







205

# 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. 34807  
BIBLIOTECA CENTRALE



MDCCCXCVI

ULRICO HOEPLI  
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA  
MILANO

ISTITUTO ITALIANO  
D'ARTI GRAFICHE  
BERGAMO

COEDITORI







# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

## CORNICE DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XVI ORA NEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO

— Tav. 1. Fig. 1 e 2. —



**Q**uesta cornice per pala d'altare fu acquistata nel 1891 da un antiquario coi fondi della Scuola superiore d'arte applicata all'industria, e depositata nel Museo artistico municipale di Milano. Non potendo avere collocazione conveniente nei locali del Museo, i quali sono in dissoluzione, perchè il palazzo è condannato ad essere demolito, fu deposta nella saletta della Direzione; ed aspetta, con il cospicuo medagliere, la collezione de' mobili, delle ceramiche ecc. il definitivo ordinamento nelle sale dell'antico Castello. Frattanto l'Arte stima utile di far conoscere la cornice, pubblicandola in una tavola cromolitografica.

La nostra riproduzione dà una idea sufficiente della finezza ornamentale ne' fregi e della grazia con cui sono disposti i medaglioni nella cornice; ed è naturale supporre che essa, sì bella e sì sontuosa, abbia appartenuto ad una chiesa considerevole.

Se ne conosce l'origine?

Per rispondere debbo cedere la parola al Marchese Ermes Visconti, che presiede il Museo artistico municipale, ed ha studiato la cornice con molto amore.

Dopo avermi detto, in una lettera informativa, che l'antiquario ne ignorava la provenienza al momento dell'acquisto (o l'avrà saputo, ma non avrà voluto rivelarlo) soggiunge: " Studiai quindi l'oggetto, e riscontrando fra i suoi ornati e quelli della Incoronata di Lodi una sensibilissima affinità, ini-

ziai le mie richieste in quella città. Seppi dunque che la cornice era stata venduta dal vescovo, e si trovava nel palazzo del vescovo da tempo immemorabile. La mia induzione, quindi, è la seguente. Che la cornice costituiva la pala dell'altar maggiore

o di una delle cappelle laterali dell'Incoronata; e ne venne tolta, quando nel secolo passato vi architettarono i farraginosi altari di marmo, che deturpano ancora quel gioiello di chiesa „.

Il Marchese Visconti, che mi pregava di fare alcuni confronti, suppone, parlando della pala, che il dipinto antico possa essere stato incorniciato nel nuovo altare maggiore, il quale fu eretto nel 1738.

Bisognava verificare; bisognava prender le misure della luce dell'antica cornice, e confrontarle a quelle del dipinto esistente nell'altare barocco dell'Incoronata. Se le misure corrispondevano, la supposizione che il dipinto dell'attuale altare fosse appartenuto alla nostra cornice, era fatto provato.

È bene sapere, frattanto, che il dipinto incorniciato dall'altare barocco della Incoronata è del 1519; e, destinato ad uso di gonfalone, fu dipinto da Albertino Piazza o Toccagni. Ricavo la

notizia dal breve studio che il Dr. Diego Sant'Ambrogio premesse alla raccolta di eliotipie, formata nel 1892 dai signori Ferrario e Calzolari. La supposizione quindi prende un po' di base. Tuttavia ho misurato; ed il risultato è il seguente:

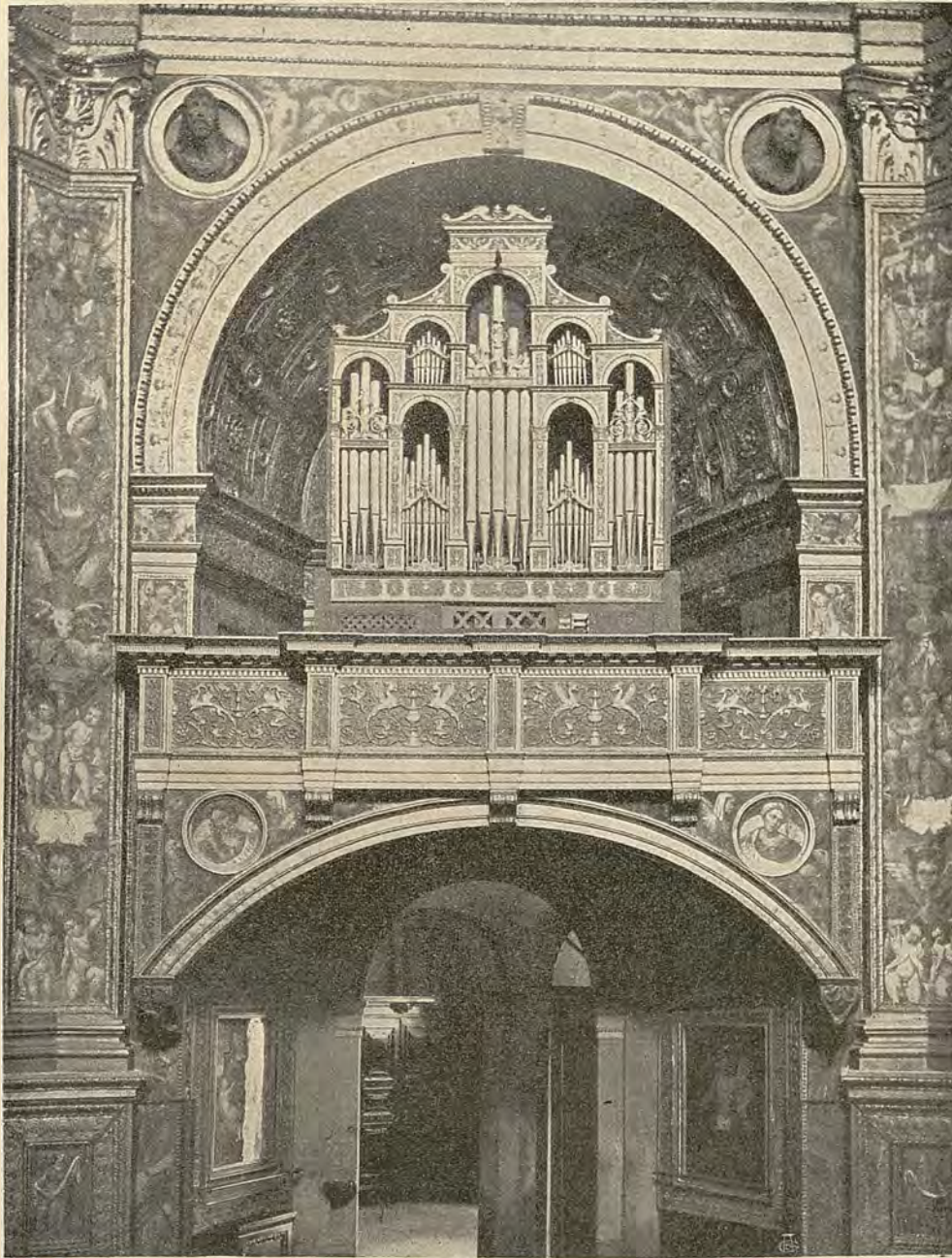


Fig. 1. Organo nel Tempio della B. V. Incoronata di Lodi con intagli del Gambarino nell'anno 1514.



Cornice del Museo:

Altezza della luce presa nel punto di mezzo	1.57
„ „ nei punti estremi . . . . .	0.89
Larghezza . . . . .	0.97

Cornice dell'altare dell'Incoronata:

Altezza della luce presa nel punto di mezzo	1.35
„ „ nei punti estremi . . . . .	1.00
Larghezza . . . . .	1.06



Fig. 2. Una delle volte nel tempio della B. V. Incoronata di Lodi.

Queste misure indicano che il garbo delle due cornici, con una incurvatura nel mezzo, è quasi identico; ma escludono la possibilità che il quadro della Incoronata possa essere stato ornato dalla cornice del Museo di Milano.

Poteva darsi che il quadro fosse stato alterato nelle dimensioni dell'altezza; tal genere di vandalismo si è veduto sventuratamente non solo nel secolo passato, ma anche nei secoli anteriori; e tutti deplorano ancora, per esempio, lo scempio che venne fatto del celebre mosaico absidale dei Ss. Cosma e Damiano in Roma a' tempi d'Urbano VIII. Ma la possibilità del nuovo adattamento viene esclusa dalla larghezza, che nel quadro attuale sale a 1.06 e nel quadro della cornice scende a 0.97.

La supposizione del Marchese Visconti, benchè ingegnosa, non si sostiene col confronto delle cifre, e bisogna abbandonarla; e nemmeno si sostiene rivolgendo l'esame ai quadri delle cappelle laterali. Nondimeno resta la sensibile affinità stilistica fra il gusto delle decorazioni murali dell'Incoronata e quello della cornice; e questo fatto indicato dal Marchese Visconti, il quale ha condotto alla scoperta che la cornice apparteneva a Lodi, ha la sua importanza.

Ad ogni modo, la cornice del Museo di Milano dovrebbe essere studiata dai nostri decoratori con molto interesse, perchè è un esempio capitale della policromia applicata ai lavori di legno; la quale oggi spunta timidamente qua e colà, e dovrebbe invece essere considerata elemento d'arte ragguardevole.

I fregi dipinti possono concorrere efficacemente alla espressione geniale d'un mobile, ed essere opportunamente sostituiti all'intarsio, facendo entrare sul cammino dell'industria la nostra produzione artistica. In Italia si ha il difetto di eseguire mobili troppo correnti o troppo sontuosi; nè ci riesce di conciliare generalmente l'arte all'industria.

Nei mobili si può conseguire questa conciliazione, rimettendo in uso la pittura, come si vede nella nostra cromolitografia, ma la pittura non dovrebbe mostrarsi invadente; e nel caso di una cornice dipinta, bisognerebbe studiarla di non eccedere in fregi, in medaglioncini e simili ornamenti, acciocchè il soggetto principale — il quadro — non avesse a rimanere umiliato dalla ricchezza della inquadratura.

Nel caso poi della cornice di Milano è lecito pensare che il difetto non dovesse esistere; ed è bello e non illecito supporre, che tanti graziosi e sottili fregi abbiano inquadrato una sontuosa pala carezzata dal pennello di Callisto Piazza.

ALFREDO MELANI.

1.

## BENVENUTO CELLINI, OREFICE

— Fig. da 3 a 7. —



ovendo mettere giù qualche cosa su Benvenuto Cellini, da pubblicarsi nell'ARTE ITALIANA con parecchie incisioni ed eliotipie tolte dalle sue opere d'oreficeria, cominciai a rileggere la sua *Vita* e mandai a chiedere a una biblioteca composta esclusivamente di libri d'arte, il volume in cui il Cellini parla distesamente dell'arte sua e della scultura.

Mi aspettava di vedermi capitare un libro sciupato dall'uso, ed invece eccolo qui sul mio tavolo con pochi dei primi fogli tagliati, il resto vergine e intonso come dovette uscire dalla Tipografia della Società dei classici Italiani in Milano, nel 1811.

Il fatto d'un libro d'arte interessantissimo rimasto da 80 anni in una biblioteca accademica senz'essere, nonchè studiato, consultato, mi ha fatto molto impressione.

Una parte della colpa sarà dell'autore, ma per non poca parte dev'essere il risultato della disistima in cui cadde il Cellini presso i molti pedanti, che tanto a lungo guidarono gli studi artistici.

Il Cellini ha certo sbagliato quando, forse credendo di allattare di più, forse per soddisfare al precetto di mescolare all'utile il dolce, e di aspergere, come scriveva allora il Tasso,

Di soave licor gli orli del vaso,

ha lardellato il racconto della sua vita colle più strambe bugie, talora anche goffe, e vi ha intercalate a muso duro le più stravaganti avventure da sacripante, e le più impudenti fanfaronate; ma, senza contare che le narra con una vena da franco buffone uso a darla a bere, e colla quale riesce sovente a divertire in ragione della incredibilità stessa delle bombe che spara, sta che Benvenuto fu un grandissimo artista nell'oreficeria, che la sua autobiografia è ritenuta una tra le letture più curiose, amene e istruttive rispetto alla storia intima del cinquecento, ed è letta da studiosi anche a scopo linguistico, che se il soave licor col quale ha creduto al suo tempo di render più dolce la let-



tura de' suoi libri, è adesso infortito, occupa però sempre la più piccola parte del libro, e finalmente che il suo volume sull'oreficeria è un testo prezioso per lo studio delle arti applicate.

Le arti industriali, o industrie artistiche, o arti applicate, come si è indecisi oggi di chiamare quelle cui appartengono le opere di Benvenuto, rinascono da qualche tempo con un nuovo spirito di curiosità e di indagine sotto una quantità di titoli distinti, come: arti del metallo, smalti, sigilli, armi, nielli, agemina, medaglie, monete, ceselli, ecc. Si aprono a gara da tutte le nazioni scuole d'arte applicata a tutti questi generi, cui il Cellini dedicò successivamente il suo genio, creando capolavori per imperatori e pontefici, per chiese e reggie, per cardinali e altissime dame, vaghe di ornamenti preziosi. In tali condizioni ci sembra opportuno rammentare che le memorie della sua vita ed il trattato sulla oreficeria, abbondando di insegnamenti per lavori di ogni genere in quelle arti nelle quali fu sommo, quei libri dovrebbero essere dati a leggere agli allievi di tutte le scuole d'arte applicata e largiti in premio ai migliori.

Nato nel primo anno del 1500 in Firenze, centro allora di ogni bell'arte, e quando tutte toccavano la perfezione, vissuto durante i tre quarti più fecondi di quel secolo meraviglioso per



Fig. 4. Disegno del Cellini, agli Uffizi.

grandi virtù e per vizi efferati, Benvenuto è una delle figure più interessanti di quell'epoca nella storia dell'arte, tanto per le sue virtù, quanto per i suoi vizi, per le sue stesse stravaganze, per l'ambiente della famiglia in cui nacque e passò i primi anni, e soprattutto per quell'amore fervente, appassionato e oculato dell'arte il quale animò i grandi artisti di allora e col quale soltanto si spiega lo slancio che portò i migliori ad altezze trascendentali.

La passione dell'arte si manifestò in Benvenuto sino dai primi anni, resistendo alla volontà del padre, che a tutti i costi voleva studiasse musica lasciando il disegno, pel quale il ragazzo dimostrava la più prepotente vocazione.

A Benvenuto veramente il flauto non dispiaceva. Pare anzi diventasse nel suonarlo tanto valente, che papa Clemente VII, udendolo una volta in Vaticano, gli proponeva di ascrivere fra i suonatori che lo dilettaivano di musica all'ora dei pasti; ma la sua passione era tutta per il disegno e l'oreficeria. Le insistenze incessanti del padre per fargli abbandonare la sua via e darsi soltanto al piffero, furono il tormento della sua gioventù e la causa che di soli 13 anni scappasse da casa sino a Siena, ove fu trattenuto da un *buono e valente uomo, Castore orafo*, finchè tornò a Firenze al padre, che finalmente si adattò a metterlo a bottega da un orefice. Ve lo lasciò soltanto pochi giorni, dopo i quali, Benvenuto dovette starsi con esso malcontento a suonare sino all'età di quindici anni. Allora.

contro la pretesa paterna, scappò a bottega di Antonio di Sandro orafo, soprannominato Marcone, *buonissimo, pratico molto, uomo dabbene, libero e altiero*. Suo padre, sperando disgustarlo dell'oreficeria, volle che il padrone non gli desse salario, e lasciasse che Benvenuto si potesse cavare la voglia di disegnare quando gli piaceva.

Questa voglia costante di disegnare intanto che faceva pratica d'oreficeria, fu la capitale caratteristica della vocazione del Cellini e la causa principale dei suoi rapidi progressi. In pochi mesi cominciò a trar frutto delle sue fatiche. Non aveva compito l'anno di quel tirocinio, che, avendo preso parte a



Fig. 5. Schizzi del Cellini, nel Museo del Louvre.

una rissa, nella quale si trovò impegnato allora suo fratello Cecchino, minore di lui di due anni, ma *tanto ardito e fiero, che poi diventò uno dei più grandi soldati che avesse la scuola di Giovanni de' Medici* — il famoso Giovanni dalle bande nere, — fu con esso condannato a sei mesi di confino, li quali passò in parte a Siena presso quel Francesco Castore orafo, il quale l'aveva già accolto quando a tredici anni era scappato





dal padre, e in parte a Bologna, ove fu mandato, per quella malaugurata musica, a imparare a suonar bene *da un gran maestro* che vi era. Andando a lui per la lezione ogni giorno, in breve *fece gran frutto di questo maledetto suonare*, ma molto maggiore ne fece nell'arte dell'orefice, per essersi messo in casa di un miniatore bolognese — Scipione Cavalletti —



Fig. 6. Anfora nella Galleria Corsini a Firenze: scuola di Benvenuto Cellini.

presso il quale stette a disegnare, ed a lavorare per proprio conto d'oreficeria *per uno che si chiamava Grazia Dio giudice*, col quale guadagnò assai bene. In capo a sei mesi, rientrato in Firenze, pare si mettesse a lavorare in casa da sè, facendo buoni guadagni. Non aveva che sedici anni. Era tanto contento, che suonava qualche volta senz'esserne richiesto per consolazione del padre. Per soddisfare la continua sete di studiare e avanzarsi col disegno, che alimentava i suoi progressi nell'oreficeria, credo in quest'anno facesse dal cartone di Michelangelo, rappresentante la guerra di Anghiari, lo studio mostrato un anno dopo al Torrigiani nella bottega di Marcone orafo.

Co' suoi guadagni aiutava la famiglia e si era fatto fare cappa e saio, un bel vestito nuovo. I suoi lo dettero a suo fratello Cecchino. Indispettito ne avessero disposto senza dirgliene nulla, mentre da sè pensava di rimpannucciare anche il fratello, lasciò la casa per andarsene a Roma, ma si fermò a Pisa a bottega dell'orefice maestro Olivieri della Chiostra, il quale subito gli mise innanzi oro, argento e gioie, e la sera, visto quel che avea fatto, lo condusse a casa sua, dove teneva bella moglie e figliuoli, e gli dette una cameruccia per dormirvi. Con esso Benvenuto lavorò *a molte opere belle e grandi*. Pel disegno, che era sempre in cima a' suoi pensieri, andava a vedere il camposanto; e tutti i giorni che gli avanzavano dal lavoro d'oreficeria si affaticava a studiare assiduamente quelle antichità. Ma, prese le febbri della mal aria, tornò a Firenze.

Appena guarito si rimise a bottega dal suo caro maestro orafo Marcone, che dandogli da guadagnare gli procurava modo di assistere la famiglia. Nella bottega di Marcone conobbe quel famoso Torrigiani, che anni addietro avea schiacciato con un pugno il naso a Michelangelo Buonarrotti, sì che ne restò malconco per tutta la vita, come si vede da'suoi ritratti. Il Torrigiani, lodando pei suoi lavori Benvenuto e, visto lo studio che avea fatto del cartone, ricordò quell'avventura. Ciò bastò a Benvenuto per pigliarlo in uggia, e rifiutare d'andare con lui in Inghilterra, donde il Torrigiani era venuto per levar più giovani che potesse, avendo a fare molte opere pel re inglese.

Stando da Marcone, Benvenuto vi conobbe pure Francesco di Filippino Lippi, anch'egli orefice. I due giovani si amarono tanto che *mai nè dì nè notte stavano un senza l'altro*. Questa intrinsechezza fu utilissima a Benvenuto per la sua costanza nello studio del disegno, perchè la casa del suo nuovo amico era piena di quei begli studi che avea fatti il suo valente padre, i quali consistevano in parecchi libri disegnati di sua mano e ritratti dalle anticaglie di Roma. A diciott'anni entrò Benvenuto nella bottega di Francesco Salimbeni, ove fece la prima opera da lui registrata nelle sue memorie e della quale dirò a suo tempo. Conobbe in quel torno anche Battista del Tasso, intagliatore in legno valentissimo e che più tardi dovea acquistarsi fama pure

come architetto. Era della stessa età di Benvenuto e adirato contro la madre. Il vecchio Cellini, sempre per le medesime cause del suonare, avea dal canto suo fatta perdere la pazienza al figlio. I due giovani disgustati andarono a spasso verso porta a S. Pier Gattolini, confidandosi le loro pene. Benvenuto accortosi che, senza pensarci, si trovavano sulla via di Roma, propose all'amico di seguirla senz'altro. Il Tasso non avea quattrini, Benvenuto ne avea per tutti e due. Si legarono i grembiuli di dietro e partirono. A Siena il Tasso voleva tornarsene, l'amico lo trascinò suo malgrado. Preso un cavallo, vi salirono in groppa e ridendo e cantando continuarono sino a Roma, dove Benvenuto entrò a bottega da un maestro lombardo chiamato Firenzuola, *valentissimo uomo nel lavorare di vasellami e cose grosse*. Subito messo mano ai ferri Benvenuto vi compì la seconda opera di cui parla nella sua *Vita* e per la quale tolse il partito d'insieme da una urna di porfido esistente dinanzi alla porta del Panteon. Ne ricavò un buon guadagno, del quale parte mandò a casa e il resto serbò per aver agio di studiare le cose antiche. Consumati quei denari in tali studi, passò nella bottega di un altro maestro orefice, Paolo Arzago, ove stette due anni, dopo i quali, sollecitato dal padre, tornò a Firenze, mettendosi di nuovo col Salimbeni, poi di nuovo col Marcone, senza mai rompere l'amicizia contratta coi precedenti padroni. Finalmente riuscì a stare da sè come orefice presso G. B. Sogliani, orafo, che piacevolmente: lo accomodò d'una parte della sua bottega.

Qui finisce il periodo d'apprendista di Benvenuto: al proposito del quale possiamo intanto far osservare che lo scopo della pubblicazione dell'*Arte Italiana* è precisamente conforme alla pratica costante seguita dal grande orefice fiorentino, perchè egli era persuaso di migliorare sempre e sempre più svilupparsi nell'arte sua, quanto più trovava da disegnare eccellenti esemplari d'ogni bell'arte.

(Continua)

L. CHIRTANI,



Fig. 7. Disegno originale di un secchiello, nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Sec. XVI.



III.

## LA SALA DEL PALAZZO LABIA IN VENEZIA, DIPINTA DA GIAMBATTISTA TIEPOLO

— Tav. 5. Fig. 8 e 9. —



n quel modo di dipingere  
 “ (a fresco), che ricerca  
 “ prontezza e facilità, an-  
 “ dò innanzi il Tiepolo a  
 “ qualunque altro pittore;  
 “ e introdusse con arte  
 “ meravigliosa nelle ope-  
 “ re sue una vaghezza, un  
 “ fare che non ha forse  
 “ esempio. Per arrivare a  
 “ quel grado si studiano

“ tutti di mettere in opera i più bei colori che possono  
 “ adoperarsi a fresco, e si sforzano di trovarne di nuovi.  
 “ Ma il Tiepolo per il contrario si servì molto di tinte  
 “ basse e sporche e  
 “ dei colori più ordi-  
 “ nari, cosicchè  
 “ mettendo poi ad  
 “ esse tinte vicine  
 “ altre tinte belle al-  
 “ quanto e nette con  
 “ quel suo pronto  
 “ pennello, ne sortì  
 “ quell' effetto che  
 “ negli altri certa-  
 “ mente vedere non  
 “ si suole. Mostrò  
 “ egli in quel genere  
 “ quanto conoscesse  
 “ la grand' arte di  
 “ contrapporre e  
 “ quanto sapesse u-  
 “ sarne con lodevole  
 “ sagacità. „

Così parlava del Tiepolo frescante il suo coevo ed amico Anton Maria Zanetti nel libro, pubblicato nel 1771, un anno dopo la morte del sovrano pittore, e che porta per titolo: *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*. (Venezia, tip. Albrizzi).

E, in vero, negli affreschi, eseguiti da Giambattista senza l'aiuto nè del figlio Domenico (che pur fu il migliore dei suoi imitatori) nè degli allievi, domina

sempre il genio gigantesco del pittore, insuperabile di agilità e di grazia nel disegno, di freschezza nel colorito, di sapienza nel chiaroscuro. La tempra forte e schietta del Tiepolo si libera dell'involucro convenzionale del suo tempo, sdegna le vie seguite e procede solitario per un cammino tutto suo, effettuando il passaggio dall'artificio e dalle consuetudini della scuola alla ispirazione del vero. In un tempo, in cui l'arte era graziosa e piccina, le consuetudini raffinate, l'osservazione superficiale, il sovrano pittore sa dar vita a creazioni, nelle quali si rivela ardito, severo, passionato, forte, drammatico.

Non sempre nell'arte si può scorgere lo spirito di un'età. Fra il Tiepolo e il mondo che lo circonda v'è disaccordo, ed ei si allontana dalla vita veneziana, vita di belletto e di neri, per gettarsi nelle splendide regioni della mitologia, per evocare le fulgide apoteosi del tempo antico.

I due suoi più celebri affreschi, il *Banchetto di Cleopatra* e l'*Imbarco di Cleopatra e Marcantonio*, composizioni scintillanti di vita e spontaneità, si conservano ancora, a dispetto delle ingiurie del tempo e della incuria degli uomini, nel palazzo Labia a Venezia. In uno dei grandi affreschi Cleopatra porge la mano in atto dignitoso ad Antonio e, sopra un ponte di legno, sta per salire sulla sparpierata galera: un centurione reca in mano un trofeo, un gran sacerdote si inchina ossequioso, guerrieri romani ed egiziani le fanno ressa intorno e nel primo piano un paggio moro tiene pel col-



Fig. 8. Il *Tempo*: volta della gran Sala nel Palazzo Labia in Venezia, dipinta da G. B. Tiepolo.

lare un levriero. Nel secondo affresco, un nano sale la gradinata, sulla quale Antonio e Cleopatra sono seduti a con-





vito, mentre uno schiavo moro porge un vassoio alla regina, che sta per immergere in un calice la gemma; intorno bellissime figure di legionari e di egiziani; in alto, sopra una loggia, s'atteggiano in varie movenze i suonatori. Cleopatra è là nella sua superba bellezza, vestita con un abito di broccato di trapunto. V'è un sentimento tutto

moderno nell'espressione delle varie figure, una singolare abilità tecnica nell'aggruppare, una ricchezza infinita nella graduazione dei toni; e tutta la scena, nella quale è trascurata ogni minuzia, dimostra come dal reale scaturisca la forte idealità, come si possa esser veri senza perdere maestà e grandezza.

POMPEO MOLMENTI.

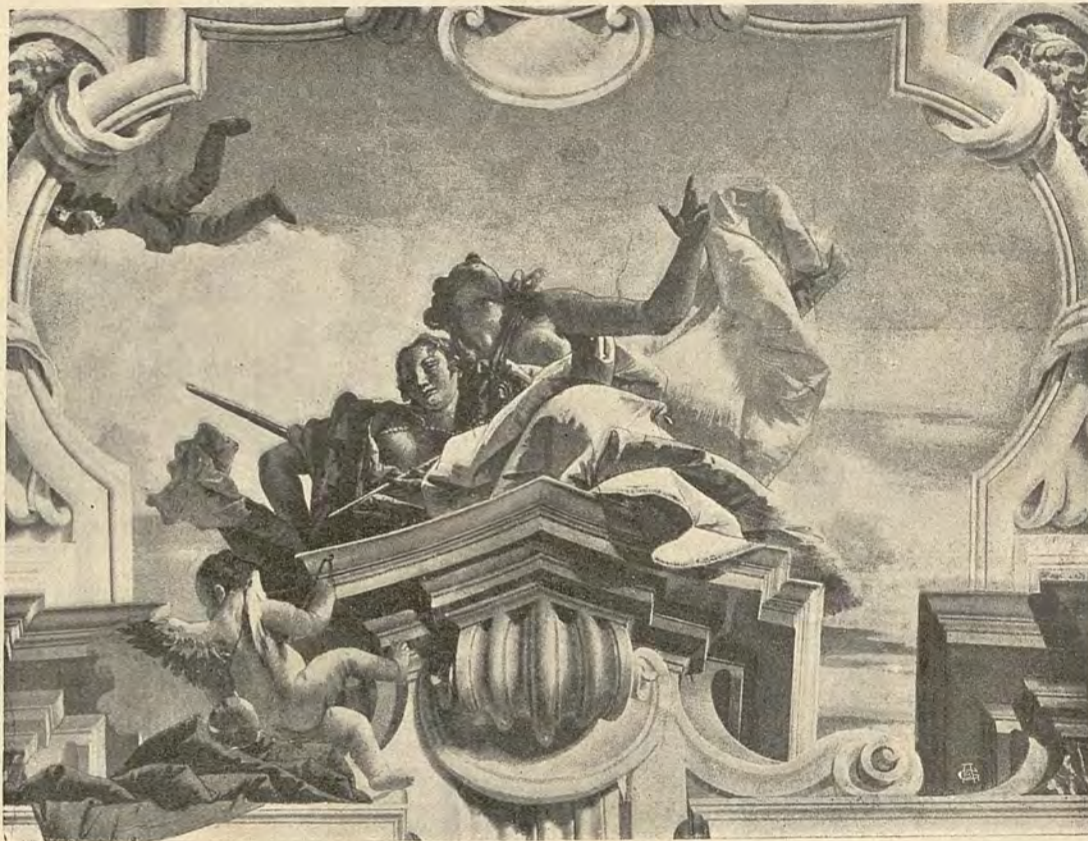


Fig. 9. La *Giustizia* e la *Pace*: volta della gran Sala nel Palazzo Labia in Venezia. dipinta da G. B. Tiepolo.

IV.

## UN OTTIMO DECRETO

**L**e Scuole d'Arte industriale e le altre consimili sono governate con grande liberalità: il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio guida, corregge, sorregge, ravvia; non pretende di fare tutto da sè. I Comuni, le Provincie, anche le Camere di Commercio e talvolta le Società operaie vi hanno la loro parte; e va bene che l'abbiano, perchè l'essenziale è che una scuola nasca in seguito al vivo bisogno di averla, e soddisfi alle necessità e alle inclinazioni del luogo. Senonchè questa condizione di cose, benefica per tanti versi, aveva un guaio: difettava il criterio sicuro per la scelta degli insegnanti. Il Ministero s'ingegnava bensì di attribuire a sè via via l'ufficio di nominare i maestri, sottraendolo alle troppo appassionate e qualche volta non giuste influenze locali; ma non di rado mancava al Ministero medesimo la possibilità di formarsi intorno ai concorrenti un giudizio equo e chiaro.

Essere un abilissimo artista basta forse per insegnar bene in un'Accademia di belle arti; non basta per una Scuola d'Arte applicata alle industrie e alla decorazione. Occorrono alcune attitudini, alcune abitudini particolari d'arte, che nessun certificato stabiliva e che i saggi presentati al concorso non riescivano a mettere in luce. Fino ad ora una sola Scuola, quella del Museo industriale di Torino, aveva facoltà di assegnare patenti magistrali per le scuole dipendenti e sussidiate dal Ministero dell'Industria; ma per l'appunto la Scuola di Torino, essendo condotta da un solo professore e dovendo pigliare gli allievi dai corsi d'ornato dell'Accademia Albertina, era la meno adatta, fra le Scuole superiori delle grandi città, a compiere con piena competenza il difficile incarico.

D'ora innanzi, per virtù del Decreto del 29 dicembre 1895, pubblicato il 20 gennaio, le Scuole superiori di Roma, Firenze, Napoli, Milano, oltre quella di Torino, e poi anche le Scuole di Venezia e di Palermo, saranno autorizzate a ricevere le domande di chi aspira all'insegnamento del disegno, dirigeranno gli esami e anche li giudicheranno in parte, mentre il giudizio definitivo spetterà alla Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale, la quale si aduna presso il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. Un tale accentramento è indispensabile per ovviare al pericolo delle troppo grandi differenze tra l'arcigna severità e la floscia indulgenza d'un luogo al paragone dell'altro: diversità regionali, che rischierebbero di creare delle brutte ingiustizie.

Le prove richieste dal Decreto non sono poche nè facili; ma s'intende che vadano giudicate in relazione allo scopo. Non si tratta di patenti magistrali per le scuole superiori, ove un professore non insegna altro che una materia, e dove salgono in cattedra artisti già conosciuti, cui non servono i diplomi; si tratta di patenti per le scuole secondarie e inferiori. In queste, per solito, v'è un solo maestro, aiutato, al più, da un aggiunto; e il maestro deve saper di tutto: copia dal rilievo d'ornato e di figura, modellatura in creta, applicazioni ai mestieri, e quindi semplici, ma variate e appropriate composizioni di mobili per gli stipettai, di cancelli e inferriate per i fabbri-ferrai, di fregi, cartelle, soffitti per gli stuccatori, di caminetti, lapidi, piccole fontane per gli scarpellini, e via discorrendo. Questi ammaestramenti e questi esercizi riescono indispensabili anche nelle umili scuollette delle cittaduzze e dei borghi.

Importa assai che l'intento limitato e modesto del Decreto del 29 dicembre sia bene ponderato dalle Scuole superiori, cui è affidato l'incarico degli esami; poichè se il Decreto alludesse a diplomi magistrali per le scuole principali o speciali, le prove, aumentando assai d'importanza, diventerebbero davvero soverchie e troppo ardue. Nè vogliamo dubitare che la Commissione cen-



trale, nello scegliere i temi e nel pronunciare i definitivi giudizi, avendo sempre in mente i confini del Decreto, sarà guidata da uno spirito di equa e savia indulgenza.

Oltre al vantaggio, per sè grandissimo, di creare una guarentigia di abilità nei maestri patentati, il nuovo Decreto gioverà alle stesse Scuole superiori, indicando indirettamente, ma evidentemente ciò che devono insegnare. Sarà data in esse d'ora in poi la debita importanza alle molteplici applicazioni, le quali ora si restringono spesso ad una o due arti soltanto, o talvolta alla sola decorazione; saranno svolti nelle composizioni *i dettagli in grandezza di esecuzione*, adesso non di rado assai trascurati, come sono trascurati o dimenticati gli esercizi didattici, che il Decreto richiede: disegno ornamentale sulla tavola nera o lavagna, disegno a memoria, disegno assonometrico, nozioni sulla geometria, sulle ombre, sulla prospettiva.

Ma come non è punto necessario che un buon maestro sia un grande artista, così non è necessario che il maestro sia un letterato. Non dev'essere però nè illetterato nè ignorante, e s'intende. Il Decreto fa dunque assai bene di richiedere *un componimento sopra un tema di storia delle arti applicate alle industrie e alla decorazione*. E sarà un grande profitto per la cultura intellettuale degli alunni e altresì per la loro cultura tecnica nelle arti da essi professate, l'aggiunta nelle Scuole superiori di un professore di Storia artistica. Tutto sta che questo insegnamento, fino ad ora lasciato in dimenticanza, non trasmodi, ma si contenga nei limiti richiesti dalla scarsissima preparazione degli alunni, dal poco tempo di cui possono disporre e dalla loro indole meno inclinata alla teoria che alla pratica.

Le precedenti considerazioni erano necessarie per bene intendere il nuovo Regolamento, che ci sembra utile ristampare:

ART. 1. La patente di abilitazione all'insegnamento artistico nelle Scuole di arte applicata alle industrie, d'arti e mestieri, nelle Scuole inferiori di disegno e nelle altre consimili dipendenti o sussidiate dal Ministero d'agricoltura, industria e commercio, si conferisce dal Ministero d'agricoltura, industria e commercio, in seguito ad esami, che avranno luogo in quelle Scuole superiori di arte applicata alle industrie e alla decorazione, le quali, innanzi al principio di ogni anno scolastico, saranno designate a tale ufficio dal Ministero medesimo.

Queste Scuole pubblicheranno prima del mese di marzo l'annuncio della sessione d'esame, con un estratto degli articoli 2, 3, 5, 7, 8 e 9 del presente regolamento, e l'indicazione dei giorni stabiliti per le diverse prove.

ART. 2. Per venire ammesso all'esame, che avrà luogo nella seconda quindicina di giugno, l'aspirante deve presentare, entro il mese precedente, regolare istanza al Presidente del Consiglio direttivo della Scuola, ove intende di essere esaminato.

Alla domanda dovranno allegarsi:

- a) il certificato di nascita;
- b) il certificato negativo di penalità di data recente;
- c) il certificato di buona condotta di data recente;
- d) l'attestato medico, che comprovi essere l'aspirante di sana costituzione e scevro da imperfezioni fisiche tali da renderlo poco adatto all'insegnamento;
- e) gli attestati scolastici della sua cultura generale, consistenti almeno nella licenza elementare superiore, e dei suoi studi artistici.

Mancando di certificati sugli studi artistici, l'aspirante dovrà presentare disegni ed altri documenti, i quali facciano fede di sufficienti cognizioni nel disegno.

ART. 3. Gli esami, che dureranno otto giorni, consisteranno nelle seguenti prove:

- a) Copia a chiaroscuro di un ornamento in rilievo, comprendente la figura umana (due giorni).
- b) Composizione in disegno di un oggetto d'arte applicata alle industrie del legno, del metallo, dello stucco, ecc., in uno stile determinato (un giorno).
- c) Sviluppo a contorno in grandezza di esecuzione del predetto oggetto o di una parte di esso (un giorno).

d) Composizione in plastica di un ornamento architettonico (due giorni).

e) Componimento scritto in italiano sopra un tema di storia delle arti applicate alle industrie e alla decorazione (un giorno).

f) Esercitazioni didattiche (un giorno).

Le predette esercitazioni didattiche consisteranno in una breve lezione detta dall'aspirante alla lavagna sopra facili temi di geometria elementare piana, solida e descrittiva, sul tracciamento delle ombre geometriche, sui principii del disegno assonometrico (prospettiva parallela) e su quelli della prospettiva concorrente.

Consisteranno pure in qualche esercizio di disegno ornamentale riprodotto a memoria, e di un disegno ornamentale eseguito sulla tavola nera o lavagna.

ART. 4. La Commissione esaminatrice sarà composta di un delegato del Ministero d'Agricoltura, industria e commercio; del presidente del Consiglio direttivo o di uno dei membri del Consiglio stesso delegato dal presidente; degli insegnanti di decorazione dipinta, di plastica ornamentale, di geometria e architettura, di storia delle arti industriali.

Quando il direttore della Scuola non fosse insegnante di una delle predette materie, verrà aggregato alla Commissione con diritto di voto.

La Commissione sceglierà nel suo seno il presidente ed avrà a segretario il professore di storia delle arti industriali.

In caso di assenza di uno o più dei predetti insegnanti, supplirà l'aggiunto o un artista estraneo alla Scuola, scelto dal Consiglio direttivo.

ART. 5. Ciascuna prova indicata nell'articolo 3 avrà luogo, in tutte le sedi d'esame, il medesimo giorno, che verrà stabilito dal Ministero d'agricoltura, industria e commercio.

Ogni prova comincerà alle ore 7 per finire non più tardi delle ore 19.

La carta di cui gli aspiranti si servono, tanto per i disegni quanto per lo scritto, dovrà essere firmata dal segretario della Commissione e portare il timbro della Scuola, essendo gli aspiranti tenuti a restituire tutti i fogli timbrati e firmati.

Gli aspiranti non potranno ricevere aiuto o consiglio da chicchessia, nè avere libri, stampe, disegni, ecc.

È affidata specialmente al direttore della Scuola la cura della perfetta regolarità nell'andamento degli esami.

ART. 6. I temi delle prove b, c, d (art. 3), saranno trasmessi dal Ministro in buste suggellate al presidente del Consiglio direttivo della Scuola.

Le buste verranno aperte in presenza di almeno tre membri della Commissione e di tutti gli aspiranti nell'aula dove dovranno avere luogo le prove e innanzi che ciascuna prova cominci.

I temi delle prove a, e, f (art. 3), saranno dati dalla Commissione esaminatrice.

ART. 7. Almeno otto giorni prima che abbia cominciamento la sessione d'esame, dovrà la Commissione adunarsi per prendere cognizione delle domande e dei documenti presentati dagli aspiranti a termini dell'articolo 2 del presente regolamento.

ART. 8. La Commissione esaminatrice giudicherà le prove d, e, f (art. 3), dichiarando idonei soltanto quegli aspiranti che avranno ottenuto almeno i sei decimi in ciascuna prova (42/70 se i votanti sono sette).

Ciascun commissario disporrà di 10 punti per ogni prova d'ogni candidato e voterà in numeri interi.

Le votazioni non si considerano valide senza la presenza di almeno cinque votanti.

Per i vari esperimenti compresi nelle *esercitazioni didattiche* (lettera f) verrà fatta una votazione complessiva.

ART. 9. Gli elaborati degli esami, meno quelli di plastica (lettera d) e delle esercitazioni didattiche (lettera f), saranno spediti al Ministero insieme con le tabelle delle votazioni e i verbali della Commissione esaminatrice.

La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale giudicherà le prove a, b, c, dichiarando idonei quegli aspiranti che avranno ottenuto almeno i 6/10 in ciascuna prova e almeno i 7/10 nella somma complessiva di tutte le sei prove.

Il Ministro di agricoltura, industria e commercio conformemente al predetto giudizio, decreterà le patenti, nelle quali saranno indicati i punti ottenuti dall'aspirante in ciascuna materia d'esame.

ART. 10. Tutti gli atti e i disegni saranno dal Ministero rinviati alle rispettive sedi, affinché sieno conservati nell'archivio della Scuola.

Qualunque frode ed infrazione per parte dell'aspirante alle prescrizioni del presente regolamento e alle disposizioni che regolano in generale i pubblici esami, produrrà l'annullamento dell'intero esame dell'aspirante, salvo le maggiori pene giusta le leggi e i regolamenti in vigore.

L'aspirante che non ottenesse la patente potrà ripresentarsi un altro anno, in qualunque sede, per ripetere l'intero esame.

ART. 11. Il Ministro sul parere favorevole della Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale, potrà eccezionalmente concedere la patente di abilitazione ad artisti noti ed apprezzati per le loro opere, e tali da presentare sicuro affidamento della loro capacità didattica.

Visto, d'ordine di S. M.

Il Ministro di agricoltura, industria e commercio

A. BARAZZUOLI.

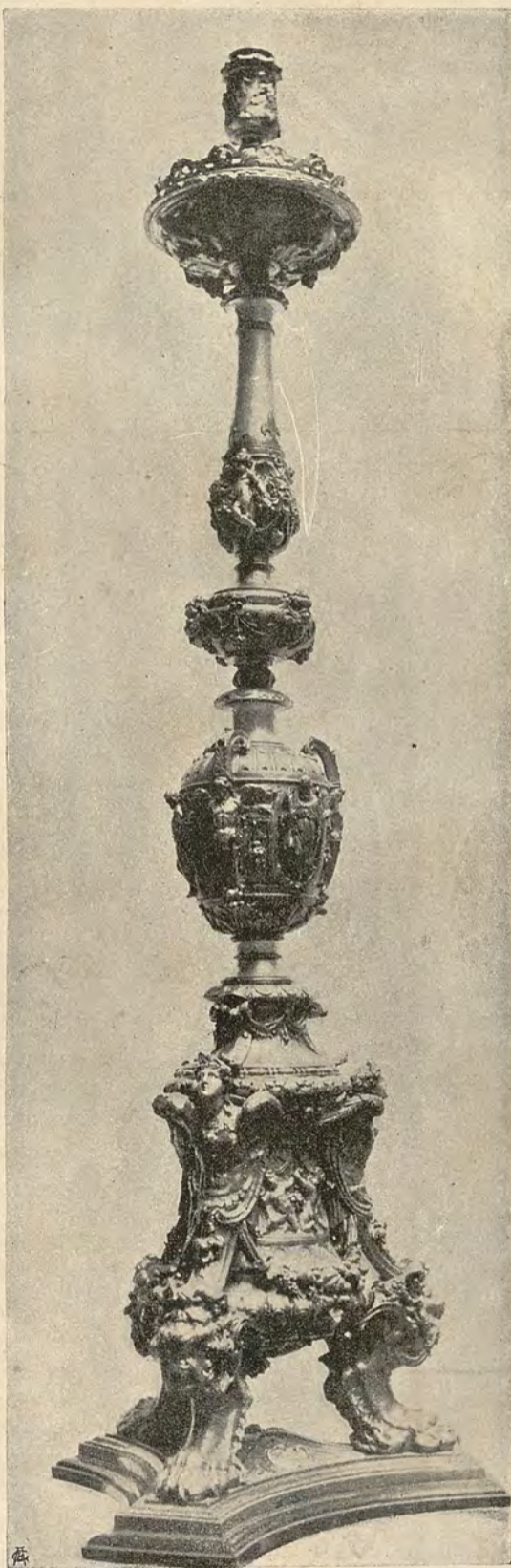


Fig. 10. Candelabro per l'altare maggiore nel Duomo di Milano.





## Croce e candelabri per l'altar maggiore del Duomo di Milano

— Tav. 2. Dett. 1-2 e 3-4. Fig. 10, 11 e 12. —

**A**ll'Arte Italiana piacerebbe cercare nelle grandi epoche artistiche del passato i modelli e gli esempi; ma pure, sebbene proceda cauta, le parrebbe un errore il respingere ogni manifestazione dell'arte contemporanea. Anzi ella è lieta di principiare il quinto anno della sua esistenza con la riproduzione di alcune opere odierne ispirate all'antico, e degne al tutto di codesta nobile derivazione.

I candelabri composti e modellati dal professore Lodovico Pogliaghi per l'Altar maggiore del Duomo di Milano, e la grande Croce, che starà in mezzo ad essi, sono ideati in quello stile eminentemente decorativo, che si svolse nella seconda metà del Cinquecento, e che ci ha lasciato tanti ammirabili tipi, così nei bronzi, come in tutti gli altri rami

delle arti applicate alle industrie. Lasciata la grazia classica, un po' rigida, un po' frammentaria dei candelabri di Andrea Briosco, di Maffeo Olivieri e d'altri modellatori del principio del secolo XVI, il Pogliaghi non volle giungere sino alle gonfiezze e alle sinuosità, di cui diede prova, per esempio, Andrea di Alessandro Bresciano in quel pure stupendo candelabro della chiesa veneziana della Salute, che il nostro Periodico riprodusse il primo anno in grandezza del vero con molte tavole di dettaglio. Si fermò invece ad Alessandro Vittoria, e anche più ad Annibale Fontana, autore di quei candelabri della Certosa di Pavia, che l'Arte mostrò il second'anno nei dettagli 49, 50 e 51 e nelle figure 101 e 102.

Ma il giovane e valoroso professore dell'Accademia di Brera non trasse dalle vecchie opere che il carattere dello stile; al quale egli si doveva per forza attenere, trattandosi di un solenne altare, dove, innanzi al Pellegrini, a Francesco Brambilla, ad Andrea Pelizzone, avevano lavorato, per conto del milanese Pio IV, Aurelio, Girolamo e Lodovico Solari, chiamati nella iscrizione anche col nuovo e poi celebre cognome di Lombardi.

I candelabri e la Croce sono eseguiti a galvanoplastica, eccetto le sagome tornite ed i piccoli pezzi accessori. Nella Croce il Cristo è in getto d'argento; pure in argento, ma coniate, sono le specchiature della faccia anteriore e dei fianchi, mentre la cartella e qualche altra iscrizione si vedono condotte in lamine d'argento niellate. Alle estremità dei bracci, sul davanti, spiccano i busti degli Evangelisti, e sul di dietro i loro quattro simboli, tra i quali nel centro l'Eucaristia adorata dai Cherubini; sopra, la figurina intiera della Fede, ai lati quelle della Speranza e della Carità, e nel braccio inferiore, sotto ad alcuni angeli portanti gli strumenti della Passione, l'arcangelo Michele scacciante Satana. Entro alle nicchie del sostegno ap-

pariscono le statuette di Mosè, Davide e Aronne, mentre nelle nicchie dei candelabri stanno le immagini di santi e martiri sepolti nel Duomo.

Le principali riproduzioni dei candelabri bellissimi e della Croce non furono tratte dalle opere compiute in metallo, ma dai modelli in creta, dai bozzetti ad olio e dai disegni originali dell'autore, essendoci sembrato che la mente e la mano di lui possano meglio, senza passare attraverso la dura materia e il lavoro altrui, manifestarsi schiette e vivaci. L'autore ha in sé questa fortuna, la quale era frequente ne' migliori tempi dell'arte e tanto è rara al dì d'oggi, di essere ottimo disegnatore, ottimo pittore e ottimo scultore insieme.



Fig. 11. Croce per l'altar maggiore del Duomo di Milano.

VI.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

FERDINAND DENIS. *Histoire de l'Ornementation des manuscrits*. Parigi 1858.

L'arte di pitturare i libri fu immaginata dai Greci e conosciuta dai Romani. Il Denis la mostra ne' suoi principii, poi nei monasteri ove formava, per così dire, lo svago de' religiosi. Accenna i calligrafi bizantini, i furori degli iconomaci, i calligrafi d'Inghilterra, i quali lavoravano tenendo a modello i libri ornati che Teodoro di Tarse, arcivescovo di Cantorbery, aveva portato da Bisanzio; accenna alcune opere di quest'età, la bellezza delle maiuscole dell'VIII, IX, X e XI secolo, la pittura dopo l'eresia iconomaca, l'influenza della scuola bizantina in Sicilia, il cambiamento avvenuto al XIII secolo nell'ornamento dei manoscritti, il numero abbondantissimo dei miniatori e la varietà dei libri ornati. Questo volume dotto, dettato da uno specialista della materia e notevole per l'ordine e la precisione dei fatti, è anche veramente bello.

ERNST AUS'M WEERTH. *Kunstdenkmaler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*. Bona 1858.

Il nome di quest'autore non è nuovo a chi ha fatto qualche studio sopra i pavimenti storiati e medievali dell'Italia Settentrionale; perchè, prendendone oggetto da un antico pavimento di Colonia, egli trattò già dei pavimenti italiani dell'XI e XII secolo. L'opera di cui vo' far cenno non ha per altro veruna relazione coll'Italia; ma non è male che sia nota anche ai nostri artisti industriali, come la prima dello stesso autore dovrebbe essere nota a chi voglia comporre un pavimento medievale dell'XI e XII secolo. Le tavole di cui consta la pre-



sente pubblicazione, sono composte di cose destinate al culto religioso del Medioevo: ostensori, calici, cibori, candelieri, palliotti, croci, turiboli, pissidi, reliquiari, stalli, pulpiti, altari, tombe, lapidi funerarie, statuette; e tutte queste cose appartengono ai tesori di varie chiese del Reno. Pubblicati in scala grande, questi disegni si rivolgono particolarmente agli orefici, fonditori, ebanisti, i quali devono occuparsi della riproduzione di oggetti chiesastici medievali. Naturalmente gli è così di questi oggetti come dell'architettura tedesca; troppi in stile gotico fiammeggiante e pochissimi in stile romanzo. A malgrado di ciò, la pubblicazione del Weerth sarà utilmente consultata da chi studia e riproduce ciò che il Medioevo ha lasciato.

FR. BOCH. *Geschichte der Liturgischen des Mittelalters*. Praga 1859-61.

Questa storia degli abiti liturgici del Medioevo ebbe un lieto successo, non solo in Germania, ma in Francia; specialmente a Lione e ad Aubusson ove si fabbricano stoffe e tappeti. I fabbricanti ricercano questi disegni in colori tanto singolari, per imitarli o copiarli.



Il medesimo A. pubblicò, in un'opera "la Colonna santa", (*Das heilige Koeln*) molti oggetti d'oreficeria religiosa medievale delle chiese e dei musei di Colonia. Avrò occasione di parlarne.

GIO. BATTISTA DE ROSSI. *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*. Tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici, e traduzione francese. Roma, Libreria Spithoever, 1872 e segg.

Artisticamente è l'opera più ricca che il De Rossi — benemerito dell'archeologia cristiana di cui fu principe — abbia dato alla luce; ed è un'opera monumentale anche per chi la consideri come esclusiva impresa editrice. Essa appartiene al picciol novero di pubblicazioni che onorano il movimento editoriale del nostro paese, come la monografia del Duomo di Monreale e quella della Basilica di S. Marco. Perciò conviene indicarne la bontà e l'utilità, a quanti per amore di stilismo o per desiderio di conoscenze storiche, debbono interessarsi d'arte bizantina. E tanto più mi sembra opportuna questa indicazione, in quanto corrono fra gli artisti erronee idee intorno all'arte greca del Medioevo; la quale se è stata ormai riabilitata, non è ancora conosciuta nelle sue varie manifestazioni. Difatti, per solito, chi dice arte bizantina non ne distingue i vari aspetti; e taluno non ha mai pensato che accanto alle indimenticabili scene del V e VI secolo del mausoleo di Galla Placidia, del battistero della basilica Ursiana, di S. Vitale e di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, si svolgono le scene degli absidi del IX secolo a Roma, le scene musivarie delle chiese dei Ss. Nereo ed Achilleo, di S. Marco, di S. Maria in Dominica, vulgo della Navicella, che formano il contrasto più irrisorio e volgare all'arte ravennate e all'arte monumentalmente drammatica delle chiese siciliane di Cefalù, di S. Maria dell'Ammiraglio,

della cappella Palatina e di Monreale. E siccome Roma nel Medioevo, dopo aver abdicato l'onore dell'arte nel V e VI secolo in favor di Ravenna, riacquistò la supremazia per volere del papato, il quale all'arte, segnatamente musivaria, domandò bellezze e sontuosità, — Roma rappresenta quasi tutti gli aspetti del movimento stilistico bizantino, che partitosi dal classico finì nel naturalismo. Perocchè Roma non manca, come è noto, di mosaici del V e VI secolo; ed una scuola cui il De Rossi partecipa, va dimostrando che vicino allo splendido abside di S. Pudenziana, alcuni absidi, come quello di S. Maria Maggiore, di S. Giovanni in Laterano e di S. Clemente, attribuiti per solito al XII e XIII secolo, si effigiarono sopra un fondo antico, pagano, più vicino all'arte cimiteriale e latina che non all'arte cristiana di Jacopo Toriti; onde è che essi, parzialmente, sono veri e propri palinsesti tuttora paganeggianti. Come Roma non manca delle primitive produzioni bizantine, così non manca — si è visto — di quelle del IX secolo, che segnano lo stato di barbarie in cui l'arte musivaria andò immiserendosi, nè di quelle che ne rappresentano il risveglio avvenuto subito dopo il Mille.

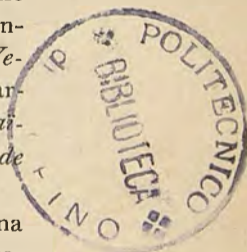
Sfogliando le tavole del De Rossi, tutto ciò appare evidente agli occhi di chi è sensibile al linguaggio delle forme; ed io ritengo che farebbe molto male quegli che dovendo trattar d'arte bizantina e delle sue varie trasformazioni (chè non vo' dire che tutta l'arte musivaria di Roma sia greca: parte è una derivazione) non consultasse l'opera monumentale del De Rossi. Il quale incomparabilmente meglio del Garrucci colle sue tavole a bianco e nero un po' calligrafiche e convenzionali, ha voluto che fosse reso il sentimento, il gusto, la poesia dell'arte musivaria di Roma colle sue tavole policrome, grandi, che sono escite dallo stabilimento Spithoever, quasi a documentare che quando vogliasi anche da noi sono possibili le grandi pubblicazioni costose e destinate a non perire nel tempo.

Ogni tavola è preceduta da un commento storico del De Rossi — che è quanto dire un commento fatto di esattezza, di chiarezza e di dottrina — cui ognuno può attingere notizie colla certezza di non aversene a lagnare. L'opera di cui ragiono, insomma, eclissa, come riproduzione artistica e come commento storico, tutte le opere simili, che sono state fatte da quella vecchia infedele, ma interessante del Ciampini della fine del seicento (*Vetera Monumenta*, Roma 1690-99) a quella del Garrucci ed a quella del Barbet-de-Jouy (*Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome décrites et expliquées*, Parigi 1857).<sup>1</sup>

È deplorabile che il De Rossi sia morto prima di dare l'ultima mano a questa sua vasta pubblicazione; la quale manca, per questo motivo, della prefazione. Quivi l'A. aveva promesso di trattare la questione arnofiana; e l'aveva promesso nel commento d'uno dei mosaici.

<sup>1</sup> Non è una contraddizione: il Ciampini, benchè vecchio e infedele, è interessante perchè mostra lo stato delle varie opere musivarie alla fine del XVII secolo, avanti i restauri posteriori a quest'età.

Fig. 12. Faccia posteriore della Croce per l'altar maggiore del Duomo di Milano.





Chi non lo ricordasse, il Promis, il quale scrivendo intorno ai marmorari romani asserì parecchie inesattezze, asserì ancora che vissero due artisti di nome Arnolfo contemporaneamente a Roma ed a Firenze: — quindi un Arnolfo romano che lavorò il ciborio di S. Paolo, il sepolcro di Bonifacio VIII a Roma (e venne or di recente dimostrato che lo eseguì davvero) e il sepolcro del cardinale Bray ad Orvieto (Bray e non Braye come erroneamente si stampa), e un Arnolfo toscano che lavorò in S. Maria del Fiore a Firenze. L'asserzione del Promis non trovò credito presso gli scrittori; talchè si crede che un solo Arnolfo sia esistito: Arnolfo di Cambio, nato a Colle; tuttavia la promessa dimostrazione del De Rossi, la quale verisimilmente doveva confermare la esistenza di un *solo* Arnolfo, sarebbe stata importante.

A. M.

## VII.

## NOTIZIE

L'ELECTRUM DEGLI ANTICHI ERA UNO SMALTO? — Accenniamo a una dissertazione sotto forma di risposta a Giulio Labarte fatta da Ferdinando de Lasteyrie. L' "Electrum", era uno smalto, aveva detto il Labarte nelle sue dotte "Ricerche sulla pittura in ismalto.", No risponde il de Lasteyrie; perocchè l'Electrum era un metallo composto d'oro e d'argento, non una sostanza vetrificata. Il de Lasteyrie dà in appoggio della sua affermazione parecchie prove, alle quali rinviamo il lettore. La polemica è vecchia, ma istruttiva.

UN ANTICO PAVIMENTO. — Da molti anni è in restauro a Pavia, S. Pietro in Ciel d'Oro, e Camillo Brambilla, che ne presiedette il restauro, è morto avanti di veder riaperta al culto questa basilica. Ciò avverrà fra breve. Frattanto è opportuno, in occasione della imminente riapertura, accennare la scoperta dell'antico pavimento della chiesa, avvenuta diversi anni sono. La scoperta fu nota allora solo a que' pochi che s'interessano di studi archeologici, ma non è male che venga conosciuta dagli ornati, cui la nostra rivista più particolarmente si rivolge.

Il pavimento di S. Pietro in Ciel d'Oro non è stato studiato nè dal Weerth nella sua magnifica opera in cui tratta anche dei pavimenti dell'Italia settentrionale (Ernest aus'm Weerth *der mosaikböden in S. Gereon Zu Köln nebst den damit verwandten mosaikböden Italiens. Bonn 1875*) nè dal De Dartein, nè dal Didron nei suoi *Annales Archéologiques*, che contengono alcuni buoni scritti sui pavimenti in mosaico.

Il pavimento fu trovato a circa 60 cent. di profondità, e quand'era integro misurava 2 m. 50 per 1.75. Ha il fondo generale bianco tranne in qualche punto; e consta di figure e d'ornati precisati da una linea dura. Le figure sono animali, in genere; ma nel quadro principale vedesi un San Michele a cavallo come nella cripta di S. Biagio presso Brindisi, di poco posteriore al pavimento. S. Michele armato di lancia colpisce il drago crestato e a coda ritorta. Il mosaico è trascuratamente eseguito con tesselli o cubetti irregolari, i quali hanno in media 0.01 di lato, ed è di quattro tinte: nera, bianca, rosso chiara e rosso scura. Oltre alle figurazioni indicate, contiene il

prospetto d'un castello a due piani fiancheggiato da due torri. Per dare un'idea di come sono combinate le tinte, noteremo che due fiere hanno il corpo rosso a contorno nero, le teste nere colle orecchie rosse, e di quest'ultimo colore hanno le lingue uscenti dalle bocche spalancate; il tutto in campo bianco.

Per quel vezzo che c'è oggi di invecchiare tutto più del ragionevole, si è creduto di avere nel pavimento di Pavia un lavoro dell' VIII secolo; noi invece lo uniamo a tutti que' pavimenti che, in vestigia, si trovano entro parecchie chiese della Lombardia e del Piemonte, dei quali due sono datati (quelli di S. Maria Maggiore a Vercelli — 1040, e di S. Benedetto di Polirone presso Mantova — 1151). Come il pavimento presbiterale di S. Michele nella stessa Pavia e quello di S. Maria del Popolo, non facciamo più antico dell' XI o XII secolo il pavimento di S. Pietro in Ciel d'Oro. Comunque sia, i decoratori di chiese lombarde e gli stilisti hanno qui un vero documento interessantissimo e autentico.

PER GLI STUDIOSI D'ARTE BIZANTINA. — L'arte bizantina, spesso calunniata da coloro che non la conoscono o la conoscono superficialmente, va via via guadagnando nella stima degli artisti, come tutto il Medioevo in generale. Le fonti di studio dell'arte bizantina sono diverse (parliamo di pubblicazioni), ma poche sono così buone ed abbondanti come gli studi raccolti dal Didron nei suoi dotti *Annales Archéologiques*. Perciò li indichiamo con premura agli studiosi. I quali vi troveranno delle riproduzioni di cose decorative, come armi, bronzi, oggetti d'oreficeria, stoffe, pavimenti, motivi di pittura murale, accompagnate da memorie, le quali, per quanto vecchie, sosterrebbero bene la critica che fosse ad esse rivolta da eruditi, pratici del movimento storico dell'arte medievale. Vi si trovano molte cose italiane; e un'interessante descrizione svolta in vari volumi, del Monte Athos, dove, come è noto, le tradizioni bizantine ebbero eco estesa e fedele (Cfr. specialmente il volume XXI).

LA CERAMICA NELL'ARCHITETTURA. — I tentativi più fortunati di ornamenti ceramici nell'architettura vengono dalla Francia. La Francia cominciò col l'Esposizione del 1878; e molti rammentano la porta monumentale del palazzo delle Belle Arti. Nel 1889 il piccolo ma fortunato tentativo ebbe sanzione solenne ed estesa nei palazzi del Campo di Marte. In quest'ultimi anni gli architetti francesi adoperano moltissimo la ceramica, e gli industriali accorti fanno sforzi inauditi per seguire il gusto rinato.

Uno di essi, il Lachenal, ha fatto l'esposizione dei suoi prodotti dell'anno appena finito, ed ha impressionato l'estensione che va pigliando il nuovo ornamento nelle fabbriche Lachenal. Non si tratta più di fregi, di medaglioni, o simili; si tratta di decorazioni complete, come sale da pranzo, sale da giuoco ecc. Il Lachenal ha esposto una sala da pranzo, stile gotico, tutta in ceramica policroma — una bellezza, si assicura: un tentativo, che non sarà sterile di frutti. Noi lo indichiamo agli industriali italiani.

UNA NUOVA ILLUSTRAZIONE DEI PROMESSI SPOSI. — L'editore U. Hoepli di Milano aprì un concorso fra gli artisti italiani per una nuova illustrazione dei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, destinandovi 10.000 lire così ripartite: 9.000 qual compenso complessivo di tutte le illustrazioni; e 1000 per due premi (uno di 600, l'altro di 400) ai due concorrenti giudicati mi-

gliori dopo il vincitore del concorso. I concorrenti furono undici; e la Commissione giudicò ad unanimità essere meritevole della esecuzione dei disegni Gaetano Previati, proponendo per i due premi Carlo Chiostrì di Firenze ed Emilio Paggiaro di Venezia.



Fig. 13. Cornice nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia. Sec. XV.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

## ANFORA E BACINO D'ARGENTO DORATO IN S. MARIA PRESSO S. CELSO A MILANO

— Tav. 8. Fig. da 13 a 16. —



Il bacino e l'anfora d'argento dorato che si trovano nel Tesoro di Santa Maria presso S. Celso in Milano, formano un assieme importante, degno, quindi, di essere illustrato dall'*Arte Italiana*. Se si sta alla tradizione, così l'uno come l'altro pezzo sarebbero esciti dalle mani del Cellini, ma la tradizione è stata sfatata. Da cosa sia nata ignoro; se non è nata dal mal vezzo ch'è esistito in tempi non molto lontani dai

presenti, in cui si attribuiva al Cellini ogni pezzo di oreficeria cinquecentistica che avesse aspetto nobile e bello.

i lavori cosiddetti cosmateschi si attribuivano quasi tutti alla famiglia di Lorenzo, detta dei Cósmati; e così via.

I due pezzi sono veramente belli. Elegante la linea dell'anfora ornata di figure: cioè di piccole cariatidi, di mascheroncini e di putti; i quali ultimi, balzano fuori quasi di tutto tondo. Singolare e bizzarra la parte superiore; formata come una canopa etrusca, da un busto di donna con testa convenzionalmente bella, incorniciata da abbondante capigliatura e ornata da una conchiglia rovesciata a mo' di diadema, il quale forma il becco del vaso. Per manico, un sottile serpente flessuoso e galante, cioè un motivo assai comune, specialmente nelle ceramiche fiorentine.

Strano nell'assieme, il bacino. La parte centrale tonda, la perimetrale ellittica; quella, finamente e studiatamente cesellata in



Figura 14. Anfora. Disegno originale di Polidoro da Caravaggio agli Uffizi in Firenze.



Fig. 15. Anfora. Disegno originale di Polidoro da Caravaggio agli Uffizi in Firenze.

Il fatto non stupisce. In Toscana avvenne lo stesso per le terre robbiane: si dicevano tutte di Luca della Robbia; e a Roma

un fregio ridente e gentile; questa, frettolosamente e banalmente ideata in una serie di scannellature concave.





Come mai tanta differenza di gusto?

La spiegazione più semplice e naturale è: che si tratti di un lavoro appartenente a due età differenti; e che la parte centrale tonda appartenga legittimamente all'anfora, la parte ellittica invece sia un'appendice posteriore, ispirata dall'uso dell'anfora. Difatti, è verisimile che i due pezzi siano stati adoperati nel lavabo della messa cantata, per il qual'uso il bacino tondo era assolutamente insufficiente. Cosicchè è presumibile che anfora e bacino non siano stati destinati a scopo sacro, in origine; e ciò verrebbe avvalorato dal fatto che non contengono ornamenti allusivi al misticismo chiesastico.<sup>1</sup> Comunque sia, le misure sono le seguenti:

*Anfora*: 35 cent. di larghezza;

*Bacino*: 45 cent. di lunghezza e 36 di larghezza: — s'intende che viene considerata l'appendice scannellata.

Nessuna firma: ossia due marche con doppio V ed un piccolo scudo sotto, entro il quale campeggia una testina di facciata; e una N entro un circolo. Il W potrebbe indicare un artista forestiero, un tedesco per esempio; e la N entro il circolo è la marca d'un vaso tedesco (*vidrecome* o *vidercome*) che è nelle collezioni del Louvre.

Ma guardiamo un po': l'anfora e il bacino, non potrebbero essere tedeschi? È una supposizione che ho fatto da molto tempo e non ho avuto occasione di manifestare in pubblico; ma oggi, francamente, la stampo. Chi ha pratica di cose tedesche osservi con attenzione l'anfora e il bacino di S. Celso, fermi lo sguardo segnatamente sopra le formelle tagliuzzate, le quali incorniciano i putti così dell'anfora come del bacino, eppoi... eppoi mi segua.

Seguandomi, non creda di sentire che la supposizione sia stata esposta da altri. Il Plon, che fu l'ultimo a trattare di Benvenuto Cellini in lungo e in largo<sup>2</sup> (chè l'operetta recente del Molinier è un riassunto un tantinello pessimista in riguardo allo scultore ed orefice fiorentino) si limita a dire come il Cellini non ebbe parte nell'anfora e nel bacino di S. Celso, ripetendo quanto era stato ammesso da molti. Ecco, invece, diverse ragioni le quali, se non m'illudo, fortificano la mia supposizione. La principale è questa: che nel Cinquecento l'oreficeria era coltivata molto bene in Germania; e in Italia lavoravano molti artisti tedeschi e circolavano molte stampe, le quali non debbono aver lasciato insensibile lo spirito del Cellini.

Quanti lavori d'oreficeria, falsamente attribuiti all'artista italiano, oggi con unanime consenso vengono restituiti ai loro autori che sono o presumibilmente furono tedeschi?

<sup>1</sup> Quando l'anfora e il bacino entrarono a far parte del Tesoro di S. Maria presso S. Celso, il bacino dovette ricevere oltre l'appendice ellittica, le sigle della Madonna nel centro.

<sup>2</sup> *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, Parigi, 1883, p. 300. Su questo soggetto V. anche: *Le trésor de l'Église de Sainte Marie près de Saint Celse à Milan* — in *Revue de l'Art Chrétien*, 1885.

Ne cito qualcuno.

Il servizio di Palazzo Pitti, che è un lavoro del Secento di qualche orefice di Monaco, di Amburgo o di Norimberga: forse di Stefano Herman.

L'anfora d'agata ed onice della collezione di G. de Rothschild a Parigi; mirabile lavoro attribuito a Chr. Jamnitzer, il quale visse in Norimberga dal 1563 al 1619, e pubblicò un libro di fantasie assai noto, *New Grotteschen Buch*.

Il campanello detto di Clemente VII della collezione di F. de Rothschild, creduto del Cellini, e che venne attribuito con maggior verisimiglianza all'orefice Wenzel Jamnitzer, nato a Vienna nel 1508, morto a Norimberga nel 1585.

Nel Tesoro Reale a Monaco, son tolti al Cellini la celebre coppa ed il bacino in corno di rinoceronte; al British Museum

gli si nega la paternità d'un'anfora; al Museo di Cassel si attribuisce al Muelich o Mielich, che lavorava in Germania verso il 1575, una spada creduta del nostro orefice. E potrei continuare.

Può sembrare strano che tanti lavori attribuiti al Cellini appartengano ad artisti tedeschi; eppure la cosa è inconfutabile, perchè lo stile dei lavori annuncia il preciso esser loro, come fanno l'anfora e il bacino di S. Celso.

Nè escludo che alcuni di essi possano essere stati eseguiti in Italia, e persino nell'officina del Cellini.

Gli studi del Bortolotti hanno mostrato l'affluenza di artisti forestieri nell'Italia del Cinquecento; a Roma le botteghe, sto per dire, nè rigurgitavano; e parte erano fiamminghi e

francesi, parte, ossia i più, erano tedeschi. Un'altra circostanza capitale spiega l'influsso forestiero nell'arte italiana qui da noi, indipendentemente dalla presenza degli artisti d'altre nazioni. Lo sviluppo della incisione; la quale moltiplicava i modelli d'ornato e li diffondeva ne' paesi più lontani. Ed ora erano le stampe di Alberto Dürer, da cui molto attinse il nostro Marcantonio Raimondi; ora erano Giorgio Penez di Norimberga, Enrico Aldegrever di Vestfalia, Giovanni Brosamer di Cassel che volgarizzavano l'arte tedesca, come la italiana in Germania si diffondeva per via delle stampe di Enea Vico parmense. Quello che dico per la Germania potrei dirlo per la Francia, benchè in misura minore; perchè il gusto tedesco nel Cinquecento potè diffondersi da noi moltissimo, a motivo appunto delle stampe del Dürer e d'altri tedeschi: primo dei quali, dopo il Dürer, lo Schongauer. Aggiungasi che gli artisti italiani visitavano essi medesimi i paesi forestieri, la Germania, la Francia, la Spagna, chiamati da Carlo V, da Francesco I, da Filippo II, da Enrico VIII; e con questo e gli altri fatti si spiegheranno agevolmente certe differenze di gusto, le quali annunciano origini artistiche non nazionali, in lavori i quali potrebbero essere esciti da mani italiane, come forse l'anfora e il bacino di S. Celso.

Ho premesso che questi due lavori potrebbero perfino essere



Fig. 16. Anfora. Disegno originale di Bernardo Buontalenti agli Uffizi in Firenze.



Fig. 17. Anfora. Disegno originale del Secolo XVI agli Uffizi in Firenze.



opere dell'officina del Cellini. Difatti egli narra nella sua Vita che teneva presso di sé dei buoni lavoranti tedeschi. Ecco qua le precise parole; si leggono dove parla del suo castello di Parigi, subito avanti a quando racconta che Francesco Primaticcio gli tolse l'opera della fonte:

“ Volendomi io servire di quelle stanze lo mandai via (uno stampatore di libri); pur con qualche difficoltà non piccola. Vi stava ancora un maestro di salnitri; e perchè io volevo servirvi di queste piccole istanzette per *certi mia buoni lavoranti tedeschi*, questo detto maestro di salnitri non voleva diloggiare ecc. ”

Anteriormente il Cellini, dovendo incominciare la famosa saliera di Francesco I, dichiarava di aver preso molti lavoranti “ italiani, franzesi e todeschi ” di cui talvolta aveva “ buona quantità ” e soggiungeva che “ *alcuni di quei todeschi meglio sapevano che gli altri.* ”

Queste parole autorizzano a supporre che parte di que' lavori,

i quali si attribuirono al Cellini ed hanno gusto tedesco, possano essere stati fatti nell'officina celliniana. Nè io temo a dire come il Cellini medesimo una volta che aveva dei “ buoni lavoranti todeschi ” possa essersi innamorato di qualche opera tedesca che circolava nella sua officina; e vedendola in originale o in incisione possa averla imitata. Per la qual cosa, parte di quei lavori, oggi ribattezzati per tedeschi perchè sono di stile tedesco o partecipano a questo stile, potrebbero essere stati ideati e lavorati dal Cellini o dai suoi aiuti.

In un articolo illustrativo come il presente, non è lecito estendersi di più a parlare sulla influenza tedesca nell'oreficeria italiana, e in ispecie nelle opere del Cellini e dei suoi aiuti; basta avere accennato dei fatti inconfutabili. I quali, raccolti da uno studioso del bizzarro artista fiorentino e uniti ad altri, potranno recare l'ultimo giudizio sulla importante questione.

ALFREDO MELANI.

IX.

## GLI AFFRESCHI DI PIER DA CORTONA NELLA GALLERIA PALATINA IN FIRENZE

— Tav. 10. Fig. 19 e 20. —



ecolo addirittura meraviglioso fu per Firenze il Quattrocento.

La prosperità, la ricchezza di questo popolo di mercanti, che nel commercio avevano trovato sorgenti inesauribili di guadagni, che con ardimento infinito avevano saputo fondare anche ne' paesi più remoti case commerciali e bancarie, che erano riusciti a far conoscere, apprezzare, esitare in ogni parte del mondo i prodotti delle

loro officine, si rispecchiavano nel progresso infinito, splendido al quale erano salite le arti belle.

Cittadini più ricchi dei principi, che dei principi forestieri furono banchieri, fornitori, sovventori, profondavano senza sacrificio, senza esitazione dei veri tesori per inalzare palagi e ville sontuose, per edificare e adornare templi e santuari; e Firenze pur centro di un piccolo Stato, mentre si faceva superbamente bella, s'elevava alla potenza delle nazioni più popolate e più autorevoli.

Il fascino dell'arte e del bello, il prestigio della ricchezza e della magnificenza, attrassero sopra Firenze l'attenzione del mondo intero e richiamarono qui da ogni parte artisti, scienziati, personaggi cospicui, ammiratori di questo trionfo di splendori, entusiasti della cordiale ospitalità incontrata.

Già i Medici fatti grandi dal commercio, impiegavano l'ingegno potente e le ricchezze

immense ad assicurarsi la supremazia, che doveva guidarli sul trono; e con loro rivaleggiavano altre grandi famiglie.

Fu in questo felice periodo che fra tanti edifici rivelatori delle meraviglie dell'arte risorgente, Luca Pitti sulle molte case abbattute, fra gli alberi sradicati dal pittoresco poggetto di Boboli si pose a costruire il più grande dei palagi fiorentini, associando il nome suo al valore artistico d'uno dei più grandi architetti del tempo, Filippo di Ser Brunellesco.

Le vicende de' tempi, il progetto troppo ardimentoso, troppo audace, non permisero a lui di compiere l'opera mirabile, non consentirono ai successori di lui di godersi lungamente la sontuosa dimora, e nel secolo successivo, nel 1549, Bonaccorso Pitti si trovò costretto a venderla per 9000 fiorini d'oro ad Eleonora di Toledo moglie del Granduca Cosimo I de' Medici.

Il palagio de' Pitti, fino allora muto testimone d'una magnificenza che troppo presto era tramontata, divenne una delle più splendide reggie d'Europa; e la grandezza Medicea unita allo sfarzo esuberante di una corte foggiate ai gusti ed alle esagerazioni spagnuole, valsero a raddoppiare la grandezza dell'edificio, ad accrescerne gli annessi, a moltiplicarne le comodità, lo sfarzo, le attrattive.

La solenne imponenza della sua massa, le maschie impronte lasciate dall'arte di Filippo di Brunellesco, intimorirono anche le sfrenate arditezze dei barocchi, e la immensa mole nelle sue parti organiche, nelle sue linee esterne resistè ad ogni tentativo di trasformazione, serbando ge-

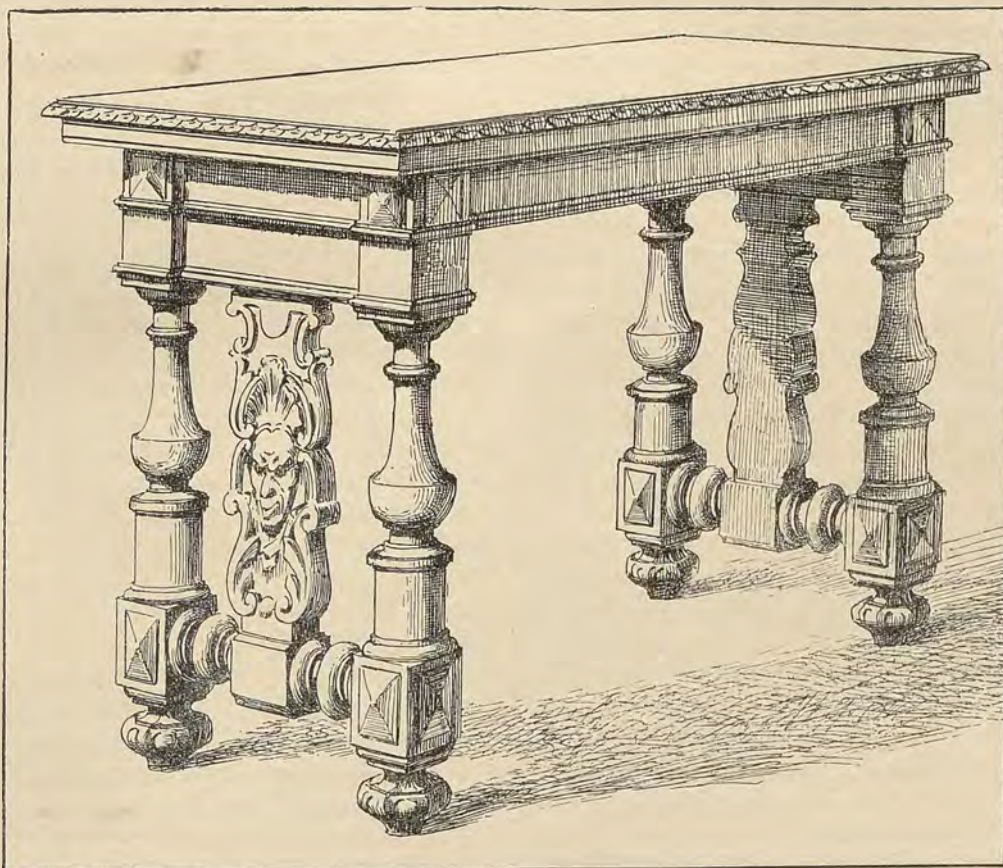


Fig. 18. Tavola della fine del Secolo XVI posseduta dal pittore Ermolao Paoletti di Venezia. (Vedi il Dettaglio N. 5).





losamente il carattere che le aveva impresso il gran maestro dell'arte fiorentina.

Nell'interno però, dove la decadente fortuna dei Pitti non aveva permesso al genio del Brunellesco di rivelarsi e d'esplicarsi, i nuovi gusti, la moda imperante, il sentimento affatto diverso dell'arte, ebbero libero campo di manifestarsi; negli ampi saloni, nelle lunghe gallerie, nelle luminose terrazze, nei quartieri d'abitazione, trionfaron il lusso esagerato delle decorazioni, il bagliore delle dorature, la smagliante vivacità dei colori.

E quindi i maestri, i seguaci, gli apostoli, gli adoratori dell'arte nuova che alla purezza gentile anteponeva le fantasie più singolari, si adoperavano ad accumulare nella Reggia Medicea ogni più stupenda varietà di dipinture, di sculture, di stucchi, di dorature, di stoffe.

Non era l'ornamento che più si confacesse all'ambiente: era anzi la maggiore delle stonature di fronte all'austera bellezza del severo palazzo, ma la moda invadente aveva già fatto un sacrificio troppo enorme rispettando il carattere della fabbrica, e poté e volle quindi imporsi, compensarsi, sfogarsi dove libero le si apriva il campo.

Era l'arte decadente, era la smaniosa ricerca di difficoltà, di novità, di strane fantasticherie, di singolarità di effetti e di contrasti; ma anche in mezzo a tuttociò il gusto decorativo, il genio inventivo, il sentimento del bello aveano modo di addimostrarsi, e nelle ampie sale che oggi fan parte della Reggia d'Italia e che servono anche ad accogliere tanti tesori artistici, l'amatore del bello trova molto da ammirare, come l'artista trova non poco da studiare e da imitare.

Sarebbe opera lunga soverchiamente ed estranea allo scopo nostro il discorrere, anche di volo, delle varie parti del palazzo che accoglie oggi i Principi di Casa Savoia, accennando alle opere compiutevi dalla fine del Cinquecento in poi. Basta per ora limitare il nostro rapido esame a quelle sale che oggi costituiscono il più splendido corredo del Palazzo Pitti, la Galleria cosiddetta Palatina.

Di queste sale, cinque specialmente richiamano la nostra attenzione, cinque vasti ambienti che corrispondono colle finestre sulla fronte del palazzo e che hanno comune il carattere, perchè decorate da uno stesso artista, il quale ebbe a' suoi tempi altissima e lusinghiera fama e poté in esse rivelare a suo bell'agio la potenza del suo genio inventivo, dar libero corso alla fantasia spigliata.

L'artista fu Pietro Berrettini, dalla città ond'ebbe i natali chiamato più comunemente Pier da Cortona, uno de' coloritori più forti del suo tempo ed uno di coloro che più ebbero occasione di dar prova di prodigiosa attività.

Era nato nel 1596 e da Baccio Ciarpi fu avviato nel cammino dell'arte; ma andato giovanissimo a Roma trovò larga copia di elementi di studio, e deciso ad occuparsi più particolarmente di dipingere a fresco e di far lavori di decorazione, cercò ispirazioni ed esempi nelle opere di Raffaello e del Caravaggio.

Ma aveva istinti propri, il desiderio del nuovo lo attraeva; e sentiva, non solo di non poter resistere alla corrente che trascinava l'arte italiana verso un genere differente dell'antico, ma la mania invece di dedicarsi tutto a questa trasformazione e di recarvi il tributo del suo ingegno potente.

L'immaginazione fervidissima lo portava a creare composizioni grandiose, ad esplicare concetti originali, a creare effetti gagliardi di colori e di mosse, trascurando invece le forme e l'espressione.

A Roma, uno de' suoi più grandi lavori fu la volta del salone del palazzo Barberini, un'opera di per se stessa imponente, ammirabile per effetto di chiaro-scuro e che gli procurò fama di freschista fra quanti erano allora ad esercitar l'arte colà. E così furono pure molto favorevolmente giudicati i dipinti per la chiesa di S. Bibbiana.

Il Berrettini ebbe l'alta protezione della casa Medicea, la quale non lasciava mai sfuggire l'occasione per adornare i suoi palazzi e le sue ville colle opere degli artisti, che più erano in voga, che più erano apprezzati e ricercati.

Ed egli ebbe quindi incarico di decorare con ogni maggiore sontuosità cinque delle sale del Palazzo Pitti, dove i Granduchi cominciavano già a raccogliere e a disporre i capolavori d'arte che per ogni dove andavano acquistando.

Fu verso il 1640 che il Berrettini simise all'opera, esplicando e svolgendo cinque soggetti grandiosi, che Michelangelo Buonar-

roti il giovane aveva immaginati coll'intenzione di associare a concetti mitologici l'apologia delle virtù, dei meriti, della potenza della famiglia Medicea.

Ciascuna sala fu dedicata ad una delle mitologiche divinità, talchè anche oggi quelle cinque sale s'intitolano di Venere, d'Apollo, di Marte, di Giove e di Saturno.

Il Berrettini certo non lavorò solo, perchè la mole del lavoro nol consentiva e perchè a que' tempi i maestri che si dedicavano a tali opere di decorazione ebbero sempre costume di circondarsi di compagni e di discepoli, e si sa già che con lui lavorò più specialmente un altro valente pittore di quei tempo, Ciro Ferri. È un fatto però che egli riuscì a condurre e indirizzare il lavoro con singolare unità di carattere, di forme, d'intonazione, quasi da far dimenticare che ad una sola mente dovevano obbedire fantasie e mani diverse.

Nella prima sala, quella di *Venere*, è figurata Minerva che toglie a Venere un giovinetto, rappresentante Cosimo I, e lo conduce da Ercole, significando la Ragione che toglie la Gioventù dalla Mollezza e la guida verso la Forza. Nelle lunette sono antichi personaggi ed in alto delle pareti i ritratti di Principi e Papi di Casa Medici.

Nella sala di *Apollo*, che fu compiuta da Ciro Ferri, Cosimo I. figurato sotto le spoglie del solito giovinetto, si appoggia alla clava di Ercole, e presentato dalla Gloria e dalla Virtù, va dinanzi ad Apollo. Attorno sono le Muse e nei peducci i ritratti di poeti e di legislatori degli antichi tempi.

La sala di *Marte* ha nel centro del soffitto un grande stemma Mediceo circondato da trofei d'armi e sorretto da putti volanti. Marte, dio della guerra, si libra fra un combattimento terrestre ed una battaglia di mare. Da un lato è la Vittoria fra la Pace e l'Abbondanza.

*Giove*, nella sala che da lui prende nome, è in atto di porgere la corona dell'immortalità al giovane fatto più grande e simboleggiante Cosimo I, vestito da guerriero e accompagnato dalla Fortuna e da Ercole. Attorno sono molte figure simboliche, le quali esprimono il concetto della pace e dell'attività prosperosa, sostituite alla desolazione della guerra.

Nell'ultima sala, *Saturno* accoglie Cosimo I già uomo provetto che, guidato da Marte e dalla Prudenza, va a ricevere la corona della Gloria e dell'Eternità.

È, come si vede, tutto un poema di lodi esuberanti per la potenza e la gloria di casa Medici, che i Medici stessi vollero consacrare alla memoria di Cosimo, l'autore della loro grandezza,



Fig. 19. Angolo nella volta della Sala di Marte nella Galleria Palatina in Firenze.



e che gli artisti seppero esporre in modo da lusingar l'ambizione de' committenti.

In tutte queste opere il Berrettini apparisce abilissimo nell'ideare, nel comporre e nel disporre i suoi soggetti, felicissimo negli effetti potenti di chiaro-scuro, vivace e brioso nel colore in generale, meno che nei volti, i quali sono generalmente fiacchi per intonazione e privi di espressione. Così egli è scorretto e volgare nel far delle pieghe, convenzionale negli atteggiamenti quasi sempre esagerati, per quanto riproducano attitudini, pose e scorti studiati evidentemente dal vero.

È un vero trionfo del convenzionalismo nelle forme, negli effetti, nei contrasti; ma contuttociò la rivelazione di un sentimento decorativo energico e gagliardo è innegabile.

Felici, anche più delle composizioni figurate, sono i partiti decorativi, i complementi, se dir si vuole, che racchiudono e fanno risaltare i grandi affreschi delle volte e delle lunette. Qui il gusto si mantiene ancora abbastanza puro e corretto, le forme e gli elementi proprii del secolo anteriore non sono scomparsi, e certe parti possono additarsi come preziosi esempi di bella decorazione ornamentale ed architettonica. G. CAROCCI.



Fig. 20. Volta della sala di Saturno nella Galleria Palatina di Firenze.

X.

## NOZIONI PRATICHE

— Fig. da 21 a 25. —

I.

### DEL LEGNAME NELLE ARTI INDUSTRIALI

Il legno è la materia prima adoperata dallo stipettajo, dall'intagliatore e da altri simili artefici. Non è compito nostro il parlare sulla stagione propizia per abbattere le piante, nè il dire come si debba procedere alla stagionatura delle piante abbattute e segate. Ci basti avvertire che devono ripudiarsi i legnami deperiti per la *ghiacciatura*, proveniente da forti geli, la quale si mostra nelle piante con fessure che dal midollo vanno alla corteccia; per la *putrefazione* o decomposizione delle fibre, origine della carie; per la *nodosità* derivante da un soverchio numero di rami inseriti nel tronco; per la *tarlatura*, decomposizione meccanica dovuta ai vermi; e finalmente quei legni detti *cipolle* nei quali si separano quasi senza sforzo degli strati concentrici longitudinali.

Questo prezioso materiale da costruzione va distinto in legname *indigeno* ed in legno *esotico*, e convien notare che quest'ultimo serve specialmente allo stipettajo, come tutto il legno del quale si apprezzi la tinta e la grana fibrosa, dolce e consistente. Il legname invece molto duro, di compattezza omogenea e di tinta uniforme si preferisce dall'intagliatore.

Ecco i più importanti legnami nostrali, che si trovano in commercio.

1) *Noce*. Di grande uso tanto per l'ebanista quanto per l'intagliatore nella costruzione di mobili. Il noce da montagna è preferibile per la venatura a quello di campagna, detto noce bianco. Prezioso anche per il carrozziere, l'armajuolo ed il tornitore, acquista più pregio quanto più è vecchio e stagionato.

2) *Quercia*. Dura e durevole, più ancora se si lascia seccare per qualche anno dopo la segatura, da noi trova ottimo impiego nella costruzione di oggetti relativi all'economia rurale e domestica. Per la sua flessibilità e difficoltà a rompersi è ottima nella costruzione delle navi, ma nei paesi nordici si adoperava anche per l'intaglio.

3) *Bosso*. Assai duro e quindi molto adatto all'intaglio ed alla tornitura; col suo color giallo è suscettibile di una pulitura magnifica. Non teme il tarlo, e l'incisore in legno o silografo lo preferisce a tutti gli altri legni per la sua fibra compatta.

4) *Acero*. Legname ricercatissimo per i lavori di tornio ed anche per la costruzione dei mobili. Ha color bianco, durezza mediocre, ed assume pulitura bellissima.

5) *Larice*. Di gran uso nella nautica, nella carpenteria e nell'arte del bottajo; è prezioso quanto la quercia, non viene attaccato dal tarlo e com'essa conservasi sotto acqua. Il finestrajlo lo impiega a preferenza degli altri legni.

6) *Abete*. Adoperato sempre o quasi nell'orditura dei mobili di lusso, come pure dal carpentiere e dal costruttore di mobili comuni di uso domestico.

7) *Pero*. Di bel colorito rossastro, si adoperava molto sia dallo stipettajo, sia dall'intagliatore. Il tornitore ne fa grande uso, e serve anche per silografie andanti, essendo, benchè leggero, abbastanza compatto.

8) *Castagno*. È legno incorruttibile, fragile e di tinta oscura. Lo stipettajo lo adoperava, ma il bottajo assai più. Il primo gli dà artificialmente l'aspetto del mogano, come col pero si fanno imitazioni dell'ebano.

9) *Cirmolo*. Pianta resinosa come il larice e l'abete; si usa molto dall'intagliatore, specialmente per intagli grossolani, e si ha l'arte di colorirlo in modo da imitare il noce, che è più duro e costoso.

10) *Faggio*. Sarebbe un buon materiale per lo stipettajo ed il tornitore se il tarlo non lo intaccasse, nè si piegasse per l'azione atmosferica. Facendolo bollire nell'acqua per qualche ora si toglie molto ai predetti inconvenienti. È bianco picchiettato.

11) *Olivo*. Ricercato assai per l'intarsio, ed anche dai tornitori. È giallo a vene nere, ed assume pulitura perfetta, ma è fragile.

12) *Carpino*. Col suo colore quasi bianco, la grana serrata e gli strati a zig-zag, questo legno, che non si contorce ed è durissimo, riesce di somma utilità all'intarsiatore, sebbene poco suscettibile di pulitura.

13) *Ciliegio*. Quello di montagna ha un color rosso quasi eguale alla tinta del mogano, ed è più duro e di grana più fina che quello cresciuto in pianura. Quest'ultimo si colora artificialmente, ed ambedue si adoperano dallo stipettajo, ma raramente dall'intagliatore.

14) *Tiglio*. È legno assai tenero ed adoperato spesso nella scultura, ma si pulisce difficilmente.

15) *Agrifoglio*. Suscettibile di pulimento bellissimo, ha colore bianco avorio ed è ricercato dagli intarsiatori e dai tornitori, benchè di difficile lavorazione per la sua grande durezza.

16) *Pomo*. Adoperasi con buon esito, per la fibra, per la durezza ed il colore rosso venato, nei vari lavori d'ebanisteria.

17) *Platano*. Somiglia al faggio, di color bianco smorto a picchiettature, e si torce assai ove non sia bene stagionato. Serve per il falegname, l'ebanista





ed il tornitore, avendo la grana fine, ricevendo buona pulitura ed essendo di facile lavorazione.

18) *Frassino*. Di colore biancastro, duro, tenace e flessibile, ha la fibra compatta e quindi facilmente pulibile: ha bella macchia ed è quindi usato con buon effetto dallo stipettajo. Una qualità di Frassino somiglia all'Olivo.

19) *Pioppo ed Ontano*. Si adoperano in cambio dell'abete; il primo è preferito per le coperture, i pavimenti e le scale, se debitamente stagionato; il secondo si adopera dai tornitori.

20) *Acacia*. Legno assai resistente, di colore giallo verdastro, assai stimato specialmente dai costruttori di carri e ruotabili in genere. Si lavora e si pulisce bene.

21) *Gelso*. Legno apprezzato dal bottajo, di un bel colore giallo, ma di grana grossolana.

22) *Sorbo*. Legno di color rosso vinato, pesante, duro e di grana fina, suscettibile di bel pulimento. Si impiega come il *Leccio* per la costruzione degli arnesi da falegname, per silografie grossolane ed in molti altri lavori.

23) *Pino e Cipresso*. Legname compatto ed ottimo per costruzioni subacquee. È quasi incorruttibile e di lunghissima durata, e gli armadi di cipresso sono sfuggiti dalle tignuole.

24) *Érable*. Specie di acero. La varietà più bella è la inglese. È biancastro, duro e leggero. Si adopera nei lavori d'intarsi e per gli stromenti musicali: può lavorarsi bene al tornio e dà impiallaccature finissime.

Anche il *Giuggiolo*, benchè non si trovi in commercio, si presta a lavori d'intaglio finissimi.

I legnami esotici principali di uso quasi esclusivo dell'ebanista e dell'intarsiatore, sono i seguenti:

L' *Ebano*, durissimo e pesantissimo, d'ordinario nero, talvolta variegato, verde o rosso, e di facile pulitura. Viene dalle Indie occidentali e serve per l'intarsio e per le scorniciature.

Il *Mogano*. Legno bello e compatto. Non si storce nè teme il tarlo; ha vivace colore ed è di agevole lavorazione e pulitura. Il migliore proviene dalla Giamaica e si presta mirabilmente alla costruzione dei mobili di lusso.

Il *Palissandro*; legno americano molto duro, di color bruno violetto con venature e macchie più chiare. È costoso, ha buon odore, e si adopera molto nell'ebanisteria, nell'intarsio e nella fabbricazione dei pianoforti.

Il *Campeggio* col suo rosso brillante, il *legno del Brasile* col suo color cupo, il cinese *Badiana* di un grigio rossastro colle sue diverse varietà ed il *legno della Cayenna* a vene giallo rosse o grigie sopra fondo rosso cupo, sono tutti legni adoperati con buon effetto nella intarsiatura. Servono a svariati lavori l' *Amaranto* di color viola bruno, importato dalla Guyana; il *legno di Cocco* delle Antille, di tinta unita giallo-cupa; il *legno Corallo* delle Indie a grana giallo-rossa; il *legno ferro* o *legno satinato* della Guyana coi colori giallo-chiaro, o giallo-cupo venato, o porpora vivo con finissime venature brune, che pulito diventa cangiante come la seta.

Conviene pure ricordare il *Guajaco* di color giallo, originario delle Indie occidentali e dell'America meridionale: il *Magnolio* di color arancio, proveniente dalla Pensilvania; il *Cipresso del Giappone* adatto a prendere qualunque impronta per la sua fibra molle, e che posto sotto terra, indi macerato nell'acqua prende un bel colore turchino; il *Legno rosa* dalle Antille e dalla China, che ha l'aspetto di un marmo; il *Sandalo*, distinto in bianco, citrino e rosso dalle Indie orientali; e finalmente il *Cedro del Libano*, non attaccato dal tarlo, incorruttibile, tenero e dolce al lavoro, adoperato di preferenza nella fabbricazione dei lapis.

II.

## FERRI DELL'INTAGLIATORE

Enumerando i ferri principali adoperati nei lavori d'intaglio ci proponiamo di mostrare le fasi salienti per le quali un pezzo di legno deve passare prima di riuscire scultura completa. Codeste fasi possono ridursi a cinque.

Preso un pezzo di buon legname, quindi senza alcuno dei difetti accennati nel precedente capitolo, si passa al falegname affinché lo squadri, e riduca perfettamente piane le due facce maggiori. — Sulla faccia che deve andare scolpita a rilievo piuttosto alto, si disegnerà l'insieme del lavoro, e se una piccola parte dovrà superare la grossezza del pezzo, a risparmio di legname e di tempo, si avrà cura di incollarvela sopra bene a posto.



Fig. 21. Primo periodo d'un intaglio in legno.

Tutto ciò è indicato a sufficienza nella Fig. 21, ed i seguenti lavori devono sempre eseguirsi colla scorta del modello, plasticato in precedenza. — Cominciarsi dal fissare il disegno dell'insieme a mezzo di un solco, il quale si effettua mediante il così detto *ferro a V* della forma indicata qui sotto, ove si mostra anche il taglio in grandezza reale.



Preparato il solco si comincia ad abbassare il fondo nel modo indicato dalla Fig. 22, avendo cura che le masse principali restino bene individuate e

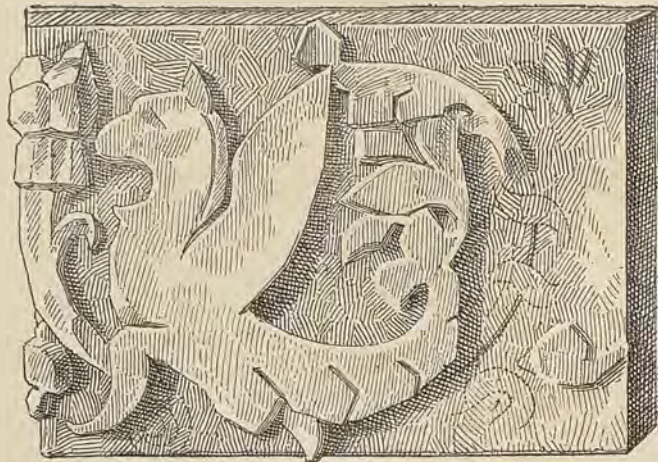
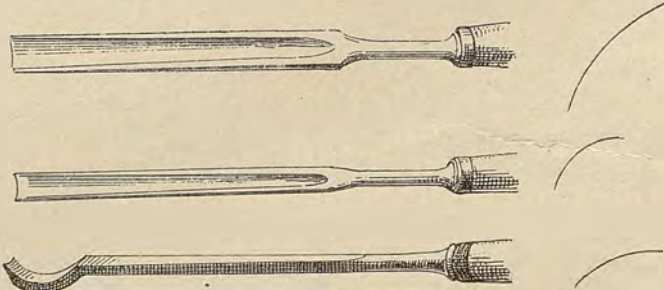


Fig. 22. Secondo periodo d'un intaglio in legno.

trascuando affatto il dettaglio, ed anche l'insieme delle parti basse, come i peduncoli e le foglie di minore rilievo, cose tutte che su questo fondo provvisorio vanno nuovamente segnate, rettificando scrupolosamente la loro forma e posizione.

In questo lavoro si adoperano i ferri seguenti: la *sgorbia grande*, la *sgorbia piccola*, e la *sgorbia curva*, tutte indicate nella forma e nella grandezza del taglio segnato accanto.



Tali ferri sono indispensabili, ma naturalmente l'artista, sebbene possa con questi soli raggiungere l'intento, ne adoperava diversi altri consimili di grandezze varie, e li adoperava tanto a forza di braccio quanto battendoli con un mazzuolo di legno.

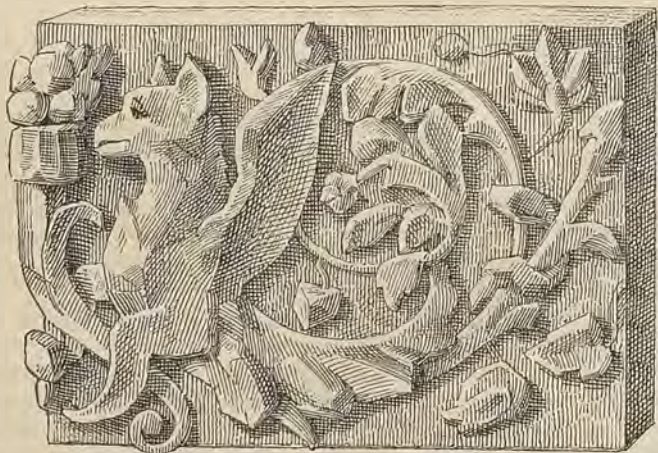
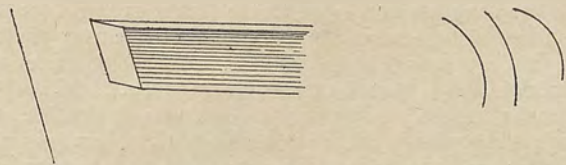


Fig. 23. Terzo periodo d'un intaglio in legno.

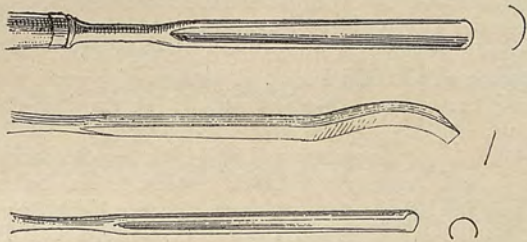
Il terzo periodo di lavoro, espresso nella Fig. 23, consiste nell'indicare grossolanamente i piani principali delle masse e solcando col ferro angolare od a V le tracce del disegno rifatto sul piano provvisorio: ciò che conduce ad un nuovo abbassamento nel piano stesso. Si indicano pure in questo periodo i lobi principali al margine del fogliame. Gli stromenti adoperati per questo la-



voro sono: lo *scalpello piano*, del quale la figura seguente indica il profilo ed il taglio in grandezza naturale: alcune *sgorbie* assortite, delle quali sono accen-



nati qui sopra i tagli: la *sgorbietta mezzo-rotonda*: lo *scalpello curvo*: e final-



mente il *tassello grosso*



Fig. 24. Quarto periodo d'un intaglio in legno.

Esaminando la Fig. 24 vediamo l'opera condotta nel quarto periodo, in cui si fa più netta la modellazione delle parti sporgenti, indicando con sufficiente esattezza di forme anche i rilievi minori.

In questo periodo restano ancora da marcarsi alcuni dettagli, dove finora non si era curato che l'insieme. Il fondo presso a poco è a posto, soltanto abbisogna di una diligente spianatura. Il fogliame ed il grifo hanno già assunto il giusto carattere, e siamo giunti alla quinta fase dell'opera, avvertendo che per i lavori ora enunciati si adoperano i ferri già indicati dianzi, con qualche altro simile di varia grandezza.

L'ultimo periodo esige la massima diligenza. Nelle operazioni precedenti si è lasciata sempre alcun poco eccedente la massa, al fine di aver campo libero per qualche eventuale modificazione nel movimento e nella espressione del soggetto. La pulitura si conduce quanto più si può innanzi collo scalpello, indi si fa uso della *raspa piana e tonda* e talvolta della pelle di pesce, per termi-



nare di nuovo collo scalpello, con cui il bravo intagliatore marca definitivamente i piani, le nervature e tutte quelle minuzie che danno la scultura finita. Un ferro a V piccolissimo servirà per definire delicatamente il dettaglio.



Fig. 25. Intaglio in legno finito.

Il disegno della Fig. 25 mostra finalmente il pezzo di legno condotto al suo termine.

B. LAVA.

XI.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

J.-B. GIRAUD. *Les Arts du Métal*. Recueil descriptif et raisonné des principaux objets ayant figuré à l'Exposition de 1880 de l'Union Centrale des Beaux-Arts. — Cinquante planches en héliogravure hors texte. Parigi, senza data.

Questo eccellente lavoro ebbe per punto di partenza la sesta Esposizione dell'Unione Centrale, e doveva esporre la storia delle applicazioni artistiche del metallo, dall'antichità ai tempi moderni. Da ciò il titolo: *Le Arts del Metallo*. L'A. sperava di mettere in atto il suo meritorio proposito col materiale della Esposizione di Lione, ma l'Esposizione non corrispose totalmente all'aspettativa di chi l'aveva ideata, e nemmeno del Sig. Giraud, che voleva cavarne un lavoro storico completo sui lavori in bronzo, su l'oreficeria civile e religiosa, sulle armi e le armature, su la numismatica e la sigillografia, sui lavori in ferro, ecc.

All'Esposizione di Lione si ebbero bensì delle serie assai complete, come quelle dei bronzi, della sigillografia e degli smalti, ma alcune addirittura povere; per la qual cosa l'A. dovette restringere il quadro delle sue ricerche, limitandolo al materiale di cui poteva giovare. Cosicché, scelti gli oggetti da riprodurre in belle tavole eliotipiche, egli fece un riassunto contenente osservazioni storiche e tecniche sulle arti del metallo; e premesse la descrizione di ogni oggetto, accompagnata dalle note sulla sua provenienza, sulle sue dimensioni e sulle sue caratteristiche. Talchè il lavoro del Giraud, per quanto si presenti sotto diversa e più modesta forma di quella che l'A. avrebbe

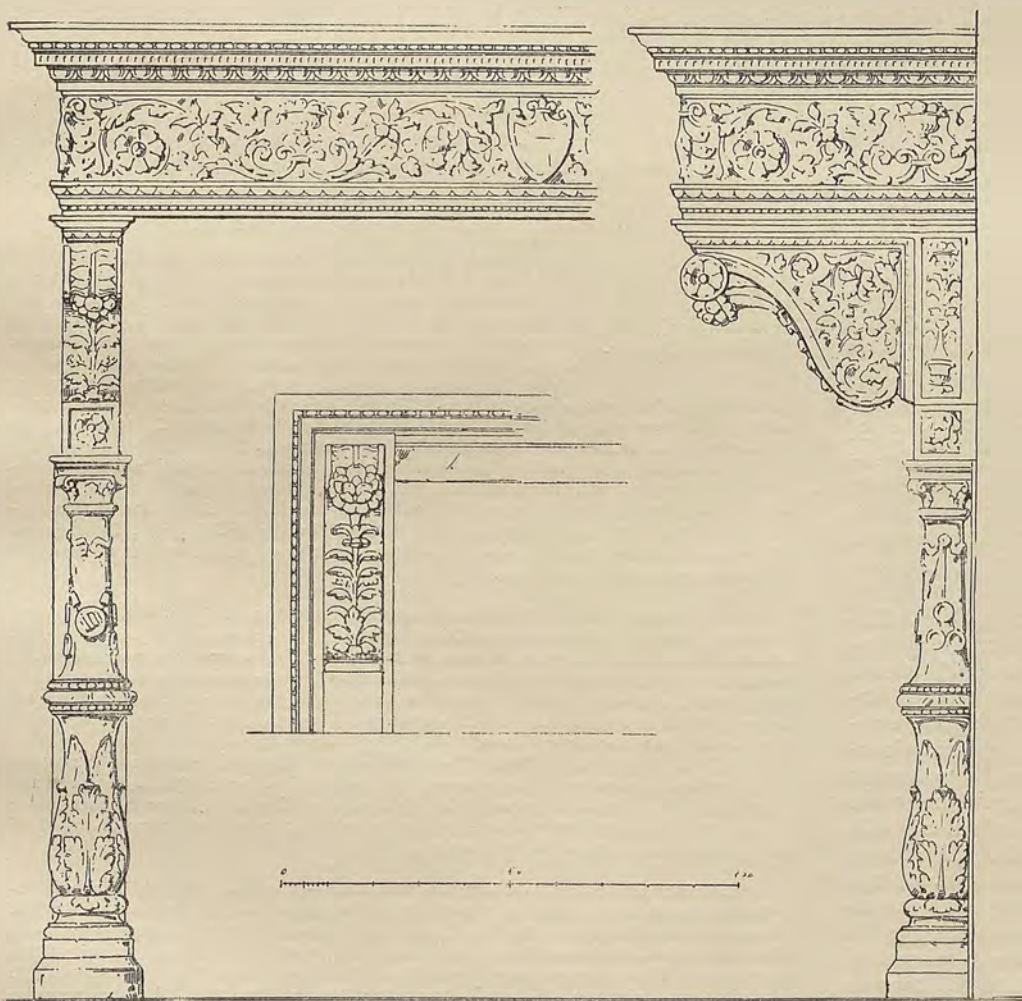


Fig. 26. Camino in pietra, regalato dall'antiquario Sig. Favenza alla Scuola di S. Giovanni Evangelista in Venezia. Principio del Secolo XVI. (Vedi Dett. 6, 7 e 8).





voluto, è raccomandabile alle scuole, alle officine, ai collezionisti che amano i buoni libri. Ne trarranno profitto soprattutto gli orefici e i gioiellieri; nè ai bronzisti gioverà poco; ed io faccio voti che ogni esposizione d'arte sia seguita da un volume come quello di cui sto scrivendo.

La riunione di oggetti diversi appartenenti a collezioni private, rende agevole il ricordo di essi per mezzo di buone fotografie, che non si potrebbero eseguire senza l'occasione delle esposizioni; perciò i libri come questo del Giraud, sono il maggiore utile, forse, che gli studiosi ritraggano dalle esposizioni regionali o generali.

FR. FISCHBACH. *Ornamente der Gewebe mit besonderer Benutzung der ehemaligen Bock'schen Stoffsammlung des K. K. Oesterr. Museum für Kunst-Industrie in Wien.* Hanau 1874.

Chi ha bisogno di modelli di stoffe antiche non può far a meno di questa copiosa e bella raccolta del Fischbach. È un esteso campionario di motivi, tolti da originali che formano la collezione di stoffe del Museo d'Arte Industriale di Vienna. Vi sovrabbondano le stoffe nello stile del Rinascimento, e vi sono ben rappresentate anche le stoffe medievali, specialmente bizantine; di cui, come delle prime, è data riproduzione chiara e in colori. Il Fischbach è altresì un fedele riproduttore; per questo la sua raccolta viene consigliata a quanti hanno bisogno di attingere ad una fonte pura la ispirazione d'un motivo stilistico.

La raccolta, oltre a contenere dei campioni diversi d'età, ne contiene diversi di scuole. Cossicché, accanto ad una stoffa fiorentina, se ne vede una veneziana; accanto ad una siciliana, ce n'è una genovese. E la Spagna in seconda linea, ma assai largamente è rappresentata nella raccolta del Fischbach; così come la Germania e la Francia.

In una lista, a parte, sono indicate le generalità d'ogni campione riprodotto; e alla chiarezza e fedeltà del Fischbach si aggiunge la stampa eccellente.

*Quindici tavole di Ornamentazione policroma del secolo XIII, desunte da mosaici e dipinti delle due basiliche di S. Francesco d'Assisi, col processo della costruzione geometrica delineata nella pagina posteriore di ciascuna tavola, per uso delle scuole di disegno.* Senza data, ma recente.

Di chi sono queste quindici tavole? Sul frontispizio non è detto. In che anno furono stampate? Nemmeno l'anno si sa dal frontispizio. Perché il prof. A. Venanzi d'Assisi abbia taciuto il suo nome, non intendo; e se è per modestia, la sua è eccessiva.

L'A. con questa raccolta intende di esercitare gli scolari un po' avanti nel disegno geometrico, con delle costruzioni in cui il disegno fatto colla squadra e col compasso, si intreccia e si fonde al disegno a mano libera; e propone come tema di questi esercizi, alcuni motivi musivari degli zoccoli e delle fasce dipinte in quel mirabile tempio medievale ch'è S. Francesco d'Assisi. Egli stesso pazientemente ricostruisce e geometrizza ogni tavola, acciocché la esecuzione torni più facile allo scolaro; il quale si inizia, colle tavole di questa raccolta, all'esercizio dell'acquerello policromo; essendo i modelli tutti coloriti.

La raccolta del prof. Venanzi non è utile soltanto alle scuole, può esserlo anche agli ornatisti; i quali vi attingeranno motivi ornamentali per decorazione di chiese bizantine e gotiche. Perciò il Dugento e la scuola greco-medievale, se sono quivi rappresentati da alcune fasce della basilica inferiore ove dipinsero, avanti Cimabue, degli artisti di lui meno valenti per quanto stimati, il gusto che si dilontana dal fare bizantino vi è pure rappresentato, da alcune fasce della chiesa superiore, le quali ricordano quelle della cappella degli Scrovegni a Padova, e non sono lontane molto dalle altre che fra' Iacopo Toriti e fra' Iacopo da Camerino, sul finire del Dugento, facevano negli sguanci delle finestre absidali di S. Giovanni in Laterano a Roma. Altri, il Gruner per esempio, si occupò, vari anni sono, della parte ornamentale di S. Francesco, e pubblicò alcuni motivi in una opera ponderosa di cui parlerò; ma il prof. Venanzi con questo saggio, fa desiderare una raccolta più vasta e ricca della presente, di motivi ornamentali attinti a quella fonte inesauribile ch'è il tempio d'Assisi, ove dipinse Cimabue, Giotto si formò e si eternò, e forse lavorò Gaddo Gaddi, amico di entrambi.

H. HAVARD. *Histoire de l'Orfèverie française.* Parigi 1896.

C'era nel XVII secolo un vescovo d'Aix dotato d'una faccenda sì abbondante che dappertutto si diceva di lui: "M. de Cosnac è d'una eloquenza che non lascia il tempo di dubitare delle sue parole, benchè per la quantità che ne dice non sia possibile credere che possano esser tutte vere.", M. de Cosnac mi è venuto in mente nell'aprire il nuovo in 4° grande dell'Harvard, autore d'ingegno e facile produttore di volumi si ponderosi da far pensare se proprio tutto quello che contengono, come le parole del vescovo d'Aix, possa esser tutt'oro di zecca.

L'Harvard in poco tempo messe assieme i volumi del *Dizionario della Decorazione*; il quale, recentemente rifuso, contiene 5,634 colonne di stampa fitta. L'anno scorso pubblicò un altro grosso in 4° sul Galland; e quest'anno ci regala la *Storia dell'Oreficeria francese* dall' antichità... d' Egitto ai giorni presenti, in 472 pagine di testo, con una infinità di incisioni e 40 belle tavole in cromo.

Avverto gli artisti che le incisioni sono tutte molto piccole e alcune un po' troppo da giornale per essere bene utilizzate; e parte sono tratte o ridotte dall'opera del Fontenay: *Les Bijoux anciens et modernes*. Su l'oreficeria medievale l'Harvard, che poteva scegliere in Francia come voleva, si è limitato ad alcuni tipi i quali, riprodotti in piccolo, hanno aspetto scolorito e non rappresentano la sontuosità degli originali.

A. M.

XII.

## NOTIZIE

POMPEI. — Negli ultimi giorni del 1895 è stata scoperta a Pompei una nuova casa che si dice interessantissima. Collocata verso il nord-ovest della città, nella sesta regione, e in prossimità del vico storto e della via degli scienziati, la nuova casa ha il peristilio ornato da tavole di marmo coi piedi artisticamente scolpiti e da statuette di Bacco, di Fauni, d'Amori. La casa, oltrechè dal lato architettonico e scultorico, è ragguardevole sotto il rispetto della pittura decorativa; nella sua sala maggiore va ornata d'un fregio di putti variamente atteggiati, ed altri suoi locali sono fioriti d'affreschi assai singolari, come Ercole fanciullo che soffoca i serpenti (lo stesso soggetto fu scoperto parecchi anni sono in un'altra casa pompeiana ed ora figura al Museo di Napoli), un re circondato da baccanti ecc.

In proposito di Pompei, ci è doloroso rammentare la morte di Giuseppe Fiorelli, che molto e sagacemente si adoperò nella direzione degli scavi e nello studio della storia dell'antica città.

IL MAUSOLEO DI GALLA PLACIDIA. — *L'Arte*, che ha illustrato questo gioiello dell'arte bizantina occidentale con riproduzioni in colori e in bianco e nero, plaudisce alla deliberazione testè presa dal Governo, di isolarlo per la sua migliore e sicura conservazione.

L'ARTE A CITTÀ DI CASTELLO. — Sotto questo titolo l'editore S. Lapi annuncia una pubblicazione di gran lusso dovuta al sig. G. Magherini Graziani. L'opera stampata su carta a mano in soli 300 esemplari numerati, si comporrà di circa 400 pagine con 45 tavole fuori testo, di numerose incisioni intercalate e di un atlante di 60 tavole in cromo, eliotipia, intaglio e fotocromolitografia, delle quali alcune in colori ed oro. L'arte decorativa ha larga parte in quest'opera e i tre ultimi capitoli tratteranno della "Maionica Castellana", dei "Lavori d'intaglio o di tarsia", e dell' "Oreficeria".

Fra i disegni illustrativi del testo vi saranno alcuni soffitti e alcuni particolari decorativi tratti da quadri, nonché il disegno di alcuni stelli corali, e fra le tavole fuori testo, una facciata in graffito, dei soffitti, dei pavimenti ecc. Alcuni simili soggetti si troveranno eziandio fra le tavole dell'Atlante. Ripareremo dell'opera; che, a quanto pare, è un utile contributo specialmente all'arte del Rinascimento. Costa 400 lire.

LA RIFORMA DEL R. OPIFICIO DELLE PIETRE DURE. — L'antico Opificio toscano, che ha ricordi e tradizioni gloriose, in questi ultimi tempi era ridotto di una utilità molto discussa e discutibile. La stampa toscana, segnatamente, ne domandava una riforma, affinché l'Opificio corrispondesse meglio e più praticamente ai nuovi tempi; e la riforma è giunta colla pubblicazione del nuovo regolamento, di cui basta riprodurre il primo articolo per giudicare la trasformazione che segnaliamo.

" Il R. Opificio delle Pietre Dure è riformato per modo che presti il proprio concorso nel restauro di monumenti e di pubbliche opere d'arte, ed eseguisca riproduzioni in gesso o galvanoplastica a scopo di studio, oltre a continuare le sue tradizioni col restaurare antiche opere di commesso e altre decorazioni congeneri e compierne delle nuove. "

IL CONCORSO PER UNA LAMPADA VOTIVA. — Un Comitato di signore fiorentine stabili di donare una lampada d'argento al tabernacolo della SS. Annunziata a Firenze; e fu bandito un concorso al quale presero parte molti distinti artisti. Si domandarono dei modelli, non de' disegni, e fu consiglio eccellente. Vinse il concorso l'argentiere Giuseppe Gherardi con un modello eseguito sul disegno del prof. Francesco Morini; la Commissione propose inoltre un premio di incoraggiamento allo scultore polacco Leone Zawiejki residente in Firenze.



Fig. 27. Anfora. Disegno originale di Cherubino Alberti agli Uffizi in Firenze.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIII.

## ALCUNE OPERE D'OREFICERIA DEL CINQUECENTO

— Tav. 18. Fig. da 28 a 33 —



L proposito delle stupende opere di oreficeria, che riproduciamo nella Tavola 18 e nelle figure qui accanto, il signor Eugenio Plon nel suo grosso e ricco volume pubblicato anni addietro a Parigi su Benvenuto Cellini, sui lavori ad esso attribuiti e su quelli de' suoi scolari o imitatori, fa molte notevoli considerazioni. La celebre *Cassetta Farnese* (Fig. 28)

gli rammenta che un certo numero di cofanetti e di stipi venne attribuito al bizzarro autore del Perseo, benchè in nessuno de' suoi scritti abbia fatto cenno di questo genere di lavori, cui la sua professione non gli deve avere permesso di rimanere estraneo. I cofanetti e gli stipi erano in grande auge nel Cinquecento. Il Vasari parla, fra gli altri, di quella cassetta che Valerio Belli vicentino lavorò con bassorilievi di cristal di monte (Fig. 29 e 30) per il papa Clemente VIIe che, pagata duemila scudi d'oro, venne dal pontefice donata al re Francesco di Francia, e poi tornò a Firenze nel Gabinetto delle gemme alla galleria degli Uffizi.

La Cassetta Farnese, serbata nel Museo nazionale di Napoli, è rappresentata nel suo insieme qui accanto e in una parte, più in grande, nella Tav. 18. Il lavoro, tutto d'argento dorato, con minuti intagli in cristallo di rocca, fu da qualcuno attribuito, al solito, a Benvenuto, mentre si sa, e il Vasari anche lo dice, che è ammirabile fatica di Manno fiorentino e di Giovanni

Bernardi da Castel Bolognese, condotta per incarico del duca Pier Luigi. Agli angoli stanno sedute le figure di Marte, di Minerva, di Venere e di Bacco. Nella cariatide di mezzo, sul petto, si vedono gli stemmi di Casa Farnese; e poi sfingi, figure sdraiate, cartelle, cartocci, che, sebbene l'opera risalga al 1540, fanno pensare al Secento; senonchè in tutto v'ha una grazia che il Secento non seppe serbare. Delle storie intagliate dal Bernardi e chiuse negli ovali il Vasari dice, senza esagerare, che sono eseguite *con arte maravigliosa*, e così le descrive: "La caccia di Meleagro e del porco Calidonio, le Baccanti ed una battaglia navale, e similmente quando Ercole combattè con l'Amazzone, e altre bellissime fantasie del cardinal Farnese, che ne fece fare i disegni finiti a Perino del Vaga e altri maestri".

Fra questi altri maestri fu nientemeno che Michelangelo Buonarroti.

Altre storie si vedono sul co-perchio; e nel fondo della cassetta v'è Alessandro il Grande circondato dai suoi capitani, al quale uno schiavo presenta un cofanetto, il solo oggetto ch'egli s'era riservato nel bottino di guerra, e Alessandro ordina vi sieno chiuse dentro le opere di quel sommo Omero, di cui invidiava la gloria. Forse il Farnese intendeva fare della cassetta lavorata dal Manno e dal Bernardi un consimile uso.

La piccola figurina, che sta sull'alto della Cassetta, rappresentante Ercole con la clava in

una mano e nell'altra il pomo d'oro delle Esperidi, pare al signor Plon così grandiosa e imponente, che v'indovina il genio di Michelangelo. Certo il cofanetto del Museo di Napoli è una delle più ricche e delle più gentili opere d'oreficeria del Cin-



Fig. 28. Cassetta Farnese nel Museo nazionale di Napoli.





quecento, il quale tante ne ha lasciate all'ammirazione dei posteri.

Nella Tav. 18 si vede il coperchio della coppa, la quale sta



Fig. 29. Cassetta nel Gabinetto delle gemme agli Uffizi.

disegnata alla Fig. 31, opere preziosissime del Gabinetto degli Uffizi. La coppa è di cristal di rocca, incisa; il coperchio è d'oro traforato e smaltato. Si vede in esso ripetuto sei volte un



Fig. 30. Coperchio della Cassetta.

monogramma, che sino a poco tempo addietro fu creduto quello di Enrico II e Diana di Poitiers; ma recentemente, alcuni eruditi hanno voluto dimostrare come quelle lettere intrecciate non sieno un H e un D, ma bene invece un H ed un C, sicchè non si tratterebbe di Diana, ma di Caterina de' Medici.

Stanno nel palazzo Pitti la fiaschetta (Tav. 18) e la coppa ad anse (Fig. 32) che, insieme con altri due vasi, parvero al dotto signor Labarte, autore di una importante opera sulla Ore-

ficeria del medio evo e del rinascimento, *d'un dessin ravissant et d'une merveilleuse exécution*; e così sembrano a tutti, ma il signor Labarte vi vedeva le armi dei Medici e dei Farnesi. Ora



Fig. 31. Coppa nel Gabinetto delle gemme agli Uffizi.

invece il signor Plon scopre nella fiaschetta gli stemmi dell'arcivescovo e principe di Salisburgo Wolf Dietrich di Raitenau, e nelle coppe gli stemmi dell'arcivescovo Marx Sittich di Hohen-



Fig. 32. Coppa nella raccolta del palazzo Pitti a Firenze.

Embs. Il primo era stato in seggio dal 1587 al 1612, il secondo dal 1612 al 1617. Siamo lontani da Benvenuto Cellini, cui le coppe e la fiaschetta venivano dianzi, quasi con sicurezza, attribuite.

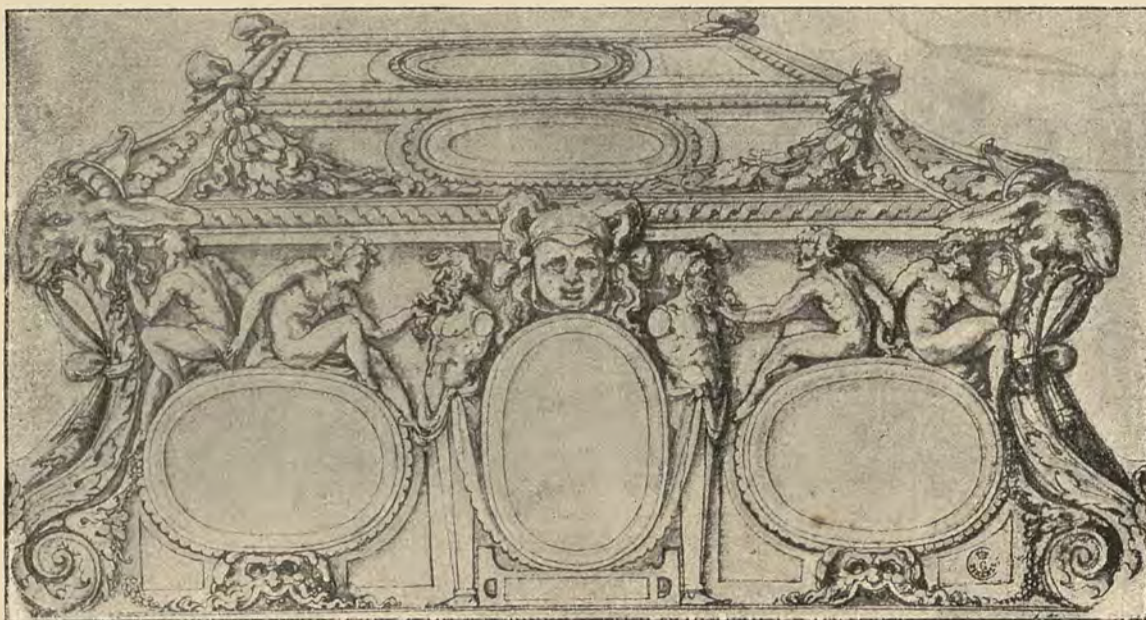


Fig. 33. Cassetta: disegno originale di Francesco Salviati nella raccolta degli Uffizi a Firenze.



XIV.

## Due monumenti di Mino da Fiesole

— Tav. 16 e 17. Fig. 34 —



ra le opere più belle di maestro Mino di Giovanni, scultore toscano del secolo decimoquinto, sono da annoverarsi indubbiamente quelle che egli condusse per la cappella fondata dal Vescovo Salutati nella Cattedrale di Fiesole.

Ed è probabilmente all'importanza di coteste opere ed al lungo spazio di tempo passato sul colle

diletto dove siede la storica e pittoresca città etrusca, che Mino deve il suo appellativo *da Fiesole*, che lo fece finora annoverare tra quell'eletta schiera di celebrati scultori, i quali ebbero culla in quei luoghi sacri all'arte.

Il nome di Mino è stato sempre associato anche dagli storici dell'arte, cominciando da Giorgio Vasari, a quello di Fiesole; e Fiesole, gelosa custode delle antiche tradizioni, altera delle artistiche bellezze e de' suoi grandi concittadini, dedicava allo scultore puro e gentile una delle sue piazze, che tuttora ne porta il nome.

Ma la gentile città, la quale occupa nella storia dell'arte pagine splendide, e vanta tra i suoi figli maestri per ogni riguardo insigni, deve rinunciare alla gloria di essere stata culla di Mino, lieta di menare il non meno splendido vanto di avergli dato un nome colle opere che di lui conserva.

È lo stesso Mino che dà notizia della patria sua scrivendo di proprio pugno nelle matricole dell'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname, alla quale erano ascritti scultori ed architetti: *Minus Johannis Mini de Puppio*.

Fu appunto il castello di Poppi in Casentino il luogo dove ebbe i natali il valente scultore, che, nonostante, tutti continuarono a chiamare senz'opposizione Mino da Fiesole.

Fiesole, al pari di Settignano, di Majano e di altri villaggi floridi e ridenti, i quali brillano colla massa delle loro case linde e pulite fra la gaia verzura delle colline che chiudono a settentrione la pianura di Firenze, sia perchè largamente provvista di cave di eccellenti pietrami, sia per un sentimento ingenuo che da secoli si propaga di padre in figlio, ha sempre prodotto scultori abilissimi, soprattutto ne' lavori ornamentali; e se nel passato vanta ricordi splendidi essa ha pur tuttavia da gloriarsi di possedere degnissimi continuatori della artistica tradizione.

Mino, che viveva in quello stesso ambiente in mezzo al quale uscivano le stupende opere dei Ferrucci, di Desiderio da Settignano, dei fratelli da Majano, non fu nell'arte della scultura da meno di loro; anzi nella parte ornativa e decorativa si può dir che li superasse per l'ingegnosa concezione e per la fattura sempre elegante, sempre fine, sempre delicata.

E la stessa delicatezza, la stessa finezza gli furono proprie anche nel trattar la figura, in guisa che talvolta alcune delle sue opere sembrano, per soverchia accuratezza, dure e manierate. Le sue Madonne sono spesso un po' sforzate, un po' deficienti del sentimento della vitalità, i suoi putti mancano della vivace gajezza che vi sapeva trasfondere Donatello; ma anche Mino sapeva conoscere ed interpretare il vero, quando, staccandosi da quel convenzionalismo che si era imposto nel trattare soggetti sacri, lasciava spaziar l'ingegno suo gagliardo alla ricerca del naturale.

E di questa sua valentia, della facilità colla quale poteva cogliere ed eternare nel marmo le impressioni ed i sentimenti basterebbe a dar prova il mirabile busto, che riproduce appunto l'effigie del Salutati, vescovo di Fiesole.

Leonardo di Messer Francesco Salutati, discendente da Coluccio letterato e poeta, segretario della Repubblica Fiorentina, uno dei cittadini più insigni di Firenze, fu giureconsulto illustre e, dopo essere stato Pievano di Settimo, venne nel

1440 chiamato a sedere sulla cattedra vescovile fiesolana. Amante dell'arte, affezionatissimo alla città di Fiesole, egli volle decorarne la vetusta cattedrale d'una cappella ricca di opere di maestri contemporanei; e mentre ne faceva dipingere la volta da un abilissimo artista, commetteva nel 1462 a maestro Mino un altare con tavola marmorea da star dinanzi ad un funebre monumento che, tuttor vivente, voleva prepararsi.

Mino, il quale aveva allora 31 anni, essendo nato nel 1431, si accinse tosto all'opera e creò tre veri e propri capolavori, costituenti oggi una delle massime attrattive per il visitatore dell'antica Fiesole.

La piccola cappella dedicata a S. Leonardo si apre a sinistra della tribuna; ha di fronte una finestrella; nelle volte



Fig. 34. Monumento al Conte Ugo nella Badia di Firenze: opera di Mino.

spiccano le figure degli Evangelisti dipinti a fresco da un seguace di Andrea del Castagno, mentre altre decorazioni policrome adornano le pareti. A sinistra entrando, è, o meglio era l'altare, perchè nel restauro per molti riguardi sciaguratissimo compiuto anni addietro nella cattedrale fiesolana, si credette opportuno di sopprimere la mensa dell'altare, lasciando la tavola marmorea col suo gradino sospesa alla muraglia e senza appoggio. Dal lato opposto si ammira l'arca sepolcrale del Salutati che poggia in alto sopra vaghissime mensole, mentre in basso è il busto al naturale del Vescovo.





La tavola o dossale d'altare è divisa in tre compartimenti: nel centro sta la Vergine che adora il bambino Gesù, al quale sta dappresso S. Giovannino: ai lati sono le figure dei santi Leonardo e Remigio. La composizione è bella, le figure hanno una gentile soavità di forme ed una esecuzione di sorprendente bellezza.

L'arca funeraria è prodigiosamente ricca in fatto di ornamentazioni: ed in questo lavoro Mino ha rivelato quel suo fare minuzioso, fine, quel suo desiderio di trovar la perfezione dello scalpello.

Ma di tutte le altre parti scolpite, quella che emerge per artistici pregi, che manifesta nel suo autore la conoscenza profonda del vero, la facilità d'infondere una vitalità evidente alla fredda materia, è l'effigie del Vescovo, la quale può ascriversi tra i più eccellenti saggi dell'arte fiorentina del rinascimento. La testa del Salutati, modellata con una franchezza non comune in tutte le opere di Mino, ha una espressione, un carattere così profondi, che in essa si manifesta e si rivela propriamente l'anima.

Il vescovo Salutati morì nel 1466, sicchè le opere che Mino ebbe da lui commissione di eseguire per la cappella di S. Leonardo dovettero essere poco dopo condotte a compimento.

Mino stesso deve aver riconosciuto l'eccellenza dell'opera sua, tanto che in basso alla tavola dell'altare volle incidere l'iscrizione: *Opus Mini*.

