu divínæ Majestátis tuæ, pro nostra et totíus mundi salúte, cum odóre suavitátis ascéndat. Amen.

In Spíritu humilitátis, et in ánimo contríto suscipiámur a te, Dne: et sic fiat sacrifícium nostrum in conspéctu tuo hódie, ut placeat tibi, Dne Deus.

Veni, Sanctificátor, omnipotens æterne Deus: et benedic hoc Sacrifícium tuo sancto Nómini præparátum.

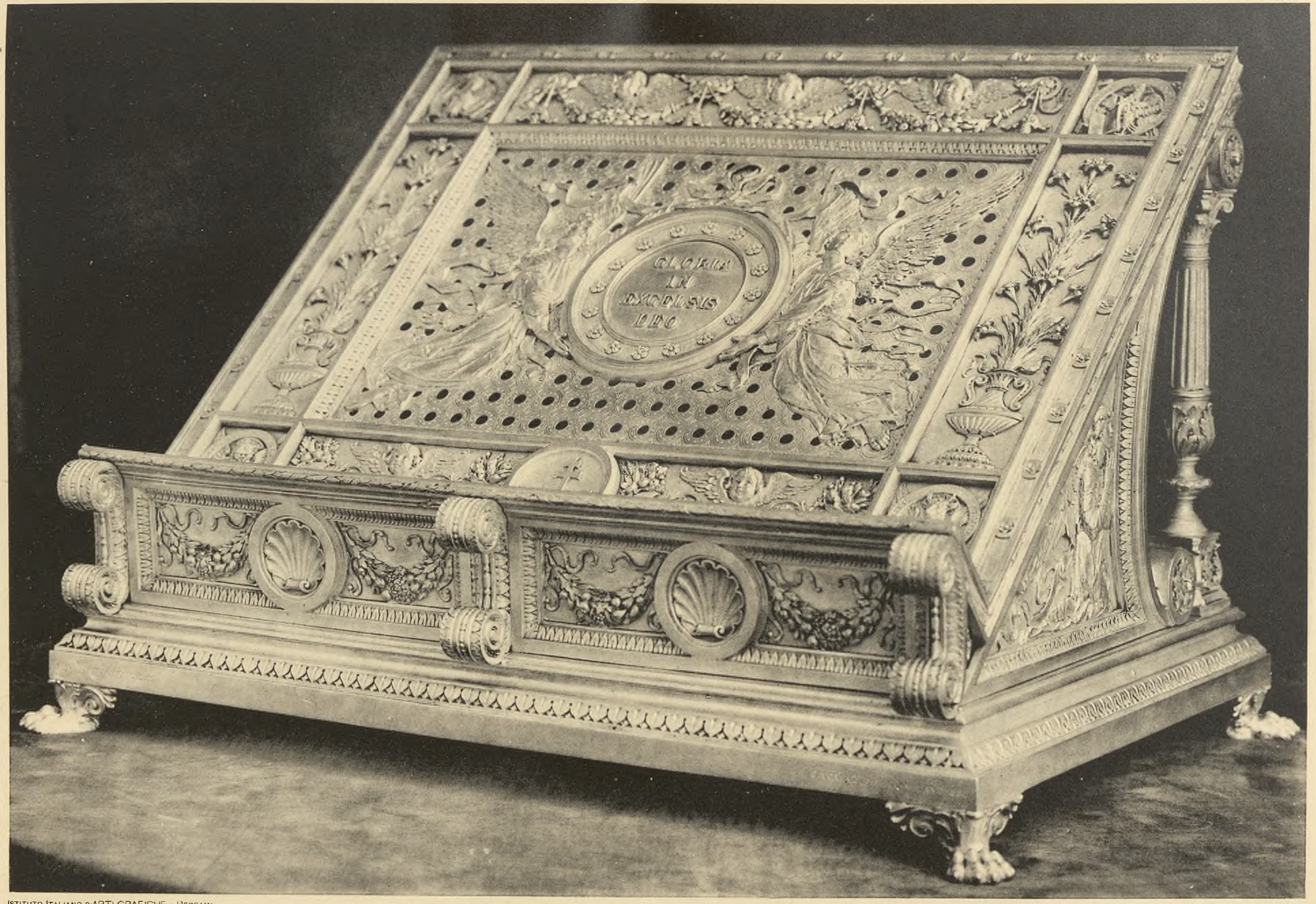
Suscipe, Sancta Trinitas, hanc oblatiónem, quam tibi offérimus ob memóriam Passiónis, Resurrectiónis et Ascensiónis Jesu Christi Domini nostri: et in honóre Beátæ Maríæ semper Vírginis, et Beáti Joánnis Baptístæ, et Sanctórum Apostolórum Petri et Pauli, et istórum et ómnium Sanctórum: ut illis proficiat ad honórem, nobis autem ad salútem: et illi pro nobis intercédere dignéntur in cœlis, quorum memóriam ágimus in terris. Per eúndem Christum Dóminum nostrum. Amen.

POLITECNICO - BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

TABELLA PER CARTAGLORIA ESEGUITA IN ARGENTO DAL CESELLATORE G. LOMAZZI SOPRA DISEGNO DELL'ARCH. C. BOITO PER L'ALTARE DI DONATELLO IN S. ANTONIO A PADOVA.

(FOT. AGOSTINI. ELIOT. JACOBI)



