LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA, 7

Pin.
2023

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

203

ARTE
ITALIANA
DECORATIVA
E
INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34909
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCXCVIII

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno VII. GENNAIO 1898 N. 1

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

1898

L'*ARTE ITALIANA* E L'ORNAMENTO FLOREALE

L'*Arte italiana* non muterà nel suo settimo anno, che ora comincia, nè la sua apparenza, nè la sua sostanza, pure cercando di soddisfare ai nuovi desiderii delle arti decorative e industriali, e di studiare le condizioni che, intorno ad esse, si vanno modificando via via. L'Italia, che ha tanta facilità e attitudine per l'arte, lascia agli altri paesi più ricchi, più operosi e sopra tutto più tenaci il merito delle iniziative. Nelle modificazioni o nei mutamenti degli indirizzi artistici noi seguiamo, dopo un tempo più o meno lungo, l'impulso che ci viene dal di fuori; ci mettiamo nelle vie che gli altri hanno aperto, e magari cominciano ad abbandonare. Avendo pure lo spirito pronto e la fantasia vivace, siamo, strano a dirlo, i ritardatari dell'arte. Non è che manchino qui le audacie dei tentativi, gli ardimenti della novità; ma sono audacie e ardimenti affatto individuali, che si spengono nel cerchio in cui s'erano accesi. Si spengono, o perchè non trovano seguaci o, più sovente, perchè quelli medesimi, che volevano correre innanzi su per le erte inesplorate, solitarie e faticose, si stancano, tornando volentieri a camminar nelle strade popolate e piane. Così noi andiamo dietro agli stranieri, spesso senza accorgercene e quasi sempre gridando che non è vero. Spalanchiamo, insomma, le porte aperte.

Nelle arti superiori c'era, fino a poco tempo fa, il prerafaelismo, il quale, perchè sia proprio genuino, deve essere scritto, non si sa perchè, con una sola *f* oltre che con una sola *l*, e fa *prerafaelita* non prerafaelista; ora c'è tuttavia l'impressionismo, il divisionismo, il sintetismo, l'ideografismo e che so io. Nelle arti minori, in quelle di cui ci occupiamo, trionfa oggi una maniera, che hanno chiamata *Floreale*: bel nome di una cosa buona.

È bene attingere direttamente dalla natura le impressioni e le ispirazioni; è bene ingentilire l'animo e affinare lo spirito, contemplando fiori, piante, animali e gli spettacoli sempre vari e sempre nuovi della natura. Tutti i popoli, veramente, quale più, quale meno, lo han fatto, a cominciare dagli Egiziani, dagli antichi Persiani e Chinesi, giù giù fino alle porcellane fiorite del Settecento; ma oggi, non so se si faccia molto di più, certo si fa più esclusivamente, anzi affatto esclusivamente, almeno nella intenzione. La natura dovrebbe dar tutto; la tradizione non dovrebbe dar niente. I Romani cavarono dalla quercia, dall'alloro, dalla vite, dalle rose, da cento altre piante le ornamentazioni di formelle, di pilastri, di sagome, che non potrebbero brillare di maggior verità nemmeno se fossero calcate sul naturale: questo Periodico n'ha pubblicato ammirabili esempi, cavati dal Museo Lateranense; come ha pubblicato di certi pilastri del rinascimento, serbati nel Museo civico di Padova, le candelabre, ove l'alloro e l'edera,

Fig. 1. Leggio intarsiato, composto ed eseguito dal prof. Silvio Misinato ed esposto nella Mostra Eucaristica di Venezia (V. Dett. 1).

la rosa e la vite, il pero e il nespolo, la palma e il cedro, insieme con i loro frutti e i grappoli e le bacche, paiono il vero tale e quale: e le ghirlande dei Della Robbia, e gli stipiti delle porte del Paradiso, e i festoni dipinti del Cinquecento, e il grande encarpo che gira nella vôlta a musaico del Mausoleo di Galla Placidia, e tanti altri ornamenti in rilievo o in colore pubblicati dall'*Arte italiana* sembrano appunto la natura, nè più nè meno. Ma è curioso che i Romani, assai più e assai meglio di quanto facessero gli stessi Greci col loro famoso acanto, i Romani, che nell'architettura, cercando lo sfoggio e la pompa, cascavano spesso nelle superfetazioni e nelle appiccicature, studiassero con tanto amore le foglie, i fiori, le piante, riproducendo il vero con intelligenza delicata e magistrale.

Eppure non abbandonavano per ciò nè gli ordini, nè le trabeazioni, nè le modanature, nè gli altri membri della loro maschia arte architettonica. La natura era una parte; non era tutto. Si può fare un gentilissimo fregio, per esempio, con le foglie e le frasche del fico; ma bisogna pure che un edificio o anche un mobile abbiano masse, piani, linee, corrispondenti al loro uso e ai materiali di cui vanno formati. Riesciremo a cacciar via la convenzione dall'ornato, che abbellisce, non dall'organismo, che comprende e regge l'adornamento. In una parola: ci può essere, anzi c'è una ornamentazione floreale; non c'è e non ci può essere un'architettura floreale.

Ma, siccome non v'ha stile decorativo se non v'ha stile architettonico, poichè il più abbraccia il meno, così uno stile floreale veramente non esiste adesso, e si può soggiungere che, nell'arte seria, non esisterà mai. Vediamo i mobili, che sono, in parte, architettura. Gli artisti floreali hanno un bel stillarsi il cervello per iscansare le forme d'uno stile qualsivoglia, il quale non sia una diretta derivazione dalla natura; o vi cascano ad ogni modo, o si contentano troppo spesso di forme organiche scipite e vuote, che non ricordano nessuno stile, perchè non significano nulla. L'organismo, l'ossatura, ecco il busilli. E poi, anche nella semplice decorazione a colori o a rilievo, la maniera floreale è ella proprio proprio figliuola, anzichè nipote della natura? Non deriva ella, innanzi tutto e sopra tutto, dai Giapponesi, poi dai tappeti orientali, da certi dipinti del medio evo e del Quattrocento, dalle ceramiche dei vari tempi, da parecchie altre fonti, secondo il paese e secondo l'artista? Si dice: copiar la natura! Però la copia deve essere una interpretazione; anche dove non si cerchi nè l'euritmia, nè la simmetria, anche dove non s'intenda a geometrizzare, bisogna pure scegliere, distribuire, ripetere, equilibrare. Non basta: la riproduzione completa e piena, massime del colore, non entra nell'indole della maniera floreale; non sarebbero, per esempio, floreali quei magnifici festoni di frutti e foglie, che s'ammirano, dipinti diciotto secoli addietro, nella così detta Casa Tiberiana del Palatino: son troppo vivi, troppo freschi, quasi soggiungerei troppo incarnati e sani. Nel floreale si richiede un che di smilzo e di blando: è arte aristocratica, la quale s'indirizza ai raffinati, stavo per dire agli iniziati, poichè qualcosa c'è, in fondo, d'un culto estetico, d'una aspirazione artisticamente mistica. Qui, come in una bella fanciulla poetica e pallida, sta il fascino di quest'arte: qui sta insomma la sua forza, essendo una *maniera;* ma qui starebbe la sua debolezza, se fosse uno *stile.*

I Floreali dovevano sbocciare in Inghilterra fra i Preraffaeliti: quel modo è nella flora ciò che questo è nella figura umana, con più vitalità, bisogna dichiararlo subito, e con più profitto civile, senza paragone, poichè non si restringe al pennello, ma intende a fecondare e a ingentilire ogni sorta di industrie decorative, le quali, brillando specialmente nei palazzi dei ricchi e de' buongustai, finiscono a entrare a poco a poco nelle case della gente agiata, poi via via nei luoghi pubblici, dove il povero, non miserabile, può guardare e pensare. Nella stessa guisa la nuova maniera, o meglio, la maniera rinnovellata, aveva bisogno, per uscir dalle fasce, di essere presa a balia dalla Poesia. Dall'una parte l'illustratore dei cavalieri della Tavola Rotonda e della leggenda di Re Arturo, il pittore Burne-Jones, dall'altra Dante Gabriele Rossetti, sulla tomba del quale, nel cimitero di Birchington, si legge: *Pittore fra i pittori, poeta fra i poeti,* e di cui il Ruskin disse, che fu la maggiore forza intellettuale della moderna scuola romantica inglese: e, in mezzo ai due, William Morris, poeta e pittore egli stesso, uno di quegli uomini, i quali non indietreggiano mai dinanzi a nessun ostacolo, non ismorzano mai nel proprio animo la fiaccola della fede e della speranza: poi, intorno ad essi, altri artisti, come Walter Crane: non ci voleva meno perchè l'ornamento floreale si spandesse in tutte le officine, in tutti i laboratorii e le botteghe del Regno Unito, ove all'industria si accompagna il bisogno dell'arte. Vetrate dipinte, mobili, ceramiche, bronzi, carte da parato, tappeti, tende, stoffe, caratteri e fregi tipografici, rilegature di libri: da per tutto l'amore della natura vegetale, avvivato dalla figura magra femminile, ingentilito dalla poesia sentimentale e romantica. Insomma, un vero rinascimento *sui generis,* un po' annebbiato, è vero, dalle caligini britanniche; ma un rinascimento affatto ornamentale, come s'è detto, affatto impotente in faccia a ciò che in tutti i secoli e in tutti i paesi ha sempre costituito il sodo degli stili: l'architettura in sè, e quindi l'organismo architettonico anche delle arti decorative e industriali.

La maniera floreale, della quale uno dei primi studiosi fu T. E. Hulme, da qualche anno ha traversato la Manica. In Francia non s'erano nemmeno accorti dei tentativi, che qualche Francese aveva fatto dapprima: quelli del Viollet-le-Duc erano stati tentativi storici e critici; quelli del Ruprich-Robert, con la sua *Flore ornamentale,* furono saggi un po' freddi, un po' aridi, troppo da architetto e da restauratore. Ora invece il modo floreale comincia a mostrare i vizii quasi della decadenza: una civetteria parigina, che minaccia di diventare sfacciata, la ricerca commerciale d'un vero artefatto, in cui l'amore dell'arte non è più una face, ma un lumicino. All'incontro i Tedeschi, gli Svizzeri, che si sono montati sinceramente la testa, non vorrebbero vedere altro che vegetazione: creano periodici floreali, cattedre floreali, propagande floreali. L'ottimo e valente professore Moritz Meurer, il quale in via Margutta a Roma insegna da un pezzo a' suoi connazionali tedeschi il modo di applicare sistematicamente la natura vegetale all'ornamento in rilievo, e studia tutte le applicazioni dell'acanto, da quando germina a quando dissecca, evocando i meandri, i caulicoli, i fogliami, i fregi dell'architettura greca, è ormai scavalcato. Il sig. Martino Gerlach pubblica a Vienna 146 tavole di festoni, pendoni, candelabre, pannelli, fregiature, trofei, non imitati da frutti e piante, ma cavati addirittura fotograficamente da parecchie vere centinaia di vegetali, fra cui trionfano spesso

carote, aglio, poponi, rape, ramolacci, patate, cipolle, cavolfiori e verzotti. Uno dei più graziosi riquadri è composto tutto con vere pannocchie di granturco, mature e uscenti dai loro veri scartocci.

In Italia i legumi, i cereali e i fiori allettano meno gli artisti e gl'insegnanti dell'arte. Abbiamo torto. Lo studio diretto della natura vegetale è tanto necessario all'ornatista quanto quello dell'uomo nudo al pittore ed allo statuario. Il giovane artefice dovrebbe vivere in mezzo alle piante, ai fiori, innamorarsene, inviscerarseli, finchè gli riesca di estrarne il succo decorativo, il quale, sublimato insieme con lo spirito estetico, si condensa in un'opera originale e profonda, anche quando si tratti di un vaso in ceramica o di un pezzo di carta da parato. Come la natura ispira il quadro o la statua, così la natura può ispirare la terracotta invetriata, il bronzetto capriccioso o il gioiello della dama. Apriamo dunque anche per gli ornatisti, nei nostri Istituti di belle arti e nelle nostre Scuole d'arte applicata alle industrie, la trionfale porta della natura.

Fuori dall'Istituto di belle arti, nell'ombra protettrice di una vecchia chiesa ogivale, è sorta da poco tempo in Bologna una piccola scuola (*scuola* nel miglior senso) d'arte floreale. La ispira e dirige un uomo, il quale, sebbene architetto e restauratore, ha l'indole e le aspirazioni del poeta, assai culto nelle lettere e nella storia, conoscitore del vivere signorile, ricercatore minuto d'ogni finezza artistica e infiammato in codesta maniera nuova. Perduto un valentissimo pittore, che andò a Venezia a insegnare ornamenti nell'Istituto di belle arti, dove non si sa che faccia proseliti floreali, la ristretta scuola bolognese si vale ora d'un altro abile decoratore, il quale ha già, fra le diverse opere, abbellito due castelli in campagna e due quartieri in città di due nobili signori, che amano e intendono le cose gentili, e con la borsa liberale procurano i mezzi agli artisti di poterle compiere e a sè di poterle gustare. Già ogni arte industriale è chiamata in aiuto, cooperando con la giusta varietà all'armonia dell'insieme: nei mobili figurano qua e là, in modo opportuno, cuoi minutamente impressi, piastrelle di ceramica leggiadramente dipinte, riporti di metallo, intarsi, dorature; e poi da per tutto si ritrovano quella misura e quel buon senso sano, che sono vecchie virtù italiane dell'arte. S'aggiunga questa essenzialissima qualità, che, mentre i Floreali d'altri paesi considerano gli stili del passato con abominio e si torturano la mente per iscansarne le forme, preferendo a queste una qualunque stravaganza o scipitaggine, purchè abbia l'apparenza del nuovo, codesti nostri Bolognesi, pure intendendo alla originalità, amano il passato e se ne sanno valere.

Così ci piace l'ornamento floreale, così crediamo che possa andare di pari passo con la ricerca di un organismo geometrico e architettonico, dal quale, unendo insieme gli sforzi generosi e sinceri di molti artisti, potrà, con gli anni, originarsi uno stile. Noi non ci stancheremo perciò di porgere agli studiosi gli esempi belli dei secoli trascorsi; ma plaudiremo con animo lieto a chi riesca a strappare alla viva natura, direttamente, un pensiero o una forma.

CAMILLO BOITO.

Fig. 2. Sarcofago romano nel Museo nazionale di Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

II.

I PUTTI NELLA DECORAZIONE

— Tav. 2. Fig. da 2 a 13. —

Voliamo nel cielo dell'arte in cerca dei putti, che la bellezza e l'amore hanno fatto gaudenti e folli.

Non dovete cercarli a Menfi e a Tebe, a Ninive e a Babilonia; la bellezza infantile quivi non fu carezzata nè da scarpelli, nè da pennelli. Gli Egizi pietrificarono gli dèi e gli Assiri le cacce e le guerre. Era troppo greve e superba l'arte faraonica e assira, perchè la fanciullezza, verdeggiante di vita, potesse esservi ammessa. L'assira non ebbe nemmeno il sorriso della rappresentazione femminile, onde mancò del contrasto fra la grazia e la forza; nè, anzi, lo cercò: e volle la forza invece dell'eleganza.

Usciamo dal cielo dell'eclettica Fenicia; via dalla soffocante atmosfera di Persepoli e di Pasargade: non sono questi i luoghi dove il bacio di Eros può fecondare. Nel cielo dell'Ellade, là presso Zeus ed Era, ad Argo e a Micene, ad Atene e a Samo, si diriga il nostro volo.

La rappresentazione della primavera della vita suppone, di-

fatti, una volubilità ideale e fantastica, che non potevano possedere gli artisti i quali prepararono le glorie elleniche.

Nell'arte greca la bellezza infantile fu circondata di culto;

Fig. 3. Bassorilievo di Donatello nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze.

e diventò la sorgente di una grande quantità di argomenti e motivi, poichè in Grecia l'arte fu eminentemente decorativa. Sennonchè, invano cercheremmo nel ciclo scultorico di Fidia la nota briosa della fanciullezza; nè, forse, vi sarà stata nelle pitture di Polignoto. L'arte greca nel periodo dell'egemonìa d'Atene, era tuttora fatta di dèi e d'eroi; e la fanciullezza non poteva avervi il largo posto che occupò nell'età alessandrina.

Fig. 4. Affresco del Mantegna nella Camera detta degli Sposi nel Palazzo Ducale di Mantova.

Ma io ho affermato che la bellezza infantile vi fu circondata di culto, e fu sorgente di una gran quantità di motivi. Difatti: Saffo ed Anacreonte inneggiarono ad Eros; i filosofi esaltarono, talora, il potere dello scaltro giovinetto; Scopa e Prassitele, seguendo le fantasie dei poeti, effigiarono Amore pieno di bellezza e di grazia. Nè dite che queste rappresentazioni non hanno relazione coi putti, i quali folleggiarono, più tardi, nelle composizioni decorative. La fanciullezza cominciò ad effigiarsi così; è nata dall'amore.

Fig. 5. Pennacchio di vôlta nella chiesa di S. Giobbe a Venezia. Fine del Sec. XV.

Volgiamo le ali verso il cielo ellenistico. Quanti fanciulli si muovono e si agitano, qui! E volano e saltano e scherzano sulle pareti del Palatino e di Pompei, per comporre dei quadri che sono idillii soavissimi.

La fanciullezza comincia ad occupare un gran posto e ad assumere un carattere decorativo appunto sui muri di Pompei. Perchè a Pompei, dove l'Amore canta la sua solita melodiosa canzone, più che sulle tele del Boucher e del Watteau, corteggia Venere, la aiuta a farsi bella, offrendole i gioielli e tenendole lo specchio; a Pompei l'Amore è un accessorio decorativo e, grazioso auriga, guida leoni e cigni.

Nel cielo ellenistico, dunque, la fanciullezza vola libera e lieta; e l'arte, che deriva dalla classica, ebbe le stesse simpatie verso la fresca bellezza della gioventù; e quando il Libro dell'Amore si socchiuse, quando Ovidio cessò di essere il massimo ispiratore degli artisti, allora gli Amori divennero degli angeli, e dopo divennero dei semplici putti, talora senza simboli o allegorie, ma immutabilmente belli, gaudenti, e folli.

La scultura, se non seguì gli entusiasmi della pittura, non contrastò tuttavia alla fanciullezza il posto che occasionalmente le conveniva; ed io, logoro esempio, ho davanti agli occhi la bellissima statua del Nilo, che sta nel Braccio nuovo del Vaticano. Folleggiano ai piedi e sul corpo maestoso del dio una turba di fanciulli rappresentanti l'abbondanza, e formano uno scherzo decorativo molto bizzarro. La scultura classica empì inoltre di putti una infinità di sarcofagi; li fermò nello stucco entro soffitti e lunette; e li tolse per motivo di fantasiosi capricci ornamentali. Come libera parafrasi di un noto motivo egizio e assiro, ebbero testa e corpo umano, terminando in forma di girale infogliato. Il motivo ebbe, pertanto, fortuna; così l'arte latina, la quale conserva un tipo famoso di quest'invenzione stravagante nel Museo del Laterano, offre agli artisti cento esempi simili a Pompei in parecchie pareti policrome, ed a Roma nei fregi delle cosidette terme di Tito.

Ma il culto dionisiaco, che Roma ereditò dalla Grecia, ebbe il sopravvento in tutte le rappresentazioni plastiche dell'arte classica; e Dionisio, inebriatosi coll'umor della vite, inebriò le fantasie greche, etrusche e latine. Così Bacco e le Baccanti furono sinonimo di beata spensieratezza sui bassorilievi e sulle pitture; e occuparono tanto posto nell'arte classica, che la fanciullezza allegra ma non viziosa, burlona ma non sfacciata, non si trova nemmeno sui freschi etruschi, i quali sembrano gridi d'entusiasmo alla vita esuberante, alla nevrosi. Lo stesso nei celebri cicli decorativi di terracotta, consacrati al culto di Bacco e di

Tersicore; — il vino e la danza; — e non affatto all'ideale della gioventù, quale noi lo vogliamo personificato nelle ridde di putti vocianti, ballanti, ruzzolanti. Ma le Baccanti agilissime e

Fig. 6. Stemma Piccolomini a Siena. Sec. XV.

lascive in lieta compagnia di Fauni e di Satiri, svolazzanti le pelli di pantera e di tigre, di cui parzialmente si cuoprivano, non allontanarono la fanciullezza; così che, in qualche luogo, essa non sbuchi ingemmata di sorriso e di gaudio; e lo scultore pagano ne riprodusse le sembianze in vari sarcofagi, i quali si vollero simboli di allegria e di giovinezza (Fig. 2).

L'ideale della gioventù fu dipoi esaltato spiritualmente dal cristianesimo; ma l'arte cristiana sorse sopra un fondo classico o pagano; ed a cominciare dal Buon Pastore, un giovinetto umile e dolce, il quale simboleggiò la personalità di Cristo sulle decorazioni dei cimiteri di Roma e di Napoli, è un continuo svolgersi di motivi paganeggianti, in cui talora il putto classico saltella tra roteanti fasci di viti, cui il cristianesimo cambiò il significato simbolico, non la forma plastica. Così il putto non ha le ali nel cubicolo di S. Cecilia e nel cimitero di Calisto; non le ha in una vôlta di un cubicolo della via Latina, e gli spuntano in un vago motivo ornamentale nella vôlta del cimitero di Ponziano *ad ursum pileatum*. In ogni modo, dovunque, la fanciullezza è lieta e bella; anche tra gli oscuri meandri dei cimiteri, salutati dal sole dello spirito, che non è quello sognato dal pagano Volfango Goethe, morente. (*Mehr Licht!*).

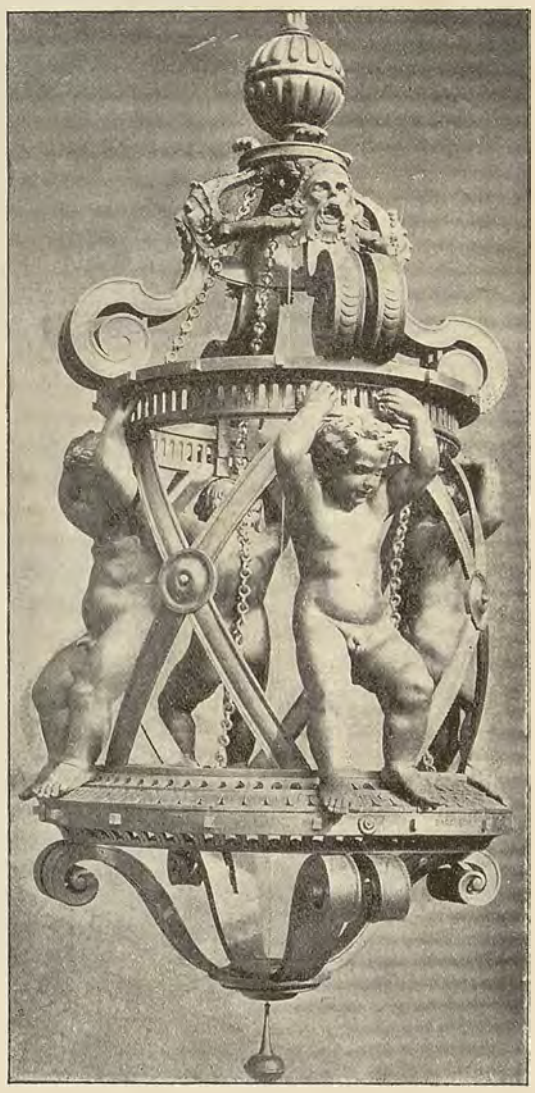


Fig. 7. Lampada detta di Galileo nel Duomo di Pisa. Sec. XVI.

Il cristianesimo, nel periodo bisantino, dimenticò la bellezza della gioventù; il suo fondatore divenne un uomo maturo nei musaici di Ravenna e di Parenzo, di Palermo e di Venezia; e i suoi santi, grevi e austeri, sdegnarono la presenza della fanciullezza agile e ridanciana. Poco allietarono, dunque, l'arte musivaria gli angeli colle ali belle come i colori dell'arcobaleno o lucenti come quelle d'Iride dipinta da Virgilio nell'*Eneide*. E la scuola scultorica, che dal V al XII secolo seguì il cammino dell'arte musivaria, non sentì affatto la poesia che scaturisce da un bel visetto di putto, e l'allegria che scende al cuore dalle follie di una ridda fanciullesca. Venne la scuola pisana; ma, come la pittura musivaria, fu narrativa e non spiritualmente decorativa; così il putto di Niccola Pisano, ritrosetto, non ebbe accento ornamentale; ma la scuola iniziata dal Pisano mise però di moda l'angelo a tener su le cortine del letto mortuario nei monumenti marmorei (vedansi specialmente le tombe di Tino da Camaino in S. Maria Donna Regina e in S. Chiara a Napoli) che fu un motivo ripetuto stucchevol-

Fig. 8. Altorilievo nel presbiterio della Certosa di Pavia. Sec. XVI.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

mente anche dagli artisti del Rinascimento, principiando da Donatello, e vedasi la tomba del cardinal Brancacci in Sant'Angelo a Nilo pure in Napoli. E Giotto, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Jacopo Avanzi, Francesco Traini e Puccio Capanna, nonchè Duccio, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, il Barna e Lippo Memmi nei loro cicli murali di Assisi, di Firenze, di Padova, di Pisa, di Pistoia, di Siena e di S. Gimignano, non dettero alcun motivo alla briosa poesia dei putti nella decorazione. Giotto, amico di Dante, Simone Martini, amico del Petrarca, furono narratori e talora filosofi e moralisti; "salivano sublimi „ sopra le ali dell'arte; e la riforma giottesca col suo naturalismo era ancor troppo poco pagana per concedere al putto il diritto del volo spensierato e invadente nel cielo dell'arte. L'umiltà francescana e cistercense del secolo di Dante e di Giotto, non arrestò tuttavia il sorgere dell'astro maggiore, che vide l'arte italiana avanti Leonardo e Michelangiolo; ma Giotto, che si distinse sopratutto nel rappresentare la vecchiezza, dovette mettersi a servizio della chiesa, la quale voleva illustrare i muri delle sue basiliche e delle sue cappelle con i fasti della grandezza e della dolcezza cristiana, e non colle fantasie chiassose dei putti, sia pure abbelliti dalle ali d'oro. Perchè i putti, anche spiritualmente, sono degli accessori, i quali, sopratutto nei tempi di grande fervore religioso, potevano distrarre le anime dall'intenso pregare; e la preghiera, come l'amore, vuole la solitudine, ed ha i suoi segreti, che non si affidano a' fanciulli chiassoni.

Fig. 9. Piedestallo di pilastro nella Chiesa dei Miracoli a Venezia.

Al paganesimo! al paganesimo! Là nel cielo del Rinascimento la fanciullezza schiamazza importuna; e sotto lo scalpello indiavolato di Donatello balza fuori piena di vita e di forza, come dalle poetiche visioni di S. Francesco la pittura fatta di amore e di misticismo.

Il culto sensuale delle forme fisiche, dimenticato nel Medioevo, rifiorì fra gli Umanisti; e Donatello, nella scultura, Masaccio, nella pittura, furono gli atleti che cacciarono dall'arte il culto esclusivo dell'anime, il quale ebbe in pieno secolo XV il suo ultimo rappresentante nel Beato Angelico.

Con Donatello cominciarono i putti a rivolare nel cielo dell'arte; Niccolò d'Arezzo e Iacopo della Quercia — artisti di transizione — ne avevano fatto pregustare di novo la rallegrante bellezza; ma fu Donatello, il celibe Donato di Betto Bardi, che aprì le porte del trionfo alla fanciullezza; e il grande scultore fiorentino, originale sempre, nei suoi celebri putti della cattedrale di Prato si scostò dalle linee convenzionali, che del putto, messaggero celeste, dovevano fare un essere stereotipato in una cadenza uniforme di bellezza. Così al luogo della scolorita eleganza, egli, psicologo impenitente, mise la vita deformante questo tipo di bellezza; ed i putti di Donatello a Prato, a Firenze, a Padova, non piaceranno agli adoratori della bellezza corporea convenzionale, ma traverseranno, trionfanti, i secoli, esaltando l'arte fatta di sentimento e di personalità (Fig. 3).

Fig. 10. Fregio del Primaticcio nel Palazzo del T a Mantova.

Meno originale di Donatello, Luca della Robbia suo contemporaneo, suggestionato dall'antichità (il Reymond mi permetta di pensarla diverso da lui) fu un esaltatore della bellezza infantile come Donatello; e allato di fanciulli graziosamente asciutti creò una falange di cherubini, la quale trasmise ai discendenti della sua arte e si sbandò, schiamazzando, sui fregi e le inquadrature delle tavole, da cui cacciò il noioso ornato a candelabro e a giràli; e, corteo festoso, volò spesso intorno alle Vergini col putto divino: — tema prediletto dei robbiani, che in-

Fig. 11. Fregio del Primaticcio nel Palazzo del T.

ghirlandarono di frutta e di fiori, involando al vero la grazia e la freschezza (Tav. II).

Fig. 12. Stucchi nella Scuola dei Carmini a Venezia. Sec. XVII.

Più sobrio ed equilibrato del suo grande rivale, Luca della Robbia dedicò alla fanciullezza una delle più belle pagine della sua vita; e nelle celebri cantorie di S. Maria del Fiore egli compose una ridda di vispi fanciulli, quali nudi di quali no, armoniosamente aggruppati in un ideale di bellezza agitato, non nervoso.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

In mezzo a questi due tipi plastici opposti si mossero, campeggianti nell'azzurro, le ali di mille e mille fantastici angioletti; e il tipo robbiano, meno personale ma più elegante, meno umano ma più aperto all'intelligenza comune, volò nel cielo dell'arte, ed eclissò il tipo donatelliano, deformato da una psiche irrequieta, che sdegna il sorriso delle donnine vane e il plauso degli uomini insensibili.

Ecco come Donatello, dopo avere aperto le porte del trionfo alla fanciullezza, è abbandonato, non essendo stato compreso; e la fanciullezza riempie marmi e pareti e bronzi; e il vocìo che fa di sulle cimase, di sulle vôlte, di sulle cupole, è tale e tanto che il godimento diviene un tormento, lo studio una pena. E come se tal campo, signoreggiato dalla falange infantile, non fosse stato sufficiente a soddisfare i capricci e le follie di tanti angioletti, ecco i pittori d'ancòne offrire ai putti un novo e quasi direi più solenne campo d'azione. Onde, sonatori di liuto, li incontriamo ai piè della Vergine sulle ancòne sopratutto di fra' Bartolomeo; ed ho appena a ricordare i due angioletti che stanno curiosando, cogli occhi volti in su, ai piedi della Madonna più bella di Raffaello — la Madonna di S. Sisto — perchè un'altra folla di visetti paffuti si faccia innanzi nel cielo dell'arte, vispa, sorridente e fresca. Insomma nel Rinascimento i putti divennero il *Deus ex machina* di tutti i motivi. E li troviamo a reggere lo stemma papale di Pio II (Piccolomini) a Siena, alati e vestiti, sforzati nell'azione e grevi nel corpo (Fig. 6); li troviamo nello stemma dell'Arte della Seta a Firenze in Via del Capaccio (Fig. 13); e, biricchini, li troviamo saltellanti a reggere la corona della lampada di Galileo (Fig. 7),

Fig. 13. Stemma dell'arte della Seta in Via del Capaccio a Firenze. Sec. XVI.

o dirizzati in punta di piedi a sostenere, faticando, una greve cartella nel palazzo ducale a Mantova (Fig. 4), dove il Mantegna li mise anche, più acconciamente, affacciati con delle dame a una terrazza finta nel soffitto della celebre camera degli Sposi. Nè cito particolarmente altri simiglianti motivi, i quali sono precisati dai disegni che accompagnano questo scritto; nè mi trattengo sui putti che scherzano nelle Loggie cosidette di Raffaello e nelle inquadrature degli arazzi urbinati, dove li troviamo tra stemmi, tra nastri e uccelli volanti e frondi e festoni e figure e architetture d'ogni genere.

E il costume diffusissimo si estese all'interno e all'esterno di molte fabbriche cinquecentiste: — a Venezia, a Verona, a Genova, a Lodi (oh! a Lodi, nell'Incoronata, che festa di putti nei freschi di Callisto Piazza!), a Brescia, a Firenze negli affreschi e graffiti decorativi. Così per una infinità di motivi, i putti alati e non alati, soli o sbucanti tra le foglie, in scultura, in pittura, in disegno, si aggirano dovunque esiste uno scarpello, un pennello, una matita. La fanciullezza diviene, quindi, un accessorio indispensabile ad ogni cosa d'arte o d'industria artistica, piegandosi pronta ai voleri dell'artefice; onde dal Rinascimento il suo culto e la sua esaltazione passò ai secoli successivi; e il Vittoria — dalla cui alata fantasia sbocciarono tanti stucchi che si vedono a Venezia — e il Brustolon, il Serpotta, il Tiepolo, il Boucher sciolsero ad essa il peana dell'Amore, colla sapiente magia dei rilievi e dei colori, parlanti ai cuori e carezzanti gli sguardi.

ALFREDO MELANI.

III.

LE SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA

(Continuazione. V. Fascicolo precedente).

— *Tav. 1, 5, 6 e 7. Fig. da 14 a 19* —

IN questo secondo articolo, che accompagna le illustrazioni di altri saggi delle Scuole del Museo artistico-industriale di Roma, esporremo in quanti altri modi venne incoraggiato e favorito il detto Museo, della vita del quale le scuole furono e sono il precipuo e l'esenziale elemento.

Crediamo con lo Schelling, che l'arte dipenda dallo spirito pubblico, come le piante dall'aria e dalla luce, ed, in omaggio al vero, se le scuole costituirono la preoccupazione amorevole, intelligente e costante delle persone preposte alla direzione e all'insegnamento del Museo, furono le scuole, che conciliarono all'istituto, fin dai primi anni, le simpatie delle autorità e del pubblico e vinsero ogni resistenza contro di esso.

Sotto il Ministro Bernardino Grimaldi venne istituita, presso il Ministero d'Agricoltura, industria e commercio, la Commissione centrale, alla cui alta vigilanza furono affidate le istituzioni che hanno per obbiettivo la educazione artistica delle classi lavoratrici. Uno dei primi atti provvidi di questa Commissione fu il suggerimento dato al Governo della istituzione di due borse da L. 300 ciascuna a beneficio degli alunni che si fossero più di-

Fig. 14. Calamaio. Alunno Pio Tailetti.

stinti nelle scuole superiori del Regno alla fine del corso di studi. Il Governo fino dal 1885, accogliendo la proposta, istituì le borse la cui somma doveva servire a far sì che gli alunni vincitori potessero ampliare la loro coltura artistica, visitando un museo congenere del Regno, od una città eminentemente artistica.

Fig. 15. Musaico. Alunno Silvio Nelli, pittore decoratore.

Il Consiglio direttivo del Museo di Roma aggiunse un altro premio di egual somma per pareggiare le tre sue scuole, e mise l'obbligo a ciascun alunno vincitore di presentare una succinta relazione in cui fossero notate le impressioni ricevute nel viaggio e disegnati gli oggetti che maggiormente avessero attratto l'osservazione del giovane.

Questi premi diedero occasione per vari anni a pregevoli scritti e più ancora ad album di disegni, che il Museo conserva con vera compiacenza.

La soppressione avvenuta da parte del Ministero della somma che costituiva i due premi, e ciò in seguito alle strettezze del proprio bilancio diminuito, ha tolto invero uno dei più forti incoraggiamenti ai bravi giovani studiosi; sicchè è lecito far voti che presto una più florida e illuminata finanza trovi il poco denaro, che a tanto proficuo e nobile scopo era stato assegnato.

Il temporaneo aiuto del governo agli alunni più meritevoli, fu presto esempio ed eccitamento ai privati.

Nello stesso anno 1885 il cav. Pio Fontana, volendo rendere affettuoso omaggio alla memoria del suo defunto fratello, il notissimo architetto Francesco, fondò un premio dal titolo *Francesco Fontana*, di Lire 300, da dividersi nelle tre scuole e a beneficio dei soli giovani romani.

S'aggiunse a lui nell'anno seguente una egregia gentildonna romana, nata da un uomo che in vita si rese assai benemerito del nostro istituto. Mossa da nobilissimo sentimento di pietà figliale, volle la signora Bice Castellani, maritata Polverosi, assegnare altra somma di Lire 300 annue, divise in parti eguali nelle scuole, purchè il premio prendesse il nome di *Alessandro Castellani* e che tutti indistintamente gli alunni potessero prendervi parte.

Nell'anno 1887, il sopra lodato cav. Fontana fondò un nuovo premio di Lire 100, che prese il nome della *Baronessa Adelaide dei Conti Ferra.*

L' istituzione di questo premio fu partecipata alla presidenza del Museo con una lettera, di cui non si sa se più lodare la forma eletta e gentile, dalla quale si palesava l' animo del donatore, o l'utile scopo a cui il premio doveva servire. Della bella lettera trascriviamo il brano principale:

" Io so quanta parte abbiano avuto i fiori nel sistema ornamentale presso tutti i popoli antichi e moderni; io so come il fiore per la sua varietà, per i suoi colori, per le sue forme, sia uno dei più preziosi elementi della decorazione. Ora codesto Museo, tanto

Fig. 16. Cornice. Alunno Romano Falzetti, intagliatore in marmo.

onorevolmente diretto da V. S. I., essendosi proposto di migliorare le industrie, mercè il divino influsso dell'arte, penso non disdegnerà ch' io istituisca un premio di Lire 100, da aggiudicarsi al giovane, il quale, sopra tema indicato, avrà meglio eseguito una composizione decorativa, valendosi esclusivamente dei fiori.....

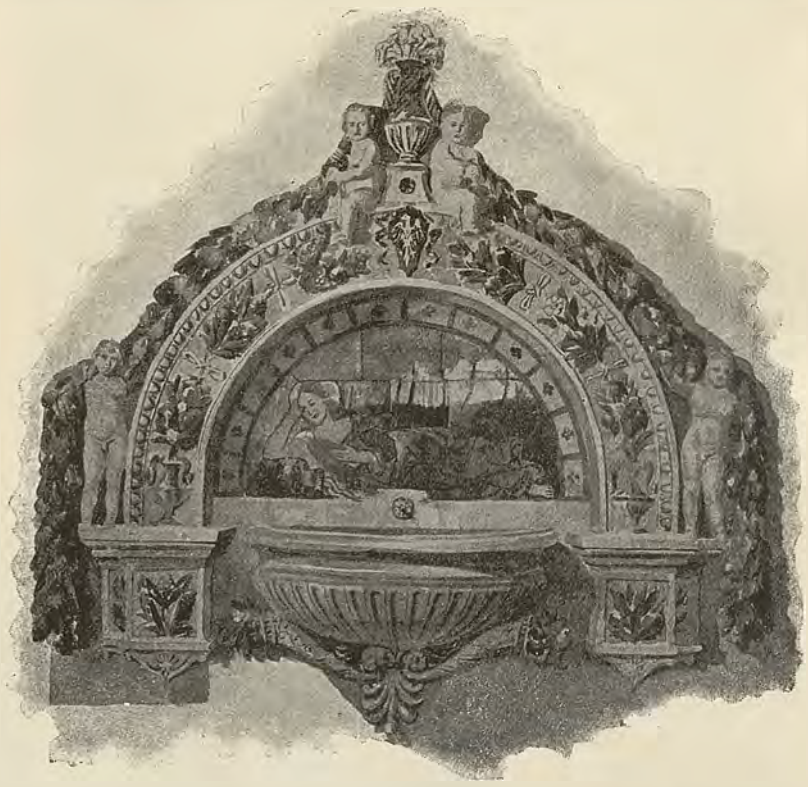


Fig. 17. Lavabo. Alunno Luigi Branzani, pittore decoratore.

Ove a V. S. piacesse accogliere la mia proposta, a me parrà di avere compiuto un'opera quanto pietosa, altrettanto gentile, in ricordo della mia diletta nipote, la quale in vita coltivò con amore

l' arte della pittura. Mi sembrerà altresì di avere in tal modo imitato i nostri sapienti antenati, i quali, a diminuire il ribrezzo della tomba, solevano additar le rose,

... che d'anno in anno
Sui nostri tumuli rifiori-
[ranno. „

Fig. 18. Anfora. Alunno Romolo Ricci, orefice incisore.

A questi premi susseguirono generose donazioni di oggetti, che illustri ed egregie persone vollero fare al Museo per arricchirne le collezioni e aumentarne i modelli dell' insegnamento. Lunga sarebbe la lista dei nomi dei donatori se tutti si volessero qui segnare. Basti rammentare quello di S. M. il Re, che donò un prezioso piatto di Mastro Giorgio da Gubbio.

A tanti favori del pubblico le autorità preposte al Museo risposero con maggior zelo ed amore nell'adempimento del loro ufficio; e così il Consiglio direttivo aggiunse il premio di Lire 100 *per la maggiore frequenza alla scuola*, il Ministero alcune medaglie d'argento e di bronzo da conferirsi *al merito scolastico*, e il Municipio di Roma tre grandi medaglie d'argento da assegnarsi agli alunni che più si distinguono *per istudio e profitto*.

Dall'altro lato, il Principe Odescalchi, che, come già avvertimmo, fu il vero promotore della fondazione del Museo romano, ne fu per molti anni presidente e in vari modi mecenate, divenuto anche presidente della Commissione centrale mosse il Ministero ad annettere al Museo di Roma l'officina dei gessi. Col decreto 25 maggio 1888 il Ministero sanzionava la proposta e la detta officina venne realmente piantata.

Diremo brevemente in che cosa consista.

La Commissione centrale ha il compito di scegliere i tipi proprii a diffondere nelle scuole del regno e negli istituti d'arte i calchi delle opere decorative più pregiate degli antichi maestri. Formatori locali hanno l'incarico di calcarli e farne le madri-forme, le quali sono mano mano raccolte nel Museo di Roma. Da esse si traggono poi le impronte, che a prezzo moderato sono inviate alle scuole, messe a disposizione dei più noti industriali e permettono scambi coi Musei italiani ed esteri.

Nei paesi stranieri consimili officine da molti anni funzionano con grande beneficio dell'arte e dell' industria.

Nel Museo del Trocadero a Parigi, a Londra nel Museo del South-Kensington, a Vienna, Berlino, Monaco, Norimberga, Colonia, Dresda, ecc. ecc., si trovano numerose raccolte d'impronte in gesso, che riproducono, non solo monumenti architettonici e scultorii di varia epoca e di vario stile, ma ancora minuti oggetti mobiliari, curiosi, istruttivi, i quali, cronologicamente e scientificamente disposti, danno visione al pubblico della storia dell'arte.

L'officina di Roma conta oggi pochi anni di vita, eppure essa nelle sue modeste proporzioni fu utile all' insegnamento, diramando in varie scuole industriali e in molti istituti artistici, ottimi modelli ornamentali, dando così modo che da quei luoghi di educazione artistica fossero rimossi tanti e tanti cattivi esemplari, i quali per molti anni guastarono la mano, l' occhio e il gusto dei giovani allievi.

La collezione dei modelli in gesso del nostro Museo ha due categorie: l'una elementare e l'altra superiore. Ognuna componesi di 19 pezzi. Mercè le cure del Ministero, in quest'anno la parte superiore fu arricchita di nove nuovi esemplari, tratti dalle belle ed eleganti opere del rinascimento toscano, fra cui primeggia il piede dell' urna medicea del Verrocchio.

Fig. 19. Zuccheriera. Alunno Roberto Erzanelli, intagliatore.

Dai registri dell'officina risulta che fino ad oggi furono spediti i modelli a ventisette scuole ed istituti pubblici, fra i quali notiamo il South-Kensington Museum, le scuole di Belle Arti di Lisbona, Barcellona, Buenos Ayres ecc.

I Musei d'Arte industriale furono organizzati e funzionano allo scopo di dare buoni allievi. Logica e conseguente quindi apparve l'idea che fra questi il Ministero potesse rinvenire valenti insegnanti.

A tale effetto studiò il Governo di elevare le Scuole superiori a sede di esami per la patente dell'insegnamento artistico nelle varie scuole d'arte applicata, di arti e mestieri e nelle inferiori di disegno da esso dipendenti e sussidiate; e nell'anno scorso designò al difficile compito le sole Scuole superiori di Firenze e di Roma.

Si presentarono al concorso di Roma diciannove candidati di ogni regione d' Italia, ma due soli vinsero felicemente tutte le prove; e i due, lo diciamo con legittima soddisfazione, erano alunni del Museo romano: *Cambellotti Duilio* e *Varnesi Cesare*. Questo ultimo, appena ottenuta l'abilitazione, prese parte al concorso per l'insegnamento del disegno e della plastica nella Scuola industriale di Pisa, e riuscì vincitore.

Negli esami per l'abilitazione all'insegnamento le Commissioni nei loro giudizi furono severissime. Ciò rassicuri i dubbiosi, che in questi concorsi temevano veder sorgere una nuova *fabbrichetta* di spostati. Sopra 39 concorrenti in tutto il Regno, ottennero l'abilitazione solamente quattro. *(Continua).*

IV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

R. Erculei. — *Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli,* ecc. all' Esposizione d'Arte sacra in Orvieto, con introduzione di Camillo Boito. 54 incisioni nel testo, 26 grandi tavole in eliotipia e cromolitografia, e dettagli in grandezza naturale — Milano, U. Hoepli, 1898.

La utilità delle esposizioni d'arte applicata, ove si riuniscono per qualche mese mille svariati oggetti sparsi qua e colà, sta in ciò, che esse offrono il modo di fare delle pubblicazioni, le quali, largamente illustrate da disegni e riproduzioni eliotipiche, conservano il ricordo materiale di tanti oggetti, il cui esame è piacevole e il cui studio è utile agli artisti. Per ciò sono state ideate la pubblicazione dell' Esposizione d'Arte antica di Torino, quella

BIBLIOTECA POLITECNICO

dell'Esposizione Eucaristica di Milano, ed oggi questa dell'Esposizione di Orvieto; la quale è fatta con non minore larghezza di propositi delle precedenti, riunendo gli studi del prof. Erculei, che i lettori dell'*Arte* senza dubbio ricordano. Il volume, presentato da una introduzione del direttore di questa Rivista, offre il vantaggio di procurare con minore spesa di quella d'un'annata dell'*Arte*, il gradevole e proficuo ricordo degli oggetti d'arte già riuniti in Orvieto; il cui assieme risultò uno dei più completi e brillanti fra quanti se ne composero in esposizioni consimili.

O. Merson — *Les Vitraux*. Parigi, 1895.

È uno degli ultimi volumi della Biblioteca per l'Insegnamento delle Belle Arti, diretta da Giulio Comte; e non è fatto male. Questi volumi hanno il compito di volgarizzare il sapere e non di accrescere il materiale storico dell'arte; e si sa che un autor francese, meglio di qualunque altro, è in condizione di narrare bene le vicende della storia dei vetri dipinti, perchè la Francia, che fu la culla dell'architettura gotica e il centro del meraviglioso evolversi di questa architettura, possiede molti dei migliori saggi che esistano di pittura su vetro. Gli è così che la letteratura, la quale riguarda la pittura su vetro, poverissima in Italia, è ricchissima in Francia di opere perfino principesche: quale ad esempio l'opera del De Lasteyrie che, essendo ornata di molte tavole in colori, costa o costava 900 lire.

Il volume del Merson non contiene tavole in colori, ma parecchi disegni in bianco e in nero di vetri ornamentali e figurativi d'ogni età, con una evidente prevalenza di elementi francesi. Niuno avrebbe il diritto di dolersi di tale prevalenza; ma uno scrittore imparziale può invece meravigliarsi di non veder rappresentata l'Italia in questo volume, in modo conveniente. Il Merson deve aver fatto esclusivamente coi libri questo suo lavoro; e siccome l'Italia quasi non ne ha che trattino della pittura su vetro, così egli si contentò di poche notizie, gran parte delle quali tolte da due articoli riassuntivi stampati dal Müntz diversi anni sono nella *Revue des Arts Décoratifs*.

È troppo poco per un volumetto, sia pure di volgarizzazione. L'Italia si onorò di artisti che il Merson non cita: come coloro che formarono la scuola senese del XIV secolo, mal citati dal Labarte, cioè Giacomo di Cestello, fra' Francesco Formica, Francesco di Vannuccio e il suo figliuolo Raineri; e quelli che a S. Francesco d'Assisi, a S. Domenico di Perugia, al Duomo di Orvieto fecero delle invetriate superbe, primo dei quali Giovanni di Bonino assisate, che è il Marcillat del XIV secolo. Nè parliamo degli autori di diverse invetriate anteriori al Marcillat, le quali sono a Venezia, a Milano, a Bologna, a Firenze, a Pisa, poichè qui non si deve schizzare la storia dell'arte di pitturare i vetri. Però il Merson non ha dimenticato le graziose invetriate di Giovanni dei Ricamatori o di Nanni detto Giovanni da Udine, che l'*Arte*, in uno dei passati numeri, parzialmente illustrò a colori.

Buono, per ciò che si riferisce alla Francia; non lodevole per ciò che si riferisce all'Italia, e deficiente per ciò che riguarda gli altri paesi, il volume del Merson corrisponde, in parte, al suo intento: quello di dare un'idea generale dello sviluppo di quest'arte in Europa e di offrire il disegno di un certo numero dei lavori di essa, compresi i moderni.

Il volume contiene un'appendice tecnica, la quale serve quasi esclusivamente ai lettori francesi per motivo della lingua speciale.

Le Gallerie Nazionali Italiane — Notizie e Documenti. Anno III: per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Roma, 1897.

Coloro che coltivano l'arte decorativa, troveranno nel terzo volume sulle Gallerie Nazionali Italiane, la riproduzione d'una finissima miniatura appartenente al messale del cardinale Domenico della Rovere, ch'è nel Museo Civico di Torino; varie impronte di nielli ed incisioni bolognesi; la riproduzione del cosidetto " velo di Classe „ che è formato da tre fasce di ricamo contenenti i ritratti convenzionali di tredici fra i più antichi vescovi di Verona, passato dalla Biblioteca Comunale di Ravenna al Museo e riferito alla prima metà del IX secolo; la riproduzione di una pianeta attribuita al X secolo o al principio dell'XI, appartenente al Duomo di Ravenna, la quale è artisticamente notevole per il disegno stoffato e l'età presunta; vi troveranno finalmente la riproduzione di una cassettina civile bizantina del Museo di Ravenna, messa a confronto con una cassettina civile bizantina del Museo Nazionale di Firenze e con una del Museo Civico d'Arezzo, tutte e tre note per varie riproduzioni anteriori. È pure messa a confronto con una del Museo Civico di Pisa ed un pezzo di cassettina del Museo Correr di Venezia. Opere del X o XI secolo, esse offrono degli elementi di studio ai decoratori, che hanno bisogno di ispirarsi ai monumenti di quell'età.

Questa parte è una delle più considerevoli, dal nostro punto di vista; e fu illustrata da Adolfo Venturi, il quale dirige tale pubblicazione ufficiale, ispirata alle pubblicazioni consimili tedesche.

Dal lato storico, la parte più importante è la illustrazione del " velo di Classe „ scritta da Carlo Cipolla dell'Università di Torino, che ha inteso di snebbiare, in ogni punto, la storia del velo medesimo, occupando molte pagine del volume.

Noteremo infine la riproduzione di diversi capitelli lombardi della cattedrale di Modena e della celebre Ghirlandina. A. M.

V.

NOTIZIE

Il coro della cattedrale di Savona. — In una recente gita a Savona, abbiamo avuto occasione di ristudiare il coro monumentale della cattedrale, il quale è ornato riccamente di rilievi e di intarsi, come il celebre coro della Certosa presso Pavia, cui il savonese somiglia molto.

Così abbiamo raccolto delle notizie, le quali sfatano alcune di quelle più generalmente ripetute, sul vero essere di quest'opera monumentale. Il coro di Savona, in origine, si componeva di sessantasei stalli divisi in due piani, cioè trentasette nel piano superiore e ventinove nell'inferiore; in seguito ne perdè totalmente o parzialmente diversi (in tutto dodici) per essere riadattato all'abside della cattedrale, dove si vollero aprire due porte laterali; e fu lavorato da Anselmo Fornari, nativo di Castelnuovo Scrivia, il cui nome leggesi intarsiato sulle due ali estreme del coro; in quella di destra, entro un cartellino che fa parte d'un candelabro, leggesi ANSELMV, in un altro alla parte opposta leggesi ANS' FOR'

Il nostro Anselmo Fornari ebbe per aiuto Elia e Andrea Rocchi di Pavia (Elia è certo; Andrea non altrettanto certo), Giov. Michele Pantaleoni suo compaesano e forse Giuliano della Serra, il quale lavorò in Savona alcune altre opere di tarsia. La spesa ne fu fatta dal cardinale Giuliano della Rovere, allora vescovo di Savona eppoi papa Giulio II, e dal comune. Fu principiato nel 1500, come si legge in due carte scoperte ed in una iscrizione, nell'ultimo stallo in *cornu epistolae*, che dice: DIVI IVL II | PONT MAX | ET REIPV | PECVNIA | OPVS ABSO | LVTM 15.... |. La qual notizia contradice e corregge quella diffusa dall'Alizeri, che il coro di Savona fosse cominciato dopo il 1509.

Quali appendici al coro, si veggono un leggio lavorato da Giov. Michele Pantaleoni nel 1517, e la cattedra episcopale ornata di intagli del secolo XVII e di una spalliera figurata, attribuita al Fornari.

Pezzi d'argenteria e mobili introvabili. — Il De Monconys, viaggiatore francese del secolo XVII, a pag. 100 del suo *Journal de Voyages* (Lyon, 1656) racconta che visitando nel 1646 il palazzo del principe Grimaldi a Monaco vi osservò, meravigliato (lo riferiremo colle sue parole) " *plusieures belles peintures; entre autre, à la Galérie, une très belle Venus du Titien. Il y a une quantitè incroyable de très beaux meubles force vaisselle d'argent, particuliérment des bancs, des chandeliers, et une grande cune. On tient que ce Prince est le mieux, en meubles et vaisselle d'argent, qui soit en Italie.* „

Si tratta, dunque, di mobili e di pezzi d'argenteria del sec. XVII, perchè il lusso principesco di casa Grimaldi si suole assegnare a questo secolo; ma dove sia andata tanta suppellettile artistica, niuno lo sa; e forse l'argenteria, sarà stata distrutta. Certo si è che il De Monconys, non esagerava ad affermare quello che si è letto sul conto del principe Grimaldi; e se un giorno l'opera geniale del Bonaffé, sui collezionisti ed amatori d'oggetti d'arte, dovesse trovare un continuatore, la figura del principe italiano del secolo XVII, dovrebbe occupare un posto di onore nelle pagine del novo libro.

Manifesti artistici. — Constatiamo con piacere lo sviluppo che prende l'arte dei manifesti in Italia. Essa si sfeuda dal francesismo dello Chèret e del Grasset e dall'inglesismo preraffaellista; e, fra gli altri, il pittore Hohenstein a Milano, ultimamente immaginò due manifesti veramente belli, suggestivi e personali, entrambi di soggetto carnevalesco.

Porcellane chinesi. — Il nuovo Museo Guimet a Parigi possiede una delle collezioni più importanti, fra quelle che si trovano in Europa, di porcellane chinesi. Essa constituirebbe, da sè sola, un museo; e fu messa insieme da M. Frandon, console francese a Fou-Tchéou, con molto gusto e molta perspicacia. Consta di oltre 1300 pezzi, e riassume la storia della ceramica nel Celeste Impero dai primi saggi rudimentali, anteriori di tre secoli alla nostra èra, fino alla invenzione della porcellana, e dall'invenzione della porcellana ai nostri giorni.

La Pipa nell'antichità. — È il soggetto d'uno studio curioso di carattere storico ed artistico, che G. Lejeal ha dato in un recente fascicolo (1897) della importante *Revue Encyclopédique Larousse*. È illustrato da disegni.

Stoffa bizantina. — In un recente numero della *Zeitschrift des bayerichen Kunst-Gewerbe Vereins* di Monaco, si trova la riproduzione d'un pezzo di stoffa bizantina, appartenente al Museo d'Arte industriale di Dusseldorf. È molto importante.

Deutsche Kunst und Dekoration. — È il titolo di una nuova rivista consacrata all'arte decorativa. Pubblicata in Darmstadt, si propone di dare incremento principalmente all'arte tedesca; e il direttore A. Cocle nel programma contenuto nel primo numero espone la linea di condotta del nuovo periodico.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno VII. FEBBRAIO 1898 N. 2

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VI.

GLI STUCCHI NEL CORTILE DI PALAZZO VECCHIO A FIRENZE

— Tav. 9 e 10. Fig. da 20 a 26. —

PALAZZO Vecchio riassume, nelle sue memorie, sei secoli della storia fiorentina, che nelle varie vicende ebbe svolgimento tra le massiccie e brune muraglie di quell'imponente edifizio.

Lo eressero i Fiorentini nel 1298 sui palagi e le case dei Foraboschi, dei Della Vacca, degli Ormanni per dar sede stabile e decorosa al loro Governo, alla Signoria, come la chiamavano, che mancando di un apposito palazzo si radunava e siedeva in luoghi diversi.

E lo edificarono grandioso ed imponente, come tutte le altre pubbliche fabbriche sorte in quel periodo di grandi iniziative e di alti ideali; ricco e bene adorno, come una reggia; forte e ben munito, come una rocca, perchè, degna sede dei rappresentanti di un popolo potente ed agiato, fosse capace di difendere la vita e la libertà de' magistrati cittadini.

Rigido, severo, spesso egoistico e crudele era l'indirizzo, che un sentimento caldissimo di libertà e d'indipendenza impose la Repubblica fiorentina a' suoi governanti; e Palazzo Vecchio, oltre che gli atti di magnanimo ardire, di nobile fierezza e di disinteresse, oltre che i fasti e lo splendore di avvenimenti gloriosi, serve ad evocare i paurosi e cupi ricordi di violenze, di condanne, di determinazioni crudeli, prese sotto l'ispirazione degli odî e dei rancori delle fazioni.

L'arte divina, che tra noi ebbe tanta dovizia di trionfi, entrò a rallegrare la cupa e solenne dimora; il sentimento vivissimo del bello carezzò e adornò le imponenti muraglie. Il tributo, che dovunque si voleva reso tra noi all'arte, apparve in Palazzo Vecchio anche più solenne per l'officialità che lo circondava; e tra le deliberazioni della Signoria occupano molte e molte pagine le commissioni date a' nostri artisti più insigni, perchè colle opere loro adornassero la sede del cittadino governo.

Architetti, pittori, scultori, intagliatori, orafi, furono chiamati e si succedettero nell'opera di decorare quelle ampie sale, dove si raccoglievano i consigli del popolo, imponenti udienze, in cui sedevano il gonfaloniere ed i priori, le Balìe ed i cittadini chiamati nelle varie occasioni a discutere e trattare gl' interessi della patria.

Fig. 20. Anello di pilastro nel cortile di Palazzo Vecchio.

E fra questi maestri, che lavorarono per il palagio de' Signori, figurano i nomi più illustri nella storia dell'arte fiorentina. Pur troppo, il Palagio andò soggetto col volger degli anni a tante vicende, subì tali e tante trasformazioni che la maggior parte delle opere d'arte più antiche andò dispersa o fu distrutta e nascosta per dar luogo a cose più recenti.

Già le trasformazioni maggiori furono arrecate a Palazzo Vecchio quando da residenza del libero governo divenne reggia de' Granduchi Medicei, perchè, come fu radicale il cambiamento della cosa pubblica, altrettanto si mutò l'uso e l'aspetto dei luoghi.

Cosimo I, affidando a Giorgio Vasari l'incarico di riordinare l'interno di Palazzo Vecchio, ebbe più specialmente il concetto di togliere tutto ciò che poteva ricordare l'antico reggimento.

Così scomparvero le sale de' consigli, che non si tenevano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

più; e nelle antiche udienze, nelle stanze de' singoli uffici, nel quartiere dove per i due mesi della loro carica tenevano modesta

Fig. 21. Anello di colonna nel cortile di Palazzo Vecchio.

Fig. 22. Anello di colonna nel cortile di Palazzo Vecchio.

e frugale vita comune il gonfaloniere e i dodici priori, si crearono le camere e le sale pei personaggi della famiglia granducale e per i componenti di quella corte che, imitando lo sfarzo delle reggie di Spagna e di Francia, ebbe fama d'essere una delle più splendide e più brillanti d'Europa.

E il carattere, le forme degli adornamenti, creati in quel tempo, rispecchiano appunto il desiderio di lusso brillante e di sfarzosa opulenza. Giorgio Vasari comprese i gusti del suo Sovrano, trasse profitto dal sentimento artistico, che stava svolgendosi con principii diversi assai da quelli del secolo precedente, si valse del consiglio, dell'opera, del genio inventivo degli artisti suoi contemporanei, ed alla testa d'una brigata elettissima di maestri valenti operò in un momento la trasformazione più completa.

Fig. 23. Colonna nel cortile di Palazzo Vecchio.

Delle cose antiche restarono solo quelle che un artista come il Vasari non poteva aver l'animo di distruggere, e quelle che poterono essere acconciate al nuovo uso ed al nuovo stile.

Rimasero il salone per il consiglio dei Dugento, la sala dei Gigli, la cappella, il salone dei Cinquecento, arricchito di nuove decorazioni, mentre quasi tutto il rimanente restò libero campo all'esplicazione delle fantasiose concezioni dei seguaci della nuova arte. Pure, se si deve rimpiangere che si facesse un po'troppo a fidanza colle opere dei grandi maestri de' secoli precedenti, non si può negare il pregio di quanto fu eseguito sotto la direzione di Giorgio Vasari. Il sentimento decorativo, il gusto dell'insieme, la magìa del colorito, l'abilità dell'esecuzione, l'opportuno e bene appropriato accozzo di elementi, saltano agli occhi di chi abbia appena una tintura artistica, percorrendo le sale della prima reggia Medicea.

I soffitti nel quartiere intitolato da Leone X, che ricorda i nomi dei personaggi più eminenti della famiglia divenuta signora di Firenze e della Toscana, sono un prodigio di eleganza, con quella ricchezza di stucchi e di dorature circondanti le storie, consacrate a illustrare le gesta di casa Medici.

Giorgio Vasari ideava ed accennava i concetti, tracciava le linee generali, sbozzava bravamente de' pezzi d'insieme, e poi affidava il lavoro all'ingegno ed all'abilità dei suoi collaboratori. La decorazione delle sale del Palazzo Vecchio nel periodo Mediceo è un'opera collettiva, poichè dietro il nome del Vasari si nascondono quelli d'una trentina di artisti, i quali s'erano già rivelati in produzioni di carattere personale.

E visitando e studiando le varie sale di Palazzo Vecchio quanti e quanti esempii ci sarebbero da additare, quanti motivi da rilevare, quanti elementi da imitare anche in opere di moderna decorazione! Noi abbiamo avuto infatti varie altre occa-

sioni di spigolare in questo artistico ambiente, recando prezioso tributo alle raccolte dell'*Arte Italiana*. E come ad una fonte perenne di acqua purissima, torniamo oggi ad attingere nuovi e non meno importanti elementi.

Questa volta è il primo cortile, al quale si accede dalla maggior porta corrispondente in Piazza della Signoria, che ci offre dei soggetti decorativi in rilievo di rara bellezza.

Il cortiletto merita qualche parola di descrizione, perchè costituisce un insieme così vagamente armonioso, così ricco nelle sue diverse parti, da ispirare di subito nel visitatore un senso vivo e profondo d'ammirazione.

Qual fosse l'originaria forma del cortile non sappiamo, perchè verso la metà del XV secolo Michelozzo Michelozzi, riordinando per commissione della Signoria la parte interna del palazzo, lo rifece, aggiungendovi i pilastri ottagoni ai quattro angoli e le colonne attorno al portico, le finestre bifore e certi tondi cogli stemmi della repubblica al disopra degli archi. Aveva così l'aspetto maestoso e severo d'una corte medioevale, un aspetto che Giorgio Vasari, e con lui probabilmente anche il Granduca, dovettero trovare troppo semplice, troppo solenne, tanto da rievocare in modo fastidioso i ricordi dell'antico palazzo repubblicano. Si pensò allora a decorarlo in guisa che facesse

Fig. 24. Colonna nel cortile di Palazzo Vecchio.

quasi indovinare e pregustare il tipo dell'arte dominante già nell'interno della reggia dei Medici.

E l'occasione per porre in atto questo concetto si presentò nel 1565 al tempo delle nozze di Francesco de' Medici, primogenito di Cosimo I, con Giovanna d'Austria. Le colonne ed i pilastri troppo semplici e nudi si rivestirono di stucchi in rilievo; sul prospetto, al disopra degli archi, si dipinsero putti, festoni e trofei; in certi tondi si riprodussero le medaglie fatte coniare da Cosimo de' Medici; le porte si decorarono di ricchi marmi, e tutte le vôlte si dipinsero a grottesche d'un gusto squisito.

Nelle pareti poi, per rendere un omaggio ed al tempo stesso

Fig. 25. Anello di pilastro nel cortile di Palazzo Vecchio.

per far cosa ben accetta alla sposa, si riprodussero a colori le vedute di diciotto fra città e borghi più noti e più importanti dello stato austriaco.

Quando la freschezza dei dipinti era nel suo pieno vigore l'effetto di questo porticato, illuminato dai raggi del sole, che penetrava dall'ampio portone, e dalla quieta luce, che scendeva dall'alto nel cortile, doveva essere stupendo, e la gaiezza sua produceva senza dubbio un singolare contrasto colla severità del bruno palagio. Oggi i colori sono divenuti languidi ed uniformi, l'umidità, l'efflorescenza nitrosa, la polvere hanno per il corso di tre secoli esercitata la loro azione distruggitrice, e della briosa e sfolgorante decorazione non rimane adesso che un pallido ricordo.

Resistono invece alle intemperie ed agli anni e conservano tutta la freschezza della loro modellatura i ricchissimi stucchi, che adornano i pilastri e le colonne. Essi costituiscono dei partiti originalissimi, ed hanno le forme più leggiadre. In generale vi predomina un motivo di tralci a tortiglione con grappoli d'uva, foglie e fiori; poi vi son fregi a guisa di fermagli, costituiti da mascheroncini, animali fantastici, lupiniere ed altri ingegnosi e bizzarri elementi ornamentali. Altrove stanno figure di putti vispi e paffutelli, di leggiadre donne formose e procaci;

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

e tanto la parte ornativa quanto quella figurata appariscono modellate con un gusto ed un'abilità veramente squisite, così da costituire un ammirabile esempio di decorazioni del XVI secolo.

Fu Giorgio Vasari stesso che ideò la nuova disposizione e il nuovo aspetto del cortile. Interpreti de' suoi concetti e suoi collaboratori principali furono due fra' migliori artisti che allora lavorassero a Palazzo Vecchio: Cecchino Salviati e Marco da Faenza, cui faceva corona quella solita schiera di artefici, la quale aveva dato prova di valentìa e di buon gusto nell'esecuzione dei quartieri granducali.

Tadda Ferrucci da Fiesole intanto scolpiva la bella fontana, sulla quale si collocò il vaghissimo putto del Verrocchio, quivi trasportato dal giardino della villa Medicea di Careggi; e il Rossi, altro artista fiesolano, poneva entro una nicchia il suo grandioso gruppo del Sansone.

Così i Medici completarono la riduzione del fiero edifizio, il quale, anche dopo l'acquisto del palazzo dei Pitti, continuò a servir di dimora ad una parte della principesca famiglia.

G. Carocci.

Fig. 26. Colonna nel cortile di Palazzo Vecchio.

VII.

ANCONE E TRITTICI

— *Tavole 11 e 12. Dettagli da 7 a 10. Figure da 27 a 31.* —

La Tavola XI mostra una ricchissima ancona della Pinacoteca Vaticana, recante il nome di quel Niccolò da Foligno, cui fu dal Vasari e poi da tutti, sino a poco tempo addietro, affibbiato a sproposito il cognome di Alunno. E la cagione, onde ebbe origine l'inganno, è così graziosa che merita di essere ricordata. Sotto a una tela del pittore, il quale nacque intorno al 1430 e morì di sessantadue anni, stava scritto un epigramma latino, ove egli è chiamato poeticamente *Nicolaus alumnus fulginiae:* forma elegante per dire cresciuto in Foligno, educato in Foligno, insomma nato

Fig. 27. Dettaglio dell'Ancona di S. Sabina nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia (Tav. XII).

Fig. 28. Trittico della Compagnia della Buona Morte, ora nella Galleria Estense di Modena.

in Foligno. Lessero Niccolò Alunno da Foligno, creando il casato folignate degli Alunni, che dagli storici locali dell'arte fu poi dichiarato cognome di famiglia patrizia.

Nell'ancona, sopra la Incoronazione della Vergine, sta un Ecce Homo tenuto in mezzo da due angioletti, in atto di gran dolore. Uno s'asciuga gli occhi con la pezzuola. Corre in mente ciò che di una tavola del nostro Niccolò disse il Vasari: *Vi sono due angeli i quali piangono tanto vivamente, che io giudico che ogni altro pittore, quanto si voglia eccellente, avrebbe potuto far poco meglio.* E soggiunge come le figure dell'Alunno mostrassero le teste *ritratte dal naturale e che pareano vive*; la qual cosa importa a noi meno di ciò che costituisce il tutt'insieme tra figura e cornice, sicchè ornamenti e dipinto formano un'opera sola. Ed è anche da notare come le forme architettoniche sieno appropriate alla natura del legno, mentre invece l'ancona riprodotta nella medesima Tavola e quella della Cappella Pellegrini nel Duomo di Modena (Fig. 31) appariscono quasi una imitazione dalle arche o delle pale di marmo contemporanee.

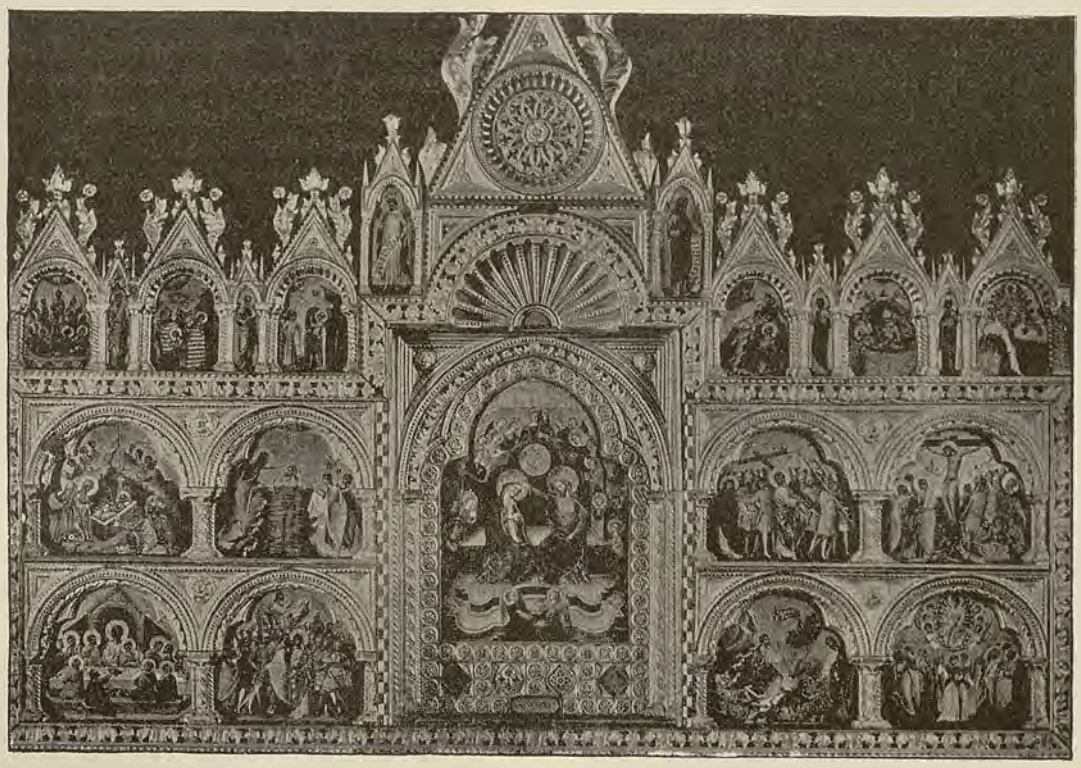


Fig. 29. Ancona di Niccolò Semitecolo nella Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti a Venezia.

Dalle varie ancone figurate nelle due eliotipie, in quattro dettagli nei disegni qui accanto, si può intendere agevolmente quanto profitto sia in grado di cavare da codeste cornici del Trecento e del Quattrocento l'ornamento d'oggi, e anche l'architettura. I pittori, dandosi all'ornamento, hanno sempre mostrato una scioltezza di mano maggiore di quella de' loro colleghi architetti: non si fermano innanzi a certe difficoltà geometriche, a certe restrizioni scolastiche; mettono nella linea qualcosa di più snello e di più vivo. Così dall'arco ogivale si passa al tondo, al fiammeggiante, all'elittico, a quello a sgraffa, il quale somiglia un poco all'arco Tudor inglese; dai timpani acutissimi si passa ai timpani ribassati, mistilinei o contorti quasi a ghirigoro; e i piani si sovrappongono, e le nicchiette si moltiplicano, e i pinnacoli si slanciano in alto, e i fiorami arrampicano sugli acroterii, e dove sembra che i tabernacoli abbiano a finire, lì nascono nuovi tabernacoletti e nuove immagini. Secondo i luoghi, le forme s'accostano più ad uno stile che all'altro, più al gotico settentrionale magro, o ad una certa parsimonia di tradizione classica, oppure alla gravità e magnificenza orientale; e non di meno, massime nel garbo del fogliame e negl'intrecciamenti geometrici, queste ancone della seconda metà del secolo XIV e della prima del XV, serbano un aspetto di parentela. Si scosta affatto da codesti lineamenti di fisonomia italiana il trittico di S. Niccolò in Valfurva (Fig. 30 Dett. 7), ove domina il carattere tedesco della vicina Svizzera, così nelle linee architettoniche, come nell'ornamento e nella figura. Ma ci è sembrato utile dimostrare anche questo tipo di ancona, tratto da un paese italiano di montagna verso il confine. E tedeschi intagliatori abbondavano, segnatamente a Venezia, non senza mettere nelle pale, nei trittici, nelle ancone un tantino dell'indole della loro arte nativa. Abitava a S. Paterniano maestro Ventura *de Yspurg alamanie intaiator legnaminum*; abitava a S. Moisè Giovanni *intaiador halemanus*; abitavano a S. Leone

Fig. 30. Trittico di S. Niccolò in Valfurva.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

uno Stefano, un Enrico, un Gherardo, tedeschi, e via via, poichè gli artefici detti di Germania erano molti e sparsi qua e là nelle parrocchie di Venezia.

Un'attrattiva delle ancone consiste nella policromia: i fondi azzurri; le figure con vesti e acconciature e ornature splendenti di bei colori; e poi oro e oro quasi da per tutto. Rorai, un povero paesetto del Friuli, allogava nel 1440 a maestro Andrea da Treviso un'ancona *deaurata cum duodecim apostolis depictis et deauratis de auro fino*. Una chiesetta, S. Foca, pure del Friuli, ordinava

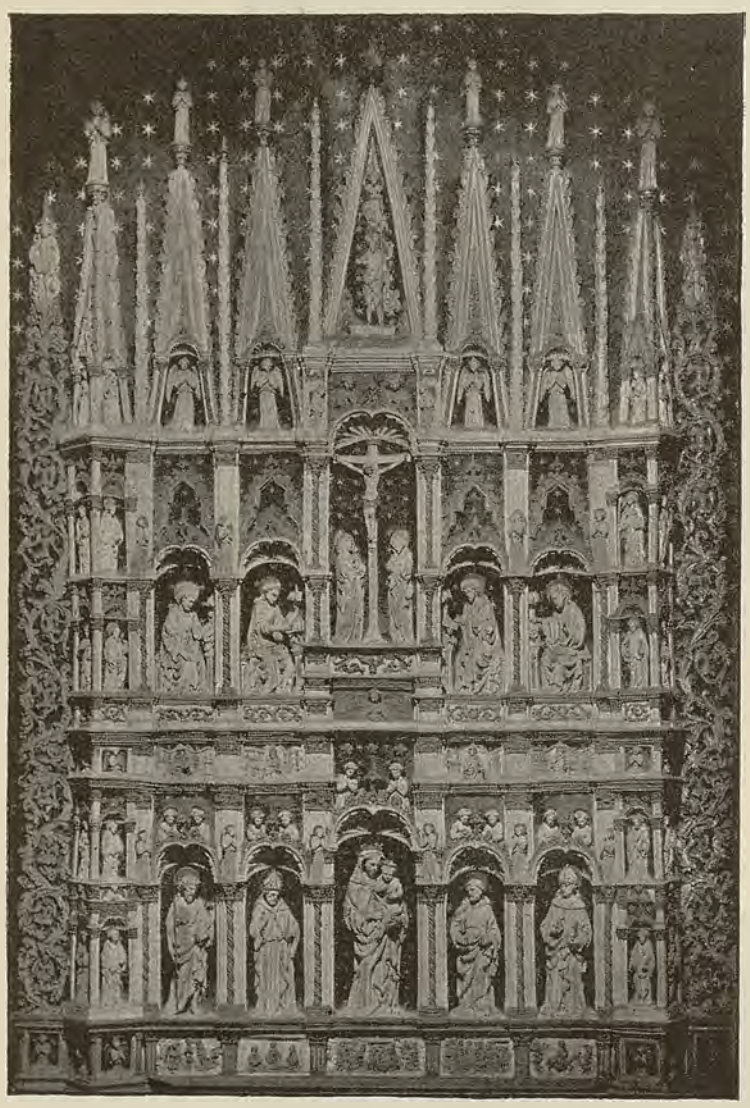


Fig. 31. Pala nel Duomo di Modena.

a maestro Giovanni quondam Simone di Francia una pala *de auro fino cum azuro ultra marino*. E quasi tutti i contratti sono così.

Dorate, dipinte, stupende appariscono, ad onta dei non pochi e non buoni restauri, le due ancone rappresentate nella tavola XII, che sono le due minori e laterali fra le tre collocate nel superstite presbiterio della vecchia chiesa di S. Zaccaria a Venezia. L'una e l'altra sono opere di Giovanni e Antonio da Murano, ed eseguite l'anno 1443. Non si ritrova nelle iscrizioni nessun nome d'intagliatore per il lavoro della cornice; ma non è così nell'ancona maggiore e centrale, dipinta dai due medesimi artisti, ai quali nella scritta precede il nome di Lodovico da Forlì — *magister Ludovicus Furlivese intajator* — come si legge in una carta del 1425.

Altri intagliatori di pale appartennero in Venezia alla famiglia dei Moranzon, di cui si trovano le opere e i documenti per più di un secolo, fino al principio del Cinquecento.

Lasciando il Veneto, dove l'arte dei trittici e delle ancone fiorì straordinariamente, diremo una parola della pala di stile archiacuto un po' licenzioso, serbata nella Galleria Estense di Modena (Fig. 28) ed eseguita da Agnolo o Bartolomeo degli Erri o dell'*R* per allogazione della Compagnia dell'Ospedale della Morte. Agli angoli della predella si vedono infatti due teschi, emblema poco allegro di quella Compagnia, la quale, come lo faceva scolpire sulle case di sua proprietà e sulle panche della chiesa, e dipingere sui gonfaloni e sui messali, così lo metteva sulle cappe dei confratelli e sulle stesse coltri dei letti degl'infermi.

Gli arti ti della famiglia modenese degli Erri o dell'*R* furono sconosciuti al Vedriani, al Tiraboschi e agli altri storici dell'arte di quella città. Ne scrisse da par suo Adolfo Venturi nell'*Archivio storico dell'arte*, e nella pubblicazione sulle *Gallerie nazionali italiane*, ricordando che l'ancona, di cui si parla, rimase sull'altare dell'ospedale della Morte dal 1466 al 1577, poi andò nella chiesa di Cassano sulla montagna modenese, e finalmene venne ricuperata dal Ministero della Istruzione.

L'ancona, come si vede, abbonda di fiorami. Dalle cuspidi mistilinee degli spartimenti principali nascono tre quadretti ancora a cuspidi e a pinnacoli; nè l'aspetto è privo di qualche pesantezza. Pure le forme in sè riescono piacenti e vivaci.

VIII.

LE SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE IN ROMA

— *Tav. 7. Fig. da 32 a 38.* —

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

PROCLAMATO sede degli esami per gli insegnanti, si vide l'opportunità e il bisogno che al Museo romano venisse aggiunto un corso di lezioni sulla storia dell'arte applicata alle industrie; ampliando così il corredo delle cognizioni, che deve possedere ogni artista esercente, tanto più necessario poi per chi senta la vocazione e l'idoneità a diventare maestro.

Il prof. comm. Erculei, direttore del Museo, di cui le pregiate pubblicazioni sulla storia delle industrie artistiche e le erudite conferenze attestavano la singolare competenza, venne incaricato di queste lezioni, ch'egli iniziò nell'anno decorso e che proseguirà di anno in anno regolarmente. Il Consiglio direttivo del Museo, per maggiore comodità degli studiosi, ha già fatto poligrafare varii sunti delle lezioni, sul merito delle quali ci piace qui riferire il giudizio, che il presidente della Commissione centrale scrisse a S. E. il Ministro Guicciardini:

" Sono scritte con garbo, senza minuzie, senza rettorica, senza pedanteria. Le notizie, acutamente scelte, si alternano alle considerazioni assennate, in modo da non istancare la mente e la memoria, come si conviene a lezioni dettate per una scuola, ove gli alunni non sono affatto preparati nè a studi storici, nè a studi letterari. „

Le belle lezioni, che svolgono gli argomenti sulla storia della *pittura decorativa*, della *ceramica*, del *mosaico*, dei *vetri dipinti*, dell'*intaglio* e *intarsio in legno*, dei *tessuti* e delle *stoffe*, dei *merletti*, dei *metalli* e *ferramenti artistici*, dell'*oreficeria*, ecc., troveranno presto un esperto e intraprendente editore, che le pubblicherà accompagnate da tavole illustrative: e con quanto vantaggio dei discepoli e dei maestri delle nostre scuole, ognuno può immaginare.

Fig. 32. Fontana. Alunno Giovanni Sappino, modellatore.

Nel 1890 se fu lieto l'avvenimento, come già accennammo, dell'effettuazione in Roma di una mostra didattica, fu saggio e provvido consiglio l'aver convocati in pari tempo i presidenti dei Consigli direttivi e i direttori delle sei Scuole superiori, col pro-

posito di discutere insieme con la Commissione centrale i più elevati problemi di ordinamento didattico e di indirizzo artistico.

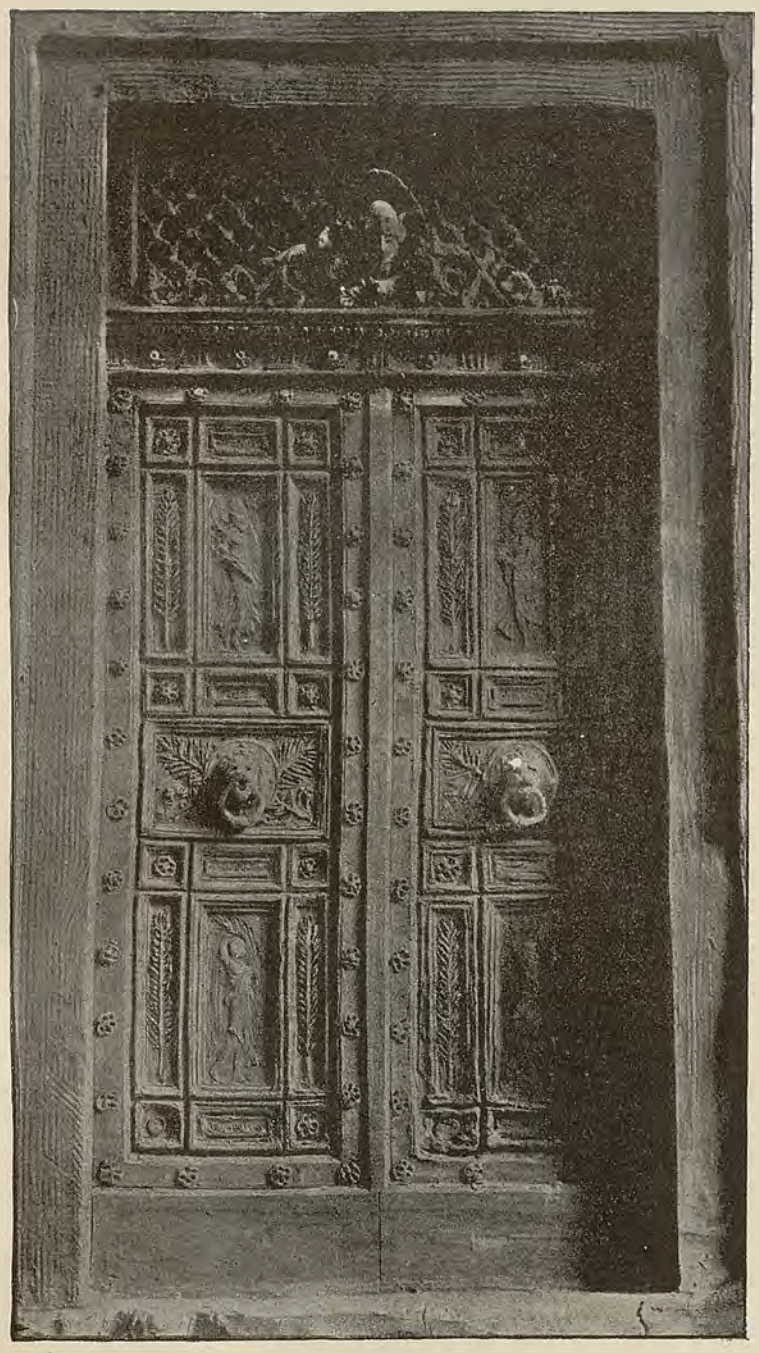


Fig. 33. Porta. Alunno Antonio Laforet, modellatore.

Dei vari argomenti trattati e svolti da quella assemblea, due in principal modo attrassero l'attenzione e l'esame degl'intervenuti.

L'uno fu il tema: di quanta importanza sia lo studio della figura nella ornamentazione, e della opportunità e del modo con cui debba introdursi e svolgersi detto studio in savie e misurate applicazioni. L'altro tema: se e in qual modo convenga aggiungere alle scuole d'arte applicata una qualche officina.

Fig. 34. Dettaglio della precedente Porta.

A primo tratto ognuno può comprendere l'importanza di questi argomenti; ed a nessuno deve sfuggire quale seria rinnovazione avvierebbe quell'istituto che vedesse risoluti in qualche modo a suo beneficio gli enunciati problemi.

Fig. 35. Portasigari. Alunno Roberto Erzanelli, intagliatore.

Molti deplorano che nei prodotti delle industrie artistiche, mentre la parte decorativa è in generale condotta con abilità e talento, la figura, il più nobile elemento dell'ornato, sia affatto trascurata per mancanza di cognizioni e per difetto di studi. Spesso essa prende un posto troppo umile e troppo impacciato, ma spesso intende a sopraffare tutto l'ornamento che la circonda,

Bene si sa che la figura decorativa non è la grande figura, ma qualche cosa di subordinato, di gustoso, anche di capriccioso, che deve collegarsi all'ornato e innestarsi con esso, tanto da formare un tutto piacevole ed artistico.

Convenne dunque quel Consesso didattico, che in ogni scuola superiore, ove le esercitazioni di composizione devono svolgersi, trovasse posto preferito quel professore, il quale per sua attitudine e genialità speciale fosse in grado d'insegnare il garbo con cui una figuretta ornamentale si schizza, s'impronta, si fonde armonicamente nel tutt' insieme di un partito decorativo.

Il Museo di Roma, tenendo nella considerazione che si meritavano questi criteri artistici, potè vederli attuati nell'anno decorso, affidando, col consenso ministeriale, così delicato ufficio al valente scultore Eugenio Maccagnani.

Il secondo argomento: se convenisse o no aggiungere alle scuole d'arte industriale una qualche officina, fu largamente discusso dalla medesima assemblea dei presidenti dei Consigli direttivi e dei direttori; ma, pur riconoscendo le speciali condizioni locali, che resero necessarie e proficue le officine nel Museo di Napoli, non fu presa nessuna concreta deliberazione, molte e disparate essendosi manifestate le opinioni.

Difatti può esservi chi dubiti se la officina-scuola, non stimolata dal pungolo dell'interesse, non soggetta alla legge della concorrenza, possa seguire i perfezionamenti costanti delle industrie. Ad altri può sembrare che fondar l'officina per la scuola sia un invertire i rapporti necessari delle cose, mettendo la pratica, che tende esenzialmente a circoscrivere l'intelligenza, al posto dell' insegnamento teorico; e così costoro ritengono sull'autorità in questioni scolastiche dell'erudito Gabelli, " che il lavoro ridotto a insegnamento non sia mai quello dell'officina, nè possa condurre ai medesimi risultati. ,, Ad altri fece ostacolo a favorire le officine, il credere che le spese dell'impianto e del funzionamento di esse sia sempre assai maggiore

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dei frutti morali e materiali che se ne ottengono; ed, in verità, alcune scuole, in cui per qualche anno ne fu fatto esperimento, vengono a dar ragione a questi ultimi. Molti finalmente, senza voler sofisticare di troppo, dicono che in ogni istituzione favorita o sovvenzionata dallo Stato e da enti pubblici sia da impedirsi la concorrenza, la quale, sotto qualsiasi titolo o forma, possa recar danno al lavoro libero degli artisti ed industriali privati.

Ma queste ragioni, più o meno sfavorevoli all'impianto delle officine-scuola, possono combattersi con altre, cui il convincimento dei più porta una forza, che ogni giorno maggiormente attrae e persuade.

Oggi l'educazione dell'artefice non si forma come nei più felici tempi, nella bottega del maestro; è alla scuola affidato il compito di preparare l'irrequieta adolescenza alle lotte future. È la scuola che deve avviare la gioventù verso orizzonti meno fosforescenti, ma più sicuri e più utili, mostrando, non i bagliori di infecondi ideali, ma una mèta chiara e pratica.

Fig. 36. Trabeazione. Alunno Ettore Cespa, decoratore.

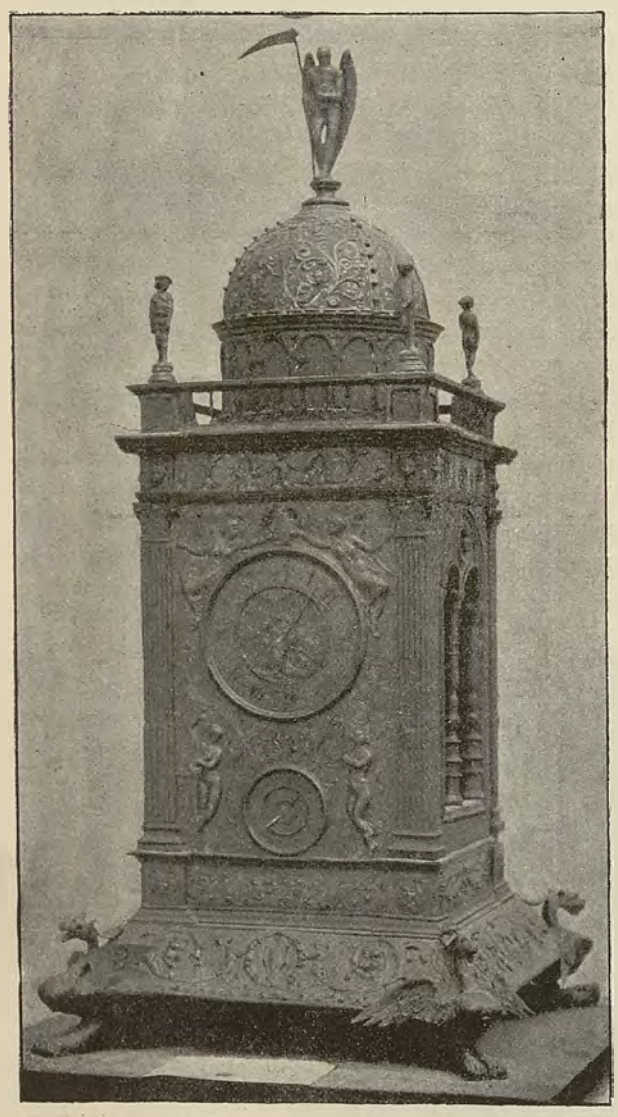


Fig. 37. Orologio. Alunno Giulio Rocchi, cesellatore.

Aggiungasi la ragione, che le scuole superiori di arte applicata, istituite nelle maggiori città, non devono avere la propria missione educativa giudicata alla stregua delle altre scuole vigenti nel Regno. Esse delle benefiche e provvide iniziative devono in ogni tempo dare il primo impulso, facendosi antesignane di utili esempi.

Le autorità dirigenti il Museo fecero dunque opera saggia nel continuare lo studio dell'ardua questione e, colla tenacia de' propositi nel tentar di raggiungere l'intento di una officina-scuola, limitata allo stretto e preciso campo didattico.

La nostra Camera di Commercio ed Arti, in seguito a preghiere del Consiglio direttivo del Museo e ad invito del Ministero, offrì il suo valido aiuto, mediante il quale, in quest'anno, le officine annesse al Museo potranno essere un fatto compiuto.

La Camera di Commercio, avuto favorevole rapporto da una sua speciale Commissione, presi in esame il regolamento e i preventivi di spesa compilati dal Museo, approvava l'istituzione e deliberava l'iscrizione in bilancio della somma di lire dodicimila per il primo impianto. Si obbligava inoltre per un triennio a dare lire dodicimila annue, al fine di esercitare a titolo di prova le officine, salvo a confermare la spesa nel bilancio, qualora queste rendessero utili servigi all'insegnamento, all'industria e conseguentemente al commercio.

Le officine da aprirsi saranno, per ora, tre:

1.ª D'intaglio in legno e in marmo.

2.ª Di ceramica e di pittura su vetro.

3.ª Di lavorazione in metalli, oreficeria, incisione, cesellatura, alzatura in piastra, niello e smalto.

Queste sono le pagine più fulgide e più memorabili della storia del Museo, dalla sua fondazione ad oggi. Abbiamo fiducia di presto aggiungerne un'altra non meno bella e lusinghiera, se, accettando l'invito indirizzatole dal Ministero a prender parte all'Esposizione di Torino, questa nostra Scuola, messa accanto alle cinque Scuole superiori del Regno, verrà proclamata degna compagna delle valorose e benemerite sorelle. Questo il voto col quale chiudiamo la relazione sulle vicende, sui progressi e sulle speranze del Museo artistico-industriale di Roma.

Fig. 38. Soffitto. Alunno Alessandro Abate, decoratore.

Roma, febbraio 1898.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche Bergamo.

ANNO VII. MARZO 1898 N. 3

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IX.

TAPPETI ORIENTALI E LORO IMITAZIONI ITALIANE

— Tav. 13, 14, 15, 19. Fig. da 39 a 48. —

ENTRANDO in una delle più nobili sale del Museo civico di Venezia, in quel bizantino Fondaco dei Turchi, il quale appariva tanto pittoresco e bello quando era una cadente rovina, l'occhio si ferma con diletto a un brioso tappeto, onorevolmente incorniciato e protetto da vetro (Tav. 13). Un cartellino avverte come sia *Lavoro veneziano del secolo XVI a imitazione persiana.* Tale è il giudizio espresso da parecchi eruditi nell'arte e nella storia dei tessuti; ma le prove mancano affatto. Il benemerito patrizio Teodoro Correr, dalla raccolta del quale il tappeto proviene, nulla ne lasciò scritto; Vincenzo Lazari, direttore del Museo, quando il Museo da un pezzo era diventato comunale, sebbene descrivesse accuratamente quasi un migliaio e mezzo di oggetti, pure del nostro variopinto tappeto non dice un ette. Insomma, non sapendosene proprio nulla di certo, bisogna contentarsi dall'una parte degli occhi, i quali lo affermano persiano o copiato dalla Persia, e dall'altra parte della tradizione, che lo dice lavoro veneziano, e della opinione di coloro che se ne devono intendere.

Toccare così brevemente della imitazione senza fermarsi agli originali di essa, ci sembrerebbe una colpa; tanto più che, insieme con i tappeti indiani, quelli della Persia sono una delle fonti, cui, senza volerlo, attinge la sua originalità un genere di ornamentazione, il quale si proclama figliuolo unicamente della natura. Alla maniera *floreale,* di cui si parlò nel primo Fascicolo di quest'anno, avremo spesso occasione di ritornare, essendo un genere d'arte che, in fondo, ci alletta e desta la nostra curiosità; sicchè, presentandosi il destro d'intrattenerci su quegli stili e quei modi, i quali sono i germi del nuovo ornato, noi non lo lascieremo scappare. E il discorrere adesso dei tappeti persiani è cosa che non richiede davvero nessuna fatica, bastando avere sott'occhio un'opera principesca e compiuta da poco, quella pubblicata col titolo di *Tapis d'Orient* dall'Imp. Regio Museo commerciale austriaco, sotto il patrocinio di quei Ministeri del Commercio e della Istruzione. Le cento grandi tavole, parte in colori, parte in eliotipia, sono uno splendore; il testo raccoglie tutto quanto può dirsi intorno all'argomento, essendo compilato da Sir Giorgio Birdwood, dal direttore del South Kensington Museum, dal direttore del Reale Museo di Berlino, dal direttore della Manifattura nazionale dei Gobelins e della Savonnerie, e dai signori Robinson, Churchill e Rakovszky — insomma dagli uomini più competenti e autorevoli in così fatte materie.

Basta gettare un'occhiata sulle nostre tavole e sui disegni, che accompagnano questo scritto, per convincersi della somma ricchezza e varietà di motivi ornamentali, racchiusi e svolti nei tappeti persiani. Forse, al primo sguardo, quella abbondanza di fiorami, d'intrecciamenti, di arzigogoli, quella splendida orchestra di colori, non lasciano cogliere, guardando gli originali, la diversità graziosissima dei disegni. Forse, così staccati e privi di colore, i motivi appariscono più evidenti, mostrando tutta la loro ingegnosità costruttiva, tutta la loro gentilezza artistica. E quanti

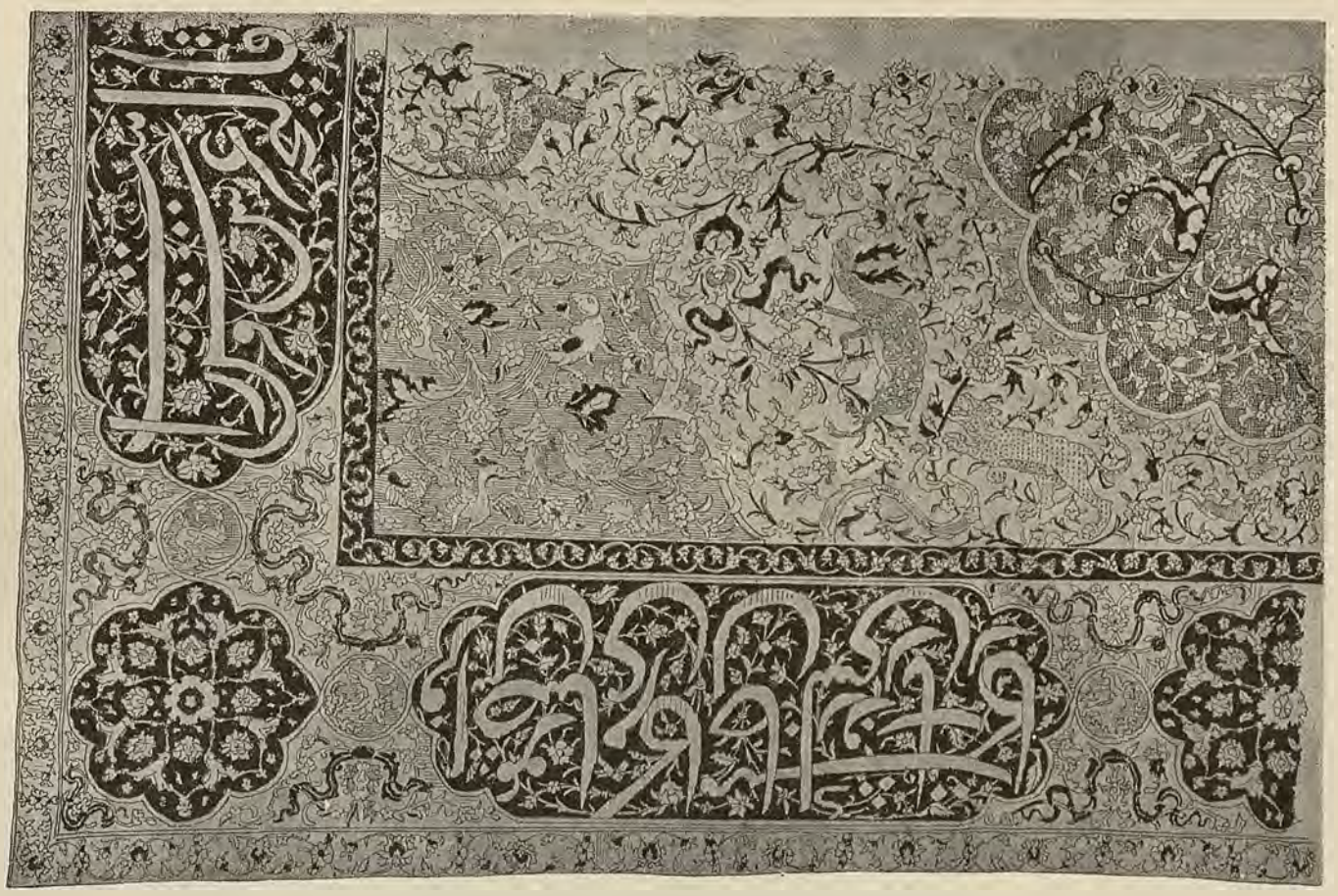


Fig. 39. Tappeto persiano della collezione del principe Lobanow-Rostowsky.

POLITECNICO

ne abbiamo dovuti lasciare indietro, per non riempiere troppo con un'arte, che non è italiana, questa *Arte italiana*.

La pubblicazione, di cui abbiamo parlato, abbraccia tutti i tappeti orientali; ma quelli della Persia giungono quasi ai due terzi, lasciando scarso spazio all' India, alla Turchia, al Marocco, alla Polonia. Mai non si vide forse una così strabocchevole copia di tappeti persiani come nella mostra, che fornì l'occasione e i materiali alla citata opera, e ch' ebbe luogo in Vienna l'anno 1891 con grandi aiuti dal Governo austriaco. I tessuti preziosi dei pubblici Musei d'Europa e delle gelose collezioni private si trovarono raccolti insieme per il diletto degli amatori di cose belle e rare, e per lo studio di chi desiderava addentrarsi nei misteri della tecnica o ricercare i segreti della storia. Ci guadagnò anche la poesia. È piena di dolce tristezza, per esempio, la leggenda, che nel secondo tappeto della Tav. 14 sta scritta lungo la stretta fascia del primo contorno e nei cartellini della fascia larga, tramezzo ai rabeschi di colori potenti e gravi, illeggiadriti dall'oro e dall'argento: « — Nel folto delle rose, sopra ogni stelo posa un rosignolo, e mille e mille volano. — Oh uccelletto, non dare il cuor tuo alla rosa, perchè, prima di te, tanti e tanti altri si posarono sopra di essa, poi volarono via. — Poveretto, il fuoco che divora il tuo seno non si spegnerà

Fig. 40. Collezione dell'I. R. Museo commerciale austriaco.

Fig. 43. Collezione Adutt.

prima che la pioggia abbia cancellato le striscie del tulipano. — La brezza primaverile ha sollevato il velo che nascondeva le gioie della rosa, e sopra i verdi prati i bevitori di vino celebrano le loro orgie. — Le ceneri dei trapassati fanno fiorir le rose. »

Fig. 41. Collezione Clam-Gallas.

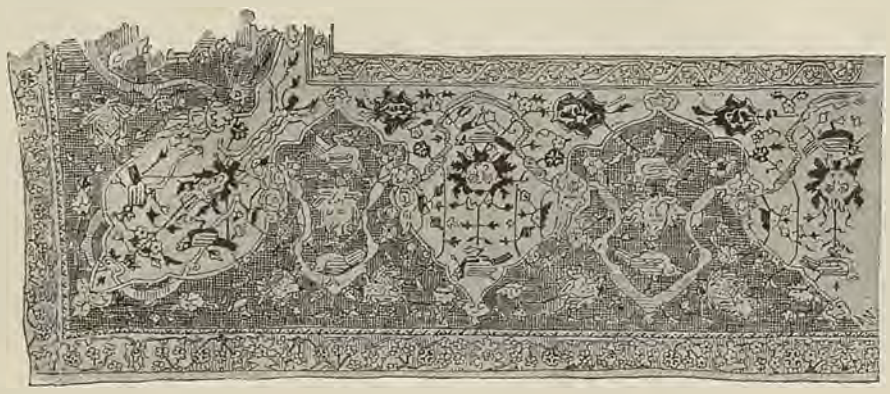


Fig. 42. Collezione Schwarzenberg.

Nè sappiamo resistere al desiderio di citare ancora questi versi, che sono una vivace aspirazione alla felicità: « — Possa tu essere onorato nel mondo, fra gli arditi ed i saggi. — Il mondo sia fatto a piacer tuo, il destino ti sorrida, e ti protegga la vôlta del cielo. — La tua nobile stella rischiari l'universo, mentre quelle de' tuoi nemici si spengono. — Possano tutte le tue azioni riuscirti felicemente, e gli anni e i giorni restare per te una primavera perpetua. »

Come questa poesia s'intreccia e s'accorda con quelle forme e con quelle tinte, nelle quali l'occhio quasi si perde cercando, e la mente spesso si confonde in contemplazioni lunghe e vaghe, come afferrata da una specie di mesto ipnotismo!