Un'altra chiesa accoglie in Firenze alcune tra le opere più eccellenti dello scultore di Poppi.

In Badia sono tre monumenti funerari; ma fra loro evidentemente superiore è il mausoleo del *Conte Ugo*.

Furono i monaci Benedettini della Badia di Firenze che, dopo avere ammirato il bel sepolcro fatto per quella chiesa in onore di Messer Bernardo Giugni, commisero a maestro Mino, il quale abitava di lì poco distante, l'esecuzione di un mausoleo in onore del fondatore della stessa Badia.

La tradizione, mescolando alle storiche ricordanze le fantasie favolose, ha circondato di un ciclo di fantastiche avventure la memoria di questo Conte Ugo, il quale si diceva venuto qui dalla Germania e precisamente dal Brandeburgo, e dopo una vita gaja e spensierata, s'era dedicato alla preghiera ed alle opere di religione, fondando in Toscana sette abazie pei benedettini.

In verità, il misterioso Conte Ugo altro non è che Ugo figlio del Marchese Uberto figlio naturale di Ugo Re d'Italia, e per conseguenza italiano, sebbene di origine longobarda e per quanto i monaci stessi nella iscrizione apposta al sarcofago l'abbiano qualificato siccome Marchese di Andeburgo (?). Egli fu insieme alla madre munifico benefattore della Badia di Firenze e di altre chiese, meritando certo il sontuoso monumento che i monaci vollero erigergli.

Anche in quest'opera Mino si rivela artista d'un gusto decorativo squisito, che trae abilmente partito dalle forme architettoniche del risorgimento, che le arricchisce e le rallegra con dovizia di ornati e le anima colla presenza di leggiadre e vivaci figure di putti.

Il morto corpo del munifico signore giace sopra il feretro sontuoso, al quale sembra rivolgere l'alta sua protezione una soave figura della Vergine, che apparisce nel centro di un tondo col putto Gesù nelle braccia. Dietro la bara è la simbolica figura della Carità, la quale accoglie alcuni putti. Altre figure di fanciulli sorreggono lo stemma de' Marchesi di Toscana ed i festoni che discendono dal frontespizio del mausoleo.

La massa del monumento è grandiosa e solenne, mentre è sontuosamente ricca di adornamenti. I piani destinati a produrre i dovuti effetti di luce e di rilievo sono magistralmente trovati, com'è opportunamente concepito e meglio applicato l'effetto policromico degli specchi di marmi colorati.

Il monumento al Conte Ugo fu dai monaci commesso a maestro Mino nel 1469, ma il contratto non venne concluso che nel 1471; e dieci anni dopo, l'opera grandiosa era interamente compiuta, onde l'artista si ebbe in pagamento la somma pattuita di circa 1600 lire.

Mino da Fiesole si rivela in modo evidentissimo ed eminente in queste due opere, mentre le tante altre, che di lui si conoscono e che sono sparse per l'Italia e nei musei stranieri, possono considerarsi come appendici, destinate a provare l'operosità prodigiosa dell'artista e la sua costante fedeltà allo stile che, giovane ancora, aveva saputo concepire ed imporsi.

G. CAROCCI.

XV.

## VECCHIO STRETTOIO PER CARTE DA GIUOCO

— Fig. 35, 36 e 37 —



L'arte decorativa applicata alle industrie si propone di abbellire qualunque prodotto fabbrile, dal mobile sontuoso agli oggetti usuali più modesti.

Ogni secolo imprime il proprio marchio tanto sul soggetto a grande partito decorativo, quanto su ogni ramo di piccola industria, anche nel gingillo che può passare inosservato.

Anzi gli è appunto sull'appropriata decorazione dei piccoli utensili, reperibili ancora presso le più cospicue famiglie, che noi dovremmo fissare la nostra attenzione, ammirando il buon gusto che i nostri padri sapevano mettere da per tutto.

Un piccolo saggio della buona arte l'abbiamo nello Strettojo per carte da giuoco, che qui si presenta nell'insieme e nei particolari, appartenente all'antica e nobile famiglia padovana Degli Oddi.

L'organismo di questo mobiletto di legno larice, può dirsi affatto ingenuo. Una tavoletta inferiore, cui sono fissate due viti in legno che trovano la loro madre vite in una piastra superiore, la quale si accosta all'altra girando due galletti mobili, per cui restano pressate le carte da giuoco interposte (Fig. 35).

Fra le due viti potevano trovar posto due mazzi di carte dell'antico formato: quelle carte alle quali probabilmente si deve la prima applicazione della incisione in legno, e intorno alle quali

non isdegnava di adoperarsi il genio del grande padovano Andrea Mantegna.

La piastra superiore (Fig. 36) porta nel centro una targa

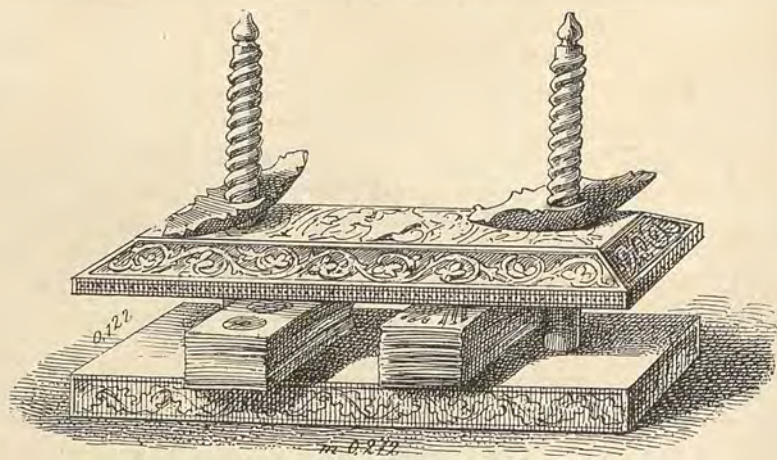


Fig. 35. Strettojo per carte da giuoco.

per lo stemma gentilizio, fiancheggiata da due figure umane simmetriche avvolte da una girata ornamentale, la quale contorna il foro della chiocciola e allaccia alcuni animali. Un gentilissimo intaglio geometrico serra all'intorno il rettangolo. E la piastra fu alleggerita sul margine con una smussatura decorata da un meandro più semplice di stile medioevale, mentre sullo stretto lembo verticale corre un intreccio lineare.



Bella assai la marginatura dei galletti, ma sgraziata e nuda la loro parte inferiore (Fig. 37).

Quanto è gentile la idea del lavoro, altrettanto è rozza la sua esecuzione, ciò che prova come l'arnese non sia il prodotto di officina bene fornita di attrezzi, ma piuttosto di un umile operaio, al quale non facevano certo difetto l'intelligenza e il buon gusto.



Fig. 36. Piastra superiore dello Strettojo.

Una modificazione da farsi allo strettojo, specialmente usando dei metalli, sarebbe il sostituire all'azione simultanea dei due galletti un arganello a madrevite, che premesse la piastra sul centro, mentre la vite medesima potrebbe essere fissa ad un traverso superiore e scorrere regolata da due colonnine, alle quali il traverso restasse assicurato. Ma, per dire la verità, mentre l'indicata modificazione renderebbe lo strettojo più pratico, verrebbe

ad essere rotta di soverchio la continuità della formella superiore, di cui principalmente si preoccupò il vecchio artefice.

Coi mezzi che vantiamo oggi, sia per la materia, sia per gli stromenti da lavoro, si potrebbero ottenere oggetti di squisita

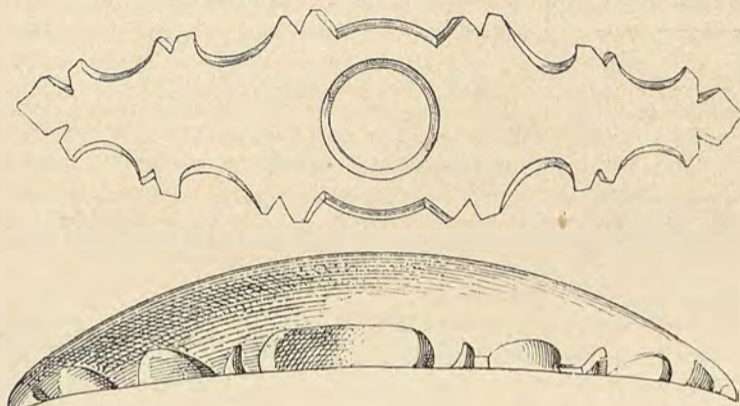
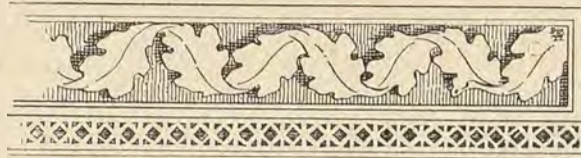


Fig. 37. Galletti e piastra inferiore dello Strettojo.

fattura e di gentilissimo garbo; e noi speriamo che il rendere di pubblica ragione questo ninolo di proprietà privata, possa svegliare in qualche bravo artista industriale il desiderio di emulare, anzi di perfezionare le opere del passato, anche nelle suppellettili, negli utensili e negli attrezzi più comuni e modesti.

B. LAVA.



Fig. 38. Targhetta da pugno nella R. Armeria di Torino. Sec. XVI.





## ARMI DEL SECOLO XVI NELLA REALE ARMERIA DI TORINO

— Tav. 14 e 15. Fig. 38 e 39 —

**C**ORAZZA E FIANCALI d'acciaio forbito (Tav. 14) con grandi fogliami operati a cesello, ritoccati a bulino e messi a oro, contornati da una specie di contrafoglia granita e tinta di nero. Tanto il petto, che aveva la resta, quanto la schiena, hanno due lame snodate, alle quali nella schiena è aggiunta un'altra per coprire le reni, e nel petto due intere cui sono appiccicati gli scarselloni o fiancali, ciascuno di cinque lame. Come queste così le altre lame e tutti i contorni del petto e della schiena hanno delle liste dorate con ornati di fogliami, figurine ed animali ricavati ad acqua forte e finiti a bulino. Sul petto presso alla gorgiera è la testa di un serafino, che non saprei dire<sup>1</sup> se possa avere qualche relazione col possessore. È uno stupendo lavoro italiano della seconda metà del secolo XVI.

**CORAZZA E CELATA** di sorprendente lavoro di scultura, opera di armaiolo italiano della seconda metà del XVI secolo (Tav. 14).

È un'armatura da pompa. La celata ha la forma di berretto frigio con le orecchie a tre squame ciascuna. Gli ornati sono festoni di frutta all'intorno, volute, fogliami, animali fantastici e trofei militari, mascheroni e putini, alternandosi giudiziosamente i rilievi sul fondo a rabeschi schiacciati. Lo stesso modo ha tenuto il valente artefice nel decorare la corazza, che nel mezzo del petto ha un Marte di basso rilievo con lancia e scudo. Tutti gli ornati sono bronzati e spiccano su fondo granito e indorato. È questo un bel monumento della perizia dei nostri armaiuoli del secolo XVI, il secol d'oro delle arti italiane; e per la purezza del disegno e la finezza della esecuzione preziosissimo fra i più preziosi dell'armoria. Credo appormi attribuendo questo arnese da festa a un doge della Repubblica di Venezia.

**TARGETTA DA PUGNO** ad embrice, lunga 0,33, larga 0,25 alla base e 0,30 alla sommità (Fig. 38). È di lamina di ferro, ricoperta di velluto cremisino con un cordone e lista pure di ferro bronzato, fissato con bullette d'ottone. Nel mezzo è una bella testa di Medusa con trofei militari e cartelle, il tutto ageminato d'oro ed in parte dorato, su fondo bronzato. Opera del XVI secolo.

**ROTELLA D'ACCIAIO** del diametro di 59 centimetri, ornata di bassorilievi a cesello bronzati ed ageminati in oro, che spiccano da fondi graniti e dorati (Tav. 14). Un toro scolpito e damaschinato in oro, rilevato dal piano, incornicia l'umbone convesso, nel quale è bellamente scolpito Nettuno, che seduto sopra un delfino impugna con la destra il tridente e posa la sinistra sulle spalle di vaga donna, forse Anfitrite, seduta pur essa sopra di un altro delfino. Precede il gruppo una ninfa con un cestino di frutta sul capo, lo fiancheggiano tritoni e delfini, lo seguono due tritoni alati, ciascuno dei quali tiene una corona, sporgendola innanzi per porla sul capo ai protagonisti. Il lavoro italiano, è certamente della seconda metà del XVI secolo.

**ARCHIBUSO A DOPPIO FUOCO** (Tav. 15). La cassa, oltre gli ornamenti di tarsie di avorio, ne ha d'argento, d'oro, di vilucchi, fogliami e trofei militari, con variatissimo disegno. Tutti gli angoli sono decorati di liste d'avorio incise a treccie o a volute, che ricorrono ripetutamente eguali, od a foglie e frutta. Presso all'impugnatura, di fianco alla codetta, sono in avorio due genietti alati assisi sopra lumache, quello a manca sonando una viola, l'altro sonando il liuto. Sotto alla codetta è il monogramma dell'incognito artefice di tanti pre-

<sup>1</sup> Queste descrizioni son tolte dal dotto Catalogo della Reale Armeria di Torino, compilato dal compianto colonnello Angelucci.

giati lavori. Nella parte sinistra, al posto della contropiastra, è il giudizio di Mida, nella contesa tra Apollo e Pane, al quale, per aver dichiarato Pane vincitore, sono spuntate già le orecchie d'asino.

La lunghezza totale dell'arma è di 1,65. Tutto ciò che si potesse dire intorno alla bellezza di questo archibuso, oltrechè sembrerebbe esagerazione, non varrebbe a persuaderne il lettore che non lo avesse sotto gli occhi e non potesse esaminarlo a parte a parte. Ambedue i maestri, armaiuolo e cassaio, cospirarono insieme con lodevole emulazione a fare di quest'arma un vero capolavoro. Ma lo stile purgato del disegno, la bellezza delle composizioni, la purezza dei contorni, la finezza de' tocchi nelle incisioni dell'avorio e nelle cesellature sul ferro, ad dimostrano indubitatamente che l'opera è stata fatta in Italia nell'aureo secolo del risorgimento.

**ARCHIBUSETTO A RUOTA** (Tav. 15). Cassa di noce d'India per tutta la lunghezza della canna decorata di lavori a tarsia di avorio, di sorprendente bellezza, cioè fogliami, volute, animali, chimere, isolati o posti a contorno od ornamento di

figure e di storie. Sulla parte superiore della impugnatura sono due sirene che mettono in mezzo la codetta del vitone, e finiscono in due ornati, i quali continuano sino al principio del calcio; ed in mezzo a due volute, sotto alla codetta, è il monogramma dell'artefice del prezioso lavoro. Proseguendo verso il calcio, a sinistra, è la storia del ratto di Dejanira. Nella parte destra sta il ratto d'Io, figliuola d'Inaco, che Giove cangiò in vacca per sottrarla alla gelosa vendetta di Giunone. Mercurio seduto a sinistra, va sonando il piffero, mentre Argo a destra, pur esso seduto sotto un albero al cui tronco si appoggia, incomincia ad addormentarsi. Da lungi si vede la vacca Io, ed in lontananza un casolare e monti. La canna liscia, lunga 0,83 e di boccatura 0,013, è alternativamente tonda e quadra. È ignoto l'artefice della canna e di tutte le altre parti in ferro di questo ammirabile archibusetto, che dallo stile del lavoro si potrebbe giudicare della seconda metà del secolo XVI. Anche dell'artefice della cassa s'ignora il nome, nè è facile l'indovinarlo dalle sole iniziali H B. Egli è certo però che fu degno compagno dell'armaiuolo.

**PISTOLETTA RUOTA** del duca Emanuele Filiberto (Tav. 15). Sono identici per ornamenti e per modo di esecuzione all'Archibuso e all'Archibusetto, di cui s'è ora parlato. La canna in mezzo agli ornati nella culatta ha un guerriero armato con l'asta nella destra; alla bocca, altro guerriero, che imbraccia lo scudo ed impugna la spada.

**FIASCA DA POLVERE** ad imitazione di corno schiacciato, di noce d'India, con lavori all'agenima d'oro e di argento, e tarsie figurate di avorio, e fornimenti di ferro cesellati con mascheroni, fogliami, festoni di frutta: opera tutta degli artefici stessi dell'Archibuso dianzi descritto, al quale appartiene (Fig. 39). È stupendo il bocciuolo con le doppie molle: la prima delle quali apre il foro donde la polvere passa nel bocciuolo, che è la misura della carica, e la seconda apre l'orifizio del bocciuolo stesso per votarla nella canna. I bracci di leva, che formano questo meccanismo, sono elegantemente scolpiti a mezzo ed a tutto rilievo, con una testa di drago ed una sfinge. Sul piano sono a destra otto vaghe giovinette vestite secondo gli usi del secolo XVI, una in piedi e le altre sedute in terra, alcune delle quali suonano il liuto, la tromba, il flauto, il violoncello, e due cantano, mentre una, con la carta da musica sotto gli occhi, sta con la mano alzata in atto di batterla.



Fig. 39. Fiasca da polvere nella R. Armeria di Torino.



XVII.

## RICERCHE DIDATTICHE

(Vedi Anno 1895, Fascicolo 11).

VI.

## DISEGNO COSTRUTTIVO



ebbene ancora in iscuole secondarie, pure siamo sempre in quel periodo dell'istruzione, il quale deve suscitare nello spirito dell'alunno le facoltà latenti che lo aiutino a manifestarsi nella sua individualità artistica, e perciò domanda ancora le più attente premure, le cure più diligenti.

Dicemmo già come, per il disegno dal gesso, si favorisca lo svolgersi del sentimento; diciamo ora che la facoltà del ragionare si affina col disegno costruttivo. In esso ogni operazione è, e deve essere, conseguenza rigorosa d'altra operazione già fatta, o causa di operazione da farsi, ed ogni linea deve coordinarsi ad altra linea esistente o futura; perciò il lavoro della mente vi è quasi tutto, quello della mano assai poco. Per esso quindi il ragionare si acuisce e sviluppa, l'intuizione aumenta, si afforza il criterio.

È necessario che le due facoltà del sentire e del ragionare si accoppino e procedano sempre di pari passo, perchè da ciascuna di esse, isolatamente, non uscirebbe che un esecutore materiale o uno sterile e freddo sognatore, secondochè da solo abbia lavorato il cuore o la mente. Non puossi dunque mettere in questione se l'insegnamento del disegno ornativo e di quello costruttivo debbano o no procedere paralleli, ma solo rimane a vedere come quest'ultimo debba essere insegnato e in quale misura. Ma per questo ci conviene ritornare per poco alle ricerche preparatorie, le quali forniscono all'alunno i mezzi, cioè occhio, mano e memoria onde arrivare più in alto, ponendo così le basi a studi maggiori.

Nel principio, sebbene il disegno costruttivo si limiti apparentemente ad impraticare l'alunno nel maneggio degli arnesi ed alla soluzione pratica dei più necessari problemi della geometria piana, pure non è a credersi tanto poco importante il suo compito da poterlo trattare così alla leggiera, e considerarlo come un semplice addestramento grafico, o tutt'al più quale un termine di confronto fra la figura liberamente disegnata e quella costruita, perchè l'occhio si abitui a meglio vedere la prima. Deve essere considerato assai più, e per quanto vale realmente, cioè quale mezzo educativo.

A questo però non si giunge davvero ponendo davanti all'alunno i soliti atlanti di costruzioni geometriche, perchè le ricopii a furia di riportar misure, o sia pure seguendo il ricettario annesso ai disegni, senz'altra cura da parte del maestro, da quella infuori di rivederne la parte esecutiva, vale a dire, se le linee sieno riuscite abbastanza sottili, e le intersezioni rispettate, o se nella carta si scorgano i buchi lasciati dal compasso. Questo solo non conduce allo scopo, e domandiamo al maestro assai più.

Rinunzi a que' troppo comodi e dannosi aiuti, e istruisca i suoi alunni da sè. Eseguisca egli stesso alla loro presenza le costruzioni sulla lavagna, e li inviti a seguire, ognuno sulla propria carta, il lavoro che egli fa sulla tavola nera. Di ogni operazione che fa, dia spiegazione del principio sul quale essa riposa, e del perchè. Per esempio, nel costruire la perpendicolare sulla metà della retta data, spieghi praticamente perchè sia necessario tracciare gli archi con un raggio maggiore della metà di essa e facendo centro agli estremi: dica perchè la retta, che si condurrà sulle intersezioni dei suddetti archi, riesca perpendicolare all'altra già data e sulla sua metà; accenni a quali applicazioni pratiche può

servire questa operazione; e così via di caso in caso. Sono cose facili, che sembreranno anche puerili, e bene agevoli ad intuirsi quando appoggiate dal fatto; ma costituiscono un ragionamento, per piccino che sia, ed è dal poco che si deve principiare per giungere al molto. — Terminata da tutti la costruzione che formava soggetto di lezione, il maestro ritiri i lavori degli scolari, e mentre egli li rivede per rilevarne gli errori, coperto il suo che è sempre ancora sulla lavagna, obblighi gli alunni a ripeterlo di memoria.

Ritorniamo ora alle scuole secondarie, nelle quali col disegno ornativo deve appajarsi il costruttivo nelle sue diverse manifestazioni; ed in questo periodo dell'istruzione entrano in campo gli elementi della geometria proiettiva, della prospettiva e della teoria delle ombre. La materia è molta, ma se bene ordinata, in giusta misura distribuita e, quel che più vale, insegnata in modo pratico e razionale, la sua quantità rimarrà proporzionata al tempo disponibile e alla capacità dell'alunno.

Dicemmo già nella precedente ricerca come, all'atto stesso col quale si inizia il disegno dal gesso, convenga fornire l'alunno di "opportune nozioni di prospettiva pratica", e accennammo con quali mezzi. Quelle reputiamo che nei primi tempi gli bastino ai bisogni del momento, sino a tanto che per mezzo della geometria proiettiva gli si spiani la via alla prospettiva.

Principiando dunque con la proiettiva, rinnoviamo le più vive raccomandazioni al maestro di non ricorrere all'aiuto degli atlanti, che abitano l'alunno alla pigrizia mentale; ma egli lavori coraggiosamente da sè, perchè il compito che gli spetta domanda molta fatica.

Convinti che con le giovani menti non convenga partirsi dall'astratto per giungere poi al fatto concreto, ma si debba invece muovere dal fatto visibile e palpabile per ritornare da questo all'astrazione — sotto pena di non essere compresi e di rendere uggioso lo studio — abbandoniamo del tutto il sistema del rifarsi dalla proiezione del punto, della linea, della superficie nello spazio, ed entriamo risolutamente in campo col solido — poniamo il cubo in posizione ortogonale — come si trova collocato sul suo supporto e davanti al suo fondo; tal quale insomma fu posto a modello innanzi all'alunno perchè lo disegni a mano libera, aiutato dalle nozioni prospettive affatto pratiche, dal filo a piombo e dalla orizzontale.

In presenza del solido così collocato riuscirà facile di fargli comprendere che tutta la parte del fondo tolta alla vista dal volume del solido stesso corrisponde alla sua proiezione in alzato o verticale, e che tutta quella del piano che ne riman coperta rappresenta la sua pianta, o proiezione orizzontale. Così e con eguale facilità si giungerà a far bene intendere quali rapporti passino fra il fondo ed il sostegno, cioè tra i due piani verticale ed orizzontale. Ma a rendere ancor più evidente quanto fu detto, e come riprova, si contorni col gessetto, su entrambi i piani, il solido fra essi compreso; quindi, levatolo, se ne mostri l'immagine ottenuta. Il ribaltamento de' piani e la linea di terra si fanno così vedere con un colpo di mano.

Procedendo in tal modo due o tre volte, l'alunno si impadronisce del principio fondamentale; ed allora il maestro può passare a costruire esempi sulla lavagna, con lo stesso sistema che per la geometria piana. Dica poi a tempo opportuno e faccia osservare che ogni angolo del solido è un punto, ogni costola una linea, ogni faccia una superficie, ed in pochi minuti avrà senza fatica fatto intendere quelle cose, le quali, insegnate sul principio non avrebbero portato che confusione di idee e disgusto allo studio.

Dopo alcuni esercizi di proiezioni ortogonali, il maestro faccia vedere l'obliquazione ad uno dei piani, e qualche importante sezione — sui solidi da principio —; ma quanto prima può prenda a far proiettare, obliquare e tagliare oggetti semplici, dell'uso comune, e tratti possibilmente da prodotti delle arti più esercitate in paese — e rimanga sempre nel campo pratico.

(Continua)

O. C. DE' TROMBETTI.





XVIII.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

L. GRUNER — *Specimens of Ornamental Art — selected from the Best Models of the Classical Epochs* — Con testo descrittivo di L. Braun — Londra, 1850.

Sono quasi cinquant'anni che è pubblicata la presente opera del Gruner, il quale molto s'interessò d'arte italiana; tuttavia l'opera stessa è da consigliarsi, perchè le numerose tavole che la compongono sono di pratica e varia applicazione. L'opera comincia con una serie di porte greche esposte chiaramente nelle singole sezioni e nel loro sviluppo geometrico; e fra candelabri pompeiani, fregi italo-greci e romani, pitture pompeiane, del medioevo e del rinascimento italiano, il Gruner offre una raccolta di cose ornamentali, come dicevo, molto variata e pratica. Tratta quasi esclusivamente di arte italiana; e le tavole sono quasi tutte in colori. Alcuni esemplari sono oggi assai noti, sì per le fotografie, sì per le riproduzioni successive a quelle date dal Gruner; ma i decoratori, ricorrendo all'opera di cui qui intendo dare un'idea, non avranno a lagnarsi.

Vi troveranno, tra altro, due absidi musivari di Roma, quelli di S. Clemente e di S. Giovanni in Laterano, assai ben riprodotti, e la riproduzione del Gruner è di molti anni anteriore a quella del De Rossi nei *Mosaici Cristiani*. Vi troveranno diversi motivi di pavimenti romani, e anche tale riproduzione è molto anteriore a quelle del De Rossi, nell'opera suindicata, e a quelle dello Stern, se si tratta di pavimenti contenuti nella Raccolta sterniana. Nel Gruner troveranno inoltre i bei fascioni ornamentali delle finestre absidali di S. Giovanni in Laterano; i quali il De Rossi non riprodusse e il Gerspach dette in parte in bianco e nero nel suo volumetto *La Mosaïque*. Ma la riproduzione dell'opera di cui qui rendo conto, ha il vantaggio sull'altra di essere in colori e oro, e di dare la immagine perfetta del vero.

Nell'opera del Gruner è importante altresì la riproduzione in colori d'alcune fascie ornamentali di S. Francesco d'Assisi anteriori a Giotto; e la copia è grande e chiara. Importante eziandio la riproduzione di una parte della decorazione pittorica di S. Andrea a Vercelli, di cui sono dati perfino dei particolari policromi in iscala grande; e quella di una parte della decorazione pittorica della chiesa di S. Anastasia a Verona, della quale, oltre la veduta d'assieme d'un'arcata, sono dati vari motivi di spicchi e di fascie, veramente preziosi per chi deve studiare il carattere di una decorazione murale gotica. Queste ultime decorazioni nessuno ha riprodotto così completamente come il Gruner. Il quale ha dato molto posto anche alla decorazione pittorica del palazzo ducale di Mantova, offrendo, in tal modo, molti begli esemplari di pittura ornamentale del Rinascimento.

Non dirò che le copie del Gruner siano tutte esempi di esattezza e fedeltà, ma per un artista che cerca il motivo del disegno e del colore e non si occupa d'altro, l'opera di cui qui ho dato una pallida idea, è tra quelle le quali possono giovare davvero agli studiosi di arte decorativa.

In gran parte consta di tavole che riproducono decorazioni murali; però non mancano tavole di scultura decorativa in marmo, in terracotta, in bronzo, e perfino qualche lavoro in ferro.

Editorialmente è una delle opere più ricche che siano mai state pubblicate; ed è anche una delle più grandi; talchè riesce difficile maneggiarla colle sue tavole, che in generale hanno poco margine e tuttavia sono alte 0,65 e larghe 0,45.

Sarà difficile trovarne qualche copia in commercio; e volendone acquistare una, bisogna stare attenti ai cataloghi dei librai antiquari.

E. E. VIOLLET-LE-DUC — *De la Décoration appliquée aux édifices* — Parigi, senza data, ma vecchio.

È uno studio di poche pagine, ornato di disegni dell'autore del testo — disegnatore eminente come ognuno sa — ed è po-

chissimo conosciuto. Avviene spesso così: quando un autore come il Viollet-le-Duc ha lavori poderosi, quali: gli *Entretiens sur l'Architecture*, il *Dictionnaire de l'Architecture Française*, e il *Dictionnaire du Mobilier Français*, i volumi piccoli vengono quasi obliati. I grossi eclissano i minori, e certe volte ingiustamente. Perciò questo studio sulla Decorazione applicata agli edifici pochi sanno che esista, pochissimi l'hanno veduto. Stampato in origine nell'*Art* di Parigi, quando nei primi anni di sua vita questo periodico non era divenuto ciò che divenne negli ultimi e recenti anni, fu indi ordinato in estratto e pubblicato in pochi esemplari.

È una sintesi serrata ed efficace, in cui la acutezza critica si unisce ad una dottrina storica non esclusivamente fatta di date e di nomi; è il quadro della decorazione architettonica dai tempi dell'Egitto ai nostri, e il quadro ha le attrattive delle cose spontanee: la semplicità e la chiarezza. Per questo le pagine del Viollet-le-Duc saranno lette con molto profitto dagli architetti e dai decoratori, i quali non sono storici e non possono lungamente meditare sui gravi volumi di critica storica. Anzi sembra che questo studio sia fatto appositamente per loro. Chè leggere un po' bisogna; e cotal necessità dovrebbe cominciarsi a sentire fino da giovani. Invece il torto di molti è di contentarsi del press'a poco; e, negli stili, di essere riproduttori materiali di immagini che non sanno interrogare ed analizzare. Il disegno! ecco tutto; nè l'analisi artistica vorrei spinta pretenziosamente secondo l'estetica filosofica dei Lodoli, dei Memmo e dei Milizia, ma nella guisa che indica il Viollet-le-Duc, in questo studio il quale, come gli *Essais del Montaigne*, è veramente un lavoro: "de bonne foy",

A. M.

XIX.

## NOTIZIE

MANIFESTI MURALI. — Constatiamo volentieri il sorgere e il rapido crescere dell'arte nei manifesti murali. I nostri artisti si sono interessati di questo genere dopochè in Francia il Chéret, il Granet, l' Ibels, il Willette e in Inghilterra il Crane, il Beggarstaff e vari altri, hanno prodotto delle cose genialissime in fatto di tali lavori; ma l'Italia, riguadagnando il tempo perduto, vuol conquistare un posto assai in vista anche in questo ramo dell'arte decorativa, e se ne vedono spesso dei segni di non dubbio interesse. Il manifesto di Giovanni Mateloni di Roma destinato alla Società Anonima per la incandescenza a gaz, è uno dei più graziosi che sia uscito finora dalla fantasia d'un artista italiano. Sente un po' d'influsso forestiero — l'inglese ora di moda; — ma è un'opera d'arte nel suo genere molto lodevole. Non citiamo altri manifesti perchè qui si vuol fare esclusivamente una constatazione generale di fatto. A Milano, anzi, si è parlato di fondare una società artistica *de l'affiche*.

IL TESORO DI BOSCO REALE. — L'anno scorso veniva scoperto a Bosco Reale fra Torre Annunziata e Pompei un magnifico tesoro di argenteria, composto d'una quarantina di pezzi. Traversate le alpi, il tesoro fu offerto in vendita al direttore dei Musei nazionali, che l'avrebbe acquistato per il Louvre, se non ci fosse stato l'ostacolo del mezzo milione che se ne domandava in cambio. Lo Stato non potè acquistarlo, lo potè invece Ed. de Rothschild, che sborsò il mezzo milione e regalò al Louvre l'argenteria di Bosco Reale.

Però contrariamente a quanto è stato generalmente asserito il De Rothschild non comprò tutti gli oggetti, e quelli che oggi non si vedono al Louvre si vedono al British Museum di Londra.

Dapprima si credette che gli oggetti fossero romani, mentre sembra che siano alessandrini od ellenistici. Essi recano dei nomi greci, e una figura di donna di cui alcuni sono fregiati non è un'Africa come si suppone, ma rappresenta Alessandria, come viene indicata dagli attributi e dai simboli che l'accompagnano. Tale il parere oggi più accettato.

UNA SCUOLA D'ARTE DECORATIVA NEL CANTON TICINO. — Da anni ed anni si parla di fondare una scuola di belle arti nel Canton Ticino. Alcuni sostengono l'opportunità di aprire una vera e propria accademia di pittura, scultura ed architettura, ma ci consta che la Commissione, la quale intende allo studio di tale quesito, è piuttosto favorevole ad una scuola d'arte decorativa.

UNA COLLEZIONE DI GUARDIE DA SCIABOLE AL LOUVRE. — Il Museo del Louvre ricevette in dono una preziosa collezione di guardie da sciabole giapponesi, offertagli da Tadamas Hayashi. Questa collezione, formata dall'Hayashi con grande sagacia e molta fortuna, dà il modo di seguire lo sviluppo stilistico di cotale elemento ornamentale dal X secolo al presente; ed è quasi esclusivamente composta di guardie di ferro, essendo il ferro agli occhi dei Giapponesi il metallo nobile per eccellenza.

UNA COLLEZIONE DI CERAMICA CHINESE. — Vari mesi sono furono inaugurate, con grande solennità, le nuove sale della collezione di ceramica cinese regalata da M. Gandidier al Museo del Louvre. La collezione venne stimata un milione e mezzo, e consta di oltre tremila pezzi. Dicesi che sia più importante della collezione giapponese del South Kensington e del Museo di Dresda.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XX.

## I TONDI ROBBIANI IN TOSCANA

— Tav. 20 e 21. Fig. da 40 a 43. —



L quattrocento, l'aureo secolo dell'arte, tra le tante sue meraviglie ci dette pur quelle delle terrecotte invetriate, che un insigne scultor fiorentino, Luca Della Robbia, fu il primo a far conoscere. La materia di per sè stessa fragile, facile ad essere attaccata e corrosa dalle intemperie ed a cangiar colore, coll'applicazione della vetrina, di quello smalto so-

lidissimo ed inalterabile immaginato e composto dal Della Robbia, ricevette consistenza e durabilità spesso superiori alla pietra ed al marmo.

E così le creazioni gentili di Luca e di tanti altri grandi artisti, plasmate sulla creta, che più d'ogni altra materia serba l'impressione del sentimento dell'artista, dipinte e poi rivestite di quella solida crosta di vernice, hanno saputo sfidare l'inclemenza delle stagioni per giungere fino a noi, testimoni non dubbi del valore e del genio de' loro autori.

Luca Della Robbia, seppe far conoscere ed apprezzare l'invenzione sua, Andrea, suo nipote, ed i figli di lui dettero a quell'arte uno sviluppo infinito; e in tal guisa si propagò per ogni dove la fama, l'attrattiva, l'ammirazione di questo nuovo genere di opere.

Nè i Robbia, che tenero gelosamente custodito il segreto delle ricetta colla quale si ottenevano i colori gagliardi e vivaci e la vetrina solida, brillante, trasparente, furono i soli che all'utile e simpatica applicazione sottoposero i risultati dell'opera loro, perchè si sa ormai come tanti altri valesentissimi maestri si valesero della riputata officina Robbiana per far cuocere ed invetriare lavori di plastica, i quali sono per tal guisa giunti fino a noi.

Certo, senza questo tributo arrecato all'arte nuova da molti altri maestri, non si sarebbe potuto spiegare come mai cinque o sei artisti usciti dalla famiglia Della Robbia, avessero potuto produrre tante e tanto variate opere, e spargerle per ogni parte più remota nella nostra Toscana non solo, ma anche in molte altre regioni d'Italia.

Perchè, dovunque, nelle nostre città, nelle chiese di campagna, nelle romite abazie, ne' tabernacoli lungo le strade, sulle facciate dei tempj, dei vecchi palazzi, dei pretorj, nei musei nazionali ed in quelli stranieri, si veggono e si ammirano le produzioni di quest'arte, la quale, a guisa di meteora, ebbe splendori mirabili, ma non visse che un periodo brevissimo.

Luca Della Robbia non cominciò difatti a far conoscere l'invenzione sua che verso la metà del XV secolo, e l'arte che costituì la fama e la ricchezza dei Della Robbia era già morente nella metà del secolo successivo, quando Luca il giovane, grave di anni, e Marco, fattosi frate Domenicano, lasciarono pressochè abbandonata e priva di discepoli l'officina, la quale per il passato aveva fatto prodigi di attività e di produttività.

Prima di Luca Della Robbia, i marmi, i pietrami, le terrecotte ricevevano vaghezza e leggiadria coll'applicazione di lumeggiature a oro e di colori, perchè si sentiva il bisogno di questi effetti policromici, di questa vitalità, di questo brio, che rompesero la fredda e monotona riproduzione di forme, che recassero nella decorazione degli edifizj delle note gaje e brillanti.

E naturale quindi che l'invenzione dell'illustre maestro ottenesse plauso ed ammirazione e si propagasse con tanta rapidità, recando elementi preziosi e caratteristici all'arte di quel tempo. Egli stesso poi riuscì in modo meraviglioso ad inalzare al più alto grado l'arte sua, a renderla simpatica ed attraente, ad applicarla in mille modi e sempre con risultati stupendi. Le sue

figure così soavemente gentili, così pittoriche, così esuberanti di grazia e di sentimento, acquistavano un incanto novello colla



Fig. 40. Tondo di Andrea Della Robbia.





magia del colore e della vetrina; le sue soavissime Madonne, in mille guise riprodotte, circonfuse dalla luce brillante e dai riflessi della bianca vernice, producevano ammirazione e rispetto; i ricchi fregi policromici, i festoni, ne' quali erano riprodotti e frutti e fogliami e fiori, applicati a decorazioni di altari, di tabernacoli, di chiostri, di logge, di cappelle, di facciate, apparvero nella severa monotonia delle fabbriche come raggi rallegranti di sole, come sorrisi gentili di vita nuova.

E le terrecotte invetriate di Luca s'imposero e si diffusero.

Ed oggi, dovunque tu vada, infiniti oggetti ti richiamano col pensiero al lavoro di quelle fornaci e di quelle botteghe, dalle quali i Della Robbia seppero far uscire tanti miracoli d'arte.

Nelle produzioni loro si manifesta una ricchezza di esempj, una varietà di forme e di motivi, che dimostrano una volta di più l'importanza che l'officina loro dovette assumere in quel secolo di operoso lavoro.

Altari d'ogni forma, lunette, tabernacoli, ciborj, statue, gruppi di alto e di basso rilievo, gradini d'altare, fonti battesimali, fregi, vasi, stemmi, mattonelle e tanti e tanti altri oggetti sono tuttora prova e saggio di ciò che i Della Robbia seppero fare.

Ricericare le memorie infinite di quest'arte gentile e de' suoi cultori, raccogliere ed illustrare le tante opere loro, sarebbe cosa lunga e difficile, giacchè se molti hanno recato elementi utili e preziosi per la storia dei Della Robbia, nessuno ha finora potuto offrire una ricerca completa, uno studio veramente profondo sulle vicende di quelle officine, e nemmeno un elenco delle opere loro tuttora esistenti.

Cercando tra le carte degli archivj, girando per le nostre belle contrade, altre notizie potranno raccogliersi, altre opere sconosciute verranno in luce, e con questi nuovi tributi il lavoro del critico e dello storico sarà notevolmente avvantaggiato, ed i Robbia avranno un giorno la propria storia degna di loro.

\*  
\*\*

Tra le molte opere dei Della Robbia abbiamo scelto per la riproduzione alcuni tondi, sia perchè presentano una speciale importanza artistica, sia perchè offrono un esempio di parti decorative da imitarsi e da applicarsi.

Coll'invenzione Robbiana le terrecotte policrome entrarono come elemento prezioso nelle costruzioni e nelle decorazioni di quel tempo, e sia in Firenze, sia in altre parti della Toscana esse si veggono incastrate nei fregi, nei triangoli mistilinei delle arcate, nelle lunette, nelle lesene, ecc.

Le terrecotte di forme rotonde le troviamo specialmente in alcuni loggiati; e così si possono additare quelle al portico degl'Innocenti in Piazza della SS. Annunziata, alla loggia di Or S. Michele, alla loggia di S. Paolo in Firenze, alla Certosa del Galluzzo, al portico dello Spedale del Ceppo di Pistoja ed in tanti altri luoghi che è superfluo ricordare.

Gli esempj dei tondi Robbiani sono innumerevoli e di genere completamente diverso: in alcuni appariscono bassorilievi dalle

gentili e delicate figure, in altri mezze figure, in altri finalmente simboli, stemmi, imprese. A tutti in generale ricorre all'esterno a guisa di cornice un bel festone di rilievo, composto di frutta, foglie e fiori, e questo festone dalle tinte più variate, ma più basse di tono, serve stupendamente a dar risalto alla parte interna, la quale in generale presenta meno varietà di colori, ma delle masse più forti, degli effetti più brillanti.

Luca Della Robbia ne' suoi bassorilievi fu assai parco di colori. Il bianco e l'azzurro brillante dominavano dovunque: bianche erano le carnagioni, bianche le vesti o tutt'al più lumeggiate e bordate d'oro; azzurri, di un azzurro stupendo, i fondi.

Talvolta allegrava le sue composizioni colla presenza dei gigli, i fiori che egli prediligeva, ed allora una nota di verde brillante s'interponeva fra i due dominanti colori. Nel festone, il verde de' fogliami era basso d'intonazione, perchè, come s'è detto, non offuscasse l'effetto della parte interna, e qua e là lo rompevano i fiori e le frutta d'un giallo opaco, d'un bruno sfumato, d'un azzurro più cupo.

In alcuni tondi, che sono al Museo Nazionale di Firenze, Luca ha trattato con squisita delicatezza di forme, ispirandovi un alito di sentimento soavissimo, quel suo soggetto favorito dell'Adorazione del Bambino, che fu dipoi in migliaia di copie e di forme riprodotto, e che Andrea e Giovanni Della Robbia imitarono e in qualche parte modificarono nelle repliche successive. E

nelle cornici si vede applicato un altro concetto decorativo di molto effetto, il fregio di bianchi e gentili cherubini spicanti dal fondo azzurro, che si osserva in gran numero di opere Robbiane alternato con altri composti di piccoli festoni e di palmette.

Nel portico dello Spedale degl'Innocenti, Luca ed Andrea Della Robbia rappresentarono nei tondi delle vaghissime figure di fanciulli avvolti in tutto o in metà del corpo dalle fasce, atteggiati con tanta grazia e con tanta naturalezza, modellati con tanto amore che in mezzo alla loro semplicità decorativa possono annoverarsi fra le opere più riuscite dei gentili maestri.

A Or S. Michele i Della Robbia fecero per commissione di alcune delle antiche corporazioni delle arti alcuni stemmi, che sono rari esempj di armonia decorativa e di effetto. Stupendo quello dell'arte dei Medici e Speciali, che consiste in un tabernacolo sul quale è la Vergine seduta col putto in grembo; gentile assai quello dell'arte della Seta, una porta sorretta da due putti; originale quello dei maestri di pietra, che invece del rilievo presenta una superficie piana coi pezzi di terracotta collegati a guisa di mosaico (Tav. 20).

Nel portico dello Spedale di S. Paolo in Piazza S. Maria Novella si rivela una varietà maggiore di colori, e certi bassorilievi assumono nei tondi quasi l'aspetto di un dipinto. Qui pure Luca ed Andrea lavorarono insieme nel rappresentare figure di Santi e soggetti allusivi all'ospitalità e, secondo l'opinione di molti, essi riprodussero l'effigie loro in quei due busti che si veggono nei mezzi tondi presso i pilastri estremi e nei



Fig. 41. Tondo di Luca Della Robbia in Città di Castello.



quali si legge: *dal 1451 al 1495*, a ricordar torse il periodo di tempo in cui l'opera venne compiuta.

Alla loggia del Ceppo di Pistoja, sotto il grandioso fregio che rappresenta le opere di Misericordia, sono sei tondi nei quali Giovanni figlio di Andrea rappresentò l'Annunziazione, la Visitazione e l'Assunzione di Nostra Donna, e gli stemmi di Pistoja, di casa Medici e dello Spedale del Ceppo (Tav. 21). Giovanni eseguì questi lavori nel 1525, ed in essi, abbandonata l'antica e tradizionale parsimonia di colori, fece sfoggio di altre tinte, vivaci, brillanti, ma non sempre intonate, che ottenute con nuovi studj formano una delle caratteristiche dell'ultimo periodo dell'arte Robbiana.

Più modesto nei colori, ma più vigoroso, più decorativo nel modellare, Giovanni si addimostra nelle teste di Santi che adornano i tondi del chiostro grande della Certosa, e che egli eseguì nel 1524, forse sotto la direzione del padre, il quale, pur vecchio decrepito, attendeva sempre all'arte sua favorita, secondo narra anche il Vasari.

Larga copia di lavoro portò all'officina Robbiana l'antica costumanza, divenuta poi obbligo, che i Podestà, i Vicarj ed i Commissarj della Repubblica Fiorentina seguivano, di lasciare i loro stemmi nei palazzi dove avevano per uno o più anni esercitato le loro funzioni. La terracotta invetriata, co' suoi colori e i suoi riflessi, colla maggior facilità che presentava per il trasporto e per la collocazione, finì coll'essere preferita al marmo ed alla pietra; e le facciate dei palazzi pretorj del territorio fiorentino si arricchirono di stemmi, i quali costituiscono vere e proprie opere d'arte di molto pregio. Inquantochè, non si trattava della semplice rappresentazione dello scudo coi suoi elementi araldici; ma a seconda della condizione del committente, esso aveva il corredo di adornamenti, di fregi, di festoni, di figure. In generale cotesti stemmi spiccano sopra un fondo a guisa di nicchia, ed hanno forma rotonda circonscritta da uno dei soliti festoni o ghirlande di frutta, foglie e fiori. Alcuni hanno



Fig. 42. Tondo dei Della Robbia presso Fiesole.

poi delle cartelle sorrette da putti e da cherubini, figure di animali araldici, ecc.

Per quanto siano andati soggetti a sottrazioni e a guasti vandalici, un gran numero di questi stemmi si veggono tuttora al loro posto; e le raccolte più artisticamente pregevoli e più

ricche sono quelle dei palazzi pretorj di Certaldo, Lari, S. Giovanni in Valdarno, Scarperia, S. Sepolcro, Galluzzo, Pistoja ecc.

Ricordando in special modo i lavori Robbiani che hanno forma rotonda non si debbono dimenticare gli Evangelisti della



Fig. 43. Figura grottesca dei Della Robbia con lo stemma dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia.

cupola di S. Maria delle Carceri a Prato; due tondi figurati e molti stemmi che adornano la bella Pieve di S. Giovanni in Sugana presso S. Cassiano in Val di Pera, un vero museo di cose dei Della Robbia creato dalla famiglia Giandonati patrona un giorno di quella chiesa; e nemmeno vanno scordati altri due bei tondi, oggi nella Pinacoteca di Empoli.

Ma troppo lunga riuscirebbe questa enumerazione di consimili opere uscite dalla riputata officina, nè sarebbe il caso di farlo in un semplice e breve articolo di illustrazione.

I Della Robbia non ebbero per le loro produzioni una sola e speciale fornace; essi si valevano di quelle che più facevano al caso loro, e molte volte, per maggior comodità, si costruivano apposite fornaci presso la località dove dovevano collocare le opere loro. Così sappiamo, per esempio, che Luca Della Robbia aveva una speciale fornace presso la Pieve dell'Impruneta per cuocervi le parti decorative dei due grandi altari o tabernacoli i quali adornano quell'antica chiesa.

Le molte riproduzioni che si osservano degli stessi soggetti dimostrano come i Della Robbia avessero il costume di fare le forme delle cose più comuni e più ricercate, e come tal sistema praticassero in particolar modo per le parti ornamentali in cui si trovano ripetuti motivi e forme identici e di misure eguali, per quanto diversamente applicati.

Senza cessare d'essere artisti nel senso più alto e più fino della parola, i Della Robbia erano riusciti a creare una industria artistica fiorentissima, che salì in gran fama dovunque, che procurò loro commissioni senza numero e che ha lasciato luminosa traccia della sua breve ma gloriosa esistenza.

G. CAROCCI.





XXI.

## RICERCHE DIDATTICHE

*(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).*

vi.

## DISEGNO COSTRUTTIVO



Esaurita la ristretta parte nella proiettiva, che basta a questo grado di studio, bisogna venire all'insegnamento della prospettiva, della quale l'alunno ebbe già qualche rudimento. Forte di quelle prime nozioni, nonchè delle sue proprie osservazioni fatte nel disegnare dal gesso, comprenderà più facilmente le spiegazioni, che il maestro verrà facendogli, dei principii fondamentali: il punto di veduta, di distanza, di fuga; le linee di terra e dell'orizzonte; il piano del quadro ecc. ecc. illustrando le parole con opportune dimostrazioni sulla lavagna, e con l'aiuto del traguardo.

Del quale converrà usare largamente in questo insegnamento penoso al maestro, faticoso all'alunno. Sarà bene aiutare il traguardo con acconce asticciuole armate, ad una estremità, di un ago bene appuntito e ben forte, sì da poterle conficcare e mantener fisse in quella posizione che si voglia, e con esse ottenere sul vetro l'immagine prospettica delle diverse linee, di che occorre parlare — perchè qui bisogna ben principiar dalla linea.

Con questo aiuto il maestro dimostrerà come si presentino all'occhio le perpendicolari, le oblique, le parallele al quadro ecc. ecc. per ogni caso e prima di farle eseguire graficamente — disegnando, s'intende, egli alla lavagna, gli alunni sulle loro carte contemporaneamente. In seguito, e ricorrendo al traguardo nelle spiegazioni, passerà alle superficie, incominciando dal quadrato; e, tenendolo sempre come base, potrà inscrivervi altre figure, compreso il circolo, e da ultimo innalzarvi il cubo ed il prisma.

E qui vorremmo fermarci, non trattandosi di formare degli scenografi o dei vedutisti, ma solo di far comprendere all'alunno le norme fondamentali della prospettiva, facendogliela applicare più col ragionamento che con le regole, nel rappresentare oggetti del proprio mestiere. Ma siccome la materia è piuttosto difficile, il maestro largheggi nelle spiegazioni e nelle dimostrazioni, e con opportune interrogazioni veda di assicurarsi spesso d'essere stato bene inteso.

Della prospettiva convenzionale, parallela o cavaliera, come la si voglia chiamare — la quale pure può render utili servigi nell'arte industriale — per ora non conviene parlare, stante la confusione di idee che ne potrebbe derivare; sarà dunque meglio assai riservarla a più tardi, quando cioè siasi bene entrati nel disegno applicato. Adesso torna più utile la costruzione delle ombre.

Le necessarie spiegazioni sui principii fondamentali, sul raggio di luce, sull'ombra propria, sulla portata, riflessa ecc. ecc. devono, come sempre, essere avvalorate con dimostrazioni di fatto, e illustrate con figure sulla lavagna. Per tutte queste, non potendo il maestro avere sempre ai suoi comandi un raggio di sole, dovrà ricorrere alla luce artificiale. Tra le possibili scelga quella d'una lampada portatile munita di forte riflettore, onde ottenere ombre bene spiegate e decise. Così potrà durante la spiegazione illuminare il solido o il gruppo di solidi, sotto differenti incidenze di raggio, e fare per tal modo chiaramente intendere all'alunno che l'aspetto, la quantità dell'ombra propria, e la lunghezza di quella portata dipendono dalla diversa inclinazione del raggio stesso.

Per gli esercizi grafici lo scolare non si serva, come è uso già troppo inveterato, della nota squadretta a quartabono, cioè a 45 gradi, ma invece il maestro spieghi e insegni all'alunno a costruirsi il raggio volta per volta, e lo obblighi a farsene le proiezioni oblique ai due piani, variando spesso nello stabilirne la inclinazione maggiore o minore, da destra o da sinistra, da sopra o da sotto; e questo perchè il giovine non si abitui a con-

siderare l'ombra ottenuta con l'uso della squadretta, e da sinistra a destra, quale la sola ammessa e possibile; e perchè sappia poi come poter trovare l'ombra che meglio desidera, e più corrispondente all'effetto che vuole ottenere dal proprio lavoro.

L'ombra ottenuta dalla squadretta, mentre può servire molto bene all'architetto, al meccanico, i quali hanno intenti diversi, non sempre riesce opportuna nelle industrie artistiche, le quali hanno bisogno d'avere l'effetto più conforme al vero.

E se in questo caso principiammo il lavoro grafico con una dimostrazione astratta, vale a dir con la costruzione del raggio, non è che noi non siamo conseguenti al principio più sopra espresso, ma riteniamo oramai la mente dell'alunno già tanto aperta da reggere a più serii studii.

Chiudiamo raccomandando al maestro che non si scoraggisca nel lavoro grave, continuato, indefesso dell'insegnare bene ed appieno i principii fondamentali, e su questi insistere. Se ne troverà ricompensato dalla buona riuscita dei suoi alunni, i quali impareranno a studiare, a pensare, a fare da sè. Che è quanto si domanda alle scuole.

O. C. DE' TROMBETTI.

XXII.

Cornici di terra cotta con fregi dipinti  
in vecchi edifici di Padova.*(Tav. 19. Fig. 44, 45 e 46).*

Giacomo della Leonessa ottenne dai preposti alla Basilica di S. Antonio, addì 15 Novembre 1456, di aprire il muro della nave destra a mezzodì per erigervi una cappella, che secondo il volere del Gattamelata si intitolasse a S. Francesco, e, giusta la ragione propria, a S. Bernardino. Sotto la terza volta di detta nave si aperse quindi il muro, si voltò un grande arco acuto, e si costruì la cappella secondo il gusto che nell'Italia settentrionale allor dominava. Nella Toscana ed in altre parti meridionali della Penisola la si giudicherebbe più antica, perciocchè quelle contrade incominciarono alcuni anni innanzi ad abbandonare l'arco acuto e ingentilire gli ornati. Tra noi prima che Donatello ci venisse, non so che l'architettura avesse cangiato stile, o lasciasse le foggie che tengono del gusto settentrionale. Nondimeno nelle modanature e negli ornati di questa cappella scopresi una tendenza a mutamento di stile. Il tutto si fece giusta il parere e consenso del padre maestro Giampietro di Belluno, che diresse la costruzione della cappella e la fece ornare e dipingere dai più valenti pennelli di quell'età. „

Fin qua il Gonzati nella sua opera sulla Basilica di S. Antonio in Padova; ma non è dell'interno che dobbiamo occuparci, bensì della cornice esterna, la quale porta nei pezzi di terra cotta le imprese di Erasmo da Narni, l'astuto condottiero: una treccia e una gatta. L'aspetto della cornice ha dell'eccessivo, del farraginoso, avendola voluta l'artista con due ordini d'archetti sovrapposti, senza variarne le forme e senza degradarne il dettaglio. Del resto, tranne l'applicazione delle due imprese, non vi sarebbe novità nel lavoro, quando mancasse la parte dipinta nei piccoli sfondi e nelle membrature di laterizio. (Tav. 19. Fig. 44).

Dai malconci resti, che possiamo ancora vedere, si capisce che Padova possedeva gran numero di case, le quali alla decorazione in pietra cotta accoppiavano quella della pittura. Ma l'opera del decoratore è quasi sempre assai rozza, poichè valevasi per lo più di tinte fatte coi colori primitivi, senza alcuno impasto, e con poco chiaroscuro, a imitazione della ceramica piuttosto grossolana, la quale usciva dalle officine della Via Boccalerie.

La cornice di coronamento della casa in Via Selciato del Santo col N. 3916 (Fig. 45) è un vero gioiello di pittura decorativa, anzi apparisce talmente curata la forma del fregio, a



meandri verdi su fondo rosso opaco, da somigliare quasi a una miniatura. È anteriore alla cornice della cappella Gattamelata; ma non ci fu dato conoscere la mano maestra dell'artista. La parte superiore laterizia non conserva traccia di pittura, ma la facciata era certamente tutta dipinta. Due colonne rosse ad elica separavano la esofora dalle due bifore laterali; gli archi acuti dipinti incorniciavano quelli reali dei fori, e fra i medesimi c'erano delle patere. Un finto ballatojo a colonnine marcava il termine del primo piano, e tra gli archivolti a cunei sagomati policromi sopra due colonne del piano terreno figuravano mensoloni portanti due grifi, che azzannano un teschio. Sopra la colonna centrale v'ha una statua sovrapposta ad una finta lapide, della quale il tempo cancellò affatto la scritta.

Di tutto questo restano appena poche tracce, e si cercò invano tra le carte del civico Museo qualche lume sui primi possessori di questa fabbrica. Anche l'interno di essa, benchè manomesso per modificazioni e restauri, riesce interessante, specialmente in grazia di una loggetta nel ristretto cortile. In una

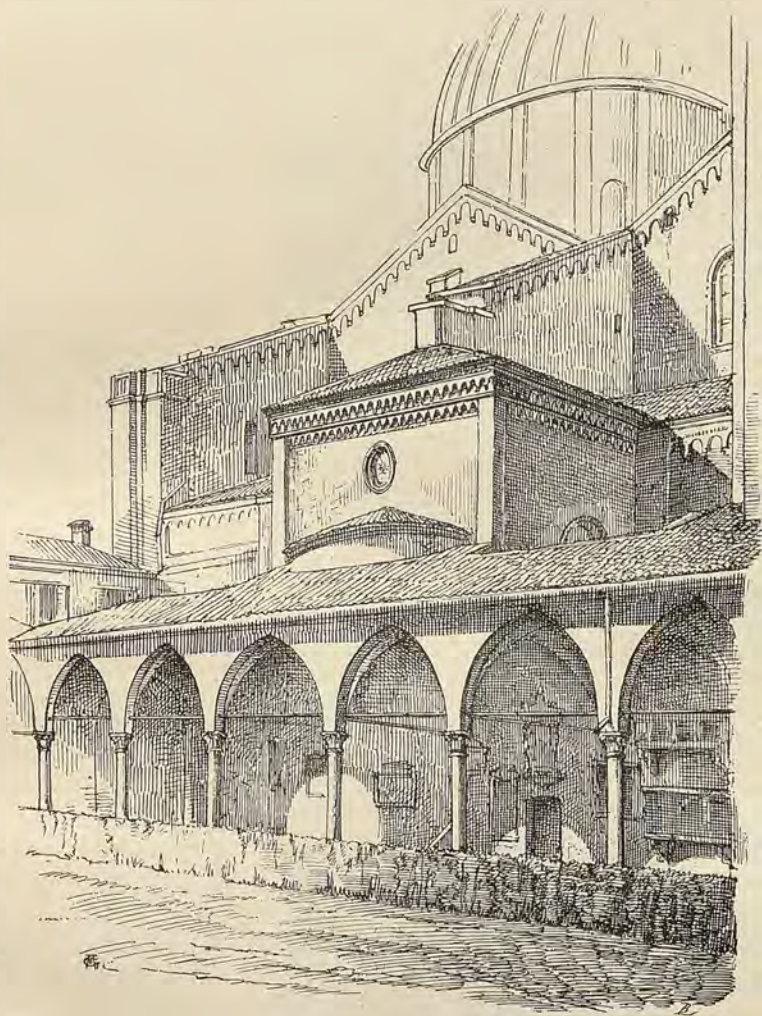


Fig. 44. Esterno della Cappella Colleoni nel primo Chiostro del Santo a Padova.

stanza da letto conservasi ancora un'alcova con cielo a riquadri di legno dipinto e certo in antico a dorature, diviso in tre scomparti mediante una intelajatura di grato effetto, ed un fregio a fogliami sul frontale, bellissimo, somigliante per l'intaglio ai pochi lavori in legno del secolo XV, esistenti in Padova, fra i quali la porta meridionale della Chiesa degli Eremitani, già illustrata dall'*Arte Italiana*.

La terza cornice, più semplice, appartiene ad una casa posta in Via Pozzo Dipinto ai N. 3865-3866. La disposizione dei fori della facciata è indicata nell'unito schizzo della Fig. 46; ma quanto alla decorazione, assai poco si vede oltre il fregio superiore e due storie mitologiche dipinte.

Il genere dell'ornamentazione la fa apparire opera del principio del XVI secolo, e ad appoggiare questa deduzione con-

corre anche la specie dei soggetti impresi a trattare dal pittore, familiarissimi agli scolari dello Squarcione.

Sappiamo che questo caposcuola della pittura padovana, reduce dai suoi viaggi a Roma ed in Grecia, portò in patria

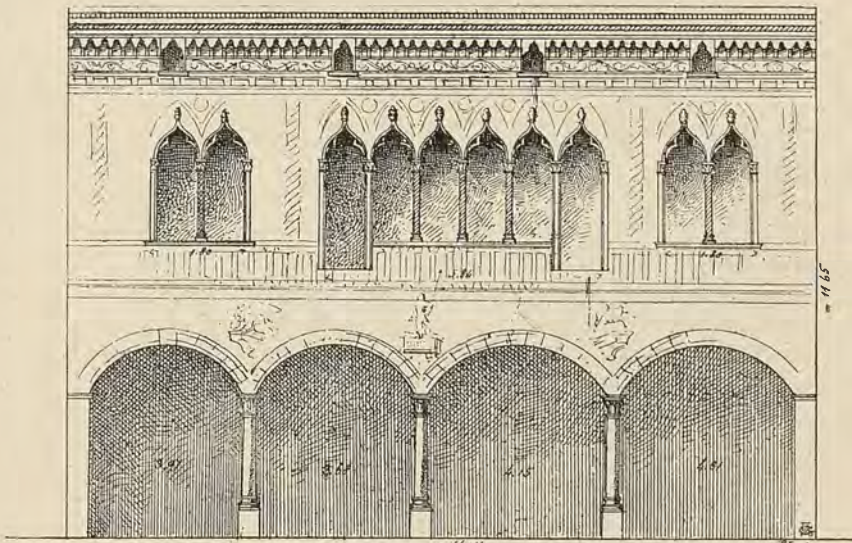


Fig. 45. Casa in Via Selciato del Santo a Padova.

un amore straordinario per l'arte antica e lo trasfuse nei discepoli suoi, facendoli studiare su frammenti di sculture e sui disegni di anticaglie, da lui tratti sul posto. Da ciò abbondanza di sirene, grifi, centauri, tritoni, draghi, chimere ed altri mostri mitologici, che seguì anche nel secolo appresso.

I soggetti trattati sulla facciata di Via Pozzo Dipinto sono tutti da riferire alle famose fatiche d'Ercole. Sotto alla serie dei quadri mitologici, condotti in uno stile assai duro, ma non dispregevole, si estende un fregio per tutta la lunghezza della facciata, tutto di draghi verdi alternati ad ornati simmetrici di stile grecizzante, sopra fondo rosso cupo, che dovea essere splendido.

Anche sulle tre arcate correvano armille a chiaroscuro, sul genere di quelle in graffito, che abbiamo riprodotte in un'altra annata del *Giornale*, cavandole da una casa in Via S. Leonardo.

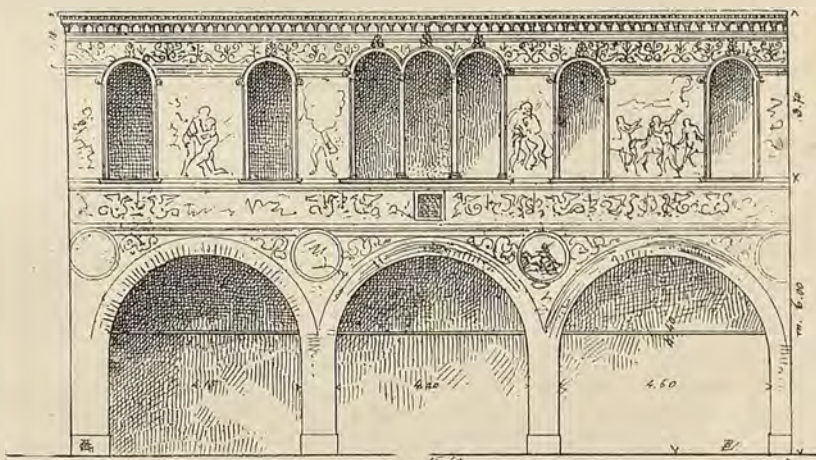


Fig. 46. Casa in Via Pozzo Dipinto a Padova.

Nei triangoli mistilinei, fra gli archi, si vedono tracce di due medaglioni, in uno dei quali uno sguardo acuto ed intelligente può indovinare un guerriero guidante una biga; i medaglioni erano fiancheggiati da due draghi in terretta gialla, quasi affatto perduti. Fra due finestre stava un tempo un bellissimo stemma del quattrocento, che fu levato e venduto, come furono levati e venduti tanti altri stemmi antichi di Padova, i quali andarono ad arricchire fuori d'Italia musei pubblici o privati. Doppio danno, per l'arte e per la storia.

B. LAVA.





## DECORAZIONI NEL PALAZZO VATICANO

## LE STANZE DI RAFFAELLO -- LA SALA DUCALE

— Tav. 22, 23 e 24. Fig. da 47 a 51. —



Il palazzo apostolico al Vaticano supera per magnificenza artistica tutte le reggie, i palazzi e i castelli della terra. I pontefici, che vi abitarono con certezza dal 1200 in poi, si studiarono a gara di ampliarlo e condurlo man mano a quello stato di splendore in cui lo vediamo.

Stando all'autorità di Antonio Nibby, Celestino III fu il primo che imprese a ricostruire questo palazzo, eretto fino dal III o IV secolo, e andato mezzo in ruina. Innocenzo III proseguì l'opera iniziata dal suo predecessore; lo adornò, vi aggiunse molti comodi, di modo che potè anche esservi alloggiato Pietro II d'Aragona, insieme alla sua Corte assai numerosa.

Niccolò III vi aggiunse altre fabbriche; Gregorio IX vi tenne il primo conclave nel 1378; Bonifazio IX vi edificò nuove altre abitazioni; Eugenio IV vi rifece i tetti cadenti; Niccolò V rese più belle le abitazioni del Vaticano, fece erigere la fabbrica di Belvedere, cinse l'edificio con alte mura munite di torri, delle quali ancora ne esiste una che guarda i prati Neroniani; Pio II vi aggiunse altre fabbriche; Paolo II vi unì portici e corridoi vastissimi coi disegni di Giuliano da Majano; Sisto IV vi edificò la biblioteca e la cappella, che da lui prese il nome di *Sistina*; Innocenzo VIII, continuando le opere del predecessore, fece costruire il palazzetto di *Belvedere* e il giardino dello stesso nome; Alessandro VI aggiunse il sontuoso appartamento *Borgia*; Giulio II, fatto atterrare un loggiato eretto da Paolo II, un altro ne edificò con architettura di Bramante, il

quale vi costruì il famoso cortile e la bellissima scala che reca tuttora il nome dell'autore; Leone X innalzò i triplici portici nel cortile di S. Damaso con disegno, pitture ed altri ornati di Raffaello e dei suoi scolari; Clemente VII, ad onta del suo Governo tribolato dal sacco di Roma, accrebbe anch'egli e abbellì le abitazioni vaticane.

Paolo III fece ornare di pitture la sala regia ed eresse la Cappella che da lui si intitolò *Paolina*; Giulio III e Paolo IV nuove stanze e nuovi corridoi aggiunsero al palazzo, e altrettanto fece Pio IV, continuando quanto il suo predecessore aveva lasciato interrotto; Pio V edificò tre cappelle e arricchì la biblioteca di nuovi codici; Gregorio XIII fece costruire la torre detta dei *Venti*, e fabbricare la galleria delle *Carte geografiche*; Sisto V gettò le fondamenta del nuovo palazzo dalla parte orientale del cortile di S. Damaso, eresse la libreria, restaurò molte parti dell'edificio; Gregorio XIV decorò con dorature e pitture le superiori stanze di Gregorio XIII, ampliando l'appartamento *Borgia*; Clemente VIII perfezionò il palazzo eretto da Sisto V e altri vantaggi recò all'edificio.

Paolo V aggiunse due nuovi palazzi a quello già esistente, uno alla torre *Borgia*, l'altro sull'area del palazzo innocenziano, caduto in ruina. In oltre ristorò molte altre parti, ed altre ne abbellì. Urbano VIII eresse l'armoria, fornendola di gran copia d'armi e di strumenti militari; Innocenzo X innalzò la gentile fontana nel cortile di S. Damaso, disegnata dall'Algardi; Alessandro VII con architettura di messer Lorenzo Bernino, fece innalzare la famosa scala regia, abbellì la galleria ed altri luoghi, adornò la sala ducale.



Fig. 47 e 48. Ornamenti degli sguanci delle finestre nelle Stanze di Raffaello al Vaticano.



Continuando a leggere la storia dei papi si trova che tutti fino a Pio IX e all'attuale pontefice Leone XIII indistintamente, contribuirono a rendere via via più bello, più sontuoso, più magnifico il Vaticano. Senza entrare in maggiori particolari, ci contenteremo di ricordare Clemente XIV, che incominciò il museo, al quale Pio VI aggiunse appositi e grandiosi edifizii, e



Fig. 49. Vólta nella Stanza di Eliodoro al Vaticano.

Pio VII che al museo stesso crebbe lustro novello coll'aggiunta di un altro braccio e dell'intero museo *Chiaramonti*, il quale, unito al *Pio-Clementino* costruito dai due papi suoi predecessori, costituisce una delle meraviglie di Roma.

Come vedete, questo enorme edificio è un complesso di palazzi, che coi suoi giardini copre una superficie di poco inferiore ai 90,000 metri.

Io ho voluto colla scorta del Nibby, del Taja, del Bonanni, del Fontana e di altri scrittori, dare a chi per avventura non l'avesse,



Fig. 50. Parte di vólta nella Stanza di Eliodoro.

una brevissima idea della storia del palazzo vaticano, come illustrazione alle opere decorative in esso esistenti, che questo giornale, nell'interesse della cultura artistica, si propone di pubblicare.

(*Continua*).

R. ERCULEI.



Fig. 51. Parte di vólta nella Sala ducale al Vaticano.





XXIV.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

G. P. CAMPANA — *Antiche Opere in Plastica scoperte raccolte e dichiarate dal March. G. P. Campana* — Roma, 1851.

È una vecchia opera, perfino incompleta; ma quanto sarebbe bene che fosse conosciuta di più! La collezione Campana delle terrecotte è spesso oggetto di citazione e di discorso, benchè pochi sappiano come era composta, essendo pochissimi i calchi che, almeno in Italia, si fecero sopra di essa, ed ora è a Parigi nel Museo del Louvre, ove forma una sezione a sè. Inoltre le illustrazioni (a parte il volume del Campana) sono poche. Avanti il presente volume il D'Agincourt, il Winkelmann, il Millin e alcuni altri, fecero conoscere alla spicciolata qualche pezzo della collezione; dopo la stampa del volume, l'*Art pour tous* ne dette qualche disegno, eppoi più recentemente ne furono pubblicati alcuni pezzi nel libro *Dell'ornamento nella Architettura*; ma, nel complesso, tutto ciò che è stato dato sino ad oggi, compreso il volume del Campana, è insufficiente a porgere un concetto esatto della collezione. La quale, abbondantissima di pezzi decorativamente belli, si compone d'una prima parte che consta di figure isolate etrusche romane, dalla grandezza naturale alle più piccole dimensioni, e queste figure appartengono a' sepolcri o al culto religioso ed a memorie onorarie, monumentali o votive.

La seconda parte, la più copiosa e la più bella, comprende i bassorilievi che servirono alla decorazione delle diverse parti degli antichi edifici, fra le quali hanno luogo le cornici, i fregi, le antefisse ed altri ornati d'ogni maniera adoperati nell'abbellimento interno delle stanze.

La terza parte riguarda gli utensili, le svariate stoviglie, le lucerne, i piccoli voti, le tessere ed altri oggetti di minor mole.

Il volume del Campana riproduce in litografia a due colori e talvolta a più colori, trattandosi di terrecotte policrome, una certa quantità dei pezzi di cui consta la seconda parte della collezione; e benchè l'A. si dichiari contento del disegnatore o riproduttore, io faccio le mie riserve. Ho veduto più volte gli originali e, avendone ogni giorno sott'occhio molte riproduzioni in gesso, non posso non rilevare la infedeltà delle riproduzioni grafiche, le quali sono scolorite e snervate quasi tutte, e non riescono utili che per il motivo ornamentale. A malgrado di ciò il volume curato dal Campana dovrebbe essere un desiderato ornamento della biblioteca d'ogni scuola d'arte e d'ogni artista industriale. Perocchè ivi non si tratta affatto di cose di pura curiosità archeologica, si tratta invece di pezzi ornamentali quasi tutti figurativi, con soggetti spiritosi, sui quali ognuno che lo voglia può studiare e il bel modo di comporre fregi e perfino il bello stile di modellazione.

C. DAVILLIER — *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance*; Dix-neuf pl. gravées à l'eau-forte — Parigi, 1879.

La Spagna è un paese poco conosciuto, e la storia delle sue arti decorative è stata trascurata perfino dagli spagnuoli. Eppure quasi tutte le arti ebbero in Spagna epoche brillanti! Solo la pittura fu oggetto di singolari ricerche; ma l'incisione, la scultura in legno, sì notevole nella penisola ne' secoli XV e XVI, chi la studiò? Dicasi lo stesso delle armi, delle armature e de' lavori in ferro; i quali sono tanto antichi quanto la Spagna; e lo stesso si aggiunga dei tessuti, dei ricami, dei vetri. Nè la ceramica fa eccezione, ed è male storicamente; perchè nessun paese offre saggi sì arcaici con ornati a riflessi d'oro o di rame, come gli antichissimi e bellissimi delle maioliche ispane. Nè meno obliata è l'oreficeria spagnuola; talchè nelle collezioni va confusa sovente con quella dell'Italia, della Francia, dell'Allemagna. Quindi è veramente opportuno ricordare a chi lo conosce o presentare a chi ne ignora la esistenza, il

volume del Davillier, il quale pubblica ed illustra de' documenti dimostrando che l'arte dell'oro e dell'argento fiorì nella Spagna da tempo remoto. Avendo avuto la comodità di esaminare un gran numero di antichi disegni per modelli, specialmente appartenenti alla corporazione degli orefici di Barcellona, l'A. ha potuto parlare con molta conoscenza, di fatti e di artisti in gran parte ignorati. La influenza che il gusto italiano esercitò sull'oreficeria spagnuola nel tempo del Rinascimento, è oggetto di considerazione in questo volume, in cui le belle tavole in acquaforte sono pregevole commento al testo e utile mezzo di istruzione pratica.

R. v. SCHNEIDER — *Album auserlesener Gegenstände der Antiken-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserkauses* — Vienna, 1895.

È un assieme di tavole in fototipia, snervate anzichè no, di cose antiche: statuette, vasi, avori, gioielli, camei, alcuni editi alcuni no (tra i conosciuti v'è, per esempio, il dittico Roma e Costantinopoli della tav. XLIX); e chi ha bisogno di consultare un'opera di antichità etrusche o romane può servirsi anche di questa recente, con molte altre le quali mi occorrerà di indicare.

A. M.

XXV.

## NOTIZIE

SULLA STORIELLA DEL CAPITELLO CORINZIO. — Plinio che fra gli autori della antichità latina è quegli che offre più di ogni altro elementi importanti alla ricostruzione della storia artistica delle età classiche, osserva che l'ordine corinzio richiedeva i capitelli di bronzo; e questa notizia fa ripensare alla storiella di Callimaco, il quale viveva nel V secolo, secondo cui egli avrebbe inventato il capitello ispirandosi a un vaso d'acanto coperto da un embrice. Nessuno crede a questa storiella; ma non è impossibile che Callimaco, il quale era un toreutico, cioè un lavoratore di metallo, ed autore della lampada d'oro del tempio di Minerva Poliade, sia stato il primo a far il capitello corinzio di metallo e abbia fatto un capitello così, ispirandosi a qualche originale egiziano con foglie a più ordini. In tal caso Callimaco avrebbe sostituito le foglie di acanto a quelle di loto, all'abaco semplice il modinato. La fantasia popolare potrebbe avere ricamato sul fatto vero, la gentile storiella mille volte ripetuta.

DECORAZIONI MURALI. — Abbiamo avuto occasione di annunziare la scoperta di alcuni frammenti di pittura murale avvenuta nelle demolizioni fatte per il riordinamento del centro di Firenze. Oggi siamo lieti di comunicare ai nostri lettori la scoperta di altri consimili frammenti; i quali, come i primi, sono stati depositati in alcuni locali annessi al Museo di S. Marco di Firenze. L'*Arte e Storia* dando l'annuncio della scoperta scrive a questo proposito: " Sono motivi geometrici e ornamentali stupendi; intrecci gustosissimi di linee e di fregi, aggruppamenti originalissimi di fogliami, di figure simboliche, di stemmi; imitazioni felicissime di motivi architettonici, di stoffe, di piante; insieme vaghissimi per effetto di colori e per armonia d'insieme, sui quali potranno forse ispirarsi con ragionevole profitto i nostri moderni decoratori. "

Anche quest'ultimi frammenti saranno riprodotti — speriamo — nella pubblicazione che sulle cose del Centro di Firenze intende fare la Commissione preposta ai lavori del riordinamento.

DONO DI CORNICI. — Il signor Michelangelo Guggenheim, che sta attendendo alla pubblicazione di una raccolta di cornici del Rinascimento, ne offerse in dono alle R. R. Gallerie di Venezia alcune per diversi dipinti che ne erano privi. Al dono delle cornici ha aggiunto l'offerta d'alcune placchette del XV, XVI e XVII secolo.

UNA NOVITÀ NEI CONCORSI ARTISTICI. — A Lilla (Francia) in occasione di un recente concorso architettonico, i concorrenti furono ammessi a dare una *prova orale* dei loro lavori, rispettivamente presentati, in luogo della solita relazione che talvolta non è letta; e questa innovazione, dicesi, dette un eccellente risultato.

TESSUTO DECORATIVO IN CRINE DI LEGNO. — Dopo pazienti ricerche e molte esperienze si è trovato il modo, disgregando le fibre del legno, di ottenere lunghi fili sottili e resistenti da potersi tessere come la iuta e la canapa. Naturalmente tutte le specie di legno non si prestano a tal lavoro, anzi se eccettuansi le conifere e non tutte, il resto non vi si adatta. Il tessuto in crine di legno ha l'aspetto d'una grossa trama o " canevas ", come dicono i francesi, a maglie larghe; è di color crema, e abbastanza leggiero e soffice così che se ne possono far benissimo delle tende, delle portiere e delle tappezzerie murali. È molto igienico e si presta ad essere abbellito come si vuole.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVI.

## BENVENUTO CELLINI, OREFICE

(Vedi il Fascicolo I)

— Fig. da 52 a 63 —



accontando la sua vita di lavoro, di trionfi, di avventure, di escandescenze e rabbie bestiali, il Cellini ha fatto un libro appassionato e dei più divertenti per ogni classe di lettori, malgrado le esorbitanze d'una fantasia prodigiosamente autosuggestiva nell'inventare stravaganze a pascolo della sua presunzione iperbolica, sempre rivolta ad atteggiare

se stesso come straordinario in ogni cosa.

Il suo *Trattato dell'oreficeria* è invece un piccolo libro, interessantissimo, da esser letto quasi esclusivamente dai tecnici. Preciso sino allo scrupolo, minutamente didattico, quasi asciutto; di appassionato in esso non c'è che il linguaggio col quale raccomanda caldamente la pazienza, la diligenza, la precisione meticolosa, l'estrema nettezza e squisita pulizia nel lavorare, norma sorprendente e sommamente esemplare da parte di un artista che iniziava sempre i suoi lavori nell'impeto delle ispirazioni subitane.

Il trattato, quando egli arrivò a una certa età, fu di continuo esortato a scriverlo da molti virtuosi amici, che gli dicevano il tempo potere, se non estinguere del tutto così industriosa arte, menomarla di molte sue parti, come era avvenuto del niello già allora dismesso. Dopo molto esitare si determinò a contentarli durante una indisposizione sopravvenutagli a 65 anni, persuaso di far cosa utile ed essere a ciò disposto per lungo studio e per l'esperienza acquistata in diverse arti.

La scienza del Cellini in questo trattato è di oculata ma mera

pratica e tutta di empirismi. Per questo, dopo che la meccanica, la chimica e la fisica applicate hanno perfezionati e resi più efficaci e più rapidi i metodi della tecnica, le istruzioni del Cellini possono essere invecchiate, ma soltanto in parte, sì che quali egli le espone restano tanto preziose da persuadere che il suo trattato dovrebbe essere studiato da tutti gli orefici, massime dopo che i metodi più scientifici hanno menomata quella perfezione, la quale in cose d'arte non può essere che il risultato dell'applicazione della passione artistica personale, guidata dal sentimento. Così avviene per esempio della pittura, che non potrà mai essere sostituita dalla fotografia, per quanto questa coi

perfezionamenti scientifici riesca, sotto certi rispetti grafici, superiore alla pittura.

Il trattato divide l'oreficeria in otto rami di arti soggette al disegno: gioiellare, niellare, lavorare di filo (ossia ageminare), cesellare, intagliare in cavo per far sigilli, intagliare in cavo per coniare monete e medaglie, lavorare di smalto e far grosserie.

I suoi insegnamenti sugli otto rami si svolgono in ventitré capitoli, come ho detto, minutamente didattici. Ad esporre tutte le pratiche di lavoro che insegna bisognerebbe trascriverli, ciò che sarebbe assurdo; a persuadere tuttavia dell'importanza tecnica del trattato è necessario darne, con una certa fedeltà e discrezione, un saggio, scegliendo gli insegnamenti che il Cellini impartisce per uno degli otto rami dell'arte sua e riservandosi per gli altri sette di tracciarne le linee principali.

Pel saggio scelgo quello che insegna al gioielliere con quale artificio si possa accrescere ornamento alla bellezza delle gioie e con quale industria e artificio si stringano, leghino in pendenti, maniglie, anella



Fig. 52. Saliera. Disegno originale del Cellini, nella Galleria degli Uffizi a Firenze.





carcami, regni papali, corone reali e simili. — Classifica le gioie più preziose nell'ordine del loro prezzo venale, determinato dalla loro rarità al tempo suo, il quale prezzo era per un carato, a parità di bontà e bellezza speciale ad ogni gioia: pel rubino ottocento scudi d'oro, per lo smeraldo quattrocento, pel diamante cento, per lo zaffiro dieci.



Fig. 53. Pendente già attribuito al Cellini, nella raccolta Rothschild a Londra.

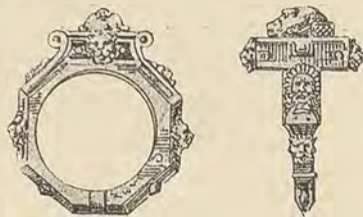


Fig. 54. Anello attribuito al Cellini, nel Gabinetto delle Gemme a Vienna.



Fig. 55. Medaglione in oro attribuito al Cellini.

Giusta le idee scientifiche del suo tempo circa i quattro elementi di cui si credeano composti tutti i corpi dice: *Natura a sommo studio ha voluto rappresentare i colori di detti quattro corpi in quattro principalissime gemme: il fuoco col rosso del rubino, l'aria coll' azzurro del zaffiro, la terra col verde dello smeraldo, l'acqua col diamante.*



Fig. 56. Pendente già attribuito al Cellini, nella raccolta Rothschild a Londra.

La foglia è una sottilissima lamina di una lega di metalli, della quale devesi collocare un ritaglio nel castone delle gemme colorate, e che sia della misura giusta del fondo del castone e del colore della gemma che in questo deve essere legata.

Alcuni orefici, fra essi il Cellini, si facevano da per loro le foglie, altri le facevano venire di Francia o da Venezia; le migliori si avevano da Firenze, fatte dell'orefice Lavacchio, il quale

superava tutti per la bontà e durata delle sue foglie, e ne aveva tanta richiesta che lasciò andare ogni altro ramo della sua professione per non attendere che a questo.

Quattro sono le varietà delle foglie: *La prima si dimanda comune, ritiene del color giallo e serve a molte sorti di gioie e pietre trasparenti, l'altra è rossa, l'altra azzurra e l'altra verde.*

Ecco le formole date dai Cellini per ciascuna delle quattro sorti di foglie, ragguagliando in parti il peso dei metalli componenti le leghe da lui espresso in carati:

*Leghe per fare le foglie alle gemme.*

MATERIA	Foglie			
	COMUNI	ROSSE	AZZURRE	VERDI
Oro . . . parti	9	20	9	1
Argento . . . „	18	26	2	6
Rame fino . . . „	12	18	16	10



Fig. 57. Chiave degli Strozzi, attribuita al Cellini, ora nella raccolta Rothschild a Londra.

Due qualità differenti distinguono in due gruppi queste gemme: la massima durezza e la proprietà di brillare fanno stare a sè il diamante; la bellezza nitida e fulgente delle colorazioni è propria delle altre tre gemme. Il valente orefice ha perciò due differenti artifici per dare maggior spicco, vivacità e bellezza alle due qualità di gioie, e sono la *tinta* pel diamante, e la *foglia* per le altre tre. Per tutte poi il magistero di stringerle entro il castone, o cassetta nella quale si devono montare. Nell'applicazione migliore di questi artifici sta tutta l'arte del gioielliere.

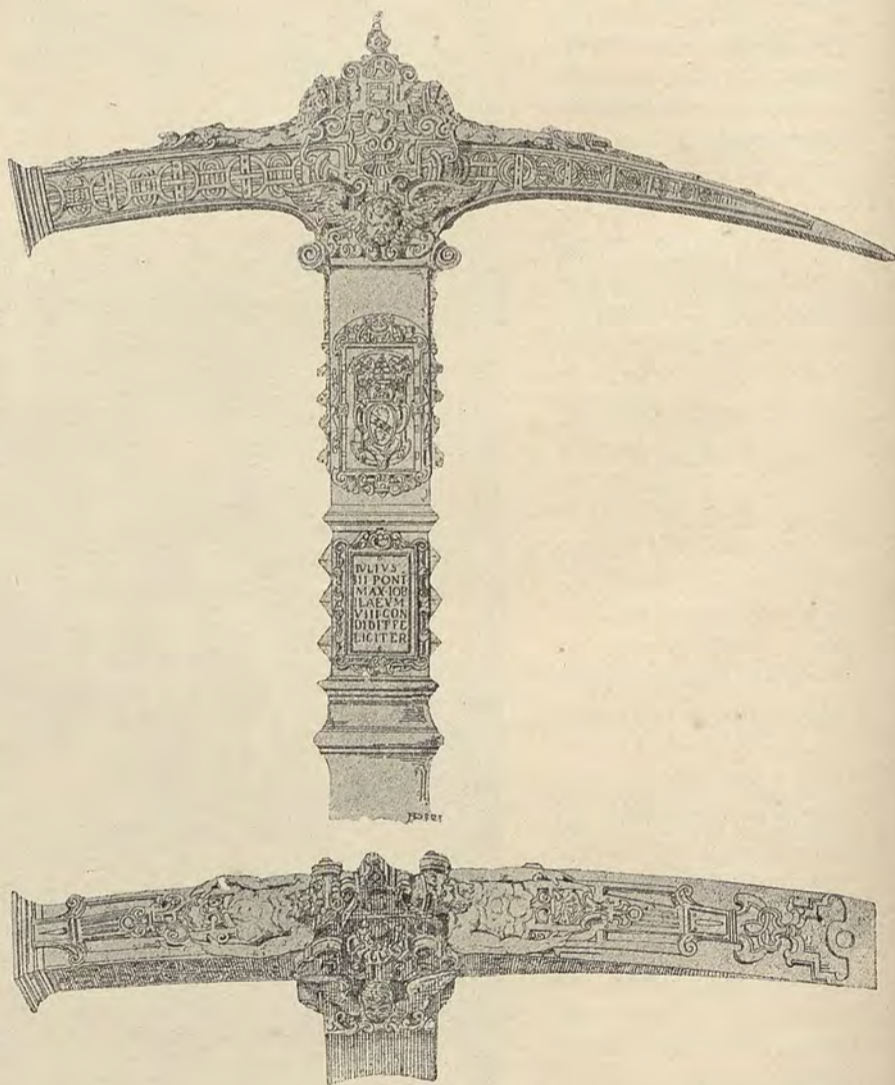


Fig. 58. Martello pel Giubileo di Giulio III, già attribuito al Cellini, nel Museo nazionale di Monaco.

Dalla foglia, compita con minutissime avvertenze, che ho saltato per brevità, l'orefice taglia fuori la porzione da collocare in fondo al castone.



Per ciascun colore di gemma occorrono foglie di tre o quattro gradi di colorazione. Prima di applicarle al castone si deve esperimentare, con delicatissimi metodi esposti nel trattato, quale sia la gradazione più adatta alla gemma ed a quale distanza dalla foglia si deve collocare la gemma, perchè tra questa e quella conviene lasciare un piccolo spazio per l'aria, la quale concorre a rendere più efficace l'effetto della foglia. A tante nozioni tec-



Fig. 59. Elmi. Disegni cavati dagli originali del Cellini nella Galleria degli Uffizi.

niche ne aggiunge una di pura arte: *debbesi aver grande avvertenza poi, che i castoni non sieno tanto alti, che paiano separati dagli altri suoi ornamenti, il che sarà schivato sempre da tutti quei maestri che saranno periti nel disegno.*

Il diamante non vuole foglia, ma una *tinta* che ne moltiplica la proprietà di brillare. Per formarla occorrono cinque ingredienti. Il Cellini insegna a riconoscere i migliori per compo-

sizione naturale, e le qualità che ciascuno deve avere, e come si fabbricano quelli che non devono prendere dai mercanti, e come si mettono insieme per formare la tinta, e come finalmente questa si dà sottilissimamente al diamante, e in qual parte di esso. La tinta è un nero, di cui si devono fare tre e anche quattro gradazioni.

I diamanti non sono tutti scoloriti. Il Cellini racconta d'averne veduti di tutti i colori, leggerissimi e spiccati. *Al tempo di Clemente VII ne vide uno di colore incarnato nettissimo e limpidissimo, e in tal guisa brillare e splendere che pareva una stella, e appresso a questo perdeva di vaghezza ogni altro diamante.* A Mantova ne vide uno che pareva uno smeraldo di poco colore, ma in sè riteneva la virtù del brillare, il che non si vede negli smeraldi, onde si dimostrava più bello di tutti gli altri smeraldi.

A seconda del colore cui partecipano tali diamanti si modifica la tinta nera. La si cambia anche in azzurro coll'indaco quando il diamante partecipa del giallo; i due colori combinati nel brillare si mostrano di *un'acqua color cangiante molto vago agli occhi dei riguardanti.*

Quando il diamante è molto sottile la tinta lo fa parer nero, allora questa si sostituisce collo *specchietto*, che è un altro artificio di delicata e difficile applicazione, spiegato con ogni diligenza ed esattezza nel trattato. Lo specchietto riesce a far sembrare i diamanti sottili di maggior volume che non sono, astuzia usata molto dai fabbricatori, i quali con una scaglietta esile di vero diamante disopra e vetro disotto fanno che sembrano grossi e li vendono ad alto prezzo. Industria allora molto usata in Milano.

Tratta il Cellini di altre varietà di gemme meno preziose come i topazi, che hanno fini colori e grande durezza, i crisoliti, i crisopazi, i giacinti, le spinelle, l'ametista; e delle pseudo gioie: il berillo, il girasole, l'occhio di gatto, la calcedonia, ecc. Racconta le meraviglie dei carbonculi che brillano nell'oscurità, e d'ogni cosa espone le ragioni e le pratiche da usarsi.

Il valore delle gioie passate per le mani del Cellini, senza contare quelle che smontò in Castello sant'Angelo con Clemente VII per disfare le tiare papali durante il sacco di Roma, è inestimabile e concorre a dare la massima autorità ai suoi insegnamenti, dei quali ho voluto porgere qui una sommaria idea per il solo ramo dell'oreficeria che egli chiama: il gioiellare. Non meno istruttivi sono gli ammaestramenti che riguardano gli altri



Fig. 60. Conchiglia montata in argento dorato, attribuita al Cellini, nel Tesoro reale di Windsor.



Fig. 61. Da un disegno originale del Cellini.







Fig. 62. La saliera di Francesco I, opera del Cellini, ora nel Tesoro di Casa d'Austria.

sette rami dell'oreficeria, giacchè in essi, eccettuato in quello dell'intagliare in cavo per fare sigilli, si parla solo d'oro e d'ar-



Fig. 63. Coppa attribuita al Cellini, in Palazzo Pitti a Firenze.

gento, veri materiali da orefici e che nel trattato del gioiellare sono appena nominati.

LUIGI CHIRTANI.

XXVII.

## MINIATURE DEL RINASCIMENTO

— Tav. 25-26. 29 e 30. Fig. 64 e 65 —



Tommasèo e altri dopo di lui, e forse prima, dissero che l'Italia aveva bisogno di rifare tutte le storie; ma il Tommasèo non pensò certo all'arte del minio, che non ha ancora storia in Italia.

Restano alcune memorie del Campori, dei fratelli Milanesi, del d'Adda, del Caffi, del Foucard, del Caravita, del

Carta; ma la storia della miniatura italiana nessuno ancora l'ha narrata. Si tratta di contribuzioni quasi tutte considerevoli, ma un lavoro d'assieme è di là da venire. Ed invero sarebbe bello e piacevole discorrere dei principii di quest'arte, delle sue vicende, della utilità che recò l'arte del minio, la quale in sostanza è tutt'una con quella della calligrafia, avanti che il Guttenberg, il Coster e il Castaldi ci dessero i primi libri a stampa; sarebbe dico bello e piacevole narrare le vicende e le trasformazioni di quest'arte, di cui molti cultori furono eziandio pittori d'affreschi e di tavole: Lorenzo Monaco, Cosimo Tura, Simone Martini. Ma il compito grave richiede buona volontà, molto tempo e non lievi ricerche negli archivi; perchè non credo che gli studi speciali e regionali siano sufficienti ancora a dar modo ad un lavoro generale, quando chi ci si mette non si proponga di restringersi a quei luoghi, che, come la Toscana e in parte la Lombardia, ebbero già degli indagatori intelligenti. Cosicchè oggi stiamo più o meno sulle forme generali nei giudizi; e diciamo che la miniatura seguì a passo a passo lo svolgimento della pittura, che il grecismo medioevo la influenzò finchè l'arte in genere fu bizantina, e poi Giotto la rinvigorì, e quando nel XV secolo frate Angelico, Masolino da Panicale, Masaccio, Paolo Uccello fortificarono viepiù il poter della pittura, l'arte del minio si avvantaggiò ancora, prendendo dal primo gli accenti di una idealità soavissima, dai secondi lo spirito naturalistico, il quale sensibilizzò tutta l'arte della pittura nel Rinascimento.

Mentre dunque i materiali si preparano, noi attingendo a due sorgenti fecondissime, Siena e Montecassino, e volgendo lo sguardo curioso ad una singolarissima miniatura della Biblioteca di San

Marco a Venezia, diamo alcuni saggi di miniature del Rinascimento, accompagnandoli da alcune note.

\*  
\* \*

*Iniziali miniate di Giovanni e Francesco Boccardi nella Badia di Montecassino.* La famosa Badia di Montecassino, che ebbe tanta parte nel risveglio della pubblica cultura subito dopo il Mille, per iniziativa di quel nobile abate che fu Desiderio di Montecassino indi papa Vittore III, conserva, splendido monumento de' secoli passati, una collezione di manoscritti in cui si svolge la storia della calligrafia e dell'arte d'alluminare per il lungo periodo di undici secoli, dal VI al XVI secolo. E benchè siano ancora numerosi, i codici minati che oggi possiede la Badia Cassinese sono ben lungi da essere quelli che furono. Alcuni vennero logorati dal tempo e dall'uso, altri vennero distrutti o dispersi dagli incendi e nelle violenti rapine soldatesche, e molti furono tolti alla Badia da quegli abati Comendatari, di cui parla il Caravita, i quali nel XV secolo venivano imposti ai monaci cassinesi dal beneplacito di papi e di principi, e il cui governo intendeva specialmente a consumare il pingue censo che i monaci medesimi avevan saputo e potuto formare. Aggiungasi che, venuta la stampa, i manoscritti diminuirono di valore ed importanza; nè verso loro era ancora quel culto che li fa ammirare oggi come documenti della storia della calligrafia e dell'arte nei secoli trascorsi. Questo fatto unito agli altri, dà ragione del perchè la numerosa collezione dei codici nella Badia di Montecassino è al presente alquanto diminuita. Ma, ripeto, a malgrado dei danni gravi, la Badia conserva una splendida serie di manoscritti; ed è deplorabile che allo studio descrittivo e storico del padre Caravita (*I Codici e le arti a Montecassino*, Napoli 1869) non abbia fatto seguito la riproduzione almeno dei migliori saggi di miniature che la Badia possiede ancora: essendo assai limitato il saggio, che in occasione delle nozze d'oro di papa Leone XIII, nel 1887, venne dato in un bel volume di tavole in cromo, accompagnato da note e uscito dalla litografia Montecassinese. (*Le Miniature dei Codici Cassinesi*, Montecassino 1887).

Colle riproduzioni che stanno nella Tavola 30, l'Arte italiana



contribuisce quindi a far conoscere la serie di miniature della Badia Cassinese; e sebbene il saggio manchi del fulgor dell'oro e del brio de' colori, esso pertanto ha un certo pregio, perchè nitidamente riprodotto e perchè non compreso nella raccolta del 1887.

Le due iniziali sono attribuite a Giovanni e Francesco Boccardi miniatori fiorentini del XVI secolo, il primo più conosciuto del secondo; e continuano la serie ininterrotta dei Codici Fio-



Fig. 64. Miniatura dei Boccardi in un corale della Badia di Montecassino.

rentini, di cui esistono alla Badia Cassinese de' begli esemplari del XV secolo, eseguiti a Firenze nel 1429 da un Antonio figlio di Mario fiorentino.

Intorno all'autore dei manoscritti, cui appartengono le due iniziali Cassinesi, qualcosa fu detto dal Vasari nella vita di Gherardo, e qualche altra notizia la dettero i fratelli Milanesi e il Pini nelle loro *Nuove indagini con Documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana* (Firenze 1850). Dalle notizie finora raccolte si rileva che Giovan di Giuliano Boccardi, detto il Boccardino vecchio, miniò la maggior parte de' libri che erano nella Badia di Firenze ed ora, eccezion fatta di uno parzialmente miniato da lui, non esistono più; si rileva che nel 1511 egli miniava per il Duomo di Firenze, nel 1514 per la sagrestia di S. Lorenzo, nel 1519 per il Duomo di Siena, e nell'anno innanzi per San Pietro di Perugia; e si rileva ancora che egli miniava per la Badia di Montecassino, benchè questa notizia sia data dubitativamente.

Sembra pertanto a me, che il gusto cinquecentistico fiorentino vi sia in queste iniziali; le quali, se escirono proprio dalle mani del Boccardino, esse appartengono ad uno dei più chiari miniatori della scuola toscana, la quale ci dette Attavante degli Attavanti, il frate Eustachio e Filippo de' Corbizi.

Francesco Boccardi fu suo figliuolo; e siccome anche questi trattò l'arte del minio, il padre fu chiamato Boccardino vecchio per distinguersi dal figlio, che lo ebbe aiuto in vari suoi lavori, e, come sembra, nei minii cassinesi.

Il Bradley nel suo *Dictionary of Miniaturists* (Londra 1887 vol. 1 pag. 141) ha scritto largamente sul Boccardino il Vecchio, ma su Francesco poche righe, tratte dal Vasari nell'edizione Lemmonier. Egli dice che Francesco lavorò per il Duomo e

per San Lorenzo a Firenze, nonchè per San Pietro di Perugia; ma non cita i minii di Montecassino. Però questo dizionario, è, al solito, una compilazione. Del Boccardino Vecchio sono notevoli le miniature a fogliami intrecciati con ogni maniera d'animali, uccelli, farfalle, bruchi, chioccioline e insetti, contenute nei tre grossi volumi delle Pandette di Giustiniano, che possiede la Biblioteca Magliabechiana di Firenze. Peccato che il lavoro di minio sia incompiuto!

\*  
\*\*

*Iniziali miniate da Liberale da Verona nella Libreria Piccolominèa a Siena.* La Libreria Piccolomini attigua al Duomo di Siena ebbe per origine i libri greci e latini, che Enea Silvio Piccolomini, poi papa Pio II, lasciò morendo. Il suo nipote cardinale Francesco Piccolomini, poi (neanche per un mese) papa Pio III, pensò allora di dare un bel ricetto ai libri del suo grandissimo zio materno, e deliberò di fondare la celebre Libreria del Duomo, la quale, ornata di intagli marmorei fatti dal Marrina, affrescata tutta quanta dal Pinturicchio, che illustrò le gesta di Pio II, abbellita di intagli in legno dal Barili, divenne una sala meravigliosamente bella, ove il cardinale adunò, non solo il fondo che dirò piccolominèo, ma altresì la serie di libri corali, che il Duomo di Siena, preso da mirabile amore per le miniature sulla fine del XV secolo, fece eseguire da artisti locali e toscani, veneti, lombardi.

I libri del Duomo, che erano e sono molti e non vanno confusi con quelli del fondo piccolomineo come fecero alcuni scrittori, passarono pertanto nella Libreria solo in sul principio del secolo passato, e fortunatamente sfuggirono alle brame rapaci del cardinale di Burgos e di Don Diego di Mendoza, i quali



Fig. 65. Miniatura dei Boccardi in un corale della Badia di Montecassino.

s'impadronirono — secondo alcuni scrittori — di molti volumi del fondo piccolomineo e li portarono in Spagna.

Fra i miniatori cui l'opera del Duomo di Siena si rivolse, eccelle Liberale da Verona, eppoi vengono Girolamo da Cremona e Ansano di Pietro. Noi, potendo scegliere, ci siamo fermati su Liberale, del quale ecco nella Tavola 29 due bellissimi saggi, riprodotti in eliotipia.





Liberale di Giacomo da Verona andato a Siena nel 1466 fece dunque pel Duomo di quella città sopra cinque antifonari ben trentasei miniature, in nove anni. È vero che in questo tempo lavorò pel cardinale Francesco Piccolomini alcuni codici, e nel 1469 finì pei monaci di Montoliveto di Chiusuri dodici antifonari che ora sono nel Duomo di Chiusi; tuttavia il lavoro di Liberale per il Duomo di Siena è molto ragguardevole per bellezza e quantità. E così dovette parere anche a lui, che in uno dei suoi libri mise la firma OPVS LIBERALIS VERO-NENSIS entro una corona di lauro.

Complessivamente il minio di Liberale è vigoroso di tono, brioso di tavolozza; ma i fregi, che consistono in girali infogliati, peccano sovente d'uniformità, la quale è un po' corretta dal concorso di frutti, di uccelli e d'animali d'ogni genere, che egli introdusse nelle sue miniature, seguendo il costume molto diffuso nel XV secolo.

Non è difficile che l'Arte possa pubblicare, in seguito, qualche altro saggio di miniature fra le più belle della Libreria Piccolominea. Certo la nostra attenzione sarà specialmente rivolta sui minii di Gerolamo da Cremona, intorno al quale tacque per tre secoli la storia, o su quelli di Ansano di Pietro o Sano di Pietro di Domenico, il quale nel XV secolo fu tra i maggiori artefici della feconda scuola senese, per quanto su di lui il Vasari non abbia detto verbo.

\*  
\* \*

*Inquadratura di pagina fatta per Mattia Corvino re d'Ungheria: nella Biblioteca di S. Marco a Venezia.* Questa tavola in cromo è la prima facciata del Codice serbato nella Marciana di Venezia, contenente la traduzione latina del *Trattato di Architettura* d'Antonio Averulino detto il Filarete, compiuta nell'anno 1488 per Mattia Corvino, re di Ungheria, di cui ha lo stemma. Oltre la presente pagina miniata, ve ne è un'altra soltanto, meno bella; e vi sono alcune lettere miniate nel testo. Del Codice parla il Valentinelli nella sua *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum* (vol. V pag. 183), ma dell'autore delle miniature non si sa nulla. È italiano? È forestiero?

Noi sappiamo che due, tra i miniatori italiani, lavorarono molto per Mattia Corvino: e questi furono il fiorentino Attavante degli Attavanti e Monte di Giovanni, fratello di Gherardo; e non Gherardo lavorò per Mattia Corvino come asserisce il Vasari, il quale non dice parola di Monte di Giovanni, benchè abbia esercitato il minio con buona fortuna dal 1492 al 1528 e forse più innanzi. Il Vasari nota pertanto, in riguardo a Gherardo, che egli si dette ad imitare le stampe fatte da Martino Schöngauer e da Alberto Durerò. Quest'asserto parve sul primo impugnabile; ma ora, che si conoscono bene le opere di Gherardo e di Monte, è tenuto per provato; ed i Milanesi col Pini ritengono che i due artisti fiorentini studiassero non solo nelle stampe, ma nelle pitture dei Fiamminghi.

Tutto ciò autorizzerebbe a supporre che nella inquadratura miniata di Venezia, Gherardo o Monte di Giovanni entrassero? Non credo. Ma non voglio rischiare nemmeno delle supposizioni; espongo dei fatti, lasciando ad altri il compito di trarne profitto. Per me il gusto di questa miniatura non ha nessuna relazione con quello italiano del XV secolo; e per quanto abbia guardato nelle pubblicazioni dove si parla dei manoscritti fatti eseguire da Mattia Corvino in Italia, non ho trovato nulla che mi potesse metter sulla strada di conoscere l'autore della inquadratura singolarissima. <sup>1</sup>

L'Italia è ornata in diverse Biblioteche di Codici miniati che appartennero al re d'Ungheria; il quale, da vero gran signore, teneva un esercito di calligrafi e miniatori che copiavano per lui a Firenze, a Roma ed altrove i migliori manoscritti antichi e moderni. Egli era così riescito a riunire più di cin-

quantamila volumi nella sua Biblioteca di Buda, che fu saccheggiata dai Turchi nel 1527 e dispersa. Ond'è che la Vaticana a Roma possiede un bellissimo salterio conosciuto sotto il nome di Breviario di Mattia Corvino, la Biblioteca Estense possiede vari manoscritti che hanno la medesima origine, e la stessa Marciana di Venezia va ornata di un altro manoscritto firmato da Attavante, che appartenne al re d'Ungheria; e così ancora la Biblioteca reale di Bruxelles e la Nazionale di Parigi.

Potrebbe essere interessante il sapere come mai tutti questi codici miniati, fatti eseguire dal re d'Ungheria, siano poi tornati in Italia; e si sono fatte delle ragionevoli supposizioni a questo proposito. Per esempio: per quelli della Biblioteca Estense è parso verisimile, che siano stati portati in Italia dal cardinale Ippolito d'Este, il quale visse per molti anni in Ungheria, o fossero acquistati dal duca Alfonso II. Ma questa cosa non ci riguarda; e tornando alla nostra miniatura, io non posso terminare il presente cenno senza indicare con rispetto questo re d'Ungheria, Mattia Corvino, il quale, sebbene agitato da continue guerre, seppe incoraggiare le arti della pace, facendo onore principalmente a quella tra esse

*Che alluminare è chiamata in Parisi.*

ALFREDO MELANI.

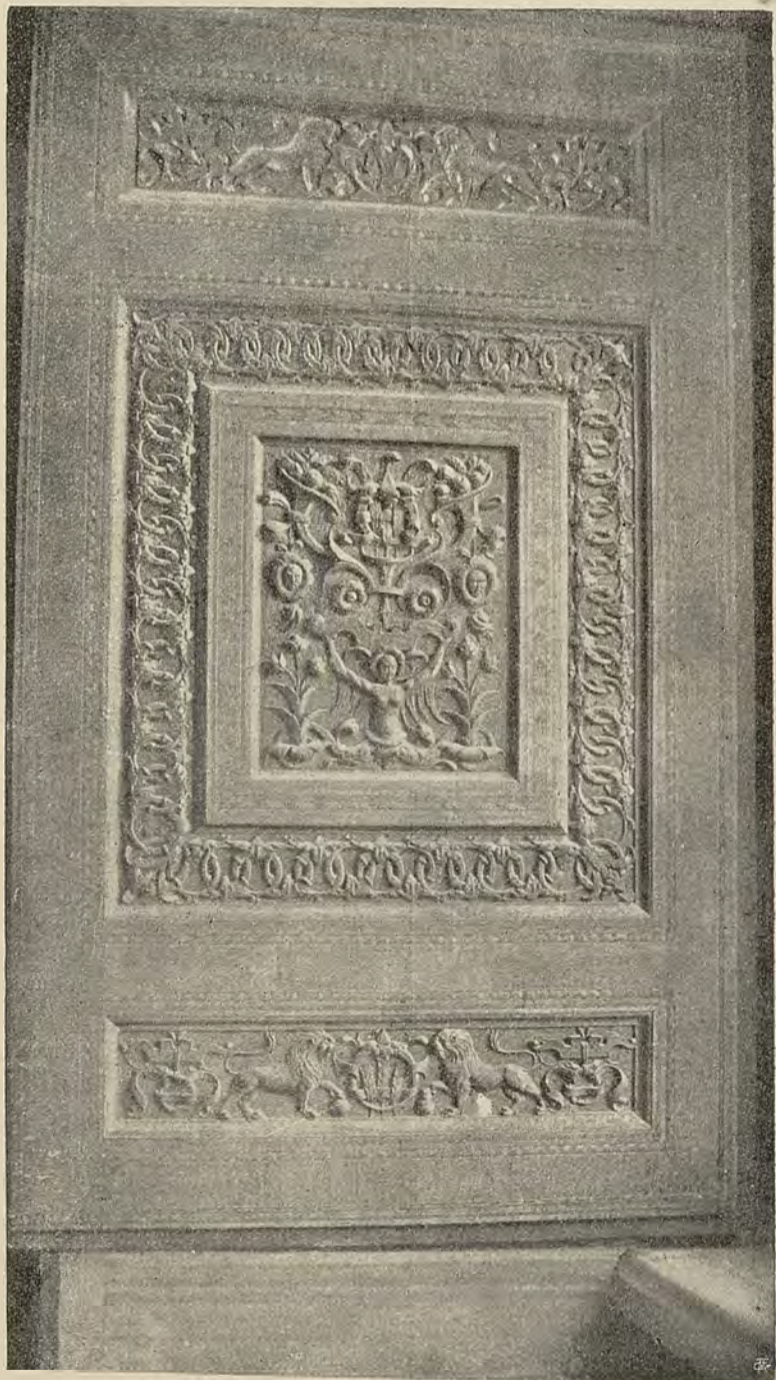


Fig. 66. Spartello di finestra nelle stanze di Raffaello in Vaticano.

<sup>1</sup> Cfr. tra altro Mathias Corvinus König von Angarn di W. Fraknó (Isburgo 1891). Contiene vari ritratti del re e la riproduzione di alcune miniature.



XXVIII.

## Decorazioni nel Palazzo Vaticano

LE STANZE DI RAFFAELLO - LA SALA DUCALE

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

— Fig. 66 e 67 —

**I**ncominciamo ad esaminare le decorazioni di quelle sale che si conoscono col nome di *Stanze* di Raffaello. Più innanzi diremo altresì qualche cosa degli ornati che decorano la *Sala ducale*.

Le *Stanze* di Raffaello sono quattro grandi ambienti di forma e di proporzione, l'una diversa dall'altra, e costituivano in origine una parte del quartiere di Niccolò V, architettato da Bernardo Rossellini. Sisto IV lo aveva fatto decorare da eminenti artisti, Piero della Francesca, Luca Signorelli, il Bramantino, Antonio Bazzi ed altri. E quando, per suggerimento di Bramante, Giulio II fece venire Raffaello da Firenze a Roma (1508) la maggior parte delle stanze erano già dipinte, o stavano per esserlo; ma non appena il papa vide i primi lavori del giovane urbinato, ordinò che tosto si cancellassero le altre pitture, solo rimanendo intatta una volta colorita da Pietro Perugino, e ciò in grazia del rispetto che Raffaello professava per il suo maestro.

La stanza della Segnatura, detta così perchè in essa, dinanzi al Papa, soleva adunarsi il Tribunale della Segnatura, fu la prima ad esser dipinta da Raffaello. Essa contiene nella volta quattro immagini di donne sedenti sulle nuvole, e sono la Filosofia, la Teologia, la Giurisprudenza, la Poesia.

Sotto ciascuna di queste figure è colorito un affresco con soggetto corrispondente. Sotto la Filosofia, la *Scuola di Atene* in un ginnasio di bellissima architettura, ove disputano Platone e Aristotele, ove Socrate conversa con Alcibiade, Pitagora tiene gli occhi fissi sopra una tavoletta colle consonanze armoniche, altri filosofi sono in atteggiamenti convenevoli alle loro speciali dottrine.

In questo quadro veggonsi i ritratti di Francesco Maria della Rovere nipote di Giulio II, di Federico II duca di Mantova, dello stesso Raffaello, del suo maestro Pietro Perugino.

Di rimpetto alla Filosofia è l'immagine della Teologia, sotto la quale è rappresentata la *disputa del SS.° Sacramento*. Nel mezzo della gran parete sta effigiato un altare su cui è posto un ostensorio d'oro, coll'ostia consacrata. Ai lati, dottori della Chiesa e maestri in divinità disputano sul profondo mistero. Fra essi i ritratti di Dante, dell'Angelico, del Savonarola. Questo è il primo lavoro fatto da Raffaello in Vaticano e rammenta, a giudizio dei critici, le opere degli antichi pittori fiorentini. "Le figure nella

parte superiore dell'affresco, giudica il Passavant, sono disposte come nei dipinti attribuiti all'Orgagna nel camposanto di Pisa, come in quelli di Fra Angelico, di Fra Bartolomeo, mentre nella parte inferiore, dove le figure non hanno tipi speciali, Raffaello diede loro il carattere del ritratto. Quanto alla maniera, questa pittura, al pari di quelle del Perugino, presenta sempre nella esecuzione i tratteggi, gli ornamenti lumeggiati in oro, ma le teste sono vive ed hanno la giusta espressione che richiedevano i personaggi rappresentati „

L'imbasamento di questa stanza è ornato da Polidoro da Caravaggio con pitture monocrome.

Grandi figure di chiaroscuro, rappresentanti uomini e donne in forma di Telamoni e di Cariatidi, sostengono una cornice. Fra le anzidette figure, quadri storiati. Egualmente piccole, ma bellissime storiette di chiaroscuro sono ai lati delle finestre. In una è rappresentato il ritrovamento dei libri sibillini nel sepolcro di Numa; nell'altra, l'abbruciamiento di essi nel Comizio. Nell'arco della finestra l'iscrizione: *Iulius II Ligur. Pon. Max. an. Ch. MDXI pontific. sui VIII.*

Nei vani, chiaroscuri lumeggiati a oro, eseguiti su disegni di Raffaello, rappresentano candelabri e grottesche con in mezzo un quadretto, ed uno più grande in alto. Essi hanno molto sofferto e furono quasi interamente restaurati; di alcuni poi non resta più nulla.

Le pitture delle tre stanze nelle quali Raffaello lavorò personalmente (la sala di Costantino fu colorita da Giulio Romano e da altri discepoli dell'urbinato, dopo la sua morte, ma sopra suoi cartoni) durarono nove anni, ed ebbero luogo in più riprese. Così è certo che la stanza di Eliodoro, nella quale veggonsi avvenimenti riflettenti i pontificati di Giulio II e di Leone X, fu eseguita in due tempi.

Grottesche a chiaroscuro lumeggiate a oro e piccole istorie adornano in questa stanza i brachettoni delle finestre. Sono moltissimo danneggiate, in parte quasi distrutte o del tutto ricolore, fra le quali quella dell'uomo coi piedi di bronzo serbataci

nella incisione in legno di Alberto Duro. Per fortuna sono pubblicate da Pier Sante Bartoli in 15 stampe dedicate a D. Niccolò Simonelli.

Nella stanza che segue esistono le famose porte di legno, intagliate con isquisito magistero dall'artista senese Giovanni Barili, delle quali si occupò l'*Arte italiana* nel Fascicolo ultimo dell'anno 1894, porgendone alcune riproduzioni nelle tavole separate e nel testo.

Ed ora diciamo poche parole della decorazione della *Sala Ducale* (Tav. 24, Fig. 51).

Distinguesi con questo nome un vastissimo ambiente, nel quale in altri tempi tenevasi Concistoro pubblico per il ricevimento solenne di quei principi, che nel cerimoniale romano chia-



Fig. 67. Sportello di finestra nelle Stanze di Raffaello in Vaticano.





mansi: *Duchi di maggior potenza*. Più tardi in questa sala i Cardinali ricevevano il Cappello rosso, e nella mattina del Giovedì santo il Papa vi faceva la lavanda dei piedi a dodici preti poveri di diverse nazionalità.

Alessandro VII volle dividere in due l'ampia sala, e il Bernini la separò con un arco a barocco pannello sostenuto da alquanti putti, ogni cosa in istucco.

Lo stemma di Pio IV è dipinto a chiaroscuro nel centro della volta, con i due genietti a colori. Il fondo dello stemma va ricoperto da un drappo verde, che viene attorniato da un festone di fiorellini a colori su fondo rosso, formante una figura geometrica ottagonale. Al festone segue un fregio con altri ornati su fondo celeste.

Nella volta poi, nelle lunette, nelle fregiature, nel cornicione della sala divisa in due, si vedono partimenti di ornati con storielle, armi, puttini, grottesche, geroglifici, imprese, paesaggi, il tutto condotto a fresco con maniera così briosa che potrebbe servir d'esempio a non pochi dei nostri pittori frescanti.

Diresse quest'opera Lorenzo Sabatini pittore bolognese, il quale vi fece del suo la storiella di Ercole sotto lo stemma di Pio IV dianzi descritto, e altre figure sparse nella volta. Raffaellino da Reggio vi colorì la storia d'Ercole, che uccide Caco, con molte figurine, simboli e imprese.

I paesi dipinti nel fregio sono opera di Cesare Piemontese e di Matteo Brilli; le quattro stagioni son dovute al pennello di Matteo da Siena, come il paese ovale nella facciata di mezzo è opera di Giovanni Fiammingo.

R. ERCULEI.

XXIX.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

CARL CORNELIUS — *Jacopo della Quercia: Eine Kunst historische Studie*. — Halle. W. Knapp, 1896.

L'artista più precoce del Rinascimento, Jacopo della Quercia, aspettava ancora la sua monografia e la riproduzione del complesso delle sue opere.

Non era un onore, ma un atto di giustizia per l'artista solitario, indipendente, che (salvo nella cornice dell'altare in San Frediano di Lucca, cornice forse voluta in quel modo dai committenti) benchè nato e vissuto ancora nel periodo gotico, ci appare così progredito nel pensiero e nella tecnica, che subito si rannoda a Michelangelo, nato, anno per anno, un secolo dopo di lui.

Questa riparaazione l'ha compiuta un nuovo storico dell'arte, Carlo Cornelius.

Nella sua prefazione, egli afferma che si è prefisso di abbracciare la personalità artistica di Jacopo della Quercia, ed ha perciò concentrato il suo studio sulle opere certe di quell'artista; soggiunge che non ha voluto dire intorno ad esso l'ultima parola, tenendosi pago di svegliare e spronare l'interessamento sul carattere e sulle opere di lui.

Coteste premesse sono modeste: l'autore si è trattenuto sull'inizio del suo libro dal lasciar trasparire tutta la sua ammirazione, il suo entusiasmo per quel poderoso scultore. Ma, dopo di averne ricostituita la biografia il meglio che poté cogli scarsi documenti e coll'evocazione delle condizioni storiche di Siena e delle altre città al tempo in cui Jacopo della Quercia vi trascorse la sua esistenza, dopo di avere svolto con una certa diffusione ma con buoni criteri il carattere dell'arte e particolarmente della scultura sempre al tempo del di lui apparire, dopo di averne studiate e riprodotte le opere, finalmente nell'ultimo capitolo lascia libero corso alla sua pur sempre ponderata, ma forte e convinta ammirazione per l'artista precursore, originale, indipendente, dalla maniera larga e maestosa, che sempre imprime nelle sue figure un sentimento profondo e personale.

Quanti cultori dell'arte hanno studiata la parte decorativa delle creazioni di Jacopo della Quercia, lo splendido bassorilievo dei putti coi festoni nel mausoleo di Ilaria del Carretto, ripro-

dotto in questo periodico nell'anno 1894 Fig. 84, quanti hanno ammirato lo squisito senso di arte ornamentale col quale il grande scultore compose l'assieme ed i particolari della Fonte gaia, comparteciperanno ad un vivo compiacimento per la bella monografia finalmente dedicatagli dal Cornelius.

G. CAROTTI.

XXX.

## NOTIZIE

IL LEGATO PONTI AL MUSEO ARTISTICO DI MILANO. — Abbiamo avuto occasione di annunciare che il sig. Francesco Ponti, morendo, lasciò al Municipio di Milano, affinché la esponesse nel suo museo artistico, la propria raccolta di oggetti d'arte. Oggi, constatato che il Municipio accettò l'eredità, siamo in grado di dare una idea esatta della raccolta Ponti. Essa non contiene dei pezzi eccezionalmente importanti, ma ne ha de' ragguardevoli. Un numero discreto di quadri antichi e moderni, e tra gli antichi un Greuze, tra i moderni un Morelli; un numero non indifferente di mobili, parte italiani della seconda metà del XVI secolo, parte francesi della fine del XVIII secolo, e un mobile interessante della fine del XVII secolo, veneziano e dipinto; una serie di bronzi, fra cui delle placchette e due piccole statue, la *Giustizia* e il *Tempo*, della fine del XVI secolo, graziose; alcuni arazzi, di cui quattro considerevoli, rappresentanti delle scene della vita di Giustiniano, e appartenenti alla scuola fiamminga del XVI secolo. Il più grande misura 6,40 x 4 il più piccolo 4,50 x 4. Bellissime le bordure composte di fiori, frutta, puttini ed emblemi allegorici. Nella stessa serie di arazzi un piccolo Gobelin, lustrato in oro, rappresentante l'*Adorazione dei Magi* da un quadro del Rubens; degno di speciale attenzione, tra le curiosità un vaso di ametista di Scozia, montato in bronzo dorato, dono del Walter Scott alla baronessa Cosway direttrice del Collegio delle Dame Inglesi a Lodi; e diversi marmi, principali de' quali una lapidetta che ornava la porta della casa già Eustacchi e ultimamente Gianelli di Pavia, con stemma in bassorilievo e iscrizione in giro, che insegna esser lo stemma appartenuto all'illustre e prudente uomo Pasino Eustacchi Capitano del Naviglio di Filippo Maria Visconti duca di Milano, ed ai suoi genitori. Aggiungasi una collezione piccola ma interessante di smalti, con qualche ritratto in miniatura del XVIII secolo, e si avrà un'idea della parte, quasi diremmo, complementare della raccolta Ponti: perocchè il suo fondo migliore è costituito dalla ceramica composta di più che novecento numeri.

Una bella quantità di ceramiche abruzzesi, e diversi pezzi di Venezia, di Genova e Savona; due bei piatti a riflessi metallici di Gubbio; molti saggi di Faenza, non dei primi però, e una bella serie di pezzi di maioliche milanesi. Questa sezione è la più importante localmente, essendo abbondante e scelta, e contenendo moltissimi esemplari di maioliche col fondo azzurro profondo e brillante, ora molto ricercate e piuttosto rare.

Non citiamo gli avori e altri pregevoli oggetti, perchè in questa notizia ci siamo proposti, come la Matelda di Dante, di scegliere fior da fiore.

Tutta questa raccolta che coi pezzi, diremo così, inferiori, forma una serie di oggetti d'arte non indifferente, è stata accuratamente catalogata dal direttore del Museo Artistico Municipale Marchese Carlo E. Visconti; ed ora, incassata, giace da qualche mese in diversi magazzini del Castello Sforzesco, ove sta per avere la sua nuova sede il Museo Artistico Municipale di Milano.

CONCORSO DI SCULTURA DECORATIVA. — A Venezia fu indetto un concorso pel leone col doge Gritti, destinato al verone sulla facciata del Palazzo Ducale. V'erano 15,000 lire disponibili, più 3,000 per le spese di concorso. I concorrenti furono quattro e tutti veneziani, benchè il concorso fosse esteso ad ogni artista italiano. Dopo un esame generale dei lavori ed uno speciale di due di essi, fu accettato il modello dei signori Bottasso e Torres, salvo alcune modificazioni, e venne conferito un premio di 2,000 lire allo scultore Lorenzetti.

PREMIO GRAZIOLI ALL'INCISIONE DI MEDAGLIE ED AL CESELLO. — Il sig. Francesco Grazioli ha fondato un premio annuo della somma di L. 1160, dedotte le tasse, da conferirsi alternativamente ad un'opera di incisione di medaglie e ad un'opera di cesello a sbalzo. Il premio di quest'anno, che è il primo, è destinato ad una incisione in acciaio per conii di medaglie; ed è stabilito in favore di quell'incisore italiano, residente nel regno o all'estero, il quale abbia fatto la migliore incisione per conio di medaglie. Questa dev'essere presentata a Milano alla R. Accademia di belle arti prima delle 4 pom. del 30 settembre 1896.

A pari merito viene preferito un soggetto storico, e nessun artista può concorrere con più d'un'opera.

LA CASA DI LORD LEIGHTON in Holland-Park Road a Londra. — Si spera di conservarla quale la lasciò quell'eminente artista, che si iniziò alla pittura in Italia. M. G. Aitchison, in una lettura fatta all'Istituto reale degli architetti britannici sotto il titolo: *Lord Leighton P. R. A. Some Reminiscences*, ha espresso il voto che la casa di Leighton divenga a Londra quello che è a Firenze la casa di Michelangiolo: un luogo di pellegrinaggio pietoso e istruttivo. Il confronto è eccessivo; tuttavia sarebbe bene che la casa del Leighton fosse conservata integralmente, perchè degna di esser visitata dai cultori dell'arte. Ivi, decorazioni murali, mobili, bronzi, musaici, tappeti formano un assieme artistico di prim'ordine, che sarebbe molto deplorabile fosse disperso dai venti d'una pubblica asta. Notevolissima la sala araba.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXI.

## CANCELLI, INFERRIATE ED ALTRE OPERE DI METALLO IN TOSCANA

— Tav. 32. Dett. 22, 23 e 24. Fig. da 68 a 79. —

**U**no studio serio, accurato, coscienzioso intorno all'arte del ferro battuto in Toscana, corredato di molte e opportunamente scelte illustrazioni, darebbe elementi infiniti per un'opera di un interesse e di un pregio tutto speciale.

Lo studio dell'arte, della grande arte, ha da noi talmente assorbito l'ingegno e l'attività degli studiosi, che di quelle arti che gli antichizzavano minori e che oggi erroneamente si sogliono qualificare come arti industriali, pochi si sono occupati e indirettamente. Quella che, non ostante la diversità della materia impiegata per produrla, è pur sempre arte e arte vera, è rimasta modesta, in seconda linea, e raramente qualche artista, qualche affezionato ricercatore del bello, ha trovato modo ed opportunità di rilevarne le bellezze e di sottoporla come strana rarità alla pubblica ammirazione. È che tra noi gli studj sull'arte sono ancora allo stato infantile; è che, affascinati da tante meravigliose bellezze dell'ambiente artistico in mezzo al quale viviamo, abbiamo lasciato nel silenzioso abbandono tante gentili rivelazioni di un sentimento, di un gusto, d'una fantasia che, divenuti oggi patrimonio di pochi, erano in altri tempi di comune e generale dominio negli artefici, nei ricchi, nel popolo.

Così, pochi lavori più appariscenti e facilmente esposti alla

vista degli studiosi viaggiatori, o sorprendenti per l'effetto delle difficoltà superate, nell'esecuzione, hanno avuto l'onore di speciali illustrazioni, di calorosi entusiasmi. Ma quel gusto gentile che nella forma e nel sentimento ispirava il lavoro manuale de' nostri vecchi artefici, ha rivelazioni infinite, ha espressioni ed esempj dovunque, fin nei luoghi, nelle opere, negli oggetti più umili.

Ed ora che le cambiate condizioni della vita moderna, ora che la necessità delle pratiche applicazioni, il bisogno di diminuire il numero degli illusi e degli spostati hanno dimostrato come ai vivai d'artisti non sempre fortunati fa d'uopo contrapporre scuole per la formazione di buoni artefici, di buoni operai; ora che le vecchie accademie debbono restringere il loro raggio d'azione per dar campo allo svolgimento e al miglioramento delle arti minori o decorative, la ricerca dei grandi esempj del passato, l'opportunità di migliorare i caratteri e le forme delle produzioni che han per base il disegno, s'impongono in modo indiscutibile.

Ed ecco giunto il momento di rivolgere con la cura più amorosa l'attenzione nostra e il nostro studio a tanti e tanti oggetti, i quali furono per il passato negletti, andarono dispersi o

guasti per colpevole noncuranza, offrendo solo campo di guadagni alla astuta cupidigia di mercanti e di collezionisti stranieri. Ecco

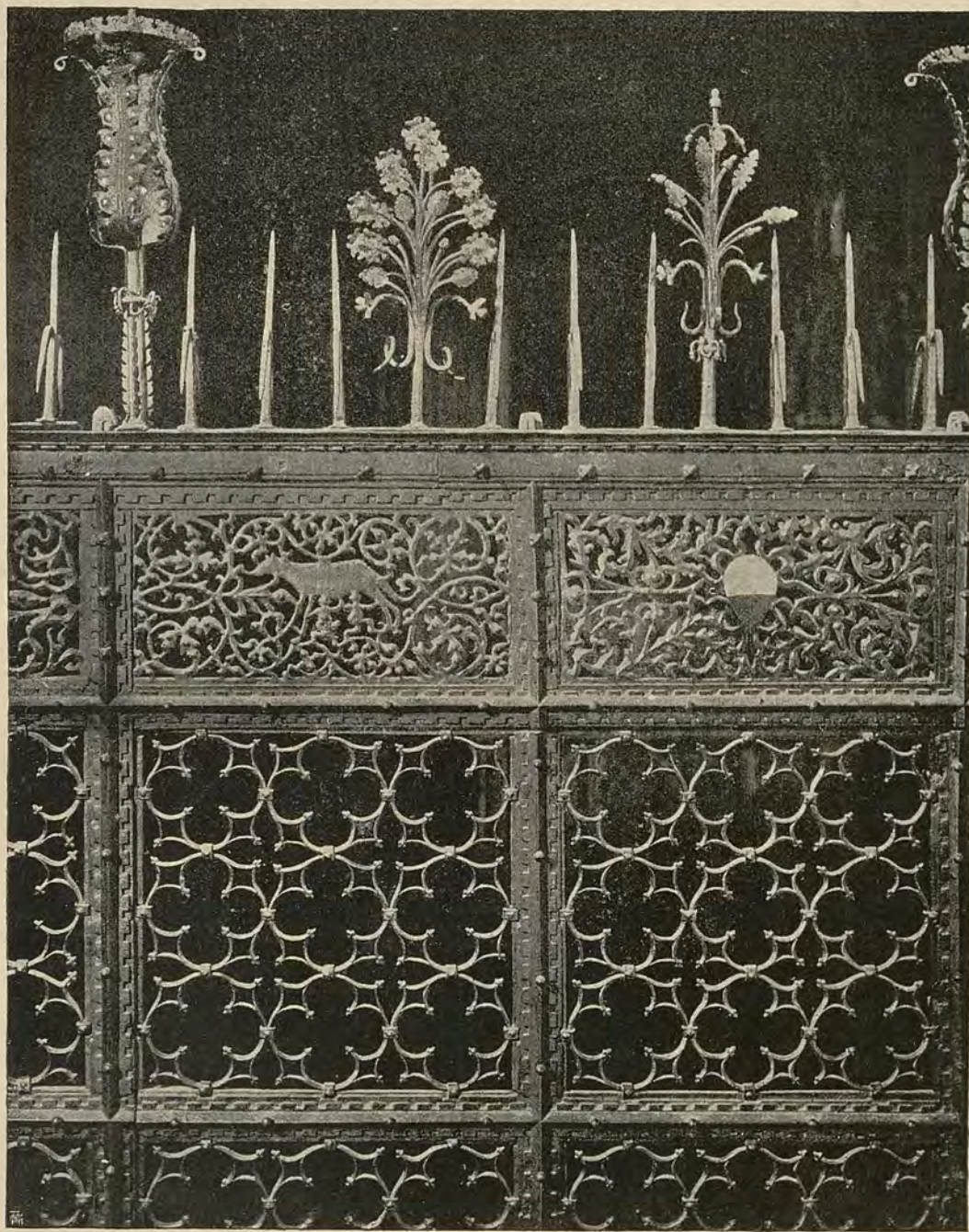


Fig. 68. Parte del cancello nella Cappella del Palazzo pubblico a Siena.





il dovere negli studiosi dell'arte e della sua storia, negli artisti in genere, e in coloro soprattutto che si dedicano all'insegnamento, di curare e ricostituire tra noi quel patrimonio prezioso di esempj e di materiali, che la radiante bellezza dei capolavori de' grandi maestri ci ha fatto troppo lungamente dimenticare.

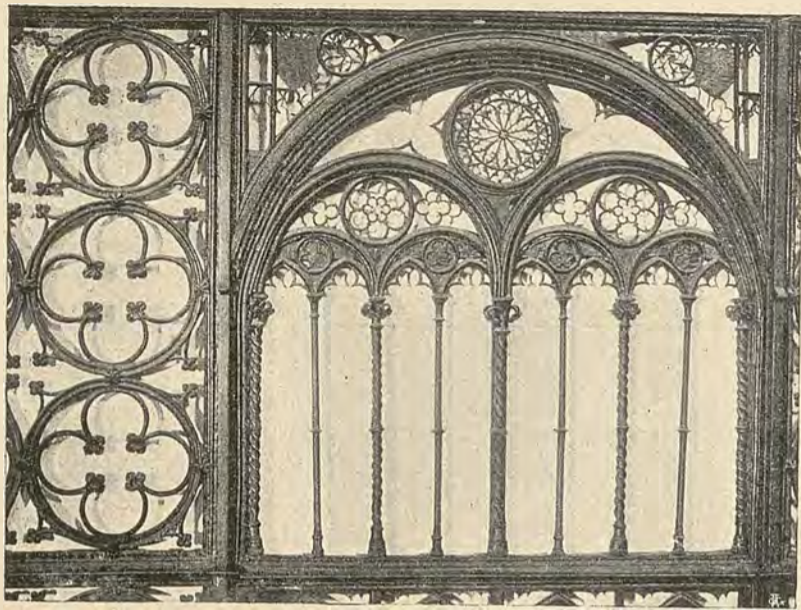


Fig. 69. Parte del cancello nella sagrestia di Santa Croce a Firenze.