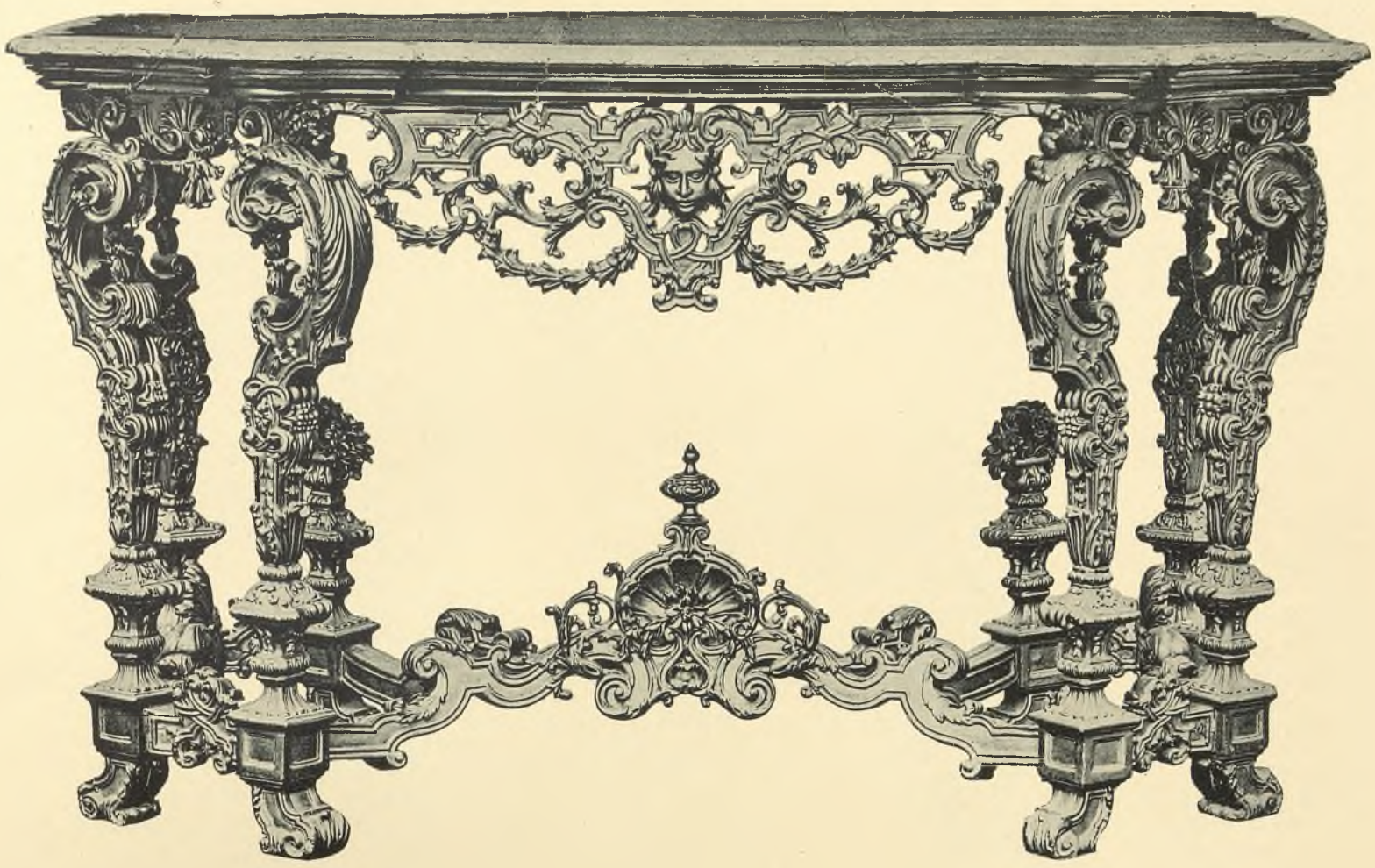
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

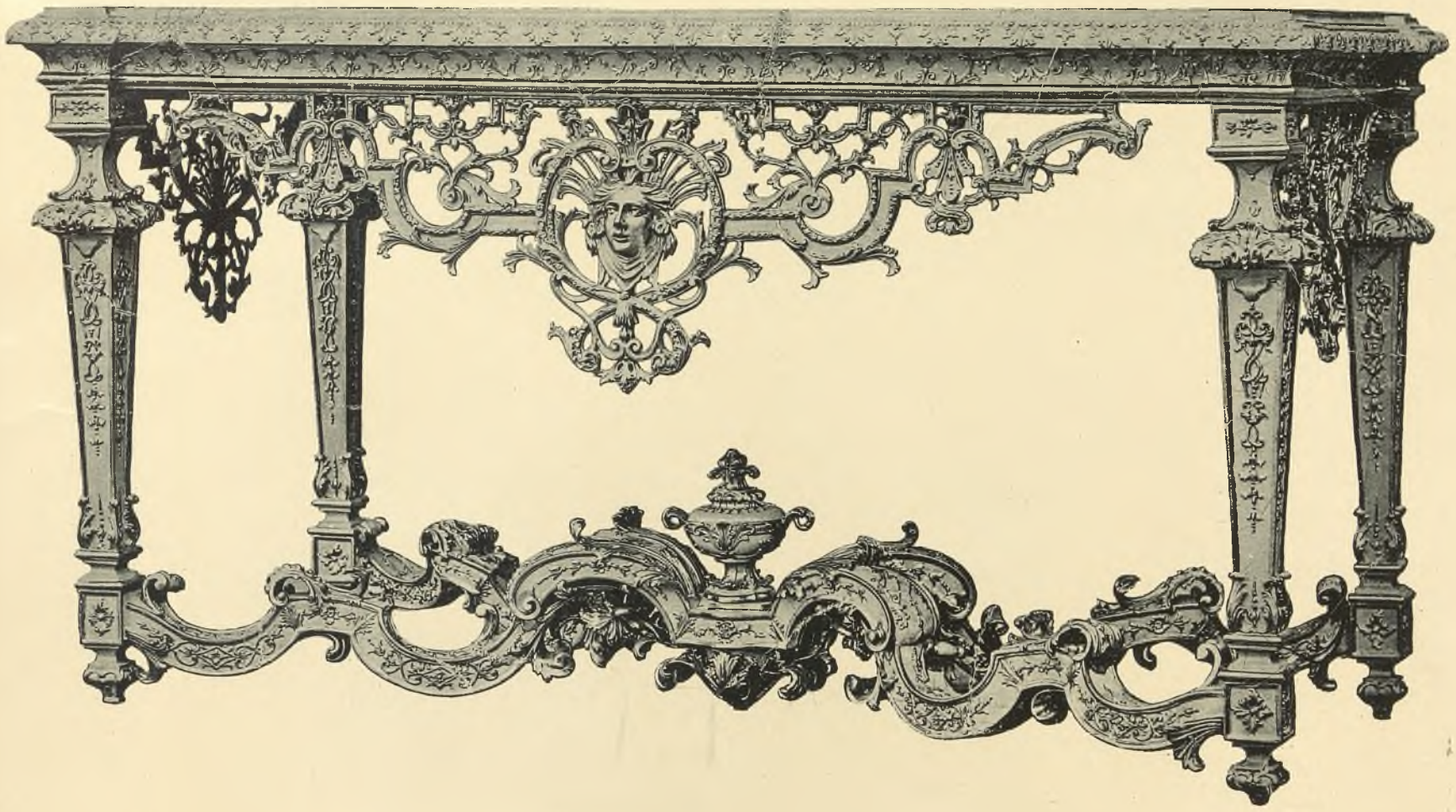
LEGGIO ESEGUITO IN ARGENTO DAL CESELLATORE G. LOMAZZI SOPRA DISEGNO DELL'ARCH. C. BOITO PER L'ALTARE DI DONATELLO IN S. ANTONIO A PADOVA.

(FOT. AGOSTINI. ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

TAVOLE DI LEGNO DORATO. — SEC. XVIII.