L'altro tappeto della Tavola 14 è tutto una verdura, tutto una fiorita. Sul dinanzi un largo e folto arbusto di rose, popolato di uccelli. A destra, presso a una pianta acquatica, due oche

si guardano. Al di sopra un platano stende i rami fronzuti, all'ombra dei quali un pavone si fa bello della sua coda, e la sua femmina gira il lungo collo per poterlo ammirare: poi ancora fagiani e altri uccelli. Finalmente nuovi alberi fioriti chiudono il paesaggio magnifico, nel quale si cercherebbero in vano le avvedutezze della prospettiva lineare e il digradare della prospettiva aerea. Ma per l'appunto in tale assenza delle ragioni prospettiche, quasi costante nell'arte orientale, sta una delle ragioni del brio di quella decorazione supremamente allettevole. Tutto si sovrappone nella stessa misura; gli uccelli, che dovrebbero venire innanzi, non sono più grandi di quelli, che dovrebbero stare in fondo; le piante del primo piano sono tali e quali quelle dell'ultimo. I colori non si smorzano, poichè gli oggetti non si allontanano; le tinte non si annebbiano e le distanze non confondono la precisione del disegno. Ci patisce la verità; ma ci guadagnano la vivacità, la libertà e la attrattiva ornamentale. Insomma, il paesaggio diventa decorazione, immedesimandosi meglio con i fiorami e con gli arabeschi euritmici dell'ornato, e creando un tutt'insieme pieno di forte e graziosa armonia.

Nella parte di tappeto, che è rappresentata con la Figura 39, fanno la loro comparsa, oltre i volatili, anche i quadrupedi. Tigri, daini, pantere, che si slanciano flessuose, draghi e altre belve naturali e fantastiche s'intrecciano ai fioriti arzigogoli. Il tessuto, in cui l'argento cresce ricchezza e splendore, viene incorniciato da un largo fregio, nel quale alle formelle tonde polilobate s'alternano altre formelle bislunghe piene di scrittura aggrovigliata con fiori e con foglie: « — Sia eterna la durata del tuo regno; e il sole e la luna girino a tuo talento. — La tua residenza è la sede della giustizia. I tuoi piedi camminano sui tappeti del trono. — Zeffiro, tuo valletto, spazza la tua corte con le ciglia delle sue pupille — ». E così continuano le adulazioni orientali in questo tessuto, il quale appartiene al genere più prezioso dei tappeti persiani, e direttamente dal palazzo del sultano di Stanbul passò nella raccolta del principe Lobanow-Rostowsky.

Fig. 44. Collezione Heller del Cairo.

Fig. 45. Collezione dell' I. R. Museo commerciale austriaco.

Fig. 46. Collezione dell' I. R. Museo commerciale austriaco.

Fig. 47. Collezione del signor W. Bode di Berlino.

Nelle altre Figure ci è sembrato utile di mostrare, piuttosto che il campo dei tappeti, i loro margini o contorni, nei quali il disegno riesce più facilmente intelligibile anche ridotto in piccola misura e privo di ciò che in tal genere di lavori torna indispensabile, il colore. Ed è curioso il riscontro fra qualcuna di queste frangie e i fregi dipinti nel medio evo, segnatamente nelle Figure 40, 41, 43 e 44, mentre in qualche disegno, come in quello della Fig. 45, quasi apparisce il garbo del nostro barocco. In altri invece domina il fog'iame (Fig. 46); altri diventerebbero graziosi esemplari di passamani e di ricami (Figure 42 e 47).

Quanto e come i pittori, massime quelli del quattrocento, cavassero dai tappeti d'oriente, sarebbe tema degno di essere largamente trattato, e illustrato da molteplici esempi e confronti. E fu toccato già, anche da quel dotto critico e storico dell' arte, che è il signor Bode, direttore del Regio Museo di Berlino, il quale, nell'opera dianzi citata sui tappeti orientali, accenna alle riproduzioni che ne fecero i pittori italiani nelle loro storie a buon fresco e nelle loro tavole. Avverte, per esempio, che Domenico di Bartolo in una delle sei storie, da lui dipinte fra il 1440 e il 1444 nel pellegrinario dello Spedale grande di Siena, rappresentò un tappeto, di cui uno uguale sta ora nel Museo diretto dal medesimo signor Bode, tessuto, pare, negli ultimi anni del secolo XIV. Tocca di un quadro del Beato Angelico nell'Accademia di Firenze, a vari dipinti di altri artefici, risalendo fino a Simon Memmi e a Giotto.

Noi ci contenteremo, per ora, di porgere tre soli saggi di co-

POLITECNICO DI TORINO

deste riproduzioni di tessuti orientali in pitture italiane, riserbandoci di ritornar di proposito sopra un argomento, che si collega agli intenti dell'*Arte Italiana*. Diamo qui accanto, nella Fig. 48, il disegno del bellis imo tappeto su cui posa i piedi la Madonna che Andrea Mantegna dipinse intorno al 1458 per allogazione del protonotario Gregorio Corraro, abate commendatario della Chiesa di S. Zeno in Verona. La tavola, dopo essere stata portata, con tanti altri capolavori, a Parigi, tornò il 1814 nel suo S. Zeno, tutta impiastricciata di oli e di vernici. Noi la pubblicheremo tra poco, insieme con altre cattedre di Madonne, bastandoci adesso la stoffa; nella quale, come in tutte le altre riprodotte col pennello, sono da avvertire due cose. Innanzi tutto la semplificazione degli ornamenti, e poi la loro, quasi diremmo, geometrizzazione. Allo spirito chiaro e preciso dell'arte del quattrocento e del trecento non poteva garbare un affastellamento di fogliami, d'intrecci, di meandri, del quale talvolta non è facile trovare il bandolo; nè poteva andare a' versi la irregolarità o piuttosto grande libertà della forma ornamentale. Si aggiunga che altro è il tessere, altro è il dipingere. Così dunque, mentre i pittori si sentivano grandemente allettati dai colori e dalla composizione dei tappeti d'oriente, nelle proprie opere, più o meno, li trasformavano, sino a farli talvolta mutare aspetto e carattere. Questo si nota palesemente nella Tav. 19, in cui sono copiati due tessuti, che figurano sulle storie della antisagrestia nella Basilica antoniana di Padova. Di esse non si conosce il mediocre autore, il quale, dipingendo al principio del cinquecento, serbava più i difetti che i pregi del secolo precedente.

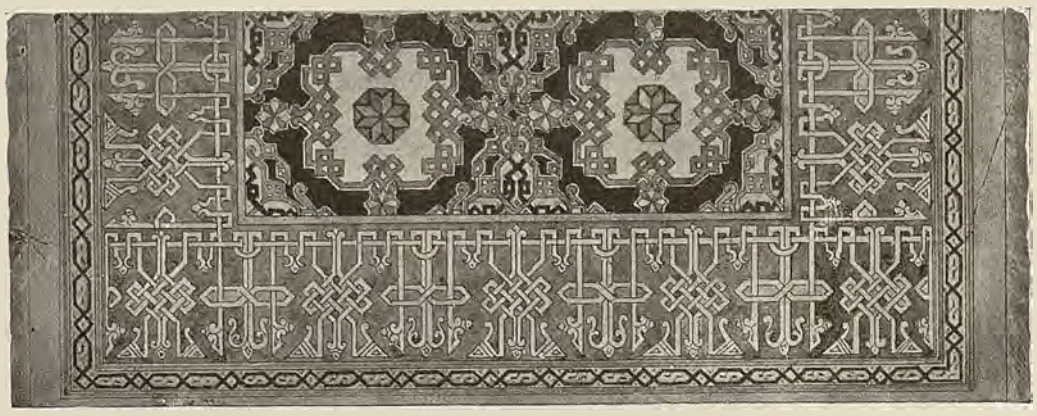


Fig. 48. Tappeto nel quadro di Andrea Mantegna nella chiesa di S. Zeno a Verona.

X.

CIPPO FUNERARIO ROMANO

— *Fig. 49.* —

GLI Euganei o Atestini furono fedeli alleati di Roma fino dalle guerre contro Annibale, ma le relazioni di Roma con Ateste datano dal sesto secolo *ab urbe condita*, come fanno fede molte lapidi romane. Da queste apprendiamo essere stata quivi fondata una Colonia di veterani delle varie legioni. Nessuna meraviglia dunque che da tempo antichissimo l'arte romana si estrinsecasse nei monumenti funerarî, gli avanzi dei quali si vanno escavando nel territorio estense. Ed uno di questi, ancora inedito, scavato in prossimità alla Villa dei conti Arrigoni Degli Oddi a Caoddo presso Monselice, attrasse in questi giorni la nostra attenzione e ci parve esempio degno di decorazione lapidaria.

È un cippo di forma prismatica ottagonale con cimasa semplicissima ed ogni lunga faccia adorna di meandri e fogliami, che fanno pensare al nostro cinquecento per la eleganza e per la finezza di lavoro compatibile colla rozza grana della trachite. E un monolite alto m. 1,20, sormontato da due leoni sdraiati accanto ad una specie di ghianda centrale, e tra di loro giace un teschio di ariete. Sebbene logorato dal tempo, il giusto carattere dell'unica fiera intatta, la composizione bene intesa e la modellazione del fogliame sorprendono, dati l'epoca e il luogo nei quali quel cippo fu lavorato.

Esaminati altri cippi funebri rinvenuti nel territorio atestino, riscontrammo in essi molta analogia con quello in discorso, qui riprodotto. In essi non mancano quasi mai l'iscrizione nella parte superiore, la sommità a ghianda, i due leoni seduti o sdraiati, e fra loro la testa di un vitello, di un ariete e talora un coniglio intiero. Tutti quei monumenti però sono cilindrici, e la parte superiore è levabile a guisa di coperchio, mentre la inferiore è incavata, poichè furono destinati a racchiudere le ceneri, che le iscrizioni ricordano.

Visto che il cippo di Caoddo tiene all'estremità inferiore delle incavature con traccie di piombo, a somiglianza di quelli del Museo di Este, mediante le quali con legami di ferro si saldava il coperchio al rimanente, si arguisce come in esso manchi la parte inferiore contenente la iscrizione e le ceneri. E se nello schizzo si rimarca uno zoccolo, questo fu aggiunto, volendo collocare il cippo alla conveniente altezza nel graziosissimo parco della villa.

L'avv. Giacomo Pietrogrande, autore di parecchi studî importanti sulle antichità atestine, fu rapito dalla morte allorchè si accingeva a illustrare questo bell'avanzo della civiltà di Roma; e gli assegnava quella provenienza anche nella considerazione delle fusaiole a pallottole appartenenti alla cimasa, da lui non riscontrate mai nei monumenti del suo patrio Museo euganeo.

E desiderabile che i nobili possessori del singolare saggio di scalpello romano abbiano la fortuna di rinvenire in nuovi scavi anche la parte mancante.

B. Lava.

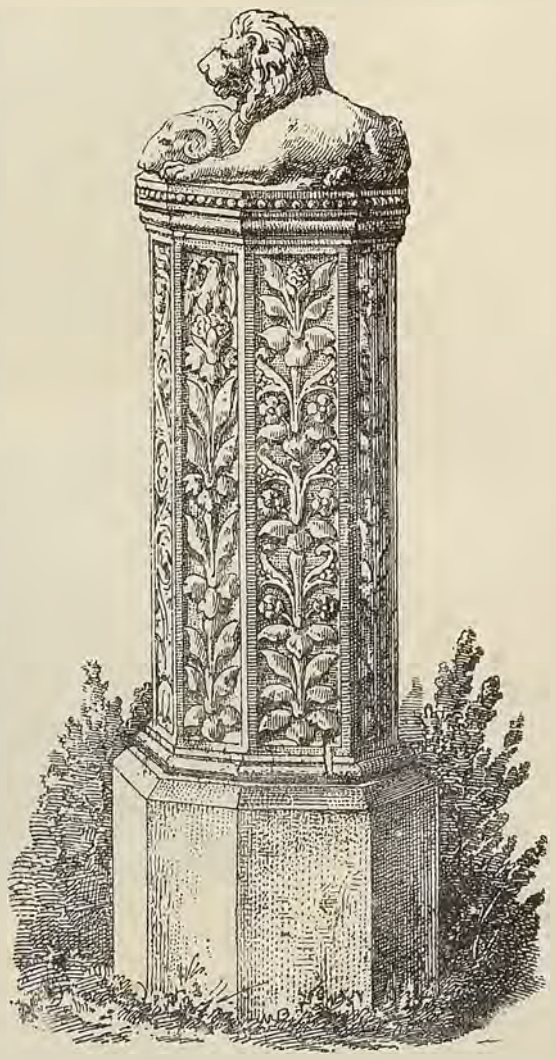


Fig. 49. Cippo funerario romano.

Fig. 50. Fregio del sec. XVI in una facciata di casa a Conegliano.

XI.

Ricordi artistici di Conegliano.

— Fig. da 50 a 53. —

LA bella Conegliano, come quasi tutte le città del Veneto, offre elementi di vivo interesse per lo studio artistico.

Patria del Cima e del Beccaruzzi, adornata dai pittori trevisani del sec. XV e più tardi dal Pordenone e dall'Amalteo, poco discosta dalla città di S. Marco fonte inesauribile dei tesori dell'arte, non può mancare di ottimi esemplari decorativi. Ma, pur troppo, anche in questa città le ingiurie

Fig. 51. Veduta di Conegliano.

del tempo si associarono all'incuria umana per farne scempio, e nella massima parte le facciate corrose e scrostate coll'assumere nuove spoglie perdettero il bel carattere antico. Pure di tratto in tratto qualche resto della passata magnificenza fa capolino, e può arricchire l'album dell'artista, che viaggia amoreggiando con le vecchie memorie. Così mi sono provato di raccogliere qualche motivo con pietosa cura, anche per dare un contributo all'*Arte italiana* di cose d'importanza secondaria, ma inedite, quasi sconosciute e non prive di garbo.

Innanzi tutto riporto 3 formelle quadrate nello stile della fine del sec. XIV, le quali servono di appendice alle molte della Cantoria nella Basilica di S. Antonio a Padova, stampate l'anno scorso in questo periodico. In seguito alla demolizione di vari conventi soppressi, qualche amatore dell'arte raccolse e murò parecchi pezzi d'ornamento, di trafori e d'iscrizioni nella facciata di una casetta aderente al palazzo Sarcinelli, ora dei conti Tonetti, nella parte alta della città: così è lecito desumere dalle epigrafi tutte allusive a chiese o a monasteri. In quella raccolta disordinata ho scelto i tre trafori che mi parvero più eleganti (Fig. 52), sebbene l'ultimo non corrisponda alle norme costruttive accennate nella nota illustrativa, che accompagnava le 15 formelle padovane.

Fig. 52. Trafori gotici in una casa di Conegliano.

Nella stessa contrada, più vicino alla piazza del Teatro, vedesi un palazzo con affreschi ornamentali del sec. XVI. Dei tre fascioni, che abbracciano la larghezza della facciata, ho preferito quello coi delfini (Fig. 53). In vero di questo pesce si abusava in quel secolo e nel susseguente, tanto nella pittura quanto nella scultura, ed essendo animale ricordante cose marittime, sarebbe forse da inferire che il fregio fosse di pennello veneziano od almeno addestrato sulle lagune. Sembrami che i vasi alla sommità offrano il contorno di foglie e di frutti; ma se terminassero con una fiamma, come potrebbe anche essere, data la infelice conservazione del dipinto, sarebbero in questo fascione raccolti i simboli dei quattro antichi elementi. La composizione è lumeggiata a tinte neutre sopra fondo azzurro, quasi svanito.

L'ultimo soggetto da me raccolto, che è un altro fregio decorativo a terra gialla della fine del XVI secolo, risulta per avventura il primo quanto a importanza (Fig. 50). Sta sulla facciata del palazzo ex Zandonella sul Refosso, ed insieme con altro fregio superiore perduto, racchiudeva tra le finestre quattro eleganti chiaroscuri, pure a terra gialla, ciascuno con una figura allegorica. Le figure, opere di buon pennello, sono discretamente conservate; ma il nuovo proprietario volle ripristinati i due fascioni, e se l'inferiore potè accomodarsi sulle traccie dell'antico, l'altro sotto la cornice, nuovo del tutto, ricorda troppo malamente la grandiosità e la franca esecuzione dei vecchi ornatisti.

Altre facciate di questa ridende città portano segni di affresco decorativo, ed una, presso alla fontana del Nettuno, è di mano del grazioso Licinio; ma il loro stato non permette, così a bella prima, di tracciarne un ricordo sufficientemente approssimativo. L'arte non avrebbe che a guadagnare se un suo cultore, con paziente acutezza di indagine, seguendo le traccie quasi sparite, riecisse a riprodurne l'originaria apparenza.

B. L.

Fig. 53. Fregio del sec. XVI sulla facciata di una casa a Conegliano.

POLITECNICO BIBLIOTECA

XII.

FONTANE DI VILLE E GIARDINI PRESSO ROMA (*)

— *Fig. da 54 a 57.* —

TUTTI sanno che un ricco diadema, ingemmato di ville suntuose, cingeva Roma nell'antichità. Il Tuscolo ne era gremito, e il solo Cicerone ne possedeva quattordici, che chiamava *occhi* e *gemme* d'Italia.

I pontefici del rinascimento ebbero anch' essi viva passione per le ville e invitarono i più gentili artisti a dare il contributo del loro genio a queste sedi di ogni voluttà dello spirito, di ogni ricreazione del corpo. E gli artisti fecero creazioni sublimi, ispirando la forma dei giardini alla forma del luogo, guardandosi dal far violenza alla natura, mescolando alle piante e ai fiori frammenti di statue, iscrizioni latine, altre reliquie dell'antichità, e disponendovi boschetti, fontane, terrazze, casini, in modo che il tutto apparisse come creato ad un tempo, come un innesto organico, spontaneo delle delizie della vegetazione colle risorse dell'arte, delle bellezze della natura cogli artifici dell'ingegno umano.

Fig. 54. Fontana innanzi al casino di villa Farnese a Caprarola.

Per esempio: nella villa del cardinale Giulio dei Medici, Giovanni da Udine, oltre una fonte imitata dall'antico, della quale abbiamo parlato, ne inventò un'altra, selvatica, nella concavità d'un sasso, circondata da un bosco, " facendo cascare, dice il Vasari, con bello artifizio da tartari e pietre di colature d'acqua gocciole e zampilli, che parevano veramente cosa naturale; e nel più alto di quelle caverne e di quei sassi spugnosi, avendo composta una gran testa di leone, a cui facevano ghirlanda intorno fila di capelvenere e di altre erbe artifiziosamente quivi accomodate, non si potria credere quanta grazia dessero a quel selvatico, in tutte le parti bellissimo ed oltre ad ogni credenza piacevole. „

Lo stesso osservasi nella villa annessa al palazzo Farnese di Caprarola, la quale componesi di due deliziosi giardini detti del verno e dell'estate, imaginati, credo io, dall'architetto del palazzo, il Vignola.

Nel primo, la grotta de' Satiri, le nicchie e gli scogli, le acque lucidissime e zampillanti che producono un misterioso mormorio, i Sileni in atto di dar fiato ai flauti ed alle zampogne, le prospettive, le cave abitazioni delle Najadi, i padiglioni, la fontana del pastore, le verzure, i cipressi, i platani, i boschetti, i viali, il portico che raffigura un teatro: tutto ciò è talmente fuso, che sembra uscito dalla stessa mano e creazione dello stesso *fiat.*

Di quivi per un' erta piacevolissima a sinistra, si sale al giardino dell'estate, posto in suolo declive, per ampii e spaziosi viali d'annosi abeti. Questo è a tre ripiani e nel mezzo ha un incantevole casino. Non è a dire dei fiumi regali, delle statue d'ogni proporzione, dei busti, delle sirene, dei delfini, delle peschiere, dei pelaghetti, delle fontane poste lungo i muri, ornate di tartari e circondate da verzure.

Quivi altre fontane bellissime con entro cavalli marini e delfini a disegno; nel centro il grande giglio farnesiano, il quale, elevandosi da un pelaghetto, da più parti lancia larghi sprazzi d'acqua, che sciogliendosi in minutissime stille, riflettono vaghissima luce e sul meriggio formano un'iride brillantissima.

Si ascende ai ripiani per grandi scale a padiglione ed a ventagli con balaustri e parapetti, con sopravi delfini e sirene, che traboccano acque da un catino all'altro.

Il lastrico dei ripiani è a tasselli di pietruzze marine colorate, che raffigurano l'emblema farnesiano, gigli ed altre vaghezze.

A compimento dell'incantevole villa si presenta una prospettiva semicircolare di bellissime nicchie, entro le quali sono ninfe sedute su cavalli, che versano acqua.

Anche al Vignola è attribuita l' architettura della villa Lante di Bagnaia. In essa una principale fontana, che decora il grande ripiano messo a giardino, da cui primamente accedesi alla villa, reca lo stemma dei Montalto (tre monti ed una stella) sorretto da quattro statue, che formano uno dei gruppi scultorii più interessanti del luogo (Fig. 56).

Dal ripiano di questa fontana, che piglia il nome dei mori, per due scale laterali si ascende alla piazza del casino, nel centro della quale si erge altra fontana detta dei luminelli, dalla forma delle piccole tazze che accolgono l'acqua. Nel muro di sostegno del piano susseguente sono scavate due grotte artificiali, contenenti quella a destra una statua di Venere, quella a sinistra una statua di Nettuno.

Fig. 55. Fontana in una sala del palazzo Farnese a Caprarola.

(*) Questa nota, pur troppo, è chiusa fra due linee nere, piccolo segno del grande lutto, che la morte di Raffaele Erculei lascia nell'*Arte italiana.* Si riparlerà di lui lungamente, ricercando i pregi delle sue recenti e assennate lezioni sulla storia delle arti decorative e industriali; ora ci basta scrivere una parola di profondo rimpianto per l'assiduo, colto e coscienzioso cooperatore di questo periodico. Egli aveva preparato l'articolo sulle *Fontane* pochi giorni prima che la malattia, la quale covava lenta e insidiosa, si facesse più grave; e stava già pensando altri lavori per l'*Arte* su maestro Giorgio da Gubbio e su diversi argomenti. In tutto egli sapeva mettere un gran buon senso e un singolare garbo di forma. Modesto, dubitava spesso di sè. Era d'animo gentile, di bell'aspetto e vigoroso, ma negli occhi e nella parola mostrava sempre la sua schietta dolcezza. Aveva fatto fieramente il dover suo verso la patria; ma non era uomo che amasse i combattimenti sociali. Educato tardi alla storia e alla critica dell'arte, aveva fatto in esse un rapido e lungo cammino; e stava appunto per raccogliere il frutto delle sue fatiche quando il destino lo ha spento.

La Direzione.

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

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

Era anche architettura del Vignola una interessantissima fontana nel giardino dei signori Borromei, fuori Porta del popolo, della quale può vedersi l'intaglio nell'opera del Venturini " *Le fontane nei giardini e nei palazzi di Roma.* „

Fig. 56. Fontana nella villa Lante a Bagnaia.

Nella villa di Giulio III, Bartolomeo Ammanati, che dicemmo autore della fontana pubblica costruita all'angolo del palazzo del cardinale Antonio del Monte, fuori Porta del popolo, fu autore del ninfeo, che componesi di varie fontane e peschiere con vaghi giuochi d'acqua e tre loggiati sorretti da colonne di marmo ed abbelliti di pitture e stucchi.

Questo ninfeo era lastricato di travertini e ombreggiato da quattro platani, la cui verdura formava bel contrasto col bianco del pavimento e della balaustra. Di contro a questa erano pilastrini di marmo intagliati a trofei ed ellera, a tralci di vite e foglie di olivo, i quali sostenevano un cornicione di stile dorico con metope e triglifi. Fra i pilastri, entro nicchie ornate di stucchi, vedevansi disposte varie statue antiche, rappresentanti la Fede, la Concordia, Minerva, due Muse, due Fauni, Bacco. Due più grandi statue giacenti raffiguravano l'Arno ed il Tevere, alle quali attesero a lavorare nel 1552 Andrea, Giacomo e Tommaso scultori. In questo stesso ripiano, oltre varie statue antiche, erano due loggette con stucchi, abbellite da cinque quadri, rappresentanti la leggenda dello scoprimento dell'Acqua vergine, come la racconta Frontino, e le quattro stagioni dell'anno. In un pilastro quadrato del vestibolo, che dà ingresso al ninfeo, l'autore ebbe cura di lasciare il suo nome in una iscrizione: *Bartolomeo Ammanato architetto fiorentino.*

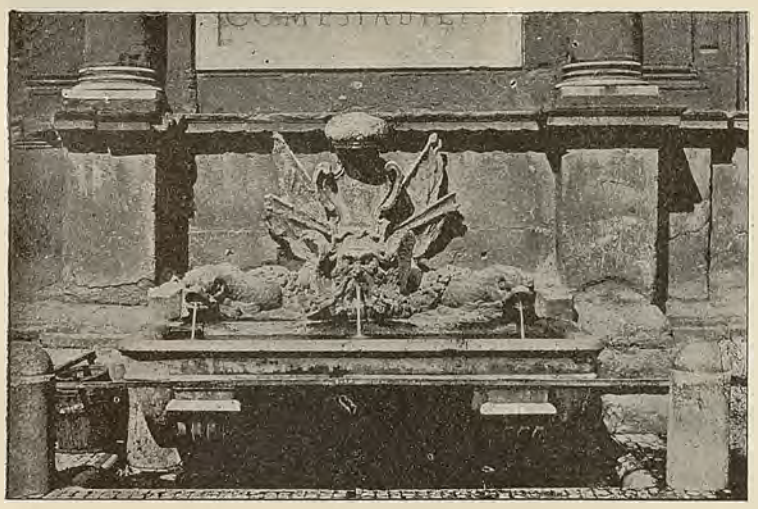


Fig. 57. Fontana nella villa di Papa Giulio.

Un giorno Giulio III, ricevendo in questo luogo il Buonarroti, rese a lui grande onore, perocchè, come narra il Vasari, " stando Sua Santità intorno alla fonte dell'Acqua vergine con dodici cardinali, arrivato Michelagnolo, volle il papa per forza che Michelagnolo gli sedesse allato, quantunque egli umilissimamente il recusasse. „ E veramente, come nota il Milanesi, Giulio III fu più affezionato a Michelangelo degli altri pontefici, i quali forse lo amarono più per la gloria che dalle opere di lui conseguivano, che per altro motivo. Ma Giulio III si astenne dal farlo lavorare per non affaticarlo nella vecchiezza; diceva che volentieri avrebbe levati degli anni alla propria vita per aggiungerli a quella di sì grand'uomo e che se gli sopravviveva voleva farlo imbalsamare ed averlo presso di sè, acciocchè il suo cadavere fosse perpetuo come le sue opere.

(Continua) RAFFAELE ERCULEI.

XIII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

COURAJOD E MARCOU — *Musée de Sculpture comparée.* (Moulages du XIV et XV siècles). Palais du Trocadero. Catalogo ragionato. Parigi 1892.

Eccellente catalogo, destinato a mettere in evidenza una delle istituzioni artistiche più belle della Francia, il Museo di scultura comparata del Trocadero; il quale, ideato dal Viollet-Le-Duc, fu continuato con propositi buoni dai successori dell'eminente architetto e scrittore. Ricco di tavole eliotipiche, questo catalogo è il resultato delle osservazioni e delle ricerche di due studiosi: il Courajod, critico perspicace, morto da poco, e il Marcou, archivista. Onde il presente è un catalogo modello, dove ogni pezzo apparisce ampiamente descritto, commentato e arricchito della sua bibliografia.

Utile come mezzo di consultazione in materia scultorica ed ornamentale, questo lavoro diventa anche una fonte di notizie, passate, diremo così, dal filtro d'una critica perspicace e paziente.

La pubblicazione è ufficiale, del Ministero della Istruzione Pubblica e delle Belle Arti di Francia; ma si trova in commercio.

L'Art Ancien à l'Exposition Nationale Suisse. Albo illustrato, composto di settanta tavole. Ginevra 1896.

L'albo dell'Esposizione nazionale svizzera intende a completare il catalogo descrittivo pubblicato nel 1896 dal gruppo dell'arte antica, ed appartiene al genere di pubblicazioni destinate a conservare il ricordo d'una serie di oggetti artistici, che è molto difficile ritrovare uniti.

Nell'albo svizzero, che contiene diverse tavole in colori di vetri, e alcune di mobili, di avori, di gioielli, di armi, di tessuti, ecc., primeggia l'elemento tedesco medievale, scarseggia l'elemento francese, e l'italiano non è affatto rappresentato. La parte più interessante e copiosa è quella dei vetri; e sebbene il profitto che le nostre scuole ed officine possono ricavare dalla presente pubblicazione non sia grande per motivo dell'elemento esotico

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

delle opere d'arte che contiene, l'albo della Esposizione svizzera è tuttavia un buon contributo agli studi artistico-industriali.

A. Bertarelli — *Gli Ex Libris*. Milano, 1897. Edizione fuori di commercio.

Verso la fine del settembre decorso ebbe luogo in Milano la prima Riunione bibliografica italiana, la quale seguì immediatamente alla costituzione della Società bibliografica.

In questa occasione fu compilato dal dottor Bertarelli il presente volumetto di appunti sugli Ex-libris.

Esso è accompagnato dalla riproduzione di alcuni tipi di Ex-libris, che possono offrire il motivo a simili composizioni, ora che questo genere novamente interessa gli amici dei libri. Tanto è ciò vero, che alla Braidense di Milano si sta ordinando, per cura sopratutto del bibliotecario capo, una raccolta di Ex-libris a somiglianza di quanto si è fatto e si sta facendo al British Museum di Londra, al Germanisches National Museum, al Cabinet des Estampes a Parigi ed altrove. La edizione è fuori di commercio; ma le Biblioteche governative avranno senza dubbio ricevuto il dono del curioso volume.

H. Demiani — *François Briot, Gaspar Enderlein und das Edelzinn*. 50 tav. in eliotipia e 7 incisioni ed eliotipie nel testo. Lipsia 1898.

L'oreficeria di stagno è una parte dell'arte applicata, degna di molta considerazione; sino ad oggi però gli studi che si sono rivolti sopra questo genere di produzione artistico-industriale, sono stati pochi e incompleti. Eccezion fatta del libro di Germain Bapst, non conosciamo alcun lavoro su la materia di cui è oggetto il volume testè uscito a Lipsia; a parte qualche memoria staccata. Ma l' « Etain » del Bapst, è imperfetto, inquantochè svolge largamente solo la parte dell'antichità e del medioevo. Così il volume del Demiani può dirsi la opportuna continuazione dell'altro, poichè, muovendosi dall'età del Briot (1550 † 1616) e dell'Enderlein (1560 † 1633), presenta lo svolgimento dei lavori artistici di stagno dal Cinquecento in avanti. Il Demiani non fa una sterile monografia, ma espone le vicende del genere artistico-industriale che studia, nei suoi principali prodotti, sapendosi che il Briot e l'Enderlein furono il Cellini e il Caradosso dell'oreficeria di stagno. A. M.

XIV.

NOTIZIE

Una chiesa monumentale restaurata — Finalmente, dopo molti anni è stata riaperta al culto totalmente la chiesa monumentale di S. Trinita di Firenze. Da qualche tempo si uffiziava in una parte di essa, e la sua riapertura totale data dagli ultimi di novembre dell'anno decorso. Questa chiesa è molto interessante sotto il riguardo dell'arte decorativa; e il visitarla, ora ch'è restaurata bene in gran parte, deve essere un proposito di quegli che va a Firenze. Molti errori si diffusero sulla sua storia; sta in fatto, peraltro, che la chiesa esisteva nell'805, e nel 1092 apparteneva ai Monaci Vallombrosiani, essendo fuori dalle mura di Firenze. La chiesa però venne rifatta tutta, in proporzioni maggiori, nella seconda metà del XIII secolo; e vuolsi che il disegno ne fosse dato da Niccola Pisano. Però non esiste alcun fatto che lo accerti, e si suppone che il lavoro della chiesa debba essere stato interrotto e modificato parecchie volte. Certo nei primi del XVII secolo l'opera di trasformazione fu sostanziale; tanto che tutte le cappelle da gotiche diventarono barocche. Sorse l'idea del restauro nel 1881; il progetto lo fece Giuseppe Castellazzi, e i lavori furono iniziati nel 1884. Ma essi vennero interrotti e discussi spesso ed aspramente, e si attuarono mercè il concorso del Ministro, delle famiglie patrone delle cappelle e di altre che subentrarono nel patronato, e mercè il concorso dei Monaci Vallombrosiani e l'opera disinteressata di una sotto commissione conservatrice dei monumenti, che sostituì il Castellazzi defunto. Il quale nel restauro di S. Trinita ha dei meriti indiscutibili, ma anche diversi torti; egli voleva rifare la chiesa di Niccola Pisano, non tenendo conto delle belle cose che vi furono fatte dopo. Comunque sia, il restauro e rinnovamento di S. Trinita, fa onore agli esecutori suoi. Converrà quindi per la storia, registrare il nome dei principali artisti che vi lavorarono. Essi furono: i pittori Cosimo Conti, Augusto Burchi, Pietro Pezzati, Dario e Galileo Chini per le pitture; per le sculture ornamentali Zulimo Marucelli figlio del celebre " Canapino „ scultore della nova facciata di S. Maria del Fiore; il De Matteis per la invetrata a colori della bifora absidale; l'Officina delle Pietre Dure per vari lavori a commesso e per diversi altari; l'officina Lanfredini per la cancellata; Giuseppe Ricci per la direzione tecnica dei lavori murari.

Fig. 59. Tarsie nella sagrestia del Duomo di Perugia. (Vedi Tav. 16 e 17).

Fig. 58. Sedili nel coro del Duomo di Perugia. (Vedi Tav. 16 e 17).

Un gabinetto di porcellana in Capodimonte — Chi è stato a Napoli e al palazzo di Capodimonte, deve serbare un dolce ricordo del Gabinetto di porcellana che ivi ora si ammira. La storia di questo magnifico Gabinetto, non è sempre narrata esattamente. E' certo che fu principiato nel 1757; e, modellato dai fratelli Giuseppe e Stefano Gricc, fu dipinto per la quarta parte dal sassone Giovanni Sigismondo Fischer, aiutato da altri dieci pittori; nel mese di maggio 1758 il Fischer, essendo morto, fu sostituito da Luigi Restile, primo pittore della fabbrica, al quale si erano fino allora affidati sempre i lavori più difficili. Il Gabinetto fu finito nel 1759 e costò circa 70 mila ducati. Dopo il 1860, quando il palazzo reale di Portici venne ceduto al Demanio, il Gabinetto fu fatto trasportare nel Reale palazzo di Capodimonte, ed è un gioiello ammirabile, una vera festa di colori vaghi ed armonici, una bomboniera delle più deliziose. E dire che il Gabinetto aveva anche tutti i mobili di porcellana! Ma ora non resta che la lumiera sospesa nel mezzo. Gli altri mobili furono portati via nel 1799 dai commisari della Repubblica Francese. Il piede d'una tavola è al Museo di Sèvres, due candelieri sono al Museo di S. Martino, ed una bellissima cornice da specchio è al Museo del fu Duca di Martino, acquistata da lui a Londra a carissimo prezzo. A proposito delle notizie inesatte sul Gabinetto di Capodimonte, citerò quelle che il sig. Pompeo Carafa Noia ha stampate nella sua prefazione al *Catalogo della porcellana esposta nella mostra d'Arte antica napoletana del 1877*, dove si parla di un Antonio Falcone, d'un Giuseppe Verdone, di un chimico viennese Walde, di un Fiorentinello, che sono nomi d'artisti i quali non figurano affatto sui documenti dell'Archivio di Stato, riguardanti il Gabinetto di Capodimonte.

Il leone di S. Marco nel gran verone del Palazzo Ducale, a Venezia, ormai dopo un secolo è stato rimesso al suo posto. Ma il novo è moderno; ed è lavoro degli scultori Bottasso e Torres, i quali si sono studiati di armonizzare lo stile della loro scultura con quello della decorazione dello splendido verone.

La Ca' d' Oro. — Questo celebre palazzo di Venezia, da qualche tempo è in restauro, per merito del giovine signore, che lo possiede. Non abbiamo bisogno di rammentare ai nostri lettori, che la Ca' d'Oro, anche se non si chiamò così per l'oro che vi fu profuso, aveva la facciata tutta dorata; e l'oro si trovava sui fogliami, sulle sagome in rilievo e altrove; e i fondi e le sagome rientranti erano colorite d'azzurro e di scarlatto. Speriamo dunque che gli artisti, i quali hanno l'incarico del restauro, ricomporranno la facciata della Ca' d'Oro. nel modo richiesto dalle traccie delle pietre e dai documenti.

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

ANNO VII. APRILE 1898 N. 4

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XV.

IL PAVIMENTO DI UNA CAPPELLA IN S. MARIA DELLE GRAZIE A MILANO

— Dett. 13-14. Fig. da 60 a 71. —

ONO debitore all'ottimo amico, Dottor Giulio Carotti, della cognizione di un notevolissimo documento storico-tecnico dell'arte ceramica; intendo parlare del pavimento che egli mi condusse a vedere nella chiesa della Madonna delle Grazie in Milano, là nella cappella a destra, ornata dalle pitture di Francesco Vicentini. Rammento che al primo scorgere quella importante opera, di cui ignoravasi l'origine, io detti in una subitanea esclamazione di maraviglia e di compiacenza insieme. È facile intendere la ragione dell'uno e dell'altro sentimento. Quel pavimento rammentavami opere consimili che sono in Vaticano, le quali mi hanno offerto argomento di lungo studio e di lungo lavoro, e mi dimostrava inoltre che, anche fuori del Vaticano, eranvi esempii di questi rivestimenti di impiantiti, mentre io ritenevo per fermo che quel genere di lavori fosse una singolarità dei Palazzi Apostolici. Sino a quel tempo infatti, per quante ricerche avessi imprese, giammai non m'era riuscito di trovare in Italia veruna traccia di cosiffatti pavimenti riferibili alla seconda metà del Cinquecento. Ne stabilisco subito la età, poichè sulla fine del secolo seguente, e più ancora nel Settecento, son numerosi gli esempii di quadrelle maiolicate miste in vario modo e in varia misura alla *terracotta*, sebbene tanto l'una quanto l'altra materia avessero assunto con gli anni caratteri artistici e tecnici abbastanza dissimili da quelli che distinguono l'opera di cui ora ci occupiamo.

Fig. 60. Pavimento nella Biblioteca Medicea Laurenziana a Firenze.

I pavimenti eseguiti con solo commesso di *cotto* a due colori e a due toni, fatti ordinariamente con un'argilla pendente al giallo cedrino e un'altra variante dal giallo incarnato al rosso bruno, sono facili a rinvenirsi in monumenti di tempi anche anteriori al Cinquecento, ma si può dire che nel Cinquecento essi toccassero il culmine della perfezione. Le Stanze Medicee del Palazzo della Signoria in Firenze affermano infatti il fiorire di quest'arte, tanto che Luigi Del Moro, il valoroso e decoroso architetto, di cui tutti piangiamo la immatura morte, pensò d'imitare questa maniera di impiantiti (benchè ridotti a forma elementare) nell'ultimo restauro delle Gallerie del Palazzo Pitti; e se la esecuzione tecnica avesse corrisposto in tutto al pensiero dell'artista, la ragione storica e la ragione pittorica dell'opera si sarebbero congiunte a tutta prima con quell'armonia che ora vanno lor dando, a grado a grado, il tempo e l'uso. Ma l'esemplare supremo di questi pavimenti, ove il commesso raggiunge la magnificenza di un fastoso spartito decorativo e la delicatezza d'una minuta tarsia in legno, vuolsi cercare nella Biblioteca Medicea Laurenziana. L'opera, giusta documenti rinvenuti nella Biblioteca medesima, venne fatta da Sante Buglione, l'artefice che raccolse le ultime virtù ereditarie dei Robbia. Egli volle manifestare tutto il poter suo a riscontro del sontuoso soffitto michelangiolesco, e però avvenne che con due povere note di argilla bestuggiata egli osasse riprodurre armonicamente, non solo la trabeazione, ma bensì il disegno dell'intaglio della formosissima opera soprastante e degli adiacenti plutei. (Fig. 60).

A questo pavimento segue, per corrispondenza di perfezione e

POLITECNICO BIBLIOTECA

anche d'età, una reliquia sfuggita ai restauri dell'antica Chiesa della Trinità dei Monti in Roma e propriamente della cappella ove era depositato il corpo di una giovanetta Della Rovere prima che fosse traslato nel bel mezzo della Chiesa. L'arme della Casa di Papa Giulio non solo, ma i rami della quercia emblematica, vestiti di foglie e di frutti, e correnti giro giro alle pareti della cappella, sono rappresentati in questo resto di pavimento pregevole con le due argille caratteristiche di Roma, quella di cava e quella

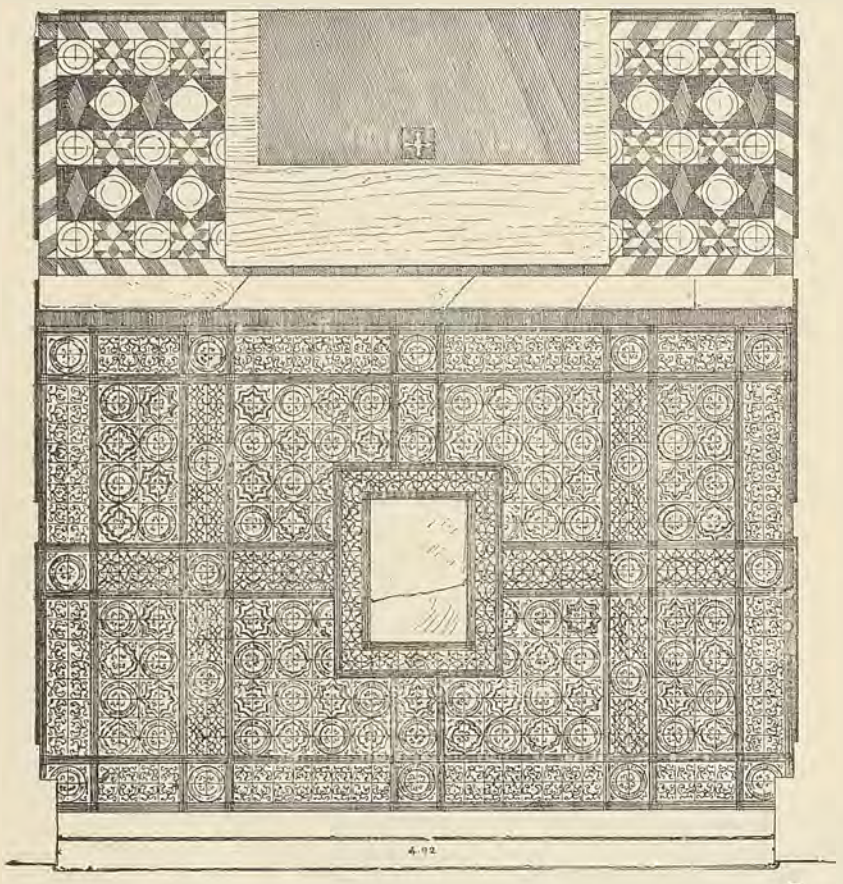


Fig. 61. Schema del pavimento a mattonelle maiolicate nella Cappella di S. Domenico in S. Maria delle Grazie a Milano (V. Dett. 13-14).

di Tevere, più scialba quest'ultima della vivida argilla di Signa, adoperata in Firenze. Per questa ragione tutti i pavimenti romani di simil genere hanno una intonazione alquanto diversa dai pavimenti toscani e dai lombardi (come il nostro della Chiesa delle Grazie) ai quali ultimi credo contribuissero argille come quelle di Pavia, ricche di sesquiossido o di carbonato di ferro, e però gagliarde per tessitura e per colore.

Potrei citare a decine i pavimenti romani di simile natura, scendendo via via la scala della perfezione e degli anni, sino a giungere ai pavimenti fatti nel principio del nostro secolo con semplici mattoni quadri o rettangolari, commessi in guisa da formare vaste scacchiere giallastre e rossastre, pavimenti che ora vanno sostituendosi col cemento rosso e bianco e con le uggiose *tomettes* alla marsigliese. Dirò, tuttavia, essere notevoli il pavimento della cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale, quello della cappella del Crocifisso in San Giovanni in Laterano, quello d'un oratorio della Chiesa Nuova, e quello di una cappella prospiciente alla maggiore delle due cappelle pinturicchesche nella chiesa di S. M. del Popolo. In questi tre ultimi pavimenti primeggiano la mattonellina quadra e la romboidale sul commesso a intarsio vero e proprio (come quello che osservasi nell'arme dei Bandini posta nel centro del primo pavimento indicato), e in questo senso, astrazion facendo dalla associazione con la maiolica, essi si approssimano meglio al tipo del nostro impiantito delle Grazie.

Non ho anche parlato dei pavimenti vaticani, perchè piacevami di rimettere a questo punto del mio scritto il confronto di quelle opere col pavimento milanese, confronto dal quale sarebbe per resultarne quasi la identità se nell'opera lombarda, oltre il commesso in terracotta e la maiolica, non vi fosse un terzo elemento: il macigno, che le dà carattere singolare tecnico non meno che pittorico. Questo terzo elemento infatti introduce nella intonazione calorosa di tutta la superficie una fredda nota grigia, la quale striderebbe forse come una dissonanza se non fosse così neutra da figurare come una congiunzione semitonale delle altre integre note fondamentali. Avanti di accingermi però alla sommaria descrizione di quei pavimenti, conviene che anche del pavimento delle Grazie io dia qualche breve notizia descrittiva, a conforto delle illustrazioni grafiche che accompagnano questo studio. (Fig. 61. Tav. 13-14). E dirò in prima che il pavimento è diviso in due parti distinte, una che cinge la base dell'altare e della predella, e un'altra che spiegasi sul davanti della cappella, formando il pavimento vero e proprio, nel centro del quale sta una lapide sepolcrale.

Nella zona di fondo non si rinvengono maioliche, ma vi trionfa in cambio il lavoro di commesso d'argilla a due colori, associato alla pietra viva. Sono losanghe di varia forma e di varia grandezza, che compongono ora una lista terminale, ora un disegno a stelle, sono mattoncelli quadri e rombi allungati che, toccandosi per gli spigoli degli angoli, danno campo alla pietra viva d'interporsi negli spazii da essi lasciati, aventi la forma di triangoli scaleni.

Nel pavimento anteriore, invece, la maiolica campeggia fastosamente. Sono formelle quadre di 13 centimetri ognuna, che compongono fregi, riquadri e fondi, delimitati da striscie d'argilla di un bel rosso vinoso, larghe un 7 centimetri all'incirca e solcate in tutta la loro lunghezza e, di tratto in tratto, anche nella larghezza, da incisioni profonde, che nascondono industriosamente le giunture dei pezzi. Questo sistema cotanto semplice e cotanto efficace per celare la struttura costruttiva, non sempre gradevole, della terracotta da impiantiti, trova un riscontro nei ripiani della scala del Palazzo Mattei a Roma, il prezioso monumento che Carlo Maderna compose coi ruderi del sottostante Circo Flaminio, quasi evocando, nel più fulgente meriggio dell'arte secentesca, un ultimo lume crepuscolare del passato Rinascimento.

Quei ripiani sono vestiti di mattonelle quadrilatere di terracotta a due colori, e prendono dalle incisioni che ne partiscono la superficie in fibre parallele, variamente dirette e variamente innestate fra loro, l'aspetto di una stuoia, su cui l'occhio, affaticato dal voluttuoso prestigio delle volte e delle pareti, si posa, anzi vi si riposa amabilmente.

* *

Tornando ai pavimenti vaticani, tralascio di rammentare quali e quanti sieno quelli che riproducono gli esemplari di semplice commesso più avanti citati, anche perchè essi trovansi in sale invisibili al pubblico. Dirò invece che nelle stanze ora abitate dal maestro di camera del Papa sonovi più pavimenti, e abbastanza ben conservati, i quali riproducono, tanto nello spartito, quanto nei disegni del commesso in terracotta e della maiolica rilevata e policromata, il pavimento del quale ci occupiamo. Rammenterò inoltre che tutto il piano delle terze Loggie Vaticane, dette di Giovanni da Udine, fu, sotto il Pontificato di Pio IV (vale a dire al tempo in cui si dette alle Loggie l'ultima rifinitura) rivestito di pavimento affatto simigliante a quello del quale ora si discorre, e ne fan fede i disegni che trassene, avanti gli ultimi restauri, il Grüner e che il Letaroully riprodusse nella sua grande opera illustrativa del Vaticano. La composizione decorativa mutava da scomparto a scomparto e mutava il disegno della maiolica e mutava la maniera della sua associazione alla terracotta, in guisa però che, lungi dallo scapitarne, se ne vantaggiava assai l'armonia collettiva di tutto il piano. Le estreme arcate bramantesche, battute in pieno dal sol di Roma, prima che lo precludessero le prudenti vetrate, doveano fare una assai più fastosa mostra quando, in luogo delle moderne lastre marmoree, scintillavano, fra i sodi riquadri di bistugio, le tredici ricche pedane dalla rilevata tessitura dei disegni e dal varieggiato decoro dei colori quasi orientale. Ma per buona ventura restano ancora di siffatto genere di pavimenti esemplari ampii, molteplici e anche ben conservati in una località del Vaticano che i visitatori ignorano del tutto, e della quale la chiave è custodita dagli intimi familiari del Papa; intendo parlare della palazzina estiva che Pio IV fecesi erigere nel folto dei giardini Vaticani da Pirro Ligorio.

Nel piano a terreno di questo *Casino* (così ancora chiamasi) cui s'accede per un vago ninfeo, evvi un pavimento che raccoglie quasi tutti i motivi delle mattonelle rilevate e prolicromate degli

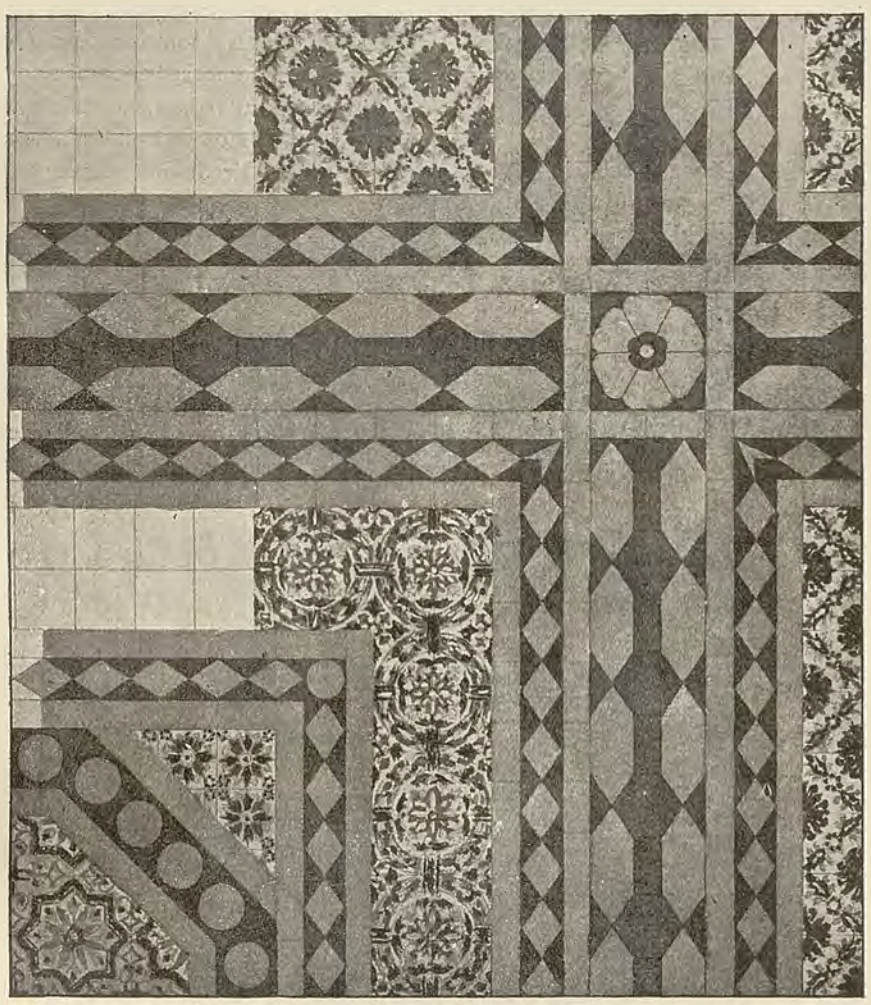


Fig. 62. Parte di pavimento in una delle Sale Borgia in Vaticano.

impiantiti superiori, il che proverebbe d'esser esso stato eseguito coi pezzi avanzati alle opere soprastanti. Noto a conferma di tale ipotesi che le mattonelle di questo pavimento non solo sono messe assieme senza verun ordine decorativo, ma alcune di esse, per la natura del disegno, mostrano chiaramente d'essere state fatte per formar fregi terminali di rivestimenti di pareti.

Nelle stanze superiori invece la maiolica è interposta al commesso in terracotta a due colori con perfetta euritmia. Essa compone ora liste gentili, ora ampii fregi, ora tutto un campo che si ripete più volte nella superficie del pavimento (anche questa particolarità è caratteristica) sì da indurre in chi guarda la illusione che più tappeti variopinti fossero distesi su un piano musivo di terracotta bestuggiata. Nel centro d'una di queste camere osservasi l'arme del Papa mediceo eseguita con la terracotta bicolore, come sono eseguite le leggende recanti il nome del Pontefice e la data dell'opera. Ciò attesta che in quei tempi doveasi attribuire a tali pavimenti un valore d'arte considerevole.

Troppo ci vorrebbe a descrivere a parte a parte tutti i disegni delle mattonelle che sono variabilissimi, e si compongono piacevolmente per ripetizioni unitarie, binarie o al massimo quaternarie, generando un fitto intrico di linee, ora angolari, ora circolari, ora capricciosamente volubili. Nè meno ci vorrebbe a svolgere tutte le sottili considerazioni tecniche che merita questa vaga maiolica, se maiolica possa dirsi. Mi esprimo così poichè i colori di essa sono applicati direttamente sul bestugio, senza neppure il sussidio d'una incamiciatura, come quella della mezza maiolica italiana, e sottostanno a una vetrina, trasparente nelle parti più lievi e lattescente nelle parti gravi, come tutti i silicati di piombo o poveri di fondente o carichi d'elementi feldspatici privati soverchiamente della parte alcalina per avanzato processo di caolinizzazione. Negli spazii bianchi la vetrina è stannifera e vi sta applicata parzialmente come tutti gli altri colori; fra questi primeggiano un azzurro opaco di zaffera e un verde e un giallo trasparentissimi, di rame il primo, di ferro il secondo, associati a qualche tocco d'un bel nero di melanzana ottenuto col consueto biossido di manganese. Disegni, tecnica, intonazione pittorica, tutto insomma riproduce fedelmente un antico tipo di ceramica spagnola, non anche spento al dì d'oggi in Siviglia, nè si confonde con l'integra maiolica stannifera italiana che, a mezzo il Cinquecento, era nel suo più bel fiore. Da fonte spagnola infatti, e appunto sivigliana, se ben rammento, provvengono le moderne piastrelle onde il pittore José Villegas ha rivestite le pareti della scala e del candido *patio* d'una sua villa moresca squisitamente costrutta sulla via dei colli Parioli fuori di Roma, e non pochi disegni di quelle piastrelle rispondono fedelmente all'antico, così come vi risponde la tecnica e in parte anche la intonazione. Alcune antiche mattonelle vaticane dell'ultima loggia, non mai messe in uso, sono ancora conservate in Floreria (l'antica biblioteca di Sisto IV ora impiegata a deposito di robe) ed esse sono in tutto simiglianti a certe vecchie bellissime piastrelle comprate in Ispagna dal Funghini di Arezzo, tuttavia serbate forse dalla vedova di lui. Qual dubbio dunque poteva esservi sulla origine di queste ceramiche, che furono adoperate in Ispagna ad uso di rivestimento murale, specialmente, e in Vaticano ad uso d'impiantiti, variamente e vagamente miste al commesso di terracotta? D'altra parte come spiegarsi questa introduzione di una merce straniera nel Vaticano in tempi difficili al commercio, nei quali la vita artistica italiana mandava raggi vivi e fecondi di luce propria, e della quale i Papi facevansi diffonditori munificenti? Non era proprio in quel tempo, salvo pochi anni di precedenza, che compivasi dai Robbia di Firenze la bella opera del pavimento delle Loggie Raffaellesche, sulla quale ormai non resta più alcuna tenebra da dissipare?

Con queste obiezioni nel pensiero, alimentate dalla stessa difficoltà di risolverle, io scorsi il pavimento della Chiesa delle Grazie in Milano, ed è facile intendere perchè quell'opera m'apparisse quasi come una rivelazione. Quant'altri simiglianti impiantiti eranvi al Cinquecento nella Capitale lombarda? E non era Pio IV d'origine milanese? Non aveva egli una ricca dimora in Milano di faccia alla presente Accademia di Brera? E non dominavano gli Spagnoli in Lombardia

Fig. 63. Piastrelle del pavimento in una delle Sale Borgia in Vaticano.

proprio a quel tempo? Era facile, dunque, argomentare che il pavimento delle Grazie spiegasse la provenienza dei pavimenti vaticaneschi, i quali ornarono sin l'intimo rifugio estivo di Papa Medici Marignano. Espressi questa ipotesi timidamente, senza pensare che potesse toccarle l'onore di essere inserita nel fastoso volume col quale Leone XIII ha voluto tramandare ai posteri la

POLITECNICO BIBLIOTECA

storia delle aule borgiane e delle loro restaurazioni recenti, ipotesi non rifiutabile, benchè, forse, modificabile in parte dalla circostanza avventurosa che narrerò più innanzi ad onore dei soprastanti alla Biblioteca Vaticana, per cura dei quali la magnifica pubblicazione citata ha veduto testè la luce.

Fig. 64, 65. Mattonelle maiolicate, in Vaticano.

Importa sapere intanto che il pavimento della prima sala borgiana, detta dei Pontefici, ampio oltre duecento metri quadrati, è stato eseguito secondo il modello preciso dei pavimenti cinquecenteschi che ho sin qui descritti, salvo una profonda ma invisibile variazione del magistero tecnico, richiesta dalla presente dignità dell'opera e dai dritti che la moderna scienza ha conferiti all'arte della ceramica. Tutto questo è fuori la trattazione del nostro argomento e formerà materia d'una mia speciale pubblicazione sui pavimenti borgiani. Ma non è inopportuno, invece, il rammentare le buone ragioni per le quali il Vespignani, il Seitz ed altri valentuomini della Commissione Vaticana divisarono che il pavimento di quest'aula magna dell'antico quartiere d'Alessandro VI dovesse, per necessità storica, essere fatto sul tipo di queste opere di cui primamente l'*Arte Italiana* offre ora agli studiosi un assai bello esemplare.

Fig. 66, 67. Mattonelle maiolicate, in Vaticano.

Della sala dei Pontefici, dipinta dal Pinturicchio come le seguenti camere, non rimaneva veruna traccia. Più delle altre essa patì gli oltraggi della soldatesca del Borbone; e dovè tornare alla pristina dignità in virtù d'una decorazione novella, cui attesero Giovanni da Udine e Pierin del Vaga. L'opera toccò il suo termine sotto il Pontificato di Pio IV, delle imprese del quale venne fregiata, come del tempo in che egli visse manifestò tutta la leggiadria decorativa, classicamente squisita sì, ma leggiera rispetto all'austera dovizie delle sale seguenti. Qual pavimento facesse riscontro all'amplissima volta, ove i simboli zodiacali alternansi alle figurine danzanti fra i cento meandri di stucco lumeggiato d'oro e il tripudio di cento colori rigermogliati dall'antica tavolozza di Roma, nessuno potrebbe dirlo. D'altronde qual pavimento del tempo poteva corrispondere a tanta festa d'inquadrature minute e di campi variopinti meglio di questi impiantiti italo-moreschi, che arieggiano l'aspetto di zolle primaverili verdeggianti e fiorenti? Giammai la ragione pittorica dell'Arte non fu congiunta alla ragione storica di un'opera di ristauro con più soave armonia.

Fig. 68, 69 Mattonelle maiolicate, in Vaticano.

Nell'atto stesso ch'io facevo dare l'ultima mano a questo ricco impiantito risultante di trentaseimila pezzi, e standomi ancor viva negli occhi l'imagine di quelle piastrelle, mi occorse di vedere gran copia di piastrelle consimili nei pressi e nella città stessa di Genova, impiegate però da sole, e, giusta l'originario costume spagnolo, ad uso di rivestimento murale.

Nel tempo medesimo la memoria vennemi risuscitando la vista delle voluminose cartelle nelle quali Alfredo D'Andrade tiene raccolti i suoi pregevoli rilievi dei monumenti di Liguria e delle contrade iberiche a lui familiarissime: monumenti i quali sono spesso ornati da queste mattonelle ispano-moresche, alcune delle quali rievocano addirittura i motivi della ceramica dell'Alhambra. Ora io non dirò d'essermi lasciato andare a ipotesi divinatorie; tuttavia un dubbio, un vago senso intuitivo m'assalse, ed il certo si è che, poco appresso, per incitare alcuni fabbricanti di Savona allo studio dei migliori esemplari della ceramica tradizionale del luogo, io scrivevo queste parole nella *Relazione sul Concorso al Merito industriale* a pagina 36:

Ripensino invece alla gloria della antica ceramica ligure onde parlano le istorie dell'Arte e si fan belle le raccolte dei Musei italiani e stranieri: quella maiolica che rivaleggiò con l'altra importata di Spagna, che trovò in Liguria largo campo di applicazione nel secolo XVI (alludiamo alle piastrelle maiolicate) e ascese quindi sino alla dignità della decorazione architettonica.

Compiuto il restauro dell'appartamento Borgia e fattasene da Leone XIII la solenne inaugurazione nel marzo del decorso anno, fu rinvenuto in Vaticano un documento che secondo il giudizio, certo assai valevole, degli storiografi pontificii, metterebbe fine ad ogni possibile controversia sulla origine di queste piastrelle. Nei conti delle spese di Pio IV, nell'anno 1561, leggesi un pagamento a maestro Giovanni Antonio Sormanni « *per quadrelle di terracotta di Genova per i mattonati delle opere delle loggie* »; e fu precisamente in quell'anno che il Pontefice finì le terze Loggie, siccome attesta una iscrizione da lui fattavi collocare. Pare che il Sormanni fosse uno scultore di Savona che con altri di sua famiglia lavorò in servizio del Papa, e pare altresì che fin dal tempo di Giulio III, nel 1552, pervenissero in Vaticano piastrelle maiolicate di origine savonese.

Queste notizie sono ora raccolte nel volume dianzi citato, illustrante le Sale Borgia, nel quale sono altresì indicati giudizi e note estratti da diverse pubblicazioni che trattano qua e là della ceramica genovese.

Intanto, ove si stabilisse che le mattonelle delle terze Loggie

e le altre consimili sparse in Vaticano fossero di origine ligure, io non mi periterei di affermare, sulla mia fede di operaio, che le mattonelle del Casino di Pio IV provvengono dalla medesima origine; onde sarei costretto a concludere che anche le piastrelle maiolicate del pavimento delle Grazie vanno riferite alla stessa fonte produttiva. Le dimensioni dei pezzi, le qualità superficiali della materia, la natura dei disegni, la disposizione e la intonazione cromica di essi depongono sulla corrispondenza genealogica di questi diversi rami d'una medesima famiglia di opere. Contro questo mio giudizio condizionale sta, nondimeno, il giudizio dello stesso Alfredo D'Andrade di cui ho citato qui innanzi il chiarissimo nome, e non è da dire quanto valore abbia la sua parola, che è insieme quella di un artista eminente preposto dal Governo alla conservazione dei monumenti di Liguria, e di un cultore naturale e particolare dell'antica Arte iberica da lui riveduta quasi tutti gli anni.

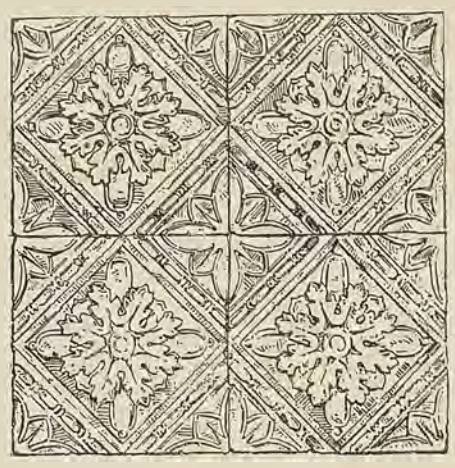


Fig. 70, 71. Mattonelle maiolicate, in Vaticano.

Apprendo infatti, sul punto medesimo in cui sono per metter fine a questo breve studio, che il D'Andrade, osservato negli scorsi giorni il pavimento delle Grazie, ha esplicitamente riconosciuta l'origine spagnola di quella maiolica, appoggiandosi alle qualità artistiche e tecniche di essa. Riconosce bensì l'approssimazione della maiolica ligure alla spagnola, ma, a parer suo, la differenza fra la produzione originale e quella imitata è tale da non indurre in errore chi conosca, per lunga consuetudine, le qualità intrinseche dell'una e dell'altra. E il D'Andrade, pur non pronunziandosi ancora sulla origine delle piastrelle vaticane, inclinerebbe a ritenerle spagnole anch'esse, corroborando il mio antico giudizio, e assegnando al documento rinvenuto una possibile interpretazione che ne modificherebbe abbastanza il contenuto. Chi ne dirà, infatti, se il Sormanno, pur essendo scultore e maiolicaio, non fosse stato altresì smerciatore di maioliche straniere, come ce n'è tanti al dì d'oggi, e però non ricevesse dalla Spagna quelle mattonelle che le vôtate navi genovesi recavano in Italia come zavorra? Chi potrebbe negarci che il nome di *piastrelle di Genova* non provenisse dal commercio che Genova ne faceva singolarmente?

Il giudizio del D'Andrade e i dubbii che ne derivano dimostrano la necessità di profondarsi meglio nello studio delle mattonelle di Liguria e dei loro caratteri differenziali dalle piastrelle vaticane: studio che ben volentieri imprenderò, se mi conforterà del proprio consiglio il prenominato valoroso giudice e amico mio carissimo.

Certo sarà cosa notevole il dimostrare sino a qual segno la ceramica spagnola operò sul gusto e sulle attitudini dei ceramisti genovesi, ma più notevole sarà il determinare le corrispondenze tecniche che passano fra la produzione originaria e quella derivata. Ed ove mai al documento rinvenuto dovesse assegnarsi quel valore quasi assoluto che gli conferirono i valentuomini della Biblioteca Vaticana, le fabbriche di Savona e di Genova, che non furono tra le più illustri d'Italia, acquisterebbero dallo studio di questi antichi impiantiti maggior lume d'arte e maggior dritto di storia. E allorchè si pensi all'influsso che siffatti impiantiti, sui quali, al dire di uno squisito critico letterario dell'Arte, il Boyer d'Agen, illustratore delle Sale Borgia e del Pinturicchio, par si cammini *en frôlant des pâquerettes blanches, des pimpons d'or et des herbes tendres,* allorchè si pensi all'influsso, io dicevo, che essi possono esercitare sul gusto e sulla produzione dei pavimenti moderni, la memoria quasi occulta di quei poveri lavoratori della nostra costiera tirrena si adergerebbe, a grado a grado, a virtù benefattrice dell'arte decorativa moderna e della moderna industria italiana.

GIOVANNI TESORONE.

Nota. La cappella, di cui si discorre nel precedente articolo, è la quinta a contare dalla porta sul lato di mezzodì, ed era intitolata a S. Tommaso d'Aquino; ma, venuta nel 1541 in possesso della famiglia genovese dei Sauli, Domenico Sauli la dedicò a S. Domenico, facendo togliere da essa i precedenti ricordi sepolcrali, e mettere nel muro dalla parte dell'altare una epigrafe, ora scomparsa, che il sig. Forcella pubblica nella sua opera sulle *Iscrizioni delle chiese di Milano*. Un'altra lapide, pure scomparsa, fece porre innanzi alla cappella, fuori del cancello, con la scritta: DOM. SAVLI. Ove ora si vede una rozza pietra, nel mezzo del pavimento, stava lo stemma della famiglia, consistente in un'aquila con vari ornamenti. Domenico Sauli morì in Pavia l'anno 1570. Intorno al 1640 la cappella tornò a mutar dedica, intitolandosi al Crocifisso; e nel 1753 fu ceduta dai Sauli al Convento. — Le pareti sono coperte di stucchi, rappresentanti in basso rilievo gli Angeli della Passione: figure assai grandi, e non prive di nobiltà e di espressione. Di poco valore appariscono all'incontro i dipinti della volta con profeti e sibille, e delle lunette con due storie di Cristo: opere di quel Francesco Vicentini, che il Mongeri disse *ultimo e decaduto rappresentante della scuola milanese del Borgognone*. — Il dì 11 ottobre 1596 pagavano venti ducatoni al maestro bresciano Grazio Cossale per l'ancona di San Pietro Martire e S. Tommaso d'Aquino.

XVI.

SALA NELLA CASA DI ALESSANDRO MARTINENGO, ORA BONOMI, IN BERGAMO.

— *Tav. 22.* —

NELLA via Pignolo in Bergamo sorsero sulla fine del Secolo XV molte ricche case signorili, e ancora oggi ne abbiamo parecchie ben conservate, e interessanti, specialmente pei loro graziosi cortili.

Una delle più notevoli è quella al N. 68, sede al presente del Circolo Artistico. Nel magnifico salone a pian terreno, fino a pochi anni fa, ammiravasi uno stupendo fregio di Lorenzo Lotto, che, ceduto dai proprietari ad un antiquario, passò all'estero coi cassettoni dipinti del soffitto in legno, e con gli stipiti scolpiti in pietra delle aperture sotto il portico. Tenuto con la massima cura dagli attuali possessori signori Bonomi è invece il salone, riprodotto nella tavola 22 di questo fascicolo. Appartiene alla casa edificata per propria dimora nel Cinquecento dal conte Alessandro Martinengo, con l'opera dell'architetto bergamasco Antonio Moroni, della rinomata famiglia, che alla Repubblica Veneta fornì parecchi valenti ingegneri civili e militari.

Il salone, di cui ci occupiamo, ha forma rettangolare, ed è assai vasto, misurando in complesso il fregio metri lineari 46. D'antico ha ben conservato il solo soffitto, a cui però manca, nè si sa che sia mai esistita, la decorazione dipinta sui travi maestri, mentre sono elegantissime le mensole a tinta chiara, con fondo azzurro e ornamenti dorati.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Pel fatto che il Martinengo nel tempo che innalzava questa casa aveva dato a Lorenzo Lotto l'ordinazione della magnifica pala d'altare destinata al tempio dei SS. Stefano e Domenico, già esistente sul Fortino, e che oggi ammiriamo nella Chiesa di S. Bartolomeo, e per l'analogia fra lo stile del Lotto e lo stile del fregio in discorso, questo è comunemente riconosciuto per opera dell' insigne artista, [1] sebbene l'attribuzione venga accolta con riserva da qualche scrittore d'arte. Sia del Lotto però o di un suo valente seguace, il fregio per la ricca e varia composizione e la vivacità e freschezza del colorito, si presenta ancora oggi come un prezioso saggio di decorazione pittorica. È alto circa un metro, e gli intrecci di puttini, sirene, grifoni, satiri ed arabeschi, a colori naturali d'intonazione calda, spiccano sopra un bel fondo azzurro cupo.

Negli sfondi dei travicelli, sopra gli architravi, son dipinti con vigore e leggiadria, in ben 120 tavolette, trofei d'armi e di strumenti musicali, tritoni sonanti e combattenti, quadrupedi e volatili, formando un complesso brillante e caratteristico.

Nella casa Bonomi poi è conservata una pregevole raccolta di quadri antichi, e vi sono altre stanze con ricche e buone decorazioni del principio del Secolo XVIII. Ma basterebbe il salone di cui abbiamo parlato per farla considerare una delle più notevoli che in fatto d'arte conti la città di Bergamo.

V. Muzio.

[1] Avv. Giuseppe Maria Bonomi. *Il castello di Cavernago e i conti Martinengo Colleoni* (pag. 91).

XVII.

FONTANE DI VILLE E GIARDINI PRESSO ROMA.

Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente.

— Fig. da 72 a 77. —

SPLENDIDA per l'incantevole posizione, cospicua per gl'insigni monumenti, deliziosa per boschetti, giardini, fontane, è la villa che il cardinale Alessandro Albani costruì fuori porta Salaria.

Colla guida del celebre Winckelman, egli per ornamento di questa campestre dimora acquistò con splendidezza regale un numero straordinario di statue, di bassorilievi, di busti, di colonne e di altri rari cimelii, pei quali villa Albani fu considerata come uno dei più pregiati musei di Roma.

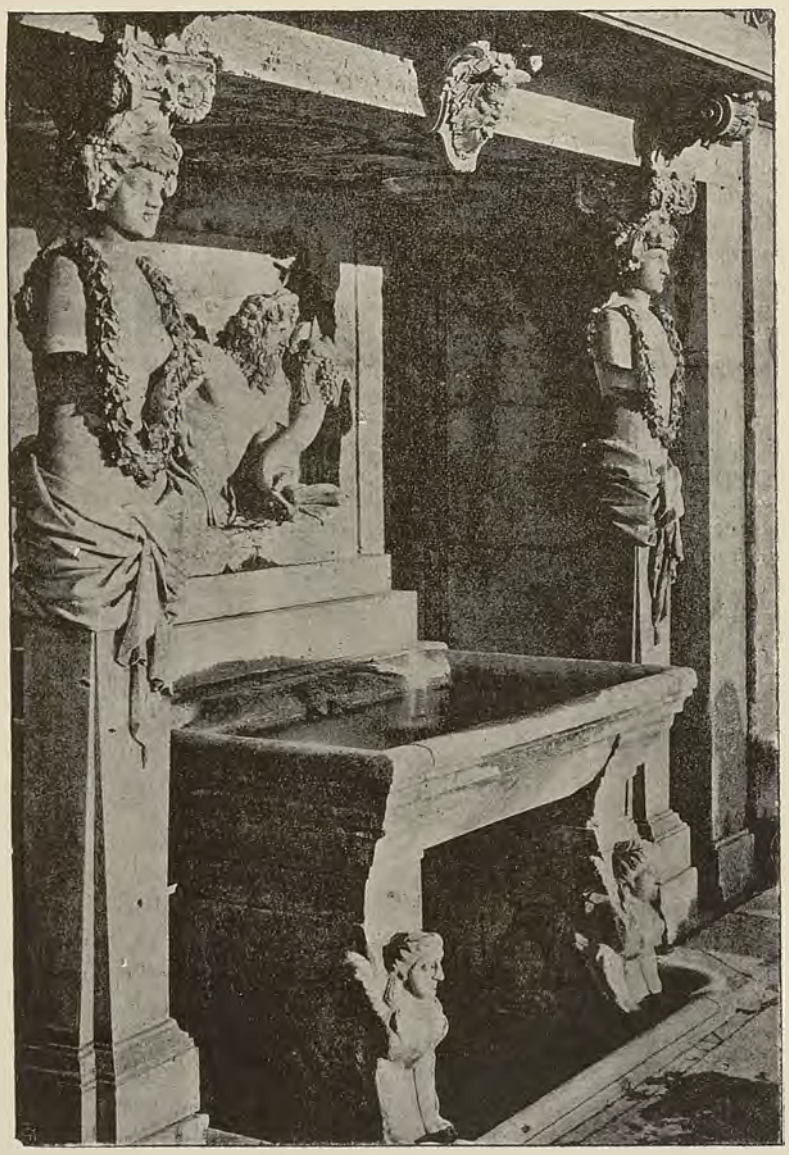


Fig. 72. Fontana del Nilo in Villa Albani.

Da un inventario della villa che altro non è se non la descrizione fattane da A. Nibby, noi possiamo argomentare la ricchezza delle sue fontane antiche e moderne.

In uno dei gabinetti, vasca di affricano portata da due schiavi con pilo frigio; nel boschetto, lungo la galleria, fontana commessa di pezzi antichi con delfini e sfingi greche; in mezzo alla ringhiera, fontana con tazza scanalata, retta da mostri.

Poi un fiume giacente con cornucopia; una vasca di bigio sostenuta da quattro mostri; e ancora, fiume giacente che forma una fontana;

Fig. 73. Fontana in Toscanella.

vasca di bigio, retta da due sfingi greche; gran fonte con meravigliosa conca di granito bianco e nero; un piccolo fiume; un'urna per vasca con bassorilievo esprimente un corso continuato di trighe e di quadrighe guidate da Amorini; una gran conca di graziose forme, intorno a cui si vede espresso un baccanale con Satiri, Fauni e Baccanti; ancora una conca di affricano con mascherone, fregi, gufi, are e nel mezzo, ove comincia il fiume a sette cascate, la statua giacente di Anfitrite, appoggiata col braccio sinistro ad un toro.

Ma fra tanta dovizia di monumenti sacri all'acqua, noi non possiamo presentare che la Fontana del Nilo e la Fontana grande.

Fuori Porta del popolo si incontra a destra la famosa villa pinciana eretta dalla munificenza del cardinale Scipione Borghese, nipote di

Paolo V. Ne fu architetto Giovanni Vasanzio, che decorò il giardino di belli edifizi e di varie fontane, le quali col tempo subirono gravi modificazioni.

Sappiamo che il Vasanzio ne aveva elevate quattro, delle quali conservasi ancora il disegno. La prima detta del Narciso, avanti la facciata del palazzo dal lato di levante; l'altra rustica, detta il fontanone del mascherone, in faccia all'ingresso e in capo al viale degli olmi; altre due simili con tazze doppie di marmo, collocate sotto il palazzo, fra recinti e viali di licini adornati di statue.

Nel gran viale che costeggia piazza di Siena, trovasi un quadrivio nel cui mezzo sorge una fontana, formata da quattro bizzarri cavalli alati che stan dentro una vasca rotonda al livello del piano. Sostengono sul capo una tazza egualmente rotonda, entro la quale sgorgano volumi d'acqua che si riversano nella vasca sottostante. Quivi, confondendosi con quella che rampolla sotto le zampe dei cavalli, forma un pelaghetto, in cui sembra che i favolosi animali diguazzino a nuoto.

Fig. 74. Fontana a Viterbo.

Riuscirebbe pressochè impossibile, non pur descrivere, ma enumerare le fontane innalzate negli ultimi secoli a decoro delle ville di Roma; accenneremo solamente a quelle che Sisto V fece costruire a Villa Montalto, oggi *Horti Maximorum*, dall' architetto Domenico Fontana; a quelle che il Bernini condusse nei giardini del Duca Mattei; alle altre, interessantissime, che l'Algardi ideò ad ornato della villa Panfili sul Gianicolo.

Fra queste ricorderemo di volo la bellissima, intitolata a Venere, dalla statua centrale che la nobilita. È per essa che fu scritto il bisticcio:

" Orta Venus pelago salsis emersit ab undis Pamphyliis dulci fonte resurgit aquis ".

Merita inoltre ricordo onorevole la fontana di Mercurio, adorna di statue di metallo, esistente nella villa Medici avanti al portico interiore del palazzo; opera, come altrove si disse, dell'architetto Annibale Lippi.

Nè il nostro compito sarebbe più facile, se dovessimo descrivere tutte le fontane esistenti nelle ville suburbane, specialmente a Frascati e a Tivoli. Diremo solo brevemente di alcune fra esse, architettate da Jacopo della Porta e da Giovanni Fontana.

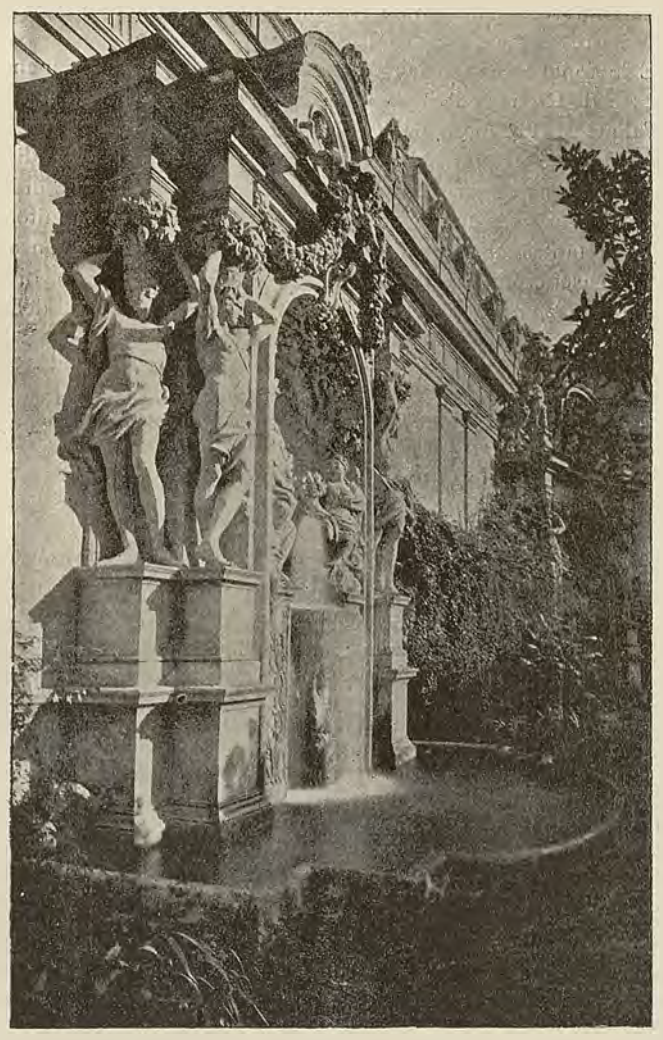


Fig. 75. Fontana nel giardino di palazzo Borghese.

Fig. 76. Fontana di Villa Albani.

L'elegante monumento di marmo bianco, che diamo nella Fig. 77, è un tempietto di stile greco, contenente nel centro la statua di Esculapio. Esso adorna una isoletta quadrata che si eleva in mezzo ad un lago e dà il nome a questa parte del giardino.

A Giacomo della Porta venne grande celebrità — ed è un fatto naturale — per le fontane da lui edificate nel circuito delle vecchie mura di Roma. Invece dobbiamo dire, a onor del vero, che queste furono, per ricchezza d'invenzione e per magnificenza di ornamenti,

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

superate al paragone dalle fontane da lui imaginate — nell' ultimo scorcio della vita — per la villa Aldobrandina di Frascati, detta di Belvedere.

Questa fu fatta edificare da Pietro Aldobrandini, cardinale Camerlengo, nipote di Clemente VIII, dopochè si ebbe aggiunto agli stati della Chiesa il ducato di Ferrara. Il della Porta, come accennammo, ne fu l'architetto.

Non potendo noi qui riprodurre i residui di queste fonti, crediamo utile indicare ai lettori come essi possano trovarle in incisione, nella grande opera sulle *Fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano, colla loro prospettiva, disegnate et intagliate da G. Battista Falda.*

La villa Aldobrandina è l'ultima opera dell'illustre architetto romano. Dessa fu causa della sua morte, morte straziante che io narrerò colla spietata concisione d'un archeologo romano: " Tornando un giorno da questa villa a Roma col Cardinale, sopraggiuntagli una necessità di corpo (aveva mangiato una enormità di melloni e di gelati) e non osando farne motto per delicatezza, giunto alla porta S. Giovanni venne meno e poco dopo morì „.

Fig. 77. Tempietto nel lago di Villa Borghese.

Ironie della sorte! Chi avrebbe osato predire sì miserevole fine ad un artista, che aveva stancato il suo genio per innalzare monumenti imperituri alle acque purificatrici del suolo di Roma?

Oltre alla villa Aldobrandina, Frascati va superba della villa Ludovisia, ricca di numerose fontane, e della villa Borghese di Mondragone, nella quale l'architetto Giovanni Fontana ideò monumenti meravigliosi a onore delle acque, fra i quali vogliono essere ricordati la fontana coi draghi borghesiani, che si erge avanti al palazzo della villa, e l'altra che si intitola " il teatro delle fontane „ nel quale la sapiente distribuzione delle acque e una scenografia incantevole empivano un giorno di delizia i villeggianti romani.

Anche la villa d'Este a Tivoli ha numerose fontane

" di poema degnissime e di storia „

Le riproduzioni di esse e di altre cascate ammirevoli della antica cittadina, possono vedersi nel volume, edito dalla R. Calcografia, col titolo "Fontane del giardino estense in Tivoli, con li loro prospetti e vedute della cascata del fiume Aniene, disegnate ed intagliate da Francesco Venturini„

Volendo porre fine alla nostra esposizione, non sapremmo come meglio riepilogare questo rapido studio sulle opere d'arte innalzate in Roma a decorazione delle acque, che ripetendo le parole colle quali il nostro egregio collega, Guido Carocci, dava principio al suo articolo sulle *Fontane di Firenze*, pubblicato in questo stesso periodico:

" A Roma gli antichi acquedotti, che dai monti del Lazio e della Sabina conducono in città torrenti di ricchissime acque, alimentano fontane che con solennità veramente romana, sollevano verso il cielo colonne imponenti di liquido cristallino e le fanno ricadere spumeggianti e rumorose nelle ampie vasche, adorne di statue e di decorazioni, ed irte di massi artificiali.

" E le fontane hanno laggiù un'imponenza degna veramente delle grandezze di Roma, ed in armonia colla esuberante copiosità dell'acqua. Talune si direbbero palagi fantastici, eretti in onore dei numi e delle ninfe delle acque; altre appariscono come montagne di marmi lavorati, dalle quali sgorgano e zampillano masse imponenti di liquido. E dovunque tu vedi statue colossali, gruppi grandiosi di mitologiche figure e di fantastici animali, obelischi, colonne, cippi con adornamenti di mascheroni, tazze enormi di porfido, di granito, di marmi preziosi, rivelazione e simbolo della grandezza, del fasto, della opulenza romana „.

RAFFAELE ERCULEI

Fig. 78. Parte dell'altare della Visitazione nel Duomo di Orvieto. (Vedi Tav. 23).

XVIII.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

CLAUSSE — *Les Marbriers Romains et le Mobilier Presbytéral* — Opera illustrata da 65 disegni. Parigi, 1897.

Il Clausse, autore di un libro mediocre sulle basiliche ed i musaici cristiani dell' Italia e della Sicilia (come se la Sicilia non fosse in Italia) stampato nel 1893, ha pubblicato ora un volume sui Marmorari romani e la Mobilia presbiteriale. Il volume è benissimo stampato: e i disegni, che formano il corredo naturale ed efficaee del testo, sono eseguiti con garbo da un artista che non è indicato nel frontispizio.

Si capisce che il proposito dell'autore è totalmente storico: e i disegni sembrano un complemento, da cui, peraltro, può trarre giovamento chi si contenta nei motivi d'assieme: sono disegni di amboni, di tombe, di cibori d'altari, tutti conosciuti e riprodotti molte volte. Il lavoro è espositivo piucchè critico, e sotto tale riguardo assai diligente. È curioso, pertanto, che il Clausse, il quale deve aver attinto a diversi autori italiani, che hanno trattato il suo soggetto avanti di lui, citi a piè delle pagine solo il Gailhabaud, il Letaroully, il Rohault de Fleury e l'Enlart; e solo in ultimo del volume faccia una nota incompleta della letteratura del suo argomento, citando quivi, naturalmente, anche diversi autori italiani. L'autore poi, insensibile alle nuove ricerche, continua ad esaltare la famiglia de Còsmati, non ispiega le vicende vere o presunte traverso le quali si composero le intarsiature siculo-romane, e dimentica i lavori congeneri della Sicilia; i quali, benchè qui si tratti di " Marmorari Romani „ potevano e dovevano essere indicati.

È male pure che un'opera così ricca non contenga almeno una tavola in colori; perocchè senza il colore e l'oro non si dà un'idea dell'arte di cui è qui lungamente discorso.

A. M.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Anno VII. MAGGIO 1898 N. 5

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIX.

MASTRO GIORGIO

— Fig. da 79 a 90. —

UONO momento questo per la ceramica. La gentile arte delle terre cotte invetriate, che onorò i Della Robbia e dalla Toscana passò nell'Umbria e nelle Marche, svegliò l'amore degli artisti e la curiosità dei teorici. Interessa mediocremente che si svolga in piacevoli medaglioni, come quei bimbi fasciati della loggia degli Innocenti a Firenze e i rilievi della loggia di S. Paolo eseguiti da Andrea della Robbia; o si svolga in popolose storie figurative, come quelle che fregiano la loggia dello spedale del Ceppo a Pistoia, eseguite (tranne l'ultima) da Giovanni della Robbia, senza il concorso d'Andrea, come da taluno fu supposto erroneamente; interessa mediocremente che la gentile arte delle terrecotte invetriate, sia architettonica od invece in mirabili vasi e piatti d'ogni misura, sia puramente estetica: l'arte delle terrecotte invetriate è sempre bella ed allegra; e come sulle fabbriche è un elemento decorativo straordinariamente geniale, così nelle sale è un elemento mobiliare di grandissimo effetto. Per questo *L'Arte* offre spesso dei modelli di ceramica, ad esempio nel vol. II la tav. 25 e nel vol. III le tav. 36 e 42; ed oggi dà dei piatti di Faenza, di Deruta, di Cafaggiolo, di Urbino, di Gubbio; e, fra quest'ultimi, qualcuno di Mastro Giorgio.

A Mastro Giorgio oggi l'interesse dei più si volge con particolare curiosità; perchè Gubbio fece, a questo maestro dell'arte ceramica, delle feste in occasione del quarto centenario dalla sua cittadinanza eugubina, domandata al duca d'Urbino nel 1498. E Gubbio fece bene. Difatti deve tutto il suo nome, nell'arte ceramica, a Mastro Giorgio; e anche se non gli dette i natali, gli deve il nome della sua fabbrica, dalla quale escirono dei pezzi mirabili. Sebbene Mastro Giorgio di Gubbio, sia noto sotto questa qualifica, più che sotto il suo nome di famiglia, egli fu un lombardo e non un cittadino del vecchio ducato d'Urbino. Giorgio nacque a Intra, non a Pavia, come finora tutti credettero, o in un castello detto Indeo, che a forza di sottilizzare il Brambilla autenticò per Sesto Calende. La scoperta è di ieri; e deriva dalla accurata e convincente lettura di alcuni documenti fatta dal Mazzatinti, la quale era stata fatta erroneamente dal Ranghiasci Brancaleoni. Questa lettura stenebra l'orizzonte delle origini di Mastro Giorgio, e della famiglia Andreoli, che si diceva di Pavia ed appartenente al patriziato; mentre non solo essa non è indicata fra le antiche famiglie pavesi, ma nemmeno il casato Andreoli è pavese; e se talora si trova, o non se ne conosce la vera locale appartenenza, o l'origine è Muzzano.

Dunque Intra, città e porto sul Lago Maggiore, fu la patria del nostro; il quale fu figlio di un Pietro Andreoli; abitò, sembra, anche Pavia (difatti in certi documenti si dice di Pavia, come poi dal 1498 si dice di Gubbio), e nel 1492 deve essersi trasferito a Gub-

Fig. 79. Piatto di Mastro Giorgio da Gubbio. Aprile 1525.

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

bio, coi fratelli Salimbene e Giovanni, ove esercitò l'arte figulina; e non avanti del 1515 — osservò lo stesso Brambilla — e forse più tardi, anzi solo nel 1518, fece qualcuno dei suoi stupendi lavori arricchiti con un suo particolare trovato, consistente in un lustro metallico rosso rubino, di impareggiabile bellezza. Prima degli anni suddetti, si vuole che il nostro avesse quasi esclusivamente modellato degli ornati e delle statue; ma ciò va accolto con qualche riserva. Mi pare impossibile, però, che Mastro Giorgio non sia stato nè modellatore nè pittore; e si sia sempre valso dell'opera altrui. Prima di trovar le sue meravigliose iridescenze, cosa fece a Gubbio? Cosa fece dieci lunghi anni, se non usò di toccare stecchi e pennelli?

Fig. 80. Firma di Mastro Giorgio nel piatto della Fig. 79.

Io sto coi vecchi scrittori; e dico, che alcuni magnifici lavori modellati da Mastro Giorgio negli anni anteriori quelli che ne formano il nome storico, si ammirano mutilati a Gubbio o imperfetti a Gualdo Tadino (se non sono venduti alcuni pezzi che conosco) e a Francoforte. Corse troppo, quindi, coll'immaginazione il Mazzatinti; il quale, per rimbeccare il Ranghiasci Brancaleoni, che fu uno studioso della vita e dell'arte del nostro, e dichiarò che Mastro Giorgio, nella fabbrica di Gubbio, era il creatore, il disegnatore, il modellatore e il perfezionatore: corse troppo a dire che Mastro Giorgio fu un chimico e non un artista, mentre il Mazzatinti stesso, nei documenti che pubblicò, lo

Fig. 81. Piatto di Mastro Giorgio, già nella collezione Spitzer.

trovò detto « vasaio d'Ugobbio » « mestro Zorzo vasajo » « magistro Georgio Petri figulo » ecc. È certo che Mastro Giorgio divenne celebre per il suo lustro metallico, che cominciò a produrre nel 1518; e da quest'età deve datare la sua fortuna, avendo posseduto a Gubbio perfino delle terre e delle case. Egli eseguì delle stoviglie comuni, come quelle per il monastero di S. Pietro in Gubbio; oltrechè delle opere, le quali assorgevano alla solennità delle tavole per altare eseguite dai Della Robbia, di cui è assai ornata la provincia di Pesaro-Urbino. Tale, ad esempio, la tavola di S. Angelo in Vado, la celebre patria degli Zuccari, de' cui avanzi fu reso conto, qualche anno fa, da Ciro Antaldi e dal canonico Augusto Vernerecci nell'*Arte e Storia*.

Voglio riferirmi ad un altare di terracotta invetriata, che eseguì Mastro Giorgio nel 1513 per la chiesa di S. Domenico di Gubbio: cioè due anni dopo d'aver eseguito, nella stessa chiesa, l'altro altare dedicato a S. Antonio Abate nella cappella dei conti Bentivogli e Ondei. Diversi anni sono nella collegiata di Gualdo esistevano alcuni quadretti dell'altare di S. Domenico; ed i due altari vennero disfatti nei primi anni del XVIII secolo. Così l'altare di S. Antonio è ridotto alla sola statua, che si conserva in una nicchia nella chiesa di S. Martino a Gubbio; e l'altare della Madonna del Rosario, dopo essere stato sepolto per molto tempo in un magazzino, fu venduto a vilissimo prezzo al direttore del Museo di Colonia; e di qui passò nell'Istituto Staendel di Francoforte, dove è ammiratissimo.

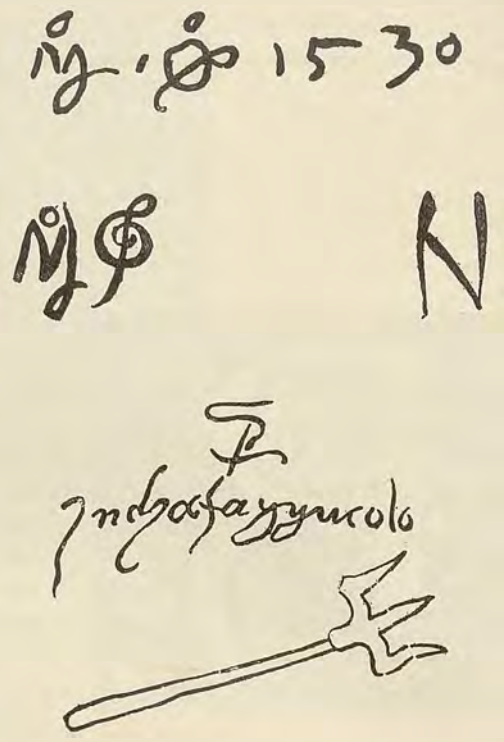


Fig. 82. Firme di Mastro Giorgio
Segnatura di Cafaggiolo nel piatto della Fig. 83.

Mastro Giorgio, che si era specializzato col suo lustro metallico, doveva dunque aver poco tempo da occuparsi di pittura e di scoltura; e si vuole che desse il suo lustro ad una gran quantità di maioliche, fabbricate fuori di Gubbio e di figulinai cospicui, come Francesco Xanto, Avelli di Rovigo e Orazio Fontana d'Urbino: e lo desse per incarico diretto degli altri fabbricanti e per ispeculazione sua. Così egli avrebbe acquistato le maioliche, le avrebbe decorate del rosso rubino, eppoi le avrebbe rivendute guadagnandovi. Esistono difatti, nota il Garnier, molti pezzi colla firma del nostro o cogli intrecci con cui usava indicarsi, i quali non sono al certo di Gubbio; e, verisimilmente, furono soltanto riverberati da lui. Indi si può conchiudere, che se Mastro Giorgio poco toccò il pennello del pittore o gli stecchi dello scultore, fu pittore e scultore; ma fu disorientato artisticamente; e i tre quarti del suo nome li deve al suo trovato, pel quale le sue maioliche hanno dei riflessi di una vivacità simpaticamente rosata.

Il nostro ebbe due figli, Vincenzo o Cencio ed Ubaldo, che esercitarono l'arte del padre, e furono soci nel 1547; ma nel 1536 Cencio aveva aperto bottega per proprio conto, vivente il padre; ed io ne conosco alcune memorie che vanno sino al 1550. Il Ranghiasci Brancaleoni affermò di aver visto un istromento, dal quale risulta che il nostro era ancor vivo nel 1552; ed è ammissibile; benchè l'affermazione del Ranghiasci Brancaleoni non sia stata confermata dai nuovi studî.

Gubbio, quest'antica città morta, dai grevi palazzi smantellati, conserva tuttora la casa di Mastro Giorgio; ed è in fondo via de' Prefetti, accanto ad un piccolo orto. È una casa povera e cadente, ora abitata da un Passalboni; che lavora anche lui ai lustri, come il sommo artefice di cui si è discorso, il quale, morendo, gettò via le chiavi del proprio segreto, e niuno ancora le ha ritrovate.

Consacrati questi ricordi brevi, ma esatti a Mastro Giorgio, dirò qualcosa delle fabbriche ceramiche, cui appartengono i piatti e gli altri oggetti che pubblica *L'Arte*.

Faenza nel XVI secolo fu uno dei centri ceramici più cospicui d'Italia, anzi il più cospicuo; ed ha il vanto di avere diffuso

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

l'esercizio dell'arte ceramica per quasi tutta l'Italia; infatti, trovavansi dei figulinai faentini in molte fabbriche italiane, e dappertutto erano educatori ascoltati ed efficaci. Una mattonella del Museo di Cluny ha la data 1475; e due piatti di Faenza, colle armi dei Manfredi, sono indicati dal Malagola nelle sue *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza* (Bologna 1880) colle date 1480 e 1485.

Il Piccolpasso, che scriveva nel 1548 e dirigeva una fabbrica rivale, loda immensamente i lavori di Faenza. La decorazione dei quali, sul primo ebbe un po' l'aspetto persiano e un tono blu lapislazzuli, che volge talora al porporino; poi la tavolozza divenne più amabile ed armoniosa, e il disegno più elegante, variato e originale. Faenza si distinse nella decorazione detta *berrettino*; cioè azzurra su fondo azzurro più chiaro o viceversa, con qualche lumeggiatura bianca. Una fabbrica faentina di molto nome fu quella di « casa Pirota »; e tra gli artisti che lavorarono a Faenza si cita, per solito, Baldassare Manara, che firmò molti pezzi e s'indicò, sembra, colle sigle « > B < > M < ». —

Secondo il Lazari (*Notizie della Raccolta Correr, pag. 59*), Deruta, borgo presso Perugia, aveva sin dal 1465 una fabbrica di maioliche, che fu fondata da Agostino d' Antonio di Duccio, scolare di Luca della Robbia, che vi avrebbe eseguito i bassorilievi della facciata di S. Bernardino a Perugia. A parte il fatto che Agostino d' Antonio di Duccio non fu discepolo di Luca della Robbia, ma di Donatello, come mostrarono il Venturi e il Bode, deve accettarsi con benefizio d'inventario anche il resto. È certo tuttavia che nel 1501 una fabbrica di maioliche esisteva a Deruta; ma al di là di questa data non si hanno, oggi, per quanto io so, delle memorie certe. Onde Agostino di Duccio fiorentino che fece il primo e timido saggio dell'arte sua a Modena (1442) e, più tardi, fortificato alla scuola di Leon Battista Alberti, divenne il principale ornatista dell'elegante, ma un po' frivolo interno del Tempio Malatestiano a Rimini, non può aver lavorato a Deruta le sculture di S. Bernardino, che finì nel 1491.

Fig. 83. Piatto di Cafaggiolo. Collezione Rotschild. La segnatura nella fig. 82.

Sino dal 1501 si conoscevano a Deruta i lustri metallici e sopratutto un lustro giallo madreperlaceo; e sul primo si usò una decorazione a grottesche su fondo azzurro, come a Faenza; poi si imitarono le maioliche d'Urbino a soggetti figurativi.

Fig. 84. Piatto di Mastro Giorgio. Anno 1531.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

A tale uopo si chiamarono a Deruta diversi maestri delle fabbriche urbinati; così dal 1545 spesso, nei pezzi di Deruta, c'è la firma *El Frate*, e si crede che sia di un monaco d' Urbino.

La fabbrica di Deruta è una delle rare fabbriche italiane, che abbiano continuato fino al XVIII secolo; ma in questo tempo produceva delle cose ordinarie. —

La fabbrica di Cafaggiolo dette luogo ad una delle più curiose questioni che abbiano agitato il campo dell'arte ceramica. Si negò la sua esistenza; e il primo a negarla fu il Malagola, nel libro che ho citato poco innanzi. L'opinione del Malagola fu raccolta pochi anni sono da un intelligente cultore delle discipline ceramografiche: l'Argnani, in un libro che feci oggetto di una recensione in questa Rivista (*Le ceramiche e maioliche faentine*, Faenza 1889). Com'è che, attraverso il tempo, si infuturò l'idea di questa fabbrica? È presto detto: osserva il Malagola. Le maioliche attribuite a Cafaggiolo furono eseguite in una fabbrica d'un tal Fagioli, che stava in Faenza; da ciò *Casa Fagioli* o *Cà-Fagioli*; e, per conseguenza, *Cafagioli* e *Caffaggiolo*. Tale opinione ebbe più fortuna quando fu sostenuta dall'Argnani; tantochè in diverse collezioni i pezzi dati a Cafaggiolo si restituirono a Faenza. Ma questa volta l'opinione opposta ebbe dei sostenitori, i quali la prima volta non si mossero; e provarono che in quasi tutti i pezzi firmati, il nome *Cafaggiolo* era scritto con una *h*, *Chafaggiolo*; la quale cosa avrebbe sfatato la opinione esposta dal Malagola e sostenuta dall'Argnani. Vera-

mente l'errore ortografico, ch'è tale tanto se si parla di una *Ca' Fagioli*, quanto se si parla della borgata *Cafaggiolo*, non risolve sufficientemente la questione; ma vennero adotte delle altre ragioni, e perfino indicati certi idiotismi che debbono avere scosso

Fig. 85. Vaso di Gubbio. Collezione Rotschild.

e turbato la tesi contraria. Inoltre si annunciò che Gaetano Milanesi aveva raccolto dei documenti in sostegno della esistenza della fabbrica di Cafaggiolo; ma il valoroso commentatore delle *Opere* del Vasari fu colpito dalla morte; e i documenti non so che fine abbiano fatto. In ogni modo la esistenza della fabbrica di Cafaggiolo, secondo gli oppositori del Malagola e dell'Argnani, sarebbe indiscutibile; e questa fabbrica, nella seconda metà

Fig. 86. Piatto attribuito a Mastro Giorgio. Collezione Basilewski.

Fig. 87. Doppia coppa per brodo. Sec. XVI.

del XVI secolo sarebbe stata diretta da un Antonio Fattorini, che imitava male i prodotti d'Urbino. Una cosa sola è assoluta: l'affinità che esiste fra le maioliche di Faenza e di Cafaggiolo; onde Cafaggiolo fu sensibilmente influenzato da Faenza. Ciò non autorizza, peraltro, a credere che non esistano delle differenze fra i prodotti faentini e cafaggiolesi; e queste differenze, che sono di disegno e di colore, furono indicate.

Quanto all'affinità, si osserva che verso la fine del secolo XV si stabilirono in Firenze alcuni figulinai faentini, e quasi contemporaneamente si aprì la fabbrica di Cafaggiolo; quindi è ammesso che le maioliche toscane rifiorirono per l'influenza esercitata sopra di esse dalle fabbriche faentine. E perchè erano faentini i primi figulinai che si fissarono a Cafaggiolo sullo scorcio del XV secolo, i prodotti di Cafaggiolo sembrano di Faenza; onde chissà quanti pezzi nei musei sono indicati di fabbrica faentina e furono lavorati a Cafaggiolo. Ma basta: mentre da un lato si grida il catoniano *Delenda Cafaggiolo*, dall'altro lato non solo si insiste a dire folle l'opinione contro la esistenza di tal fabbrica, ma si dimostra perfino che Cafaggiolo

Fig. 88. Vaso di Gubbio nel Museo Correr a Venezia.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

resistè più d'ogni altra fabbrica toscana agli urti della decadenza. Così i prodotti cafaggiolesi continuarono indisturbati a interessare il mercato ceramografico; mentre i prodotti delle altre fabbriche, geograficamente affini, non davano più verun segno di vita. L'ultima memoria di Cafaggiolo, per quanto oggi è noto, risale al 1570; ed è rappresentata da un piatto della raccolta Delange.