Alcune di queste vecchie arti hanno accennato a risorgere; qua e là qualche sprazzo di vivida luce è venuto a ricordarci gli antichi splendori. Abbiamo visto ottime cose in fatto d'intagli in legno e in varie officine dove si lavora il ferro. Non è molto in confronto del tanto che si faceva per il passato; ma è necessario

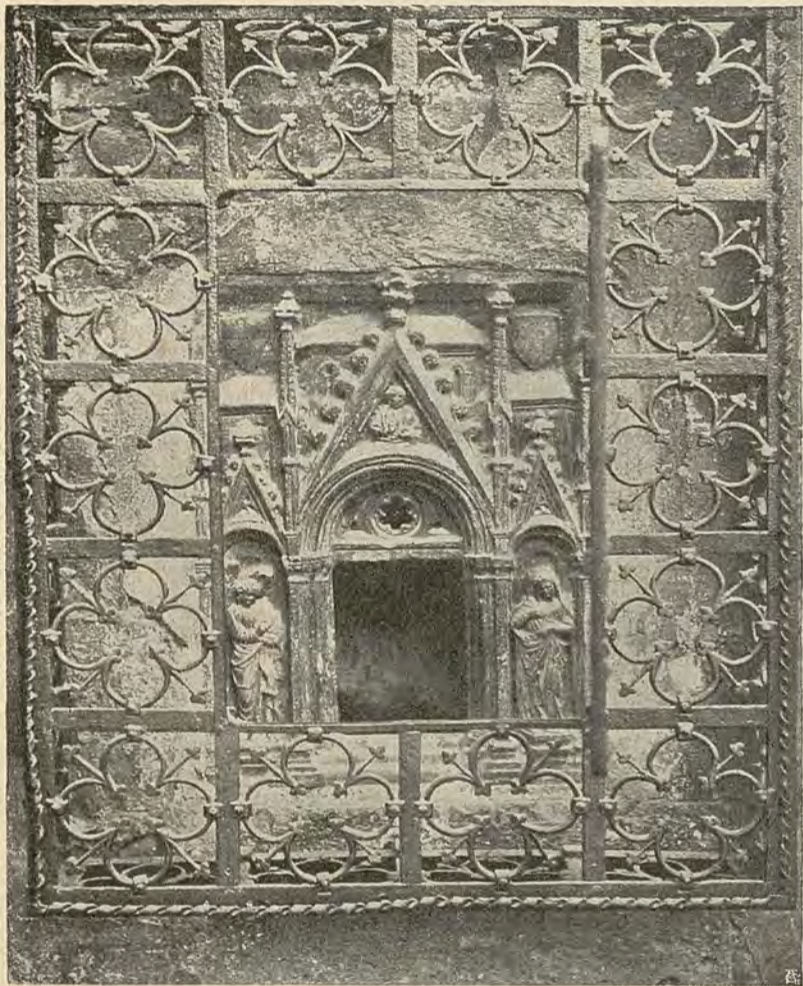


Fig. 70. Inferriata innanzi ad una edicola in Siena.

cominciare a farla conoscere quest'arte, bisogna saperla ispirare e imporre cogli esempj, alla guisa di ciò che si è fatto altrove: occorrerebbero pubblicazioni ampie, diffuse, complete, che queste arti presentassero e rivelassero nella loro storia e nelle loro manifestazioni.

Sull'arte di lavorare il ferro, soprattutto, uno studio importante sarebbe più che necessario; e chi ha girato ed esaminato con occhio di amoroso ricercatore le città ed i luoghi della nostra Toscana sa quanto ci sia in questo ramo da rilevare e da adattare.

Nelle chiese, a chiusura delle devote cappelle, che le famiglie edificavano per la venerazione de' loro santi protettori e per onorare la memoria dei loro trapassati, abbiamo trovato cancelli di una bellezza squisita di forme, e al tutto diversi tra loro in fatto di ricchezza d'adornamenti e di grandezza di proporzioni.

Quello dell'antico palazzo della Repubblica a Siena è di effetto vaghissimo, sebbene vi domini una semplicità ingenua di forme. Va diviso in spazj quadrati, nei quali s'intrecciano e si uniscono per costituire una quantità straordinaria di figure geometriche, le formellette messe insieme con esili listelli di reg-

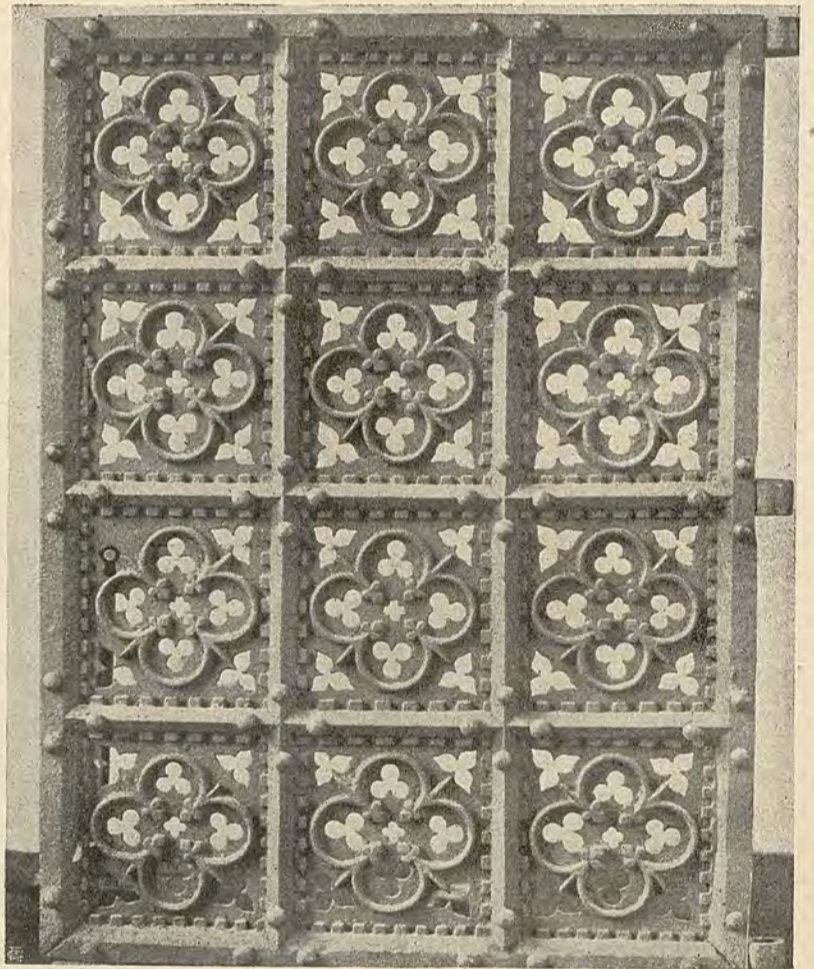


Fig. 71. Inferriata toscana del secolo XIV nella collezione Carrand del Museo nazionale a Firenze.

getta e che danno all'insieme la trasparenza e la delicatezza di una trina. Gentilissimo il fregio ornamentale, decorato degli stemmi del comune e della simbolica lupa romana, e il coronamento a ciocche di fiori e puntali foggiate a guisa di piante palustri. È uno de' più graziosi esempj di quest'arte, che i Senesi coltivavano con somma cura e della quale sparsero i prodotti in molte altre località di Toscana. (Fig. 68).

Più ricco di ornati, maggiormente ispirato allo stile ogivale nelle sue forme architettoniche e decorato di squisiti trafori è il cancello della cappella della famiglia Rinuccini posta nella Sagrestia di S. Croce a Firenze: opera dell'anno 1371. (Fig. 69).

Bellissimi son pure, tra quelli che ricordiamo, il cancello della cappella dei Bartolini Salimbeni in S. Trinità di Firenze, che ha un bel fregio ornamentale con tracce di smalti, e quello della cappella del Loretino annessa al palazzo municipale di S. Miniato, ove sta inciso: *Conte di Lello da Siena mi fece.*

Ma dei cancelli esistenti tuttora nelle chiese di Toscana quello che supera gli altri per bellezza d'insieme, per ricchezza di spartiti, per copiosità di vaghi ornamenti è la grata in bronzo della cappella della Cintola nella Cattedrale di Prato. Se ne riproduce nella Tavola 32 una parte sufficiente a dare un'idea della stupenda creazione, la quale va certo annoverata fra le cose



più perfette che in questo genere siano state fatte nel periodo del rinascimento. I fregi laterali estremi a grandi tralci con gentili figure di putti, ed il fregio superiore con originali intrecci



Fig. 72. Bracciale nel palazzo del Magnifico a Siena: opera del Cozzarelli.

riati, con certi oggetti che, pure avendo uffici comuni e determinati, divenivano stupende opere d'arte per effetto del sentimento estetico ispirante i loro modesti esecutori.

E questo gusto, questo sentimento artistico, che accompagna sempre e che ravviva ogni lavoro eseguito nei secoli aurei dell'arte, si manifesta nelle forme, nell'insieme elegante e nelle decorazioni di quelle lumiere, le quali stavano sull'angolo dei palagi e che a Firenze hanno per archetipo i fanali del palazzo Strozzi, nei bracciali per le bandiere, nelle campanelle per legarvi i cavalli, nelle roste delle porte, nei battenti, nelle serrature, nei chiavistelli, nelle bandelle, nelle inferriate delle finestre, nelle banderuole delle torri.

Dell'arte Senese è un altro esempio il bracciale della colonna di Postierla, cui se ne potrebbero aggiungere altri, che si trovano ai crocevia ed alle varie colonne dove si fermavano le bandiere del comune, dei terziari o delle contrade.

Nè scapitano al paragone le lumiere e le roste di alcune porte

dei palazzi di Lucca, già pubblicate nei precedenti fascicoli, e le due belle inferriate dei palazzi Bonvisi e Boccella, e altre

riprodotte qui accanto.



Fig. 73. Campanella nel palazzo del Magnifico a Siena: opera del Cozzarelli.

di fogliami e cogli stemmi della città sostenuti da leggiadre figurine di bimbi alati, sono cose degne del genio inventivo e decorativo di Lorenzo Ghiberti, che si afferma dirigesse l'esecuzione dell'opera da lui disegnata.

Ed è bene qui, accanto al nome del sommo autore della porta di San Giovanni, ricordare e celebrare i nomi degli altri artisti, che nel grandioso lavoro profusero le qualità del loro ingegno: cioè il Guarienti orafo fiorentino già noto, Tommaso di Bartolomeo da Firenze, Bruno di Ser Lapo Mazzei da Prato e Pasquino di Matteo da Montepulciano.

I pubblici palazzi e le private dimore offrono in questo genere di adornamenti in metallo esempj anche più copiosi e va-

colore locale sono costuditi con tanta fedeltà.

È il fascino, è l'influenza che l'ambiente esercita sull'ingegno



Fig. 74. Rosta del portone nel palazzo Boccella già Conti in Lucca. Sec. XVI.

E per passare poi da quell'epoca lontana a' tempi nostri e dar prova del riaccendersi del gusto artistico in questo genere di lavori, ci piace riprodurre anche qualche opera del Franci e dello Zalaffi di Siena, i quali continuano nei loro stabilimenti a seguire con amorevole ed intelligente cura le tradizioni degli antichi artefici, che da Siena si spinsero per ogni dove a celebrare le glorie di quella città, dove il tipo, il carattere, le consuetudini, il







Fig. 75. Bracciale o porta-stendardo alla colonna di Postierla in Siena.  
Sec. XV.

e sull'animo degli artefici, i quali dimostrano di sentire e di saper operare alla guisa stessa dei loro lontani predecessori; e facciamo voti perchè, col mezzo delle scuole artistiche, dei calchi in gesso, delle stampe a colori, delle fotografie, della let-



Fig. 76. Bracciale per fanale: opera contemporanea del fabbro-ferraio Zaiaffi di Siena.

teratura e della storia dell'arte, i benefizj di quel beato ambiente s'allarghino a tutta Italia.

GUIDO CAROCCI.

XXXII.

## RICERCHE DIDATTICHE

(Vedi il Fascicolo IV).

VII.

### DISEGNO MODELLATO



Quando dall'esercizio del ritrarre i solidi e gli ornamenti a base stereometrica, l'alunno deve passare ad affrontare le più libere movenze dell'ornamento da calchi in gesso, si manifesta il fatto che le nozioni della forma ed il sentimento del chiaro scuro, acquistati col solo disegno rappresentativo, si dimostrano incompleti.

Per mezzo di quel disegno egli imparava, è vero, a ritrarre sulla carta i corpi come natura glieli dipingeva sulla retina, cioè a tradurli dal rilievo, rappresentandoli su d'un piano con le parvenze del vero; ma in tale bisogna, e sino a che si trattava di corpi geometrici, era assistito dall'analisi del disegno costruttivo, e procedeva quindi con conoscenza di causa.

Ma nelle libere forme dell'ornamento, le quali per la loro natura non possono strettamente ubbidire alle severe leggi geometriche se non nelle grandi masse e nelle generali movenze, l'aiuto del disegno costruttivo vien meno, nè altro controllo rimane ad assicurare della giustezza del proprio lavoro che l'occhio proprio. Vediamo perciò l'alunno rimanere incerto e dubbioso, talor anche sfiduciato del suo sentimento, causa le innu-

merevoli e troppo scarsamente decise gradazioni del chiaro scuro, le quali derivano dai più liberi movimenti, e delle quali non sa rendersi ancora piena ragione. Siamo dunque al momento in cui bisogna completare il manchevole delle sue facoltà, mettendolo a più intimi contatti con la forma.

Sino ad ora traduceva le forme dal rilievo reale all'apparente, ora bisogna invertir l'esercizio, e renderlo capace di ricondurre a rilievo reale le forme rappresentate sul piano in rilievo apparente — il che si ottiene con la plastica, o, più modernamente parlando, col disegno modellato.

Questo esercizio è complemento necessario al disegno rappresentativo: e solo chi sa trattare a vicenda la matita e la stecca procede franco nella sua via, giungendo alla perfetta padronanza della forma e, con essa, del chiaro scuro. E sia che voglia dedicarsi alla grande arte, sia che rimanga nel più modesto ambito d'un'arte industriale, da questo suo doppio sapere otterrà i più decisi vantaggi. Vorremmo perciò che in tutte le scuole d'arte industriale la plastica entrasse a far parte obbligatoria dell'insegnamento comune; e che tutti indistintamente gli alunni che le frequentano fossero perciò tenuti a rendersi familiare l'uso della stecca, come ora devono imparare a trattar la matita e le seste.

La qual cosa, se ben si guarda, riesce agevole a chi abbia



imparato il disegno sino al punto di ritrarre corpi, sia pur geometrici, da modelli in rilievo. È questione unicamente di tecnica, e sino ad un certo punto più facilmente accessibile che quella

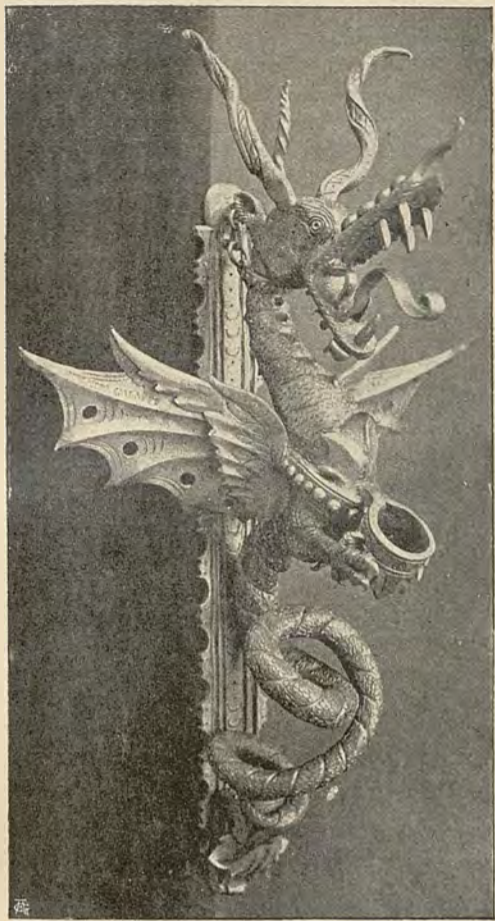


Fig. 77. Porta-stendardo: opera contemporanea del fabbro-ferraio Zalaffi di Siena.

della matita. Non occorre più educare l'occhio a giudicar di misure, che è già per gli antecedenti esercizi educato; si tratta solo di render famigliari alla mano il novello arnese e la novella materia — e questa è cosa di ben lieve momento per mani giovani, quindi facilmente docili a qualsiasi lavoro, e tanto più propense a questo, pel quale i giovanetti provano tale attrattiva, che in pochi giorni se ne rendono esperti. Che se poi l'occhio non fosse ancor bastevolmente educato, con questo mezzo, che gli permette di verificare ad ogni istante il proprio giudizio con misure di fatto, si perfeziona e si affina.

Crederemmo far torto al buon senso del cortese lettore, spendendo altre parole onde farlo persuaso della necessità di tale insegnamento, specie nelle scuole d'arte industriale, gli alunni delle quali, salvo rare eccezioni, sono chiamati ad eseguire opere effettivamente solide, ovvero a simularle con l'arte decorativa. Passiamo dunque a vedere il metodo.

Dicendo che dobbiamo rendere l'alunno capace di ricostituire il rilievo reale di forme rappresentate in rilievo apparente, segniamo il fine al quale vogliamo arrivare. Si intende però che, a rendergli famigliare la tecnica propria della nuova materia, occorre adeguata preparazione, e conveniente distribuzione dello studio che deve condurre alla meta.

Bisogna dunque che sul principiare l'alunno non abbia altra preoccupazione che quella di imparare a maneggiare la stecca e l'argilla. Riprodurrà dal rilievo in rilievo. E perchè egli abbia pure un punto d'appoggio, il quale presenti qualche analogia con quanto fece sin qui, è bene che il modello sia

addossato ad un fondo, e di sbalzo mediocrementemente sentito, senza stacchi nè sottosquadri — o ben leggieri. Le palmette, i meandri a fogliami ricorrenti di forme larghe, da noi consigliati come seguito al disegno rappresentativo dei solidi geometrici e che l'alunno già conosce per averli riprodotti nel loro apparente rilievo, sono, appunto anche per ciò, i modelli più adatti allo scopo; e tanto più perchè, anche senza volerlo, egli è condotto a istituire utili confronti col lavoro antecedentemente eseguito.

Dopo questi primi esercizi, dei quali pochi bastano a fargli conseguire una sufficiente padronanza dei mezzi materiali, può affrontare i motivi ornamentali di modo più libero e di più vario rilievo. A trarre anzi dal disegno modellato tutto l'utile, che può dare, e perchè esso sia davvero il complemento del disegno rappresentativo, bisognerebbe che gli stessi modelli — se non tutti, almeno gran parte — fossero dall'alunno eseguiti nelle due maniere. Ciò almeno per un certo tempo e fino a quando col modellato si sia spinto più oltre che col rappresentativo, al che presto si arriva per la maggiore facilità che presenta quello su questo. Giunti a tal punto conviene iniziare il giovane a ricostituire in rilievo reale gli ornamenti, rappresentati in rilievo apparente.

A questo però, fino a che non sia padrone della forma quanto basta per non essere tratto in errore da rappresentazioni poco chiare o poco veritiere, è necessario esercitarlo sopra fotografie o eliografie tratte direttamente dal rilievo e preferibilmente dal gesso. E se vogliasi utilizzarne di quelle tratte da monumenti, sarà da avvertire il chiaro scuro non sia disturbato dal colore, di cui il tempo dipinge maestrevolmente i marmi scolpiti, così da renderli ancor più preziosi all'occhio dell'artista e dell'intelli-

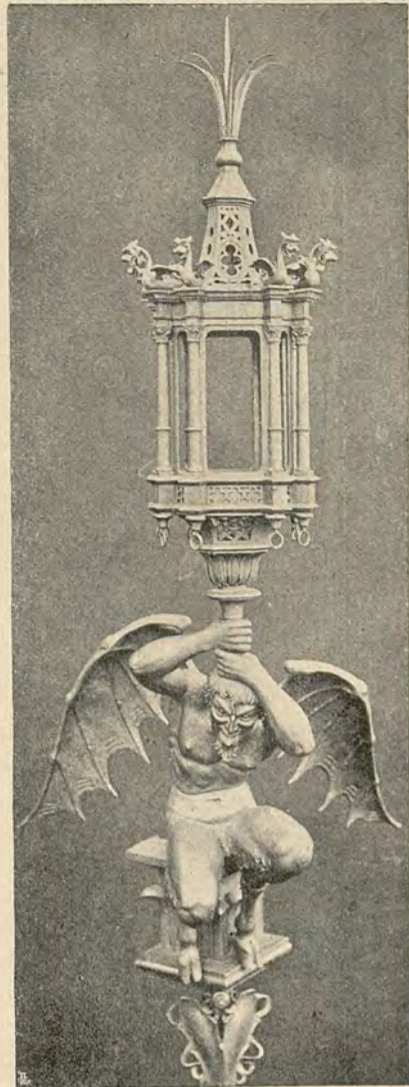


Fig. 78. Fanale: opera contemporanea del fabbro-ferraio Franci di Siena.

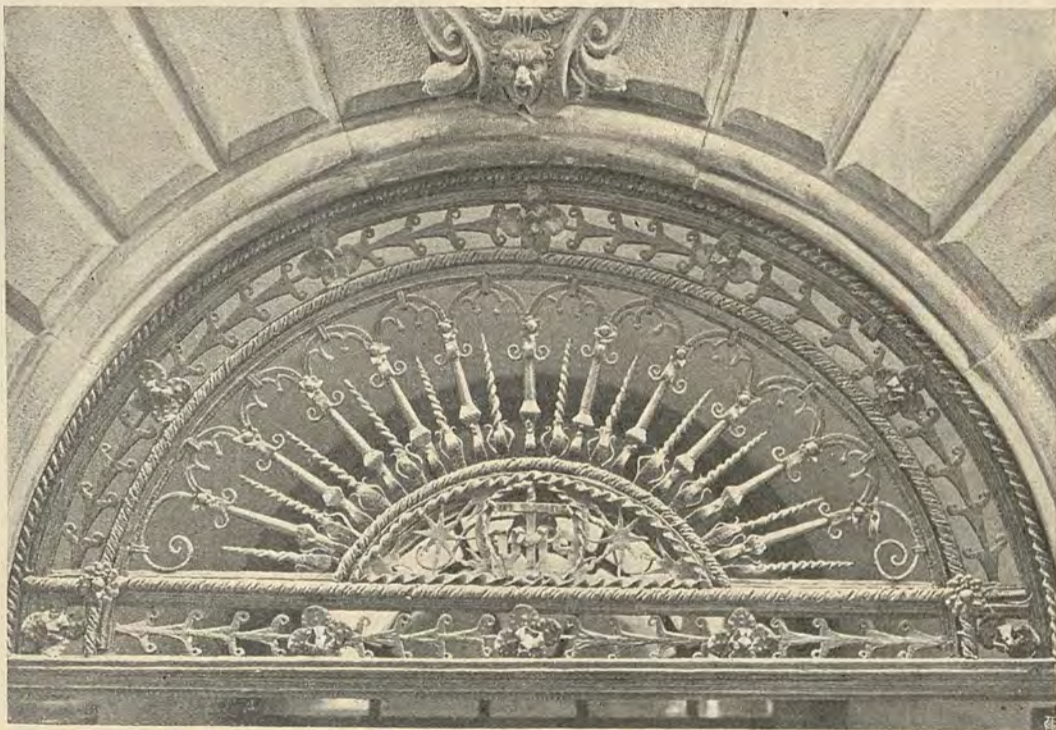


Fig. 79. Rosta del portone nel palazzo Bonvisi a Lucca. Sec. XVI.





gente amatore. ma da turbare fuor di misura quello dell'alunno ancora inesperto.

Generalmente il modellatore novellino, che si trova davanti il fondo d'argilla sul quale plasmerà l'oggetto propostogli a modello, dopo averne tracciati con la stecca i contorni, per la paura di smarrirli e dubbioso di saperli poi ricostituire, si dà ad intagliare, a scolpire — diremo così — il lavoro nel fondo stesso, abbassandolo quel tanto che gli basta per ottenere il rilievo dell'oggetto da modellare. Ciò deve essere assolutamente evitato, perchè in tal modo non si acquista mai la voluta sicurezza nell'improntare la forma.

Ad impedir questo guaajo, vedemmo talora avviar l'alunno a plasmare usando un fondo di lavagna, sul quale aggiungere via via la creta occorrente alla sola figura da modellarsi. Ma se questo espediente offre il vantaggio di rendere impossibile ricavar la figura dal fondo, presenta anche l'inconveniente di non abituare il giovine a rispettare il fondo, come dovrà fare ogni volta che debba modellare fogliami od altre cose addossate ad una superficie variamente curva, e che perciò deve essere di caso in caso preparata in argilla con le movenze volute, deve rimanere rispettata ed unita anche a lavoro finito, e quindi essere ricostituita ogni volta avvenga di offenderla durante il lavoro.

Incominci dunque l'alunno a modellare su fondo d'argilla; e il maestro procuri persuaderlo della necessità di aggiungere gradatamente argilla ad argilla, sino ad ottenere il voluto rilievo nell'insieme e nelle singole parti. Abbia per ciò la cura che si avvezzi sin dei primi momenti a foggiare, quanto meglio sa, la forma con le dita, facendo pro' della stecca quando e dove non bastano o non arrivano le dita, e quella serbandolo per risolvere, ricontornare, stabilire e accentuar particolari minuti, o risarcire il fondo rigonfiato od offeso durante il lavoro, — e ciò più con lo strisciare e col premere che col togliere.

Nel finire non conviene lisciare soverchiamente con la calza o la spugna. Queste dilavano il lavoro, lo rendono floscio e pesante, mentre la stecca lo riduce duro, secco e meschino; l'una e le altre gli tolgono tutta la freschezza e spontaneità che lo fanno pregiato. Si rinetti dunque col dito, seguendo la forma, e si risolva pure, ove occorra, qua e colà con la stecca senza leccare e lustrare, e senza voler far pompa di tecnicismo.

Così l'alunno riuscirà ben preparato nel disegno di ogni specie, e potrà accingersi con probabilità di buon successo alle applicazioni artistico-industriali, delle quali ci resta a parlare.

O. C. DE TROMBETTI

XXXIII.

## IL CORO DI S. PIETRO IN PERUGIA<sup>1</sup>

— Tav. 34 e 35. Fig. 80 e 81. —

**U**l più antico lavoro di legname a Perugia, il quale rimonta circa il 1400, è quello eseguito per l'Arte della mercanzia, " la quale riveste " di assi con nodi a tarsie, quadrati, rombi e rosoncini rilevati " per via di cornicette, le pareti e volte della sua udienza; vi fa " intorno un sedile; nel mezzo del lato maggiore un'arringhiera, dall'altro " canto il seggio pei consoli, e innanzi ad esso un banco da scrivere. "

Il primo coro perugino del quale s'incontri memoria è quello che i magnifici signori Priori avevano ordinato a Gaspare di Jacopo folignate per la cappella nuova del Palazzo, e che maestro Paolino di maestro Giovanni d'Ascoli si obbligava il 9 ottobre 1452 di continuare. I governatori pontifici lo venderono al priore dell'Ospitale della Misericordia, e alcuni avanzi di esso la Congregazione di carità donava, nel 1870, al Museo medioevale della città ove sono conservati.

Nel 1456 lo stesso Paolino di Ascoli in compagnia di Giovanni da Montelpare si diè a costruire il coro di S. Maria Nuova, decorato di 27 seggi lavorati d'intaglio e di commesso. A lato del primo seggio, a destra, leggesi: *Hoc opus fecit Paulinus tde (sic) Esculo et cum sotio suo Johanne de Montelbero tempore fratris Colae Antonii de Perusio MCCCCLVI.*

Per ordine di tempo vien quindi il coro di S. Domenico, incominciato nel 1476 da maestro Polimante del Castello della Spina, da maestro Crispolto da Bettona e da Giovanni Schiano; è decorato da tutti e tre i lati con fo-

<sup>1</sup> Queste notizie intorno all'arte dell'intaglio in Perugia son tolte dalla dotta e bella relazione storica, premessa dal nostro egregio collaboratore prof. R. Erculei al Catalogo delle opere esposte in Roma nel 1885 alla Mostra retrospettiva delle *Arti del legno*.

gliami intagliati e doppio ordine di stalli intarsiati con grande maestria, per il prezzo di 11 fiorini per ogni sedia; e fu condotto a termine da maestro Antonio da Mercatello, di cui parleremo più innanzi.

Famosi artisti, Giuliano da Majano e Domenico del Tasso fiorentino lavorarono nel 1491 il coro della cattedrale perugina dedicata a S. Lorenzo, come attesta l'epigrafe che leggesi nell'estremo stallo a destra: *Opus Juliani Maiani et Domini Taxi florentini MCCCCLXXXI.*

È da ritenersi che Giuliano desse il disegno di questo coro, perchè fu costretto a recarsi a Napoli per invito della Corte, e che la esecuzione fosse affidata a maestro Domenico del Tasso, il quale condussela con ammirabile finezza, in ispecie nei tre stalli centrali, in due dei quali è effigiata l'Annunziata. In un altro S. Lorenzo. Ebbero l'incarico di stimare il coro Crispolto e Polimante, i quali lo lodarono e stimarono fiorini 1404, in ragione di 36 fiorini l'una le 34 sedie messe ad ornamenti, e 60 fiorini l'una le tre con figure, testè accennate.

Numerosi artisti toscani si erano sparsi nell'Umbria e vari fra essi lavoravano a Perugia, lorchè nel marzo del 1501 i monaci di S. Agostino, volendo costruire un coro per la loro chiesa, ne tennero ragionamento col maestro Baccio d'Agnolo legnaiuolo fiorentino, il quale, non avendo alcun buon disegno da presentare, prometteva nel futuro Giugno d'invitare due sedie per mostra e come esempio del coro che avrebbe dovuto lavorare. A tempo debito Baccio rimise le sedie che furono trovate di soddisfazione, per modo che il 1. ottobre 1502 si stipulava il contratto, nel quale obbligavasi condurre l'opera „ *« uso de bono et abile maestro »* per il prezzo di 1120 fiorini, cioè fiorini 30 per sedia. Il lavoro andò alla lunga per oltre 30 anni ne' senza controversie, trovandosi che il capitolo di S. Agostino il 29 gennaio 1532 incaricava il priore di comporsi col maestro Baccio intorno all'opera del coro.

Si è ritenuto costantemente da tutti che il Baccio d'Agnolo, autore del coro di S. Agostino, fosse il famoso artefice fiorentino figlio d'Agnolo Baglioni; invece il prof. Rossi ha validamente e coraggiosamente dimostrato che fu un altro Baccio figlio d'Agnolo di Lorenzo parimenti di Firenze, parimenti legnaiuolo, parimenti del XV Secolo ed uso soggiornare a Perugia. La esistenza di questo artista è provata dal fatto che l'11 giugno 1529 testava per atti del notaio perugino Pietro Paolo di Lodovico, nominando suo erede universale il falegname Sebastiano Brunoro Altoviti da Fiorenza, domiciliato egualmente a Perugia.

È anche inesatto ciò che alcuni dissero, che Pietro perugino entrasse mallevadore ai priori del convento per Baccio d'Agnolo e desse i disegni dell'opera. Fu invece altro insigne pittore, Pietro di Cristoforo, il quale *a sua petitione e comandamento li fe' le mostre.*



Fig. 80. Formella intagliata nella spalliera degli stalli del coro in S. Pietro a Perugia.

In origine il coro avea 37 stalli, ridotti a 33 allorchè furono acconciate le pareti della tribuna che fiancheggia l'altare maggiore. Due quadri intarsiati andarono dispersi, due intagliati trovarono ospitalità nel museo medioevale.

Il leggìo a specchi intagliati è lavoro degno di competere colle opere della sala del Cambio.

Tra i cori di Perugia è indubbiamente il più ricco e il più celebre quello



del monastero di S. Pietro della Congregazione cassinese benedettina. Il coro, come la chiesa, è di forma esagonale ed ha due ordini di ricchissimi seggi divisi in due sezioni eguali, lasciando in mezzo una porta intarsiata. A destra e a sinistra si hanno 20 stalli nell'ordine superiore, 14 nell'inferiore. Dividono gli stalli superiori 46 colonnette e altrettanti pilastri scanalati nello stesso legno, con zoccoli, basi, architrave, fregio e cornicione d'ordine composito,



Fig. 81. Formella intagliata nella spalliera degli stalli del coro in S. Pietro a Perugia.

intagliati e lumeggiati d'oro. Gli stalli inferiori son formati di 28 specchi bellamente intarsiati con divisioni scolpite.

Non è facile descrivere la bellezza e la varietà degli ornati, e fregi, candelieri, festoni, rosoni, fogliami, mascheroni, uccelli, quadrupedi, scudi, cimieri, corazze, allori, visiere intagliati e intarsiati, che adornano gli specchi di questo coro, i disegni dei quali furono, fin quasi ai nostri giorni, attribuiti a Raffaello. Alcuni son decorati di figure — la Speranza, la Carità che allèva i tradizionali puttini, San Gerolamo in atto di picchiarsi il petto, Saulo che cade da cavallo, Gesù risorgente, ecc. ecc.

Nel 1533 maestro Stefano di Antoniolo de' Zambelli da Bergamo, che i documenti attestano fratello del famoso Fra Damiano, imprese a fare questo monumento, e dopo due anni e mezzo di ininterrotto lavoro segnava nelle testate del coro: *Hoc opus fecit Stephanus de Bergomo* e la data *MDXXXV*.

Da un conto del sindaco del convento, apprendiamo che a opera finita, maestro Stefano ricevette fiorini 274; maestro Domenico Schiavone per la fattura delle cimase, fiorini 80 e soldi 32; maestro Niccolò da Cagli, per la fattura di 10 quadri (specchi degli stalli) fiorini 154 e soldi 40; maestro Grisello fiorentino, fiorini 875; maestro Battista bolognese, fiorini 134 e soldi 40; maestro Niccolò fiorentino, fiorini 252 e soldi 60, più un cavallo stimato 120 fiorini; maestro Tommaso fiorentino, fiorini 224 e soldi 80, e maestro Antonio parimenti fiorentino, fiorini 67 e soldi 20.

Questo documento ci dà il nome di coloro che, colla direzione di maestro Stefano, contribuirono a costruire ed imbellire il coro di S. Pietro.

Abbiamo detto che nel mezzo del coro è una porta intarsiata. Essa fu opera di Fra Damiano da Bergamo, a cui l'abate del monastero, mentre egli dimorava a Bologna, commise i quattro quadri che la compongono.

Vedesi nel centro del coro il bancone del leggio, nel quale sono scolpite a bassorilievo dai maestri Ambrogio, Battista e Lorenzo le seguenti istorie: la consegna delle chiavi a S. Pietro; il miracolo di Anania; l'elemosina al tempio; la crocefissione di S. Pietro; il martirio di S. Paolo; la condanna dei due apostoli. Si direbbe che in alcune di queste composizioni l'artista abbia avuto dinanzi le storie di soggetto identico dipinte da Raffaello per le stanze vaticane, donde la tradizione che per lunghi anni attribuì a lui il disegno di questi stupendi specchi intagliati e tarsati. Lavorato d'intagli è anche il leggio, nel quale sono rappresentati fatti della vita di S. Pietro e di S. Paolo.

Ai lati dell'altar maggiore di questo insigne monumento perugino ammiransi alcuni seggi con postergali a finissimi intagli, in uno dei quali leggesi la data M. D. LVI. Furono essi condotti da Benedetto di Giovanni da Montepulciano e da Benvenuto da Brescia.

XXXIV.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

L. BELTRAMI — *Ambrogio Fossano detto il Bergognone, a cura dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia* — Milano 1895.

Con questo volumetto il Beltrami inizia un'utile pubblicazione, cioè l'inventario dell'arte lombarda. Quest'inventario è diviso in tre serie: la prima riguarda i pittori, la seconda gli scultori, la terza gli architetti.

Premessi alcuni cenni sulla vita di Ambrogio Fossano, tolti dagli scarsi documenti che si conoscono, l'A. ha dato l'elenco delle sue opere; ed, in una appendice, la nota dei quadri di incerta ed erronea attribuzione ed alcuni documenti inediti. Il lavoro è ordinato con molta cura, e ogni indicazione di quadro su tavola o a buon fresco, è seguita da una breve bibliografia, e alcune volte da qualche cenno critico.

Il Bergognone interessa i nostri lettori, ed è bene che essi conoscano il presente volumetto, il quale è una fonte eccellente di consultazione storica. Nelle note bibliografiche non sono indicate le tavole in cromo della Certosa di Pavia pubblicate dall'*Arte Italiana*.

RICORDI D'ARCHITETTURA — *Pubblicazione mensile* — Firenze 1878-1895.

Da molti anni, dal 1878, questa pubblicazione mensile va diffondendo per il bel Paese e un poco fuori, le bellezze artistiche nazionali. Ideata da una Società di architetti fiorentini, ha continuato sempre, non dirò prosperando, ma facendo del bene a chi ha bisogno di studiare, e facendolo senza darsene l'aria: con modestia, con riservatezza e quasi col timore di portare una voce troppo forte nell'armonia clamorosa delle pubblicazioni italiane. Qui forse sta il torto dei *Ricordi d'Architettura*; sta in ciò che essi non fecero valere il proprio merito tanto quanto sarebbe stato giusto; e se questi *Ricordi* li avesse avuti in mano un editore attivo, la sorte loro sarebbe diversa da quello che è. La quale, badisi, non è triste, ma neanche lieta.

La Società di architetti fiorentini, ideando i *Ricordi*, si propose un programma un po' limitato sul primo; ma il programma andò estendendosi a mano a mano che gli anni passavano. Ed oggi i *Ricordi d'Architettura*, lungi dall'essere esclusivamente una raccolta di piante, alzati e sezioni d'edifici come era in principio, sono invece una raccolta di tavole architettoniche e di cose d'arte decorativa riguardante l'architettura. Il loro programma si svolge inoltre fra l'antico e il moderno; e pochi anni sono i *Ricordi* si divisero nettamente in serie antica e in serie moderna.

Senza una parola d'illustrazione, i *Ricordi* si mossero, evidentemente, da un proposito pratico; ma il proposito sarebbe forse conseguito meglio se al luogo di troppe tavole di studi scolastici e totalmente ideali, i *Ricordi* avessero avuto qualche particolare di costruzione, o non volendo peccare d'infedeltà verso l'arte, avessero offerto de' lavori attuati con qualche indicazione illustrativa: se d'edificio antico, intorno l'epoca sua e il suo autore; se d'edificio moderno, intorno le principali sue caratteristiche, i prezzi della costruzione e simili.

Ad ogni modo, anche così come sono, i *Ricordi d'Architettura* rappresentano un contributo eccezionalmente importante agli studi dell'architettura e delle arti decorative. Tale eccezionalità deriva loro anche dal fatto che i rilievi pubblicati sono eseguiti quasi tutti dal vero, e sono rappresentati geometricamente.

Sfogliando le diciassette annate dei *Ricordi* si svolgono quindi sotto gli occhi, oltre vari edifici architettonici, una quantità straordinaria di soffitti, cancelli, bronzi, battenti di porte, pavimenti e moltissimi motivi d'architettura e di scultura decorativa, come fontane, pile per acquasanta, lapidi, monumenti sepolcrali, stemmi; e tutti questi lavori, scelti in generale assai bene, sono eseguiti in autografia, spesso con diligenza, talvolta con brio.





Si nota per altro la lacuna della pittura decorativa. Nessun mosaico, nessun affresco ornamentale o figurativo, nè antico nè moderno. Come mai? La pittura non è forse tanto quanto la statuaria un potente ausiliare dell'architettura?

GERSPACH — *La Mosaïque (Coll. della Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts)* — Parigi, senza data, ma recente.

Nelle « Note Bibliografiche » colle quali abbiamo il proposito di mettere in evidenza i libri vecchi e nuovi che possono essere utili ai decoratori, non fu scritto ancora convenientemente sopra i numerosi volumi, i quali formano la « Biblioteca dell'Insegnamento delle belle arti » che va pubblicandosi in Francia sotto la direzione di Giulio Comte. Si deve aggiungere peraltro, a difesa, che l'attenzione si rivolge preferibilmente ai libri in cui le tavole hanno maggiore importanza del testo, e nella collezione diretta dal Comte è l'inverso: la illustrazione sovente scarseggia.

La « Biblioteca » del Comte è stata ideata per volgarizzare le nozioni essenziali della storia dell'arte; e consta di volumi i quali trattano dei principii dell'arte e delle sue formole generali; e di volumi i quali, specializzando la storia, svolgono le innumerevoli divisioni dell'arte e delle sue applicazioni. Perciò alcuni libri di questa « Biblioteca » iniziano il lettore alla storia particolareggiata della Pittura, della Scultura, dell'Architettura, dell'Incisione, divise per periodi e per paesi; alcuni altri sono riservati alle diverse applicazioni dell'arte all'industria — il Costume — i Mobili — la Ceramica — i Vetri — il Mosaico e così via.

Nel volume che il Gerspach ha scritto sul Mosaico, l'autore comincia a parlare dei mosaici antichi, classici: le colombe di Plinio, il mosaico rappresentante Alessandro contro Daric, scoperto a Pompei, ecc.; e dopo, traverso l'arte musivaria bizantina del V e VI secolo di Ravenna soprattutto, egli svolge il suo soggetto aggruppando in una chiara cronologia i mosaici del VII, VIII, IX, X secolo e seguenti, infino all'età presente. E scrive un capitolo, a parte, sulla tecnica del mosaico e sull'arte musivaria e la sua importanza, dando due comodi indici di luoghi e di nomi.

La divisione del lavoro nella sua semplicità non potrebbe esser migliore; perchè il Gerspach ha ordinato un repertorio cronologico dell'arte musivaria, sebbene sia caduto in qualche inesattezza, scusabile in un'opera generale e non scientifica come la presente. Ha attribuito, per esempio, al XIII secolo i mosaici della basilica Eufrasiana di Parenzo. Ora è difficile che chi ha studiato l'arte musivaria bizantina, non conosca la relazione intima che esiste fra i mosaici di Parenzo e quelli di S. Vitale di Ravenna, e la contemporaneità loro. Ed anche per qualche designazione di mosaico veneziano bisognerebbe far delle riserve. Inoltre l'A. parla dei Còsmati mosaicisti, e dà una vignetta delle intarsiature marmoree di Roma, le quali hanno, infatti, relazione col mosaico; ma non ha una parola sui Ranuccio, nessuna su Pietro de Maria, nessuna su Vassalletto e sugli Oderisi, facendo sospettare che egli, in questo punto, non fosse sufficientemente preparato.

A. M.



Fig. 82. Calamaio di bronzo del secolo XVI nel Museo civico cristiano di Brescia. (Vedi Tav. 31).

## NOTIZIE

SMALTI BIZANTINI. — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha ricevuto un dono veramente notevole dal Sig. A. De Zwenigorodskoi di sei esemplari del catalogo illustrato della sua insigne raccolta di oggetti preziosi con ornamenti di smalto dell'età bizantina. L'Arte ebbe ad occuparsi di questo Catalogo e ne indicò la importanza nelle sue Note Bibliografiche.

Le sei copie pervenute al Ministero furono destinate alle seguenti Biblioteche nazionali: Vittorio Emanuele di Roma, Nazionale di Firenze, di Napoli, di Palermo, di Torino e archeologica del Ministero stesso.

PAVIMENTO DEL VI SECOLO. — In tanta rarità di pavimenti musivari anteriori al Mille — chè quelli di Pavia non possono considerarsi come tali — è importante sapere che la celebre cattedrale di Parenzo conservò fino al 1880 alcune vestigia dell'antico pavimento, il quale ornava a colori le navate laterali. Ora chi va a visitare la basilica Eufrasiana — la quale è sì vicina parente dei monumenti ravennati — trova un pavimento di quadrelli marmorei di Carrara, che venne eseguito nel 1880. Grazie pertanto alle sapienti cure di Monsignor Paolo Deperis, le antiche vestigia furono collocate nel Battistero, ridotto a museo cristiano; e queste vestigia ed un disegno eseguito parecchi anni sono da un artista di Parenzo (che sulle traccie superstiti ricompose le varie zone del pavimento) dicono cosa era il pavimento dell'Eufrasiana. Il disegno è posseduto dalla Società d'Archeologia e Storia Patria di Parenzo; e noi che lo abbiamo veduto, possiamo dire che ogni navata era divisa da tre motivi differenti, i quali svolgevano dei disegni di tipo geometrico e romaneggiante. Curiosa! la figura sì abituale nei pavimenti bizantini, non è rappresentata nei pavimenti delle navi laterali dell'Eufrasiana. Il « motivo storiato », forse avrà occupato il presbitero o tutta la navata centrale. E chissà che il pavimento di questa navata non avesse analogia con quello ravennate di S. Giovanni Battista e con quello di S. Sofia di Costantinopoli! Il primo rappresentava il mare in tempesta, ed era stato ordinato da Galla Placidia verso il 427 in memoria d'un suo scampato pericolo nell'acque dell'Adriatico; il secondo mostrava i quattro fiumi del paradiso terrestre diretti verso i punti cardinali, e all'acque abbondanti di questi fiumi si dissetavano molti animali d'ogni genere. Le vestigia del pavimento di Parenzo possono essere utili a chi studia e intende a ricomporre i monumenti bizantini.

AFFRESCI ALLA CERTOSA DI PAVIA. — Nel Chiostro piccolo e precisamente sotto le arcate in corrispondenza de' capitelli pensili si è scoperta, di sotto il bianco che la ricuopriva, una fascia ornamentale composta di foglie e di uccelli. Artisticamente poco importante, conferma bensì la ragionevole supposizione che i portici dei chiostri erano dipinti. Diciamo dei portici, inquantochè furono fatte alcune scoperte analoghe nel Chiostro grande. Tanto qui quanto lì furono ripuliti eziandio i capitelli pensili dallo strato di bianco che li imbrattava, ed ora si possono studiare più di prima nella loro varietà e singolarità decorativa.

PER LA ESPORTAZIONE DEGLI OGGETTI D'ARTE. — Un recente decreto riordina gli uffici per la esportazione degli oggetti d'arte e di antichità. Ogni ufficio avrà un consiglio tecnico, del quale faranno parte direttori di gallerie e musei, professori d'istituti artistici e membri delle commissioni conservatrici dei monumenti e delle società di storia patria.

LA DONNA E LA DECORAZIONE. — Il *Buikder* di Londra ha commentato un articolo firmato colle cifre A. M. R. in cui si parlava della possibilità che le donne possano esercitare l'architettura; l'articolo fa parte d'una serie pubblicata col titolo: *Come le donne possano guadagnare denaro*, stampata dalla rivista speciale *Woman*, la Donna. Dopo aver osservato che due architetti distinti di Londra ammettono nei rispettivi Studi delle donne quali alunne, e che l'Istituto reale degli Architetti Britannici non si oppone all'ammissione delle donne come soci, l'autore dell'articolo esamina e discute i mezzi di successo cui può aspirare la donna - architetto; ma nel suo esame è parzialmente pessimista; perciò ritiene che la donna possa dedicarsi più praticamente all'esercizio della decorazione interna che non a quello dell'alta architettura. La natura femminile, forse, non si ribellerà al lavoro direttivo e pratico dei cantieri, ma vi si ribella il continuo e urtante rapporto che dovrebbe avere cogli intraprenditori. L'autore dell'articolo vedrebbe altresì volentieri che le donne s'interessassero al restauro dei monumenti.

Per giudicare siffatte questioni bisognerebbe svincolarsi prima di tutto dalle abitudini attuali; poi, tutto si ridurrebbe a una questione personale e femminile, in cui le sole autorevoli giudici sono le donne. Frattanto constatiamo che non solo in America ma nella vecchia Europa molte donne studiano l'architettura; ed è certo che anche indipendentemente dall'esercizio della professione, le donne possono esercitare una influenza vitale sul progresso delle arti decorative. Non è forse la donna che ordina l'« home », non è la regina della casa, la donna? È lei, in realtà, che acquista mobili, stoffe, porcellane, argenterie; dipende quindi molto dal suo buon gusto, dalla scelta più o meno giudiziosa che essa fa, il progresso delle arti decorative. Metterla a parte del movimento in favore di queste arti, educarne l'istinto artistico, fortificare i doni naturali della sua intelligenza estetica, dovrebbe essere uno dei compiti principali di chi s'interessa davvero alle nostre arti.

In Francia, come si è mostrato in uno dei Fascicoli precedenti, hanno cominciato ad aprire le porte dell'Unione centrale alle donne, e il primo frutto è stata l'esposizione delle arti femminili.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXVI.

## L'ALTARE DI S. IACOPO A PISTOIA

— Fig. da 83 a 86 —



Parlando delle opere eseguite da Leonardo di ser Giovanni Fiorentino nella vita di Agostino e di Agnolo Senesi, il Vasari assicura aver fatto quell'artista l'altare di S. Iacopo di Pistoia, nella quale opera, oltre le statue, che sono assai, fu molto lodata la figura di mezzo, alta più d'un braccio, d'un S. Iacopo, tonda e lavorata tanto pulitamente che pare piuttosto fatta di getto che di cesello; la quale figura è collocata in mezzo alle dette storie nella tavola dell'altare, intorno a cui è un fregio di lettere smaltate che dicono così: *Ad honorem Dei et Sancti Jacobi Apostoli hoc opus factum fuit tempore Domini Franc. Pagni dictae operae operarii sub anno 1371 per me Leonardum Ser Jo. de Floren. aurific.*



Fig. 83. Figura del Redentore nel dossale dell'Altare.

Poche parole — parecchi errori.

Il Vasari è sempre così quando parla degli artisti che non appartengono al Rinascimento: è disordinato ed erroneo. Nel caso attuale poi, non si può salvare dall'accusa di negligente;

perchè, lavorando a Pistoia nella chiesa dell'Umiltà, ebbe molte occasioni di vedere l'altare di S. Iacopo e d'averne notizie. Con tutto ciò, scrivendo, si affidò alla memoria. Ma la memoria lo tradì, e in che modo! Tralascio di notare che la iscrizione non si trova intorno alla figura di S. Iacopo, per osservare subito e primieramente, che la tavola dove è la statua attribuita a Leonardo



Fig. 84. Figura di S. Iacopo nel dossale dell'Altare.

si compone dei lavori di vari artisti; ed è strano che il Vasari non se ne sia accorto dalla diversità degli stili. Poi quella tavola non è formata da storie, ma da statuette isolate. Infine la statua attribuita a Leonardo di ser Giovanni è invece di Giglio o Cillio pisano, come fu dimostrato dai documenti. Potrebbe darsi che fosse stata un'altra al tempo del Vasari, ma nessun fatto accenna che la figura di Maestro Giglio, ordinata nel 1348, compiuta nel 1352 o 1353, sia stata mai tolta dal posto pel quale fu eseguita. Per ciò gli elogi destinati a Leonardo vanno a Giglio pisano, legittimo autore della statua di S. Iacopo; la quale è nobile e "pulitamente", lavorata davvero. E gli elogi sono molto alti; perchè il Vasari, parlando genericamente di Leonardo, osserva che "di cesello e di saldature e con miglior disegno, che non avevano fatto gli altri innanzi a lui, egli lavorò molte opere, e particolarmente l'altare e la tavola d'argento,





di S. Iacopo ecc. „ Seguendo questo giudizio, in massima accettabile, Giglio pisano sarebbe dunque un artista che il grigio dell'oblio non avrebbe dovuto confinare negli ultimi piani dell'arte toscana. Invece il nome di lui fu ignoto al Vasari e al Baldinucci, e fu il Ciampi modernamente a metterlo in luce, spogliando i documenti relativi all'altar di S. Iacopo e pubblicando quelli che lo riguardano.

L'altare di S. Iacopo, ideato e inalzato in onore del patrono di Pistoia, è la conseguenza della somma venerazione che questi godette presso i Pistoiesi; perocchè fu principiato coi denari che si raccolsero nei secoli XII e XIII, detti umilmente „ elemosine „ e più nobilmente „ doni pii „.

Abbondando i denari, gli amministratori dell'opera di S. Iacopo, detti „ Operai di S. Iacopo „, correndo il 1287 fecero istanza al Comune di ordinare una tavola d'argento, in cui fossero scolpiti i dodici apostoli, per esser collocata sull'altare del santo. La domanda venne approvata e il lavoro fu fatto. È giusto che gli iniziatori non siano sconosciuti. Essi sono Caccialoste di Cacciadrigo e Giovanni di Consiglio. Sventuratamente è sconosciuto il nome dell'artista; ossia, si crede essere maestro Pacino da Siena o Andrea di Puccio, due orafi che gli operai di S. Iacopo



Fig. 85. Parte centrale del paliotto nell'Altare di S. Iacopo a Pistoia.

avevano adoperati per lavorare due calici d'oro ingemmati e smaltati; ma verun documento autentica la ragionevole supposizione. Viceversa, un documento mostra che, oltre ai dodici Apostoli, fu fatta anche una Madonna.

Convien sapere, ora, che oltre questa tavola d'argento eravene un'altra all'altar di S. Iacopo, la quale serviva di paliotto: *tabulam argenteam quae est ante altare beati Jacobi*, dice il documento. La cosa è bene preciarla perchè questa tavola, la quale stava dinanzi l'altare, non deve confondersi con quella che vi sta ora, novamente fatta dopo il furto sacrilego di Vanni Fucci, che il Divino Poeta nel Canto XXIV dell'*Inferno*, visitando la Bolgia de' Ladri fa parlare così:

*Vita bestial mi piacque e non umana,  
Sì come a mul ch'io fui. Son Vanni Fucci  
Bestia, e Pistoia mi fu degna tana.*

Vanni Fucci, ossia Vanni di Fuccio de' Lazzeri, è bollato a sangue dal Poeta per avere nel gennaio del 1293 derubato l'altare di S. Iacopo, e commesso così un sacrilegio immane. Scoperto l'anno di poi, egli fu giustiziato nel 1295, e il suo furto passò alla posterità. Dante però, confondendo l'altare di S. Iacopo colla sacrestia de' belli arredi addetti al culto dello stesso S. Iacopo, chiamò Vanni Fucci „ ladro alla sacrestia de' belli arredi „, invece che ladro dell'altare; e questa osservazione basata sui documenti non venne fatta, ch'io sappia, da alcun commentatore della *Divina Commedia*.

Sta in fatto, dunque, che Vanni Fucci, uomo sanguinario, audace e partigiano fierissimo dei Neri, *uom già di sangue e di corrucci*, come lo dice ancora il Divino Poeta, penetrò nella cappella rompendone la porta esterna, se sono esatte le notizie di una antica descrizione, e stesa la mano sacrilega sull'altare, vi portò la strage. Sembra che il furto non sia stato consumato secondo il disegno di Vanni Fucci e complici (ch'egli ebbe naturalmente dei compagni: *cives nephandi*), ma il proposito triste di rubare le due tavole d'argento risultò e risulta chiaro. Queste tavole debbono essere state sconficcate e straziate dal ladro; e forse lasciate in chiesa a cagione di qualche rumore sopravvenuto mentre il furto andava compendosi; perocchè entro il mese di gennaio, cioè nel mese stesso in cui il furto fu tentato, si parla del riattamento delle tavole.

I Pistoiesi, dopo aver fatto eseguire i lavori necessari al completo risarcimento di esse, stabilirono di arricchire l'altare, quasi in espiazione del sacrilegio commesso.

Ed ecco sorgere l'orafa pistoiese Andrea d'Ognabene o Ogiabeni, cui si dà a fare il paliotto dell'altare. Il paliotto, che fu terminato nel 1316, ha sei Profeti con Apostoli in bellissimi smalti coloriti e lavori di niello, e contiene quindici storie a bassorilievo del Testamento Nuovo, le quali compongono un assieme quadrettato formato da semplici fascie, che s'incrociano e sono ingemmate di smalti, popolate di varie figure di Santi e ornate dello stemma a scacchiera di Pistoia. Chi è questo artista pistoiese, il quale si incaricava d'una opera come il paliotto del massimo e venerato altare della città?

I Libri d'Entrata e Uscita dell'opera di S. Iacopo furono sfogliati con molta pazienza da Sigismondo Conti e da Alfonso Brunozzi, nonchè dal Ciampi, ma dalle carte oggi conosciute non risulta chiaro se Andrea d'Ognabene fu la stessa persona di Andrea di Puccino di Baglione orafa, il quale nel 1337 restaurò e riabbellì i candelieri dell'opera. Parrebbe che quest'Ognabene dovesse appartenere alla famiglia de' Baglioni, e godeva una certa stima in Pistoia, poichè sedette fra gli anziani del Comune alla fine del 1330.

Passati alquanti anni, nel 1348, gli operai di S. Iacopo si affidarono a maestro Giglio Pisano per la statua seduta di S. Iacopo, che doveva collocarsi nel mezzo della tavola di sopra l'altare. E nel 1357 gli stessi operai si rivolsero a maestro Piero orafa di Firenze, per due fiancate con istorie. Può sembrare strano che non si siano rivolti ancora a Pisa a maestro Giglio; ma, o fosse morto o per desiderio di variare, le tavole sicuramente furono ordinate a Firenze.

A maestro Piero fu sostituito maestro Leonardo di ser Giovanni, quegli di cui ho parlato in proposito di maestro Giglio; e maestro Leonardo fece l'altra tavola, la quale, ordinatagli dagli operai di S. Iacopo nel 1366, diè compiuta nel 1371, come ne insegna la iscrizione, che è in fondo ad essa. Anche egli attinse i soggetti alla fonte del Nuovo Testamento; rispettò naturalmente i partimenti quadrati del paliotto d'Ognabene e della fiancata eseguita da maestro Piero, nonchè le fascie, dando peraltro un lavoro migliore di quello che l'orafa Piero avesse dato prima di lui.

Il paliotto dell'altare di S. Iacopo è completo, e siamo al 1371. La data per l'arte dell'orafa in Toscana non è insignificante; importante anzi è quella che ricorda l'ordinazione delle statue a Leonardo, perocchè nel 1366 si cominciò il famoso dossale di S. Giovanni a Firenze, il quale, come venne scritto nel primo e nel secondo fascicolo del secondo anno dell'*Arte italiana*, non fu compiuto che nel 1480, essendosi il lavoro lunghissimo e minuzioso interrotto più volte.

Leonardo, secondo il Vasari, era discepolo del fiorentino Cione „ eccellente orafa „, cui spetta l'onore dei primi lavori del dossale, il quale non parrebbe quello che oggi si vede, ma uno anteriore. Comunque sia, i Pistoiesi si sentirono morsi dall'invidia di avere un'emula forte e vicina come Firenze nel lavoro d'un altare d'argento; e non si stancavano di ordinare nuovi lavori per adornarlo e arricchirlo sempre più. Così nel 1386 affidavano a maestro Piero d'Arrigo, tedesco, orafa residente in Pistoia, la guarnizione e il compimento della tavola di



S. Iacopo, cioè le cornici che mancavano “ sopra et sotto le prime et seconde imposte delle figure „ e ancora quattro figure “ belle et rilevate et simili dell’altre della dicta tavola. „ Questo tedesco deve aver contentato i Pistoiesi; perchè, smaniosi di cambiare, questa volta ricorsero a lui nell’anno di poi, nel 1387, per il lavoro del tabernacolo o meglio “ d’un paviglione „ con due angioletti per ornamento della statua di S. Iacopo. E perfino vi ricorsero nel 1390, per un’ Annunziata “ coll’angiolo „. Dopo le ordinazioni di maestro Piero tedesco, che furono eseguite, si attese fino al 1394; ed è di quest’anno la statua del Redentore in cima alla tavola dell’altare e il desiderio di coordinare le parti del monumento in una nuova distribuzione. Di questo lavoro di coordinamento fu incaricato un “ maestro Ioanne fino maestro e dipintore „ il quale dev’essere Giovanni Cristiani, di cui s’ignora l’anno della nascita, non

però la sua presenza tra gli Anziani nel 1374, e la possibilità che sia stato anche intagliatore. Il Vasari, che lo chiama Giovanni da Pistoia, lo fa discepolo di Pietro Cavallini, del maggior pittore che avesse Roma quando fu visitata da Giotto; ma sia o non sia stato discepolo del Cavallini, deve aver goduto bella fama, se gli operai si rivolsero a lui per il disegno del “ compimento al fine di tucta la tavola „ dell’altare. La esecuzione del disegno fu affidata a Nofri di Buto da Firenze e ad Atto Braccini da Pistoia, a’ quali si allogarono altresì varie figure d’argento in questo medesimo anno; e nel 1399 i due orafi dettero finito il lavoro. L’altare di S. Iacopo così rinnovato venne consacrato il 22 giugno 1399 da Andrea Franchi Vescovo di Pistoia, col Capitolo e gran concorso di sacerdoti “ divotamente et solennemente „.

Nell’altare, oltre i citati maestri, lavorarono

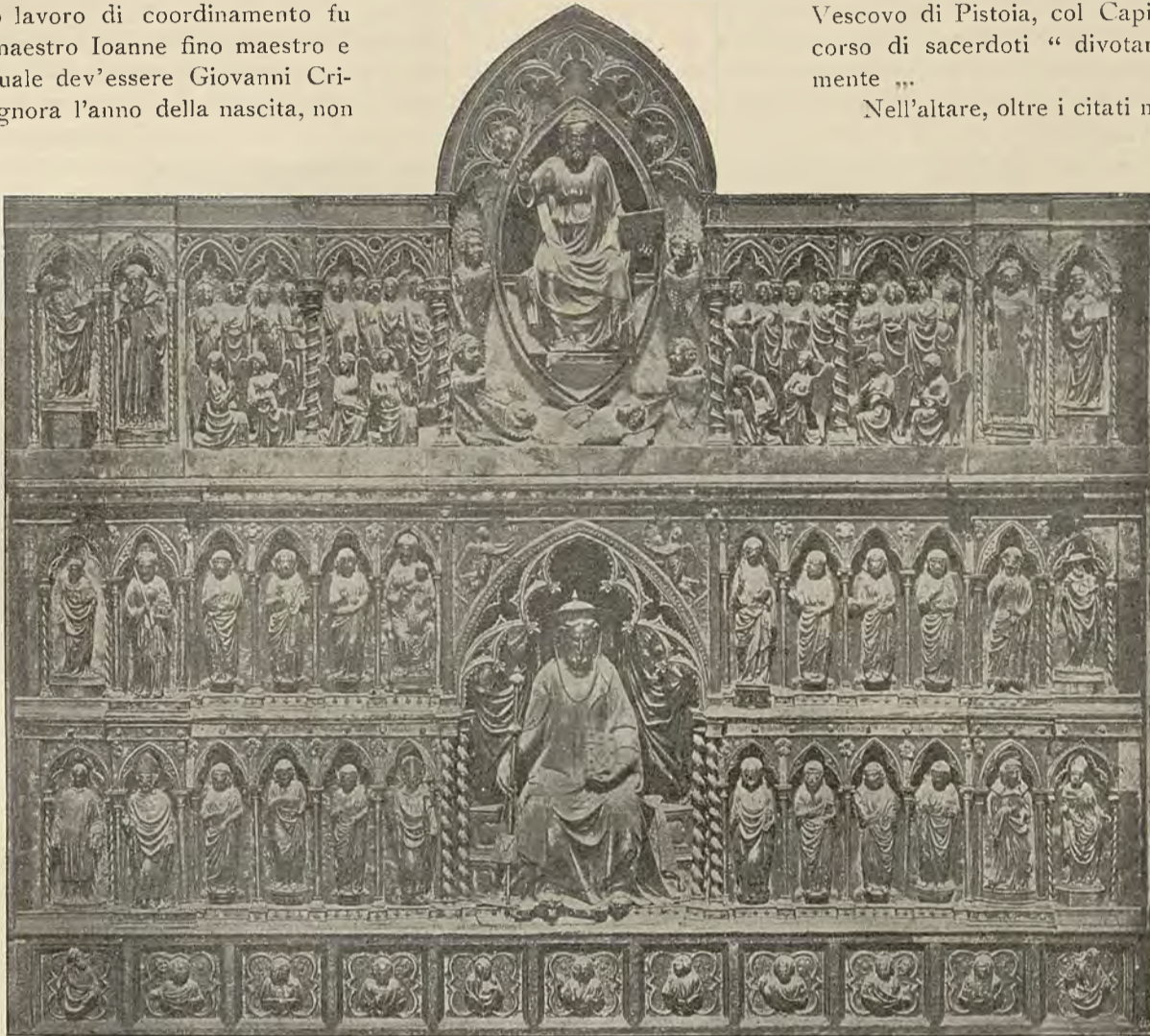


Fig. 86. Dossale nell’Altare di S. Iacopo a Pistoia.

in vari tempi maestro Lorenzo del Nero fiorentino, maestro Lodovico Bono o Buoni da Faenza, Meo di Bonifazio Ricciardi, maestro Cipriano e maestro Filippo orafi, nonchè i pittori Meo di Nardocchio e Sano di Giorgio, come risulta dai Registri dell’Opera; ed un pregio singolare ha l’altar di S. Iacopo a Pistoia per avere avuto tra i suoi cooperatori Filippo di ser Brunellesco. Questi vi fece il busto ai due Profeti, che sono nelle testate della tavola dell’altare, e sono gli unici lavori d’oreficeria che ci restano del grande architetto fiorentino. Probabilmente li modellò poco avanti l’apertura del concorso per le porte di S. Giovanni a Firenze, quando gli venne in idea di darsi alla scultura: idea che abbandonò, per fortuna di Firenze soprattutto, la quale avrebbe perduto la gloria di aver dato i natali al più grande architetto della Rinascenza.

L’altare, sopra l’alta linea di statuette primeggiate dalla statua del Redentore, ha un’ampia zona di stelle d’argento dorato campeggianti su campo azzurro; ma questo cielo stellato è moderno, come è del 1788 l’altar di pietra che circonda la tavola d’argento. Questa data fissa l’anno nel quale dalla antica e disfatta Cappella fu portato l’altare ove ora si trova: fra il presbiterio e la sacrestia a destra entrando, cioè in *Cornu Epistole*.

Dopo aver letto la storia dell’altare di S. Iacopo, di aver veduto con quante interruzioni venne eseguito e da quante mani

lavorato, è naturale il pensare che esso dovesse riescire disorganico architettonicamente, sebbene il “ fino maestro e dipintore „ Giovanni Cristiani, si fosse studiato di ridargli novo e razionale aspetto. Io dico della tavola dell’altare, non del paliotto, cui maestro Ognabene dette un motivo, che venne rispettato da maestro Piero e maestro Leonardo.

Parlando della tavola, ognuno deve dire che è anche un po’ monotona, con quelle sue uniformi linee di nicchiette simiglianti alle piccole gallerie, che girano sulle facciate delle chiese toscane del Medioevo. Senonchè, nessuno assicura che, in origine, avesse l’aspetto che ha oggi. Ma passati sopra al difetto ora indicato, la tavola dell’altare ha dei particolari eccellenti; e, col paliotto, ha il sommo pregio di riassumere in brillante modo l’arte dell’oreficeria toscana del XIV secolo. Questo fatto non mi fa peraltro essere molto tenero verso maestro Ognabene e i suoi compagni, i quali, in generale, hanno troppo popolato di figure i bassorilievi con danno della chiarezza e della espressione.

Per conclusione prego chi legge di tener davanti agli occhi la riproduzione dell’altare di S. Iacopo, e di tener presente la condizione dell’oreficeria d’oggi. Che diversità! Nell’altare di S. Iacopo, come nel dossale di S. Giovanni, l’architettura, la scultura, la pittura si uniscono e si fondono in mirabile armonia; e l’orefice è ad un tempo architetto, scultore e pittore. Per la





qual cosa chi oserebbe stupirsi che il Rinascimento toscano abbia avuto origine nelle botteghe degli orafi? — e chi oserebbe sperare che un rinascimento possa aversi oggi in queste medesime botteghe, così lungi dall'arte, generalmente parlando, come il sole dalla terra?

L'arte antica è un insegnamento vivente e incoraggiante, il quale ispira elevate riflessioni, più ancora forse che grandi compiacenze estetiche per noi moderni.

ALFREDO MELANI.

XXXVII.

## ALCUNE OPERE D'ARTE NELLA CERTOSA DI PAVIA

— Tav. 37, 40 e 43. Dett. 25-26 e 27. Fig. da 87 a 96. —

**G**iovanni Antonio Amadeo, così amorosamente studiato in alcune sue opere, aspetta ancora, come del resto aspettano parecchi altri grandi scultori lombardi, una monografia completa, che esponga e svisceri le sue creazioni, seguendone l'ordine cronologico e facendone rilevare la successiva evoluzione.

Tra le sue opere giovanili si annovera anzitutto la bella porta del piccolo chiostro della Certosa di Pavia, sulla quale egli incise il proprio nome:

IOHANNES  
ANTONIVS DE AMADEO  
FECIT OPVS.

Non vi ha aggiunta la data, però dagli atti notarili possiamo dedurre che egli la eseguì tra il 1469 ed il 1470, quando non contava che ventidue anni, e lo aiutava suo fratello Protasio.

Questa graziosa porta, assai più pittorica che plastica, par fatta apposta per eccitare ad un tempo l'ammirazione e le titubanze dello studioso. L'ammirazione è spontanea dinanzi alla fantasia decorativa che l'ha creata, alla venustà, alla grazia, al senso festoso e gaio che emana da tutta questa ricchezza e profusione di motivi ornamentali. La titubanza, lo stupore e quasi il dispetto si spiegano quando si passa a farne uno studio analitico. Allora si stenta a ricongiungerne lo stile e la maniera colle opere successive del fecondo scultore; allora si ravvisano dei particolari assai deboli, che accennano ad imperizia, mentre in altri si manifesta già l'artista valoroso.

Probabilmente questo squilibrio e questa disparità tra l'impressione dell'assieme ed il risultato dello studio paziente, hanno la loro ragione tanto nell'età giovanile dell'artista, il quale andava raccogliendo elementi e non poteva ancor toccare una maniera ferma e sicura, quanto nella collaborazione del fratello Protasio, che i documenti dicono fosse pittore.

Semplicissima è la linea generale. Sullo stipite assai largo della porta, diviso e suddiviso internamente, poggia la graziosa lunetta adorna di elegante cornice e di acroteri composti con

volute appaiate, coronate di conchiglie. Due angioi con targhe colmano alle due estremità il vano che la lunetta lascia al di sopra dello stipite, a destra e a sinistra; ma sono collocati sopra mensole aggiunte posteriormente e disdicenti allo stile.

La composizione inserita nella lunetta è di un buon effetto decorativo e rivela intelligenza da decoratore; nel suo assieme però è assai più pittorica che plastica. La figura del Bambino che, all'incontro, è un buon pezzo di scultura, ed il tipo del ricco trono coll'aggiunta di angioi in alto, ricordano lo stile della scuola dello Squarcione, in quel torno di tempo diffusasi in Lombardia.

Numerose sono le tracce di policromia: le volute e le conchiglie degli acroteri eran colorate con tinta violacea; il fondo del bassorilievo era azzurro, e così pure il manto della Vergine.

Lo stipite, sotto l'aspetto architettonico sarebbe censurato dalla critica severa; ma per l'effetto del suo assieme, per la sua ricchezza e l'apparenza lieta e graziosa non si fa forse perdonare ogni appunto?

Si compone di quattro parti:

una cornice di palmette, di ovali e punte di freccia; una fascia di fogliami e di rami con figure e simboli, e tutt'attorno un giro

di perline con tracce di colori: azzurro nel fondo, rosso nelle figure e rabeschi in rilievo;

una seconda cornice di minor grossezza, tutta a palmette e scanalature su fondo rosso, con filare inferiore di fusarole e di perline;

due pilastri, che reggono un'architrave. Nei pilastrelli, anticamente col fondo di colore azzurro, si arrampicano l'un sull'altro dei putti paffutelli; nell'architrave abbiamo ricchi festoni di frutta alternati con teste di cherubini, ed alle estremità due targhe coi monogrammi della Certosa (Cartusia Gratiarum).

Sui due fianchi o lati della fascia della prima cornice il motivo di fogliami e rami a rabeschi, formanti delle nicchie nelle

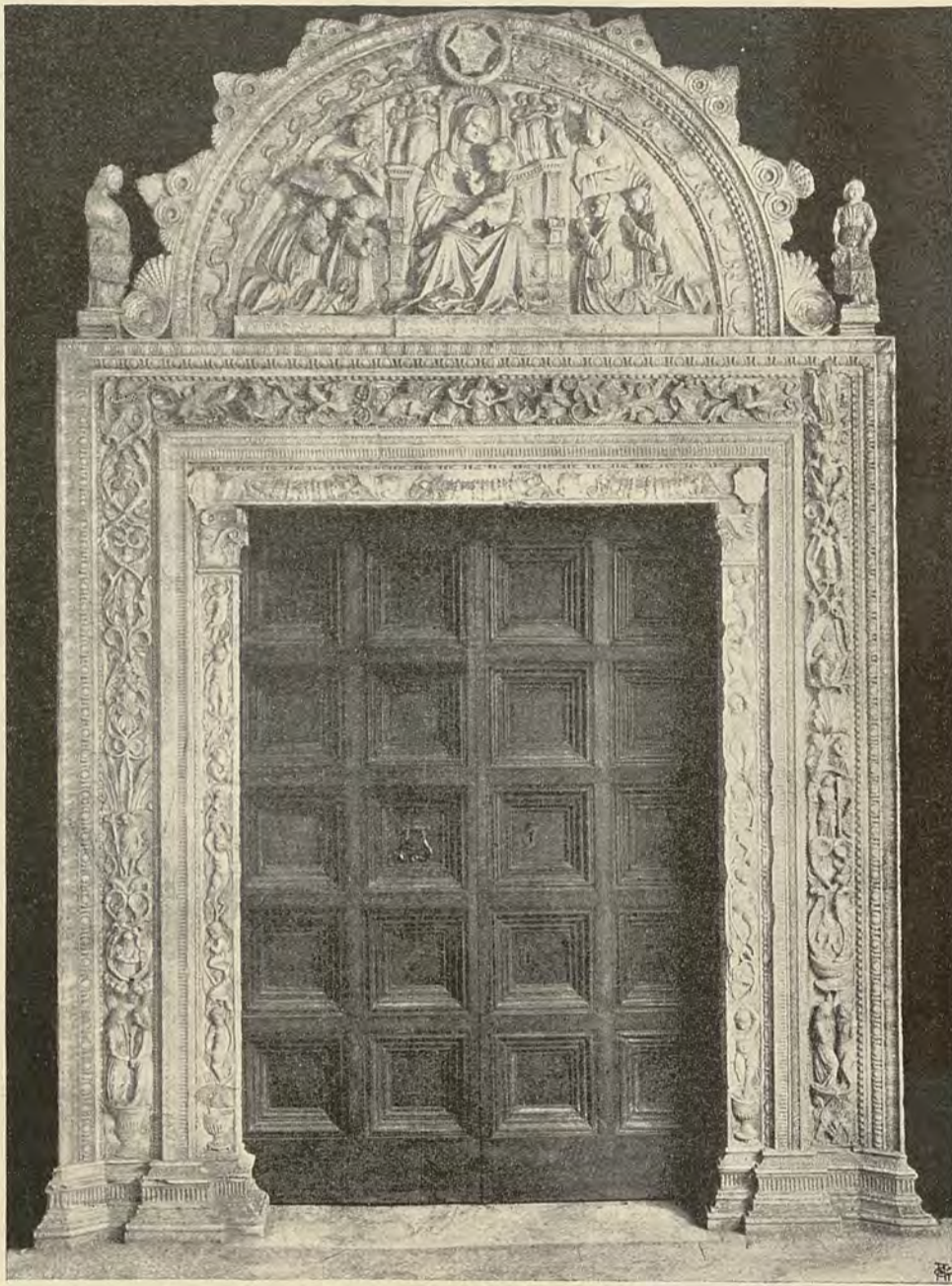


Fig. 87. Porta dell'Amadeo nel piccolo chiostro della Certosa di Pavia.



quali stanno graziose figurine, è quello del grande arcone della porta centrale di S. Marco a Venezia, il quale alla sua volta era già stato preso dalla decorazione di una delle porte nei fianchi di S. Maria del Fiore a Firenze. È interessante vedere questa successiva imitazione libera, questa trasformazione del concetto



Fig. 88. Porta d'accesso alla sagrestia vecchia.

fiorentino, che è, per così dire, l'originale. Nella porta dell'Amadeo si avverte una alterazione maggiore, perchè l'ispirazione è stata attinta alla traduzione veneziana. Ma come ne fu felice la scelta! come è bello il veder sorgere dalla coppa, tenuta da due angeli, tutta una ricca vegetazione animata di figure, la quale termina al vertice con quelle della Vergine e dell'Angiolo dell'Annunziazione! E poi, sempre in mezzo a questi fogliami fantastici, ecco affacciarsi nella parte orizzontale superiore i quattro Evangelisti ed i loro simboli, ed in mezzo a loro una Pietà: il Redentore morto sostenuto da due angeli.

I due pilastri più interni scompaiono alla loro volta sotto quella festa di puttini, che si affaticano su di un lungo tralcio di vite con pampini, uscente a destra ed a sinistra da due piccole coppe. Anche questa è una bella, una vivace decorazione, ispirata però e per il concetto inventivo e per lo stile plastico dei putti alla decorazione dei pilastri nella cappella Portinari a Sant'Eustorgio in Milano. Come l'Amadeo così giovane sapeva già bene spigolare i suoi motivi di decorazione in tutto il vasto campo dell'arte italiana! I magnifici bimbi dei pilastri nella cappella Portinari, modellati da Michelozzo, lasciarono in lui una così forte impressione, che egli ritornerà a ripeterli in misure maggiori sulle lesene interne della cappella Colleoni a Bergamo.

A Michelozzo ancora egli si ispira per l'architrave poggiato sopra i due capitelli, di bel stile del rinascimento, i quali coronano i pilastrelli. Questo architrave è arricchito di tre lunghi festoni, grandiosi, larghi di massa, di stile classico, e con teste di putti di severità di stile tutta toscana. Festoni e teste di bimbi



Fig. 89. Vetrata di Antonio da Pandino nella Certosa.

meravigliano altamente in quest'opera del giovane lombardo, stupiscono per la loro inaspettata apparizione; ma in sostanza si spiegano coll'arte recata tra noi un otto o dieci anni prima



Fig. 90. Vetrata nella Certosa.

da Michelozzo, quell'arte toscana, che, assieme con la veneziana, fecondò la fertile arte decorativa lombarda.

Oltre alla predetta porta dell'Amadeo e a quella ch'egli





fece, molti anni dopo, insieme con Alberto da Carrara e altri scultori (Fig. 88), questo Fascicolo illustra alcune opere della

in cui la naturalezza del volto giunge addirittura al realismo e anch'esso col diavolo incatenato ai piedi, scrisse: *Opus Cristo-*



Fig. 91. Vetrata di Cristoforo de' Mottis nella Certosa.



Fig. 92. Vetrata con gli stemmi sforzeschi nella Certosa.

Certosa di genere affatto diverso, intorno alle quali dobbiamo contentarci di porgere notizie molto sommarie.

Le cromolitografie della tavola 37 e del dettaglio 25-26 raccolgono alquanti gentili fregi delle vetrate, che rimontano al secolo XV. Antonio da Pandino e Cristoforo de' Mottis, i quali lavorarono per gli enormi finestroni del Duomo di Milano, lasciarono le opere loro anche nelle meno ampie finestre della chiesa Certosina. Il primo, sotto ad un San Michele arcangelo, soave nel volto, circondato dalla ondulata capigliatura bionda, elegante nella snella persona, ricco nell'armatura, trafiggente con nobile serenità il demonio, che gli si accovaccia ai piedi, scrisse: *Antonius de Pandinus me fecit*. Il secondo, sotto ad una imponente figura di S. Bernardo,



Fig. 93. Vetrata nella Certosa.

fori de Motis 1477. Ma, oltre alle predette vetrate, parecchie sono tuttavia serbate nella Certosa, le quali rivelano il fare del de' Mottis, del Pandino o del gran Bergognone. Ammirabile la Vergine, che legge, in piedi entro una edicola di graziosa architettura, dove nei piedistalli apparisce due volte lo stemma sforzesco (Fig. 92). Notevoli i santi, che reggono con l'una mano la palma del martirio, mentre appoggiano l'altra sull'elsa dello spadone (Fig. 93), e la santa Caterina, inquadrata da un largo fregio di bianchi fiori, avvolti con un nastro, su cui si legge *Jesus Christus* ripetuto a ogni giro. Nè in queste, nè in altre opere scrisse il suo nome Iacopo de' Mottis, sebbene abbia lavorato nei vetri della Certosa dal 1485 al 1491.

D'un genere d'arte poste-



riore e affatto differente sono i paliotti delle mense d'altare a lavoro di commesso in pietre dure, dei quali porgono un fedele

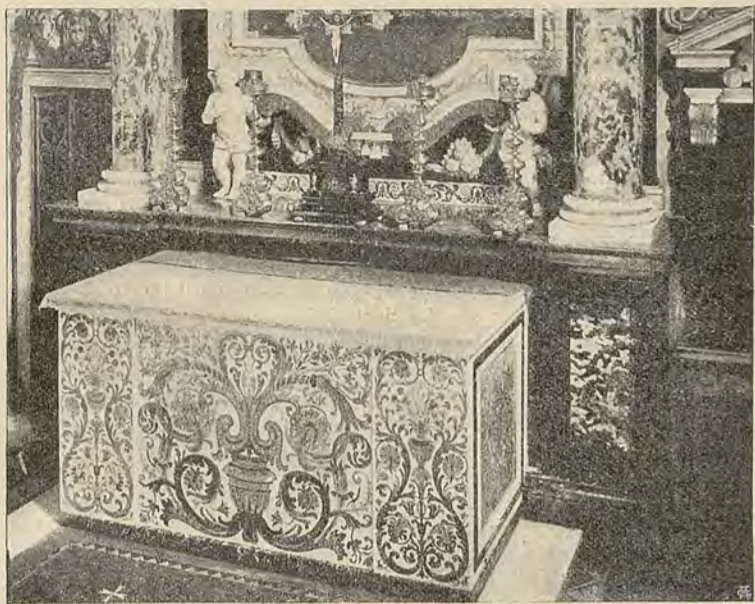


Fig. 94. Paliotto in pietre dure nella Certosa.

saggio a colori la tavola 43 e qualche esempio in piccola misura le Fig. 94, 95 e 96. Sono opere d'una famiglia, quella dei Sac-



Fig. 95. Paliotto in pietre dure nella Certosa.

chi, la quale attese nel monastero certosino a codeste ornamentazioni pazienti e d'importanza artistica secondaria, per



Fig. 96. Paliotto in pietre dure nella Certosa.

circa tre secoli. La cortesia di Luca Beltrami ci fa conoscere alcune notizie riguardanti gli ultimi e disgraziati discendenti di

essa: Andrea, che dopo quarant'anni di lavoro quale scultore e marmorino, povero, quasi cieco, domandò nel 1787 un annuo sussidio, dal governo austriaco accordato nella misura di dugento lire; Carlo Francesco, nipote del precedente, che implorava nel 1795 la pensione dello zio morto, mettendo innanzi le benemerienze della propria famiglia, la quale per più di trecent'anni aveva dato alla Certosa tutto il proprio ingegno e tutte le proprie fatiche.

GIULIO CAROTTI.

XXXVIII.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

BOURGOIN D. — *Les Arts arabes: architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, vitraux etc.* — Parigi 1873.

Non ci fermiamo alla improprietà del titolo; anche il Gayet nel suo recente manuale sull'arte araba a malincuore mise sul frontispizio del volume il titolo *l'Art Arabe*, consacrato dall'uso e non dalla ragione. Gli Arabi, popolo semitico, non sono mai stati artisti; furono artisti per loro i Bizantini, i Persiani, i Turchi ed i Copti, e lo disse anche il loro maggiore storico, citato e tradotto dal Prisse d'Avennes, l'Ebn-Khaldoun. Perciò non possono aver dato luogo ad un'arte; e l'arte dei loro edifici si dirà più propriamente arte musulmana o islamica, e comprenderà la persiana e la turca, che contribuirono a formarla. L'opera del Bourgoïn, che ha preceduto di quattro anni quella principessa del Prisse d'Avennes, è tale da essere raccomandata agli artisti decoratori, perchè è quasi esclusivamente destinata ad essi. Contiene molti particolari d'ornato applicati ai lavori in legno, ai bronzi, alle incrostazioni marmoree, ai soffitti ed ai pavimenti; ed i disegni sono eseguiti nitidamente in bianco e nero, o in colori. Quindi è una pubblicazione la quale degnamente sostiene il confronto di quella vecchia del Coste, il quale fu il primo a mettere in evidenza le bellezze dell'arte musulmana; di quella del Girault de Prancey, che si occupò esclusivamente della moschea di Cordova; e di quella del Prisse d'Avennes, che illustrò magistralmente i monumenti del Cairo. Senonchè l'opera del Bourgoïn, facendo risovvenire gli studi analitici del Wroicke, non è soltanto una raccolta di incisioni che si veggono con piacere, ma un trattato completo delle formule geometriche per la costruzione degli intrecci arabi. Questi intrecci, che talora, presi nell'assieme, mettono meraviglia e sembrano di sì difficile costruzione, analizzati come ha fatto il nostro autore e rintracciati nelle loro formule generatrici, sono quanto di più semplice e di più chiaro si possa ideare. Esponendo i dati geometrici dell'ornamento musulmano, il Bourgoïn ha fatto dunque della scienza ed ha offerto la chiave per entrare facilmente nei misteri decorativi di quest'arte fatata; la quale, benchè lontana dalla natura (non tanto però quanto si crede) e benchè sia piatta e bassa di rilievi, e ritmica e simmetrica, ha innamorato i poeti e gli artisti.

Singolare! il Bourgoïn non tratta delle stallattiti, perchè in questa decorazione, sì eminentemente musulmana, non vede sensibile la costruzione geometrica, che è quella la quale unicamente gli interessa. Per quanto su tale opinione si possa esporre qualche riserva, sta bene intanto che il lettore sappia come nel Bourgoïn non vi sieno fascie, nè callotte di nicchie, nè cupole con stallattiti, le quali si trovano invece nel Prisse d'Avennes e nella ricchissima pubblicazione di J. Goury e Owen Jones sull'Alambra.

H. TOUSSAINT — *Le style dans la Décoration: frises, encadrements et bordures* — Parigi (senza data ma recente).

Chi da noi lo ignora, sappia che il Toussaint, autore di questa opera di tavole in cromo, è un disegnatore di architettura valentissimo ed un ornatista di primo ordine. Senza avere una personalità di gusto moderno come Habert-Dys, di cui i lettori conoscono le mirabili *Fantasie Decorative*, il Toussaint non è un rigido e pigro espositore di stili antichi; e spesso,





fecondando di reminiscenze la sua fantasia, impronta, disegna, colorisce sotto la impressione di cose vere.

*Le style dans la Décoration* è l'applicazione pratica di quel che è il Toussaint come teorico: ammiratore dell'antico, non un copista; e le sue tavole, che dagli stili orientali vanno agli stili francesi per eccellenza — lo stile Luigi XIV, Luigi XV ecc. — sono ideate sulla trama, a così dire, tradizionalistica e ricamate con concetti personali ma stilistici, nuovi sebbene vincolati alle forme del passato. Egli ha ricordato i versi del poeta francese, che suonano: « con de' pensieri nuovi facciamo de' versi antichi », e, come oggi generalmente si usa, ha pensato di applicarli all'inverso; cioè di rivestire una forma nuova con vecchi concetti. Le sue tavole compongono quindi un assieme di motivi, che in linguaggio scolastico si dovrebbero dire applicazioni dell'antico; chi ama questo genere di ricerche, nel nostro autore ha un espositore grazioso e vago, solenne e vigoroso, secondo il carattere d'arte che tratta, e sempre distinto.

Le cromo sono eseguite bene, e la edizione è presentata signorilmente.

H. HAVARD — *Les Boule (Coll. des Artistes Célèbres): ouvrage accompagné de 39 gravures dans le texte et de 1 gravure hors texte tirée en sanguine* — Parigi 1892.

Nelle « Note Bibliografiche » del fascicolo precedente fu scritto per la prima volta su la « Biblioteca dell'insegnamento delle belle arti »; in questo si comincia a scrivere su la collezione degli « Artisti celebri », perocchè la prima completa la seconda e ne è quasi a dire opportuno e utile commento. Difatti: là si espone in sintesi l'origine e lo sviluppo d'un'arte; qui si delineano per sommi capi le figure degli artisti, che spiccarono nell'arte di questo o quel periodo; e tanto l'una quanto l'altra collezione è illustrata da incisioni, le quali servono a confermare la importanza del periodo artistico che è preso in esame, e il valore personale dell'artista che è studiato.

L'artista industriale non deve limitarsi a studiare la immagine delle cose, deve essere curioso di conoscere anche la vita di quelli che dettero forma a queste cose, e le vicende traverso le quali dalla visione ideale ed astratta esse divennero oggetti realizzati e pratici della vita. I volumetti della collezione di cui si ragiona servono appunto ad appagare questa bella curiosità; e la appagano in facil modo, senza sussiego, senza frondosità. Ogni volumetto quindi è breve, pur non essendo incompleto; e queste « Note » indicheranno di quando in quando i volumetti che possono essere letti con profitto e veduti con piacere dal lettore.

Uno è quello che H. Havard ha scritto sui Boule.

Andrea Carlo Boule non fu soltanto un ebanista di genio, un pittore distinto e uno scultore insigne, fu eziandio un uomo di molto buon gusto, un giudice acutissimo d'oggetti d'arte, e quest'ultima non fu una delle sue doti secondarie. Or di questo ebanista del XVII secolo, che dette alla Francia una gran quantità di mobili fantasiosamente ideati e riccamente intarsiati, si da ringiovanire un genere che ordinariamente si crede da lui ideato « marqueterie de Boule » ed in Italia non meno che in altri paesi forestieri è sovente sulla bocca degli ebanisti e degli amatori di mobili: di questo Boule, l'Havard ragiona con garbo e con precisione, ornando il suo volumetto anche di belle ed abbondanti incisioni.

A. M.

XXXIX.

## NOTIZIE

ESPOSIZIONE DI TERRECOTTE ANTICHE. — Il Museo nazionale di Napoli espose alcuni pezzi di ornamenti architettonici in terracotta dipinta, che appartennero all'antico tempio d'Apollo a Metaponto. Trovati dal duca de Luynes circa un sessant'anni fa, per causa forse del loro cattivo stato furono trascurati dal loro scopritore. Ha fatto bene quindi il direttore del Museo di Napoli a raccogliere quei frammenti, a riordinarli e ad esporli.

ESPOSIZIONI D'ARTE RELIGIOSA. — Nell'anno 1897, festeggiandosi a Milano il XV centenario dalla nascita di S. Ambrogio, si terrà ivi per cura del Co-

mitato delle feste una esposizione ambrosiana intesa a render viepiù chiara l'influenza di Ambrogio nel suo secolo e nei secoli successivi. L'arte applicata, naturalmente, vi avrà parte interessante. — Nel 1898, festeggiandosi poi a Torino il XV centenario del Concilio e del Vescovado Torinese e il quarto secolo dalla riedificazione del Duomo, si effettuerà una esposizione d'arte antica in commemorazione specialmente del Piemonte cristiano, ed una esposizione d'arte sacra moderna, chiamando a contribuirvi tutte le arti che hanno relazione col culto.

IL CENTENARIO DELLA PORCELLANA A LIMOGES. — La città di Limoges celebra quest'anno, il centenario della introduzione della porcellana dura in Francia. Le origini di questa grande industria risalgono, difatti, a circa cento anni fa; ed è parso momento opportuno, oggi che si fanno dappertutto dei centenari, di mostrare al pubblico i progressi conseguiti nel lavoro delle porcellane dalla città di Limoges. — La Società Gay-Lussac, cui si deve l'iniziativa dell'idea, si è accordata con quel municipio per aprire, proprio in questi giorni, una esposizione destinata a svolgere la storia della fabbricazione delle porcellane dalle origini fino al presente; ed oltre alla porcellana, l'esposizione accoglierà una sezione relativa alla decorazione di lavori architettonici in ceramica e terra cotta, di fabbriche francesi e forestiere.

Ripareremo dell'esito.

ESPOSIZIONE DI MANIFESTI. — A Dresda nel Gabinetto reale delle stampe ha avuto luogo una esposizione di manifesti illustrati, scelti fra i migliori della Francia, del Belgio, dell'Olanda, dell'Inghilterra, della Germania, dell'Austria e dell'America.

STILE PERSONALE NELLE SCUOLE DI CHICAGO. — Nel *The American Architect and Building News* troviamo un interessante articolo sulle scuole di disegno di Chicago, dove si parla con speciale riguardo d'arte applicata, e vi si dice che il prof. Sullivan intende di dare alla sua scuola un indirizzo tutt'affatto personale. I suoi scolari lo seguono; e benchè il giornale faccia delle riserve sul risultato sinora conseguito, riconosce che i lavori scolastici diretti dal Sullivan hanno una fisionomia generale comune, e riconosce eziandio la possibilità che la scuola sua possa dare uno stile speciale a Chicago, assolutamente indipendente da tutti quelli che furono ereditati dall'antico o che imitarono l'antico.

SOCIETÀ D'INTAGLIATORI E DI DISEGNATORI. — A Milano si è costituita una Società fra gli intagliatori. Questa classe d'artisti ha molto da acquistare unendosi in sodalizio. Non v'è città, in Italia, la quale rimunerì tanto poco quanto Milano il lavoro d'intaglio. Ivi la media giornaliera degli intagliatori va da 3 l. a 4 l.; e chi giunge a 4 l. bisogna che sia artista distinto; chi eccezionalmente le supera bisogna che sia un intagliatore di speciale considerazione. Gli intagliatori a Milano, come gli ebanisti, debbono fronteggiare la spietata concorrenza della campagna; e questa ne paralizza in città lo sviluppo dal lato dell'economia e dell'arte, a tutto vantaggio della produzione commerciale e bottegaia. Il soggetto economico-artistico sarebbe utile a studiarlo; e la Società degli intagliatori dovrebbe risolverlo; perocchè qui non si tratta soltanto di libertà sul campo del commercio, ma di danno che porta questa libertà al miglioramento dell'arte e al benessere di una classe d'artisti degna di riguardo.

Si è pure costituita a Milano una società tra disegnatori di qualsiasi genere.

ESPOSIZIONE DI METALLI SACRI E PARAMENTI SACERDOTALI ANTICHI A ORVIETO. — In questo mese di settembre ha luogo in Orvieto una esposizione di metalli sacri e paramenti sacerdotali nel palazzo dei Papi, detto anche palazzo Soliano. Molte diocesi vi hanno concorso, perchè il Ministero cui incombe la vigilanza dei cimeli artistici, concedette il « nulla osta » per il trasporto e la esposizione degli oggetti.

ARTI SUNTUARIE A MANTOVA. — Gli studiosi di arti sontuarie leggano lo studio di A. Luzio e R. Renier nella *Nuova Antologia* (1 giugno 1896) sul *Lusso d'Isabella d'Este marchesa di Mantova*, e il suo seguito nel numero successivo.

ARTE FEMMINILE. — A Parigi si iniziarono alcune conferenze sull'arte dell'acconciatura femminile e sull'addobbo della casa. Il programma di questo corso di conferenze è spiegato dalle seguenti parole: « Dare alle signore e alle signorine delle nozioni moderne sulle cose belle e delicate, che fanno apparire l'esistenza più dolce, l'anima più generosa, la casa più simpatica ».

UN MUSEO CHINO-GIAPPONESE. — Il Cernuschi, il quale abitava Parigi, raccolse un museo di cose chinesi e giapponesi unico al mondo per interesse artistico. La parte principale e insuperabile, è formata dai bronzi; e molti sono del XVII secolo, l'età d'oro della scultura giapponese. Contiene altresì un bel numero di belle e rare pitture della China e del Nippon, nonchè una meravigliosa raccolta di ceramiche. Il Cernuschi, testè morto, donò alla città di Parigi il museo chino-giapponese, compreso il palazzo, ove le collezioni sono riccamente ordinate.

LAVORI D'OREFICERIA. — Nella *Kunstgewerbblatt* (appendice alla *Zeitschrift für Bildende Kunst* a. 1895 pp. 129 e seg.) il prof. Weile tratta di alcuni bei lavori d'oreficeria nello stile di Benvenuto Cellini, che si trovano negli Uffizi e tra le argenterie di Palazzo Pitti, e pubblica e descrive alcuni pezzi d'oreficeria ecclesiastica, i quali stanno in varie chiese italiane, come Pietrasanta, Colle di Val d'Elsa, ecc.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XL.

## ORNAMENTI GEOMETRICI

— Tav. 46 e 47 — Fig. da 97 a 107. —



Il proverbio artistico avverte: *Col compasso e colla riga ogni minchion ci arriva: diceva Michelangelo*; e il *diceva Michelangelo* appartiene proprio al proverbio. L'insegnamento del disegno, al dì d'oggi, così per le arti superiori come per quelle applicate alla decorazione e alle industrie dà pienamente ragione al proverbio ed a Michelangelo. Temendo che la sesta e la squadra avvezino alla pigrizia l'occhio e la

della retta, della perpendicolare e del circolo. Si dica lo stesso di tutto il resto, che viene poi, sebbene il predetto esercizio non debba essere tanto lungo da stancar la pazienza dell'alunno e da rubargli troppe settimane.

Anche qui bisogna guardarsi dal gran pericolo delle cose buone: l'esagerazione. Per esempio, un uomo di scienza, matematico, professor di meccanica, due volte Ministro delle Finanze (tutte cose le quali contrastano con l'arte), ma nello stesso tempo uomo culto e pieno ancora di spiriti giovanili, fu incaricato anni addietro dal Ministro di Agricoltura Industria e Commercio di stendere una relazione sull'ordinamento delle scuole di disegno industriale. Ora egli, non solamente mette in testa al suo nuovo

programma il *Disegno dei corpi dal vero a mano libera*, ma illustra le sue proposte con molte ragioni, le quali possono riassumersi in queste parole sue proprie: " Il disegno dal vero, a mano libera, dei corpi geometrici, dapprima a semplici contorni, poi ritraendone dal vero anche l'apparenza delle superficie e delle ombre, è, a mio avviso, il mezzo più potente ed efficace per educare rapidamente l'occhio e la mano del disegnatore; e per ottenere questo, è d'uopo prendere l'allievo assolutamente ignaro di qualsiasi nozione di disegno „

Ora, malgrado la immensa stima, che abbiamo per la giustezza d'ingegno del professore Colombo, il suo concetto ci sembra eccessivo. Può essere un utile tentativo in una scuola privata o forse anche in un istituto pubblico di belle arti; ma il richiedere da un alunno *assolutamente ignaro di qualsiasi nozione di disegno*, che giunga, senz'altri esercizi, a copiar direttamente dal vero i corpi geometrici a contorno e poi altresì a chiaro-scuro, apparisce una esigenza soverchia in una *Scuola di disegno industriale*, e non

mano del giovine si comincia sì dalla geometria, cioè dalle linee e figure geometriche, ma facendole copiare ad occhio, *a mano libera*. Vengono concessi gli strumenti soltanto allora che l'alunno si sia un po' impraticchito nell'imitare liberamente le forme, le misure, i rapporti, gl'intrecciamenti delle linee, e quando le dita sieno abbastanza assuefatte a condurre, senza l'aiuto di ordigni, le rette e le curve combinate geometricamente, e spesso anche le foglie semplici, geometrizzate o naturali.

A dire il vero, ci sembra che, ristretto a questi termini, il metodo sia giusto, non solo per l'occhio e per la mano, ma anche per ciò che importa ancora più di questa e di quello: l'intelligenza. I fanciulli, come gli uomini, badano poco alle operazioni facili. Tracciare con la riga una retta, con la squadra una perpendicolare, con il compasso un cerchio sono inezie, che svaniscono dalla memoria; farlo ad occhio è all'incontro una grave difficoltà, che bisogna vincere con pertinacia e che lascia il tempo d'infiltrarsi ne' meandri del cervello le nozioni sulle proprietà



Fig. 97. Parte del pavimento in marmo nel Battistero di Firenze.





conforme agli intenti di questa, nè alle attitudini di chi vi studia.

Vediamo adesso la esagerazione opposta. Si pubblica a Bergiornaleto mensile, che per l'insegna-

mento del disegno ha una grande importanza, e s'intitola appunto *La Scuola del Disegno*. È diretto e scritto da persone pratiche degli argomenti di cui discorrono: maestri di Scuole tecniche, di Scuole industriali o normali o di arte applicata. Ivi dominano modestamente le ragioni dell'esperienza. Quegli insegnanti non vanno sempre d'accordo; senonchè, anche i dissidi degli uomini sperimentati, giovano. C'è in uno degli ultimi fascicoli la proposta di un programma didattico, nel quale si comincerebbe col *Disegno geometrico a mano libera e applicazioni geometriche sempre a mano libera* (qui non si parla di corpi, nè di ombre); ma ecco un valente uomo, un ottimo artista, un professore che insegna il disegno in varie scuole da forse quarant'anni, niente di meno! il quale scrive al giornaleto medesimo una lettera tutta contro la geometria a mano libera, e conclude: « Non mi stancherò mai di predicare l'abolizione assoluta del disegno geometrico ad occhio. » E ci è pure capitata in mano giorni addietro la sesta edizione di un manualetto sul *Disegno geometrico*, dove, proprio in sul bel principio è stampato: « La base d'ogni disegno è il disegno geometrico, cioè: quella parte della geometria rappresentativa, che insegna l'uso della riga e del compasso. » Per l'appunto il contrario di ciò che, tempo fa, dopo una relazione savissima del compianto pittore Pastoris, votava alla unanimità il Congresso artistico di Torino: « La base dello studio del disegno vuole essere il disegno geometrico a mano libera. » La base sì, va bene; ma per base s'intende il primo fondamento, non un intero edificio.

Lasciamo stare il famoso detto di Leonardo da Vinci, lasciamo stare l'insegnamento di Pamfilo ad Apelle e le altre solite citazioni intorno alla necessità della geometria nell'arte.

Piuttosto conviene rammentare che il disegno geometrico, o meglio, l'ornamento geometrico, si trova, più o meno, in tutti gli stili di qualunque paese e di qualsiasi tempo; e che, non foss'altro per questa cagione, deve far parte degli insegnamenti. Anzi si può

dire che l'arte è principiata con esso, e che certi stili non consistono quasi in altro che in quello. I vasi d'argilla graffiti, gli arnesi di bronzo, le armi dei popoli primitivi s'adornano di cerchi, di triangoli, di altre figure rettilinee, di corridietro ondulati, di andirivieni geometrici, i quali potrebbero diventare senza altro eccellenti esemplari per cominciar lo studio del disegno. Anche i popoli antichi più cari alle Grazie si compiacquero delle greche, ove trionfano le linee rette, e dei meandri, il trionfo delle linee curve. A Roma il rigoglioso fogliame, le maestose girate e le gonfie modanature soffocano quasi la figura geometrica; ma dalla decadenza romana sorgono due, anzi tre architetture, in cui la geometria ornamentale si piglia una solenne rivincita; e nell'arte araba e nella moresca gl'intrecciamenti lineari diventano spesso veri aggroviamenti, che tengono vece d'ogni altra forma d'ornato. Del bizantino ravennate, un bizantino tutto speciale, ecco due belli esempi nelle transenne riprodotte alla tavola 47, nelle quali persino il fogliame puntuto e rigido sembra tracciato a curve geometriche. Altri saggi ammirabili, tra gl'infiniti che si

potrebbero scegliere, sono i pavimenti del Battistero, che Dante chiamava il suo *bel San Giovanni*, e di San Miniato al Monte

presso Firenze: opera questa del 1207, poco posteriore alla prima. Di entrambi l'*Arte Italiana* porgerà in seguito compiute illustrazioni; ma non sa esimersi dal mostrare, al proposito degli intrecci geometrici, le parti indicate nelle figure 97 e 98, che non sono nemmeno le più singolari e più varie dei due antichi pavimenti fiorentini.

Uno stile invoca il continuo aiuto del compasso, ed è l'ogivale o archi-

acuto, segnatamente francese e tedesco; e anche l'italiano del Trecento, massime nelle decorazioni dipinte, di cui questo pe-

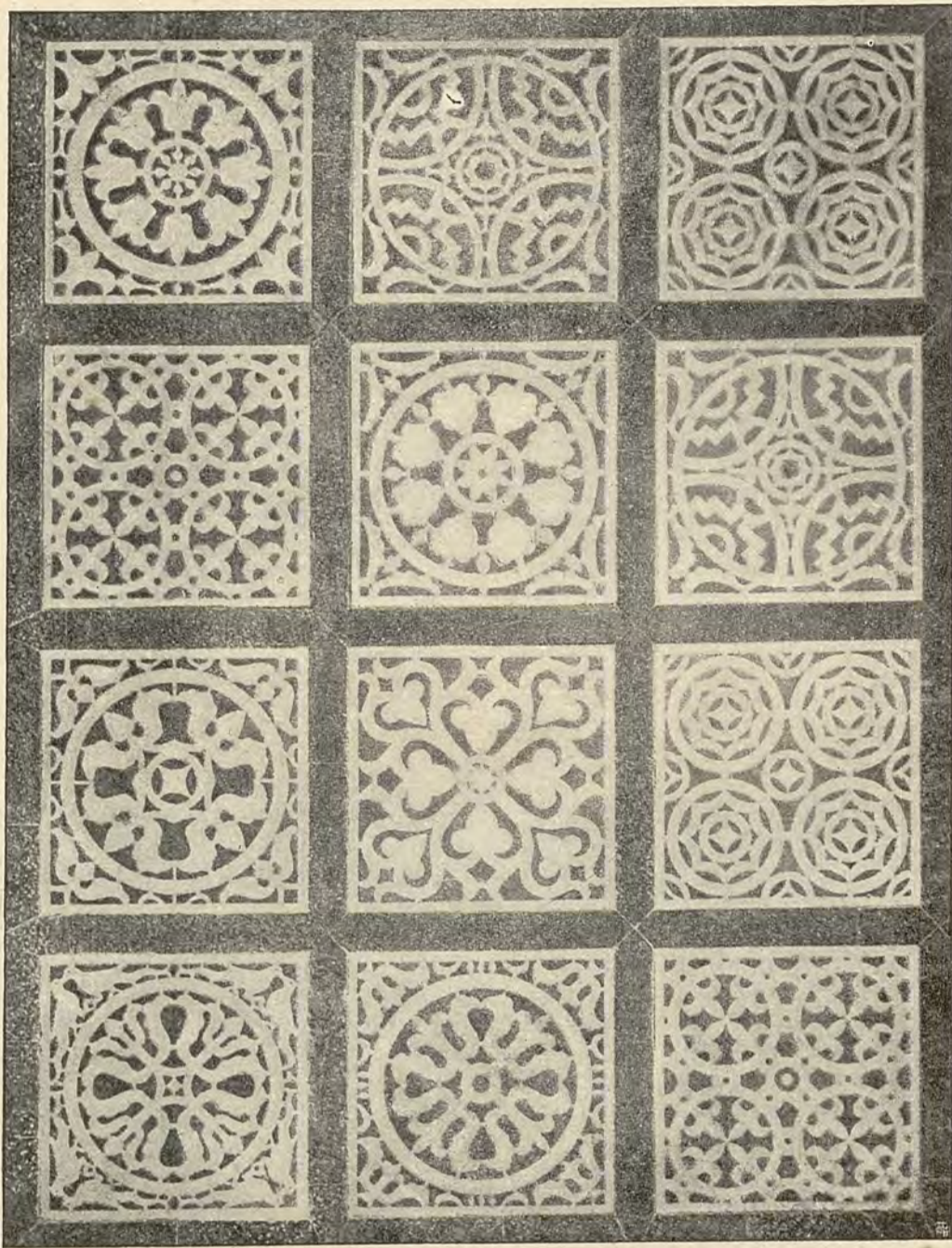


Fig. 98. Parte del pavimento marmoreo in S. Miniato al Monte presso Firenze. - Anno 1207.

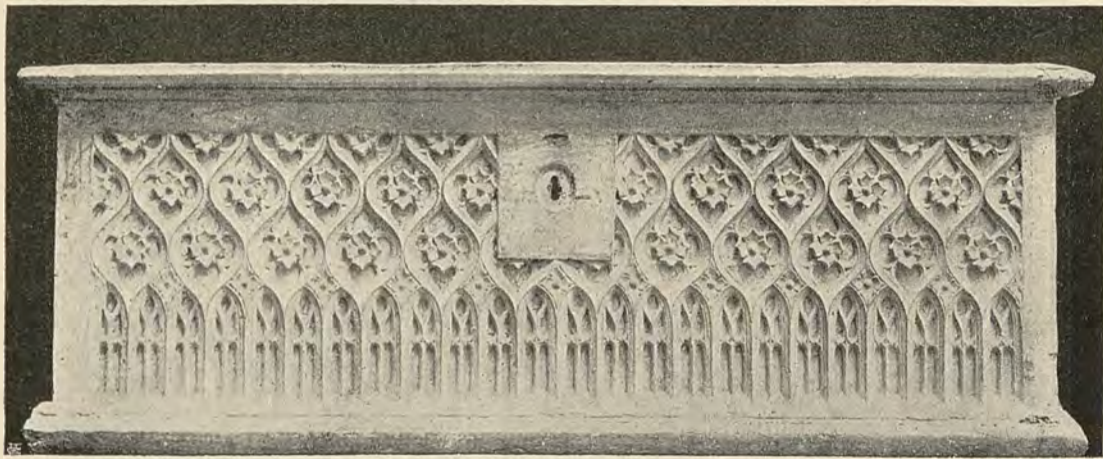


Fig. 90. Cassone di maniera francese. - Secolo XV.



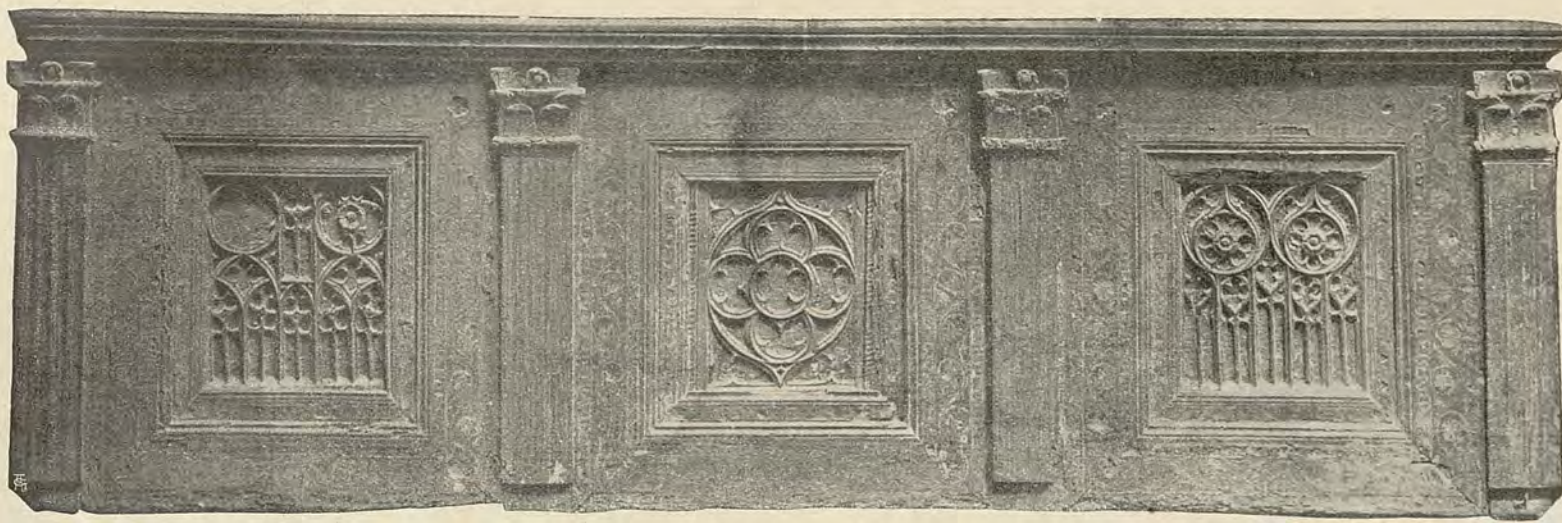


Fig. 100. Cassone della Valle d'Aosta. Fine del Sec. XV.

riodico diede parecchi saggi con le tavole in cromo-litografia. Troppo facile sarebbe di moltiplicare gli esempi geometrici nell'architettura ogivale; preferiamo fermarci ai mobili, scegliendoli fra quelli che la Valle d'Aosta e altre provincie piemontesi eseguivano, seguendo lo stile francese, nel secolo XV, ed anche più in qua. L'organismo dei cassoni, delle cassapanche, delle credenze, dei forzieri, rappresentati qui accanto, è semplice assai; la ricchezza consiste tutta nei fregi ad arzigogoli lineari, negli archetti fiammeggianti o polilobati, nelle formelle tonde, quadre bislunghe, ove sesta e squadra si scapricciano quasi scherzando e giocando.

Lo stile, che parve il più acerrimo nemico del disegno geometrico, fu quello che venne dopo il Quattrocento e dopo il Cinquecento, i quali pure amavano poco la geometria nell'ornato: vogliamo dire il Barocco, via via scendente allo sdolcinato e sminuzzato Rococò. Ecco nelle Tavole 42 e 46 certi mobili e certe ornamentazioni ove, a cercarla col lanternino, non si saprebbe trovare l'ombra d'una figura geometrica od una spanna di linea retta.

Ad onta di ciò, tanto per far pagare anche al Secento il suo tributo alla geometria, ci piace mostrare come sapesse, volendo, imitar lo stile a lui più contrario, l'ogivale, antitesi addirittura del secentismo. Si tratta del parapetto su quella tribuna, che, nella ba-

silica di S. Antonio a Padova, Matteo Carnero principiò a rifare l'anno 1651. E, fosse il solenne aspetto dell'antico tempio francescano, fosse il rispetto per la memoria degli artefici che

avevano alzato la tribuna precedente, la quale pure in buona parte si conservava, fosse la volontà della Presidenza dell'Arca, fatto sta che l'architetto Carnero, lasciati per poco in disparte i cartocci del proprio tempo, si diede all'imitazione; ma, invece d'imitare, come avrebbe dovuto, la maniera del Rinascimento, imitò la maniera dell'arte ogivale, scambiando quella con questa: equivoco facilmente spiegabile in un architetto della metà del Secento. Pure, guardando i trafori della tribuna, scelti e schierati nella Tavola 48, si ammira, meglio che lo spirito imitativo, la varietà ingegnosa e spesso geniale dell'artista. Nè codesta varietà rimane punto impacciata dalle grette esigenze dei tracciamenti lineari, delle quali porge esempio la Fig. 105, ove, badando alla costruzione schematica, si capisce agevolmente come cerchi, archi di cerchio e rette si tocchino e si taglino.

Insomma, anche nella sesta e nella squadra devono esserci quella libertà e quella scioltezza, senza le quali non esiste il garbo dell'arte. Sicché il compasso e la riga non bastano; e in questo senso Michelangelo, citato dal proverbio, aveva pienamente ragione.

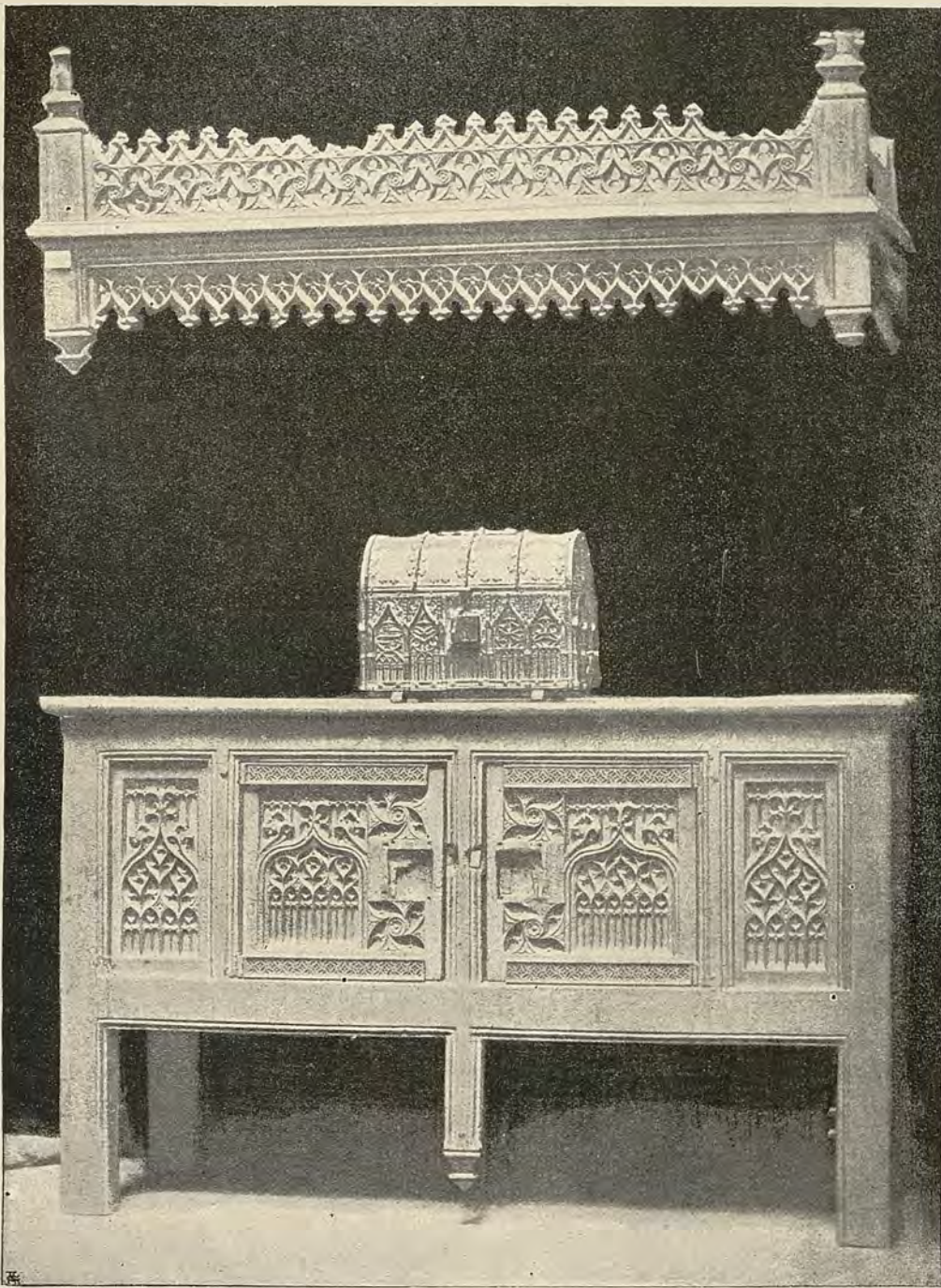


Fig. 101. Credenza con baldacchino, della Valle d'Aosta. Sec. XV.





XLI.

## RICERCHE DIDATTICHE

(Vedi il Fascicolo VI)

VIII.

## LO STUDIO DEGLI STILI

**N**elle precedenti nostre ricerche ci occupammo assai attentamente e minutamente dei materiali di studio e delle forme didattiche, e li prendemmo in esame onde discernere fra quelli i più adatti, fra queste le più efficaci

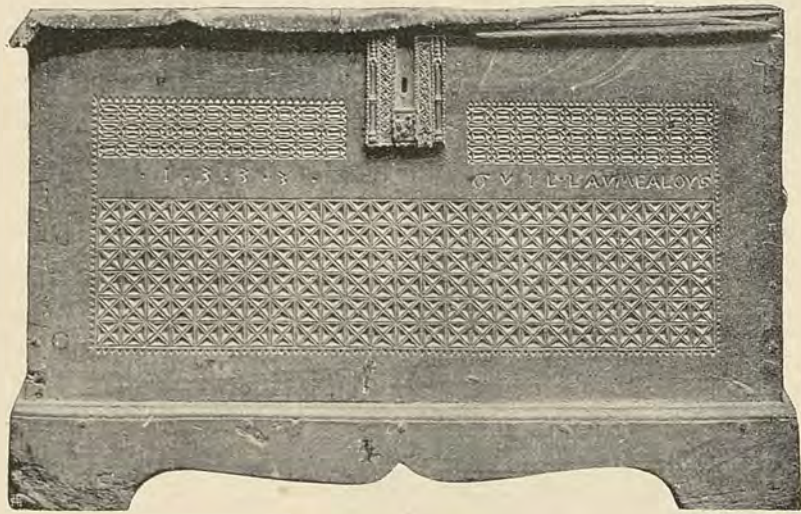


Fig. 102. Cassone di maniera francese. Sec. XV.

a sviluppare i mezzi e le facoltà dell'alunno. Giunti però a questo punto, ci pare non convenga più oltre incaricarci delle forme con le quali l'insegnamento è impartito, ma bensì rivolgere tutta l'attenzione all'indirizzo suo, alla scelta delle massime cui si dovrebbe ispirare.

L'alunno nostro è ora sufficientemente corredato di quanto gli può bastare per riuscire abile e intelligente operaio; possiede perciò l'attitudine di intendere pienamente e di potere in bel modo eseguire le altrui creazioni. Quindi può fermarsi qui, quando non voglia e possa aspirar a divenire anch'egli a volta sua creatore; e, per giungervi, accrescere e completare le sue cognizioni, educare il suo gusto artistico, il suo sentimento del bello. Il quale, se in qualche modo ed in parte dipende dalla organizzazione dell'individuo, esiste però certamente dal più al meno in ciascuno; ed è perciò suscettibile di sviluppo e di educazione — quando a ciò corrispondano i mezzi impiegati.

Questo compito spetta alla istruzione superiore, alla soglia della quale conducemmo l'alunno. E tutte le scuole superiori si propongono di accompagnarlo al conseguimento della aspirazione sua col fargli conoscere praticamente tutti o quasi tutti gli stili secondo il loro svolgimento storico onde pel diuturno vedere, e copiar cose belle si sviluppi e si educi il suo gusto artistico, e perchè possa poi valersi di quelli nel decorare i prodotti della sua industria con piena conoscenza di causa.

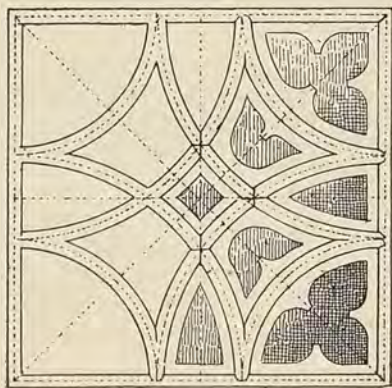


Fig. 105. Costruzione geometrica dei trafori nella tribuna della basilica Antoniana in Padova. Vedi Tav. 47.

A raggiungere il fine le scuole superiori indirizzano precipuamente l'insegnamento a far conoscere gli stili ornamentali, proponendo a modello di studio i pezzi generalmente giudicati migliori, e scelti fra le infinite produzioni di tutti i momenti storici, a modo delle antologie che si usano per lo studio della lingua

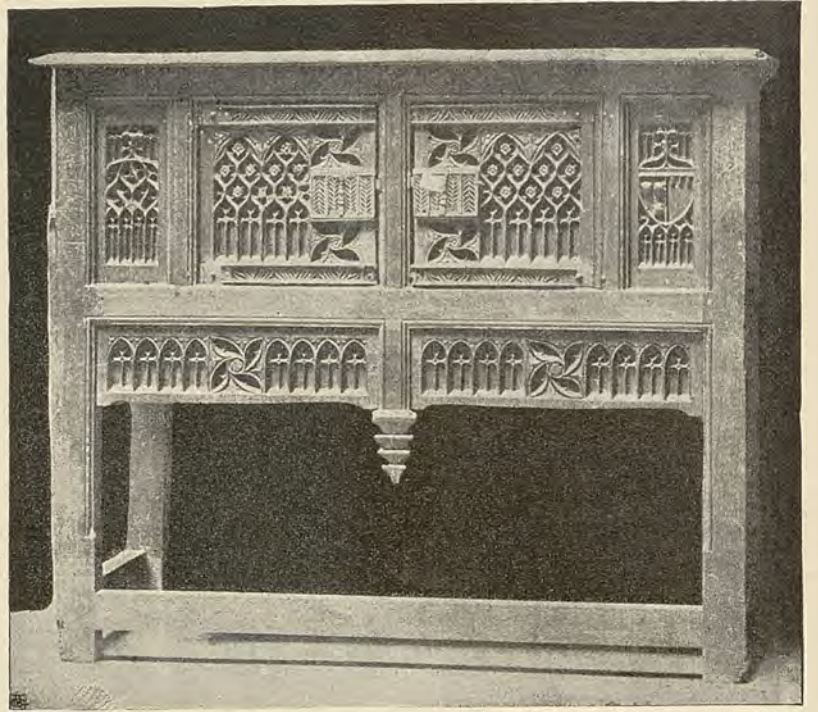


Fig. 103. Credenza della Valle d'Aosta. Sec. XV.

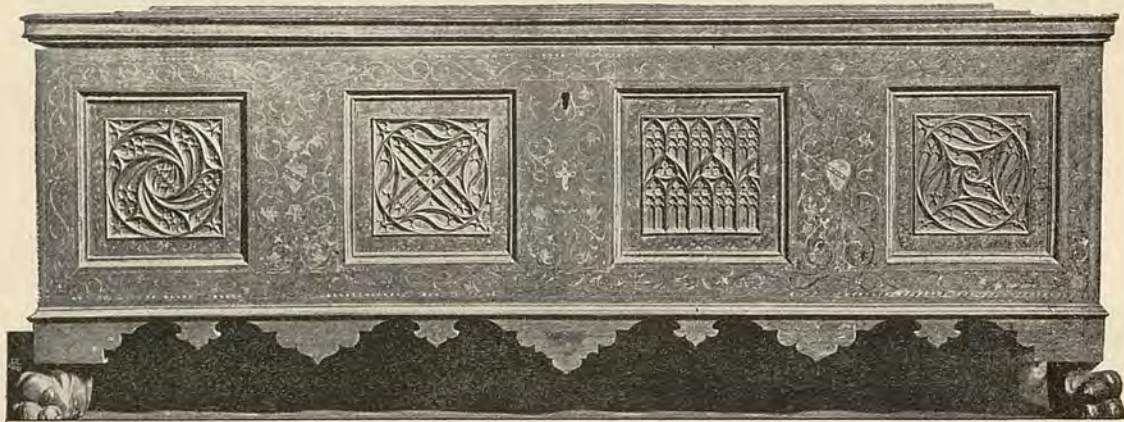


Fig. 104. Cassone nel Museo nazionale di Firenze. Sec. XV.

greca e latina nei licei e nei ginnasi. In taluna scuola, a rifarsi dal greco e seguendo l'ordine cronologico, si procede giù giù sino al neo-classico, facendo copiare di ogni cosa quanto ce ne può entrare nel tempo concesso allo studio e stabilito dalla durata del corso. Altrove non si segue un ordine fisso, e si copia or dell'uno or dell'altro stile alternatamente, secondo le inclinazioni dal maestro e l'opportunità dei modelli.

Ci permettiamo di dubitare assai che con tale indirizzo le scuole raggiungano lo scopo che si propongono.

Per condurre l'alunno a conoscere gli stili "secondo il loro svolgimento storico" e quindi distinguerli l'uno dall'altro per i loro caratteri peculiari e formarsene un giusto criterio, biso-

gnerebbe poter seguire l'ornativa nel suo continuo e progressivo sviluppo, constatando, via via, le modificazioni di forma, di movimento, di intendimenti, che in questo fatale andare dell'arte subiscono gli elementi ornamentali nell'architettura, nella decorazione, nelle svariatissime applicazioni.

Ma a tutto ciò manca il tempo; e certo i pochi mesi, 18 o 20 al massimo, dei quali dispone un corso di studio, non possono bastare a così immane lavoro, anche senza pretendere di seguire il lento, graduale movimento artistico di 22 secoli, chè tanti ne corrono dall'età di Pericle, dalla quale si suol principiare, sino a quella del primo Napoleone, con la quale si chiude la serie degli stili. È ben vero che, nella convinzione di questa impossibilità, si ricorre all'espediente di far copiare all'alunno esemplari scelti fra i più ca-



ratteristici dei diversi momenti storici, acciò egli possa più spiccatamente vedere le differenze onde si distingue uno stile dall'altro; ma se egli giunge così a formarsi in qualche maniera un'idea nebulosa di taluni periodi artistici, non sa poi mai rendersi conto del come si effettuasse il passaggio dall'una all'altra manifestazione estetica, e può darsi a credere che l'arte sia proceduta per salti. Si trova quindi spostato e stupito davanti ai momenti di transizione, che poi gli vengono sott'occhio.

Rimane però un fatto, ed è: che oltre ad una notevole abilità tecnico-esecutiva, delle molteplici forme vedute e copiate l'alunno si è costituito nella memoria un abbondante magazzino di materiali artistici de' più scelti, dei quali potrà disporre a suo talento nelle applicazioni dell'ornativa alla industria che esercita.

Nulla abbiamo da opporre a quanto si riferisce alla scioltezza di mano ed abilità tecnica acquisite dall'alunno per questo continuato esercizio di copia dai passati stili. Esse gli basteranno certo, quando abbia da lavorare anche su concetti suoi, a sviluppare in tutta la loro interezza le forme di cui gli piacerà vestirli. Aggiungiamo anzi che, oltre al tecnicismo buono, magari perfetto, avrà anche conseguito bastevole conoscenza del modo di disporre garbatamente le masse nel chiaroscuro, sì che riescano armoniche e senza stonature. Non è poco profitto; ma che le forme dei vari stili immagazzinate nel cervello possano e debbano servire ad ornare appropriatamente oggetti d'oggi giorno, come tutto di avviene di dover fare nelle industrie, ne dubitiamo davvero.

Ognuna di quelle forme, ognuno di quei motivi appartiene ad un momento storico-artistico del passato, e perciò veste un'idea, esprime un concetto del passato, i quali rispondevano perfettamente alle esigenze, ai bisogni, al sentimento artistico del tempo loro. Ma appunto perchè quelle forme e quei motivi vestivano concetti, esprimevano idee di una arte che oggi non si trova più nelle condizioni di allora, non possono adesso piegarsi ad ap-

pagare i bisogni e ad estrinsecare il sentimento artistico del tempo nostro tanto differente dalle età trascorse. E volendoli piegare a ciò, rimarrebbero sempre espressioni incomprensibili per la grande massa del pubblico, cui son destinati; il quale potrà bensì ammirarli intontito, ma non ne resterà entusiasta e commosso, come già avvenne al popolo per il quale quei motivi e quelle forme furono immaginati dapprima.

È dunque evidente che, fornito di questo solo corredo antiquato, il nostro povero alunno, fatto artista, si troverà nelle miserevoli condizioni di coloro che credono di avere imparato una lingua sui cosiddetti " Manuali di Conversazione ", i quali contengono, è vero, le frasi più indispensabili al conseguimento di cose di prima necessità, ma non possono in verun modo bastare a far intendere o condurre un discorso. Male perciò potrà rispondere il nostro discepolo alle esigenze dei moderni e sempre nuovi oggetti, che l'industria è chiamata a concepire ed ornare. Giovane e del secol suo, egli avrà idee proprie adatte all'indole del proprio tempo, e non troverà poi nei suoi studi il linguaggio che valga ad esprimerle. Sarà quindi costretto a rinunciare alle sue idee per ricorrere invece a quelle d'altri tempi, che non sono gustate nè intese — e che egli d'altronde non può aver che fittizie o contorte.

Dunque? Dunque con questo indirizzo non si riesce a educare il gusto dell'alunno, non si riesce a metterlo in grado di poter decorare appropriatamente gli oggetti della sua industria; nè tampoco si riesce a fargli ben conoscere e distinguere fra loro gli stili.

Il mezzo non basta quindi nemmeno a sè stesso, e il modo di servirsene era fallace.<sup>1</sup>

Con quale indirizzo e come si dovrebbe a nostro parere procedere ad educare l'alunno vedremo nella prossima nostra ricerca.

O. C. DE' TROMBETTI.



Fig. 106. Cassone di maniera francese. Sec. XV.

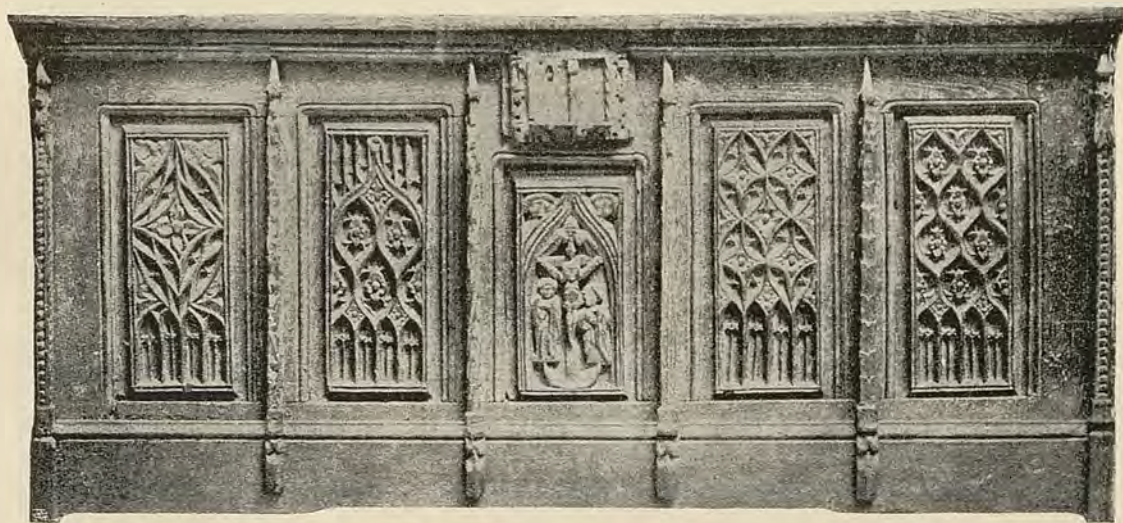


Fig. 107. Cassone di maniera normanna. Sec. XV.

<sup>1</sup> Qui veramente l'Arte italiana non va d'accordo con l'egregio scrittore. Egli eccede forse nella espressione del suo medesimo concetto. E' bene, è anzi necessario che gli elementi della espressione artistica contemporanea non sieno cavati pedantescaamente dalle forme artistiche dei secoli trascorsi; ma nessuna arte è mai nata senza genitori e progenitori. Le arti ornamentali del Rinascimento rappresentano l'età loro stupendamente; ma pure chi ardirebbe affermare che l'ornato del Rinascimento non deriva dall'ornato romano? Tenere dunque l'alunno al buio de' principali stili del passato ci sembra un errore. Li deve anzi conoscere bene, senza pretendere di diventare con questo uno storico dell'arte, e senza lambiccarsi il cervello in stili secondari o in maniere di

transizione. Lo studio delle grandi epoche arricchisce la memoria e addestra la fantasia. S'aggiunga che la maggior parte dei ricchi committenti ha la fisima di volere gli oggetti o le decorazioni in uno stile determinato. Sarebbe bella che, per esempio, ad una signora, la quale ordinasse una stanza da bagno pompeiana o un gabinetto di toletta rococò, il nostro artista dovesse rispondere: — Scusi, di questa roba io non m'intendo, perchè io sono artista del mio secolo, non dei secoli passati. — Ma poi l'arte d'oggi che cosa è, o che cosa sarà? Le Scuole devono sì preparare le speranze; ma non possono fondarsi sulle sole speranze.

Nota della Direzione.





## GLI STUCCHI DI VIA LATINA IN ROMA

— Tav. 44 e 45. Fig. da 108 a 112 —

**L**ungo la via Latina, dopo la sua intersecazione colla via Appia nuova, nella tenuta che ha nome di Arco Traverentino dagli archi dell'acquedotto Claudio, dal 1857 al 1859 gli scavi diedero i sepolcri più belli che mai si fossero ritrovati nel suburbio.

Le ricche sculture — erme, statue, sarcofaghi —, le lapidi e le suppellettili funerarie, andaron disperse quasi tutte, se non altro fra i Musei di Roma.

Rimasero al loro posto, con qualche vuoto sarcofago dimenticato e con qualche lapide spezzata, gli stucchi leggiadri che adornan le volte di due di quei sepolcri deserti e formano tuttora l'ammirazione degli archeologi e degli artisti.

Le due tombe sono disposte una a sinistra, l'altra a destra dell'antica via.

La tomba di destra è composta di due camere: la prima, che dava sulla via per mezzo di un atrio, non ha alcun ornamento, ma la seconda è abbellita nella volta da magnifici stucchi bianchi, che rappresentano in altrettanti tondi e scomparti rettangolari, ninfe graziose, le quali cavalcano mostri marini, nereidi danzanti, gruppi di altre giovani ninfe con efebi pure danzanti.

Le cornici, che racchiudono questi gruppi, disposti con nobile ma semplice armonia ed in uno spazio misurato con gran gusto decorativo, sono della maggiore semplicità: due filari, due giri di perline attorno ad un listello. E tra un quadro, tra un tondo e l'altro, pochi rabeschi finissimi, sottili, gettati là con garbo, con mano pronta e spigliata, e di quando in quando ravvivati da una qualche figurina di satiro o di giovane ninfa. Tutto l'assieme poi è raccolto da una cornice, anch'essa di sobrietà pari all'eleganza: una fila di piccoli delfini, da una parte; e uno stelo sottile di foglie d'alloro, dall'altra.

La tomba di sinistra comprende pure due camere, ma sotterranee, sulle quali elevavasi un edificio a livello della strada, di cui vedesi ancora il pavimento a mosaico bianco e nero. È in queste camere che troviamo alcune tracce di pitture sulle pareti, e sulle volte stucchi ammirabili. Non son più bianchi, ma colorati, e

rappresentano in alcuni quadri storie del ciclo troiano, mentre tutt'attorno con grande ricchezza son profusi ornati, pilastrelli, meandri, cornici, edicolette, nicchie, cartelle: tutto abbellito di amorini, di rosoni, di centauri, di caproni, di figure di eroi, di ninfe e di vittorie alate. La semplicità è bandita: qui tutto è profusione di motivi artistici, ma è di tanta distinzione ed armonia il buon gusto che vi presiede, tale è la ricchezza dell'invenzione, così è piacevole all'occhio la intonazione dei co-

lori, che, rapiti in continua ammirazione, non si riesce a trovar modo e tempo per uno studio analitico.

Eppure importa riconoscere il carattere greco puro di questi meravigliosi stucchi, composti coll'arte più squisita, più ideale, modellati ammirabilmente, come le gemme e le monete greche, e che studiamo con amore e ci paion opere di esseri divini.

Importa poi confrontarli con quelli scoperti alla Lungara nel 1879 ed oggi al Museo delle Terme diocleziane, i quali furono riprodotti nel primo anno di questa *Arte italiana*.

Noi non ci troviamo più in mezzo alla abbondanza di stucchi che inebbrì il Pinturicchio e poi Raffaello ed i suoi allievi all'epoca del Rinascimento. Siam ridotti a ben poco. Ciò che oggi si scopre è una miseria in paragone a tutto quello che dal XV secolo al XVIII venne alla luce nelle Terme di Tito e di Diocleziano, nelle camere di Livia, nella villa Adriana, e di cui non ci rimangono che poche reliquie. Non abbiamo quasi più nessun



Fig. 108. Stucchi nella Camera sepolcrale dei Valeri.



Fig. 109. Stucchi nella Camera sepolcrale dei Valeri.



campione sicuro di ciò che videro Raffaello ed i suoi contemporanei. Dai soffitti della villa Madama possiamo però dedurre che egli deve aver visto nelle camere di Livia e nelle Terme di Tito opere ammirabili, di un carattere ben diverso e di pregio di gran lunga superiore agli stucchi venuti alla luce alla Lungara.

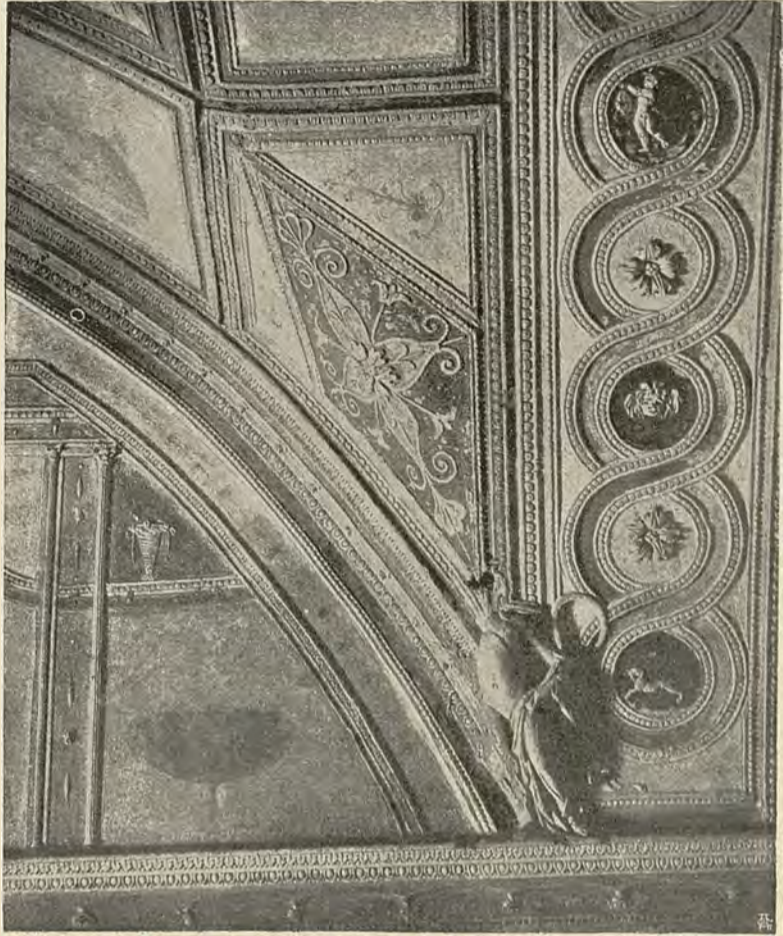
Si faccia il confronto di essi, che pur risalgono all'epoca

Siano dunque conservate gelosamente queste preziose reliquie degli stucchi di via Latina: in esse sole e nelle poche della casa del Palatino abbiamo i modelli delle meravigliose decorazioni delle volte e dei soffitti in Santa Maria del Popolo, nelle sale Borgia, nelle Loggie vaticane, nella villa Madama e in altri simili monumenti<sup>1</sup>.

Sono stati asportati i marmi e le suppellettili di quelle tombe,



Fig. 110. Stucchi nella Camera sepolcrale dei Valeri.



Pag. 111. Stucchi nella Camera sepolcrale dei Pancrazi.

di Augusto, con quelli delle tombe di *via Latina*, i quali scendono al II secolo. Chiaro apparirà come finalmente sia in questi che dobbiamo studiare lo stile degli originali cui si ispirarono il Pinturicchio e Raffaello, originali che al tempo loro tornavano numerosissimi alla luce ed appartenevano al bello stile greco, il quale doveva essere il più diffuso nei ricchi palazzi degli antichi romani.

Invece, gli stucchi della Lungara sono belli e pregevoli, ma hanno un sapore acerbo, e nel girar dei rabeschi, nella disposizione loro, nel modo con cui riempiono gli spazi appaiono il prodotto di un artista romano, latino,

che, pur istruitosi e fatto tesoro dell'arte greca, abbia cercato di assimilarla alla propria arte indigena, all'etrusco-latina. Ciò spiega difatti il verismo delle figurine e degli animali. Ma l'arte romana nell'Italia stessa ebbe uno sviluppo assai minore dell'arte greca importata, la quale del resto in tutta la regione meridionale era già arte paesana.

che pur vi si potevano conservare. Ricostituire quelle tombe nel loro complesso, oggi sarebbe un sogno vano; ma non sarebbe vana speranza che questi stucchi venissero salvati dalla dimenticanza e dai

danni del tempo e delle intemperie, e che, trasportati accanto a quelli della Lungara, colmasero una gran lacuna della nostra storia dell'arte.

GIULIO CAROTTI.



Fig. 112. Stucchi nella Camera sepolcrale dei Pancrazi.

<sup>1</sup> Bibliografia:  
PONCE: *Arabesques antiques des bains de Livia et de la ville Adrienne*. - Paris 1789. — CABOT: *Stucchi figurati esistenti in un antico sepolcro fuori delle mura di Roma*. - Roma 1795. — ANTONIO NIBBY: *Itinerario di Roma e dei suoi dintorni*. - Edizione del prof. Porena. - Roma, Loescher, 1879. — GARUCCI: *Relazione generale degli scavi e scoperte fatte lungo la via Latina*. - Roma 1859. — PETERSEN: *Annali dell'Istituto*. - 1860 pag. 348 e segg. - 1861, pagina 190 e segg. — *Bullettino di corrispondenza archeologica*, anni: 1857-1858-1859-1865 e 1876. — G. TOMASSETTI: *La via latina nel medio evo, analisi storica*. - Roma, Loescher 1896. — I. LESSING UND. AUG. MAU: *Wand und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus*. - Berlin, Reimer 1891. — *Arte italiana decorativa ed industriale*. - Anno I. Venezia, Ongania 1890-91.





XLIII.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

E. MÜNTZ. — *Les Plateaux d'accouchées et la peinture sur meuble du XIV au XVI siècle.* — Extrait des Monuments et Mémoires par l'Académie des inscriptions et belles lettres. — Parigi, 1894.

Accenniamo con molta premura a questa pubblicazione dell'infaticabile Eugenio Müntz, essendo un documento importante di quanto si è più volte ripetuto qui intorno all'uso del colore nei mobili. Il Müntz espone in una sintesi accurata molti fatti desunti da monumenti esistenti e da memorie inconfutabili su la estensione che ebbe il colore nei mobili del Medioevo e del Rinascimento. Coloro cui l'esempio dell'antichità è incoraggiamento ed aiuto a far ciò che altrimenti non farebbero (quasiché l'antichità abbia esaurito ogni ricerca nel campo de' nostri studi) hanno quivi, in abbondanza, esempi belli ed efficaci. Vedranno i timidi cultori dell'arte, che la pittura sui mobili era ornamentale e figurativa; vedranno che i motivi di foglie fregiavano, con istorie figurative, spalliere di letto e cassoni e cofanetti e armi e strumenti musicali e perfino i carri, secondo un uso che langue ancora nella mite Toscana e splende sempre, con la vivezza di vaghissimi colori, nella calda Sicilia. E dovrebbe continuare a splendere dappertutto, se un pervertimento ottico, il quale ci fa essere quasi insensibili davanti al colore, non avesse colpito noi moderni: un pervertimento contro cui protestano i critici d'ogni scuola, dal Müntz all'Huysmans, da un innamorato dell'antichità al più rivoluzionario fra gli scrittori d'arte moderni.

Lo studio del Müntz tratta poi un soggetto che finora fu trascurato: quello de' "deschi da parto", (plateaux d'accouchées); e brevemente, mettendo sott'occhio al lettore dei begli esempi, l'autore mostra la ricchezza di cui si abbellivano nel Rinascimento questi deschi, destinati come doni alle partorienti.

*Les Frontispices de "la Construction Moderne"*, — Parigi, 1896.

La *Construction Moderne*, che da dieci anni va pubblicandosi settimanalmente a Parigi e diffondendosi oltre che in tutta la Francia anche all'estero, compresa l'Italia, pubblica nella prima pagina di quasi tutti i suoi numeri de' frontespizi o testate originali. Questa rivista, col suo programma largamente liberale, ha dato fuori dei disegni ispirati dall'antico e di quelli in cui la nota della modernità vibra sopra tutte le altre. Gli autori sono specialmente il Toussaint, il Mayeux, il Dargaud, il Causè. I primi, ideando delle testate graziose ma fatte, in generale, di reminiscenze antiche — siano poi di arte classica o gotica o settecentesca — e l'ultimo, il Causè, ideando delle testate ispirate ad un concetto diverso od opposto a quello dei primi, hanno dato alla *Construction Moderne* un tesoro di motivi ornamentali, i quali possono essere studiati e utilizzati da chiunque si interessa d'arte decorativa. Ha fatto bene, quindi, la *Construction Moderne* a ordinare in volume tutti questi disegni ed a metterli in commercio.

Il pregio di tali lavori non risiede tanto nelle composizioni, ordinariamente squisite, quanto nella esecuzione, sempre fresca, geniale, colorita. Per la qual cosa pochi volumi come questo riassumono tanto bene gli opposti indirizzi dell'arte decorativa in questa fine di secolo, e la lotta fra il vecchio ed il novo, che in Francia ha numerosi e vigorosi combattenti.

*Le Miniature nei Codici Cassinesi* — Litografia di Montecassino l'anno delle Nozze d'Oro di Papa Leone XIII — 1887.

Fino da quando il padre Caravita scriveva la sua pregevole storia dei Codici e delle Arti a Montecassino (*I Codici e le Arti a Monte Cassino*, Napoli 1869) questo volume, pubblicato nel 1887,

era in lavoro. Perocchè il Caravita, scrivendo della splendida collezione Cassinese di MSS., in una nota annunciava che due monaci attendevano diligentemente alla riproduzione cromolitografica di vari tipi di essa collezione. E la riproduzione, uscita dall'officina litografica di Montecassino, è quale doveva attendersi da chi, senza stimolo di interesse materiale, attende agli studi. Le tavole sono poche; ma sono riprodotte in grandezza naturale le iniziali che le formano: delle quali è reso con fedeltà il disegno in ogni minima parte e in ogni più riposta espressione stilistica.

Gli autori, avendo potuto scegliere in un campo sì ampio come quello che offre la Badia Cassinese pei Codici Miniati — i quali a malgrado le rapine, le distruzioni e altri danni rappresentano bene, ancora, undici secoli di storia del minio, dal VI al XVI secolo — cercarono di dare i tipi più caratteristici e belli d'ogni età.

Difatti la raccolta, cronologicamente ordinata, offre i tipi più svariati; e li offre in iniziali miniate e non in pagine intiere o compassi, se si eccettua l'esempio d'una pagina intiera in un libro corale della prima metà del XVI secolo (1507-1523) di scuola fiorentina, dove è notevole una R, e sono squisiti i quattro fregi infogliati e imperlati, con de' medaglioni, i quali sembrano cammei fra mezzo una vegetazione lussureggiante. Ma questa pagina intiera è in semplice contorno. Evidentemente, la ingente spesa delle tavole cromolitografiche ha smorzato gli entusiasmi degli autori, i quali si sono dovuti limitare a poche tavole. Poche ma scelte bene; talchè chi ama l'arte del minio veda questa pubblicazione Cassinese, in cui ogni tavola è accompagnata da una paginetta di note illustrative.

A. M.

XLIV.

## NOTIZIE

L'AVVENIRE DELL'ARTE DECORATIVA. — Le riviste professionali tedesche, non meno di quelle francesi, con scritti, sovente persuasivi e belli, stimolano gli artisti industriali a darsi alla ricerca di nuove forme e allo studio d'uno stile originale. Questo stile non può essere l'opera di un solo, ma un solo può promuoverlo, indicando la via da seguire per scoprire cotale nuovo Messia dell'arte contemporanea. G. Lessing in uno dei passati numeri della *Zeitschrift der badischen Kunstgewerbeverein*, sotto il titolo *Nuove vie* stampa uno di questi articoli, che sono gridi di rivolta contro la maniera di intendere il passato. Il Lessing è pertanto assai risoluto: dice che i nuovi bisogni debbono affermarsi con forme artistiche diverse da quelle che ci ha lasciato l'antichità, dice che lo studio della storia de' secoli trascorsi non può ormai più esser sufficiente a soddisfare i desideri del decoratore moderno, perchè le scoperte continue della scienza impongono la indagine di problemi affatto nuovi. Cita l'esempio dei nuovi mezzi di illuminazione, per i quali vanamente s'interrogerebbe il vecchio mondo dell'arte, e cita il risultato dell'Esposizione di Chicago del 1893, in cui un popolo giovane come l'americano, libero da ogni vincolo tradizionale, dette prova di una immaginazione forte e fresca, fecondata alla fonte dei bisogni attuali.

Il Lessing non consiglia gli artisti di imitare gli Americani; questi — soggiunge — non hanno tradizioni; invece noi, nati in mezzo ai capolavori dell'antichità, non possiamo rinunciare all'influsso della tradizione; perocchè la ragione atavistica ha supremo potere, anco nei riguardi dell'arte. Perciò il Lessing raccomanda che lo studio del passato non faccia perdere di vista il carattere dei bisogni presenti, essenzialmente pratico; e domanda il rispetto alla natura dei materiali impiegati, ai nuovi processi di fabbricazione, e all'istinto delle varie razze. L'avvenire dell'arte decorativa sarà formato da questi tre elementi, corrispondendo all'esigenze moderne ed ai bisogni del secolo.

ESPOSIZIONE INDUSTRIALE DI BERLINO. — Fino dal mese di maggio per continuare sino al mese di ottobre ha luogo una esposizione di industrie berlinesi, ricorrendo il venticinquesimo anniversario di Berlino, come capitale della Germania. L'esposizione comprende 24 gruppi, fra i quali quello dell'industria tessile, del legno, del vetro, della ceramica e delle arti grafiche e decorative in genere.

DUE NUOVE RIVISTE ARTISTICO-INDUSTRIALI "SPECIALISTE". — Il progresso, affermò il Goethe, sta nelle specialità cui volge meritoriamente il nostro secolo. E oggi in cui le industrie artistiche vogliono progredire, ecco che il lavoro di preparazione viene fatto da alcune riviste "specialiste", artistico-industriali: *Le Journal de la Peinture sur verre*, mensile (Direzione: 31 rue de l'Orangerie, a Versailles), *Les Maîtres de l'Affiche*, pure mensile (Direzione: 13 rue Bonaparte, Parigi); le quali riviste, annunciate con propositi molto seri, hanno iniziato da poco la loro pubblicazione.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLV.

## LE PORTE DEL BATTISTERO DI FIRENZE E L'ORNAMENTO IMITATO DALLA NATURA

— Tav. 53, 54 e 55. Fig. da 113 a 118. —



a grande e solenne evoluzione, che a' primi del quattrocento fece cambiare totalmente l'indirizzo dell'arte Toscana e che ebbe per antesignani e guide Masaccio e Donatello, non limitò la sua azione al semplice campo della pittura e della scultura; ma trascinò seco anche tutte le altre arti che avevano per base il disegno.

Il sentimento, il bisogno, il culto del vero, del naturale, del reale si affermarono dapprima, si fecero rapidamente strada in mezzo agli artisti, poi s'imposero gagliardamente e soverchiarono coll'imponenza delle loro rivelazioni la freddezza muta ed incolore del convenzionalismo.

Donatello trasfuse la vita vera e reale nelle sue teste di una evidenza parlante, nei suoi putti vivaci e irrequieti, trasse dagli esempi della vita quotidiana gli originali ed i modelli delle sue figure, e lo seguirono arditamente e senza esitanze Michelozzo, il Brunelleschi, il Ghiberti, Luca Della Robbia, Desiderio da Settignano, il Verrocchio, i Rossellino, i Da Majano, Mino.... E per la pittura nelle sue realistiche e viventi concezioni Masaccio trovò compagni e seguaci potentissimi nei Lippi, in Masolino da Panicale, nel Botticelli, nel Ghirlandajo, nel Gozzoli, nel Verrocchio stesso ed in quella plejade infinita di forti ingegni che furono gloria del secolo aureo dell'arte.

nuovi principj, di associarsi alle manifestazioni dell'arte nuova e di cercare nuove applicazioni di elementi e di forme.

Già in quel periodo di tempo anche la parte ornativa non



Fig. 113. Testa di Leone nella Porta meridionale del Battistero di Firenze.

fu che una emanazione della grande arte, non fu che uno dei tanti rami di essa, al quale facilmente, naturalmente e senza ritegno si dedicavano anche i grandi maestri. E infatti noi li tro-

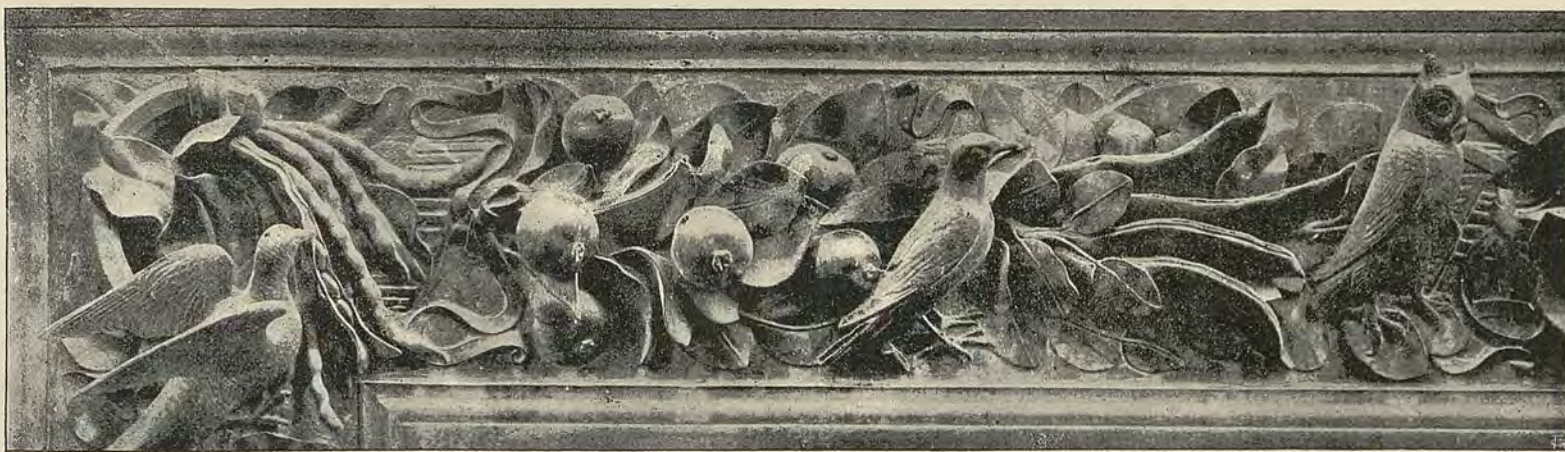


Fig. 114. Parte dell'architrave sulla Porta orientale del Battistero di Firenze.

Dietro a loro, dietro a questo movimento potente, vennero gli altri, contribuendo al trionfo del verismo.

Ed è naturale che, anche nelle cose decorative, in fatto di ornamentazione, si sentisse il bisogno impellente di accostarsi ai

viamo spesso esercitare contemporaneamente la scultura, l'architettura, la pittura, l'oreficeria e quasi sempre l'intaglio decorativo.

Donatello e Michelozzo, due tra i più sommi maestri dell'arte, si qualificavano da loro stessi siccome *scalpellatori*, e mentre





creavano oggi monumenti splendidi come le statue di Or S. Michele, come il monumento del Papa Coscia, come il pergamo di Prato e che so io, non avevano difficoltà di impiegare domani il tempo e l'ingegno nello scolpire un tabernacolo, un ciborio, un lavabo, uno stemma. Ed ecco perchè da loro e con loro incominciò anche nella parte decorativa la riproduzione e l'applicazione di cose vere. Alle fredde e monotone foglie di loto, alle classiche imitazioni degli elementi e delle forme dell'arte greca, all'applicazione di forme geometriche tutte convenzionali, tutte ispirate ad una specie di cifra, si sostituirono allora le copie fedeli e dal regno vegetale e da quello animale, talchè nei fregi delle trabeazioni, negli stipiti delle porte e delle finestre, nei contorni e nelle cornici di opere artistiche si videro plasmati e fiori e frutta e foglie tali quali erano creati dalla natura.

La difficoltà maggiore fu quella di accozzare, di riunire, di disporre questi elementi nuovi; ma il genio infinito, il gusto sovrano de' nostri artisti superava in modo trionfale anche questa difficoltà. E allora si videro Luca Della Robbia ed i suoi discepoli circondare ed ornare le loro tavole ed i loro tondi in terracotta invetriata, di festoni e di ghirlande in cui erano intrecciati i fogliami più comuni, i fiori gentili di campo, gli erbaggi, le cose naturali d'ogni sorta. E Donatello e Desiderio e gli altri ornarono di cosiffatti festoni i loro altari e i loro graziosi tabernacoli, mentre alcuni pittori, seguendo il gentil vezzo, usarono anche di racchiudere i loro dipinti in cornici nelle quali erano frasche, tralci, gruppi di frutta e di fiori.

Nelle cose Robbiane poi, la magia ed il fascino del colore dettero al nuovo genere d'ornamentazione un effetto dei più belli, dei più efficaci; ed il sentimento del vero si rivelò in modo anche più appariscente.

Que' prodotti della natura sembrano vivi al pari delle teste gentili e sorridenti dei cherubini, formanti un altro originale partito di decorazione nei fregi e nei contorni delle tavole d'altare, dei tabernacoli, dei fonti battesimali, dei ciborj.

Forse l'ardita applicazione suscitò dapprima le diffidenze e le contrarietà della gente abituata ormai a certe forme ed a certi principj organici; forse si notò che l'arte scendeva troppo in basso nella ricerca dei suoi originali; ma le ultime opposizioni del momento convenzionalismo furono presto debellate e nessuno osò più di notare che i bei fregi Robbiani peccassero di volgarità e di rozzezza.

Ma senza andare alla ricerca di altri esempi fermiamoci ad una delle opere che in questo genere può dirsi addirittura meravigliosa e che varrebbe di per sè sola a giustificare ed a rendere bene accetto tutto il sistema. Intendo parlare degli stipiti di bronzo che inquadrano le meravigliose porte di S. Giovanni.

Fu detto che quelle porte son degne del Paradiso a cagione delle tante bellezze artistiche che in esse si rivelano; ma fa pur d'uopo aggiungere come i contorni ornamentali sieno cornici degne veramente di costituire il complemento delle divine figurette.

Fu Lorenzo Ghiberti, l'autore di due fra le tre splendide porte, che ideò il nuovo genere di decorazione, aiutato dal figlio Vittorio e da altri discepoli.

E qui è necessario soffermarci a celebrare anche il merito di un artista, il quale, nascendo da un uomo cotanto illustre,

esercitando l'arte stessa, lavorando nelle opere medesime, rimase indietro negletto, come offuscato dal bagliore della gloria addensatasi attorno al padre suo.

Lorenzo Ghiberti, è vero, fu l'ispiratore di quei felici concetti; ma il figlio Vittorio ebbe il merito di esplicarli, di condurli a termine, e se, com'è affermato da vari storici dell'arte, sono opera sua individuale, gli stipiti della porta che guarda la colonna di S. Zanobi, bisogna convenire che egli era degno del padre e che aveva qualità di maestro di gran valore. Nè questo è da porsi in dubbio, poichè colla scorta di vecchi documenti si è potuto mettere in chiaro che Vittorio, dimenticato anche dal Vasari, che lo confuse con Bartoluccio di lui figliuolo, fu autore di opere splendide e non meno preziose degli ornamenti delle porte.

Vittorio o Vettorino, come dicevasi allora, era nato nel 1417 e da giovanetto si dedicò all'arte stessa del padre, avendo tempo e occasione di lavorare con lui alle grandi porte, circostanza che è provata anche dai documenti dell'archivio dell'arte dei Mercatanti, preposta all'amministrazione in tutela del tempio di S. Giovanni. Anzi la seconda porta fu allogata nel 1447 a Lorenzo Ghiberti ed al figlio Vittorio, insieme con le cornici decorative. Nel 1450 il lavoro era assai addietro, tanto che si rinnovò l'allogazione; e 5 anni dopo, colla morte di Lorenzo, Vittorio restò direttamente incaricato di condurre a termine le parti ornamentali.

Per completare le notizie su Vittorio Ghiberti aggiungeremo che nell'arte sua ebbe a compagno il figlio Buonaccorso, il quale divenne abilissimo e riputatissimo maestro di getto, e da giovinetto lavorò anche a' bronzi di S. Giovanni. Morì Vittorio nel 1496, quando ormai tutta la grande opera era compiuta.

Ed ecco dunque reso così un giusto tributo d'onoranza anche a questo artefice, che aveva abilità grandissima e ha lasciato notevole traccia del suo genio. Non sembra che alla valentia dell'arte corrispondessero le doti e l'energia del carattere, tanto che taluno lo descrive come uomo debole ma ostinato e caparbio, ed il Busini nelle sue lettere lo qualifica quale una *buona personcina*. Ma tutto questo ha un modesto valore di fronte all'arte e più che altro di fronte alle opere.

Li stipiti o contorni in discorso chiudono e decorano per tre lati le porte, nelle quali sono le mirabili imposte di bronzo modellate da Andrea Pisano e da Lorenzo Ghiberti.

Queste cornici hanno all'esterno l'architrave e le lesene tutte lavorate di rilievo alto e medio, mentre nell'imbotte presentano una decorazione più depressa, più semplice, senza eccesso di particolari, perchè non producesse effetti dannosi tanto al lavoro delle porte, quanto a quello degli stipiti.

Ma al difuori quanto ingegno, quanto sentimento si rivela in quell'aggrupparsi di cose decorative, quanta verità emerge da ogni più piccola parte, quanta mirabile precisione di fattura!

Nella porta di mezzo, quella che guarda il Duomo, le lesene laterali hanno due candelabre che muovono da due vasi vaghissimi e che vanno poi a rovesciarsi sull'architrave, formando ad intervalli dei gruppetti, che si allargano e che sporgono, presentando una varietà infinita di cose ritratte con sorprendente naturalezza. In un gruppo sono delle gentili fogliette intramezzate da fiori di campo, tra' quali par che scherzino graziosi augelletti e animali domestici; in un altro è come un mazzetto di frutta



Fig. 115. Porta meridionale del Battistero di Firenze.



d'ogni genere, sulle quali libra il volo un'aquila rapace; più su è un intreccio di tralci di piante rampicanti, che attorniano la figuretta d'un coniglio; altrove sono foglie e fiori legati da nastri svolazzanti attorno ad una figura di putto. E tutte queste cose minute, varie di forme e di proporzioni, lavorate con una grazia

le imposte in bronzo furono modellate da Andrea Pisano con il suo figlio Nino e fuse da alcuni maestri veneziani che si trovavano allora a Firenze. (Tav. 53, 54 e 55).

La cornice è forse opera del solo Vittorio Ghiberti, e basta a dare un'idea del valore dell'artista.



Fig. 116. Parte dell'architrave sulla porta orientale del Battistero di Firenze.

ed una delicatezza che sorprendono, sono tra loro così ben collegate, sono poste così bene in armonia da formare una linea continuata, una massa giusta e intonata, che non dà la benchè minima idea di trito o di accomodato. (Fig. da 114 a 118).

Le candelabre muovono da due statuette di mezzo rilievo, che rappresentano un uomo ed una donna in atto di sostenere un'anfora; e il concetto decorativo si svolge man mano fino a trovare il centro dell'architrave, dov'è la testa dorata d'un putto, for-



Fig. 117. Parte dell'architrave sulla porta orientale del Battistero di Firenze.

Non meno fini, non meno ricchi di elementi decorativi ispirati fedelmente dal vero e messi insieme con una verità ed una naturalezza unica, sono gli ornamenti della porta che guarda l'antica canonica di S. Giovanni, evidentemente fatti nell'epoca stessa, con identici elementi di quelli della porta precedente.

mando aggruppamenti, intrecci, masse di fogliami, di frutta, di figurine. La nostra ricca flora può dirsi mirabilmente studiata e meglio riprodotta in quelle gentili ghirlande, in quegli scherzosi meandri, in quei mazzetti, in quell'intrecciarsi e raggrupparsi di mille diverse cose.



Fig. 118. Parte dell'architrave sulla porta orientale del Battistero di Firenze.

Ma dove il lavoro è più imponente, dove la composizione è più ardita e l'effetto meglio riuscito, dove le difficoltà dell'esecuzione appaiono maggiori e meglio che altrove superate, è nelle cornici della porta che guarda la loggia del Bigallo, di cui

E qui, a differenza delle altre due cornici, il rilievo, anzichè moderato, quieto, parco negli effetti di luce e di piani, è d'una vigoria senza pari; ha profondità e sporgenze notevolissime; ha parti modellate addirittura di tondo rilievo, tanto da produrre





chiaroscuri, ombre e riflessi, che ti dan quasi l'idea di un lavoro staccato affatto dal piano della lesena.

Difficile dev'essere stato l'artificio della modellatura in creta o in cera; ma più difficoltà ancora deve avere presentato la fusione in bronzo e la ritocatura del getto, per lasciar liberi quei vani e quei sottosquadri, destinati a dare tanto rilievo alla composizione. Fatto sta che il bronzo sembra quasi modellato dalle dita e dallo stecco, tanto è ridotto a finezze incredibili, tanto apparisce leggero e flessibile. Le foglie e gli steli dei fiori, i rami delle

palme si staccano, si arrovesciano, si piegano, si accartocciano in mille diversi e capricciosi modi, tanto che si direbbero mossi ed agitati dall'alito del vento.

Tutt'e tre queste cornici hanno pregio inarrivabile per la felice composizione, per l'esatta riproduzione del vero, per la fattura delicatissima; ma supera le altre quella destinata a decorare la porta del Pisano; e se, com'è da credersi, questa è opera di Vittorio Ghiberti, v'ha ragione di ascrivere anche lui tra i grandi artisti del XV secolo.

G. CAROCCI.

XLVI.

## LA ROCCA DI BRACCIANO

— Tav. 51. Fig. da 119 a 123. —



iene designato con tal nome uno dei castelli medioevali più caratteristici e meglio conservati della provincia romana. Questa grande e altissima mole, tutta merlata, annerita dai secoli, s'erge sopra una rapida altura, e agli angoli è munita da sei rotondi torrioni, che fiancheggiano le cortine. Troneggia sull'amena cittadina di Bracciano a 40 chilometri di ferrovia, nella *Roma-Viterbo*, e si specchia

sulle acque cerulee del lago sabatino. Apronsi in doppio ordine sulle cortine ampie finestre guelfe; ed un terzo ordine di finestrelle rettangolari, con lo stemma degli Orsini nel centro, ricorre nel fianco meridionale del castello, coronato da uno sporto merlato, con archetti, beccatelli e piombatoie di bella ed elegante maniera. Distinguonsi dagli altri i beccatelli dei torrioni, costruiti di basalte e terminanti a guisa di foglia ripiegata a becco di civetta.

La rocca di Bracciano è il più bell'esempio di stile feudale del XV secolo, ed offre il più grande interesse allo storico, non meno che all'artista.

E' noto che fino dal XIII secolo, i prefetti di Vico avevano costruito, a cavaliere di Bracciano, a distanza di un miglio dal lago, un edificio fortificato, del quale sono ancora visibili le traccie. Fu nel 1475 che Napoleone degli Orsini, sopra l'antico maniero, costruì nuovi muraglioni di cinta, ampliò le fortificazioni, ricostruì i torrioni, dando al castello quella forma che nell'esterno conserva ancora intatta. Ci dà di ciò notizia una iscrizione metrica in latino, scolpita sul cornicione d'una porta. Da

essa apprendiamo appunto che Napoleone *gentis ursinae*, capitano della Chiesa, costruì la rocca, la quale tiene lontano i tristi e protegge i buoni: *sontes arceo, servo bonos*.

A proposito di iscrizioni, in uno dei muraglioni di fortificazione, che circondano il castello, era murata un'epigrafe di bronzo, per ricordare la sconfitta toccata ai Borgia, i quali nel 1496, dopo il ritorno di Carlo VIII, tentarono di togliere il ducato alla gente orsina. Per opera specialmente di Bartolomeo d'Alviano e di sua moglie Bartolomea Orsini "donna virile et degna di più segnalata fortuna", l'esercito pontificio fu respinto e indarno le milizie papali, guidate dallo stesso Alessandro VI, tennero il campo contro Bracciano e la dominazione degli Orsini.

In altro architrave di una porta, collocata nella parte occidentale del castello, leggesi a grandi lettere il nome di Paolo Giordano Orsini d'Aragona, che Pio IV de' Medici, con diploma del 1 ottobre 1560, insigniva del titolo di Duca di Bracciano. Paolo Giordano sposava Isabella figlia di Cosimo I, sui casi

della quale ci ha fatto fremere, nella nostra gioventù, uno dei romanzieri più popolari d'Italia, Francesco Domenico Guerrazzi.

In realtà sulla porta d'una delle più splendide sale veggonsi inquadrate, collo stemma degli Orsini, le palle della famiglia della sposa, la quale insieme col marito giunse a Bracciano direttamente da Firenze nella metà di ottobre del 1561, un anno dopo il suo matrimonio.

Ritiensi che l'infelice duchessa ritornasse al castello nel 1569, allorchè accompagnò il padre, il quale veniva a Roma per esservi incoronato Duca di Firenze.

Pare ormai accertato che la tragedia coniugale non avvenisse a Bracciano, ma probabilmente nella villa de' fratelli, a Cerreto Guidi.

Comunque, è innegabile che Paolo Giordano Orsini d'Aragona, simile al soldato di Crasso, sfregiato da Orazio, sia lungamente vissuto, *turpis maritus*, nel castello di Bracciano, prima fra le carezze dell'adultera Isabella de' Medici, più tardi fra le braccia di Vittoria Accorramboni, adultera e uxoricida.

I documenti non ci dicono chi fosse l'architetto del castello.

Prima che il sig. Bosdari, insieme coll'architetto Ogetti, pubblicasse nel 1895 la *Guida storico-artistica del Castello di Bracciano*, io aveva scritto e modestamente sostenuto, che per la sua analogia col palazzo innalzato da Paolo Barbo sulla piazza di Venezia a Roma, per la somiglianza dei suoi torrioni con quei di Castelnuovo a Napoli, il castello di Bracciano non poteva essere ideato che da un artista della Toscana. Il pensiero correva a Baccio Pontelli e a Benedetto da Majano, senza dimenticare come in quell'epoca primeggiasse altresì un architetto fiorentino, rivendicato dall'oblio dal sig. Eugenio Müntz,

nella sua dotta opera coronata dall'Accademia "*Les Arts a la Cour des Papes*". E questi Giovannino de' Dolci, il quale per ordine di Sisto IV costruì i torrioni di Ronciglione, città farnesiana poco discosta da Bracciano, e tanta parte ebbe nella decorazione architettonica del Vaticano, del palazzo di Venezia, del portico dei SS. Apostoli. Potrebbe anche il De' Dolci essere l'autore di questo monumentale edificio, destinato ad un tempo a difesa possente e ad abitazione ducale.

Ma se incerto è il nome dell'architetto di fabbrica così solida e leggiadra, non vi ha dubbio circa gli artisti che col pennello ne decorarono le stanze interne. E primo fra essi, vuole essere ricordato Antoniazzo o Antonazzo romano, allievo di Menozzo da Forlì.

Lo abbiamo da una lettera, che *Antonatus pictor*, il primo gennaio 1491, scriveva a Gentil Virginio Orsini, figlio di Napoleone, pregandolo di voler fare innalzare "un ponte al arco e un altro in nella sala che tenga tutta una faccia della sala",

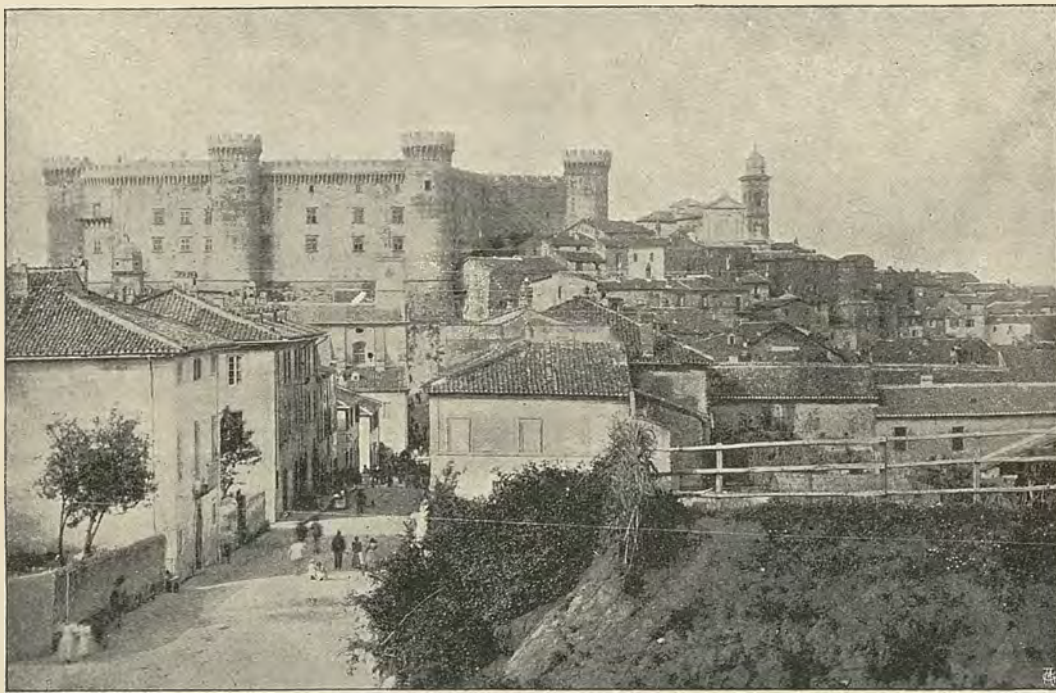


Fig. 119. Veduta della Rocca di Bracciano.



dopo di che egli promette di andare a Bracciano colla sua " turba di lavoranti ...

Salendo una cordonata a mattoni disposti a spina di pesce, il visitatore si inoltra sotto un alto e spazioso arco, con la volta ornata di rosoni dipinti, e colla parte destra occupata per intero da un grandioso affresco, lungo 11 metri, alto 3,95.

Le pitture rappresentano due fra i più grandi avvenimenti della vita di Gentil Virginio. Nella prima l'Orsini, alla testa di numerosa schiera di cavalieri, procede sopra un cavallo bianco riccamente bardato. Rappresenta il solenne possesso da lui preso addì 27 ottobre del 1489, del supremo comando delle milizie aragonesi, nella quale occasione ebbe luogo una cavalcata che al dire dell'Infessura, mai videsi l'eguale " sia pel numero di cavalieri che vi presero parte, sia per la ricchezza e la varietà delle armi e degli abbigliamenti ...

Nella seconda scena l'Antonazzo ha voluto ritrarre l'incontro di Gentil Virginio con Piero de' Medici, il quale, venuto a Roma nel novembre del 1487, insieme colla madre Clarice, per condurre in isposa al Cibo la sorella Maddalena, recossi anche, con eletta comitiva, a visitare lo zio materno nel castello di Bracciano.

Il Vasari nella vita di Filippo Lippi ricorda Antoniazzo romano e Lanzilago padovano " pittori ambedue dei migliori che fossero allora in Roma ... L'eruditissimo Milanese, che in una nota enumera molte opere di Antonazzo, non ebbe notizia di queste, esistenti nel castello di Bracciano, le quali possono considerarsi fra le sue più belle pitture a buon fresco.

Molte innovazioni e abbellimenti fece nel castello Paolo Giordano I, che più indietro abbiamo ricordato. Egli si volse anche a Taddeo Zucari; il quale, secondo narra il Vasari, dipinse.... " due cameroni bellissimo ed ornati di stucchi ed oro riccamente; cioè in uno le storie di Amore e di Psiche; e nell'altro, che prima era stato da altri cominciato, fece alcune storie di Alessandro Magno; ed altre che gli restarono a fare, continuando i fatti del medesimo, fece condurre a Federico, suo fratello ...

Una serie di sale illuminate da ampie finestre guelfe, coperte da robuste volte, prospettano il lato meridionale del castello. Furono tutte decorate dopochè Paolo Giordano concluse il matrimonio con Isabella de' Medici.

Avvi un ampio salone che tuttora da lei si intitola, nel quale si riconosce la mano di Taddeo. Ivi sono rappresentate, Venere nel bagno; Psiche in atto di sollevare i veli di Cupido dormiente; Afrodite ignuda che presentasi a Cupido egualmente ignudo e disteso in letto, ecc.

La sala appresso è ornata da scene riferibili alla vita di Alessandro Magno. Vi si vede il Macedone sotto una tenda, seduto su di un letto, in atto di stringere in amplesso una cortigiana, cui un'ancella scioglie i sandali; in fondo è rappresentato l'accampamento di Alessandro con vari guerrieri in diversi atteggiamenti. Una figura allegorica di donna regge per il morso

l'inquieto Bucefalo. D'altro lato, il trionfo di Alessandro che, abbracciato ad una donna, si avvanza su carro tratto da pantere, preceduto da giovani che esultanti sollevano calici o suonano le tibie.

Altra storia offre l'espugnazione d'una città, già in preda alle fiamme.

Tutti gli spazi delle volte sono ornati di vaghe grottesche,

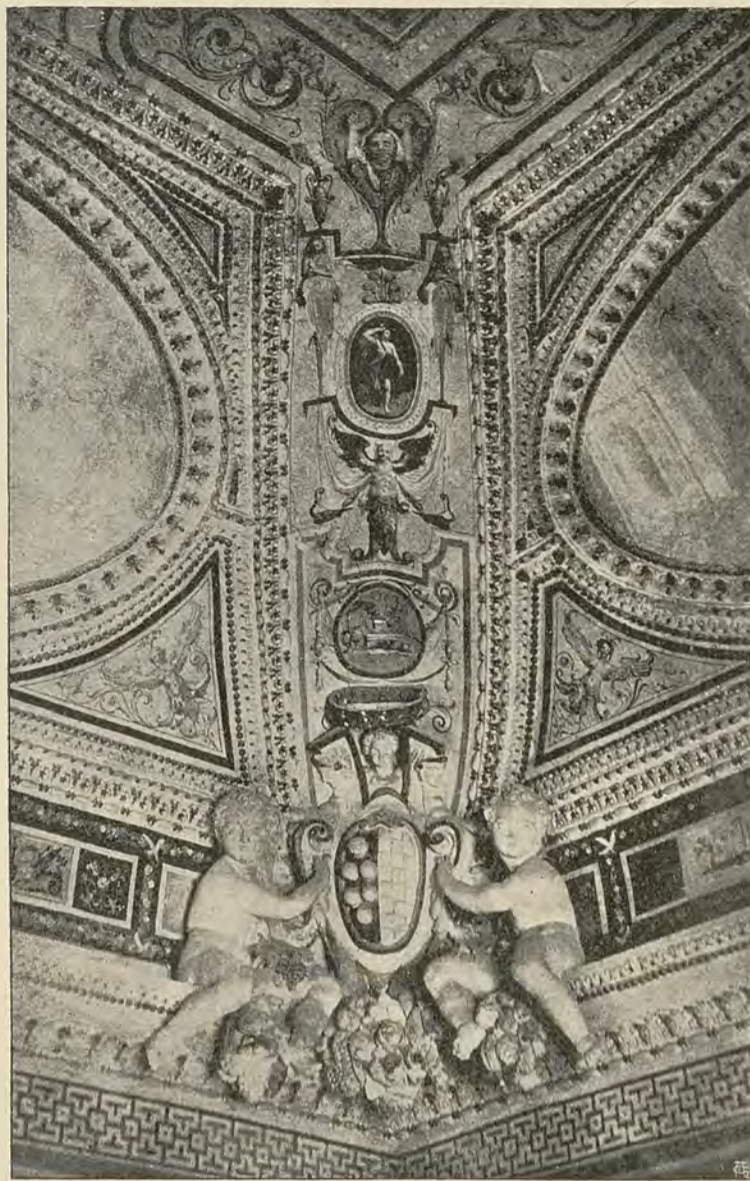


Fig. 121. Angolo di una volta nel Castello di Bracciano.

con soggetti mitologici ed altre allegorie, allusive alla parentela fra le case Orsini, Colonna e Peretti.

In altra sala furono rappresentate le fatiche d'Ercole. Ogni quadro ha inferiormente un cartello con iscrizione, riferentesi al soggetto sopra indicato.

La storia ricorda che Don Livio I Odescalchi, nipote a Papa Innocenzo XI, dopo aver acquistato il feudo di Ceri, comperò dagli Orsini il ducato di Bracciano, che nel principio di questo secolo fu venduto al Marchese Don Giovanni Torlonia, con patto *redimendi*.

Dopo il matrimonio di Don Livio III, padre a Baldassarre e a Ladislao, con Donna Sofia Braniska, Bracciano tornò proprietà degli Odescalchi e fu assegnato al primogenito, il quale, dotato di fine educazione artistica, iniziò nella rocca una serie di restauri, per ricondurla alla natia purezza.



Fig. 122. Cortile nel Castello di Bracciano.





Nelle decorazioni del castello di Bracciano ogni artista può oggi studiare le forme che prevalsero nel quattrocento, perocchè il principe Odescalchi, coadiuvato dall'architetto Raffaello Ojetti, fece abbattere nelle sale del primo piano, moderni soffitti intagliati e dorati, suggeriti da architetti di poco gusto; demolire muri posticci che rimpicciolivano la maestà degli antichi saloni; distruggerne altri che deturpavano l'elegante loggiato a due ordini di archi, i quali e nell'insieme e nei pilastri ottagonali, sostenenti le volte, ricordano il portico della basilica costantiniana e quello della chiesa di S. Pietro in Vincoli a Roma.

Il vecchio castello degli Orsini vide nelle sue mura annerite re e regine, papi e cardinali, principi e ambasciatori. Nelle grandi manovre del 1870 accolse il Principe di Napoli, che il Re si recò a visitare.

È fama che nella

rocca sia stato nel medio evo ucciso un papa, che le sue torri servissero a luoghi di tortura e a camere di pena. La gente credula narra che un tempo fu scoperto nel castello un trabocchetto, sotto il quale era indizio lungamente stagnasse acqua putrida. Intorno al foro, in cui avrebbero trovato ossa umane, erano lame arrugginite di acciaio.

Al racconto ci è poco da prestar fede; comunque, oggi gli echi della rocca paurosa sono destati dal vispo cinguettio e dalle voci argentine dei quattro bimbi del Principe Odescalchi, e la severità degl'immani saloni è allietata dal soave sorriso della principessa Donna Emilia, dea del luogo, nella quale la dolce grazia fiorentina si impreziosisce nella persona squisitamente venusta.

Roma, 7 Settembre 1896.

RAFFAELE ERCULEI.

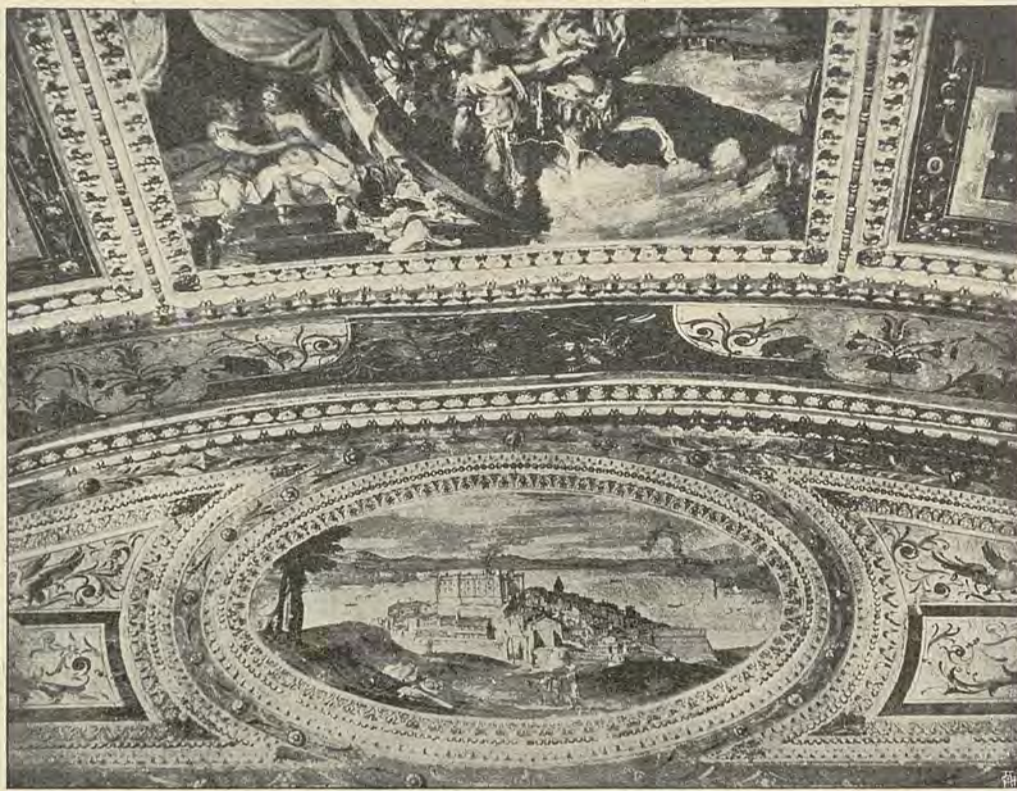


Fig. 123. Voita con la veduta del Castello di Bracciano.

XLVII.

## DIPINTI ORNAMENTALI NELLA VOLTA DELLA CHIESETTA DI S. SIGISMONDO PRESSO LA BASILICA AMBROSIANA IN MILANO

— Tav. 49-50. Dett. da 33 a 40. Fig. 124. —

**N**el 1892 si trattava di demolire una vecchia chiesetta disadorna, detta di San Sigismondo, che sorge nel cortile della canonica della Basilica di Sant'Ambrogio in Milano, parallela alla prima parte del fianco sinistro della Basilica, ed è priva di facciata, essendo addossata alla sua fronte una casa di abitazione. Fortuna volle che in quel tempo il preposto monsignor Comi si accorgesse che l'intonaco delle volte, cadendo qua e là, lasciava travedere tracce di pitture. Pensò bene di farne tosto scoprire una parte per giudicare del loro valore e, trovandole pregevoli, finì per farle scoprir tutte. La notizia si diffuse: artisti ed amatori delle arti belle le videro, le apprezzarono e giudicarono assai antiche. Le pitture e la chiesetta erano salve; monsignor Comi fece accuratamente ripulire quelle e restaurare questa, che oggi è un oratorio assai frequentato.

Sintomo dei tempi: nel 1529 la chiesetta era già stata salvata, perchè si era venuti a scoprire l'antica sua dedica alla Vergine in riconoscenza di accordate guarigioni, sicchè portava il nome di *Sancta Maria favens aegris*, corrotto dal volgo in *Santa Maria fava greca*: ed era pur dedicata ai Santi Sigismondo e Desiderio. Nel 1892 invece fu salva per il culto dell'arte.

Le pitture interessantissime sono a fresco e policrome sul fondo bianco della calce, e si estendono nelle volte delle tre campate dell'unica nave e nell'imbotte dell'arcone, che precedeva l'abside e copriva lo spazio dell'altare. Le campate essendo costituite da archi a sesto acuto e suddivise da grossi costoloni o cordoni incrociati, presentano ciascuna quattro campi, in ognuno dei quali sta dipinto un rosone o disco policromo. L'imbotte è invece adorna di certi cassettoni con rosoni, i quali sembrano posteriori, e forse eseguiti nel 1529 quando la chiesetta fu richiamata in onore. I cordoni vanno decorati nella prima campata con intrecci di fascie bianche, che lascian dei vuoti quadrilobati

dipinti alternativamente in verde chiaro ed in terra rossa; nella seconda campata con squame di color giallo d'ocra; nella terza, con penne di pavone di color verde ed azzurro ad occhi rossi.

Le fascie, che inquadrano il campo bianco negli spicchi delle volte, sorgono nella prima e seconda campata da piedestalli, nella terza da cornucopie. Ciò viene in certo qual modo a chiarire l'origine degli intrecci, dove è simulata in pittura l'antica decorazione italo-bizantina di stucchi bianchi in rilievo su fondo colorato.

I rosoni di ogni spicchio di volta sono, come dissi, quattro per campata e quindi dodici in tutto, e risaltano su fondo bianco. Salvo i due primi, che mostrano lo stesso disegno, diversificano tutti l'uno dall'altro, formando la nota nuova, la più inaspettata e la più interessante di questa decorazione. Appaiono composti da intrecci di linee curve con brevi linee rette, da archetti, da anelli e svolazzi e certe penne o foglie araldiche col dorso curvo semplice e la parte concava frastagliata. Il colore di tutti questi elementi è vario: abbiamo l'ocra gialla, la terra verde, la rossa, l'azzurro; ed il tutto risalta sopra un fondo, che intravedesi tra un elemento e l'altro, di color manganese tendente al nero.

Dopo le tre campate si vede l'arcone, che è ad arco tondo, non a sesto acuto. La sua faccia esterna reca nel mezzo il monogramma I H S a lettere gotiche entro un cerchio di nubi a nastro, dalle quali escono grossi raggi fiammeggianti e piccoli raggi sottili. La grossezza dell'arco, piuttosto considerevole, contiene tre rosoni, i quali sono dello stesso stile dei rosoni delle volte, ma con varianti notevoli. Una fascia bianca li avvolge e lega intorno ad essi altri rosoni minori: due attorno al rosone centrale ed uno agli altri due. Il rosone centrale poi reca nel mezzo, come sovrapposta, una croce greca, cioè con quattro braccia eguali e allargate dal centro alla periferia.



Lo stile di cotesti dodici rosoni delle volte e dei tre dell'arcone è una miscela di celtico e di arabo; e per giunta in quelli dell'arcone appaiono lo stile italo bizantino e lo stile cosmatesco.



Fig. 124. Interno dell'Oratorio di S. Sigismondo a Milano.

Non saprei spiegare lo strano miscuglio che come una tarda reminiscenza di arte decorativa medievale, formatasi sotto l'impressione di mosaici cosmateschi ed italo bizantini, e sotto l'impressione degli ornati, sia di oggetti arabi recati dal commercio, sia di miniature venute d'oltr'Alpi. È un fatto però che l'origine della strana maniera doveva risalire assai all'indietro, poiché troviamo tutti i vari elementi amalgamati e fusi assai armonicamente.

A qual epoca risalirà questa decorazione?

Se osserviamo la chiesetta, possiamo cominciar a fissare l'epoca delle volte sulle quali è dipinta: sarà l'epoca più remota cui sia dato di farle risalire.

Osservando invece le pitture di altri edifici, possiamo determinare approssimativamente l'altro termine, o per lo meno l'epoca più recente, al di qua della quale non è dato discendere.

Or bene, questa chiesetta è vetusta, è vero; i ruderi del portico della fronte, scoperti nello scorso marzo nel seno delle costruzioni addossatevi, le finestre della stessa fronte, le quali ora sono cieche, le mensole ed i filari di mattoni a sega, che scor-

gonsi nell'ultimo tratto del fianco esterno di sinistra e nel risvolto della testata esterna pur a sinistra, ci fanno risalire assai indietro nel medio evo, e così pure l'arcone interno, che vedemmo digià e che dava accesso all'abside e sovrastava all'altare or esistente più indietro in un piccolo corpo aggiunto. Ma le volte coi loro archi a sesto acuto ed i loro costoloni cilindrici poggianti su mensole a canestro liscio, sono simili a quelli della chiesa di S. M. delle Grazie, della chiesa soppressa della Pace e di San Pietro in Gessate pure in Milano, le quali risalgono agli anni 1460-65. E di tal epoca sono altresì pel loro stile padovano ancora puro, le tre belle serraglie delle campate, recanti a bassorilievo, un tempo colorato, le mezze figure della Madonna col Bambino, di San Sigismondo e di Sant'Ambrogio. Dunque le pitture stanno su volte aggiunte o rifatte dal 1460 al 1465.

Nelle stesse chiese poi delle Grazie e di San Pietro in Gessate abbiamo in alcune decorazioni degli archi, dei pilastri e dei cordoni altre fascie del tutto simili per stile, per motivi e colore alle fascie degli archi, dei costoloni e delle inquadrature delle volte nelle nostre pitture di San Sigismondo. Quindi possiamo fissare per esse la stessa epoca; anzi, confrontandole con quelle assai più progredite della Certosa di Pavia, è lecito determinare un limite più recente, verso il 1480.

Non conosco termini di confronto pei rosoni, che costituiscono una vera singolarità; tuttavia la concordanza nel tono dei colori adoperati e l'età delle volte non consentono di fissare altra epoca, non escludendo però la ripetizione di un modello più antico. Ma anche in edifici più antichi non ricordo di avere veduto il bellissimo tipo. Altri potrà venirmi forse in aiuto.

Intanto possiamo concludere che le nostre pitture di San Sigismondo formano un tutto completo e ben conservato, ed un modello originale e notevolissimo dell'arte decorativa lombarda nel periodo che corre dal 1460 al 1480.

GIULIO CAROTTI.

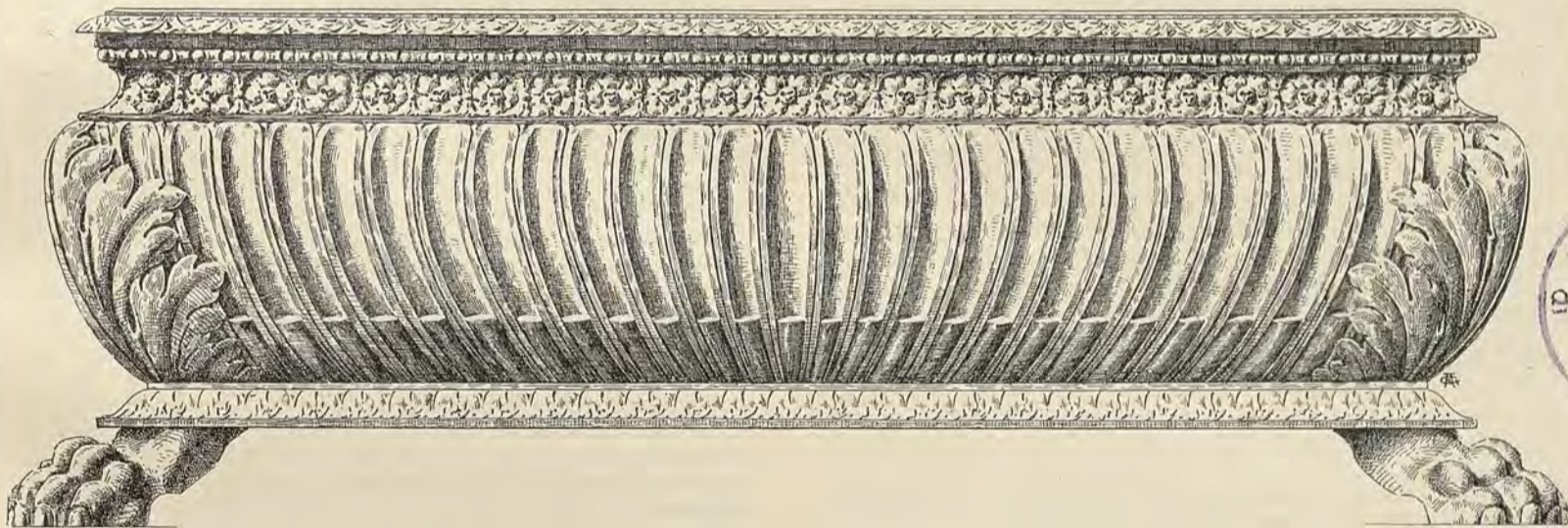


Fig. 125. Cassone del Secolo XVI posseduto dal professore Lodovico Pogliaghi.

XLVIII.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

H. HAVARD. — *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*. — Ouvrage illustré de 256 planches hors texte et de plus de 2,500 gravures dans le texte — Parigi senza data, ma recente.

I dizionari sono libri molto comodi, e il genere della loro compilazione è tale da ammettere la cooperazione di vari scrittori senza urtare nel difetto che ha un libro fatto da vari: il difetto di essere slegato e disorganico. La divisione della materia in tante piccole monografie fa inoltre viepiù agevole il compito allo scrittore o agli scrittori; ma un dizionario, specialmente molto frazionato di voci, può contenere delle ripetizioni, o essere incompleto in qualche soggetto indicato da queste voci.

L'Havard a questo ed a ben altro ha dovuto pensare, avanti di mettersi a lavorare nel suo Dizionario dell'Ammobiliamento e

della Decorazione; il quale si muove dal secolo XIII e va sino all'epoca attuale.

Perchè entrò nel Medioevo l'autore? Non esiste in Francia il Dizionario del Viollet-Le-Duc? Cotale domanda se la fece l'Havard; tanto vero, che dapprima si propose di limitare il suo campo d'azione più di quanto poi facesse in realtà. Mature considerazioni gli fecero abbandonare il proposito primitivo, e abbracciare un periodo che si stende anche a quello il quale attirò l'interesse del Viollet-Le-Duc. Molte fonti di studio erano ignote a questo immaginosissimo artista e scrittore, e l'opera sua, più ingegnosa che storica, più bella che dotta, in qualche parte doveva essere completata e in qualche altra corretta.

Con queste idee, in realtà giuste ed opportune, l'Havard si diè quindi a mieterne sul campo del Medioevo. E mentre l'opera del Viollet-Le-Duc s'informa a concetti larghi e si svolge in estese monografie, l'Havard procedette in senso inverso: frazionò molto la materia del Dizionario, dando posto all'immenso materiale il quale aveva raccolto spuntando un numero inaudito di antichi volumi, di documenti letterari, storici, artistici e di curiosità. Questo lavoro considerevole — osserva l'autore nella





prefazione che dà ragione dell'opera — fatto e rimaneggiato molte volte, seriamente sfronato da qualsiasi vanità letteraria, si trovò a esser ridotto a 200,000 linee di manoscritto, le quali stampate — calcolo bizzarro! — formano una lunghezza di circa 20 chilometri; e tal lavoro *si lungo* rappresenta nove anni di pene. Se alla lunghezza corrisponde, nel complesso, la bontà è molto difficile dire con coscienza. I quattro volumi contengono, invero, per ogni pagina molte citazioni, soprattutto di vecchi cronisti e storici; e pare innegabile che gran parte del fondo sia originale. Senonchè un'opera *si ponderosa*, che ha 20 chilometri di lunghezza, non può contenere tutt'oro di zecca.

In Francia va ordinandosi un dizionario modello, che ha il solo torto di escire con desolante pigrizia: il *Dizionario di Antichità Greche e Romane* del Salembert e del Saglio, che è di molti scrittori; la stessa *Grande Enciclopedia*, fiera emula del Larousse, della Enciclopedia Britannica, della Enciclopedia Pallas e del Lessico del Mayer, è d'un numero infinito di scrittori; e in Francia il Planat per la sua *Enciclopedia dell'Architettura e della Costruzione* non lesinò il numero de' collaboratori: i quali, anzi, con bell'esempio, scelse tra i forestieri per le voci di cose forestiere. L'Havard non si avrà dunque per male se si espongono delle riserve sulla perfezione assoluta del suo lavoro, il quale è tale da far tremare i polsi di un eroe.

Il materiale illustrativo dei quattro volumi è abbondantissimo. Molto è originale; parte, con felice pensiero, è facsimilato da stampe antiche, parte è tolto da opere anteriori moderne e recenti, per risparmio di spesa, non essendo ragionevole rifare ciò che esiste, tanto più in un'opera così ampia.

Concludendo, l'opera dell'Havard, per il suo carattere generale è la più considerevole che si sia stampata finora sul soggetto dell'Ammobiliamento e della Decorazione; è la espressione di una attività eccezionale, d'una invidiabile potenza sintetica e d'una preparazione estesissima di studi; quindi è da consigliarsi alle scuole superiori ed agli stabilimenti artistico-industriali.

M. GUGGENHEIM — *Le Cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI, con breve testo riassuntivo intorno alla storia ed all'importanza delle cornici. 100 tavole - 120 cornici* — Milano, Ulrico Hoepli, 1897.

Bella raccolta davvero, nuova nel suo genere e presentata con garbo. Il testo è poco, ma non si richiedeva che fosse di più; e il Guggenheim, che in una nota, la quale precede la storia riassuntiva delle cornici traverso i secoli, dice che con questa raccolta "sodisfa un antico suo desiderio", deve sapere che sodisfa eziandio quello di molti cultori delle discipline artistico-industriali.

La scelta delle cornici è fatta con intelligenza; la varietà è un pregio della presente raccolta. Nella quale primeggiano le cornici del cosiddetto Rinascimento puro, e in particolar guisa le venete e le toscane; le lombarde e l'emiliane vengono dopo. La compostezza de' motivi tien luogo della bizzarria e della singolarità; ed è naturale che sia così trattandosi di cornici del XV e del XVI secolo. Eppure la raccolta del Guggenheim presenta delle cornici bizzarre: una cornice del principio del XVI secolo (tav. 67) triangolare con un finale comune; un'altra della seconda metà del XVI secolo tutt'a giorno con festoni e piccole cariatidi (tav. 90) e così via.

S'intende che l'autore si è limitato alle cornici per dipinti; e parla, nella sua nota storica, di queste sole. E al Guggenheim il quale si mostra molto favorevole alle cornici antiche da lui pubblicate, domanderei volentieri se non gli sembri che qualcuna sia ornata eccessivamente. Le cornici, dirò così incriminabili, quando fossero al posto, attirerebbero troppo su di sé l'interesse, lasciando poco al dipinto (vedi p. es. le tav. 46, 65, 67 ecc). Ad ogni modo la raccolta può essere sorgente di molti motivi per qualsivoglia genere di mobilia. Quante cimase graziose, quanti ornati immaginosi, quante colonnette eleganti! Inutile soggiungere che, eccezion fatta di qualche tipo, tutte le cornici della raccolta sono inedite.

Ogni cornice viene accompagnata dalle indicazioni del suo carattere regionale (veneto, toscano, lombardo), della sua epoca e della sua altezza e larghezza.

Trattandosi di cornici, alcune delle quali ornate di stucchi e di pitture, conveniva forse unire qualche notizia su questi loro particolari; e se la riproduzione di alcune di esse fosse stata in scala più grande, le particolarità ne sarebbero risaltate meglio a vantaggio della chiarezza.

Gli industriali e le scuole trarranno molto profitto dalla raccolta del Guggenheim.

A. M.

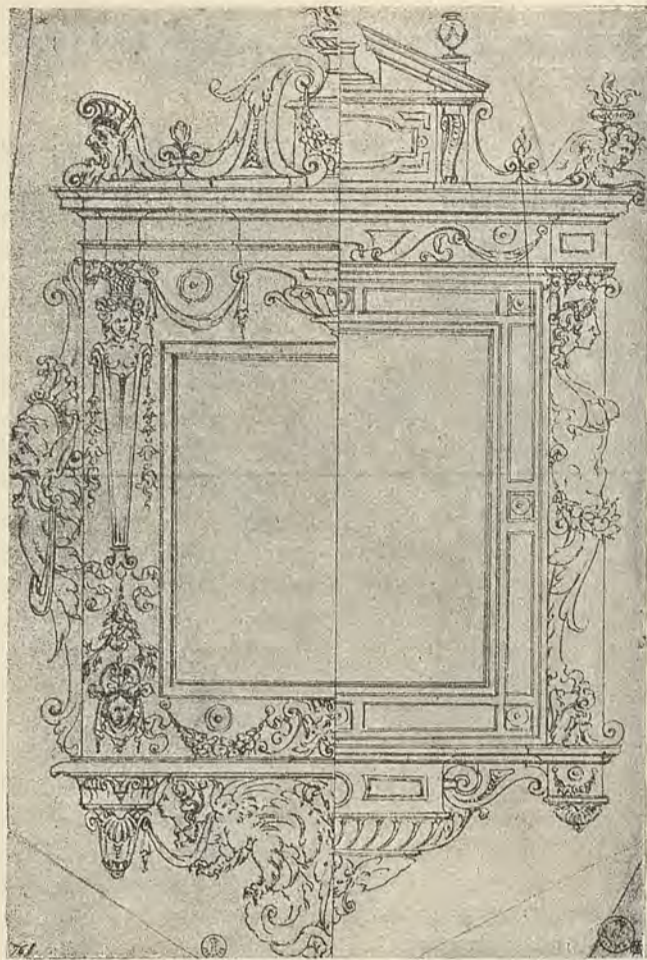


Fig. 126. Disegno originale della fine del Sec. XVI serbato nella Galleria degli Uffizi a Firenze. — Vedi la Tav. 52. —

XLIX.

## NOTIZIE

LA MODA NELLE ARTI DECORATIVE. — Il giapponismo pareva invincibile, ma la influenza inglese tende a prendergli il posto. Le riviste professionali francesi e tedesche sono piene di studi e di vignette inglesi, e il preraffaellismo del nostro Dante Gabriele Rossetti, dell'Hunt, del Burne Jones, va rifiorendo specialmente nelle vignette dei libri e nei manifesti murali, in cui W. Crane, G. B. Yonge, B. Evans ecc. primeggiano. Nè le riviste americane sono insensibili a questa moda; anzi alcuni fra gli artisti più cospicui dell'Inghilterra vengono fatti oggetto di monografie considerevoli dai giornali Nord-Americani. Vedansi gli ultimi numeri dello *Scribner's Magazine* p. es. Noi salutiamo giustamente il merito dell'arte inglese contemporanea; ma, limitandoci al nostro campo, vogliamo mettere in guardia i nostri produttori contro le esagerazioni; tenendo loro presente che l'arte, e l'arte applicata soprattutto, la quale intende a soddisfare de' bisogni, deve modellarsi sopra questi bisogni, che variano col cangiare dei paesi e delle tendenze intellettuali. Crediamo altresì che una delle ragioni precipue di questo inglesismo invadente, risieda in ciò, che in Inghilterra gli artisti estendono le loro ricerche ad ogni genere d'arte; e i migliori coltivano la decorazione più di quanto altrove, e soprattutto in Italia, non la coltivino; ed ora l'arte volge per l'appunto verso la decorazione. Ecco perchè l'Inghilterra sta all'avanguardia del movimento artistico contemporaneo.

DISEGNI PER LE SCUOLE. — In Germania si è formata una società d'artisti per una pubblicazione eminentemente popolare, la quale consiste in un periodico, a buon mercato, destinato ad illustrare, con disegni originali, i canti e poemi religiosi e patriottici della Germania. Cosiffatta impresa è ispirata al concetto di diffondere il gusto e l'educazione artistica e morale nel popolo tedesco; e il periodico viene soprattutto destinato alle scuole e agli operai.

OPIFICIO DELLE PIETRE DURE A FIRENZE. — L'opificio esegui importanti restauri al tabernacolo dell'Orcagna in Or San Michele a Firenze, al pavimento a tarsia che lo circonda e alle terrecotte robbiane della Certosa del Galluzzo, infrante in causa del famoso terremoto del 1895. Inoltre si occupò nel restauro dei mosaici nella chiesa di S. Giustina a Padova e delle tarsie del battistero metropolitano di Ravenna.

SOCIETÀ INDUSTRIALE "UTILE-DILETTO", IN PISTOIA. — Questa società ha pubblicato la relazione della Scuola d'Arti e Mestieri dalla fondazione ad oggi; vale a dire di undici anni d'esercizio. Nella relazione è indicato, anno per anno, lo sviluppo, il miglioramento didattico, l'aumento della scolaresca (da 23 scolari a 165) e sono indicate le incertezze finanziarie contro le quali la scuola ha dovuto dibattersi, e che durano tuttora. Senza entrare sul merito de' risultati della Scuola di Pistoia, invitiamo a leggere la presente Relazione chi vuol avere un'idea precisa del come sono sorte, in Italia, le scuole d'arte applicata; perocchè la scuola di Pistoia riassume bene l'origine e lo sviluppo delle scuole congeneri, specialmente di città secondarie.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

L.

## LA CHIESA DEI MIRACOLI IN BRESCIA

— Tav. 59 e 60. Fig. da 127 a 135 —



accogliamo anzitutto le poche ma sicure notizie del primo periodo della fabbrica.

Nel 1481, una madonna dipinta sulla facciata d'una casa di certo Federico Pelaboschi, in borgo San Nazaro, contrada di Crema, narra il Capriotti, cominciò "a far molti miracoli.". Nel luglio del 1486, il Consiglio cittadino delibera l'acquisto della casa del Pelaboschi

per erigervi una cappelletta in onore della immagine miracolosa, e Federico vende, a patto che Carlo chierico, figlio suo, sia eletto cappellano.

La cappelletta sorse sollecitamente, poichè una provvisione del

Comune, ottenuto da papa Innocenzo VIII° il chiesto patronato, nel maggio del 1488, eletti cinque cittadini per la scelta del disegno e l'acquisto delle case occorrenti, e fatta anche obblazione di trecento ducati, vota l'erezione d'una chiesa, della quale il 17 luglio



Fig. 128. — Formella sopra il portico esterno.



Fig. 127. Parte inferiore di un pilastro della facciata.

4 novembre dell'anno dopo, ordina che ogni giorno si celebri messa all'altare *noviter erectum*.

Non si sa se i miracoli poi aumentassero; sicuramente aumentava la devozione e abbondavano le elemosine. Laonde il

dell'anno stesso, con grande solennità, vien benedetta e posta in luogo la prima pietra.

Seguono gli acquisti di due case: una di certo *sor Gasperina*, l'altra dei frati di S. Alessandro; il primo concluso nel marzo del 1489, l'altro poco tempo appresso.

E seguono pure nel 1489 le allogazioni di lavori in pietra, ornamentali e figurati, per la prima cupola, quella rasente la facciata, così distinte:

Gio. Maria e Bortolo Pelesi — *sette pezzi de preda del volto da mezzo*;





mastro Gasparo da Cairano (forse Carona sul lago di Lugano) i dodici apostoli messi nelle nicchiette del tamburo;

Antonio della Porta, detto anche Tamagnino, i quattro dottori dei peducci ed i dodici angeli del tamburo suddetto;

infine, altro mastro Gasparo, detto Matto, i contorni intagliati dei dottori nei peducci.

ad una scaletta a chiocciola che sale alla tribuna superiore. Tutta la costruzione è in pietra viva, meno la parete frontale.

L'arco visibilmente contrasta colle forme del portichetto, ma anche le modanature dell'imposta, i lacunari della volta e le ingenue sculture sopra le porticine, appalesano una maniera alcun poco anteriore a quella del portico. Se poi, dalla scaletta

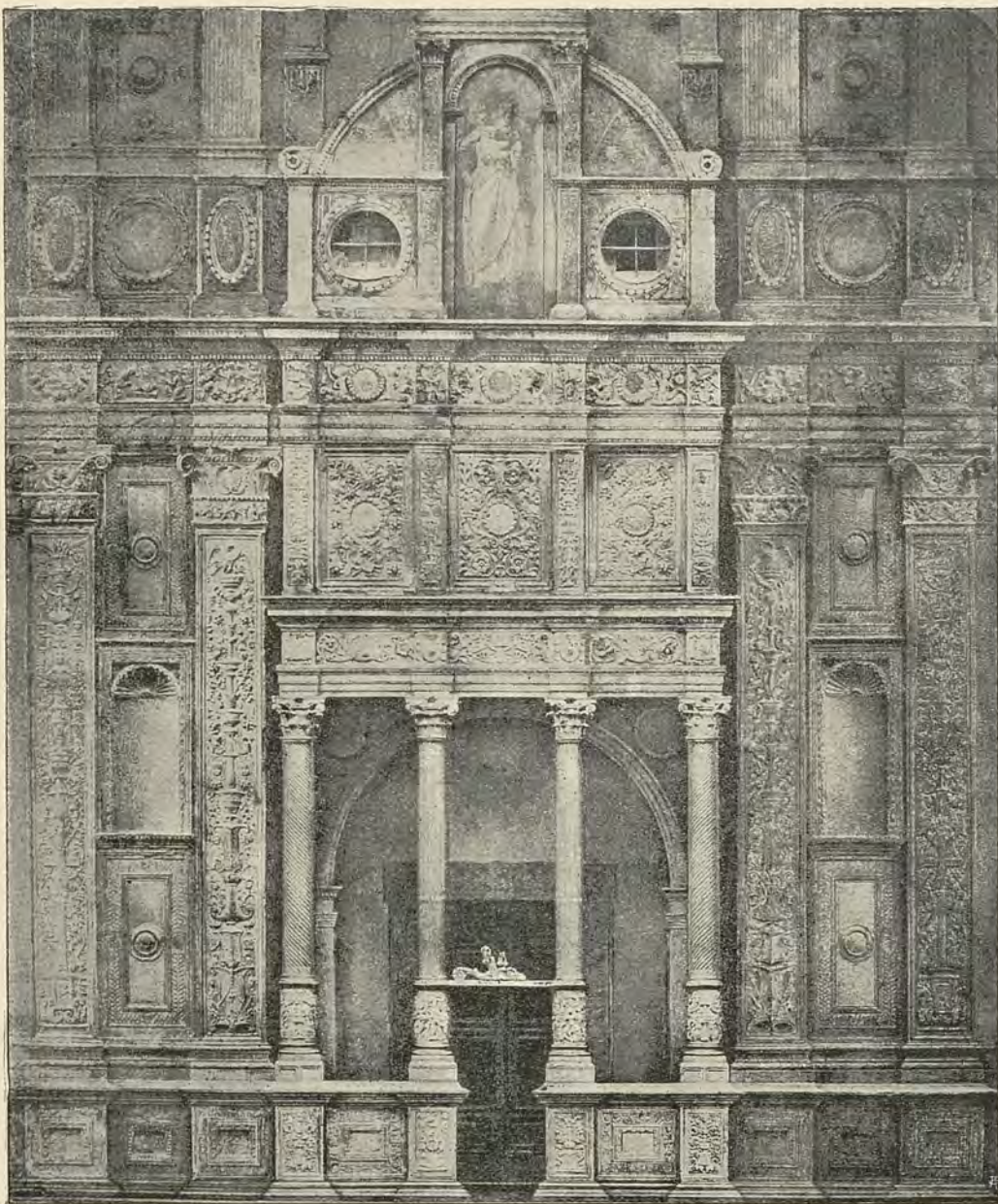


Fig. 129. Facciata.



Fig. 130. Parte inferiore di una delle colonne del portico.

Ma dopo queste notizie, che in modo chiaro e preciso provano la sollecitudine nel lavoro della prima cupola, per parecchi anni tace la storia del nostro edificio; evidentemente perchè andarono smarriti o dispersi non pochi documenti.

Anche dall'acquisto però delle tre case si argomenta, non solo l'intenzione di erigere una chiesa di discreta grandezza, ma la probabile fondazione di quasi tutta la fabbrica.

Ma della chiesa più avanti; intanto cerchiamo che cosa era e che avvenne della cappelletta del 1486.

Se si guarda a traverso le colonnette del portichetto esterno si vede di contro un grand'arco profondo oltre un metro, con due porticine nei fianchi ed altra molto più grande nel lato di fronte. La porticina a sinistra o a mezzogiorno, col mezzo di breve corridoio a sghembo mena all'interno della chiesa; quella a destra,

a chiocciola si sale alla stanzetta o tribuna superiore — ora quasi tutta ingombra dalla cassa dell'organo —, a piombo dell'arcata inferiore si vede sorgere altra arcata, d'ampiezza e di ornamenti uguale, e solo più ricca dell'inferiore per le dorature sparse sulle cornici e nei rosoni del sott'arco.

Queste due arcate, addossate alla facciata di una casa, rappresentano la costruzione del 1486: l'arcata inferiore, difesa da cancellata sporgente, chiudeva l'altare; la superiore, il dipinto miracoloso.

Il figlio del Pelaboschi, venendo dalla casa, usciva dalla porticina a sinistra, e dopo la messa, detta all'altare posto contro la parete di fondo, dalla

porticina a destra e per la scaletta a chiocciola saliva a scoprire l'immagine miracolosa ai fedeli raccolti nella via.

Il dipinto rimase nella tribuna fino al 1581, anno in cui San



Fig. 131. Fregio centrale del portico.



Carlo Borromeo ne ordinò il trasporto all'altar maggiore. Ma nella tribuna, verso la chiesa, nascosta dai legni dorati dell'organo, esiste una grande apertura — sicuramente creata nel muro sul quale prima stava il dipinto — e ornata di un contorno in pietra, che nelle sagomature e dorature ricorda l'arte della fine del quattrocento.

Questo fatto non si può spiegare che in questo modo.

Eretta buona parte della chiesa, tanta almeno da prestarsi ai divini uffici, si staccò l'intonaco col dipinto dal vecchio muro, e in quel muro si creò l'apertura suddescritta; l'in-

ciso in una tavoletta di pietra del riquadro superiore a monte del portichetto esterno.



Fig. 132. Fregio del portico.

Questa data, la quale evidentemente riassume, oltre il lavoro del portico e della cassa superiore, anche quello dei quattro pilastri laterali con candelabro fino alla trabeazione di coronamento, non contrasta al dubbio che sia di parecchi anni posteriore al portico il lavoro della finta nicchia e degli occhi che le stanno

a lato, e ciò per un modo un po' diverso di profilare e di scolpire. Ma l'erezione del ricchissimo peristilio esterno è anche prova

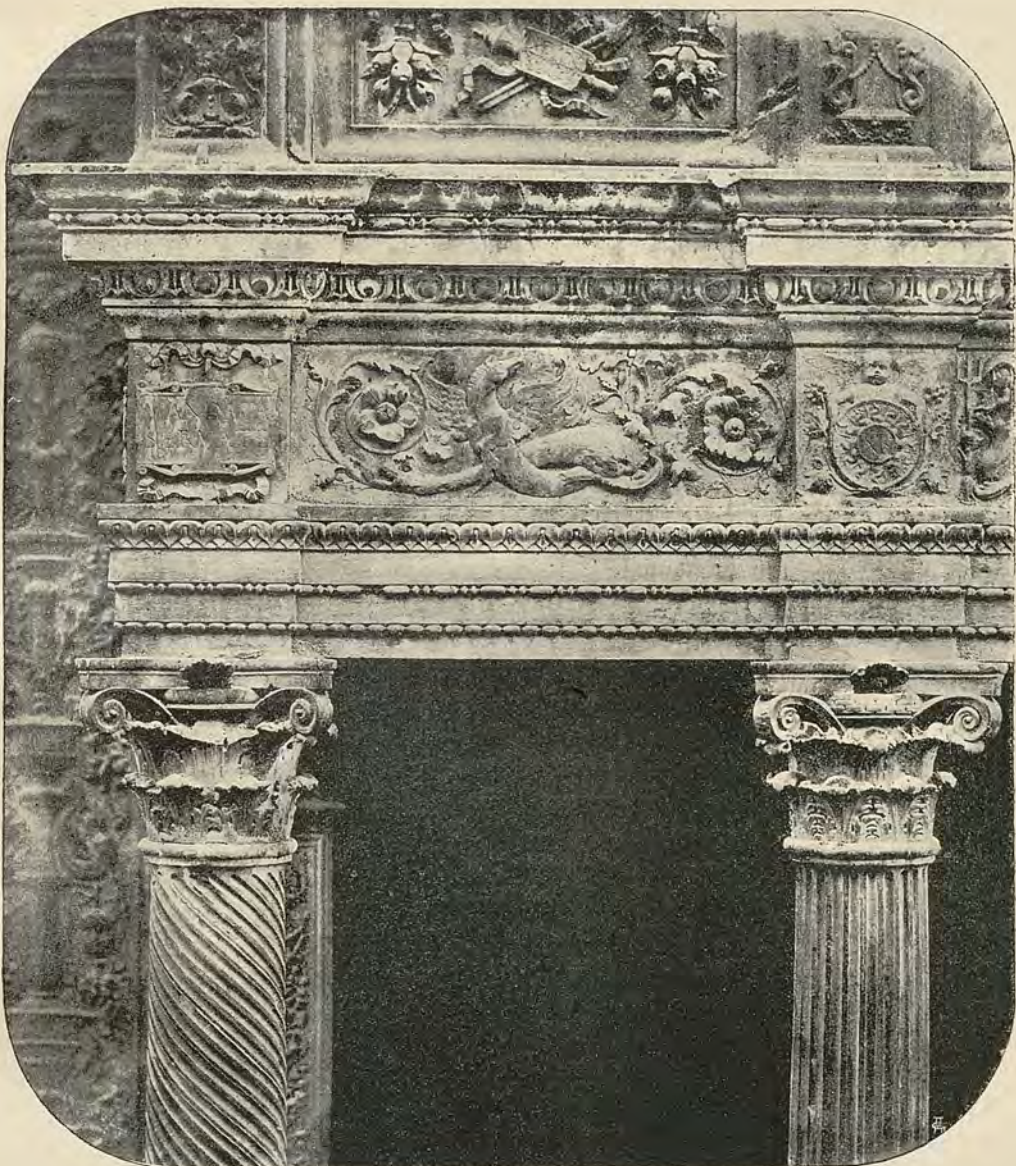


Fig. 133. Dettaglio del portico.

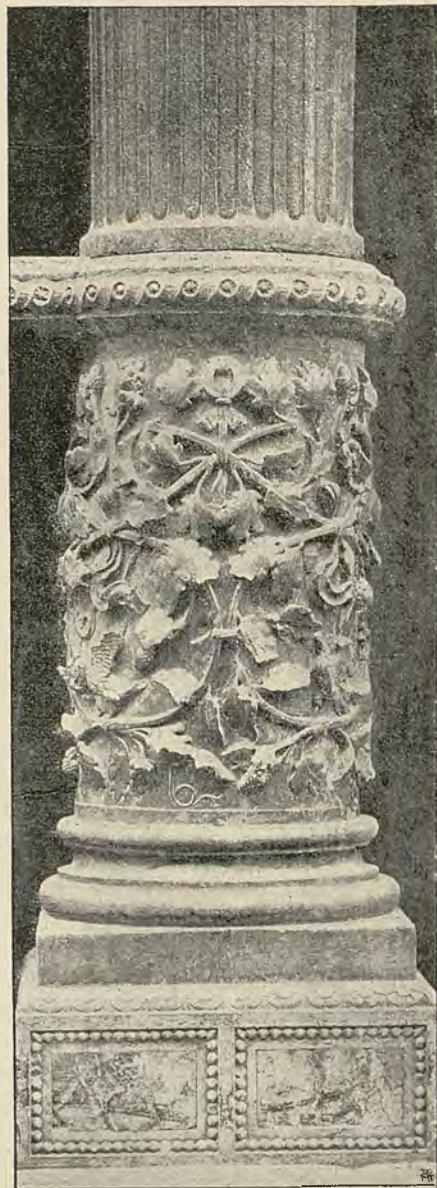


Fig. 134. Parte inferiore di una delle colonne del portico.

magine miracolosa poi, girata e posta un po' indietro, fu visibile dalla chiesa come prima era stata visibile dalla strada. Così, con questo semplice artificio, si ottenne di non allontanare il dipinto dal primo suo sito venerato — cosa solitamente avversata —, e si rese possibile la visione e l'adorazione dell'immagine miracolosa all'interno, anche non compiuta la chiesa, anzi forse non del tutto ancora fondata.

Alle poche notizie, dianzi citate, del primo periodo di lavori, or possiamo aggiungere un documento indubbio e importantissimo, cioè il *mille cinquecento*,



Fig. 135. Fregio del portico.

sicura che la chiesa intorno il mille cinquecento fosse in buona parte costrutta, che già esistessero g'ingressi laterali, non essendo possibile s'entrasse dall'intercolonnio centrale tanto angusto e in via di costruzione, e che infine non mancassero i mezzi al fabbricare, se con sì largo dispendio si dava mano a quel lavoro di mero ornamento esteriore, il quale oggiancora tanto si ammira, e del quale intendiamo occuparci in questo periodico.

LUIGI ARCIONI.





## LA SCUOLA DELLE ARTI INDUSTRIALI A GINEVRA



tentativi, gli sforzi per provvedere all'insegnamento del disegno e specialmente della parte di esso attinente alle industrie locali dei vari Cantoni, data nella Svizzera dalla seconda metà dello scorso secolo.

In Ginevra nel 1751 si fondava la prima scuola pubblica di disegno, la quale servì di base alle future scuole Municipali d'Arte; Basilea nel 1762 creava pur essa

una scuola ad imitazione di quelle già esistenti a Strasburgo; Zurigo nel 1773, Berna nel 1779 aggiungevano ai loro istituti d'istruzione pubblica, delle scuole d'arte. Da privati una scuola di disegno era istituita nel 1787 a San Gallo; a Winterthour nel 1789 un'altra scuola era istituita dalla città, ecc. ecc.

Nel 1798 la *Repubblica Elvetica una ed indivisibile*, sorta dai resti dell'antica Confederazione, metteva tali istituti in maggiore relazione organica fra di loro, e dopo il 1800 sorgevano le scuole Cantionali, dove agli studi classici si associavano gli studi tecnici, dove l'insegnamento teorico era accompagnato dalla pratica necessaria perchè gli allievi acquistassero anche una certa abilità professionale. A Ginevra verso il 1817 sorgevano le prime scuole "tecniche speciali", degli incisori e degli orologiai.

La costituzione della prima Società industriale svizzera (*Gewerbeverein*) nel 1846, dovuta alla crisi generale delle industrie, portò alla creazione di altre scuole speciali onde *perfezionare le industrie indigene*, alla fondazione di biblioteche ed alla compilazione di raccolte di modelli. Lo sviluppo grandissimo dato dipoi a tali istituzioni lo si deve alle numerose Mostre Cantionali, incominciando da quella di Zurigo, appunto nel 1846; ma l'impulso maggiore fu dato dalle grandi Esposizioni Universali, dalla rivalità, dal desiderio delle varie nazioni di emularsi; e da allora s'inizia la fondazione del maggior numero di scuole e di musei industriali.

Col decreto federale del 27 giugno 1884 la Confederazione, allo scopo di migliorare l'insegnamento professionale, interviene a sussidiare le scuole mancanti delle risorse necessarie, riservandosi il diritto di esercitare su di esse un'alta sorveglianza col mezzo di commissioni speciali. E nel 1891 il dipartimento federale delle industrie decretava che ogni anno gli ispettori di tali scuole si dovessero recare all'estero per visitare e studiare scuole professionali, musei, esposizioni ecc. onde tenersi al corrente dei vari metodi d'insegnamento e dei loro risultati.

Annessi al *Technicum Cantonale* di Winterthour si istituirono poi dei corsi speciali, allo scopo di preparare il personale insegnante necessario alle scuole professionali di perfezionamento.

E la Confederazione, i Cantoni, i comuni, le corporazioni, i privati fanno tuttora sacrifici continui per migliorare quest'insegnamento professionale; nell'anno 1895 la sola Confederazione accordava in sussidi a tali istituzioni la somma di fr. 567752.

Questa è sommariamente la storia delle scuole d'arte industriale nella piccola Svizzera, scuole la cui organizzazione fu studiata ed imitata da altri paesi, quando si trattò di dar vita ad istituzioni congeneri. I frutti veramente buoni ottenuti da molte di quelle scuole erano offerti allo studio degli intelligenti nella Esposizione di Ginevra, la quale presentava un'immagine giusta e chiara dei risultati didattici ottenuti da ciascun istituto.

E per parlare solo di uno dei più importanti di essi, il più importante forse, la "*Scuola delle Arti Industriali del Cantone di Ginevra*", diremo che, dopo l'impianto di questa, certe professioni esercitate prima quasi esclusivamente da stranieri (ad esempio la scultura ornamentale nelle costruzioni edilizie) ora sono divenute il monopolio esclusivo di operai-artisti usciti dalla scuola medesima. Fu fondata con legge 28 Ottobre 1876, dopo

che con un appello al paese si domandavano consigli sul miglior modo di rialzare le industrie decadenti, le quali già prima erano quasi le specialità di Ginevra, l'orologeria e le oreficerie. L'esame delle numerose proposte ebbe per conclusione che "*pur migliorando e sviluppando le industrie esistenti, conveniva tentare di introdurre di nuove, soprattutto quelle appropriate alle riconosciute attitudini dei Ginevrini per i lavori delicati.*"

Il corpo legislativo accoglieva questi voti e creava una scuola, dove *si dovesse insegnare l'arte in tutti i suoi rapporti coll'industria*. — Grazie ad un insegnamento solidamente coordinato, impartito da eminenti artisti, i giovani trovarono in questa istituzione (oggi che colla divisione del lavoro è quasi impossibile fare presso officine private una pratica completa) tutto il necessario per imparare bene ed estesamente la propria professione. Scopo principale, così ci diceva il Segretario Ispettore signor Béchérat-Gaillard, alle cui cure intelligenti ed appassionate è fortunatamente affidata la direzione dell'istituto, non è di fare semplicemente degli artisti, come si fanno nelle Accademie e che una volta usciti dalla scuola spesso non sanno come guadagnarsi da vivere, ma dei giovani che all'arte, alla teoria aggiungano la pratica necessaria per procurarsi subito e facilmente un pane onorato. E davvero quasi tutti gli allievi trovano occupazioni lucrose, come capi fabbriche e direttori di officine; e parecchi di essi, veramente chiamati all'arte grande e che con molto onore la professano, riconoscono che la scuola-officina da cui sono usciti non ha per nulla inceppato il libero svolgimento delle loro speciali attitudini artistiche.

I giovani sono ammessi al 14° anno di età, dopo avere frequentato i corsi preparatori nelle Scuole d'Arte municipali. L'insegnamento è diurno e gratuito, ed è diviso in allievi regolari ed esterni. Questi ultimi sono semplici operai, che desiderando perfezionarsi nell'arte loro, sacrificano dopo una faticosa giornata di lavoro due ore serali per frequentare le officine delle scuole. Gli allievi regolari impiegano 5 anni a percorrere le varie classi obbligatorie; ed alla fine dei corsi, dopo un esame teorico e pratico della durata massima di 4 mesi nelle scuole e nelle officine, ottengono o il *diploma di licenza*, o il semplice *attestato di capacità*.

I vari insegnamenti impartiti nelle scuole sono:

1. Corso di storia dell'arte e degli stili.
2. Modellazione e composizione di figura, dal vero.
3. Modellazione e composizione di ornamenti.
4. Scultura in marmo e pietre.
5. Intaglio in legno.
6. Lavori di cesello in ogni genere, bronzi, oreficerie.
7. Incisione in legno.
8. Lavori in ferro battuto, artistici e comuni.
9. Ceramica e decorazione, pittura decorativa.
10. Pittura su smalto.
11. Classe speciale per formatori in ogni genere.

Una visita alla scuola, che occupa un palazzo apposito sul Boulevard James Fazy ed in cui gli allievi sono obbligati per dieci ore al giorno in undici mesi dell'anno all'esercizio costante della loro professione, ci fece persuasi della bontà dei metodi adottati per l'insegnamento.

Alcuni corsi sono comuni a tutti gli alunni, ad esempio il corso di storia dell'arte e degli stili, le scuole di disegno e di modellazione dal vero nella figura e la scuola di decorazione ornamentale.

Questa, a differenza di quasi tutte le nostre scuole, ha per base lo studio dal vero. Nella buona stagione gli allievi sono intenti, in ore diverse, secondo i corsi che frequentano, a copiare dal vero in apposito giardino piante e fiori adatti per la decorazione. Ricini, eliotropii, acanti, palmizii e tutta un'infinita varietà di piante selvatiche, che un buon giardiniere si affretterebbe ad estirpare, in questo piccolo giardino vengono amorosamente coltivate per servire da modello.



Nelle scuole poi e nelle officine i fiori e le piante si stilizzano liberamente, formando la fioritura decorativa, che tanto giova in appresso nello sviluppo dei temi di composizione proposti dal professore. Ed è curioso ed anche istruttivo vedere come la stessa pianta, lo stesso fiore sieno interpretati diversamente da allievo ad allievo, secondo i gusti loro speciali, le speciali loro tendenze.

Ma tutto il vario prodotto di questa decorazione, ispirata direttamente dal vero, riesce sempre piacevole, sempre brillante; e ricorda in parte l'arte decorativa giapponese, forse perchè ha comune con essa l'origine, lo studio diretto della natura.

Gli allievi degli ultimi anni le cui composizioni sono giudi-

cate buone possono eseguirle nel materiale proprio della professione che esercitano; le spese relative vengono sostenute dalla scuola ed il ricavo della vendita dei lavori resta, detratte le spese anticipate dall'istituto, a tutto beneficio dell'allievo. Parecchi dei saggi della bellissima Esposizione chiusa da poco ebbero la fortuna di essere acquistati dagli intelligenti, ed alcuni l'onore di venire riprodotti più volte. Un camino monumentale che nell'ultima Esposizione di Parigi meritò alla scuola di Ginevra il *Grand prix* (camino in cui figurano tutte le arti industriali che in essa si insegnano ed eseguito interamente dagli allievi) fu acquistato per decorare il salone nel nuovo palazzo della Confederazione svizzera.

SEB. GIUS. LOCATI.

LII.

## FONTANE IN TOSCANA

— Tav. 56, 57 e 58. Fig. da 136 a 141. —



Roma gli antichi acquedotti, che dai monti del Lazio e della Sabina conducono in città torrenti di purissime acque, alimentano fontane che con solennità veramente romana sollevano verso il cielo colonne imponenti di liquido cristallino e le fanno ricadere spumeggianti e rumorose nelle ampie vasche adorne di statue e di decorazioni ed irte di massi artificiali.

E le fontane hanno laggiù una imponenza degna veramente della grandezza di Roma ed in armonia colla esuberante copiosità delle acque. Talune si direbbero palagi fantastici, eretti in onore dei numi e delle ninfe delle acque, altre appaiono come montagne di marmi lavorati, dalle quali sgorgano e zampillano



Fig. 136. L' *Appennino* di Giambologna a Pratolino presso Firenze.

masse imponenti di liquido. E dovunque, tu vedi statue colossali, gruppi grandiosi di mitologiche figure e di fantastici animali, obelischi, colonne, cippi con adornamenti di mascheroni, tazze enormi di porfido, di granito, di marmi preziosi, rivelazione e simbolo della grandezza, del fasto, dell'opulenza romana.

In Toscana, dove le acque scendono dalle valli appenniniche

in minor copia, dove modesti acquedotti raccolgono e distribuiscono solo quella quantità che è, o meglio era necessaria a' più stretti bisogni delle popolazioni, l'eleganza, il gusto artistico, la fantastica originalità sostituiscono la romana grandezza, e le nostre fonti hanno tipi e forme tutte speciali, ed i pregi estetici compensano in esse la parsimonia delle acque saggiamente utilizzate per ottenere effetti leggiadramente artistici.

È il sentimento, è il gusto dell'arte che qui si associa ad ogni rivelazione dell'ingegno umano e che si sposa anche alle cose più semplici e più naturali.

Il carattere, la linea hanno tra noi sempre qualche cosa di intimo, di locale, di pittorescamente gustoso, di singolarmente originale. L'artista ha trovato sempre una gentile ispirazione, un motivo grazioso anche nell'adornare la modesta fontana che alimenta gli abbeveratoi lungo le strade campestri, anche nella vaschetta modesta, quasi nascosta fra i vecchi portici dei bruni palazzi; ma lì dove ebbe campo di sfoggiare in grandiosità ed in ricchezza le sue composizioni assumono spesso una importanza addirittura monumentale.

Del medioevo pochissime cose e tali che sfuggono in generale all'attenzione del pubblico ci rimangono ancora, e nemmeno il periodo brillantissimo del rinascimento ci offre dovizia di esempi in fatto di fontane. A Siena e nel Senese qualche cosa più che

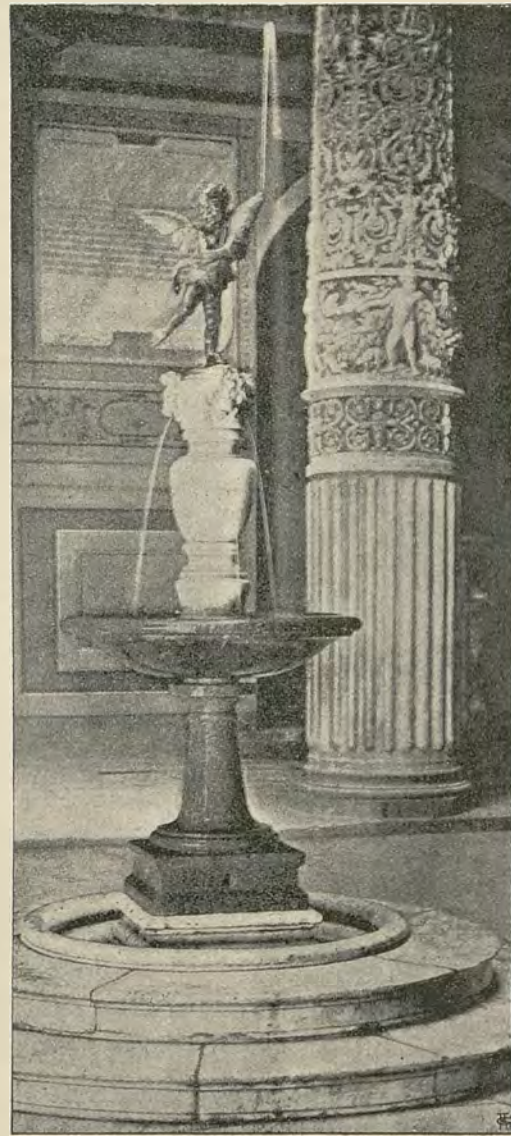


Fig. 137. Fontana nel cortile di Palazzo Vecchio a Firenze.





altrove; e di tutte più importante, più degna di menzione e di ricordo la celebre Fonte di Jacopo della Quercia, che sulla piazza del Campo, oggi Vittorio Emanuele, vedesi rinnovata per opera del valente scultore Prof. Tito Sarrocchi, mentre le parti originali superstiti, guaste dagli anni e dalla barbarie degli uomini, ma pur sempre ammirabili per pregi di forma squisita e di fattura gentile e pura, veggonsi nel museo dell'Opera metropolitana.

Ad Asciano pure, nel Senese, sulla vecchia piazza del Mercato una grandiosa fontana, la quale ha i plutei della vasca leggiadramente ornati ed un gruppo centrale che si solleva dalle acque, resta, per quanto mutilata ed in alcune parti deformata dall'azione del tempo, come esempio di opere congeneri eseguite in quel periodo così brillante per l'arte Toscana.

Anche a Firenze son rari gli esempi; ma a dar un'idea del tipo e dell'importanza di questo genere di monumenti, basta per tutti la fontana, la quale, attribuita a Donatello, stava sino a pochi giorni addietro nel centro di quella grotta bellissima



Fig. 139. Fontana nel Giardino di Boboli a Firenze.

ed originalissima, che il Tribolo costruì in mezzo ai giardini stupendi della villa di Castello. (Tav. 56).

Era stata fatta per un ambiente diverso, col quale maggiormente armonizzava per il suo carattere e per le forme. Stette

difatti per lungo periodo di anni nel centro del cortile bellissimo del palazzo oggi Provinciale, un giorno dimora fastosa e cara all'arte, dove Cosimo il Vecchio e Lorenzo il Magnifico, allora

semplici cittadini, preparavano il trono ai loro successori colla loro magnificenza, col l'esercitare una ospitalità larga, principesca, col porgere prodigalmente ogni sorta di aiuto e di incoraggiamento alle arti, alla letteratura, alle scienze.

Poi, quando la vecchia dimora dei Medici passò in altre mani, la bella fonte venne tolta di là e collocata fra tante altre opere d'arte che decoravano i fioriti giardini e gli ubertosi pomarj della villa granducale di Castello presso Firenze.

Questa fonte, simile assai ad altra, pur essa di Donatello, che adornava già il giardino de' Pazzi e che da pochi anni ha emigrato per altri lidi, è

ammirabile per la forma sua elegantissima, per il carattere suo schiettamente fiorentino e per la ricchezza esuberante di decorazioni scolpite, finissime, minuziose, ma così bene combinate, di un effetto così giusto, d'un insieme così armonioso che nulla tolgono alla grandiosità della massa, e non danno minimamente l'idea di cosa trita o faticata. E dalla bianca massa del marmo spiccano di rilievo fregi con teste di putto e mascheroncini, aventi a lato fiori e tralci intrecciati in vaghi meandri, trecce di funi e liste di fogliami scolpite con un gusto ed una freschezza sorprendenti.

In ognuno di questi elementi decorativi il sentimento Donatellesco emerge in tutta la sua originalità, in tutta la sua bellezza; e tu vi ritrovi lo stesso garbo, le identiche forme, i medesimi motivi già osservati nelle altre opere del sommo maestro che sono in S. Lorenzo, all'Opera del Duomo, a Prato ecc. Fu dunque una eccellente idea dell'architetto Del Moro quella di togliere la Fonte dalla grotta per metterla a ornare il centro del grandioso vestibolo, che mena alla nuova e monumentale scala della Galleria palatina: opera egregia dello stesso architetto.

Ma in Toscana, e soprattutto a Firenze, il periodo più splendido, più brillante, più produttivo in fatto di fontane è quello del Granducato.

Cosimo I, in mezzo a tutti i suoi difetti e a' suoi vizj, aveva meriti indiscutibili, e primo ci piace di notare quel suo affetto profondo, vivissimo, inesauribile per l'arte e per gli artisti.

Giorgio Vasari, che godeva la illimitata fiducia di Cosimo, moltiplicava la sua attività prodigiosa per dirigere il lavoro di centinaia di compagni d'arte e di discepoli, sparsi un po' dappertutto. Pittori, scultori, architetti, decoratori riuscivano con febbrile slancio a trasformare in pochi mesi in una reggia sontuosa la severa e semplice residenza degli antichi magistrati della Repubblica. Poco dopo si dava mano a continuare e ad ornare il palazzo di Pitti, acquistato dal Granduca per crearsi una dimora ancora più splendida, più comoda, più libera. E intanto si trasformavano le chiese di S. Croce e di S. Maria Novella, aggiungendovi altari ricchi di pietrame, perchè al lusso invadente faceva uno strano contrasto l'austera semplicità di quei templi meravigliosi.

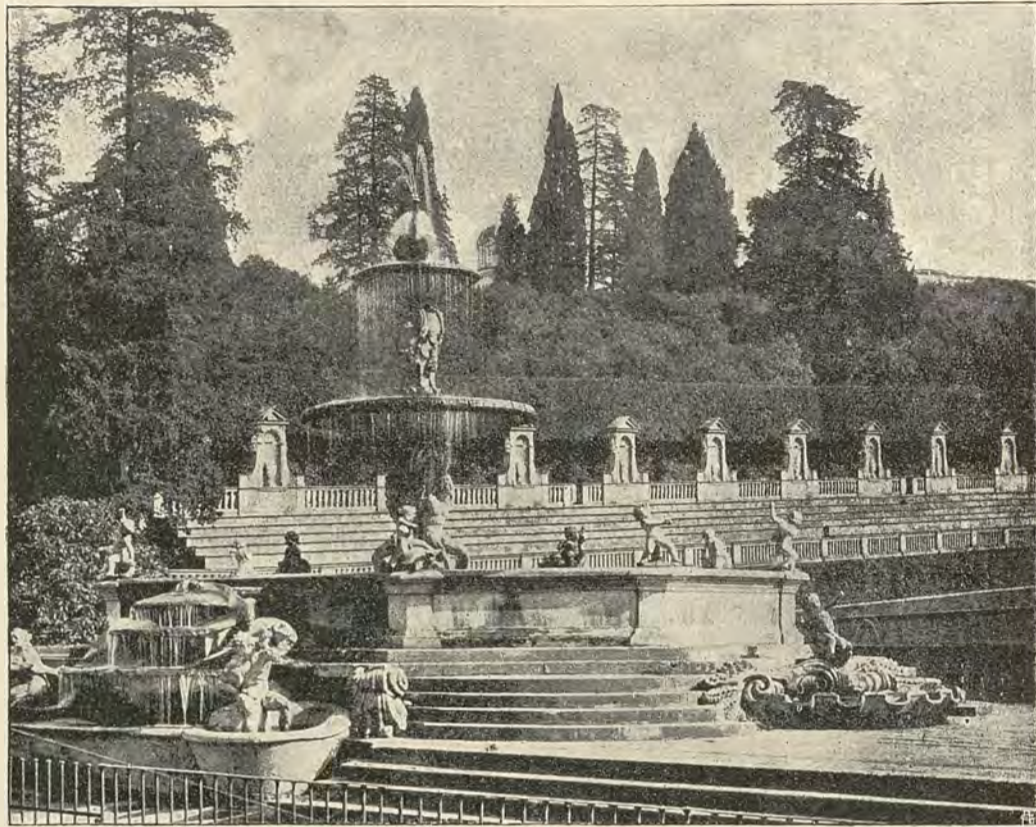


Fig. 138. Vasca sulla terrazza di palazzo Pitti a Firenze.



Palazzo Vecchio, Palazzo Pitti, il Casino di S. Marco, il vecchio palazzo Mediceo, le ville splendidissime di Poggio a Cajano, di Careggi, di Fiesole, di Artimino, di Pratolino, della Petraja, di Castello offrivano largo campo alla smaniosa avidità di veder cose nuove, che dominava il granduca, e nel tempo stesso offrivano agli artisti il modo di dar saggio dell'ingegno loro inventivo e delle loro pronta abilità.

E, per tornare al nostro soggetto, diremo che fu proprio allora che in mezzo ai boschi incantati, tra le ajuole fiorite, negli ombrosi piazzali, nelle viottole tortuose de' giardini Medicei s'innalzarono fontane, si crearono grotte, laghetti, vasche, cascatelle, e in mille modi si procurò di accoppiare gli effetti naturali delle acque colle fantastiche ed immaginose creazioni dell'arte.

Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, l'Ammannati, il Tribolo, Giambologna, e tanti altri erano maestri insuperabili in genere di cose decorative, e le opere loro sono e saranno sempre, se non modelli dell'arte purissima e classica, certamente esempj preziosi e degni d'imitazione.

Nel giardino di Boboli, nei parchi di Castello e della Petraja, e per tutto dov'erano ville sontuose e favorite dai sovrani l'ingegno di quelli artisti lasciò tracce indelebili.

In Boboli Bernardo Buontalenti immaginava e creava quella grotta che è presso all'ingresso e che costituisce una delle più originali, più belle e più vaghe tra le costruzioni congeneri. Le statue rappresentanti i *prigionieri*, che Michelangiolo aveva preparate per la tomba di Giulio II e che il nipote Lionardo donò liberalmente al Granduca Cosimo, fecero porre a tortura l'ingegno del Buontalenti, il quale trovò poi modo di adattarle negli angoli di una grotta tutta adorna di scogli, di staltiti, di pietre spugnose, di animali messi insieme con materiali naturali raccapezzati da ogni parte: una creazione insomma di un'originalità senza pari e di un effetto dei più completi. Da certi vani della volta scendevano fasci di luce attraversanti un acquario; e dall'alto delle pareti zampillava, strisciava, gocciolava l'acqua, producendo giuochi di luce e di colore di sorprendente vaghezza. Marmi, pietruzze, vetri d'ogni tinta e d'ogni forma, accoppiati insieme, collegati a guisa di mosaici, formano figure umane ed animali, piante, ornamenti d'ogni genere, in cui la bellezza delle proporzioni si unisce al-

l'effetto della policromia. Lì lavorarono e il Bachiacca pittore originalissimo e vari scultori tra' migliori del tempo, come Giambologna, il Bandinelli, il Rossi di Fiesole.

Ma Boboli, lo stupendo giardino, che costituisce il più bel corredo della più grandiosa e più solenne tra le reggie d'Italia, offre tanti altri esempj degni di ricordo.

La vasca detta dell'Oceano è un capolavoro di Giambologna.

Per grandezza, più ricca di tutte è la fonte della celebre Piazza della Signoria, quella che il volgo chiama la fonte del *Biancone*, perchè dominata dalla statua colossale di Nettuno, scolpita in bianco marmo di Carrara da Bartolommeo Ammannati per incarico di Cosimo I. Nettuno, circondato da tritoni, sta sopra ad un carro tirato da quattro cavalli marini, che sembrano nuotare in mezzo alla vasca formata di ricchissimo e bellissimo marmo mischio. Attorno alla vasca stanno statue di bronzo raffiguranti deità marine, satiri, putti; e dappertutto l'acqua ingegnosamente incanalata spilla in diversi modi, producendo uno spettacolo de' più graziosi e fantastici. La fontana del Nettuno, cominciata nel 1563, fu compiuta nel 1575. (Fig. 141).

Di genere diverso, ma più originali ancora per la loro forma, sono le due fontane che sull'artistica piazza della SS. Annunziata pongono in mezzo la statua equestre di Ferdinando de' Medici; hanno la base e il fusto di marmo

e la parte superiore di bronzo, colle vaschette che si aprono nel corpo ricurvo di mostri marini, mentre l'acqua cade dalle bocche di certe curiose figure aggruppate nel centro. Esse sono opera dello scultore carrarese Pietro Tacca, che le eseguì nel 1640. (Tav. 57).

Un'altra fra le fontane di Firenze abbiamo voluto riprodurre come prezioso esempio di eleganza: quella che sta nel centro del cortiletto di Palazzo Vecchio. In essa sono leggiadramente associati il marmo, il porfido e il bronzo. Giorgio Vasari la disegnò, adattandovi nella parte superiore una preziosa opera d'arte: il putto alato che, stringendo un pesce, fa zampillare un getto d'acqua: gentile composizione di quel grande ingegno che fu Andrea del Ver-

rocchio. (Fig. 137).

E da Firenze andiamo per un momento a Castello ed alla Petraja, due incantevoli villeggiature, deliziate da parchi e da

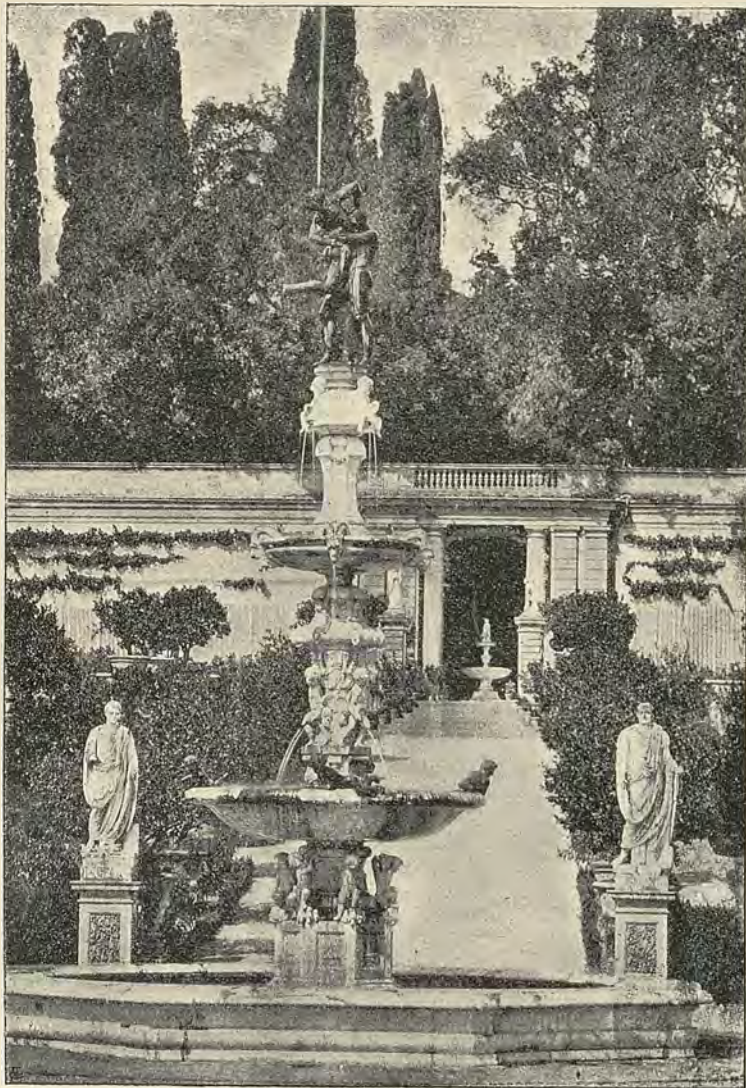


Fig. 140. Fontana d'Ercole nella Real Villa di Castello presso Firenze.



Fig. 141. La fonte del *Biancone* in Piazza della Signoria a Firenze.





giardini, dove le naturali bellezze del luogo rivaleggiano colla importanza delle artistiche decorazioni. Come il Buontalenti ebbe in Boboli libero campo di sfoggiare le doti dell'ingegno suo, così a Castello ed alla Petraja la liberalità e lo sfarzo di casa Medici dettero alimento alla fantastica originalità di Niccolò Tribolo, che fu uno dei più geniali decoratori di quel tempo. Nel taglio dei giardini, nell'andamento dei viali, nella disposizione dei piani egli trovò effetti bellissimi, che completò colla ingegnosa collocazione di fontane e di statue, colla costruzione di terrazze, di scalinate, di grotte. E delle grotte appunto ce n'è a Castello una di singolare vaghezza, tutta incrostata di pezzetti di marmo, di pietruzze, di conchiglie, con statue, con tre grandi gruppi di animali d'ogni specie, modellati in terracotta o scolpiti. L'acqua cade da varie parti in vasche marmoree di belle forme, e un giorno produceva giuochi di luce che dovevano far risaltare maggiormente la singolare leggiadria dell'ambiente. Nel centro della grotta era la fontana di Donatello, che abbiamo già ricordata.

Delle fontane di Castello la più grandiosa è quella che ha in alto il gruppo di bronzo raffigurante Ercole ed Anteo dell'Ammannati. Essa è di forma svelta ed elegante, e sulle tazze e sul fusto, leggiadramente adorno d'intagli, scherzano vaghe figure di putti. Niccolò Tribolo è l'autore della fontana, mentre i putti, che sembrano nuotare nella vasca, sono opera di Antonio Lorenzi. (Fig. 140).

Nella parte più elevata del giardino di Castello, fra le ombre gradite dei lecci bruni e frondosi, è un quieto laghetto in mezzo al quale vedesi apparire dai crepacci d'uno scoglio una gigantesca figura di bronzo rappresentante l'inverno, e attorno ad esso fanno singolare contrasto le belle piante fiorite, che l'acqua zampillante vivifica. È anche questa opera dell'Ammannati, uno dei collaboratori più preziosi del Tribolo nella decorazione degli incantati giardini.

Invece nella fonte, che sorge di fianco alla villa Petraja, il Tribolo fece eseguire a Giambologna la graziosa statua di bronzo figurante Venere in atto di stillare l'acqua dalla lunga e fluente chioma. Anche Antonio Lorenzi ebbe mano nell'esecuzione di questa fonte, che pure, avendo carattere del XVI secolo, rammenta in certe parti le opere più gentili e più pure del rinascimento. Una miriade di putti e di testine paffutelle, gaie, sorridenti, popolano la bella fontana, evocando il ricordo delle opere di Donatello e degli altri grandi maestri, che le loro composizioni imponenti e severe rallegravano colla presenza di bimbi pieni di vita e di naturalezza.

Ancora una fontana rammenteremo, giacchè per la fama dell'autore e per la grandiosità sua emerge al disopra delle altre: è la statua colossale detta dell'Appennino, che rappresenta la figura di un uomo dalla lunga barba, il quale, inginocchiato sopra un masso enorme, preme con una mano la testa di un mostro, facendone sgorgare dalla bocca un ricco getto d'acqua, che precipita nel sottostante laghetto. La statua fu modellata in terracotta e stucco da Giambologna, e successivamente Pietro Tacca la restaurò e completò. (Fig. 136).

Da Firenze e da' suoi dintorni potremmo passare ad ammirar le fonti di altre città di Toscana. E diffatti ve ne sono diverse assai graziose a Pisa, ad Arezzo, a Carrara, a Pescia, a Fivizzano, appartenenti al XVI e al XVII secolo.

G. CAROCCI.

LIII.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

*The South Kensington Museum examples of the Works of Art in the Museum and of the decorations of the building With brief descriptions* — Londra 1881.

Delle meraviglie artistico-industriali che contiene il Museo di Kensington non v'è alcuno, tra i lettori dell'Arte, che non abbia sentito parlare. Il Kensington è un modello di museo; l'ambiente, le collezioni, tutto è quivi interessante. Fondato

dopo la prima esposizione internazionale tenutasi a Londra, e composto d'ogni genere di prodotti artistici e d'arte applicata, sulle prime ebbe delle sale infelici, ma di poi comode e sontuose, costrutte sui disegni del Webb. E poichè incidentalmente si accenna a questo museo modello, conviene aggiungere che esso non forma una esposizione stilistica di cose d'arte soltanto, ma contiene anche de' prodotti scientifici e industriali; e questa appendice tecnica giova a chi si studia di dare alle arti industriali uno svolgimento razionale.

I due volumi di cui si parla riguardano le collezioni artistiche del museo, e contengono un numero considerevole di lavori d'oreficeria, di ceramica, di bronzo, di avorio, di legno, in ogni stile e in ogni genere. Il fondo de' modelli è medievale o del rinascimento; e nella serie di quest'ultimo stile l'Italia figura onorevolmente con dei bronzi e dei mobili.

Il compilatore non seguì alcuna norma di stile nel formare i due volumi; intese sostanzialmente a raccogliere una serie di modelli, e li unì senza cure cronologiche; lo che dà una certa inattesa varietà alla raccolta. Ogni oggetto è disegnato in bianco e nero sopra una tavola; e in faccia ad essa una breve illustrazione dà notizie sulla storia dell'oggetto medesimo. A. M.

LIV.

## NOTIZIE

ESPOSIZIONE GENERALE ITALIANA IN TORINO DEL 1898. — La sezione di Belle Arti comprende la pittura, il disegno, la scultura, l'incisione, le medaglie, l'architettura antica e moderna e le arti decorative. Quest'ultima sezione abbraccia la mobilia, le stoffe, i ferri, la decorazione pittorica e scultorea. Il Comitato ordinatore concede sino al 1° luglio 1897 i locali appositi da decorare a quell'artista o a quel gruppo d'artisti, che ne fanno domanda. In questa sezione vengono ammessi anche gli avvisi illustrati.

IL CORO DI S. RUFINO IN ASSISI. — Il canonico Giuseppe Elisei negli *Atti dell'Accademia Properziana del Subasio in Assisi* (a. 1895 p. 50-52) dà importanti notizie sul coro grande della chiesa cattedrale di San Rufino in Assisi. Giovanni di Pier Giacomo da Sanseverino, appartenente alla scuola fondata in Sanseverino nella Marca d'Ancona dal celebre Domenico di Antonio Indivini sul finire del 1500, venne in fama per il lavoro del coro nella chiesa superiore di S. Francesco a Assisi, che eseguì col suo maestro, e fortificò il suo nome di eccellente artista col magnifico coro di cui è oggetto la indicata memoria.

RACCOLTE CHE HANNO PASSATO IL CONFINE. — Poco tempo fa corse la falsa notizia del trasporto a Vienna delle celebri raccolte artistiche modenesi. La notizia fu autorevolmente smentita, e si riferiva alle raccolte del museo del Castello di Cataio, spedite a Vienna e illustrate da Celestino Caredani in una sua pubblicazione intitolata: *Indicazione dei principali monumenti antichi del reale Museo Estense del Cataio*. Molti oggetti di queste raccolte furono portati a Vienna nel 1866; ora vi si trasportò il resto. Tra i quadri, le statue e le urne etrusche e romane si trovavano dei mobili intagliati e delle armi.

CONCORSO D'ARTE DECORATIVA. — L'Associazione artistica fra i cultori di architettura, che ha sede in Roma, ha bandito un concorso fra gli artisti italiani sul tema: "Decorazione interna della Sala Dante in Roma ad uso concerto e pubbliche accademie", col premio di 500 lire. I bozzetti debbono essere inviati a Roma entro il 1° febbraio prossimo; e chi voglia schiarimenti può dirigersi a Roma, alla sede dell'Associazione, Via de' Burro 151.

FECONDITÀ ARTISTICA. — Nel *Figaro* M. Turquan è riuscito a ordinare, statisticamente, la popolazione artistica della Francia. Dalle note dell'autore si deduce che il dipartimento della Senna dà 30 artisti per ogni 100.000 abitanti; la Alta Garonna 10,5 per 100.000 abitanti, e la cifra diminuisce fino al Nord, il quale dà 4 artisti sempre fra 100.000 abitanti. Cento dipartimenti poi non danno quasi nessun artista, e — strana constatazione! — sono quelli appunto che porgono il minore coefficiente alla criminalità. La qual cosa dovrebbe significare che l'arte e i buoni costumi non camminano sempre su vie parallele.

La deduzione è molto delicata, ed è bene farla pianino, benchè non abbia la gravità che apparentemente le si potrebbe attribuire, da chi non considera che l'arte fiorisce soprattutto dove esistono molte occasioni di lavoro, cioè nei paesi ricchi; e langue come ogni altra manifestazione della vita intellettuale dove queste occasioni sono scarse.

L'OPALINA. — È un nuovo materiale, una specie di faentina translucida, la quale possiede insieme le proprietà della porcellana e del vetro. Le composizioni decorative, che si possono fare con essa, si vedono sia direttamente sia per trasparenza. L'opalina è inalterabile, perchè omogenea; è superiore alla ceramica, in ciò che può essere lavorata in pezzi di grandi dimensioni; e per la sua flessibilità al caldo, può adoperarsi anche sulle superficie curve. A Parigi varie decorazioni degli stabilimenti Dufayel sono state eseguite con questo nuovo materiale, destinato a un grande avvenire.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

L.V.

## L'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA IN ORVIETO

— Tav. da 61 a 66. Dett. da 41 a 44. Fig. da 142 a 160 —

I.

Il comitato del XV congresso eucaristico, convocato nella scorsa estate in Orvieto, concepì la felice idea di bandire contemporaneamente un'esposizione di quegli oggetti, i quali per servire appunto al culto della eucaristia, sono " i più sacri per destinazione, i più preziosi per materia, i più insigni per arte „.



Molti furono gl'istituti religiosi e laici che parteciparono alla mostra, la quale se non numerosissima, riuscì certo sontuosa per superbi e poco conosciuti esemplari di oreficeria, di arte tessile, di miniatura, di scultura in avorio ecc. e costituì l'ornamento più singolare del congresso eucaristico orvietano, a differenza di tutti gli altri nazionali e internazionali, che lo precedettero.

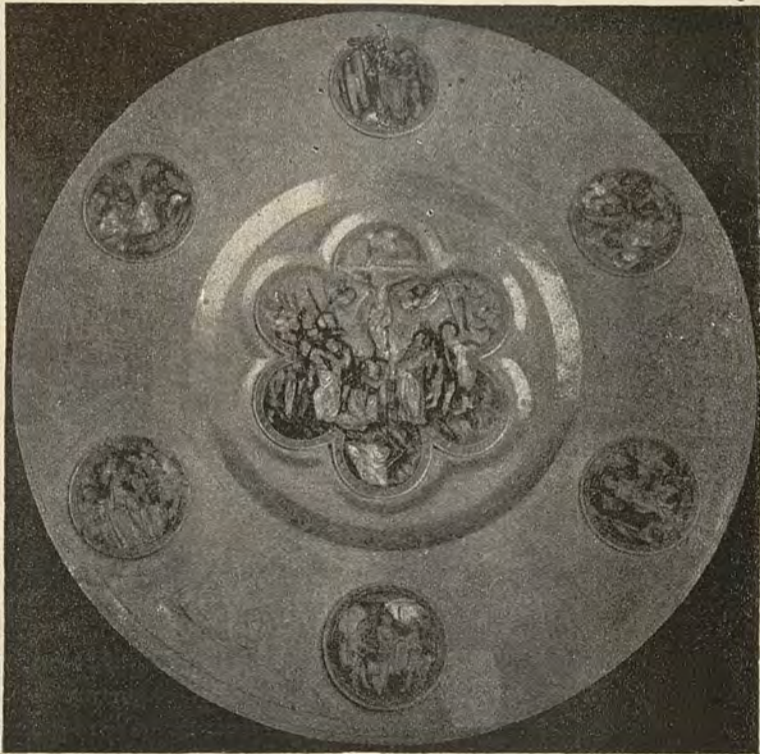


Fig. 142. Patena. Museo della Università di Perugia.

L'esposizione ebbe sede decorosa nell'ampio salone del palazzo dei papi, e tutti furono unanimi nel riconoscerne l'importanza per la liturgia e per la storia, per l'archeologia e per l'arte.

È agevole immaginare quanto all'archeologia sacra e alla storia della liturgia giovasse esaminare le forme diverse dei paramenti e dei vasi sacri, dai secoli più remoti (IV e V) fino a noi; dalle vesti pontificali appartenute a San Ferento (diocesi di Viterbo),

a San Nonnosio (Sutri e Nepi), a San Giovenale e a San Cassio (Narni) fino ai parati splendidi per ricchezza e lavoro donati da Bonifacio VIII alla Basilica Laterana, da Urbano V, da Giulio II, da Marcello II alle cattedrali di Montefiascone, di Vercelli, di Gubbio; dalla modesta mitra di Celestino V, che fece per viltade il gran rifiuto, al tiregno sontuoso che suole usare Leone XIII; dai calici bizantini e ministeriali (*scifi*) dei secoli dal V all' XI, agli splendidi per arte e per materia dei secoli XV e XVI; dalle croci



Fig. 143. Calice della cattedrale di Nocera.

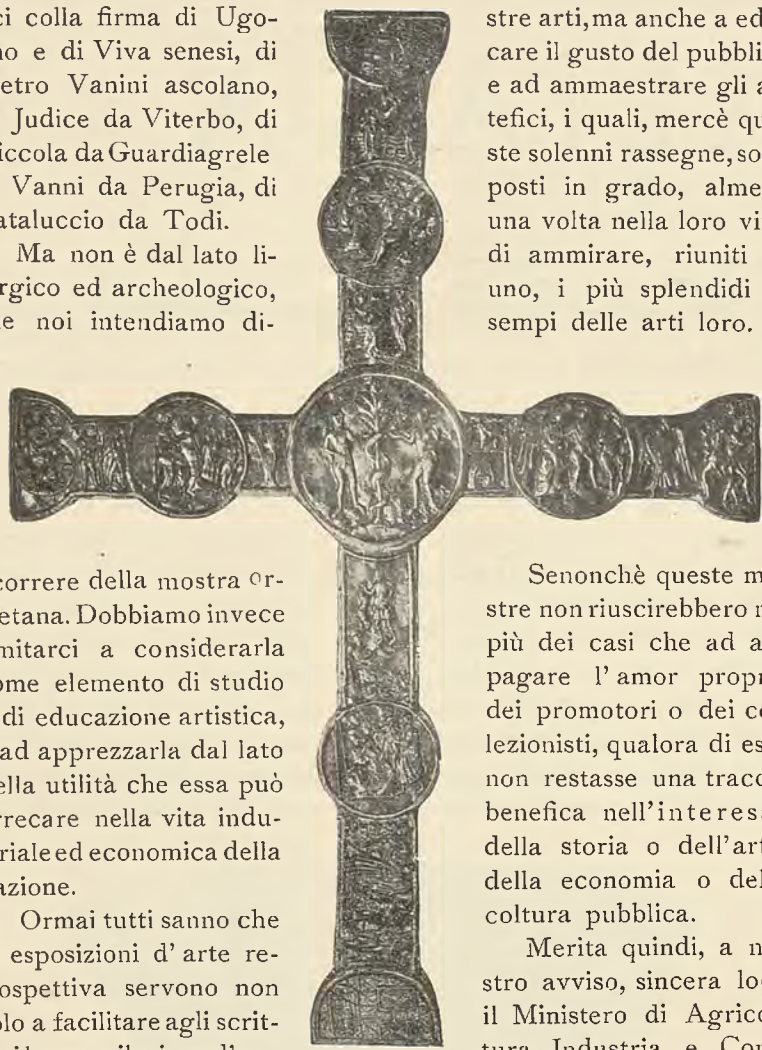
bizantine del Laterano, di Gaeta, di Molfetta, di Velletri, di Cosenza, alle croci capitolari di Spello, di Mongiovino, di Osimo, di Pistoia, di Viterbo; dai lavori in avorio della cattedrale di Aosta e della collegiata di Bobbio, dalle colombine eucaristiche di Modena e di Borgo San Donnino, ai calici di cristallo di rocca del Vaticano e della cappella Chigi di Siena; dalle teche primitive, estratte dalle catacombe, ai tabernacoli, alle croci e ai ca-





lici colla firma di Ugolino e di Viva senesi, di Pietro Vanini ascolano, di Judice da Viterbo, di Niccola da Guardiagrele di Vanni da Perugia, di Cataluccio da Todi.

Ma non è dal lato liturgico ed archeologico, che noi intendiamo di-



scorrere della mostra orvietana. Dobbiamo invece limitarci a considerarla come elemento di studio e di educazione artistica, e ad apprezzarla dal lato della utilità che essa può arrecare nella vita industriale ed economica della nazione.

Ormai tutti sanno che le esposizioni d'arte retrospettiva servono non solo a facilitare agli scrittori la compilazione d'una storia accurata delle no-

Fig. 144. Croce della Basilica Lateranense.

stre arti, ma anche a educare il gusto del pubblico e ad ammaestrare gli artefici, i quali, mercè queste solenni rassegne, sono posti in grado, almeno una volta nella loro vita, di ammirare, riuniti in uno, i più splendidi esempi delle arti loro.

Senonchè queste mostre non riuscirebbero nel più dei casi che ad appagare l'amor proprio dei promotori o dei collezionisti, qualora di esse non restasse una traccia benefica nell'interesse della storia o dell'arte, della economia o della coltura pubblica.

Merita quindi, a nostro avviso, sincera lode il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, il quale, sollecito sempre del progresso delle scuole da esso di-

pendenti, trovò nel suo grammo bilancio i mezzi, onde i più bei saggi della mostra orvietana fossero accuratamente riprodotti in fotografia, nell'intento di distribuirli, come esemplari di buono stile, alle scuole artistico-industriali del regno.

## II.

Per migliore intelligenza del nostro scritto dobbiamo ricordare che l'arte, lungi dall'essere una manifestazione isolata dello spirito, è invece una delle molte faccette del diamante della umana civiltà. Quindi essa risente le influenze della morale e della letteratura delle quali è germana; dei costumi dei quali è la più genuina espressione; delle istituzioni politiche e della patria, della quale è chiamata ad illustrare i fasti e ad eternare le glorie; della religione, donde trae le più nobili e sublimi ispirazioni.



Fig. 145. Croce di Gaeta.

Durante il medio evo e nei primordi della rinascenza, l'arte in Italia, come in altri paesi, è specialmente religiosa e mistica. Invasa da spiritualismo, essa è diametralmente opposta all'arte naturalista, la quale ha per obbietto la riproduzione servile della materia. Dominata dalla fede, è la fede che ne costituisce l'unità e la grandezza, lo splendore e la varietà.

Le arti nelle quali prevale il disegno dell'ornato, possono considerarsi come il trionfo del medio evo.

Quanto più i cultori di esse si mostrano assolutamente novizi nella riproduzione della natura e della figura umana, tanto più si palesano fecondi, raffinati, eleganti nelle mille fantasie uscite dalla loro immaginazione, sotto forma di volute, di ricci, di cartelle, di fiori, di fogliami, di motivi ornamentali d'ogni genere.

E tutte queste arti minori discendono, prosperano, si alimentano sotto le ali della grande madre, l'architettura, e come questa costituiscono una razionale, leggiadra e armoniosa convenzione di proporzioni e di linee; anzi può dirsi che ognuna di esse — *altro non è che di suo lume un raggio.* —

Infatti lo stesso stile d'ornato, che in uno speciale periodo vediamo scritto nell'abside d'una basilica bizantina, nel prospetto d'una chiesa ad ogive, nell'atrio di un castello medioevale, lo ritroviamo ad ogni istante, applicato negli utensili domestici, scolpito o intarsiato nei mobili, iridato nei vetri o nelle majoliche, alluminato nei codici e nei libriccini delle Ore, inteso o ricamato nelle stoffe destinate a corredo di spose, a toghe di priori, a paramenti di sacerdoti, graffito nelle corazze o ageminato nelle spade dei cavalieri, niellato nei vasi sacri tempestati di gemme, impreziositi di incisioni in cristallo di monte

o di smalti traslucidi.

## III.

E tutte le arti minori furono carissime al culto cattolico, ma specialmente la oreficeria, chiamata a creare dossali di altare, tabernacoli, calici, pastorali, Paci, candelabri, leggi, incensieri, reliquiari, coperture di libri sacri, vasi d'ogni genere.

Ed è appunto per il vastissimo campo, nel quale l'orafa esercita l'ingegno, che Benvenuto

potè asserire essere la pittura, la scultura, l'architettura, *sorelle carnali* della oreficeria.

L'orafa infatti opera, sia pure in iscala ridotta, nelle tre grandi arti, delle quali il disegno è il principio e il fondamento.

Egli è architetto, allorchè compone le sue edicole, i suoi tabernacoli, i suoi vasi, i suoi utensili sacri o civili; è scultore



Fig. 146. Croce di Spello.



quando alza di piastra i loro ornamenti, o modella per essi figure piene di gusto e di spirito; è finalmente pittore quando decora le sue opere di smalti opachi o traslucidi, combinandoli armonicamente con gli smeraldi e gli zaffiri, i rubini e i brillanti.

Per lunghi anni il servizio del culto e la decorazione degli altari furono occasione a numerose opere di oreficeria.

Tutte le volte che la pietà dei fedeli o lo zelo dei magistrati dedicava al culto un nuovo tempio, l'ingegno degli orafi era messo alla prova, perchè le istituzioni canoniche vietavano assolutamente aprire nuove chiese se queste non erano fornite di tutto ciò che all'esercizio del culto ed al mantenimento delle cose e persone sacre abbisognasse.

Ciò spiega come valenti orafi operassero non solo a Roma, a Milano, a Genova, a Venezia, a Firenze, a Siena, a Perugia, a Modena, a Ferrara; ma anche in città più modeste come Orvieto, Jesi, Ascoli, Guardiangrele, Lanciano, Penne, Sutri, Sulmona, Viterbo, Foligno, Gubbio, per non citare che città prossime a Roma.

Aggiungasi a questo la divisione dell'Italia in piccoli stati, il numero delle sue corti, le fortune politiche e commerciali rapidamente acquistate sia da condottieri che da banchieri, il gusto dei cardinali e dei papi, e allora sarà facile comprendere i motivi che nei secoli XV e XVI condussero l'oreficeria al suo più alto splendore.

#### IV.

Volendo ora esaminare particolarmente qualcuno fra i più notevoli oggetti che figuravano nella mostra orvietana, cercheremo di seguire l'ordine cronologico e di aggruppare, per quanto ci sarà possibile, le varie opere fra loro, secondo l'uso, la destinazione e l'epoca.

E prendendo le mosse dalla oreficeria, indicheremo di passaggio un monumento del XII secolo, del quale non si credè trarre la fotografia, perchè già noto per altre pubblicazioni.

L'Italia è assai povera di oggetti di oreficeria artistica del duecento. Le produzioni di quest'epoca, le quali rivelino qualche merito, appartengono ad artisti greci, che in gran numero abitavano nel nostro paese, o ad allievi da essi creati.

Il più prezioso saggio che si conosca fra noi di quel tempo è il paliotto dell'altare maggiore nella cattedrale di Città di Castello, che fece eseguire nel 1144 il papa Celestino II.

Questa scultura a cesello su lamina d'argento, moltoalzata di piastra, presenta le istorie del Redentore: l'annunciazione di Maria; la visita di S. Elisabetta; il presepe e la venuta dei pastori; l'Epifania; la presentazione al tempio; la fuga in Egitto; il bacio di Giuda e la cattura di Cristo; il crocifisso con ai lati Maria e Giovanni; tre figure di santi.

Nel centro del paliotto, in proporzioni maggiori delle altre figure, vedesi Cristo seduto in atto di benedire.

Il D'Agincourt, che nella sua *Storia dell'arte* ha dato la incisione di questa pregevolissima opera, così formula il suo giudizio sull'origine e il valore artistico di essa. "L'insieme della composizione, l'ordine dei soggetti che riempiono i quattro grandi quadri, scelti con molta intelligenza dalla vita di Gesù Cristo; l'immagine del Redentore, che in tutta la sua gloria ne occupa il centro; infine lo stile generale, che non manca di dignità nelle forme e nei panneggi: tutto mi persuade che questa cesellatura sia opera

di scuola greca, o che essa sia stata acquistata in Grecia o eseguita in Italia da maestri greci o da loro allievi. „

In realtà le figure cesellate di questo paliotto sono in rapporto perfetto colle pitture dei manoscritti del XII secolo, ed è impossibile non riconoscere in esse una produzione di scuola greca di quel periodo. Il sentimento dell'arte, benchè in decadenza, si fa ancora sentire.

Dopochè Costantino richiamò dalle catacombe alla luce del giorno la chiesa di Cristo, la croce d'oro brillò a capo delle sacre processioni, onde i fedeli traevano in certi giorni memorandi, posandosi a quando a quando per ripigliar lena.

Questa fermata fu detta *stazione*, e le croci che si solevano inalberare si chiamarono *stazionali*. Esse erano preziose per materia e insigni per arte, perchè i fedeli apprendessero che *il disonor del Golgota* era diventato segnacolo di redenzione e di gloria.

Forse lo stesso Costantino inaugurò la croce stazionale, volendo fosse l'insegna del suo esercito, colla quale marciava alla vittoria. E Costantino donò alcune croci gemmate alle basiliche di Roma. Memorabile era sopra le altre quella che egli fece eseguire per la basilica lateranense, e che il Ciampini descrisse.

Venne involata sotto il pontificato di Leone III, e il IV Leone volle che se ne lavorasse un'altra al tutto somigliante.

La croce, che qui riproduciamo nella fig. 144, benchè detta di Costantino è d'assai posteriore al periodo costantiniano.

Ne fa certi la forma bizantina, il lavoro grezzo ed informe e lo stesso disegno, pel quale le linee parallele dell'asta vengono interrotte da altrettanti tondi e le estremità finiscono assai ampiamente: carattere questo del bizantino barbaro, il quale poi, innestandosi alle forme romane, preparava lo sviluppo del gotico.

Scendendo ai particolari è da osservare come sieno minutamente ritratti in ciascuno dei lati di questa croce i fatti della scrittura e come vengano mirabilmente intrecciate le storie dei due testamenti. Infatti, mentre campeggia nel centro la Cro-



Fig. 147. Croce di Spello. Braccio posteriore.



Fig. 148. Croce lateranense di Nicola da Guardiagrele.





cifissione, intorno, nei vari tondi delle aste, veggonsi ritratte le storie di Adamo, di Abramo, di Noè, e fra l'uno e l'altro di questi circoli, scorgonsi l'albero biblico, la porta dell'Eden, l'angelo che scaccia i progenitori, e ove una figura, ove un simbolo, che richiamano un fatto della storia sacra.

Certo, i rilievi non presentano bellezza e perfezione di arte; ma appare evidente la sapienza del sentimento cristiano, che



Fig. 149. Candeliere del Capitolo Vaticano.



Fig. 150. Ciborio della S. Casa di Loreto.

all'arte ancora bambina e di sé malsicura, infonde vita e nobili ispirazioni.

Facciamo seguire la riproduzione di molte e assai varie croci. La prima è una crocetta pettorale d'oro con figure a smalto di puro stile bizantino e con leggende greche. Nel piede di metallo, posteriore di alcuni secoli alla crocetta, leggesi *T.H.O. de Vio. car. s. Xisti*. Proviene dalla cattedrale di Gaeta (Fig 145).

E ugualmente bizantina, con figure smaltate, è la croce aurea di Cosenza (Tav. 66). Anche qui il bel piedestallo è posteriore. Parmi che spagnoleggi; comunque, reca in uno scomparto le insegne del valoroso ordine dei cavalieri di Calatrava.

La terza, bellissima e rarissima, anch'essa bizantina con figure smaltate su fondo d'oro, proviene dalla cattedrale di Velletri (Tav. 68).

La croce astile d'argento dorato con medaglioni lavorati a sbalzo, esistente nella Pieve di San Donato in Celleno, ci dà il nome di un artista viterbese, del quale si è occupato il signor Cesare Pinzi nel suo erudito lavoro *Gli ospizi medioevali e l'Ospedal grande di Viterbo*. Nel bastone si legge *Iudice, aurifex. D. Vitebi (sic) m. fec + ✠ M.CCCC.XXXVX (sic) del. mese.*

*di Dicembre*. Da un contratto del 1439 il Pinzi rilevò che il nome genuino dell'orefice viterbese fu: *Petrus Joannes Anastasius Vitalis decto el Iudice aurifex de Viterbio*.

Un'altra opera di quest'orafo conservasi nella chiesa di Sant'Andrea di Vetralla. È un reliquiario alto 35 centimetri di rame e di argento con base ottagonale scorniciata. Sulla base sta diritta una bella statuetta di angelo alato con tunicella succinta ai lombi, che gli scende fino ai piedi. Quest'angelo tiene con ambo le mani una crocetta ovoidale, dentro la quale è riposta la reliquia di S. Andrea. Le mani e la testa dell'angelo sono argentate, tutto il resto è dorato. Intorno della base si legge la seguente iscrizione: *Petrus Joannes Anastasius Iudice de Viterbio me fecit anno MCCCCXXXIII*. Il detto Giudice ebbe un figlio di nome Lorenzo (*Laurentius Iudicis aurifex*), il quale eseguì anche lavori per la corte papale.



Fig. 151. Pace del Duomo di Arezzo.

La iscrizione che i compilatori del catalogo della mostra orvietana lessero sotto il nodo d'un calice dorato e smaltato esposto dalla cattedrale di Montefiascone: *Fecit Petrus Avias Iudice aurifex de Viterbio An. Domini MCCCCXXVI*, lascerebbe credere che un altro Pietro detto il Giudice abbia eseguito quel lavoro. Invece siamo disposti a ritenere che l'anzidetto calice



Fig. 152. Croce del Capitolo Vaticano.

sia fattura dello stesso Pier Giovanni autore della croce di Celleno. E siccome per terzo nome aveva anche quello di *Anastasius*, così converrebbe osservare con maggiore attenzione se quell'*Avias*, che non sappiamo come interpretare, non sia per avventura un'abbreviazione di *Anastasius*.

A proposito poi dell'altro calice di Montefiascone con dischi



cesellati e colla epigrafe rovesciata nel piede: *Arcimanno Battista de Viterbio me fecit*, senza indicazione di anno, pensa il sig. Pinzi che l'autore di esso sia il medesimo che lavorò il calice di Celeno, giudicato fattura del XV secolo, nel cui nodo a lettere smaltate si legge: *Erchimanno S. Battista de Viterbio me fecit*.

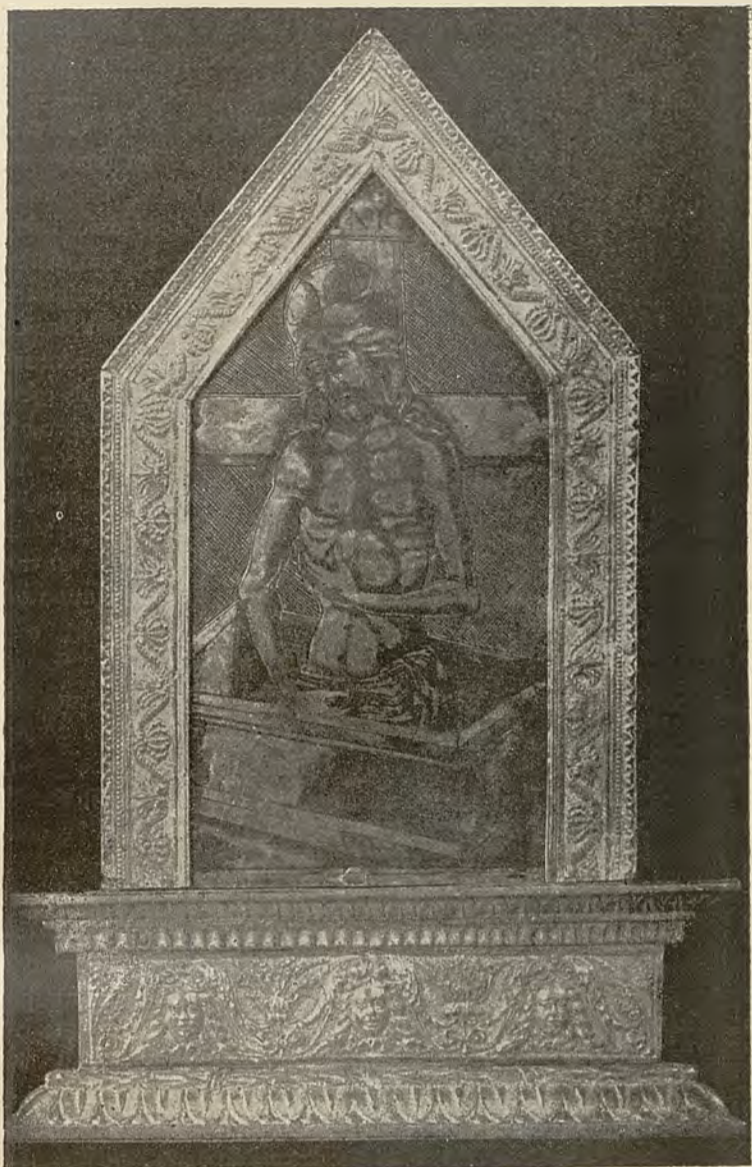


Fig. 153. Pace della cattedrale di Modena.

Noi ci siamo dati premura di ricercare se in Viterbo abbia mai esistito una confraternita degli orafi, ed abbiamo constatato che questi fino da tempo antico si aggregarono all'arte de' fabbri, riconoscendo come protettrice titolare S. Lucia.

Poichè la via lunga ne sospinge rinunciamo a parlare di altri orafi viterbesi, limitandoci a dare due notizie inedite favoriteci dallo stesso sig. Pinzi, a cui inviamo i nostri ringraziamenti. Da un inventario del 1436 della chiesa di Sant'Angelo (Viterbo) si rileva l'esistenza di un grande calice smaltato, nel cui piede era scritto: *Guidoctius Spadae et Pretutius Busii me fecerunt de Viterbio*, senza data.

Nel 1512 Pietro Francesco di Bartolo, soprannominato *Maccione*, orefice viterbese, si obbligava di fare una croce di argento smaltata con nove figure per la chiesa della Madonna delle grazie di Vignanello. Per altri orefici di Viterbo consultinsi le opere dell'eruditissimo Müntz e di Antonino Bertolotti.

Dobbiamo qui collocare la croce stazionale di argento lavorato a sbalzo, cesello e smalto, esposta dalla cattedrale di Osimo (Tav. 66). Questo pregevole lavoro di oreficeria marchigiana fu noto ai vecchi scrittori e venne già illustrato dall'abate Fanciulli, da mons. Compagnoni, dal Cantalamessa e più recentemente dal marchese Amico Ricci nelle sue *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*. La croce è segnata: *Petrus Vanini de Exculo. F.*

Anche il Perkins negli *Italian Sculptors* fa menzione di questo celebre orafo e scultore ascolano. Avendo appreso che il signor Emilio Bertaux, membro della scuola francese di Roma, stava

conducendo uno studio sul nostro autore, mi son rivolto alla sua gentilezza, ed egli mi ha comunicato l'elenco delle opere firmate dal Vanini o che a lui sono attribuite.

1.º Ostensorio della cattedrale di Bovino (Tav. 62).

2.º Reliquiario d'argento dorato della chiesa di S. Maria dei



Fig. 154. Coppa di Casa Chigi in Siena.

Francescani in Amatrice, dell'anno 1472. L'iscrizione, citata da Cantalamessa nelle sue *Memorie degli artisti e dei letterati delle Marche*, è scomparsa in un restauro; però gli anziani del paese se la rammentano. Il reliquiario è nella cuspidè somigliante a



Fig. 155. Secchiello di Casa Chigi in Siena.

quello di Bovino e all'altro esposto dalla cattedrale di Montalto e di cui si dà la riproduzione nella Tavola 62.

Dentro all'edicola due angioletti sostengono un cameo antico, col busto di Diana cacciatrice, trovato nello stesso anno 1472 nel villaggio di Filetta e onorato da tutti, anche dal vescovo di Ascoli, come immagine miracolosa della Madonna.





3.° Nel villaggio di Pinaco, a un'ora di cammino da Amatrice, un vecchio contadino serba, a nome del Comune, una croce d'argento simile per soggetto e maniera a quella di Osimo, ma un po' più piccola: attribuzione assolutamente certa.

4.° Croce di Osimo, di cui abbiamo dianzi parlato.

5.° Importantissima statua di S. Emidio in argento, alta m. 1.52, conservata nel tesoro di Ascoli. È del 1487 e reca la firma di due artefici: *Petrus et Franciscus*.

6.° Braccio reliquiario di argento di Sant'Emidio nello stesso tesoro.

7.° Reliquiario di Montalto del 1488.

Nel comunicarmi queste interessanti notizie con una lettera da Aquila, il sig. Bertaux mi fa invito di raccomandare caldamente agli studiosi la ricerca di altre opere, senza dubbio conservate, di questo orefice e scultore, che è stato il Niccola Guardiagrele delle Marche; e infatti il sig. Bertaux paragona Pietro Vanini a Niccola di Guardiagrele.

Ciò ne porge il destro di descrivere l'altra croce processionale della fine del XV secolo, esposta dal reverendo capitolo lateranense. (Fig. 148).

Già prima che il mio egregio amico Vincenzo Bindi avesse impiegato la sua operosità e il suo ingegno nella illustrazione dei monumenti e degli artisti della regione abruzzese, il sig. Giulio Labarte nella sua *Histoire des arts industriels*, porgeva notizia della croce laterana e indicava Niccola di Guardiagrele quale orefice romano. Questa croce d'argento ha da un lato la figura del Crocifisso di 32 centimetri, sopra il quale è il simbolico pellicano. Le quattro estremità sono decorate di gruppi in alto rilievo. Dall'altra parte, nel centro è la figura di Cristo benedicente, e nei rosoni della croce sono collocati gli evangelisti. I rosoni, arricchiti di pomi di pino, terminano in tre punte ogivali. In fondo vi si legge l'epigrafe: *Opus Nicolai de Guardia Greli MCCCL*. Nell'insieme, le figure in rilievo, gli smalti, i nielli, condotti con somma perizia e gusto artistico, rivelano in Niccola un artefice di primo ordine.

La croce del Laterano è una delle sue opere più belle, se si eccettua il paliotto della cattedrale di Teramo, illustrato dal Bindi e di recente dal chiarissimo prof. Giacinto Pannella.

Alcuni particolari della croce consigliano il sig. Labarte a ritenere che Niccola di Guardiagrele sia solamente autore delle figure, le quali saranno state applicate, egli dice, in una croce del XIII secolo, conservata nella chiesa del Laterano. Però leggendo il Bindi o leggendo lo Gmelin (*L'oreficeria medioevale negli Abruzzi*) i quali noverano i lavori firmati da questo autore, apprendesi che la croce di S. Massimo d'Aquila rassomiglia assai a quella di Lanciano, la croce d'Aquila è assai simile alla croce di S. Giovanni Laterano, la croce di S. Giovanni ha molta analogia colla croce del Guardiagrele, dal che è permesso dedurre che croce e decorazioni sieno del medesimo autore.

Queste somiglianze ci mettono anche nella necessità di ricordare che molti artisti eseguivano nelle loro botteghe lavori con poche modificazioni l'uno dall'altro. E trattandosi di croci, usavano cambiarne alquanto la forma esteriore e la decorazione, ma ristampavano così i getti del crocefisso come i

simboli evangelici, e talora anche qualche ornato. "Essi facevano insomma, come scrive il Venturi a proposito degli orefici Da Porto di Modena, diverse riduzioni di uno stesso modello per farne smercio a buon mercato. „ Diciamo ciò senza l'animo di menomare il merito dell'insigne artista abruzzese, le cui opere superano quelle dei conterranei, e parzialmente si avvicinano ai migliori lavori fiorentini della sua epoca.

Dove egli abbia imparato l'arte, quali sieno stati i suoi maestri è ancora un mistero; secondo alcuni Niccola avrebbe visitato Firenze e veduto le porte di Lorenzo Ghiberti, secondo altri egli sarebbe un prodotto spontaneo del suolo abruzzese, ingentilito dalla genialità del talento, dall'impressione dell'arte classica, e discendente in linea retta dagli artefici di Montecassino.

Tralasciamo di parlare d'altre elegantissime croci del quattrocento, pubblicate in questo e nei fascicoli successivi, e procediamo innanzi.

E noto che dopo i pittori, sono gli orafi gli artisti dei quali Perugia maggiormente si onora. Eglino formarono un'arte sino dal 1256, alla quale non venne mai meno un buon numero di maestri di vaglia. Basterà citare fra tutti quel Lautizio di Meo, al quale il Cellini *portava*, per sua confessione, *una onesta invidia*, tanto

valente nei lavori di toreutica da essere considerato dallo stesso Benvenuto nell'arte sua *unico al mondo*.

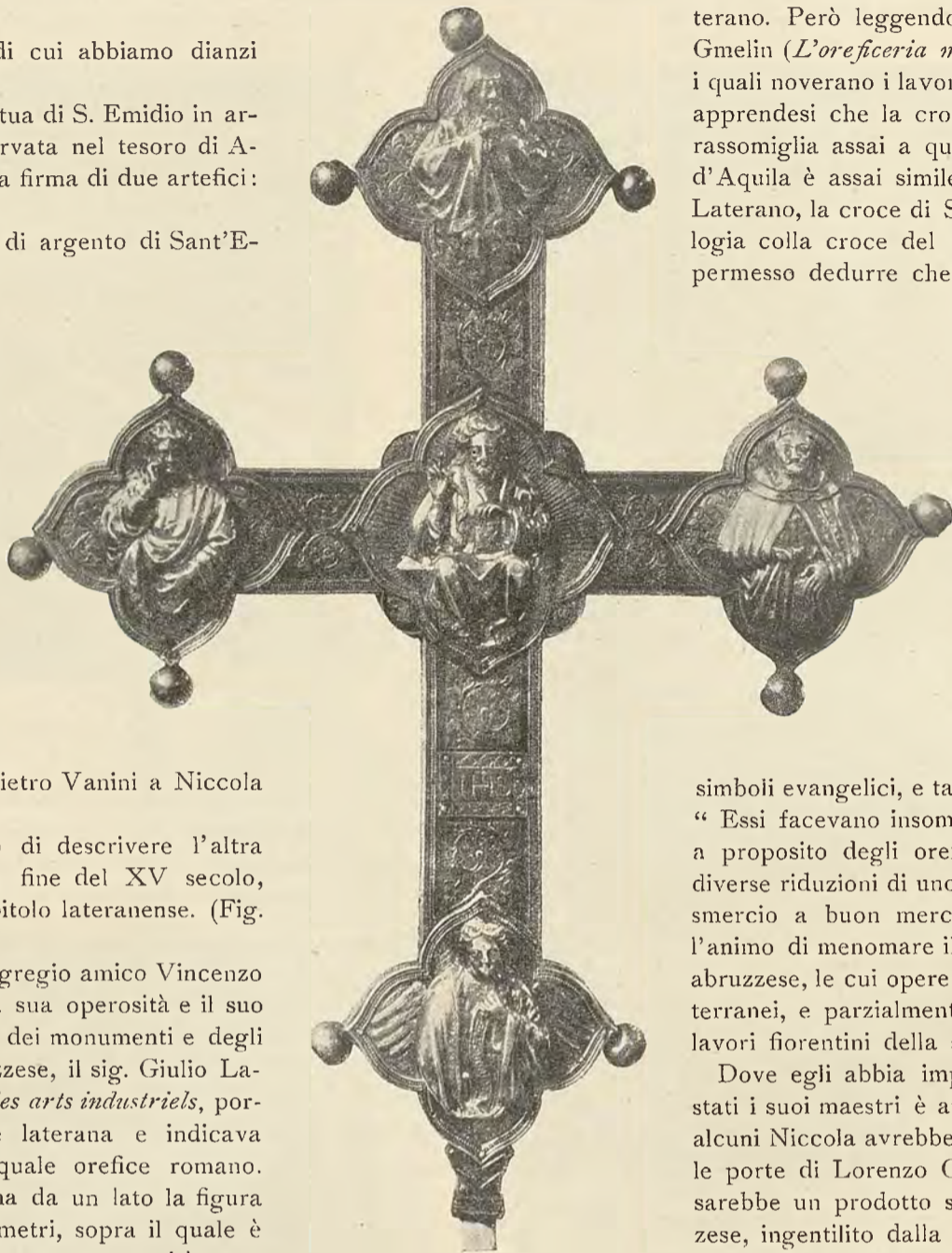


Fig. 156. Croce di Nocera Umbria.



Fig. 157. Altare portatile della cattedrale di Modena.



Ora vari lavori di scuola perugina erano nella mostra orvietana.

Siamo costretti a passare oltre sulle molte croci esposte dalle chiese di Foligno, per fermarci su quella proveniente da Spello, firmata da Pietro Vanni di Perugia. Questa croce capitolare è un monumento di scultura a cesello su lamina d'argento con ornamenti di smalto. (Fig. 146 e 147). Reca in alto ad intiere figure la Vergine incoronata e Gesù in atto di abbracciarla; nella testata a sinistra, Maria in mezza figura; in quella a destra S. Giovanni, e in basso, parimenti in mezza figura, il Battista. Nel centro, fuso in argento e finito a bulino, Gesù crocifisso, e dietro il suo capo, a smalto sulla croce, l'albero della vita, su cui posa il pellicano con ai lati due belli angeli.

Le traverse della croce recano ornati che in parte figurano ancora sopra un fondo azzurro di smalto.

*me fecit sub anno Domini MCCCLXXXVIII.* Al disotto della scritta, spiccava in ismalto la Maddalena ad intiera figura, della quale ora non rimane che il graffito.

In questa opera di oreficeria è pure ammirabile l'alto rilievo delle figure, in parte affatto isolate dal fondo.

Due sono le croci di argento cesellato e smaltato, che appartennero a chiese di Spello.

Quella di Vanni, di cui abbiamo discorso, posseduta già dalla Collegiata di Santa Maria, ed altra, tre quarti della dimensione della prima, esistente nella chiesa di S. Lorenzo.

L'erudito Angelucci, che le ha descritte fino dal 1853, rilevò che in ambedue

gli spazi mistilinei tra le figure, hanno fogliami di stile italo-bizantino, dove bianchi con fondo smaltato turchino, dove smaltati a colori vaghissimi, con fondo di argento bianco.

Lo stile delle figure è puro e attinto dai modelli antichi; ed il Salvatore seminudo nella croce di S. Lorenzo pare imitato dalla mezza figura centrale posta sopra l'antica porta Muzia di Perugia. La croce di Santa Maria ha il suo piede, ove è inserita, con sei esagoni ornati di mezza figure di santi in ismalto.

Ma tutti questi lavori sono eclissati dalla croce di Mongiovino, che conservasi nella Università di Perugia (Tav. 65).

È Mongiovino un santuario presso Panicale, dedicato alla Vergine, cominciato a costruire nel secondo decennio del XVI secolo, con disegno di Maestro Rocco da Vicenza architetto.

Appartiene alla sacrestia di quel tempio una croce scolpita da ambo i lati.

Vedesi nel lato principale Gesù crocifisso, e dietro il suo capo il solito pellicano, che nutre i figli col proprio sangue. Nella estremità superiore Iddio benedicente; ai lati Maria e Giovanni; in basso la Maddalena.

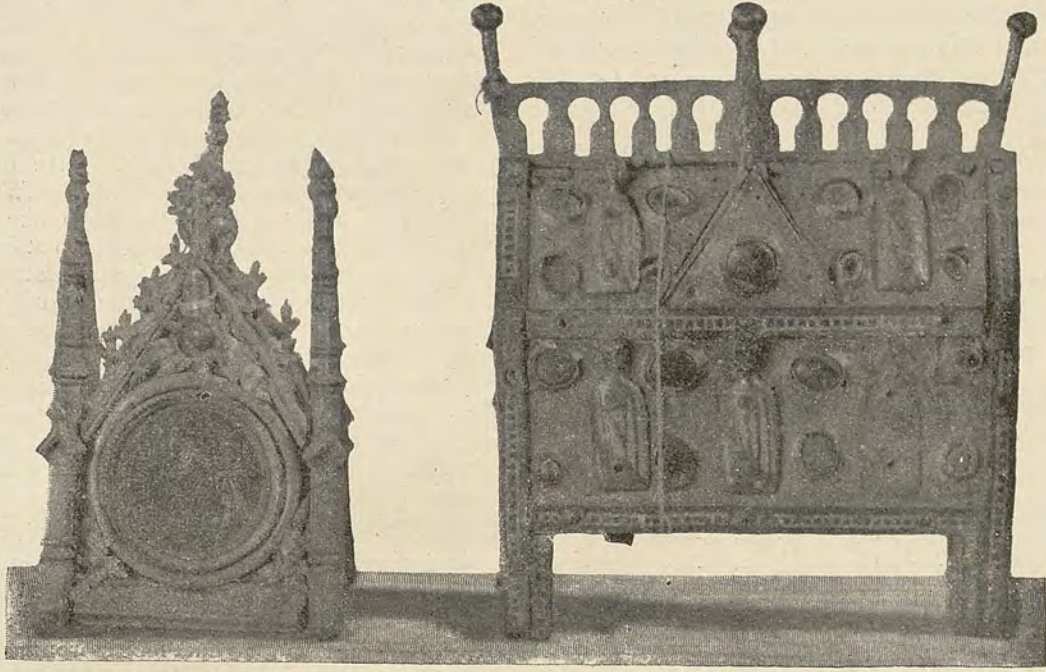


Fig. 158. Cofanetto e reliquiario di Casa Massimo in Roma.



Fig. 159. Calice del Duomo di Pistoia.

Nel rovescio e all'alto, Dio Padre, in mezza figura; a sinistra S. Lorenzo; nel centro Maria in mezza figura con Gesù; a destra Santa Veronica; in basso San Felice. Nel nodo a forma di rombo leggesi: *Tempore egregi decretorum doctoris domini Francisci Mili de Spello prioris dictae Ecclesiae Petrus Vannis de Perusio*



Fig. 160. Calice di Grotte di Castro.





Nel rovescio e al centro, in alto rilievo, armeggia S. Giorgio a cavallo, in atto di uccidere il drago; nelle quattro estremità sono gli evangelisti. Tutte le figure laterali hanno grande aggetto e mostrano oltre due terzi della persona.

La bellezza e il gusto degli ornati, che ammiransi nel tronco della croce, e l'incantevole finezza, grazia ed espressione delle figure, fan credere agli storici dell'Umbria, che quest'opera sia una di quelle meraviglie le quali uscirono dalle mani di Cesarino Roscetto, alunno del Perugino, condiscipolo di Raffaello e autore di pregiate opere di oreficeria, fra cui il famoso tabernacolo del Santo Anello, conservato nella cattedrale di S. Lorenzo a Perugia.

Tanta fu la riputazione di quest'artista anche fuori della patria, che l'Opera del Duomo di una città come Siena, a lui perugino allogava il 6 di maggio del 1513 una figura d'argento del Cristo risorto, facendogli patto di eseguirla a perfezione *secundum famam supradicti magistri Cesarini*.

(Continua)

RAFFAELE ERCULEI.

LVI.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

*Le Gallerie nazionali italiane* (1 luglio 1894 — 1 luglio 1895). *Notizie e Documenti*. Anno II. Roma; per cura del Ministero della Pubblica Istruzione.

A somiglianza degli Annuari tedeschi contiene pregevoli memorie di opere d'arte delle Gallerie italiane; ed è insieme un libro di coltura e di consultazione, dove non mancano studi su oggetti artistico-industriali: bronzi, medaglie, placchette, incisioni ornamentali, e buone riproduzioni eliottipiche. Tra le altre cito la riproduzione di alcuni bronzi del monumento Barbarigo, che trovavasi nella chiesa della Carità a Venezia, quella d'un grazioso motivo ornamentale d'una incisione appartenente al Gabinetto nazionale delle stampe a Roma, e quella d'una incisione del Museo di Prato, la quale è oggetto di controversia fra chi la dice italo-tedesca e chi la ritiene italiana della scuola di fra' Filippo Lippi.

G. A. SARTORIO — *I Marmorari Romani nella chiesa di Westminster Abbey*. — Roma, 1896.

Breve e modesto contributo alla storia delle intarsiature marmoree medievali, che onorano il nome di Pietro de Maria, dei Pietro e Niccola Ranuccio, dei cosiddetti Còsmati ecc.

È noto che un abate inglese, Riccardo di Ware, fece un viaggio a Roma nel 1258; e questo viaggio segna l'origine della importazione delle intarsiature marmoree in Inghilterra: intorno le quali l'autore non dice cose nuove; ma si studia di volgarizzare i monumenti che interessano il suo argomento e che nel suo libro sono riprodotti in piccole incisioni. Parlando del pavimento di Westminster, lavorato dall'artefice *Odericus*, l'autore fa notare giustamente la minutezza del disegno, e dice che è maggiore di quella dei pavimenti italiani consimili, perchè in Inghilterra non sono comuni le pietre dure di grande dimensione ed a Roma sì. Poteva soggiungere il Sartorio, che a Roma i marmorari romani toglievano quasi tutte le loro specchiature da monumenti pagani e cristiani, e che nei cimiteri cristiani fu fatta strage di materiale appunto dai detti marmorari.

J. PASSEPONT — *Étude des Ornements*, volume con 651 incisioni intercalate nel testo e una tavola fuori del testo — Parigi, 1896. Libreria Rouam. G. d'Hostigüe direttore.

A coloro che veggono e leggono la *Revue des Arts Décoratifs* questi studi sugli ornamenti, che il Passepont ha oggi riunito in volume, non sono nuovi. Egli compose il suo lavoro con una serie di monografie, nelle quali espose la storia e l'uso di vari elementi ornamentali, come il delfino, le teste di toro, le greche, i festoni ecc., in modo geniale e senza l'idea di arricchire la letteratura nostra d'un lavoro scientifico. Per questo sarebbe ingiusto rimproverare qualche omissione all'autore, come quella, un po' grave, del delfino nella decorazione etrusca. Ma, ripeto, si tratta d'un libro di volgarizzazione; il quale contiene, in complesso, le nozioni più utili sugli elementi ornamentali di cui tratta. Per questo lo si raccomanda alle scuole e agli artisti industriali, anche a motivo delle numerose incisioni che ne fioriscono il testo.

Un libro sul genere di quello del Passepont fu promesso nella stessa *Revue*, vari anni sono, da M. Maindron; ma, se ben ricordo, questo doveva limitarsi agli animali nell'arte decorativa; e alcuni studi simili furono stampati un paio d'anni fa dal prof. Goodyear nell'*Architectural Record* di Nuova York.

M. GERLACH. — *Kronen-Atlas originalgetreue Abbildungen sämtlicher Kronen der Erde in 151 Holzschnitten*. Vienna 1877.

Ecco un atlante di corone, riprodotte esattamente, dice il titolo "da tutte le corone della terra", con 151 incisioni in legno. Non sembri strano che ne sia parlato qui. Dovendo ornare de' mobili, de' camini, de' gioielli con una corona, è facile trovarsi imbarazzati per comporla bene, col dovuto rispetto alle immutate leggi dell'araldica; tanto più se si tratta di una corona relativa a gradi nobiliari dell'estero. Or questo atlante, che, secondo l'affermazione del compilatore, venne ordinato su sicure indicazioni e colla "benevola cooperazione d'alti funzionari e di eminenti araldisti e artisti", forma un libro che non dovrebbe mancare nella biblioteca d'una scuola o d'uno stabilimento d'arte applicata.

Le tavole compongono la parte sostanziale del volume, il quale ha una prefazione che contiene le ragioni dell'opera e alcune indicazioni di scienza araldica; ed è seguita dalla spiegazione delle tavole. Ogni tavola quindi viene illustrata da un paragrafo di commento, cominciando dalla prima, che riguarda l'Allemagna e l'Austria, e via via traverso la Francia, l'Italia, l'Inghilterra, la Svezia e Norvegia, il Belgio con i Paesi Bassi, la Russia, la Spagna e il Portogallo, fino alla tavola contenente le corone sacerdotali. Le corone sono disegnate in piccolo con diligenza; e l'originale tedesco ha una traduzione francese fatta da F. Salles.

*Acqueforti dei Tiepolo con prefazione di Pompeo Molmenti*. — Ferd. Ongania, Venezia, 1896.

In occasione del secondo centenario dalla nascita di Giobattista Tiepolo, l'Ongania fece riprodurre le acqueforti del sommo artefice e dei suoi figli Domenico e Lorenzo. I soggetti facsimilati sono 165, e sono pale da altare "scherzi di fantasia", come li chiama il gran Tiepolo: un complesso curioso ed interessante, sia per i decoratori, sia per gli amatori delle cose d'arte.

ARSÈNE ALESSANDRO. — *Histoire de l'Art décoratif du XVI siècle à nos jours* — Parigi, 1891.

Volume, volumone anzi, che viene presentato da una prefazione di R. Marx, ricco di disegni in bianco e nero e di alcune tavole in cromo; ma fatto in parte di vecchi *clichés* e di tavole che hanno servito ad altre opere: una vera e propria compilazione messa giù alla brava, senza cura di purificare ad alcuna sorgente le notizie esposte nelle ampie pagine, che l'autore, uomo d'ingegno al certo, ha scritto con molta sveltezza e poca pazienza. Ma nella storia un po' di pazienza ci vuole, se si vogliono evitare gli svarioni, i quali non si scansano tutti nemmeno a proporsi di essere diligenti e prudenti.

L. OTTIN. — *Le Vitrail, son histoire, ses manifestations diverses à travers les âges et les peuples*. — Parigi, 1896.

L'Ottin, che è un pittore su vetro, pubblicò qualche tempo fa una memoria su l'arte che egli tratta, direbbero i Francesi "en maître"; oggi narra in lungo e in largo le vicende dell'arte sua e i processi che seguono i pittori per ottenere gli splendidi effetti de' vetri coloriti; e orna di disegni intercalati e di tavole eliottipiche e in colori un'opera la quale si presenta in guisa da essere raccomandata. Essa va corredata d'un dizionario dei pittori su vetro, francesi e stranieri, e della indicazione delle finestre più belle di molti monumenti pubblici.

A. M.

LVII.

## NOTIZIE

IL "RUSKINISMO". — In uno dei numeri precedenti accennammo il fenomeno dell'inglesismo, che tende ad invadere il gusto dell'arte decorativa di ogni paese; questo fenomeno o questa moda, che dir si voglia, ha per base il cosiddetto *ruskinismo*, il quale sta per diventare quello che è stato ed è ancora lo schopenaurismo, il wagnerismo, il tolstoismo e l'ibsenismo. Ciò equivale a dire che il *ruskinismo* rappresenta il gusto di un uomo di grande merito, il quale ha una estetica sua propria, ed ha la facoltà di persuadere e di attirare alle sue idee le masse.

Difatti John Ruskin, innamorato dell'Italia e soprattutto di Venezia, è molti anni che lavora per raffinare il gusto degli Inglesi; e siccome oltre all'ingegno egli ha denaro, ha potuto mettere a contribuzione della sua meritoria impresa le sue ricchezze, sì che ha formato un museo a suo modo (il *Ruskin Museum*) ed una Libreria Ruskiniana, destinata alla propaganda delle sue idee; ha pure occupato gratuitamente la cattedra d'estetica ad Oxford, dopo avere insegnato l'arte ornamentale in una scuola serale. Perciò a poco alla volta ha potuto imporsi colle sue idee artistico-filosofiche, non solo all'Inghilterra, ma all'Europa, e perfino all'America. Innamorato dell'antichità, è peraltro un tradizionalista *sui generis*, e la sua insegna artistica sta in questa parola: *bo-day!* (oggi).

Egli odia pertanto l'utilitarismo, soprattutto se offende le ragioni della bellezza; e in un'opera d'arte, piucchè la storia, cerca il bello in favore del quale ha sempre combattuto. Oggi intanto il Ruskin raccoglie i frutti de' suoi studi ed ha rinnovato la educazione estetica inglese, tendendo ad invadere il gusto, come dicevo, d'ogni altro paese.



# ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LVIII.

## L'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA IN ORVIETO

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

— Tav. da 67 a 72. Dett. da 44 a 48. Fig. da 161 a 177. —



V.  
In una vetrina di onore il comitato orvietano aveva collocato una grande croce e due candelieri d'argento dorato, provenienti dal tesoro della Basilica Vaticana (Figure 149 e 152). Queste tre ammirabili opere d'oreficeria sacra del XVI secolo, furono talvolta attribuite al

Cellini, tal'altra al Buonarroti.

Anche in un libro giustamente apprezzato, *Der Cicerone*, riveduto da Ch. Bode, mantensi, senza approvarla nè combatterla, l'attribuzione arbitraria.

Accurate indagini fatte fare dal sig. Eugenio Plon, prima di licenziare alle stampe il suo libro: *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, misero in evidenza nel basso della croce la firma di Antonio Gentile da Faenza.

Inoltre in una stampa assai rara che possiede la biblioteca nazionale di Parigi, questo medesimo artefice ha riprodotto l'opera sua, segnando a destra l'incisione con queste parole: *Antonius Gentilis Faentinus aurifex inventor sculpsit anno sue aetatis LI.*

Non contento di ciò, l'artista ha dato con molta precisione e chiarezza, benchè in forma poco corretta, interessanti ragguagli sulla storia della sua opera, inscrivendo nel basso della incisione la seguente leggenda: "Questo è il disegno della ricchissima croce di argento nella quale sono di quattr'ouati del posamento e i tondi delle teste della croce sono di cristallo intagliati e di lapis lazaro dell'istessa grandezza a punto che è l'opera con dui candelieri

"simili, la quale dono a l'altare di S. Pietro di Roma l' Ill.mo S. Card. Farnese di felice me. in vita sua nell'anno 1582.,"

Leopoldo Cicognara, parlando del Gentile, non dimentica di far menzione dell'importante lavoro che a lui aveva confidato il cardinale Alessandro Farnese, il quale, durante il pontificato di Gregorio XIII eletto alla dignità di arciprete della Basilica Vaticana, costituì una cospicua dote all'altare del Volto Santo e offrì alla chiesa questa croce con due candelieri, che, secondo alcuni storici, fu da lui pagata la bella somma di 14000 scudi.

Ecco le parole del Cicognara: "Quell'Antonio da Faenza famoso pei lavori di oreficeria, fatti per tante chiese e tanti principi, autore d'una ricchissima croce d'argento e di due candelieri donati alla Basilica Vaticana da Alessandro Farnese, modellatore celebrato di una quantità di invenzioni capricciose per torcieri, fontane e simili altre cose... etc."

Anche il sig. Barbier de Montaut non ha mancato di nominare questo artefice, illustrando nella *Revue du monde chatolique* i tre cimeli di cui ci occupiamo, allorchè furono esposti nella mostra cattolica del 1870.

Il compianto Bertolotti, compulsando gli archivi romani, trovò che maestro Gentile, orefice in Via Giulia, fu un artista che seguì le orme di Benvenuto Cellini ed ebbe relazioni con tutti i più importanti maestri del suo tempo, dalla metà del sec. XVI ai primordi del XVII. Infatti lo si incontra la prima volta in un rogito del 2 gennaio 1554, nel quale maestro Savino, orefice viterbese, congiungesi in ma-

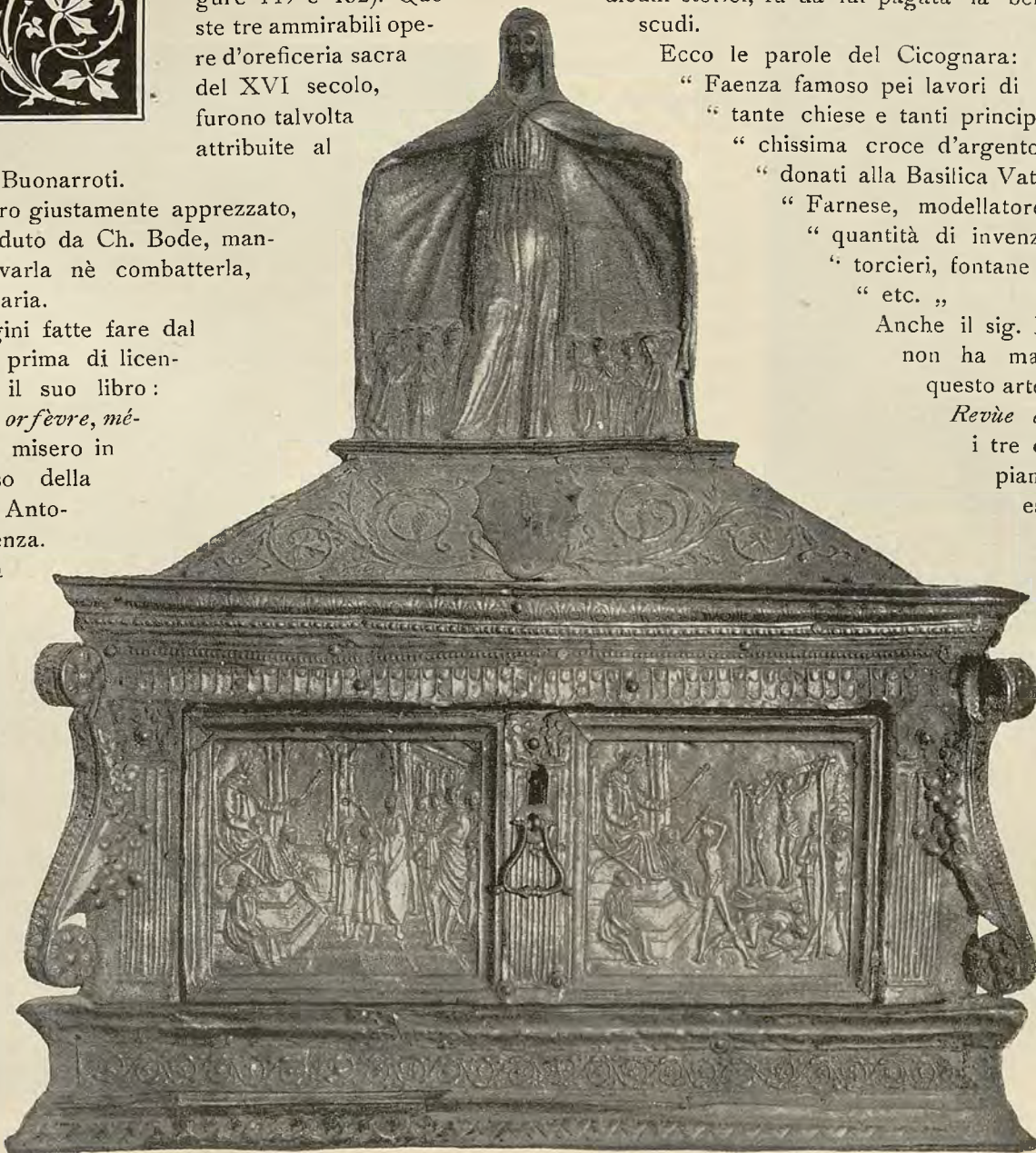


Fig. 161. Cofano della cattedrale di Arezzo.

trimonio con Altobella Celio.

Nel luglio 1569 deponava di trovarsi da venti anni a Roma e di aver bottega in via del Pellegrino.

Ai 17 maggio 1578 riceveva dalla tesoreria pontificia scudi 48 baiocchi 30 " per il costo di un reliquiario de argento del





peso di libbre 2 con li cristalli e fattura consegnato a P. Pietro Forseca della compagnia di Gesù „.

Ai 19 luglio 1584 era nominato saggiatore nella Zecca di Roma. Confermato in ufficio il 22 febbraio 1600 rassegnava nel seguente anno la carica, nella quale ai 10 gennaio 1602, gli succedeva il figlio Pietro.

Nella patente di saggiatore della Zecca si notano nel Gentile:

*artis peritia, vite ac morum honestas, aliaque laudabilia probitatis et virtutum merita.*

Egli è sovente chiamato a rivedere ed approvare conti per lavori di fusione e di marmo assai importanti, eseguiti per S. Giovanni in Laterano, per S. Pietro, per Castel Sant'Angelo; e in data 22 ottobre 1607 insieme con Curzio Vanni stima per 1500 scudi di moneta di Giulio X, un reliquiario di argento in forma di culla, lavorato da Carlo Minotto per ordine del re di Spagna e donato alla Basilica laterana per devozione del presepe di N. S.

Il sig. Plon dichiara che per un eccesso di zelo nella ricerca della verità non ha mancato di confrontare la stampa del Gentile col lavoro da lui segnato, ed

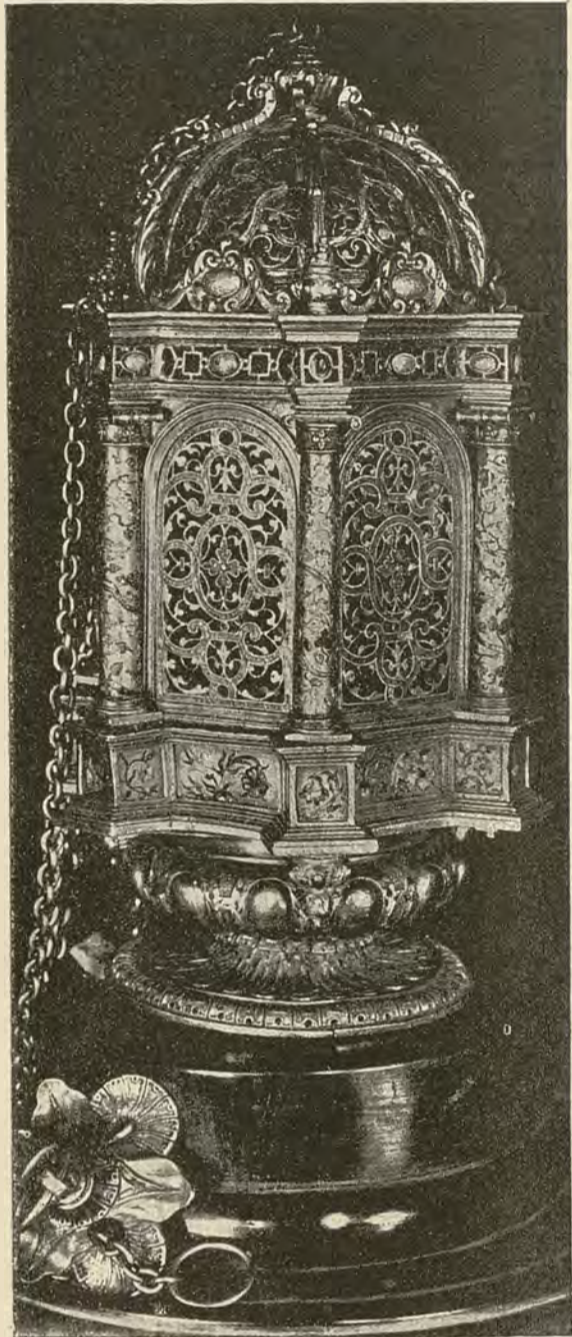


Fig. 162. Turibolo del Duomo di Orvieto.

ha potuto costatarne la perfetta identità; solamente nel basso della croce trovasi un gruppo di quattro angeli che si tengono per mano, mentre nella incisione sostengono la croce colle ali spiegate in aria. Così anche veggonsi nella incisione del Gentile alcuni piccoli angeli al di sotto delle nicchie degli apostoli, nonchè qualche festone al di sotto delle figure che sostengono la base; ma questi dettagli facili a distaccarsi dall'oggetto, debbono essersi, nel tempo, smarriti per accidente o per altro motivo.

Fu sotto il pontificato di Urbano VIII che il cav. Bernini modificò il lavoro del Gentile, allargando le aste della croce e sostituendo ai gigli farnesiani le api barberine.

Fece inoltre per ordine del cardinale Francesco, nipote del papa, altri quattro candelieri, che figurano nella cappella Vaticana insieme con tre opere del Gentile, alle quali il Bernini si ispirò completamente.

Nel XVI secolo la liturgia non ammetteva ancora negli altari che una croce e due candelieri; e questa è la ragione per la quale il dono meraviglioso del cardinale Farnese limitavasi a codesti tre oggetti degni dell'altare papale, che ornavasene nelle feste di Natale, di Pasqua e di S. Pietro.

Ma quando più tardi il cerimoniale riformato dai vescovi ne prescrisse un numero più grande, fu necessario completare il fornimento; del che, come dissi, venne incaricato l'architetto favorito di Urbano VIII.

I medaglioni di cristallo di rocca collocati alle quattro estremità della croce rappresentano: Gesù condotto innanzi a Pilato; la incoronazione di spine; Gesù pendente dalla croce; la resurrezione. Nel nodo sono i quattro evangelisti collocati entro nicchie fiancheggiate da colonne joniche; entro le prime veggonsi piccoli angeli; al di sopra delle seconde quattro figure di uomini sostengono la parte superiore. Fra i piedi, formati da branche di leone, lo scudo coi fiordalisi Farnesiani era sormontato dal cappello del cardinale Alessandro.

L'armatura interna destinata a sostenere questa grande e bella opera è in ferro, la parte esterna è di argento dorato.

Quanto ai due candelieri di costruzione simile, pressochè identici alla croce, decorati nello stesso stile, sono evidentemente quelli dei quali parla Gentile nella leggenda della sua incisione, e tali e quali furono donati alla basilica dal suo arciprete.

Tre figure addossate, fiancheggiate da piccoli fanciulli, sorreggono il lampadino a baccelli ornati di fiori.

Nel nodo siedono, entro nicchie, sibille e profeti, e l'insieme della costruzione è egualmente sostenuto da figure d'uomini di stile Michelangiolesco e che ci ricordano quelle della fontana di Giacomo della Porta in piazza delle Tartarughe a Roma. Fra

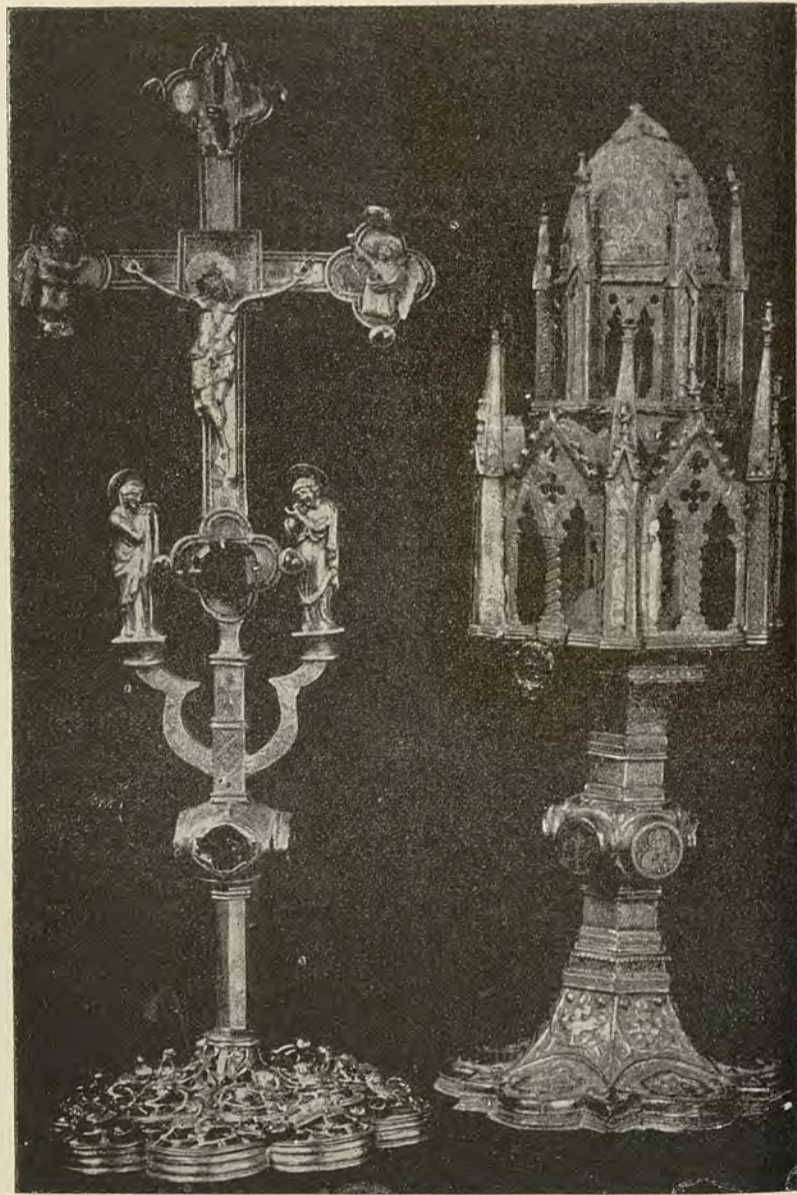


Fig. 163. Croce della cattedrale di Pistoia e reliquiario.

le figure stanno incastonati dei medaglioni in cristallo di rocca, rappresentanti l'ultima cena e altri soggetti della vita di Gesù.

Questi medaglioni sono moderni e recano la firma della signora Anna Hamerani. Come quei della croce, stanno applicati sopra lastre di argento.

Certamente, non volendo contraddire alla parola di Gentile,



che nella incisione della biblioteca nazionale di Parigi si qualifica *aurifex inventor*, siamo disposti a dargli merito anche del disegno dell'opera sua; ma a titolo di curiosità ricordiamo come Gentile nel 1609, in una causa per furto di statue dello scultore Guglielmo della Porta, da non confondersi con Jacopo autore della fontana delle Tartarughe testè accennata, dichiarasse di aver avuto, 25 anni prima, da Fidia figlio di Guglielmo alcuni modelli sui quali fece un getto in argento figurante la discesa dalla croce, e che vendette per 200 e più scudi a monsignor Centurione, ed aggiungesse avere in bottega "molti gessi et molte forme di molti valenti uomini et di Michelangiolo e di altri che saria lungo a raccontare „



Fig. 164. Incensiere di Cava dei Tirreni.

## VI.

La mostra d'Orvieto — è facile immaginarlo — era ricchissima di calici di ogni epoca, di ogni materia, di ogni fattura. Naturalmente non si poterono tutti ritrarre in fotografia.

Tra questi lo scifo o calice ministeriale con patena d'argento dorato, lavorato a smalto e cesellato, ch'è riprodotto nella Tavola 66, reca sotto la coppa la leggenda: *Hoc opus fecit fieri Dñus Nicolaus Masii canonicus ver.* Apparteneva in origine alla badia di Casamari, ed ora è posseduto dalla cattedrale di Veroli.

È questo uno di quei calici nei quali si consacrava il vino da essere distribuito ai fedeli, allorchè somministravasi la comunione, sotto le due specie di vino e di pane.

Merita di subito essere ricordato il calice esposto dall'abbazia di Grottaferrata, donato a quel monastero dal cardinal Bessarione alla metà del XV secolo.

È d'argento dorato con grande piede a stella. Il piede, il nodo e il collo della coppa sono adorni di immagini sacre a graffito, delle quali alcune ricoperte di sottilissimo strato di smalto traslucido. Vuolsi che quest'opera di oreficeria, la quale ha tutti i caratteri della manifattura greca, sia stata eseguita a Costanti-

nopoli. Fra le nobili decorazioni e lo stemma del cardinale sono iscritti i nomi e i titoli del Bessarione. La patena anche in argento ha un diametro di 0,25, così spaziosa forse perchè il cardinale, usando il rito greco, doveva servirsene per consacrare la grande oblata del pane fermentato.



Fig. 165. Lavabo del Museo Falcioni a Viterbo.

Un calice d'oro con piede e nodo ottagonoo, lavorato a sbalzo, a filigrane, a pietre preziose, sembra un'opera veneziana della più bella maniera. Fu trovato nel 1840 nella tomba di santo Attone vescovo di Pistoia, insieme con una croce a figure. Interessanti i due calici di Nocera Umbra — il primo dei quali



Fig. 166. Candeliere dei Padri della Resurrezione in Roma.

reca nel nodo la leggenda *Ducius Donati et Soti fecierunt mc.* L'altro ha un nodo monumentale con figure. Nel piede mostra la tiara e lo stemma dei Medici, donde gli venne il titolo di calice di Leone X.

L'oreficeria perugina era rappresentata da due calici preziosi. Del primo d'argento dorato, avente nel piede otto smalti isto-





riati, in uno dei quali il Crocefisso colla Vergine e S. Giovanni, si ha memoria che abbia appartenuto a Benedetto XI dell'ordine dei predicatori. La patena si smarrì, e vi è ricordo che vi

È indicato come ciborio di metallo dorato e smaltato dell'XI secolo, il monumentino esposto dalla S. Casa di Loreto, costruito in forma di trono, su cui sta seduta la Vergine col Bambino



Fig. 167. Secchiello di Acquapendente.

figurasse in ismalto l'ascensione di Cristo al cielo. Fu rinnovata di poi, secondo il Guardabassi, adattandovi nel centro un niello del XVI secolo, con il trasporto di Cristo alla tomba, lavoro di qualche pregio.

L'altro è un calice grande di argento dorato, tutto dal piede alla coppa adorno di intagli e di smalti. Sotto il nodo gira l'iscrizione: *Chatalutius Petri de Tuderto me fecit.*

La patena è anch'essa preziosa per altri smalti, il maggiore dei quali, posto nel mezzo, presenta la circuncisione di Cristo. Di questo orefice di Todi si sa solamente che aveva bottega in Perugia, e i M. S. P. acquistarono da lui ai 13 ottobre 1396 un busto vescovile, per raccogliere alcune reliquie di Sant'Ercolano scoperte in Antignolla. Ambedue i calici provengono dalla Chiesa di S. Domenico e furono esposti dal Museo dell'Università di Perugia.

#### VII.

Passiamo ora ai reliquiari, ostensori e tabernacoli, scegliendo fra essi i più artistici e i più preziosi.

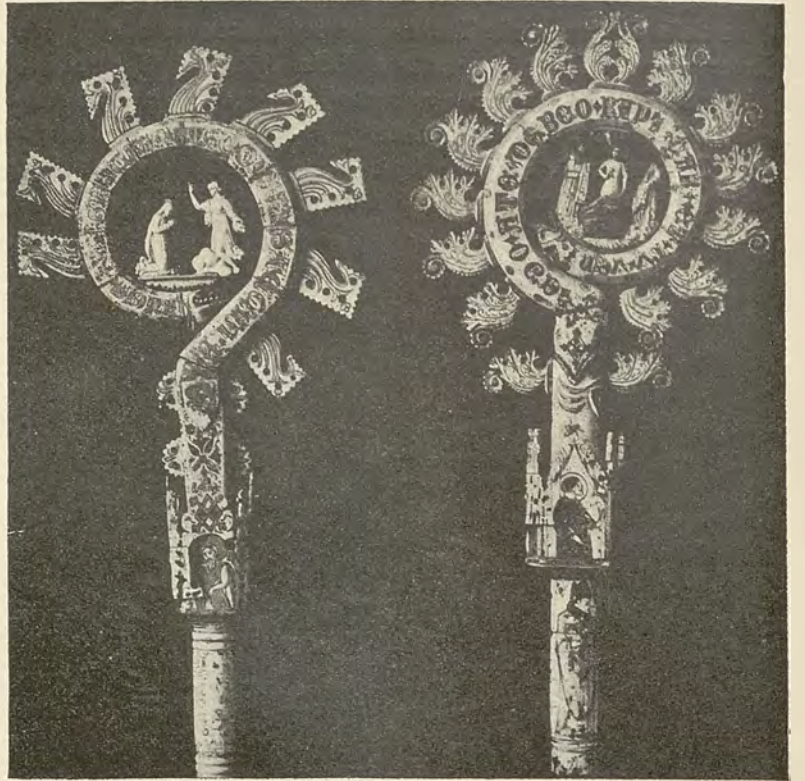


Fig. 168. Pastorali del Duomo di Siena.

(Fig. 150): una composizione ingenua, che fa fede dell'infanzia dell'arte. Lo sportello del ciborio, smaltato anch'esso, è di altro tempo.

Da questo modestissimo gruppo al reliquiario di S. Savino, che presentiamo riprodotto nella Tavola 62, corrono vari secoli di

distanza. Di quest'ultimo si occuparono moltissimi scrittori d'arte e specialmente il chiarissimo Fumi nel suo *Duomo di Orvieto*. L'elegantissimo reliquiario è in forma di edificio archiacuto. Lo s'intitola da S. Savino vescovo, perchè, secondo autentiche memorie, era destinato a conservarne il capo.

Il tabernacolo è di ottone dorato. Lo decorano ad intervalli piastre di argento, lavorate a piccole figure od ornati, e coperte di smalti traslucidi. Misura 96 cm. di altezza e 38 di larghezza alla base, la quale è portata da uno zoccolo esagono, sostenuto da sei leoni, posti in ciascun angolo. Si ergono sopra di essa sei colonnine con piedistallo egualmente esagono, e poi archi ogivali, cuspidi acute, pinnacolini, gugliette, contraffortini, cani a maniera

di docce, fioroni, foglie arrampicanti, intrecci, finestrelle d'ogni forma, e in cima una figura d'angelo.

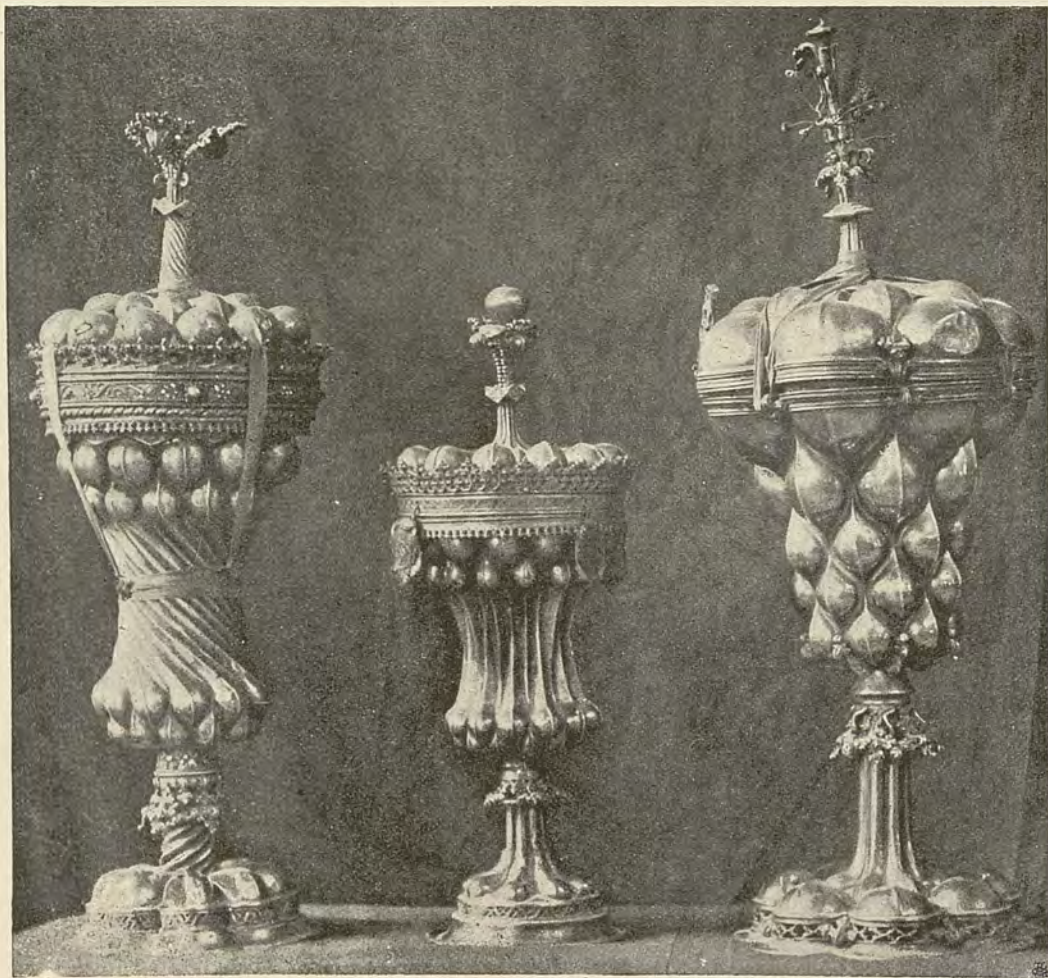


Fig. 169. Pissidi del Duomo di Rieti.



Ripiegasi da basso una callotta dodecagona, con rose a trafori, sulla quale l'artista ha collocato la statuetta della Vergine,

Di esso ci occuperemo in un separato articolo. Qui vogliamo ricordare come il sig. Fumi esprima opinione che nel



Fig. 170. Dittico della cattedrale d'Aosta.

velata il capo, coperta di veste e manto a semplice partito di pieghe. La divina donna colla destra sostiene un lembo del manto: col braccio sinistro sorregge il figliuolo, che in leggiadra movenza sorride alla madre e colla manina le carezza il viso.

La vaghissima statua del santo in abito pontificale è posta nell'interno del tempio superiore, dalla cui sommità spicca la sveltissima guglia esaedra.

All'intorno del basamento dell'intero tabernacolo sono disposte sei piccole targhe di argento, ed alcune altre nel punto in cui ha principio la callotta. Mirabili incisioni, ricoperte da smalto traslucido, rappresentano vari episodi della vita di San Savino.

Nei piedistalli delle colonnette ricorrono graziosi rabeschi e sono incise belle testine di angioletti. In basso leggesi l'iscrizione: *Ugholinus de Vieri et Viva de Senis fecierunt istum (sic) tabernaculum.*

Non senza ragione ci siamo indugiati sopra il tabernacolo di San Savino. Vuole la tradizione che questo saggio, invogliasse gli orvietani a far eseguire da Ugolino di Vieri il reliquiario del SS. Corporale, conservato nel duomo, che può considerarsi come la più insigne opera d'oreficeria sacra del XV secolo.



Fig. 171. Dittico di Casa Barberini in Roma.

modo istesso con cui il disegno del tabernacolo del Corporale richiama all'evidenza la famosa facciata del Duomo di Orvieto, scintillante per composizioni a mosaico su fondi d'oro, così il disegno del reliquiario di S. Savino sia assai più corrispondente a molte parti dell'originale disegno della medesima. Ciò fa supporre che l'architetto della basilica orvietana, Lorenzo Mantani, abbia potuto disegnare i due reliquiari.

Comunque, avvisa il Fumi, "se si dovessero eseguire le torri del Duomo con sentimento più proprio, si dovrebbero condurre su questo reliquiario che le compendia e le interpreta, come vero

modello di torre ogiva del più gentile trecento, leggera, vaporosa, mistica, quale un inno della lirica di S. Tommaso „

Non è questa l'unica volta che il nome, rimasto celebre, di Ugolino de' Vieri, sia associato a quello di Viva; chè in un inventario della sacrestia di S. Domenico di Perugia del secolo XV, è notato un calice di argento dorato, avente nel centro l'Annunziata, con piede ornato di smalto e l'iscrizione: *Iste calix fecit (sic) Ugholinus et Viva de Senis.*

Viva di Lando deve anch'egli essere considerato quale grande orefice, se Ugolino non isdegnava di firmare insieme con lui tabernacoli e calici.

Questi ebbe due figli orafi: Paolo e Vannuccio. Del primo non si conoscono opere; il secondo ha lasciato il suo nome in una discreta croce astata di lamina d'argento, esposta in Orvieto dalla cattedrale di Orte. Nella parte posteriore reca la leggenda: † *Vannuccius. Vive. de. Senis. me. fecit. ano. Dni. MCCCLII.*

Gentile monumento di architettura archiacuta era anche il tabernacolo di Santa Giuliana, esposto dalla Università di Pe-



Fig. 172. Cofano di Volterra.





rugia. Delle meravigliose opere degli orafi perugini abbiamo fatto cenno più indietro; qui ci limiteremo a dire che il reliquiario di Santa Giuliana è di pianta esagona, eseguito in rame dorato, con smalti e figurine di rilievo. Pregevole per la svel-



Fig. 173. Velo da calice di Casa Chigi in Siena.

tezza della massa, che in origine, se deve credersi all'Angelucci, era giudiziosamente terminata da una cuspide anch'essa esagona, questo reliquiario si ebbe nei tempi moderni irragio-



Fig. 174. Parte di Omoforion dell'abbazia di Grottaferrata.

nevoli aggiunte, per opera dell'orafo Martelli e del pittore di decorazione Benvenuti, ambedue di Perugia: aggiunte che, per quanto presentino bel disegno insieme a squisita e ricercata esecuzione, hanno nondimeno alterato la leggiadria del primitivo concetto.

Presentiamo quindi, insieme con altri reliquiari, quello di Molfetta (Tav. 64). Superiore ai precedenti è il grande ostensorio (Tav. 62) recante nel colonnino sotto il nodo: *Hoc tabernaculum corporis XPS fieri fecit D. Petrus de Scaleria Episcopus B. (Bovini) p. (per) manus magistri Petri Vanini Exculi de Marchia 1452.* Rinunciamo all'impresa di farne una descrizione; noteremo solamente che nelle sei colonnine tortili, sorreggenti la cupola, le basi non sono altro che i capitelli rovesciati.

Questo ghiribizzo ripetuto nel reliquiario di Osimo, ed altri caratteri di composizione e di tecnica, han fatto ritenere anche quest'ultimo ostensorio opera anonima dell'illustre orafo ascolano.

Vogliamo da ultimo accennare ad un mediocre reliquiario in

forma di tabernacolo, esposto dalla eccellentissima Casa Massimo, nel quale sta scritto: *Nicola de Rapallo ✠ Paulus de Selmona me fecit.* Lavoro attribuito al secolo XIV.

## VII.

Antico è nella chiesa il costume di porgere al bacio dei fedeli sacre immagini, rappresentate in piccole ancone, alle quali suol darsi il nome di *Paci*.

La più ricca, la più deliziosa, la più pregevole per arte, fra le *Paci* esposte in Orvieto, deve considerarsi quella inviata dal duomo di Arezzo. Incorniciata da perle e da gemme, ha nel centro mezze figure rilegate a smalto bianco. Da un lato la pietà del Cristo, dall'altro la pietà della Vergine, ambedue sorretti da un angelo (Fig. 151). Un nimbo d'oro con piccole iscrizioni, circonda il capo dei sacri personaggi. Quest'opera è per taluni di fattura fiamminga; noi inchiniamo all'opinione del sig. Labarte, che la ritiene italiana.

Il prezioso monumento è noto col nome di Pace di Pio II.

Il sig. Fumi ha estratto dagli archivi di Siena un documento in data 17 Marzo 1464, in cui leggesi: "La Santità di Pio II essendo in Siena donò ad essa sagristia (del Duomo) una Pace, la quale si afferma valere fiorini 800, dicendo: Noi vi lasciamo la pace, fate che alla nostra ritornata ce la ritroviamo ...

I Senesi la donarono agli Aretini, per aiuti da essi ricevuti durante l'occupazione francese del 1796.

Una speciale menzione merita inoltre la Pace di Iacopo da Porto, proveniente da Modena (Fig. 153).

Della famiglia da Porto, orefici modenesi, ha tenuto proposito, coll'usata competenza, nell'*Archivio storico italiano* il ch. A. Venturi, il quale così descrisse la Pace esposta in Orvieto: «La Pace niellata è in foggia di anconetta terminata ad angolo acuto, ma tale non era propriamente l'antica sua forma, perchè in età molto prossima a noi essa fu rifatta insieme colla cornice, onde il niello del Redentore, che si vede nel mezzo, è



Fig. 175. Pianeta del Duomo di Orvieto.

il solo avanzo della Pace antica. Il Cristo nimbo è ritto sul sarcofago ed è veduto più che metà del corpo: dietro a lui si vede la parte superiore della croce.

Il niello dimostra molta inesperienza della prospettiva, poichè le linee del sarcofago corrono in senso diverso delle linee del



corpo della figura. I tratti sono incrociati talora in modo da formare una macchia più che un'ombra, e qua e là vedonsi tracce di corrosione dell'argento, qualche tratto incavato rimasto vuoto di niello, i contorni non ben nitidi e la figura del Redentore al-

quanto scorretta nel disegno. L'iscrizione, che si legge nel rovescio della Pace, copiata forse scorrettamente da altra più antica, è questa: *S. Geminiani D. Mutina Iacobus Portu. mut. fecit 1486.*



Fig. 176. Stoffa di Paliotto, del Municipio di Spoleto. (Vedi cromolitografia Tav. 67).

Ricordiamo ancora la Pace di Clemente VII, appartenente alla cappella Sistina ed esposta nella vetrina pontificia; e finalmente la Pace smaltata di casa Chigi (Tav. 61).

Costituiva una delle più simpatiche attrattive della mostra di Orvieto la vetrina nella quale il principe Chigi, traendolo dalla cappella della Madonna del Voto in Siena, della quale è patrono, aveva esposto un ricchissimo fornimento di cristallo di rocca, legato in argento dorato, cesellato e smaltato: una croce, due candelieri, un reliquiario, un calice con patena, una pila per acqua santa con aspersorio, un purificatoio, una Pace, due ampolline (Fig. 154 e 155).

La bellezza del lavoro e le tradizioni della famiglia espositrice, incoraggiarono alcuni ad attribuire la paternità di tutti quegli oggetti preziosissimi a Benvenuto Cellini. Si ricordò che

l'insigne artefice fiorentino, andato a disegnare nella casa di Agostino Chigi, quella che oggi denominasi la Farnesina, vi eseguì un giglio in diamanti, per madonna Porzia moglie a Gismondo Chigi, fratello di Agostino, e se ne trasse la conseguenza che anche questi lavori dovessero essere di Benvenuto. In fatto di attribuzioni noi abbiamo abitudine di procedere con molta cautela.

Il Plon, che ha accuratamente esaminato le moltissime opere ascritte al grande orefice del cinquecento, non fa memoria di questo squisito gruppo posseduto dal Chigi. Noi non osiamo entrare giudici nella questione. Affermiamo però che, se il sontuoso fornimento non è del Cellini, è indubbiamente opera di un suo imitatore di altissimo merito.

Lo stesso dicasi del calice di cristallo di rocca legato con metalli preziosi finamente smaltati e accompagnato da patena



Fig. 177. Arazzo per Paliotto del parato di Clemente VIII. Vetrina Pontificia.

egualmente smaltata, esposto nella vetrina pontificia. Anche questo è attribuito al Cellini, ma anche di questo tace il signor Plon, che ha consacrato anni e studi a ricercare e confrontare le opere di Benvenuto.

La tirannia dello spazio ci obbliga a sospendere a questo punto ogni altra indagine intorno a molte opere di oreficeria esposte nella mostra orvietana, le quali verranno riprodotte un po' alla volta nei successivi numeri dell'*Arte Italiana*.

#### IX.

Fra i lavori di avorio della esposizione eucaristica merita onorato ricordo il dittico di Anicio Probo, che fu console nel-

l'anno 406. Il prezioso cimelio, che conservasi nella cattedrale di Aosta fu già segnalato agli studiosi dal De Lasteyrie e pubblicato dall'abate Gazzera.

Nei due sportelli del dittico vedesi la figura dell'imperatore Onorio in abbigliamento militare. In quello di destra egli appoggiasi sullo scudo, in quello di sinistra è rappresentato in atto di sostenere colla destra una insegna, colla sinistra un globo sormontato dalla vittoria. Al di sopra del capo dell'imperatore leggesi il motto: *Domino Honorio semper augustus*, ai piedi: *Probus famulus vir clarissimus consul ordinarius* (Fig. 170).

Ricordiamo quindi l'insigne teca di Bobbio con una bellissima rappresentazione di Orfeo che incanta gli animali; la teca di





Pesaro, altro antico avorio con figurazioni cristiane; il cofanetto di Borgo S. Donnino; la cassetta di S. Giovenale di Orvieto, lavoro senese del XV secolo.

Seguono alcuni bellissimi pastorali, due del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (Fig. 168), un altro di Orvieto, designato col nome di pastorale del cardinal Simoncelli (Tav. 63).

Più antico è il pastorale esposto dal Museo dell'Università di Perugia. Reca nel riccio un agnello rivolto ad un mostro. L'avorio serba molte tracce di pittura e di doratura: opera ritenuta non posteriore all'XI secolo.

Collochiamo appresso agli avori una tavola in pastiglia del secolo XI esposta da casa Barberini (Fig. 171); quindi l'urna che racchiudeva le ossa dei Santi Laurentino e Pergentino, ordinata, secondo una scritta della chiesa aretina espositrice, ai 13 luglio 1498 dai rettori della fraternita dei laici a maestro Niccolò di Giovanni di Guccio del Borgo, abitante in Arezzo (Fig. 161).

Chiudiamo col bellissimo tabernacolo (Tav. 63) intagliato in legno e dorato, esposto dall'Opera del Duomo di Orvieto. È delicato lavoro di scuola senese, mentre il Cristo in tavola, che in cornicia, è di scuola perugina.

L'arte cristiana ha sempre spiegato gran lusso nella copertura dei libri liturgici. L'avorio, i metalli preziosi, le pietre fine, le placchette di smalto furono impiegate per la loro ornamentazione. Qui ricordiamo il messale con legatura ricamata in oro e figure, esposto dalla cattedrale di Orvieto; la legatura dell'evangelario del B. Antonio Fatati vescovo di Ancona, bellissimo lavoro a smalto e cesello del XVI secolo, e finalmente la legatura in marocchino di un messale di Urbano VIII, esposto da casa Barberini. È decorata geometricamente con turchine, con testine d'angioli e col triregno smaltato (Tav. 70).

(Continua)

RAFFAELE ERCULEI.

LIX.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

*Dessins d'Ornements de Hans Holbein.* Facsimili in fotoincisione. Testo di E. His — Parigi senza data, ma relativamente recente.

L'eminente Giovanni Holbein ha molti punti di somiglianza coi più grandi rappresentanti dell'arte italiana, i quali innalzarono monumenti magnifici alla gloria dell'architettura, della scultura e della pittura nazionale, e non si credevano umiliati nel dare il disegno d'una stoffa o nell'immaginare un mobile o un bronzo decorativo.

Il lettore ha in mente Leonardo, Tiziano, il Mantegna, Cosimo Tura, il Veronese, il Garofolo; eppoi il Ghiberti, il Verrocchio, il Francia, il Finiguerra, Andrea del Sarto, Domenico Ghirlandaio, Luca della Robbia, Lorenzo di Credi, il Cellini; e se il lettore conosce la storia dell'arte tedesca, sa che è raro trovare in Allemagna degli artisti, come l'Holbein, che si siano simultaneamente distinti come pittori e come decoratori. In Allemagna gli artisti erano sottomessi a delle leggi di corporazione, le quali non favorivano lo sviluppo del genio su vie diverse; onde l'Holbein acquista, per ciò, un titolo particolare di considerazione.

Da noi egli è conosciuto quasi esclusivamente come ritrattista; e molti, a sentire che rivolse la vivace fantasia anche alle decorazioni, resteranno meravigliati. L'Holbein dunque rappresenta una eccezione tra gli artisti del suo paese d'origine; e la ragione di ciò sta, in parte, nel fatto che egli nacque in una città vicina all'Italia, dove le tradizioni artistiche non erano cotanto profonde quanto, mettiamo, a Norimberga, che dette i natali al Dürer. E un'altra parte di ragione sta nella influenza diretta che esercitò l'Italia sul genio di lui. È vero che si è voluto sostenere che non conobbe altri maestri italiani eccettuato il Mantegna — e traverso alle sue incisioni del *Trionfo di Cesare*; — ma tal teoria oggi non potrebbe trovare sostenitori; gli studi recenti hanno dimostrato luminosamente che l'Holbein visitò la Lombardia.

Premesso ciò, accenno il grosso e bel volume che è stato messo insieme dall'His, dove si trovano dei disegni di vasi, di gioielli, di legature di libri, in generale immaginati con molto gusto si da esser proposti come esemplare agli artisti industriali e alle scuole d'arte applicata in Italia.

Specialmente ai grandi artisti si potrebbe applicare la formula socratica: *la mia patria è il mondo*; difatti essi, che inten-

dono alle vette della bellezza, sono universali. Cotale universalità in generale è però molto apparente; perchè ogni artista subisce l'influsso dell'ambiente che lo ha prodotto. Talchè il Dürer per un italiano è sempre duro e metallico, e in una scuola italiana non si può proporre per modello quanto l'Holbein, il quale, nei disegni raccolti dall'His, si può consigliare anche ai più gelosi custodi del genio nazionale.

M. MEURER — *Italienische Flachornamente aus der Zeit der Renaissance. Intarsien, Flachreliefs, Eingelegte Marmorarbeiten* ecc. — Karlsruhe, senza data ma relativamente recente.

Albo di tavole grandi, copiate dagli originali in modo geometrico ed in iscala abbastanza grande, destinato soprattutto agli intarsiatori, ma il cui uso si può estendere ad ogni artista industriale e alle scuole. Limitato ai lavori intarsiati del Rinascimento, è composto di fregi, candelabrini e simili, esposti quali composizioni isolate e indipendenti dagli assieme; ed i disegni, a semplice contorno, cavano in chiaro su fondo caldo o viceversa, e sono eseguiti con sufficiente fedeltà. Non contiene una parola di testo, perchè la pubblicazione ha fine esclusivamente pratico; e le tavole, in generale, abbracciano due o più motivi.

La mancanza del testo qui appare una vera trascuranza, perchè l'autore, anche non facendo la storia particolareggiata dell'intarsio nell'Italia del Rinascimento, doveva mostrare che tanta fioritura decorativa nei secoli che egli ha studiato, ebbe lontana origine da noi; e a Roma ed in alcuni frammenti bizantini si adoperarono per esempio gli intarsi sui marmi e si fecero disegni e fondi con del mastice, sovente nero, come vedesi in alcuni capitelli del capocroce e in qualche fregio nella basilica di S. Marco a Venezia.

La storia dell'ornamento è meno conosciuta del dovere; e queste opere, che hanno fine esclusivamente ornamentale e sono ideate per servire da modelli, saranno sempre incomplete quando le immagini che riproducono non siano accompagnate da qualche nozione storica. Non si pretendono gravi trattati estetici o dissertazioni ponderose di storia, ma si vorrebbe che i disegni fossero lumeggiati dalla vita del pensiero, il quale dette forma alle immagini.

Sta bene la pratica e la destrezza della mano, ma noi dobbiamo cercare eziandio di fecondare la mente e fortificare la istruzione dei nostri artisti industriali; se no, i fiori della antica bellezza appassiranno nelle loro mani, a simiglianza di quelli di Siebel. Tanto più, poi, nel caso di opere d'arte e signorilmente presentate, come questa del Meurer. A. M.

LX.

## NOTIZIE

LA DECORAZIONE DELLA BASILICA DI S. AMBROGIO A MILANO. — In occasione delle feste Ambrosiane la basilica di S. Ambrogio sarà ripristinata nella sua decorazione pittorica e ne' suoi antichi stucchi absidali. Il progetto che venne composto sopra i vari saggi di antiche pitture, le quali si trovarono in vario tempo sulle volte e sulle pareti della basilica milanese, sarà eseguito entro l'anno 1897 per cura della Commissione locale di vigilanza, d'accordo con l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia. I lavori intanto sono incominciati. Il proposito di essi è notevole, perchè in fatto di pitture si è stati finora alquanto timidi ed incerti nei restauri dei monumenti lombardi; benchè gli esempi di decorazioni pittoriche, in cotal genere, sieno assai numerosi. Vedasi la basilica d'Agliate, il S. Abbondio di Como, S. Maria del Tiglio a Gravedona, S. Vincenzo di Galliano, S. Teodoro di Pavia ecc. — A opera compiuta, riferiremo.

PROPRIETÀ ARTISTICA. — Nel Congresso internazionale della proprietà artistica e letteraria, che ebbe luogo a Berna, fu emesso ad unanimità il seguente voto, il quale dovrebbe estendersi alle arti decorative. Cioè: "che tutti i lavori d'architettura siano difesi in qualsivoglia legislazione e nelle convenzioni internazionali, come ogni opera di pittura e scultura". Questo voto ha grave importanza, perchè l'architettura come proprietà artistica oggi non è considerata in quella guisa che giustamente si merita; e prepara l'assimilazione dell'architettura alle altre arti nella prossima revisione della Convenzione di Berna. Non è dichiarata nel voto, ma bisognerebbe che la nuova convenzione contenesse l'aggiunta "e le arti decorative", benchè in sostanza l'architettura sia per così dire, la sintesi di tutte le arti decorative.

CONCORSO PRIVATO. — Abbiamo fatto cenno ai concorsi che apre ogni anno la direzione dei "Magasins du Louvre", e ne abbiamo lodata la iniziativa. Anche quest'anno — essendo il terzo — i suddetti "Magasins", hanno aperto il loro concorso, anzi due concorsi sui temi seguenti: Un modello di vettura automobile e un orologio con la cassetta delle lettere unite. È scelto benissimo il primo soggetto, il quale è di grande attualità.

ESPOSIZIONE NEL CRYSTAL PALACE DI LONDRA NEL 1897. — In occasione delle feste per il sessantesimo anno di regno di S. M. la Regina d'Inghilterra, sarà tenuta una esposizione pubblica che si aprirà nel "Crystal Palace", il 24 maggio prossimo, dei più bei modelli di industrie artistiche e dei capolavori delle arti, che sono stati eseguiti durante il lungo regno della Regina Vittoria.



# INDICI DELL'ANNO QUINTO

1896

## I. TESTO

	Pagina		Pagina
Cornice della prima metà del Sec. XVI, ora nel Museo artistico municipale di Milano. <i>A. Melani</i> . . . . .	3-37	Ricerche didattiche. <i>O. C. De' Trombetti</i> :	
Benvenuto Cellini, orefice. <i>L. Chirtani</i> . . . . .	4	VIII. Lo studio degli stili. . . . .	46
La sala del Palazzo Labia in Venezia, dipinta da Giambattista Tiepolo. <i>P. Molmenti</i> . . . . .	7	I tondi robbiani in Toscana. <i>G. Carocci</i> . . . . .	29
Un ottimo decreto . . . . .	8	Cornici di terracotta con fregi dipinti in vecchi edifici di Padova. <i>B. Lava</i>	32
Croce e candelabri per l'altar maggiore del Duomo di Milano. . . . .	10	Decorazioni nel Palazzo Vaticano: Le stanze di Raffaello. — La Sala Ducale. <i>R. Ercolei</i> . . . . .	35-43
Note bibliografiche. 10, 19, 28, 36, 44, 51, 59, 68, 75, 84, 92, 100.		Miniature del Rinascimento. <i>A. Melani</i> . . . . .	40
Notizie. 12, 20, 28, 36, 44, 52, 60, 68, 76, 84, 92, 100.		Cancelli, inferriate ed altre opere di metallo in Toscana. <i>G. Carocci</i> . . . . .	45
Anfora e bacino d'argento dorato in S. Maria presso S. Celso a Milano. <i>A. Melani</i> . . . . .	13	Il Coro di S. Pietro in Perugia. <i>R. Ercolei</i> . . . . .	50
Gli affreschi di Pier da Cortona nella Galleria Palatina in Firenze. <i>G. Carocci</i> . . . . .	15	L'Altare di S. Iacopo a Pistoia. <i>A. Melani</i> . . . . .	53
Nozioni pratiche: I. Del legname nelle arti industriali. — II. Ferri dell'intagliatore. <i>B. Lava</i> . . . . .	17	Alcune opere d'arte nella Certosa di Pavia. <i>G. Carotti</i> . . . . .	56
Alcune opere d'oreficeria del Cinquecento . . . . .	21	Ornamenti geometrici. . . . .	61
Due monumenti di Mino da Fiesole. <i>G. Carocci</i> . . . . .	23	Gli stucchi di Via Latina a Roma. <i>G. Carotti</i> . . . . .	66
Vecchio strettoio per carte da giuoco. <i>B. Lava</i> . . . . .	24	Le porte del Battistero di Firenze e l'ornamento imitato dalla natura. <i>G. Carotti</i> . . . . .	69
Armi del Secolo XVI nella Reale Armeria di Torino . . . . .	26	La Rocca di Bracciano. <i>R. Ercolei</i> . . . . .	72
Ricerche didattiche. <i>O. C. De' Trombetti</i> :		Dipinti ornamentali nelle volte della chiesetta di S. Sigismondo a Milano. <i>G. Carotti</i> . . . . .	74
VI. Disegno costruttivo . . . . .	27-32	La Chiesa dei Miracoli in Brescia. <i>L. Arcioni</i> . . . . .	77
VII. Disegno modellato . . . . .	49	La Scuola delle Arti industriali a Ginevra. <i>S. G. Locati</i> . . . . .	80
		Fontane in Toscana. <i>G. Carocci</i> . . . . .	81
		L'Esposizione d'arte sacra in Orvieto. <i>R. Ercolei</i> . . . . .	85-93

## II.

### TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Cornice per quadro sacro, ora nel Museo artistico municipale di Milano. Prima metà del Sec. XVI.	N. 37 - Fregi nelle vetrate della Certosa di Pavia. Sec. XV.
„ 7 - Fascie ornamentali dipinte nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova. Fine del Sec. XIV.	„ 43 - Lavoro di commesso in pietre dure nel paliotto dell'altare delle Reliquie nella Certosa di Pavia. Principio del Sec. XVII.
„ 13 - Scatola della fine del Sec. XV nella Raccolta Carrand del Museo nazionale a Firenze.	„ 49-50 (Tavola doppia) - Volta nella chiesetta di S. Sigismondo presso la Basilica Ambrosiana a Milano. Sec. XV.
„ 19 - Cornici in terracotta con fregi dipinti in vecchi edifici di Padova.	„ 61 - Pace in argento dorato, cesellato e smaltato e in cristallo di rocca, di Casa Chigi in Siena, già attribuita al Cellini. Sec. XVI.
„ 25-26 (Tavola doppia) - Pagina miniata nel Codice della Biblioteca Marciana in Venezia, contenente il Trattato sull'Architettura del Filarete ed eseguito per Mattia Corvino l'anno 1488.	„ 67 - 1. Stoffa di paliotto appartenente al Municipio di Spoleto. — 2. Stoffa di pianeta della cattedrale di Amalfi.





## III.

## TAVOLE IN ELIOTIPIA

- N. 2 - Croce per l'Altar maggiore del Duomo di Milano, composta e modellata dal prof. L. Pogliaghi.
- „ 3 - 1. Parte d'inginocchiatoio in legno intagliato. — 2. Termometro e barometro in bronzo dorato. — 3. Stipo e scrivania in ebano e avorio. Sec. XVII.
- „ 4 - 1. Orologio in legno dorato, disegnato dal prof. Angelo Pegrassi. — 2. Orologio in bronzo dorato. Sec. XVIII.
- „ 5 - Parete e volta nel salone del palazzo Labia a Venezia, dipinte da Giambattista Tiepolo.
- „ 6 - Seggio vescovile nella cattedrale di Gubbio, intagliato in legno da Girolamo Maffei l'anno 1557.
- „ 8 - Anfora e bacino d'argento nel Tesoro di S. Maria presso S. Celso in Milano. Sec. XVI.
- „ 9 - 1. Scrivania in ebano e avorio, lavoro di Pietro Piffetti, nel palazzo Reale di Torino. — 2. Tavola con bronzi dorati. Sec. XVIII.
- „ 10 - Volta della Sala di Giove nella galleria del palazzo Pitti a Firenze. Sec. XVII.
- „ 11 - Ornati antichi romani nel palazzo Fiano a Roma.
- „ 12 - Capitelli del ciborio nella chiesa di S. Maria Maggiore a Spello, di Rocco da Vicenza. Principio del Sec. XVI.
- „ 14 - Corazze, elmetti e rotella del Sec. XVI appartenenti a Emanuel Filiberto, ora nella R. Armeria di Torino.
- „ 15 - Armi da fuoco del Sec. XVI appartenenti a Emanuel Filiberto, ora nella R. Armeria di Torino.
- „ 16 - Insieme e particolari del monumento al Vescovo Salutati nel Duomo di Fiesole: opera di Mino. Anno 1466.
- „ 17 - Parte inferiore del Monumento al conte Ugo marchese di Toscana: opera di Mino da Fiesole. Anno 1481.
- „ 18 - 1. Parte della Cassetta Farnese nel Museo nazionale di Napoli. — 2. Coperchio in oro traforato e smaltato ad una tazza di cristallo di monte nella galleria degli Uffizi. — 3. Fiaschetta in oro smaltato nel palazzo Pitti a Firenze. Sec. XVI.
- „ 20 - Tondi dei Della Robbia con gli stemmi di Firenze e delle Arti nella chiesa di Or S. Michele. — Predella di Giovanni Della Robbia nel Museo Nazionale di Firenze.
- „ 21 - Tondi dei Della Robbia nell'Ospedale del Ceppo a Pistoia. — Volta di Andrea della Robbia sopra la porta maggiore del Duomo di Pistoia.
- „ 22 - Dettagli della volta del Pinturicchio nella stanza detta "di Eliodoro", nel palazzo Vaticano. Principio del Sec. XVI.
- „ 23 - Sguanci di finestre nelle stanze di Raffaello in Vaticano. Sec. XVI.
- „ 24 - Angolo e centro della volta nella sala Ducale del palazzo Vaticano. Sec. XVI.
- „ 27 - Attaccapanni, cimasa di mobile e credenza nel R. Museo Artistico-industriale di Berlino. Opere italiane attribuite al Sec. XVI.
- „ 28 - Due cornici e cassapanca nel predetto Museo. Opere italiane attribuite al Sec. XVI.
- „ 29 - Miniature di Liberale da Verona in un corale della Biblioteca Piccolominea di Siena. Fine del Sec. XV.
- „ 30 - Miniature di Giovanni e Francesco Boccardi in un corale della Badia di Montecassino. Principio del Sec. XVI.
- „ 31 - Candelieri, campanelli, calamaio e figurette decorative di bronzo nel Museo Civico Cristiano di Brescia. Sec. XVI.
- „ 32 - Cancelli di bronzo nella Cappella della Cintola nel Duomo di Prato. Prima metà del Sec. XV.
- „ 33 - Due cornici nel R. Museo Artistico-industriale di Berlino. Opere italiane attribuite al Sec. XVI.
- N. 34 - Bancone e badalone nel Coro di S. Pietro a Perugia. Sec. XVI.
- „ 35 - Formelle nella spalliera del Coro di S. Pietro in Perugia, di Stefano di Antoniolo Zambelli da Bergamo. Anno 1535.
- „ 36 - Capitelli del palazzo Salina in Bologna. Sec. XVI.
- „ 38 - Ancona nella chiesa di S. Francesco a Brescia. Sec. XVI.
- „ 39 - Imposte di porte nel R. Museo Artistico-industriale di Berlino. Opere italiane attribuite al Sec. XVI.
- „ 40 - Stipiti e sopraornato della porta nel chiostro piccolo della Certosa di Pavia. Opera di G. A. Amadeo. Anno 1466.
- „ 41 - Tavola in legno dorato e decorazione di alcova nel palazzo Corsini, ora Galleria, a Firenze. Fine del Sec. XVII.
- „ 42 - Tavola di legno dorato nel palazzo già Santacroce, ora dell'Intendenza di Finanza a Macerata. Sec. XVIII.
- „ 44 - Volta e lunetta nella Camera sepolcrale antica dei Valeri in Via Latina a Roma.
- „ 45 - Volta e lunetta nella Camera sepolcrale antica dei Pancrazi in Via Latina a Roma.
- „ 46 - Ornamenti geometrici. — Transenne a trafori nella Basilica Ursiana di Ravenna.
- „ 47 - Ornamenti geometrici. — Trafori in pietra nei parapetti della tribuna della Basilica Antoniana in Padova. Sec. XVII a imitazione degli intrecci ogivali.
- „ 48 - Tavole in legno dorato nella galleria Corsini a Firenze. Fine del Sec. XVII.
- „ 51 - Soffitto e volta nel Castello di Bracciano. Sec. XV e XVI.
- „ 52 - Cornici italiane del Sec. XVI nel Museo di South Kensington a Londra.
- „ 53-54-55 - Stipiti ed architrave in bronzo della porta meridionale nel Battistero di Firenze: opere di Lorenzo e Vittorio Ghiberti.
- „ 56 - 1. Fontana del Buontalenti nel giardino Boboli a Firenze. — 2. Fontana attribuita a Donatello nella R. Villa di Castello. — 3. Fontana del Tribolo nella R. Villa della Petraja.
- „ 57 - 1. Fontana di Pietro Tacca in Prato. — 2. Fontana del Tempesta e del Vaccà in Pisa. — 3. Fontana del Tacca in piazza dell'Annunziata a Firenze.
- „ 58 - Fontane di Stoldo Lorenzi e di Giambologna nel giardino Boboli a Firenze.
- „ 59-60 - Ornamenti di pilastri nella facciata della chiesa dei Miracoli a Brescia. Anno 1500.
- „ 62 - 1. Reliquiario di Pietro Vanini, d'Ascoli. Sec. XIV. — 2. Reliquiario per la testa di S. Savino, opera senese, del Duomo di Orvieto. Sec. XIV. — 3. Reliquiario di Montalto nelle Marche. Sec. XV.
- „ 63 - 1. Pastorale del Duomo d'Orvieto. — 2 e 3. Tabernacolo e turibolo dello stesso Duomo.
- „ 64 - 1. Pastorale di Città di Castello. — 2. Croce di Viterbo. — 3. Ostensorio di Molfetta.
- „ 65 - 1 e 3. Croce di Mongiovino. — 2. Croce di Nocera.
- „ 66 - 1. Croce di Cosenza. — 2. Calice di Veroli. — 3. Croce di Osimo.
- „ 68 - 1. Croce di Velletri. — 2. Croce di Grotte di Castro. — 3. Croce di Giovinazzo. — 3. Croce della cattedrale di Pistoia.
- „ 69 - 1. Mitra ricamata in oro, del Duomo di Orvieto. — 2. Mitra del Museo universitario in Perugia. — 3. Mitra dei Padri Francescani di Bagnorea.
- „ 70 - 1. Rilegatura di un messale di Casa Barberini in Roma. — 2. Rilegatura di un Evangelario della cattedrale di Ancona.
- „ 71 - 1. Paliotto ricamato in oro, della metropolitana di Torino. — 2. Paliotto di lamina d'argento, del Duomo di Guastalla. Sec. XVIII.
- „ 72 - 1 e 2. Pianeta di Casa Chigi in Siena. — 3. Pianeta del Museo universitario in Perugia. — 4. Pianeta della cattedrale di Amalfi.

## IV.

## DETTAGLI

- N. 1-2 (*Cromolitografia*) - Croce per l'Altar maggiore del Duomo di Milano, composta e modellata dal prof. L. Pogliaghi.
- „ 3-4 (*Cromolitografia*) - Candelabro per detto Altare, composto e modellato dal prof. L. Pogliaghi.
- „ 5 - Tavola della fine del Sec. XVI posseduta dal prof. E. Paoletti di Venezia.
- N. 6-7-8 - Camino in pietra, ora nella scuola di S. Giov. Evangelista in Venezia. Principio del Sec. XVI.
- „ 9-10 - Seggiolone eseguito nella officina della Scuola di disegno per gli Artigiani in Padova.
- „ 11 - Urna scolpita da G. G. Pedoni ora sotto il portico del Duomo di Cremona. Principio del Sec. XVI.



- N. 12 - Ornamenti nella chiesa di S. Michele a Murano presso Venezia. Fine del Sec. XV.
- „ 13-14 - Ornamenti a bassissimo rilievo nella Cappella del Santo in Padova. Principio del Sec. XVI.
- „ 15-16 - Piccolo canterano del principio del Sec. XVII posseduto dal prof. E. Paoletti di Venezia.
- „ 17-18 - Intarsi degli armadi nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie a Milano, con armi e imprese sforzesche. Fine del Sec. XV.
- „ 19-20 - Ornamenti scolpiti a bassissimo rilievo sui piedestalli della Cappella del Santo nella basilica Antoniana di Padova. Principio del Sec. XVI.
- „ 21 - Ornamenti scolpiti in legno nelle spalliere della Sala del Capitolo nella Certosa di Pavia. Sec. XVI.
- „ 22-23-24 - Particolari del cancello innanzi alla Cappella nel Palazzo della Signoria in Siena. Sec. XV.
- „ 25-26 (*Cromolitografia*) - Fregi nelle vetrate della Certosa di Pavia. Sec. XV.

- N. 27 - Intarsi degli stalli nel coro della Certosa di Pavia. Fine del Sec. XV.
- „ 28 - Tavola nel palazzo Ducale a Venezia. Fine del Sec. XVI.
- „ 29-30 - Pilastrelli nel parapetto in marmo della Scala dei Giganti nel palazzo Ducale a Venezia. Fine del Sec. XV.
- „ 31-32 - Ornamenti di Bernardo Parentino scoperti recentemente nel chiostro di S. Giustina a Padova. Sec. XVI.
- „ 33-34, 35-36, 37-38 (*Cromolitografie*) - Rosoni dipinti nella vólta della chiesetta di S. Sigismondo presso la Basilica Ambrosiana a Milano. Sec. XV.
- „ 39-40 (*Cromolitografia*) - Fregi e ornamento di un cordone nella predetta vólta.
- „ 41-42 „ - Piviale del Duomo di Fiesole.
- „ 43-44 „ - Piviale del Duomo d'Aosta.
- „ 45-46 „ - Piviale del Duomo di Montefiascone.
- „ 47-48 „ - Pianeta di Casa Chigi in Siena. Sec. XVI.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

	Pagina
Fig. 1 - Organo nel tempio della B. V. Incoronata di Lodi con intagli del Gambarino nell'anno 1514 . . . . .	3
„ 2 - Una delle vólte nel tempio della B. V. Incoronata di Lodi . . . . .	4
„ 3-4 - Disegni del Cellini, agli Uffizi . . . . .	5
„ 5 - Schizzi del Cellini, nel Museo del Louvre . . . . .	5
„ 6 - Anfora nella Galleria Corsini a Firenze: scuola di Benvenuto Cellini . . . . .	6
„ 7 - Disegno originale di un secchiello, nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Sec. XVI . . . . .	6
„ 8-9 - Il <i>Tempo</i> , la <i>Giustizia</i> e la <i>Pace</i> : vólta della gran Sala nel Palazzo Labia in Venezia, dipinta da G. B. Tiepolo . . . . .	7-8
„ 10 - Candelabro per l'altar maggiore del Duomo di Milano . . . . .	9
„ 11 - Croce per l'altar maggiore del Duomo di Milano . . . . .	10
„ 12 - Faccia posteriore della Croce per l'altar maggiore del Duomo di Milano . . . . .	11
„ 13 - Cornice nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia. Sec. XV . . . . .	12
„ 14-15 - Anfore. Disegni originali di Polidoro da Caravaggio agli Uffizi in Firenze . . . . .	13
„ 16 - Anfora. Disegno originale di Bernardo Buontalenti agli Uffizi in Firenze . . . . .	14
„ 17 - Anfora. Disegno originale del Sec. XVI . . . . .	14
„ 18 - Tavola della fine del Sec. XVI posseduta dal pittore Ermolao Paoletti di Venezia . . . . .	15
„ 19 - Angolo nella vólta della Sala di Marte nella Galleria Palatina in Firenze . . . . .	16
„ 20 - Vólta della Sala di Saturno . . . . .	17
„ 21-22-23-24 - Primo, secondo, terzo e quarto periodo d'un intaglio in legno . . . . .	18-19
„ 25 - Intaglio di legno finito . . . . .	19
„ 26 - Camino in pietra, regalato dall'antiquario sig. Favenza alla Scuola di S. Giovanni Evangelista in Venezia. Principio del Sec. XVI . . . . .	19
„ 27 - Anfora. Disegno originale di Cherubino Alberti agli Uffizi in Firenze . . . . .	20
„ 28 - Cassetta Farnese nel Museo nazionale di Napoli . . . . .	21
„ 29 - Cassetta nel Gabinetto delle gemme agli Uffizi . . . . .	22
„ 30 - Coperchio della Cassetta . . . . .	22
„ 31 - Coppa nel Gabinetto delle gemme agli Uffizi . . . . .	22
„ 32 - Coppa nella raccolta del palazzo Pitti a Firenze . . . . .	22
„ 33 - Cassetta: disegno originale di Francesco Salviati nella raccolta degli Uffizi a Firenze . . . . .	22
„ 34 - Monumento al Conte Ugo nella Badia di Firenze: opera di Mino . . . . .	23
„ 35 - Strettoio per carte da giuoco . . . . .	24
„ 36 - Piastra superiore dello strettoio . . . . .	25
„ 37 - Galletti e piastra inferiore dello strettoio . . . . .	25
„ 38 - Targhetta da pugno nella R. Armeria di Torino. Sec. XVI . . . . .	25
„ 39 - Fiasco da polvere nella R. Armeria di Torino . . . . .	26
„ 40 - Tondo di Andrea Della Robbia . . . . .	29
„ 41 - Tondo di Luca Della Robbia in Città di Castello . . . . .	30
„ 42 - Tondo dei Della Robbia presso Fiesole . . . . .	31
„ 43 - Figura grottesca dei Della Robbia con lo stemma dell'ospedale del Ceppo a Pistoia . . . . .	31
„ 44 - Esterno della Cappella Colleoni nel primo Chiostro del Santo a Padova . . . . .	33
„ 45 - Casa in Via Selciato del Santo a Padova . . . . .	33
„ 46 - Casa in Via Pozzo Dipinto a Padova . . . . .	33

	Pagina
Fig. 47-48 - Ornamenti degli sguanci delle finestre nelle stanze di Raffaello al Vaticano . . . . .	34
„ 49 - Vólta nella stanza di Eliodoro al Vaticano . . . . .	35
„ 50 - Parte di vólta nella stanza di Eliodoro . . . . .	35
„ 51 - Parte di vólta nella sala ducale al Vaticano . . . . .	35
„ 52 - Saliera. Disegno originale del Cellini, nella Galleria degli Uffizi a Firenze . . . . .	37
„ 53-56 - Pendenti già attribuiti al Cellini, nella raccolta Rothschild a Londra . . . . .	38
„ 54 - Anello attribuito al Cellini, nel Gabinetto delle gemme a Vienna . . . . .	38
„ 55 - Medaglione in oro attribuito al Cellini . . . . .	38
„ 57 - Chiave degli Strozzi attribuita al Cellini, nella raccolta Rothschild a Londra . . . . .	38
„ 58 - Martello pel Giubileo di Giulio III, già attribuito al Cellini, nel Museo Nazionale di Monaco . . . . .	38
„ 59 - Elmi. Disegni cavati dagli originali del Cellini nella Galleria degli Uffizi . . . . .	39
„ 60 - Conchiglia montata in argento dorato, attribuita al Cellini, nel Tesoro reale di Windsor . . . . .	39
„ 61 - Da un disegno originale del Cellini . . . . .	39
„ 62 - La saliera di Francesco I, opera del Cellini, ora nel Tesoro di Casa d'Austria . . . . .	40
„ 63 - Coppa attribuita al Cellini, in palazzo Pitti a Firenze . . . . .	40
„ 64-65 - Miniature dei Boccardi in un corale della Badia di Montecassino . . . . .	41
„ 66-67 - Sportelli di finestre nelle stanze di Raffaello in Vaticano . . . . .	42
„ 68 - Parte del cancello nella Cappella del palazzo pubblico a Siena . . . . .	45
„ 69 - Parte del cancello nella sagrestia di Santa Croce a Firenze . . . . .	46
„ 70 - Inferriata innanzi ad una edicola in Siena . . . . .	46
„ 71 - Inferriata toscana del secolo XIV nella collezione Carrand del Museo nazionale di Firenze . . . . .	46
„ 72 - Bracciale nel palazzo del Magnifico a Siena: opera del Cozzarelli . . . . .	47
„ 73 - Campanella nel palazzo del Magnifico a Siena „ „ . . . . .	47
„ 74 - Rosta del portone nel palazzo Boccella già Conti in Lucca. Sec. XVI . . . . .	47
„ 75 - Bracciale o porta-stendardo alla colonna di Postierla in Siena . . . . .	48
„ 76 - Bracciale per fanale: opera contemporanea del fabbro-ferraio Zalaffi di Siena . . . . .	48
„ 77 - Porta-stendardo: opera contemporanea del fabbro-ferraio Zalaffi di Siena . . . . .	49
„ 78 - Fanale: opera contemporanea del fabbro-ferraio Franci di Siena . . . . .	49
„ 79 - Rosta del portone nel palazzo Bonvisi a Lucca. Sec. XVI . . . . .	49
„ 80-81 - Formelle intagliate nella spalliera degli stalli del coro in S. Pietro a Perugia . . . . .	50-51
„ 82 - Calamaio in bronzo del Sec. XVI nel Museo civico cristiano di Brescia . . . . .	52
„ 83 - Figura del Redentore nel dossale dell'altare di S. Iacopo a Pistoia . . . . .	53
„ 84 - Figura di S. Iacopo nel dossale dell'altare . . . . .	53
„ 85 - Parte centrale del paliotto dell'altare . . . . .	54
„ 86 - Dossale nell'altare predetto . . . . .	55
„ 87 - Porta dell'Amadeo nel piccolo chiostro della Certosa di Pavia . . . . .	56
„ 88 - Porta d'accesso alla Sagrestia vecchia della Certosa . . . . .	57
„ 89 - Vetrata di Antonio da Pandino nella Certosa . . . . .	57
„ 90 - Vetrata nella Certosa . . . . .	57
„ 91 - Vetrata di Cristoforo de' Mottis nella Certosa . . . . .	58
„ 92 - Vetrata con gli stemmi sforzeschi nella Certosa . . . . .	58





	Pagina		Pagina
Fig. 93 - Vetrata nella Certosa . . . . .	58	Fig. 137 - Fontana nel cortile di Palazzo Vecchio a Firenze . . . . .	81
„ 94-95-96 - Paliotti in pietre dure nella Certosa . . . . .	59	„ 138 - Vasca sulla terrazza di Palazzo Pitti a Firenze . . . . .	82
„ 97 - Parte del pavimento in marmo nel Battistero di Firenze . . . . .	61	„ 139 - Fontana nel giardino Boboli a Firenze . . . . .	82
„ 98 - Parte del pavimento marmoreo in S. Miniato al Monte presso Firenze . . . . .	62	„ 140 - Fontana di Ercole nella Real Villa di Castello presso Firenze . . . . .	83
„ 99 - Cassone di maniera francese. Sec. XV . . . . .	62	„ 141 - La fonte del <i>Biancone</i> in Piazza della Signoria a Firenze . . . . .	83
„ 100 - Cassone della Valle d'Aosta. Fine del Sec. XV . . . . .	63	„ 142 - Patena. Museo della Università di Perugia . . . . .	85
„ 101 - Credenza con baldacchino della Valle d'Aosta. Sec. XV . . . . .	63	„ 143 - Calice della cattedrale di Nocera . . . . .	85
„ 102 - Cassone di maniera francese. Sec. XV . . . . .	64	„ 144 - Croce della Basilica Lateranense . . . . .	86
„ 103 - Credenza della Valle d'Aosta. Sec. XV . . . . .	64	„ 145 - Croce di Gaeta . . . . .	86
„ 104 - Cassone nel Museo nazionale di Firenze. Sec. XV . . . . .	64	„ 146 - Croce di Spello . . . . .	86
„ 105 - Costruzione geometrica dei trafori nella tribuna della Basilica Antoniana in Padova . . . . .	64	„ 147 - Braccio posteriore della predetta croce . . . . .	87
„ 106 - Cassone di maniera francese. Sec. XV . . . . .	65	„ 148 - Croce lateranense di Niccola da Guardiagrele . . . . .	87
„ 107 - Cassone di maniera normanna. Sec. XV . . . . .	65	„ 149 - Candeliere del Capitolo Vaticano . . . . .	88
„ 108-109-110 - Stucchi nella Camera sepolcrale dei Valeri . . . . .	66-67	„ 150 - Ciborio della S. Casa di Loreto . . . . .	88
„ 111-112 - Stucchi „ „ Pancrazi . . . . .	67	„ 151 - Pace del Duomo di Arezzo . . . . .	88
„ 113 - Testa di leone nella porta meridionale del Battistero di Firenze . . . . .	69	„ 152 - Croce del Capitolo Vaticano . . . . .	88
„ 114 - Parte dell'architrave sulla porta orientale del Battistero predetto . . . . .	69	„ 153 - Pace della cattedrale di Modena . . . . .	89
„ 115 - Porta meridionale del Battistero predetto . . . . .	70	„ 154 - Coppa di casa Chigi in Siena . . . . .	89
„ 116-117-118 - Parte dell'architrave sulla porta orientale del Battistero predetto . . . . .	71	„ 155 - Secchiello della predetta Casa . . . . .	89
„ 119 - Veduta della Rocca di Bracciano . . . . .	72	„ 156 - Croce di Nocera Umbra . . . . .	90
„ 120 - Stipite di porta nel Castello di Bracciano . . . . .	73	„ 157 - Altare portatile della cattedrale di Modena . . . . .	90
„ 121 - Angolo di una volta nel Castello predetto . . . . .	73	„ 158 - Cofanetto e reliquiario di Casa Massimo in Roma . . . . .	91
„ 122 - Cortile nel Castello predetto . . . . .	73	„ 159 - Calice del Duomo di Pistoia . . . . .	91
„ 123 - Volta con la veduta del Castello predetto . . . . .	74	„ 160 - Calice di Grotte di Castro . . . . .	91
„ 124 - Interno dell'Oratorio di S. Sigismondo a Milano . . . . .	75	„ 161 - Cofano della cattedrale di Arezzo . . . . .	93
„ 125 - Cassone del Sec. XVI posseduto dal professore Lodovico Pogliaghi . . . . .	75	„ 162 - Turibolo del Duomo di Orvieto . . . . .	94
„ 126 - Disegno originale della fine del Sec. XVI serbato nella Galleria degli Uffizi a Firenze . . . . .	76	„ 163 - Croce della cattedrale di Pistoia e reliquiario . . . . .	94
„ 127 - Parte inferiore di un pilastro nella facciata della chiesa dei Miracoli a Brescia . . . . .	77	„ 164 - Incensiere di Cava dei Tirreni . . . . .	95
„ 128 - Formella sopra il portico esterno della predetta facciata . . . . .	77	„ 165 - Lavabo del Museo Falcioni a Viterbo . . . . .	95
„ 129 - Facciata . . . . .	78	„ 166 - Candeliere dei Padri della Resurrezione in Roma . . . . .	95
„ 130 - Parte inferiore di una delle colonne del portico . . . . .	78	„ 167 - Secchiello di Acquapendente . . . . .	96
„ 131 - Fregio centrale del portico . . . . .	78	„ 168 - Pastoral del Duomo di Siena . . . . .	96
„ 132-135 - Fregi del portico . . . . .	79	„ 169 - Pissidi del Duomo di Rieti . . . . .	96
„ 133 - Dettaglio del portico . . . . .	79	„ 170 - Dittico della cattedrale di Aosta . . . . .	97
„ 134 - Parte inferiore di una delle colonne del portico . . . . .	79	„ 171 - Dittico di Casa Barberini in Roma . . . . .	97
„ 136 - L' <i>Appennino</i> di Giambologna a Pratolino presso Firenze . . . . .	81	„ 172 - Cofano di Volterra . . . . .	97
		„ 173 - Velo da Calice di Casa Chigi in Siena . . . . .	98
		„ 174 - Parte di Omoforion dell'Abbazia di Grottaferrata . . . . .	98
		„ 175 - Pianeta del Duomo di Orvieto . . . . .	98
		„ 176 - Stoffa di Paliotto, del Municipio di Spoleto . . . . .	99
		„ 177 - Arazzo per Paliotto del parato di Clemente VIII. — Vetrina Pontificia . . . . .	99





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

CORNICE PER QUADRO SACRO, ORA NEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE  
DI MILANO. — METÀ DEL SECOLO XVI.



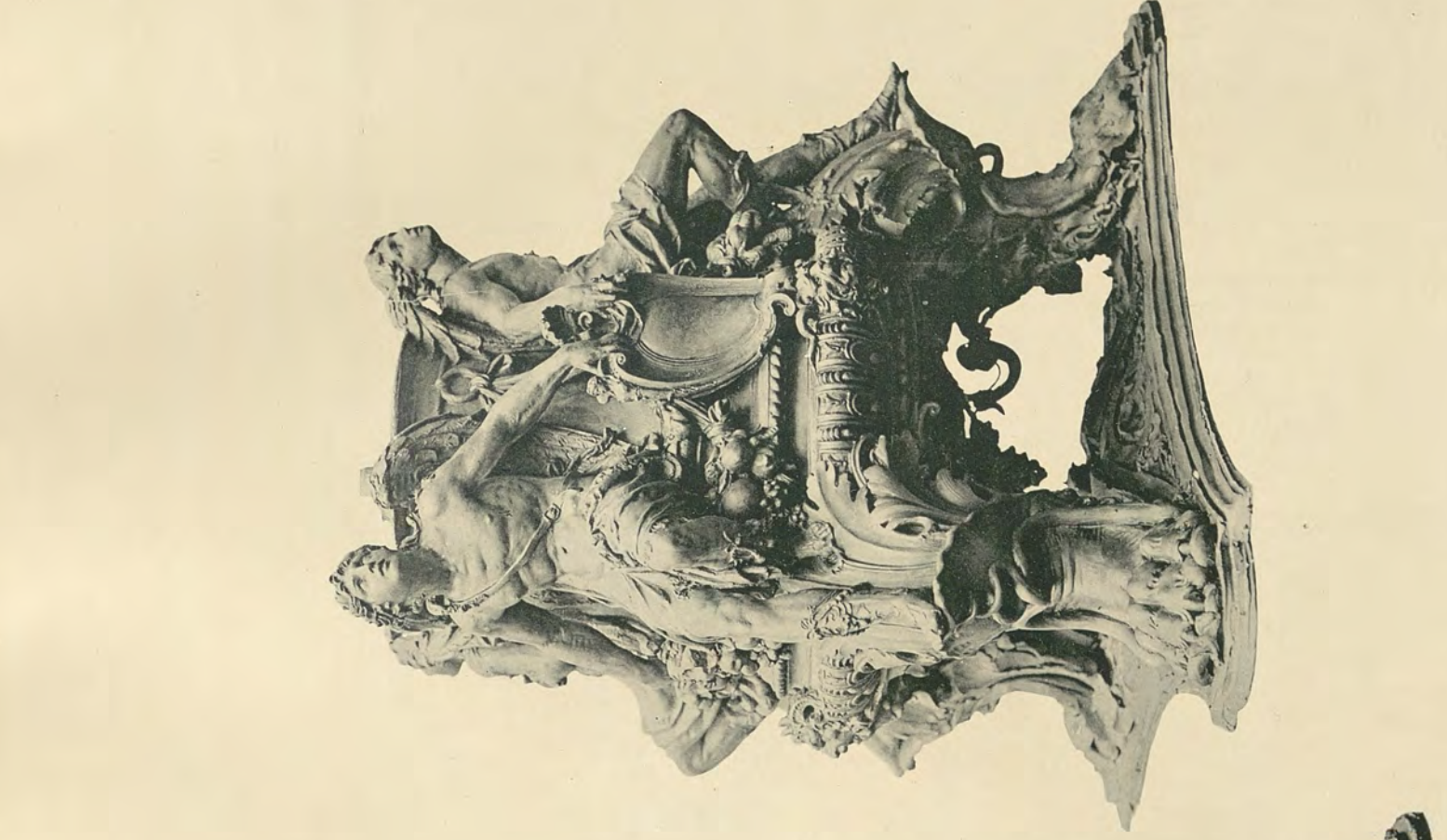








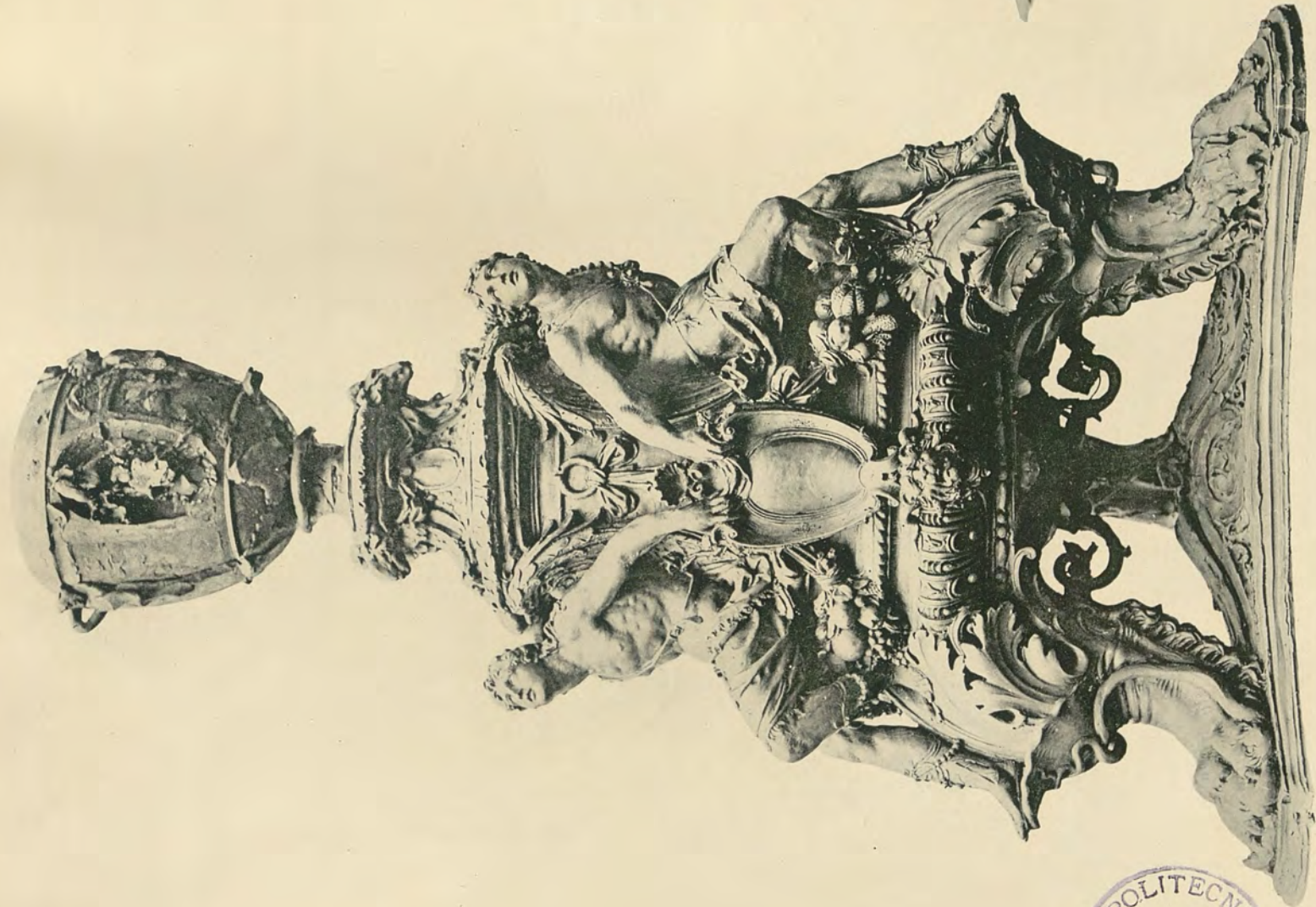
ULRICO HOERLI - Milano.



CANDELABRO PER L'ALTAR MAGGIORE NEL DUOMO DI MILANO, COMPOSTO E MODELATO DAL PROF. LODOVICO POGGIAGHI.

(FOTOGRAFIE TRATTE DAL MODELLO IN CRETA)

(Elett. JACOBI).



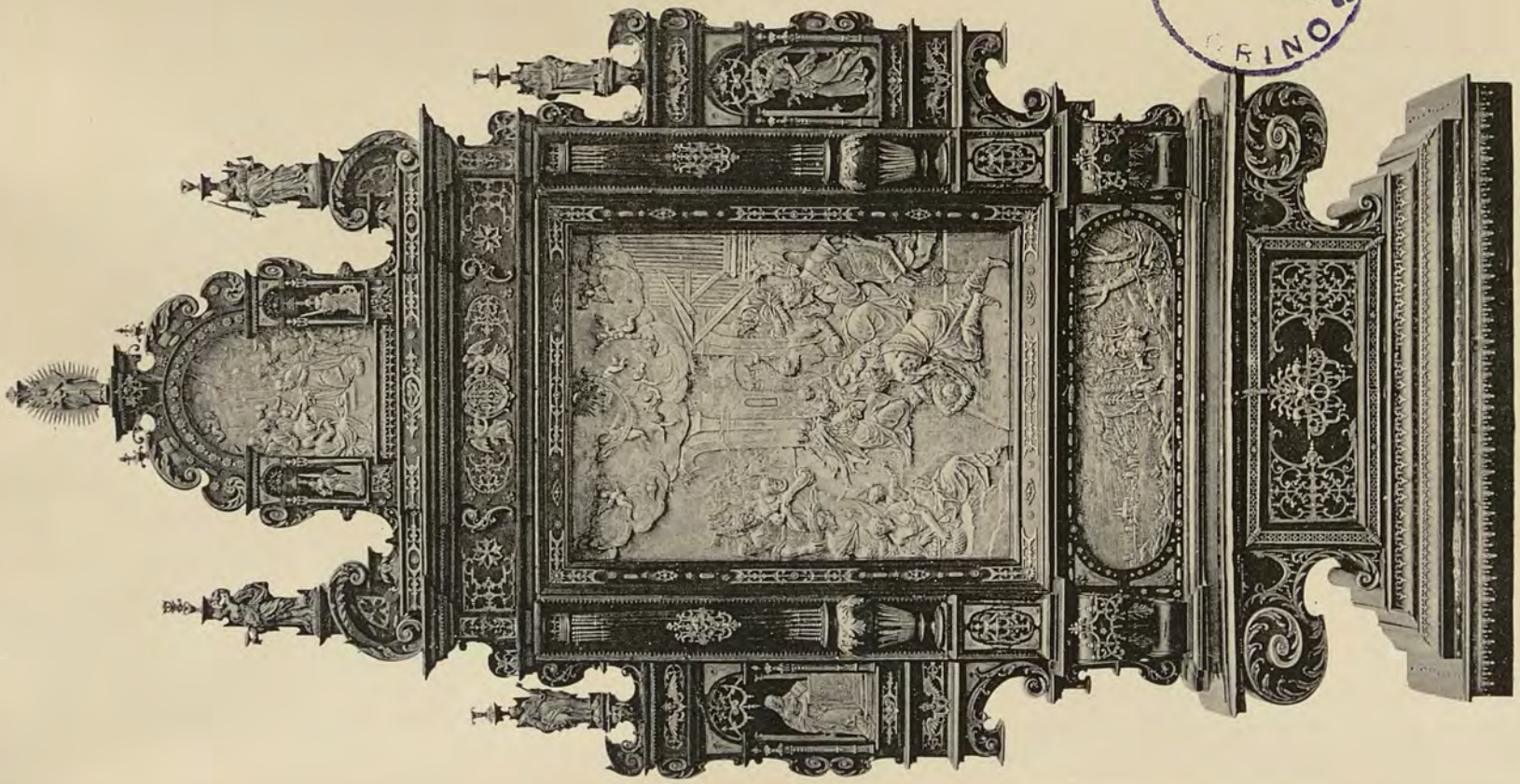
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



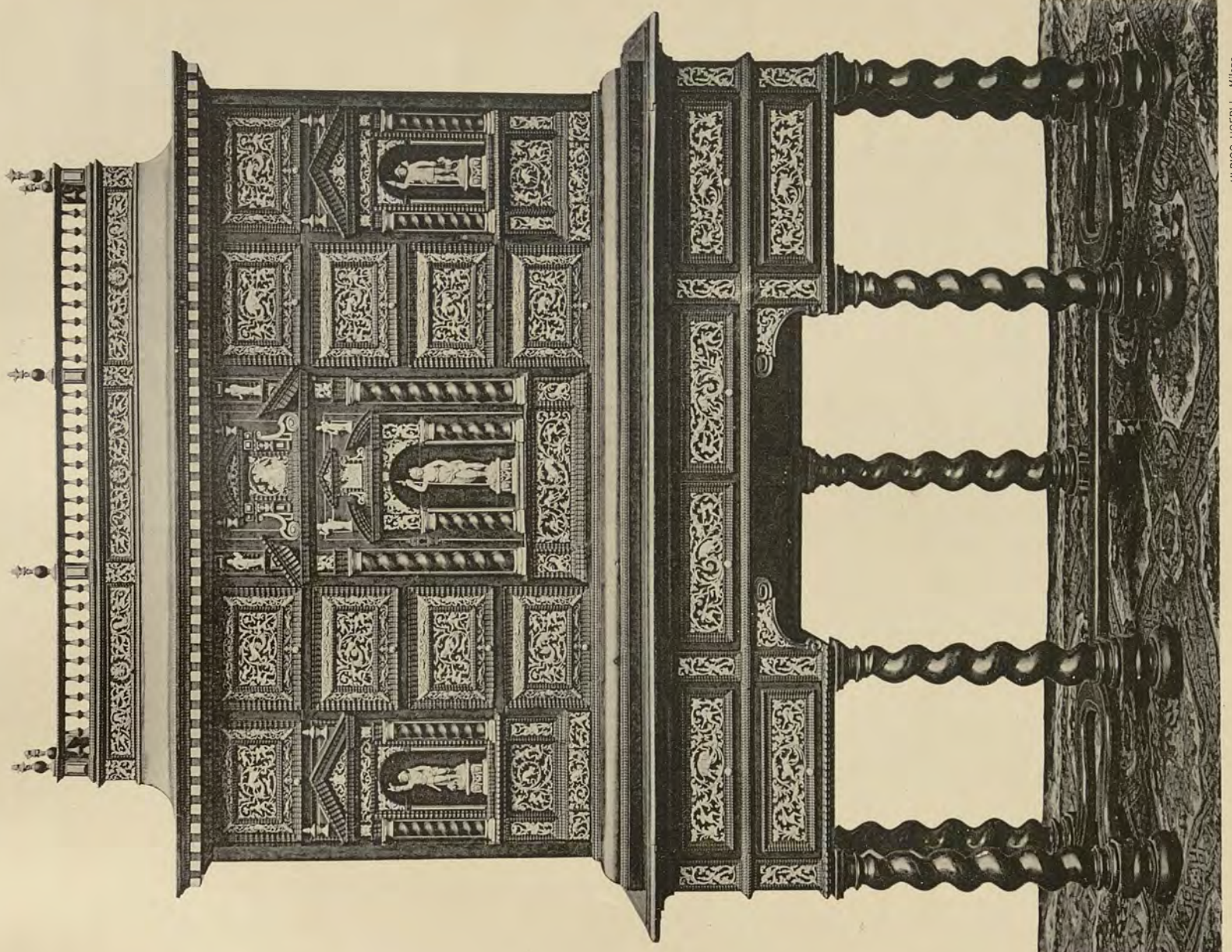
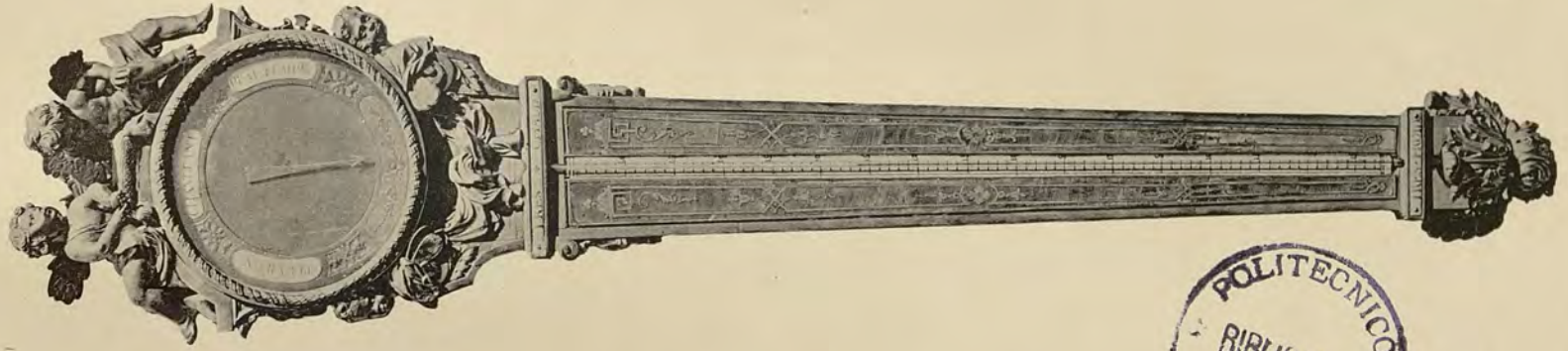








ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



1. PARTE D'INGNOCCHIATOJO IN LEGNO INTAGLIATO. - 2. TERMOMETRO E BAROMETRO IN BRONZO DORATO.

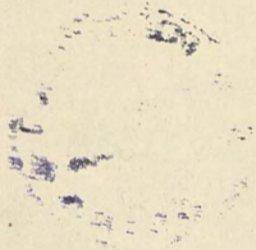
3. STIPO E SCRIVANIA IN EBANO E AVORIO. - SECOLO XVIII.

(Fot. ROSSI. - Elet. JACOBI).

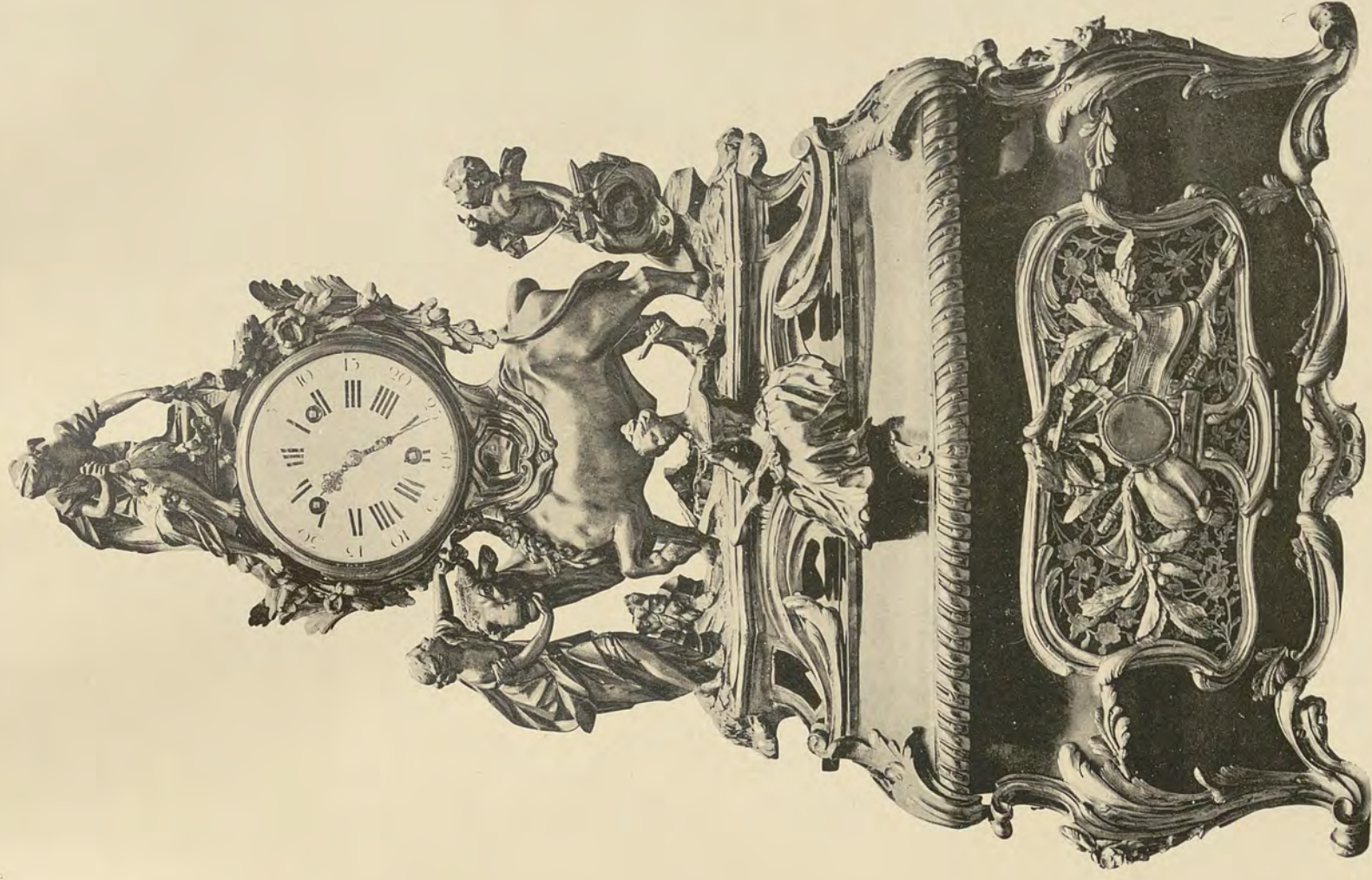
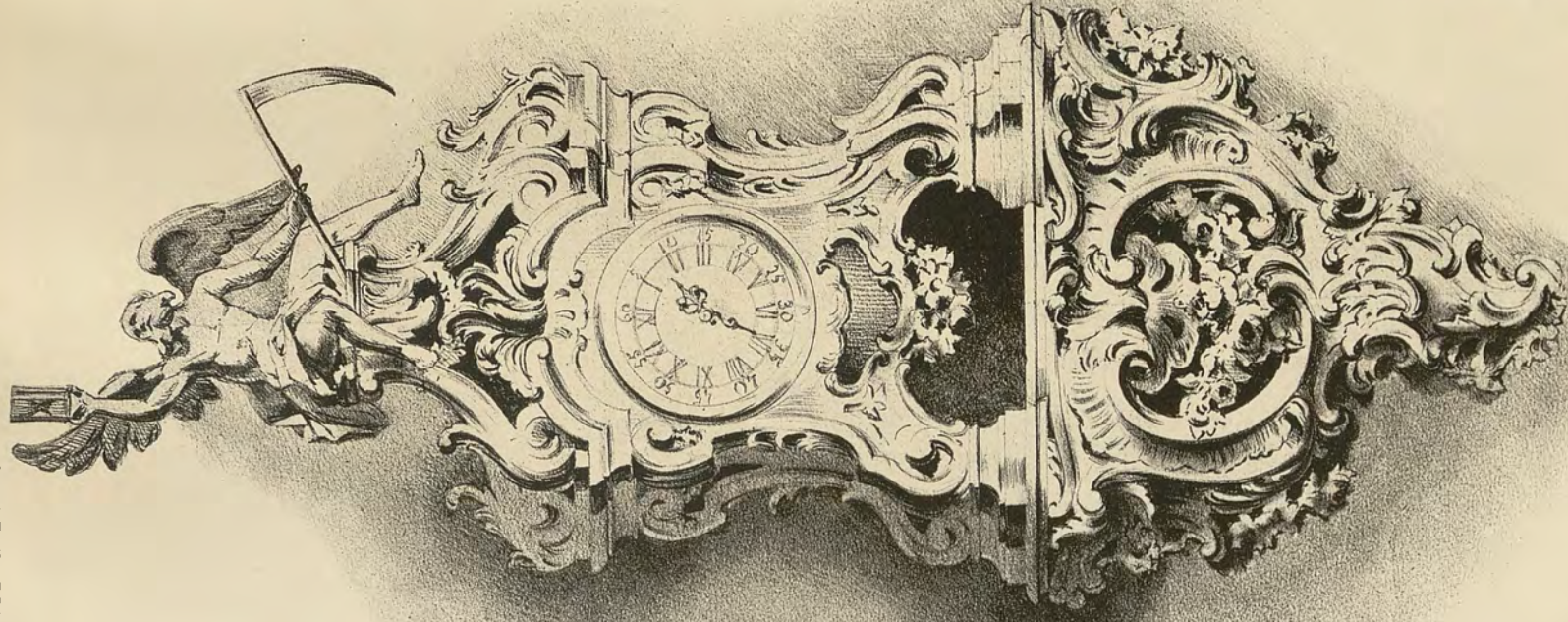
ULRICO HOEPLI - Milano.







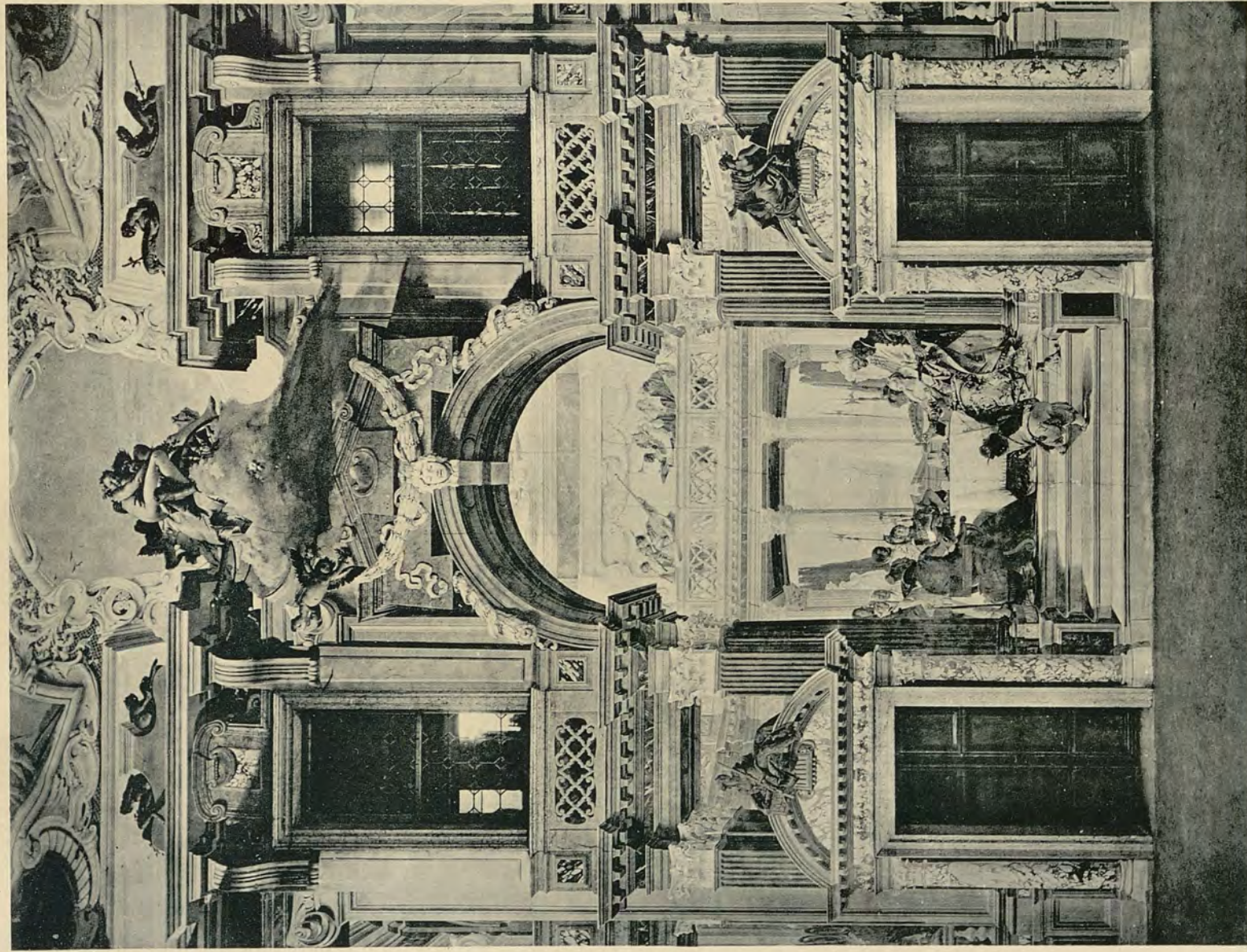








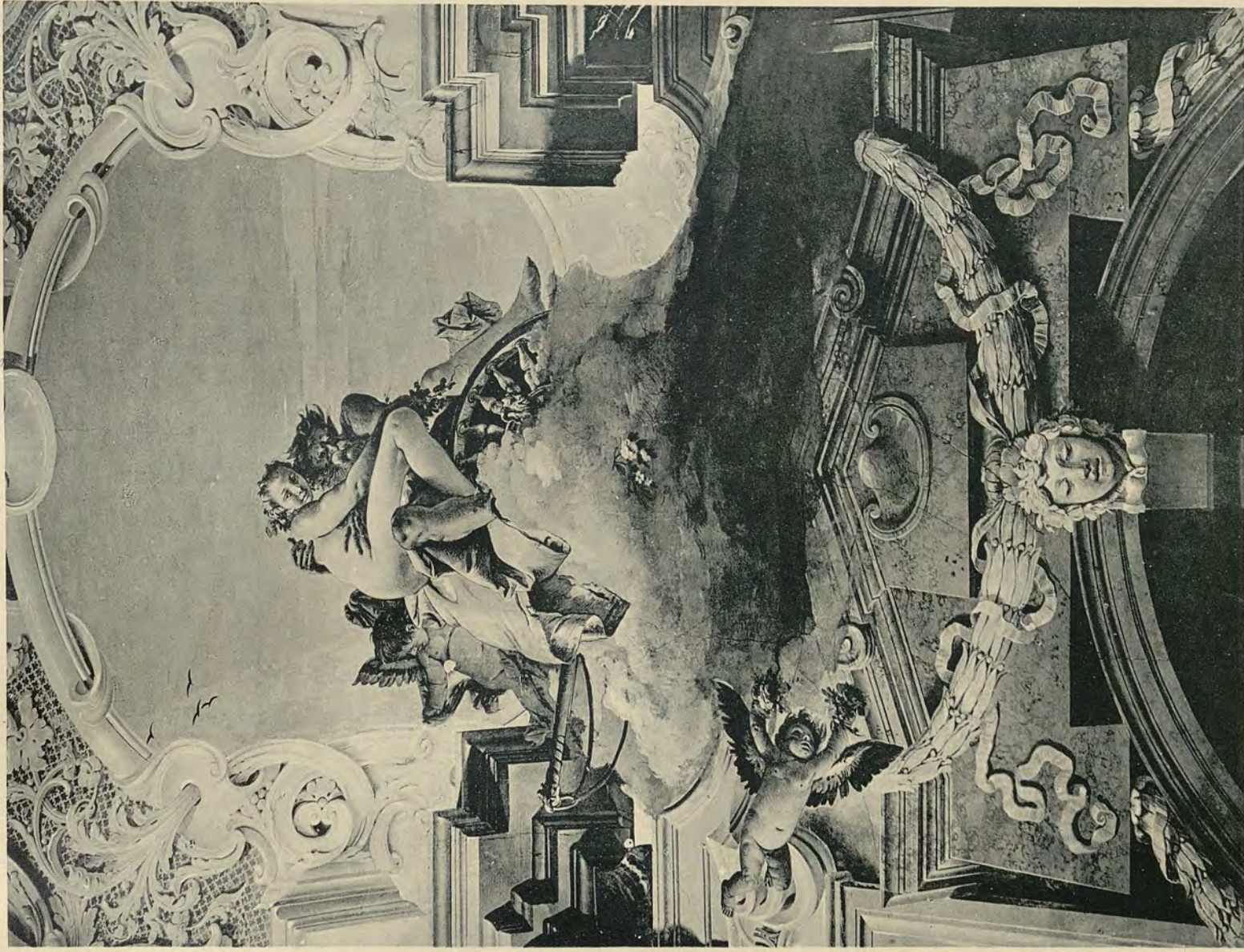




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PARTE E VOLTA NEL SALONE DEL PALAZZO LABRA A VENEZIA, DIPINTO DA GIAMBATTISTA TIEPOLO.

(Fot. ALINARI - Elett. JACOBI)



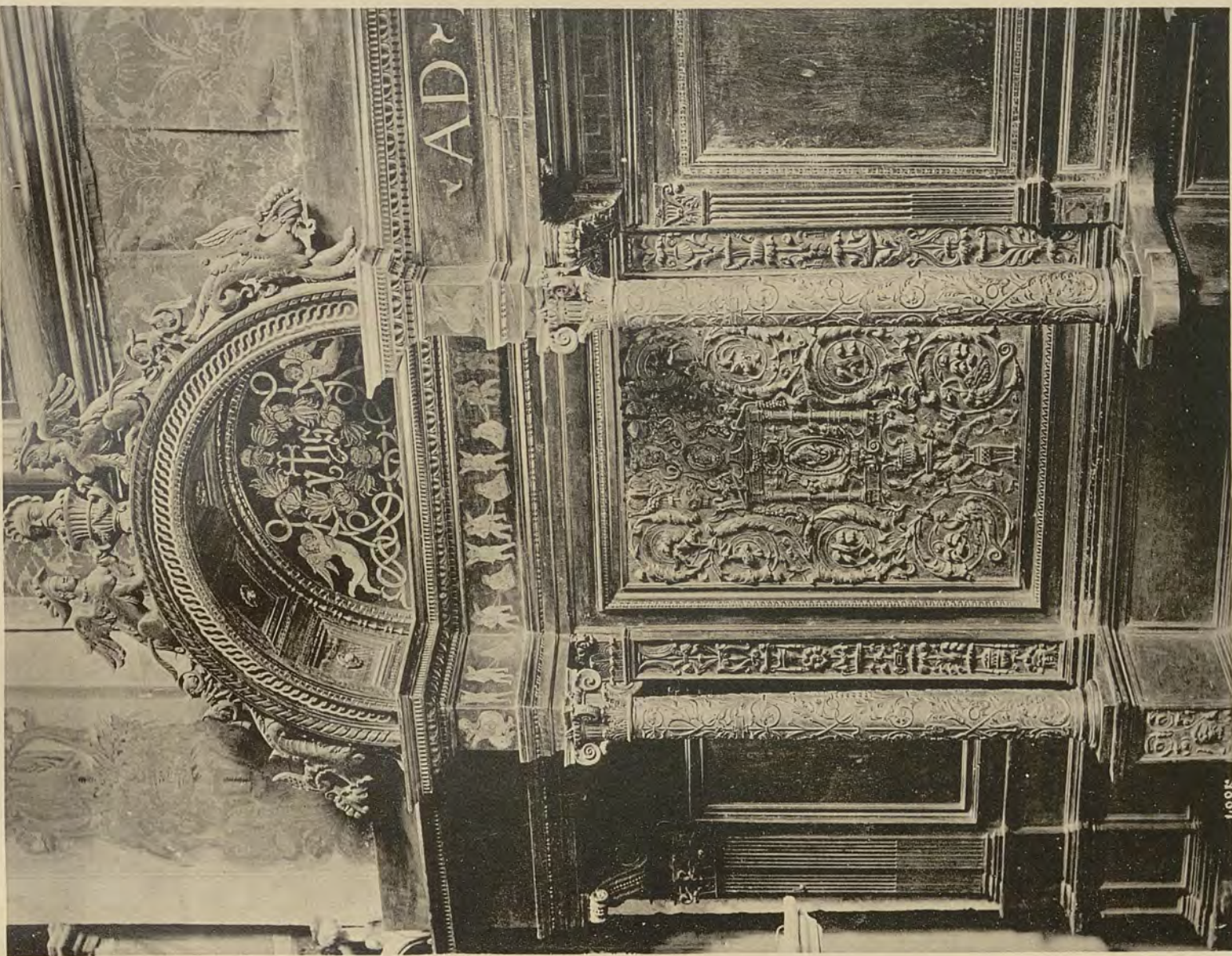
ULRICO HOEPLI - Milano.





1371  
12/10

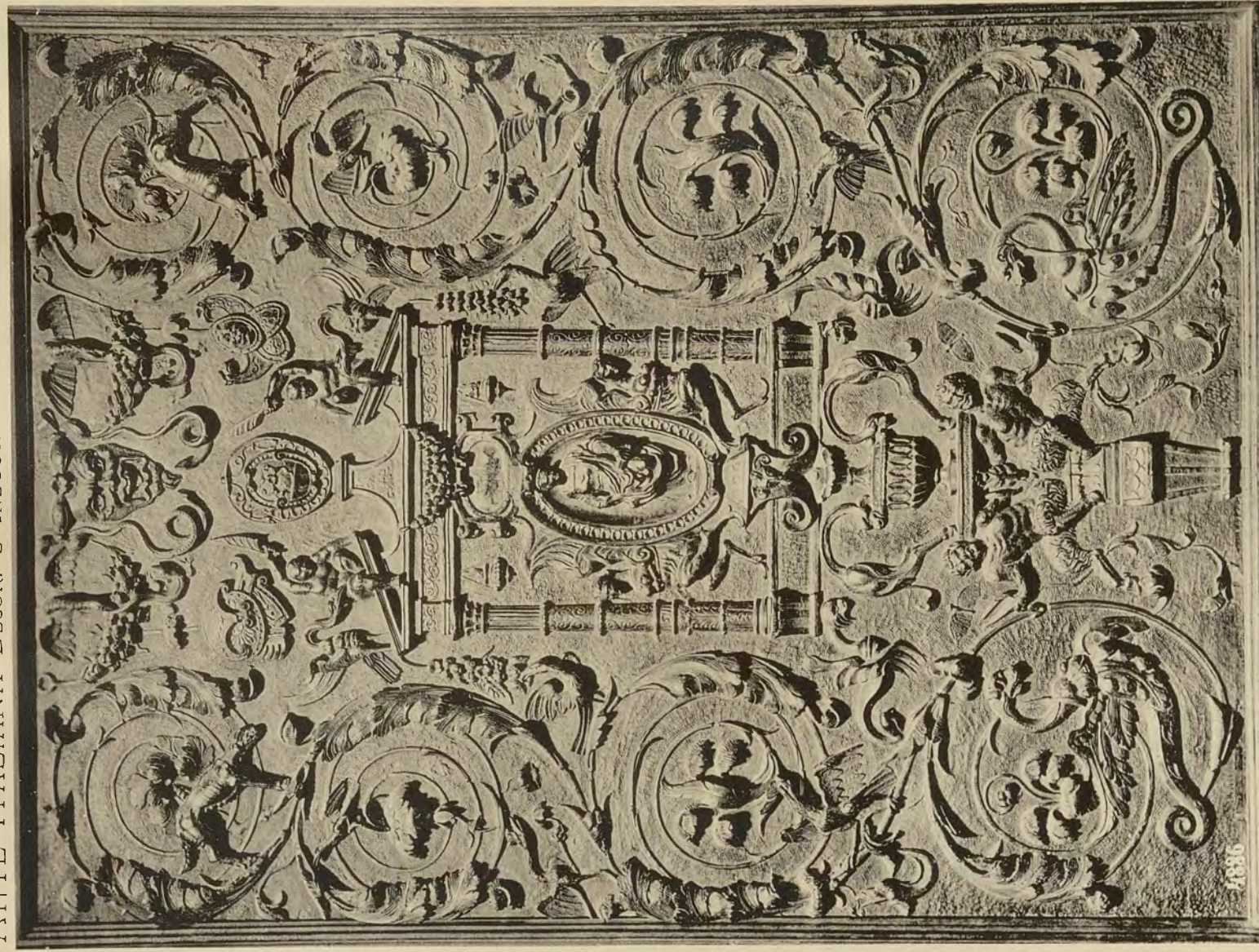




ULRICO HOEPLI - Milano.

SEGGIO VESCOVILE NELLA CATTEDRALE DI GUBBIO, INTAGLIATO IN LEGNO DA GIROLAMO MAFFEI L'ANNO 1557.

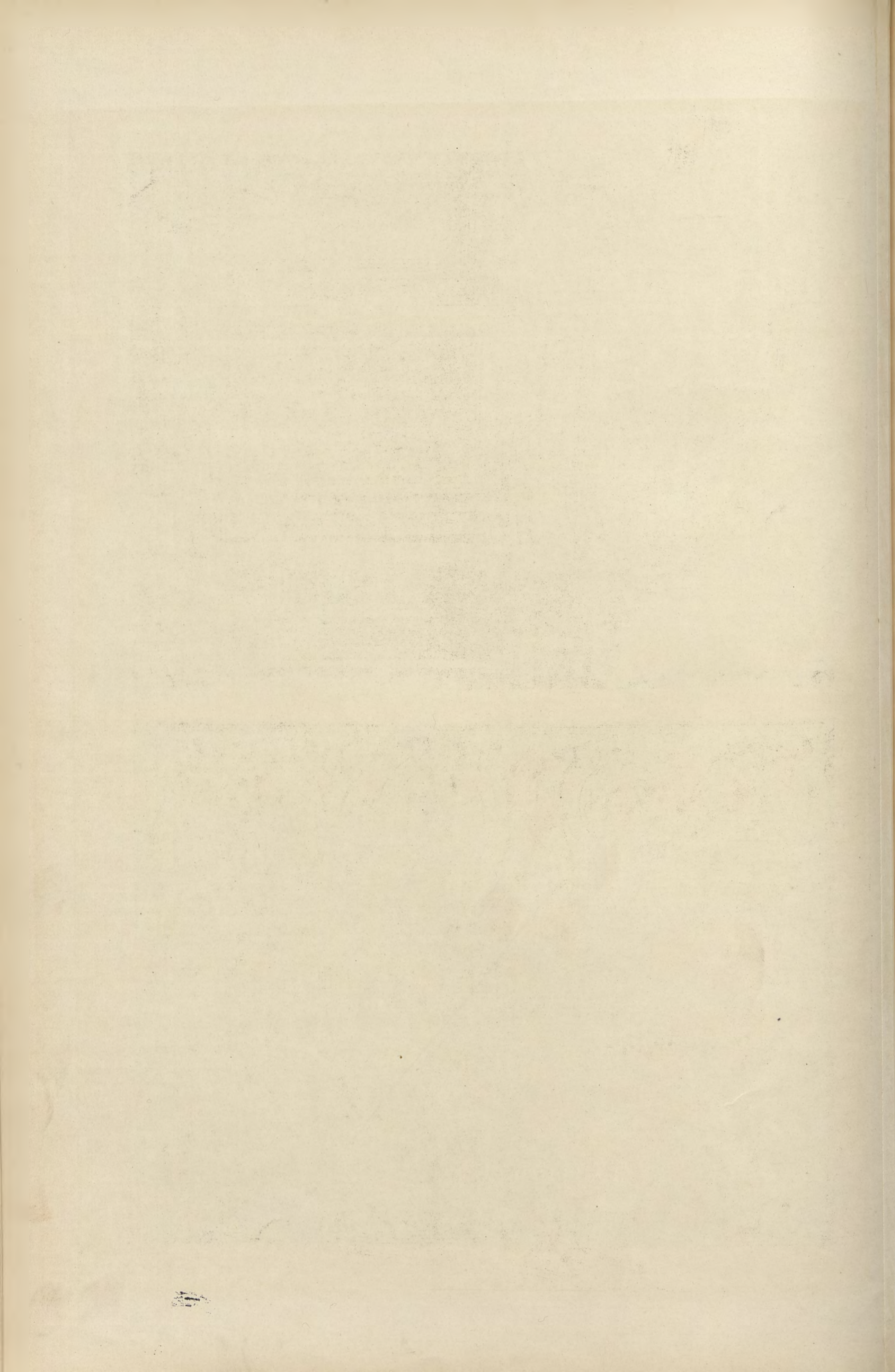
VEDUTA D'INSIEME E FORNIELLA DEL DOSSALE.  
(Fot. ALINARI. - Elet. JACOBI).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO







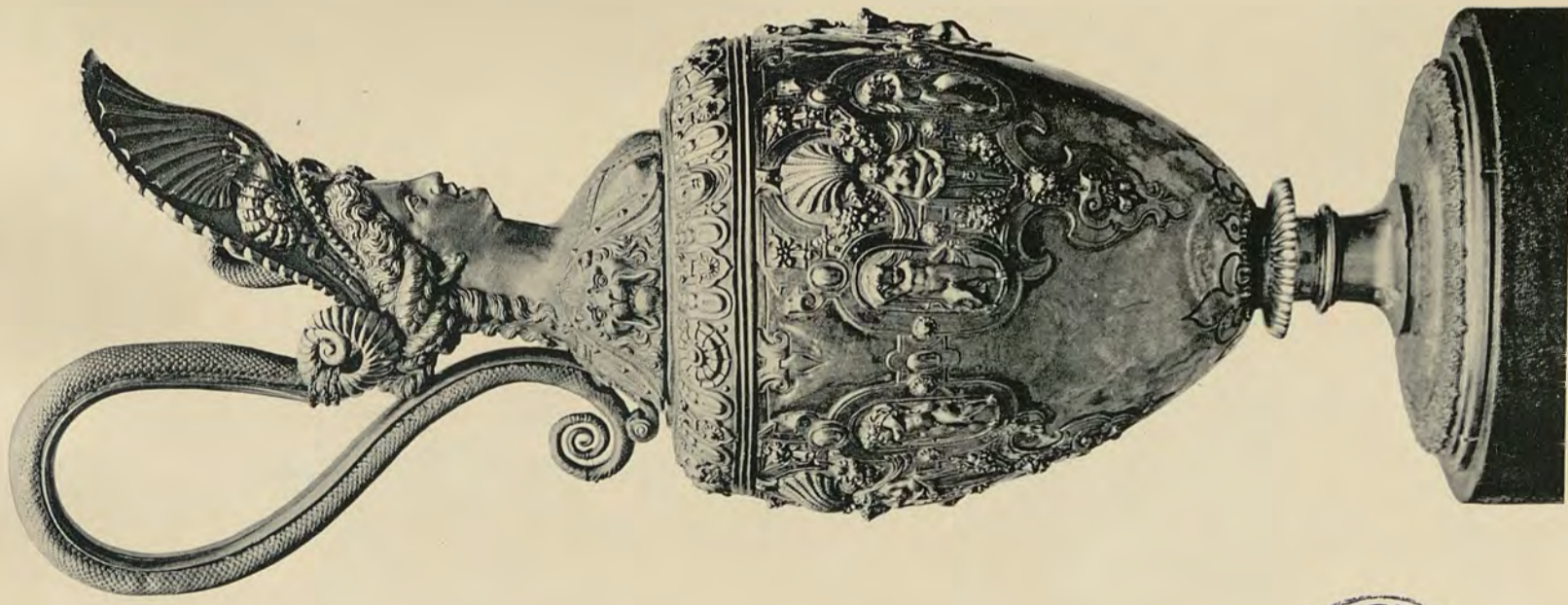




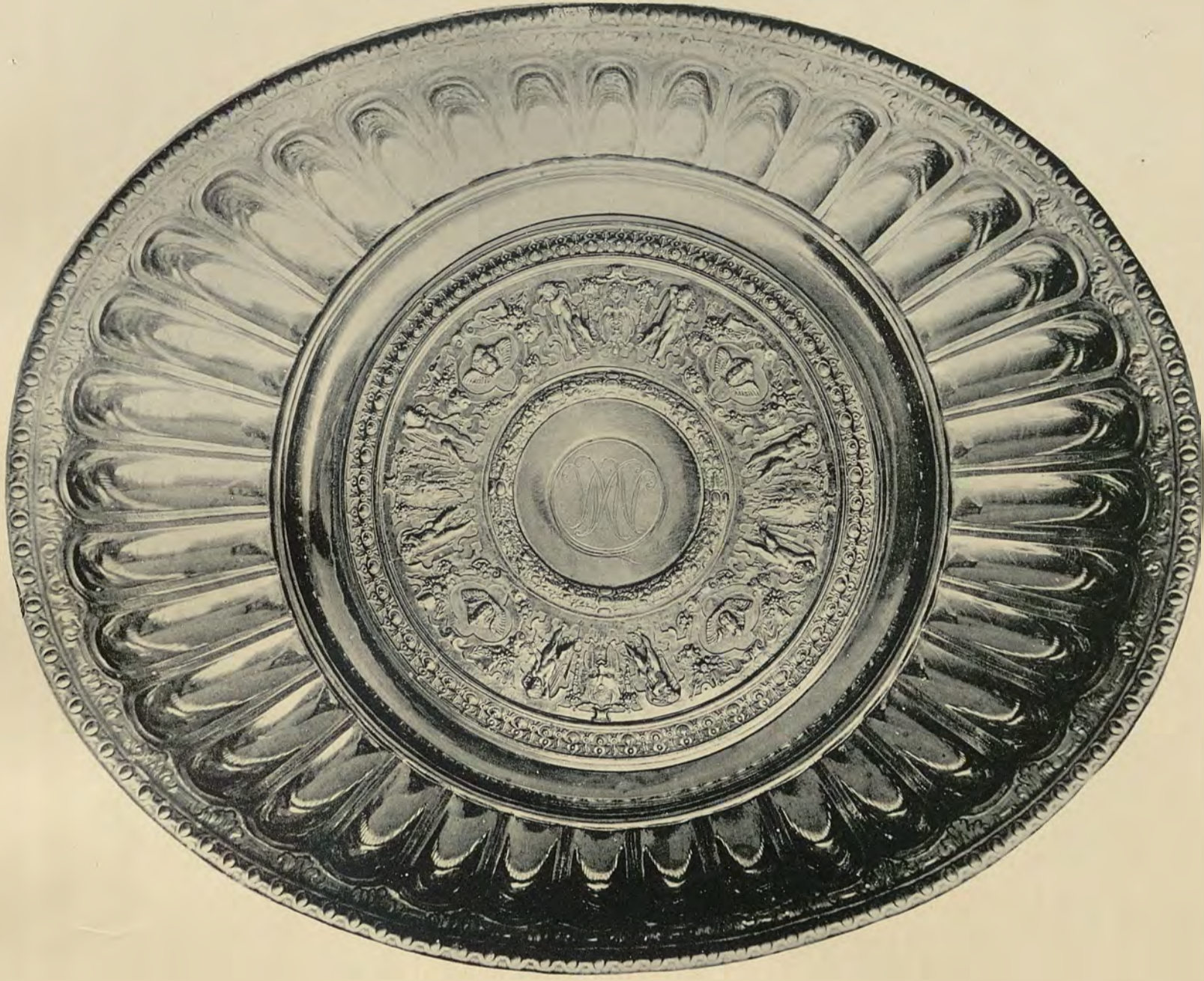








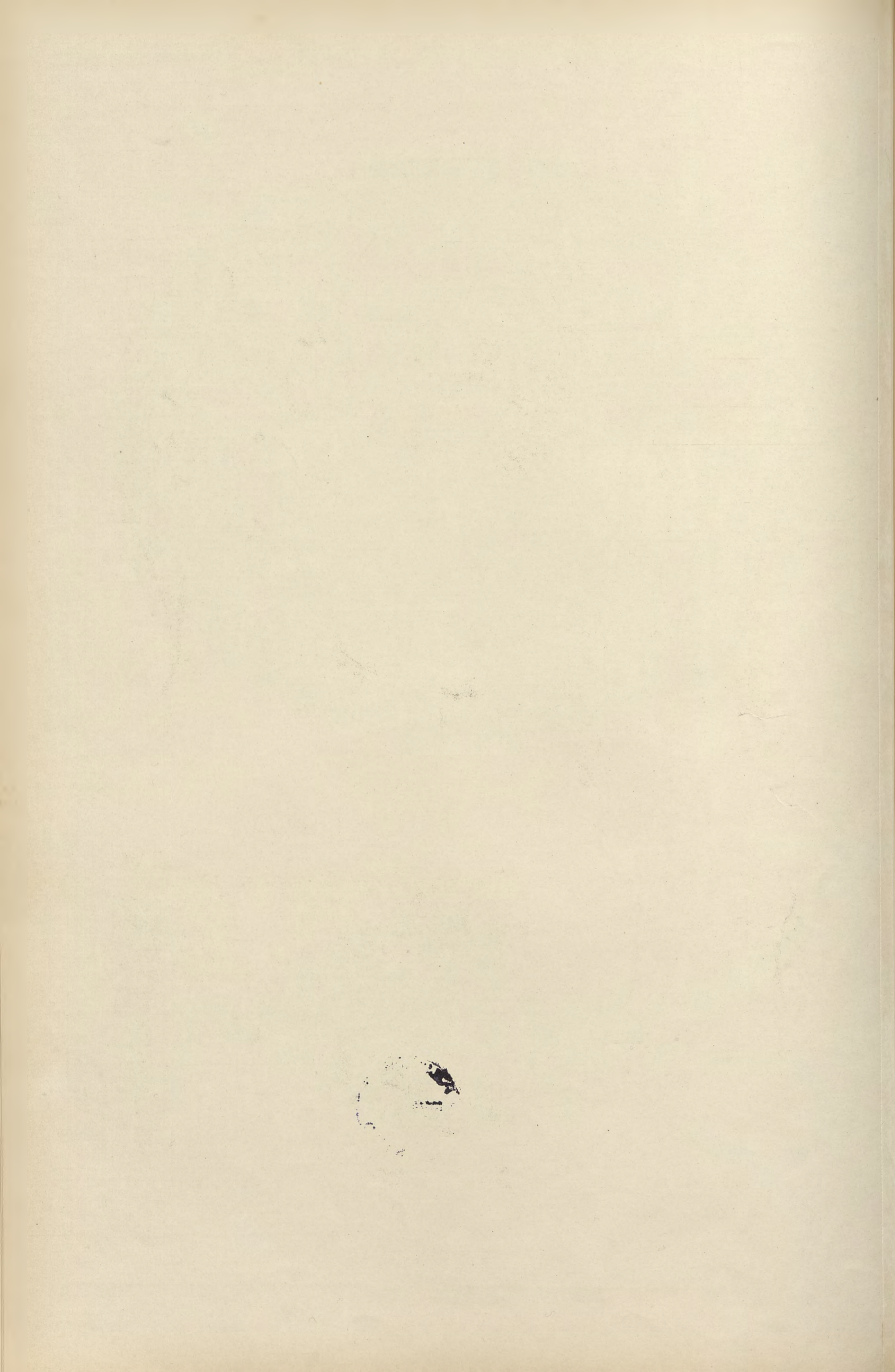
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



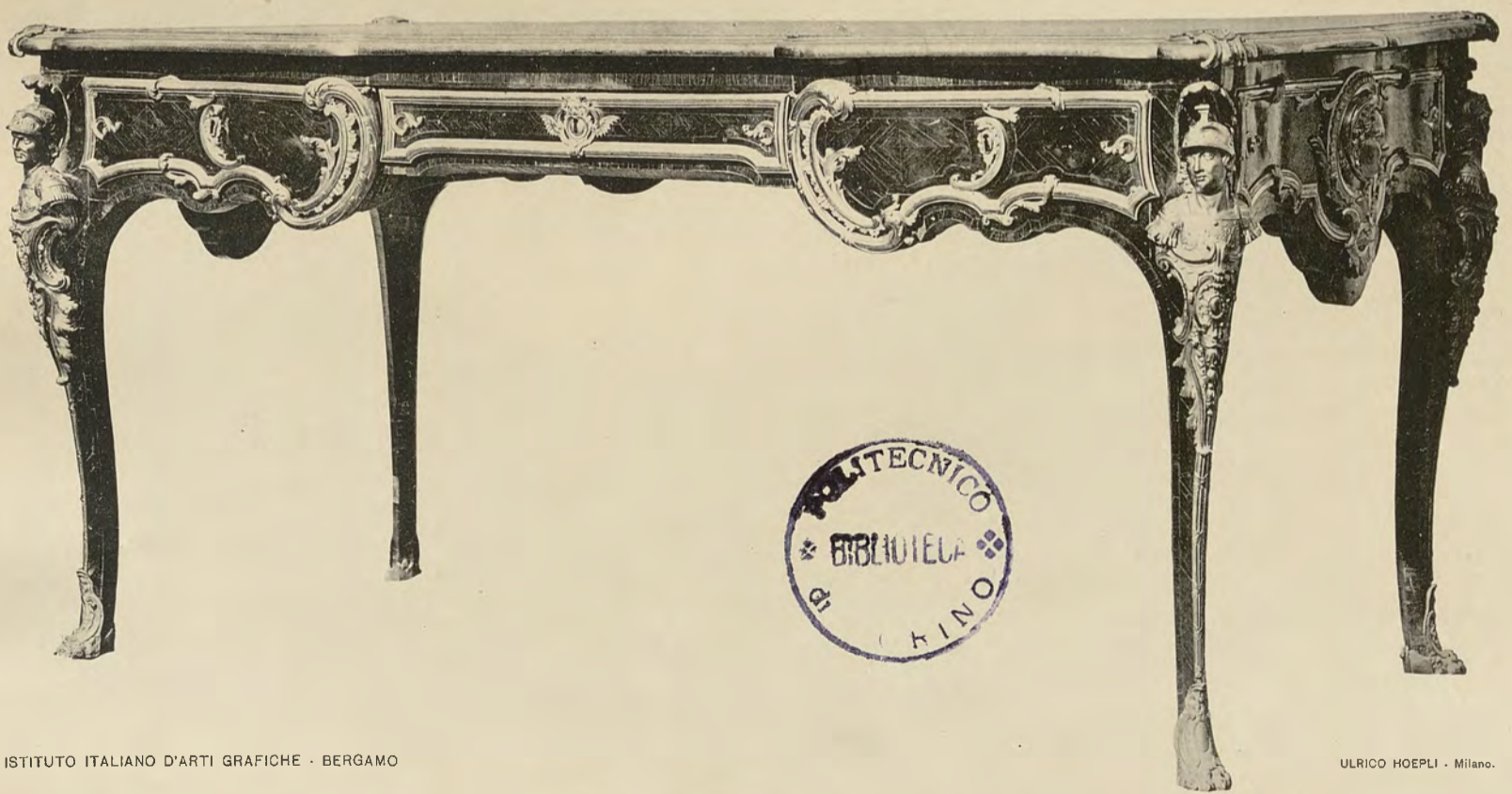
ANFORA E BACINO D'ARGENTO NEL TESORO DI S. MARIA PRESSO S. CELSO A MILANO. -- SEC. XVI.

(Fot. ROSSI - Elit. JACOBI)









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. SCRIVANIA IN EBANO E AVORIO, LAVORO DI PIETRO PIFFETTI, NEL PALAZZO REALE DI TORINO.  
2. TAVOLA CON BRONZI DORATI. — SEC. XVIII.

(Fot. ROSSI - Eliot JACOBI).









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

VOLTA DELLA SALA DI GIOVE NELLA GALLERIA DEL PALAZZO PITTI A FIRENZE. — SEC. XVII.

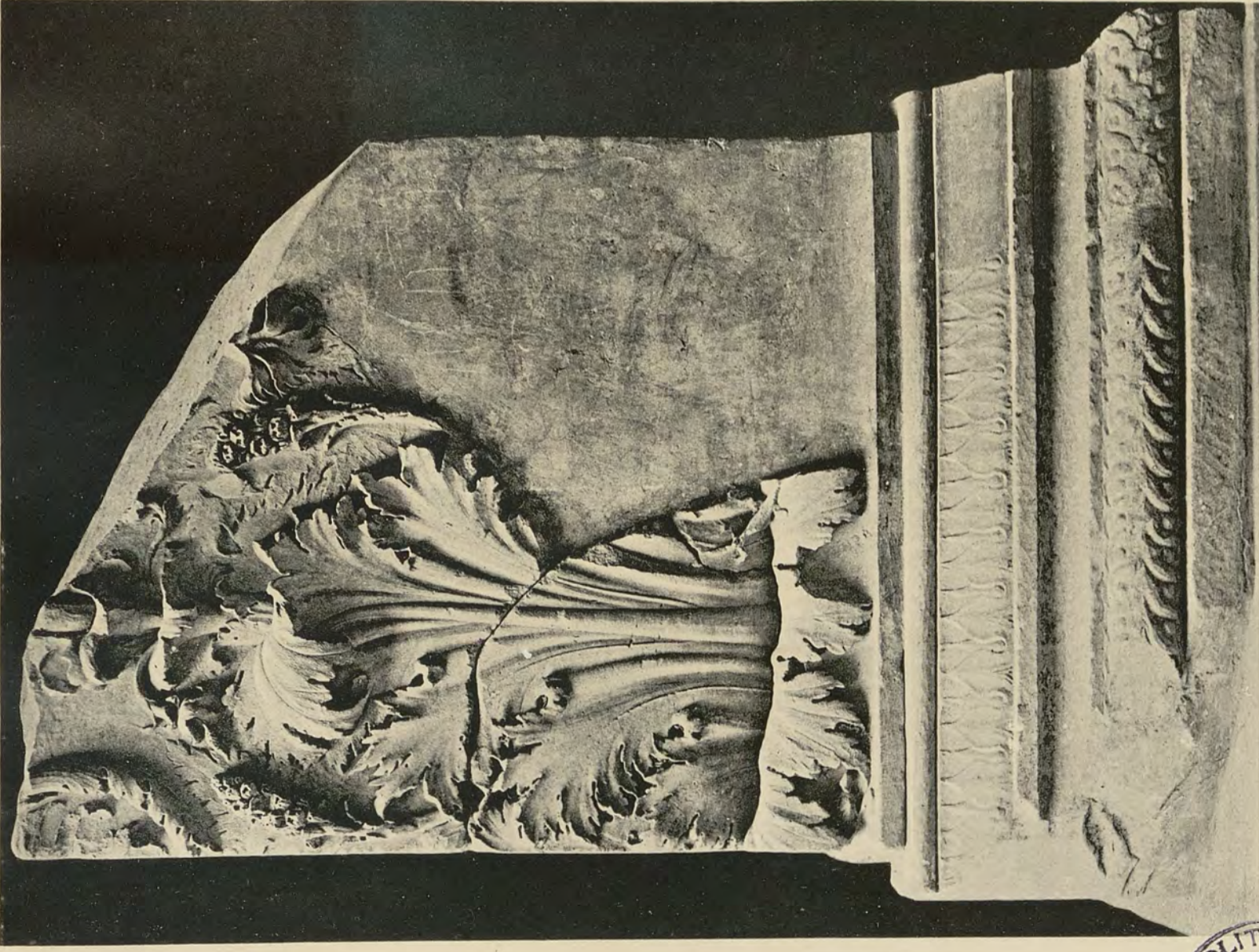
(Fot. ALINARI. - Eliot. JACOBI)











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ORNATI ANTICHI ROMANI NEL PALAZZO FIANO A ROMA.

(Fot. MOSCIONI - Elet. JACOBI)

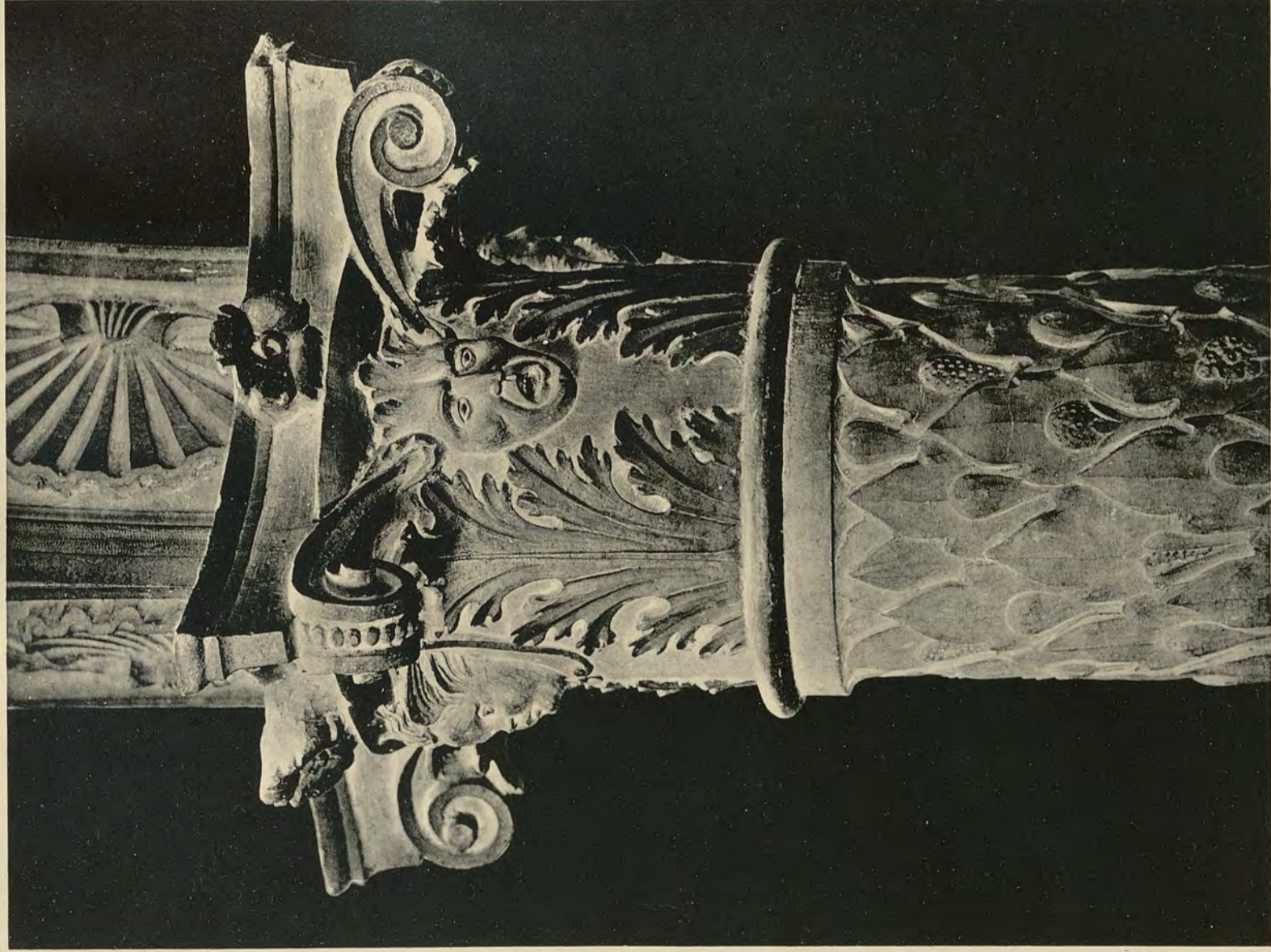
ULRICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CAPITELLI DEL CIBORIO NELLA CHIESA DI S. MARIA MAGGIORE A SPELLO, DI ROCCO DA VICENZA. - PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Elet. JACOBI)

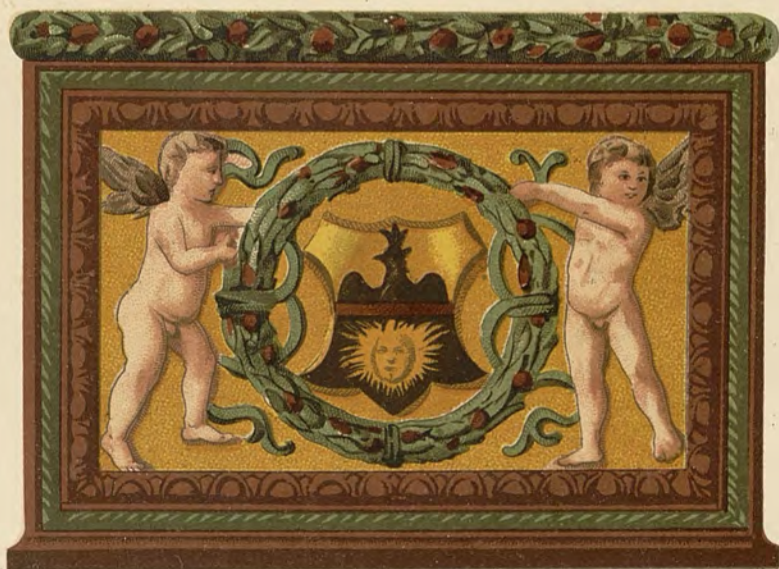
URICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

COPERCHIO, FACCIATA E FIANCO DI UNA SCATOLA CON BASSORILIEVI DI PASTA NELLA RACCOLTA CARRAND DEL MUSEO NAZIONALE A FIRENZE. — FINE DEL SEC. XV.

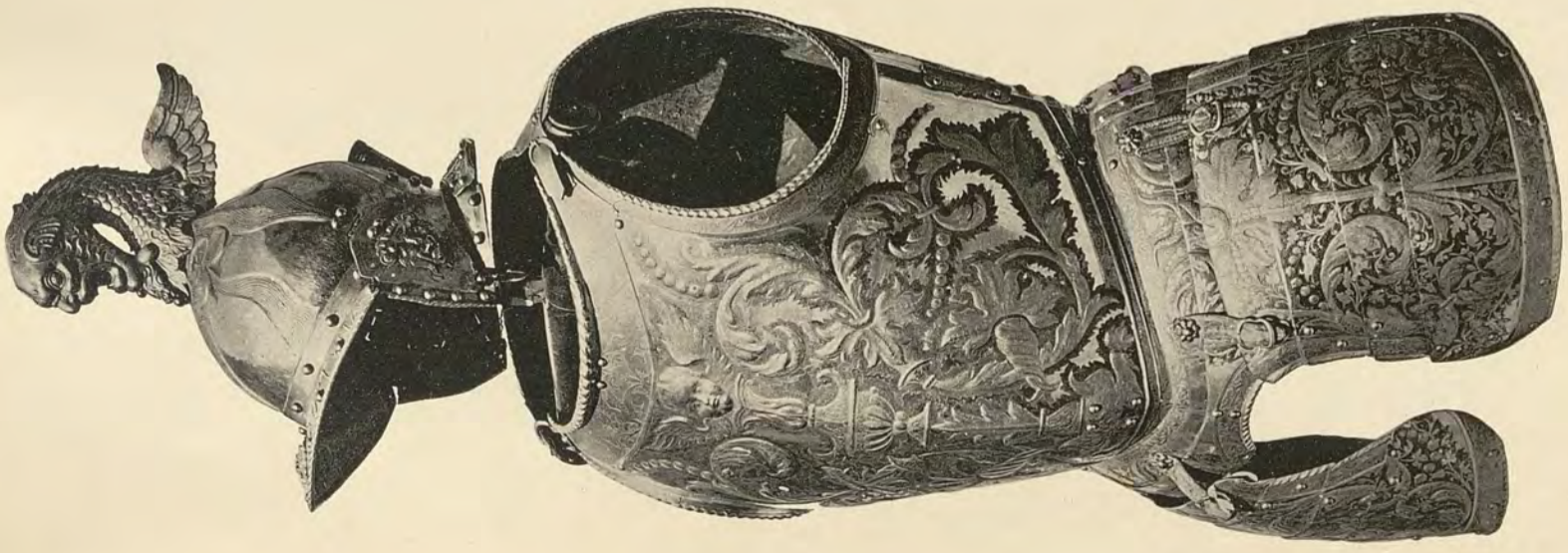
(Rilievo della Scuola fiorentina di Arti decorative).

IP  
TINO







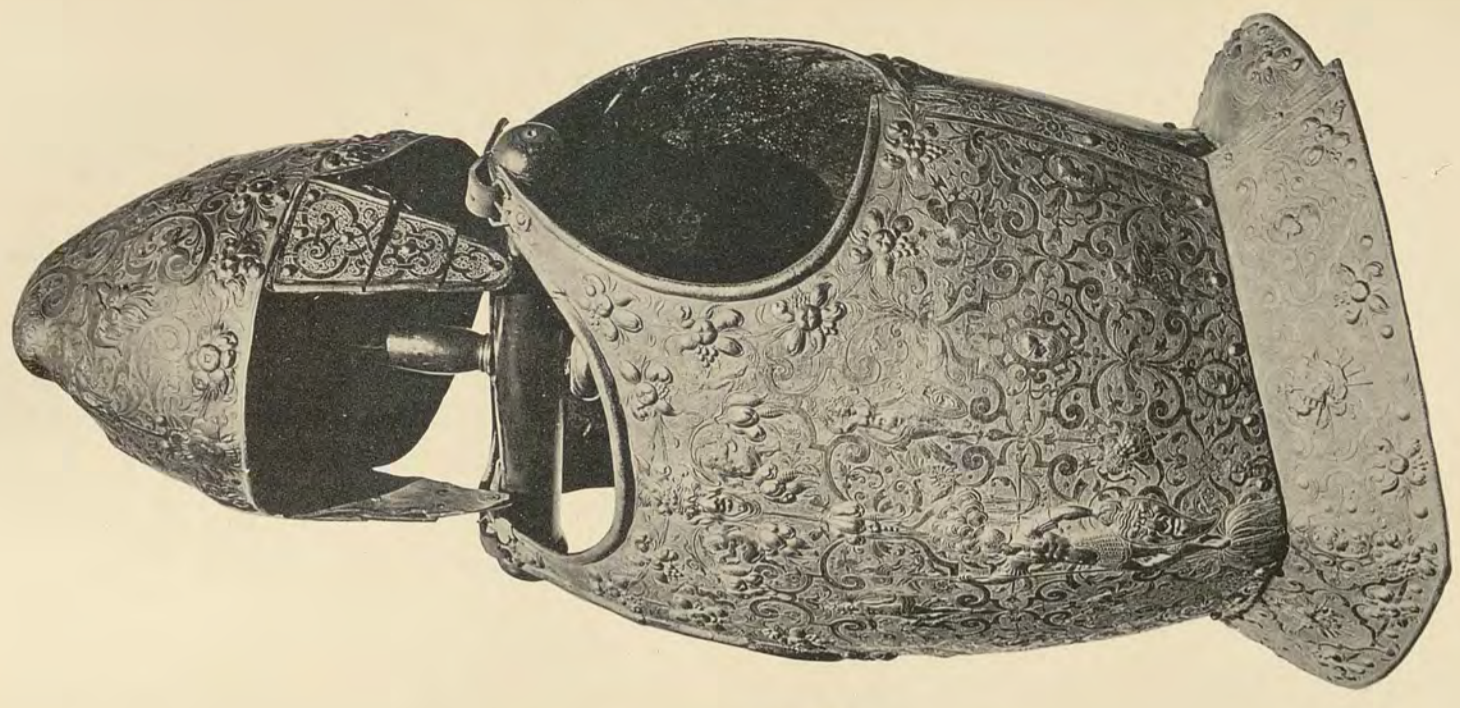


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



CORAZZE, ELMI E ROTELLA DEL SECOLO XVI NELLA R. ARMERIA DI TORINO.

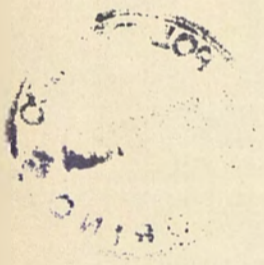
(Fot. ROSSI - Elet. JACOBI)



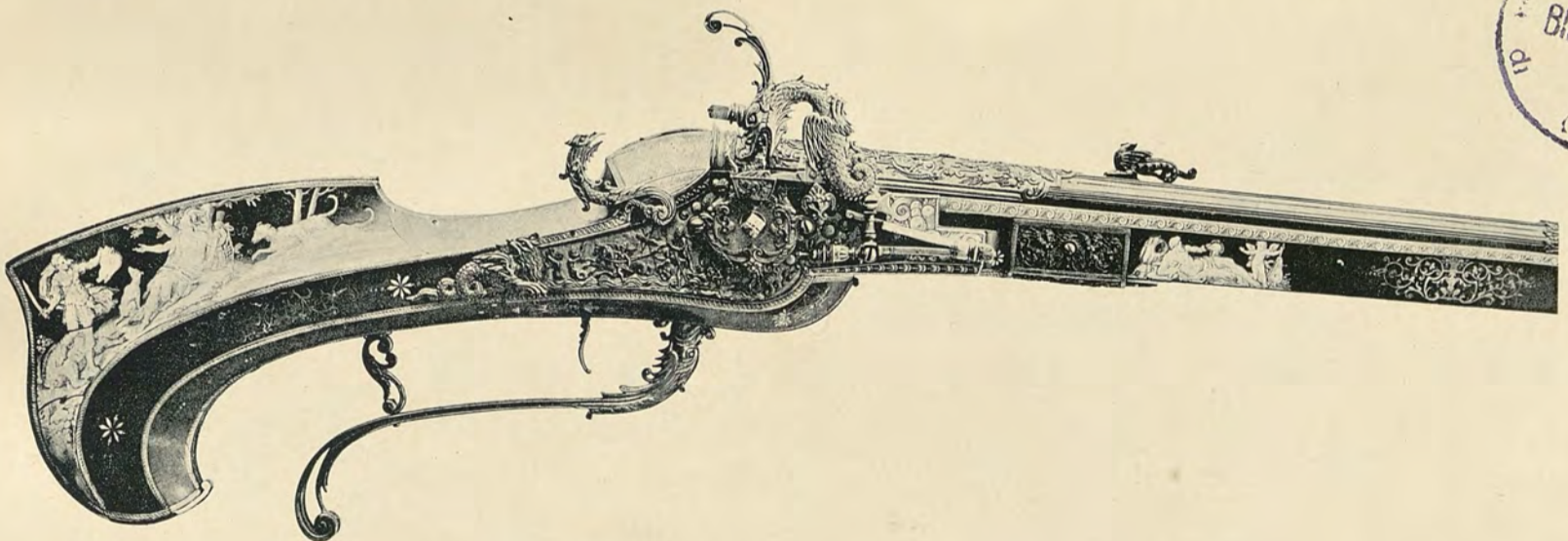
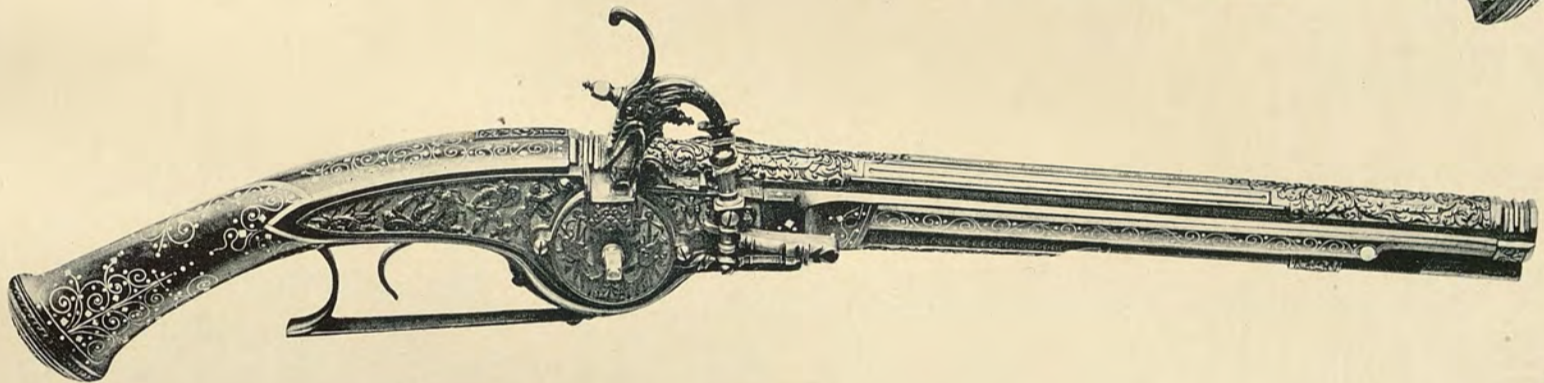
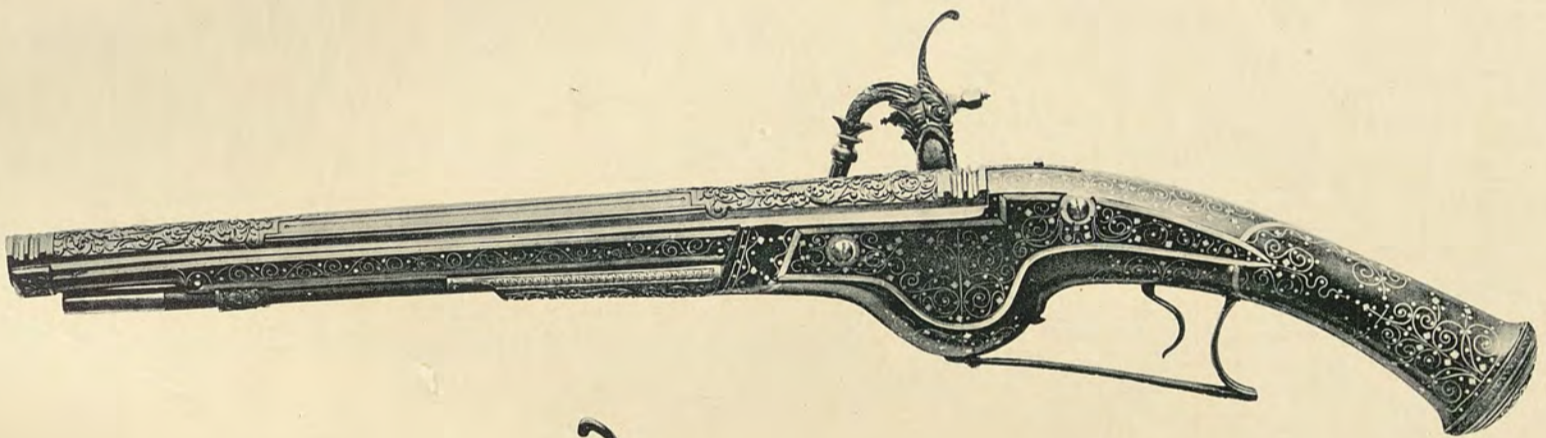
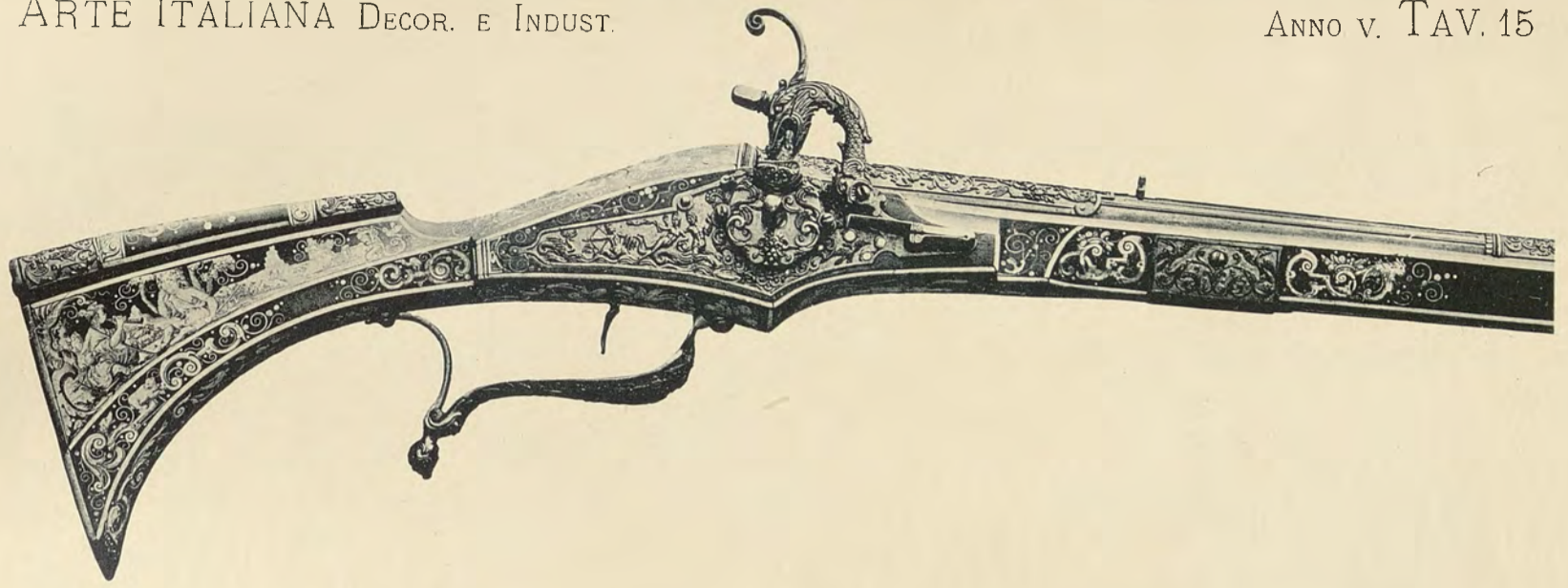
ULRICO HOEPLI - Milano.











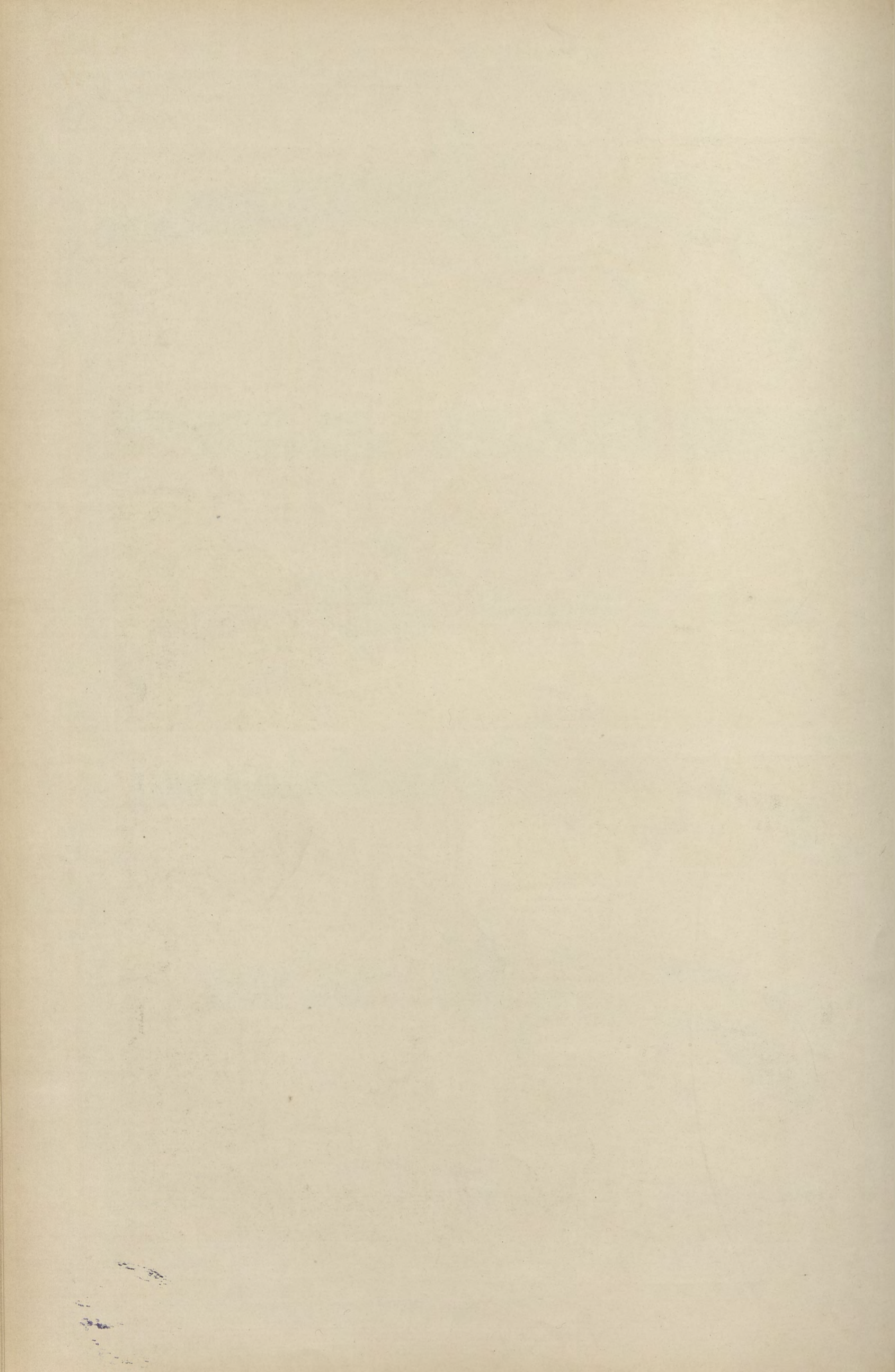
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

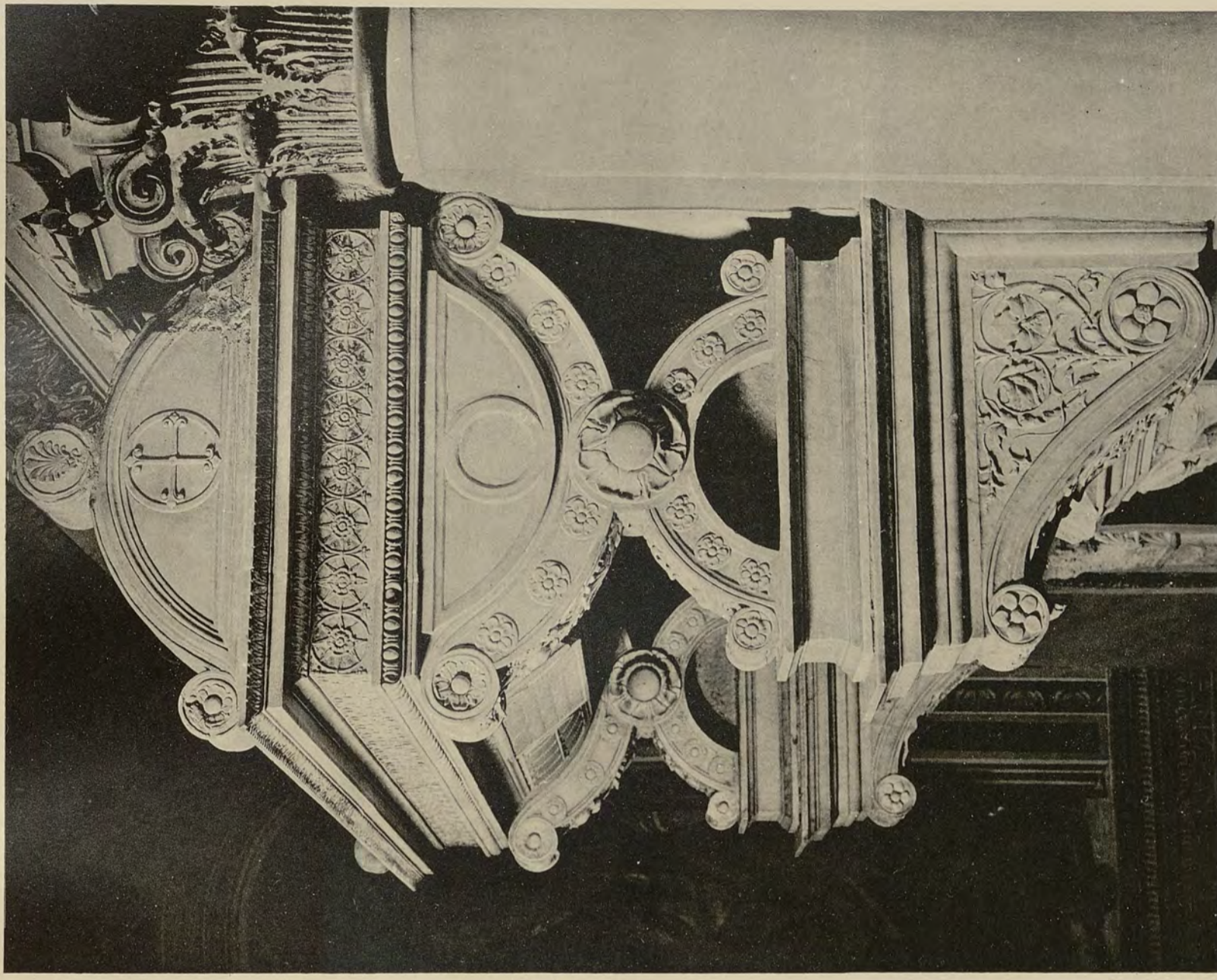
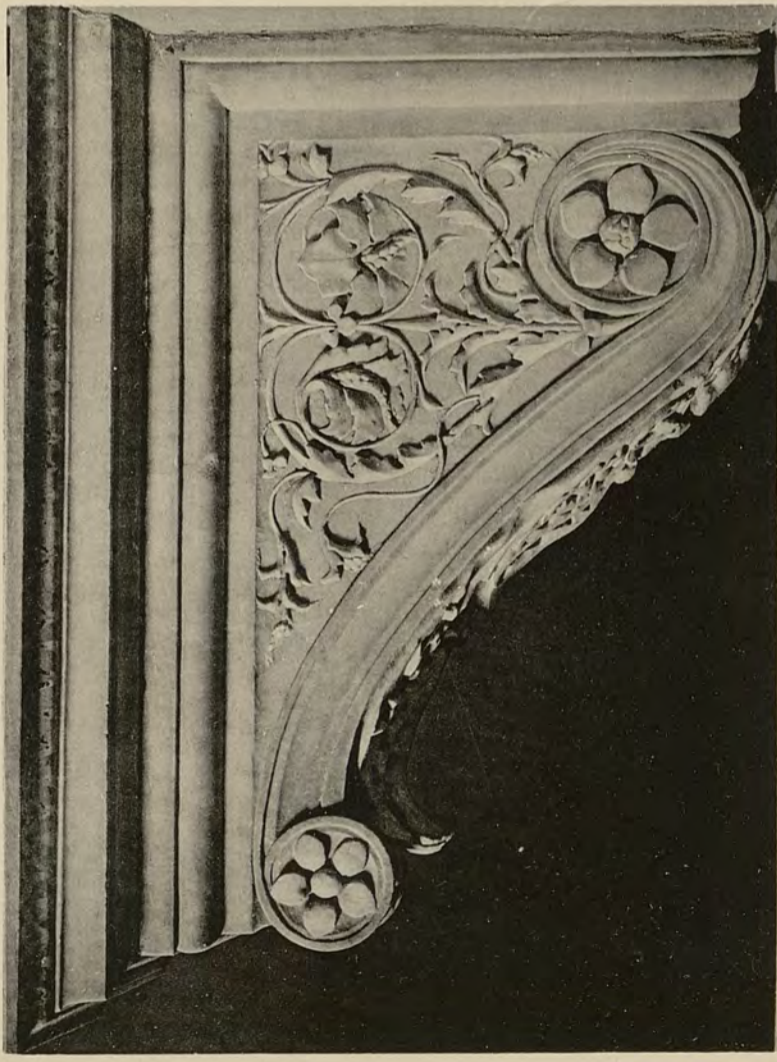
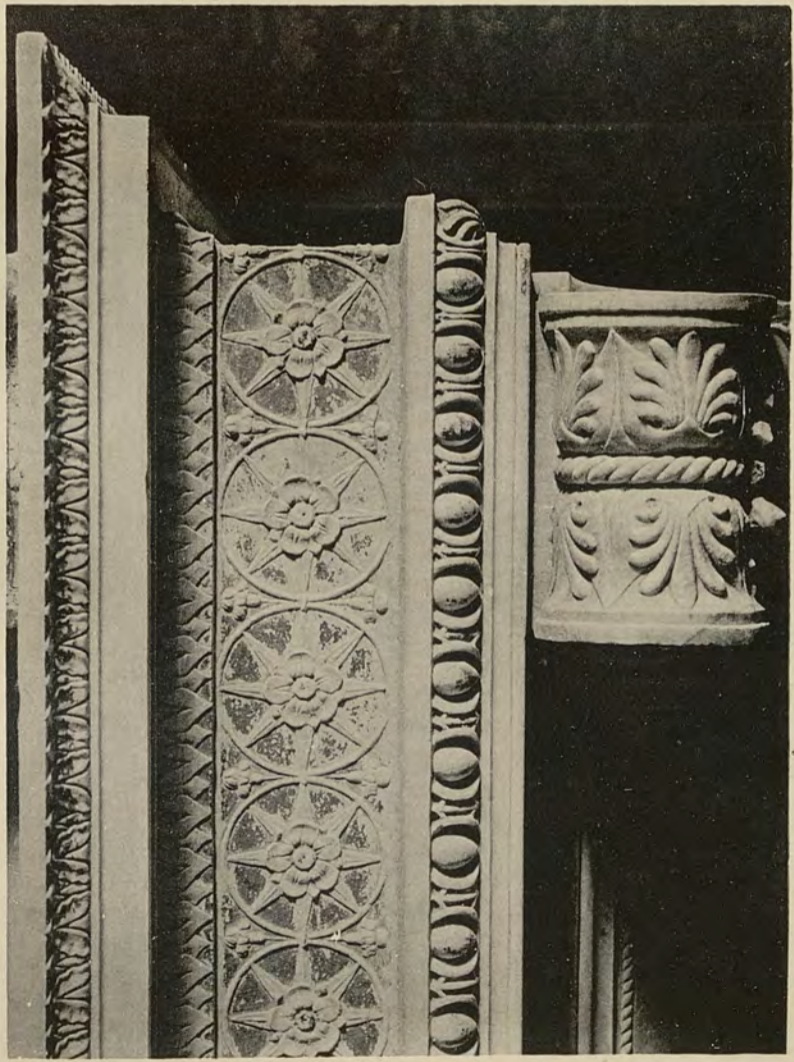
ARMI DA FUOCO DEL SECOLO XVI APPARTENENTI A EMANUEL FILIBERTO, ORA NELLA R. ARMERIA DI TORINO.

(Fot. ROSSI - Eliot. JACOBI).









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

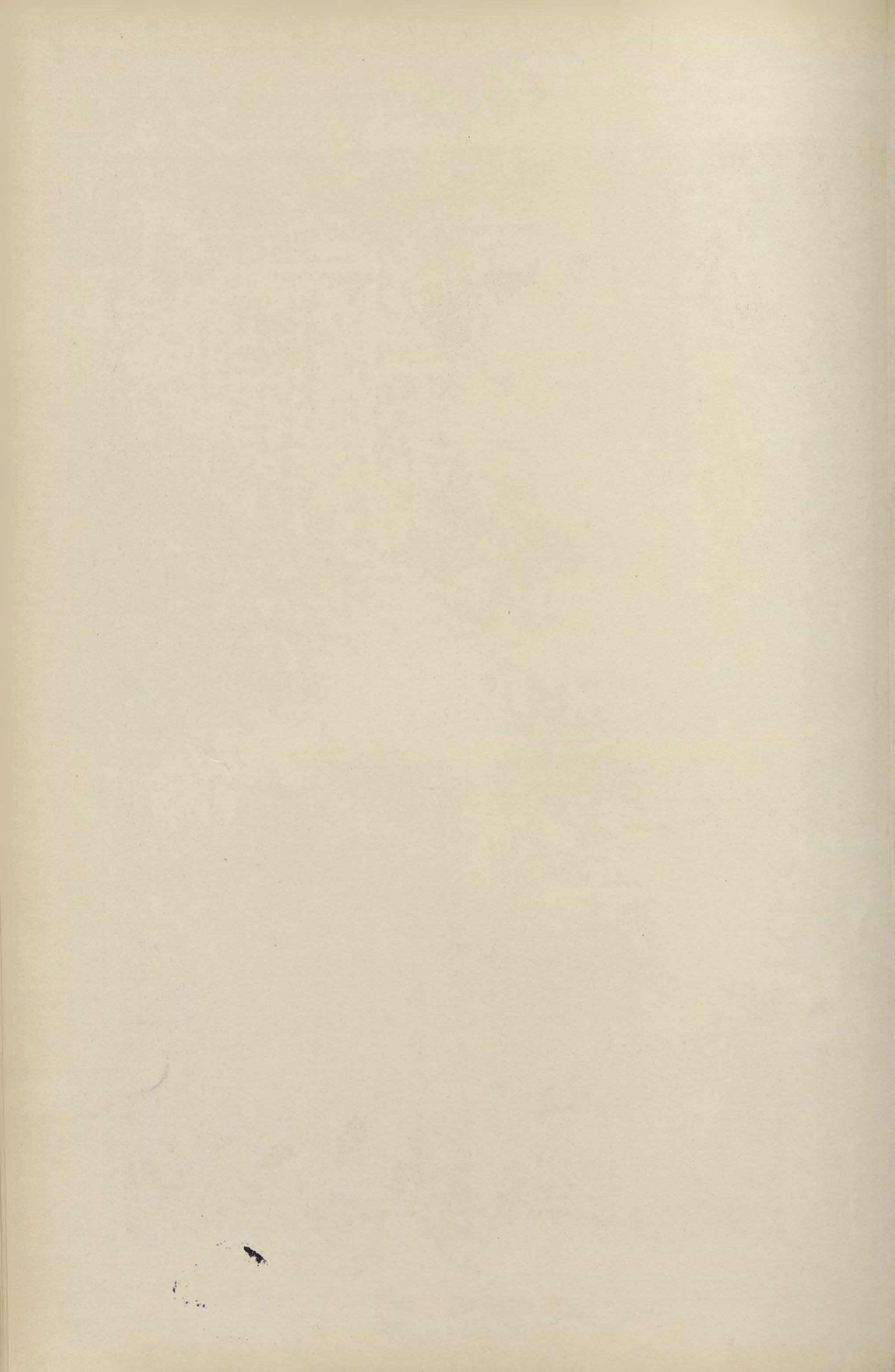
INSIEME E PARTICOLARI DEL MONUMENTO AL VESCOVO SALUTATI NEL DUOMO DI FIESOLE: OPERA DI MINO. ANNO 1466.

(Fot. ALINARI - Eliet. JACOBI)

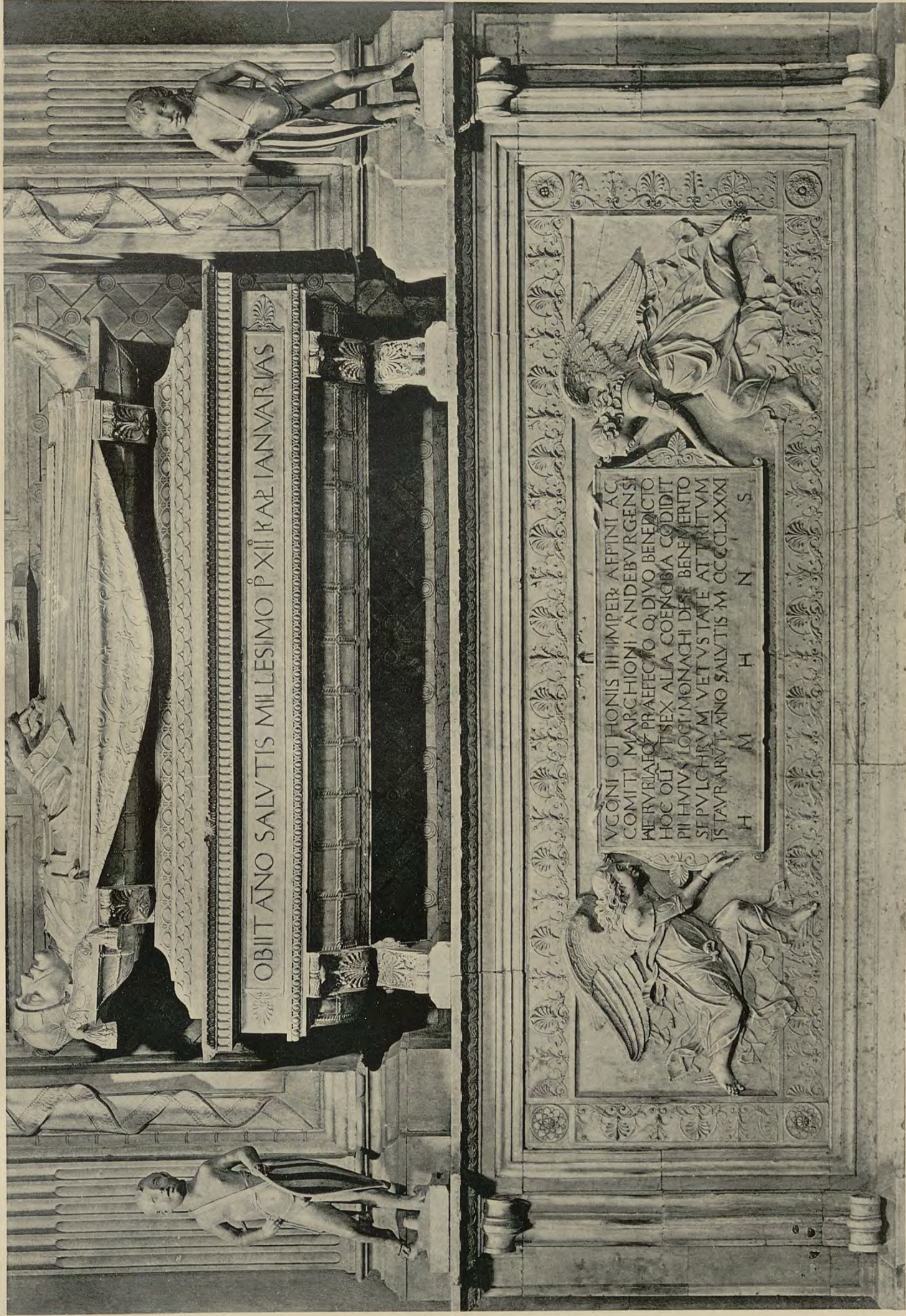
ULRICO HOEPLI - Milano.











OBIIT ANNO SALVTIS MILLESIMO P̄ XII KALE IANVIARIAS

VICONI OTTHONIS III IMPER. AFFINI AC  
 COMITI MARCHIONI ANDEVRGENSI  
 PATERNAE PRAEFECTO Q. DIVO BENEDICTO  
 HOC OBIIT SEX ALIA COENOBIA CORDIDIT  
 PII HMVS LOCI MONACHI DISE BENERITO  
 SEPVLCHRVM VETVSTATE AT TRITVM  
 IS TAURARV ANO SALVTIS M CCCCLXXXI  
 H M H N S

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

PARTE INFERIORE DEL MONUMENTO AL CONTE UGO MARCHIESTE DI TOSCANA: OPERA DI MINO DA FIESOLE. — ANNO 1481.

(Fot. ALINARI - Elicot. JACOBI)

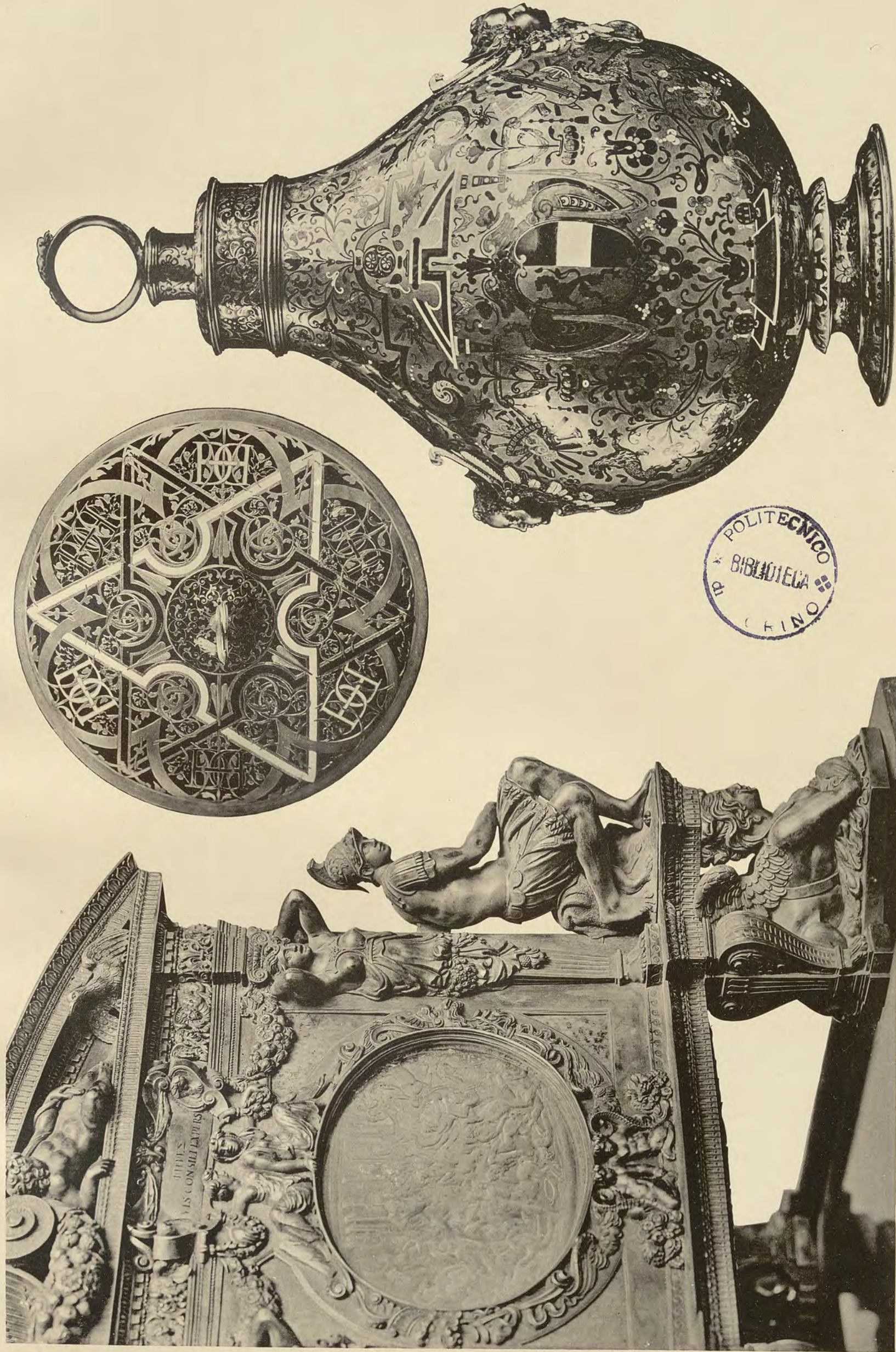
ULRICO HOEPLI · Milano





EMO  
1877





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. PARTE DELLA CASSETTA FARNESE NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.
2. COPERCHIO IN ORO TRAFORATO E SMALTATO AD UNA TAZZA DI CRISTALLO DI MONTE NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI
3. FIASCETTA IN ORO SMALTATO NEL PALAZZO PITTI A FIRENZE. - SEC. XVI.

ULRICO HOEPLI - Milano.





1780  
1781  
1782





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

CORNICI DI TERRA COTTA CON FREGI DIPINTI IN VECCHI EDIFICI DI PADOVA.

(Professore B. LAVA)









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

TONDI DEI DELLA ROBBIA CON GLI STEMMI DI FIRENZE E DELLE ARTI NELLA CHIESA DI OR SAN MICHELE.  
PREDELLA DI GIOVANNI DELLA ROBBIA NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI)









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

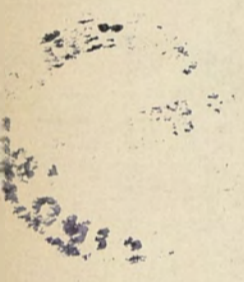
ULRICO HOEPLI - Milano.

TONDI DEI DELLA ROBBIA NELL'OSPEDALE DEL CEPPO A PISTOIA.  
 VOLTA DI ANDREA DELLA ROBBIA SOPRA LA PORTA MAGGIORE DEL DUOMO DI PISTOIA.  
 (Fot. ALINARI - Elett. JACOBI).



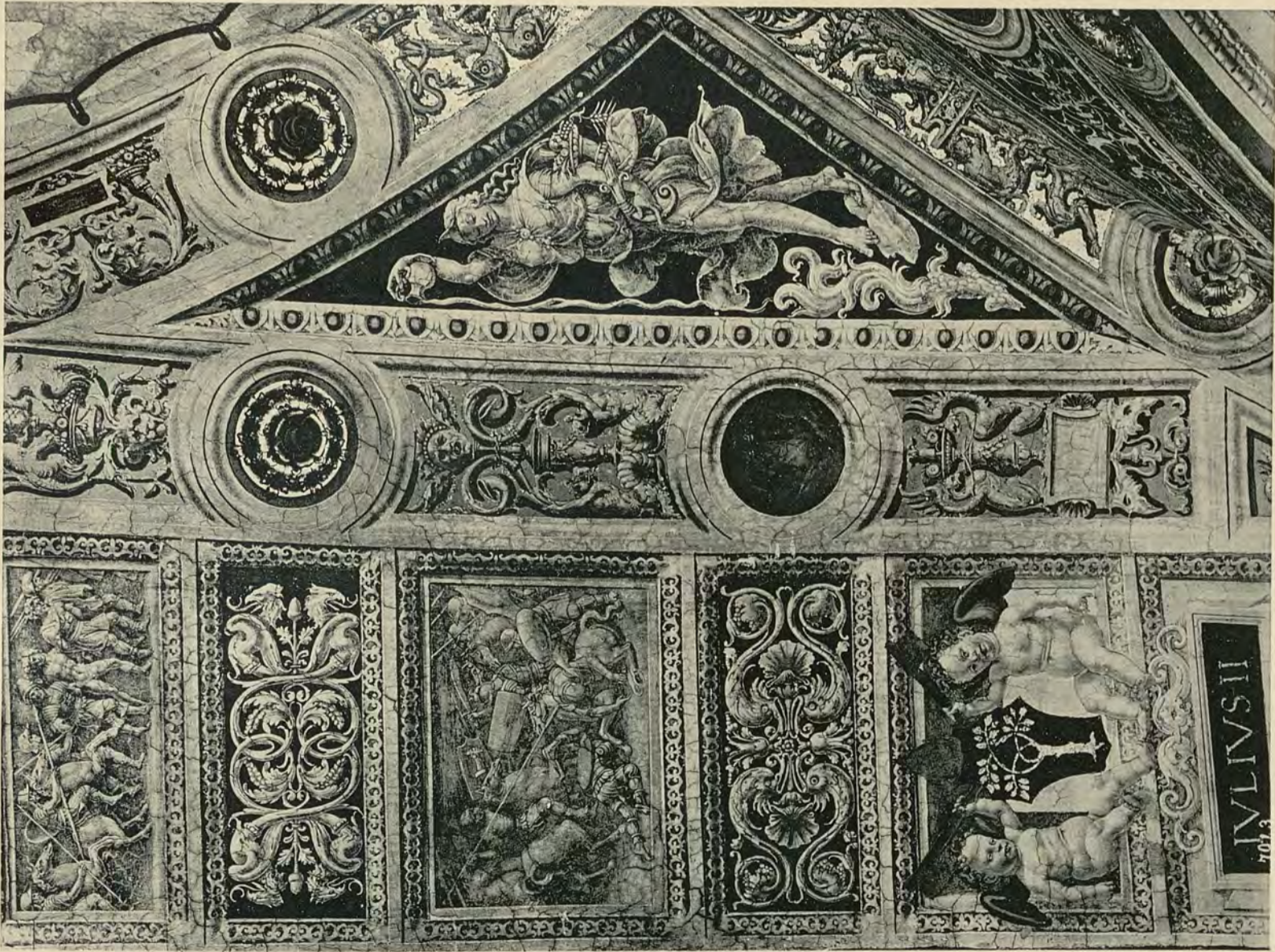
100

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

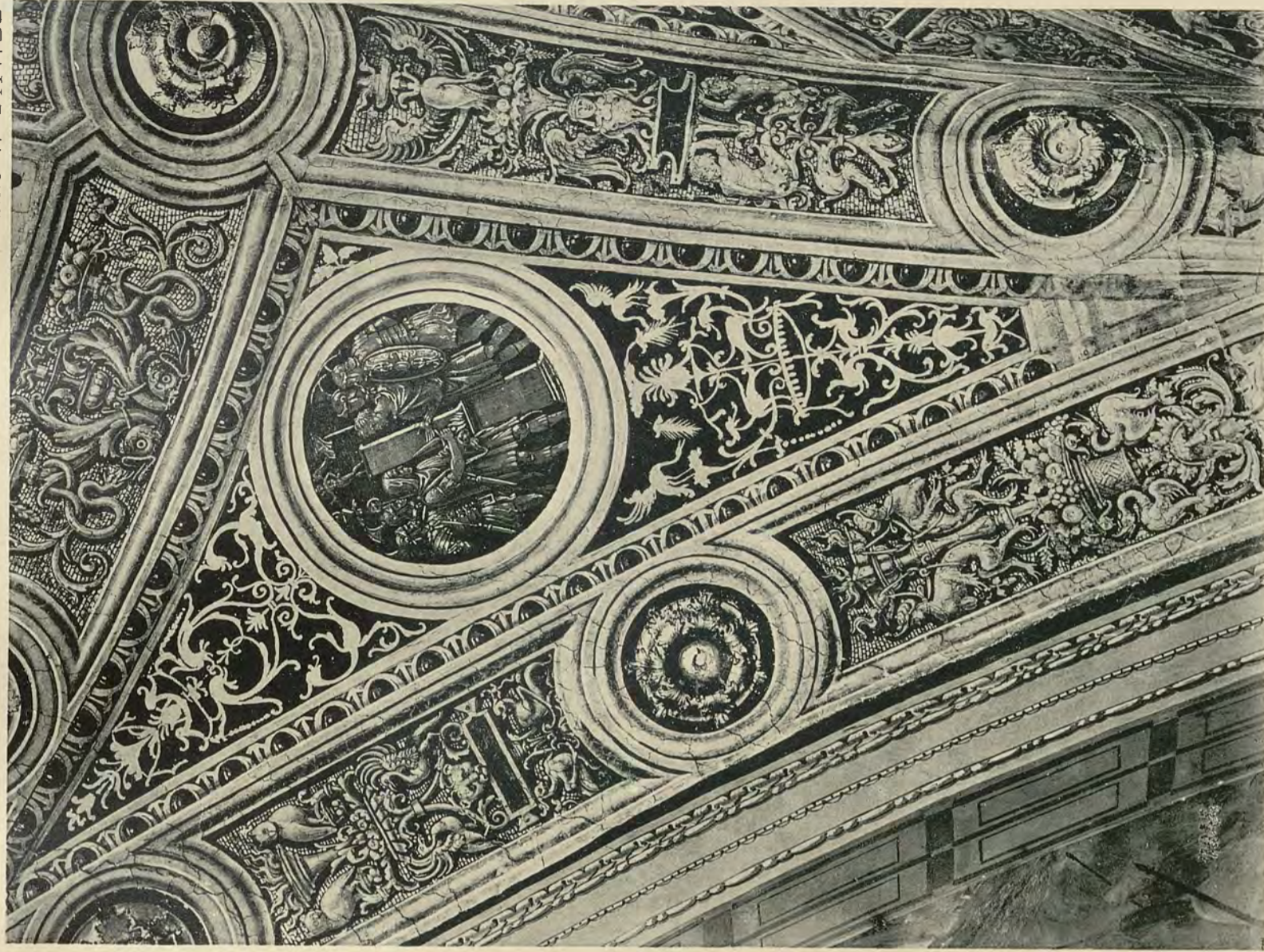


THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



DETTAGLI DELLA VOLTA DEL PINTURICCHIO NELLA STANZA DETTA DI ELIODORO NEL PALAZZO VATICANO - PRINCIPIO DEL SEC XVI.

ULRICO HOEPLI - Milano.

EST. AR. RI. 4711 - COBEN



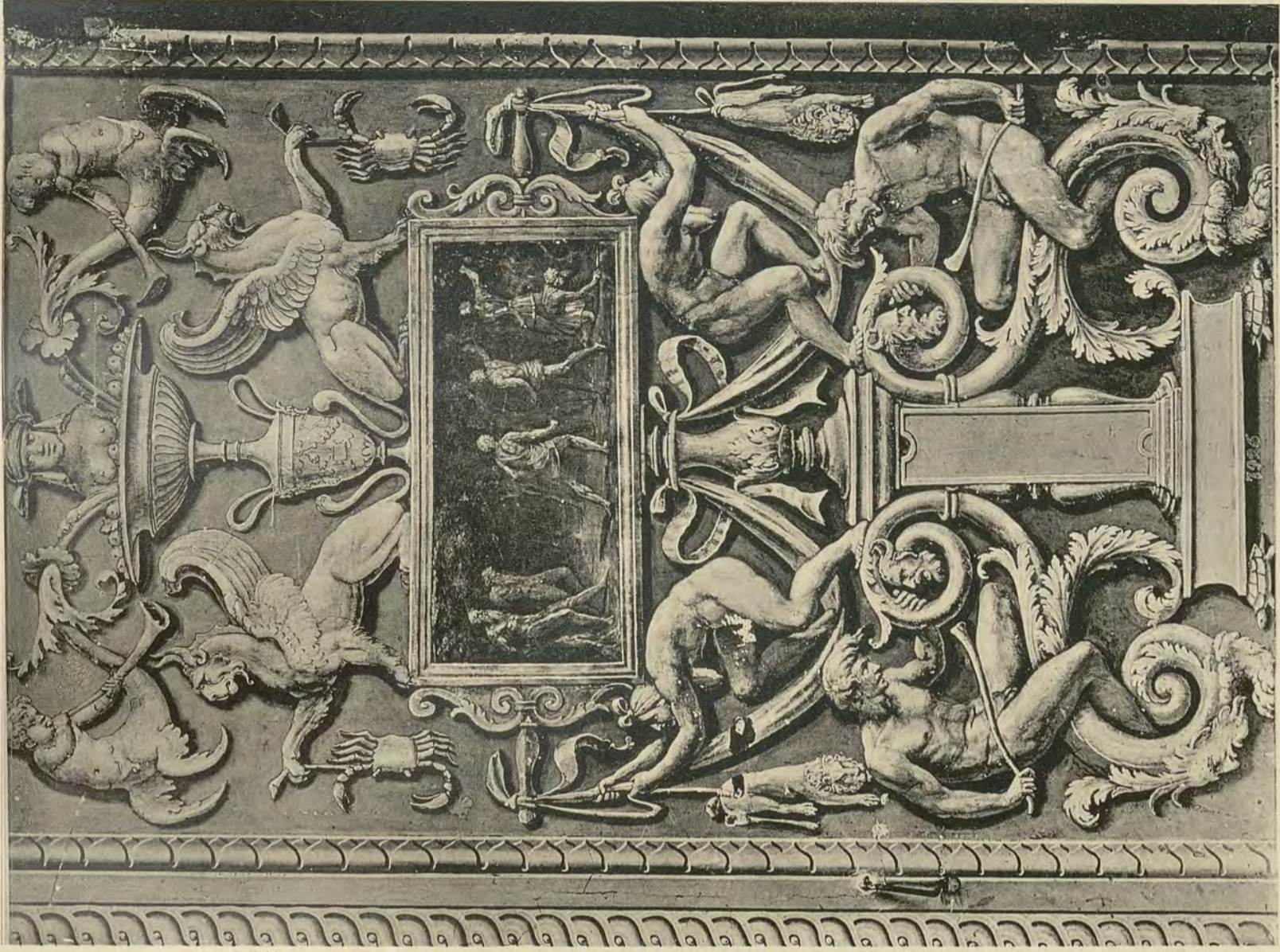








ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



SGUANCI DI FINESTRE NELLE STANZE DI RAFFAELLO IN VATICANO. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.





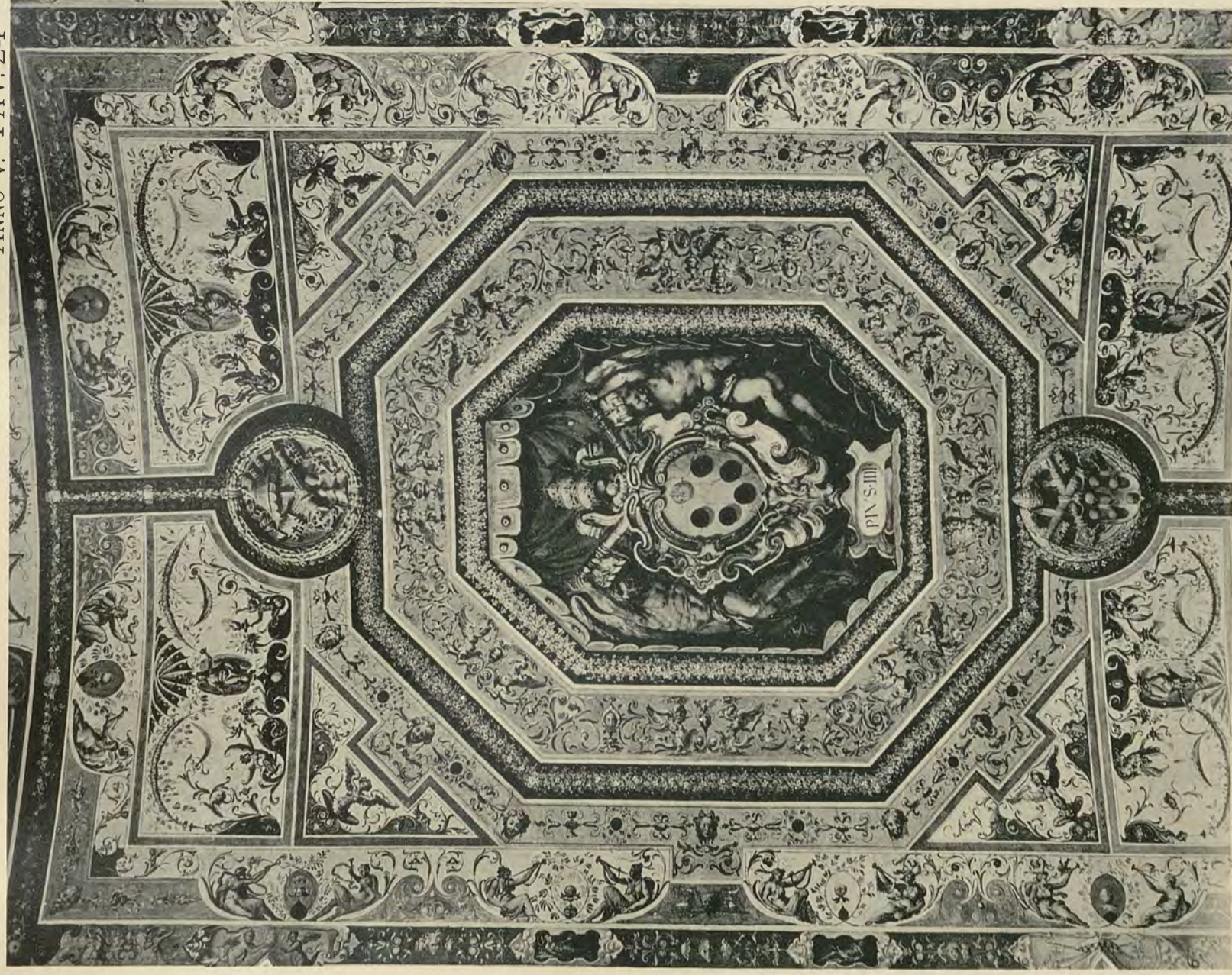






1833

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ANGOLO E CENTRO DELLA VOLTA NELLA SALA DUCALE DEL PALAZZO VATICANO. SEC. XVI.

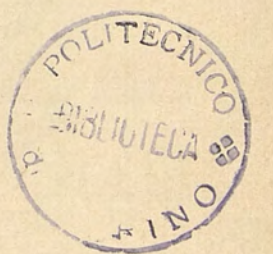
(Fot. ALINARI - Elett. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

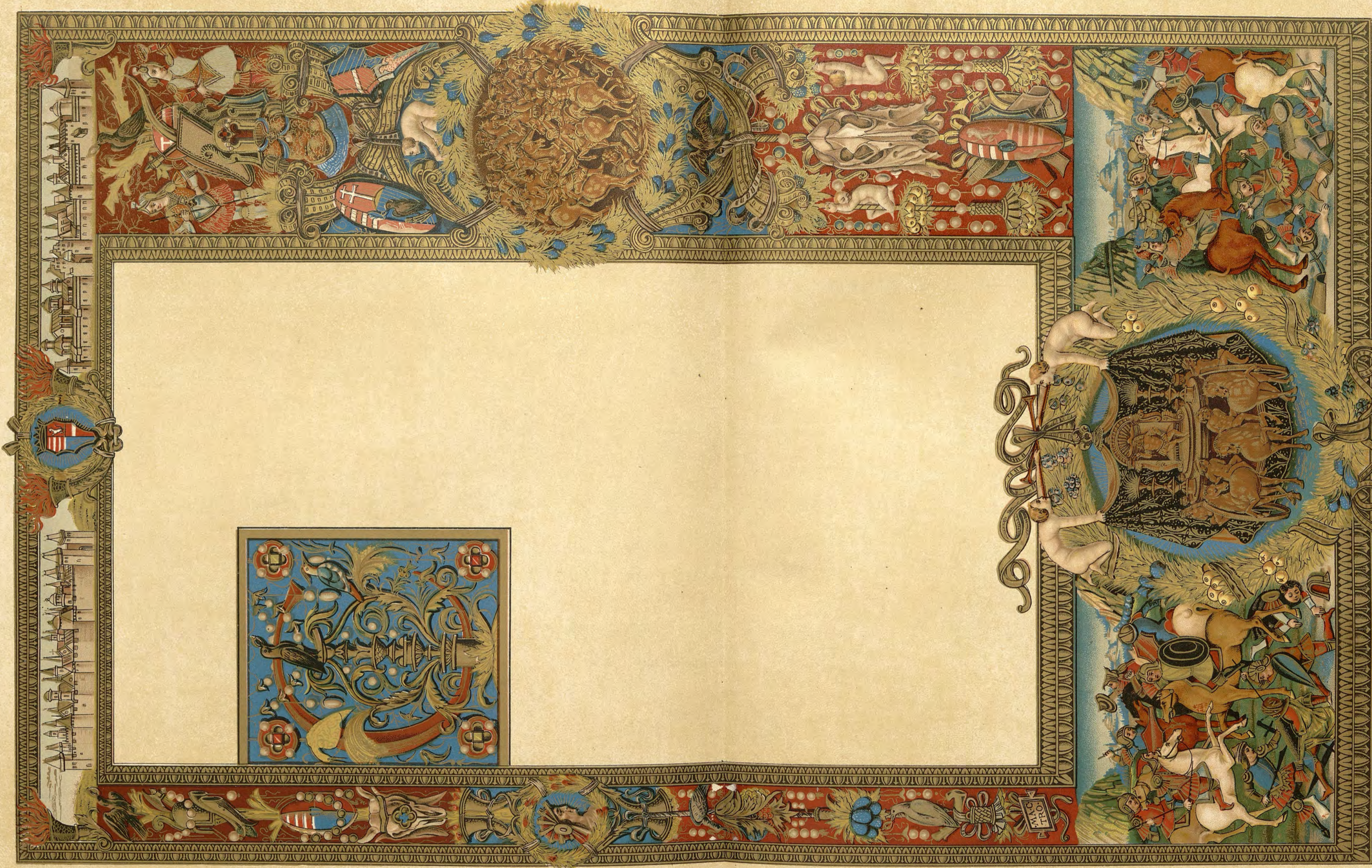












ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

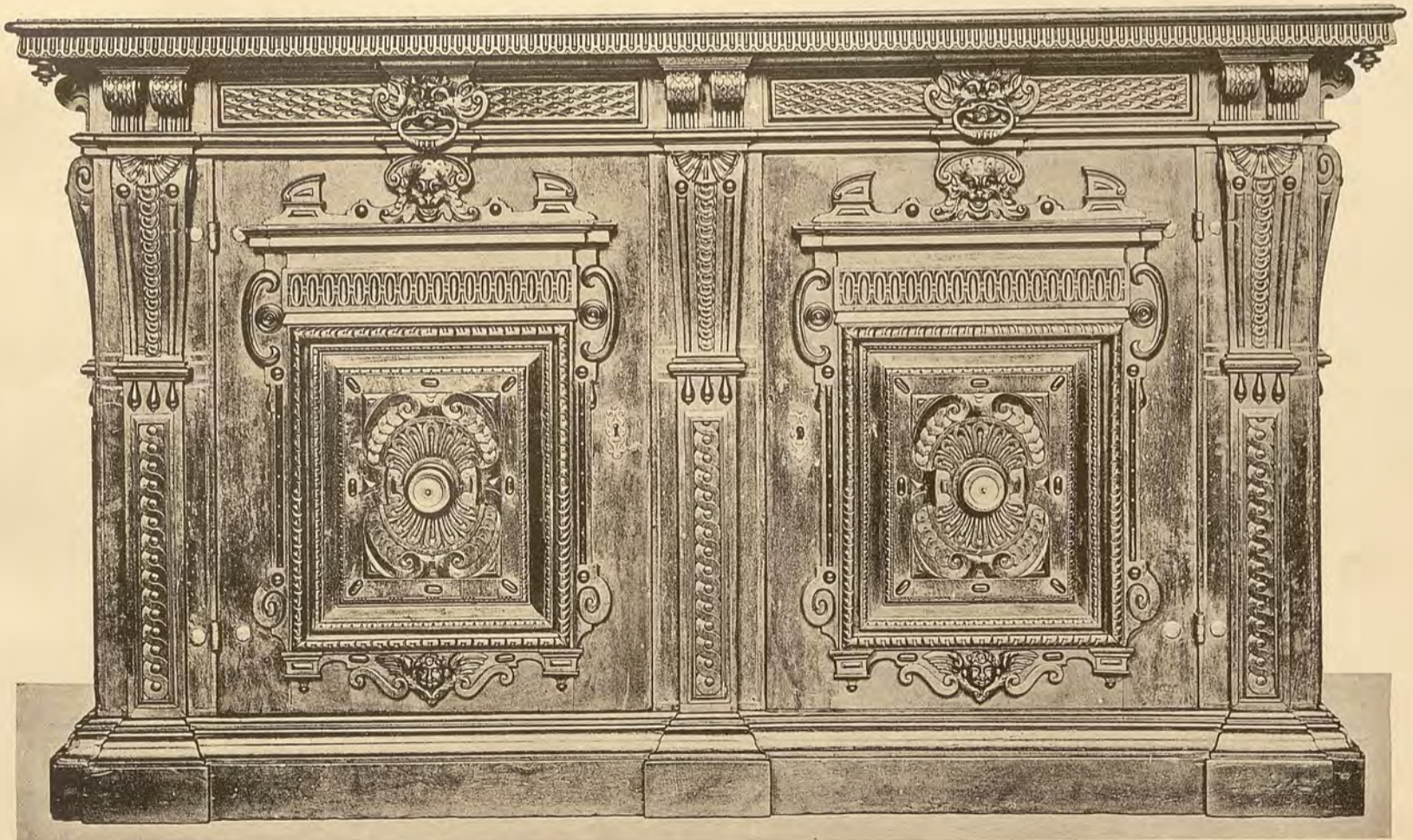
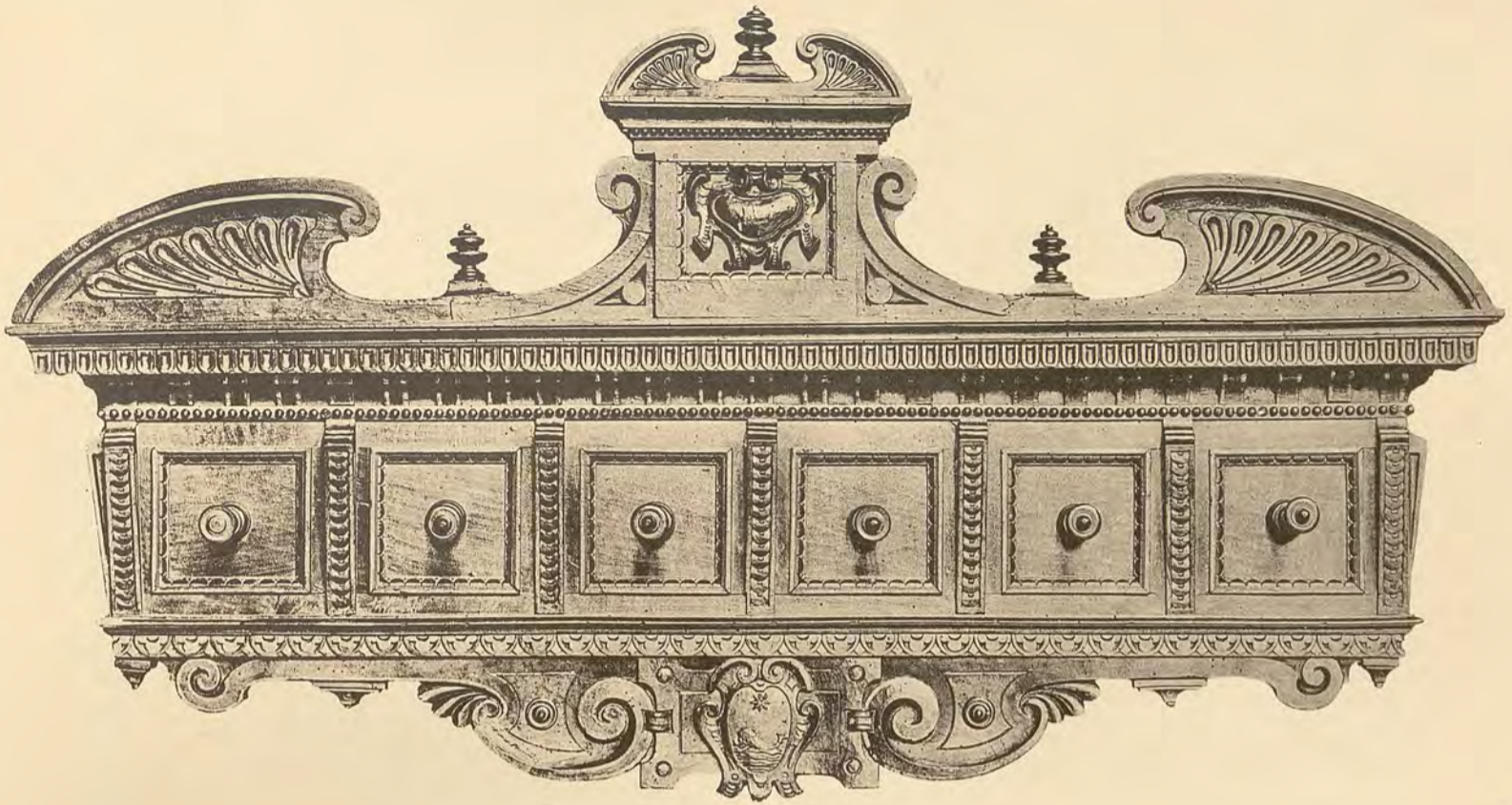
PRIMA FACCIA DEL CODICE SERBATO NELLA BIBLIOTECA MARCIANA DI VENEZIA E CONTENENTE LA TRADUZIONE LATINA DEL TRATTATO SULL'ARCHITETTURA DI ANTONIO FILARETE, COMPIUTA NELL'ANNO 1488 PER MATTIA CORVINO, RE D'UNGHERIA.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

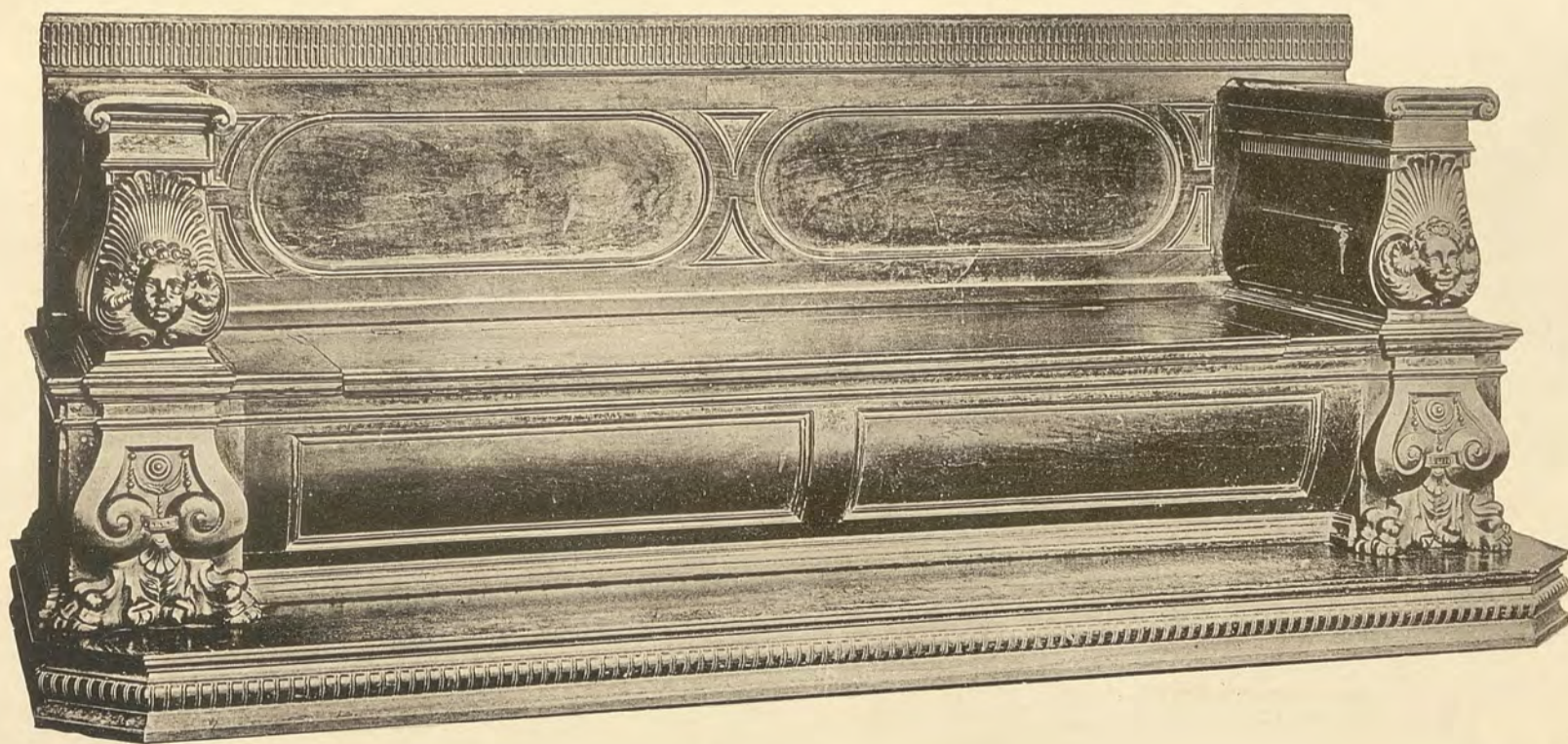
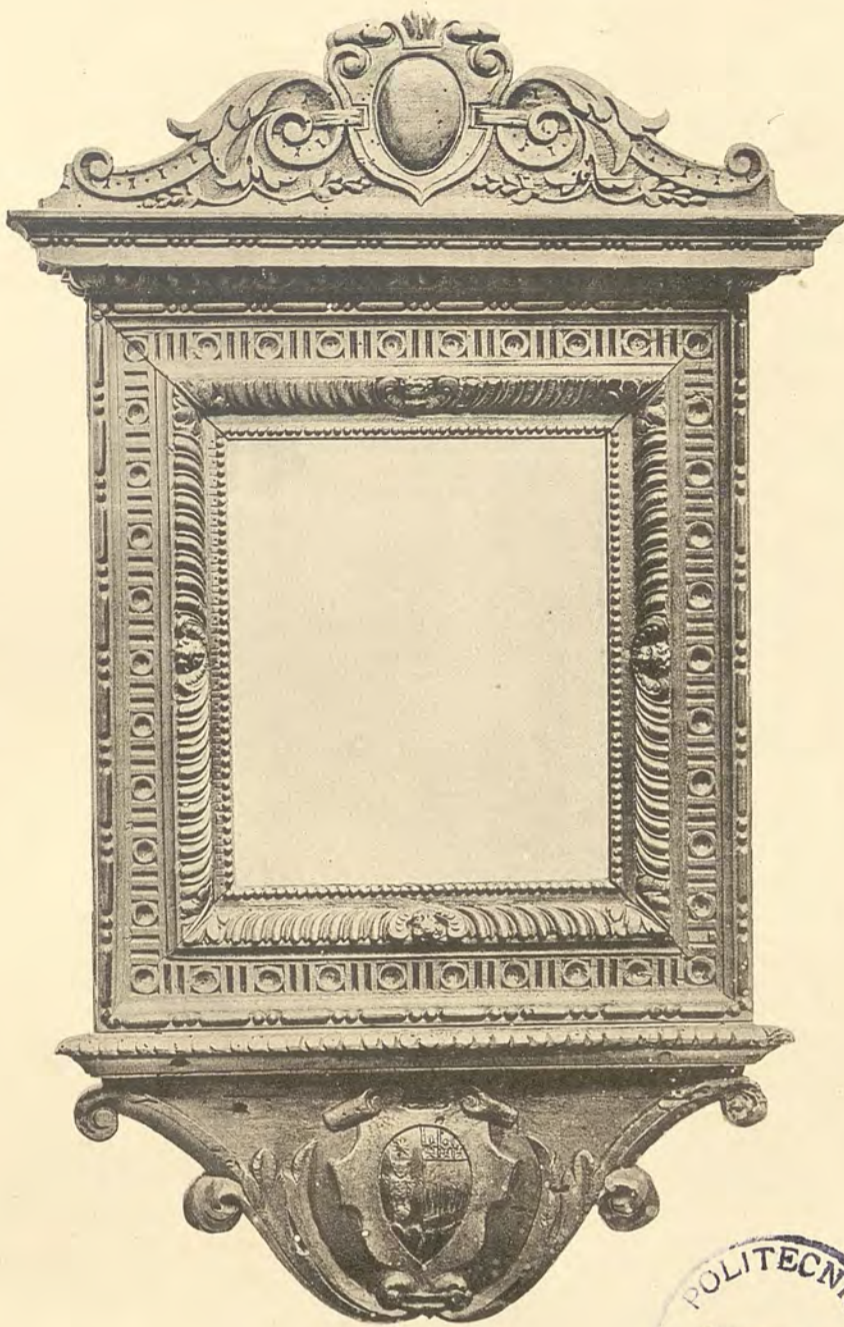
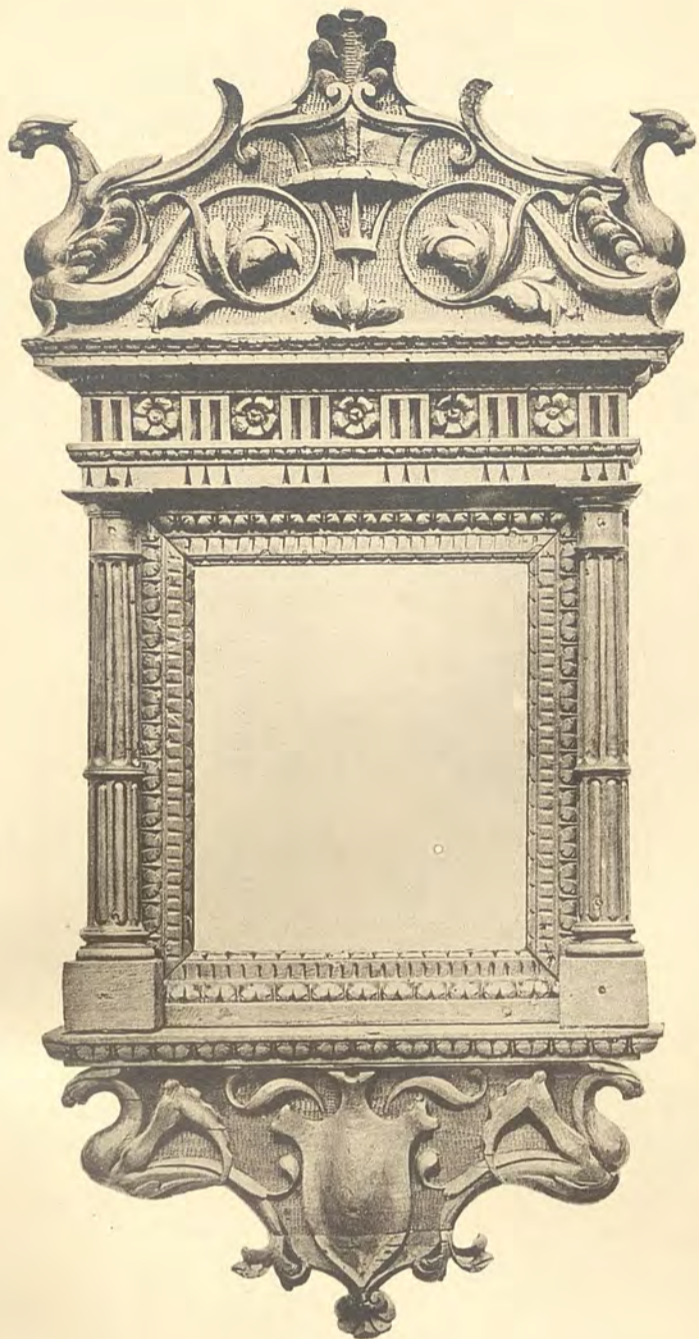
ATTACCAPANNI, CIMASA DI MOBILE E CREDENZA NEL R. MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI BERLINO. — OPERE ITALIANE ATTRIBUTE AL SEC. XVI.

(Eliot. JACOBI)









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

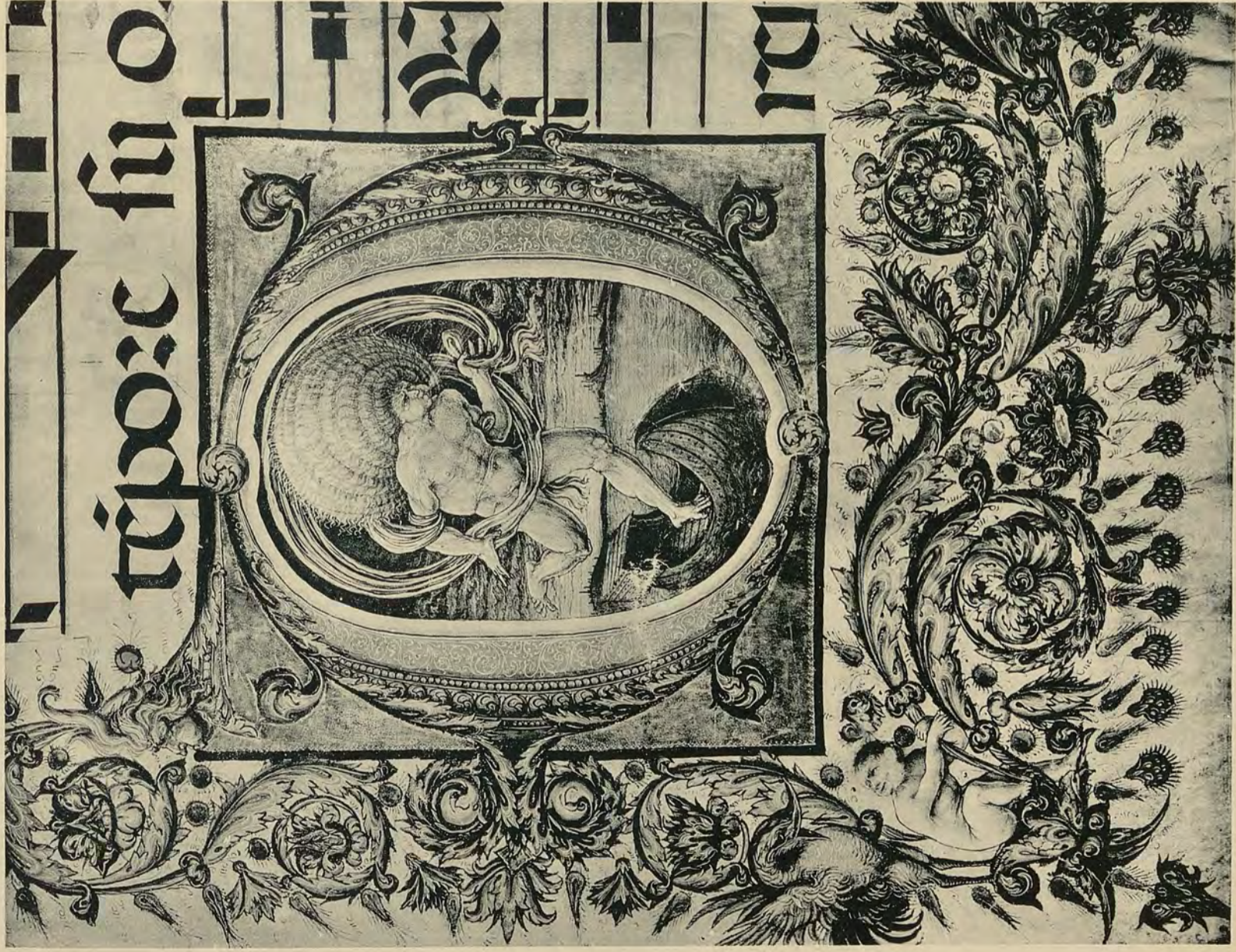
DUE CORNICI E CASSAPANCA NEL R. MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI BERLINO. — OPERE ITALIANE ATTRIBUITE AL SEC. XVI.

(Eliot. JACOBI)









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MINIATURE DI LIBERALE DA VERONA IN UN CORALE DELLA BIBLIOTECA PICCOLOMINEA DI SIENA. -- FINE DEL SEC. XV.

(Fot. ALINARI - Eilat. JACOBI)

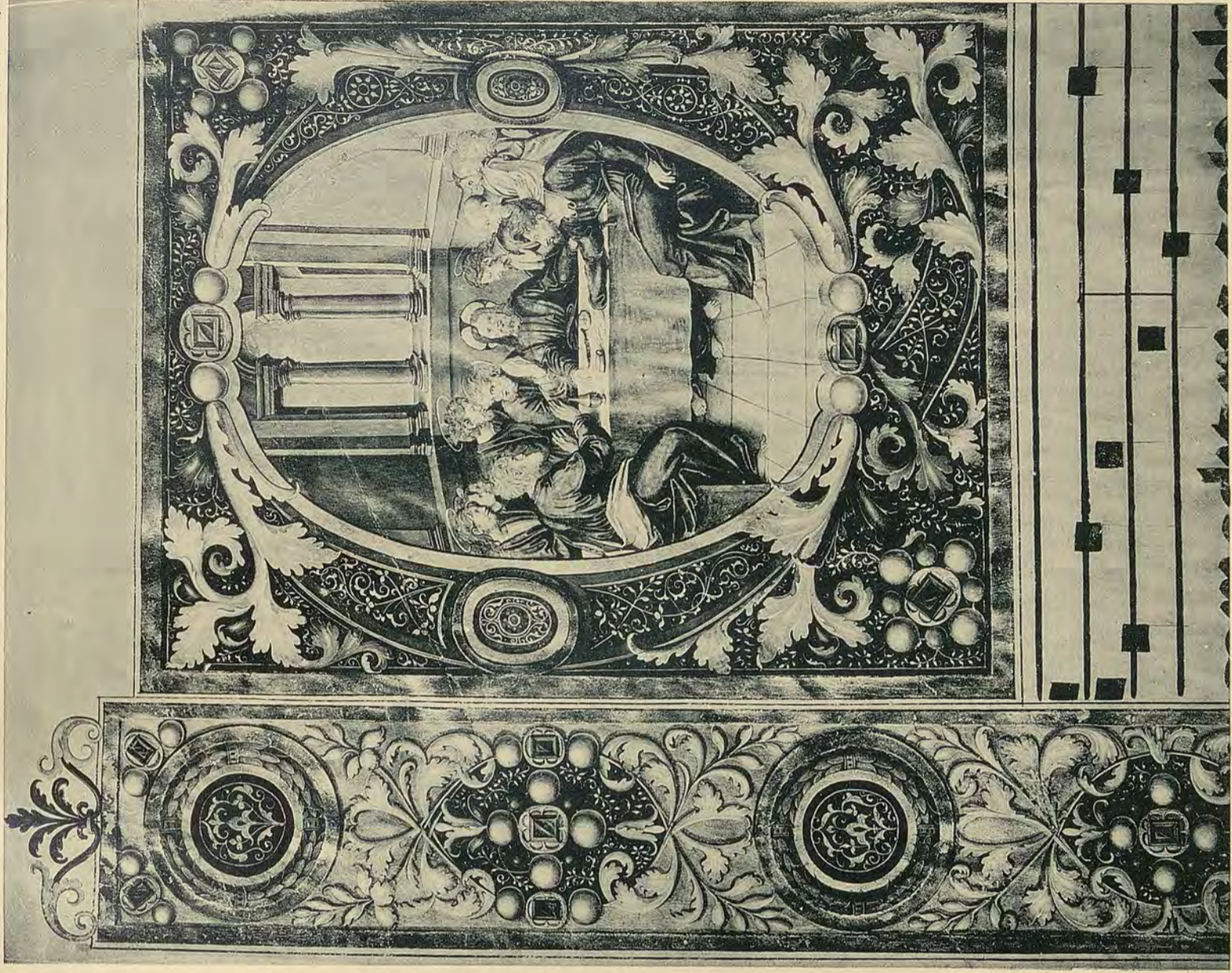
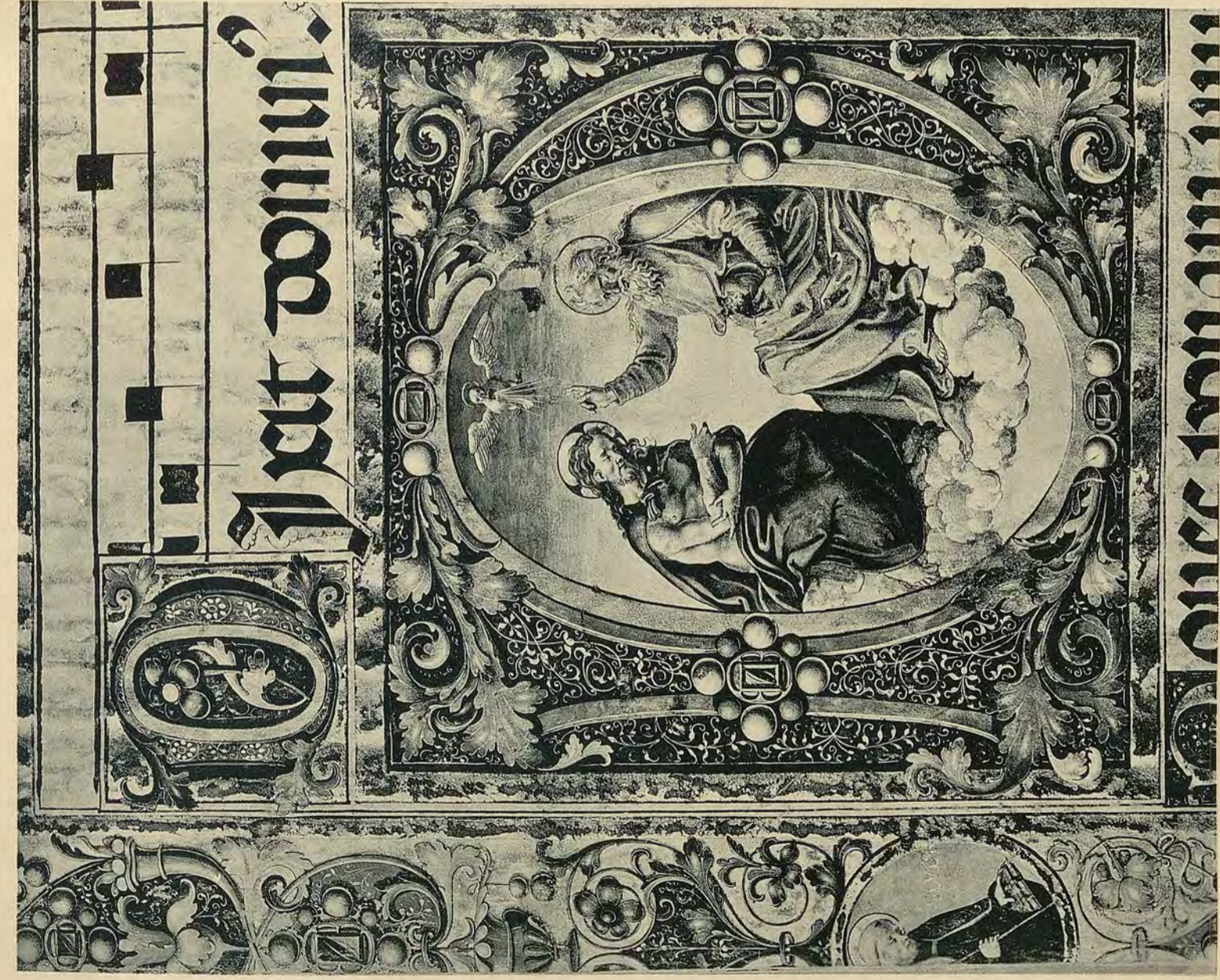


ULRICO HOEPLI - Milano.









MINIATURE DI GIOVANNI E FRANCESCO BOCCARDI IN UN CORALE DELLA BADIA DI MONTECASSINO -- PRINCIPIO DEL SEC. XVI

(Fot. ALINARI - Elett. JACOBI).

U. RICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

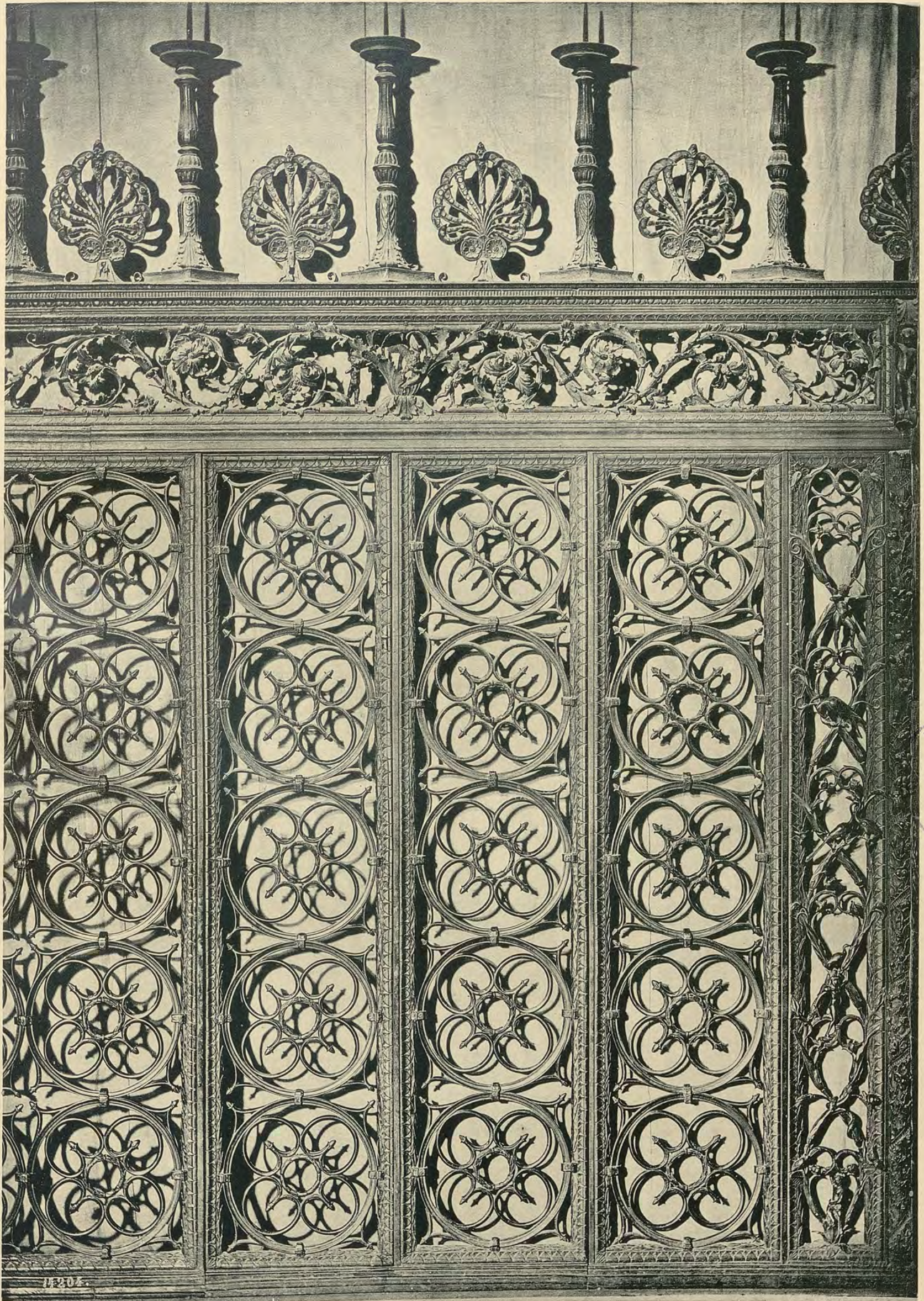
CANDELIERI, CAMPANELLI, CALAMAIO E FIGURETTE DECORATIVE DI BRONZO NEL MUSEO CIVICO CRISTIANO DI BRESCIA. - SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).









POLITECNICO  
BIBLIOTECA  
FIRINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

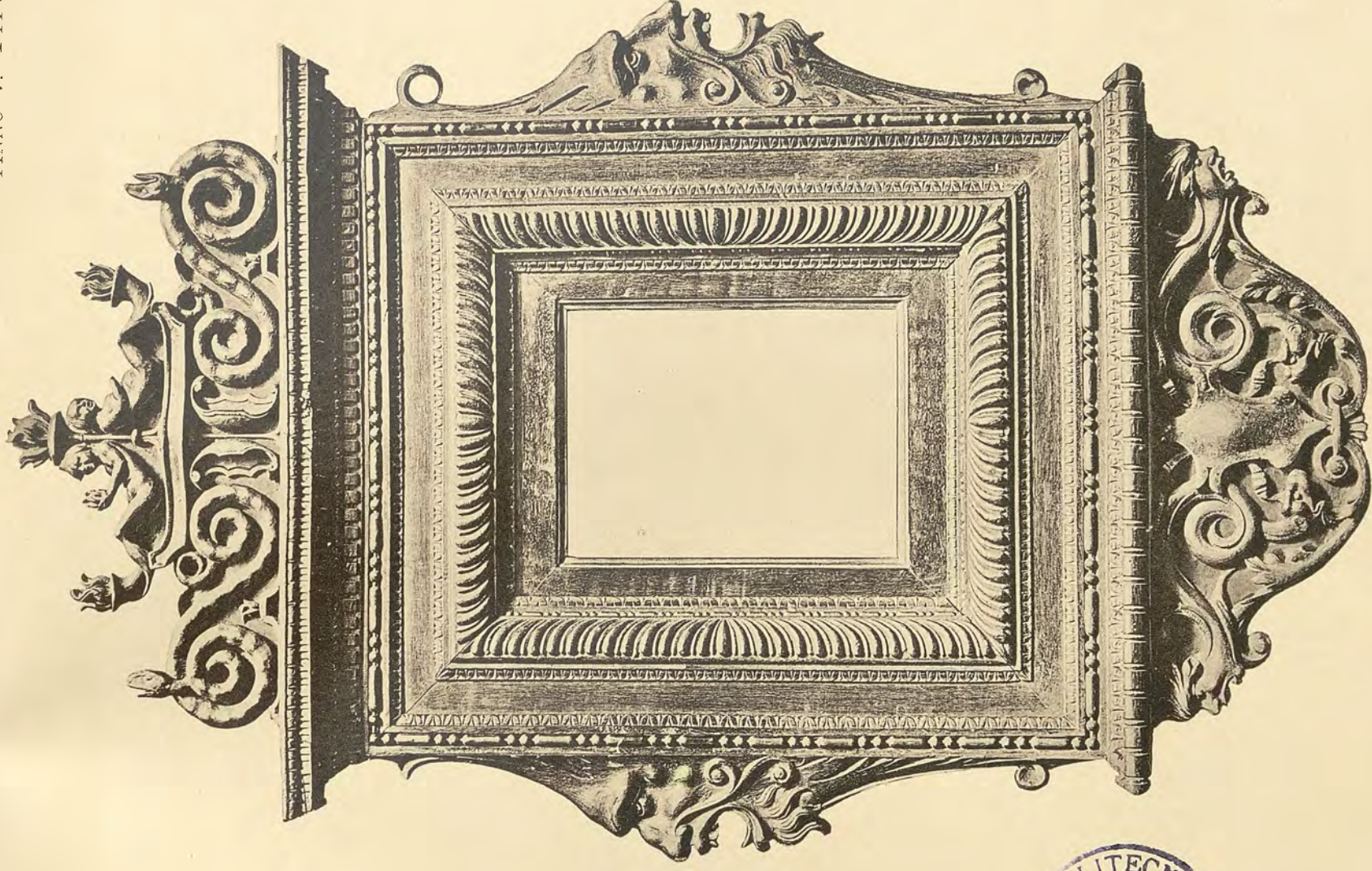
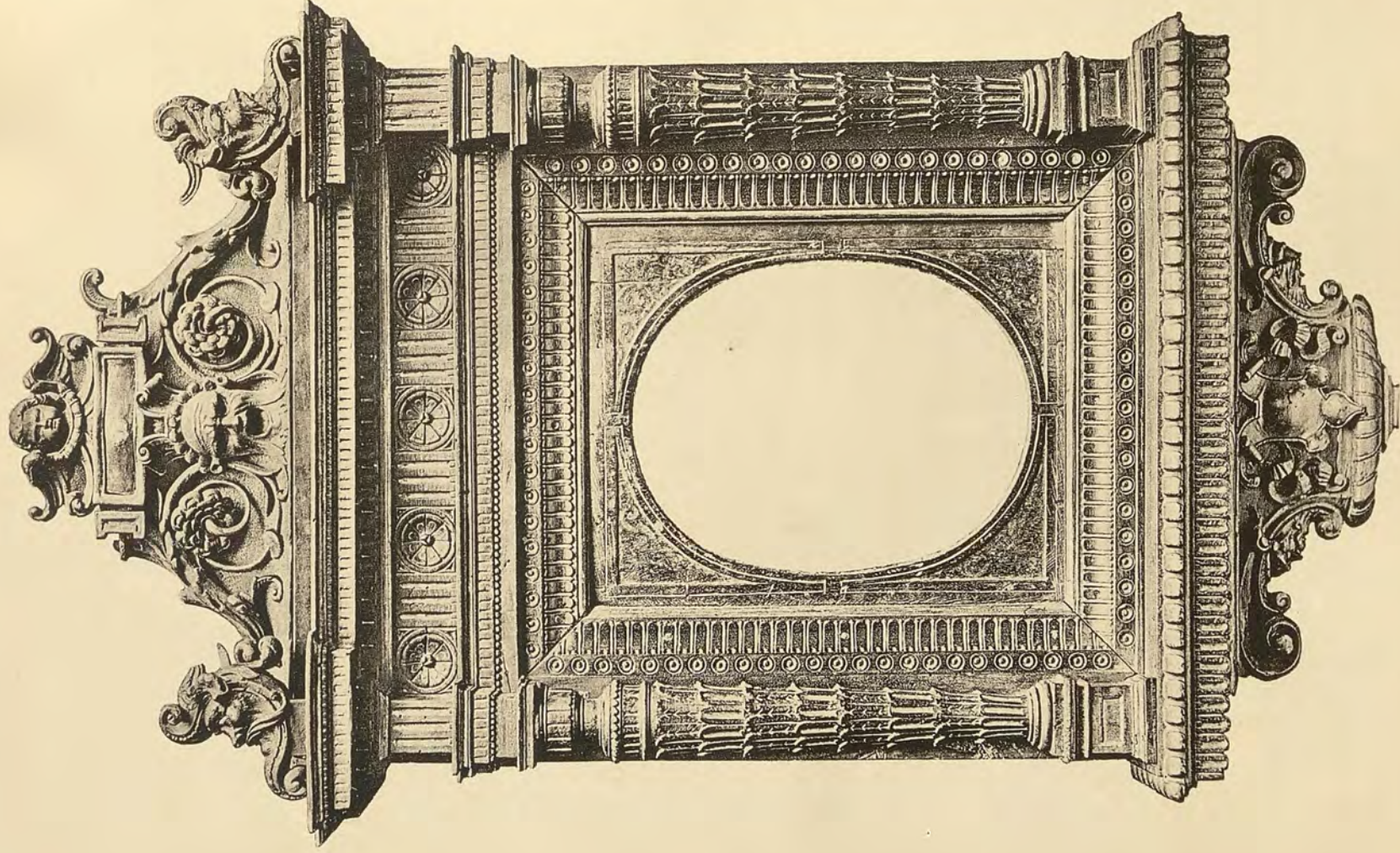
CANCELLO DI BRONZO NELLA CAPPELLA DELLA CINTOLA NEL DUOMO DI PRATO. — PRIMA METÀ DEL SEC. XV.

(Fot. ALINARI - Elet. JACOBI).



1898  
No. 1000

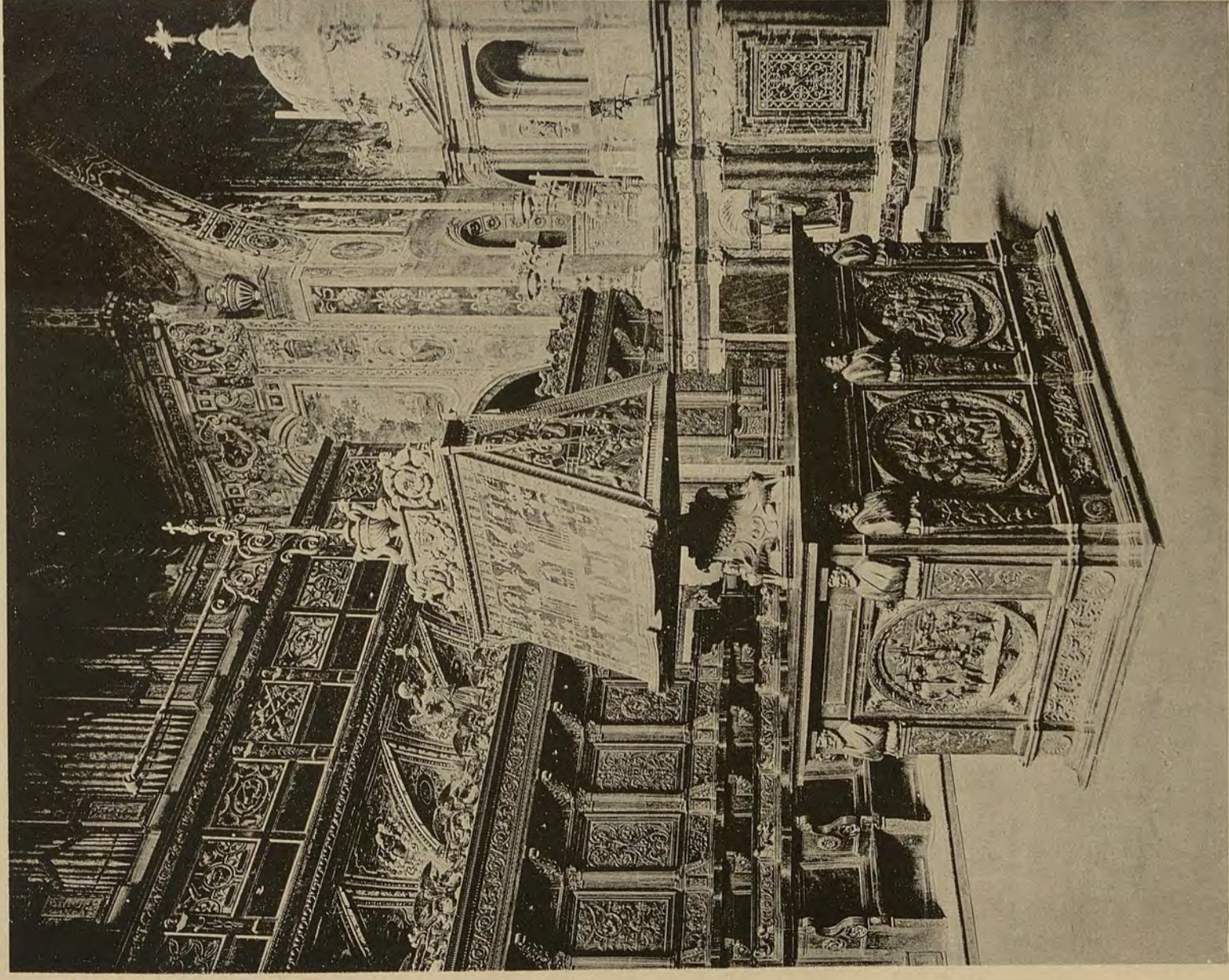










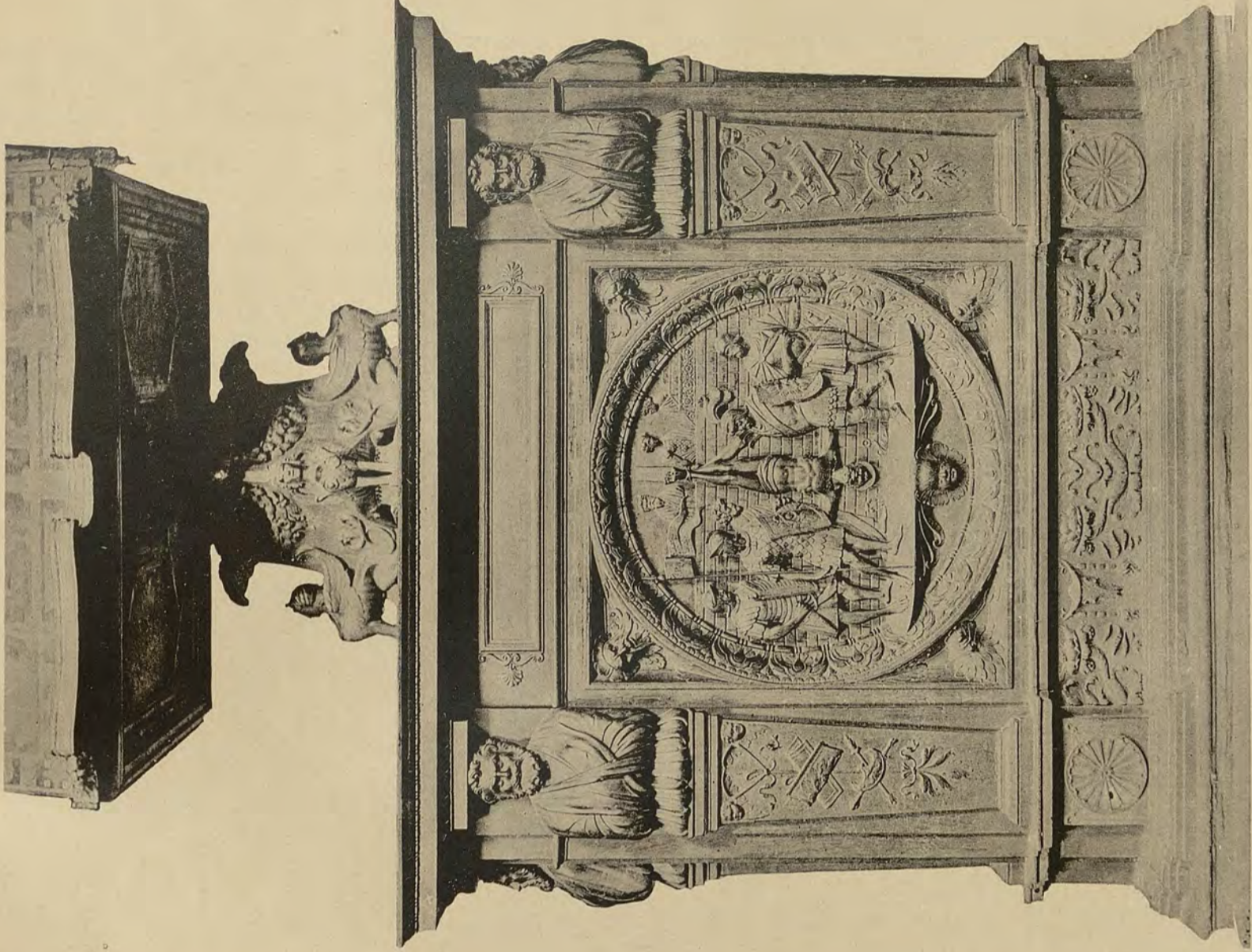


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

BANCONE E BADALONE NEL CORO DI S. PIETRO A PERUGIA. — SEC. XVI.

(Fot. MOSSIONI - Elint. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FORMELLE NELLA SPALLIERA DEL CORO DI S. PIETRO A PERUGIA, DI STEFANO DI ANTONIOLO ZAMBELLI DA BERGAMO. ANNO 1335.

(Fot. MOSCONI Elet. cob.)

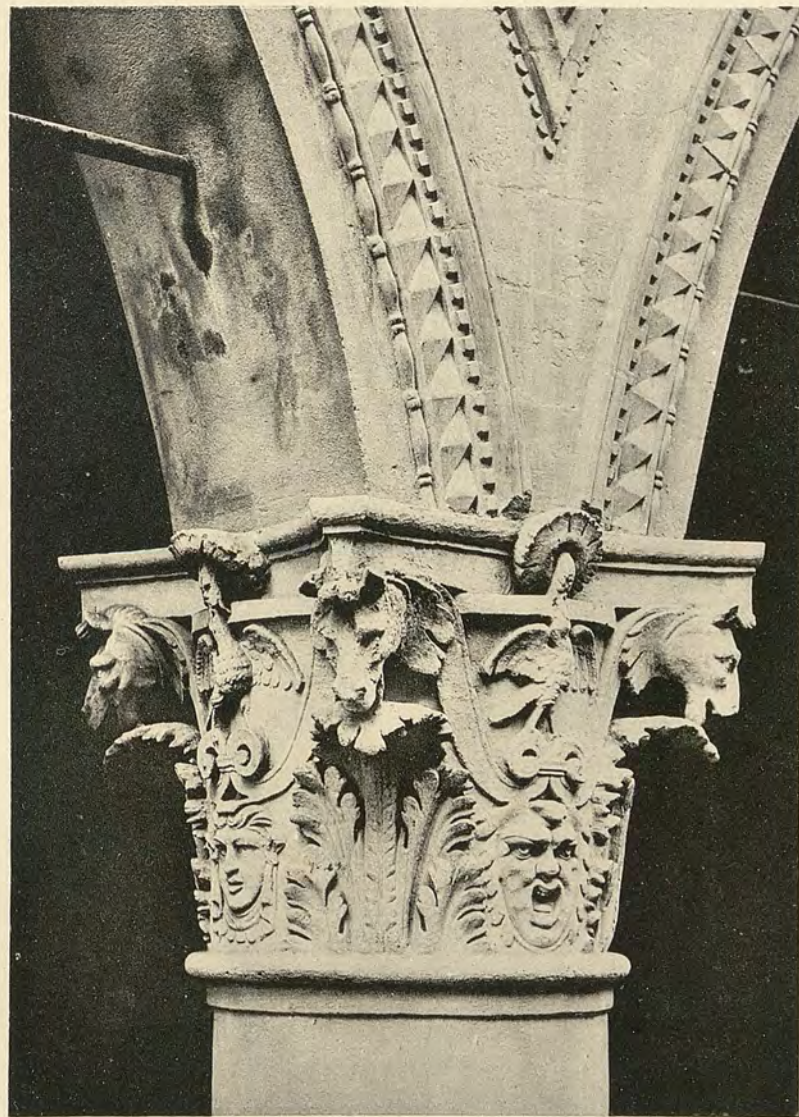
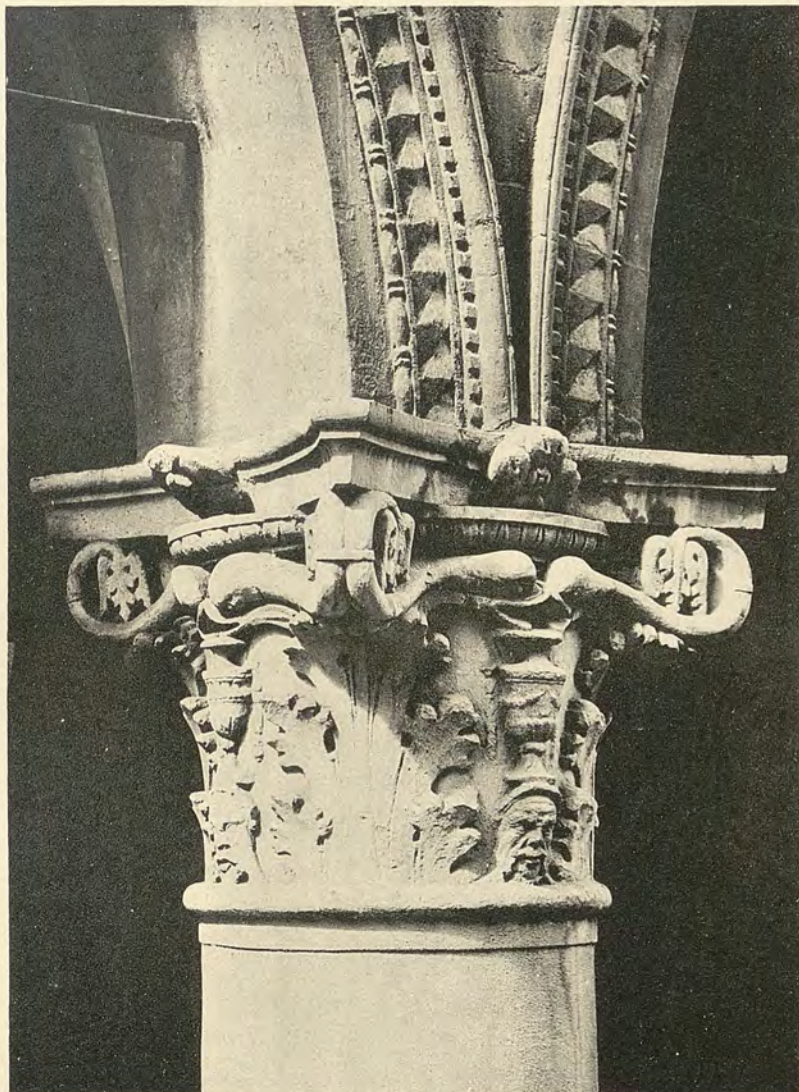
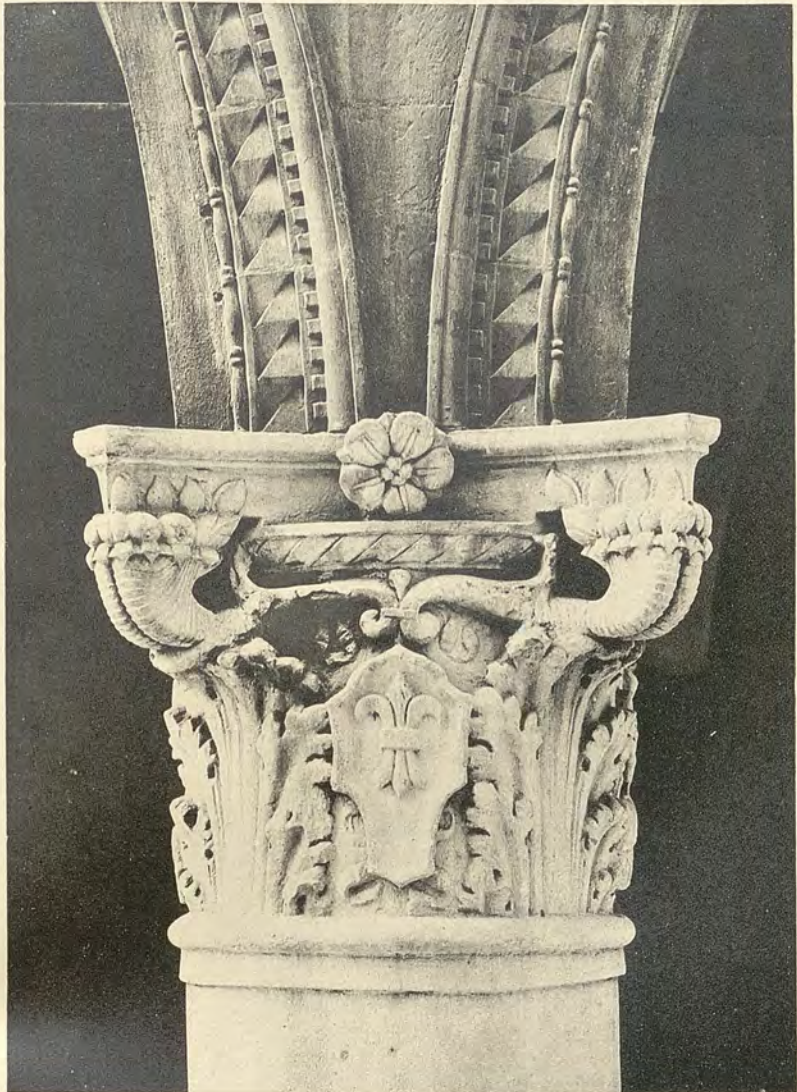
ULRICO HOEPLI - Milano.





100





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CAPITELLI DEL PALAZZO SALINA IN BOLOGNA. — SEC. XVI.

(Fot. POPPI - Eliot JACOBI)











FREGI NELLE VETRATE DELLA CERTOSA DI PAVIA. - SEC. XV.

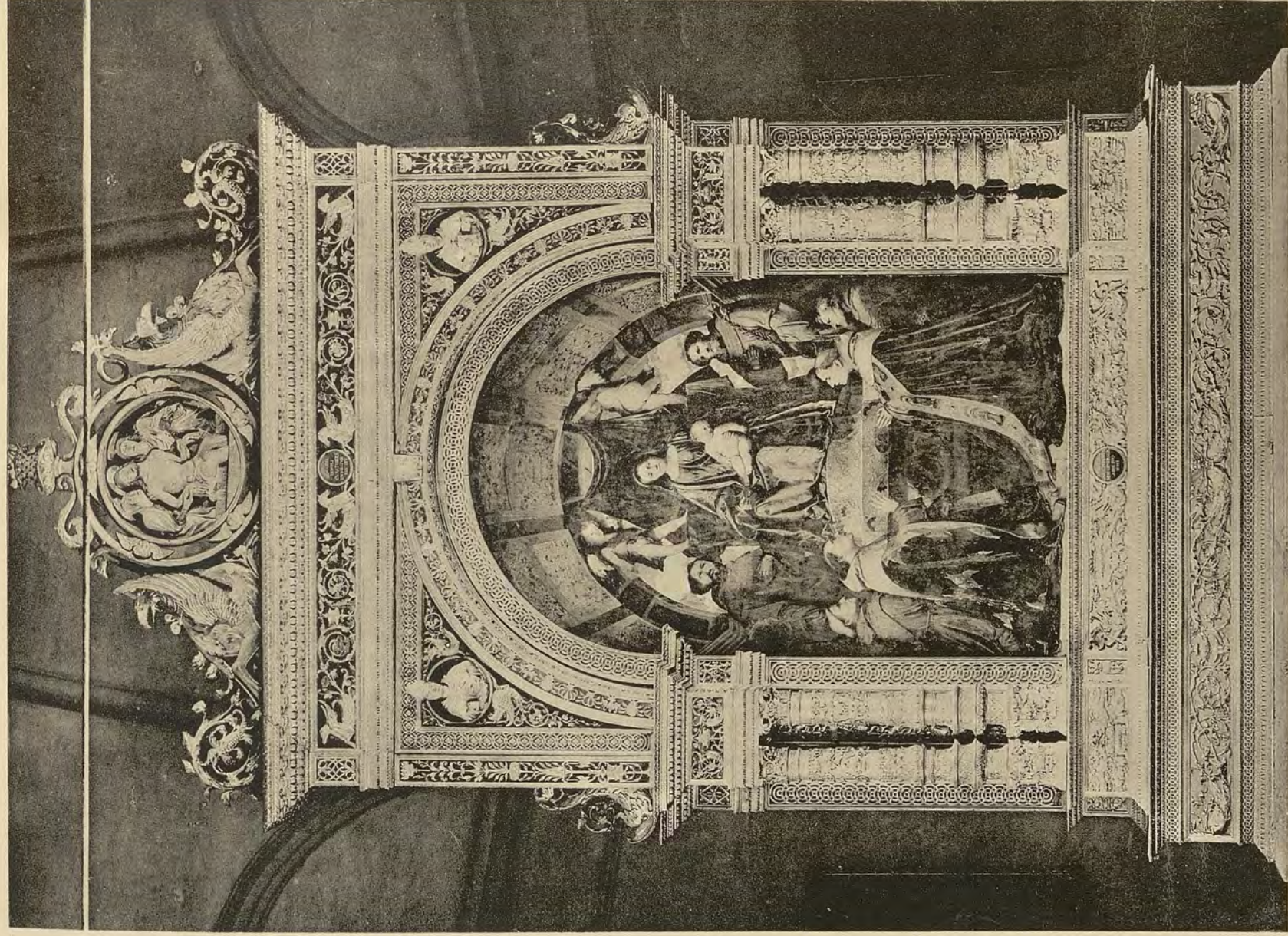
(Prof. ALFREDO DEON).







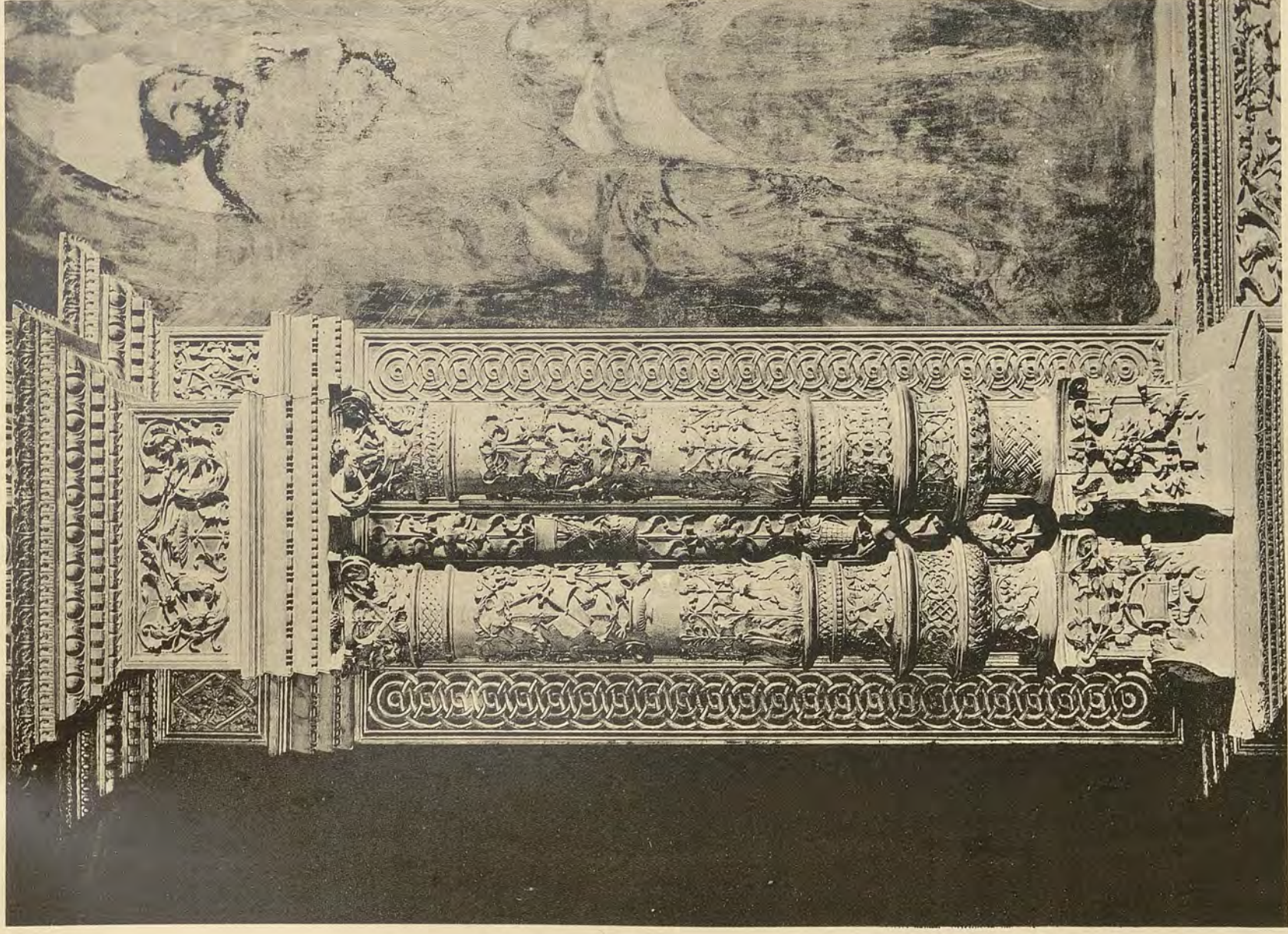




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ANCONA NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BRESCIA, E DETTAGLIO DELLE COLONNE. - SEC. XVI.

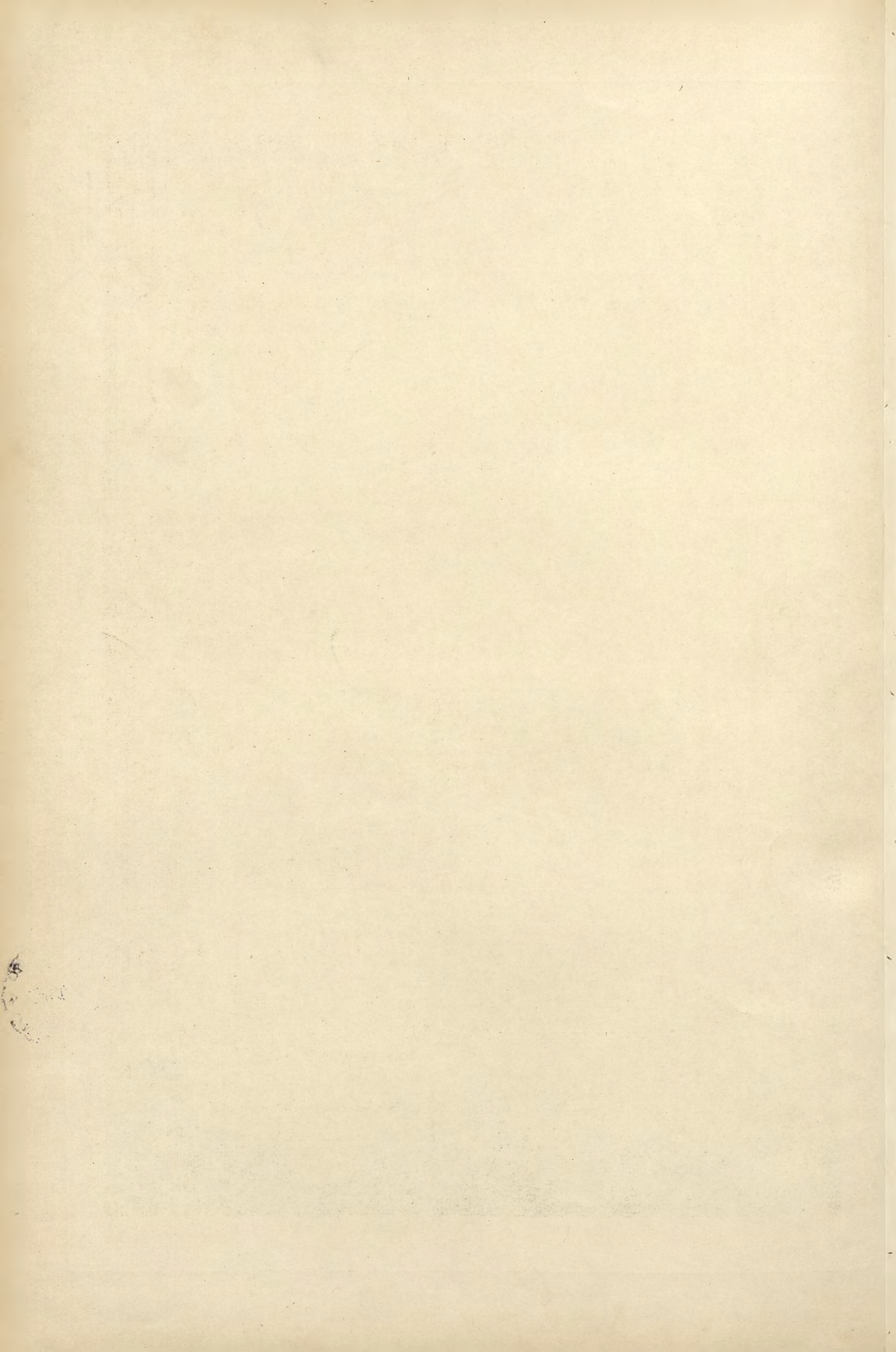
(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).



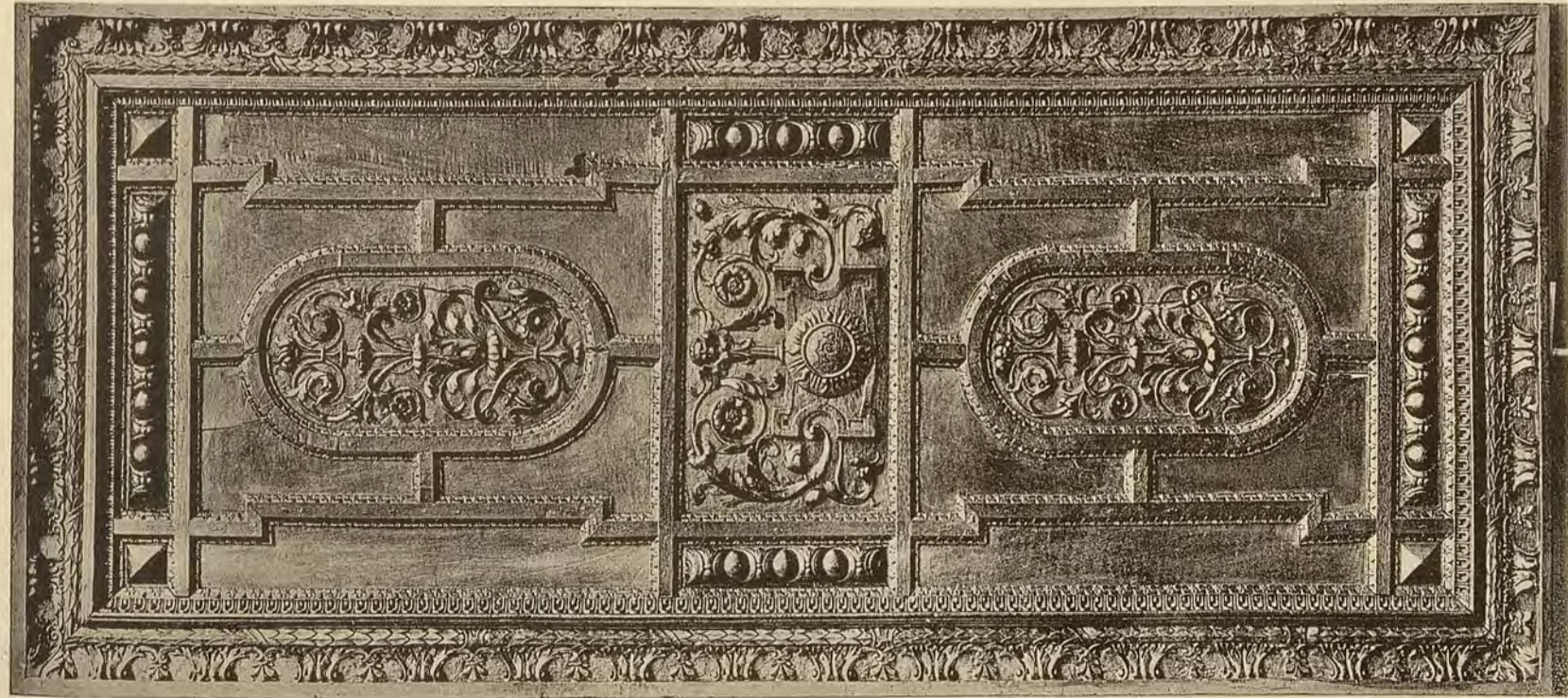
ULRICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

IMPOSTE DI PORTE NEL R. MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI BERLINO. - OPERE ITALIANE ATTRIBUITE AL SEC. XVI.

ULRICO HOEPLI - Milano.

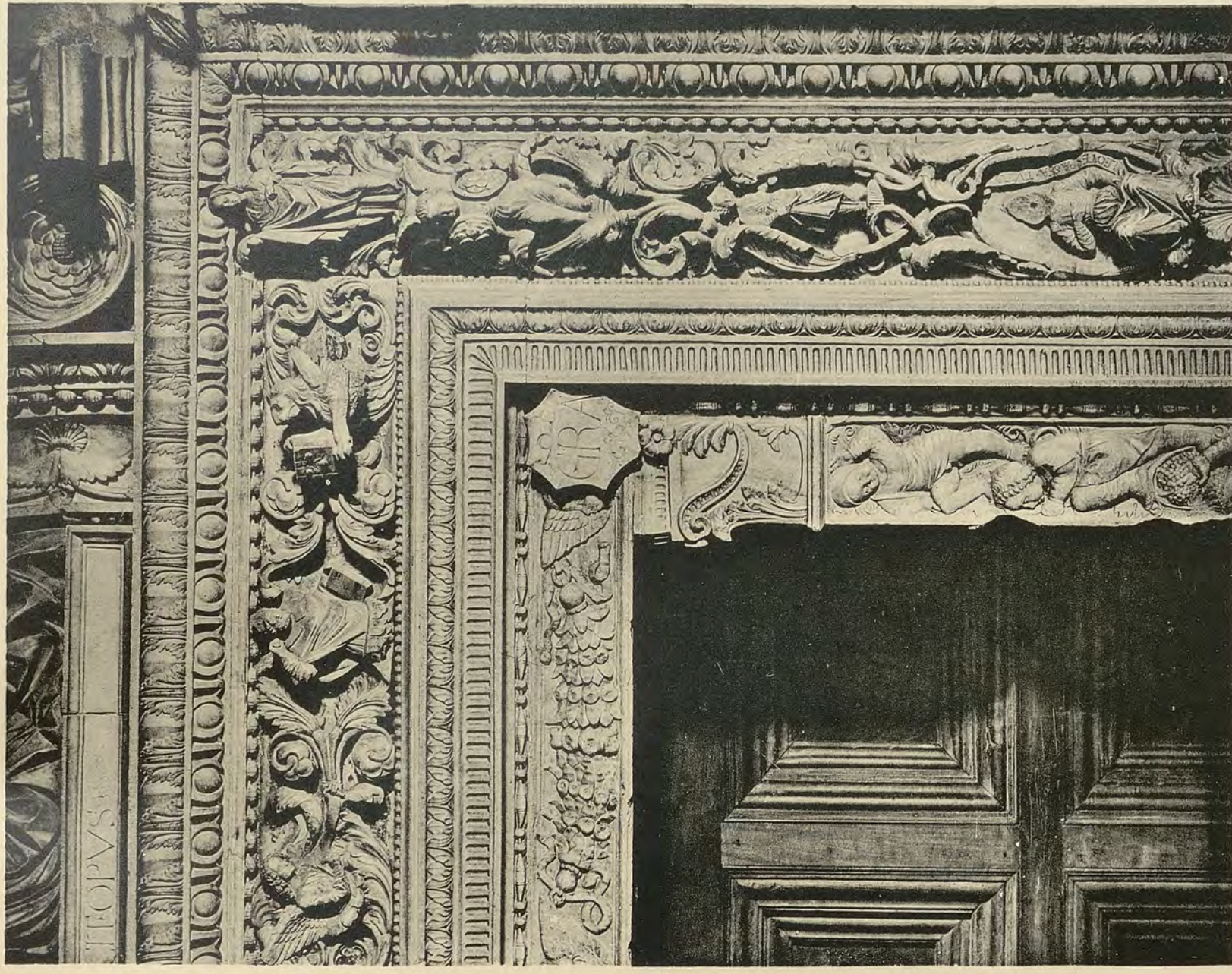
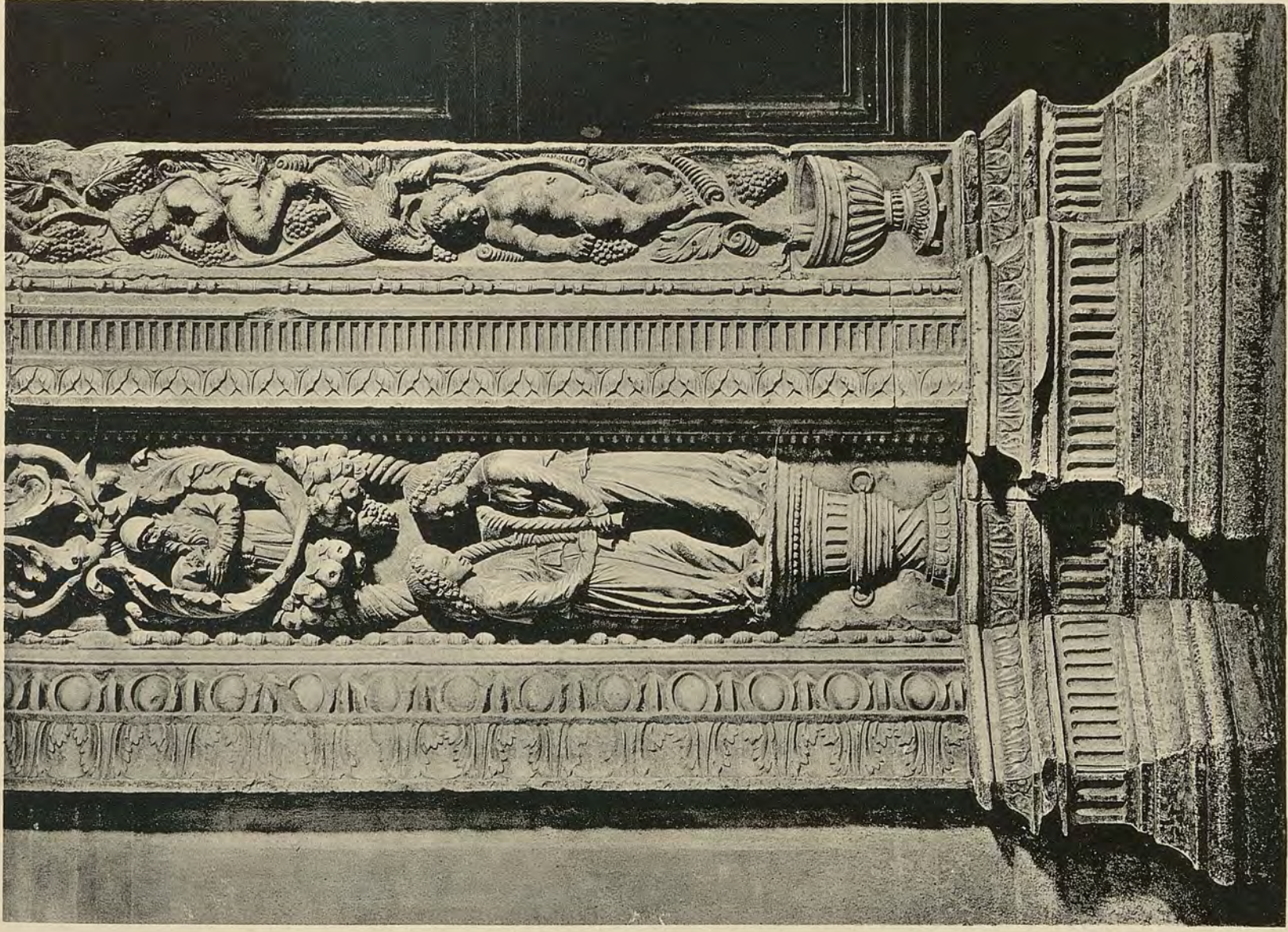
(Eliet. JACOBI.)











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

STUPE E SOPRORNATO DELLA PORTA NEL CHIOSTRO PICCOLO DELLA CERTOSA DI PAVIA: OPERA DI G. A. AMADEO, ANNO 1466.

(ELIC. JACOBI)

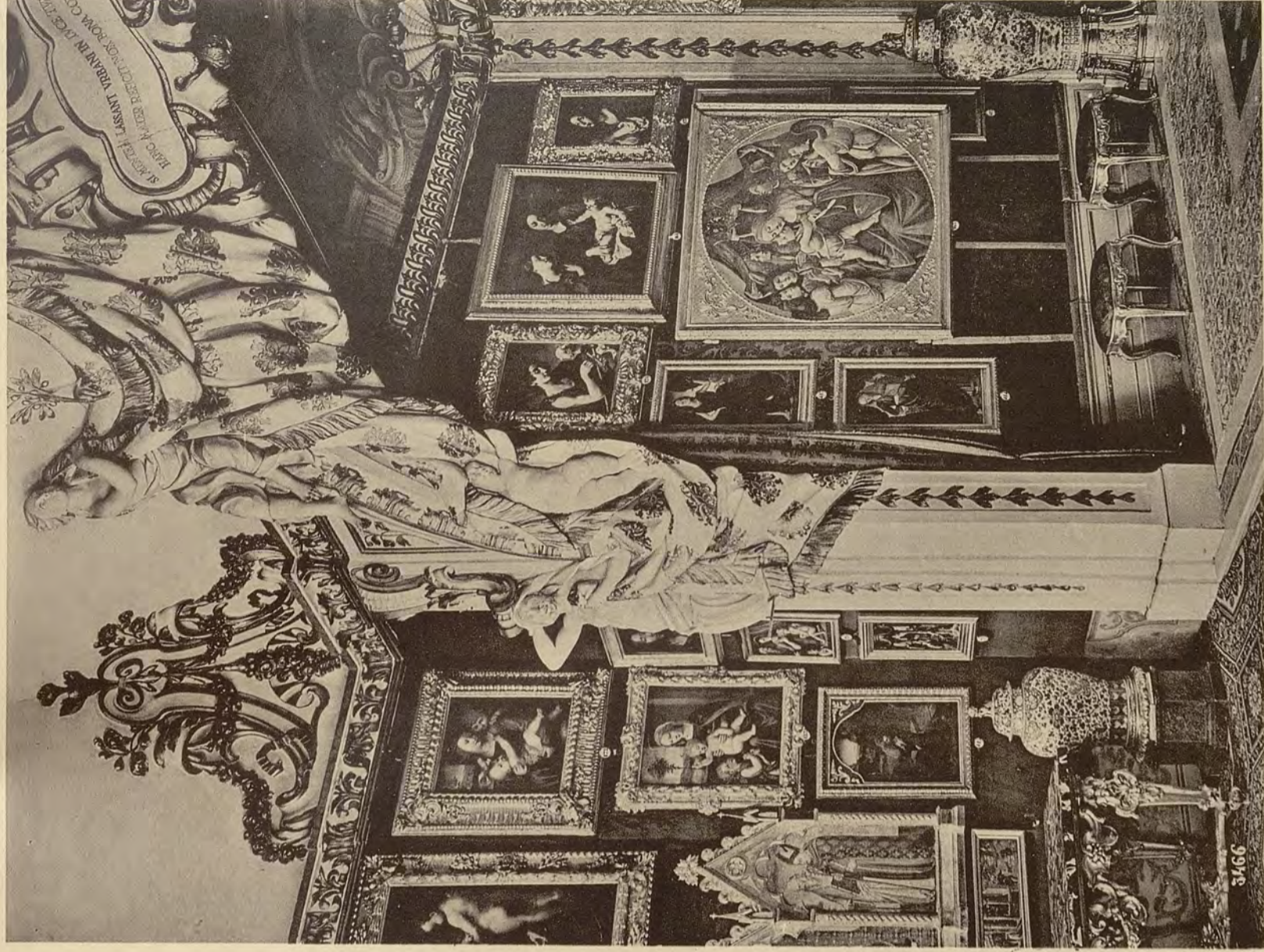
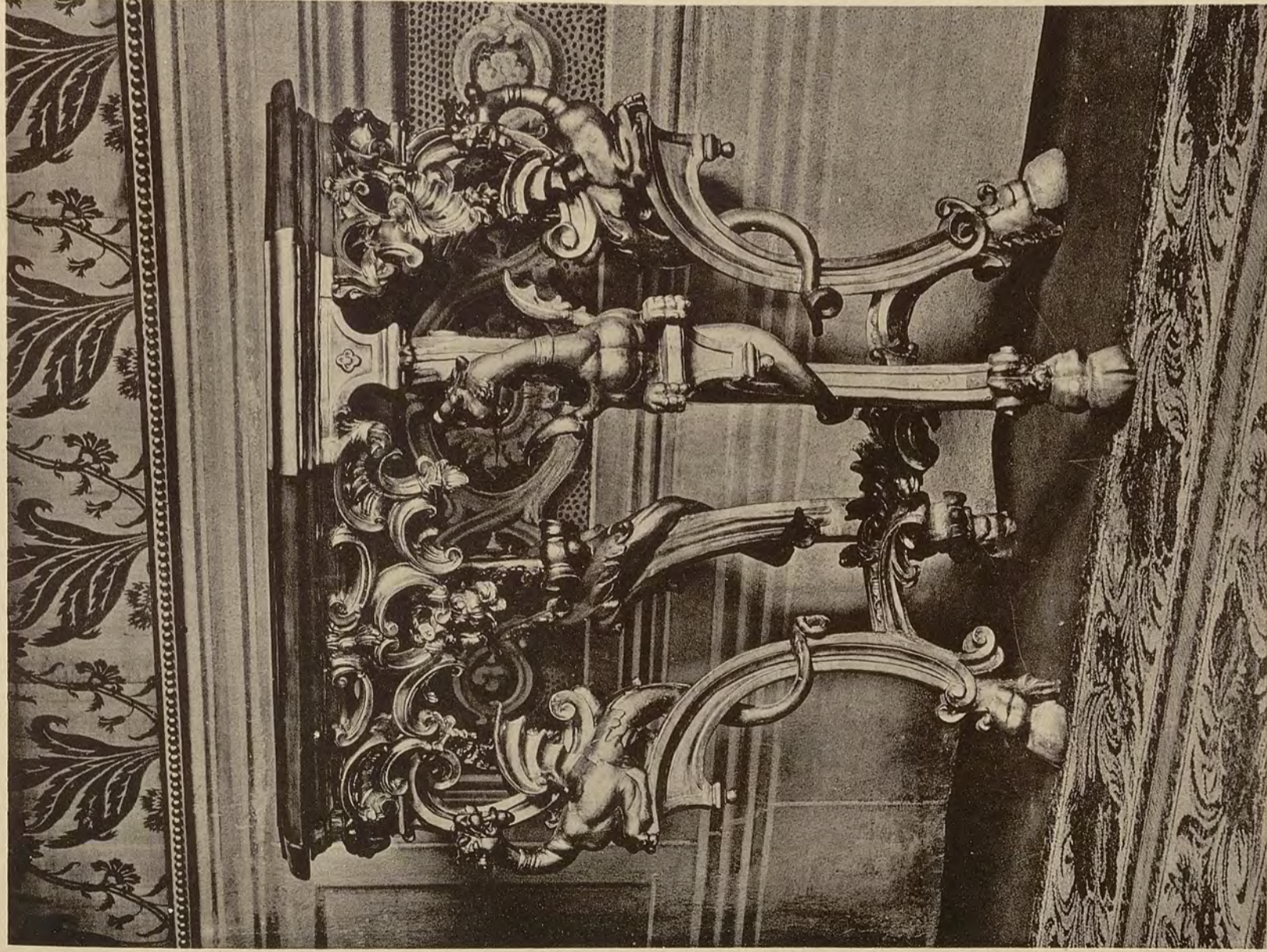
ULRICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

TAVOLA IN LEGNO DORATO E DECORAZIONE DI ALCOVA NEL PALAZZO CORSINI, ORA GALLERIA, A FIRENZE. - FINE DEL SEC. XVII.

(Fot. ALINARI - Elett. JACOBI)

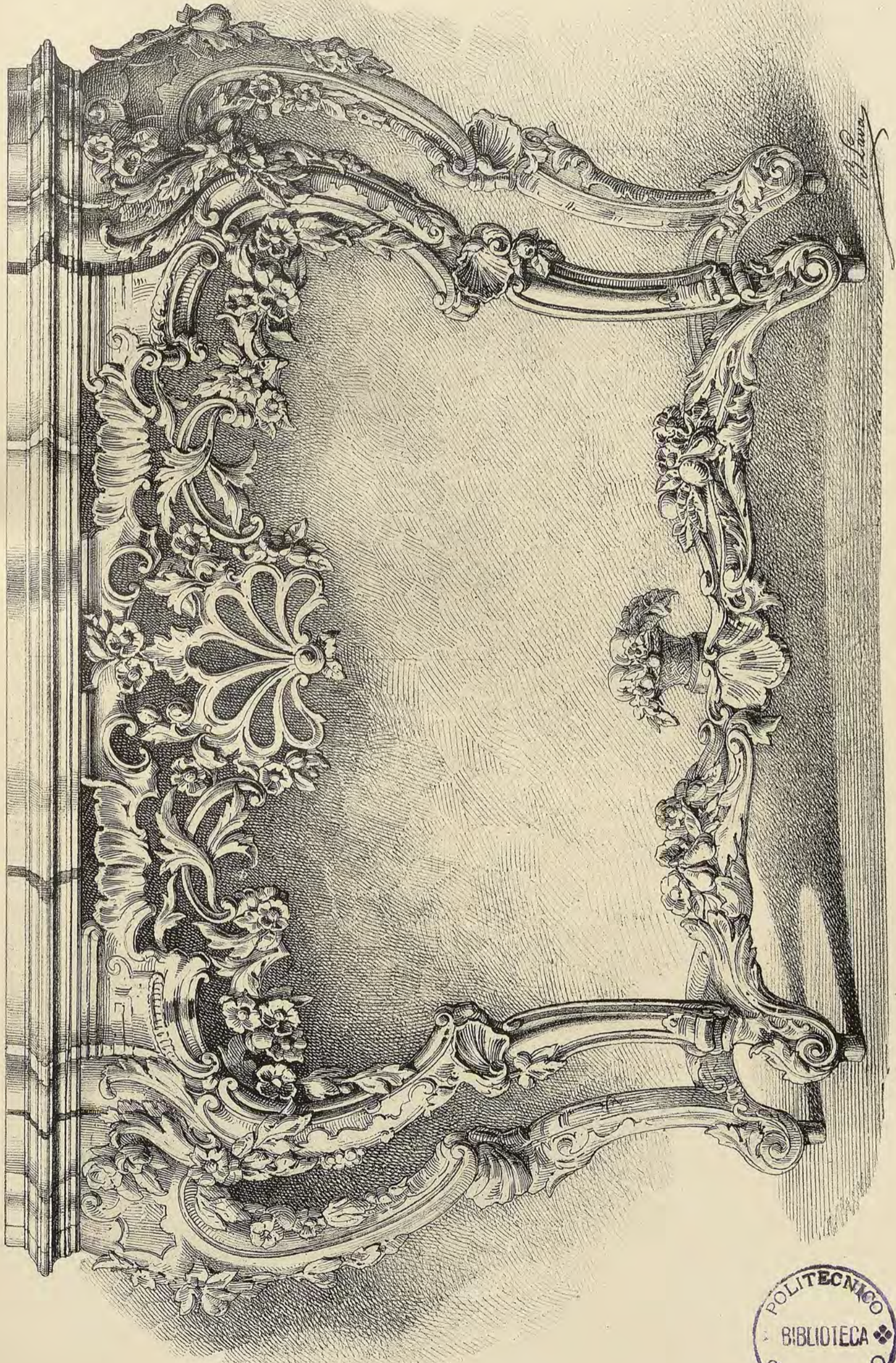
ULRICO HOEPLI - Milano.





NOV 19 1907





*Al. Lanni*



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

TAVOLA DI LEGNO DORATO NEL PALAZZO GIA SANTACROCE ORA DELL'INTENDENZA DI FINANZA A MACERATA. - SEC. XVIII.

(Elet. JACOBI)

URICO HOEPLI - Milano.









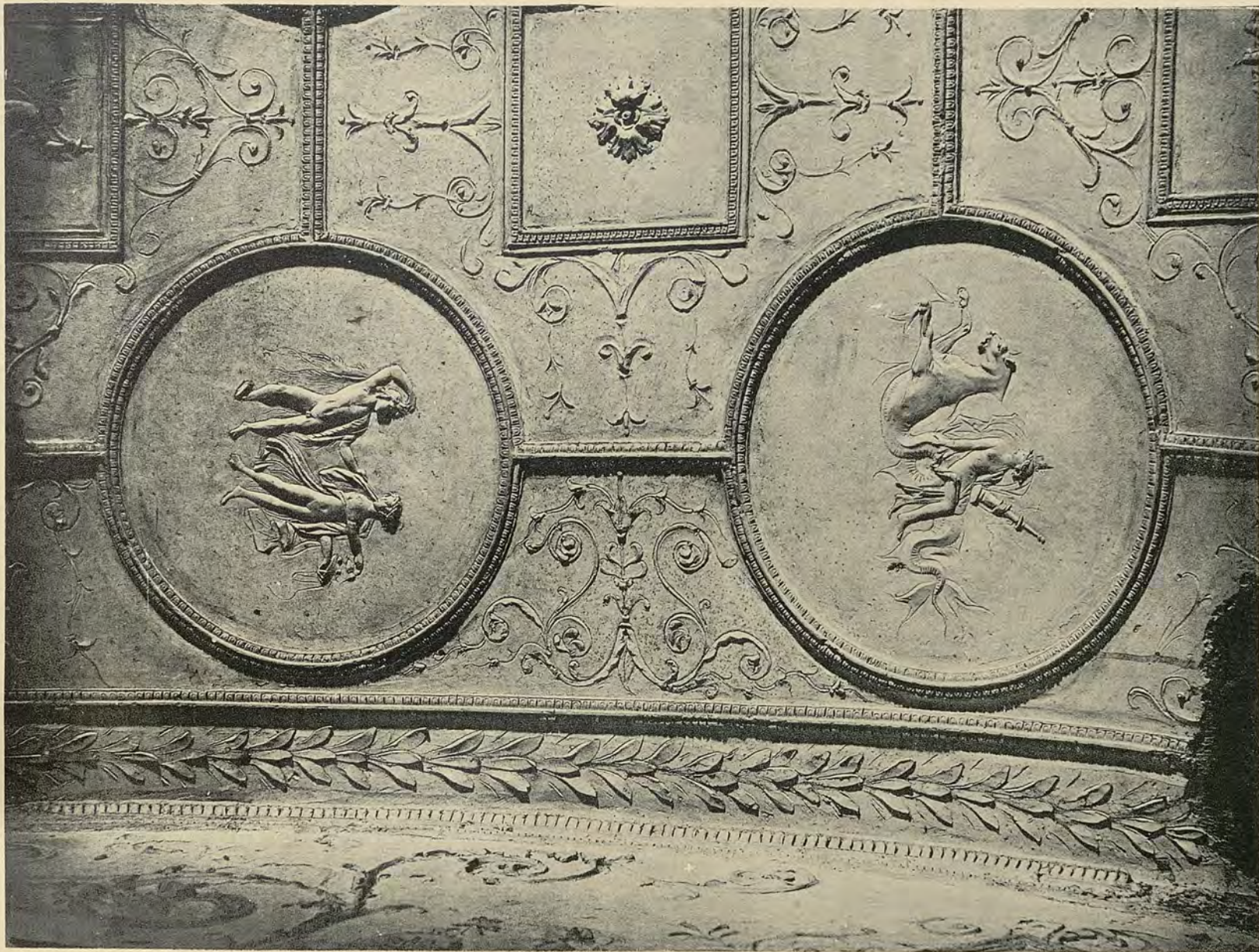
LAVORO DI COMMESSO IN PIETRE DURE NEL PALIOTTO DELL'ALTARE DELLE RELIQUIE NELLA CERTOSA DI PAVIA. - PRINCIPIO DEL SEC. XVII.

(Prof. ALFREDO DEON).









POLITECN  
BIBLIOTECA  
ORINO

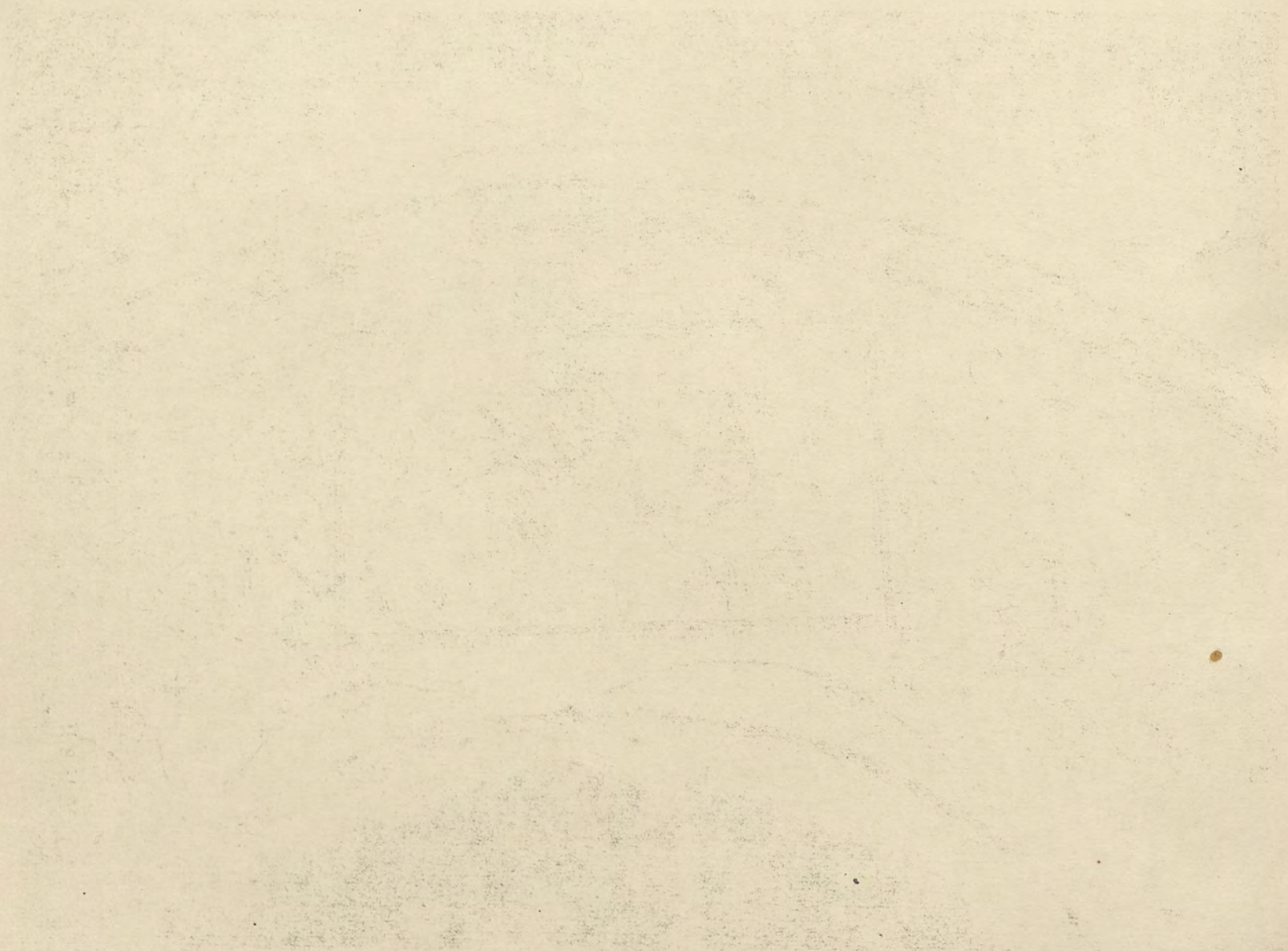
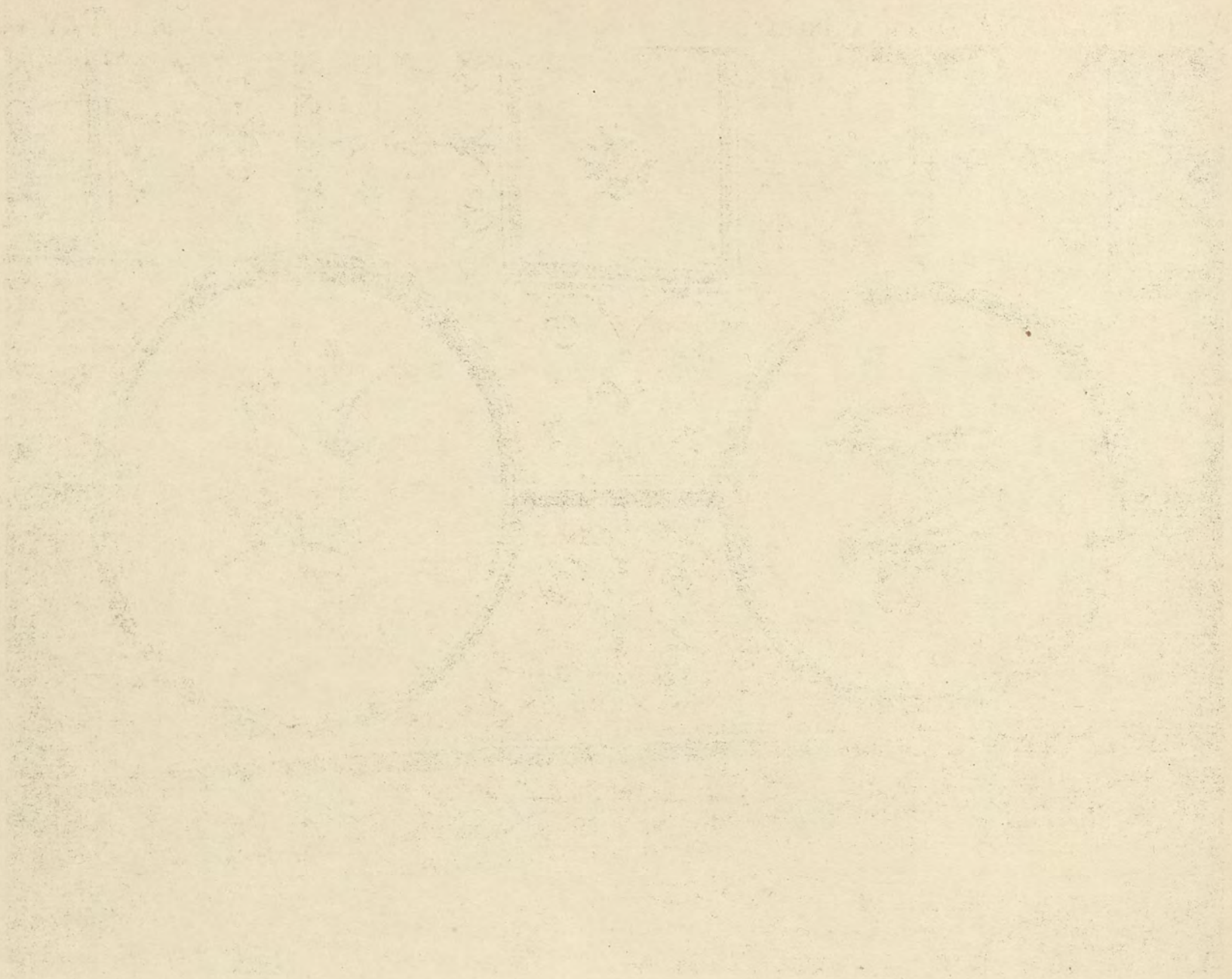
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

VOLTA E LUNETTA NELLA CAMERA SEPOLCRALE ANTICA DEI VALERI IN VIA LATINA A ROMA.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI).

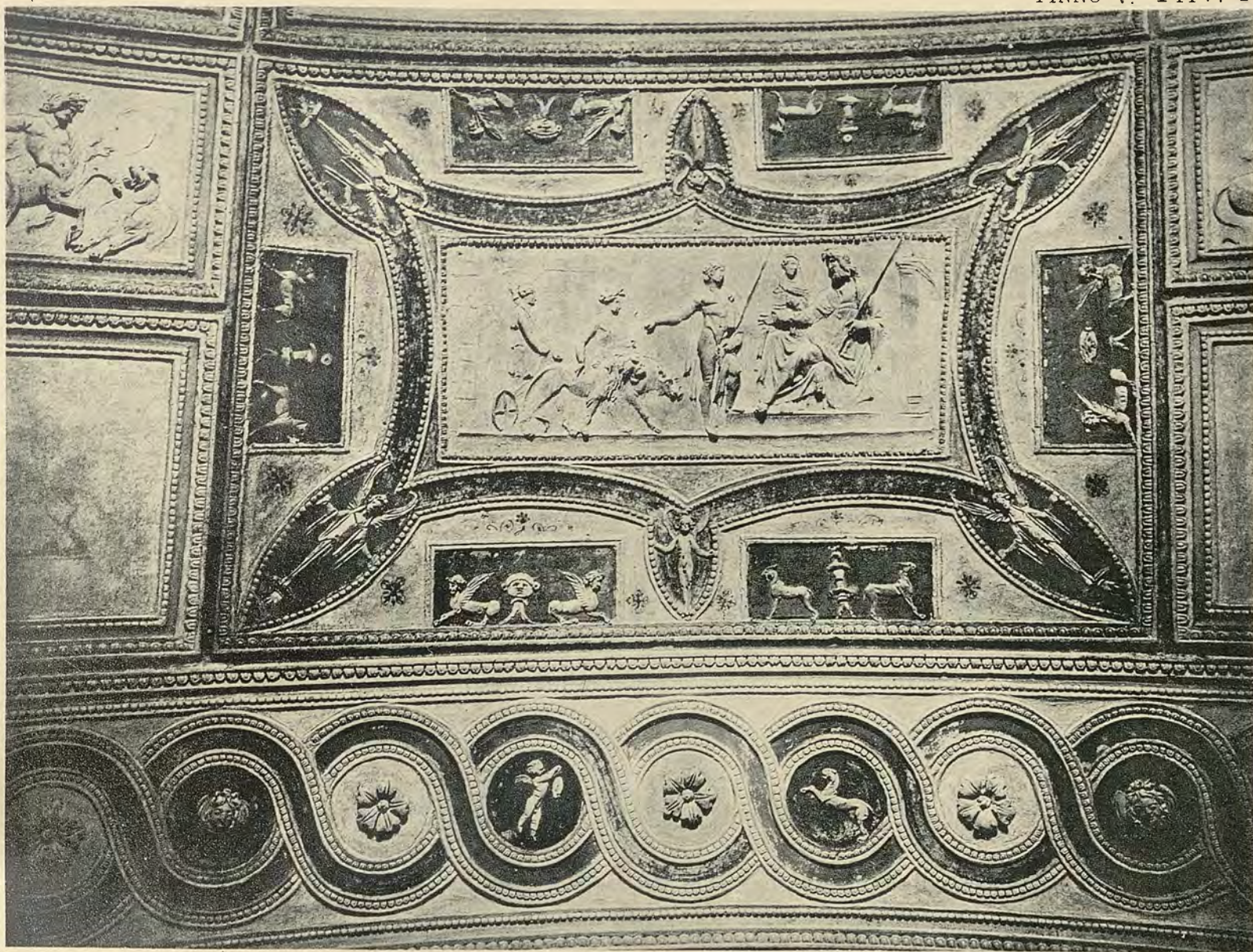




1780  
1780

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS  
CHICAGO, ILL.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

VOLTA E LUNETTA NELLA CAMERA SEPOLCRALE ANTICA DEI PANCAZZI IN VIA LATINA A ROMA.

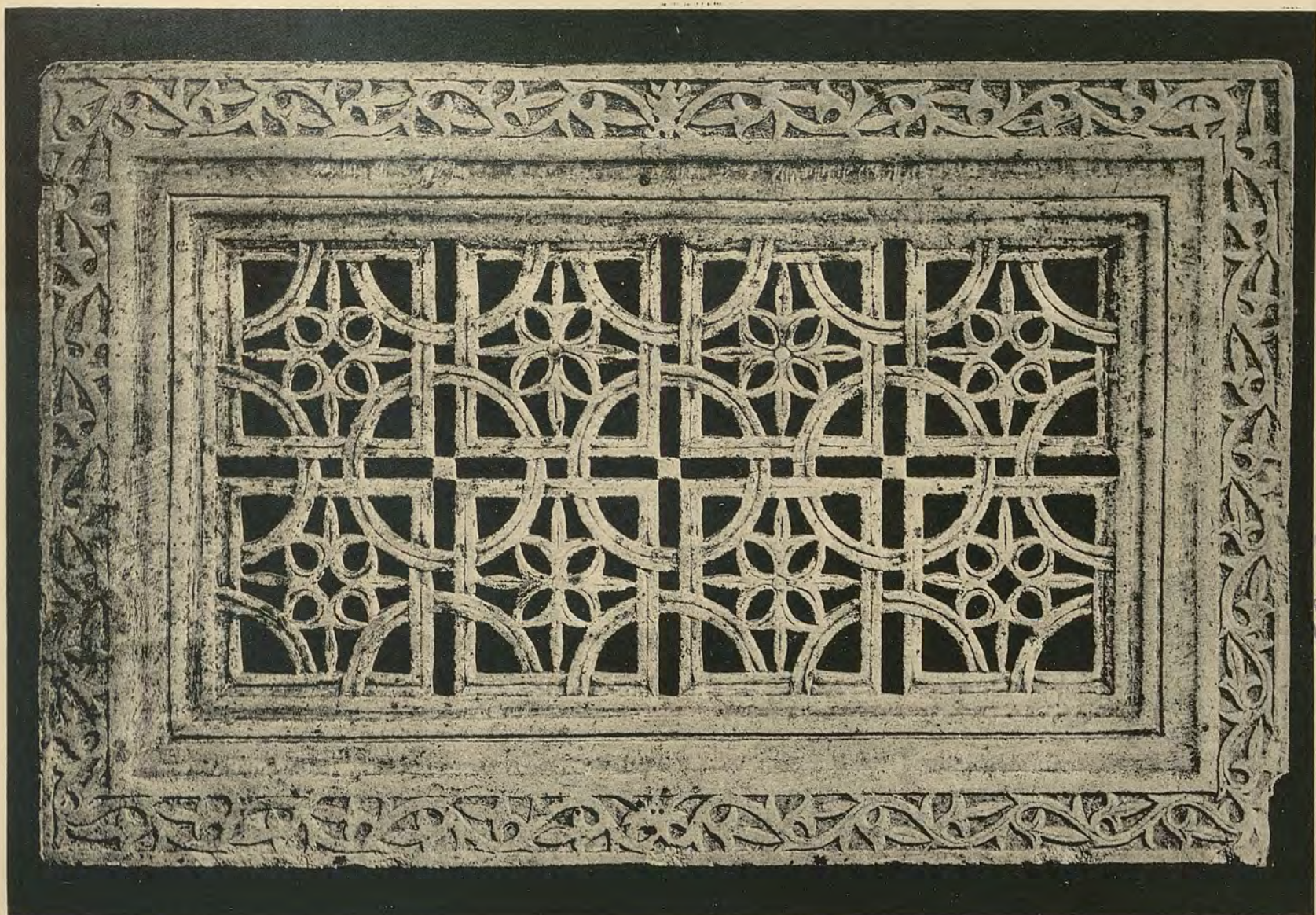
(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI).











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

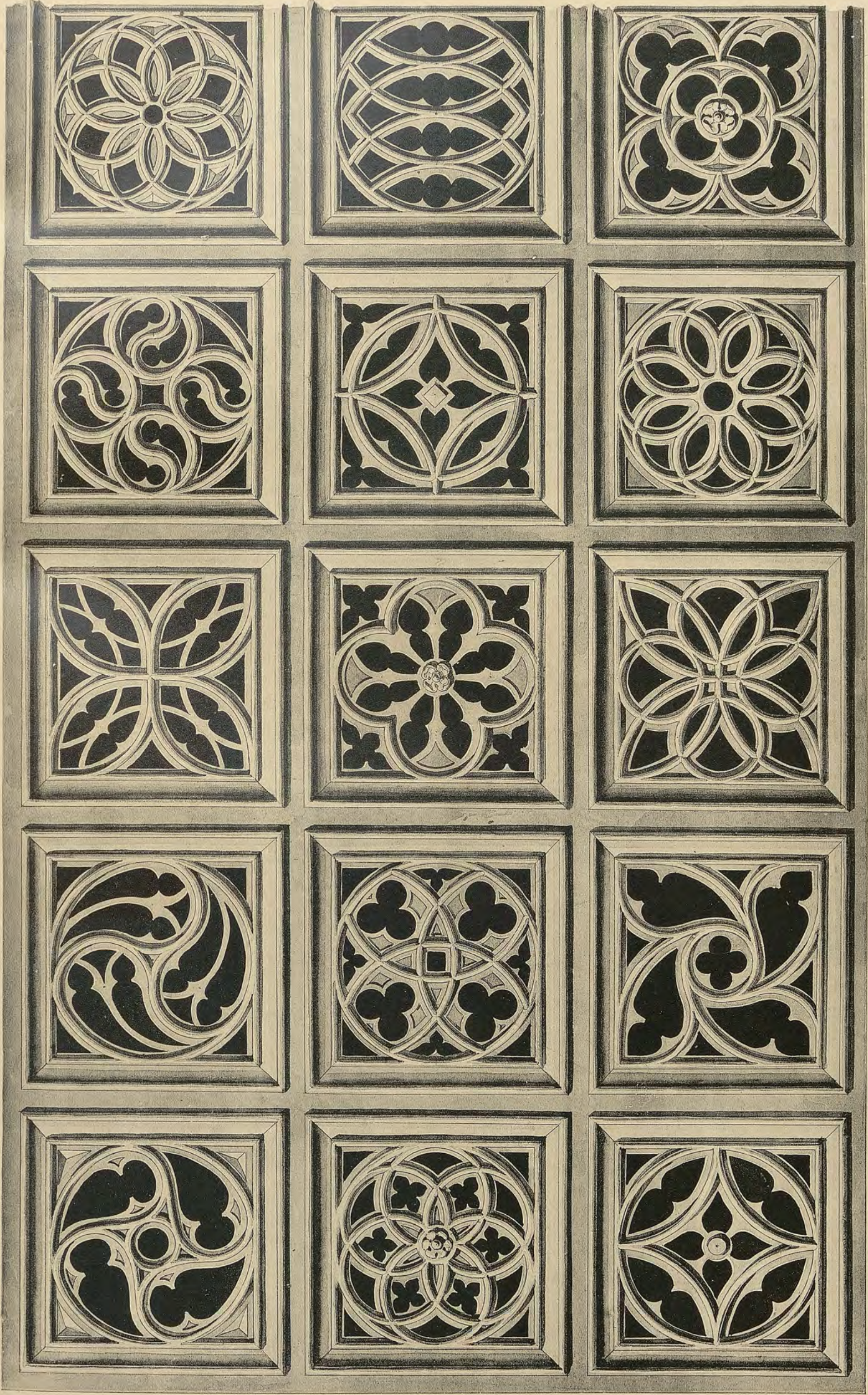
ORNAMENTI GEOMETRICI - TRANSENNE A TRAFORI NELLA BASILICA URSIANA A RAVENNA.

(Fot. POPPI - Eliot. JACOBI).









*B. Lova del.*

ULRICO HOERLI - Milano.

ORNAMENTI GEOMETRICI. - TRAFORI IN PIETRA NEI PARAPETTI DELLA TRIBUNA DELLA BASILICA ANTONIANA IN PADOVA.

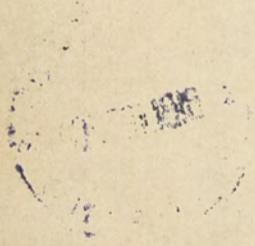
SEC. XVII A IMITAZIONE DEGLI INTRECCI OGIVALI.

(Ellet. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO











POLITECNICO  
BIBLIOTECA  
PERUGINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

TAVOLE IN LEGNO DORATO NELLA GALLERIA CORSINI A FIRENZE. - FINE DEL SEC. XVII.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

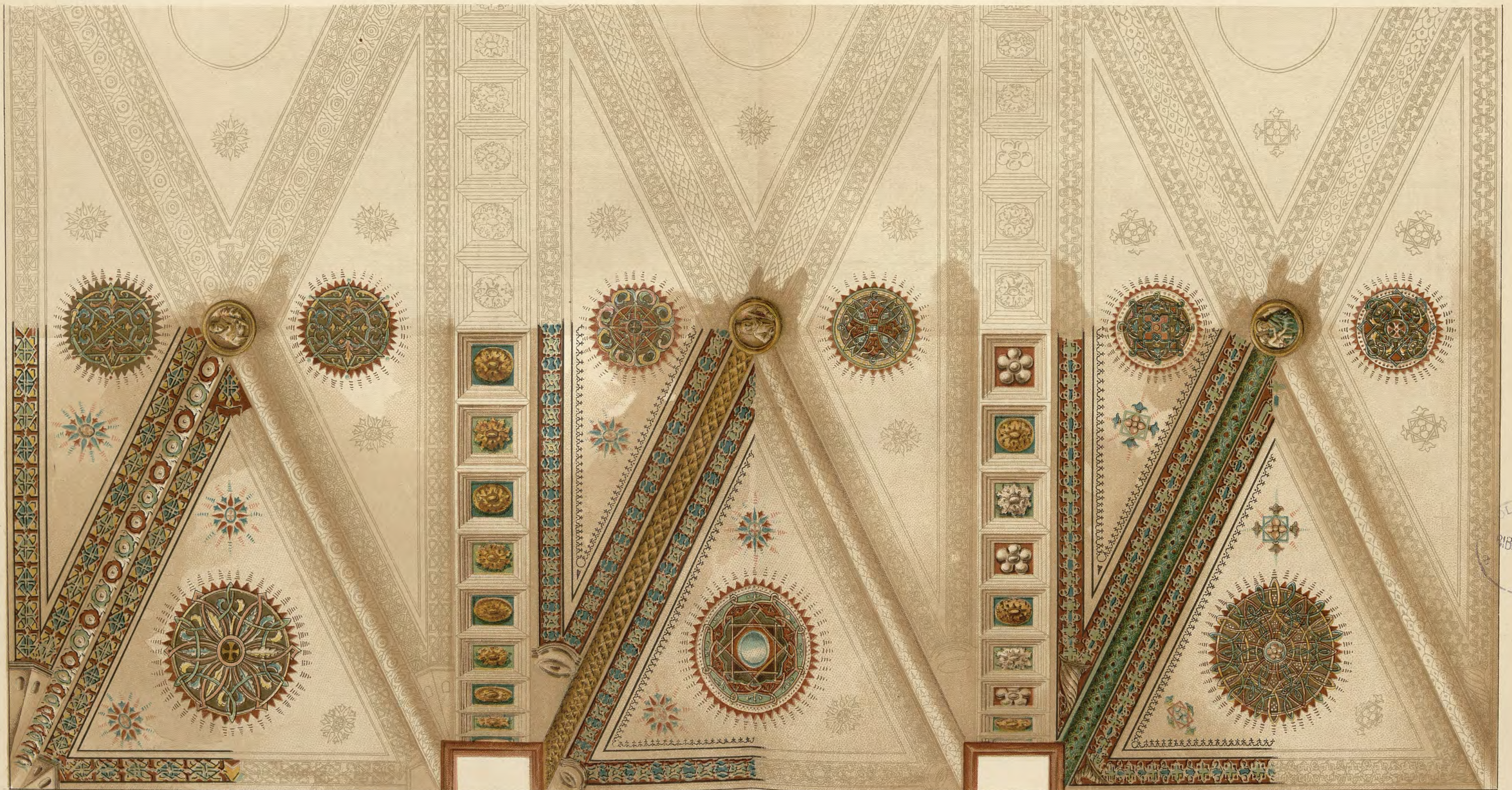












VOLTA NELLA CHIESETTA DI S. SIGISMONDO PRESSO LA BASILICA AMBROSIANA IN MILANO. — SECOLO XV.

(Prof. GRECO dip.)

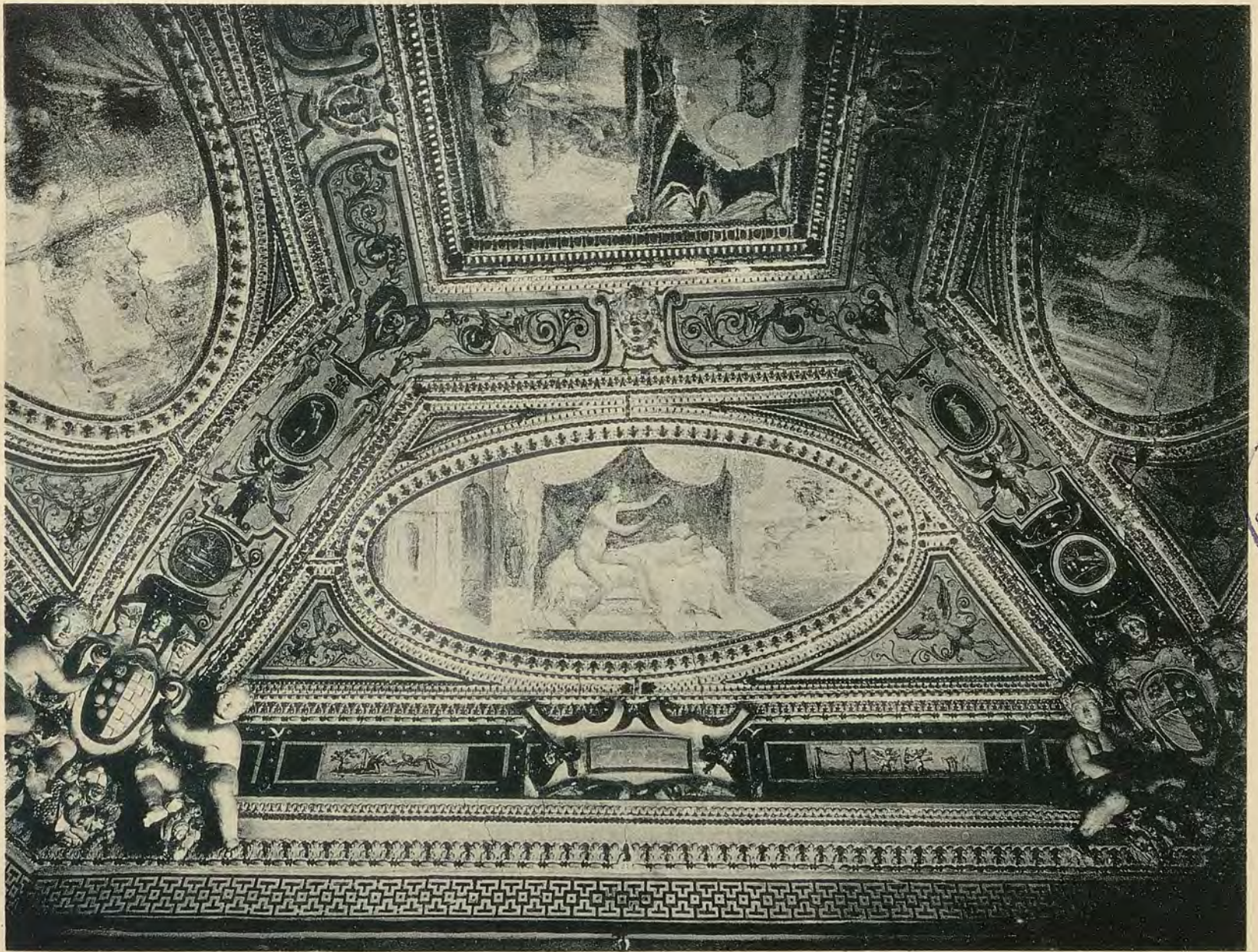
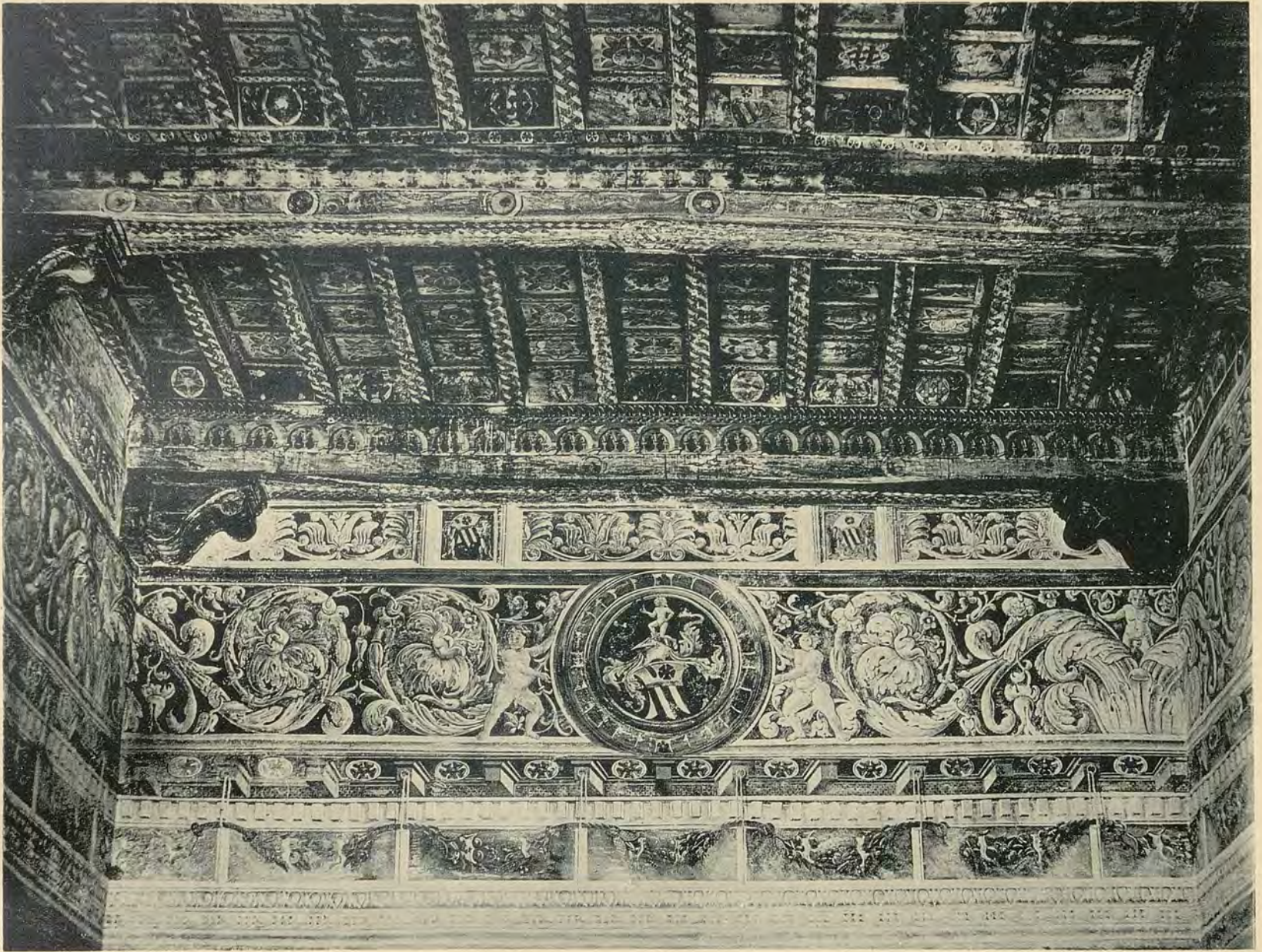
LIBRERIA  
BIBLIOTECA  
MILANO





25





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

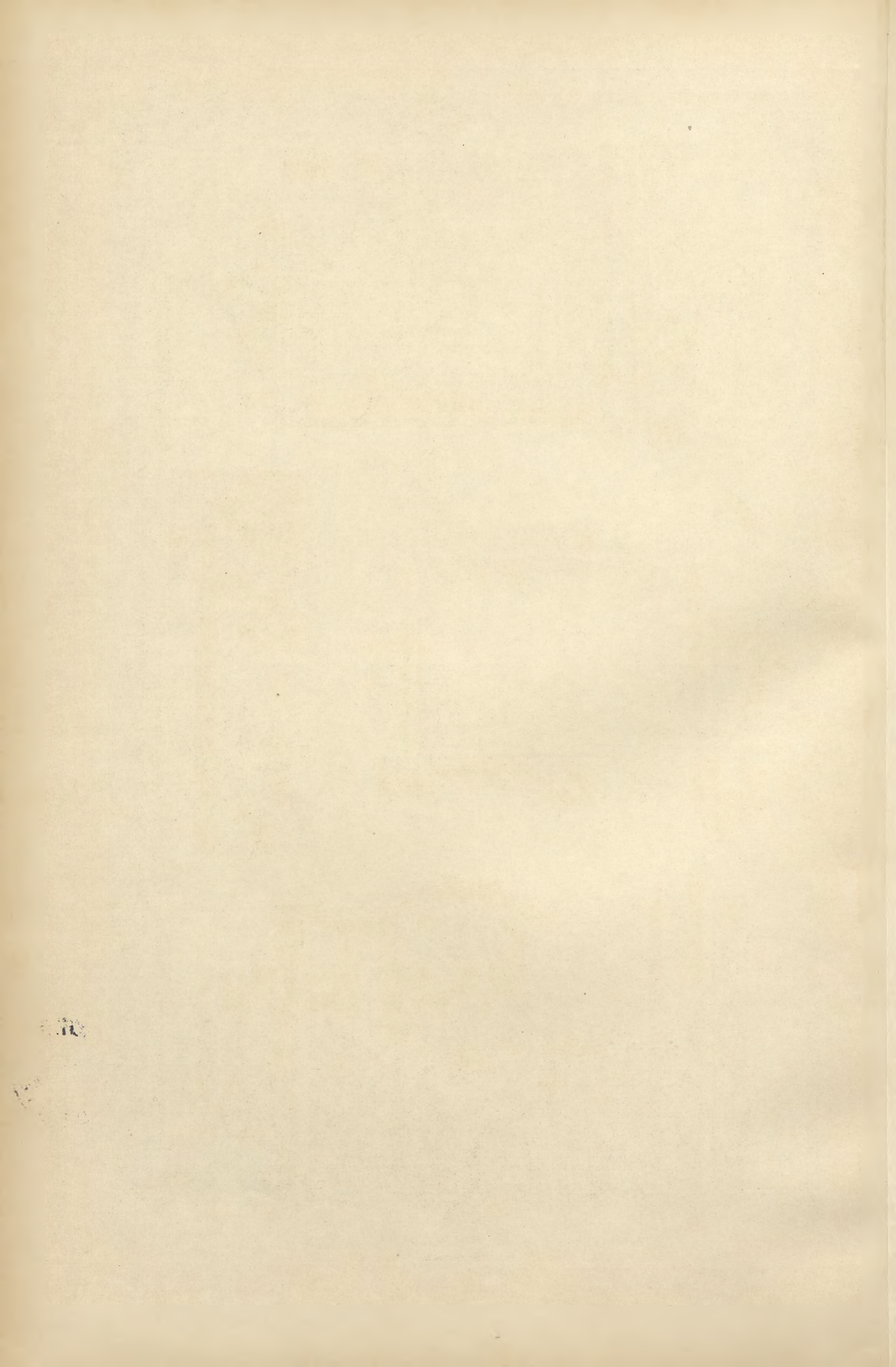
ULRICO HOEPLI - Milano.

SOFFITTO E VOLTA NEL CASTELLO DI BRACCIANO. — SECOLI XV E XVI.

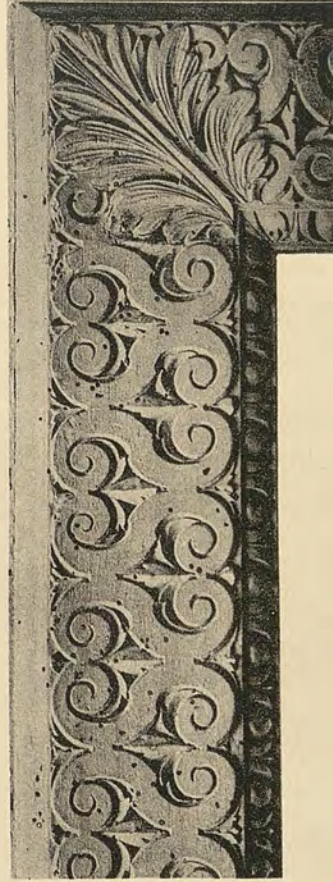
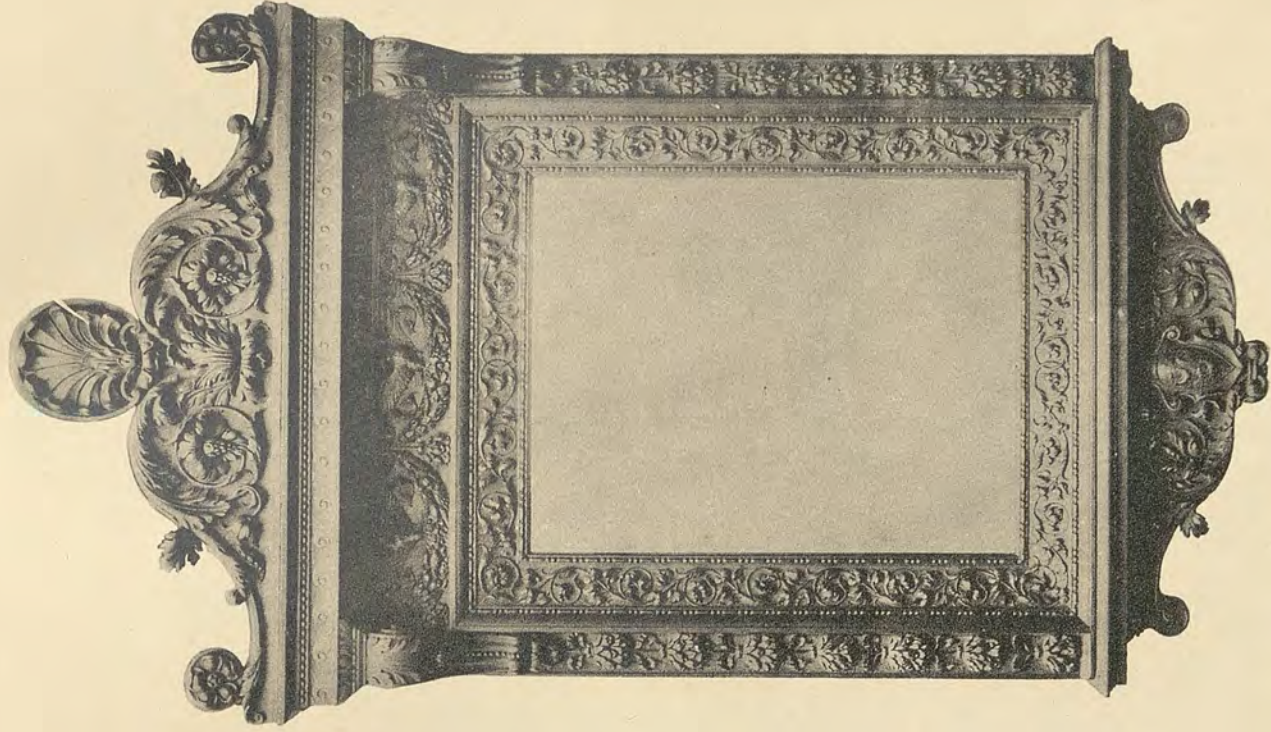
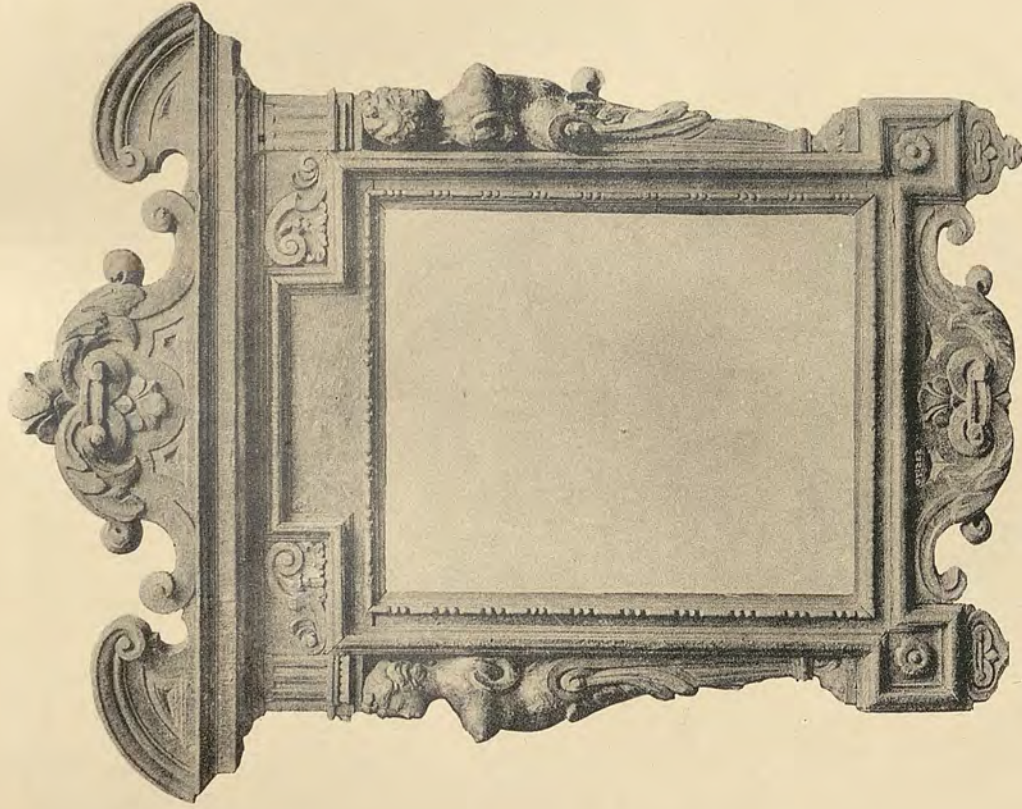
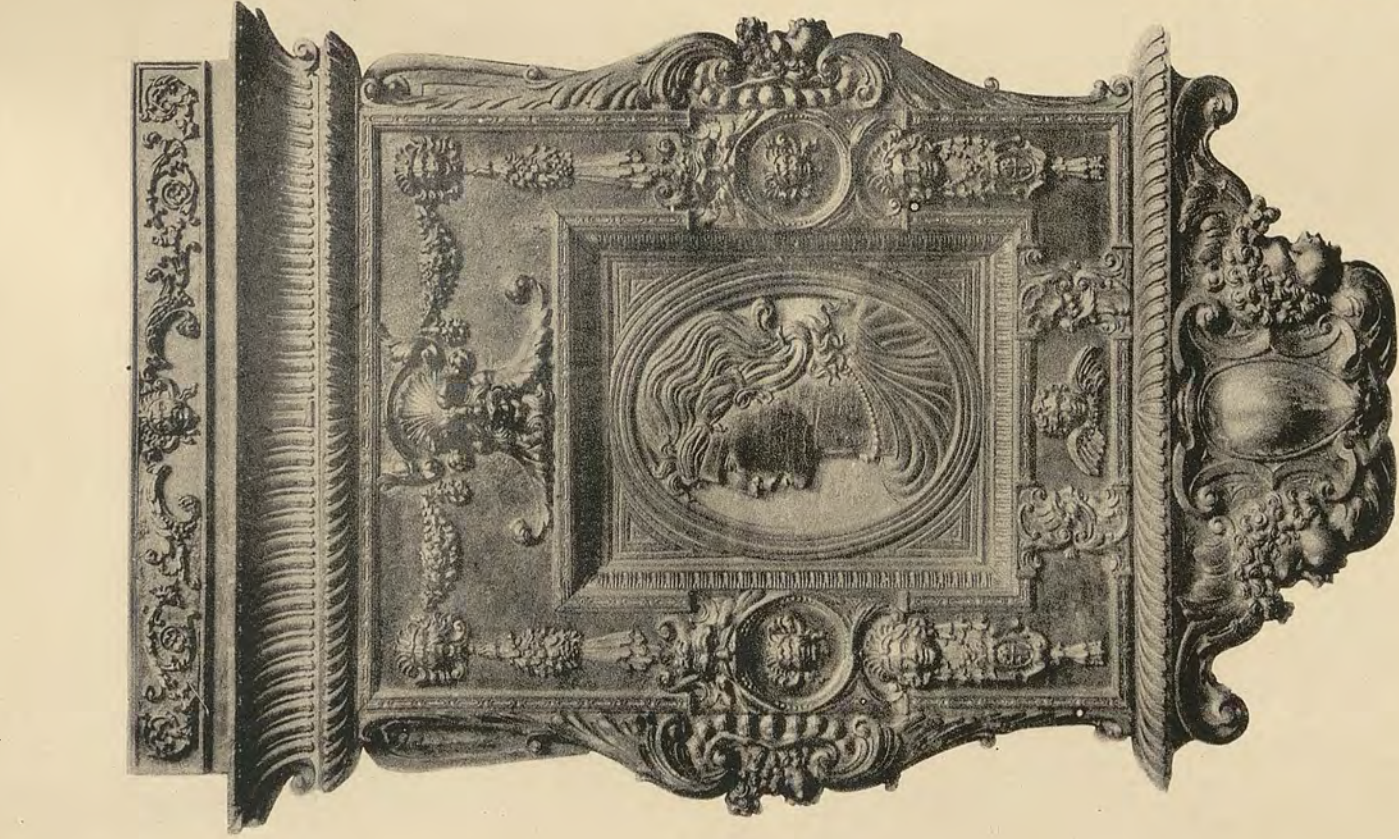
(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI)











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1 e 2 CORNICI ITALIANE NEL MUSEO DI SOUTH KENSINGTON A LONDRA. - SEC. XVI. - 3 ANGOLO DI UNA CORNICE QUADRATA NEL PREDETTO MUSEO. - 4 CORNICE ITALIANA DEL SEC. XVIII A IMITAZIONE DEL XVI NEL PREDETTO MUSEO.

(Fot. JACOBI.)

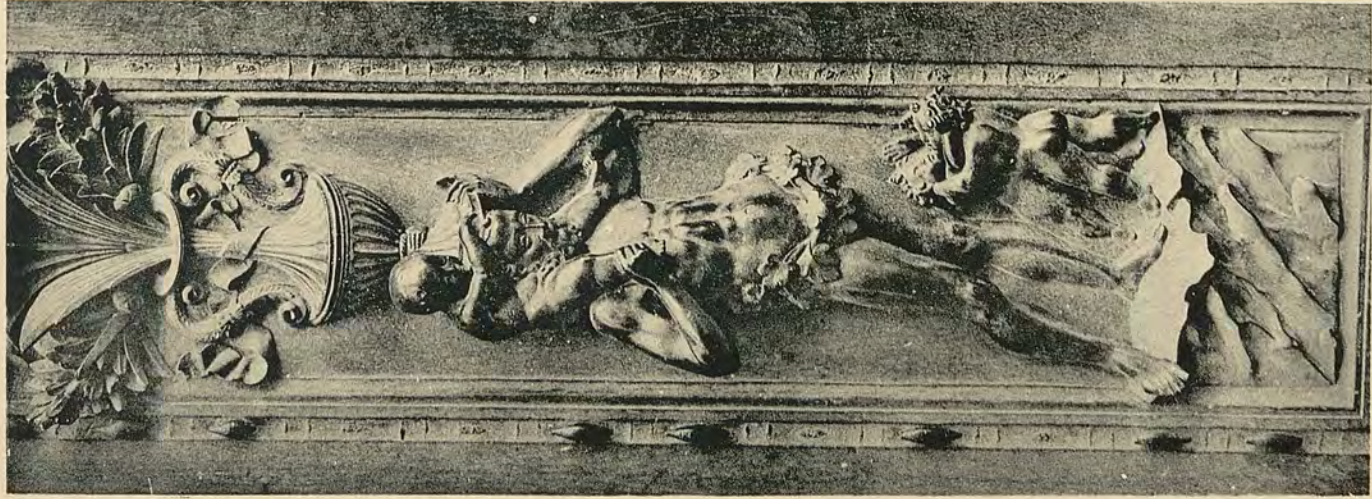
ULRICO HOERLI - MILANO



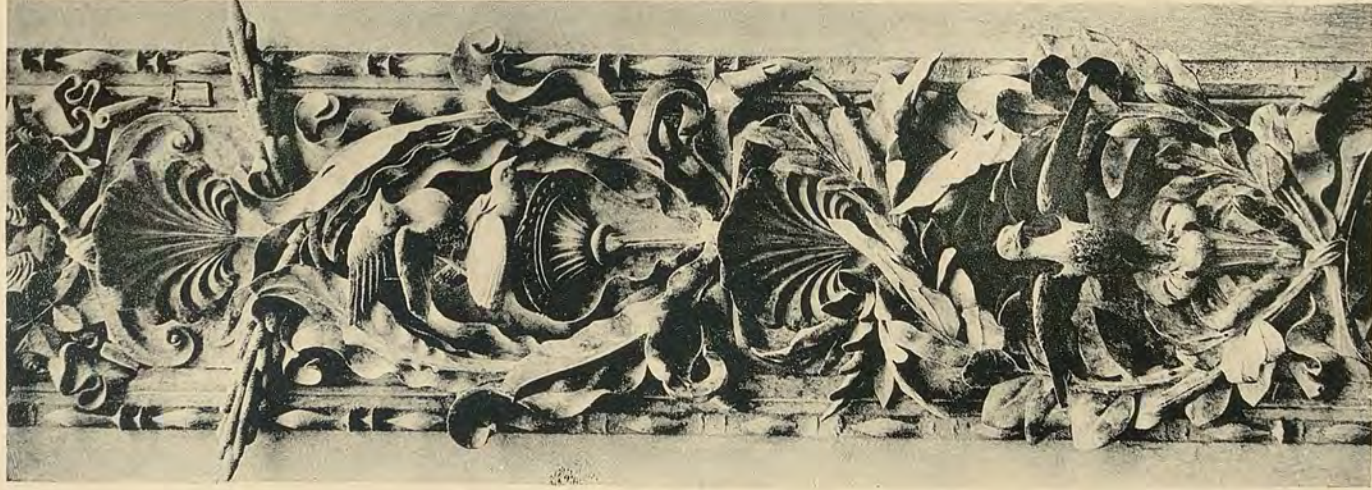




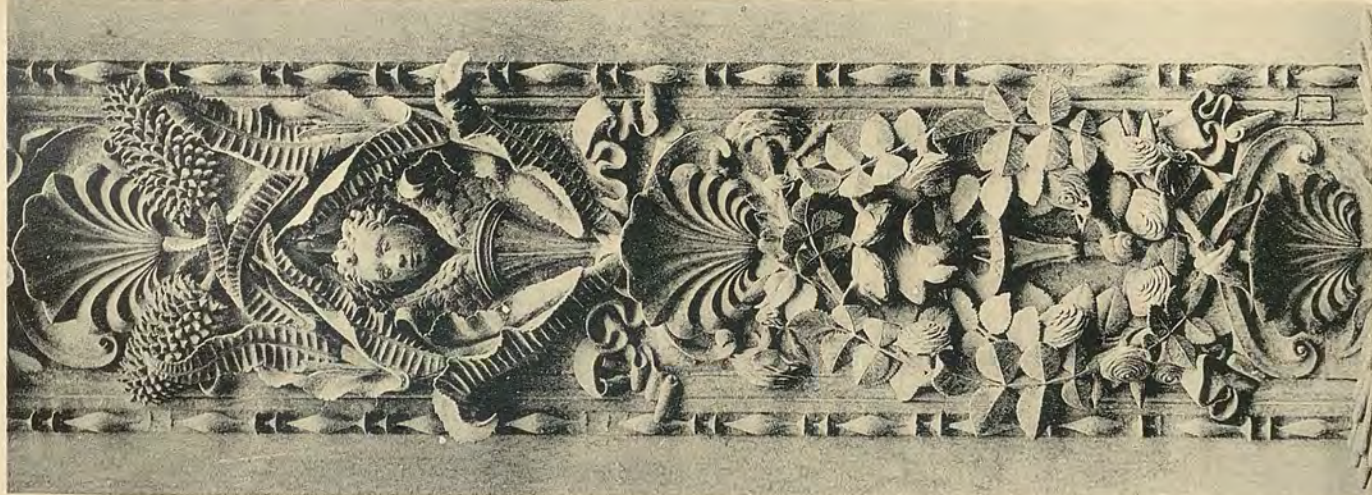




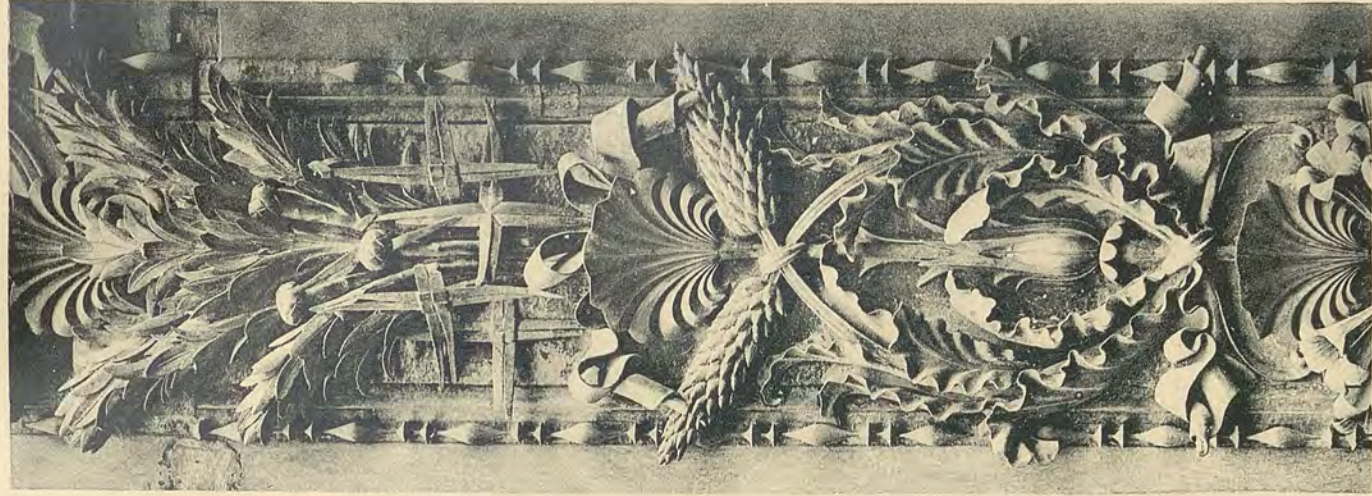
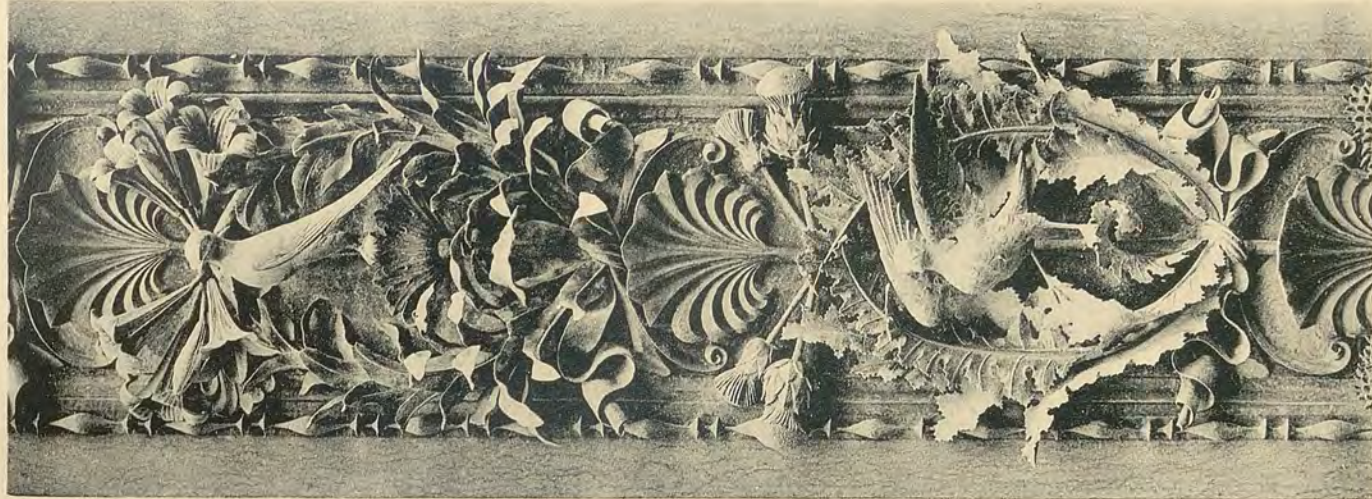
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



STIPITE IN BRONZO DELLA PORTA MERIDIONALE F. NERI. BATTISTERO DI FIRENZE: OPERA DI LORENZO E VITTORIO GIUBERTI.



OPERA DI LORENZO E VITTORIO GIUBERTI.



ULRICO HOEPLI - Milano.



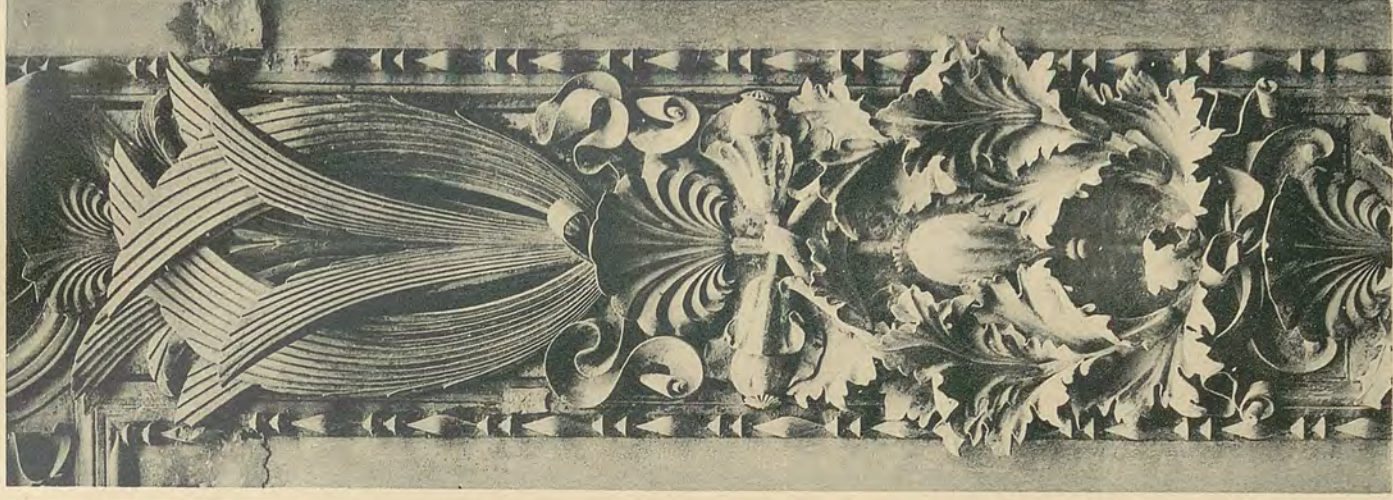
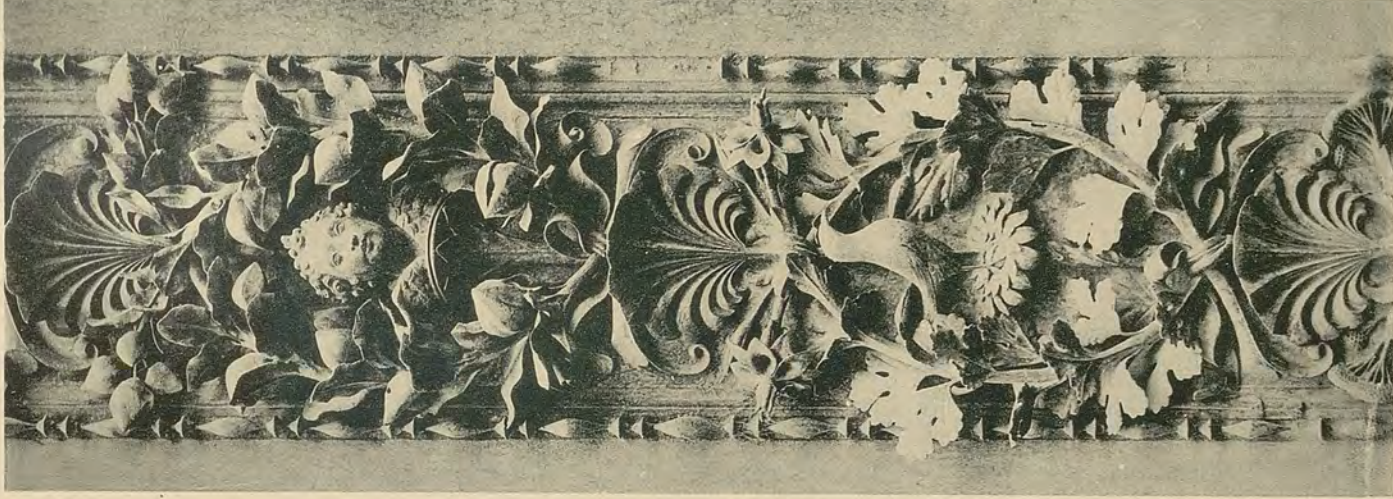








ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO



STIPITE IN BRONZO DELLA PORTA MERIDIONALE NEL BATTISTERO DI FIRENZE: OPERA DI LORENZO E VITTORIO GIUBERTI.

(Fot. ALINARI. Elett. JACOBI)

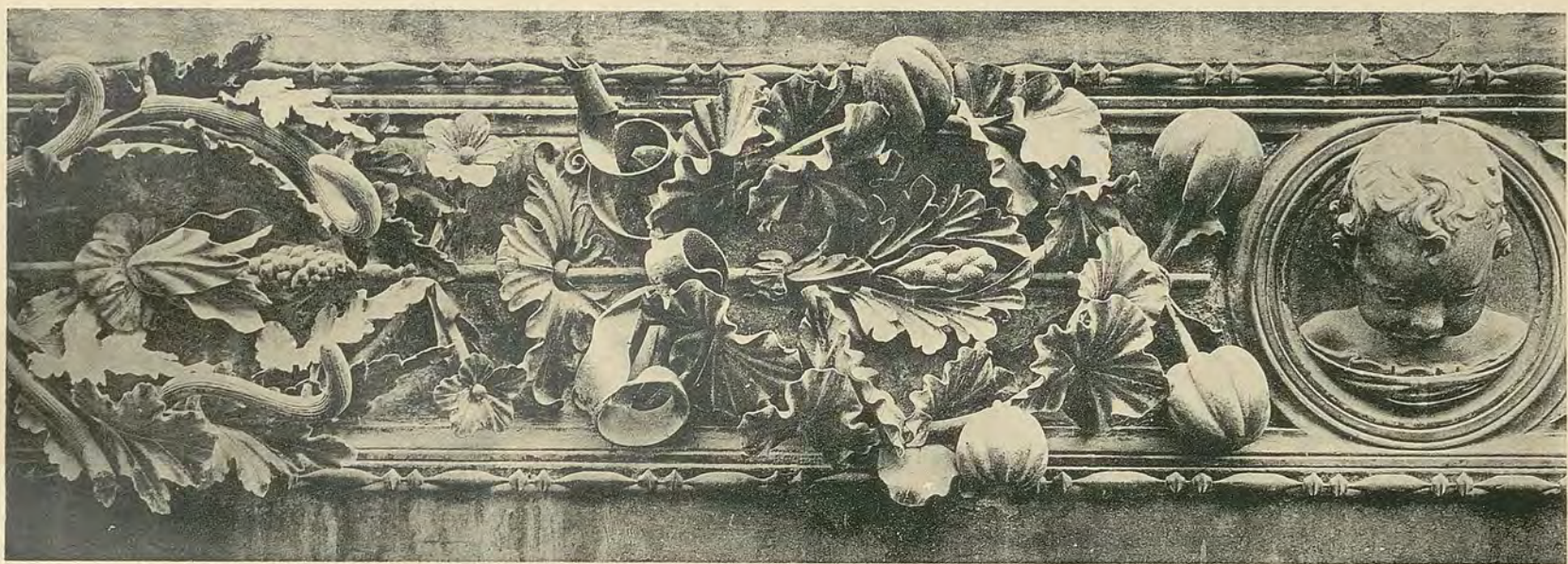
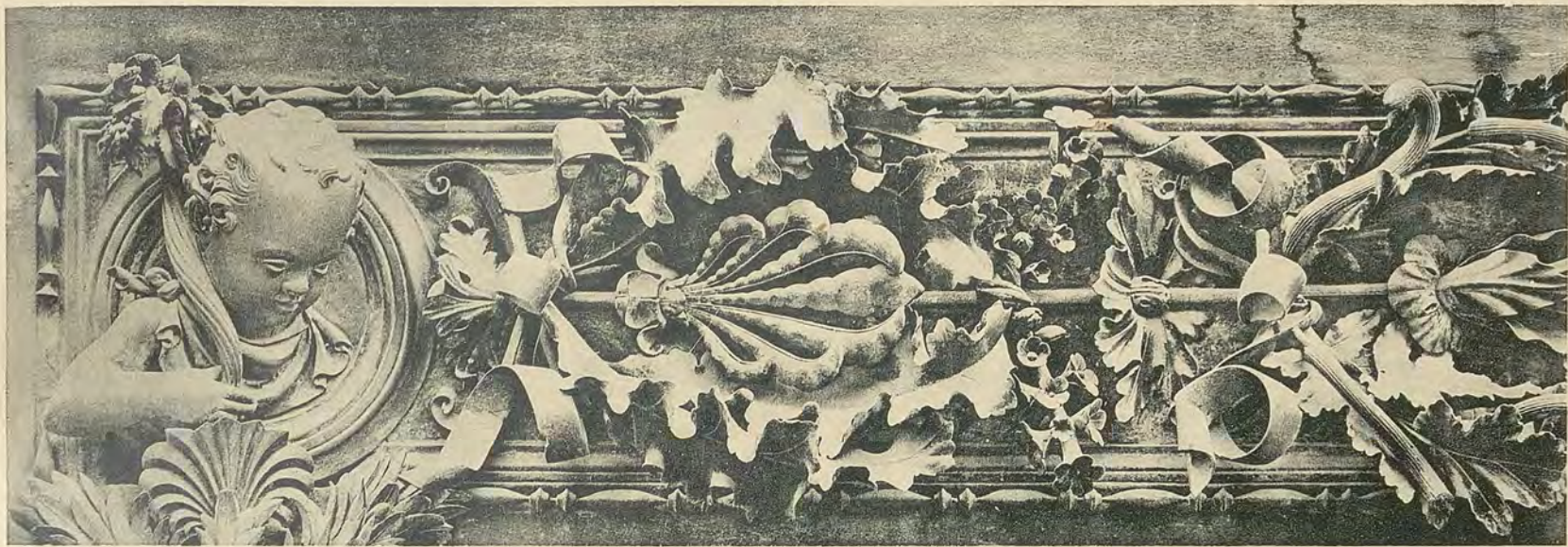
ULRICO HOEPLI · Milano.











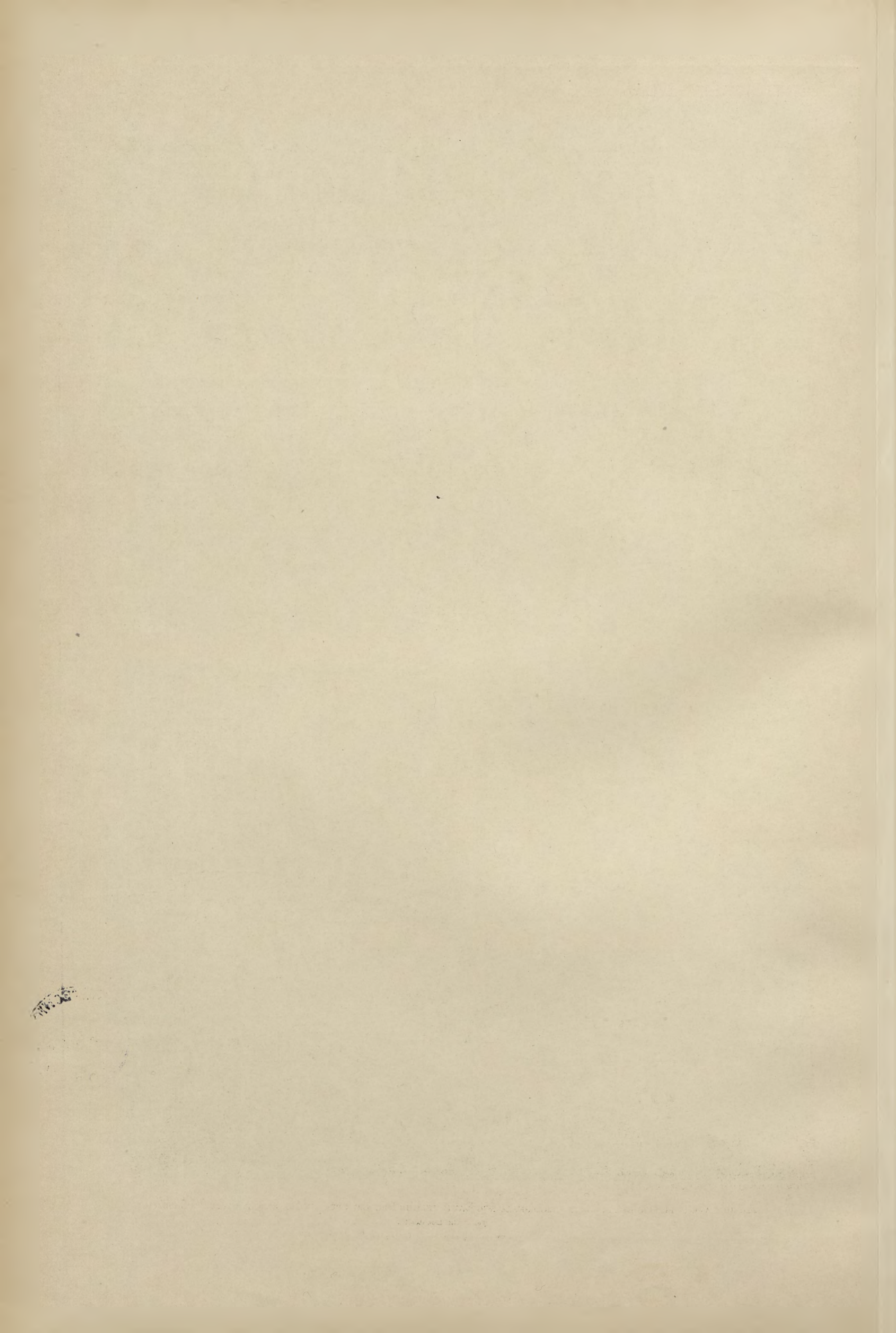
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

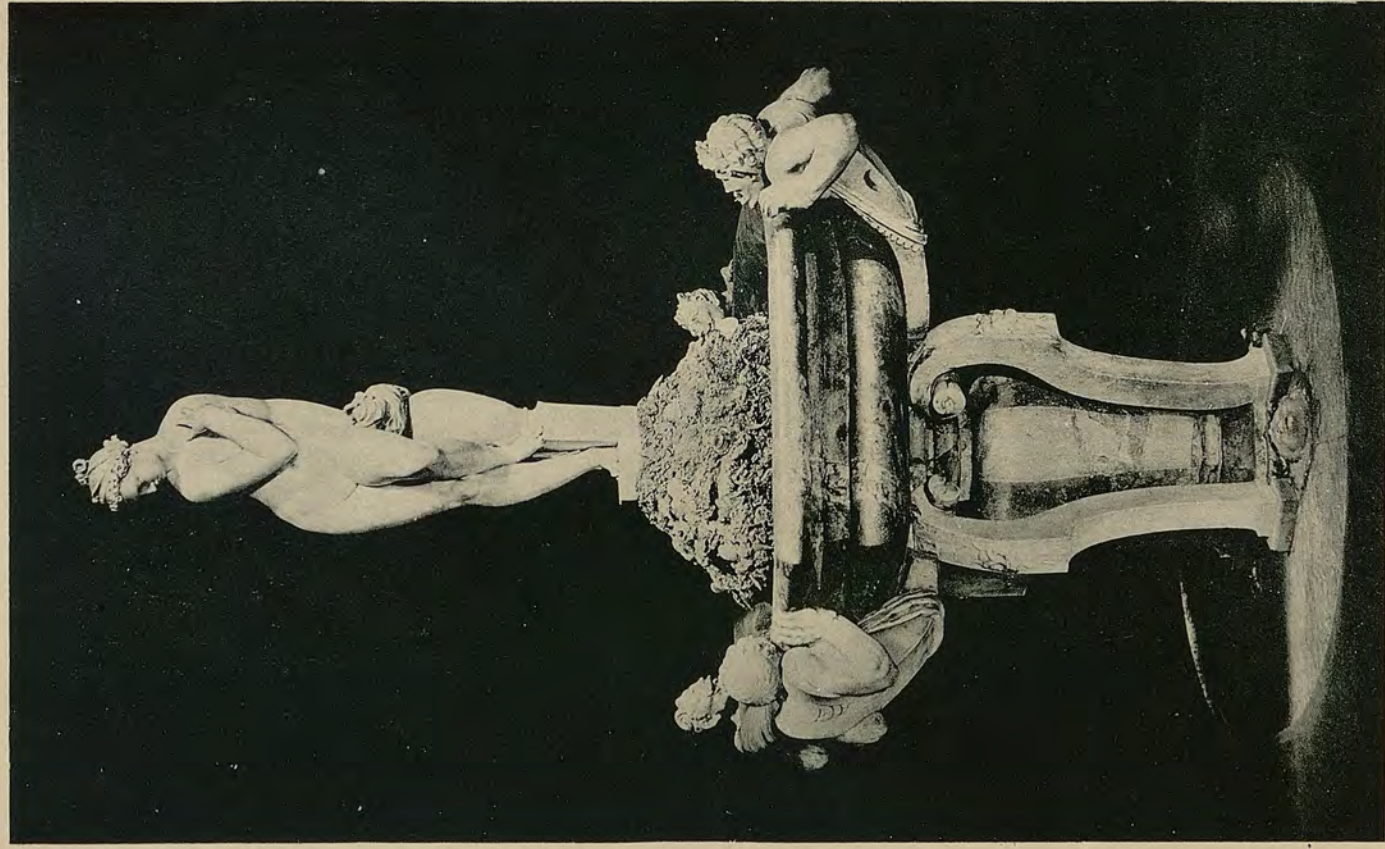
ARCHITRAVE IN BRONZO DELLA PORTA MERIDIONALE NEL BATTISTERO DI FIRENZE: OPERA DI LORENZO E VITTORIO GIBERTI.

(Fot. ALINARI. Elett. JACOBI).

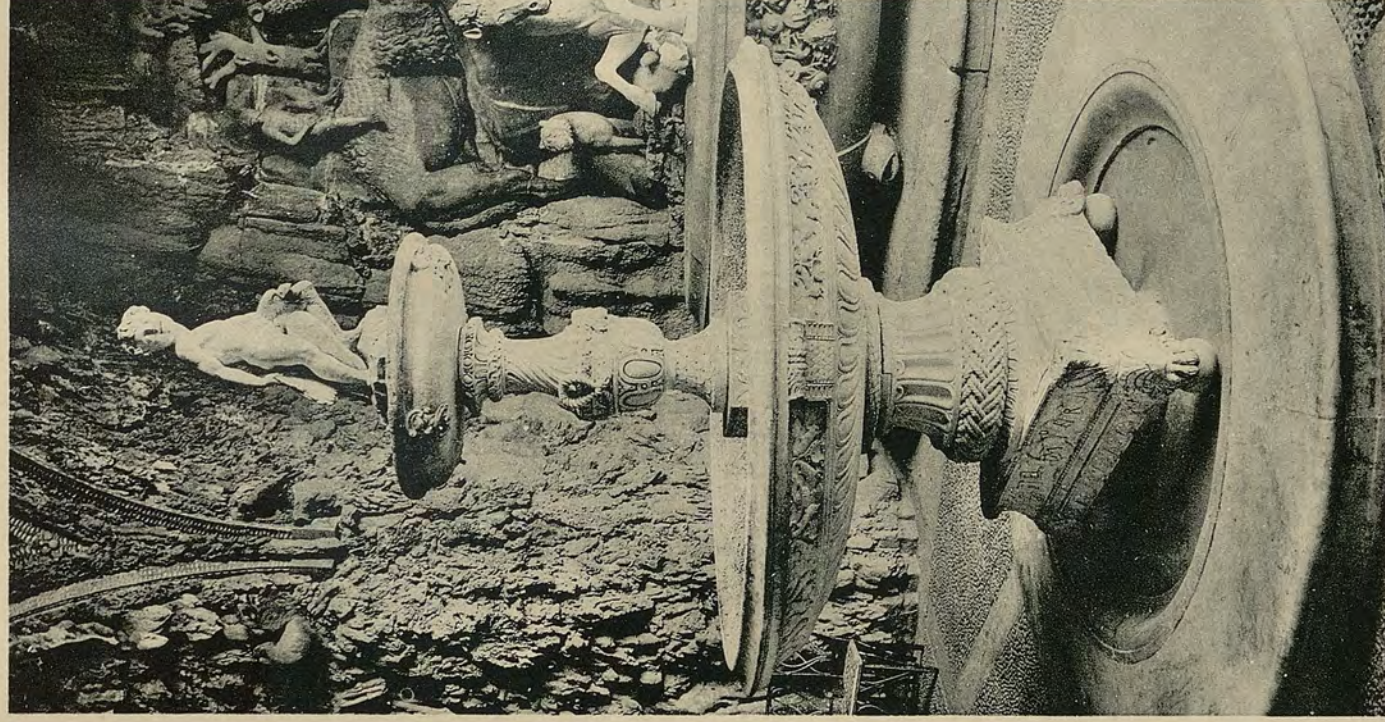






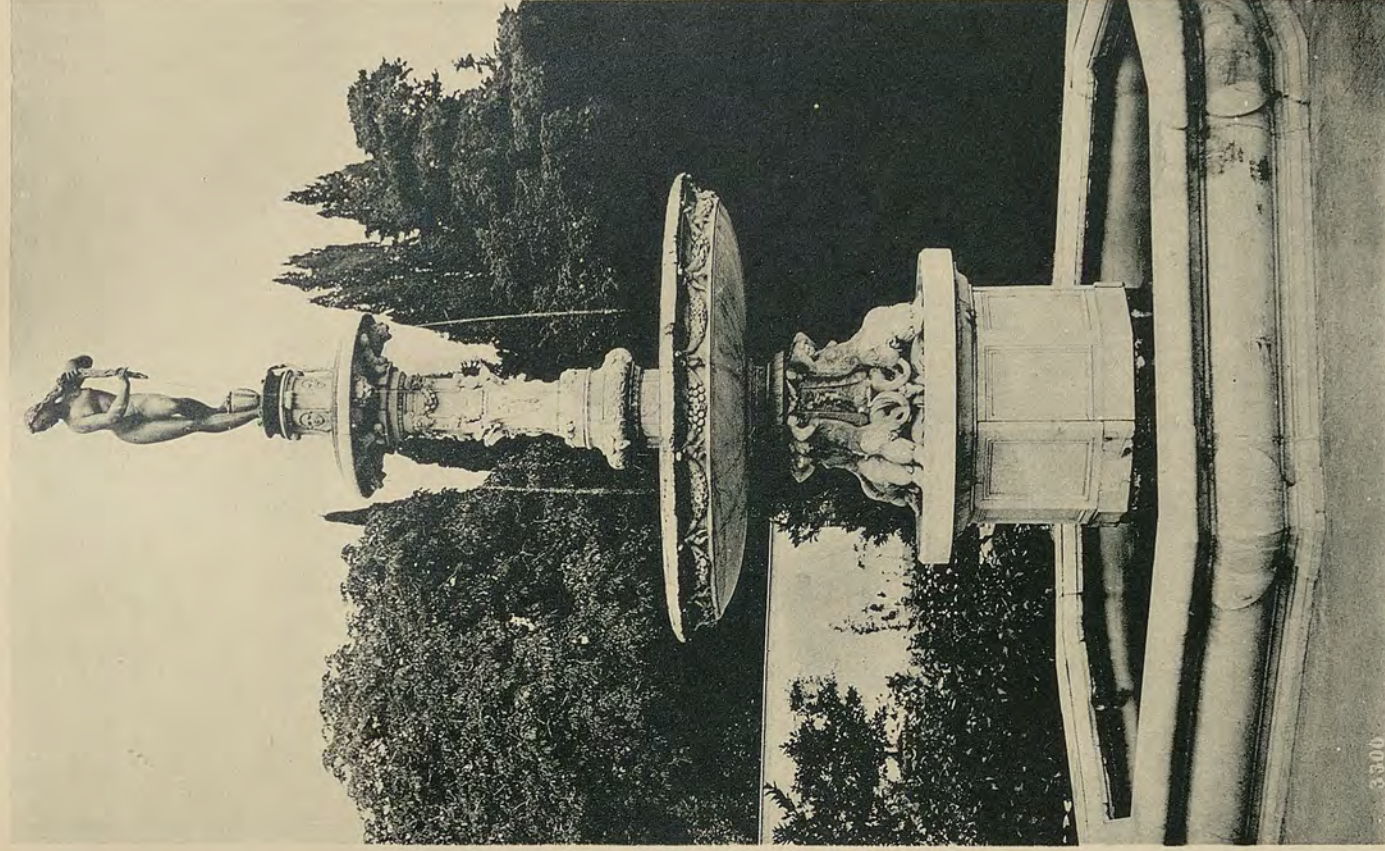


1. FONTANA DEI BUONTALENTI NEL GIARDINO BOBOLI A FIRENZE. — 2. FONTANA ATTRIBUITA A DONATELLO NELLA R. VILLA DI



CASTELLO. — 3. FONTANA DI GIAMBOLOGNA E DEL TRIBOLO NELLA R. VILLA DELLA PETRAIA.

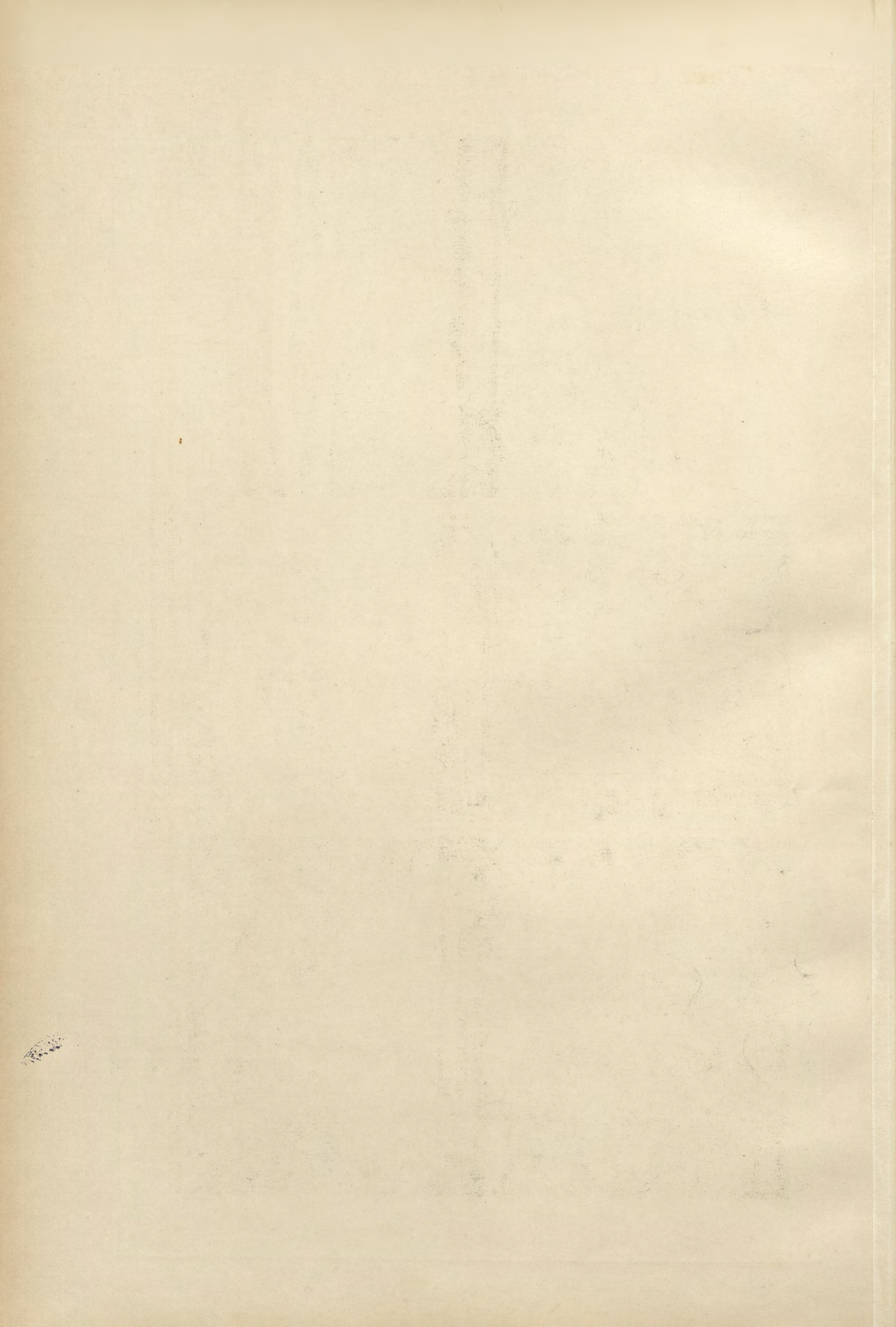
(Fot. ALINARI, Eliot. JACOBI).



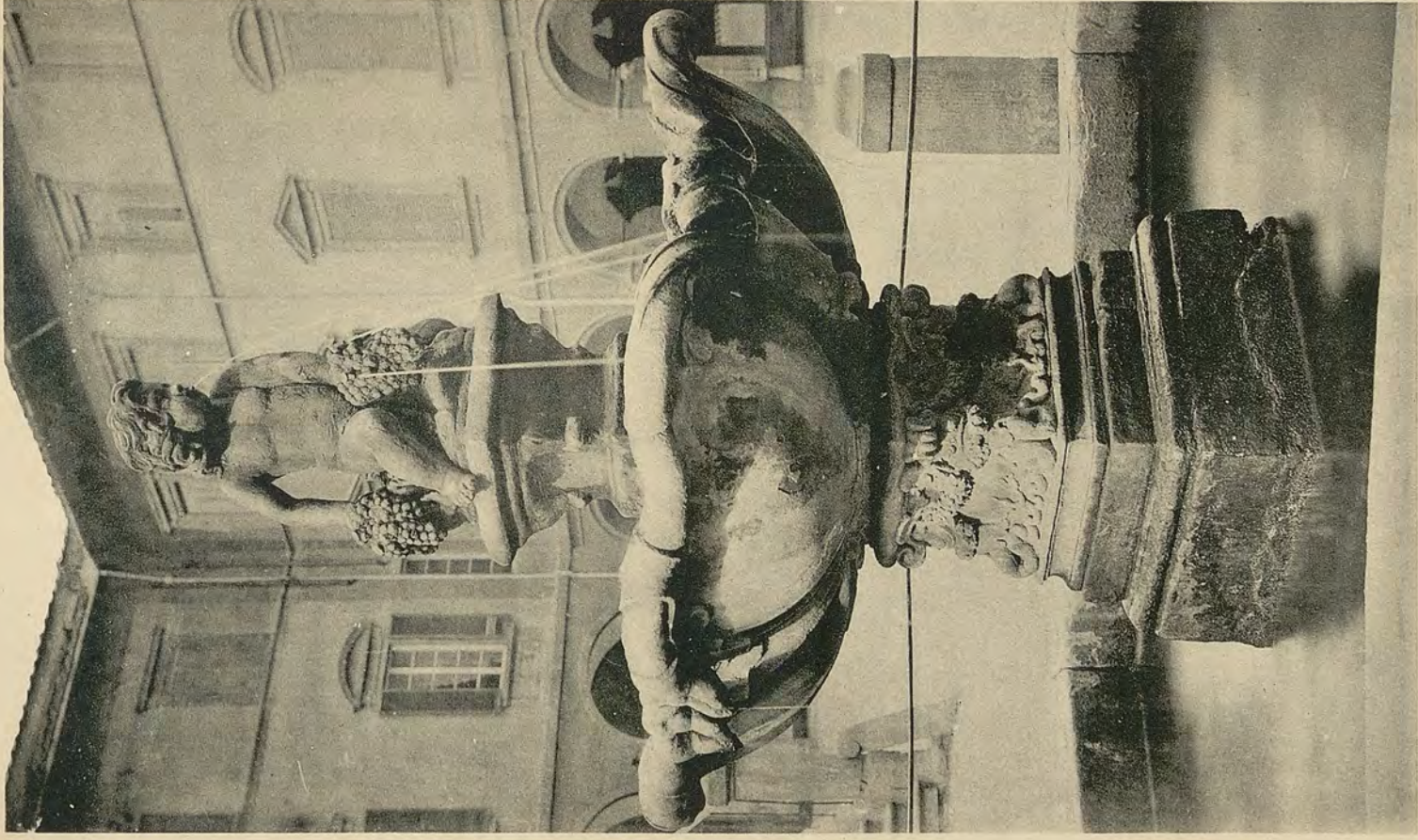
ULRICO HOEPLI - MILANO





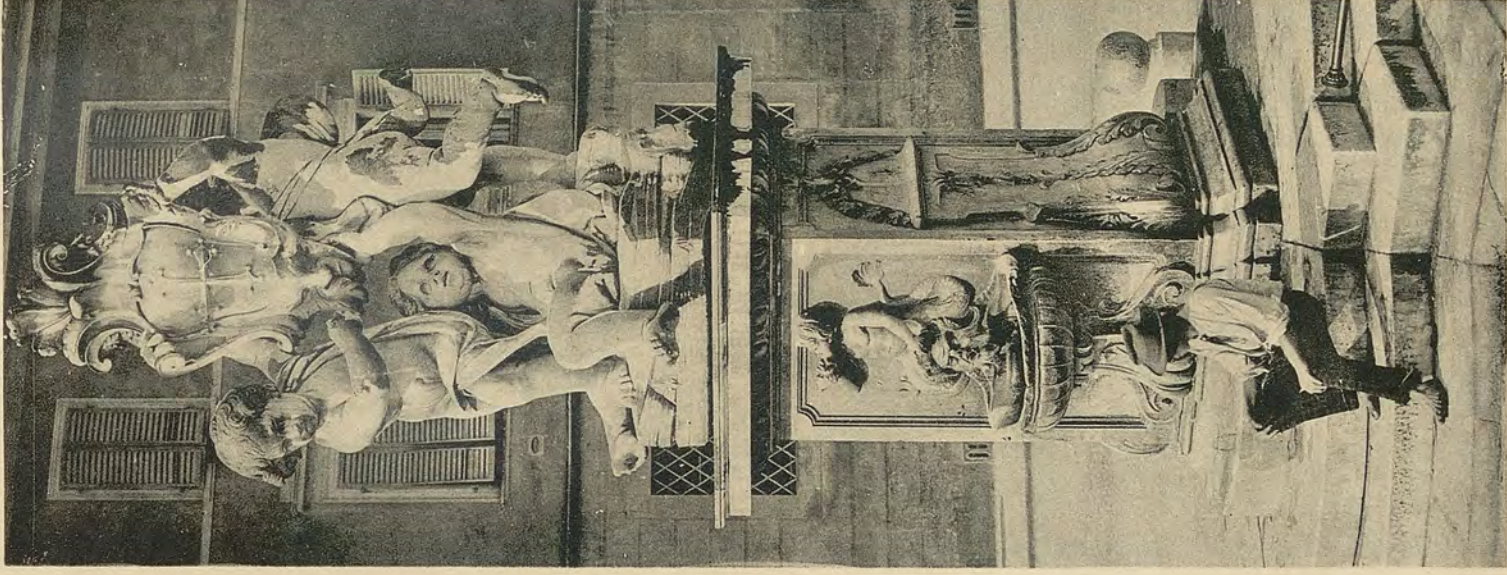






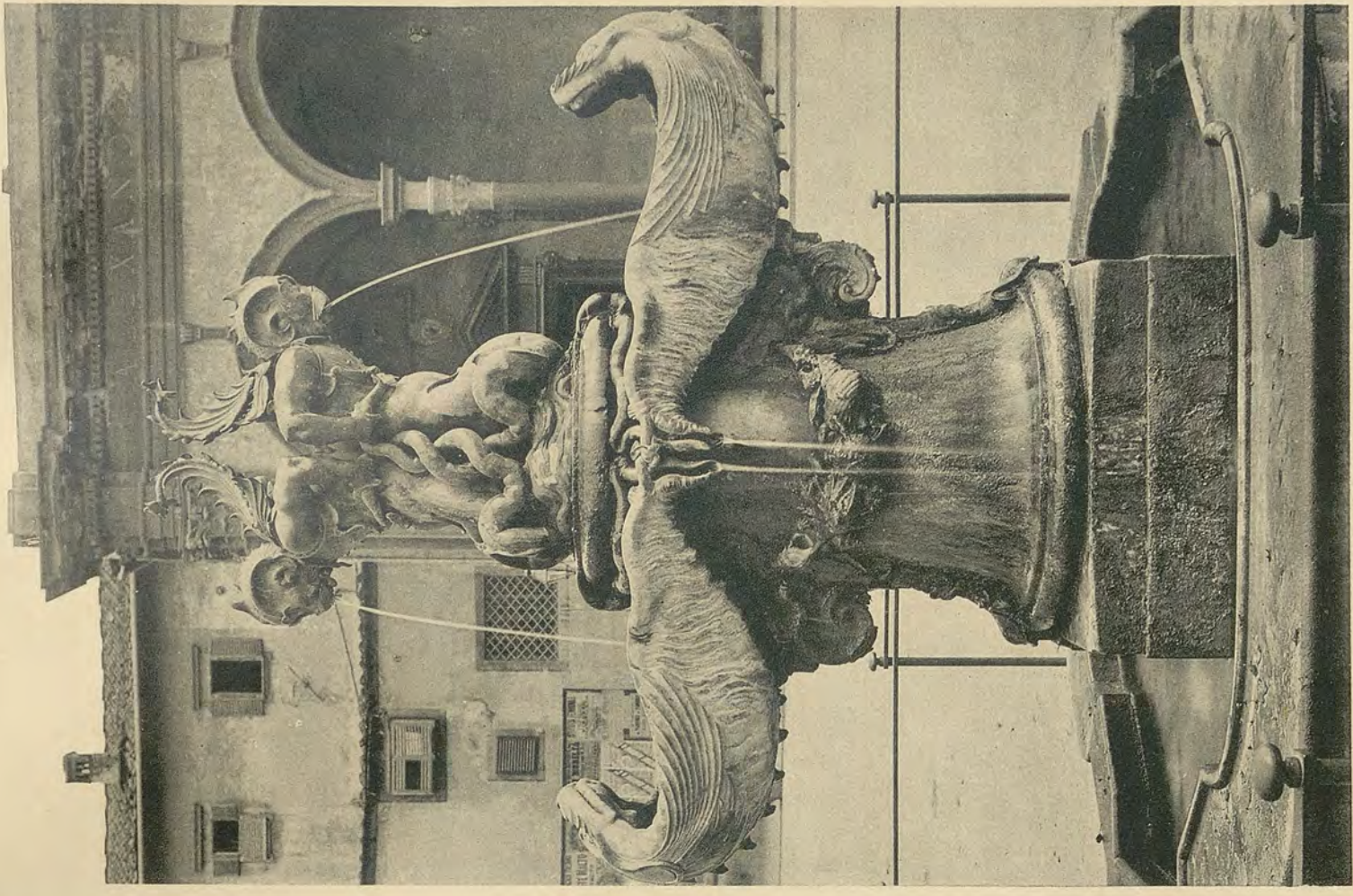
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. FONTANA DI PIETRO TACCA IN PRATO.



2. FONTANA DEL TEMPESTA E DEL VACCA IN PRATO.

(Fot. ALINARI. Elet. JACOBI).



ULRICO HOEPLI - Milano.

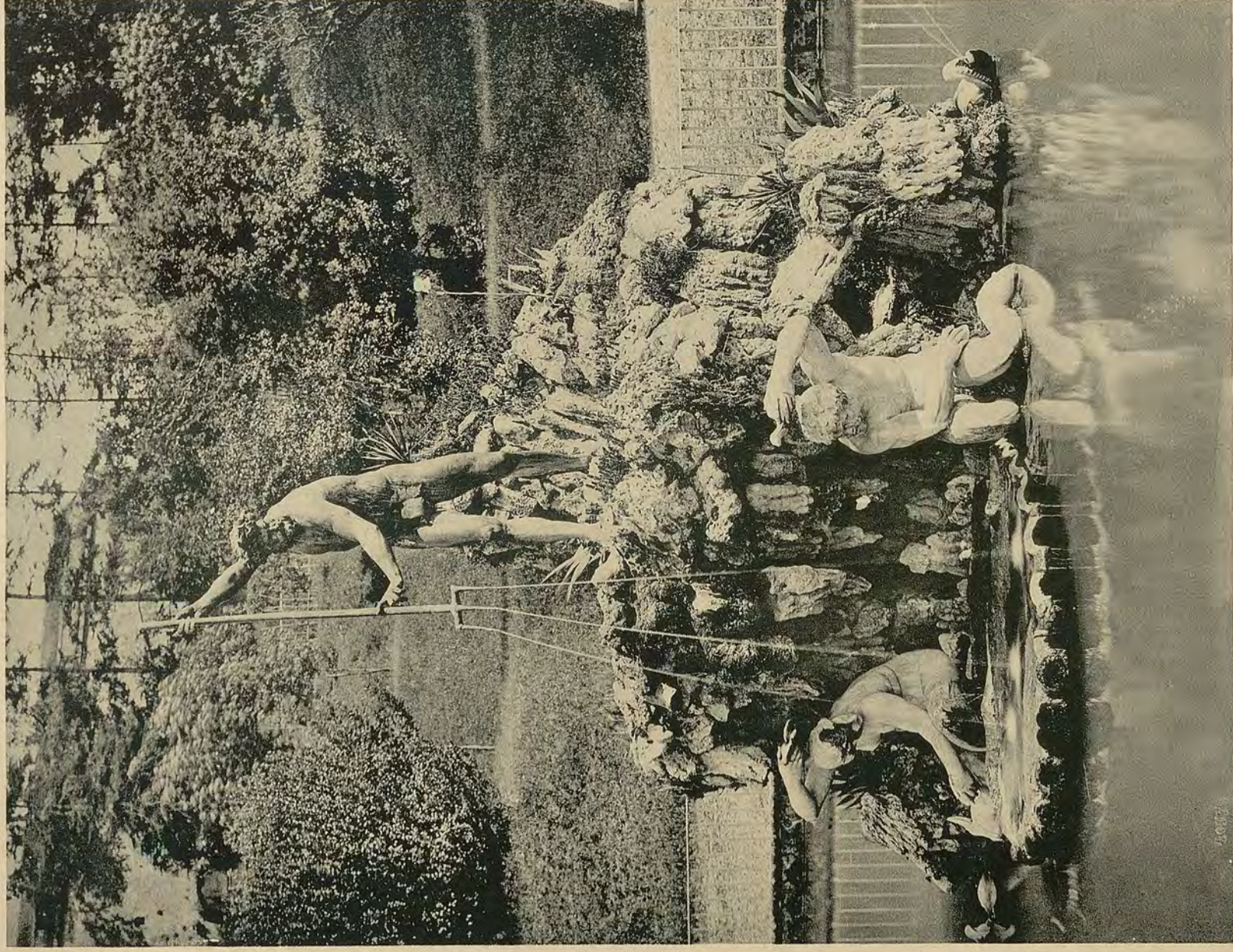
3. FONTANA DEL TACCA IN PIAZZA



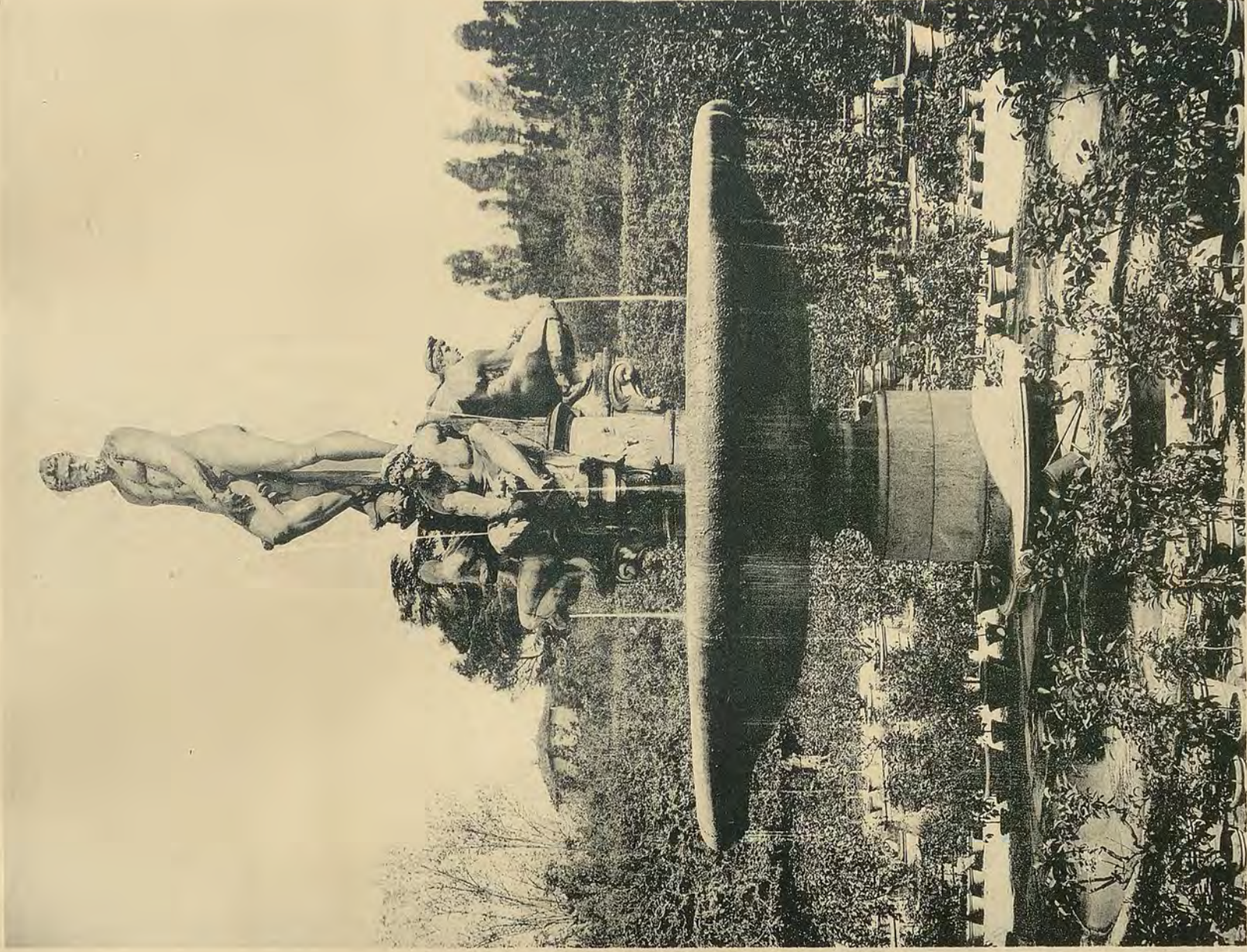








ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO



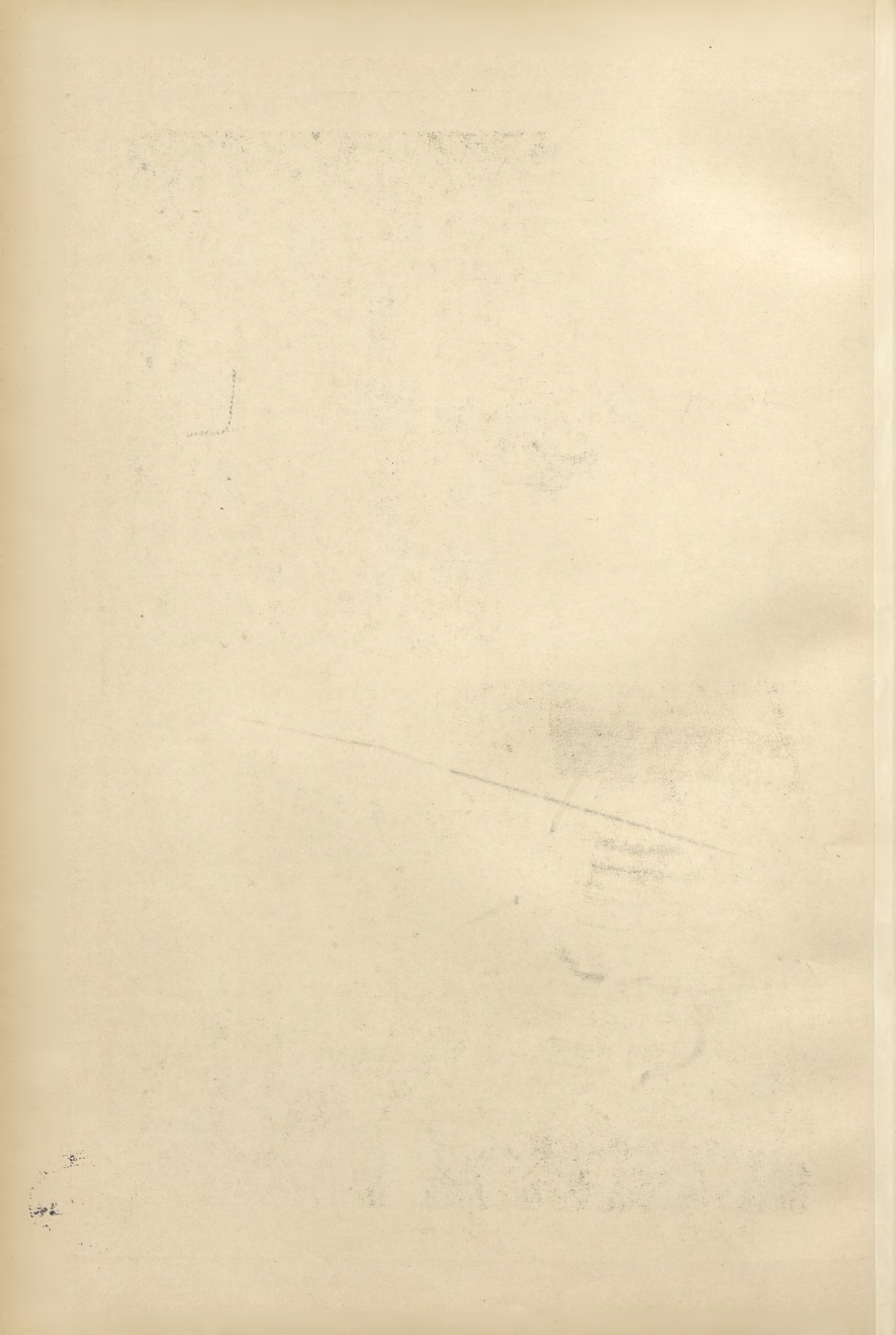
FONTANE DI STOLDO LORENZI E DI GIAMBOLOGNA NEL GIARDINO BOBOLI A FIRENZE.

(Fot. ALINARI. Elet. JACOBI).

ULRICO HOEPLI · Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

PARTE DI ORNAMENTO IN UN PILASTRO DELLA FACCIATA DELLA CHIESA DEI MIRACOLI A BRESCIA. — ANNO 1500.

(Eliot. JACOBI).





1871  
1872  
1873  
1874  
1875

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY





POLITECNICO  
BIBLIOTECA  
MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

PARTE DI ORNAMENTO IN UN PILASTRO DELLA FACCIATA DELLA CHIESA DEI MIRACOLI A BRESCIA. — ANNO 1500.

(Eliot. JACOBI).









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — PACE IN ARGENTO DORATO, CESELLATO E SMALTATO E IN CRISTALLO DI ROCCA,  
DEL PRINCIPE CHIGI IN SIENA, GIÀ ATTRIBUITA AL CELLINI. — SEC. XVI.

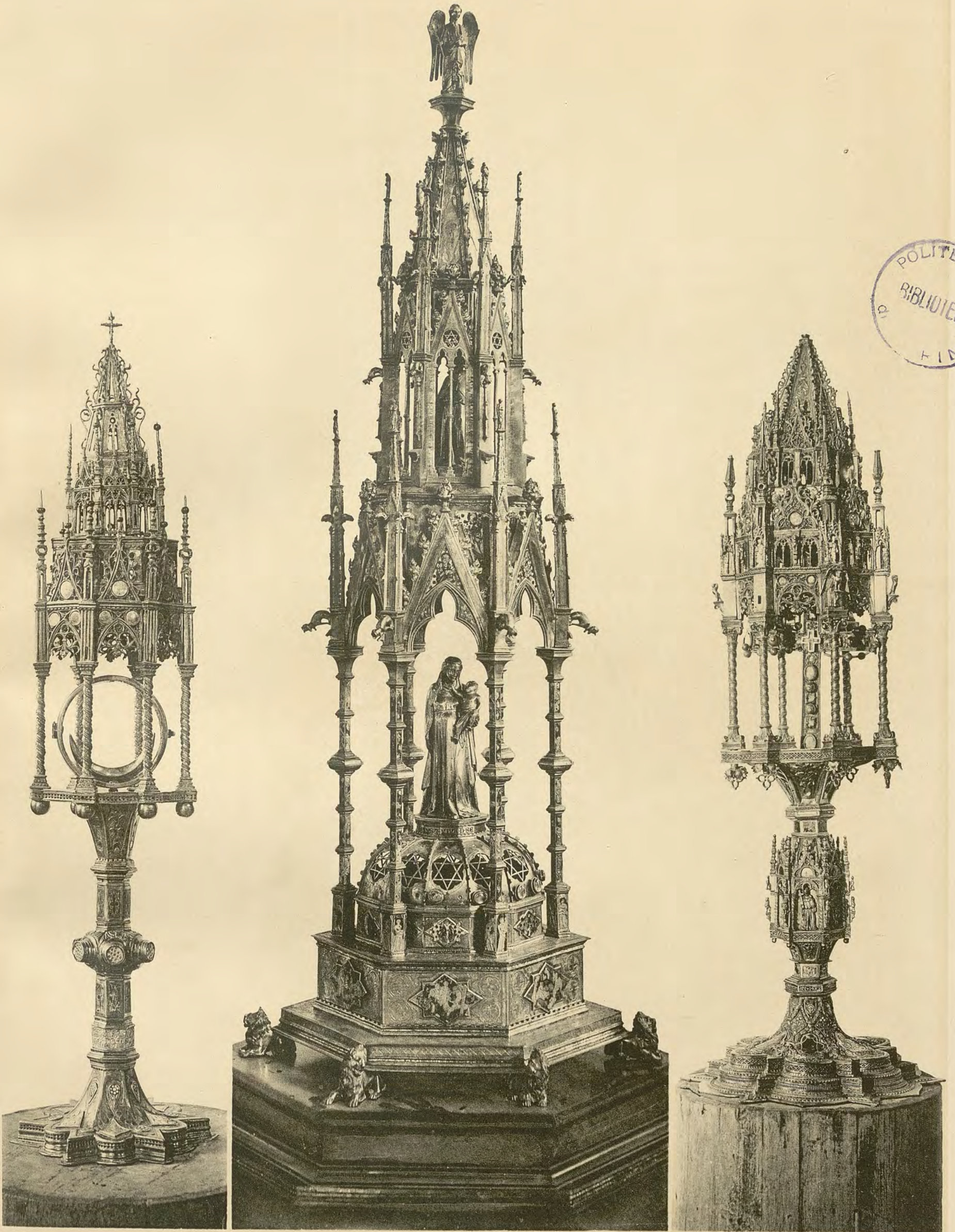
(Prof. A. DEON copió dall'originale)











POLITECNICO  
BIBLIOTECA  
FINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

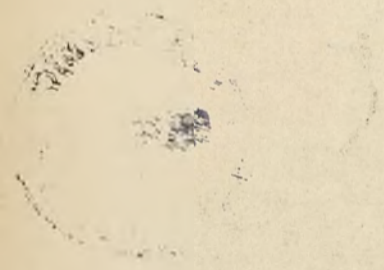
ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — 1. RELIQUIARIO DI PIETRO VANINI, D'ASCOLI: SECOLO XIV.

2. RELIQUIARIO PER LA TESTA DI S. SAVINO, OPERA SENESE, DEL DUOMO DI ORVIETO: SEC. XIV.

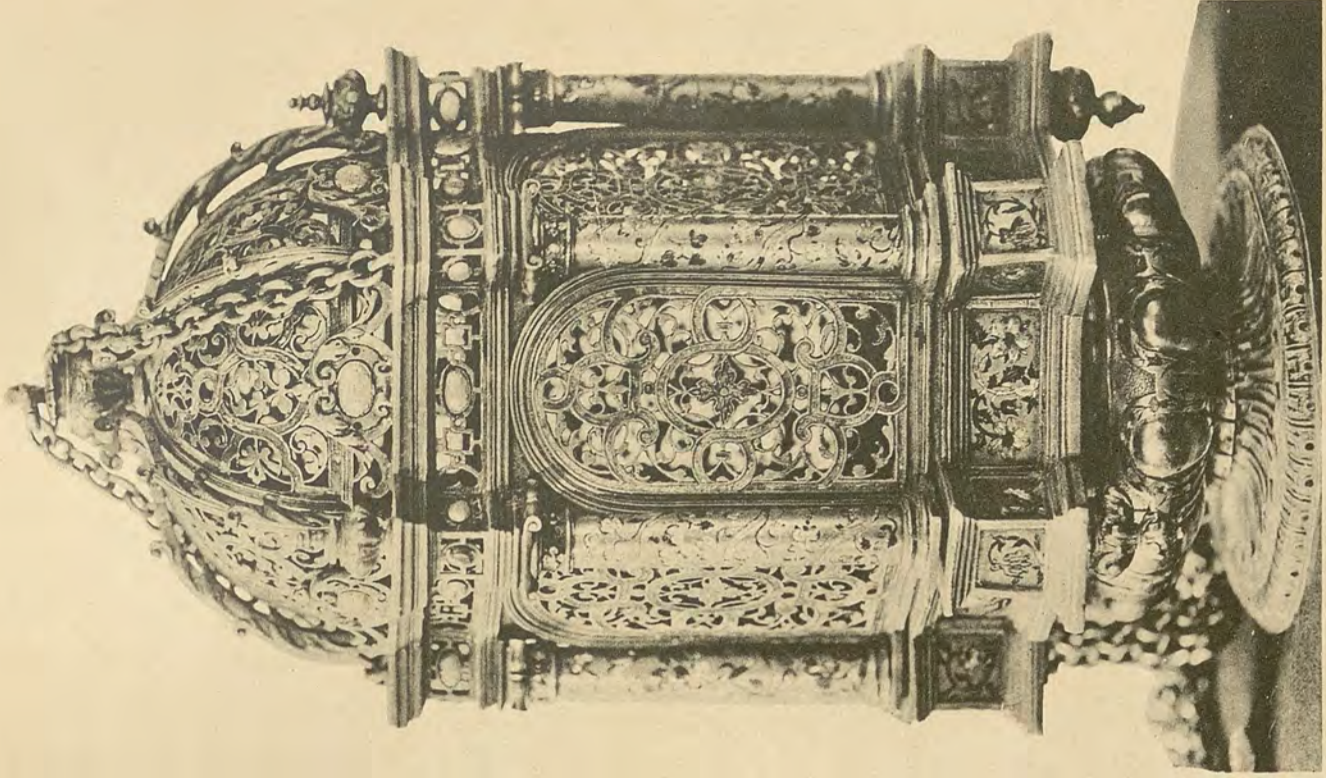
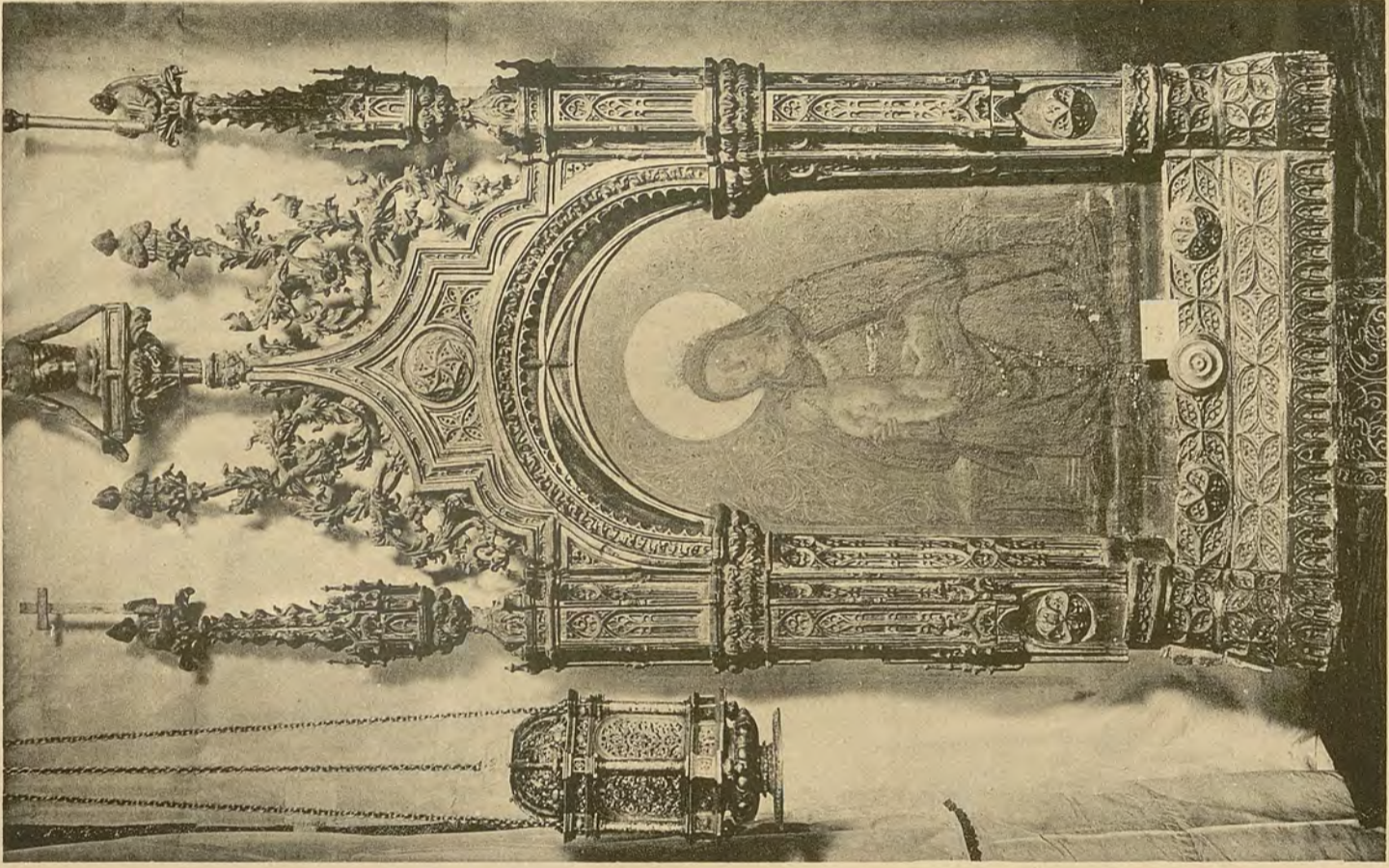
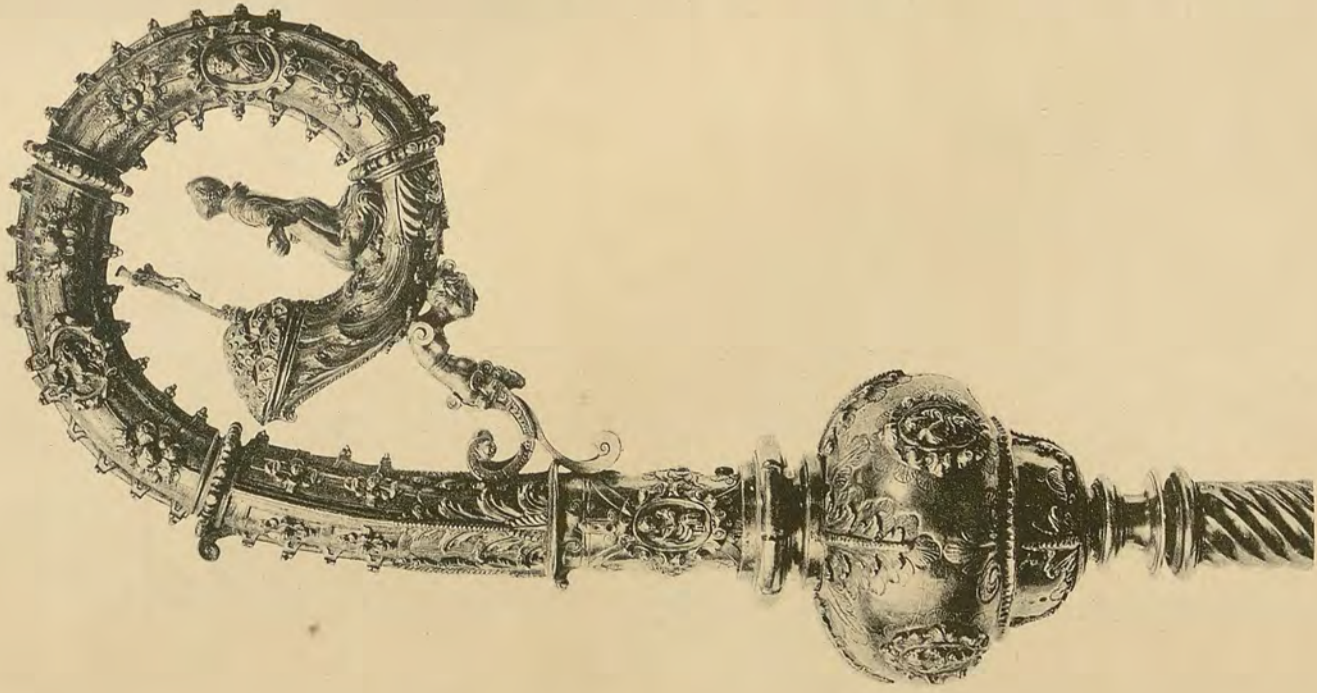
3. RELIQUIARIO DI MONTALTO NELLE MARCHE: SEC. XV.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI).









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — 1. PASTORALE DEL DUOMO D'ORVIETO.

2. TABERNAICOLO DELLO STESSO DUOMO: SEC. XV. — 3. TURIBOLO DEL PREDETTO DUOMO: SEC. XVI.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI).

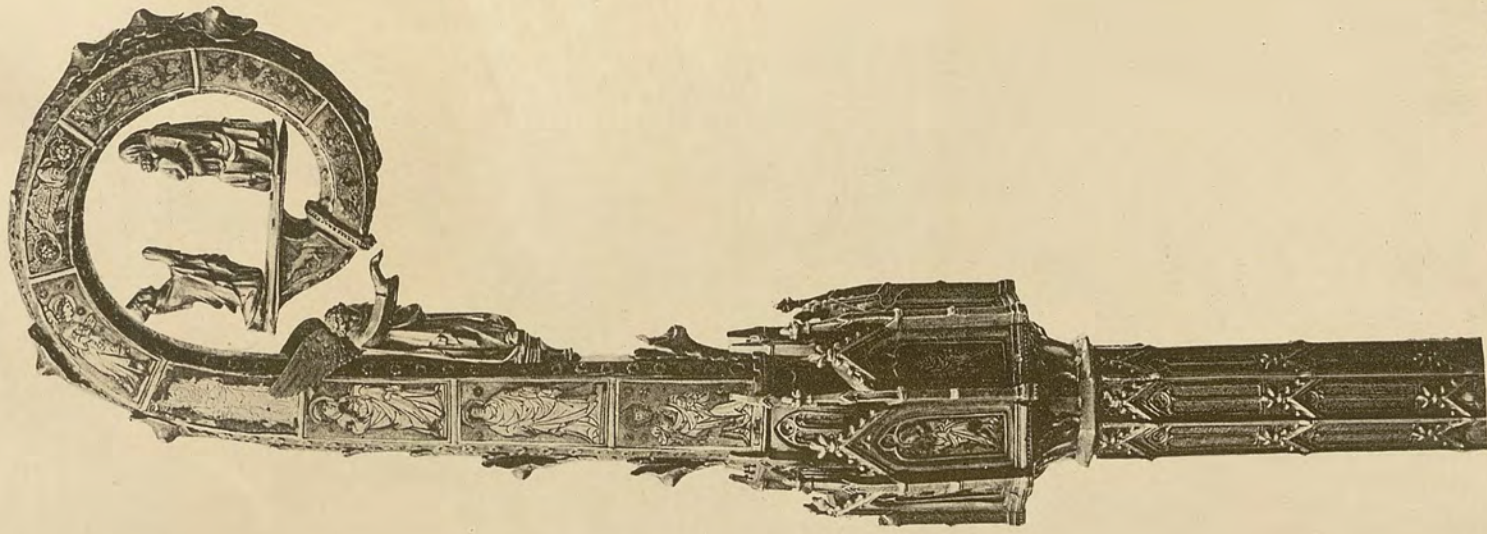
ULRICO HOEPLI - Milan



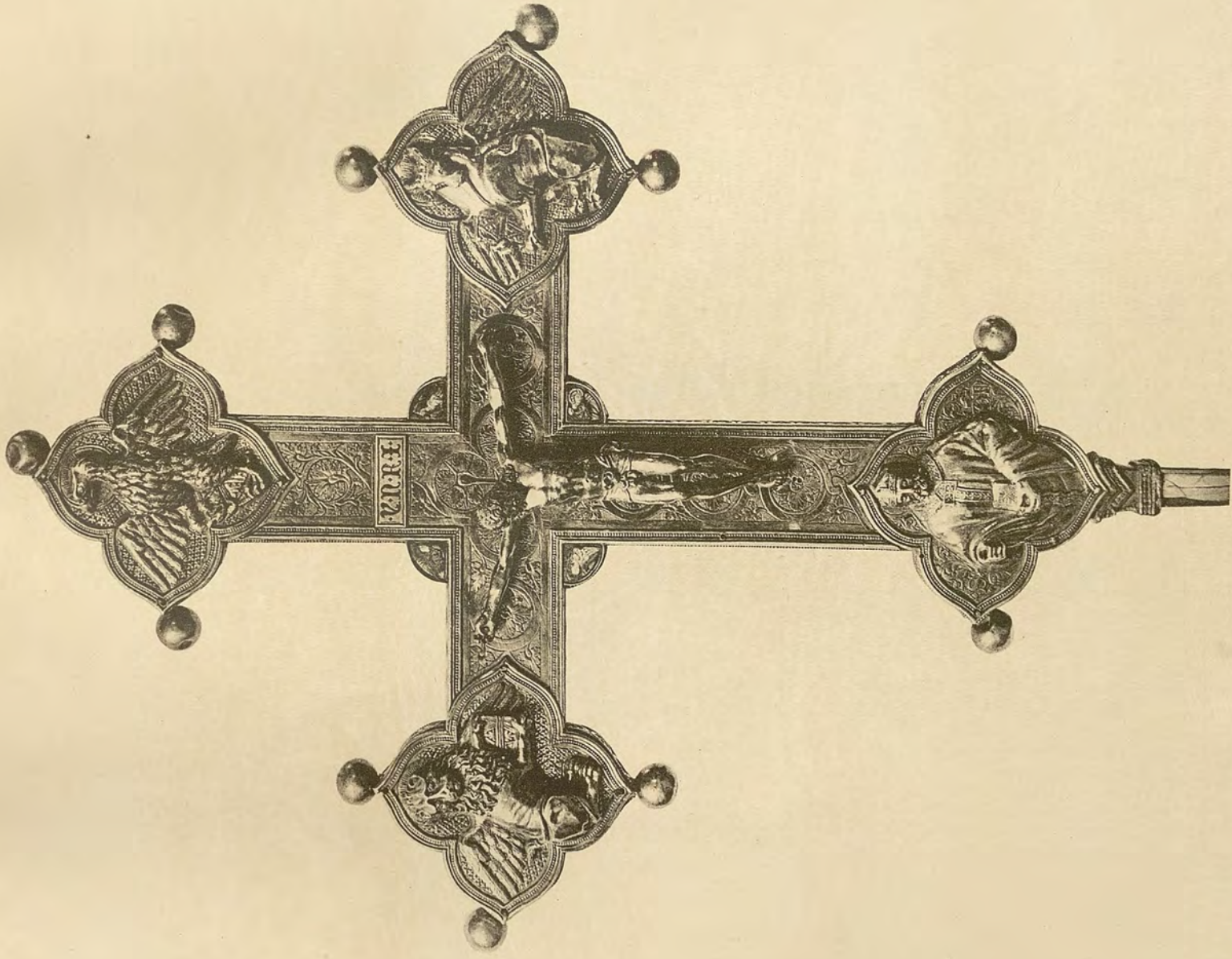








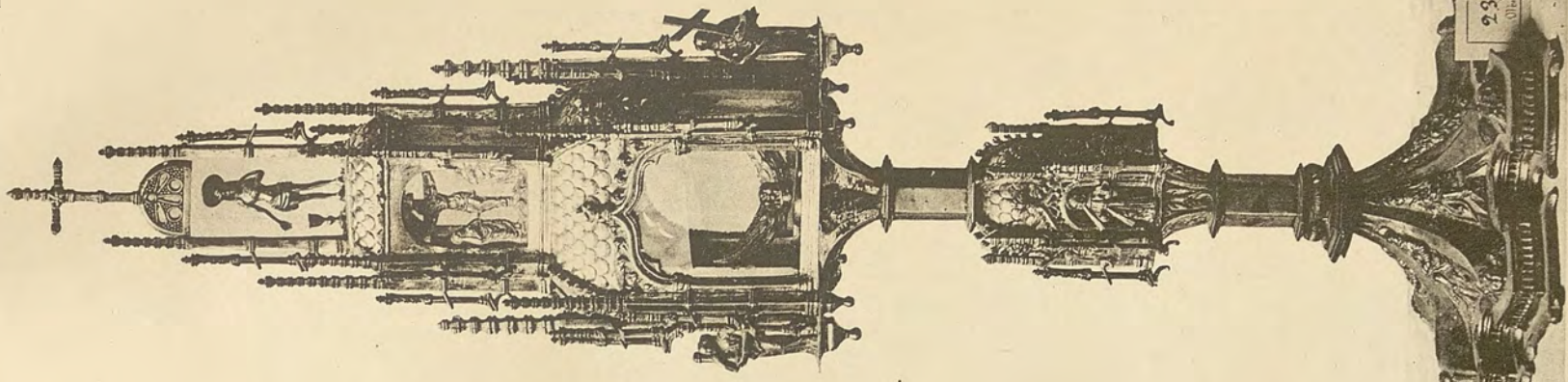
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — 1. PASTORALE DI CITTÀ DI CASTELLO. — 2. CROCE DI VITERBO.

3. OSTENSORIO DI MOLFETTA.

(Fot. MOSCIONI - Elliot JACOPPI)



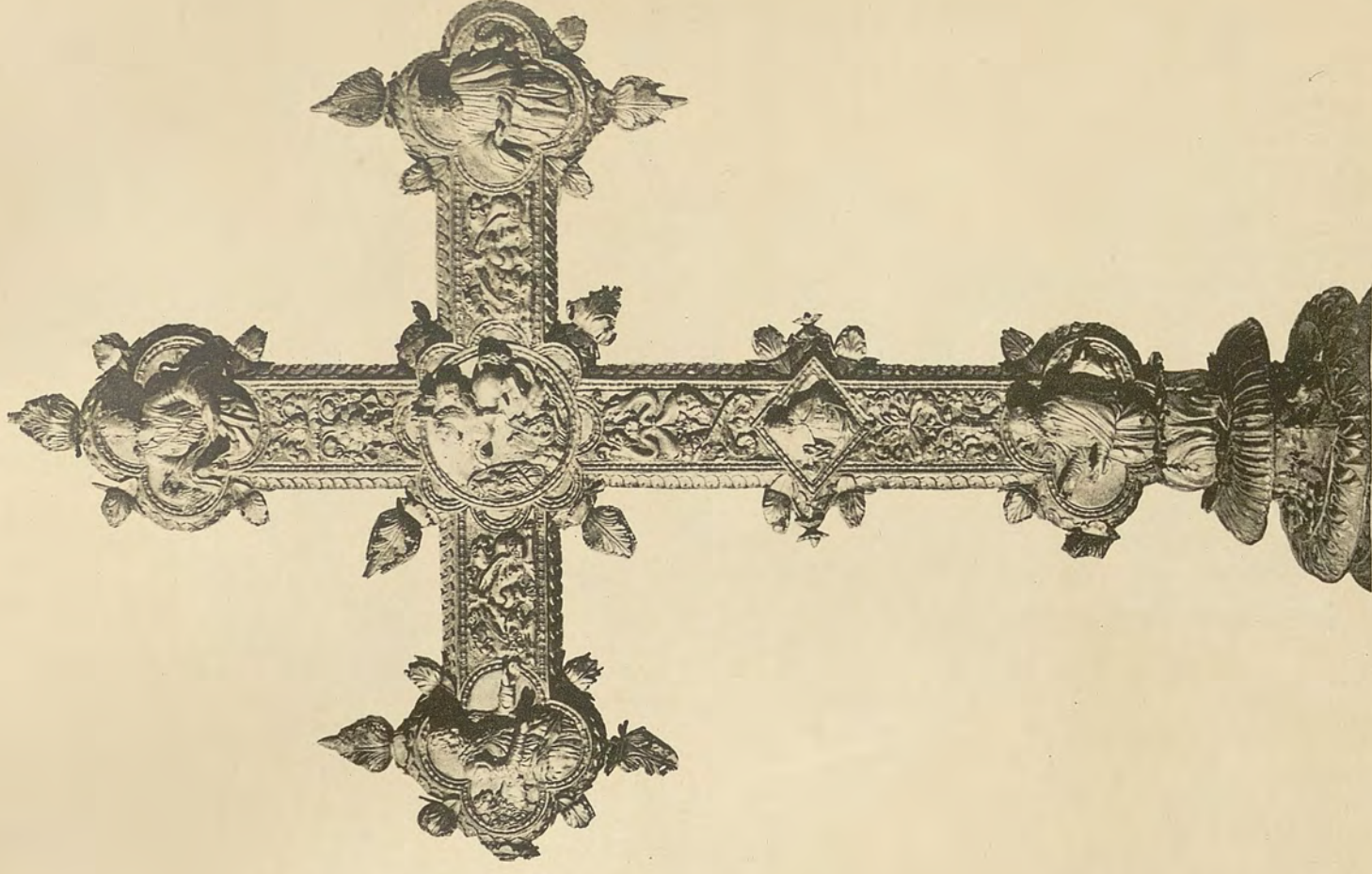
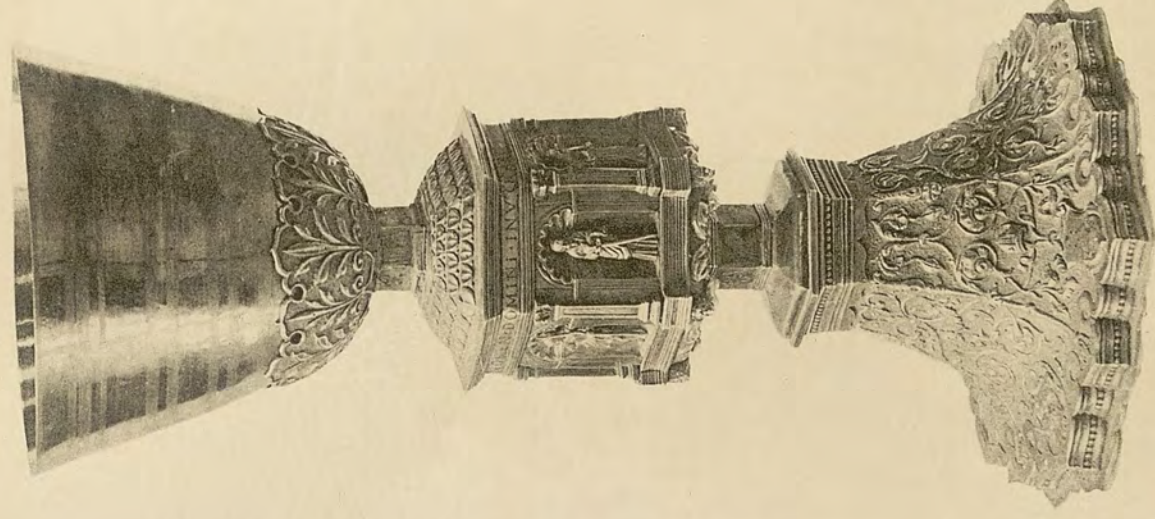
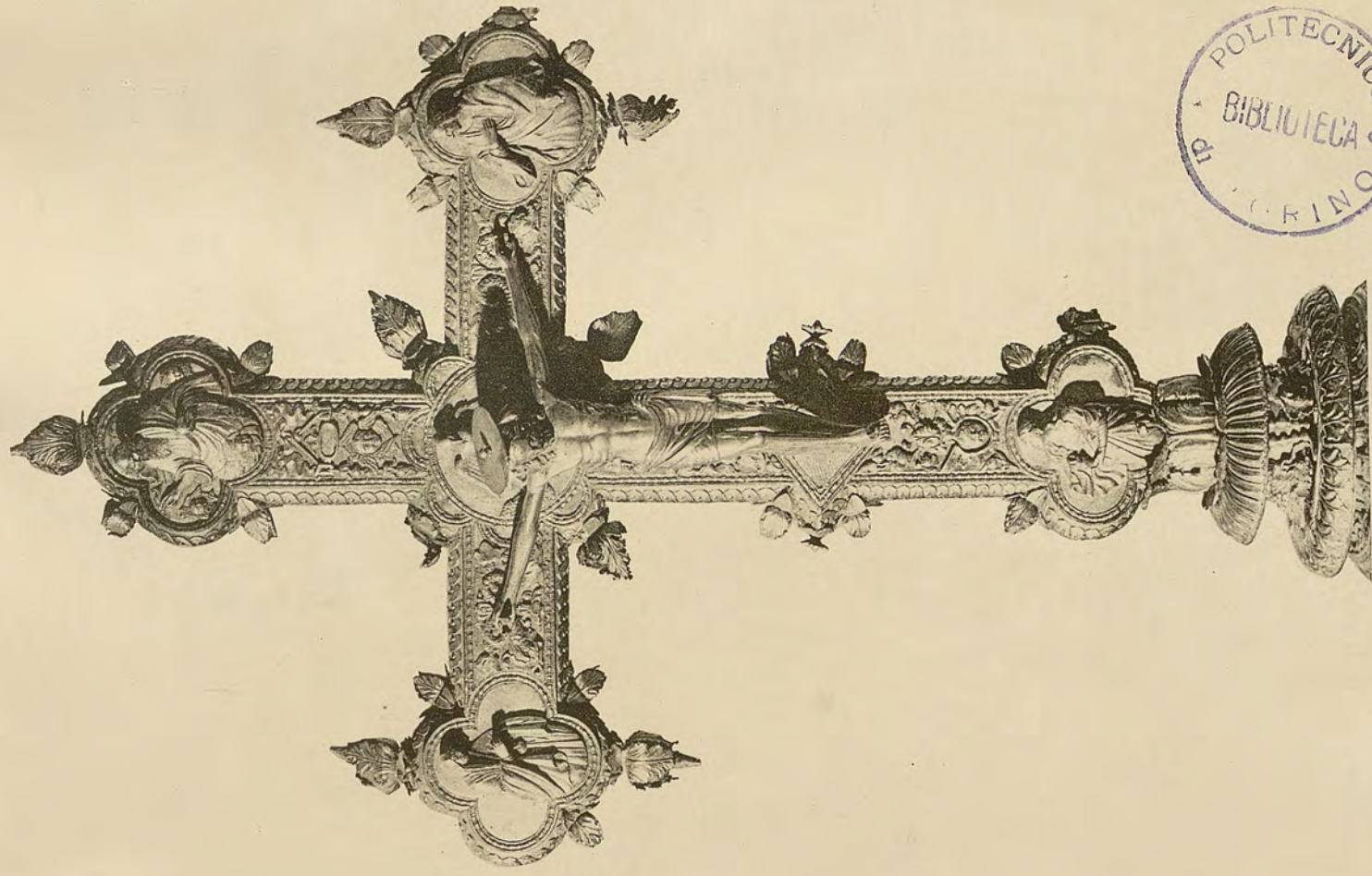
ULRICO HOEPLI - Milano.







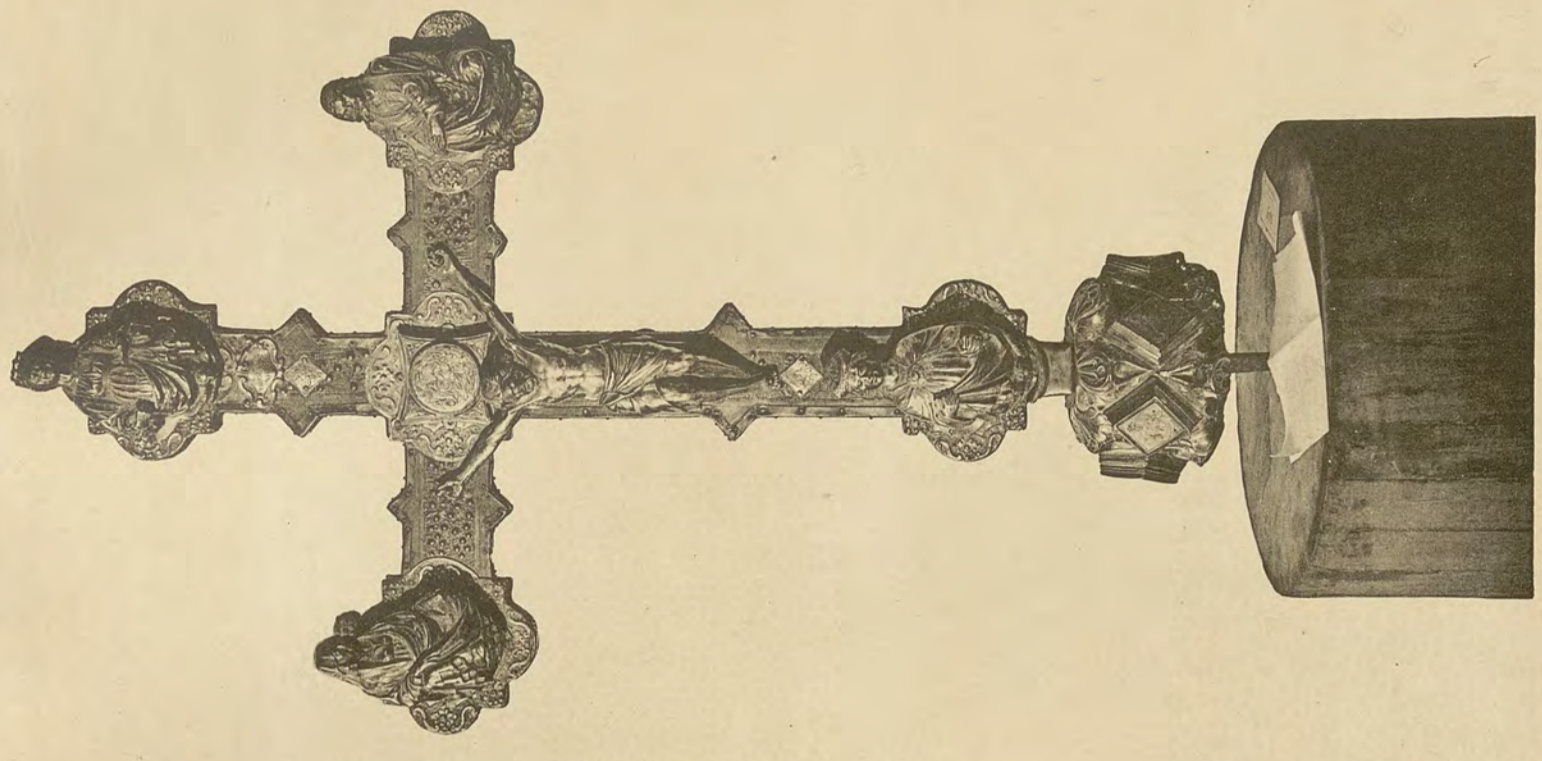




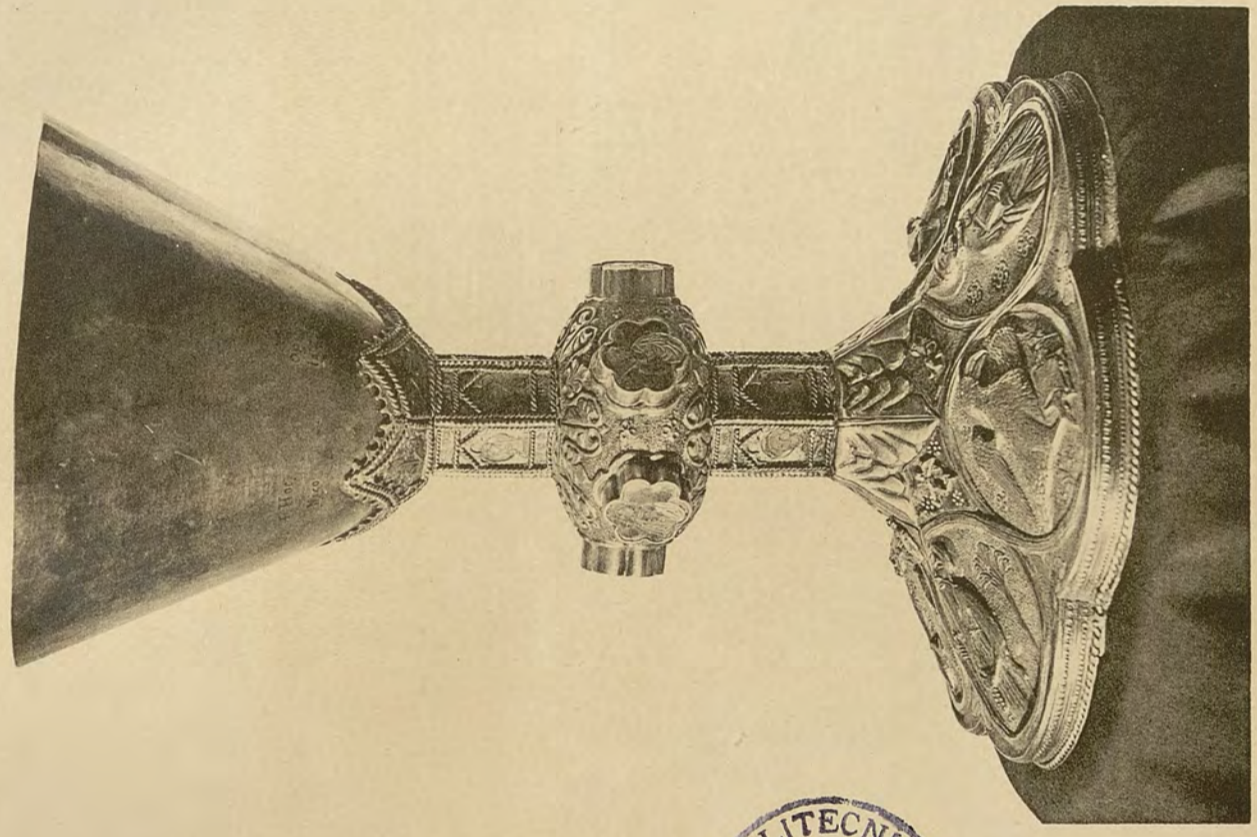






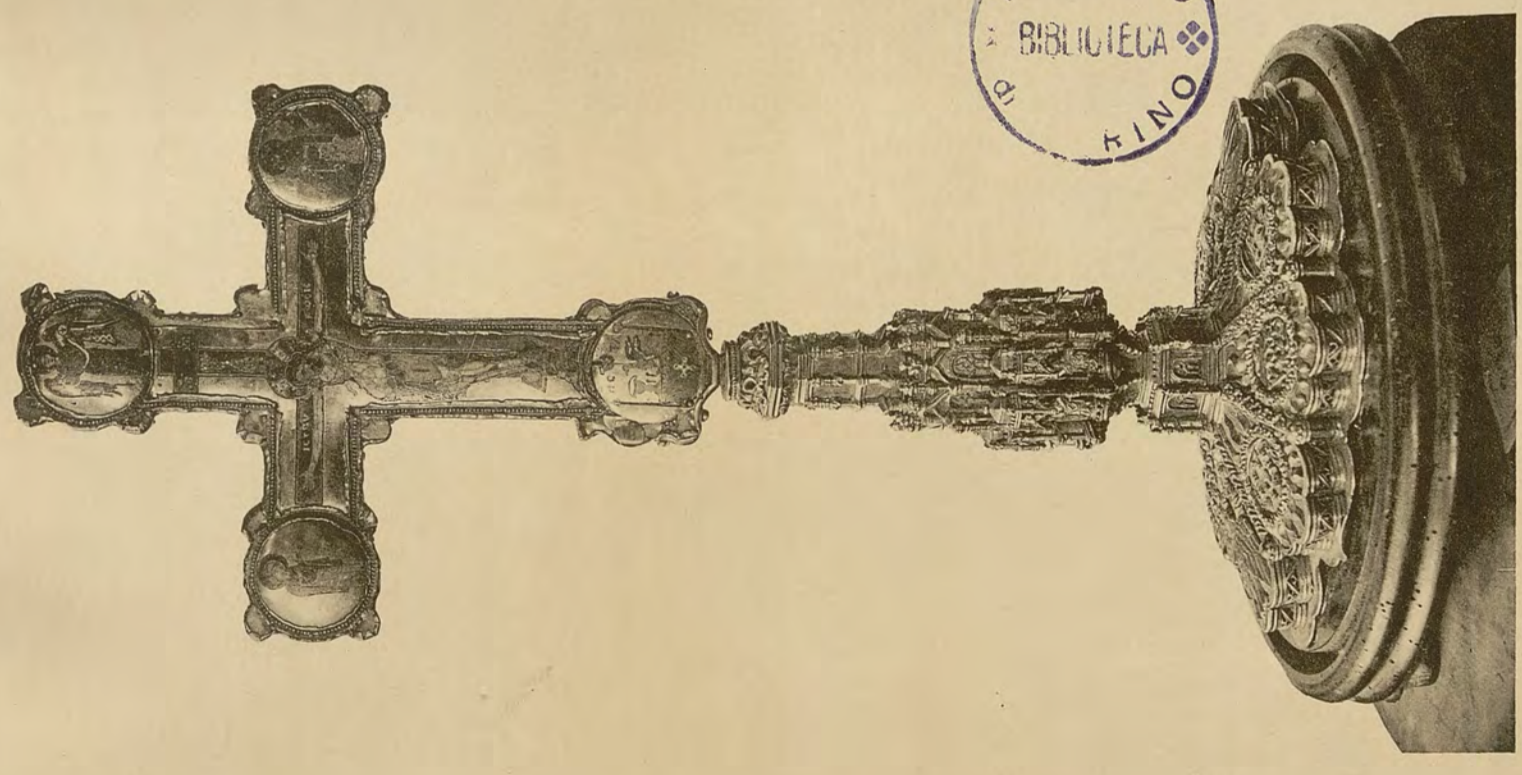


ULRICO HOEPLI - Milano.



ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. - 1. CROCE DI COSENZA. - 2. CALICE DI VEROLI. - 3. CROCE DI OSIMO.

(Fot. MOSCIONI - Eliet. JACOBI).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

POLITECNICO  
BIBLIOTECA  
F. I. N. O.









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. - I. STOFFA DI PALIO DI ORVIETO. - 1. STOFFA DI PALIOTTO APPARTENENTE AL MUNICIPIO DI SPOLETO. --

2. STOFFA DI PIANETA DELLA CATTEDRALE DI AMALEFI. - SEC. XV.

(Prof. A. DEON copio dagli originali.)

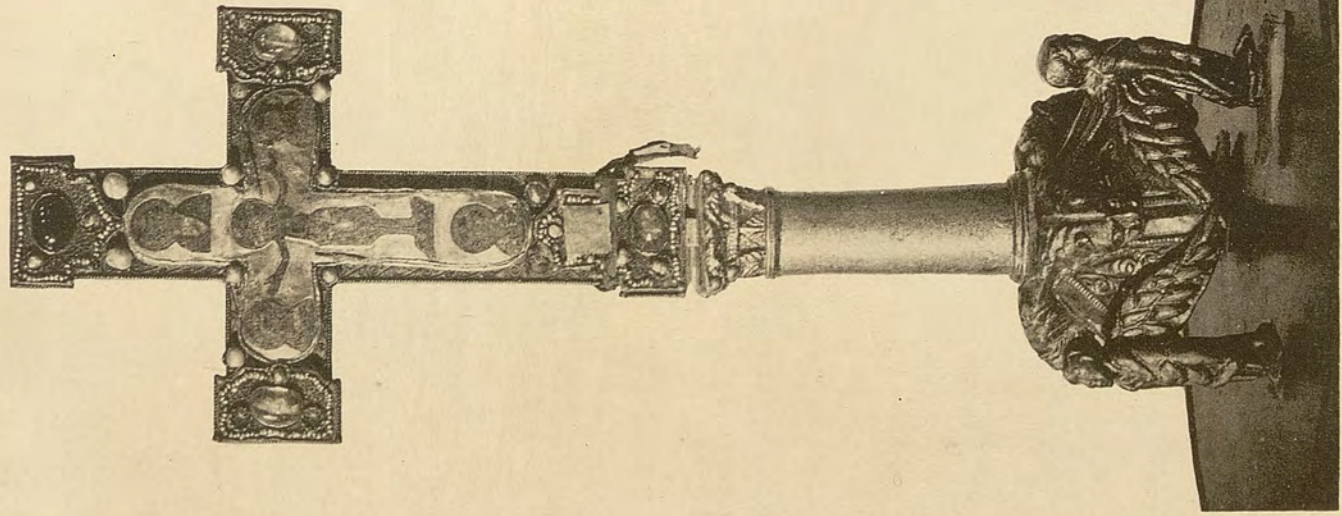


ULRICO HOEPLI MILANO

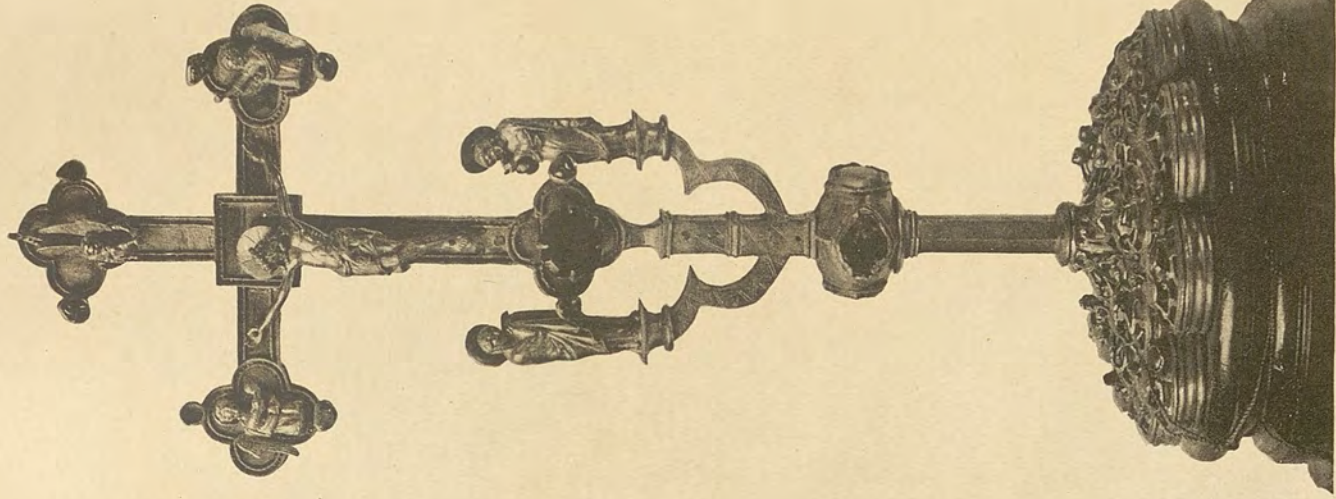
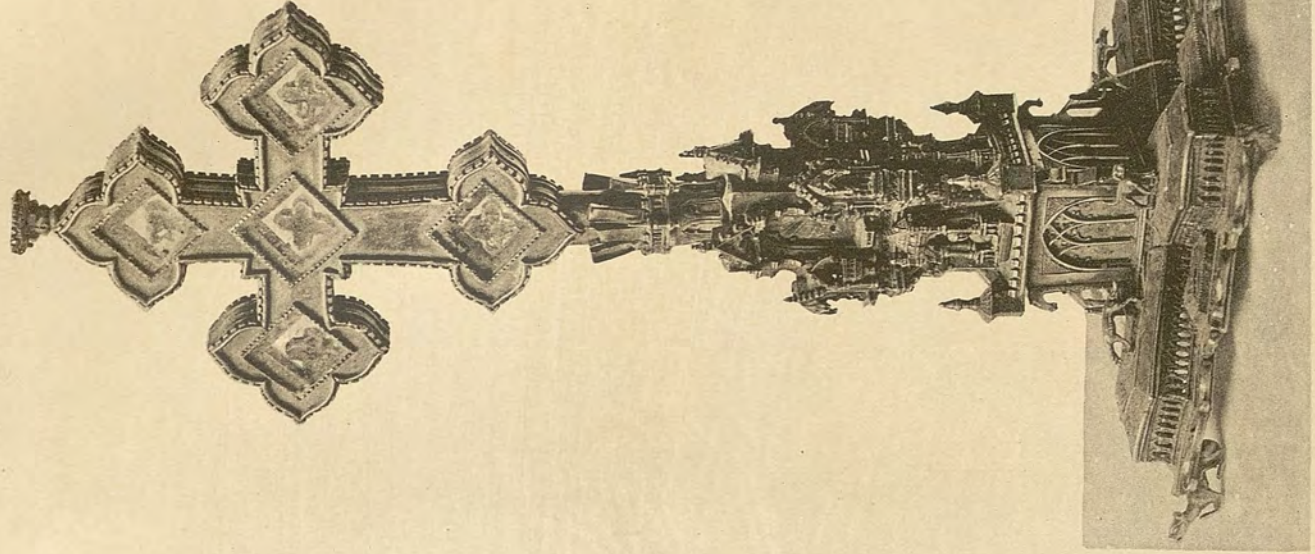
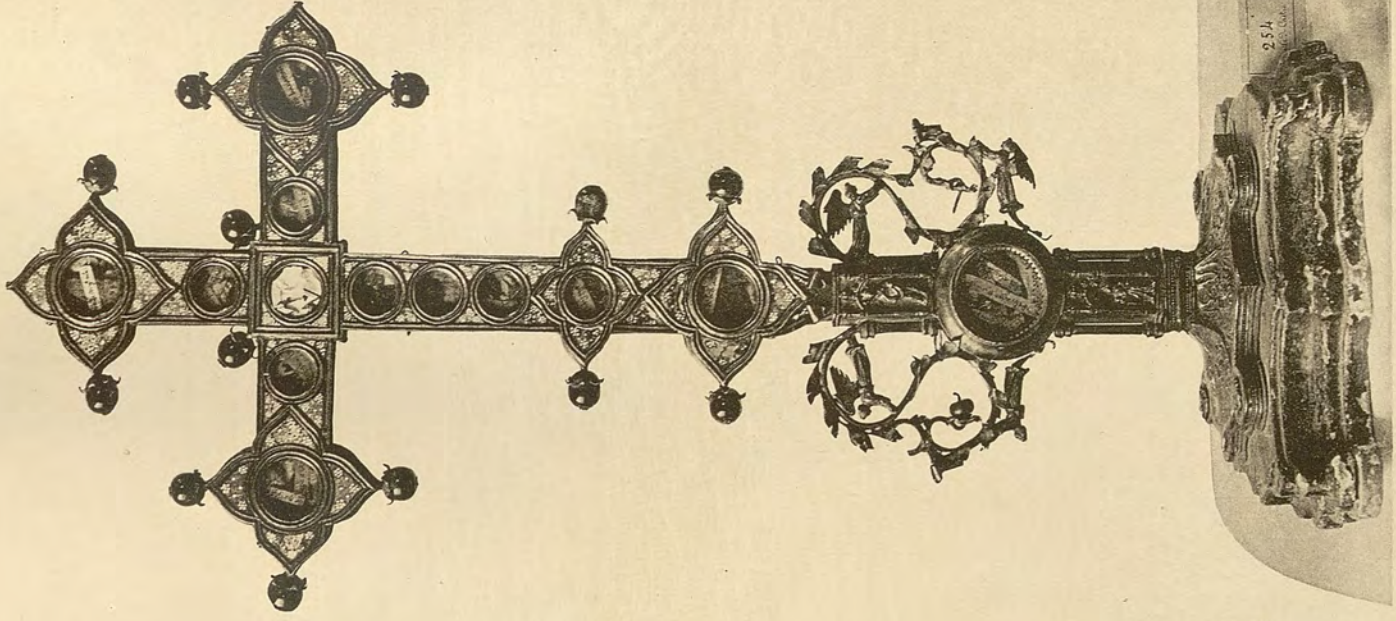








ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — 1. CROCE DI VELLETRI. — 2. CROCE DI GROTTE DI CASTRO  
3. CROCE DI GIOVINAZZO. — 4. CROCE DELLA CATTEDRALE DI PISTOJA.

(Fot. MOSCIONI - Elliot - JACOBI).

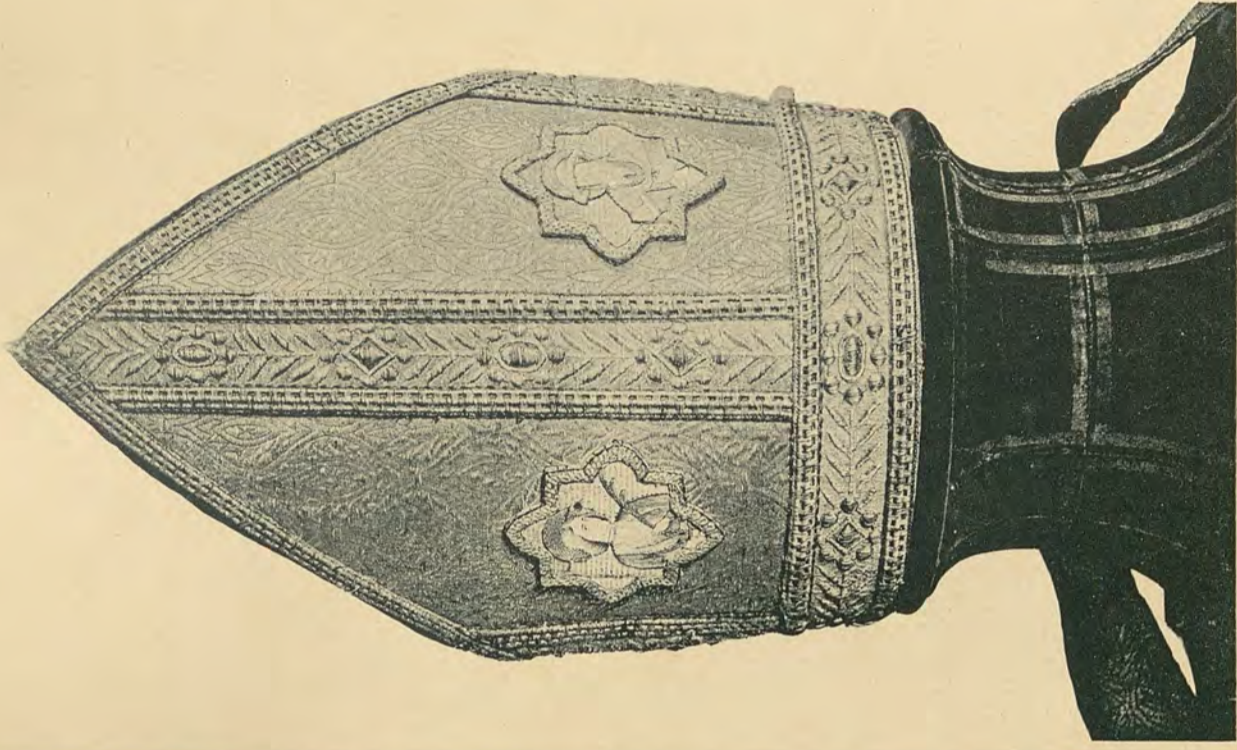
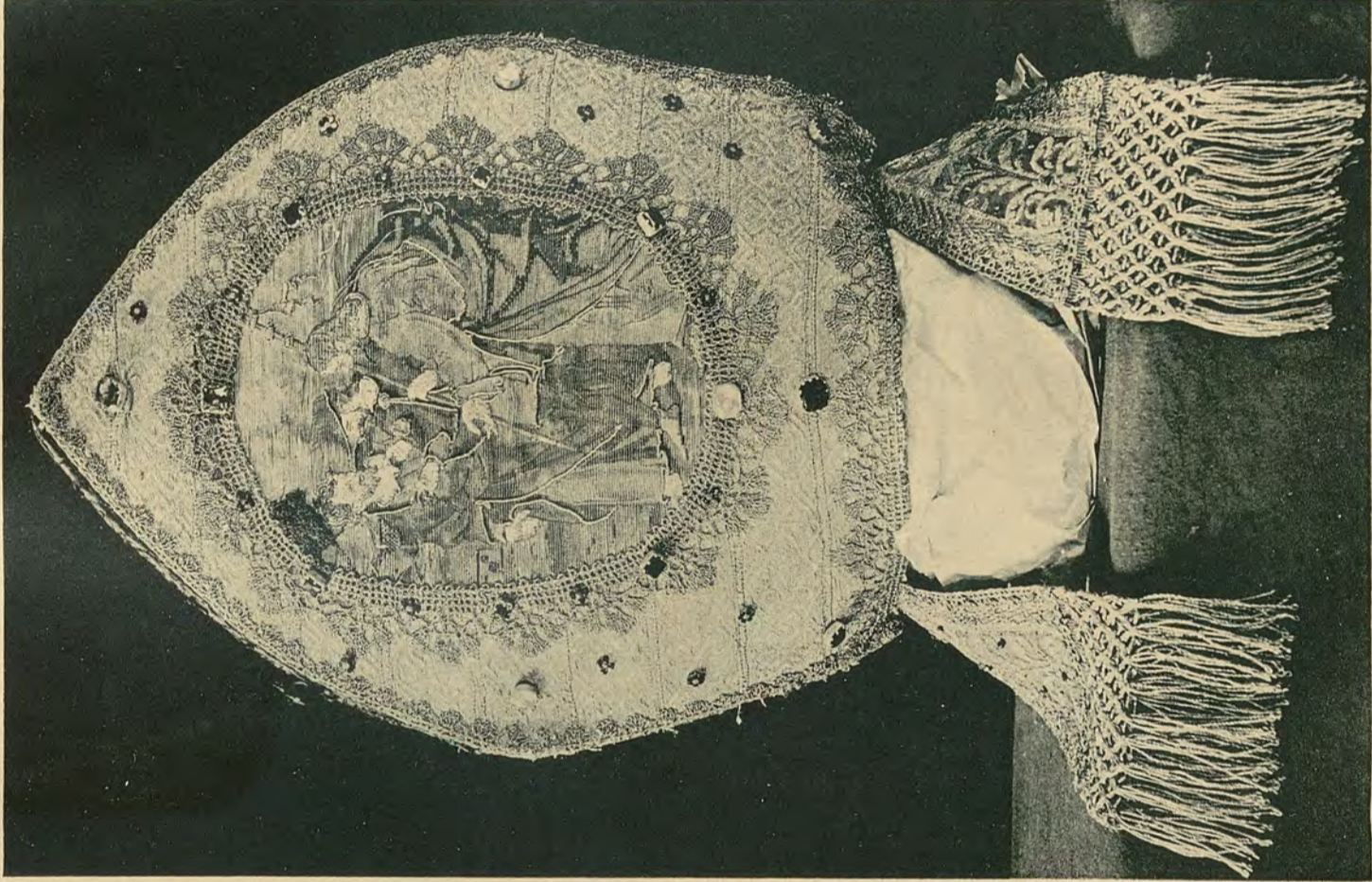
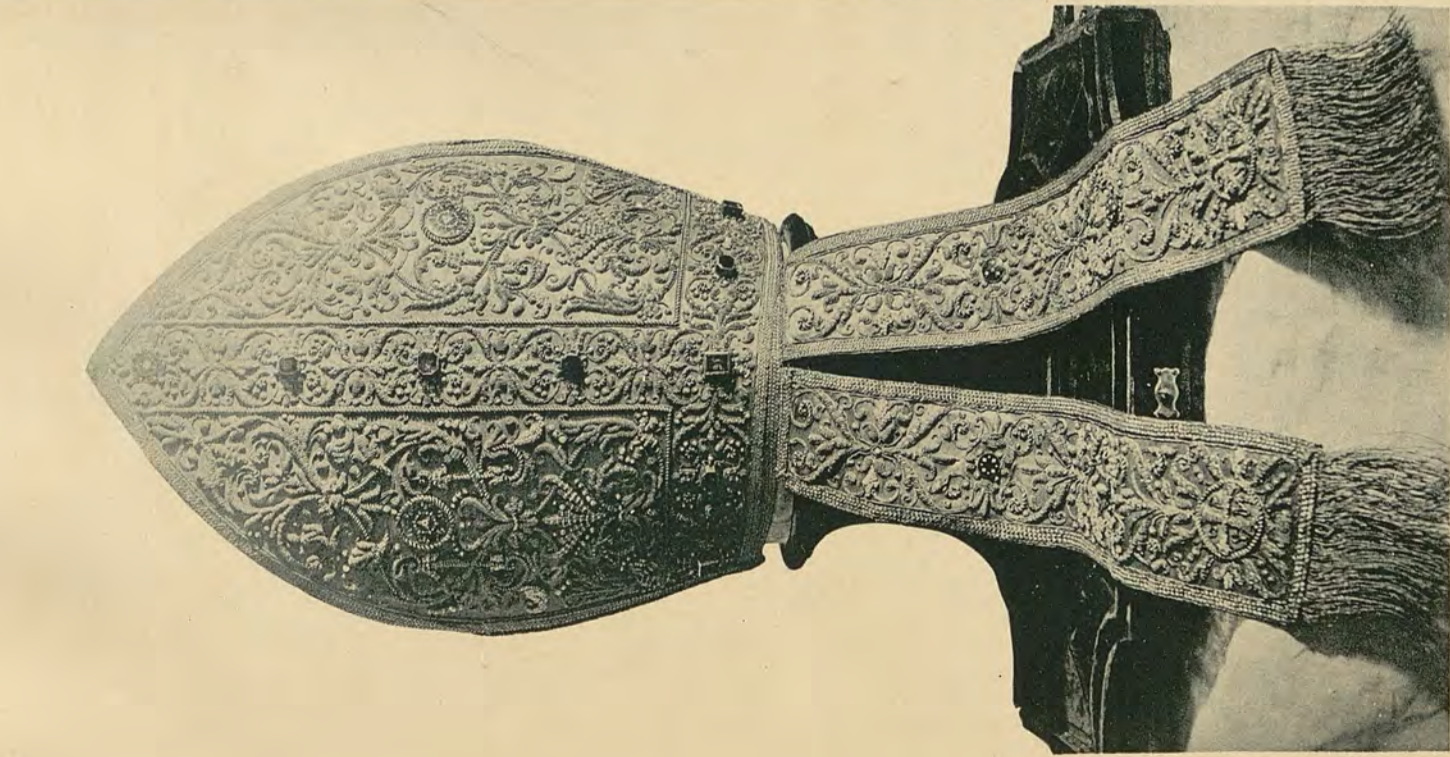
ULRICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — 1. MITRA RICAMATA IN ORO CON PIETRE PREZIOSE, DEL DUOMO D'ORVIETO.  
2. MITRA DEL MUSEO UNIVERSITARIO IN PERUGIA: SEC. XVI. — 3. MITRA DEI PADRI FRANCESCANI DI BAGNOREA.

Fot. MOSCIONI - Elett. JACOBI.

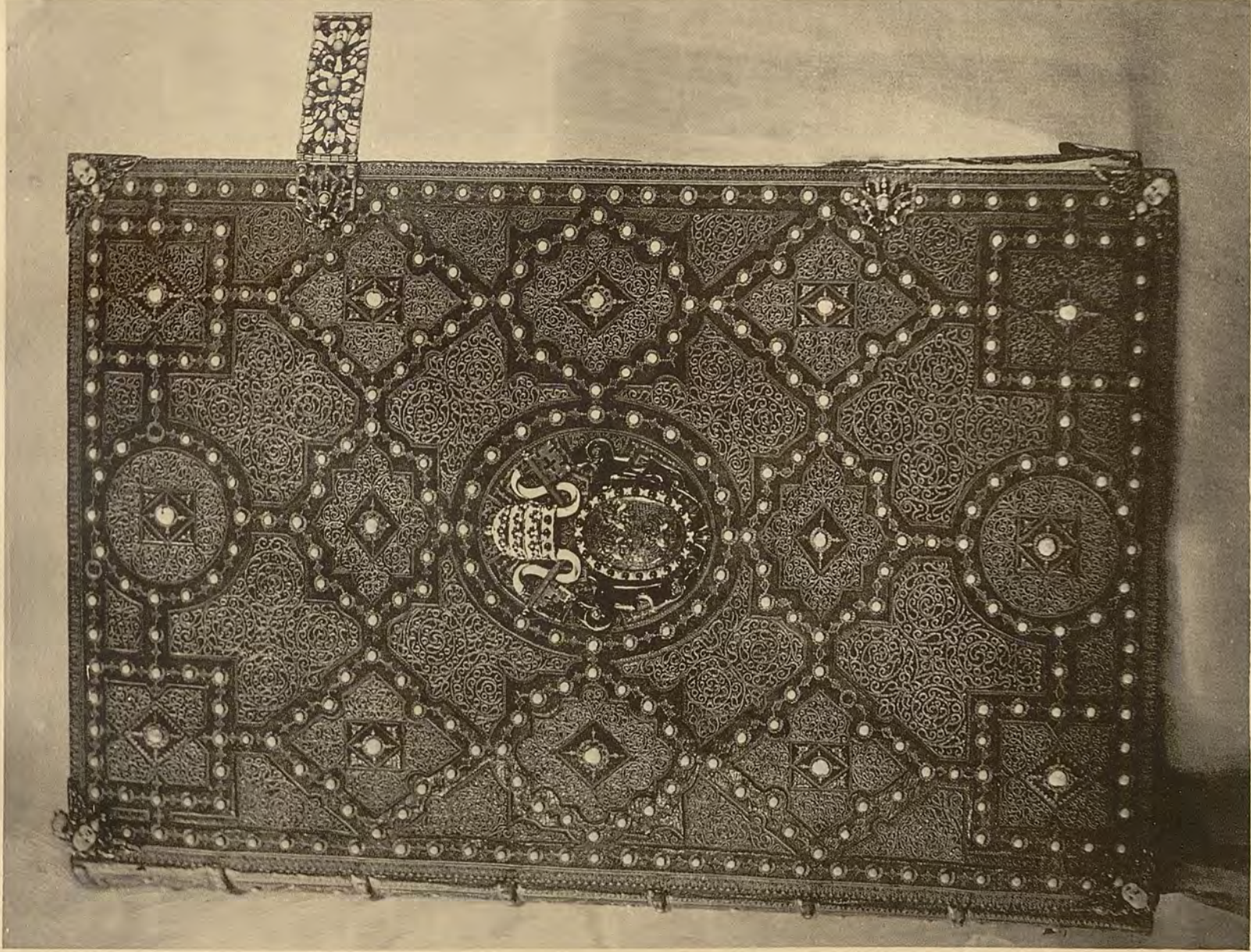
ULRICO HOEPLI - Milano.











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. - 1. RILEGATURA DI UN MESSALE DI CASA BARBERINI IN ROMA.

2. RILEGATURA DI UN EVANGELIARIO DELLA CATTEDRALE D'ANCONA.

(Fot. MOSCIONI - Eliet. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.











ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — 1. PALIOTTO RICAMATO IN ORO, DELLA METROPOLITANA DI TORINO.

2. PALIOTTO IN LAMINA D'ARGENTO, DEL DUOMO DI GUASTALLA: SEC. XVIII.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

(Fot. MOSCONI · Elet. JACOBI)

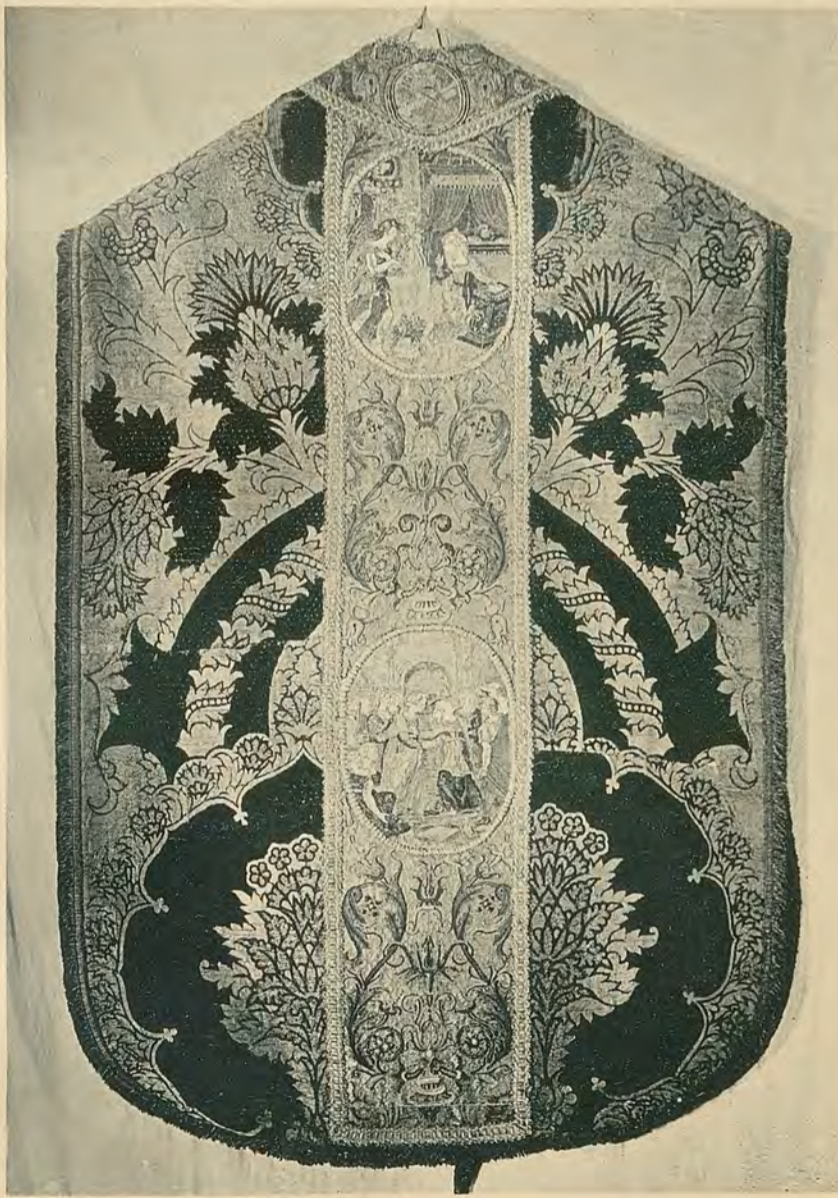
ULRICO HOEPLI · Milano











ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN ORVIETO. — 1. E 2. PIANETA DEL PRINCIPE CHIGI IN SIENA: SECOLO XVI.  
 3. PIANETA DEL MUSEO UNIVERSITARIO IN PERUGIA. — 4. PIANETA DELLA CATTEDRALE DI AMALFI.  
 (Fot. MOSCIONI - Eliot, JACOBI).





















INDEX

INDEX

INDEX

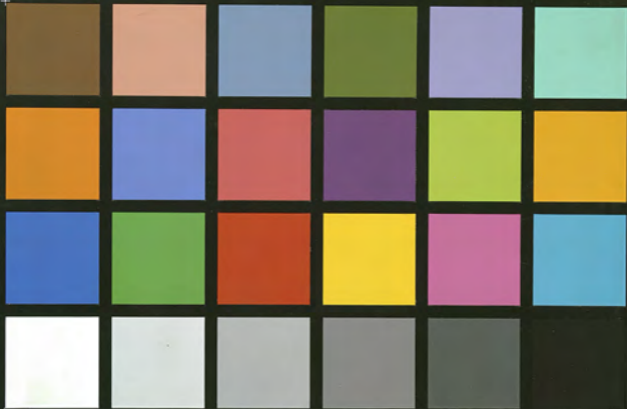
INDEX

INDEX

INDEX

POLICE  
Ga  
COLL  
St  
Ba  
Co





gretagmabeth

ColorChecker™ Color Rendition Chart