(FOT. ROSSI. ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

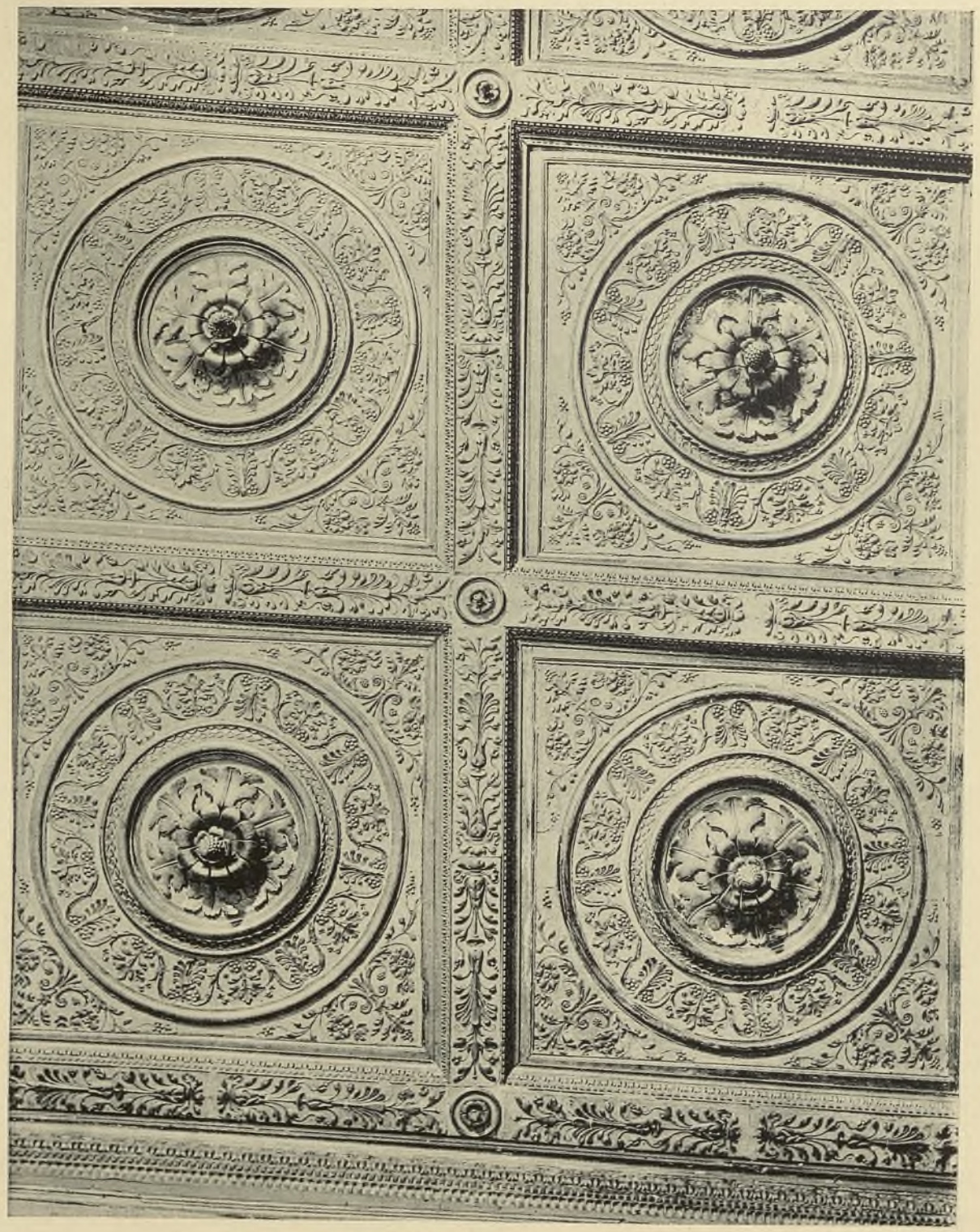
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

LUMIERE A BRACCIOLO: 1 e 2 DEL SECOLO XVIII, 3 e 4 DEL PRIMO IMPERO.

(FOT. ROSSI. ELOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

SPARTIMENTI DEL SOFFITTO NELL'ANTICO ALBERGO DELLA SCUOLA GRANDE DELLA CARITÀ, ORA ACCADEMIA DI BELLE ARTI, IN VENEZIA. — SEC. XV.

(FOT. ALINARI. ELICT. JACOBI)

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

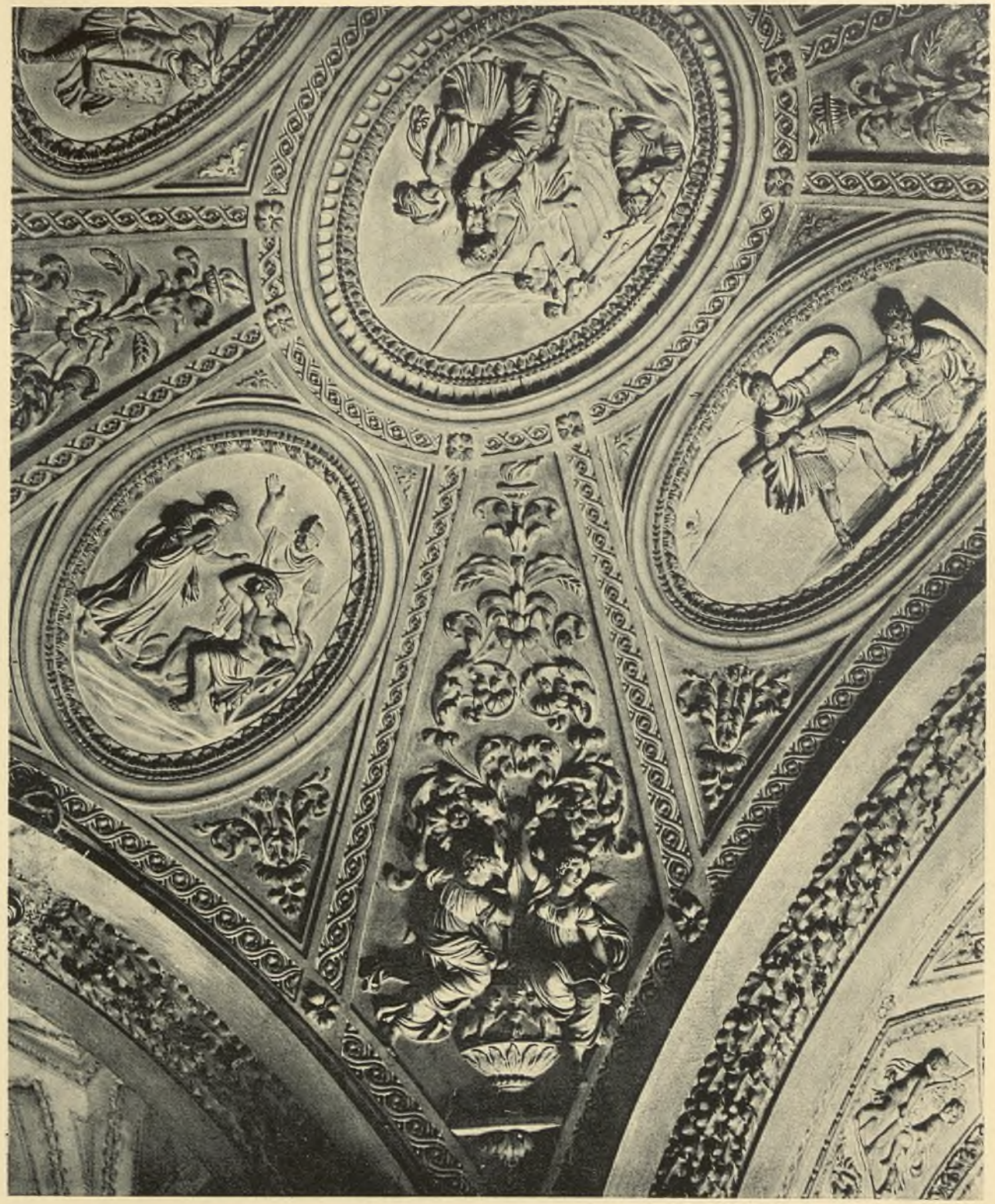
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