Un magnifico piatto della collezione Spitzer (n. 1036) firmato « Jacopo in Chafaggiuolo » fu venduto 52,000 franchi; e questa cifra, più d'ogni altro commento, indica quanto valgono ancora le maioliche di Cafaggiolo, quando sono di primo ordine. —

Urbino, patria di Raffaello e ornata di uno de' più celebri edifici d'Italia, il palazzo Ducale, su cui si educò il più grande degli architetti italiani dell'epoca aurea del Rinascimento, Donato Bramante, ebbe varie fabbriche di ceramica e il loro sviluppo data dal secondo quarto del XVI secolo, da quando furono sostenute dal mecenatismo del Duca Guidobaldo. Così i prodotti ceramici d'Urbino, con quelli di Faenza, sono considerati i migliori tra gli italiani del XVI secolo. Si disse che Raffaello avesse dato de' suoi propri disegni per le fabbriche fiorenti nel suo paese nativo; uno scrittore bolognese se ne beffò, e uno marchigiano difese, scagionandolo, lo scrittore bolognese. Sta il fatto che l' antica opinione che Raffaello avesse disegnato per le fabbriche urbinati, non è provata; ed è incontestabile che le ceramiche di Urbino si diffusero nel campo dell'arte, sopratutto per la virtù di tre eminenti ceramisti: Guido Durantino o Guido Fontana, Francesco Xanto Avelli e Orazio Fontana, figlio del primo. L'artista che spiccò sui tre fu Orazio Fontana, cui le ceramiche d'Urbino debbono quindi una gran parte della loro bella rinomanza; ed è Orazio che ne caratterizzò l'aspetto artistico, colle sue grottesche policrome su fondo bianco, leggiere come un ornato di Pierin del Vaga e delicate come uno stucco di Giovanni da Udine.

Fig. 90. Piatto di Faenza nella Galleria Estense di Modena.

Fig. 89. Piatto di Mastro Giorgio. Anno 1527.

Non lungi da Urbino, la piccola città di Castel Durante ebbe ancor essa i suoi prodotti locali; e alla fine del XV secolo le fabbriche durantine furono tra le più operose d'Italia Esse dettero all'arte delle cose ceramiche analoghe a quelle urbinati, colle quali talora si confondono; e svolsero sui propri oggetti dei motivi ornamentali, composti di trofei guerreschi, come usò la scultura scolpita. Così le fabbriche di Castel Durante acquistarono una specialità nella produzione dei vasi da farmacia, i quali si abbellirono con ogni maniera di mascheroni, di cavalli marini, di sirene e simili. Ne furono egregi fabbricatori il « Cavaliere » Piccolpasso, che fioriva nel 1548, e Francesco Durantino, che fioriva nel 1553.

Alfredo Melani.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

XX.

Avori di Ravenna

— *Tav. 27, 28 e 29.* —

LI avori, che oggi si conservano in Ravenna, sono piuttosto pochi; non quanti, almeno, si crederebbe di trovare in quella cospicua città, stata lungamente capitale dei Bizantini, i quali tennero l'arte d'intagliare avorio in gran conto. E nemmeno è certo che, là, nei secoli V e VI, e per tutto il lungo periodo dell'Esarcato, fiorissero scuole d'artisti dediti a quel genere di lavoro. Perchè, mentre da una parte non v'hanno storie e documenti che parlino d'alcuna scuola ravennate di scultori e d'intagliatori, dall'altra gli avori stessi che vi rimangono sono di derivazione e di tempi diversi.

I frequenti rapporti fra Ravenna e l'Oriente ci fanno supporre che da questo venisse la maggior parte dei piccoli ornamenti, degli: « amminicoli decorativi della casa e della persona », durante l'impero delle dinastie teodosiana e giustinianea, e che quasi sempre invece da Roma derivasse, nell'intermezzo barbarico, fra il 476 e il 539.

Di questo periodo, in cui si prolungavano, decomponendosi sempre piú, le forme dell'arte romana, è da ritenersi la copertura d'Evangeliario già appartenuta ai Camaldolesi di Murano e che ora si trova al R. Museo di Ravenna (come tutti gli altri avori che riproduciamo, tranne la cattedra detta di S. Massimiano). In mezzo, sotto un ciborio o baldacchino, siede in trono il Redentore imberbe, fra due angeli e gli apostoli Pietro e Paolo; sotto, in mezzo alle fiamme ardenti, che un angelo accenna a spegnere con la croce, stanno i tre uomini di Babilonia: Sadrac, Mesac e Abednego. Ai lati si veggono quattro miracoli di Gesú: le guarigioni del cieco, del demoniaco, dell'ammalato, che porta il suo letto, e la risurrezione di Lazzaro. Nella zona inferiore due episodi del libro di Giona: quand'egli è gettato in mare dalla nave e inghiottito dal pesce, e quando, fuori di Ninive, se ne sta all'ombra del ricino. Il taglio dell'avorio è largo, decorativamente bene inteso, con forme sobrie, non sopraffatte dalle ornamentazioni. (Tav. 27).

***

Uno dei monumenti più cospicui dell'arte bizantina e di una importanza eccezionale per l'archeologia, è la cattedra detta *di S. Massimiano* e conservata nella sacrestia della Cattedrale. Il primo a farla conoscere, illustrandola con dissertazioni e tavole, fu Benedetto Bacchini nella sua stampa del *Libro Pontificale* d'Andrea Agnello (1708). Il Bacchini lesse il monogramma, che si trova in fronte ad essa, *Maximianus Episcopus*, e l'interpretazione parve sempre così giusta, che nessuno osò più contestarla, e da lui a tutt'oggi, ossia al Garrucci, al Bayet, al Molinier e a cento altri si è continuato a crederla di Massimiano. Intanto l'Agnello (che scrisse lungamente sulla vita di quell'arcivescovo e ne conobbe la cronaca, e che nel secolo IX lasciò memoria dei tesori artistici delle chiese ravennati) non la rammenta affatto. Nè altra testimonianza si ha che prima del mille si trovasse in Ravenna. Quei pochi, che dopo, sino al Bacchini, brevissimamente la ricordano, non accennano per nulla al nome di Massimiano. Anzi aggiungerò che prima che l'arcivescovo Fabio Guinigi, verso la fine del secolo XVII la facesse riparare, era tenuta in pochissimo conto. Solo nel 1866 il De Rossi raccolse che « il P. Cortenovis, in un suo scritto lasciato imperfetto, aveva assunto di provare che questa Cattedra fosse stata da prima in Grado sotto nome di Cattedra di S. Marco, perchè venuta da Alessandria, dov'egli congetturò che fosse servita a S. Giovanni l'Elemosiniere nel secolo settimo ». Il Garrucci, che riprodusse questo passo, l'accolse con diffidenza, disposto solo ad accettare l'opinione del Bacchini.

Converrebbe molto approfondire le ricerche su quanto pensò il Cortenovis, perchè un brano di storia, di somma importanza, che richiamo per la prima volta ad illustrazione della preziosa cattedra, lascia indirettamente pensare che il Cortenovis avesse buoni argomenti per sostenere le sue congetture. Il fatto nuovo e sicuro, che indubbiamente scuoterà l'opinione generalmente accetta e i nervi di molti archeologi, è questo: che la cattedra detta *di S. Massimiano* fu portata a Ravenna soltanto nel 1001, quando invece Massimiano era stato arcivescovo di quella città quattro secoli e mezzo prima.

E la notizia ci viene pel mezzo della persona stessa che condusse a Ravenna il prezioso mobile; dalla cronaca cioè assegnata al diacono Giovanni, della quale si trovano un codice urbinate del secolo XI e un codice vaticano (n. 5269) e che fu edita dal Zanetti nel 1765, dal Pertz nel volume VII degli *Scriptores* nei *Monumenta Germaniae Historica* e da Giovanni Monticolo nel 1890 fra le pubblicazioni dell'*Istituto Storico Italiano.*

La cosa è troppo importante per la storia della cattedra, perchè si debba omettere ciò che il Monticolo scrive intorno alla cronaca ed al cronista: « I dotti attribuirono l'opera al diacono Giovanni per l'esattezza con la quale vi è descritta la strana e misteriosa venuta di Ottone III a Venezia; difatti alcune circostanze di quell'avvenimento non potevano essere note che a lui solo, perchè non vi furono altri testimoni. Così soltanto in sua presenza i due principi per la prima volta s'incontrarono e s'abbracciarono tra le tenebre della notte nell'isoletta di S. Servolo, e poi si ricambiarono le cortesie nella torre orientale del palazzo, e soltanto con Giovanni diacono Ottone fece ritorno sopra una piccola barca al monastero di Pomposia donde era partito prima di recarsi a Venezia. Inoltre dalla cronaca si rileva che la proposta di quel viaggio, che venne fatta all'imperatore, era nota solo al diacono Giovanni e all'Orseolo, perchè questi non la comunicò ad alcuno; laonde sull'autore non può cader dubbio. Ma il cronista nell'opera non fa mai menzione di sé stesso in forma soggettiva e nemmeno ricorda tutti gli avvenimenti ai quali ebbe parte, anzi quando narra la sua missione ad Aquisgrana nel 995, occulta il suo nome a bello studio, perchè, mentre il documento rispettivo attesta che il legato del doge all'imperatore fu in quella circostanza il diacono Giovanni, l'autore così riferisce il fatto: « *dum... suum legatum.., Ottoni ad Aquisgrani pallacio sine aliqua mora transmisit* ». La prima notizia sicura, che ci è stata trasmessa intorno al cronista Giovanni, si trova nel privilegio che fu accordato il 1. maggio 995 da Ottone III a Pietro II Orseolo in Aquisgrana. Il vescovo Giovanni di Belluno sino dal tempo in cui da Ottone II era stata dichiarata la guerra a Venezia, aveva occupato una parte del territorio d'Eraclea che spettava al ducato, e seguitava a tenerla anche dopo la pace del 983. — Questa violazione del diritto delle genti diede origine a una contesa nella quale il doge si giovò due volte dell'opera del diacono Giovanni per ricuperare gli antichi domini. L'Orseolo nel secondo anno del suo governo potè ottenere da Ottone III la rinnovazione degli antichi patti e privilegi dello Stato veneziano verso il regno d'Italia, la qual cosa obbligava il vescovo a restituire le terre occupate; ma il diploma di quel sovrano non venne tenuto da quell'ecclesiastico in nessun conto. Il doge allora si vide costretto a domandare a Ottone un nuovo privilegio nel quale il territorio d'Eraclea fosse rappresentato con la maggiore chiarezza come parte del ducato veneziano e ne venissero designati con precisione i confini verso il regno d'Italia, e così mandò nel 995 il diacono Giovanni ad Aquisgrana ove ottenne il diploma desiderato. Ma nemmeno il nuovo precetto potè indurre il vescovo alla restituzione, e però il doge ricorse a Ottone marchese di Verona perchè il privilegio fosse rispettato, e così suscitò una serie di processi, finchè quelle terre non furono restituite. Il doge ricuperò quei luoghi verso la fine del luglio 998; ma perchè gli accordi fossero convalidati da un nuovo privilegio imperiale, mandò per la seconda volta il diacono Giovanni a Ottone III, dal quale ottenne a Roma, il 7 gennaio 999, la conferma delle sue ragioni sul territorio d'Eraclea come era stato posseduto dai Veneziani dai tempi di Liutprando e del primo doge Paoluccio. In quella circostanza il diacono Giovanni ricevette dallo Stato, per le spese del viaggio e del soggiorno, due lire veneziane in denari di Pavia, le quali furono levate dal reddito della decima pagata all'erario così dagli abitatori come dai cittadini. Il docu-

mento del 969 dimostra che Giovanni era allora cappellano del doge; ma siccome, secondo la testimonianza del codice Trevisaneo, quella carta è identica al privilegio del 995 che solo in parte si conserva, così si deve ritenere che sino d'allora egli tenesse quell'ufficio. Ma il diacono Giovanni non prestò i suoi servigi al doge soltanto nella controversia col vescovo di Belluno, perchè anche in altre circostanze gli furono affidate trattative difficili e di somma importanza per gli interessi economici e politici della sua patria. Nel 996 Pietro II Orseolo lo mandò all'imperatore a Ravenna insieme con Pietro Gradenigo per ottenere da lui il permesso di aprire tre mercati nel territorio del regno d'Italia, cioè a S. Michele del Quarto presso Altino e in altri due luoghi presso la Piave ed il Sile, la qual cosa gli fu concessa con un diploma del 1. maggio di quell'anno. Verso la fine del giugno del 1000 venne mandato dal doge a Como ad ossequiare Ottone III, che allora scendeva per la terza volta in Italia, e si recava in quella città; accompagnò l'imperatore a Pavia e poi ebbe agio di vederlo ripetutamente a Ravenna, verso la fine del marzo 1001, per preparare la secreta venuta a Venezia. Ottone potè compiere il suo viaggio nel ducato senza che la sua presenza fosse notata da alcuno, ma l'esito felice dell'impresa derivò dalla sagacia del diacono Giovanni, che lo accompagnò su una piccola nave dal monastero di Pomposia a Venezia e poi lo ricondusse presso quel cenobio. Nel breve soggiorno dell'imperatore a Venezia, Giovanni si adoprò in nome del doge perchè il comune fosse esonerato dal tributo del pallio che ogni anno nel marzo era mandato alla corte del sovrano d'Italia. Verso la metà del dicembre di quel medesimo anno venne mandato per due volte dal doge a Ottone III a Ravenna e recò seco nel viaggio i ricchi doni che i due principi si ricambiarono. Dopo la morte dell'imperatore dovette recarsi a Ratisbona, nel novembre 1002, presso il nuovo re di Germania Enrico II, per commissione dell'Orseolo, e il giorno 16 di quel mese ottenne al doge la conferma del noto privilegio accordato da Carlo Magno a Venezia nel patto con Niceforo. Anche dopo la morte di Pietro II Orseolo conservò l'ufficio di capellano del doge e così venne contrassegnato nel privilegio che Enrico II accordò nel 1018 a Vita, badessa di S. Zaccaria, per le terre del suo monastero nel regno d'Italia, la quale aveva affidato a Giovanni l'incarico di presentare la sua domanda a quel principe. Da tutte queste testimonianze si rileva che le maggiori notizie intorno al cronista non vengono date dalla sua opera, ma dai documenti, e che la sua operosità politica si svolse alla corte di Ottone III ed Enrico II, mentre manca qualunque indizio ch'egli abbia avuto parte alle trattative non meno importanti che nel medesimo tempo vennero fatte fra il doge e la corte bizantina. Nella cronaca egli si mostra molto affezionato agli Orseoli, ma quando ricorda Pietro II, lo chiama suo « *senior* » e usa verso di lui il linguaggio che si addice a un suddito rispettoso e devoto; talvolta anche lo designa coll' epiteto « *dominus* », ma nel senso di signore o persona civile anzichè di padrone, e però nel medesimo significato aggiunge quell'aggettivo anche ai nomi propri degli ecclesiastici e dei principi stranieri ».

Or ecco il passo che travolge le ipotesi del Bacchini e de' suoi seguaci, ricordando la cattedra fra i doni mutatisi, per mezzo del diacono Giovanni, fra Ottone III e il doge Pietro II Orseolo: « *Eo tempore* (dicembre del 1001) *duo imperialia ornamenta auro miro opere acta Cesar per Johannem diaconum Petro suo compatri duci unum ex Papiensi, aliud ex Ravennati urbe dono transmisit; cui duxre compensationis gratia* CATHEDRAM ELEPHANTINIS ARTIFICIOSE SCULPTA TABULIS, PER EUNDEM DIACONUM, RAVENNAE DIREXIT, QUAM AVIDE SUSCIPIENS IN EADEM CONSERVANDAM URBE RELIQUIT ». Tradotte, alla buona, in italiano queste parole significano: «In quel tempo (dicembre del 1001) l'Imperatore (Ottone III) per mezzo di Giovanni diacono mandò al Doge Pietro due adornamenti imperiali d'oro fatti con mirabile lavoro, uno da Pavia e l'altro da Ravenna. Ad Ottone, per ricompensa, il Doge mandò a Ravenna una cattedra maestrevolmente scolpita in tavole d'avorio, la quale egli, accettando con vivo desiderio, lasciò in quella città perchè vi fosse conservata ».

(Continua) CORRADO RICCI.

XXI.

Alcuni mobili nel Museo d'antichità di Parma.

— Fig. 91, 92 e 93. —

NON è la prima volta che cerchiamo nel Museo di Parma i belli e curiosi esemplari da mostrare ai lettori della nostra *Arte Italiana*. Alcuni ne abbiamo riprodotti in grandi particolari, come la porta della Rocca di Cortemaggiore, altri in eliotipia, come, ultimamente, due armadi del secolo XVII. Oggi vogliamo fermarci a tre mobili assai diversi l'uno dall'altro e per l'uso e per lo stile.

Il più recente, il Leggìo (Fig. 93), stava nell'Oratorio del Palazzo ducale di Parma: un piccolo Oratorio con le pareti ornate di intagli in legno barocchi, non senza pregio, fatti eseguire da Margherita dei Medici, figlia del granduca Cosimo II, quando andò

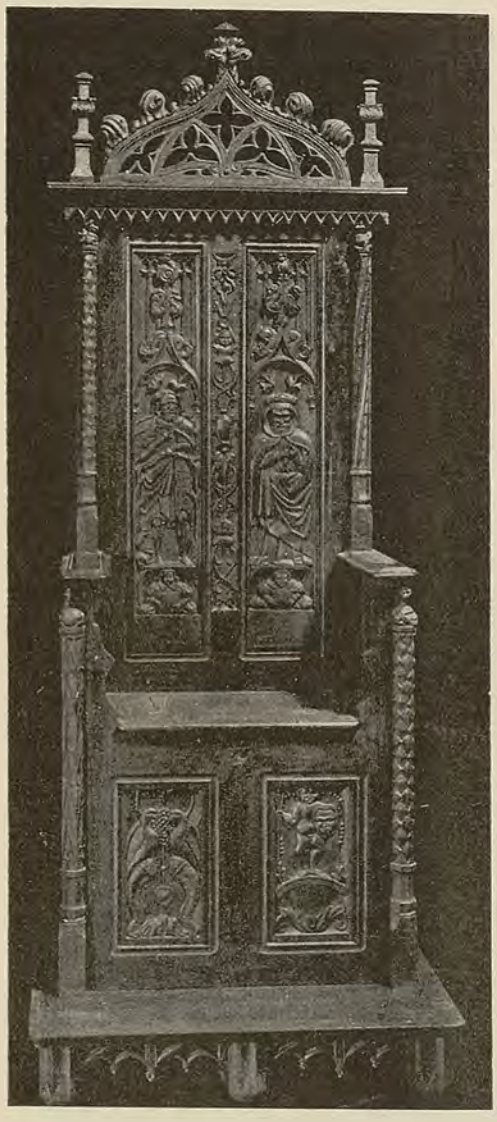
Fig. 91. Armadio nel Museo di Parma.

sposa al duca Odoardo Farnese nel 1628. Gli ornati hanno poche dorature; il Leggìo invece è tutto dorato, e anche per il modo dell'intaglio e per l'indole dello stile apparisce d'altra mano e d'altro tempo più vicino a noi. Esso doveva servire per la lettura dei vangeli, essendovi scolpiti sul davanti l'angelo, in cima l'aquila e ai lati il leone ed il toro.

Anche il Seggiolone gotico (Fig. 92), innanzi di entrare nel Museo, figurava nell'Oratorio ducale, ove fu collocato non si sa da chi e quando, e ove stonava con le pareti, con la vôlta e coll'altare, schiettamente barocchi. Di antico nel Seggiolone c'è poco, oltre le quattro formelle intagliate e qualche parte della loro intelaiatura: rifatti a nuovo e malamente il gradino inferiore, la cornice, la cuspide, i pinnacoli. Le figure e i simboli furono studiati dal

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

dottor Umberto Rossi, già direttore del Museo nazionale di Firenze, il quale morì senza avere pubblicato nulla in questo proposito. Al dotto e benemerito direttore del Museo di Parma, cui dobbiamo le presenti notizie, sembra che le due figure degli specchi superiori rappresentino Abramo e Davide; poichè l'uno è in mezzo a cespugli, tentando di rimuoverne l'impedimento con la mano si-



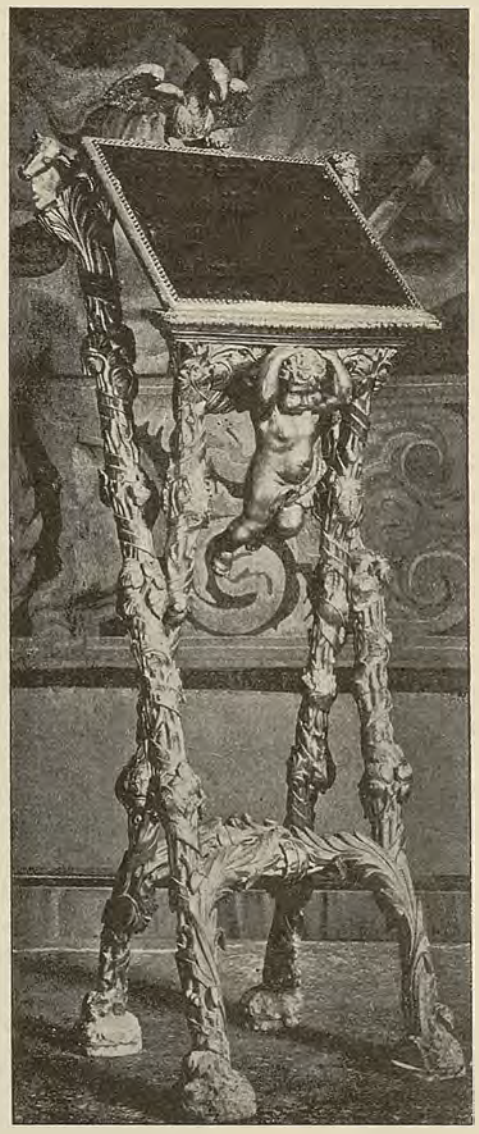


Fig. 92 e 93. Seggiolone gotico e Leggio barocco nel Museo di Parma.

nistra, mentre accanto gli sta un animale somigliante all'ariete, e l'altro ha in mano il rotolo, che gli antichi solevano dare in attributo al Re salmista. Nelle formelle del sedile, sotto la figura di Abramo si vedono due cornucopie o corni d'abbondanza e un grande grappolo d'uva, cui s'accostano due uccelli — ricordi della Terra promessa; e sotto la figura di Davide si vede un giovinetto, che tiene con la destra le armi, con la sinistra una testa recisa. All'ingiro è un ricordo della fionda e dei famosi cinque sassi rotondi.

L'Armadio (Fig. 91) che non è molto dissimile da quelli pubblicati alla Tav. 4. del corrente anno, era nella Biblioteca Palatina, proveniente forse dal Collegio dei Nobili di Parma. Le sole parti recentemente aggiunte sono i due piedi e l'ornamento che li riunisce.

XXII.

Note Bibliografiche.

E. Ehrle S. J. e Stevenson — *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia, del palazzo apostolico Vaticano.* — Roma, Danesi 1897.

Gli autori dichiarano di non voler fare uno studio artistico delle pitture che ornano le sale Borgia, e non l'hanno voluto fare per diverse ragioni che non dicono; così la presente è soltanto una accurata esposizione del relativo materiale storico. Il lettore rammenterà che le pitture sono in affresco, e furono date a fare al Pinturicchio (1454 † 1513) da Alessandro VI; e ricorderà, altresì, che furono restituite alla dignità di monumento dal pontefice Leone XIII. Le pitture ornano le vòlte e le lunette di sei sale; e, interessanti per le composizioni figurative, non lo sono meno per i capricci decorativi. Per questo indichiamo la presente pubblicazione, che contiene le riproduzioni fototipiche delle pitture borgiane; le quali offrirono molta materia di discussione ai nostri critici, che ne ammisero il diverso valore e la non uniformità esecutiva. Al certo, Bernardino Pinturicchio si giovò di buoni aiuti; ma se tra questi ci fosse Gerino di Pistoia, se ci fosse Bernardino Fungai o Giacomo Pacchiarotto, come vuole lo Schmarsow; se le pitture borgiane, oltrechè l'imagine dell'arte delicata e vivace del pittore della Libreria Piccolominea, offrano la imagine dell'arte di Pietro Perugino, di Baldassarre Peruzzi e di Benedetto Bonfigli, non è questo il luogo di discutere « per diverse ragioni » direbbero i nostri autori; i quali, essendo sul posto, non hanno voluto entrare nel prunaio della discussione, cui ha dato un eccellente contributo di osservazioni, oltre lo Schmarsow, il Venturi con uno studio nella *Nuova Antologia.* Qui basta indicare la presente pubblicazione, come una viva fonte di studio per la decorazione dipinta del Rinascimento. L'edizione è bella, e di sole cento copie.

C. Pasinati — 1. *Disegno a mano libera a semplice contorno e a chiaroscuro.* 2. *Geometria pratica, problemi e motivi di decorazione policroma.* — Parma, 1898.

Non c'è maestro di disegno, oggi, il quale non si creda in dovere di compilare il suo metodo: ossia una serie di tavole di foglie, giràli e simili; onde la letteratura in questo soggetto è tanto vasta che non se ne vedono i confini. In generale, questi metodi e queste tavole sono una povera cosa e non conviene il parlarne; così se oggi si indica ai lettori la Raccolta, anzi le Raccolte del prof. Pasinati, i lettori debbono credere che i disegni che contengono, sostanzialmente si discostano dal genere comune. Il comporre bene una serie di tavole per i giovanetti che si iniziano al disegno, è pertanto molto difficile; e il Pasinati, felice nella scelta delle forme, che in semplice contorno propone per modello, poteva far a meno di mettere nella sua prima Raccolta i gruppi di foglie a mezza macchia. La mezza macchia è una falsità — non corrispondendo alla realtà delle cose —; ed è una insufficiente ed inutile preparazione allo studio dei disegni « a tutt'effetto ». I giovinetti che colla macchia del chiaroscuro intendono alle vaghezze del rilievo, non vanno ingenerosamente abbandonati a metà del sentiero. Il vecchio sistema della mezza macchia abitua al press'a poco; e i maestri di disegno lo debbono combattere.

La seconda Raccolta contiene i problemi di disegno lineare: la costruzione dei poligoni, dei solidi, delle scale ticoniche; e contiene altresì la costruzione geometrica di alcuni vasi. La costruzione di quest'ultimi avremmo bandita; perchè le curve disciplinate dal rigore di una costruzione geometrica non valgono le curve che ubbidiscono, pronte, alla fantasia di chi le disegna, a mano volante; ed è bello abituare il pensiero dei giovanetti a credere all'arte fatta di sentimento individuale, varia quindi e capricciosa; e non all'arte che ha per finalità estrema il compasso e la riga. Non si parla delle tavole policrome, composte di poligoni, di stelle, di circoli a tinte unite e taglienti, verso le quali, francamente non sentiamo alcuna simpatia. Esse compongono l'ultima parte della presente Raccolta; la quale, insieme con la prima, dimostra molto amore per gli studi, di cui l'autore è uno dei cultori più attivi, fra gli insegnanti d'Italia.

A. M.

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

Anno VII. GIUGNO 1898 N. 6

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIII.

I FANTONI

INTAGLIATORI, SCULTORI E ARCHITETTI BERGAMASCHI

— Tav. 34 e 35. Fig. da 94 a 100. —

EL ridente paesello di Rovetta, sparso ai piedi dei monti della Presolana, a circa 30 chilometri da Bergamo, vedevansi fino allo scorso anno fuori d'una casa alcuni grossi pezzi di marmi a colori. Eran quei marmi gli ultimi avanzi del laboratorio dei Fantoni, gli artisti che per tanto tempo esercitarono lassù l'arte dell'intagliatore, dello scultore e dell'architetto.

La seguente iscrizione, con felice pensiero fatta incidere dai discendenti, li ricorda:

DA QUESTA CASA
I FANTONI
INTAGLIATORI, SCULTORI, ARCHITETTI
SPARSERO NON MAI STANCHI PER TRE SECOLI XVI, XVII, XVIII
VARIE SEMPRE OPERE COMMENDATE
DELLE QUALI INSTANCABILMENTE
IL DANTISTA DOTTORE LUIGI
POLIGLOTA E FILOLOGO ERUDITISSIMO
QUI RACCOGLIEVA I MODELLI.

Pur troppo dei modelli accennati nella lapide, lasciati la maggior parte in creta o terra cotta, poca cosa oggi rimane: divisi fra i vari eredi, molti furono venduti, e parecchi, per incuria, rovinati e dispersi.

Fig. 94. Cariatidi dei Fantoni nello scalone di casa Gout a Bergamo.

Le notizie della famiglia Fantoni risalgono al termine del quattrocento, epoca in cui Bertulino cominciava a farsi conoscere per lavori d'intaglio in legno, opere rozze ed imperfette però, che dimostrano una pratica fatta nel luogo e con la sola guida della inclinazione naturale.

Fu Grazioso Fantoni che incominciò ad acquistare fama con le sculture dei grandi armadi posti nella prima sagrestia della Chiesa di Alzano: rinomanza che venne di poi accresciuta ed estesa fuori dei confini ristretti della valle Seriana per opera de' suoi figli Andrea, Donato, Giambettino e Giovanni.

Andrea nacque nel 1659; oltre al proprio padre ebbe per guida negli studi e nella pratica della scultura Pietro Rames, un tedesco che insegnava a Brescia, e chiamato dai contemporanei valente professore.

Dotato Andrea Fantoni di largo sentimento d'arte, vivace fantasia e speditezza di mano nell'eseguire, laborioso e desideroso di segnalarsi, seppe raccogliere intorno al suo nome la maggior gloria artistica della propria famiglia. Coadiuvato dai fratelli con-

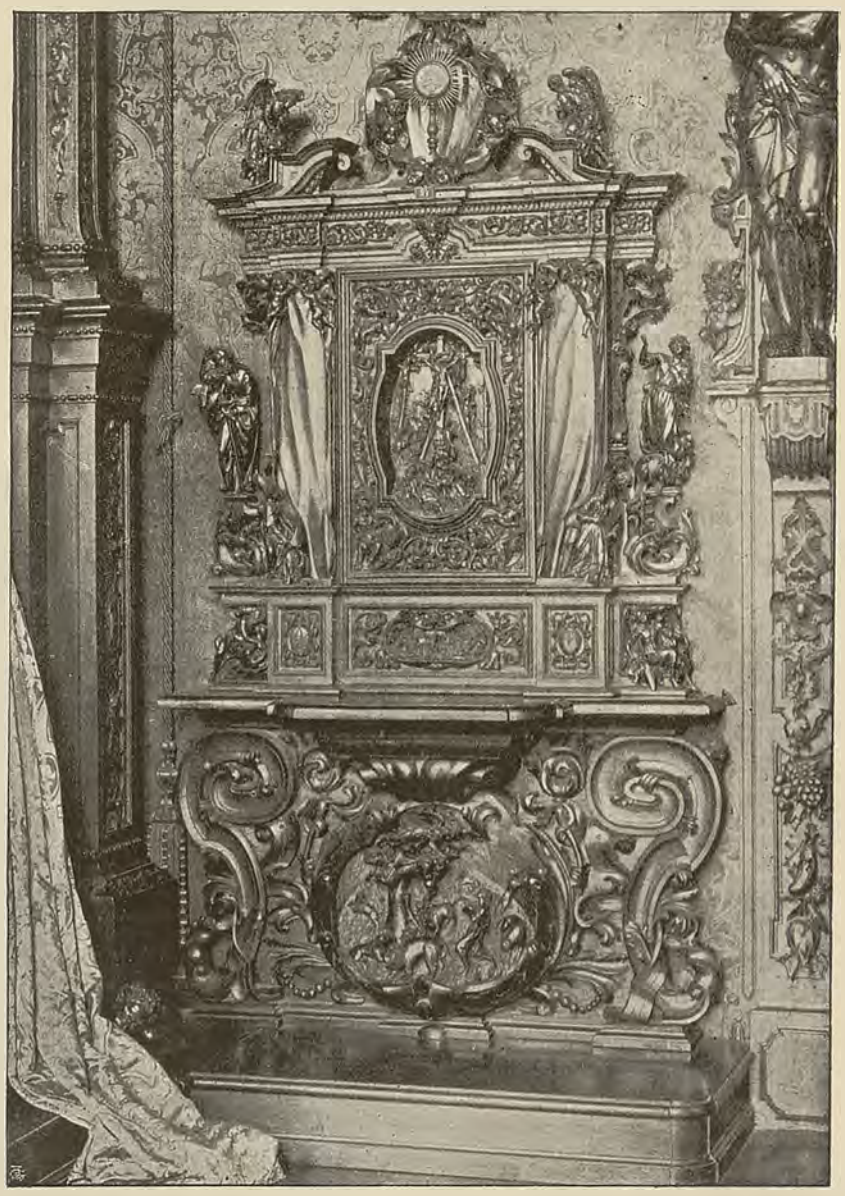


Fig. 95. Inginocchiatoio dei Fantoni nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

dusse a termine un numero infinito di svariatissime opere in legno ed in marmo, le più importanti delle quali s'ammirano nella Chiesa parrocchiale di Alzano Maggiore.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Già abbiamo detto come Grazioso Fantoni avesse eseguiti gli armadi con intagli e sculture nella prima stanza della Sagristia di questa Chiesa. Viveva ancora il padre quando fu affidato ad Andrea l'arredamento della seconda stanza.

Fig. 96. Cimasa degli armadi nella sagrestia della chiesa di Alzano.

La disposizione dei mobili in questo ambiente, che misura metri sei di larghezza per otto di lunghezza, è semplice: girano tutto attorno alle pareti armadi a due ripiani, cioè con cassettoni nella parte inferiore, sportelli nella superiore, coronati da ricchi ornamenti e scolture, di cui diamo un saggio nella Figura 96.

Gli ovali, che sono in tutto trentuno, contengono storie dell'antico e del nuovo Testamento. All'intorno veggonsi martirii di santi, ed i quadri in rilievo fingonsi sostenuti da puttini con fogliami e rabeschi sparsi profusamente all'ingiro. Ardite si mostrano le attitudini e gli scorci degli ignudi sotto ai basamenti dei martiri, come son notevoli per varietà ed espressione le figurette simboliche fra le imposte degli armadi, sostenute da ricche ingegnose e sempre svariate mensoline. Completano la decorazione di questi mobili belle tarsie e guarnizioni in bronzo; e tutto quanto si vede nella stanza è studiato con gusto e con amore: dal pavimento a piccoli quadri in marmo bianco con incisioni ornate, alternati a quadretti rossi e piccoli ovali neri, alle ricche imposte delle porte e al soffitto con figure in istucco di grande rilievo.

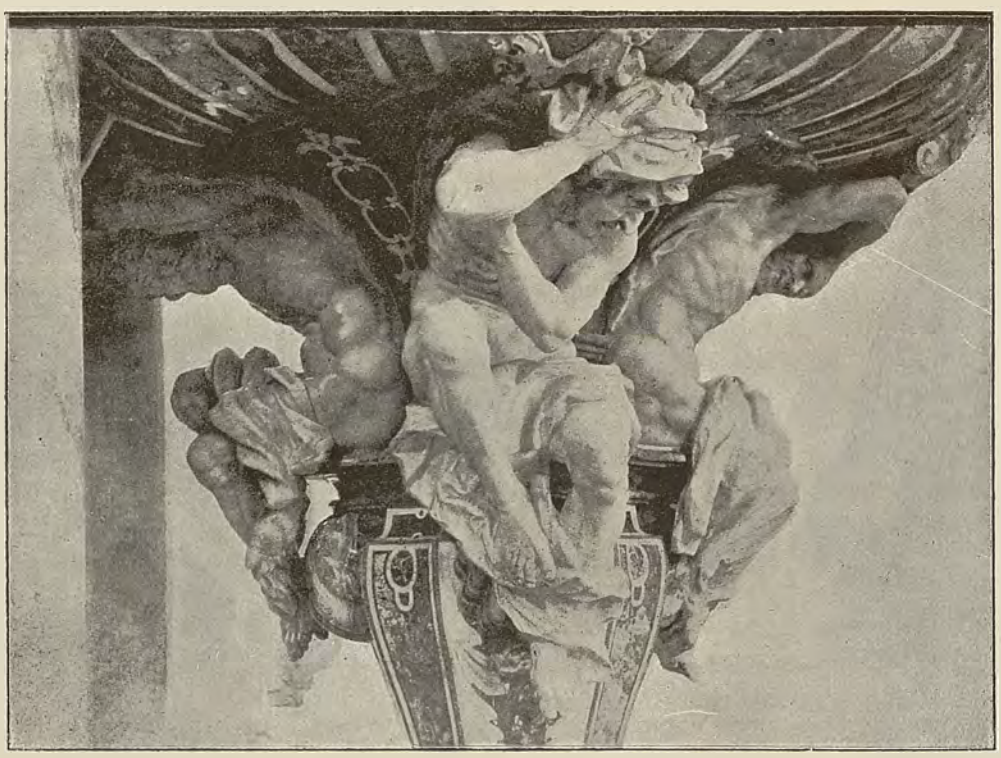


Fig. 98. Cariatidi sotto il pulpito della chiesa di Alzano.

Un bell'esempio di lavoro collettivo riuscito opera d'arte squisita ed originale è il pulpito in marmo della Chiesa d' Alzano, (Fig. 98 e 99). Il disegno venne fatto da G. Battista Caniana, valente intarsiatore ed architetto del luogo; la quadratura venne

Fig. 97. Putto reggente una lanterna sullo scalone di casa Gout a Bergamo.

eseguita dai Manni, famiglia d'artisti luganesi che, stabilitasi a Gazzaniga in Val Seriana, lasciò ivi numerose opere in istucco, in pietra ed in marmo: e le sculture finalmente vennero condotte da Andrea Fantoni, come risulta dalla scrittura stipulata coi « Sindici della V. Fabrica di Santo Martino di Alzano » in data 22 settembre 1711.

Nel contratto, fra l'altro, si legge che: « Dovendo il Pulpito rimaner ornato con la scultura accordata et addozzata al signor Andrea del q. S. Grazioso Fantoni di Rovetta tanto per le statue, che devono essere fatte di marmo di Carara, quanto per li putini, che devono essere fatti di legno in numero come a piedi saran espressi et in misura tutto a proportione del modello, escluse le quatro che portano la tazza del Pulpito, che devono essere alquanto più grandi della proportione del modello incerca due oncie di più per cadauna figura ».

Oltre alle figure ed ai puttini Andrea Fantoni modellò ancora le tre medaglie, leggendosi nel patto sesto del contratto: « Resti obbligato far li modelli in grande delle tre Medaglie di detto Pulpito di Creta similmente da farsi di rilievo, di mezzo rilievo, et abbazzo rilievo, per valersene per

farle fare di Bronzo, come a tal fine siano cotte ed atte per poterle far fare di Bronzo, figuranti le tre istorie che le saran significate da sig. Sindici ».

Fig. 99. Pulpito nella chiesa di Alzano.

Il compenso pattuito per tutto questo lavoro fu modesto, ma promisero di dare di più quando fosse da persone competenti dichiarato meritevole, limitandosi di raccomandare al Fantoni che: « Facci l'opera con retta attentione et spirito ». Le medaglie invece che in bronzo furono riprodotte, più tardi, in marmo; e singolarmente belle riuscirono le quattro figure maggiori del vero, che a guisa di cariatidi sostengono il pulpito. Diverse nelle pose, sono condotte con diligenza e somma perizia, ed è notevole in tutte lo studio dei muscoli, la pastosità delle carni e l'espressione delle teste. Le figurine in piedi dei Dottori agli angoli e gli angioletti del baldacchino son pure modellati, come dice Pasino Locatelli negli *Illustri Bergamaschi*, « con vigoria, con sapore ed anche con grazia non comuni. »

Nè meno pregevole è la parte ornamentale e di riquadratura, ricca di marmi a colori, in cui predomina il nero nei fondi con intarsi di broccatello, di rosso e di verde antico. Il giallo di Verona fu impiegato nelle cornici attorno alle medaglie, ed abbondano qua e là il bell'azzurro del lapislazzuli e le tinte vivaci di altre pietre preziose.

Fig. 100. Fronte dell'inginocchiatoio della cattedra nel coro del Duomo di Bergamo.

In complesso questo pulpito, per la ricchezza delle sculture, lo sfarzo dei marmi, dei colori e dell'oro profuso nel baldacchino in legno, si presenta come uno dei migliori esempi dell'arte decorativa al principio del secolo XVIII.

La Chiesa d'Alzano possiede altre numerose opere dei Fantoni, ed in tutte si notano particolari interessanti, la fervida fantasia e la insuperabile perizia tecnica di quei modesti e valentissimi artisti.

Per la Cattedrale di Bergamo Andrea Fantoni eseguì i preziosi bassorilievi in marmo dell'altare dell'Addolorata e gli intagli del coro, nel quale è splendida la cattedra centrale, come si può argomentare dalla fronte dell'inginocchiatoio, che diamo illustrato nella Figura 100.

(Continua) V. Muzio.

XXIV.

LE MAIOLICHE ITALIANE DELLA COLLEZIONE SPITZER ORA DISPERSA

— Tav. 26, 32 e 33. Fig. da 101 a 104. —

POLITECNICO GIOVANELLA di TORINO

CHE peccato! Il raccogliere le belle cose con sagacia e con fortuna è cosa tanto difficile e rara, massime al giorno d'oggi, che lo spettacolo d'una collezione preziosa venduta e dispersa è un gran dolore. Così accadde, anni addietro, alle raccolte dello Spitzer, fra le quali affatto singolare era quella delle ceramiche. Di essa, dopo averne lungamente parlato, diceva Emilio Molinier, buon giudice, come tutti sanno: *Aucun musée d'Europe ne peut soutenir la comparaison avec cette réunion incomparable.* Molti musei, soggiungeva, possono presentare più numerose raccolte; ma il numero è un misero pregio. Si potranno ancora comperare oggetti di un'alta importanza archeologica, frammenti curiosi, pezzi addirittura bellissimi, che le provincie italiane mandano fuori dei loro confini; ma quanto al rifare una tale serie, composta unicamente delle migliori e più fini cose prodotte dai ceramisti d'Italia nella prima metà nel Cinquecento, *il n'y faut pas songer*. Lo Spitzer potè fare ciò che adesso riescirebbe impossibile, scegliere il grano dal loglio, triare, vagliare, e a forza di eliminazioni lasciare solfanto *des merveilles au fond de son crible.*

A noi è dunque sembrato che non sarebbe apparsa un'opera vana quella di riunire in alcune tavole un certo numero di oggetti, che ora stanno disgregati e lontani; ma, per non uscire dall'indole di questo periodico, abbiamo dovuto preferire quelle opere in cui predomina l'ornamentazione, lasciando indietro le altre che traggono il loro pregio, non dalle figure decorative, bensì dalle figure riunite in istorie. Abbiamo però fatto una eccezione

per il piatto di mastro Giorgio da Gubbio, dove la gaiezza di uno sciame di putti imprime alla mediocre composizione un certo che di ornamentale. Ma ci rincresce di non mostrare, per esempio, il

Fig. 101. Piatto di Cafaggiolo.

gran piatto, sul rovescio del quale si legge *Jacopo in Chafagguolo*, un Jacopo di cui non si sa nient'altro ; e veramente può bastare quest'opera, ove con uno stile affatto fiorentino e un raro garbo di disegno e di colore sono rappresentate, su cavalli galloppanti, Giuditta e la sua servente. La prima con la scimitarra al fianco, coperta di elmo, tiene l'asta di una bandiera, che sventola i suoi colori bianco e rosso alternati ; la seconda alza la testa di Oloferne in atto di trionfo. I cavalli, slanciati alla corsa, percorrono un prato giallastro con arboscelli ; e, sopra un mucchio di sassi, vedesi un trofeo di armi romane. Sul cielo di lapislazzuli spiccano pendoni di pietre preziose.

Meno ci duole di non poter riprodurre le imitazioni o le copie da Raffaello e dagli altri insigni, passati attraverso al bulino di Marc'Antonio, innanzi di giungere alle fornaci di Urbino, di Faenza, di Castel Durante : le Cleopatre nude, i Muzio Scevola, le Tende di Dario, la Manna nel deserto, la Morte di Cesare, e via via. E ci duole anche assai poco di non mostrare quei piatti di mastro Giorgio Andreoli, in cui una testa dell'Urbinate diventa *Lucretia bella* o *Camilla bella*, o dove il pregio si riduce ai risplendori dell'iride.

E ora facciamo seguire qualche breve notizia su tutte le ammirabili opere di ceramica, le quali hanno potuto trovare posto nelle nostre eliotipie e nelle nostre figure :

Tav. 33. — 1. Coppa ovale piccola, di Urbino, circa l'anno 1550. Alcune donne lavano il bimbo, mentre la puerpera è quasi nascosta dal cortinaggio del letto. Sul rovescio una donna insegna a camminare ad un putto.

2. Grande piatto trilobato di Urbino, Sec. XVI, col diametro di 0.44. È lavoro di Orazio Fontana. Nel medaglione centrale sta dipinto un sacrifizio antico, e intorno si vedono tre divinità marine, posate su conchiglie e delfini, mentre nei lobi sopra il fondo bianco spiccano grottesche e cammei.

3. Vaso di Urbino, lavoro di Marc'Antonio Patanazzi, 1580. Sulla base si leggono il nome dell'autore e la data ; le anse sono formate con due serpi, attortigliati alla pancia del vaso, ove sporgono due mascheroni, e alla bocca. Tutto il vaso è riempito con bizzarrie raffaellesche su campo bianco.

4. Grande piatto ovale di Orazio Fontana in Urbino, coi diametri di 0.67 e 0.53. In mezzo la storia d'un trionfatore romano; intorno grottesche e cammei, con gli spartimenti ornati di teste e mascheroni. Sul rovescio un Fiume incoronato di piante acquatiche, in mezzo a delfini.

Tav. 26. — 1. Piatto di Cafaggiolo, Sec. XVI. Un Amorino

Fig. 102. Saliera di Urbino.

nel mezzo, con lo scudo imbracciato ; intorno putti, teste alate, busti senza capo, frammischiati a strumenti musicali, ad armi, a libri, a cornucopie su fondo azzurro carico.

2. Coppa di Castel Durante, con la data del 1520. Sopra una specie di candelabra centrale s'alza un busto d'uomo alato, tenuto in mezzo da due serpi con testa umana, altre teste nascono da due cornucopie, e due putti grandi, alati e nudi, reggono l'asta di stendardi bianchi.

3. Saliera dei Patanazzi d'Urbino, intorno al 1560. Arieggia la forma di nave, con i rostri formati da mascheroni e teste d'ariete. Ad altri mascheroni, nei fianchi, stanno appesi festoni di foglie e fiori, e mascheroni larghi e schiacciati servono di sostegno. Il tutt'insieme presenta una certa goffezza.

4. Piatto di Faenza, l'anno 1520. Due amorini stanno giuo-

Fig. 103. Piatto di Deruta.

cando nel mezzo: l'uno, seduto su di un carretto da bimbi, si fa tirare dall'altro, che tiene una faretra e una cornucopia infiammata. La piccola storia è gentilmente contornata da un anello di fondo grigio chiaro, con fogliette bianche e giallo-rossastre. Il largo orlo invece mostra sul fondo giallo gli ornamenti azzurrastri, che figurano quatro mascheroni, sotto i quali si legge quattro

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

volte la data del lavoro, chiusi fra girali e palmette. Nel rovescio con l'azzurro e col bistro son disegnati dei fiori, in mezzo ai quali sta la marca composta di un cerchio inquartato, con un punto nel mezzo di uno dei quadranti.

5. Piatto di Cafaggiolo principio del Cinquecento. L'intonazione blanda è ottenuta con il fondo giallo nel mezzo, il fondo verdolino nell'orlo, a ornati gialli e figure lattee, e tra l'uno e l'altro cerchio un anello con volute bianche sopra il bianco. Nel centro un bimbo alato cavalca un delfino, tenendo con due mani l'asta di una vela gonfia. Intorno stanno chimere, elmi, turcassi, scudi, scimitarre e due putti. Sopra una targa è scritto scorrettamente: *Te deo laudamus te deo confitemini.*

6. Piatto di Faenza, casa Pirota, intorno al 1520. Quattro volte apparisce lo stemma della famiglia per cui fu eseguito il lavoro: una nel centro, retto da due putti seduti, e tre nell'orlo, dove s'intreccia a grottesche cenerognole, spiccanti su fondo rossastro. Nel rovescio si vede la marca, tra petali di margherite.

Fig. 104. Piatto di Cafaggiolo. Principio del Sec. XVI.

Tav. 32. — 1. Due vedute di una grande vasca trilobata di Urbino, del Sec. XVI. Nell'interno storia di molte figure, rappresentanti il dibattito fra Muse e Pieridi, alla presenza di Apollo e Minerva. All'esterno, sui lobi, paesaggi montuosi, con edifici.

2. Fiasca di Urbino, del Sec. XVI, simile nella forma alle fiasche da caccia. Gli ornamenti disposti a spirale sono gialli su fondo azzurro carico, e bianchi su fondo giallo; le anse e l'anello del turaccio di color verde.

3. Piatto di Faenza, del principio del Sec. XVI, col diametro di 0.24. Nel centro Amorino scoccante una freccia, in piedi sopra una specie di carro tirato da due genietti. Il largo orlo, ad ornamenti azzurrastri lumeggiati di bianco, con parti in giallo, su fondo bleu scuro, è composto di fiorami, cui s'intrecciano cornucopie, trofei militari, delfini, uccelli, chimere.

4. Due vedute di un vaso in forma di canestro. Fabbrica urbinate, verso la metà del Sec. XVI. Le due estremità del vaso figurano due chimere alate, aventi fra i seni un mascherone grottesco, e posanti su artigli. Le anse vengono formate da satiri contorti, mentre le cartelle laterali mostrano dall'una parte Apollo che rincorre Dafne, guardato da Diana, dall'altra un giovine che abbraccia una ninfa.

Fig. 105. Avorio del secolo XI o XII nel Museo nazionale di Ravenna.

Fig. 104. — Gran piatto di Cafaggiolo, del diametro di 40 cm. Nel piccolo fondo centrale Leda col cigno; al di sopra la Fortuna ignuda, che tiene un panno gonfiato dal vento; e satiri con trofei di armi antiche, putti suonanti il corno o reggenti cornucopie; poi cigni e pavoni e diversi capricci: il tutto composto con brio e dipinto con vivacità ne' primi anni del Cinquecento. Nel rovescio una S ed un P intrecciati.

Fig. 101. — Piatto ancora di Cafaggiolo, assai piu piccolo del precedente. In un paesaggio con montagne lontane e bianchicce siede sopra uno sgabello un trovatore biondo, suonante il mandolino. Un cartello, al di sopra, porta le famose quattro lettere S. P. Q. R. Accanto al cartello stanno due putti e una testa di bimbo alata; poi nel largo orlo, un po' confusamente, strumenti musicali, tridenti, scudi, libri, teste di delfino e nel punto più basso un mascherone.

Fig. 102. — Saliera di Urbino, circa il 1550, in forma di navicella con le estremità rialzate, rientranti e composte di un mascherone al di fuori e di una testa di montone al di dentro. Nei fianchi, sdraiati in mezzo alle onde del mare, Anfitrite e Nettuno. Buon disegno nei particolari, ma un po' goffo l'insieme.

Fig. 103. — Piatto di Deruta con Leda nel mezzo accarrezzante il cigno, e ai lati due tondi con parti di armatura; sopra e sotto mascheroni e cavalli marini, che terminano in girate. Il fondo giallo, il disegno bianco azzurrastro.

Fig. 81. — Piatto di mastro Giorgio con l'anno 1519, segnato al rovescio, e bellissimi riflessi metallici. Questi hanno, senza dubbio, maggior valore della composizione, la quale, piuttosto goffamente, figura i giochi degli Amorini, che s'arrampicano sull' albero, si saltano sulle spalle, si rincorrono, si bisticciano.

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

XXV.

Avori di Ravenna

— Tav. 27, 28 e 29. Fig. da 105 a 109. —

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

TORNANDO alle ricerche del Cortenovis si capirà tosto non esservi nulla di straordinario che una cattedra che si trovava nell'isola di Grado, non lungi da Aquileia, passasse nelle mani d'un Doge di Venezia. Così converrebbe al suo stile orientale anche la derivazione da Alessandria, al qual proposito s'allieterà Emilio Molinier che, senza conoscere nè le congetture del Cortenovis, nè la cronaca veneziana, ma con grande acutezza d'osservazione scorse ne' suoi rilievi elementi alessandrini ed egiziani: « Les lions sont proches parents de ceux qui figurent sur certains sarcophages chrétiens, mais les lièvres, les canards, les oiseaux de toute sorte qui circulent au milieu d'une végétation exubérante, appartiennent à un autre art, moins encore à l'art syrien qu'à l'art alexandrin mélangé d'éléments tout à fait orientaux, tel que nous le font connaître en particulier les tapisseries coptes. Ce son là des rapprochements qui, au premier abord, peuvent paraître bien osés, mais qui deviennent fort légitimes si on prend la peine de faire quelques comparaisons. Sur les tissus fabriqués en Égypte on retrouve mainte et mainte fois ce rinceau courant abritant dans ses plis alternativement une feuille et une grappe, puis un petit animal, quadrupède ou volatile, qui le plus souvent n'est placé là que comme un simple motif décoratif, isolé, sans lien ni avec le motif précédent, ni avec le motif suivant. Cette infiltration d'art égyptien n'apparaît pas seulement dans l'ornementation du devant de la chaire de Ravenne. Ses bas-reliefs qui en ornent les côtés en portent aussi la trace. Il est vrai que par un hasard assez singulier les sujets qui y sont traités y prêtaient particulièrement, puisqu'il s'agit de l'*Histoire de Joseph*. L'artiste, ayant dès lors à représenter des Égyptiens, a cherché à donner aux physionomies un aspect de vérité qui témoigne des préoccupations bien étranges à une pareille époque..... Ces tendances réalistes, cette étude personelle de la nature se voient encore d'une façon très évidente dans les bas-reliefs qui ornent le côté droit du siège. Dans deux d'entre eux surtout, *Joseph expliquant les songes de Pharaon* et *Joseph faisant arrêter ses frères*, si l'on trouve la représentation de soldats vêtus à la byzantine, on voit aussi des Éthiopiens à type très caractérisé, à figures camardes, à cheveux crépus tressés en cordelettes. Les costumes, l'armement de ces personnages ne sont ni romains ni byzantins; leurs longues épées, larges et droites, sont évidemment copiées sur des armes que le sculpteur avait vues ». *(Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V. à la fin du XVIII. siècle)* — Parigi, Levy edit. 1896 — Volume I, pp. 67-73.

Nel suo complesso la cattedra è opera bizantina, ma le influenze accennate dal Molinier portano luce sull'*orientalità* d'essa, che già io stesso affermai per le stampe, e mostrano indirettamente insieme col testo del diacono Giovanni, che l'opinione del Cortenovis merita d'essere esaminata con attenzione. Certo il monogramma non si può risolvere in *Marcus* e molto meno in *Johannes*, ma l'esser stata chiamata *cattedra* di *Marco* non pregiudica l'ipotesi di lui; come il fatto che se ne fosse servito S. Giovanni l'Elemosiniere nel secolo VII non toglie che non potesse essere stata operata per un arcivescovo d'un secolo prima, ossia del secolo VI, al quale effettivamente sembra da riportarsi tutto il lavoro. Nè crediamo necessario insistere sull'interpretazione del monogramma. È chiaro che il Bacchini lo spiegò « *Maximianus Episcopus* » perchè mosse dal preconcetto che la cattedra fosse sempre stata a Ravenna e fosse appartenuta sin dall'origine alla sua Chiesa. Ora converrà cercare altra spiegazione dal momento che sappiamo in modo indiscutibile ch'essa cattedra fu portata a Ravenna ben quattro secoli e mezzo dopo che Massimiano era morto.

Fig. 106. Avorio orientale del sec. XI o XII nel Museo nazionale di Ravenna.

Fig. 107. Pastorale del sec. XI nel Museo nazionale di Ravenna.

Come s'è già detto, è formata di tavolette d'avorio lavorate a rilievo. Ha d'innanzi S. Giovanni Battista in mezzo ai quattro Evangelisti; ne' fianchi dieci quadretti esprimenti la storia di Giuseppe Ebreo, diffusa allora in Oriente. Delle sedici tavolette del dorso, rappresentanti vari episodi della vita di Gesù, se ne trovano

a posto soltanto cinque, delle quali una fu ceduta recentemente dal Museo di Napoli (1883) e una da quello Olivieri di Pesaro (1884). Una sesta, che si trova in Roma nella collezione del conte Stroganoff e un'altra ancora del Museo di Brera a Milano potranno riattaccarsi al loro posto, quando un disinteressato amore dell'arte saprà vincere il piacere del possesso,

Fra le eliotipie aggiunte a questo fascicolo si pubblica la riproduzione di tutta la cattedra di fronte, e di due storie, fra gli ornati, dei fianchi, di cui una rappresenta l'incontro di *Giuseppe con Giacobbe suo padre* e l'altra il *sogno di Faraone*.

***

Le due tavolette quadrate, col Redentore e l'angelo di San Matteo, sono parte d'un trittico di cui la terza tavoletta si trova al Museo di South-Kensington e reca l'aquila simbolica di San Giovanni (Makell, *A description of ivory of European origine in the South-Kensington Museum*, pag. 109). Il Westvood crede di vedere in questi avori l'arte italiana del sec. IX, ma il Molinier vi riconosce lo stile e il taglio bizantini posteriori agli iconoclasti. Il fogliame di contorno rammenta quello che si vede in un buon numero di avori scolpiti nel periodo carolingio, i quali si sanno non operati in Italia. Posteriori ancora sono i due avori: l'uno con quattro Santi chiusi in altrettanti dischi formati da steli e foglie, opera minutamente condotta, ma gretta e fredda (Fig. 105); l'altro, orientale, con arabeschi angolari, fronde, animali e un leone in mezzo che divora un guerriero vinto e atterrato (Fig. 106). Determinare l'età precisa di questi lavori non è possibile, ma poco debbono essere lontani al pastorale con inserto, nel riccio, l'agnello mistico. La scrittura « M81. PHILIPPE. MC. », che vi è incisa sopra, esclude che si tratti di cosa appartenente alla Chiesa di Ravenna, la quale allora non ebbe arcivescovi di nome *Filippo* (Fig. 107).

Fig. 109. Rocco degli Arcivescovi di Ravenna in quel Museo nazionale.

Francese e del secolo XIV è il piccolo tabernacolo con la storia della Vergine, e dello stesso tempo la tavoletta con torneo, importante per l'argomento e per la genialità del sentimento, spece nelle piccole scene laterali, dove il combattente si scorge premiato, pel suo valore, dalla donna amata (Tav. 29). Lo stile non vi è ben definito, perchè, mentre un confronto con le miniature del celebre manoscritto dei Trovatori (Minnesängerhandshrift) conservato in Heidelberger, può farlo ritenere tedesco, in grazia di certa somiglianza dei soggetti e dei costumi, un altro confronto invece che si faccia con intagli francesi di soggetto civile (specialmente con le scatole da specchio del Museo nazionale in Firenze (Fig. 108), del Louvre e dell'antica collezione Spitzer) può benissimo consigliare una diversa opinione.

Fig. 108. Scatole da specchio, francesi, del sec. XIV, nel Museo nazionale di Firenze.

Allo stesso secolo infine credo d'assegnare il trittico in legno con gli episodi della vita di Gesù Cristo, espressi fra un grande affollamento di figure (Tav. 29). Dall'arcaismo di certe forme, dal carattere delle parti architettoniche, si è indotti sulle prime a ritenerlo più antico; ma la natura degli ornati laterali, l'archetto trilobato d'un mobile nella zona inferiore, la composizione trecentistica della *Crocifissione* con la Vergine che sviene fra le Marie e diversi altri gruppi e figure conducono presto a ritenerlo lavoro di monaco paziente e assimilatore del sec. XV.

***

Essenzialmente ravennate è il pastorale di rame dorato e smaltato, che si risolve in alto in una specie di torretta ottagona.

Dante, nel XXIV canto del *Purgatorio*, fra i golosi pone Bonifazio dei Fieschi conti di Lavagna e dice che *pasturò col ròcco molte genti*.

Costui fu arcivescovo di Ravenna dal 1274 al 1294. Ora è dato il nome di ròcco al suo pastorale, appunto perchè gli arcivescovi ravennati usavano, invece del bastone ritorto in cima, un bastone coronato da una piccola torre simile al ròcco degli scacchi. (Fig. 109).

L'*Anonimo fiorentino*, ad esempio, nello stesso secolo XIV chiosava il passo della *Divina Commedia* con queste parole: « Fu arcivescovo di Ravenna, i quali arcivescovi di Ravenna non portano li pasturali rivolti come gli altri arcivescovi, ma è fatto di sopra a modo di uno ròcco degli scacchi ».

Corrado Ricci.

XXVI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

E. Molinier — *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie, du V à la fin du XVIII siècle.* I vol. Gli avori, II vol. I mobili medievali e del Rinascimento. Le sculture microscopiche. I lavori di cera. — Parigi, in corso di pubblicazione.

Se si dovesse aspettare a scrivere di quest'opera principesca quando sarà finita, bisognerebbe attendere molti anni; e noi che vogliamo tenere al corrente i lettori su ciò che si pubblica intorno la decorazione e le industrie artistiche, potremmo essere rimproverati di non aver dato almeno l'idea della *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie* di E. Molinier. L'autore è conosciuto dai cultori de' nostri studi; perocchè egli pubblicò una storia delle placchette italiane, da lui condotta con precisione ed amore, ed un volume su *Venezia*, il quale è una miscellanea di ricordi

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

e di note, e non vale il lavoro precedente. Addetto al personale del Louvre, il Molinier ebbe l'occasione di tenere altresì un corso di conferenze sulle arti applicate; dette molte memorie a varie riviste francesi, all'*Art* — di cui fu per un certo tempo direttore nominale — alla *Revue Archéologique*, alla *Revue de l'Art* ecc. su lo stesso soggetto, ed alla letteratura artistico-industriale dette una storia sulla ceramica italiana del Rinascimento (*La Céramique italienne du XV. siècle*, Parigi 1888). Tuttociò dimostra che lo scrittore era adatto a scrivere una storia delle arti applicate, dopo che in Francia, molti anni sono, il Labarte ne aveva scritta una, che i nostri lettori conoscono.

Il Molinier, che pubblicò i due primi volumi della sua opera, immaginò di dividerla per generi; e nel primo volume scrisse degli avori, nel secondo dei mobili del Rinascimento, e così, di seguito, egli scriverà un volume sui mobili dei secoli XVII e XVIII, su l'oreficeria, su l'orologeria, su la glittica, sulle stoffe, sulle ceramiche, sui musaici, sui vetri dipinti, sui lavori in metallo, sulle legature e via via. Isolando e riunendo, forse in uno stesso volume, questi soggetti e gli altri che non si sono indicati, formerà un assieme di monografie, che costituiranno la sua storia generale delle arti applicate. Sennonchè, ammessa pure la estesa preparazione e il coraggio del Molinier, resta il dubbio che, da se solo, egli possa scrivere un'opera da stare all'altezza delle esigenze scientifiche attuali. È un dubbio che i primi due volumi non sfatano.

Nel secondo volume trovasi ad esempio, parte interessante, lo studio del mobiliare italiano. Il Molinier se la sbriga con una ventina di pagine, poco più; ma egli ha scritto una memoria per una rivista, non un capitolo per un'opera che si presenta con tanta solennità, come questa storia. Ed è assai strano, per venire ad un particolare, che egli non si sia accorto come da sei anni in Italia questa *Rivista* abbia l'ambizione di divulgare le belle cose d'arte applicata italiane.

È ricco e ben presentato il materiale illustrativo dell' opera, e consta di disegni intercalati nel testo e di tavole eliotipiche, scelte bene e magnificamente eseguite. Onde, tutto considerato, l'opera del Molinier interesserà, al certo, tanto coloro i quali la troveranno eccellente, quanto coloro che la troveranno appena ragionevole. Tutti la giudicheranno, peraltro, una impresa poderosa, che fa onore allo spirito audace dell'autore.

H. De Chennevières — *Les Tiepolo*, opera illustrata da 75 incisioni. 1898.

L'operetta sui *Tiepolo* fa parte di quella bella serie di monografie sugli artisti celebri che, iniziata parecchi anni sono a Parigi dalla Libreria dell'*Art* sotto la direzione di E. Müntz, fu continuata sotto la direzione di P. Leroi, indi sospesa. Così l'operetta sui *Tiepolo* va considerata anche quale un lieto annuncio, che la serie venga ripresa cogli stessi propositi di volgarizzazione, cui intende, anche il presente lavoro. Sennonchè, questa *reprise* non trova il campo editoriale libero e vergine come in passato; una simile serie di monografie fu iniziata in Germania sotto il titolo Künstler-Monographien; e la serie tedesca, la quale si compone già di un discreto numero di volumi, ognuno ornato di parecchie incisioni, farà concorrenza alla serie francese; la qual cosa sarà profittevole agli studiosi.

I *Tiepolo* del Chennevières contengono, dunque, tutto quello che è necessario di sapere intorno gli artisti di cui lumeggiano le vicende della vita e le bellezze dell'arte rispettiva. Naturalmente, Giambattista Tiepolo sovraneggia nel lavoro del nostro autore, il quale mostra di avere inteso la poesia dell'arte tiepolesca, decorativamente affascinante.

Come può essere da una penna spigliata e da un bulino assai franco, l'arte del Tiepolo (si deve dire del Tiepolo e non dei Tiepolo), è ivi rappresentata da disegni in zinco e in legno; e questi servono a dare una idea del fantasioso comporre di Giambattista, la cui arte, che adunò in un disegno nervoso ed agitato l'ebrezza del colore della scuola veneziana, non può gustarsi appieno nelle riproduzioni in bianco e nero.

Una comoda bibliografia sui *Tiepolo* chiude l' operetta di H. De Chennevières, la quale dovrebbe entrare nella Libreria di ogni scuola d'arte e d'ogni artista innamorato dell'ultimo fra gli affascinanti decoratori di cui si onori l'arte italiana.

Faini e Galli — *Monumenti funebri del Cimitero monumentale di Milano*. Fasc. 1. Cappelle.

È una pubblicazione economica, che ha un fine essenzialmente pratico. Contiene 25 tavole, ed ogni tavola è composta di una cappella, che è mostrata nella sua veduta prospettica, a colori, nella sua pianta, nella sua sezione e in qualche particolare, a semplice contorno; il tutto quotato nelle masse. Gli autori potevano essere più diligenti; cioè dovevano disegnare un po' meglio le cappelle che dànno in questo primo fascicolo (il quale è una parte di una opera che illustrerà il Cimitero monumentale di Milano); ad ogni modo, il loro lavoro può rendere qualche servigio. Speriamo che il programma degli autori possa completamente attuarsi.

Staglieno — *Camposanto di Genova*. 50 tavole. F.lli Armanino editori in Genova.

Con propositi più larghi e signorili di quello degli autori ed editori di Milano, gli editori di Genova iniziarono la illustrazione di Staglieno. La quale si presenta in ampie tavole fototipiche, chiaramente eseguite, ed accompagnate da una breve illustrazione. Ogni monumento è quindi riprodotto assai in grande, e specificato da un comento, nel quale si dànno anche le note principali della vita artistica degli autori.

Si tratta di monumenti scultorici. L'architettura a Staglieno non ha la importanza che ha nel Cimitero monumentale di Milano; onde la illustrazione del Camposanto di Genova (che non è ancora finita) divulgherà la conoscenza della scultura italiana, la quale, nei monumenti di cui si parla, ha degli accenti classici e raramente personali. A. M.

XXVII.

NOTIZIE

Congresso internazionale per l'Arte pubblica. — Una istituzione, della quale renderemo conto altra volta, l'*Oeuvre Nationale Belge*, ha convocato a Bruxelles per il 24 settembre di quest'anno un congresso in cui dovranno essere discussi i principali quesiti che riguardano l'*Arte pubblica*, cioè l'arte ai godimenti della quale possono partecipare tutti i cittadini, e alla quale devono specialmente provvedere il Governo, i Comuni, gli Enti morali, le Associazioni, la Chiesa. I temi saranno divisi in tre distinte categorie: l'Arte nei rispetti legislativi e regolamentari; l'Arte nei rispetti sociali; l'Arte nei riguardi tecnici. S'intende agevolmente come debba diventare vario e ampio il campo della discussione. Fin dove può, fin dove deve intervenire nelle cose dell'arte l'autorità politica o amministrativa; e quindi quali debbano essere i criterii per le leggi sulla conservazione dei monumenti e dei lavori d'arte, e per i regolamenti edilizi sul pubblico ornato. A Bruxelles giungono a domandare: *Comment faut-il combattre légalement les excès de la réclame de mauvais goût?* Dio ci scampi e liberi da queste ingerenze estetiche delle autorità comunali o governative! È proficuo all'incontro il ricercare gli scopi, i mezzi, i metodi dell'insegnamento estetico: argomento che si collega a ogni ordine di scuole, ai musei, ai concorsi, alle allogazioni pubbliche, a molte e varie manifestazioni della vita sociale. Finalmente i temi spaziano nei *principes rationnels* da seguire nei nuovi monumenti, nei nuovi edifici, nei nuovi quartieri delle città: ed ecco nascere la questione dello stile, la più presuntuosa e più vana questione che gli artisti possano proporre a sè stessi. Il futuro Congresso è patrocinato dai Ministri del Re, dai Governatori delle Provincie, dai Borgomastri delle principali città, da Senatori, da Deputati; e il programma dei promotori conclude: *Honneur aux hommes qui se rendront à notre appel désintéressé pour travailler efficacement à la prospérité sociale.*

Rilievi di decorazioni toscane — La scuola delle Arti decorative di Firenze ha compiuto, per conto del Municipio di Prato, il rilievo delle decorazioni, quasi ormai perdute, che ornavano l'esterno del palazzo di Francesco di Marco Datini. Esse durarono in buono stato fin verso la fine del secolo decimosesto, ma dopo subirono gravissimi danni per un riordinamento completo della fabbrica. Il poco che resta è però sufficiente a dare un'idea di questo importantissimo edificio, la cui decorazione policroma risale al primo decennio del XV secolo.

Musaico antico nel Museo Nazionale di Napoli — L'*Arte*, periodico che ha sostituito l'*Archivio storia dell'Arte*, rende noto un pregevolissimo musaico romano di un pavimento composto di varie figure, stato trovato nel tenimento di Torre Annunziata nella contrada detta *Civita*. Si giudica dell'epoca imperiale.

Esposizione d'Arte applicata — Il Comitato per il IV Congresso degl'ingegneri e architetti, che si terrà in Bologna, approvò una sottosezione archeologica nella sezione d'architettura, ed una esposizione di architettura e d'arte applicata alla decorazione delle fabbriche.

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

Anno VII. LUGLIO 1898 N. 7

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVIII.

SEDICI PILE DELL'ACQUA SANTA E SPECIALMENTE QUELLA IGNOTA DI MONTORTONE

— Tav. 39, 40 e 41. Dett. da 25 a 28. Fig. da 110 a 114 —

MONTORTONE, forse da *Mons rotundus*, è il nome d'un paesetto presso alle Terme d'Abano, pur esso fornito di acque termali fino dai tempi di Roma.

Dobbiamo ad un miracolo, quivi accaduto nel 1428, la erezione del grandioso tempio e del vicino monastero, già dell'ordine agostiniano ed oggi trasformato in stabilimento balneario.

Venezia repubblica diede il permesso di edificare il convento e concesse anzi molti privilegi in grazia di Fra Simone da Camerino, per i suoi buoni uffici presso Papa Nicolò III a fine di ottenere la pace fra i Veneziani ed il Duca Sforza di Milano (1454). Esiste ancora nella chiesa la tomba di questo benemerito frate; e per essere la pietra sepolcrale opera di buon scalpello ne daremo volentieri il disegno in un prossimo Fascicolo.

Il tempio, cominciato sul finire del 1428, ebbe compimento nel 1435. Dopo la soppressione dei monaci fu quasi abbandonato, ma più tardi si aggregò alla Parrocchia di Abano, rimanendo affidato alla custodia di un curato.

Parecchie sono le cose d'arte che colà si ammirano. Il Gloria, nella sua opera sul *Territorio padovano*, pubblicata l'anno 1862, accenna alla porta eseguita da Matteo Alio nel 1667, a tele del Palma e dell'Aliense, a dipinti in fresco di Jacopo da Montagnana, che, poscia imbiancati, rividero la luce in questo secolo per cura del parroco Bazzarin. Ricorda pure, assai di volo, un bel vaso marmoreo per l'acqua benedetta ed i bei rilievi dell'altar maggiore.

Delle cose di codesto tempio, le quali hanno speciali attinenze coll'arte industriale, desideriamo occuparci anche noi, e diremo dello stupendo nicchione decorato che contiene l'altar maggiore, dei cancelli in ferro battuto che chiudono la cella per la immagine miracolosa, dei rimasugli dell'antico serramento nella porta del tempio, utilizzati ora per chiudere un foro nella soffitta, della pietra sepolcrale appartenente alla nobile famiglia padovana Capodivacca, e della pila per acqua santa sopra tutto. Un po' per volta illustreremo questo ben di Dio con numerosi e accurati disegni. Limitiamoci oggi a dare l'insieme a parecchie tavole di dettaglio dell'ultimo soggetto nominato, facendo qualche considerazione sull'argomento (Fig. 110, Dett. da 25 a 28).

Poche pile per l'acqua benedetta possono al pari di questa vantare squisitezza di disegno e armonia di composizione, tanta finezza di modellatura accompagnata da tanta semplicità.

È in marmo di Carrara, col diametro della coppa di m. 1.18 e l'altezza dall'ultimo gradino di m. 1,28. Si eleva sopra due gradini rotondi; il suo piede è a cono tronco scanalato, rivestito da quattro grandi masse di fogliame poco rilevate, di larga fattura, le quali finiscono in altrettanti rigonfiamenti inferiori, terminati da una zampa leonina.

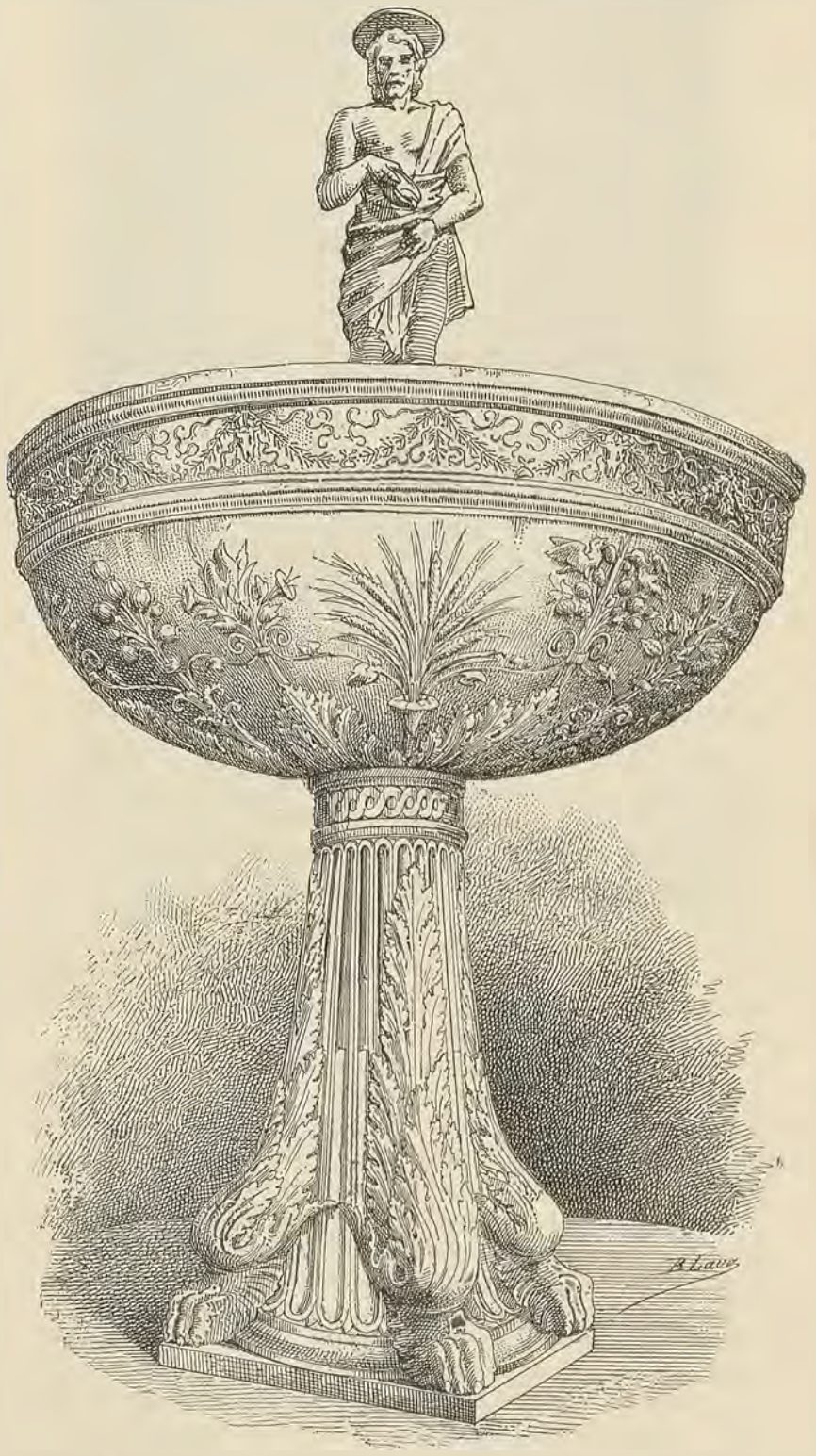


Fig. 110. Pila nella chiesa di Montortone

POLITECNICO BIBLIOTECA

Questa è la parte meno singolare del lavoro, ma pur bella. La tazza, di curvatura non molto sentita, va ornata con otto gruppi di fogliame di stile purissimo, dai quali con bella ordi-

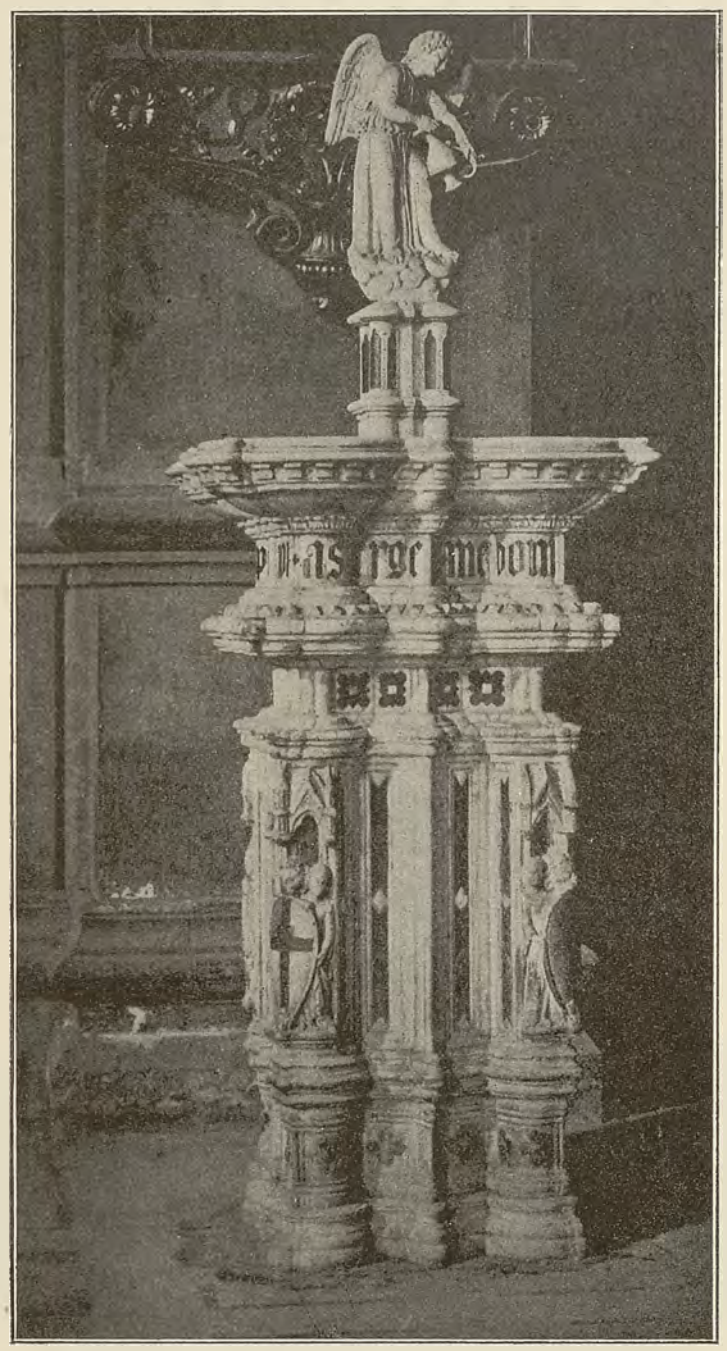


Fig. 111. Pila nel Duomo di Firenze.

nanza spiccano sedici mazzi di verdura e di frutti, gentilmente alternati. Dei vilucchi sottili legano bellamente fra loro i sedici gruppi di varia squisita composizione.

L'artista seppe trarre partito dal convolvolo, dal melagrano, dal nespolo, dalle teste di papavero, dalle spighe di frumento, dai baccelli e via via, sino ai fiori d'aglio. Tanta eleganza e finitura ci sembrano rivelare l'autore in Giovanni Minello De' Bardi padovano, il quale sì bene adornò sul principio del XVI secolo l'arca di S. Felice ed altri luoghi della maggior basilica patavina.

Presso all'orlo della coppa gira esternamente una minuta fascia a festoncini di lauro, fermati con nastri a graziosi svolazzi su nodi di fogliami, alternati a bucrani. Nulla diremo della statua del Battista, che sorge nel centro della vasca, essendo di altra mano e di forme piuttosto rozze. Tuttavia sappiamo che Minello, eccellente nell'ornamento, fu assai mediocre scultore di figura.

Si trovano esempi di applicazione di vegetali alla decorazione scolpita fino dall'antichità più remota. Fascioni di tralci di vite o d'edera, che spiccano da un vaso, si vedono nei più comuni monumenti funebri romani; gentili meandri e rami fioriti vediamo negli stipiti di porte medievali e del rinascimento; ma raramente come in questa pila fu interpretata bene la natura, raramente con tanta vaghezza si riunì copia sì svariata di piante dozzinali.

Questo lavoro varrà forse a convincere quella brava gente, che si affatica nel geometrizzare foglie e fiori naturali in servizio della decorazione, come da tal genere di studi sia necessario escludere la soverchia pedanteria, atta soltanto ad ingenerare fastidio. Copiare dal vero va bene; scegliere con discernimento dalla natura le foglie ed i fiori più adattabili alle composizioni dell'arte industriale, va bene ancora; tutto questo nel lavoro che esaminiamo si vede fatto; ma il costringere le forme libere entro il giro della sesta, lo simmetrizzarle con vero accanimento, ecco ciò che la pila di Montortone insegna a non fare.

La riproduzione in gesso di questa coppa fornirebbe un modello ottimo per le Scuole d'Arte applicata; e noi la raccomandiamo vivamente a coloro i quali si occupano officialmente di questo ramo del pubblico insegnamento.

***

Le altre sedici pile per acqua benedetta, che sono pubblicate col presente fascicolo, parte nelle nitide eliotipie, parte nelle figure qui accanto, riescono assai più note di quella su cui abbiamo creduto di doverci adesso intrattenere particolarmente. Basteranno dunque poche parole.

Si comincia nella Tavola 39 dalla pila di Giovanni Pisano, scolpita a Pistoia per S. Giovanni *Fuor Civitas*, e nella quale il fusto è composto di tre figure, Temperanza, Prudenza e Giustizia. Si seguita con la pila attribuita a Jacopo della Quercia; con quella, più bizzarra che bella, della chiesa di Santa Maria de' Servi in Bologna; con l'altra del duomo di Firenze (Fig. 111) cui alcuni fecero l'onore di darla allo scarpello di Giotto, altri di regalarla a quello di Arnolfo di Cambio. Poi, passando attraverso a molte pile del rinascimento, di cui diremo qualcosa, si riesce alle barocche o moderne di San Pietro in Vaticano, di San Paolo fuori le mura, della Santissima Annunziata e della Certosa di Firenze. Ce n'è davvero per tutti i gusti.

Non si può dubitare che siano di Matteo Civitali, l'autore dello

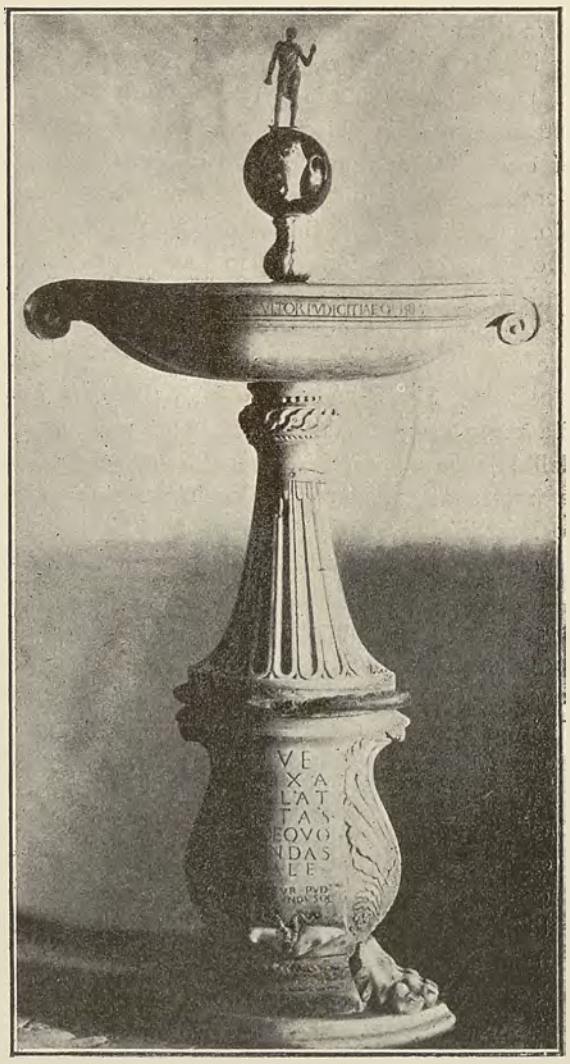


Fig. 112. Pila in S. Gerolamo a Rimini.

stupendo pulpito e di tante altre gentili opere nella cattedrale di Lucca, anche le due pile dell'acqua santa, le quali si fanno riscontro in quel duomo. Noi riproduciamo al numero 1 della Ta-

vola 40 la più accurata e delicata delle due, quella di tramontana, sulla quale sta seduto un puttino, che è la sola cosa non confacente alle linee del tutt'insieme e alle proporzioni delle varie parti

Fig. 113. Pila nella basilica vaticana.

fra loro. Sul basamento triangolare, con zampe di leone terminanti in fogliami, si erge il fusto a modo di grazioso balaustro, ornato di foglie, di perlette, di fusaiuole e di scanalature, le quali si svolgono più robuste e più ricche nella tazza sovrastante.

La pila, che nella nostra eliotipia sta accanto a quella del Civitali, fu scolpita da Stagio Stagi per il Duomo di Pisa, e somiglia all'altra nei concetti ornamentali, non nei rapporti delle masse. Le reca danno il basamento di pianta quadrata anzichè triangolare, quindi assai più largo e grave nella sua veduta prospettica; sicchè poi il balaustro superiore e la tazza appariscono un po' meschini.

A Stagio Stagi, nato in Pietrasanta intorno al 1496 e morto nel 1563, toccò il caso, abbastanza frequente negli artisti, che gli fossero attribuite opere non eseguite da lui, e tolte altre opere veramente condotte dal suo scarpello. In questo, come in tanti altri punti della storia dell'arte, recò grande luce, con nuovi documenti, il commentatore delle *Vite* del Vasari, Gaetano Milanesi. Sono proprio di mano dello Stagi le due pile dell'acqua benedetta, che furono fatte per la chiesa di S. Martino in Pietrasanta con allogazione del 1521, e nelle quali doveva scolpire, nell'una tre leoni con tre palle e un'aquila con festoni, nell'altra alcuni ornamenti consimili, ma, nel mezzo della tazza, un San Giovanni Battista, invece di un putto. Tutto, s'intende, di marmo di Carrara, *buono, bianco e de' migliori che si potesse trovare.*

Ad Antonio Federighi, scultore senese e architetto della Loggia detta *del Papa*, poichè fu fatta innalzare da Pio II in onore della propria famiglia, appartengono le due pile del duomo di Siena, le quali vennero già attribuite a Jacopo della Quercia (Tav. 40 N. 3 e 4). In una di esse, il basamento, che è retto da tre testine di putti, fu giudicato un frammento di ara pagana dedicata a Nettuno; e forse dall'avere voluto o dovuto inserire nella pila quel resto antico, è derivato nella composizione un difetto di unità fra il piedestallo, il fusto, ornato di puttini a tutto rilievo, e la tazza, sorretta da aquile. L'altra, per questo verso, è migliore, sebbene non priva anch'essa di qualche discordanza e di qualche eccesso negli aggetti delle figure e dei festoni.

Antonio Pederighi aveva l'obbligo di insegnare gratuitamente il disegno ad alcuni fanciulli nell'Opera del Duomo, come prima aveva avuto il Cozzarelli e poi ebbe lo stravagante e licenzioso Sodoma. Ma, intorno al carattere artistico del Federighi, ci sembra utile riferire ciò che ne scrive un ottimo intendente di cose d'arte, il signor Schmarsow, in un suo lavoro pubblicato a Stuttgard nel 1889 sul predetto scultore. Egli avverte, al proposito della pila del duomo d'Orvieto, da lui attribuita al Federighi, come lo studio sollecito delle sculture antiche apparisca in tutte le sue opere, e il ricco e alquanto ampolloso gusto dell' arte decorativa negli ultimi tempi dell'impero romano sia il suo modello preferito. L'accumular dei motivi, l' esuberante ricchezza e il vigore nervoso della forma, i forti effetti della luce e dell'ombra, tutti i distintivi dell'arte romana decadente, sono imitati dal Federighi; egli però li raffina con le proprie invenzioni, e crea opere singolari nel classico rinascimento italiano.

Il padre Gonzati, Minore conventuale, nella sua grande opera sulla Basilica antoniana di Padova, discorre delle due pile, pubblicate ai numeri 1 e 2 della nostra Tavola 41. Notabili per isquisitezza e singolarità di lavoro, sembrano però al Gonzati composte di parti diverse, anche prescindendo dalle due statue, le quali furono scolpite, l'una da Tiziane Aspetti, il Salvatore, l'altra forse da Tullio Lombardo, il Battista.

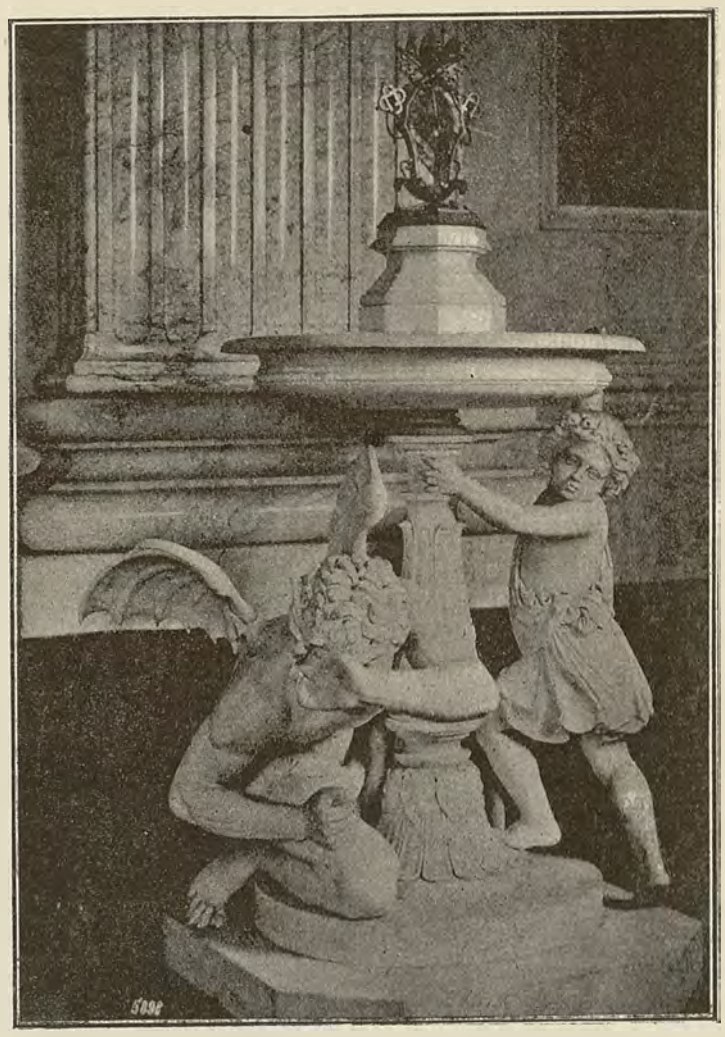


Fig. 114. Pila moderna nella basilica di S. Paolo a Roma.

Il Gonzati afferma che il catino della pila, su cui sta il Salvatore, rimonta al Trecento, poichè gli angioletti, intenti a suonare chi l'uno, chi l'altro strumento, ricordano gli angioletti di Giotto e della sua scuola; ma il buon frate non badò abbastanza alla parte ornamentale, più gentile assai che non sia la figura. La medesima osservazione può farsi per la seconda pila, in cui la conca mostra i simboli degli evangelisti, alternati alle mezze figure di quattro profeti.

Il confronto immediato di molte opere, svolgenti lo stesso tema e serventi allo stesso uso, quindi obbligate ad una composizione totale quasi prestabilita ed a certe determinate dimensioni, è sembrato di grande utilità alla Direzione dell'*Arte Italiana* per addestrare la fantasia dell'artista nel vincere le difficoltà secondarie: le quali difficoltà sono spesso più ardue a superare di quanto sieno le altre d'ordine più elevato.

B. Lava.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXIX.

I DIPINTI MURALI DECORATIVI RECENTEMENTE SCOPERTI NELLA CHIESA DEI FRARI A VENEZIA

— Tav. 37. Fig. 115 e 116. —

Ai giornali politici, che sono tanto scarsi di notizie sulle arti belle, pure si occuparono, poco tempo fa, con qualche interessamento di una scoperta fatta nella maestosa chiesa di Santa Maria dei Frari a Venezia. Veramente qua e là l'intonaco scrostato lasciava indovinare alcuni segni di dipintura; ma ora, levati con ogni minuta cautela i tre strati di calce, ricomparve tutta intiera una ricca tappezzeria, colorita in fresco sul muro, dell'altezza di più che dodici metri e larga quanto è larga la enorme parete interna del capocroce, più una parte della muraglia a destra.

Con quei colori, con quell'ornamento il tempio si ravviva; i monumenti, anneriti dagli anni, s'accordano alla vecchia dipintura, da cui spiccano maestosi, mentre dianzi rimanevano malamente appoggiati o sospesi nel bianco di calce; e i monumenti stessi anticamente erano tinteggiati e dorati. Che armonia, che festa per gli occhi!

La nostra Tavola in cromolitografia ci dispensa, in parte, dalle descrizioni, sebbene riesca facile intendere come il concetto singolare degli angeli reggenti all'alto il tendone, con le ali aperte, con le braccia tese, diventi assai più pittoresco quando sia ripetuto un gran numero di volte sopra una lunga distesa. Tra gli angeli stanno gli stemmi dei Bon e dei Savelli in corrispondenza ai monumenti sottostanti, dei quali parleremo poi, e che furono eretti l'uno nel 1435, l'altro dopo il 1405. Mancano invece le armi dei Pesaro, poichè il mausoleo di Benedetto Pesaro, compiuto nel 1510, venne sovrapposto alla tappezzeria, dipinta nella prima metà del secolo precedente.

Essa è formata di una serie di anelli rossi contornati in giallo e disegnati su fondo verde, allacciati insieme da cerchietti minori. Nei primi si vedono, in tinta giallo d'oro, adesso sbiadita, i leoni andanti, mentre negli interstizi stanno alberelli o frasche di color verde chiaro con fiori gialli. Sotto al monumento Bon o del Beato Pacifico uscirono dai tre strati di calce due leoni, come la nostra Tavola mostra, e due angeli inginocchiati.

L'architetto Domenico Rupolo, il quale accoppia all'intelligente amore dei monumenti antichi la sicura conoscenza delle migliori pratiche di costruzione, dirige lo scrostamento con minutissima cura; e già, oltre ai rammentati dipinti ornamentali, altri ne ritrovò intorno al monumento Marcello, dei quali porgeremo un'altra volta i disegni e la descrizione. E così speriamo che l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti nel Veneto, cui il signor Rupolo appartiene, trovi i mezzi per continuare l'opera tanto bene e tanto fortunatamente iniziata.

Fig. 115. Monumento Bon nella chiesa dei Frari a Venezia.

Non ci possiamo esimere ora dal parlare dei monumenti, intorno a cui spicca la decorazione murale adesso descritta, tanto più che ci è parso necessario di riprodurli nelle Figure 115 e 116; ma il signor professore Pietro Paoletti nella sua opera sull'*Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia* ne discorre con tanta competenza, che ci parrebbe fatica vana il tentare di ripetere le medesime cose con diverse parole.

Egli rammenta dunque come il giorno 5 giugno 1435 con solenne festa si collocasse il corpo del Beato Pacifico nel sarcofago del monumento fattogli erigere nella chiesa dei Frari, essendo procuratore Scipione Bon (Fig. 115). Avverte poi che il monumento riproduce, esagerandone la pesantezza, uno dei tipi maggiormente in uso durante il secolo XIV, massime in Padova. E nel tipo consueto, non solo si rivela qui l'arte del quattrocento, ma ben anche l'azione di artefici non veneziani, e nemmeno dell'alta Italia. Il nudo, che nel periodo dell'arte ogivale sembra quasi bandito, è qui trattato con molto verismo e modellato da una stecca sicura; ma se le mezze figure alate e suonanti vari strumenti, che sono disposte tra i fogliami dell'arcata, esprimono un concetto del tutto fiorentino, la loro applicazioue alla linea architettonica pecca in vece nel rigido e rammenta talune decorazioni dei portali gotici.

Esaminati poi i caratteri delle statue e dei bassorilievi, il professore Paoletti nota come nel mausoleo, eseguito, cosa rara a quel tempo, in terra cotta, l'azione erosiva della salsedine abbia tolto alle plastiche gran parte del loro splendore di dorature e colori. Entrando poi a ricercare l'autore del monumento, il Paoletti biasima i giudizii del Selvatico e del Burckhardt: il primo dei quali dice che l'opera è parto di una scuola quattrocentistica, mentre il secondo vorrebbe invece darla a Bartolomeo Bono, trovandovi certe analogie con la Porta della Carta. Meglio il Mayer, il quale, seguendo in parte il Bode, attribuisce le plastiche del sepolcro direttamente alla Scuola fiorentina, anzi allo scultore del monumento Brenzoni in S. Fermo Maggiore a Verona. Le corrispondenze, in fatti, riescono evidenti, massime in certi angeli, che appalesano la stessa età, hanno le stesse fisonomie, la stessa disposizione delle capigliature, l'eguale ornamento del capo, e sono coperti da vesti piegate nella stessa maniera.

Ecco dunque la conclusione: « Da tale complesso di somiglianze risulta che il nome del fiorentino Giovanni Rosso, con cui è sottosegnato il monumento del Brenzoni, si può verosimilmente applicare altresì a quello del Beato Pacifico ».

Anche il mausoleo eretto al capitano Paolo Savelli romano,

morto l'anno 1405 (Fig. 116), trova alquanti riscontri in opere attribuite alla famiglia dei Dalle Masegne, così a Padova come a Venezia; ma è introdotto in esso un importantissimo elemento

Fig. 116. Monumento Savelli nella chiesa dei Frari a Venezia.

statuario, la figura a cavallo. Non isfugge di certo al Paoletti che nell'Alta Italia erano state erette, già nel secolo precedente, le statue equestri sull'alto dei monumenti; ma il concetto appariva diverso. I gruppi equestri degli Scaligeri e dei Visconti, con la quieta ed equilibrata posa dei cavalli e le impassibili figure dei guerrieri in costume di combattimento, imprimono sicuramente a quei sepolcri un aspetto imponente. Ma tanta simmetria e tranquillità di linee doveva ripugnare all'artista del quattrocento, ricercante le apparenze della vivacità e dell'eleganza; e l'autore del monumento al capitano Savelli, con l'andatura risoluta della cavalcatura, con la buona interpretazione delle forme equine, con la studiata posa e le agili forme del cavaliere, riescì nel suo intento. Non bisogna però dimenticare, soggiunge il Paoletti, che per dar forma a un tale vivace concetto non poco giovò il materiale impiegato, cioè il legno.

Nel gruppo equestre l'abilità dei Dalle Masegne è già superata, e si manifesta palesemente il carattere dell'arte scultoria della prima metà del secolo XV; nè il Paoletti comprende quest'opera fra i prodotti dell'arte veneziana.

Oltre al cavallo e alla figura di legno, necessariamente coloriti e dorati, anche il resto era messo ad oro e a colori, di cui ancora appariscono evidenti le traccie.

Del terzo monumento, men vecchio della ornamentazione o tappezzeria dipinta, si vedono nelle Figure 115 e 116 solamente due statue, piantate alle estremità dall'attico, il quale sorge dal ricco ordine corinzio, e ritte ai lati del gran dossale, su cui spicca nella sua armatura e nel suo paludamento la immagine di Benedetto Pesaro. Il Nettuno, che sta presso il monumento Savelli, appalesa una influenza toscana, e forse è lavoro di Lorenzo Bregno, cui si deve l'insieme della composizione architettonica e ornamentale; mentre la figura di Marte, che sta accanto al monumento del Beato Pacifico, è opera di Baccio da Montelupo.

XXX.

I FANTONI

INTAGLIATORI, SCULTORI E ARCHITETTI BERGAMASCHI

— Tav. 34 e 35. Fig. da 117 a 123 —

(Cont. V. Fasc. precedente).

IL confessionale, posseduto attualmente dalla Chiesa Parrocchiale di Zandobbio, fu in origine eseguito per la Cattedrale di Bergamo, e sebbene un po' farraginoso nella composizione, è imponente per la sua ricchezza e rivela nello stile la mano di Andrea Fantoni. Le figure allegoriche rappresentanti la Fede, il Tempo e il Padre Eterno, che sovrasta e piramideggia la costruzione, son condotte con vigore e appariscono grandiose nelle loro mosse vivaci e pittoresche; nè meno belli appariscono i putti, due dei quali, in alto dell'apertura del Confessionale, tengono rimossa un tenda che più sotto è mantenuta ripiegata dal Tempo e dalla Fede. Il partito dei grandi panneggiamenti sostenuti da putti e da altre figure fu molto usato dai Fantoni, i quali ne seppero trarre ottimi effetti decorativi, specie nei baldacchini dei Pulpiti

Fig. 117. Confessionale nella Chiesa di Zandobbio.

e attorno alle nicchie degli altari in legno, massime quando arricchirono i panneggiamenti stessi con ricami, colori, fiori e dorature.

Dopo Alzano, Clusone è il paese che possiede le opere più

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

cospicue dei nostri artisti. Infatti son dei Fantoni quasi tutti i superbi altari della Chiesa Parrocchiale, i gruppi di statue del Santo Sepolcro ed altri numerosi lavori nelle Chiese minori.

Fig. 118. Dettaglio del confessionale di Zandobbio.

L' altare maggiore, di cui fa parte il bel paliotto coi gruppi di putti laterali al bassorilievo e sostenenti la mensa (Fig. 119), è di tale una ricchezza di sculture e di intarsi da reggere al confronto con le opere più sfarzose del Risorgimento.

E tutte le 28 figure della Tribuna sono studiate con diligenza nei più minuti particolari, sebbene manierate qualche volta nelle pose; tutti gli intarsi in marmo dei gradini sono resi con finitezza e precisione ammirabili e con forme sempre fresche e variate.

Lo storico bergamasco conte Francesco Maria Tassi, che nel 1751 accompagnò a Rovetta il cardinale Pozzobonella recatosi lassù per visitare lo studio dei Fantoni, dopo aver detto che la casa poteva essere paragonata ad una celebre galleria, scrisse che « in altra stanza sono innumerabili capricciosi modellini, de' quali dalla cima al fondo è tutta ricoperta: teste, busti tolti dal naturale, statue, figurine in diversi difficilissimi scorci, nudi posti in tutte le vedute, fatti di creta per loro studio, e che potrebbero servire in qualunque più scelta accademia per addestrare la gioventù al disegno ».

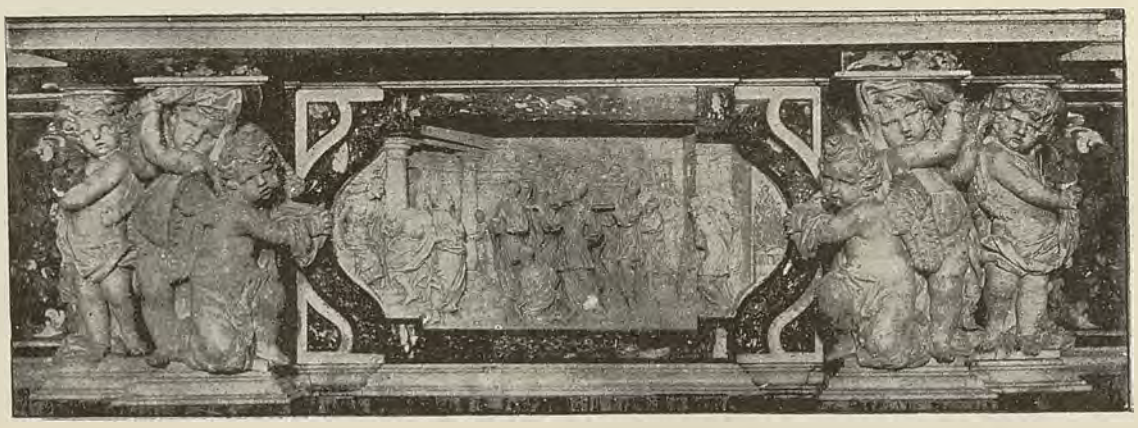


Fig. 119. Paliotto d'altare nella chiesa principale di Clusone.

L' impegno e la coscienza che i Fantoni mettevano nello studio della figura umana per la scultura, lo impiegavano pure nello studio della natura, che fedelmente riproducevano coi marmi in difficili e finissimi lavori di commesso. Nelle numerose cartelle di disegni, conservate dai discendenti in Rovetta, si possono vedere ancora copie fedeli dal vero di foglie, fiori, frutti, uccelli e farfalle, che poi, semplificati nei colori e stilizzati nella forma, troviamo riprodotti nelle loro opere in marmo.

In Rovetta i Fantoni eseguirono il coro, semplicissimo come

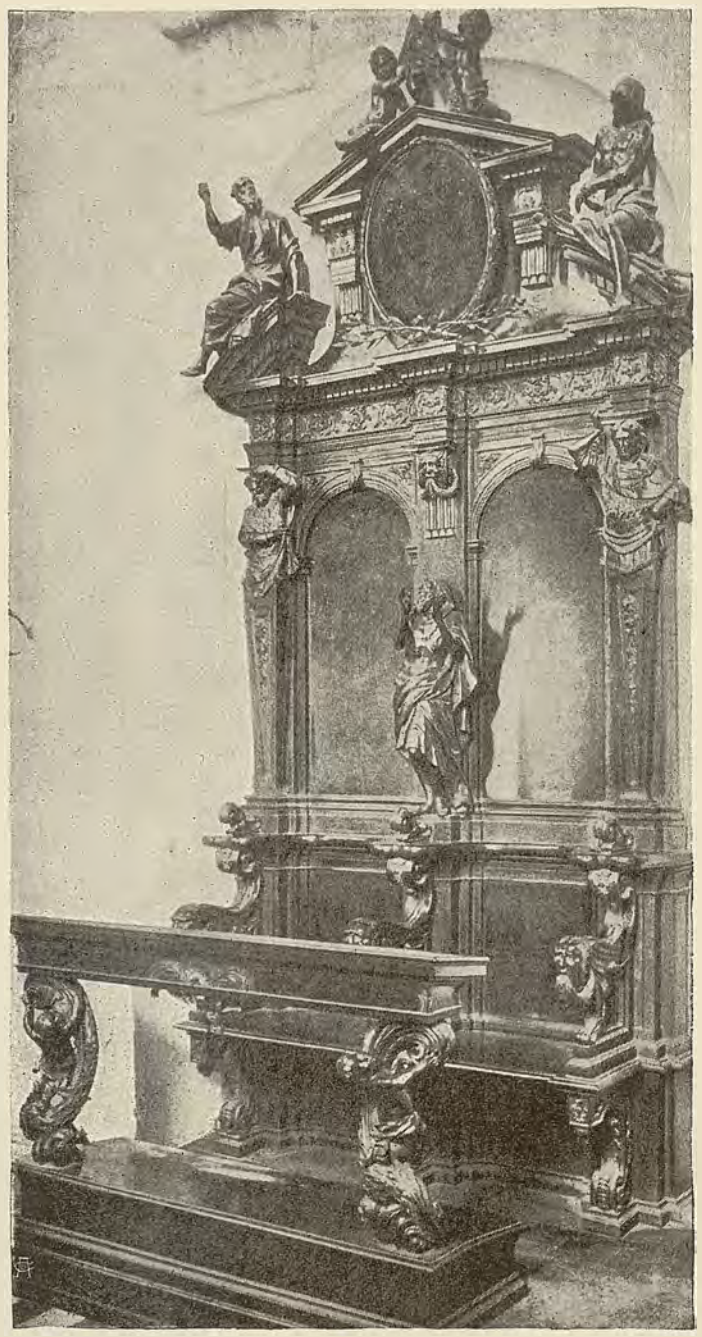


Fig. 120. Inginocchiatoio e spalliera nella cappella Colleoni a Bergamo.

disegno ma interessante per una lunga serie di figurette nude, appiattate nei più strani atteggiamenti sopra le mensole che dividono gli stalli e che, a guisa di cariatidi, sostengono la cornice sporgente della spalliera. L' altare maggiore è pure opera loro, ed i due grandi angeli a fianco della tribuna furono da Andrea scolpiti e donati alla chiesa in segno della sua pietà e devozione, e dell'affetto che portava al proprio paese.

Fra i lavori di scultura, che maggiormente contribuirono a dare fama ad Andrea Fantoni, vanno ricordate le cornici con bassorilievi in legno, di cui demmo un saggio nella Tavola 34, ed i Crocifissi in avorio e in bosso. Di questi ne eseguì parecchi per Principi e Prelati, e l'Accademia Carrara di Bergamo

ne conserva uno bellissimo, avente ai piedi della croce il cadavere di un uomo putrefatto e pieno di vermini. Così, mentre ci dà prova della singolare maestrìa d'artista a cui giunse, mostrando tanta predilezione nel trattare scheletri e morti, con tutta l'apparenza possibile del terrore, ci fa vedere quali fossero le sue fonti d'ispirazione, dovute forse al proprio grande fervore religioso, alle prediche sentite, ai libri letti, ed alla vista delle celebri Danze Macabre, di cui una è ancora oggi ammirata in Clusone. Andrea morì vecchio in Rovetta ed ebbe tomba nella Chiesa Parrocchiale; non lasciò figli, ma la famiglia continuò ad avere artisti nei discendenti dei fratelli Donato e Giambettino, fino al principio di questo secolo.

Fig. 121. Coro nella chiesa di Sorisole.

Nel bergamasco, nel bresciano, nel cremasco, in Valtellina, quasi non vi è chiesa che non possieda un altare od un mobile uscito dal laboratorio di Rovetta. Lo stesso dicasi delle fa-

Fig. 122. Dettaglio del coro nella chiesa di Sorisole.

miglie signorili, ma pur troppo riguardo ai mobili ben poco oggi rimane fra noi, poichè, ricercatissimi da amatori ed antiquari, si esportarono quasi tutti dalle nostre valli e dalle nostre pianure. Il coro di Sorisole (Fig. 120 e 121), l' inginocchiatoio che figura nella camera da letto del Museo Poldi-Pezzoli in Milano (Fig. 95), le belle cariatidi ed il putto sostenente la lampada che orna la scala di casa Gout in Bergamo (Fig. 94 e 97) e le poche altre illustrazioni che abbiamo potuto qui raccogliere, danno una sufficiente idea dello stile immaginoso, della molteplicità e varietà delle opere fantoniane.

Chiudiamo riportando dalla rammentata opera di Pasino Locatelli parte d'una lettera scritta dall' avv. Aloisio Fantoni, premuroso raccoglitore delle memorie dei suoi antenati, al conte Paolo Sozzi Vimercati di Bergamo: « Da trent' anni che vi studio, egli dice, trovo ogni dì, che lavoravano più sorta di lavori che prima non pensassi. Nelle chiese, dagli altari e dagli apparati per feste ai bastoni del baldacchino e dell' ombrello; nelle case, dalle specchiere alle culle e alle pipe, tutto ciò che può vedersi essi lo fecero. Scolpirono ogni sorta di pietra, di marmo, di legno; la creta, la cera, il gesso, lo stucco, l'avorio; lavorarono statue di naturale grandezza e di microscopica; sontuosamente tutto pei ricchi, elegantemente tutto pei poveri. Tutto ciò sempre per tre secoli; co' gusti de' secoli, ma con un gusto loro costante, unito a varietà inesauribile, che due opere simili io non vidi mai, nè Ella le vide, ed in qualunque opera alcun che di bello lor proprio. Di ogni sorta ed età poi di opere, una quantità innumerabile. Parvemi più volte che non fossero stati degnamente conosciuti, e reputo grave danno all'arte, che le loro opere non siano state disegnate e descritte, avanti che tante chiese fossero disfatte e tanti carri di mobili portati via dalla provincia, e tanti altri distrutti. »

A parte qualche elogio eccessivo contenuto in questo scritto è certo che il merito dei Fantoni fu molto, e che avrebbero diritto ad una bella pagina nella storia dell'arte industriale lombarda. Sarebbe ancora più bella se la vicinanza di un grande centro artistico, migliori tradizioni, maggiore coltura, non li avessero lasciati cadere qualche volta nel farraginoso e nell' esagerato, licenze però alle quali anche gli artisti più insigni non seppero sempre sottrarsi nell'epoca dell'arte barocca. V. Muzio.

XXXI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Raccolta delle Vere da Pozzo (*puteali*) a Venezia. *Ferd. Ongania Editore, 1889.*

Parte I. Riproduzioni dal vero.

Parte II. Riproduzioni dal Grewembroch. In tutto 260 Tavole.

È una Raccolta di tavole; il che vuol dire gelidamente pratica. Ma è curiosa ed istruttiva. Contiene dei modelli di pozzi di ogni stile e d'ogni epoca, dal bizantino al barocco. Nel Veneto li dicono « vere » trovando una relazione fra di esse e la « vera »

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

anello nuziale, essendo circolari; o li dicono « puteali » e ricercatamente « pluteali » latineggiando. La Raccolta ne contiene una bella quantità del Medioevo, e non pochi del Rinascimento. I pozzi medievali sono più variati di quest'ultimi; i quali vanno composti, generalmente, d'alte foglie con caulicoli vigorosi e sporgenti. Le foglie si modellano sopra un fondo od anima circolare, ed i caulicoli servono a dare il motivo poligonale al labbro del pozzo; il quale è quadrilatero o ottagonale. Fanno eccezione i modelli dei pozzi più monumentali: quelli di bronzo nello stupendo cortile del palazzo Ducale. Il più bello è poligonale; e al luogo dei caulicoli, ha delle cariatidi a tipo mensolato; e fra le cariatidi ha delle grandi cartelle, ormontate da un panneggiamento e da mascheroni, di un disegno poderoso e pittoresco. Sembrerebbe, se non si conoscesse l'autore, ideato da Benvenuto Cellini o da Leone Leoni.

La Raccolta mostra che Venezia ebbe anche dei pozzi con edicoletta architettonica sul genere di quello celebre che sorge nel cortile della Prefettura a Verona; e ne ha uno, nobilmente architettonico, che sembra disegnato da Michele Sanmicheli, ed è di gran lunga posteriore all'età di questo architetto.

Ciò è detto per mostrare la varietà di questa Raccolta, la quale, trattando un unico soggetto, potrebbe essere un po' monotona. Invece non è. Quanto alle « riproduzioni dal Grewembroch » esse hanno, in parte, il solo valore della curiosità, e furono tolte da acquerelli di questo artista fiammingo del XVIII secolo, esistenti nel Museo civico e Correr. In una Scuola o in un'Officina la « Raccolta delle Vere da Pozzo » può essere un' eccellente fonte di motivi ornamentali.

Patrizi. — « *Il Gigante* », *note storiche anedottiche e cronache, con illustrazioni di Alberto Fabbi e Raffaello Faccioli.* — Bologna.

« Il Gigante » altro non è che uno studio minuzioso intorno alla celebre fontana del Nettuno, che orna la piazza di questo nome a Bologna. Trattandosi della fontana più bella d'Italia e di « Jean de Boullogne » o Giambologna, come noi diciamo, di cui il nostro autore ha ritessuto la vita, sta bene che l'*Arte* non lasci senza una parola di commento il lavoro del Patrizi. Il quale è un riassunto delle indagini anteriori, coll' aggiunta di qualche documento, che non precisa quasi nulla di nuovo, e di una serie di fatti sopra la pulizia e la nudità del *Gigante* e sopra le vicende relative alla conservazione della statua. Il lavoro dell'autore poteva però contenere qualcosa di nuovo, oltre le notizie di carattere anedottico e locale. Avrebbe potuto, per esempio, narrare che Giambologna educò all' arte un possente scultore poco rammentato, Michelangelo Naccherino (n. 1550? † 1622). Questi, fiorentino e non napoletano, come il De Dominici lo fece, fu discepolo per dieci anni ed amico, anzi confidente, del grande maestro di Donai; e fu un artista psicologo, il Bourget degli scultori del suo tempo; e a Napoli, che abitò per quasi mezzo secolo, eseguì molti monumenti; e se non ebbe il gusto decorativo e michelangiolesco di Giambologna, ebbe tuttavia facile il maneggio dello scarpello e l'animo sensibile ai moti della passione.

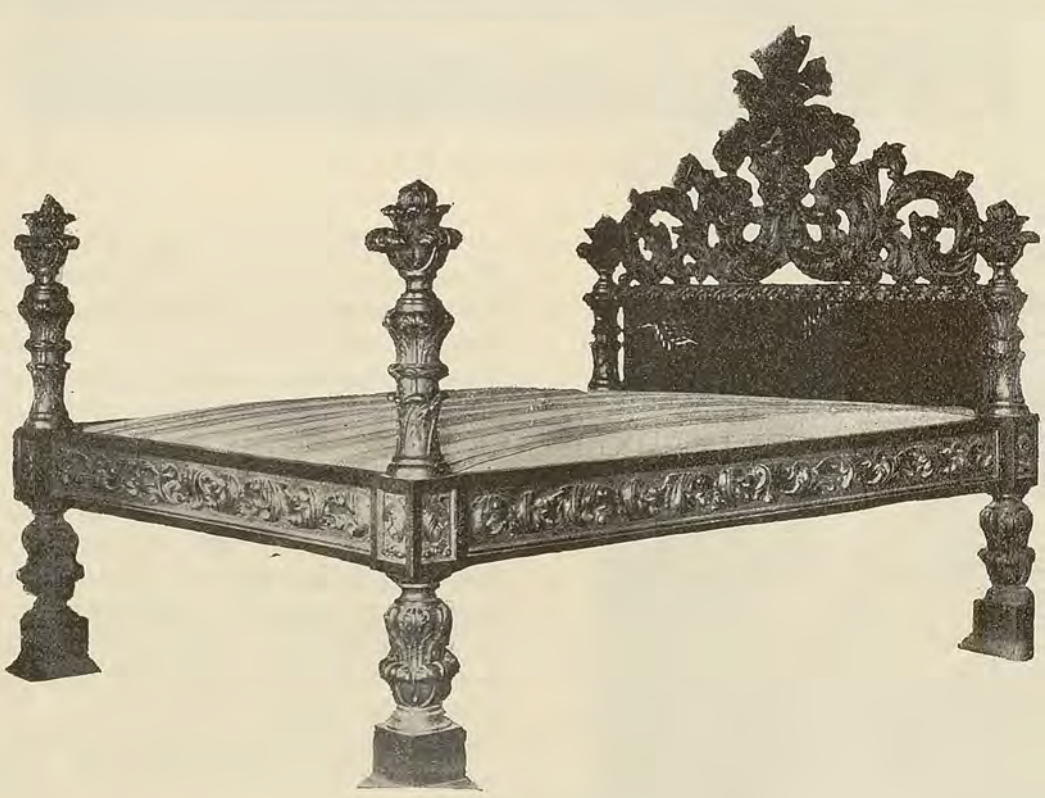


Fig. 123. Letto d ei Fantoni posseduto dalla Famiglia Sant'Andrea di Clusone.

Il signor Patrizi ha pubblicato la riproduzione del modellino in bronzo del *Gigante*, e la statua che di poi lo scultore modellò, dove si vede che il Nettuno è diventato più semplice e grandioso dell'altro, il quale appare sforzato nei movimenti anatomici ed ha il volto barbuto quasi come l'*Appennino* dello stesso autore o quasi come una figura regale assira.

Vèrneuil. — *L'Ornement par le Pochoir. Bordures, coins, rosaces, frises, etc.* — Albo di 32 tavole in colori, Parigi, Aulanier et C., 1898.

Cosa è l'ornamento « par le pochoir » è presto detto. È l'ornamento fatto col mezzo dello stampino; essendo il « pochoir » (rad. « pocher ») un pezzo di cartone o di metallo ritagliato a disegno, che serve a colorire i muri e gli oggetti per mezzo di un pennello duro, senza punta (brosse). Perciò il nostro autore ha composto una Raccolta di modelli, dirò così industriali, a effetto sommario, quali si convengono al lavoro andante della pittura parietale o di carte da parati, a quello delle stoffe e simili. È inutile il dire, come anche questo genere di produzione, che non ha ambizioni elevate, quando sia diretto bene, può dar luogo a compiacenze estetiche, le quali la volgare produzione industriale nè si propone nè procura.

Il nostro autore, avendo inteso a disciplinare e dirigere il genere di produzione di cui si parla, ha avuto una idea felice; perchè le arti industriali hanno bisogno che i loro migliori cultori si interessino della produzione di consumo generale. L'arte industriale è tanto più interessante quanto più corrisponde ai bisogni della generalità non disagiata.

Dunque i modelli d'ornamento a stampino sono semplici, a linee riassuntive, a colori decisi, di grande e vigorosa cavata; e sono ispirati sopratutto dai fiori e dalle piante, talora dal mondo animale, qualche volta dall'ornato stilizzato. E se fra i lettori ve ne è qualcuno, cui convenga questo genere di modelli, la Raccolta del Verneuil può diventare per lui un buon libro di consultazione.

A. M.

XXXII.

NOTIZIE

Una nuova collezione di scultura classica — Nel Museo del Louvre è stata aperta una nuova sala destinata ai gessi di sculture classiche, per opera specialmente di F. Ravaisson-Mollien, conservatore onorario della sezione di Antichità greche e romane del detto Museo. La nuova sala contiene diverse centinaia di modelli, fatti sui monumenti più ragguardevoli dell'antichità greca e romana: dall'Artemide arcaica di Delo all'Adone dell'epoca Adrianea. La collezione è incompleta, ma esistono i fondi ed i progetti per arricchirla. Così con questa nuova sala Parigi possiede un Museo di modelli d'architettura e di scultura; perchè essa si completa nel museo medievale del Trocadero e nella collezione di gessi dell' Unione Centrale delle Arti Decorative; senza parlare di quelli relativi all'Hôtel de Ville e della Sorbona, che si conservano nei suddetti edifici. In Italia non abbiamo nulla di tuttociò.

La Donna e le Arti decorative. — L'*Unione Centrale delle Arti Decorative* di Parigi ha nominato un Comitato di signore a far parte organica dell' Unione. L'idea è nata, dice la circolare, da ciò, che secondo gli uomini, i quali dirigono la importante istituzione « è giunto il tempo in cui la donna può e deve dare il concorso della sua attività alla istituzione patriottica »: la donna che fu « l'arbitra della eleganza in tutte le grandi epoche della storia ». La missione principale attribuita al Comitato di Signore, è di riunirle per averne l'appoggio, onde rialzare (traduciamo alla lettera) il livello della produzione artistico-industriale, sopratutto quello che si riferisce alle donne, e facilitare il commercio della produzione francese. In sostanza, il concorso delle signore francesi che qui si accenna, non ha diverso scopo di quello che da parecchio tempo in America, in Inghilterra, nel Belgio si raggiunge mercè l' appoggio volonteroso e sollecito delle signore colte di que' paesi. Il Comitato è presieduto da M. Giorgio Berger ed ha principiato l'opera sua. Avremo occasione di riparlare de' mezzi che ha adottati per conseguire il suo fine e del valore dei resultati.

Il concorso d'un Municipio. — Il Municipio di Genova bandì un concorso per il disegno de' candelabri di 10 metri d'altezza, per lampade elettriche, lampade a gas e reggifili della trasmissione dei tramvai elettrici, da collocarsi al nuovo ponte Pila. Il premio era di mille lire; il concorso a due gradi; e lo vinse il Serra. L'esempio del Municipio di Genova dovrebbe essere imitato.

Ventesimo Congresso internazionale dell'Associazione letteraria ed artistica. — Torino dal 21 al 28 settembre 1898. Il programma di questo congresso internazionale, che si aprirà il 21 settembre nella sala del Parlamento Subalpino, sotto la presidenza del Ministro della Pubblica Istruzione, fra gli altri argomenti da discutere ha il seguente: *Studio sulle industrie artistiche e sulla legge del 1893.* E quest'altro: *Sui diritti delle opere d'architettura.*

Monticelli Giuseppe. Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

Anno VII. AGOSTO 1898 N. 8

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXIII.

I DUE POZZI DI BRONZO NEL PALAZZO DUCALE A VENEZIA

— Fig. 124 e 125. Dett. 30, 31 e 32. —

ere da pozzo si chiamano a Venezia e con questo titolo l'editore Ongania, infaticabile illustratore delle cose artistiche della sua città, diede fuori un numero strabocchevole di puteali veneziani, riprodotti in eliotipia. In italiano chi dice *sponde* o *armille*, chi dice *collo del pozzo* o *parapetto* o *margine;* e se si cercasse *puteale* in molti dizionari, anche in uno de' migliori, de' più ampi e de' più recenti, quello grande del Petrocchi, si cercherebbe invano. I vecchi scrivevano talvolta *ornamento del pozzo*, oppure *pozzo di bronzo* o *pozzo di marmo* senz'altro. Ecco una ricchezza di linguaggio affatto impropria, e che impiccia.

Ma lasciamo le parole per venire alle cose. I pozzi nel cortile del Palazzo ducale son due, succeduti a quello di cui la Cronaca Savina dice all' anno 1405: *In questo tempo fu compido el pozzo ch'è in palazzo.* Dei due puteali, al tutto diversi l'uno dall'altro, il più vecchio fu fatto, dogando Francesco Venier, da Nicolò de' Conti, il quale lasciò memoria di sè in una lunga iscrizione, che girando sul davanzale della sponda, dice così: Opus conflavit Nicolas de Comitibus Marci filius conflator tormentorum illustrissimae Republicae Venetiarum 1556. Fortuna labor ingenium. Fonditore dunque di tormenti guerrieri, ebbe, undici anni dopo, l'onore di fondere alla presenza di Enrico III, Re di Polonia, una grossissima colubrina, tutta adorna di gentili fogliami e di arabeschi in rilievo.

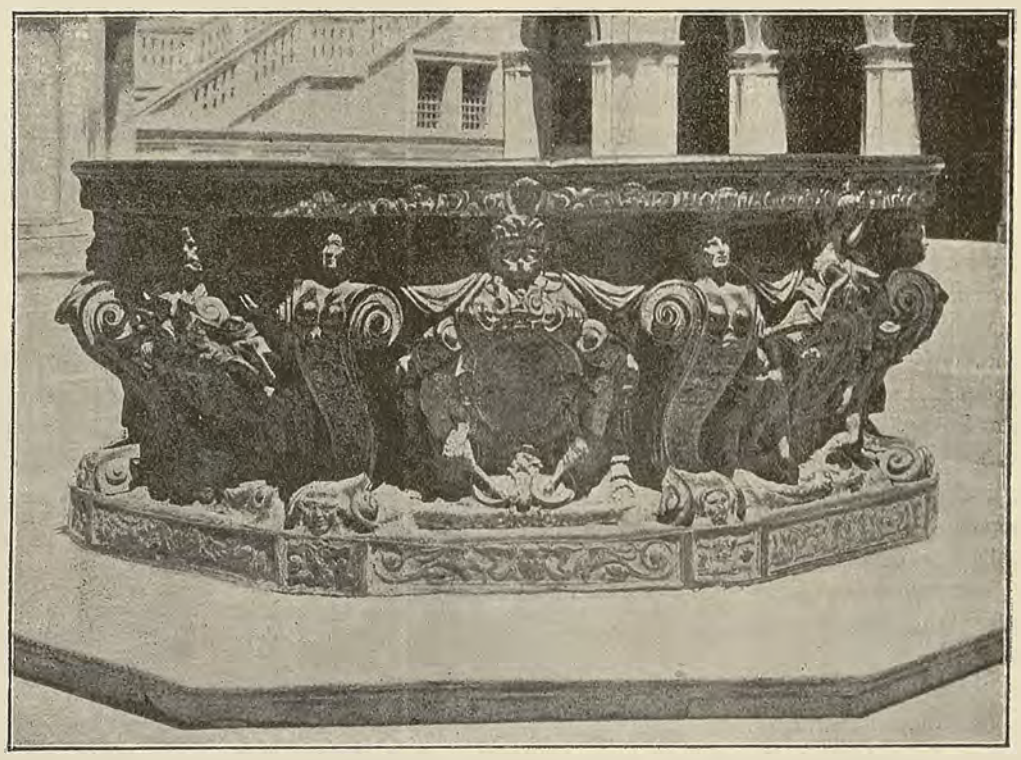


Fig. 124. Pozzo dell'Alberghetti nel palazzo ducale a Venezia. Anno 1559.

Il secondo pozzo è di un Alberghetti, che mise soltanto questa iscrizione: Albergetti 1559. Agli Alberghetti bastava il nome del loro casato. Quella famiglia cominciò a servire la Repubblica veneta nella fonderia dell'arsenale l'anno 1497 con Sigismondo, e continuò, senza interruzione, fino al 1792, quando il Senato decise la rovina di Venezia, votando *la neutralità disarmata.* Venticinque Alberghetti, tutti fonditori di artiglierie, s'erano succeduti l'uno all'altro nello spazio di trecentocinque anni.

L'arte andava d'accordo con le avvedutezze tecniche delle armi da fuoco in quei tempi nei quali un cannone si chiamava *solenne*, una colubrina impaziente diceva *Non più parole*, una spingarda avvertiva generosamente *Non mi aspettare*, e il basilisco e il saltamartino e gli altri pezzi diversi portavano incisi distici e terzine, in mezzo a figure snelle, a mascheroni ridenti, a ghirlande, a fiorami, a cento graziosi ghiribizzi, che, fra molti altri artefici, Alessandro Leopardi, l'autore degli stupendi pili per gli stendardi di S. Marco e del famoso piedestallo del Colleoni, modellava e fondeva. Eppure non si può dire che quelle artiglierie fossero graziosità di artisti. Narra il Sanudo che proprio nel 1500 egli assistette sul Lido con molti altri patrizi alla prova di quindici pezzi, fra i quali un basilisco, che tirava *ballotte* da spaventare; narra come nel 1526 il Senato, sulla proposta di Leonardo Emo, decretò si facessero cannoni *da tirar bale da 250*, corrispondenti al calibro moderno di 160.

Forse il pozzo uscì dalle mani di Emilio Alberghetti; non di Alfonso, come vorrebbero il Cicognara, e poi il Selvatico e gli altri, che hanno seguito lo storico della scultura. Nella serie dei venticinque Alberghetti un Alfonso non c'è; mentre Emilio lavorava intorno all'anno 1559, e apparteneva a coloro che furono *dal Veneto Senato condotti in fonditori di artiglierie.* È cosa assolutamente evidente che se quell'*Alphonsus Albergeti Ferrariensis*, il quale fece i due vasi veduti dal Cicognara a Ferrara, avesse eseguito il pozzo a Venezia, non si sarebbe contentato di mettere secca secca la indicazione del suo casato.

Il marchese Pietro Selvatico, eccellente critico d'arte, afferma nella sua *Guida di Venezia* che il pozzo di Nicolò de' Conti è *meno bello* dell'altro; mentre invece Francesco Zanotto, autore della più voluminosa opera sul Palazzo Ducale, dichiara che il pozzo di Nicolò è *superiore all' altro nel disegno, nel maneggio della stecca, nella nettezza del getto, nella bellezza delle forme umane e ferine, e finalmente nella scelta delle istorie effigiate.* In conclusione, sono belli, son magnifici tutti e due, nel loro stile pomposo del Cinquecento,

POLITECNICO BIBLIOTECA

in cui c'è, per la profusione e la larghezza, un presagio del Seicento, sebbene ancora abbastanza lontano.

Nell'uno, agli angoli dell'ottagono, s' alternano telamoni e cariatidi, terminanti in erma incurvata dall'ombilico in giù; nell'altro le cariatidi e i telamoni diventano busti di ninfe dai seni turgidi e di satiri dai seni caprini, terminanti a cominciar dalle braccia, in volute ; e i putti si scambiano con le figure sdraiate, e i festoni e i pendoni s'intrecciano agli stemmi, ai delfini, alle teste leonine, ad altri capricci. Nel puteale dell'Alberghetti stanno otto storie di soggetto confuso e malamente spiegabile ; mentre all'opposto le storie di Nicolò de' Conti riescono chiare e rispondenti, in qualche modo, al soggetto d'una cisterna : il battesimo di Gesù, la Probatica piscina, la Samaritana al pozzo, Mosè che fa scaturire l'acqua dal masso, la fontana di Harad, la tramutazione dell' acqua in vino nelle nozze di Cana, Pietro pericolante nel mare, finalmente Giona rigettato dalla balena.

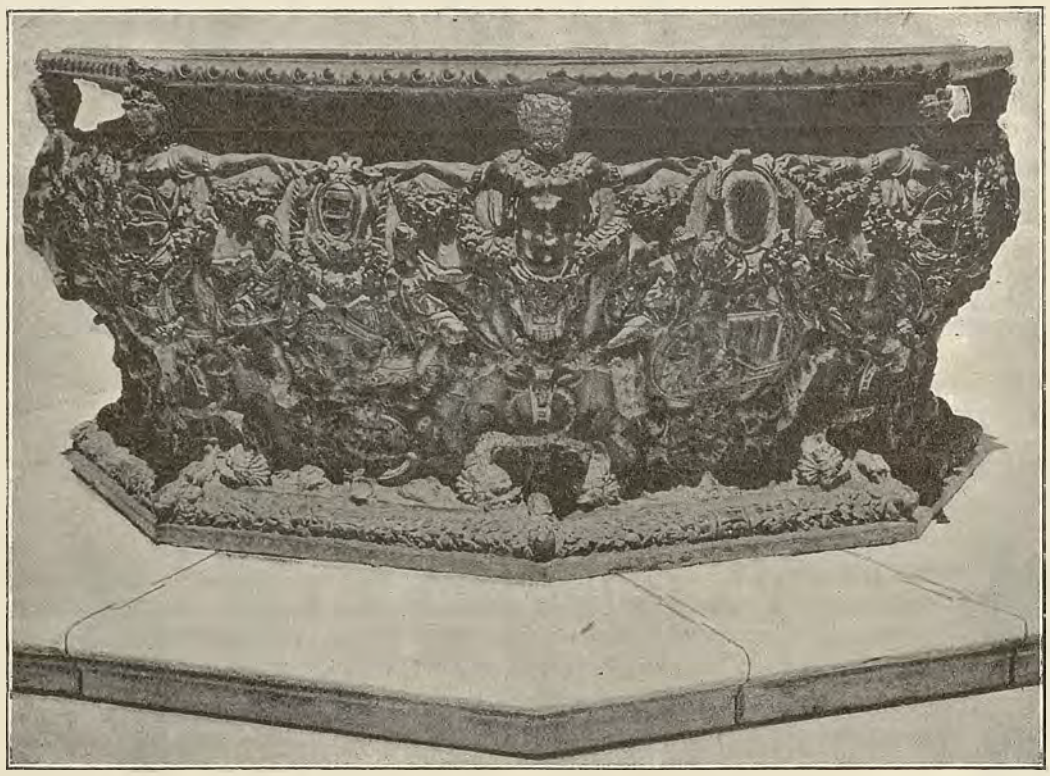


Fig. 125. Pozzo di Nicolò de' Conti nel palazzo ducale a Venezia. Anno 1556.

Nemmeno l'interno delle sponde è liscio; ma è anzi arricchito di nodi e di lemnisci, piuttosto disegnati che rilevati nel bronzo. Oggi ci è sembrato bene di porgere un saggio, nei dettagli 30, 31 e 32, delle più notevoli parti del pozzo dell'Alberghetti, riserbandoci, in un prossimo fascicolo, di fare altrettanto per l'opera ugualmente bella di Nicolò de' Conti.

XXXIV.

ALCUNE OPERE D'ARTE NEL SANTUARIO DELLA B. V. A TIRANO

— Tav. 47. Fig. da 126 a 134. —

Un uomo di grande integrità della casa Omodea, chiamato Mario, abitava in Tirano. Uscì Mario la mattina del giorno del glorioso S. Michele assai per tempo; quando, nell' alzare gli occhi verso la cima dei monti, li vide più del solito risplendenti. Per essere ancora sul far dell'alba, egli restò molto attonito, e mentre stava rivolgendo nell'animo donde potesse mai nascere questa luce, si sentì da mano invisibile alzare da terra, e trasportare in un orticello vicino, separato dalla strada da folta siepe spinosa. Qui, appena toccato avea la terra, che si vide innanzi la Reina degli Angeli, la quale, chiamando Mario col proprio nome, gli comandò che tornasse a Tirano, e a nome suo avvisasse quel popolo, che nel sito, dov'egli allora si trovava, alzasse un tempio ad onore di Dio, e a gloria particolare di Lei. Obbedì il pio uomo, e, fatti in breve persuasi della veridicità di lui da manifesti segni della grazia della Vergine, non frapposero alcun indugio quei di Tirano nel disegnare la fabbrica, e nel contribuire all'opera. Ma l'angustia della chiesa non rispondeva al concorso straordinario del popolo, che tutto giorno portavasi a riverire la Santissima Vergine nel sito da lei co' suoi piedi santificato. Fu dunque necessario alzare con più generosi pensieri altra chiesa più ampia e magnifica della prima per soddisfare alla divozione dei fedeli, i quali non solo da' vicini, ma da lontani paesi venivano a chiedere nelle loro necessità diverse grazie a Maria.

Così narra Luigi Tatti negli Annali sacri della città di Como la miracolosa apparizione di M. V., che egli desume, tra gli altri, dai racconti di Simone Cabassi (Brescia 1601) e di Giov. Antonio Cornacchi (Milano 1621), e che la tradizione del luogo rammenta ancora. Di essa e del tempio scrisse poi Gius. Maria Quadrio (Milano 1753) e infine più ampiamente G. B. Crotti, al quale noi ci riferiamo in gran parte.

La prima pietra del tempio fu posata il 25 marzo 1505 e la sua consacrazione avvenne il 14 maggio 1528 per mano del Vescovo della diocesi di Como, Cesare Triulzio.

La chiesa fu costruita con marmo bianco, che la tradizione locale dice scoperto allora improvvisamente là presso, e nello stile corretto del tempo: alla quale elegante architettura tuttavia non corrispondono affatto gli stucchi e gli ornamenti dell'interno, specialmente della volta, aggiunti via via in tempi posteriori, massime nel 1608. Il nome dell'architetto è gran peccato sia sfuggito fin qui ad ogni ricerca, nè vi è grande speranza di rintracciarlo,

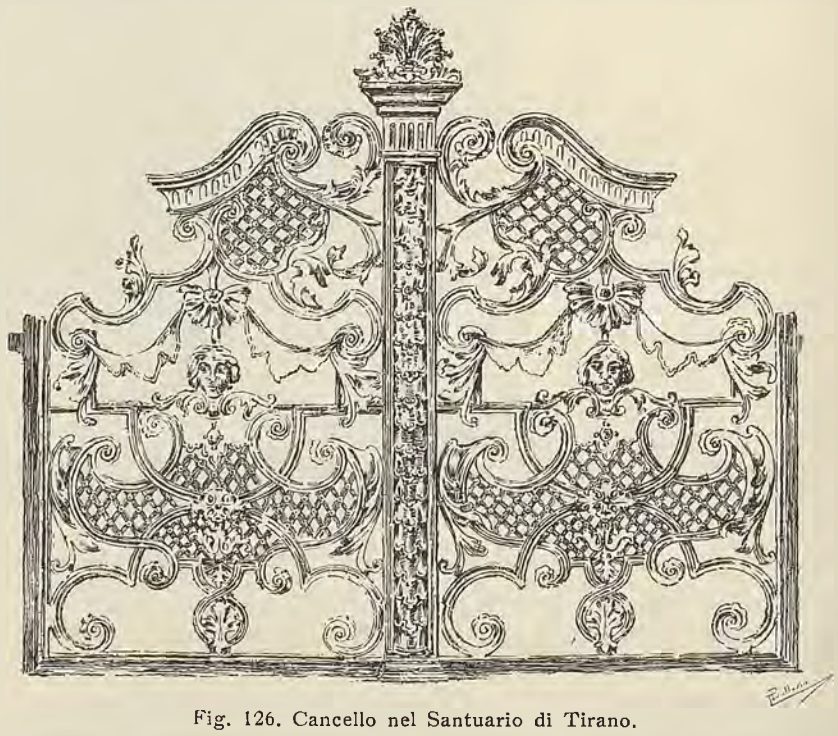


Fig. 126. Cancello nel Santuario di Tirano.

se non forse in qualche carta del Vescovado di Como o in altra sparsa a caso altrove.

L'edificio sorge in un vasto piazzale, nel punto dove dalla strada nazionale che da Sondrio conduce a Bormio e allo Stelvio, risalendo il corso dell'Adda, si stacca l'altra, pure nazionale, che risalendo il Poschiavino giunge poi a Poschiavo nell'Engadina; e in quel piazzale si tiene ogni anno una fiera, il che dà ragione della particolare costruzione di molte botteghe intorno alla chiesa. Questa è di pianta rettangolare ed ha m. 17.54 di larghezza, misurata all'esterno sulla facciata, e m. 32.20 di lunghezza, misurata dalla soglia della porta principale alla parte esterna del muro del coro. La sua altezza, presso la porta, è di m. 25.20. Nel mezzo s'innalza una svelta cupola, che misura dal suolo m. 29.55: essa sorregge una statua in bronzo di S. Michele atterrante il demonio.

Fig. 127. Porta principale della chiesa del Santuario a Tirano.

La facciata principale è rivolta a occidente ed ha una sola porta centrale, fiancheggiata da due finestre: due porte secondarie laterali sono rivolte a mezzogiorno e a tramontana. Nella facciata, oltre che l'insieme, dove diremo col Crotti « seppesi congiungere la maestà colla leggiadria e l'ordine e la semplicità colla grandezza », è assai degna di nota la porta colle sue imposte di legno (Fig. 127 e 132). Furono le due colonne laterali e i due stipiti lavorati finamente nel marmo da Alessandro Scala, il quale vi pose a sinistra il suo segno gentilizio e a destra la data, 1530 e 1534. Sopra la porta un altorilievo rappresenta la descritta apparizione, e più in alto v'ha la figura di S. Martino, Vescovo tutelare della città di Tirano, per ricordarci che quel comune fu con Pontificio decreto costituito Patrono del Santuario.

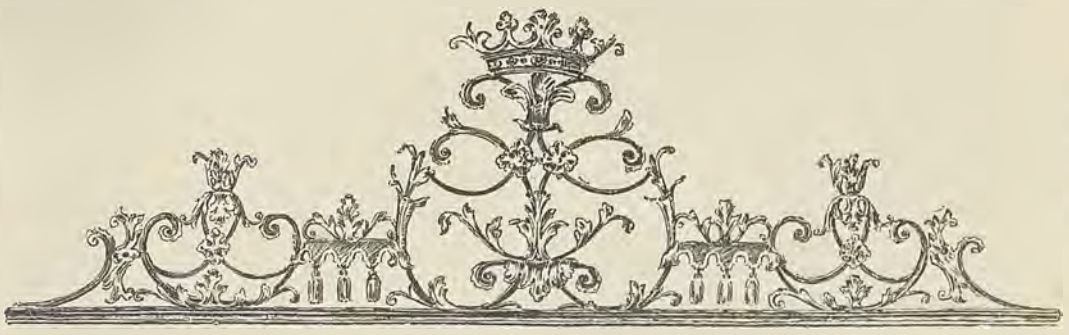


Fig. 128. Cimasa di cancello nel Santuario di Tirano.

L'interno è a tre navate, fiancheggiate da cappelle. La prima di esse a sinistra contiene l'altare della Madonna, elevato nel luogo dell'Apparizione, chiuso dalla inferriata riprodotta qui appresso.

Nel mezzo del Tempio, a destra dell'entrante, si eleva il pulpito, non grande, fine opera di scultura e intarsio in legno, siccome mostra la Fig. 129. Di fronte, sorretto da sottili colonne di marmo, sta il grandioso organo da noi pure riprodotto nella Tavola 47, certamente di dimensioni affatto sproporzionate al sito, perchè appena si adatta all'altezza della chiesa; ma opera degna se si considera in sè,

Fig. 129. Pulpito nella chiesa del Santuario a Tirano.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

dove le canne si distendono in mezzo a una ricca, e forse soverchia profusione di intagli di varia forma e anche di varia maniera d'arte.

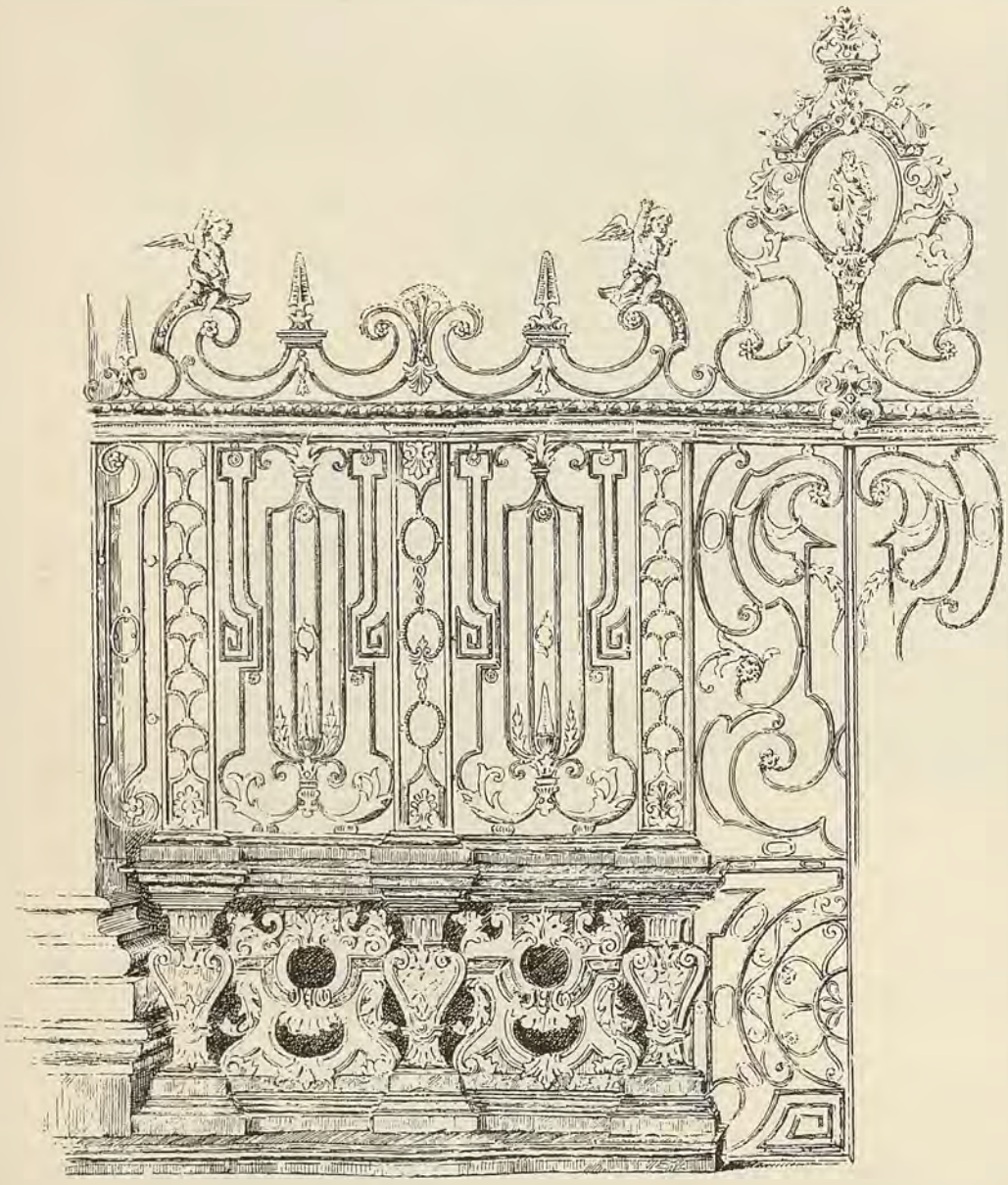


Fig. 130. Cancello nel Santuario di Tirano.

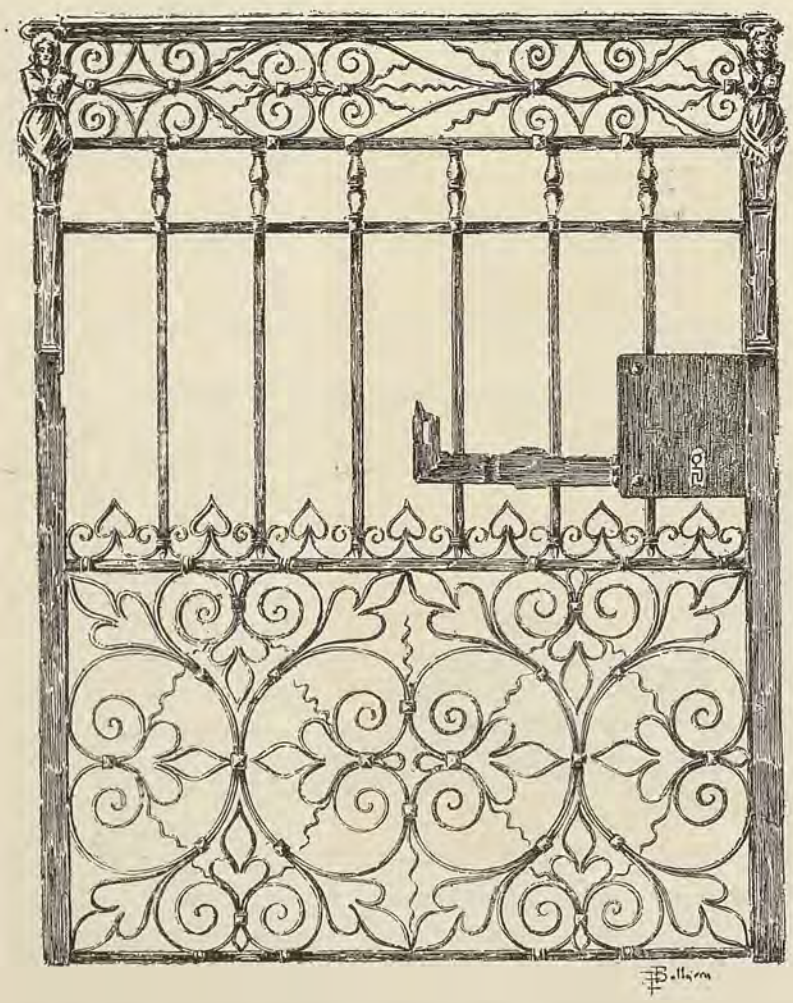


Fig. 131. Cancello nel Santuario di Tirano.

Scrive il Cornacchi che i soli intagliatori vi impiegarono undicimila giornate di lavoro e che l'opera fu eseguita nella più gran parte a Milano. Vi lavorarono tra gli altri Giuseppe Bugarini e Giovan Battista Samoirago, milanesi.

Passando sotto all'organo si esce dalla parte di settentrione; più avanti, a sinistra dell' altar maggiore, si apre l'accesso al campanile, il quale è d'architettura svelta e sottile, benchè posteriore a quella del Tempio, e misura l'altezza di m. 55.30.

L'altra porta secondaria, di fronte alla ora nominata, è pure artisticamente fregiata negli stipiti marmorei. A sinistra, uscendone, incastrata nel muro sta una lapide del 1530, notevole per la storia della costruzione del tempio, la quale apparisce in quell'anno già bene avanzata.

Cesare Cantù nella sua « Storia della città e della diocesi di Como », accennando al Santuario di Tirano, in nota dice che fu fabbricato col broccatello della vicina valle di Poschiavo

Fig. 132. Spartimento delle imposte nella porta principale. Vedi Fig. 127.

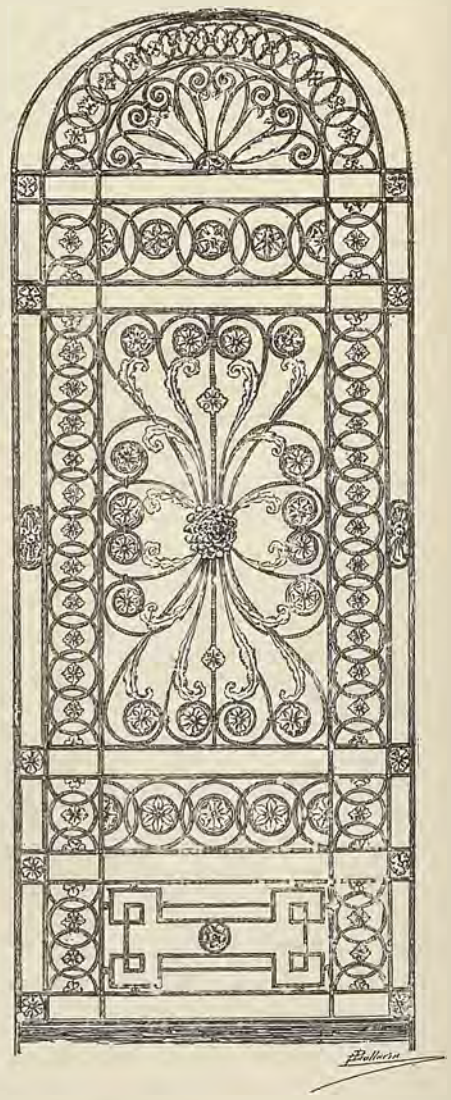


Fig. 133. Cancello nel Santuario di Tirano.

e del colle di Santa Perpetua; che sopra un pinnacolo luceva un fanale a guida del viaggiatore; che la porta maggiore è bella, ma che la cantoria di legno, tanto ammirata per sottilissimo artifizio, e dove si impiegarono 80.000 giornate e 6000 scudi, è affatto sproporzionata al tempio, e più alle sottili colonne di fine marmo, che la sorreggono. E. Ballarin.

Fig. 134. Parapetto della cantoria nella chiesa del Santuario a Tirano.

XXXV.

I PAVONI NELL'ARTE

— *Fig. da 135 a 142.* —

Pavone è simbolo di Resurrezione, forse perchè ogni anno, avvicinandosi l'inverno, perde le sue magnifiche penne, e se ne riveste alla primavera, quando la natura sembra uscir dalla tomba; forse anche perchè la sua carne ha fama di essere incorruttibile. Fatto sta che Sant'Antonio da Padova, in una delle sue prediche, dice come *il giorno della universale resurrezione, quando tutti gli alberi, cioè tutti i giusti, cominceranno a rinverdire, questo Pavone, cioè il nostro corpo, lascierà le penne mortali per ricevere quelle della immortalità.*

Il pavone si trova spessissimo nelle catacombe, lasciando stare le sue precedenti immagini pagane. Talvolta sta ritto sopra un globo, facendo ruota della sua coda, quasi volesse abbandonare la terra per le regioni celesti, come nelle catacombe di Sant'Agnese e nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino; talvolta fa parte di composizioni ove figurano il Buon pastore, l'Arca di Noè, Giona, o Lazzaro resuscitante. Posa sopra il ramo di un albero, attento ad ascoltare il suono, che Orfeo sa trarre dalla sua lira, nelle catacombe di San Calisto, mentre gli sono attoniti intorno il leone, la tartaruga, il serpe e gli altri animali. È abbastanza raro, all'incontro, il Pavone nei monumenti funerarii scolpiti durante i primi secoli, benchè si trovi sulla faccia dell'altare di San Vitale in San Stefano di Bologna. Frequente negli amboni o pulpiti, fino da quello dell'anno 597, che si vede nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo in Ravenna, e dove in varie file di quadratini stanno altri uccelli e pesci e quadrupedi, diventa poi uno de' simboli più consueti nel secolo VIII. Piuttosto rozzo nel Battistero di Calisto a Cividal del Friuli, nell'ambone del Duomo di

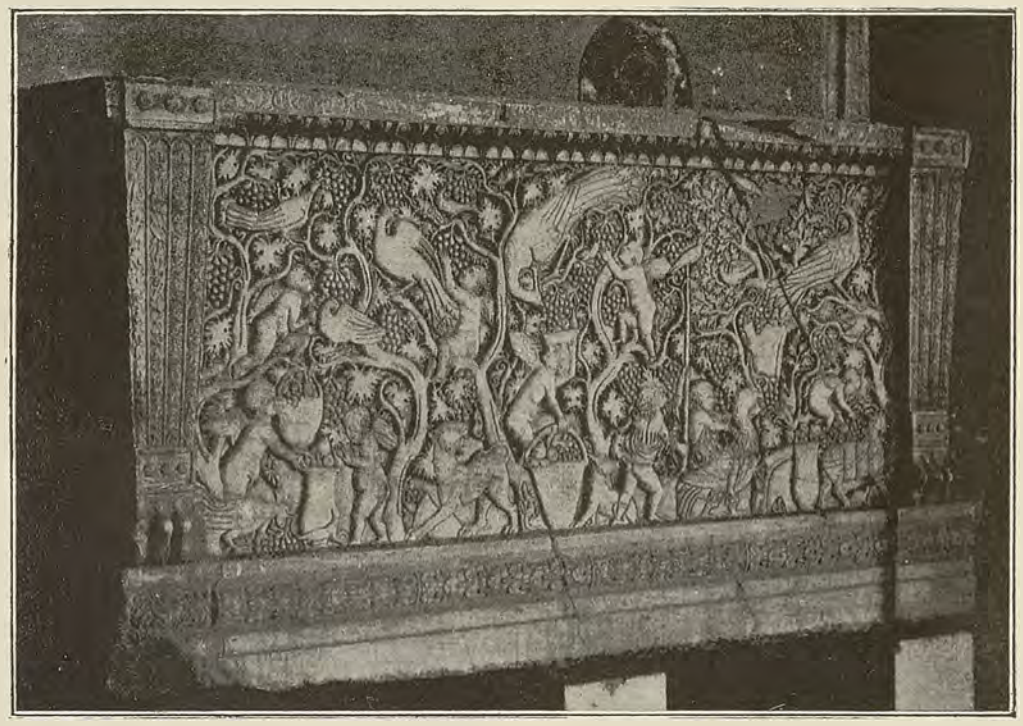


Fig. 135. Sarcofago cristiano con pavoni nella basilica di S. Lorenzo fuori le mura di Roma.

Fig. 136. Pluteo nella basilica di S. Marco a Venezia.

Grado, nella tomba di Teodata, nei plutei di Santa Maria in Trastevere e in altri luoghi innumerevoli, apparisce all'opposto assai nobile e bello in un frammento, pure del secolo VIII, appartenente già al pulpito di S. Salvatore in Brescia. Il Cattaneo nel suo ardito e acuto libro sull' *Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, il Cattaneo che non era pronto agli entusiasmi nemmeno per le cose vetuste, chiama quel pavone addirittura *superbo*. E soggiunge: « Qui noi dobbiamo inchinarci ad onorare come si conviene l'artefice che lo scolpì, perchè senza dubbio il migliore di quanti operavano allora in Italia, e certo non indegno di figurare anche fra i più valenti del VI secolo, se pure il secolo VI seppe produrre un pavone di così elette forme, in un campo così leggiadramente ornato

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Regolari ne sono le proporzioni, giusta e naturale la movenza, finissimo il disegno, accurato lo scalpello; e, veduto fra quelle graziose girate, pare un magnifico tappeto orientale. Esso è il miracolo d'arte del secolo VIII. »

Dopo questo inno, a noi non resta altro da fare che mostrare l'incensato pavone ai lettori dell'*Arte Italiana* (Fig. 139). Ma veramente il Cattaneo si lasciò andare ad un volo lirico; poichè il dubbio da lui espesso, che neppure il secolo VI abbia saputo produrre un pavone *di così elette forme in un campo così leggiadramente ornato,* vien tolto quando, senza andar più lontano, si guardino i due pavoni, che, in compagnia di altri animali, stanno scolpiti sul fregio del sedile nella cattedra di Massimiano a Ravenna (Tav. 27). Assai singolari e di grande effetto decorativo sono i due pavoni posti di faccia e formanti con la oro coda un perfetto cerchio, i quali, circondati da una frasca di foglie puntute, spiccano in un pluteo della chiesa di San Marco a Venezia. Peccato che il nobile frammento stia incastonato dietro la balaustrata di un ambone, sicchè la fotografia non può pigliarne che una parte di rimpetto o la veduta intiera in iscorto. È una porzione di quei parapetti che furono fatti scolpire da Pietro Orseolo I nel 976 (Fig. 137).

Fig. 137. Pluteo in S. Marco a Venezia.

Meno singolari e geometrici, più sciolti nella movenza e più naturali sono i due pavoni che in una bocca da pozzo, eseguita nel 1476, appariscono copiati da una scultura all'incirca dell'anno 1000 (Fig. 138); e somigliano in fatti straordinariamente ai pavoni dei plutei nel Duomo di Torcello e anche a quelli dei parapetti nella chiesa di San Marco, che diamo riprodotti qui accanto.

Rimandando ad altro momento più ampie ricerche sugli animali che nei vari secoli e nei diversi paesi furono impiegati a crescere espressione e vivacità all'architettura e all'ornamento, ci basta toccare ora di volo ad un'opera, la quale nella storia delle arti decorative ha suprema importanza, il pavimento musivo della veneziana chiesa di San Marco. Non è più quello dei Partecipazii e dell'Orseolo: quello stava più basso; e poi nel 1063 il Doge Domenico Contarini fece gettare a terra la vecchia basilica per

Fig. 138. Puteale imitato dal Sec. XI.

Fig. 140. Pluteo nella basilica di Torcello.

Fig. 139. Pluteo in S. Salvatore a Brescia.

Fig. 141. Pavimento in S. Marco a Venezia.

principiare *una magna giesia* con la cooperazione dei migliori architetti greci. Domenico Selvo e Vitale Faliero la compirono, e fu consacrata nel 1094. Ma di quel vetusto impiantito marmoreo nessun frammento materiale rimane forse; bensì rimangono in parte i concetti distributivi e geometrici, e in qualche luogo, massime nel musaico vermicolato, un ricordo della forma originaria, poichè a Venezia sentirono sempre il rispetto delle cose vecchie e seppero fedelmente imitarle. Così, guardando i pavoni che bevono nel vaso sacro del tempio di Gerusalemme (Fig. 140), e quelli che si fanno riscontro euritmicamente nei cerchi intrecciati, noi possiamo essere certi di sentire lo spirito dell'arte veneto-bisantina dell'XI o del XII secolo.

Da diversi gentili frammenti del pavimento veneziano (Fig. 141) trasse l'ispirazione un giovine alunno della scuola di decorazione presso il Museo artistico-industriale di Roma. Il disegno d'insieme, che rappresenta un intradosso d'arco in un tempio bisantino, fu pubblicato nel primo Fascicolo di questo anno alla Fig. 15; poi nel dettaglio 19-20 si mostrò in grande scala lo svolgimento dell'ornato, come esso nasce dal vaso e sale con grappoli e pampini, tenendo in mezzo il variopinto uccello, il quale s'intende che ai pittori debba piacere ancora più che agli scultori.

Gli antichi pagani lo avevano consacrato all'altera Giunone; e a Giunone lo rannoda l'arte classica del Rinascimento italiano Vogliamo darne un esempio, riproducendo una faccia della medaglia del mantovano Sperandio, coniata in onore del dio Ercole e serbata nel museo di Kensington (Fig. 142).

Fig. 142. Medaglia dello Sperandio nel Museo di Kensington

Il pavone giova tuttavia alle arti industriali e decorative. Lo abbiamo veduto, giorni addietro, nella nuova e splendida arca di Sant' Ambrogio, disegnata da Ippolito Marchetti e fusa dal Lomazzi, ove sta collocato in cima ai timpani delle testate, formando un cerchio, come nel pluteo di San Marco. Lo abbiamo anche veduto recentemente a Bologna nel quartiere nuovo di un signore che ama l'arte davvero, e dove l'architetto Rubbiani e il pittore Casanova diedero sfogo alle loro allettevoli fantasie. In una delle più graziose fra le diverse stanze, il fregio altissimo rappresenta una gran fiorita tutta di fiori bianchi, nel mezzo della quale passeggiano alteri i grandi pavoni pur bianchi, creando con tutto quel candore una impressione poetica e vaga.

XXXVI.

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

C. Daremberg e Ed. Saglio — *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. Parigi. *In continuazione.*

Questo grave lavoro sulle antichità greche e romane non va confuso con tanti lessici che esistono in tutte le lingue, i quali altro non sono, sovente che raffazzonature industriali di lavori antecedenti. Esso è invece un lavoro eseguito di pianta da una società di archeologi e storici dell'arte, i quali hanno promesso, mantenendo la promessa, di non asserire nessuna cosa non confermata da documenti attinti alle fonti. Cosicchè nel presente Dizionario delle antichità classiche ogni voce è accompagnata da una infinità di confronti, i quali, leggittimando il testo, scuoprono al lettore molte fonti da cui il lettore stesso può attingere nozioni più particolari di quelle che trova nel libro. Nè questo è un picciol pregio per una pubblicazione come la presente; e gli artisti, che amano la precisione, dovranno tenerne conto. Gli artisti poi che vogliono l'imagine, trovano nel Dizionario una bella quantità di illustrazioni per ogni singola voce; e queste illustrazioni, benchè in generale non siano eseguite apposta, sono scelte con diligenza ed opportunità, e ricavate da monumenti di ogni genere: sculture, bronzi, medaglie, pitture vascolari. Però, siccome sono piccole, non hanno la importanza che avrebbero se fossero eseguite in eliotipia direttamente da fotografie; ma riescono abbastanza chiare per chi cerca in un disegno il motivo piucchè l'accento passionale e caratteristico delle singole figure.

Infine, opera d'erudizione piucchè d'arte, il Dizionario del Daremberg e Saglio deve consultarsi dagli artisti quando hanno la occasione di trattare dei soggetti classici, e anche in cose di decorazione, come medaglie di soffitti, lavori di sbalzo e simili. Peccato che i fascicoli di cosiffatta pubblicazione escano tanto di rado. Difatti oggi, dopo vario tempo, si è giunti appena alla lettera H.

Sponsel — *Das Moderne Plakat*. Dresda 1897.

Nessuno avrebbe detto, quindici o vent'anni fa, che l'arte moderna avrebbe cominciato a ringiovanire nella produzione degli avvisi di *réclame*. Oggi che il fatto è questo, molti buoni artisti si dànno a cotal genere di lavoro, e vari autori ne raccolgono i frutti in galanti volumi. I lettori dell'*Arte* conoscono qualcuno di questi volumi; ed oggi eccone un altro, dalla Germania, raccogliente modelli del Giappone, della Francia, del Belgio, dell'Inghilterra, dell'America, della Germania, dell'Austria, dell'Olanda della Spagna e dell'Italia. E per quanto si dica che l'arte degli avvisi si uniforma ad un' espressione generale, e non ha caratteri regionali sensibili (eccezione fatta degli avvisi giapponesi) devesi riconoscere tuttavia una diversità fra gli avvisi dei pensosi Tedeschi, pensosi anche quando sorridono, e quelli dei briosi Francesi. I Francesi, anche in questa Raccolta stampata in Germania, trionfano con quel loro indiavolato *humour* del Chéret, che s'intreccia al prerafaellismo e dà luogo a espressioni vivaci, chiassose, rumorose, le quali non si possono riferire, poichè la poesia del

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

disegno e del colore non si esprime a parole. Accanto agli avvisi francesi, che quando si compongono di donnine belle, eleganti e licenziosette non hanno rivali, stanno gli inglesi e i nord-americani ; alcuni dei quali sono vere e proprie trovate di linee e di colori. Anche la Germania ha conquistato il suo posto sul campo che indaghiamo ; ma l'Italia sembra ancora un po' musona e impacciata. Sembra in questo volume; ma non è in realtà. Perchè qui, eccettuando l'avviso del Mataloni, relativo alla Società anonima per la incandescenza a gaz, che i lettori ricorderanno e lo Sponsel ha riprodotto in colori non molto bene; eccettuando due o tre altre cose quasi insignificanti, l'Italia nulla contrappone alle produzioni francesi, inglesi, nord-americane e tedesche. Lo Sponsel cita il Villa, l'Hohenstein, l'Edel e qualche altro ; ma di questi artisti, che, come tanti all'estero, hanno innalzato alle regioni dell'arte l'avviso *réclame*, nessun lavoro offre riprodotto. La qual cosa rincresce a noi italiani, che abbiamo conquistato dei diritti sul campo largamente mietuto dal nostro autore; e rincresce tanto più perchè la presente Raccolta è fatta con criteri editoriali signorili, essendo persino ornata di parecchie tavole in colori.

DER CICERONE — *Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von Jacob Burckhardt. Siebente verbesserte und vermehrte Auflage unter Mitwerkung von C. v. Fabriczy und anderen Fachgenossen bearbeitet, von Wilhelm Bode.* Lipsia, 1898.

È escita, in questi giorni, la settima edizione tedesca del *Cicerone*, il cui piano, ideato e tradotto in atto dal Burckhardt, fu in seguito, per via delle varie edizioni, trasformato e migliorato così dall'autore originale come dal Bode e da una società di scrittori, il cui direttore fu il Bode medesimo. La prima edizione di questo libro, ossia di questa guida artistica dell'Italia, apparve nel 1855; e la presente, del 1898, stabilisce una differenza di quarantatrè anni, la quale non poteva non avere le sue importanti conseguenze. Così, fino dalla quarta edizione, il Burckhardt dette, nel libro, una parte ragionevole all'arte decorativa, ora sufficientemente estesa.

Essendo un lavoro generale, il *Cicerone* ebbe, in origine, i difetti che sono comuni alle opere cosiffatte ; ora, la presente edizione, se non è monda d'ogni peccato, è molto migliore delle precedenti, perfino della sesta, che fu tradotta in francese dal Gérard (Parigi 1892-94), la quale, benchè in massima fosse degna della traduzione, era inquinata dagli errori diffusi sull'arte napoletana dal De Dominici, nonchè da altri scomparsi dalla presente edizione. Perchè i compilatori tennero conto dei lavori pubblicati sull'arte italiana, in Italia e all'estero; senza citarli, però.

Insomma il *Cicerone* è un libro molto comodo, un prontuario eccellente, combinato in guisa da appagare le esigenze degli studiosi e amatori dell'arte; e sopratutto quelle dei viaggiatori, che vogliono essere informati rapidamente delle cose. Perciò la pubblicazione che indichiamo ai lettori dell'*Arte*, persuasi che è adatta e giovevole anche ad essi, contiene un registro delle città e uno alfabetico degli artisti, coi quali sono facilissime le ricerche nelle fitte pagine del *Cicerone*. Nel primo registro sono classificate, con ordine alfabetico, le chiese, i musei, i palazzi, le ville, come le cose architettoniche, le statue e le pitture che contengono. E davanti a ciascuna cosa ed a ciascun nome trovasi il richiamo della pagina, nonchè il punto della pagina per mezzo d'una iniziale. Chi non sa il tedesco può prendere il *Cicerone* tradotto in francese dal Gérard, benchè contenga gli errori della sesta edizione originale. Perciò vi figurano i Masuccio, i Ciccione, i Solaro e tutte le fantasticherie di quel buon uomo del De Dominici, il quale si era fitto in mente di creare un primato napoletano nell'arte, che non esiste ; l'arte napoletana essendo stata composta, quasi tutta, da artisti toscani e lombardi.

A. M.

XXXVII.

NOTIZIE

UN MAGNIFICO SOFFITTO DEL XVII SECOLO POCO NOTO E RESTAURATO. — A Lucca vi è la chiesa di S. Maria dei Servi, edificata tra il 1377 e il 1390 dai padri Serviti, che coll'andar del tempo subì varie modificazioni. Una delle principali la ebbe sul soffitto; il quale nel secolo XVII ricevè un' impalcatura lignea, piena di cartelle, di foglie, di ovoli, di teste intagliate. Il soffitto di Lucca somiglia molto quello (anche esso poco noto) della cattedrale di Sarzana, che fu eseguito da un Pietro Gambelli pisano. Bene scompartito, ornato con grandiosità, il soffitto che accenniamo ha tre grandi specchi centrali, due dei quali sono occupati dallo stemma della repubblica e da quello dei servi di Maria; il terzo, da un quadro a olio di bell'effetto, rappresentante, come è indicato dalle parole che leggonsi in un nastro tenuto da vezzosi angioletti, un fatto tolto dagli Atti degli apostoli. Il soffitto di Lucca, come quello di Sarzana, differisce da quasi tutti i soffitti lignei del suo genere, per non essere colorito nè dorato; e fa piacere il vederlo oggi in buon essere, perchè pochi anni sono fu restaurato con cura, mercè l'oblazione del pubblico e il concorso del Ministero.

NOTA D'ERUDIZIONE E DI CURIOSITÀ. Il comporre il disegno di carte dal gioco può essere un soggetto geniale di decorazione. I decoratori che vogliono rispettare la tradizione (e non sarebbe bene l'abbandonarla) sappiano che le spade, le coppe, i danari e i bastoni non sono simboli accidentali, ma sono insegne il cui significato non si può cangiare. Ideati nel medioevo, questi simboli diventarono una specie di rassegna sociale, in cui le *spade* rappresentavano la nobiltà data alla professione delle armi e capitanata dai principi; le *coppe* rappresentavano la chiesa, cui presiedeva un signore (giacchè non si sarebbe tollerata un'effigie religiosa); i *danari* la borghesia ; i *bastoni* il popolo. Nella *partita* scendevano quindi sul campo l'aristocrazia, la chiesa, il popolo grasso e il popolo minuto; perciò sulla tavola verde erano messi in lotta tutti gli elementi della società.

SINGOLARITÀ NELLA SCULTURA DECORATIVA. — Si crede in generale (degli autori rispettabili lo hanno scritto) che il motivo del defunto il quale, appoggiando la testa sulla mano, sta in atto di pensare, piuttosto che di dormire sopra i sarcofagi dei monumenti del Rinascimento, formi un motivo ideato, anzi rinverdito da Andrea Sansovino ; il quale lo usò a Roma le prime volte nei celebri monumenti sepolcrali di Ascanio Sforza e di Girolamo Basso in S. Maria del Popolo e nel monumento di Giovanni Michaelio in S. Marcello. Ciò è falso. Il motivo è etrusco; e prima che il Sansovino lo adottasse, altri lo adottò. Nella cattedrale di Reggio Emilia il monumento a Valerio Maleguzzi († 1498) contiene, sopra il sarcofago, la statua del defunto nel medesimo atto che usò il Sansovino. Il monumento di Reggio è attribuito a Bartolomeo Spani, il quale firmò un altro monumento della stessa chiesa, dove effigiò la statua nell'azione che qui si discute. E poichè lo Spani fu a Roma a tempo del Sansovino, è possibile che questi abbia preso dallo Spani, a Roma o a Reggio, il motivo della statua sollevata e pensante, com'è possibile che Michelangiolo l'abbia preso dal Sansovino a Roma.

PER L'INCREMENTO DELLE INDUSTRIE ARTISTICHE VENEZIANE. — Una società anglo-veneziana intende di promuovere l'incremento delle industrie artistiche particolari a Venezia ; e tra gli altri propositi ha quello di sbandire dal commercio tutti i prodotti pseudo-veneziani che si dànno per veneziani, essendo invece boemi, francesi o belgi, e offendendo la buona fede dei compratori e la riputazione di Venezia.

LA CERAMICA NELLE NUOVE APPLICAZIONI DECORATIVE. — Abbiamo avuto occasione di indicare che all'estero, specialmente in Francia e in Inghilterra, la ceramica prende un posto notevole nelle decorazioni degli edifici. Una volta serviva solo a far dei fregi e dei medaglioni per l'esterno di fabbriche civili e religiose ; oggi, invece, serve ad ornare le sale, le scale, le scuole, ecc. Così la *Costruction Moderne* nel suo 34° numero di quest'anno riproduceva una sala in cui le cornici, il camino, la decorazione mobile, tutto è fatto in ceramica. Il disegno in bianco e nero, dà un'idea molto approssimativa dell'effetto di somigliante decorazione. Comunque sia, importa il seguire i progressi del movimento ceramico nell'arte decorativa ; e noi li indichiamo volentieri ai nostri industriali, i quali ancora non hanno fatto alcun tentativo serio in codesto genere di lavori.

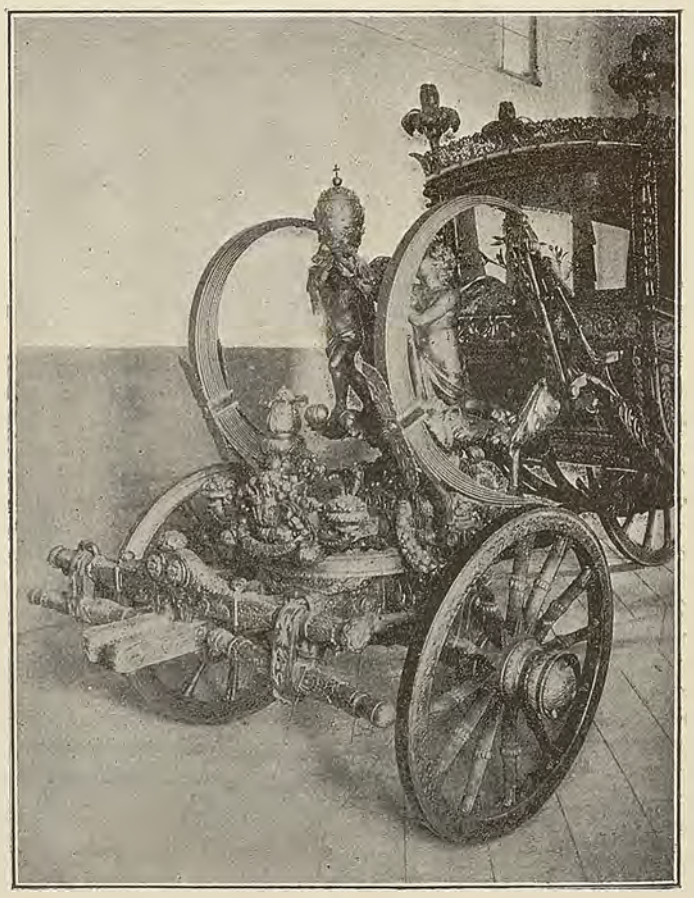


Fig. 143. Carrozza di gala del Papa. Vedi Tavole 45 e 46.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente Responsabile.

ANNO VII. SETTEMBRE 1898 N. 9

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXVIII.

L'ARTE INDUSTRIALE NELLA ESPOSIZIONE ITALIANA DI TORINO

I MOBILI

— Tav. 54. Fig. da 144 a 158. —

PASSANDO in rassegna il mobilio esposto alla Mostra di Torino, mi viene in mente di chiedermi: "O che! siamo tutti diventati ricchi ad un modo? „.

Letti, armadi, seggiole, scolpiti, intarsiati, dorati, verniciati, dipinti; una profusione, una ricchezza da sbalordire.

Davanti a così esuberante produzione, si sfatano tutte le melanconie di coloro che trovano ognicosa decadente nel nostro paese e torna insistente la domanda: " Per chi tutti questi oggetti principeschi? „.

Fig. 144. Seggiolone. Pogliani di Milano.

Certo gli industriali non lavoreranno pazzamente pel solo gusto di mostrare la loro abilità. Se producono vuol dire che il consumo esiste.

Non so in quale proporzione; ma è indubitato che davanti al lusso del mobilio qui esposto in quantità da soverchiare ogni altra produzione, s' immagina che la cura di adornare le case sia già penetrata in tutti gli strati sociali, dalla piccola borghesia che vive giorno per giorno, ai capitalisti che possono permettersi l' accontentamento d'ogni fastoso desiderio.

Se si dovesse fare una passeggiata retrospettiva nelle case dei nostri bisnonni, dei nostri nonni e in quelle d'oggidì, si potrebbe fare un paragone di quanto abbiano mutato aspetto le abitazioni. Ogni pensiero — e specialmente ogni pensiero femminile — è di renderle eleganti e *confortabili*.

Anche nelle più umili, nelle più dimesse, c'è come un segno di civetteria, che si manifesta in qualche oggettino aggraziato, disposto con attento amore, così che si pensa alla lenta trasformazione delle case, lenta e sicura, e non si trova nè strana nè esagerata quella farragine di mobilio accatastato alla rinfusa negli angoli bui dell'Esposizione, o sciorinato in vista nei padiglioni speciali e nelle gallerie luminose.

La lavorazione del legno, nel correre dei secoli, non ha progredito molto, ma si è affinata, ammorbidita, adattandosi bene al genere di vita odierno. Dalle antiche civiltà in cui si scolpiva rozzamente il legno, scendendo per tappe ipotetiche alle leggiadre fragilità del Bonzanigo, alla solida ricchezza del Brustolon ed alla grazia quasi umana dei putti intagliati oggi, non si nota un progrediente sviluppo, relativo al lungo cammino del tempo.

Fig. 145. Armadio. Pogliani di Milano.

Si nota invece un adattamento agli usi quotidiani, mentre l'opera dell'intagliatore e dello scultore si associa a quella del tappezziere e dell'ebanista e magari del bronzista, perchè da una tale fusione esca un'arte ornamentale più moderna a decoro delle case, per le quali va aumentando la cura assidua che distingue gli Inglesi dagli altri popoli.

L'arte industriale — meno aristocratica delle altre — va acquistando ogni giorno una grande importanza, ed è da quest'arte che si attende l'affinamento del gusto, la completa educazione dello spirito artistico, addormentato per molto tempo nelle fortunose vicende del Risorgimento italico, ed ora ridesto.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Ed ancora molto rimane a fare, perchè in questa, quasi direi, rinascita della grazia ornamentale delle case, c'è da compiere un lungo lavoro di selezione, di scelta. C'è molto da scartare di quanto viene imposto dai nostri industriali e molto da accogliere, e c'è

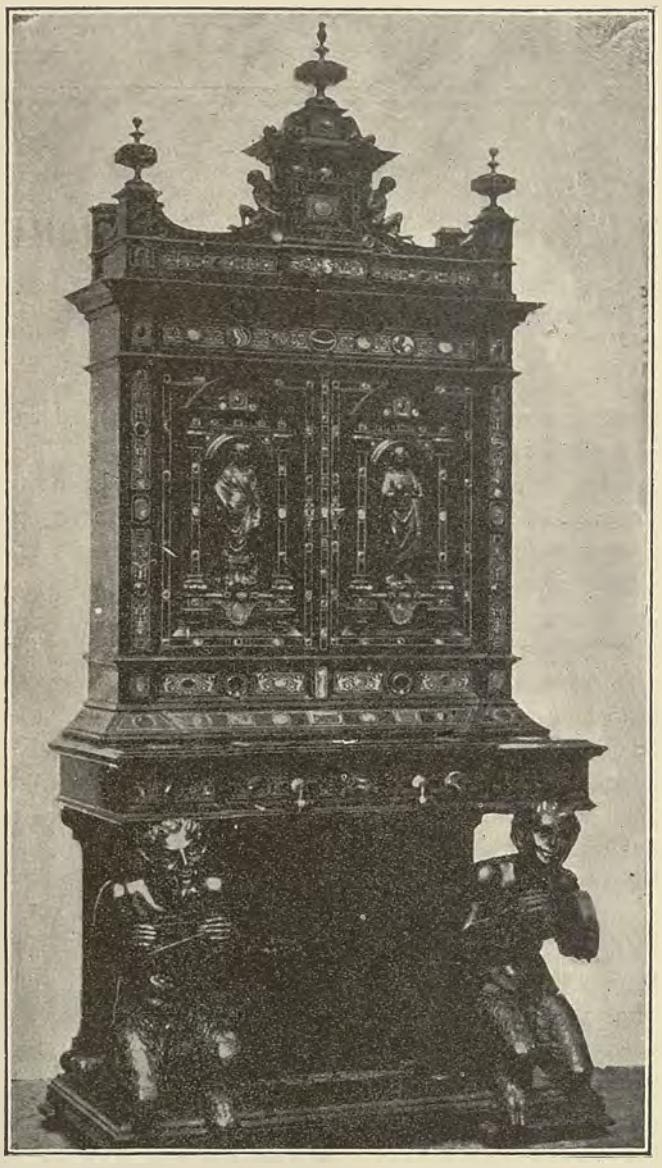


Fig. 146. Stipo. Pogliani di Milano.

da combattere il *bric-à-brac* con cui vengono messi insieme certi quartierini, ove brilla un garbo di stile da far accapponare la pelle.

Questa smania dei mobili in istile io la lascierei a chi è in grado di permettersi un simile lusso. Il mobilio in istile ha una certa qual pretesa che esige grande sapienza di dettaglio per non cadere in anacronismi grossolani; mentre l'arte industriale moderna prepara mobilucci che danno alle case un assetto gentilissimo, genialissimo, senza imporre erudizioni artistiche mal digerite.

Abbondano all'Esposizione i mobili scolpiti. Qualcuno eccessivamente adorno di fregi, farraginoso, per cui l'idea che doveva informare il carattere si perde, soffocata nella ricchezza della fattura. Altri eleganti, sobrii, con un deciso carattere, con modellazione accurata, castigata, che rivela la mano d'autore.

Il legno sotto i colpi dello scalpello dei nostri artisti perde le sue durezze, ed esce in fiori di cui le corolle hanno la pastosità dei petali freschi e profumati, e così certe foglie di quercia, certi ornati e certe figure, condotti con squisita delicatezza.

Alcuni lavori svelano quell'armonia giusta dell'insieme, che nel cinquecento era pregio esclusivo, prima ancora della perfetta esecuzione; ed è al raggiungimento di quest'armonia che devono convergere gli sforzi di tutti gli Istituti nostri d'Arte industriale.

Intanto dobbiamo segnare questo: che lo spirito artistico si risveglia ed entra vittorioso anche nelle officine dei nostri più modesti artefici.

I putti paffutelli e leggiadri dei veneziani s'intrecciano spesso alle forme opulente ed esuberanti del Risorgimento e del Barocco. Genere ricco, caratteristico, ma ch'io limiterei alle sale da pranzo, perchè quella sovrabbondanza, di una signorilità un po' baronale, mi pare sia più adatta alle riunioni convivali, ai festini succulenti dei gran signori, e stia in carattere coi seggioloni di cuoio a borchie dorate, coi bei servizi di maioliche antiche, e le argenterie stemmate, e i calici veneziani o boemi, e i camerieri in parrucca e calze di seta e scarpette con la fibia d'argento, i quali guizzano silenziosi sui lucidi impiantiti.

Per i salotti di ricevimento, per i piccoli salottini dove la signora ama riunire i cortesi amici e contati, preferisco altro stile.

Un fabbricante di Torino ha all'Esposizione un amore di mobilio *Louis XV*, forse il più completo, il più fedele fin nei particolari di quanti ve ne sono esposti. Il legno è dorato, ma non ha quella pesantezza di perfido gusto delle larghe ossature, che caratterizza spesso i falsatori di questo genere. È sobrio, leggero, anzi apparentemente mostra una fragilità da ninnolo. La stoffa è rosa-pesca, quel rosa tenero che la Pompadour amava tanto, dopo il suo preferito azzurro, quale coronamento alla sua bellezza bionda, ed è sparso dei piccoli mazzi di fiori, dai quali presero nome le stoffe dilette alla favorita più intellettuale fra quante ve ne furono.

Lo stesso stile è preferibile per le stanze da letto. Dove si riposa, dove il corpo si abbandona, tornano comodi quei piccoli divani nei quali si sta raccolti come in una conchiglia; e perciò lo stile che s'impersonava in Luigi XV e che traeva ispirazioni dal gusto della Marchesa di Pompadour e del Boucher, tutto rotondità, tutto grazia, è il più adatto a ricettare negli intimi abbandoni, e insieme a deliziare la vista con la gentilezza di un gusto raffinato, un po' voluttuoso.

La Pompadour, al dire del Nencioni, combattè l'arte tradizionale ed accademica e la volle contemporanea; essa l'applicò

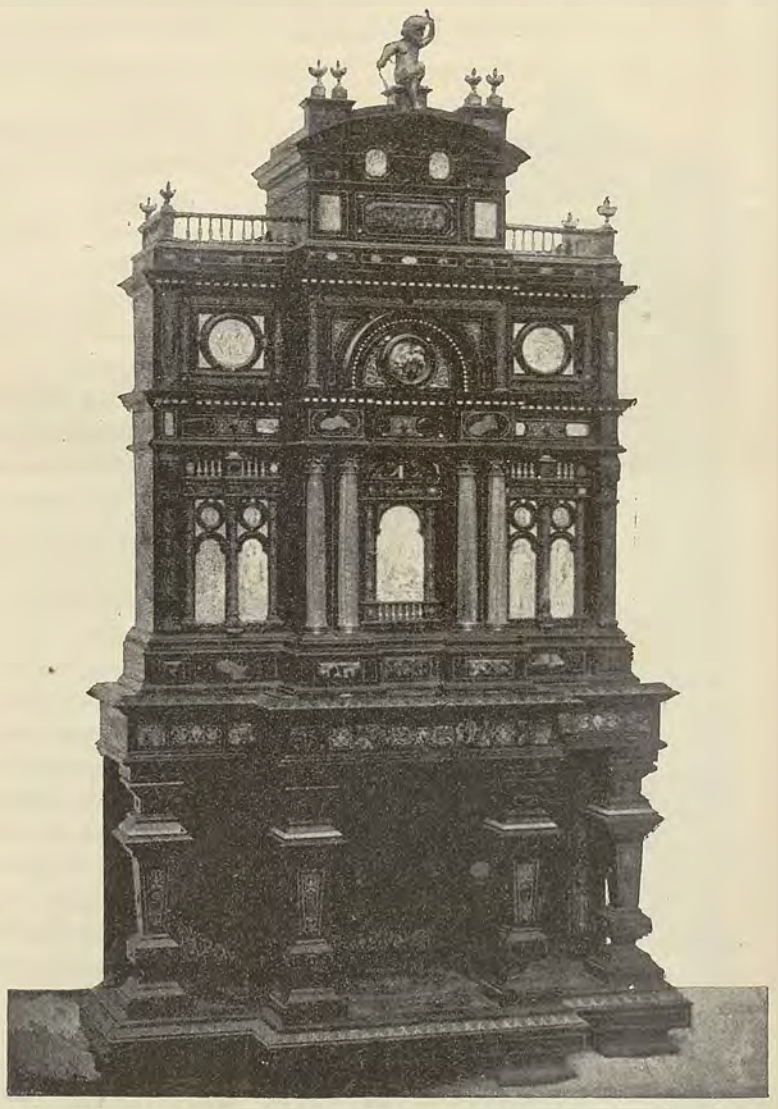


Fig. 147. Stipo. Pogliani di Milano.

all'industria, per cui su tutti gli oggetti, perfin nei minimi, improntò il suggello suo personale: ed è perciò che col suo stile si possono decorare le suppellettili d'ogni genere, d'ogni uso e d'ogni materia.

Anche l'Impero impone il suo garbo in taluni salotti, le sue linee severe, le sue corone, la rigida decorazione delle cariatidi dal profilo di Minerva, delle greche rincorrentisi in rilievi d'oro sulla vernice bianca. L'epoca è marziale; tutto si allinea, si drizza: e il mobilio segna il gusto e le predilezioni dell' Imperatore, il

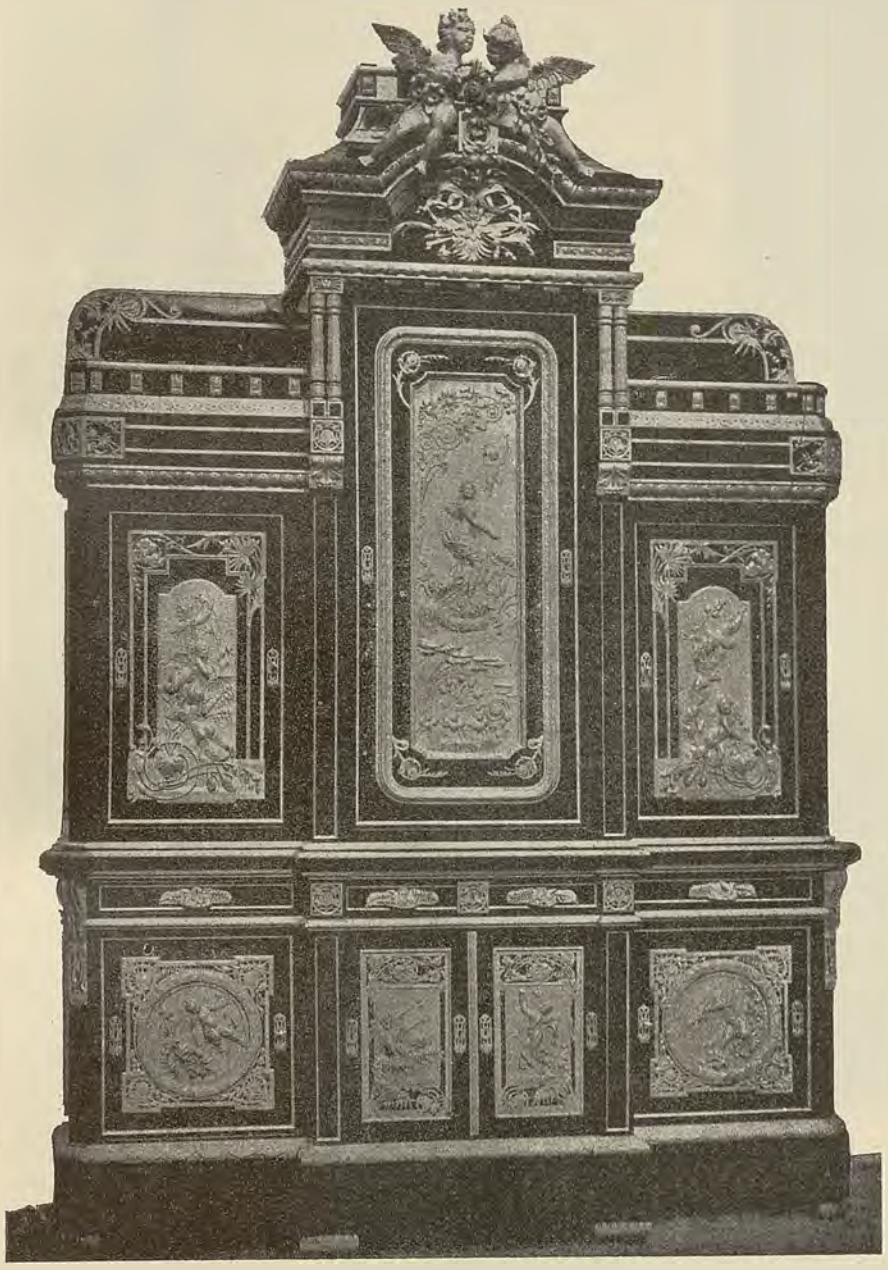


Fig. 148. Stipo o *Cabinet*. Pogliani di Milano.

quale torna ai fasti grandiosi delle epoche classiche e ne vuol riprodotto lo stile nelle sue purezze greco-romane, cui sovrappone i simboli imperiali.

Ma i nostri industriali sentono i tempi, e aspirano all'arte contemporanea.

L'Inghilterra, di cui la praticità sa spremere dagli altri paesi quanto di buono e di bello è applicabile agli oggetti d'uso, inspirandosi alle purezze del quattrocento, con un adattamento di modernità sapiente, creò in questi ultimi tempi dei modelli di una originalità e di una snellezza indicibili.

Sofà, sedie, seggioloni, seggioline, stipi, letti, armadi, tutta una produzione fantastica, sulla quale si stende una decorazione floreale allegra e bella, come una giornata di primavera.

Il legno è di mogano o di palissandro, e lo si lascia nel suo colore naturale; o gli danno una vernice verde, di un verde di malachite a riflessi di bronzo, o chiara, di un verde reseda, ed allora il velluto *Liberty* dai grandi fiori spampanati — crisantemi, gigli di Firenze, papaveri — vi si adagia su come in una culla di verzura, e risalta fresco e festoso.

E infinite, innumerevoli sono le forme di questi mobili, tutte dovute al capriccio, nessuna ad una regola d'arte. Vi sono sedie che si slanciano con dossali agilissimi, tutti traforati, allargantisi a modo di ventaglio; altre diritte, un po' concave, eleganti come le pettinine di tartaruga che troneggiavano sulle testine delle donne del Direttorio e dell'Impero; altre larghe, basse, tarchiate, coi bracciuoli comodamente imbottiti, col sedile capacissimo, e nondimeno graziosamente civettuole.

Così i letti sono bassi e senza stile. Tutta la loro bellezza consiste nel velluto Liberty, che infiora le coltri ed i guanciali, e copre le *dormeuses*, e si stende sulle pareti, e ricade sulle portiere.

Fig. 149. Formella di mobile. Cadorin di Venezia.

Ciò che è veramente da prendersi in considerazione sono gli stipi, gli armadi in questo stile nuovo.

Gli Inglesi, gente pratica, hanno trovato modo di rendere questi mobili di una utilità maravigliosa. Tiretti, sportelli che si aprono e si chiudono perfettamente, nascondigli bizzarramente sovrapposti e intercalati nel mobile, fanno di esso una cosa comodissima, specie per le persone ordinate, che trovano tanti angolucci dove riporre gli oggetti d'uso, grandi e piccini, senza lasciarli sciorinati per le stanze e ingombranti ogni spazio.

Questi mobili hanno una bellezza originale anche esteticamente, e sono ornati di mensoline, ed hanno insenature e nicchie sostenute da colonnette, nelle quali trovano posto vasi riflessi dalle belle luci dei limpidi specchi, che formano il fondo e danno al mobile una gaiezza luminosa.

Gli industriali torinesi si sono lasciati vincere dall' incanto della novità, offrendo campioni completi di stanze, di salotti, di sale da

Fig. 150. Parte di mobile. Cadorin di Venezia.

pranzo assai leggiadre e molto raccomandabili, specialmente per i villini, che si aprono davanti alle delizie della campagna, della

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Fig. 151. Credenza. Cadorin di Venezia.

quale sono come una gradita continuazione nell'interno delle case, con le loro tinte di un verde o tenero o cupo.

Una curiosa creazione è quella del Bugatti di Milano. I suoi mobili di stile orientale, dalle forme fantastiche, di una eccentricità fine e graziosa, hanno attirato molta ammirazione.

Portano la firma come opere di autore. Sono in legno di noce, intarsiati di liste e disegni di metallo bianco e di avorio, ornati con fascie di ottone e rame battuto e con pergamene dipinte a disegni sfumati, d'un effetto sobrio, spesso signorile. Sono canapè, poltrone, seggiole, tavolini da lavoro, da studio, da giuoco, mensole, specchi, paraventi, parafuoco.

Il carattere moresco di questi mobili, le lunghe frangie di seta fermate in nappine da piccoli rombi di ottone tintinnanti e scintillanti, le lamiere di metallo battuto che inquadrano la pergamena, la opacità di questa, dipinta in bruno, tutto contribuisce a rendere assai originale questo mobilio, e a dargli anche una certa distinzione, che talvolta è lì lì per cadere forse nella volgarità. Ma il Bugatti è artista. Ed io vorrei che ognuno addobbasse la propria casa a seconda del tipo della signora che deve abitarla e adattasse al suo genere di bellezza lo stile.

Perciò in un salottino del Bugatti collocherei una bellezza orientale, dai grandi occhi neri e dalla capigliatura corvina, che si incoronasse quasi in quei dischi lucenti di metallo, o nelle mezze lune degli specchi, da cui scende una cascata di seta bianca sfrangiata. Come metterei una figura bionda di castellana medioevale fra le superbe decorazioni venute pure da Milano, in quel mobilio austero dei Fratelli Mora, scintillante d'oro nel cuoio istoriato a grandi fiori fantastici, o a disegni cavallereschi.

Anche questo cuoio, o imitazione di cuoio, è una creazione della Ditta milanese, che con esso riesce a comporre un mobilio d'aspetto fastosissimo, di una sontuosità regale. In quelle poltrone medioevali, dietro quei paraventi, su cui dame e cavalieri svolgono le loro gesta cortesi, sembra di scorgere una Jolanda sospirosa.

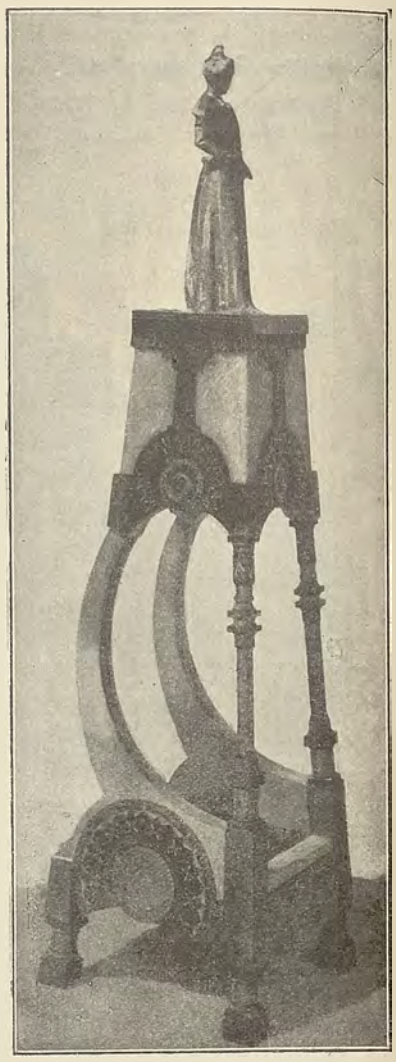


Fig. 152. Piedestallo. Bugatti di Milano.

Un fabbricante di Firenze, in mezzo a mobili severi dai ricchi intarsi — un salotto fu venduto per 20,000 lire — presenta una raccolta di seggioloni a dossale imbottito, ripiegato in due ali come un angolo di vagone ferroviario. Seggioloni per i nonni, dove i poveri vecchi raccolgono i sogni affaticati e sonnecchiano in dormiveglia deliziosi, in cui sfilano lente le memorie lontane disegnate a linee sicure, e le vicine evanescenti come ombre. E vi sono inoltre delle graziose librerie mobili, a gabiette e scomparti, che possono servire anche da tavolini, girantisi sopra un perno come un arcolaio. Librerie che vi possono seguire dove l'umore vi trascina, o presso il tavolo da lavoro, o nel vano di un balcone, o sotto la veranda, o nella serra, come vi segue la piccola tavola del the, senza troppo ingombrare, offrendovi la comodità di aver sotto mano i libri favoriti, le riviste, i giornali.

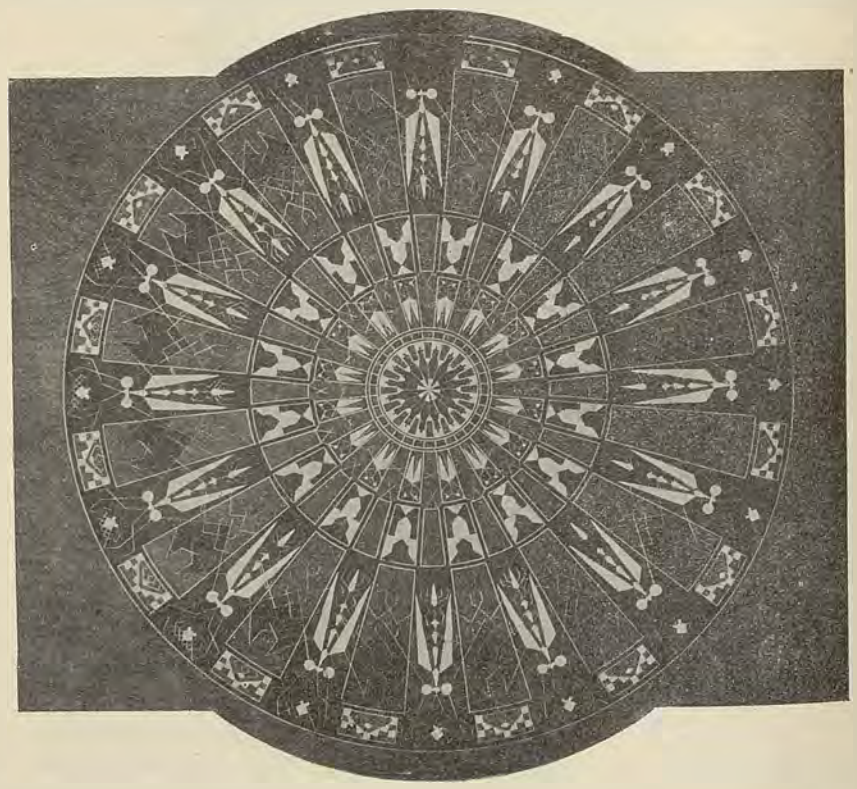


Fig. 153. Piano di tavola. Bugatti di Milano.

Ma cosa mai non si va rimuginando a vantaggio del *comfort* nelle case e per il loro abbellimento?

Dalle abitazioni semi-monastiche, tirate a calce e che mettevano un freddo nell'anima e sembravano disabitate, passando attraverso a tutto lo sciame pettegolo delle cianfrusaglie ingombranti, come nei magazzini da rigattiere, siamo arrivati ad una quasi castigatezza di gusto, per cui vediamo gli appartamenti non azzimati quali borghesi vestiti da festa, ma, molti, ornati con serietà, con spirito d'arte, con quello spirito che, scendendo a noi per lungo ordine di tradizioni, doveva rifiorire in un'epoca di relativo risorgimento estetico.

(*Continua*) MARA ANTELLING.

XXXIX.

Il Congresso artistico di Bruxelles.

I lettori dell'*Arte* sanno che si tenne a Bruxelles il primo Congresso internazionale dell' « Arte pubblica », il quale fu ideato e tradotto in fatto dalla cosidetta « Œuvre Nationale Belge » col concorso di molte persone, sì del paese dove si tenne il congresso, sì dei paesi forestieri. L'Italia figurò della lunga nota dei congressisti, ma non venne rappresentata da alcuno; tuttavia, non rimase, come non doveva rimanere, insensibile al lavorio del Congresso; e l'*Arte* non può disinteressarsene.

Il Congresso si divise in tre Sezioni:

a) L'arte pubblica, sotto il riguardo legislativo e regolamentare.

b) L'arte pubblica, sotto il riguardo sociale.

c) L'arte pubblica, sotto il riguardo tecnico.

Ogni Sezione aveva quesiti e relatori.

Giudichino i lettori.

Cominciamo dalla prima Sezione.

« I poteri pubblici debbono interessarsi d'arte pubblica? Ammettendo di sì, cosa debbono fare? » (Il quesito ha delle parti subordinate o, come direbbesi, delle amplificazioni che vedremo poi).

La Sezione rispose di sì, alla prima parte del quesito; e, rispondendo alla seconda, propose all'assemblea generale di limitarsi a questa semplice affermazione di principio: « I poteri pubblici debbono interessarsi d'arte pubblica ». L'assemblea generale ammise, alla lettera, la prima parte della risposta, e non trovò esauriente la risposta alla seconda. Così venne votato, che in ogni paese l'autorità prescriva i mezzi più efficaci perchè l'arte sia rispettata, tenendo conto delle circostanze e delle leggi locali. Con questa risposta intese d'avere esaurito, sostanzialmente, anche le questioni parziali, contenute nelle parti subordinate del quesito.

Considerando il voto nel suo significato generale, è bello e legittimo ma difficile metterlo in atto. Che i poteri pubblici si debbano interessare d'arte pubblica, è naturale; ed i legislatori, adunati a Bruxelles, non hanno inventato nulla. Che ci vogliano delle leggi, non è meno naturale; e l'Italia ha una legislazione infinita su questa materia. Tante regioni tante leggi. Purtroppo! Cionondimeno, l'arte pubblica è continuamente offesa dalla ignoranza e dalla speculazione. In materia d'architettura, mettere un freno alla speculazione sarebbe, per avventura, un mezzo efficace ad allontanare i corruttori del buon gusto; e gli effetti della speculazione sarebbero allontanati dalla coltura. Perchè un paese si irriti delle offese che si fanno all'arte, è necessario che abbia il culto dell'arte. Introducete e fortificate questo culto, tutti si ribelleranno a chi si mostra indifferente e insensibile. Il seme è molto; ma è niente se vien gittato sulla sterile sabbia. L'arte è un lusso. Non è vero. L'arte è un bisogno spirituale dell'uomo civile. Tutto sta nell'accostumarlo a questo bisogno. Il livello della vita civile si è innalzato. È un lusso per il contadino americano l'avere la sua casetta nitida e bella? No. È stato accostumato ad averla. Fate sentire il bisogno dell'arte e vedrete. Non c'è questione pubblica che non si risolva colla forza dell'educazione; e il rispetto dell'arte ispirato dalla legge conduce alla verità, ma non è la verità. Per noi la risposta del Congresso è difettosa, non essendovi accennata l'azione diretta del popolo al rispetto dell'arte.

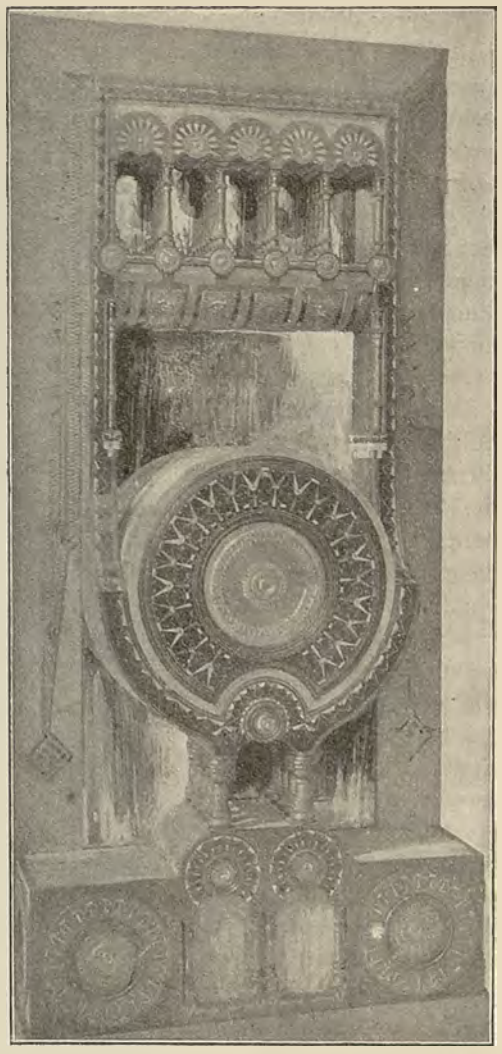


Fig. 155. Stipo. Bugatti di Milano.

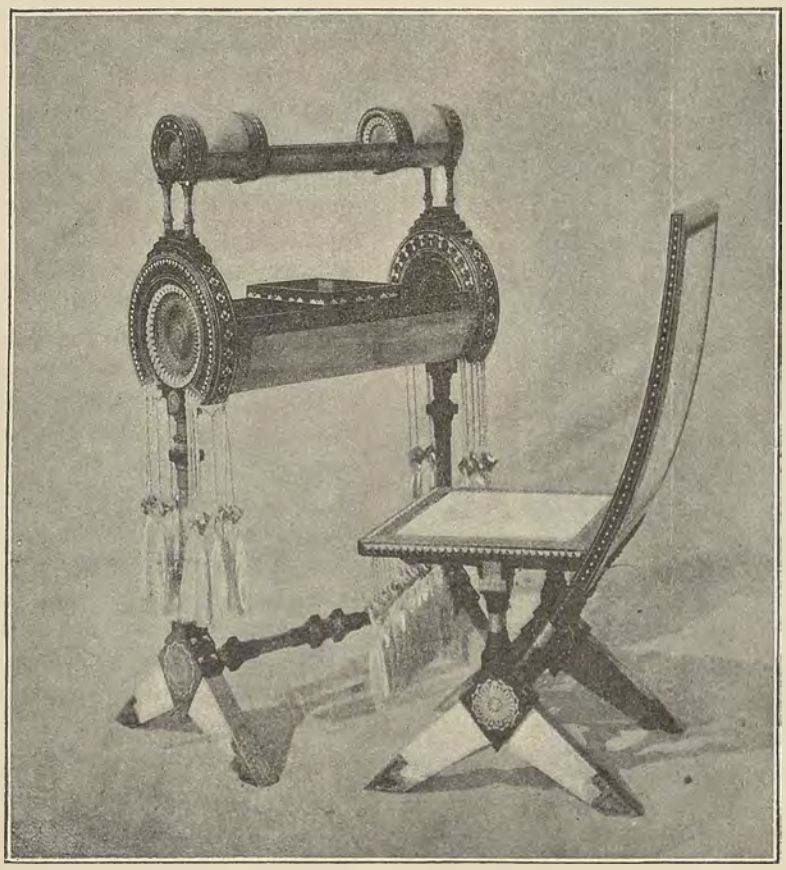


Fig. 154. Tavolino da lavoro e seggiola. Bugatti di Milano.

Diamo un'occhiata alle parti subordinate.

« Come si può assicurare la conservazione delle opere d'arte pubblica, il rispetto dei luoghi storici e pittoreschi, e salvarli dalle opere di cattivo gusto e dai vandalismi? E come si può imporre che siano accomodati, se furono sciupati? »

Qui c'è qualcosa di novo per noi. In Italia si è discusso tanto sopra la conservazione dei monumenti; poco o niente su quella dei luoghi pittoreschi. Eppure è sì meritorio l'amore dei primi, quando non scivoli nel feticismo, come quello dei secondi. Da noi l'amore ai luoghi pittoreschi è timido; e l'azione dell'autorità incerta, lenta e tarda. E se dovesse essere il contrario, Dio lo sa! L'Italia si è veduta portar via una quantità d'opere d'arte;

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ma le opere d'arte, a rigore, si possono riavere; è questione, spesso, di denaro: eppoi non sono perdute. Ma un luogo pittoresco quando è distrutto, è distrutto per sempre; non basta il denaro per riaverlo. Nè qui si tratta d'una questione sentimentale e d'ordine puramente estetico; si tratta d'una questione d'ordine materiale ed economico. I luoghi pittoreschi costituiscono un capitale pubblico, d'arte pubblica, direbbero i congressisti di Bruxelles, i cui beneficii si traducono in denaro per il paese. Rovinate, sciupate, distruggete; e le conseguenze saranno sensibili. In Inghilterra, l'amore ai luoghi pittoreschi è vivissimo; e la cura di conservarli attiva. In Francia e nel Belgio, assai oculata ed attenta. Vi sono delle società, vi sono dei periodici che trattano le questioni relative ai luoghi pittoreschi; e ultimamente nel Parlamento Belga avvenne una lunga e vivace discussione su quest'argomento, il quale quasi non esiste da noi.

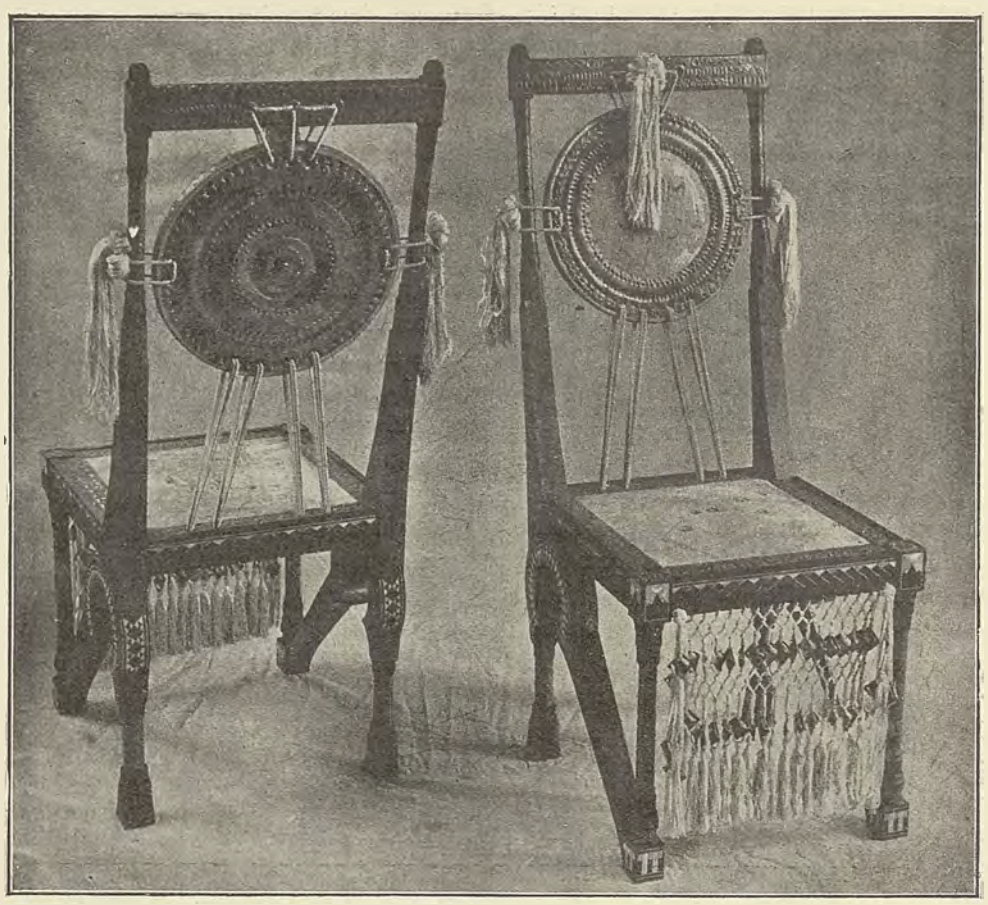


Fig. 156. Seggiole. Bugatti di Milano.

Il Congresso di Bruxelles si mostrò peraltro assai freddo e svogliato nella risposta che concerne i luoghi pittoreschi; la quale, in sostanza, è contenuta nella risposta dell'assemblea generale, che abbiamo dianzi riferita.

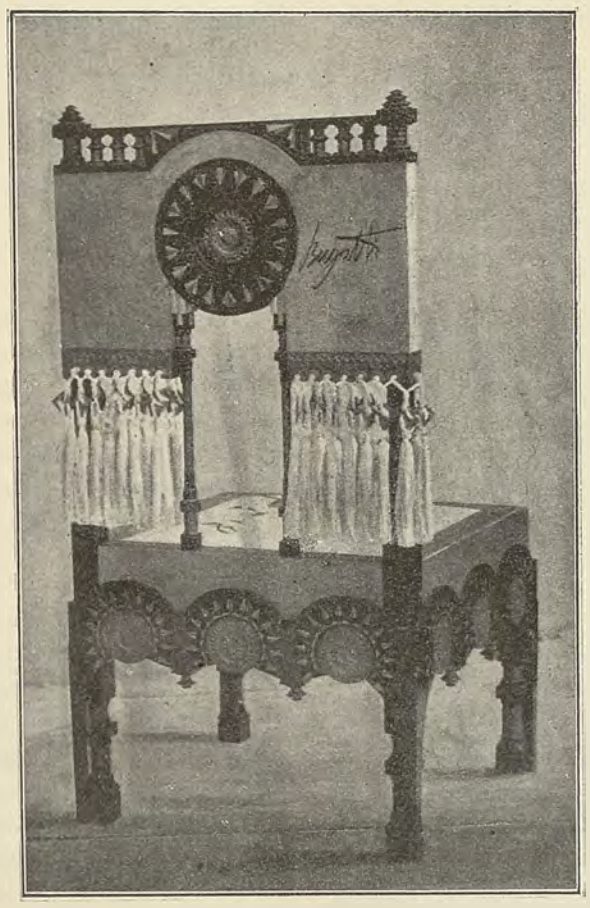


Fig. 157. Seggiola. Bugatti di Milano.

Un'altra parte subordinata del primo quesito, concerne gli incoraggiamenti agli artisti delle insegne e degli avvisi; e il modo di combattere legalmente il cattivo gusto, che inquina tal produzione e deturpa città e campagne.

Bellissimo quesito, cui risponde trionfalmente l'attuale movimento moderno dell'arte nei manifesti. Speriamo che il movimento si estenda, e non si limiti agli avvisi volanti, ma si diriga agli avvisi stabili, i quali sformano le linee delle facciate.

La Sezione rispose colla sua solita semplice affermazione di principio; l'assemblea generale dichiarò la necessità di combattere il cattivo gusto degli avvisi, e... basta.

Ma era stato parlato d'incoraggiamento da offrire agli artisti, e domandato il modo di combattere coloro che deturpano città e campagne cogli avvisi antiartistici e grotteschi. Sorvoliamo sulla prima parte; ma la seconda non doveva lasciarsi cadere come una cosa accademica e noiosa. Le grandi città sono le più colpite dal male degli avvisi che irritano lo sguardo. Un'architetto imagina una bella facciata, mette un grazioso finale a una porta, un delicato parapetto alle finestre, studia un motivo angolare con garbo, intende ad un effetto e lo consegue; eccoti un'insegna che cuopre villanamente il finale, nasconde il parapetto, deforma il motivo angolare della facciata. È ragionevole? Pazienza se la insegna fosse un'opera d'arte. Ma il più delle volte le insegne sono lavori dozzinali e volgarissimi, principalmente quando hanno delle pretese. Guardateli: rossi, azzurri, verdi, teste di bue, di cavallo, stemmi, nastri, gruppi di bottiglie, di medaglie, una miseria umana, un disaccordo di cose e di colori, una offesa brutale alle leggi più elementari dell'arte pubblica. Oh! siamo ben lontani dal tempo in cui a Firenze, nella bottega di Lorenzo dei Bicci, si dipingevano delle insegne con gusto e genialità! Siamo ben lontani dal tempo in cui Hans Holbein, a Basilea, dipingeva la famosa facciata della danza « Zum Tanz », e per insegna vi metteva uno spiritoso ballo di contadini: vera festa degli occhi! Al Congresso si poteva dire, almeno, che gli architetti pensassero, nei limiti del possibile, al luogo dell'insegna; lo precisassero sulle facciate. Pensano al locale delle biciclette? Pensino al luogo delle insegne; oggi che la *rèclame* si insinua, sfacciatamente, in qualsivoglia manifestazione della vita. Sarebbe stato un passo sulla via della soluzione, di ciò che molti vedono, parecchi rimproverano, tutti tollerano con olimpica acquiescenza.

Nella prima Sezione « fu aggiornato » un quesito riguardante i monumenti antichi, il quale sembra la parafrasi di un articolo della legge su la conservazione dei monumenti presentato alla nostra Camera, diversi anni sono, dal Martini. Cioè: che « gli oggetti d'arte o di storia, estremamente rari e sovranamente belli, che interessano tutt'una nazione e sono un possesso privato, debbano essere dichiarati d'interesse pubblico ». Cotal diritto lascia al possessore il godimento dell'oggetto, e gli toglie la facoltà di farne quello che vuole. Il Martini aveva proposto lo stesso; ma fu combattuto; perchè lo spirito di quest'articolo si reputò una offesa all'istituto della libertà individuale. A Bruxelles, il quesito dette molto da ciarlare; e la soluzione si rimise a dormire fino al prossimo Congresso, nel quale, forse, non si concluderà nulla.

Continuiamo colla seconda Sezione.

« Cosa si deve fare per incoraggiare l'arte nell'interesse sociale? »

La sezione rispose e l'assemblea ratificò un voto diluito in un lungo ordine del giorno, poco chiaro e poco semplice. Il voto è questo: di fondare un ufficio nazionale in ogni paese, il quale s'interporrebbe fra i committenti e gli artisti, e darebbe le ordinazioni, paralizzando gli arbitrarî voleri di chi non è dell'arte. Un bollettino farebbe conoscere i lavori richiesti. Si tratterebbe di una specie di « Camera del Lavoro » per gli artisti; e, cui piace,... alzi la mano.

Che il paralizzare l'opera dannosa al buon gusto di molti committenti sia necessario, nessuno mette in dubbio; ma il modo proposto sembra troppo artificioso e involuto. Noi italiani amiamo la chiarezza e la semplicità.

(*Continua*)

ALFREDO MELANI.

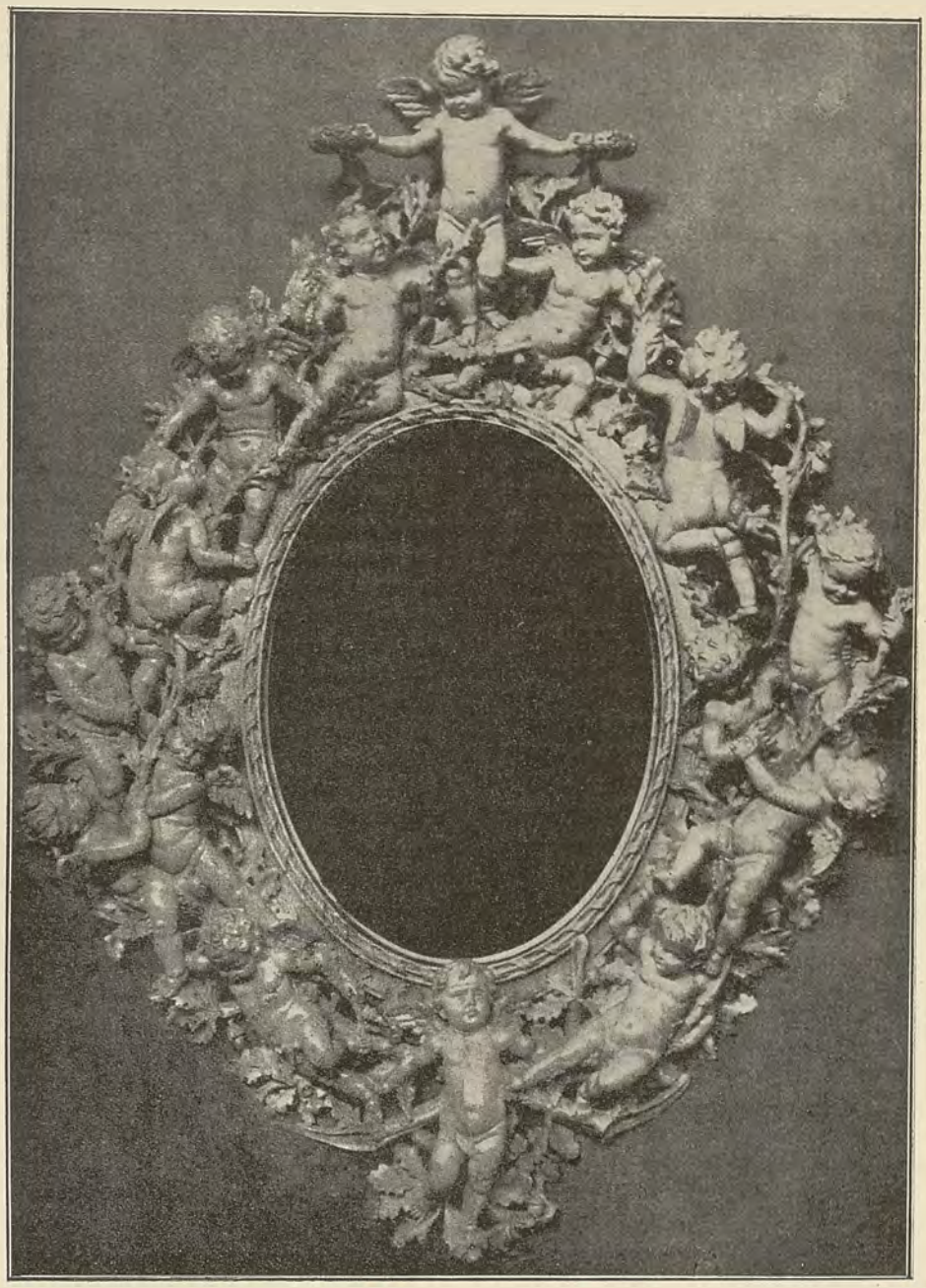


Fig. 158. Cornice. Besarel di Venezia.

XL.

L'ARTE SACRA NELLA ESPOSIZIONE ITALIANA DI TORINO

— *Tav. da 59 a 69.* —

Gli ordinatori delle indimenticabili mostre di Arte Sacra di Orvieto e di Venezia ebbero assai più facile compito che il Comitato della Mostra Torinese, trovandosi sottomano nella loro città stessa o nella regione quello splendido materiale, che Torino invece doveva procurarsi da lunge, vincendo, o tentando di vincere, una siepe ispida di diffidenze, di paure, di contrarietà d'ogni genere. Inoltre, mentre a Venezia le splendide sale della scuola di S. Rocco, ad Orvieto l'imponente salone dello storico Palazzo Sogliano, severo fratello di quella cattedrale divina, accoglievano i tesori dell'arte antica, con un'intima corrispondenza tra il contenente ed il contenuto, con quell'indefinibile abbraccio che collega le vecchie cose tra loro, a Torino invece le sale dovettero crearsi *ex novo*, dov'erano fossati e radure, presso il parco del Valentino.

Componendosi la Mostra Cattolica di due gruppi distinti di collezioni di arte e industria sacra e di collezioni etnografiche, così ebbe anche due gruppi distinti di edifici, l'uno per l'arte sacra e l'altro per le Missioni: di questi ultimi io non posso occuparmi qui, e me ne spiace, tanta era la fantasia, il buon gusto, la genialità di tali costruzioni provvisorie, ispirate a modelli esotici e trattate con singolare e potente sentimento dell'ambiente. Disposte in tre grandi saloni erano le varie sezioni dell'architettura ed archeologia, dell'arte sacra antica e dell'arte industriale moderna; nell'ingresso e nel chiostro, ceramiche, facsimili e calchi; nei corpi minori, oltre alle industrie moderne ed alle riproduzioni artistiche, si trovavano le due splendide collezioni delle miniature, dei manoscritti e della musica sacra. Noceva talora la soverchia altezza delle sale, che rendeva meschine e sacrificate le vetrine degli oggetti; nocque spesso, e specialmente nella sala dell'arte antica, l'angustia di alcune vetrine, disadatte a quanto in esse era contenuto. Da questo lato la Mostra di Bergamo, del settembre, segnava un vero progresso. Ma venendo ora al merito intimo della Mostra, è inutile asserire che pochi avvenimenti dell'anno 1898, pur così ricco di fatti, erano attesi con maggiore e più giusta aspettazione, alla quale in realtà gli eventi non corrisposero pienamente, giudicandoli almeno dal punto di vista della storia dell'arte.

Ma se la Mostra non corrispose alle speranze di chi l'aveva con tanta cura preparata, non è però meno grande la benemerenza che il Barone Antonio Manno ed i suoi collaboratori si sono acquistata presso gli studiosi della nostra arte e della nostra storia religiosa; ad essi resterà anzi una vivissima compiacenza di aver riunite sulle sponde dell'Eridano molte rare e belle cose, alcune poi bellissime e uniche.

Di molte categorie di oggetti, per la natura del periodico e per le ragioni di spazio, non posso occuparmi.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

***

I memorabili studi del Grisar, del Bertaux, del Peratè e quelli anche dell'Erculei, su questo stesso periodico, hanno già fatto conoscere e con belle illustrazioni, la più gran parte di quegli oggetti d'importanza archeologica, che figurarono alla Mostra orvietana e riapparvero anche a questa di Torino. La teca di Bobbio colla scena dell'Orfeo tra i mostri, spirante classica bellezza; la pisside in avorio di Pesaro, coi tre miracoli di Cristo; i dittici consolari di Aosta e di casa Barberini; il balsamario monogrammato di Pesaro, come i cimelî del Castellani e l'altare portatile della Cattedrale modenese; il dossale della Mentorella e la colombina eucaristica con smalti limosini di Frassinoro sono già noti ai nostri lettori, nè su di essi insisto. Ma la Mostra torinese conteneva altra serie di oggetti antichi, la cui importanza non poteva certamente sfuggire a nessuno. Erano i due dittici di avorio della Cattedrale e di S. Gaudenzio di Novara; quest'ultimo colle tavolette a fronde di edera rilevate e nel centro la figura, rozzamente espressa, di un console colla toga *contabulata* e lo scettro crociato; nell'altra è data due volte la figura di un magistrato anonimo, coperto dalla clamide bisantina riccamente fregiata, e coi calzari di stoffa; dietro a questa figura è un pronao di tempio decorato da acroteri e chiuso da una ricca tenda. Sono entrambi importanti e come riflesso di arte romana e come testimonio di pietà cristiana, portando sopra di essi, in caratteri del XII secolo e con postille di poco posteriori, la serie dei Vescovi e delle principali solennità della Diocesi novarese. Accenno, oltre alle pitture delle catacombe, riprodotte dalla sapiente mano di Mons. Giuseppe Wilpert, alle serie delle lampadine monogrammate che il sig. Barelli raccolse dalle catacombe romane; interessanti specialmente al Piemonte sono i tre bronzi di Morbello, esposti dal marchese Scati, tra i quali un'anforetta bulinata, di pretta riminiscenza romana, ed una lampadina ad ampie volute terminate con una croce, che ebbe numerose riproduzioni nel breve giro del periodo della Mostra. Ma oltre a questi oggetti, che in parte già apparvero ad Orvieto, la Mostra torinese servì a dare più larga conoscenza di varî esemplari di arte così detta Longobarda e che certamente meritano grande considerazione: voglio dire delle crocette e collane in lamina e filo d'oro esposte dal Museo civico di Pavia e trovate unitamente ad orecchini e medaglioni in filigrana colla moneta di Teodosio II in varie tombe del territorio pavese ed in altre devastate durante la costruzione della ferrovia da Milano a Pavia. Le crocette a nodi intrecciati, a punti impressi, a rozze faccie umane sono molto scadenti in confronto alle catenelle ed alle borchie, che verrebbe in animo di attribuire a qualche maestro o italiano o meglio ancora bizantino, la cui azione si farà sentire in altri prodotti della così detta arte longobarda; anche Bologna dette alla Mostra due altre crocette in lamina d'oro, del tipo di quelle che, secondo gli studi dell'Orsi e del Majocchi, sono già conosciute in numero assai rilevante.

A queste crocette d'oro si collega anche l'urna di S. Agostino; alla Mostra ammiravasi l'interessantissima cassetta di lamina d'argento col tetto a quattro pioventi, munita di una singolare serratura a stanghetta, ed adornata sulle faccie da crocette aurate colle braccia espanse ed adorne di rosette.

Era questa la cassetta descritta da Paolo Diacono, da Arvenzio, da Filippo Premostratese e nella quale, per ordine di Re Liutprando, il corpo del santo Vescovo di Ippona, riscattato dai Saraceni in Sardegna, con ingente spesa, era stato portato a Pavia nel Monastero di S. Pietro in Ciel-d'Oro, dove la insigne spoglia rimase per molti secoli, aspettando che i Campionesi avessero eretto la meravigliosa Arca di marmo, che ora ammiriamo in Duomo.

Pure di Pavia, ma di S. Teodoro, era una olla informe in piombo, fregiata però da una croce longobarda ad impressione e da una scritta del cinquecento riferita ai martiri di cui là entro sono racchiuse le ossa. Più interessante ancora era una cassetta d'ottone che la leggenda attribuisce a S. Agnese romana; essa è ornata con figure a sbalzo, sul coperchio di animali correnti, sulle faccie di animali in parte immaginari, collocati sotto arcate; curioso sotto l'arco di mezzo è una specie di cavallo sellato e che ha a ridosso un uccello colle ali spalancate. Curiosi anche gli archi delle arcate, con fiori e teste d'uccello nell'estradosso, e che ricordano la decorazione di un pluteo ad arcatine binate, del secolo IX, già appartenente alla chiesa della Aracœli in Roma, ed ora, secondo notizie del Mazzanti, nel Museo Nazionale romano. Prima di continuare su altri oggetti di Pavia di alta antichità, dirò di una scatoletta d'argento, in parte dorata, esposta dal signor Giberti di Milano, di forma rettangolare, cogli angoli però arrotondati, ornata sugli orli da una specie d'intreccio a imitazione di vimini e nel coperchio e sui lati da scene bibliche e della vita di Cristo, per lo stile delle quali siamo portati a cercare i confronti colle pitture delle catacombe e gli antichi sarcofagi ravennati. Il coperchio rappresenta la *risurrezione di Lazzaro*, con Marta genuflessa ai piedi del giovane Redentore, che colla verga taumaturga accenna verso il defunto, fasciato nella sua edicola sepolcrale. Nella parte anteriore della cassetta è l'*adorazione dei Magi*, dove la Vergine, seduta presso una palma su di una sedia a spalliera, ostende il Bambino verso i tre Magi, effigiati giovanetti col berretto frigio ed accorrenti in agile mossa coi doni augurali al Divin Nato; posteriormente sono rappresentati i *tre fratelli Maccabei nella fornace;* le fiamme lambiscono i giovanetti alzanti le palme in segno di grazia; la figurina che attizza il foco ha una tunica a maniche ed ampie brache con calzari. Ai due lati minori della cassetta due porte turrite con palme: tuttociò effigiato con arte affatto romana per le riminiscenze, benchè decaduta ed infantile, quale poteva essere nel VI o nel VII secolo.

Un esemplare di arte ben antica è il Crocifisso di S. Michele maggiore di Pavia. È in lamina d'argento sbozzata e disposta sopra una specie di anima di legno e, tranne la testa, tutta quanta rilevata, a leggero rilievo, diminuito ancora dalla corrosione. Le proporzioni del corpo sono molto allungate e le membra ed il busto trattati in modo molto sommario; la testa coi capelli e la barba ben marcati e dorati, segnata in modo molto espressivo e caratteristico, e richiamante, come anche i medaglioni colla Vergine e le Marie e l'Evangelista Giovanni, varii altri ben noti lavori nell'arte bizantina. La tradizione collega questo Crocifisso alla monaca Beata Maria Teodote, che fondò un monastero verso il principio del Secolo VIII, sotto il Re Cuniberto; l'iscrizione che in caratteri latini dice: *in honorem Dei et Sce. Mariae Raina Abatissa fieri jussit*, lascia incerti tra il IX e l'XI Secolo, al quale ultimo però meglio il Crocifisso si conviene sia per il tipo, sia per l'abito, che è già il perizoma scendente dalle reni alle ginocchia e non più la tunica completa con cui sono vestiti i Cristi crocifissi di Luni, di Noli, di Capo Corvo, di Luvain ed altri riferentisi ad epoca anteriore al mille. Anche quello di Casale, che stava alla Mostra giustapposto a quello di Pavia, era in legno tutto quanto rilevato e rivestito in argento brunito e battuto a martello, in modo da prendere le forme del corpo e del volto del Cristo. La corona regale era in rame dorato, come pure la zona, nella quale a bulino stavano riprodotti gli arabeschi di una stoffa. Quest'ultimo Crocifisso per la forza e la potenza che spira, sembrami alquanto posteriore al primo; vorrei dirli entrambi dell'XI o del principio del XII, e frutto di artisti bizantini, lavoranti in Pavia, o di loro allievi; sarà però bene attendere le ricerche che il professor Moiraghi conduce intorno alla serie delle Abbadesse del Monastero di S. Maria Teodote per fissare l'epoca in cui visse la Raina indicata nella croce pavese.

Con altri oggetti d'avorio dobbiamo ora trattenerci fra le cose antiche, e sono il pastorale detto di S. Gregorio, e la bella cassetta con borchie di bronzo della Cattedrale di Ivrea. Il primo, ora dei padri Camaldolesi di Roma, ha nella voluta semplicissima ed irregolare l'ariete simbolico, che si volge verso la fauce del drago; la seconda (vedi tav. 63, sotto) è una delle opere più interessanti che si vedessero alla Mostra e collegata, come tutte le cose di Ivrea, alla mitica figura di Arduino. La cassetta, di forma rettangolare con coperchio scorrente, è ornata negli orli da una serie di stellette cerchiate, comunissime a tutta una classe di cassette bizantine, aggirantesi dal VI all'VIII Secolo; ma questa d'Ivrea nel centro delle facce ha rappresentati puttini lanciantisi a gioco con ghirlande di fiori in mano, e tipici e caratteristici leopardi e mostri di forme chimeriche, sbrananti antilopi e gazzelle; tutto ciò con far nervoso, rigido, espressivo, che dimostra il lavoro bensì bizantino, ma inspirato a modelli orientali, e ch'io vorrei ritenere persiani o saraceni. Le borchie metalliche invece, che per vari motivi non mi sembrano originali, hanno qualche traccia di un rudimentale smalto azzurro; la loro forma, ricordante da lontano certi oggetti consueti nella suppellettile merovingica, farebbe pensare a prodotti occidentali, applicati sulla cassetta bizantina; benchè la rosa, che veggiamo nel centro, sia prodotto visibilmente ispirato a' tipi greci. Anche la maravigliosa cassetta in avorio della R. Cappella Palatina di Palermo, che la compiacenza del Sovrano inviò alla mostra e illustri studiosi hanno fatto conoscere al pubblico, dev'essere opera, a mio giudizio, di maestri arabi o saraceni, operanti per ordine di qualche principe cristiano o normanno o svevo della Sicilia.

Sulle due facce della cassetta sono effigiate, a pennello intinto di colori bruni e giallastri, elefanti bardati e cammelli condotti da beduini, dall'altro lato pavoncelli, cicogne ed uccelli orientali, tratteggiati con un verismo e con una intensità di visione cui gli artisti occidentali non arriveranno che tardi. Invece le figure della Trinità, che l'artista effigiò nel coperchio della cassetta, appariscono affatto tradizionali, jeratiche, quali appunto nel XII Secolo le facevano gli artisti bizantini.

(*Continua*) ANTONIO TARAMELLI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno VII. OTTOBRE 1898 N. 10

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLI.

L'ARTE INDUSTRIALE NELLA ESPOSIZIONE ITALIANA DI TORINO

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

OREFICERIA

— Tav. 56. Fig. da 159 a 163 —

QUASI appartata, confinata in tre salette buie, in fondo alla galleria del mobilio e della seta, stava la mostra d'Oreficeria.

Parrebbe che l'arte antichissima, che ha lasciato le sue forme negli orecchini, nelle armille, negli anelli, nelle patere, nelle coppe, nelle anfore, dalle quali trassero variazioni di un unico tema i nostri artefici in tutti i tempi, non sia tanto in auge a questi nostri, se si giudica dall'esigua mostra.

Questo però sarebbe un giudizio avventato, perchè la moda è tutta per i gioielli, e le argenterie hanno in questi ultimi anni raggiunto un posto importante negli oggetti d'uso, da quelli destinati alla mensa a quelli più intimi della toilette.

Ed anzi i servizi da tavola in argento, messi nuovamente in voga dall'Inghilterra, qui da noi vanno lentamente infiltrandosi nelle ricche abitazioni, con una lentezza indegna delle nostre tradizioni.

Noi ammiriamo ciò che l'arte antica ci ha lasciato. Benvenuto Cellini irradia la sua gloria fino a oggi.

Fig. 159. Coppa di onice. Bellosio di Milano.

Appena qualche industriale milionario si permette di festeggiare l'onomastico di persona diletta, incaricando il Pogliaghi del disegno di un piatto e di un'anfora, e affidandone l'esecuzione al Mosini di Milano, che, a sbalzo, trae dall'argento un grazioso lavoro. (Tav. 56).

Sobrio di decorazioni e ricco di figurine emblematiche, il piatto è dedicato al dio dell'abbondanza, che sta nel centro, e intorno gli gira una corona contesta di frutta e di foglie. Sull'orlo del piatto vi sono sei medaglioni in una cornice ornamentale, racchiudenti figure muliebri in pose aggraziate e trattate con rara morbidezza.

L'anfora ha figure in altorilievo e teste di fauni e di arieti sbalzate con vigoria d'insieme e delicatezza di particolari. L'ansa è formata da una figura di fauno riversa, sul di cui torso si allacciano due putti in un atteggiamento artistico ben combinato.

Fig. 160. Anfora d'argento. Bellosio di Milano.

E questi oggetti non sono di sola apparenza; il Mosini ha cercato il lato pratico, abbinando l'arte, che è un lusso della vita, con l'utilità, che è un bisogno. L'anfora quindi, con un congegno nascosto, si apre in due per accogliere la fiala di vetro che contiene il vino. Rinchiusa, si colloca sulla mensa come oggetto non di sola comparsa.

Con questi due campioni dell'arte sua, il Mosini portò a Torino una quantità svariata di oggetti d'arte applicati all'industria. Vasi, trionfi da tavola, tazze, bottiglie di cristallo per vino da collocarsi davanti a ciascun commensale, con decorazioni di fiori d'argento o di bronzo, a sbalzo ed a cesello, e che si possono smontare con una grande facilità di sistemi. Coppe artistiche di egregia fattura, oggetti d'uso comune e cornici in istile del cinquecento e in istile barocco assai pregievoli.

È bello veder tornata in onore quest'arte nobile degli orafi, che fu per tanto tempo vanto d'Italia nostra; ed è bello che dalla provincia del Caradosso e del Bellezza venga a portare qui un

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Bellosio oggetti splendidi, in cui l'abilità del lavorare i metalli ha una vigorosa estrinsecazione.

Non parlo del *Genio del Risorgimento italiano*; ma di quel piatto sul quale corre intrecciata in lotte erculee una catena di giganti dai muscoli inturgiditi. Nei volti si legge l'impeto della

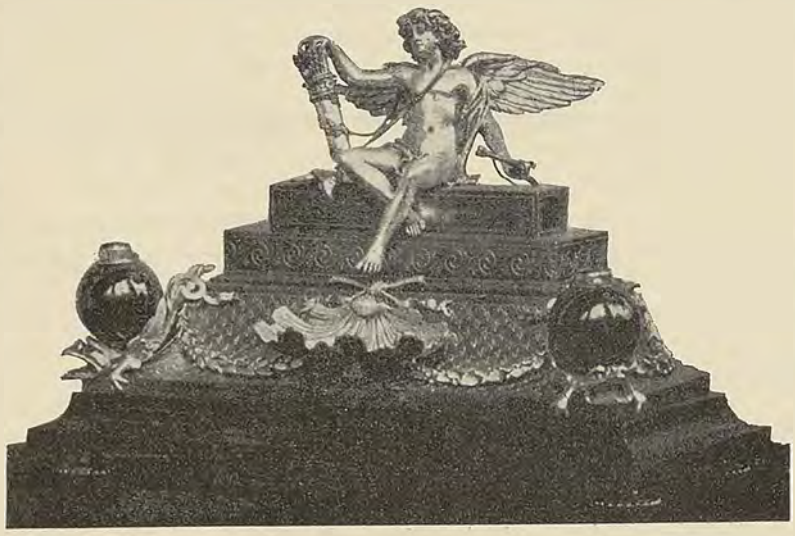


Fig. 161. Calamaio in argento. Bellosio di Milano.

rabbia feroce. È una scena di rapina, una scena in cui i corpi assumono pose e mosse violente.

Gli atleti muniti di clava assalgono altri che tentano difendere le loro donne. E il contrasto dei forti corpi maschili con quelli femminili dalle curve morbide. Nel centro del piatto sta la testa di Medusa, in argento ossidato, a ricordare che dalla violazione della donna discendono le discordie amare e le lotte accanite e fratricide.

Fig. 162. Figure in argento. Mosini di Milano.

Il lavoro svela una grande spigliatezza, una schietta spontaneità, che lo fanno attraente. Sull'anfora, che lo accompagna, si ripete in giro tutta una scena istoriata, e l'ansa è composta di un bel corpo di sirena colle code attorcigliate al vaso e le mani protese in atto di trattenere un genio alato, il quale si aderge snello, elegantissimo. (Fig. 160).

L'argento è adoperato con arte, mitigato nel suo splendor crudo da una leggera brunitura, e il fondo è ageminato in oro a disegni minuti. Così pure nella fascia del piatto, a delfini, sirene e mostri marini intrecciati e mossi vagamente, sta in giro un cordone battuto ed una zona a piccoli gigli ageminati, di un effetto serio e gentile.

Trovo anche bellissima una coppa ovale d'onice, venato di bianco, con piedestallo a teste di satiri e d'arieti, e sopra una figura muliebre in argento adagiata mollemente da un lato e avente a fianco un amorino in atto di tendere l'arco, e dall' altro un grifone ad ali spiegate, che sembra difendere la dea. (Fig. 159).

È una vera coppa d'amore per l' idea che l' informa, non per la materia usata, perchè l'onice, se è pietra da cui si trassero

Fig. 163. Figura in argento. Mosini di Milano

i più famosi cammei fin dai giorni gloriosi dei greci e dei romani, è pure emblema di avarizia e di rapacità.

Molto signorile anche il servizio da liquori del Bellosio stesso, su vassoio, credo, di calcedonio zaffirico, di un bell'azzurro venato, dove stanno i piccoli calici finissimi coll'orlo d'oro. In mezzo, in argento ed oro, un piccolo trionfo, su cui si aprono due conchiglie, dalle quali escono Venere e un gruppo d'amori.

Martina e Cravero di Torino, Miranda e Centonze di Napoli, Pallotti di Venezia, esposero *colliers*, *rivières*, diademi, orologi, *chatelaines*. Del Miranda sono assai originali certi anelli pel lavoro delle testine in oro delle quali vanno formati, e così uno spillone da cappello, fatto di un minuscolo busto di donna, pure in oro, di una finezza rara.

Il Centonze ha un manico d'ombrellino, d'argento, contesto con bell'arte di pietre preziose, e smaltato in verde nelle foglie d'edera che si avviticchiano; mostra uno stemma ed una corona marchionale, se non erro, in brillanti e rubini, ed una figurina di donna, la quale si rivolge con mossa languida per raccogliere il bacio di un putto.

Rinaldini di Firenze ha moltissimi oggetti in argento battuto e cesellato per toilette, per servizio da the e da caffè, un'infinita raccolta di cornici di tutte le dimensioni, di tutti gli stili, e una graziosa giardiniera semplicissima di gusto arcaico, nella quale due putti, dall'un capo e dall'altro dell'ovale, stanno seduti suonando la zampogna. La modellazione geniale, l'insieme simpatico.

In conclusione, non si sono molto affaccendati i nostri gioiellieri per emergere in questa Mostra, sebbene la loro non sia un'arte in decadenza ed alla quale il pubblico volga le spalle.

(Continua) MARA ANTELLING.

XLII

UNA MOSTRA D'ARTE SACRA IN BERGAMO

AGOSTO E SETTEMBRE 1898.

— Tav. 57 e 58. Fig. da 164 a 170. —

ESPOSTA con buon ordine e con decoro nell'ampio edificio delle scuole comunali in Via Torquato Tasso, l'Esposizione d'Arte Sacra in Bergamo, nel mese che rimase aperta, fu visitata ed ammirata da più di sessantamila persone, parecchie venute da lontano per farne oggetto di studio.

L'arte e le industrie artistiche nella diocesi bergamasca hanno una storia antica e considerabile, e la maggior parte delle opere di pittura, di scultura, d'oreficeria, d'intaglio e di tessuto che si ammirano nelle sue chiese, sono lavori di artisti locali, alcuni saliti in grande fama anche fuori di patria, come Palma il Vecchio e Fra Damiano, ed altri meno noti, ma pure valenti, come gli orefici Andreolo de Blanchis, Ughetto e Pandolfo da Vertova; i Capoferro ed i Belli, intagliatori ed intarsiatori; i Fanzago, fonditori in bronzo di Clusone; e più tardi gli intagliatori e scultori Fantoni, i Sanz, i Manni ed i Caniana.

D'un grande interesse per gli studiosi riuscì in questa esposizione la galleria dei quadri che, sebbene non abbia potuto accogliere alcune delle opere di maggior pregio, come la grande tavola di Bernardino Zenale e del Buttinone della Parrocchiale di Treviglio, lo splendido polittico del Moroni che si conserva nella chiesa di Fiorano al Serio e parecchi altri insigni capolavori, pure contava centoquarantanove numeri, parecchi fra i quali

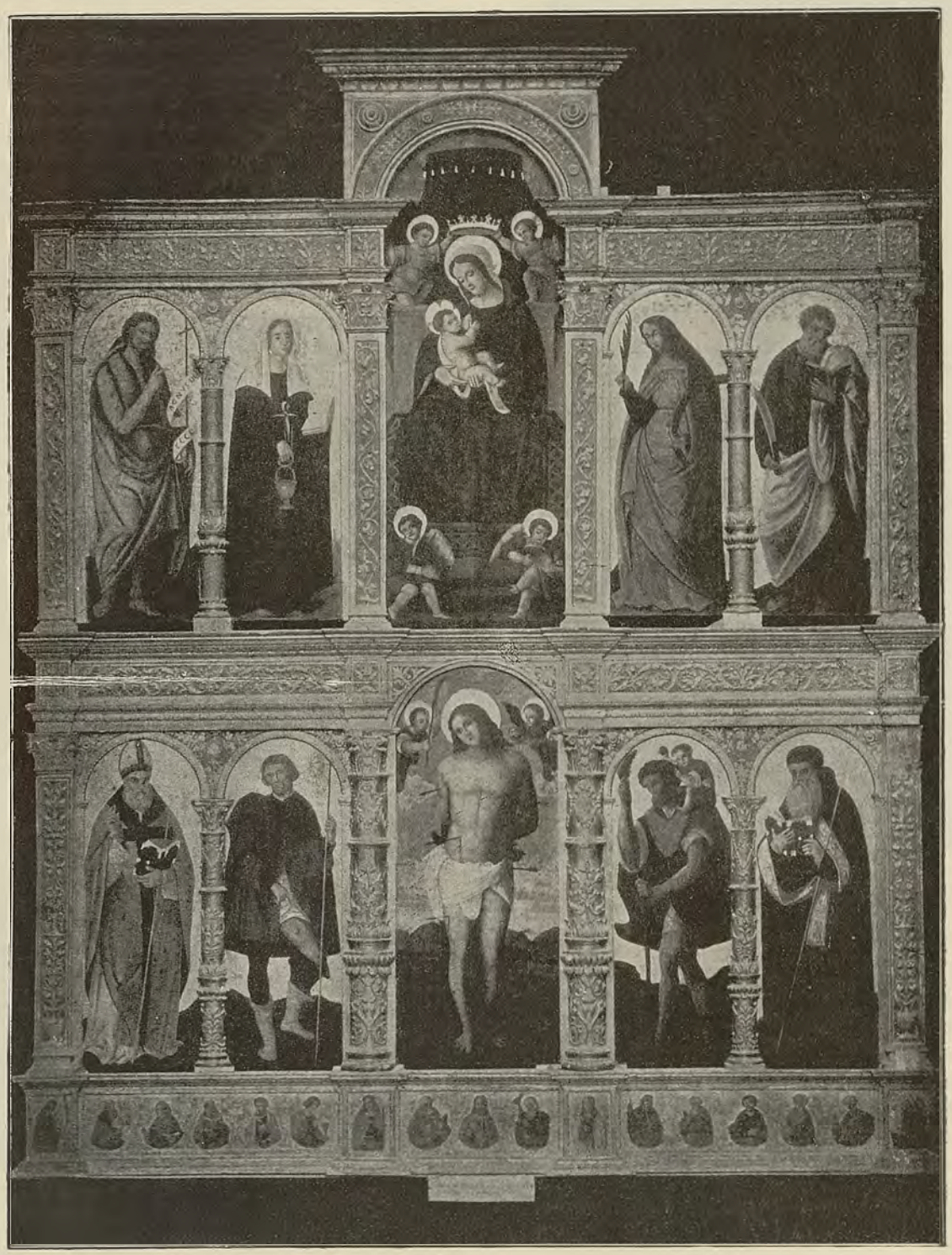


Fig. 164. Ancona appartenente alla chiesa di Nembro.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

pochissimo conosciuti, e che per la prima volta si presentavano in condizione d'ambiente e di luce adatti per essere ammirati in tutto il loro splendore.

Entrando nella vasta sala, impressionavano gradevolmente i pittori quattrocentisti e della prima metà del cinquecento, rappresentati dai Santa Croce, dai Gavazzi da Poscante, da Andrea Previtali, dal Cariani e da altri, con le loro belle tavole smaglianti di colore e d'oro, alcune delle quali completate dalle ricche cornici originali, come il polittico a dieci scomparti con predella appartenente alla chiesa di Nembro, di cui diamo l'illustrazione, alla fig. 164. In questi dipinti così pieni di sentimento religioso nella loro corretta semplicità, è interessante la nota decorativa di alcuni particolari, come il fondo della S. Orsola con le undici mila Vergini del Previtali, in cui ai lati d'un gruppo di putti si innalzano svolazzanti due pennoni, i quali staccano in colori vivi ed armoniosi sul fondo sfolgorante d'azzurro e d'oro. Palma il Vecchio, ritenuto il massimo dei pittori Bergamaschi, era rappresentato da poche opere, appena sufficienti a dare un'idea di questo sommo artista, che produsse e lasciò i migliori suoi quadri in Venezia. Del Lotto ammiravansi invece due veri capolavori: S. Pietro martire mentre viene aggredito dai suoi nemici nel bosco di Barlassina, una grande tavola, prestata dalla Parrocchiale di Alzano maggiore, ed una Madonna in trono col Bambino e due Santi, scrisse Gustavo Frizzoni " tersa e lucente, tutta movimento, tutta vita „ conservata sotto vetro ed appartenente a casa Piccinelli.

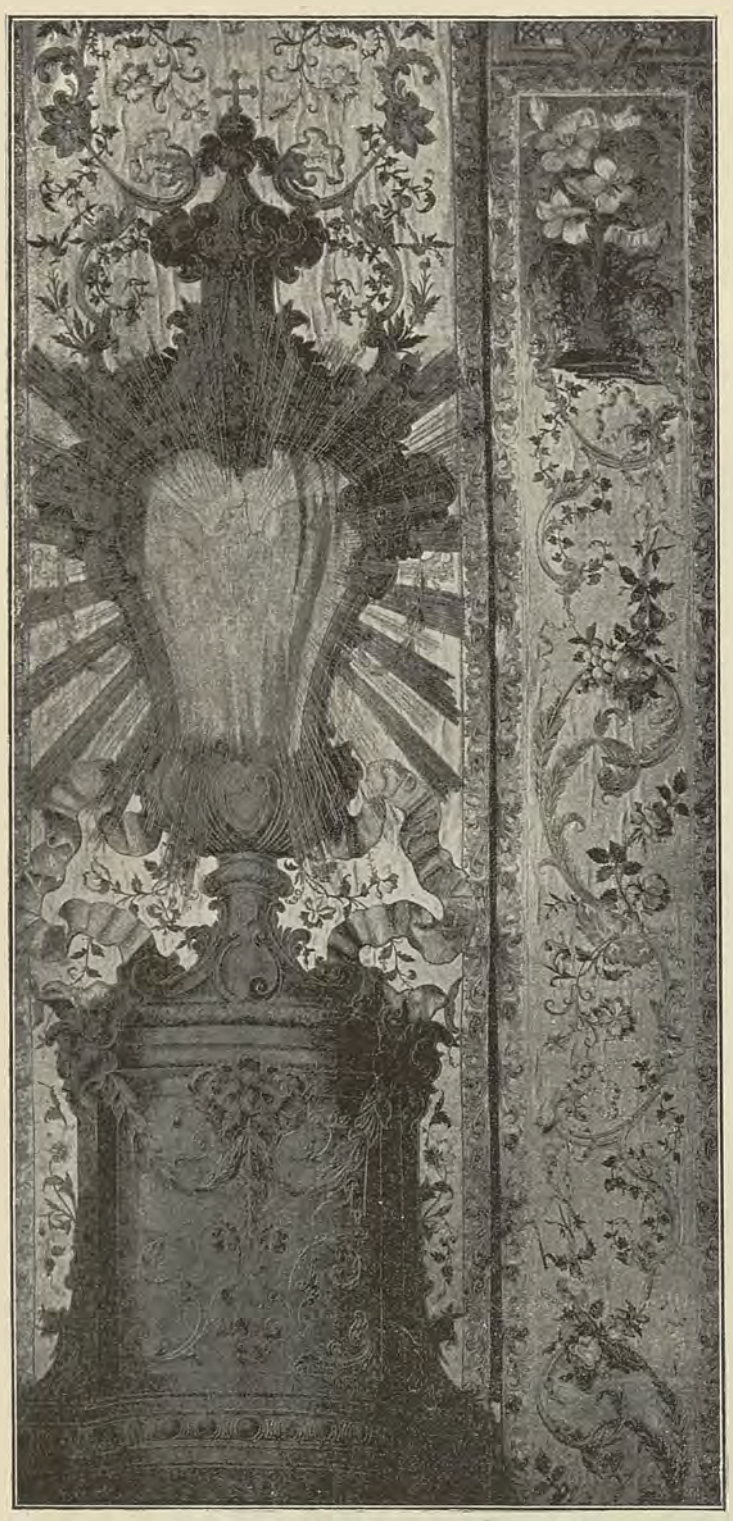


Fig. 165. Paramento. Chiesa di S. Bartolomeo in Bergamo.

Accenniamo ancora ai bei quadri del Moroni, del Cavagna, del Talpino, del Ceresa, che stavano a mostrare la ricchezza e varietà delle opere possedute dalle parrocchie della diocesi, essendosi lasciate al loro posto tutte quelle appartenenti alle chiese entro la città.

Ma più che nelle grandi opere di pittura, che tolti i due o tre sommi, interessano solo la storia dell'arte locale, i nostri antichi artisti son meritevoli di studio nei lavori d'arte decorativa, di cui fortunatamente ci restano ancora saggi numerosi ed importanti. Fra i più antichi ricordiamo i gentilissimi fregi, il sott'arco e alcuni avanzi di soavi Madonne con grandi aureole dei Nova d'Almenno, presso la portina settentrionale di S. Maria Maggiore in Bergamo.

È noto come Lorenzo Lotto fornisse parecchie composizioni ai Capodiferro ed ai Belli per le tarsie del coro di S. Maria Maggiore. Ebbene, in Trescorre Balneario questo versatile e genialissimo artista dipinse tutto un Oratorio dei Suardi, illustrandovi la vita di S. Barbara. Con una trovata assai graziosa seppe interessare anche il soffitto, dipingendo fra i rozzi travicelli un bel cielo azzurro, su cui spiccano tralci di vite; e fra i rami e le foglie, giocondi putti s'arrampicano e volano cogliendo grappoli d'uva, ed agitando dei lunghi nastri bianchi con iscrizioni.

Un'altra chiesetta consimile possiede il paese di Lallio, ed è dedicata a S. Bernardino. Il soffitto qui è più semplice, non avendo che riquadrature fra i travicelli con dei tondi nel mezzo dei due pioventi, in cui son dipinte, alternate in terra rossa e terra verde, delle teste di Santi. Le pareti si vedono coperte da composizioni rappresentanti episodi della vita del Titolare, ed è notevole la volta e le pareti del Presbiterio, con affreschi di Gerolamo Colleoni eseguiti verso il 1520.

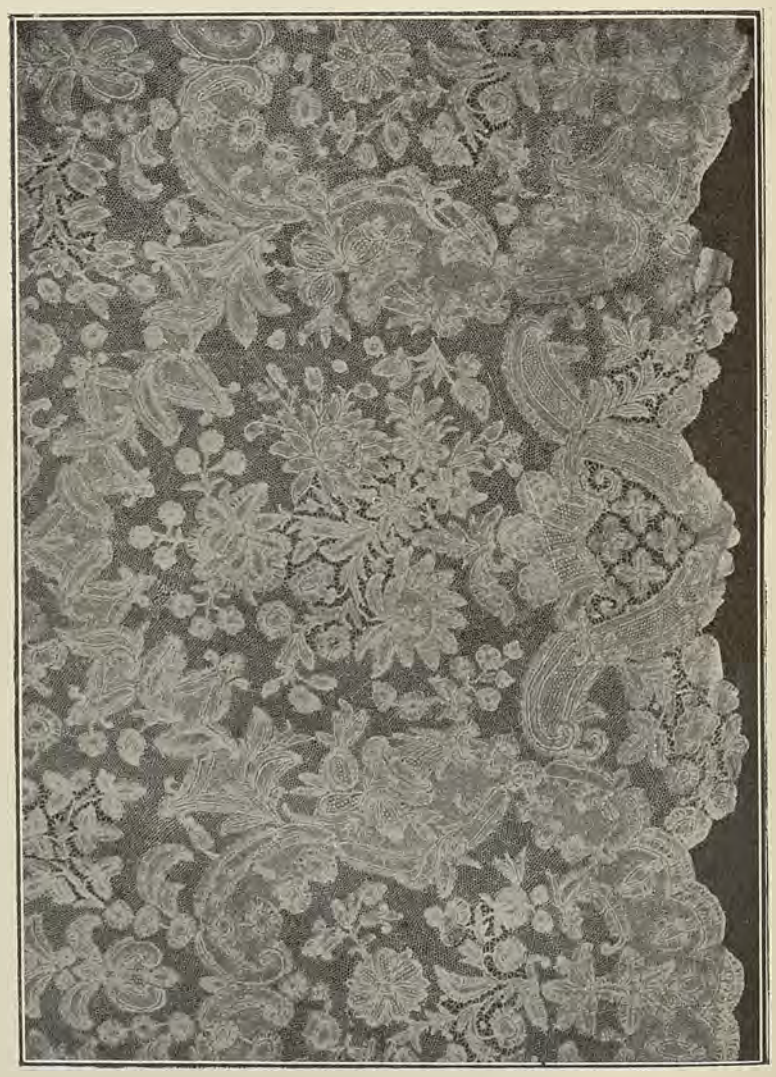


Fig. 166. Trina di un camice.

Alla Madonna del Castello in Almenno è degno d'essere

visto un tempietto in marmo, col tamburo esterno e l'interno della volta coperti di fregi e figure assai graziose, come piccole chiese ben dipinte si trovano a Nembro in Val Seriana ed a Clusone. Sono veramente ammirabili quei fecondi artisti antichi, che con lo stesso impegno, con lo stesso amore dipingevano le grandi pale d' Altare e umili devote Madonne all' esterno delle case; e già saliti in fama continuavano a farsi collaboratori di modesti orefici, intagliatori e lavoratori di commesso, portando così un vivo soffio d'arte in tutto quanto attorno a loro veniva prodotto.

Ci siamo dilungati in questi accenni, convinti che uno studio sulle decorazioni ad affresco, i graffiti, i pochi mobili rimasti, poichè pur troppo la maggior parte andarono dispersi o venduti, i lavori in bronzo, ferro battuto ed oreficeria, sarebbe di un interesse forse non solamente locale, e in ogni modo un utile contributo alla storia delle arti decorative in Lombardia.

(*Continua*) V. Muzio.

LXIII.

Il Congresso artistico di Bruxelles.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

Qual parte deve avere l'estetica nella educazione ed istruzione? E che mezzi debbonsi proporre a tale scopo?

I poteri pubblici, debbono occuparsi della educazione estetica? In che modo? »

Ci sarebbe da scrivere un volume.

La sezione rispose e l' assemblea ratificò l'ordine del giorno che riassumiamo: « Considerando che l'arte è un elemento di alta spiritualità; che la intelligenza del Bello è una fonte inesauribile di perfezione morale, il Congresso emette il voto: che in ogni scuola, di qualunque genere e grado, si insegni il disegno, il canto, la ginnastica callistenica (l'aggettivo, d'origine greca, indica la ginnastica per acquistar forza e bellezza) e la storia dell' arte con delle visite ai monumenti e delle conferenze dette sul posto, con dei cambi fra scuole e scuole, col mettere sott'occhio al popolo delle cose belle, fondare dei musei locali e delle società artistiche ed eseguire buoni pezzi di musica per l'educazione dell'orecchio ».

Fig. 167. Parte centrale d'un paliotto. Parrocchiale di Zogno.

I voti del Congresso sono quelli d'ogni persona gentile e colta; e dovunque sarebbero in atto se all'attuazione non si opponesse la finanza. Il disegno introdotto in tutte le scuole, se non come esercizio estetico come mezzo di comunicazione grafica, è un fatto che teoricamente esiste in Italia, dove nell'ultimo ventennio la cultura grafica è sensibilmente aumentata, mercè le scuole d'arte industriale e l'introduzione del disegno nelle scuole elementari. Ma la teoria non è la pratica; e da noi si continua a dire che il disegno è uno strumento indispensabile alla esistenza civile come il leggere

Fig. 168. Calice. Parrocchiale di Bracca.

e lo scrivere, ma nelle scuole si fa svogliatamente, confusamente, quale materia secondaria. I maestri si lagnano, gli scolari sono indifferenti; e la teoria continua il suo cammino trionfale. « Dal dire al fare c'è di mezzo il mare ».

Resta la storia. Gli spiriti anche mediocremente elevati riconoscono la necessità di questa istruzione; ma da noi è esclusa dalle materie di cultura generale; ed è peccato che nelle scuole d'arte l' istruzione storica sia negletta, e alcune scuole non l'abbiano nemmeno. La ragione sta nella mancanza d' istruzione negli artisti, i quali amano più la prosa della forma che la poesia del pensiero. Innegabilmente l'amore e il gusto dell'arte s'innalzeranno col diffondersi della cultura; e l'*Arte* appoggia i voti del Congresso di Bruxelles. C' è la parte che riguarda i cambi dei modelli tra le scuole. Su questo punto l'Italia ha tutto da fare. Cambi fra le scuole non se ne fanno, e sarebbe bene che se ne facessero. In generale nel materiale didattico vi è esuberanza di cose locali, e mancanza di cose lontane; quindi l'insegnamento si fossilizza in un certo numero di tipi, con danno degli scolari e della scuola.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

L'idea del cambio è ispirata a considerazioni didattiche ed economiche insieme. Nelle scuole l'ordine metodico dell'insegnamento non può svolgersi che con estremi criteri di economia. Ottener molto con poco: ecco il difficile; e far vedere molte cose. Il Congresso l'ha capito. Bisogna essergli grati e seguire il consiglio. Non è toccato il punto dei musei viaggianti che in Inghilterra hanno fatto buona prova. Ad ogni modo, i voti espressi contengono tuttociò che, con poca spesa, può allar-

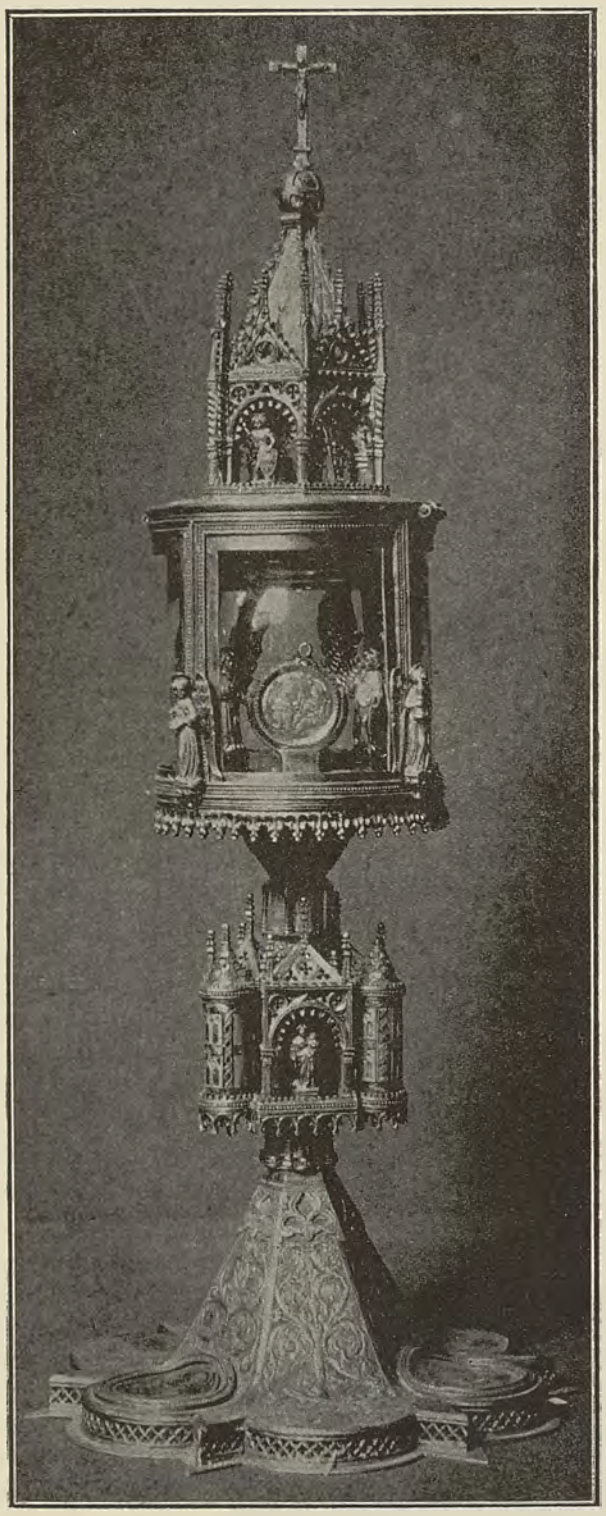


Fig. 169. Ostensorio. Chiesa del Carmine in Bergamo.

gare le conoscenze estetiche degli scolari. C'è poi l'altra parte che riguarda l'educazione dell'occhio, e in ciò le autorità, che nelle cose d'arte dovrebbero entrare il meno possibile, possono svolgere un'azione positiva e proficua. Il sistema oggettivo introdotto nella educazione infantile, ha dato luogo alla nozione delle cose per mezzo di immagini. Così le scuole elementari sono piene di quadri iconografici. Ma in qual guisa fatti! E i fanciulli sui quali hanno tanta influenza le impressioni della tenera età, ricevono quelle dei quadri scolastici, che sono incalcolabilmente dannose. E le impressioni dei libri e dei quaderni? Esiste una commissione per i libri di testo; ma scommettiamo che i valentuomini che la compongono non si sono mai sognati di rivolgere l'attenzione sulle vignette. Orbene, anche queste sono un ostacolo al facile svolgersi dell'educazione dell'occhio. E le mamme? I giocattoli che dànno ai fanciulli sono goffi, senza disegno, senza gusto. Sono quelli che si trovano in commercio. Purtroppo! Ma la speculazione privata è incoraggiata e fecondata dalla incoscienza pubblica. Insomma il Congresso di Bruxelles, invitando a mettere sott'occhio al popolo delle cose belle, ha avuto una santa ispirazione. Non entreremo a parlare dell'educazione dell'orecchio, se non per dire che è giusto il richiamo, ed affliggente il pensiero che non si faccia nulla da noi su tal proposito. La speculazione privata trionfa sulla incompetenza e la superficialità.

« Su l'organizzazione dei musei e delle esposizioni artistiche ».

La Sezione votò: « Che i musei siano organizzati in guisa da diventare veri istituti d'educazione popolare; che siano messe in evidenza le opere più belle; che, accanto a queste, stieno le opere inferiori, in guisa che il visitatore capisca da se come la storia dell'arte sia un seguito ininterrotto d'evoluzioni ed una continuità di fatti ben determinati e precisi ».

Da ciò la necessità che i musei siano gratuiti; che le esposizioni siano modificate e ordinate per autori e generi di opere; che contengano molti oggetti d'arte applicata; che la riproduzione di qualsiasi opera d'arte plastica debba essere accompagnata da fotografie che porgano l'idea precisa dell'ambiente dove trovasi l'opera. Furono fatte due o tre aggiunte dalla assemblea generale; la principale è questa: « che nelle città secondarie si fondino dei musei intercomunali di cambi ».

« Per i lavori o per le opere di semplice incoraggiamento è bene far dei concorsi? Se i concorsi sono da ripudiarsi, che sistema si deve adottare? »

La Sezione rispose e l'assemblea ratificò, che il far dei concorsi, per molte ragioni, è preferibile ad ogni altro sistema. Ma bisogna organizzarli bene. Così ogni bozzetto dovrebbe essere unito ad uno sviluppo al vero, per giudicare la capacità tecnica dell'autore; ed ogni monumento pubblico di carattere decorativo dovrebbe essere preceduto, il più frequentemente possibile, da uno sviluppo nella grandezza dell'esecuzione, eretto sul luogo. Inoltre, i concorrenti obbligati a far delle spese dovrebbero, parzialmente almeno, essere rimunerati; e nel caso che il lavoro d'un concorso non venisse allogato, i premi dovrebbero distribuirsi fra i concorrenti migliori.

« La istituzione dei concorsi detta di Roma corrisponde alle esigenze dell'arte? »

Si è consumato un fiume d'inchiostro, direbbe il cavalier Marino, a discutere su tale quesito; e in Francia, sopratutto, gli oppositori sono stati forti, autorevoli e rumorosi. L'amore dell'arte medioevale ha rinforzato il nucleo che oggi è legione; e la sezione del Congresso, poco tenera per i concorsi in se stessi, votò che siano modificati e disse una parola elevata in favore dell'individualità d'ogni candidato, depressa da leggi e regolamenti.

Una risposta affermativa dette il Congresso al quesito: « Se sieno utili all'incoraggiamento dell'arte le ricompense ». Ma gli era stato dimandato: « di che genere debbono essere? come bisogna distribuirle? » Il Congresso, avendo votato l'uso dei concorsi, credette di essere dispensato dal dare la risposta alla seconda e terza parte di questo quesito; e passò oltre.

Continuiamo e finiamo colla terza Sezione.

« È necessario riformare le accademie e le scuole d'arte? Si devono migliorare quelle d'arte industriale o fondarne delle nuove? Quale ne deve essere il programma? »

La Sezione votò e l'assemblea ratificò: che le scuole d'educazione artistica d'ogni genere siano più libere e più decentrate; e in quel che concerne le scuole d'arte industriale, votò che la loro amministrazione e direzione sia affidata a dei delegati — artisti e industriali — di associazioni corporativiste, Camere di Commercio, Camere sindacali e Operaie, rappresentanti le industrie artistiche delle rispettive scuole. Votò altresì che in tutte le scuole d'arte l'insegnamento sia teorico e pratico; che l'insegnamento non sia dapprincipio specializzato, e inteso all'esclusivo sviluppo d'un dato ramo artistico-industriale, ma generico e simultaneo.

La simultaneità dell'insegnamento, come fondo di cultura estetica, è giusto. Specializzarsi è bene, ma la specializzazione deve sorgere su una base, non fragile, di cultura generale. Se no, addio: ci si abitua a veder il mondo dal buco della propria specialità e non ci si accorge di quel che avviene intorno.

I voti del Congresso sono dunque attuati, da molti anni, nelle nostre scuole d'arte applicata.

Autonomia didattica e autonomia amministrativa. Su l'autonomia didattica ci sarebbe da far qualche riserva; la quale deriva più da cause generali e da inclinazioni estetiche, che da vizio organico di ordinamento. Il concorso degli industriali è ammesso e sollecitato; ed è ammissibile e sollecitabile in que' paesi dove esistono gli industriali colti, cui i fumi della speculazione non hanno oscurato la visione dell'arte. Il punto discutibile è l'insegnamento pratico, congiunto al tecnico. È una tesi grossa la quale ha amici e nemici; e in Italia ci sono delle scuole che appagano i primi ed i secondi.

Abbiamo delle scuole serali frequentate da operai, occupati il giorno nelle officine, i quali hanno familiare la pratica dell'arte che coltivano, e abbisognano solo di affinare il gusto, sgranchire la mano ed avvezzarla al disegno; così quivi la soluzione della simultaneità teorica e pratica vien da sè senza il concorso della scuola, come ad esempio nell'istituto delle ghilde di Londra.

Teoricamente i migliori educatori ammettono e caldeggiano la istruzione manuale nelle scuole; e si capisce che « il metodo creativo » debba dar dei bei risultati nelle scuole infantili, come ce ne sono in Inghilterra e nel Nord-America, dove l'insegnamento mira ad educare la mano per educare più rapidamente e con minore sforzo mentale, il cervello. In tali scuole il disegno è la base di tutti gli insegnamenti, e la costruzione immediata nè è il mezzo di trasmissione. A questo modo ogni verità scientifica, ogni legge naturale, è resa una realtà. Senonchè, il caso delle nostre scuole, dove non si tratta di piccole costruzioni educative ma di costruzioni pratiche, è diverso. Però in Inghilterra e in America si è favorevoli al lavoro manuale nelle scuole professionali, e in genere nelle scuole che impartiscono insegnamenti di scienza e d'arte agli operai; e nel Belgio il lavoro manuale, lungamente disputato, è ammesso in massima, quantunque le ragioni finanziarie ne abbiano ritardata o paralizzata l'applicazione.

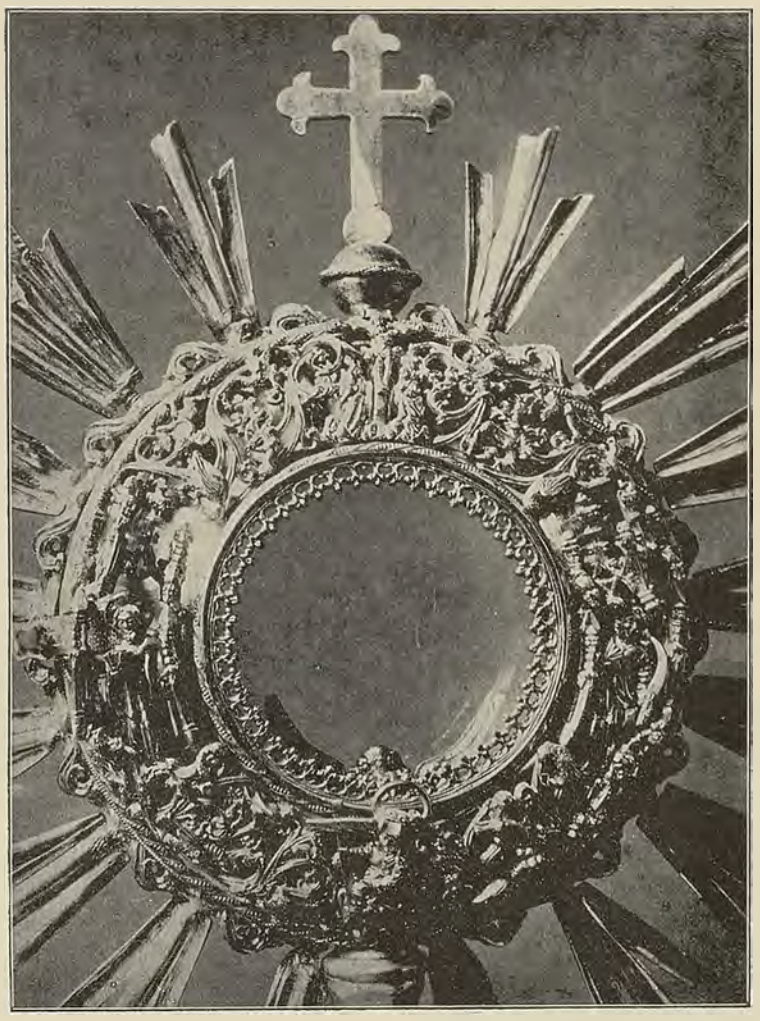


Fig. 170. Ostensorio. Parrocchiale di Gandino.

Lasciamo impregiudicata la cosa pel momento, finendo con un giudizio generico, che cioè quello che occorre nelle scuole d'arte è l'insegnamento buono; e la scuola è fatta dal maestro.

Gli ultimi quesiti della terza Sezione riguardavano la costruzione dei nuovi quartieri nelle città, l'erezione dei monumenti d'architettura o di scultura, e la scelta dei materiali; e qui si è trovato il giusto luogo per saettare gli ammiratori dei rettifili, gelidi prodotti di squadre e di compassi.

Il Congresso si chiuse dopo il lungo lavoro che abbiamo riassunto. Nè mancarono le feste, le escursioni a Bruges e Gand, una solennità corale e strumentale, ed un gran banchetto numerosissimo, con gl'immancabili *toast* in onore di tutti.... anche degli assenti.

ALFREDO MELANI.

XLIV.

L'ARTE SACRA NELLA ESPOSIZIONE ITALIANA DI TORINO

— Tav. da 59 a 69. —

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

Ora varcando qualche decennio, accostiamoci ad alcune serie di oggetti a noi più vicini e nei quali maggiormente l'arte rifulge. Fu il desiderio di adornare tutto ciò che aveva attinenza al culto e riprodurre od immaginare le fattezze della Divinità e dei Santi, o vagamente adornare le teche celanti le loro reliquie, che fece svolgere novellamente le varie forme di arte; nessuna materia doveva parere troppo preziosa, nessun lavoro troppo lungo e minuzioso e difficile se doveva brillare sull'altare di Dio, o rappresentare la divozione di principi e di Comuni verso qualche Santo Protettore. Fra le rappresentazioni più antiche della nuova arte Cristiana, germinante in Occidente dopo un periodo di sonno, dobbiamo accennare ad alcuni avorî francesi, inviati all'Arte Sacra da paesi che ebbero colla Francia relazioni di contatto.

Il pastorale di Biella, in legno di mogano e riccio d'avorio, intagliato a foglie d'edera, comprendeva nella sua voluta le immagini della Vergine col Bambino fra due angeli reggenti un cero, dall'altro lato la Crocifissione, figure, per l'intaglio e per la vivacità delle mosse, caratteristiche all'arte francese della fine del 300; dello stesso tipo era la scatoletta in avorio dei fratelli Alardo di Bra, dove la Vergine col Bambino era venerata da un guerriero genuflesso, recante lo scudo di Savoja. I difetti di sproporzione e i pregi di delicatezza di sentimento dell'arte francese erano evidenti nei due coperchi di specchio del Museo pavese, che, racchiuse in una cornice a trafori gotici, portano le scene dell'adorazione dei Magi e della Crocifissione, trattate con quella rigidità ed energia di movimenti che noi troviamo in coevi lavori dell'arte francese, come il dittico Soltikoff, che il Labarte dà alla Tavola XIX del suo lavoro sulle Arti Industriali. Un frammento di dittico d'avorio pure di arte francese, colla scena del Calvario, era stato presentato dal Professor Bailo di Treviso insieme con una tavoletta in busso di carattere tedesco e che l'*Arte* ha già precedentemente illustrata. Per questa medesima ragione non insisterò su altri avorî di cui l'Erculei fece altra volta cenno; tale è per esempio il cofanetto di Borgo S. Donnino, che per le figurine contrapposte di giovani e giovanette discorrenti a due a due e per il solito tipo dei genietti giacenti sulle foglie di fragole, si devono unire col famoso polittico in avorio della Certosa, con quello di Poissy e con altri cofanetti certosini della casa Cagnola di Milano, lavori tutti, che giustamente il Dottor Santambrogio riconduce a scuole fiorentine e forse a Baldassare degli Embriachi.

Italiani erano anche altri avorî, quali il trittico del Museo di Pavia,

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

rappresentante la Crocifissione con Santi, o quello di Verona, rappresentante la Vergine colle Martiri, spose del Signore, tutti spiranti grazia e soavità fiorentine; ma per alcuni istanti tratteniamoci ancora nell'arte di oltralpi, che pure dette alla Mostra tesori di finezza ed immagini di grandissima importanza.

Degli smalti renani un solo esempio v'era alla Mostra, e mediocre e per di più già noto ai miei lettori, il reliquiario a forma di Sarcofago della Ecc.ma casa Massimo di Roma, uno dei più antichi che si conoscano; più copiosi e meno noti gli esemplari di smalti limosini tra cui la bella Pisside della Chiesa di S. Giulia in Bologna. Questa, che venne a schierarsi accanto a quelle già note dell'Oratorio di Roma e della Cattedrale di Pienza, ha, come tutte, forma cilindrica e coperchio a cerniera conico, sormontato dalla crocetta riferentesi al prezioso contenuto del vaso; ma è più conservata delle altre, dorata internamente, ed all'esterno ornata da figurine di Angeli dalle alette e dal profilo dorato, racchiuse in medaglioni dal fondo cilestrino. Da questo prezioso prodotto dell'arte limosina del principio del trecento l'occhio era guidato ad uno dei più imponenti prodotti di quell'industria, il cofanetto reliquiario di Villeneuve, in val d'Aosta, dalla forma di sarcofago basato su quattro pieducci, con tetto a due pioventi, dominato da una ghiera a traforo. Spiccano dal fondo ad arabeschi damascati, sulla faccia anteriore la Crocifissione con figurine di Santi e di Angeli fiancheggianti l'Eterno assiso in trono, eseguite in smalto *champlevé* e colle mani ed il volto in argento cesellato: ai due lati minori sono figure di Vescovi, dagli abiti e dalla mitra tipica del dugento; posteriormente un intreccio elegantissimo di fogliette e di rose stilizzate anch'esse nei colori verde cupo ed azzurro cobalto, dominanti nell'industria limosina.

Dell'epoca e dell'arte medesima erano, tra gli altri, il frammento di Crocifisso di rame smaltato del Professor Bailo e la notevole copertina di evangeliario del Museo civico di Pavia, già illustrata anni sono dal critico francese Barbier de Montault, rappresentante, chiusa in una cornice di foglie d'edera, la scena della crocifissione, col solito tipo del peccatore ai piedi della croce; alleggianti sopra il Redentore due Cherubini, che ne raccolgono l'estremo sospiro.

Bellissimi gli smalti che decoravano un altro reliquiario fiammingo, quello detto del Sangue di Cristo, della Chiesa dei Frari in Venezia, a forma di edicoletta, coperta da numerose cuspidi gotiche, racchiuse tra due sportelletti all'esterno decorati d'arabeschi, trattati a bulino, nell'interno invece ornati da smalti *champlevé* dei più splendidi che l'arte nordica abbia prodotti. In ogni sportello sono tre Santi e tre Sante, in due serie, coi loro attributi o evangelici o del martirio, in smalto sopra fondo d'oro pallido, a colori di delicato azzurro, di giallo, di rosa, così freschi ancora che siamo incerti se maggiormente ammirare il disegno delle figure, o la consistenza dello smalto.

Ed ai fiamminghi la nostra Mostra doveva alcuni dei più belli suoi oggetti d'arte: la cattedrale di Mantova inviò la statuetta in argento della Vergine, dorata e dipinta secondo l'uso che nel trecento divenne frequente nell'arte renana francese e fiamminga. La statuetta rappresenta la Madonna colla tipica corona regale, avvolta nell'ampio manto e reggente con mossa aggraziata il Bambino dalla testa ricciuta e dal volto e dalle mani coperte, come nella statua della madre, da un intonaco veristico di un rosa pallido.

L'Erculei, nella illustrazione della Mostra di Orvieto, aveva già descritto la statuetta rappresentante S. Giorgio vestito di armatura completa, proprietà del Duomo di Chieri. Alla Mostra di Torino una gran parte del tesoro di quel Duomo aveva le eguali caratteristiche di stile e di fattura: oltre alla ricordata statuetta d'argento cesellato, montata sopra una base fregiata da uno scudo coi tre gigli di Francia e tutta vibrante della fiera e pietosa energia dell'arte di Fiandra del Secolo XV, ricordo un piccolo busto di Santo collo stesso trattamento severo ed incisivo della fisonomia, anch'esso su di una base lavorata a giorno, ornata colle stesse armi.

Un altro reliquiario a forma di testa, di arte francese, mandò la chiesa di S. Giorgio di Chieri; gli dava un'aria di semplicità primitiva la raggiera dorata, che circondava la testa d'argento, ed una fila di borchiette smaltate, pendule lungo le guancie e sotto il mento, ornato da due fiocchetti di barba; anche la placca sulla fronte colla reliquia *ex ossibus sancti Georgii* ed i lineamenti marcati cogli ampii occhioni sbarrati e il naso rivolto in su, davano al piccolo reliquiario un'aria simpatica di famiglia coi santi marmorei delle cattedrali di Francia.

Aspetto invece più severo e imponente hanno le tre teste reliquiario della Chiesa di S. Francesco Maggiore di Pavia rappresentanti S. Appollonia, S. Vittore e S. Corona. Fatte in ottone lavorato a cesello ed a bulino hanno i tratti del volto molto simili tra loro, gli zigomi marcati, profonda la ruga agli angoli della bocca, che conferisce alla gravità jeratica dei tre Santi. L'iscrizione in caratteri gotici del 1388, che gira alla base sotto i due scudetti coi tre leoni rampanti in campo rosso, dice, che Ottone da Mandello fece fare tali oggetti per le reliquie da lui trovate nel Castello di Canossa in quel di Reggio. Vorrei supporre essere questi i reliquiari di cui parla un inventario della Cappella ducale del castello di Pavia pubblicato dal Gualla nel *Sanctuarium Papiæ*, nel quale si riferiscono i doni di arredi sacri fatti da questo Capitano al suo Signore, il Duca Galeazzo Visconti.

Per ritornare al tesoro di Chieri, rammento ancora una statuetta rappresentante S. Giovanni Battista, del solito tipo di selvaggio avvolto in vesti villose, coi capelli e la barba fluente ed il simbolico agnello sulle spalle; tale statuetta, per l'arcaismo che rivela, sembra risalire alla prima metà del Secolo XIV. Pure assai rozza era la figurina di un santo, forse S. Andrea, posta in una piccola nichietta con tetto a due pioventi, basata sopra due mostri dal lungo collo felino. Una pace in argento dorato, sostenuta da pieducci e tutta a trafori di stile gotico fiammeggiante, aveva nel centro una miniatura rappresentante l'Assunzione della Vergine; la miniatura si diceva a prima vista fiamminga e tale era l'opera dell'orafo, come indicava chiaramente lo stile e la iscrizione BREVGIA, posta su di un cartello svolazzante sopra l'immagine. Simile a questa di Chieri era un'altra pace di Moncalvo, in argento cesellato, ed ornata nel centro della lunetta da due miniature rappresentanti il Calvario e la Crocifissione; in quest'ultima pace però sia il miniatore, sia l'orafo sono francesi. Fiamminghi invece apparivano i due reliquiari a forma di braccio del duomo di Chieri, entrambi dorati e colle vesti del braccio rappresentate in modo più decorativo che veristico; entrambi avevano una finestrella per la venerazione della reliquia, ed uno recava la data del 1388, che segnerebbe il momento in cui il comune di Chieri, potente per commerci e per armi, sapeva tener testa alle città ed ai Marchesi del Monferrato.

Maggiore verismo che nei due reliquiari di Chieri a forma di braccio si ravvisa in quelli di S. Orso e della Cattedrale di Aosta. Ma Aosta ha ben altri tesori oltre a questi, nè so spiegarmi perchè ad una festa piemontese non abbia mandate le belle casse gotiche in argento, colle reliquie di S. Grato e S. Giocondo; mandò però, oltre al dittico ben noto, il piviale del Vescovo De-Pratis, il bel calice detto di S. Orso, ed il pregiato cammeo del Duomo. Il primo ha la coppa a forma emisferica, con grosso nodo a nielli ed ampio piede, forma che noi crediamo rara da noi, comune invece in Francia ed in Germania, come provano i grandi calici regali di Saint-Remy a Reims, ora al Cabinet des Médailles nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Chabouillet *Catalogo* n. 2541) e quello del Tesoro nella Cattedrale di Ratisbona, riprodotto come esempio di bellezza d'arte dal Heffner Alteneck e dal Labarte (Tav. CXLVI). Il cammeo d'Aosta fu già pubblicato numerose volte ed è l'esempio di quell'ingenuo e naturale uso, comune nel Medio Evo, di adottare come immagini cristiane cammei, intagli o greci o romani, trovati nelle tombe o negli scavi. Come nel reliquiario di Amatrice in Abbruzzo l'immagine di Diana assunse ed assume tuttora per il pio valligiano il significato della Vergine, così l'immagine dell'Imperatrice romana fu dai buoni Salassi ritenuta per sacra ed incastonata in una borchia di piviale, a perline, turchesi, zaffiri e finissimi lavori in filigrana. Interessante era anche la busta di cuoio legata in metallo con ornati ad impressione di foglie e di bacche.

Ma oltre a questi oggetti di Aosta, di Villeneuve ed altri di San Vincent, Verres, Chatillon, dei quali tutti non ci è possibile parlare, attirava l'attenzione la bella croce di Rhêmes Notre-Dame, in lamine di cristallo di monte, guarnite in rame battuto e dorato: più però che della croce importa tener conto della custodia, la quale era in cuoio impresso ed inciso, raffigurante la Crocifissione ed i quattro Evangelisti (Tav. 66, sotto). Un fine senso di arte dovette guidare l'incisore di queste figure, dal fare vivo, benchè alquanto esagerato, dal tratto secco, sommario, mordente; una leggera colorazione in verde ed in rosso tocca qua e là le figure ed i ramoscelli di fiori, che l'artista prodigò sulle due parti della custodia.

Prima di lasciare l'oreficeria forestiera conviene far cenno di un leggiadro gruppetto della Cattedrale Savonese, rappresentante la Sacra Famiglia nel suo viaggio in Egitto. Le statuette in argento con abiti in parte dorati, hanno poco più di 14 cm. d'altezza; ma quanta verità e semplicità ad un tempo seppe infondervi l'artista fiammingo! L'attribuzione al Cellini è una delle solite frottole, che si ammaniscono nelle sagrestie ai creduli viaggiatori; un inventario di Masseria, della fine del cinquecento, edito dai molti che si occuparono delle arti in Liguria, quali l'Alizeri, il Verzellino e recentemente il Varaldo, ricorda fra i numerosi tesori regalati dai papi Savonesi Giulio II e Sisto IV, anche dodici gruppetti in argento, di cui il presente parrebbe il solo superstite.

(Continua) ANTONIO TARAMELLI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno VII. NOVEMBRE 1898 N. 11

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLV.

L'ARTE INDUSTRIALE NELLA ESPOSIZIONE ITALIANA DI TORINO

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

CERAMICA

— Tav. da 50 a 54. Fig. da 171 a 178. —

TRA i richiami più graditi all' Esposizione torinese era l' Ottagono centrale, dove svolgeva tutto il lusso smagliante delle sue tinte la ceramica italiana. Ognuno indirizzava a preferenza i suoi passi verso quel gran salone tutto scintillante di riflessi metallici, di gaie tinte, tutto rutilante di dorature, e là indugiava intorno ai bei prodotti delle fabbriche nostrane, che concorsero in numero soddisfacente e con una scelta di oggetti molto accurata.

Nel centro del salone, in quattro banchi circolari, stavano i saggi della fabbrica Richard-Ginori di Doccia.

La Manifattura Ginori — scrive il prof. Tesorone — ha la fortuna di sorgere nel cuore d' Italia e di Toscana, ove i documenti del gusto italiano svolgonsi dalle prime origini etrusche fino a noi.

Fig. 171. Vaso. Viero di Bassano.

Non vi ha ceramista, per poco iniziato nella storia dell'arte sua, il quale non sappia che, grazie a questa fabbrica, fondata nel 1735 dal Marchese Carlo Ginori, l' Italia entrò terza fra le nazioni d'Europa nella gara che impegnavasi in quel tempo fra principi, privati e regnanti, per conquistare il primato della lavorazione artistica della porcellana, importata prima dalla Cina.

Fig. 172. Conca. Viero di Bassano.

Non vi ha cultore di arte il quale non abbia ammirato nei musei e nelle case patrizie gli oggetti usciti in antico da questa fabbrica, precedente di nove anni quella di Capodimonte ; e di questa estinta, continuò uno fra i generi di sua lavorazione più fini e più costosi. Non vi ha italiano o straniero studioso di ceramica, il quale, recatosi a Firenze, non abbia vedute a Doccia nelle raccolte cronologiche della Manifattura, oltre la fabbricazione più caratteristica della manifattura stessa, le ricche porcellane ispirate ai tipi di tutta Europa, dal vecchio *grès-bleu* di Sèvres a quello di Vienna, dalla porcellana *gaufré* di Sassonia a quella

Fig. 173. Vasi. Figli di G. Cantagalli di Firenze.

di Frattental, dai servigi infiorati di Berlino a quelli di Napoli, passando, come tutte le altre fabbriche, fra le influenze decorative della Cina e del Giappone.

E all' Esposizione di Torino la fabbrica Richard-Ginori ha sciorinato in vista tutti i campioni della sua produzione.

Tazze di Capodimonte a ghirlande fresche di fiori minuti,

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

e tazze dorate internamente, con un oro fulvo di un effetto caldo di fiamma. Vasi ispano-moreschi a riflessi metallici, rossastri od azzurri, e maioliche eugubine dai cangianti metallici, ritrovati in Umbria dallo Spinacci, rivelati in Toscana dal Carocci e trattati dalla fabbrica Ginori con perfezione pari all'antica. Piatti

Fig. 174. Vasi. Figli di G. Cantagalli di Firenze.

ornamentali con grotteschi o disegni raffaelleschi; servizi da *toilette* con decorazioni ornamentali inspirate dalla flora fiorentina; servizi da tavola a mazzolini, a fiori sparsi, a vignette con filettature d'oro; e specialmente superbi piatti a fondo azzurro intenso, a sottovernice e a gran fuoco, di porcellana, con riporti di oro genuino o alligato ad altri metalli nobili.

Per importanza e per bellezza artistica viene subito appresso il Cantagalli, di cui i prodotti hanno scopo assolutamente decorativo, se si tolgono alcuni vasi di ceramica di Savona, blu e bianca, che qualche farmacista amatore d'arte usa adoperare, e qualche servizio di stile veneziano. Il Cantagalli — che ormai alle Esposizioni può presentarsi *fuori concorso* — riproduce fedelmente gli esemplari della ceramica antica italiana tanto celebrata. E perciò ripete tutte le manifestazioni della majolica fra il quattrocento ed il settecento, dalle mezze majoliche alle majoliche classiche: vasi di Deruta, scodelle e piatti di Gubbio, coppe e tondi di Faenza, le majoliche fiorentine dei Robbia e quelle di Urbino. E i modelli sono tanto scrupolosamente riprodotti, che davanti alla mostra del Cantagalli sembra rivivere nei secoli d'oro delle arti.

Orci toscani a mascheroni in rilievo, a decorazioni azzurre, gialle, verdi, brune, e gigli di Firenze pompeggianti in campo bianco, vasi di Montelupo, coperti, con anse in forma di testa di cammello, e di Castel Durante, così ricchi in quella capricciosa ornamentazione di fogliame bianco e blu sopra giallo; anfore raffaellesche snelle, leggiadrissime; piatti moreschi a riflessi metallici oro e bianco; coppe di Cafaggiolo; piatti di Gubbio, parlanti ancora di Mastro Giorgio; vasi Celliniani, dal collo sottile, guardato da un drago in forma di ansa, i quali stanno tanto bene sulle mensole e decorano magnificamente qualche angolo sullo sfondo di un damasco antico. E poi ancora vasi del cinquecento con decorazioni a tinte ardenti e serpi aggrovigliate in rilievo; e, non ultime, le ambrogette o mattonelle, tanto fresche nelle tinte e caratteristiche nei disegni.

Il Novelli di Roma continua la tradizione de' suoi tondi ornamentali, de' suoi vasi e delle sue ambrogette a fregi decorativi, delle sue pitture a soprasmalto e a smalto cotto.

Il Novelli — dice il prof. Tesorone, uno de' più competenti in materia — non si limita a condurre le sue combinazioni decorative coi soli elementi dell'antica ceramica. Si vede chiaro che egli studia tutte le forme grammaticali dell'ornamentazione, le stampe, le fotografie di classici dipinti e via via, e sotto la impressione di quella o di quell'altra generale intonazione pittorica di un'antica majolica, di un dipinto murale o di una stoffa, dispone i fregi, i campi ed anche i soggetti figurativi de' suoi piatti e delle sue tegole, in guisa da ottenerne un' impressione *sui generis*.

Qualcuno — artista scrupoloso — discuterà il metodo. Gli effetti però sono eccellenti, il tentativo nobilissimo, ed il pubblico, anche quello colto ed esigente, ammira le innovazioni del Novelli, i suoi vasi orientali, i piatti di stile durantino, le sue coppe di soprazzurro, quel piatto in istile toscano del secolo XV rappresentante l'Annunciazione e che si vede all'Esposizione d'Arte sacra, insieme con quel San Valerio, dipinto su ottantacinque ambrogette.

Un altro artista, quasi non industriale, è Pio Fabri di Roma. Espose con una sprezzatura aristocratica, senza lenocinii di romorosi colori avvampati, pochi pezzi, in cui mise tutta l'impronta della sua personalità artistica. Vasi signorilmente eleganti, ne' quali è associato il purismo del quattrocento allo stile orientale. Piatti su i cui bordi si ramificano arabeschi leggiadri, riproducenti l'Angelo in adorazione di Benozzo Gozzoli, o ritratti celebri dei Medici, o leoni e draghi rampanti su finissime, minute decorazioni prettamente persiane. E sulle ambrogette, con magistero delicato, ripete l'Annunciazione del Crivelli, la Madonna di Lippo Lippi ed altre ancora.

Simpatica questa mostra del Fabri, e specialmente notevole per quella distinzione che la separa bruscamente dalla chiassosa ceramica napoletana, la quale, allorquando non s'informa al ricordo delle maioliche abruzzesi dei Castelli, o alle caratteristiche terre engobiate pugliesi del settecento, o alle tradizioni di Capodimonte, è avventante e spigliata fino al capriccio,

Fig. 175. Vaso, bacinella, brocca. Figli di G. Cantagalli.

fino alla ubbriacatura, e talvolta con le fughe dei fiori, coi tronchi d'albero, con le figure dei *guappi*, con le scimmie che s'aggrappano ai rami ecc. ecc., rasenta il grottesco, ed è venuta in sazietà.

Da Pesaro, il Molaroni ed il Bernardini si presentano con la loro ricca produzione di vasi e piatti imitanti il genere umbro

Fig. 176. Vasi. *Arte della Ceramica* di Firenze.

a decorazioni raffaellesche, inspirandosi largamente alla mitologia e spiegando su quei fondi azzurri cupi tutta la gamma ricca dei gialli ardenti, dei verdi e dei rossi sanguigni, temperati dai bruni e dai neri.

Pesaro conserva il suo carattere assolutamente classico, non concedendo nulla o quasi nulla alla modernità.

Altri che non si dipartono un millimetro dall'antico sono i Loretz di Milano colle loro majoliche medioevali dalle tinte gial-

Fig. 177. Vasi. *Arte della Ceramica* di Firenze.

lognole smorte, che riescono quasi un riposo, dopo tanto luccicare di smalti, di vernici e di colori. Anche qui piatti, anfore, coppe, boccali, mezzine, idrie, tutto perfettamente riprodotto, tutto ricordante la dominazione dei Visconti e portante la loro insegna del Biscione. E riproduzioni felici di famosi esemplari conservati nei musei di Torino, di Milano e nella Certosa di Pavia. Una mostra questa dei Loretz che non attira altro che i buongustai, amatori delle bellezze tramontate.

Chi ha dato un vero tuffo nel moderno, attingendo però a piene mani alle sottili gentilezze del prerafaelismo e specialmente alle grazie seducenti del Botticelli, è stata la Società fiorentina dell'Arte della Ceramica. Anche qui una tavolozza calma, fresca nell'intonazione tenera dei verdi. Nessun stridore, una abbondanza di gialli pallidi, di azzurri, di violetti, di rosa tenuissimi. Una fioritura larga, uno spampanamento di petali, che si adagiano nelle corrette forme dei vasi, forme svariatissime, le quali vanno dalle anfore e dai boccali da birra a uso di Fiandra, fino agli orci medicei.

In mezzo alla decorazione floreale di iridi, e di papaveri verdi o gialli, spiccano i profili virginei di testine femminili, di una delicatezza eterea, o ridono satiri di un riso diabolico, contrasto violento con la dolcezza dei visi muliebri.

Queste ceramiche e le terrecotte della manifattura di Signa, furono le uniche rivelazioni della mostra di Torino.

La manifattura di Signa emerse con una produzione, di cui la importanza venne immediatamente notata.

I fratelli Bondi, che la fondarono, raggiunsero la perfezione nel riprodurre in cotto i motivi d'ornamento delle Certose celebri, i busti e le statue di Donatello e del Verrocchio, parecchie sculture dei musei di Roma, gli angeli dei Della Robbia, le Madonne del Duccio e tanti altri celebri modelli lasciati a noi dall'arte antica. E non solo furono riprodotti nei minimi particolari, ma con la patina speciale lasciata dal tempo, o con le tinte del bronzo e del legno, o in quelle policromie antiche e *matte*, le quali sembra conservino la polvere dei musei.

In grazia di questa nuova manifattura si adorneranno le case di tutto ciò che l'arte del passato ha potuto lasciarci di nobile, di alto e di puro nelle forme severe od aggraziate e nell'armonia dei colori.

E parimenti si gioveranno della fabbrica di Signa gli Istituti e le Scuole d'Arte, che per modico prezzo avranno i classici modelli conservati nei musei, per studiar i quali occorrerebbero viaggi e dispendi non piccoli.

La ceramica veneta è stazionaria, ma non per questo meno interessante. Passarin e Viero hanno le solite fiaschette in roccaglia a mazzi di fiori, accompagnate da una vedutina di Venezia, o da una scenetta tolta dai quadri di Favretto, dall'Oca, Lancerotto, in contraddizione realistica col genere della ceramica, al quale si adatta invece il « *Soli* » del Favretto o il suo famoso *Liston*.

La produzione del Viero di Bassano, mantenendo le caratteristiche del secolo in cui nacque, tutta leziosaggini, tutta nitori e tutta gaia nelle tinte calde, mi pare si distingua dalle altre per una finezza diligente negli smalti e nei disegni.

I vassoi, riproducenti due affreschi tiepoleschi, sono belli assai, ed altrettanto un piatto ovale a forma di catino e una brocca del più puro settecento, scintillanti di candidezze nel fondo seminato di fiori. Così una gran cornice barocca per specchio e così una fruttiera modellata con grazia fragile: quella grazia che sembra profumata di ambra e di muschio, e richiama i nei e le parrucche incipriate, le riverenze dei minuetti e i madrigali galanti.

Il Minghetti di Vicenza furoreggiò con le sue ceramiche a gran fuoco, tutte bianche di bianco di latte, e traforate, e aventi una lontana parentela con le figurine bianche di Nymphenburg.

Per ultimo accennerò alla Società ceramica italiana di Laveno, perchè concede poco all'Arte per l'Arte sola, ma si occupa di oggetti di assoluta praticità, cui dà forme e decorazioni di buon gusto, principiando da quelli di porcellana opaca e terminando con articoli di uso quotidiano affatto comune.

Come chiusa de' miei cenni incompleti, delle mie impressioni anzi, riferisco alcune saggie conclusioni del Tesorone, che mi servì spesso di guida:

Fig. 178. Vaso. *Arte della Ceramica.*

" In tutti i tempi l'Italia, o divisa in Comuni belligeranti fra loro, o schiava della dominazione straniera, ha signoreggiato l'Europa per la virtù oltrapossente del suo genio artistico e per l'urbanità del suo gusto. Dal legnaiuolo all'orafo, dallo scarpellino al vasaio, dal tessitore all'armaiuolo, e così di seguito, ogni nostra arte e ogni nostro mestiere occupa un seggio nobiliare nei musei del mondo, e raggia intorno tal luce che risolvesi in forza viva e rigeneratrice per le industrie straniere. In ogni lavoro di arte industriale che ci perviene di fuori e che il volgo inconsciamente ammira o ciecamente acquista, è una molecola del nostro antico corpo disfatto e disperso per l'orbe, è un moto iniziale di un occulto potere prolificante che noi concedemmo altrui.

" La civiltà dei popoli moderni non può manifestarsi fuori la cerchia della loro potenza economica, e ogni fonte di ricchezza vuol essere custodita non solo, ma nutrificata di lavoro avveduto e pertinace. Non basta per noi Italiani il chiudere le porte al prodotto straniero, conviene invece diffondere il nostro quanto più si possa lontano; e prima che ciò avvenga in ragione della nostra prevalenza tecnica sulle grandi nazioni industriali, troppo tempo dovrà scorrere ancora. Coltivare invece il buon seme dell'arte, qui nella terra materna, e favorirne la funzione germinativa congiungendolo con l'industria, come nei secoli passati, e propagandolo col commercio, come vogliono i tempi presenti, vale per noi compiere opere di natura meglio che di artifizio; e tutto che dalla natura procede spontaneo è destinato ad affermarsi sulle moltitudini per virtù fatale ».

(*Continua*) MARA ANTELLING.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

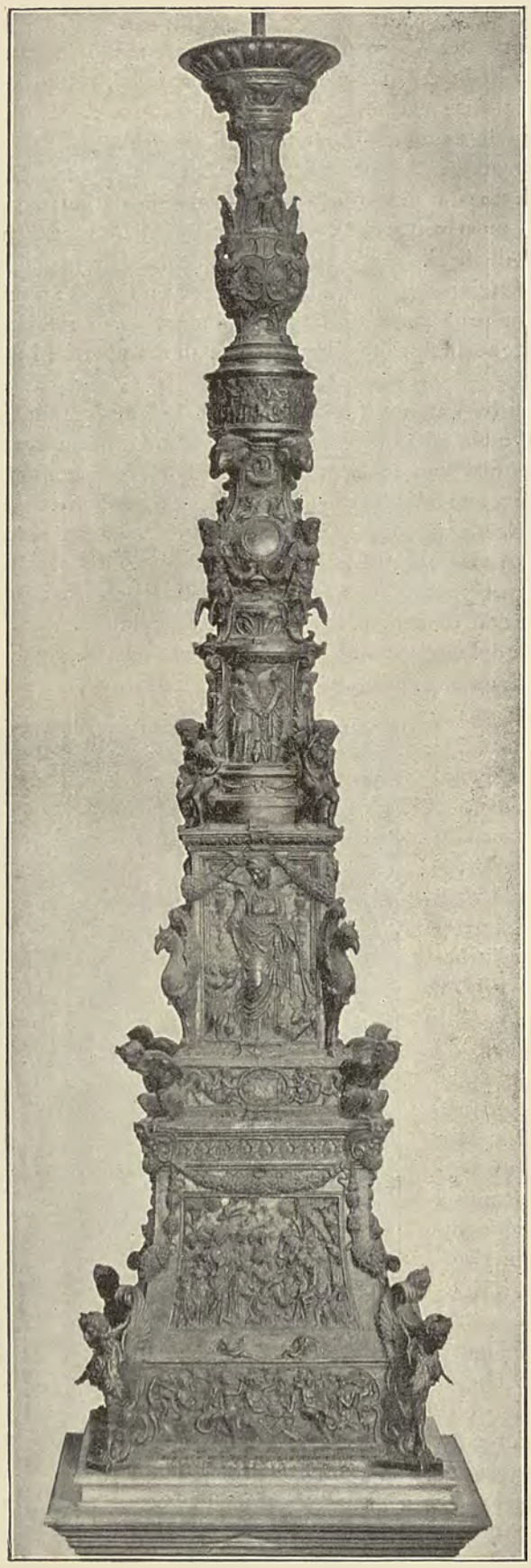


Fig. 179. Candelabro in bronzo di Andrea Briosco, detto Riccio nella Basilica del Santo a Padova. (Vedi i Dettagli 41 e 42).

XLVI.

ORNAMENTO FLOREALE

UN PILASTRO NELLA BASILICA ANTONIANA DI PADOVA

— Dettaglio 45. —

CHI si occupa d'arte conosce la Cappella di S. Antonio, nella sua Basilica di Padova, sia per averla veduta, sia per le illustrazioni e descrizioni, sia per le magnifiche fotografie dei fratelli Alinari di Firenze. Non è difficile però che qualcuna delle tante bellezze di quella sontuosa opera del XVI secolo sfugga alla osservazione, non fosse per altro che per la esuberanza delle decorazioni.

I due piedritti, infatti, che terminano ai lati il prospetto esterno della Cappella, essendo illuminati scarsamente, passano quasi inosservati: ed è appunto sopra di quelli che facciamo la presente annotazione, valendoci della eccellente monografia del Padre Gonzati sulla insigne Basilica.

Il piedritto a sinistra di chi osserva è decorato da una pianta di vite scolpita nel marmo, la quale va mollemente serpeggiando dal basso all'alto e si avviva di parecchi augellini, che battono le ali beccando i grappoli, di una serpe aggrovigliata, di lucertole, rane, chiocciole ed altri minuscoli soggetti. Alla base sta sdraiato un omiciattolo, che agevolmente potrebbe scambiarsi con Bacco.

L'insieme di questa composizione non riesce per verità molto bello, ma la eccellenza del disegno e la finezza dello scalpello nei dettagli ci hanno spinto a dare in una tavola di particolari le due parti estreme dell'ornato, in grandezza del vero.

Autore del lavoro è un Girolamo Pironi vicentino, vissuto nella prima metà del secolo XVI, il quale ha lavorato con molta bravura a Vicenza nell'altar maggiore della Cattedrale e nel monumento del vescovo Girolamo Schio, come fu dimostrato con documenti dal Magrini nelle Notizie storico-descrittive sulla Cattedrale di quella città.

Il Vasari ne scrisse con lode e così pure il Cicognara nella sua Storia dell'Architettura, il quale disse *degne di ammirazione le faccie interne dei pilastri ornati di fogliami e arabeschi più gentili che dir si possa, i quali scolpì alla Cappella del Santo, ponendovi anche il suo nome.*

Difatti, a pie' dell'ornato sta scolpito *Hie. P. faciebat*, che vuolsi leggere secondo ragione: *Hieronimus Pironi* e non *patavinus* come altri fece: giacchè in questo tempo non eravi alcuno scultore padovano chiamato Girolamo, che qui lavorasse colla perizia di cui diè prova il Pironi. Non si trovano negli Archivî registri contemporanei per fissare l'anno di questo lavoro: forse ne sosteneva le spese qualche benefattore privato.

Alla parte destra del prospetto abbiamo il pilastro corrispondente, che è una riproduzione di quello del Pironi, eseguita un secolo appresso, perchè era quivi addossato un piccolo organo che fu tolto nel 1661. L'anno seguente si strinse contratto con *Matteo Gaulo Allio* milanese, per riempire questo vano, e l'artista, oltre a leggiere modificazioni nel dettaglio, vi collocava al basso Noè addormentato, deriso dal figlio Cam e pietosamente protetto dagli altri due figli, apponendovi la scritta: *Matheus Allius f.*

Riesce facile a buono intenditore il riconoscere quanto sia lontana dal modello la imitazione, tanto per la poca bontà del disegno, quanto per la poca finitezza della scultura.

B. L.

Fig. 180. Cassone italiano del Sec. XVI nel Museo di South Kensington a Londra.

XLVII.

UNA MOSTRA D'ARTE SACRA IN BERGAMO

AGOSTO E SETTEMBRE 1898.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 57 e 58. Fig. da 181 a 186. —

ORNANDO all'Esposizione, in piano terreno, oltre la galleria della pittura, c'erano due sale destinate alle sculture, la maggior parte in legno, e fra queste, molto visitate ed ammirate, le opere dei Fantoni, ed alcune tarsie dei Caniana. Al piano superiore ben sei vaste sale erano occupate dai paramenti sacri, fra i quali notevolissimi quelli del trecento e quattrocento in velluto rosso, con ricche stole ricamate a edicolette e figure dalle più gradevoli intonazioni d'oro e di colore.

Diamo l'illustrazione (Fig. 167) della parte centrale d'un pallio appartenente alla Parrocchiale di Zogno, che dello stesso stile aveva esposto un intiero paramento. Superbi i piviali e le pianete antichi appartenenti alla Cattedrale, e quelli del Secolo XVII, portanti sulle stole lo stemma del donatore vescovo Ruzini. Numerosi e di gran valore i pizzi antichi di Fiandra, di Venezia, di Milano ed i paramenti d'argento con ricami a colori, di cui diamo per saggio quelli esposti dalla Chiesa di S. Bartolomeo (Fig. 165).

Fig. 181. Rilegatura di Messale. Chiesa di Casnigo.

I più antichi arredi sacri esposti alla mostra risalgono alla fine del trecento e al principio del quattrocento, e sono opera di Andreolo De Blanchis, come la Croce di S. Maria, e dei Lorenzoni da Vertova, i quali tenevano officina nell'alta città, non è ben noto in qual casa. Due artefici di questa famiglia son specialmente degni d'essere ricordati: Ughetto, autore della Croce del Duomo, e Pandolfo, che si crede figlio di Ughetto, autore del calice di Bracca, di cui diamo l'illustrazione (Fig. 168). Sull'impugnatura di questo bel calice è inciso il nome e la data: *Hoc opus fecit Pandolphus de Vertova 1448*. Per l'evidente somiglianza nello stile e nella lavoratura, è presumibile siano usciti

Fig. 182. Busto d'argento. Parrocchiale di Trescorre.

dall'officina di questo artista anche l'Ostensorio (Fig. 169) e la grandiosa Croce in cristallo di rocca con ricchissima montatura in argento dorato (Tav. 58) della Chiesa del Carmine. Nell'Ostensorio, oltre la ingegnosa forma complessiva, sono notevoli i tre

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

nielli sul piede, rappresentanti S. Gioachino, S. Anna e la B. V. col bambino, e quello nel centro sostenuto da angeli, su cui è incisa l'Annunciazione.

Con Toniolo *Magister et aurifex et de Dugetis*, così ricordato in un atto del 1496, si estingue la famiglia Lorenzoni, che per tanto

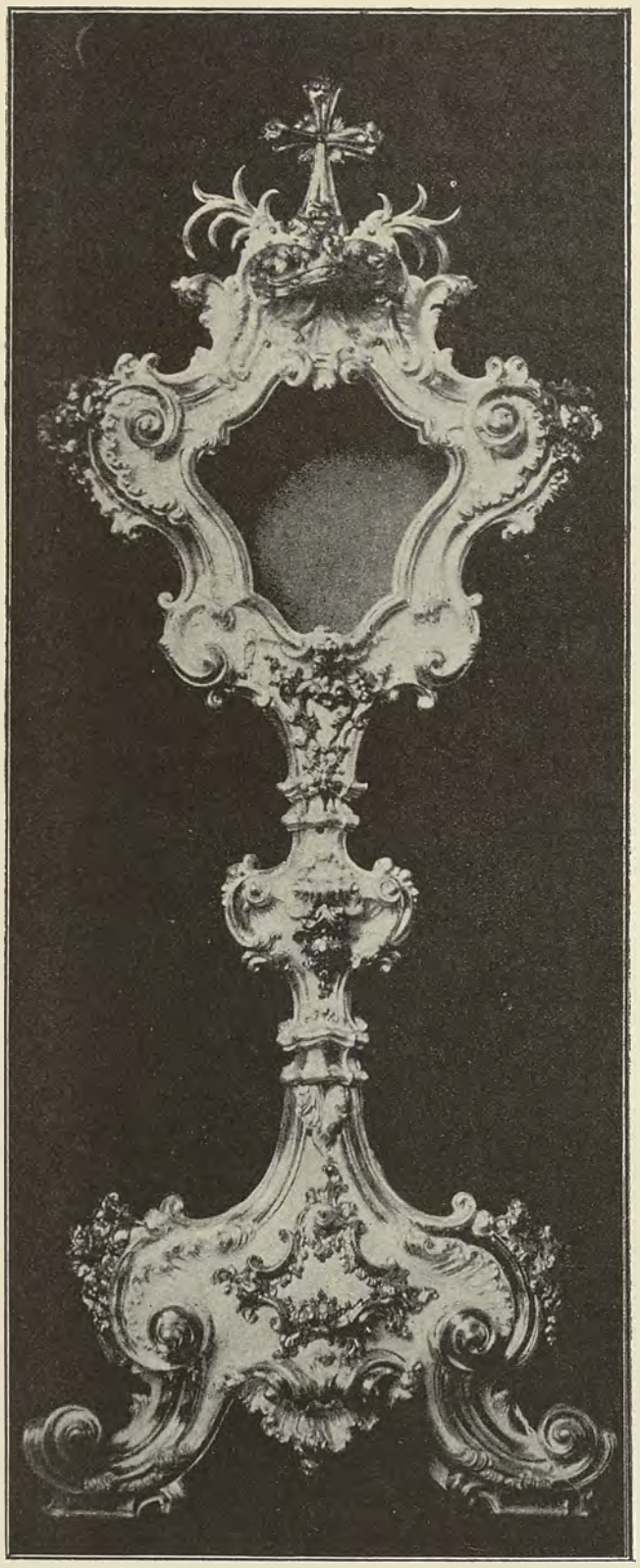


Fig. 183. Reliquiario d'argento. Chiesa di Gorlago.

tempo arricchì di opere preziose le chiese bergamasche, e con essa decade fra noi l'arte dell'oreficeria.

Il monumentale Ostensorio di Gandino e quello ricchissimo di Lovere, ambedue di forma piramidale con gugliette, trafori, archi rampanti e baldacchini (Tav. 58) sono evidentemente opere d'oltr'Alpe, e così pure il frammento d' Ostensorio a nicchiette gotiche adorne di Santi (Fig. 170) che si faceva ammirare in una vetrina della vasta sala tutta occupata dall' interessantissimo tesoro della Chiesa di Gandino.

Dal cinquecento al settecento poche argenterie artisticamente notevoli possiedono le nostre chiese, ed anche quel poco è dubbio se sia stato eseguito fra noi. Citiamo il reliquiario della Parrocchiale di Peia, non finissimo nei dettagli, ma di bella forma architettonica (Tav. 58); il reliquiario d'argento dorato di Gorlago (Fig. 183); la pace rappresentante l'Assunta di Clusone (Fig. 209) che porta incisa la data 1603 ed il nome del donatore, l'Arciprete *Berlendo*; il piatto ovale del Conventino (Fig. 186) portante lo stemma della famiglia Gherardi; la lampada di Cavernago, proveniente forse da Venezia e regalata a quella parrocchia dai Principi Giovanelli, succeduti ai Martinengo nel possesso del feudo di cui la Chiesa faceva parte (Fig. 184).

Fig. 184. Lampada. Chiesa di Cavernago.

Un oggetto raro per la materia in cui è fatto è l'Anfora di stagno, opera tedesca, mandata da Parre — un piccolo paesello in cima alla Valle Seriana. Come si vede dall'illustrazione è d'un insieme elegante, benchè tozzo, e adorna da fregi assai gentili, mentre appaiono piuttosto scorrette le figure allegoriche in bassorilievo, che girano attorno alla parte centrale del vaso (Fig. 185).

Fig. 185. Anfora di stagno. Chiesa di Parre.

Un artista che rifornì d' arredi moltissime chiese bergamasche verso la metà del secolo scorso, fu il bresciano Filiberti, autore dell'urna dei Santi nella Cattedrale. Dappertutto si trovano opere sue improntate con grande vivacità, spigliatezza e buon gusto; ed è degna di nota la facilità di questo artista nel conservare il suo modo caratteristico fra le più disparate applicazioni. Come saggio dello stile del Filiberti diamo le ampolle di Grassobbio e Terno d'Isola (Fig. 202 e 206), la legatura di un messale di Casnigo (Fig. 181), l' elegante reliquiario di Gorlago (Fig. 183), e per ultimo un Papa esposto dalla Società degli argentieri di Trescorre, il quale porta inciso il nome dell'autore: *Opus Josephi Filiberti, Brixia, Anno Salutis* MDCCLV (Fig. 182).

(*Continua*)

V. Muzio.

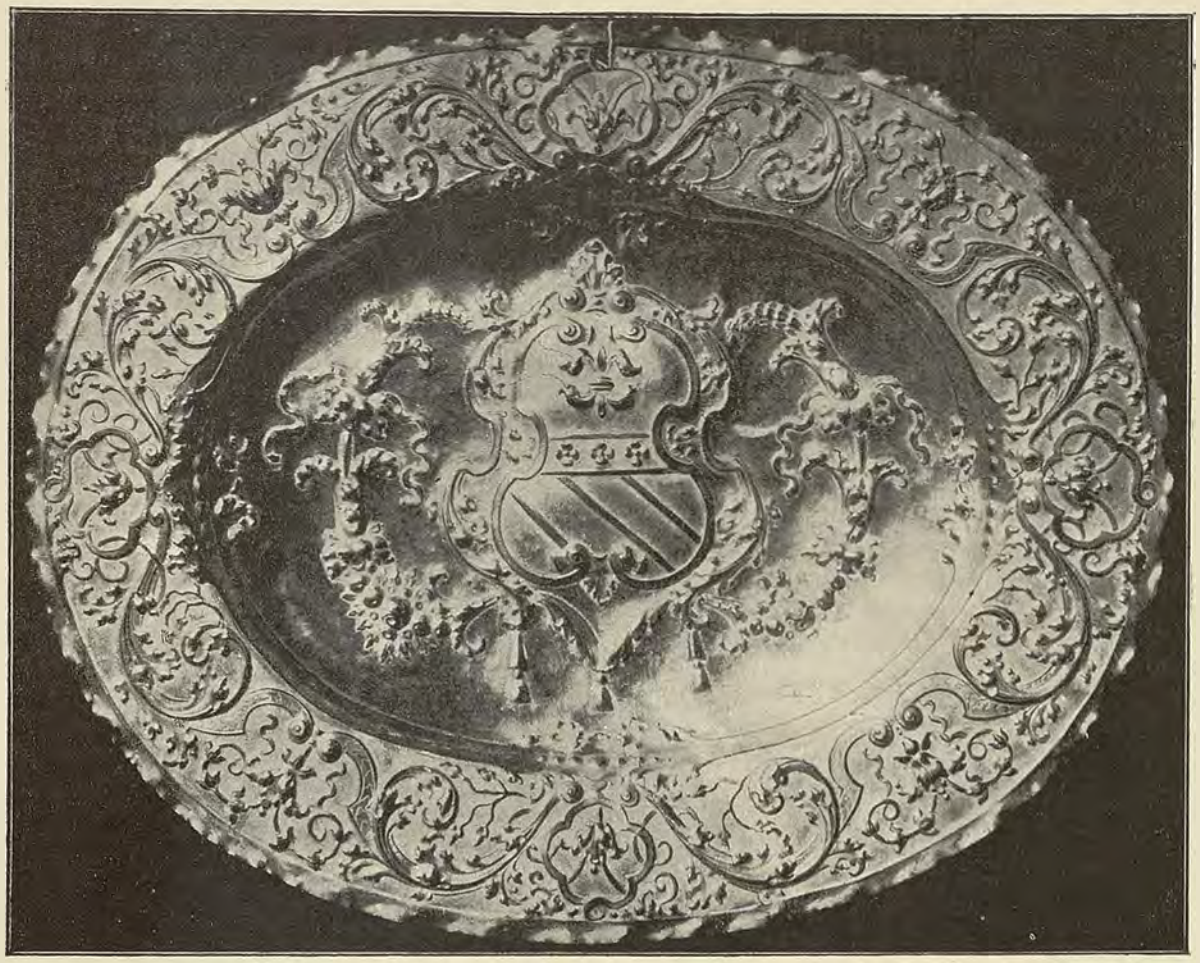


Fig. 186. Piatto di metallo. Chiesa del Conventino a Bergamo.

XLVIII.

L'ARTE SACRA NELLA ESPOSIZIONE DI TORINO

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. da 59 a 69. Fig. 187 e 188. —

A caratteri di stile fiammingo, vivace di verismo poco raffinato, ma efficace, l'ostensorio gotico in argento dorato, esibito dal rev. can. Romagnolo di Casale. La fig. n. 187 mi dispensa di descrivere a lungo il bell'ostensorio, dalla base adorna di nielli e di quattro statuette di Santi Vescovi e dalla cuspide piramidale di cristallo di monte. L'edicola dell'ostensorio, in luogo di contenere la lunetta, ha un gruppo di statuette d'argento dorato, nel quale, attorno alla figurina di Cristo recante la Croce coll'aiuto del Cireneo, si raccolgono varie figurine di guerrieri e di manigoldi così vivamente mosse ed espressive, da collocare quest'oggetto fra i più delicati dell'arte fiamminga; nei nielli della base sono effigiati lo scudo coi fiordalisi di Francia ed alcuni Santi, fra cui uno vestito di cenci, cogli abiti e la corona regali giacenti a terra, e l'iscrizione *Deus dedit, abtolit.* Questa espressione, profondamente rassegnata e cristiana, unita alle armi di Francia, darebbero mezzo a qualche deduzione storica sul donatore del bellissimo oggetto d'arte, che deve al certo riferirsi ad alcune delle chiese della città di Casale, la quale nel quattrocento ebbe per mezzo de' suoi principi tante relazioni coi paesi della Francia.

Rimanendo nel campo dell'oreficeria, si ebbe nella Mostra torinese un certo numero di arredi sacri, che se non compensano di quelli invano desiderati delle Diocesi venete, umbre, toscane, sono pur debitori alla presente Mostra di aver avuto tanta larga copia di ammiratori e di studiosi. Oltre che dagli avorî ricordati, l'arte toscana della seconda metà del quattrocento era rappresentata da un grande e bel calice con patena in argento cesellato e dorato, con smalti traslucidi, della chiesa di Colle Val d'Elsa in quel di Siena. Come si vede nella Tav. 63 ha il piede esagono mistilineo con sei smalti a figurine di vivaci colori sul fondo azzurro; dal ritto del piede si espande il nodo ampio, con scudetto pure smaltato a figurine di Santi e del Cristo colla Croce. Anche nella sottocoppa, decorata e frastagliata, sono smalti a cherubini dalle ali iridate; l'ampia coppa è molto aperta, come in altri calici della scuola senese, alla quale sembra riferirsi questo calice con tutti gli smalti, spiranti finezza toscana, massime quello assai grande della patena, che rappresenta un vescovo in trono dall'ampio piviale fermato da borchie; a lui daccanto due angeli alati in abito verde. L'iscrizione, che si aggira intorno al piede, dice: PRLAN | MA DI IA | COPO D | MARTINO | CA SOLA | O DA COL | da intendersi: per l'anima di Giacomo di Martino Calzolari di Colle Val d'Elsa. Si noti anche che nel ritto v'è uno scudetto colle armi di S. Pietro.

Gareggiavano con questo calice altri dell'Italia superiore, di cui ricordo quello presentato ad Orvieto dalla Cattedrale di Alba, con l'ampia coppa e smalti. Bellissimo il grande calice di Chiavenna, che qui è dato nella Tav. 65; e questo calice Eucaristico, che doveva servire per la comunione *sub utraque* dei fedeli, ha la rispettabile altezza di circa 40 centimetri, con piede dal contorno inferiore lavorato a giorno, con largo nodo schiacciato e scudetti decorati ciascuno da cornice a fiorami gotici, ed ampia coppa con sottocoppa cesellata a fiorami e smalti, che decorano tutte le varie parti del bel vaso. Quelli del piede rappresentano monaci e martiri colla palma del santo, ed un giovane in eleganti abiti del quattrocento, con un tocco gigliato in fronte. I colori bruni, i tratti severi di questi smalti contrastano cogli altri a colori più vivaci, rappresentanti Vescovi ed i SS. Apostoli, del nodo e della sottocoppa, e nei quali, per quanto danneggiati, prevalgono le tinte azzurre, proprie degli smalti lombardi.

Dello stesso tipo è il grande calice della Cattedrale di Modena, come gli altri, della fine del quattrocento, benchè forse di arte emiliana; esso porta sul piede, finamente cesellato a foglie d'edera, otto rotondi medaglioni in smalti bellissimi, nei quali con finezza tutta italiana sono effigiati la Crocifissione, la Vergine ed i Santi. Anche il nodo ed il ritto hanno scudetti smaltati con figurine di Santi, che mo-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

strano di esporre le dottrine professate. La coppa del calice è meno svasata che quelle di Alba e di Chiavenna (Tav. 65, sinistra) e pare di epoca posteriore. Per non parlare di altri calici di importanza secondaria del quattro e cinquecento e di altri di epoche a noi più vicine e di magnifico lavoro in cesello, quale il calice d'oro cesellato, del secolo XVIII, della Cattedrale di Mantova, dirò del bel calice di Alessandria pure in argento dorato col piede mistilineo, adorno di nielli della più squisita freschezza e bellezza. Rappresentano i principali fra gli Apostoli effigiati con verità e potenza somma. Gli scudetti del nodo recano stemmi famigliari e lo stemma a croce rossa di Alessandria.

Fig. 187. Ostensorio.
Esposto dal rev. can. Romagnolo.

Il campo in cui l'industria artistica italiana dell'orafo sempre svolse le sue magie fu nel lavoro delle croci processionali e di altare, alcune delle quali, esposte a questa Mostra, colpivano per la loro grazia o per la loro mole. Non so bene se fossero più da ammirare l'imponenza delle dimensioni o la finezza del dettaglio nella grande croce del Duomo di Cremona. La figura, qui riprodotta a Tav. 60, mi dispensa di descrivere a lungo uno dei più grandi lavori dell'arte Lombarda. Il Lucchini nella sua storia del duomo di Cremona ne dà una descrizione sommaria con una cattiva vignetta. La studiò tra gli altri anche il Carotti, ignoro però se ne abbia parlato pubblicamente. L'aspetto generale della croce, colle braccia espanse in edicolette, colle due cornucopie sporgenti dal fusto e reggenti le due statue dell'Evangelista e della Vergine, ricorda molto la gran croce del Battistero di S. Giovanni in Firenze, opera di Betto Betti e di Antonio Pollaiolo finita nel 1459 (Labarte, op. cit. II, 493 tav. LXV). La fama di questa croce, la mobilità degli artisti in quell'epoca, lasciano supporre che gli autori della croce di Cremona avessero in pensiero la gran croce fiorentina prima di cominciare la loro, che è del 1478. Il tipo però ne era molto comune e lo troviamo in croci di minor dimensione in Cremona stessa, in Venezia, nel Friuli ecc. La gran croce cremonese, con placche smaltate di azzurro in tutti gli sfondi, che allietano ed avvivano la monotonia degli argenti e delle dorature, ha il fusto ottagonale a varie serie di piccole nicchiette, occupanti ciascuna una faccia e contenenti Santi e Sante ed altre statuine, tra cui le virtù teologali. La edicoletta del piede, traforata da finestre gotiche su colonnine, è tutta quanta adorna di statuette, busti, testine di Angeli nelle lunette, nelle cuspidi, nei pinnacoli; carica del pari di bassorilievi con Santi e Beati rivolti in attesa verso l'alto, è l'asta della croce colle braccia terminanti in ampie edicolette cuspidate; ricchissime le cornucopie adorne di fogliami lavorati a giorno. Le statuette della Vergine, dell'Evangelista e del Cristo, alte circa 40 cm., pure in argento in parte dorate, hanno tutto il fare proprio della scultura decorativa lombarda della seconda metà del quattrocento; una certa sproporzione delle teste, fatte più grandi per agevolare l'espressione dei volti, un certo impaccio ne' movimenti, una durezza nelle pieghe, unita ad una timidità graziosa e semplice con una notevole padronanza nella tecnica del cesello, mostrano i solidi pregi della oreficeria lombarda. Le nicchiette ai bracci laterali contengono l'Annunciazione, a destra cioè la Vergine inginocchiata al suo leggìo, a sinistra l'Arcangelo Gabriele; l'edicoletta terminale, sormontata da un Angelo, racchiude l'Eterno Padre col globo e colla mano benedicente. La grande base ad archi e finestre di questa croce è relativamente recente, essendo stata fatta, come dice l'iscrizione, nel 1774-75. Più importante per la storia dell'arte lombarda è l'iscrizione posta alla base della parte più antica HANC - CRVCEM - FECERVNT - AMBROSIVS - DE - PVTEO - ET AVGVSTINVS DE SACCHIS - AMBO - MEDIOLANENSES - 1478. Finora nei lavori esistenti non è ricordato alcun documento che comprovi la circostanza della composizione di questo splendido capolavoro, nè perciò siamo in grado di dire a chi dei due artisti si debba il disegno di questa croce.

Più antica della precedente è la Croce, molto restaurata, che passa col nome del Beato Fazio ed ha difatti l'iscrizione *Beati Facii opus et donum;* la croce anch'essa, come dicemmo, colle due cornucopie sporgenti ai lati e le statue della Vergine e dell'Evangelista, ha un carattere molto arcaico, specialmente negli abiti a pieghe rigide e parallele, nelle fisonomie del Cristo e degli Apostoli, trattate con una rozza ingenuità, non mancante però di pregi; come dice anche l'iscrizione, in caratteri del quattrocento, si vede che in questa croce non c'entra per niente la mano del Beato Fazio, morto, giusta quanto si legge sulla sua tomba, nel 1262.

Un'altra bella e ricchissima croce è quella inviata dalla Chiesa di Domaso, sul lago di Como. È dessa rappresentata nella Tav. 62, la quale mi permette di risparmiare parole su questo lavoro di Giovanni Pietro Lierni di Como, del 1533: MDXXXIII — ECCLESIAE — DOMASII — OPUS IO — PIETRI — LIERNI — COMENSI.

Dai trafori della superficie appare il fondo di pelle rubricata, il che si vede anche nelle braccia, le cui estremità si espandono a conchiglie attorno ai busti della Vergine, degli Angeli e degli Apostoli. Alquanto pesanti e caricate le figurine, come eccessiva è anche la decorazione di gemme, di borchie, di rabeschi lungo tutti gli orli della croce. Le varie faccie dell'edicoletta raffigurano piccole ancone con bassorilievi architettonici ricchissimi, innanzi ai quali sono statuette in argento di angeli e santi in rilievo.

Altre croci con bassorilievi lombardi del quattrocento inviarono Ameno sul lago d'Orta, Sirmione su quello di Garda ed altri luoghi di Lombardia e del Monferrato; croci con smalti lombardi mandarono Dongo, Cernobbio, Savona. Quella di Dongo col Crocifisso, e con le quattro estremità dei bracci adorne dei busti dell'Angelo, dell'Evangelista e delle due Marie, espressi con molto sentimento e finezza, è tutta adorna sull'orlo da palle dorate e gemme smaltate, e si basa, come quella bellissima dell'Incoronata di Lodi, su di un'edicoletta esagonale a sei finestrelle gotiche con bei smalti a tratti bianchi e bruni su fondo azzurro; l'iscrizione, colla data del 14 Agosto 1513, porta il nome di Francesco Gregorio di Gravedona. Per non dire della croce di Cernobbio, che ha negli smalti e nel lavoro di cesello meno pregio delle due di Domaso e di Dongo, meritava grande attenzione la bella croce d'altare di Savona. (Tav. 64, a destra).

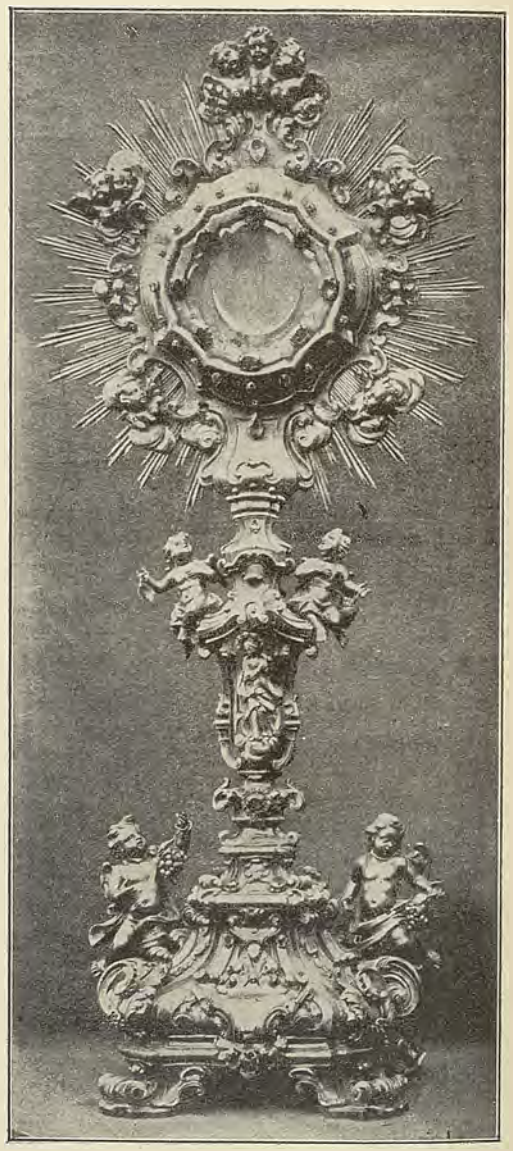


Fig. 188. Ostensorio. Esposto dalla sign.ª Regis.

Bellissima ne è la base colla più delicata decorazione della rinascenza; dalla base si alzava il piede ornato di nodo in cristallo di monte. Il crocefisso ed i busti di santi, che si rilevano dal fondo di filigrana della croce, appariscono le più fini cose e le più soavi, che l'arte lombarda abbia prodotto; poco comuni sono anche le pitture sull'argento, messe nel rovescio dei bracci, e rappresentanti gli Evangelisti, che attendono al loro lavoro. Di questa opera, che ha tutte le eleganze dell'arte del cinquecento, non è facile fissare la data precisa, essendo scomparsi gli scudi che decoravano la base. Secondo l'opinione dei più si dovrebbe riferire a Giulio II; l'inventario sopra accennato nulla dice in proposito, accenna solo, colla solita indecisione di questi inventari, ad una *Cruce de Altare.*

(*Continua*)

ANTONIO TARAMELLI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno VII. DICEMBRE 1898 N. 12

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLIX.

L'ARTE INDUSTRIALE NELLA ESPOSIZIONE ITALIANA DI TORINO.

(Continuazione e fine, vedi Fascicolo precedente).

MERLETTI E STOFFE

— Tav. da 50 a 54. Fig. da 189 a 195 —

MERLETTI e stoffe, eleganze aeree e pesantezze solenni; artistiche le une e le altre, fra le quali la donna lascia vagabondare lo sguardo, combinando tinte, adattando, fondendo mirabilmente in un insieme armonico le finezze mirabili dei pizzi con la severa magnificenza delle stoffe tessute.

E combina leggiadre vesti rilevate dall' onda vaporosa delle trine, delle quali circonfonde la persona con indeterminatezze di linee, e pensa all' addobbo dei salotti, allo sfondo delle tappezzerie, sulle quali vagamente si stacca la sua bellezza, come gemma incastonata in nobile metallo.

Così la donna è la più grande e più interessata amica dell' Arte e specialmente dell'Arte industriale, a cui porge quotidianamente la sua piccola mano d' alleata fedele.

Lo studio poi dei nostri fabbricanti deve essere quello di scegliere con cura i disegni da riprodurre coi punti classici dei merletti, perchè queste guarnizioni di vesti, di salotti o di biancheria, possano offrire la massima eleganza e sostenere la concorrenza estera e il confronto antico.

Abbiamo veduto alla Mostra d'Arte sacra dei veri tesori in fatto di pizzi. Non soltanto si estasiavano le signore osservandoli, ma ben anche gli amatori dell'arte, perchè quei merletti, consacrati dalla tinta del tempo, erano anche una pagina eloquente di storia artistica. Non parliamo di quelli a punto in aria ed in rilievo del secolo XVII, rappresentanti scene della vita di Gesù e figure di Santi; possono essere miracoli di esecuzione e di finezza e oggetti di curiosità, ma sono documenti d'ingenuità e di aberrazione del gusto. Perchè io non mi posso figurare, se non grottescamente, l'espressione di un viso e il movimento di un corpo, reso coll'ago nelle crudezze candide del refe.

Ma i merletti a punto tagliato con fiorami, a punto liscio di Venezia, i punti di Spagna, di Fiandra e di Milano, le *guipures* venete, i pizzi veneti in filo d'argento dorato, tutti dei secoli XVI, XVII e XVIII, sono tali gentili fatture, che possono servire da modello anche oggidì, e molte signore profanamente li staccherebbero dai camici sacerdotali per ornarne le loro vesti da ballo.

È incredibile la ricchezza artistica delle nostre chiese! Si trovano tesori d'arte seminati per tutta Italia, nei più ricchi templi diocesani e nelle più umili chiesette perdute fra i monti.

Fig. 189. Grande coperta in seta, ricami e pizzi. Jesurum di Venezia.

Le piccole mani industri femminili, dietro la scorta dei puri disegni del Rinascimento, crearono eleganze vaporose di cui i vaghi meandri si delineano sopra fondi tessuti con fili quasi invisibili. Artiste anonime, che si perdono nei cieli dell'arte.

E passando dall'antico al moderno, mi parvero assai notevoli i campioni esposti dalla R. Scuola del SS. Ecce Homo di Napoli nella Mostra generale italiana. Uno — eseguito su disegno del Jerace — ha il pregio della leggerezza e dell' originalità in un intreccio semplice di foglie. Altri gotici e latini — su disegni dell' illustre abate Piscicelli dell'Abbazia di Montecassino — sono più sontuosi, come sono strani ed interessanti quelli di stile longobardo, molto severi e di grande effetto.

La stessa scuola espone dei punti andalusi così tenui che sembrano tessuti d'aria, e vicini a questi i solidi pizzi russi e il

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

punto antico di Napoli e quello d'Aquila e i punti di Murano e di Bruges e quelli *Duchesses* a fiori rilevati — rose e giacinti — su fili tesi e ricoperti di punto festone.

È una vera risurrezione di tutti i migliori lavori del passato ed è una prova che l'educazione e il raffinamento del gusto progrediscono anche nei ritiri claustrali, negli Istituti e negli Orfanotrofi.

Fig. 190. Jesurum di Venezia.

E vengano le sapienti trine da bianche mani signorili o da mani operaie, siano opera d'Aracne cittadina o d'Aracne rusticana, hanno l'impronta del buon genio che sorride all'Italia nostra. Guardate i pizzi delle contadine della Valsesia, specialissimi e caratteristici. Sono solidi, creati su disegni geometrici, eppure nella loro solidità montanina hanno una certa ingenuità simpatica, per cui noi — abituati alle esigenze di tutto ciò che è stile od epoca — pure li troviamo tanto attraenti, siano in semplice refe greggio, ornamento di biancheria, o siano vivacemente colorati per guernire abiti e gonnelle.

Altissimi ingegni del passato non sdegnarono di comporre disegni per pizzi. Raffaello ne immaginò alcuni per applicarli a svariate cose, e Holbein ne lasciò di mirabili, uno dei quali nel ritratto che egli stesso dipinse di Jane Seymour. Altri ancora si trovano in quadri famosi, primi fra tutti ne' fiamminghi e specialmente in quelli di Rubens e Van Dyck, ricadenti intorno al collo, sul petto e sui polsi di dame e cavalieri e fanciulli regali, deliziosi nelle vesti di damasco, sulle quali aleggiano le trine di Malines e i punti di Bruxelles.

Chi lusinga maggiormente in Italia il gusto femminile è il Jesurum, un mago veneziano, che s'impossessò dell'industria dei merletti, rimessa in vigore dalla pertinacia e dall'amore per il nostro paese di due nobili intelligenze unite ad uno scopo comune, la Contessa Marcello e Paulo Fambri.

Fig. 191. Jesurum di Venezia.

Ora Jesurum stringe sotto il suo governo la famosa scuola veneziana e con quella sagace intelligenza che caratterizza l'artista e l'industriale insieme, cura la bellezza della produzione e lo smercio in Europa e oltremare. La sua casa non ha rivali. Sono sua invenzione quei merletti policromi a tinte armoniche e delicate, coi quali si formano guernizioni di vesti o ventagli montati in madreperla: ventagli che agitano il vento meno di una ala di farfalla, ma hanno il pregio della grazia e della leggerezza, il valore delizioso delle cose fragili; si formano anche servizi da tavola con incastonature di pizzi a punto di Burano, disposti a festoni, *chemins de table,* salviette: vero sospiro per chi ama la mensa bella oltre che succulenta.

Jesurum, avendo messo mano a certi riordinamenti in palazzo Rezzonico, scoprì una fonte di disegni superbi, con la scorta dei quali immaginò i più bei prodotti del suo laboratorio.

Un camice di Papa Rezzonico — Clemente XIII — gli servì da modello nel comporre un delizioso *tablier* per abito da ballo. Il velo da sposa della Principessa di Napoli, tutto a punto ad ago, dev'essere fatto su disegni tolti certo da qualche ricamo classico. Sul fondo leggero a punto di *tulle*, si delinea un ricco fogliame, una fuga di rami opulenti in fantastiche curve. Lavoro lieve come piuma di cigno e solido insieme. Lavoro che si tramanda di generazione in generazione, ingiallito fra i *sachets* d'ireos e di gaggìa, chiuso nei cofani di velluto.

Vi sono merletti a *godets* per *fichus* e per veste, riproduzioni di disegni fiamminghi e irlandesi; pizzi a punto rosa, usati come incastonatura nelle coperte di seta quasi stinte e sulle quali stanno ricamati fiori a mazzi e ghirlande; e sottocoppe e tondini per le tazzine da the, di cui il disegno ingegnosissimo mantiene tutta la classica eleganza del punto di Burano, o la ruvida bellezza dei *torchons*.

E il Jesurum, non contento di aver ripristinato l'antica ricchezza veneziana e di aver dato una nuova grazia al merletto a fuselli e ad ago coll'armonia delle tinte policrome, imitò la *valencienne* e le blonde spagnuole, sempre servendosi di disegni ornamentali di un raro buon gusto. Le sue tende, i suoi *vitrages* sono ricchissimi, ed oltre alla consistenza, di cui si deve tener conto, hanno il pregio del disegno elegante e sontuoso.

A quest'arte simpatica dei merletti si sposa quella delle stoffe.

E di queste, per abiti o per mobilio, ne hanno di assai belle Bersanino e Corti, Depetris, Pasquina di Torino, Dolara, Camozzi, Bertolotti, Carcano e Musa di Como, Pastori e Casanova di Monza. Ma io mi raccolgo davanti alla Mostra di Bernardo Solei; nè mi lascio tentare da ciò che può ornare la persona, penso alla casa, al dolce nido. Ebbene, qui davanti ai prodotti dello stabilimento Solei viene fatto di provare tutte le acutezze dei desiderii. Nulla havvi di più armonico di queste combinazioni di tinte e di linee, che vi abbagliano! Che ricchezza, che soavità e che nobiltà in queste stoffe!

Io passo e ripasso ammirando la perfezione con cui il Solei riprodusse i famosi tessuti antichi, e mi sento presa da una seduzione suggestiva. Dove trovare più grazioso e insieme più severo effetto di quella felpa verde, broccato d'oro e argento, nello stile veneziano? Il disegno è grandioso, a linee larghe, superbe: tessuto degno di stanza regale. Il modello esiste nel Museo Civico di Torino, e ne fu commessa la riproduzione al Solei dal Municipio, che ne fece presente al Principe Amedeo nell'occasione delle sue seconde nozze con Letizia Bonaparte.

Fig. 192. Jesurum di Venezia.

Il *lampasso* policromo del Secolo XVII a garofani pallidi e tulipani rossi su fondo chiaro, fu scelto dalla Duchessa di Genova madre per la stanza da letto: il campione originale credo sia nel Museo di Kensington, ed una riproduzione sola ne sia stata fatta a Parigi. La nobiltà di questa stoffa è senza rivali, le tinte gaie nel campo smorto le danno un risalto decorativo splendidissimo.

L'elettissima produzione del Solei ha impronta schiettamente nostrana e viene a ricordarci i fasti delle corti e la raffinatezza dei Principi Italiani dei secoli passati, i quali s'alleavano agli artisti per dar decoro e lustro di gloria ai tempi in cui vivevano.

Ora una moda nuova è comparsa sull'orizzonte. Venne dalla brumosa Inghilterra in un lusso floreale, in una ramificazione ec-

centrica. Ebbe radice nelle nostre grazie purissime del quattrocento. Per essa si saccheggiò Botticelli nelle testine dai profili affilati, uscenti dai fantastici fiori, che Ruskin, Walter Crane e Burne Jones, seppero trarre dallo studio fragrante della natura, combinato colla gentilezza aerea dello stile archiacuto.

Così abbiamo velluti, mussole, cretonnes Liberty, di una ineffabile bellezza primaverile, in uno stile nuovo, che accumula in sè la ieratica serietà del quattrocento, il fantasioso genere giapponese, la freschezza delle forme semplici dei fiori naturali e la snellezza delle ogive e degli archi gotici.

Le nostre case, anche le più semplici, si abbelliscono coi nuovi adornamenti. La rozza volgarità delle vecchie forme va sparendo, e va sparendo quella delle tappezzerie antiquate.

Sulle pareti s'intrecciano rosei rami di pesco fiorito, o biancheggiano nevicate di mandorli, o reclinano i grossi e serici petali i sonniferi papaveri dalle tinte d'ocra o di pistacchio, e volano cicogne in voli geometrici, e cigni e pesci nuotano negli stagni coperti di ninfee.

La casa, l'*home*, ripiglia il suo imperio, e tenta colle sue seduzioni di strappare ai *clubs*, alle case da giuoco, alle *coulisses* dei teatri, gli sbandati della vita.

La famiglia spera di riallacciare i legami che andavano allentandosi; e colle famiglie, rassodate negli affetti, anche la società forse diventerà a poco a poco più morale e più solida.

Fig. 193. Vaso. Società Venezia-Murano.

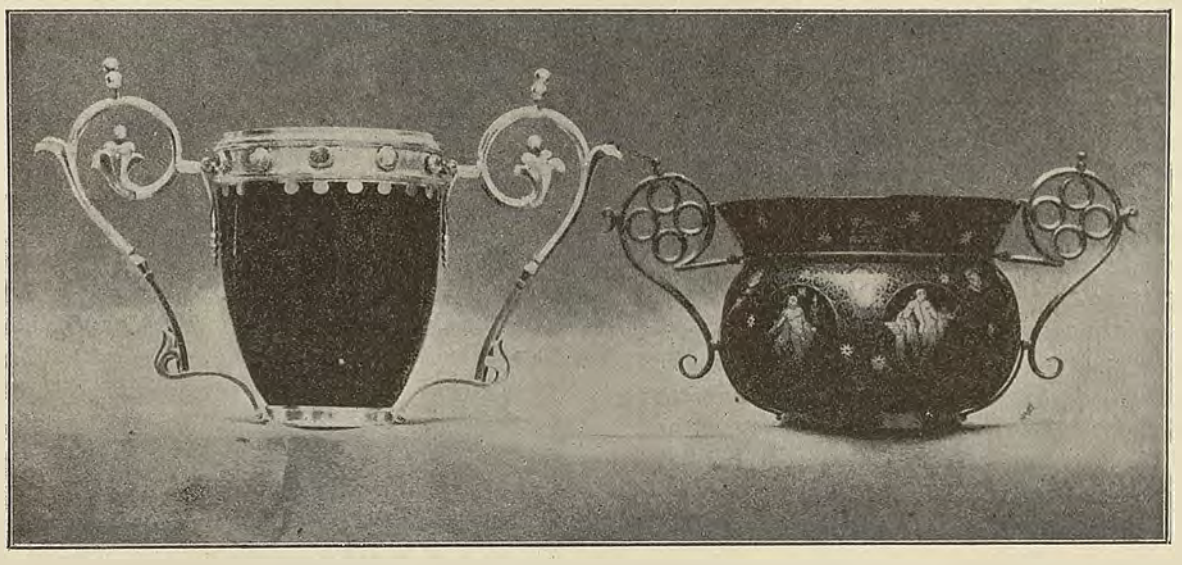


Fig. 194. Vasi con anse di metallo. Società Venezia-Murano.

I VETRI.

Se scorro la storia di quest'arte, trovo che gli Egizi la conobbero, tanto da saper fondere, modellare e colorire il vetro. E a Tiro ed a Sidone ebbero fabbriche famose i Fenici; non l'ignorarono i Greci, che con la fragile materia modellarono splendide medaglie; ed i Romani — sempre come aquile — raggiunsero un'eccellenza, della quale fanno fede i modelli serbati nei Musei.

Si diffuse in Spagna, nella Gallia, si generalizzò a Costantinopoli, e da lì la raccolsero i Veneziani, che n'ebbero lungo e incontrastato monopolio, perchè diedero agli oggetti la grazia impareggiabile dello stile arabo e dello stile persiano, dai quali, modificandoli, trassero l'inspirazione.

Nei tempi nostri, più che ad altri si deve ad Antonio Salviati, se quest'arte assurse a tanta importanza, da renderla degna di rimanere fra le pompe dei palazzi reali.

Infatti, non possono trovar posto altrove che nei palazzi principeschi i vetri che più tentano gli amatori del bello nelle vetrine della Compagnia Venezia-Murano.

Una meraviglia è il vaso a cammeo, fatto ad imitazione — credo — del famoso vaso Barberini e di quello del Museo di Napoli. Uno celebre è conservato nel Museo Britannico e si conosce sotto il nome di Vaso di Portland.

Hanno una sovrapposizione fragile di tralci e pampini e figurine danzanti. L'altorilievo è bianco e il fondo è blu intenso, un blu d'indaco. Le paste vitree, che compongono gli strati, nelle prime prove di riproduzione, risalienti a dieci e forse più anni addietro, si debbono a Vincenzo Moretto, un capo tecnico della Compagnia; e l'incisore Attilio Spaccarelli, dopo nove mesi di lavoro minuzioso e paziente di ruota, potè dare una riproduzione che rivaleggia con gli originali.

Il vaso ha segnato il suo prezzo in tremila lire.

Come vedete parlo di oggetti intorno ai quali forse inutilmente si struggono, accese di vivo desiderio, le anime avide del bello, a cui non sono chiuse le aspirazioni squisite del più alto senso estetico, ma chiusi ermeticamente i forzieri.

Così quattromila lire è segnato un piatto *murrino,* di cui la bellezza forse non è avvertita dai più. È grande, col bordo largo di un bronzo dorato, a venature concentriche, spesse tanto da formare tutto il disegno dell'orlo, ed ha il fondo ristretto, con la testa in rilievo del Doge Leonardo Loredano in oro vivo. È come una grande medaglia incastonata in una meravigliosa cornice, a spire spezzate bianche e bionde sull'oro bruciato.

Un vaso murrino *cantharos* — coppa consacrata a Bacco — ha due anse uscite dalla stessa materia del vaso, ottenute vincendo gravissime difficoltà, ed è copia di un originale antichissimo, pagato, dicesi, da Alessandro Castellani, antiquario romano, ottantamila lire.

Vi sono coppe *murrine* sostenute da piedi di bronzo di fat-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tura svelta e armonizzanti con lo stile della coppa; una, riprodotta dall' originale del Museo Correr di Venezia, è in vetro blu con una fascia larga a disegni in oro, sotto la quale corre fra gli alberi una vaga schiera di figurine muliebri; ha una gaiezza corretta di colori ed una gentile purezza, che difficilmente si possono ritrovare.

Un curioso oggetto è il cofano rettangolare, intorno al quale io m'aggiravo ostinata per indovinare di che materia fosse composto, non sembrandomi si dovesse al vetro un' illusione così completa. Invece sul velluto verde, un verde sbiadito e quasi ammuffito, stanno medaglioni in bronzo dorato cesellati, e scudi coi gigli di Francia, e borchie, e una fitta decorazione di testine di chiodi, tutto con grandissima abilità imitato. L'originale di questo cofano stupendo si trova al Louvre ed appartenne a Luigi IX.

Dopo tanta ricchezza artistica, che sembra uscita da un regno di fate, da un raggiante sogno pieno d'incantamenti, vengono le vetrerie d'*uso comune*, comune così per modo di dire: bicchieri e calici di una sottigliezza ideale, sboccianti come gigli su agili steli: ora leggermente dorati come topazi disciolti; ora incolori, di una trasparenza aerea; ora tinti di quella vaghissima opale quasi nebbia lontana, a cui il sole dona il roseo dei suoi ultimi raggi e i monti donano l'azzurro delicato, evanescente dell' ora che muore; ora trasparenti, traversalmente striati da linee incavate in minuscole ondulazioni.

Di questi splendidi vetri d'*uso comune*, hanno gran copia il Toso e il Bottacin; e forse ai profani del gusto — ai filistei, come dice Dino Mantovani — piaceranno anche le tazzine in vetro scuro con l'imitazione di pizzi in smalto bianco sovrapposto, e tutta quella creazione di cavalli e di mostri marini, dalle cui gole escono i piccoli calici in forme svariate. Creazione caratteristica, ma diffusa fino alla sazietà, la quale sta con gli specchi decorati di fiori in vetro, con i lampadari raffiguranti le quattro stagioni, a fiori primaverili, a papaveri, a grappoli d'uva, e con altre così fatte piacevolezze.

Terzo espositore veneziano è il cav. Antonio Salviati. Ha una piccola mostra, limitata ad un banco, dove, senza pretesa alcuna, sono imitazioni di vetri romani.

Sono fiale, fiasche, caraffe, coppe nelle forme che gli scavi mettono in luce, e con quella leggiadrissima tinta verdognola, come di acqua, sulla quale le alghe e le ninfee, dissolvendosi, abbandonassero spruzzaglie coloranti. E come quelle acque calme e appena stagnanti, hanno iridescenze tenui, barlumi di luci, atomi di sole, a seconda dei mutanti riflessi.

Venezia con queste produzioni vetrarie tiene alto il vanto del gusto artistico, e colla riproduzione dei vetri assiri, egizi, siculo-arabi, greco-romani e orientali, traduce la storia dell'arte nella fragilità di oggetti gentili, servendosi astutamente del passato per crescere varietà, allettamento e interesse all' industria.

MARA ANTELLING.

L.

LA CERTOSA DI PRAGLIA.

— Fig. 195. Dettagli 45, 46 e 47 —

undici chilometri da Padova, sulla *Via montanara* che si stacca da Porta S. Giovanni, sorge imponente nella sua massa bruna il cenobio di Praglia, celebre per memorie e per ricchezze. L'ampio e vetusto monastero è nascosto dal tempio lombardesco, contenente pregevoli dipinti, alzato sopra altissima base bugnata e con piazzale a selce sul davanti, al quale si accede per larga scalea. — Abbandonato dai benemeriti religiosi nel 1810 e ritornato all'Ordine Cassinense nel 1831, ora è di nuovo deserto. Ed ora più che mai la sua vista, come scrisse il Selvatico, mette nell'animo la soave mestizia, che ci viene dagli edifizî alzati dal cristianesimo in mezzo alla solitudine.

La fondazione dell' Abazia data dal 1080 per opera della famiglia padovana dei Maltraversi e del monaco benedettino Iselberto de' Tadi, pure padovano, che ne fu il primo Abate. La Santa Sede liberava questa religiosa famiglia benedettina da ogni dipendenza del Vescovo di Padova e la dotava di ricchi beneficî, mentre gli imperatori le conferivano privilegî.

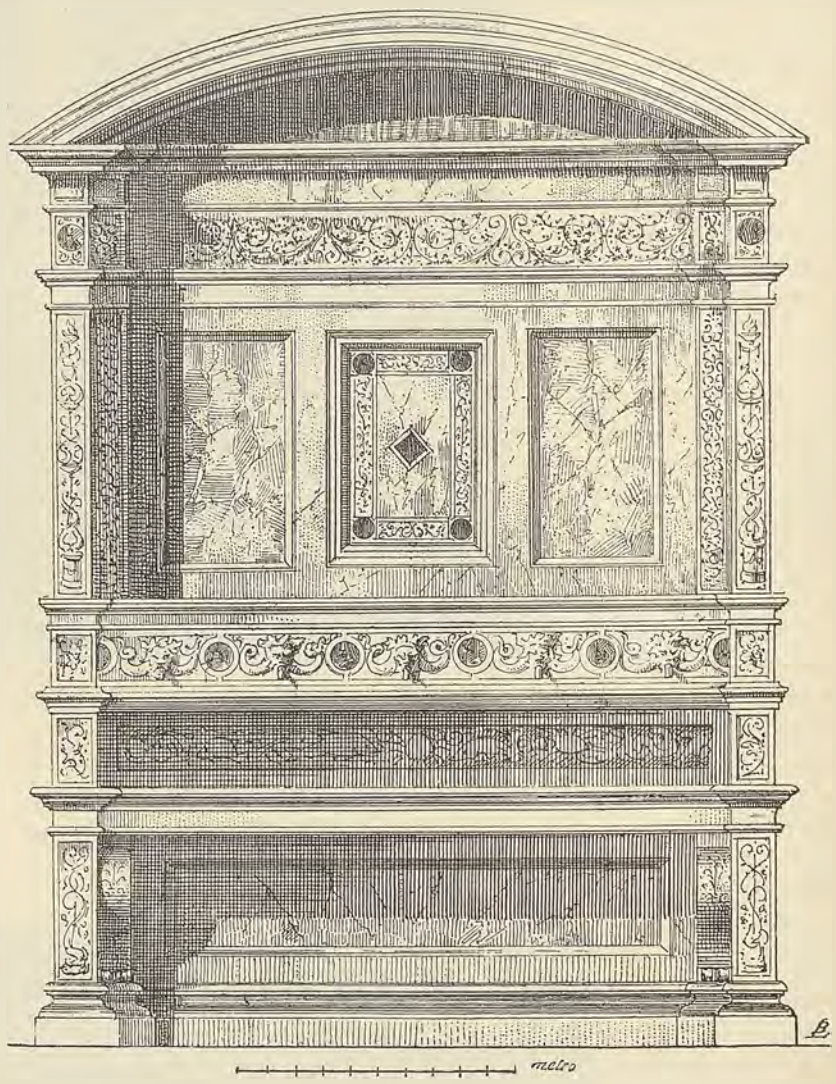


Fig. 195. Lavabo nella Certosa di Praglia. Vedi Dettagli 45, 46 e 47.

Nel 1444 fu aggregata alla Congregazione cassinese di S. Giustina e nella fine di quel secolo si edificò la nuova chiesa sui disegni di Tullio Lombardo, ampliando in diversi tempi l'antica fabbrica con vasti cortili ed arditi loggiati, fra i quali il così detto *Chiostro pensile* colla cisterna nel centro.

L'ampia scala maggiore in pietra istriana, a doppio andare, con balaustrata, nicchie e statue, fu costrutta nei primi anni del secolo XVIII e nel 1727 fu ricostruito il grande refettorio ove stavano le lunghe tavole di noce di un sol pezzo, formanti le mense, con spalliere di noce sormontate da dettagli simbolici a tutto rilievo di finissimo lavoro. Esse furono trasportate in altri locali e suddivise, perdendo così gran parte della loro imponenza, per separare (con idea poco felice) una parte dello stabile, allo scopo di venderla ed alleviare al Governo la spesa di annua manutenzione.

I lavori di intaglio del refettorio sono principalmente di un *Biasi* veneto, che lavorò gli scaffali ed altri ornamenti nella Biblioteca di S. Giustina in Padova, la quale dovrà occuparci in altra occasione. Un prezioso affresco del Montagna fu levato dal muro del refettorio e trasportato in più riposto locale, che serviva da Biblioteca.

Dal Chiostro pensile colle arcate snelle, colle agili colonne profilate sulle crudette eleganze del rinascimento, si scorge il campanile addossato posteriormente alla chiesa. Fu riedificato nel 1300, per essere caduto nel 1299 l'antico, e questa ricostruzione fu fatta *per magistros Zachariam et Desiderium de Padua*, come da inscrizione murata nell'interno del campanile medesimo.

Però le opere che subito attraggono in detto Chiostro sono

la porta maggiore che metteva al refettorio, ed i due magnifici *lavabo* che la fiancheggiano, intarsiati di marmi preziosi ed abbelliti con ornati in bassorilievo ed incastonature di piombo brunito, parte delle quali forma il soggetto delle tre tavole di dettaglio che presentiamo, unite allo schizzo d'insieme di uno dei detti acquaî (Fig. 195. Dett. 45, 46 e 47).

La fitta cancellata in legno, applicata per impedire le manomissioni, che furono abbastanza rilevanti in questo secolo, vieta pure di abbracciare il complesso del lavoro: e vale la spesa di sostituirla con un più sottile riparo metallico.

La porta non è bella, ma i bei dettagli decorativi degli stipiti e dei pilastrelli meritano di essere illustrati, chè sono splendido esempio di foglie e frutta naturali applicate alla decorazione.

Neppure il Pivetta, che pubblicò nel 1831 la maggior copia di notizie sul monastero di Praglia, assegna a questi gentili lavori l'autore, il quale appartenne senza dubbio alla famiglia dei Lombardi.

LI.

UNA PIETRA SEPOLCRALE

NEL CORO VECCHIO DI SANTA GIUSTINA IN PADOVA.

— Fig. 196 e 197 —

NEL Veneto, come altrove, fu costume delle abbazie e delle confraternite onorare gli abati e i confratelli benemeriti o illustri con una tomba distinta, sulla cui faccia veniva scolpita la immagine del defunto nei vestimenti e con i simboli che ne ricordassero le dignità. Questo costume fruttò ai posteri moltissimi lavori importanti, e non di rado delle opere insigni. Talora il sarcofago si proteggeva con una edicola di varia forma, o si rialzava, o si appartava nei sagrati e nei chiostri, oppure, a guisa di pronao, si addossava ai fianchi e talvolta ai prospetti delle chiese. Più spesso, al pari di quelle pietre tombali del tempio fiorentino di Santa Croce, che l'*Arte Italiana* pubblicò, i lastroni stavano al piano del pavimento, nelle navi, nel transetto, negli ambulacri, ove passavano o si trattenevano i fedeli, dei quali i calzari o gli zoccoli giunsero, coll' andare degli anni, a logorare o addirittura cancellare ornamenti e figure. Così alcune opere di scultori come quelli Dalle Masegne e persin Donatello, andarono miseramente perdute.

In Padova, con saggio provvedimento, molte pietre tombali di qualche valore artistico o storico furono tolte dal suolo e rizzate sulle pareti vicine. Non così la ricca lapide, che si porge disegnata nelle Figure 196 e 197, la quale giace nel coro abbandonato della chiesa di Santa Giustina, unica parte antica rimasta della vecchia basilica, a cui fu sostituito con grandiosità tutta classica, l'enorme tempio, che oggi si ammira. La tomba richiama l'architettura del presbiterio archiacuto, sebbene sia opera del 1443, come nota una scorretta epigrafe a distici latini, infissa nel muro lì accanto. Le sue misure sono di un metro per due, poco più; e fu con fedeltà disegnata da un valente allievo della Scuola padovana di Disegno per gli artigiani, il signor D'Andrea.

Fig. 196. Lapide di Lodovico Barbo.

Fig. 197. Dettaglio della Lapide di Lodovico Barbo.

Il personaggio figurato è Lodovico Barbo veneziano, abate del monastero di S. Giustina, apprezzato per il sapere e l'ingegno, e unto, suo malgrado, vescovo di Treviso dal pontefice Eugenio IV. Vestito di piviale, coperto da mitria, con il bastone pastorale a lato, il vescovo giace supino tra due colonne ritorte, sui capitelli delle quali gira un arco trilobato, avente il vertice a doppia inflessione e terminante nella solita pigna.

Vivace l'ornamento nei triangoli mistilinei, fiancheggianti l'arco, e piuttosto fine l'opera dello scarpello, così nei rabeschi e fogliami, come in quel tanto del viso, che ancora si vede, e nelle mani inguantate. L'inquadra-

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 198. Lapide di Bernardino Zambeccari in S. Francesco a Bologna.

Fig. 199. Lapide di Fra Simone da Camerino nella chiesa di Montortone.

tura, composta nobilmente con girali di vite, fu tolta, senza dubbio, da una tomba o da qualche ornamentazione più antica, poichè, scostandosi dallo stile archiacuto, si avvicina alla maniera veneto-bisantina; e non di meno, chiusa come è dalla sagoma a spirale, crea un tutt' insieme pieno di elegante e severa armonia.

B. Lava.

LII.

UNA MOSTRA D'ARTE SACRA IN BERGAMO

AGOSTO E SETTEMBRE

(Continuazione e fine, vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 57 e 58. — Fig. da 200 a 209. —

A sala dei bronzi non offriva gran copia d'oggetti, ma alcuni capi importanti, come la testa di leone con anello tolta dalla porta di S. Maria del Popolo in Lovere; tredici bassorilievi del cinquecento provenienti forse da un altare scomposto dell'antica cattedrale di S. Vincenzo; otto candelabri barocchi pure del Duomo ed i due candelabri della Chiesa di S. Alessandro in Colonna. Questi ultimi, oltre al loro valore artistico, sono interessanti per la storia delle industrie bergamasche, essendo usciti dalla fonderia dei Fanzago di Clusone.

È noto il nome di Cosimo Fanzago, scultore e architetto allievo del Bernini, che lavorò prima a Roma e poi molto a Napoli, innalzandovi chiese e palazzi, fontane e statue in marmo e in bronzo di molto pregio.

Fig. 200. Pace appartenente al Conte Mapelli.

La famiglia da cui uscì Cosimo, nato nel 1591, era antica e fra le distinte di Clusone, essendo ricordata in parecchi vecchi documenti riguardanti diritti di giurisdizione. Non si hanno notizie precise della fonderia, che deve aver durato quasi tutto il secolo XVII, giudicando dal gusto dei lavori, che ci rimangono e che fu esercitata da Gio. Antonio, Marino e Alessio Fanzaghi. Va ricordato anche Pietro Fanzago, distinto matematico ed ingegnere meccanico, costruttore dell' ingegnoso orologio che si vede ancora nella torre comunale di Clusone, e inventore del *Cavafango* per lo spurgo delle Venete lagune. Come artista ci lasciò inciso il suo nome sopra un ben disegnato campanello in bronzo conservato nella Civica Biblioteca di Bergamo.

I Fanzago si dedicarono specialmente alla fusione delle cam-

pane, ed un saggio squisito di quest'arte lo lasciarono in una grossa campana che ancora si conserva in Clusone ed in un'altra posseduta dal senatore Camozzi nel suo Castello di Costa di Mezzate.

Il Conte Camozzi-Vertova possiede ancora un campanello e due ricchi alari dei Fanzago, e non sono rari i calamai, i battitoi, figurine, fregi ed altri piccoli oggetti che si possono vedere presso amatori ed antiche famiglie bergamasche, i quali, sebbene non finissimi di cesello, sono eccellenti per gusto e varietà di disegno.

Fig. 201. Piatto lavorato a sbalzo, appartenente alla chiesa di Casnigo.

I candelabri di S. Alessandro (Tav. 57) portano inciso il nome degli autori; *Ant. Marini Ventura Frat. Fansaghi Clueczensium opus*, e ricordano le migliori opere consimili in bronzo del rinascimento. Misurano l'altezza di m. 1,35. Il basamento ha una linea grandiosa e semplice ed è ben proporzionato alla massa del candelabro. Sono un po' esili il piede ed il collo della parte centrale, ma questa esilità si accorda col grazioso gruppo di putti seduti sulla coppa e con quelli che, a guisa di cariatidi, sostengono il piatto. A differenza di altre opere dei Fanzago, questi candelabri sono finamente cesellati ed il bronzo presenta una bella patina verdastra.

Gli arredi sacri moderni non erano ammessi all'Esposizione bergamasca, ma se anche vi avessero trovato posto, come a Torino, ben poco avrebbero offerto d'interessante. Sono quasi scomparsi gli abili ricamatori in oro: quest'arte si è ormai fossilizzata nei conventi, dai quali se esce qualche lavoro di lunga lena, non è sempre di ottimo gusto, specialmente nel disegno, o troppo timido, o troppo scorretto. È pure in completa decadenza l'arte del cesello, limitandosi a riprodurre il *genere Filiberti* o qualche stracco modello albertolliano.

Seppe invece mantenersi all'altezza delle tradizioni l'industria dei mobili, per opera specialmente dei Fratelli Mora, possessori d'un ricco museo, e che con buon discernimento si dedicano da circa mezzo secolo alla riproduzione dell'antico. Anche in provincia, come a Spirano, continuano a lavorare abili intagliatori, trasmettendosi da padre in figlio una singolare facilità nell'eseguire ricchi mobili nello stile del seicento.

Fig. 202. Ampollina
appartenente alla chiesa di Grassobbio.

La decadenza nell'industria degli arredi sacri, non potendosi attribuire alla scarsità di ordinazioni, che anzi abbondano, bisogna ricercarla nella deficenza delle officine, e nella mancanza d'una Scuola di disegno con indirizzo serio e pratico. Buone speranze d'un risveglio si ha ora nella Scuola industriale aperta in questi giorni per iniziativa del Circolo artistico, e col concorso dell'Accademia Carrara.

L'Esposizione d'Arte sacra fu un'utile occasione per confrontare le bellezze antiche con la mediocrità della produzione moderna, ed il Comitato delle Feste centenarie di S. Alessandro merita lode d'aver compreso nel suo programma la mostra, e d'averla fatta oggetto di cure intelligenti e dispendiose perchè riuscisse quanto più era possibile completa, e tale da dare un esatto concetto delle ricchezze artistiche possedute dalle chiese della Diocesi bergamasca.

V. Muzio.

LIII.

L'ARTE SACRA NELL'ESPOSIZIONE ITALIANA DI TORINO

(Continuazione e fine, vedi Fascicolo precedente).

— *Tav. da 59 a 69* —

BISOGNA, per continuare questa rassegna delle croci, allontanarsi alquanto dall'arte lombarda, scendendo a Bologna, che mandò tra le varie cose la bellissima croce di S. Petronio, dove tutto, tranne il Cristo, recentemente rinnovato, spira, sia nell'ornamento, sia nelle figurine, la più sobria eleganza italiana. Belle pure erano le due croci smaltate della diocesi di Spoleto, della Cattedrale cioè e della Chiesa di Collescipoli, la prima specialmente colle due facce coperte di larghi fogliami a bulino e smalti traslucidi a colori vivaci, che solitamente ravvisiamo nell'arte Perugina ed in quella delle Marche. Un gruppo notevole di croci di una regione assai interessante, benchè non molto conosciuta, era quello delle croci abbruzzesi. In questi ultimi anni Antonio De-Nino, Piccirilli, Panella, Gmelin, Bindi, e recentemente il Bertaux, dell'École Française, portarono la loro attenzione sull'oreficeria abbruzzese, che per quanto in ritardo ed inspirata da scuole più provette, quali la perugina, la senese e fors'anche la marchigiana, ha pur sempre singolari qualità di selvaggia semplicità. Il marchese Cappelli, inviando alla Mostra le croci parrocchiali di S. Eusanio, di Carapelle, di Monticchio, di Ripa Fagnano, di S. Maria del Ponte di Tiona, fornì un esempio dello svolgimento dell'arte abbruzzese. La più antica croce è quella di Ripa Fagnano della fine del trecento, singolare per la insolita rappresentazione del Cristo calato dalla croce da Giuseppe d'Arimatea (cf. Picirilli, *Monumenti Sulmonesi*, pag. 123). Grandiosa è la croce di S. Eusanio con figure e busti ad altissimo rilievo; è singolare il gruppo dei guerrieri e dei santi inginocchiati sul braccio sinistro della croce, bellissime le placchette

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

smaltate attorno al Cristo, di vaga riminiscenza Ghibertiana; il marchio SUL, da riferirsi ai controllori reali, o, come altri vuole, ai maestri orafi sulmonesi, è quello della fine del XV secolo. Ad Andrea di Guardiagrele era riferita, colla firma e colla data del 1436, la croce processionale di Monticchio, rimasta pochi giorni alla Mostra; è dessa lavoro dell'età florida del maestro, che il Bertaux chiama giustamente un virtuoso e lo era, giacchè in lui fu più grande l'abilità appresa dai maestri fiorentini, che il vero ingegno inventivo. La croce di Monticchio, che si deve mettere negli anni in cui il maestro preparava il suo capolavoro, che è il paliotto d'argento della Cattedrale di Teramo, presenta quei caratteri di eleganza unita ad una certa foga squilibrata

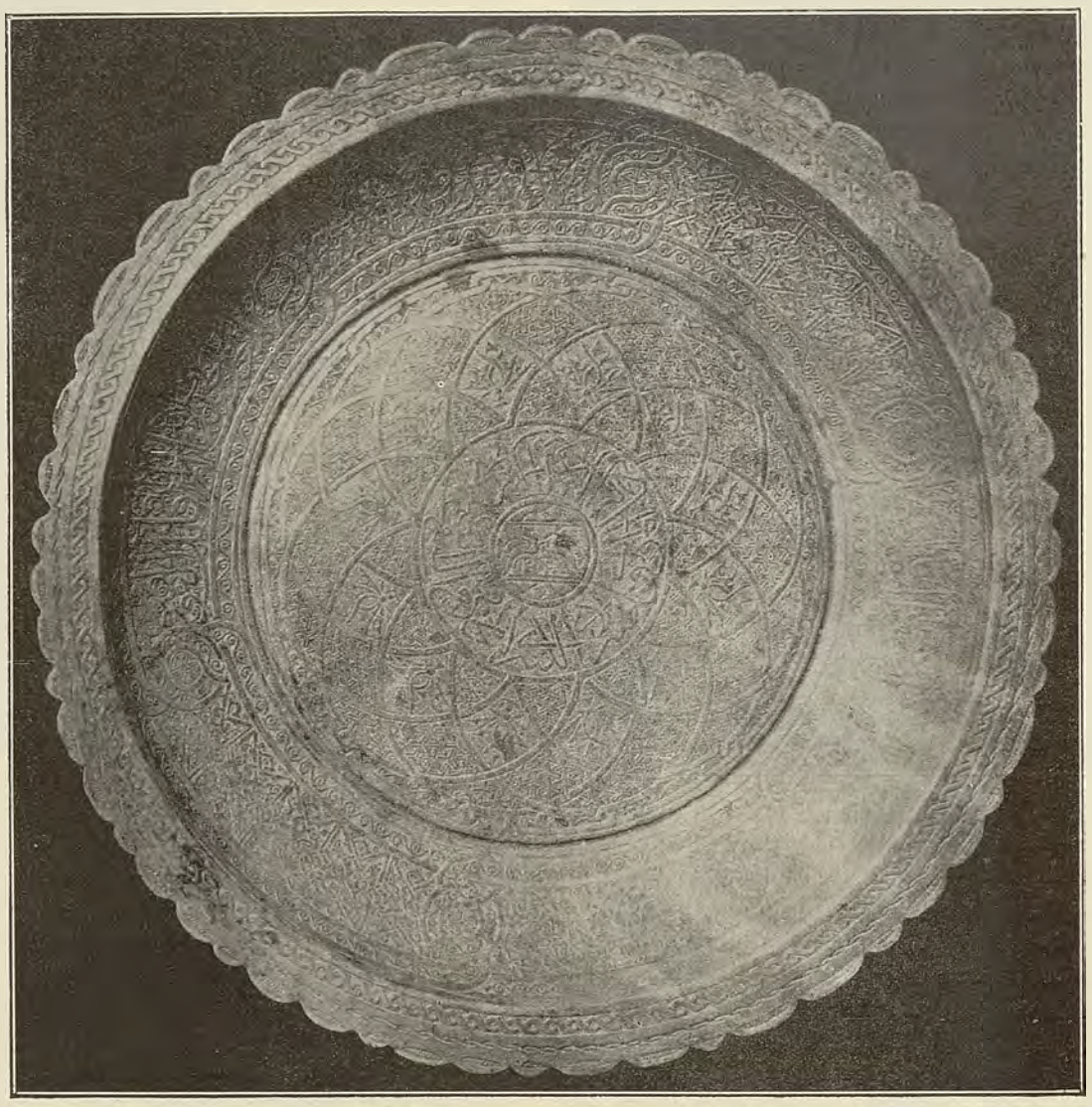


Fig. 203. Esposizione di Bergamo. Piatto a imitazione araba. Parroco di Castagneta.

di cui l'artista non sa liberarsi neppure nella gran croce processionale di San Giovanni Laterano, del 1451. Nella croce di Tione, che ha un'apparenza di compostezza dovuta specialmente ai motivi decorativi, noi abbiamo, come già notava il De-Nino nel 92 ed il Picirilli (Rivista abbruzzese, anno 1897, pag. 65) la decadenza dell'arte, massime nelle figure sproporzionate e goffe.

Dell'arte marchigiana e del maestro Vanini, del quale il Bertaux ricostrusse diligentemente l'opera geniale non figurò alla Mostra che l'elegante ostensorio di Bovino, già noto ai lettori dell'*Arte*. [1]

Di reliquiari dell'arte italiana ve n'era un'intera serie, che comprendeva gran parte di quelli della Cattedrale di Pienza di casa Massimo, già noti dalla Mostra orvietana. Interessavano a Torino, oltre ad alcuni reliquiari piemontesi, quello splendido colle reliquie di S. Petronio della Basilica Stefaniana di Bologna, opera incomparabile di cesello e di smalto del sec. XIV. Da una base a forma di alto zoccolo adornata di smalti finissimi colle imprese di S. Petronio s'erge il robusto tronco colla edicoletta o statuetta d'argento; sul fusto s'imposta la custodia a finestrelle bifore e cupoletta mistilinea cesellata a decorazione fiammeggiante e sormontata dalla statuetta di S. Petronio proteggente Bologna turrita. L'iscrizione gotica del piede dice che il reliquiario, che ora ha qualche ristauro del quattrocento e del cinquecento, fu fatto nel 1380 *tempore libertatis regiminis popularis et artium comunis Bononiæ ad ornamentum sacri capitis hujus suis protectoris et Jacopus dictus Rosetus fecit*, ed il nome dell'artista, coll'attestazione personale *Rosetus de Bononia fecit*, è ripetuto per ben tre volte negli scudetti smaltati colle armi di Bologna inserte sulla cupoletta. Elegante lavoro bolognese di cesello e di niello era la nota pace di S. Petronio, detta del Francia, colla placca in argento cesellato, rappresentante il martirio di S. Sebastiano, e nella lunetta il niello colla Deposizione nel Sepolcro. Altre paci già note erano quelle della Cattedrale di Modena, colla firma di Giacomo da Porto del 1476, ed altre spiranti grazia e finezza del Rinascimento di S. Canziano di Venezia e di S. Barbara di Mantova. E poichè dicemmo del pastorale di S. Petronio, ci occorre parlare anche di quello di Savona, con smalti lombardi assai belli e l'ampia voluta del riccio sostenuto dall'Angelo e racchiudente il gruppo di un devoto genuflesso davanti la Vergine col Bambino. Questo pastorale della fine del quattrocento, sembra dono del Vescovo Pietro Gara, uno dei successori del Cardinale Giuliano della Rovere nella cattedra Savonese. Più semplice il pastorale di Broni, dall'ampia voluta quattrocentistica, nel centro della quale una statuetta di Vescovo, forse S. Contardo, benedicente.

A rendere meno arida questa serie di oggetti di oreficeria, molti di essi, come gli ostensori di casa Cavazza, di Medicina, ed i Reliquiari di S. Onofrio in S. Canziano di Venezia, di S. Maria Egiziaca in Bologna, che erano degni lavori delle singole Scuole, sarebbe stato necessario corredare con gran copia di fotografie, il che per vari motivi non fu troppo agevole di fare, neppure agli stessi pazienti ordinatori della Mostra. Per venire ad alcuni lavori di oreficeria di epoca a noi più vicina, rammento l'acquasantino in argento brunito del marchese Ricci (tav. 68, sin.), sobrio e grazioso lavoro di un barocco parco e degno d'imitazione, come lo è anche l'ostensorio esposto dalla signora Regis (fig. 188), il quale dovrebbe servire d'esempio, insieme con il calice d'oro di Mantova, già ricordato, alla confezione di quegli arredi sacri che, meglio dei gotici, si adattano alle sfarzose chiese, le quali dal seicento in giù si vennero costruendo e decorando nel nostro paese.

Due parole dei bronzi, pochi e mediocri. V'erano i candelabri a sirene e puttini della chiesa dei Santi Geremia e Lucia a Venezia, v'erano, graziosi esempi di fondita del cinquecento, i candelieri e la

[1] Bertaux. *Ascoli Piceno et l'Orfévre Pietro Vanini* (*École française de Rome, Mélanges de Archéologie et Histoire*), Vol. XIII, 1897, pag. 97 e seg.

LETTERARIO TORINO

croce d'altare della Cattedrale di Rieti, già noti agli studiosi della Mostra d'Orvieto; rammentiamo ora i grandi candelabri monumentali di S. Ambrogio di Genova e di S. Eustorgio di Milano, ed anzitutto la bella cancellata del presbiterio di S. Gaudenzio di Novara (tav. 69, sopra). Tra un freschissimo intreccio di fogliami, trattati colla verità e leggerezza propria dei migliori bronzi barocchi, campeggia la statuetta di S. Gaudenzio, disegnata con fare largo e grandioso, comune alla scuola dei fonditori milanesi del secolo scorso e del precedente.

*
* *

Ed ora dai metalli passiamo a una rapida rivista delle stoffe, che se non erano tutte tali da star a petto agli splendidi esemplari figuranti ad Orvieto, erano per alcune parti o interamente ignote o mal conosciute; per queste specialmente giovò la Mostra presente. Ritorniamo un istante colle stoffe ad un periodo molto antico. Le stoffe più vecchie che figuravano alla Mostra di Torino erano le mitre dette di S. Zeno e del papa Silvestro II, inviate dalla chiesa Cattedrale di S. Zeno in Verona, e l'altra appartenente alla chiesa di S. Martino ai Monti in Roma. Quest'ultima mitra, racchiusa in un orribile reliquiario sormontato dall'aquila bicipite, non è troppo accessibile allo studio; vedesi tuttavia in ricamo la figura della Vergine in trono con due altre figurine ai lati; sotto vi è l'iscrizione *Ave Regina Coelor....* Contemporanea a questa mitra della prima metà del XII secolo, è quella di S. Zeno di Verona, in tela di lino e ricami di seta e d'oro, e con la forma di quell'epoca, ben nota pegli studi del Fleury, del Grisar, e del nostro Magistretti. Sulle due faccie e sulle due tenie posteriori sono ricamate le figurine di tipo bizantino, molto allungate, nella posa jeratica della benedizione e coi lineamenti esageratamente espressi e gli abiti in vari colori. Nella fascia orizzontale sono rappresentate le mezze figure degli Apostoli, distinti ciascuno dall'iscrizione colle lettere disposte in senso verticale; nella fascia centrale sono da un lato il Salvatore, indicato dalle sigle IC . XC , cogli evangelisti Giovanni e Matteo, dall'altro lato pure due figurine minori, S. Giovanni e Maria, accanto ad una figura, che sembra nuovamente il Redentore. Ad onta d'una certa somiglianza di questa mitra coi noti ricami ritenuti bizantini del Velo di Classe, della Casula dell'Angeloptes di Ravenna, etc. occorre osservare che le inscrizioni sono in caratteri latini, prova che la mitra venne fatta almeno per commissione ed uso delle chiese latine.

Un lungo spazio di vari secoli separa queste stoffe da altre della Mostra, che appartengono a quel periodo in cui l'arte del tessuto e del ricamo si diffuse, ricca delle più soavi magie del colore e della maggiore eleganza di disegno e di composizione, in tutte le città di Europa ed in special modo dell'Italia. Del quattrocento ricordo le due mitre del beato Nicola Albergati di Bologna, colla superficie coperta di perline e medaglioni in oro e con pietre colorate simili a quelle della mitra di Bagnorea presentata ad Orvieto; nella seconda di queste mitre alle placche d'oro subentrano medaglie con Santi in ricamo di lavoro italiano. Un'altra mitra, pure conservata come reliquia, del Beato Giovanni di Tossignano, è tutta quanta rilevata a pagliuzze d'oro sul fondo di seta azzurra, che le danno un'aria singolare.

Fig. 204. Esposizione di Bergamo. Piatto a sbalzo. Chiesa Parrocchiale di Clusone.

Imponenti erano alcuni piviali; lasciando quello di Aosta, già illustrato dall'Erculei nel suo lavoro sulla Mostra Orvietana, ricordo il piviale in velluto di Persia della Parrocchia di S. Maria dei Frari in Venezia; era una vera attrazione dello sguardo la delicata tinta opalina del velluto, sul quale spiccavano la melograne stilizzate in rosso cupo; i ricami ornati d'oro, certamente di molto posteriori alla stoffa, sembravano lavoro veneto della metà del cinquecento. Lasciando del paramentale donato a Vercelli dal papa Giulio II, già illustrato dal Bertaux e dall'Erculei nelle loro illustrazioni della Mostra Orvietana, e che si deve considerare come lavoro spagnuolo meglio che francese, della fine del quattrocento, dirò del paramentale di Ventimiglia in broccato di seta rossa e gialla a minuto disegno, colle manopole, i riquadri ed il capuccio del piviale in velluto cremisi a elegantissimo ricamo di cordoncino bianco e giallo in minuti rabeschi. Un bellissimo ornato, ottenuto con un cordoncino in seta rossa e d'oro, era quello della pianeta in seta bianca appartenente alla Chiesa di S. Benedetto a Genova, protetta dalla famiglia Doria Panphily.

Ricordo come esempi di ricamo italiano il bel piviale della Chiesa della Consolazione di Genova (Tav. 64, sin.) in velluto cremisi con ornati

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

di applicazione in teletta d'oro: nel cappuccio è rappresentato l'*Ecce Homo*, in fine ricamo di seta, dalle tenui e delicate sfumature rosee, appartenente alla seconda metà del cinquecento. Un gruppo di ricami del quattrocento o del principio del cinquecento e quasi tutti dell'Alta Italia, era costituito da un bel piviale di velluto cremisi dei Frari di Venezia, da una pianeta di broccato viola e d'oro della Cattedrale di Savona, e da una pianeta in broccato d'oro allucciolato della Cattedrale di Novara. In questa ultima, che si direbbe di lavoro spagnuolo, ma di ricamo italiano, si hanno i ricami riportati su canovaccio distribuiti sul fascione intorno al collo e nella crocera. I Santi, ricamati con seta e filo d'oro, sono disposti in nicchie di gotico fiammeggiante, nelle quali si scorgono finestrelle evetrate; delle figure talune sono indicate da iscrizione, come quelle dei Ss. Nereo ed Achilleo; nelle due braccia della crocera stanno le figure dell'Annunciazione.

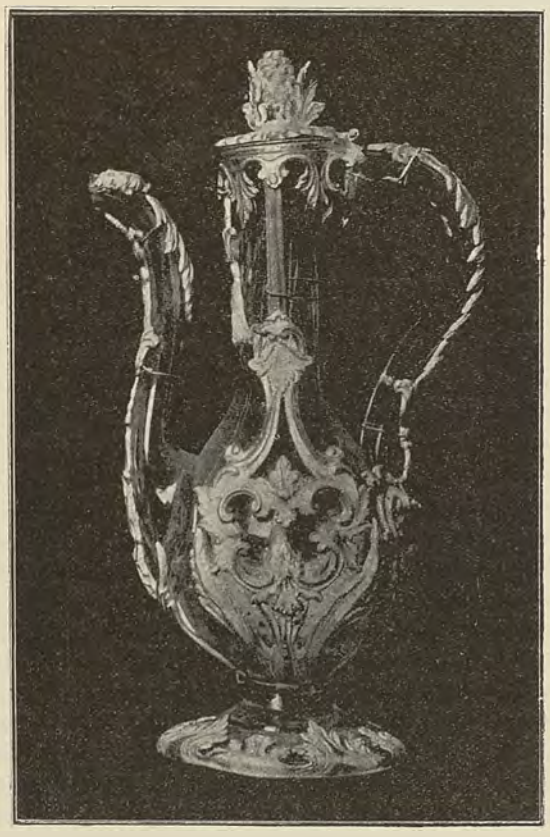


Fig. 206. Esposizione di Bergamo. Ampollina della chiesa di Terno d'Isola.

Sono pure edicolette gotiche coperte da cupole azzurre, a salienti nervature interne, basate su colonnine contorte e capitelli pensili, quelle che racchiudono i santi ricamati sulla fascia e la crocera della pianeta di Vercelli, che si ritiene pure dono di Giuliano della Rovere; invece nel cappuccio del piviale dei Frari abbiamo tre grandi archi a tutto sesto su colonne robuste, sotto le quali, in trono, è il Redentore in bellissimo ricamo a colori vivaci ed oro che si intonano egregiamente col fondo di velluto cremisi del piviale. La differenza tra questi ricami di Venezia e quelli delle altre città dell'Italia superiore dimostra che non tutti i ricami di quell'epoca venivano da Venezia, ma che in tutte

Fig. 205. Esposizione di Bergamo. Piatto. Chiesa Parrocchiale di Pignolo in Bergamo.

le città principali, e massime dove erano importanti cattedrali o monasteri di monache, si preparavano dalle abili e pietose ricamatrici quelli inarrivabili ricami, condotti talora sulla guida dei più illustri maestri.

Un tipo singolare di ricami era quello dato da varie pianete e crocere di pianete di S. Vincent, di Perloz e di altri luoghi della Valle d'Aosta, tipo comune alle regioni vicine del Vallese, della Borgogna e della Savoia, e che si conservò inalterato in età da noi non troppo lontana. Sono ricami nei quali le figure vanno rilevate fortemente e poscia ritoccate con punto finissimo in seta ed in filo d'oro, cui si aggiunge anche il pennello per certe ombre e per certi delicati particolari. Gli esempi che si vedevano a Torino, meno comuni nell'Italia superiore, erano perciò più interessanti, anche perchè conservavano un arcaismo nei tipi del crocifisso e dei santi, che dava loro un' apparenza di maggiore antichità.

Un completo paramento cardinalizio in broccato di seta rossa e gialla, già appartenente al Cardinale Michele Ghislieri, eletto poi papa col nome di Pio V, era presentato dal duomo di Mondovì. Venezia, Guastalla, Ferrara dettero paramenti già noti dalla Mostra Orvietana; interessanti erano il piviale e le tonacelle in seta bianca a fiorami e frutti dipinti a colori, pregievole e singolare lavoro della Chiesa della Maddalena in Genova. Essendo inutile ricordare altri parati in broccato, damasco, cataluffo delle varie diocesi e chiese d'Italia, la cui descrizione senza tavole illustrative sarebbe di atroce aridità, faccio parola dell'insigne paliotto in velluto cremisi con ricami a riporto della Chiesa di S. Benedetto, proprietà dei Pamphily Doria, di Genova.

Il centro del paliotto è occupato dalla figura della Vergine, seduta ed accogliente in grembo il Figlio morto; le due figure, come quelle dell'Evangelista Giovanni e della Maddalena, inginocchiate ai due lati, dai capelli dorati, dalle pose intensamente appassionate, hanno una innegabile inspirazione fiamminga, che richiama i vecchi maestri, come Luca di Leyda, da taluni ritenuto autore del disegno per il presente ricamo. Questo è ottenuto con pazientissimo lavoro, quasi un arazzo, sulla trama dorata, che variamente risplende tra le sfumature delicate della seta: anche qui il pennello, scorrendo sulla seta del

fondo e disegnando le ombre ed i scuri, venne in soccorso all'opera del ricamo. Tra le caratteristiche di stile del disegno, noto che le varie figure, una dall'altra isolate sul fondo del velluto cremisi, riposano su di un piccolo piedistallo effigiante un tratto di suolo, con ciuffetti d'erbe e di fiori. Il sobrio ricamo della fascia, in riporto di teletta d'oro, di stile del 500, si direbbe posteriore al ricamo delle figure, che si aggira verso la fine del 400.

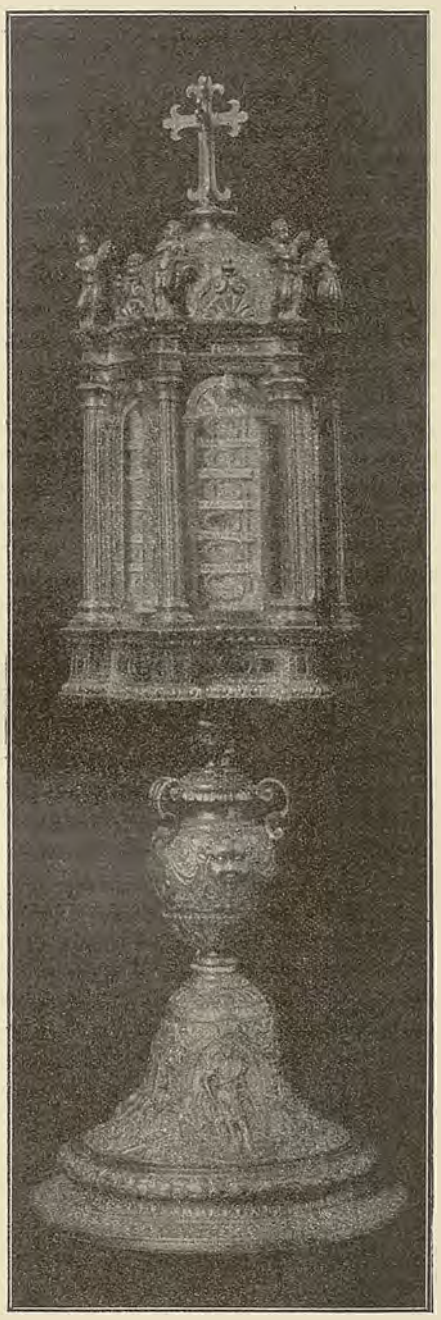


Fig. 207. Esposizione di Bergamo. Reliquiario. Chiesa di Peia.

Delle stoffe apparisceni del 600, e del 700, dovute al periodo in cui compiutasi una rivoluzione nel ricamo si preferirono anche nei paramenti le più fantastiche decorazioni e grandiose masse di fogliami e frondami in sete smaglianti ed oro, poche qui debbo accennare e delle più sobrie. È tradizione che da una stoffa rinvenuta nella battaglia di Belgrado un soldato piemontese abbia fatto varii abiti ed arredi sacri sparsi nelle chiese della diocesi di Mondovì; di questa stoffa in velluto verde, con eleganti festoni e candelabre ricamate in oro pallido, era alla mostra un paliotto della Parrocchia di Niello Tanaro ed una pianeta esposta dal capitano Benedictis, e che qui viene riprodotta. (Tav. 68, destra).

Si riproduce anche tra i varii paliotti ricamati di Savona, di Genova, ecc. quello presentato dal sac. Peretto di Torino, a fiorami in argento e seta di un disegno molto elegante e serio, e tale da essere un modello di buon gusto e di finissima esecuzione tra i ricami italiani del principio del sec. XVIII (Tav. 59).

Dei paliotti in arazzo, ricordo quello in *gobelin* a vivaci colori, rappresentante la scena della Circoncisione, colla firma di *Jean de Clerc* della fine del XVII secolo, appartenente alla Consolata di Genova. Un arazzo a colori cupi di fabbrica fiamminga del secolo XVI era quello della confraternita del Cristo di Casale, con S. Evasio e una schiera di confratelli che assistono alla Circoncisione di Gesù Bambino: nel fondo, tra boschi, una città su di un fiume, che dalla torre che la domina rivelasi chiaramente Casale Monferrato. Forse questo paliotto commesso agli arazzieri fiamminghi, fu copiato da un disegno eseguito dal vero.

Adornavano le pareti del salone dell'arte antica alcuni arazzi, tra i quali quelli assai conosciuti del duomo di Como. Le ricerche del benemerito sac. Santo Monti comprovarono che questi varii arazzi sono frutto di varie fabbriche, in parte cioè degli arazzieri fiamminghi di Ferrara, Giovanni Karker e compagni, quale l'arazzo della Morte della Vergine, commesso dai *Consorti lanifici* su disegni dell'Arcimboldi dal 1557 al 64; altri invece commessi ad Anversa nel 1569, come la Presentazione di Maria al tempio, o fatti venire da Firenze nella metà del 600.

Eranvi anche gli arazzi disegnati dal Campi, del Duomo di Cremona; uno bellissimo, fiammingo, rappresentante il Battesimo di Cristo, della Metropolitana di Vercelli e del sec. XVI, e quelli di Ferrara, coi fatti della vita di S. Maurilio, prima re e poi vescovo, eseguiti in Ferrara stessa sul cadere del 500, e bellissimi per tessuto e colori, se non sempre correttissimi per disegno.

Si dice che gli studiosi dell'arte antica affettano sempre un certo sprezzo, quando devono parlare delle arti e delle industrie artistiche moderne; ma anche mettendosi colla miglior buona volontà di questo mondo non è troppa la lode che si può fare di esse, quali apparvero alla Mostra di Torino. In confronto col gran bene che se ne presagiva, si potè constatare che in Italia siamo ancora molto, ma molto al di sotto del nostro còmpito, il quale dovrebbe essere quello di rinnovare il gusto degli arredi sacri, specialmente nelle nostre Chiese, nei nostri ricchissimi Santuari, dove in questi utimi anni si sono venuti accumulando, mi si permetta la frase, tesori di una miseria singolare. Siamo molto al di sotto anche di certe scuole d'oltr'alpe, come quella di S. Luca di Gand, come l'Unione Bavarese per l'arte applicata all' industria, e certe fabbriche d'Inghilterra, di Germania e persino di Svezia. Ciò non è confortante per un paese che vuol credersi degno del suo passato nell'arte, ed è tuttora il centro della fede irradiante i suoi riti e il suo culto per tutto il mondo. Ciò disse apertamente il signor Boito in un numero dell'*Arte Sacra* di Torino (1898, pag. 39). E i fatti, che si riscontrarono alla Mostra,

Fig. 208. Esposizione di Bergamo. Pace. Chiesa di Serina.

Fig. 209. Esposizione di Bergamo. Pace. Parrocchiale di Clusone.

poco ebbero da modificare il severo giudizio. Anche a Torino, se alcuni oggetti singolari, fatti per qualche occasione solenne, possono essere degni di star al pari di altri lavori stranieri e mostrano non

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

essere spenta la buona tradizione italiana, pure si vide che la produzione industriale è sempre dominata da forme barocche, da disegno rare volte corretto, da esecuzione volgare, da una sentimento spesso meschino. Anche in questo campo la concorrenza ed il buon mercato hanno finora per lo più impedito che l'industria e l'arte, insieme riunite, abbiano a ricreare la produzione artistica della suppellettile sacra.

L'Istituto di arti plastiche, la ditta Manzo, la ditta Di Pascale di Lecce hanno invasa la Mostra colle loro Vergini, coi loro Santi, coi loro Cristi flagellati e crocifissi in carta pesta dipinta, nei quali però non mancherebbe una certa grazia e una relativa compostezza artistica, guastata però dalla colorazione troppo convenzionale.

Buoni i lavori in legno, specialmente decorativi, della ditta Besarel di Venezia, che tratta la scultura con savio gusto nel disegno ed accuratezza di esecuzione. Troppo grande parvemi il premio assegnato colla medaglia d'oro del Ministero dell'Istruzione al pregadio, detto della Regina, un *tour de force* di lavoro individuale del professore Badoni, il quale però a mio avviso avrebbe potuto rivolgersi ad un architetto per aver un disegno più ragionato, sul quale esercitare la propria valentia; neppure so approvare l'imitazione di ferro battuto da lui ottenuta per mezzo di metallo di lega ossidato.

L'industria delle ceramiche invetriate si presentò coi noti prodotti della Casa Cantagalli di Firenze, con quelli delle Ceramiche artistiche del Minghetti di Bologna. Ricorderò qui il tentativo del Novelli di Roma di copiare su mattonelle invetriate una delle figure di Santi della Pala del Borgognone, conservata nella Certosa di Pavia.

Nell'industria delle stoffe sacre è commendevole il tentativo della Casa Bersanino e Corti di Torino di riprodurre i velluti controtagliati e i broccati a grandi disegni di melagrano, vanto dell'antica industria tessile italiana; meno riuscito il tentativo di dare il broccato di velluto riccio o alluciolato, che tanto ammiriamo nelle vecchie stoffe di Bergamo, di Genova, di Venezia.

Dei numerosissimi ricami moderni è veramente lodevole per semplicità di disegno ed armonia di tinte sobrie e delicate il paliotto eseguito dalle sorelle Piovano di Torino, per commissione di S. A. la Principessa Clotilde, e destinato alla Parrocchia di Moncalieri; le ricamatrici ebbero fortuna di spendere il loro paziente lavoro sopra un disegno ispirato alla grazia del settecento. Anche altri lavori delle sorelle Piovano, eseguiti nel loro laboratorio, hanno la stessa grazia leggiadra che, a mio giudizio, li rende preferibili al paramentale condotto per commissione di S. M. la Regina dalla scuola professionale del Comune di Roma, e che con gusto assai discutibile è ricamato a perline di corallo e d'oro caldo smagliante.

Eseguito per commissione della Cattedrale di Ferrara è il grande pallio tutto in ricamo d'oro della ditta Tanfani e figli di Roma; ricchissimo, come si vede dalla Tav. 66, è il disegno a fogliami accartocciati, a puttini reggenti lo scudo dell'arcivescovo Luigi Giordano; nel centro del barocco medaglione è S. Giorgio che atterra il Drago, espresso in alto rilievo; il tutto di uno sfarzo e di una ricchezza di ricamo che fa desiderare una maggiore perfezione di disegno.

Negli arredi di oreficeria colpiva lo sguardo la vetrina della ditta Hardmann e Powel di Birmingham, la quale presentò i suoi prodotti in ferro e in ottone, ispirati alla tradizione anglo-sassone e francese. Di questi oggetti, che sono certamente adatti alla decorazione di chiese di stile antico ed eseguiti con scrupolosa diligenza e finezza, ricordo pregevoli calici gotici, cesellati e smaltati, ed una varietà di pissidi, anforette, candelieri in ferro e cristallo, ove predominano, com'è naturale, le gravi forme gotiche, specialmente nei candelabri a pilastri in ottone ed in ferro battuto; meno simpatica è la decorazione policroma a vernice, sul fondo dell'ottone lucido, e la imitazione dei prodotti dozzinali di Dinant.

Una produzione industriale, che si accosta a queste di Birmingham, ma con minore fortuna, è quella di Luigi Del Bò di Milano, al quale tuttavia è sperabile giovino, per le proporzioni e per i tipi, gli esempi buoni che muovono dall'estero.

Eccellenti lavori individuali sanno produrre artisti italiani, come il Bellosio, che presentò anche a questa Mostra un bell'ostensorio d'argento dorato e cesellato nello stile del Secolo XVII per Mons. P. Galli di Lecco. Simpatici del pari l'incensiere e l'ostensorio in stile gotico fiorentino di Agostino Coppini di Firenze. Desidererei per essi degli smalti di tinte più basse, per armonizzare col *vieux argent* di cui son fatti gli arredi.

Anche l'industria del libro sacro, dietro le spinte venute d'oltralpe, si è instradata da noi su buona via; ed anche la legatura già incomincia ad uscire dalla banalità della madreperla, dell'avorio e del celluloide per entrare nell'imitazione delle belle legature in pelle, di cui l'Italia va giustamente superba. La ditta Clerc di Milano, la ditta Arneudo di Torino, il signor Alfonso Rubbiani hanno presentato numerosi saggi di legature in cuojo impresso a fogliami, gigli e motivi decorativi, ripetuti da modelli, qualche volta francesi, del quattro e del cinquecento. È un'industria, che merita di essere incoraggiata, sebbene per questa, come per le altre, occorra un fondamento di agiatezza e di buon gusto anche nei committenti.

Benchè non tutto bello nè tutto buono sia stato il materiale moderno esposto alla Mostra, pure spero che abbia recato utili insegnamenti a quanti di ciò s'interessano, mostrando come in Italia, più che altrove, dobbiamo giudiziosamente risalire al passato, se vogliamo far bene. Nè io meglio saprei finire questa mia rapida scorsa che ripetendo il voto espresso altre volte dal compianto Erculei, che cioè al rinnovamento dell'industria artistica religiosa attendano con efficacia di propositi e giustezza di criterii i Musei e le Scuole industriali del Regno, nelle quali si preparano coll'insegnamento, coll'esempio e colla pratica i futuri maestri di officina, destinati a risanare l'ambiente artistico, a preparare una produzione di suppellettile sacra che, gareggiando colle straniere, sia degna della patria di Lucagnolo, del Francia, di Ugolino Viva e di Benvenuto Cellini.

ANTONIO TARAMELLI.

Fig. 210. Avorio della Collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze.

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

INDICI DELL' ANNO SETTIMO
1898

I.
TESTO

Pagina

L'*Arte Italiana* e l'ornamento floreale. *Camillo Boito* 3
I Putti nella decorazione. *Alfredo Melani* 5
Le scuole del Museo artistico industriale di Roma 9-18
Note Bibliografiche 11, 27, 36, 44, 51, 59, 67
Notizie 12, 28, 52, 60, 68
Gli stucchi nel cortiletto di Palazzo Vecchio a Firenze. *Guido Carocci* 13
Ancone e Trittici 16
Tappeti orientali e loro imitazioni italiane 21
Cippo funerario romano. *B. Lava* 24
Ricordi artistici di Conegliano 25
Fontane di ville e giardini presso Roma. *Raffaele Erculei* 26-34
Il pavimento di una cappella in S. Maria delle Grazie a Milano. *G. Tesorone* 29
Sala nella casa di Alessandro Martinengo, ora Bonomi, in Bergamo. *V. Muzio* 33
Mastro Giorgio. *A. Melani* 37
Avori di Ravenna. *C. Ricci* 42-50
Alcuni mobili nel Museo d'antichità in Parma 43
I Fantoni, intagliatori, scultori e architetti Bergamaschi. *V. Muzio* . . 45-57
Le maioliche italiane della collezione Spitzer, ora dispersa 47
Sedici pile dell'acqua santa e specialmente quella ignota di Montortone. *B. Lava* 53

Pagina

I dipinti murali decorativi recentemente scoperti nella chiesa dei Frari a Venezia 56
I due pozzi di bronzo nel Palazzo ducale a Venezia 61
Alcune opere d'arte nel Santuario della Beata Vergine a Tirano. *E. Ballarin* 62
I pavoni nell'arte 65
L'arte industriale nella Esposizione italiana di Torino. — I mobili: *M. Antelling* 69
Il Congresso artistico di Bruxelles. *A. Melani* 73-81
L'arte sacra nella Esposizione italiana di Torino. — Oreficeria. *M. Antelling* 77
Una mostra d'arte sacra in Bergamo. *A. Muzio* 79-89-98
L'arte sacra nella Esposizione italiana di Torino. *A. Taramelli* . . 75-83-99
L'arte industriale nella Esposizione italiana di Torino. — Ceramica: *M. Antelling* 85
Ornamento floreale. — Un pilastro alla Basilica Antoniana di Padova. *B. Lava* 88
L'arte industriale nella Esposizione italiana di Torino. — Merletti, stoffe e vetri. *M. Antelling* 93
La Certosa di Praglia 96
Una pietra sepolcrale nel coro vecchio di S. Giustina a Padova. *B. Lava* 97

II.
TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Scuole del Museo artistico-industriale di Roma. — Soffitto: composizione dell'alunno Filippo Anivitti, pittore-decoratore.
„ 2 - Scuole predette. — Soffitto: composizione dell'alunno Alessandro Abate, pittore-decoratore.
„ 13 - Lavoro veneziano del sec. XVI a imitazione dei tappeti persiani, nel Museo Civico di Venezia.
„ 19 - Tappeti dipinti nelle storie dell'antisagrestia della Basilica Antoniana di Padova. — Principio del Sec. XVI.
„ 25 - 1. Piatto di Faenza nella collezione Castellani. — 2. Piatto di Deruta nella collezione Funghini. — Sec. XVI.
„ 31 - Piatto arabo-siculo nella collezione Funghini.
N. 37 - Decorazioni murali recentemente scoperte nella chiesa dei Frari a Venezia. — Prima metà del Sec. XV.
„ 43 - Arazzo fiammingo e mattonella persiana.
„ 49 - Stoffa veneziana della seconda metà del Sec. XVI posseduta dal signor cav. Cantoni di Milano.
„ 55 - Imposte di porte nel palazzo dei Clerici a Milano. — Prima metà del Sec. XVII.
„ 61 - Tovaglie italiane del principio del Sec. XVI, la prima del Museo di South Kensington, la seconda del Museo Poldi-Pezzoli in Milano.
„ 67 - Vôlta nella sagrestia di S. Maria della Passione a Milano. — Principio del Sec. XVI.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - 1 Putti nella decorazione. — 1 e 3. Putti di Luca della Robbia nella pinacoteca di Città di Castello. — 2. Putto nel pennacchio di una vôlta in S. Giobbe a Venezia.

„ 3 - Lunette e centro della vôlta dipinta da Alessandro Araldi nel Convento di S. Paolo a Parma.

„ 4 - Armadi del Sec. XVII nel Museo di antichità in Parma.

„ 5 - Scuole del Museo artistico-industriale di Roma. — Stoffa e Ancona: lavori dell'alunno Alessandrini.

„ 6 - Scuole predette. — Fregio, soffitto e pergamena miniata: lavori degli alunni Brancani, Casciotti e De Carolis.

„ 8 - Spinetta del Sec. XVIII in Lucca, e seggioloni barocchi nel Museo di antichità in Parma.

„ 9-10 - Ornamenti di stucco alle colonne del cortiletto di Palazzo Vecchio a Firenze. — Sec. XVI.

„ 11 - Ancona di Niccolò da Fuligno nella Pinacoteca Vaticana, e ancona, di ignoto del Sec. XIV.

„ 12 - Ancone di Giovanni e Antonio da Murano nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia. — Anno 1443.

„ 14 - Tappeti persiani: 1. Collezione dell'I. R. Museo commerciale austriaco; 2. Collezione Rothschild.

„ 15 - Parte di tappeto persiano: Collezione della Manifattura nazionale francese dei Gobelins.

„ 16 - Tarsie nel Duomo e seggio presbiterale nella chiesa di S. Pietro a Perugia. — Secolo XVI.

„ 17 - Tarsie degli armadi nella sagrestia del Duomo di Perugia. — Sec. XVI.

„ 18 - 1. Lorica nel busto di Cosimo I de' Medici, opera del Cellini, ne Museo Nazionale di Firenze; 2. Pontificale e tiara nel busto di Gregorio XIII nel Museo Civico di Bologna.

„ 20 - Disegni originali di Francesco Salviati e di Bernardo Poccetti nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

„ 21 - Vasi e bussoli di avorio nel Museo nazionale di Firenze.

„ 22 - Soffitto a travature e fregio in un palazzo di Bergamo. — Sec. XVI.

„ 23 - Parti ornamentali dell'altare della Visitazione nel Duomo di Orvieto. — Sec. XVI.

„ 24 - Pace in oro del Palazzo Pitti e Pace in argento di Maso Finiguerra nel Museo nazionale di Firenze, con cornice, di epoca posteriore.

„ 26 - 1. Piatto di Cafaggiolo. — 2. Coppa di Castel Durante. — 3. Saliera di Urbino. — 4. Piatto di Faenza. — 5. Piatto di Cafaggiolo. — 6. Piatto di Faenza. — Sec. XVI.

„ 27 - Avorî di Ravenna. — 1. Cattedrale detta di S. Massimiano. Sec. VI. — 2. Coperta di Evangeliario nel Museo nazionale. — Sec. V o VI.

„ 28 - Avorî di Ravenna. — 1. Dettaglio della predetta cattedra. — 2. Tavoletta del Sec. IX nel Museo nazionale.

„ 29 - Museo nazionale in Ravenna. — 1. Tabernacolo e tavoletta francesi del Sec. XIV. — 2. Trittico in legno del Sec. XIV.

„ 30 - Cassoni italiani dei Secoli XV e XVI.

„ 32 - 1 e 2. Bacino di Urbino. — 3. Fiasca di Urbino. — 4. Piatto di Faenza. — 5 e 6. Vaso di Urbino. — Sec. XVI.

„ 33 - 1. Coppa. — 2. Piatto di Orazio Fontana. — 3. Vaso di Antonio Patanazzi. — 4. Piatto. — Fabbriche di Urbino. Sec. XVI.

„ 34 - Bassorilievi e cornici in legno dei Fantoni bergamaschi. — Fine del Sec. XVII.

„ 35 - Putti in marmo e paliotto dei Fantoni bergamaschi. — Fine del Sec. XVII.

„ 36 - Vôlta nel palazzo del T e soffitto nel palazzo ducale di Mantova. — Sec. XVI.

„ 38 - Disegni originali nella Galleria degli Uffizi a Firenze. — 1. di ignoto; 2. di Giorgio Vasari; 3. di Federico Zuccheri; 4. di ignoto.

„ 39 - Pile dell'acqua santa. — 1. nella chiesa di S. Giovanni *Fuor Civitas* di Pistoia, opera di Giovanni Pisano; 2. nella Cattedrale di Lucca; 3. nella chiesa dei Servi a Bologna; 4. nel chiostro della Madonna dell'Orto a Roma.

“ 40 - Pile dell'acqua santa. — 1. nella cattedrale di Lucca, opera di Matteo Civitali; 2. nel Duomo di Pisa, opera di Stagio Stagi; 3 e 4. nel Duomo di Siena, opere di Antonio Federighi.

N. 41 - Pile dell'acqua santa. — 1 e 2. nella basilica del Santo a Padova; 3. nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze; 4. Nella Certosa di Firenze.

„ 42 - Imposte di porte. — 1. nella sagrestia di Santa Croce e Firenze, Sec. XVI; 2. già nel piccolo teatro di Corte a Parma. Sec. XVII; 3. nella Badia di Montecassino. Sec. XVIII.

„ 44 - Cascate nel parco del Palazzo Reale a Caserta. Sec. XVIII.

„ 45 - Carrozza di gala nelle R. Scuderie a Firenze. — 1. di Leopoldo II, Granduca di Toscana; 2. di Vittorio Emanuele I, Re di Sardegna.

„ 46 - Carrozza di gala nelle R. Scuderie a Firenze. — 1. di Vittorio Emanuele II; 2. di Carlo Alberto.

„ 47 - Organo della chiesa nel Santuario della Madonna di Tirano. — Fine del Sec. XVI.

„ 48 - Vôlte nel Palazzo Farnese a Caprarola. Sec. XVI.

„ 50 - Esposizione Nazionale di Torino. Prodotti della nuova Società Fiorentina per l'*Arte della Ceramica*.

„ 51 - Idem. — Prodotti della fabbrica di ceramica. G. B. Viero a Bassano.

„ 52 - Idem. — Idem. Richard-Ginori a Milano.

„ 53 - Idem. — Idem. dei figli di G. Cantagalli a Firenze.

„ 54 - Idem. — Ceramiche dei figli di G. Cantagalli. - Mobili della fabbrica Bugatti e Osio di Milano.

„ 56 - Idem. — 1 e 2. Anfora e bacile del cesellatore M. Mosini di Milano — 3. Bacile del cesellatore E. Bellosio di Milano.

„ 57 - Esposizione di Arte Sacra in Bergamo. — Insieme e particolari del Candelabro in bronzo della Chiesa di S. Alessandro in Colonna a Bergamo. — Sec. XVI.

„ 58 - Idem. — Croce della chiesa del Carmine in Bergamo, Ostensorio della chiesa di Lovere, Ostensorio della chiesa di Gandino. Sec. XV. — Ostensorio della chiesa di Peja: fine del Sec. XVI.

„ 59 - Mostra di Arte sacra in Torino. — Paliotto ricamato di seta e argento su rosso bianco. Principio del Sec. XVIII. — Proprietà del sac. Giovanni Peretto.

„ 60 - Idem. — Grande croce in argento dorato. Anno 1478. Proprietà della cattedrale di Cremona.

„ 62 - Idem. — Croce astile in argento. Anno 1533. Proprietà della Chiesa prepositurale di Domaso.

„ 63 - Idem. — Calice e patena del Sec. XV. Proprietà della cattedrale di Colle Val d'Elsa. — Cassetta in avorio della Cattedrale d'Ivrea.

„ 64 - Idem. — Piviale in velluto cremisi con applicazioni d'oro. Sec. XVI. Proprietà della chiesa della Consolazione a Genova. — Croce in bronzo e argento dorato. Sec. XVI. Proprietà della Cattedrale di Savona.

„ 65 - Idem. — Calici in argento dorato e smalti. Sec. XV. Proprietà della Cattedrale di Modena e della chiesa parrocchiale di Chiavenna.

„ 66 - Idem. — Paliotto ricamato in oro per la cattedrale di Ferrara. Opera della ditta Tanfani di Roma. — Croce e suo astuccio di cuoio. Prima metà del Sec. XV. Proprietà della chiesa parrocchiale di Rhêmes (Aosta).

„ 68 - Idem. — Acquasantino in argento con cornice di legno dorato. Secolo XVIII. Proprietà del marchese Vincenzo Ricci. — Pianeta in velluto verde a ricami d'oro. Fine del Sec. XVII. Proprietà del capitano Benedicti.

„ 69 - Idem. — Cancello in bronzo della fine del Sec. XVII. Proprietà della cattedrale di Novara. — Bocchette di metallo per serrature nel Museo Civico di Torino. Sec. XVIII.

„ 70 - Museo Civico di Torino. — Credenza della prima metà del Sec. XVI. Lavoro Valdostano. Larghezza della facciata m. 1.75.

„ 71 - Idem. — Imposta di porta proveniente dal castello di Lagnasco presso Saluzzo. Seconda metà del Sec. XVI.

„ 72 - Idem. — Tavola con la data del 1630. Lavoro piemontese. Lunghezza m. 1.95. Larghezza m. 0.90. Altezza m. 0.80. — Specchiera in legno dorato, proveniente dal palazzo Carignano in Torino. Prima metà del Sec. XVIII.

IV.

DETTAGLI

N. 1 - Seggio intarsiato, composto ed eseguito dal prof. Silvio Misinato ed esposto nella Mostra Eucaristica di Venezia.

„ 2 - Scacchiera nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — Sec. XVI.

N. 3-4 - Piedestallo moderno intagliato in legno, nel predetto Museo.

„ 5 - Pietra sepolcrale nella chiesa dei Frari a Venezia. — Anno 1514.

„ 6 - Pietra sepolcrale nel Museo Civico di Venezia. — Anno 1496.

N. 7 - Stoffe dietro le figure e particolari architettonici nel Trittico ogivale di S. Niccolò in Valfurva.
„ 8 - Parte centrale in una delle ancone di Giovanni e Antonio da Murano in S. Zaccaria a Venezia. — Anno 1443.
„ 9-10 - Ancona di Giovanni e Antonio da Murano nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia. — Anno 1443.
„ 11-12 - Cornici di legno nel Museo civico di Padova. — Fine del Secolo XVI.
„ 13-14 *(Cromolitografia)* — Pavimento di piastrelle maiolicate e mattoni in una cappella di S. Maria delle Grazie a Milano. — Sec. XVI.
„ 15-16 - Seggiola nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. - Principio del Sec. XVIII.
„ 17-18 - Studio di musaico bisantino eseguito nelle Scuole del Museo artistico-industriale di Roma.
„ 19 - Contorni di lapidi sepolcrali nella chiesa dei Frari a Venezia. — Principio del Sec. XVI.
„ 20 - Ornamento nell'urna di S. Rocco e contorno di lapide ai Frari in Venezia. — Principio del Sec. XVI.
„ 21 - Ornamenti di Bernardo Parentino nel chiostro di S. Giustina a Padova.
„ 22 - Candeliera dipinta da Gerolamo Campagnola nel predetto chiostro. — Sec. XVI.
N. 23-24 - Cattedra di legno nella chiesa arcipretale di Travesio in Friuli. — Principio del Sec. XVII.
„ 25-26-27-28 - Pila d'acqua santa nella chiesa di Montortone presso Abano. — Principio del Sec. XVII.
„ 29 - Cancello di ferro nella sagrestia della chiesa di Montortone. — Sec. XVII.
„ 30-31-32 - Pozzi dell'Alberghetti nel Palazzo ducale di Venezia. - Anno 1559.
„ 33-34-35 - Pozzo in bronzo di Nicolò de' Conti nel Cortile del Palazzo ducale a Venezia. — Anno 1556.
„ 36 - Inferriata di finestra nella sagrestia della chiesa di Montortone. — Sec. XVII.
„ 37-38-39-40 - Imposte di porte nel palazzo Clerici a Milano. — Prima metà del Sec. XVIII.
„ 41-42 - Candelabro di Andrea Briosco detto Riccio nella Basilica del Santo a Padova.
„ 43 - Ornamento floreale. Pilastro nel prospetto della Cappella del Santo nella Basilica Antoniana di Padova. — Prima metà del Sec. XVI.
„ 44 - Lapide di Modesto Polentano in un chiostro del convento del Santo a Padova. — Sec. XV.
„ 45-46-47 - Fregi di un lavabo nel Santuario di Praglia. — Sec. XVI.
„ 48 - Lapide di Pietro Capodivacca nella chiesa di Montortone. - Anno 1491.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

		Pagina
Fig.	1 - Leggio intarsiato, esposto nella Mostra Eucaristica di Venezia	3
„	2 - Sarcofago romano nel Museo nazionale di Roma	5
„	3 - Bassorilievo di Donatello nel Museo dell'opera del Duomo a Firenze	6
„	4 - Affresco del Mantegna nella Camera detta degli Sposi nel Palazzo Ducale di Mantova	6
„	5 - Pennacchio di vôlta nella chiesa di S. Giobbe a Venezia. Fine del Secolo XV	6
„	6 - Stemma Piccolomini a Siena. Secolo XV.	7
„	7 - Lampada detta di Galileo nel Duomo di Pisa. Secolo XVI	7
„	8 - Altorilievo nel presbiterio della Certosa di Pavia. Sec. XVI.	7
„	9 - Piedestallo di Pilastro nella chiesa dei Miracoli a Venezia	8
„	10-11 - Fregi del Primaticcio nel Palazzo del T a Mantova	8
„	12 - Stucchi nella Scuola dei Carmini a Venezia. Sec. XVII.	8
„	13 - Stemma dell'arte della seta in Via del Capaccio a Firenze. Secolo XVI.	9
„	14 - Calamaio. Alunno Pio Tailetti.	
„	15 - Musaico. Alunno Silvio Nelli, pittore-decoratore	10
„	16 - Cornice. Alunno Romano Falzetti, intagliatore in marmo.	10
„	17 - Lavabo. Alunno Luigi Branzani, pittore-decoratore	10
„	18 - Anfora. Alunno Romolo Ricci, orefice-incisore	11
„	19 - Zuccheriera. Alunno Roberto Erzanelli, intagliatore	11
„	20 - Anello di pilastro nel cortile di Palazzo Vecchio	13
„	21-22-25 - Anelli di colonna nel cortile di Palazzo Vecchio	14-15
„	23-24-26 - Colonne nel cortile di Palazzo Vecchio	14-15-16
„	27 - Dettaglio dell'Ancona di S. Sabina nella chiesa di S. Zaccaria a Venezia	16
„	28 - Trittico della Compagnia della Buona Morte, ora nella Galleria Estense di Modena	16
„	29 - Ancona di Nicolò Semitecolo nella Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti a Venezia	17
„	30 - Trittico di S. Niccolò in Valfurva	17
„	31 - Pala nel Duomo di Modena	18
„	32 - Fontana. Alunno Giovanni Sappino, modellatore	18
„	33 - Porta. Alunno Antonio Laforet, modellatore.	19
„	34 - Dettaglio della precedente porta.	19
„	35 - Portasigari. Alunno Roberto Erzanelli, intagliatore.	19
„	36 - Trabeazione. Alunno Ettore Cespa, decoratore.	20
„	37 - Orologio. Alunno Giulio Rocchi, cesellatore.	20
„	38 - Soffitto. Alunno Alessandro Abate, decoratore.	20
„	39 - Tappeto persiano della collezione del principe Lobanow-Rostowky	21
„	40 - Collezione dell'I. R. Museo commerciale austriaco	22
„	41 - Collezione Clam-Gallas	22
„	42 - Collezione Schwarzenberg	22
„	43 - Collezione Adutt.	22
„	44 - Collezione Heller del Cairo.	23
„	45-46 - Collezione dell'I. R. Museo commerciale austriaco	23
„	47 - Collezione del sig. W. Bode di Berlino	23
„	48 - Tappeto nel quadro di Andrea Mantegna nella chiesa di San Zeno a Verona	24
„	49 - Cippo funerario romano	24
„	50 - Fregio del Sec. XVI in una facciata di casa Conegliano	25
„	51 - Veduta di Conegliano	25
Fig.	52 - Trafori gotici in una casa di Conegliano.	25
„	53 - Fregio del Sec. XVI sulla facciata di una casa a Conegliano	25
„	54 - Fontana innanzi al casino di villa Farnese a Caprarola	26
„	55 - Fontana in una sala del palazzo Farnese a Caprarola	26
„	56 - Fontana nella Villa Lante a Bagnaia	27
„	57 - Fontana nella Villa di Papa Giulio	27
„	58 - Sedili nel coro del Duomo di Perugia	28
„	59 - Tarsie nella sagrestia del Duomo di Perugia	28
„	60 - Pavimento nella Biblioteca Medicea Laurenziana a Firenze	29
„	61 - Schema del pavimento a mattonelle maiolicate nella Cappella di S. Domenico in S. Maria delle Grazie a Milano	30
„	62 - Parte del pavimento in una delle Sale Borgia in Vaticano	31
„	63 - Piastrelle del pavimento in una delle Sale Borgia in Vaticano	31
„	64 a 71 - Mattonelle maiolicate, in Vaticano	32-33
„	72 - Fontana del Nilo in Villa Albani.	34
„	73 - Fontana in Toscanella.	34
„	74 - Fontana a Viterbo	35
„	75 - Fontana nel giardino di Palazzo Borghese	35
„	76 - Fontana di Villa Albani	35
„	77 - Tempietto nel lago di Villa Borghese	36
„	78 - Parte dell'altare della Visitazione nel Duomo di Orvieto	36
„	79 - Piatto di Mastro Giorgio da Gubbio. Aprile 1525.	37
„	80 - Firma di Mastro Giorgio nel piatto della fig. 79	38
„	81 - Piatto di Mastro Giorgio, già nella collezione Spitzer	38
„	82 - Firme di Mastro Giorgio. Segnatura di Cafaggiolo nel piatto della fig. 83	38
„	83 - Piatto di Cafaggiolo. Collezione Rotschild	39
„	84 - Piatto di Mastro Giorgio. Anno 1530	39
„	85 - Vaso di Gubbio Collezione Rotschild	40
„	86 - Piatto attribuito a Mastro Giorgio. Collezione Basilewski.	40
„	87 - Doppia coppa per brodo. Secolo XVI	40
„	88 - Vaso di Gubbio nel Museo Correr a Venezia	40
„	89 - Piatto di Mastro Giorgio. Anno 1527	41
„	90 - Piatto di Faenza nella Galleria Estense di Modena	41
„	91 - Armadio nel Museo di Parma	43
„	92-93 - Seggiolone gotico e leggio barocco nel Museo di Parma	44
„	94 - Cariatidi dei Fantoni nello scalone di casa Gout a Bergamo	45
„	95 - Inginocchiatoio dei Fantoni nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano	45
„	96 - Cimasa degli armadi nella sagrestia della Chiesa di Alzano	46
„	97 - Putto reggente una lanterna sullo scalone di casa Gout a Bergamo	46
„	98 - Cariatidi sotto il pulpito della chiesa di Alzano	46
„	99 - Pulpito nella chiesa di Alzano.	47
„	100 - Fronte dell'inginocchiatoio della cattedra nel coro del Duomo di Bergamo	47
„	101 - Piatto di Cafaggiolo	48
„	102 - Saliera di Urbino	48
„	103 - Piatto di Deruta	48
„	104 - Piatto di Cafaggiolo. Principio del Secolo XVI.	49
„	105 - Avorio del Secolo XI o XII nel Museo nazionale di Ravenna	49
„	106 - Avorio orientale del Sec. XI o XII nel Museo naz. di Ravenna	50
„	107 - Pastorale del Secolo XI nel Museo nazionale di Ravenna	50
„	108 - Scatole da specchio, francesi, del Secolo XIV, nel Museo nazionale di Firenze	51

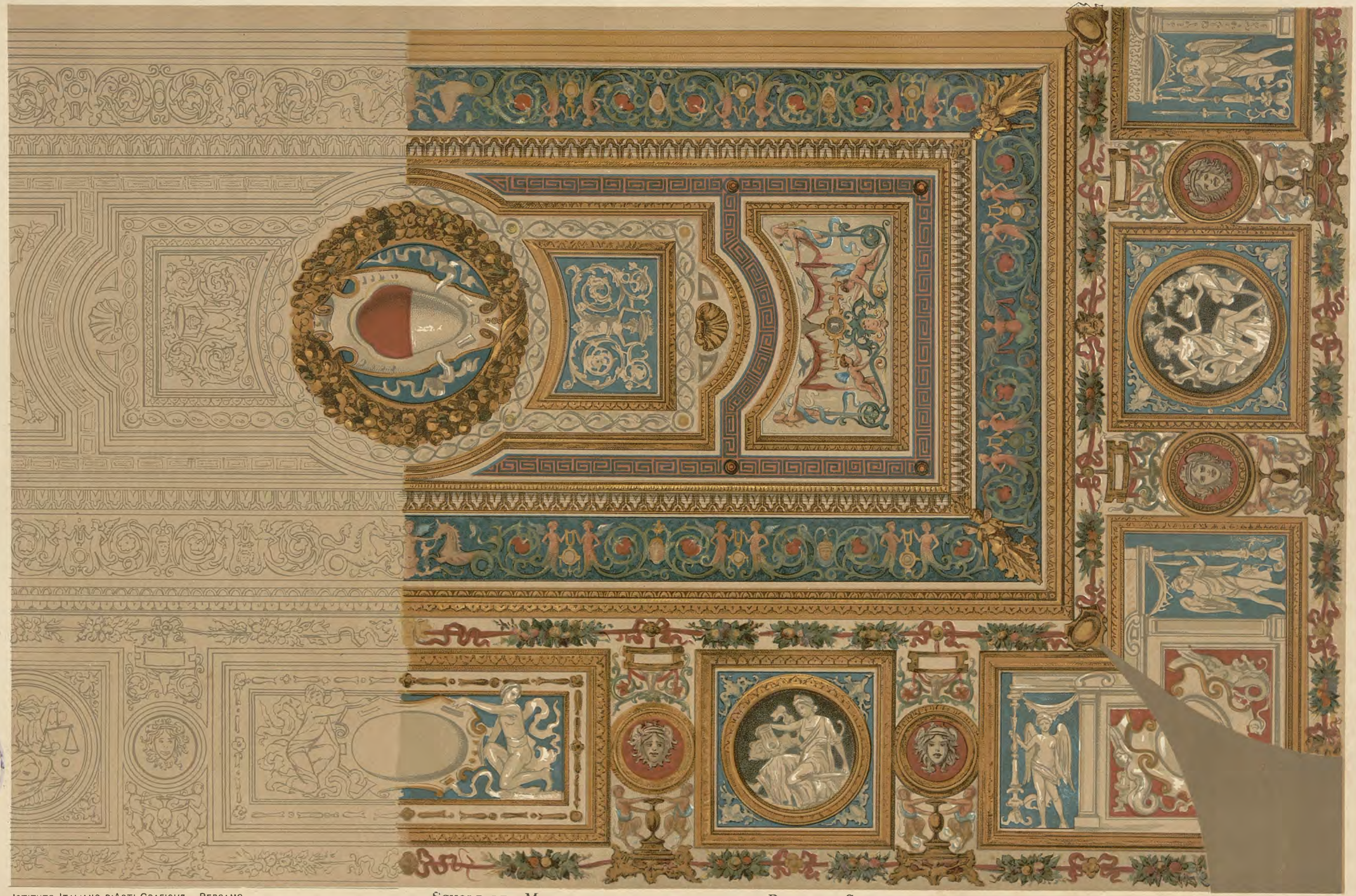
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Pagina

Fig. 109 - Rocco degli Arcivescovi di Ravenna in quel Museo nazionale 51
„ 110 - Pila nella chiesa di Montortone 53
„ 111 - Pila nel Duomo di Firenze 54
„ 112 - Pila in S. Gerolamo a Rimini 54
„ 113 - Pila nella basilica Vaticana, ... 55
„ 114 - Pila moderna nella basilica di S. Paolo a Roma 55
„ 115 - Monumento Bon nella chiesa dei Frari a Venezia 56
„ 116 - Monumento Savelli nella chiesa dei Frari a Venezia . . . 57
„ 117 - Confessionale nella Chiesa di Zandobbio. 57
„ 118 - Dettaglio del confessionale di Zandobbio. 58
„ 119 - Paliotto d'altare nella chiesa principale di Clusone 58
„ 120 - Inginocchiatoio e spalliera nella cappella Colleoni a Bergamo 58
„ 121 - Coro nella chiesa di Sorisole 59
„ 122 - Dettaglio del coro nella chiesa di Sorisole 59
„ 123 - Letto dei Fantoni posseduto dalla Famiglia Sant'Andrea di Clusone 60
„ 124 - Pozzo dell'Alberghetti, nel palazzo ducale a Venezia. Anno 1559 61
„ 125 - Pozzo di Nicolò de' Conti nel palazzo ducale a Venezia. Anno 1556. 62
„ 126 - Cancello nel Santuario di Tirano 62
„ 127 - Porta principale della chiesa del Santuario di Tirano . . . 63
„ 128 - Cimasa di cancello nel Santuario di Tirano 63
„ 129 - Pulpito nella chiesa del Santuario di Tirano 63
„ 130-131-133 - Cancelli nel Santuario di Tirano 64
„ 132 - Spartimento delle imposte nella porta principale 64
„ 134 - Parapetto della cantoria nella chiesa del Santuario a Tirano 65
„ 135 - Sarcofago cristiano con pavoni nella basilica di S. Lorenzo fuori le mura di Roma 65
„ 136-137 - Plutei nella basilica di S. Marco a Venezia 65-66
„ 138 - Pluteale imitato del Sec. XI 66
„ 139 - Pluteo in S. Salvatore a Brescia 66
„ 140 - Pluteo nella basilica di Torcello 66
„ 141 - Pavimento in S. Marco a Venezia 66
„ 142 - Medaglia dello Sperandio nel Museo di Kensington 67
„ 143 - Carrozza di gala del Papa 68
„ 144 - Seggiolone. Pogliani di Milano 69
„ 145 - Armadio. Pogliani di Milano 69
„ 146-147 - Stipi. Pogliani di Milano 70
„ 148 - Stipo o *Cabinet*. Pogliani di Milano 71
„ 149 - Fornella di mobile. Cadorin di Venezia 71
„ 150 - Parte di Mobile. Cadorin di Venezia 71
„ 151 - Credenza. Cadorin di Venezia 72
„ 152 - Piedistallo. Bugatti di Milano 72
„ 153 - Piano di tavola. Bugatti di Milano 72
„ 154 - Tavolino da lavoro e seggiola. Bugatti di Milano. 73
„ 155 - Stipo. Bugatti di Milano 73
„ 156-157 - Seggiole. Bugatti di Milano 74
„ 158 - Cornice. Besarel di Venezia 75
„ 159 - Coppa di onice. Bellosio di Milano 77

Pagina

Fig. 160 - Anfora d'argento. Bellosio di Milano 77
„ 161 - Calamaio d'argento. Bellosio di Milano 78
„ 162 - Figure in argento. Mosini di Milano 78
„ 163 - Figura in argento. Mosini di Milano 78
„ 164 - Polittico appartenente alla chiesa di Nembro 79
„ 165 - Paramento. Chiesa di S. Bortolomeo in Bergamo 80
„ 166 - Trina di un camice 80
„ 167 - Parte centrale di un paliotto. Parrocchiale di Zogno . . . 81
„ 168 - Calice. Parrocchiale di Bracca 81
„ 169 - Ostensorio. Chiesa del Carmine in Bergamo 82
„ 170 - Ostensorio. Parrocchiale di Gandino 83
„ 171 - Vaso. Viero di Bassano 85
„ 172 - Conca. Viero di Bassano 85
„ 173-174 - Vasi. Figli di G. Cantagalli di Firenze 85-86
„ 175 - Vaso, bacinella, brocca. Figli di G. Cantagalli 86
„ 176-177-178 - Vasi. *Arte della ceramica* di Firenze 86-87
„ 179 - Candelabro in bronzo di Andrea Briosco detto Riccio nella Basilica del Santo a Padova 88
„ 180 - Cassone italiano del Sec. XVI nel Museo Kensington di Londra 88
„ 181 - Rilegatura di Messale. Chiesa di Casnigo 89
„ 182 - Busto d'argento. Parrocchiale di Trescorre 89
„ 183 - Reliquiario d'argento. Chiesa di Gorlago 90
„ 184 - Lampada. Chiesa di Cavernago 90
„ 185 - Anfora di stagno. Chiesa di Parre 90
„ 186 - Piatto di metallo. Chiesa del Conventino a Bergamo . . . 91
„ 187 - Ostensorio. Esposto dal rev. can. Romagnolo 92
„ 188 - Ostensorio. Esposto dalla signora Regis 92
„ 189 - Grande coperta in seta, ricami e pizzi. Jesurum di Venezia 93
„ 190-191-192 - Jesurum di Venezia 94
„ 193 - Vaso. Società Venezia-Murano 95
„ 194 - Vasi con anse di metallo. Società Venezia-Murano 95
„ 195 - Lavabo nella Certosa di Praglia 96
„ 196 - Lapide di Lodovico Barbo 97
„ 197 - Dettaglio della lapide di Lodovico Barbo 97
„ 198 - Lapide di Bernardino Zambeccari in S. Francesco a Bologna 98
„ 199 - Lapide di Fra Simone da Camerino nella chiesa di Montortone 98
„ 200 - Pace appartenente al conte Mapelli 98
„ 201 - Piatto lavorato a sbalzo, appartenente alla chiesa di Casnigo 99
„ 202 - Ampollina appartenente alla chiesa di Grassobbio 99
„ 203 - Piatto a imitazione araba. Parroco di Castegneta 100
„ 204 - Piatto a sbalzo. Chiesa parrocchiale di Clusone 101
„ 205 - Piatto. Chiesa parrocchiale di Pignolo in Bergamo 102
„ 206 - Ampollina della chiesa di Terno d'Isola 102
„ 207 - Reliquiario. Chiesa di Peia 103
„ 208 - Pace. Chiesa di Serina 103
„ 209 - Pace. Chiesa parrocchiale di Clusone 103
„ 210 - Avorio della collezione Carrand nel Museo nazionale di Firenze. — Sec. IX 104



POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA. — SOFFITTO.

(Composizione dell'alunno FILIPPO ANIVITTI, pittore decoratore).

ULRICO HOEPLI - MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

I PUTTI NELLA DECORAZIONE. — 1 E 3. PUTTI DI LUCA DELLA ROBBIA NELLA PINACOTECA DI CITTÀ DI CASTELLO. — 2. PUTTO NEL PENNACCHIO DI UNA VOLTA NELLA CHIESA DI S. GIOBBE A VENEZIA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

R. ISTITUTO TECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

LUNETTE E CENTRO DELLA VOLTA DIPINTA DA ALESSANDRO ARALDI NEL CONVENTO DI S. PAOLO A PARMA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

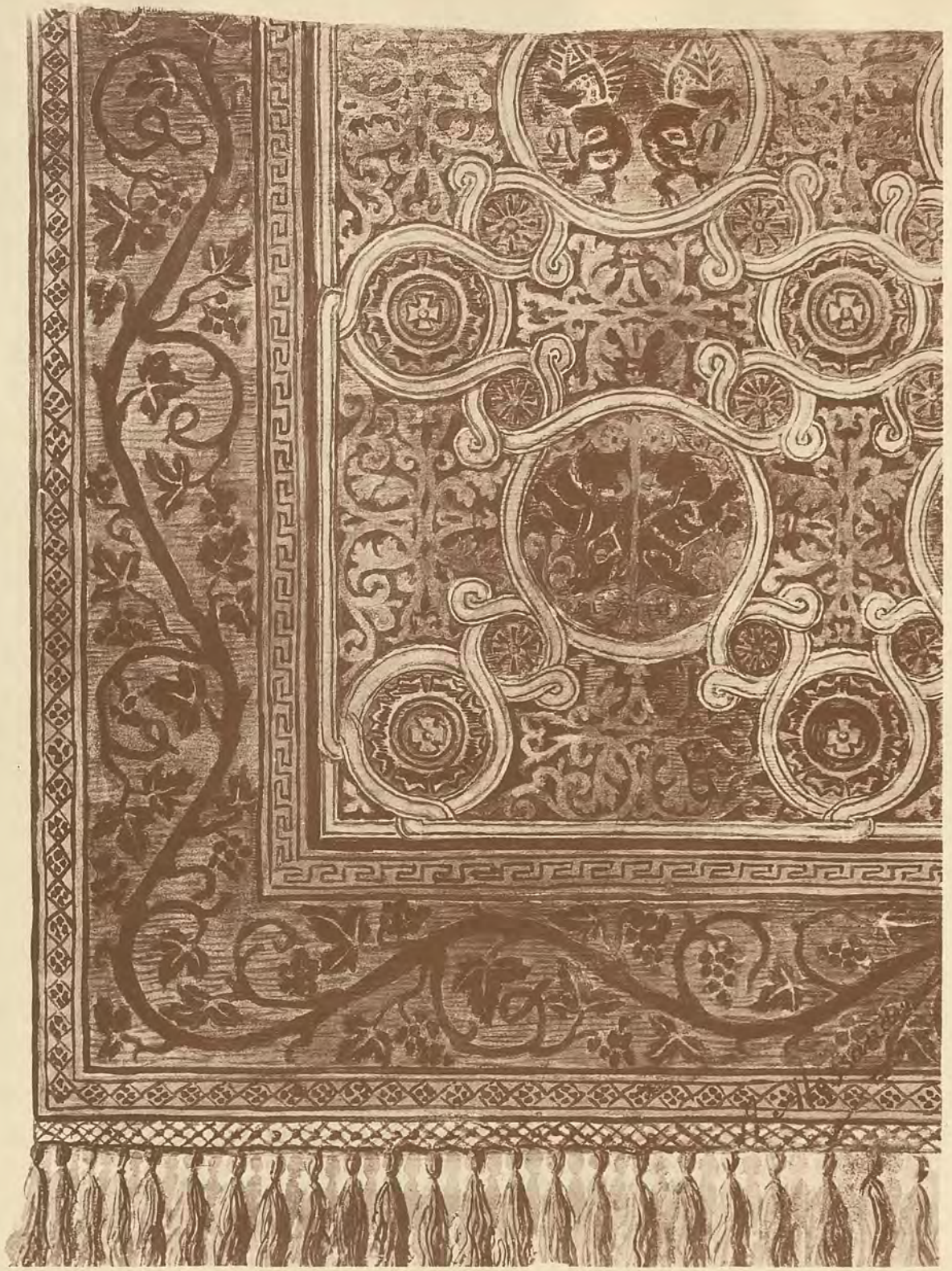
ARMADI DEL SEC. XVII NEL MUSEO DI ANTICHITÀ IN PARMA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano

BIBLIOTECA TECNICO

Stamp



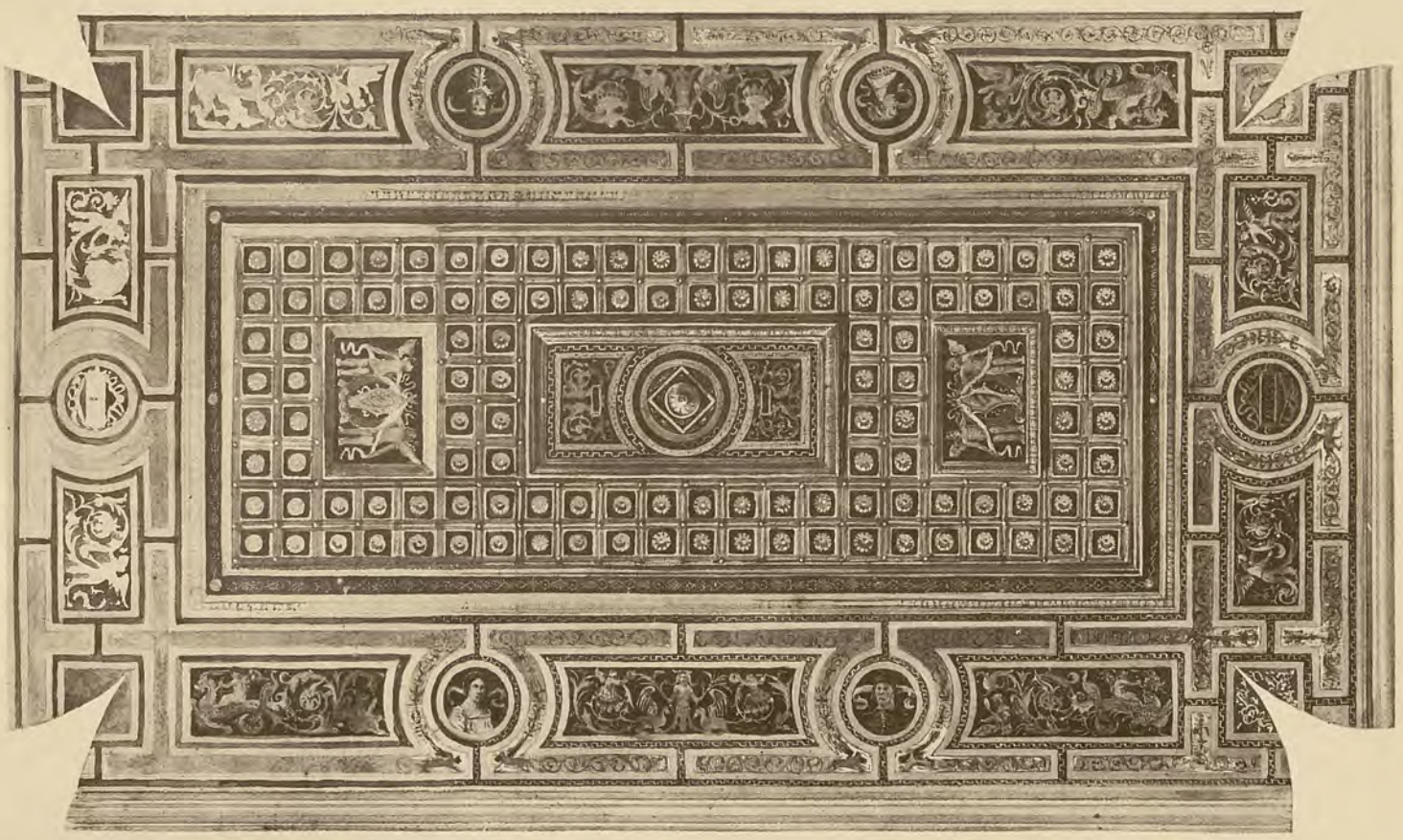
BIBLIOTECA TECNICO di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA. — STOFFA E ANCONA NELLO STILE DEL SEC. XIV: LAVORI DELL'ALUNNO ALESSANDRINI.

(Eliot. JACOBI).

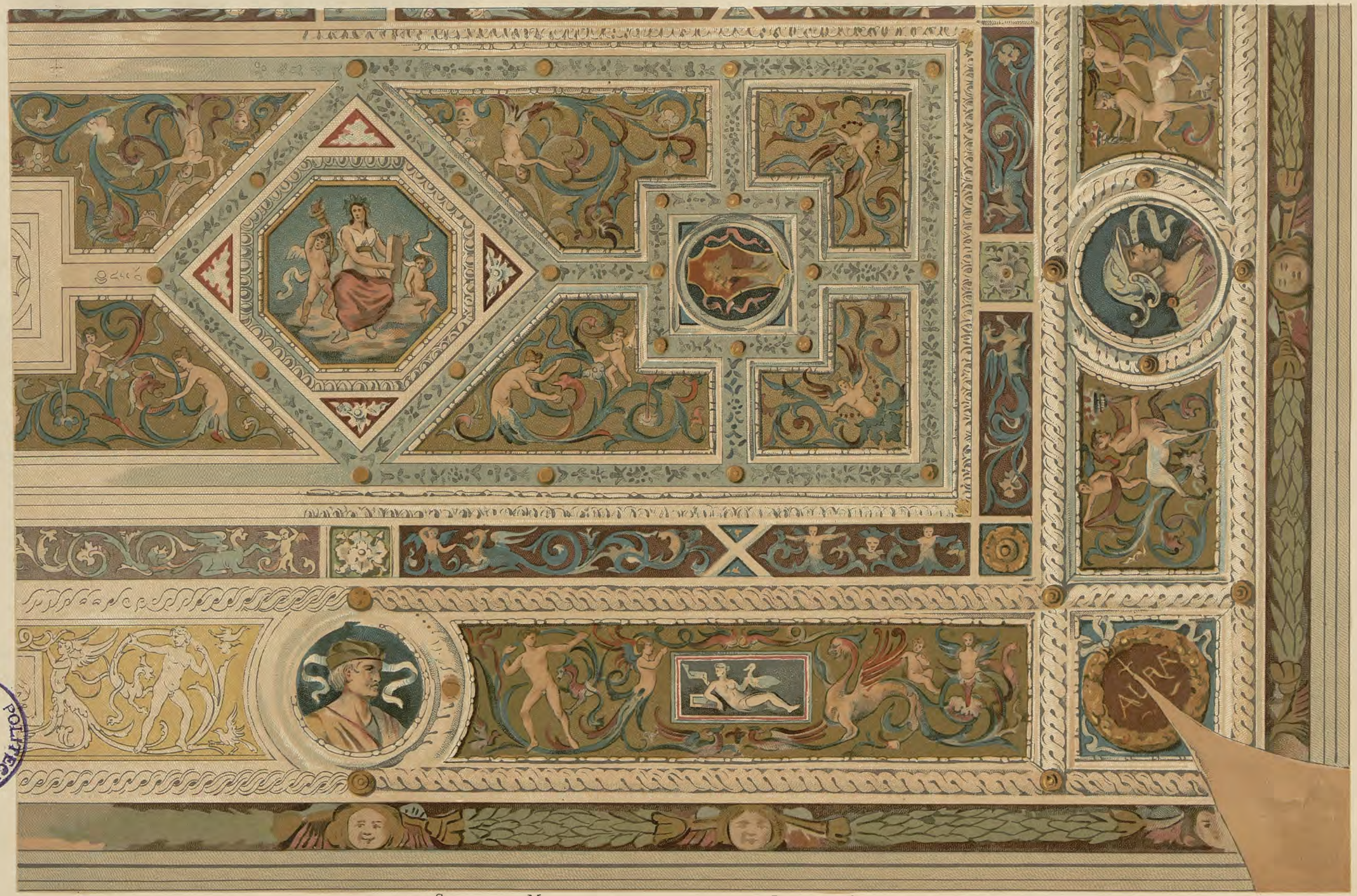


SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA. — FREGIO DI UNA SALA, SOFFITTO E PERGAMENA MINIATA: LAVORI DEGLI ALUNNI BRANCANI, CASCIOTTI E DE CAROLIS.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO (Eliot. JACOBI). ULRICO HOEPLI · Milano.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

COMMERCE
MAR 1 1938



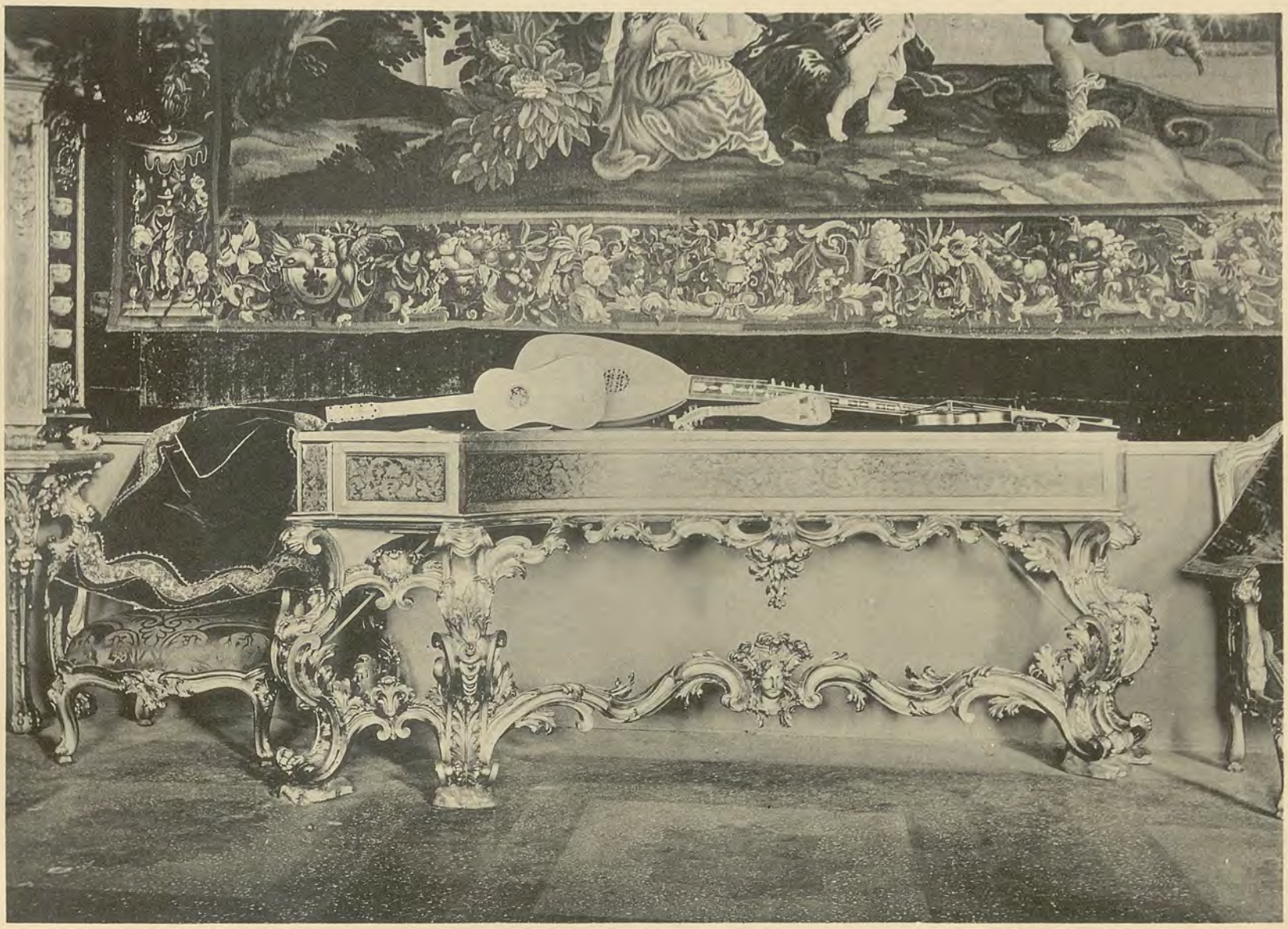
POLITECNICO di MILANO BIBLIOTECA

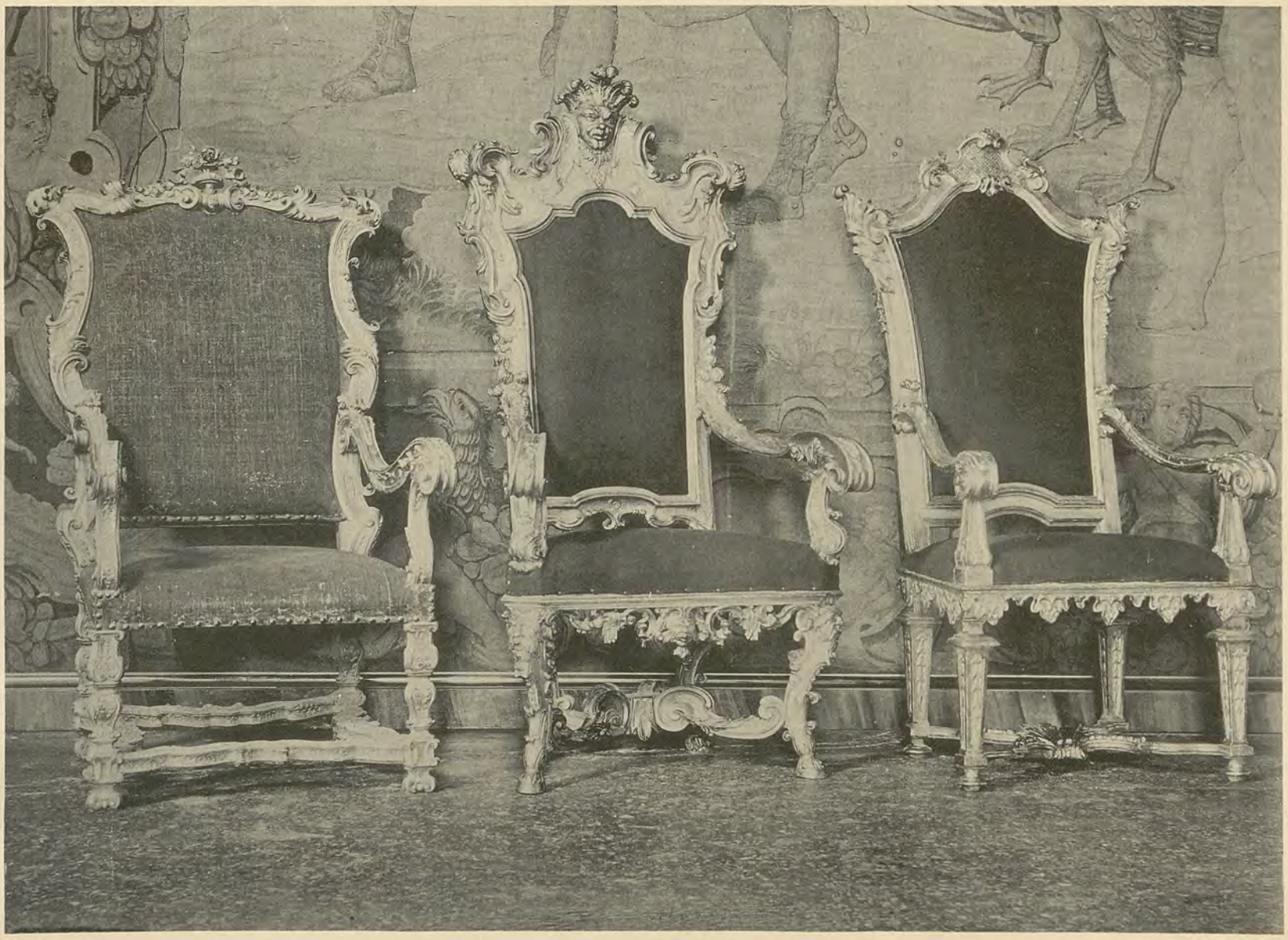
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SCUOLE DEL MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI ROMA. — SOFFITTO.

(Composizione dell'alunno ALESSANDRO ABATE, pittore decoratore)

ULRICO HOEPLI - MILANO





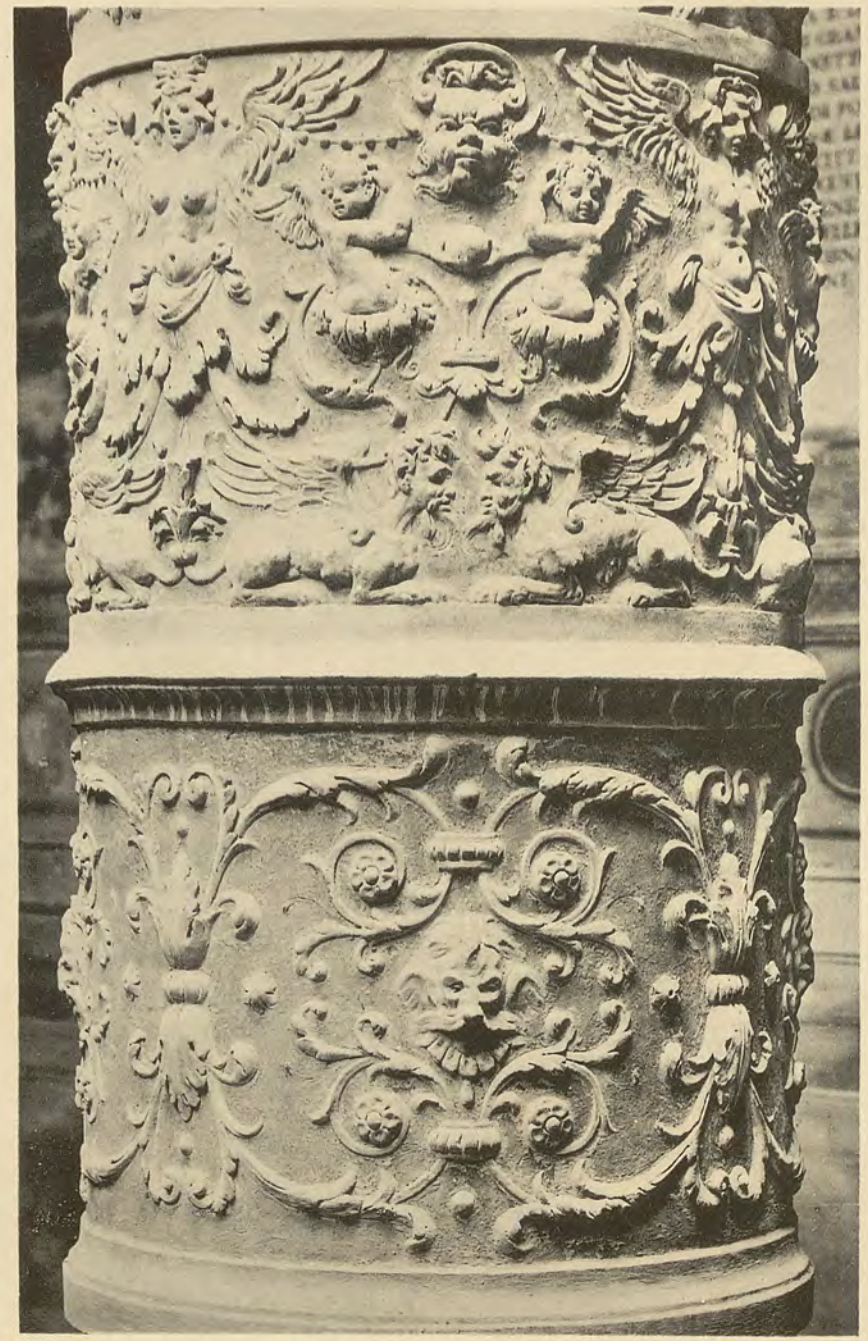
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

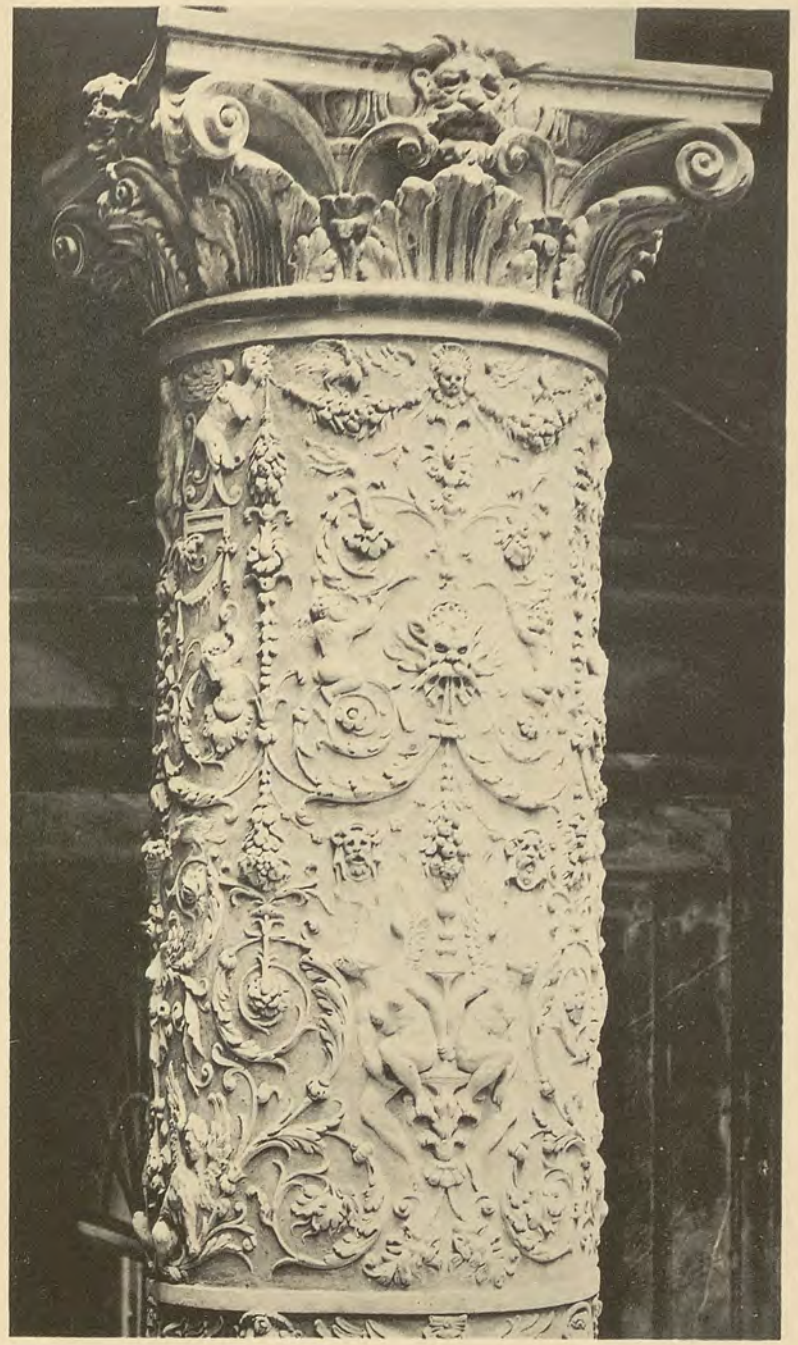
ULRICO HOEPLI - Milano.

1. SPINETTA DEL SEC. XVIII IN LUCCA. — 2. SEGGIOLONI DELLA FINE DEL SEC. XVII E DEL SEC. XVIII NEL MUSEO DI ANTICHITÀ IN PARMA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

ORNAMENTI DI STUCCO INTORNO ALLE COLONNE DEL CORTILETTO DI PALAZZO VECCHIO A FIRENZE. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ORNAMENTI DI STUCCO INTORNO ALLE COLONNE DEL CORTILETTO DI PALAZZO VECCHIO A FIRENZE. — SEC. XVI.

ULRICO HOEPLI · Milano.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

BIBLIOTECA POLITECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

1. ANCONA DI NICCOLÒ ALUNNO NELLA PINACOTECA VATICANA. — 2. ANCONA D'IGNOTO DEL SEC. XIV.

(Fot. ALINARI · Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI · Milano.

STITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ANCONE DI GIOVANNI E ANTONIO DA MURANO NELLA CHIESA DI S. ZACCARIA A VENEZIA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

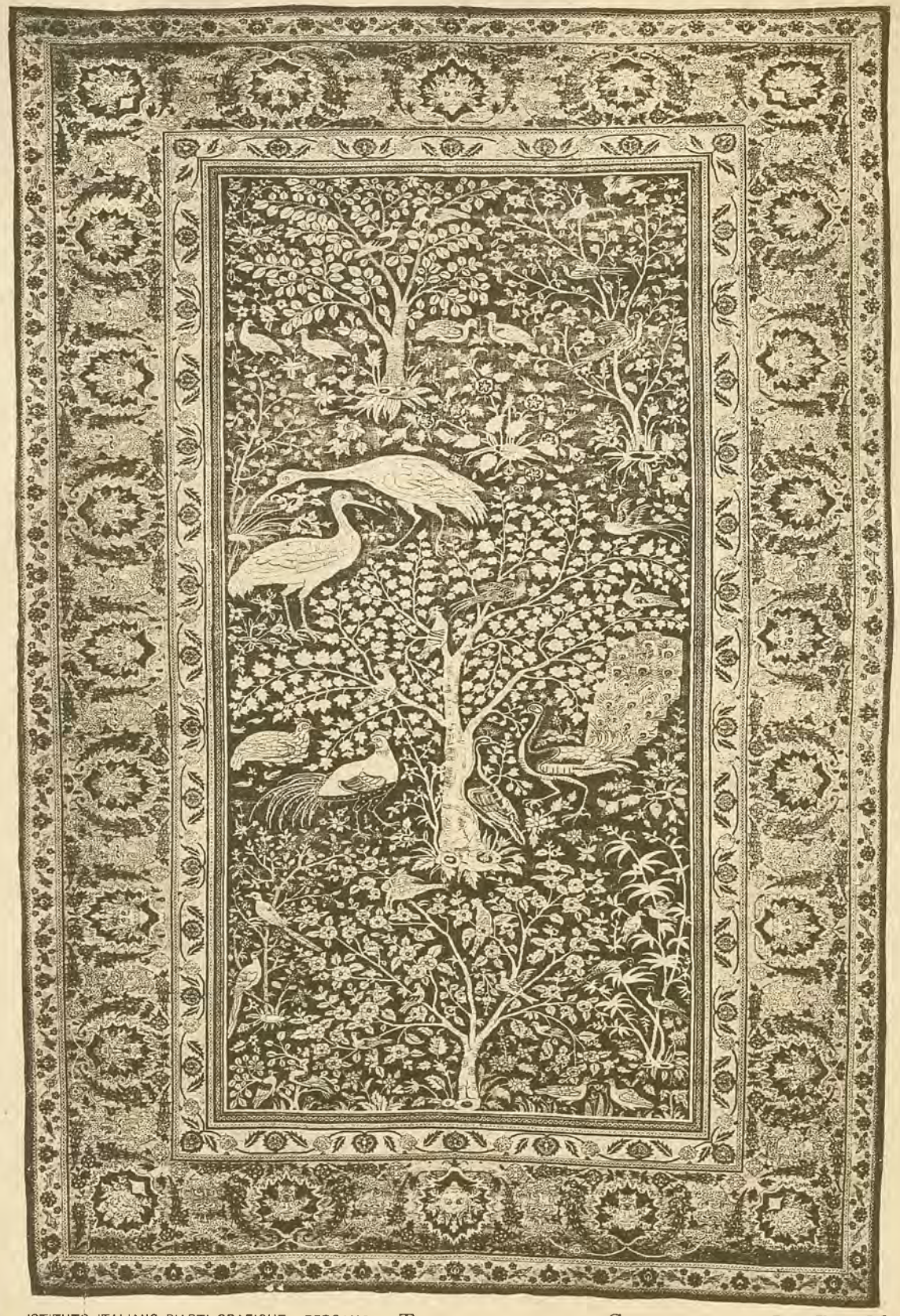
ULRICO HOEPLI - Milano.

BIBLIOTECA POLITECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

LAVORO VENEZIANO DEL SECOLO XVI A IMITAZIONE DEI TAPPETI PERSIANI NEL MUSEO CIVICO DI VENEZIA.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



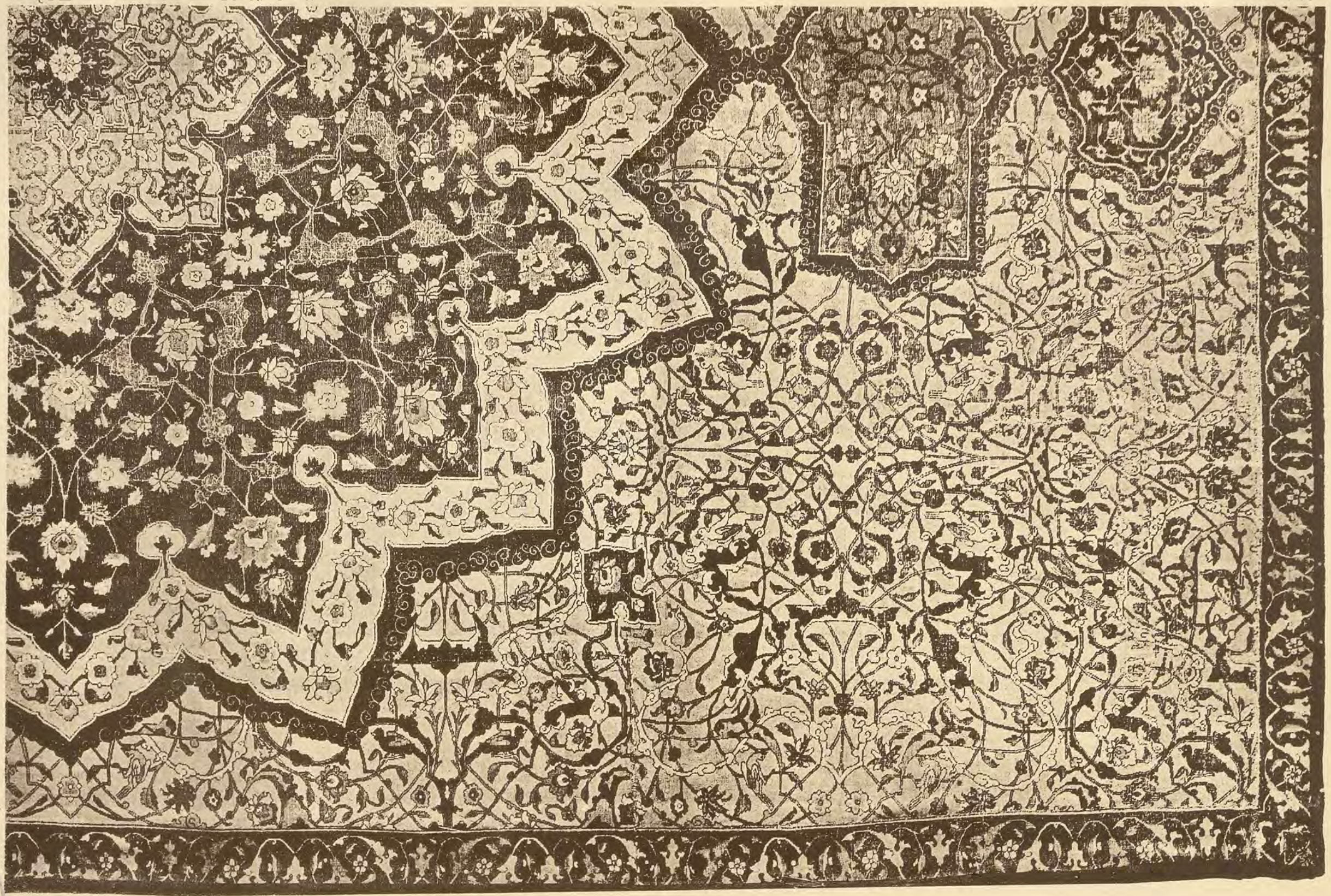
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

TAPPETI PERSIANI. — 1. COLLEZIONE DELL'IMP. REG. MUSEO COMMERCIALE AUSTRIACO. — 2. COLLEZIONE DEL BARONE DI ROTHSCHILD

(Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI · Milano.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PARTE DI TAPPETO PERSIANO. — COLLEZIONE DELLA MANIFATTURA NAZIONALE FRANCESE DEI GOBELINS.

(Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

1 E 3. TARSIE DEL DUOMO DI PERUGIA. — 2. SEGGIO PRESBITERALE NELLA CHIESA DI S. PIETRO A PERUGIA. — SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Zliot. JACOBI).

BIBLIOTECA TECNICO TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

TARSIE DEGLI ARMADI NELLA SAGRESTIA DEL DUOMO DI PERUGIA. – SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

1. LORICA NEL BUSTO DI COSIMO I DE' MEDICI, OPERA DEL CELLINI, NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.
2. PONTIFICALE E TIARA NEL BUSTO DI GREGORIO XIII NEL MUSEO CIVICO DI BOLOGNA.

(Fot. POPPI - Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

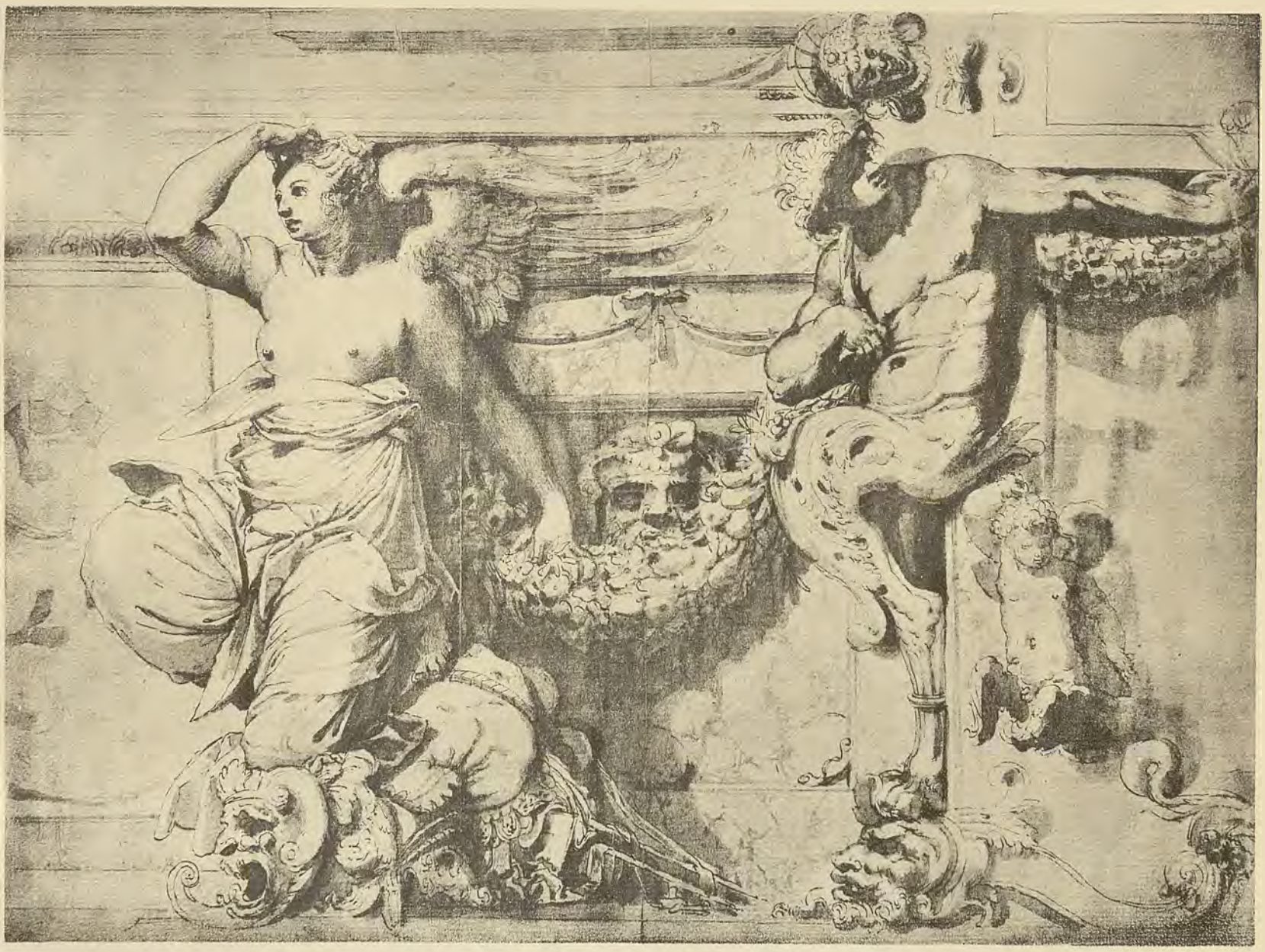
BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

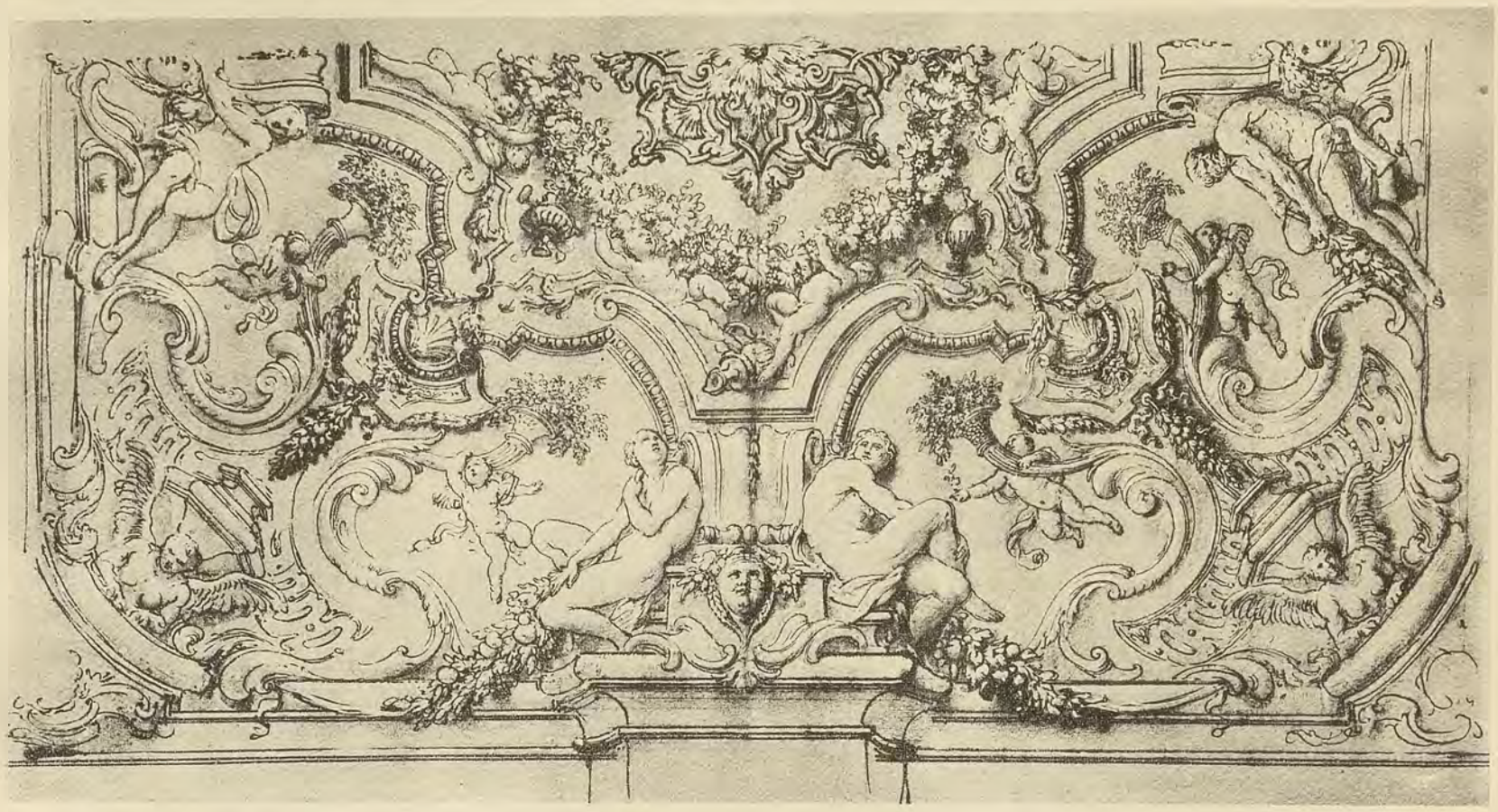
POLITEC. BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

TAPPETI DIPINTI NELLE STORIE DELL'ANTISAGRESTIA NELLA BASILICA ANTONIANA A PADOVA. PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(ANGELO D' ANDREA dip.)





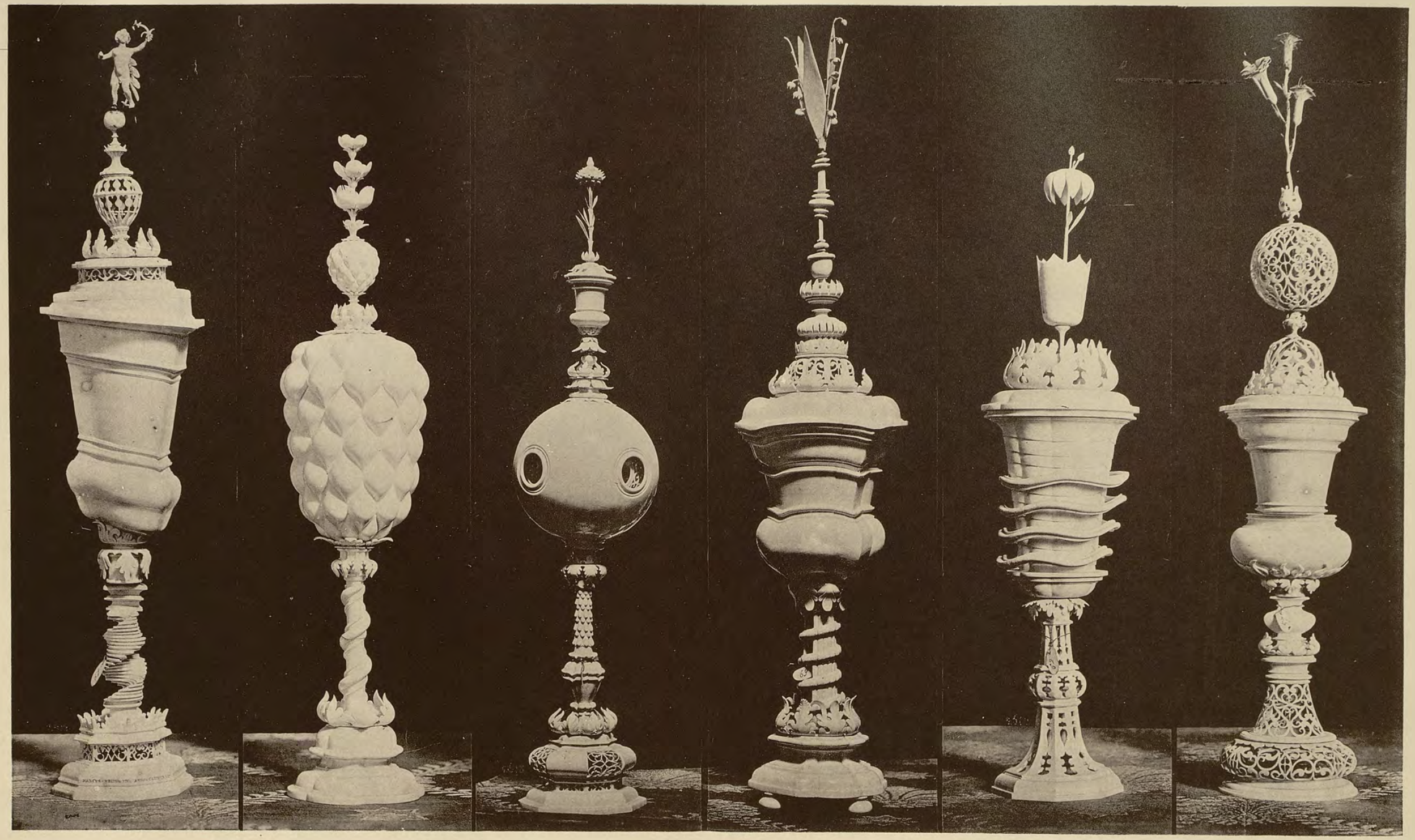
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

DISEGNI ORIGINALI DI FRANCESCO SALVIATI E DI BERNARDINO POCCETTI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE.

(Fot. ALINARI - Fiot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



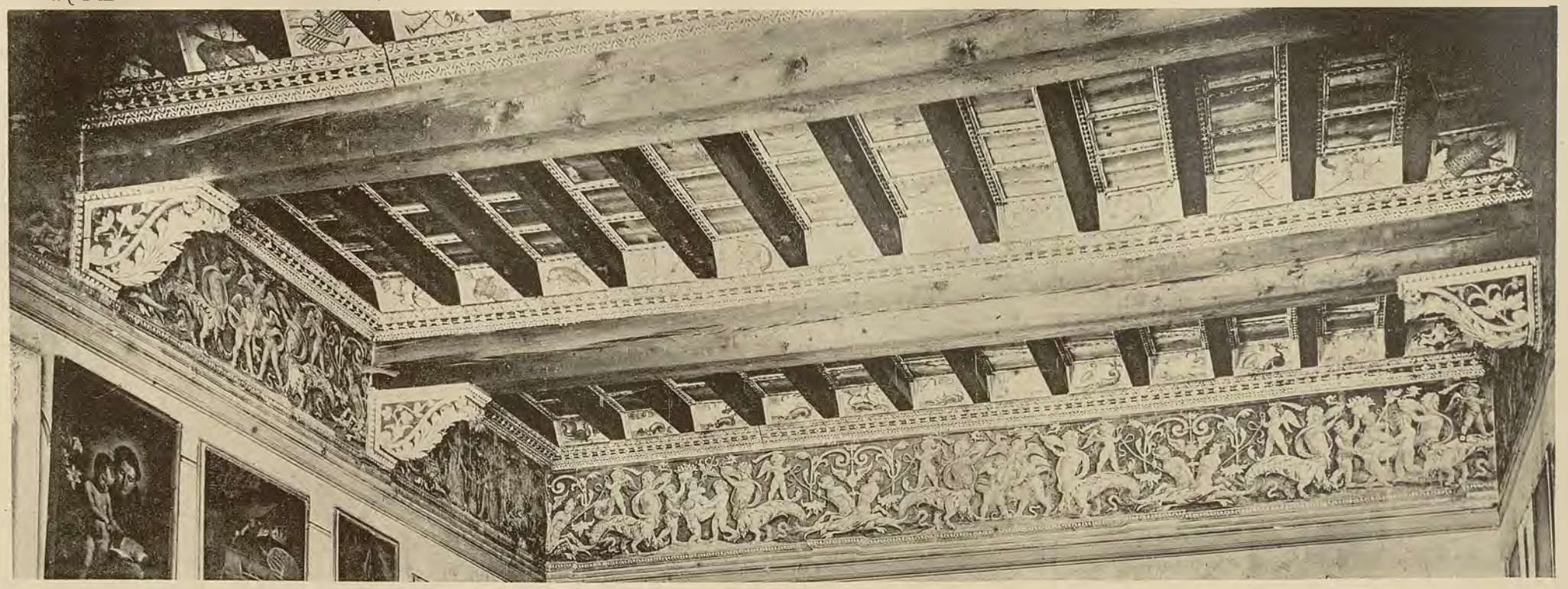
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

VASI E BUSSOLI DI AVORIO NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.

(Foé. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

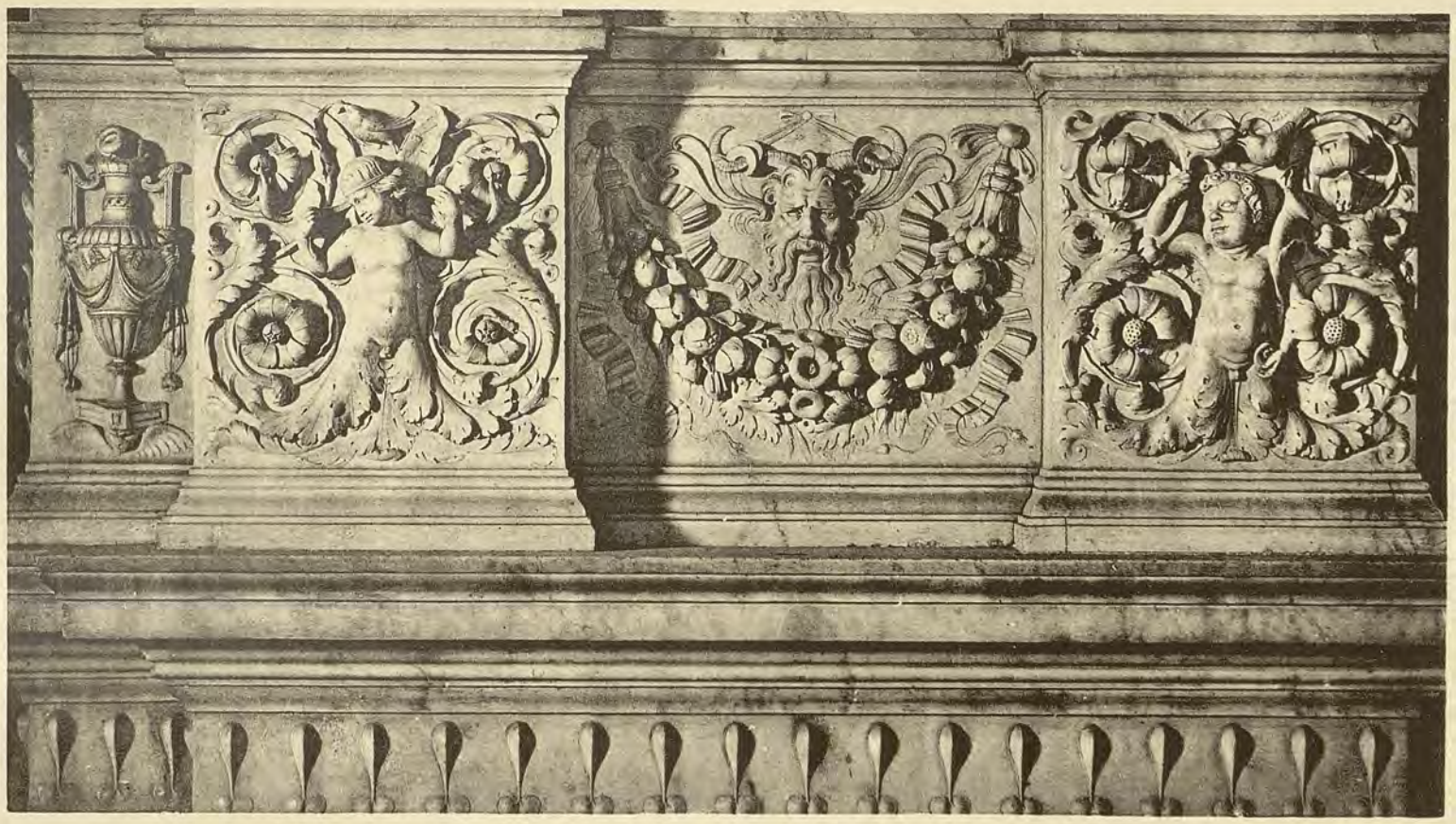
SOFFITTO A TRAVATURE E FREGIO IN UN PALAZZO DI BERGAMO. — SEC. XVI

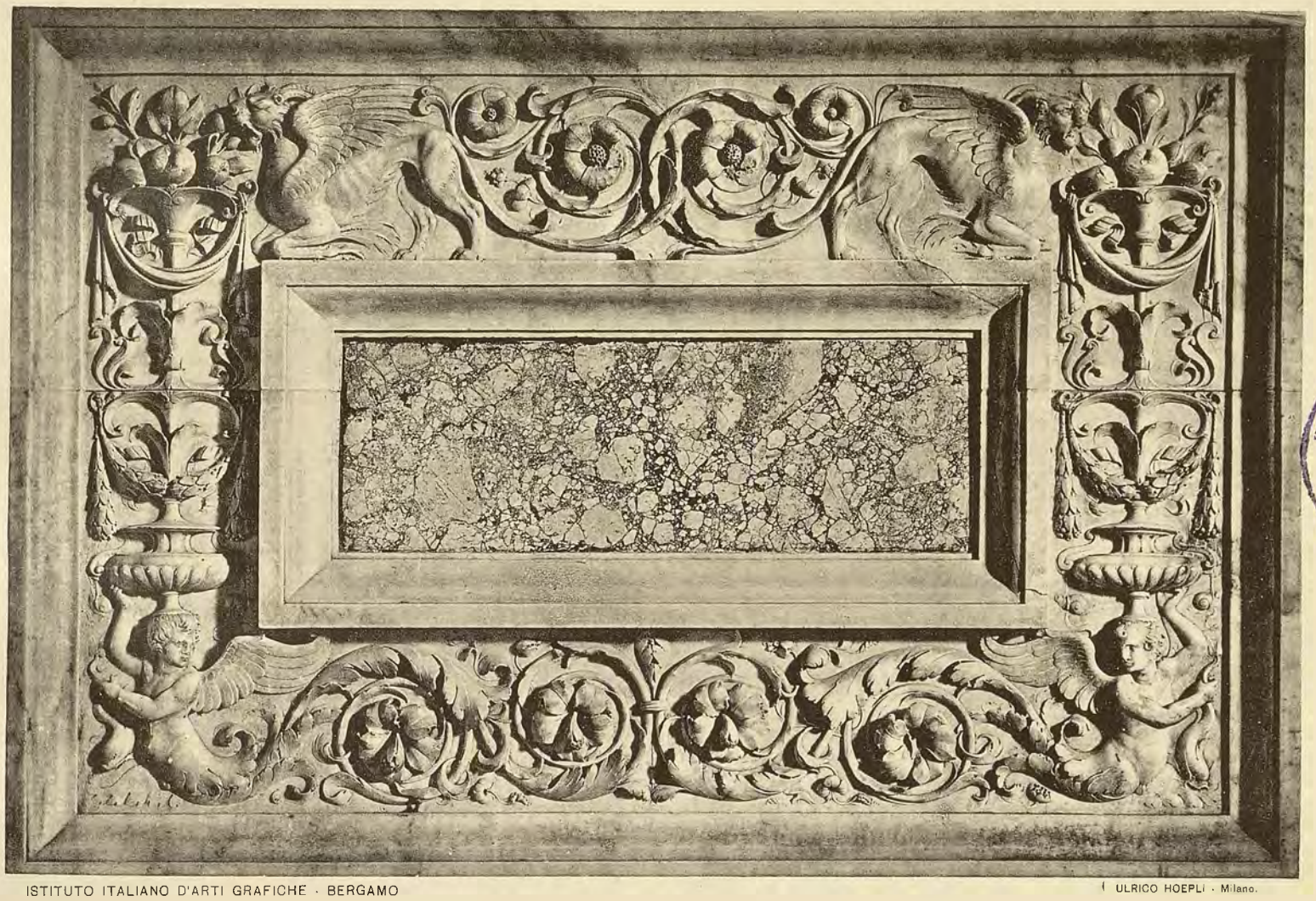
(Fot. dell'ISTITUTO D'ARTI GRAFICHE · Eliot. JACOBI.

ULRICO HOEPLI · Milano.

BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

[illegible]





POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

PARTI ORNAMENTALI DELL'ALTARE DELLA VISITAZIONE NEL DUOMO DI ORVIETO SEC. XVI

(Fot. ALINARI - Phot. JACOBI)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

PACE IN ORO NEL PALAZZO PITTI E PACE IN ARGENTO DI MASO FINIGUERRA NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.
CON CORNICE DI EPOCA POSTERIORE.
(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

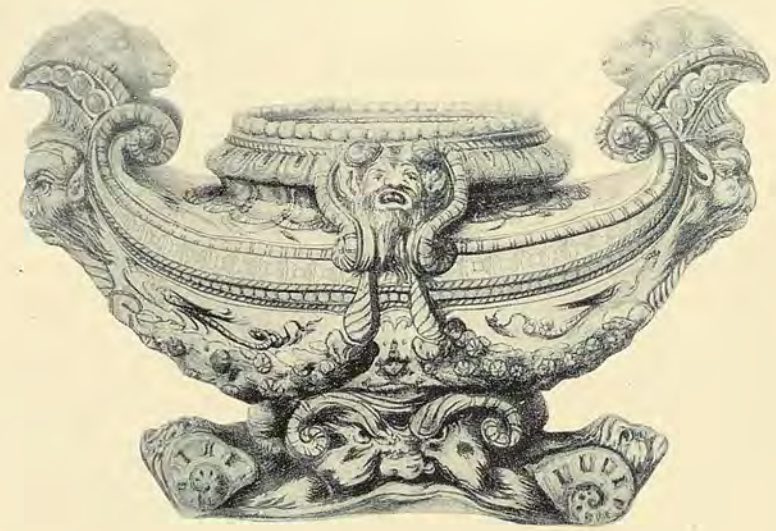
POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

1. PIATTO DI FAENZA NELLA COLLEZIONE CASTELLANI. — 2. PIATTO DI DERUTA NELLA COLLEZIONE FUNGHINI. — SEC. XVI.

(Acquerelli del Museo artistico-industriale di Roma)

POLITECNICO BIBLIOTECA



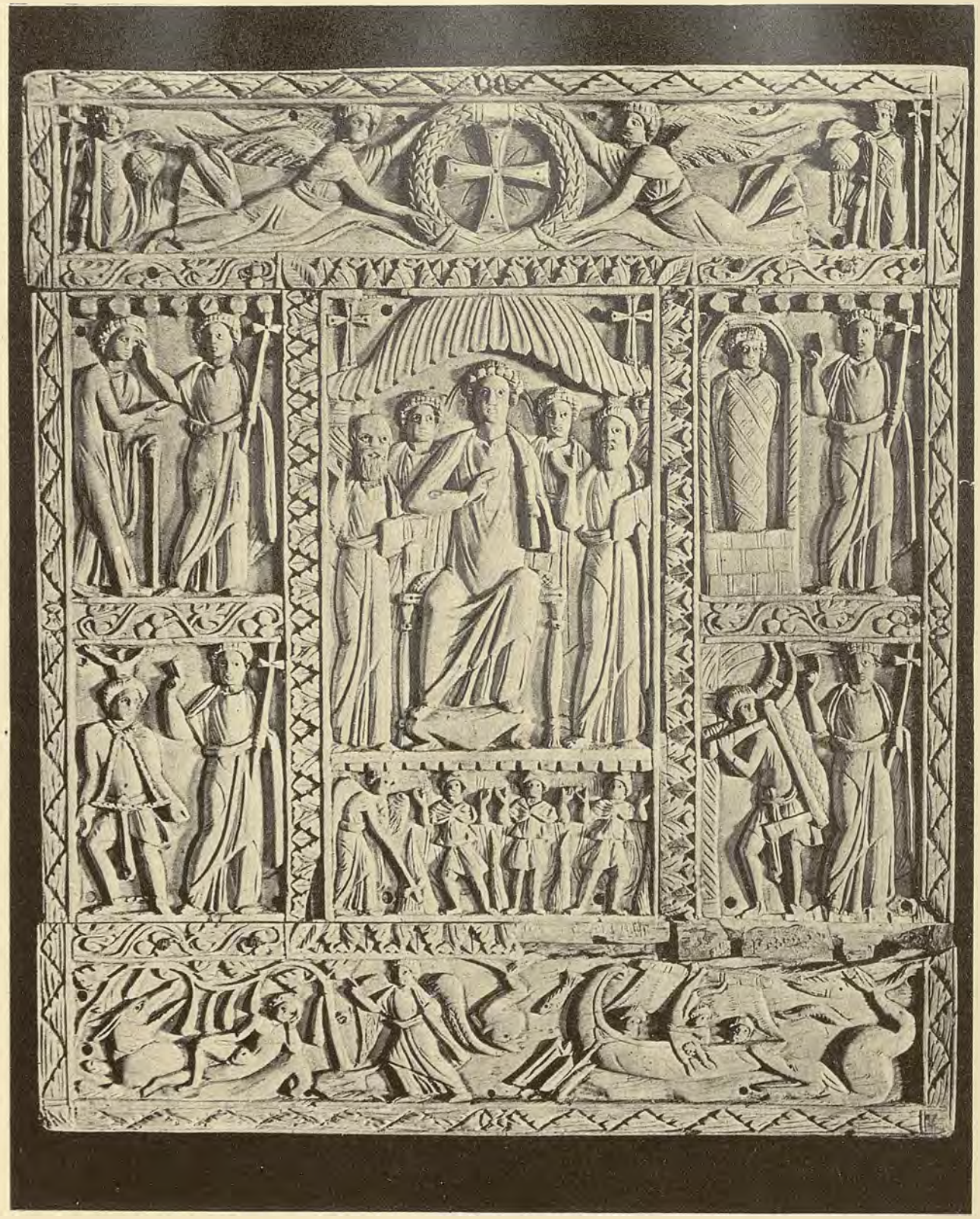
BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

MAIOLICHE ITALIANE DEL CINQUECENTO GIÀ NELLA COLLEZIONE SPITZER 1. PIATTO DI CAFFAGIOLO. – 2. COPPA DI CASTEL DURANTE. – 3. SALIERA DI URBINO. – 4. PIATTO DI FAENZA. – 5. PIATTO DI CAFFAGIOLO. – 6. PIATTO DI FAENZA.

(Eliot. Jacobi).

ULRICO HOEPLI · Milano.



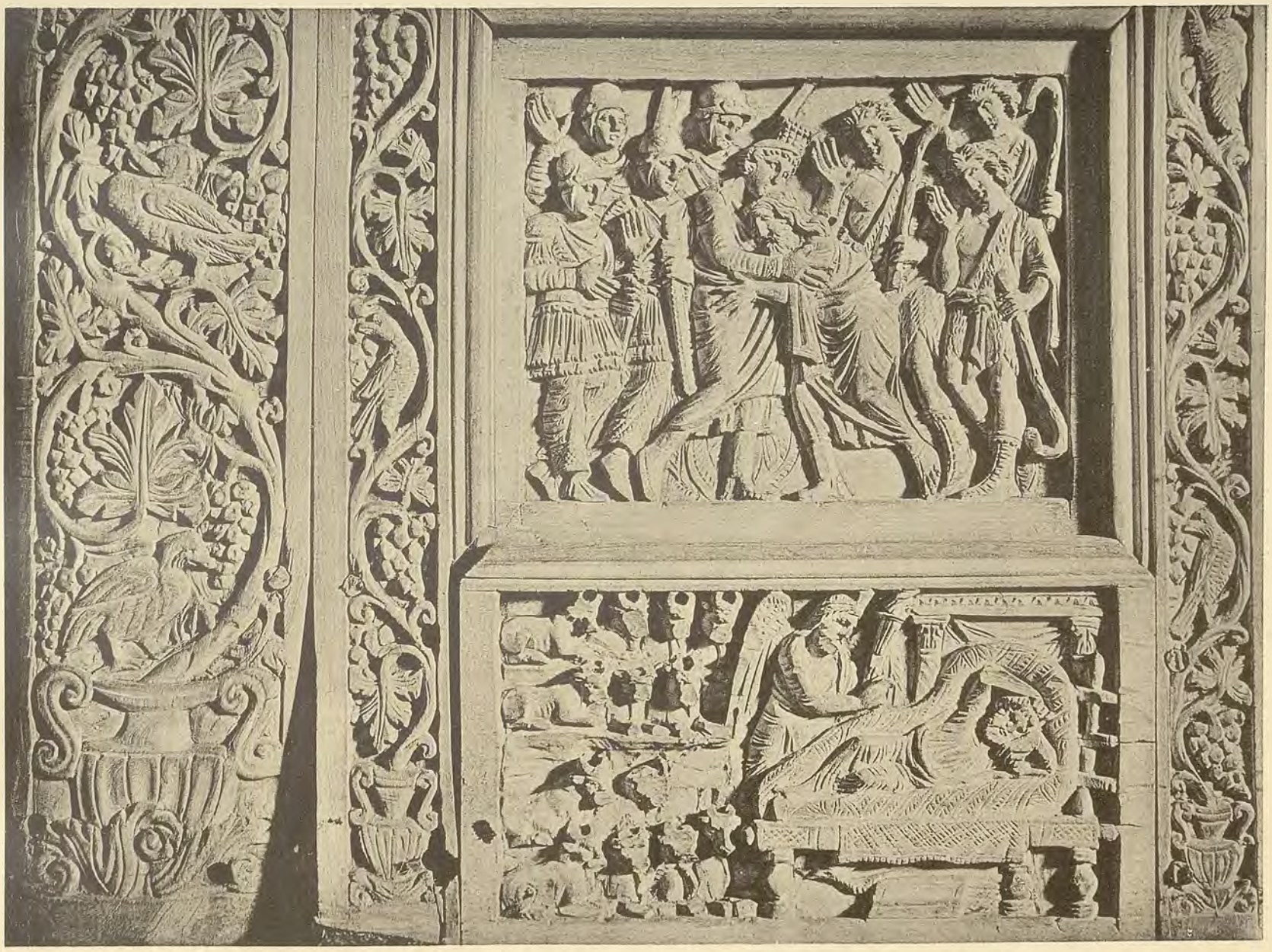
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

AVORII DI RAVENNA. — 1. CATTEDRA DETTA DI S. MASSIMIANO NEL DUOMO. SEC. VI. — 2. COPERTA DI EVANGELIARIO NEL MUSEO DI CLASSE. SEC. V O VI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

AVORII DI RAVENNA. — 1. DETTAGLIO DELLA CATTEDRA DETTA DI S. MASSIMIANO (VEDI TAV. PRECED.) — 2. TAVOLETTA DEL SEC. IX NEL MUSEO DI CLASSE.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

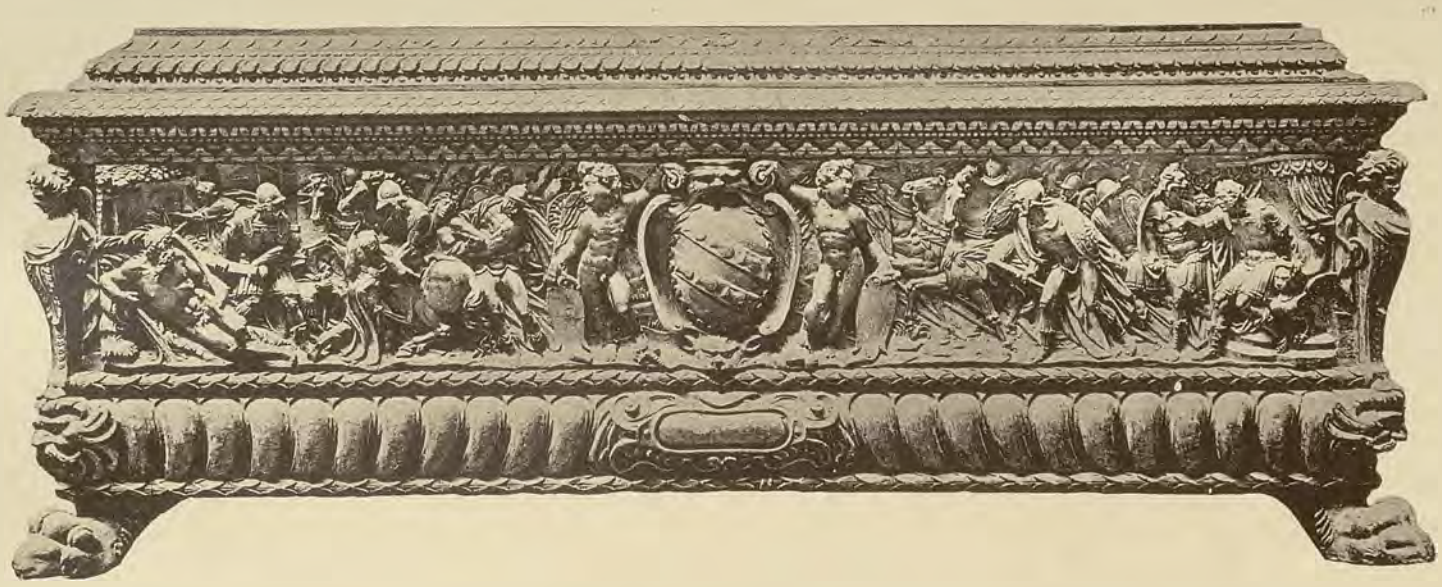
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

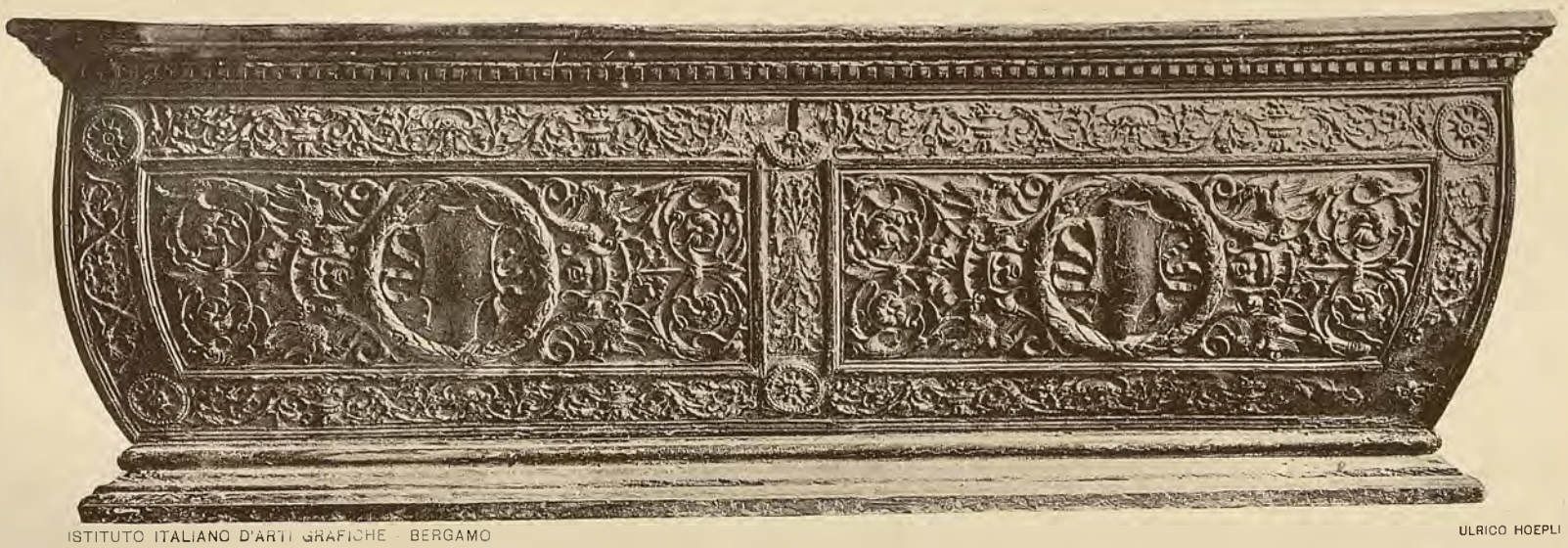
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MUSEO DI CLASSE IN RAVENNA. — 1 E 2. TABERNACOLO E TAVOLETTA DI AVORIO DEL SEC. XIV, LAVORI FRANCESI. — 3. TRITTICO IN LEGNO DEL SEC. XIV.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CASSONI ITALIANI DEI SEC. XV E XVI.

(Elict. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

PIATTO ARABO-SICULO NELLA COLLEZIONE FUNGHINI.

(Acquerello del Museo artistico-industriale di Roma).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

MAIOLICHE ITALIANE DEL CINQUECENTO GIÀ NELLA COLLEZIONE SPITZER. — 1. E 2. BACINO DI URBINO. — 3. FIASCA DI URBINO — 4. PIATTO DI FAENZA. — 5 E 6. VASO DI URBINO.

(Eliot. JACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

MAIOLICHE URBINATE DEL CINQUECENTO GIÀ NELLA COLLEZIONE SPITZER. — 1. COPPA. — 2. PIATTO DI ORAZIO FONTANA. — 3. VASO DI ANTONIO PATANAZZI. — 4. PIATTO.

(Eliot, Jacobi).

ULRICO HOEPLI · Milano.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

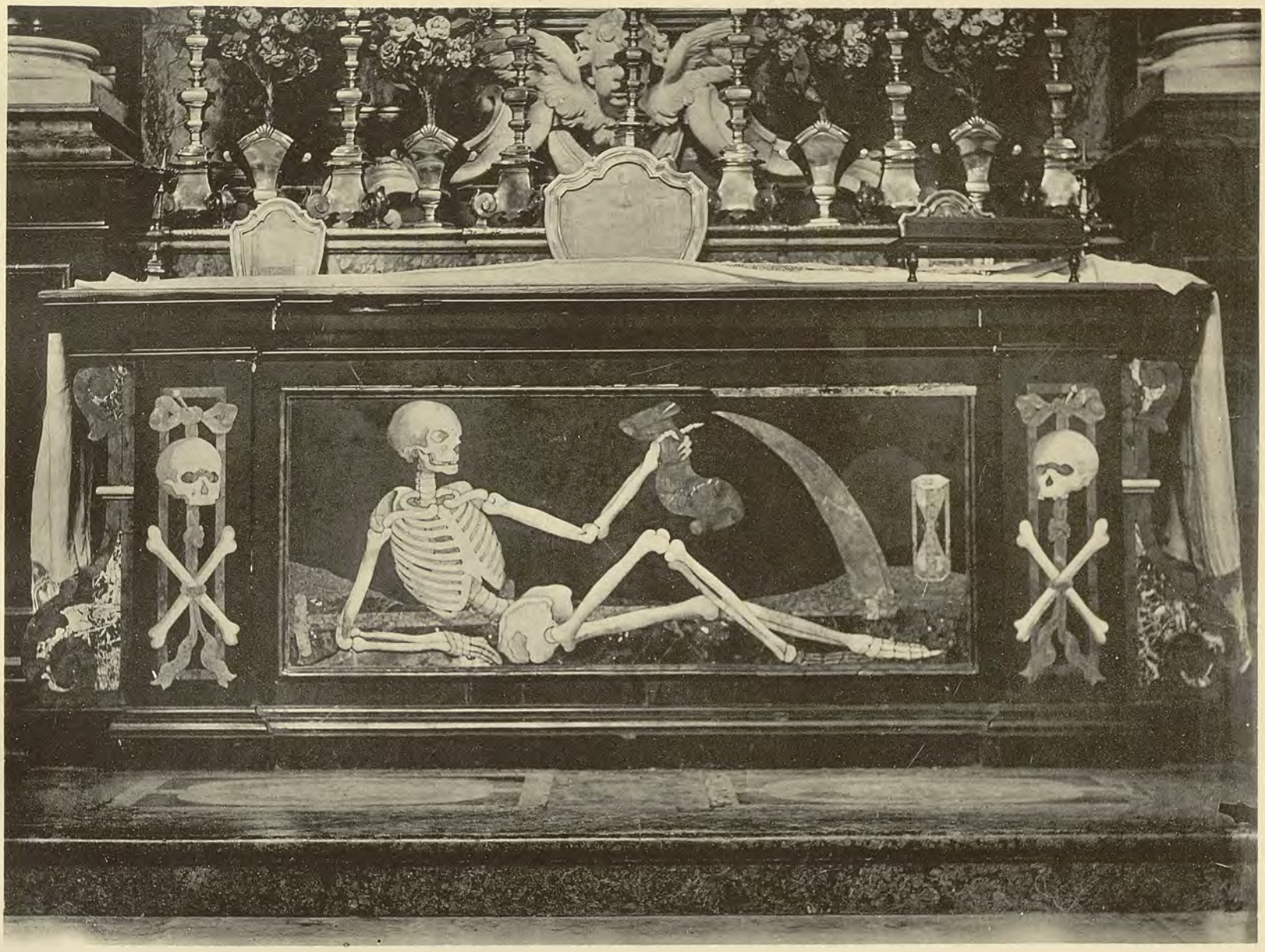
BIBLIOTECA POLITECNICO DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

BASSORILIEVI E CORNICI IN LEGNO DEI FANTONI BERGAMASCHI. – FINE DEL SEC. XVII.

(Eliot. Jacobi).

ULRICO HOEPLI Milano.

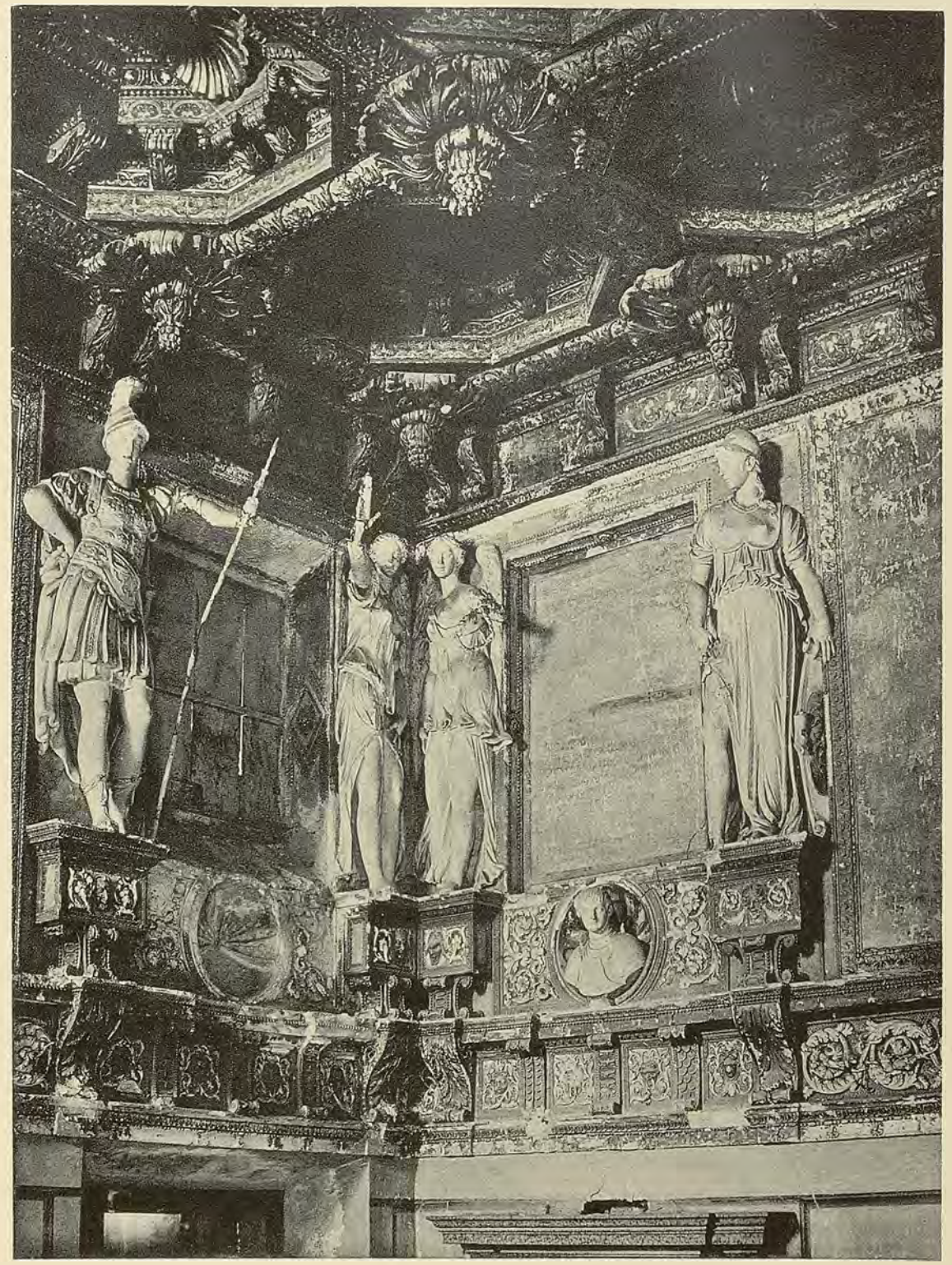


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

PUTTI IN MARMO E PALIOTTO A LAVORO DI COMMESSO: OPERE DEI FANTONI BERGAMASCHI. – FINE DEL SEC. XVII.

(Ellot. Jacobi).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

VOLTA NEL PALAZZO DEL T E SOFFITTO NEL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA. — SEC. XVI.

(Fot. LOTZE — Elint. JACOBI)

BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

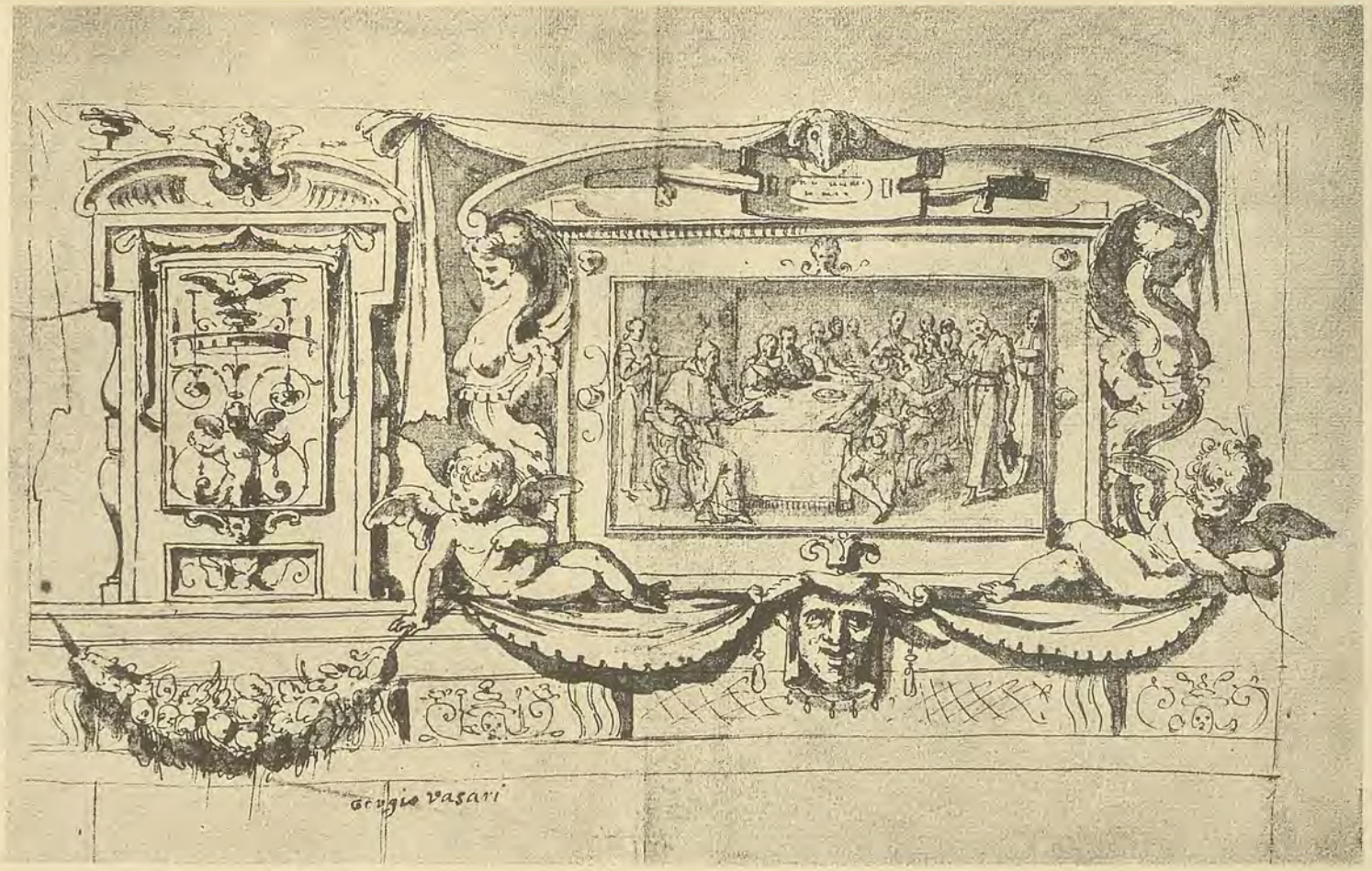
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

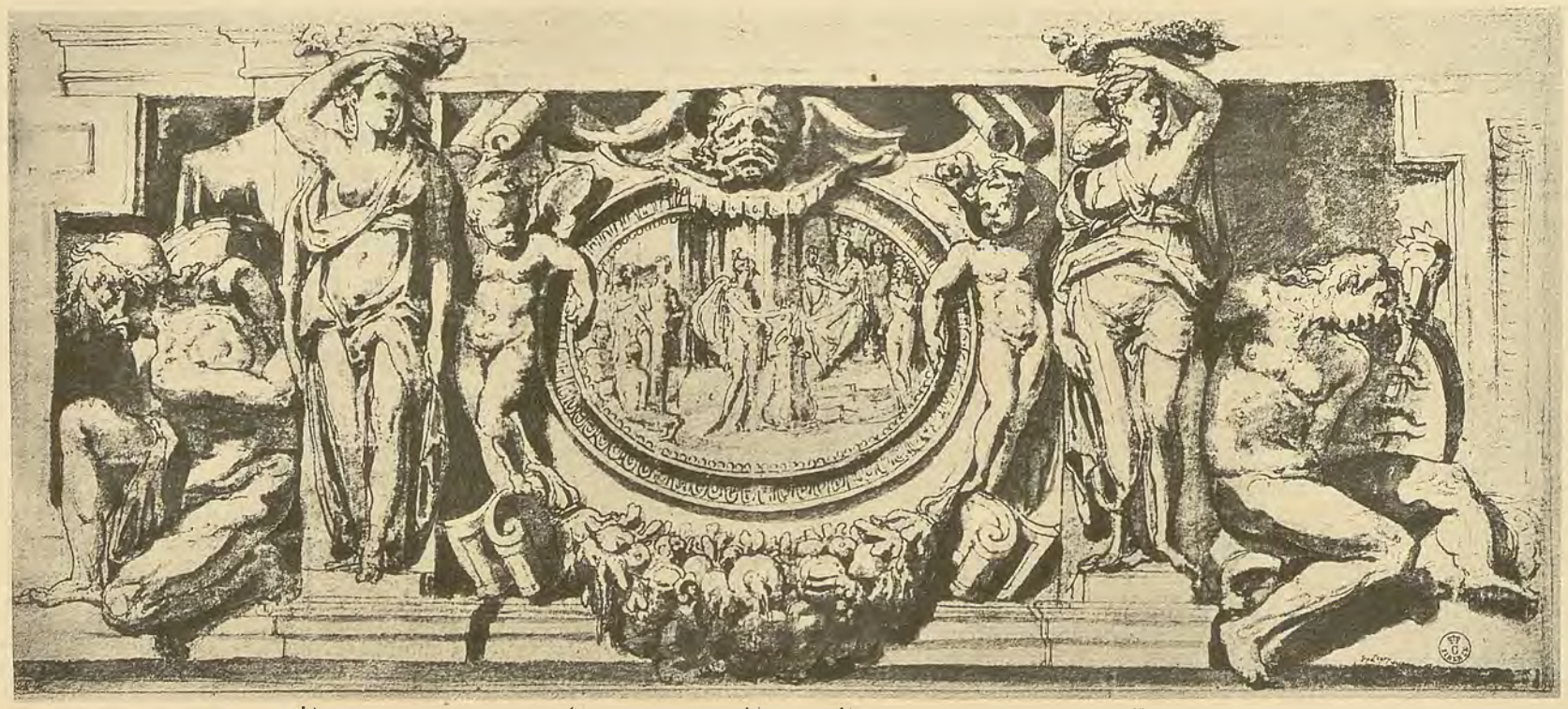
ULRICO HOEPLI - MILANO

DECORAZONI MURALI RECENTEMENTE SCOPERTE NELLA CHIESA DEI FRARI A VENEZIA. — PRIMA METÀ DEL SEC. XV.

(Prof. S. MISINATO dip. dal vero).

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE MILANO





DISEGNI ORIGINALI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI A FIRENZE: 1. DI IGNOTO; 2. DI GIORGIO VASARI; 3. DI FEDERICO ZUCCHERI; 4. DI IGNOTO.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO (Eliot. JACOBI). ULRICO HOEPLI - Milano

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO, HOEPLI - Milano.

PILE DELL'ACQUA SANTA: 1. NELLA CHIESA DI S. GIOVANNI *FUOR CIVITAS* DI PISTOIA, OPERA DI GIOVANNI PISANO; 2. NELLA CATTEDRALE DI LUCCA; 3. NELLA CHIESA DEI SERVI A BOLOGNA; 4. NEL CHIOSTRO DELLA MADONNA DELL'ORTO A ROMA.

(Fot. ALINARI e POPPI. - Elict. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

PILE DELL'ACQUA SANTA: 1. NELLA CATTEDRALE DI LUCCA, OPERA DI MATTEO CIVITALI; 2. NEL DUOMO DI PISA, OPERA DI STAGIO STAGI; 3 E 4. NEL DUOMO DI SIENA, OPERE DI ANTONIO FEDERIGHI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

COPY

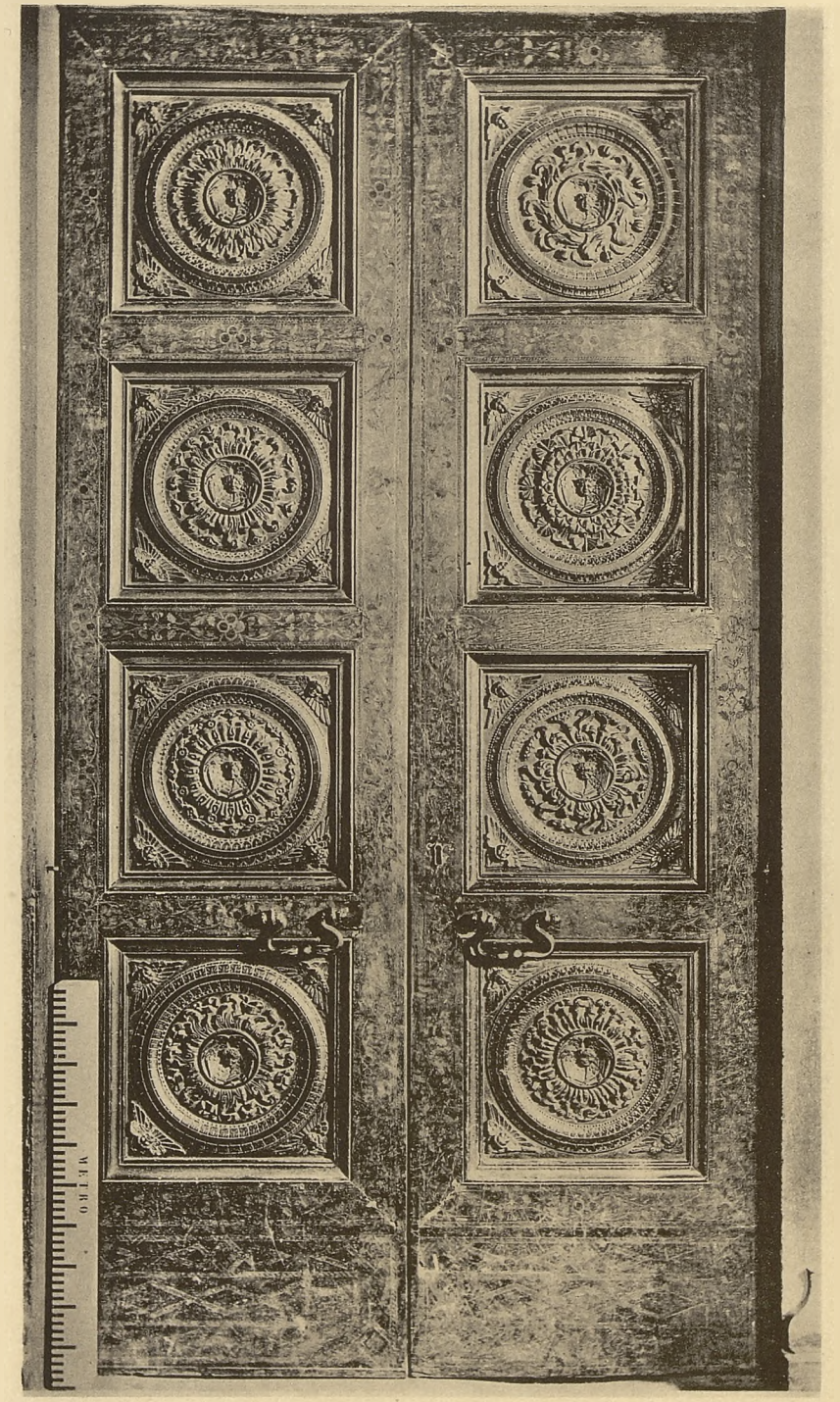
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

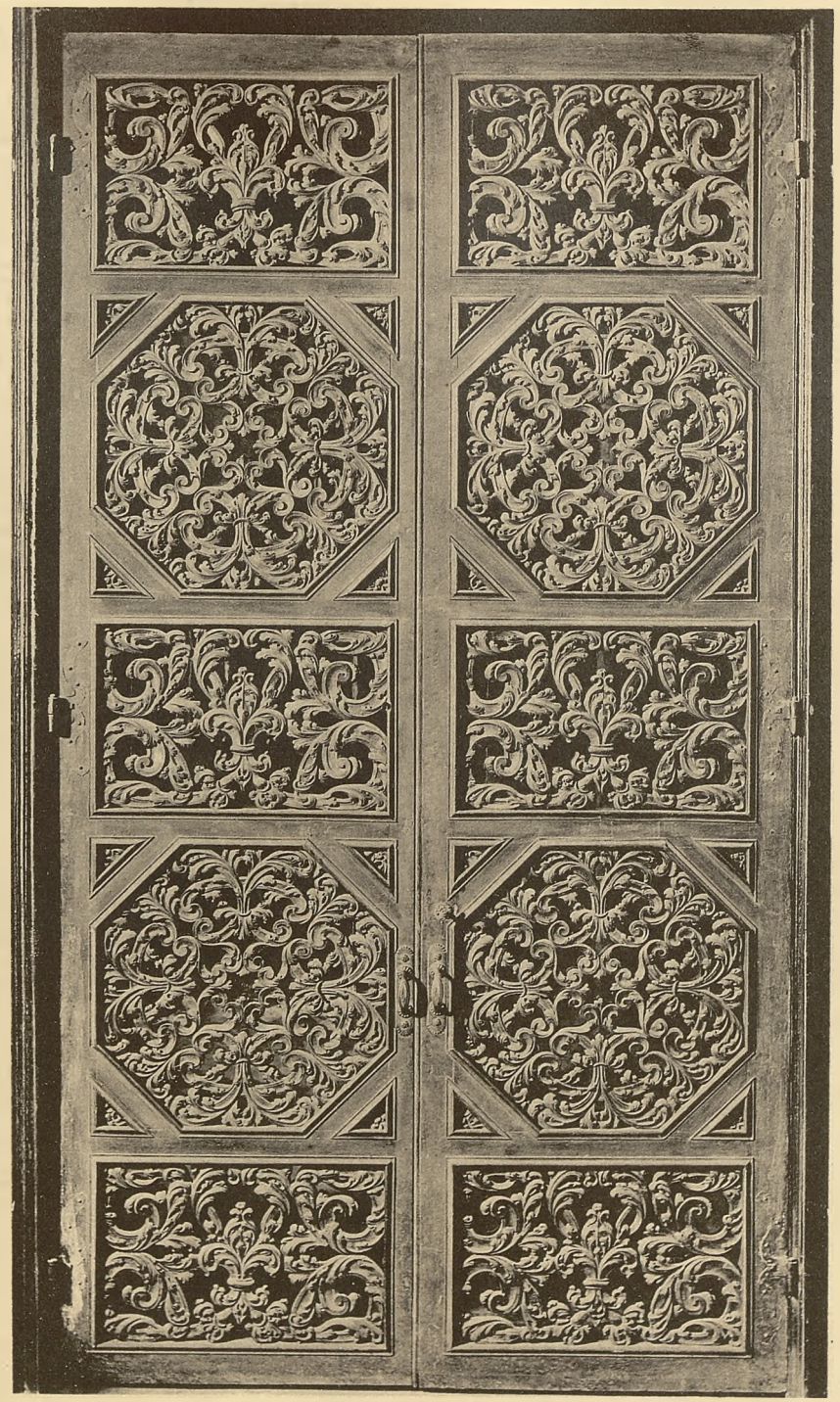
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

PILE DELL'ACQUA SANTA: 1 E 2. NELLA BASILICA DEL SANTO A PADOVA; 3. NELLA CHIESA DELLA SANTISSIMA ANNUNZIATA A FIRENZE; 4. NELLA CERTOSA DI FIRENZE.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

IMPOSTE DI PORTE: 1. NELLA SAGRESTIA DI SANTA CROCE A FIRENZE. SEC. XVI: 2. GIÀ NEL PICCOLO TEATRO DI CORTE A PARMA, SEC. XVII; 3. NELLA BADIA DI MONTECASSINO. SEC. XVIII.

(Fot. ALINARI e MOSCIONI — Elot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

POLITECN
BIBLIOTECA
TORIN

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

ARAZZO FIAMMINGO E MATTONELLA PERSIANA.

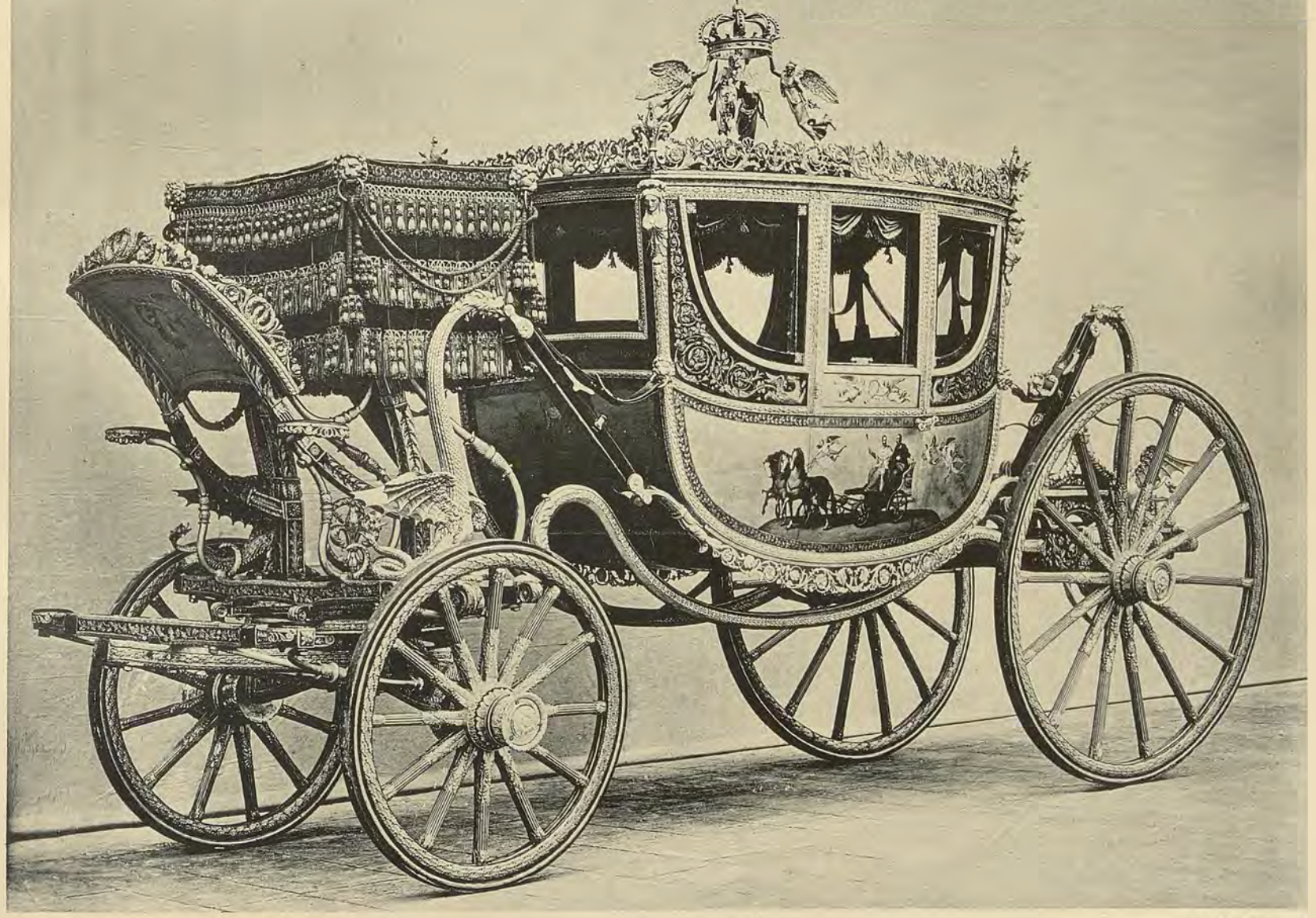
(Acquerelli del Museo artistico-industriale di Roma).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO, HOEPLI - Milano.

CASCATE NEL PARCO DEL PALAZZO REALE DI CASERTA. — SEC. XVIII.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

CARROZZE DI GALA NELLE R. SCUDERIE A FIRENZE: 1. DI LEOPOLDO II, GRANDUCA DI TOSCANA;
2. DI VITTORIO EMANUELE I, RE DI SARDEGNA.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

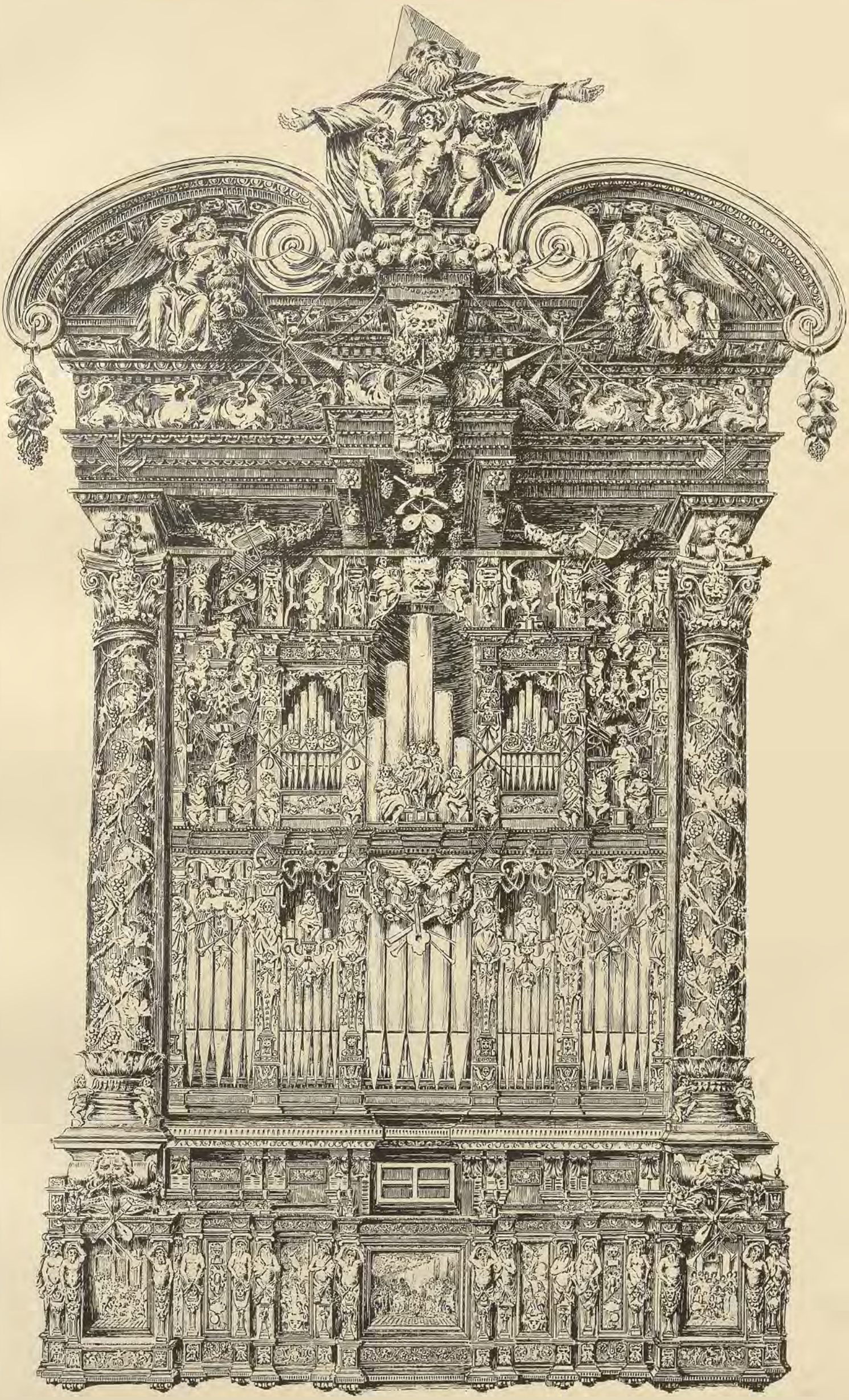
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CARROZZE DI GALA NELLE R. SCUDERIE A FIRENZE: 1. DI VITTORIO EMANUELE II; 2. DI CARLO ALBERTO.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

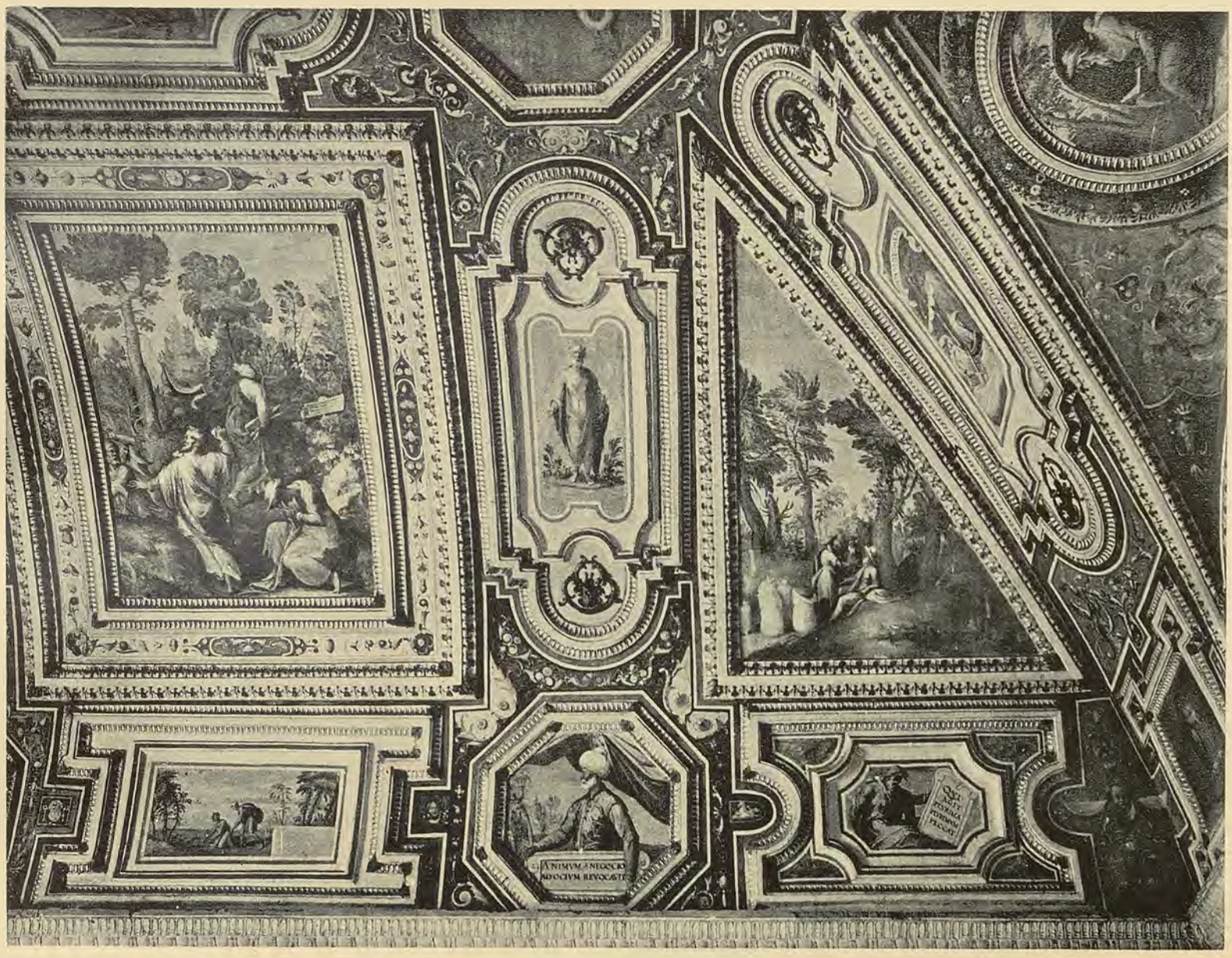
ULRICO HOEPLI - Milano.

ORGANO DELLA CHIESA NEL SANTUARIO DELLA MADONNA DI TIRANO. — FINE DEL SEC. XVI.

(Disegno del Prof. BALLARIN. — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

[illegible]



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTE NEL PALAZZO FARNESE A CAPRAROLA. SEC. XVI. — (VEDI ANNO III, PAG. 78).

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

STOFFA VENEZIANA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XVI POSSEDUTA DAL SIG. CAV. CANTONI DI MILANO.

(Acquerello della Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano).

POLITECNICO BIBLIOTECA

BIBLIOTECA CENTRAL

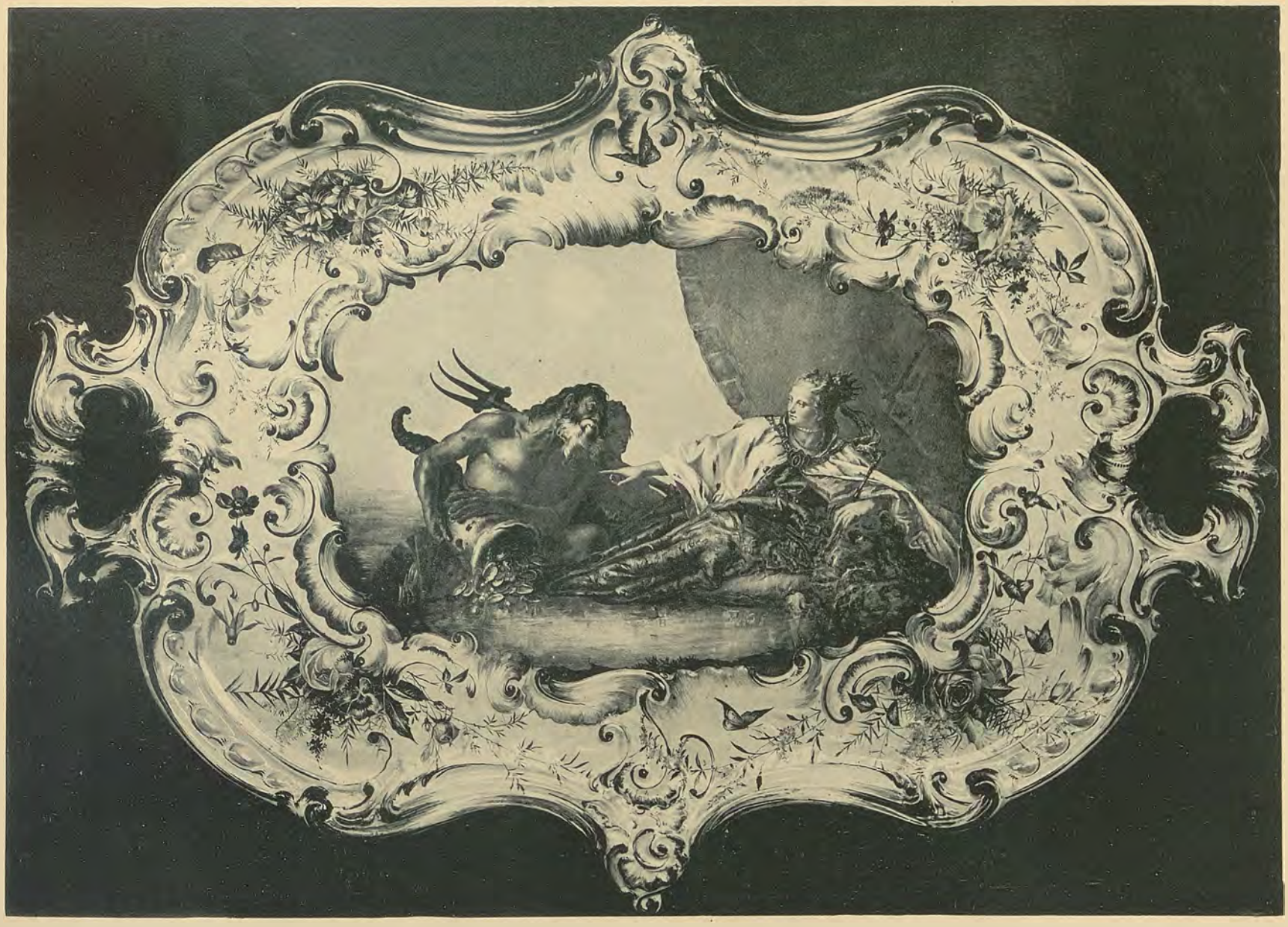
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TORINO. — PRODOTTI DELLA NUOVA SOCIETÀ FIORENTINA PER L'*ARTE DELLA CERAMICA*.

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TORINO. — PRODOTTI DELLA FABBRICA DI CERAMICHE G. B. VIERO A BASSANO.

(Fot. BERTANI - Elliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TORINO. — PRODOTTI DELLA FABBRICA DI CERAMICHE RICHARD-GINORI A MILANO.

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

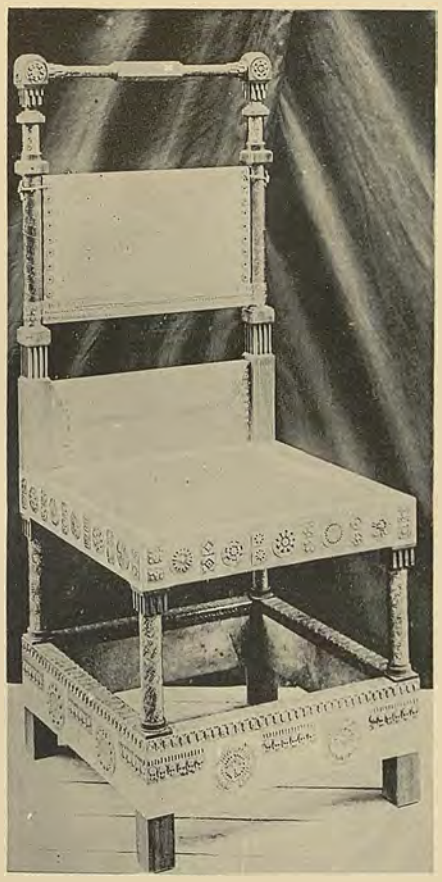
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

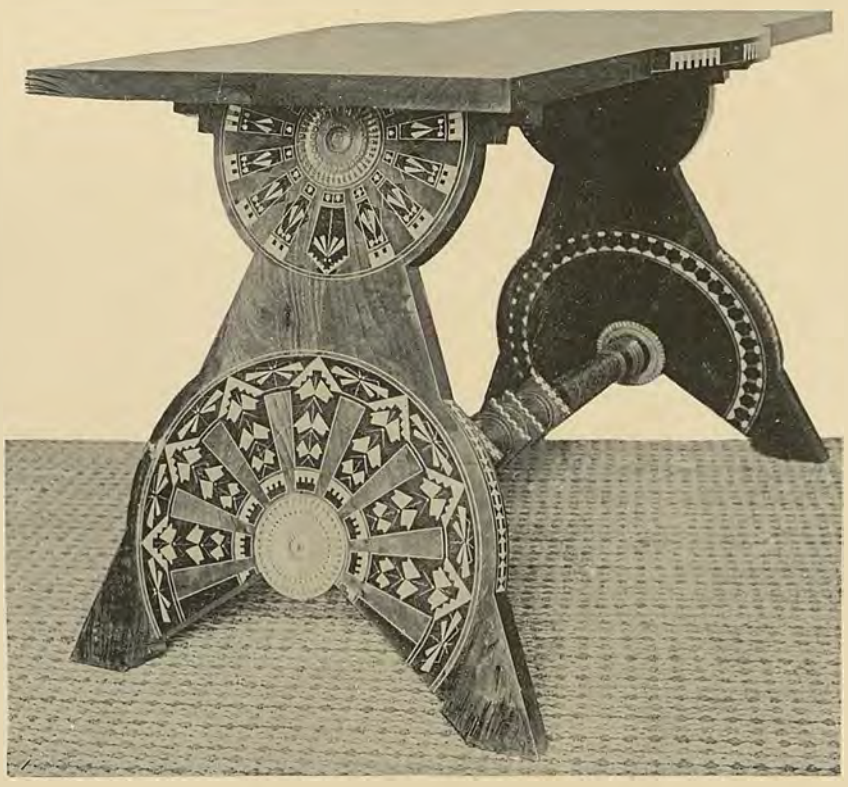
ULRICO HOEPLI - Milano.

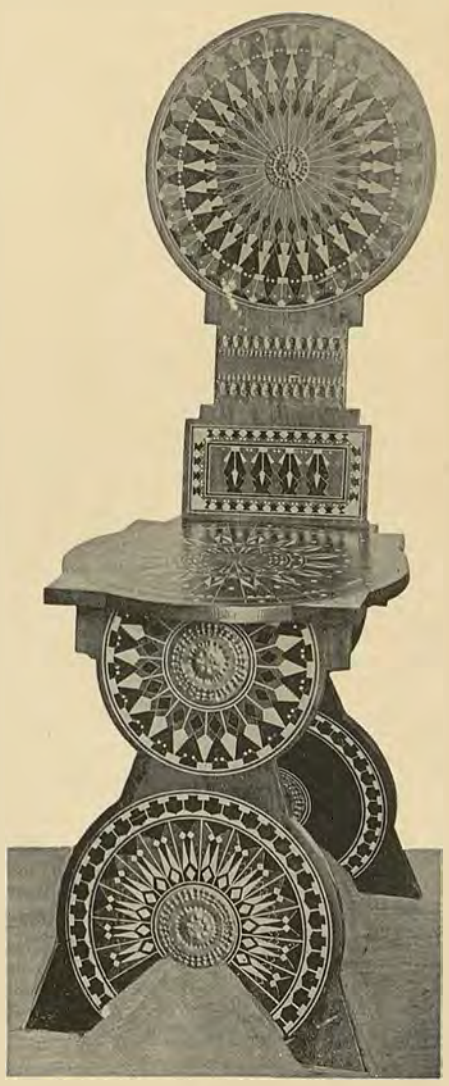
ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TORINO. — PRODOTTI DELLA FABBRICA DI CERAMICHE DEI FIGLI DI G. CANTAGALLI A FIRENZE.

(Fot. BERTANI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TORINO. — CERAMICHE DEI FIGLI DI G. CANTAGALLI. — MOBILI DELLA FABBRICA BUGATTI E OSIO DI MILANO.

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

IMPOSTE DI PORTE NEL PALAZZO DEI CLERICI A MILANO ORA TRIBUNALE CIVILE. — PRIMA METÀ DEL SECOLO XVIII

(Acquerello della Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano).

POLITECNICO BIBLIOTECA

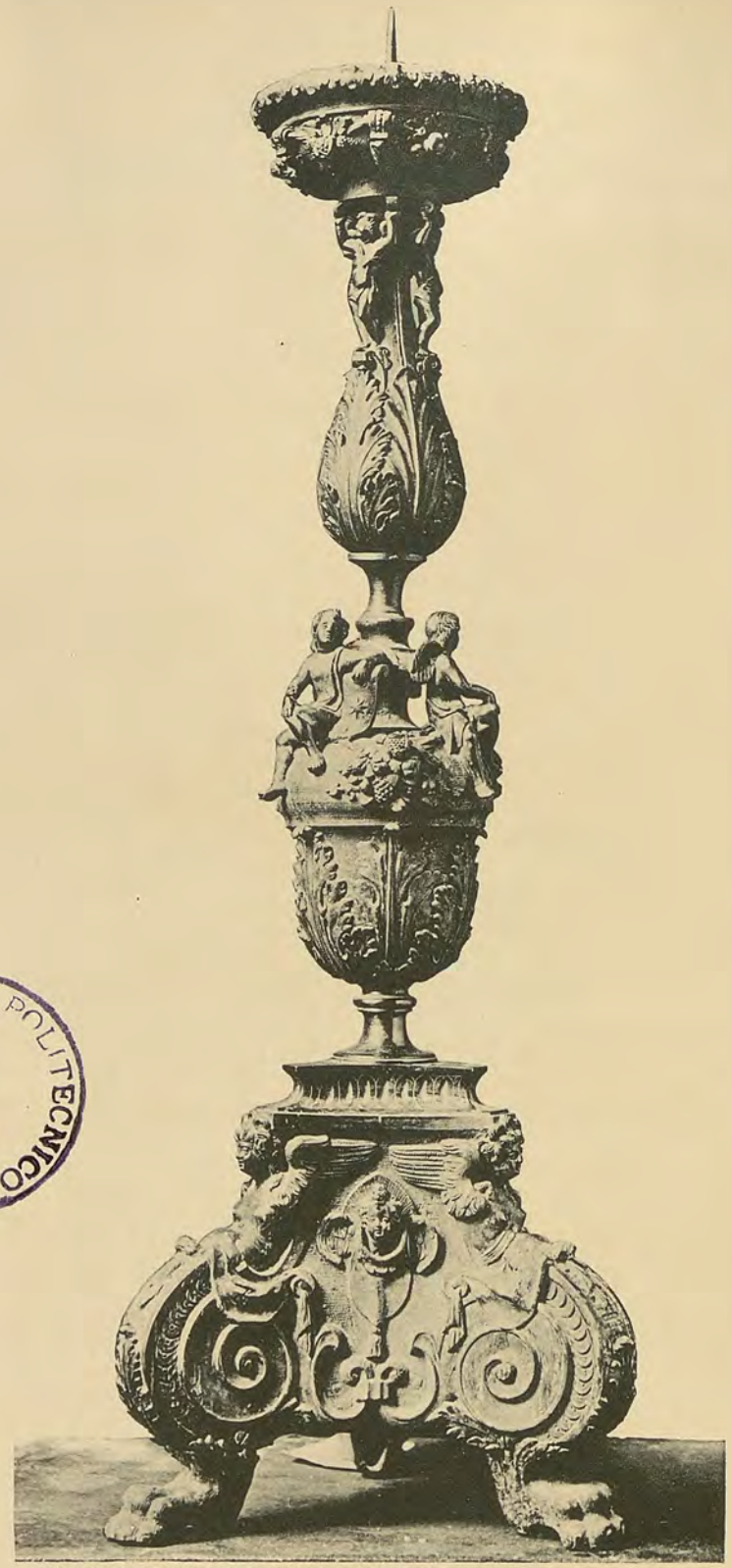
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE NAZIONALE DI TORINO. — 1 E 2. ANFORA E BACILE DEL CESELLATORE M. MOSINI DI MILANO.
3. BACILE DEL CESELLATORE E. BELLOSIO DI MILANO.

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).



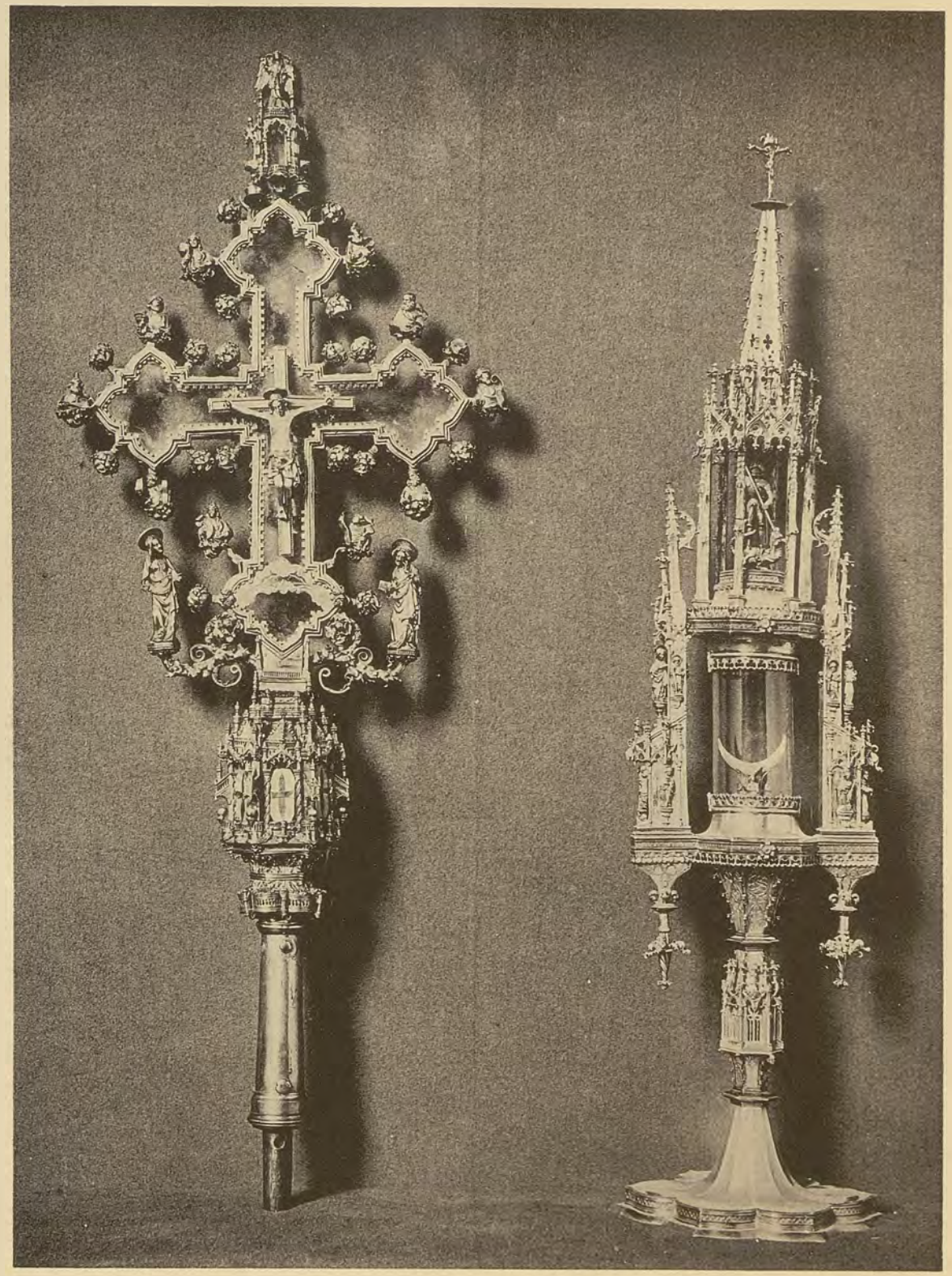
R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

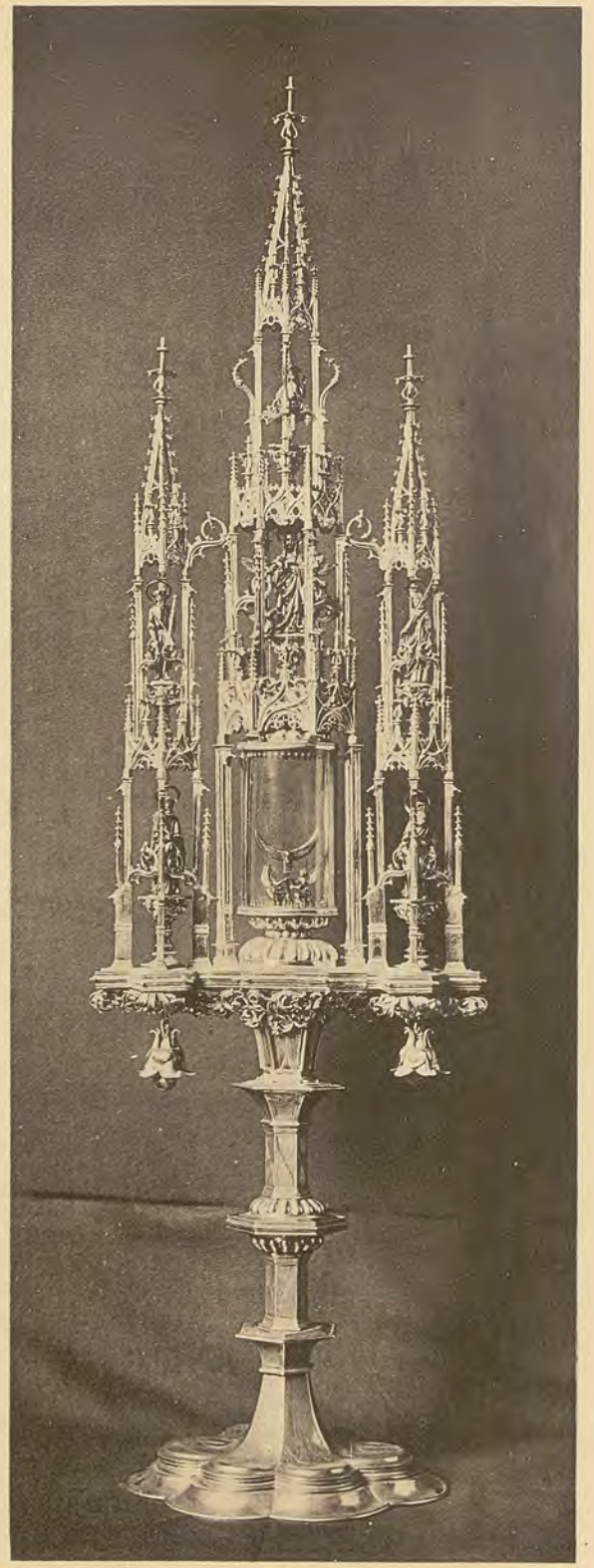
ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN BERGAMO. — INSIEME E PARTICOLARI DEL CANDELABRO IN BRONZO DELLA CHIESA DI S. ALESSANDRO IN COLONNA A BERGAMO. SEC. XVI.

(Fot. del Dottor TIRABOSCHI. - Effet. JACOBI).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ULRICO HOEPLI - Milano.

ESPOSIZIONE DI ARTE SACRA IN BERGAMO. — CROCE DELLA CHIESA DEL CARMINE IN BERGAMO, OSTENSORIO DELLA CHIESA DI LOVERE, OSTENSORIO DELLA CHIESA DI GANDINO. SEC. XV. — OSTENSORIO DELLA CHIESA DI PEJA: FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. del Dottor TIRABOSCHI. - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

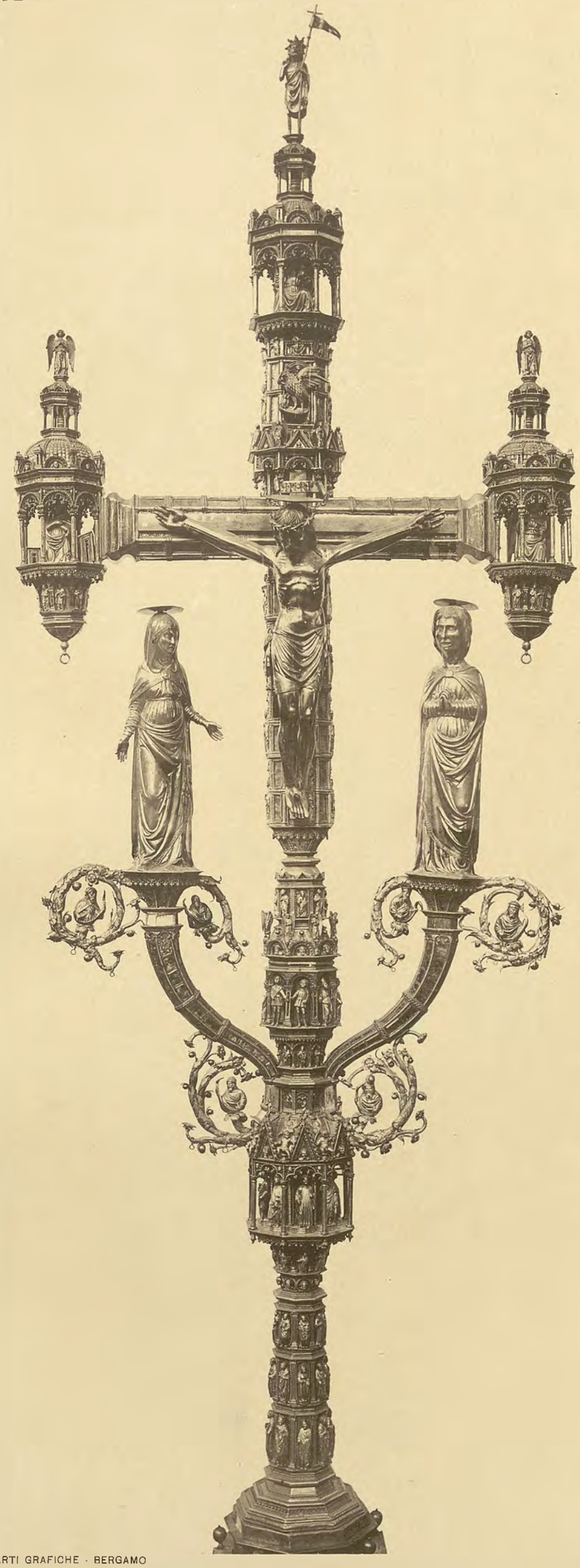
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. — PALIOTTO RICAMATO DI SETA E ARGENTO SU RASO BIANCO. PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.
PROPRIETÀ DEL SAC. GIOVANNI PERETTO.

(Fot. BERTANI - Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. — GRANDE CROCE IN ARGENTO DORATO. ANNO 1478. PROPRIETÀ DELLA CATTEDRALE DI CREMONA.

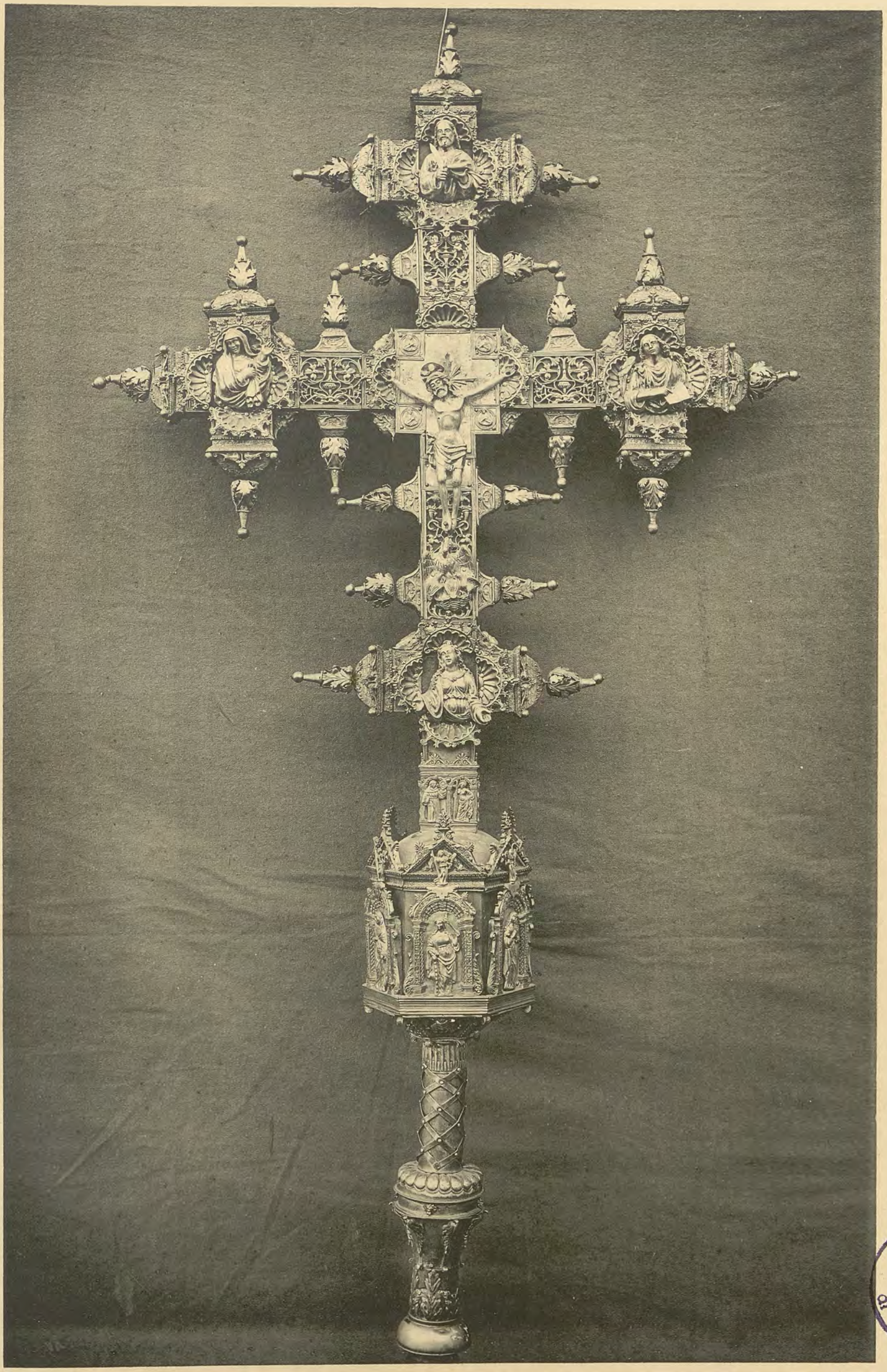
(Fot. BERTANI - Eliot. JACOBI)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

TOVAGLIE ITALIANE DEL PRINCIPIO DEL SEC. XVI: 1. MUSEO DI KENSINGTON A LONDRA; 2. MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO.

(Acquerelli della Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. — CROCE ASTILE IN ARGENTO. ANNO 1533. PROPRIETÀ DELLA CHIESA PREPOSITURALE DI DOMASO.

(Fot. BERTANI Ellot. JACOBI).

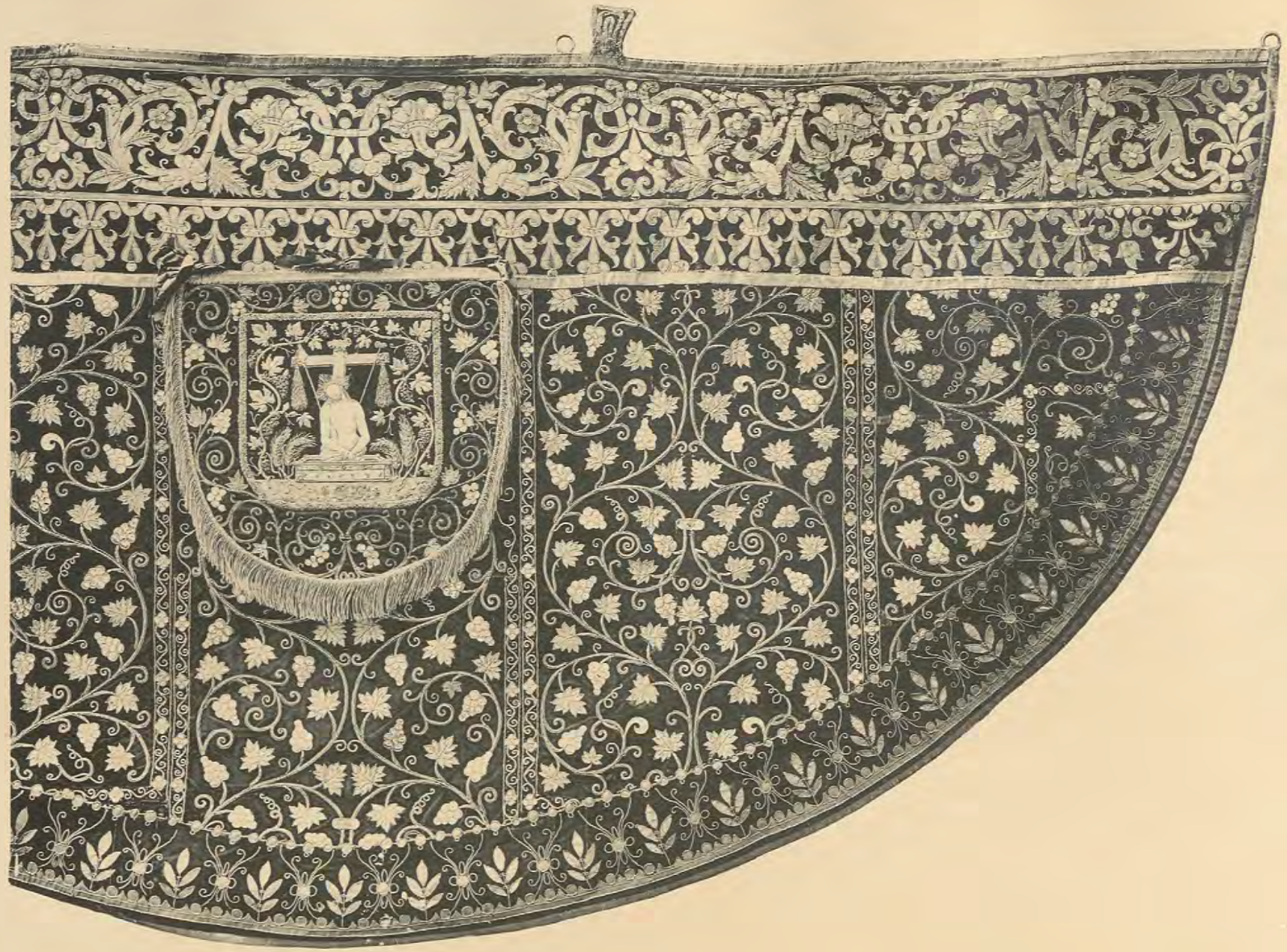
POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

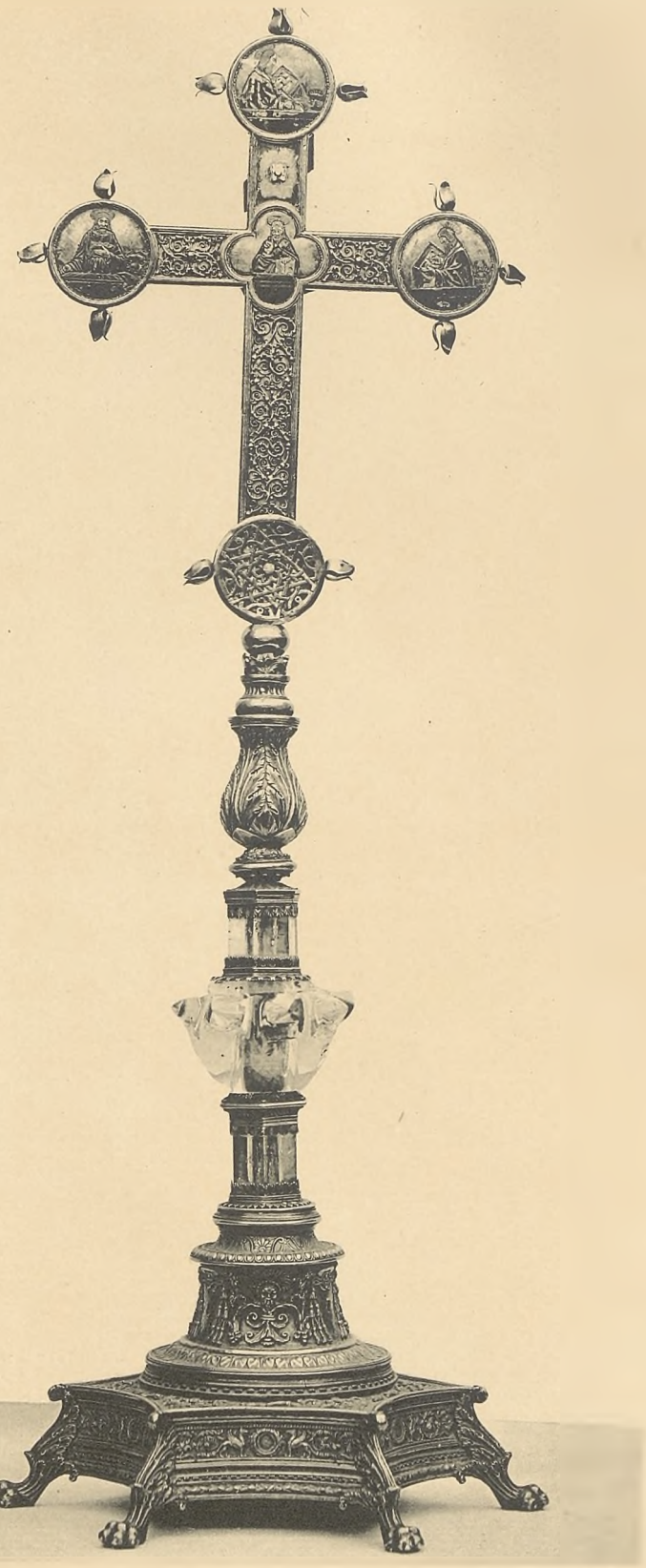
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. — CALICE E PATENA DEL SEC. XV. PROPRIETÀ DELLA CATTEDRALE DI COLLE DI VAL D'ELSA.
CASSETTA IN AVORIO DELLA CATTEDRALE D'IVREA

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. – PIVIALE IN VELLUTO CREMISI CON APPLICAZIONI D'ORO. SEC. XVI.
PROPRIETÀ DELLA CHIESA DELLA CONSOLAZIONE A GENOVA. – CROCE IN BRONZO E ARGENTO DORATO. SEC. XVI. PROPRIETÀ DELLA CATTEDRALE DI SAVONA.

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

SMITHSONIAN

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

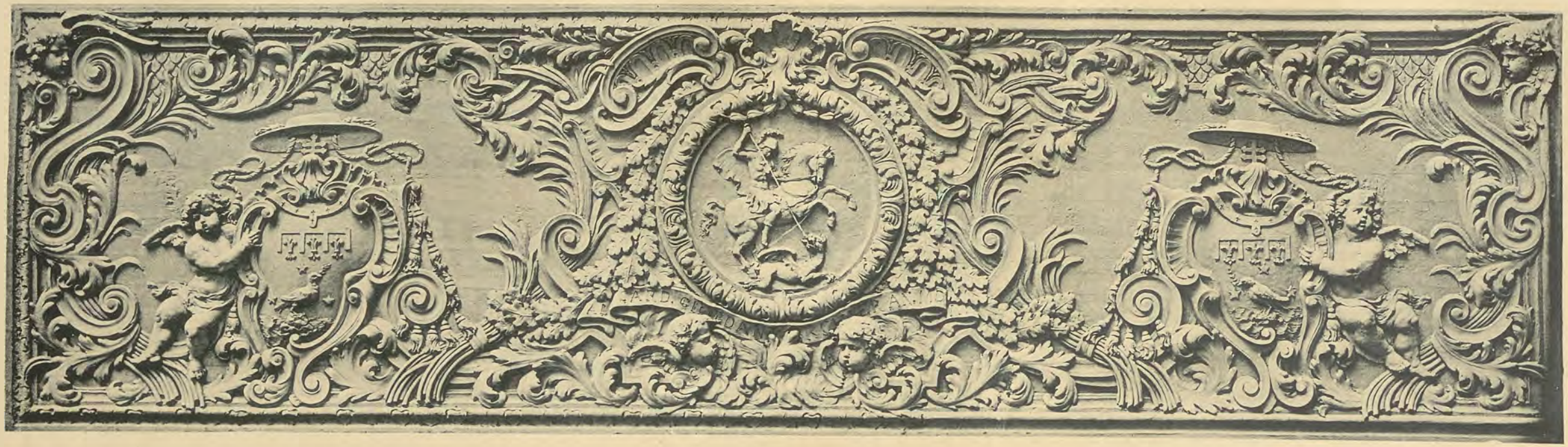
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

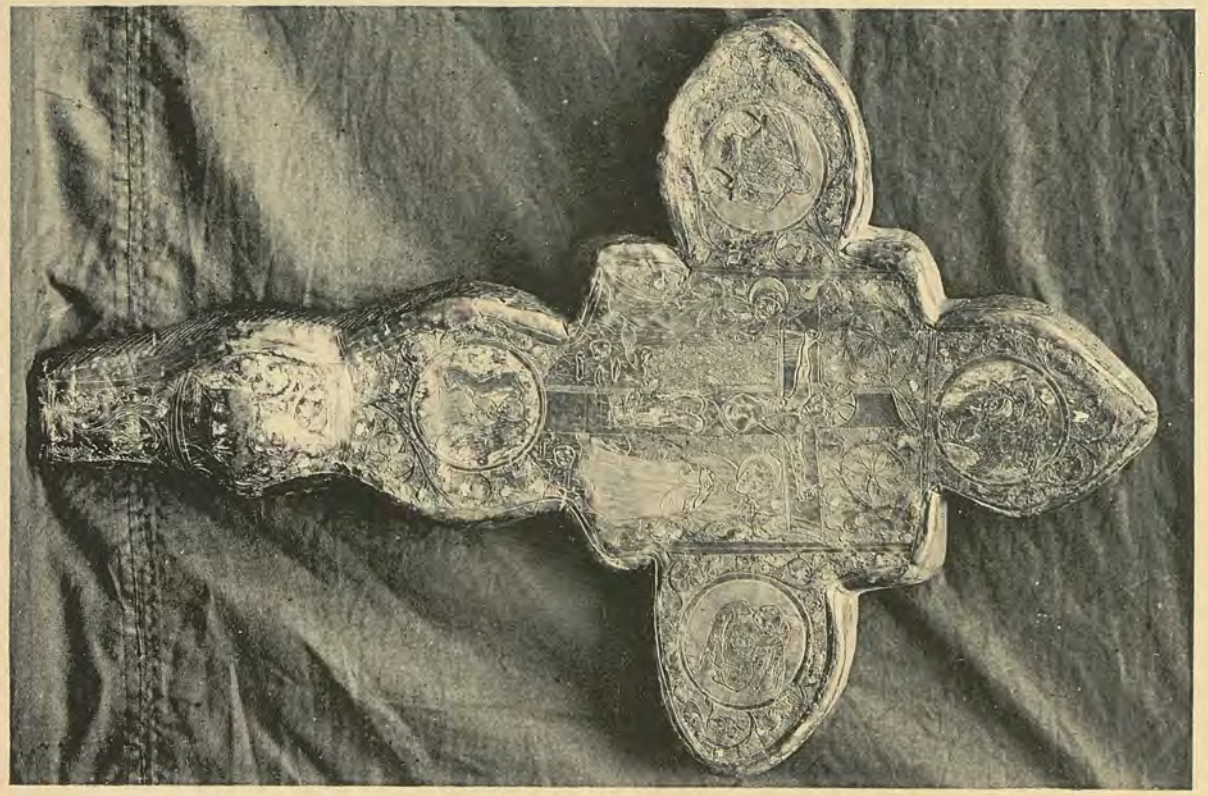
MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. — CALICI IN ARGENTO DORATO E SMALTI. SEC. XV.
PROPRIETÀ DELLA CATTEDRALE DI MODENA E DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CHIAVENNA.

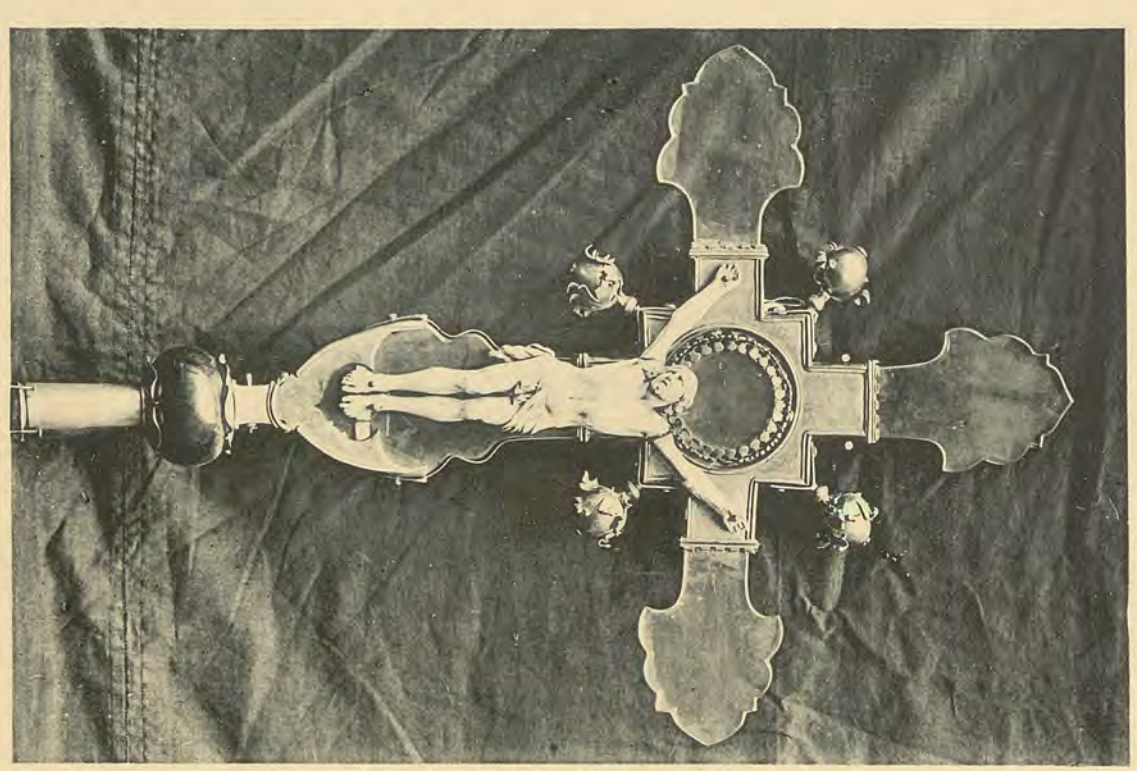
(Fot. BERTANI - Stab. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.

UNIV. OF
CALIFORNIA







POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

Mostra di Arte sacra in Torino. – Paliotto ricamato in oro per la cattedrale di Ferrara. Opera della ditta Tanfani di Roma.
Croce e suo astuccio di cuoio. Prima metà del Sec. XV. Proprietà della chiesa parrocchiale di Rhêmes [Aosta].

(Fot. BERTANI - Eliot. JACOBI).

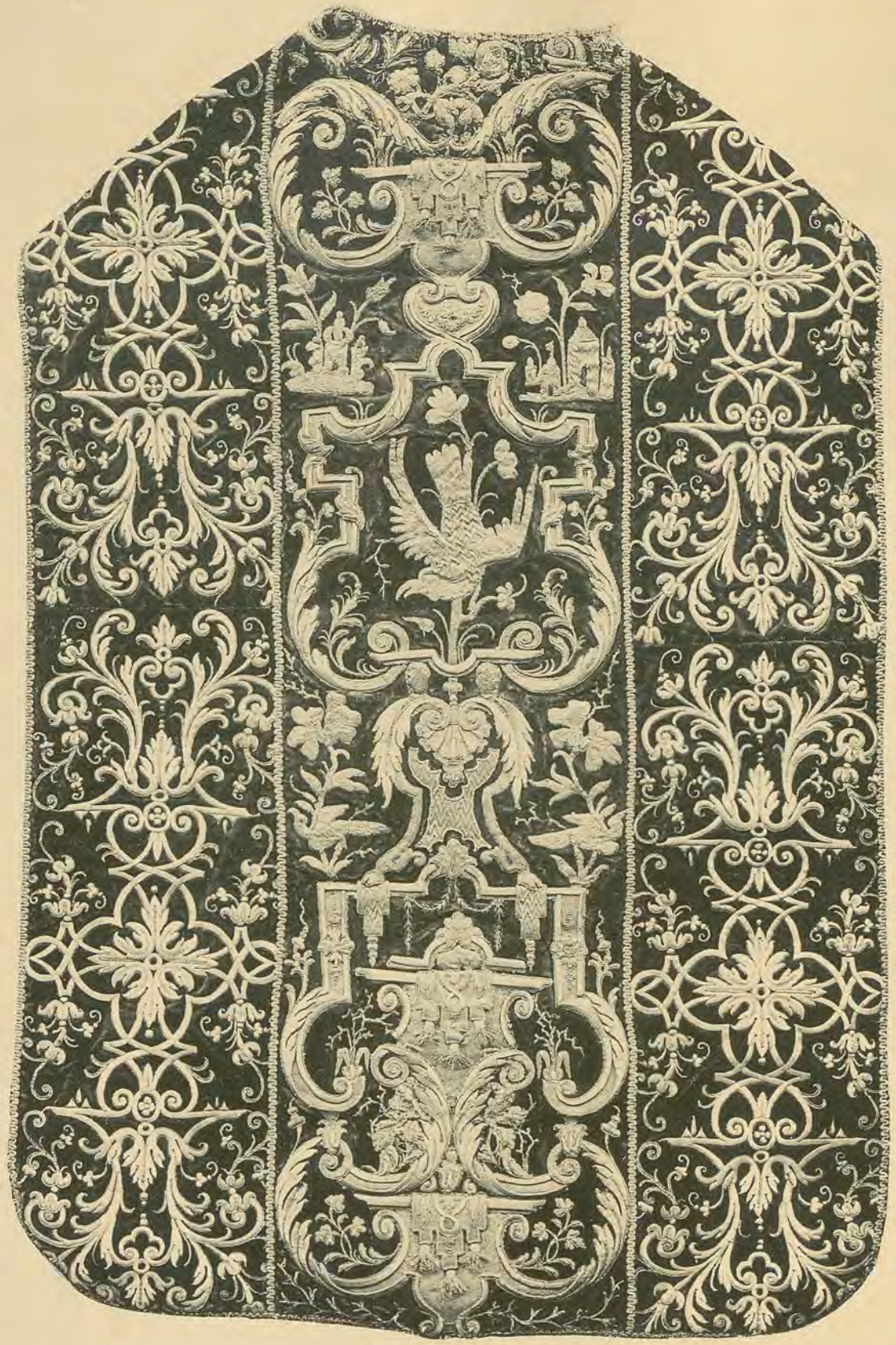
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

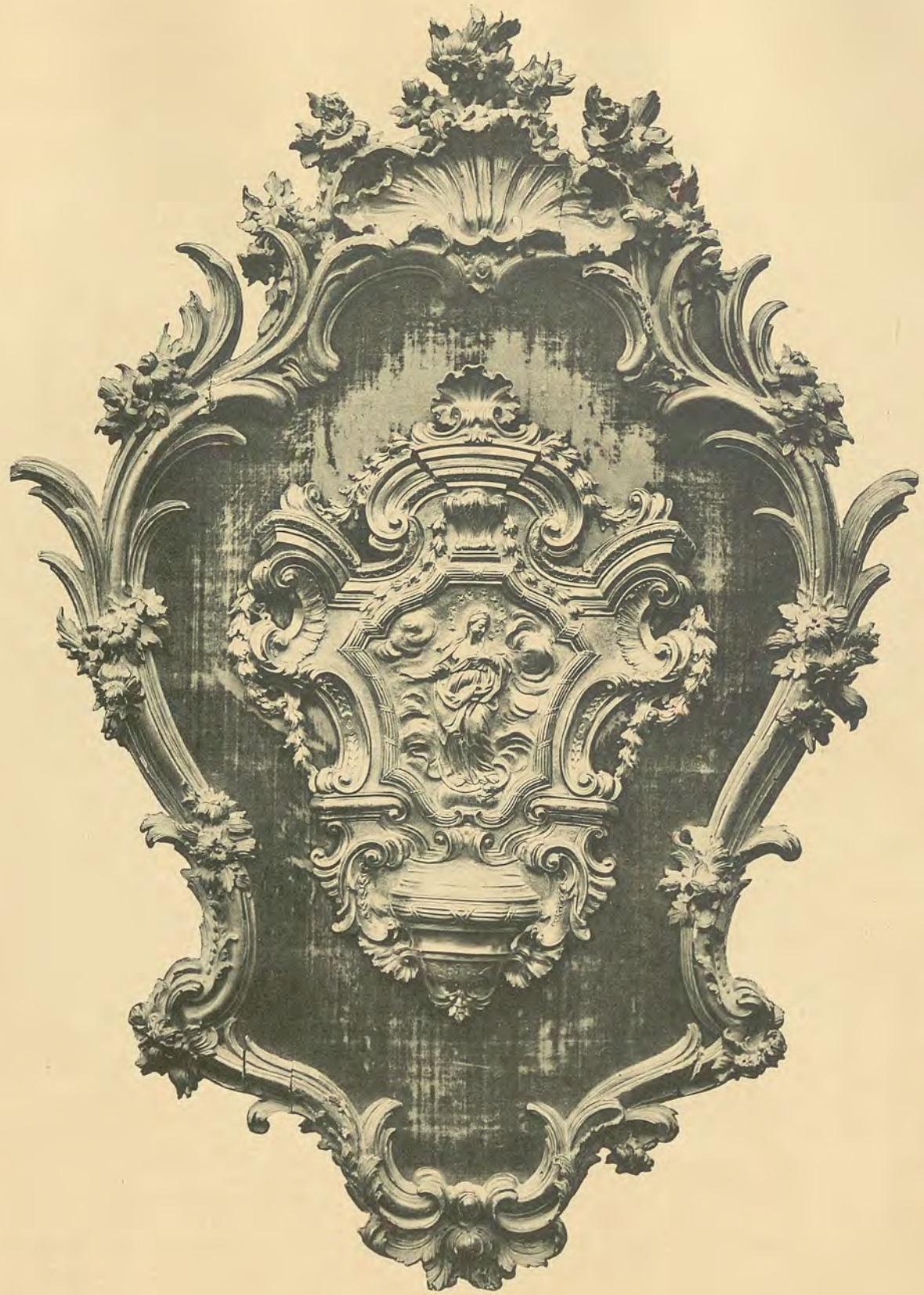
VOLTA NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. MARIA DELLA PASSIONE IN MILANO. PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Acquerello della Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano).

ULRICO HOEPLI - MILANO

STK.





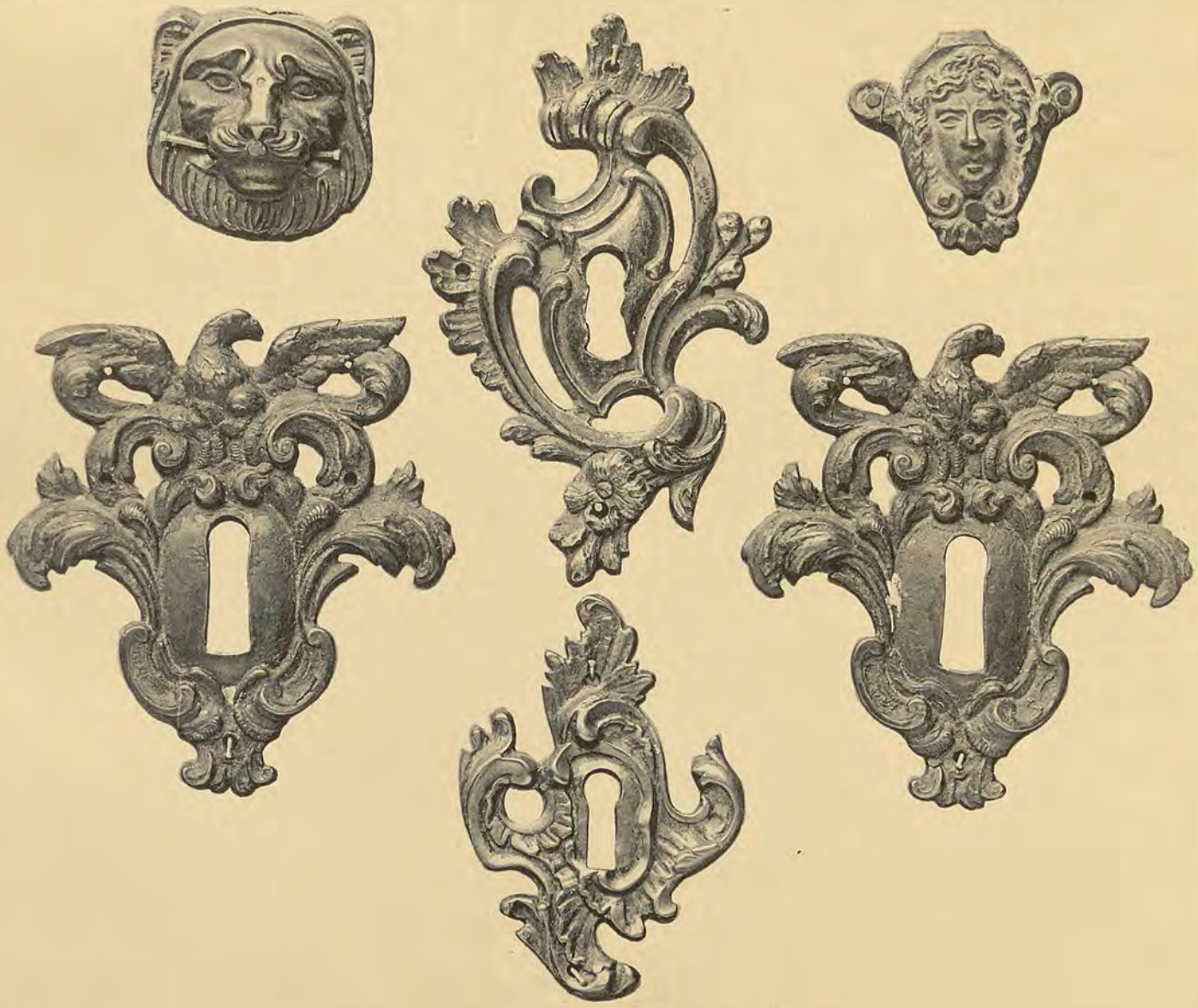
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. — ACQUASANTINO IN ARGENTO CON CORNICE DI LEGNO DORATO. SEC. XVIII.
PROPRIETÀ DEL MARCHESE VINCENZO RICCI. — PIANETA IN VELLUTO VERDE A RICAMI D'ORO. FINE DEL SEC. XVII. PROPRIETÀ DEL CAPITANO BENEDICTI

ULRICO HOEPLI - Milano.

(Fot. BERTAN - Eliot. JACOBI

POLITECNICO

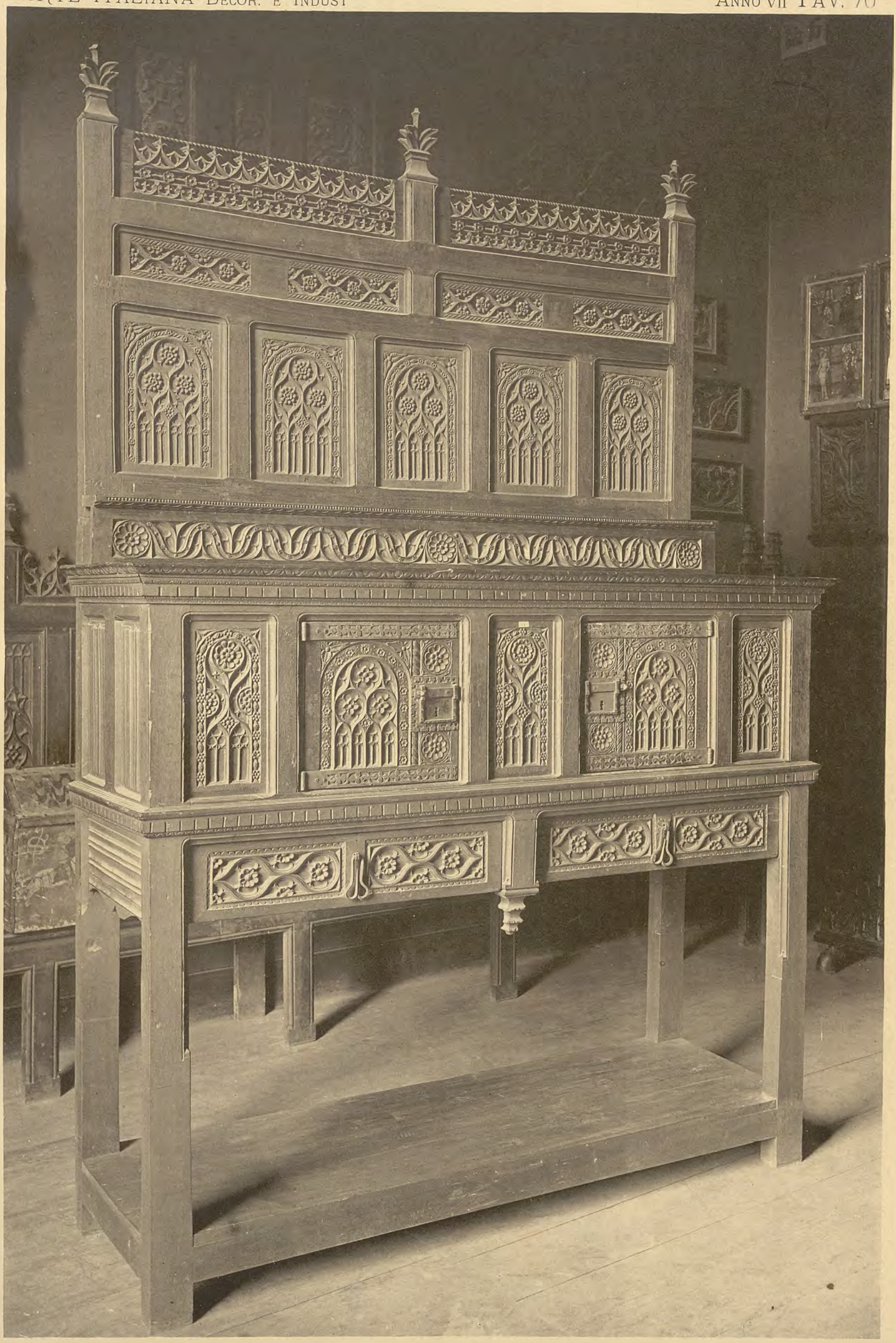


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

- MOSTRA DI ARTE SACRA IN TORINO. – CANCELLO IN BRONZO DELLA FINE DEL SEC. XVII. PROPRIETÀ DELLA CATTEDRALE DI NOVARA.
BOCCHETTE DI METALLO PER SERRATURE NEL MUSEO CIVICO DI TORINO. SEC. XVIII.

(Fot. BERTA I - Eliot. JACOBI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

MUSEO CIVICO DI TORINO. — CREDENZA DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XVI. LAVORO VALDOSTANO. LARGHEZZA DELLA FACCIATA M. 1.75

(Fot. BERTANI - Eliot. JACOBI).

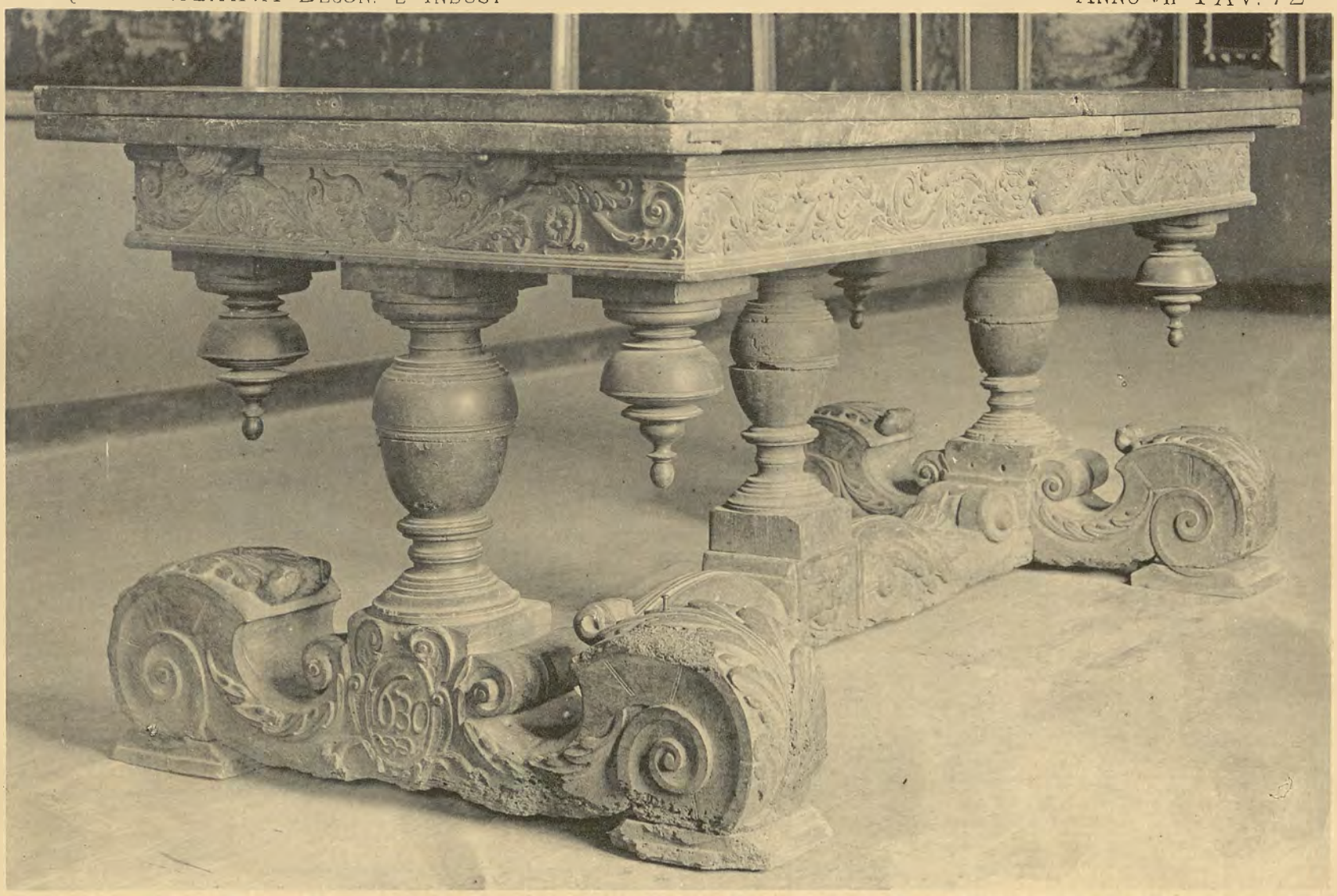
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

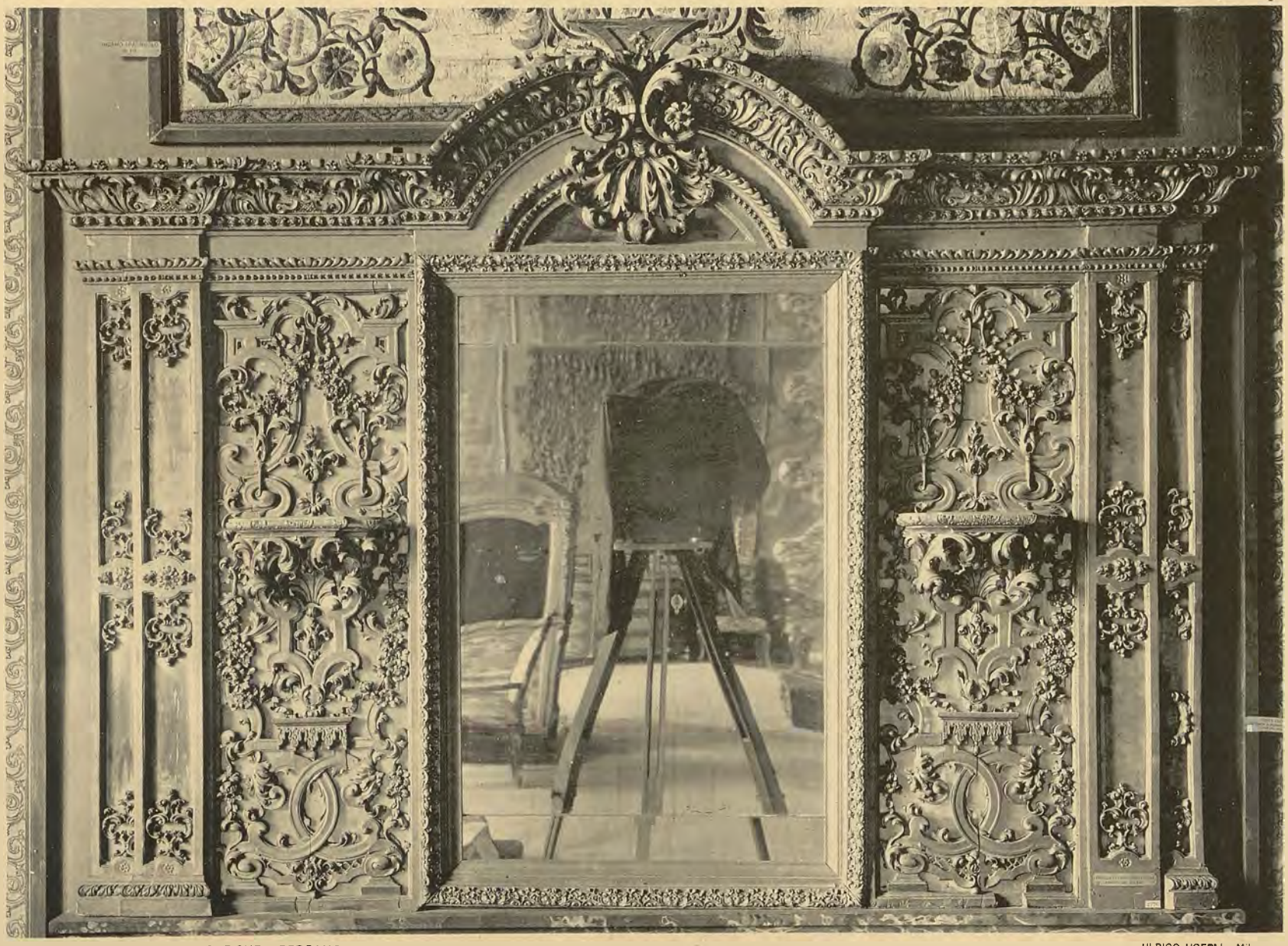
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — IMPOSTA DI PORTA PROVENIENTE DAL CASTELLO DI LAGNASCO PRESSO SALUZZO. SECONDA METÀ DEL SEC. XVI.

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

MUSEO CIVICO DI TORINO. — TAVOLA CON LA DATA DEL 1630. LAVORO PIEMONTESE. LUNGHEZZA M. 1.95. LARGHEZZA M. 0.90 ALTEZZA M. 0.80.
SPECCHIERA IN LEGNO DORATO, PROVENIENTE DAL PALAZZO CARIGNANO IN TORINO. PRIMA META DEL SEC. XVIII.

(Fot. BERTANI - Ellot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

R. POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

R. POLITECNICO
BIBLIOTECA
MILANO

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart