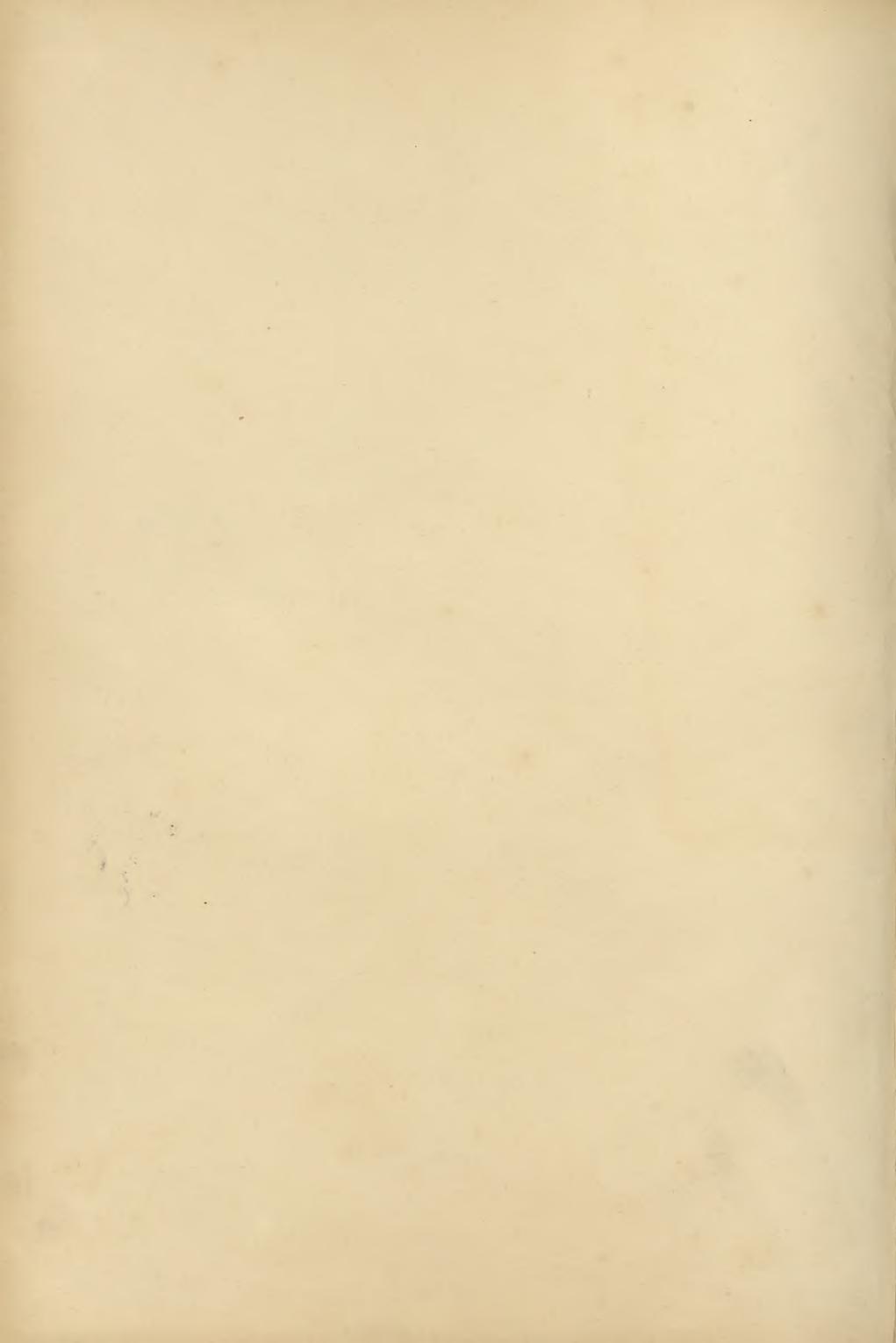




The second



ARTEITALIANA

DECORATIVA INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

PUBBLICATO SOTTO IL PATROCINIO

DEL MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO



MDCCCXCVII

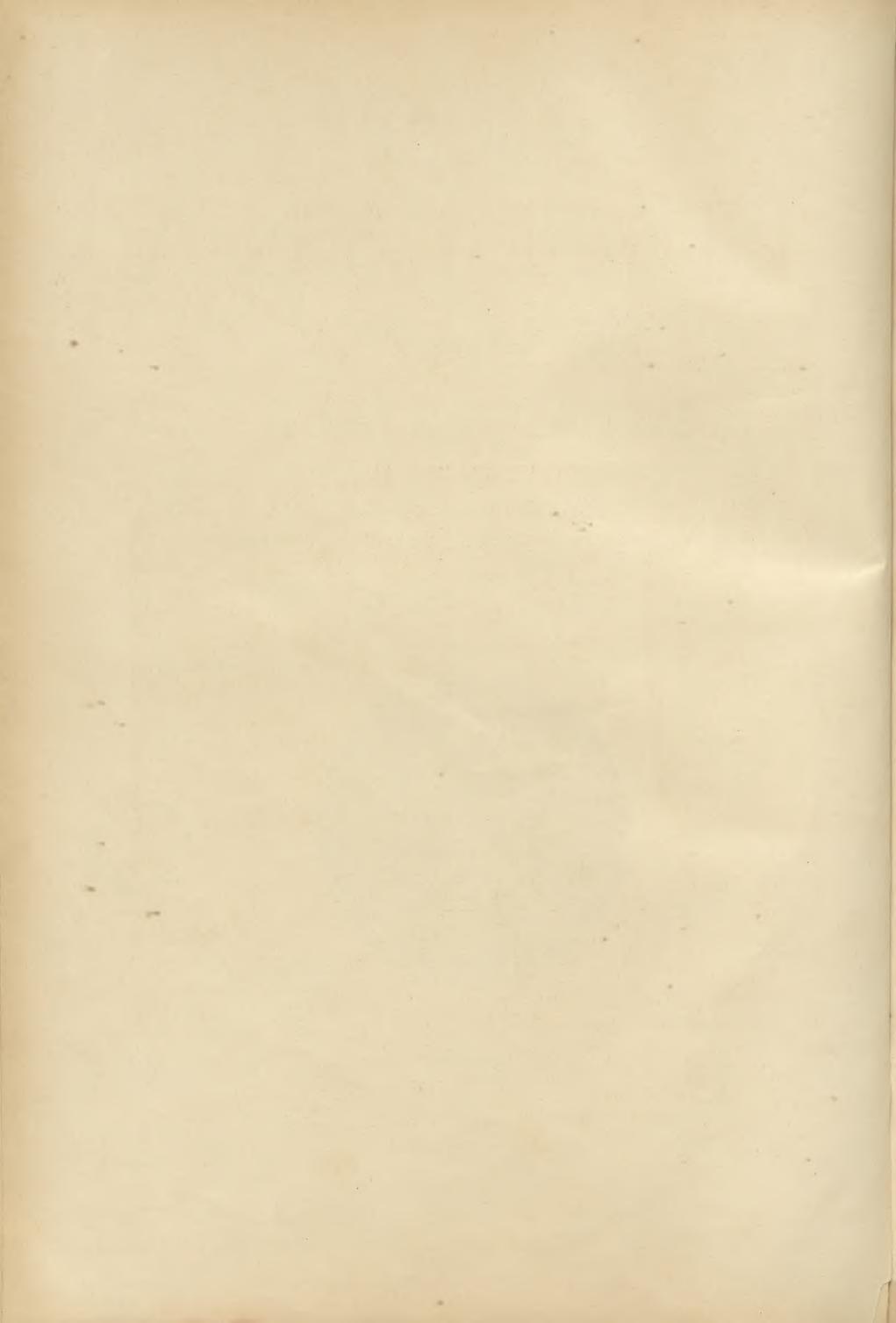
COEDITORI

ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

D'ARTI GRAFICHE

BERGAMO



ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

LA CHIESA DEI MIRACOLI A BRESCIA

Continuazione. Vedi Fascicolo dell'ottobre 1896.

- Tav. 10 e 11. Fig. da 1 a 7 e 21. -



ome s'è visto in uno dei precedenti Fascicoli, sullo scorcio del XV secolo la fabbrica della chiesa doveva essere condotta a buon punto.

Nei primi anni del XVI secolo il lavoro sicuramente procedette con discreta vigoria, e lo provano le molte sculture ornamentali e figurate delle due cupolette minori e dei primi valichi delle

navate laterali, dove lo stile appare più largo e robusto di quello della fine del Quattrocento.

Ma cosa insolita, anzi singolare — e che fu precipua causa di erronei apprezzamenti da parte di alcuni nostri storici — è questa: che mentre la porzione di chiesa rasente la facciata e le piccole cupolette e l'abside venivano sollecitamente compite anche nei particolari decorativi, si lasciarono in tronco non solamente le decorazioni, ma ben anche le costruzioni murali della seconda cupola grande, di un lato del presbiterio e dell'ultimo valico della navata minore di destra.



Fig. 1. Capitello nella facciata della chiesa dei Miracoli a Brescia.

Il fatto, che la chiesa sorse fuori di squadra colla tacciata — e la linea frontale non si poteva mutare volendo conservata ed inclusa la cappelletta preesistente eretta nel 1486 — si spiega con la probabilità di opposizioni o esagerate pretese nell'acquisto

di alcune aree occorrenti al completo e regolare impianto dell'edificio: opposizioni che dovettero durare anche dopo il Millecinquecento, e forse tanto ostinate, da persuadere i deputati alla fabbrica ad aspettare tempo migliore e migliore consiglio.



Fig. 2. Formella nel portico della chiesa dei Miracoli.

Del resto, siccome la venerazione dei fedeli era poi tutta rivolta all'immagine miracolosa, e questa — come si disse — stava nell'antica tribuna della facciata, poco importava mancassero alcune parti ad essa lontane, e non fosse completa la generale decorazione.

La chiesa intanto si poteva ufficiare, quantunque quasi a rovescio, poichè l'altare sotto la tribuna dell'immagine, il quale più tardi fu fatto togliere da S. Carlo Borromeo, si poteva reputare come l'altar maggiore.

Certo però, in breve tutte le difficoltà si sarebbero rimosse

e la chiesa avrebbe avuto il suo compimento, se, a sospendere — e sfortunatamente per molto tempo — quasi ogni lavoro, non fosse sorto il turbine della guerra scatenatosi nel 1509 contro

più positive e sicure, non sarebbe che vana pretensione.

Il disegno della pianta — un rettangolo quasi equilatero, diviso in nove campi, con due cupole grandi nella navata mediana e due minori nel centro delle laterali, con l'aggiunta del presbiterio rettangolare e del coro poligonale — se ricorda alcune chiese d'Oriente, più che altro pare s'inspiri al S. Marco di Venezia. E non ci sembra pertanto fuori di posto anche l'induzione, che da Venezia appunto sia venuto il primo disegno

l'autore del primo disegno, ma l'affermarlo tuttavia, senza prove

dati artisti esecutori.

Il secondo periodo dei lavori — se si eccettua un principio di alzamento dell'ordine superiore della facciata, tentato dal Lamberti, nostro valente intagliatore, nel 1521 — comincia, precisamente come al palazzo della Loggia, coi primi anni della seconda metà del XVI secolo.

d'insieme, modificato poi negli alzati dai ricor-

Nel 1557, da certo Giampaolo di Santo Pellegrino acquistano porzione di una sua casa in confine a mattina e mezzodì colla chiesa di S. Maria dei Miracoli; nel 1561 un piccolo oratorio dai Disciplini di S. Nazaro, e nel 1563, per ultimo, una cantina da Lorenzo Pellegrino, fratello di Giampaolo. — Nel contratto coi Disciplini di S. Nazaro è detto, che l'oratorio si acquista per la fabbrica del coro; e in quello della cantina di Lorenzo, si dice: pro costruendo Capella Majori templi Divae Mariae Miraculorum juxta modulum ipsius templi.

Riferendosi a queste compere ed ai lavori che ne seguirono, alcuni poterono argomentare, che la chiesa in quegli anni venisse modificata ed ingrandita; altri ancora — come il Zamboni — venisse per intero ideata e fabbricata. La perfetta unità del concetto icnografico esclude affatto il bisogno di posteriori modificazioni od ingrandimenti: le modanature poi delle cornici, i marmi ornamentali e figurati della prima cupola, quelli delle cupolette minori e delle braccia di congiunzione, quelli dell'abside e della parte centrale esterna fino alla finta nicchia,

nonchè gli acquisti e le documentate allogazioni di lavori fatti sullo scorcio del XV e nei primi anni del XVI secolo, provano



Fig. 3. Spartimento superiore del portico.

la veneta repubblica, se non fossero seguiti i disastri d'una sconfitta, l'eccidio e lo spaventoso sacco del 1512, perpetrati dai soldati di Gastone di Foix a danno di Brescia, insorta contro il dominio straniero.

Con questa terribile data, ai Miracoli, come al palazzo della Loggia, si chiude il primo periodo dei lavori: il periodo più importante e veramente artistico.

Ora, prima di dire delle altre opere, viene spontaneo il desiderio di chiedere: chi fu l'autore dell'originario disegno?

Il Sala, scrittore dei primi anni di questo secolo, afferma — ma non si sa all'appoggio di quali documenti — che il primo architetto fu certo *Mastro Jacopo*.

Il mastro Jacopo del Sala, sicuramente è tutt'uno con quel mastro Jacopo da Verona, autore di molte squisite sculture ornamentali dell'ordine inferiore nel palazzo della Loggia. Le due fabbriche sorgevano contemporanee; niente quindi di più naturale, che chi aveva operato o operava in una, fosse richiesto anche per l'altra.

Mastro Jacopo, eccellente scultore, più che probabilmente fu dunque tra i primi che lavorarono ai Miracoli — come molto probabilmente vi avranno lavorato i due suoi compagni nelle sculture alla Loggia, Giovanni e Cristoforo dell'Ostello (forse Osteno, paesello in riva al lago di Lugano), e come ancora quel Gaspare Pedone, ricordato dal Vasari nella vita di Benvenuto Garofalo, ed erroneamente dall'Odorici proclamato autore della celebre facciata. Si può quindi supporre che Jacopo sia stato anche



Fig. 4. Capitello della facciata.



luminosamente che i limitati acquisti surriferiti non ebbero altro effetto che di completare qualche poca parte della chiesa, già da molti anni costrutta e sempre uffiziata.

Dai confini accennati nel contratto, il sito dello stabile venduto da Giampaolo risulta nell'angolo superiore di destra del quadrilatero perimetrale, e anche le pietre lavorate infatti, che

costituiscono l'ossatura dell'ultima campata nella navata di destra, dalla fattura facilmente si ravvisano posteriori a quelle degli altri valichi. Evidentemente poi, mancando questa porzione all'edificio, non era possibile dar compimento alla seconda cupola grande nè al lato di destra del presbiterio; e così si spiega il perchè nel contratto coi Disciplinisia detto, che l'oratorio si compera per la fabbrica del coro.

Solo qualche anno dopo i rammentati acquisti, cominciano le allogazioni delle pietre lavorate.

Martino da Bissone (lago di Lugano) e Bernardino de Antegnate assumono difare duos arconos majores cum suis festonibus, indi duos capitellos cum duobus frisis ponendi super pilono erigendo a monte parte anguli capellae majoris. — Ecco che il sito viene chiaramente indicato.

Poco tempo dopo, allo stesso maestro Bernardino vengono commesse le pietre di quadratura, ed a maestro Vincenzo Bar-

bieri da Manerbio l'intaglio et friso che va nella cornice de architrave da esser messo all'incontro l'altro che è nella chiesa della madonna predetta.

Ma, fosse desiderio di sollecitare in ogni parte il lavoro, fosse che la preferenza era pur sempre rivolta al luogo dove stava il dipinto miracoloso, fatto è, che anche prima dei lavori interni, e cioè nel 1560, si conviene con Cipriano di Fostinelli la fornitura delle pietre sagomate occorrenti alla porzione superiore del corpo centrale della facciata, e con Jacopo Fostinelli quella delle pietre ornamentali, compresi i tre *volti* o archetti di finimento.

L'opera dei Fostinelli, sicuramente non conforme al primo disegno, mediocre di composizione e fattura, riesce ancora una vana ed oziosa parete, occultatrice dell'elegante decorazione a pilastrini del tamburo della prima cupola. Probabilmente spetta ai Fostinelli anche la decorazione esterna, la quale inquadra le navi minori, non però le porte e le nicchie con statue, che sono lavoro del principio del Settecento.

L'anno 1581 S. Carlo Borromeo, dopo visitato il nostro Santuario, trova di ordinare: il trasporto del dipinto miracoloso

dalla tribuna della facciata all'altar maggiore: la chiusura con cancelli di ferro del presbiterio e coro: l'erezione di due altari nelle pareti di fondo dell'ultimo valico. Raccomanda infine il compimento della fabbrica, con l'alzamento della seconda cupola grande.

Il trasporto del dipinto fu sollecito, poichè, l'anno dopo, un

nuovo organo vien posto nell'antica tribuna; le altre opere invece aspettarono un pezzo, ed alcune anche — come le cancellate — non vennero mai eseguite.

Tuttavia, l'aver portato il dipinto nel coro rese necessario il finimento delle pareti del presbiterio, o secondo è detto nei contratti, l'ornamento predile del coro. Attesero a quest'opera, dal 1588 al 92, i fratelli Lelio ed Alvise Paisolo, coll'obbligo di tenersi alla forma misura et qualità come si ritrova quel candelicre et capitello posto in detta Chiesa a man stanca nell'entrar dentro della porta di sotto. Anche per gli archetti, per i doi occhi e doi mezzi, e per le chiavi in pietra di paragone, corre l'obbligo di imitare quelli già in opera; ma i tempi erano mutati, ed il lavoro dei Paisolo, quantunque ancora discretamente artistico, pendealbarocco. Peggio poi quello eseguito da certo caporal Giovanni Corona nel 1627 per le due fasciate della chiesa della Madonna delli Miracoli



Fig. 5. Parte superiore di un pilastro della facciata.

dentro ad essa chiesa fori del coro con pietre piccate.

Dalla descrizione e dalle misure indicate nelle scritture di contratto, chiaramente risulta, che l'opera dei Paisolo e del Corona non era altro che il compimento di quel grazioso motivo ornamentale di due archi binati sorretti da pilastri e semipilastri foggiati a candelabro: nota dominante delle navi minori, e che per effetto del tutto rilievo appare ancor più elegante nei lati aperti delle piccole cupolette.

Colle scadenti sculture del caporal Corona ha fine la decorazione in pietra viva; comincia quella degli stucchi, delle dorature, degli affreschi e delle tele dipinte.

Dopo molte incertezze e discussioni, spinti da un lascito tassativo di 200 ducati, e coll'intervento anche di un conte Villagana, nel 1731 i Deputati alla fabbrica deliberarono finalmente l'alzamento della seconda cupola, che sorse con alto tamburo diviso da lesene corintie e grandi finestre quadrangolari, ricca di stucchi e dorature secondo l'ideale dei tempi, ma di comune muratura e povera di buona arte. E qui cessa la storia della chiesa dei Miracoli, vero miracolo dell'arte.

Luigi Arcioni.







Fig. 7. Parte di un pilastro nella facciata della chiesa dei Miracoli a Brescia.

OLVIA.6. Parte di un pilastro nella facciata della chiesa dei Miracoli a Brescia.

RICERCHE DIDATTICHE

IL DISEGNO NELLE SCUOLE PRIMARIE

— Fig. da 8 a 16. —



el nuovo ordinamento nelle nostre scuole primarie il disegno a base geometrica e a mano libera fa parte integrante dell'insegnamen-to con programmi in tutto conformi alle nostre vedute. Non ci bisogna dunque dire cosa si debba insegnare; ma la mancanza di istruzioni speciali circa al modo di insegnamento in questo ramo di studio, ne lascia luogo a pronunciarci sul come lo vorremmo

impartito, valendoci in buona parte delle esperienze e degli studi fatti da popoli a noi vicini, dei quali dobbiamo ammirare gli splendidi risultati ottenuti. Riempiremo così (almeno ci giova sperarlo) una lacuna, lasciata dalla

suprema autorità scolastica nelle disposizioni da essa pubblicate.

Il disegno, nella istruzione primaria è, e deve essere, trattato
a mano libera; perciò rimane escluso assolutamente l'uso della riga, della squadra, del doppio decimetro, del compasso, e di qualunque surrogato a così fatti strumenti.

L'insegnamento vi è collettivo e simultaneo. Perciò gli alunni devono essere occupati tutti intorno al medesimo lavoro, nel tempo stesso che i modelli son disegnati dal maestro sulla lavagna. I disegni del maestro dovranno venire nettamente e correttamente tracciati in dimensioni tali da poter essere veduti bene e senza fatica anche dagli alunni degli ultimi banchi. Dovranno essere disegnati con ragionevoli intervalli, ed in modo abbastanza lento perchè gli alunni possano sulla carta loro disegnare a lor volta quanto il maestro viene a mano a mano tracciando sulla lavagna. Così si evita che qualche alunno più pronto, precedendo i compagni, rimanga da ultimo senza lavoro. Nella figura 8 sono indicati il primo, il secondo, il terzo ed il quarto tempo.

A grado a grado che procede nel disegno, il maestro spiega e dà ragione di quanto fa, enunciando anzi quello che sta per fare, secondo i casi; e quando il disegno che è argomento di studio gli porga occasione di dare qualche utile nozione tecnica o industriale, non la lasci passare senza trarne profitto. Terminato che sia il disegno del maestro sulla lavagna e

degli alunni sulla carta, lo faccia ripetere a memoria, o quando

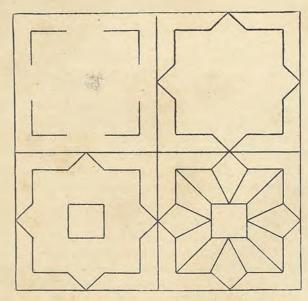


Fig. 8. Disegno geometrico a mano libera.

ne abbia disegnato quel tanto che basta onde gli alunni possano continuarlo da sè, lo faccia completare dai medesimi. -

Egli intanto riveda e riguardi quanto hanno fatto o stanno facendo, e rilevi gli errori, indicandoli con opportuni ammonimenti a voce. Ove poi gli risulti che la gran parte della scolaresca



Fig. 9. Foglia naturale in autotipia.

sia incorsa nei medesimi errori, proceda alla correzione in comune, secondo abbiamo indicato, parlando della lavagna.

Di ogni linea, che traccia e fa tracciare ai suoi alunni, dica sempre la misura che dovrà avere, in centrimetri, sulla loro carta, e così d'ogni spazio fra linea e linea. Ciò precipuamente allo scopo di educarli a ben giudicare delle misure.

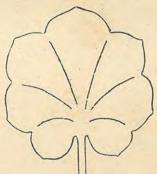


Fig. 10. Foglia geometrizzata.

L'insegnamento sia moderatamente progressivo, ed ogni sua parte trovi applicazione pratica immediata. Questo può farsi non appena le linee sien tante da potersi raggruppare o in una forma fondamentale, o in un motivo ornamentale, per semplice che esso sia.

Nel disegnare egli stesso alla lavagna voglia il maestro per le prime lezioni dimenticare la propria abilità di mano; ma, conformandosi alla poca che posseggono gli alunni suoi, conduca le verticali e le oblique dal sopra all'ingiù, e le orizzontali da sinistra verso destra,

acciò essi vedano il modo per loro più sicuro e più facile, nè prendano male abitudini. Più tardi, quando li scopra abbastanza sicuri nel condurre correttamente la retta, usi e li abitui ad usare modo più libero, segnando contro mano dal sotto all'insù, da destra verso sinistra.

Abbia molta attenzione alla posizione del corpo che l'alunno assume quando disegna; al modo col quale tiene la penna, o la

carta davanti a sè; al come colloca sulla carta il suo disegno; alla cura che ha del proprio materiale da studio; badi insomma a tutte quelle minute particolarità, le quali sembreranno pedanterie, ma che bene osservate nel loro insieme, nella loro essenza e nelle loro ultime conseguenze, contribuiscono molto alla educazione artistica, ed esercitano non lieve influenza sull'avvenire e sulla produzione futura dell'artista.

Le combinazioni geometrico-ornative da servir di modello in questo periodo distudio, sieno facili, chiare, e risultino evidenti a primo colpo d'oc-

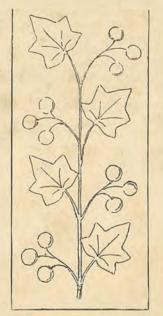
Fig. 11. Foglia geometrizzata.

chio; corrispondano alla rete segnata sulla carta e sulla lavagna; non domandino nella loro esecuzione troppe frazionature dell'unità di misura — il centimetro, adottato per la carta —, e quello che più importa, rappresentino sempre, per quanto è possibile, cosa attinente o relativa all'arte industriale.

Ove ne volessimo dar qualche esempio non faremmo che portar acqua al mare; poichè dovunque abbondano le raccolte tratte dagli splendidi lavori di ornativa geometrica lasciati dagli artisti di tutti i tempi: e rimane quindi oggi la sola briga dello scegliere fra tante ric-

Ma fra la scuola primaria, come ora è, e quella d'arte industriale, a cui aspira il nostro alunno, havvi un vuoto sensibile, che pur bisogna colmare, se vuolsi condurvelo preparato convenientemente.

Se le curve severamente regolari, studiate fin qui, giovarono ad abituar la sua mano a piegarsi per quel tanto che occorreva a tracciarle, non le conferivano però ancora tutta la docilità di movimento occorrente agli studi d'ornamento più



Fig, 13. Foglie geometrizzate.

perchè esso è tuttora la sola cosa davanti alla quale il suo giovane cuore palpita, ammira e s'apre al desiderio della imitazione.

Ad appagar questo suo prepotente bisogno fu tentato più volte, anche ai nostri giorni, di proporgli a modello foglie vere, com-presse sotto lastra di vetro, o fedelmente riprodotte dal vero mediante l'autotipia (Fig. 9). Ma quel cadavere di individuo vegetale in cui il giovanetto trovava anche tante irregolarità, tante differenze fra parte e parte, lo confondeva, lo traeva fuori di strada; esso gli pareva troppo dissimile dalla gran massa delle altre foglie vive, pur della stessa pianta, che egli coglieva fuor della scuola. Allora si dovette sospendere l'attuazione del

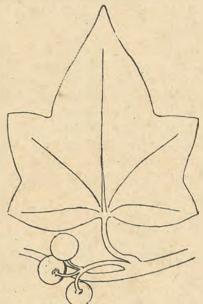


Fig. 12. Foglia geometrizzata.

avanzati, cui deve presto accingersi. Bisogna dunque per gradi iniziarvelo mediante modelli, i quali non solo valgano ad addestrarlo sempre più, ma servano ben anco a destare in lui quell'interessamento per le rappresentazioni artistiche, il quale, più tardi, crescendo ad amore per l'arte, lo porti a sentirla fortemente, poi a trattarla con vera

I campanelli, le foglie ornamentali, le palmette, i rosoni, i grumoli ecc. ecc. appartenenti ai diversi stili, per quanto belle ed ammirevoli cose onde l'arte arricchi i monumenti e la suppellettile di tutti i tempi, non sono ancora accessibili al giovane alunno di queste scuole primarie. Non destano in lui interesse veruno, lo lasciano freddo ed indifferente, perchè non le intende; e non le intende perchè non può vederle, riscontrarle, riconoscerle sul vero, in mezzo al quale egli vive. Per il suo naturale

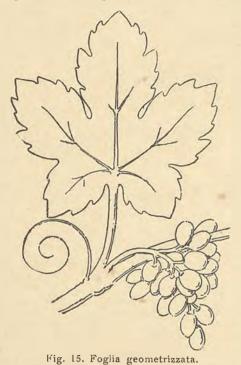
ed istintivo spirito d'osservazione non esiste altro campo che il vero; non crede che al vero, perchè tutti i giorni lo scorge e lo tocca,



Fig. 14. Foglia geometrizzata.

nuovo metodo; il quale aveva questo solo, ma gravissimo vizio, di essere applicato troppo presto.

Il vero, verso il quale il giovanetto aspira, egli non lo comprende che nell'aspetto più corrispondente alla impressione ricevutane dalla sua giovane mente, al primo vederlo nella natura, vegeto e vivo. Bisogna che porti perciò bene scolpite tutte quelle forme tipiche e caratteristiche, le quali ne rendono facil-



specie; bisogna quindi che sia spoglio dall'ingombro di accidentali minuzie, mostrandosi in tutta la sua interezza, geometricamente disposto. Diamoglielo dunque

mente riconoscibile la

all'alunno l'ideale che egli desidera. E sceglia-mo fra gli individui più vivaci e meglio caratterizzati della specie; e fra le specie preferiamo quelle che egli tutto giorno ha sott'occhio, e insieme le più ornamentali. Da queste togliamo il modello ricercandone il tipo, la fisonomia caratteristica, la quale, spogliata da tutte le accidentalità individuali, conservi pur sempre l'impronta del vero. Curiamo che le specie e le foglie scelte sieno per propria natura simmetriche, e

come tali riproduciamole esattamente euritmiche in tutte le parti loro, cioè costole, lobi, occhi, frastagli, disegnandole con linea molto severa e semplice, libera da qualsiasi leziosità di movenza o di segno. Pecchino piuttosto di durezza che di molle flessuosità nel contorno, poichè da quella è facile uscire, mentre dal barocco e dal gonfio non ci si può liberare così facilmente. Dunque, per concludere, rappresentiamo la foglia geometricamente, così che la intera pagina di essa sia tutta visibile, evitando ri-

piegature o raccorci, poichè l'alunno ancora non sa ricostituirsi mentalmente le parti ridotte o nascoste dal girare dei piani. Non pretendiamo di montare in cattedra dando modelli di foglie geometrizzate, i quali corrono per le mani di tutti; ma solo, volendo meglio chiarire i nostri concetti, mostriamo alcuni modesti esempi nelle figure qui accanto. Le prime non hanno nulla

che non sia perfettamente euritmico, mentre nelle successive già s'introduce qualche elemento vario, il quale, via via svolgendosi, preparerebbe la strada alla copia dalle foglie naturali appianate.

Riempiuto a questo modo il vuoto fra la Scuola primaria e quella d'Arte industriale, con modelli, che già si trovano in commercio, e con altri che il maestro traccerà su grandi fogli di carta e sulla lavagna,



Fig. 16. Foglia geometrizzata.

l'alunno sarà in grado alla fine d'interpretare giustamente il vero, e servirsene appropriatamente quale nuovo elemento di fianco alla ornamentazione stilistica nelle applicazioni dell'arte alle industrie.

Del disegno costruttivo, che pure spetta a questo periodo di studio, cioè della geometria piana applicata, parleremo più innanzi, trattandone a parte.

O. C. DE' TROMBETTI.

III.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA IN ORVIETO

Continuazione. Vedi fascicolo precedente

— Tav. da 1 a 5. Dett. 1-2 e 5-6. Fig. da 17 a 20. —



hi volesse discorrere con competenza di tutti gli arredi sacri esposti in Orvieto, dovrebbe avere la dottrina e la erudizione in arte texrina de' miei illustri amici e maestri, Eugenio Müntz e Luigi Gandini.

Ci limiteremo quindi, consultando scrittori di liturgia e di storia d'arte, a riandar brevemente qualche notizia intorno alle origini dei paramenti sacri e alle sontuose decorazioni di essi, sia nei primi secoli del

cristianesimo, sia nel periodo del rinascimento artistico.

Jehova aveva prescritto agl'israeliti la materia e la forma dei più minuti oggetti relativi alle vestimenta dei sacrificatori; la religione cristiana, considerandosi come perfezione dell'ebraica, sentì l'obbligo di occuparsi dei paramenti de' suoi sacerdoti, volendoli per quanto possibile ricchi e sfarzosi.

Quindi è che fino dai tempi primitivi furono introdotti nei riti religiosi, arredi a imitazione di quelli che adoperavano i ministri della vecchia legge, e sebbene differenti ne fossero la materia, la forma, gli usi, pure si volle avessero un fine identico: onorare il Dio vivente colla preziosità della materia, colla ricchezza della decorazione, collo splendore dell'arte.

Andremmo fuori del nostro proposito, qualora qui volessimo

enumerare le accuse mosse da alcuni eretici alla Chiesa cattolica per questo sfoggio nelle vesti e nei paramenti sacri, o riferire le difese dei teologi, che possono riassumersi in questo concetto fondamentale: la Chiesa sposa di Cristo tanto più splende, quanto più è da ogni lato con variati ornamenti circondata.

Intanto i papi con decreti, costituzioni e canoni di concilii, determinavano la forma, il colore, gli ornati delle vestimenta sacre, secondo la diversa maniera degli ecclesiastici riti. E vogliono alcuni che fino dall'anno 93 di Cristo, il pontefice Clemente I prescrivesse con leggi i parati per il sacrificio della messa, ai vescovi accordasse speciali insegne, desse agli arcivescovi il sacro pallio. Quindi è che nel concetto della Chiesa le vesti e i paramenti sacri servono a conservare la memoria dei riti dell'antichità ed hanno un senso morale, rappresentando ciascuno di essi un mistero od altro simbolo di redenzione.

Da principio la ricchezza delle sacre vesti, avente per iscopo il maggior decoro del culto divino, crebbe per doni fatti da Costantino, da altri imperatori e principalmente dal fervore e dalla pietà dei fedeli; per incuter quindi ai nuovi convertiti più alta riverenza, furono i parati sacri, secondo il diverso uso, abbelliti con oro, seta, ricami, figure anche dipinte e gemmate, ritenendosi che la Chiesa tanto maggiormente sarebbe apprezzata dagli uomini, quanto più si presentasse al loro sguardo circonfusa di splendori e di dovizie.

Durante l'impero si mantenne anche in Roma il lusso delle vesti; ne fa fede il fatto, che scopertosi nel 1544 il sepoloro di Maria, prima moglie dell'imperatore Onorio, morta nei primordi del



V secolo, la salma fu trovata avvolta in manto contesto di fili d'oro, con un velo d'oro che ne copriva il capo e attorno gioielli, perle e pietre di molto valore. Ma caduto l'impero, l'arte tessile fu ridotta a mal partito. Anche gli indumenti pel culto se ne risentirono e furono semplicissimi.

Monaci venuti di Oriente insegnavano l'arte di tingere e di tessere, con disegni facili, a linee orizzontali o verticali (virgis in longum aut in latum); così che, dice il Gandini, i pallii loro si chiamarono pallia virgata o lineata ed anche riata, come trovasi in un antico inventario (planetas duas, unam riatam, alteram de cendalo). Eran tinte dominanti, l'indaco e un giallo cinereo o color ruggine.

Dopochè i monaci nel VI secolo ebbero introdotto il seme dei bachi in Bisanzio, si propagò la coltivazione del gelso, e questo si volse allo scopo del loro allevamento, onde nei capitolari di Carlo Magno già trovansi menzionati gli arbores morarias. A Roma e in pochi altri centri pervenivano tuttavia tessuti orientali, importati da negozianti italiani o saraceni, ovvero fabbricati per la corte bizantina, che usava in quel tempo inviarne in dono a chiese lontane.

Nelle vite dei papi, Anastasio bibliotecario narra di ricche vesti col peryclisium, di crisoclavi, di auriclavi etc. e assistendo egli, nell' 860, all'ottavo concilio di Costantinopoli, ci descrive i pallia scutulata seu circum rotata, ossia con disegno a forma di scudo o ruota, ed anche gli ewanthemata, cioè sparsi di fiori.

Abbiamo nominato Carlo Magno; sappiamo di lui che provvide tutto il clero di abiti sacri e preziosi, come di vasi simili. I papi, seguendone l'esempio, furono anch' essi generosi colle chiese di donativi, così in paramenti come in arredi, in ornamenti ed altre suppellettili.

Notiamo, fra gli altri, Leone III che donò alla Basilica Vaticana molti paramenti, tempestati di gemme e di perle, e fulminò rigorose pene a chi li rubasse. Allorchè Eugenio III celebrò la prima volta a San Pietro lasciò all'altare tutti i parati e gli ornamenti adoperati nel sacrificio incruento, e quando posteriormente tornò a dirvi messa, sempre fece offerta di qualche prezioso donativo. Lo stesso solevan fare principi, cardinali, vescovi, personaggi devoti di ambo i sessi.

L'uso di imprimere o dipingere sulle stoffe soggetti religiosi e sacri misteri si era talmente diffuso, che uomini e matrone indossavano vesti sulle quali eran dipinti Cristo e i miracoli da lui operati, con lettere e segni sacri nei lembi. I vescovi, vedendo che tali imagini e segni di religione si portavano senza alcun frutto spirituale, ammonivano il loro gregge ad aver Cristo e la sua dottrina nel cuore e nell'animo, anzichè dipingerlo sulle vesti.

Frattanto, da un lato Venezia esercitava largamente il commercio dei drappi, e il monaco di San Gallo racconta come i cortigiani di Carlo Magno acquistarono ricche vesti alla fiera di Pavia, ove i veneziani tenevano depositi

di stoffe di Tiro, velluti di seta e veli preziosi; d'altro lato l'arte tessile fioriva gloriosamente, per opera dei Re normanni in Sicilia. E opera siciliana dovette essere il famoso piviale di seta riccamente istoriato a figure ricamate, attribuito a Bonifacio VIII ed esposto a Orvieto dal capitolo lateranense.

Il nome di Bonifacio VIII ci richiama alla memoria, per associazione di idee, i famosi parati sacri da lui donati alla cattedrale di Anagni, sua patria. E in vero speravamo che i canonici di quella insigne città, obbedendo al desiderio espresso dal Pontefice, avessero arricchito con quei preziosi oggetti la mostra eucaristica. Ma fummo delusi, e con noi tutti i numerosi visitatori della mostra di Orvieto.

Come la oreficeria, l'arte del ricamo fu in ogni tempo tenuta in gran conto dai ministri del culto cattolico. I papi del rinascimento ne ebbero anch'essi cura speciale.

In un mio modesto scritto, che precede il catalogo della esposizione di tessuti e merletti, promossa nel 1887 dal Museo artistico-industriale di Roma, che ho l'onore di dirigere, si parla appunto dell'arte del ricamo a Roma, specialmente nel periodo che intercede da Martino V a Leone X.

Mi si conceda di spigolare qua e là qualche notizia, la quale non riuscirà inutile al nostro intento.

Allorchè Martino Colonna, dopo la lunga notte di Avignone, tornò a Roma, trovò la città in uno stato assolutamente deplorevole. Egli, dopo aver provveduto alla sicurezza delle strade, al risanamento edilizio, ai restauri delle chiese e delle vie, volse il pensiero alle arti e chiamò a sè da ogni regione d'Italia, prima ingegneri, architetti, pittori, scultori, poi orefici, tessitori, ricamatori. Quest'ultimi furono oggetto delle più vive sollecitudini del papa, il cui gusto per la magnificenza è attestato da tutti i documenti dell'epoca. Le sue commissioni di preziosi gioielli e di ricche stoffe furono innumerevoli, e le somme profusevi

I ricamatori ebbero nella sua corte una parte importante, e nei mandati di pagamento si trovano i nomi di Raynaldo da Mantova, di Reynold di Colonia, di Francesco egualmente da Mantova, di Nucho e di altri ricamatori di Francia e delle Fiandre. Un maestro Benedetto è mentovato come autore di disegni per tessuti.

Eugenio II seguì le orme del predecessore, e benchè di vita modestissimo, curò grandemente il fasto e la magnificenza della sua corte e delle funzioni religiose. Durante il suo regno, nuovi artefici, arazzieri e ricamatori accorsero a Roma, specialmente dallo Stato di Fi-

Gli storici dell'epoca celebrano a gara il lusso sfoggiato da Niccolò V, e

fanno lunghe enumerazioni degli ornamenti d'oro e di argento, delle stoffe preziose e delle pietre fine, delle quali il tesoro pontificio riboccava. Dai tempi di Bonifacio VIII i romani non ave-



Fig. 17. Croce del Capitolo Vaticano



vano veduto simile magnificenza. Ben presto Roma e Firenze non bastarono ai suoi bisogni ed egli si rivolse ai mercanti e agli artisti di Venezia, di Fiandra, di Parigi. Fu enorme parimenti l'acquisto di parati sacri di ogni genere, dei quali un'inestimabile valore racchiudevano le sacristie della Basilica Vaticana e delle principali chiese di Roma.

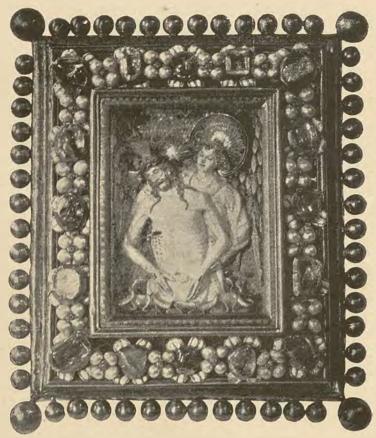


Fig. 18. La Pace di Pio II. Duomo di Arezzo.

Niccolò V fu certamente uno dei fondatori della raccolta di arazzi e di altre tappezzerie del Vaticano, la quale, ad onta dei furti degli stranieri, ancora oggidì è considerata come una delle principali d'Europa. Fra gli arazzieri ed altri tessitori di seta e ricamatori che lavorarono per Niccolò V, troviamo Stefano di Guelfo fiorentino, i due fratelli di Capo, Matteo Baroncelli, Andrea di Lando e compagni, veneziani.

Lasciando da banda Calisto III, sordo ad ogni senso d'arte e di umanesimo, diremo di Pio II, durante il cui pontificato la Corte di Roma tornò ad essere il convegno dei più celebri pittori, scultori, architetti, orefici, miniaturisti e ricamatori di tutta Italia. L'arte del ricamo assunse in quel tempo grandissima importanza, e il ricamatore favorito di Enea Silvio Piccolomini fu Giacomo di Rainaldo, che era stato ai servigi di Niccolò V.

Paolo II si mostrò prodigo di incoraggiamenti verso tappezzieri e ricamatori. Fiero della bellezza e della nobiltà della sua figura, egli amava presentarsi in pubblico con abiti e paramenti di ricchezza inaudita. Una sola delle sue tiare costò l'enorme somma di 120.000 ducati d'oro.

Mentre era ancora il Cardinal Pietro Barbo, egli manteneva nel suo palazzo di San Marco una compagnia di ricamatori, e spesso li visitava nelle loro stanze per esaminare i lavori in esecuzione. Fra quelli che lo servivano quando era papa, troviamo un Bartolomeo Francesco da Firenze, un Walter probabilmente tedesco, un Ceccolo o Cecco di Pietro Giannino romano.

Ma la maggior gloria di Pio II fu la collezione d'opere d'arte, da lui cominciata quando era ancor cardinale. Fra le altre cose stupende che si ammiravano nel grandioso palazzo da lui stesso fatto erigere, era una magnifica raccolta di preziosissimi ricami fiorentini e milanesi.

Il Barbo, nella sua qualità di veneziano, gustava assai la magnificenza e lo splendore dell'arte bizantina, quindi anche da Costantinopoli aveva fatto venire gran copia di drappi ricamati, fra cui notavansi specialmente quello rappresentante Cristo che benedice Costantino e Sant'Elena, e l'altro in cui vedevansi le figure di San Basilio e di San Marino.

Sisto IV, coi suoi lavori edilizi, fece di Roma la più bella città di quei tempi. Protettore di tutte le arti, egli commise ed acquistò ricami, tappezzerie e stoffe del più gran prezzo, ed i nipoti e i cardinali, fra i quali il munifico prelato francese Guglielmo d'Estouteville, Arcivescovo di Rouen, imitarono il suo esempio. Quest'ultimo riempì di preziose stoffe la sacristia della Chiesa di Sant'Agostino, da lui fatta ricostruire.

Si potrebbe continuare in queste ricerche, ma ormai siamo in pieno rinascimento e non è più possibile ricordare, sia anche di volo, i moltissimi ricamatori che dalla Francia, dalla Spagna, dalle Fiandre, dal Belgio, da ogni città d'Italia accorrevano a Roma, ove l'uso voleva sovrabbondanza di ricami nelle vesti dei prelati e nei paramenti per le numerosissime chiese.

Al nostro scopo basterà il dire che non solo in Roma, ma da Catanzaro a Lucca, da Palermo a Venezia, da Firenze a Milano, da Bologna a Genova, da Ferrara a Mantova, da Napoli a Cremona, da Reggio a Como, l'Italia è tutta una fioritura ammirabile di prodotti dell'ago, della spola, del broccio: broc-

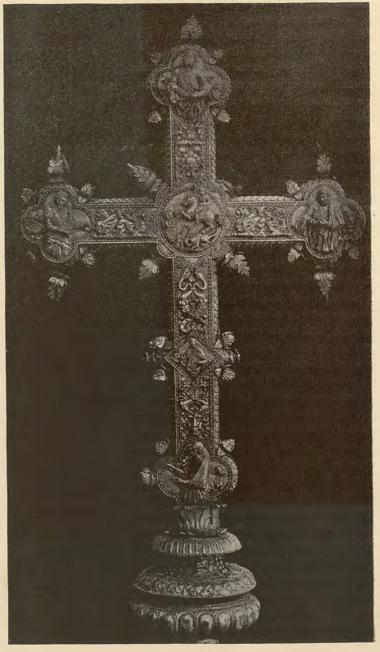


Fig. 19. Croce di Mongiovino.

cati d'oro e di argento, velluti, zetani, baldacchini, sciamiti, rasi, saje, taffetà, damaschi, sopraricci, arazzi etc.

La tappezzeria raggiunse in quel tempo il suo apogeo, per opera specialmente di Raffaello e di Giulio Romano, i quali dettero all'arte, coi loro disegni, carattere nuovo e perfezione. I colori, dapprima troppo vivi e staccati, si fusero in ammirabile armonia con chiaro-scuri e sfumature della massima delicatezza. A questo rivolgimento cooperarono inoltre il Penni, Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, il Bronzino, il Pontormo, il Salviati, lo



Stradino, il Garofolo, Tiziano, il Pordenone, Paolo Veronese e altri infiniti.

Firenze intanto continuava a far scuola, come sempre, e fabbricava il baldacchino, tessuto assai pesante, nel quale, se destinato al culto, si univano figure aurate di santi. Ne disegnarono per pianete Rodolfo del Ghirlandaĵo, Antonio del Pollajolo, Raffaellino del Garbo.



Fig. 20. Reliquiarii di casa Massimi in Roma.

Di quest'ultimo scrive Giorgio Vasari che meritò " gloria ed onore per le sue virtù dopo la morte,, a cagione dei disegni da lui fatti per i ricamatori, che forse furono Paolo da Verona e Gallieno fiorentino, " e però si feciono molti paramenti e fregiature per le chiese di Fiorenza e per il dominio e anche a Roma per cardinali e vescovi, i quali son tenuti molto begli "..

Il nome di Paolo da Verona, fra i ricamatori, è illustre come quello di Raffaello fra i pittori. Lo stesso Vasari nella vita di Antonio del Pollajolo, dice " col disegno di costui furono fatte per San Giovanni di Fiorenza due tonacelle ed una pianeta e piviale di broccato riccio sopra riccio, tessuti tutti d'un pezzo senza alcuna cucitura; e per fregi ed ornamenti di quelle furono ricamate le storie della vita di San Giovanni, con sottilissimo magisterio ed arte da Paolo da Verona, divino in quella professione e sopra ogni altro ingegno rarissimo, dal quale non furono condotte manco bene le figure coll'ago, che se le avesse dipinte Antonio col pennello: di che si deve aver obbligo non mediocre alla virtù dell'uno nel disegno, ed alla pazienza dell'altro nel ricamare. Durò a condurre quest'opera anni ventisei: e di questi ricami fatti col punto serrato, che oltre all'essere più durabili, appare una propria pittura di pennello, ne è quasi smarrito il buon modo; usandosi oggi il punteggiare più largo, che è meno durabile e men vago a vedere ,,.

Le storie ricamate di questi parati resi inservibili per vetustà, furono collocate in tanti quadretti muniti di cristallo e tuttavia conservansi negli armadi delle reliquie nella sagrestia di S. Giovanni. In essi, unitamente a Paolo di Bartolomeo di Manfredi da Verona, lavorarono Coppino di Giovanni da Malines, Piero di Piero da Verona, Niccola di Jacopo francese e Antonio di Giovanni di Piero da Firenze.

Il Milanesi, da cui tolgo queste notizie, ricorda un altro lavoro fatto da Paolo nel 1480 per la Chiesa di Badia, cioè un fregio a fogliami, ricamato ad oro e seta, con cinque tondi, dentrovi altrettante mezze figure di santi. Per la medesima chiesa aveva Paolo eseguito qualche anno innanzi la cortina dell'altare di una cappella e il paliotto dell'altar maggiore.

Nel 1889 io ebbi l'onore di indirizzare al Sig. Ministro del Commercio una relazione sulla sezione retrospettiva d'arte nella esposizione di Barcellona, e rendendo conto delle stoffe messe in mostra, scriveva: il paliotto di altare inviato dal clero di Manresa, anzichè un ricamo in seta ed oro, potrebbe chiamarsi una pittura ad ago, tanto sono, il disegno perfetto, intonate le tinte, accurata la esecuzione.

Mi affretto a dire che nel fondo di questo paliotto, in lettere medioevali, egualmente ricamate in oro, si legge: Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia.

Nella parte centrale rappresenta la tragedia del Golgota. La Vergine sotto la croce, svenuta dal dolore è caduta nelle braccia delle Marie. Il centurione sopra un cavallo scalpitante guarda fisso il Cristo che spira rassegnato. Par d'essere innanzi ad un quadro fiorentino del rinascimento: in esso aria, luce, scorcio.

Ai lati è narrata coll'ago la leggenda cattolica dal matrimonio di Maria all'apparizione di Gesù agli apostoli, in sedici quadrettini con figure che sono amori, e rivelano le ispirazioni dell'Angelico e la perfezione di Domenico Ghirlandajo.

Chiuderemo questa rassegna facendo ricordo di un altro famoso ricamatore nato ad Aquila e vissuto a Vicenza dal 1540 al 1609. È questi Cesare Campana, di cui lasciò scritto il Crispomonte. "Nel ricamo in seta ed in oro non ebbe pari, e passava i pittori in far le figure che non parevano di ricamo. Fece fra le altre una Madonna che fu stimata degna di essere presentata a Filippo Re di Spagna, che lo ebbe molto caro e lo fece suo famigliare, con regali di gioie e di altri doni regali,...

(Continua).

RAFFAELE ERCULEI.



Fig. 21. Ornamento di pilastro nella facciata della chiesa dei Miracoli



IV

NOTE BIBLIOGRAFICHE

E. Vegetti — Prospettiva lineare speculativa e pratica. — I. La teoria fondamentale — Testo e figure — Milano, 1896.

È la prima parte d'un trattato di prospettiva che consterà, sembra, di tre volumi distinti, uno de' quali svolgerà la teoria dell'ombre. L'autore, premessa una esposizione succinta della prospettiva traverso la storia (dove non è data nessuna importanza alla prospettiva intuitiva de' Latini) entra in argomento, ed è chiaro nello esporre i vari problemi che si propone.

ed è chiaro nello esporre i vari problemi che si propone.

A quando a quando offre il disegno in appoggio reale alle teorie; ossia piglia un motivo dal vero, un vaso, una figura, l'assieme d'una stanza, e per via delle regole prospettiche pre-

senta questi motivi nel loro aspetto effettivo.

E i disegni, schizzati spiritosamente dall'autore, portano la nota geniale, in mezzo a una quantità di problemi, che egli pone come fondamento alla sua "Prospettiva lineare speculativa e

pratica "

Questa prima parte è accompagnata dal ritratto dell'autore di cui il Colombi-Borde ha fatto una buona acquaforte, e da un motivo interno del tempio di S. Ambrogio, pure in acquaforte. Il volume dunque è bello e serio; il Vegetti vi si palesa maestro, e innamorato del suo argomento, vero emulo di Paolo Uccello, il quale, a stare a una bizzarra affermazione del Vasari, si faceva legnar dalla moglie perchè più di lei amava la prospettiva.

Le Musée de Cluny. — La Pierre, le Marbre, l'Albatre, la Terre cuite. Soixante-quatre planches reproduisant près des deux cent motifs. — Parigi, 1896.

Raccolta di tavole belle e chiare, che gli architetti e gli scultori di decorazione faranno bene di consultare. Sarà seguita, sembra, dalle altre raccolte riguardanti il metallo, il legno ecc. così da formare una completa illustrazione del meraviglioso Museo di Cluny: meraviglioso specialmente per le sue collezioni d'arte applicata. I pezzi che sono ivi riprodotti, stilisticamente spettano alla Francia, ma alcuni hanno sapore italiano e sono quelli che appartennero " all'Hôtel de Ville " di Parigi, il cui autore è il Boccadoro. Bellissime e benissimo riprodotte alcune statue che s'attengono a quella mirabile scultura francese del Medioevo, la quale forma una delle glorie dell'arte dei nostri vicini

Motifs de Serrurerie extraits de publications diverses. — Parigi, 1874.

Le raccolte di lavori in ferro sono così scarse (cancelli, balaustrate, serrature ornate e simili), che anche i libri artisticamente poco importanti come questo, possono essere utili. La raccolta contiene dei motivi di lavori antichi e moderni, questi ultimi in maggioranza; e contiene dei lavori di puro carattere costruttivo (armature in ferro, cavalletti); è quindi una miscellanea fatta con materiali disparatissimi. Se costasse molto non la consiglierei ad una scuola. L'Arte ha pubblicato in vari suoi fascicoli de' motivi di lavori in ferro (V. sopratutto Anno I, n. 4, anno IV, n. 6 e anno V, n. 6); e chi vuole avere dei tipi belli veda il Dictionnaire raisonné de l'Architecture française del Viollet-Le-Duc (Parigi, 1875) e precisamente all'articolo Serrurerie (Vol. VIII, pag. 291 e seg.) ed a Grille (Vol. VI, pag. 54 e seg.). Ivi avrà una fonte egregia ed abbondante d'ispirazione. Sono tutti tipi francesi; ma i Francesi del Medioevo lavorarono il ferro mirabilmente (V. anche: Raymond Bordeaux, La Serrurerie du Moyen âge, Oxford, 1858).

Bosc. — Dictionnaire de l'Art, de la Curiosité et du Ribelot. — Parigi, 1883.

È una pubblicazione la quale appartiene al genere di libri destinati a volgarizzare la cultura dell'arte e specialmente deldell'arte applicata; è ricca di disegni, che furono fatti quasi tutti per altre pubblicazioni, e sono qui ordinati per illustrare degli articoli scritti così come vien viene. Perciò quivi è più facile pescare degli errori che delle buone ed utili nozioni. Apro a caso e leggo: " Musulman (Art) — De même que l'art moresque l'art musulman n'est qu'une branche de l'art arabe ecc. " L'arte musulmana è un ramo dell'arabica? Il rovescio preciso. Riapro... Ma è inutile; ed invece è utile sapere che il dizionario va consultato pei disegni soltanto.

Pirani. — Arte e Lavoro — Disegni dal vero di oggetti d'industria artistica più in uso, proposti alle Scuole tecniche, normali, d'Arte e Mestieri ecc. — Torino.

La introduzione di oggetti reali per modelli di disegno nelle scuole dove la gioventù si inizia alle discipline dell' arte o in

quelle scuole ove queste medesime discipline sono parte della coltura generale, va estendendosi con sommo beneficio della educazione generale; e il nuovo indirizzo che si dà allo studio del disegno si manifesta al di là della scuola, col mezzo di raccolte di modelli, di cui questa del prof. Pirani è un saggio da tenersi in qualche conto.

Gli oggetti proposti dall'autore sono tazze da caffè, bracciali per lampade, lucerne, vasi, campanelli e simili. La scelta dei modelli non è sempre lodevole, ma il disegno non manca

d'una certa eleganza.

PINEAU. — Recueil des Oeuvres. — Parigi, senza data ma recente. I decoratori e in special guisa gli intagliatori, gli stuccatori e i bronzisti, i quali amano il Settecento, ed hanno bisogno di motivi appartenenti a quel secolo, consultino la presente raccolta del Pineau. Appartiene alla collezione di "Libri d'Arte applicata all'Industria,, che da qualche anno ha iniziato l'editore Ed. Rouveyre di Parigi, della quale fa parte la raccolta di G. M. Oppenord, intorno a cui fu scritto in una nota precedente; e come questa consta di disegni che sono facsimili degli originali.

I disegni del Pineau appariscono molto chiari ed intelligibili, e la raccolta abbonda di modelli per cartelle. Peccato che non sia accompagnata nemmeno da un cenno sopra la vita e l'edu-

cazione artistica dell'autore!

V.

NOTIZIE

Un trittico del Museo Civico di Torino. — Il signor Diego Sant-Ambrogio comunicava all'Arte e Storia (1º num. del 1897) che a Torino, nel Museo Civico, esiste un trittico decorato di intarsi in legno e ornato di varie storie figurative, il quale, secondo l'opinione dello scrittore, è di quel Baldassarre degli Embriachi, che eseguì il famoso trittico in dente d'ippopotamo della Certosa di Pavia, e fu supposto ultimamente, non l'artista del trittico, ma l'intermediario per l'ordinazione e il pagamento di esso. L'artista del trittico fu supposto invece un Francesco de Masiis fiorentino, eppoi neppur lui; perchè il trittico si considerò il lavoro di vari artisti (e quest'opinione ci pare degna di considerazione), dai quali deve rimanere escluso però il de Masiis, che i documenti dimostrarono essere un notaio e non un artista. Ad ogni modo il trittico della Certosa certamente è un lavoro toscano, nessuno ne dubita; e il trittico di Torino sarebbe della stessa scuola, secondo il chiarissimo signor Sant-Ambrogio.

BIANCHERIA DA TAVOLA. — Mattia Giecher, famoso trinciante in Padova (Ivi, Frambotto, 1639, obl. in-8°) pubblicò un curioso libro in cui "si mostra con facilità grande il modo di piegare ogni sorta di pannilini, cioè salviette e tovaglie, e d'apparecchiare una tavola ecc., invenzione del tutto nuova dell'autore, nè mai più per l'addietro veduta. "I relativi disegni delle piegature sono incisi in rame e non potrebbero essere più variati e curiosi. Rappresentano animali, ventagli, foglie ecc. Non occorre dire che le tovaglie e le salviette, con cui si facevano simili scherzi, dovevano essere preziose per la materia fine e pei lavori di telaio e d'ago.

Uso dei mattoni invettriati. — Il laterizio, di cui si fece e si fa tanto uso a Bologna, ispirò quivi un originale motivo di decorazione poco studiato: — quello dei mattoni vetrati e quindi policromi. Le due tombe che si vedono in piazza S. Domenico (XIII secolo) dedicate al legista Foscherari ed al notaio Rolandino, conservano traccie di vetratura sui mattoni delle pareti e delle vòlte; e probabilmente queste tombe erano vetrate nei laterizi delle piramidi onde sono coronate; come le tombe attigue all'abside di S. Francesco (XIII sec.) recentemente restaurate dal sig. Rubbiani e le bifore della casa Isolani, in via Mazzini, restaurata dall'ing. Faccioli.

INDUMENTI SACRI. — I decoratori talora sono incerti sulla forma da dare ad una o ad altra parte delle vesti ecclesiastiche, le quali hanno variato nel tempo; e qualche incertezza corre tra i decoratori sull'uso dei vestimenti nei vari gradi del sacerdozio. Noi indichiamo a questo proposito gli studi che vennero pubblicati negli *Annales Archéologiques* del Didron (vol. XVIII) sulla mitra, la pianeta, la dalmatica, il pallio ecc.

L'Ecole Boulle. — In un recente numero della rivista parigina Le Monde Moderne, leggesi un articolo illustrato da varie vignette su l'École Boulle di Parigi. L'articolo è descrittivo e critico. L'autore, G. Tomel, comincia col notare che la scuola Boulle è destinata alla industria dei mobili, come la scuola Diderot è destinata all'industria del ferro e la scuola Estienne all'industria del libro; che l'insegnamento comprende una parte teorica e una parte tecnica, il disegno applicato all'arte industriale, il disegno a mano libera, la modellazione, l'acquerello. la storia dell'arte, la tecnologia, la geometra, l'aritmetica ed altre materie di cultura generale, formanti le basi educative. La scuola riceve degli alunni interni esclusivamente; i quali sono mantenuti dalla città di Parigi, perchè la scuola è municipale; e in principio erano 60, ora sono 96. Gli alunni distinti ricevono, a titolo di premio, delle fotografie di mobili, dei libri, e perfino delle vesti e infine tutti gli arnesi del loro mestiere col diploma di essere stati licenziati dalla scuola Boulle. Si tratta dunque d'una vera e propria scuola officina. Ad essa si muovono alcune critiche che l'autore riassume. La prima, che costa troppo al Municipio (i collegiali pagano la mezza pensione); la seconda che vi si fa troppa teoria e poca pratica; la terza che vi si fanno sempre le solite cose in stile Luigi XV, Luigi XVI, e nulla vi si tenta di nuovo. Per questo i licenziati dalla scuola difficilmente trovano lavoro nelle officine; perchè o sono troppo poca addestrati a maneggiar gli arnesi e troppo poco iniziati alla produzione delle cose comuni, o sono troppo acquerellisti e disegnatori. La scuola ha prodotto sino ad oggi 200 operai; il suo bilancio annuale, in principio era di 80.000 franchi, ora è di 250.000. Tutto sommato, ogni allievo costa 17,750 lire. Niente di meno!

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VI.

VASI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

- Tav. 8 e 9. - Fig. da 22 a 27. -



resso tutti i popoli che cominciano ad avere un
certo grado di civiltà,
troviamo, più o meno
progredita, l'arte di fabbricare i vasi, necessarì
nella vita pratica sia per
contenere i liquidi, sia
per mille altri usi. Con
l' esercizio di quest'arte
sorge e progredisce anche il gusto nel decorare
e modellare la ceramica;
e tanto nelle forme tec-

toniche come nelle decorative si afferma lo *stile* proprio di ciascun popolo. Perciò lo studio di un materiale di uso comune, e quindi abbondante, come la ceramica, è uno dei fattori più cospicui delle nostre conoscenze intorno alla civiltà dei varî popoli, sebbene l'abilità che essi mostrano nell'arte vasaria non corrisponda sempre in ugual grado al complesso della civiltà medesima.



Fig. 22. Vaso a coppa.

Fra le popolazioni storiche più civili, che abitarono le rive e le isole del Mediterraneo, fin da tempi antichissimi, la ceramica era assai progredita. In quest'arte si segnalarono, sopra tutti gli altri, gli abitanti dell'isole e delle sponde del mare Egeo. Era già nota ed usata in varie contrade l'applicazione dei colori minerali alle pareti dei vasi, ossia la decorazione dipinta, quando essi trovarono e perfezionarono l'uso degli elementi vetrificanti, che danno alla superficie dei vasi ed al disegno tracciatovi un nitore caratteristico, conosciuto impropriamente col

nome di vernice lucida. Questa importante scoperta non fu più dimenticata, e, pur variando il tipo della decorazione dipinta, la sua applicazione durò per tutte le fasi della ceramica greca.

Nel periodo cui abbiamo accennato (anteriore alla civiltà classica, e detto da alcuni miceneo, per essersi trovati in Micene grande quantità di tali vasi, da altri ora, e meglio, egeo) la decorazione dipinta consisteva, oltre ad un certo patrimonio di forme geometriche semplici, principalmente in elementi tratti dalla flora e dalla fauna marittima, stileggiati, spesso profusi nel campo, talora però con una spiccata tendenza agli scompartimenti, alla disposizione in bande o liste, alla geometrizzazione delle forme. Accedono, ma con una relativa rarità, figure primitive e schematiche di animali ed uo-



Fig. 23. Vaso a incensiere.

Questa decorazione era nata per la ceramica. Un complesso di influenze esterne, che qui non è il caso di esporre, produsse un mutamento nel gusto, e la diffusione di altre arti in cui si era svolto uno stile ornamentale proprio, fece sì che s'imitassero codesti stili anche nella decorazione dei vasi. Così, nella primitiva ceramica che possiamo con più sicurezza attribuire a Greci od Elleni, è manifesta l'influenza delle arti tessili, e vediamo sorgere e svolgersi uno stile geometrico empestico, di carattere speciale. La figura umana, che vi è adoperata, consiste in un



puppazzetto geometrizzato riempito di vernice nera, che spicca sul tono chiaro del fondo. Da un'altra parte, sotto l'influenza di arti e stili dell'oriente asiatico, veniva in voga la decorazione

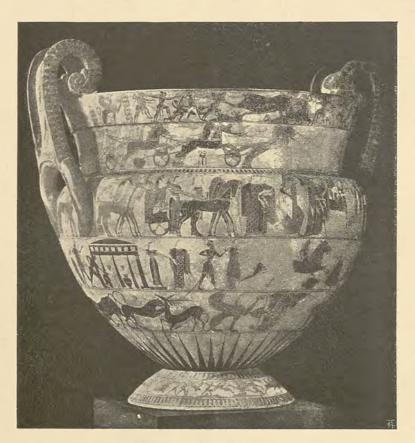


Fig. 24. Vaso a volute.

con frise d'animali, mostri ecc., che diede origine alla maniera propria dei vasai di corinto, onde la ceramica di tale foggia vien detta corinzia. Di molti stadi di transizione, come il precorinzio o il protocorinzio, e di molte singolarità e specialità di fabbricazione delle varie isole e regioni greche, non è qui il caso di

parlare. Basterà dire che i vasi corinzî furono sparsi dal commercio in molte parti, in Etruria come nell'Italia meridionale, e che in essi fu anche adoperata la figura umana. Sorge quindi la voga delle officine di Atene, la cui perfezione soppiantò a poco a poco tutte le altre fabbriche, e fece sì che i loro prodotti si diffondessero per ogni dove. Delle figure umane i ceramografi attici fecero principal fondamento nella decorazione dipinta, e rappresentaronoscene della mitologia e della vita comune, in modo da darci un quadro delle credenze del patrimonio leggendario,

degli usi e dei costumi del tempo loro.

Nel secolo VI avanti l'Era volgare era già grandissima la diffusione dei vasi attici, quando, verso la fine di esso, la ceramografia fece per opera degli artefici di Atene un altro progresso importante. Mentre prima la figura si riempiva di colore nero, che spiccava sul fondo rosso dell'argilla, e si eseguivano

a graffito le linee interne, da questo tempo in poi si adottò il sistema di disegnare al tratto la figura, riempiendo di nero tutto il fondo, in modo che la figura staccasse per chiaro. Questo metodo consentiva una molto maggior libertà nel disegno, il quale da uno stile legato, poi nobilmente severo, quindi fluido e grandioso, andò piegando alle morbidezze ed agli effetti pittorici, seguendo così le fasi della grande arte. Ma poichè l'uniformità del fondo, le particolarità e le tradizioni della tecnica non permettevano lo svolgersi della prospettiva, il sentimento pittorico si affievolì, e cominciò un periodo di decadenza, nel quale fu cercato l'effetto col lusso degli ornati, con colori soprapposti, con dorature, col gran numero di figure, che vennero distribuite in più zone.

E fu soprattutto in uno stadio di transizione fra lo stile pittorico e quello della decadenza, che la ceramica attica venne presa a modello dalle fabbriche sorte nell'Italia meridionale, già in massima parte ellenizzata. Al Museo di Napoli vedesi una cospicua raccolta di ceramiche italiote e dei loro prototipi; ed in essa furono scelti dalla Direzione dell' Arte Italiana i vasi qui riprodotti, affidando a me il compito di presentarli ai lettori.

Ai prototipi attici appartiene il vaso 1º della Tav. 8, che nel catalogo dello Heydemann porta il N. 3240. Esso fu trovato in Ruvo di Puglia, ma la sua origine non è dubbia, sia che si consideri la vernice e la creta, sia le iscrizioni che accompagnano le figure, sia lo stile di queste, molto analogo ad un notissimo frammento dello stesso Museo di Napoli con la rappresentanza della gigantomachia, il quale ha a sua volta riscontro con un vaso dello stesso soggetto che alcuni anni fa si conservava al Politecnico di Atene. È dunque uno di quei vasi importati che servivano di modello. La sua forma è conosciuta col nome di anfora a volute, perchè i manichi formano voluta all'attacco sul labbro. Vi sono dipinti i preparativi alla rappresentazione di un dramma satirico: vedonsi perciò dei giovani con maschere satiresche, ed altri con tibie e cetere. Al centro, che i riflessi han reso poco visibile nella fotografia, sta assiso Dioniso (Bacco, il dio che protegge il teatro) con la sua Arianna. E probabilmente in onor loro ha luogo la rappresentazione.

Tutti gli altri vasi sono di fabbricazione pugliese, ad ecce-

zione del vaso 2º della Tav. 9, che è un prodotto delle officine lucane. Nell'anfora 3ª Tav. 8 scorgesi una imitazione di modelli analoghi al primo della stessa tavola. Queste anfore sono dette a mascheroni, per i volti a bassorilievo che ne adornano le volute dei manichi. L'esemplare qui riprodotto (Heydemann 3254) è uno dei più grossi di tal genere, avendo l'altezza di m. 1,42 e la circonferenza di metri 2,06: dimensioni che attestano la grande abilità del figulo nel tirar su un vaso così fatto. Ciò porge poi occasione di notare come il lusso dei vasi si accentuasse nell'I-

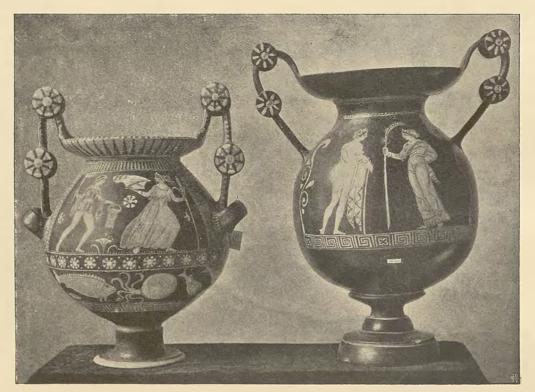


Fig. 25. Vasi a girelle.

talia meridionale, in relazione con l'uso funerario che se ne faceva. Val quanto dire che, esistendo fin da remota antichità il costume di seppellire col morto vasi contenenti cibi, bevande, profumi, belletti e tutto ciò che si credeva potesse servire ad una vita d'oltretomba: in quest'epoca, sotto l'influenza della ceramica attica, ma a differenza di essa in cui i vasi funebri formano

classi speciali ben definite, si fabbricarono ceramiche di ogni forma, senza scopo pratico, ma semplicemente come oggetti di parata, pel corredo funebre rituale. Ben adatto ad un vaso di uso funebre è il soggetto leggendario prescelto dal ceramografo a decorare il nostro esemplare. Vedesi nel centro il rogo, con le

armi di Patroclo, e dappresso vengono immolati i prigionieri trojani, mentre un guerriero di nobile aspetto versa sul rogo stesso il vino delle libazioni. Due seniori greci, sotto una tenda, assistono alla scena, con altre figure, dalla zona superiore: vi si vede pure la dea Athena (Minerva), protettrice dei Greci, in colloquio con Hermes (Mercurio), il messaggero degli Dei. Nella zona inferiore spicca poi il carro di Achille cui è legato il corpo sanguinante di Ettore; si accenna così alla feroce vendetta dell'eroe greco sull'uccisore del suo amico.

Il vaso 5º della Tav. 9 è una modificazione di questo tipo di anfore,

con l'aggiunta di un coperchio e d'un sostegno a parte. Vi è rappresentato Oreste, aggrappato all'omphalos delfico (pietra simbolica che raffigurava a Delfo l'ombelico o centro della terra, e si adornava con bende) e difeso da Apollo e da Artemide (Diana) contro le Erinni (Furie) che lo perseguitano. Lo stile delle figure è assai corretto in questo vaso, uno dei più belli tra i prodotti delle fabbriche apule, e il quadro che lo adorna deriva certamente da buoni modelli, sotto l'influenza della grande arte. La figura di Artemide è statuaria.

Il vaso 1º della Tav. 9 è un'altra specie di anfora, derivata pure da una forma attica, in cui anzi si riconosce l'anfora propriamente detta. Le imitazioni apule hanno anche qui il carattere di un considerevole ingrandimento delle proporzioni, cui però si accoppia una diminuzione nella solidità e stabilità del vaso, il cui piede diventa troppo piccolo; ed è anche questa una prova della differenza fra un oggetto d'uso pratico ed un oggetto di semplice lusso. Il nostro esemplare (Heydemann 3218) rappresenta nella zona superiore Europa con le sue compagne, che lietamente ricevono il toro in cui Zeus (Giove) si è trasformato per rapire la sua bella. La zona inferiore contiene una di quelle scene indeterminate che i vecchi interpreti credevano relative ai misteri, mentre io le ritengo (con le loro offerte ed attitudini simboliche e con la presenza di personaggi alati che dimostrano l'idealità e il transumano del mondo rappresentato) come una parafrasi artistica del culto dei defunti, propria ai vasi italioti. Anche la scelta del soggetto principale è allusiva ad una trasmigrazione, ad un di là.

Affine per la forma al precedente è il vaso 2º Tav. 8, la cui destinazione non ha bisogno di interpretazione, vedendovisi rappresentato il tempietto funebre o heroon, dentro il quale è una figura (senza dubbio la defunta) che riceve le offerte e il culto dei personaggi della zona inferiore, mentre nella superiore assistono alla scena alcune divinità. Poco importa se la presenza di Apollo ed Artemide presso una figura matronale che probabilmente è Latona loro madre, ed il carattere regale del vecchio canuto, determinino o no per Niobe, come vuole lo Heydemann, la donna dell'heroon. È questo un altro carattere del simbolismo funerario italioto, di rivestire il caso generale con le forme particolari di un mito: invece cioè di rappresentare il culto reso ad una qualunque defunta, si determina questa come la tale figura della leggenda.

I manichi ed il coperchio di questo vaso sono presi in prestito da un tipo che è ben rappresentato dall'esemplare 4º della Tav. 8 e riguardo al quale non mal si appone l'opinione volgare. denominandolo vaso ad incensiere. Questi vasi sono infatti la imitazione del thymiaterion (un ordigno sul quale si bruciavano



Fig. 26. Vasi italioti.

nebri e si deponeva anche nelle tombe), anzi sono dei thymiateria di lusso con decorazione figurata. Sul nostro vaso sono rappresentate Procne e Filomela che fuggono ciascuna in un cocchio, mentre Tereo nella zona superiore è raffigurato a cavallo, pronto ad inseguirle. È notissima la favola delle due figlie di Pandione che vendicano sul marito dell'una il disonore dell'altra, offrendogli in pasto le carni del figlio Ifi, onde, inseguite da Tereo, vengono per volere degli dei mutate l'una in usignuolo, l'altra in rondine, Sarebbe difficile trovare un mito più lugubre, ed in cui nello

stesso tempo l'allusione ad una trasformazione, ad un di là diverso e misterioso fosse più evidente.

Il vaso 4º della Tav. 9 è un thymiaterion meno ricco, senza manichi, con scene analoghe alla zona inferiore del primo nella tavola stessa, ma meglio determinate dalla presenza di una Erinni sulla parte opposta a quella riprodotta, e cui si aggiunge, nota non infrequente in tali vasi funebri, il carattere dionisiaco, per la presenza dei satiri nella zona inferiore.



La brocca od oinochoe (3ª Tav. 9) che non trovo descritta in Heydemann, rappresenta la quadriga di una Vittoria, preceduta da un giovane Pane che porta a guisa di clamide una pelle di fiera. Un altro modo di raffigurare il defunto era il presentarlo come un eroe, ricordando le occupazioni cui fu dedito in vita, e come un vincitore. Perciò si forma nella pittura vascolare italiota il concetto di Nike (Vittoria) funeraria, che talvolta siede perfino sulla tomba dell'eroe.

Il vaso 2º della Tav. 9 ha una forma assai graziosa, ripetendosi sul coperchio, a guisa di pomo, un altro piccolo vaso simile. Lo stile del disegno, alquanto più legato, nel forte carattere locale, asciutto e piuttosto contorto nel nudo, senza ritocchi di altri colori soprapposti, mostra chiaramente agl'intenditori la sua provenienza dalle officine della Lucania. La scena rappresentata non ha quasi significato per chi non intende la simbolica funebre propria ai vasi dipinti dall'Italia meridionale. Uno dei simboli più usitati per alludere alla defunta è quello della sposa; e del resto assai spesso, nell'antichità, secondo un concetto eufemistico della morte, si è rappresentata la defunta in atto di adornarsi per le nozze. Il ceramografo lucano, generalizzando troppo (come doveva accadere per una suppellettile fatta a dozzine, e che poteva servire al corredo sepolcrale di un uomo o di una donna) e d'altra parte facendo a meno di una chiara designazione dell'elemento funebre, il che gli era consentito dalla destinazione prestabilita dei suoi prodotti, ha addirittura rappresentato il colloquio erotico fra la sposa, caratterizzata dalla corona e dallo specchio, e lo sposo od amante, che si atteggia ad una nudità ideale. Ma neppure ha, secondo me, trascurato ogni accenno sepolcrale, se riconosciamo nel pilastrino presso il giovane la stela, la pietra ritta che sorgeva dal terreno come segnale delle tombe.

Di codesto simbolismo funebre, finora non bene studiato neppure dagli archeologi, e delle varie fabbriche di ceramica dell'Italia meridionale preromana, coi loro caratteri e le loro vicende, tratterò diffusamente in una memoria che spero non tardi a veder la luce. Ora, dopo questi brevi cenni dichiarativi dell'origine dell'arte figulina, della parte che ebbe nella civiltà classica e nell'Italia ellenizzata, della destinazione e delle rappresentanze figurate dei vasi che qui si riproducono, è tempo di lasciare gli occhi intelligenti dei miei lettori alla considerazione delle eleganti e svariate forme tectoniche e della ricca ornamentazione, dove abbondano elementi floreali fantastici e stileggiati.

Napoli

G. PATRONI.

VII.

ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA IN ORVIETO

Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo precedente.

— Dett. 5-6, Fig. da .28 a 39. —



XI.

rmai è tempo di ritornare alla esposizione di Orvieto.

Il parato sacro più notevole della mostra eucaristica era la Dalmatica detta di Carlo Magno, esposta dalla Basilica Vaticana. In uno dei lati di essa è rappresentato riccamente l'empireo, ove si vede campeggiare fra la moltitudine degli angioli e dei

santi il Redentore, benedicente secondo il costume dei greci.

La composizione, che forma una specie di zona intorno a Cristo, presenta moltissime figure che si aggruppano insieme senza confusione e nei diversi atteggiamenti rivelano sensi di gioia e di venerazione.

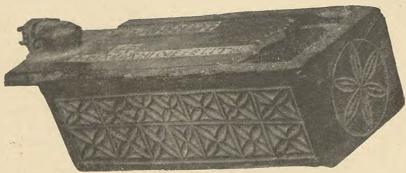


Fig. 28. Cassetta eucaristica di legno.

In quattro punti simmetrici di questo circolo sono effigiati gli evangelisti, e fra minuti ricami, che hanno sembianza di stelle, appaiono altre figure e altri gruppi che rappresentano altri fatti evangelici. E ove scorgesi il Battista che predica alle turbe, ove Gesù che chiama a sè i fanciulli, o che si trasfigura nel Tabor, o che si mostra ai discepoli nelle vie di "Emaus", e poi angioli qua e là volanti; e tutto questo intreccio di avvenimenti e di misteri empie in tal guisa il fondo azzurro cupo del drappo, che senza confusione la mente ricorre da una ad altra considerazione. "Io penso, esclama uno scrittore moderno, che quivi l'arte sia superata dal sentimento religioso, e che la mano la quale condusse quel ricamo, seguendo l'ispirazione del cuore, prevenisse in tale lavoro quella perfezione che le arti del dise-

gno avrebbero ottenuto pel sorgere de' nuovi geni al secolo XIV.,,

Veramente la grandiosità della composizione nella famosa



Fig. 29. Scatola eucaristica di avorio.

Dalmatica, ci richiama alla memoria i soggetti della chiesa di Monreale o quei della Pala d'oro della basilica marciana.



Fig. 30. Cofanetto.

Gli stessi scrittori vaticani respingono l'idea che di questa Dalmatica si vestisse Carlo Magno il giorno della sua incoronazione in Vaticano, sia perchè la incoronazione avvenne in un subitaneo tumulto, sia perchè l'uso di vestire della Dalmatica i



Fig. 31. Intaglio in avorio, di Bobbio.

nuovi monarchi, non si trova prima della incoronazione di Federico Barbarossa.

Sostengono invece, sull'autorità di Anastasio bibliotecario, che questo sacro paramento donasse alla chiesa di S. Pietro Leone IX. La descrizione che quello storico fa di una Dalma. tica regalata dal papa alla Basilica vaticana è tale, secondo essi, da non lasciare dubbio alcuno che intenda favellare di questo prezioso capolavoro.

Opera interessante è il pallio pontificale chiamato dai greci omoforion, esposto dall'abbadia di Grottaferrata, tutto istoriato

in ricamo di fil d'oro e di seta, coi principali fatti della vita di Gesù e della Vergine. Il ricamo, opera bizantina, si fa rimontare fra l'XI e il XIII secolo.

L'iscrizione greca, fatta in oro su fondo rosso, divisa nei due lembi dello stolone, suona così, tradotta in nostra lingua: Questo pallio è del sacratissimo metropolita dell'antica Patras venerabilissimo ed esarca di tutta l' Acaia, Don Teofane nell'anno 7126 indizione I aprile....e di Cristo 1618: la quale data esprime il tempo in cui fu rinnovato il drappo sottoposto al ricamo (Fig. 174).

Abbiamo più indietro ricordato il piviale di seta riccamente istoriato a figure ricamate, attribuito a Bonifacio VIII, esposto dal capitolo lateranense.

Questo interessante parato apparve anche nella mostra dei tessuti e merletti di Roma, insieme con altro piviale della Chiesa di Pienza.

Il sig. Gandini in una conferenza da lui tenuta in quella occasione nella sala a cristalli del palazzo delle belle arti, diceva: " Ma chi di noi non ha ammirato le incomparabili bellezze del piviale appartenente al Capitolo lateranense e dell'altro della

cattedrale di Pienza? Tutto palesa nel primo l'arte ancora rozza del secolo XIII, mentre lo stile del secondo rammenta il sentimento gentile, la soave maniera del Beato Angelico. Ambedue questi piviali della stessa epoca rappresentano storie del Vangelo sopra un fondo tessuto in oro e lino, avendo il tessitore lasciato libero il campo, ove dovevano eseguirsi con seta e cotone i ricami. E forse era composto egualmente un piviale di Celestino II (1191), di cui parla il Muratori e nel quale un operaio di Cipro ricamò le immagini di SS. Padri.

"Se di questi non si potrà dire egualmente che sieno opus cypriensis, ben a ragione però possono essere attribuiti a lavoro greco-siculo, giacchè in Palermo quelli che esercitavano l'arte del ricamo erano a preferenza greci...

Una delle stoffe più ricche, più intonate, più artistiche, è quella che forma il pluviale con pianeta e manipolo di velluto

azzurro controtagliato a grandi fiorami d'oro, con stoloni e cappuccio (Tav. 5).

Vuole la tradizione che questo arredo sia stato condotto da Avignone in Italia da Urbano V e da lui regalato alla cattedrale

di Montefiascone, nel tempo in cui questo papa non faceva altro che passeggiare da quella città a Viterbo e viceversa, per evitare, come diceva lui, la malaria di Roma. Questo lavoro, secondo il Sig. Bode, direttore del museo di Berlino, deve essere attribuito all'arte renana nel suo miglior tempo.

Peccato che le figure di santi ricamati sieno molto logore, ma la stoffa attraversata da grandi arabeschi d'oro è

La pianeta appartenente al Duomo di Amalfi,

veramente meravigliosa. (Tav. 67 e 72) è senza dubbio fiamminga della fine del quattrocento. Reca le seguenti figure ricamate: sul petto Gesù in croce sostenuto dal Padre eterno fra la Vergine e san Giovanni: al disotto santa Maria Maddalena, sant'Anna e san Cristoforo; sul dorso san Francesco, santa Caterina ed un' altra santa con un

bambino che regge per mano.





Fig. 32. Cofanetto in avorio, di Civita di Bagnorea.



Richiamiamo l'attenzione dei lettori sul numero 3 della Tavola 72.

È una pianeta tessuta in oro, arabescata su fondo di velluto cremisi, esposta dal Museo civico di Perugia.

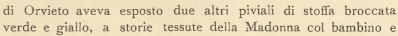


Fig. 34. Cofanetto nuziale di Borgo S. Donnino.

Lo stolone centrale, tanto nella parte anteriore, quanto nella posteriore e nel collare, è decorato con trapunti a colori su fondo d'oro, tramezzati da quattro storie della vita della Vergine. Nel collare è posto il triregno colle chiavi.

Egualmente da Perugia provengono i paramenti del Card. Armellini, con ricchi ricami su disegni della scuola del Perugino (Tav. 4 e 5. Dett. 1-2).

Stupende sono anche la pianeta e le tonacelle di velluto controtagliate e allucciolate, a disegno pomo-granato con ricami di seta ed oro, esposti dall'opera del Duomo di Orvieto (Fig. 175). Gli intelligenti le attribuiscono a scuola toscana. Certamente i di-



di un vescovo, più volte ripetuto. I ricami paiono ispirati da disegni del Botticelli, nella resurrezione, e Filipppo Lippi nell'adorazione dei re Magi e figure sacre, fra le quali la Vergine in piedi col bambino, molto caratteristica per l'acconciatura della testa.

Esempio più moderno di velluto egualmente a disegno di melagrani, è il paliotto esposto dal Municipio di Spoleto. (Tav. 67. Fig. 176).

Notevole per bellezza è la pianeta con pluviale in velluto granato e trame d'oro, con stolone e cappuccio ricamati a storie e stemmi di Giulio II. Vuolsi che sieno un dono fatto dal Della Rovere alla Cattedrale di Vercelli, allorchè fu eletto Papa. Ecco come ne ragiona il signor Berteaux in uno studio pubblicato nell' Archivio storico dell'arte:

"La pianeta mandata dal Duomo di Vercelli porta sulle braccia della croce lo stemma colla quercia d'oro su campo azzurro del cardinale Giuliano della Rovere, che occupò questa sede vescovile dal 1502 fino



Fig. 36. Croce di Civitavecchia.

Fig. 35. Oggetti esposti nella vetrina pontificia.

segni delle figure ricamate furono dati da maestri insigni e probabilmente da Luca Signorelli. La stessa Opera di santa Maria

al tempo in che prese il nome di Giulio II (1 Novembre 1503), ma gli stemmi sono un'aggiunta evidente a un paramento anteriore forse di mezzo secolo. La stoffa è un damasco cremisi a fiori gialli, la striscia ricamata sopra fondo d'oro va divisa in vari compartimenti da architetture pesanti con archetti ed enormi acroteri fiammeggianti.

"Le scene rappresentano: un santo monaco in atto di discutere con un' imperatore, circondato da quattro vecchi filosofi, le cui teste sono delle vere caricature; un altro santo, tradotto avanti al trono di un altro imperatore da una schiera di guardie, coperte di armature complicate; Cristo nel Limbo; Cristo cogli apostoli nel giardino degli olivi. Ai due lati del collo sono figurati san Pietro e san Paolo in piedi, con ricchi fondi di paesaggio, nei quali spiccano alti campanili a punta, di architettura affatto settentrionale. Accanto alla pianeta era appeso un piviale della stessa stoffa e dello stesso lavoro, che portava sul cappuccio una rappresentazione dell'ultima Cena. I tipi delle teste volgari e brutti, ma singolarmente veri e caratteristici, i nasi irregolari di tutte le

forme, perfino il costume e il panneggiamento dinotano l'origine francese dei due ricchi paramenti ".

Il piviale di broccato a velluto e oro, con stolone e cappuccio ricamato a figure, lavoro del XV secolo, esposto dalla cattedrale di Aosta (Tav. 4. Dett. 43-44), e il piviale di velluto verde a fiorami della Chiesa di S. Domenico di Fiesole (Dettaglio 41-42) ci parvero anche essi tanto pregevoli da meritare la riproduzione a colori.

gialla con grandi fiori d'oro, è uno dei più notevoli per la nobiltà del disegno e per la perfetta conservazione. Per i tipi delle teste e per gli elmi fantastici dei soldati romani si appalesa evidentemente di stile tedesco, e rammenta la scuola di Colonia. È da notare che sopra il baldacchino, che si eleva sul trono del governatore della Giudea, leggesi l'iscrizione vestrem.

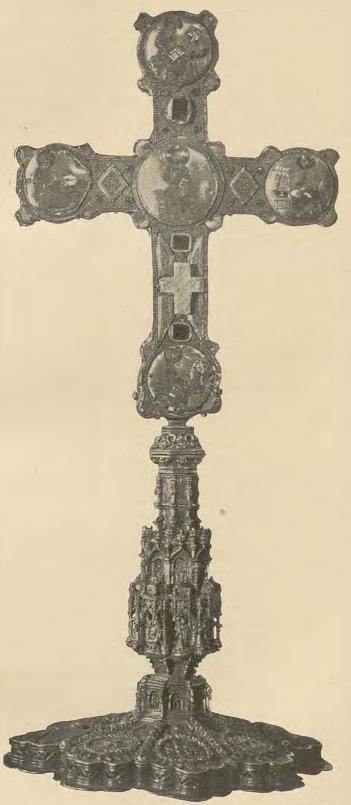


Fig. 37. Croce di Cosenza. Parte posteriore. Vedi Tav. 66.

Nella Sala Capitolare del duomo di Gubbio conservasi entro apposito armadio, un frammento di piviale in lamina d'oro, recante storie allusive alla vita di Gesù, egregiamente ricamate in seta colorata. Nel cappuccio è rappresentata l'ultima cena. Nello stolone a destra, Cristo nell'orto, il bacio di Giuda, Cristo innanzi a Pilato. A sinistra la incoronazione di spine, Cristo legato alla colonna, Gesù che ascende il Calvario. Questi ricami, a giudizio del Guardabassi, sono di artista fiammingo, ed è tradizione che Papa Marcello II, stato Vescovo di Gubbio, donasse alla sua chiesa il sacro arredo, ritornando dal Concilio di Trento.

Questo paramento, fatto d'uno splendido tessuto di seta



Fig. 38. Croce di Grotte di Castro. Vedi Tav. 68.

Abbiamo nella prima cromolitografia del corrente anno la riproduzione del paliotto e delle bandinelle, che fanno parte del parato completo del Cardinale Silvio Passerini; sono di velluto cremisi con frangie e figure in arazzo d'oro e d'argento. Diconsi opere di abilissimo intessitore e ricamatore fiammingo, che lavorò espressamente per il Card. Passerini, nei primi del Cinquecento.

Le figure dei tondi, diversi in ciascun fondo del parato, sembrano condotte su disegni di scuola raffaellesca.

Narrasi che questo paramento fu per la prima volta indossato da Leone X, allorchè nel 26 Maggio 1515 celebrò solennemente innanzi alla Croce Santa, nella chiesa di S. Francesco in Cortona. A questo stesso tempo appartiene una pianeta, con stola, manipolo, velo e borsa in tela d'oro, ricamata a filo d'oro e seta a colori. I quadri sono anche essi ispirati a disegni raffaelleschi. Appartiene alla Ecc.^{ma} Casa Chigi.

La tavola 69 ci presenta tre mitre: l'una è detta di San



Fig. 39, Croce di Velletri. Parte posteriore. Vedi Tav. 68.

Bonaventura e fu esposta dal collegio delle missioni estere dei P. P. Francescani di Roma; l'altra appartiene all'Opera del Duomo di Orvieto. La più antica e pregevole è di proprietà del Museo civico di Perugia.

La mitra perugina è intessuta in lamina d'argento; essa ha due rappresentanze: da un lato la nascita di Maria, dall'altro Cristo con due discepoli in Emaus. Le code sono ricamate con ornati a leggiero bassorilievo su fondo d'oro. Le due facce contengono gemme false di vario colore.

E qui crediamo arrestarci per non abusare più a lungo della tolleranza dei lettori dell'Arte Italiana, e concluderemo con una proposta.

Abbiamo detto in principio che le esposizioni di arte retrospettiva sarebbero pressochè inutili, qualora non lasciassero una traccia benefica nell'interesse della cultura e dell'eco-

nomia nazionale. Ora noi pensiamo al decoro e all'utile materiale che potrebbe il nostro paese, a preferenza di ogni altro, trarre dalle arti che direttamente o indirettamente servono al culto.

Ma chi se ne preoccupa? Salvo alcune case di Milano e di Roma, le quali non sono sempre felici nella scelta dei colori e dei disegni, nessuno tenta di migliorare l'industria dei paramenti sacri, che spesso ci vengono dalle fabbriche di Francia. L'oreficeria fa utensili macchinosi e barocchi, in un paese così ricco di splendidi modelli.

E sì che questo ramo d'industria sarebbe causa ai suoi cultori di tanti profitti!

Roma specialmente avrebbe obbligo di rialzare le sorti dell'arte sacra. Il Belgio ha la società di San Luca, diretta a favorire lo sviluppo dell'arte religiosa fiamminga e a lanciarne i prodotti in tutti i mercati di Europa. Perchè non si potrebbe tentare altrettanto a Roma? Perchè non costituire a questo scopo un'associazione di artisti, di artefici, di amatori d'arte, col fine estetico ed economico di ricondurre l'arte religiosa in Italia alle sue antiche tradizioni?

Il Museo Artistico-Industriale potrebbe diventare la sede naturale e il campo di operazione di questa Società. Nelle scuole del Museo potrebbe essere largamente gittato il germe del nuovo movimento artistico, purchè poi fabbricanti ed industriali volgessero l'opera loro a fecondarla e a coronare gli sforzi della scuola e dell'associazione.

Io vorrei avere autorità per insistere: invece, manifestato il mio pensiero, dico al ceto artistico:

" Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba ".

Del resto, le arti sacre apparse coi loro più splendidi cimeli nella mostra orvietana per solennizzare il XV Congresso Eucaristico, sia che si considerino come un omaggio reso dalla fede ai misteri del culto cattolico, sia che si riguardino come manifestazioni geniali dei nostri artisti del quattrocento e del rinascimento, raggiunsero completamente il loro duplice scopo.

Roma, dicembre 1896.

RAFFAELE ERCULEI.

Direttore del Museo Artistico-Industriale.

VIII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

GAYET. — L'Art Arabe (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts). — Parigi, 1893.

È un altro di que' graziosi volumetti destinati alla volgarizzazione della storia dell'arte, che si stampano in Francia e di alcuni dei quali ho avuto occasione di parlare; ed è uno dei buoni. In Italia la conoscenza dell'arte musulmana è poco comune; e se ne parla a orecchio come d'arte bizantina. È raro il trovare chi ha un'idea abbastanza esatta delle origini di quest'arte così splendidamente decorativa, che può offrire tanti motivi all'industrie artistiche moderne. Perciò questo volumetto dovrebbe essere letto con attenzione. L'autore sostiene la tesi dell'influenza copta sull'origine dell'arte musulmana; e restringe moltissimo quella, universalmente accettata, dell'arte bizantina e persiana, essendo sostenuto da alcuni suoi studi precedenti, belli davvero, che egli pubblicò nella Gazette des Beaux Arts. Il Gayet padroneggia quindi l'argomento; e benchè faccia l'effetto d'essere un nemico personale dei Persiani, come il nostro Salazaro dei Bizantini, si legge con molto interesse. Il nostro autore è attratto talora dalla smania della filosofia trascendentale, ma questa smania lo conduce a dare il posto che si conviene alla psiche nella produzione dell'arte che studia; e per questo io non bado tanto ai suoi voli.

Il volumetto è ricco di incisioni di cose d'arte industriale e di particolari ornamentali (però la fonte migliore per questo è l'opera principesca del Prisse d'Avennes: L'Art Arabe d'après les Monuments du Kaire); ed è seguito da un secondo volumetto su l'arte persiana. Speriamo che il Gayet ne dia uno su l'arte moresca ed uno su l'arte turca, per compiere il ciclo dell'arte musulmana: di quest'arte che è fatta d'attenzione piucchè di passione, specialmente nelle sue espressioni arabiche. Il presente volumetto andrebbe ritoccato nella parte che riguarda la calligrafia monumentale. L'autore non è al corrente degli ultimi studi

P. Franceschini. — Il Dossale d'argento del Tempio di S. Giovanni a Firenze. Memoria storica. — Firenze, 1894.

Il soggetto svolto dall'autore in questa breve memoria è stato in parte trattato anche dall'Arte, ma la memoria presente è sopratutto polemica, in quanto confuta una memoria della Deputazione di S. Maria del Fiore, nella quale, su la base di documenti, si volle dimostrare che il famoso dossale oggi non è se non una reliquia di quello che fu. L'autore, interpretando in modo diverso i suindicati documenti, vuole dimostrare che il dossale quale è oggi, è ben conservato, anzi quasi intatto.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IX.

LA CAPPELLA CARAFFA NEL DUOMO DI NAPOLI

— Tav. 16 e 17. Fig. da 40 a 47. —



on intendiamo ricercare le cagioni di un fatto più volte
notato per i monumenti artistici dell'Italia meridionale in
genere, e di Napoli in ispecie:
vogliamo dire la mancanza
di un caratterelocale. Fossero
le condizioni politiche ed economiche della regione, che
tennero strette queste provincie intorno ad una sola
signoria, straniera sempre e
sovrapposta al paese e com-

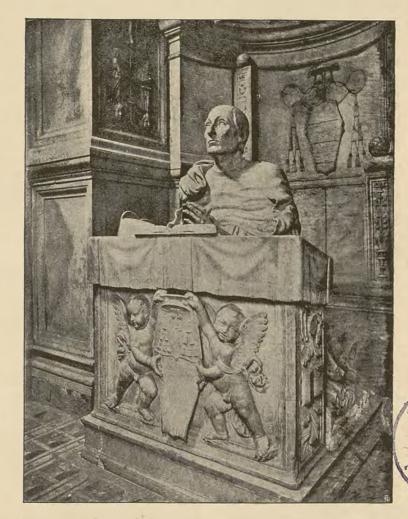
primente ogni sua libertà; fosse anche altra causa, certo è questo, che l'arte vi apparisce assai più quale un trapiantamento che quale una fioritura spontanea. Nè si sa trattenere tale riflessione, quando dal Duomo, una chiesa di origine angioina che

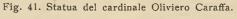


Fig. 40. Porta della sagrestia nella cappella Caraffa.

attraverso molte vicende ha pur conservato abbastanza il carattere primitivo, si discende nella cripta, sotto il coro, nota col nome di Succorpo di S. Gennaro e cappella gentilizia dei

Caraffa. Come nelle alte torri e nelle vôlte ad ogiva della gran chiesa superiore trasparisce pur sempre lo stile gotico francese, quasi a rammentare la patria della dinastia fondatrice; così





l'elegante architettura e la decorazione della piccola chiesa inferiore sono dovute ad un artista lombardo, Tommaso Malvito o Sumalvito, da Como.

Ma almeno abbiamo qui nel committente, se non nell'artista, il ricordo di una gente, d'un personaggio illustre della città. Il cardinale Oliviero Caraffa fu insigne prelato; ebbe vita agitata; lasciò e riprese l'arcivescovado di Napoli per legazioni, nunziature, imprese guerresche contro i turchi; morì a Roma di 80 anni, nel 1511. Nel 1497 aveva trasportato a Napoli dal convento di Montevergine il corpo del martire patrono, e posto mano alla edificazione della cappella, sotto il cui altare maggiore fu collocato il corpo del santo.

La cappella fu compiuta nel 1508, ed è certamente mirabile per la finezza di esecuzione della parte ornamentale e per l'unità del concetto, la quale ancor meglio si apprezza dopo le recenti ripristinazioni e rimozioni di aggiunte barocche.

Ne chiude l'ingresso una bella porta in bronzo con ornati in

bassorilievo, che armonizzano per lo stile con quelli dei marmi adoperati all'interno. Vedonsi nel mezzo le armi di casa Caraffa, figurate dal libro e dalla stadera, col motto *hoc fac et vives*.

Dieci colonne d'ordine composito sostengono il soffitto, tutto di marmo bianco, e diviso in diciotto spartimenti. In ognuno di questi è un medaglione con figure in mezzo rilievo, della Vergine col Bambino, di Santi Apostoli, Dottori e Vescovi napoletani. Intorno, dodici nicchie con altarini, i cui pilastri ed ar-

chitravi formano eccellente ed armonica decorazione delle pareti. Si ammira in essi una grande varietà di motivi graziosi a fiorami e foglie; e la ricchezza delle forme non è minore del gusto nell'esecuzione. Notasi in questi rilievi ornamentali quella imitazione delle decorazioni classiche a candelabri con motivi floreali fantastici ed aggiunta di uccelli, pesci, sfingi, ecc., che già il rinascimento aveva preso in prestito agli avanzi romani, e che si son poi ritrovati nelle pitture decorative delle disse-









Fig. 42, 43, 44 e 45. Ornamenti di due pilastri nella cappella Caraffa.

polte città campane. E questa assimilazione dei motivi classici, tutta propria del puro rinascimento, fece credere falsamente a qualche patrio scrittore (non abituato alla intelligenza di tale stile, il quale a Napoli non è altrove nè molto nè ben rappresentato) essersi adoperati, per decorare la cappella Caraffa, frammenti antichi provenienti da tempî pagani. Il vero è invece che nulla disturba quella unità ed armonia dell'insieme cui dianzi abbiamo accennato, e che di una vera e profonda assimilazione dei motivi classici da parte degli artisti del rinascimento, la cappella Caraffa del Duomo di Napoli è fra gli ottimi esempi.

A questo insieme aggiunge una nota molto caratteristica la statua del cardinale Oliviero, rappresentato in ginocchio, vestito d'abito concistoriale, con le braccia appoggiate al faldistorio e le mani giunte in atto di preghiera (Fig. 41). Questa figura, grande

al vero, vedevasi fino a pochi anni or sono presso l'altar maggiore a sinistra: ora è stata riportata dietro l'altare. Ritengo indubitato che tale fosse appunto il suo posto originario, sia per le testimonianze letterarie, sia per una certa trascuratezza nell'esecuzione della parte posteriore, sia infine per la presenza della sedia marmorea nel fondo, dietro l'altare, dalla quale s'immagina essersi pur ora levato il Cardinale per porsi in ginocchio, mentre non bene si spiega separata dalla statua, nè viene intesa nelle descrizioni compilate durante tale separazione, ove si afferma gratuitamente che su quel seggio di marmo solesse il Cardinale pregare in vita.

Questa statua non ha riscontro in altre sculture di tutto tondo, non essendovene nella cappella. È assai difficile pertanto un esame comparativo di essa in rapporto con la decorazione, man-

cando l'omogeneità dei termini di paragone. Nè per documenti ne per testimonianze sicure se ne conosce l'autore; fu attribuita

a torto al Buonarroti, o, peggio, ai suoi alunni, mentre è certamente del tempo. I più propendono a crederla opera del medesimo Malvito o Sumalvito, e questa idea trova appoggio tanto nell' esempio di molti artisti che furono architetti, decoratori e scultori, quanto nell'armonia della esecuzione e del collocamento della figura con la disposizione e decorazione architettonica.

Ai lati dell'altare maggiore, due finestre oblique, aprendosi nel poderoso spessor delle mura, danno sul giardino del seminario. La luce che entra non è mai molta; per la maggior parte del giorno è anzi scarsissima, e pure, ra-

Fig. 46. Veduta della cappella Caraffa.

dendo le pareti istoriate ed il soffitto scolpito, cava mistici effetti

liviero Caraffa parla.

di ombre. Io non so se la mia impressione sia anche un po' figlia di quel preconcetto erudito col quale discendo ed ho anche con-

dotto il lettore in questa cappella: che cioè, a cagione della mancante corrispondenza tra l'arte e la vita reale del paese, in questo breve ambiente, così omogeneo in sè e così estraneo a quanto lo circonda, si è più facilmente disposti ad astrarsi e a trasportarsi con lo spirito altrove. Ma credo che anche ad altri, cui non verrebbe in mente di analizzare il proprio sentimento estetico, parrà talvolta che la muta statua marmorea vinca la voce del vecchio custode, affaccendato a diradar le ombre più folte agitando un moccolo sopra una lunga pertica. Allora, nella verità della sua espressione, l'immagine di O-

G. PATRONI.



Fig. 47. Formella del soffitto nella cappella Caraffa.

х.

La nuova scala della Galleria Palatina

IN FIRENZE

— Tav. 18. Fig. 48 e 49. —



hi non ricorda la meschinità e, diciamo pure, la bruttezza indecorosa dell'accesso alla Galleria Palatina? Era il più orribile contrasto collo splendore delle sale ricche di stucchi, di dorature, di affreschi, piene di capolavori insigni dell'arte.

Una scaluccia stretta, ripida, che s'arrampicava tra i pilastri e la volta del loggiato di tramontana, che passava da una serie di ambienti semioscuri per finir poi in un salone immenso tutto rivestito di decorazioni di stile classico, dipinte sulla tela e sul

Non era solo una questione di estetica e di decoro quella che sorgeva contro lo strano accesso. Ciò che maggiormente s'imponeva e reclamava provvedimenti pronti ed adeguati era il pericolo permanente d'incendio, che presentavano quei legnami riarsi e intarlati e quelle tele imporrate e sfilaccicate, capaci di pigliar fuoco come una massa di paglia.

Fu quindi un pensiero lodevolissimo per l'opportunità sua, quello che sorse nell'animo di S. M. il Re, quando, visitando le varie parti del Palazzo Reale, ebbe ad osservare l'indecenza dell'accesso alla meravigliosa raccolta artistica.

Nè la nobile idea tardò troppo a tradursi in fatto, perchè chiamato a sè l'architetto Del Moro, il Re gli dette formale commissione di studiare e di eseguire nel più breve spazio di tempo possibile uno scalone, che fosse degno dell'importanza del luogo e che si accordasse alle condizioni ed allo stile dell'edificio.

Di qui comincia il compito del Prof. Del Moro, e bisogna convenire che esso fu tutt'altro che scevro di difficoltà, giacchè l'opera architettonica, anzichè esplicarsi e svolgersi liberamente, senza legami di stile, senza restrizione di spazio, senza esigenze di adattamenti, dovette piegarsi a mille necessità e soddisfare

Bisognava far cosa che non discordasse dallo stile architettonico del palazzo Brunelleschiano; concentrare tutta la nuova costruzione in uno spazio relativamente angusto e rinchiuso entro mura perimetrali esterne, limitate da una loggia, da un atrio,



da terrazze; raccordare i diversi piani a quelli del palazzo; mantenere le stesse comunicazioni colla prima sala della galleria e col corridojo Vasariano, che da Palazzo Pitti conduce attraverso alle case della città al Palazzo Vecchio della Signoria.

Tutte queste difficoltà furono ingegnosamente vinte, cominciando dal modo di dar luce alla scala; ed oggi che l'opera è compiuta, ora che tutte le parti appaiono tra loro armonizzanti, bene adattate, bene proporzionate, nessuno potrebbe credere quale e quanto studio sia costato lo sviluppo distributivo e artistico del monumento.

Perchè è proprio un monumento quello che l'architetto Del Moro ha potuto coll'intima soddisfazione dell'artista studioso e coscienzioso mostrare a S. M. il Re, e poi ad una cittadinanza la quale da secoli e secoli ha il sentimento innato del bello e respira in mezzo ad un ambiente saturo di gusto estetico squisito.

L'impressione del nuovo lavoro è stata vivissima, ma più che di sorpresa, di tranquilla e serena compiacenza, perchè lo scalone per il suo stile, per la sua forma, per le sue decorazioni è parso cosa talmente adattata al palazzo, talmente in armonia coll'architettura di esso, da scemare fin anche l'effetto della novità.

Il Del Moro, che è sopratutto un artista dotto, e ha profondamente studiato l'arte ed i monumenti del passato, fino a rendersi padrone anche delle particolarità più minute e più insignificanti, nulla ha voluto creare di suo, nulla ha voluto concedere alla fantasia dell'artista giovane e ardito, ed ha cercato, studiato, imitato, riprodotto ciò che l'arte del Brunelleschi, dei suoi discepoli, dei suoi contemporanei poteva offrirgli.

Così tutto è riuscito armonioso e calmo, in quelle decorazioni, che paiono ispirazione ed opera d'un artista vissuto in pieno secolo decimoquinto. Il pubblico ha ragione di rivedere in esse delle cose già note come vecchie conoscenze, perchè le ha già osservate ed ammirate nei monumenti Brunelleschiani: il tempio mirabile di S. Spirito, la basilica di S. Lorenzo, il Palazzo de' Pitti, il cappellone de' Pazzi a S. Croce, S. Maria del

Fiore, la Sagrestia di S. Felicita, il palazzo de' Gianfigliazzi, la Badia a Settimo e tant'altre fabbriche del maestro o della sua maniera.

Il materiale dominante in tutta la decorazione è la pietra arenaria dei monti Fiorentini, pietra che ha un colore grigio tendente al ceruleo, dei più simpatici e dei più quieti.

A rallegrare poi la massa di tinta alquanto uniforme e monotona il Del Moro è ricorso ad uno di quegli espedienti che i nostri maestri del rinascimento, e Filippo di Brunellesco in ispe-

Brunellesco in ispecie, suolevano usare. L'applicazione di parti in terra cotta colorata ed invetriata e la coloritura degli stemmi, tanto da ottenere note di colore gaio, che giungono come raggi di luce ad allietare l'insieme delle decorazioni.

Fig. 48. Atrio della nuova scala per la Galleria Palatina a Firenze.

Alla nuova scala si accede dal lato del R. Giardino di Boboli per mezzo di un portone, il quale immette in un atrio di giuste proporzioni, con soffitto di legno intagliato a lacunari e con grandi medaglioni di ceramica, recanti le imprese di vari tra i più importanti personaggi della casa di Savoja (Fig. 48).

Da quest'atrio la scala si svolge in quattro branche tutte decorate di pietrami: le prime due col soffitto di legno intagliato.

Le due ultime girano nell'ambiente del grande vestibolo superiore, un salone di proporzioni imponenti, solenne per la grandiosità della sua porta, irradiato dalla luce che penetra per li ampi finestroni, ricchissimo di ornati scolpiti e di decorazioni in ceramica. Su in alto delle pareti, fra i grandi capitelli de' pilastri e il mirabile soffitto a lacunari ricorre un alto fregio di pietra, nel quale spiccano di rilievo dei putti che sostengono grandi festoni di frutta e fiori intramezzati da stemmi di pietra colorita (Tav. 18).

Gli stemmi del fregio e quelli compresi in mezzo a grandi medaglioni di terracotta invetriata appartengono alla casa di Savoja ed alle famiglie principali ad essa imparentate nel volger dei secoli, tanto che in questo monumento si può dire che si ritrovino e si rammentino i periodi storici più gloriosi dell'augusta famiglia regnante.

Nel mezzo del gran vestibolo figura ottimamente e reca una

altra bella e variata nota di colore la fontana marmorea, che dall'antico pa-lazzo dei Medici passò nei giardini della villa Reale di Castello, dai quali è stata ultimamente tolta per essere portata nella nuova e degnissima sede. Cotesta fonte consiste in una gran tazza posata sopra un piede a guisa di tripode e in un corpo centrale che si solleva per soste-nere la figura d'un putto: fu già riprodotta nell'Arte italiana siccome opera di Donatello.

E difatti poche opere potrebbero meglio di questa recare impresse nello



Fig. 49. Nuova scala della Galleria Palatina a Firenze.

stile loro certe particolarità decorative e caratteristiche tutte proprie del gran maestro della scultura fiorentina. La sola figura del putto e la sottostante vaschetta sono di fattura più moderna; ma il resto ha un'impronta che non si smentisce e che è degna di un ambiente, il quale riproduce con tanta fedeltà le forme dell'arte coeva.

Firenze e l'arte in genere debbono essere grate a S. M. il Re, che con alta ed illuminata munificenza ha voluto dotare l'antico palazzo de' Pitti d'un complemento necessarissimo, e di una nuova e bella opera architettonica.

G. CAROCCI.



Fig. 50. Inginocchiatoio nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova. Sec. XVII.

LA CASA DI BARTOLOMEO COLLEONI A BERGAMO

- Tav. 13 e 14. Dett. da 9 a 13. Fig. da 51 a 55 -



ell'alta città, a metà circa della via da poco intitolata al grande Capitano Generale delle venete armate, si vede un ricco contorno di porta in marmo (Fig. 53), che ricorda nelle linee e nelle decorazioni la Cappella dell'Amadeo, della quale l'Arte italiana si occupò nei fascicoli 4 e 9 dell'anno IV. Da questa porta si accedeva alla casa del Colleoni, di cui però sgraziatamente

non ci restano che ben pochi avanzi: due sale, l'una tutta ricoperta di interessanti affreschi della fine del quattrocento, l'altra, più grande, ma molto semplice, e col soffitto e le porte della metà del secolo dopo (Fig. 52 e 54).

Il tentare la ricostruzione anche solo topografica dell'edificio intero, sarebbe compito difficile, mancando documenti e notizie attendibili. Scomparvero poi, specialmente sul lato di sinistra, verso la casa dei Suardi, fin le tracce delle fondazioni, poichè ove forse si estendeva la costruzione, verdeggia ora un rigoglioso frutteto. D'altra parte, mentre sulle rovine dei muri a si-

nistra si vedono avanzi di affreschi antichi, che lascerebbero supporre decorassero un grande ambiente collegato alla casa Colleoni, dai documenti risulta come su quell'area esistesse una casa dei Suardi, capi del partito ghibellino in Bergamo, e quindi di frequente in opposizione coi Colleoni, una delle principali famiglie del partito guelfo.

Non è improbabile che la dimora di Bartolomeo Colleoni si estendesse sull'altro lato, verso la via Tassis, ma la supposizione più probabile si è che in Bergamo egli possedesse solo l'attuale casa della Pietà, acquistata dal governo, che la aveva confiscata ai Suardi verso il 1433. Già a quest'epoca il Colleoni era al servizio veneto, ma come semplice stipendiario; divenuto poi il magnifico Capitano Generale della Serenissima, quando soggiornava in pa-



Fig. 51. Stemma dei Colleoni.

tria, pare tenesse costantemente la sua piccola corte nello splendido castello di Malpaga.

Nella pregevole illustrazione che di questo castello pubblicò recentemente Carlo Fumagalli, si legge che Malpaga fu acquistata dal Colleoni verso il 1456 per cento ducati d'oro. In altro ducumento indicatoci invece dal chiarissimo signor conte Gerolamo Secco Suardo, risulta che il doge Cristoforo Moro trasformò nel 1462 la concessione feudale in donazione, comprendendo nella proprietà allodiale varie terre, fra le altre Romano, Martinengo, Cologno, Urgnano, Malpaga, Calcinate, ecc.

e riconoscendo che Bartolomeo poteva " disporre di esse per atti tra vivi come di ultima volontà, secondo meglio gli aggrada, senza riguardi a leggi e statuti ".

Comunque sia venuta Malpaga in possesso del Colleoni, è certo che da lui fu abitata sino al 1475, anno in cui venne a morte.

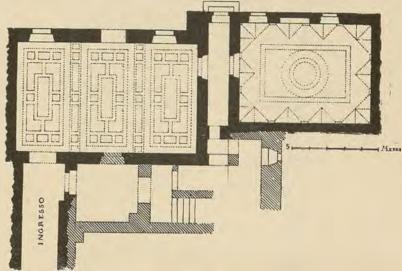


Fig. 52. Pianta terrena della casa di Bartolomeo Colleoni in Bergamo.

Era il castello in origine una costruzione militare, dominata da un'alta torre e circondata da profondo fossato. Il Colleoni,



Fig. 53. Porta d'ingresso sulla via.

volendola ridurre a comoda dimora, vi aggiunse delle grandi camere a piano terreno e alcune bellissime logge al piano superiore. All'ingiro poi, oltre il fossato, eresse le abitazioni pei sudditi e dipendenti, togliendo così al castello ogni carattere di difesa.

Fu in Malpaga che il Colleoni offerse ospitalità a re Cristiano I di Danimarca, ad Ercole d'Este, divenuto poi Duca di Ferrara, ad Alessandro Sforza signore di Pesaro, a Gian Francesco conte della Mirandola coi due figliuoli, a Carlo Fortebraccio e ad altri non meno illustri personaggi.

Il castello, specialmente nei porticati terreni, è decorato con fregi originalissimi a motivi geometrici intrecciati, con fiorami, stemmi e puttini: fregi a colore i quali son certo tra i migliori che ci restino di quell'epoca di transizione tra il gotico ed il rinascimento. Le pitture delle sale invece son quasi tutte posteriori, ed una magnifica, quella dei banchetti, fu coperta di brillanti affreschi dal Romanino, che illustrano uno dei principali rice-

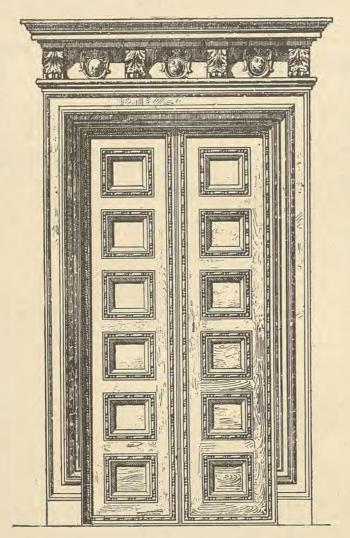


Fig. 54. Porta della sala maggiore.

vimenti dati dal gran condottiero nel suo castello, in occasione della venuta a Malpaga di Cristiano I, re di Danimarca.

Che il Colleoni soggiornasse senza interruzione a Malpaga e non a Bergamo, lo prova pure il fatto che è di là che datò sempre le sue lettere. Da Malpaga partì per la guerra nelle Romagne, durata dal Luglio al Novembre 1467, guerra tristissima et magra, dal Colleoni assunta in proprio, per appoggio dei fuorusciti fiorentini. E dal castello son scritte altre lettere nel 1470, quando, morto il papa che l'aveva nominato Capitano generale per una crociata contro i Turchi, fece ritorno in patria.

Ritornando alla casa di Bergamo, due sale soltanto, oltre la porta d'ingresso, abbiamo detto che sono antiche. Nella prima sala si conserva, da poco trasportato su tela, un grande ritratto equestre del Colleoni, che nella mossa del cavallo e nell'atteggiamento del guerriero ricorda il superbo monumento del Verrocchio e del Leopardo in Venezia (Fig. 55, Dett. 11, 12 e 13). Sono gli affreschi della seconda sala che formano oggetto principale della nostra illustrazione, i quali se hanno solo un valore relativo come pittura, riescono però di un grande interesse dal lato storico e decorativo. L'autore non è conosciuto; forse si devono ad un artista locale, che ricorda altri maestri dell'antica scuola lombarda, con reminiscenze più o meno lontane del Mantegna. Nella composizione arieggiano invece

certi grandi dipinti allegorici della scuola toscana. Come si vede dalle Tavole 13 e 14 e dal Dettaglio 9-10, lo scomparto della decorazione è semplice e grandioso, il colorito brillante, ma distribuito con sobrietà e armonia.

Le grandi figure sedute rappresentano: l'Umiltà col giogo e l'agnello; la Prudenza con le tre facce e lo specchio, allontanante con la mano una maschera, emblema di false apparenze; la Giustizia con la spada e le bilancie; la Temperanza con due fiaschetti in mano, versante l'acqua nel vino; la Forza, sostenente con la mano sinistra una colonna; la Carità che, con una borsa in grembo, distribuisce l'obolo a due bambini in piedi ai suoi

lati; la Speranza con le mani giunte; la Fede col calice e la croce; la Pace con l'olivo in mano, e per ultimo la Fedeltà col liocorno ed il giglio.

Nelle lunette sono alternati gli stemmi dei Colleoni con ritratti di imperatori romani e di altri personaggi, che si suppongono membri della predetta famiglia. Di fronte alla porta d'ingresso sta dipinta una Pietà. Nei pennacchi sonvi dieci medaglioni con busti di Santi, e nel centro della volta, sopra un fondo azzurro a riquadri con stelle d'oro, campeggia il Padre Eterno benedicente.

Tutta la sala fu nello scorso anno pulita, e in qualche parte con molta diligenza restaurata dal pittore Giuliano Volpi di Lovere.

La casa per espresso desiderio del Colleoni si chiamava della Pietà, e vi risiedeva l'amministrazione del Pio luogo da lui fondato. La sala da noi descritta era quella in cui il Consiglio teneva le proprie adunanze, e

quella in cui il Consiglio te- Fig. 55. Monumento Colleoni a Venezia.

forse, giudicando non solo dall'epoca apparente dei dipinti, ma anche dai soggetti che vi sono rappresentati, parte allegorici e parte religiosi, si direbbe che non il Colleoni, ma l'amministrazione del Pio luogo l'abbia fatta dipingere in onore e ricordo del generoso fondatore, pochi anni dopo la sua morte.

Legata codesta casa in perpetuo all'accennato scopo, con solenne istrumento redatto in pieno Consiglio comunale il 19 Febbraio 1467, e col patto che non si potesse affittare nè concedere in enfiteusi, pure la casa passò, coll'andar del tempo, alla Congregazione di carità, la quale in principio del presente secolo la vendette a un privato.

Veramente sino dal 1554 in un documento che si riferisce alle case Suardi, la casa già Colleoni è chiamata la Pietà vecchia, forse volendosi indicare che la sede del Pio luogo già era trasferita altrove. Ma essendo l'archivio della Pietà andato distrutto da un incendio, non ci fu possibile l'aver notizie esatte in proposito.

Sulla casa Colleoni fu richiamata l'attenzione cittadina e del governo nel 1889, mentre il possessore trattava la vendita degli affreschi, ed anzi li aveva in parte fatti staccare. Con lodevole sollecitudine l'amministrazione attuale, non solo ricomprò il fabbricato, ma provvide ad un decoroso restauro generale, e già ritornò a farlo sede del proprio ufficio, riparando così alle precedenti trasgressioni delle disposizioni del munifico testatore.

VIRGINIO MUZIO.



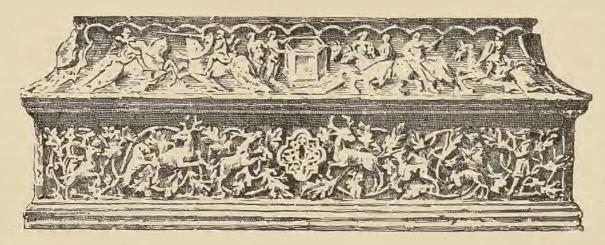


Fig. 56. Cassone del secolo XV.

XII.

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

G. Enlart — Origines françaises de l'Architecture Gothique en Italie, con 34 tav. e 131 figure intercalate — Parigi, 1894.

Non perchè questo volume si riferisca direttamente ai cultori degli studi artistico-industriali, ma perchè è un ampio ed eccellente contributo alla storia dell'architettura gotica in Italia nelle sue espressioni rudimentali, noi lo consigliamo ai lettori dell'Arte. E lo consigliamo altresì per la ragione che l'autore, il quale conosce bene l'arte gotica, indica molti monumenti italiani di questo stile (Fossanova, Casamari, S. Galgano, S. Martino presso Viterbo) che generalmente e vergognosamente sono ignorati da noi, benchè i rilievi di essi siano stati esposti a Torino nel 1884 nella memorabile mostra della città di Roma. Da noi, parlando di stile gotico, non si sa che rammentare il duomo di Siena, di Firenze, d'Orvieto, S. Francesco d'Assisi, S. Andrea di Vercelli; ed è gala il sentir parlare ragionevolmente delle chiese gotiche di Verona e di Venezia. Invece l'Italia possiede molti altri monumenti gotici importanti, ed il nostro autore li indica e ne offre disegni, che sono vedute d'assieme e motivi di dettaglio, capitelli, travi, profili, chiavi di volta ornate e simili: tutte cose utili per il decoratore ed artista industriale. Il libro dell'Enlart ha questo di buono in linea storica, di precisare che l'arte gotica fu importata in Italia dalla Francia, precisamente dai Cistercensi. Si è creduto per molto tempo che l'Italia dovesse l'architettura gotica all'Alemagna, e lo credettero degli scrittori così italiani come forestieri. Tra questi ultimi lo Schulz, il Mothes, il compianto Palustre; e furono il De Verneilh e il Saint-Paul a prevedere le verità, che l'Enlart espone con gran corredo di fatti. Badiamo che l'Italia colla sua arte lombarda seminò il germe dell'architettura gotica in Francia, e il germe sviluppò specialmente nella Borgogna e nell'Ile-de-France. Questa dottrina, ripudiata in generale dagli scrittori d'oltralpe, è degna di essere discussa, non respinta con frasi vacue, come usò il Gonse nel suo volume su L'Art Gothique, bellissimo per disegni, ma non buono pei fatti, come non è per esempio il Viollet-le-Duc per le date. Ed indichiamo il volume dell'Enlart, perchè è un lavoro seriamente ordinato, e se fosse letto, oltrechè consultato per i disegni dai nostri lettori, sarebbe un gran bene.

C. Stein — Catalogue des Objets d'Art de haute curiosité et d'ameublement — Parigi, senza data.

Gli studiosi e gli artisti industriali non debbono dimenticare i cataloghi illustrati delle vendite artistiche. Come molti sanno, quando si mette all'asta una grande collezione si usa di fare dei cataloghi molto circonstanziati, colla biografia del collezionista, un riassunto storico della collezione o la descrizione sommaria, e si usa di riprodurre parte de' pezzi più cospicui i quali sono messi in vendita. Un bel catalogo si è fatto da noi a Firenze in occasione della vendita Demidoff, a Roma in occasione della vendita Castellani, ed ora si fa in Francia in occasione della vendita vendita castellani, ed ora si fa in Francia in occasione della vendita castellani, ed ora si fa in Francia in occasione della vendita castellani, ed ora si fa in Francia in occasione della vendita castellani.

dita De Goncourt. Un bel catalogo illustrato è il presente della collezione Stein, il quale uscì a Parigi dalle stesse officine del Catalogo Castellani, che è in francese come questo. Il Catalogo Stein contiene la sommaria descrizione della raccolta, scritta da Ch. Yriarte, le indicazioni indispensabili, riguardanti i singoli pezzi, con la designazione delle misure rispettive, una discreta quantità di tavole in eliotipia e delle fotoincisioni intercalate nel testo.

La collezione era composta di circa quattrocento pezzi, riferentisi ai tre seguenti periodi della storia: Medioevo — Rinascimento — Tempi Moderni; ed ogni periodo era rappresentato nella guisa più svariata. Vi si trovavano dunque sculture in marmo, avorio, alabastro, ceramiche, smalti, vetri, sigilli, armi, gioielli, oreficerie, bronzi, miniature, mobili intagliati e bei pezzi in stile Luigi XIV, Luigi XV e Luigi XVI. Ogni periodo ed ogni serie sono rappresentati bene fra le riproduzioni; perciò questo Catalogo riesce un volume di utile consultazione artistica, come è un bel ricordo della collezione, che il vento d'un'asta memorabile ha sparpagliato qua e là.

PAOLETTI D'OSVALDO. — L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia — Parte I e II — Venezia, Ongania-Naya, 1893.

Non si esce dal campo dell'arte industriale indicando agli studiosi delle discipline artistico-industriali quest'opera del prof. Paoletti d'Osvaldo; la quale graficamente si compone di molte tavole in fotoincisione nitidissime e di figure intercalate, mentre storicamente si compone di elementi freschi e nuovi, che l'autore attinse alle fonti degli archivi. Così egli avrebbe potuto dare al suo lavoro la epigrafe che è attribuita al Bacone " Instauratio facienda ab imis fundamentis,, mentre è derivata dalla grande opera dello stesso intitolata Instauratio magna; e il Paoletti avrebbe potuto giovarsi dell'epigrafe, perchè ha purificato la storia dell'arte del Rinascimento e quella dell'età di transizione fra il Gotico ed il Rinascimento alla sorgente dei documenti. L'opera presenta un aspetto un po' arido, ma la verità vi è rispettata; e se l'autore avesse dato un posto maggiore alle cose industriali, egli avrebbe molto più soddisfatto i non timidi amici dell'arte applicata all'industria.

Rileva dunque l'autore la influenza toscana sulle manifestazioni artistiche che studia; mostra la presenza in Venezia di artisti fiorentini cospicui; avverte come i capitelli del palazzo ducale sieno più che sfiorati dallo scarpello toscano; e colla pubblicazione integrale o parziale di documenti, più ancora che con osservazioni oggettive e tecniche, compone il testo di due rispettabili volumi, i quali saranno consultati con profitto da chi vuole indagare il periodo storico esposto dal nostro autore.

La influenza toscana dimostrata dal Paoletti è dunque uno dei punti salienti del suo lavoro; e la Toscana, che con Balduccio da Pisa gettava il seme del toscanesimo in Lombardia, prima che questa fosse vinta dall'amore del Rinascimento, gittava pure il seme del toscanesimo a Venezia nell'età di transizione fra il Gotico e il Rinascimento, allargando la sua influenza sull'architettura e la scultura italica.



GAYET - L'Art Persan (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts) — Parigi 1895.

L'autore, attribuendo alla influenza cotpa l'ornamento musulmano, sopratutto nella sua espressione arabica, intende ad abbassare anzichè a stimare convenientemente il valore dell'arte persiana, in sè e quale coefficiente di forza dell'arte islamica. Il volumetto svolge però tanto il periodo antico quanto il meno antico dell'arte persiana: cioè il periodo ch'io soglio chiamare persepolitano e quello perso-musulmano; e volgarizza le dotte indagini del Dieulafoy con molto vantaggio di chi non può leggere od avere riviste speciali e grandi in-foglio. Contiene però pochi particolari architettonico-decorativi; ne contiene di più il precedente volumetto del Gayet su l'arte arabica. Comunque, questo libro è bene che sia letto e meditato dagli artisti industriali.

Quest'arte musulmana, decorativa per eccellenza, che abbraccia in un gruppo solo la arabica, la moresca, la persiana e la turca, è poco nota o mal nota da noi; dove, generalmente, ci si limita a copiare in modo meccanico le forme molteplici dell'arte, dimenticando che esse altro non sono che imagini del pensiero. Si voglia dunque penetrare un po' anche nel pensiero che dette vita a quest'imagini. Il volumetto, di cui si parla, ne è un mezzo agevole.

Un appunto da farsi a questo e a quasi tutti gli altri volumetti della collezione, si è che vengono citati gli autori e non i libri loro; o i libri, ma senza date e senza indicazione di pagina. È un sistema che in Francia accenna a prevalere, essendo poco faticoso per gli autori i quali lavorano di seconda mano, ma molto seccante per i lettori.

NOTIZIE

PROGRAMMA DI CONCORSO - La Presidenza della Veneranda Arca di S. Antonio in Padova ha pubblicato il seguente programma, che ci sembra utile

di far conoscere ai lettori dell' Arte:

1. È aperto un concorso per il progetto della decorazione pittorica ornamentale dell'interno della Basilica di S. Antonio a Padova.

2. Il termine utile improrogabile per la presentazione dei progetti scade

alle ore 16 del giorno 31 Marzo 1898.

3. All'autore del progetto, che sarà giudicato migliore e meritevole di venir eseguito, verrà assegnato il premio di quattromila lire. Altri due premi, l'uno di duemila, l'altro di mille lire, saranno assegnati agli autori dei pro-

getti, che seguiranno al prescelto, pure presentando un merito assoluto.
4. La commissione giudicatrice sarà composta da due artisti scelti dal Ministro della Pubblica Istruzione, da un artista scelto dalla Giunta Comunale di Padova, da due artisti scelti dalla Presidenza dell'Arca, e da due artisti eletti dai concorrenti. Essa sarà presieduta dal Presidente Capo dell'Arca,

senza voto.
5. I progetti dovranno essere firmati dall'autore coll'indicazione del suo domicilio. Egli accompagnerà i disegni con una lettera suggellata ove saranno indicati i nomi e gli indirizzi dei due artisti da esso proposti a far parte della Commissione giudicatrice. La Presidenza dell'Arca aprirà le lettere in plenaria adunanza e dichiarerà elette quelle persone che avranno ottenuto la maggio-

6. Ai concorrenti, che ne fanno richiesta scritta e firmata, vengono trasmessi con il presente programma i tipi dell'interno della Basilica, cioè le sezioni longitudinali e traversali nella scala di 1 a 100, e la pianta generale

nella scala da 1 a 100.

7. Per venire ammessi alla gara i concorrenti dovranno presentare i bozzetti colorati della decorazione per le due predette sezioni, nella medesima scala dei tipi ad essi trasmessi, ed un particolare colorato della decorazione dell'abside verso la tribuna, compresa la crociera accanto all'abside fino alla volta di questa e alla cupola di quella, nella scala di due centimetri e mezzo per metro.

8. Il progetto dovrà essere condotto in uno stile che non si allontani troppo dal carattere della decorazione ornamentale padovana del secolo XIV; e sebbene il giudizio non debba comprendere il merito delle rappresentazioni di storie e figure, ma soltanto quello della parte decorativa ornamentale, pure il concorrente dovrà approssimativamente indicare figure e storie, in quanto si leghino agli spartimenti geometrici ed agli ornati.
9. I progetti premiati diventano assoluta ed esclusiva proprietà dell'Arca,

la quale si riserva integralmente ogni e qualsiasi diritto sull'epoca del lavoro, sulla scelta degli esecutori e sopra eventuali modificazioni che si dovessero

10. Prima del giudizio i progetti saranno esposti al pubblico per quindici giorni. La relazione della Commissione verrà pubblicata per le stampe, e trasmessa a ciascuno dei concorrenti. Entro due mesi dalla predetta pubblicazione essi dovranno ritirare i lavori.

Un disegno d'arte decorativa attribuito all'Orcagna. — In una gita fatta ad Orvieto abbiamo avuto il piacere di visitare il Museo dell'Opera Duomo. lvi, fra le altre cose interessanti, abbiamo veduto una pergamena assai logora, con il disegno d'un pulpito, che subito abbiamo riconosciuto appartenere a quell'arte che dette a Firenze il famoso tabernacolo di Orsanmichele o di S. Michele in Orto. Trattasi dunque, verisimilmente, di un disegno dell'Orcagna. Tale infatti è il parere di tutti coloro, i quali sono versati negli studi nostri ed hanno avuto occasione di ammirare la pergamena del Museo d'Orvieto. Fece bene perciò il ch. prof. Beltrami di far conoscere il disegno nell'Album poligilotto raccolto da L. Fumi p. 132. Il pulpito è formato da avesta mossista a da un parametto correcto di besceviliori che al mato da arcate mosaicate e da un parapetto ornato di bassorilievi, che al Beltrami medesimo parvero un elemento d'evoluzione fra il tabernacolo di Orsanmichele e la Loggia della Signoria: il primo fu finito dall'Orcagna o Andrea da Firenze, come si firmava nel 1359, e la seconda non venne neanche principiata dall'Orcagna, perocchè, fino a prova in contrario, fu eretta da Benci di Cione e da Simone di Francesco Talenti. L'Orcagna invece lavorò ad Orvieto, anche negli antichi mosaici della facciata.

Restauri del S. Francesco di Bologna. — Da vari anni si restaura questa bellissima chiesa gotica dal signor Rubbiani. La chiesa, che forse è in Italia la più antica fra le gotiche a tre navate con organismo ad archi arrampicanti (1236-1263), ha ricevuto nell'abside elegantissima, or non è tanto, un ornamento tutto policromo ed a motivi geometrici. L'effetto scenografico è bello: nè qui s'intende di entrare sulla disputa intorno all'opportunità di tale ornamentazione, che ha una vera importanza come lavoro decorativo; il quale non sarebbe in contradizione coll'umiltà delle chiese francescane, voluta dal Capitolo generale di Narbona (1260) e contradetta dalla basilica di S. Francesco d'Assisi (cominciata nel 1228) ove il famoso Frate Elia, il quale presiedette come amministratore ai lavori, fu sostenuto dal papa Gregorio IX e chiamato pessimo ministro da fra' Salimbene.

Dono d'uno schedario. — Il signor G. Carocci ha fatto dono all'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana di quella parte del suo ricchissimo schedario che si riferisce ai monumenti, agli edifizi ornamentali pubblici e privati ed alle opere d'arte in essi esistenti. Le schede, che sommano a molte migliaia, servono ad illustrare, sia dal lato dell'arte sia da quello della storia, la maggior parte degli edifizi esistenti nelle Provincie

Scuole di disegno nel Nord-America. — La Lega americana delle Scuole pubbliche d'arte, espresse il voto che nelle aule di disegno fossero poste delle opere d'arte, avendo la persuasione che cotale misura debba favorire lo spirito artistico degli alunni. Si tratta delle semplici scuole di disegno; e l'idea di metter sott'occhio ai giovanetti dei bei modelli in un'età in cui le impressioni restano vive nell'animo, è indiscutibilmente buona.

Allargando questo concetto, noi crediamo altresì all'utilità di migliorare i giocattoli per i fanciulli. Sovente si mettono in mano de' nostri figliuoli dei balocchi si brutti, delle bambole si goffe, che sono una vera miseria di buon gusto. Perchè non se ne cura di più l'aspetto artistico? Crederebbesi forse che ciò non potesse influire sulla educazione estetica della gioventù?

VETRI DIPINTI. - A Parigi la Camera sindacale dei pittori sul vetro ha stabilito di indire dei concorsi fra i disegnatori di cartoni per vetri dipinti, con programmi ispirati alla più grande libertà di soggetti, di stile, di decorazione e di scelta.

O. von Falhe, con una nota illustrativa intitolata: Eine Majolicamalerei des Quattrocento (Una pittura in maiolica del Quattrocento) illustra nel XV vol. del Fahrbuch der K. preussichen Kunstsammlungen una magnifica eliotipia in colori di un quadro in maiolica italiano, forse d'origine faentina, appartenente al Museo industriale di Berlino, ed afferma essere quello la più antica scultura in maiolica di data certa, fatta eccezione dei pochi lavori in questo genere

"FAÏENCES,, E FAENTINE. - In Italia non si adopra mai la voce "faentine " per indicare i lavori ceramici che i Francesi e gli Inglesi indicano colla voce: Faïences (maioliche) la quale denota un paese italiano che dette all'arte del vasaio, direbbe il Passeri, delle opere insigni. Invece di faentine si dicono maioliche da Maiorca, che è il nome di una delle isole Baleari. È vero, anche il nome di faentine, che viene dato alle maioliche, è improprio; perchè i Persiani fabbricarono maioliche avanti che se ne fabbricassero a Faenza. Ma il nome di maioliche, da Maiorca, non è egli ugualmente improprio? È come il nome di arazzi, derivato da Arras, con cui in Italia si chiamano le tappezzerie di qualsiasi provenienza, e come il nome di Gobelins, che è sinonimo di tappezzerie, anche di quelle fabbricate avanti che esistesse la Manifattura dei Gobelins.

AL MERITO INDUSTRIALE. — La Commissione governativa per il conferimento dei premi al merito industriale, ha designato al posto d'onore i prodotti artistico-industriali della ditta Cantagalli di Firenze.

Nella Zeitschrift für bildende Kunst, anno 1896, si legge un curioso studio di M. A. Kisa sull'arte industriale dei Romani nelle provincie renane. Lo studio è accompagnato da diversi disegni.

LA CASA DI LORD LEIGHTON A LONDRA. — Come era desiderato da tutti gli amatori delle cose d'arte, le sorelle ed eredi del Leighton, hanno donato allo Stato la celebre abitazione del valoroso artista in Holland-Park Road, che in sostanza è un museo d'arte decorativa.

FONDITORI-CESELLATORI GIAPPONESI. - The Studio ha stampato un articolo di E. Gilbertson su questo soggetto, con diverse incisioni; ed una lettera di G. Batten all'editore (che per noi è il direttore) della rivista su un nuovo processo di cromo-xilografia, accompagnata da una incisione in colori, eseguita con questo metodo.

NIELLI E INCISIONI IN RAME DEL QUATTROCENTO. — Interessante lo studio che su quest'argomento ha pubblicato il Kristeller nel XV vol. del Jahrbuch der K. preussichen Kunstsammlungen. Secondo le conclusioni dell'autore l'incisione in rame non può aver preso origine dalla tecnica del niello.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIV.

MOBILI ARCHIACUTI IN VECCHIE SCULTURE E PITTURE PADOVANE

- Fig. da 57 a 62 -



ra le arti così dette industriali, le suppellettili sacre e profane sono quelle
che possono meglio cavare inesauribili ricchezze
di concetti singolari, variati e anche appropriati
ai bisogni dell'oggi, guardando ai vecchi dipinti
ed alle vecchie sculture.
I mobili del medio evo
e del rinascimento sono
quasi tutti spariti, salvo,
in parte, gli stalli delle

chiese e i badaloni, e salvo un gran numero di cassoni e di cassapanche, appunto le masserizie meno usate al presente; ma cattedre, scranne, tavole, poltrone, leggii, sgabelli rimangono accuratamente ritratti nelle storie del Trecento e del Quattrocento, quando l'arte metteva la stessa intelligente cura nel riprodurre la figura umana e tutto ciò che serviva ad essa o le stava d'intorno. Nel



Fig. 57. Sepolcro di Ronjacopo Sanvito nei chiostri del convento di S. Antonio.

Cinquecento il pennello, più sciolto, lascia già in seconda linea il fondo e gli accessorii, per dare alle figure tutta la loro importanza e supremazia. L'Arte italiana intende valersi d'ora in poi dell'accennata fonte di studio, più che non abbia fatto finora; e comincia dal porgere qui accanto alcune fedeli immagini di suppellettili cavate da opere d'arte padovane, eseguite nei secoli XIV e XV. Due cattedre con leggio (Fig. 61 e 62) stanno dipinte in due storie

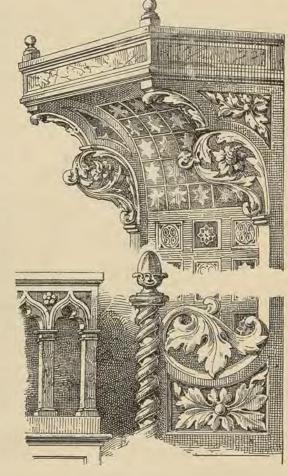




Fig. 58. Frammento d'un affresco di Jacopo Avanzi nell'Oratorio di S. Giorgio.

sulle pareti di quella enorme Sala della Ragione, che chiamano Salone, e misura circa duemila metri quadrati. Le pitture a fresco comprendono nientemeno che trecentodiciannove spartimenti, e si dividono in tre zone. La zona di mezzo rappresenta i dodici segni dello zodiaco, a' quali sono frapposti i sette pianeti. Fra l'uno e l'altro segno veggonsi gli esercizi propri a ciascun mese ed alle stagioni. La tradizione vorrebbe che le invenzioni dei complicati dipinti fossero dovute a Pietro d'Abano, e le cronache raccontano come li eseguisse Giotto. Della prima asserzione, avverte Pietro Selvatico, non possono addursi prove sicure, della seconda sì. Ma se è assodato che Giotto lavorò molto nell'interno del Salone, è del pari indubbio che le pitture attuali non sono più le sue. Tre fatti non disputabili bastano a dimostrarlo. Innanzi tutto, nel principio dell'anno 1420

un terribile incendio consumò tutto il coperto della sala immensa; nè poterono rimanere intatti i dipinti delle pareti.

In secondo luogo il Campagnola nel suo manoscritto, citato



Fig. 59. Bassorilievo di un'arca anonima nei chiostri del convento di S. Antonio.

dall'Anonimo Morelliano, afferma che le storie del Salone, quali si vedevano nel Cinquecento, erano opera di un Zuan Miretto padoan e di un pittor ferrarese.

Finalmente le pitture vennero restaurate nel 1608, poi nel 1744 e ancora nel 1762. Chi mai, chiede il Selvatico, dopo lo strazio di tre restauri, potrà figurarsi di rinvenire qualcosa di

originale? Ad ogni modo, se proprio ciò che si vede adesso non è uscito dal pennello di Giotto e nemmeno di Zuan Miretto, certo le composizioni, l'insieme delle figure e sopra tutto i particolari decorativi e gli accessori riproducono dal più al meno le forme primitive. La fedeltà della riproduzione deve essere anzi tanto più notevole quanto più le forme s'accostano alla rigidità geometrica; ed è appunto il caso delle suppellettili, le quali sopra tutto importano al nostro periodico.

Vicino alle due predette cattedre un'altra se ne vede nella Fig. 60, ed è copiata da un bassorilievo piuttosto rozzo, in marmo rosso di Verona, murato sopra una parete nella sagrestia della celebre chiesa degli Eremitani a Padova. E la pietra sepolcrale del teologo agostiniano Pietro Paolo da Venezia, morto nel 1429. Fu costui professore ad Oxford, poi a Padova, indi a Siena. Commentatore di Aristotele, e autore di trattati sulle meteore, sulla generazione, sull'anima, ebbe fierissime contese filosofiche specialmente con Nicolò Fava, il quale lo vinse in un pubblico dibattito intorno alle teorie d'Averroe.

Questa chiesa degli Eremitani è ricca di dipinti murali, oltre quelli famosi di Andrea Mantegna, dove, in puro stile classico, appariscono graziosi ornamenti di fabbriche, pendoni di foglie e frutti a chiaroscuro e nobili fregiature, di cui il nostro periodico farà suo pro. Ma i più vecchi affreschi delle cappelle dell'abside non riescono meno attraenti per chi, piuttosto che il valore dell'alta arte figurativa, si contenta di ricercare ciò ch'è più modesto e più pratico, l'ingegno o il capriccio del decoratore e dell'ornatista. Le pareti o mostrano le tracce mezzo scomparse di tappezzerie dipinte nel Trecento, tutte a quadrilobi, a poligoni stellati, a intrecciamenti geometrici, o storie curiose, in cui non mancano le masserizie, i mobili, che noi andiamo cercando. Quelle storie, descritte già minutamente dal Bossi, dotto

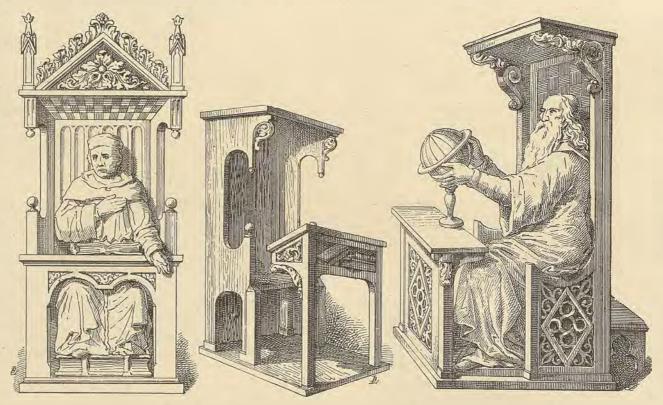


Fig. 60. Bassorilievo sulla lapide di Maestro Paolo da Venezia nella chiesa degli Eremitani. Fig. 61 e 62. Cattedre ricavate dagli affreschi della Sala della Ragione in Padova.

pittor milanese, mostrano le allegorie dei sette pianeti. Giove, che tiene nella destra il globo del mondo ed è vestito d'abito regale, s'adagia in un trono ornato di teste d'aquila o di grifo; Saturno invece siede sopra un tronco d'albero, appoggiandosi ad una zappa; Marte cavalca; Venere si specchia; Mercurio è vestito da monaco; la Luna sta sopra l'asse di un carro, e finalmente la Terra, in forma d'uomo, ha la testa coperta dalla tiara pontificia e troneggia in una cattedra abbellita da leoni.

Bellissimo sedile con baldacchino è quello rappresentato nella Fig. 58, ove il fogliame intagliato e l'intarsio ingentiliscono le sagome architettoniche. Fu copiato dagli affreschi di Jacopo Avanzi in quella cappella di S. Giorgio a Padova, dalla quale

abbiamo già ricavato alquanti esemplari di ornamentazione policroma.

Furono invece copiati da due arche sepolcrali ne' chiostri della basilica di S. Antonio le cattedre ed i leggii delle Fig. 57 e 59. Nella prima cattedra siede leggendo Bonjacopo Sanvito, il quale fioriva intorno al 1370 e viveva ancora quindici anni appresso: gareggiò nelle scienze legali con gli Arsendi e coi Bartoli, e, se si deve credere alla epigrafe del sepolcro, era tutto bontà e amatore del vero e difensore della giustizia. Sotto il leggio sta un piccolo armadietto ogivale, chiuso a catenaccio; e il seggiolone, scolpito di fianco, mostra, in grazia di un goffo errore prospettico, la sua spalliera proprio di prospetto.

XV

I CAPITELLI DEL PALAZZO DUCALE IN VENEZIA

— Tav. 21 e 22. Fig. da 63 a 65 —



ogliamo dire qualcosa sui tre capitelli maggiori: quello vicino alla porta della Carta, il capitello della Giustizia; quello che sta sull'angolo opposto e volge sulla Piazzetta e sulla Riva degli Schiavoni, ed è il capitello dei Pianeti; e quello che sta quasi in mezzo a quei due, dopo cinque altri capitelli contando da quello dei Pianeti, e si chiama il capitello

del Matrimonio.

Di certo, non è possibile parlar bene dei tre capitelli più importanti del Palazzo Ducale, senza accennare la bellezza di tutto il ciclo iconografico che si svolge sui marmi di questo monumento, e senza dire che essi sono le pagine più notevoli di un immenso libro formato dal genio di diversi artisti. E qui

difatti si vuol mettere in evidenza tutto il pensiero civile che ha diretto l'ideatore del ciclo scultorico del Palazzo Ducale. Perchè ivi la scultura non è decorazione soltanto, è pensiero; ed essa diventa narratrice e ammonitrice a seconda che l'opportunità lo richieda. Vedono? si tratta d'un edificio medievale laico. Si provino dunque a cercarvi un elemento che non sia ispirato ad un principio puramente civile? Nessun monaco vi è effigiato e nessuna monaca; nemmeno tra le virtù '.

Sento susurrarmi all'orecchio:

I capitelli di cui oggi ci vuol brevemente parlare non sono forse sormontati da arcangioli? Quello della Giustizia da S. Gabriello, quello dei Pianeti da S. Michele. Benissimo: e io soggiungo, che S. Raffaele sormonta l'ultimo capitello di sulla Riva degli Schiavoni. Ma gli arcangioli in questo luogo simboleggiano rispettivamente il Governo, la Guerra e il Commercio.

No, non credo che esista un altro monumento in cui i soggetti dei capitelli siano tanto bene appropriati. Le sculture

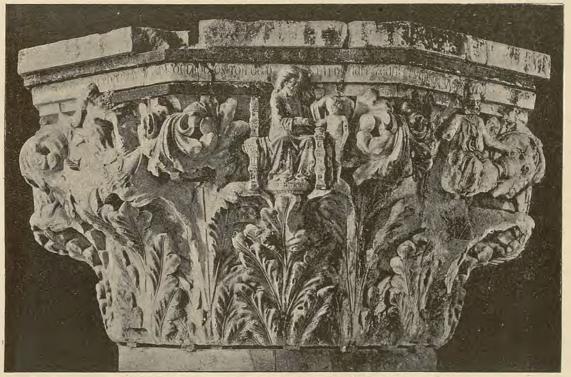




Fig. 63. Capitello dello Zodiaco nel Palazzo Ducale di Venezia.

fioriscono abbondantemente le facciate di altri palazzi medievali, come quelli di Bruxelles, di Bruges, di Lovanio. Ma cosa m'interessa la ricchezza quando non è soleggiata dal pensiero?

Vo cercando negli edifizi nazionali qualcosa che rammenti la potenza simbolico-scultorica del Palazzo Ducale di Venezia; e vedo i bizzarri capitelli storiati di S. Michele a Pavia; vedo i capitelli storiati della cattedrale di Parma; vedo i capitelli storiati del chiostro di Monreale presso Palermo; ma nessuna relazione vedo fra queste sculture e quelle di Venezia. E dall'arte lombarda passando alla gotica, non vedo nulla che mi ricordi la sontuosità artistica e la potenza simbolica dei capitelli Ducali in nessuna tra le eleganti chiese che l'arte dei Cistercensi influenzò - Fossanova, Casamari, S. Galgano; - nè la vedo in nessuna delle magnifiche nostre cattedrali gotiche -S. Maria del Fiore, il duomo di Milano, il duomo d'Orvieto; nè mi appagano affatto S. Francesco di Bologna, S. Petronio, S. Francesco d'Assisi, i Frari a Venezia; - nè tra i monumenti civili vedo nulla che possa somigliare il ciclo del Palazzo Ducale di Venezia, a proposito del quale, se l'esagerazione fosse permessa, potrebbesi esclamare — sublimis habet artificem

— il sublime ha il suo artefice: come fu detto in proposito della rosa di S. Zeno a Verona, che fece maestro Briolotto.

Guardiamo il capitello più sontuoso, quello della Giustizia. La descrizione di esso mi obbligherebbe a scrivere molto, perchè ogni faccia ha le sue figure; la faccia che impressiona di più è quella che reca la seguente iscrizione TRAIANO. IPERADORE. CHE. FE. IVSTITIA. A. LA. VEDOVA, e la cui storia rappresenta Traiano a cavallo ed una donna inginocchiata implorante giustizia dall'imperatore, il cui figlio uccise il figlio della povera donna. La storia narrata dal marmo è abbastanza nota; e Dante ne fe' oggetto di versi efficaci nel Decimo canto del *Purgatorio*:

"Io dico di Traiano imperadore;
Ed una vedovella gli era al freno,
Di lagrime atteggiata e di dolore.
Dintorno a lui parea calcato e pieno
Di cavalieri e l'aquile nell'oro
Sovr'esso in vista al vento si movièno.

¹ Certi indicano come effigie di monache quelle di donne attempate, il cui costume nel Medioevo non era molto differente dal vestir delle monache La miserella intra tutti costoro

Parea dicer: "Signor fammi vendetta

Del mio figliuol ch'è morto, ond'io mi accoro "

Ed egli a lei rispondere: "Ora aspetta

Tanto ch'io torni "Ed ella "Signor mio "

Come persona in cui dolor s'affretta
"Se tu non torni? "Ed ei "Chi fia dov'io

La ti farà "E quella "L'altrui bene

A te che fia se il tuo metti in oblio? "

Il Poeta nol dice, ma si sa che Trajano fe' giustizia alla vedova, la quale venne ospitata nel palazzo imperiale ed amata teneramente qual madre, dal figlio dell' imperatore.

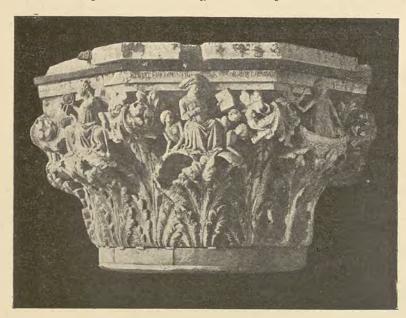


Fig. 64. Altra faccia del Capitello dello Zodiaco.

A confrontare i versi di Dante colla scultura di Venezia, questa vince quelli sotto il rispetto psicologico; e la figura di Trajano fa pensare alla statua bronzea di Marco Aurelio sul Campidoglio, e la vedova alla tragica disperazione della Niobe.

Le altre sculture sbucanti tra le foglie come stelle che occhieggiano in mezzo al cielo, sono le seguenti: l'angelo della Giustizia alato e coronato ma senza nimbo; — Aristotile che dà un libro a due personaggi; — personaggio barbato seduto con un libro sulle ginocchia (Giustiniano?); — Solone che legge ad uno il quale l'ascolta, ed un altro personaggio che legge; — Scipione seduto ed una giovinetta inginocchiata davanti a lui e dietro un soldato (è la giovinetta restituita al suo fidanzato); — Numa Pompilio ed un guerriero; — il Redentore che consegna le tavole della legge a Mosè.

Sopra il capitello s'erge un gruppo di figure destinato a simboleggiare la Giustizia. Un albero s'interpone fra le cinque figure del gruppo, dove sta Salomone seduto sotto una specie di tabernacolo; accanto vedesi un soldato che è la figura più animata del gruppo, poi il fanciullino e le due madri, la buona e la cattiva. Più in alto l'arcangelo Gabriello rappresentante il Governo.

Ho poco spazio, epperò non posso fermarmi a spiegare il significato di tutte le composizioni, di cui s'è fatto l'elenco.

Parlo quindi del secondo capitello d'angolo, il capitello dei Pianeti. Il motivo ornamentale, in sostanza, è lo stesso del precedente, ed i soggetti sono i seguenti: Creazione dell'Uomo; — Saturno; — Giove; — Marte; — il Sole; — Venere; — Mercurio; — la Luna —. È singolare il vedere che la creazione dell'uomo è rappresentata da un putto il quale sembra un Amore pagano; e quest'Amore è in relazione logica colle imagini pagane di Saturno, di Giove, di Marte, cui Dio, qual creatore dei pianeti, giustamente presiede. — Sopra il capitello s'erge il gruppo di Adamo ed Eva all'albero fatale, ed in alto S. Michele.

Il terzo ed ultimo capitello, tra quelli di cui mi sono proposto di dir qualcosa, è il capitello del Matrimonio. Le storie convergono ad un fine, e sono unite da un filo logico e continuativo come le pagine del libro della vita.

Il capitello narra dunque le vicende di due esseri che si amano, si sposano, hanno un figlio, il figlio muore, ed essi piangono e pregano. Sopra il capitello s'erge un magnifico gruppo di Venezia personificata, che sta fra due leoni. Essa, regalmente incoronata, fiera e superba, impugna una spada e sopra una banderuola porta scritto in sette righe: FORTIS | IVSTA | TRONO | FVRIAS | MARE | SVB | PEDE | PONO.

Tuttociò qui è detto sommariamente; e mi basterebbe che il mio articoletto invogliasse gli artisti a fermarsi sui capitelli del Palazzo Ducale più di quanto sia necessario per esaminare la forza della modellatura e il movimento del fogliame. È vero tuttavia che l'esame, anche rivolto esclusivamente alla forma, dà un sommo godimento intellettuale; ed io ho provato questo godimento, che mi mise la curiosità di studiare traverso quali vicende la plastica veneziana figurativa ed ornamentale potè assorgere a tanta potenza. Pensai allora alla influenza della scuola toscana. Molti monumenti veneziani dell'epoca di transizione fra il Gotico ed il Rinascimento la rivelano apertamente, e diversi documenti scritti confermano che la plastica veneziana della fine del XIV secolo e dei primi del XV fu tocca dall' arte toscana. Prima che lo rilevasse il professore Paoletti d'Osvaldo nella sua coscienziosa pubblicazione sopra l'Architettura e la Scultura del Rinascimento a Venezia, il Gaye scuoprì che il Doge Michele Steno nel 1403 voleva affidare a Niccolò di Piero Lamberti detto Pela d'Arezzo (n. ? † nel 1420) alcuni lavori del Palazzo Ducale 1. E questi è lo scultore degli sguanci della Porta della Mandorla a S. Maria del Fiore, cioè il precursore di Donatello, uno dei più grandi scultori del suo tempo (Cf.: Carteggio inedito ecc. 182 e seg.). Il Gaye notò peraltro che l'artista non potè andare a Venezia; il Paoletti osservò che la sua andata non è sicura, e il Reymond, autore del recente volume su la Sculpture Florentine, non lo citò, ignorando evidentemente la relazione del Pela con Venezia. Comunque sia si trovavano dei toscani sui lavori della Ca' d'Oro, e su altri monumenti veneziani coevi a questa gemma dell'architettura italiana. Notevole fra tutti un Pietro detto Pela " fio de maistro Nicholò ,, (Cf. Paoletti op. cit. I, 4) che si crede figliuolo del Pela anzidetto; ed egli lavorò alla Ca' d'Oro, e con Giovanni di Martino fiesolano eresse nel 1423 il celebre monumento di Tommaso Mocenigo a S. Giovanni e Paolo.

Rivenendo ai capitelli ducali, io inclino ad ammettere che la inscrizione la quale si legge sul capitello della Giustizia e dice:

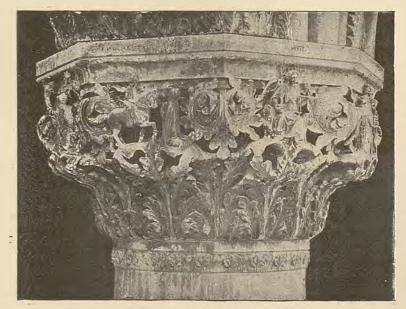


Fig. 65. Capitello della Giustizia.

¹ Si riteneva come cosa certa, ed anche Gaetano Milanesi lo ritenne, che Niccolò di Piero vivesse ancora nel 1444, ma oggi si conosce che egli morì nel 1420. La prima data derivò dalla grande confusione che ha esistito fino a quest'ultimi tempi, intorno il vero essere di Niccolò di Piero; di cui furono persino fatti due artisti diversi, un Niccolò di Piero ed un Niccolò Lamberti; e se ne fece tutt'uno con un Niccolò d'Arezzo, il quale fu scoperto essere degli Spinelli ed esser quegli che nel 1444 giudicò un disegno presentato da Bruno Mazzei per la graticola della Cappella della Cintola a Prato. Ora si sa che i due primi Niccolò sono una persona sola col nostro Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo detto Pela; il terzo è una persona diversa da quest'ultimo, orafo e gioielliere, morì nel 1458. Il Vasari poi fece lavorare Niccolò di Piero nella Fraternità d'Arezzo, ma i documenti hanno provato che l'asserzione è assolutamente errata. (V. Pasqui: Guida d'Arezzo, 1882 a pag. 105).

DVO SOTI FLORENTINI INCISE, possa indicare che i due "soci "siano quelli che eressero il monumento Mocenigo. La supposizione ha il suo fondamento nello stile delle sculture e mi auguro che le scoperte la fortifichino definitivamente. In ogni modo il capitello è uscito da scalpelli fiorentini, e il toscanesimo nella plastica del Palazzo Ducale non può essere contestato da alcuno che abbia l'animo aperto alle relazioni stilitiche. Perciò cade completamente la vecchia opinione che i Bon, autori della Porta della Carta e parzialmente della Ca' d'Oro, abbiano lavorato nei capitelli ducali.

Mi riferisco ora proprio al lavoro di modellazione, alla sapiente e gustosa disposizione del fogliame di questi capitelli, intorno alla cui anima si abbarbicano, come foglie di edera che si rincorrano sur un tirso bacchico, le grasse foglie di cappuccio, belle e varie di movimenti, di rilievi, di luci, di ombre, come sono tutte le piante appartenenti alle brassiche, dagli ornatisti moderni ingiustamente poste in oblio.

Uno dei primi a studiare con passione e intuito singolare i capitelli del Palazzo Ducale fu un inglese, il quale oggi è di moda, e sulla cui opera educativa si è molto parlato: il Ruskin. Il quale nel suo libro intitolato: Le Pietre di Venezia: The Stones of Venice (Londra 1853, II vol. p. 329, 365) dette una descrizione dei capitelli ducali, da cui tentò di alzare il velo del simbolismo. Dopo il Ruskin, un altro inglese a quattro anni di distanza da lui, il Burges, rifece quello che il Ruskin aveva fatto, approvandone molti giudizi; i quali furono parzialmente, impugnati dal Didron " ainé " direttore degli Annales Archéologiques. Un tentativo sul genere di quello del Ruskin l'aveva fatto nel 1847 il Selvatico nel primo libro d'arte che pubblicò (Sull'Architettura e sulla Scultura in Venezia) il quale è meglio dell'ultimo. Ma nessuno, ripeto, mostrò di pregiare tanto la bellezza dei capitelli ducali quanto il Ruskin, che ne fece eseguire i calchi a sue spese per il "Ruskin Museum.,,

Dopo di ciò, alcuni altri autori occasionalmente scrissero sul ciclo di sculture del Palazzo Ducale, ultimo dei quali il prof. Paoletti d'Osvaldo. Così le interpretazioni successero alle interpre-

tazioni, e lo studio dei capitelli dette origine a diverse dispute, di cui la più interessante è quella di una data che si legge nel capitello detto dei Dotti.

La data è questa: 1344. Ma le sue cifre sono un po' bislacche; si debbono leggere da destra a sinistra, e dettero luogo a diverse letture e a diverse osservazioni, alcune delle quali arbitrarie. Le une e le altre io posso definitivamente sfatare colle ricerche che ho fatto, i cui resultati sono i seguenti: che la data è proprio 1344, e non può farci veruna meraviglia di trovare le cifre arabiche a Venezia nel XIV secolo, poichè fino dal principio del XIII col nome di "figurae Indorum", furono introdotte in Italia da Leonardo Pisano, se pure in precedenza non erano pervenute per altra via.

I capitelli ducali vennero in parte rifatti, in parte tassellati e rinforzati al tempo del restauro sostanziale, che fu eseguito al Palazzo e durò dal 1873 al 1890.

Questo restauro costruttivo e decorativo è il più importante lavoro di cotal genere, che siasi fatto in Italia; ed è superiore al restauro di S. Marco, sia per le difficoltà d'ordine tecnico, le quali furono tentate e vinte, sia per le difficoltà d'ordine artistico, le quali riguardano anche i nostri capitelli. Intorno al cui lavoro suonarono le campane ora a morto, ora a festa. E il Ruskin, innamorato dei capitelli ducali, avrebbe voluto, come n'espresse il desiderio pel S. Marco, che un cono grezzo con una data avesse sostituito i capitelli antichi; e il Zorzi, il critico scarlatto dei restauri di S. Marco, avrebbe voluto che i capitelli inservibili del Palazzo Ducale fossero stati sostituiti da capitelli simiglianti di altri monumenti di Venezia, tolti dalle collezioni artistiche dei Musei. Un anonimo poi nell'Archivio storico dell'Arte (a. 1889 p. 128 e seg.) trovò da censurare un articolo benevolo del Times e da dire che si era destinato troppo ai magazzini, conservando troppo poco.

Non esageriamo. Il restauro del Palazzo Ducale non è quello del Fondaco dei Turchi; e tenuto conto delle difficoltà di siffatti lavori, la benevolenza del *Times* è pienamente giustificata.

Alfredo Melani.



Fig. 66 e 67. Disegni originali di Giacomone da Faenza, nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

XVI.

IL PAVIMENTO NEL BATTISTERIO DI FIRENZE

— Tav. 23 e 24. Fig. da 68 a 74. —



ochi edifizi hanno al pari del tempio di S. Giovanni di Firenze dato argomento alle supposizioni, alle induzioni, alle contese degli eruditi di ogni tempo.

Nè la questione relativa alle origini di questo edifizio può dirsi oggipienamente risoluta, tanto che tuttora v'è chi cerca raccapezzare qualche filo di luce attraverso alla selva degli antichi docu-

menti, o di far tesoro delle scoperte compiute anche ultimamente nei lavori di scavo per il riordinamento della piazza di S. Giovanni.

Altri scritti, altre illustrazioni avranno certo per soggetto il tempio dedicato al Santo Protettore di Firenze, le dispute si



Fig. 68. Fascie nel pavimento del Battistero di Firenze.

riaccenderanno, e chi vivrà potrà fare dei raffronti tra le opinioni degli eruditi del passato e i pareri di quelli del presente.

Fra tuttociò che si è detto o s'è cercato, pare intanto a me che si possa affermare come la tradizione sempre ripetuta che S. Giovanni fosse in origine un tempio pagano sia destituita d'ogni valore, perchè dagli ultimi scavi è emerso il fatto che le mura perimetrali del tempio posano sopra gli avanzi delle terme romane della Porta Palatina, le quali hanno i caratteri evidenti e non dubbi delle costruzioni dei primi secoli cristiani, forse del IV secolo.

Io credo inoltre:

Che S. Giovanni fu costruito e adornato esternamente nel

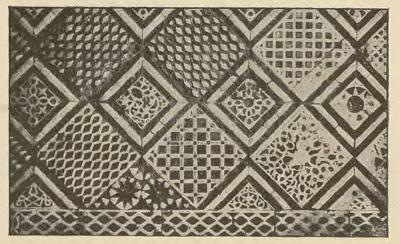


Fig. 69. Quadri nel pavimento del Battistero di Firenze

modo che tuttora si vede non prima nè dopo il V o VI secolo dell'era volgare;

Che le opere interne d'adornamento sono in gran parte eseguite tra l'XI e il XIII secolo;

Che per il corso di vari secoli successivi si fecero aggiunte,

ristauri, modificazioni all'edifizio, senza però alterarne mai in modo sostanziale la struttura e il carattere.

In tutte queste opere, in tutto questo profondere di artistiche ricchezze per rendere più bello e più suntuoso il nostro tempio, si può dire che si accomuni e si riassuma colla storia dell'edifizio quella della città nei suoi periodi più fortunosi e più brillanti.

Prima battistero cristiano, cattedrale dipoi, e di nuovo battistero, sacro al Santo patrono della città, al quale i Fiorentini ebbero sempre costume di porger tributo di onoranze fastose e di solenni festeggiamenti, il nostro tempio fu, direi quasi, il sacrario delle tradizioni storico-religiose fiorentine.

La Signoria vi si recava ad offerta in occasione delle grandi solennità, i cittadini più influenti della parte guelfa vi si riunivano per discutere degl'interessi della patria nei momenti più procellosi, le famiglie più antiche tennero ad alto onore l'avere i loro avelli attorno alla chiesa, dove tutti, poveri e ricchi, avevano ricevuto il battesimo.

E della venerazione e della cura con cui la chiesa era tenuta fanno tuttora splendida testimonianza le meravigliose opere d'arte, di cui s'adorna e e che fino da' tempi più lontani vi furono profuse senza risparmio. Basterà ricordare il pavimento di marmo anzitutto, poi i mosaici della cupola e della tribuna, opere del francescano Fra Jacopo e di Andrea Tafi, il celebre sar-



Fig. 70. Fascie nel pavimento del Battistero.

cofago del Papa Cossa, scolpito da Donatello e da Michelozzo, e finalmente le porte divine di Andrea Pisano e di Lorenzo Chiberti

Non parliamo poi della ricchezza infinita, dei tesori mirabili in fatto di arredi e di reliquie, perchè molti di essi dovettero essere sacrificati nei momenti di supreme ristrettezze della città e perchè i più importanti fra i superstiti figurano oggi con onore

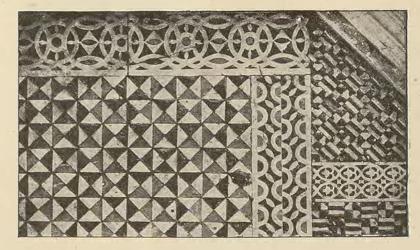


Fig. 71. Fascie e campi nel pavimento del Battistero di Firenze.

nel Museo di S. Maria del Fiore, garantiti opportunamente dai pericoli continui dei deterioramenti, cui dianzi erano esposti.

Ma parliamo del pavimento, il quale oggi, come cosa singolarissima e di sommo pregio storico ed artistico, l'Arte italiana vuol sottoporre all'attenzione de' lettori, e che costituisce una Fig. 72. Rosa nel pavimento del Battistero di Firenze.

delle parti più preziose in mezzo a questo ambiente così superbamente artistico, così esuberante di vecchie e gloriose memorie.

Il mosaico di marmo, o impietrato, come dicevano in antico, costituente il pavimento del tempio di S. Giovanni, occupava nel XIII secolo tutto l'intero ottagono, recingendo il grandioso fonte battesimale, ottagono pur esso, il quale sorgeva nel centro, ed il coro, situato secondo il costume del tempo dinanzi all'altare.

Ma quella del XIII secolo, che poco su poco giù corrisponde a quella presente, non era l'originaria disposizione del pavimento, inquantochè nel bel mezzo, dove fu poi collocato il fonte, doveva trovarsi il gnomone destinato alle osservazioni solari e creato da Strozzo Strozzi nel 1048. Era cotesta la parte essenziale dell'impiantito, la quale dovette poi dar luogo al fonte battesimale, e nel XIII secolo, come risulta dai documenti, venne collocata dinanzi alla porta massima, dove anche di presente si trova.

Da chi fosse immaginato ed eseguito quest'impiantito non può dirsi per la mancanza assoluta di documenti sincroni; più facile invece è il determinare

coll'esame dei caratteri stilistici che esso è opera dell'XI secolo, contemporanea press'a poco all'epoca in cui Strozzo Strozzi ordinava il suo apparato per determinare il solstizio d'estate.

Certo, se si tien conto dello stato di decadenza nel quale era allora piombata l'arte dovunque, se si considerano le meschine

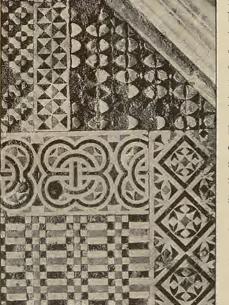


Fig. 73. Fascie nel pavimento del Battistero di Firenze.

e grette rappresentazioni figurate esistenti nelle fabbriche coeve, bisogna convenire che quest'opera di carattere decorativo è indubbiamente fra le più perfette creazioni di quel tempo lontano.

I diversi spartiti, tutti a belli motivi variati, sono d'un effetto vaghissimo, presentano intrecci e combinazioni di linee pieni di originalità e di buon gusto.

Qua sono delle fasce a onda, o come si direbbe araldicamente, increspate; in altre parti sono meandri e intrecci complicati e d'un effetto gratissimo; in altre sono rosoni, cerchi concentrici, combinazioni capricciose di linee, divise da fregi, da corridietro, da cornici, e cosparse di figure geometriche e ornamentali variatissime.

Più ricco è, come abbiamo già detto, lo spartito in mezzo al quale era lo gnomone, e che ha tutt'all'intorno un gran cerchio coi segni dello zodiaco, a ciascuno de' quali sono relativi alcuni versi latini. In giro alla figura del sole sta poi in caratteri romani l'iscrizione, che leggesi pure sulla Ghirlandina di Modena: Eu giro torte sol ciclos et rotor igne.

In alcuni tondi sono raffigurati grifi, draghi ed altri animali fantastici, in altri si veggono leoni rampanti che si volgono il dorso, insieme con ornamenti un po' ingenui, un po' primitivi, ma di un effetto assai giusto e pittorico.

Tutto questo impiantito è a marmi bianchi e neri lavorati a commesso. Sono in generale lastroncelli di marmo bianco, in cui stanno praticati i vani o rincassi per contenere i frammenti

> del marmo nero o serpentino, il quale, essendo di natura meno compatto, presentava così racchiuso una resistenza maggiore.

> E difatti ha resistito e resistito per secoli e secoli al passaggio continuo di migliaia e migliaia di persone, dimostrando l'eccellenza e la solidità di questo lavoro de' nostri antichi artefici; ma ora, pur troppo, presenta tali tracce di vecchiaia, è così logoro, in qualche punto così sconquassato, da reclamare provvedimenti seri e addirittura radicali.

Nella parte centrale della chiesa un ampio ottagono è decorato di marmi di vari colori, disposti in modo molto diverso e secondo un disegno avente i caratteri stilistici del XVI secolo.

È lo spazio che in origine era occupato dal gnomone dello Strozzi, e dove fu poi collocato il fonte battesimale per immersione, che doveva essere di assai grandi proporzioni e attorniato da una gradinata. Ed anche riguardo alla forma ed alla materia di questo fonte battesimale molti ragionamenti si son fatti, dando pretesto ad argomentazioni d'ogni genere, riprodotte da tutti gli scrittori che hanno illustrato l'insigne monumento. Esso doveva avere una gran vasca centrale, e in cerchio delle vasche minori a guisa di pozzetti, sempre abbastanza ampie e profonde per giustificare i versi dell'Alighieri, il quale, parlando di tali recipienti, dice nel canto XIX dell'Inferno:

- " L'uno de' quali, ancor non è molt'anni,
- "Rupp'io per un che dentro v'annegava,

Chi v'era caduto dentro era, secondo quanto narrano gli scrittori e i commentatori di Dante, un ragazzo di tredici anni

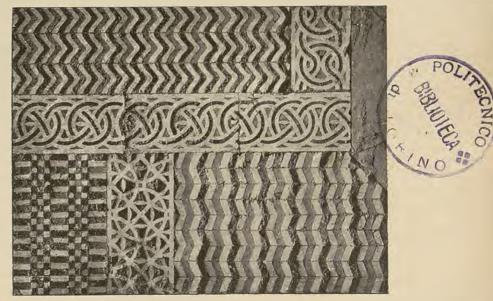


Fig. 74. Fascie e campi nel pavimento del Battistero di Firenze.

del popolo di Cercina: ciò che serve a dimostrare come que' pozzetti fossero tutt'altro che piccoli.

Questo fonte, che doveva essere, oltre che ampio, assai ben decorato, fu fatto togliere per ordine di Cosimo I de' Medici, l quale fece riordinare il pavimento nel modo che oggi si vede, collocando attorno allo spazio rinnovato una iscrizione che ricordasse l'eseguito lavoro. E contemporaneamente al fonte un'altra parte importantissima della chiesa si distrusse e si rinnovò: il coro, che doveva avere ricchi e bene adorni stalli, ed una chiusura o contorno di bei marmi lavorati.

In tal guisa due pregevoli opere d'arte scomparvero in grazia d'innovazioni prive di buon gusto, le quali si spinsero fino a quell'orribile e grossolana decorazione dell'altar maggiore col S. Giovanni librantesi sopra un ammasso di nuvole!

Per tornare all'impiantito, è da osservarsi da un lato, presso l'altare di S. Maria Maddalena, un tondo di porfido, che ricorda una usanza remotissima, praticata anche nelle pievi di campagna: in questi spazi si teneva generalmente un piccolo letto, e vi si collocavano i bambini prima di ricevere il battesimo.

Dello stesso carattere e dell'epoca stessa di questo di San Giovanni conosciamo due altri pavimenti, esistenti nella regione toscana. Quello frammentario della basilica di S. Miniato al Monte, che occupa la parte centrale della navata maggiore e che presenta esso pure intrecci ornamentali ingegnosissimi e figure di fantastici animali, e l'altro esistente nella chiesa di S. Piero in Vincoli, detta di San Pierino a Pisa. Nessuno dei due però per ampiezza, per varietà e per ricchezza di partiti decorativi ha l'importanza di questo di S. Giovanni, che può dirsi un modello del suo genere.

Che anche in antico tali pregi di composizione e di disegno fossero riconosciuti e gustati ce lo dicono le tradizioni riportate anche da alcuni scrittori, secondo le quali i disegni dell'impiantito vennero fedelmente copiati da tessitori fiorentini nelle loro stoffe.

Oggi il tempio di S. Giovanni è oggetto di cure speciali per parte dell'amministrazione dell'Opera secolare di S. Maria del Fiore, dalla quale esso dipende, e già sono in corso importantissimi lavori di ristauro sotto la direzione dell'architetto Del Moro.

S'è cominciato dalla elegantissima lanterna, già tutta sconnessa e corrosa, e se n'è posto in evidenza il basamento, che era nascosto dal piano rialzato della copertura del tempio; si sono intrapresi ristauri di parti pericolanti, e dopo si verrà al riordinamento interno, il quale comprende diversi lavori essenzialissimi, come le modificazioni dell'altar maggiore, liberandolo dai baroccumi che lo deturpano, il ripristino del mosaico della vôlta in molte parti guasto, cadente, falsificato con rozze dipinture, finalmente il ristauro dell'impiantito.

E qui, in questa parte sopratutto, che si affacciano serie difficoltà; sino al punto da far domandare se il ristauro sia davvero possibile. E probabilmente le persone tecniche dovranno rispondere che se il ristauro dev'essere una fedele restituzione di quell'opera decorativa alla forma ed alla proporzione originaria, esso non è possibile. E la difficoltà, che confina colla impossibilità, ha per base la tecnica stessa adoperata nella lavorazione delle diverse parti. Le incassature del marmo bianco, destinate a contenere i pezzetti di serpentino, non hanno nè forma nè andamento regolari; il vano si allarga a guisa di coda di rondine o di tramoggia rovesciata, a misura che si approfondisce, e ciò allo scopo di rendere maggiore la consistenza e la solidità di quella specie di mosaico. Ora, logorata la superficie ed abbassato il piano di parecchi centimetri, n'è venuto di conseguenza che le proporzioni fra gli spazi di diverso colore sono alterate, e il ristauro non farebbe quindi che rendere maggiormente evidenti le sproporzioni, le variazioni di forma.

Occorrerebbe quindi rifare di nuovo, andando anche un po' a indovinello, tutte le parti che appariscono logore e sconquassate, ed allora avremmo lo spettacolo d'una falsificazione sostituita ed accoppiata alle parti originali.

In questo stato di cose due soluzioni sole si presentano possibili. Quella di lasciare il pavimento nello stato in cui si trova, e pur troppo non sarebbe questo che il modo di perderlo del tutto; oppure quella di rinnovarlo, spartito per spartito, ricostituendolo magari nel museo dell'Opera, per sostituirvi una ri-

produzione esatta, la quale potrebb'essere eseguita a meraviglia dall'Opificio delle Pietre dure, ormai peritissimo ed esperimentatissimo in simile genere di lavori.

E francamente bisognerebbe propendere per questa ultima soluzione, che è la più logica e la più opportuna.

Ci vorrà una larga spesa, occorrerà molto tempo; ma è qui il caso di ripetere che Roma non fu fatta in un giorno. Ad ogni modo, solo in siffatta guisa si potrà mantenere autentico e senza raffazzonamenti questo pavimento, il quale è fra le più singolari opere artistiche del basso medioevo.

G. CAROCCI.

XVII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

E. Stange — A Manual of lettering for the use of students — Londra, 1896.

Una volta fu accennata nell'Arte la importanza che ebbe l'elemento calligrafico nel formulario decorativo di qualsiasi stile, e fu detto che questa importanza dall'epoca egiziana inchinò sempre a diminuire; al segno che oggi la calligrafia non ha veruna funzione, si può dire, nell'arte decorativa. Eppure, quando si ripensi ai geroglifici, che commentavano ogni bassorilievo esaltante le virtù d'un re nei templi e nelle tombe egizie; quando si tenga conto dell'uso che ebbero i caratteri cuneiformi nei monumenti dell'Assiria e della Caldea, e alla rifioritura veramente lieta ed abbondante dell'elemento calligrafico nell'arte musulmana, ove il neski ed il carattere cufico svolgevano inni ad Allah tra il fogliame or folle or disciplinato dai rigori della geometria: vien tosto fatto di dolersi che l'arte decorativa moderna non sappia trarre un esteso profitto dalla calligrafia. Ogni libro il quale metta sott'occhio il grande ausilio che questa potrebbe offrire ai decoratori, giova indicarlo con premura; e quindi il manuale dello Stange, perchè è un prezioso repertorio di caratteri, ed è un esempio efficace del come i caratteri stessi possano assumere i mille atteggiamenti che il capriccio d'un artista sognasse di imprimere loro. Sfogliando le pagine del manuale si vede inoltre come ogni età ebbe la sua calligrafia; e si pensa amaramente al nostro tempo in cui l'elemento calligrafico, quando è adoperato, è quello dei Latini, freddo e rigido, che a noi moderni, artisticamente, non dice più nulla. Da ciò deriva appunto la indifferenza dei decoratori verso la calligrafia monumentale.

DETZEL. - Christliche Ikonographie. - Friburgo, 1896.

Una iconografia cristiana, ornata di molti disegni, tolti da monumenti di scultura e di pittura, e cioè da statue di pietra o di marmo, da avori, da affreschi, da miniature appartenenti ai cimiteri, alle basiliche, alle chiese ed ai musei, può essere utile a un decoratore; e perciò vogliamo indicare la Iconografia Cristiana del Detzel, la quale aduna, con molte notizie prese qua e là, molte imagini, raccolte anche queste qua e là (perfino in libri francesi di preghiera) ed unite a diverse eseguite appositamente per l'opera, la quale è divisa in due volumi. Le riproduzioni, in generale, non brillano per fedeltà; ed un'opera simigliante a questa nel 1876 la stampò, a Tours, il Crosnier, sotto il titolo identico: Iconographie Chrétienne. Vi è assai deficiente il contributo della statuaria medieva francese.

A. M.

XVIII.

NOTIZIE

Consociazione italiana di scultori in legno. — Si è costituita in Italia una associazione italiana di scultori in legno, la cui sede principale è a Torino. Vi hanno aderito tutte le Società di scultori, che si sono formate nelle varie città italiane in questi ultimi anni; ed un periodico mensile sosterrà gli interessi morali e materiali della associazione, la quale si troverà eziandio in relazioni con varie società dell'estero.

UN GIUDIZIO SBAGLIATO? — In una recente Guida di Firenze stampata in inglese si legge che lo stemma dell'arte dei Beccai, il quale sta sopra la statua di S. Pietro di Donatello in Orsanmichele, è un bel saggio dell'arte di Luca della Robbia (is a very fine specimen of Luca della Robbia). Non si sa se il giudizio inglese voglia proprio significare che lo stemma sia antico; potrebbe credersi. Perciò è bene che si sappia che lo stemma è moderno e fu lavorato, circa trent'anni sono, nello stabilimento Ginori a Doccia.

LA SCUOLA D'ATENE. — Non è quella di Raffaello in Vaticano, ma la Scuola che fu fondata nel 1846 dalla Francia, precisamente dalla monarchia di luglio ad Atene, di cui si vuole celebrare il cinquantesimo anniversario con solennità. I giornali e le riviste francesi si sono interessati di tale festa, ed è giusto perchè la Scuola francese d'Atene è benemerita degli studi ellenici.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIX.

ORNAMENTI NELLE FACCIATE DEI DUOMI DI LUGANO E DI COMO

- Tav. 27 e 28. Dett. da 17 a 20. Fig. da 75 a 90. -



metà circa della collina, ai piedi della quale s'adagia la simpatica e fiorente città di Lugano, havvi una terrazza, da cui si gode uno dei panorami più ampi e

belli che la natura possa presentare. Sulla terrazza si erge il duomo della città, dedicato a San Lorenzo.

Un quadrato vastissimo di marmo bianco, che il tempo ha ingiallito, poggia su quattro gradini, ed è orizzontalmente diviso per metà da un cornicione, il quale semplificato, si ripete alla sommità dell'edificio. Verticalmente quattro parastate, quasi liscie, dal tetto scendono fino in terra, e servono a incorniciare i sei scompartimenti che ne risultano. Nei tre inferiori s'aprono le porte, costruite in marmo grigio di Saltrio, ornate tutte e tre da sculture di uno stile bellissimo, della miglior epoca del rinascimento lombardo. Il portale di mezzo, più ricco degli altri due, è formato da un archivolto a pieno centro, smussato in forma d'imbuto, che poggia sopra due piedritti pure smussati esternamente, il tutto inquadrato fra due pilastri, cui vanno sovrapposti un architrave, un fregio con cinque medaglioni di santi e della Vergine, nonchè la bella cornice finale. Le due porte laterali terminano, superiormente ai capitelli degli stipiti, con una

trabeazione e con

timpano arcuato.

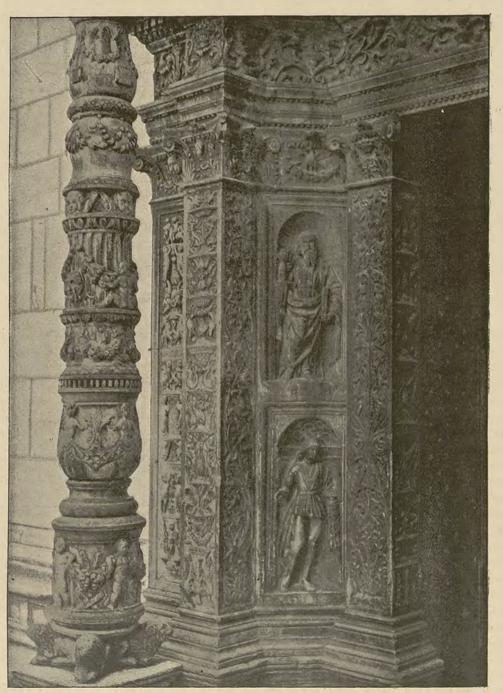


Fig. 75. Porta settentrionale del duomo di Como.

Sopra il cornicione intermedio la parte di mezzo è occupata quasi per due terzi da una grande finestra tonda, inquadrata fra teste d'angeli alate in una cornice rettilinea, interrotta sui quattro lati da volute e festoni, i quali, accennando ad uno stile più libero, come ben dice il Rahn, sembrano provare che la finestra fu fatta in epoca posteriore alle porte.

Passando quindi in rassegna i dettagli decorativi, si osservano

anzitutto, lungo il fregio, che insieme col
cornicione percorre
tutta la facciata verso
il suo mezzo, chiuse
in medaglioni rotondi,
quindici mezze figure
di buona fattura, rappresentanti sibille e
profeti, i cui nomi sono
dati dalla iscrizione
che accompagna ed
elegantemente allaccia ogni figura.

Sotto alla fascia di detto fregio, lungo i pilastri della facciata e dei due fianchi, sei nicchie, le quali certamente sono state fatte per ricevere delle statue, coi piccoli bassorilievi che vi stanno sotto, rappresentanti animali simbolici, e le due targhette isolate nel vasto campo degli scompartimenti laterali, danno leggiadria alla parte inferiore della facciata. E vi contribuiscono pure non poco le sei grandi mezze figure in altorilievo di un fare largo e maestoso, nonchè di una estrema finezza, poste in campi quadrangolari fra le porte e le parastate, e rappresentanti i quattro Evangelisti, Salomone ed il profeta Davide.

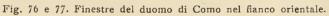
Tutto il complesso della facciata è in questo modo impron-

tato a grande semplicità, congiunta a tanta armonia e a tanta nobiltà, da doversene tributare al suo autore la maggior lode. Ma fra le notevoli cose attira l'attenzione dei visitatori, che



non sanno più distaccarsene, la meravigliosa decorazione ornamentale delle tre porte; sia per la ben equilibrata composizione, per le ingegnose trovate e per il carattere eminentemente simbolico, sia per l'insuperabile esecuzione di alcune parti.

E tutto un poema di marmo, che si svolge sotto gli occhi del riguardante: un poema nel quale vibrano simboleggiate tutte le corde del sentimento umano. Satiri e sfingi siedono su tripodi fioriti; chimere e mostri d'ogni fatta mordono i candelabri formati di clessidre e caducei, di anfore e coppe, colle teste di ariete e di leone, frastagliate da foglie e da fiori fantastici, cui beccano uccelli colla testa di drago e s'attortigliano serpi colla testa di cane. Piante e fronde si trasformano in volute, dalle quali balzano ippocampi e puttini e ancora chimere, le quali sostengono cornucopie e fiaccole, in cui la leggendaria fenice immerge gli artigli. E ancora vasi gemmati, candelabri con cammei, e ta-



volette e maschere e trofei ed emblemi, sopra i quali si svolgono girate di fogliami, e si stendono graziose targhette con qualche motto; e così su su fino all'angioletto, che suona la tromba, all'agnello, che timidamente volge il capo a guardare la banderuola colla croce, o al calice squisitamente ornato, il quale,

lice squisitamente ornato, il quale, colmo, rovescia giù fiori e frutta d'una verità meravigliosa. Mentre tutto questo appare lungo le lesene e gli stipiti, nello smusso dell'intradosso della porta maggiore una ghirlanda formata di grappoli, di fiori, di frutta, si distacca dalla testa alata di un angelo, che sta nella serraglia, e scende sino ai piedritti. Intorno all'imposta, sopra tutte le rientranze dello stipite, sorridono le faccette paffutelle dei cherubini, ricordanti lo stile, quasi direi, Donatelliano.

Tutti questi lavori sono condotti con rara sapienza di plasticità, e con una tal franchezza di tocco da sembrare

usciti per incanto dallo scalpello dell'artefice. In alcuni punti le foglie, i petali dei fiori acquistano la sottigliezza naturale, ed il collo e le zampine esilissime degli uccelli si distaccano realmente dal fondo, mentre le ali assumono morbidezza di piume. In altri punti si indovina come di fronte a un colpo di scalpello riescito male, l'artista non si sia sentito in alcun modo sgomentato e impacciato, profittandone anzi per trarre con somma abi-

lità e con gentile artificio forme improvvise e caratteristiche.

Chi fu l'autore della facciata della cattedrale e delle bellissime sculture che l'adornano? Nessun indizio se ne ha, e riuscirono vane le continue ricerche fatte da molti illustri critici, da molti egregi dotti ed artisti. Forse, rovistando nel numero infinito di carte accumulate nei magazzini dipendenti dall'Amministrazione di S. Lorenzo, si troverebbe il verso di rivelare alla storia dell'arte il vero nome dell'artista o degli artisti incaricati degli stupendi lavori, togliendo in tal modo per sempre il fastidio di quelle congetture, le quali, senza reale profitto, si vanno spesso facendo.

Vuolsi da alcuni, e fra gli altri dal

Franschini (Svizzera italiana, vol. II, pag. 247) che ad Agostino Busti detto il Bambaja († 1548) spetti l'onore di essi lavori; e confrontando con quelli le sue opere squisitissime della Certosa presso Pavia e di Milano, non si può negare che la supposizione

abbia qualche fondamento.

Molti attribuiscono il merito a Giangaspare Pedoni ed a Cristoforo di lui figlio, scultori insigni di Lugano, che fiorirono dal 1499 in avanti, eseguendo opere singolari a Brescia, Como, Cremona, Milano. "Questo famoso artista, dice il Cicognara, facendo cenno di Giangaspare nella sua Storia della scultura, trattando il marmo come cera molle non cedeva ad alcuno di quei tanti, che contemporaneamente lavoravano in Italia "."

Il canonico teologo Giambattista Torricelli di Lugano, che le sue dissertazioni storico-artistiche ha in gran parte desunte dalle memorie del sacerdote Bellasi, canonico di Balerno,

mette innanzi Tomaso Rodari di Maroggia, eccellente scultore († 1526), e Bernardino Rodari, autore della porta in marmo di S. Stefano di Mazzo in Valtellina, e cooperatore di Tommaso

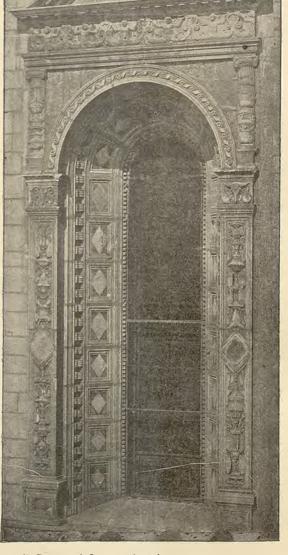




Fig. 78. Lapide a tergo del duomo di Como.

anche nell'esecuzione delle porte del duomo di Como. Di questa medesima opinione furono pure il prof. Giocondo Albertolli ed il critico tedesco Jacob Burckhardt nel *Cicerone*; ma il Rahn, studiosissimo ricercatore dell'arte svizzera, vi è contrario, anzi

Fig. 79. Tabernacolo con la statua di Plinio

vorrebbe dare la facciata di S. Lorenzo ad un artista sconosciuto, forse all'autore dell'altare di Vico Morcote.

In mezzo a tutte queste congetture, cui si potrebbe aggiungerne molte altre, introducendo in scena i più eletti ingegni, che contemporaneamente al Bambaja, ai Pedoni, ai Rodari tenevano alto il prestigio dell'arte lombarda in quell'epoca, fra i quali i Solari da Campione presso Lugano, l'Omodeo, Andrea Fusina etc., un fatto apparisce evidente, e cioè: che le decorazioni della facciata di S. Lorenzo non sono state eseguite da una stessa mano; ma in alcune di esse, oltre lo scalpello, si palesa assai vario anche lo spirito della concezione.

Ammesso pure che agli stipiti della porta di mezzo si sia cercato di dare maggiore sfarzo in paragone del resto, è notevole come le fronti degli stipiti medesimi sieno di maniera e di concetto diverse dai fianchi degli stipiti stessi. E più spiccate diversità s'avvertono fra la porta di mezzo

e le laterali, e fra le parti di queste, confrontate insieme.

Con ciò intendo mostrare come non basti il nome di un solo autore, ma occorrano quelli di più persone, le quali si sieno trovate a lavorare in compagnia, avendo ricevuto la medesima educazione artistica: educazione affatto locale, come lo svela chiaramente il carattere stesso dei lavori originalissimi.

L'illustre critico dott. Phil. Alfred Gotthold Meyer di Berlino, appassionato amatore delle nostre cose artistiche, nell'ultimo suo giro in Italia mi espresse la fiducia di avere scoperto l'autore della facciata di S. Lorenzo. Speriamo dunque ch'egli abbia imbroccato giusto, e non continui a tenersi serrata in petto la desiderata scoperta.

Intanto al maestro Tomaso Rodari continua ad attribuirsi la gloria di avere ideato anche la facciata del duomo di Lugano, la quale al Rahn sembrava tutta nobiltà ed armonia, mentre il signor Tito Vespasiano Paravicini nella terza parte dell'opera sulle *Arti del disegno in Italia* (Milano, F. Vallardi) la dice

dura, pesante, poco razionale nella parte superiore e disorganica. Soggiunge come essa mostri tutto il lato debole del Rodari, la mancanza cioè di una linea architettonica, benchè poi nelle tre porte lo stesso Rodari si riveli artista insuperabile.



Fig. 80. Porta a destra nella facciata del duomo di Lugano.

Insuperabile fu di certo il Rodari in molte ornamentazioni della cattedrale di Como, alcune delle quali vengono riprodotte nella Tavola 27 e nelle figure intercalate al presente scritto. E qui non dispiacerà al lettore ch'io lasci parlare sull'insigne ar-







Fig. 81 e 82. Ornamenti nella precedente porta.

tefice e sulla chiesa comasca un valentuomo, Giuseppe Merzario, il quale morì poco tempo addietro, e non era artista, ma seppe raccogliere con chiarezza, con senno, con garbo in due grossi volumi le notizie intorno ai *Maestri Comacini* dal VII secolo fin quasi ai giorni nostri.

"Tomaso Rodari era figlio di un maestro Giovanni da Maroggia, paesello poco distante da Campione. Dove abbia appresa l'arte scultoria e la architettonica, nella quale riescì insigne, non ci pervenne notizia: certamente avrà studiato e imparato in quelle vere scuole di applicazione, che erano le botteghe dei vecchi artisti e i laborerium delle antiche grandiose costruzioni.

Crebbe in quell'età nella quale l'arte aveva la scorza vecchia e preparavasi a vestir la nuova: laonde in lui si nota una differenza e quasi un contrasto di linee e di forme, che vanno bensì lentamente accomodandosi e appianandosi, ma presentano qua e là, anche quando ricercasi la morbidezza e la gentilezza, qualche cosa di duro e di tagliente. È una specie di Andrea

roggia per una statua di S. Ambrogio e altra statua di S. Maria Maddalena; nel 1485 per tre figure scolpite in marmo della B. V. M., dell'Angelo Gabriele e di Maria Maddalena coll'Angelo, che viene ad annunciarle la risurrezione di Cristo; e poscia per altre otto figure scolpite in marmo, disseminate nella facciata, logore per l'età e le intemperie, ma ancor





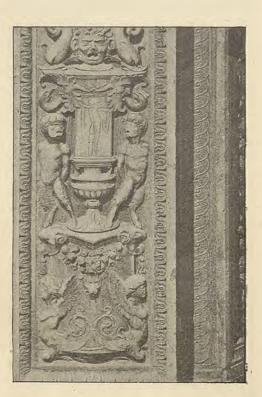


Fig. 83, 84 e 85. Ornamenti dei pilastri nella porta maggiore del duomo di Lugano.

Mantegna, nella scultura, con la sua grandezza e i suoi difetti. Il Rodari, al principio di questo secolo, era quasi ignorato; il Vasari neppur lo nomina, altri storici italiani lo trascurano: ora viene studiato, imitato, perfin copiato su esemplari da servire nelle scuole minori e maggiori. Jacopo Burchkardt, nella sua Storia del Rinascimento in Italia, ne fa elogi, Lübke ne' suoi

notevoli talune per le proporzioni e le movenze. Questi e altri lavori, che si conoscono, dovettero senza dubbio aver incontrato l'approvazione ed eccitato il plauso generale, sicchè nel luglio 1487 maestro Tomasino fu nominato da tutti i deputati, per omnes deputatos, fabbricatore delle figure e ingegnere del duomo fino a quando non fosse compiuto.







Fig. 86, 87 e 88. Ornamenti nella porta a sinistra della facciata del duomo di Lugauo.

scritti sull'Arte plastica, gli si accompagna nelle lodi; e il professore S. R. Rahn, temperandoli in qualche parte, accetta i giudizi di ambedue.

"La prima volta che si incontra il nome di Tomaso Rodari è nei registri della fabbrica del duomo di Como. Si hanno e annotazioni di pagamenti nel 1484 a Maestro Tomaso da Ma

"Avuta la onorifica nomina e il poderoso incarico, ma estro Tomaso compose il suo disegno, e, come usavasi a que' tempi, ne intagliò il modello in legno. Quel modello, che comprendeva la cappella maggiore, ossia il coro, le due cappelle laterali e la cupola, venne esposto nella sua bottega: e il ceto intelligente e il vulgo ignaro potè a tutto agio guardare e riguardare in

piccolo ciò che doveva allargarsi, sollevarsi, formarsi in grande. Non si mancò di cantare lodi e di fare appunti: ciascuno potè e volle dir la sua.

"Non avendo altra occupazione, pose mano allora all'allestimento e decorazione delle due porte laterali del duomo, e dei finestroni, che sopra di esse si distendono ai due fianchi, e che, specialmente quelli del lato orientale, sono una vera meraviglia. La data dell'opera, ossia di parte di essa, leggesi incisa a destra della porta, al di fuori presso il porticato dell'archivio, già sala della Ragione. "Questa porta fu incominciata il 6 del mese di giugno 1491 ". Il nome dell'autore è indicato con quello di *Thomas*, che sta scolpito sotto le iniziali D. V. M. (Dive Virgini Mariæ) vicino all'altra porta, a destra entrando, dietro l'uscio nel quarto circa della lesena; e coll'altro di *Jacobus*, che si vede di fronte nella parte opposta. Questo *Thomas* non può essere altri che il maestro Tomaso Rodari da Maroggia; quello di *Jacobus* è un Jacopo da Maroggia, che lavorava con Tomaso, e forse era suo fratello o parente.



Fig. 89. Parte di pilastro nella facciata del duomo di Lugano.

" Testimonio delle bellezze fantastiche di quelle produzioni sublimemente artistiche è il concorso da secoli intorno a esse di gente della città e del contado, che osservano con amore e con stupore; e tutti poi vanno ricercando il famoso tradizionale ranocchio, che saltato fuori dallo stagno, s'arrampica sur un tronco per acchiappare una farfalla. "Per me, scrive il Ciceri, sono abbastanza contento di aver quasi potuto segnare a dito l'iljustre scalpello (Tomaso da Maroggia), che eseguì il tanto decantato ranocchio, il quale si arrampica su per lo sfogliame, e pare or ora uscito dal suo padule in atto di sorprendere una farfalla, e tant'altri bellissimi capricci, che ornano a profusione le due porte ,,.

" Queste sculture dovettero es-

sere state fatte nel corso di circa vent'anni, ossia dal 1491 al 1515, secondo le date qua e colà sparse, che ancora s'incontrano nel duomo. Parecchi artefici s'avvicendarono in quel tempo, ma Tomasino Rodari rimase fisso. Infatti in un elenco dei maestri, che lavoravano i marmi nel 1513, abbiamo i seguenti nomi: Tomaso da Maroggia, Gaspare d'Annone, Matteo di lui figlio, Francesco di S. Abbondio ed Antonio di lui figlio, Jacopo di Monte Olimpino, Jacopo di Valsolda, Giov. Pietro di Maroggia, Bernardo di Gran-

date q. Musgrolo, Giov. Donato di Cernobbio, Giov. Giacomo de Albrici, Battistino di Sala, Francesco detto Romanino: tutti, come si vede, del territorio comacino. Finalmente il nome di Tomaso vedesi accoppiato con quello di Jacopo, *Thomas et Jacobus*, al di sopra, a sinistra di chi osserva, della statua del maggior Plinio sulla facciata del duomo. Era naturale che i cittadini di Como ci tenessero a far sapere, che quei due uomini sommi, i quali avevano illustrato la loro patria colla scienza e colle virtù militari e ci-

vili, erano ivi nati, ed era giusto che ad essi decretassero un pubblico ricordo (Tav. 27, Fig. 79).

" Quelle figure non possono essere per lo stile vieto e le forme rigide e dure nè di Tomaso, nè di Jacopo da Maroggia: sono forse di maestro Pietro da Bregia. A quei due invece appartener devono i due podj e le decorazioni dei simulacri, secondo lo attesta l'intaglio, in un lato, e non sulle figure, dei loro nomi. Non si sa perchè di tanto ritardasse il civico magistrato ad appagare il voto della cittadinanza: finalmente nel 1498 deliberò i due monumenti a Cajo Plinio Secondo, il gran naturalista, e al figlio della di lui sorella, Cajo Plinio Cecilio Secondo, il letterato ed oratore Affidò la cura dell'addobbo delle statue a Tomaso da Maroggia, il



Fig. 90. Parte di pilastro nella facciata del duomo di Lugano.

quale si valse dell'ajuto di Jacopo suo conterraneo; fu posto sotto a ciascun monumento un lungo elogio, che si chiude con un distico latino.

"Maestro Tomaso non potè vedere nel duomo di Como la fine dell'opera sua, essendochè nel 1526 deve aver cessato di vivere, non più trovandosi menzione di lui dopo quell'anno nei registri del duomo, e apparendo invece che in quello stesso anno fu nominato architetto della fabbrica e scultore maestro Franchino della Torre da Cernobbio. Quest'altro comacino tirò innanzi i lavori sui disegni di Tomaso Rodari e di Cristoforo Solari; li condusse poi a compimento, eccetto la cupola, Leonardo da Carona, che nel 1564 ottenne l'ufficio di architetto e statuario. Anche gli artisti, i quali seguitarono a lavorare marmi per statue, decorazioni, incrostature, sempre uscirono dalle tribù dei comacini. Della cupola non è a parlare, conciossiachè il modello primitivo fu messo da un canto, non parendo più confacente alle esigenze dello stile prevalso e ai nuovi gusti orribilmente depravati. Si sentirono parecchi architetti, si ordinarono vari disegni:



finalmente nel 1730 fu trascelto e accettato quello del siciliano Filippo Juvara, architetto del re di Sardegna, che venne eseguito ed è quello che si vede e che stuona con tutto il resto della cattedrale.

" Prima di chiudere, dovrei di maestro Tomasino ricordare altri lavori fini, sottili, vezzosi, che sono nella stessa cattedrale, come p. e. i pilastri e le lesene che sostengono una delle cantorie, ove il marmo, sebbene di composizione poco arrendevole, è trattato con una perizia e delicatezza da fargli quasi attribuire la duttilità e la morbidezza della cera. Ma intorno a ciò basta, e basti a confermare il talento architettonico di Tomaso Rodari il giudizio di Jacopo Burkhardt, il quale dice della cattedrale comense " che il coro e le due ali traverse devono essere riguardate come una delle più belle creazioni italiane, di forme le più nobili e le più pure; e del Rahn, il quale soggiunge, che, mentre la facciata eccede in plastici ornamenti, la parte posteriore, opera del Rodari, s'impronta a una grandiosità semplice, che è una delle proprietà caratteristiche dell'alto Rinascimento,.. Con queste parole sulle labbra salutiamo la cattedrale di Como, e ripetiamo un plauso a' suoi artefici "!

Il plauso, aggiungo io, va esteso agli artefici della cattedrale di Lugano, agli artefici di tutta quella lunga e gloriosa serie di monumenti, che l'Italia vide sorgere dalla fine del XV secolo sino alla fine del secolo XVI, e nei quali gl'Italiani e gli stranieri cercano sempre nuove bellezze e nuove sapienze.

B. A. DEON.

XX.

Stucchi nel palazzo Spada a Roma

— Tav. 30. —



ellissimi, se si bada all'apparenza decorativa, sono gli ornati riprodotti nella Tavola 30, desunti da una delle sale nel piano nobile del palazzo Spada a Roma. Sono in istucco ad altissimo rilievo nelle cornici, nelle figure, nelle candeliere. Nei fondi veggonsi pitture, che sino a una certa epoca furono attribuite — non sappiamo con quale criterio — a Giulio Romano, dal quale la sala prese nome.

Di questo palazzo noi abbiamo avuto opportunità di parlare in questo stesso

periodico (Anno III N. 6: Giugno 1894) riproducendo un soffitto di legname intagliato, dorato e dipinto, che può considerarsi come una delle più tipiche opere d'arte di quel genere, esistenti a Roma.

Dicemmo allora che il palazzo fu edificato circa il 1540, sotto il Pontificato di Paolo III, per il cardinale Gerolamo Capo di Ferro dall'architetto Giulio Mazzoni piacentino, scolaro di Daniele da Volterra, con imitazione, secondo alcuni, della casa architettata da Raffaello per Giovan Battista dall'Aquila in Borgo nuovo.

L'edificio passò in possessione della famiglia Mignanelli e durante il pontificato di Urbano VIII divenne proprietà del cardinale Bernardino Spada, nella famiglia del quale tuttavia rimane. — Il cardinale lo fece rimodernare ed arricchire di vari ornamenti dall'architetto Borromini.

ornamenti dall'architetto Borromini.

Queste pregevoli decorazioni a stucco sono condotte con tanta bravura e con tanta precisione, che non può mettersi in dubbio sieno state eseguite sul posto da artefici valentissimi, sotto la direzione d'un architetto di granda valore.

la direzione d'un architetto di grande valore.

Sono statue nude di naturale grandezza, le quali, poggiate sopra eleganti mensole, sostengono pilastri scanalati, sui quali si ergono cornici intagliate, decorate di altre statuine nude giacenti. Sono candeliere con fiorami e uccelli, che poggiano sopra gentili figure muliebri in forma di cariatidi, terminanti in sfingi.

Piacevolissimo è il gruppo alla destra di chi guarda la nostra tavola, composto di figure che colla mano e con atteggiamenti vezzosi delle gambe sorreggono una targa, entro la quale sono vari emblemi.

Anche la sala, detta di Giulio Romano, va coronata da un soffitto di legno in piano, che se non ha gli splendori di quello già pubblicato nell'*Arte Italiana* il giugno del 1894, si lascia ammirare per la gentilezza dello scomparto, per la eleganza delle decorazioni scolpite e per la finezza degl'intagli.

R. ERCULEI.

XXI.

Dipinti ornamentali nei Castelli di Pandino e Malpaga

— Tav. 19 e 25. Fig. da 91 a 97. —

L'Arte Italiana ha più volte pubblicato esemplari di decorazione ornamentale policroma del Trecento e dei primi anni del Quattrocento, credendo che questo genere d'arte possa porgere ai pittori decoratori d'oggi elementi degni di grande attenzione. Rinnovato il fogliame, che in quel tempo aveva nelle fregiature



Fig. 91. Cortile nel Castello di Pandino.

dipinte qualcosa di duro e di convenzionale, sciolto maggiormente e variato l'intreccio geometrico, trovata una più gentile armonia di colori, quell'arte, che usciva già dal medio evo e non era ancora entrata nel Rinascimento, potrà diventare feconda di opportune e originali ispirazioni.

di opportune e originali ispirazioni.

In questo fascicolo e nel precedente si sono illustrati in cromolitografia i dipinti murali del castello di Pandino, i quali si scostano poco da quelli del castello d'Angera, di cui ci occuperemo in seguito, e del castello di Malpaga, di cui ci siamo occupati due Fascicoli addietro, parlando della casa di Bartolomeo Colleoni, al quale il castello era appartenuto.

lomeo Colleoni, al quale il castello era appartenuto.

Di Pandino non s'è detto nulla finora; nè sapremmo parlarne senza ricorrere a quanto ne disse l'erudito e coraggioso scrittore d'arte, avvocato Diego Sant'Ambrogio, nel suo libro sull'importante e curioso edificio. Egli ci diede cortese licenza di riprodurre qui alcuni brani della vivace descrizione, ch'era accompagnata da molte e buone vedute in eliotipia, e che faceva parte di quella serie di studi sui vecchi monumenti della

Lombardia, i quali, sebbene dianzi poco o punto conosciuti, tanto erano degni di esserlo, ed ora lo sono per merito appunto del

Sant'Ambrogio, di Luca Beltrami, di Carlo Fumagalli e di qualche altro be-nemerito studiatore di vecchie cose belle.

L'avvocato Sant'Ambrogio scriveva dunque così:

" Nonostante le ingiurie degli anni e degli uomini, il fascino degli antichi tempi ne seduce ancora così vivo e potente in Pandino, che l'artista non men che lo storico, vi rimangono conquisi da non so quale malìa indescrivibile. Non vi è angolo di muro che non ci ponga sott'occhi con vivaci colori e bei disegni, contesi vittoriosamente al tempo, le insegne viscontee e degli Scaligeri, e qua e là

sopravanzarono venerate immagini votive che, pel meritato rispetto dei borghigiani alla valentia di Stefano da Pandino, l'insigne

pittore del Duomo di Milano nella prima metà del XV secolo, parvero degne di essere sovrapposte senz'altro all'originaria ornamentazione pittorica del secolo precedente. "Pandino è inoltre un Castello

della seconda metà del XIV secolo, e, come tale, d'un valore archeologico assai superiore alle altre costruzioni sforzesche di simile natura, delle quali non è scarso il numero.
" Sorge il Castello di cui poco

sgraziatamente ne dicono gli autori e le cronache locali, in quell'ampia plaga di terreno, limitata dall'Adda a ponente e ad oriente dal fiume Serio, d'una decina di metri più basso dell'Agro Lodigiano, conosciuta col nome di Gera o Ghiara d'Adda.

" Consta di un vasto quadrato con lati di ben 66 metri, fiancheggiati sui quattro angoli da torri quadrate di 11 metri per lato, di cui per altro rimangono intatte le sole due di nord-est e sud-est, del-l'altezza di m. 30. Un portico di sei metri di larghezza, gira tutto intorno all'unica e vasta corte centrale, che ha una luce di oltre 30 metri, con sette grossi pilastri per lato, sorreggenti arcate a sesto acuto. Nel piano superiore, fatta eccezione del fianco a ponente ridotto a locali industriali, gira ancor oggi un ampio loggiato di 7 metri di larghezza, con 11 pilastri quadrati per lato, sorreggenti la tettoia terminale, e pareti adorne di vaghi affreschi ornamentali.

" Quanta tristezza in quelle mura cadenti, incorniciate qua e là da magri cespugli d'edera, dai fiori giallastri delle bocche di leone o dalle violacee pannocchiette della

nella parte che, per singolar fortuna, giunse fino a noi, dopo ben cinque secoli, in discreto stato di conservazione. Ed è già

per sè attraentissima, e degna di tutta l'attenzione dello storico e dell'artista!....

Oltrepassato l'andito d'accesso e giunti sotto al portico, ci si affaccia di un tratto la gran corte centrale, per tre lati egregiamente conservata e d'un effetto scenico veramente incantevole, come può vedersi dalla Fi-

gura 91.
" Il colore abbellisce con una ingegnosa e svariata decorazione geo-metrica, che ha per motivo fondamentale il quadrilobo, tutta questa costruzione dioevale di imponente e piuttosto brioso aspetto. Di una tinta rosso ca-

rica sono infatti i pilastri superiori, e sotto alla modanatura di mattoni in risega, fra i portici a sesto acuto ed il loggiato, si





Fig. 94. Portico e scala nel Castello di Malpaga.

svolge una larga fascia di quadrilobi colle armi alternate dei Visconti e dei Della Scala, collegata con artificiose combinazioni di linee intrecciantisi a sesto acuto.



Fig. 93. Capitello e intradosso

Phytolacca decandra!

"Ma queste sono rovine inevitabili del tempo, e noi amiamo meglio studiare il vetusto Castello, non già nei suoi ruderi, ma "Senza traccia di affreschi ed anzi originariamente in semplici mattoni a vista sono i robusti pilastri quadrati del portico a ter-



Fig. 95. Ingresso al Castello di Malpaga.

reno, con stipite di pietrame al basso e larga tavola, parimenti di pietra a guisa d'abaco, fra il pilastro e gli archivolti. "Il tempo, che pur rispettò discretamente le pitture a fresco,

in particolar modo del loggiato, ha invece assai deteriorato quelle esterne del portico, e solo brillano ancora qua e là di vivaci colori e mostrano i mille studiati intrecci del disegno i larghi archivolti riprodotti nella Tavola 19.

"Sotto il portico, tutto grossolanamente lastricato a ciottoli, ma dalle ampie proporzioni, e dal soffitto a grandi travature annerite dal tempo, i disegni ornamentali traspaiono più specialmente in alto, dove la mano dell'uomo non giunse a sciuparli.

"Invece di veri e proprii quadrilobi, il motivo ornamentale fu qui tolto da due quadrati inseriti l'uno nell'altro, e di fascie rincorrentisi ed intrecciantisi di bell'effetto. Un rosone con bordo a disegni svariati nei varii quadri, contiene nel mezzo le insegne araldiche

alternantisi viscontee e sca-

ligere.

"Ora, non è senza un vivo interesse archeologico che si disegnano chiaramente delineati tali stemmi accomunati della biscia viscontea e della scala con quattro gradini, propria dell'insigne famiglia degli Scaligeri di Verona.

ligeri di Verona.

"Scudi consimili formano anzi il principale motivo di decorazione nell'ornamentazione geometrica, a guisa di tarsia cosmatesca, che adorna tutto quanto il Castello.

"Nella lamentata mancanza di notizie e documenti intorno al castello di Pandino, anteriori alla prima metà del XV secolo, e nel silenzio che tennero gli storici e i cronisti sugli autori di quella grandiosa costruzione, sono invero siffatti blasoni una chiara attestazione che il Castello fu edificato da Bernabò Visconti e da Beatrice, meglio conosciuta col nome di Regina della Scala, nella seconda metà del decimoquarto se-

" Ed ora, lasciamo il grande e pittoresco cortile centrale per salire alla loggia superiore.

" Dinanzi all'aspetto di quel loggiato, che gira tutt'intorno alla corte, innondato di luce per l'altezza

dei pilastri sorreggenti la robusta travatura del soffitto, proporzionato in ogni sua parte come non saprebbesi meglio, e tutto decorato degli affreschi pa-

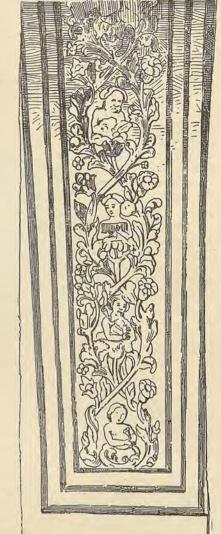


Fig. 96. Intradosso di arco.

Fig. 97. Fregio e palco del portico nel Castello di Malpaga.

in modo che gli spigoli dell'uno si appoggiano al punto di mezzo dei lati dell'altro, locchè dà luogo ad uno svolgersi di forme triangolari

rietali a quadrilobi d'una eleganza e d'una freschezza veramente singolari, si direbbe che i cinque secoli trascorsi nulla hanno potuto per diminuirne il fascino inarrivabile (Ta-

vola 25).

"È ben quello il loggiato, la laubia, creazione intimamente italiana, fatta per le domestiche riunioni pressochè a cielo aperto, sotto il mite clima del suolo lombardo, e rallegrate dagli incanti dei bei tramonti estivi.

"Qui, mentre suonavano in basso le fanfare dei baldi figli di Bernabò, partenti per le guerresche imprese o per liete giostre e caccie, ama la fantasia di porci

innanzi le figlie venuste della bella castellana di Pandino, la mirabilis domina et sapientissima Regina della Scala.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXII.

PAVIMENTI DI MATTONELLE MAIOLICATE

- Tav. 31. Dett. 21-22. Fig. da 98 a 105. -



ull'esempio degli antichi, i quali decoravano i pavimenti dei templi e delle terme, dei teatri e dei triclini con preziosi litostrati di fine pietre a colori, artisticamente poste a disegno di figure e di ornati; e ad imitazione degli arabi, dei persiani e di altri popoli orientali, che usavano allo stesso scopo gentili Zuleija, (zuleich: tegole verniciate), gl'italiani del XV e XVI secolo ebbero l'uso di impreziosire con ambrogette majolicate, cappelle

gentilizie, sale per pubbliche riunioni, gabinetti di palazzi si-

Fino dal più alto medio-evo gli arabi avevano diffuso nelle

colonie del Mediterraneo il sistema di rivestire con smaglianti azulejos le moschee, i bagni, gli harem, i palazzi dei Califfi. I monumenti moreschi della Spagna ne sono ricchissimi. E ricchissimi dovevano esserne egualmente gli edifici arabi di Puglia e di Sicilia, decorati alla saracena.

Vuolsi che mattoncelli esagoni ed ottagoni ornassero i pavimenti delle sale di Castel del Monte, elegante ritrovo di caccia di Federico di Svevia, e del Castello di Lucera, da lui ricostruito su di antica ruina romana ed ampliato nel 1223, quando dalla Sicilia condusse in " Andria fidelis, nostris affissa medullis, una colonia di venti mila saraceni.

Nelle quali fortezze sveve, riferirono al principe Filangieri, vedevansi, fino ad alcuni anni addietro, frammenti di mattoni invetriati, fra le macerie onde erano ingombre quelle ruine, e rottami di stoviglie policrome lucidissime.

Nel rinascimento gentildonne e principi, prelati e banchieri

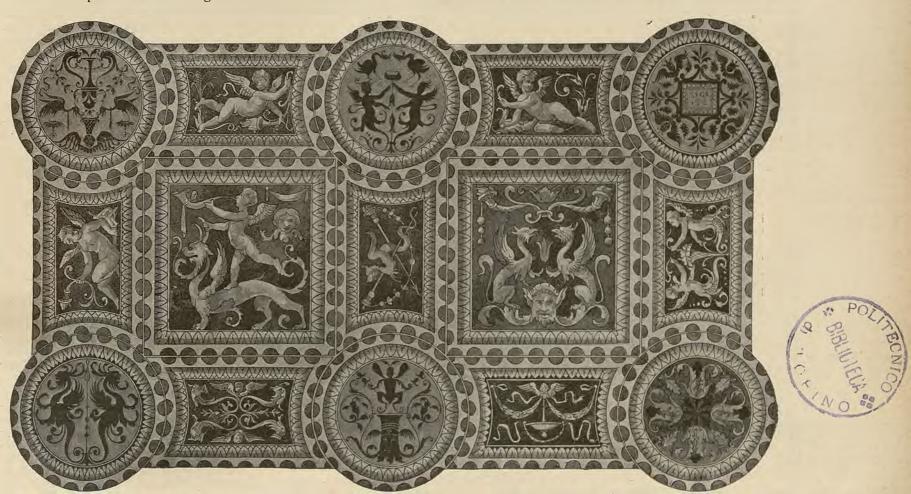


Fig. 98. Mattonelle nel pavimento dell'Oratorio di S. Caterina in Siena.

davano frequenti commissioni di mattonelle per pavimento a vasai e boccalari di Cafaggiolo e di Faenza, di Casteldurante e di Pesaro, di Ferrara e di Venezia, e di altre città nelle quali l'arte ceramica era in onore.

Per esempio, la intelligente marchesana di Mantova, Isabella Gonzaga, ne ordina in vari luoghi, e specialmente a Ferrara e a Venezia. Nel 1518 essa scrive ad Alfonso Trotti, agente del Duca in quest'ultima città, ordinandogli certe piadenelle di Venezia et di Faenza, e quando le ebbe ricevute gli fa sapere, es-

sere quei mattoncelli di bella preta et benissimo lavorati secondo

l'appetito suo

Ma già nel secolo precedente (1471) il Duca di Ferrara faceva lavorare da Ludovico Corradini, scultore de terre, ammattonati con quadri di maiolica, per due stanze del palazzo di Schifanoia, uno dei quali forse esisteva nella Cappella detta del Cortile, annoverata da Francesco Ariosto fra le cose più singolari del castello ducale.

La data del 1487 trovasi nel pavimento di majolica faen-

tina, posto nella Cappella Vaselli, in S. Petronio di Bologna, illustrato dottamente dal D.r Frati, ove sono i nomi degli artefici che lo dipinsero (Fig. 105).

Nella chiesa di San Giacomo, della stessa città, precisamente nella Cappella Bentivoglio, è altro pavimento attribuito al cadere del XV secolo (1487-1494).

Secondo l'eruditissimo Campori, nel 1489 Giovanni Bellendi e Cristoforo, boccalaro ducale, producevano a Modena stufe, ambrogette e quadrelli assai lodati dai contemporanei.

Sulla fine del quattrocento, erano in Urbino celebratissimi i figli di Donino Garducci, Giovanni e Francesco. Nel 1491 essi eseguivano per commissione del Vescovo di Padova, Pietro Barozzi, un pavimento di majolica, tuttora esistente nella Cappellina dell'Episcopio. Urbinate è il bellissimo pavimento della Cappella dei Della Rovere in S. Maria del Popolo a Roma; po-



Fig. 99. Mattonella nell'Oratorio di S. Caterina.

steriori di pochi anni sono i pavimenti del celebre palazzo dei duchi di Urbino nella città omonima.

L'uso continuò nel XVI e nei seguenti secoli-

Il Passeri accenna ad un pavimento di majolica vetrificata, esistente, al suo tempo, nel palazzo degli Sforzeschi a Pesaro, colla iscrizione: Questo di quattro gennaio 1502, fatto a Pesaro.

Il Campori illustra un mirabile pavimento di piastrelle majolicate, recante l'anno 1503, conservato nel Monastero di San Paolo di Parma, riconoscendo in esso la mano di artisti durantini. E opera di artisti durantini è, a giudizio del Sig. Urbani, il pavimento di ambrogette del 1519 della Cappella Lando nella Chiesa di S. Sebastiano a Venezia; laddove vuolsi ritenere lavoro di artisti locali, ad imitazione dello stile dei faentini, l'altro collocato verso la metà del XV secolo nella Cappella dei Giustiniani nell'isola di Sant'Elena.

Il Vasari accenna a pavimenti forniti da Luca, figlio di An-



Fig. 100. Mattonella nell'Oratorio di S. Caterina.

drea della Robbia, nel 1518 per le Logge di Raffaello in Vaticano, nei quali è probabile abbia collaborato quel fra Mattia della Robbia, che recenti documenti hanno rivendicato dall'ob-

blio, indicandocelo come figlio di Andrea e frate. E robbiane pure sono le mattonelle nella Cappella del buffone di Leone X, fra Mariano Fetti dal Piombo, nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, come ha mostrato colla usata competenza, nell'Archivio storico dell'arte il ch. Domenico Gnoli.

Insigni pavimenti di majolica si conservano a Siena, benchè non di fabbriche locali, a Santa Caterina di Fontebranda (Fig. da 98 a 101) e a San Francesco, come si ricordano oj ere analogne, esistenti in quella città, dal principio del XVI al XVIII secolo.

Il principe Filangieri attribuiva a fabbriche napoletane il pavimento, parte in mezza majolica, parte in majolica, nel monastero di donna Regina, ornato di insegne gentilizie e di ritratti; come quello della cattedrale di Capua, lavorato nel XV

secolo, come altri del XVI, in San Pietro a Majella (Fig. 102 e 103), in San Giovanni alla Pietra Santa e in altre chiese. Il pavimento del monastero delle Dame, raccolto nel museo nazionale

di Napoli, èdel secolo XVIII.

Fra il 1615 e il 1616, nella cappella di San Donato, posta su di un colle presso Castelli, nell'Abbruzzo Teramano, diversi artefici castellani, con a capo Orazio Pompei, condussero il soffitto e il pavimento di piastrelle in majolica, sullo stile di Pesaro e di Faenza, nelle quali con vivacità e brio dipinsero le illustrazioni delle Litanie, dell'Ave Maria e di altre preghiere. Ha parlato di questo pavimento nella Nuova Antologia il prof. F.

Ora, che per opera specialmente del Museo artistico-industriale di Napoli, questa pavimentazione accenna a ritornare in onore; che furono rifatti di majolica gli ammattonati delle Log-



Fig. 101. Mattonella nell'Oratorio di S. Caterina.

gie di Raffaello e delle sale Borgia in Vaticano; che identici lavori sono in corso per la sala del Cambio a Perugia e per qualche altro palazzo del rinascimento, abbiamo creduto non inutile ricordare i più pregevoli impiantiti di ambrogette majolicate, segnalatici dagli storici della ceramica, prima di intrattenere i lettori sopra due di simil genere, che si ammirano nella chiesa della Verità e nel tempietto di Santa Elisabetta a Viterbo.

Del resto, intorno a questi pavimenti di majolica non si hanno ancora memorie accurate, che ne ricerchino e spieghino

i simboli e le imprese amorose e cavalleresche.

Non si può credere che sieno leggende e figure, imaginate da singoli artisti, perchè in tal caso non si spiegherebbero tante corrispondenze e somiglianze fra lavori eseguiti a grande distanza, come a Faenza e a Venezia, a Bologna e a Napoli, a

Cafaggiolo e a Parma. Può dirsi in riassunto che tutti si presentano eleganti per disegno, per intreccio di linee, con ornati che brillano per vi-

vezza di colori e per ammirevole armonia di tinte.

Sono decorati con piante acquatiche, con rami, con serti, con fiori, con animali araldici, con pesci, con figure geometriche, con iscrizioni, con busti di donzelle, di giovani, di anziani, con imprese, con emblemi delle arti fabbrili, con discrete satire alla vita monastica, con motti amorosi, con cuori incatenati o incendiati, con ogni maniera di vaghezze, di capricci, d'invenzioni ingegnose e variate.

Ciò riscontrasi anche nei due pavimenti di Viterbo dei

quali abbiamo poc'anzi fatto cenno.

Viterbo fu nel medio-evo da insigni storici francesi chiamata la seconda Cluny; potremmo qui aggiungere che nel quattrocento, dessa meritò il nome di Siena della regione romana.

Nel modo istesso con cui i suoi primitivi monumenti si ispirano all'arte ogivale importata nel Lazio dai monaci cluniacensi, le sue opere del quattro cento si ispirano all'arte senese

Infatti frequentissime erano le relazioni fra Siena e Viterbo. Già nella cronaca di Neri Donato, pubblicata da Ludovico Muratori, apprendiamo che i tumulti, ai quali nel XIV secolo andarono soggetti i Comuni dell'Italia centrale, favorirono l'immigrazione di operai e di artefici d'ogni genere a Viterbo. Nel 1384, i nobili uniti a molti popolani spodestarono gli artigiani che governavano il Comune di Siena, di modo che in più volte di questi ultimi furono banditi sino a 4000, i quali rifugiaronsi nella Marca e nel Patrimonio di San Pietro.

Narra il cronista viterbese Niccolò della Tuccia, che nel 1467 " furono nella città di Siena 170 terremoti e tuttavia si moltiplicavano. Il popolo di Siena fece voto alla gloriosa Verine Maria, che se cessava quel pericolo voleva portare Madonna della Cerqua (Quercia) una cittadella di argento fatta a sembianza di Siena, e subito la città fu liberata da terramoti, non cascò nessun edificio, nè si morse che sole tre persone ".

Altri raffronti storici provano ad evidenza le relazioni fra le due città; e noi siamo fermamente convinti che le arti della oreficeria, della pittura, dell'intaglio in legno, nelle quali la scuola viterbese si segnalò più tardi, divulgassero a Viterbo i sanesi, come i maestri comacini vi importarono dalla Lombardia

le buone regole dell'edificare.

Nella Chiesa della Verità, pregiato santuario, fondato fino dal XII secolo e trasformato nel XV, havvi un monumento assai ragguardevole, fatto erigere da Nardo Mazzatosta, appunto dopo la prima metà del quattrocento, con una tribuna e varie pregevoli sculture in marmo, e colle pareti e le volte magistralmente dipinte da Lorenzo di Giacomo da Viterbo nel 1469. Fra queste pitture è divenuto addirittura famoso il grande



Fig. 102. Mattonella nel pavimento della Cappella del Crocifisso in S. Pietro a Maiella in Napoli.

quadro dello Sposalizio della Vergine, che si scorge sulla parete sinistra.

Interessantissimo è altresì il pavimento di piastrelle smaltate, con ornati e figure abbastanza notevoli. I quadrelli vanno incorniciati da esagoni allungati, in cui non sono che ornati. Nei quadrelli invece si trovano foglie, gigli, lettere, animali, figure umane, ecc. I colori predominanti sono i turchini per i disegni, il bianco pel fondo. Vi prevalgono il giallo, il bleu, il bistro. Disegno e colori sono comuni a quelli che adoperavano gli artefici faentini.

Fra le lettere si notano l'A e il B; fra gli animali, pantere,



Fig. 103. Mattonella in S. Pietro a Maiella in Napoli.

civette, aironi, leoni, lepri, conigli, ecc.; fra le figure umane, cavalieri e dame: genietti che suonano o cavalcano un'asta come i bimbi, un frate che esce da una coppa, ecc. Nè mancano quadrelli con brevi leggende. In uno sono quattro pesci che formano la parola pesce; sopra un altro, un frate e la parola frates (sic). Dalle mani di un puttino seduto svolazza una fascia, sulla quale è scritto: memento mei dominus mei: parole in parte ripetute sopra un'altra fascia, che cinge un mazzo di fiori. Vi sono alcune imagini di donna, con lettere e frasi inesplicabili, come M. E: Epõp: PASIATEMPo. Intorno a due busti di

donne, si legge AMORE e EL ME FORZA; ad una che guarda a un leggio, LIGI BEN. V'è inoltre qualche effigie di uomo. Ad una è apposto PAGA; a un'altra RICARSIT.... Sul berretto di un terzo RATA. Finalmente sotto la predella, collo stemma dei Mazzatosta, in un quadrello più grande è un ornato di foglie e una fascia con sopra scritto: ANGELUS NI DA RE.... VANI.

RE.... VANI.

Vogliamo, in omaggio al vero, dichiarare che molti di questi particolari descrittivi, abbiamo tolto da un dotto articolo su Lorenzo da Viterbo del ch. sig. Corrado Ricci, pubblicato anni

indietro nell'Archivio storico dell'arte.



Fig. 104. Quadrelli di rivestimento nella cattedrale di Amalfi.

Nell'elegante tempietto di Santa Maria della Peste, oggi Santa Elisabetta, havvi altro pavimento di quadrelli dipinti a smalto da un Paolo di Niccola, opera della fine del XV secolo.

— Noi ne presentiamo una nitida riproduzione in cromolitografia da un disegno in acquerello, appartenente alla collezione del Museo artistico-industriale di Roma ed eseguito dall'alunno della scuola di decorazione in pittura, sig. Enrico Spadini viterbese.

scuola di decorazione in pittura, sig. Enrico Spadini viterbese.

I suoi ornati hanno i medesimi caratteri delle ambrogette della Cappella della Verità. Solamente in questo è una preziosa iscrizione, in parte mutilata, in cui leggesi: Paulu Maza Tosta Martinu conciator de granu .P.luscolai (Paulus Nicolai)

pinxit.

I due pavimenti si debbono a due Mazzatosta. Sappiamo dai cronisti viterbesi che i Mazzatosta, quantunque non abbiano avuto gran parte nella storia della città, furono ai loro tempi per ricchezza e gentilezza considerati fra i più degni e potenti cittadini. Bartolomeo Mazzatosta era tesoriere di Eugenio IV e suo fratello Nardo era castellano di Civitavecchia. Paolo crediamo appartenesse alla stessa famiglia.

Un'ultima osservazione.

Qual valore si può attribuire alla opinione di coloro che ritengono questi lavori opera di fornaci viterbesi? Che l'arte de' vasai abbia esistito a Viterbo, nessun dubbio. Benchè non avesse statuto proprio, nondimeno è sovente citata ed è fatta segno a speciali disposizioni nello statuto cittadino del 1251. Essa ebbe la sua chiesa: San Nicola delle Vascella o dei Vascellari — chiesa di cui si trova menzione dal 1249 e che esisteva fino al 1596, nell'area che oggi forma la Piazza della Pace.

In Viterbo manca però ogni notizia intorno al pregio dei lavori ceramici cittadini e pochissimi sono i saggi artistici delle

POLL RELEVED

^sue fornaci: fra questi il piatto ornato nel labbro con arabeschi, avente nel centro la metamorfosi di Atteone e la leg-

genda: In Viterbo Diomed, 1544.

La principessa Barberini, nella esposizione di arte ceramica e vetraria promossa nel 1889 dal Museo artistico-industriale di Roma, espose un altro esempio di majolica viterbese: un piatto recante nel centro il riposo di Ercole, dal labbro adorno di arabeschi e colla iscrizione che circonda il medaglione centrale I. F. R. VITERBIEN.

Il museo di Kensington conserva due majoliche, le quali

hanno una grossa V con taglio trasversale; il sig. Fortnum si domanda se in essa debba leggersi *Viterbo*.

Ad onta di ciò noi riteniamo quei pavimenti delle fabbriche di Casteldurante o di Faenza. Crediamo nondimeno che i disegni sieno stati fatti a Viterbo, parendoci proprie del dialetto locale le desinenze *Paulu*, *Martinu*, *Granu*, che si hanno nella leggenda del pavimento, di cui offriamo la riproduzione a colori.

RAFFAELE ERCULEI.

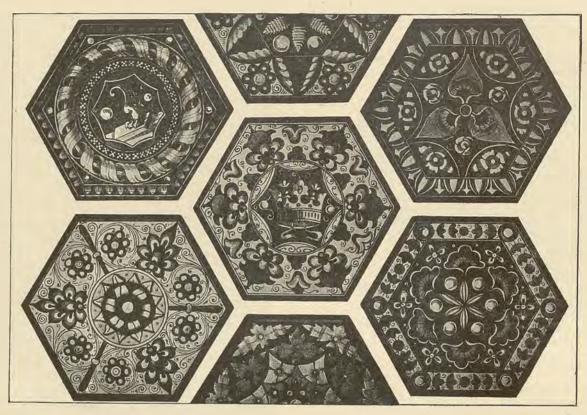


Fig. 105. Mattonelle nel pavimento della Cappella Vaselli in S. Petronio a Bologna.

XX II.

I LASTRONI FUNERARII NEL TEMPIO DI S. CROCE A FIRENZE

— Tav. 35 e 36. Fig. 107 e 108. —



l ricchissimo e prezioso corredo artistico, che dà tanta e così grande importanza al tempio maestoso, ove si accolgono ed accumulano glorie e ricordi insigni, costituiscono una parte essenziale i monumenti funerarj, i quali chiudono e ricoprono le ceneri di tanti cittadini illustri, di tante famiglie antiche e celebrate.

Perchè, è fin da un'epoca remota che il tempio di S. Croce fu preferito come luogo degnissimo di sepoltura da' cittadini di Firenze, e non è certo da tempo recente che la chiesa monumentale de' Minori conventuali è degna d'essere chiamata il Pantheon delle glorie nazionali.

Quivi, come in generale nelle chiese sorte per opera di seguaci del poverello d'Assisi, le più cospicue famiglie fecero a gara per fondar cappelle e altari, e decorarli d'ogni sorta di artistiche preziosità; e chi non ebbe altro modo d'addimostrare l'amore e la premura verso la chiesa nascente, contribuì a decorarne di mirabili pitture le nude muraglie o vi acquistò il diritto ad un quieto asilo per le ossa sue e de'suoi.

Dal canto suo il Governo della Repubblica considerò grandissimo tra gli onori da rendersi agli uomini benemeriti della pubblica cosa, quello di celebrarne l'esequie nel tempio francescano e di darvi loro decorosa sepoltura. Così militi e condottieri gloriosi, che guidarono le sorti militari della repubblica, magistrati, giureconsulti, segretari, che coll'ingegno e l'opera loro si resero benemeriti, ebbero quivi largo tributo di esequie solenni e testimonianza perenne di cittadina riconoscenza, consacrata da monumenti e da lapidi uscite dallo scalpello degli artisti più valenti e più rinomati.

De' monumenti funerari più artisticamente pregevoli basta ricordare quelli del Marsuppini e di Leonardo Bruni, i quali possono davvero considerarsi come i tipi più perfetti delle opere congeneri, appartenenti agli splendidi periodi del rinascimento e del risorgimento.

I monumenti funebri a forma di lastrone, non si contano. Sotto le maestose navate, nel transepto, nei loggiati che pongono in mezzo la chiesa, nel chiostro, sotto le volte sotterranee, se ne veggono d'ogni tempo, vari per forme, per decorazioni, per importanza d'arte, per ricchezza di adornamenti.

Dai semplici stemmi, nei quali le caratteristiche singolarità delle figure e degli elementi araldici sembrano ispirare una originalità strana, piena di vigore nella modellatura degli animali fantastici e degli ornati; dalle solenni figure giacenti, piene di mestizia e di abbandono, fino ai leggiadrissimi lavori d'impietrato negli ampi lastroni, il gusto squisito ed il sentimento profondo dell'arte si manifestano e si affermano.

I monumenti sepolcrali di questo genere, senz'andare a cercar nemmeno i grandi mausolei, le arche ed i cassoni funerari, appartenenti pure allo stesso periodo del risorgimento, darebbero argomento a studi ed a rilievi degni di essere riuniti in un'opera grandiosa, la quale riuscirebbe un vero tesoro di arte, una miniera inesauribile di esemplari per chiunque si dedichi allo studio dell'ornato.

E gli esempi, anche uscendo da S. Croce, non occorrerebbe andarli a cercare nè in molti luoghi, nè molto lontani. La Toscana ne possiede un numero infinito, e Firenze sola poi ne ha una straordinaria esuberanza, non ostante alla poca cura colla quale questi lavori sono stati tenuti, al consumo che se n'è fatto, alle dispersioni vandaliche avvenute ogni qualvolta s'è trattato di rifare gl'impiantiti nelle vecchie chiese. Del malaugurato restauro del tempio di S. Maria Novella, seguito in un'epoca relativamente recente, ma nella quale le cose si trattavano con grande confidenza e senza curarsi troppo della fedeltà verso la storia e verso l'arte, resterà sempre a tristissimo ricordo la distruzione e la dispersione degli innumerevoli lastroni funebri, i quali occupavano tutto il pavimento e costituivano in questo genere una collezione d'una importanza più unica che rara. E pensare che si credè di aver salvato i diritti della storia, riunendo in due lunghe zone, che seguono la linea delle navate, una raccolta di stemmi modestamente incisi nel marmo, pallida memoria di quelli che avevano fatto la gioia de' collezionisti e la fortuna dei mercanti d'anticaglie!

Di questi lastroni artistici erano ricche quasi tutte le antiche chiese; ma chi sa quante tra quest'opere preziose, dovute al genio de'nostri artisti, sono state impiegate in umili uffici o hanno emigrato all'estero a decorare musei pubblici e private raccolte!

Non pochi e pregevoli assai ne rimangono tuttora nella bella chiesa di S. Maria Maggiore, nel tempio antichissimo de' SS. Apostoli, in S. Trinita, a S. Marco, alla Nunziata; ma certo la raccolta più numerosa e, bisogna aggiunger subito, più preziosa, è quella di S. Croce, dalla quale abbiamo spigolato alcuni esempi per presentarli siccome saggio di un'arte la quale ebbe un giorno da noi importanza somma e morì quando l'invasione del barocchismo e la smania dello sfarzo trascinarono il sentimento artistico sopra altre vie.

I funebri lastroni uscivano dalle mani di quelli stessi artefici, o meglio di quella generazione d'artefici, che coi lavori d'impietrato, come si diceva allora, o di tarsia in marmo, come si disse più tardi, rallegrarono, arricchirono l'esterne mura di S. Maria del Fiore e il mirabile tabernacolo di S. Michele in Orto.

Era un'arte che si potrebbe chiamare tradizionale e propria di artistiche famiglie, le quali, seguendo antichi esempi, forme già note, trovavano sempre ispirazioni di concetti e di elementi nuovi, mescolandovi segni araldici, figure convenzionali, spartiti propri dell'architettura ornamentale del luogo: un'arte, in sostanza, tutta paesana, legittimamente e fedelmente fiorentina.

Agli uomini illustri, a' cittadini più cospicui per riputazione e per censo, a' condottieri di milizie, che nelle guerre così comuni a quei tempi avevano saputo conquistar la vittoria, ai magistrati, che per profondità di sapere e per equanimità di giudizi s'erano guadagnata la pubblica estimazione, ai dottori ed ai letterati più eminenti toccava in generale l'onore di un lastrone colla figura giacente, la quale riproduceva le sembianze dell'estinto e l'abito che era proprio alla condizione sua. Giacente era la figura, il lastrone dovea stare per terra a copertura dall'avello; ma, per vecchia costumanza, la figura campeggiava in generale nel mezzo di un tabernacolo o tempietto di carattere gotico-toscano, colle colonnette a tortiglione sulle quali svolgevasi un arco polilobato e sormontato o da una cuspide o da un padiglione ricco di pinnacoli e di fioretti. Nei triangoli mistilinei, che restavano di fianco alla cuspide, erano li stemmi della famiglia del morto, e tutt'all'intorno, in una fascia di marmo, rimaneva l'iscrizione a caratteri gotici, la quale ricordava il nome e le preclare virtù del defunto.

Donatello, Desiderio da Settignano, Michelozzo, il Rossellino, il Portigiani, i Da Maiano, Mino, Benedetto di Rovezzano, abbenchè impiegassero l'ingegno loro altissimo in opere d'ampia mole e di maggior importanza, non disdegnarono d'adoperare lo scal-

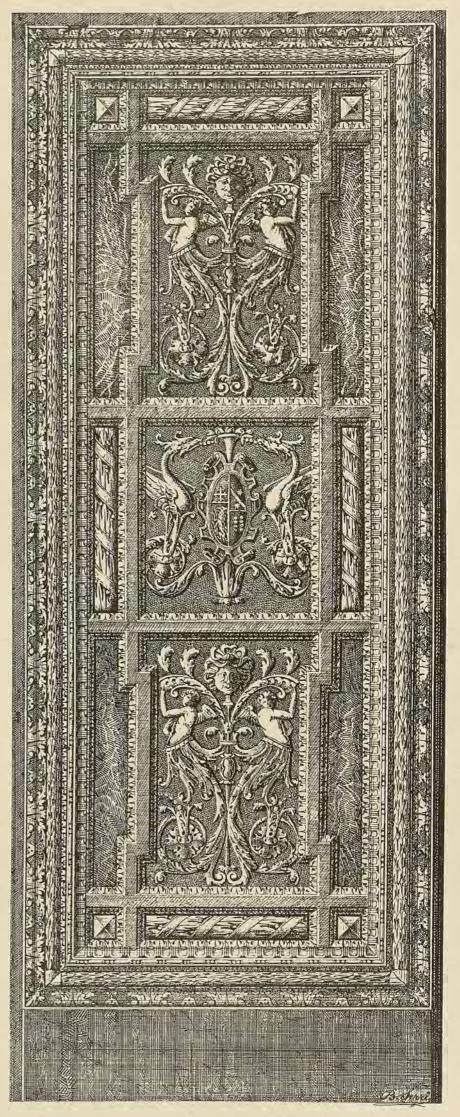


Fig. 106. Imposta di porta ad un solo battente.



pello nell'adornamento di queste pietre tombali, che i piedi della gente hanno logorato e deturpato.

Se in altri tempi si fosse saputo apprezzare il merito di tali sculture e si fossero studiati e trovati i modi di preservarle, chi sa mai quant'altri preziosi capolavori arricchirebbero le nostre chiese! Invece molti lastroni non presentano oggi che masse pressochè informi, non offrono che pochi resti, sufficienti appena a darci un pallido ricordo della bellezza passata.

E pur troppo l'opera di distruzione non è oggi finita.

In alcune chiese qualche lastrone è stato rimosso dal pavimento e rizzato alle muraglie, qualche altro è stato protetto da ripari e da coperture provvisorie; ma quanti e quanti restano ancora al loro vecchio posto, calpestati senza misericordia, strisciati e rotti dalle panche! Santa Croce è un esempio parlante di questo abbandono che dura ormai da secoli; ed è davvero deplorevole cosa che per varie e diversamente apprezzabili ragioni, non ci sia stato modo di attuare finora un saggio e ben pensato progetto, il quale tendeva a sottrarre all'estrema rovina i gloriosi avanzi, collocandoli alle muraglie dei loggiati esterni. La storia forse avrebbe sofferto per causa dello spostamento; ma di fronte all'arte il benefizio di salvaguardare tante opere tuttora importanti e tuttora degne di ammirazione, avrebbe compensato ad esuberanza una licenza, ispirata da uno scopo lodevole. Se i danni del tempo e del movimento sono stati più gravi per quelle lapidi le quali avevano parti scolpite di bassorilievo e perciò sporgenti, non sono però restate immune da guasti anche le altre adorne di lavori d'impietrato.

Molti tasselli sono scomparsi, altri si sono logorati, degli ornati incisi più leggermente non è rimasta che una pallida traccia, i rapporti di metallo non esistono più e a poco a poco, mancando



Fig. 107. Pietra sepolcrale in S. Croce a Firenze.

ogni e qualsiasi riparazione, molti pezzi sparirono addirittura. In tal guisa anche la superba collezione di pietre tombali esistente in S. Croce è oggi molto diminuita di numero e d'importanza. Mancano molte delle iscrizioni, che ricordano i nomi dei personaggi e delle famiglie alle quali li avelli appartengono, e mancano pure del tutto molti stemmi di fattura minuta e delicata.

(Continua)

G. Carrocci.



Fig. 108. Pietra sepolcrale in S. Croce a Firenze.

XXIV.

Ornamenti di Simone Mosca in Santa Maria della Pace a Roma.

- Tav. 34. -

elle opere architettoniche del rinascimento è tanta la profusione degli ornati, che invano ricercasi uno spazio, sia pur breve, che non contenga la sua decorazione. Ciò agli occhi del volgo può parere maraviglioso, ma la bellezza non istà nella moltiplicità o nel sopracarico del lavoro, sì bene nel riposo che l'occhio trova in mezzo a tanta varietà e spessezza di cose. Del che vuolsi trovar la ragione nella sapienza degli artisti, che in quell'epoca privilegiata sapevano con giusta proporzione distribuire le parti e armonizzarle fra loro.

Queste osservazioni nascono spontanee innanzi alla decorazione della cappella de' Cesi, la quale costituisce uno dei più preziosi ornamenti della chiesa di Santa Maria della Pace.

Notissimo e celebre è il nome dei Cesi in Roma, per opere di pietà e di dottrina. — Fra essi hanno posto d'onore il principe Federico, fondatore dell'Accademia dei Lincei, e il cardinale Angelo, che alle altre lodevoli azioni della sua vita, aggiunse quella di ordinare l'erezione della cappella, di cui presentiamo in parte la riproduzione, nella Tavola 34.

I compilatori delle vecchie guide di Roma, compreso l'eruditissimo Antonio Nibby, attribuiscono il disegno della cappella Cesi a Michelangiolo Buonarroti. Invece fu di essa architetto Antonio da San Gallo il giovine, fra il 1524 e il 1525. — Lo afferma il Vasari nella vita di Simone Mosca, lo conferma il Milanesi, il quale ne ritrovò i profili e gli studi nel volume III dei disegni architettonici dello stesso San Gallo, conservati nella Galleria di Firenze.

Le pareti esterne di questo monumento fermano l'attenzione di tutti, tanta è la ricchezza dello scomparto e la profusione degl'intagli. — Per dare di esso una idea generale, si può dire che dalle due parti, nel basamento, sono incassati due stemmi della famiglia, essendone il mezzo ornato con un bizzarro intaglio, anch'esso incassato in un'elegante inquadratura. Sopra la

cornice del basamento, nella quale ricorre una greca, dentro la nicchia, formata da due pilastri, è a destra la statua di San Pietro, a sinistra quella di San Paolo.

I fianchi esterni delle due nicchie sono rivestiti da due candelabri di svariato lavoro, i quali terminano sotto il fregio a rosoncini; sulla cornice si innalza l'arco a compiere in semicerchio il vano dell'ingresso. Il sesto dell'arco è scorniciato. — Una fascia, ornata di ricco lavoro, termina la parete laterale dell'arco, la qual fascia, variando nell'intaglio de' festoni sorretti da teste di putti alati, corre sulla estremità superiore della facciata, dall'una all'altra delle pareti laterali. Sotto è una greca a nodo, che contorna pur l'arco, e va negli angoli congiunta con foglie di vite. Ancora sotto ricorre una cornice, facente luogo a due lunette nella esterna curva dell'arco, nelle quali sono scolpiti, quasi in rilievo, quattro profeti: i due più presso alla fascia della parete, seduti, gli altri accompagnando coll'atteggiamento della persona la curva dell'arco. Al qual'uopo distendono uno la destra a scrivere in una tavola sorrettagli da un angelo, che si vede a metà, l'altro la sinistra a svolgere un libro, che un angelo gli presenta. Altri angioli, con grandi volumi in mano, sono intenti nei profeti. Al mezzo della curva siedono due putti reggenti l'arma gentilizia dei Cesi. Gl'intagli dell'esterno provano la valentia di Simone Mosca in questa maniera di scolpire; ma le statue di S. Pietro e S. Paolo, nonchè le scolture delle lunette, sono opera di Vincenzo de Rossi da Fiesole, scolare del Bandinello. — Il disegno e i dettagli della famosa cappella possono vedersi nella "Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV e XVI, misurati e disegnati dall'architetto Cav. Francesco M.ª Tosi ed a contorni intagliati in rame da valenti artisti ,...

Abbiamo poc' anzi accennato, che autore della parte decorativa della cappella fu Simone Mosca. Il Vasari nella vita di lui, narra appunto che Antonio da San Gallo, incaricato dell'ornamento di marmo della cappella Cesi " fece fare parte di alcuni pilastri e zoccoli, pieni di fregiature, che andavano in quell'opera, a Simone, il quale gli condusse sì bene e sì begli che senza che io dica quali sieno si fanno conoscere alla grazia e perfezione loro in fra gli altri. Nè è possibile veder più belli e capricciosi altari da fare sacrifizi all'usanza antica, di quelli che costui fece nel basamento di quest'opera "... R. E.



Fig. 109. Fiaschetta. - Disegno di A. Vittoria nella Galleria degli Uffizi.

XXV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

Beltrami — L'arte negli arredi sacri della Lombardia con note storiche e descrittive. — 80 tavole in eliotipia ed incisioni nel testo. Milano, U. Hoepli 1897.

Molti rammenteranno che nel mese di settembre del 1895 ebbe luogo a Milano un'esposizione Eucaristica, la quale riescì mediocremente sotto l'aspetto dell'arte e dell'ordinamento. Tuttavia l'esposizione conteneva dei magnifici oggetti antichi d'arte sacra che, fotografati, formano il fondo della presente pubblicazione. La quale contiene un certo numero di oggetti che non vennero esposti; e questi e quelli compongono una serie considerevole di motivi d'arte applicata all'abbellimento ed alla liturgia chiesastica. Stoffe, oreficerie, bronzi, miniature, avori: ecco di che cosa si compone questa raccolta signorilmente presentata in tavole eliotipiche e nitide dall'architetto Luca Beltrami, il quale pose molte note ad ogni tavola e mise una prefazione a capo della raccolta. Una bella narrazione sommaria delle vicende storiche dell'arte negli arredi sacri della Lombardia, completa il volume, il quale si raccomanda caldamente alle scuole.

Baumeister. — Denkmäler des Klassichen Altertums zuv Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte, Monaco e Lipsia 1887.

Sono tre volumi grossi e ricchi di incisioni, quali già note e pubblicate in diverse altre consimili opere, quali originali o meno note, o forse ignote a chi non si occupa come specialista di studi greci e romani. È un lessico dunque dei monumenti classici dell'antichità; ed è fatto con diligenza, non dal Baumeister soltanto, ma da vari studiosi i quali ne hanno redatto le diverse voci, come l'Arnold, il Blümner, il Müller, il Rohden, il Trendelenburg, il Weil ecc.

Ogni voce è illustrata da un bel numero di monumenti plastici ed, in generale, i disegni sono in bianco e nero. Di quando in quando però si trovano delle tavole a colori; e le illustrazioni riescono chiare, essendo quasi tutte ricavate direttamente dalle fotografie o incise in legno con nettezza tedesca. Non mi pare che esista un lessico illustrato d'arte classica, il quale possa esser più utile all'artista di questo. Ed anche chi non conosce il tedesco può procurarselo; perchè il materiale illustrativo del Baumeister è tanto abbondante da formare un'opera ragguardevole per sè solo. Non mi sembra che scientificamente valga il dizionario di antichità greche e romane del Salemberg e del Saglio, ma le illustrazioni di questi sono piccole, mentre le altre sono tutte grandi. Nè importa il dire che il lessico del Baumeister eclissa il popolare e vecchio dizionario del Rich, sì per le illustrazioni sì pel testo. E se quest'ultimo costa meno del primo, esso è assai ben lungi dal rendere i servigi che può procurare all'artista e allo storico l'opera di cui si è brevemente discorso.

Sant' Ambrogio. — I Sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' Isola Bella (Lago Maggiore) Illustrazione artistica con 36 eliotipie dello Stabilimento Calzolari e Ferrario. Ulrico Hoepli editore, Milano 1897.

Il Sant' Ambrogio ha messo in nuova e bella luce il cenotafio di Giovanni Borromeo e il monumento dei Birago. Egli propone la ricomposizione di quest'ultimo con uno schizzo del prof. Arcaini, che unisce alla sua monografia storica e grafica. L'autore trovò come Gio. Antonio Piatti, il quale fioriva nel 1474, ebbe una parte non piccola nel cenotafio di Giov. Borromeo, sebbene il monumento abbia ricevuto le sue maggiori grazie da Giovanni Antonio Omodeo. Entrambi i monumenti, che abbellirono la chiesa di S. Francesco Grande di Milano demolita nel 1805, figurano ora nella cappella gentilizia dell'Isola Bella. Il monumento dei Birago parzialmente però; ma l'autore ha dato la fototipia di tutti que' pezzi che, sparsi qua e colà, sono elementi necessari alla ricomposizione, da lui meritoriamente sollecitata.



La monografia del Sant'Ambrogio appaga dunque gli storici e gli artisti; perchè la parte storica è fatta con cura, la grafica con molte tavole. Nè mancano i particolari.

J. Grand-Carteret. — Vieux Papiers — Vieilles Images; cartons d'un Collectionneur, 461 inc. nel testo, 6 tavole fuori del testo, di cui 5 in colori. Parigi 1896.

È una serie di avvisi, di motivi per reclame, di inquadrature d'ogni genere, che possono servire agli usi più disparati (exlibris, decorazioni parietali in pittura, in stucco, incisioni su metallo, ornamenti di pagina) di cui l'autore fa la storia con molta dottrina. Però è un libro di curiosità e quasi mondano, le cui illustrazioni, come dice il titolo, sono tolte da "vieux papiers, e da "vieilles images,". Per le scuole industriali non è molto adatto.

PRUNAIRE. — Les plus beaux types de lettres d'après les maîtres de cet art, choisis et gravés à nouveau, Parigi 1896.

Albo di ottanta tavole, che comprende una collezione d'oltre sessanta alfabeti, tolti dalle opere di chiari maestri, quali: Leonardo, il Dürer, Ludovico Vicentino, il Tagliente, Paolo Fürst, Cristoforo Weygle ed altri. È utile per le scuole.

F. Ramorino. — *Mitologia classica illustrata* con 91 ncisioni. Ulrico Hoepli Editore-libraio della Real Casa, Milano 1897.

La conoscenza della mitologia classica è necessaria a chi si occupa di letteratura e d'arte. Leggendo un poeta o guardando una statua ed un quadro avviene sovente di trovarsi in qualche incertezza sul significato preciso delle allusioni mitologiche o dei simboli effigiati; ed un libro che esponga con chiarezza la materia della mitologia, è un aiuto ed una guida ricercatissima. E mentre a Roma il prof. De Gubernatis sta facendo il testo alla grande opera inedita di Bartolomeo Pinelli su la mitologia illustrata, quest'aiuto e questa guida offre oggi il prof. Ramorino, docente di letteratura latina nell'Istituto di studi superiori in Firenze, con una operetta popolare. L'autorità dello scrittore allontana il dubbio che si tratti di una delle solite rifritture spropositate; e assicura che il libro, di cui qui si fa cenno, è un lavoro composto con coscienza ed amore. Si raccomanda sopratutto agli artisti ed a chi si occupa di cose storiche dell'arte, perchè gli esempi di soggetti mitologici sono tolti da statue e dipinti in massima parte, e gli esempi stessi vanno, per così dire, documentati da numerose e fresche incisioni di capolavori greci e latini. Un registro alfabetico facilita le ricerche di questo volume, il quale è stampato con garbo.

Les Affiches Étrangères illustrées par MM. M. Bauwensen, T. Hayashi, La Forgue, Meier-Graefe, J. Pennell, opera ornata di 62 litografie in colori e di 150 riproduzioni in nero ed in colori — Parigi 1897, G. Boudet editore.

La casa editrice Boudet pubblicò nel 1885 e nel 1895 due volumi su la storia degli avvisi illustrati, e l'opera, che è escita ultimamente dalla stessa Casa, è il complemento inseparabile dei volumi precedenti. Vi sono riprodotti benissimo, quali in colori, quali in bianco e nero, diversi avvisi originali della Germania, dell'Inghilterra, dell'Austria, del Belgio, degli Stati Uniti d'America e del Giappone; e tutti questi avvisi hanno un carattere comune, quello di essere inspirati a propositi indipendenti ed anti-tradizionali. Uno spirito nuovo, originale e bizzarro informa dunque quest'arte degli avvisi; la quale è arte moderna per eccellenza, corrispondendo a quell'acuto e insaziabile sentimento di réclame, che è la vita del commercio in questa fine di secolo. La donna ne forma il soggetto principale; e se qua e là quest'arte è sposata al gusto preraffaellistico, essa, complessivamente, sorprende per le gentili e vaghe trovate e per la suprema semplicità dei mezzi impiegati a comporre le sue immagini. L'Inghilterra e gli Stati Uniti interessano più del Giappone, perchè nel Giappone la réclame industriale è meno usata che in Europa; e dispiace che l'Italia abbia un posto molto al di sotto di quello che le spetta. XXVI.

NOTIZIE

PILASTRI ACRITANI A VENEZIA. — E una notizia molto diffusa e ripetuta che que' due pilastri, che a Venezia sono collocati presso la porta della Carta eseguita dai Bon " tajapiera ,, e attirano l'attenzione degli ornatisti per la bellezza ed abbondanza degli intagli, siano stati portati a Venezia, come trofeo di vittoria da Acri nella Siria nel 1256 da Lorenzo Tiepolo capitano dei Veneziani in lotta coi Genovesi; e abbiano fatto parte della chiesa di S. Saba (VI secolo). Le ricerche accurate di G. Saccardo, pubblicate nell'Archivio Veneto (Nuova serie, tomo 34, pag. 285) confutano parzialmente la suddetta lezione sulla provenienza dei pilastri acritani. E il vero su la loro istoria è, che essi furono tolti da una torre detta Monzoia, la quale è indicata da qualche scrittore colla voce Montjoie e tradotta dai Veneziani Monte Zoia o Manzoia; che S. Saba non c'entra; che la data 1256 deve cangiarsi in quella di 1258; che sono veramente un trofeo di guerra portato dal Tiepolo a Venezia, e nella torre erano gli stipiti d'una grande porta. Quest'ultima è una induzione, che noi peraltro reputiamo ragionevole.

LE INVETRATE PIÙ AMPIE DELL'ITALIA. — Più d'una volta abbiamo sentito sollevar de' dubbi sulla maggiore o minore vastità delle invetrate absidal del Duomo di Milano rispetto alla famosa invetrata absidale di S. Domenico di Perugia, che fu benissimo restaurata e in parte rifatta dal prof. Francesco Moretti; e abbiamo veduto citate delle cifre false. La risposta a questi dubbi la dànno le seguenti cifre esattissime. Le invetrate absidali del Duomo di Milano sono alte 23.00 e larghe 9.90 (senza lo sguancio dei finestroni ben'inteso) la invetrata di Perugia è alta 21.39 e larga 9.12.

La fabbrica di Maiolica di Monaco. — In un importante scritto pubblicato dall'*Arte e Storia* (n. 7 dell'anno corr.) il prof. G. Rossi rende conto dell'origine (1870) della fabbrica di maiolica di Monaco, la cui esistenza fu di poco più che vent'anni, ma non fu ingloriosa. "Iniziata con maestri e tradizioni francesi chiudevasi con artisti italiani ".

Un sindacato generale dell'Industria dei mobili. — Si è fondato diversi anni sono a Bordeaux questo sindacato. È affiliato all'Unione Centrale dell'Arti Decorative, possiede una biblioteca, ha iniziato un museo, ha un organo suo proprio, una specie di piccola rivista illustrata, ha aperto vari corsi di scultura decorativa, di ebanisteria pratica ecc. e ha dato un notevole impulso all'industria dei mobili a Bordeaux. Venne espresso il desiderio che l'esempio offerto ivi dai fabbricanti di mobili, fosse seguito dai fabbricanti di stoffe, dagli stuccatori e simili; essendo evidente l'utilità del sindacato di cui si ragiona. L'esempio potrebbe giovare anche a noi.

LA DONNA NELL'ARTE INDUSTRIALE. — La sezione femminile della "Union des Arts Décoratifs ,, ha aperto un concorso, con vari premi, di progetti per "ventagli montati ,,.

A PROPOSITO DELLA RACCOLTA DEI DISEGNI E DELLE STAMPE NELLA R. GALLERIA DEGLI UFFIZI. -- Abbiamo avuto occasione di accennare questa splendida raccolta di disegni e la nuova serie, che, tolta dai cartolai ove giaceva ignorata ed infruttuosa, oggi è esposta in alcune apposite vetrine della Galleria degli Uffizi. Una gran parte dei disegni sono d'arte decorativa; e Pasquale Nerino Ferri, che ha l'incarico dell'ispettorato dei disegni, ne compilò un catalogo, il quale, pubblicato a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, è oggi compiuto. Consta di sei fascicoli e fa onore al suo diligente e intelligente ordinatore.

LIBRI CORALI NEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA. — La città di Bologna, così ricca di monumenti, possiede anche un bel Museo Civico, il quale è benissimo installato nel Palazzo Galvani, ora dell'Archiginasio. Esso fu fondato nel 1881 ed è diviso in due sezioni: l'antica e la mediovale e moderna. Nella seconda sezione fra le cose belle e rare si vede una raccolta di oltre cento libri corali, che va dal secolo XIII a tutto il secolo XVII, la maggior parte dei quali ornati da belle miniature. Questa collezione è veramente rara, perchè comprende de' libri del Dugento; ed il ricordarla a chi la conosce od il segnalarla a chi la ignora, è cosa doverosa.

Cataloghi d'oggetti d'arte. — Le curiosità artistiche dei fratelli De Goncourt, delle quali fu fatto un cenno qui, vennero pazientemente catalogate, prima di esser poste in vendita, ed i cataloghi (si tratta di vari volumi) sono degni di far parte di una hiblioteca artistica. Ordinati con gran lusso tipografico vanno illustrati con molta abbondanza di incisioni; e, sfogliandoli, lo sguardo passa da un mobile a un lavoro di ceramica, da un avorio a un bronzo finamente cesellato, da una stampa rara a un quadro prezioso e così via. Si tratta in generale di opere d'arte del XVIII secolo od orientali; e si sa che al rinnovato gusto di questi due generi d'arte i De Goncourt contribuirono grandemente e come storici e come collezionisti. I De Goncourt cominciarono a raccogliere gli oggetti della China e del Giappone prima del Cernuschi. Ogni catalogo è preceduto da uno studio particolare su le opere che vi si trovano descritte.

Mobili intagliati. — Il prof. G. Semper ha scritto nella Zeitscrift des Bayer Kunstgewerbe Vereins (ultimo fasc. del 1896) uno studio su vari mobili barocchi del Belgio, ornando il suo studio di riproduzioni di mobili veramente magnifici, fra i quali diversi pulpiti, in cui entra abbondantemente l'intaglio ornamentale e figurativo. Vedasi questo fascicolo anche per alcuni mobili intagliati e moderni di Nancy.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVII.

LA SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE

IN VENEZIA

— Tav. 38, 39, 40, 44 e 45. Fig. da 110 a 118. —



ONO due anni appena che questa Scuola superiore d'arte applicata alle industrie, in una città dove le industrie artistiche hanno tanta importanza, s'è rinnovellata di novella fronda. Di questa recente freschezza e vigoria qualche merito va dato al nuovo regolamento degli studii, approvato dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, dal quale la Scuola dipende; va dato anche al Consiglio direttivo, rafforzato di persone

intendenti per lunga pratica dell'arte industriale e dei bisogni e del commercio di essa; ma sopra tutto si deve attribuire al nuovo Direttore, il quale è insieme il principale insegnante, cioè *Professore di*

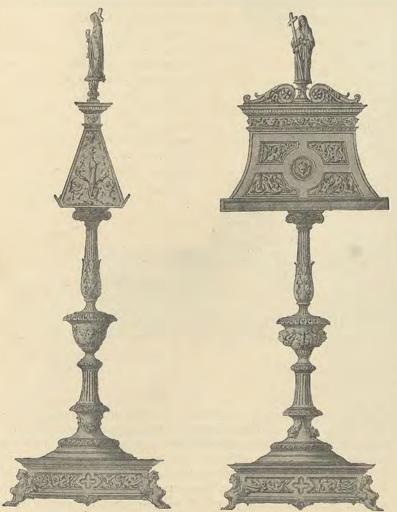


Fig. 110. Leggio: composizione dell'alunno Valsecchi.

composizione e applicazione del disegno e della pittura alle arti decorative e industriali.

Non è già che dianzi la Scuola fosse priva di notevoli pregi e ignota a quelli i quali si occupano di tal genere di insegnamento;

anzi le lodi le piovevano addosso da parte di coloro che, ammirando l'alta fiducia in sè medesimo e la nobile tenacia del defunto Direttore, scambiavano i frutti d'una scuola generale di disegno con quelli proprii di un istituto, il quale si deve sopra tutto indirizzare alle applicazioni. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale, rife-



Fig. 111. Parafuoco: composizione dell'alunno Da Pos.

rendo al Ministro intorno alla Mostra che l'anno 1890 egli aveva ordinata in Roma dei saggi delle Scuole superiori italiane d'arte applicata alle industrie, avvertiva già, con la misura imposta da un documento collettivo e officiale, come la Scuola veneta non desse bastevole svolgimento alle applicazioni, indugiandosi troppo agli elementi e compiacendosi eccessivamente nella figura disegnata e modellata e nell'anatomia. Ma più istruttiva, perchè libera da rispetti officiali, riuscì la polemica, svoltasi poco appresso a Venezia in vari opuscoli tra il signor Michelangelo Guggenheim, il quale era stato per l'addietro ed è oggi, membro del Consiglio direttivo, e il professore Guglielmo Stella, direttore della Scuola. I due valentuomini non erano fatti per intendersi: tutto pratica l'uno, tutto didattica l'altro.



Fino dalle prime pagine il Guggenheim scaglia contro l'istituzione veneziana l'accusa di essere una Scuola accademica, e, a correggere il male, suggerisce parecchi rimedii: l'insegnamento teorico-pratico sulle qualità delle materie prime, perchè la loro diversità produce una diversità d'applicazione in uno stesso mestiere; l'insegnamento pratico illustrato con oggetti antichi posti sotto gli occhi dell'alunno, all'in-

tento d'inculcargli il buon gusto e di rendergli agevole l'analisi dei differenti stili e delle varie tecniche; la riforma del Consiglio direttivo, allargandolo ai migliori industriali, ai più stimati capiofficina; finalmente le frequenti visite agli importanti stabilimenti cittadini d'arti industriali, alle botteghe meglio rinomate per immedesimare la Scuola nelle industrie locali, e perchè i maestri apprendano essi stessi praticamente i soggetti e gli scopi delle loro lezioni.

A questa ultima proposta il Direttore, sdegnato, risponde come la Scuola debba anzi rifuggire dalle grandi industrie, dalle grandi officine utilitarie, dove si spezza la molla dell'ingegno individuale, dove trionfa l'anonimo, dove tutti faticano e nessuno firma, dove gli artefici si scambiano per operai di bottoni e di fiammiferi, secondo la teoria della divisione del lavoro — spesso di quale lavoro! E sul medesimo tema, poco appresso, continua: Le grandi officine artistico-industriali-commerciali se fossero

veramente arbitre del paese, come intendono diventare, imiterebbero il grullo possessore della gallina dalle uova d'oro, di cui narra la favola: ucciderebbero cioè l'industria, della quale la prima forza sta nell'ingegno personale, coll'intento di sfruttarla meglio.

Lontana da questi eccessi, naturali nelle controversie, la Commissione centrale nella relazione dianzi ricordata, s' era già compiaciuta di riscontrare in tutte le Scuole d'Arte applicata alle industrie un certo spirito giovanile; e soggiungeva: "Quando negli istituti non manca il fervore della vita, anche le magagne si guariscono facilmente. Gli è che le nostre Scuole, a differenza di altre istituzioni puramente artistiche, sentono di rispondere ad un bisogno nello stesso tempo ideale e materiale della civile società; e nasce tra il di fuori della Scuola e di

de' più coscienziosi e convinti maestri, potrebbe anche adesso riescire di pratica utilità.

I loro opuscoli toccano alcune questioni ora vivissime: la preminenza, per esempio, dell'ornato sulla figura, o della figura sull'ornato. Il Guggenheim sta per l'ornato, lo Stella per la figura. Ecco l'uomo pratico che parla: L'arte moderna, intesa nel suo significato maggiore,

è improntata al Verismo. Così non è all'incontro per il decoratore o per l'artefice d'arte industriale, il quale, con lo studio limitato del vero e lasciandosi andare spesso a operar di maniera, svolge la propria immaginativa con ben maggiore prestezza, attende al garbo della linea, al giusto rapporto fra l'ornato, l'architettura e la figura, insomma all'insieme decorativo, ingegnandosi di creare cose nuove in nuove applicazioni. E il Guggenheim ride di coloro cui sembra che un ottimo pittore o un ottimo statuario possano senz'altro mettersi a insegnare a far un caminetto del Rinascimento, una poltrona barocca, una cartella rococò; e di uno de' più valenti dice di avere la persuasione che componga e modelli meglio una statua colossale o un gruppo che non una gamba di seggiola.

Forse ci siamo trattenuti soverchiamente a queste polemiche, le quali riguardano nella Scuola veneta una condizione di cose in gran parte passata; ma è un passato assai prossimo, poichè il

nuovo Direttore e professore di composizione entrò in ufficio due mesi dopo incominciate le iscrizioni, l'anno scolastico 1895-1896.

Per farlo degnamente conoscere dai lettori dell'Arte italiana pochi documenti potranno bastare. Innanzi tutto una serie di disegni di composizione eseguiti da' suoi alunni in così breve tempo, e tutti scelti fra soggetti di mobili; poi la relazione che fu presentata dalla Commissione al Ministro dopo il concorso, e nella quale c'erano, fra gli altri, il Sacconi e il Maccari. " Fra tutti i concorrenti, così dice la relazione, ve n'ha uno, il signor Antonio Ermolao Paoletti di Venezia, che ci ha colpito vivamente, e i cui lavori suscitarono in tutti noi la più schietta e sincera ammirazione. Le sue composizioni elegantissime, il disegno fine e sapiente, il colore ricco ed intonatissimo, un tutto insieme di qualità

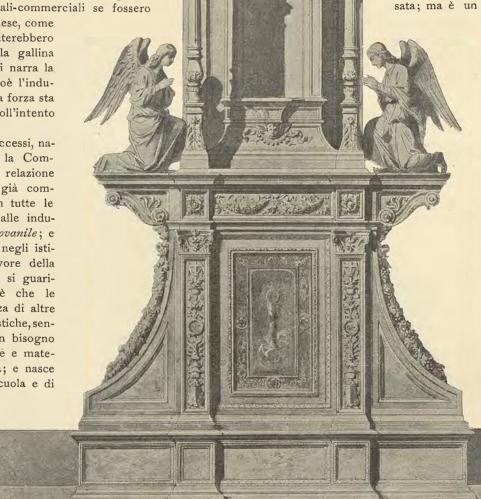


Fig. 112. Tabernacolo: composizione dell'alunno Valsecchi.

dentro quella calda rispondenza di sentimenti e di interessi, senza la quale nessun istituto è davvero vitale. "

Nemmeno al giorno d'oggi il dibattito fra i pratici e i didattici si può dire finito. Ferve anzi più che mai a Napoli in quel Museo artistico-industriale, il quale ebbe, nel tempo in cui lo governava il compianto principe Filangieri, qualche anno di gloria, e dove ora la bella officina della ceramica rischia di precipitare; ferve a Roma, dove le generose offerte della Camera di Commercio per la istituzione di alcune officine presso le scuole del Museo, rimangono, a cagione dei dissensi tra il Governo e il Comune, senza alcuna risposta, e forse le benefiche intenzioni, stanche dei contrasti, sono belle e sfumate.

La polemica tra uno de' più intelligenti e attivi industriali e uno

eccellenti, che ricorda le splendide e gloriose arti decorative veneziane, fanno di lui un artista di Igran valore, capace di occupare brillantemente il posto ragguardevole messo a concorso. Vi ha tanta distanza fra il signor Paoletti e gli altri, che riteniamo inutili le prove di esame. Onde è che noi proponiamo alla Eccellenza Vostra che egli venga chiamato senz' altro all' insegnamento. Questo a parer nostro sarebbe giusto e meritato premio al modesto e valente artista. Il Ministero poi farebbe ottima cosa, chiedendo il consenso dell'autore per fare le fotografie dei suoi lavori e mandarle quali modelli alle Scuole superiori di Arte applicata alle industrie.

Un voto di lode più ampio e più caloroso sarebbe impossibile pronunciare; ma una delle virtù del Paoletti è stata quella di non inorgoglirsene: egli ha preferito di veder pubblicati i lavori degli allievi piuttosto che le opere proprie, sapendo come il maestro non si giudichi bene altro che dai frutti de' suoi discepoli. Non sono frutti ancora pienamente maturi, poichè in pochi mesi non si rinnova di pianta una scuola; ma fanno ad ogni modo buona testimonianza di nuovi intendimenti pratici e liberali, approvati senza restrizione dal Consiglio di-

rettivo, al quale appartengono ora il Guggenheim, di cui già conosciamo le idee, e il Jesurum delle trine e dei merletti, intelligentissimo, attivissimo e fortunatissimo industriale anche lui.

Secondo le schiette dichiarazioni del Paoletti, fu suo primo pensiero d'interpretare lo spirito del nuovo regolamento, cercando introdurre tosto nella scuola tutte quelle riforme, le quali più gli sembravano urgenti ad affermare 'il novello indirizzo. Quindi non più i disegni minuziosamente eseguiti, che non hanno, il più delle volte, il vero carattere dell'originale; ma disegni in cui sieno accurati assai i contorni, coll'ombra segnata bene nella massa, senza curarsi del fondo e delle leggere mezze tinte. In questa maniera gli alunni possono eseguire parecchi lavori nel tempo in cui ne farebbero appena uno a tutto effetto; eccettuando, per altro, la classe speciale di decorazione, ove i disegni a tutto effetto diventano necessari.

Nella composizione i primi studi hanno a guida le belle cose vecchie, anche per conoscere a quale stile, a quale genere l'alunno abbia maggiore inclinazione, e questo andare via via coltivando, giacchè non si fanno

ottimamente altro che le cose le quali si conformano alla propria natura, e il tempo nostro e l'arte hanno bisogno di specialisti. All'alunno abbastanza impratichito nel disegnare, il Paoletti dà un soggetto di mobile o d'altro, mostrandogli molti esemplari; ma poi, senza verun modello, il giovane deve comporre tutti gli altri mobili od ornamenti per quella data sala, per quella data stanza a cui la prima composizione era destinata, non tralasciando di tracciare o tutto o parte dell'insieme nella effettiva grandezza d'esecuzione. La Eliotipia 44 mostra, per esempio, tutte le masserizie di un'anticamera: attaccapanni, cassapanca, tavola, scranne. Alla tavola e alla poltrona della Eliotipia

rendersi conto delle parti di un mobile; e già il nuovo direttore, svolgendo dall'una parte la nuova scuola d'intaglio in legno, affidata ad un valentissimo artefice, il Cadorin, e iniziando dall'altro canto le modeste erercitazioni intorno a mobili di uso comune e di poca spesa, intende mostrare come la stessa arte ingentilisca insieme il lusso e la semplicità, indirizzandosi ai ricchi, agli agiati e quasi anche ai poveri.

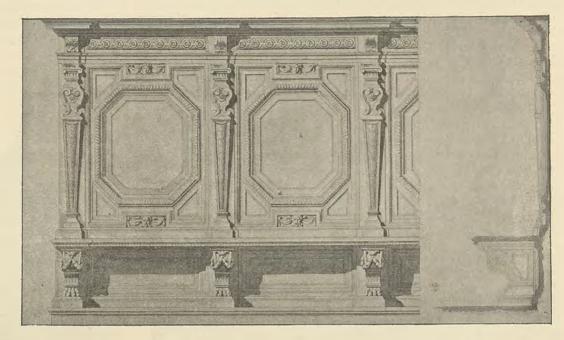


Fig. 113. Spalliera: composizione dell'alunno Barbisan.

Poco ha potuto fare ancora il Paoletti in ciò ch'è la maggiore sua forza, la decorazione dipinta, ove desidera seguire gli ammaestramenti dei vecchi, facendo copiare fedelmente alcune parti di ornamentazioni in diversi stili, le quali non mancano nei palazzi e nelle chiese di Venezia, prima di slanciare l'alunno a servirsi delle ali nella libera composizione. Intanto ha già principiato a esercitare la domenica i migliori giovani negli schizzi dal vero per addestrar loro gli occhi a cogliere presto le apparenze d'ogni cosa e la mano a ritrarle rapidamente; anzi, tanta è l'importanza che il maestro vuol dare giustamente a questo esercizio, che egli ha istituito per esso un premio speciale. Nè

egli teme dall'altro canto che gli alunni vadano lucidando dalle stampe di ogni sorta di libri e di raccolte: anche questo lavoro, che non è interamente materiale, serve ad arricchire la memoria di molteplici forme e la mente di utili cognizioni. A svegliare poi la fantasia con l'obbligo della rapida improvvisazione, il Direttore imporrà ogni mese nelle scuole speciali le esercitazioni estemporanee, dove l'alunno, dato il tema della composizione, deve trarsi d'impaccio senza il menomo aiuto d'insegnanti o di libri, e dove l' emulazione, eccitata dalla gara sopra un unico soggetto, riesce talvolta a fare miracoli. Il leggio, che si vede nella Tavola 39 e il paravento rococò della Figura 116, sono già un tentativo di siffatti eccitamenti.

Fino ad ora il bene è in parte assicurato, in parte ini-

ziato e in parte soltanto premeditato; ma quello che si è riusciti a ottenere diventa sicura guarentigia del resto che rimane a fare. Il nuovo regolamento guarda molto in là. Abbreviato a due anni soltanto il corso comune, furono allungati a quattro anni i corsi speciali, perchè gli alunni, in questo genere di scuole, si mostrano giustamente impazienti di mettersi

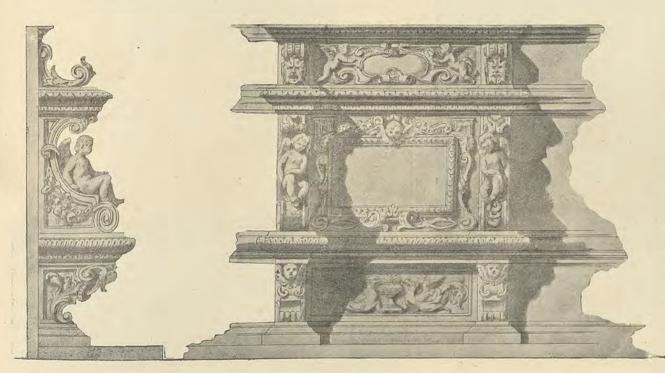


Fig. 114. Spalliera: composizione dell'alunno Bisacco.

45 andavano unite le altre suppellettili, che non si sono potute pubblicare per difetto di spazio. Eccellente esercizio questo per ogni verso, giacchè avvezza a piegare alla varietà degli usi e delle forme gli stessi caratteri ornamentali, ed a cercare le cose complete.

I dettagli grandi non basterebbero senza l'aiuto della plastica per



alle discipline che più direttamente servono ai loro intenti. Il corso comune si chiude quindi in limiti molto ristretti; ma il corso di decorazione, dopo la copia dei modelli in gesso a basso rilievo e a tutto rilievo, comprendenti, oltre all'ornamento, anche la figura dell'uomo e degli animali, dopo gli esercizi di imitazione in chiaroscuro e in colore con varie tecniche da oggetti artistici di vario genere e di fiori, deve occuparsi di studi sui principali stili decorativi antichi e moderni, esercitando poi gli alunni nella composizione applicata alla decorazione dipinta, al mosaico, alle vetrerie, agli smalti, "all'intarsio, al commesso, ai tessuti, ai merletti, alla pittura su ceramica, ecc. Al corso di Plastica sono riservate le applicazioni alla decorazione in rilievo, agli stucchi, all'intaglio in legno, ai lavori in metallo, ai mobili, ecc. I mobili dunque appartengono, com'è naturale, ai due corsi insieme. Quanto al corso speciale di Disegno architettonico e costruttivo esso si divide in due sezioni, dopo gli studi comuni di proiezioni, di disegno assonometrico, di ombre, di dettagli architettonici appartenenti allo stile greco, al romano ed a quello italiano del rinascimento. La sezione del Disegno architettonico procede nello studio dei mentovati stili classici e negli esercizi di altri stili per giungere a piccole ma particolareggiate composizioni di lapidi commemorative, monumentini sepolcrali, altari, fontane, camini, ecc.; la sezione invece del Disegno costruttivo si occupa delle applicazioni in disegno alle opere di muratore, carpentiere, falegname, fabbro-ferraio, ecc., accompagnate da pratiche nozioni sui computi delle misure e murature, della mano d'opera e dei prezzi.

Altri corsi festivi, sempre intesi all'ammaestramento modesto e pra-



Fig. 115. Cornice: composizione dell'alunno Da Pos.

tico dei decoratori ed artefici, riguardano la prospettiva lineare, gli esercizi dal modello vivo, sia nudo, sia panneggiato, le proporzioni del corpo umano ed esercitazioni sui movimenti del modello nudo, la storia e le tecniche delle arti industriali e decorative.

A confermare poi e compiere gli insegnamenti scolastici, i professori devono condurre di quando in quando i discepoli a visitare e studiare i monumenti, i musei e le raccolte artistiche della città, nonchè le officine, le botteghe, i laboratori d'arte industriale e i lavori decorativi contemporanei più notevoli.

Già la Scuola ha una sufficiente biblioteca e buoni gessi e un germe di Museo tutto suo di cose in gran parte donate, il quale, benchè minimo, pure comincia a recare i suoi benefici frutti. Gli alunni giunsero lo scorso anno al bel numero di 160, sebbene due condizioni d'ammissione possano a prima giunta parere impedimenti gravi: l'obbligo nel giovane di provare che frequenta la officina o bottega d'una qualsisia arte industriale o decorativa, presentando la dichiarazione del suo capo; e l'obbligo di pagare all'atto della iscrizione la tassa annua di tre lire. La lieve imposta, che cresce il fondo dei premi e degli incoraggiamenti,



Fig. 116. Paravento: schizzo estemporaneo dell'alunno Zennaro.

fu sopportata in questi due primi anni senza nessun lamento da parte dei ragazzi e delle loro famiglie, mentre ha pienamente soddisfatto al vantaggio che se ne sperava, tenendo gli alunni più legati alla Scuola e destando nelle famiglie un certo spirito di vigilanza sopra gli scolari, che costano qualcosa. Poi le cose che non si danno gratis acquistano sempre in reputazione.

L'Arte italiana tornerà fra uno o due anni sulla Scuola veneta, sperando di poter registrare nuovi progressi. Allora ai saggi di composizione mobiliare potranno largamente accompagnarsi quelli di Plastica, d'Architettura e di Decorazione dipinta.



Fontana secondaria in Piazza Navona a Roma.

XXVIII.

Monumento a Filippo Della Valle NELLA CHIESA DI S. MARIA IN ARACOELI A ROMA.

- Tavola 41. -

Sul lato sinistro del colle Capitolino sorge la chiesa di Santa Maria in Aracoeli, il cui interno, oggi assai imbarocchito, è solo degno dell'attenzione degli artisti per i molti monumenti sepolcrali di epoca medioevale e per alcune opere, dovute allo scalpello dei marmorari romani.

Fra i primi merita essere noverato il sepolcro, innalzato da Andrea e Bartolomeo Della Valle al padre loro Filippo, patrizio romano, filosofo e letterato, morto nel 1494.

Rappresenta una specie di cella funebre, entro la quale sta collocata l'arca, colle ceneri del trapassato, il cui corpo vi è sopra composto, in atto di persona dolcemente morta nella pace del Signore. Nei lati due graziosi genietti nudi, colle ali spiegate, sostengono lo stemma dei Della Valle.

Secondo i critici, il monumento è nel concetto eguale a quello di Giovanni della Rovere in Santa Maria del Popolo. Però con tale garbo sono variate le parti ed eseguiti gl'intagli, da far porre in dimenticanza la servilità del pensiero, obbligando invece alla ammirazione per il modo onde quel pensiero venne manifestato.

Il fregio, che è sotto l'urna e di cui offriamo il dettaglio nella Tavola 41, fu imitato dall'antichità classica. Esso presenta bella invenzione, buonissimo disegno, accuratezza di esecuzione. Gentile e sobrio apparisce anche il fregio che corona l'arca.



Fig. 117. Giardiniera: composizione dell'alunno Bisacco.



Fig. 118. Soprapporta: composizione dell'alunno Catozzo.

XXIX.

I lastroni Funerarii

NEL TEMPIO DI S. CROCE A FIRENZE.

Continuazione. Vedi Fascicolo precedente.

— Fig. 119 e 120. —

In questi lastroni lo stemma della famiglia, ed è facile vederlo dagli esempi che presentiamo, apparisce il centro delle decorazioni ornamentali. La forma dello scudo è diversa: a palvese, che è la più antica, a mandorla, a targa di tronco, a teschio di cavallo; e nell'interno dello scudo si svolgono i partiti decorativi. Per lo più essi hanno a base la formella di carattere ogivale toscano pililobata, la quale si presta a dare l'inizio e l'andamento a tralci, a volute, a meandri composti spesso di foglie d'acanto e di fiori.

L'ornato è in generale a più colori di marmi incastrati a cassetta nel lastrone di marmo bianco; e non di rado per ottenere effetti più belli e più variati, si è usato di associare a' tasselli di marmo le liste ed i tasselli di bronzo.

D'una importanza decorativa anche maggiore, per quanto concerne specialmente lo scopo della imitazione, sono i fregi che limitano la parte esterna dei cassoni e che hanno dei partiti decorativi d'una vaghezza e di un effetto infinito. Sono meandri, corridietro, accozzi di linee geometriche e di ornamenti di foglie e fiori; candelabri e formellette che si ripetono e si succedono; rosoncini, elementi araldici, ecc.

Di questo genere di lapidi presentiamo un saggio, togliendone gli elementi dal tempio appunto di S. Croce, e scegliendo tra i tipi più caratteristici, quelli che ci porgono anche occasione di ricordare i nomi di alcune famiglie celebri nella



storia di Firenze e di personaggi i quali ebbero parte nelle vicende del paese nostro.

La sepoltura degli Arnolfi fu fatta per accogliervi le spoglie

di frate Michele e del fratello suo Giovanni, figli del magnifico milite Messer Lapo, personaggi che vissero nel XV secolo e che appartenevano ad una antica e potente famiglia di Firenze, avente le sue case nel quartiere di S. Croce. Il lavoro di impietrato è a grandi masse decorative: un fregio a partiti ornamentali staccati, e nel centro lo stemma col leone rampante nel campo seminato di stelle. Attorno allo scudo la formella ha sei lobi ed è riempiuta di una specie di stoffato a tralci di foglie e fiori.

Il lastrone dei *Busini* contiene le spoglie di Buono, Bese e Bernardo di Tommaso di Bese Bu-



Fig. 119. Lastrone funerario in S. Croce a Firenze.

sini, morti nel 1400. La parte più rilevante è il partito decorativo formato attorno allo scudo a mandorla: tralci di foglie, che con eleganti movimenti seguono il contorno della formella con gruppetti di foglie staccate. Lo stemma è incompleto, perchè



Fig. 120. Lastrone funerario in S. Croce a Firenze.

ha soltanto la fascia caricata di tre rose, mentre vi mancano le fasce a onde angolari, le quali erano di bronzo dorato, fermato da perni che soli sono rimasti.

Assai più ricco di particolari, più delicato di fattura, per quanto più trito, si mostra il lastrone sepolerale dei Cigliamo-chi, sotto il quale riposano le spoglie di Francesco di Lodovico,

che fu gonfaloniere di giustizia e perciò capo della Repubblica fiorentina nel 1460. Lo stemma colle due fasce vaiate è intatto, e intorno ad esso si svolgono le decorazioni di marmo nero

commesse nel bianco e costituenti la solita formella, questa volta a quattro punte in guisa di una rosa. Elegante assai, benchè corroso, è il fregio esterno con un corridietro a tralci di fogliami e di fiori.

Il lastrone della famiglia Guardi rivela una impronta caratteristica e originale. Nel fregio ha un tralcio continuativo a volute aventi nel centro una specie di fiore con cinque foglie, mentre lo stemma pure è racchiuso da una formella fatta a guisa di fiore, dove sono incastrati su fondo nero dei fogliami che terminano con rose e lupiniere; altre palmette o lupiniere sono poi este-

riormente allo stemma. In questa sepoltura giacciono i resti di Andrea Guardi, che fu ottimo cittadino e mercante riputato. Allo stemma mancano anche qui le parti di metallo.

Alla celebre famiglia dei *Portinari*, dalla quale discendevano Folco, il benemerito fondatore dello Spedale di S. Maria Nuova, e la figlia sua Beatrice, resa immortale da' versi del Divino Poeta, appartiene una sepoltura, entro la quale fu deposto nel 1387 Gianni di Sandro. Il tondo colla formella che sta nel centro del lastrone, è di un gusto squisito, sebbene non sia ricco di particolari; e grazioso pure e di vago effetto è il fregio a formel lette che circonda la lapide. Nello scudo mancano affatto i due leoni rampanti e sostenenti la porta, stemma parlante di questa celebre famiglia.

Manca egualmente lo stemma, che ha un bue rampante con una pera fra le zampe inferiori, appartenente agli *Schiattesi*, originari di Peretola, dei quali è la sepoltura fatta per le spoglie di Lodovico di Francesco, morto nel 1423. In questo lastrone sono pregevoli assai il fregio bianco e nero e l'elegante formella in cui spiccano de' tralci di foglie svolti con ottimo gusto.

La pietra sepolcrale dei *Serristori* ha press'a poco identico carattere: lo scudo a mandorla, privo però delle tre stelle e dei tre gigli angioini, che erano di bronzo dorato e che sono caduti, con attorno la formella decorata di piccoli tralci di fogliami bianchi e con un altro intreccio esterno di ramoscelli di marmo nero sul bianco. Anche il fregio presenta una impronta originalissima. Nella sepoltura venne deposta la spoglia di Ser Ristoro di Ser Francesco di Figline, notaio riputatissimo e ricchissimo, che nel XIV secolo venne da Figline a stabilirsi a Firenze.

In ultimo si è riprodotto un lastrone oggi privo di qualunque epigrafe, collo stemma incompleto e per tradizione attribuito alla famiglia Boni. Lo scudo ha forma di teschio di cavallo, e attorno ad esso si svolge un complicato ed elegantissimo partito decorativo ornamentale, con palmette, tralci di foglie d'acanto, rose, ecc. È questo uno degli stemmi più singolari, e presenta i caratteri dell'arte che, avvicinandosi al XVI secolo, si riveste di forme più ricche e più copiose.

Da una collezione numerosissima l' Arte Italiana ha tratto pochi esempi tra i più caratteristici; ma quanti mai saggi si potrebbero offrire agli amanti dell'arte ed agli studiosi, volendo dare un'idea completa e precisa della importanza che ebbe tra il XIV e il XVI secolo quest'arte dell'impietrato, la quale oggi, mutati usi e costumi, è quasi dimenticata.

G. Carocci.

XXX.

PAVIMENTO DI MATTONELLE MAIOLICATE

NELLA CHIESA DI S. SEBASTIANO A VENEZIA.

- Tav. 37. Dett. 25. Fig. da 121 a 126. -



UESTO è uno de' più variati, de' più graziosi, de' più curiosi nelle composizioni de' suoi 387 quadrelli, i quali si vedono ritratti fedelmente, con i loro colori semplici e armonici, nella Tavola 37, in grandezza effettiva nel Dettaglio 25, e in piccola misura ne' disegni qui accanto. L'anno in cui il ricco pavimento fu fatto si legge in un trofeo formato

di un turcasso, di una sciabola e di una mazza ferrata: è il 1510. La chiesa di S. Sebastiano, e quindi la cappella ove fu posto, A trofei d'armi s'alternano strumenti musicali, cornucopie, mascheroni, delfini, animali quadrupedi, fra cui il coniglio, che si vede anche in una mattonella esagona della Cappella Vaselli nel S. Petronio di Bologna, un piccolo Marte, un nobile profilo di uomo con lunga zazzera, un libro aperto, un castello turrito, oltre a ogni sorta di fiorami, di frutti, di viluppi e di nodi. Il signor Urbani di Gheltof in un suo studio giovanile sulla Ceramica veneziana si ferma al gruppo di tre pesci, riscontrando nel modo onde s'intrecciano una somiglianza con le mezzelune dipinte sulle maioliche nel tempo di Enrico III di Francia, allusive a Diana di Poitiers.

Non si sa con precisione da quale fornace sieno usciti i

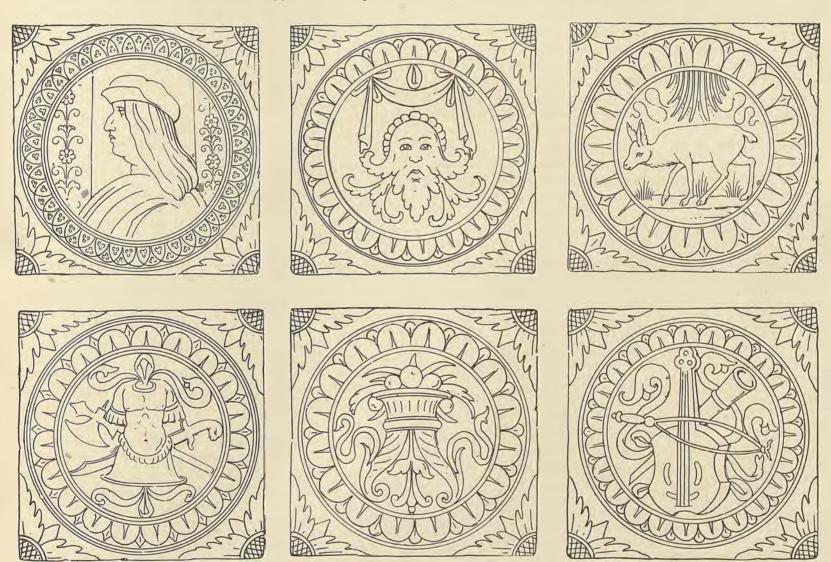


Fig. da 121 a 126. Mattonelle maiolicate nel pavimento della cappella Lando in S. Sebastiano a Venezia.

non erano ancora finite di costruire. Il modello della chiesa venne eseguito e pagato nel 1506, nel 1511 si copriva l'edificio; ma quasi un mezzo secolo dopo i lavori non erano tuttavia compiuti, e la chiesa non fu consacrata altro che l'anno 1562. Una trentina d'anni prima, la cappella a destra del coro fu ceduta a Marco Lando, il quale soltanto allora potè trasportarvi le mattonelle preziose.

Dal non dominarvi gli emblemi ecclesiastici non sarebbe lecito dedurre che il pavimento fosse eseguito per una stanza d'uso profano. Non sarebbe una prova di ciò nemmeno quella parola Amore, che si legge in un nastro svolazzante tra i fogliami; poichè ben altre bizzarrie si ritrovano nell'arte che serviva a ornare chiese e monasteri, anche durante il secolo del Risorgimento.

quadrelli della cappella Lando. Nessun aiuto è venuto sinora in tale ricerca dai monogrammi, i quali si vedono in qualcuna delle mattonelle e che, probabilmente, si riferiscono ai maiolicari. La nostra tavola di dettaglio mostra il più complesso e il più bello, dove s'aggruppano le lettere Q T B V L. Un altro con le lettere T A C si può vedere nella Tavola III dell'opera pubblicata in Parigi nel 1885 dal signor Meurer, professore al Museo d'Arte industriale in Berlino: Carreaux en Faïence italienne. Un terzo unisce insieme C L E. Conviene dunque ricorrere alle analogie della tecnica e dell'arte, più ancora che ai riscontri de' simboli e dei capricci. V'è chi attribuisce il pavimento alle officine di Faenza. Il signor Urbani, nella citata sua pubblicazione, guardando segnatamente al grande quadrello di mezzo (Tav. 37),



ove nella targa, fiancheggiata da due figure, sta l'aquila con lo stemma dei Lando, e considerando la graziosa prospettiva sotto gli artigli dell'uccello bicipite, la quale ricorda i più gentili abbozzi di Raffaello, vi ravvisa tutti i caratteri della fabbrica di Urbino. Tredici anni dopo, nelle erudite e ampie Note sulla Ceramica italiana, premesse al Catalogo della Esposizione d'Arte ceramica e vetraria, tenuta in Roma nel 1889 per merito di quel Museo artistico-industriale, lo stesso signor Urbani modifica la sua opinione, accostandosi a quella che già aveva espresso, molti anni addietro, il Lazzari. « Stimo non essere lungi dal vero - così scrive l'Urbani - asserendo uscito da Casteldurante quel pavimento di mattonelle della cappella Lando nella chiesa di S. Sebastiano in Venezia, lavoro del 1510, che alcuno potrebbe dire faentino, presentando soggetti simili a quelli delle mattonelle esistenti in S. Petronio di Bologna, uscite dalla fabbrica di Faenza in epoca anteriore. Nel pavimento di S. Sebastiano predominano i colori giallo, un azzurro forte, il verde sbiadito, caratteristiche delle officine di Durante. » I gialli, come si vede dalla nostra fedele Tavola 37, son due, l'uno pallido paglierino, l'altro scuro e caldo, poi da per tutto campeggia un celeste gentilmente intonato.

Può darsi veramente che, sebbene il pavimento non abbia nessuna analogia con la ceramica veneziana, anzi veneta, pure sia stato eseguito a Venezia. Già nella seconda metà del Quattrocento e meglio nel Cinquecento lavoravano colà boccaleri e scudeleri pesaresi, urbinati, faentini, durantini, oltre che tedeschi. Un altro pavimento a Venezia dovette essere molto pregevole, quello della sagrestia della chiesa nella isoletta di Sant' Elena, innanzi alla quale, passando nella laguna per andare dalla città al Lido, ci si sente stringere il cuore. Afferma il Cicogna che consisteva di quadrelli maiolicati, su cui stava dipinta un'aquila azzurra in fondo bianco, con un breve, il quale diceva in lettere gotiche o francesi Ivstiniani, ricordando che l'opera era stata ordinata da Giovanni o Francesco Giustiniani, morto il primo nel 1450, il secondo nel 1480. Andò anche distrutta da un gran pezzo quella piramide o vero pigna, che nel 1544 fu ordinata a coronamento del campanile appunto della chiesa di S. Sebastiano: la quale pigna era di terra cotta invetriata de quatro colori boni et belli, videlicet bianchi, verdi, zali et turchini.

XXXI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

Muntz Eugenio — Les Tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux Musées ou Collections de l'Europe. — Studio storico-critico con diciannove acqueforti e 125 illustrazioni — Parigi, J. Rothschild editore.

Ricca pubblicazione che non è fatta tutta di clichés originali ma contiene delle tavole splendide: quindi è degna di essere raccomandata agli studiosi ed agli artisti. L'autore non deve aver molto faticato nel mettere assieme il testo di questo ricco volume; perchè l'argomento che ivi svolge non riesce nuovo per lui. Lo trattò largamente nel suo Raphaël, lo trattò ancora in uno dei volumi della sua Histoire de la Renaissance en Italie, ed egli alle ricerche pubblicate ha dovuto aggiungere solo quelle che sono state fatte in questi ultimissimi anni. Autore coscienzioso, il Muntz ha dunque tenuto conto degli studi più recenti; sì che il testo del presente volume rappresenta l'ultima parola sopra gli arazzi di Raffaello.

L'edizione è ornata di un bel ritratto di Raffaello in acquaforte, e la prefazione pronuncia una parola amara su gli insidiatori della gloria dell'Urbinate, cui risposero le recenti feste

di Urbino.

Lambin. — La Statuaire des grandes Cathédrales de France. Opera illustrata da undici acqueforti di G. Garen. — Parigi, 1897.

La Francia ha avuto due grandi fioriture artistiche di cui può tenersi onorata: la fioritura del Gotico e quella del XVIII secolo. L'arte gotica è francese per eccellenza, ed in quest'arte alle linee dell'architettura ed agli accorgimenti audaci della costruzione non sta addietro la bellezza naturalistica della scultura. La statuaria francese delle grandi cattedrali gotiche non è quindi solamente un freddo documento di studio, ma è un oggetto di somma compiacenza intellettuale; e l'averne fatto il motivo di una monografia, corrisponde ad aver messo in nuova evidenza una delle più belle pagine della storia scultorica in Europa. Gli scultori, e specialmente quelli i quali intendono la necessità che la scultura si innesti all'architettura, dovrebbero esaminare le tavole egregiamente eseguite dell'opera del Lambin. Esse, per dire la verità, sono poche rispetto al materiale illustrativo che esiste in Francia; quindi bisogna augurarsi che l'esito commerciale del presente volume sia tale da obbligare l'autore e l'editore ad una nuova edizione, accompagnando al primo volume un secondo e magari un terzo, intesi a completare il ciclo della statuaria nelle grandi cattedrali di Francia.

Kristeller. — Die italienischen Buchdrucker und Verlegerzeichen bis 1525. — Strasburgo, 1893.

È una raccolta di marche da stampatori utile così ai bibliofili come agli artisti. Ai primi è utile perchè li guida a determinare il luogo della stampa di libri incompleti (chè queste marche si trovano in fine dei libri antichi); ai secondi è utile perchè è una viva fonte di ispirazione per comporre marche ed ex-libris, ad uso di biblioteche pubbliche o di raccoglitori privati. La raccolta, ordinata topograficamente, comincia colle marche di stampatori d'Aquila e finisce colle marche di stampatori di Vicenza. Il Kristeller ha compiuto quindi un lavoro diligente, avendo illustrato ogni marca con note succose basate su accurate ricerche.

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore ed architetto Aretino. Gentile da Fabriano e il Pisanello. — Edizione critica con note, documenti e 96 riproduzioni a cura di Adolfo Venturi. — Firenze, G. C. Sansoni, 1896.

Il Sansoni è l'editore della ultima edizione del Vasari tatta da Gaetano Milanesi, che era stato un cooperatore dell'edizione Le Monnier; ed oggi il Sansoni medesimo presenta al pubblico il primo volume d'una nuova edizione delle *Vite* curata da A. Venturi. Ivi i commenti superano di gran lunga il testo vasariano, e sono accompagnati da molte buone riproduzioni eliotipiche eseguite dal Danesi di Roma. Il Venturi enumera nel commento i disegni e gli schizzi delle opere dei singoli autori, accenna i punti controversi, li discute, dà delle nuove notizie prese qua e là in riviste speciali: e tutto questo fa pensare che il Venturi avrebbe potuto ricomporre la biografia degli artisti che studia, senza la riproduzione del testo vasariano, da lui offerto nelle due lezioni del 1556 e del 1568. Il lavoro cui si è accinto l'autore è grave e lungo; ed egli spera di condurlo a fine, se non gli verrà meno il coraggio "il quale non deriva soltanto dall'amore della scienza, ma anche dall'accoglienza del pubblico e degli studiosi. ",

I. K. VON KEFNER-ALTENECK. — Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. — Francoforte.

E una raccolta di lavori in ferro ove primeggiano le cose gotiche: di lastre metalliche intagliate per imposte, di chiavi, di maniglie, di serrature, di cofanetti, di candelieri: tutto di carattere tedesco. La raccolta, disegnata con molta nitidezza, è preceduta da una breve prefazione e da alcune note, le quali illustrano le tavole. Fatta eccezione per qualche figura, l'artista italiano, che abbia un grande amore alla conservazione del gusto nazionale, non può trovare molta utilità nell'esame della presente raccolta.

CH. BLANC. — L'Art dans la Parure et dans le Vêtement. — Paris, 1875.

Carlo Blanc era un letterato piucchè uno storico dell'arte: un letterato e un estetico, il quale volava colla fantasia sino al cielo. Egli dunque si compiaceva nel dettar precetti; e ne ha dettati una quantità inaudita nella sua Grammaire des arts décoratifs, di cui si discorse una volta qui; e ne ha dettati in questo libro di cui parliamo, che è un libro mondano, scritto con una certa genialità, scivolante spesso nel convenzionalismo rettorico. In una Libreria scolastica il libro del nostro autore dovrebbe dunque essere decorativo, perchè il vantaggio pratico che può dare è quasi nullo, essendo anche per le incisioni una povera cosa.

A. M.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXII.

ACQUEDOTTI, NINFEI, FONTANE DI ROMA ANTICA

- Tav. 47 e 48. Fig. da 127 a 137. -



INO al 441 a. u. c., anno in cui Appio Claudio, censore, insieme con Cajo Plauzio Venace, costruì il primo acquedotto, che da lui prese il nome dell'acqua Appia, è inutile cercare a Roma qualsiasi tentativo di scienza o d'arte a servizio di acque o di fontane.

I romani, secondo l'autorità di Frontino, si accontentarono sino a quell'epoca di dissetarsi nelle acque che

traevano dal Tevere, dai pozzi, dalle sorgenti, ed a queste rendevano culto religioso, celebrando il 13 ottobre le feste fontinali nel *Campus Fontinalium*, alle falde del Celio.

Tra le fonti sacre, citeremo per tutte quella di Giuturna, posta nel foro romano. Fu consecrata nel 225 u. c. a Castore e Polluce, ivi apparsi; i quali vi abbeverarono i cavalli, dopo aver annunciato ai romani la vittoria del dittatore Postumio sui Latini presso il lago Regillo. - L'esempio di Appio Claudio trovò pronti e numerosi imitatori: Roma ebbe nel 481 l'acqua dell'Aniene detta Aniene vecchia; la Marcia nel 608; la Tepula nel 627; la Giulia nel 719; la Vergine nel 732; l'Alsietina quasi contemporaneamente; la Claudia e Aniene nuova nel 789; la Trajana o Sabatina nel 863 (110 e. v.); la Severiana nel 956 (203 e. v.); l'Anto-

CALLED TOTAL STATES

Fig. 127. Vaso in forma di rhyton nel Museo Capitolino.

niniana nel 965 (212 e. v.); l'Alessandrina verso l'anno 979 (225 e. v.); l'Algenziana nel IV secolo di Cristo.

Chiunque percorra la campagna romana non può non rimanere attonito dinanzi ai resti poderosi e monumentali di arcuazioni interminabili, interrotti da pescine e da castelli, arcuazioni che attraversano e solcano le vie solitarie, sopra valli colmate, in mezzo a trafori montani, con opere idrauliche e architettoniche atte a spaventare i moderni ingegneri.

La magnificenza di queste costruzioni, che nell'antichità i soli romani seppero concepire e tradurre in atto, destarono l'entusiasmo anche dei greci, che Orazio qualificava di nulla avari, fuorchè della lode:

" praeter laudem nullius avari ,...

Dionigi di Alicarnasso, ai tempi del quale non esistevano che sette dei quattordici acquedotti, testè ricordati, così si esprime: "Io pertanto nelle tre più magnifiche costruzioni di Roma, dalle quali apparisce la grandezza del comando, pongo gli acquedotti,

il lastricar delle vie, ed il lavoro delle cloache...., e Strabone descrivendo la magnificenza di Roma dice che i romani provvidero a quelle fabbriche, delle quali i greci eran privi, cioè agli acquedotti, alle vie, alle cloache; " e tanta, soggiunge, è l'acqua introdotta a Roma per mezzo dei condotti, che fiumi scorrono per la città e per le cloache, ricevendola ogni casa ed avendo molti zampilli e fontane, delle quali gran cura ebbe Marco Agrippa, che ornò con molti altri doni la città ...

Crediamo inutile continuare nelle citazioni e ci fermeremo a Plinio, il quale chiamò gli acquedotti meraviglia non pur di Roma, ma del mondo. — Egli magnificando

specialmente l'acquedotto del pretore Quinto Marcio Re e quello di Claudio, fa sapere che Marco Agrippa nell'anno della sua



edilità, fece costruire 700 fontane versanti (lacus), 105 salienti o a getto (salientia), 130 bottini di divisione (castella), e molti fra questi magnifici. — Lo scrittore romano aggiunge che il pre-

Fig. 128. Vaso nel Museo Vaticano.

detto Agrippa adornò tali opere con 300 statue di bronzo
e di marmo e con 400 colonne di marmo; aprì 178
bagni gratuiti ad uso del pubblico; e tutto ciò nello spazio
di un anno. — Roma adunque ebbe un tempo quattordici acque diverse, le quali
giungevano in città per
mezzo di separati canali.

Nei tempi moderni non le ne rimasero che tre: l'acquedotto della Vergine, ristaurato da Pio IV nel XVI secolo; quello dell'Alessandrina, rifatto di nuovo da Sisto V sul finire dello stesso secolo; quello della Trajana o Sabatina nei primordi del XVII. A' giorni nostri fu ricondotta a Roma l'acqua Marcia, della quale non occorre qui tener proposito.

Il più bello fra tutti gli acquedotti di Roma per la sua costruzione e il carattere di architettura, che meglio addicasi a tal genere di monumenti, è quello dell'acqua Claudia. — Aveva 80 chilometri di lunghezza, 15 dei quali eran formati da arcate, alte più di 30 metri, parecchie delle quali veggonsi ancora nella campagna di Roma e a Roma stessa, fino al monte Celio, dove avevano termine.

Claudio successore di Caligola, benchè dagli storici tacciato di imbecillità, condusse a compimento tre gran-



Fig. 12). Fonte lustrale nel Museo nazionale di Napoli.

di lavori idraulici, che tornarono a Roma di grande utilità: il porto d'Ostia, il prosciugamento del lago Fucino, l'incanalamento delle acque Claudia e Aniene nuova.



Fig. 130. Vaso nel Museo Vaticano.

Noi ammiriamo ancora un grande e solido monumento, legato a questo acquedotto, che serviva di trapasso sotto al medesimo: era costituito da quelle arcate, belle di austera semplicità, le quali costituiscono oggi la Porta Maggiore, costrutte di gran massi congiunti insieme senza cemento. – Componesi di due fornici altissimi e di tre minori archi, ornati ciascuno di colonne corinzie, sostenenti un frontone. Sotto l'arco di mezzo apresi un piccolo fornice, forse, secondo l'opinione del Nibby, per raccogliere lo scolo delle acque, che andavano a cadere nella valle fra il Celio e il colle di S. Croce in Gerusalemme. — Gli enormi blocchi di travertino onde è formato, lavorati alla rustica e mai terminati di polire, presentano l'aspetto di bugne e come tali furono giudicate dall'Ammanati, il quale col nome appunto di ordine rustico, volle imitarle a Firenze, nel palazzo di Luca Pitti. L'imperatore Onorio lo adoperò ad uso di porta; nel tempo fu ingombrato di

torri e di altre costruzioni estranee; venne ridotto come ora trovasi nell'anno 1838.

Oltre questo maestoso monumento, degno in tutto del terzo periodo dell'arte architettonica di Roma, ricordiamo gli avanzi del castello dell'acqua Giulia (secondo altri dell'acqua Marcia) sull'Esquilino, quali si conservano in un canto dell'attuale piazza Vittorio Emanuele, e che a noi giunsero, attraverso i secoli, col nome or di Cimbro, or di trofei di Mario, or di ninfeo di Severo. Lo scheletro dell'edificio ritrae ancora alcun che della nobilissima mostra d'acqua, che doveva essere incrostata di marmi e adorna di statue e di bassorilievi. Fra quest'ultimi, i due trofei marmorei, che prendono nome da Mario, ornati con vittorie ed armi diverse, i quali par che indichino i Daci e i Parti debellati, sorgono ora sulla balaustra, per la quale si ascende al Campidoglio, e ve li fece disporre Sisto V.

Vuolsi che i cosidetti trofei di Mario in origine fossero scolpiti per ornare il lato esteriore dell'ingresso alla basilica Ulpia, ed eretti in onore di Trajano dalle legioni Valeria e Apollinare, donde in progresso di tempo furono trasferiti nelle Esquilie.

Da un lato l'indole di questo periodico, dall'altro la nostra incompetenza, non ci consentono di dettare un articolo archeologico sulle acque di Roma e sui monumenti che le decoravano. Aggiungeremo solo al già detto che nelle ville i romani

consacravano dei ninfei, deliziosi luoghi, abbelliti da giuochi d'acqua e da decorazioni di statue e altri ornati marmorei. Fra questi ebbe antica reputazione il ninfeo di Egeria.

Per quanto gli scrittori di archeologia ne dubitino, pure gli

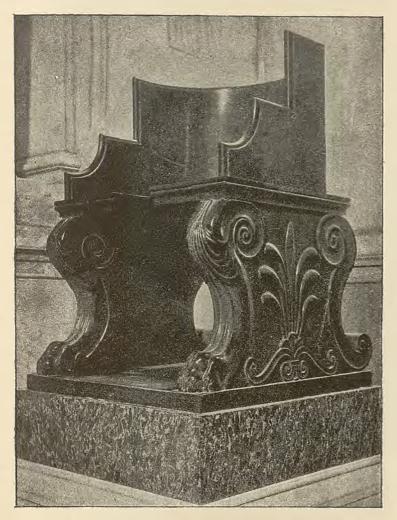


Fig. 131. Sedia balnearia nel Museo Vaticano.

umanisti del XVI secolo credettero ravvisare la spelonca della ninfa ispiratrice di Numa in un antro pittoresco della villa della Caffarella. Forse non è che un ninfeo di qualche villa privata costruita circa il tempo di Vespasiano, ornato di statue e rivestito di marmi fini. In fondo alla scena rimane ancora la statua del fonte locale, di cui l'acqua sgorga per tre bocche, ristaurate l'anno 1828 per cura dell'abate Fea, commissario delle antichità.

Date queste poche notizie intorno agli avanzi di colossali opere, costruite dai romani in onore delle acque, dobbiamo occuparci delle fontane. Ma qui siamo arrestati da un quesito, che prima di noi ha posto in imbarazzo altri scrittori. Gli antichi avevano dessi fonti monumentali da potersi paragonare a quelle architettate in Roma dal cadere del XVI a tutto il XVIII secolo?

Noi leggiamo nei libri mirande descrizioni delle terme imperiali, edifici in modum provinciarum extructa; noi abbiamo elenchi sbalorditoi di statue e colonne di bronzo e di marmo che le decoravano; noi sappiamo che nel IV secolo Roma contava la bellezza di 1352 fonti; ma invano cercheremmo la descrizione o gli avanzi di una fonte, come quella dell'acqua Felice, dell'acqua Paola, dell'acqua Vergine, di Piazza Navona.

Il silenzio degli scrittori latini su questo argomento è assai significante, come è decisivo il prodotto degli scavi e delle scoperte. Si può quindi dire, senza tema di errare, che una tazza (lobrum) di, marmo prezioso ed una o più statue costituissero tutta la decorazione delle fonti di Roma antica.

Anche in questo i romani furono imitatori dei greci, i quali ebbero fonti assai semplici, con poche ma eleganti decorazioni, come quella descrittaci da Pausania, la quale cambiò il nome di *Callirhoe* in quello di *Euneacrounos*, ossia dalle nove bocche.

Le famose terrecotte di Tanagra, in cui i coroplasti della Beozia si sbizzarrirono, effigiando con tanto spirito i costumi, le abitudini, i piaceri della vita ellenica, ci offrono fonti con pochi ornati, le quali si nobilitano artisticamente con una figuretta di donna, che in esse attinge l'acqua coll'idria.

La donna in atto di prender acqua alla fontana è soggetto assai comune all'arte antica, e moltissimi esempi potrebbero citarsene, oltrechè in lavori di terracotta, nella pittura vasculare.

Una terracotta con questo soggetto possiede la società archeologica di Atene; un'altra perfettamente identica appartiene alla collezione L'Ecuyer a Parigi, della quale si ha l'illustrazione nell'opera del prof. Cartault: Terres cuites greques; un'altra, di carattere eminentemente decorativo, possiede il Museo artistico-industriale di Roma.

Da una parete verticale si distacca una testa di leone dai peli arruffati e dalla bocca spalancata, donde si suppone sgorghi acqua, che va a cadere in un bacino rettangolare, imitato da un modello di bronzo. La fontana si erge sopra uno zoccolo a due piani: sul secondo, una giovinetta dal corpo flessibile e slanciato, dalle mosse naturali e aggraziate, dal profilo ammirabile per purezza, poggia il pie' sinistro, sostenendo col ginocchio un vaso posto sotto la bocca della fontana, del quale colla destra conserva il coperchio.

A questo tipo somiglia la graziosa fontana di Pompei, della quale si veggono tante riproduzioni nei negozi artistici di piazza di Spagna e di via Condotti.



Fig. 132. Tazza nel Museo Capitolino.

Mancando gli esemplari di antiche fontane, noi potremmo percorrere musei pubblici e private raccolte, per ricostruirne pazientemente gli avanzi. Ci converrebbe esaminare una serie interminabile di frammenti di marmi preziosi, interrogare una immensa famiglia di naiadi, di ninfe, di putti, di Nettuni, di Tritoni, di sirene, di delfini e di altri animali, per strappare ad essi il segreto della loro primitiva destinazione, per sapere se in origine appartennero veramente a fontane. Ma, come ognuno vede,



ciò ne trarrebbe troppo lungi dal nostro proposito; ci contenteremo quindi di far cenno di poche fontane romane esistenti nei musei di Roma.

Nel centro del salone del museo Pio-Clementino in Vati-



Fig. 133. Fonte lustrale nel Museo Nazionale di Napoli.

cano, fa di sè bella mostra e muove a stupore una preziosa e rinomata tazza di porfido d'un solo pezzo, posata su quattro branche di leone in bronzo.

Noi sappiamo che in mezzo al grande cortile della Villa di Giulio III sulla via Flaminia, ergevasi " una gran pila di porfido antica, delle meravigliose cose che sieno in Roma ".

Questo famoso monumento, che dicesi proveniente dalle Terme di Tito, aveva donato Ascanio Colonna a Giulio III, in gratitudine di avergli questi restituiti i beni toltigli da Paolo III. Mancando ad esso alcuni pezzi, Giulio ordinò fosse restaurato. Molti artisti vi si provarono, anche col consiglio di Michelan-



Fig. 134. Oceano nel Museo Capitolino.

giolo, ma inutilmente — fino a che, disperata l'impresa, la tazza fu lasciata com'era. Dalla villa Giulia ordinò fosse tolta Clemente XI, di casa Albani, che la fece trasportare nell'ottagono del museo Pio-Clementino, donde volle fosse rimossa Pio VI, per collocarla nel cortile della gran sala rotonda del museo medesimo.

Nel tempo in cui giaceva nel piccolo cortile di Belvedere e cercavasi un labbro per la fontana di Monte cavallo, il Ficoroni gettò gli occhi su d'essa e la propose a quell'uopo; ma un più savio consiglio l'assunse invece nella olimpica penombra del museo papale, ove anche s'ammira la sedia balnearia riprodotta nella Fig. 131.

Si potrebbe parlare di altri frammenti di fontane nei musei

pontificii: preferiamo occuparci di due esistenti nel museo Capitolino, perchè sono intiere e vennero egregiamente restaurate.

Il maggio del 1875, nel luogo della Villa Caetani, la quale occupava una parte degli orti di Mecenate sull'Esquilino, fu ri-



Fig. 135. Fontana del palazzo Mattei in Roma con la vasca antica.

trovato il vaso in forma di *rhyton* o corno potorio, di cui offriamo la riproduzione nella Fig. 127.

È noto come questa forma di vasi, dapprima usata nelle mense, fosse poi adoperata per adornamento di fontane. Ne è prova l'esser questo esemplare, come altri rinvenuti negli scavi romani, vuoto internamente, con un foro all'estremità, donde scaturiva l'acqua.

Il rhyton, che ci occupa, termina in punta con una testa di chimera alata, corna di ariete e zampe di bue: nella parte superiore sono con molta accuratezza scolpite tre gentili figure di Baccanti in atto di danzare e un cratere dionisiaco. Il tutto

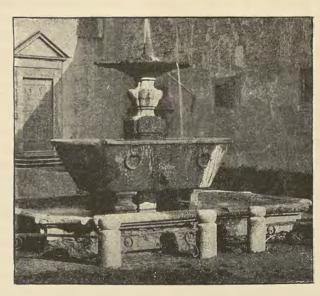


Fig. 136. Fontana di S. Cosimato a Roma con la vasca antica.

è sostenuto da un gruppo di foglie palustri, che si ritiene dovessero a metà sporgere dall'acqua. In esso è scritto il nome del suo artefice, lo scultore *Ponzio ateniese*. La forma totale elegantissima e svariata, la chimera inventata con molta singolarità e benissimo trattata; ma le figure, sebbene eseguite con



notevole finezza, presentando ben poca originalità, fecero ritenere che quest'opera debba riputarsi dell'epoca di Augusto, e ascriversi al tempo in cui gli scultori greci, decadendo, cercavano imitare i lavori dei loro grandi antenati.

Il rhyton è in marmo greco di grana minuta; dal plinto alla estremità dell'orifizio misura m. 1,17, ed altrettanto dalla testa della chimera alla curva posteriore.

Nello stesso museo esiste anche una tazza di fontana, scoperta nel febbraio 1874 sull'Esquilino, mentre demolivasi un edificio termale dei tempi di Diocleziano. Nelle fondazioni si rinvennero notevolissimi frammenti statuari ed ornamentali. Fra gli ultimi erano appunto quelli che valsero a ricomporre una graziosa tazza di fonte. Sulla superficie esterna essa va adorna di squisitissime foglie di greco acanto, di viticci, di foglioline di edera, le quali rivelano, per l'armonia della composizione e per la fattura elegantissima dell'intaglio, la mano assai perita d'un artefice ellenico.

La fontana, che si vede nella Fig. 132, componesi della tazza, sovrapposta a un piedestallo con cani levrieri, il quale, trovato nel 1877 entro l'area dei giardini di Mecenate, in prossimità del così detto *auditorium* od odeo, non ha nessuna relazione con la tazza a cui serve di piede. Presso le teste dei levrieri vedonsi ancora ai quattro angoli le impiombature di un oggetto, che era sostenuto da quel basamento, e potrebbe essere stato un simulacro di Diana cacciatrice.

RAFFAELE ERCULEI.



Fig. 137. Tazza per fontana nel Museo dell'Opera del Duomo a Orvieto.

XXXIII.

LA CANTORIA NELLA PIEVE DI S. MARIA IMPRUNETA ED UN FREGIO ROBBIANO

— Tav. 46 —



I Buondelmonti, una delle più potenti famiglie fiorentine, e precisamente quella che, com'è narrato in un pietoso episodio di cronaca, fu origine e capo del partito Guelfo nella città di Firenze, si debbono la fondazione ed i successivi abbellimenti di un celebre tempio, il quale, forse un giorno isolato sui colli posti tra le valli della Greve e dell'Ema, è oggi in mezzo ad un paese popolato ed industre.

Non è il caso qui di accennare nemmeno rapidamente alla storia, condita di favole e tradizioni, d'una tavola di fattura remotissima, in onore della quale il tempio fu eretto; e basta solo ricordare come alla Pieve di S. Maria Impruneta convenga da secoli il popolo d'ogni parte della regione Toscana a devoto pellegrinaggio, e come in ogni tempo sia stata tenuta nella maggior considerazione la sacra immagine, la quale più volte fu trasportata sino a Firenze in circostanze di solennità e di luttuosi avvenimenti.

Al caso nostro è più opportuno notare come la chiesa dell'Impruneta abbia molta importanza artistica, sebbene i restauri continui e dispendiosissimi, compiuti nel corso de' secoli a spese in gran parte dei Buondelmonti, non abbiano fatto che alterare in modo deplorevole la solenne e pura bellezza delle sue forme.

Aveva in origine l'aspetto delle pievi fortificate, perchè tanto la chiesa quanto la vasta canonica erano circondate di alte e solide mura merlate, con massicce torri ai quattro angoli. Imponente è il campanile a foggia di torre, caratteristici i pochi avanzi della

vecchia fabbrica di stile ogivale, interessanti i grandi chiostri a doppio loggiato. Ma sono soprattutto da ammirarsi le opere d'arte, che con esuberante dovizia si vedono sparse nella chiesa e nei suoi annessi. Ogni genere v'è rappresentato: pitture a tempera e a olio, sculture in marmo, in pietra, in legno, terrecotte invetriate, bronzi, oreficerie.

Lo studioso ha modo di dedicare la sua attenzione alle tavole Giottesche e alla celebre ancòna di Pietro Nelli, per giungere poi fino ai dipinti dell'Empoli, del Rosselli, dell'Allori; può ammirare le pitture del XV secolo per posarsi maggiormente sulle molteplici e svariate produzioni dei Della Robbia. E non isfuggiranno nemmeno alla sua attenzione i bronzi di Giambologna e dei Tacca, le oreficerie, i lavori di sbalzo e di cesello, prodotti da artefici insigni tra il XV e il XVIII secolo, nè gl'intarsi elegantissimi del coro e dei pancali di sagrestia.

L'altare della Madonna, dove molte di queste opere, diverso per indole e per epoca, stanno raccolte, costituisce di per sè un insieme degno di studio, sicchè qui, come in altre parti del tempio, andremo spigolando qualche bell'esemplare da offrire ai lettori dell'*Arte Italiana*.

Oggi, come opere che hanno un singolare interesse per la parte decorativa, ci limitiamo a presentare ai lettori la riproduzione della cantoria scolpita in pietra, che poggia sopra robuste mensole, e parte del soffitto a cassettoni di terra cotta invetriata, che si vede nella celebre cappella della Madonna (Tav. 46).

Basta una semplice occhiata alla cantoria per giudicarne il pregio indiscutibile; ma, fino a pochi anni addietro, essa sfuggiva completamente all'attenzione dei visitatori. E la cagione di ciò è presto detta

Quando il barocchismo dominante e preponderante trasformò senza misericordia nè confine l'interno del tempio dell'Impruneta e sostituì alle decorazioni di stile gotico-toscano, al soffitto a ca-



valletti, alle linee modeste e severe, gli sgangherati finestroni, gli altari ricchi di pietra, ma gravi e pesanti, il soffitto tutto intagli, dorature e dipinti: questo lavoro di fine e squisita decorazione in semplice pietra, parve cosa troppo umile e modesta di fronte a tanto sfarzo di ornamenti, di colori e d'oro, e si pensò a metterlo in armonia col rimanente.

Così la pietra fu convertita in finto marmo, gli ornati vennero coperti di dorature, e lo squisito lavoro d'uno scultore tra i più distinti de' suoi tempi si confuse in mezzo alle ricche, ma goffe

decorazioni di legname e di stucco.

Sono appena quattro o cinque anni che nella chiesa dell'Impruneta le ragioni dell'arte riuscirono a prevalere e, mentre si atterrava il macchinoso altar maggiore, esuberante di girigogoli e di coloriture sfacciate, per rimettere in luce lo stupendo altare marmoreo del XIV secolo, ricollocandovi sopra la mirabile ancòna del Nelli, relegata già in un angolo della sagrestia, si liberava anche la cantoria dalle vandaliche aggiunte.

Ed eccola oggi tornata al suo bel colore di pietra serena, con i suoi specchi mirabilmente adorni di ornamenti d'un gusto elettissimo, fini, netti, armoniosi, e colle sue candelabre ingegno-

samente composte.

Così come di presente si trova, la cantoria appare di due differenti epoche, perchè mentre il pluteo o davanzale ha caratteri evidenti dell'arte del Cinquecento ispirata alle forme più belle del secolo antecedente, i mensoloni di sostegno, più gravi, decorati dei barocchi stemmi dei Buondelmonti, appartengono evidentemente al periodo dell'arte declinante, al secolo XVII.

Negli specchi della vecchia cantoria le parti ornamentali coi tralci di foglie e di fiori, le palmette, gli animali, nelle lesene le leggiadre candelabre par che rivelino la mano di quel Benedetto da Rovezzano, il quale fedelmente si atteneva allo stile ed al sentimento dei quattrocentisti e segnò quasi l'ultima fase del bril-

lante periodo nella scultura ornamentale fiorentina.

Sulla deliziosa e fiorita collina di Quarto, che, mollemente sollevandosi dalla pianura di Castello e di Rifredi, scende con leggero declivio verso la fresca vallata dove il torrente Terzolle serpeggia col filo delle sue limpide acque, s'inalza un ampio e grandioso edifizio, il quale nel suo insieme presenta uniti i caratteri d'una villa sontuosa e d'un ricco monastero.

Il nome di Quiete corrisponde a meraviglia alle condizioni del luogo, che pur essendo a breve distanza da una grande città offre tutte le vaghezze, tutti gl'incanti della tranquilla e silente campagna: nome oggi reso ben noto dall'esistenza di un celebre Conservatorio, in cui vanno in educazione nobili fanciulle d'ogni

Quivi alla peregrina bellezza del sito corrisponde quella del locale, dove le architettoniche decorazioni sono ispirate al garbo

delle fabbriche toscane de' bei secoli dell'arte, e dove un numero notevole di opere di pittura e di plastica vale ad ispirare nelle giovani menti il sentimento del bello.

La villa della Quiete si diceva in antico il Palagio di Quarto ed era degli Orlandini, poi appartenne e fu luogo di riposo a quel Niccolò da Tolentino, celebre capitano di milizie, che comandò i Fiorentini nella guerra contro Niccolò Piccinino e che, fatto prigione, chiuse miseramente la sua gloriosa vita di soldato. Poi la villa andò in casa Medici, e dopo lunghe vicende divenne nel 1650 convento delle Minime Ancelle della Trinità, fondate da Eleonora Ramirez di Montalvo e chiamate perciò Montalve.

Poco dopo ebbe qui vita il celebre Conservatorio delle Montalve, che Vittoria Della Rovere largamente beneficò, erigendovi anche una chiesa; che il Rosselli, il Curradi, il Volterrano, il Barocci, il Meucci, Giovanni da San Giovanni abbellirono di dipinti.

Ma il più cospicuo tributo di opere d'arte venne a questo Conservatorio dalla riunione, seguita anni sono, di un altro congenere istituto, pur esso appartenuto alle signore Montalve, il Conservatorio di Ripoli, il quale aveva in Via della Scala a Firenze il suo ampissimo locale, rallegrato da preziose rivelazioni della bell'arte toscana.

Era un vero patrimonio artistico quello che si poteva ammirare nelle sale del monastero di Ripoli: monastero notissimo nella storia fiorentina, perchè quand'era dell'Ordine domenicano ebbe vita colà una celebre stamperia. E questo patrimonio, se in tempi non lontani fu disgraziatamente privato di oggetti, che si sarebbero invece dovuti conservare alla città nostra, è pur oggi di gran valore, e merita che gli amanti dell'arte lo vadano a visitare nella sua nuova sede, alla Quiete. Una tavola Botticellesca, un'altra di Rodolfo del Ghirlandajo, varii dipinti dei bei tempi dell'arte, alquante sculture e soprattutto parecchie opere dei Della Robbia, raccolte in un'apposita sala, formano sempre una galleria di non poco interesse e mantengono a questo luogo quel sentimento artistico, il quale dominava un giorno sovrano nei monasteri, nei palazzi, nelle ville della nostra regione.

Delle opere Robbiane quattro sono importantissime, tra le quali ci piace ricordare una lunetta con figure deliziosamente sentimentali, un *noli me tangere* ispirato dal celebre gruppo del Verrocchio, che è a Or S. Michele. All' indole di questo periodico si adatta però molto opportunamente un frammento di fregio ornamentale, che è d'una bellezza soave e di un sentimento decora-

tivo gustosissimo.

È molto probabilmente è uscito dalla classica officina dei Della Robbia, quand' essa aveva per maestro e guida Andrea, nipote di Luca, un eccellente artista, che nelle sue composizioni allietò la perfezione del disegno e della modellatura con una grazia soavissima e con un sentimento dei più profondi, de' più gentili e veri.

G. CAROCCI.

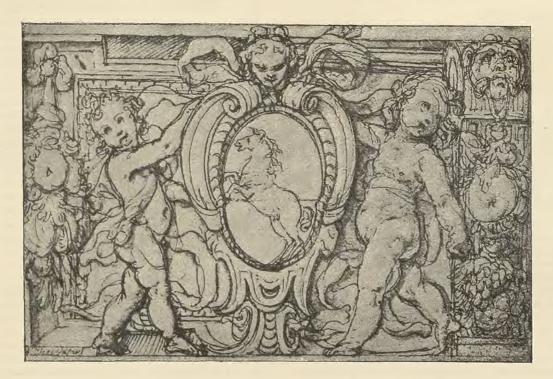


Fig. 138. Disegno originale di Giorgio Vasari nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

XXXIV.

Stalli della Cappella nel Palazzo pubblico di Siena

— Tav. 43. Dett. 29. 30 e 31. Fig. 139 e 140. —



AGNIFICO nella austerità delle sue forme, giganteggia tra le fabbriche medioevali di questa città il palagio, che per il corso di varî secoli fu degna sede dei magistrati, i quali guidarono le sorti della Repubblica, fida seguace di parte ghibellina.

E dentro a quel grandioso palagio quanti splendori d'arte si racchiudono, quanti ricordi son riuniti de' tempi in cui l'alito gentile del-

l'arte penetrava dovunque, allietando colla sua presenza i luoghi più severi o più tristi!

Le vicende alle quali il palazzo pubblico di Siena è andato soggetto, gli usi diversi pei quali è stato adoperato, l'influenza spesso fatale dei gusti variati, non hanno potuto cambiare l'aspetto del monumento; e se alcune parti di minore importanza non appariscono più sotto le forme originarie, ciò che v'era di bello e di tipico sussiste ancora per suscitare nel visitatore l'entusiasmo più vivo.

Tra le meraviglie del Palazzo, che oggi è sede del comune di Siena, emerge soprattutto quel grandioso salone, il quale servì un giorno ai consigli della Repubblica ed è comunemente noto sotto il nome di « Sala del Mappamondo ». Le sue pareti vanno

tutte adorne di affreschi, raffiguranti ed esaltanti le glorie della milizia senese, e di antiche tavole de' grandi maestri.

Guido da Siena, che potrebbe dirsi il Cimabue dell'arte senese, Lippo Vanni, Simone Martini, Giovanni di Cristoforo Ghini, Taddeo di Bartolo, Sano di Pietro, il Vecchietta, poi il Sodoma, che qui si direbbe emulo di Raffaello, hanno recato il tributo del loro ingegno all'adornamento di questo luogo, dove si trattavano i supremi interessi della patria.



Fig. 139. Fianco degli stalli nella cappella del palazzo pubblico di Siena.

panche e dalle gabbie della Corte d'Assise.

Da un lato, come una navata, si apre la cappella che serviva alle funzioni religiose del palazzo ed alle cerimonie prescritte pei magistrati. L'ingresso è chiuso dal superbo cancello di ferro battuto lavorato nel 1436 da Niccolò di Paolo, e da due lati la fiancheggiano le splendide manganelle di un coro di legname, il quale è tra le cose più singolari del suo genere.

Ogni descrizione che si potesse tentare di questa superba opera d'arte, non servirebbe a dare un' idea adeguata della bellezza di un insieme soavemente armonico, costituito da parti nelle quali emergono in ugual modo i pregi della composizione e della esecuzione. L'architettura, 1'ornato e la figura sono alternati ed

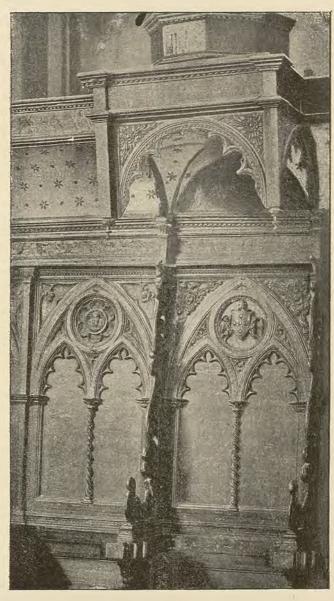


Fig. 140. Stalli del coro nella cattedrale di Pienza.

impiegati con vera sapienza; il lavoro d'intaglio, di rilievo e d'intarsio è saggiamente distribuito, e l'effetto policromico reso con un gusto raro.

I 22 stalli, che costituiscono il coro, divisi tra loro da una fiancata a mensola, poggiante sopra un pilastrino ottagono, hanno nella parte inferiore un tondo dentro il quale s'intrecciano parti decorative di stile ogivale, mentre nello specchio superiore sono intarsiate colla delicatezza d'una pittura le storie che rappresentano gli articoli del credo. In alto è un fregio di fogliami muoventi da scudetti colla balzana senese, e al disopra sta la trabeazione ricca di elementi architettonici ed ornamentali sagacemente scelti ed accozzati. Le cornici, i fregi, i riquadri, le mensolette di sostegno son tutti coperti di ornati, parte di rilievo, parte in tarsia.

Il parapetto innanzi agli stalli è esso pure egualmente splendido per copiosità ed eleganza di adornamenti. Gli spazî davanti a ciascuno stallo sono divisi da lesene con candelabre intarsiate, e nella formella vedesi come un portichetto formato da tre arcate trilobate di stile ogivale. Il basamento ha due ordini di fregi con stemmi della Repubblica senese.

Nel XV e XVI secolo i maestri d'intaglio senese, oltre che in patria, fecero ammirare in molte altre città di Toscana le opere loro, e costituirono fino da quel tempo la scuola artistica, la quale doveva avere il vanto di far rivivere anche ai nostri anni l'arte gentile dei lavori in legname.



Il maestro cui si deve il meraviglioso coro del Palazzo pubblico, fu un Domenico di Niccolò, uno di quegli artisti straordinarî, che sapevano volgere e piegare l'ingegno loro fecondissimo ad ogni sorta di artistiche manifestazioni, e che da semplice legnaiolo era riuscito a diventare scultore valente ed architetto, così apprezzato da ricever l'incarico di dirigere i lavori alla Cattedrale d'Orvieto e poscia a quella di Siena.

Questo coro fu considerato essere l'opera più perfetta dell'artista, tanto che i suoi concittadini, a titolo di ammirazione e di omaggio, lo chiamarono Domenico del Coro, soprannome divenuto così comune che i figli di lui assunsero senz'altro il cognome de' Cori.

XXXV.

NOTIZIE

Esami d'abilitazione all'insegnamento artistico industriale. — I nostri lettori sanno benissimo che il Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio institui gli esami per il conseguimento della patente artistico-industriale.

Questi esami hanno avuto luogo nel mese di giugno dal 21 al 28, a Firenze (Scuola professionale delle Arti Decorative e Industriali) ed a Roma (Museo Artistico Industriale).

I temi, preparati dal Ministero, furono eguali per ambedue le sedi; e per non prolungarci troppo daremo conto dell'esito soddisfacente degli esami di Firenze, ove si ebbero 14 candidati, e indicheremo i temi che ivi vennero svolti. Bisogna tener presente l'art. 3 del Regolamento, dove è detto che gli esami consisteranno nelle seguenti prove:

a) copia a chiaroscuro di un ornamento in rilievo, comprendente la figura umana. (Tema: Pannello decorativo di Stagio Stagi).

b) composizione in disegno di un oggetto d'arte applicata alle industrie del legno, del metallo, dello stucco ecc. in uno stile determinato. (Tema: Scrivania per signora con cassetti e palchetti, larga m. 1,20, ornata di intagli ed intarsi nello stile italiano del cinquecento. — Scala 1,5.)

c) sviluppo a contorno nella grandezza d'esecuzione, del predetto oggetto o di una parte di esso. (Tema: Sviluppo di una metà del prospetto della scrivania).

d) composizione in plastica di un ornamento architettonico. (Tema: Formella rettangolare o pannello largo 30 c., alto 70, che formi parte di un altare nello stile del Cinquecento).

e) componimento scritto in italiano sopra un tema di storia delle arti applicate alla industria e alla decorazione.

Per questa prova furono proposti i seguenti 6 temi, ed estrattone a sorte uno, sorti il primo.

1. La decorazione architettonica, pittorica e scultorica in Italia nel secolo XIV, all'esterno ed all'interno degli edifizi religiosi e civili.

2. Idem nel secolo XV.

3. ldem nel secolo XVI.

4. Le arti e le industrie artistiche in Italia nel secolo XIV, e specialmente quelle dei metalli, del legno e del vetro (ferro, bronzo, argento, oro, legno, avorio, ebano, legni colorati, vetro, smalti, ceramiche, musaico, gioiellerie, tessuti).

5. Idem nel secolo XV.

6. Idem nel secolo XVI.

Giova il notare che i temi proposti dal Ministero riguardano soltanto la composizione d'arte applicata in disegno e in plastica; ed oltre la scrivania, fu proposto il tema di una rosta o inferriata da collocare sopra il portone di un palazzo, per la composizione disegnata; e il fregio d'un monumento sepolerale, per la composizione modellata.

REFERENDUM FRA PROFESSORI DI DISEGNO. — "La Scuola di disegno ,, rivista mensile che si stampa a Bergamo ed è diretta dal prof. L. Giunti, propose un "referendum ,, su la precedenza da darsi all'ornato o alla figura nei principii elementari del disegno; ed i più, fra coloro che han risposto, sono stati del parere di dar la precedenza all'ornato. Alcuni hanno esposto i motivi del proprio voto.

I MUSAICI DI RAVENNA. — M. X. Barbier de Montault ha recentemente pubblicato nella Revue de l'Art chrétien uno studio assai notevole sui musaici bizantini di Ravenna.

Una inchiesta sul Brllo nell'utile. — Il signor Ch. Morice ha fatto un'inchiesta nel *Gaulois*, rivolgendo varì quesiti ai più noti artisti, critici e cultori d'arte industriale della Francia. I quesiti, in sostanza, sono i seguenti.

Il bello si è divorziato dall'utile. Come mai? L'utile è sempre brutto. Perchè? È possibile la riconciliazione del bello col brutto? E vi fu chi si è occupato di ciò; ma chi se ne occupò seguì una strada buona?

Gli artisti industriali quando immaginano i loro lavori pensano più al collezionista che alle ragioni dell'uso e del bisogno. È bene?

Che principii debbono seguire gli artisti industriali i quali si propongono la decorazione di lampade elettriche, d'apparati telefonici, di vetture automobili e simili?

I DOVERI DEI MUSEI D'ARTE INDUSTRIALE. — Sotto questo titolo Guglielmo Bode ha stampato nel periodico Pan, uno scritto importante. Critica i musei d'arte industriale perchè, in generale, contengono troppi oggetti disposti senza ordine e senza metodo, e osserva che il fine delle collezioni artistico-industriali, è quello di insegnare la storia della cultura locale e d'offrire, segnatamente alle industrie artistiche proprie del paese, dei modelli scelti, imaginati bene e lavorati egregiamente. Pochi sono i musei che intendono praticamente a questo fine, secondo il Bode. E noi crediamo che egli non abbia torto.

ll Museo d'arte industriale di Berlino si è ornato recentemente delle poltrone e delle seggiole appartenenti al boudoir di Maria Antonietta a Versailles, eseguite nel 1780 dallo scultore G. Jacob.

M. CHAPLAIN E LA MANIFATTURA DI SÈVRES. — M. Chaplain, l'eminente artista che poco più d'un anno fa accettò la direzione dell'istituto nazionale per la ceramica, il quale ha sede a Sèvres, ha dato le dimissioni per la impossibilità di reagire contro " la routine " che padroneggia l'istituto. Così afferma la Revue des Arts Décoratifs. Queste dimissioni sono, in ogni modo, deplorevoli, considerando il valore dell'artista.

CARTE DA PARATI. — Otto Schulz ha pubblicato recentemente nella Illustrirte Kunstgewerbliche Zeitschrift für innen Decoration un notevole scritto su le carte da parati. Egli ha mostrato la necessità di liberarsi dal giogo classico nella imitazione dei disegni simetrici, i quali riproducono de' motivi di stoffe per acconciature e di stoffe in genere; e di seguire il sistema moderno inglese, sobrio nei colori e nelle composizioni, e largo così, che per spiegare un motivo occorrono talora diversi rotoli di carta.

UNA RACCOLTA DI COSTUMI VENEZIANI. - Non è quella del Vecellio ripubblicata dal Firmin-Didot, ma una meno nota, che fu ordinata da Pietro Gradenigo ad un suo disegnatore, il Grevembroch, il quale, a quanto pare, nacque nel 1730 circa e morì certo nel 1807. Di questo disegnatore si valse il Gradenigo per aver disegnate e colorate le svariatissime fogge degli abiti che usarono i vari ordini di cittadini, in Venezia. L'opera è intitolata Abiti de' Veneziani di quasi ogni età. Contiene 647 tavole, è divisa in quattro volumi e fu compiuta, come apparisce dalla illustrazione di alcune tavole, poco dopo la metà del secolo scorso. L'opera ha importanza artistica e storica, perchè l'autore cercò i suoi modelli nei monumenti più antichi, molti dei quali fortunatamente si conservano, ma molti miseramente perirono. Egli ricorse, prima di tutto, ai più vetusti musaici della basilica di S. Marco, indi ai capitelli del palazzo ducale, eppoi alle pitture dei Vivarini, dei Bellini, ai codici antichi, agli avori, ai bronzi, alle casse istoriate ed alle antiche stampe. L'opera dunque, di cui l'ispiratore e la mente direttiva fu il Gradenigo (e non il Grevembroch, che era giovanissimo quando la disegnò e colori) anche nella sua parte antica ha quello stesso valore istorico che nessuno può negare alla parte moderna. Poco più di un secolo è corso, ma la fisonomia di Venezia si è fatta così diversa che dai costumi attuali non si potrebbero dedurre quelli de' nostri bisavoli. È vero che non ci mancano de' quadri preziosi, a questo riguardo; ma i quadri che ci hanno conservato tante memorie non potevano conservarcele tutte; e nemmeno dal Longhi si potrebbero attingere, forse, que' ragguagli che Pietro Gradenigo ci ha conservato nel lavoro del Grevembroch. Per questa ragione si è data la presente notizia. Ogni tavola va accompagnata da una dichiarazione illustrativa ed è dedicata a qualche illustre personaggio. La raccolta degli Abiti vedesi nel Civico Museo di Venezia. Al Grevembroch Venezia è debitrice di altre raccolte di disegni, riguardanti i monumenti, i costumi e le curiosità sacre e profane di tempi lontani.

RICOMPOSIZIONE DI MONUMENTI ANTICHI. — Le ricomposizioni sono all'ordine del giorno; e gli artisti che intendono " a raunar le fronde sparte " dei monumenti sono sulla via di divenir legione. A Pisa si sollecita la ricomposizione del pulpito della cattedrale, il vecchio modellino del Fontana è discusso dal Supino e sfatato; a Padova fu ricomposto l'altare di Donatello; a Roma si è rimesso assieme il monumento funerario del cardinale Forteguerri di Mino da Fiesole, e si prepara la ricomposizione dell'altare di Santa Maria Maggiore, del ciborio di S. Marco, del monumento a Paolo II e dell'altare di Sisto IV; a Milano si sollecita la ricomposizione del monumento Birago, che fu lavorato da Agostino Busti, e non finirà qui.

UNA NUOVA APPLICAZIONE DEL VETRO. — Il vetro, per secoli e secoli, ha mostrato di essere trasparente e fragile; ed ora va perdendo queste sue proprietà sostanziali per acquistarne delle nuove; per divenire cioè una materia opaca, resistente, colorita con le tinte più singolari ed opposte, e sensibile agli effetti de' riflessi metallici, come se fosse terra invetrata. Con un tal vetro o, meglio, con una tal materia, la quale si può dire nuova, L. C. Tiffany di Nuova York ha fabbricato dei vasi di cento forme e di dimensioni variatissime e molto ampie, li ha esposti a Parigi, e la stampa professionale ha fatto molti elogi all'autore della curiosa invenzione.

Per l'incremento dei Musei. — A Parigi colla denominazione " des Amis du Louvre ,, è stata fondata una società che, come quella d'Amsterdam, la quale porta il nome del Rembrandt, ha per oggetto di facilitare i regali ed i prestiti d'opere d'arte dei privati al più grande Museo della Francia. La Società è retta da un Consiglio d'Amministrazione di trentasei membri, e ogni socio paga 20 franchi l'anno.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXVI.

FONTANE DEL MEDIO-EVO E DEL RISORGIMENTO IN ROMA

E NELLE SUE VICINANZE.

— Tav. 53. Fig. da 141 a 147 —



IA si è detto, sull'autorità di Roma, fino alla metà del V

dido di Roma papale e continuò fino ai tempi nostri.

Clemente VII, Paolo III, Gregorio XIII, per esplicita pre-

scrizione dei medici non bevevano altr'acqua che quella depurata del Tevere e solevano portarsela appresso anche nei viaggi. Così gli antichi re di Persia, in qualunque luogo andassero, traevansi dietro l'acqua del Coaspe, unica e prediletta bevanda.

I frati della Scala, quei di San Calisto, i Filippini della Chiesa nuova, sino al principio di questo secolo, si servivano esclusivamente di acqua del Tevere, chiarificata per sei mesi in appositi purgatoi.

Ludovico Ariosto, dovendo recarsi a Roma, indirizza a suo fratello, nella satira III, questa raccomandazione:

"Fa che io trovi dell'acqua e non di fonte, di fiume sì, che già sei dì veduto Non abbia Sisto, nè alcun altro ponte.

Recavano in giro l'acqua per le case di Roma e la gridavano per le vie, alcuni facchini detti acquarioli, in barili caricati su docili somari.

È ad uno di questi acquarioli " col suo asino e le sue coppelle piene di acqua "che Benvenuto si raccomandò, nella notte memoFrontino, che gli abitanti di secolo, non adoperavano altr'acqua che quella del Tevere, delle cisterne e delle sorgenti locali. Ciò farebbe poca maraviglia, qualora gli storici non avessero lasciato protrasse lungo l'impero, nel

consuetudine colle famiglie, associavano agli scarsi guadagni del duro mestiere, i facili e lauti lucri del lenocinio. Aquario e memoria che l'uso di dissetruffiano divennero sinonimi, e il ceto degli acquarioli proverbialtarsi nelle acque del Tevere si mente infame. Tutto ciò durante l'impero, chè nel medio-evo la corporazione ricevette lustro improvviso dal figlio del tavernaro della medio-evo, nel periodo splen-Reola e di Maddalena, la quale viveva " di panni lavare e di acqua portare. " Abbiamo nominato Cola di Rienzo.

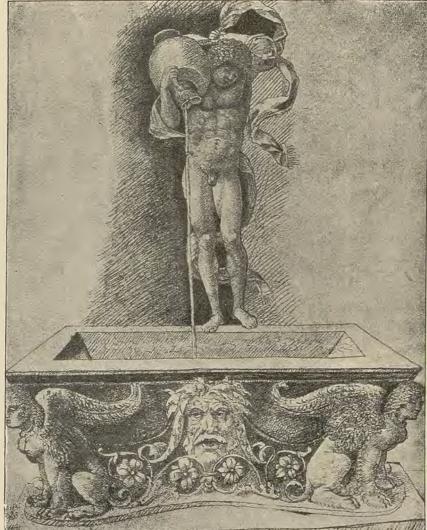


Fig. 141. Disegno attribuito al Mantegna nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

Più tardi questi facchini formarono una spettabile corporazione detta degli acquarenari, acquariciani, acquamaccari ed anche di pescatori, e prese a protettore Sant'Andrea apostolo. Dessa ebbe la sua chiesa nel luogo su cui oggi sorge Santa Maria della Pace. Nella festività di San Giovanni recavasi alla basilica laterana, e al precursore del Cristo, tutti gli anni, offriva una pianeta, nella quale figurava appunto un asino carico di coppelle d'acqua, squisitamente lavorato di ricamo.

randa, in cui evaso dalla prigione di Castel Sant'Angelo, giaceva

presso la Traspontina immobile in terra, per una gamba spezza-

tasigli nel cadere. Onore al pietoso asinajo, che mercè uno scudo

d'oro e una franca bugia, mise in salvo sulle scale di San Pietro

d'acqua, i quali per la facilità di introdursi nelle case e per la

Anche durante l'impero troviamo traccia di questi portatori

il principe degli orafi del XVI secolo!

Detto ciò, i lettori comprenderanno come noi sciuperemmo inutilmente tempo e fatica se ci ostinassimo a cercare in Roma fontane di stile medioevale, da presentare ad essi come modelli di arte decorativa. Ma ne troveremo abbondanza a Viterbo, capitale dell'antico patrimonio di San Pietro.

Viterbo ha il nome di città dalle belle donne e dalle belle fontane, le quali nel medio-evo ebbero tanta rinomanza, che nel libro conti del massaro di Perugia (sec. XIII) è notata la spesa di L. 5, per inviar messi a



Viterbo, nell'intento di averne maestri per la fontana della piazza maggiore, fontana che fu poi allogata a Giovanni Pisano.

Giova innanzi tutto premettere che l'ordine Clunacense, il quale introdusse lo stile ogivale nella campagna romana, colle



Fig. 142. Fontana grande detta di Sepali a Viterbo.

prime abbadie di Fossanova, di Casamari, di Valvisciola, e sotto gli auspici del quale surse l'altra abbadia di San Martino nel Cimino, esercitò grande influenza anche a Viterbo, comune ricco,

indipendente, autonomo. Vi contribuì largamente il cardinale viterbese Raniero Capocci, monaco cisterciense, il quale, creato vescovo della sua città nel 1243, volle costruito sul tipo delle abbadie testè ricordate, il monastero di Santa Maria de' Gradi, che die' in dono a San Domenico, perchè il nuovo ordine dei predicatori avesse ivi degno ricovero. — E insieme con questo primo convento domenicano, si costruirono altri edifici religiosi e case di abitazione, alcune delle quali veri palazzi medioevali, dimodochè Viterbo nel XIII secolo, fu chiamato da insigni storici una seconda Cluny.

Ora a questo severo tipo d'arte sono improntate le sue più antiche fontane, come quelle de' Sepàli, di Piano Scarano, di San Faustino, di Piazza della Morte, ecc.

Non potendo occuparci delle numerose fontane di Viterbo, ci limiteremo a descrivere le due più complicate e caratteristiche, facendo di altre breve menzione.

Primeggia fra le consorelle quella designata col nome di *Sepale*, che sorge sulla piazza grande presso Porta Romana. Essa doveva in origine trovarsi entro il cortile della nobile e potente famiglia viterbese dei Gatte-

schi. I gatti scolpitivi possono servir di conferma a questa congettura, come pure il trovarsi indicata col nome di fontana dei Gatteschi. Dicesi ora *Sepale*, *sine pari*, riduzione dialettale del primitivo nome *fons Sepalis* (Fig. 142).

Vuolsi che la fonte esistesse in questo luogo fino dal 1192, ma nel 1212 per opera dei maestri Bertoldo e Pietro, ambedue di Giovanni, vi fu elevata una prima costruzione. Infatti nell'orlo superiore d'un cippo cilindrico, leggesi, benchè a stento, in caratteri gotici, la seguente iscrizione: Magister. Bertholedus. Ioannis. Et. Magister. Petrus. Io. Me. Fecit. Anno M. CC. II. Deceno. Però la fontana deve aver raggiunto solo nel 1279 le grandiose proporzioni che ha al presente, come ci viene attesta to da altra iscrizione in versi leonini, incisa intorno al ciglio della tazza superiore. Apprendesi in essa che in quell'anno, essendo Orso Orsini podestà e Arturo di Monte Cocozzone capitano del popolo,

.... fons iste Sepàlis
Mirifice factus est in meliusque redactus.,

In un libro che servì ad illustrare la mostra della città di Roma alla Esposizione nazionale di Torino del 1884, il chiaro arch. Raffaello Ojetti, nelle cose artistiche di Viterbo competentissimo, pubblicò della fontana di Sepàli una accurata descrizione, dalla quale attingiamo i seguenti particolari.

Un grande recipiente, in forma di croce greca, di tre metri circa per ogni lato, si eleva con parapetto sopra cinque gradini che seguono simmetricamente la planimetria. In mezzo ai quattro bacini, formati dalla croce della vasca grande, sorge un cippo cilindrico, nel quale leggesi la iscrizione del 1212, che abbiamo più sopra riferito.

Presso l'epigrafe sono scolpite quattro teste di leone a lunga criniera (il leone è lo stemma di Viterbo). Sul cippo sorge una colonna tozza, col capitello ornato da due file di foglie, e da un abaco con cornice a vari listelli e filetti.

Su questa colonna poggia una prima vasca assai complicata, composta di quattro tazze semicircolari, fra loro riunite nelle estremità, e congiunte ad un bacino centrale ottagonale, nel cui mezzo un altro piccolo fusto di colonna con capitello, sorregge un secondo bacino, formato da quattro più piccole tazze egualmente semicircolari, che hanno sugli angoli del ciglio otto teste di leone, versanti acqua nelle vasche sottoposte.

Il tutto è completato da una piramide ornata da fiori e ricci ogivali, sul cui vertice spicca un fiordaliso; e dalle estremità della sua corolla si innalza l'acqua ad elevato getto.

Intorno all'orlo delle vasche semicircolari del primo ordine, svolgesi, egualmente a caratteri gotici, la seconda iscrizione che abbiamo pure riferito.

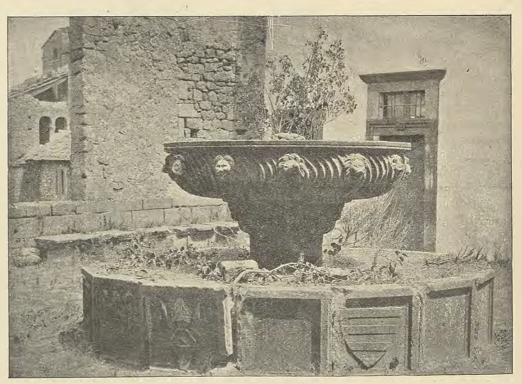


Fig. 143. Fontana in Viterbo.

"La cura somma, conclude l'Ojetti, con cui fu lavorata, la bella e complicata forma di cui componesi, gli originali e fini intagli che decorano ogni sua più minuta parte e il bene studiato giuoco dei getti d'acqua, fanno di questa fontana un vero

giojello dell'arte del XIII secolo, di cui ogni principale città andrebbe superba. "

Secondo i cronisti viterbesi nel 1424 la fonte di Sepàli subì ancora altri restauri, probabilmente nella grande vasca del basamento, per opera di maestro Benedetto di Perugia, artefice



Fig. 144. Fontana di Piano Scarano a Viterbo.

di bella fama nella sua città, divenuto poi abitante e cittadino di Viterbo, ove morì nel 1430.

L'altra fontana della quale offriamo la riproduzione, si intitola di Piano Scarano, appellativo che ebbe la contrada, per allusione al nome *Caranus*, dagli Etruschi dato ad Ercole, durante il culto che questo eroe ebbe a Viterbo (Fig. 144).

Essa, benchè più semplice della prima, è considerata come la più bella delle molte fontane a fuso, sparse per la città.



Fig. 145. Fontana detta delle Tartarughe a Roma, disegnata da Giacomo della Porta.

Deve essere una ricostruzione del secolo XIV, dappoichè l'antica fontana, in questo luogo esistente, vuolsi andasse distrutta per comando di Urbano V, in seguito ad una scmmossa popolare della quale essa fu causa.

È noto che questo Pontefice, tornato da Avignone in Italia nel 1367, trattenne per più mesi la sua residenza a Viterbo.

Un giorno alcuni famigliari del mariscalco papale, presero imprudentemente a lavare un cane nelle acque della fontana di Piano Scarano. Ciò parve ai viterbesi una indegna provocazione,



Fig. 146. Disegno originale di Giovanni da Udine nella Galleria degli Uffizi.

e tosto appiccarono baruffa cogli stranieri. Accorsi altri viterbesi e altri cortigiani, fra i quali molti famigli di cardinali, si impegnò una zuffa sanguinosa, con molta strage da ambo le parti. L'incendio si propagò rapidamente in tutta la città, e il popolo, corso alle armi, attaccò con frecce e sassi le dimore dei cardinali, specialmente stranieri, minacciandoli di morte e maltrattando uno di essi cadutogli fra mani. E forse il popolo di Viterbo sarebbe giunto a più sanguinosi eccessi, qualora la voce che i cardinali si eran tutti rifugiati nella rocca, residenza del Papa, non avesse posto fine alla sommossa.

Componesi questa fonte di una vasca circolare a parapetto, coronata da una cornice. Sollevasi nel mezzo una colonna a fusto basso, terminata da un capitello ornato da semplici foglie con riccio a forma di borchia.

La corona un abaco a sei listelli con cornice di teste di chiodo a stella. Al disopra elevansi sei colonnine rintorte, donde escono sei archetti trilobati, fra i quali sono scolpiti altrettanti leoni che versano acqua nel labbro. Il finale di questa edicola è costituito da una piramide tronca, con fiore ogivale a lancia ed avente quattro fila di ricci e di volute.

La genialità del concetto artistico rende questa fonte più gentile dell'altra de' Sepàli, e per quanto di essa non si conoscano gli autori, pure il suo tipo si ritrova nella fontana di S. Faustino del 1251, nella quale sono scolpiti i nomi: Giacomo di Andrea e Gemino di Francesco.

Nella casa dei primitivi vescovi viterbesi, ampliata da Ra-



niero Gatti nel 1266, Andrea del Barallo, anch'egli della gente gattesca, nell'anno appresso murò, a maggior decoro della sede vescovile, una loggia con eleganti trafori. Sul largo ripiano della loggia, circondata ai lati da sedili di pietra, sorge in mezzo una graziosissima fontana a doppia conca, forse quella stessa ricordata da Niccolò della Tuccia cronista viterbese. " Anche fu fatto un palazzo a San Lorenzo e lo nominarono il Vescovato, e il primo Francesco Ranieri fu che vi fece mettere in molti luoghi l'arma sua e gli fece fare una bella fontana.,,

Vuole quindi essere ricordata la fontana ottagona in piazza della Rocca, nella quale sono da ammirare e la gentile costruzione del rinascimento e la ingegnosa distribuzione delle acque.

Il Comune di Viterbo la fece elevare nel 1566 su disegni del Vignola, il quale dovè porvi in opera alcune parti d'un'altra

fontana, innalzata poco prima nello stesso luogo e demolita per le disapprovazioni dei cittadini.

Il chiar. Pinziha pubblicato una lettera dello stesso Vignola, conservata in originale nella Biblioteca civica, in data di Caprarola 5 Giugno 1566, nella quale promette a' Priori del Comune di recar loro entro tre giorni il disegno e il modello in legno della nuova fontana. Senonchè, compiutane appena la costruzione, si tornò a demolirla, perchè minacciava ruina, per vizio nelle fondamenta. Consolidatane però la base, si rialzò di nuovo cogli stessi conci di pietra.

Nello stesso tempo il Vignola disegnò e costruì anche una elegante fontana sulla piazza del Duomo in Ronciglione, città dei Farnesi a breve distanza da Viterbo. È decorata da doppia tazza e da cavalli marini, e un getto altissimo si eleva dai gigli

Alessandro Farnese e due del Comune di Ronciglione, forse ad indicare che anche questo contribuì nella spesa. La fontana del palazzo comunale di Viterbo non ha posto in questa parte del nostro scritto, perchè è opera del 1624. Essa venne probabilmente disegnata dal pittore Filippo Capparozzi e fu eseguita dagli scalpellatori Antonio Pieruzzi e Agostino Pro-

farnesiani. Nella gran pila sono scolpiti due stemmi del cardinale

speri, pur essi di Viterbo. Ma, tralasciando di occuparci delle fontane di Toscanella e facendo ritorno a Roma, ci convien dire che le poche fontane quivi erette durante il medio-evo e i primordi del rinascimento, mancano quasi tutte di originalità, e sono parti ricomposte di antiche fonti e di ornati tolti ad ogni genere di monumenti antichi.

Per esempio nel VI secolo, Papa Simmaco, volendo salvare la gran pina di bronzo, che forse coronava il vertice del mausoleo di Adriano, la dedicò in luogo sacro, ponendola per ornamento d'una fontana nel quadriportico della basilica vaticana.

Ivi la vide Dante e la ricordò nel 31^{mo} dell'Inferno, dove la faccia d'un gigante gli apparve

> · · · . lunga e grossa Come la pina di San Pietro a Roma.,,

La fontana fatta innalzare da Paolo II innanzi al suo palazzo di S. Marco, non era che una vasca balneare, tolta dalle terme antoniniane, che Paolo III fece trasportare in piazza Far-

nese, per appaiarla con altra conca di granito, da lui rinvenuta nelle medesime terme. Più tardi l'architetto Rainaldi, per ordine del cardinale Odoardo Farnese, le collocò simmetricamente, e le ridusse come tuttora si ammirano.

Quando il dolce ed elegante Giovanni da Udine imaginò una fonte nella villa eretta dal cardinale Giulio de' Medici, alle falde del monte Mario (fonte, come narra il Vasari, dove getta una testa di liofante di marmo per il niffolo) l'artista imitò in tutto e per tutto il tempio di Nettuno (stanza poco avanti stata scoperta fra le antiche ruine di palazzo maggiore, adorna tutta di cose naturali marine); anzi superò di gran lunga l'artifizio di quella stanza antica, col fare bellissimi e bene accomodati gli animali, le conchiglie ed altre infinite cose somiglianti.

Che più? Allorchè Michelangiolo, per commissione di Paolo

III, diè opera ai restauri della piazza e dei palazzi del Campidoglio, costruendo lo scalone a doppio rampante per cui si accede al primo piano nobile del palazzo dei Senatori, volle decorarne il prospetto con una fontana. La compose d'una grande nicchia, che doveva ricevere la statua di Giove, ed accolse invece una piccola figura di Pallade o di Romatrionfante, scoperta a Cori, e collocò ai lati le statue colossali del Tevere e del Nilo coi loro attributi, scoperte nelle terme di Costantino sul Quirinale.

Tra le fonti costruite poco dopo la metà del XVI secolo,

Fig. 147. Fontana nel monastero di S. Maria in Gradi presso Viterbo. Anno 1540.

per decoro, ornamento e utilità pubblica, merita onorato ricordo quella fatta erigere sulla via Flaminia da Giulio III.

Noi ce ne siamo occupati in un articolo della Nuova Antologia, dal quale ci si permetta riassumere qualche notizia.

Nel crocicchio fra la via Flaminia e la via dell'Arco oscuro, surse una magnifica fontana, ricca di acqua, fattavi immettere con grande spesa da Giulio del Monte.

L'ornamento di essa era di opera corinzia con colonne e pilastri: nel mezzo una grande lapide recava alla iscrizione: Iulius III Pont. Max. Publicae comoditati. Nelle due nicchie laterali, le statue della Felicità e dell'Abbondanza; sotto alla iscrizione, una grande testa antica di Apollo, d'onde sgorgava acqua in una vasca di granito; in cima alla fontana, quattro acroteri, inoltre le statue di Roma e di Minerva: poi due piramidi di granito e finalmente nel centro un Nettuno antico.

Il disegno della fontana era di Bartolomeo Ammannati; e nel maggio 1553 l'opera era finita.

Questa per la vaghezza dell'insieme e la eccellenza delle statue eccitò sovente la fantasia dei poeti. Sarebbe interessante ripetere gli epigrammi che con elegante latino scrisse, intorno ad essa, il cardinale Commendoni: ci limiteremo a riferirne uno quanto breve, altrettanto intelligibile:

" Virgo puella, virgo aqua est Aut purus hospes adi, aut abi. "

Del ninfeo della villa Giulia sarà detto a suo luogo; qui poniamo termine al nostro articolo, annunciando che vedremo il trionfo dell'arte decorativa delle fontane nei secoli successivi, per opera specialmente dei più insigni artisti barocchi.

RAFFAELE ERCULEI.

XXXXVII.

CANDELABRI DEL QUATTROCENTO, DEL CINQUECENTO E BAROCCHI.

- Tav. 50, 51, e 52. - Fig. da 148 a 153. -



LLE manifestazioni più variate e più ingegnose dell'arte, che in altri tempi formò parte essenziale della vita italiana, ogni oggetto anche d'uso comune offrì occasione ed argomento; e le pagine di questo periodico vorrebbero presentarne ai lettori gli esempi più belli, più originali, più rari, spigolati un po' dappertutto, all'intento di offrire sempre nuovi elementi di studio.

Sono esempi che tendono soprattutto a dimostrare come sentissero e come sapessero mettere a profitto il gusto ed il senti-

mento ingenito i nostri artefici anche più umili e più modesti: modelli per via dei quali si può tentar di rinvigorire quell'istinto artistico, il quale era un giorno così intimo e così generale.

Non vogliam dire con questo che i tempi nostri siano la negazione dell'arte, e i nostri artisti non abbiano il gusto ed il sentimento del bello; ma pur troppo il culto dell'arte, che un giorno era alla portata di tutte le menti e di tutte le intelligenze e che si addimostrava dovunque, nel palagio della Repubblica o nella reggia de' Sovrani, come nella casupola dell'operaio e lungo le strade della città, è oggi praticato da una piccola minoranza.

Oggi si direbbe che è la geometria che domina insieme col sentimento speculativo ed economico, sicche l'arte si svolge entro ambienti limitati, chiusa e ristretta fra quella parte di mondo of-



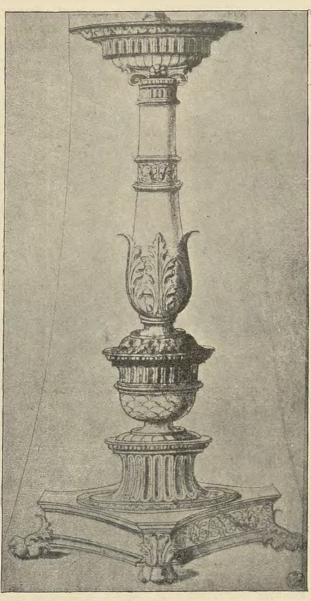




Fig. 148, 149 e 150. Disegni originali di Gentile Bellini nella Galleria degli Uffizi.

ficiale, che deve occuparsene per forza, e coloro che direttamente la coltivano, al punto che in molti rami noi manchiamo di ciò che dovrebbe caratterizzare e distinguere il secolo nostro, e l'arte de' nostri tempi si riduce spesso a non essere che un'arte d'imitazione, un'arte raffazzonata.

Percorriamo invece le nostre vecchie città, visitiamo chiese, palagi, musei e vi troveremo anche nelle cose di minor rilievo, nelle minuzie, negli oggetti e negli arredamenti d'uso comune quei tipi speciali, i quali dominavano appunto perchè erano sentiti comunemente; e ogni secolo si presenta e si afferma con qualità sue

proprie, mentre il secolo nostro non è riescito a crearsi uno stile.

E meno male se in questa povertà di concetti originali la buona volontà e l'intelligenza degli artisti riesce ad applicare opportunamente ai bisogni ed agli usi dell'oggi, gli stili del passato, i quali più si avvicinano all'indole del secolo nostro.

Oggi tra gl'innumerevoli tipi dell'arte industriale, abbiamo scelto buon numero di candelabri o candelieri, vari per caratteri stilistici, per epoche, per ricchezza e perfezione di fattura, per qualità di materia.

La raccolta di riproduzioni comprende candelabri che vanno



dal principio del XV fino al cadere del XVII secolo con qualche esempio più recente; e gli originali riprodotti trovansi in varie parti d'Italia e perfino nei Musei esteri. Il Museo dell'Arte Industriale di Berlino specialmente è tra quelli esteri uno dei più ricchi e più interessanti anche per quanto concerne la cosidetta arte industriale;



Fig. 151. Disegni originali di Benedetto da Rovezzano nella Galleria degli Uffizi.

ed i sette candelabri che riproduciamo costituiscono di per se stessi una piccola ma importante serie, utile a dare un' idea dello svolgimento, diremo, nel caso presente, negativo del gusto e del sentimento artistico. Perchè non è possibile dissimulare il fastidio che nell'amante dell'arte produce il confronto fra il gusto fine e delicatamente armonioso dell'arte ornamentale del XV secolo e le stranezze, originali e nuove quanto vogliamo, ma disarmoniche, della prima metà del settecento. I due esempi più antichi, più gentili per bellezza di forme e per ricchezza d'ornamentazioni sono il candelabro fiorentino e quello chiamato urbinate, opere fra le migliori e più corrette del felice periodo del risorgimento (Tav. 51). È l'arte del XV secolo ringiovanita e rinvigorita dai grandi esempi dei Donatelleschi e dei Lombardi, l'arte che accarezza la linea pura, continuativa, senza brusche interruzioni di masse, che coltiva la correttezza delle forme, la delicatezza della decorazione, la esecuzione accurata e intelligente, e che cerca d'infondere anche in quell'accozzo di ornamenti l'evidenza di quel vero al quale l'arte rinnovellata s'ispirava. Nelle sfingi, nelle antefisse, riprodotte sul candelabro fiorentino, l'artista ha trasfuso tutto il sentimento della vitalità; e tutto il sentimento umano spira dalle attitudini delle teste leggiadrissime, mentre la natura vera e reale, i prodotti del regno vegetale hanno fornito i modelli alla composizione del rimanente.

Identiche osservazioni suggerisce il candeliere urbinate, che è de' primi anni del XVI secolo e nel quale l'ornamentazione trae pure ispirazioni ed esempi dal mondo vegetale.

Del XVI secolo sono a Berlino tre candelabri italiani, che l'Arte Italiana ha stimato opportuno di riprodurre per dimostrare con un pratico esempio il distacco tra le manifestazioni estetiche del precedente secolo, e la tendenza a creare nel risorgimento forme nuove, nuovi partiti decorativi, abbandonando la linea semplice e la massa armoniosa. Si cercò la composizione più briosa e più frastagliata; le singole parti, anzichè riunite e collegate tra loro come quelle di uno stesso corpo, presentano masse e forme staccate, con ornamenti più materiali e più rilevati.

Gli altri due candelabri della metà del XVII secolo e della prima metà del secolo successivo si distaccano anche maggiormente dal tipo primitivo (Tav. 52). La dovizia della decorazione piglia il sopravvento, e cresce la tendenza alla ricerca di forme bizzarre, la contrarietà e potremmo dire l'orrore per le linee regolari, soprattutto per le linee rette. È la curva che trionfa, per avere sporgenze, fiorami, formelle e cartelle di fogge strane quanto pompose. In uno dei candelabri del XVII secolo, accanto a tutti questi elementi organici dello stile barocco, brillano ancora gli ultimi raggi dell'indole artistica del rinascimento, e qua e là certi nodi, certi modini rammentano pallidamente il secolo XV. L'ultimo candelabro del settecento rivela invece tutta la originale stranezza dello stile barocco, il quale aguzzava l'ingegno degli artisti soprattutto nel cercare ogni modo possibile di abbandonare le tradizioni i concetti e il gusto del passato.

Nel Museo di Berlino come in altri musei esteri cercano di riunire insieme gli oggetti, che in diverse epoche ed in vari luoghi



Fig. 152. Disegni originali di Baldassare Peruzzi nella Galleria degli Uffizi.

ebbero eguale ufficio ed eguale scopo, quasi per ricostituire con una serie di esempi la storia delle diverse arti e dei diversi mestieri, offrendo raccolti agli studiosi i documenti parlanti più utili e più efficaci.

In Italia, bisogna dirlo a nostro torto, s'è cominciato a par-



lare di Musei d'arte industriale quando gli stranieri avevano cercato, frugato e asportato innumerevoli oggetti; e noi, pur pensandoci, quando siamo stati al momento dell'applicazione s'è dovuto lottare con mille difficoltà, non esclusa quella della scarsità, deplorata poi sempre, dei mezzi disponibili. Ed allora nel costituire le collezioni speciali della storia documentata nei diversi rami dell'arte industriale, non s'è potuto provvedere che in modo troppo incompleto e modesto; ma ormai le recriminazioni sono inutili, e bisogna accontentarsi perciò di andare alla ricerca di esempi nei pubblici edifici, nei musei archeologici, nelle chiese, dove le leggi hanno potuto guarentire la conservazione. I nostri Musei industriali, più che le raccolte speciali, bisogna che si contentino di offrire una varietà di oggetti d'ogni genere e d'ogni tempo. Tutt'al più si potranno mettere insieme delle copiose collezioni di buone fotografie, le quali riproducano nel modo più esatto e più chiaro gli oggetti preziosi e caratteristici.

In ogni modo anche i musei già esistenti, se presentano qualche difetto nel loro ordinamento, se mancano di un conveniente sviluppo nella parte che si riferisce all'arte industriale, sono così ricchi di cose ammirabili da farci sentire meno penose certe mancanze, le quali in tempi più ingenui e più propizi avrebbero potuto essere evitate.

(Continua).

G. CAROCCI.

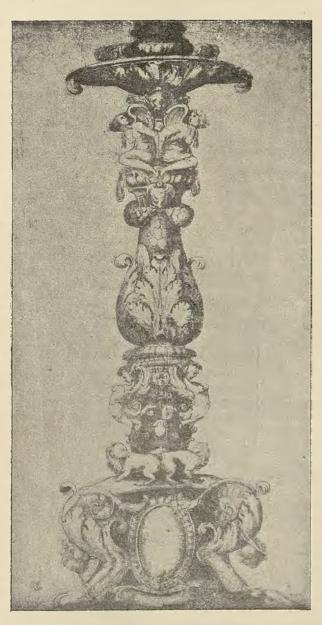


Fig. 153. Disegno originale di Pierin del Vaga nella Galleria degli Uffizi.

XXXVIII.

Il salone del palazzo Marino a Milano.

- Tav. 49. -

Il palazzo Marino di Milano, ove trovasi il salone che qui è parzialmente riprodotto, è la sede del municipio, ed il salone è l'aula delle sedute consigliari.

Più magnifico luogo i rappresentanti della città non potrebbero avere; perocche il salone è uno dei più belli di Milano; e benchè non sia tanto vago e non conservi la sua originale purezza quanto il salone del palazzo Clerici, affrescato fantasiosamente da Giambattista Tiepolo, tuttavia è un monumento il quale deve essere con osciuto

da chi si interessa d'arte.

L'autore del palazzo Marino fu uno degli architetti più ragguardevoli del suo tempo: Galeazzo Alessi perugino, che Perugia non ha ancora onorato d'una statua, il quale, col disegno di questo fabbricato, eresse il suo capolavoro architettonico ed ornamentale. L'Alessi lavorò molto a Genova, dove l'arte barocca si svolse in amabilissime guise, costruendovi diversi palazzi e la chiesa detta di Carignano, mentre a Milano ideava la facciata di Santa Maria presso S. Celso e forse quella di S. Paolo, oltre i prospetti, il cortile, il salone del palazzo Marino.

L'Alessi non fu pertanto un esagerato spezzatore di frontoni ed affollatore di motivi; ebbe il senso della misura e non parve inimico giurato di quel gusto classico, il cui merito si volle esaltare in odio al gusto di cui l'artista perugino fu uno dei più simpatici rappresentanti. L'arte barocca, che coi suoi avvolgimenti e le sue volute impresse una fisonomia così nobilmente particolare a sè stessa, fu quindi sdegnata; però anche coloro i quali non sentono nessuna tenerezza per essa debbono ammettere che è decorativa per eccellenza; così il non provare una impressione piacevole nel visitare il salone del palazzo, Marino dimostra un criterio estetico ristretto e imperfetto intorno alle cose prodotte dal genio dell'arte. Il quale si chiama genio appunto perchè è mobile e vario; e sa essere contegnoso e indisciplinato, grave e leggiero, e sa volare tra le regioni del bello e produrre Francesco Talenti e il Bernini, Andrea Palladio e l'Alessi. Ogni arte, che questo genio produce, corrisponde al genere di gusto dell' età nella quale l'arte medesima si compose; e ognuno, esaminando il salone del palazzo Marino, deve rammentare la società che lo vide nascere e lo godè meglio di quello che oggi si goda: oggi in cui il piacere estetico non è una funzione psicologica, ma un prodotto della riflessione, della moda e della vanità (1).

In breve: l'arte barocca è decorativa ed ornamentale al massimo grado; il suo frasario è il più vasto e mutabile che sia mai esistito; e il presentarne, a quando a quando, dei saggi, è qui considerato un compito doveroso.

A. M.

XXXIX.

Cassapanche e sedili intagliati

— Tav. 54. —

L'arte dell'intaglio in legno, che ebbe in Toscana periodi brillantissimi, sarà per noi oggetto di studi speciali e d'illustrazioni, tendenti a mettere in evidenza opere preziose e poco note, sparse in particolar modo nelle chiese e nei palazzi.

Si tratta, non solo di mostrare i lavori pregevoli di quei maestri di legname, i quali, sollevandosi da umile condizione, passarono dal legno a lavorare la pietra e il marmo e divennero perfino architetti di sommo valore, come Baccio d'Agnolo e altri maestri fiorentini; ma si tratta anche di offrire preziosi modelli ai nostri intagliatori. Risorta da qualche tempo l'arte dell'intaglio in legno, in mancanza di uno stile tipico il quale determini il carattere del secolo, fa duopo agli artisti d'ispirazioni che mantengano elevato e puro il sentimento dell'arte.

In addietro gl'intagliatori avevano largo campo di spaziare colla fantasia. Allora sorgevano di continuo nuove chiese o se ne trasformavano di antiche, e dovunque, nelle decorazioni, nel fornimento dei mobili, le opere di legname avevano uno de' primi posti.

(1) Il salone del palazzo Marino misura metri 21.50 per metri 11.60 con l'altezza di 14.20. I dipinti sono dei fratelli Andrea e Ottavio Semini. La sala nell'anno 1871, fu restaurata dal compianto architetto Angelo Colla, il quale la arricchi di tutte le suppellettili necessarie al nuovo uso di aula per le adunanze del Consiglio comunale.



Stalli e manganelle di coro, sedili e postergali, cornici di quadri, gradini d'altare, badaloni, leggii, inginocchiatoi, banchi tutto veniva affidato al buon gusto di maestri, che hanno tramandato fino a noi i saggi del loro ingegno fervidissimo. Nè i palagi pubblici e privati erano da meno delle chiese. Gli stalli ed i postergali delle udienze, i banchi, le porte, gli armadi, i cofani, le cassapanche, i sedili, offrivano modo e occasione ad avere da' più rinomati maestri di legname delle vere e proprie opere d'arte.

C'erano poi certi mobili speciali a que' tempi, che oggi sono andati completamente in disuso, i cassoni di corredo, ne' quali l'intagliatore aveva per compagno di lavoro il dipintore; i cassoni o cofani destinati a contenere le borse per l'estrazione dei pubblici ufficiali; i cosidetti troni domestici; gli arredi nelle sale dei pubblici magistrati, e via discorrendo.

Oggi il gusto e le abitudini, la disposizione e la struttura delle case, le costumanze sono modificate; e ciò che in addietro apparteneva ai bisogni e agli usi comuni, ciò che era un necessario complemento delle chiese, dei palazzi, dei pubblici uffici, delle case, è divenuto oggetto di semplice lusso.

Ecco perchè i nostri artefici, più che a produrre cose d'uso comune e che corrispondano alle esigenze della vita moderna, hanno duopo di buoni esempi per creare mobili di lusso, i quali servano di decorazione e di ornamento a quartieri eleganti.

L' intaglio in legno, che nel XV secolo si mantenne sotto forme severe e compassate, e fu nè più nè meno che una fedele riproduzione di quelle forme e di quei concetti che gli artisti del rinascimento traducevano in marmo ed in pietra, ebbe la sua fase più brillante nei due secoli successivi, quando rappresentò un'arte a sè, quand'ebbe tipi e forme proprie ed offrì campo libero e aperto alla fantasia.

Le riproduzioni, che presentiamo in queste colonne, rappresentano tipi di due epoche differenti.

La cassapanca esistente nella Pinacoteca di Spoleto è forse opera di artista senese del XVI secolo, e mostra un insieme elegante ed originale con particolari di un gusto artistico gentile. Le foglie di acanto, che adornano la facciata delle mensole, il pannello mediano, i due stemmi del Comune e del popolo di Spoleto, sono cose modellate e intagliate con un sentimento de' più eletti, con una delicatezza mirabile.

Del secolo successivo e di scuola fiorentina sono invece i sedili appartenenti al coro della chiesa di S. Spirito.

Essi fanno parte di un grandioso edifizio che sorge nel centro della croce latina e che rammenta la magnificenza e la ricchezza d'una famiglia fiorentina: i Michelozzi,

Quell'altare a forma di tempietto, esuberante di marmi preziosi, di bronzi artistici, di sculture, di opere di legname, stride se vogliamo colla massa severa e solenne dell'edifizio Brunelleschiano; ma pure costituisce un insieme artistico così armonioso, ha parti così originali, così esuberanti di buon gusto e di sentimento decorativo da dover essere considerato a sè, come uno dei più bei monumenti dell'arte del XVII secolo.

Giovanni Caccini, scultore ed architetto al tempo stesso, uno di quei geni multiformi, che, dominati da un affetto infinito per il bello, riuscivano in ogni opera, la quale del bello artistico fosse emanazione, fu il degno interprete del sentimento di sfarzosa munificenza, che ispirò il Senatore Michelozzi e che lo indusse a profondere una somma enorme per creare un altare, degno, com'egli pensava, del tempio.

L'altare costò 700,000 lire fiorentine, ed il Caccini potè sfoggiare nei suoi concetti come nella loro applicazione. Suoi sono i disegni delle singole parti dell'altare, sue le sculture in marmo, mentre ad altri fece eseguire sotto la sua direzione le diverse opere di adornamento.

Fra queste vanno annoverati i sedili del coro e del fianco dell'altare, che l'*Arte* riproduce nella Tavola 54.

L'esecuzione loro sta fra il 1600 e il 1604, quindi domina in essi il carattere del cinquecento, un po' esuberante di decorazione un po' affastellato, un po' ricercato; ma la forma ha sempre un che di puro, che rispecchia gli ultimi bagliori dell'arte del rinascimento.

XL.

NOTIZIE.

Esposizione italiana di arte sacra antica e moderna. — Annunciammo, vari mesi sono, che a Torino nel 1898 si sarebbe tenuta una esposizione italiana d'arte sacra antica e moderna delle Missioni e di Opere Cattoliche, dall'aprile all'ottobre. Al semplice annunzio che ne demmo, facciamo seguire le presenti informazioni. La esposizione d'arte sacra è la prima di questo genere che siasi tentata, e raccoglierà in un assieme sistematicamente ordinato, e per quanto possibile completo, le manifestazioni dell'arte in Italia dalle sue origini ai nostri giorni, rendendo sensibile, per mezzo dei prodotti delle scuole che fiorirono nelle diverse regioni italiane con intendimenti differenti e con tecniche varie, lo sviluppo del pensiero cristiano. Essa comprenderà, sostanzialmente, quattro sezioni distinte: di Arte, di Archeologia e Storia, di Musica sacra, di Applicazioni Industriali. Ogni sezione, tranne quella della Musica naturalmente, abbraccierà i prodotti attinenti all'arte. Difatti nella prima sezione (Arte Antica e Moderna) saranno ammesse le decorazioni ornamentali modellate o dipinte a musaico o ad intarsio, i vetri storiati, le ceramiche, i ricami originali e riprodotti in disegno e in fotografia, la mobilia relativa al culto, l'oreficeria, gli indumenti sacri e qualunque oggetto destinato alle chiese. Nella seconda sezione (Storia ed Archeologia) saranno ammessi i libri sacri illustrati, i libri di storia, le legature, le guarnizioni in metallo, le borchie ecc. sino al secolo XVIII, mentre nelle altre sezioni sono pure ammessi i prodotti moderni; in oltre ogni emblema religioso, nonchè i prodotti della numismatica, della sfragistica, dell'araldica ecc. Nella terza sezione (Applicazioni industriali di composizioni artistiche) saranno ammessi crocifissi, statuette, medaglie, diademi, fiori imitati, palme ecc.

Il Comitato ha stabilito di concedere degli appositi locali da decorare o da arredare a quell'artista od a quel gruppo di artisti che ne facciano domanda sei mesi almeno prima dell'apertura della Esposizione; e gli oggetti destinati alla Esposizione dovranno pervenire alla segreteria del Comitato tra il 1º ed il 15 marzo 1898.

La parte maggiormente caratteristica della Mostra di Torino consisterà in ciò, che si intende di favorire soprattutto due mostre iconografiche: quella di N. S. Gesù Cristo e quella della Beata Vergine, cioè dei due soggetti più interessanti dell'iconografia cristiana. S'aggiunga la novità di bandire per gli addobbi delle chiese speciali concorsi.

Esposizione circondariale che tra gli altri prodotti conteneva ancor quelli dell'arte applicata: mobili, vetri, ceramica. Quest'ultima avrebbe potuto formare una vera e legittima attrattiva della esposizione savonese, perchè sono ben nobili le tradizioni che Savona ed Albissola hanno nel campo della ceramica; invece i prodotti moderni o riescono la fredda imitazione degli antichi a grottesche, i quali rammentano il fare dei ceramisti d'Urbino (e la ceramica savonese fu, difatti, fortificata dalla urbinate) o sono di una meschinità inarrivabile. L'assenza del buon gusto, il nessun garbo del disegno, appariscono i termini negativi della ceramica moderna savonese; la quale avrebbe bisogno di una assoluta epurazione artistica; e questa le potrebbe venire dalla locale Scuola d'Arte e Mestieri, i saggi della quale non sono però abbastanza promettenti. Invocare dunque che un indirizzo artistico sia dato alla ceramica savonese, equivale ad esprimere il desiderio che essa riconquisti l'antico suo nobile posto.

LA CANCELLATA E LA CANTORIA DELLA CAPPELLA SISTINA. — Studio di E. Steinmann pubblicato nel primo fascicolo di quest'anno della Iahrbuch der Koen preussichen Kunstsammlungen. L'autore ne indaga la storia, interrogando i documenti del tempo, e per via di relazioni stilistiche giunge alla conclusione che le opere suddette appartengono a Mino da Fiesole e a Giovanni Dalmata. Lo studio è illustrato da cinque vignette.

I MASCHERONI NELLA DECORAZIONE. — Importante articolo assai bene illustrato che F. De-Villenoisy ha dato alla *Revue des Arts Decoratifs* (marzo 1897). A proposito di questa Rivista: essa ha iniziato una nuova serie con un sensibilissimo indirizzo moderno. "L'Art nouveau "la interessa più d'ogni altra manifestazione estetica.

OGGETTI D'ARTE A PROSTO PRESSO CHIAVENNA. — In uno degli ultimi numeri dell'*Emporium* si leggeva uno scritto del Dottor R. Viganò sopra un palazzo antico pochissimo conosciuto, il palazzo De Vertemate-Franchi ornato di mobili del Rinascimento, di soffitti a cassettoni, di letti con baldacchino e coperte di seta ricamate, e di pitture dei fratelli Campi di Cremona. Trattasi quindi di un vero piccolo museo artistico-industriale, intorno al quale è cosa doverosa il richiamare l'attenzione degli studiosi e degli amatori.

IL COMPLETAMENTO DEL SOUTH-KENSINGTON. — Lord Playfair ha proposto di celebrare il ricordo del giubileo della regina Vittoria col completamento del South-Kensington. Molti oggetti delle collezioni del museo giacciono infruttuosi nei magazzini, a motivo che non possono essere esposti, mancando lo spazio. Il museo cambierebbe il nome in quello di "Victorian Museum "La proposta è stata molto appoggiata.

QUADRI MURALI PER LE SCUOLE. — In Francia la Libreria Larousse, egregiamente ispirata, ha pubblicato una serie di quadri che sono destinati alla decorazione delle aule scolastiche (*Images murales pour l'école*). Essi intendono a formare il gusto dei giovinetti, allontanando lo sguardo dalle immagini volgari ed educando all'amore delle forme belle, rese più attraenti dai colori.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLI.

GIACOMO SERPOTTA

E ALCUNE SUE COMPOSIZIONI DECORATIVE.

— Tav. 59 e 60. Fig. 154, 155 a 156 —



L nome di Giacomo Serpotta non è popolare in Italia, ma dovrebbe diventarlo, come sono popolari in Francia e dovunque il gusto dell'arte non è inquinato da pregiudizi, il Boucher, il Watteau, il Greuze. È sperabile peraltro, che l'egemonia del Rinascimento, la quale ogni dì più va rientrando nei suoi giusti confini, conceda al nostro Serpotta,

dopo tanto oblio e tanto sdegno, finalmente un poco di fama.

Oblio e sdegno: sicuro 1. Giacomo Serpotta è un secentista e nacque intorno la seconda metà del Seicento. Basta questa dichiarazione per giustificare l'oblio e lo sdegno, di cui fu circondata la vita e l'arte del Serpotta, nei tempi in cui gli artisti francesi or citati, promuovevano il disgusto della gente per bene ". Così nei tempi più ferocemente contrari all'arte serpottiana, quando la scultura gelida e grandiosa del Canova e la critica scolorita e pedante del Mengs vigoreggiavano, si abbatterono senza discussioni, anzi colla persuasione di sopprimere una fonte di corruzione, diversi lavori del Serpotta, fra i quali lo splendido Oratorio del SS. Sacramento alla parrocchia della Kalsa. Ma è venuto il giorno del rimpianto; benchè il Serpotta non abbia avuto in Italia chi lo facesse conoscere con l'autorità colla quale in Francia gli artisti dianzi nominati furono riabilitati dalla penna suggestiva dei De Goncourt e del Mantz.

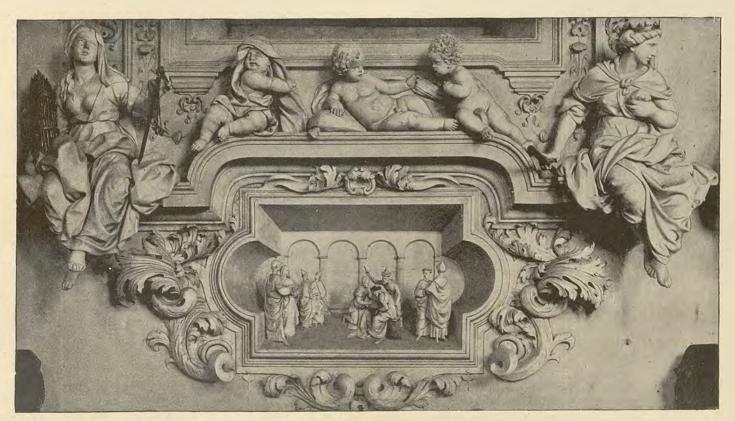


Fig. 154. Stucchi del Serpotta nell'Oratorio della Compagnia di Santa Cita a Palermo.

Una diecina d'anni sono il pittore Giuseppe Meli si diè pertanto a cercare negli Archivi palermitani le carte riguardanti la vita e l'arte di Giacomo Serpotta; ed il Meli aveva ideato di comporre una pubblicazione solenne, ma si contentò suo malgrado di stampare le proprie ricerche nella Sicilia Artistica ed Archeologica, la quale durò a pubblicarsi meno di quanto si meritava, perchè il suo smercio fu troppo inferiore al bisogno.

E fu male; poichè la Sicilia, avrebbe fatto conoscere tante cose belle che si trovano nell'isola, oltre le antichità italo-greche e

¹ In un recente volume su la Sicilia, ricco di incisioni fresche e geniali ma povero storicamente (G. Vuillier La Sicile, Parigi 1896) il nome del Serpotta non è nemmeno impresso; e vi è notato appena il grande valore di Pietro Novelli, l'eminente pittore e architetto monrealese, fiorito intorno la metà del Secento e non meno ignoto e forte di Giacomo Serpotta.



arabico-sicule, le quali sono le uniche di cui finora siasi discorso con qualche frutto da noi. Perocchè la ignoranza dell'arte serpottiana deriva un po' anche da ciò, che la Sicilia è pochissimo visitata dagli Italiani del continente, e noi qui vogliamo contribuire a snebbiare questo punto della storia e a correggere questo difetto di coltura.

Giacomo Serpotta, come tanti artisti del Medioevo e del Rinascimento, escì da una famiglia in cui l'arte era esercitata di padre in figlio e di zio in nipote. Nella famiglia Serpotta nessuno si era inalzato però al disopra della mediocrità, prima di

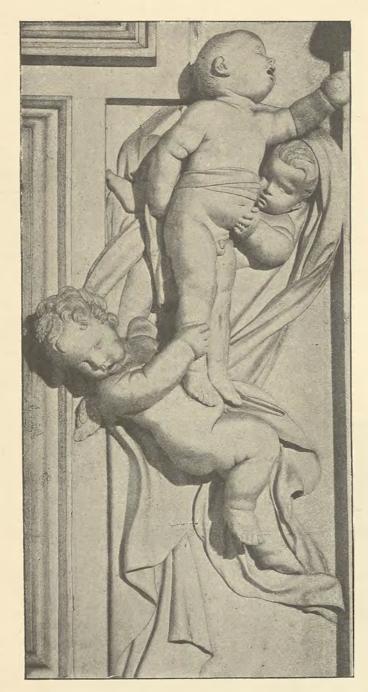


Fig. 155. Stucchi del Serpotta nell'Oratorio della Compagnia di S. Lorenzo a Palermo.

Giacomo. Gaspare Serpotta, che fu suo padre, imitava poveramente gli ultimi Gagini, e lavorava per vivere, non per l'arte, nè forse, sì modesto com'appare, avrà mai sognato, quando a Palermo gli nacque il 10 Marzo 1656 Gaspare, che questo suo figliuolo avrebbe immortalato il nome della famiglia Serpotta.

Giacomo studiò, dunque, in famiglia, probabilmente (sui primi anni di Giacomo non si hanno notizie per ora), e modellò per istinto e per bisogno, aiutando il padre.

La terra e lo stucco gli furono ben presto familiari, se è vero che modellò alcune belle statue le quali si vedono a Palermo nella chiesetta di Giusino. Ma sia o non sia vero, è certo che, giovanissimo, Giacomo deve aver fatto dei lavori considerevoli; perchè di ventisette anni ebbe l'incarico di modellare la statua di Carlo II per la città di Messina, e quest'incarico gli fu

affidato dopo maturo esame su chi, tra i contemporanei scultori dell'isola, fosse il più adatto a comporre una simile e difficoltosa opera, la quale, esposta a Palermo, riescì lodatissima. E se di lodi fosse degna è impossibile il dirlo ora, perchè la statua di Carlo II fu distrutta nel 1848 per vendetta politica.

Giunto a tal punto Giacomo Serpotta non aveva più bisogno di chi gli affidasse lavori, bensì del tempo sufficiente a disimpegnare quelli che gli si affollavano nello studio; per la qual cosa si circondò di aiuti, e come Raffaello nelle Loggie ed il Pinturicchio nella Libreria Piccolominea, affidò a questi e a quegli i lavori che personalmente non poteva eseguire. Così avvenne che diverse sculture non sue o solo dirette da lui, furono attribuite a Giacomo, senza fondata ragione e in discredito della sua arte, poichè — fu detto tante volte dopo che lo ripetè Michelangiolo — " chi imita resta sempre indietro ".

Fra queste sculture ve ne sono di quelle eseguite dai suoi fratelli o dai nipoti, e, oltrechè da aiuti, da imitatori estranei alla sua famiglia e al suo studio.

Perciò la Sicilia, dopo la dinastia scultorica dei Gagini, ebbe quella dei Serpotta.

Le sculture che pubblica oggi l'Arte Italiana furono modellate da Giacomo Serpotta, il quale non fu un figurista ed uno scultore di marmi, come tanti artisti i quali non si sentirono attrarre dal genio dell'arte decorativa; ma fu per istinto un decoratore, e adoperò la materia che è più pronta a rispondere al pensiero della decorazione scolpita: lo stucco. Lo stucco difatti si modella, si accarezza, si affina sul luogo dove la immagine dell'arte deve restare; e la decorazione scolpita, la quale è un bello e penetrante accorgimento di linee e di luci, si fa bene colla materia che si assoggetta docilmente alla volontà dell'artista e non ne sconsola od irrita la fantasia ed impigrisce od arresta la mano.

L'Arte Italiana pubblica dunque alcuni particolari delle composizioni scolpite nell'Oratorio della compagnia di San Francesco a San Lorenzo, e due assiemi parietali che sono nell'Oratorio della compagnia di Santa Cita; cioè fa conoscere i pezzi che stanno fra i meglio nell'opera serpottiana, e sono autenticati dalla loro bellezza e, in parte, dai documenti scritti. Dico che sono in parte autenticati dai documenti scritti, per la ragione che l'archivio della compagnia di San Francesco a San Lorenzo, è così povero che non ha diffuso alcuna luce sulle ricerche destinate a precisare la vita e le opere di Giacomo Serpotta.

Nè dev'esservi in nessun punto della composizione, la lucertolina che, ricordando la lucertola e la rana di Sauro e Batraco, il Serpotta si compiaceva di modellare in qualche suo lavoro come contrassegno del suo essere, dicendosi Sirpuzza in dialetto palermitano la lucertola. Senonchè la bellezza di queste sculture non lascia esistere verun dubbio.

Io fui fortunato quando visitai l'Oratorio di S. Francesco accompagnato da quell'egregio cesellatore di versi che è il Ragusa-Moleti — e fui fortunato perchè osservai le sculture serpottiane ad una luce mirabile.

L'oratorio è piccolo e correttamente disegnato, direbbe un purista, ed ha un valore artistico per le composizioni scultoriche del Serpotta, non per le linee architettoniche, le quali non hanno vigore nè colore secentistico.

Le composizioni serpottiane si svolgono sulle pareti dell'Oratorio, ciascuna delle quali ha tre finestre rettangolari. Otto statue nella grandezza del vero costituiscono la parte principale delle composizioni; e raffigurano la Gloria, la Verità, la Elemosina, la Misericordia, la Penitenza, la Costanza, l'Umiltà e la Fede. In alcuni rettangoli si svolgono in bassorilievo parecchi episodi della vita di San Francesco e di San Lorenzo, e sopra e ai lati d'ogni statua angeli, messi in azione spesso bizzarra e difficile ad esser fermata colla materia, abbelliscono le composizioni, e vi portano la nota fresca della vita e della giovinezza. Perchè tanto sono, in generale, gravi e contegnose le statue altrettanto sono sconvolti ed agitati gli angeli, i quali contribuiscono a precisare il significato delle statue.

Le composizioni dell'Oratorio di S. Francesco appariscono modeste rimpetto a quelle dell'Oratorio di S. Cita. In San Francesco la fantasia dello scultore vola, si vede, liberamente nel cielo dell'arte, e l'animo suo sale ad un lirismo impetuoso e febbrile, il quale dà la misura della potenza affascinante di quest'artista, che all'età sua non ebbe rivali nell'isola.

Guardi il lettore se esagero; esamini la riproduzione chiara e fedele di due pareti di quest'Oratorio, nelle cui sculture il Serpotta lavorava verso il 1715, essendo quasi sessantenne.

Non mi proverò nemmeno a descrivere le composizioni serpottiane di questa splendida cappella; il loro contenuto religioso interessa meno agli artisti di quello che interessi la linea decorativa, che osservasi nelle riproduzioni.

Figurista per eccellenza, modellatore delle sembianze giovanili anzi infantili meraviglioso, il Serpotta, segnatamente nelle composizioni di Santa Cita e in quelle della parete davanti l'altare di quest'Oratorio, ha mostrato la sua grande bravura; la quale, congiunta ad un'affannosa e costante ricerca

delle linee, che nel moto nervoso e nella agitazione febbrile ricevono la loro imagine, forma la caratteristica meglio afferrabile dell'arte serpottiana. Essa pertanto nella tecnica non corrisponde a tanta luce di lirismo; perocchè la tecnica del Serpotta è meno individuale della sua visione estetica; ed è quasi incolora, essendo levigata e tondeggiante, non angolosa e fiera come l'anima d'un ribelle.



Fig. 136. Stucchi del Serpotta nell'Oratorio della Compagnia di S. Lorenzo a Palermo.

Il Serpotta richiama alla memoria il nome di due eminenti artisti, i quali, per le stesse ragioni che condannavano all'oblio ed allo sdegno Giacomo Serpotta, giacquero obliati e sdegnati fino a quando gli studi d'una critica affabile e metodicamente razionale non si sovrapposero a quelli d'una critica sprezzante e ingenerosamente unilaterale. Sono i nomi di due pittori: un francese,

che ho citato, il Boucher, ed un italiano, Giambattista Tiepolo.

Il Serpotta, difatti, ha del Boucher l'amore e la grazia del nudo infantile; e se le condizioni che regolarono l'arte serpottiana fossero state identiche a quelle del Boucher, vale a dire se il Serpotta avesse potuto essere uno scultore profano come il Boucher fu un pittore pagano, il Serpotta sarebbe divenuto al certo " lo scultor delle Grazie "degno interprete delle raffinatezze estetiche di Luigi XV e della Pompadour.

Il Serpotta poi si avvicina tanto al Tie-

polo, che se dovessi nominare uno scultore decoratore del XVIII secolo, il quale onoratamente potesse tenere un posto nell'Olimpo accanto al pittor veneziano, nominerei il Serpotta; il quale — curiosa coincidenza — visse quasi gli stessi anni del Tiepolo, essendo morto pressochè ottantenne nel 1732.

Alfredo Melani.

XLII.

I SOFFITTI NELLA CAPPELLA DEL PALAZZO RICCARDI E NELLA SALA DEI CAPITANI DI PARTE GUELFA A FIRENZE.

— Tav. 55. Fig. 157 —



RA la via delle Terme, la piazza di S. Biagio ed alcuni di que' vicoletti, che formavano come una rete, separando tra loro le case della parte più antica di Firenze, sorgevano contigue alla vecchia chiesa di S. Maria Sopra Porta le case appartenenti ai Lamberti, famiglia un giorno potentissima, la quale per aver voluto seguire costantemente le sorti della fazione ghibellina fu cacciata in bando e

privata di tutti i suoi beni.

Nel luogo dove furono quelle case, confiscate e divenute di proprietà della Repubblica, la Signoria di Firenze fece erigere un palazzo grandioso, che servisse di residenza ad una delle magistrature più autorevoli: i Capitani di Parte Guelfa.

E com'era nel sentimento e nel costume di quel tempo, si volle che il palazzo, oltre che grandiosità, avesse vaghezza di forme e dovizia di artistiche decorazioni.

Francesco Della Luna fece il disegno e intraprese la costruzione della fabbrica; ma il lavoro, rimasto interrotto, fu continuato con alcune modificazioni dal maestro di lui Filippo di Brunellesco, il celebre architetto di S. Maria del Fiore.

A lui si deve particolarmente il disegno di un gran salone adorno di pilastri scannellati e di un bel fregio ricorrente: un vero monumento nel suo genere, sacrificato barbaramente alle esigenze degli usi ai quali fu già destinato l'antico palazzo. Ed oggi quel bel salone è suddiviso in due piani ed in stanze intermedie, sicchè molte delle sue parti architettoniche più non esistono.

Miglior ventura è toccata ad un'altra sala: quella che serviva d'udienza ai Capitani di Parte Guelfa e che è oggi destinata alle sedute dei Giudici Conciliatori.

E vero che nulla è restato delle decorazioni sulle pareti; ma bastano a darle una importanza artistica notevolissima il magnifico soffitto di legname, intagliato e colorito, ed un superbo fregio, che ricorre lungo le quattro pareti.

Il fregio è costituito da una serie di archetti trilobati, entro i quali sono inscritti degli scudi a mandorla colle armi della repubblica; al disopra degli archetti ricorre una bella cornice che forma il sostegno del soffitto.

Questo è a spartiti geometrici ingegnosamente combinati, di purissime forme del XV secolo, con lacunari, cornici, formelloni e rosoni sporgenti. È un lavoro d'intaglio ornamentale di bella fattura, e l'effetto dei colori e delle dorature è ispirato ad un sentimento decorativo veramente squisito.

Il carattere, tutto fiorentino, corrisponde a quello che si rivela in tutte le fabbriche suntuose nelle quali ebbero parte gli architetti del più bel periodo del risorgimento, a cominciare dal Michelozzi, dal Brunellesco, dal Da Majano, dal Cronaca, dal Rossellino, ecc.

Il soffitto del salone dei Capitani di Parte Guelfa è stato fatto più propriamente sotto l'ispirazione del sentimento Bru-



nelleschiano, che si manifesta nelle diverse parti di quel palazzo, come in tante altre fabbriche fiorentine rimaste disgraziatamente

Giorgio Vasari mise le mani anche in questa fabbrica per riformarla a modo suo; ma non avendo forse il coraggio di di-struggere ciò che era stato creato da Filippo di Brunellesco, si limitò a far delle riduzioni e delle aggiunte, le quali, dobbiamo dirlo per giustizia, riuscirono tali da recare più beneficio che danno all'edifizio, perchè l'arricchirono di una porta e di una loggetta che artisticamente sono di una vaghezza indiscutibile.

Dopo i Capitani di Parte Guelfa stettero in questo palazzo



Fig. 157. Cappella dipinta da Benozzo Gozzoli nel palazzo Riccardi a Firenze.

il Monte Comune e vari uffici pubblici; poi vi stette per un lungo periodo di tempo la sede dell'Amministrazione comunale ed oggi pure sono tornati a risiedervi vari uffici dipendenti dal Municipio.

Il palazzo di Parte Guelfa è compreso nel nuovo piano regolatore del centro della città, e dovrebbe cadere sotto i colpi di martello degl'innovatori. Ma noi abbiamo sempre la speranza che i nostri amministratori, per un sentimento di rispetto all'arte e di omaggio alle storiche ricordanze, sapranno trovare il mezzo di evitare una distruzione, la quale, a chiamarla vandalica, sarebbe dir poco.

Ai disegni di artistici softitti fiorentini, riprodotti dall'Arte italiana, stimiamo opportuno aggiungere quello di una parte del soffitto, che forma degno complemento alla cappella dell'antico palazzo Mediceo, oggi proprietà dell'Amministrazione provinciale di Firenze.

Il palazzo è quello che Cosimo Pater patriae, il cittadino più ricco e più autorevole di Firenze, costruì col disegno di Michelozzo Michelozzi ed arricchi di opere insigni di artisti contemporanei. E il palazzo, nel quale tanti avvenimenti si svolsero e nel quale i Medici esercitarono con tanta magnificenza la ospitalità, liberamente goduta dai più grandi ingegni d'Italia: il palazzo dove, non essendo che ricchi mercanti e semplici cittadini, i medici incomin-ciarono ad elevarsi al disopra degli altri ed a farsi arbitri delle sorti di quella repubblica, che dovevano poi distruggere per costituirsi un trono.

In questo palazzo, che, nonostante le trasformazioni, le aggiunte, i riadattamenti subiti, conserva tuttora tante parti importanti, una delle cose che attrae maggiormente l'attenzione dell'intelligente è la cappella domestica, detta la cappella del Gozzoli.

Fu difatti Benozzo Gozzoli, uno dei più geniali pittori del quattrocento, quegli che, per commissione di Piero de' Medici, decorò tra il 1459 e il 1463 le pareti di questa cappella, effigiando a buon fresco la storia della venuta dei Magi. I dipinti, d'una bellezza incomparabile, contengono i ritratti di molti fra i persopueggi della famiglia Medica. L'ambienta illuminata de passa luca naggi della famiglia Medicea. L'ambiente, illuminato da poca luce, è severo e imponente; e le pitture, vedute quasi in una penombra, acquistano un carattere mistico e solenne al tempo stesso.

Degno corredo di questo ambiente così artistico è il soffitto di legno intagliato, colorito e dorato, il quale forma un partito decorativo dei più eleganti e dei più caratteristici. I colori sono benissimo armonizzati, lo spartimento è de' più originali, i rilievi appariscono distribuiti con ottimo gusto e insieme con parsimonia. È insomma una delle più gentili espressioni del sentimento decorativo nella seconda metà del XV secolo.

G. C.

XLIII.

CANDELABRI

del quattrocento, del cinquecento e barocchi.

— Iav. 50, 51 e 52. Fig. da 158 a 161 — (Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

er tornare ai candelabri, noi ne presentiamo da aggiungere a quelli di Berlino altri esistenti in musei e chiese

In quello di bronzo, che figura nel Museo dell'Opera

del Duomo, a Firenze, si associano elementi architettonici e decorativi di stile ogivale italiano e del risorgimento: e l'armonia gentile di parti decorate senza sfarzo, senza eccesso di rilievi, non è affatto turbata dall'effetto del nodo mediano, nel quale le finezze dello stile gotico dominano accanto a parti di un sapore tutto quattrocentistico.

Di straordinaria bellezza di forme e di deco-razioni è il candelabro in legno del Museo Nazionale di Firenze, il quale più propriamente potrebbe dirsi un imbasamento di candelabro. Nel piede di forma triangolare le sfingi, che colle loro appendici formano l'essenza della composizione, sono modellate con un gusto veramente squisito: e degno di que-sta parte è il tronco superiore del candelabro rotondo, con vari elementi architettonici, rivestiti di una ornamentazione fine, delicata, esuberante, di quel garbo tutto toscano, che da Donatello ebbe la sua origine e che determina in modo così evidente la scuola di questo grande mae-

Uno degli esempi migliori in fatto di candelabri ce l'offre il Museo Nazionale di Firenze nell'opera veramente magistrale di Tacca visse ed operò in tempi nei quali il sentimen-



Pietro Tacca (Tav. 50). Il Fig. 158. Candelabro di fra Giovanni da Verona nell'Abbazia di Monte Oliveto.

to puro e gentile del quattrocento cominciava a svanire per dar campo a concetti più fantastici e più macchinosi. Cominciava, come si è detto dianzi, la vertiginosa ricerca della novità e dell'originalità, la guerra spietata alla linea pura e all'insieme semplice. E s'accozzarono elementi per natura lorp variatissimi, si cercarono e si sfruttarono partiti decorativi nuovi di zecca; e se nell'applicazione di questi concetti si riusciva a dar prova di grande ingegno, pure si alterava e si perdeva il gustoso sapore d'arte corretta, che nel XV secolo aveva tutto dominato.

Pietro Tacca carrarese operò soprattutto nei primi anni del XVII secolo, e fu artista eccezionale, che affrontò, sostenne e vinse quasi quella corrente, la quale trascinava anche i più grandi ingegni verso il barocchismo invadente; e, isolandosi dall'ambiente in mezzo al quale viveva, seppe produrre opere di un gusto così perfetto, d'una bellezza così solenne da fare invidia ai quattrocentisti. I suoi putti leggiadri, pieni di sentimento, di vita, d'animazione, parevano ispirati dal genio di Donatello o di

Luca Della Robbia. E nonpertanto seppe mostrarsi abile anche nella scelta degli elementi già in voga: usò mascheroni, stemmi, volute, sfoggiò di rilievi e di sottosquadri; ma armonizzò tutto l'insieme in siffatta guisa che nell'accozzo di parti e di elementi diversi nulla stride, nulla urta, nulla turba la bellezza della massa e della linea. Il candelabro, che il Tacca fece per commissione della casa Medicea, è tra le cose belle di quel secolo, il quale regalò all'arte tante opere grandiose e sontuose, ma esorbitanti nei caratteri e nelle forme. Eppure il Tacca, come il figlio suo, che seguitò degnamente la tradizione paterna, era uno di quegli artisti che, per effetto d'una versatilità rara d'ingegno, sanno svincolarsi dalle pecche del proprio tempo; e a dimostrare quant'esso valesse bastano i monumenti che in gran numero si trovano sparsi per la Toscana. Il gruppo de' Quattro mori in Livorno, la fonte







Fig. 159, 160 e 161. Candelabri del Verrocchio nel Museo Nazionale a Firenze, della Cappella Hercolani in S. Giovanni a Bologna, e del Tacca nel predetto Museo.

del Bacchino a Prato, le fontane e le statue che veggonsi nei giardini reali di Boboli, della Petraia e di Castello, la statua equestre di Ferdinando I, i grandi crocifissi posseduti da varie chiese, gli alari della nostra Tavola 58, sono opere degne dell'autore del candelabro Mediceo, degne di uno scultore così ricco di sapere e di fantasia.

Chiudiamo la serie delle riproduzioni di antichi candelabri con quello esistente nella chiesa di S. Bartolomeo a Modena. Appartiene al periodo dell'arte decadente, agli ultimi bagliori del cinquecento; e la composizione, abbellita da putti ben modellati e ben composti, è dominata da un garbo pesante e goffo, il quale segna la fine del sentimento puro e corretto.

Alle riproduzioni di opere esistenti in Musei e chiese d'Italia e dell'estero, ma tutte opere dovute al genio di artefici nostrani, facciamo seguire una serie di studi, sempre di candelabri, tratti da quella meravigliosa collezione di disegni, che forma uno de' più preziosi corredi della Galleria degli Uffizi e che l'ispet-

tore Nerino Ferri ha ordinata con tanto amore e con tanta intelligenza.

Baldassarre Peruzzi, il pittore ed architetto senese, così gagliardo nelle sue composizioni, così gentile nelle sue ispirazioni; Gentile Bellini, il veneto disegnatore e coloritore potente; Pierin del Vaga, vago e leggiadro dipintor fiorentino; Benedetto da Rovezzano, scultore tra i più fantasiosi della fine del quattrocento, sono gli autori di questi disegni, qui riprodotti come saggio del modo col quale i vecchi artisti ideavano e gettavano sulla carta le impressioni delle cose, che poi dipingevano o modellavano nelle opere loro.

Tutti quattro questi disegni offrono esempi di grande interesse, ed in tutti quattro si rivela il senso decorativo gustoso e originale, che in quella età fortunata era apprezzato dagli artisti non solo, ma dalla massa stessa del pubblico, abituato a vivere in mezzo ad un ambiente saturo d'arte.

G. CAROCCI.



.XLIV.

LA FONTANA DEL BERNINI.

- Tav. 56. Fig. 162, 163 e 164 -



IUDICA il Cicognara che la fontana centrale di piazza Navona sia opera delle più meravigliose eseguite a Roma.

A questo famoso monumento, che ognuno ha potuto ammirare o di presenza o nei moltissimi intagli che lo rappresentano, noi abbiamo voluto dedicare uno speciale capitolo.

In mezzo all'antico circo di Alessandro, poi foro agonale, Gregorio XIII Boncompagni aveva fatto collo-

care una conca disadorna, di pezzi di mischio orientale collegati insieme, nodrita da un nascosto getto di acqua di Trevi.

Un poeta romanesco del XVI secolo, la descrive con questi versi:

"Una fontana è in mezzo de la piazza
D'un gran vascon de marmo e pieno d'acqua,
Indove gente de villana razza
Le man se lava o pure 'l labro sciacqua;
E 'l muso ancor drento ce attuffa e guazza
Ogni animale e 'l gargarozzo adacqua;
Chi l'erba affonda a mantenerla fresca,
E chi li frutti respruzzando infresca.,

Narra Flaminio Vacca che un bel giorno venne ia testa ai Romani di abbellire quella pozzanghera, e tolta di presso all'arco di Settimio Severo la statua di Marforio, cominciarono a trascinarla verso piazza Navona, ma giunti a San Marco, se ne pentirono e la recarono in Campidoglio.

È la statua di Marforio un colosso di marmo di buona scultura, rappresentante l'Oceano giacente, con in mano un nicchio marino, e si può vedere nella Figura 134 del Fascicolo 8º. Il volgo lo chiamò Marforio, forse perchè trovavasi presso il foro di Augusto, ov'era il tempio di Marte, e lo fece interlocutore nelle satire poste in bocca a Pasquino.

Nel 1784 Clemente XII, con disegni di Giacomo della Porta, lo fece porre ad ornamento d'una fonte, che ancora esiste nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, completandola colle statue di due satiri, scoperti nel rione Parione, ove era il luogo dell'orchestra del teatro di Pompeo.

L'onore di nobilitare la fonte di piazza Navona era riservato ad uno dei più grandi artefici del XVII secolo, il Cav. Lorenzo Bernini.

Morto Urbano VIII, più che Mecenate, amico all'illustre architetto, questi si rese inviso al successore Innocenzo X, per una mordace risposta, che vale la pena di essere ricordata.

Un giorno, fu domandato al Bernini, se colle api (nelle quali i Barberini avevano cangiato i tafani del loro stemma primitivo) sparse da lui con abbondanza sul sepolcro del defunto pontefice, avesse voluto alludere alla dispersione di quella famiglia, rifuggiatasi in Francia alla esaltazione dell'avverso Panfilio.

"Non sapete, rispose il Bernini, che le api disperse, a un suono di campanaccio, subito si riuniscono?, Alludeva egli al campanone di Campidoglio, solito ad annunciar la morte del Papa, e veramente quel funebre rintocco poteva da un giorno all'altro richiamare a Roma i membri della profuga, ma potente e ricchissima famiglia.

La risposta salata ebbe un'eco in Roma, e colle aggiunte degli emuli e coi commenti dei nemici, arrivò fino all'orecchio del Pontefice, che se ne adontò e prese in uggia il Bernini.

Da quest'epoca si scatena contro di lui un'implacabile persecuzione, e il principio della sua disgrazia alla Corte è segnato dall'abbattimento d'un campanile da lui eretto sulla facciata di San Pietro, dal lato di Santa Marta. Quel campanile, non ancora compiuto alla morte del Barberini, costava già oltre 100 mila scudi; se ne spesero altri 11 mila per demolirlo, e dar così una miserabile soddisfazione agli avversari dell'artista caduto in disfavore.

La disgrazia del Bernini durò quattro anni, nei quali egli diè opera a scolpire un colossale gruppo allegorico, rappresentante il *Tempo* che scopre la Verità. Ma il gruppo rimase imperfetto, perchè la verità si discoprì, prima del tempo. Ed ecco come.

Allorchè il Panfili ebbe compite le sue fabbriche in piazza Navona, volse l'animo a crescere ad esse splendore, erigendo una maestosa

fontana, decorata con un obelisco di granito, che forse aveva in origine ornato la villa Albana di Domiziano e che Massenzio aveva fatto trasportare nel circo, da lui dedicato a suo figlio Romulo, sulla via Appia.

Il pontefice invitò a presentare i disegni per quell'opera grandiosa, tutti i migliori architetti del suo tempo, eccettuato, si intende, il Bernini.

Senonchè il principe Niccolò Ludovisio, marito ad una nipote del Papa, costrinse il Bernini, coll'autorità del suo grado e della sua amicizia, a formare anch'egli un modello, che fu collocato in una stanza del palazzo Panfili. Per essa, uscendo da un pranzo, offertogli dalla bene amata cognata Donna Olimpia Maidalchini, doveva passare Innocenzo, e lo avrebbe veduto anche se renuente. Il papa lo vide in realtà e vuolsi esclamasse "guardar le cose del Bernini e non porle in opera, è impossibile "e con magnanimità degna d'un antico Cesare, vinse ogni avversione per l'artista, lo riabilitò in cuor suo e gli ordinò di porre subito mano alla esecuzione del lodato modello.



Fig. 162. Figura del Rio della Plata nella Fontana di Piazza Navona.

E superfluo dire quanto ne fossero addolorati gli emuli del Bernini, specialmente l'architetto Borromini, che nodriva per lui un odio profondo, del quale era ben ricambiato.

Volendo dare ai lettori una idea di questa famosa fontana, seguiremo le orme del Baldinucci, il quale nella vita del Bernini ne compilò un'accurata descrizione, lievemente modificata da Antonio Nibby.

In mezzo adunque al foro agonale sorge un grande scaglione circolare, cinto da colonnette di granito con isbarre di ferro. Sovra esso elevasi una grande vasca figurante il mare, nel cui centro è piantato. un grosso scoglio di travertino traforato ai quattro lati, dai quali si scorgono le quattro parti della piazza. Mercè tali aperture, lo scoglio si divide in quattro scomparti, che si ricongiungono alla sommità, per rappresentare le quattro parti del mondo. Sporgono in fuori della pianta, scoscesi massi, sopra i quali in vario atteggiamento siedono quattro grandissimi giganti di marmo bianco, raffiguranti il Nilo per l'Affrica, il Gange per l'Asia, il Danubio per l'Europa, il Rio della Plata per l'America.

Il Nilo copresi con un panno la testa, dal mezzo in su, per denotare la oscurità onde per lungo tempo furono avvolte le sue origini, secondo altri per non vedere le mostruosità architettoniche della



Fig. 163. Figura del Nilo nella Fontana di Piazza Navona.

Chiesa di Sant'Agnese, edificata dal Borromini. Colla sinistra solleva alquanto il panno, e colla destra sorregge lo stemma di Innocenzo X in marmo bianco, appoggiato sull'alto del masso. Presso il Nilo sorge una bellissima palma, ed in basso vedesi un leone che dissetasi nelle acque della conca.

Il Gange, per indicare la immensità delle sue acque, reca in mano un remo; di sotto esce un drago, che sporgendo il capo in fuori, per di sopra al remo anzidetto, riceve nella bocca le acque.

Il Danubio alza il capo per ammirare il meraviglioso obelisco che nobilita ed incorona il fonte: gli sorge presso una pianta di cedro co' suoi frutti, e colla destra sostiene altro stemma marmoreo di papa Panfili

Il Rio della Plata è figurato da un moro, presso cui veggonsi alcuni denari per significare la ricchezza dei metalli di che abbonda l'America; sotto di sè ha il Tatù, spaventoso mostro delle regioni indiche. Accanto alla figura si distende una pianta di fico d'India. La statua guarda esterrefatta la Chiesa, in atto di chi teme di sentirsela da un istante all'altro rovesciata sul capo. Vuolsi che tale atteggiamento le desse il Bernini sempre per censurare l'opera architettonica del Borromini. Un leggiadro cavallo scalpita nelle onde fra il Danubio e il Rio della Plata.

Al piano dell'acqua della vasca guizzano grossi pesci, uno dei

quali, mentre dimostra di abboccar l'acqua, per sostentar sua vita, viene a riceverne in sè il soverchio e a darle sfogo.

"Concetto invero ingegnosissimo " esclama il Baldinucci, il quale forse non ricordava che Properzio nella elegia III, descrivendo un fonte presso il teatro di Pompeo, aveva cantato " sgorga di sotto la statua dell'Anio dormente, un fiume d'acqua, che, inghiottita da un tritone, va poi a versare, con lievi mormorii, in tante altre piccole fonti della città "

Ora, osserva giustamente un moderno scrittore romano, "quel Tritone che ingoia l'acqua, servendo ivi di chiavica, fa pensare al delfino, che nella grande fontana del Bernini a piazza Navona adempie al medesimo ufficio ".

Lo scoglio, sul quale s'ergono tanti e si ben composti monumenti di scultura, sembra tutto di un pezzo, ma le sue parti, unite con congiunzioni tagliate a coda di rondine, lo rendono in realtà solidissimo e gli permettono di sostenere, come dicesi, *in falso* l'ammirevole obelisco, sopra il quale sorge un giglio colla colomba panfiliana recante nel becco un ramo di ulivo.

Un giorno i nemici del Bernini sparsero la notizia che l'obelisco, posto con tanto ardire sopra uno scoglio forato, minacciava di cadere. Accorse l'artista, e fra una folla di curiosi e di maligni, ne fece legare la base con quattro sottili spaghi, assicurandoli con chiodi a quattro lati nelle case circostanti.

La canzonatura non poteva essere più grossa; ma l'artista non contento, modellò quattro teste grottesche di metallo, le quali sino ai nostri giorni erano conservate dal cav. Galletti, erede del Bernini. Queste teste ridono sgangheratamente dalle loro boccacce, e l'autore le inal-

berò come pomi sul cielo della sua portantina. E non per modestia, come alcuni dissero, ma per caricatura di timore e per satirizzare i suoi nemici, era solito abbassarne le tendine, tutte le volte che la necessità lo induceva a passare innanzi al crollante (!) obelisco della sua fontana.

In questo grande lavoro sono di tutta esecuzione del Bernini lo scoglio intero, la palma, il leone e parte del cavallo. Il rimanente del cavallo e il mostro sotto il Nilo furono condotti da Lazzaro Morelli. Fuil Nilo opera di Jacopo Antonio Forcelli, il Gange di monsù Adamo (Adam Lamberto Sigisberto, francese), il Danubio di Andrea detto il Lombardo, il Rio della Plata di Francesco Baratta. Però in questo gigante e nel Nilo diè molti colpi di sua mano lo stesso Ber-

Cotesta ammira-



Fig. 164. Fontana del Tritone a Roma, disegnata dal Bernini.

bile fontana, sino dal primo istante in cui fu scoperta, venne giudicata un vero capolavoro di arte decorativa. Chiunque la veda, dovrà confessare, come scrive il Nibby "che in essa trovasi spiritosissima invenzione, architettura meravigliosa, copia grande di ornamenti convenientissimi, simmetria, eleganza e magnificenza somma. Oltrechè, osservando le statue che tanto bene l'abbelliscono, si scorge alla prima che furono imaginate con scienza, ed eseguite con amore e finezza, sopra modelli usciti da mano maestra ".

Il fortunato cavaliere ebbe la compiacenza di leggere un intiero parnaso di odi, di sonetti, di canzoni in encomio della *divina* sua fonte, che meritò anche l'onore di un'azione drammatica, con intermezzi musicali, dal titolo la "fonte panfilia "...



Nè fra tanto fumo fece difetto l'arrosto, chè Innocenzo X, assistendo insieme con la Corte in apposito palco alla prima comparsa dell'acqua, dopo aver detto all'artista " che in quel dì avevagli dato tanta consolazione, da cresciergliene dieci anni di vita " mandò al palazzo di Donna Olimpia per 100 doppie d'oro e gliele donò; inoltre per la elevazione dell'obelisco l'architetto ebbe un premio di 5000 scudi, un canonicato in S. Pietro per suo figlio Pier-Filippo e la prefettura dell'acqua Felice, da lui ritenuta sino al pontificato di Clemente IX e ceduta poi a Luigi suo fratello.

Il prof. Baracconi narra di aver veduto fra i cimeli berniniani, posseduti dal ricordato erede, il modello della fontana di piazza Navona, ammirato da Innocenzo X nelle anticamere di Donna Olimpia. "È un coccio, egli scrive, di mezzana grandezza e fu stimato 5000 scudi dall'Accademia di S. Luca, incaricata di apprezzar gli oggetti d'arte, lasciati, morendo, dal nostro architetto ".

Se quel modello fosse stato eseguito, avremmo una fontana di minor effetto scenico, ma più coerente ai canoni severi dell'arte classica, ed anche più suntuosa. Da tracce visibili di doratura rimaste sul modello stesso, si comprende che gli stemmi e i colossi avrebbero dovuto essere di bronzo.

La spesa avrà spaventato Innocenzo, e la castigatezza dell'opera non avrebbe forse accontentato un pubblico, perduto già dietro i nuovi ardimenti del barocco.

Chiudiamo con un ricordo tragico la parte aneddottica della fonte panfilia.

Abbiamo accennato all'odio reciproco tra Francesco Borromini e Lorenzo Bernini. È tradizione che il primo, durante la costruzione della fontana, andasse ripetendo per Roma che l'acqua non vi sarebbe mai comparsa.

Risaputosi ciò dal Bernini e conoscendo egli la competenza del suo nemico, entrò in forte dubbio di aver commesso un qualche grosso errore, e nella tema che la previsione fosse per avverarsi.

Laonde si mise attorno alla serva del Borromini, promettendole grosso premio qualora fosse riuscita a scoprire dal suo padrone, perchè l'acqua non sarebbe comparsa.

La donna fece del suo meglio per guadagnar la mancia, ma il Borromini, stringendosi nelle spalle, rispondeva ad ogni sua interrogazione, che tali faccende non potevano intendersi da una femminuccia. Senonchè un giorno, vinto dalle insistenze della fantesca, usci in queste parole: "potresti tu respirare senza la bocca?,

Riferita al Bernini la risposta, essa bastò a fargli comprendere lo sbaglio da lui commesso, consistente cioè nel non aver munito i condotti dei necessari sfiatatoi; e al difetto riparò quetamente.

Nel giorno fissato per la inaugurazione della fontana, il Borromini era in piazza Navona persuaso, di vedere il suo nemico avvilito e scornato innanzi al Papa, alla Corte, al popolo romano. Ma giunto il momento opportuno si girano le chiavi e l'acqua gorgoglia da tutti i fori, tra gli evviva entusiastici della moltitudine.

Fu questo colpo terribile per il Borromini, il quale entrò da quel di in una fiera malinconia che gli turbò la ragione. Indarno cercò distrarsi coi viaggi. L'umor nero e la esaltazione crescente lo ricondussero a Roma; quivi la notte del 31 maggio 1667, balzato di letto, diè di piglio ad uno spadino e se ne trafisse il petto. Dopo quarantotto ore moriva vittima della invidia, peste abituale degli artisti di ogni tempo.

Questa è la causa che al suicidio del Borromini attribuirono gli eruditissimi Cancellieri e Nibby. Il Baldinucci tace intorno a ciò. Noi abbiamo letto la deposizione testuale del ferito, fatta dinanzi al Bargello, pubblicata da Antonino Bertolotti. In essa l'infelice artista attribuisce ad altri futili motivi la sua insensata risoluzione.

RAFFAELE ERCULEI.

XLV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

G. Hirth. — Der Formenchatz. (L'Arte Pratica). — Raccolta di documenti scelti nelle opere dei maestri celebri — Monaco, Lipsia.

Da molti anni si pubblica quest'opera di documenti grafici scelti in generale con gusto e riprodotti con cura. La raccolta contiene la riproduzione di quadri, di statue, d'incisioni: oggetti d'arte d'ogni genere, d'ogni stile e d'ogni scuola. L'anno 1896, che forma l'ultimo volume della raccolta, non è inferiore agli altri anni.

G. Audsley. — La peinture murale décorative dans le style du Moyen Age. — 36 tavole in colori ed oro con note illustrative ed una introduzione generale. Parigi.

Quest'opera non contiene la riproduzione di motivi murali

esistenti, ma composizioni stilistiche ideate e disegnate dagli autori, che sono inglesi. Coloro cui accomodi un tal genere di arte possono servirsi di quest'opera, che sotto il riguardo editoriale è bella, e fu pubblicata in francese ed in inglese. Il testo intitolato "Nozioni Pratiche "riguarda diversi metodi della pittura: pittura ad olio, pittura a tempera, pittura all'encausto, la preparazione ed il trasporto del disegno, l'esecuzione del disegno, ecc.; ed è di carattere puramente pratico, quindi la storia o non vi entra o vi entra incidentalmente.

Spire Blondel. — L'Art intime et le Gout en France "Grammaire de la Curiosité ". — Parigi.

Il Blondel ha scritto una storia del ventaglio, uno studio sui gioielli nei popoli primitivi, un saggio sulla storia della pettinatura in relazione colle belle arti, e altre opere somiglianti; ma è meglio un causeur che uno storico. Perciò i suoi libri, ed anche questo sull'arte interna ed il gusto in Francia, sono mondani e composti con la vaghezza e genialità che gli scrittori francesi sogliono adoperare in qualsiasi scritto, anche di argomento più arido di quello che l'arte non sia. Però come libro di studio non si dovrebbe consigliarlo, ma piuttosto come libro di lettura per gli amatori delle cose artistiche. È diviso in due parti. "L'Arte intima, e "La Grammatica delle Curiosità,"

La prima parte comprende più di due terzi del volume e si compone di una serie di capitoli, in cui racconta la storia dei marmi e delle terrecotte, dei bronzi artistici, delle stampe, degli smalti, degli orologi, delle stoffe, dei cuoi dorati, insomma di tutte le cose che possono contribuire a far la casa bella, comoda e graziosa. La seconda parte comprende lo studio sugli stili, la ricerca degli effetti del buon gusto sulle relazioni sociali, e dei consigli sopra il modo di conservare e accomodare gli oggetti d'arte, i quali formano l'ornamento domestico. Ogni parte è ampiamente ornata d'incisioni di cose artistico-industriali, non poche delle quali sono assai conosciute. Insomma: il libro non è dotto, ma ricreativo e educativo per chi ama glisser et n'appuyer pas. La serie delle illustrazioni compone pertanto una discreta fonte di studio.

MARIA ET BABEL. — Deux cent cinquante dessins inventés et gravés, formant la plus interessante collection des bijoux de l'époque Louis XVI. — Parigi, senza data, ma non vecchio.

Non sappiamo se la indicazione che questi gioielli formano la più interessante collezione dell' epoca di Luigi XVI sia contenuta nel frontispizio originale della raccolta. Crediamo di no; ma piuttosto che essa sia composta dall' editore del presente volume. Il quale consta, difatti, d'un gran numero di modelli per gioielli, facsimilati dalle incisioni originali, che sono eseguite con precisione e con garbo artistico. Però la uniformità stilistica della raccolta, dà al libro un aspetto monotomo; benchè ivi coi gioielli si trovino anche degli esemplari per montature di ventagli, pomi di bastone, manichi di coltelli e simili. In breve, gli amatori della gioielleria artistica del XVIII secolo possono attingere fruttuosamente a questa raccolta, che è presentata senza un rigo di testo.

Charvet. — Enseignement de l'Art Décoratif. — Parigi, senza data, ma non vecchio.

Si tratta d'un volume di carattere commerciale, il quale è messo insieme, piucchè altro, per formare un pò di testo a un bel numero di vecchi *clichés*. Così si screditano i lavori generali. Il vento oggi tira favorevole alle monografie, e gli esaltatori delle monografie sono contenti di parlar contro i lavori d'assieme. Questi però riescono necessari e possono rivelare una larga preparazione di studi e un ingegno vivace, benchè possano anche fuorviare uno scrittore, il quale sia sensibile, perbisogno o per illecito desiderio di guadagno, alle attrattive industriali.

Non conosciamo alcun altro lavoro dello Charvet, e rincrescerebbe che i suoi libri fossero tutti superficiali come questo; il quale può essere acquistato dalle scuole, se costa poco, quando si tenga conto delle illustrazioni, non del testo.

Neve Eug. — L'Enseignement professionnel des Industries Artistiques en Europe. — Bruxelles 1896.

L'autore, impressionato che annualmente entrino nel Belgio trentasei milioni d'oggetti d'arte dalla Germania e dalla Francia più di quelli che dal Belgio escono, studia le condizioni dei Musei e delle Scuole d'arte applicata nella Germania, nell'Austria-Ungheria, in Inghilterra, in Francia, in Svizzera ed in Olanda; ed espone quello, che, secondo lui, ci sarebbe da fare nel Belgio, sia sotto il rispetto dell'iniziativa governativa, sia sotto quello dell'iniziativa privata, per isvilupparvi l'insegnamento artistico-industriale in guisa più efficace. È utile il consultare questo volumetto, soprattutto per i dati positivi che contiene.

A. M.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLVI.

ALCUNE OPERE D'ARTE INDUSTRIALE NELLA GALLERIA ESTENSE DI MODENA

- Tav. 62. Fig. da 165 a 168 -



ICAVIAMO da un volume, che sulla Galleria Estense di Modena pubblicò nel 1882 Adolfo Venturi e che fu il principio della sua bella fama, le descrizioni dotte e piacenti di alcuni oggetti di singolare importanza ornamentale, qui riprodotti. Altri ne faremo conoscere in seguito, riserbandoci di accennare allora a tutta la importanza delle raccolte modenesi, ove non figurano solamente quadri e sculture di molto pregio, ma s'ammirano alquanti di quei

lavori di arte industriale e decorativa, de' quali soltanto il nostro

Periodico deve occuparsi.

Diremo di un'arpa — così scrive il Venturi — quantunque non ci sia noto nulla di positivo sulla sua provenienza (Tav. 62. Fig. 166). Sappiamo soltanto che nel 1797 era nel gabinetto dell'ex Duca, ma il riscontro fra le miniature dell'arpa con quelle del ferrarese Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, specialmente cogli affreschi di lui nel Seminario di Ferrara, e la principesca magnificenza dello strumento ci fanno supporre che solo nella corte ferrarese si toccassero le corde di un'arpa di tanta bellezza. Oltre la strettissima relazione dell'arpa cogli ornati e i chiaro scuri del Seminario ferrarese, ritrovansi nelle pitture del Garofalo gli stessi tipi delle figure, uno identico modo di disporle e la sua medesima maniera di piegare, e cioè di determinare un largo partito di pieghe e di pingervi per entro finissime piegoline, di arrotolare i manti e le tuniche intorno alle cinture dei personaggi, di far cadere dalle ginocchia al basso le vesti pesanti e pianate. Anche quegli insetti ed uccelli e quelle bertuccie, che si vedono intorno alle riquadrature dell'arpa, ci ricordano i libri corali miniati di Ferrara; e le figurine dipintevi sono tali, che svelano come lo strumento appartenesse ad un principe. L'Opulentia è raffigurata in una matrona, con una corona sul capo e una coppa in mano ripiena di monete d'oro; 2 uies è una figura dormiente, con uno scettro gigliato in mano e corone d'oro ai piedi; Honor è un veglio che tiene uno scettro pure gigliato in mano, e mostra una corona d'oro. Chi non sente in cotali allegorie lo sforzo replicato dell'artista di fare una trovata che s'addicesse a cosa di principe?

l'artista di fare una trovata che s'addicesse a cosa di principer È strano però che un oggetto tale non debba mai apparire in cataloghi od inventari, e che intorno ad esso si sia sempre fatto silenzio profondo. Nel cinquecento, sui registri di conti non trovammo menzione che di un arpicordo con la Cassa dipincta dentro et di fuora, del cardinale Ippolito II; d'un altro che Sigismondo d'Este comprò nel 1522 per quattro fiorini d'oro da Madonna Mercatella Tassone; e d'un terzo miniato per Alfonso II da Giulio Marescotti nel 1587. Laura Eustocchia e Lucrezia, duchessa d'Urbino, preferivano certo all'arpa la viola od il liuto, ed è un fatto, del resto conosciuto, come l'arpa, a causa della sua scala essenzialmente diatonica fosse nel secolo XVI in

piena decadenza.

La sua cassa armonica è curvilinea, e le aperture rotonde sono poste quasi a forma trapezoidale. Nella parte interna si vedono dipinte entro a riquadri dodici figurine alternativamente monocromate e policrome. Tutto intorno alle figure una lussu-

reggiante decorazione, e ove l'arco si congiunge con la cassa armonica posano due figure: Labor e Diligentia. Il dosso della cassa è a riquadri d'oro, con ornati ad imitazione dei lavori



Fig. 165. Vaso di bronzo nella Galleria Estense di Modena. Metà del Sec. XVI.

alla damaschina, sopra fondo giallo o verde o di lacca rossa scura. Sul fondo d'oro della colonna il pittore profuse uccelli



variopinti, mazzetti di gelsomini, di garofani, di rose e viole con quell'amore degli orientali per le piante e pei fiori, per tutto ciò. che ricrea la vista e risveglia i sensi. L'arco è dipinto pure in simil guisa, e ornato superiormente da intagli in legno che vi strisciano nel lungo, e formano alla colonna come un cimiero di



Fig. 166. Dettaglio della dipintura nell'arpa del Sec. XVI serbata nella Galleria Estense di Modena.

festoni d'alloro, di fiori argentei e di fragole porporine. Cinquantacinque sono le corde che dovevano rispondere per gruppi al tocco della mano, e stanno fisse all'arpa con chiavettine mirabili.

Questo meraviglioso strumento fu suonato forse dagli eccellenti maestri che fiorivano in Ferrara, principalmente durante il governo d'Alfonso II. Allora, ad esempio del principe, i Ferraresi, nobili e plebei, erano musici; e Lucrezia d'Este, che poi fu duchessa d'Urbino, li eccitava sino al fanatismo; e le dame coi loro canti e suoni molcevano la melanconia del Tasso. Il Duca voleva musica dopo il pranzo, e la sera per un'ora e più nell'appartamento di Lucrezia: l'entusiasmo per la musica a Ferrara non ha confronto forse che con quello odierno d'alcune città germaniche.

Quell'entusiasmo trovò un degno interprete nel pittore che con quella magnificenza raffaellesca, con quel lucicchio, con quella festa, alle esultanze musicali sposava quelle sinfoniche del colore.

Fra gli intagli, attirano l'attenzione del pubblico due strumenti ad arco, un violino ed un violoncello di Domenico Galli di Parma (Tav. 62). Di lui, come violoncellista, sappiamo che compose dodici suonate per un « Trattenimento musicale sopra il violoncello a solo », che scrisse in un libro, adornandolo di vignette a chiaro-scuro, e dedicò a Francesco II d'Este. Come intagliatore si è cercato di conoscere altri lavori di lui, ma ogni ricerca è riuscita vana, e il medesimo sarà per l'avvenire, poichè si mostra più dilettante che artista, e come i dilettanti suoi simili, raccolse gli sforzi e le fatiche di lunghi anni su quegli strumenti, e si esaurì in quei trionfi di pazienza, in cui l'arte è messa alla tortura. E dilettante lo addimostra l'inservibilità di quegli strumenti sforati, la confusa profluvie degli ornati, quel replicare lo stemma estense, o incastrandolo negli sfori laterali, disotto alle corde, e in alto, in basso, per tutto. Vedesi nel violino, nella parte anteriore di frassino, su in alto, amorini e faunetti in mezzo ad arabeschi e trofei, e in basso Orfeo vestito alla romana, traendo a sè non con la lira, ma col violino le belve. Nella parte posteriore o tavola, di piella intarsiata, vedesi sul manico un sole sormontato da un'aquila, e in basso un trofeo. Vi fu chi volle trovare in quei simboli allusioni agli eventi d'Inghilterra, all'espulsione cioè dello Stuart dal trono, ma il violino fu eseguito nel 1687, quando ancora Giacomo II e Maria d'Este non erano stati balzati dalla rivoluzione lungi dal regno; e di fatti nel violino stesso sta scritto in minutissimo carattere:

« Ser.ma Altezza

« La mia debolezza animata dal commando augusto di V. « A. S. ardisce sperare benigno gradimento di quest'opera che, « figlia de' di lei Serenissimi cenni, con tante bocche quanti « sfori mostra, ambisce pubblicare all'universo.

« Parma, il di P.º Settembre 1687.

« Di V. A. S.

" Um.o Dev.o et Ob.o S.o « Domenico Galli ».

L'altro strumento, il violoncello, mostra nel dinanzi, in alto, lo stemma estense ad intaglio, circondato da geni alati, che



Fig. 167. Disegno originale di un'arpa serbato nella Galleria degli Uffizi, e posto qui per confronto.

danno fiato alle trombe, e disotto una sirena, un sole, Ercole che uccide l'idra, Giove sur un leone con fulmini in mano e l'aquila sul capo, e tutto all'intorno arabeschi e trofei. La tavola, ossia l'altra parte sottostante alle corde è, come il violino, di piella intarsiata con arabeschi di color nero. Sul riccio del violone vedesi una chimera, e il manico è incrostato di tartaruga; sotto alle corde sta l'aquila bicipite, nel petto della quale è scritto in caratteri microscopici:

« Serenissima Altezza

« Hora sì che mi preggio d'essere Aquila e parmi con ra-« gione essere intitolata Regina dei Volatili mercè l'aver spic-« cato un volo sì alto che sono arrivata a umiliare gli ossequij « di chi m'ha impressa appresso di V. A. S. ove ritrovo meglior

« impiego che al trono « del Giove degli An-« tichi, fatta Ministra « non già di fulmini « terribili, ma bensì « d'amabili tratteni-« menti graditi al no-« bil genio di V. A. « di cui è proprio non « già di smarrire con « rigida Maestà ma « solecitar con le gra-

« tie, alle quali sopra « tutto aspirando da-« rò caparra a chi mi « manda di gloriarsi « d'essere per sempre « Di V. A. S.

« Um.o Dev.o Servo « Domenico Galli. »

Merita poi — continua a dire Adolfo Venturi — singolare menzione un vaso di bronzo, messo nel 1877 all' incanto dalla locale intendenza di Finanza; ma che per buona sorte fu sottratto a tempo agli incettatori, e dalla R.

Università modenese trasportato nella Galleria (Fig. 165).

Quando nel 1797 si portarono nel Liceo modenese molti oggetti d'arte esistenti nel Museo delle medaglie, fu tra quelli anche il vaso suddetto; e sopravvenuta la Ristaurazione, non tornò con la maggior parte degli altri oggetti all'antica sede, perchè ridotto ad istrumento di fisica.

Il corpo del vaso si eleva a forma di calice: nella sua parte superiore mostra mascheroni sostenenti encarpi e scudetti, in cui stanno cesellati fasci di fulmini, la faccia del sole, una voragine ardente, la scritta maipiv: nella parte inferiore un trionfo d'Anfitrite.

Vedonsi tritoni suonanti la buccina; un tritone che strappa una ninfa dalle braccia d'un altro; Nettuno col tridente sopra una nave tirata da cavalli marini, e preceduta da tritoni che portano amorini a cavalcioni; dietro al dio del mare un tritone che tiene in capo un vaso e con un braccio sostiene Anfitrite riccamente vestita; in fine un altro tritone, sulla coda del quale sta un'altra ninfa abbracciata ad un amorino. La parte del vaso che tiene la forma di coperchio, è ornata di foglie e di trofei, e sormontata da un genietto, di fattura e di stile posteriore al vaso.

È opera gettata in bronzo e ritoccata col cesello, circa la metà del secolo XVI, dall'orefice Ascanio da Tagliacozzo, detto anche Ascanio di Nello, di cognome Maai o Maaj, allievo del

Cellini. Rilevansi difatti in uno scudetto del vaso le sue iniziali A. ed M, e per quanto di lui nulla si conservi d'autentico, che ci possa servire di confronto, tuttavia ne persuade la decorazione evidentemente ispirata alle opere del Cellini. Il Nettuno del vaso d'Ascanio, ricorda l'Oceano della famosa saliera; e tutta la composizione mostra quella ricchezza di motivi decorativi tanto prediletti del Cele

tanto prediletti dal Cellini, di mascherette, di ninfe, di deità marine; e quella prima forma, ancora ritenuta, del barocco. Anche nel vassoio attribuito ad Ascanio, e che apparteneva al principe Torlonia, vedevansi intorno al ritratto di Carlo I. Duca di Mantova, deità fluviali e il trionfo di Nettuno e di Anfitrite. È innegabile del resto che il vaso sia opera di orefice, se si guarda a quella trita e minuziosa decorazione e alla maniera del ritocco; e concorre a persuaderci che il lavoro sia d'Ascanio anche il ricordo delle relazioni ch'egli tenne cogli Estensi.

Nel 1540 seguì in Francia, come garzone del Cellini, il cardinale Ippolito II, e anche quando il maestro suo lasciò Parigi e il cardinale e la corte francese, egli continuò ad abitare nell'antichissimo castello di Petit-

Nesle. Colà nel 1548 e nel 1549, insieme con Paolo Romano suo compagno, detto anche Paolo della Frangia, lavorò pel cardinale che si disponeva a tornare in Italia; e nel 1563, quando il cardinale stesso tornato a Parigi, come legato del Papa, stava per lasciar di nuovo la Francia, ebbe da Ascanio boccaletti e vasi d'argento. Ma il cardinale Ippolito II non fu il solo degli Estensi che commettesse lavori ad Ascanio; poichè don Alfonso d'Este, figlio di Laura Eustacchia, ebbe da lui nel 1556 una coppa ornata di figure, un boccaletto e un piatto d'argento: e il principe Alfonso, figlio di Ercole II, mentre dimorava a Parigi, si servì molto dell'opera sua. Dal libro Debitori et Creditori di questo principe, tenuto negli anni 1558 e 1559, tro-viamo Ascanio a lavorare intorno ad un vaso, e ricevere vari mandati, e nel 1559 essere in credito di novecento quattordici lire tornesi e soldi sette per robe de sua bottega forniti. Egli doveva esser ben tenuto in conto dagli Estensi, se l'ambasciatore ferrarese pensò di dare al duca Alfonso II minute informazioni intorno alla fuga d'Ascanio in Fiandra, a fine di salvarsi dalla forca. Pare ch'egli avesse appreso non solo l'arte, ma la terribile energia del maestro; perchè trovatosi nel settembre del 1563 presso a Parigi, ad una sagra, uccise con un colpo di archibugio un parigino della rue Saint-Dénis, un caporale che voleva, scrive l'oratore, batterlo contra ogni dovere; e ferì poscia un altro parigino accorso a vendicare l'estinto.



Fig. 168. Cofanetto in bronzo del Caradosso nella Galleria Estense di Modena.



Fig. 169. Cassone italiano del Sec. XVI nel Museo di South Kensington.

XLVII

LE FONTANE BAROCCHE DI ROMA

- Tav. 63, Fig. 170 -



noto che all'appressarsi del XVII secolo, per ragioni che qui non sarebbe opportuno enumerare, le arti del disegno, le quali avevano nel Cinquecento raggiunto il loro apogeo, precipitarono verso la decadenza.

Senonchè, ad onta dello stato deplorevole in cui giacquero, desse possono gloriarsi di cultori, i quali, sia pur guasti dal falso gusto del-

l'epoca, mostrarono ingegni arditi e meravigliosi. I Fontana, i Maderno, il Borromini, il Della Porta, l'Algardo e, principe fra tutti, Lorenzo Bernini, furono artisti di prim'ordine e occuperanno sempre posto onorato nella storia dell'arte.

Vissuti un secolo prima, avrebbero legato il nome loro a capolavori, che oggi sarebbero presi a modello; invece ce ne trasmisero molti, che attestano il loro stile traviato e talvolta, potrebbe dirsi, l'esagerazione del bello.

In quel tempo la moda e il capriccio si volsero alla costruzione di fontane nelle principali piazze della città e nelle ville suburbane. I primi scultori e architetti se ne occuparono con ardore singolare, e sorse gara fra essi a chi meglio sapesse sfoggiare magnificenza e fantasia, nel decorare mostre d'acqua o fontane pubbliche e private.

Domenico Fontana imaginò quelle della piazza di Termini, del ponte Sisto, di Montecavallo, di Porta del Popolo, di San Giovanni in Laterano, del giardino Montalto; Giovanni Fontana architettò le altre di S. Pietro in Montorio, di Santa Maria in Trastevere, della villa Mondragone a Frascati; il Bernini quelle del Tritone, della Guglia e del Nettuno in Piazza Navona, dell'Acqua acetosa, di piazza di Spagna, del palazzo Strada e le altre dell'Aquila e del Tritone nel giardino Maffei; Giacomo della Porta fece quelle di piazza della Madonna de' Monti, di piazza Muti (Aracoeli), di Piazza colonna, alla Rotonda, in piazza giudea, in piazza Mattei, nella villa Aldobrandini a Frascati; Carlo Maderno ideò le principali fonti dei cortili e dei giardini del Vaticano e di Montecavallo, di San Giacomo a Scossacavalli, di Santa Maria Maggiore.

Nè basta — Carlo Rainaldi cooperò a quelle del palazzo Farnese, del palazzo dei principi Borghese, degli Orti farnesiani. Alessandro Algardi decorò di fontane la villa Panfili sul Gianicolo; più tardi il Bizzaccheri costrusse la fontana detta delle Sirene in piazza di Santa Maria in Cosmedin; il Berettini da Cortona una delle fonti d'angolo nel quadrivio delle quattro fontane; il Vasanzio quelle che decoravano villa Borghese; Antonio Casoni ideò la fontana nel cortile del palazzo Bracciano, oggi Gabrieli, a Monte Giordano; Annibale Lippi quella che è innanzi alla villa Medici, oggi Accademia di Francia; Carlo Fontana quella di Ripetta, oggi scomparsa insieme con molte altre; Francesco da Volterra la fontana del palazzo di Montecitorio, sottratta alla vista del pubblico in grazia delle trasformazioni dell'ingegnere Comotto.

Ci sarebbe impossibile costringere nei limiti di un articolo la storia e la descrizione delle numerosissime fontane delle piazze, dei cortili e dei giardini di Roma e delle ville adiacenti; quindi andremo qua e là spigolando in questo mare magnum senza perdere di vista lo scopo didattico del nostro periodico.

E prenderemo le mosse dall'indicare le grandiose opere che

decorano le mostre dell'acqua Felice alle Terme, dell'acqua Paola a S. Pietro in Montorio, dell'acqua Vergine in piazza di Trevi.

La prima, come si è accennato, fu architettata da Domenico Fontana, per ordine di Sisto V. Componesi di travertini, ed è ornata da quattro colonne joniche, due di cipollino, due di breccia grigia, le quali coi loro contropilastri reggono l'architrave. Sorge sopra questo un attico, tanto alto e pesante, che sembra debba schiacciare l'edificio. L'attico è terminato da una cornice sostenuta da due pierritti, sopra la quale, entro un ornato ad arco, due angioli sostengono lo stemma di Sisto V terminato in una croce. Ai lati si ergono due piccole guglie. In mezzo all'attico sta l'iscrizione.

Apronsi fra le colonne tre grandi nicchie in arco, con bassorilievi di marmo, rappresentanti, a destra di chi guarda, Gedeone, il quale fa esperimento de' suoi soldati dal modo con cui bevono; a sinistra Aronne, che guida il popolo d'Israele alle acque sospiratissime, dopo lunga e crudele sete. Nel centro è la statua di Mosè, il quale colla mano ritta accenna alle acque miracolosamente sgorgate, al tocco della sua verga, dallo scoglio dell'Oreb. Di sotto alla statua e ai bassorilievi, sgorgano tre bocche d'acqua in tre vasche sottoposte, tramezzate da quattro leoni, che egualmente versano acqua dalla bocca.

Fu autore del Mosè uno stuccatore di Brescia, per nome Prospero Antichi, il quale, avendo voluto lavorare la statua coricata in terra, fece una figura ridicola e sproporzionata.

Narra lo scrittore della sua vita, che indarno artisti suoi amici lo avvisarono con insistenza dell'errore in cui stava per cadere. Egli si ostinò nel suo proposito, ma quando, scoperta la statua, s'avvide " che ciascuno ne diceva male, di sì fatta maniera accorossi, che gli venne un umor malinconico, il quale atterrollo e in breve lo mandò all'altra vita. "

I leoni che decorano questa fonte sono ora moderni; gli antichi — due provenienti dal Pantheon di Agrippa, gli altri dai lati della porta della Basilica laterana — furono con provvido consiglio di Gregorio XVI fatti trasportare nel Museo egizio vaticano.

Seguendo l'esempio di Mauro Cappellari, il Municipio di Roma, qualche anno indietro, fece rimuovere dalla parte inferiore della cordonata del Campidoglio i due bellissimi leoni di basalte versanti acqua, che Pio IV vi aveva fatto collocare, to gliendoli dall'ingresso della Chiesa di S. Stefano del Cacco, ove sorgeva il tempio di Iside e di Serapide. I due stupendi leoni sono ora ospitati onorevolmente nel Museo capitolino, e in loro luogo furono sostituite due mediocri imitazioni.

Autori della grandiosa mostra dell'acqua Paola furono gli architetti Giovanni Fontana e Carlo Maderno, per ordine di Paolo Fontana V, Borghese.

Il maestoso prospetto è tutto di pietra tiburtina, ornato da sei colonne joniche sopra alte basi, quattro di granito rosso e due di bigio. Sorreggono un'architettura, sul cui fregio è una epigrafe. Sopra questa si innalza l'attico, decorato all'estremità dai draghi borghesiani e nel centro da uno specchio con altra iscrizione. Una nicchia di marmo, adorna ai lati di cartocci e di aquile, forma acroterio. Entro la nicchia figura lo stemma del pontefice, sostenuto da due geni alati, e terminato da una croce fiancheggiata da due fanali.

Nei vani ricorrenti fra le sei colonne si aprono cinque nicchie sfondate, tre maggiori nel centro, due minori ai lati. In fondo alle prime sono tre vani che lascian vedere un orto amenissimo,



e per di sotto sgorgano copiose e numerose le acque, cadendo in tre conche sottoposte, donde con immenso strepito si precipitano in una vasca di marmo bianco, costruita cogli avanzi del foro di Nerva, la quale dà finimento alla fontana. Le nicchie minori hanno due draghi, dalla bocca dei quali sgorga acqua con spaventosa veemenza.

Una terza iscrizione ci fa sapere che Alessandro VIII, Ottoboni, accrebbe le acque e aumentò magnificenza alla fonte, dilatando l'ampia conca ed ordinando altri lavori, nell'anno 1691.

Passiamo ora alla mostra dell'acqua Vergine nella piazza di Trevi (Fig. 170). Ad essa, secondo narra Frontino, venne tal nome in causa d'una giovine forosetta, che sulla via prenestina ne indicò la vena sotterranea ai soldati romani angosciati dalla sete: di che fu nel luogo eretta una cappella, coll'avvenimento prodigioso espresso in pittura.

È noto che Agrippa fu il primo a condurla a Roma, cambiandole per cortigianeria il nome di Vergine in quello di Giulia, e ciò ebbe luogo il 9 giugno dell'anno di Roma 733. — La comparsa dell'acqua fu solennizzata con 59 giorni di feste e di spettacoli.

Non sembra che i suoi condotti fossero molto resistenti, poichè fra il 560-604 e. v., Gregorio I, romano degli Anici, raccomandava ad Agostino, chiarissimo personaggio, di provvedere ai restauri dell'acquedotto; poi nel 772-795 si ha notizia che Adriano I risarcì "la forma già guasta dell'acqua Vergine ".

La storia non ne parla più sino al ritorno di Eugenio IV a Roma. Sulla metà del XV secolo, Niccolò V, secondo narra il Vasari, col consiglio del Rossellino e di Leon Battista Alberti, fece molte cose utili e degne di essere lodate "come furono il condotto dell'acqua Vergine, il quale essendo gua-

sto si racconciò, e si fece la fonte sulla piazza di Trevi, con quegli ornamenti di marmo, che vi si veggiono, ne' quali sono l'arma di quel pontefice e del popolo romano ".

Secondo il restauro operato dall'Alberti, la fonte aveva il suo prospetto sulla piazza dei Crociferi e per tre doccioni, dalla bocca di maschere a rilievo, sgorgava acqua in una conca di marmo.

I condotti della "Vergine " furono più ampiamente risarciti nel 1466 e nel 1472, al quale ultimo restauro ed anche all'ornamento della mostra si trova preposto, in qualità di architetto, Francesco della Lora o Lori fiorentino, come dimostrò il ch. Eugenio Müntz nella Revue Archeologique.

Altri lavori intorno alla conduttura dell'acqua Vergine ordinarono Pio V e Gregorio XIII; ma fu Urbano VIII quegli che fece voltare, come ora si trova, il prospetto della fontana. Divisava egli decorarla di statue e di marmi e dichiarava volervi adoperare quelli del sepolcro dei Metelli sulla via Appia. Ed era uomo da mantener la parola, se il cardinale nipote non lo avesse distolto dal manomettere sì nobile monumento. Narrasi che nel

tempo in cui Urbano profondeva denari per i ristauri dell'acqua Vergine, aumentò la gabella del vino, donde tolse occasione Pasquino di lanciare una satira latina, che venne così tradotta:

> " Urban, poichè di tasse aggravò il vino, Ricrea coll'acqua il popol di Quirino

Lasciando da parte le opere di altri Papi intorno alla decorazione di questa celebre fonte, diremo che la gloria dell'attuale grandioso monumento spetta a Clemente XII, Corsini, e a Clemente XIII, Rezzanico.

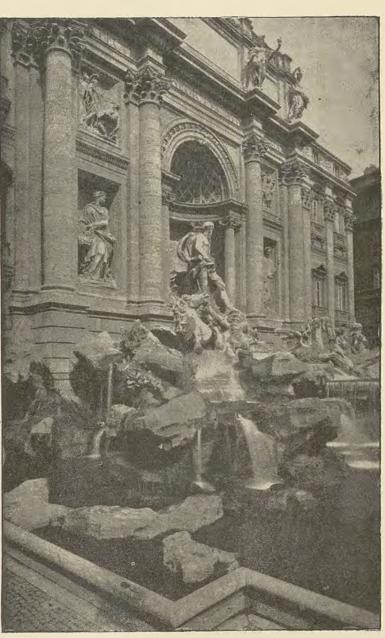


Fig. 170. Fontana di Trevi.

Il primo bandì nel 1735, per la mostra dell'acqua Vergine, un concorso che fu vinto da Niccola Salvi romano; il secondo ebbe la soddisfazione, dopo 27 anni, cioè nel 1762, di veder compiuta l'impresa.

Nella bella opera, il Salvi si ispirò ai monumenti classici antichi, massime ai resti del tempio di Venere a Roma, per la vaga nicchia centrale o tribuna, decorata di lacunari, dalla quale esce una statua grandissima, rappresentante il gran padre Oceano. Questi sta ritto sopra un carro composto di più conchiglie, tratto da due smisurati cavalli marini, condotti da due tritoni in vario e conveniente atteggiamento. Tutte queste statue sono di marmo bianco e furono scolpite da Pietro Bracci

Un volume meraviglioso di acqua rampolla sotto il carro dell'Oceano e, colla rapidità di un fiume, sgorga in una conca, dalla quale, frangendosi, precipita in più ampia tazza, e da questa in una tazza più vasta ancora, cadendo finalmente con strepito arcano in una sterminata vasca inferiore.

Nelle due nicchie laterali, a destra dell'osservatore, s'erge la statua della Salubrità, coronata di alloro, sorreggente una verga ed un vaso in cui si abbevera un serpe; a sinistra quella della Fertilità, che sostiene un paniere colmo di frutta, ed ha a fianco

un vaso rovesciato versante acqua. Ambedue le statue furono scolpite da Filippo Valle fiorentino.

Ai lati del gruppo centrale e delle molteplici conche, il Salvi ideò due immense scogliere con piante acquatiche e arbusti, fra i quali scorrono nascosi ruscelli o zampilli palesi.

Sopra la statua della Salubrità è un bassorilievo di Giovanni Battista Grossi romano, rappresentante Agrippa che osserva le piante degli acquedotti dell'acqua Vergine; sopra la statua della Fertilità, altro bassorilievo di Andrea Bergondi romano, rappresentante la vergine fanciulla, che agli assetati legionari discopre la scaturigine di quest'acqua. Serve di fondo all'ammirabile fontana un prospetto murato in travertini, in cui apronsi varie finestre con inferriate, decorate da colonne e da pilastri corinzi. — Corona il tutto un attico, con quattro grandi statue, rappresentanti le stagioni dell'anno coi rispettivi attributi.

Le decorazioni parietali in alto, sono intercalate da iscrizioni, e nel centro dell'attico, terminato da una balaustra, è lo stemma di Clemente XII, retto da due Fame intagliate da Paolo Benaglia



Quest'opera fu giudicata come il più nobile e decoroso fonte del mondo, ad onta dei difetti riconosciutivi dai critici d'arte. Infatti la maestà dell'edificio, l'impressione del fragoroso gettito di fiumi, il gorgogliare incessante delle acque impetuose e spumanti, lo spettacolo degli imponenti cavalli alati e degli enormi tritoni, sui quali giganteggia l'Oceano, impongono l'ammirazione e deliziano lo spirito.

Gli stranieri hanno costume di bere religiosamente l'acqua di Trevi presso il fonte, e quindi spezzare la tazza in voto alla ninfa del luogo, donde traggono augurio di sollecito e sicuro ritorno nell'alma Roma.

Nel cunicolo sotterraneo della fontana di Trevi può galleggiare una barchetta di rame, capace di sostener due persone, e vi discendono i tecnici per visitarlo e ripararne i guasti. Vi si accede per una piccola porta fregiata dello stemma di Sisto IV, esistente dinanzi al Collegio nazzareno nel pianterreno del palazzo del Bufalo, oggi in proprietà della signora Beatrice Castellani-Polverosi.

Un umanista romano vi trovò una memoria dei restauri fatti

all'acquedotto della Giulia dall'imperator Claudio, ed una graziosa iscrizione, da cui appare che in antico, dietro all'attuale mostra dell'acqua Vergine, esisteva una fonte adorna d'una Najade dormiente.

L'epigrafe in due distici latini, tradotta in lingua volgare dal prof. Baracconi, suona così:

« Ninfa di questo luogo, guardia del sacro rio, Dormo e cullando il murmure lene va il sonno mio. O tu che di tal fonte tocchi i marmi capaci Non mi destar; che laviti o che tu beva, taci »

L'indole di questo scritto non ci permette di parlare degli ufficiali, cui fu data in tutela la fontana di Trevi, dopo la ripristinazione dell'acqua Vergine, e degli emolumenti ad essi attribuiti; diremo solo ch'erano due commissari generali, cinque commissari subordinati, un architetto, e due custodi. Avevan tutti una retribuzione in denaro, e in proporzione una certa quantità di regalie annue in cera, sale, spezie, guanti, panno, galline, confetti, nocchiate, pignolati, fiaschi di vino.

(Continua) RAFFAELE ERCULEI.



Fig. 171. Dettaglio di un camino del Sec. XVI in una casa di Arezzo (V. Fig. 172).

XLVIII.

Lacunari dipinti da Domenico Campagnola nel 1531

— Dett. da 43 a 47 —

NO dei passati fascicoli di quest'anno contiene i disegni al vero dei più belli fra i lacunari, che ornano tuttavia il soffitto della sala superiore nella Scuola del Santo a Padova. Oggi si pubblicano altri cassettoni d'una chiesa della stessa città, pure qua-

drati, pure col rosone dorato e a fogliami nel mezzo del quadro, pure col fondo azzurrastro, e dipinti dal medesimo pittore, Domenico Campagnola, seguace di Tiziano, e così valente disegnatore, che certi suoi disegni sono creduti ancora opera del gran Cadorino. Ma questi lacunari, di cui si danno qui i quattro tipi diversi nel Dettaglio policromo e in tre Dettagli a contorno, furono più sventurati assai di quegli altri, loro fratelli, i quali vennero lasciati in pace per più di tre secoli e mezzo nel luogo appunto ove il Campagnola li aveva coloriti e posti.

Vicino al convento dei Servi in Padova stava la Confraternita di Santa Maria del Parto, il cui oratorio aveva il soffitto diviso in molti scompartimenti quadrati e uguali, dipinti l'anno 1531, come si leggeva in due di essi; e sotto, lungo le pareti, si vedevano le storie composte dal Campagnola, e lodate dal Brandolese, nella sua Guida di Padova del 1795, per la singolare bellezza e verità d'idee e per l'ammirabile freschezza nel colorito. E il Brandolese soggiunge: anche gli arabeschi a chiaro scuro furono eccellentemente condotti.

Al tempo della soppressione delle Confraternite, nel 1808, abolirono anche quella della Madonna del Parto, e tutti i cassettoni del soffitto, trasportati a Venezia, vennero cacciati nei depositi demaniali, tra i topi e le ragnatele. Venticinque anni dopo, qualcuno di buona memoria se ne rammentò in Castelfranco Veneto, eccitando quel Comune a richiedere i disgregati lacunari per collocarli nella chiesa della Pieve, appena fuori del paese; ma, sia perchè non piacessero, sia per altra cagione, non si posero in opera, anzi, accatastati in un magazzino, tornarono nell'oblio fra i topi e le ragnatele.

La fortuna ha voluto per altro che, ricercando le prodezze artistiche del Demanio, ne scoprisse l'esistenza il commendatore Niccolò Barozzi, direttore delle Gallerie e dotto e amoroso delle cose dell'arte, il quale tempestò di lettere la fabbriceria della chiesa, il Comune di Castelfranco, la Prefettura di Venezia. Tutti rispondevano di non saperne un ette. Fatto sta che i cas-

settoni dal Campagnola erano stati venduti, non s'è mai saputo da chi, ad alcuni mercanti d'antichità, il Marcato, il Carrer, il Seguso, dai quali il Barozzi potè acquistarne parecchi, essendo gli altri andati, insieme con tanta e tanta altra roba magnifica, al di là dei monti o dei mari. Qualcuno dei lacunari era rimasto però così bene rincantucciato nelle soffitte dell'Accademia, che potè, ben ripulito, ritornare nelle Gallerie, a mostrare quanto i nostri pittori cinquecentisti valessero anche nella modesta arte dell'ornato e della decorazione.



Fig. 172. Camino del Sec. XVI in una casa di Arezzo (V. Fig. 171).

XLIX.

Due fregi dipinti su facciate di palazzi padovani del Rinascimento

- Iav. 61. Fig. 173, 174 e 175. Dett. 41 -

A Tavola cromolitografica N. 61 rappresenta due motivi ornamentali presi da fregi di vecchie fabbriche nella città di Padova.

Il primo appartiene al piano nobile di un edificio del secolo XV posto in via S. Francesco. Già antica proprietà della famiglia Papafava da Carrara, dopo varie vicissitudini passò agli eredi Taboga. Nel suo complesso questo palazzo, piantato su quattro arcate sceme, è un vero tipo dello stile Lombardesco: in esso domina la decorazione dipinta, sebbene in qualche parte distrutta. È rimarcabile il coronamento composto da voltine, nelle cui vele stanno dipinti dei putti a chiaroscuro di castigato disegno, mentre le finte nicchie tra le finestre dell'ultimo piano vanno adorne di pregevoli figure allegoriche. Lo schizzo N. 173 mostra la distribuzione degli ornamenti

meglio che non facciano le parole.

Del fabbricato a cui appartiene il secondo fregio non rimangono che poche rovine, a metà della Via Savonarola, sulla sinistra di chi mu ove verso la porta omonima.

Quattro ampie arcate a pieno centro, pure di stile Lom-

Fig. 175. Capitelli dell'edificio in via Savonarola a Padova.

bardesco, ne formavano il portico, di cui porge una idea lo schizzo N. 174. Della casa a cui detto portico aderiva, non si possono oggidì ammirare che tre portoni arcuati, due sotto di esso ed uno verso il cortile interno, dove si apre ancora una bella bi-

fora. Gli schizzi della Figura 175 danno il capitello della colonnina, quello dei pilastrini laterali della bifora stessa, e quello del portone d'ingresso verso la corte, quasi in tutto simile al corrispondente sotto il porticato.

Vane furono le ricerche per sapere con precisione l'antica destinazione di questo fabbricato, indubbiamente del XVI secolo; ma la scritta sull'architrave dell'ingresso esterno « soli deo gloria » ed i cherubini dei capitelli del portone interno, dicono chiaro che la fabbrica apparteneva a sodalizio religioso, e dovea servire per qualche ospizio. Altri, più abile e paziente ricercatore, sarà di noi meglio fortunato.

Il bellissimo fregio, dipinto a buon fresco, si ammira per la lunghezza di qualche metro quasi integralmente, entro una log-

Fig. 173. Casa dipinta in via S. Francesco a Padova.

getta aperta molto in alto sul lato a ponente del cortile; ma in origine si estendeva all'esterno per tutto il percorso dell'ala di



Fig. 174. Edificio di via Savonarola a Padova.

fabbrica. Resti di pittura della stessa epoca fanno capolino in una stanzina a destra dell'androne d'ingresso, ove si rimarcano pure eleganti mensoloni lombardeschi scolpiti in pietra istriana e sorreg-

genti le travi armate.

Il ricostruire nella mente l'insieme di quell'edificio, riesce oltremodo malagevole, dopo le numerose superfetazioni praticatevi per lo spazio di più che tre secoli, e la volgarità degli usi cui fu destinato, fino a stabilirvi ultimamente uno stallaggio pubblico.

Quanto prima su quell'area, divenuta proprietà comunale, si eleverà un Istituto nuovo di beneficenza; ma l'ingegnere troverà, speriamo, il modo di utilizzare, lasciandole in evidenza, le interessanti reliquie architettoniche e ornamentali.

B. LAVA.



L.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

F. Argnani. — Le ceramiche e maisliche faentine - Appunti storici. - Faenza, 1890.

Nella Libreria di una Scuola d'Arte applicata, questo volume, stampato diversi anni or sono, non dovrebbe mancare. Uno dei suoi punti più ragguardevoli ed originali è quello ove l'autore riprende la tesi che espose il prof. Malagola di Bologna, contro la esistenza della famosa fabbrica di Cafaggiolo, in Toscana; la quale altro non era, secondo il detto professore, e altro non è, secondo il nostro autore, che una Ca' Fagioli di Faenza; vale a dire, una Casa Fagioli di Faenza, dove si fabbricavano le maioliche universalmente attribuite alla detta fabbrica toscana.

Riprendendo questa tesi, l'Argnani, dopo averla discussa con molta passione, crede di aver disperso gli oppositori che, a dir la verità, sono pochi; perchè la tesi del prof. Malagola non suscitò un gran rumore, tanto sembrò paradossale. Comunque sia, il fatto interessa anche coloro che non aderiscono alle audaci

conclusioni del nostro autore.

Un altro punto ragguardevole è quello nel quale egli narra le vicende della storia figulinaria medioevale; la quale, di progresso in progresso, giunse a produrre i capolavori del XV secolo. Nè è poco ragguardevole la raccolta di tutte le marche figulinarie che, secondo l'autore, spettano a Faenza, benchè la serie non sia esattissima, e contenga de' numeri incerti ed errati. Tuttociò per la storia. Per l'arte poi il volume è oltre ogni dire commendevole; contenendo un bel numero di tavole, in cui sono riprodotti con molta accuratezza stilistica parecchi fra gli esemplari più belli delle maioliche faentine. Sotto tale riguardo il volume non è superato dalle migliori pubblicazioni congeneri forestiere; e ciò fa onore al prof. Argnani, il quale fu il disegnatore e nello stesso tempo il litografo delle tavole.

P. N. Ferri. — Catalogo riassuntivo della raccolta di Disegni antichi e moderni, posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi, compilato ora per la prima volta. — Roma 1890-97. (Pubblicazione del Ministero della Pubblica Istruzione: Indici e Cataloghi XII).

Tra le "Notizie ,, dell'Arte ne fu stampata una, ultimamente, la quale annunciava che il Catalogo della Raccolta dei Disegni antichi e moderni della R. Galleria degli Uffizi, era finito di stampare; la notizia conteneva due parole di giusta lode per l'ordinatore del Catalogo e basta. Ma l'Arte non si può limitare ad un semplice annunzio, trattandosi d'un lavoro coscienzioso e grave, come questo del Ferri, riguardante anche gli studi artistico-industriali.

Abbiamo detto che il lavoro è grave; difatti l'autore fece, quasi di pianta, il Catalogo; perocchè deve essersi giovato poco di alcuni appunti manoscritti di Luigi Scotti e di quelli compilati dal Ramirez di Montalvo, il quale si limitò a indicare 463 disegni. La Raccolta di disegni degli Uffizi è la più numerosa che esista, perchè si compone di 44,018 numeri, senza contare i 335 che entrarono in Galleria dopo la pubblicazione delle tavole sinottiche del Catalogo. Così tale Raccolta è più numerosa di circa 10,000 numeri (l'autore non l'osserva) della Raccolta celebre del Louvre; sebbene al Louvre si faccia tutto un gruppo dei disegni, dei cartoni, delle miniature, degli smalti e delle pit-

ture su porcellana.

Il Catalogo di cui discorriamo, è dunque il seguito opportuno dell'Indice Geografico Analitico dei Disegni d'Architettura Civile e Militare esistenti agli Uffizi, pubblicato dal Ferri in Roma nel 1885. Il Catalogo contiene: la suddivisione per iscuole dei singoli autori; la descrizione dei disegni più ragguardevoli; la indicazione di quelli di minore importanza e la indicazione del modo con cui i disegni sono fatti; nonchè le misure di quasi tutti, e le indicazioni eventuali delle sculture e delle pitture cui i disegni si riferiscono. Una serie di indici, incluso quello degli autori colle date della nascita e della morte d'ognuno, chiude il Catalogo, che è aperto dalla narrazione delle vicende traverso le quali si formò la Raccolta, di cui esso è il necessario complemento. La Raccolta, cominciata dal cardinale Leopoldo dei Medici verso il 1650, fu aumentata successivamente, soprattutto sotto il governo del granduca Pietro Leopoldo I di Lorena, che fece degli acquisti molto importanti dalle famiglie fiorentine Gaddi e Michelozzi, dagli eredi del celebre collezionista francese Pietro

Mariette e dal pittore Ignazio Hugford. Fino al 1854 stette chiusa nei cartolari della Galleria, e in quell'anno ne fu fatta una scelta per esporla al pubblico; nel 1886 si accrebbero i disegni esposti per l'impulso che venne dato alla Raccolta dall'eredità dello scultore fiorentino Emilio Santarelli, il quale regalò alla Galleria la sua collezione; nel 1876 l'architetto Giuseppe Martelli ne donò un'altra e, via via, la Raccolta andò sempre aumentando sino ad oggi, che consta, come si disse, di più che 44,000 pezzi.

GMELIN. — L'Oreficeria medievale negli Abruzzi, monografia tradotta dal tedesco dall'ing. G. Grugnola, con otto tavole — Teramo 1891.

Il Gmelin è un amico dei nostri studi. Professore alla Scuola d'arte applicata a Monaco e ivi direttore della Zeitschrift des bayerichen Kunst-Gevverbe Vereins, scrive d'arte applicata perchè la intende come storico e come artista. Per la qual cosa, quando parla d'arte, egli non dà sole notizie, dà ancora giudizi; la cui base è una preparazione di studi tecnici, rara negli scrittori d'oggidì. È utile quindi la lettura di questo volume; il quale, pur non scoprendo allo studioso italiano una serie di oggetti di cui egli ignorasse la esistenza, mette tuttavia in nuova luce questi oggetti, mostrando meglio di quel che non si fosse fatto sin qui il valore di essi. Difatti il Bindi aveva accennato molte cose che il Gmelin, con maggiore abilità, ha messo in evidenza; ed altri scrittori abruzzesi avevano colto qua e là de' fiori dal campo ove il Gmelin ha mietuto. Insomma "l'Oreficeria medievale negli Abruzzi, ha il suo storico nel professore bavarese; il quale è riservato e prudente tanto quanto sono petulanti e soverchiatori certi scrittori tedeschi, quando sdottoreggiano sulle cose nostre.

Il traduttore ha fatto bene ad aggiungere un indice delle materie contenute nella monografia, dal quale, a colpo d'occhio,

si deduce la importanza dell'opera.

M. REYMOND. — Les Della Robbia — Fratelli Alinari editori, Firenze, 1897.

È un geniale volumetto sopra un soggetto simpatico e interessante, benchè sia stato trattato molte volte, intieramente o parzialmente, da autori nostri e forestieri. L'opera maggiore, anzi, è uscita dalla penna d'uno scrittore italiano unito ad un forestiero, il Cavallucci e il Molinier; e questa pubblicata dal Reymond è meno completa e meno storica di quella. Il Reymond non narrò le vicende di Gerolamo Della Robbia, il quale, andato in Francia, secondo il Delaborde, nel 1525 o 1526, ivi lavorò in terracotta invetrata per Francesco I, e lasciò de' figliuoli i quali ne continuarono la discendenza onorata. Nè dice una parola sulla assai dibattuta tesi riguardante la invenzione dello smalto stannifero, che nessuno potrebbe ancora attribuire ai Della Robbia, sapendosi come i ceramisti persiani adoperassero tale smalto correntemente, molti secoli avanti degli scultori toscani. Ed è meno storica, l'opera del Reymond, inquantochè egli per temperamento è un esteta, piucchè uno storico. Onde è che in questo volumetto abbondano i confronti ingegnosi fra gli artisti che ne formano il soggetto e quelli che vissero contemporaneamente. In ogni modo il volumetto è notevole; e si legge volontieri, anche quando è poco esatto o scivola nel paradosso, come dove, ripigliando un vecchio motivo, dice e sostiene che Luca Della Robbia non attinse nulla alla fonte dell'antichità. Belle e fini, talora piccole, le illustrazioni cavate dalle fotografie dei fratelli Alinari e notevoli anche perchè contengono diverse opere di Andrea Della Robbia, che sono pochissimo note. Notevole altresì la riproduzione del grazioso ed originale monu-mento al vescovo Federighi di Luca Della Robbia, trasportato nella chiesa di S. Trinità a Firenze, or non è tanto, da Fiesole, dopo una lunga discussione. Si trovano pure nel libro molti motivi decorativi cosidetti robbiani, vale a dire formati di frutta e di fiori, di cui i Della Robbia non furono gli inventori, ma i continuatori. Perocchè nell'età di cui si discorre, il vero nell'ornamento fu da Andrea Pisano e da Lorenzo Ghiberti fermato in bronzo sulle porte del battistero di Firenze, avanti i Della Robbia. I quali, forse, senza l'esempio suggestivo dei loro antecessori, non avrebbero mostrato tutto l'entusiasmo che essi riposero nella forma ornamentale non stilizzata dall'artificio.

Il Reymond in fine del volumetto dà la bibliografia robbiana; ma è incompleta. Non cita, ad esempio, i numerosi studi pubblicati da A. Anselmi nell'Arte e Storia sui monumenti robbiani delle Marche, lo studio molto bene illustrato, dello stesso, nell'Italia artistica industriale, nè qualcosa della Rivista Misena.

A. M.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

LI.

LE SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE IN ROMA

- Tav. 67, 68 e 69. Fig. da 176 a 197. -



UESTE scuole annesse al Museo di Roma contano ventidue anni di onorata esistenza.

Appena i primi germi d'un Museo artistico - industriale furono per merito di alcuni cittadini romani, con a capo il principe Baldassarre Odescalchi, deposti nelle soffitte del Collegio romano, il Consiglio municipale, nella seduta del 22 gennajo 1876, manifestava il voto, che ad accrescere la importanza e la utilità pratica del nascente istituto, fossero ivi fondate

alcune scuole d'arte. Immediatamente una commissione, nominata dal Sindaco, ebbe incarico di studiare l'attuazione della proposta.

La ristrettezza dei mezzi, la difficoltà di insegnare nelle ore della sera, la impossibilità d'impiantare presso la biblioteca « Vittorio Emanuele » fornelli e apparecchi pericolosi, obbligarono la commissione a limitarsi ad alcune industrie artistiche locali, come aveva fatto ne' suoi inizii l'I. R. Museo di Vienna. Furono quindi istituite tre scuole diurne e festive: applicazione dello smalto ai metalli; modellazione in cera; pittura decorativa.



Fig. 176. Teiera. Alunno Rocchi, cesellatore.

Il Municipio preveniva in questo modo le intenzioni del Ministero di agricoltura, industria e commercio, desideroso anch'esso di istituire un Museo con iscuole, che da Roma irradiassero in altre città l'insegnamento dell'arte nelle sue applicazioni alle industrie e alla decorazione.

Quindi è che l'onorevole Ministro Majorana Calatabiano, il 7 aprile 1879, inviava al Sindaco di Roma una lettera memoranda, nella quale chiedevasi di poter trasformare il piccolo Museo municipale in *Museo italiano di arte industriale*, corredato di

mezzi atti a ridurlo pratico ed efficace fattore di educazione artistica in tutto il regno.

Ma le più ardenti gelosie regionali si sollevarono contro il disegno ministeriale, che naufragava, senza nemmeno gli onori della discussione, nell'aula di Montecitorio.

Il Ministero, pur desiderando concorrere all'incremento di questo genere di studi, dovette accontentarsi di venire in aiuto alle scuole del Museo di Roma, il quale toglieva le tende dal Collegio romano, per stabilirsi in locali disagiati ed angusti dell'ex-monastero di San Giuseppe a Capo le Case.

Sono veramente degni d'ammirazione gli sforzi fatti dalle autorità preposte all'alta direzione del Museo, per impedire che il gramo istituto non tirasse le cuoja.

Da un lato gli ottimi successi delle scuole nelle esposizioni nazionali e straniere, dall'altro alcune fortunatissime mostre retrospettive e contemporanee di industrie

Fig. 177. Orologio. Alunno Cambellotti,

artistiche, promosse dal Museo, valsero a vincere, non diremo la indifferenza, ma le ostilità, fra le quali l'istituto era costretto a logorare il suo debole organismo.



Fig. 178. Fermaglio. Alunno Silvestrelli, orefice.

Abbiamo detto: i successi delle scuole. Difatti, fino dal 1877 gli alunni del Museo, insieme con quelli delle altre scuole comunali, presero parte alla esposizione internazionale di Parigi. E il compianto Alessandro Castellani, in una relazione ufficiale,



indirizzata al Ministero d'agricoltura, industria e commercio, non esitò di affermare che « il Museo di Roma potè esibire a questa mostra di Parigi saggi di disegno eseguiti dai suoi alunni così bene, che ottennero alla nostra rappresentanza cittadina premi ed onoranze ».

Fig. 179. Soffitto. Alunno Parisini, intagliatore in marmo.

Pochi anni dopo, le scuole del Museo, si presentarono alla esposizione di Milano, ove furono premiate con medaglia d'oro, « il che prova il buon indirizzo e l'efficacia degl' insegnamenti, che in esse si danno ». Questo buon indirizzo parve ottimo al Giurì delle ricompense nella susseguente esposizione nazionale di Torino; per il che solo le scuole delle quali parliamo, insieme

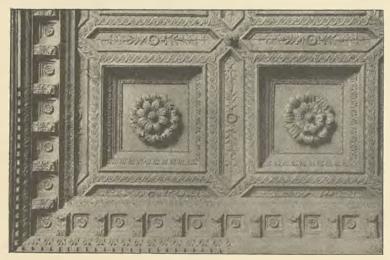


Fig. 180. Dettaglio del precedente soffitto.

con la Scuola superiore del R. Museo industriale di Torino, furono giudicate degne della straordinaria distinzione del diploma d'onore « per gli studi degli stili ornamentali, per i saggi di pittura e di plastica decorativa, per la scelta dei modelli, per le applicazioni pratiche ».

Questo giudizio trovò nuova conferma nel Giurì internazionale della prima esposizione di Anversa, il quale, composto per nove decimi di giudici non italiani, con 89 voti su 100, credette degni i lavori delle scuole di Roma d'una medaglia d'oro. Quei lavori furono qualificati « il più bel gruppo della mostra delle scuole sovvenute dal Ministero italiano delle industrie, la quale mostra a sua volta rappresentava il trionfo sulle esposizioni scolastiche di tutti i paesi d'Europa ».

In questa occasione il direttore della Scuola industriale di Haarlem chiese ed ottenne di poter per pochi giorni da Anversa trasportare nella gentile città olandese i lavori delle scuole



Fig. 181. Cornice. Alunno Bronzetti, intagliatore.

del Museo di Roma, ad edificazione ed ammaestramento dei propri alunni.

Diploma d'onore meritò la scuola per le arti metalliche nella esposizione retrospettiva e contemporanea di metalli lavorati te-



Fig. 182. Borchia. Alunno Cavi, modellatore.

nutasi a Roma nel 1888; diploma d'onore ebbero le scuole nella mostra dei prodotti industriali della città di Roma, apertasi nel 1890; conferma di diploma d'onore meritavano nella esposizione nazionale di Palermo del 1892.

Senonchè, ove si potè meglio constatare la bontà dell'insegnamento nelle scuole che ci occupano, fu alla esposizione comparativa delle scuole superiori d'arte applicata all'industria di Venezia, di Milano, di Torino, di Firenze, di Napoli, di Palermo, di Roma, indetta dal Ministero, nell'ottobre del 1890, nelle sale del palazzo romano delle belle arti.

sime se vengono accompagnati da disegni nella grandezza di esecuzione, ove la parte ornamentale non faccia trasandare l'organismo costruttivo del mobile. Cotesti grandi disegni non si vedevano nella esposizione, ma sappiamo che si eseguiscono



Fig. 183. Borchia. Alunno Silvestrelli, orefice.

Evidentemente le scuole del Museo di Roma, trovandosi in casa propria, potevano esporre di più e meglio; ma è indubitato che i lavori di esse non parvero secondi a quelli di nessuna delle scuole consorelle. Il giudizio non è nostro, ma della Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale, la quale in una relazione stampata dal Ministero affermò quanto segue:

« Venendo ora a scrivere partitamente d'ogni scuola, principieremo da quella di Roma, la quale non ha trascurato nulla per figurare in modo degno della Capitale, raccogliendo lavori anche di vecchi allievi e provvedendo ai meglio appariscenti modi di



Fig. 184. Cista. Alunno Mercati, intagliatore.

esposizione. Ed occupava tutta una vastissima sala con grande quantità di saggi d'ogni specie e d'ogni maniera; assai lodevoli, tanto per la imitazione fedele o la composizione svariata, quanto per la esecuzione accurata, pronta, gustosa. Buona la consuetudine di comporre mobili ed infissi in rilievo di plastica, mas-



Fig. 185. Cista. Alunno Tonnini, intagliatore.

nella scuola, e raccomandiamo che se ne estenda l'uso sempre più. Buonissime le applicazioni alla decorazione, allo sbalzo, al cesello, ecc.

« Alquanti studi dal rilievo in chiaroscuro, benchè condotti la sera col lume di gas, riescono chiari, morbidi, evidenti, come se fossero eseguiti alla luce naturale, nè la esecuzione gentilmente artistica toglie nulla alla giustezza del disegno. Ottimo

il metodo delle composizioni estemporanee, che desta la fantasia, esercita la memoria dell'alunno, e gli mostra quanto egli sappia e possa produrre in un breve e determinato spazio di tempo, dandogli così la misura delle proprie forze. Un cosiffatto esercizio dovrebbe venire imposto a tutte quante le scuole superiori di arte applicata alle industrie. Insomma la scuola di Roma porge frutti meritevoli di larga lode, da attribuirsi al valore della direzione e degl'insegnanti, oltrechè alla buona volontà ed alle attitudini degli alunni ».

Sono passati sette anni dacchè la Commissione centrale pubblicava così onorevoli giudizi sulle scuole di Roma; possiamo assicurare che da allora in poi esse non rimasero stazionarie, come può vedersi dai molti e recenti saggi riprodotti in questo periodico.

riprodotti in questo periodico.

Attualmente gli insegnamenti del
Museo sono i seguenti:

Museo sono i seguenti:

Scuola di disegno applicato alle arti industriali ed esercizi di pittura decorativa (prof. Alessandro Morani);

Fig. 186, Ansa. Alunno Silvestrelli.

decorativa (prof. Alessandro Morani);
Scuola di plastica ornamentale (prof. Luca Seri) e di figura decorativa (prof. Eugenio Maccagnani). Lavori d'invenzione nelle arti dello stuccatore, del ceramista, dell'intagliatore in marmo ed in legno e industrie affini;

Esercizi di applicazione per le arti metalliche: studio del cesello, applicazione dello smalto; arte del niello, dell'agemina, dell'incisione, ecc. (prof. Costantino Calvi). All'insegnamento ar-



tistico è unito anche un insegnamento di storia delle industrie artistiche, affidato al Direttore del Museo, che è il commendatore Raffaele Erculei, mentre è direttore delle scuole l'architetto Raffaele Ojetti.

Oggi le scuole sono serali, e si deve alla energia della Presidenza attuale se si riuscì ad acconciare alla meglio gl'infelici locali del vecchio eremo.

Lo studio della figura decorativa èstato
quest'anno per la prima volta introdotto
nella scuola di plastica per opera del
Presidente del Consiglio direttivo, l'egregio scultore Faby-Altini; e tutti gli alunni
sono costretti a frequentarlo.

Le scuole del Museo sono scuole di applicazione e di perfezionamento. Il giovine il quale domanda di esservi inscritto, occorre sia bene preparato col saper delineare a mano libera la forma d'un oggetto e ritrovare in esso le ragioni geometriche e

prospettiche delle sagome, affinchè possa subito principiare lo studio dei vari stili e della composizione, oltrechè dedicarsi

a svariati esercizi di esecuzione.

Il corso teorico si esaurisce in tre anni, finiti i quali, i licenziati dovrebbero passare alle applicazioni tecniche in apposite officine, che la Camera di Commercio di Roma avrebbe in animo di fondare presso il Museo.

La scuola del Museo è quindi destinata a formare giovani educati rigorosamente al gusto dell'arte, eruditi nella tecnica e nella storia delle industrie artistiche, adatti a distinguere i differenti stili, che predominarono in periodi e in regioni diverse. In altri termini, si può nel Museo fare un corso artistico-storico, affidato a maestri che con metodi bene ordinati, insegnano la decorazione, dando conto del modo come nacque, come progredì, come decadde dalle età classiche sino alla fine del cinquecento.

Nel Museo pertanto si studiano gli stili greco, romano, etrusco, bizantino, ogivale; si ha una no-

zione di altri stili di transazione delle età di mezzo; si prosegue addottrinandosi nello stile del quattrocento e del risorgimento.

I concorsi annuali, dei quali diamo alquante riproduzioni, sono il frutto e la conseguenza di altre esercitazioni mensili sopra svariati soggetti d'uso e di stile diversi, in omaggio alla sen-

tenza di Marco Tullio « in omni disciplina infirma est artis praeparatio, sine summa assiduitate exercitationis ». Gli esercizi mensili sono obbligatori, perchè l'alunno si abitui ad applicare lo stile studiato, a ricercar le forme più elette del bello, addestrandosi man mano a trovare la migliore composizione decorativa.

L'arch. Ojetti, direttore delle scuole, si sforzò di dare più vasta ed intensa applicazione a questa parte dell' ordinamento didattico, perchè ciò nel tempo istesso che riesce di grande utilità agli alunni, accresce l'impegno degli egregi professori insegnanti, i quali, chiamati a giudicare i saggi periodici, hanno agio di istituire utili confronti, di valutare le parziali

di valutare le parziali attitudini del giovine, e possono rincalzare l'insegnamento in quella parte appunto in cui l'alunno si appalesa più manchevole.



Fig. 187. Fregio di una sala. Alunno Abate, pittore decoratore.



Fig. 188. Lampada. Alunno Rocchi, cesellatore.



Fig. 189. Zuccheriera e vassoio. Alunno Verzulli, modellatore.

Mercè questo sistema lo scolare è messo in maggiori contatti coi professori, col direttore della scuola, cogli illustri ar-

tisti che dirigono l'istituto. E così a questi è dato di constatare come sotto l'artigiano vi sia spesso l'artista, e sotto l'artista vi sia



Fig. 190. Rilegatura. Alunno Massari, cesellatore.

sempre l'uomo. Fino all'uomo bisogna giungere, anche nell'insegnamento artistico; « lui, come dice Gounod, istruire, educare,

trasfigurare; lui innamorare perdu-tamente di quella incorruttibile bellezza, la quale non ama già i trionfi di un'ora, ma gode perpetuo im-perio e brilla di fiamma perpetua nei capolavori onde l'umanità si gloria e si illumina, dall'Evo antico giù fino al Rinascimento e da questo fino a noi e dopo di noi e

sempre! »
Oggi l'educazione dell'artefice non si forma più, come nei bei tempi dell'arte, nella bottega dei mae-stri; ma è alla scuola affidato il



Fig. 191. Dettaglio della Edicola: Fig. 195.

compito di preparare l'irrequieta adolescenza alle lotte future,



formandone il carattere, educandone l'intelletto, imbrigliandone la fantasia, disciplinandone il gusto, avviandola verso orizzonti meno fosforescenti, ma più chiari e più utili, mostrando ad essa non i bagliori di infecondi ideali, ma una meta sicura per risolvere il problema difficile dell'esistenza. Convien fare ogni



Fig. 193. Pendente. Alunno Cambellotti.



Fig. 194. Battente. Alunno Rocchi.

sforzo, perchè la mano dell'uomo, come inculcava il Selvatico, sia convertita in istrumento d'un pensiero proprio, non in arnese troppo ligio riproduttore del pensiero altrui; ma in pari tempo

è d'uopo combattere ogni sfrenatezza, ogni delirio, ogni artifizioso accozzamento di concetti, ogni smania di piacenteria smodata, costringendo l'ingegno dei giovani entro precise norme estetiche, memori del monito dell'Alighieri

" E qual più a gradire oltre si [mette Non vede più dall'uno all'altro [stilo ,,...

Prevale nelle scuole di Roma il desiderio di un insegnamento vigoroso e razionale. Base di esso è lo studio dei capolavori dell'antichità, senza dimenticare che gli alunni, licenziati dalla scuola, saranno chiamati a comporre lavori di varia e pratica invenzione.

Il segreto dell'insegnamento deve ap-

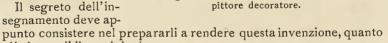


Fig. 195. Edicola. Alunno De-Carolis,

più è possibile, originale. Lasciate che l'alunno acquisti nella scuola un corredo sufficiente di cognizioni, che si formi un'idea comparativa degli

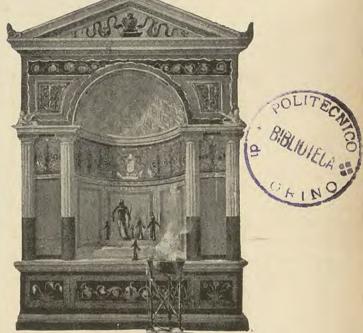


Fig. 196. Dettaglio della Edicola: Fig. 193

stili d'arte prevalsi in diverse età e sotto diverse latitudini, e poi si comporrà egli da sè uno stile proprio.

Allora potrà a suo agio e con ragionevoli maniere esprimere, come giustamente vuole Pasquale Villari, « per mezzo di segni materiali le idee della sua mente, le passioni del suo cuore, e vivere nel suo tempo ». Augusto Franchetti ha mirabilmente formulato questa idea, innanzi alla tomba del compianto Barabino, allorchè scrisse nell'epigrafe di lui: continuò, con novità di sentimento, le tradizioni dei maestri.

Che se, del resto, la direzione delle scuole di Roma obbliga i giovani ad eseguire, nei concorsi, lavori, che presentino un organismo costruttivo e decorativo, fondato sulle leggi immortali dell'architettura; impone anche soggetti utili alla vita moderna, rispondenti ai bisogni dei nostri tempi, pur volendoli rivestiti di

forme artistiche ispirate alle opere degli antichi.

Talvolta non tutti i lavori sono completi: nella esecuzione, alcuni dettagli rimangono appena accennati, poichè in ogni arte la cura tormentosa della forma ha per effetto frequente di rallentare la ispirazione subitanea; ma in ogni saggio, ove più ove meno, secondo i talenti di ciascuno, si trova unita a molta sobrietà una certa eleganza.

È in virtù di questo insegnamento rigoroso, che a molti alunni del Museo è stato agevole di riuscire, per concorso, insegnanti in scuole d'arte applicata all'industria, sia all'estero, sia in Italia.

Cinque alunni, perfezionatisi nel Museo romano, andarono ad insegnare arte industriale in Portogallo; altri vinsero il concorso per Palermo, per Pisa, per Foggia, per Chiavari.

Onore dunque a queste scuole di Roma, come alle scuole

consimili delle altre grandi città italiane, nelle quali si ravviva e si disciplina la tendenza odierna a quell'arte, che non risponde più a scopi astratti, ma alle esigenze della vita quotidiana, e che con un linguaggio ignoto agli antichi, si chiama oggi utile e borghese! In realtà, dopo tanta trasformazione sociale, la visione piena, elevata dell'arte pura, rimane il privilegio di qualche genio isolato, per il quale la scuola non è che occasione e sti-molo. Ai più serve invece l'istruzione di quell'arte, che si collega all'industria, sorella ricca e possente; di quell'arte che, compenetrandosi appunto nei prodotti industriali, accresce il valore di essi, divenendo così strumento di ricchezza pubblica, cooperatrice di benessere economico e di miglioramento morale.

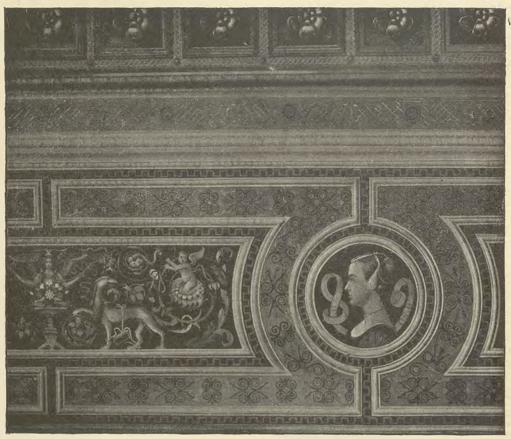


Fig. 197. Fregio di una sala. Alunno Casciotti, pittore decoratore.

LII.

LE FONTANE BAROCCHE DI ROMA

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

— Tav. 71 e 72. Fig. 198, 199 e 200 —



BIAMO dianzi accennato alle molte fontane, nelle quali si affermò il genio di Lorenzo Bernini durante sua lunga e laboriosa carriera. La più bella, la più ingegnosa, la più memorabile è quella da lui eretta nel centro di piazza Navona, e della quale ci siamo

Ma non possiamo sottrarci al desiderio di descriverne qualche altra, dolenti che la tirannia dello spazio non ci permetta di parlar di tutte.

I lettori hanno veduto nella Figura 164 la riproduzione della vaghissima fontana che l'illustre artista ideò per la piazza Bar-

berini, d'ordine di Urbano VIII.

Quattro delfini colla testa in basso e le code rivolte all'aria, sostengono una grande conchiglia aperta, donde esce un gigantesco tritone, dal torso sapientemente modellato, il quale con la faccia rivolta al cielo e le braccia levate in alto, si appressa alla bocca una buccina, a cui mostra dar fiato con violenza. Dalla buccina si slancia ad alto getto un fiocco d'acqua, che con mirabile effetto ricade a spruzzi nella sottoposta conchiglia.

Nella medesima piazza, e precisamente sull'angolo di via Felice, lo stesso Urbano VIII volle che il Bernini elevasse altro fonte a comodo del pubblico, e l'artista lo compose di una conchiglia di marmo bianco lunense, entro la quale, dalla bocca di tre api, sgorgano le acque.

Demolita nel 1870 per ragioni edilizie, i membri della graziosa fonte giacciono in un magazzino del Comune; ma presto

verrà ricomposta e ridonata all'ammirazione del pubblico. Speriamo che lo stesso accada al fontanone di Ponte Sisto, fatto erigere in fondo a via Giulia da Paolo V su disegni di Giovanni Fontana. Fu demolito pei lavori del Lungo Tevere. Il governo ha stanziato, per ricostruirlo, lire centomila; ma sa il cielo quanto tempo dovrà ancora trascorrere prima di rivederlo nella sua imponente grandiosità.

Una delle più belle e caratteristiche opere di scultura del Cav. Bernini è la statua di Nettuno, in figura di etiope, detta volgarmente il moro, che egli, per ordine di Innocenzo X, modellò a maggior decoro della fontana, fatta erigere con belle sculture e con disegno di Giacomo della Porta, da Gregorio XIII,

nel lato orientale di piazza Navona.
Ignazio Ciampi nel libro Innocenzo X e la sua Corte, si argomento di togliere al Bernini il merito di quella bellissima statua, per attribuirla ad un Giannantonio Mari, appoggiandosi ad una lettera che lo stesso Bernini indirizzava li 18 luglio 1655 a mons. Tesoriere di Roma, per autorizzarlo a pagare un residuo di 40 scudi al Mari. Ma il Ciampi non volle intendere il senso letterale dello scritto del Bernini, in cui è detto che con quella somma, il Mari rimane saldato " di tutto quello che ha fatto nella statua del Tritone, pesci e lumacone, conforme il

Modello fatto da me. "
Appare evidente che il Mari non fu che un saggio esecutore del gruppo vaghissimo ideato dalla fantasia e finito dallo stecco dell'insigne artista, e il popolo romano continuerà ad esser nel vero, seguitando a designar quella statua col nome di

Moro del Bernini.

La elegante fontana di piazza Mattei, nota col nome di fontana delle Tartarughe (Fig. 145), fu fatta edificare dalla magistratura romana nel 1585 su disegni dell'architetto Giacomo della Porta. Riposa sul basamento una tazza rotonda di marmo bianco con piede liscio ed alto. Ciascun angolo del basamento ha una statua in bronzo rappresentante un giovine assolutamente ignudo, e tutti e quattro, in attitudini varie, posano il piede sul capo d'un delfino che sgorga acqua nella sottoposta conchiglia, e sollevando un braccio sorreggono ciascuno una tartaruga di metallo, quasi per farla bere sul labbro della tazza superiore. La vasca inferiore raccoglie le acque che ricadono dal getto saliente e quelle che ri-gurgitano dalla conchiglia. Spranghe di ferro fissate in colonnette di travertino chiudono in giro il monumento. Le belle statue dei giovani furono modellate da Matteo Landini, scultore fiorentino.

La Figura 198 mostra una delle quattro fonti fatte erigere da Sisto V a decoro di un quadrivio, che da esse prese il titolo delle quattro fontane. Ciascuna fonte componesi di una statua giacente di travertino, maggiore del naturale, avente un piccolo getto d'acqua, che ricade in una sottoposta vasca della stessa pietra. Tre di esse furono architettate da Domenico Fontana;

quella che riproduciamo, collocata sull'angolo del palazzo Barberini, da Pie-

tro Berrettini da Cortona. Nel 1715 Clemente XI fece erigere nel centro della piazza, che pro-spetta la Chiesa di Santa Maria in Cosmedin, una fontana con architettura di Carlo Bizzaccheri (Fig. 200).

Sopra uno scalone di

travertino sollevasi una amplissima vasca centinata di egual pietra. In mezzo ad essa è posto un aggruppamento di scogli, egregio lavoro di Filippo Bai. Quegli scogli servono di base a due giganteschi tritoni, scolpiti in travertino da Francesco Moratti, i quali, poggiando le code sul masso, intrecciandole fra loro bizzarramente e alzando in aria le braccia, mostrano di sostenere sul dorso due conchiglie aperte e congiunte, fra le quali sono le armi del pontefice. I monti, parte del suo stemma, sono nel

vasca. Il gruppo dei tritoni

mezzo delle conchiglie, sulle quali sgorga con

impeto l'acqua, che va poi a ricadere nella gran

produce un effetto pittoresco, da cui nasce quell'apparenza pia-cevole e nuova, che la fonte presenta nel suo complesso. La fontana conosciuta col nome di fontana della Botte (Fig. 199) fu fatta murare da Papa Ganganelli sull'angolo settentrionale del palazzo Valdambrini in via di Ripetta. Componesi di una nicchia quadra, con ornamenti di architettura, sui quali si legge una iscrizione. Entro la nicchia, nell'alto della parete è collocata una bizzarra testa d'uomo scolpita in marmo bianco, dalla cui bocca sgorga l'acqua in una piccola tazza, donde per due fistole ricade in un imbuto, che la trasmette ad una botte di marmo



Fig. 199. La Botte di Ripetta a Roma.

bianco, posata in una specie di vasca e contornata da alcuni scogli. Si direbbe che l'artista di questa fonte siasi ispirato all'altra detta del facchino, fatta edificare da Gregorio XIII sull'angolo del palazzo Simonetti, presso il Corso. In questa vedesi una mezza figura di marmo bianco addossata alla parete, rappresentante un facchino in costume del XIV secolo, il quale con ambe le mani tiene innanzi a sè un barile, dal cui cocchiume esce l'acqua e si versa in una conca sottoposta, poco più su del livello della strada. Se si deve credere ad uno scrittore protestante, quel facchino rappresenterebbe un eretico, colpito dal

Come i lettori avranno avvertito, noi ci siamo proposti di non trascurare la parte aneddotica delle fontane. Ci si consenta perciò di dir qualche cosa della celebre fontana di Monte Cavallo, la quale non si è creduto di riprodurre in queste pagine

per la sua universale notorietà.

Il colle Quirinale prende l'odierno nome dai due colossali gruppi di cavalli che la tradizione archeologica ritenne lungo tempo imagini di Alessandro domante Bucefalo; che da Ennio Quirino Visconti in poi furono qualificati per Castore e Polluce; e che una critica più pedestre ravvisò per una semplice rappresentazione di due barbareschi, in atto di lanciare al corso i cavalli, secondo l'uso di Alessandria, donde forse passarono ad ornare le terme Costantiniane, insieme con le statue colossali del Nilo e del Tevere, che vedemmo collocate nella fontana di Campidoglio, ideata da Michelangelo.

Ma senza indugiarci sul soggetto che i due gruppi rappresentano, diremo che dessi giacquero in deplorevole condizione, sul lato dei futuri palazzi della Consulta e dei Principi Rospigliosi, fino a che non piacque a Sisto V di ordinarne la restaurazione e di farli erigere, colla direzione di Domenico Fontana, innanzi alla nuova reggia pontificia, appunto da lui terminata in quei giorni. Per molto tempo questa contrada fu chiamata via equi marmorei, contrata caballi, e ciò farebbe ritenere che in origine uno solo di quei gruppi emergesse dalle circostanti rovine. Tut-



Fig. 198. Fonte in Via delle Quattro Fontane a Roma.



tavia, all'epoca di Sisto V esistevano ambedue, ma mutili, sconciati, privi delle code e delle zampe anteriori.

Dopo i restauri ordinati dal Peretti e la sistemazione eseguita dal Fontana, quei colossi rimasero al posto per circa due secoli, sino a che a Pio VI non piacque di voltarli obliquamente e di collocare fra essi l'obelisco tratto dal mausoleo di Augusto.



Fig. 200. Fontana in Piazza di S. Maria in Cosmendin

Opus perphidiae Pii Sexti. Nei fondamenti della fonte fu collocata una cassa di marmo contenente 12 medaglie commemorative. Uno dei lati esterni di detta cassa recava scolpito il nome dell'Antinori, l'altra l'epi-

d'uno dei gruppi, fu sovrapposta a grandi lettere la leggenda:

grafe: non tenuis gloria.

Infatti tutte le accademie di Roma echeggiarono di questo grande avvenimento, e i colossi del Quirinale fecero cigolare la penna di archeologi, di poeti, di artisti, fra i quali Antonio Canova, che, ritenendoli come sublimi canoni dell'arte, ne fece argomento di meditazione e di studi. Più tardi Pio VIII completò la fontana, ponendovi la superba tazza di porfido, sorella carnale di quella che abbiamo ammirato nel museo Pio-Clementino, trovata presso l'arco di Settimio Severo. Eretta già nel centro di campo vaccino aveva dissetato per più secoli le bestie, succedute ivi ai consoli, ai tribuni, agli oratori dell'antica Roma!
In questo tempo invalse l'uso di nobilitare con fontane di eccellente architettura anche i cortili dei palazzi e di altri edifici.

L'esempio venne dall'alto, poichè il cortile di Belvedere in Vaticano fu adorno d'una pregiata fontana, composta d'una grande tazza di granito, con getto saliente, eretta su disegni di Carlo Maderno. — Carlo Fontana ne costruì una vaghissima nel cortile del palazzo Massimo, alla discesa del Campidoglio; Alessandro Algardi ne ideò due per il palazzo del Principe Doria

Abbiamo già detto che Antonio Casoni imaginò la bizzarra fontana, posta a decoro del palazzo Gabrielli a Monte Giordano; il Cav. Bernini architettò la fontana del palazzo Strada in Via Nuova; Carlo Rainaldi è l'autore delle due esageratissime, esi-

stenti nel cortile del palazzo Borghese. Si ha una fontanella elegantissima nel cortile del palazzo annesso all'Ospedale del Santo Spirito in Sassia; altra non meno pregevole decora l'antico palazzo del Collegio Germanico-ungarico, oggi del Vicariato — costrutto ai tempi di Giulio III (Tav. 57).

Ma quando i Romani ebbero sen-tore di questo intendimento del Braschi, ne nacque una insolita agitazione e gli strali della satira si volsero contro un architetto Antinori, il quale prometteva all'audace impresa esito immancabile e fe-

Il primo tentativo dell'Antinori fallì e i cittadini dettero la stura alle pasquinate più irriverenti. Si disse, fra le altre cose, che l'Antinori non era riuscito a smuovere il primo cavallo, perchè l'anagramma purissimo del suo cognome era appunto non ti-rai. Però, come narra il Baracconi nei Rioni di Roma, tornato alla prova, l'Antinori tirò, e i due colossi girarono, l'uno dopo l'altro, sulle loro basi. Il popolo non ne fu soddisfatto, e Pasquino si incaricò di esprimerne il sentimento. Infatti, dopo qualche giorno, all' Opus Phidiae, inscritto nella base

Nella medesima Tavola 57 è pure la riproduzione d'una gentilissima fontana esistente nel cortile del palazzo Lante, presso Sant'Eustacchio. Il cortile componesi d'un portico a colonne di granito, attribuito dagli intelligenti al Sansovino. — Nel braccio meridionale di esso si osserva, entro l'arcata di mezzo, la fontana di cui discorriamo, interessantissima per essere decorata d'una statua in marmo, rappresentante Ino che allatta Bacco, opera antica e di assai buono stile.

Potremmo continuare per lunghe pagine queste nostre ricerche, descrivendo cento altre fontane onde Roma è ricchissima, ma crediamo basti quanto è stato detto fin qui. Concluderemo invece il nostro studio con un capitolo dedicato alle fontane delle ville e dei giardini di Roma e del suburbio.

RAFFAELE ERCULEI.

LIII.

NOTIZIE

Scultura decorativa. — La fontana dell'Acqua Marcia che è nell'Esedra di Termini, a Roma, sarà decorata con quattro gruppi di sirene e animali marini più grandi del vero, dallo scultore Mario Rutelli di Palermo.

IL SIG. A. G. MEYER si propose di dimostrare che la Cappella Colleoni a Bergamo, fu alterata tanto nella facciata quanto nelle parti interne; e, spiegandone le irregolarità e i difetti organici, osservò che questi non possono essere attribuiti al primo progetto di Antonio Omodeo, tanto più che l'Omodeo lasciò Bergamo nel 1478, per lavorare nella Certosa presso Pavia, mentre nella Cappella Colleoni si lavorava ancora nel 1493 (V. Iahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen vol. XV p. 5 e segg.)

Rose Medievali. — L'American Architect (Settembre e Ottobre 1897 n. 1133 e seg.) publicò alcune grandi tavole di rose appartenenti ad alcune chiese italiane, francesi, tedesche ed inglesi, disegnate in forma geometrica ed in gran parte profilate e misurate. Da questa bella raccolta si vede che le rose più ricche appartengono alla Francia e segnatamente alla Sainte-Chapelle, a St-Germain-en-Laye, alla cattedrale di Laon ed alla facciata di Nôtre-Dame di Parigi, la cui rosa ha una notevole somiglianza con quella del transetto dell'abbadia di Westminster a Londra. La raccolta dell'American Architect è ben ungi peraltro da essere completa: e se contenesse le rose di Assisi, cioù di lungi peraltro da essere completa; e se contenesse le rose di Assisi, cioè di S. Rufino, di S. Chiara e di S. Francesco, nonchè le rose delle cattedrali di Todi e d'Orvieto ed anche quelle di S. Marco a Milano e del Carmine di Pavia, mostrerebbe che l'Italia, pur non essendo stata il paese dell'arte gotica, possiede delle rose splendide di stile archiacuto.

La collezione Bonaffè. — Dopo le vendite dei De Goncourt e del barone Pichon, i venti dell'asta hanno sparpagliato la collezione Bonaffè, la quale

venne raccolta con molto buon gusto e rara fortuna. È inutile il ricordare che il Bonaffè, tra gli scrittori di cose d'arte applicata di questa seconda metà del secolo, è stato uno dei più fini ed originali.

Sono singolarissimi i suoi libri: Canseries sur l'Art et la Curiosité, les Collectionneurs de l'ancienne Rome, les Collectionneurs de l'ancienne France, in cui l'autore non è un ariol espositore di fatti e di date, ma un uomo di huon gusto il quelle serius genitamente sonora la cese dell'arte. buon gusto, il quale scrive genialmente sopra le cose dell'arte.

UN POSTULATO DEL RUSKIN. — Oggi che si parla tanto del Ruskin, ed è stato pubblicato perfino un libro su quest'esteta singolare e fortunato, è doveroso informarsi di ciò che egli pensò dell'arte e degli artisti. E fra i suoi postulati estetici noi indichiamo principalmente il seguente, che in sostanza forma la base della dottrina ruskiniana. « I semi, egli dice, e i frutti sono stati creati perchè vi siano dei fiori, e non i fiori perchè vi siano dei frutti e dai cemi. Il che significa che la bellegge non è una superfluità ma un bisogno dei semi. Il che significa che la bellezza non è una superfluità, ma un bisogno dell'uomo incivilito. Certo la natura nel suo possente eclettismo riunisce i fiori ed i frutti in una nobile armonia, la quale vien rimpicciolita dall'economista che, vedendo il solo lato utile delle cose, pregia soltanto i frutti, e dall'esteta, che, innamorato dell'arte, non sa esaltare che la bellezza dei fiori.

IL FERRO E L'ARCHITETTURA. — L'Istituto Americano degli Architetti nella sua conferenza annuale, tenuta a Nashiville, capitale dello Stato di Tennesee, ha discusso il soggetto: Su la influenza della costruzione in ferro, in acciaio e in vetro nello svolgimento dello stile moderno dell'Architettura. La discussione si è volta, naturalmente, anche alle arti applicate.

UN VASO ARABICO NEL MUSEO NAZIONALE DI PALEMO. — Fra le antichità che fanno molto pregevole questo Museo, ve n'è una, un vaso arabico, che sta fra gli oggetti più insigni. Fu trovato nella sacrestia della Madonna del Paradiso di Mazzara (Sicilia), e serviva per dare l'acqua alle mani dei preti. Il prof. Giuseppe Meli in una visita casuale che fece nella chiesa predetta, adocchiò il vaso, avvertì del suo pregio il vescovo della diocesi e ottenne che il vaso fosse custodito nel palazzo vescovile. Ma il vescovo abbandonò la diocesi, ed allora il vaso tornò nella sacrestia da cui l'aveva tolto il prof. Meli; e stava per esser venduto, quando il Ministero fe'in modo di averlo a Palermo nel Museo, ove si trova da qualche tempo. Esso ricorda moltissimo il celebre vaso dell'Alambra; e il vero esser suo è ancora incerto. La differenza sensibile tra il vaso dell'Alambra e quello di Palermo, sta in ciò: che il primo è ornato vagamente da alcuni animali, il secondo è tutto arricchito da arabeschi e da una iscrizione; e il vaso dell'Alambra ha m. 1.36 di altezza ed ha la massima circonferenza di m. 2.25, mentre quello di Palermo ha m. 1.70 d'altezza e 2.00 di circonferenza. Entrambi terminano in alto con forma ottagona; e il vaso spagnuolo manca d'una delle anse, mentre il nostro è completo.

I "PORTALI "LIGURI. — Vi hanno posto la mente pochi, ma è un fatto che se vi è una regione in Italia la quale sia ornata doviziosamente di porte del Rinascimento, questa regione è la Liguria. Le porte, d'ordinario in pietra ne-reggiante di promontorio, o " portàli " come li chiamano a Genova ed a Sa-vona, sono uniformi nelle linee generali; e si compongono di due pilastri addossati, uno per parte, ai fianchi, che sostengono la trabeazione orizzontale e danno luogo ad un assieme rettangolare, come è sempre rettangolare il foro. I " portàli ,, liguri si distinguono quindi dalle porte venete e toscane del Rinascimento, specialmente nel finale. Quest'ultime per solito hanno il finale arcuato con un bassorilievo nel mezzo e le baccelliere in cima e ai lati; invece i " portàli ,, liguri finiscono sempre orizzontalmente. Una raccolta di essi sarebbe interessante per le belle candelabre che contengono; e sarebbe un contributo nuovo agli studi della decorazione scultoria.

INDICI DELL'ANNO SESTO

1897

I.

TESTO

Pagina	Pagina
La chiesa dei Miracoli in Brescia. L. Arcions	Pavimento di mattonelle maiolicate nella chiesa di S. Sebastiano a
Ricerche didattiche. — Il disegno nelle scuole primarie. O. C. De'Trom-	Venezia
<i>betti</i>	Acquedotti, ninfei, fontane di Roma antica. R. Erculei 61
L'Esposizione d'arte sacra in Orvieto. R. Erculei 8-16	La cantoria nella Pieve di S. Maria Impruneta ed un fregio Robbiano.
Note Bibliografiche 12, 20, 27, 36, 51, 59, 84, 92	G. Carocci
Notizie	Stalli della cappella nel Palazzo pubblico di Siena 67
Vasi antichi nel Museo nazionale di Napoli, G. Patroni	Fontane del medio-evo e del risorgimento in Roma e nelle sue vicinanze.
La Cappella Caraffa nel Duomo di Napoli. G. Patroni	R. Erculei
Nuova scala della Galleria Palatina in Firenze. G. Carocci 23	Candelabri del quattrocento, del cinquecento e barocchi. G. Carocci . 73-80
La casa di Bartolomeo Colleoni a Bergamo. V. Muzio	Il Salone del palazzo Marino. M
Mobili archiacuti in vecchie sculture e pitture padovane	Cassapanche e sedili intagliati. G. C
I capitelli del Palazzo Ducale in Venezia. A. Melani	Giacomo Serpotta, e alcune sue composizioni decorative. A. Melani 77
Il pavimento del Battistero di Firenze. G. Carocci	I soffitti nella Cappella del palazzo Riccardi e nella Sala dei Capitani
Ornamenti nelle facciate dei Duomi di Lugano e di Como. B. A. Deon 37	di Parte Guelfa a Firenze. G. C
Stucchi nel palazzo Spada a Roma. R. Erculei	La Fontana del Bernini. R. Erculei
Dipinti ornamentali nei Castelli di Pandino e Malpaga 42	Alcune opere d'arte industriale nella Galleria Estense di Modena 85
Pavimenti di mattonelle maiolicate. R. Erculei	Le fontane barocche di Roma. R. Erculei
I lastroni funerarii nel tempio di S. Croce a Firenze. G. Carocci 48-57	Lacunari dipinti da Domenico Campagnola nel 1531 90
Ornamenti di Simone Mosca in S. Maria della Pace a Roma 50	Due fregi dipinti su facciate di palazzi padovani del Rinascimento. B. Lava 91
La Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Venezia 53	Le scuole del Museo artistico-industriale in Roma
Monumento a Filippo Della Valle nella Chiesa di S, Maria in Aracoeli	
a Roma. R. Erculei	

Ή.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

- N. I Paliotto del Duomo di Cortona. Sec. XVI.
- ", 7 Esposizione di Arte Sacra in Orvieto. 1 Piviale della cattedrale di Patti. 2 Merletto a filo d'oro del Duomo di Castellamare di Stabia.
- ., 13 Sala terrena nella casa di Bartolomeo Colleoni a Bergamo. Fine del Sec. XV.
- " 19-25 Dipinti murali nel Castello di Pandino. Fine del Sec. XIV.
- " 31 Pavimenti di mattonelle maiolicate in S. Elisabetta a Viterbo. Fine del Sec. XV.
- " 37 Parte centrale del pavimento di mattonelle maiolicate in S. Sebastiano a Venezia. Anno 1510.
- N. 43 Stalli nella Cappella del palazzo pubblico di Siena. Anno 1428.
- ,, 49 Sala terrena del palazzo Marino, ora Comunale, in Milano. Sec. XVI, ,, 55 - I Soffitto nella Cappella del palazzo Riccardi a Firenze. — 2 e 3 Lacunari e cornice nel salone, già residenza dei Capitani di Parte
- Guelfa, pure a Firenze. Sec. XV.

 " 61 1 Fregio nella facciata del palazzo Taboga in Padova. Fine del se-
- " 61 1 Fregio nella facciata del palazzo Taboga in Padova. Fine del secolo XV. — 2 Fregio nella loggia dell'ex convento di Benedettine a Padova. Sec. XVI.
- " 67 Scuole del Museo artistico-industriale di Roma. Vasi in ceramica.

 Composizioni degli alunni Franchini, Monacelli e Abate.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

- N. 2 Esposizione di Arte Sacra in Orvieto. 1 Merletto per camice: lavoro di Venezia. 2 Merletto per tovaglia d'altare.
- " 3 Esposizione suddetta. 1 Rilegatura di messale, del Duomo di Orvieto. 2 Merletto dello stesso Duomo.
- ", 4 Esposizione suddetta. 1 e 2 Pianeta istoriata di Perugia. 3 Piviale della cattedrale d'Aosta. 4 Piviale di Patti. Sec. XV e XVI.
- N. 5 Esposizione suddetta. 1 e 2 Piviale in broccato rosso di Perugia
 3 Tunicella del Museo Civico di Torino. 4 Pianeta della cattedrale di Montefiascone. Sec. XV e XVI.
- ,, 6 Tavole del Sec. XVI nel R. Museo artistico-industriale di Berlino.
- " 8-9 Vasi antichi nel Museo nazionale di Napoli.
- " 10-11 Ornamenti di pilastri nella facciata della Chiesa dei Miracolia Brescia.

- N. 12 Vetrina, portantina, orologio in tartaruga ornata di bronzi. Sec. XVIII.
- " 14 Veduta della sala terrena nella casa di Bartolomeo Colleoni a Bergamo. Fine del Sec. XV.
- " 15 1 e 2 Seggiola della fine del Sec. XVII e cornice del Sec. XVII: opere italiane nel Museo di South Kensington. 3 Orologio in bronzo del principio del Sec. XVIII.
- " 16 Cappella Caraffa nella cattedrale di Napoli. Spartimento e formella del soffitto.
- " 17 Cappella predetta. Nicchia con altarino, e spartimento della chiusura in bronzo.
- " 18 Nuovo scalone del palazzo Pitti a Firenze.
- " 20 Chiavi e piastre da serrature nella collezione Carrand del Museo Nazionale a Firenze.
- ,, 21 Capitello degli *Uomini sapienti* e capitello delle *Vicende dell'uomo* nella loggia terrena del palazzo Ducale a Venezia.
- ,, 22 Capitello dei Segni dello Zodiaco nella predetta loggia.
- ., 23-24 · Pavimento di marmo nel Battistero di Firenze: principiato nel Sec. XI.
- " 26 1 Cassettone del principio del Sec. XVIII nel Museo artistico-industriale di Milano. — 2 Mobile del principio del Sec. XVIII.
- ,, 27 Tabernacolo contenente la statua di Plinio Nepote sulla facciata del Duomo di Como. Fine del Sec. XV.
- " 28 Fregi delle porte minori nella facciata del Duomo di Lugano. Principio del Sec. XVI.
- ., 29 Battenti dei Sec. XVI e XVII nei palazzi Trotti a Ferrara, Mansi e Mazzarosa a Lucca, Loschi-Zillari a Vicenza.
- " 30 Soprapporte nel palazzo Spada a Roma.
- " 32 Soffietto nello stile del Rinascimento.
- " 33 Spartimenti delle imposte in legno nelle porte principali della Cattedrale e del Battistero a Parma. Fine del Sec. XV.
- ,, 34 Ornamenti scolpiti da Simone Mosca nella chiesa di S. Maria della Pace a Roma. Sec. XVI.
- ,, 35-36 Pietre sepolcrali nella chiesa di S. Croce a Firenze. Fine del Sec. XIV e Sec. XV.
- " 38 Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Venezia. Armadio: composizione dell'alunno F. Bisacco.
- " 39 Scuola predetta. Leggio e tavole: composizioni dell'alunno F. Bisacco.
- " 40 Scuola predetta. Soffietti nello stile del Risorgimento: composizioni dell'alunno A. Da Pos.
- ,, 41 Monumento a Filippo Della Valle in S. Maria in Aracoeli a Roma. Fine del Sec. XV.
- " 42 Due vasi da birra in avorio, nel Museo nazionale di Firenze.
- " 44 Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Venezia. Mobili per anticamera: composizioni dell'alunno A. Barbisan.
- " 45 Scuola predetta. Tavola, seggiolone e formella per mobile: composizioni dell'alunno P. Giubilo.
- ,, 46 1 e 3 Cantoria e soffitto nella Pieve di S. Maria Impruneta. 2 Fregio nel Conservatorio della Quiete presso Firenze.

- N. 47 1, 2 e 3 Vasca e figure antiche per fontane nel Museo nazionale di Napoli. — 4 Bacino antico nel Museo Vaticano.
- " 48 Vasi antichi nel Museo Vaticano.
- "50 Insieme e particolari di un candelabro in bronzo, di Pietro Taca, nel Museo nazionale a Firenze.
- "51 Candelabri in legno dorato, della fine del Sec. XV e del principio del XVI: 1 nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze. 2, 4 e 5 nel R. Museo delle Arti industriali a Berlino: opere toscane. 3 nel Museo nazionale di Firenze.
- "52 Candelabri in bronzo del Sec. XVII e principio del XVIII: 1 in San Bartolomeo a Modena. — 2, 3, 4 e 5 nel R. Museo delle Arti industriali a Berlino: opere italiane.
- " 53 Putti per fontane: 1 della scuola di Giambologna nel Museo di Arezzo.
 - 2 del Verrocchio nel cortiletto di Palazzo Vecchio a Firenze.
 3 di Giambologna nel Museo nazionale di Firenze.
 4 di ignoto nel predetto Museo.
- " 54 1 e 2 Sedili nel coro della chiesa di Santo Spirito a Firenze. Principio del Sec. XVII. 3 Cassone nella Pinacoteca Comunale di Spoleto. Sec. XVI.
- " 56 Fontana del Bernini in Piazza Navona a Roma. Sec. XVII.
- ,, 57 Fontane del palazzo Lante e del Vicariato a Roma. Sec. XVII.
- ., 58 1 e 3 Alari in bronzo di Pietro Tacca nel Museo nazionale di Firenze. 2 Base di una croce nella Cattedrale di Ravenna. Sec. XVI.
- ,, 59 Cappella della Compagnia di Santa Cita a Palermo con gli stucchi del Serpotta. Principio del Sec. XVIII.
- " 60 Stucchi di Giacomo Serpotta nella Cappella della Compagnia di San Lorenzo a Palermo.
- ., 62 1 Arpa nella Galleria Estense a Modena. Sec. XVI. 2 e 3 Violino e Violoncello nella predetta Galleria. Sec. XVII.
- " 63 1 Fontana nel Giardino del Palazzo Borghese a Roma. 2 Fontana nella Villa Aldobrandini a Frascati.
- " 64 Reliquiari d'argento dorato nel tesoro del Palazzo Pitti a Firenze. Fine del Sec. XIV.
- " 65 Camini del Sec. XVI in Arezzo.
- ,, 66 1 Camino di Benedetto da Rovezzano nel Museo nazionale a Firenze.

 2 Camino di Giuliano da San Gallo nel palazzo Gondi a Firenze.
- "68 Scuole del Museo artistico-industriale di Roma. Facciata in graffito nello stile della fine del Sec. XV. Lavoro di R. Sisti.
- "69 Scuole predette. 1 Cassone nuziale nello stile del Sec. XIV. 2 e 3 Stoffe nello stile del medio-evo. Lavori degli alunni Casciotti, Gaudenzi e Nelli.
- ,, 70 Teste di Medusa, di lupo e di leoni. Bronzi della nave romana affondata nel lago di Nemi.
- "71 Fontane barocche del giardino nella Villa Farnese a Caprarola.
- " 72 Fontane barocche del giardino nella Villa Borghese a Roma.

IV.

DETTAGLI

- N. 1-2 (Cromolitografia) Pianeta istoriata di Perugia. Fine del Sec. XV.
- " 3-4 Ringhiere in ferro battuto nei terrazzini di due case a Lugano. Sec. XVIII.
- "5-6 (Cromolitografia) Esposizione di Arte Sacra in Orvieto. Piviale della cattedrale di Recanati.
- "7-8 Fregi e rosone di stucco nella Chiesa dell'Incoronata a Lodi. Fine del Sec. XV.
- " 9-10 (Cromolitografia) Fregio nella volta della sala terrena nella casa di Bartolomeo Colleoni a Bergamo.
- " 11 Ornamenti nell'elmo e nella corazza della statua di Bartolomeo Colleoni nel suo monumento a Venezia.
- " 12 Trofei nei piedestalli delle colonne del predetto monumento.
- ,, 13 Fregio della trabeazione nel piedestallo del monumento al Colleoni in Venezia.
- " 14 Croce da altare esposta dal Capitolo Vaticano nella Mostra Eucaristica di Orvieto.
- ., 15-16 Mensola e specchio del principio del Sec. XVIII nel Castello di Magliaso presso Lugano.
- ,, 17-18 Pilastro nella porta maggiore del Duomo di Lugano. Principio del Sec. XVI.
 ,, 19 - Capitello e pilastro della porta a destra nella facciata del predetto
- n, 20 Pilastro e fascia nella predetta facciata.
- " 21-22 (Cromolitografia) Mattonelle del pavimento ordinato da Isabella d'Este nel 1522, ora nel Museo archeologico di Milano.
- " 23-24 Ornamenti dei cassettoni nel soffitto della Scuola del Santo a Padova. Principio del Sec. XVI.

- N. 25 Quadrelli maiolicati nel pavimento della Cappella Lando in S. Sebastiano a Venezia. Anno 1510.
- ,, 26 Inferriata di ferro battuto e lamiera nel Museo civico di Treviso. Sec. XVII.
- " 27 Tavola nel predetto Museo. Fine del Secolo XVI.
- ,, 28 Parapetto di poggiolo in ferro battuto nella facciata di una casa a Lugano. Sec. XVIII.
- ,, 29-30-31 Stalli nella Cappella del palazzo pubblico di Siena. Anno 1428.
- " 32 Poltrona nel Museo civico di Treviso. Sec. XVII.
- ., 33-34 (Tavola ombreggiata) Pilastrini nel presbiterio della Madonna dei Miracoli a Venezia. Fine del Sec. XV.
- " 35 Cassone del Sec. XV nel Museo Nazionale di Firenze.
- ,, 36 Intarsi degli stalli nel coro della Certosa di Pavia. Fine del Sec. XV.
- " 37-38 (Cromolitografia) Rosone dipinto nella volta della chiesetta di S. Sigismondo a Milano. Sec. XV.
- , 39 Architravi intagliati, ora nel Museo civico di Treviso. Principio del Sec. XV.
- " 40 Oggetti in ferro battuto, nel Museo artistico municipale di Milano.
- " 41 Fregio dipinto sul prospetto dell'ex convento di Benedettine in Padova. Sec. XVI.
- ,, 42 Tavolino del Sec. XVIII in Cà Oddo presso Monselice.
- " 43-44 (Cromolitografia) Lacunare già nel soffitto dell'oratorio di S. Maria del Parto a Padova, ora nell'Accademia di Venezia. Anno 1531.
- ,, 45-46-47 Lacunari nel soffitto dell'oratorio di S. Maria del Parto a Padova, ora nell'Accademia di Venezia. Anno 1531. ,, 48 (Tavola ombreggiata) - Ornamenti di pilastri nella Chiesa di S. Giobbe
- a Venezia. Fine del Sec. XV.

V.

DISEGNI INTERÇALATI NEL TESTO

			Pagina		1	Pagina
Fig.	1 -	· Capitello nella facciata della chiesa dei Miracoli a Brescia		Fig.	76-77 - Finestre del duomo di Como nel fianco orientale	38
71	2 -	Formella nel portico della predetta chiesa	3	.,	78 - Lapide a tergo del Duomo di Como	38
,,	3 -	Spartimento superiore del portico della predetta chiesa	4	"	79 - Tabernacolo con la statua di Plinio nella facciata del predetto	30
	4 -	Capitello della facciata nella predetta chiesa	4	,,	Duomo	20
,,	5 -	Parte superiore di un pilastro nella facciata della predetta	*		90 Posto o destre vella facciata 1.1.7	39
",					80 - Porta a destra nella facciata del Duomo di Lugano	39
	, .	chiesa	5	71	81-82 - Ornamenti nella precedente porta	39
"	6-7	- Parti di un pilastro della facciata nella predetta chiesa .	6	"	83-84-85 - Ornamenti dei pilastri nella porta maggiore del Duomo	
11	8 -	Disegno geometrico a mano libera	6		di Lugano	40
,,	9 -	Foglia naturale in autotipia	. 7	,,	86-87-88 - Ornamenti nella porta a sinistra della facciata del	
-11	10 a	a 16 - Foglie geometrizzate	7-8		predetto Duomo	40
,,	17 -	- Croce del Capitolo Vaticano	9		89-90 - Parte di pilastri nella facciata del predetto Duomo .	
.,,	1.2	La Page di Die II Dueme di Anne	10			41
"	10	- La Pace di Pio II. Duomo di Arezzo	10	"	91 - Cortile nel Castello di Pandino	42
"	19 .	- Croce di Mongiovino	10	,1	92 - Veduta del Castello di Malpaga verso ponente	43
91	20 -	- Reliquiarii di casa Massimi in Roma	11	11	93 - Capitello e intradosso d'arco	43
",	21 .	- Ornamento di pilastro nella facciata della chiesa dei Miracoli		11	94 - Portico e scala del Castello di Malpaga	43
		a Brescia	. 11	, ,	95 - Ingresso al Castello di Malpaga	44
,,	22	- Vaso a coppa	13	,,	96 - Intradosso di arco nel Castello di Malpaga	44
		- Vaso a incensiere			97 - Fregio e palco del portico nel predetto Castello	44
",	24	- Vaso a volute	1.4	0	98 a 101 - Mattonelle nel pavimento dell'Oratorio di S. Caterina	74
13				", "	in Cia-	
,,		- Vaso a girelle			in Siena	45-46
"	26	- Vasi italioti	. 15	,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,	102-103 - Mattonelle nel pavimento della Cappella del Crocifisso in	
1,9	27	- Vaso antico	15		S. Pietro a Maiella in Napoli	47
-,,		- Cassetta eucaristica di legno nella Mostra sacra di Orvieto .		,, 1	04 - Quadrelli di rivestimento nella cattedrale di Amalfi	47
		- Scatola eucaristica di avorio			105 - Mattonelle nel pavimento della Cappella Vaselli in S. Petronio	
		- Cofanetto			a Bologna	48
"				1	106 - Imposta di porta ad un solo battente	
31		- Intaglio in avorio di Bobbio		,,,	107 100 Bister and level in C. Conser Bi	49
71		- Cofanetto in avorio di Civita di Bagnorea		"	107-108 - Pietre sepolcrali in S. Croce a Firenze	50
11		- S. Giorgio in argento		,,	109 - Fiaschetta. — Disegno di A. Vittoria nella Galleria degli Uffizi	51
91	34	- Cofanetto nuziale di Borgo S. Donnino	. 18	,, 1	110 - Leggio: composizione dell'alunno Valsecchi	53
,,	35	- Oggetti esposti nella vetrina pontificia	. 18	,, 1	111 - Parafuoco: composizione dell'alunno Da Pos	53
		- Croce di Civitavecchia			112 - Tabernacolo: composizione dell'alunno Valsecchi	54
		- Croce di Cosenza. Parte posteriore			113 - Spalliera: composizione dell'alunno Barbisan	55
"		- Croce di Grotte di Castro		1	114 - Spalliera: composizione dell'alunno Bisacco	55.00
-31				,,	115 Comicos composizione dell'alumno Disacco,	200
,,,		- Croce di Velletri. Parte posteriore		"	115 - Cornice: composizione dell'alunno Da Pos	50
11		- Porta della sagrestia nella cappella Caraffa a Napoli		"	116 - Paravento: schizzo estemporaneo dell'alunno Zennaro	
**	41	- Statua del cardinale Oliviero Caraffa	. 21		Fontana secondaria in Piazza Navona a Roma	10.56
*1	42	a 45 - Ornamenti di due pilastri nella cappella Caraffa	. 22	"	117 - Giardiniera: composizione dell'alunno Bisacco	-57
. , ,	46	- Veduta della predetta cappella	. 23	,,	118 - Soprapporte: composizione dell'alunno Catozzo	57
. 77		- Formelia del soffitto nella predetta cappella			119-120 - Lastroni funerari in S. Croce a Firenze	58-
**		- Atrio della nuova scala per la Galleria Palatina a Firenze			121 a 126 - Mattonelle maiolicate nel pavimento della cappella	1
,,,		•		"	Lando in S. Sebastiano a Venezia	-
119		- Nuova scala della Galleria Palatina a Firenze			Lando III S. Sebastiano a venezia ,	59
**	50	- Inginocchiatoio nell'oratorio di S. Giorgio a Padova. Sec. XVII	I 24		127 - Vaso in forma di <i>rhyton</i> nel Museo Capitolino	61
111	51	- Stemma dei Colleoni	25		128-130 - Vasi nel Museo Vaticano	62
- 11	52	- Pianta terrena della casa di Bartolomeo Colleoni in Bergamo	25		129 - Fonte lustrale nel Museo nazionale di Napoli	62
	53	- Porta d'ingresso sulla via	. 25	99	131 - Sedia balnearia nel Museo Vaticano	63
- 73		- Porta della sala maggiore			132 - Tazza nel Museo Capitolino	63
,,		- Monumento Colleoni a Venezia			133 - Fonte lustrale nel Museo nazionale di Napoli	64
"					134 - Oceano nel Museo Capitolino	
",		- Cassone del secolo XV				64
11	57	- Sepolcro di Bonjacopo Sanvito nei chiostri del convento d			135 - Fontana del palazzo Mattei in Roma con la vasca antica.	
		S. Antonio a Padova			136 - Fontana di S. Cosimato a Roma con la vasca antica	64
-9.5	58	- Frammento d'un affresco di Jacopo Avanzi nell'oratorio d	i		137 - Tazza per fontana nel Museo dell'opera del Duomo a Orvieto	65
		S. Giorgio	. 29	17	138 - Disegno originale di Giorgio Vasari nella Galleria degli Uffizi	
**	59	- Bassorilievo di un'arca anonima nei chiostri del convento d			a Firenze	66
"		S. Antonio		- 11	139 - Fianco degli stalli nella cappella del palazzo pubblico di Siena	67
	60	- Bassorilievo sulla lapide di Maestro Polo da Venezia nella			140 - Stalli del coro nella cattedrale di Pienza	
21	00				141 - Disegno attribuito al Mantegna nella Galleria degli Uffizi a	67
		chiesa degli Eremitani		92		(0
99	61-	-62 - Cattedre ricavate dagli affreschi della sala della Ragione			Firenze	69
		in Padova			142 - Fontana grande detta di Sepàli a Viterbo	70
	63	- Capitello dello Zodiaco nel Palazzo Ducale di Venezia .	. 31		143 - Fontana in Viterbo	70
		- Altra faccia del Capitello dello Zodiaco		"	144 - Fontana di Piano Scarano a Viterbo	71
",	65	- Capitello della Giustizia	. 32		145 - Fontana detta delle Tartarughe a Roma, disegnata da Gia-	
"	66	-67 - Disegni originali di Giacomo da Faenza, nella Galleria	a		como della Porta	71
19	00-	Jani: Tiffgai a Firenge	22		146 - Disegno originale di Giovanni da Udine nella Galleria degli	
		degli Uffizi a Firenze	. 33	"		
,,,	68	- Fasce nel pavimento del Battistero di Firenze	. 34		Uffizi	71
199	69	- Quadri nel detto pavimento	. 34	"	147 - Fontana nel monastero di S. Maria in Gradi presso Viterbo.	
,,,	70	- Fascie nel detto pavimento	. 34		Anno 1540	
,,	71	- Fascie e campi nel detto pavimento	. 34	,,	148-149-150 - Disegni originali di Gentile Bellini nella Galleria degli	
,,	72	- Rosa nel detto pavimento	. 35		Uffizi	73
12	73	- Fascie nel detto pavimento	. 35	11	151 - Disegni originali di Benedetto da Rovezzano nella Galleria	
37	73	- Fascie e campi nel pavimento medesimo	. 35	,	degli Uffizi	74
197		Parts settentrionale del duomo di Como	. 37		152 - Disegni originali di Baldassare Peruzzi nella Galleria degli Uffizi	

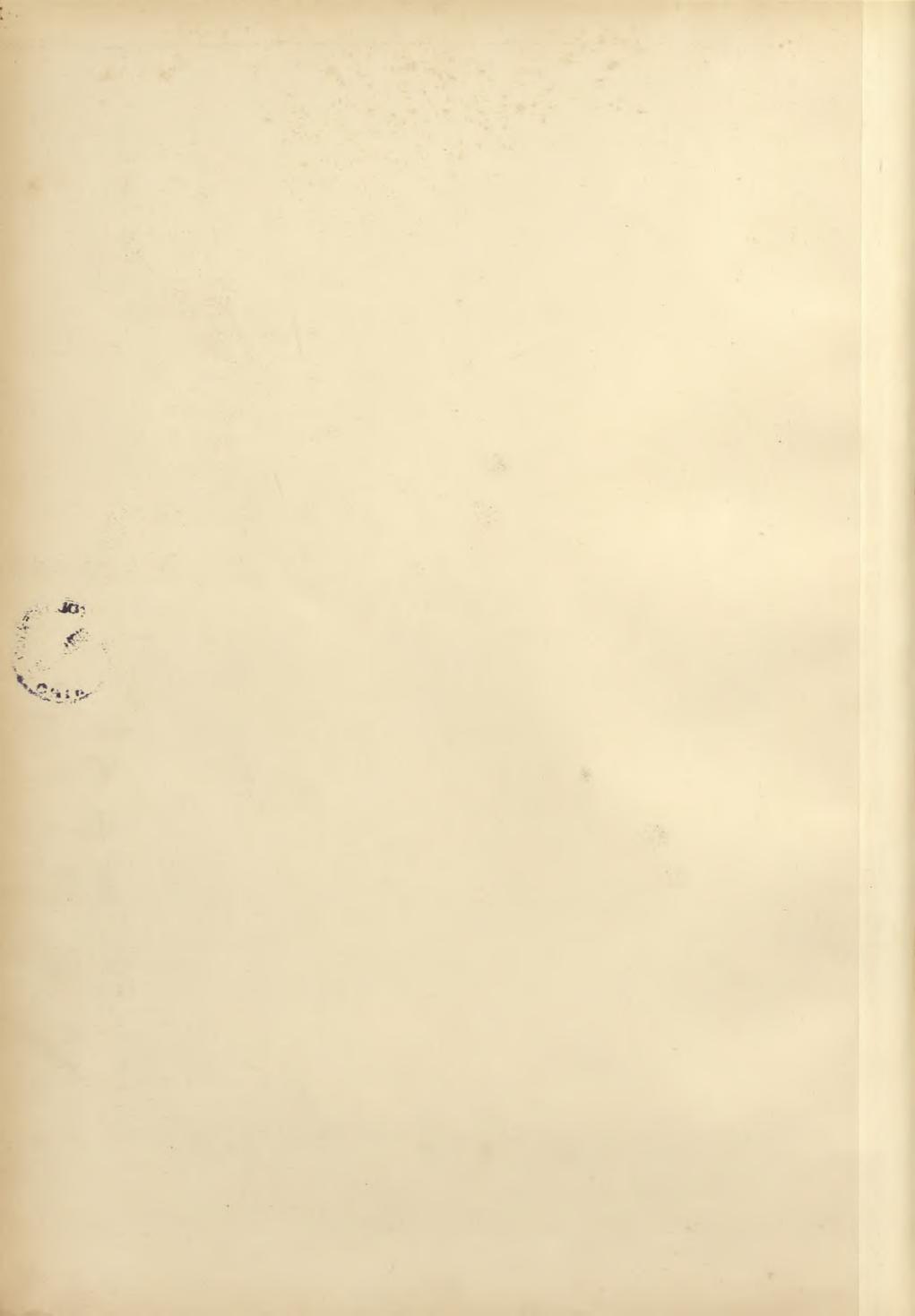
* New

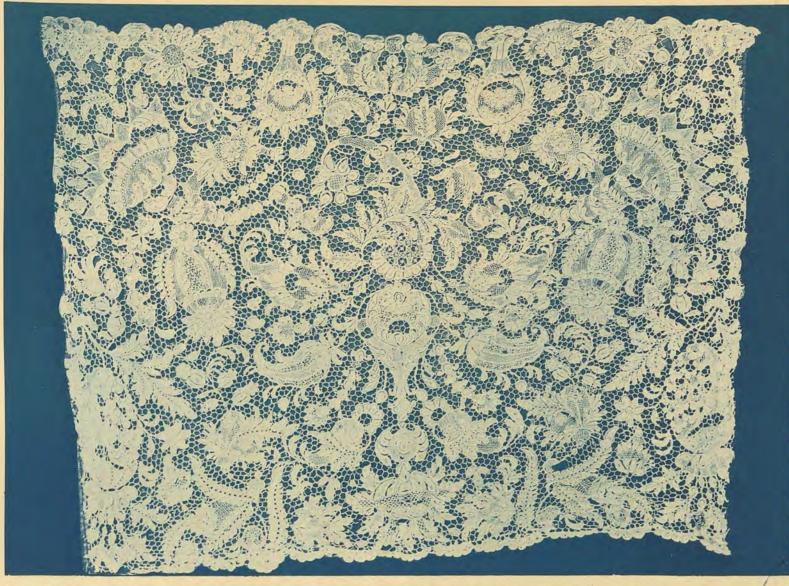
	1	Pagina				Pagina
Fig. 153	- Disegno originale di Pierin del Vaga nella Galleria degli Uffizi	75	Fig.	173 -	Casa dipinta in Via S. Francesco a Padova	. 91
,, 154	- Stucchi del Serpotta nell'Oratorio della Compagnia di Santa		,,,	174 -	Edificio di Via Savonarola a Padova	. 91
	Cita a Palermo	77	,,	175 -	Capitelli dell'edificio in Via Savonarola a Padova	. 91
,, 155	-156 - Stucchi del Serpotta nell'Oratorio della Compagnia di San		17	176 -	Teiera. Alunno Rocchi, cesellatore	. 93
	Lorenzo a Palermo	78-79	111	177 -	Orologio. Alunno Cambellotti, modellatore	. 93
,, 157	- Cappella dipinta da Benozzo Gozzoli nel palazzo Riccardi a		,,	178 -	Fermaglio. Alunno Silvestrelli, orefice	. 93
	Firenze	80	,,	179 -	Soffitto. Alunno Parisini, intagliatore in marmo	. 94
,, 158	- Candelabro di fra Giovanni da Verona nell'Abbazia di Monte		,,	180 -	Dettaglio del precedente soffitto	. 94
•	Oliveto	80	,,	181 -	Cornice. Alunno Bronzetti, intagliatore	. 94
,, 159	-160-161 - Candelabri del Verrocchio nel Museo nazionale a Fi-		,,	182 -	Borchia. Alunno Cavi, modellatore	. 94
**	renze, della Cappella Hercolani in S. Giovanni a Bologna, e		,,	183 -	Borchia. Alunno Silvestrelli, orefice	95
	del Tasca nel predetto Museo	81	22	184 -	Cista. Alunno Mercati, intagliatore	. 95
,, 162	- Figura del Rio della Plata nella fontana di Piazza Navona .	82	,,	185 -	Cista. Alunno Tonnini, intagliatore	. 95
,, 163	- Figura del Nilo nella fontana di Piazza Navona	83	,,	186 -	Ansa. Alunno Silvestrelli, orefice	. 95
	- Figura del Tritone a Roma, disegnato dal Bernini	83	,,	187 -	Fregio di una sala. Alunno Abate, pittore decoratore .	. 96
	- Vaso di bronzo nella Galleria Estense di Modena. Metà del		"	188 -	Lampada. Alunno Rocchi, cesellatore	. 96
"	Sec. XVI	85	,,	189 -	Zuccheriera e vassoio. Alunno Vezzulli, modellatore	. 96
166	- Dettaglio della dipintura nell'arpa del Sec. XVI serbata nella		"	190 -	Rilegatura. Alunno Massari, cesellatore	. 97
,,	Galleria Estense di Modena	86	"	191-19	2 - Dettaglio della Edicola (Fig. 195)	. 9
167	- Disegno originale di un'arpa serbato nella Galleria degli Uf-		,,	193 -	Pendente. Alunno Cambellotti	. 97
,	fizi, e dato per confronto	86	**	194 -	Battente. Alunno Rocchi	. 97
168	- Cofanetto in bronzo del Caradosso nella Galleria Estense di		,,	195	Edicola. Alunno De-Carolis, pittore decoratore	. 92
,,	Modena	87			Dettaglio della predetta Edicola	
169	- Cassone italiano del Sec. XVI nel Museo di South Kensington	87	. ,		Fregio di una sala. Alunno Casciotti, pittore decoratore	
	- Fontana di Trevi	89			Fonte in Via delle Quattro Fontane a Roma	
,	- Dettaglio di un camino del Sec. XVI in una casa di Arezzo	90			La Botte di Ripetta a Roma	
	- Camino del Sec. XVI in una casa di Arezzo	91			Fontana in Piazza di S. Maria in Cosmedin a Roma	
77 4 , -						



Esposizione di Arte sacra in Orvieto. – Paliotto del Duomo di Cortona. – Sec. XVI.

(Prof. A. DEON copiò dall'originale.)

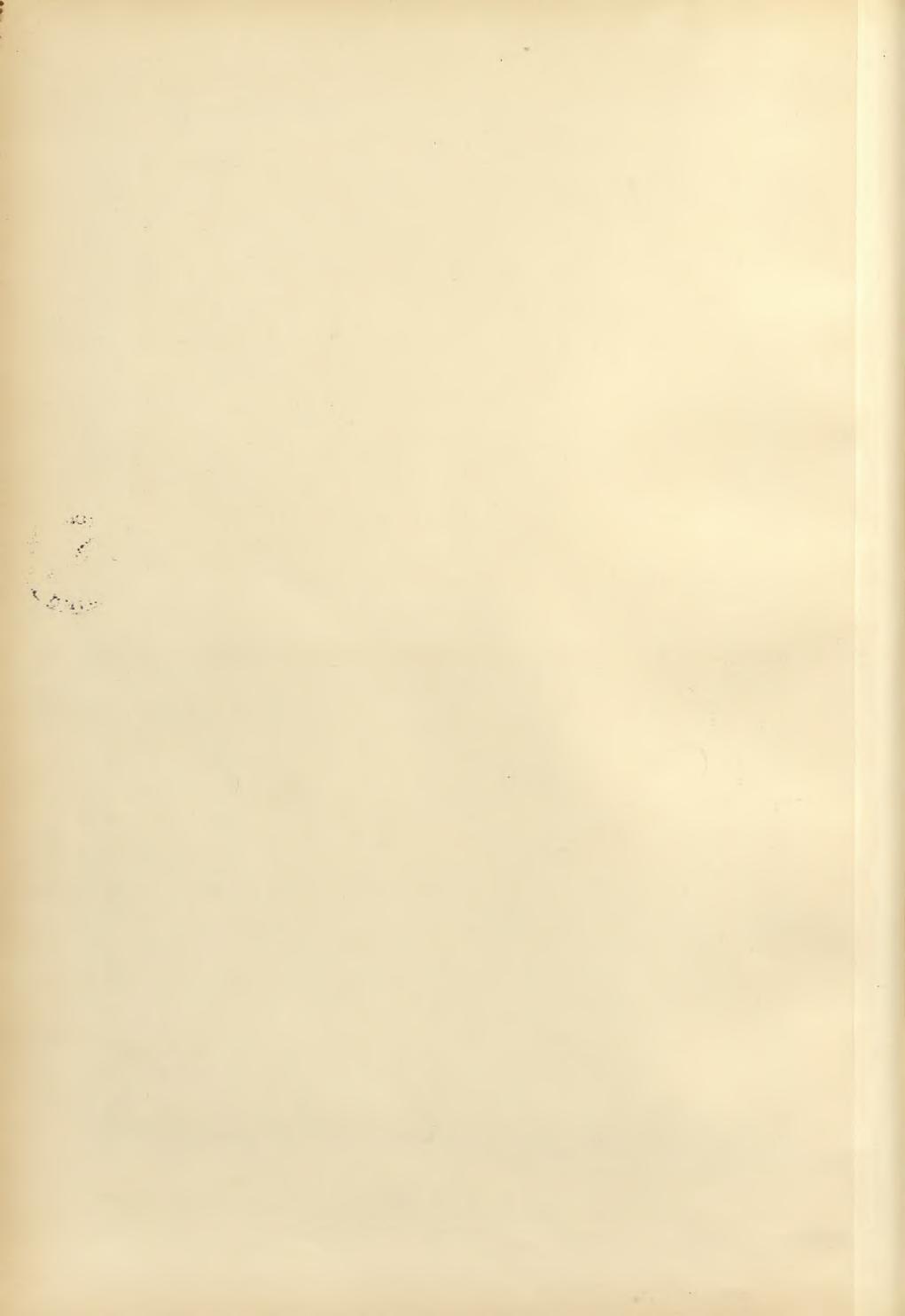


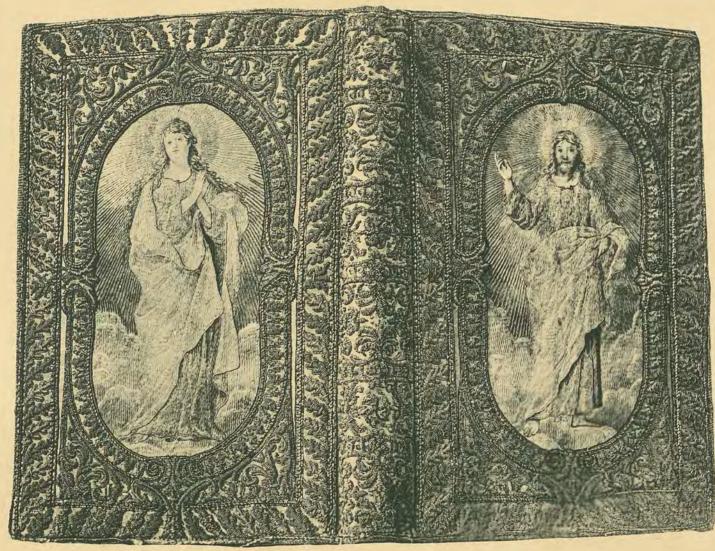




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.



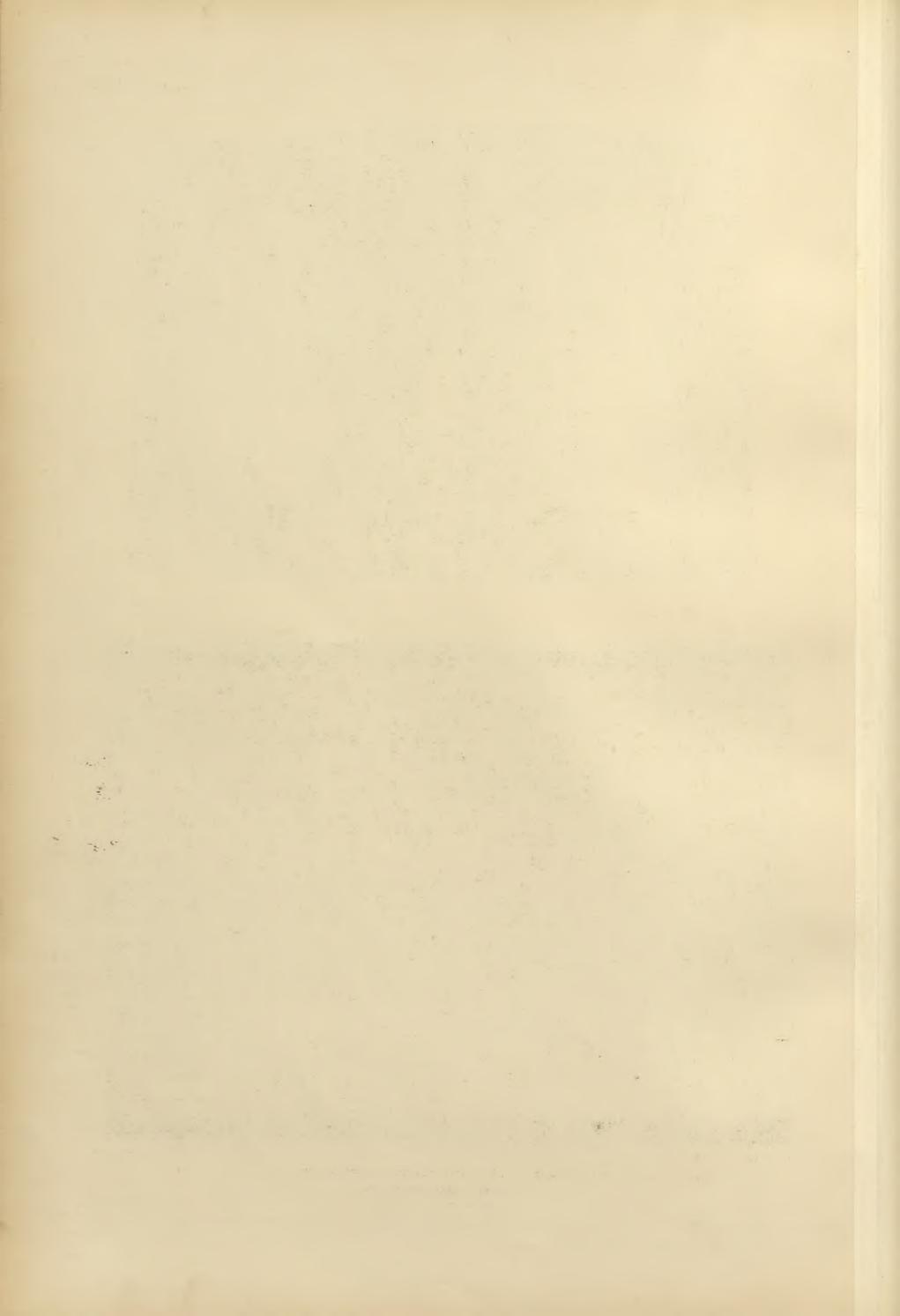






ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.









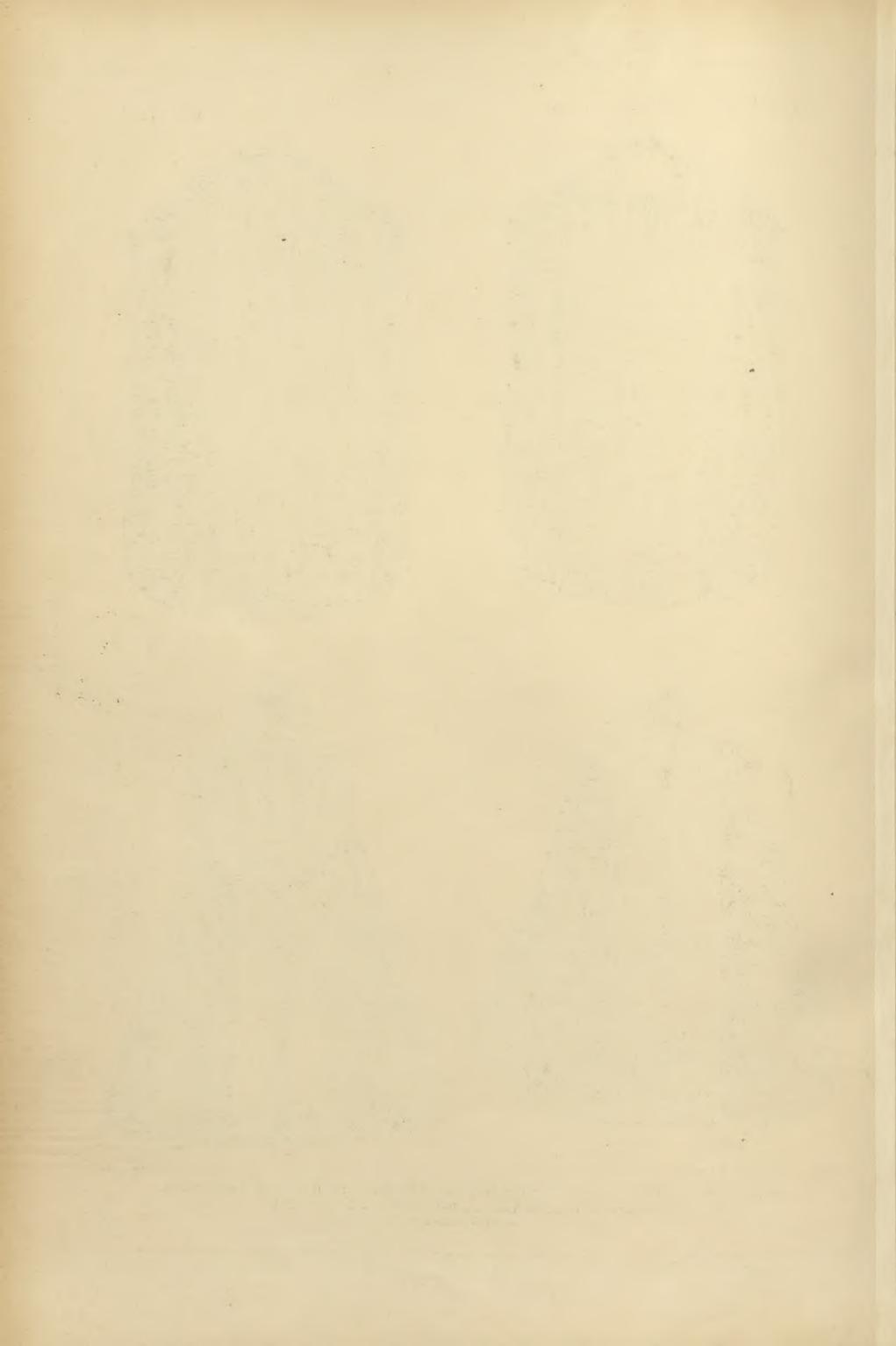


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

JLRICO HOEPLI - Milano

Esposizione di Arte sacra in Orvieto. — i. e 2. Pianeta istoriata di Perugia. — 3. Piviale in velluto rosso con ricami d'oro, della cattedrale di Aosta. — 4. Piviale di Patti. — Sec. XV. e XVI.

— (Fot. MOSCIONI Eliot. - JACOBI).









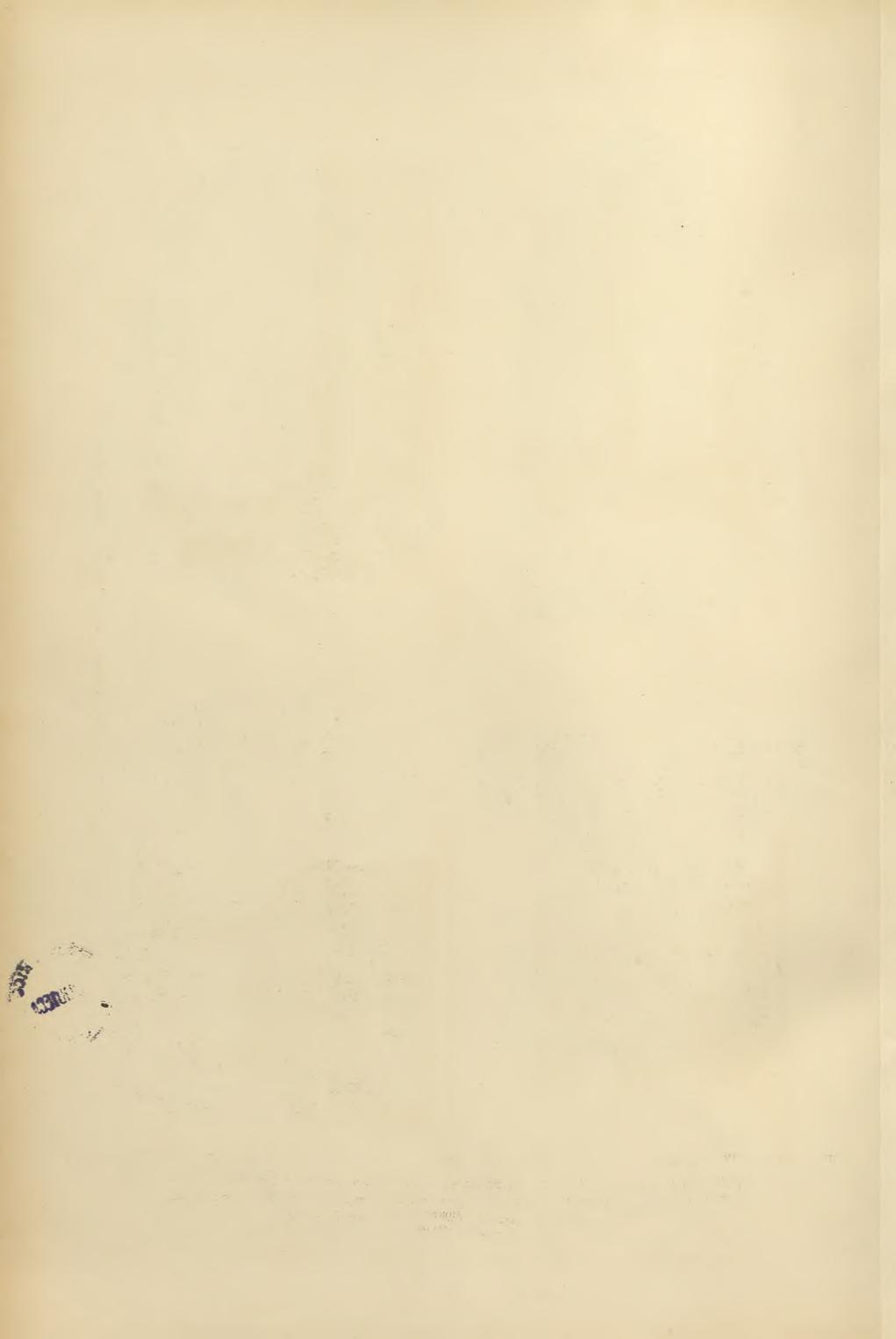


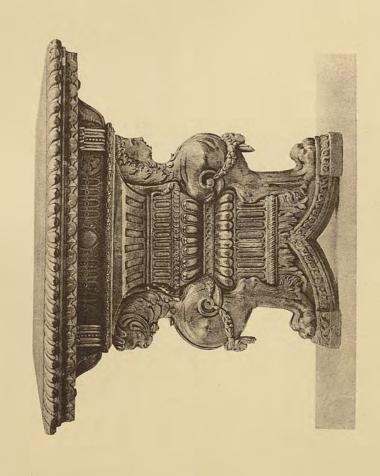
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

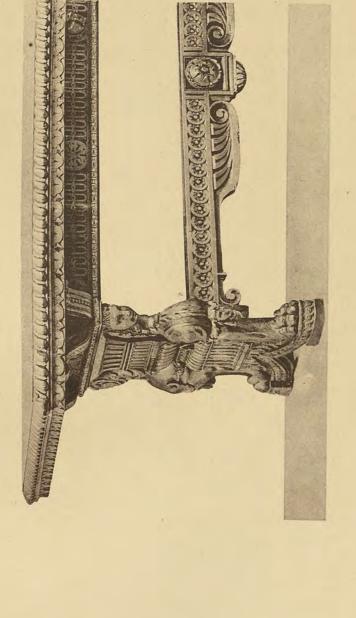
ULRICO HOEPLI - Milano.

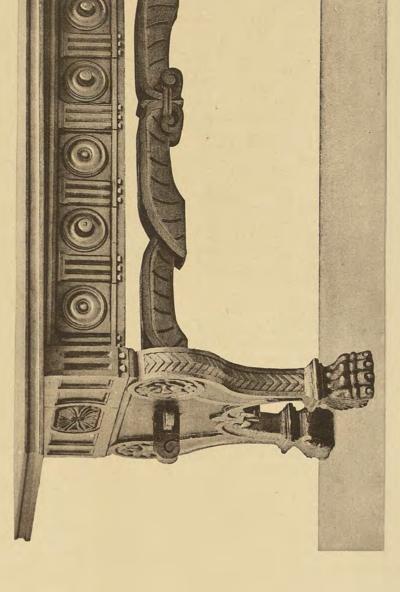
Esposizione di Arte sacra in Orvieto. -1. e 2. Piviale in broccato rosso, di Perugia. -3. Tunicella in velluto cremisi su fondo d'oro, del Museo Civico di Torino. -4. Pianeta in velluto azzurro contratagliato d'oro, del capitolo della cattedrale a Montefiascone. - Sec. XV. e XVI.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI).









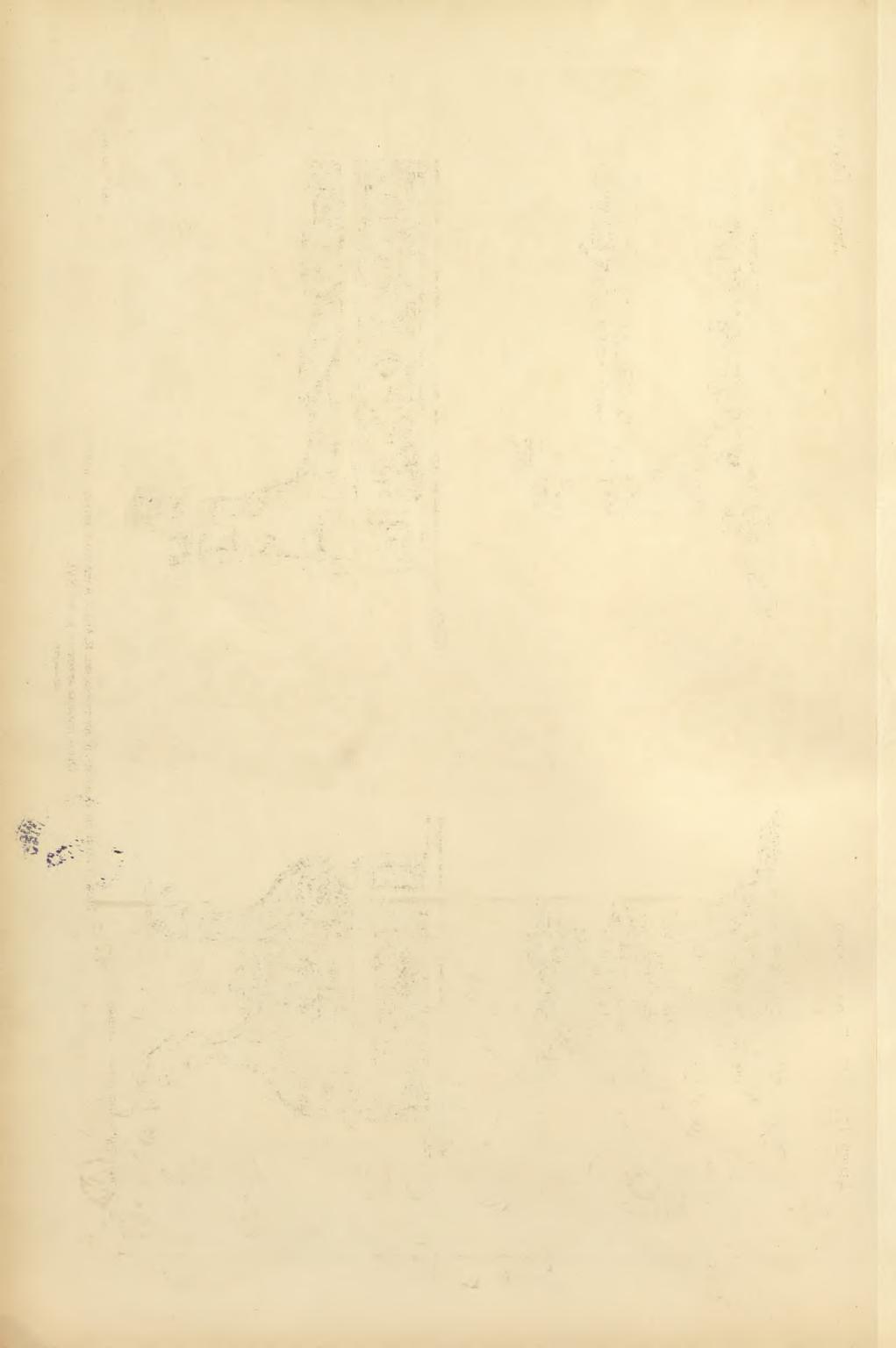
ULRICO HOEPLI . Milano



Fianco e parte del prospetto di due tavole nel R. Museo Artistico-industriale di Berlino.

OPERE ITALIANE ATTRIBUITE AL SEC. XVI.

(Effot. JACOBI).

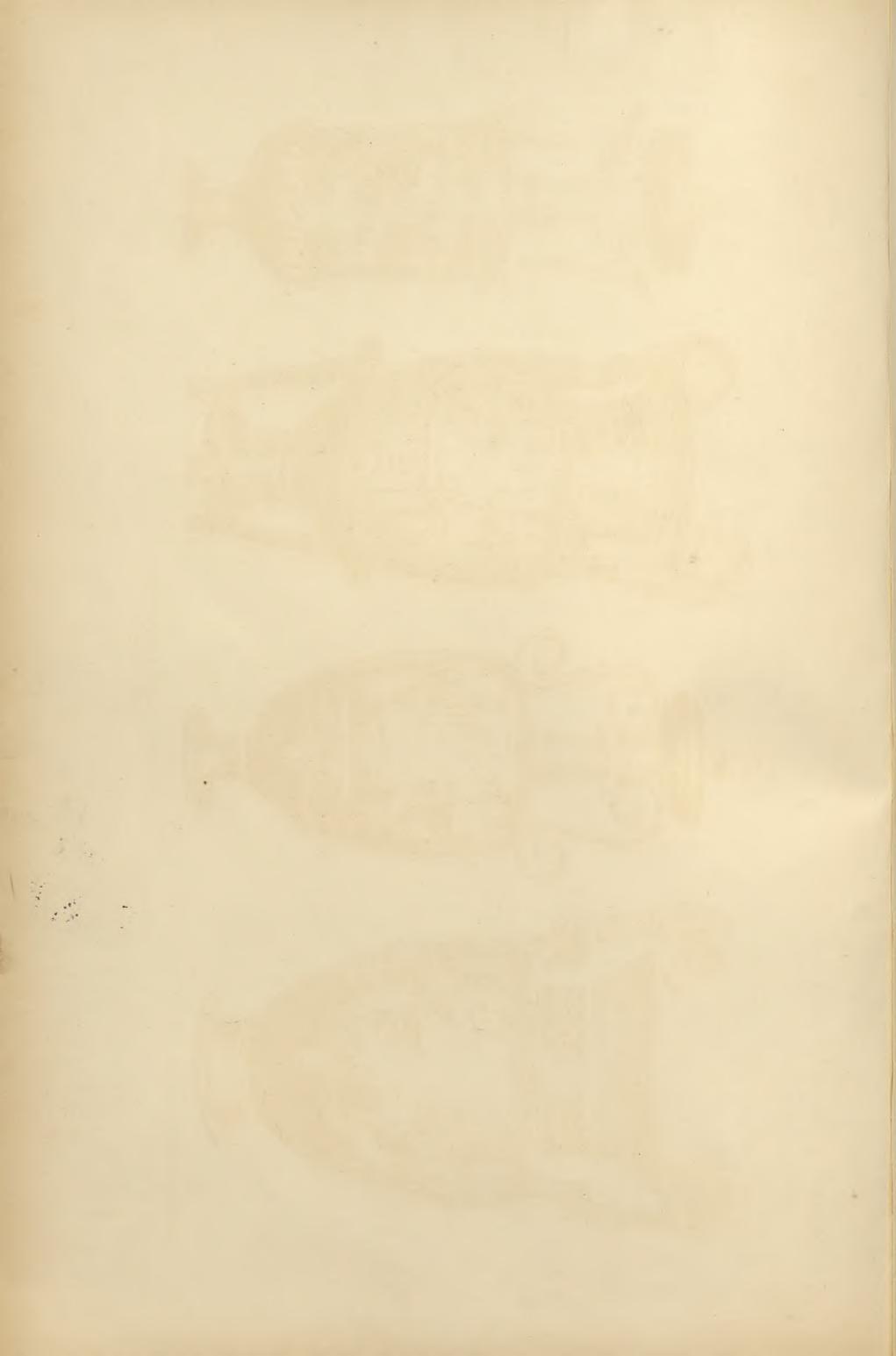


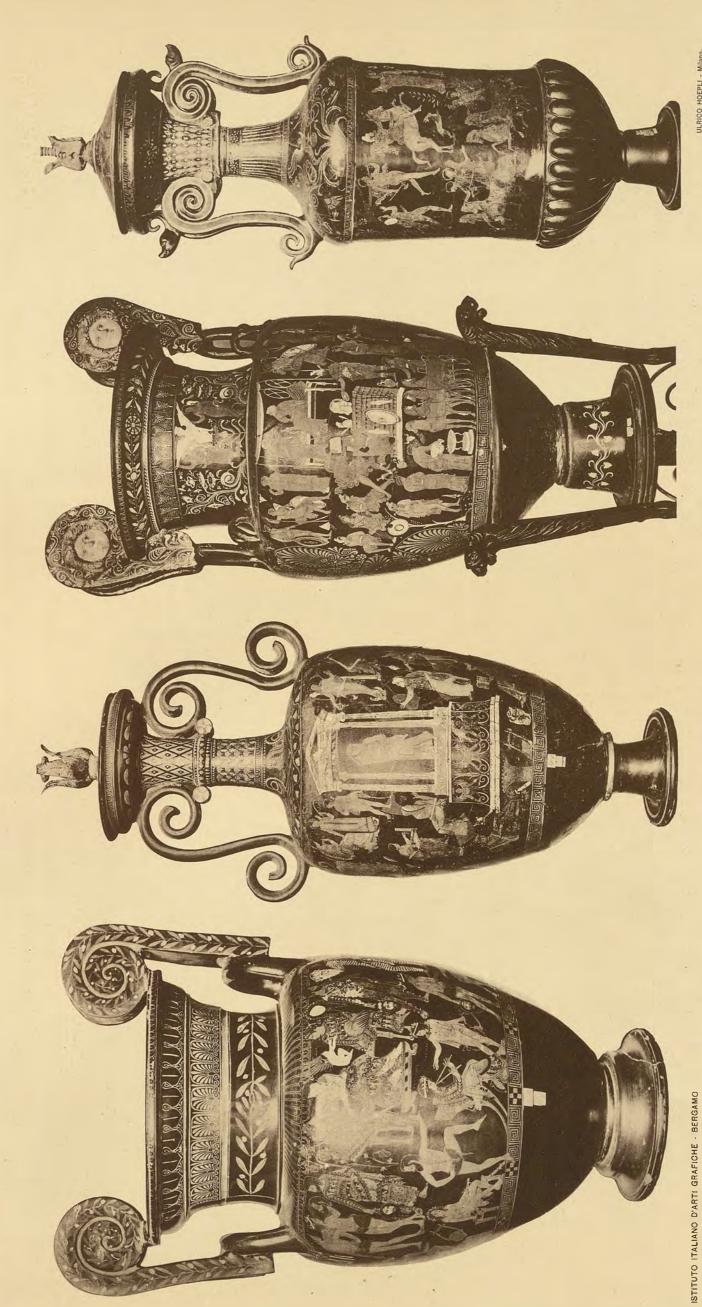




Esposizione di Arte sacra in Orvieto. — i. Stoffa di Piviale della cattedrale di Patti.

2. Merletto del duomo di Castellamare di Stabia.

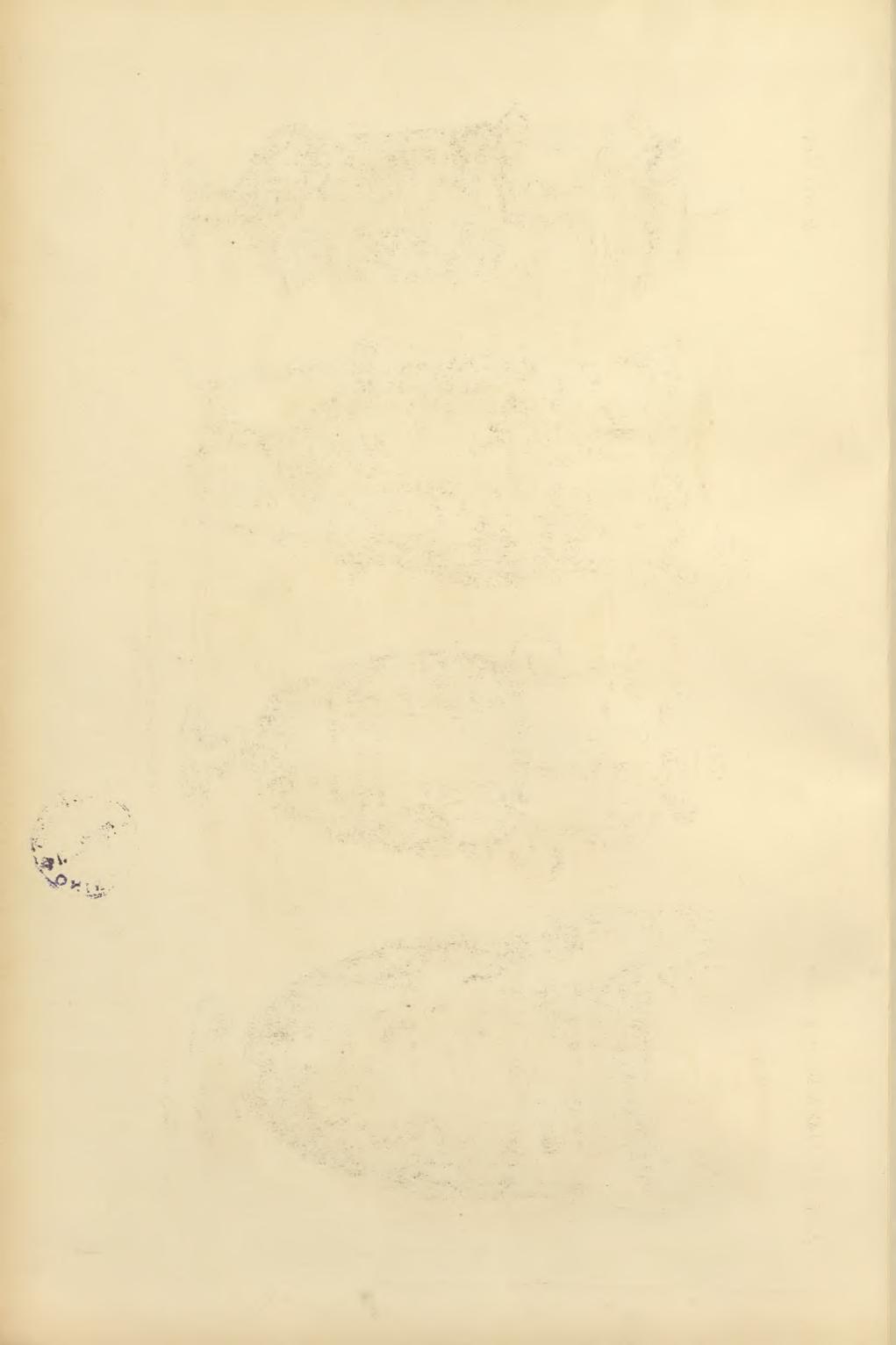




VASI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI. (Fol alinari - Eiol Jacobi).



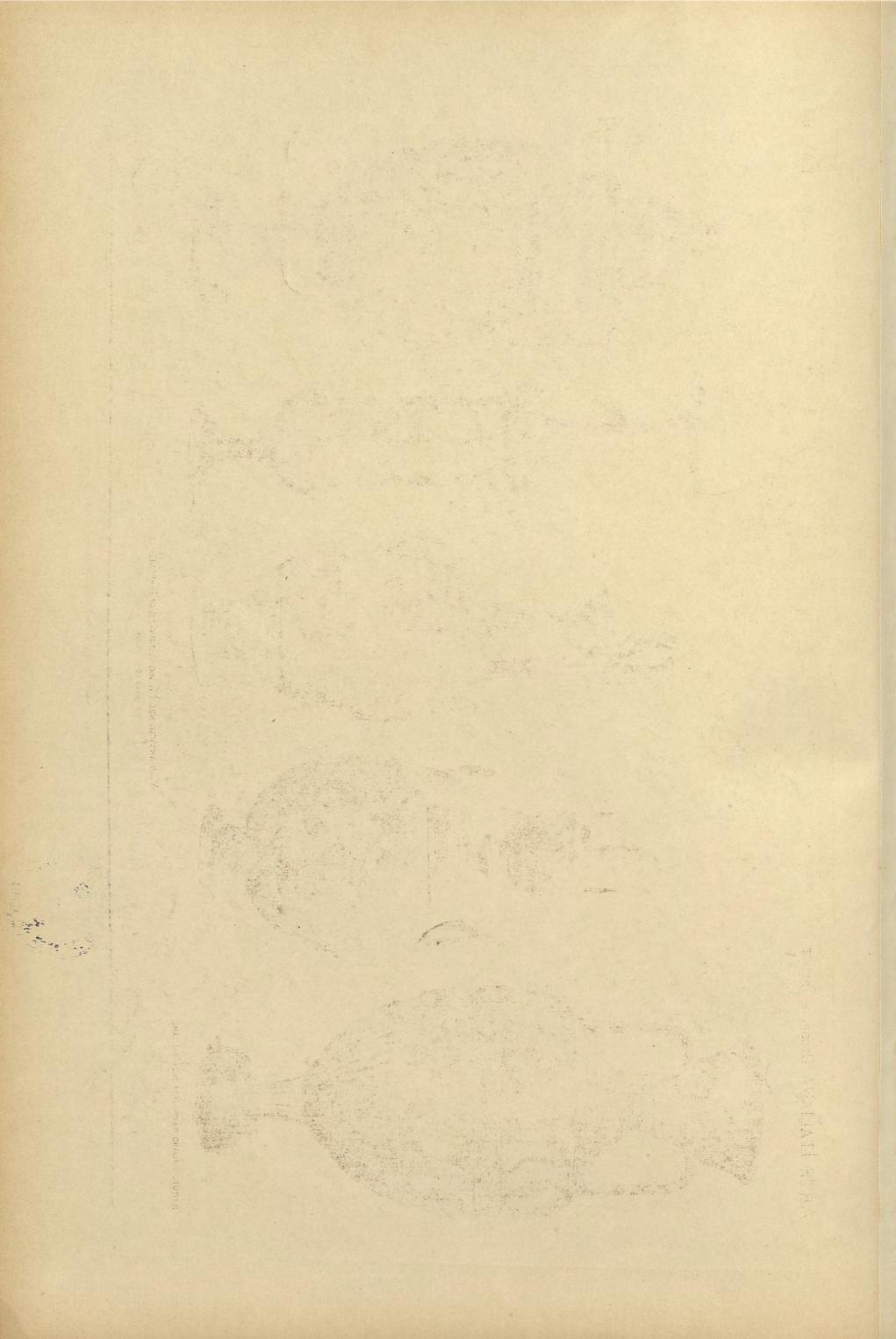






(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).



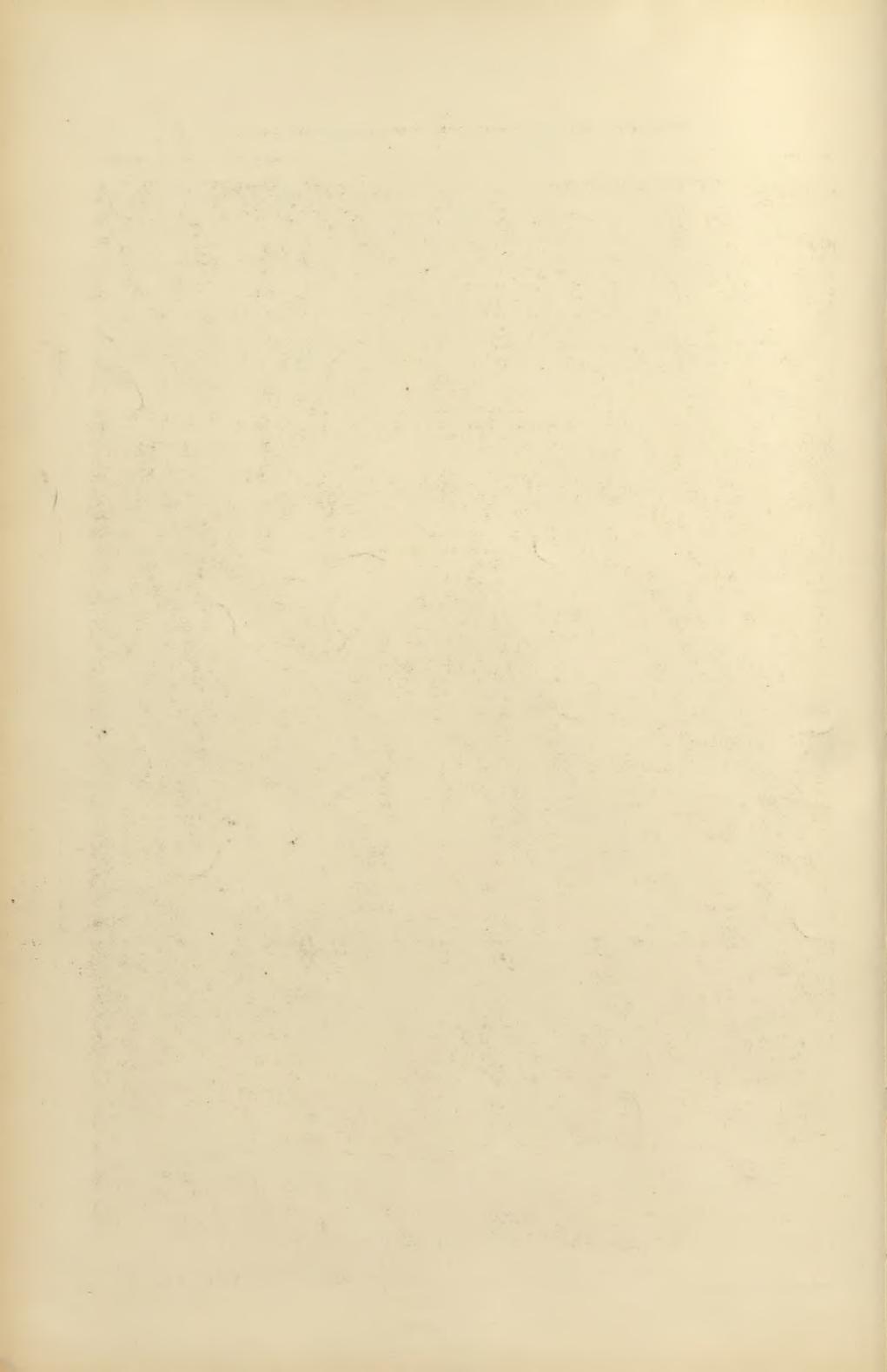




SIBLIUIELA ...

ISTITUTO !TALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

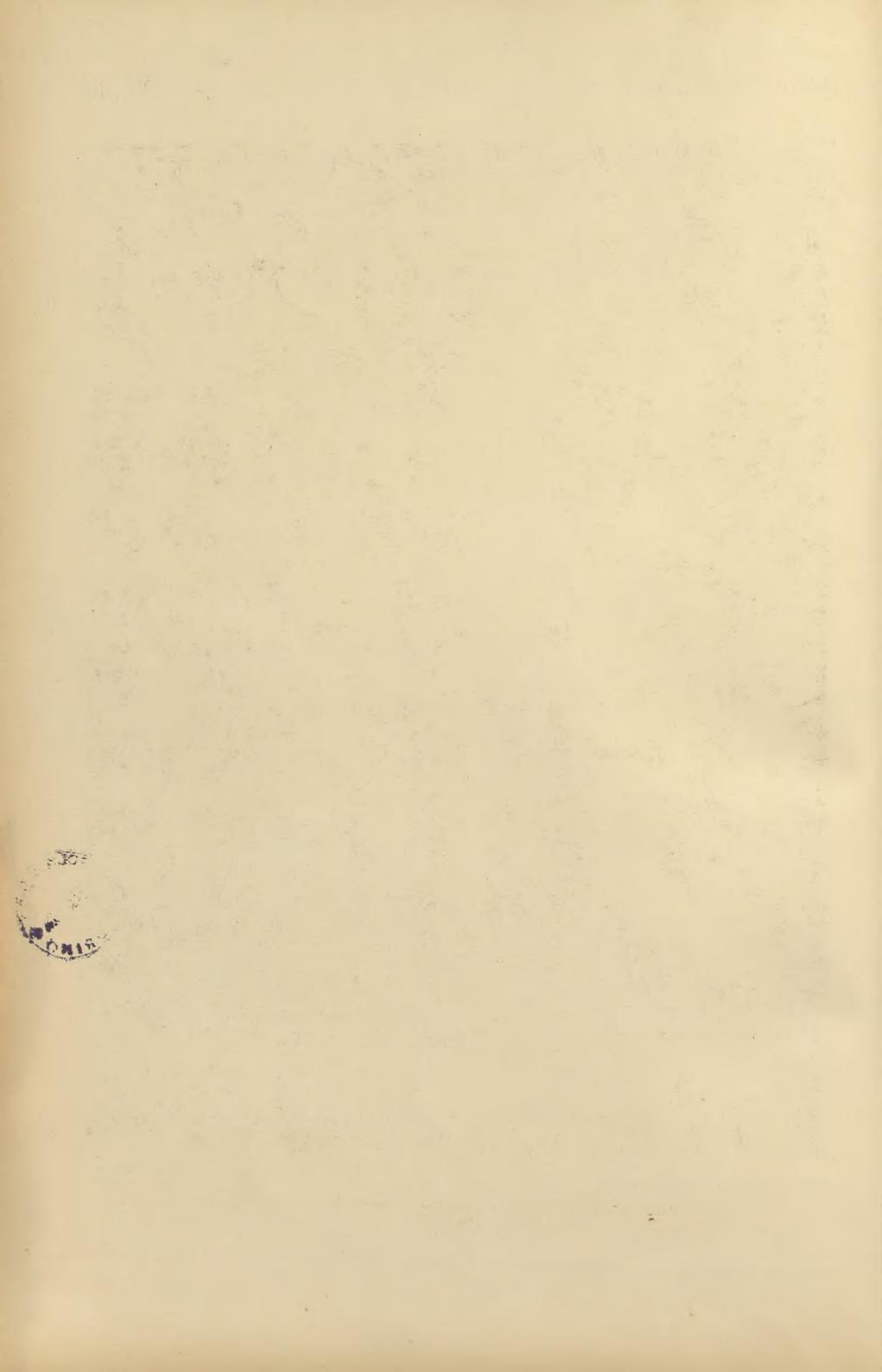




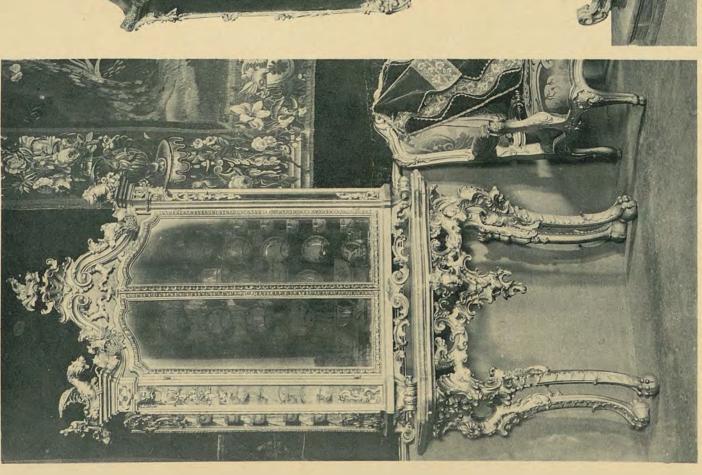
SIBLIVIELA SO

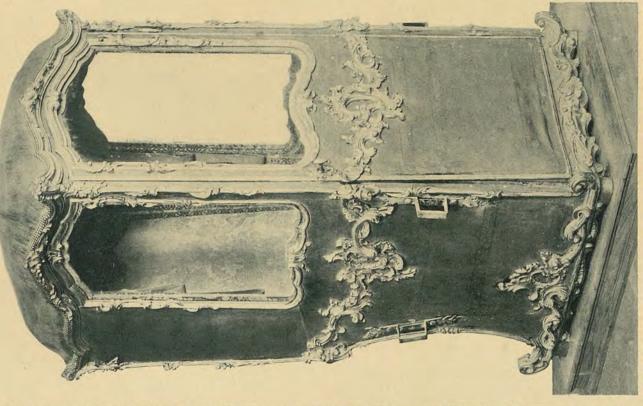
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

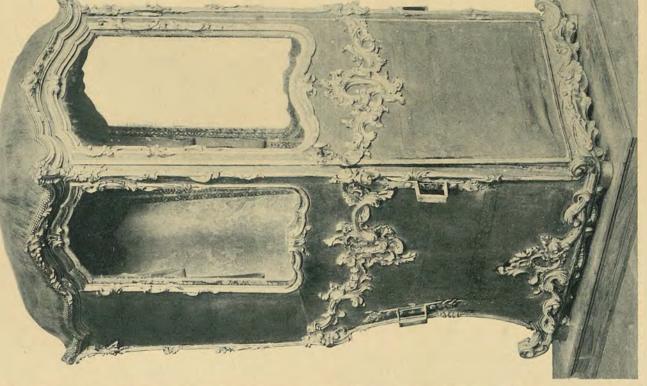
ULRICO HOEFLI - Milano







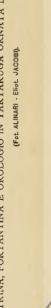




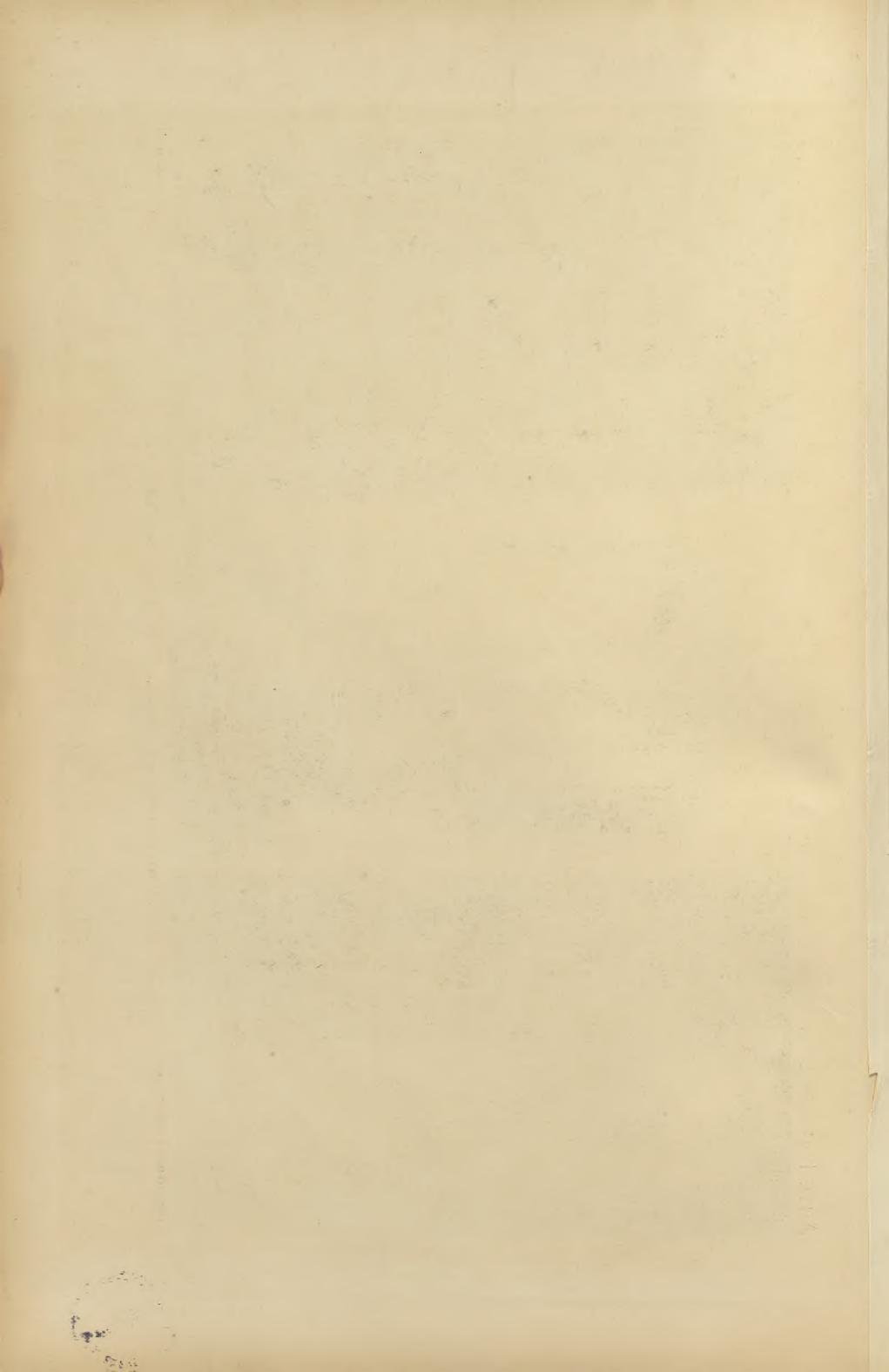
Vetrina, portantina e orologio in tartaruga ornata di bronzi. – Sec. XVIII.

BERGAMO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE.







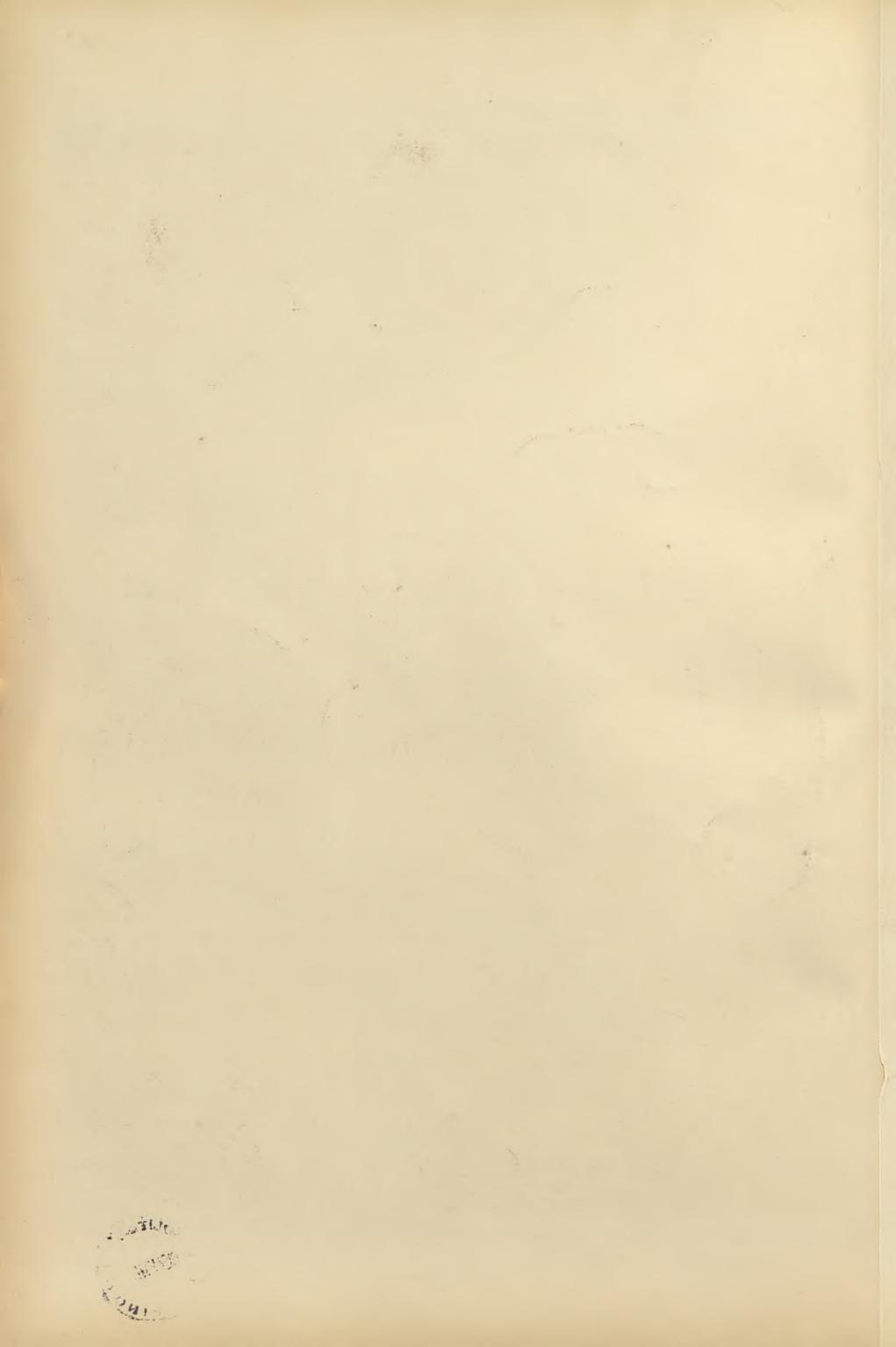


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Sala terrena nella casa di Bartolomeo Colleoni a Bergamo. — Fine del Sec. XV.

ULRICO HOEPLI MILANO

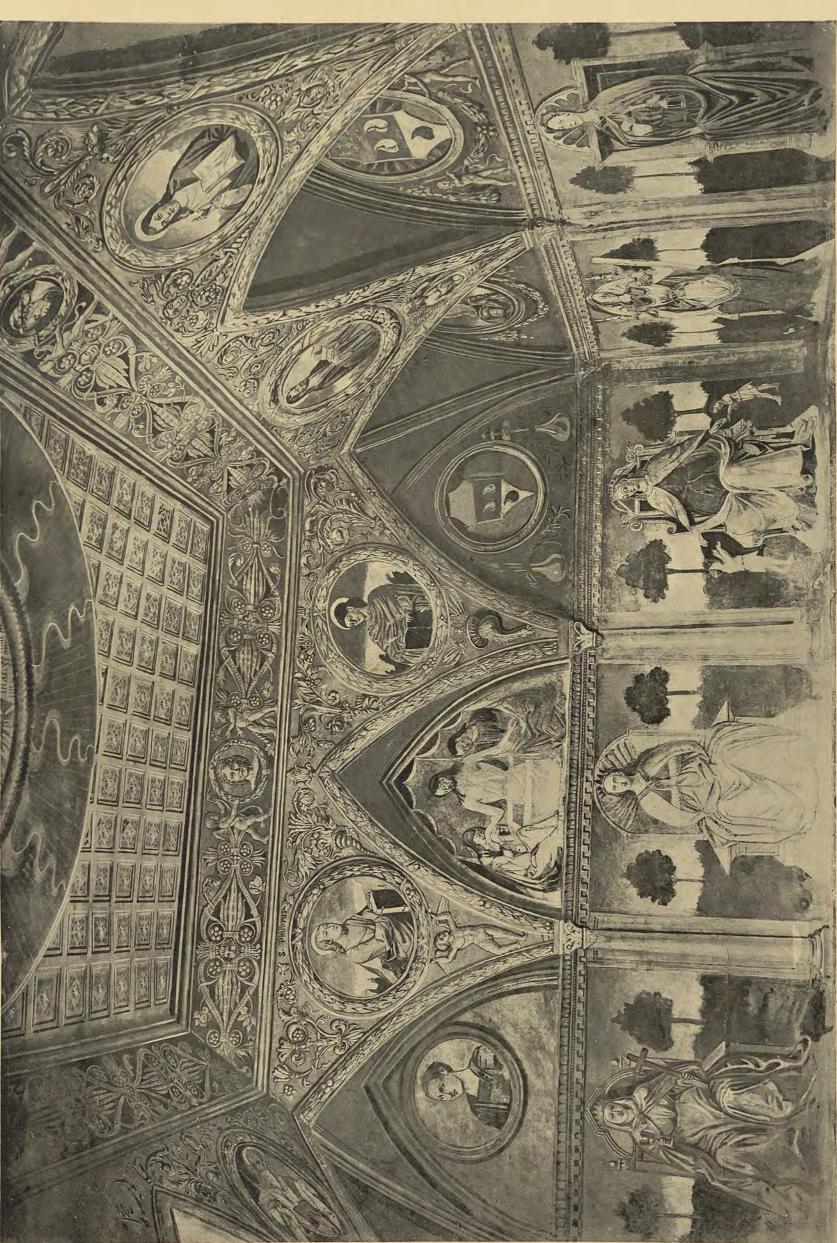
(F. TARAGNI dip. dal vero).



DECOR. E INDUST.

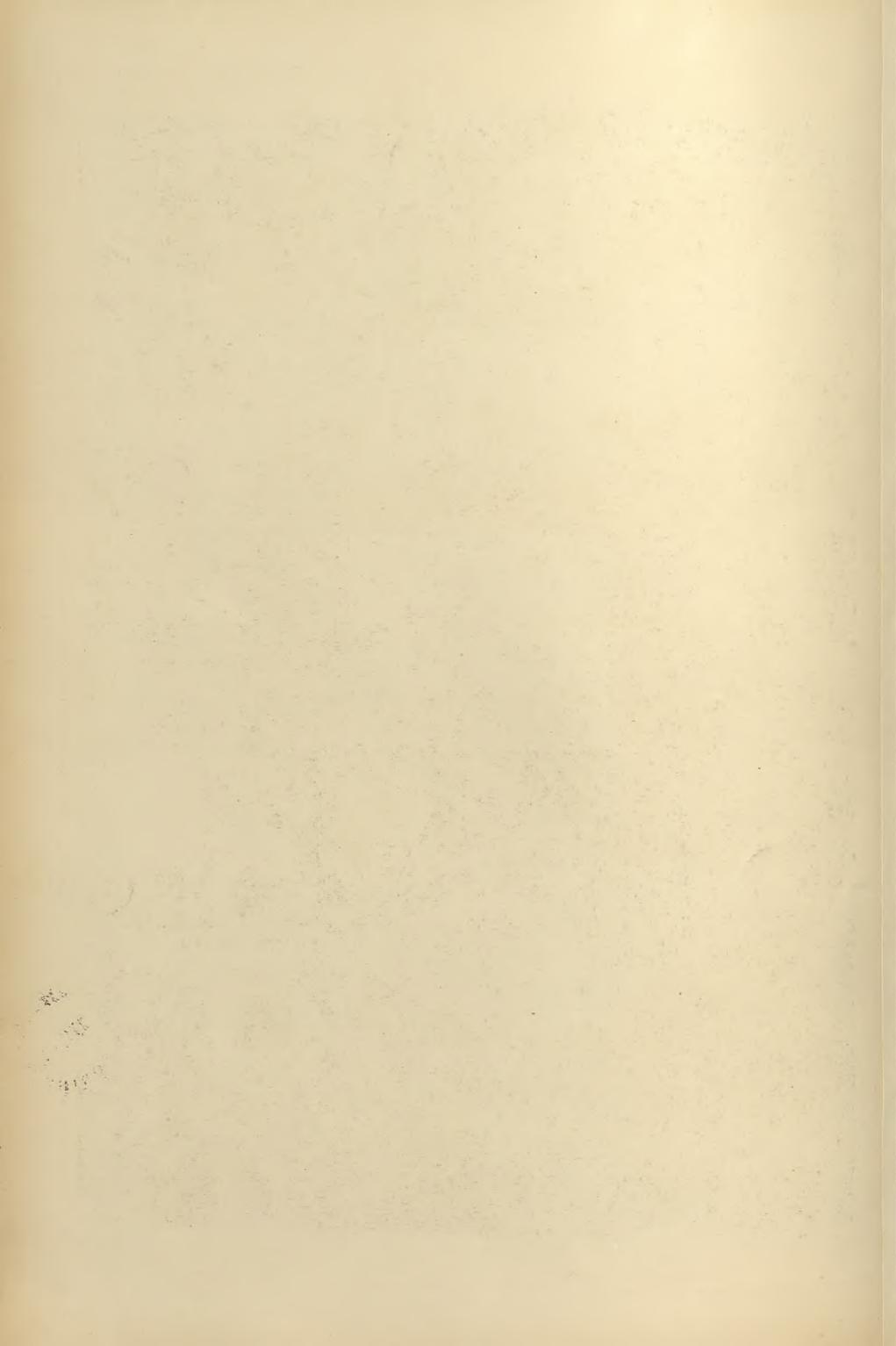
ARTE ITALIANA

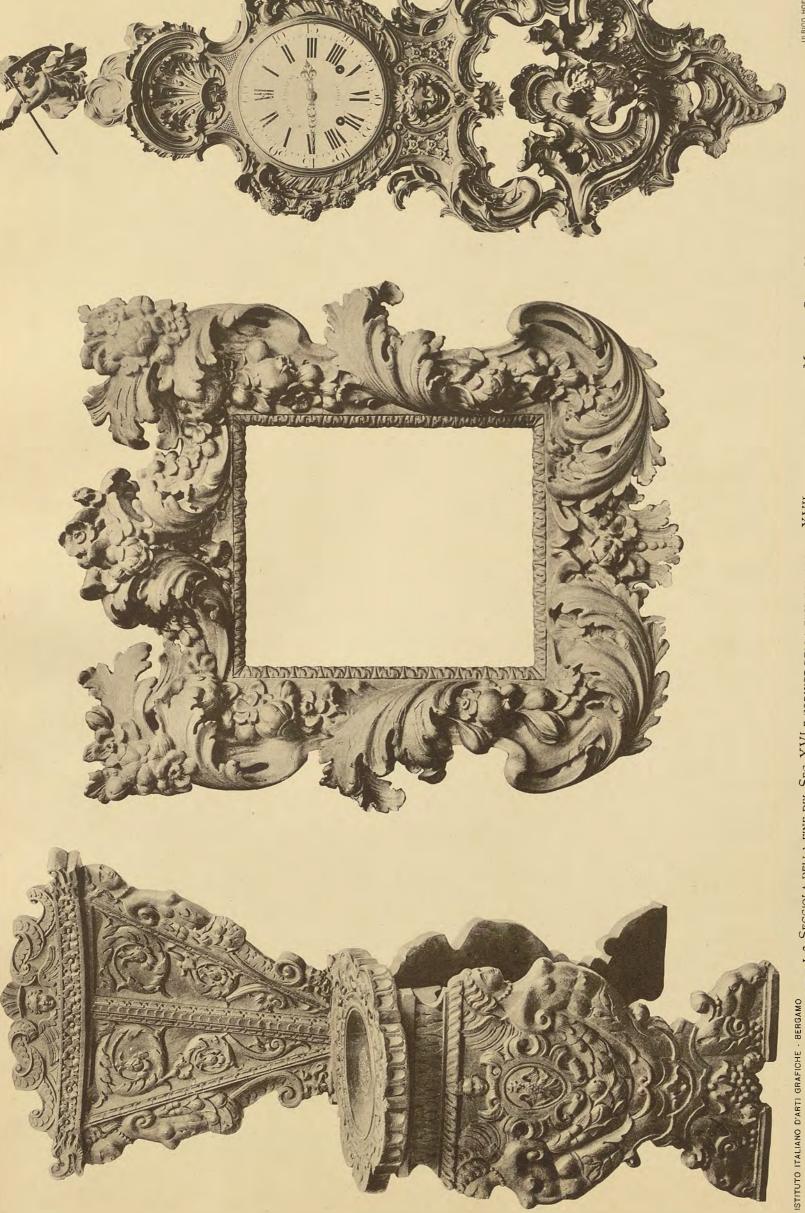
ULRICO HOEPLI . Milano



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE . BERGAMO







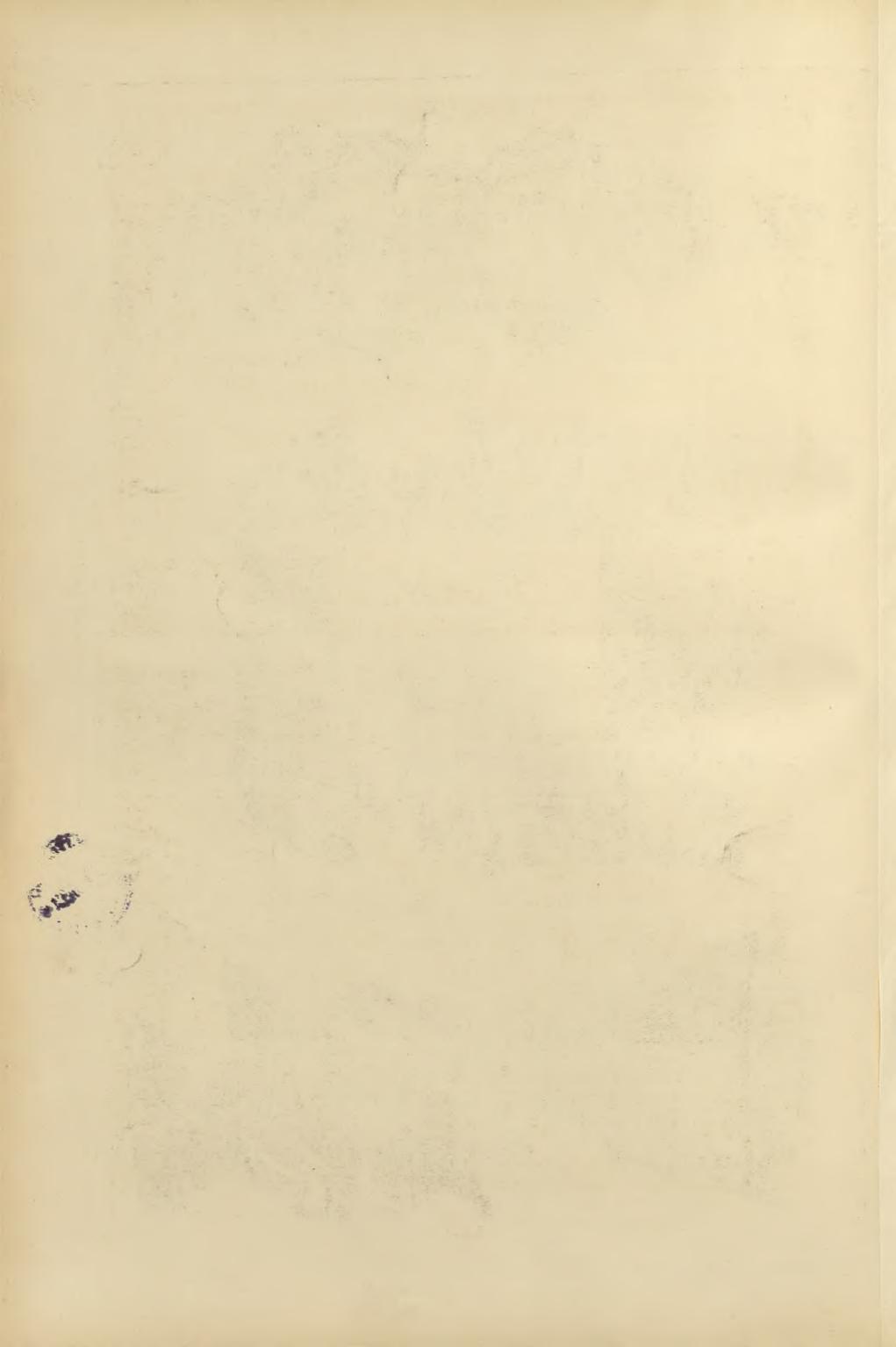
1, 2. Seggiola della fine del Sec. XVI e cornice della fine del secolo XVII: opere italiane nei, Museo di Southi Kensington.

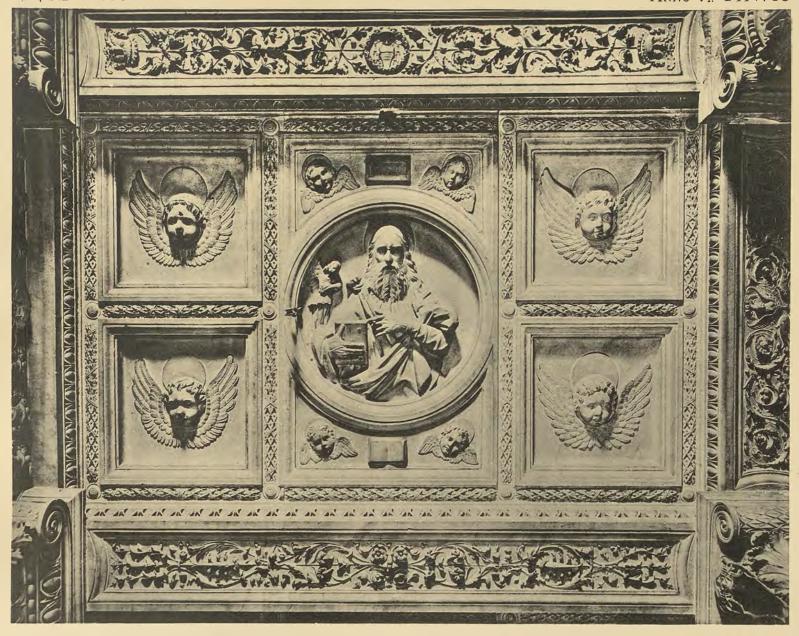
3. Orologio in bronzo del principio del Sec. XVIII.

ULRICO HOEPLI - Milano.

(Eliot, JACOBI)

BIRIUIELA

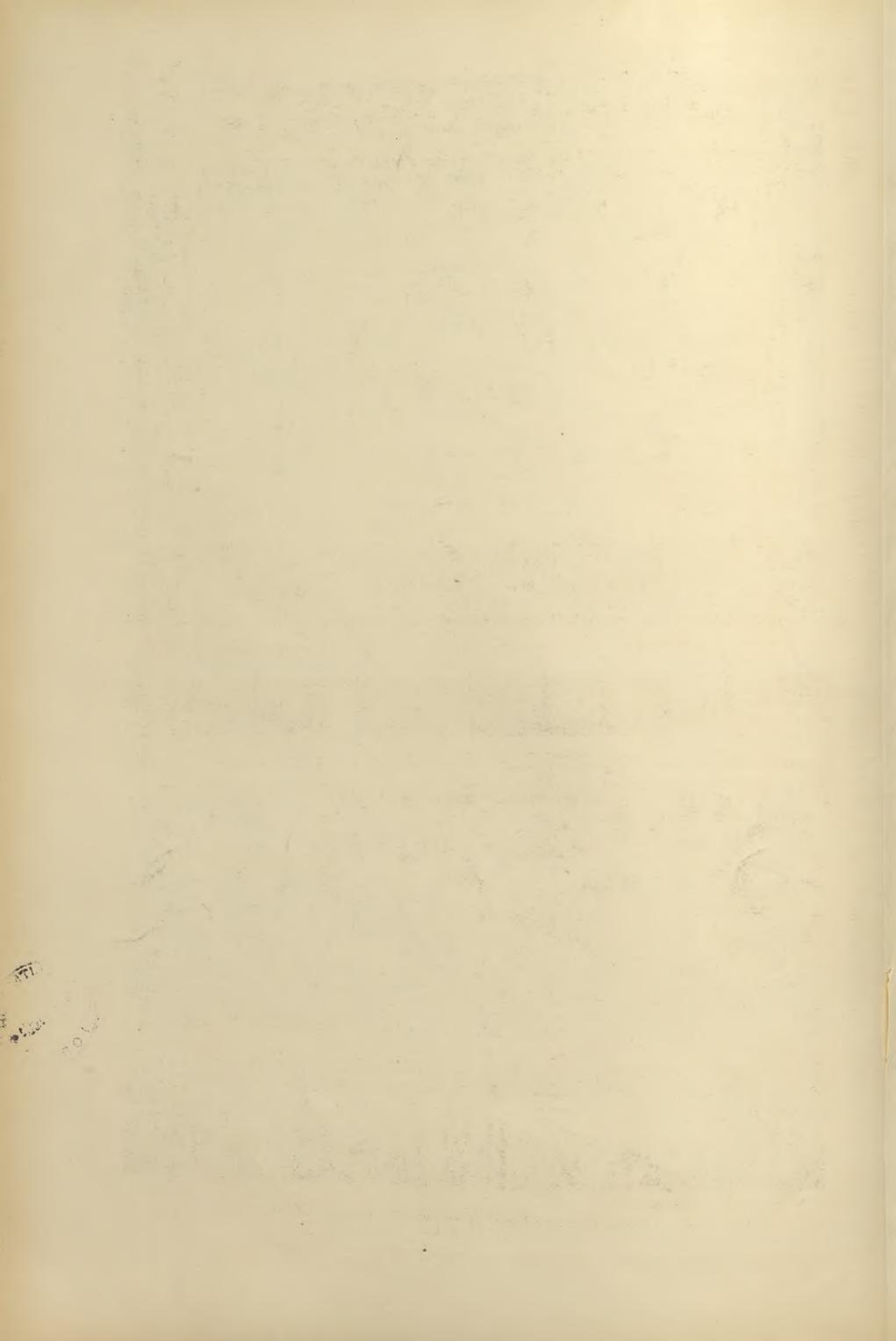


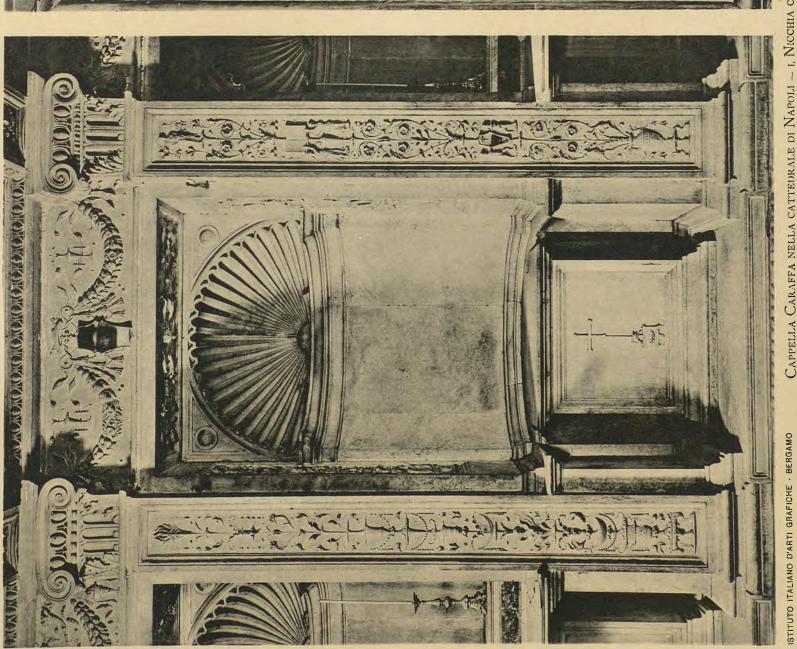


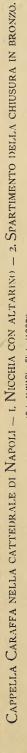


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

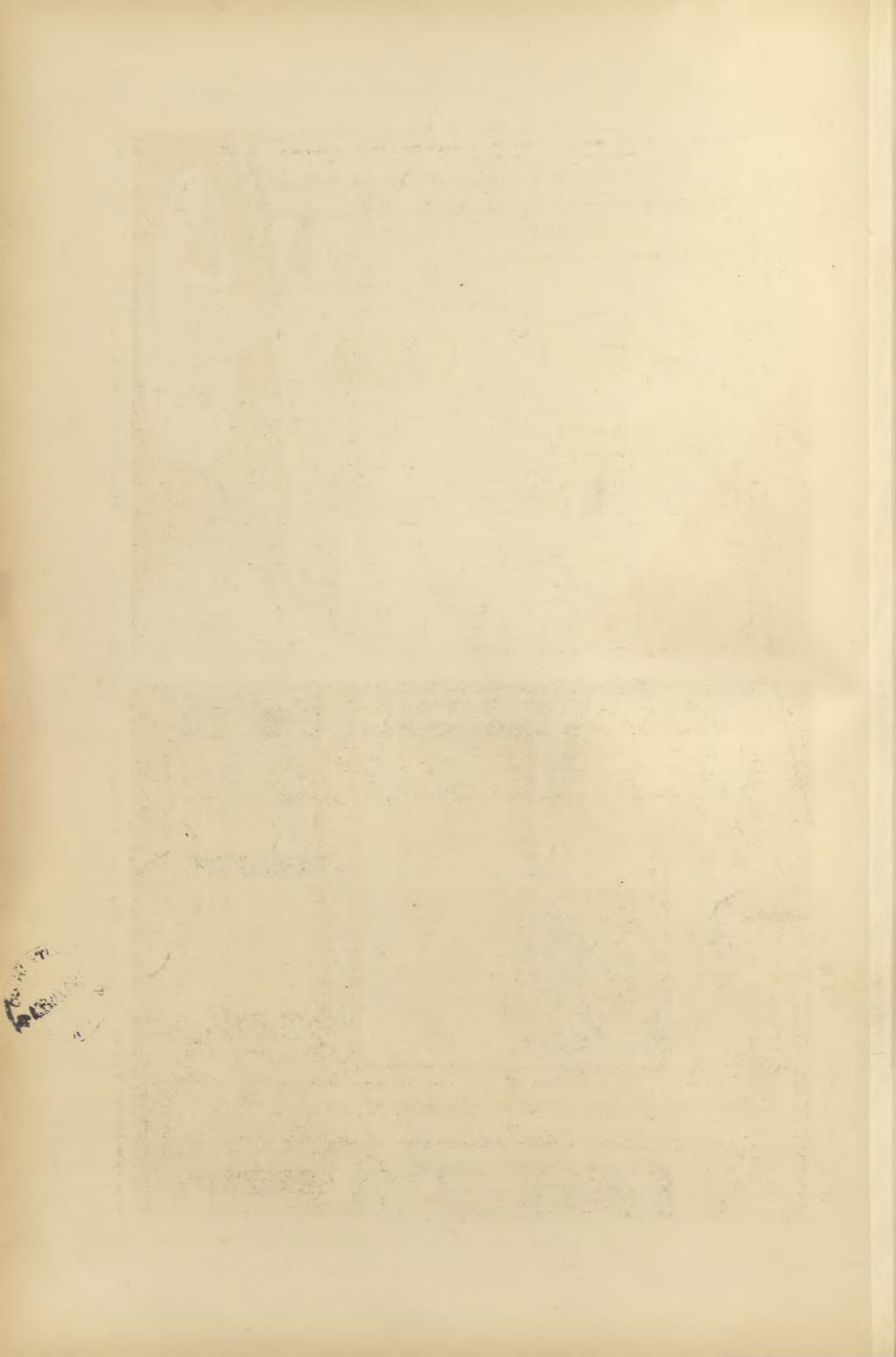
ULRICO HOEPLI - Milano.



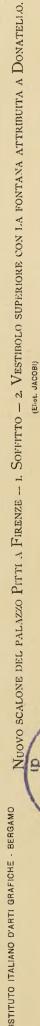




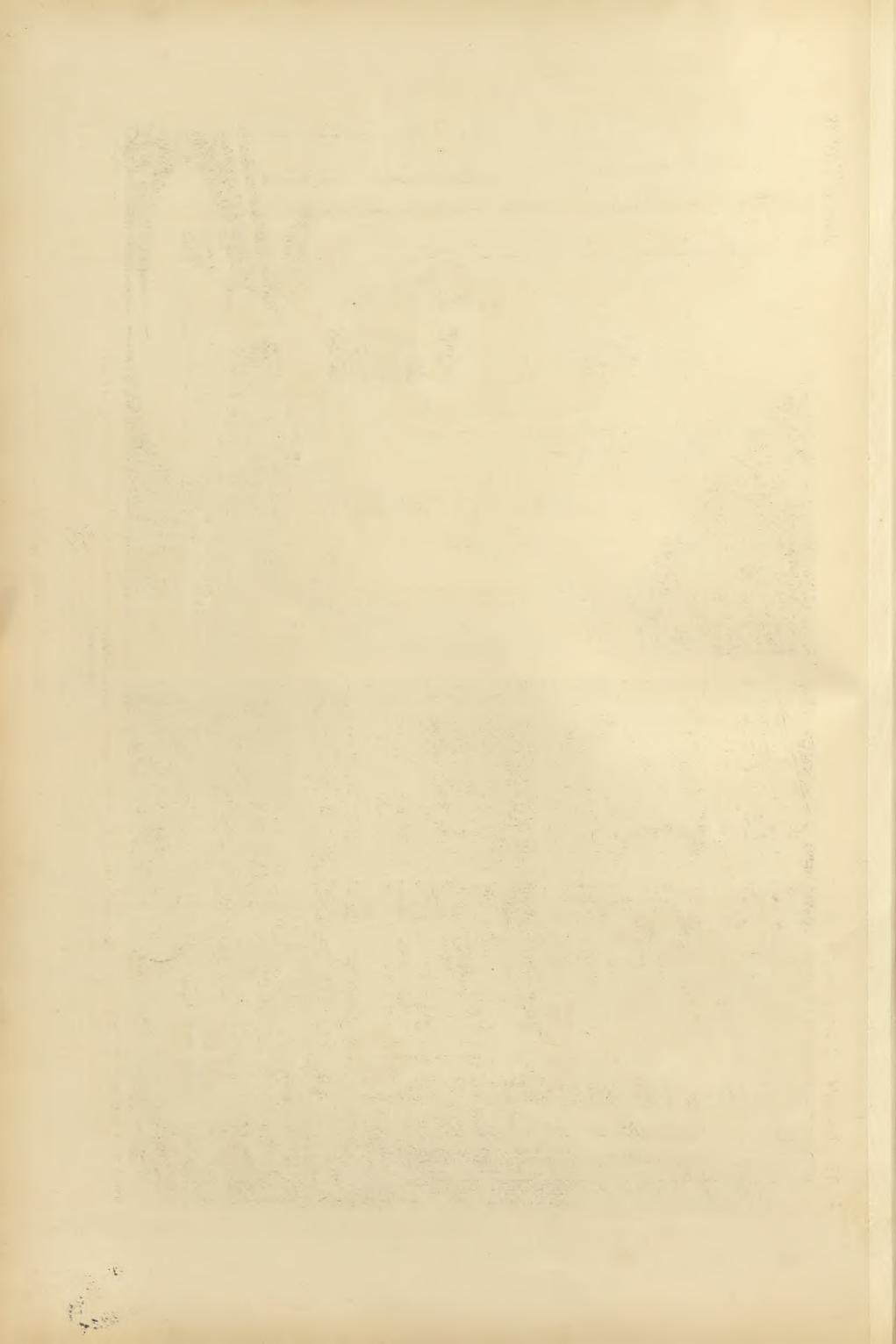










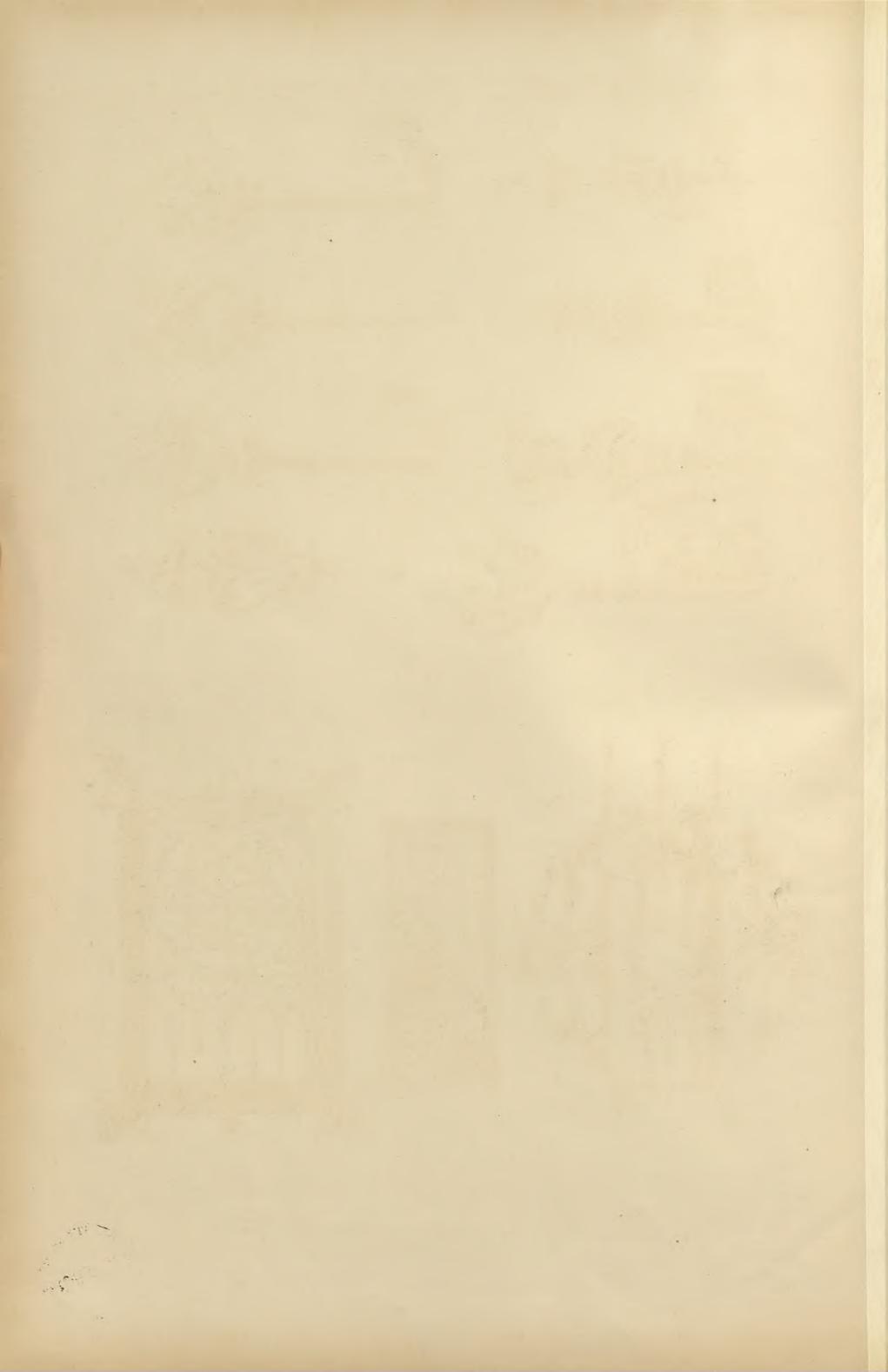


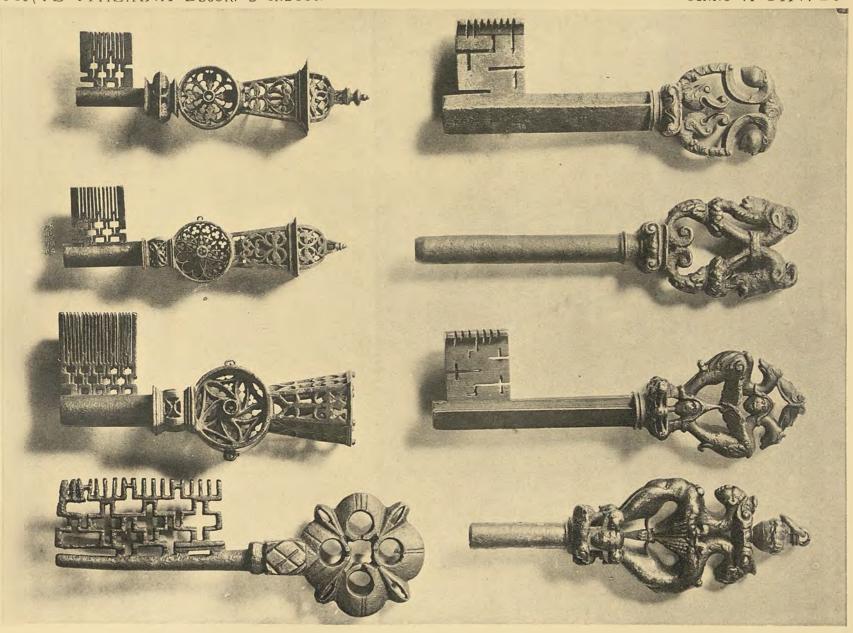


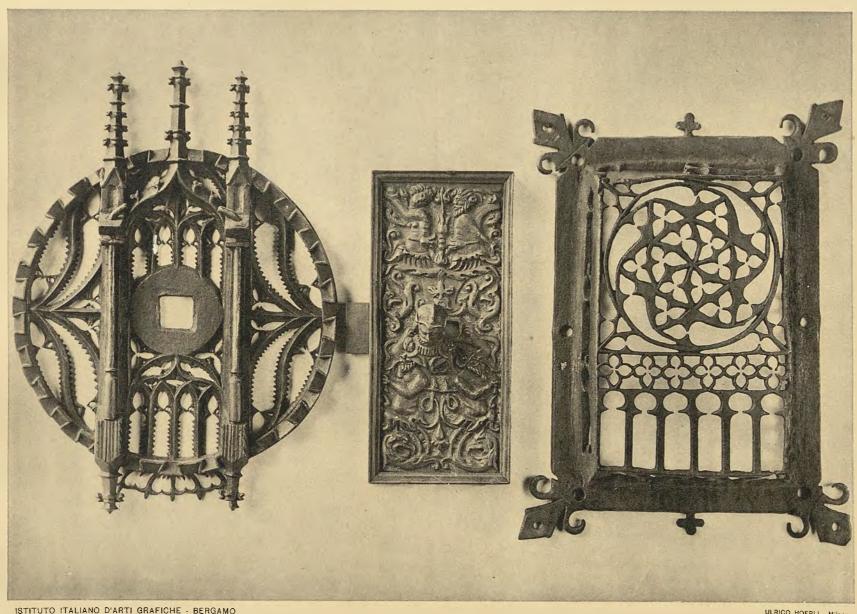


ULRICO HOEPLI - MILANO







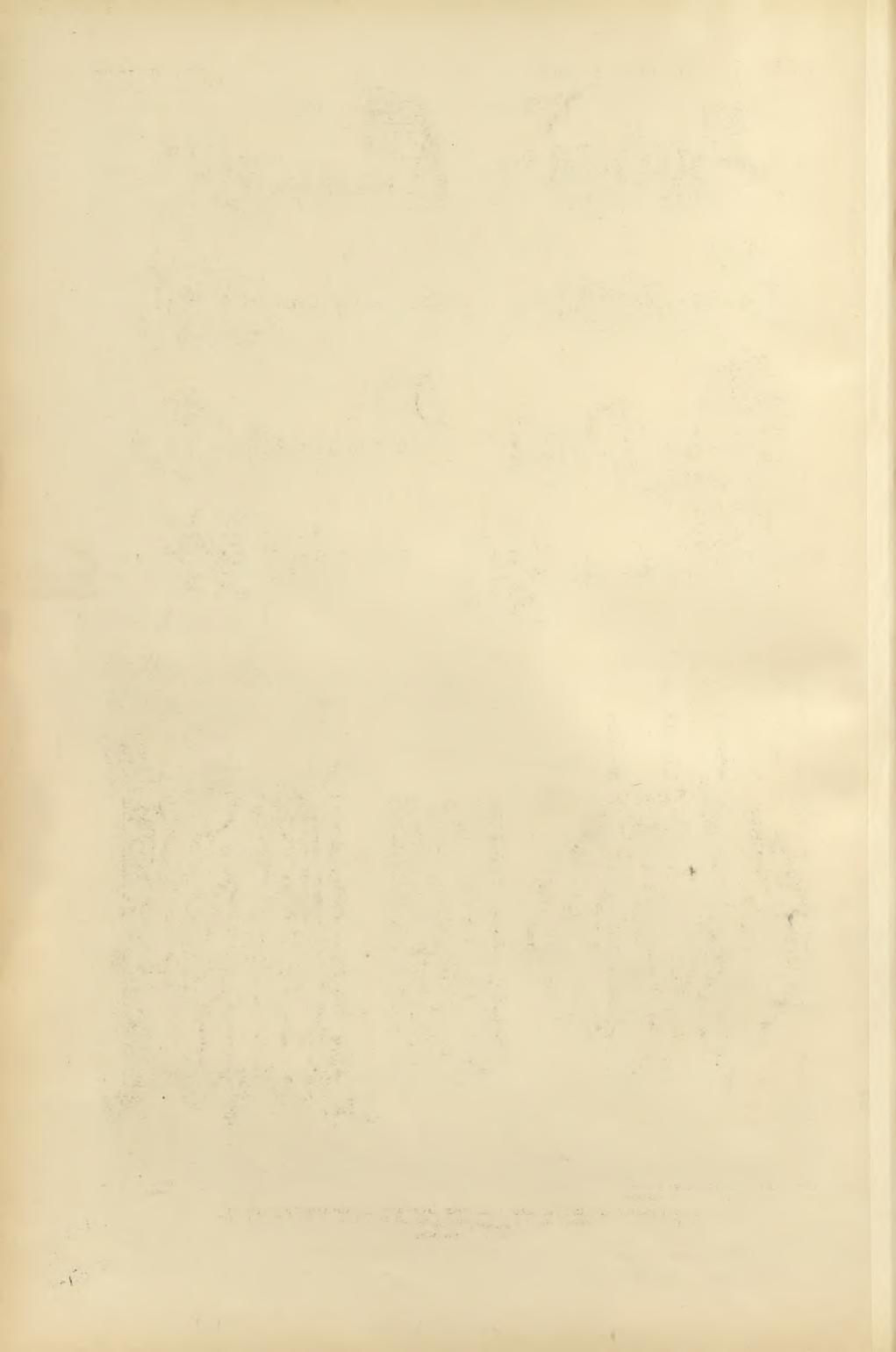


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

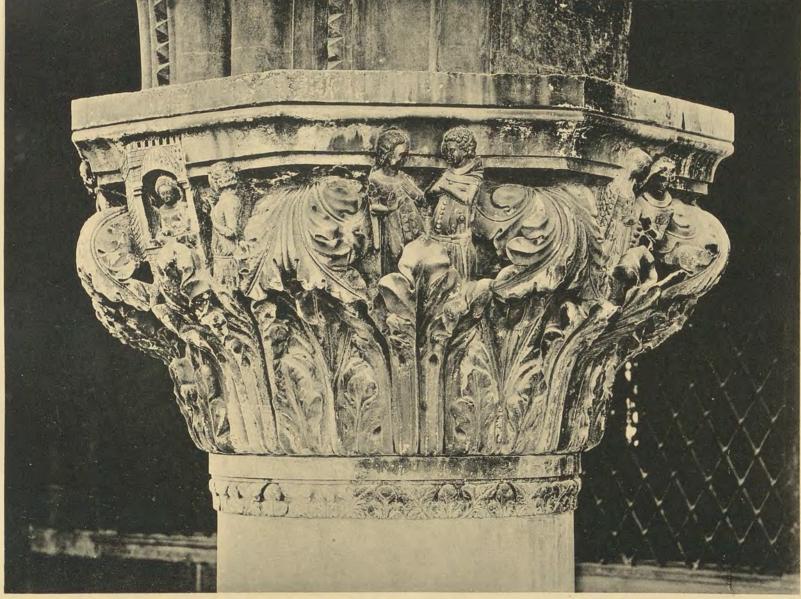
ULRICO HOEPLI . Milano.









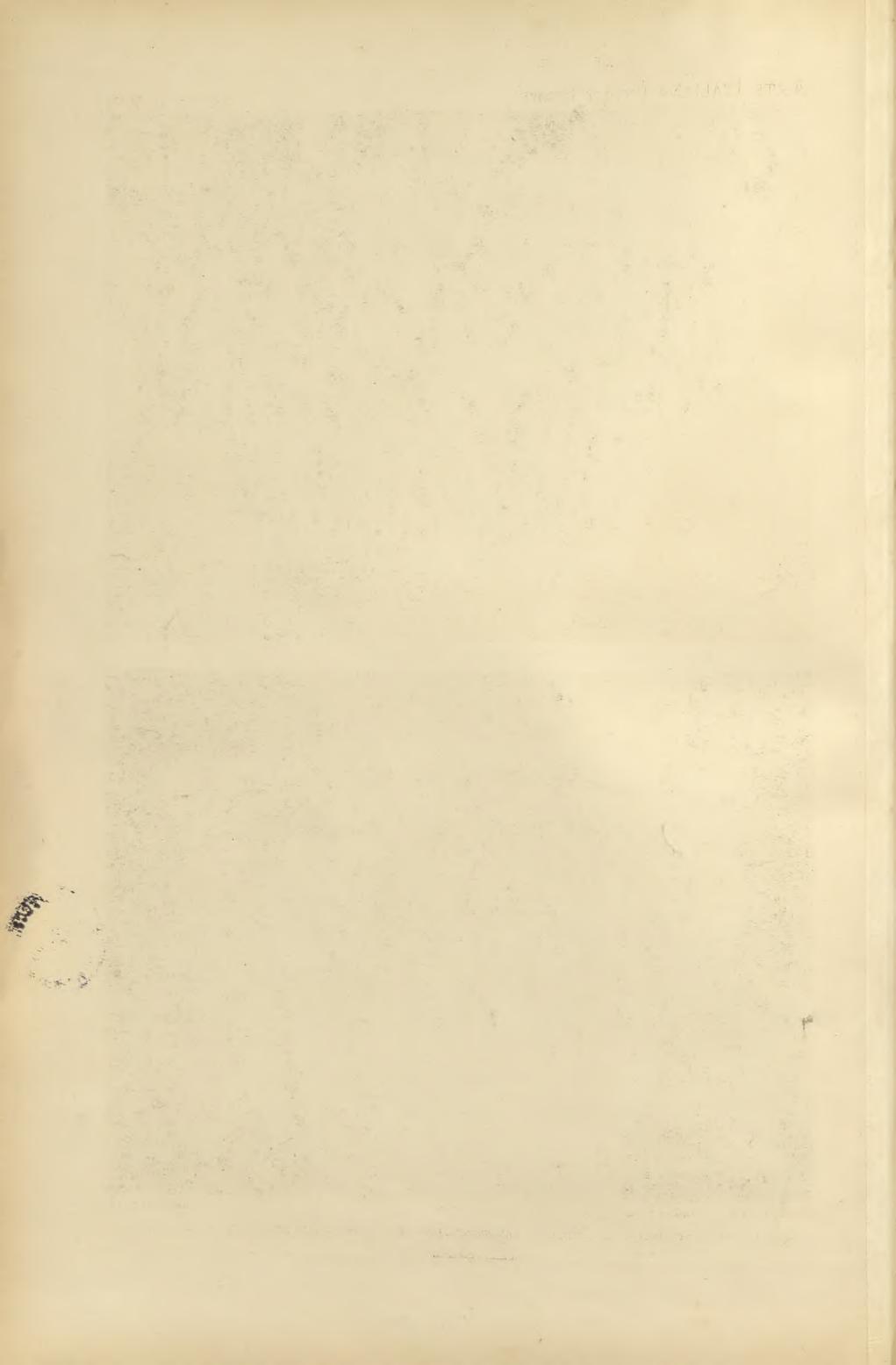


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

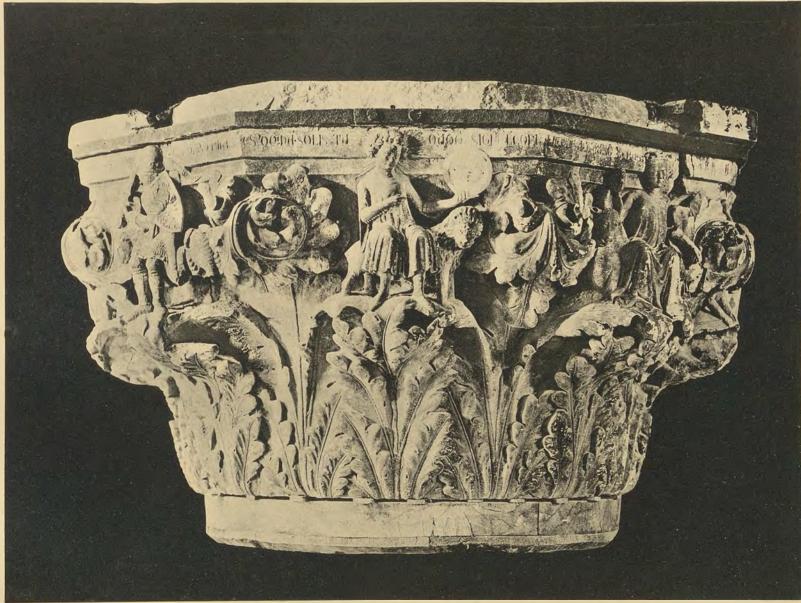
ULRICO HOEPLI - Milano

CAPITELLO DEGLI *Uomini sapienti* e capitello delle *Vicende dell'uomo* nella loggia terrena del palazzo ducale a Venezia.

(Fot. Alinari - Eliot. Ja00bi)



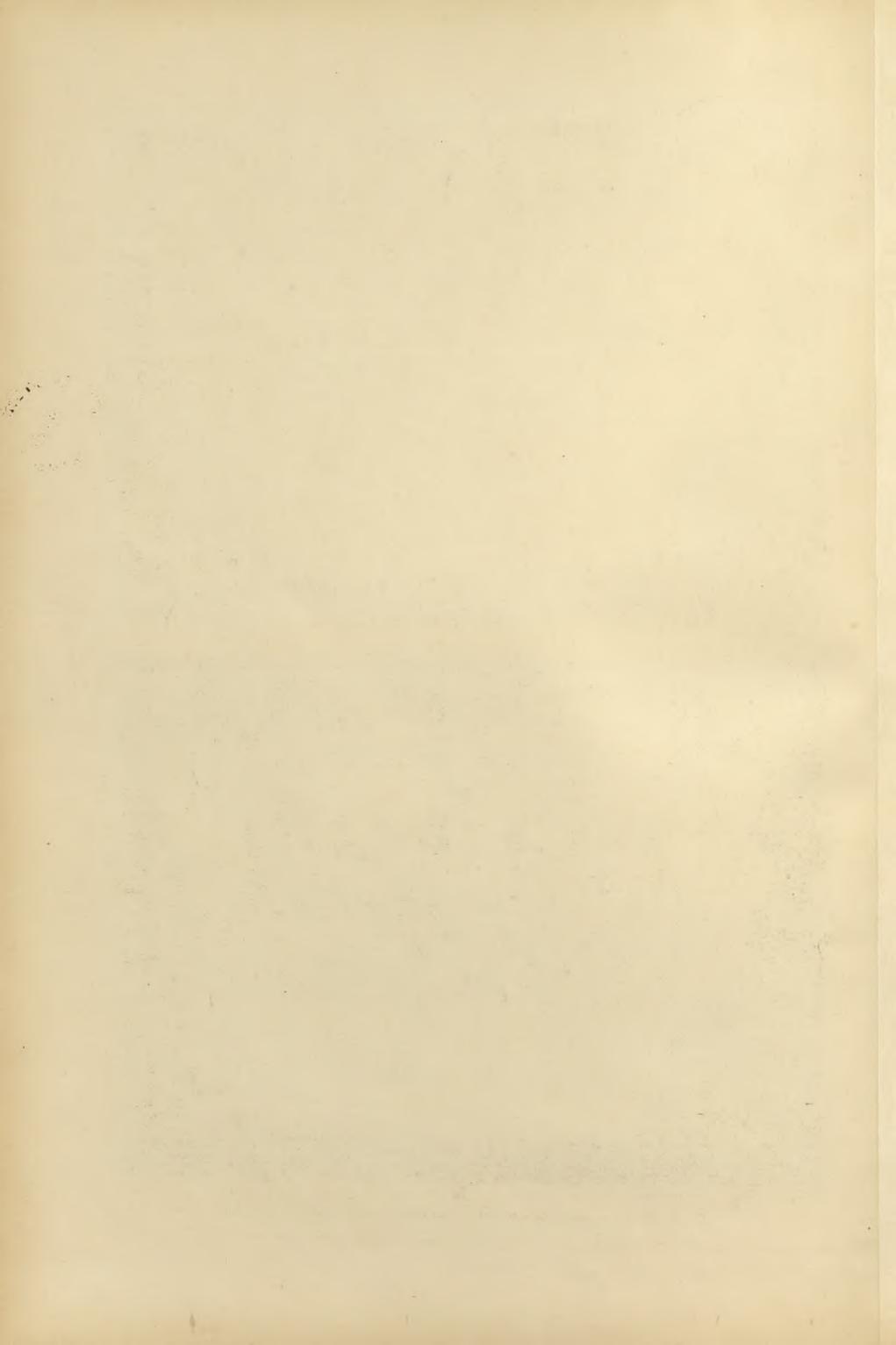


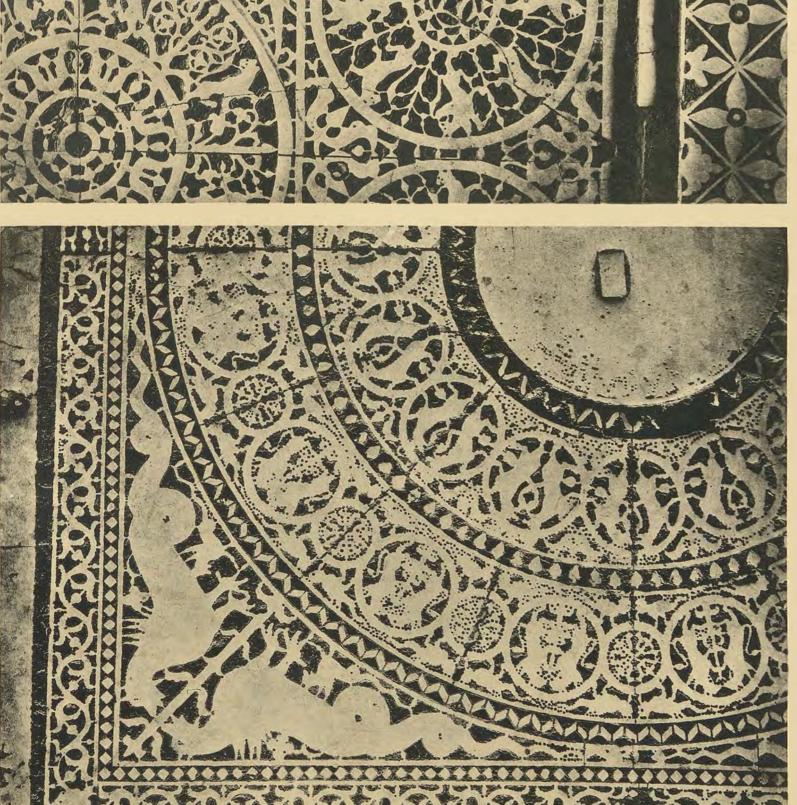


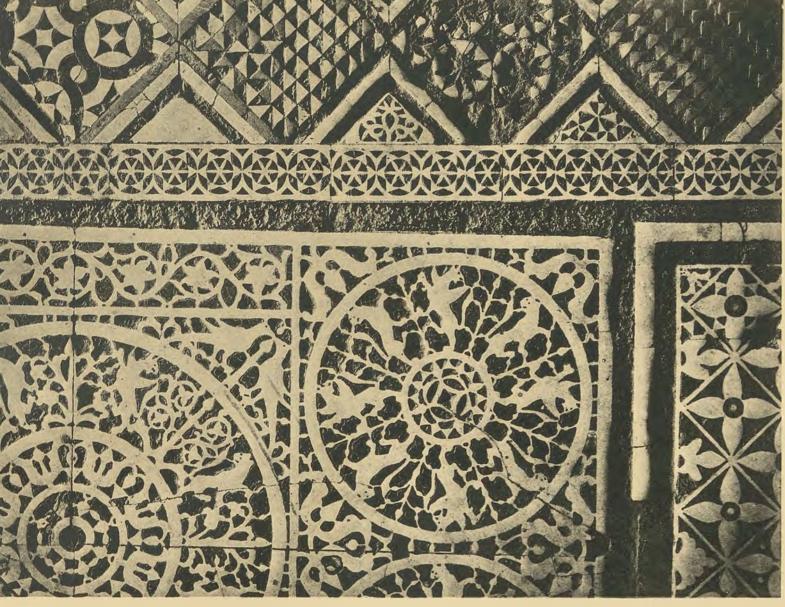


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.



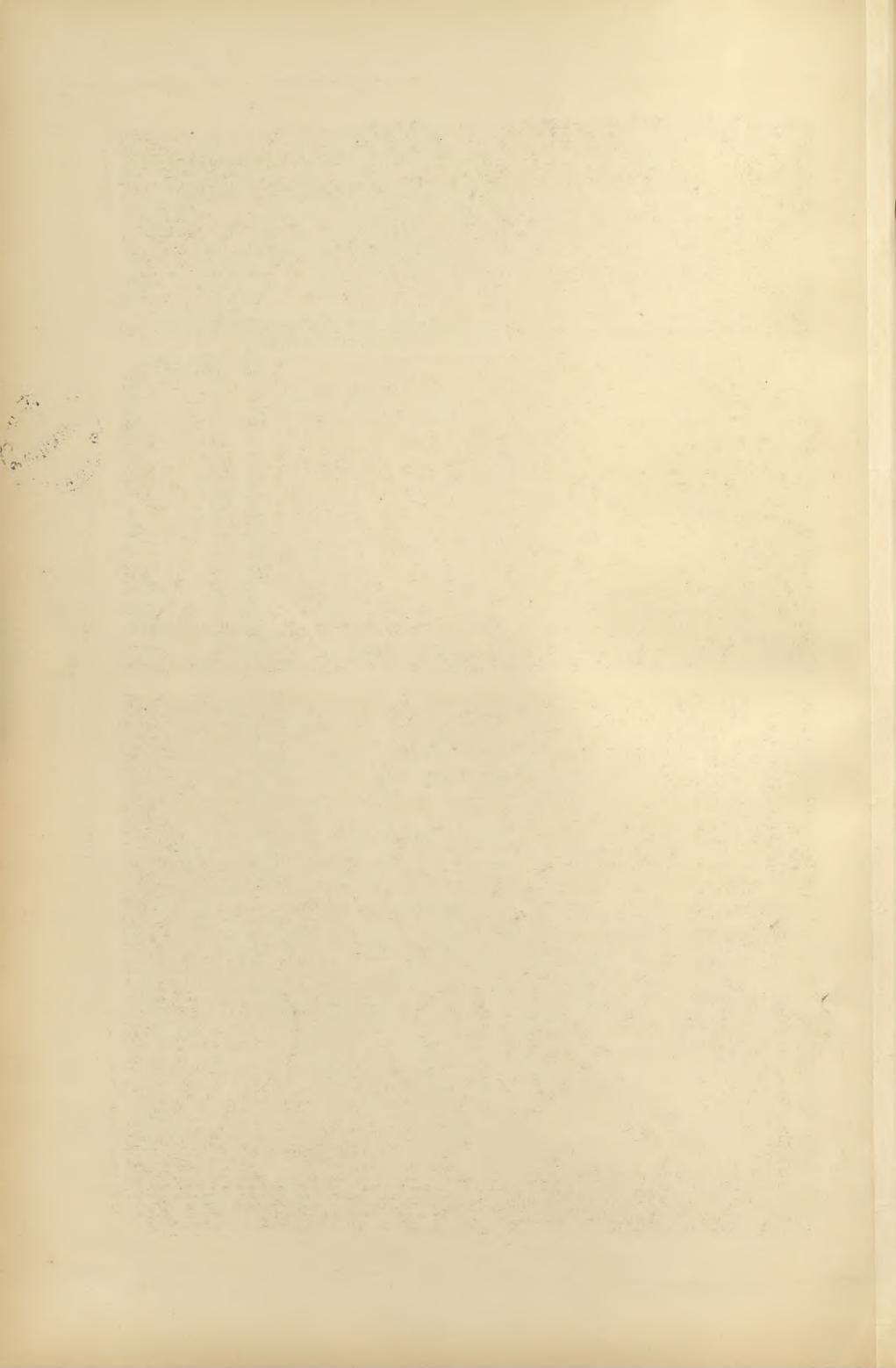




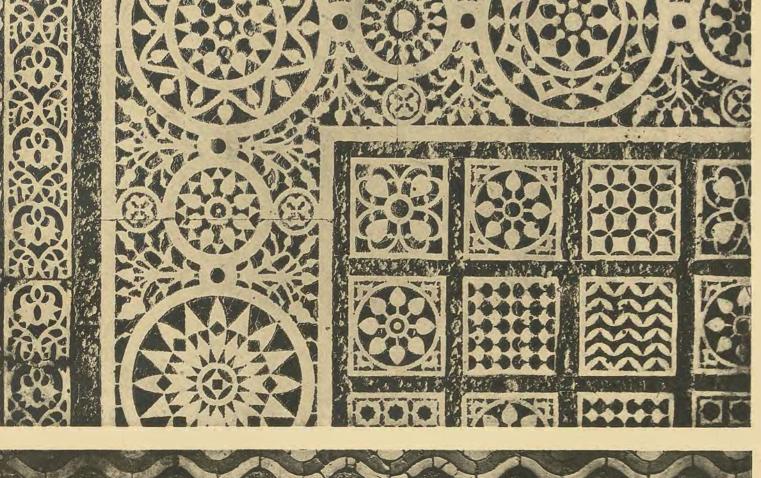
ULRICO HOEPLI - Milano

PAVIMENTO DI MARMO NEL BATTISTERO DI FIRENZE: PRINCIPIATO NEL SEC. XI

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE.

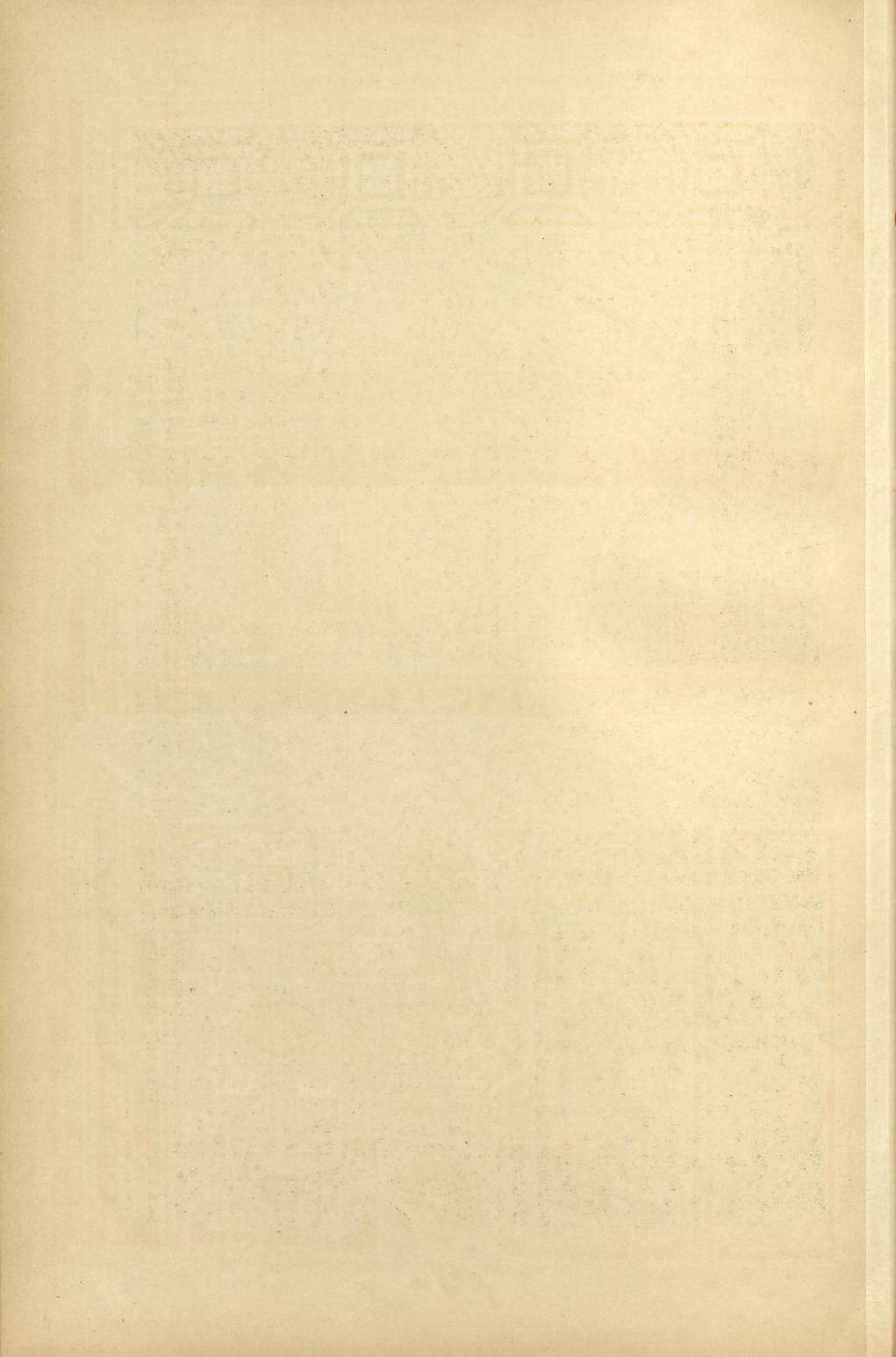






ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Pavimento di marmo nel Battistero di Firenze: principiato nel Sec. XI



INDUST.

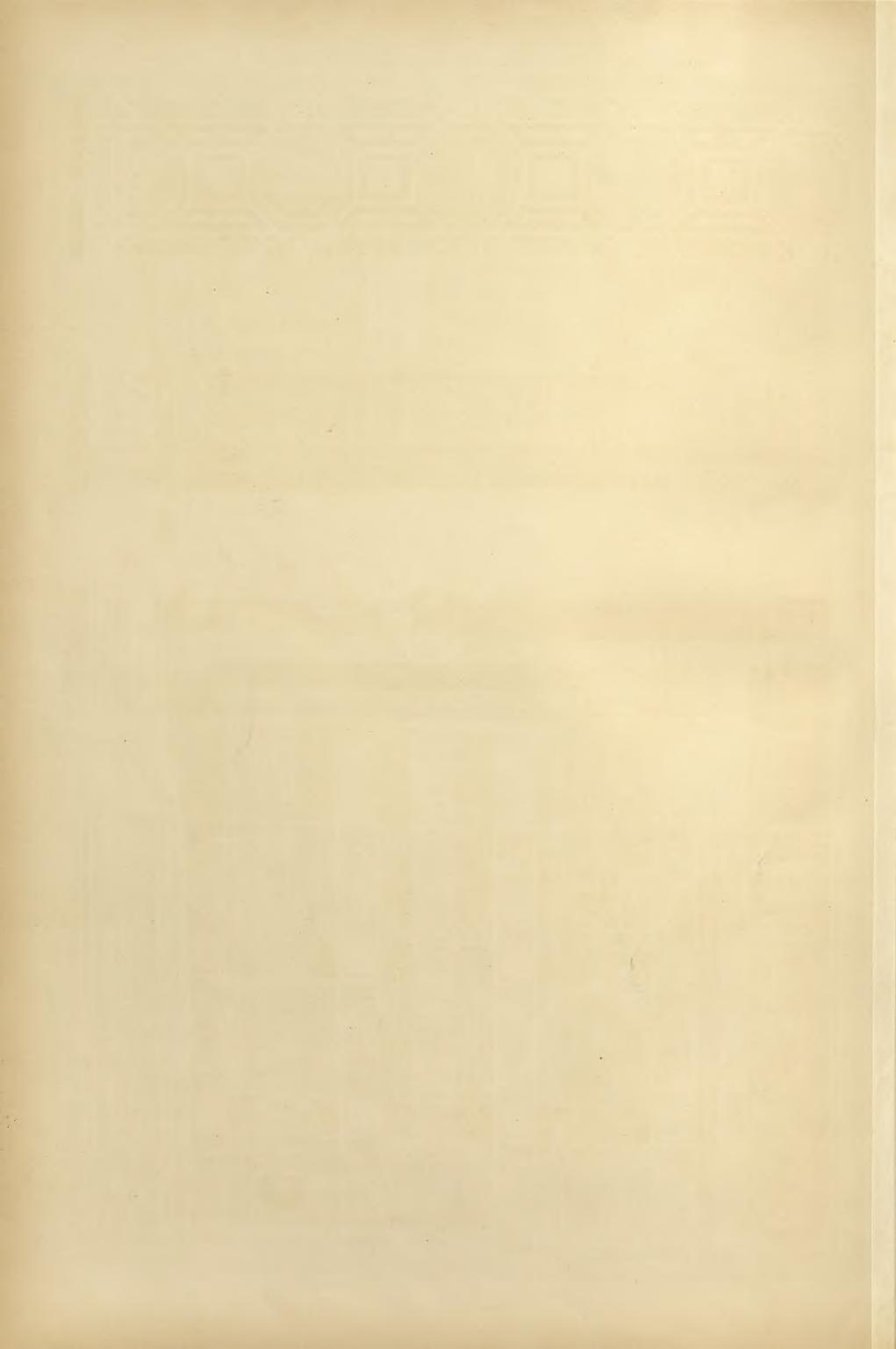
口

ARTE ITALIANA DECOR.

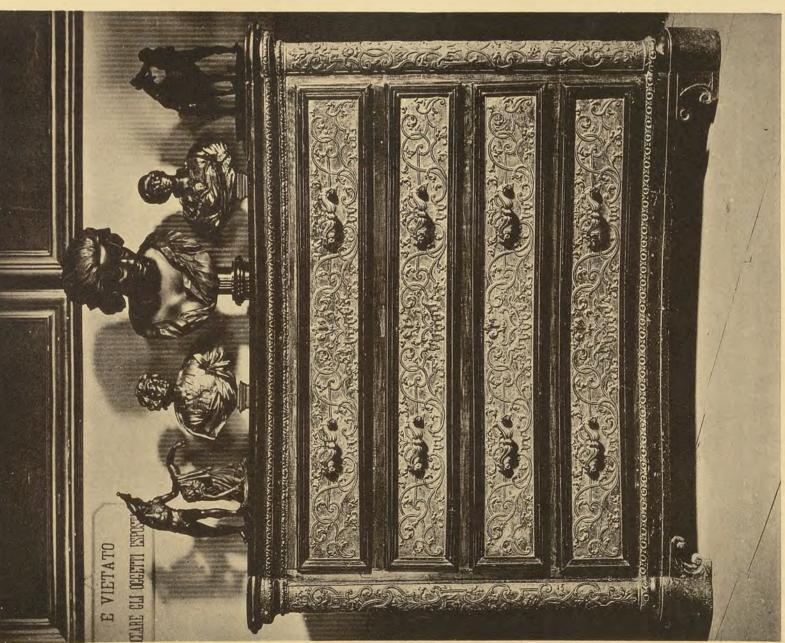
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

0

ULRICO HOEPLI - MILANO



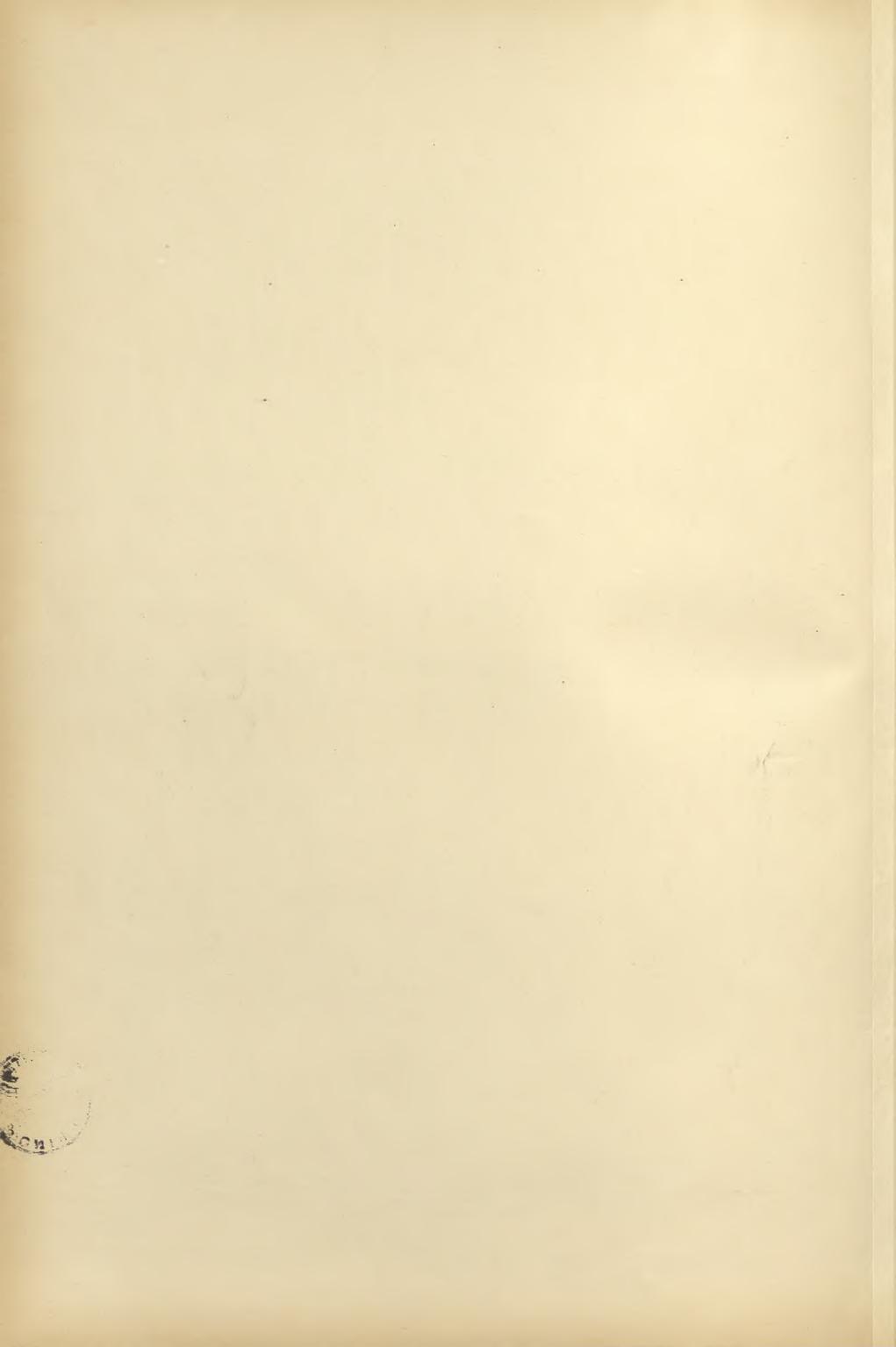


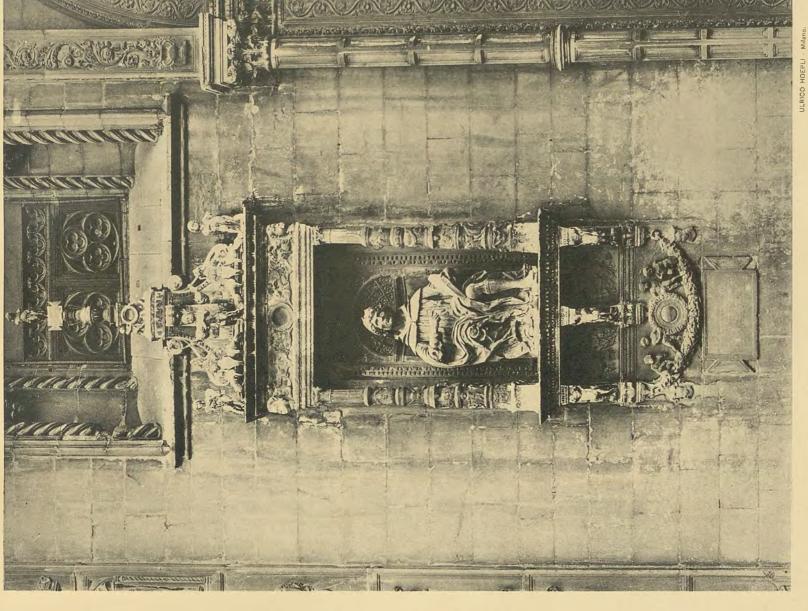


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CASSETTONE DEL PRINCIPIO DEL SEC. XVIII NEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO - 2 MOBILE DEL PRINCIPIO DEL SEC. XVIII IN LUCCA.





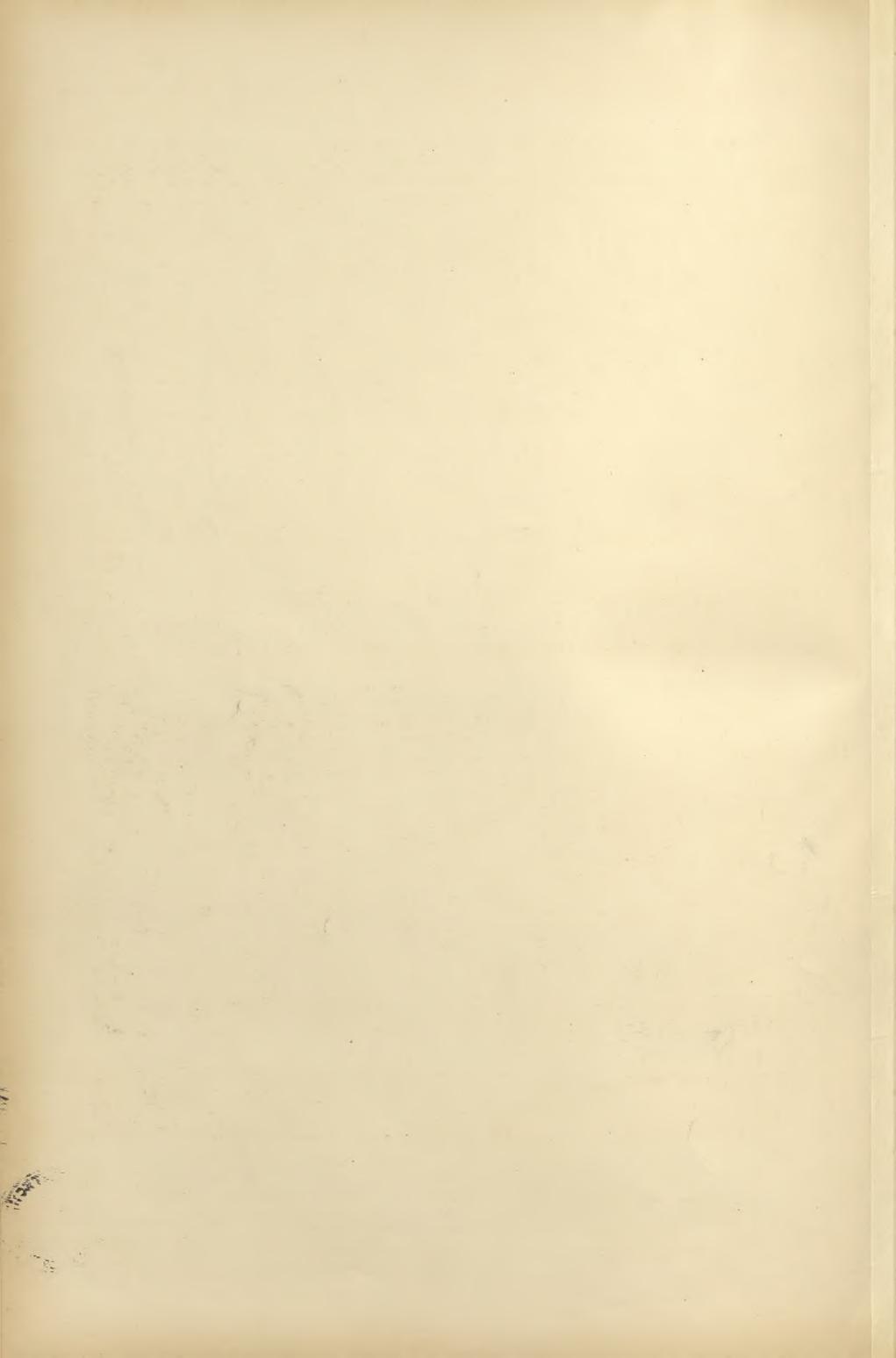


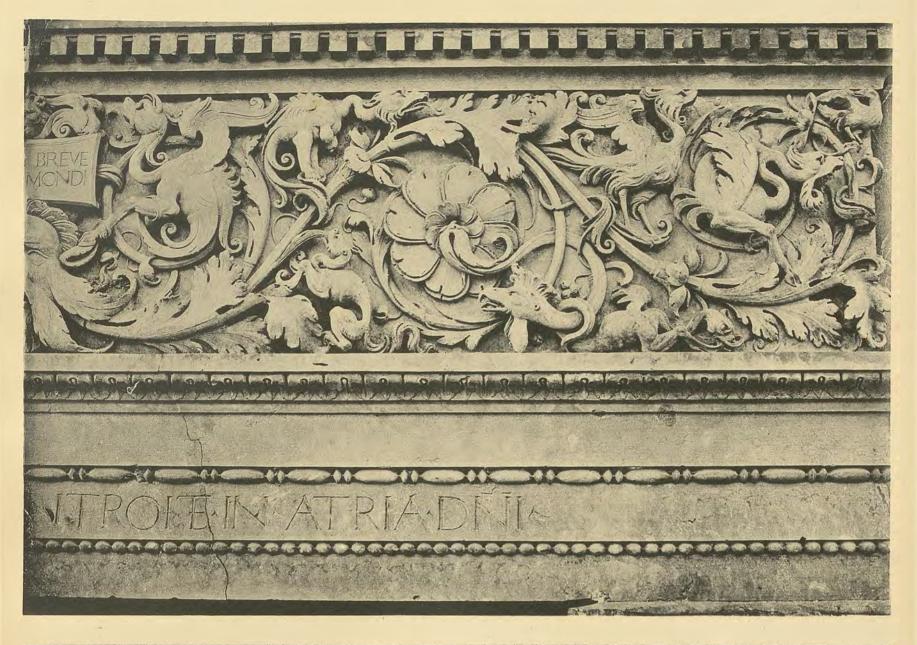
INSIEME E PARTICOLARE DEL TABERNACOLO CONTENENTE LA STATUA DI PLINIO NEPOTE SULLA FACCIATA DEL DUOMO DI COMO. – FINE DEL SEC. XV. (Fot. NESSI - Eliot, JACOBII



STITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

ARTE ITALIANA Decor. E Indust.

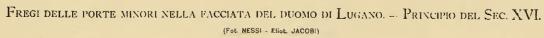




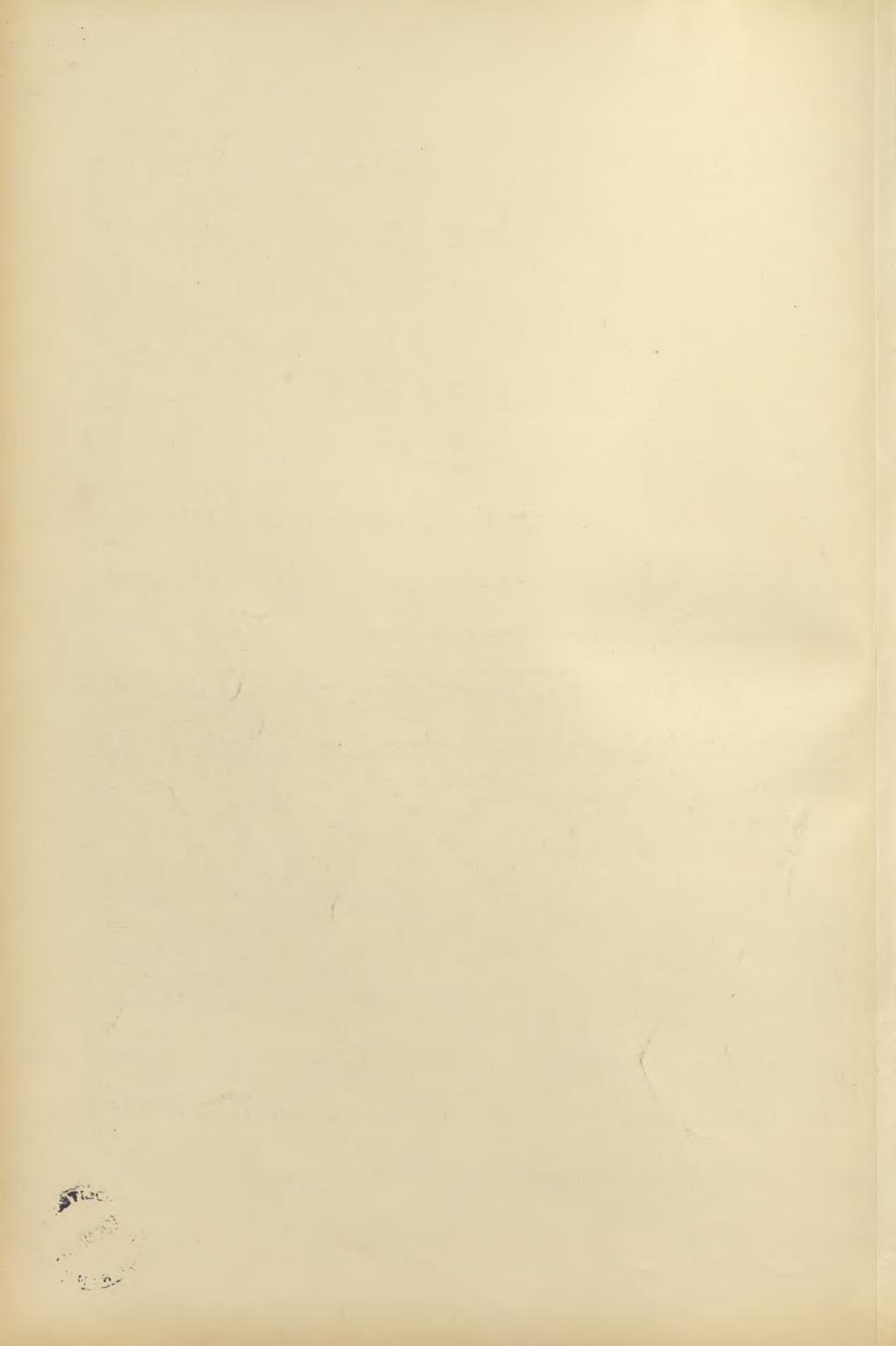


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI . Milano.



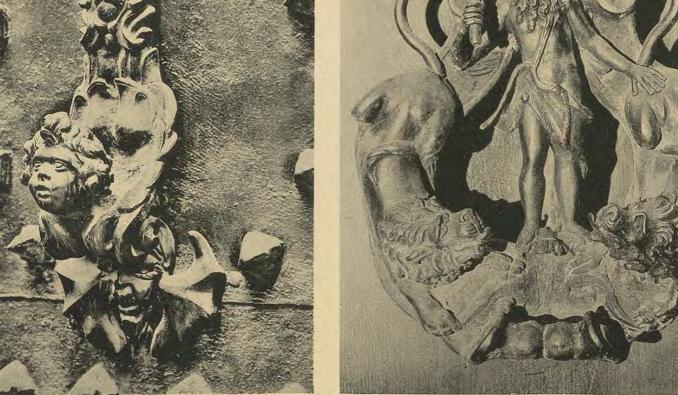








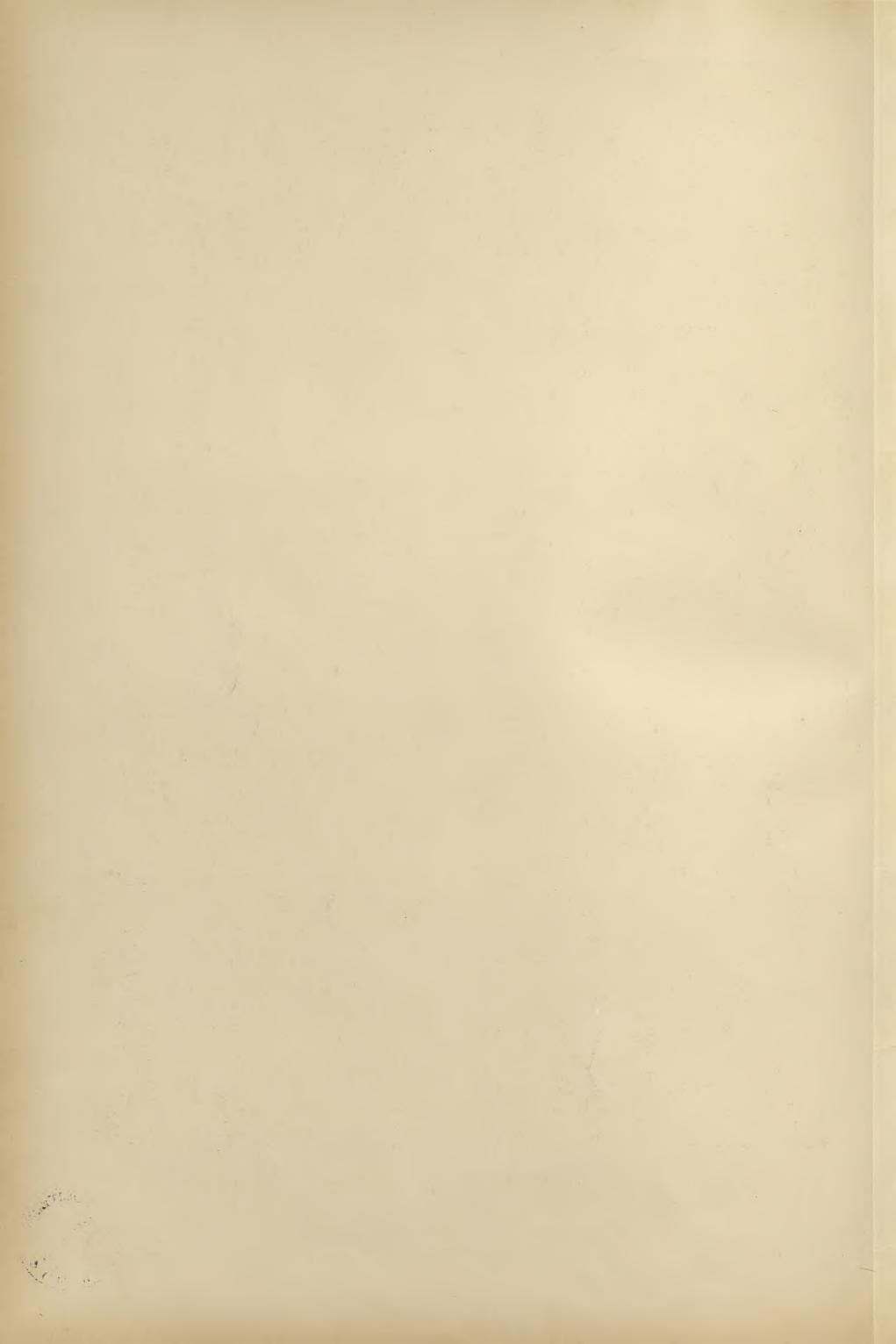


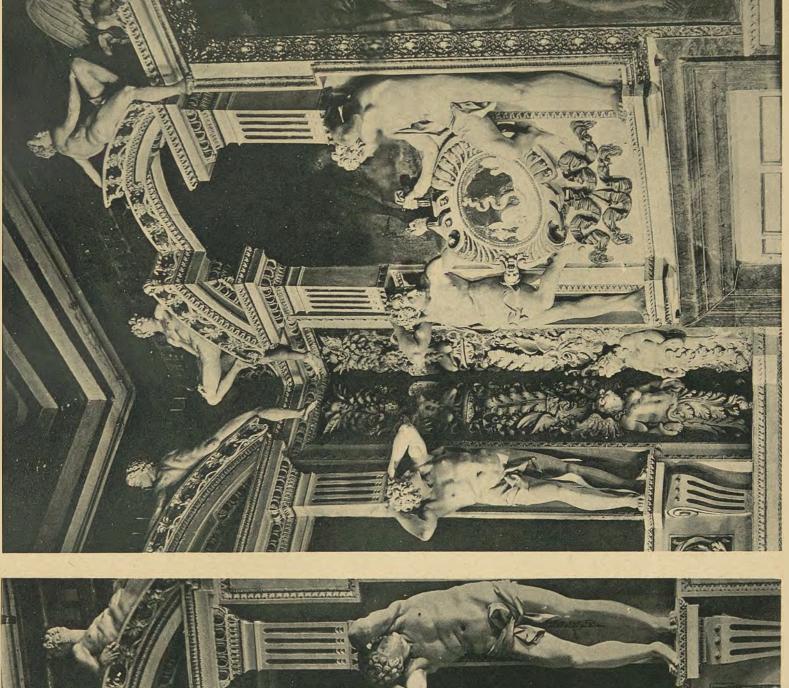


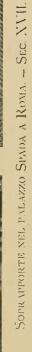
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

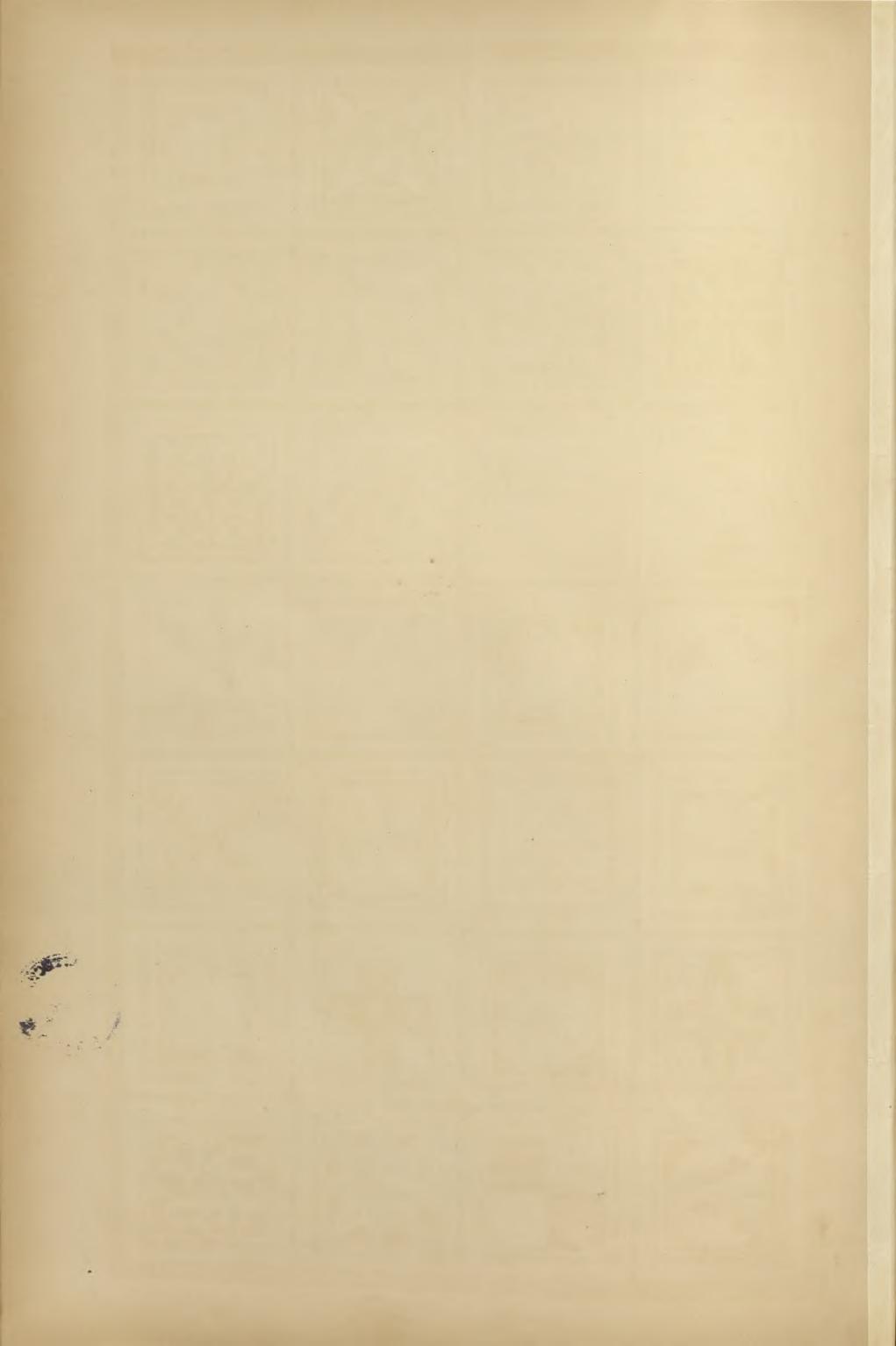
ULRICO HOEPLI . Milano.

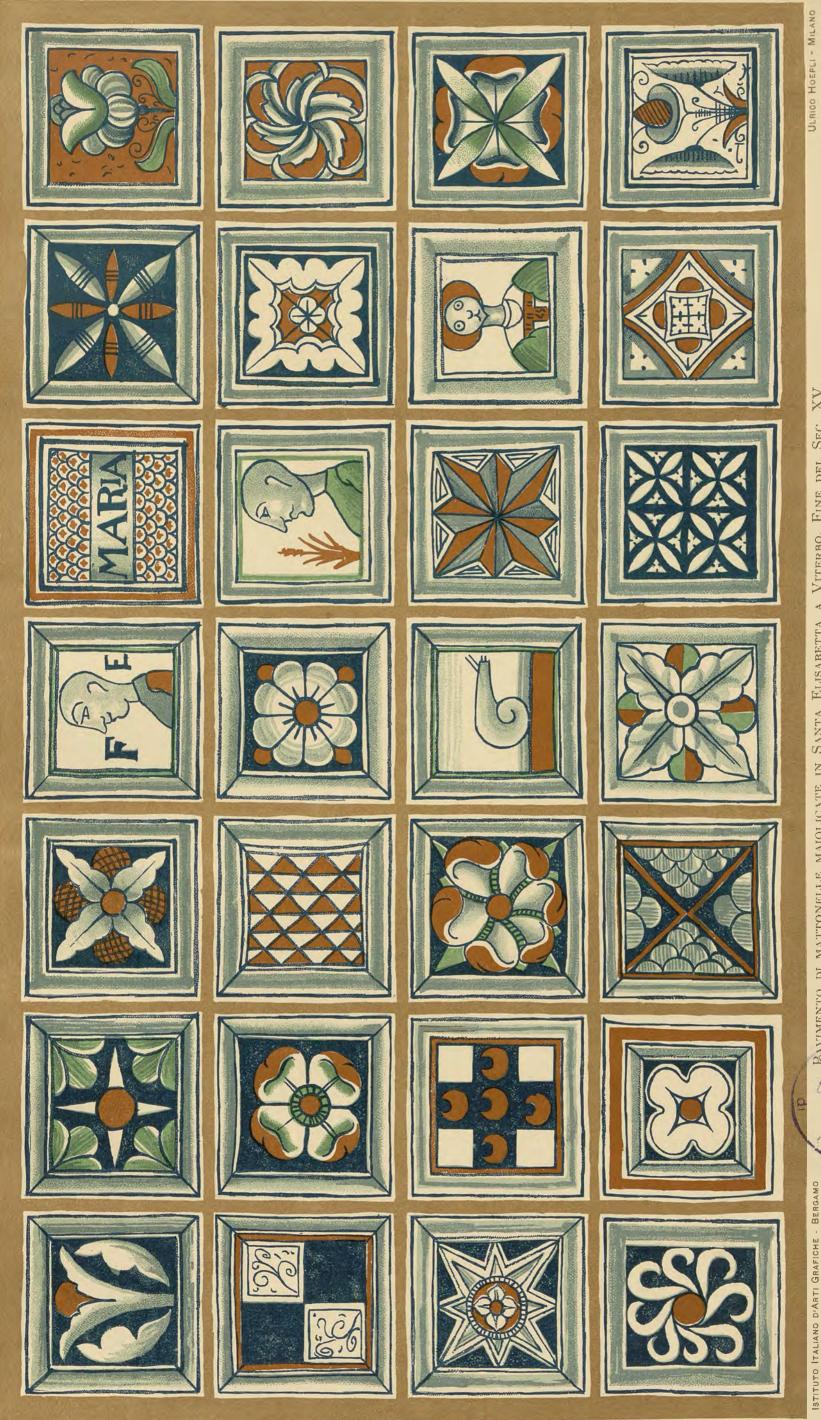
Battenti dei Secoli XVI e XVII nei palazzi Trotti a Ferrara, Mansi e Mazzarosa a Lucca, e Loschi–Zillari a Vicenza. (Fot, POPPI - Eliot, JACOBI)





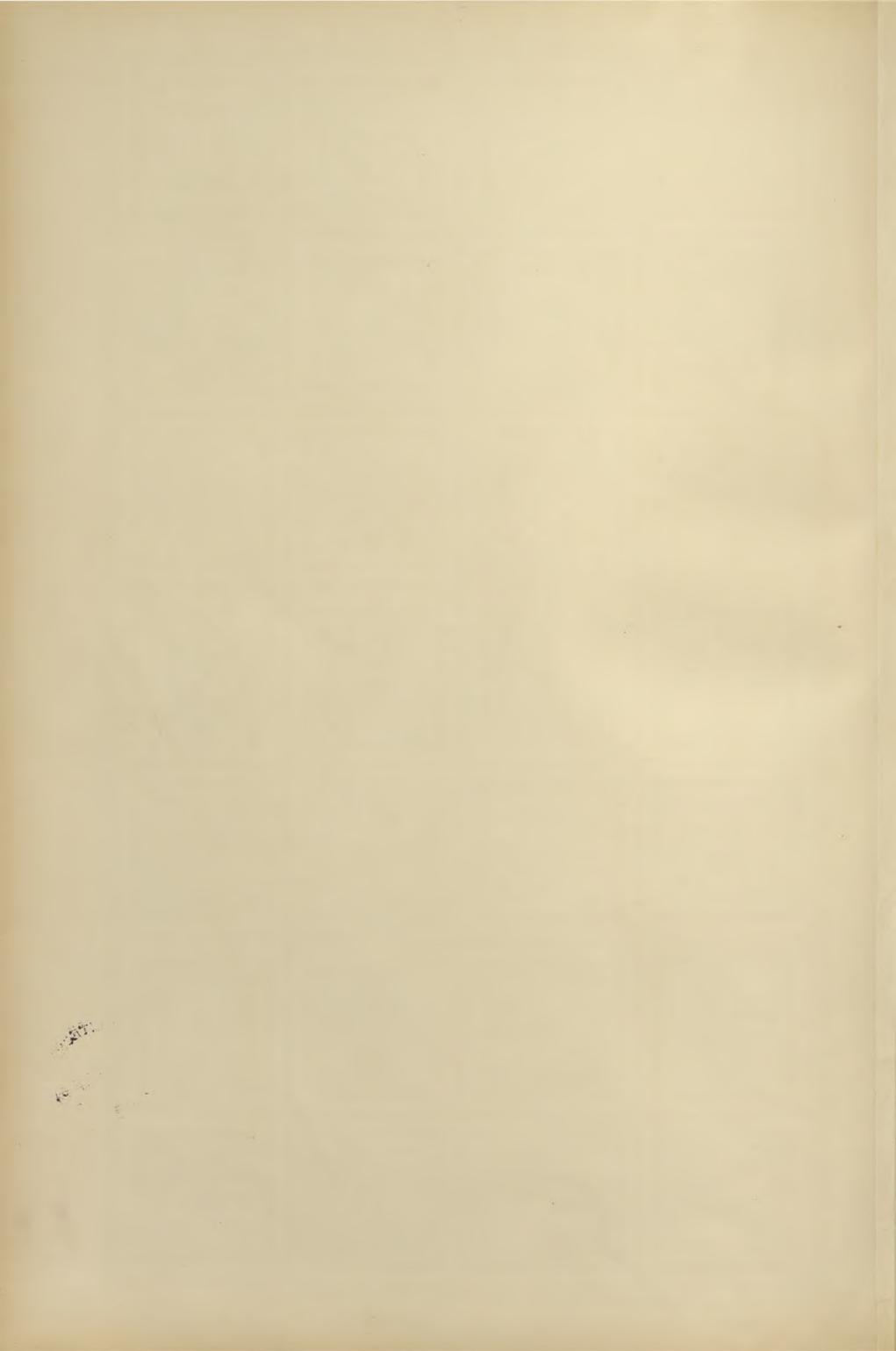






ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

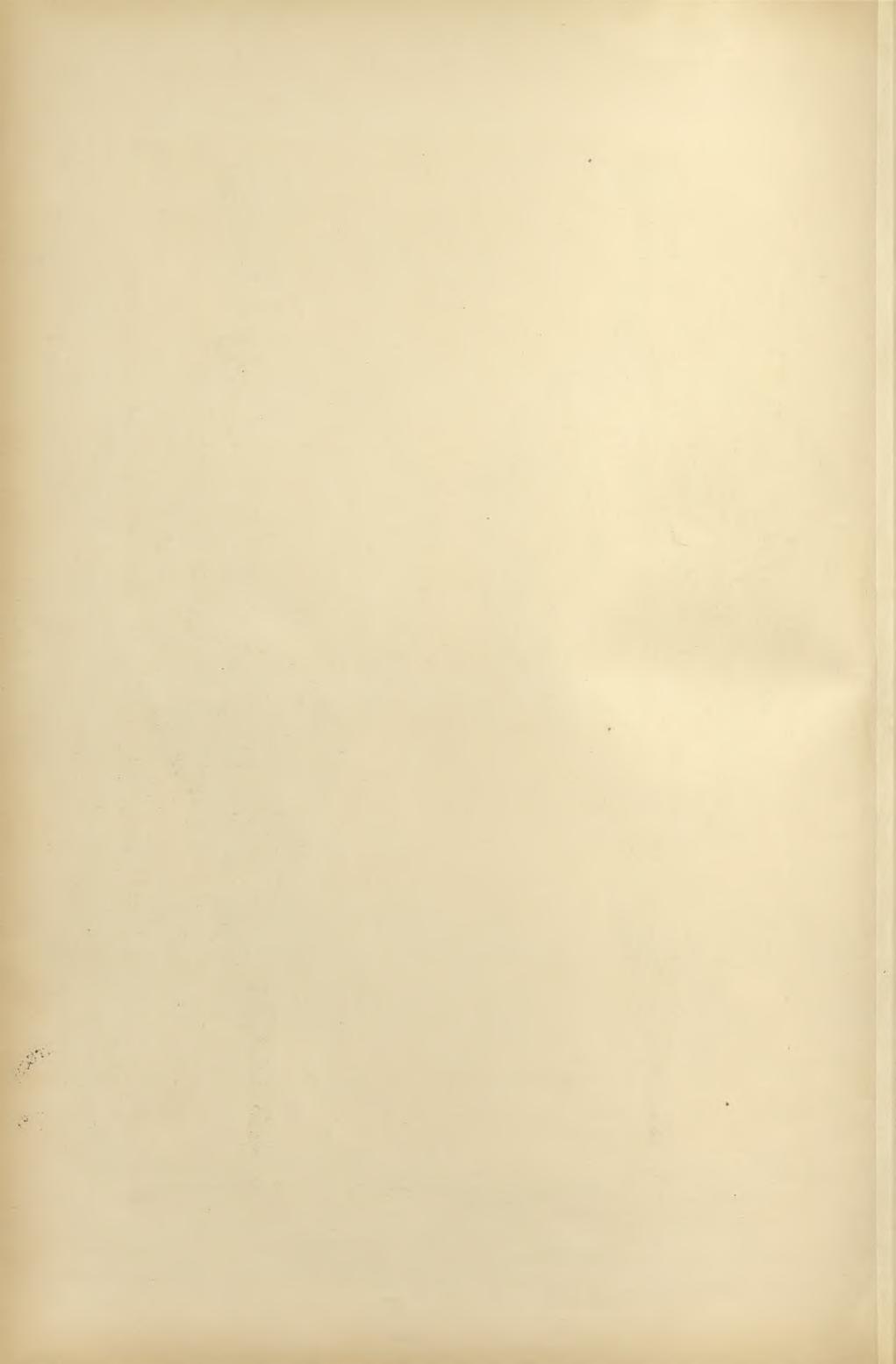
BAVIMENTO DI MATTONGLLE MAIOLICATE IN SANTA ELISABETTA A VITERBO. FINE DEL SEC. XV.

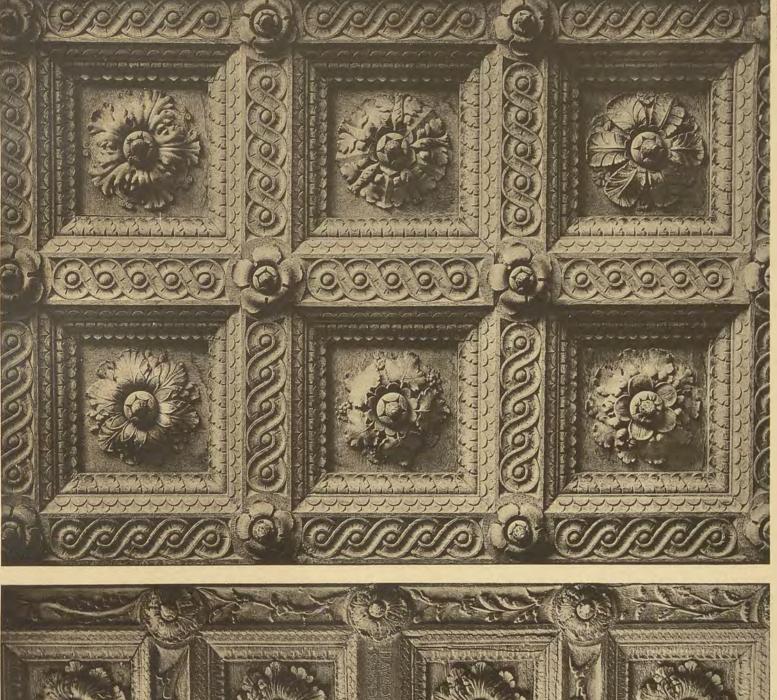




Soffietto veduto nelle due facce, eseguito nello stabilimento del Cav. M. Guggenheim secondo lo stile del Rinascimento.

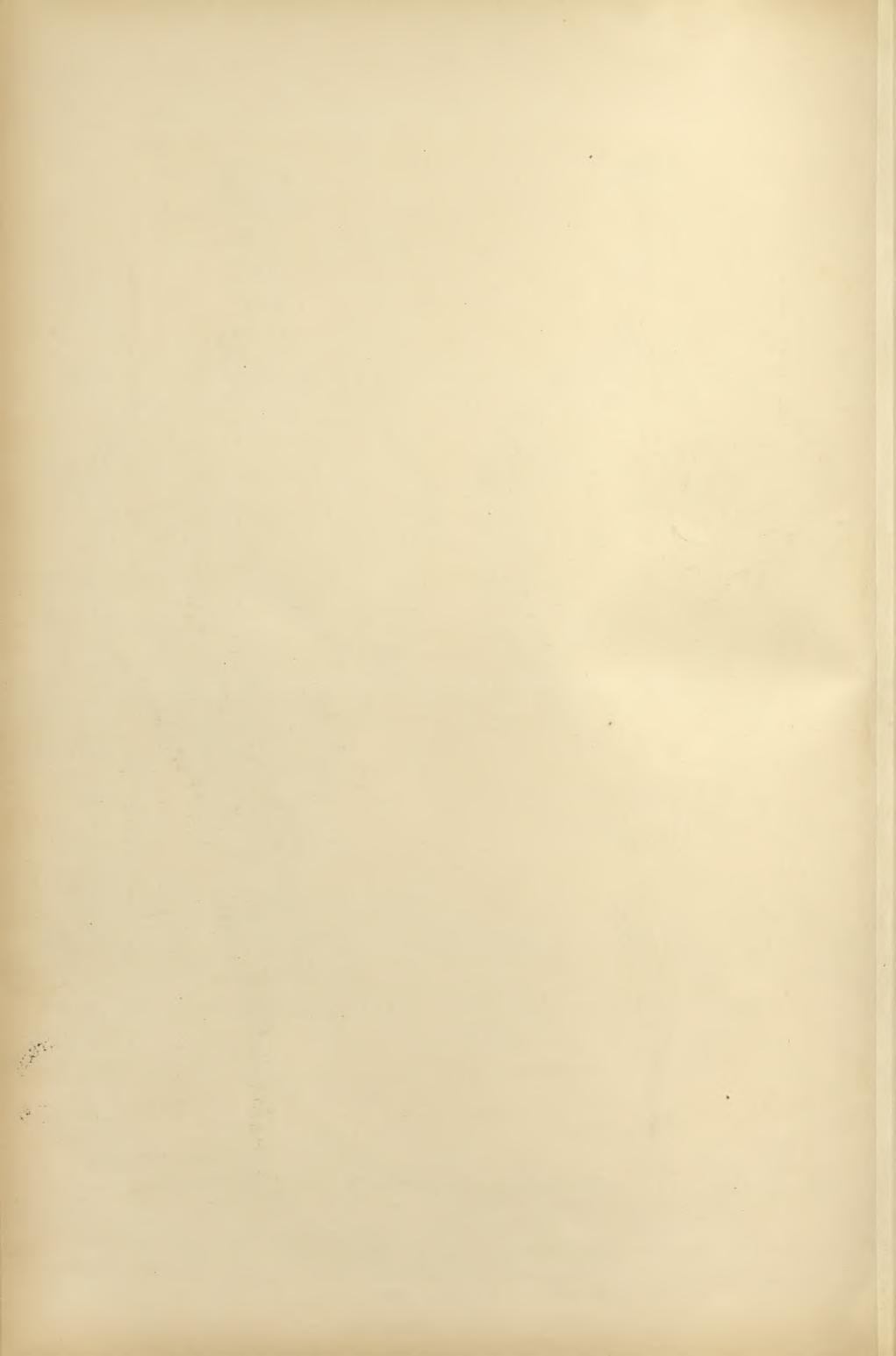
(Eliot. JACOBI)







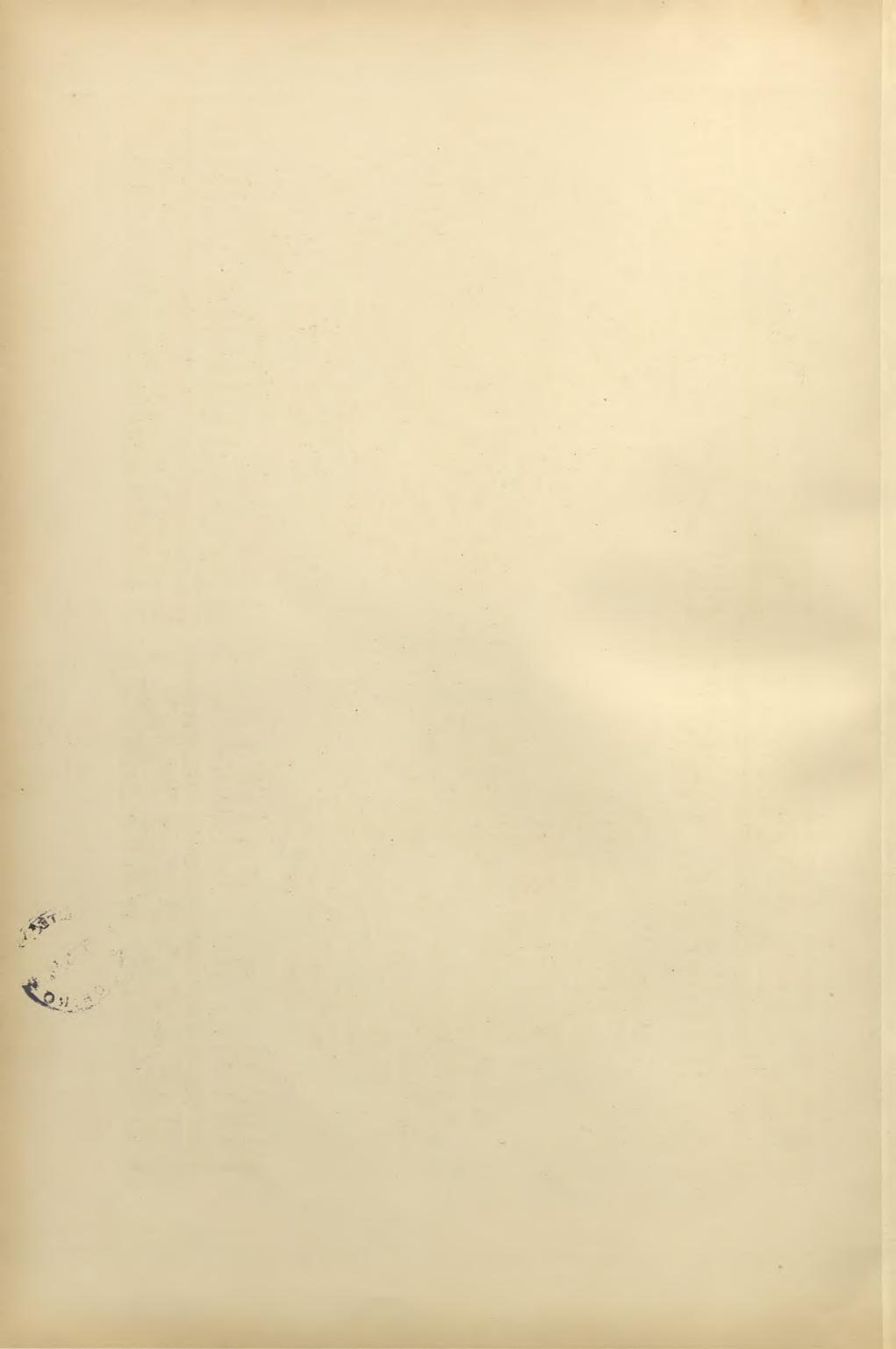
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAEÍCHE - BERGAMO







Ornamenti scolpiti da Simone Mosca nella chiesa di S. Maria della Pace a Roma. – Sec. XVI. (fol moscioni - eigla dacobi)

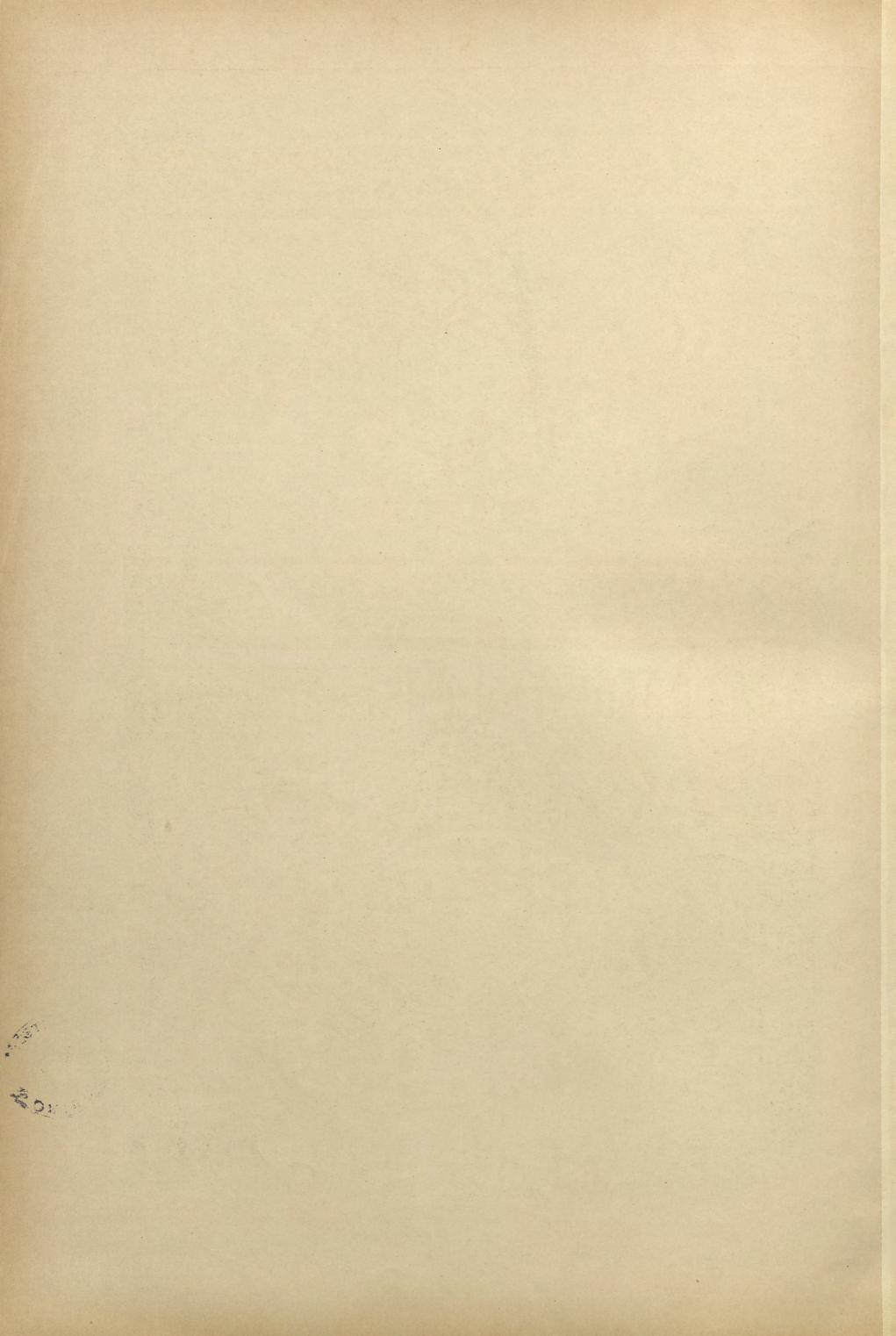








ULRICO HOEPEI . Milano



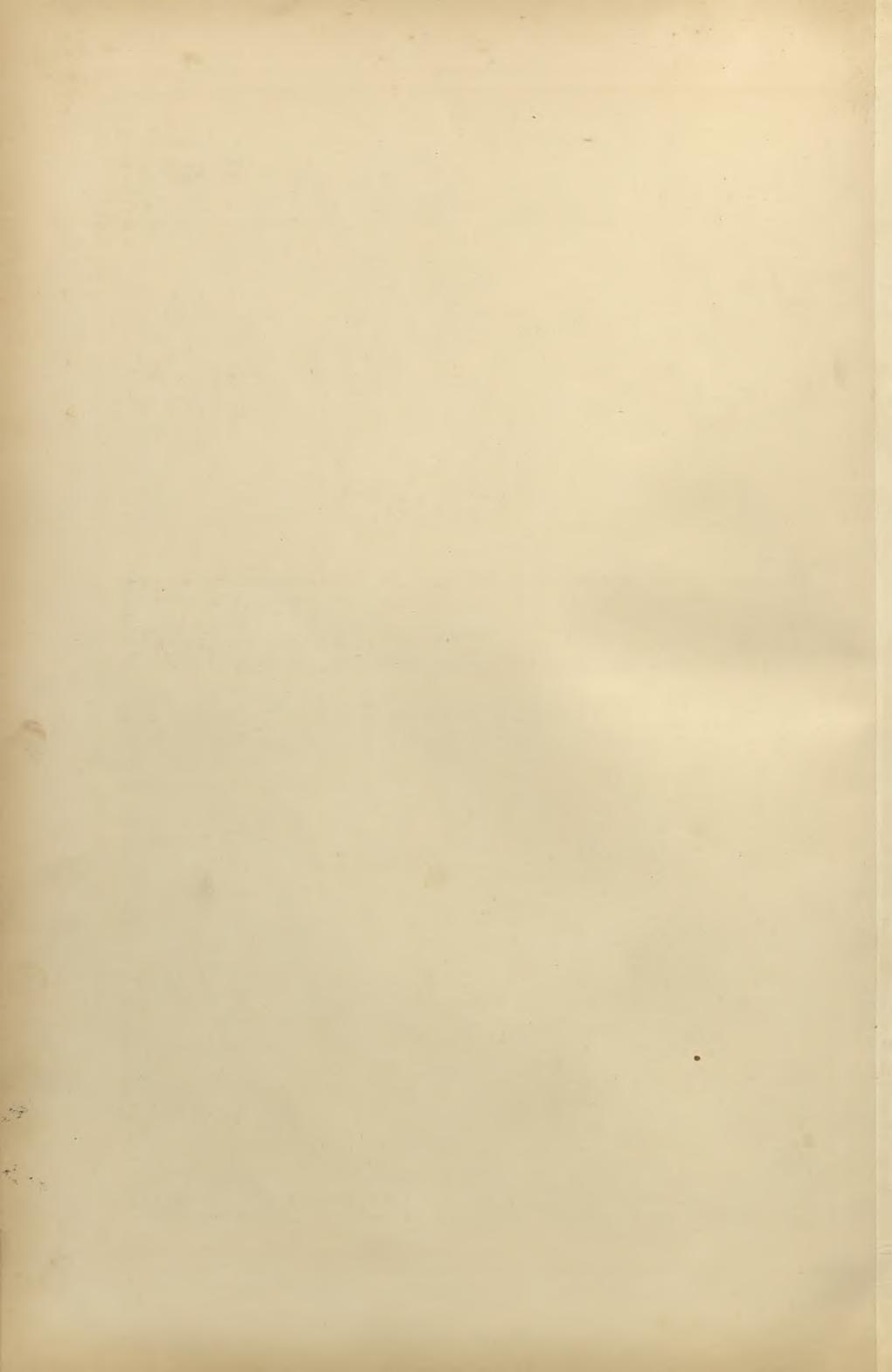




PIETRE SEPOLARMI NELLA CIUESA DI SANTA CROCE A FIRENZE. - SEC. XV.

(For ALINARI : Elect JACOBI)

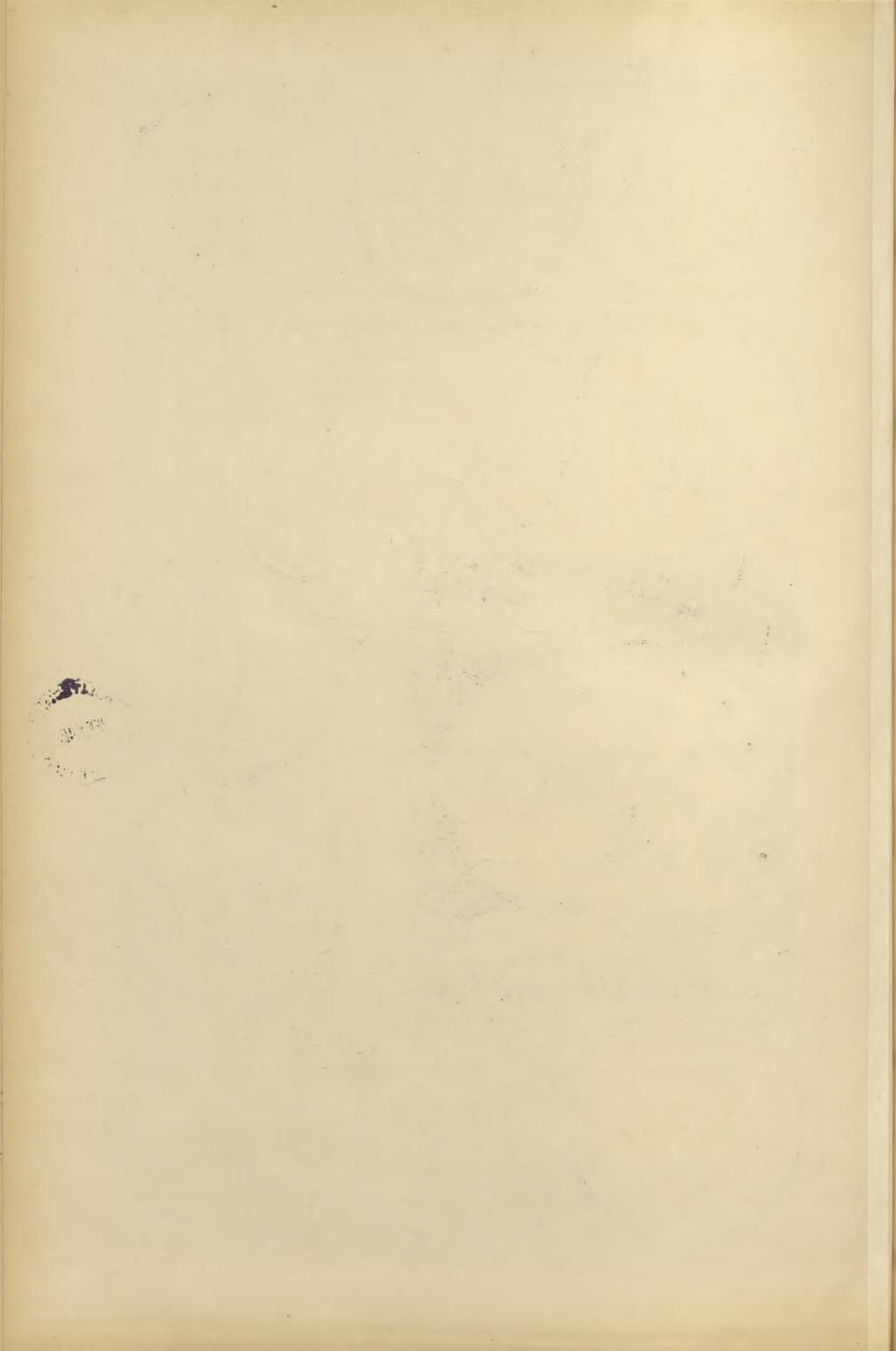


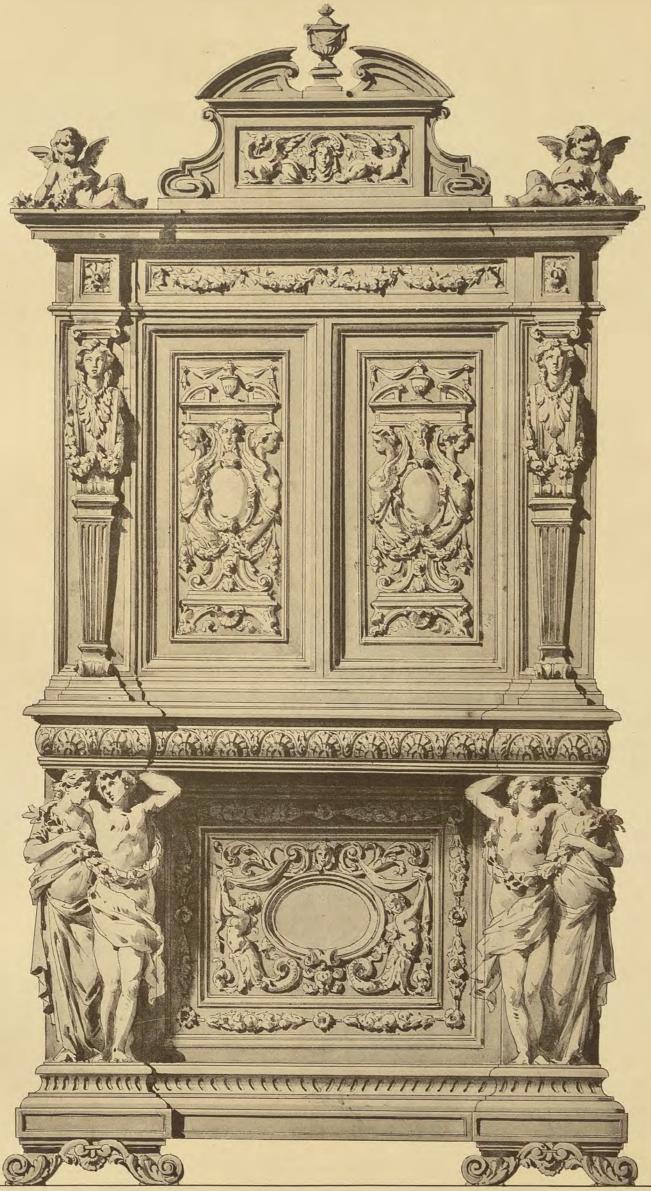




Parte centrale nel pavimento di mattonelle maiolicate in S. Sebastiano a Venezia. --- Anno 1510.

(Prof. MISINATO dip. dal vero).



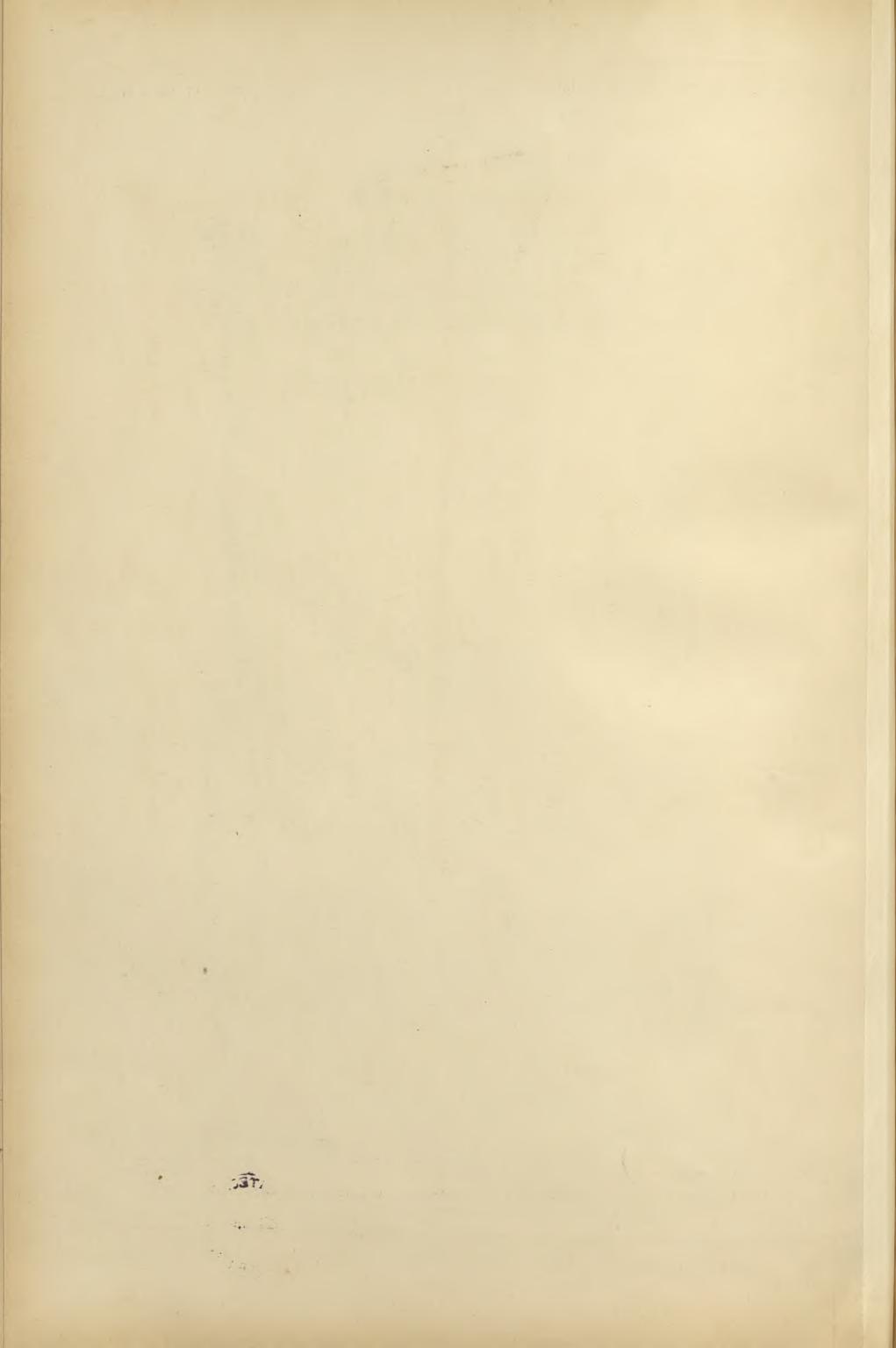




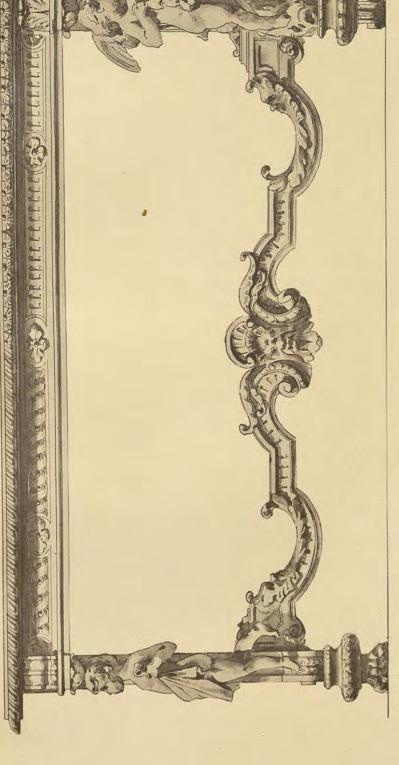
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

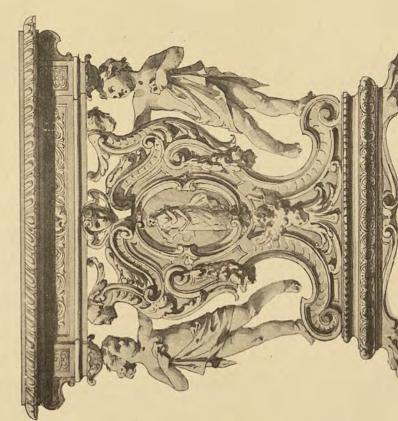
ULRICO HOEPLI - Milano

Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Venezia. — Armadio: composizione dell'ai "uno F. Bisacco intagliatore: (eligi. Jacobi.)

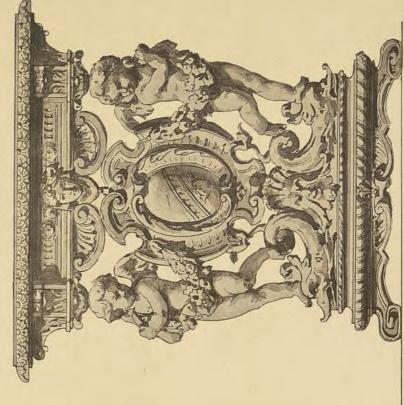


ARTE ITALIANA DECOR. E INDUST.





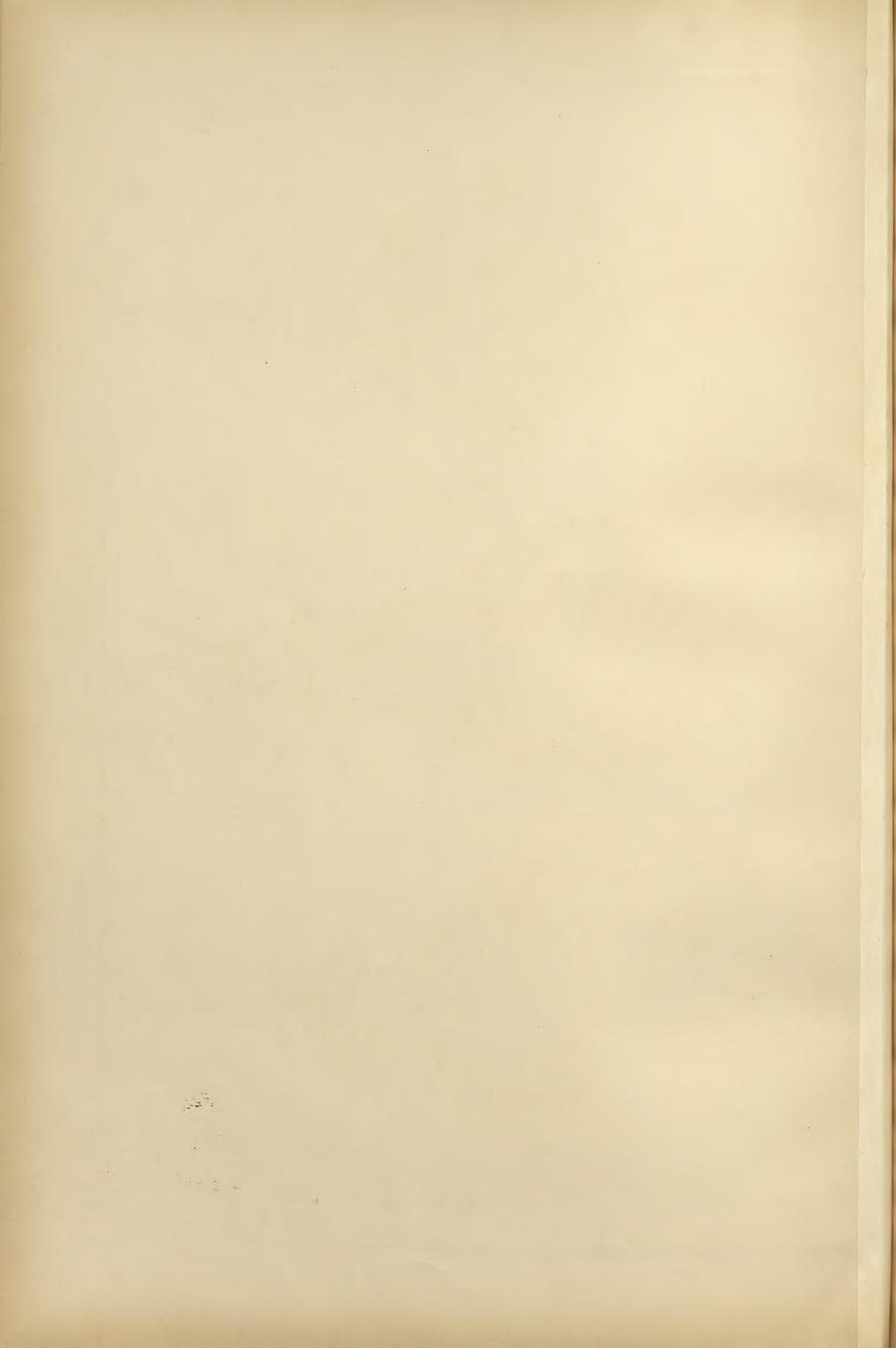
BIBLIUIECA &

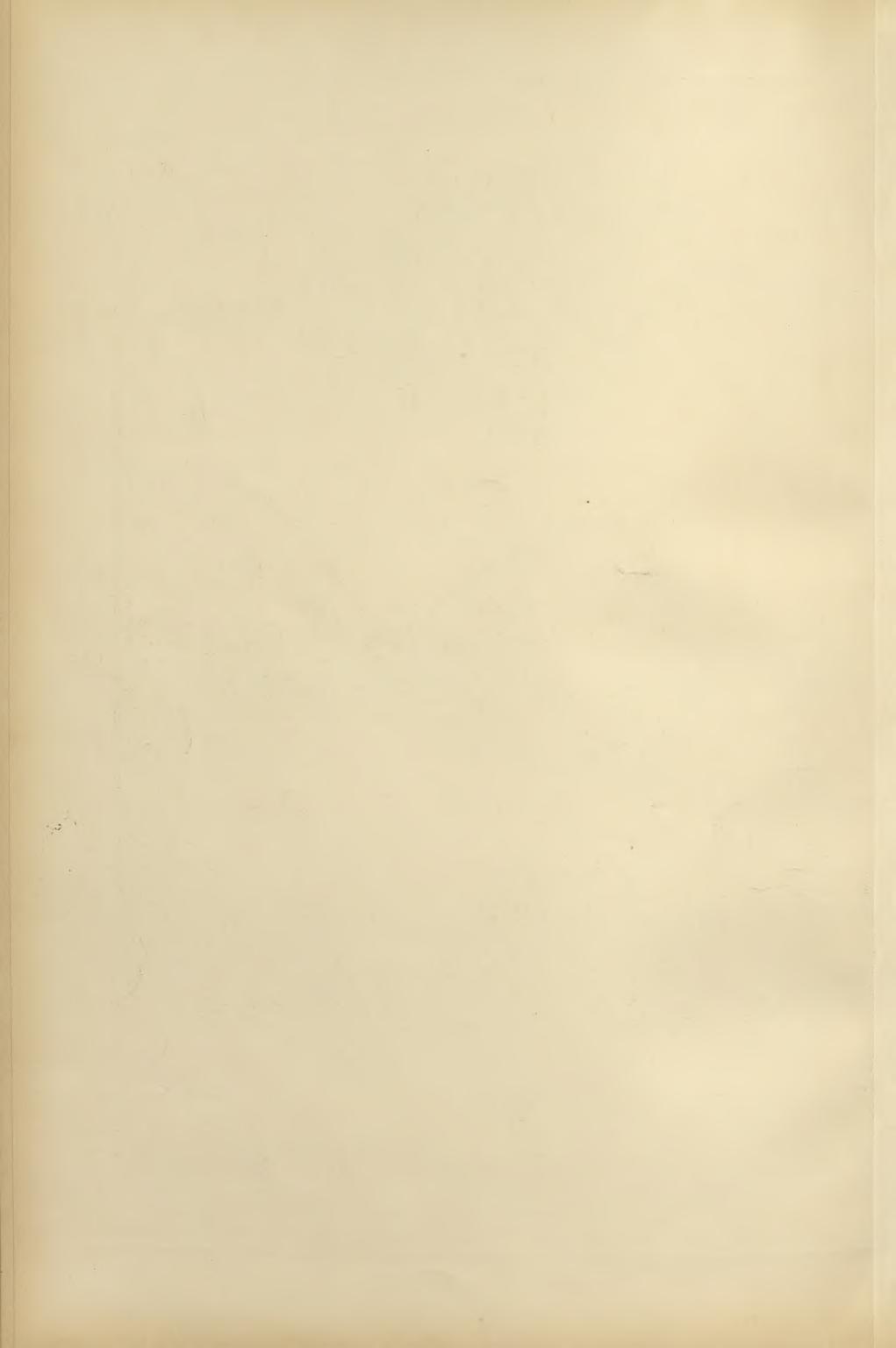


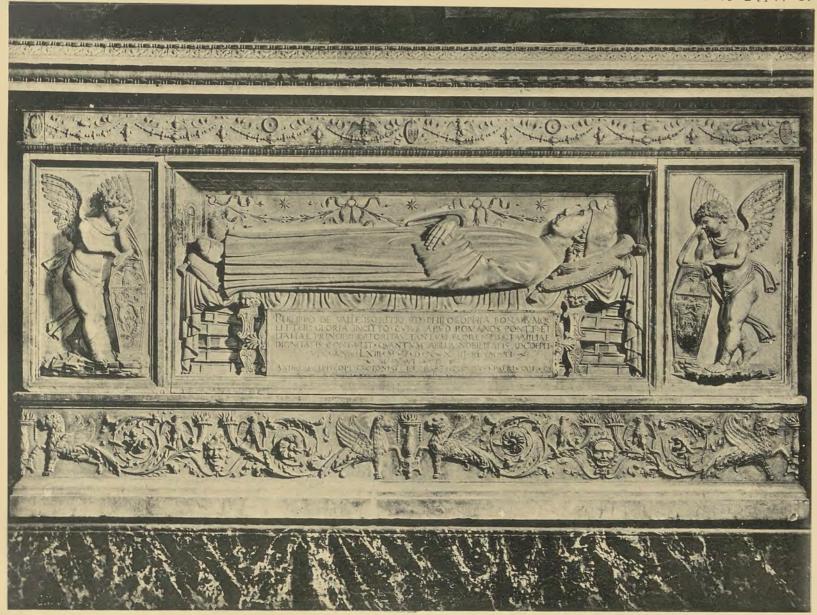
Scuola superibre d'Arte applicata alle industrie in Venezia. – 1. Leggio (Schizzo estemporaneo): 2. Prospetto di tavola, ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE . BERGAMO

3 b $_4$ Fianchi di due tavole: composizioni dell'allinno Γ_4 Bisacco intagliatore.

(Eliot, JACOBI)



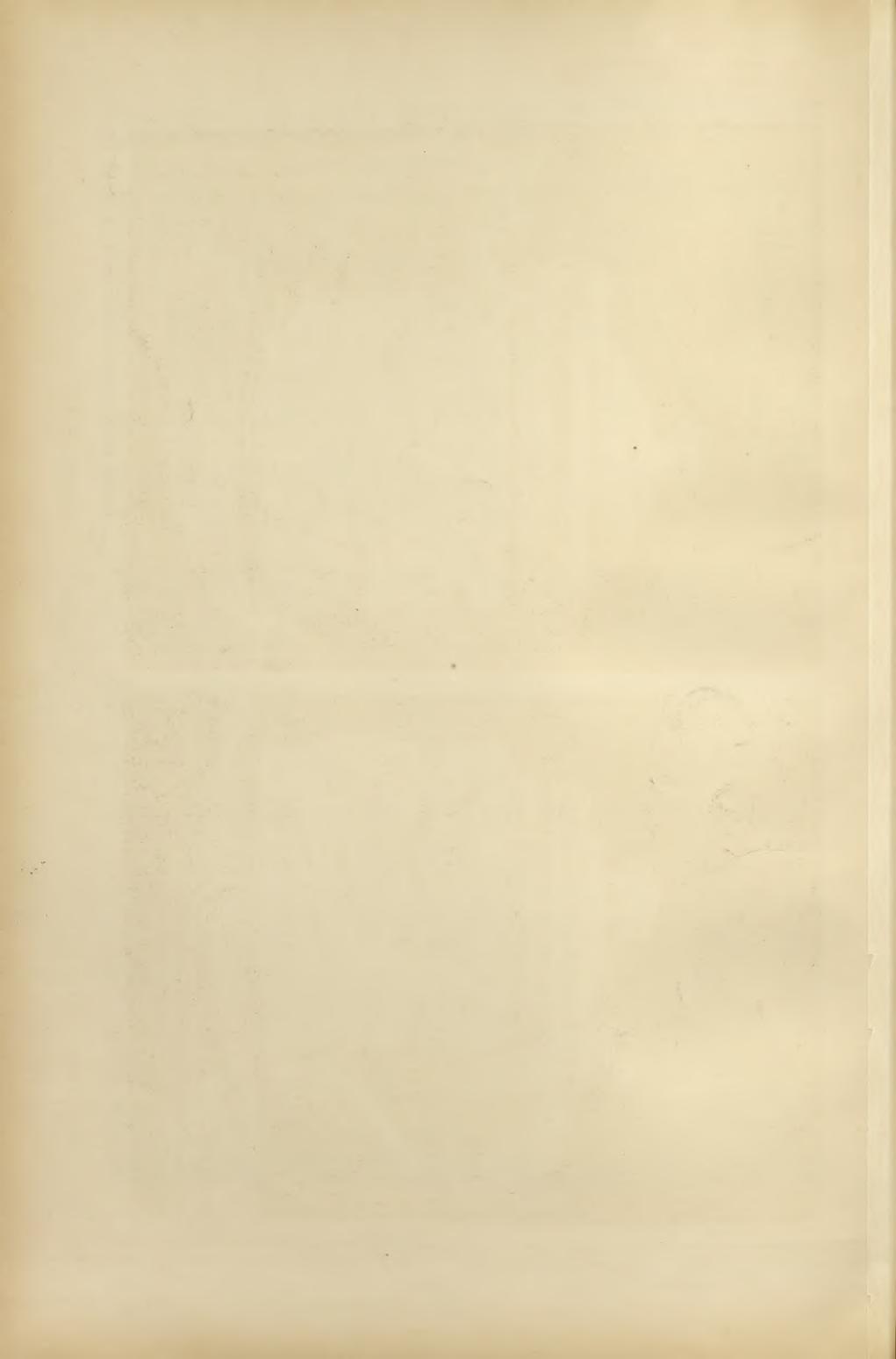


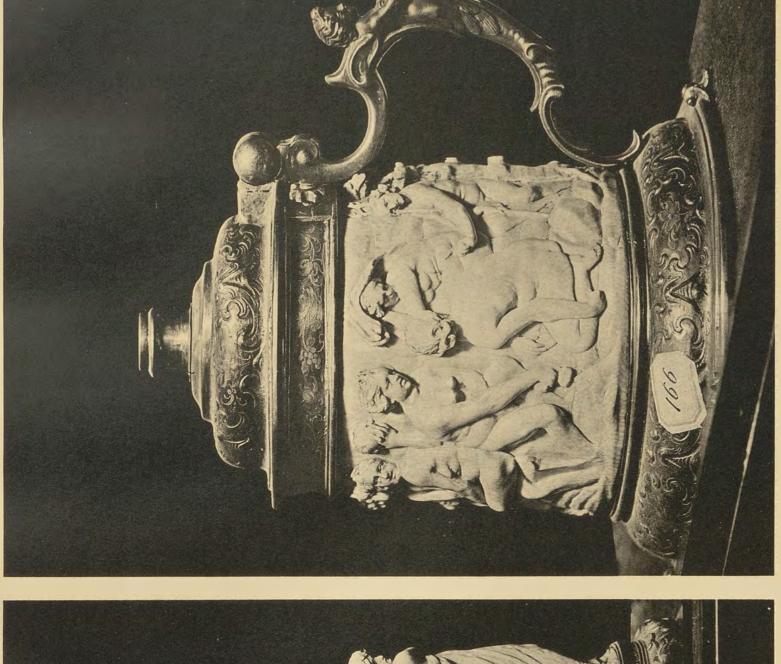


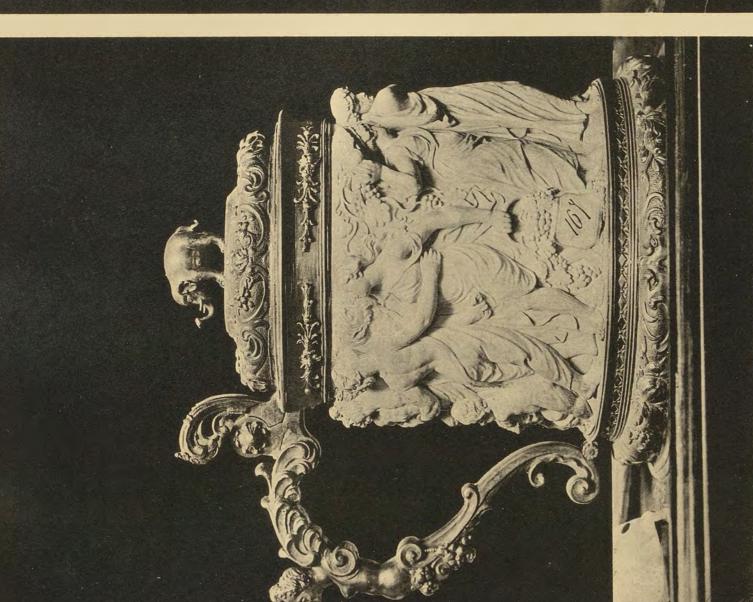


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

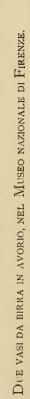
ULRICO HOEPLI - Milano.







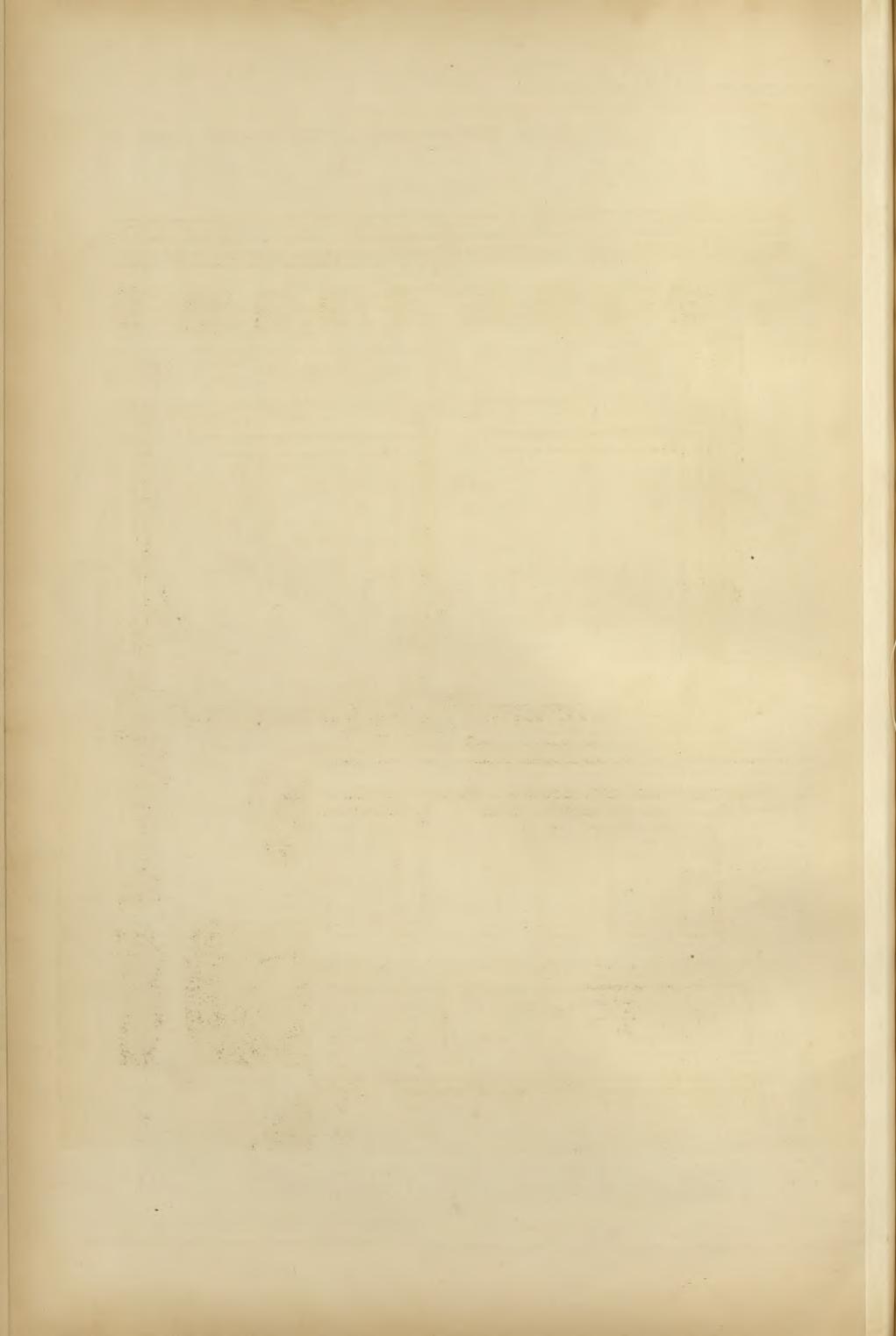
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE . BERGAMO



(Fot. ALINARI - Eliot. JACOB!).

ULRICO HOEPLI . Milano





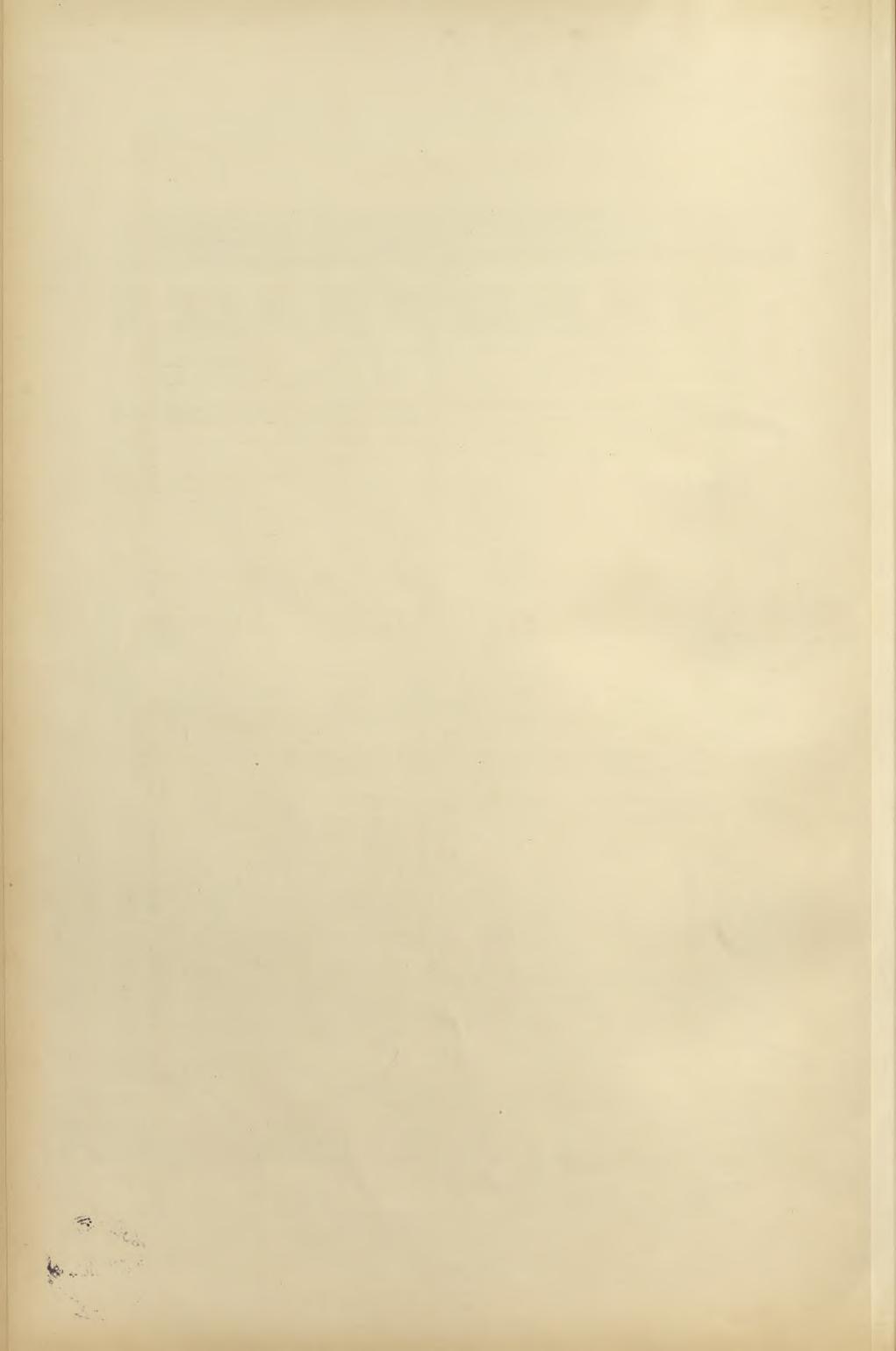


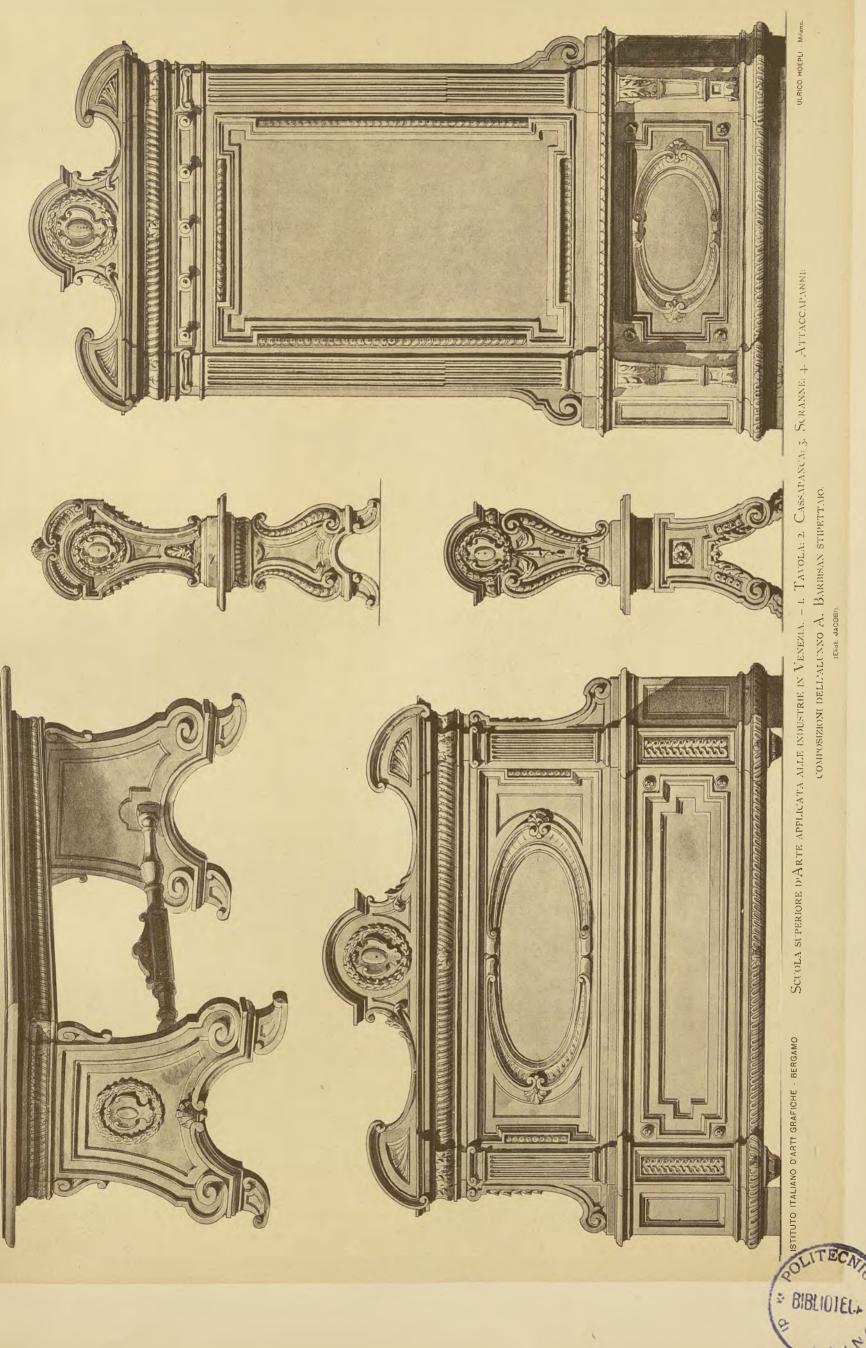
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO.

STALLI DELLA CAPPELLA NEL PALAZZO PUBBLICO DI SIENA. — ANNO 1428. (Prof. BRENCI dip. dal vero).



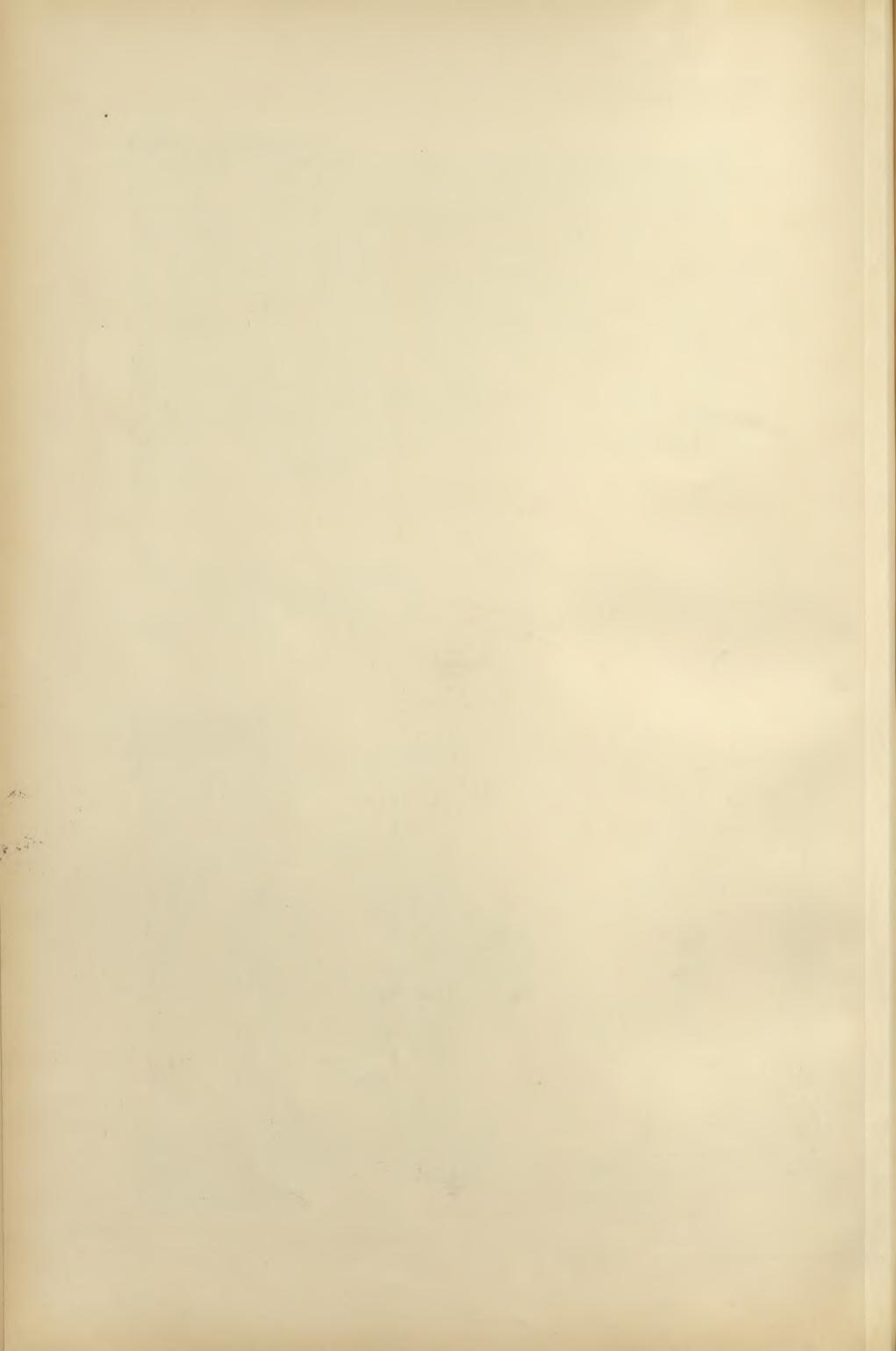




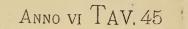
SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN VENEZIA. - I. TAVOLA: 2. CASSAPANCA: 5. SCRANNE: 4. ATTACCAPANNE

COMPOSIZIONI DELLYALUNDO A. BARBISAN STIPETTAIO.

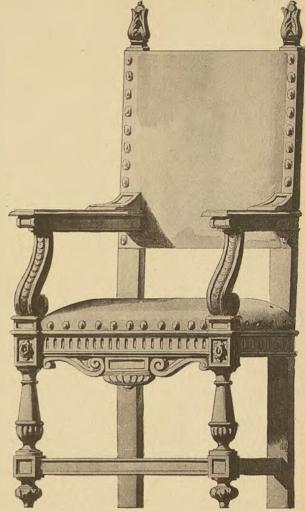
(Eliot, JACOBI).



ARTE ITALIANA DECOR. E INDUST.





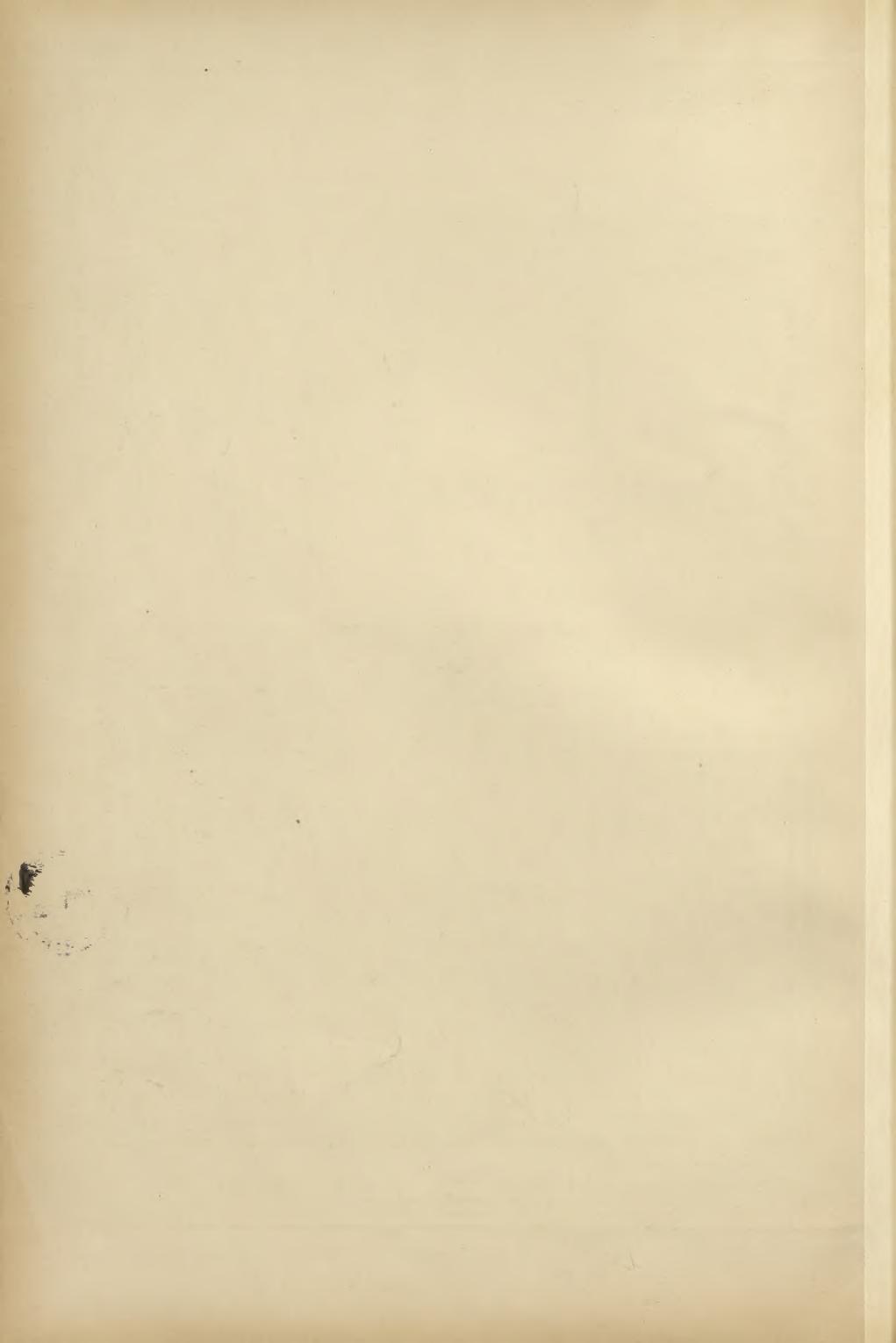






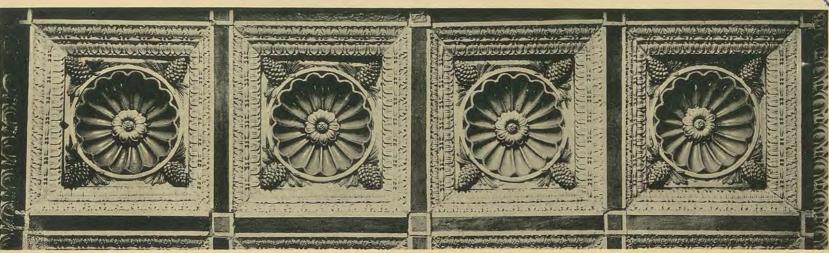
STITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.



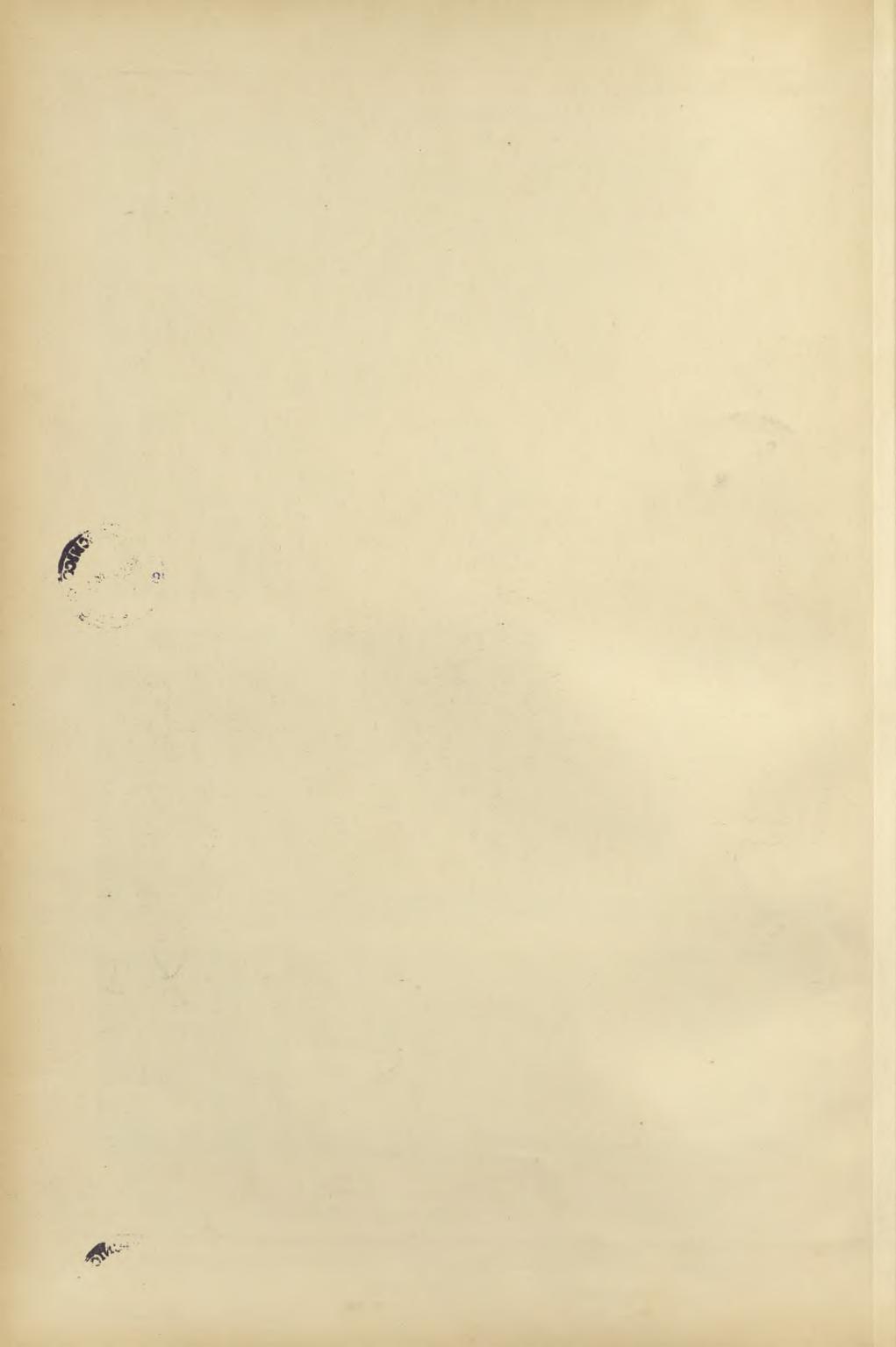




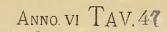


I. CANTORIA DELLA PIEVE ALL'IMPRUNETA. – IL PARAPETTO INTORNO AL 1500, I MENSOLONI DEL SEC. XVII.

- 2. Fregio dei Della Robbia nel Conservatorio della Quiete presso Firenze.
- 3. Parte di soffitto in una cappella della Pieve all'Impruneta, dei Della Robbia.

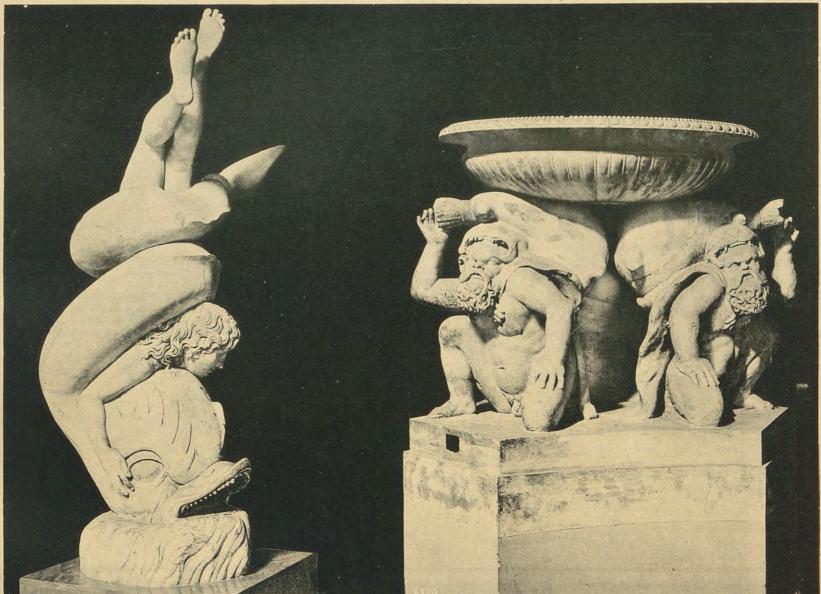


ARTE ITALIANA DECOR. E INDUST.









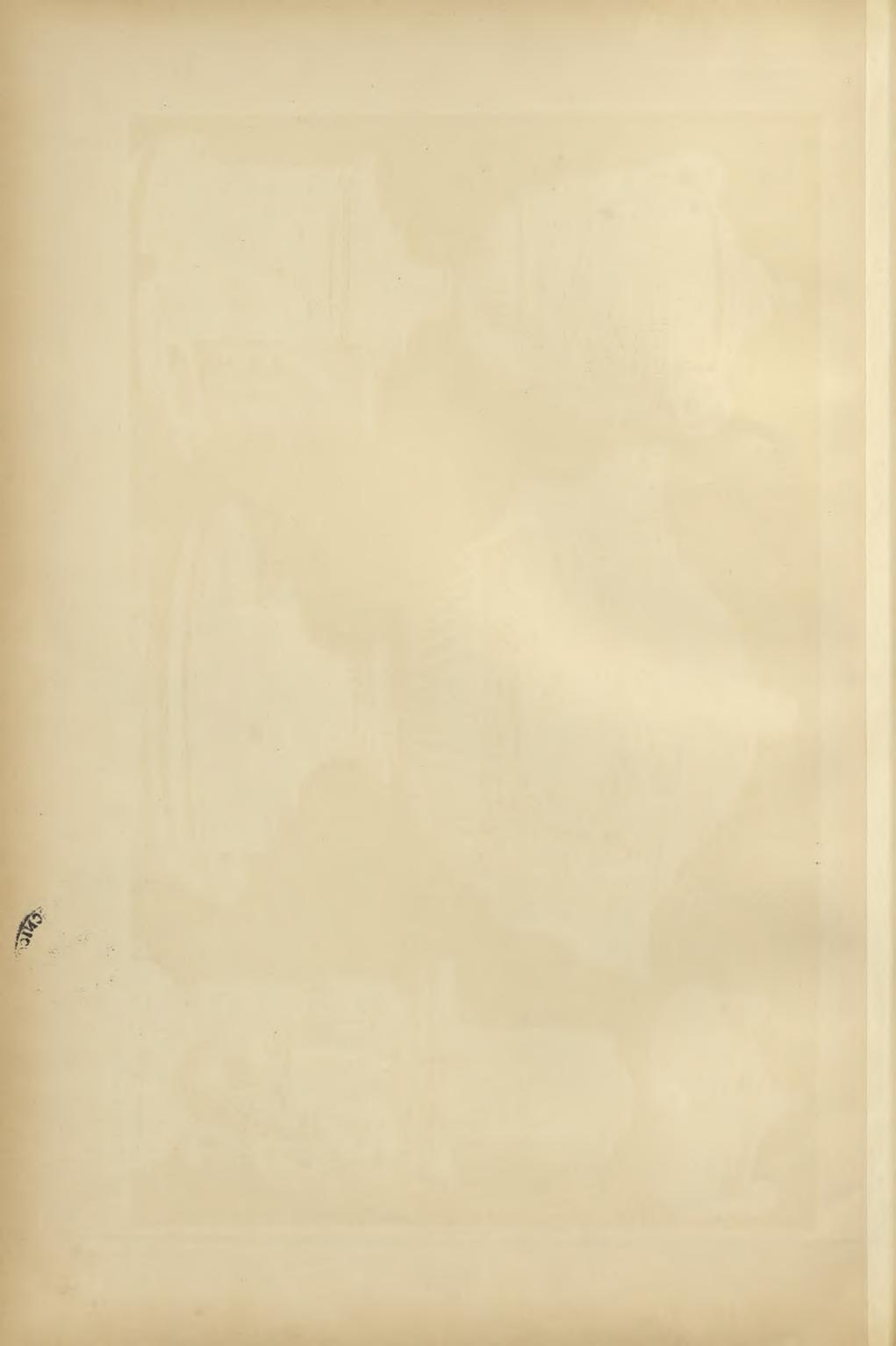
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

I, 2 E 3. VASCA E FIGURE ANTICHE PER FONTANE, NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI. — 4. BACINO ANTICO NEL MUSEO VATICANO.

(Fol. alinari - eriol. Jacobi).



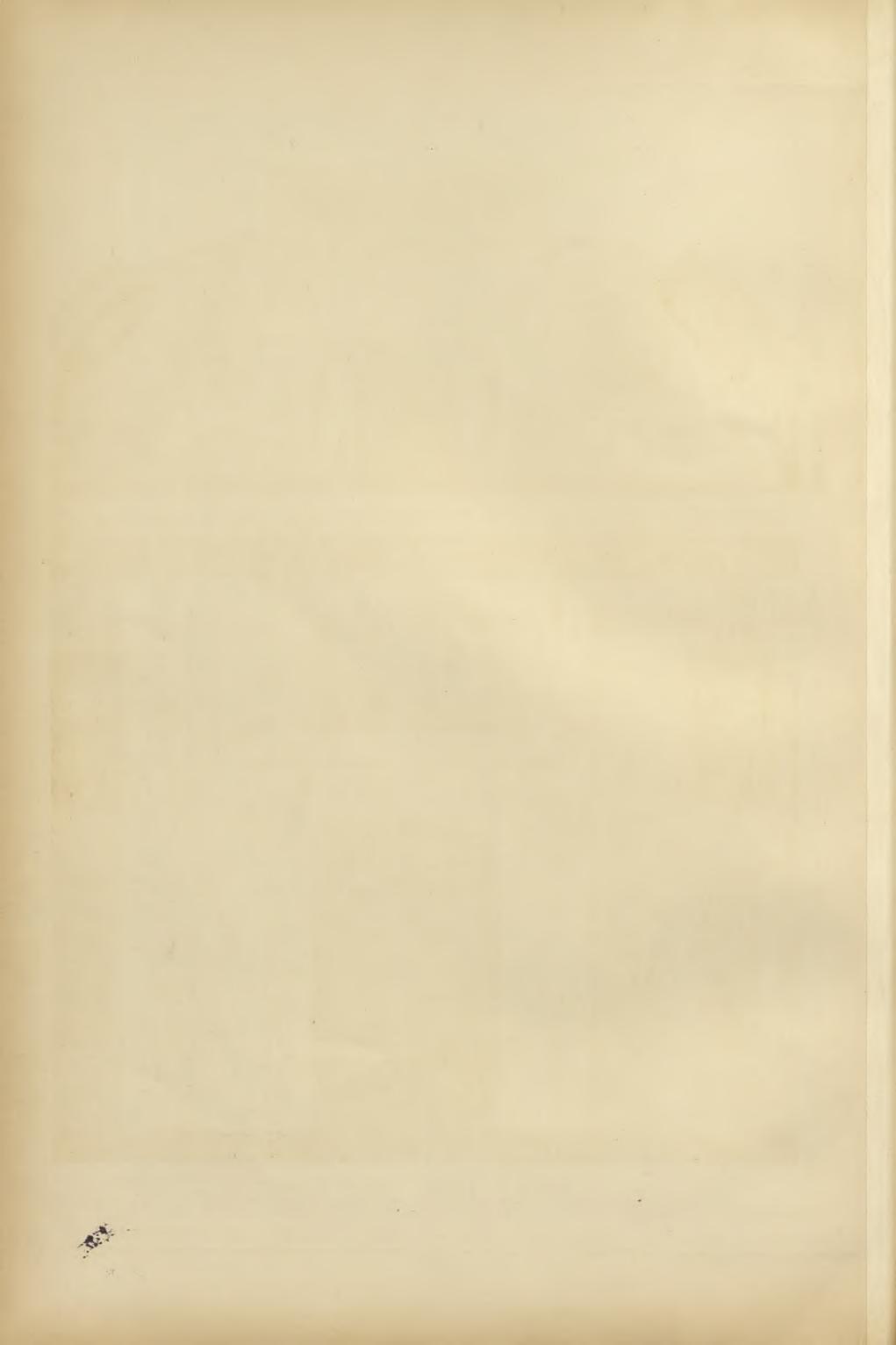




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

VASI ANTICHI NEL MUSEO VATICANO.

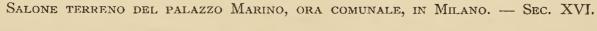






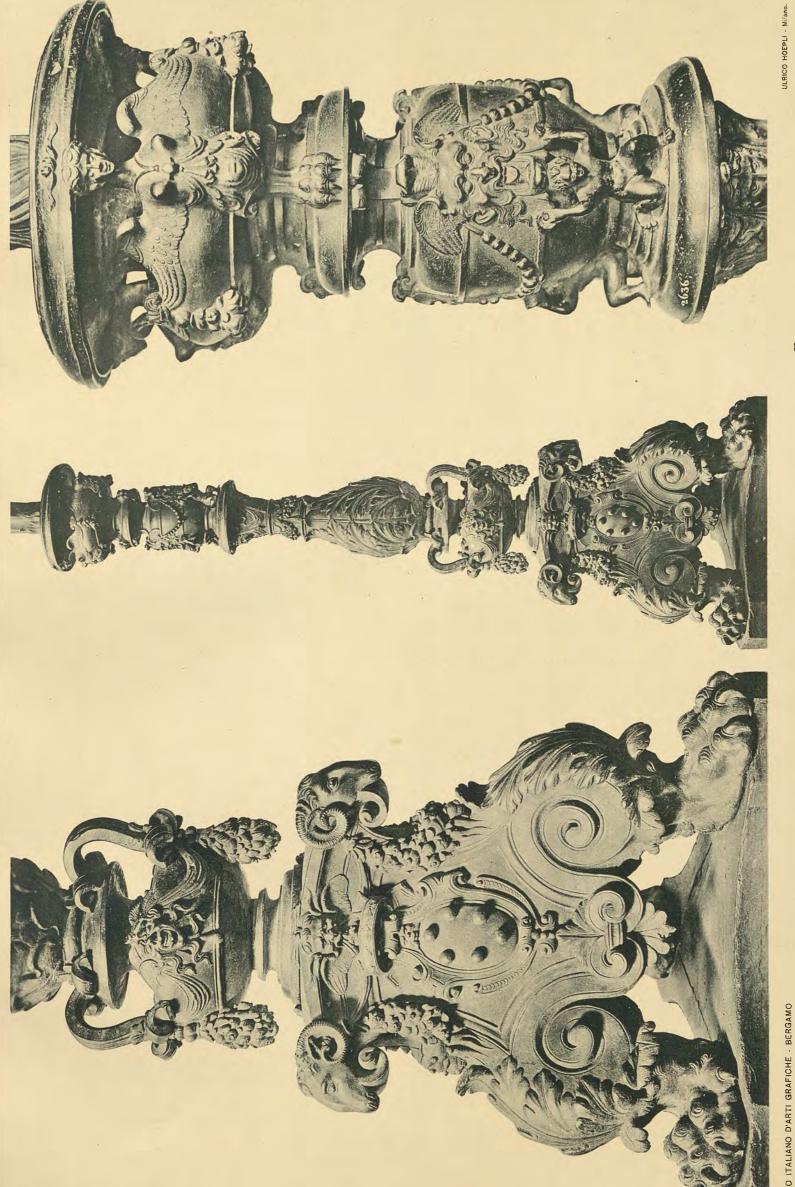
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

ULRICO HOEPLI - MILANO.





. ALC:



INSIEME E P

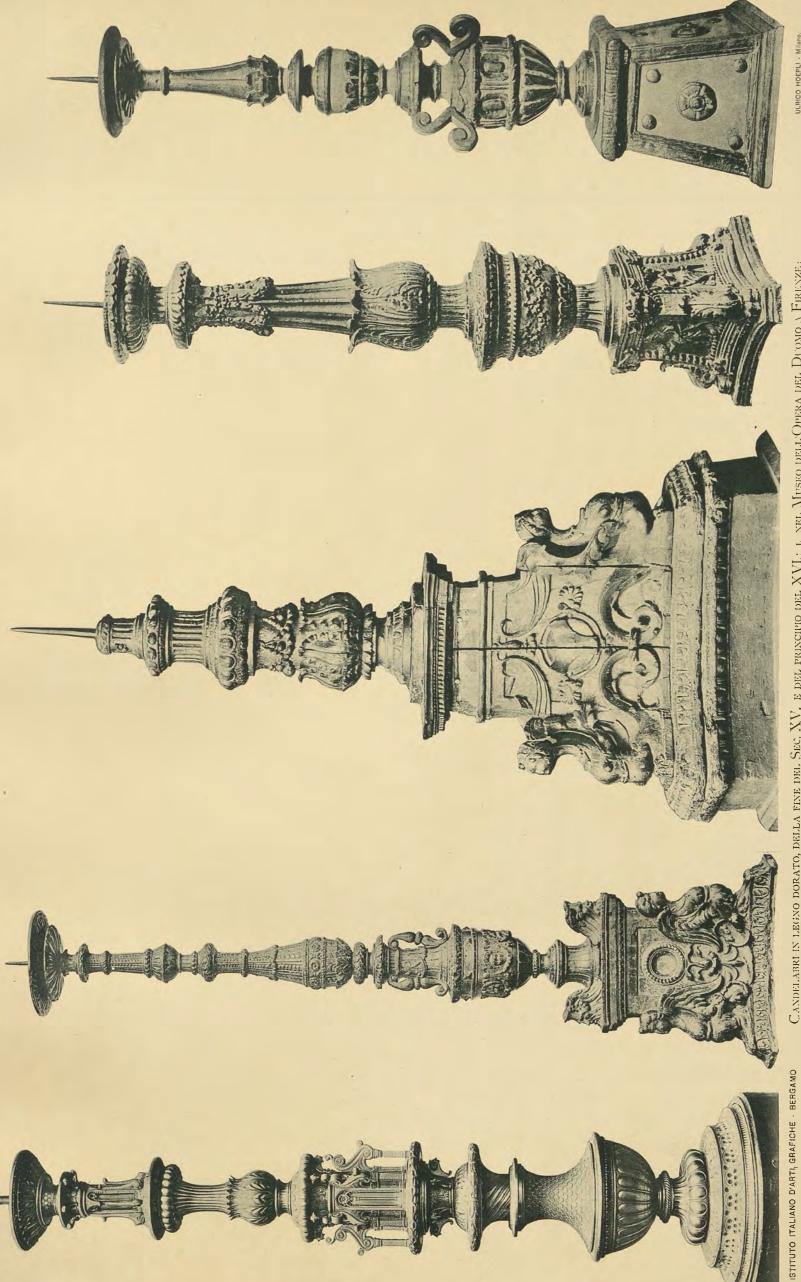
INSIEME E PARTICOLARI DI UN CANDELABRO IN BRONZO, DI PIETRO TACCA, NEL MUSEO NAZIONALE A FIRENZE. (FOL ALIMARI - EIOL JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - B

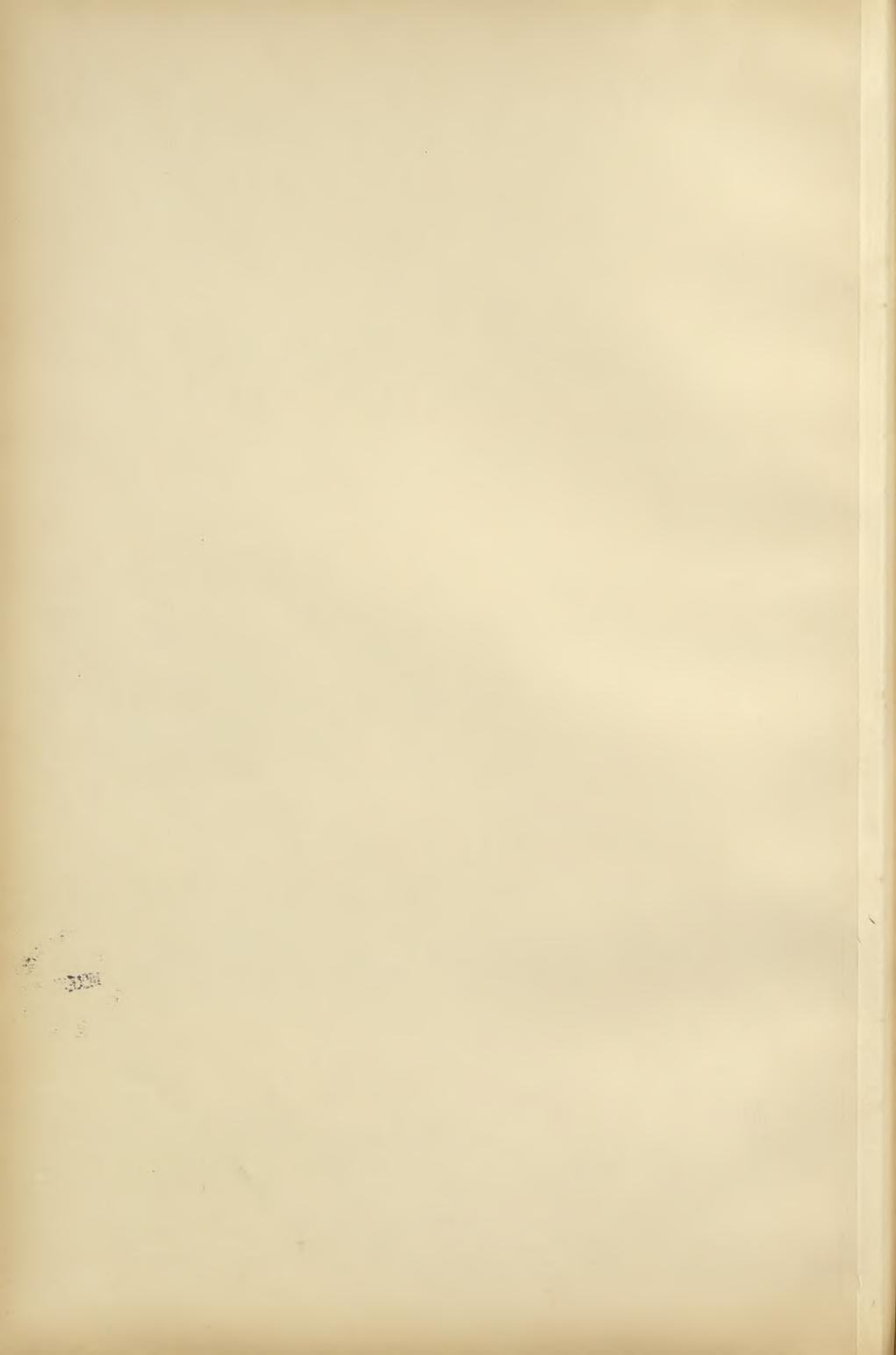


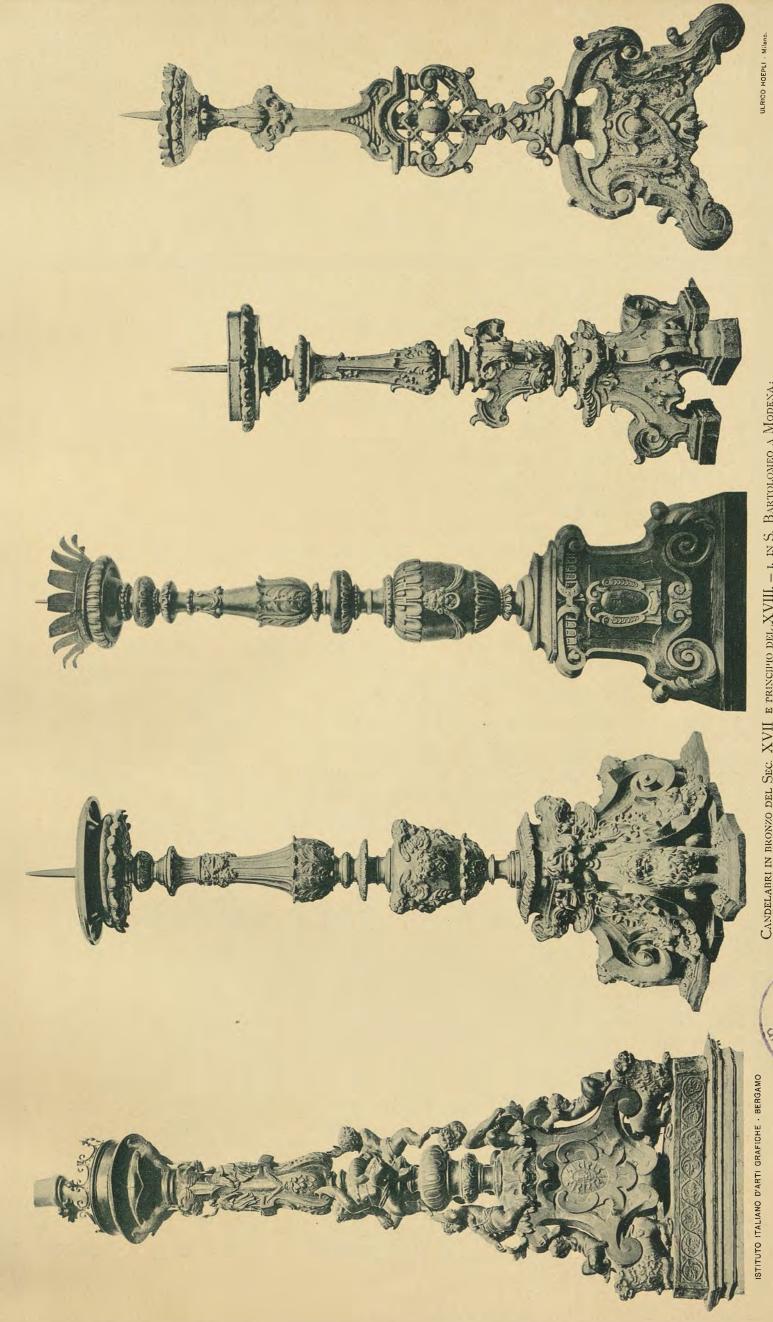
Decor. e Indust.

ARTE ITALIANA



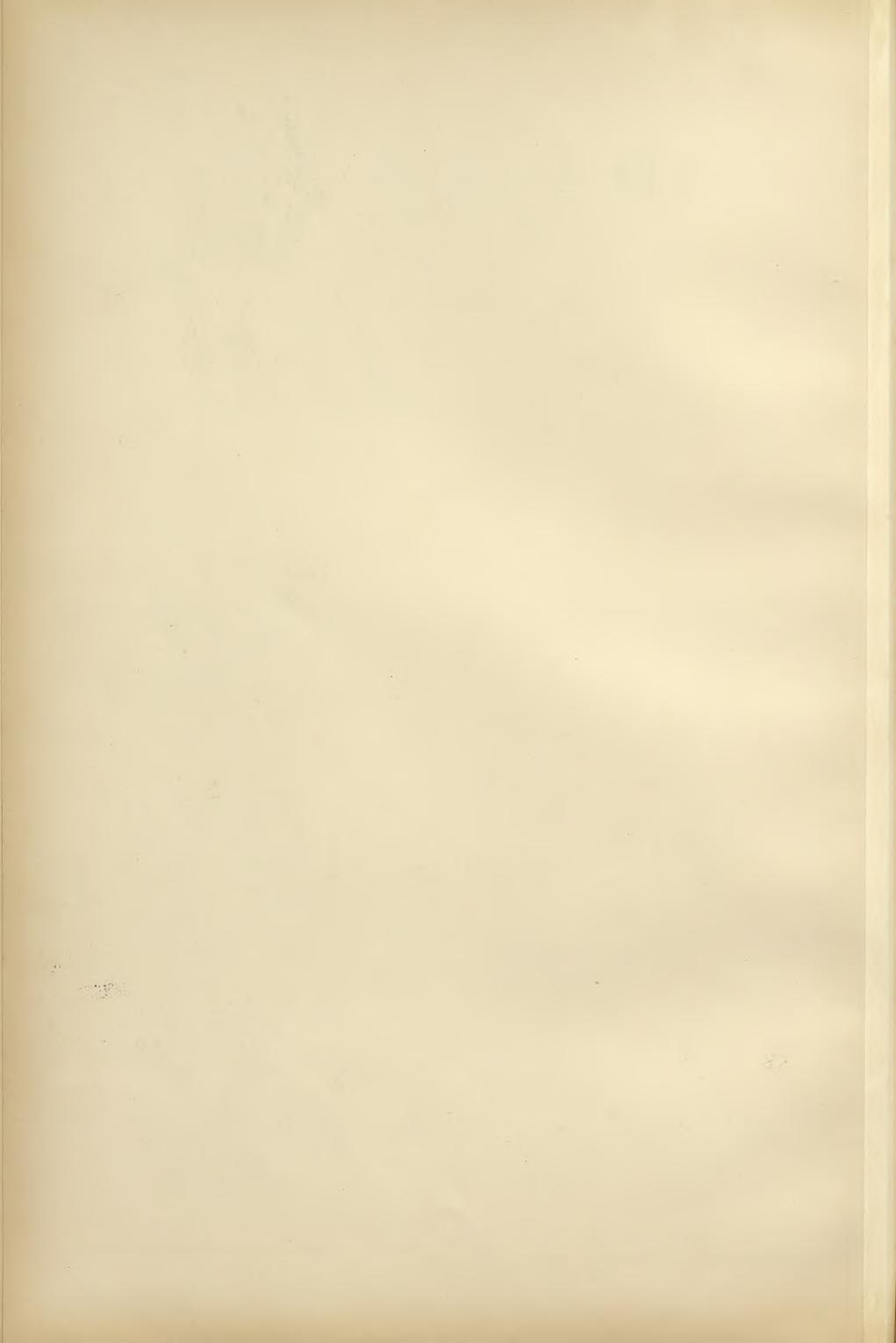
Candelabri in legno dorato, della fine del Sec. XV. e del principio del XVI.: l. nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze; O E 15 NDE R. MUSEO DELLE ARTHINDUSTRIALI A BERLINO: OPERE TOSCANE; 3. NEL MUSEO NAZIONALE DI PIRENZE.





Candelabri in bronzo del Sec. XVII e principio del XVIII. — 1. in S. Bartolomeo a Modena; 2, 3, 4 e 5 nel R. Museo delle Arti industriali a Berlino: opere italiane.

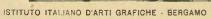
(Eliot. JACOBI).













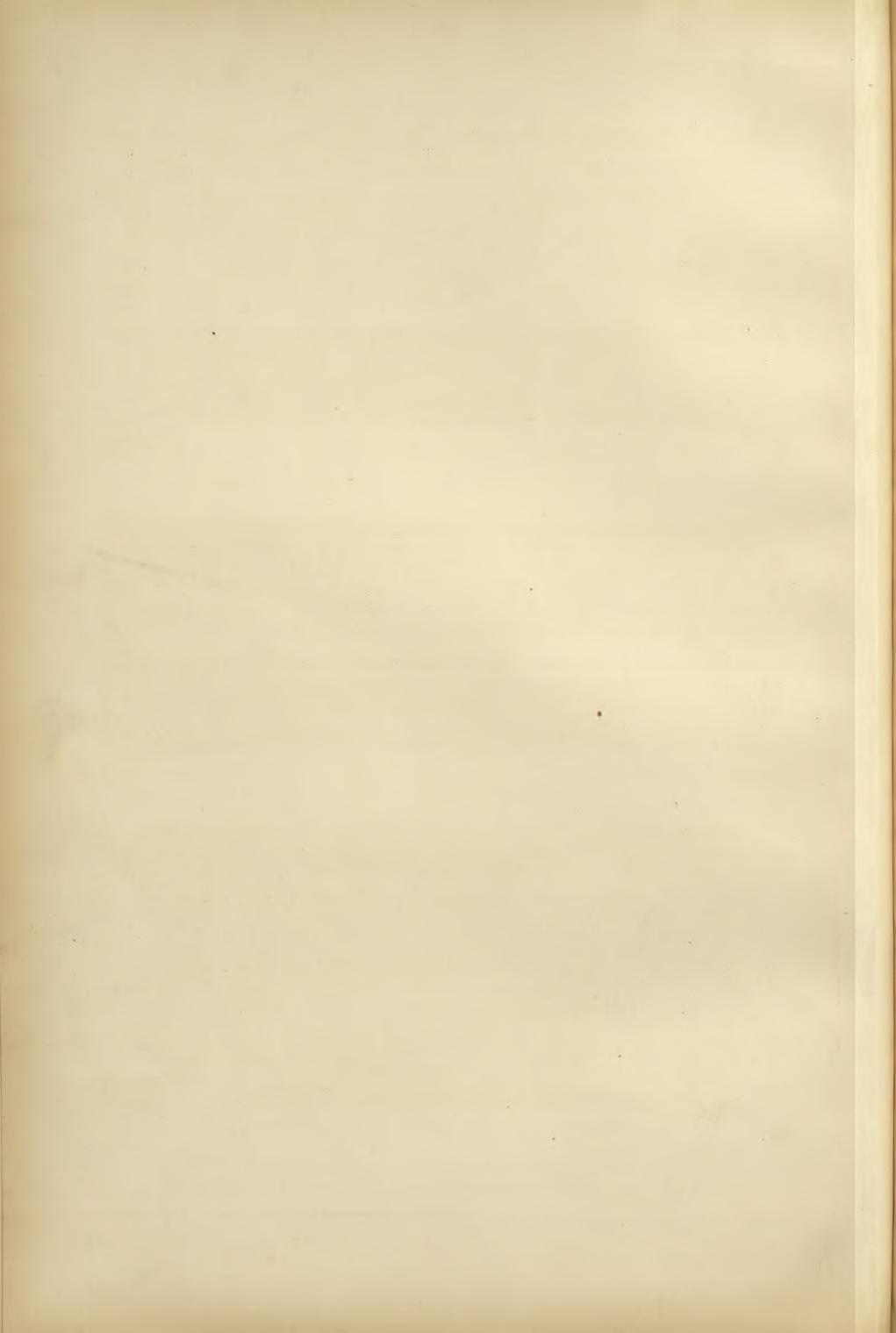
ULRICO HOEPLI - Milano

Putti per Fontane: i. della scuola di Giambologna nel Museo di Arezzo;

2. del Verrocchio nel contiletto di Palazzo Vecchio a Firenze; 3. di Giambologna nel Museo nazionale di Firenze;

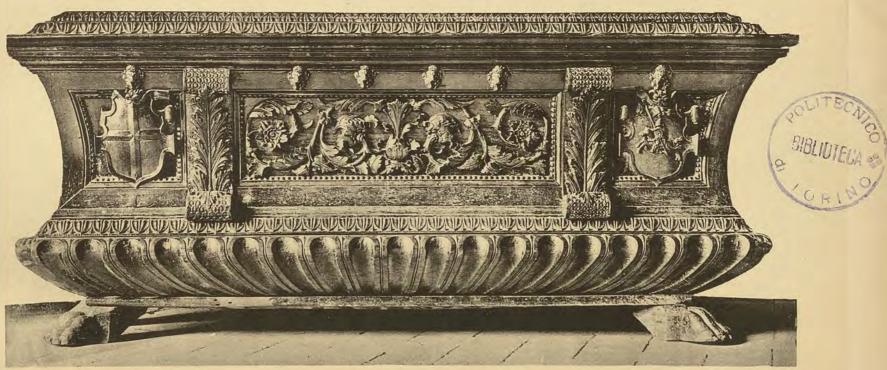
di ignoto nel predetto Museo.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACO!





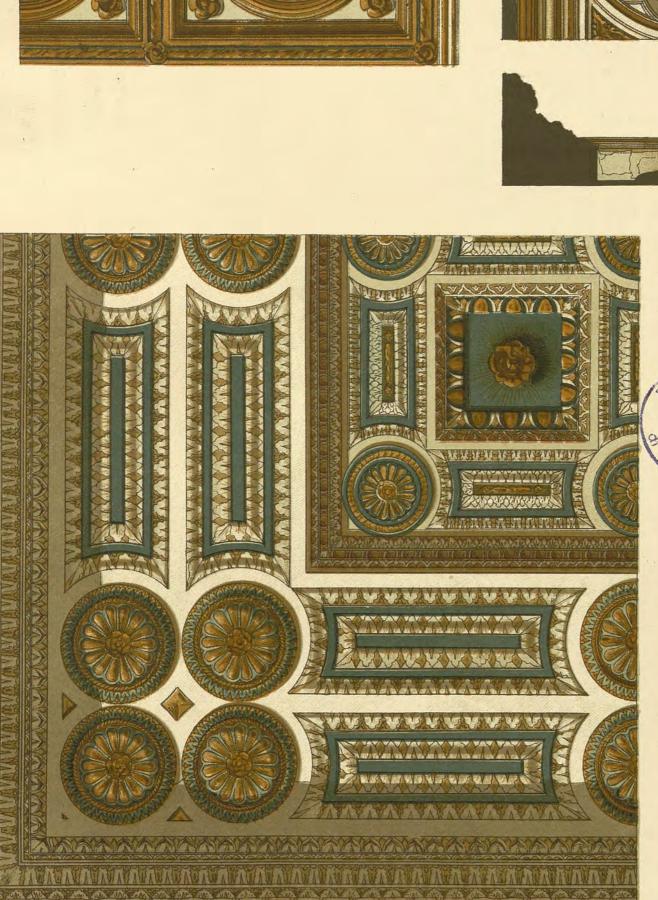


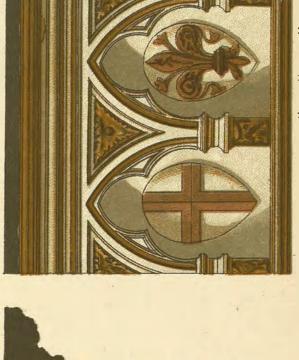


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano





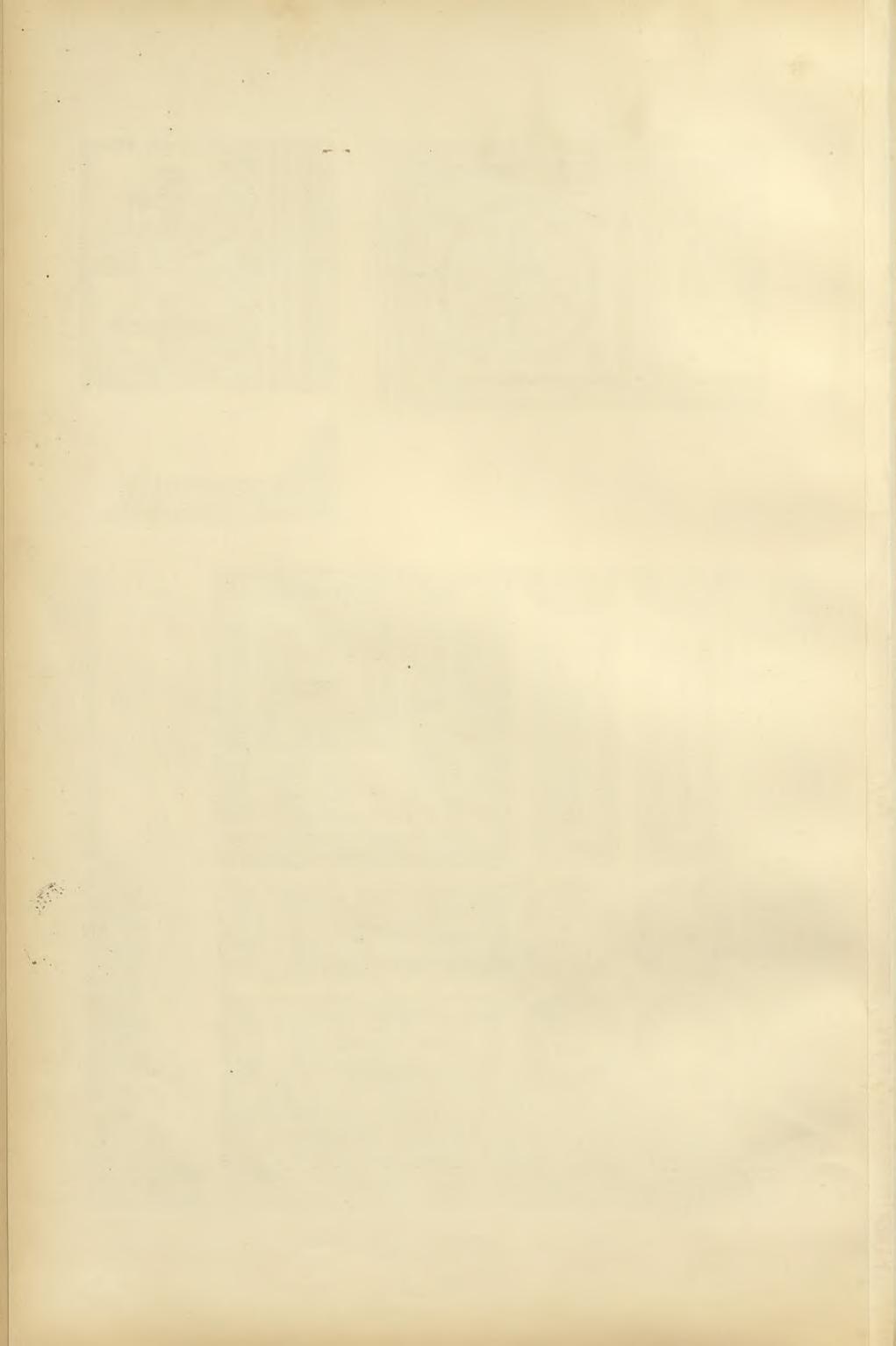


ULRICO HOEPLI - MILANO

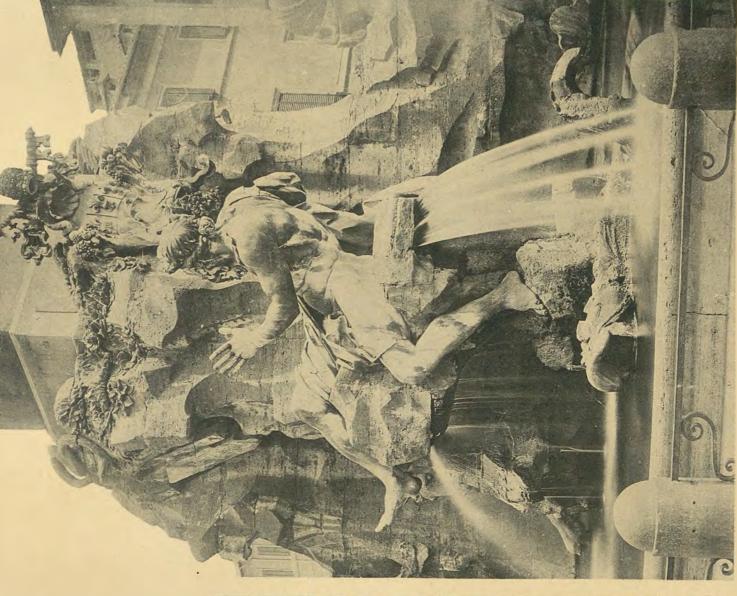
1. Parte di soffitto nella cappella del palazzo Riccardi a Firenze. — Sec. XV.

ISTITUTO ITALIAND D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

(Prof. BRENC! dip. dal vero)

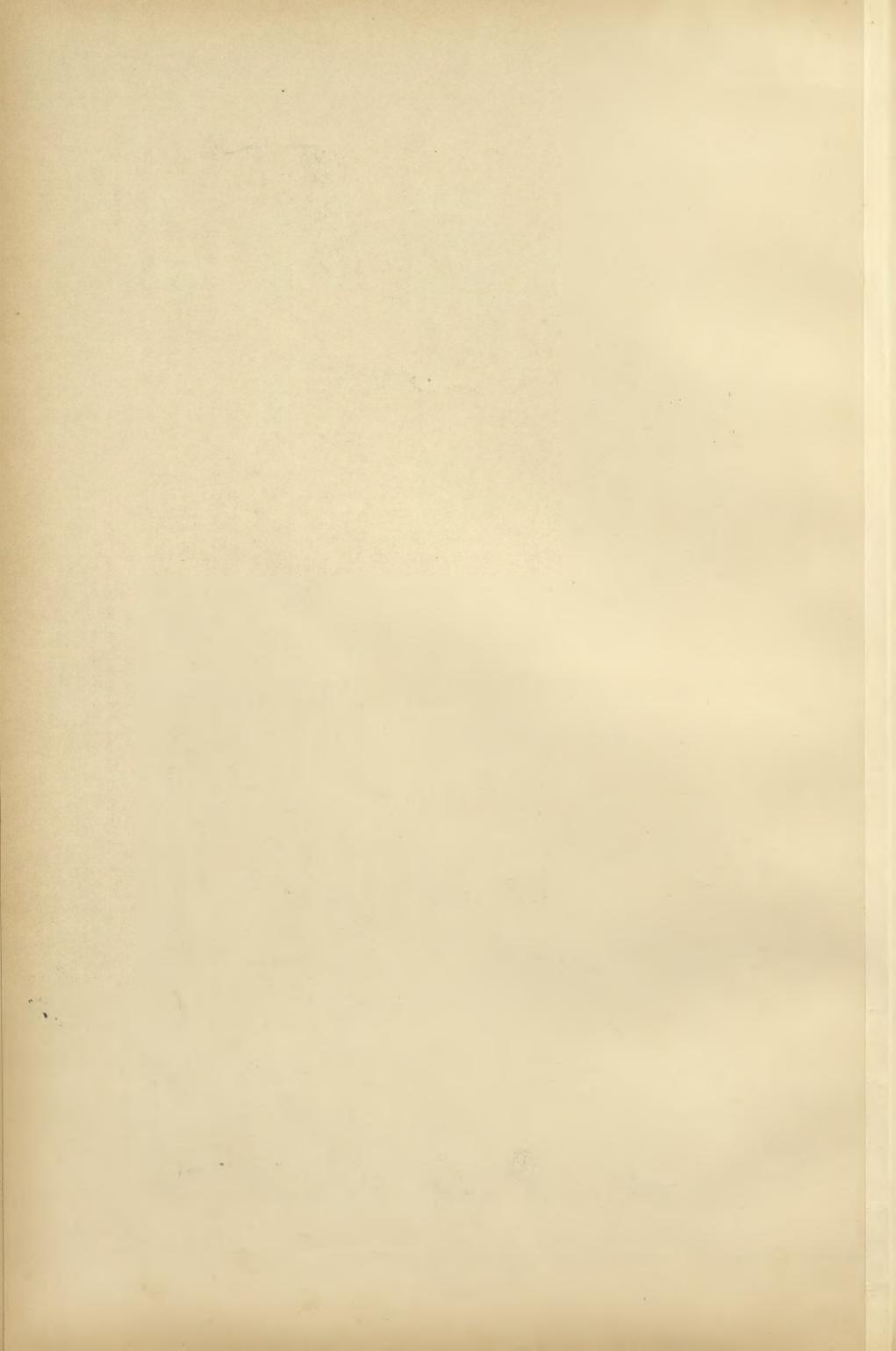


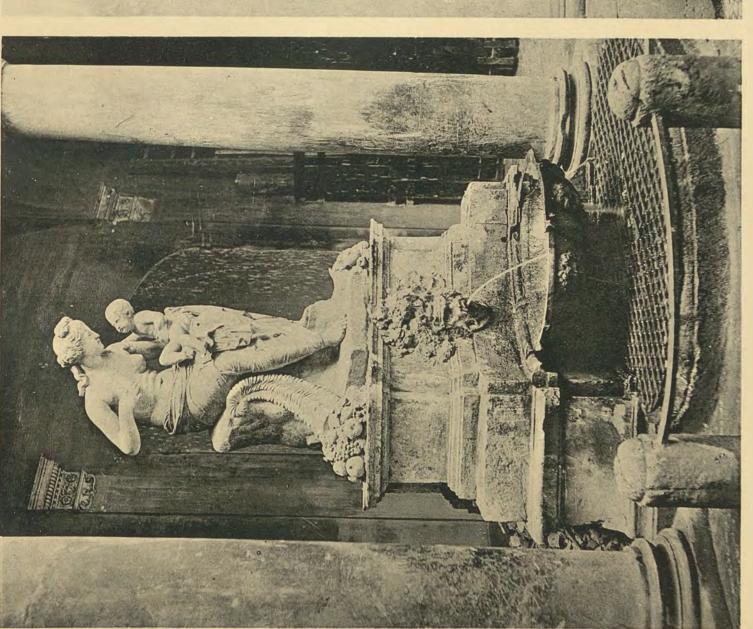


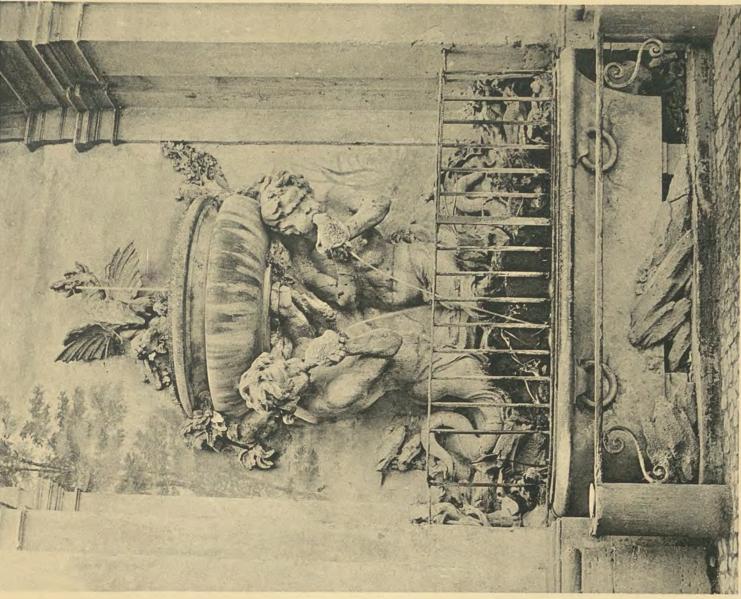




Fontana del Bernini in Plazza Navona a Roma, — Sec. XVII. (for moscion) . Eigh jacobi),



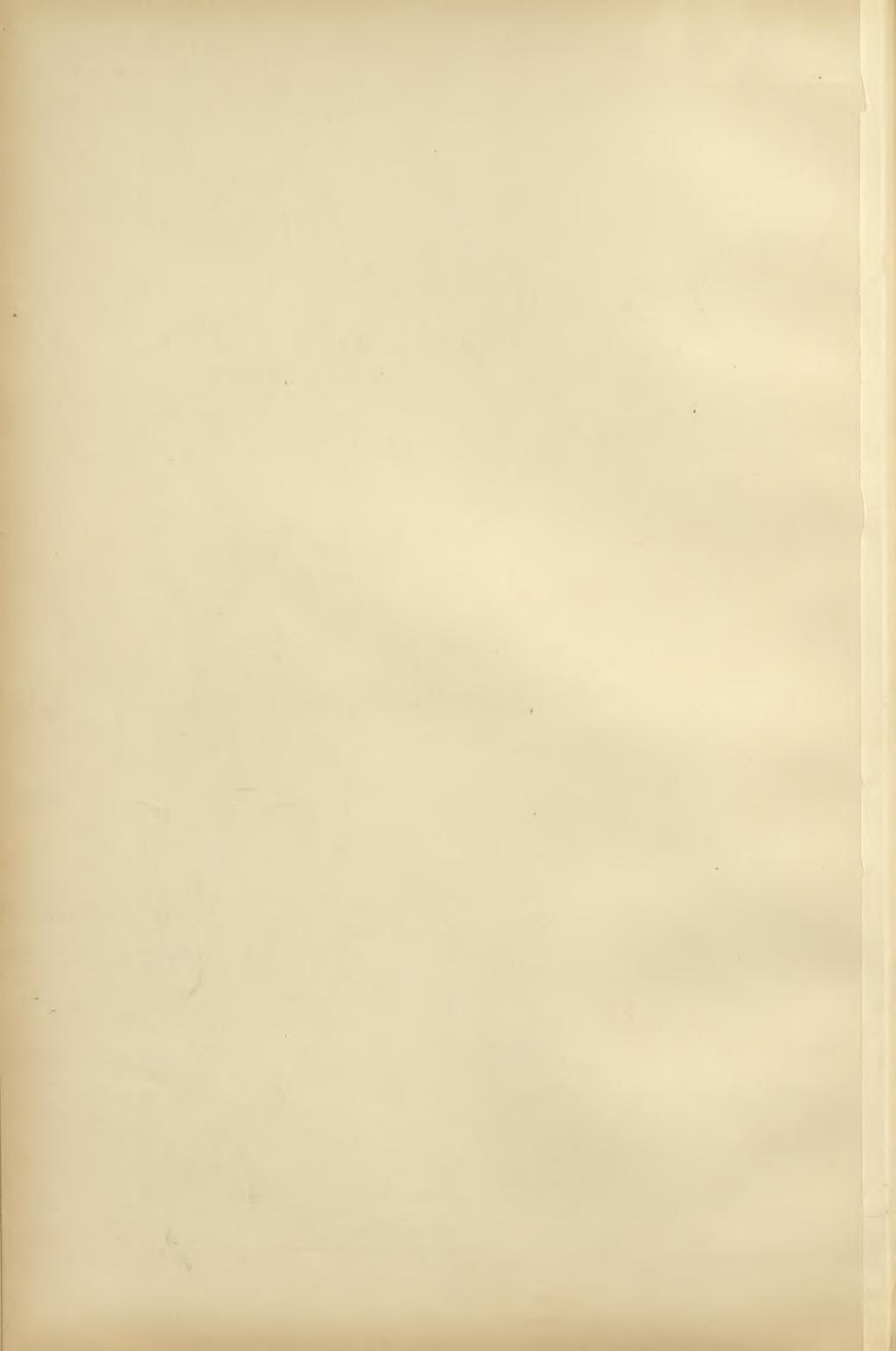




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FONTANE DEL PALAZZO LANTE E DEL VICARIATO A ROMA. – SEC, XVII.

ULRICO HOEREI - Milano.

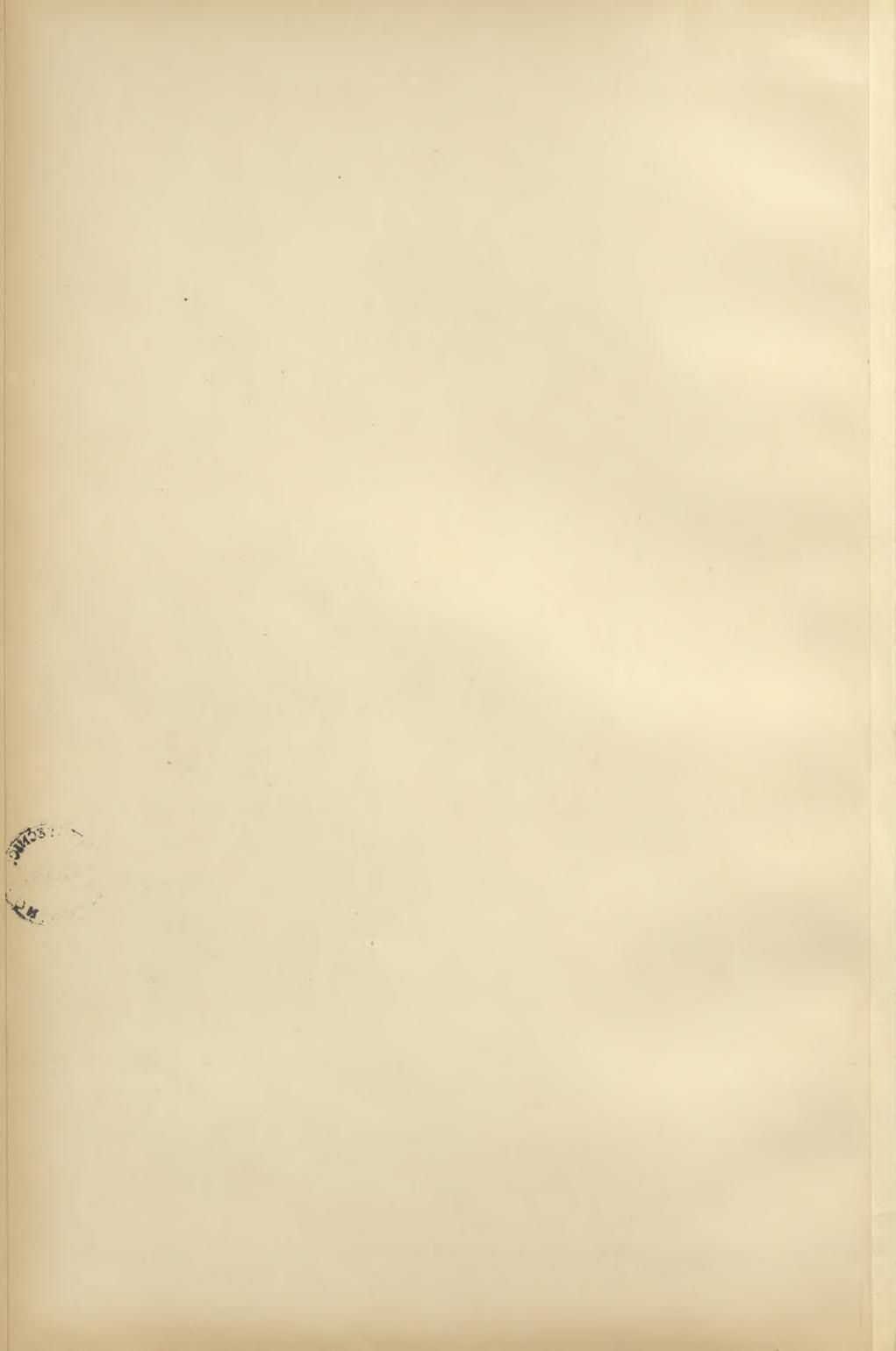


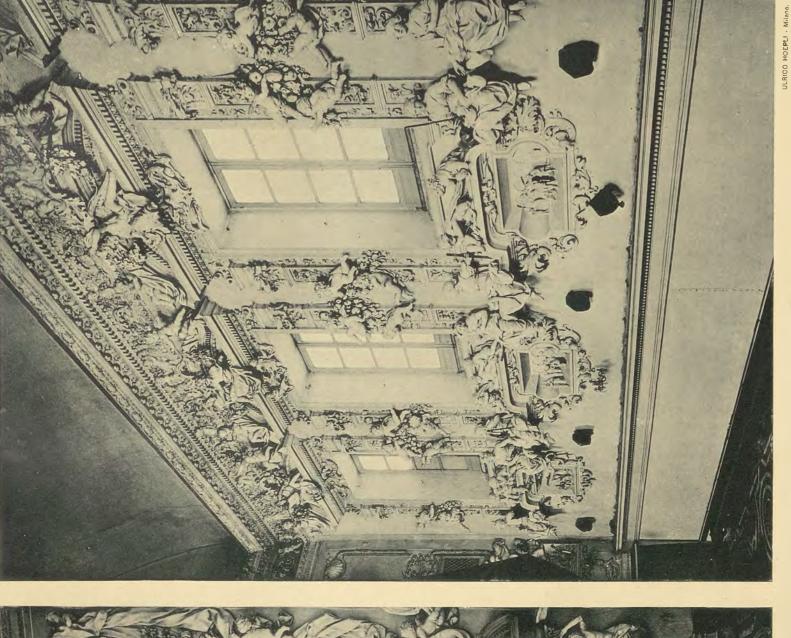


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE . BERGAMO

1 B 3. Alari in bronzo di Pietro Tacca nel Museo nazionale di l'irenze. 2. Base di una croce nella Cattedrale di Ravenna. – Sec. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

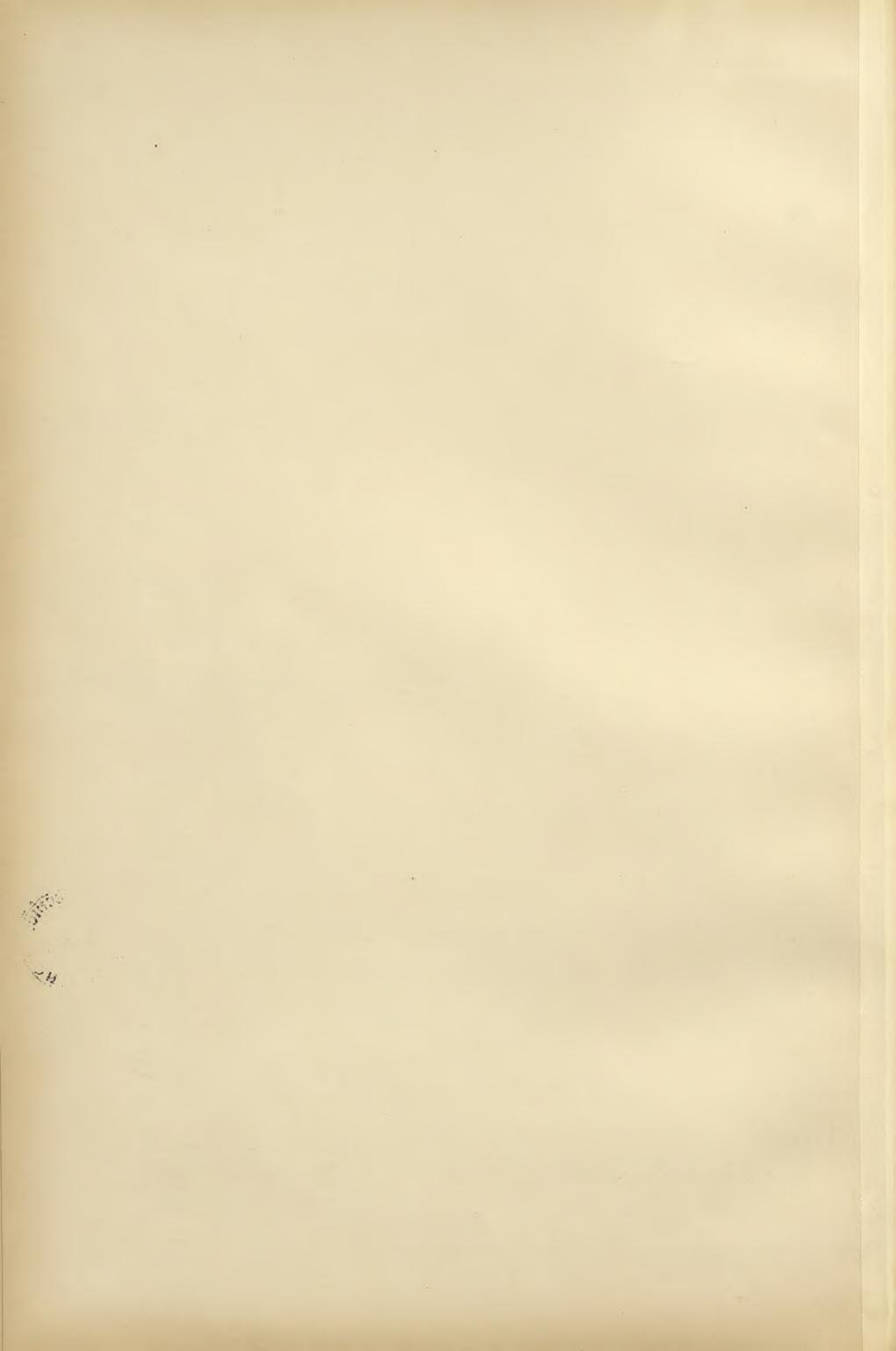


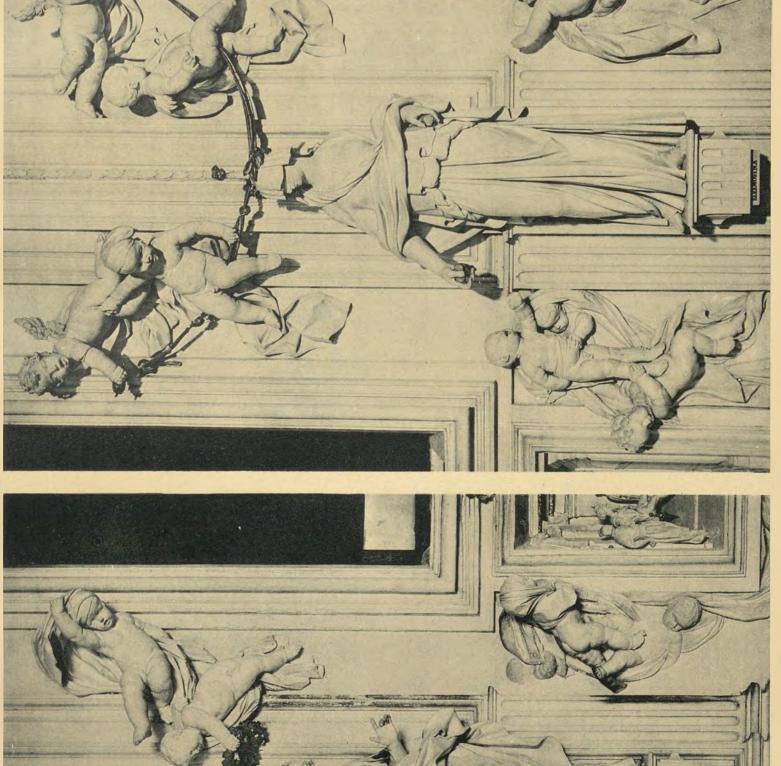




CAPPELLA DELLA COMPAGNIA DI SANTA CITA A PALERMO CON GLI STUCCIII DEL SERPOTTA, ... FINE DEL SEC. XVIII. E PRINCIPIO DEL XVIII.

BIBLIUIEUA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

STUCCHI DI GIAGOMO SERPOTTA NELLA CAPPELLA DELLA COMPAGNIA DI S. LORENZO A PALERMO.

ULRICO HOEFUL . Milano.

FINE DEL SEC. XVII. E PRINCIPIO DEL XVIII.

(Fot. ALINARI . Eliot. JAGOBI).







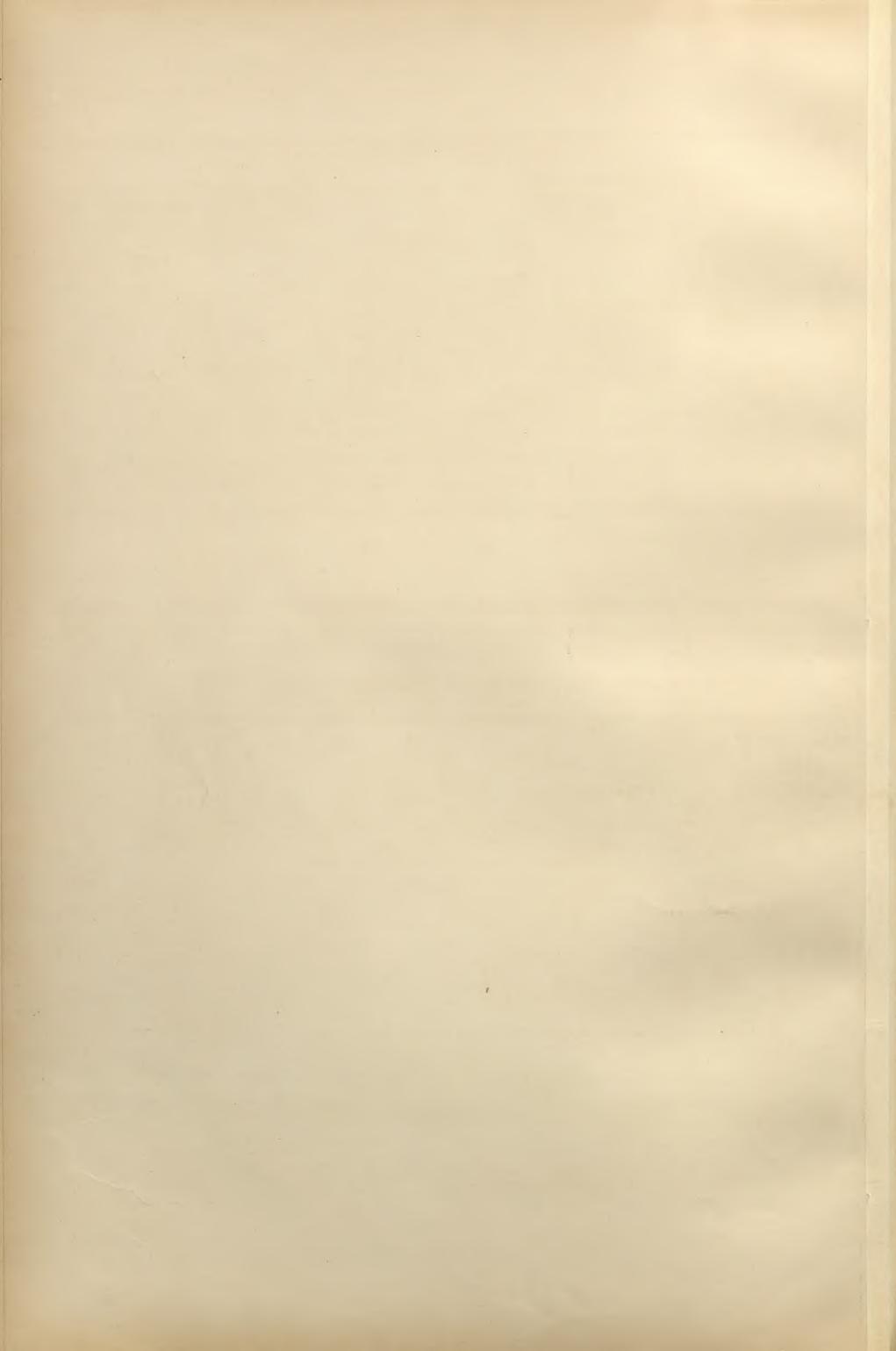


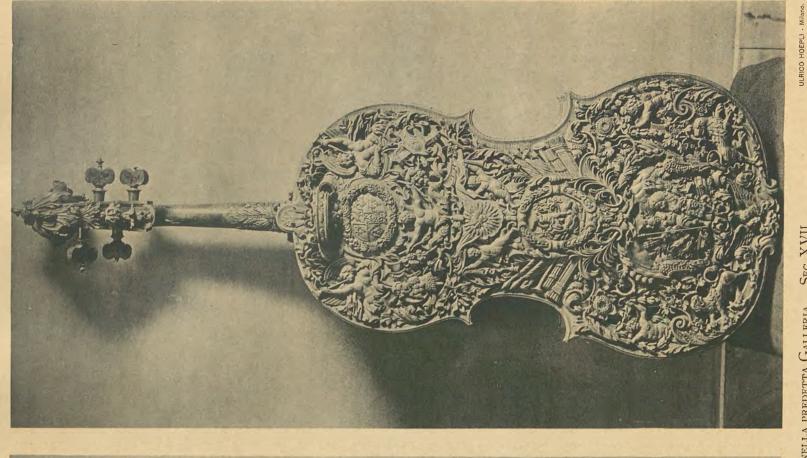
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

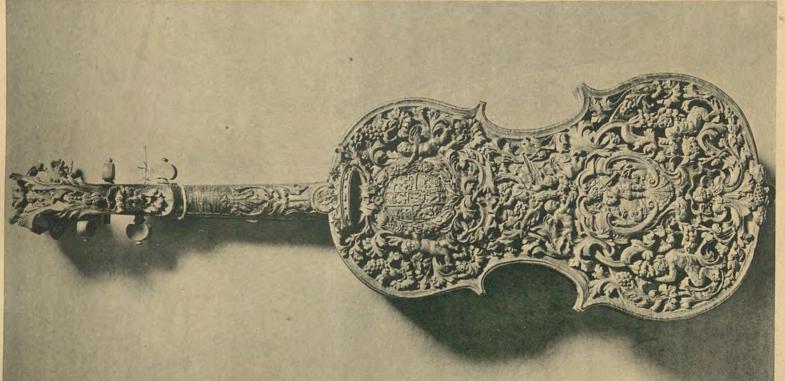
ULRICO HOEPLI - MILANO

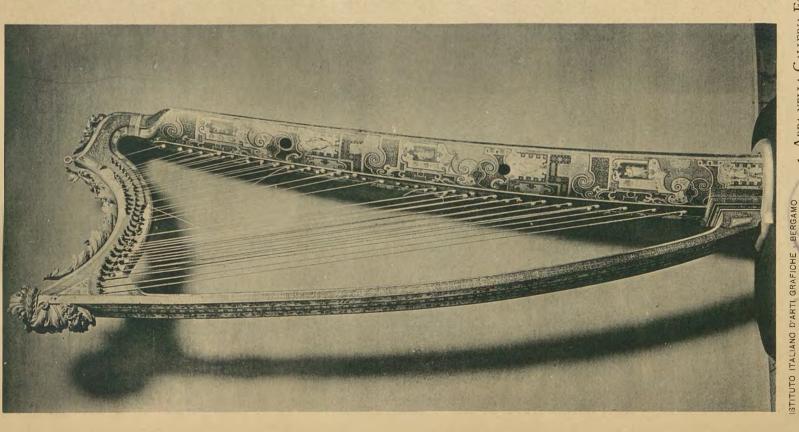
- 1. Fregio nella facciata del palazzo Toboga in Padova. Fine del Sec. XV.
- 2. Fregio nella loggia dell' ex convento di Benedettine a Padova. Sec. XVI.

 Prof. B. LAVA dip. dal vero.





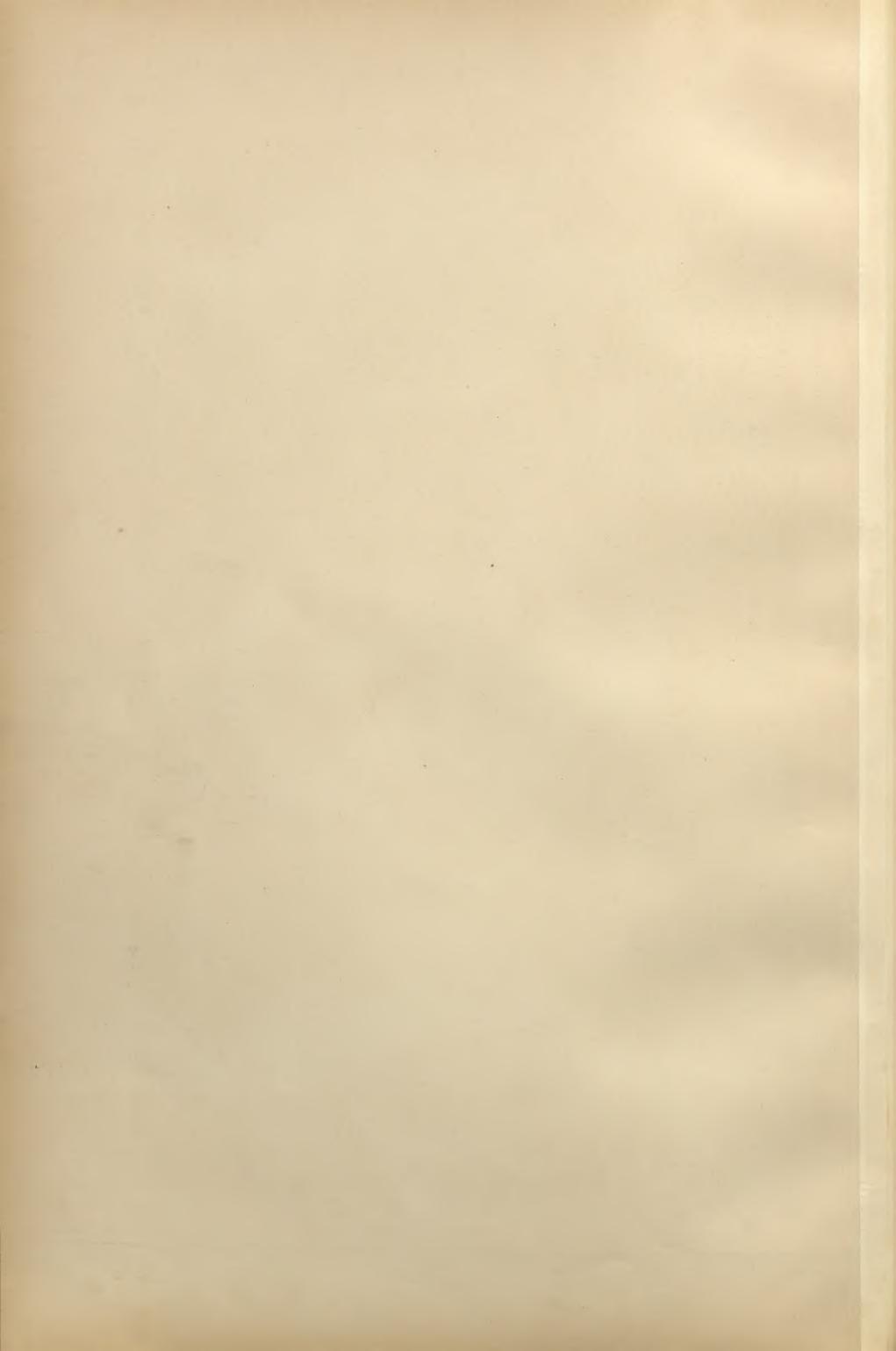


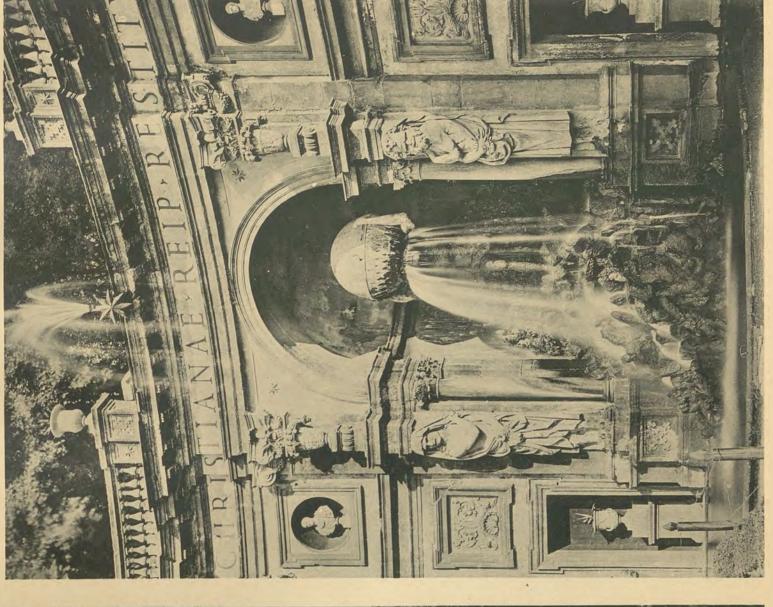


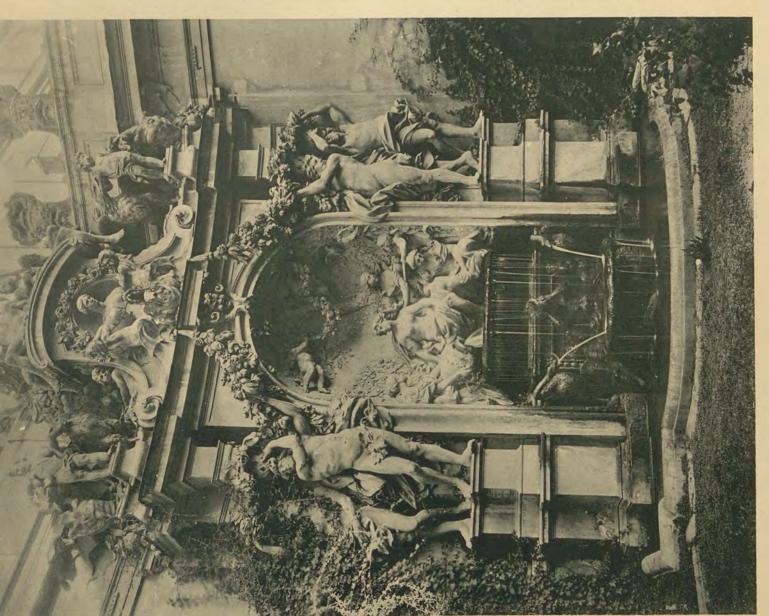
1. Arpa nella Galleria Estense a Modena. – Sec. XVI. – 2 e 3. Violino e Violonceilo nella predetta Galleria. – Sec. XVII.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).



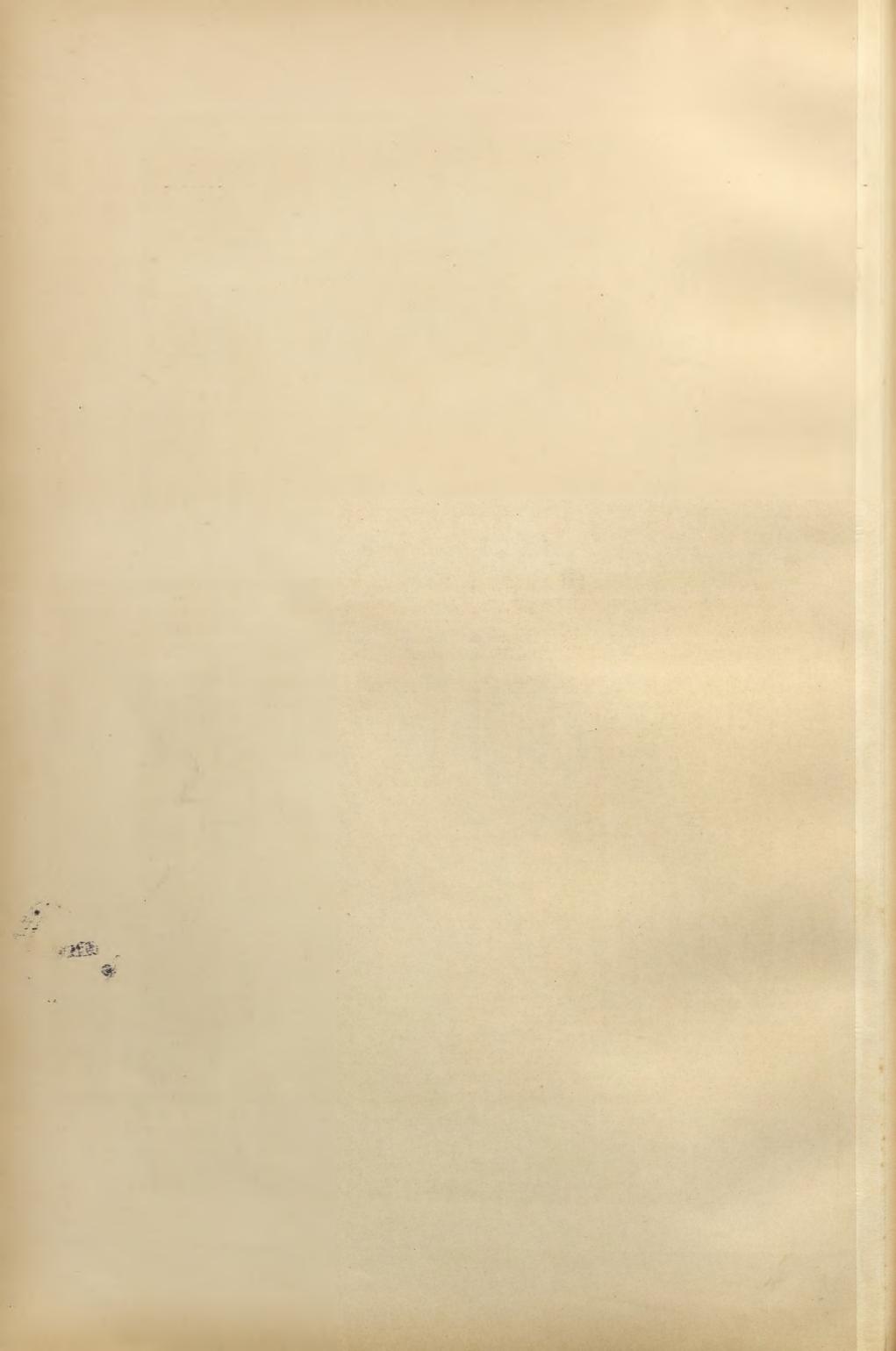


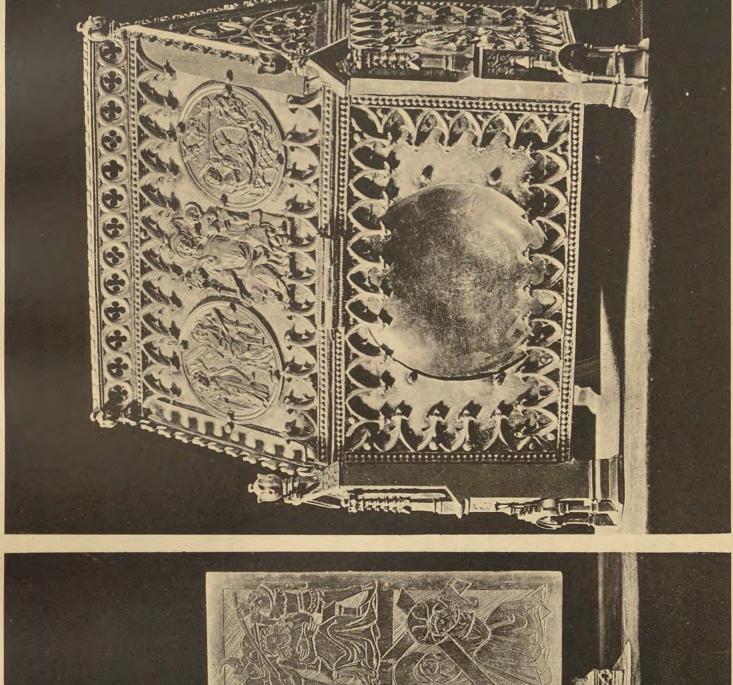


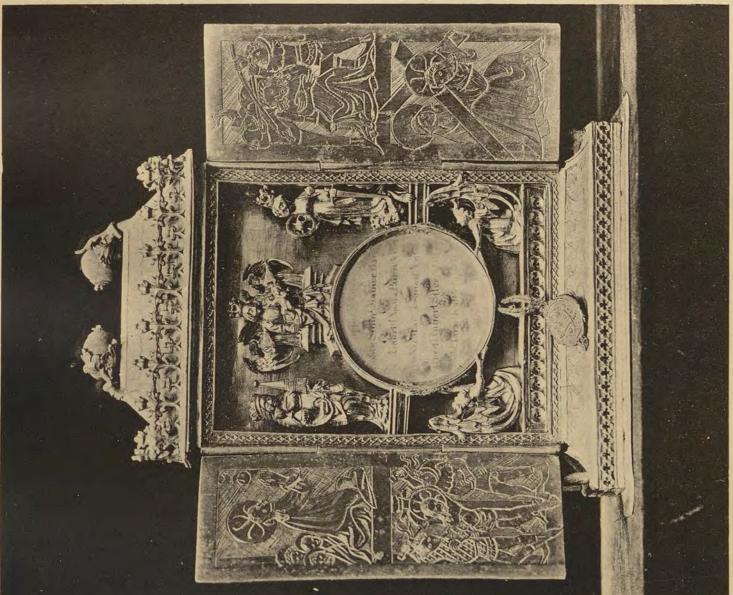


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFIC

1. Fontana nel glardino del palazzo Borghese a Roma, — 2. Fontana nella Villa Aldobrandini a Frascati, (fol mosdon), enel jaode).







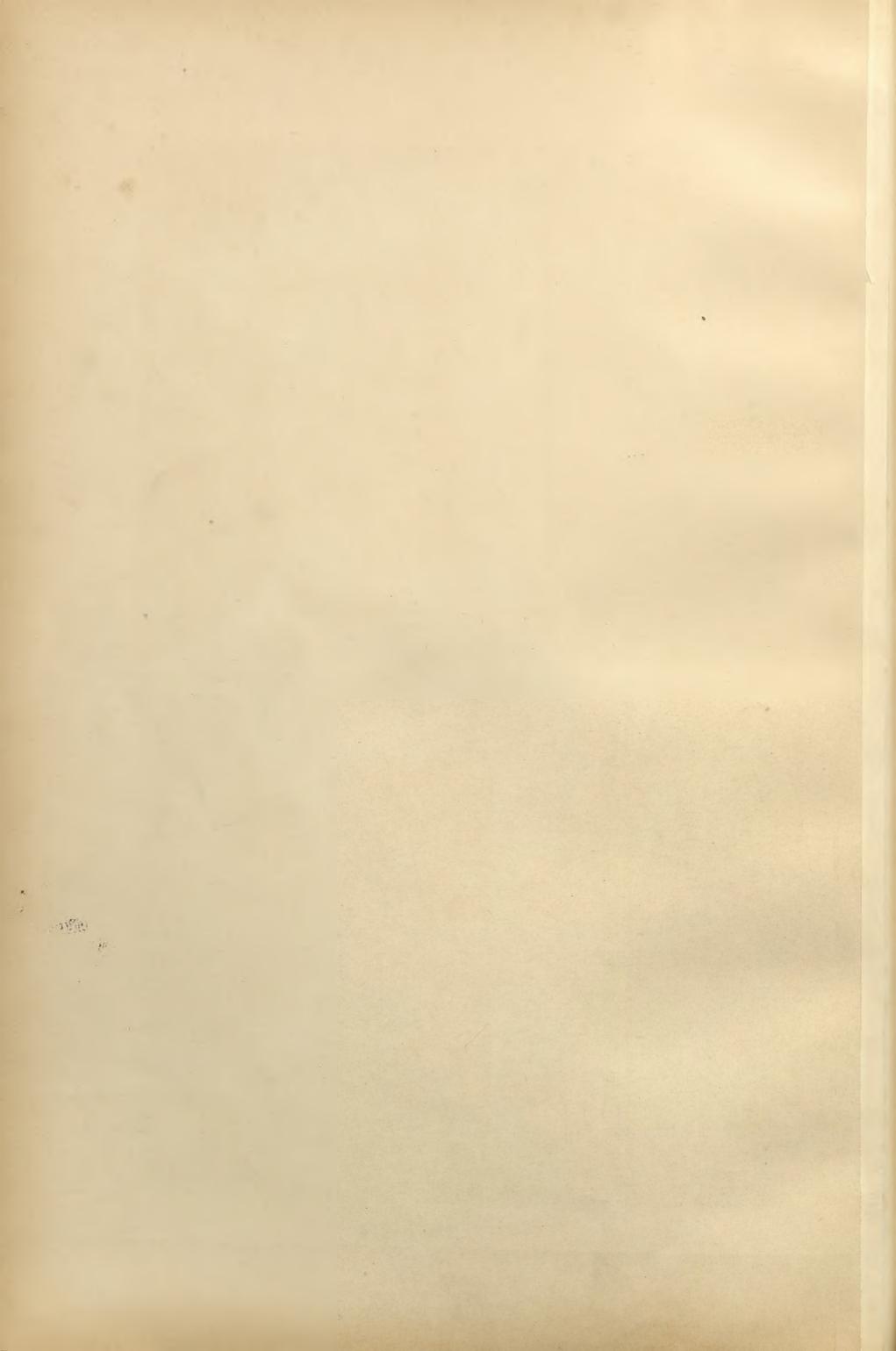
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

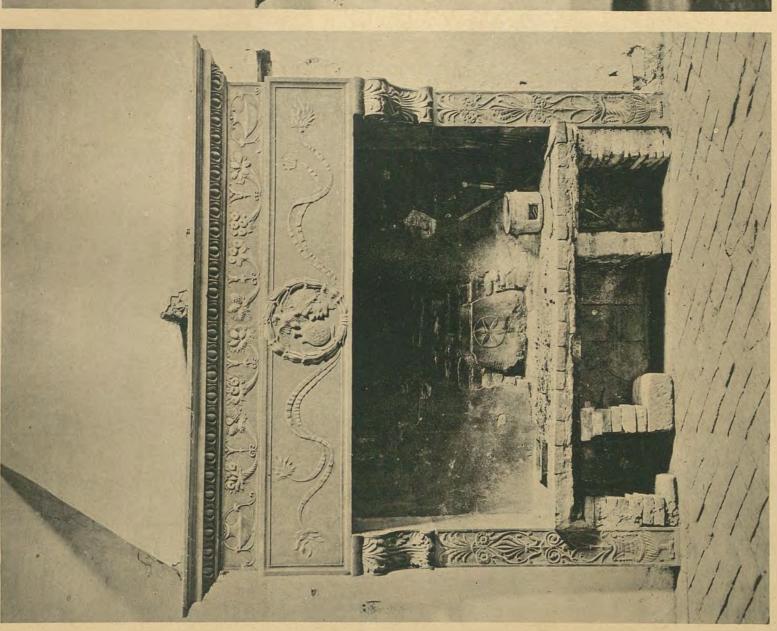
RELIQUIARII D'

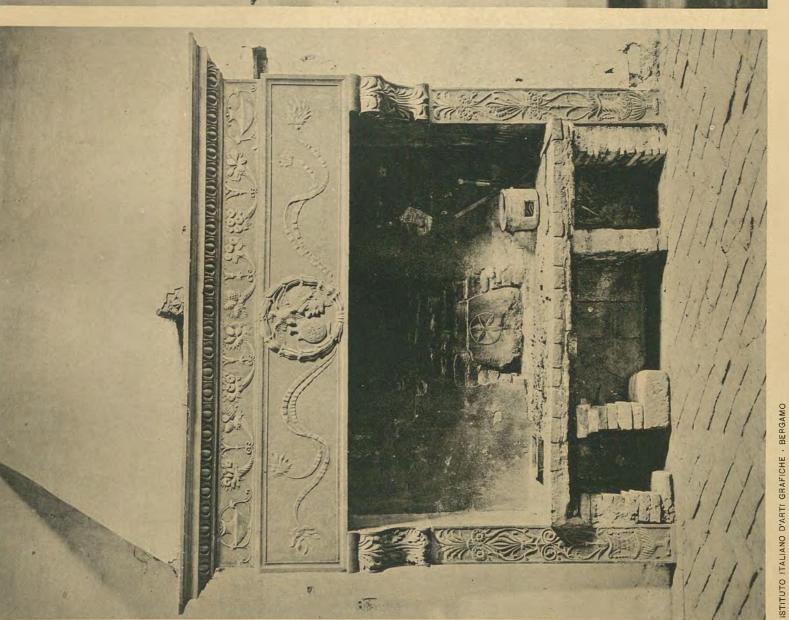
TOTALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

RELIQUIARII D'ARGENTO DORATO NEL TESORO DEL PALAZZO PITTI A FIRENZE. – FINE DEL SEC. XIV.

ULRICO HOEPLI - Milano.

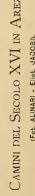




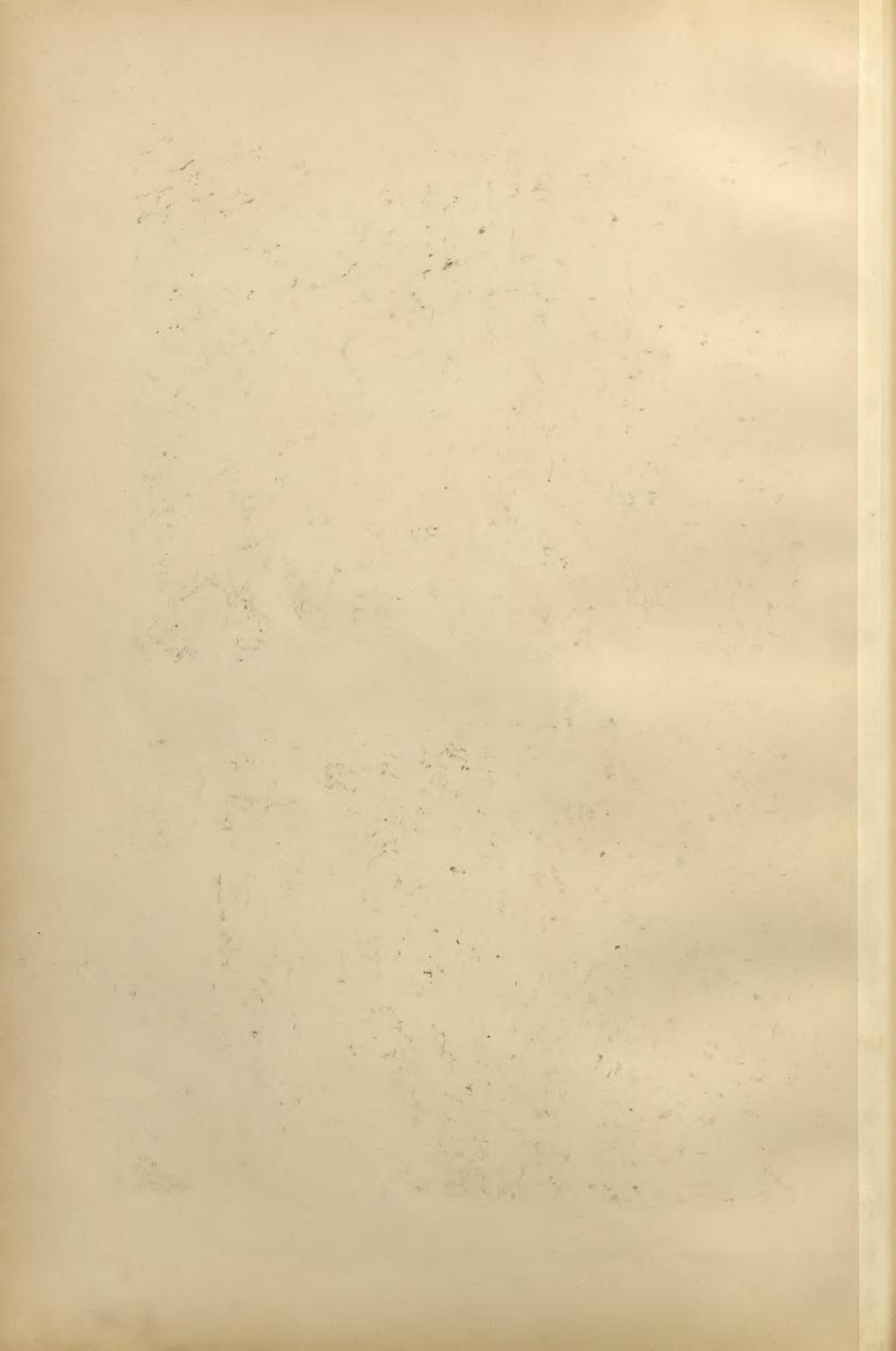


CAMINI DEL SECOLO XVI IN AREZZO. (Fol alinari - Eigl. Jacob).

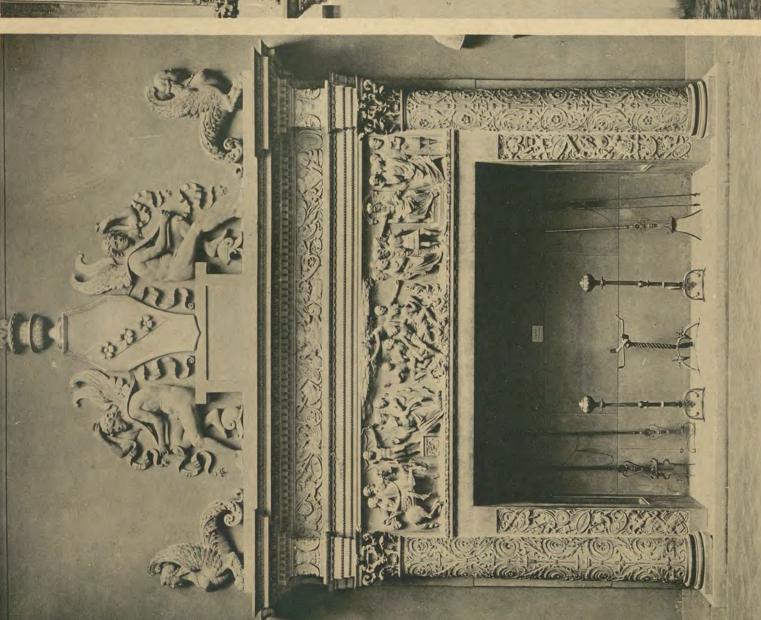
ULRICO HOEPLI . Milano,











1. CAMINO DI BENEDETTO DA ROVEZZANO NEL MUSEO NAZIONALE A FIRENZE. – 2. CAMINO DI GIULIANO DA SAN GALLO ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

NEL PALAZZO GONDI A FIRENZE.

(Fot alinari - Eiget Jacobi).

ULRICO, HOEPL! - Milano

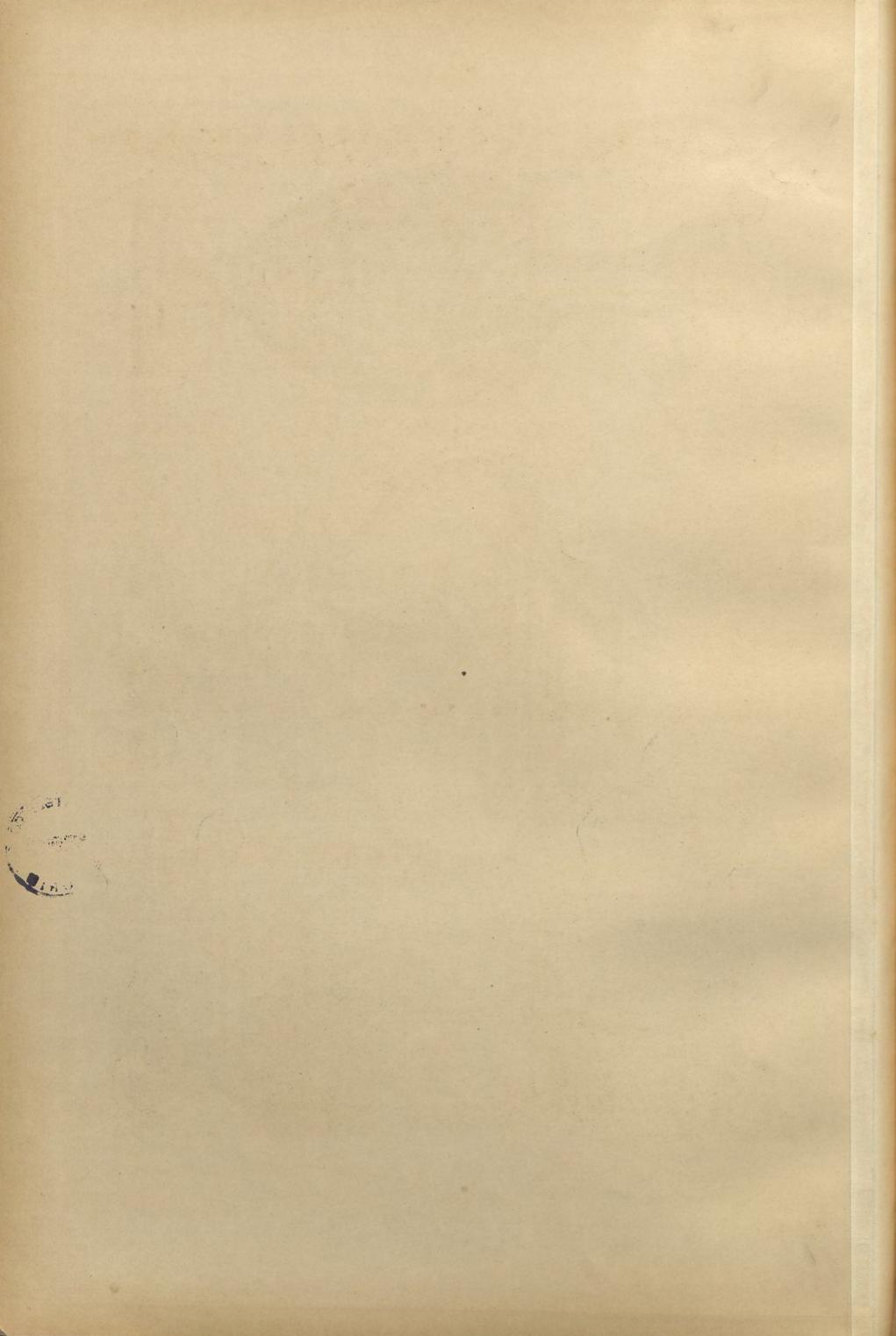


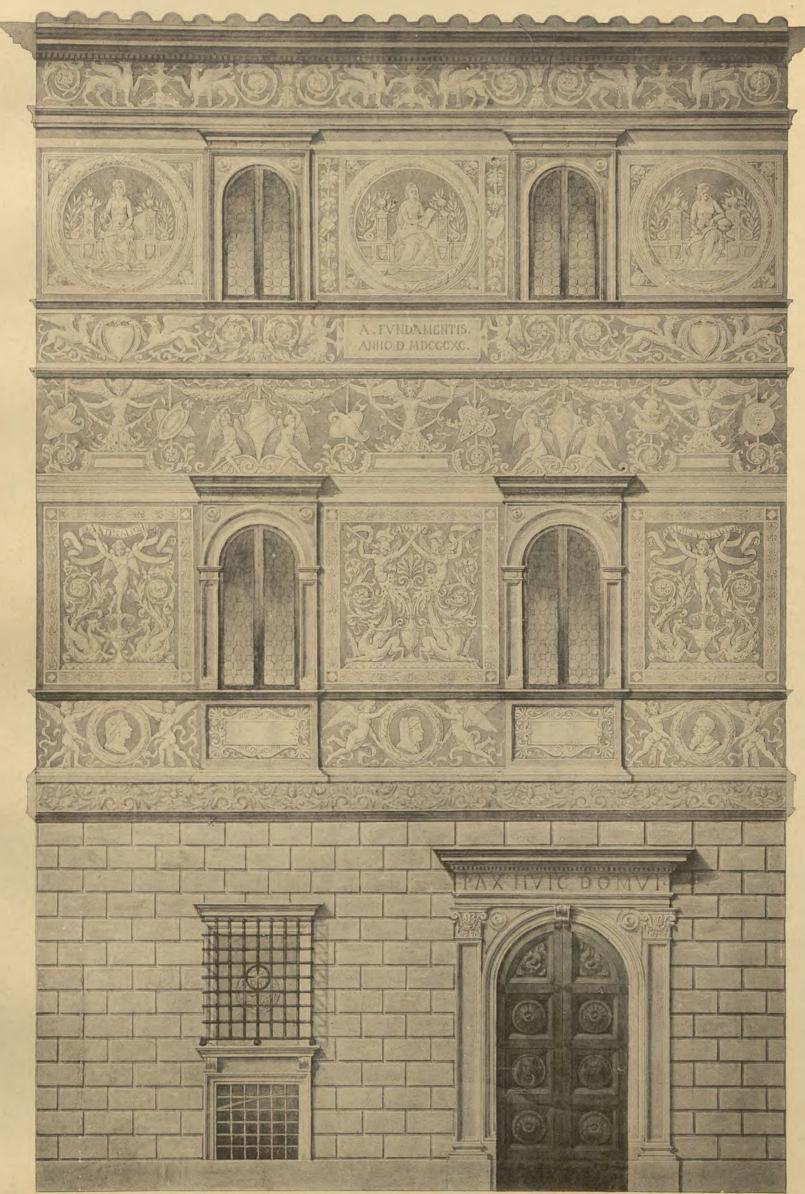




SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA. — VASI IN CERAMICA.

Composizioni degli alunni Franchini. Monacelli e Abate,



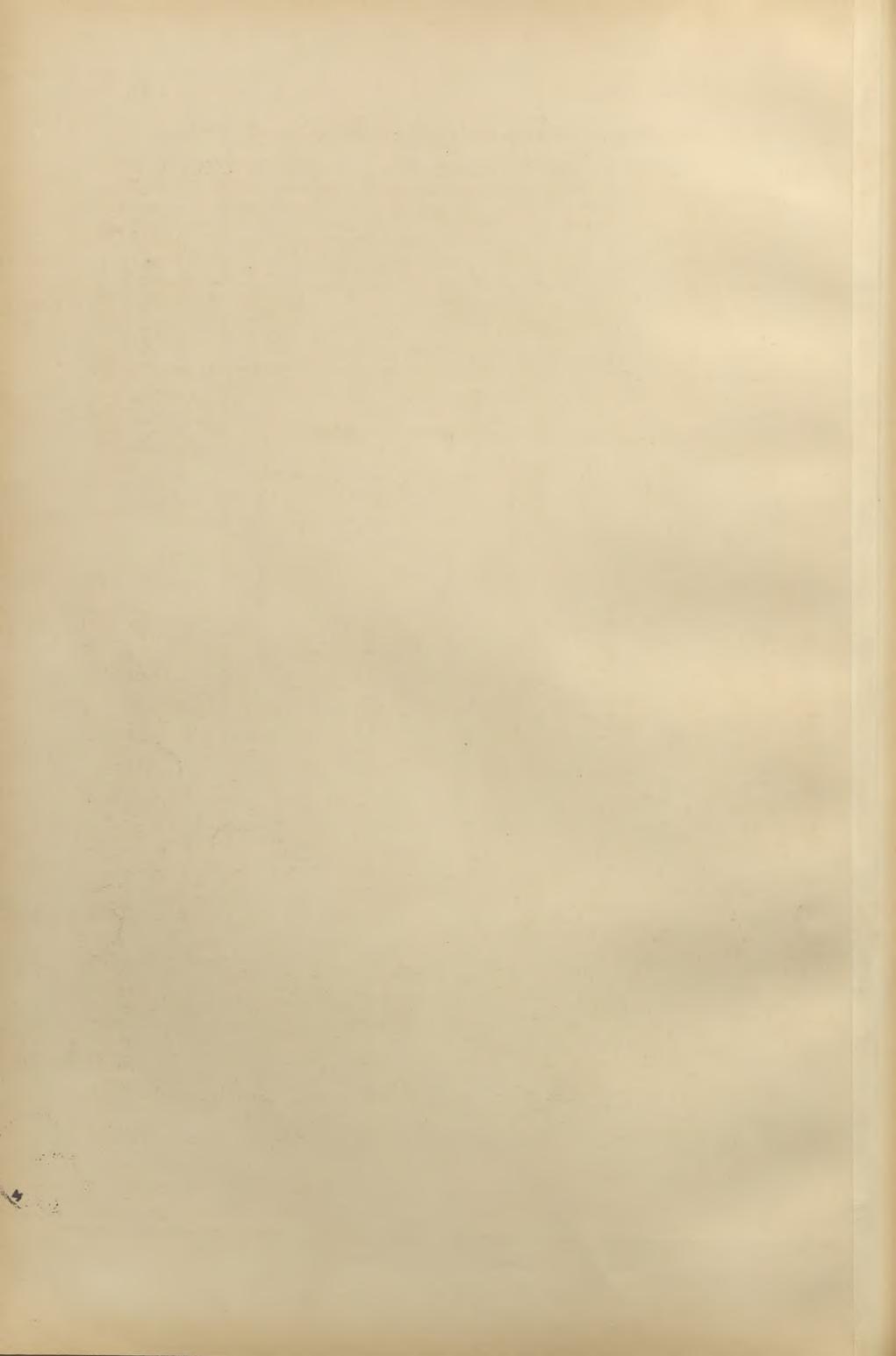




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

JLRICO HOEPLI - Milano.

Scuole del Museo artistico-industriale di Roma — Facciata in graffito nello stile della fine del Sec. XV. Lavoro di R. Sisti (eliot. Jacobi).









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

Scuole del Museo artistico-industriale di Roma. — i. Cassone nuziale nello stile del Sec. XIV. — 2 e 3. Stoffe nello stile del medio evo. — Lavori degli alunni Casciotti, Gaudenzi e Nelli.

(Eliot. Jacobi).

2:- 3 4

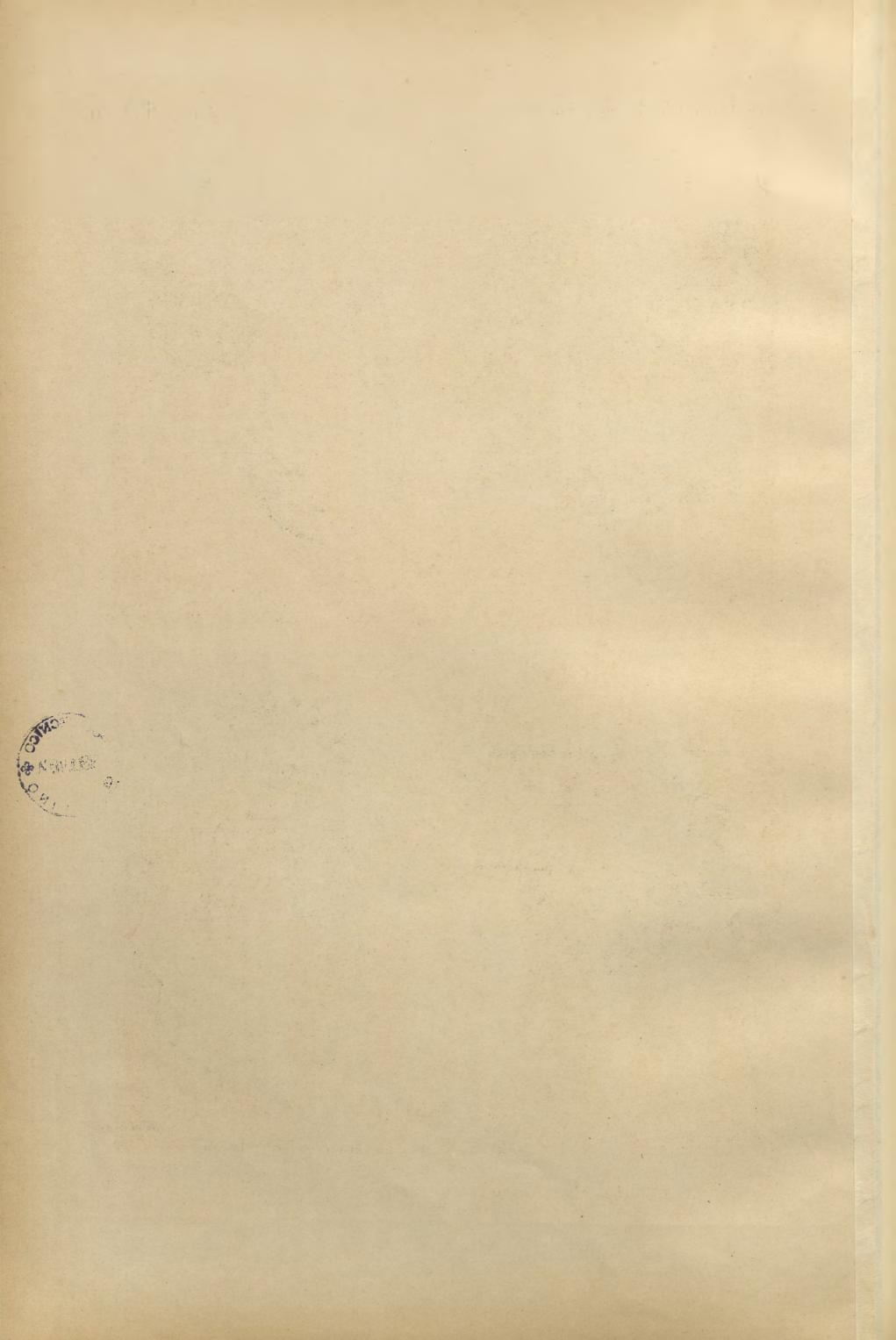


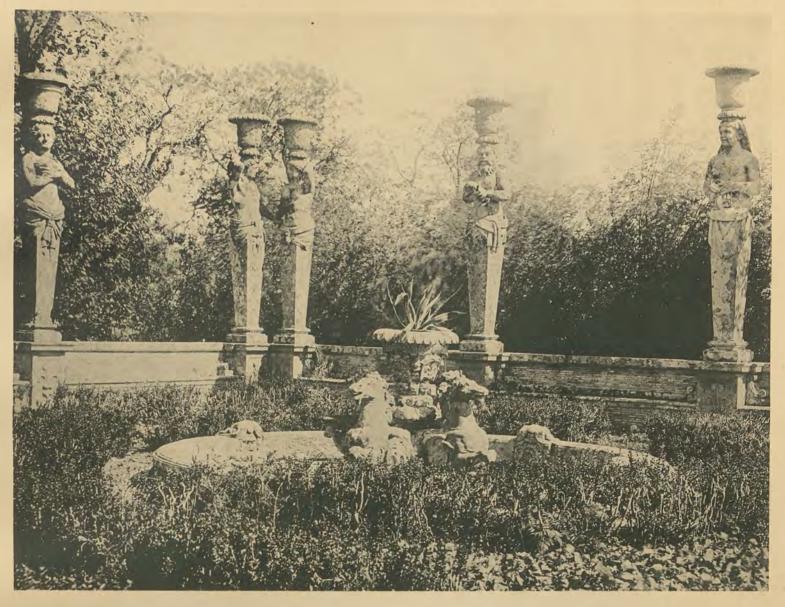
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOE紀 - Milano.

TESTE DI MEDUSA, DI LUPO E DI LEONI: BRONZI DELLA NAVE ROMANA AFFONDATA NEL LAGO DI NEMI.

(Fol. TUMINELLO - ERiol. JACOBI).

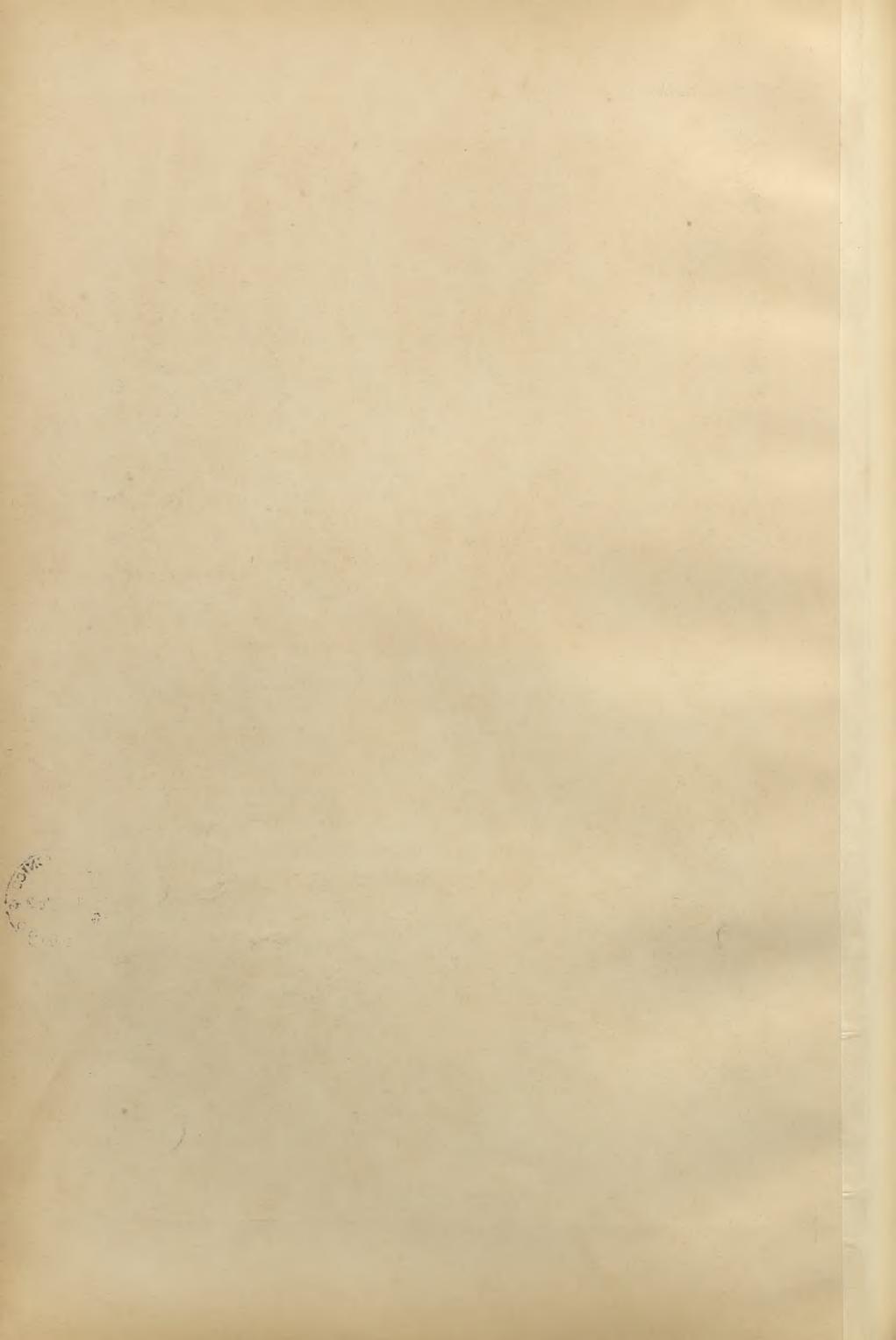


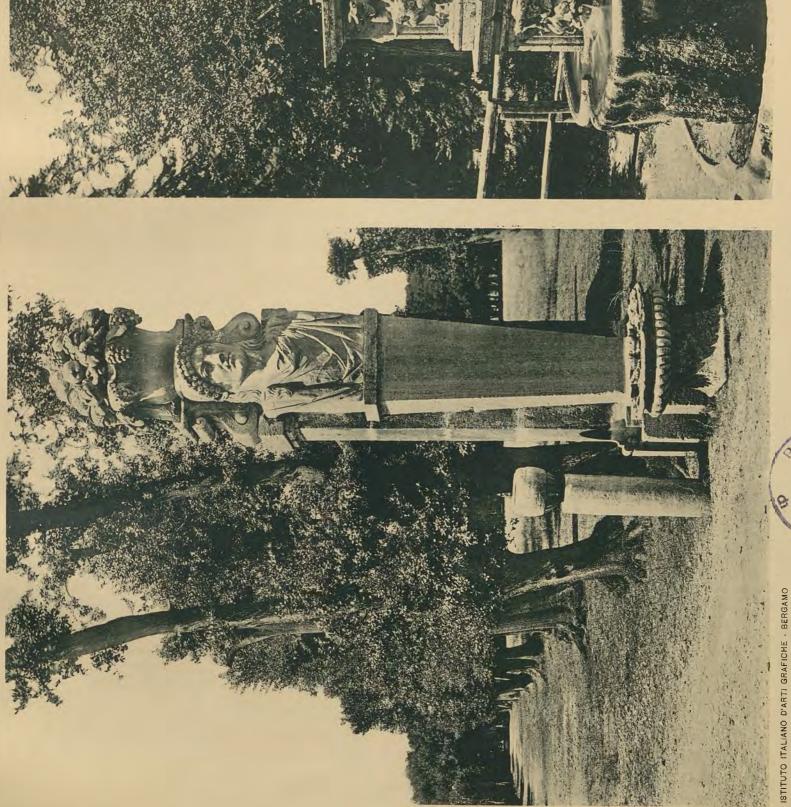


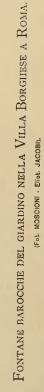


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.





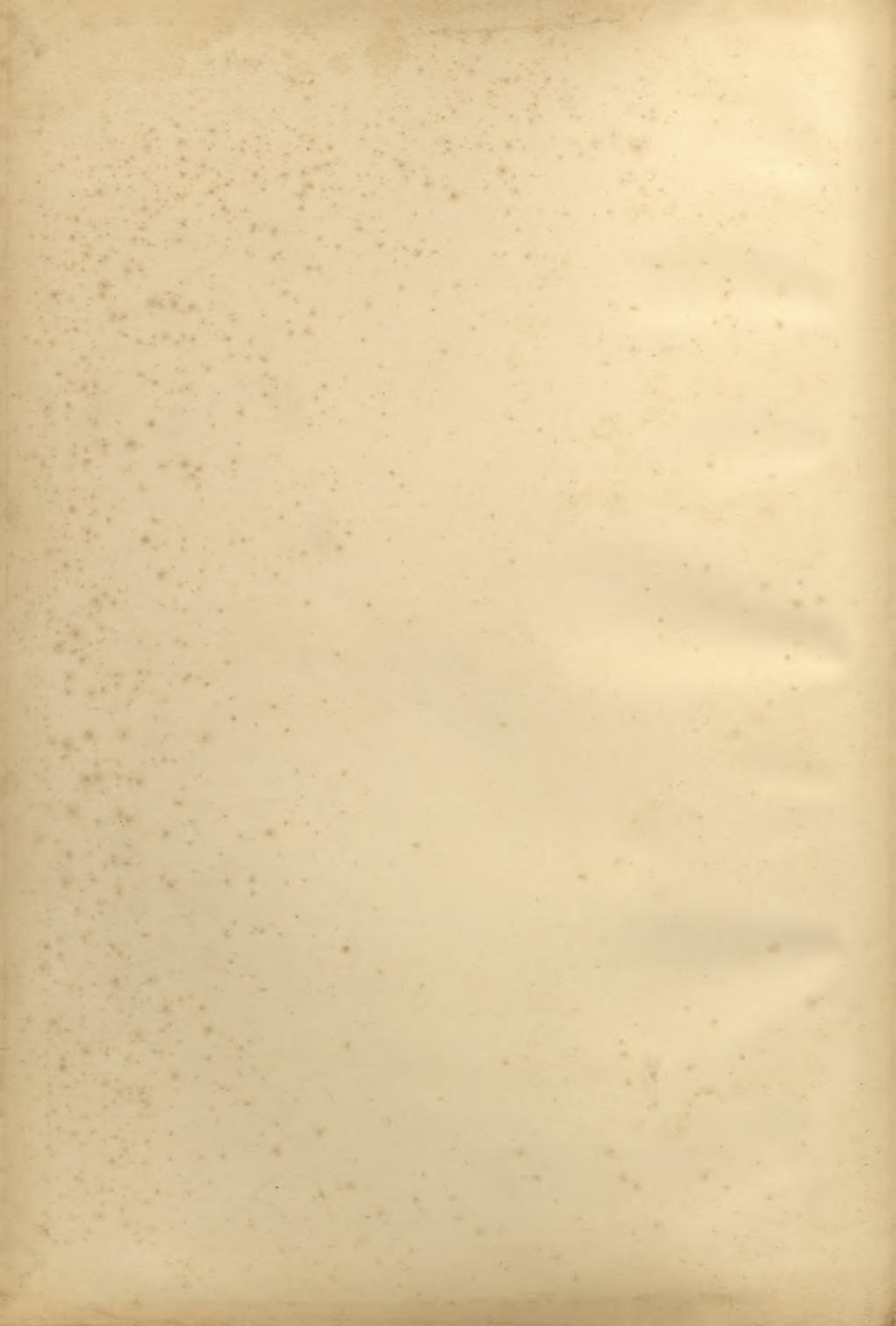




ULRICO HOEPLI - Mila

SIBLIUIEUA O R LE











gretagmacbeth ColorChecker™ Color Rendition Chart