CAMERE DA LETTO SUL PRINCIPIO DEL SEC. XVI. QUADRI SEGNATI V. CARPACCIO ED F. SANTACROCE NELLE GALLERIE LOCHIS E CARRARA A BERGAMO

(FOT. LOTZE. ELIOT. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

VEDUTA E VOLTA DELLO SCALONE DEL PALAZZO BRASCHI A ROMA. — FINE DEL SEC. XVIII.

(FOT. ALINARI. ELIOT. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

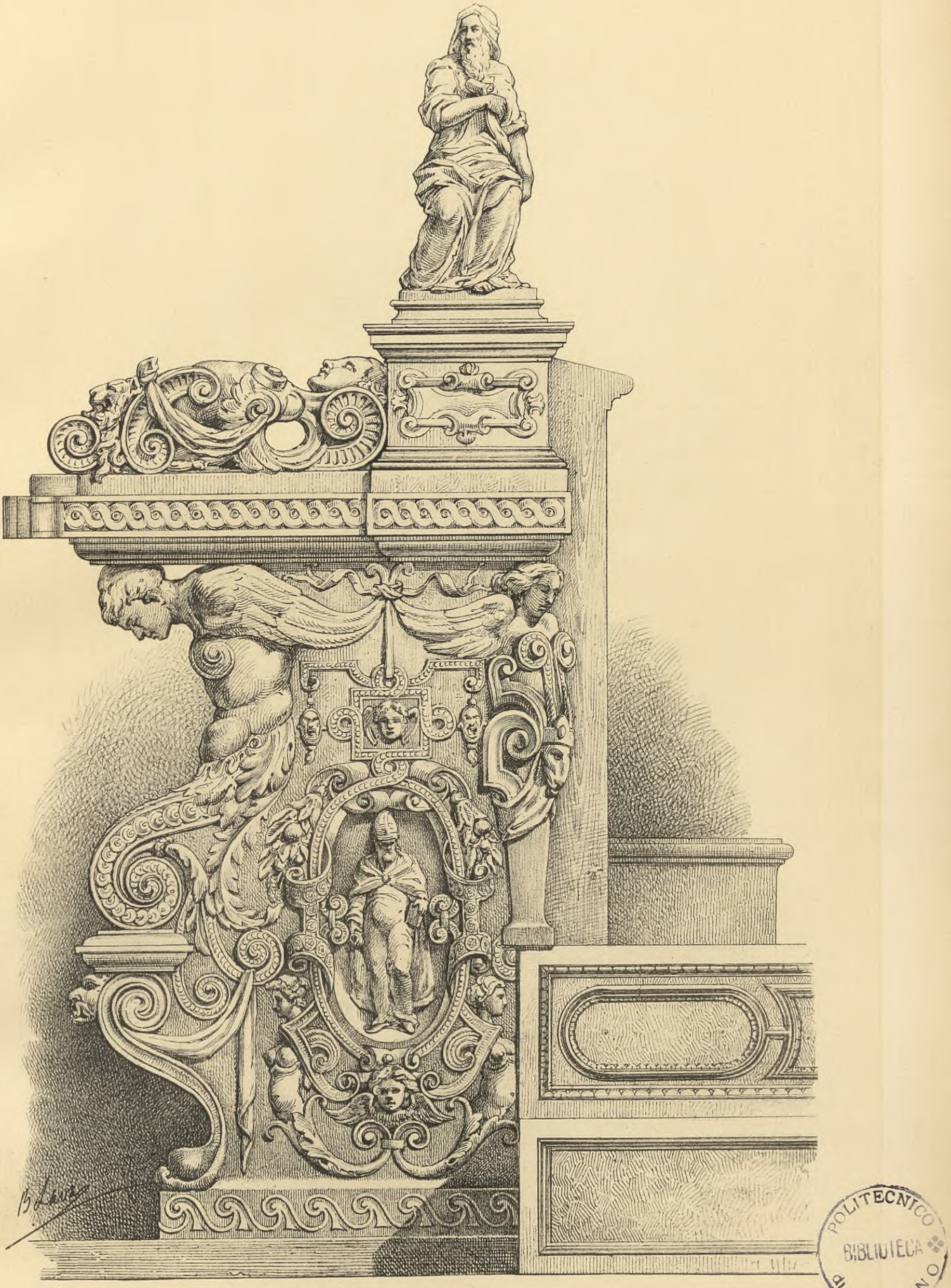
POLITE
BIBLI

CNICO UTECA ORINO

1. STOFFA DIPINTA IN UNA TAVOLA DEL 1478, NELLA CHIESA DELLE SANTE FLORA E LUCILLA IN AREZZO.

(PROF. L. GIUNTI DIP. DALL'ORIGINALE)

2. STOFFA ITALIANA DELLA FINE DEL SEC. XV NEL MUSEO DI SOUTH KENSINGTON.



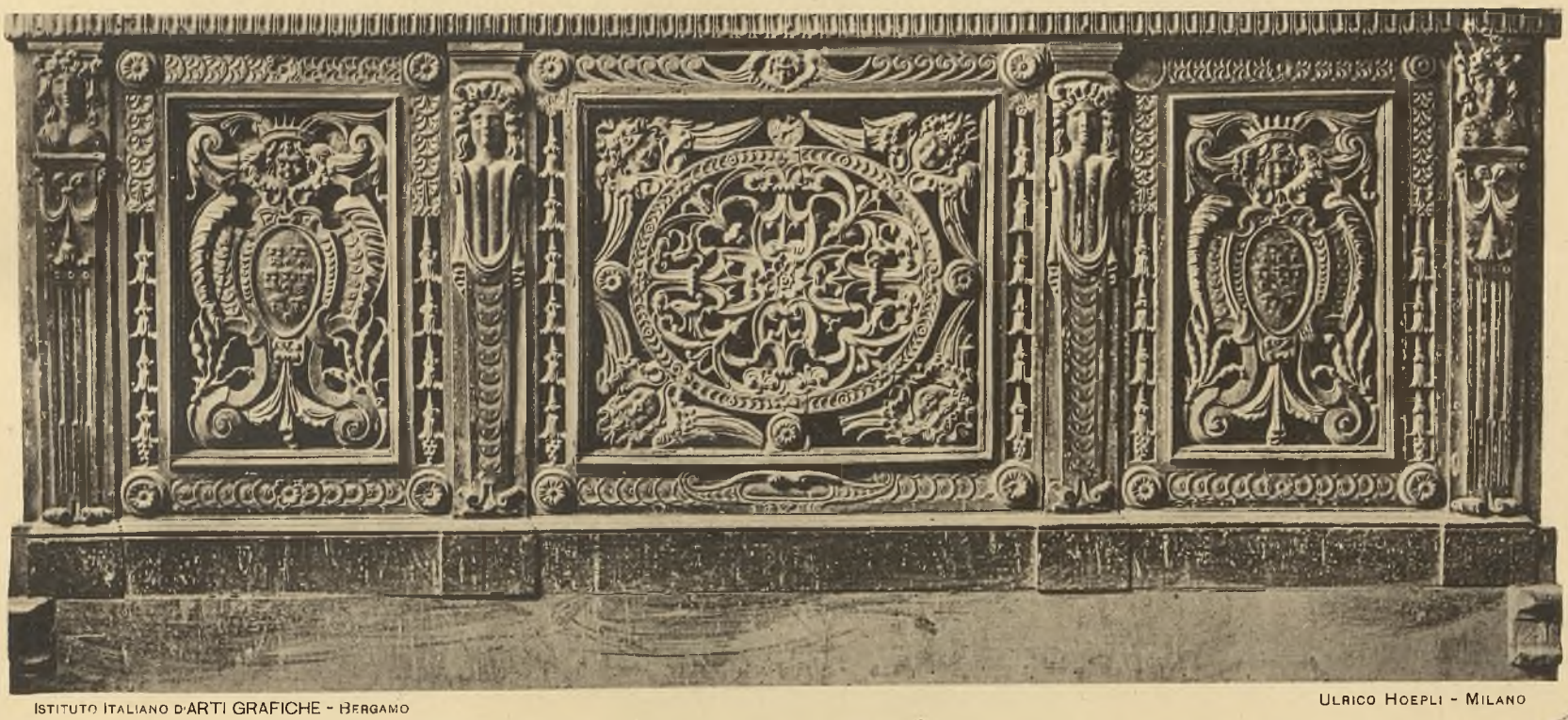
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

TESTATA DEGLI STALLI NEL CORO DI S. GIUSTINA A PADOVA. — SEC. XVI.

(Disegno del Prof. B. LAVA. - Ellet. JACOBI).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

1. SEDILE CON POSTERGALE NEL CORO DI S. GIUSTINA A PADOVA. SEC. XVI. — 2. PALIOTTO DI LEGNO IN S. MARCO A FIRENZE. SEC. XVI.

(Fot. ALINARI. - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

Stanford

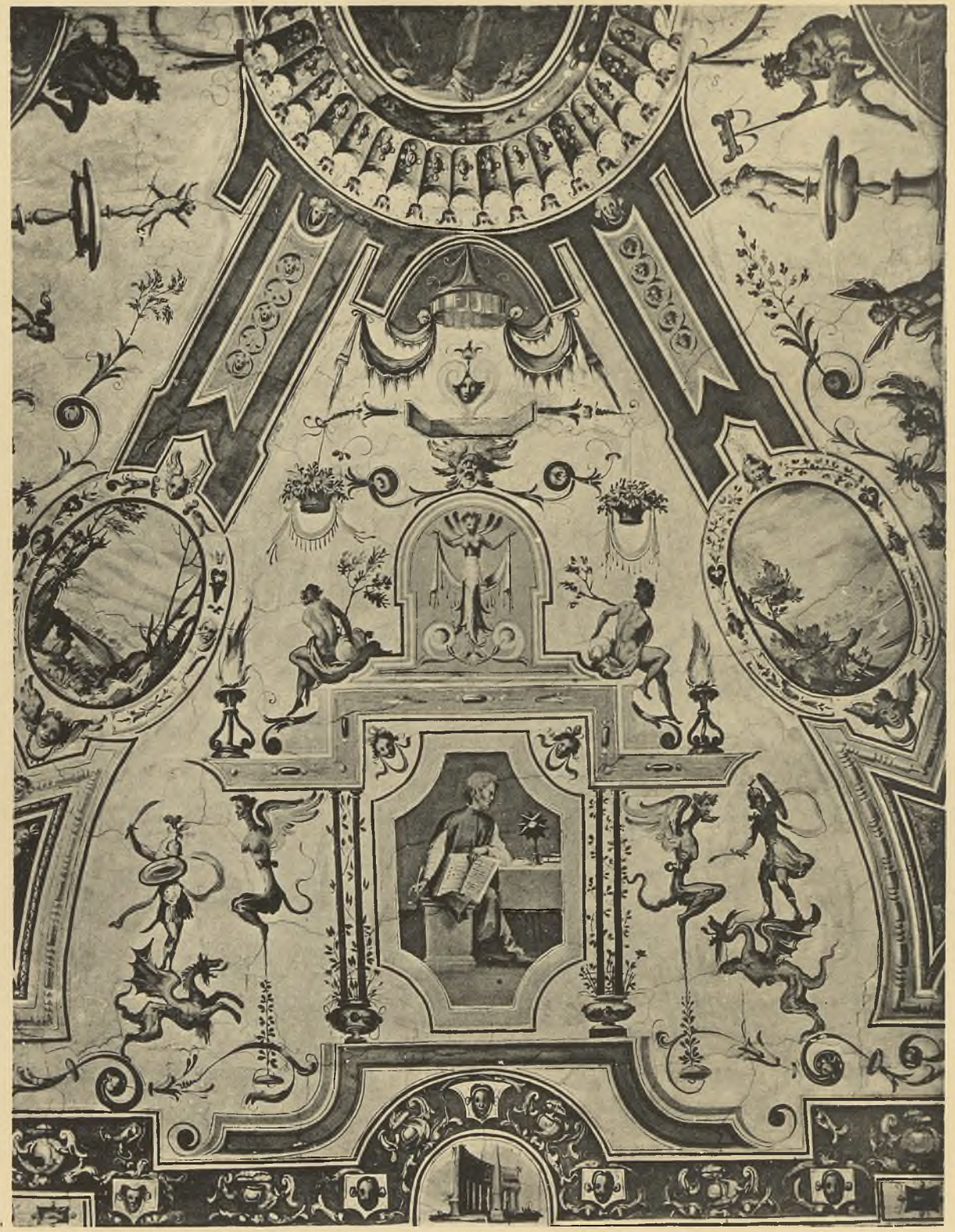
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FRAMMENTI ORNAMENTALI ANTICHI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE.

(Fot. ALINARI. - Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



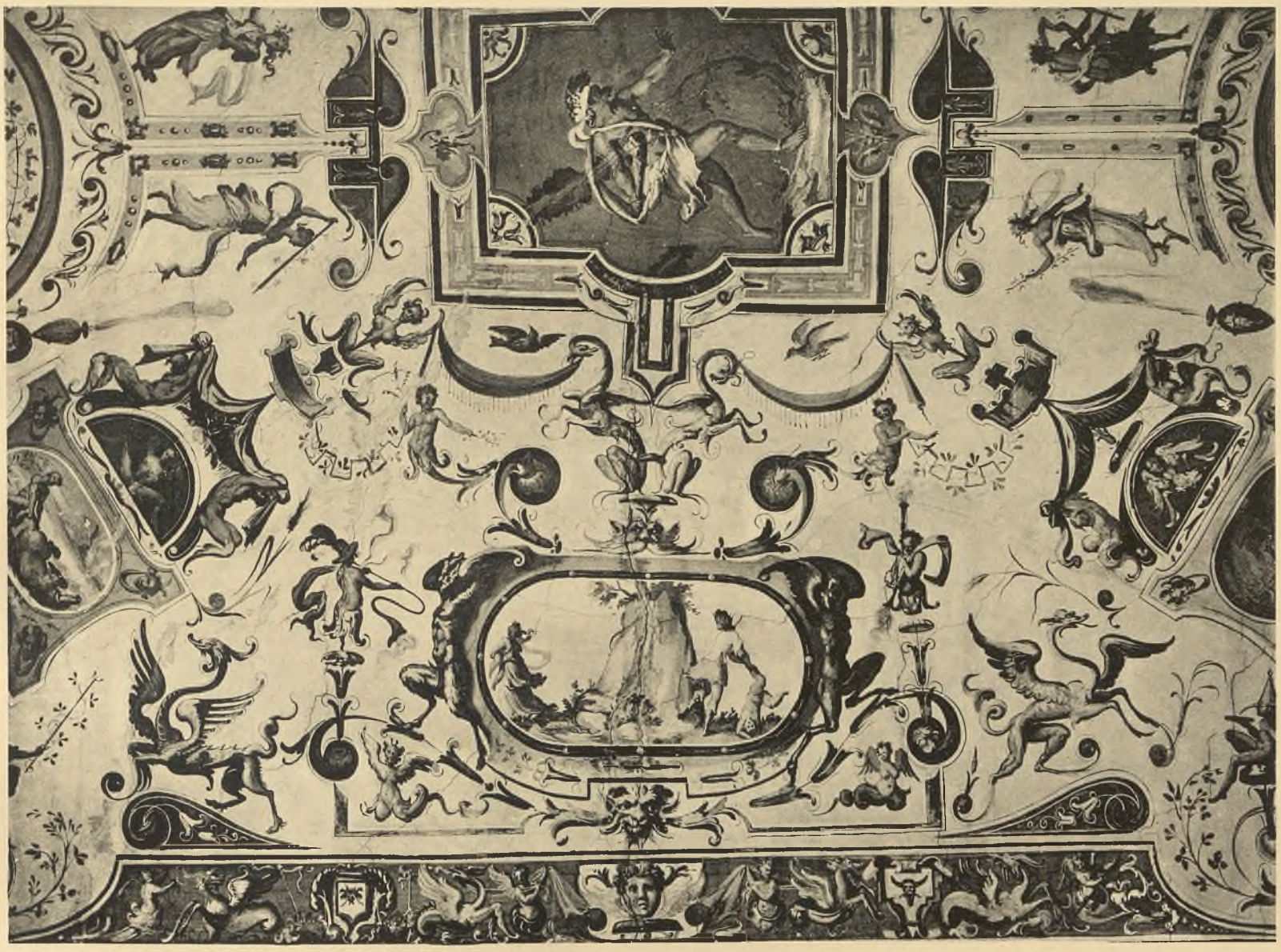
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SPARTIMENTI DEL SOFFITTO NEL PRIMO CORRIDORE DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI. Ellot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

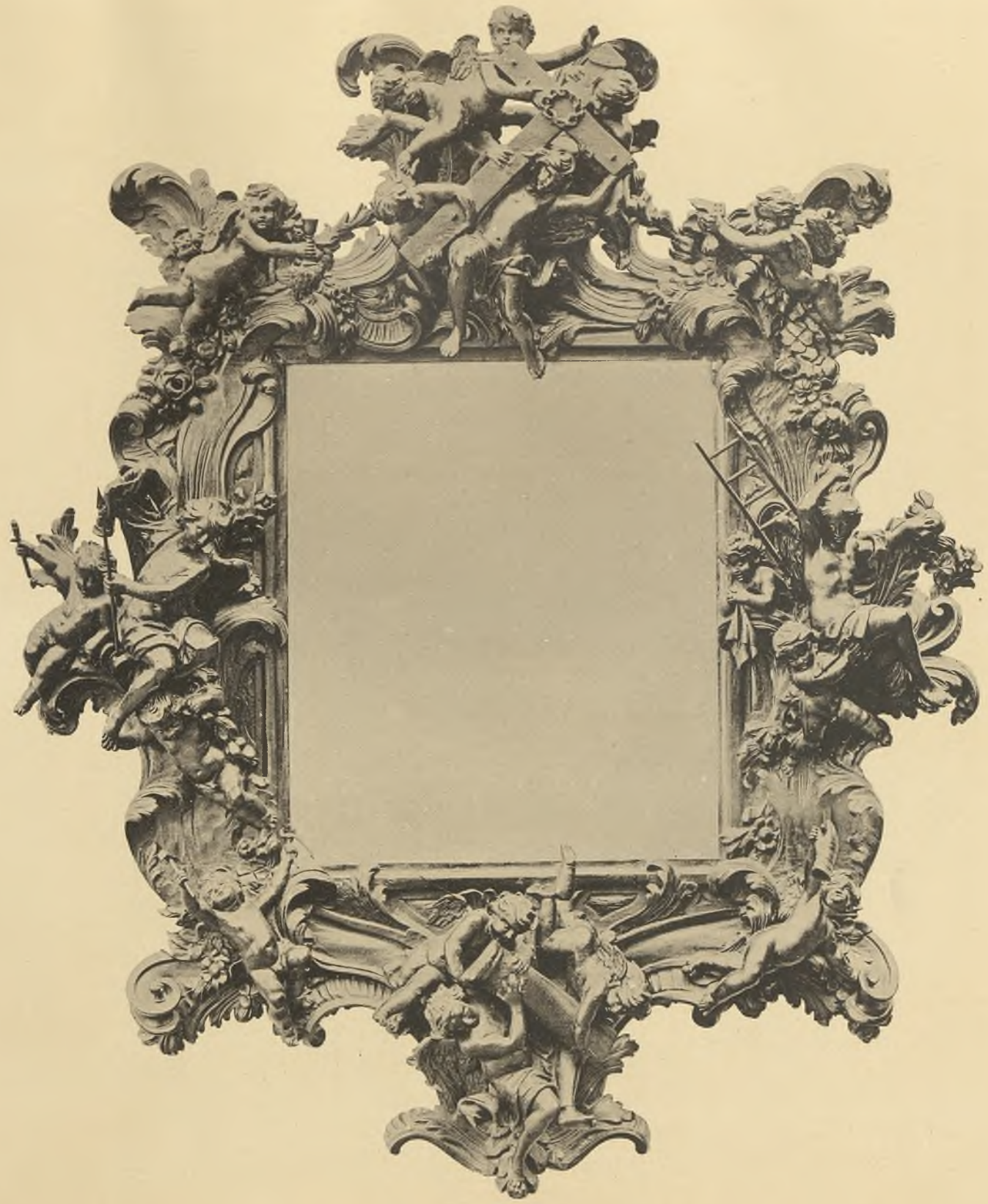
SPARTIMENTI DEL SOFFITTO NEL PRIMO CORRIDORE DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI. - Ellet. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

CORTILE NELLA CASA GIÀ POZZOBONELLA E ISIMBARDI IN VIA PIATTI A MILANO. — FINE DEL SEC. XV.

(RESTAURO DELL'ARCH. ERNESTO FUMAGALLI)

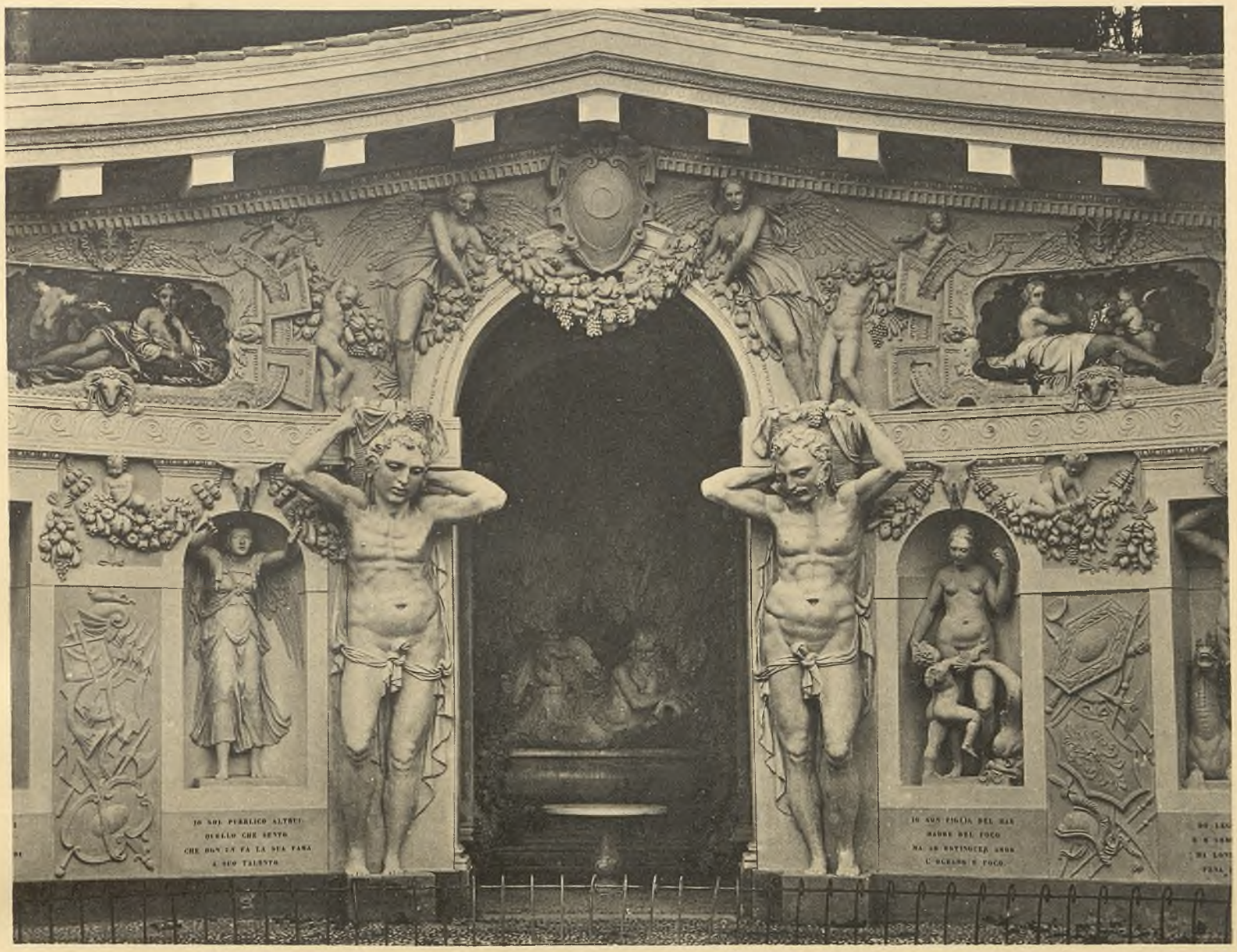


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ARMADIO DEL SEC. XVII E CORNICE DEL BRUSTOLON NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO.

(Fot. ROSSI. - Clich. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - MILANO



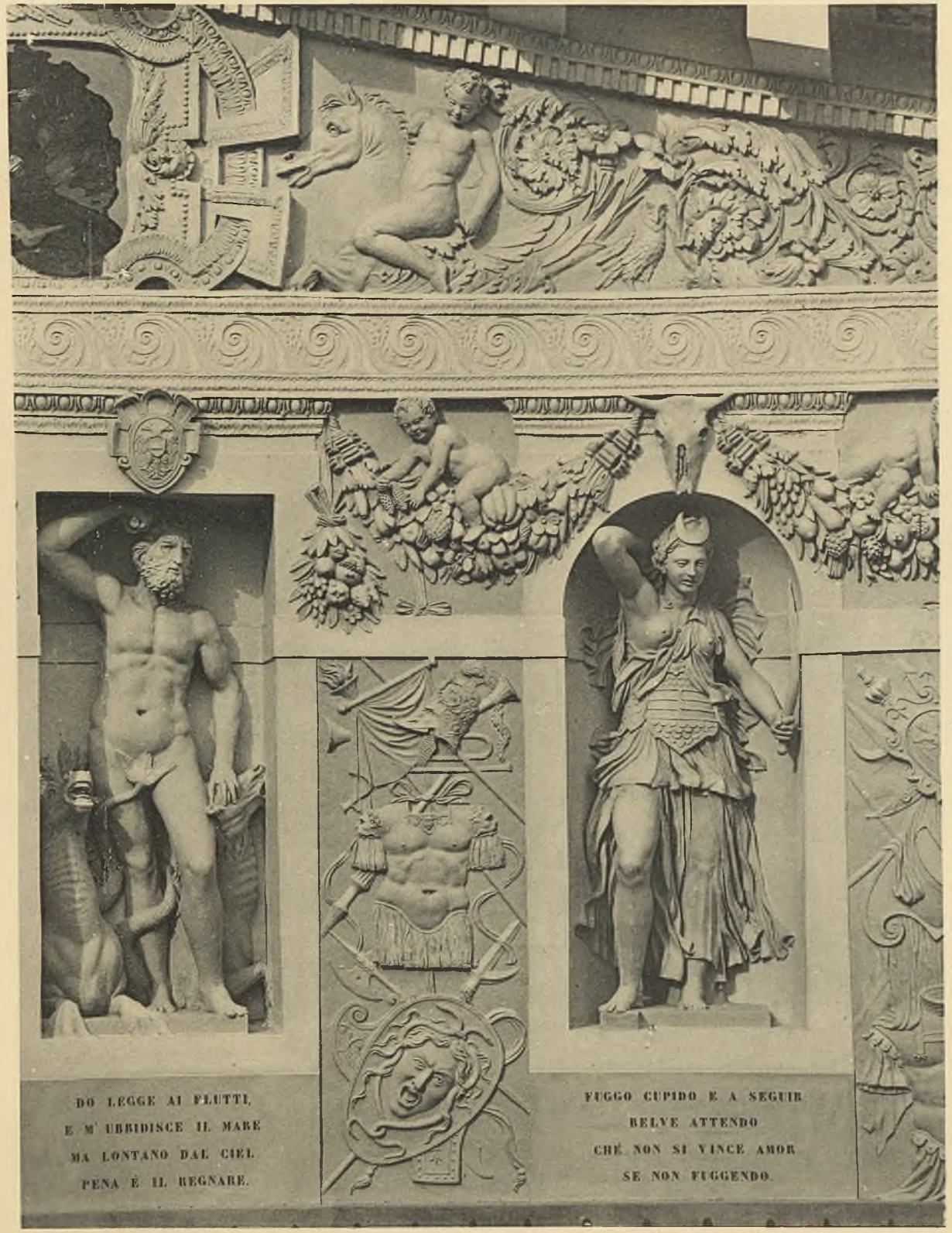
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

VILLA DI MASER. — 1. INGRESSO ALLA GROTTA CON FIGURE DI A. VITTORIA. — 2. LUNETTA CON SACRA FAMIGLIA DELLA SCUOLA DI PAOLO VERONESE.

(Fot. ALINARI. - Elot. JACOBI).



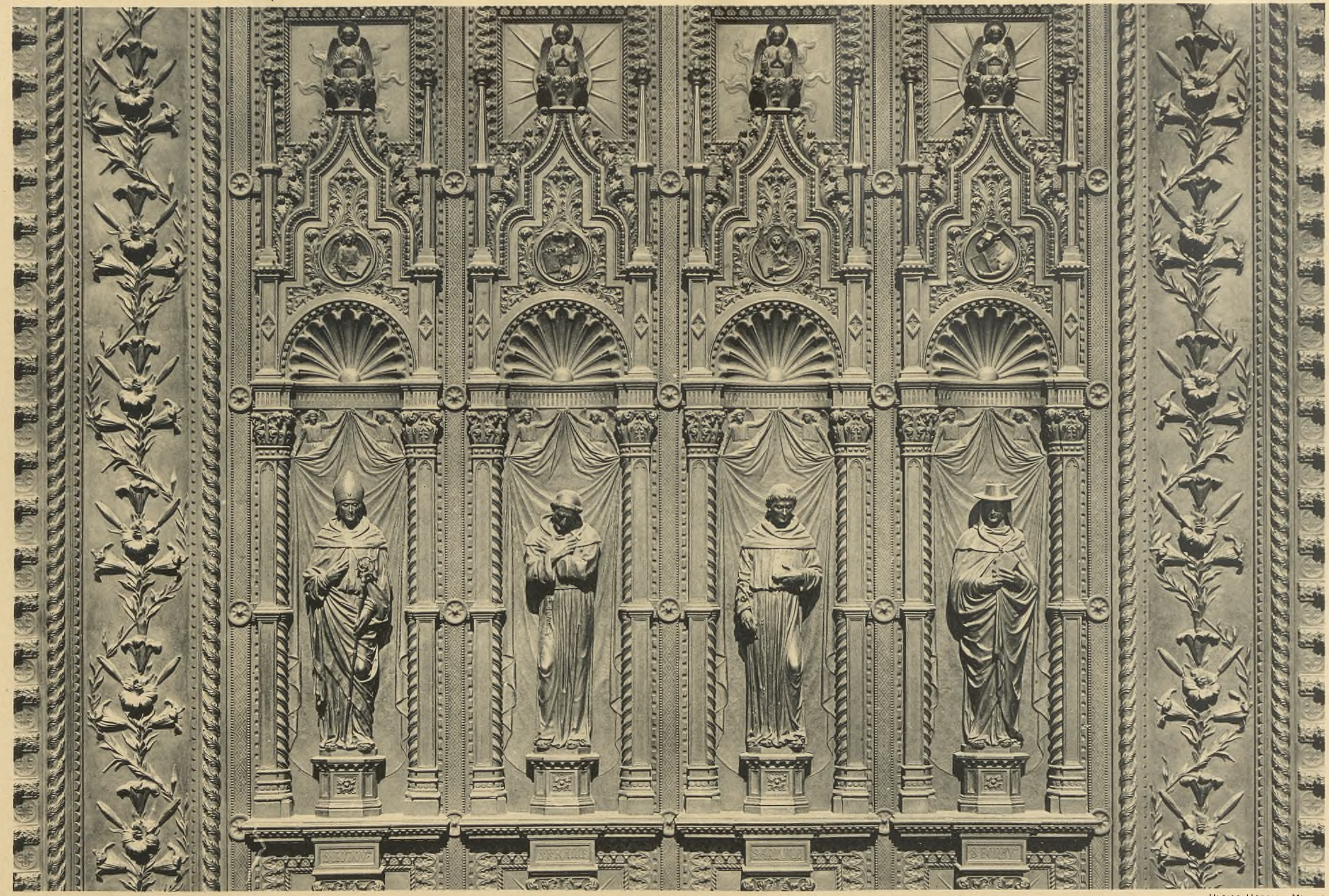
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

VILLA DI MASER. — 1. NICCHIE NEL PROSPETTO DELLA GROTTA CON FIGURE DI A. VITTORIA. — 2. SOPRAPPORTA E FIGURE DI G. B. ZELOTTI.

(Fot. ALINARI - Effet. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

PARTE CENTRALE DELLA NUOVA PORTA IN BRONZO NELLA BASILICA ANTONIANA DI PADOVA. (ARCH. C. BOITO).

(Fot. AGOSTINI. - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO
"GUGLIELMO"
DI MILANO

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart