DI LIBRI
G. PELLIS
TORINO
VIA BELLEZIA, 7

101
Vol 3

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

203

ARTE
ITALIANA
DECORATIVA
E
INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34910
BIBLIOTECA CENTRALE

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

MDCCCXCIX

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno VIII. GENNAIO 1899 N. 1

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

IL MUSEO CIVICO D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN TORINO

— Tav. 70, 71 e 72 Anno VII e da 2 a 12. Fig. da 1 a 19. —

I venturosi avvenimenti militari e politici degli anni 1859-60 e seguenti, pei quali l'Italia potè mano a mano costituirsi ad unità di nazione, non trovarono Torino impreparata ad assumere la posizione eminente di capitale del novello regno.

Gli uomini che sedettero nel Consiglio comunale, riordinato in base alle nuove leggi emanazioni delle libertà statutarie concesse dal magnanimo Carlo Alberto, compresero i tempi nuovi e seppero mettersi risolutamente alla testa di quel movimento di riforme, di quelle idee di progresso, che dovevano far sentire la loro influenza su quasi tutti i rami dell'umana attività, nella politica, nell'amministrazione, nelle arti, nelle lettere e nelle scienze.

Torino abbattè arditamente la cerchia delle antiche sue mura, al di là di esse, meravigliosamente estendendosi, diè mano alla

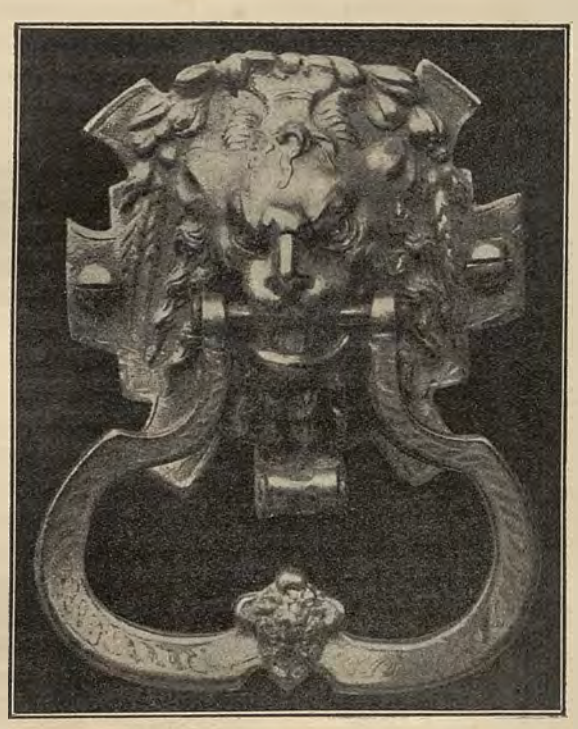


Fig. 1. Maniglia di bronzo per mobile. Fine del Sec. XVI.

costruzione di splendidi edifizi, si adornò di giardini e di viali, elevò monumenti in bronzo e in marmo ai più insigni fattori della sua grandezza, ajutò lo svolgimento delle industrie e dei commerci, diede impulso vigoroso all' istruzione popolare, istituì musei, biblioteche, licei musicali, ecc.

L'indole di questo giornale ci persuade a intrattenerci specialmente di quanto Torino operò nel campo artistico, e oggi discorreremo brevemente del Museo Civico, il quale, nato da picciol seme, in poco più di un trentennio crebbe pianta vigorosa, alla

Fig. 2. Leggìo da chiesa. Intaglio di A. M. Gilli.

cui ombra ospitale le industrie si informano e si allietano della poesia dell'arte.

Nelle opere di sterro, che nell'anno 1859 si andavano facendo per la costruzione in trincea della ferrovia tendente a Milano e per la formazione della piazza dello Statuto, si rinvennero molti cimelii dell'antica arte romana, frammenti di statue, lapidi, monete, anfore, vasi di vetro, nonchè alcuni oggetti di epoche a noi più vicine.

Questi oggetti il Municipio saggiamente dispose che fossero conservati a disposizione degli studiosi di arte e di archeologia, in alcune sale del palazzo del Comune. Più tardi acquistò diretta-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

mente ed ebbe in dono da privati altri oggetti e altre collezioni, radunò diversi quadri antichi sparsi in vari locali municipali, alcune antiche memorie del Comune, e così si formò il primo nucleo

Fig. 3. Cassetta nuziale. Sec. XV.

del Museo, che fu allogato in due aule del caseggiato della Scuola Tecnica sul corso Oporto. Al comm. avv. Pio Agodino, assessore municipale, fu delegata la vigilanza sugli oggetti così raccolti e lo studio sul modo di poterne aumentare il numero, l'importanza e l'utilità pratica.

L'egregio comm. Agodino, che ben può dirsi il vero creatore del Museo, attese con ogni miglior cura e studio all'affidatogli incarico, ottenne dal Municipio un fondo speciale annuo per aumentare le collezioni, e queste, dopo qualche tempo, potè trasportare in un'ala del caseggiato di Via Gaudenzio Ferrari, nel quale ancor oggi hanno sede, compilò alcune norme direttive del nuovo istituto, il quale, col nome di Museo Civico, venne ufficialmente inaugurato, il dì 4 giugno 1863, alla presenza dei RR. Principi Umberto ed Amedeo di Savoia.

Da questo giorno il nuovo istituto ebbe affermata la sua esistenza e prese regolarmente a svolgersi e a progredire.

Alle collezioni di oggetti antichi e a quelle di oggetti vari e di curiosità un'altra se ne aggiunse, la quale prese ben presto un posto distinto, quella di arte italiana moderna, di opere cioè di pittura, scultura ed architettura, dal principio del corrente secolo ai nostri giorni.

Questa raccolta, che per acquisti successivi, per lasciti e doni, raggiunge ormai una discreta importanza, fu più tardi, cioè nel

Fig. 4. Due paliotti gotici d'altare in legno.

1895, divisa dalle altre e splendidamente allogata nell'edifizio costrutto apposta al n. 30 del Corso Siccardi.

Al comm. Agodino successe nella direzione del Museo l'illustre scienziato prof. Bartolomeo Gastaldi, il quale, nel 1870, fece dono all'istituto di una preziosa raccolta di oggetti dell'epoca preistorica, da lui con pazienti ricerche e con profondi studi formata ed illustrata; al Gastaldi, morto nel 1879, sottentrò il Marchese Emanuele d'Azeglio, alla cui munificenza si deve in gran parte la ricca raccolta delle ceramiche italiane del secolo XVIII, donata essendo in vita, e quella splendidissima dei vetri graffiti e dipinti, ed altri preziosi cimelii legati al Museo per disposizione testamentaria.

Fig. 5. Imposta di porta. Sec. XVI.

Nel 1890, mancato ai vivi il D'Azeglio, fu nominato direttore il comm. Vittorio Avondo, pittore, che già ne era consigliere sin dal suo inizio. Sotto la sua intelligente direzione le varie collezioni vennero notevolmente aumentate, e nel 1895 si operò l'ultimo riordinamento, in base al quale, divisa la sezione d'arte moderna da quella di arte antica, le collezioni di quest'ultima poterono più razionalmente classificarsi e in miglior modo esporsi. Il Museo acquistò così una reale importanza ed una pratica utilità, e prese degno posto fra gl'istituti d'arte applicata all'industria.

Ritornando un momento indietro, noteremo un fatto che torna a lode del Municipio di Torino e dei personaggi che tennero successivamente la direzione del Museo, l'adozione cioè del principio dei cambi, ove possibili, e delle eliminazioni, per cui un istituto acquista importanza dal fatto di essere diretto ad uno scopo pratico e preciso e poter mano a mano abbandonare quegli oggetti e quelle raccolte che più non corrispondono al suo indirizzo, avendo mezzo invece di arricchirsi di altre più consone al proprio scopo.

E così, prima nel 1871 e poscia nel 1876, si effettuarono cambi col locale Museo Nazionale di antichità, a questo cedendo tutti gli oggetti di scavo dell'epoca romana e una raccolta di monete consolari, e ricevendone in luogo molti cimelii medioevali e del rinascimento, che ancor oggi contano fra gli oggetti più preziosi del Museo. Più tardi furono ceduti al Museo Industriale le perforatrici Sommeiller e vari altri ricordi del traforo del Frejus e a quello nazionale di antichità le due raccolte preistorica ed etnologica, nonchè alla Biblioteca civica la ricca collezione degli autografi, di guisa che al presente tutte le collezioni del Museo Civico s'informano ad un preciso e pratico indirizzo, quello di presentare agli studiosi lo sviluppo dell'industria sussidiata dal-

l'arte e agli operai una serie di campioni, ove possono trovare motivo e ispirazione per ingentilire col soffio divino dell' arte i loro lavori e renderli in tal modo più ricercati e apprezzati.

Fig. 6. Imposta di porta. Anno 1559.

Le collezioni del Museo occupano presentemente uno spazio di circa 2000 m. q. divisi in ventiquattro sale di varia grandezza e in una spaziosa galleria a terreno.

Procedendo per ordine noteremo una piccola ma scelta raccolta di libri e di codici manoscritti e miniati su pergamena e alcuni lavori tipografici della prima epoca della stampa, nonchè un saggio di legature, massime piemontesi, del secolo scorso, e un altro di oggetti diversi e di parati in cuoio cesellato e dorato, una raccolta di strumenti musicali e un gruppo di oggetti vari attinenti alla scienza.

Ricca assai ed importantissima la raccolta dei legni intagliati (porte, imposte di finestre, cassoni, paliotti d'altare, statue decorative, mobili ecc.). Fra i molti oggetti che costituiscono questa raccolta ci piace far cenno della ricchissima porta, proveniente dal castello di Lagnasco, presso Saluzzo, fatta eseguire da Benedetto Tapparelli, giudice del Marchesato, quando, nell'anno 1570, restaurò ed ampliò il castello de' suoi avi, e dei molti e ricchi pezzi staccati dall'antico coro dell'Abbazia di Staffarda, tra Cavour e Saluzzo, lavoro squisitissimo d'intaglio, assai probabilmente di artisti francesi del principio del secolo XVI. Noteremo ancora le sculture e i mobili intagliati dei secoli XIV e XV, provenienti in gran parte dalla valle di Aosta, così ricca di castelli e di manieri dell'età feudale. Anche dei secoli XVII e XVIII il Museo possiede alcuni intagli e alcuni mobili di elegantissima fattura, tra cui una bella tavola del 1630, lavoro piemontese.

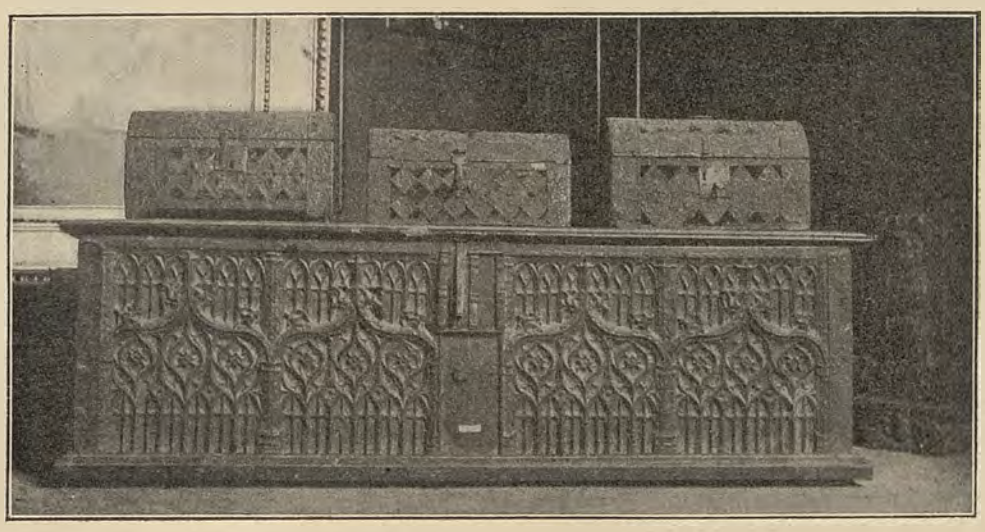


Fig. 7. Cassone di lavoro Valdostano. Sec. XV.

La collezione dei metalli prese in questi tempi un buon sviluppo. Arredi sacri, cassettine, armi, alari, serrature, vasi, battitoj da porta, statuette, placchette, medaglie, lavori in ferro battuto, oggetti lavorati a niello, all' agemina, al cesello, fanno questa collezione degna di studio, così per l'artista come per l'operaio.

Ricchissima per numero, varietà ed importanza di campioni

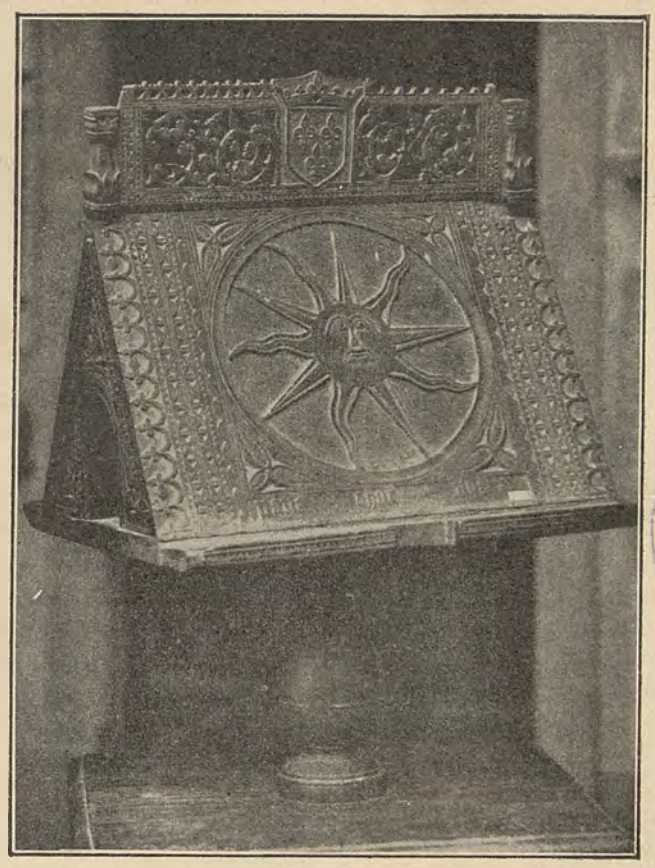


Fig. 8. Leggio. Intaglio piemontese. Sec. XVI.

è la raccolta delle ceramiche italiane dal XV al XVIII secolo. Vi sono in essa rappresentate quasi tutte le principali fabbriche con i nomi dei più insigni ceramisti.

Fra le ceramiche del secolo XVIII, il cui numero di tanto si accrebbe pel generoso dono fatto al Museo, nel 1874, da quel perfetto gentiluomo e intelligentissimo amatore di arti, che fu il marchese Emanuele d'Azeglio, alcune statue di Capodimonte e specialmente un Giove tonante, alcuni vasi e molte statuette delle fabbriche del Ginori e di Venezia, i vasi istoriati, le mattonelle e i grandi piatti a rilievo di Savona, sono lavori elettissimi per finezza d' impasto e per decorazione, e degni di qualunque primaria galleria.

Questa collezione numera pure vari pezzi di terraglie e di porcellane di fabbriche estere, e cioè di Sassonia, di Sèvres, di Chelsea, di Wedgwood, di Persia, del Giappone e della China. Una grande vetrina ospita una importante raccolta di porcellane finissimamente decorate, della rinomata fabbrica di Vienna, 1ª epoca, stabilita nel 1718, sotto l'imperatore Carlo VI, dal Belga Du Pasquier, assistito dallo Stelzel, profugo dalla manifattura di Dresda, ove aveva potuto impadronirsi dei segreti della fabbricazione.

Non molti i lavori in avorio e in osso, ma fra questi alcuni di primo ordine, come i pettini ornati e istoriati. Assai notevoli i mobili del torinese Pietro Piffetti e del piemontese M. G. Bonzanigo.

(Continua) EMILIO BORBONESE.

II.

SE CONVENGA PRINCIPIARE LO STUDIO DELL'ARTE DALL'ORNATO O DALLA FIGURA

" Chi ben principia è alla metà dell'opra "
Proverbio toscano.

UNA nuova disputa! In arte ce ne sono state sempre; gli artisti sono ricercatori, e alle volte hanno delle fantasie curiose. Vi ricordate la questione su la precedenza tra la pittura e la scultura, trattata da Baldassare Castiglione nel *Cortegiano* e rinverdita a' tempi di Michelangiolo? I disputatori erano il Cellini, il Vasari, il Bronzino, Jacopo da Pontormo, Battista del Tasso, Francesco da Sangallo e il Tribolo. Ci si volle fare entrare anche il Buonarroti; ma lui dette, a tutti quanti, una lezione che la debbono aver ricordata un pezzo. E Leonardo, quest' anima scrutatrice e impaziente, non si domandò se era preferibile lo studio dell'antico o quello della natura? La cosa è poco conosciuta; ma in un Ms. Ashburnhamiano, l'artista fiorentino si pose tale questione. Pur troppo la risposta è lasciata in bianco.

Oggi — scusate la infinita distanza — è il momento della disputa tra gli insegnanti di disegno, divisi tra figuristi e ornatisti, e il campo dell'azione è il loro giornale *La Scuola del Disegno*. Cominciò un insegnante di Milano, che è dei provetti, architetto per giunta, e ragionevole scrittore: cominciò lui a dire di aver ottenuto dei buoni risultati, nella generalità, dando ai neofiti del disegno da copiare gli elementi della figura, e spiegando la cosa a questo modo: che i ragazzi, per naturale inclinazione, sono portati a disegnare figurine; e una figurina si presenta più facile, all'intelligenza dello scolare, di un elemento ornamentale, che non ha alcun significato per lui. Così questo

Fig. 9. Museo Civico di Torino. Lavoro orientale. Sec. XIV.

medesimo insegnante passa, come dicesi in linguaggio da scuola, lo scolare al disegno d'ornato, quando è sufficientemente addestrato nel disegno di figura. Non l'avesse mai detto! Si scatenò una bufera: e se il prof. L. Giunti, direttore del giornale, non avesse messo delle dighe, anche per consiglio di altri, Dio ne liberi! Venne l'idea di un « Referendum Didattico »; e fu tradotta in fatto sul tamburo. Frattanto il provocatore, chiamiamolo così, ebbe una pepata risposta da un insegnante, che non è mediocre, il quale gli disse: « Ah! Lei, collega figurista, segue il gusto degli scolari? Brutta abitudine: provi a mettere sul suo tavolo un pane di farina comune e, vicino, una bella focaccia inzuccherata, con dei confetti intorno; e vedrà, se lo scolare non piglia la focaccia. Così, Lei, intende di educare la gioventù? Assecondandone i gusti e « gli appetiti ».

Sennonchè, dopo questa sfuriata, l'oppositore pronunciò un giudizio calmo e rispettabile. E disse: « Se si considera che l'insegnamento del disegno si svolge in forma di cultura generale, con procedimenti facili ed elementari, chiaro apparisce, che la figura debba essere esclusa dalle nostre scuole, o, per lo meno, riserbata ai corsi superiori ».

Coltura generale. Ma qual' è il fine dell'insegnamento nelle scuole di cultura generale? Anche su questo punto esiste un

Fig. 10. Museo Civico di Torino. Lavoro orientale. Sec. XIV.

contrasto d'opinioni. A sentire i programmi il disegno deve sviluppare il buon gusto; e deve essere non so che specie di ginnastica: una ginnastica fisica, intellettuale ed estetica. Nientemeno! A sentire i più ragionevoli, il disegno deve essere uno strumento di comunicazione grafica, quasi un linguaggio della forma, che dica ciò che non potrebbe mai dire, colla stessa chiarezza, la lingua parlata. Dunque il fine del disegno, in queste

scuole, è pratico e materiale, nè potrebbe esser diverso. Ecco una espressione di proporzionalità ben ideata: « Lo studio della prosa, sta a quello della poesia, come il disegno educativo e tecnico, sta all'artistico ».

Ho detto che non potrebbe esser diverso il fine. Difatti, per sviluppare il buon gusto, non basta copiare in gesso, non basta un insegnamento di poche orette la settimana, scompagnate, e delle peggio. (Perchè le ore della mattina sono consacrate all'italiano e alla matematica, materie principali). Bisognerebbe, intanto, che il disegno fosse più considerato da tutti; allora gli scolari non lo reputerebbero una frondosità, quasi una cosa inutile; e ciò che non sembra utile è di peso insopportabile, dice Faust. Poi.... ma non è ora il momento di dire che l'insegnamento del disegno non è serio da noi; e questa cenerentola delle scuole secondarie è circondata di indifferenza e di errori, il primo dei quali, quello di credere che non riesce a disegnare se non chi è chiamato dalla natura a quest'esercizio.

Fig. 11. Museo Civico di Torino. Intaglio veneto. Sec. XV.

Gli insegnanti di disegno divennero, dunque, a un tratto scrittori, esteti, eruditi, polemisti, poeti, e confesso di aver tenuto dietro alla loro disputa con compiacenza; perocchè non credevo che fra questi insegnanti ci fosse tanta cultura e tanto entusiasmo, sapendoli trafitti dalla pena di uno stipendio sottile e alcuni, quelli delle Normali, ingiustamente trattati in modo diverso da insegnanti affini.

Cominciano le parafrasi. Dice uno: chi sa disegnare la figura sa disegnare ogni cosa (aveva proclamato il Cellini, che il difficile nell'arte del disegno sta nel fare un uomo e una donna nudi); perciò è un errore cominciare dall'ornato, è un vecchiume ed un arcaismo. Dice un altro: il Vasari indicò che bisogna dar la preferenza alla figura nell'introduzione alle tre arti del disegno: « Chi vuole bene imparare a esprimere, disegnando, i concetti dell'animo e qualsivoglia cosa, fa bisogno, poichè avrà alquanto assueffatta la mano, che, per divenire più intelligente nelle arti si eserciti a ritrarre figure di rilievo » e cita Leonardo. Ma non si accorge che gli scrittori si riferiscono a coloro che intendono spingersi sulle vette dell'arte, e non considerano il disegno una forma universale e prosaica di comunicazione grafica. Dice un altro ancora: « Combatto l'introduzione del disegno di figura, perchè sono intimamente convinto che è sproporzionato alla potenzialità della maggior parte dei nostri allievi ».

Intanto col commento scritto del voto o senza, irruppero i voti degli insegnanti sul campo del loro giornale; il quale venne sformato dalla fiumana degli ornatisti e leggermente solcato dal rigagnolo dei figuristi.

Ecco la nota dell'esperienza. Un insegnante dichiara: « Benchè la mia istruzione artistica abbia, si può dire, incominciato collo studio della figura, e proseguito con quello; pure dopo i miei 20 anni di servizio, sono rimasto nella convinzione che l'insegnamento della figura debba seguire quello dell'ornato ».

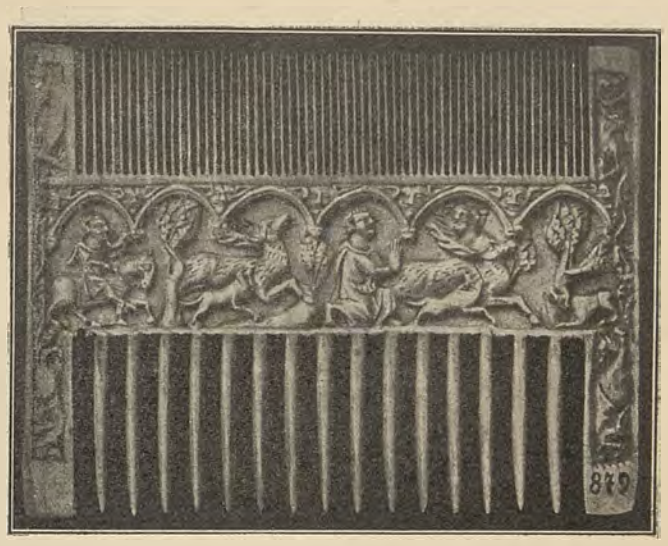


Fig. 12. Museo Civico di Torino. Pettine francese d'avorio. Sec. XIV.

Lo stesso potrebbe dire l'iniziatore della disputa; il quale non può aver meno di una ventina d'anni d'insegnamento. Insomma, i propugnatori della figura adunarono la forza su quest'argomento di carattere mentale e d'impressione: che i ragazzi capiscono una testa e si dilettano a disegnarla; non capiscono un ornato e si annoiano a copiarlo; conviene da principio non scoraggirli.

L'argomento non manca di insidie; e, direbbe il poeta,

. . . . . ha bella la corteccia
ma ha sotto la magagna.

Pare che alcuni insegnanti si siano messi le ali, per volare

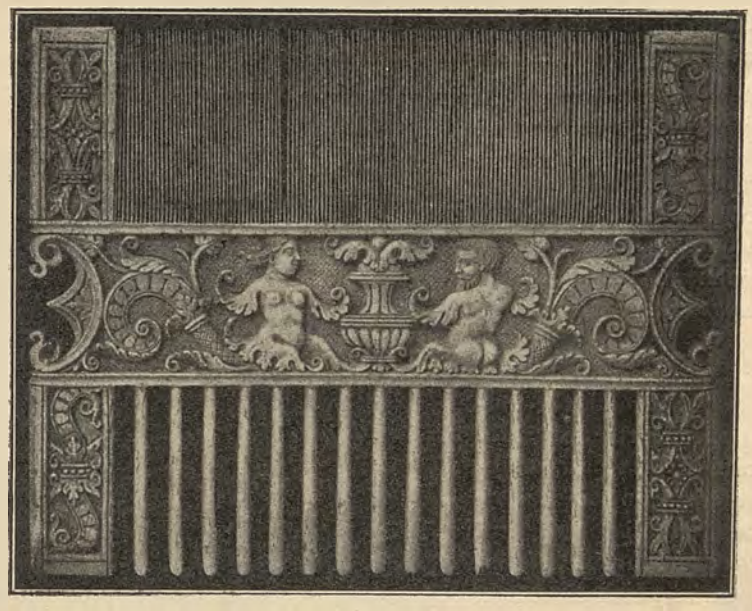


Fig. 13. Museo Civico di Torino. Pettine francese d'avorio. Sec. XVI.

nel cielo dei sogni. In una scuola di cultura generale c'è poco da ricavare coll'insegnamento del disegno; ed è gala se, i più, giungeranno ad esprimere le cose principali della vita in modo passabile. Non si tratta di allevare i *semidei*, esclamava benissimo uno dei migliori insegnanti d'Italia; ma soltanto di educare i *semiuomini*, aiutandoli a farsi uomini intieri.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Il disegno di figura, innegabilmente, offre delle difficoltà di proporzioni e di esattezza, che il disegno d'ornato ugualmente non offre; e voi pretendete di addolcire la via del principiante mettendogli davanti una testa, piuttosto di una foglia o d'un oggetto d'uso? L'occhio sorriderà, ma la mano tremerà a' primi segni, e si arresterà alle prime correzioni. Si sente ripetere che, in genere, un metodo buono per gli uni non è buono per gli altri. Sta bene. Ma le scuole pubbliche di cultura generale non sono scuole di istruzione individuale; neanche pel disegno che, in pratica, è un insegnamento personale. Tuttavia, quivi un metodo occorre; essendo la finalità comune e d'ordine materiale. Non occorrerà dove la finalità è diversa ed elevata: nelle scuole d'arte, nelle quali gli scolari non possono lagnarsi del pesante lavorìo che dà loro lo studio di tante e disparate materie. Insomma, nelle scuole di cultura generale, se è desiderabile l'ottimo, conviene attendere il mediocre; se è desiderabile il molto, conviene contentarsi del poco; e a questo rivolgere essenzialmente i desiderii. *Est modus in rebus.*

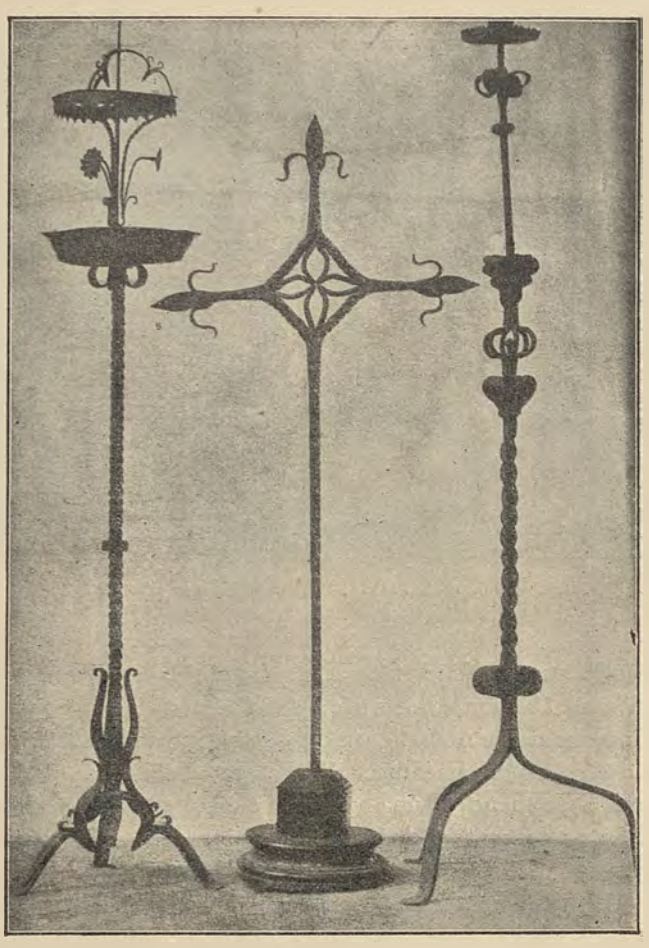


Fig. 14. Museo Civico di Torino. Croce e portaceri in ferro.

*
* *

Allargando la questione, portandola dal campo della cultura generale a quello speciale degl'istituti di belle arti e delle scuole d'arte industriale, essa si orna, a così dire, di più belle e ricche fronde; e si eleva. Ecco dove è lecito il portare in discussione le idee di Leonardo, del Vasari, del Cennini, del Cellini. Sentiamo il Cellini, uomo bizzarro e sparlatore ma positivo e pratico, più di quanto sogliono essere gli attuali precettisti. Parla del modo d'imparare l'arte e si rivolge ai giovani, così: « Voi giovani, che apprendere volete, per certo dovete sapere che il più bell'animale che abbia fatto la umana natura si è stato l'uomo; e la più bella parte che abbia l'uomo si è la testa; e la più bella e meravigliosa che sia nella testa sono gli occhi, in modo che, volendo l'uomo imitar gli occhi, per esser tali quali noi diciamo, è forza con assai maggior fatica vi si metta, che in altre parti di esso corpo non sarìa, si che a me pare che è stato un grande inconveniente, per infino ad oggi per quanto ho veduto, li maestri mettere innanzi ai poveretti tenerissimi giovani per li loro principii a imitare e ritrarre un occhio umano; e perchè il simile intervenne anche a me nella mia puerizia, così penso che agli altri avvenuto sia. Io tengo per certo che questo modo non sia buono per le ragioni dette di sopra; e che il vero modo sarebbe il metter innanzi cose più facili, le quali, non solo più facili, ma sarieno ancora più utili che non è il cominciare a ritrarre un occhio. »

Fig. 16. Museo Civico di Torino. Calotte di orologi.

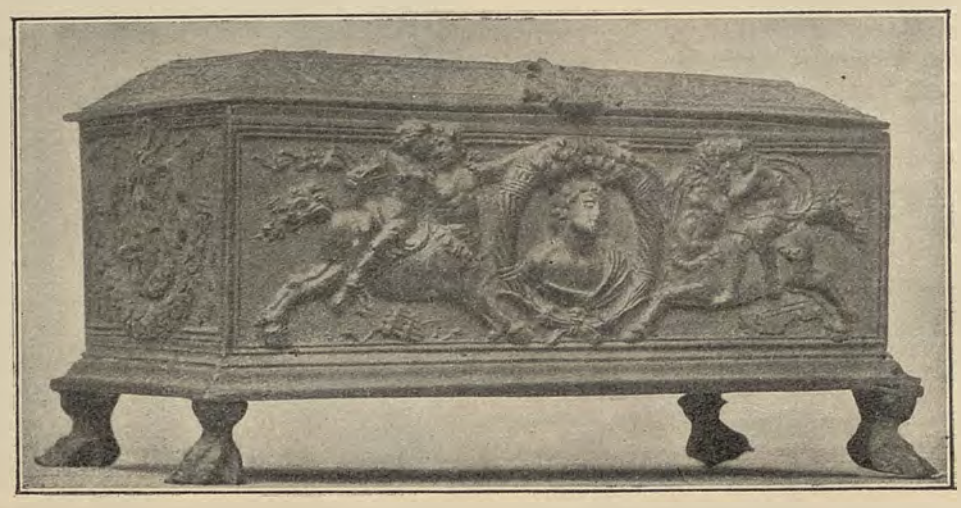


Fig. 15. Museo Civico di Torino. Cassetta in bronzo. Lavoro toscano. Fine del Sec. XV.

E devesi pensare che il Viollet-le-Duc, coll'esempio del suo « petit Jean » educato da M. Majorin, intendesse di tracciare un metodo di insegnamento speciale; perchè se no, non si capirebbero le lezioni d'anatomia e il girar tra i fiori e le piante del giardino, col taccuino pronto; e il consiglio dell'autore, di insegnare il disegno come il suo M. Majorin; l'unico per sviluppare il gusto, e formarsi un' opinione di arte, a forza di vedere; chè vedere è sapere. Tuttavia insiste sui fiori e sulle piante. Nè il Ruskin consigliò di fantasticar colle figure, ma nel suo bel libro di consigli su i principii del disegno, parlò sempre di fiori e di piante, mai di teste e di occhi. E disse al novello disegnatore che quando è stanco di rami e di fronde, pigli delle striscie di stoffa e dei pezzi di maiolica; e adopri la penna e il colore; e, come Leonardo aveva insegnato, il Ruskin parlò di colore locale,

non scompagnato dall'ambiente; perocchè, non è il Ruskin che lo scrive, ma Leonardo che lo insegna: « Di molto maggiore investigazione e speculazione sono le ombre che i loro lineamenti ».

Non ho abbandonato l'insegnamento speciale, e qui la questione si sdoppia, osservava benissimo il Boito: negli istituti di belle arti il metodo ha un valore secondario, nelle scuole d'arte industriale il metodo è necessario. L'arte ha le sue stranezze e le sue contradizioni. Parrebbe, ad esempio, che chi studia da uno scultore, dovrebbe riuscire uno scultore; chi studia da un pittore, un pittore; invece, si sono verificati dei casi notevoli, che contradicono questo, che dovrebbe essere il fondamento di ogni metodo educativo: l'analogia dei mezzi cogli intendimenti. Così il pittore Mantegna studiò Donatello scultore, Michelangelo scultore fu scolaro del Ghirlandaio pittore, Andrea da Pontedera fece le prime armi sotto Giotto, e Benozzo Gozzoli sotto il Ghiberti.

Già, nelle scuole d'arte industriale avviene un po' quello che si vede nelle scuole di cultura generale; gli scolari si propongono una finalità quasi comune e circoscritta: e dove il proposito traspare ed è afferrabile, il processo metodico è fattibile e necessario. Il metodo, quando è bene ideato, diminuisce la via e conduce dritto allo scopo. Ammesso, dunque, il concetto generale di dare la precedenza all'ornato, anche nell'insegnamento speciale, si deve ritenere che nelle scuole d'arte applicata, dove il metodo è necessario, questo non può deviare dalla linea tracciata dalla ragione e dall'esperienza. Il metodo dell'insegnamento deve correr dritto dall'ornato alla figura nel periodo preparatorio; e svolgersi, capriccioso e libero, in seguito, quando la mano è agile e la fantasia è stuzzicata dal desiderio del far da sè.

ALFREDO MELANI.

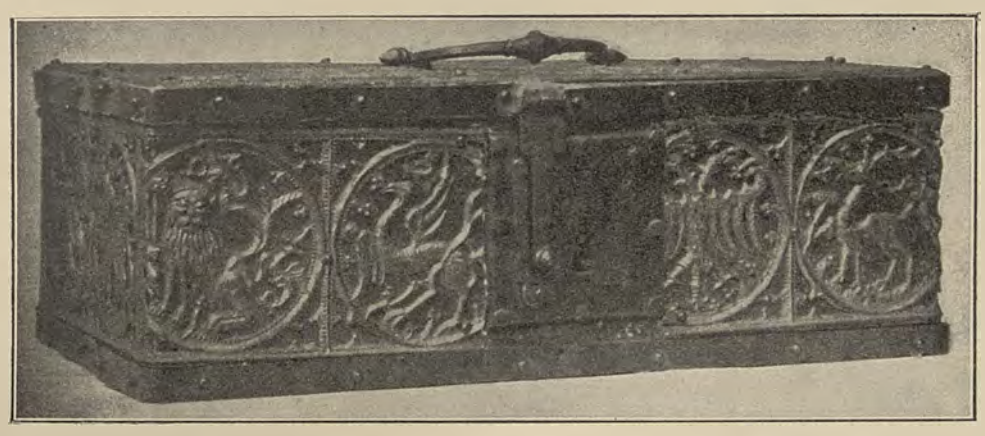


Fig. 17. Museo Civico di Torino. Cassetta in stucco dorato. Lavoro tedesco. Sec. XIV.

III.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

La Casa Bagatti-Valsecchi al n.° 7 della via di S. Spirito in Milano. 54 tavole in eliotipia. — Milano, 1898.

Volume che illustra una fine opera d'arte: la casa Bagatti-Valsecchi. I fratelli Bagatti-Valsecchi non si confondano coi gelidi collezionisti; ai nostri piace di vivere in mezzo all'arte, non ad una sola o ad una slegata parte di essa. Così da sè medesimi si sono costrutta e ornata questa casa; dove il gusto del Rinascimento lombardo, nelle pure forme del XV secolo, rivive nella sua ingenua bellezza e freschezza. Fecero al rovescio della legge cronologica: giunsero alla purità delle forme quattrocentistiche dal nervoso ondeggìo plastico della fine del Rinascimento; poichè, avanti di fabbricare questa casa, se ne fabbricarono una, che è la prova di ciò che abbiamo detto. Ed anche questa doveva avere la sua monografia, la quale fu cominciata parecchi anni fa da A. Charvet di Torino e rimase sospesa. I fratelli Bagatti-Valsecchi si sono, dunque, benissimo impersonati lo spirito artistico di cui è espressione la casa di via S. Spirito; e la monografia, che ne illustra l'architettura, la decorazione e diversi minuti particolari, è un buon contributo agli studi del Rinascimento ed una sincera manifestazione della educazione estetica di questa fine di secolo. Dovunque oggi si invita a rispettare l'antico e ad imitarlo; e i Bagatti-Valsecchi lo imitano e lo intendono bene. Non si limitano a copiare un motivo, ma compongono con antichi frammenti, adoperando una cornice, un soffitto, un affresco, un medaglione, uno stemma antico; e nell'opera di coordinazione mettono un gran buon gusto. Il sacrificio di sopprimere la propria personalità non esiste per essi, che si sentono individuati in quell'arte di frammenti antichi uniti a cose moderne. Potranno farsi delle riserve su tale dottrina estetica; ma nessuna è lecito farne sulla lealtà artistica ed il profondo intuito stilistico dei due ricchi amatori e autori.

TREVISANI. — *Raccolta di stemmi, scudetti, targhe, fregi, candelliere, teste, capitelli, e di vari temi geometrico-ornamentali.* — Torino, 1898.

Il soggetto è magnifico, e, a svolgerlo bene, vi sarebbe da fare un' opera utile; ma il Trevisani ha limitato il suo lavoro ad una raccolta di motivi progressivi per lo studio dell'ornato, di utilità didattica, non professionale. Alcuni motivi copiati dall'antico possono interessare gli ornatisti, altri incartocciati e a fogliami no; e alcuni non sono di buon gusto. In generale i

Fig. 18. Museo Civico di Torino. Sportello in ferro. Sec. XV.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

professori di disegno, anche i provetti come il Trevisani, posseggono qualche abilità nel maneggiare la matita, ma poca genialità d'imagini; e in generale l'abilità ha accenti calligrafici, contrari al vero. Se ci fosse permesso di porgere un consiglio, anzi due, ai compilatori di corsi d'ornato, consiglieremmo loro di esser prudenti nel dar per modello motivi tolti dalla loro fantasia; e di bandire il sistema dei contorni grossi e sottili per « dare effetto », come si dice nella scuola, alle cose. Le cose sono sformate dal sistema calligrafico dei due differenti contorni. Meglio un contorno tutto grosso che un contorno sottile e grosso.

R. Namias. — *La fabbricazione degli specchi e la decorazione del vetro e cristallo*, con 14 incisioni. — Manuale Hoepli, Milano, 1898.

È un manuale pratico, il quale ha il fine di cacciare l'empirismo che trionfa nella fabbricazione degli specchi, mediante l'argentatore; e quello di popolarizzare la conoscenza dei processi chimici per la decorazione dei vetri e dei cristalli. Oggi è in molta voga questo genere di decorazione; e il disegnatore ha il solo compito di imaginare il disegno, perchè la riproduzione è un lavoro esclusivamente industriale; pure non è male che egli conosca il modo con cui i suoi disegni devono venire tradotti sulle lastre di cristallo e di vetro.

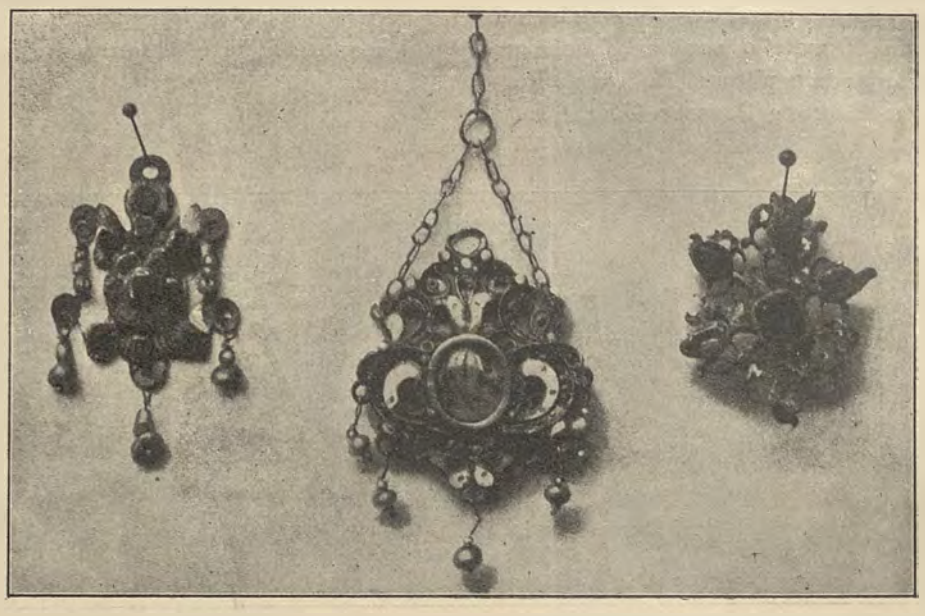


Fig. 19. Museo Civico di Torino. Pendenti. Lavoro siciliano. Fine del Sec. XVI.

Maillard. — *Menus et Programmes illustrés*. — Parigi, 1898.

È una Raccolta, un po' freddina e monotona, che il Maillard, autore di due opere sugli avvisi *réclame*, ha composta recentemente, prendendo i suoi elementi dalle vecchie stampe del secolo scorso e dalle stampe contemporanee. L'autore ha presentato tuttociò con un testo storico e biografico, il quale non manca d'un certo interesse, benchè la parte antica sia superficiale. Ad ogni modo i disegni, che stanno riprodotti nella Raccolta, non si distinguono per varietà, novità e bellezza. Parrebbe che la Francia del secolo scorso e la contemporanea, avesse dovuto offrire ad un raccoglitore una messe più interessante di documenti grafici. Pazienza per i programmi, ma per i *menus* è strano che non abbia trovato il Maillard una serie più ragguardevole da pubblicare. I programmi sono fogli volanti, i quali contengono difficilmente dei disegni degni di considerazione; ma i *menus* no. In Francia sopratutto, dove sono tanto in uso i banchetti di lusso e quelli fra gli artisti e i vecchi compagni degli *ateliers*.

Brenci e Rotellini. — *Raccolta di Ornamenti tratti da terre cotte dipinte a Siena nei secoli XV e XVI.* — Siena.

Queste « Note » mirano essenzialmente al fine di indicare alle scuole e agli artisti industriali de' buoni libri; e a tener lontano, le une e gli altri, dai cattivi. Epperò, talora, indicano dei libri non lodevoli; ed avviene che siano scritte per dei libri vecchi cui il tempo che passa non ha tolto il merito della bellezza. Ecco la ragione per la quale oggi si scrive sulla « Raccolta » del Brenci e del Rotellini. La quale contiene delle formelle in maiolica, ed ha un peccato d'origine: quello di non dar dei modelli coloriti; ma costa meno.

Siena, oltre ad avere il più bel pavimento d'Italia, quello marmoreo e storiato della cattedrale, possedeva diversi pavimenti con formelle di maiolica; oggi ne sono restati due: uno in una cappella di S. Agostino, l'altro nell'oratorio di S. Caterina. Di un altro bellissimo, che era nel palazzo del Magnifico, poco è rimasto, se non alcuni pezzi sparsi qua e là (però ne resta il disegno); di un altro che era a S. Francesco, nella cappella Docci, nessuno sa nulla, se non che al principio dei restauri del tempio monumentale (che continua a dar da fare per la sua facciata, oggetto di profonda controversia) esisteva, e ora non esiste più; di un altro, ancora, nella libreria Piccolominèa, tutti si meravigliano che sia stato restaurato capricciosamente nei tempi moderni, in modo alquanto diverso dall'antico. E gli autori qui dànno una grandissima quantità di formelle e di fregi di tre dei pavimenti indicati: quello della chiesa di S. Agostino, quello dell'oratorio di S. Caterina e quello disperso del palazzo del Magnifico. Siccome il gusto del disegno è sempre geniale ed elegante, e l'applicazione di questi disegni può essere infinita, così indichiamo con premura questa Raccolta; la quale non ha una parola di testo; ma alcune formelle portano in apposita cartella delle date, da cui si impara che tutte furono fatte dal 1494 al 1530.

J. Cousin. — *Le Livre de Fortune*. Recueil de deux cent dessins inédits, publié d'après le manuscrit original de la Bibliothèque de l'Institut par L. Lalanne — Parigi e Londra.

Il Libro della Fortuna, pubblicato dal Lalanne, a Parigi, si trova, in originale, fra i manoscritti della Biblioteca dell'Istituto di Francia, e fu trovato per caso dal Lalanne medesimo. Composto per essere pubblicato, contiene il frontispizio manoscritto, colla data 1568, e persino colla indicazione dell'editore che ne aveva assunta la stampa; ed ha in latino una lettera al lettore, una lunga dedica a Ercole Francesco duca d'Alençon e alcuni versi.

Tuttociò interessa il lettore dell'*Arte* meno dei disegni che contiene il manoscritto, i quali svolgono il motivo della cartella ornamentale in un numero straordinario di maniere.

Si tratta dunque di cento emblemi e di cento simboli, a ciascuno de' quali è consacrato un disegno, che rappresenta questa o quella specie di Fortuna, o questo o quel motto simbolico, il cui fondo è sempre sociale. Le rappresentazioni della Fortuna sono circondate di cartelle; quelle simboliche sono una parte delle cartelle stesse, entro le quali campeggia il bianco, evidentemente per una iscrizione o per versi illustrativi.

L'autore è Jean Cousin, il quale fu uno dei disegnatori e incisori più adoperati in una parte del XVI secolo; e, senza entrare qui nella questione involuta della paternità dei disegni, basti dire che le cartelle del *Libro della Fortuna* sono composte quasi tutte con molto brio, e che la conoscenza di esse può essere utile ai decoratori amanti dell'arte fantasiosa e bizzarra.

I disegni sono tutti a penna, e improntati sommariamente con maestria.

Stiehl. — *Der Backsteinbau Romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland* — 27 tavole e 113 figure. — Lipsia, 1898.

Il Medioevo è in trionfo; da ogni parte compaiono pubblicazioni, intorno la vita civile, religiosa e artistica di quell'età, che venne in passato tanto obliata e maltrattata. I Tedeschi hanno la predilezione dell'arte medioeva dell'Italia settentrionale; e le pubblicazioni dedicate ai monumenti lombardi non sono poche. Ora ecco un' altra opera, ricca di tavole e di disegni

nel testo, quasi tutti eseguiti geometricamente, con gran dovizia di particolari, cornici, capitelli, mensole, basi e i rispettivi profili. L'autore ha fatto la sua scelta a Milano, a Pavia, a Cremona, a Monza, a Pomposa (di Pomposa ha disegnato un pezzo di chiostro nella celebre abbazia, un vero gioiello d'arte decorativa) ed ha scelto con giudizio. Ciò che dà un peculiare interesse all'opera dello Stiehl è, pertanto, il confronto tra le costruzioni, come egli dice (adottando una voce d'origine francese) " romanze „ dell'Italia settentrionale e alcune simiglianti della Germania settentrionale. Si tratta sempre di costruzioni in terracotta (Backsteinbau) e il confronto riesce istruttivo e curioso. L'autore ha fatto la sua scelta, per la Germania, a Lubecca, a Klütz, a Jerichow, a Arendsee, a Treuenbrietzen, a Jüterbogk,

Fig. 20. Uno dei tre Pili di bronzo per gli stendardi della Repubblica nella Piazza di S. Marco a Venezia. Anno 1505. (Vedi Dett. 1, 2 e 3).

ed ha aumentato così il materiale tecnico per gli architetti ed ornatisti. Il testo, scritto con diligenza, è distribuito con ordine. Ogni monumento è il soggetto di una particolare monografia.

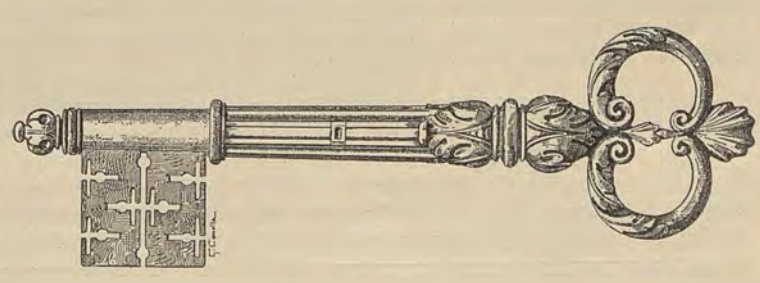
H. D'Espouy. — *Fragments d'architecture du Moyen Age et de la Renaissance, d'après les relevés et restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome.* — Parigi, senza data, ma recente.

Il regolamento dell'Accademia di Francia a Roma obbliga i pensionati architetti a mandare, nel secondo e terzo anno della loro residenza alla villa Medici, degli studi sui monumenti del Medioevo e del Rinascimento; e il D'Espouy, facendo un seguito dei suoi *Fragments d'Architecture antique*, ha pubblicato una serie di cento tavole, con molti di questi studi, fatti sui monumenti di diverse città italiane. E a cominciare dal famoso pulpito della cattedrale di Ravello, traverso alla Zisa, alla cappella Palatina, a una delle tombe degli Scaligeri in Verona, alla facciata dello Spedale civico o Scuola di S. Marco a Venezia, al cornicione del palazzo Strozzi a Firenze, alla decorazione del Pinturicchio nella Libreria Piccolominea di Siena, alla corte vagamente abbellita di stucchi nel palazzo Spada di Roma, a una serie di soffitti e di decorazioni murali del palazzo Ducale di Venezia, del palazzo Farnese a Roma, del palazzo del T a Mantova, sino alla fontana di Trevi e ad un particolare del salone settecentistico del palazzo Clerici a Milano (che stanno fuori del recinto fissato alla pubblicazione), è uno sfilare bello di motivi architettonici e decorativi, nella seppiosa tinta delle eliotipie, eseguite da acquerelli in gran parte non sformati dal pennello. Ma, certo, alcune cose decorative dipinte, quivi risultano

Fig. 21. Altra veduta di uno dei tre Pili per stendardi nella Piazza di S. Marco a Venezia. (Vedi Dett. 1, 2 e 3).

un po' sommarie ed incerte; e servono spesso come motivi d'assieme, non come studio di particolari.

Una tale opera avrebbe avuto un esito invidiabile una trentina d'anni fa, o anche meno; quando non esistevano le copiose collezioni fotografiche, che oggi volgarizzano i monumenti. Oggi non può pretendere ad interessare sommamente le scuole e gli artisti; benchè quelle e questi nella raccolta del D'Espouy possano trovare molti elementi di studio. Non c'è nessuna parola di testo; e il titolo della pubblicazione è erroneo ed incompleto, perchè non contiene soltanto dei frammenti, e le cose riprodote non sono esclusivamente architettoniche, ma anche decorative. A. M.



POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

IV.

NOTIZIE

Nuove notizie sul pavimento della cattedrale di Siena. — Comunicava il D.r A. Lisini al periodico: *Miscellanea Storica Senese*, N. 3-4, le seguenti importanti notizie, che riassumiamo: Nel pavimento della cattedrale di Siena sotto la cupola e precisamente dove in origine sorgeva l'altar maggiore, si vedono delle storie, incominciate alla metà del sec. XVI, che non furono mai finite. Rappresentano Elia che ordina ad Abdia che gli si conduca Acabbo; Acabbo che va da Elia; ed altre, come Acabbo ed Elia che disputano. Sono dunque diverse storie, ed alcune erano state riempite in modo forse provvisorio con frammenti di antichi pavimenti. Nella seconda metà del secolo scorso, il pittore Carlo Amidei, aveva tentato di proseguire le storie nelle formelle minori, ma il lavoro era riuscito meno che mediocre; e il merito di aver condotto a termine questa parte del pavimento spetta al pittore Andrea Franchi, che eseguì nel 1877 i cartoni relativi. Le altre storie accennate dapprincipio — ed è a queste che si riferiscono le nuove notizie — sono attribuite generalmente a Domenico di Pace Beccafumi detto il Mecarino, benchè siano condotte in un sistema diverso da quello delle altre composizioni che il Beccafumi eseguì. — Infatti nelle storie di Mosè, di Eliseo, di Tobia e nelle altre di questo maestro, la degradazione delle ombre è ottenuta per mezzo di marmi più o meno grigi, cui danno risalto, nei punti illuminati, de' marmi candidi; mentre nelle storie d'Elia o Acabbo le ombre sono fatte con solchi profondi ripieni di stucco nero, approssimandosi al più antico sistema tenuto dal Pinturicchio. Il Mussini credette che questo, altro non fosse che un primo saggio, un tentativo del Beccafumi; il quale, poi, si risolvè a cambiar sistema. Oggi si è scoperto che il Beccafumi non entra affatto nelle dette storie; e ne fu esecutore uno scolaro del Mecarino, cioè Gio. Battista di Girolamo Sozzini, fratello di Alessandro Sozzini, noto Diarista dell'assedio di Siena; e le eseguì nel 1562, come risulta da una nota di pagamento pubblicata dal Lisini.

In mano del Sozzini dovettero rimanere molti disegni del Beccafumi; tra gli altri, appunto, molti cartoni che servirono di modello per il pavimento della cattedrale. Di quei disegni, egli ne dovette far commercio; e parte passarono in proprietà dell'architetto Tiburzio Spannocchi, come è ricordato dai libri dell'Opera. In questi ultimi tempi alcuni disegni eseguiti dal Beccafumi per il pavimento della cattedrale, furono donati all'Accademia di belle arti dalla famiglia Spannocchi, la quale possiede altri disegni di quell'eccellente pittore.

Singolarità! — La Primaziale di Pisa è ornata di molti lavori d'intaglio e di tarsia in legno; ma nessuno è tanto singolare quanto la serie di ornati del coro attribuiti a Giovanni di Bartolomeo d'Antonio di Vanni, fiorito alla fine del XV secolo. Quivi questo maestro d'intaglio, del quale si hanno scarsissime notizie, alternò un motivo del più puro rinascimento con cornucopie, girali e foglie, ad un motivo del gotico più stilisticamente rispettoso delle sue forme tradizionali. E' una singolarità che fa impressione; e può autorevolmente giustificare il connubio di certi motivi, che oggi si direbbero stonati e si condannerebbero.

Arte passata e moda presente. — Il giapponismo tramonta e il moderno stile, venuto dall'Inghilterra, comincia ad essere ripudiato a Parigi. Ivi si torna agli stili francesi dei due ultimi secoli; ed essi cominciano a prevalere nelle decorazioni interne. La moda lo vuole. e Parigi si fa schiava di questa moda. Cominciano, quindi, a trionfare i toni chiari, come nel secolo passato; e il sentimento del colore se ne va col giapponismo. Veramente, nelle decorazioni francesi, lo stile de' due ultimi secoli non fu mai totalmente abbandonato, ma l'avvenire prepara al rococò i primi onori.

L'American Architect, che si pubblica a Boston, in un suo numero recente (N. 1153) dette un' estesa idea di un volume di A. G. Haddon " Evolution in Art „ pubblicatosi a New York. con un articolo su l'evoluzione di alcuni motivi decorativi di A. D. F. Hamlin. Ivi si osservava, tra altro, che dai gruppi di foglie e fiori di loto egiziani, traverso i motivi somiglianti assiro-caldei e fenici, si è prodotto l'ovolo classico; e il motivo geometrico delle palme nell'ornato bizantino e lombardo deriva direttamente dal motivo a palmette greco. La qual cosa è evidente. Gli ovoli farebbero pertanto l'effetto di una inversione del motivo decorativo da cui sarebbero scaturiti; ma in questo genere di ricerche bisogna tener conto del contributo ideale e fantastico degli indagatori; ai quali, talora, non importa di essere sostenuti dalle leggi della storia.

Restauri al mausoleo di Galla Placidia e a S. Vitale in Ravenna. — Si sono assicurati con telai e veli i musaici sollevati e staccati dal muro nel Mausoleo di Galla Placidia; e si sono aperti i sei archi inferiori del presbiterio di S. Vitale, chiusi in parte da cancellate e in parte da muri, i quali impedivano di vedere i musaici dagli ingressi laterali. Si sono fatti anche degli altri lavori di restauro e di consolidamento.

Restauri al tabernacolo dell'Orcagna. — Il celebre tabernacolo architettato e scolpito da Andrea di Cione Orcagna in Orsanmichele a Firenze, era stato molto danneggiato dall'abbandono e dalle ingiurie del tempo; così ne erano caduti dei pezzi, era sparita quasi totalmente la lumeggiatura d'oro e, quel che è peggio, togliendo il balaustro che dal lato anteriore chiudeva il tabernacolo, s'era con quello formato il paliotto d'un altare, il quale in quel luogo non era mai esistito, per conseguenza, non aveva nessuna ragione di starvi. Tuttociò venne sagacemente accomodato. Si rifecero le parti mancanti con scrupolosa fedeltà, si rinnovò la lumeggiatura d'oro e si ripulì il monumento in ogni luogo, avendo cura di non toglierne la calda tinta del marmo. I lavori furono eseguiti dal R. Opificio delle Pietre Dure.

Pitture decorative del secolo XV. — Nell'eseguire alcuni restauri ad una villa d'Arcetri, chiamata la Gallina, vennero scoperti recentemente alcuni avanzi di pittura murale, i quali constano di diverse figure di baccanti nude e di un motivo decorativo a festoni di frutta e foglie. Il loro gusto richiama quello della scuola di Sandro Botticelli, e, ancor più, forse, quello del Pollaiolo.

Legislazione artistica. — E noto che a Roma esiste ancora una legge, d'origine papale — l'Editto Pacca — la quale si oppone alla vendita degli oggetti d'arte in Roma e nelle provincie già pontificie, pena il 20 % di tassa. Recentemente un giudicato della Corte d'Appello di Roma riduceva assai l'importanza di questa legge; perocchè in una questione di un privato col Governo la Corte stabiliva che fra le varie ed opposte interpretazioni dell'Editto Pacca, quella da seguirsi è, che siano tassati soltanto gli oggetti *preziosi;* preziosi, s' intende, spiritualmente, non materialmente. Così con questa interpretazione, il commercio artistico delle antiche provincie pontificie acquista una certa libertà d'azione.

Lavori in ferro. — Nell'ultimo numero dell'anno passato della *Zeitschrift für bildende Kunst*, è curioso lo studio di Fr. Minkus su le inferriate di ferro battuto imitanti gli effetti prospettici, che si usarono in Germania nel XVIII secolo. Tra gli altri disegni, quello del cancello nel Seminario di Kreuzlingen rappresenta una specie di galleria a vòlta ed a colonne; le quali, naturalmente, diminuiscono a mano a mano che si allontanano dal primo piano del quadro. È un assieme assai capriccioso.

La casa dei Vetii in Pompei è il soggetto di uno studio coscienzioso fatto da A. Sogliano e inserito nel più recente volume dei *Monumenti antichi pubblicati per cura della reale Accademia dei Lincei* (Vol. VIII, U. Hoepli editore, Milano) con molte illustrazioni di carattere decorativo. Lo stesso volume contiene alcune tavole policrome di un antico ipogeo scoperto in Napoli, di gusto ellenistico, comunemente detto pompeiano.

Per gli studiosi della storia dell'arte. — A Firenze si è fondato un istituto storico-artistico, per aiutare gli studiosi della storia dell'arte. Per ora è allogato provvisoriamente sul viale Principessa Margherita; possiede una biblioteca e delle raccolte di fotografie. Esso sarà sostenuto da vari Governi, fra i quali quello di Sassonia; che gli ha assicurato un sussidio annuo. L' Istituto è aperto a tutti per consultazioni, senza alcuna spesa.

Una collezione di ceramiche. — Il sig. Yeats Brown Montagu ha ordinato il museo di Ceramiche del Palazzo Bianco a Genova, accrescendolo con dei pezzi suoi; così oggi la collezione suddetta è la più ricca della Liguria.

Scoperta di affreschi poccettiani. — A S. Giovannino degli Scolopi, a Firenze, in occasione di alcuni restauri, furono recentemente scoperti degli affreschi decorativi, i quali formano un grandioso fregio che orna la cima di tutta la chiesa. Essi appartengono allo stile di Bernardino Poccetti; rappresentano dei putti con delle cartelle contenenti le imagini delle Virtù, e dopo varie discussioni furono ripristinati in modo lodevole.

Esposizione di ventagli. — Ha avuto luogo un'esposizione di ventagli a Spa: nella quale è stata molto ammirata la collezione di ventagli antichi e moderni della marchesa Peralta di Torino.

Che gambero! — Un autor francese di una storia per *Les Arts industriels à Venise*, pubblicata anni sono, stampò: *Vers le 1350 les Catajapiera sculpteurs vénitiens ornent d'excellentes ouvrages non seulement Venise, mais quelques autres villes d'Italie* (pg. 56). Questo gambero è grosso e curioso. L'autore aveva letto la famosa iscrizione del monumento a Giacomo Cavalli nella Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, ove è detto che l'autore *Polo* nacque *di Jacomel chatajapiera*; e il qualificativo di tagliapietra fu preso per un nome proprio. Così Paolo dalle Masegne, autore del monumento, divenne un Paolo *catajapiera*, e il *catajapiera* divenne il nome di una dinastia di scultori veneziani. Inutile il rammentare che questo Polo fu figlio di Giacomello; e questi con Pierpaolo dalle Masegne, rappresenta mirabilmente la scultura veneziana dell'epoca di transizione fra il Gotico e il Rinascimento.

Augusto Rodin. — Questi, che è uno dei più grandi scultori contemporanei, è eziandio pittore ceramista, incisore e disegnatore di cose industriali. Ruggero Marx in un numero di quest'anno della rivista l'*Image* sotto il titolo " Rodin ignoré „ scuopre al lettore un Rodin che non è il solito insigne statuario; ma un geniale decoratore ed un vaghissimo ideatore di motivi ornamentali.

M. R. Walter Crane è stato oggetto di un buon articolo pubblicato da M. H. Spielmann nel *Daily Graphic* e riassunto dal *Builders' Journal and Architectural Record*. Si nota che nelle decorazioni, il Crane mostra il gusto della bellezza greca e la grandiosità scenografica degli artisti gotici e si mette in rilievo la sua straordinaria versatilità.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

Anno VIII. FEBBRAIO 1899 N. 2

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

V.

UN PALAZZO DEL SETTECENTO IN MILANO

— Tav. 55 Anno VII. Dett. da 37 a 40 Anno VII e 5 e 6. Fig. da 22 a 29. —

ALLORCHÈ Giorgio Clerici, detto Giorgione, nato nel 1575, mercante in seta a Como, venne a Milano a metter banco e comperò il Palazzo di Carlo Visconti a S. Pròtaso *ad Monacos*, non s'immaginava forse che la famiglia sua assurgesse a quella fama di opulenza e di grandezza donde i Clerici per quasi tre secoli si segnalarono fra i nobili milanesi. Magistrati e guerrieri, alcuni perdettero la vita sui campi di battaglia, altri, accarezzati da Re e da Imperatori, salirono ai più alti gradi negli eserciti, nella diplomazia e nel governo di Milano.

Fig. 22. Figura dipinta sull' imposta di un uscio.

Con un Carlo Clerici (1615), giureconsulto, podestà di Vigevano, vicario generale degli Stati di Milano (1652), capitano di giustizia, reggente del Supremo Consiglio d'Italia in Madrid sotto Carlo VI, la famiglia Clerici si divise in due rami. Uno discendente da Giorgio (1648) figlio di detto Carlo e di Caterina del march. G. Pallavicino ; l'altro discendente da Gian Paolo figlio naturale del medesimo Carlo, legittimato con fidejussione di alcuni diritti ereditari.

Al primo ramo appartenne Anton Giulio Clerici, cui spetta l'onore dei restauri nel Palazzo di S. Protaso *ad Monacos* (ora Via de' Clerici), di cui è scopo il presente articolo, accompagnato dai disegni che lo illustrano.

Fig. 23. Figura dipinta sull' imposta di un uscio.

Detto Clerici nacque in Milano nel 1715 e fu marchese feudatario di Cavenago, signore di Trecate, barone di Sozzago, Grande di Spagna, cavaliere del Toson d'oro e Protettore dei beni della S. Inquisizione (1737). Fatto patrizio milanese nel 1739, fu decurione della città nel 1740 e mastro di campo per un terzo della Milizia urbana di Porta Comasina.

Questo incarico mise in corpo al Marchese di Cavenago delle velleità guerresche. Creò a sue spese un Reggimento di fanteria negli eserciti di Maria Teresa, regina d' Ungheria (1742), diventando Generale di battaglia, quindi Tenente Maresciallo. Come guerriero però non seppe distinguersi un gran che, e rivolse alla diplomazia gli ambiziosi suoi intendimenti ed il volubile animo. Venne creato consigliere intimo di Stato dalla stessa

Maria Teresa, e suo ambasciatore a Roma nell'occasione del Conclave convocatosi in seguito alla morte di Benedetto XIV.

Ma anche in diplomazia pare non sapesse distinguersi; tanto che dei suoi atti memorabili rimase solo nella storia l'ingresso suo trionfale in Roma come ambasciatore, nel quale sfoggiò

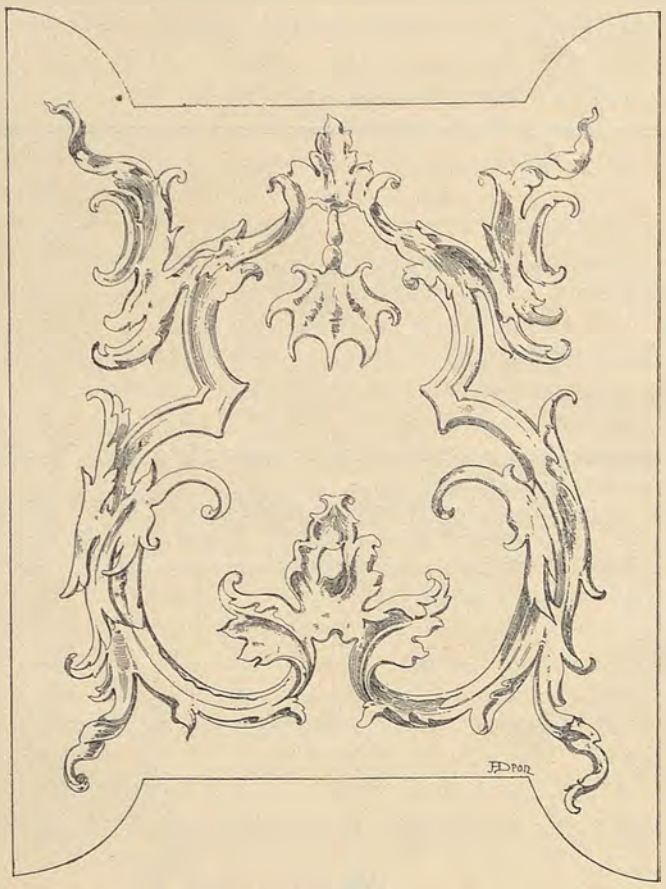


Fig. 24. Ornamento dipinto sull' imposta di un uscio.

tanto lusso da meritarsi, anzichè plauso, rimproveri dall' augusta e bellissima Sovrana.

Forse in conseguenza di tutti questi incarichi, per lo più onorifici, fu splendidissimo fino allo scialacquo e dilapidò gran parte delle sue ricchezze, tanto che consumata tutta la parte libera della sostanza dovette impetrare presso la regina Maria Teresa di vendere alcuni fidecommessi. Morì nel 1758 lasciando

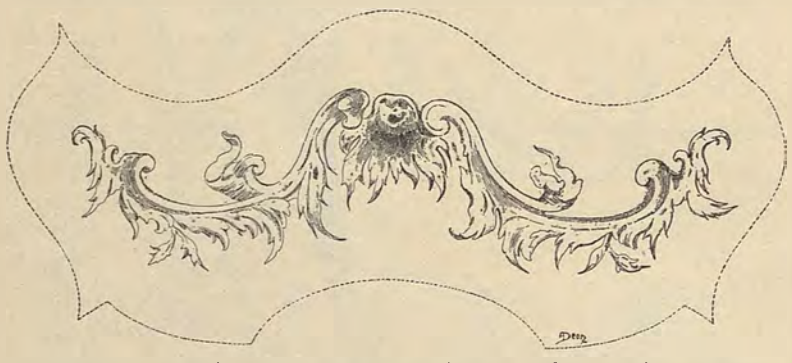


Fig. 25. Ornamento dipinto sull' imposta di un uscio.

due figlie, una che si spense nubile ed un'altra, Claudina, che si sposò al conte Vitaliano Biglia. Alla morte di Antonio Clerici i discendenti di Gian Paolo fecero valere i loro diritti di fidecommissione sull'avito retaggio, e con transazione 27 marzo 1777 avvenuta tra loro e la contessa Biglia, entrarono in possesso del Palazzo a S. Protaso *ad Monacos* col relativo ricchissimo mobiglio, nonchè di altri possedimenti.

Il Palazzo, con istromento 23 ottobre 1812, fu venduto allo Stato, ed è da quest'epoca che il Palazzo de' Clerici, adibito a pubblici uffici dai varii governi che si succedettero, è finalmente sede della R. Corte d'Appello e del Tribunale di Commercio di Milano.

La vita del Maresciallo Giorgio Clerici sente tutta l'influenza dei suoi tempi. Il fasto, le ricchezze poterono dare a lui le più grandi soddisfazioni morali e ricoprirlo ad esuberanza di titoli ed onori che erano riserbati a principi ed a uomini preclari per valore o intelletto. E' naturale quindi che intorno a lui, amante dello sfarzo sproporzionato, s' agitassero e vivessero persone atte a comprendere il suo temperamento prodigo, volubile, leggero e vanitoso.

L'amore innato per la conservazione di quanto è retaggio degli avi, e, forse di più, il vincolo che fin dalla legittimazione di Gian Paolo Clerici legava la proprietà del ramo diretto a quella del figlio naturale, fecero sì, e direi fatalmente, che il Palazzo di S. Protaso avesse a subire nella sua parte architettonica ben pochi cambiamenti, e conservasse nella principale sua struttura l'antica forma. Non fosse stato così, io credo sinceramente che per merito di Antonio Giorgio Clerici avremmo avuto in Milano una opera architettonica certamente cospicua e in tutto degna di quella decorazione interna, ove in tutti i modi e meravigliosamente si sfogarono le fantasie di pittori, intagliatori, ebanisti, decoratori, i migliori che a quel tempo vivessero in Milano: senza contare l'opera di Giovan Battista Tiepolo, il quale attraendo a sè col fascino del suo pennello anche oggi gli sguardi curiosi degli artisti e di quanti sono amatori del bello, fa conoscere pur quelle che sarebbero sconosciute bellezze del Palazzo Clerici.

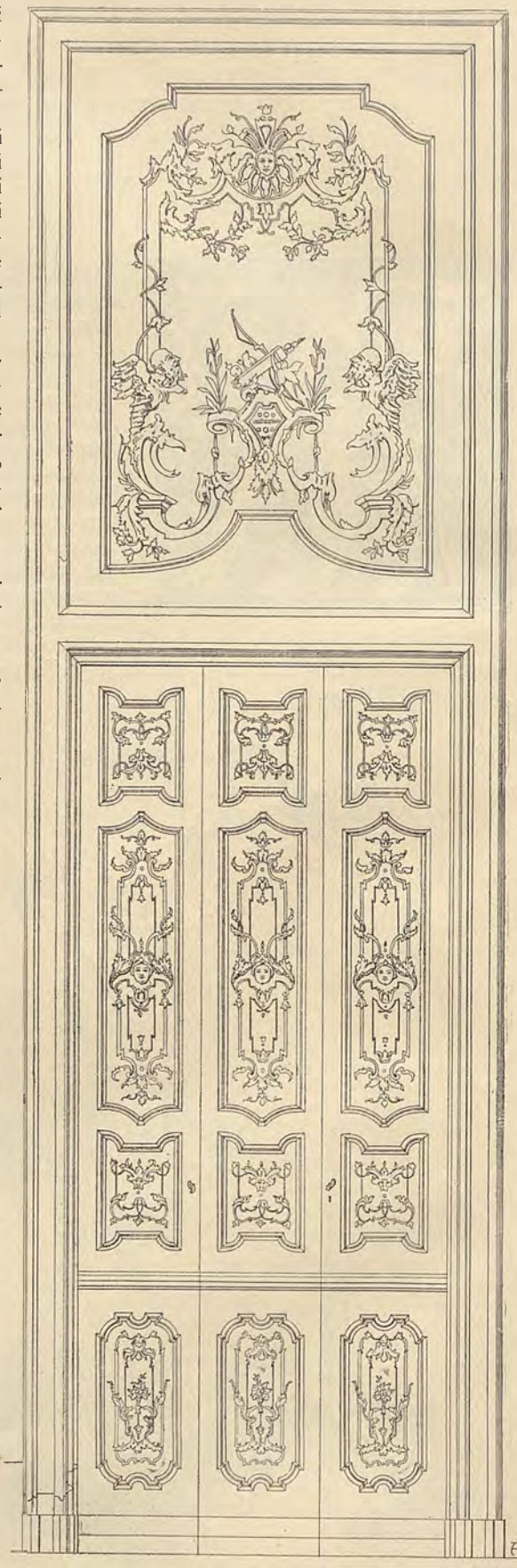


Fig. 26. Uscio con soprapporta.

E di questo parleremo ora, riserbandoci di scrivere sui lavori del Tiepolo, del Bianchi, del Legnani e del Piazzetta in altri fascicoli dell'*Arte Italiana*, quando sul genialissimo soggetto potremo pubblicare nuovi disegni.

Come ognuno può immaginarsi, alla fantasia dei pittori chiamati a lavorare nella dimora del facoltoso mecenate corrisponde assai degnamente la decorazione di ogni parte dell' edificio, dal soffitto ai pavimenti, dalle volte alle pareti, creando un tutto pieno di vaghezza e di allegria indefinita. Tale senso perdura in chi va riguardando ora quelle sale tappezzate in carta, tranne una, ridotte aule e uffici di Tribunale, in cui le tribune, i seggioloni gravi contrastano nell'austera loro forma con le leggiere inquadrature degli specchi e degli stipiti, colle carole dei satiretti e dei centauri che si corrono dietro su per le formelle delle imposte, coi putti che si nascondono nei cartocci infiorati delle volte, dove tripudiano tutti gli dei dell'Olimpo e si contorcono in procacissime forme ninfe inseguite da fauni, najadi abbracciate da Tritoni; e i venti, che soffiano, vanno da tutte le parti alzando le gonne alle Veneri, i pannolini agli amori, sventolando clamidi fastose e piumati pennacchi, mettendo in rivoluzione e cielo e mare e terra.

Immaginiamoci l'effetto di quelle sale, quando nella freschezza della loro esecuzione scintillava dovunque l'oro sotto la luce di

miriadi di candele; e i cavalieri in sfarzose vesti di velluto e di raso, dai spadini dorati e gemmati, colle tracolle scintillanti di decorazioni e le parrucche pioventi in sulle spalle: e le dame con altissimi tuppè negli ampi guardinfanti ricoperti di broccato ricchissimo e di oro. Si può comprendere come gli abati sposassero in que' tempi ed in quegli ambienti il culto alla galan-

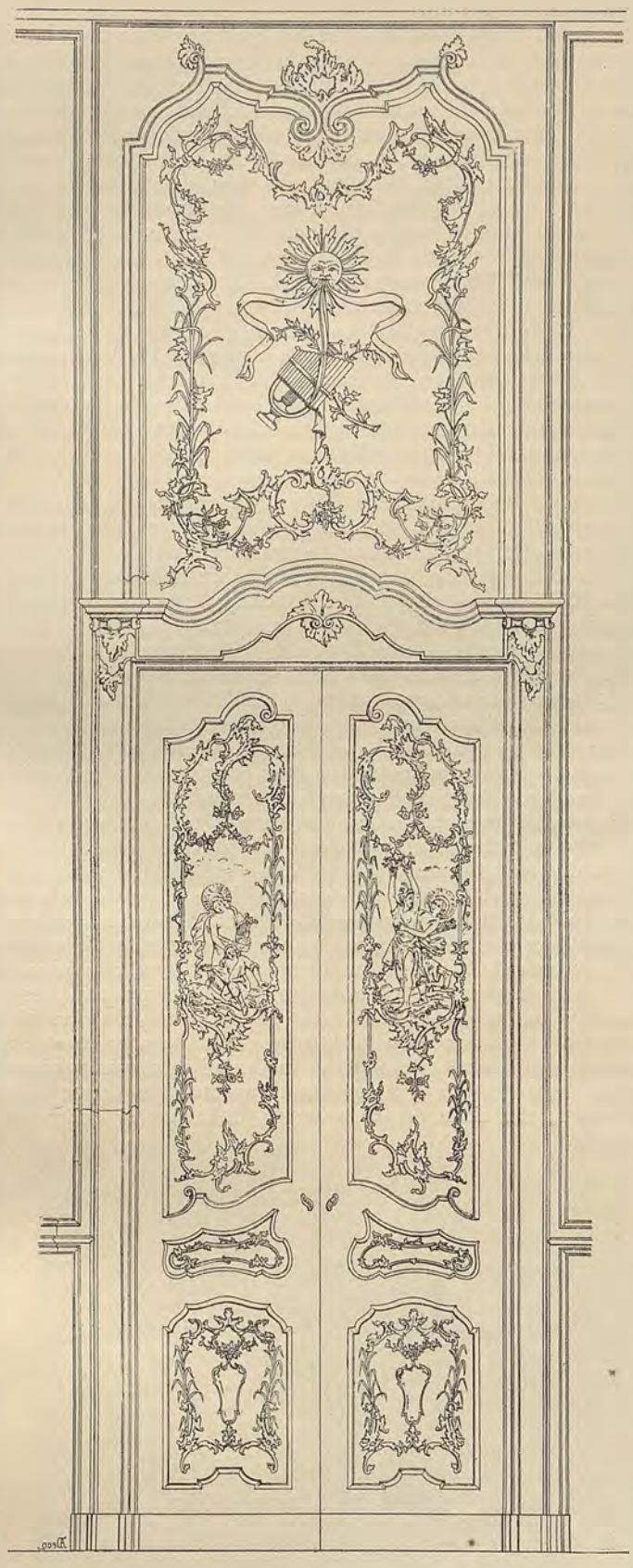


Fig. 27. Uscio con soprapporta.

teria; adorare le muse, sacerdotesse profane dell'Olimpo, e venerare poi Cristo a casa, perchè, come ora si vede, in quelle sale il crocifisso non si trova a suo agio.

Dopo tutto questo, a viverci un po' in quegli ambienti del secolo scorso, studiando ed analizzando senza preconcetti le varie parti, non si capisce come certi critici, che vogliono passare per autorevoli, si ostinino a dare al secolo XVIII la taccia di infelice nell'arte.

Il tempo lega con un filo sottilissimo, tenue, il destino di ogni uomo; e la gran rete della vita umana si distende nello spazio infinito. Potrà succedere qualche sfilacciatura qua o là, quando Cloto e Lachesi, trovandosi talvolta a litigare tra loro, trascurino la filatura, o Atropo nel gesticolare colle forbici, intacchi la rete; ma il lavoro del tempo procede esatto.

Se non si fosse pensato di dividere il lavoro per secoli, anche quello che si dice del XVIII avrebbe seguito la sua parabola di derivazione; e l'arte che gli appartiene non avrebbe urtato per nulla i nervi sensibili di coloro che vorrebbero ogni manifestazione del pensiero serrata in limiti ristretti, soggetta a certe forme e a certi principî, cosa impossibile, poichè nè leggi, nè regolamenti hanno mai potuto nel mondo arrestare il fatale andamento della vita dei popoli verso quel fine che è ancora ignoto.

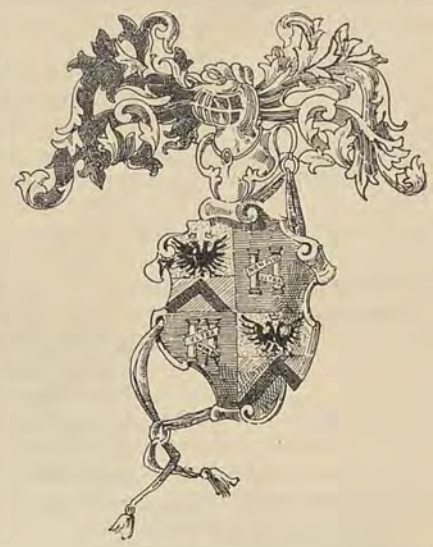


Fig. 28. Stemma dei Clerici.

Lo spirito di un dato momento artistico è legato necessariamente al momento politico e psichico del popolo in cui esso emana, e si può ben comprendere come sia difficile la suddivisione perfetta delle varie fasi, e il determinare di esse la maggiore o minore giustezza e importanza.

Esaminiamone alcune. L'arte romana così grande e così universale, come grande era il suo popolo, universale la sua potenza, andava man mano entrando in una fase di barocchismo, che ci avrebbe portato ad un seicentismo — se si può dir così — prematuro. Le invasioni di popoli varî in Italia e il contatto dei latini con loro, andarono man mano cambiando addirittura questo spirito, che era di trasformazione graduale sopra delle basi e delle leggi si può dire immutabili, come quelle della China e del Giappone, per lungo volger di secoli. Questo cambiamento, questo slancio splendidissimo a beneficio dell'arte medioevale, così ricca di nuovi intendimenti, così grande, così attraente per le svariate sue manifestazioni, ebbe pur a sua volta i suoi detrattori. Uomini sommi, gelosi del patrimonio lasciato dagli

Fig. 29. Ornamento dipinto sull' imposta di un uscio.

avi, credettero venir meno alla dignità di italiani adottando i nuovi elementi forestieri introdotti nell'arte medioevale e lottarono per ricondurla ai principî classici ingentilendone le forme, non perchè questo bisogno di ritornare all'antico e tale ingentilimento provenissero da un concetto loro proprio, come falsamente alcuni suppongono, ma perchè erano effetto del mo-

POLITECNICO BIBLIOTECA

mento psichico e politico in cui si trovavano gli italiani nel 1400 e nel 1500.

Le turbolenze che sconvolsero l'Italia intorno al 1600, le nuove scoperte fatte in quest'epoca, cambiando le tendenze di pace in tendenze di reazione e di lotta, modificarono lo spirito dell'arte e ci danno la ragione della nuova trasformazione che essa ha subìta.

Cominciarono le opere militari di difesa e di offesa ad assumere maggiori proporzioni, e via via le piazze delle città ad ingrandirsi ed arricchirsi per contenere nuovi monumenti grandiosi.

Le belle e simpatiche case a loggiati sostenuti da esili colonnine, rabescate di grafiti, avrebbero stonato in quel momento di vita civile, grave, affannato, e in cui, fin colle vesti, gli uomini cercavano di usurparsi a vicenda il terreno e l'aria.

Enormi speroni inchiodati sopra enormi calzature battevano il selciato delle vie, o i pavimenti delle ampie sale e degli scaloni marmorei; scendevano i cappellacci piumati sopra le zazzere lunghissime e sui baveri inamidati e trinati delle ampie giacche. Non sarebbe stata ridicola l'arte del 1400 in mezzo a quella grandezza, a quella espansione dirò di vitalità, di forza, di energia? Ecco allora gli esili cartocci divennero cartoccioni dalle volute accentuate, le sagome dritte si dovettero incurvare, altri elementi di decorazione farraginosi, licenziosi si svolsero liberamente. Eccoci dunque di nuovo all'arte romana ingrassata dalla civiltà di quindici secoli. Si era purtroppo tornati indietro in questo senso; ma pur quante belle cose rimasero di questo secolo tanto acerbamente criticato! Gonfia, ma in certi momenti sublime, l'arte seicentistica sgonfiò come le gote di Bernardonaccio sotto gli schiaffi del duca Cosimo de' Medici, e ci restò il 700. Nato scettico per gli avvenimenti che lo precedettero, questo secolo morì trasportato via da vicende meravigliose, lanciando al mondo la sua gran sghignazzata furiosa, nella quale si travolsero regni ed imperi, e della quale perdura tuttavia come flebile eco il confusionismo contemporaneo.

Merita il Rococò tutto il disprezzo di cui lo colmarono? No, sinceramente no. Dopo il medioevo è l'unico stile in cui l'arte assume un carattere nuovissimo, in cui uno spirito si avanza originale, vivace, si espande dovunque, trascina, affascina e rimane, benchè disprezzato, indispensabile in certi momenti al gusto universale, a marcio dispetto dei puristi, dei classici e dei cosidetti accademici, essendo partita principalmente dalle Accademie, nel principio di questo secolo ed in Italia, la guerra all'arte genialissima del Settecento, mentre dalla Francia, coltivata ancora con amore e applicata nelle varie industrie, scende a noi sotto mille forme gentili e svariatissime, prediletta fra tutte.

Esaminando ora le tavole annesse al presente fascicolo, vediamo che le forme caratteristiche della decorazione del Settecento sono affatto diverse da quelle dei tempi che lo precedettero, e che dalla natura e dalla storia, dalla vita comune degli uomini del proprio tempo, trassero gli artisti le loro immagini.

I fiori pendono giù naturalmente, senza tante trasformazioni, dai rami intrecciati con artistici nodi; s'arrampica l'edera intorno alle erme degli dei o ai simboli boscherecci, mentre dall'alto frondeggiano i salici, piovono le perle di rugiada, cade l'acqua a zampilli sulle zolle erbose o sui massi, ove scherzano fra loro piccoli centauri e fauni e satirini. Da un'altra parte in una sala simboleggiante l'elemento « Acqua », Temi e Nettuno navigano sopra mostri marini e balene, schivando gli scogli sforacchiati, da cui cade l'acqua sulle conchiglie e sui coralli, sulle alghe, attorcigliate ad altri scogli; in una volta di tufo a foggia di grotta stalattitica, s'aggruppano fra di loro spondili, tritoni, murici, caschi, patelle, pterocere, strombi e tanti altri molluschi dalle forme stravaganti.

In altro luogo è lo stemma del padrone di casa che dà il soggetto alla decorazione, e vediamo allora librarsi l'aquila incoronata sopra le gemme e i cammei delle insegne onorifiche, e colonne avvinte da nastri svolazzanti, abbracciate da fronde di palme, sostenute da supporti di graziosissime forme con figure, fiori, frutti, ecc., il tutto eseguito con colori semplici, con tinte delicatissime, talvolta con una sola tinta di bistro o di terra di Siena bruciata, sopra uno straterello d'oro.

In altro luogo i motivetti sono tutti allusivi alla musica ed al canto; e allora ecco le zampogne, i flauti, ecc., appesi con nastri ai rami fioriti e scendenti giù in mezzo agli specchietti delle imposte, fra listerelle d'oro interrotte da frasche, foglie e cartoccetti a punte rivoltate come quelle degli araldici lambrecchini; oppure ecco varie scene delle avventure di Apollo, Dafne, Giacinto, Marsia, ecc., lavorate con scalpello di finissimo e gustosissimo taglio, con sentimento squisito nella modellazione dei vari piani, accentuando in bassissimo rilievo la giusta struttura dei muscoli e la morbidezza delle carni. E così via via altre cose bellissime ed altre bellissime fantasie.

Non si può dichiarare il Palazzo Clerici il più bell'esempio dell'arte del Settecento. L'Italia ne ha in casa innumerevoli esempi magnifici; ma avvezza generalmente ad ammirare in casa altrui le cose proprie, continua a chiamare stile dei Luigi XIV, XV e XVI quello che non è affatto prerogativa di un solo paese, ma è a dovizia sparso in tutta la nostra penisola, specialmente in alcune regioni, come la Liguria, il Piemonte e la Venezia.

Lo studio accurato di questo stile tanto vicino ai nostri tempi, in un'epoca come questa in cui le scienze esatte ebbero il sopravvento sullo spirito artistico, dovrebbe portare un grandissimo vantaggio all'arte, trascinata com'è dalla presente generazione a ritornare a certe teorie, a certe leggi, le quali sotto veste moderna lasciano trasparire origini davvero antiquate; ma su questo importantissimo argomento un'altra volta. Terminerò raccomandando a tutti quelli che amano veramente l'arte di non disprezzare nessun'epoca delle sue manifestazioni.

Val meglio studiarla e studiarla bene quest'arte in tutti i secoli, in tutte le sue espressioni, e collo sguardo fisso innanzi seguire l'impulso del proprio cuore, le fantasie della propria mente, educando la mano non a copiare soltanto, non ad imitare, ma ad imprimere sulla carta le immagini del proprio pensiero. Uno stile non si crea; esso è la risultante degli sforzi di tutti coloro che agiscono sotto l'impulso di un dato momento, affaticandosi ad essere i filosofi di sè medesimi e cercando solo nella Natura, così grande e ammirabile maestra, le forme reali di quell'idea, che nella mente vaga si delinea o si confonde coi sogni.

B. A. Deon.

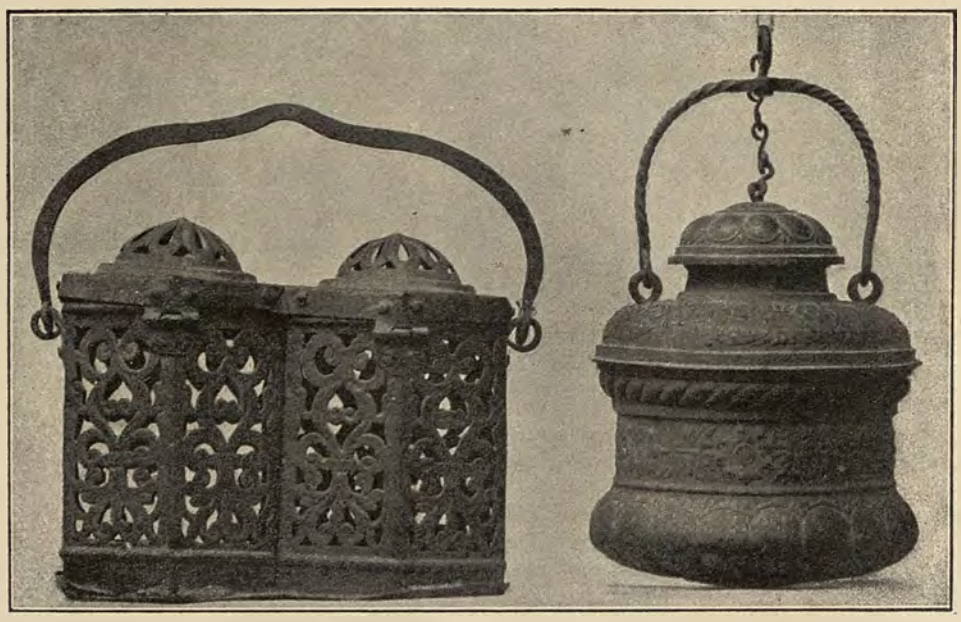


Fig. 30. Museo Civico di Torino. Oggetti in rame di lavoro veneto Sec. XVII.

VI.

IL MUSEO CIVICO D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE IN TORINO

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)

— Tav. 70, 71 e 72 Anno VII e da 2 a 12. Fig. da 30 a 35. —

POCHI i vetri soffiati e di non grande importanza, se si eccettuano due vassoi delle fabbriche di Murano della fine del secolo XV, portanti nel mezzo, smaltato a gran fuoco, lo stemma dei Marchesi di Monferrato. Per contro è di primissimo ordine la raccolta dei vetri decorati a graffito, su fondo d'oro e dipinti (detti in francese eglomises), fatta con lunghe e pazienti ricerche e con gravi spese dal Marchese Emanuele d'Azeglio e dal medesimo legata al Museo con disposizione testamentaria. Ad essa ben può applicarsi il motto — più unica che rara — unica essendo veramente questa collezione, che al Museo di Torino è invidiata dalle primarie gallerie d'arte. Consta di circa 160 pezzi, parte in vetro, parte in cristallo di monte, tutti rimarchevoli, alcuni singolari, i quali rappresentano cronologicamente i vari periodi della tecnica, presso i diversi popoli, di questo delicato ramo dell'arte applicata all'industria; e così dai vetri romani e da quelli dell'epoca cristiana si passa ai bisantini e a quelli del rinascimento e dei secoli successivi. Una metà circa dei campioni sono di scuola italiana; gli altri Tedeschi, Fiamminghi, Francesi, Inglesi e alcuni Giapponesi e Chinesi. Come uso, alcuni sono veri quadri, altri sono parti decorative di stipi e di cassette, reliquiari, ornamenti muliebri, ecc.

Due sale occupano la collezione delle stoffe e quella dei costumi, degli oggetti di vestiario e degli utensili riferentisi ai lavori muliebri.

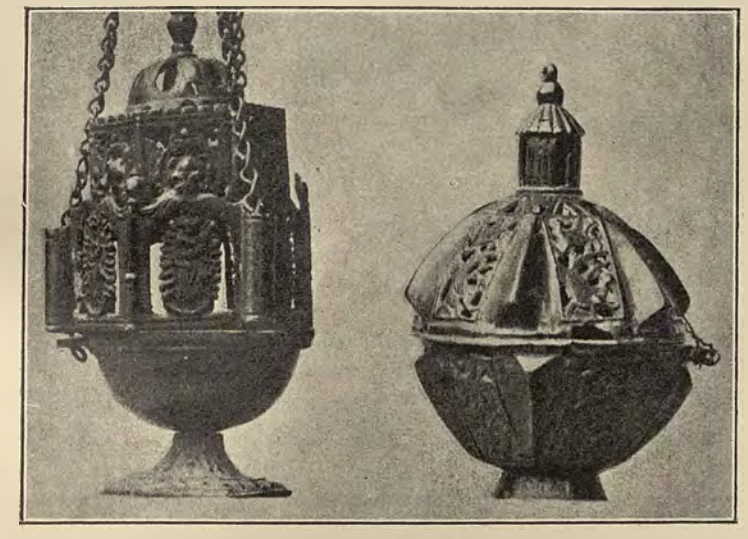


Fig. 31. Incensieri di bronzo.

Fig. 32. Cancelletto di ferro. Sec. XVIII.

Fig. 33. Coperchio di serratura. Fine del Sec. XVI.

Le stoffe sono esposte cronologicamente. Dopo pochi campioni di stoffe copte, abbiamo alcuni prodotti delle antiche fabbriche persiane, onde trasse ammaestramento ed ispirazione l'industria della fabbricazione delle stoffe, svoltasi poi in Europa e massime in Italia, in Francia e in Spagna, nel secolo XV e successivi. Velluti, lampassi, broccati, tele stampate, saggi di lavoro a ricamo, merletti, passamanerie, ecc. fanno apprezzata ed utile assai questa raccolta, cui completano alcuni arazzi delle fabbriche di Bruxelles, dei Gobelins e di Torino. Quest'ultima fu istituita dal Re Carlo

Fig. 34. Borchie in rame dorato e smalti. Sec. XIV.

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO

Emanuele III nel 1737, e, con varia fortuna lavorando, ebbe momenti abbastanza splendidi, sotto la direzione di Vittorio Demignot, che aveva appresa l'arte dell'arazziere, prima nelle Fiandre, poscia a Roma e a Firenze. I cartoni di quest'epoca furono quasi tutti disegnati dal celebre Claudio Beaumont. Lentamente poi questa fabbrica decrebbe d'importanza e cessò di esistere nei primi anni del corrente secolo.

Nella galleria a terreno stanno lapidi, iscrizioni e sarcofagi del secolo XV e seguente, alcuni monumentali camini in legno e in marmo, carri, carrozze, portantine, e la grande campana in bronzo, già esistente sopra una delle torri del Palazzo Madama in Torino, fusa da Simone Boucheron nell'anno 1670. Vi si trova inoltre una grande barca a remi, detta il *Bucintoro*, con ricchi intagli dorati e pitture all'interno, stata costruita a Venezia nel 1730, per commissione del Re di Sardegna C. Emanuele III. Le giuste proporzioni, l'elegante forma e la ricca decorazione fanno di questa nave a remi un'opera d'arte assai rara e pregevole.

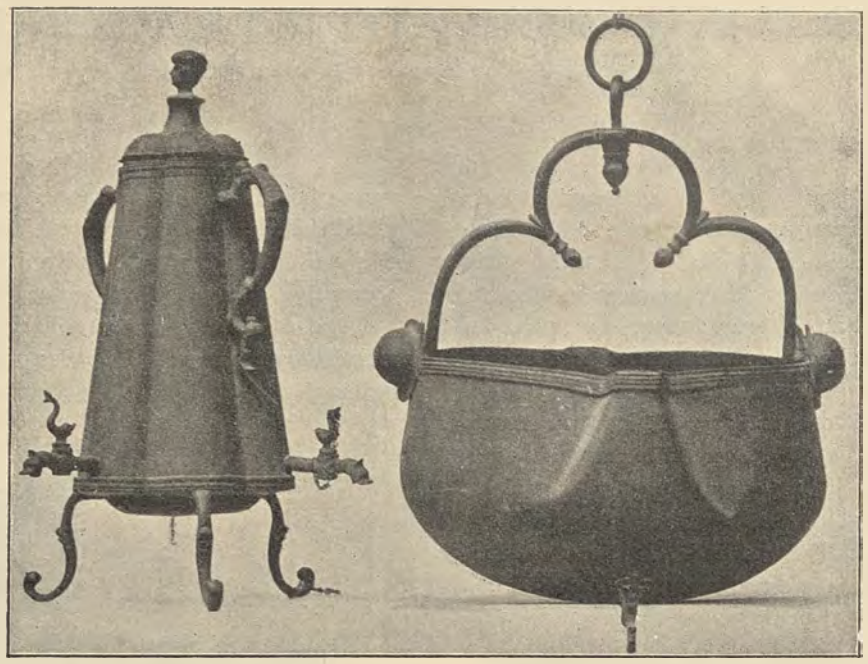


Fig. 35. Bricco di ottone. Sec. XVIII. — Secchiello. Sec. XV.

Nel porre termine alla nostra breve rassegna del Museo Civico di Torino, del quale questo benemerito giornale riproduce oggi non pochi dei principali cimeli, ci si conceda una doverosa parola di plauso al Municipio che lo fondava e lo sorregge, agli egregi che lo diressero e lo dirigono e a tutti coloro che con doni, lasciti e illustrazioni ne accrebbero l'importanza; ci sia permesso un caldo eccitamento agli operai, agli industriali, agli artisti perchè accorrano volonterosi a studiare su questo libro che è aperto a tutti. Da tale studio avranno immenso giovamento le arti e le industrie del nostro paese.

Il grande segreto per perfezionare, per nobilitare il lavoro manuale sta nell'associare intelligentemente, nel compenetrare, direi così, l'arte coll'industria.

A questo nobile scopo tendono appunto i Musei d'arte applicata.

Emilio Borbonese.

VII.

LE INIZIALI DI UN EVANGELIARIO DEL SECOLO XI.

— *Tav. 7* —

CODICE membranaceo, di carte non numerate 124; legato in assicciuole coperte di cuoio; questo con righe tirate a secco per inquadratura incrociata dalla croce di S. Andrea, con piccole borchie perdute e fermagli; legatura del sec. XV.

La pergamena è grossa, antica. Il primo foglio che serve di risguardo è scritto in parte nel *recto*, e nel *verso* ha quattro inquadrature bianche, che forse doveano servire per le miniature dei quattro Evangelisti, o cenni relativi.

Nel resto vi è un indice, forse frammentario, di feste da S. Pietro in *Vinculis* a S. Agnese colle antiche espressioni *Celebratio, Dedicatio, Passio, Depositio*, forse le feste della Chiesa o del Monastero a cui l'Evangeliario apparteneva.

La forma del libro è quasi quadrata, alta cent. 24, larga cent. 18.

Le pagine sono inquadrate e rigate a punta di stilo secca; ogni pagina contiene normalmente 23 righe.

La scrittura è la minuscola romana del tipo longobardo e riscontrerebbe con quella data dal Prof. Andrea Gloria nella tavola IX ai N. 15, 16, 24. Sicchè dovrebbe assegnarsi al secolo XI e forse anche X. Se ben mi ricordo a memoria, vi era alla Mostra Sacra in Venezia un simile codice rituale nella sezione Padovana di quel Capitolo Canonicale, attribuito al sec. XI o X. Quello aveva anche degli apici musicali, questo non ne ha. La lettera *i* in questo non ha mai il punto, e le divisioni dei periodi sono fatte per punti, a cui talvolta sopra si aggiunge l'apice, in luogo del nostro punto e virgola.

È *sine titulo;* e comincia con la majuscola grande C, che abbraccia in majuscole minori a destra tutto il seguente testo: — Scdm Math. Cum esset | desponsa | ta Mater IHU Maria. — La solita formula iniziale — *In illo tempore* — che qui manca, è stata posteriormente scritta in margine; negli altri Vangeli si trova ora per disteso e ora per abbreviazione. Talvolta manca la formula *Dixit Jehsus discipulis suis*, supplita in margine.

Le intestazioni sono colla iniziale majuscola a diverse grandezze, ora sola, ora continuata pur con majuscole pel primo tratto del testo nella forma del majuscolo romano, accostandosi in parte al tipo onciale longobardo del sec. IX, quale è nella tavola seconda del Gloria N. 22.

Le iniziali, alcune sono rimaste nello stato primo di semplice linea tracciata a carmino; le più sono dorate a porporina su fondo colorato verde; in generale a forma di intrecci passanti, e quasi ferri intrecciati. I titoli delle domeniche e ferie, o delle messe e anche dell'Evangelista, sono in minuscole e a carmino.

Alcune particolarità di lettere majuscole sono la croce sopra l'*h* nel nome Matheum; l'A senza la traversale, Λ nella forma primitiva; il nesso in MATER; l'M majuscolo nelle due forme Ⅿ e M.

Poche sono le abbreviature e i nessi comuni di facile lettura. Particolarità di scrittura sono nel testo le iniziali dei nomi propri, anche i più venerandi od eccellenti, in minuscolo.

L'ordine dei Vangeli procede dalla vigilia di Natale, per le tre messe della festa colla rubrica per la prima — *In primo Galli Cantu*, e segue per la domenica 1. *post. Nat; in Circoncisione Domini; in vigilia Epiphanie; in die sancto* (dell'Epifania) col qual titolo è chiamata la festa di cui precede la vigilia, e quindi le Dom.ᵉ 1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª sempre colle ferie 4ª e 6ª e così colla *septuagesima*, *sexagesima*, e *quinquagesima;* ma dopo la feria 4ª di questa vi sono gli Evangeli di tutta la

ferie della quaresima fino all'ottava di Pasqua. Quindi seguono i Vangeli delle quattro domeniche dopo Pasqua sempre colle ferie 4ª e 6ª, e così in *Letania* (lunedì delle rogazioni); *Vigilia Ascensionis Domini*, e in *Die Sancto* colla domenica e la feria 4ª e 6ª, e la *Vigilia Pentecostes* e in *Die Sancto;* e quindi tutta l'ottava di Pentecoste, anzi nella vigilia dell'ottava con aggiunta posteriore indica il Vangelo *in priori missa: Surgens Jehsus de Sinagoga;* e con altra nota aggiunta *extra testum. In media die ad Missam*: *Cum egrederetur Jesus: require in finem.* Seguono quindi le Domeniche dopo Pentecoste colle ferie 4ª e 6ª fino alla 29ª e poi dalla Dom. V, IV, III, II, ante Natale, colle ferie 4ª e 6ª, quindi il Sabbato e la Dominica proxima colle ferie 4ª e 6ª.

Seguono pure *De Sancta Trinitate* e de *Sancta Maria* e quindi dei Santi; a partire da S. Stefano, S. Giovanni, gli Innocenti, e quindi *Incipit Breviarium de Sanctis*, specie di Calendario in cui si rimanda al Vangelo di qualche domenica, o si dà il Vangelo proprio, anche per altre feste. In questi Santi figurano tutti santi antichi, e spesso nomi nordici, per es. Santa Brigida vergine (di Scozia); Santa Walpurga; S. Gangolfo, etc.

In questi Santi non si trovano S. Francesco d'Assisi, nè altri più antichi, nè posteriori, e neppure la festa del *Corpus Domini.* Dal che tutto risulta l'antichità dell'Evangeliario. Seguono poi le Messe Comuni, e quelle per varie feste, intenzioni e necessità, in cui ve n'ha una col titolo *Pro exercitu, uel Principibus, uel pro cuncto populo.* Questo mettere in pari condizione l'Esercito, i Principi, il Popolo mi fa sentire la origine germanica o longobarda dell'Evangeliario.

E difatti la provenienza del codice si è da Cividale del Friuli dove l'ho comperato (*). Mi è mancata finora l'occasione di farne uno studio di confronto coi codici dell'Archivio di quella Chiesa, nella quale (mi si dice) nelle feste solenni il Diacono leggeva il Vangelo tenendosi presso l'elmo e la spada. Doveva infatti appartenere ad un Capitolo che eleggesse il Vescovo, recando esso nel verso dell'ultima carta lo annunzio dello scrutinio Serotino che ancora troviamo nel Pontificale.

La scrittura di questo annunzio è un po' posteriore a quella dell'Evangeliario. Prof. L. Bailo.

(*) Intorno agli oggetti posseduti dal prof. Bailo, benemerito ed erudito direttore del Museo Civico di Treviso, e da lui esposti nella Mostra di Arte Sacra a Torino, pubblicheremo nel prossimo fascicolo una estesa notizia del sig. Antonio Taramelli. (*Nota della Direzione.*)

VIII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

L. Garnier. — *Dictionnaire de la Céramique: Faïences, Grès, Poteries.* Venti tavole a colori. — Parigi, 1895.

Un lavoro di questo genere non poteva essere tentato che da uno specialista; e il Garnier, conservatore del Museo e delle collezioni della Manifattura Nazionale di Sèvres, era lo studioso adatto a riunire, in una serie di voci, le cose essenziali su l'arte ceramica. Questo Dizionario è, dunque, un lavoro di volgarizzazione; e come tale è destinato a rendere dei servizi molto utili. Esso contiene la spiegazione, assai diffusa, delle voci più comuni della ceramica; è pieno di nomi e di date, che l'autorità e la dottrina dell'autore ci obbligano a considerare esatte, ed ogni voce è accompagnata da una bibliografia. Talora, inoltre, le voci sono ornate di marche di fabbrica e di fabbricatori; la qual cosa non è di poco aiuto a chi vuole esplorare il campo della ceramica.

Precede il Dizionario, un riassunto storico a mo' di introduzione dell'arte ceramica; e in questo e nel resto l'Italia naturalmente occupa un bel posto, perocchè dalla fine del XV secolo il lavoro dei vasi e dei piatti smaltati, coloriti e storiati, rappresentò una delle industrie artistiche più fiorenti del « bel paese ». Su questo punto il Garnier si ferma, evidentemente, con compiacenza; e intende a designare con poche parole le caratteristiche delle varie produzioni ceramiche, che formarono le grandi scuole italiane. Duole peraltro, che egli abbia trattato troppo incidentalmente delle scodelle che ornano le facciate di tante chiese di stile lombardo a Pavia, a Milano, a Pisa, a Genova, a Varazze, a Bologna, a Pomposa; e duole perchè tale soggetto, che fu studiato da molti autori, da nessuno venne approfondito, benchè la detta produzione ceramica rappresenti un contributo più notevole di quanto si creda, da chi non ebbe l'occasione di farne oggetto d'indagine. Alcune tavole in colori furono disegnate dall'autore con molta fedeltà; e doveva esser facile scegliere gli originali a lui che ha a propria disposizione il Museo ceramico più ricco del mondo.

Rondot. — *Les potiers de terre italiens à Lyon, au seizième siècle.* — Lione, senza data, ma recente.

L'autore dà notizie interessanti agli studiosi italiani. Osserva che l'arte ceramica si acclimatò in Francia, per detto e fatto degli italiani, che ve la portarono; riferisce che in principio del secolo XVI Lione fu abitata da ceramisti fiorentini, i quali cuoprivano d'uno smalto bianco, trasparente, a base d'ossido di stagno, le terraglie; e cita i loro nomi: un Benedetto d'Angelo, un Bastiano d'Antonio con un suo fratello, un maestro Giorgio, il quale non va confuso con maestro Giorgio da Gubbio, un Battista di Gregorio. E dice che questi ceramisti ebbero una influenza tecnica e artistica nello svolgimento della ceramica locale, avendo insegnato il nuovo sistema di invetriare e avendo diffuso il gusto dell'arte; inclina indi ad attribuire ad essi le magnifiche mattonelle smaltate e vivamente colorate delle chiese di Nôtre Dame de Breu (se ne conservano solo alcune nel Museo del Louvre e in quello di Lione) e aggiunge che questa città ricevè pure un influsso italiano nella metà del XV secolo da ceramisti liguri, citando il nome d'un Sebastiano Grillo, d'un Giovanni Francesco, d'un Bernardino Seita. Dopo aver parlato dei ceramisti il Redont parla dei loro lavori; e reca così un eccellente contributo agli studi della ceramica italo-francese del Cinquecento.

Faure. — *Le Canon et le sentiment des proportions, dans l'Architecture moderne.* — Parigi, 1898, con 44 tavole.

Non è un libro che stia fuori dal recinto delle note di questa Rivista; perchè, contenendo le leggi sulle proporzioni dell'architettura, contiene le leggi sulle arti industriali, che derivano, direbbe uno scrittore pomposo, dall'*Ars Regina.* E l'autore è un sottile più che un originale indagatore. Egli — novello Vitruvio — dopo un esame dei metodi conosciuti, ha proposto come unità proporzionale il triangolo equilatero (vedi il Duomo di Milano); e si è studiato di provare, che la guida di un simil triangolo adduce infallibilmente a quell'unità decorosa, che dà la sensazione delle belle proporzioni. Movendosi da cotal principio ha svolto una teoria secondo la quale, col mezzo di un'abile decomposizione triangolare, si ottiene il risultato identico.

Le proporzioni sono l'opera del sentimento; ma analizzare il perchè di certi effetti piacevoli non è facile, anzi, nella maggior parte dei casi, è assolutamente impossibile.

C. Drury, E. Fortnum. — *Maiolica a historical treatise of the Glazed and Enamelled earthenwares of Italy, with Marks and Monograms.* — Oxford, 1896.

È un libro interessante su l'argomento delle maioliche nazionali; ed è il lavoro di due autori, i quali si dedicarono con molto amore alla storia della ceramica. In questo libro ne tesserono la storia sommaria e generale, ed ogni regione italiana, feconda in quest'arte, fecero oggetto di un capitolo ricco di fatti e di considerazioni. Una parte speciale riserbarono allo studio delle marche e dei monogrammi; e gli autori non trascurarono la bibliografia, che non è completa (la qual cosa è difficile ad aversi, tanto più quando si estendano le indagini alle riviste quasi ignote): tuttavia è un buon contributo alla letteratura della maiolica, per giudizio di coloro che s'interessano in guisa particolare della materia.

Le molte tavole che illustrano il testo sono eseguite egregiamente, e riproducono diverse maioliche di Cafaggiolo, di Faenza, d'Urbino ecc.; una di esse, la prima, contiene uno stupendo piatto di Niccolò da Urbino, che è nel Museo a Oxford, ed era nella collezione ceramica del Fortnum.

E. Müntz. — *La Tiare pontificale du VIII au XVI siècle.* — Parigi, 1897.

Molte volte abbiamo veduto gli artisti incerti nel dare la forma a questa o quella parte del costume di una figura; e più volte agli uomini versati in materie archeologiche si dimandano schiarimenti su questa o quella forma da darsi a un qualche oggetto del mobiliare civile od ecclesiastico. Il presente lavoro risponde alle domande che un artista potesse fare sulla forma della tiara, nel giro di un bel numero di secoli; e il Müntz alle note archeologiche aggiunse molti disegni, che sono tolti da monumenti sincroni.

POLITECNICO BIBLIOTECA

L'Ancienne France — 1. L'Industrie et l'Art Décoratif aux deux derniers siècles. 2. Les Arts et Métiers au moyen âge. Con molte illustrazioni. — Parigi, 1887.

I due volumi suaccennati fanno parte di una collezione che è stata pubblicata a Parigi dalla Libreria Editrice Firmin Didot, la quale ha dato ai nostri studi un certo numero di volumi considerevoli; ma questi non sono tali. Basti il dire che il secondo volume è tratto (si legge sul frontispizio) dalle opere di Paolo Lacroix, perchè si screditi come opera storica. Il Lacroix non fu un grande, ma un fecondo scrittore; e perchè scrisse troppo, non potè scriver bene.

I volumi suaccennati, poveri storicamente, non destano molto interesse nemmeno sotto il riguardo delle illustrazioni; perchè le illustrazioni sono vecchie, stravecchie, e del genere di quelle che fanno il giro di cento libri, e appaiono e ricompaiono nei lavori di carattere industriale e ordinati, editorialmente, con spilorceria. Insomma, il merito maggiore dei due volumi è quello di costar poco.

P. Saccardo. — *Les Mosaïques de Saint Marc.* — Venezia, 1897.

Il Saccardo scrisse il capitolo sui musaici della Basilica di S. Marco a Venezia nell'opera principesca che pubblicò F. Ongania; ed i musaici formano una delle parti più ragguardevoli della Basilica Marciana. Chi voleva avere lo studio del Saccardo, bisognava che prendesse tutta l'opera dell'Ongania, colle illustrazioni cromolitografiche ed eliotipiche. Ben fece adunque l'editore di pubblicare a parte il capitolo sui musaici; il quale, tradotto in francese dall'opera originale italiana, forma un ragionevole volume. Non è ornato di illustrazioni, ed è una guida per chi si propone di studiare lo svolgimento musivario della Basilica.

Notevole il moderno costume di pubblicare i lavori d'arte in lingua francese, il *volapük* delle lingue, per ismerciarli meglio. L'Ongania a Venezia fa sempre tradurre in francese le opere che pubblica; i fratelli Alinari a Firenze, dopo aver dato fuori due opere d'un autor francese sull'arte italiana, in francese, pubblicarono ultimamente un lavoro di B. Supino su l'adorabile Beato Angelico, nell'istessa lingua.

A. Charvet. — *Decorazioni interne delle moderne abitazioni in Italia. Opere d'arte della decorazione interna d'appartamenti, dei migliori artisti italiani dell'epoca attuale* (1ª parte). — Torino, senza data, ma recente.

Molti soggetti tolti da abitazioni moderne a Torino, alcuni tolti da abitazioni moderne di Firenze, e qualche bozzetto dell'autore di vari di questi soggetti eseguiti, formano il contenuto della prima parte dell'opera pubblicata da A. Charvet. Nella quale la modernità decorativa, dal punto di vista stilistico, consiste in una ripetizione continua di motivi del Rinascimento e a quando a quando di motivi del XVII e XVIII secolo. Nessuna vaghezza innovatrice, nessuna forma ardita, nessun motivo insomma di cui non si indovini la fonte. Senonchè la uniformità stilistica è talora compensata da una certa genialità; ma crediamo che i decoratori i quali vogliono dei motivi del Rinascimento o dei secoli del codino e della cipria, ricorreranno più volentieri alle Loggie Vaticane, al palazzo Ducale di Mantova, al palazzo del Te, al palazzo Mansi di Lucca, al palazzo Corsini di Roma, ecc. ecc., perchè fra un originale ed una copia è preferibile l'originale. Qualche volta la copia o la imitazione assurge all'importanza di una cosa originale; ma qui non mi sembra che si sia in questo caso, benchè alcuni soggetti (sono quasi tutti soffitti) appariscano bene composti.

A. M.

IX.

NOTIZIE

Le imposte bronzee del Battisterio di Firenze. — Le celebri imposte di Andrea Pisano e di Lorenzo Ghiberti erano dorate, in origine; attualmente l'oro si vede, qua e là, traverso una patina o crosta, la quale non si sapeva bene se fosse stata formata dalla polvere delle strade o dall'acqua piovana o dalle materie oleose dei formatori; o se altro non fosse che una vernice a olio data col pennello. Pareva, in generale, enorme che l'oro e il color naturale del bronzo fossero stati coperti con una vernice; ma meno enorme pareva, a chi ripensava a tante pitture antiche, state imbiancate (e non sempre per ragioni igieniche) e a tante sculture dorate e colorate state raschiate. Vennero pertanto in luce, qualche tempo fa, alcuni documenti, dai quali apparisce che il parere di un insigne perito, verso la fine del secolo scorso, era che le imposte fossero state realmente verniciate, con una tinta a olio; e nel 1772, volendosi ripulire i bassorilievi, veniva ordinato che colle medesime tinte si riaccompagnassero i luoghi rimasti scoperti, uniformando col pennello il colore verde bronzo, quale ancor oggi si vede; e il colore snatura il modellato, stempera ogni vivacità, vela ogni finezza e acceca le minute bulinature dei bassorilievi, che compongono le meravigliose imposte fiorentine. Ma l'ordine fu eseguito? chiedono coloro i quali non ammettono che la patina sia una vernice; e sostengono la loro opposizione con degli esami chimici, che sembrano fatti con diligenza e oculatezza.

Dono di disegni e di gessi decorativi. — La Galleria nazionale d'arte moderna in Roma ha ricevuto il dono dei disegni del compianto architetto Raffaello Cattaneo, relativi alla tomba di Pio IX, da lui eretta in S. Lorenzo *extra-muros;* e gli Istituti di belle arti di Venezia e di Bologna hanno ricevuto i gessi ornamentali della tomba predetta. Il donatore è stato il conte Giovanni Aquaderni di Bologna, città nativa del Cattaneo, che fece i suoi studi a Venezia.

Il rinascimento dell'arte degli smalti in Inghilterra forma il soggetto di uno studio di A. Fischer, pubblicato dall'*Architectural Review* (ottobre 1898). È riccamente illustrato con degli splendidi oggetti, posseduti dal " South Kensington Museum „. In una tavola è riprodotta una cintura d'oro, argento e smalto, illustrante le opere del Wagner: un lavoro di gusto ed originale, il cui disegno e la cui esecuzione sono dell'autore dello studio, A. Fischer.

Arte italiana e plagio americano. — Nel paese dei dollari, dove ogni iniziativa ha uno spiccato carattere di modernità, nell'arte sono meno moderni di quanto dovrebbero. Paese senza tradizione: l'architettura, la scultura e la pittura Nord-Americana sono infeudate all'Italia, all'Inghilterra ed alla Francia. Così le arti decorative. E nella sontuosa Camera di Commercio di Cleveland (Ohio), che gli architetti Peabody e Stearns hanno recentemente eretto facendone una costruzione eclettica, nella quale le cariatidi dell'Erettèo si intrecciano a motivi decorativi Romani e del Rinascimento, si veggono due grosse lanterne di ferro o di bronzo, che sono quelle del Caparra sui palazzi Strozzi e Guadagni a Firenze, collocate su la più semplice delle mensole bronzee del Cozzarelli nel palazzo del Magnifico a Siena, con l'aggiunta di una cupoletta.

Il tabernacolo dell'altar maggiore della Certosa presso Pavia. — Una ispezione ordinata dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti di Lombardia, sotto il tabernacolo suddetto, mise in luce una lastra di piombo con le seguenti parole: *Ambrosio de | Volpi citadino | de Casale a designa | to questo Taberna | culo e conduto | in la forma che le fato | 1568 die 2 Giuno.* | Ciò significa, che il tabernacolo dell'altar maggiore della Certosa non è di Francesco Briosco, come finora si credette: ma di un architetto e scultore quasi sconosciuto: Ambrogio Volpi di Casale.

Collezione di medaglie, cammei e placchette. — La Galleria degli Uffizi, di Firenze, consegnò al Museo Archeologico di quella città gli scarabei etruschi ed altri antichi cimelii che possiede, e il Museo Archeologico dette alla Galleria le medaglie e le placchette del Rinascimento. Così questi pezzi si troveranno più al loro posto.

Un fregio di terracotta copiato da una stampa del Mantegna. — In una casa di Bologna, in Borgo S. Pietro (n. 123), esistono gli avanzi di un fregio in terracotta, composto di figure. Questo fregio è del Rinascimento; ed è copiato dalla celebre stampa: il *Combattimento degli Dei Marini*, di Andrea Mantegna. La riproduzione, che è una semplificazione dell'originale inciso, non ha la forza e la fierezza espressiva della stampa mantegnesca; però è singolare il fatto, di un modellatore di terrecotte, che copia una stampa; ed è singolare a Bologna, ove nulla di simile si è veduto finora. Il fregio essendo fatto collo stampo, la composizione si ripete varie volte.

Il « South Kensington Museum » di Londra. — Il Governo inglese ha fissato una somma di 800,000 sterline, equivalente a 20 milioni di lire italiane, per completare e riordinare i fabbricati di questo celebre Museo. La somma sarà sborsata in vari anni, ed a misura dello sviluppo dei lavori; ciononostante, il fondo suddetto costituisce un atto di generosità unico nella storia dei Musei d'Europa. Il Museo aveva dei locali infelici, e le sue collezioni contrastavano colla angustia degli ambienti; talchè la somma considerevole, votata dal Governo inglese, deve essere approvata da quanti hanno a cuore il decoro delle cose d'arte, a qualunque paese appartengano. Gioverà ricordare che il « Kensington Museum » ha la più importante collezione di maioliche italiane, che sia in Europa; e ha in deposito sette, dei dieci modelli di arazzi (gli unici che esistano) disegnati da Raffaello, rappresentanti la celebre serie degli Atti degli Apostoli, destinata al Vaticano.

L'esercizio del disegno colla mano destra e colla sinistra. — Da vari anni, per iniziativa del prof. Liberty Tadd di Filadelfia, il disegno è quivi insegnato simultaneamente colla mano destra e la sinistra. L'esercizio simultaneo delle due mani si estese alla modellazione e alla scultura in legno; e nella scuola centrale d'arte industriale di Filadelfia ogni alunno sa disegnare con ambedue le mani. Questo sistema era restato localizzato in America. Da poco tempo passò l'Atlantico; e mercè le relazioni dell'Ufficio d'educazione di Washington, fu adottato a Liverpool nella Scuola Parklea, che è una scuola privata. Si legge un interessante e curioso articolo su quest'argomento, in uno dei passati numeri del *The Studio* (15 agosto 1898).

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

Anno VIII. MARZO 1899 N. 3

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

X.

IL BELVEDERE DI PRAGA

UN EDIFICIO ITALIANO DEL CINQUECENTO SCONOSCIUTO IN ITALIA.

— Fig. da 36 a 48. —

L'ANNO compiuto un'opera, che a noi, artisti italiani, deve apparire preziosa per l'arte e per la storia artistica del nostro paese, due Boemi, l'architetto Antonino Balšánek e il signor Topič, quegli autore, questi editore di un grande volume ornato di 48 tavole. È la compiuta e fedele illustrazione di un edificio di Praga, che si chiama *Belvedere*, Casa di delizie della regina Anna, cominciato per ordine dell'imperatore Ferdinando in omaggio della sua consorte, l'anno 1534, da un maestro italiano, e continuato poi da maestri italiani fino al suo compimento, intorno al 1558.

È un monumento grandioso, ricco di ornati e di bassorilievi a figure, immaginato tutto nello stile nostro del principio del Cinquecento, con molta scioltezza e sicurezza di forme e con vivo spirito di originalità. Se il Belvedere, anzichè sulla Moldava, si alzasse in una provincia d'Italia, sarebbe conosciuto da tutti come uno de' più nobili e singolari tipi dell'architettura del Risorgimento; e i nomi di Giovanni Spazio, di Paolo Stella e di Pietro Ferrabosco figurerebbero da tre secoli e mezzo in tutte le storie d'arte e in tutti i trattati d'architettura.

L'indole di questo Periodico ci obbliga a trattenerci sulla parte ornamentale invece che sull'organismo dell'edificio, bastando mostrare di esso due vedute prospettiche (Fig. 36 e 41); ma per intenderle bisogna almeno conoscere le misure. Il fabbricato rettangolare, tutto circondato da portici, misura nella sua lunghezza 54 metri e 21 nella sua larghezza, avendo il piano terreno alto 8 metri, il primo alto 6 e il tetto arcuato alto 7, a contare dalla cornice finale. Il piano terreno, prima dei deplorevoli restauri, conteneva tre sale, e il primo piano, cui si accedeva col mezzo di una modesta scala, conteneva dall'una parte una stanza quadrata, dall'altra un salone, largo 10 metri e lungo ben 29. Trentasei arcate a snelle colonne ioniche nella loggia inferiore; quattordici finestre e diciotto nicchie nell'ordine dorico, il quale si erge sugli ampi terrazzi: nessuna composizione architettonica avrebbe potuto essere più adatta ad un edificio eretto nel mezzo di un ampio parco, e destinato a godervi intorno le belle vedute e, secondo le stagioni e il girar del sole e delle ombre, i dolci tepori o la soave frescura. Peccato che la povera regina Anna sia morta senza poter gustare la lieta pace della sontuosa casa di riposo, costrutta per lei!

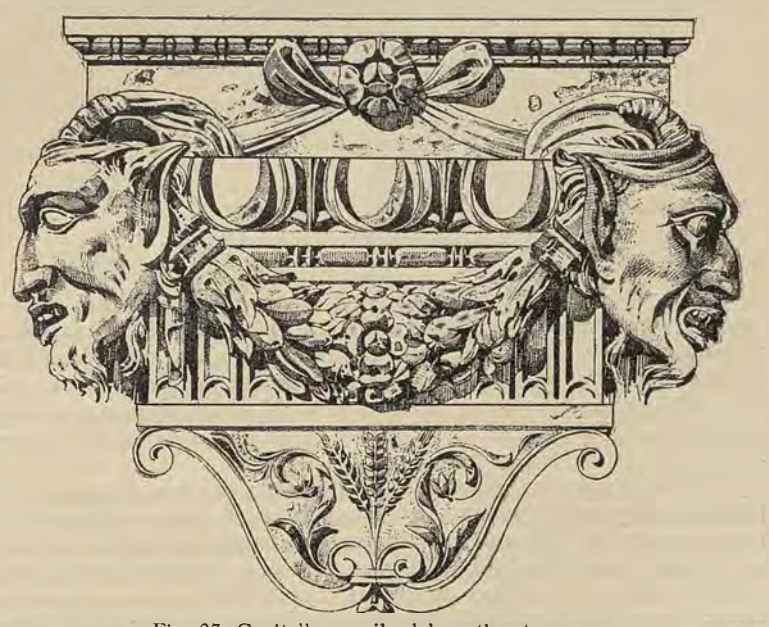


Fig. 37. Capitello pensile del portico terreno.

Fig. 36. Veduta esterna del Belvedere di Praga.

Dei tre principali maestri, inventori ed esecutori del Belvedere, uno solo, il secondo, è noto nella storia dell'arte italiana, ove tiene un posto affatto secondario. E' Paolo Stella, che il signor Balšánek dice di Genova, deducendolo, senza dubbio, da qualche documento riguardante il monumento boemo, ma che le nostre carte dicono Milanese: confusione di patria abbastanza frequente negli artefici di quel tempo, massime quando si tratta di registrazioni fatte in paesi lontani. Il così detto *Anonimo Morelliano*, che stendeva le sue note nella prima metà del secolo XVI, dice, al proposito della Cappella del Santo nella Basilica Antoniana di Padova, come il grande bassorilievo, rappresentante il miracolo del bicchiere che spezza la pietra, fosse *de mano de Zuan Maria Padoano, finito*

R. BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO

da Paolo Stella Milanese nel 1529. Dall'altro canto, i documenti padovani insegnano che Giovanmaria Mosca il 2 dell'aprile 1529 andò da Padova a Venezia *per menare un compagno per fornire el quadro del gotto per S. Antonio*, e gli fu risarcita la spesa di 15 lire. Il compagno è appunto maestro *Pietro Paulo scultore*. Compiuto da lui il lavoro, meno il fondo, eseguito da Giuliano Fiorentino, i massari dell'opera si rivolsero a Jacopo

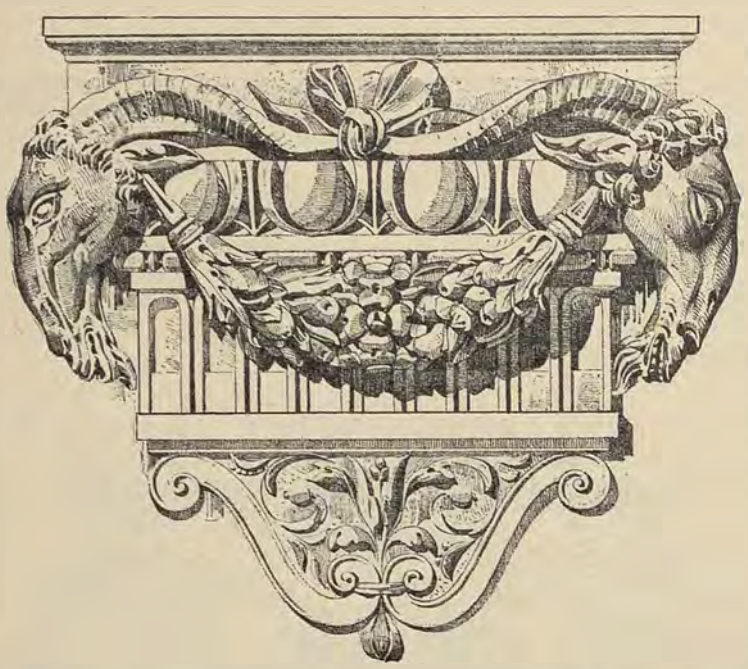


Fig. 38. Capitello pensile del portico terreno.

Sansovino per sapere quello *che poteva ditto m.° Paulo meritare;* e il Sansovino, con lettera del 25 settembre 1529, consiglia di pagargli lire 248. Ecco tutto. Il Paoletti, nella sua opera sul Rinascimento in Venezia, tocca del bassorilievo, dicendo che vi si avverte una transizione fra l'arte dei Lombardi e quella del Sansovino, e lo attribuisce più allo Stella che al Mosca. Il bassorilievo è, veramente, mediocre.

E' notevole che, poco tempo appresso, il Mosca, autore di parecchie opere importanti, è chiamato in Polonia da quel Re per eseguire un mausoleo; e incise colà una medaglia recante il proprio nome, l'effigie di Sigismondo II e la data 1532. Nel 1538 è invece chiamato a Praga Paolo Stella, di cui lo stile ritrae molto dai Lombardi, massime da Pietro, qualcosa dal Sansovino e, nei putti, alquanto della gravità e fierezza di Donatello, più dei putti di Pistoia, per vero dire, che non di quelli di Padova.

Qualcuno in Boemia suppose che maestro Paolo avesse pigliato il proprio cognome dal castello chiamato *Stella*, ove dicevano ch' egli avesse lavorato; ma le fondamenta di questo castello, il quale ha molta somiglianza di maniera col Belvedere, furono poste soltanto il giugno del 1555, tre anni dopo la morte

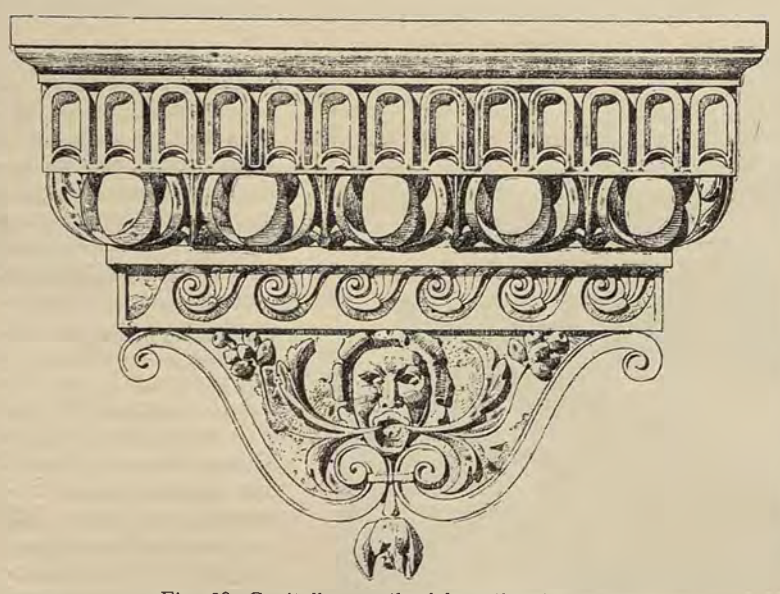


Fig. 39. Capitello pensile del portico terreno.

di maestro Paolo. E che questi, scultore in Padova, sia quello stesso il quale lavorò al Belvedere, sembra più che probabile.

Sullo stile dell'architettura e dell'ornamento ci sarebbe molto da ragionare. Qualcosa nella prima arieggia, strano a dirsi! a Galeazzo Alessi, che pur nacque soltanto ventidue anni prima della chiamata a Praga di Giovanni di Jacopo Spazio o Spazi, il quale discendeva forse da quel Lorenzo di Val d'Intelvi, che lavorò assai nei duomi di Milano e di Como. Qualcosa nei fogliami degli ornamenti accenna ai fogliami de' fregi nelle porte del duomo di Lugano, densi, molto rilevati, un po' confusi, un po' pesanti, ricordanti il fogliame romano e ad ogni modo affatto diversi nel disegno e nel garbo dal fogliame bramantesco e lombardesco. E poi, naturalmente, qua e là sbuca fuori un tantino d' influenza oltramontana.

Ora noi ripetiamo la nostra viva riconoscenza al signor architetto Balšánek e al signor editore Topič per averci fatto conoscere un monumento italiano di tanto pregio e di così bella epoca, affatto sconosciuto all'Italia. Ma non crederemmo di avere fatto abbastanza per diffondere tra noi la notizia dell' ignorato capolavoro, se, insieme con alcuni saggi di ornamenti e di rappresentazioni figurative, il nostro Periodico non pubblicasse i brani più importanti del testo premesso alle tavole nella splendida pubblicazione boema. Non dispiacerà, speriamo, all'egregio signor architetto Balšánek di rileggere in lingua italiana ciò che egli scrisse, con tanta dottrina e con tanto amore dell'arte, nella sua lingua materna.

***

La marea di quella colossale rivoluzione artistica, che si suole distinguere coll'appellativo di " Rinascimento „ oltrepassò abbastanza tardi i confini della patria boema. Trascorse più di un secolo dall'apparire del Brunelleschi in Firenze, innanzi che la semente recataci dal vento d'oltre Alpi maturasse qui il primo frutto.

Dopo l' ingloriosa fine dell' eroica lotta degli Ussiti contro l'Europa intera, all'epoca di Giorgio de Podebrad, e molto più ancora sotto Vladislao II, le brillanti tradizioni medioevali germogliarono bensì tardi, ma per produrre dei fiori tanto più ma-

Fig. 40. Capitello delle colonne del portico terreno.

gnifici. Si fu appunto quel periodo dello stile gotico, detto il " vladislaviano „, in cui sembra primeggiassero i maestri Benes de Louny e Rejsek de Prostejov.

Parvero questi gli ultimi bagliori di uno stile architettonico morente, quantunque le sue tradizioni sieno sopravvissute molto tempo ancora dopo la completa vittoria del Rinascimento.

Per poter apprezzare nel suo pieno valore quel notevole intervallo, è d'uopo rammentare, che i maggiori maestri italiani dell'alto Rinascimento erano già morti; in modo che tutti gli artisti i quali recarono la novella rivelazione in Boemia, vanno annoverati fra i contemporanei degli architetti del secondo periodo, quali il Sangallo, il Peruzzi, Giulio Romano, Michelangelo, il Sansovino, il Sanmicheli.

Certo, vi fu anche anteriormente un barlume del nuovo stile, cioè il noto verone della sala vladislaviana delle sedute, eseguito nel 1493 con le forme del Rinascimento; ma come una rondine non fa primavera, così quest'unico caso rimase per molto tempo isolato.

Appena dopo l'assunzione al trono boemo di Ferdinando I, la situazione muta di punto in bianco.

Educato in tradizioni affatto diverse, fornito dalla natura d'un senso ardente e d'un reale intuito per tutte le arti, l'imperatore Ferdinando sentiva il prepotente bisogno di ridurre la sua residenza di Praga conforme alle proprie idee ed al gusto dominante in Italia. La città di Praga non aveva sino allora, all'infuori del cosidetto *Paradiso*, ideato e costrutto dal Re Ladislao, nessun vero giardino reale; e perciò fu prima cura del-

l'imperatore di ornare, vicino al proprio palazzo, il grandioso parco di opere d'arte d'ogni specie, per modo da poter sostenere il confronto con le residenze degli altri sovrani europei. Ferdinando, che aveva acquistato i fondi dalle monache di San Giorgio nel 1534, chiamò tosto presso di sè degli artisti italiani,

Fig. 41. Veduta di un angolo dell'edificio.

cui affidare l'esecuzione dei suoi piani. E la sua opera doveva essere coronata da un grandioso edificio nel punto dove si gode la più bella vista della città e di tutta la contrada — il Belvedere —, e ciò in omaggio della sua consorte, la Regina Anna.

Per tale costruzione Ferdinando assunse l'architetto Giovanni Spazio, rampollo d'una famiglia d'artisti, la quale già in diverse occasioni aveva prestati eccellenti servigi alla casa d'Asburgo. Giovanni, ch'era, figlio di Jacopo Spazio, già assunto nel 1526 per la costruzione del palazzo imperiale e dell'arsenale a Wiener Neustadt, nel verno del 1534 presentò all'imperatore Ferdinando i piani della Casa di delizie; ed il suo progetto piacque tanto che fu ordinato di metter mano immediatamente ai lavori. In fatti nell'aprile seguente lo Spazio, tornato in Praga con i suoi operai italiani, gettò le fondamenta dell'edificio ed eresse il muro di cinta, continuando per tre anni le opere di costruzione con il salario, per lui e per trentun lavoranti, di 250 fiorini renani ogni settimana, la quale somma venne poi aumentata.

Fig. 42. Due pezzi di fregio nella trabeazione del portico.

Nel 1538 fu riconosciuta la necessita, per la ricca ornamentazione in rilievo, di assumere un abile scultore, al qual uopo lo Spazio chiamò presso di sè il suo compagno d'arte Paolo Stella di Genova (?), il quale, giunto presto a Praga con i suoi quarantaquattro aiutanti, scarpellini e scultori, si accinse tosto all'opera. Ma non passò gran tempo che fra lui e lo Spazio nacquero dei litigi; e lo Stella cercava ogni via per scalzare l'amico e compagno, il quale non mancava di sopraccapi. Gli operai, cui trattenevasi lo stipendio talora per settimane intere, minacciavano di scioperare, sicchè lo Spazio fu costretto ad anticipare del suo. Dal rapporto della Camera Boema del 31 agosto 1538 rileviamo che lo Stella fu sentito dire come l'anno prossimo sarebbero bastati solamente quattro scalpellini col loro capo, e come uno dei vecchi colleghi dello Spazio, Giovanni Maria de Speciecasa, se ne intendesse di fabbriche meglio del maestro. In seguito a tale rapporto, Spazio esigette, oltremodo invelenito, che la Camera gli pagasse tosto lo stipendio trattenuto, dichiarando di ritirarsi dalla direzione dei lavori.

I signori Consiglieri della Camera, che avevano attesa l'occasione, gli sborsarono nel novembre l'importo arretrato di 799 fiorini, accettando senz'altro la sua rinuncia. Eppure nei seguenti anni lo Spazio fu in altri luoghi ancora ai servigi dell'imperatore; così, per esempio, nel 1543 a Presburgo per la cosidetta

Fig. 43. Foglia di acanto nel fregio della trabeazione del portico.

" casa fortilizia „ al disotto del palazzo imperiale, poscia a Wiener Neustadt, ove morì nell'anno 1563, lasciando molti debiti e impicci. Lo Spazio deve essere ritenuto dunque il vero creatore del Belvedere; egli ideò i piani e li eseguì nella loro parte essenziale, poichè non apparisce che nelle ulteriori opere sieno state apportate notevoli modificazioni al progetto originario, fatta eccezione forse per alcuni lavori ornamentali.

Dall'anno 1538 in poi lo Stella divenne quindi l'unico architetto del Belvedere. Ma il lavoro non progrediva più colla celerità dei primi anni; mancava il denaro, ed inoltre il sovrabbondante dettaglio decorativo esigeva moltissimo tempo per la perfetta e fine sua esecuzione.

Un incendio, che distrusse nel 1541 il palazzo imperiale di Praga, ebbe a conseguenza la sospensione dei lavori nel Belvedere, tanto più che lo Stella fu chiamato a dirigere i restauri del palazzo incendiato; e l'onorario mensile gli fu accresciuto da 15 corone a 15 fiorini renani.

Dopo quattro anni la costruzione venne ripresa, ma in modo così scandaloso, che l'imperatore si sentì costretto a lanciare severissime ammonizioni. Egli scrive il 2 ottobre 1545 alla Camera Boema, essergli pervenute gravi lamentele intorno

POLITECNICO BIBLIOTECA

agli abusi nella fabbrica; sicchè, a porvi rimedio, ordinava che per ogni lavoro da farsi ciascun maestro, sia muratore, scalpellino o carpentiere, avesse a stendere anzitutto un esatto conto preventivo da presentarsi ai Consiglieri della Camera. Siccome poi la pietra da costruzione veniva tratta da cave remote, si dovesse cercare nelle vicinanze, vigilando sugli operai. E qualora lo Stella od un altro maestro si arrogasse di far eseguire qualsiasi lavoro nella Casa di delizie o di fissare da sè le mercedi, egli stesso dovesse pagar di sua borsa. Scemato l'assegno al maestro; sottoposti a collaudo i lavori; proibito di far lavorare gli operai del Belvedere in altre fabbriche; proibito di adoperare il legname da costruzione per la cucina e le stufe.

Fig. 44. Ornamenti nelle finestre del piano terreno.

L'anno 1546 tutto fu sospeso; e il seguente la regina Anna morì, senza vedere il termine della Casa di delizie, ch'era costrutta per lei. E seguì allora appunto la rivolta delle classi boeme contro Ferdinando, colla violenta fine della sanguinaria Dieta di triste memoria. I burrascosi eventi bellici non permisero la continuazione dell' opera, e gli Italiani voltarono le spalle alla città di Praga.

Soltanto l'anno 1551 spuntarono giorni migliori. L'imperatore Ferdinando rimandò lo Stella in Italia, onde assumere i necessari artefici. Nel salvacondotto, ove ordinasi di porgere aiuti allo Stella ed al suo seguito, si fa cenno di lui siccome " fabricae nostrae Pragensis magister „.

Lo Stella doveva in pari tempo, assieme all'architetto Hans Tirol, che l'arciduca Ferdinando, allora Prefetto di Innsbruck, fece andare a Praga, imprendere diversi ristauri nel palazzo imperiale e nel duomo di S. Vito. Però non si poterono i due maestri accordare sul modo dell' esecuzione, sicchè l'arciduca dovette mandare un'estesa relazione su tale disputa all'imperatore in Vienna. Frattanto lo Stella morì a Praga di morte violenta, verso la metà dell'ottobre 1552.

Per tal modo nemmeno il creatore della magnifica ornamentazione plastica del Belvedere potè provare la gioia di vederne il termine.

Entra in scena Pietro Ferrabosco di Lajno, che fu già presentato siccome il vero creatore del Belvedere. Giudicando però dai documenti pubblicati negli Annali delle Raccolte storico-artistiche della Imperial Casa, non commetteremo errore riportando l'attività di maestro Pietro al tempo della morte dello Stella, non prima. Coll'editto del 5 novembre 1554 Ferdinando I emanava una istruzione pel suo pittore e architetto Pietro Ferrabosco e per lo scultore maestro Bonifacio Wolmuth, secondo la quale ambedue dovevano recarsi immediatamente a Praga dall'arciduca Ferdinando per prendere in ispeciale considerazione con esso lui, col suo capitano del castello e con altre persone, alquanti progetti edilizi, fra cui la pavimentazione del nuovo edificio della Casa di delizie. Si può dunque ammettere come cosa probabile, che il Ferrabosco avesse in quel tempo la direzione superiore della costruzione del Belvedere, quale architetto, e che egli fornisse i necessarii disegni; rimarrebbe però dubbio se egli partecipasse, come lo Stella, ai lavori di scoltura, ammenochè nella sua qualità di pittore non avesse abbozzato alcune scene per l'ornamentazione plastica, facendole eseguire da maestri a sua dipendenza.

Nell'anno 1556 fu elevato da Ferdinando I alla dignità di cavaliere; nella qual occasione venne confermato il suo stemma di famiglia, ed anzi vieppiù arricchito in riconoscimento dei suoi fedeli servigi pel corso di undici anni. Più dettagliate notizie circa la sua vita ed attività artistica si possono desumere dalla Relazione della Cancelleria Aulica del 26 giugno 1588, diretta all'arciduca Ernesto circa la domanda del Ferrabosco nel suo 76° anno di età per esonero dal servizio. Egli nacque dunque nell'anno 1512; entrò al servizio imperiale nel 1544 quale soldato e pittore militare, dopo essere stato per cinque anni al campo in Ungheria sotto il principe Salm. Secondo la propria lettera diretta all' imperatore l'anno 1559, nella quale chiede gli sia aumentato lo stipendio, egli riceveva mensilmente 24 fiorini, sicchè gli era impossibile mantenere a norma del suo stato la numerosa famiglia. Più tardi fu occupato a Presburgo, Eberdorf, Vienna, Kanizsa ed in diversi altri luoghi della Croazia e della Dalmazia nei fabbricati imperiali. Eseguì pure le fortificazioni di Vienna verso il Danubio, e questo, a suo stesso giudizio, era compito difficilissimo. Negli anni 1564-1566, appunto quale sopraintendente ai fabbricati imperiali, aveva ricevuto 59 fiorini mensili, stipendio che venne ridotto più tardi a 40.

Nel 1572 si trasferì coi suoi figli a Como, ove, in seguito alle raccomandazioni dell' imperatore Massimiliano II, fu nominato cittadino onorario. Nel 1577 gli furono rimborsate, in qualità di architetto, dall'imperatore Rodolfo II le spese pel viaggio intrapreso da Vienna a Praga. Ugualmente nel 1582. Si ignora quando morì, e del pari il tempo in cui si ritirò dai lavori di costruzione del Belvedere; questo soltanto è certo, che ciò avvenne prima del compimento dell'edificio, forse l'anno 1555.

Per tal modo, dopo la morte dello Stella, le seguenti persone appaiono essere state occupate nel Belvedere: il Wolmuth quale amministratore dei lavori, il Ferrabosco quale architetto e Hans Tirol quale costruttore. Negli anni 1552-1555 si lavorò con grande lentezza, finchè la costruzione fu di nuovo completamente sospesa, avendo la guerra turca, divampata recentemente in Ungheria, vuotato il tesoro imperiale. L'arciduca Ferdinando trasse profitto da questa circostanza per ammettere i disoccupati operai del Belvedere alla costruzione del suo castello di caccia chiamato *Stella*: il secondo grandioso capolavoro dell'architettura di quel tempo in Praga. Egli chiamò più tardi a sè per la medesima costruzione il maestro Giovanni Speciecasa, che dall'anno 1553 in poi era occupato alle fabbriche dello Stato nell'Ungheria settentrionale.

Nel 1557 lavoravano al Belvedere, fra gli italiani, un Giovanni Battista Safosa (?), un Giovanni Compian (?), scultori, e un Giuseppe Soldato, maestro muratore. L'anno seguente finalmente s'affrettano per poter compiere il tetto del magnifico edificio prima dell'ingresso trionfale dell' imperatore Ferdinando I in Praga, sebbene ancora mancassero molte sculture e molti lavori, massime nell'interno. Ma i Tedeschi e i Boemi alteravano in molte parti il concetto e il garbo italiano. Per esempio il Wolmuth riferisce all'imperatore di avere colorito il tetto, secondo i suoi augusti ordini, a scacchi rossi e bianchi, da un lato con un leone boemo dipinto, dall'altro ornato della corona imperiale. Intanto il maestro Giovanni Compian si accingeva alla esecuzione dei caminetti nella grande sala. Un interessantissimo documento è la supplica dello stesso Compian all'imperatore, in cui si lagna di avere avviato le opere in marmo nella Casa di delizie, senza avere ricevuto il becco di un quattrino nè dal capitano del castello, nè dalla Camera, nè dal costruttore, in modo che i suoi artefici, i quali avevano tenuto fermo al lavoro in quei tempi pericolosi, si trovano precipitati in miseria. Egli stesso vive a proprie spese, e prega quindi l'imperatore d'un invio di denaro, in caso diverso dovrebbe abbandonare il lavoro, quantunque a malincuore e con gravissimo danno.

Insomma l'edificio poteva dirsi compiuto; ma Ferdinando I non s' era rallegrato molto tempo del nuovo parco e della Casa di delizie. Appena Rodolfo II potè godere la gioia del riposo nel giardino soleggiato e nelle ombre dei porticati, specialmente durante gli anni avanzati del suo regno, allorchè il suo animo ammalato ricercava sollievo nella solitudine. Quivi egli distraeva sovente la noia reale, conversando con Tycho de Brahe; ed a questa circostanza forse deve il Belvedere la sua falsa denominazione di *Osservatorio astronomico* o di *Casa del matematico*.

Esso fu teatro di splendidi ricevimenti e di magnifiche feste; ma il trasferimento della Corte reale a Vienna recò un danno immenso al Belvedere. Per secoli interi esso fu abbandonato ad un lento decadimento. Giuseppe II inferse il più fiero colpo all'edificio monumentale, facendo costruire nei suoi ambienti un laboratorio di artiglieria. Si può facilmente immaginare come la rozza soldatesca conciasse le sale; e rimangono tuttavia le traccie di quei tempi nei bassorilievi del pianterreno e nella balaustrata del primo piano. Nè sarebbe mancato molto per ridurre a completa rovina la Casa di delizie se nel nostro secolo il Burgravio supremo K. Chotek non si fosse interessato per essa e non avesse con calorose istanze attirata l'attenzione dell'imperatore Ferdinando sull'importante monumento. In seguito a quelle sollecitazioni l'imperatore fece restaurare il Belvedere negli anni 1845-47 col mezzo del dipartimento edilizio della Capitaneria del castello, assicurandolo contro ulteriori danni. La Società degli Amici dell'arte patria approfittò della buona occasione per sottoporre all'imperatore la proposta di trasformare l'edificio in un museo patriottico, ornandone le pareti con quadri di storia boema. In grazia di questo nuovo uso si introdussero estese modificazioni nella parte interna del fabbricato. La stretta scala originaria fu sostituita da un grande scalone occupante tutta la prima sala. La sottile balaustrata, guasta dai soldati del laboratorio d'artiglieria a pian terreno, fu sostituita da un pieno parapetto murale fra i piedestalli delle colonne. E così molte disgraziate novità vennero introdotte nel monumento; sicchè agli odierni Amici dell'arte incombe l'obbligo di correggere gli sbagli dei predecessori, facendo che questa singolare manifestazione artistica dello spirito del mezzogiorno in un paese

Fig. 45. Putto nel pilastrello della balaustrata terrena.

Fig. 46. Bassorilievo sulle arcate del portico.

del rigido settentrione, riesca degna del Cinquecento italiano, e che l'interno s'accordi con la graziosa ornamentazione esteriore dello Spazio, dello Stella e del Ferrabosco.

Fig. 47. Bassorilievo sulle arcate del portico.

Le opere condotte o dirette da Paolo Stella pel Belvedere possono di certo essere commisurate a tutto ciò che v'ha di più notevole nella plastica decorativa. Se si riflette che nel Belvedere vi hanno quaranta bassorilievi a figure nei piedestalli delle colonne, trentaquattro bassorilievi di putti nei pilastrini della balaustrata al piano terreno, e nel piano superiore, sempre all'esterno, trentadue storie, pure a bassorilievo (opere uscite tutte dalla stessa mente, se non proprio dalla stessa mano), dobbiamo riconoscere ammirabile la fecondità e la potenza creatrice dell'autore.

È del tutto impossibile specificare singolarmente i soggetti dei rilievi. Nei lati settentrionale ed occidentale i rilievi dei basamenti sono molto logori e deturpati; soltanto sulle fronti rivolte verso la Fossa dei Cervi e il mezzodì, ove la mano della perfida marmaglia non toccò le sculture, troviamo i rilievi in uno stato di conservazione relativamente buonissimo. Vi sono riprodotte le più variate scene mitologiche, e cioè: Bacco, Fauni, Satiri, Ninfe, Centauri, di originale composizione e d'una tecnica personale, rivelantesi ad ogni colpo di scalpello. Altre scene rappresentano Muzio Scevola, Marsia, Ercole e le sue gesta, Alessandro col nodo gordiano, Romolo e Remo, Dario prigioniero, Enea con Anchise salvato da Troja, Alessandro e Diogene, ecc. Parecchie di queste scene presentano certe sproporzioni nella configurazione del corpo, le quali nei soggetti storici colpiscono ancora più.

Fig. 48. Putto nel pilastrello della balaustrata terrena.

Graziose sotto ogni rapporto sono le figure di bimbi nei pilastrini di mezzo fra i balaustri d'ogni arcata. Quivi si alternano tante diverse variazioni della stessa figura di putto, ora con una maschera, ora con un frutto o con un fascio di spiche, ora giocante con un cane e via via, sempre di facile esecuzione, la quale, specialmente con la luce di fianco, risalta in tutto il suo valore (Fig. 45 e 48).

I rilievi sopra le colonne non sono meno interessanti. Due di questi hanno per soggetto il fondatore del Belvedere, l'Imperatore Ferdinando: la prima volta mentre egli porge alla regina Anna uno stelo di giglio, l'altra volta in una scena di caccia accanto ad un cinghiale morente. Le due rappresentazioni, condotte con stile un po' grave, si distinguono e pei costumi severamente storici e per la rassomiglianza fedele quanto un ritratto. Le più belle fra le composizioni mitologiche sono: Giasone alla conquista del vello d'oro, Perseo ed Andromeda, Danae sotto la pioggia d'oro, il ratto d'Europa con il toro, Venere ed Amore, Marte e Venere, Perseo che muta Fireo in pietra mediante la testa delle Gorgone (Fig. 46 e 47).

La non rara sproporzione delle membra, specialmente visibile nelle figure erette, è molto caratteristica in questi bassi rilievi, dove la brillante esecuzione fa però dimenticare il difetto, il quale nelle figure giacenti, che sono le più adatte per la forma larga e bassa del rettangolo in cui sta compresa la storia, svanisce del tutto.

Queste sculture, che si trovano fuori della portata della distruttrice mano dell'uomo, si sono conservate assai bene, anzi più d'una è rimasta addirittura intatta.

Nella descrizione delle singole parti dell'edificio si fece a parecchie riprese menzione degli ornamenti architettonici. Le membrature e le sagome appalesano in complesso i medesimi tipi, che furono svolti in Italia nel primo terzo del secolo XVI. Gli ovoli, i rosoni, i medaglioni, le mensole, gl'intagli d'ogni sorta trovano riscontro nei monumenti italiani del florido Risorgimento. Ma ove l'ornamentazione si muove più libera, come nei capitelli pensili e in quelli delle colonne, nei sopraornati delle finestre, nei fogliami del fregio e della cornice principale, nei trafori dei parapetti al primo piano, si rivela uno slancio affatto originale e vigorosissimo.

Nè l'esecuzione appare meno ardita e finita, malgrado la durezza della pietra; poichè i fiorami escono dal fondo e si svolgono sciolti, morbidi e sottili, palesando una singolare abilità di scarpello e disinvoltura d'arte.

POLITECNICO BIBLIOTECA

XI.

La camera del Doge nel Palazzo Ducale di Venezia

— Tav. 14, 15 e 16. Dett. da 9 a 14. Fig. da 49 a 54 —

U ornata, come ora si vede, questa camera con gli splendidi fregi e soffitti a rilievo, colorati e dorati, mentre era Doge Andrea Gritti, dal 1523 al 1538, e proto o architetto del palazzo Antonio Scarpagnino. L'ampia stanza o sala era divisa in due parti dal pesante cortinaggio, scendente dal soffitto a terra e destinato a chiudere l'alcova, che conteneva il letto. E il cielo dall'alcova, girato in vôlta ad arco di cerchio, va scompartito in tre file di nove lacunari ciascuna: quelli che si vedono nella Tavola 15 e nel Dettaglio N. 12, con rosoni sporgenti e gentili ornati nei cassettoni, inquadrati da fregi a fogliami, aventi negli incroci le rosette in rilievo. Tutta questa composizione va poi cinta da una larga fascia, la quale negli angoli e nelle medietà è rotta da un medaglione, rotondo nei primi, mistilineo nelle seconde. I medaglioni contengono quattro busti di santi, la figura dell'Arcangelo Michele, gli stemmi del Gritti e, proprio sul capo del Doge dormiente, il Leone di S. Marco dorato. Due di essi medaglioni potevano girare a modo di sportelli, e corrispondevano a due fori praticati sopra la vôlta, ora chiusi. Non erano altro che ventilatori per

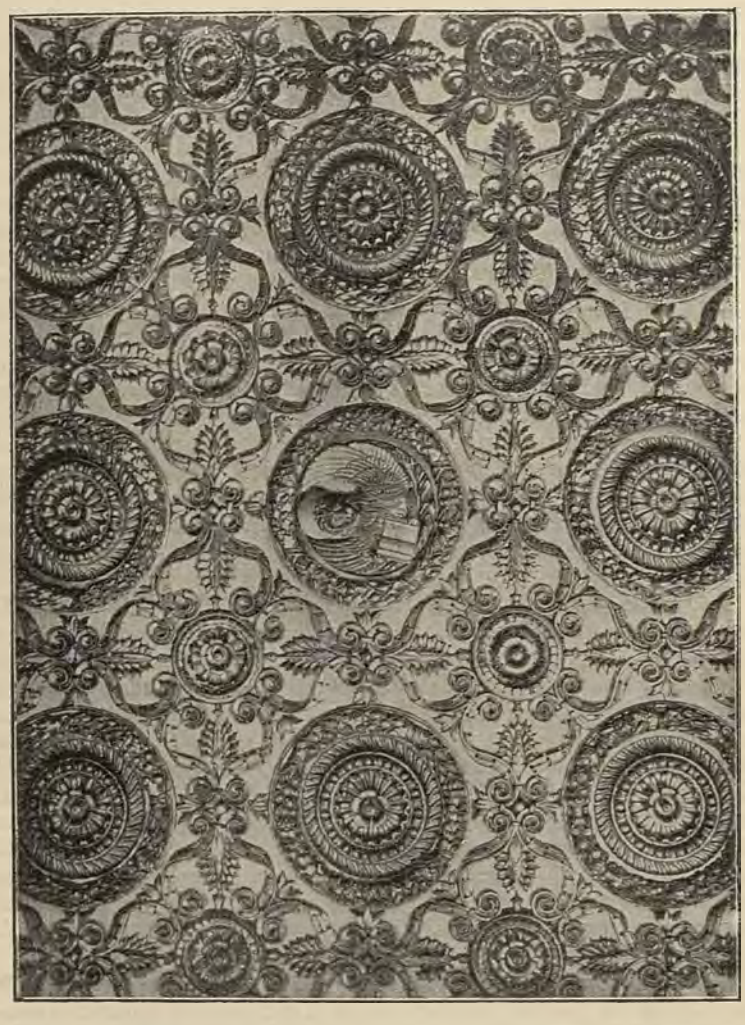


Fig. 49. Soffitto della Sala dei Busti nel Palazzo Ducale di Venezia.

quella parte della camera, la quale, in grazia delle gravi tende, rimaneva divisa dall'ambiente esterno; ma la fantasia maliziosa della gente volle nei due pertugi indovinare una novella prova delle terribili astuzie del Consiglio dei X, affermando che il Doge era spiato persin nel sonno e nei sogni. Gira invece gaiamente intorno all'alcova un fregio a putti e a fogliami, che i Dettagli con i N. 9, 10 e 11 mostrano nella sua vera grandezza e con i suoi veri contorni e colori.

La Tavola 14 e il Dettaglio N. 12 fanno vedere all'incontro

Fig. 50. Soffitto della Sala Erizzo nel Palazzo Ducale di Venezia.

quella parte della camera, la quale sta fuori dell'alcova, ed ha il soffitto scompartito a rosoni tondi, circondati da una corona di otto lobi: una delle decorazioni più originali e graziose che si possan vedere, tanto sono le delicate finezze con cui i detti lobi s'innestano ai fogliami, e la purezza e il brio di questi fogliami, e le ingegnose e allettevoli combinazioni geometriche del tutt'insieme.

Un'altra opera nella camera del Doge attrae l'attenzione degli amatori dell'arte: il grande camino di marmo, di cui le Tavole 14, 15 e 16, oltre a far vedere la totale composizione, mostrano i particolari ammirabili della trabeazione e delle mensole. Non si sa con certezza chi ne sia stato l'autore; ma forse fu Pietro Lombardo, cui si

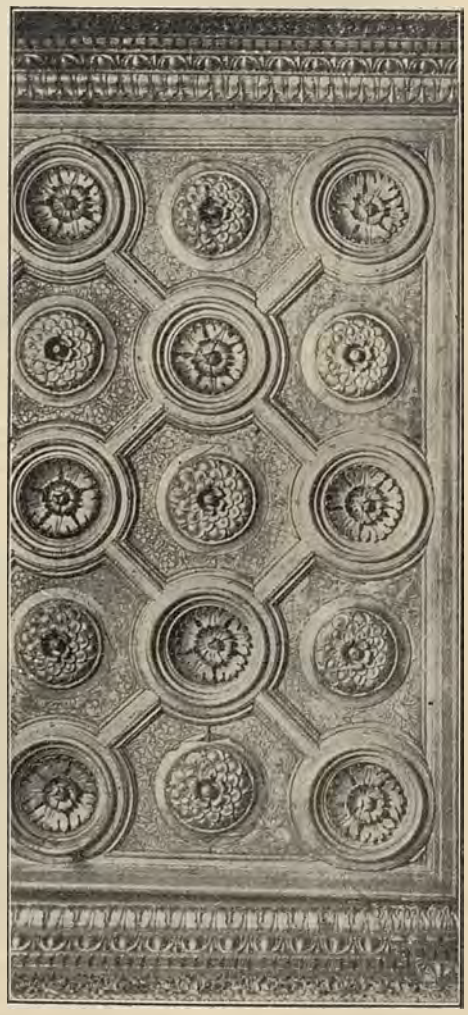


Fig. 51. Soffitto di uno stanzino nel Palazzo Ducale di Venezia.

devono tante opere nel palazzo dal 1499 al 1511, poichè il camino è anteriore al soffitto, di cui abbiamo parlato, vedendosi tre volte in esso l'arma di Agostino Barbarigo. Francesco Zanotto nella sua grossissima pubblicazione sul Palazzo Ducale, inclinato

Fig. 52. Fianco di un camino nell'abitazione del Doge nel Palazzo di Venezia.

come era alla rettorica, cerca i simboli nel camino e vi ritrova quelli del fuoco, preso nella sua origine e ne' suoi effetti. Riconosce nelle otto testine scolpite entro l'architrave *le otto mistiche facce dell'ottaedro, con le quali la greca sapienza intendeva dar forma all'aria, negli spazi della quale, come unico principe, rivolgesi il sole ed emana il calor suo benefico.* Nelle cornucopie, ricolme di fiori e frutti, e nei manipoli di fave, che tanto illeggiadriscono il fregio, lo Zanotto indovina *l'alterna vicenda della natura, operata pel mistero del sole,* essendo le fave emblema del verno e le cornucopie quello dell'estate. Nei quattro fianchi delle due mensole ecco poi le testine battezzate, non si sa perchè, con i nomi di Prometeo, rapitore del fuoco celeste, Marte, dio del fuoco, Minerva, soccorritrice di Prometeo, e finalmente Vesta, custode del fuoco sacro. A noi basta di avere mostrato le varie bellezze ornamentali del camino, persuasi che all' artista, qualunque fosse, non passassero tante fisime nel cervello.

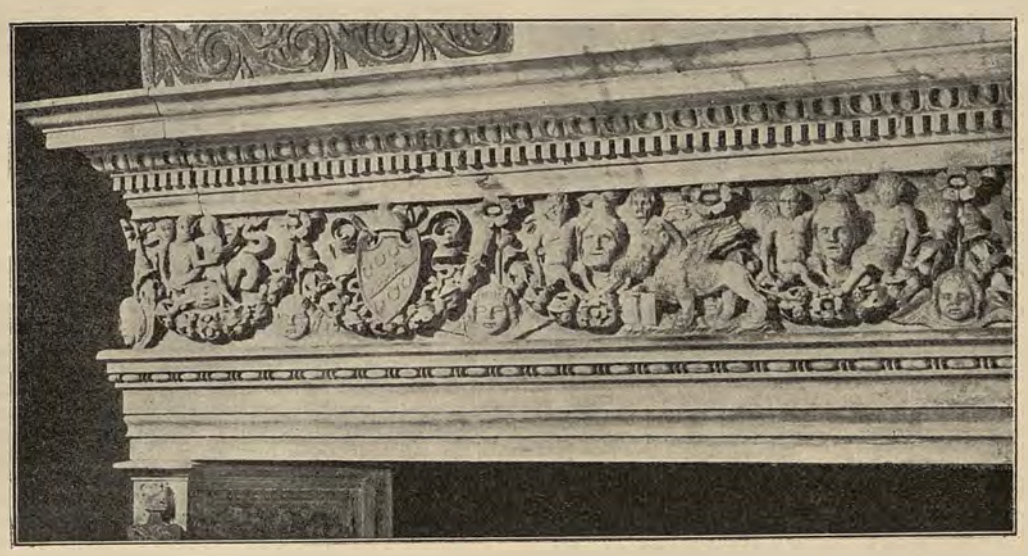


Fig. 53. Fregio di un camino nell'abitazione del Doge nel Palazzo Ducale di Venezia.

La camera del Doge è altresì chiamata *Camera degli Scarlatti,* perchè stavano colà ad aspettarlo i maggiori magistrati, quelli che vestivano appunto di scarlatto; ma parecchie altre stanze, ora destinate a contenere gli oggetti del Museo archeologico, formavano il quartiere d'abitazione pel Doge, ove si vedono altri leggiadri soffitti e splendidi camini. Il fregio di uno di questi esprime il corteggio solenne, che fanno le divinità del mare al Leone adriatico, il quale campeggia nel centro della facciata, mentre gli muovono incontro genietti a cavallo di delfini e ninfe dentro piccoli navigli. Il fianco a destra, quello che apparisce nella Figura 52, rappresenta all'angolo una Sirena, e poi alcuni Amorini suonanti il liuto e recanti frasche, accanto ad una Oceanina, che tocca la cetra. Il fregio dell'altro camino, men delicato di forme e men fine di scarpello (Fig. 53), va ornato di festoni, di stemmi, di figure, di teste alate e non alate.

È un bel saggio dell'arte maschia e libera di Jacopo Sansovino la porta che sta disegnata nella Figura 54 e nel Dettaglio N. 14. Appartiene al vestibolo che dalla Scala d'Oro conduce alla Sala delle quattro Porte, arricchito al tempo del Doge Girolamo Priuli, la figura del quale, dipinta nel soffitto, riceve dalla Giustizia, accompagnata da una Venezia allegorica e assistita da San Marco librato in aria fra le nubi, la spada e le bilancie. Le imposte, divise in quattro spartimenti uguali, non presentano nulla di singolare nell'alternarsi di rettangoli alti e bassi; ma le sagome vanno ornate vigorosamente con quei meandri, quelle foglie e quèl corridietro, da cui gl' intagliatori d' infissi possono cavare profitto anche al dì d'oggi.

XII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Stegmann. — *Die Architektur der Renaissance in Toscana.* — Monaco. In corso di pubblicazione.

È un'opera grande, principesca, che vien fuori dal 1885, e continua. L'autore citato ne è il direttore; ossia è il raccoglitore di vari disegni e rilievi eseguiti da giovani architetti tedeschi; i quali si sono uniti nel nome di S. Giorgio, il santo delle crociate. L'opera esce in fascicoli; è ordinata per autori; e ogni autore è illustrato dalle sue migliori fabbriche, di cui si dà la veduta generale eliotipica e de' particolari in semplice contorno colla relativa scala metrica. Un' opera similiante era stata tentata da una Società d'architetti fiorentini, la quale estese i suoi studi al di là del Rinascimento: *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, misurate e disegnate dal vero,* cominciata nel 1876 e, traverso varie vicende, condotta penosamente sino ad oggi. Senonchè l' opera della Società di S. Giorgio, che ha un programma più limitato di quello della Società d'architetti fiorentini, ed evidentemente più mezzi per attuare il programma e più facilità di vendita, si presenta in modo migliore della pubblicazione italiana; la quale pure ha dei disegni accuratamente eseguiti e il testo coscienzioso, e compone già un assieme di tavole molto considerevole, formanti un contributo grafico utilissimo agli studi dell'architettura. Dicendo dell'architettura si dice implicitamente dell' ornamento architettonico. Ma quando si pensi che la Società di S. Giorgio si è messa ad illustrare, con diligenza, le fabbriche di Filippo Brunellesco, di Leonbattista Alberti, di Michelozzo Michelozzi,

POLITECNICO BIBLIOTECA

di Bernardo Rossellino, di Baccio d'Agnolo, di Ventura Vitoni, si capisce agevolmente la importanza del suo lavoro. La Toscana fu il centro d'irradiazione del Rinascimento; e l'architettura di quest'età e di questo carattere trionfò, in Italia, sopratutto per opera degli architetti toscani primeggiati dal Brunellesco, dall'Alberti e da Michelozzo. Conoscere la fonte di tale architettura è una cosa necessaria; diffonderne la conoscenza è una cosa meritoria. E l'opera della Società di San Giorgio contiene molti profili e molti particolari, che sono un esempio ed un insegnamento a coloro i quali vanno a tastoni in cosiffatto genere di lavoro. E vanno a tastoni sopratutto i decoratori.

La parte storica dell'opera merita encomio, perchè intende a portare l'ultima parola sulle controversie che agitano la storia dell'architettura toscana del Rinascimento; e se qualche riserva può ispirare, ciò non conta; nessun lavoro storico riguardante l'arte è privo di mende. La storia dell'arte ogni dì più riceve il frutto di studi novi; e del lavorìo di rinnovamento non sempre si può profittare. Così nell'opera della Società di San Giorgio la Badia Fiesolana, dell'età primitiva del Rinascimento, è data, accettando una vecchia ed erronea attribuzione, al Brunellesco. Certamente l'attribuzione fu esposta avanti che le ricerche di Cornelio von Fabriczy sul Brunellesco, avessero dimostrato in modo quasi assoluto che il Colombo dell'architettura toscana del Rinascimento non dette verun disegno della Badia, nè potè dar consigli; essendo morto assai prima che questa fabbrica, la quale ricevè le grazie ornamentali di Francesco di Simone, di Nanni Ferrucci e dei fratelli Bruoso e Benedetto da Fiesole, si iniziasse.

Recentemente la direzione dell'opera fu assunta da E. De Geymüller, lo storico del Bramante. Eccellente direttore.

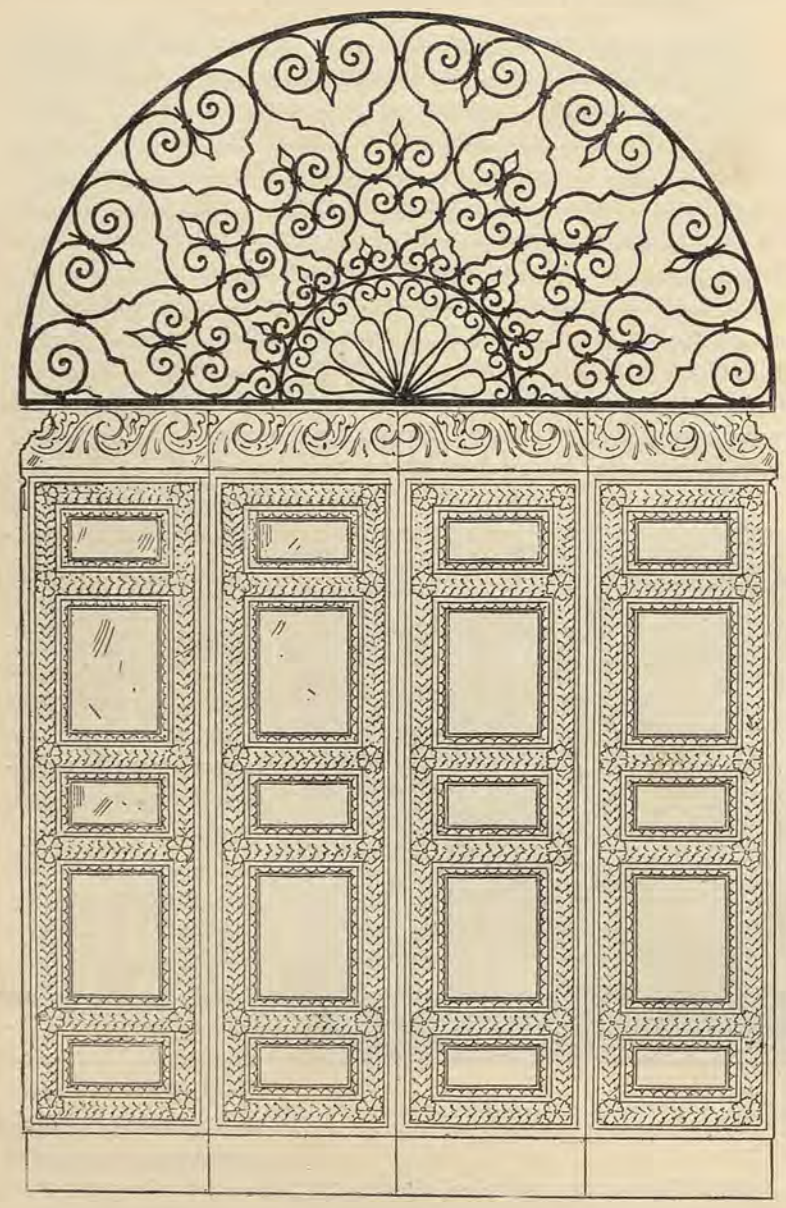


Fig. 54. Porta nell'atrio alla Sala delle *Quattro porte*. Palazzo Ducale di Venezia.

Uzanne — *L'Art dans la décoration extérieure des Livres, en France et à l'Étranger*. Parigi 1898.

Si tratta di copertine illustrate e di legature di libri. Il frontispizio dice della Francia e dell'Estero; ma l'Estero è rappresentato incompletamente in questa raccolta di disegni, presentata con un testo scritto da un autore geniale: l'Uzanne. Il quale non ha slanci di elevata cultura e di erudizione profonda, ma ha il merito di farsi leggere. Il dire che la parte più ragguardevole della raccolta, è formata dai disegni, equivale a dire una verità, ch'è bene accetta dagli associati dell'*Arte italiana*. Questi nel libro di cui si discorre troveranno una grande quantità di cose francesi, piene di brio; e di cose inglesi e nord-americane, spiritose ancora queste; e tutte quante vibranti di modernità, un po' preraffaelistica, un po' individuale e un po' bizzarra. La caratteristica principale della raccolta è l'assenza di ogni influsso d'arte antica. Perciò si riceve un'impressione piacevole a sfogliarne le pagine, perchè si vede che la fine del secolo si agita nella ricerca di qualcosa d'inedito e di nuovo; e tenta una via sua propria, della quale il preraffaelismo indica la direzione, ma non dà il tracciato.

Peccato che la raccolta dell'Uzanne non contenga alcuna tavola in colore. A. M.

XIII.

NOTIZIA

La collezione del prof. Bailo. — Il nome e l'opera del Rev. Prof. Bailo di Treviso sono largamente noti a quanti si interessano della storia dell'arte e delle industrie artistiche ed a quanti, visitando la simpatica e lieta città che diè i natali a Rocco Marconi, hanno fatto una fermata a quel Museo Civico. Esso è tutta opera del Bailo, collezionista ed ordinatore dotato di tutte le qualità necessarie a mettere insieme, dal nulla, un ricco museo che preservi alla regione Trevigiana una quantità di saggi delle arti e delle industrie locali e serva a dare incremento alla cultura cittadina. Ma del museo, ormai dominio del pubblico, non posso qui intrattenermi, solo dirò che il paletnologo, lo storico e lo studioso dell'arte potranno con pari profitto percorrerne le sale, specie se avranno la fortuna di essere guidati dal gentile e bravo professore. Ma oltre alla raccolta pubblica il Bailo ne possiede una privata, la quale, mi si passi la parola, è come l'anticamera del museo; è da questa collezione privata che egli tolse un certo numero di oggetti d'arte, specialmente relativi alle industrie religiose, per inviarli alle ultime Esposizioni di Arte Sacra, a Venezia prima, e poi, cedendo a pressanti inviti, a Torino.

Fra questi oggetti, che valsero al Bailo uno speciale diploma di benemerenza, alcuni appartenevano all'arte italiana, altri invece erano il prodotto dell'arte d'oltralpe.

La maniera secca e nervosa, propria dell'arte tedesca della fine del secolo XV, era rappresentata da una placchetta in legno di busso, scolpita coll'effige di Gesù Crocifisso, tra la Vergine e S. Giovanni Evangelista, racchiusa in una specie di anconetta gotica, con fiorami a rilievo; alla stessa arte si riferiscono tre placchette d'avorio, forse appartenenti in origine ad un trittico, rappresentanti la Crocifissione, S. Pietro e S. Paolo: benchè lavori dozzinali, pure avevano nelle pose e nello stile le caratteristiche proprie degli intagli tedeschi della fine del 400.

Per non parlare della croce intagliata in legno del tipo comunissimo alle croci gerosolimitane, meritavano qualche attenzione alcuni oggetti in metallo, in parte di arte italiana, in parte invece dovuti all'arte tedesca, che specialmente nelle regioni del Veronese e della Marca di Trevigio, ha sparso largamente i suoi prodotti.

Tra le cose più arcaiche esposte dal Bailo, ricordo anzitutto un frammento di crocifisso in rame smaltato, di arte limosina; non rimaneva più che il Cristo, col lungo perizoma fluente, ornato di striscie bianche ed azzurre nel tipico smalto, di cui erano anche segnati gli occhi del Salvatore; pure antico, attribuibile forse al sec. XIV, era un turibolo di ottone, di piccole dimensioni, con coperchio a trafori, e riferibile con tutta probabilità a lavoro di fabbrica di Dinant. All'industria francese si deve pur far risalire una bella crocetta in rame cesellato e dorato, colla sobria ed elegante decorazione del sec. XV; tuttavia inspirata ad un fine sapore gotico, mentre la contemporanea oreficeria tedesca era rappresentata da un calice di rame argentato e dorato, con rilievi a ceselli di un motivo molto semplice.

L'arte italiana del rinascimento era rappresentata degnamente da una piccola serie di oggetti: per tacere di varii calici in rame cesellato e dorato di semplice lavoro, dirò di una bella coppia di paci in bronzo dorato, lavorate a cesello, colla figura dell'*Ecce Homo*, delicatemente tratteggiata, spiccante nel campo della piccola e sobria ancona; benchè fossero entrambe di materiale modesto e di tipo usuale, nè reggessero al confronto delle superbe paci delle cattedrali di Modena e di Mantova, di S. Petronio di Bologna e di S. Canciano di Venezia, disposte nella stessa vetrina, pure erano riflesso dell'arte di quel tempo, che se aveva lusinghe magiche per i potenti, non sdegnava di scendere e di sorridere anche agli umili.

Un tipo molto frequente nel Veneto era quello di un piccolo reliquario della " Santa Spina „ alto pochi centimetri, ma assai grazioso; dalla base trilobata a trafori, adorna di scudetti smaltati con figurine di santi, si rizza il piede cilindrico, che si espande nella ghiera rotonda, pure a trafori, su cui si innesta il tubo di cristallo, coperto dalla cupoletta emisferica, essa pure cesellata. A chiudere la serie ricordo tre placchette in bronzo finamente modellate, rappresentanti la Trinità: esse sono di stile già molto avanzato e toccante i primordii del seicento, ma pure serbante quella semplicità e quella compostezza, da cui non si scostò mai il modesto arredo di chiesa, specialmente nelle regioni del Veneto, dalle quali per lo più ha origine il materiale di arte italiana che l'egregio prof. Bailo assicura alla propria collezione.

Antonio Taramelli.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

Anno VIII. APRILE 1899 N. 4

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIV.

GENOVA NELL'ARTE DECORATIVA

— Tav. da 17 a 24. Fig. da 55 a 62. —

L'AVVOCATO Federico Alizeri, il quale con molto amore e con ampiezza maggiore d'ogni altro scrisse degli artisti che operarono in Liguria, dopo di avere affermato che « le arti del disegno fiorirono in Genova in ciascuna loro epoca non altrimenti che in qualsivoglia altra parte d'Italia, e trovarono nel popolo Ligure non minor favore di quello che prestassero loro le terre più colte e gentili » è obbligato a riconoscere che « se per un lato i Genovesi si mostrarono affettuosi e solleciti in giovarsi delle belle arti a comune splendore, non furono d'altra parte così vogliosi di apprenderle, o così pronti di esercitarle; il che in ispecial modo vuol dirsi del fabbricare e dello scolpire. » Giudizio conforme a verità, poichè la maggior parte delle opere della sesta e dello scalpello e gran parte eziandio di quelle del pennello, le quali furono conservate alla nostra ammirazione o che oggi essendo distrutte, e son molte, pur tuttavia sappiamo essere state pel passato eseguite in Liguria, lo furono da artisti qui venuti dalle altre regioni d'Italia e specialmente dalle lombarde e dalle toscane. E ne son prova alcune tradizioni, moltissimi documenti e l'esame attento, spassionato e sincero dei monumenti.

Nè io ravviso in tal fatto cosa alcuna manco onorevole per quel forte popolo genovese, il quale, dotato generalmente di facoltà e di attitudini diverse dalle artistiche, ma non di esse meno nobili, dedicava ai commerci ed al navigare la vita operosa, cui altri uomini d'altre provincie, e diversamente dalla natura dotati, davano conforto con quelle arti alle quali aveano dedicata la vita, trovando fra le ospitali mura di Genova, oltre ad un compenso adeguato ai loro meriti, anche le più oneste e liete accoglienze.

Bello e virtuoso scambio di attività umane fra popoli che la politica e l'interesse troppo spesso dividevano, ma che l'arte, sublime ed universale avvincitrice, già fin d'allora congiungeva.

Adunque l'arte genovese fu in massima parte un'arte avventizia, e perciò la sua storia vuol cercare le sue ragioni e le origini prime delle opere quivi eseguite, nella storia o nella vita artistica dell'altre regioni italiane. Se non che talora avvenne che il ravvicinamento nella stessa città di artisti venuti da diverse provincie influisse a vicenda sull'arte di ciascun di loro, per modo che la maniera dell'uno qualcosa donasse alla maniera dell'altro. Ne nacquero delle forme, le quali, pur conservando la impronta delle varie scuole, ebbero tuttavia una fisionomia lor propria, maggiormente caratterizzata dalla identità di certi materiali e dalle altre condizioni dipendenti dai luoghi, non che dai costumi della città o dal gusto spesso uniforme dei committenti.

Sorvoliamo su tutta l'arte dei secoli XIII e XIV, dovuta ai maestri venuti dalle valli comacine e che vennero detti *magistri antelami* ed anche *massacani*, appellativo conservato tuttora nel dialetto genovese ai muratori, mentre gli scultori furono detti *magister marmororum*, *lapidarius* e più comunemente *pichapetrum*. Ma non dimentichiamo di osservare che all'arte lombarda già nel secolo XIV si mescola e su di essa influisce l'arte toscana o meglio pisana. Ed è noto infatti come l'anno 1313 Giovanni di Nicola da Pisa venga in Genova, chiamatovi da

Fig. 55. Battente in bronzo
nel portone del Palazzo Doria a Fassolo in Genova.

Arrigo VII, il quale vuol dare alla sposa Margherita, quivi morta, un degno sepolcro. E all'influenza di lui s'aggiunge più tardi quella di Giovanni di Balduccio, che nel recarsi a Milano più volte si trattiene a Genova.

Gli è verso la metà del secolo XV che si sviluppa e fiorisce in Genova un'arte speciale e interessante, dove spesso al gusto lombardo s'aggiunge il toscano, e talora le due arti si

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

fondono in una. Vogliamo dire l'arte di adornar le porte delle signorili abitazioni.

Forse in nessuna altra città d'Italia si diede alla porta dei privati palazzi una importanza decorativa quale i Genovesi fu-

Fig. 56. Tabernacolo nel cortile di un palazzo in Vico Mele.

rono soliti a dare, talchè alcune delle lor case non d'altro si adornano che d'un leggiadro portone. Ed invero assai spesso sarebbe apparsa quasi inutile la decorazione sulle pareti superiori della casa là dove il punto di vista, troppo basso e vicino appena concesso all'osservatore dalla picciolezza dei vicoli, avrebbe impedito che l'occhio ne godesse, mentre il portone poteva essere ammirato ed apprezzato sia nell'insieme sia nel dettaglio, il quale era assai spesso così elegante e delicato che mal si sarebbe compreso a distanza. Voglio dire dei portoni del secolo XV e di quelli appartenenti al principio del secolo XVI, poichè di mano in mano che l'architettura si veniva riaccostando alle forme antiche, diminuiva lo sfoggio degli ornamenti, ed acquistavano importanza le parti architettoniche, con maggior robustezza di aggetti e grandiosità di linee, mentre l'intaglio, fattosi più netto e preciso se non più leggiadro, si ristringeva ai capitelli, ai fregi ed a poche modanature.

I portoni della prima maniera, cioè i più antichi, sono generalmente sormontati da un bassorilievo rappresentante San Giorgio che trafigge il drago, con ai lati due armigeri che sugli scudi portano le gentilizie insegne del proprietario, ovvero in cambio degli armigeri due genii sovrastanti gli stemmi, o due cimieri sviluppantisi in un rigoglioso fogliame: motivo comune, ma trattato con minor maestria, nelle sculture dei secoli precedenti. E ben di frequente ai segni della patria o della famiglia si aggiungono simboli di religione, posti come omaggio alla divinità od a protezione della casa.

Uno dei più insigni portoni di questo periodo è quello di Via David Chiossone presso S. Matteo (Tav. 17). Esso come appare da una scritta del notaio Fazio Seniore con la data del 1457, fu commesso da un Giorgio d'Oria a *Johannes de Bissono magister antelami et intaliator marmororum*, il quale doveva fare *portale unum marmororum arborum* (sic) *bonorum et nitidorum ac pulcrorum cum suis cornixiis nigris a latere petre nigre* (la pietra di lavagna o di Promontorio) *cum suis babtiporta* ecc. ecc. Ma il curioso si è che si prescrive al Bissone che il portale sia simile in tutto e per tutto a quello eseguito dallo stesso maestro pel palazzo di Brancaleone Grillo: *per omnia prout est et apparet intus ed extra hostium domus carubei* (il vicolo) *Blancaleonis Grilli et omnibus et per omnia prout est illud dicti Blancaleonis*. E vengono poscia l'altre condizioni di consegna e di pagamento, col prezzo di lire sessanta genovesi. Questa cifra, che giustamente all'Alizeri, da cui tolgo il documento e la notizia, pare insufficiente all'importanza del lavoro, ed il non farsi nell'atto cenno alcuno del San Giorgio, che è pure così importante parte del portone, e l'essersi Giovanni da Bissone servito

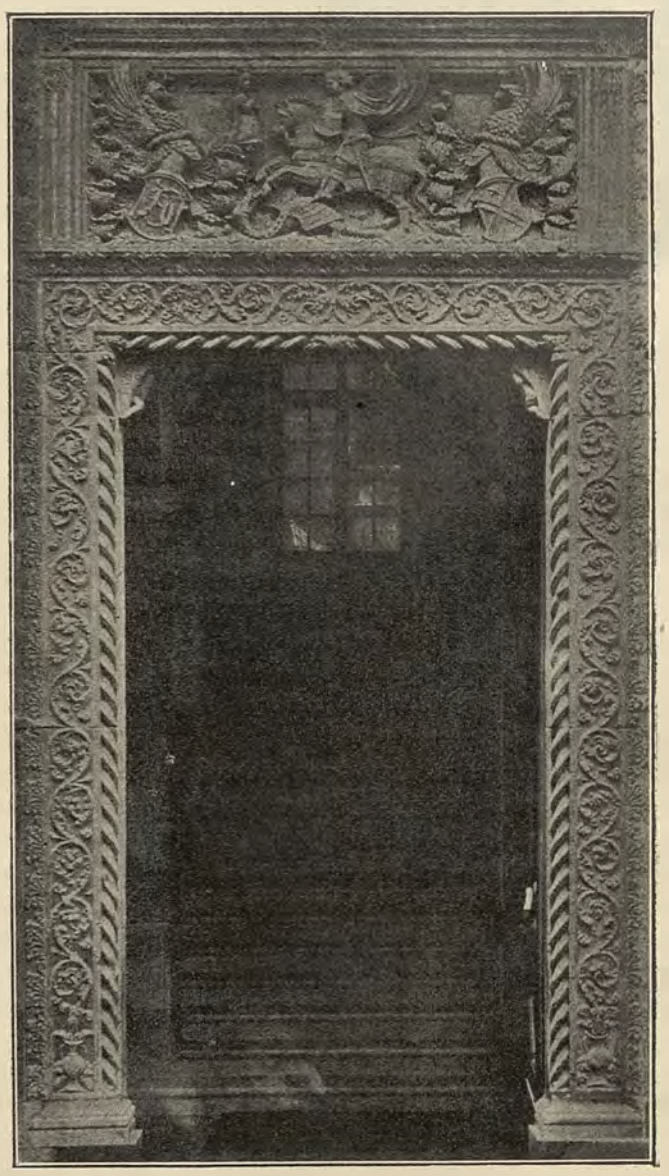


Fig. 57. Porta del palazzo Danovaro alla Salita di S. Matteo.

più volte d'altri artisti, tra cui specialmente di Leonardo Riccomanno da Pietrasanta, confermano la supposizione che il San Giorgio sia appunto opera di costui. Ed infatti tale scultura assai risente di quella nuova e più perfetta maniera, che i Toscani dietro gli esempi di Jacopo Della Quercia aveano portato poco prima all'altezza che tutti sanno. Leonardo Riccomanno venne appunto di Toscana, chiamato dal Bissone, che gli avea commesso sei anni innanzi il portale interno della sacristia di S. Maria di Castello, l'opera che prima spinse il Pietrasantese a recarsi in Genova, dove pare che aiutasse, anche dopo, il Bissone nei numerosi lavori che vi ebbe.

Sugli autori e sul documento riguardante il portone di Piazza S. Matteo ci siam dilungati, perchè ci parve interessante stabilire come ad una stessa opera talora collaborassero più artisti di scuole diverse. Nè paia ozioso il constatare che in allora il mecenate ordinatore dal lavoro, non solo non esigeva che l'opera d'arte da ogni altra differisse ed avesse impronta originale, ma prescriveva la imitazione come condizione assoluta del suo gradimento. La qual cosa oggi verrebbe riputata meschina e volgare. E ciò ha riscontro nel fatto che i portali d'uno stesso periodo bene spesso hanno misure identiche ed appaiono copiati da uno stesso tipo, variando solo nella maggiore o minore bontà della esecuzione.

Il portone della *somptuosam domum nobilis Blancaleoni Grilli*, che da Giorgio d'Oria era imposto come modello del nuovo, pare con quasi certezza sia quello di Vico Mele, opera essa pure del Bissone, di pochissimo anteriore all'altra (Tav. 18), mentre sarebbe posteriore di alcuni anni il portone di Vico Indoratori, la via abitata dai dipintori e da tutta la varia famiglia degli scudai. Ed ancora dello stesso autore vorrebbe essere quello che è di fianco alla chiesa di S. Matteo (Fig. 57 e 58).

Altri portali conservano invece in tutto il carattere lombardo, come quello di Vico della Torre di S. Luca (Tav. 18), quello di Via David Chiossone, che non è quel del Doria, e quello presso la Piazza della Vecchia Posta, i due ultimi di sapor Bramantesco.

E già sorge il nuovo secolo, e la decorazione dei portali maggiormente subisce l'influenza delle dottrine dei restauratori dello stil classico. Lo dice il portone del palazzo dalla Repubblica donato ad Andrea Doria. Incerto ne è l'autore: vorrebbe taluno fosse Donato Benti, toscano. Di Antonio della Porta detto Tamagnino, da Milano, ricordato fra i maestri della Certosa di Pavia, è sicuramente il portone di Piazza Grillo Cattaneo, a lui ordinato nell'anno 1504. E bastino questi due a ben caratterizzare il nuovo periodo.

Ma quanta distanza non vi è già fra questi e il portone del palazzo Doria a Fassolo, disegnato da Pierin del Vaga, che da Andrea Doria era stato chiamato alla decorazione del palazzo. Pierino aveva seco condotto Silvio Cosini da Fiesole, ed uno zio di questi, Giovanni Cosini, entrambi eccellenti scultori, ed a costoro, tra l'altro, aveva affidato l'esecuzione di questa porta così originale, la quale venne addossata ai primitivi stipiti. Nè di qui ci allontaneremo senza avere osservato il battente in bronzo, che viene attribuito a Benvenuto Cellini.

(Continua) BENVENUTO PESCE.

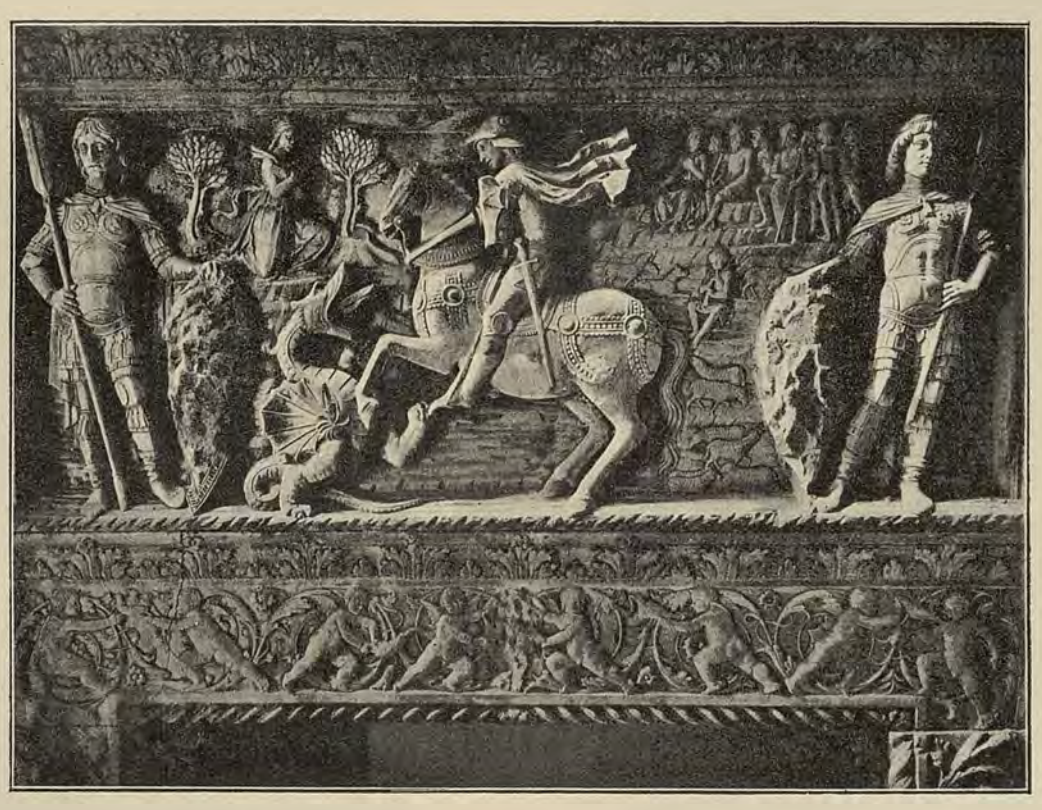


Fig. 58. Bassorilievo nel portone di un palazzo in Via degli Indoratori.

XV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

ARGNANI — *Il Rinascimento delle Ceramiche maiolicate in Faenza, con appendice di documenti inediti di C. Malagola e con XL tavole disegnate e colorite dall'Autore.* 2 volumi. Faenza, G. Montanari, 1898.

E un'opera che fa onore all'arte e al commercio editoriale d'Italia; un'opera relativamente costosa ma il cui prezzo è compensato dal suo valore.

Un atlante, che contiene nelle sue novanta tavole un numero straordinario di tipi di ceramica maiolicata faentina, forma la parte genialmente pratica e positiva di questa opera; e i tipi dell'atlante sono stati copiati con esemplare fedeltà e vaghezza dall'autore del testo, il prof. Argnani. Questi ha mostrato così una seconda volta (egli è l'autore del volume: *Ceramiche e Maioliche Faentine*, d'intendere perfettamente il fare e il gusto delle ceramiche, offrendo molte riproduzioni le quali dànno la gradita illusione del vero. Ai nostri scolari, ai riproduttori stilisti delle ceramiche faentine, non si potrebbe quindi consigliare migliore opera di questa, che farebbe onore a qualsiasi casa editrice dell'estero.

Quanto al testo, l'autore non volle ripigliare la sua vecchia tesi su la inesistenza della fabbrica di Cafaggiolo, che egli aveva rinverdita; perocchè l'idea di creare una Cà Fagioli di Faenza, fu messa sul tappeto dal prof. Malagola, e l'Argnani la sviluppò nel precedente volume con poca fortuna.

Egli dichiara di aspettare gli annunziati documenti del Milanesi; i quali, se il povero amico mio non fosse morto, a quest'ora forse sarebbero comparsi a dimostrare la esistenza della fabbrica toscana di Cafaggiolo. Il testo non è dunque polemico; anzi è di una oggettività e calma mirabili, essendo costituito da due relazioni ministeriali dell'autore, fatte per una ispezione che eseguì nella maggior parte dei Musei pubblici e privati dell'Emilia, del Veneto, della Lombardia, della Toscana, dell'Umbria, del Lazio e delle Marche. Precedono pertanto tali relazioni composte di note analitiche, alcune considerazioni generali sulla influenza dei maiolicari faentini nelle varie fabbriche italiane, fra cui le toscane; chiude il volume una lunga serie di documenti inediti, riuniti dal prof. Malagola.

Prima di finire abbiamo da fare due osservazioni: l'una ri-

guardante il pavimento di S. Pietro a Perugia; la seconda il pavimento della cappella vescovile di Padova.

L'autore dice che il primo è datato 1563. In una schedetta scritta sul posto troviamo la data 1513. È un errore di stampa o sbaglia la scheda? E in proposito del pavimento di Padova l'autore dice che l'Urbani de Gheltof gli affermò di avere egli

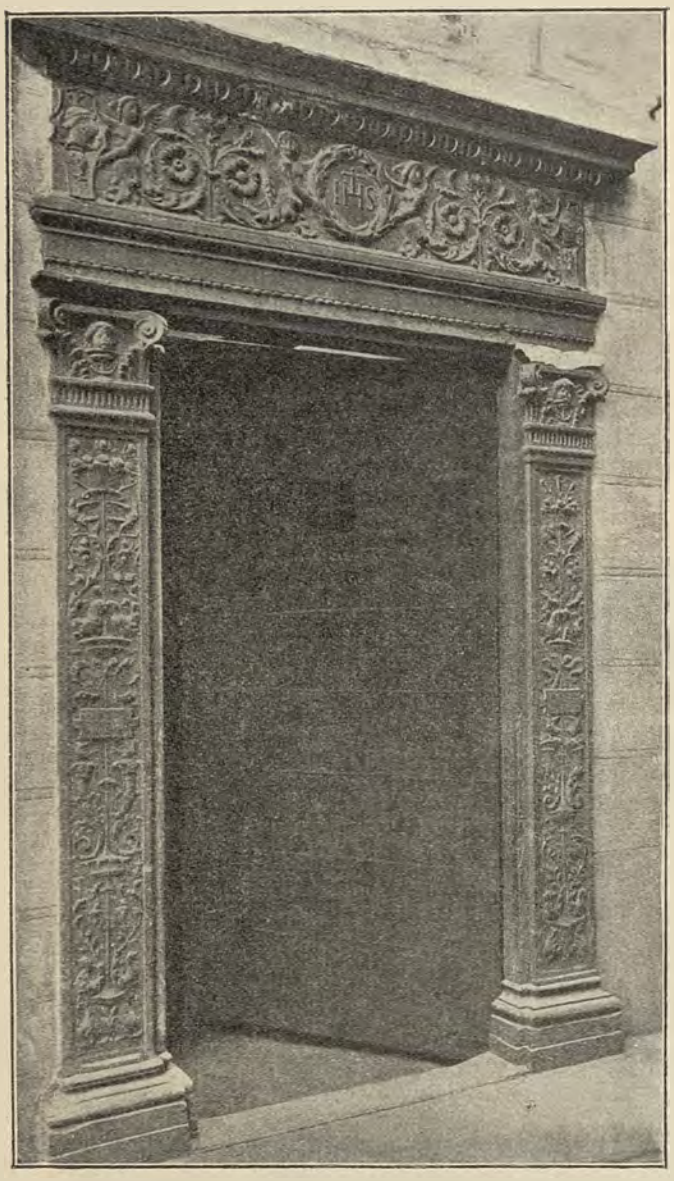


Fig. 59. Porta della casa Astengo nella Riviera di Genova.

i documenti che dimostrano come il detto pavimento sia di fabbrica Urbinate. Completeremo noi l'informazione. Gli autori dell'opera patavina sono Giovanni e Francesco Guarducci d'Urbino, che la eseguirono nel 1491, per incarico di monsignor Pietro Barozzi, di cui sul pavimento vedesi lo stemma, come ha notato l'Argnani.

Speriamo che a questi due volumi facciano buona accoglienza molti italiani e forestieri. Lo meritano.

M. Guggenheim — *Due capolavori d'Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, 1898.

Antonio Rizzo († 1499) fu lumeggiato dalle ricerche coscienziose del Paoletti nella sua opera che venne qui esaminata. Autore della Scala dei Giganti, capo dei lavori nel Palazzo Ducale di Venezia, dopo il terribile incendio del 1483, fu un artista eminente e scultore e architetto; devesi notare fra i primi artisti del XV secolo, e i due capolavori statuari qui pubblicati dal Guggenheim, l'Adamo ed Eva del Palazzo Ducale, sono degni d'uno dei più alti rappresentanti del Quattrocento fiorentino. Si possono poco bene vedere; e il Guggenheim ha riprodotto le statue viste di fronte e nei due profili, porgendo così all'osservatore un vero godimento estetico.

Precede la pubblicazione eliotipica delle statue un breve commento sulla vita del Rizzo; dove è detto il necessario a sapersi su quest'artista, il quale dal desiderio di subiti guadagni fu spinto ad appropriarsi del denaro non suo, e cacciato dalla sopraintendenza dei lavori di uno dei più artistici palazzi del mondo, finì miseramente a Foligno, dove erasi rifugiato nel 1498. Abbiamo notato che l'autore non mette nella dovuta evidenza le statue bellissime del Rizzo, che ornano il più ricco e solennemente architettato monumento di Venezia: quello fatto erigere ai Frari da Filippo Tron al padre doge, morto nel 1472. È vero, l'autore si precisò il compito, e lo limitò allo studio dell'Adamo ed Eva; ma tra le citazioni le statue del monumento Tron potevano essere in modo particolare nominate.

Speriamo che il Guggenheim ci prepari un'altra simile pubblicazione di quelle statue! Il Rizzo fu dimenticato sino a questi ultimi tempi; ed è giusto che il suo nome divenga popolare. In breve: gli amatori d'arte debbono essere grati, di cuore, a Michelangelo Guggenheim.

Margherini Graziani — *L'Arte a Città di Castello*, Città di Castello, 1897.

In questi ultimi anni, dopo l'opera su la Basilica di S. Marco di Venezia e i Musaici del De Rossi, non è stata fatta una pubblicazione più ricca e principesca della presente.

Consta di due volumi; uno di testo, ornato di numerose incisioni intercalate e di tavole; uno di tavole, un atlante in foglio, composto di grandi illustrazioni litografiche, fototipiche, cromolitografiche, eseguite parte a Berlino e parte a Milano.

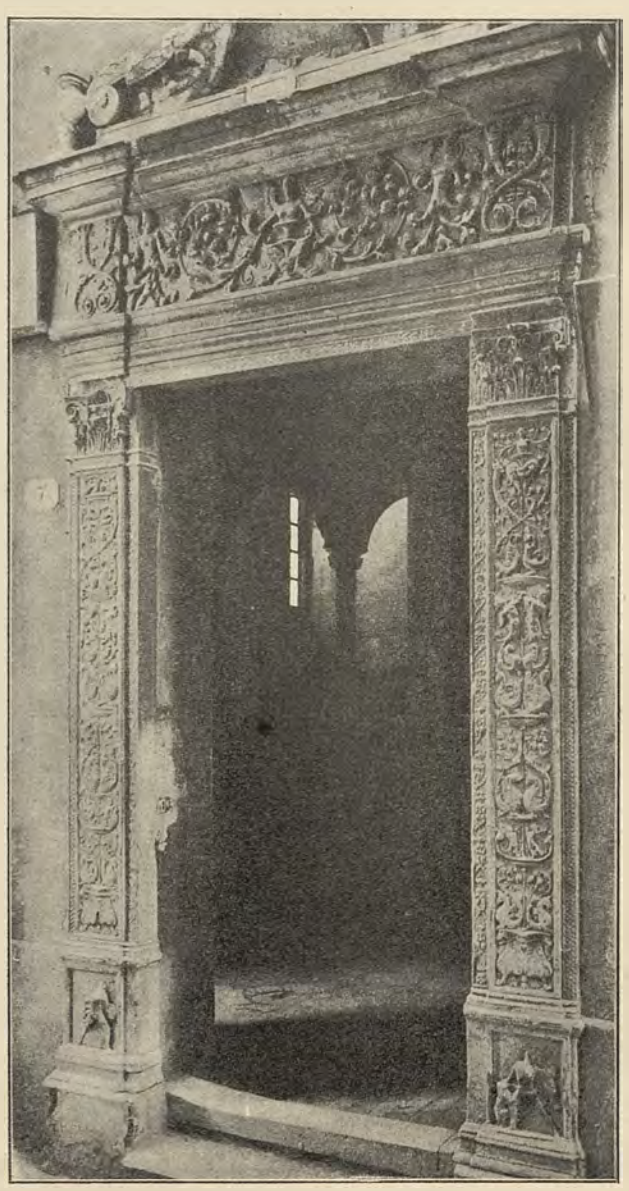


Fig. 60. Porta del palazzo dei Missionari nella Riviera di Genova.

Complessivamente, l'opera del Margherini sembra essere un poco sproporzionata all'importanza del soggetto.

Città di Castello è una simpatica città presso Perugia, che meritava di essere fatta conoscere con una monografia; ma un'opera così (costa 500 l.) raggiunge il fine meno di quello che l'autore forse si creda.

Il Margherini studia l'arte a Città di Castello in ogni sua espressione; e svolge il suo assunto per mezzo di monografie sui palazzi, sulle chiese, sulle sculture, sulle pitture e via via.

Qui indichiamo segnatamente la parte che riguarda le indu-

strie artistiche, costituita da uno studio sulle ceramiche, sull'oreficeria, sui lavori in legno. E sulle ceramiche è utile il considerare che il Margherini ha inteso ad accrescere l'albero genealogico della famiglia dei Della Robbia di due nuovi artisti. Un Battista, figlio di un Domenico (quest'ultimo scoperto da Adamo Rossi nel 1879, e ci pare che non lo dichiari il nostro autore) e un Florido, fratello di Battista, fioriti nel 1518. Sono bensì scarsi i fatti esposti sulla esistenza di questi due « magistri » (così vengono indicati dai documenti), nè si sa se essi esercitarono realmente l'arte delle terre cotte maiolicate, per quanto ciò, osserva l'autore, sia verosimile; essendo ugualmente verosimile che Battista abbia appreso l'arte da Luca, contemporaneamente al cugino Andrea. Ad ogni modo, per insufficiente che sia, questo è un contributo originale allo studio dei Della Robbia; il quale studio, per quante ricerche siano state fatte, è con cui altre meno ragguardevoli sono state illustrate nella presente pubblicazione.

Ivi, qualche punto doveva essere svolto in particolare; allora potevasi pregiare di più questo monumento d'oreficeria, la cui arte ha molta affinità tecnica coll'altare di Milano, ed è un argomento per isfatare l'opinione di coloro, che nel monumento di S. Ambrogio credono di avere l'opera genuina di Angilberto II (824-60).

La pittura decorativa ha delle opere considerevoli in Città di Castello; e certune ricordano le delizie decorative dei palazzi di Mantova (Ducale e del Te), del Castello di Caprarola, dei corridoi degli Uffizi a Firenze o del palazzo Grimani a Venezia. Sono vòlte, sono pareti circondate di grottesche filiformi e policrome; sono vòlte, sono pareti in cui le figure isolate folleggiano ed i paesaggi, in isviluppo relativamente ampio, portano

Fig. 61. Dettaglio di un pilastro nella porta precedente.

Fig. 62. Porta del palazzo Doria in piazza S. Matteo a Genova.

ben lungi da essere completo, sì riguardo alla numerosa serie di Robbiani che all'arte si diedero, sì riguardo alla paternità di molte opere robbiane, la quale, sovente, si basa sul giudizio individuale. In breve: l'albero genealogico dei Della Robbia, benchè rigoglioso, non è ancora quello che dovrebbe essere.

Inutile il dire che questa parte è illustrata da tavole a colori.

Parlando delle oreficerie, il Margherini si estende a discorrere sul famoso paliotto o dossale del Duomo. È un'opera altissima di fama, simile al celebre altare di Vuolvino in S. Ambrogio a Milano e alla palla d'oro nella basilica di S. Marco a Venezia. E di esso è confermata l'origine, che risale alla metà del XII secolo; essendo stato, il paliotto, regalato al Duomo di Città di Castello dal papa di famiglia castellana, Celestino II (1143-44).

Questo monumento, però, doveva essere illustrato più largamente che con una tavola d'assieme. È dei gioielli dell'arte in Città di Castello, e una sola tavola d'assieme, oltre a dare una idea insufficiente dell'opera, è in contrasto col modo signorile l'espressione vivace della fresca natura. Il palazzo di Alessandro Vitelli alla Cannoniera (palazzo con una facciata a graffiti di una finezza inenarrabile), il palazzo Vitelli a S. Egidio, sono fonti vivissime di motivi di decorazione geniale e fantastica.

Una vòlta, in cui primeggia l'azzurro, con delle figure in piedi musicanti, circondate da serpeggiamenti ornamentali, è originalissima e bella, nel palazzo Vitelli alla Cannoniera: una vòlta, nella loggia del giardino, con delle frutta, dei pesci, delle figurette volanti su fondo abbondantemente guernito di pampini e di grappoli d'uva, è una fantasia di gusto vero e stupendo nel palazzo Vitelli a S. Egidio.

Non volendo allungar troppo questa nota bibliografica non parliamo dei lavori in legno; di cui però Città di Castello non è tanto bene ornata quanto la vicina Perugia, la quale avrebbe di bisogno, anch'essa, di un'opera speciale; ma eseguita in modo più accessibile al pubblico di quello che sia l'opera del Margherini Graziani.

A. M.

R. POLITECNICO

XVI.

MONUMENTO AL GENERALE CONTARINI

NELLA BASILICA ANTONIANA DI PADOVA.

— Dett. 15 e 16. Fig. 63. —

NELLA maggiore navata della Basilica a sinistra, e precisamente di faccia a quel gioiello di cenotafio eretto al Cardinale Bembo da Michele Sanmicheli veronese, trovasi il farraginoso monumento dello stesso autore al generale della Repubblica veneta Alessandro Contarini, morto nel 1555, valoroso di mano e di senno, come dimostrò contro i Turchi e contro il famoso pirata Barbarossa.

Nacque il Sanmicheli in Verona sullo scorcio del secolo XV e sentì di quel secolo la ispirazione, la forza, la libertà del creare: e questa seppe trasfondere in quasi tutte le costruzioni da lui condotte. Sedicenne, studiò in Roma gli edifizii antichi nello intendimento e nello spirito per cui furono alzati, non nella loro forma esteriore. Li studiò nella costruzione ancor più che nell' ornamento, e quindi conobbe meglio di quanti lo precedettero o lo seguirono, avere gli antichi fatta uscire sempre la decorazione dei sistemi tenuti nel murare, e perciò avere conservata la linea generale dell' edificio senza mascherarla con minutaglie di fregi.

Ei conobbe che molto di quell'imponente effetto delle antiche fabbriche veniva dalle poche, severe e severamente divise masse. Da così fatto studio trasse quindi una grandiosità di maniera, che senza calpestare le pure tradizioni del secolo da cui usciva, lo portò a mirabile originalità. Fu una di quelle menti fertili e varie che sanno piegarsi a seconda dei soggetti e sempre raggiungono l' intera manifestazione della idea, perchè ad essa mirano come a scopo precipuo: nè si lasciano aggiogare dalle funi di meschine regole. Applicato di preferenza, fino da giovinetto, all'architettura militare, ne comprese con sintesi indagatrice la decorazione ad essa più propria: ma conobbe lo scopo a cui deve mirare anche la civile, e ne informino il palazzo Bevilacqua a Verona ed il sepolcro al Bembo in Padova.

Per verità il bizzarro monumento che riproduciamo non si crederebbe opera dello stesso autore di quello del Bembo, senza l' affermazione del Vasari sulla parola del suo amico Danese Cattaneo, il quale lavorò nel mausoleo in discorso. Il biografo aretino rende la ragione per cui il Sanmicheli nell'architettarlo si scostò dai modi ordinarii. *In questa sepoltura* (egli dice) *che è molto ricca per ornamenti e di composizione soda, ed ha proprio del militare, pare che Michele volesse mostrare in che maniera si deono fare simili opere, uscendo d'un certo modo ordinario, che a suo giudizio ha piuttosto dell'altare o cappella che del sepolcro.*

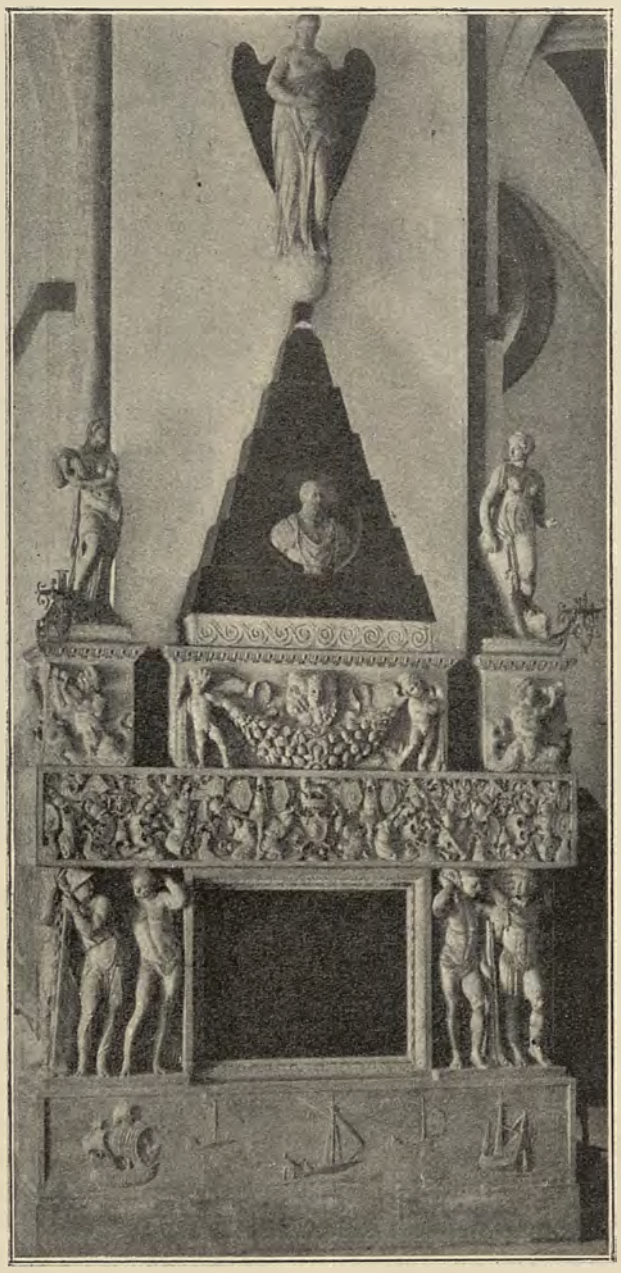


Fig. 63. Monumento Contarini nella Basilica Antoniana di Padova.

Questo cenotafio del Contarini, scostandosi da ogni regola, da ogni tipo dell'antichità, è parto di una immaginazione sbrigliata, ma che pure in qualche modo s'attaglia alla grandezza del guerriero che vuol onorare. Vi appariscono gagliardìa di concetto e molteplicità di composizione, non senza che vi si mescoli un certo fare tra il bizzarro ed il pesante. Lo che si ravvisa particolarmente nei sei schiavi che sopportano la gran mole, nel fregio sì largo e sporgente, carico di tanti trofei, e nella piramide di marmo paragone costrutta a gradi, in cima alla quale grandeggia il bel simulacro della Fama. E siccome il valente architetto non ignorava a quali eccellenti scultori ne venisse affidata l'esecuzione, lo disegnò per modo, che l'abilità di ciascuno di essi potesse campeggiarvi liberamente. Nè l'effetto fallì l'intenzione, giacchè il Vittoria vi scolpì da gran maestro i due schiavi di prospetto a manca di chi guarda; modellati, dice il Temanza, sul gusto di quelli che si vedono sulla colonna Traiana.

Significative e conformi al vero sono le loro teste, che esprimono una vita rigogliosa, ma stupida, com' è proprio di chi s'accascia sotto il peso della cattività; gli atteggiamenti, le membra nerborute, l'anatomia, tutto v'è secondo natura.

La Nereide che sta sopra di questi e la Fama in cima alla piramide, sono lavori dello stesso scalpello. E sembra che il Vittoria fosse autore eziandio del Tritone, quantunque solamente sotto ai due Telamoni si legga: FACIEBAT ALEXANDER VICTORIA. E sotto la Nereide ALEXANDER VICTORIA. F.

Ma i Telamoni a destra non sono che fredda imitazione di quelli a sinistra. Si attribuiscono a Pietro da Salò, che scolpiva senza dubbio l'altra Nereide, trivial femminuccia anzichè ninfa, a cui appose la scritta PETRVS SALODIVS FACIEBAT.

Agostino Zotto padovano, secondo la testimonianza dello Scardeone, fece gli altri schiavi, che stanno ai fianchi del mausoleo. A mezzo della piramide, in grandezza naturale, vedi il busto del Contarini, bella opera del Cattaneo.

Nelle galee che a gonfie vele solcano il mare, scolpite a rilievo schiacciato sul basamento, nei trofei militari del fregio, nei puttini con tede che sostengono il gonfio encarpio, in ogni altra delle tante parti onde si compone questo monumento, si ravvisa diligenza squisita e non mediocre magistero d'arte.

È per questo che di una metà del grande fregio simmetrico, con ricchi trofei ad altorilievo, offriamo nei Dettagli N. 15 e 16 il disegno in grande misura.

XVII.

TRE DISEGNI DEI FANTONI

INTAGLIATORI BERGAMASCHI.

— Fig. 64, 65 e 66. —

L'*Arte Italiana*, nei fascicoli 6° e 7° dell'anno passato, ha già pubblicato uno studio sui rinomati artisti bergamaschi, che per più di due secoli esercitarono in Valle Seriana la scultura e l'intaglio, lasciandovi un numero infinito di opere pregevoli in marmo ed in legno.

Nell'esposizione d'Arte Sacra, tenuta la scorsa estate in Bergamo, ai Fantoni era stata riservata un' intera sala, riuscita per abbondanza e valore dei lavori esposti, fra le più interessanti della mostra. Il capo d'opera lo mandò la Fabbriceria di Alzano

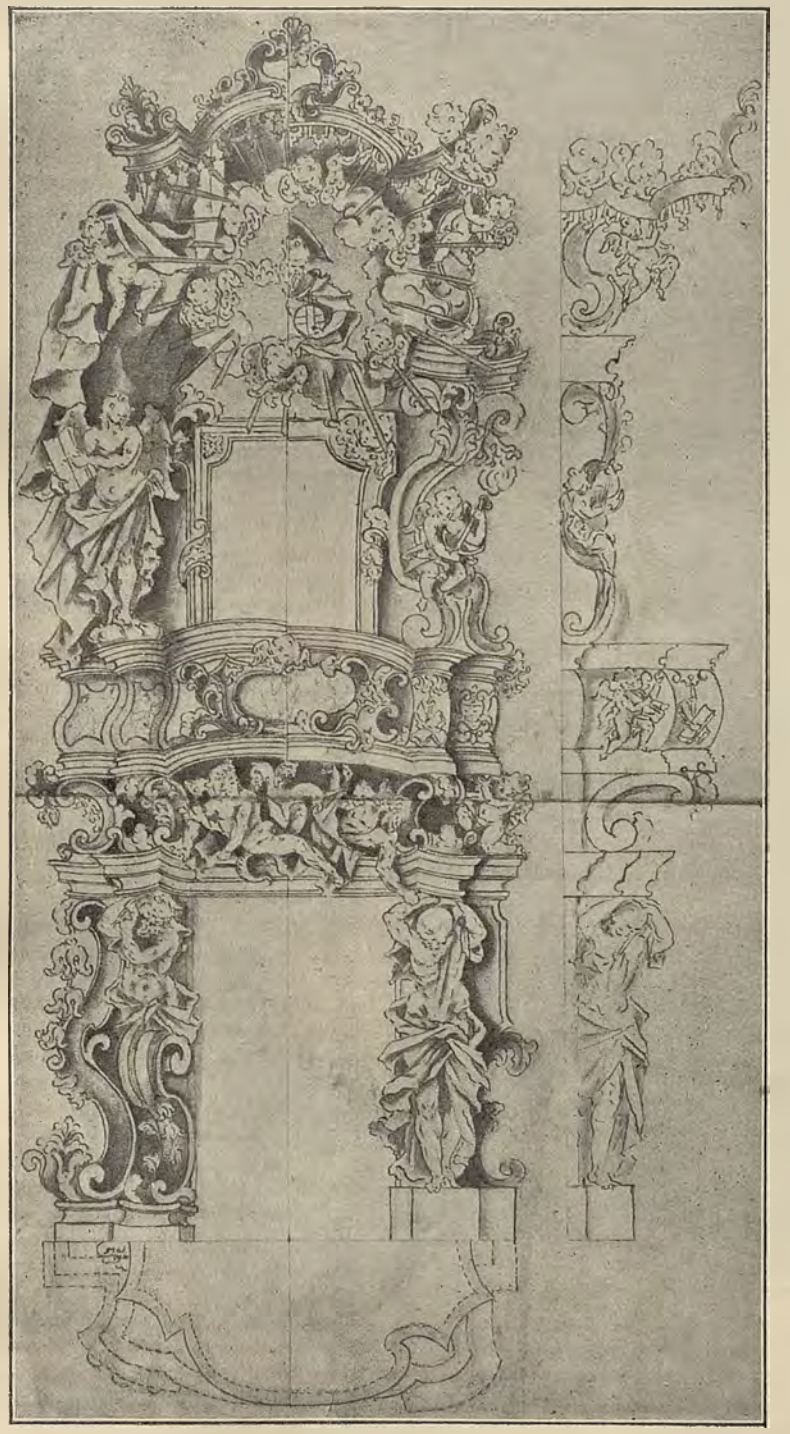


Fig. 64. Pulpito. Disegno originale dei Fantoni.

Maggiore, con uno dei due inginocchiatoi della sua ricchissima sagrestia. La parte inferiore di questo inginocchiatoio ha nel fondo una tarsia ed ai lati due robuste e un po' contorte, ma ben modellate cariatidi, che sostengono l'appoggio. Nella parte inferiore è interessante la medaglia ovale in alto rilievo, rappresentante la Crocifissione, contornata da larga cornice a fogliami, cartocci e figurette; sopra la cimasa staccano in gruppo quattro angioletti, portanti come in trionfo gli emblemi della Passione.

Nelle ampie vetrine dell'esposizione un gran numero di Crocifissi e bassorilievi in bosso, studi di teste, bozzetti di statue e di gruppi formavano l'ammirazione dei visitatori, e davano una giusta idea dell'arte fantoniana. Sul fondo delle vetrine, con felice pensiero, erano appesi disegni originali dei Fantoni, di cui

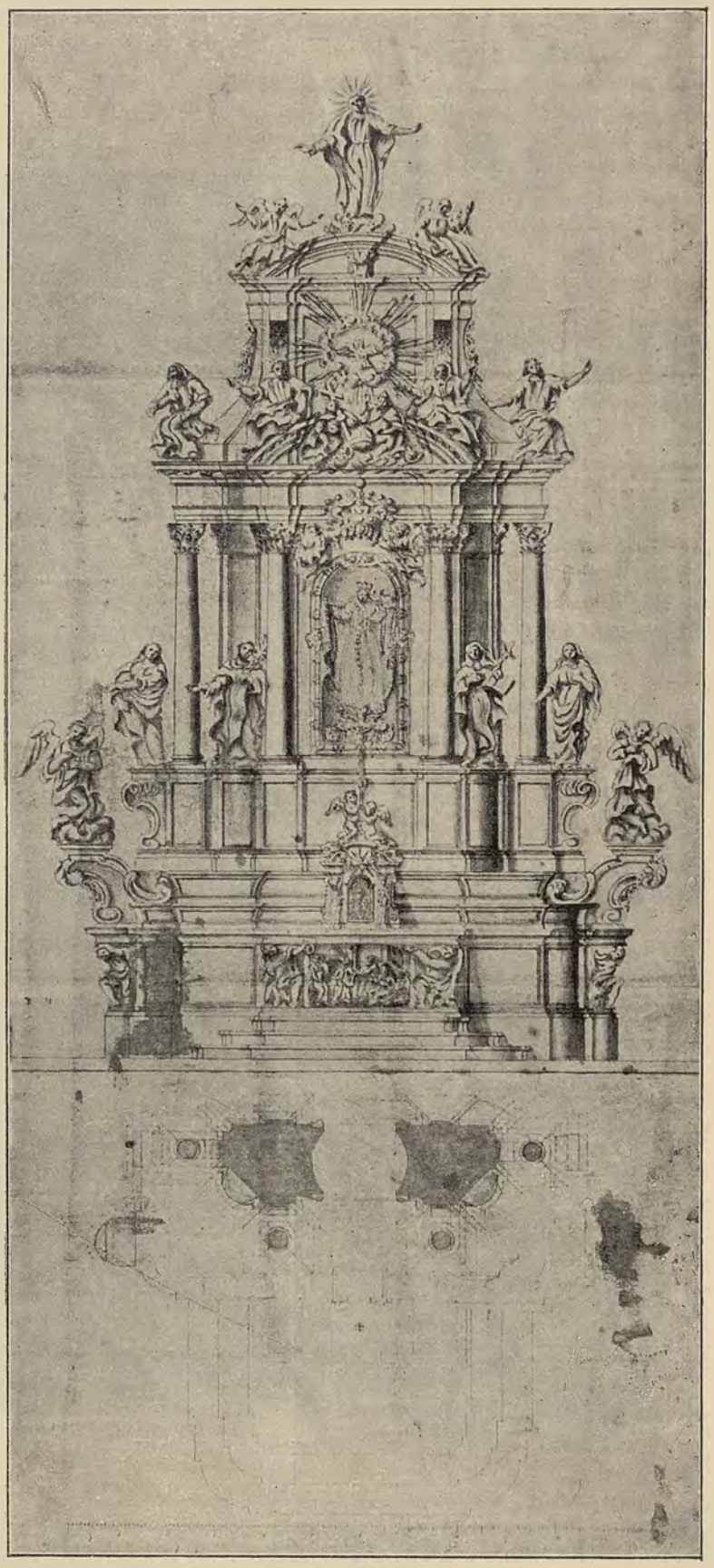


Fig. 65. Altare. Disegno originale dei Fantoni.

rimanevano ancora ripiene due grosse cartelle. È fra questi disegni che abbiamo scelti i tre di cui il giornale offre la riproduzione, ritenendoli interessanti e per i concetti e pel modo caratteristico della rappresentazione.

Le due cantorie, e specie la più ricca, mostrano la sbrigliata fantasia e l'esuberanza dei particolari, a scapito delle linee d'in-

POLITECNICO

sieme, il quale difetto si riscontra spesso nei lavori in legno dei Fantoni. L'altare è più semplice, e potrebbe essere una prima idea di quello della Madonna del Rosario nella Parrocchiale di Alzano, mentre il disegno del pulpito, sotto a cui si apre una porta, con le sue linee tutte contorte e nervose, segna la più alta espressione che abbia raggiunto fra noi il barocco. (Fig. 64, 65 e 66).

Come già si è notato, i Fantoni si occuparono di tutto, e quindi se fra i disegni abbondavano quelli di altari, pulpiti, confessionali e cantorie, non mancavano schizzi di mobili, cornici, candelieri ecc. sempre tracciati a penna, con pochi tocchi di chiaroscuro, in una prospettiva un po' convenzionale, di forma non sempre perfetta, specie nelle figure, ma caratteristica e nitida, tale da dare un concetto esattissimo dell'opera ideata. Trattandosi di lavori da eseguirsi in marmo a colori, ne indicavano le varie qualità con tinte vive e giuste, ma senza alcuna preoccupazione pittorica.

Uno studio speciale i Fantoni lo fecero pei lavori di commesso in marmo, di cui arricchivano gli altari, e saggi indovinati di quest'arte si ammirano nelle loro opere a Clusone, Rovetta e Alzano. Fra i disegni esposti si vedevano numerose copie dal vero di foglie, frutti, fiori e uccelli, e poi tentativi di semplificazione e studi per l'applicazione alla tarsia in marmo, riducendo le tinte a quelle concesse dai materiali che avevano a disposizione. Così riuscivano ad ottenere ricchi ornamenti a foglie e fiorami dalle tinte più varie e delicate, quasi sempre cavati su fondo nero, e frutti, farfalle e uccelletti, come non li saprebbe dipingere un abile pennello. Ricordiamo quale ardito tentativo di tarsia « La morte » in un paliotto d'altare riprodotto lo scorso anno nella Tav. 35.

Negli schizzi dei Fantoni mancano certo la franchezza ed il gusto squisito, che si ammirano in lavori consimili d'antichi artisti, ma bisogna tener conto che gli autori di tali disegni erano tenuti e pagati quali modesti artefici e che tutto impararono da soli, vivendo e lavorando in epoca di decadenza, lontani da centri artistici importanti e ricchi.

V. Muzio.

Fig. 65. Organo. Disegno originale dei Fantoni.

XVIII.

NOTIZIE

La iniziativa dell' " Æmilia Ars. „ — Annunciammo che a Bologna fu fondata una società per lo sviluppo e il miglioramento delle industrie artistiche, nella regione Emiliana-Romagnola. A raggiungere questo intento noi indicammo i principali mezzi ideati dalla nuova istituzione. Oggi siamo lieti di annunciare che l'*Aemilia-Ars* aprì 24 concorsi con premi per vari soggetti artistico-industriali, come i seguenti: *La mobilia di legno per una camera — La tavola, la credenza e le seggiole per una stanza da pranzo — Un letto di ferro vuoto per una persona — Una culla di ferro vuoto — Un porta lumi di ferro battuto o in legno — La rilegatura in cuoio di un libro — Elementi di modanature per decorazioni murali sulle case ecc.* Ai concorsi non si ammettono che gli artisti e i disegnatori nati o dimoranti nella regione Emiliana-Romagnola. E la società conserva i progetti premiati o riconosciuti degni di menzioni onorevoli, per cederli ad industriali o artefici a determinati patti, fra cui il pagamento di una somma percentuale alla Società, per ogni riproduzione: di cui la metà sarà per l'autore del disegno premiato.

Museo Pientino. — Si annunzia che a Pienza, la cittadina pittoresca che siede presso Siena, sarà fondato un Museo per collocarvi i preziosi arredi sacri e oggetti d'arte di cui Pio II arricchì la Cattedrale. Una parte di essi si trovano anche ora riuniti in una stanza che porta la denominazione di " Museo d'arredi sacri della Cattedrale „ ma la stanza è piccola, disadatta e mancante dei requisiti necessari per custodire oggetti preziosi. Il Museo, vero e proprio, avrà la sede in una fabbrica attigua al Duomo, detta la Canonica; e consterà di quattro grandi sale, dove saranno accuratamente disposti i tanti oggetti di cui si parla; fra i quali il famoso piviale di Pio II, capolavoro di ricamo in seta e oro; undici bellissimi arazzi, tre dei quali di scuola fiamminga; il magnifico pastorale d'argento con finissimi ceselli e superbi smalti, dono di Pio II; il calice di Pio III; una mitra preziosa, ricca di perle e smalti, e paramenti sacri, libri corali miniati, ed i vasi sacri del XIV e XV s., che figurarono all'Esposizione Eucaristica di Orvieto e a quella d'Arte sacra in Torino ecc.

La Società d'Incoraggiamento alle Arti e Industrie residente in Parigi, ha delle idee molto pratiche. Indice ogni anno dei concorsi, fra i giovani che frequentano le scuole d'arte decorativa; e, abitualmente, domanda degli oggetti d'uso generale, non da vetrina e di lusso. Così quando sono disegnati, facilmente vengono eseguiti; ed entrano sul campo del commercio, dove portano la nota del buon gusto. Notevole, a Parigi, l'incremento che dànno le Camere Sindacali alle singole professioni. La Camera dei ventagliai per es., la estate scorsa, fece un concorso di ventagli che riescì egregiamente.

Il vero nelle decorazioni in ferro e in bronzo. — Non è una novità per la patria di Andrea Pisano e di Lorenzo Ghiberti, ma è una novità diremo così rinverdita, il vedere che nella nuova sede del Jardin des Plantes a Parigi, i parapetti dei balconi e delle scale sono composti di fiori e piante col lungo stelo infogliato, senza cura di stilizzarne le forme e con resultato magnifico.

Statua robbiana restaurata. — Era stata ridotta in mille pezzi dal terremoto che colpì Firenze nel 1895, una statua robbiana che era a S. Domenico, presso Fiesole; e il R. Opificio delle Pietre Dure, la ha benissimo restaurata, ed oggi è esposta nel Museo Nazionale.

Pavimento nel Duomo di Milano. — È noto che il pavimento del Duomo di Milano fu eseguito nell'epoca barocca, e ricorda una decorazione parietale del castello di Pandino, presso Milano, che l'*Arte* pubblicò in colori. Non è tanto, si scuoprì una campata nella parte absidale verso la sagrestia; ove s'intese di render puro il disegno del pavimento, ispirandosi ad opere congeneri, ma anteriori; cioè ai pavimenti del Battistero e di S. Miniato al Monte di Firenze, e a delle decorazioni nei dipinti di Giotto e della sua scuola.

Esposizione d'Industrie artistiche a Messina. — Per festeggiare il 351° anno di fondazione della Università di Messina, è stato stabilito di aprire in quella città, nei mesi di luglio ed agosto, una solenne esposizione d'Arte e di Fiori; una delle cui sezioni è riserbata alle industrie artistiche.

Museo serale. — A Londra, nel quartiere popoloso di Witechapel, è stato aperto un museo serale, la cui esposizione, fatta per prova, ha dato un risultato splendido. Gli abitanti del quartiere vi concorrono numerosissimi; e sembra che questo mezzo di divulgazione estetica sia d'una utilità grandissima per il ceto operaio. Così la prova sarà seguita dall'apertura di altri simili istituti.

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

Anno VIII. MAGGIO 1899 N. 5

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIX.

IL SOFFITTO DEL PALAZZO CHIARAMONTE IN PALERMO

Tav. 25 e 31. Dett. da 17 a 22. Fig. 67 e 68.

RAMAI ci parrebbe opera vana lo scrivere intorno a questo magnifico soffitto con parole diverse da quelle che Gioacchino di Marzo adopera parlando di esso nel suo ultimo ed eccellente volume *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, pubblicato lo scorso anno. Quasi trent'anni addietro, l'autore ne aveva ragionato con minore precisione e maggior brevità nella sua storia delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV: la prima di una serie di opere storiche e critiche, dettate da lui a onore della sua isola e a giovamento di chi studia le vicende e i prodotti artistici siciliani del medio evo e dell'età moderna.

Intorno al soffitto, così brioso di soggetti e di colori, pubblicarono notizie e fecero considerazioni alquanti scrittori; ma, fino ad ora, l'illustrazione grafica più compiuta è tuttavia quella che ne diede nel 1870 il sig. Gailhabaud nel terzo volume della sua opera *L'Architecture du V.me au XVII.me siècle*. Le due cromolitografie sono, per verità, molto belle e abbastanza fedeli; ma l'*Arte Italiana* è in grado ora di mostrare dei facsimili, i quali porgono un'esatta idea di quegli ornamenti e di quelle figure, nei grandi Dettagli di questo Fascicolo e del seguente.

Se ne deve ringraziare il professore Giuseppe Patricolo, valoroso architetto e direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Sicilia.

Fino a pochi anni addietro non si poteva ammirare del prezioso e vasto lavoro che una piccola parte soltanto, rimanendo l'altra nascosta da una miserabile volta formata di tela sopra centinature di legno, ed essendo il grande salone diviso da un barbaro tramezzo di mattoni. S'aggiungano i guasti prodotti dal tempo e dalle intemperie e, forse peggiori, quelli di vecchi restauri. Ora il professore Patricolo, liberando dalle costruzioni moderne l'antico soffitto, riparandolo e mettendolo in bella mostra, ha meritato la riconoscenza degli studiosi; cui egli ha voluto recare anche maggior aiuto colla pregevolissima serie di disegni eseguiti all'acquarello sotto la sua direzione dal signor Giuseppe Alfano, già esposti e lodati nella ultima Mostra italiana di Torino e ora concessi, coll'assenso del Ministero, all'*Arte italiana*, perchè, pubblicandoli, li faccia più largamente conoscere.

S'intende che lo studio del soffitto era dianzi reso assai difficile, anzi in alcune parti assolutamente impossibile; la qual cosa giustifica gli errori del sig. Gailhabaud, dell'Inveges e quegli stessi, giovanili, del chiarissimo e operosissimo abate di Marzo.

Fig. 67. — Frammenti di pitture nel soffitto del Palazzo Chiaramonte in Palermo.

Lo sbaglio principale cadde sopra una data. La iscrizione, girante in grandi lettere fra le mensole delle travi, cominciando dall'angolo nord-est, si legge adesso così: Anno Mill(esim)o Trecentesimo Septuag(esimo) Septimo Indicione Quinta decima Magnificus (Domi)N(u)S Ma(n)frede De Claromo(ntc) Presens Opus fieri Mandavit Feliciter Amen. E nell'altra iscrizione, che principia dall'angolo nord-ovest, sta scritto: Anno D(omi)ni Mill(esim)o CCCLXXX Primo Julij Tercie Ind(icionis) Hoc Opus Completum Est.

Il soffitto fu fatto dunque tra il 1377 e il 1380. Ma, innanzi che si vedesse bene ogni cosa, la prima leggenda era stata letta smozzicata e sbagliata, con l'anno 1307; sicchè intercedendo, non tre, bensì settantatre anni fra le due date, la prima venne riferita al palazzo, anzichè al soffitto; e la fondazione del solenne edificio, già chiamato l'*Osterio* (*Hosterium*) e poi, secondo l'uso popolare, *Steri*, venne attribuita a Manfredi primo, invece che al terzo. Anzi il sig. Gailhabaud fa risalire lo stesso soffitto, se non ai primi anni del fabbricato, *du moins au premier tiers ou à la première moitié du XIV siècle*, confermando questo giudizio con la composizione, il carattere artistico, le forme ornamentali, la paleografia delle iscrizioni e persino gli abbigliamenti delle figure di donna ivi rappresentate. Sennonchè, con buona pace dello scrittore francese, la data del cominciamento appartiene, a leggerla bene, all'ultimo quarto del Trecento.

Innanzi di riferire ciò che Gioacchino di Marzo scrive nella sua ultima opera intorno al celebre soffitto, è bene citare quanto dice nella sua prima in proposito del palazzo.

« Sorge questo nel sito più elevato della piazza Marina, e guarda occidente. Il suo aspetto rimembra quanto un dì fu grande la potenza dell' aristocrazia siciliana, quanto prevalse sopra i re e sopra i popoli.

« Nella parte anteriore il prospetto è diviso in due piani, che si elevano sopra un alto piano terreno, terminato da un listello sporgente. Nessuna decorazione; nude le mura, costrutte di piccoli massi rettangolari, tagliati con regolarità e levigati. Quattro grandi finestre ricorrono nel primo piano, uguali di grandezza ed a sesto acuto, circoscritte da un'ampia fascia fregiata, che adorna l'estradosso degli archivolti: è questa l'unica parte decorativa. »

Sul secondo piano, che rimase incompiuto, si alzavano le merlature; la tinta cupa dorata cresce la maestà della costruzione, la quale non fa presagire al di fuori la ricchezza gentile e minuta del soffitto, che ricopre la sala del primo piano, lunga più di ventisette metri e larga otto e mezzo. Il di Marzo lo descrive così: « Lo sorreggono trasversalmente ventiquattro grosse travi di abete, sorrette ai capi alla loro volta da ricche mensole, che alquanto arieggiano le sinuosità degli anteriori soffitti musulmani, e, come in quelli, son rivestite di tele incollate e dipinte. Le dette travi poi vanno coperte di tavolette o assicelle con grande ricchezza di pitture, mentre il sovrastante soffitto, diviso per tutta la sua lunghezza da una gran fascia mediana, rimane scompartito in due grandi fondi o *campate*, che, suddivisi in largo dalle travi sottostanti, dan luogo dall'una banda e dall' altra a venticinque fondi minori, in tutto cinquanta. E ciascuno di questi fondi in ambo i lati è diviso in due parti, suddivisa ognuna in cinque piccoli cassettoni da vaghi ornati di svariatissime forme, contenendo stelle o rosonetti a spicchi lievemente incavati nel legno e colorati in rosso, simili a quelli dei soffitti musulmani del tempo normanno. » (Vedi Tav. 25).

Avverte il di Marzo che i Musulmani, *convertiti da senno o per gabbo*, rappresentarono nel nostro soffitto figure d'uomo e d'animali con grande quantità, varietà e confusione di soggetti, passando dal Giudizio di Salomone e dal Bagno di Susanna agli Argonauti, a Medea, a Didone, ai patriarchi, alle sibille, ai santi, e via discorrendo.

« Notevoli e molti sono nel soffitto i soggetti, che rivelano storie e leggende del feudalismo, probabilmente in rapporto ai numerosi stemmi che vi ricorrono delle più nobili e potenti case allora fiorenti per ricchezza e dominio.... Ma ora non è agevole intendere quei soggetti, sì perchè spesso mancano d' iscrizioni, che li dichiarino, sì perchè dalle stesse iscrizioni, ove restano, non si riesce di leggieri ad averne luce. Ignorasi quindi, ad esempio, cosa mai nella faccia inferiore della prima trave dalla parte orientale, a destra di chi guarda, debba intendersi di quella dama in veste vermiglia, coronata di feudale ed incerto diadema, non però regio, la quale dinanzi alla soglia del suo bel castello merlato è in atto di cingere di un serto di rose il capo di un giovine cavaliere, che le sta dappiè genuflesso; e ciò in presenza di un valletto a cavallo (vedi Tav. 31). Segue un albero fra due daini; indi la dama e il cavaliere incedono su due destrieri, seguiti a piedi dal valletto; poi mangiano insieme seduti, stando il valletto a cavallo; in fine, cavalcando di nuovo, col valletto a piedi da presso, s'avviano alla porta d' una città, d'onde escono altri a cavallo e vanno loro incontro.

« L'aspetto e il vestire di quella dama in diadema son simili del tutto in altre due dame coronate, le quali in una tavoletta inclinata della campata seconda fiancheggiano e sostengono un ricco scudo circolare con lo stemma dei Chiaramonte (vedi Dett. 17-18); e parimente riscontransi in altra dama, che altrove si vede giacente col suo amante, mentre dappiè del letto un sozzo dragone rizza ed allunga il collo, spalancando la bocca. Certo poi è un soggetto chiaramontano quel che ricorre nella superficie inferiore della seconda trave, guardando a destra nell'anzidetta parte orientale. Vi si comincia con un assalto di due cavalieri in arcione (vedi Tav. 31), entrambi in grave armatura, con elmi e visiere chiuse, l' uno dei quali inforca un destriero coperto di ampia gualdrappa, fregiata dall' arme dei Chiaramonte, e infigge la punta dell' asta nella gola dell' altro, che sta cadendo di sella. Gli stessi cavalieri vedonsi poscia in piedi a viso scoperto, l'un colla spada snudata contro l'altro, il quale con le braccia conserte pare si renda a discrezione, mentre

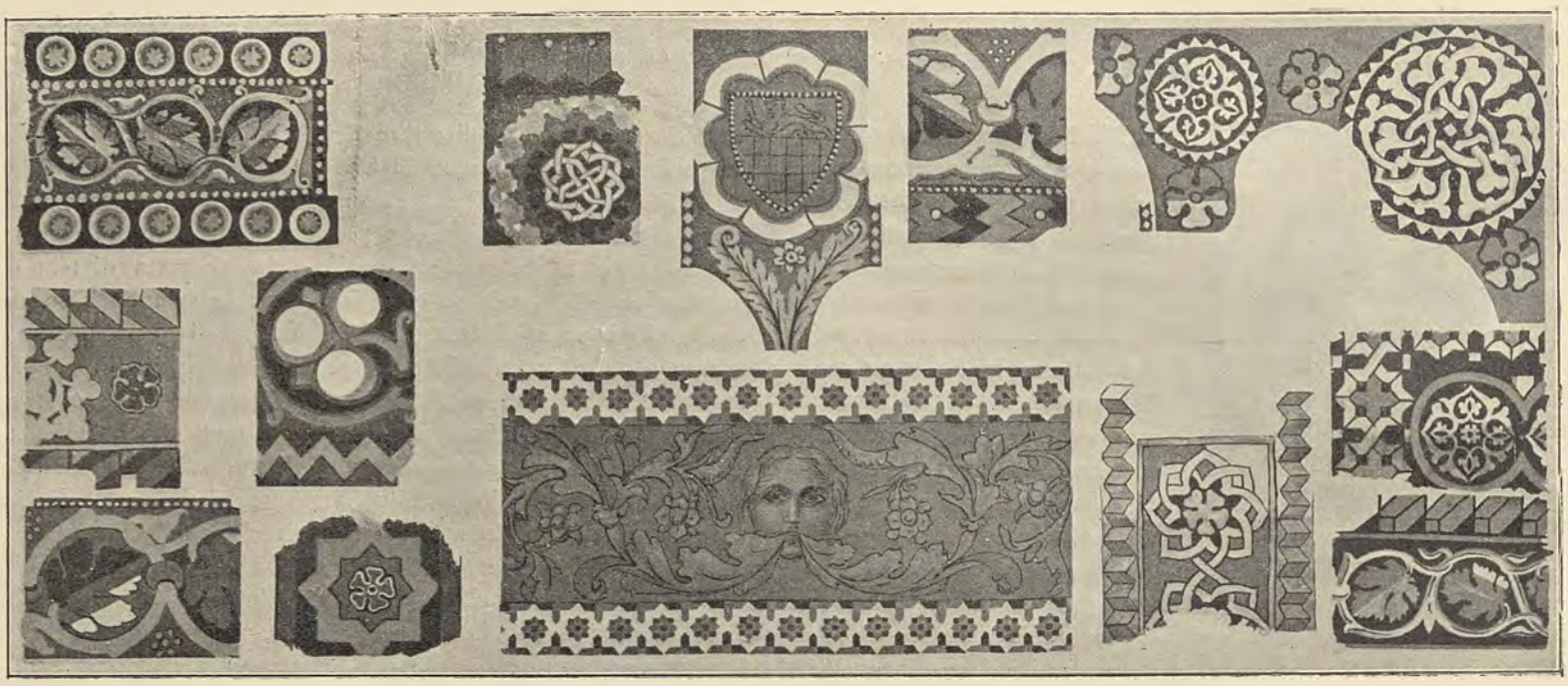


Fig. 68. Frammenti di pitture nel soffitto del Palazzo Chiaramonte in Palermo.

più oltre una donna, recando due spade nell' una e nell' altra mano, va incontro a un orribile grifo con faccia d'uomo. Ancora, sotto alla terza travatura, un cavaliere infigge la spada in bocca ad un grifo; poi trae giù da una torre una dama, che in seguito lo respinge, tentando egli di abbracciarla; infine si prendono entrambi per mano. Ma chi potrà dichiarare soggetti di tal natura, fra cui le allegorie devono aver tanta parte?

« E quivi è un' arte, la quale, benchè tuttavia imperfetta, nulla ha di comune coi tipi sacri di origine bizantina, nè col carattere della pittura continentale; ma comincia a svilupparsi spontanea mercè l'ingegno e lo spirito dei pittori dell' isola, così per naturalezza di forma e d'espressione, come per intendimenti di disegno, di colore e di prospettiva. Laonde, a traverso a tutti i difetti, che son propri di un' arte fanciulla, vi ha un cotal pregio di originalità nel sentire e nell'esprimere, che quasi contiene in germe il carattere e lo sviluppo dei valenti maestri posteriori. La spigliatezza di forme e di movimenti, unita ad uno slancio ammirabile, appare in tutte le dimensioni, siccome, ad esempio, nel piccolo ma vivacissimo guerriero a cavallo, stimato San Giorgio, in atto d' infiggere l'asta in bocca al dragone. (Vedi Tav. 25).

« E ora intanto fuor d'ogni dubbio che quei pittori furono siciliani, essendosene scoperti i nomi dal professore Patricolo nelle fasce di riquadratura di due cassettoni verso la metà del soffitto stesso nella parte meridionale, giacchè in uno si legge: *Mastru Simuni pinturi di Curiglu,* cioè Corleone, ed in un altro: *Mastru Chicu pinturi di Naro...* Che se, pur dipingendo circa mezzo secolo dopo la morte di Giotto, si mostrarono costoro assai addietro di lui e dei suoi allievi a cagione del costante ritardo avvertito sempre in Sicilia in tutte le vicende dell'arte, devesi pur tuttavia riconoscere in essi i predecessori dei palermitani pittori di maggior nome, fioriti nel quattrocento. »

Ora, alle predette notizie e considerazioni ci sembra utile aggiungere alcune note, che ci vengono comunicate dal giovine e studioso architetto Patricolo, figliuolo di quell'egregio direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti nell' isola, cui dobbiamo esprimere i sensi della più viva gratitudine per avere egli prestato all'*Arte italiana* i magnifici acquerelli del soffitto palermitano, autorizzandoci a pubblicarli. Ecco le note:

1. I colori originari del soffitto mancano addirittura dei mezzi toni, essendo adoperati, specie nella parte ornamentale, nel modo più abbagliante che sia possibile. Forse nella briosissima tinteggiatura di quest' opera, che è fra i primi esempi di pittura siciliana, si potrebbe trovare qualche punto di contatto, quanto alla policromia, con la decorazione dei Greci.

2. Il soffitto era ricco di dorature. Se ne trovarono segni in alcune di quelle parti, che, nella collocazione in opera, rimasero coperte.

3. Tutta la parte ornamentale, geometrica od a fogliami fu eseguita con lo stampino, tanto usato anche al dì d' oggi. Esistono tracce del metodo seguito. Fissati sulla superficie da dipingere i punti principali dell'ornato e della incorniciatura, si battevano le false righe col solito cordino intriso di terra rossa; poi si cominciava a metter giù il fondo con lo stampino, continuando il disegno con altri stampini via via, e terminando qua e là a mano libera.

4. Manca totalmente la originaria decorazione della parte centrale del soffitto, la quale, a giudicare dalle ricche mensole musulmaneggianti, sarà stata probabilmente in aggetto dal piano delle assi. Le assi attuali non sono le primitive; ma vennero apposte forse in un primo restauro del XVI secolo. Non è dunque possibile, nemmeno approssimativamente, determinare gli spartimenti e le forme ornamentali di quella lista mediana.

XX

GENOVA NELL'ARTE DECORATIVA

(Continuazione. Vedi numero precedente)

— *Tav. 32. Fig. da 69 a 78.* —

MENO elegante e meno ornato, ma derivante da una ispirazione medesima che il portone del palazzo D'Oria di Fassolo si è quello del palazzo cui diede il nome Lanfranco Cicala, uomo nobilissimo e singolare, che fu poeta, legista e console della repubblica. (Figure 72 e 73).

Da Bernardino Campione da Cabio, primo dei maestri detti della Camera, ossia dei Padri del Comune, venne disegnato il palazzo che, sobrio di cornici e gaiamente adorno in alto di pitture, da alcuni attribuite a Pierin del Vaga, ha l' ornamento architettonico principale nel portone.

Paragonandolo al precedente osserveremo subito la trabeazione dorica, la cui cornice è in ambedue sostenuta da mensole che stanno in luogo dei triglifi, dei quali conservano tuttavia le scanellature. E vi è chi con probabilità attribuisce a Silvio Cosini, autore delle due figure soprastanti al portone D'Oria, queste, che, a somiglianza dell' altre, appoggiavansi ad uno stemma ora scomparso.

I due portoni visti testè sono i più importanti d' una serie di molti altri contemporanei o di poco posteriori, ma che a questi più o meno assomigliano.

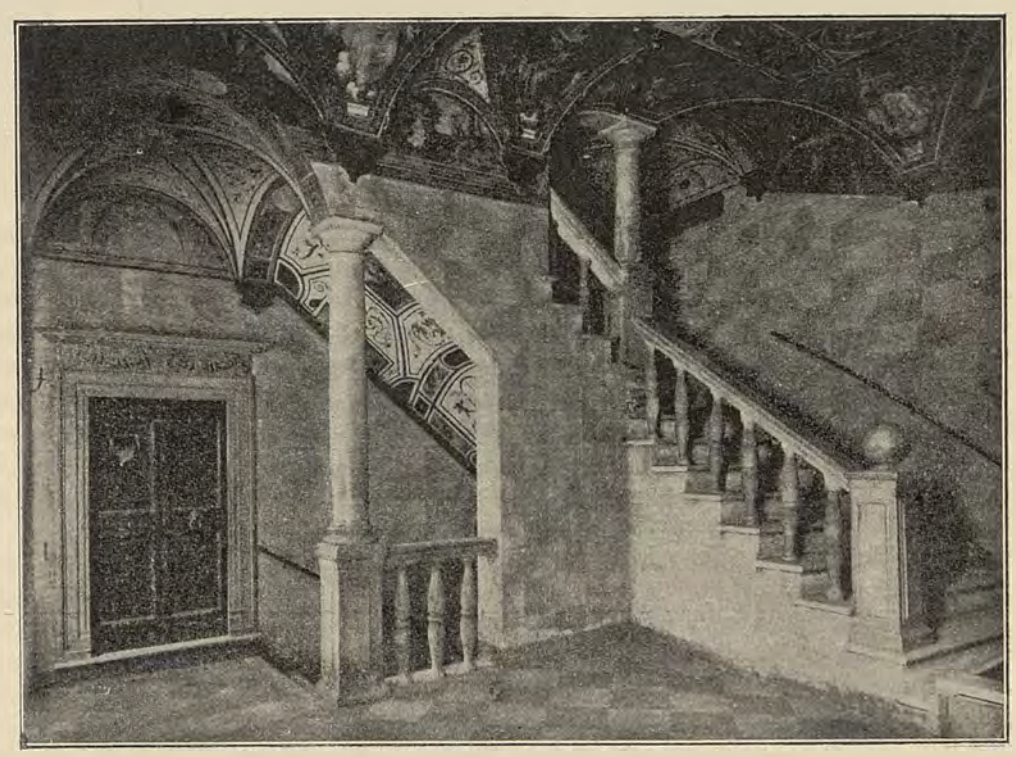


Fig. 69. Scala del Palazzo D'Oria sulla Riviera di Genova.

POLITECNICO

Quelli che vengono poi si vanno più riaccostando alle licenziose forme barocche. Alle colonne si sostituiscono i telamoni o le cariatidi, le linee delle cornici si incurvano, i timpani si spezzano, e compaiono le cartelle, i festoni e le volute, e tutto il gaio e vario arsenale della decorazione secentistica.

Ma il portone ha ormai finito di rappresentare la parte principale nella decorazione delle facciate. Le vie si sono allargate e si può godere meglio l'effetto dei grandiosi cornicioni e dei marmorei poggiuoli sostenuti dalle mensole robustamente ornate, mentre le decorazioni in istucco e le grandi pitture a fresco spesso riccamente e lietamente adornano le pareti esterne delle fabbriche.

Abbiamo così già oltrepassato quel secolo decimosesto dalla metà del quale si può dire che incominci la maggior fioritura dell'arte nella capitale della Liguria. Poichè se durante la seconda metà del quattrocento e la prima del cinquecento, Genova sta indietro all'altre città della penisola e tarda ad accogliere le idee dei nuovi tempi, colla venuta di Pierin del Vaga, dell'abate da Montorsoli e del perugino Galeazzo Alessi, vi si inizia un periodo di fervorosa attività edilizia ed artistica. Grazie alle ricchezze che si sono andate accumulando fra le mani dei fortunati navigatori e commercianti, sia nobili che plebei, la città in breve si trasforma. Si apron nuove vie; sorgono palazzi e ville e giardini, e si innalzano chiese, ma più spesso si trasformano le antiche, le quali cangiano in barocco il primitivo aspetto romanico od ogivale.

Era già assai tempo che una grande indifferenza, anzi l'odio e il disprezzo per l'arte dei secoli anteriori, aveva invaso gli spiriti, che più non parevano adatti a comprendere quella severa e mistica arte del medioevo, per la quale si sono in noi oggi rinnovati e l'ammirazione e l'affetto. Poichè gli artisti d'allora non si accontentavano soltanto di por mano a nuove opere, ma distruggevano le antiche o le trasformavano con tanta e così sincera convinzione di far bene, che oggi ne proviamo meraviglia. Infatti una critica più alta ed universale illumina al presente il nostro spirito, per modo che sappiamo apprezzare l'opera artistica di ogni tempo con animo e giudizio imparziali.

Abbiamo detto che l'Alessi, il Vaga e il Montorsoli sono i tre banditori in Genova dell'arte rinnovata.

Galeazzo Alessi, che vi godette grandissima stima, sia come artista, sia come uomo, qui svolse più che altrove la sua attività, costruendo chiese, ville e palazzi. Egli fu ora semplice e grandioso, ora ricco ed ornato, ma sempre armonioso. È ammirabile la giustezza dei rapporti fra le varie parti delle sue fabbriche, ove l'effetto è quasi sempre ottenuto con pochi e semplici mezzi. Nei suoi edificii vi ha un carattere di eleganza nobile e signorile che tanto maggiormente riesce efficace quanto meno appare ricercata. La distribuzione planimetrica ed altimetrica in relazione non solo all'uso, ma al luogo ed al maggior effetto che se ne può ottenere, è sempre felicissima. Nelle decorazioni interne meno semplice e più ricco, egli sa armonizzare e distribuire magistralmente il compito ad ognuna delle tre arti: architettura, pittura e scultura.

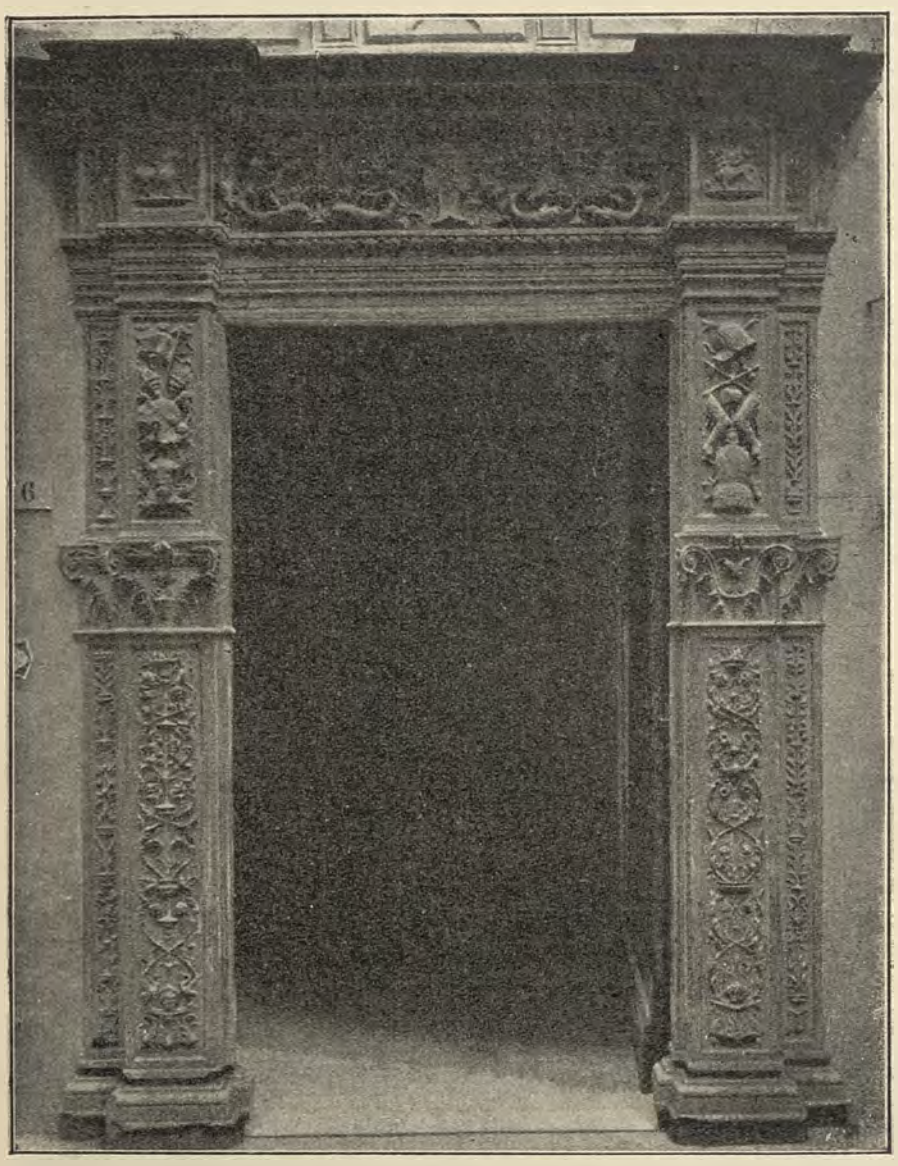


Fig. 70. Porta del Palazzo Grillo-Cattaneo a Genova.

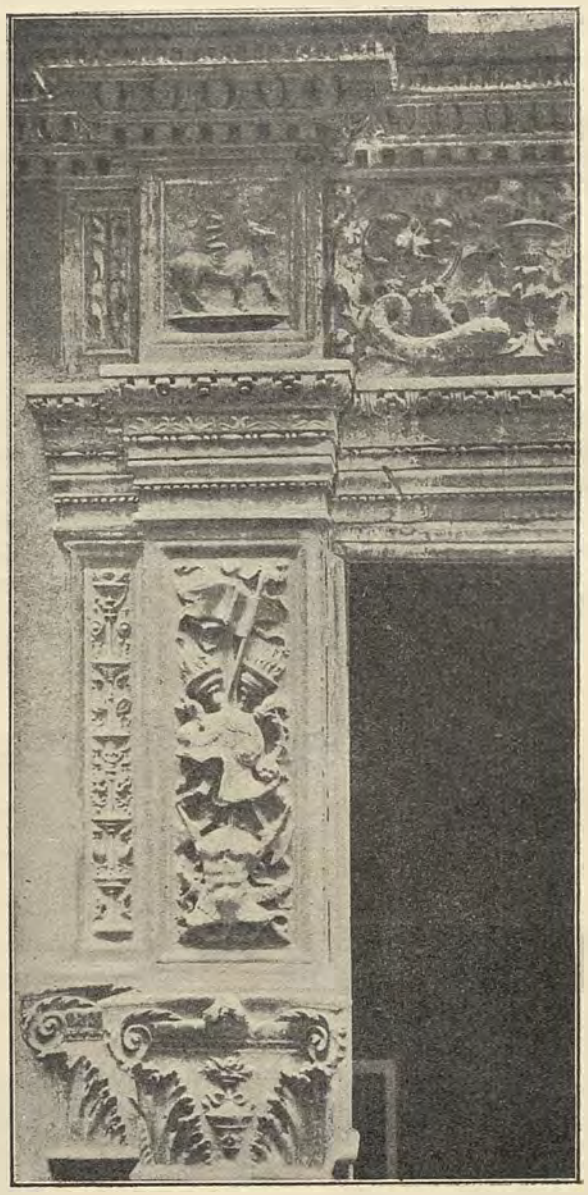


Fig. 71. Dettaglio della porta precedente.

A lui si attribuisce la loggia del palazzo Cataldi, dipinta da Giov. Battista Castello ed ornata di stucchi dai fratelli d'Aprile da Carona, che vedremo fra poco. (Fig. 76).

L'influenza dell'Alessi durò a lungo e, per esempi recenti, si può dire che duri tuttora. Un suo seguace convinto e fortunato fu Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco, che fu anche pittore e che abbiam visto poc'anzi; ed Alessiani appaiono il comasco Rocco Lungo, Andrea Ceresoli detto il Vannone, ed un Gaspare della Corte.

Durante il secolo XVII l'architettura continua ad essere e-

sercitata da maestri lombardi, come Bartolomeo Bianco, il Di Novo ed altri. A costoro si contrappongono dei liguri, originarii quasi tutti di Pieve di Teco in Valle d'Albenga.

Ma ormai la nobilissima arte è in mano ai mediocri, e tende ad essere sopraffatta dall'arte ornamentale. Le forme architettoniche, le quali dovrebbero procedere direttamente dalle costruttive,

Fig. 72. Porta del Palazzo D'Oria a Fassolo.

finiscono con rimanere subordinate a concetti puramente decorativi, e l'ornamento, che ha la sua ragion d'essere nell'arte maggiore, si direbbe sia diventato fine a sè stesso. Le fabbriche appaiono pensate nella loro forma esteriore non da architetti ma da pittori o da scultori ornatisti, che sanno di trovare nel *maestro d'opere* un collaboratore abbastanza abile ed esperto per dare forma solida e duratura alle loro fantasie.

Quanto siamo lontani dall'armonioso equilibrio degli artisti del rinascimento, e dalla logica costruttiva e decorativa dei dispregiati medioevali *maestri d'antelamo*.

Di quest'arte eccessivamente ornamentale, che tanto p iace a chi vuol sfoggiare la ricchezza, si hanno in Genova moltissimi esempii dovuti all'opera di maestri qualche volta liguri, e molto spesso lombardi o ticinesi.

Di architetti degni di tal nome ricordiamo alla fine del secolo decimottavo l'Andrea Tagliafichi, il quale fa già ritorno a quello stil classico che ha più tardi, nel primo trentennio del presente secolo, un seguace fervente in Carlo Barabino. Il Tagliafichi restaurò la Villa Rosazza, dove conservò una fontana appartenente ad epoca anteriore. (Fig. 75).

Ritorniamo ai grandi artisti del secolo decimosesto.

Pierin del Vaga è il rinnovatore della pittura a fresco sulle superfici murali. Dopo di lui questo modo di dipingere viene generalmente adoperato, non solo nell'interno, ma spesso anche sulle esterne pareti delle fabbriche. I palazzi colle facciate dipinte sono a Genova caratteristici ed abbondano. Sventuratamente poco avanza di siffatte pitture guaste dalle pioggie, che i venti furiosi di frequente vi spingono contro. Ma anche molte interne pitture sono oggi in uno stato di doloroso deperimento. Non pochi grandiosi palazzi, abitati un tempo da nobili e ricche famiglie, sono destinati a contenere merci di ogni fatta, e talora vi han sede industrie che sviluppano dannosi vapori, o che si giovan di macchine, le quali scuotono le muraglie con moto incessante. E le pitture si scrostano, e le dorature impallidiscono, e gli stucchi si staccano e cadono. Tuttavia quanto rimane è sufficiente a farci conoscere quale si fosse la pittura murale decorativa genovese dei secoli decimosesto e decimosettimo. I Semino, i Calvi ed i Cambiaso sono le tre principali famiglie di artisti del periodo cinquecentistico.

Dei Semino, Ottavio ed Andrea, specialmente quest'ultimo, educati alla scuola di Raffaello. Dei Calvi, da un Agostino lombardo, Lazzaro ed un fratello a lui superiore di merito: Lazzaro collaboratore prima, poscia imitatore di Pierin del Vaga, col quale opera nel palazzo D'Oria a Fassolo. Dei Cambiaso, da un Giovanni, il grande Luca, il maggiore affreschista, anzi il principe dei pittori genovesi.

Contemporaneo al Cambiaso è G. B. Castello detto il Bergamasco, che già ricordammo come seguace dell'Alessi, e che si trattenne in Genova fino al 1567.

Da Luca Cambiaso derivano Bernardo Castello, G. Battista Poggi e Lazzaro Tavarone. Seguono alcuni toscani e due bolo-

Fig. 73. Porta del Palazzo Lanfranco-Cicala.

gnesi, i Procaccini, che, grazie specialmente al maggior fratello, trapiantano in Genova lo stile correggesco.

Notevoli anche un Ansaldo da Voltri, e Giulio Benso, grande pittore di prospettive. Nè dimenticheremo Bernardo Strozzi detto il Cappuccino, vissuto prima in Genova dove vestì l'abito fratesco, e poscia a Venezia dove morì nel 1644.

BIBLIOTECA POLITECNICO

Sul principio del 1600 vengono a Genova il Van-Dyck, il Rubens e Vincenzo Malò, che grandemente influirono sui Genovesi. Giovanni Andrea Deferrari discende dal Van-Dyck, il Castiglione, detto Grechetto, dal Rubens, ed un Antonio Maria Vassallo dal Malò.

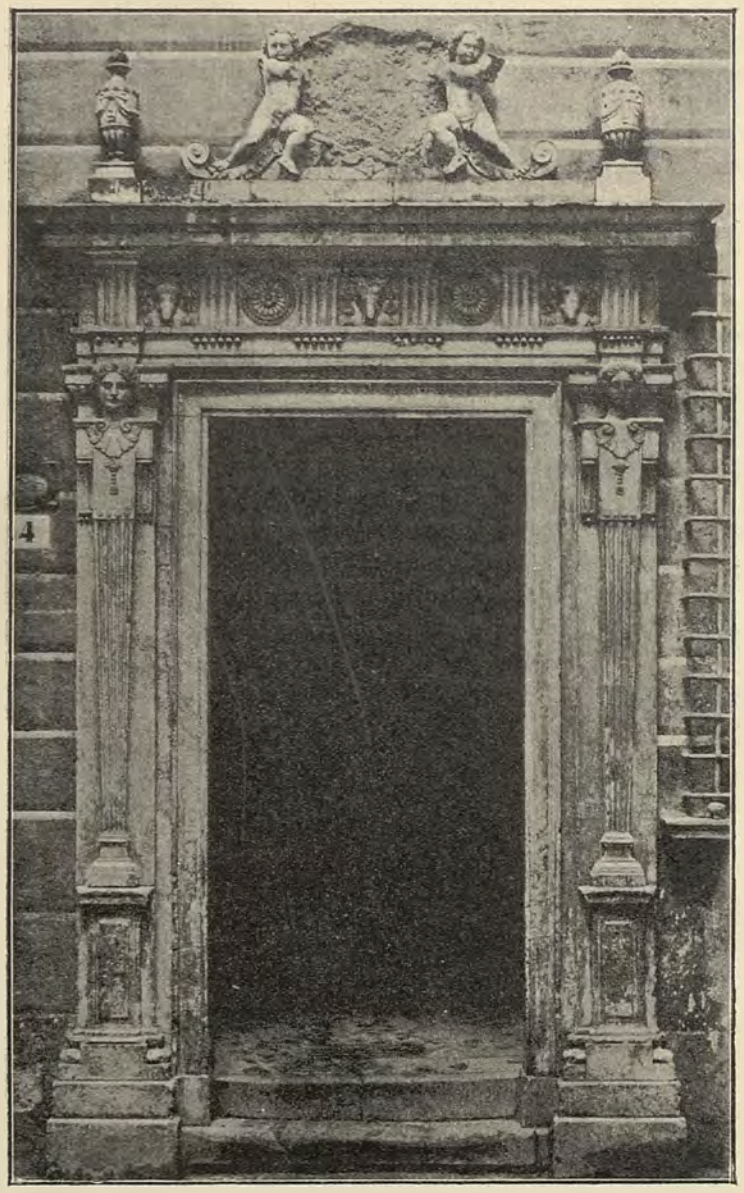


Fig. 74. Porta del Palazzo De Ferrari in Piazza Sauli.

Contemporaneamente a costoro, che furon pittori di tavole, ecco di nuovo degli affreschisti nei due Carloni, Giovanni Battista e Giovanni, figli di un Taddeo, che vedremo fra gli statuarii.

Ed eccoci ai Piola, che furono sei, dei quali soltanto due eccellenti: Pellegro e Domenico. Pellegro morto di pugnale a ventitre anni, Domenico invece vissuto lungamente. Trascuro molti artisti minori compresi nel diciassettesimo secolo. Domenico Parodi, miglior pittore che statuario, fiorì nella prima metà del secolo decimottavo, e con lui l'abate Lorenzo Deferrari decoratore fantasioso, che senza scostarsi dall'arte del suo tempo seppe evitarne gli eccessi. Senza far il nome di molti altri rammenteremo Francesco Costa, G. B. Revelli ed i due Hafner, che furono quasi esclusivamente pittori di decorazione e modellatori di plastiche. Gli Hafner, e specialmente Antonio, che vestì l'abito dei Filippini, decorarono l'interno della chiesa di S. Filippo e di parecchi palazzi genovesi. Ad Antonio sono attribuite le decorazioni di alcune sale del palazzo Durazzo, oggi Reale.

Contemporaneo ai precedenti fu Marcantonio Franceschini bolognese, che lasciò un discepolo nel Boni, da cui derivò l'abate Galeotti. Ma fra tutti tenne forse il primato fino al morire del secolo, Carlo Giuseppe Ratti.

Alcuni dei pittori ricordati sono noti soltanto quali pittori di tele o di tavole. Ma si può ritenere che anch'essi influissero sull'arti decorative minori, dando spesso i disegni degli ornamenti che doveano contornare il quadro, ed illeggiadrire la parete.

Nella storia dell'arte decorativa genovese tiene un posto importante l'arte delle plastiche, la quale da Pierin del Vaga era stata recata da Roma, ove con Raffaello e con gli altri discepoli di esso, aveva lavorato nei maravigliosi ornamenti del Vaticano.

Nel palazzo D'Oria di Fassolo insieme ad un Lucio Romano, a Guglielmo della Porta ed a Silvio Cosini egli prodiga la decorazione più sfarzosa. Il portico, la loggia degli eroi, e le sale superiori molto bene restaurate circa alla metà del nostro secolo da un artista perugino, Annibale Angelini, ci dan ragione del favore che ebbero di qui innanzi le plastiche. E molti palazzi le imitarono, nelle interne stanze dapprima, e poscia al di fuori. E volentieri vi si dedicarono alcuni di quei maestri lombardi, i quali continuavano ad immigrare in Liguria.

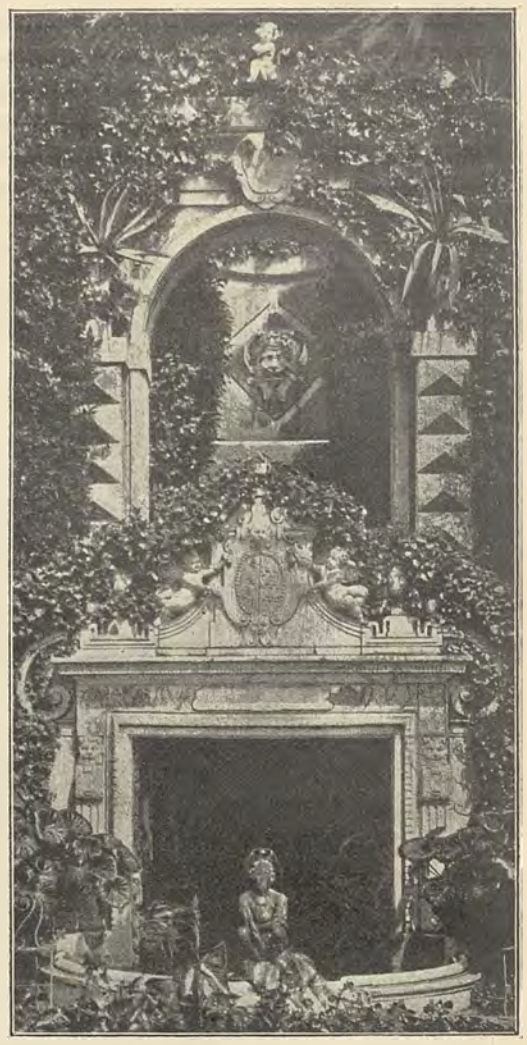


Fig. 75. Fontana nella Villa Rosazza.

Fig. 76. Volta dell'atrio nel Palazzo Cataldi.

Andrea d'Aprile da Carona ed il fratello Battista, che decorarono di stucchi alcune delle più insigni chiese di Genova, moltissimo operarono con Giovanni Battista Castello, l'architetto

pittore. Sui disegni di costui i due caronesi eseguirono gli stucchi di quel palazzo oggi Pallavicini, che appartenne già ad un Luca Negrone, il cui nome vedesi inciso sul portone a cariatidi disegnato esso pure dal Castello, e scolpito da un Paracca di Valsoldo. Le pitture, cui fan cornice gli stucchi, sono di Andrea Semino.

Un altro plasticatore eccellente fu Marcello Sparzio, urbinate, che dopo essere rimasto lungamente a Roma, sen venne a Genova, dove trovò amichevoli accoglienze ed occasioni moltissime di esercitare l'arte sua. E quasi a darne saggio, prima che agli altri, ai compagni d'arte, si provò nella decorazione di un altare, commessagli dai *consoles et consiliarii artis pictorum*, per la chiesa di S. Sabina al Guastato. Tra l'opere sue più insigni sono gli stucchi del palazzo Imperiale in Campetto, eseguiti insieme con un Guglielmo Storace, genovese, e quelli più sobrii ed originali del palazzo Podestà, architettato anch'esso dal Castello da Bergamo. (Fig. 77 e 78).

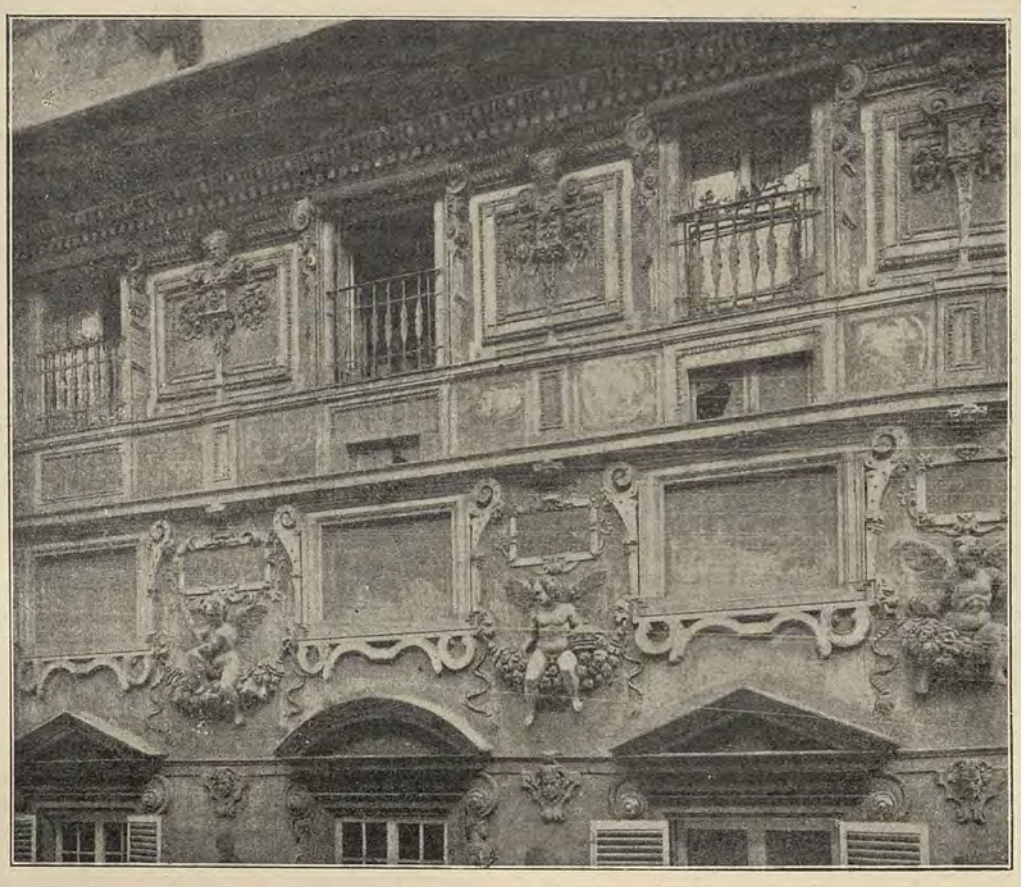


Fig. 77. Stucchi nella facciata del Palazzo Imperiale.

Con Pierin del Vaga stette in Genova l'abate Montorsoli. Carissimo ai D'Oria, ai quali già aveva concessa l'opera sua come statuario, fu nuovamente chiamato nel 1543 onde adornare quella chiesa di S. Matteo, gentilizia della casa, che, trasformata all'interno, conserva tuttora all'esterno le forme ogivali, ed ancora porta incise sulle nere e bianche liste di marmo i nomi e le gesta degli eroi del casato. È questa una delle prime chiese che abbiano subìto la trasformazione al nuovo stile; tanto che l'architetto, si direbbe per timidezza, se questa si potesse supporre nel Montorsoli, ha conservato la forma acuta degli archi della cupola e di quelli trasversali della nave mediana, e gli è bastato di sovrapporvi gli ornamenti in istucco dorato. Una parte però di questi, quali si vedon oggi, è dovuta ad artisti posteriori e di minor pregio.

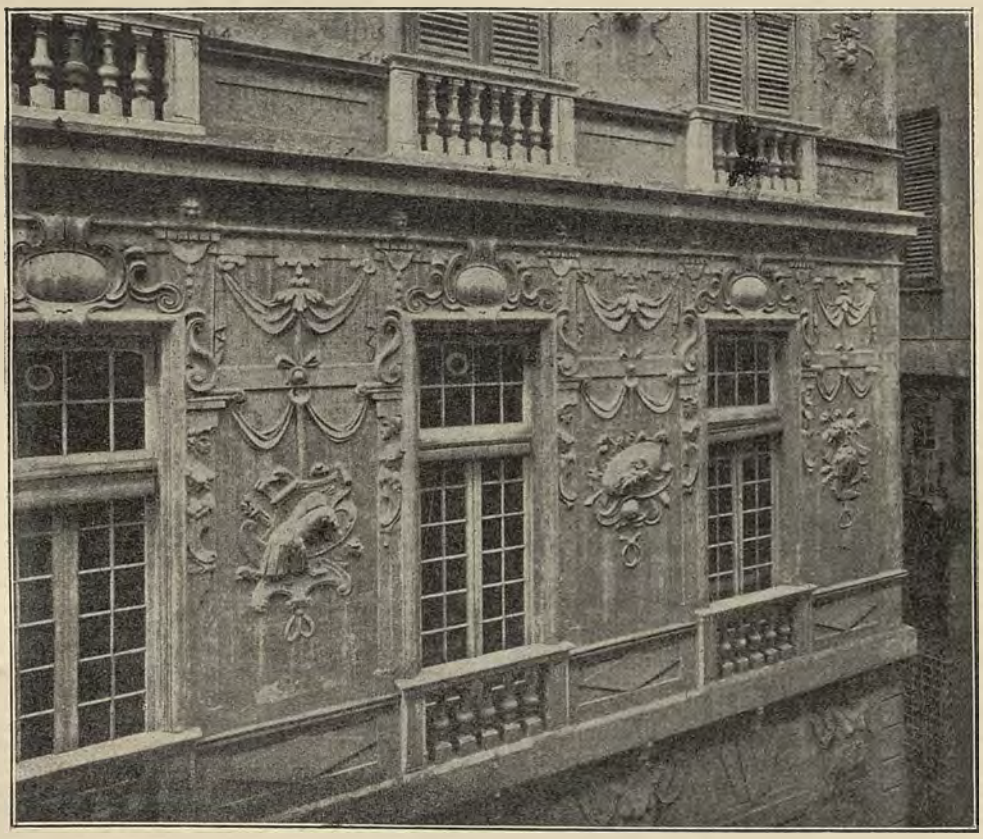


Fig. 78. Stucchi nella facciata del Palazzo Podestà.

Ma la ragione per cui ammiriamo qui maggiormente il Montorsoli, sta nelle sculture, in alcune delle quali ebbe l'aiuto di quel Silvio Cosini, che vedemmo a Fassolo col Vaga. E l'opera fra tutte migliore è il sepolcro condotto pel grande Andrea, che trovasi nella cripta sottostante all'altare maggiore. Opera michelangiolesca, ove è ammirevole il modo con cui architettura e scultura si fan valere a vicenda. (Figura 90). Come architetto e scultore il frate fiorentino lasciò notevoli lavori anche nel palazzo di Fassolo, ove dice il Vasari che fece aggiunta di fabbriche e giardini bellissimi, oggi in parte distrutti.

Gli esempi del Montorsoli influirono sui maestri che vennero dopo, i quali rimasero tuttavia assai lontani dall'eccellenza cui era giunto il discepolo ed amico di Michelangelo.

Un Giacomo Carlone fu il primo di una progenie di artisti di egual nome, e che continuò per parecchie generazioni. Contemporanei e degni di essere ricordati furono Bernardino di Novo, annoverato fra i maestri della Certosa, e Gian Giacomo Paracca di Valsoldo.

Sul morire del secolo ecco un Taddeo Carlone ed un suo fratello Giuseppe di lui meno valente. A costoro e ad un Battista Carlone di Pietro, fu nel 1599 da Giov. Andrea D'Oria, nipote di Andrea, commessa una fontana. È quella col gran Nettuno tirato da cavalli marini e col bacino attorniato dalle aquile gentilizie, che trovasi nel giardino del palazzo di Fassolo. A Taddeo Carlone, autore dei disegni generali, viene affidata nel contratto notarile l'esecuzione della parte statuaria, ed agli altri la rimanente d'architettura e d'ornato.

Insieme ai Carloni ebbero nome gli Orsolini, numerosi anch'essi, ed altri lombardi di minor conto.

Giungiamo così alla venuta in Genova dell'Algardi ed a Savona del Bernini, del quale ultimo due discepoli, Pietro Puget ed Onorato Pellée, provenzali ambedue, lasciano in Genova parecchie opere.

Tra i forestieri sorgono finalmente due liguri, Filippo Parodi e Daniello Solaro che, specialmente il primo, sviluppano

BIBLIOTECA POLITECNICO

nella lor patria l'arte berniniana, della quale s'erano invaghiti durante gli studi fatti a Roma. Oltre a costoro e della medesima scuola notiamo un Bernardo ed un Francesco Schiaffini.

Più tardi Niccolò Traverso e Francesco Ravaschio fanno ritorno ad un'arte più severa e corretta, che dura fino alle classiche purezze del Canova e del Thorwaldsen, qui recate dal Gaggini.

Gli scultori ricordati, quantunque debbano il loro nome principalmente alla statua, pure lasciarono tutti, o quasi, opere notevoli nella scultura decorativa ornamentale, sebbene questa fosse in generale esercitata dagli artisti minori. Essa negli ultimi due secoli ci diede altari e tombe, pulpiti e cantorie, fontane e portoni.

Rimarchevole per lo sviluppo che ebbe in Liguria, è l'arte di incastonare l'uno nell'altro marmi di vario colore, a decorazione di superfici piane e curve.

Nel gitto dei metalli poco si fece a Genova in fatto d'arte, mentre invece numerose furono le fonderie di strumenti guerreschi. Verso l'anno 1580 Gian Bologna ebbe commissione da Luca Grimaldi, appartenente alla famiglia cotanto amica delle arti gentili, di adornare una sua cappella nella chiesa dei Conventuali, per la quale egli fece sei figure in grandezza naturale, e sei putti che oggi sono nel salone massimo della Università. (Tav. 33).

Nel seicento ricorderemo un G. B. Bianco, un Algardi e un Soldani.

(Continua) BENVENUTO PESCE.

XXI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

RUSKIN — *Elementi del Disegno e della Pittura.* Traduzione italiana dall'ultima edizione inglese con prefazione e note di E. Nicolello e 48 figure nel testo. Torino 1898.

Il libro è del 1857, ed è stato tradotto in italiano nel 1898, dopo più di quarant'anni che fu scritto. Bell'onore per l'autore. Vuol dire che il libro non è invecchiato. Il Ruskin è uno scrittore di moda; e non è per vanità o leggerezza di pochi, e per simpatia e ammirazione di molti. Si direbbe che la gente si comincia a noiare della critica esclusivamente fatta di date, e comincia a riamare gli scrittori che fanno provare il fascino spirituale delle cose d'arte. La prova è l'entusiasmo che suscitano i libri del Ruskin.

Un libro del Ruskin non si riassume, è così denso di pensiero ed individuale che il proporsi di darne una idea sarebbe una cosa vana. Bisogna leggerlo tutto, non scorrerlo.

Questi " Elementi del Disegno „ che dopo più di quarant'anni, sono tanto freschi, belli e moderni, sgomentano esteti e precettisti. Il Ruskin insegna il disegno senza maestro; e dice al giovine: Vuoi disegnare? Procurati un libro di botanica e copia; poi lucida l'originale, mettilo sul tuo disegno e correggi. Il sistema persuade. Nelle lingue non si fa diverso. E i migliori precettori dicono: Vuoi tradurre? Piglia un brano, voltalo nella tua lingua, traducilo, poi mettilo a confronto coll'originale, e correggi. Quando sei stanco di copiar dal libro di botanica piglia delle stoffe, piglia dei pezzi di ceramica, dice il Ruskin. Dunque via, o maestri di disegno, tutti quei metodi calligrafici a semplice contorno. L'autore non solo li sconsiglia, li maledice: sono i corruttori del buon gusto. Non esistono contorni in natura; in natura esiste un certo spazio variamente e gradatamente colorito, circondato da altri spazi consimili. Bisogna abituarsi a rappresentare l'impressione di questi spazi. E come? Coll'abituare la mano alla digradazione delle tinte. Prendi una penna. Continua a far dei segni in un quadrato in un rettangolo; e va dallo scuro al chiaro, insensibilmente; se tu riescirai (e riescirai a poco a poco) sarai bravo, perchè il passaggio insensibile è difficile a ottenersi, difficilissimo a ottenersi bene. Ecco il Ruskin colorista. Le cose sono tutte colorite, ed egli non vuol disegni a contorno, ma a superfici colorite. Dice al giovine: va nel giardino, raccatta un ciottolo, copialo colla macchia del chiaroscuro a tratteggio, ossia col colore. Se ti riesce, il resto ti parrà facile; poichè la natura è tutta creata sul principio della rotondità. Studia bene le ombre, ancora, poichè il giuoco delle ombre, sui corpi, è capriccioso, ed a copiarlo è un esercizio utilissimo. Disegna in ogni modo quello che ti colpisce, tranne gli oggetti lucenti e levigati, perchè sono troppo difficili per un principiante.

A questo modo il Ruskin indica e consiglia lo studio del vero, senza pompa di digressioni sulla sua opportunità; ma come un fatto logico e naturale.

E siccome insiste sullo studio del chiaroscuro e la necessità del colore, consiglia il divisionismo. Oh Dio! il precetto *pointilliste* pare ancora una novità da noi; ed il Ruskin ne dettava le norme in Inghilterra più di quarant'anni fa; molto prima che qualche artista italiano lo applicasse intuitivamente e fosse riconosciuto dalla scienza. Ma scienza ed arte non vanno d'accordo, esclamarono i nemici dei divisionisti. Non critico, constato il fatto, quale il vero lo dà, direbbe il Ruskin.

Bene fece il Nicolello a regalare all' Italia questa traduzione che linguisticamente non è un capolavoro, ma moralmente è un'opera meritoria. Si guadagna sempre ad essere in facile comunanza cogli spiriti elevati. Alcuni richiami a piè di pagina, sopratutto tolti dal *Trattato della Pittura* di Leonardo, mostrano l'amore e la coscienza che pose il traduttore nel suo lavoro.

DE MAURI — *L'Amatore di Maioliche e porcellane.* Illustrato da 12 tavole e da 3000 marche. U. Hoepli, Milano 1899.

È un manuale che appartiene alla serie speciale dei « Manuali Hoepli »; quindi è un prontuario per chiunque ami di iniziarsi allo studio delle cose ceramiche; o, iniziato, voglia avere un libro di consultazione comodo e riassuntivo. L'autore tratta della tecnica della fabbricazione ceramica, della storia delle fabbriche, offre un dizionario di termini ceramici, e perfino un saggio bibliografico. Il tutto in modo facile, accessibile ai profani della materia, e a mo' di nozione generale contenente l'essenziale a sapersi. I fatti quivi radunati, sono una grande quantità; perciò sarebbe ingiusto rimproverare al De Mauri qualche dimenticanza o qualche notizia, che non corrisponde totalmente alle ricerche recentissime. La storia dell'arte è così variabile e le ricerche sono ormai tante, che un lavoro generale non può corrispondere appieno all'esigenze della critica. Però ci mostreremmo di troppo facile contentatura se non ci rammaricassimo di aver trovato nel libro un vecchio errore riguardante Agostino d'Antonio di Duccio. L'autore registra l'antica notizia, che questi abbia lavorato le terre smaltate; invece il lavoro cui s'intende riferire tale notizia è un pregevole altare di terracotta policroma, senza vetriatura o smalto; è dedicato a S. Lorenzo e trovasi in S. Domenico a Perugia. Nè possiamo non rammaricarci di non trovare citato nel libro, il nome del ceramista Pietro Paolo Agabiti di Sassoferrato, imitatore eccellente delle terre robbiane nelle Marche. Ma è una cosa ragionevole disciplinare le proprie esigenze. Lo studioso e l'amatore si gioveranno, perciò, del Manuale qui annunciato; cui una serie di tavole in colori dànno inattesa vaghezza e singolare utilità ed attrattiva. Per la nuova edizione non si dimentichino alcune opere importanti su la ceramica italiana nel saggio bibliografico: Molinier: *Les Maioliques italiennes en Italie*, Parigi 1883 con incisioni; e dello stesso: *La Céramique italienne au quinzième siècle,* Parigi 1888 con incisioni; nonchè due buoni cataloghi: quello del Darcel sulle Faenze italiane del Museo del Louvre, e quello del Robinson *Italian Sculpture in the South Kensington Museum*, dove si parla, tra altro, di quella celebre serie di tondi rappresentanti i mesi: opere attribuite a Luca della Robbia. A. M.

XXII.

NOTIZIE

NEI PROSSIMI FASCICOLI DELL'ARTE ITALIANA. — Come questo Periodico fece conoscere, tempo addietro, molti saggi delle Scuole superiori d'arte applicata alle industrie in Venezia e in Roma, così pubblicherà prossimamente le riproduzioni di un gran numero di lavori d' ogni genere eseguiti nella eccellente Scuola d'Arti decorative in Firenze. Lo stesso faremo via via per le altre principali Scuole italiane di simil genere, acciocchè il lettore possa rendersi conto del loro indirizzo e dei loro prodotti.

L'*Arte Italiana* intende pure occuparsi largamente delle nostre industrie artistiche nella prossima Mostra mondiale di Parigi, ove figureranno, speriamo, in modo degno dell'Italia.

DONO AL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DI MILANO. — Avremo l'occasione di riparlare di questo Museo, che ha avuto una nobile sede nel Castello Sforzesco; oggi ci limitiamo a indicare che Gian Paolo Poggi, in ricordo del figlio Giuseppe, donò al Museo alcuni oggetti, che questi aveva portati da un suo viaggio mondiale. Sono venticinque oggetti giapponesi e chinesi, consistenti in bronzi, ceramiche, smalti, avorii e stoffe. Il pezzo più importante e vistoso, è un simulacro di Bouddha alto 0,80 c., di terracotta verniciata, che faceva parte del famoso Palazzo d'Estate degli imperatori della China, devastato e saccheggiato dalle truppe francesi nella campagna del 1863.

UNA CAPPA DI SETA. — Fra le molte rarità di cui si compone la collezione Simonetti eravi una cappa di seta rossa ciliegia damascata e broccata d'oro, proveniente dalla Sicilia. Appartenente al XIII secolo è il saggio più completo d'un simile genere di stoffa, sia per la sua ottima conservazione, sia per le dimensioni, misurando nella sua forma pressochè semicircolare m. 2.45 di diametro. La preziosa cappa fu acquistata alcuni anni or sono dal Comune di Roma ed è conservata nel Museo artistico-industriale di quella città.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno VIII. GIUGNO 1899 N. 6

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIII.

GL'INTAGLI DEL CAMBIO A PERUGIA

— Tav. 34, 35 e 36. Fig. 79. —

TRISTE e cara memoria per noi e per i lettori dell'*Arte italiana* quella del compianto nostro collaboratore Raffaele Erculei, al quale pensiamo tante volte con grande rimpianto nel trattare di vari argomenti relativi alle arti industriali. E oggi ci duole più che mai la mancanza della sua penna, poichè egli parlerebbe della Sala del Cambio con la competenza di un maestro e con il garbo di un letterato. Già egli ne ragionò da par suo nello studio sull'*Intaglio e la tarsia in legno* pubblicato in occasione della bella mostra, che fu tenuta in Roma di opere di tal genere l'anno 1885; e citava la *Storia artistica*, scritta dal professore Adamo Rossi, intorno al Cambio di Perugia: monumento il quale per eleganza di stile e finezza di esecuzione supera tutti gl'insigni lavori perugiani d'intaglio: ch'è tutto dire.

I trafficatori di danaro o cambisti di Perugia, nel principio del secolo XV, trasferirono la sede della loro udienza, ossia del loro tribunale, nel luogo ove ora si vede; ma la sala rimase senza abbellimenti fino al 1491. La città era piena in quel tempo del nome di Domenico Del Tasso, fiorentino, al quale il coro della cattedrale, allora allora condotto a termine, raffermava la fama di maestro a nessuno secondo per garbo e per abilità. L'arte del Cambio non si lasciò sfuggire la buona occasione, e sugli ultimi mesi dell'anno 1490 o i primi del seguente, gli allogò il lavoro del *Tribunale* da alzarsi a destra degli ingressi, e della panca, la quale gira intorno alla sala. Il *Tribunale* doveva occupare tutto uno spartimento, toccando la volta e secondandone la curvatura; doveva avere doppio ordine di sedili, l'uno per i notari, l'altro per gli uditori, con la predella al basso, e davanti un banco da scrivere: tutto arricchito di fini ornamenti, dove a intaglio, dove a tarsia.

Il dì 25 del gennaio 1493 il lavoro del *Tribunale* era proceduto sì innanzi che vi si potè allogare la statua della Giustizia, opera ordinata a Firenze. E, dopo che Pietro Perugino ebbe dipinto la volta e le pareti, si volle aggiungere l'abbellimento a una porta, affidandolo ad Antonio di Bencivieni di Mercatello, capitato a Perugia tre o quattro anni prima a compiere il coro di S. Domenico. Le imposte furono illeggiadrite al di fuori di intagli e sagome a rilievo, nella faccia interna di vaghe e grottesche tarsie. Sembra (così conchiude il nostro compianto collaboratore) che maestro Antonio rimanesse assai soddisfatto della sua fatica, poichè in due luoghi lasciò scritto il nome, la patria e l'anno 1501.

La nostra Tavola 34 mostra la veduta della celebre sala, intorno a cui ragiona nelle sue *Sensations d' Italie* il sig. Paolo Bourget: e ragiona con tanta finezza di osservazione e con tanta gentilezza di modo che sarebbe un peccato di non riferire qui alcune pagine del volume, dove, *malgré tout*, domina un vivissimo e sincero amore dell' Italia.

Fig. 79. Parte superiore della spalliera del Tribunale nel Cambio a Perugia.

" Io mi figuro (dice il Bourget) che i mercanti di Perugia non avessero allora maggiore attitudine dei mercanti d'oggi nell'apprezzare le intenzioni profonde di un artista. Probabilmente

R. BIBLIOTECA POLITECNICO

s' indirizzavano nelle loro allogazioni, come oggi, agl' ingegni o valori meglio quotati e meglio profittevoli. Solo quella età era più fortunata; e hanno scelto bene rivolgendosi al primo fra i maestri dell'Umbria. Avvezzo a lavorare sopra tutto per i frati, il Vannucci non mutò maniera lavorando per i borsisti. Ornò le pareti del luogo destinato al negozio con una Trasfigurazione e una Natività. Nella volta rappresentò, mescolando, com'era usanza del Rinascimento, ricordi di mitologia classica e immagini tutte cristiane con le deità, che presiedono ai pianeti. Giove, Marte, Saturno, Venere e Mercurio appariscono con i loro attributi; e sono figurate, ai lati, le Virtù, per mezzo di una serie di eroi leggendari, cui stanno di contro Profeti e Sibille.

« Una visita a questa sala singolare, quando, verso il mezzodì, il sole entra dalla vetrata e ne illumina lo sfondo, troppo spesso immerso nell'oscurità, è la vera preparazione allo studio del vicino Museo, dove furono riunite le pitture a buon fresco, le tavole e le tele, tolte alle chiese e ai conventi. Ma nessuna di queste opere offre al pari dei dipinti del Cambio, la genesi dell'arte umbra, la quale consiste, come tentai di indicarlo al proposito degli affreschi del Pinturicchio in Siena, nell'assoluto isolamento in cui, gli uni rispetto agli altri, si tengono i personaggi evocati.

« Mettetevi a sedere sui banchi di legno scolpito, riservato ai cambisti del XV secolo, e guardate lungamente la muraglia di contro. Vi sentite a poco a poco avvolti in un'atmosfera d'isolamento o di solitudine. I dodici eroi destinati a simboleggiare la Prudenza, la Giustizia, il Valore e la Temperanza (e quale scelta bizzarra: Camillo, Pittaco, Traiano, Leonida, Pericle, Scipione!...) sono immobili, acconciati in abbigliamenti mezzo antichi mezzo cavallereschi, e tanto estranei l'uno all'altro quanto sono estranei allo spettatore. Non si può indovinare ove si dirigano i loro sguardi, assorbiti come sono da un pensiero interiore: pensiero sbocciato sotto una fronte sì bella, e come sparso sul viso adorabilmente grazioso. Rapiti dal loro segreto sogno fuori del nostro mondo, questi eroi non mostrano in nessun modo la secchezza emaciata dei Cristi o dei Martiri disegnati dai tedeschi arcaici. Le loro braccia vigorose, l'ampiezza delle loro spalle, la solidità dei muscoli del loro collo fanno testimonianza al contrario ch'essi appartengono bene a quella terra, dove, al dir dell'Alfieri, la pianta umana cresce più rigogliosa che altrove. Leonida, per esempio, che si piega un poco, rimettendo la sua spada nel fodero, Licinio, Orazio Coclite, i quali s' appoggiano arditamente sul loro scudo, sono ammirabili guerrieri, tutti salute e d'una energia affatto animale. Solo nel loro sguardo, e nel contorno del loro volto il misticismo si rivela. Presentano insieme una fisiologia da atleti ed una fisonomia quale si attribuisce ai monaci nudriti d'*Imitazione*: contrasto che si spiega bene, pensando al momento in cui il loro padre spirituale li concepì. E qui sta il segreto dell'attrazione che esercitano sopra di noi.

« In quella fine del XV secolo il fiore dei sogni, sbocciato nelle grandi tristezze del medio evo, non era tuttavia appassito al soffio rievocato dell'antico paganesimo: benchè il gusto dello splendore plastico fosse abbastanza sviluppato per annunziare prossima la comparsa di Raffaello. Questo doppio e contraddittorio ideale, di un' estasi monastica, conquistata nel martirio dei sensi, e di una bellezza, la quale parla ai sensi, sembra essere coesistito nel Perugino e nei pittori che lo precedettero e accompagnarono. »

Ma, per non continuare, oltre il dovere della discrezione, a citare le belle pagine del Bourget, ci basterà soggiungere come egli svolga con brio e con giustezza questo concetto: *In ogni vera opera d'arte, sia un quadro, un libro, una statua o una pagina di musica, si nasconde un elemento di vita, ossia una segreta virtualità, che il creatore dell'opera d'arte ignorava.*

Ora, in pochi luoghi come nel Cambio si sente oggi un cosiffatto spirito di virtualità. Quella divina sala è un concerto animato di varie bellezze, dove il pittore e l' intagliatore, l'ornatista e il legnaiuolo cooperano in uguale misura a far rivivere il passato: un passato più attraente, senza dubbio, per noi, lontani nepoti, di quel che fosse il presente per quegli stessi uomini, i quali videro lavorare il Perugino, i Del Tasso e gli altri artefici insigni.

Fig. 80. Fregio nel cenotafio di monsignor Aragazzi a Montepulciano (Michelozzo e Donatello).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXIV.

I PUTTI NELLA DECORAZIONE

SUL MONUMENTO AD AGOSTINO D'ONIGO NELLA CHIESA DI S. NICCOLO' A TREVISO

— Tav. 33. Fig. da 80 a 89. —

La chiesa di S. Niccolò in Treviso, oltre ad essere un monumento storico, è anche un monumento d'arte, e ne contiene altri non pochi, interessanti così per l'arte come per la storia.

Non posso diffondermi a parlare di questi. Oltre le guide locali, e l'opera vecchia del Federici, ne hanno di recente trattato, per gli affreschi antichi di Fra Tommaso da Modena, il Dott. Iulius von Schlosser, del Museo di Vienna, e il sig. Girolamo Biscaro, al proposito della Pala dell'altar maggiore nella chiesa di S. Niccolò in Treviso, e di Note e Documenti per servire alla storia dell'arte trivigiana. Nello spazio limitato a questo articolo io devo restringermi solo al soggetto, di cui ho posto qui in capo il titolo.

Il monumento del senatore d'Onigo, ben conosciuto già per riproduzioni grafiche, è un capolavoro che riassume tutto lo splendore del Rinascimento nell'opera associata della scultura e della pittura colla architettura e colla decorazione cromatica, sì ornamentale che figurata.

Il posto del monumento non poteva essere meglio scelto. Quando il visitatore ha ammirato al di fuori del tempio la grandiosa quanto semplice costruzione, quando entra per la porta maggiore e si avanza nell'ampia navata mediana tra due file di grandiose colonne, portando il suo sguardo all'altezza quasi eccessiva della chiglia di legno, dopo un grido spontaneo di ammirazione, il suo occhio viene subito attratto verso il coro lontano, da cui per l'ampie finestre entra un torrente di luce, che contrasta colla luce calma delle tre navate.

Attirano un momento i suoi sguardi i sottili cordoni che fiancheggiano le finestre, salgono e si raggruppano nell'altissima volta, preceduti dal grande arco della tribuna, a sesto acuto, portato da quattro pilastri fiancheggiati da colonne esilissime, che salgono come cordoni laterali.

Fra i due pilastri l'occhio è subito richiamato dal grandioso monumento d'Onigo, che ora cercherò alla meglio di descrivere.

Questo occupa coll'opera di scultura e di pittura decorativa tutta la ampia parete, e sale dal pavimento, ove anzi è stato troncato alla base da un più recente rialzo del coro, sino a tre quarti della grande altezza.

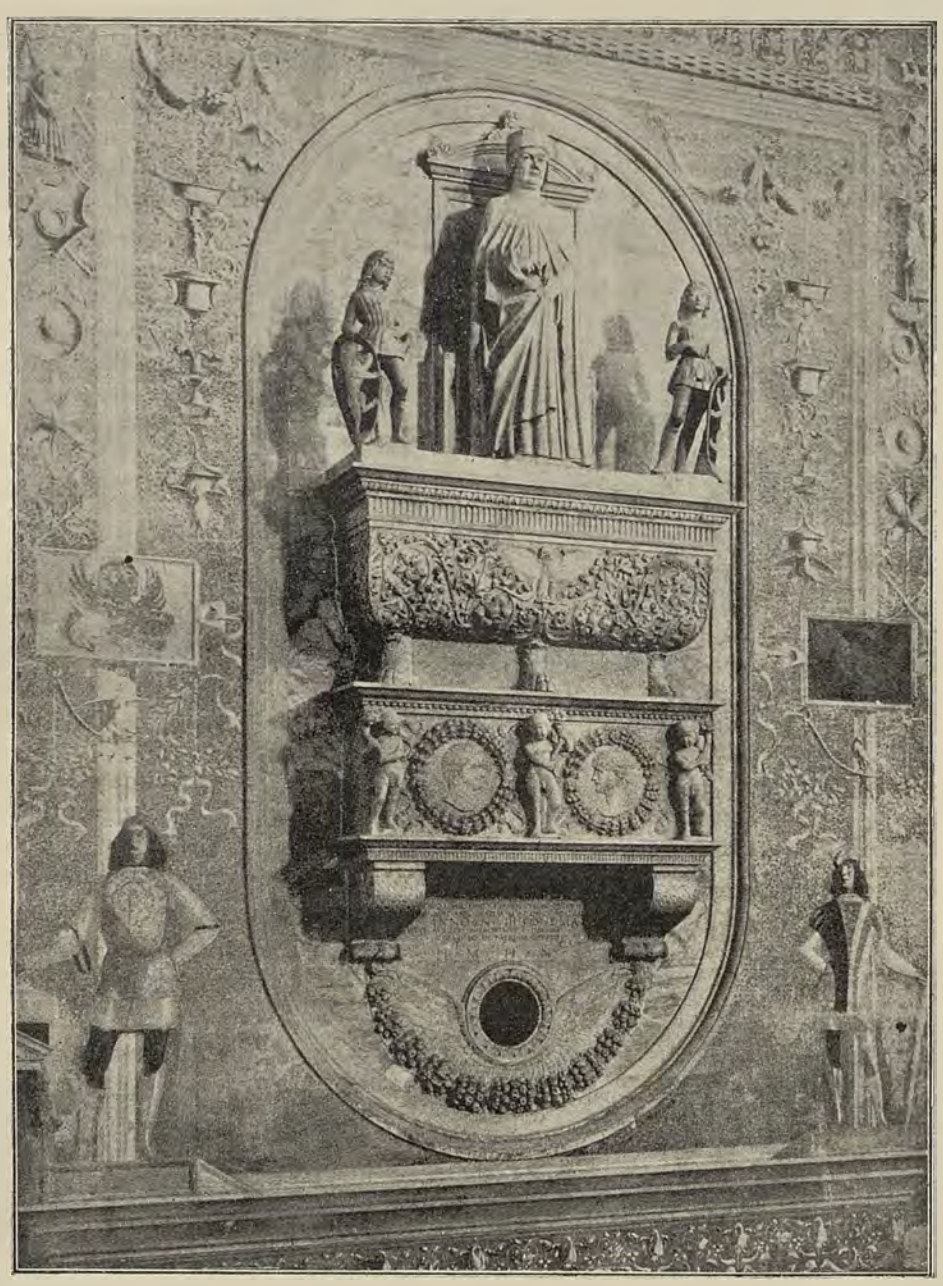


Fig. 81. Monumento al Senatore Romano Agostino d'Onigo nella chiesa di S. Niccolò a Treviso.

L'opera di scultura è tutta contenuta entro una semplice cornice ad anello, schiacciato sui lati e allungato nell'asse verticale, formata da un cordone sagomato in pietra d'Istria, mentre il fondo è di ricco marmo venato, Pisano, come lo dicevano, e su questo fondo posa l'opera d'arte scultoria.

Essa è divisa in tre parti, che corrispondono alla forma dell'anello schiacciato, tutto riempiendolo, con una distribuzione logica, che non lascia alcun vuoto.

Nel mezzo, dove i due lati allungati corrono paralleli, sporge il cassone in doppio corpo; nel semicerchio superiore piramideggiano tre figure di pieno tondo; nell'inferiore spiccano alcuni motivi ornamentali a vario rilievo.

Il cassone inferiore, che pur potrebbe parere un'arca a linee rette, è piuttosto uno zoccolo, che porta il cofano superiore a linee curve, formante la vera tomba; quello è sostenuto da due mensoloni; questo vi posa sopra con tre zampe di leone. L'ornamento dell'inferiore consta di tre puttini in tutto rilievo, nudi le gambette, coperti il corpo di sottile camicetta aderente con pieghettine, sul fare dei putti donatelleschi, e tengono tutti e tre una cornucopia elevata. Fra gli uni e gli altri vi sono due medaglioni di teste imperatorie che si guardano, tolti dalle monete romane: decorazione propria del tempo, usata nelle porte, nei frontispizii dei libri, e anche in monumenti.

Il soffitto ha un bellissimo fregio a rilievo, e i due lati simulano una bassa tappezzeria. Fra i due mensoloni, a scaglie nella fronte, a foglie nei fianchi, sta l'iscrizione, la quale ricorda il Senatore morto in Roma, il cui corpo fu ricondotto in patria dai figli che gli eressero il monumento. Al di sotto, per riempiere il semicerchio, pende un ricco festone di frutti ad alto rilievo, e dentro di questo si vede il cerchio simbolico con un disco di marmo nero portato da due ali.

Il cofano superiore invece, a somiglianza appunto dei veri cofani in legno, quali se ne veggono nei Musei (e ne ha riprodotti anche questo periodico) è tutto ornato a ripieno di foglie e di fiori, che voltano e si prolungano anche nei due fianchi; e nel mezzo sono dominati da una piccola aquila, pure simbolica. La cornice superiore è a foglie e a gole; il coperchio si ritira in dentro, ma non si alza di molto, formando un piano largo su cui posano le figure.

Queste sono tre. Nel centro si erge il d'Onigo, nella toga e nel manto, e col berretto dottorale, ritto in piedi innanzi al suo seggio senatorio; semplicissimo questo, a sole linee architettoniche, per non distrarre l'attenzione.

Le forme tarchiate, la faccia piena e grave, colla sporgente capigliatura, i tratti della fisonomia seria, nel carattere di tutte le figure grandiose del tempo, quali si conoscono sì dalla pittura come dalla scultura, dànno a questa statua un'imponente maestà. Si vede subito il Senatore romano, dottore e cavaliere. La severità è temperata, nell'assieme armonico, dalla grazia impareggiabile dei due eleganti paggetti laterali, anch'essi dalle abbondanti capigliature, in cotte succinte, con calze a braga di due colori, e che tengono gli scudi araldici pure a due colori. Il colore adunque fu usato con sobrietà anche nella decorazione della figura in pietra.

Se si confronta questo monumento con quello di poco anteriore del Vescovo Zanetto nel Duomo di Treviso, che indubbiamente è opera di Pietro Lombardo, si trova che hanno comune la forma elittica della cornice, e il grande festone di sotto; se non che nel monumento del Vescovo vi è l'aquila in alto rilievo, un capolavoro d'arte scultoria, a riprodur la quale, diceva il Canova (a me l'hanno narrata i vecchi canonici di quaranta anni fa, che avevano conosciuto il Canova) non avere esso lo scalpello da tanto. L'aquila è certo anche simbolica, *renovabitur*

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ut aquila; io non la credo nè un semplice ornamento, nè un sostegno artificiale, come ho detto essere simbolico nel monumento d'Onigo il basso ornamento del disco allusivo al tempo o all'eternità. Nel senso allegorico dell'immortalità, mi piace meglio l'aquila, più nobile elemento anche di arte. Nel monumento

Fig. 82. Altorilievo nella Certosa di Pavia.

del Vescovo il cofano è portato direttamente da mensoloni rovesci, posanti su d'una lastra sagomata a dentelli; e questa a sua volta è portata da sottostanti mensoloni, che posano su d'un bastone squamato. Non vi è dunque il cassone inferiore, che nel monumento d'Onigo mi pare quasi un di più.

Il cofano del Vescovo si solleva molto di più nel coperchio rientrante, il quale lascia così uno spazio minore a portar tre figure più rinserrate: il Redentore, che tiene il mondo, e, mentre colle tre dita benedice il vescovo inginocchiato a destra, guarda il cappellano inginocchiato a sinistra. Questo benedire da un lato e guardare dall'altro, se m'è permesso dirlo, non mi garba troppo.

La figura del Redentore sormonta di tutta la testa il cerchio della cornice; e in questo sconfinare dal limite segnato all'opera credo che l'artista abbia inteso ad esprimere la infinita superiorità divina. Pare strano. Siamo noi che diamo un pensiero all'opera inconscia di quei grandi; o era la loro grandezza geniale che metteva, forse inconsciamente, il pensiero fino nei minori elementi dell'arte loro; oppure seguivano vecchie tradizioni, o aveano consigli d'uomini d'alta dottrina?

L'ornamento del cofano vescovile è pure, come quello del senatoriale, dato da fiori e foglie sormontate dalla piccola aquila, sotto la quale furono aggiunte due bellissime sirene, reggenti sulle spalle due cornucopie, che fanno più ricco il motivo ornamentale; e in genere questo cofano mi pare più bello di quello del d'Onigo, benchè, pur troppo, sia stato danneggiato in tutte le finezze, che io ben rammento, di quarant'anni addietro, quando una improvvida lavatura ad acqua acidulata ne produsse poi per mesi (con dolore lo ricordo) la fatale polverizzazione demolitrice.

Certo, nel monumento d'Onigo la figura maestosa del Senatore e la grazia elegante dei due paggetti fanno più forte impressione che non le tre figure severe del monumento Zanetto; ma in quello vi è qualche cosa del teatrale, forse conveniente alla pompa del Senatore romano; in questo invece la religiosa severità meglio si addice al sepolcro di un Vescovo, il cui pensiero culmina nel Redentore del mondo, il quale benedice guardando ad Oriente: *Sol oriens*, *Christus Deus noster*. Lo scultore avea dunque ragione facendolo guardare a sinistra. Che pensasse anche a questo?

Io trovo, in ogni caso, sublime questo pensiero religioso di far primeggiare nel monumento il Redentore, e metter sotto di lui basse ed umili le due figure umane. I due paggetti invece del monumento d'Onigo trovano riscontro nei consimili paggi di monumenti in Venezia, di cui rimpiango i due che erano alla Celestia, poi stettero per anni sui pilastri di una villa a Cendon, e potrebbero essere in questo Museo, se trent'anni addietro Treviso avesse avuto un Museo! Ora sono a Parigi! Però in questo Museo abbiamo un San Liberale, che verso il 1485 fu posto nel pubblico Palazzo sopra lo scalone colla scritta *Patriae Protectori*. Nella sua bella e ben piantata figura già si riconoscono gli elementi estetici dei paggi posteriori.

Ma l'attrattiva del monumento d'Onigo è accresciuta ancor più dalla decorazione dipinta su tutta l'ampia parete, fra i due pilastri, per modo da formare pittura e scultura un solo tutto, completandosi anche con elementi architettonici, così da costituire un insieme d'opera artistica, di cui non si trova l'uguale nemmeno a Venezia.

La cornice elittica sagomata di pietra è inquadrata entro un'altra cornice rettangolare pur sagomata e dipinta in una tinta gialla bianchiccia su fondo scuro, sormontata da un cornicione a sagoma larga, ornato di ovoli, dentelli, fiori, foglie e gocciole, ma in colore più risentito. Sopra il cornicione in alto spicca colla tiara lo stemma a grande scudo e vivi colori del Pontefice Innocenzo VIII, trammezzato dalla scritta DEO MAXIMO, fra due grandi sirene ornamentali che sporgono ai lati. Pendono dalla cornice rettangolare, verso l'interno, lucerne funerarie legate come con catene e nastri svolazzanti; e verso l'esterno trofei d'elmi, corazze, scudi, cappelli, corni, ascie. A metà della cornice tagliano due cartelle rettangolari, con a destra su fondo bianco il leone di S. Marco *in mollecca*, a sinistra su fondo rosso le lettere S. P. Q. R., indicandosi così collo stemma papale il Pontefice sotto il quale il d'Onigo fu senatore, colle lettere la città di Roma, e col leone la dominante Venezia.

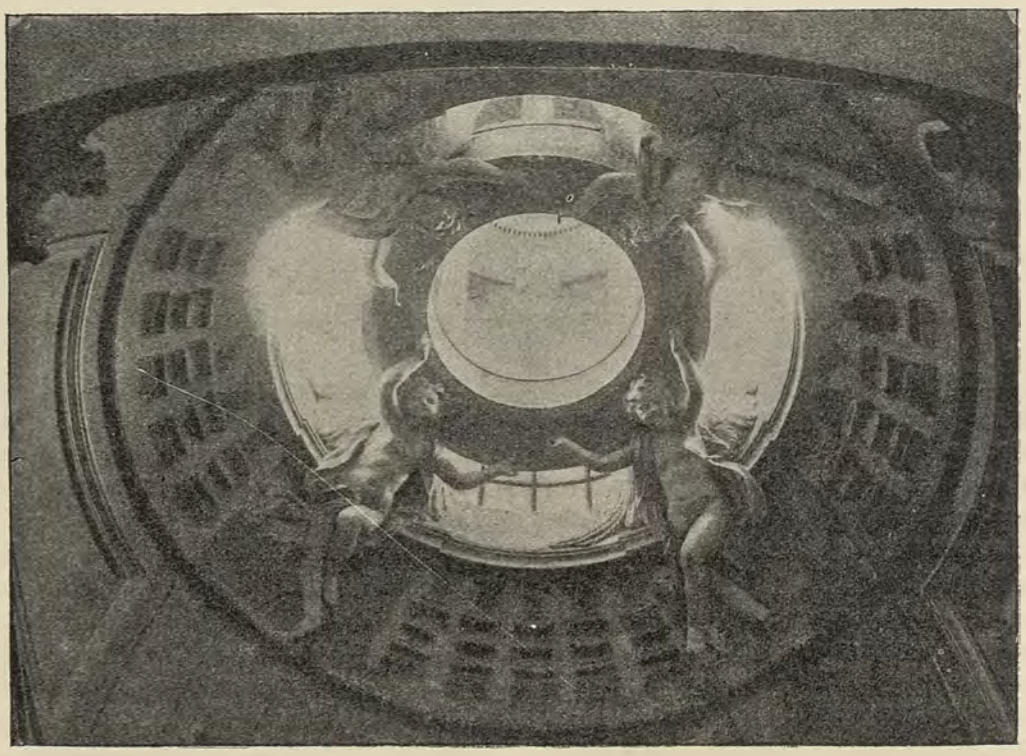


Fig. 83. Cupola della cappella dell'Aquila nella chiesa di S. Maria in Trastevere a Roma.

Al di sotto il rettangolo è portato da altro cornicione, il cui fregio è ornato a color vivo con aquile e delfini; e questo si eleva sopra due grandi pilastri pure dipinti a marmo rosso vivo di Verona, i quali scendevano fino al pavimento originale, facendo da supporto architettonico. Fra questi due pilastri stanno inquadrati due grandi medaglioni, ritraenti due scene, quali si veggono in medaglie e placchette del tempo, l'una di fauni e ninfe, l'altra di cavalieri pugnanti.

Addossati al cordone della cornice rettangolare, fra i trofei e le lucerne pendenti, al di sotto delle cartelle, stanno saldamente piantati due grandiosi guerrieri dipinti, posti come a guardia del monumento.

Sono figure maschie, alte, dalla grossa corporatura; teste quadrate, capigliature bionde sotto piccoli berretti tedeschi, carnagione bianca, ma abbronzata, collo corto: forse due di quegli Svizzeri o Teutonici, dei quali si formavano le squadre assoldate. Il vestito è variato, a tuniche succinte e attillate, l'una damascata su tinta rosso violacea, l'altra a due colori, rosso e celeste sovrapposti, a risvolte, con maniche aperte pure a due colori, calze a braga e schinieri; l'uno regge la spada, l'altro la mazza abbassata: stupende, imponenti, caratteristiche figure, quali non se ne conoscono altre simili; e di qua il problema: chi ne sia stato l'autore. Furono infatti attribuite ad Antonello da Messina e a Gian Bellino, cioè ai due maggiori pittori dell'epoca che fossero in Venezia, colle opere dei quali hanno comune la grandiosità; non però, mi pare, il colorito. Troppe ragioni escludono questi due sommi. Il defunto senatore Morelli ha creduto di riconoscervi l'opera di Jacopo De Barbari. Facendo egli tutt'uno del pittore della decorazione e di quello delle figure, il che non è necessario, ha rapportato la decorazione ai fregi della casa rossa in piazza del Duomo, pure a Treviso, perchè là pure vi sono figure di ninfe e tritoni contendenti. La decorazione del nostro monumento fu confrontata anche con quella del monumento Trevisan ai Frari in Venezia, attribuita per le stesse ragioni e altre storiche al De Barbari. Io medesimo, saranno un dieci anni, lessi a questo Ateneo un discorso, nel quale stabilivo che se il De Barbari aveva dipinto la decorazione del monumento e della casa rossa, come affermava dottrinalmente il Morelli, allora egli aveva dipinto

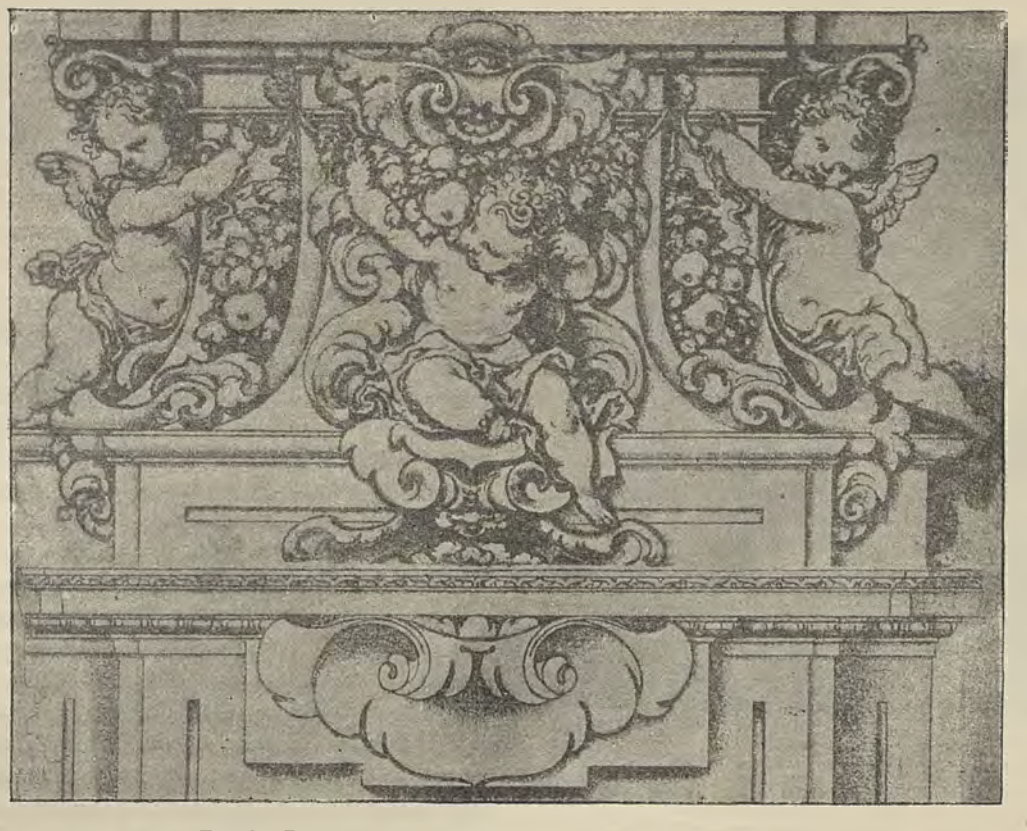


Fig. 84. Disegno originale nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

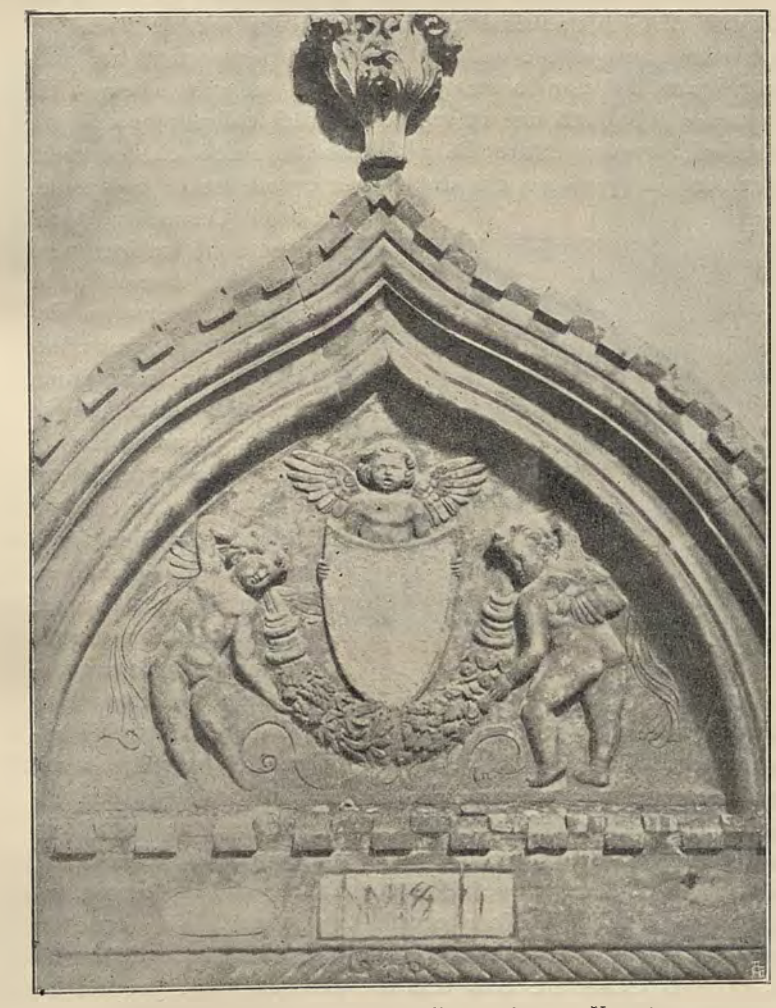


Fig. 85. Timpano sulla porta di un palazzo a Venezia.

Fig. 86. Parte di un piedestallo di colonna nella facciata della Scuola di S. Marco a Venezia.

ancora altre case in Treviso di quell'epoca e di quel fare lombardesco, di cui io davo i caratteri e le indicazioni, sia nei motivi ornamentali e nelle tinte, sia nelle figure. Manifestavo però un dubbio, che se tanti lavori egli avesse compiuto in Treviso, avrebbe pur dovuto fermarvisi del tempo, mentre, secondo il Morelli, il suo passaggio fu rapido; e fermatosi un pezzo, il suo nome avrebbe dovuto comparire, come quello di tanti altri artisti, in atti pubblici o per lo meno in memorie locali. Nulla invece di questo. Per ciò io non concludevo ad affermazioni storiche.

Il sig. Girolamo Biscaro, grande cercatore di documenti nei nostri Archivi, e che i documenti maneggia con fine critica e

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

avveduti raffronti, illustrando con belle e dotte memorie le arti trivigiane, rettificando errori tradizionali e inesattezze o volute o sfuggite del Federici, ha dimostrato con documento irrefragabile che la casa rossa al Duomo, identificata del cav. Barisan, non fu dipinta dal De Barbari, ma da maestro Giovan Matteo pittore,

Fig. 87. Pala in S. Pietro a Modena (Bianchi-Ferrari).

figlio di maestro Giorgio tedesco, cittadino di Treviso; per conseguenza cade più della metà della congettura morelliana, a cui già mancava il fondamento di documenti. I motivi stessi artistici, su cui si fondava il Morelli, hanno poco valore logico, e tutto al più erano indizii per avviare la prova, non per conchiudere l'affermazione storica troppo affrettata. Certo il Morelli molto ha innovato della critica, e spesso è stato felicissimo nei raffronti e nelle congetture; ma tutte le più belle congetture e le più probabili dimostrazioni nulla valgono contro la brutta prosa e la schietta semplicità dei documenti notarili. Pel documento dato dal Biscaro ora sappiamo dunque che vi era di certo in Treviso un artista oscuro sì, ma capace di fare delle decorazioni simili a quella del monumento d'Onigo. Abbiamo, o meglio avevamo ancora pochi anni sono molte fascie e fregi di case dipinte ad aquile, delfini, putti, ninfe, tritoni, bucranii, lucerne etc. etc., che io richiamavo a quel pittore quale si fosse. Distrutte, pur troppo, in questi ultimi anni di triste rinnovamento cittadino, parte ne ho salvate facendone fare il trasporto pel Museo, parte le ho fatte riprodurre in acquerelli che conservo in album. Questo periodico stesso ne ha dato qualche saggio, ma molti più ne potrei fornire. Io aveva poi creduto di riconoscere delle decorazioni a statue, simili alle figure del monumento, e indicava il Monte di Pietà, la casa a tre archi a Santa Maria Maggiore, quella a due archi sul Siletto, tutte dell'epoca e lombardesche. Ebbene, se le statue sono così solidamente piantate come quelle due figure e ne hanno il fare; pur non sono che statue, nè mostrano la vita e il colore dei due guerrieri.

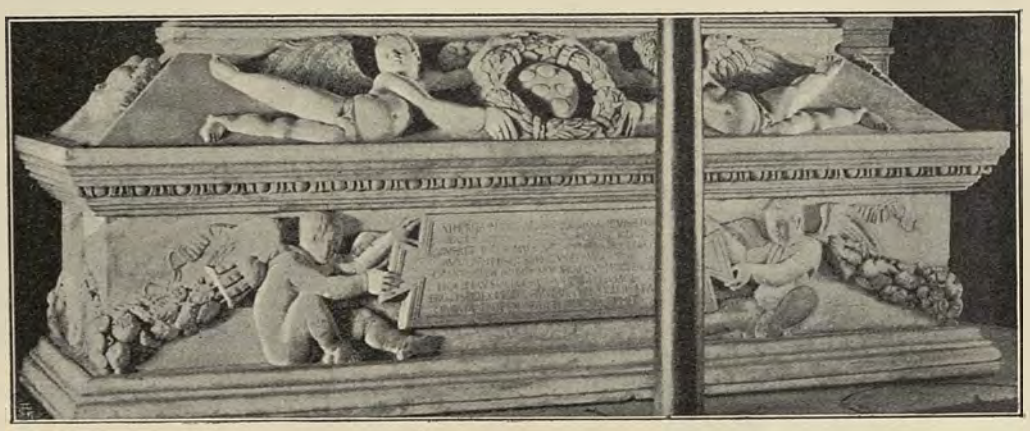


Fig. 88. Sepolcro Mediceo nella sagrestia di S. Lorenzo a Firenze (Donatello).

Si potrebbe dire che se la decorazione del monumento fu di un altro, le figure sono del De Barbari, e vi è anzi quasi una firma di costui, simbolica, in un cavallo che corre sfrenato, appunto come i *barbari* delle vecchie corse; si potrebbe dire che il Giovan Matteo tedesco, assuntore del lavoro di fronte al committente proprietario Barisan, si valse dell'opera del De Barbari per compiere i due guerrieri e quella fascia là in alto di ninfe e tritoni, nelle cui teste il Morelli riconosceva i caratteri del suo lodato; si potrebbe soggiungere che poi il pittore trivigiano abbia dipinto da solo, e più debolmente, le case, ritraendo sotto forme di statue le grandiose figure del modello. Ma tutto questo, che pur si può dire, resterebbe campato in aria. Il sig. Biscaro invece, non trovando di poter attribuire al decoratore trivigiano l'esecuzione eccezionale di quelle due figure, congettura che ne sia stato autore Girolamo Pennacchi, fratello di Pier Maria, da non confondersi nè col più vecchio Girolamo d'Aviano, nè col più giovine Girolamo Pennacchi, nipote di lui. Questo Girolamo adunque, nato in Treviso nel 1455, fu allievo forse, certo compagno di lavoro nel suo primo tempo (e il Biscaro lo prova con documento) di Giovan Matteo tedesco; egli passò poi in Venezia, e a lui, togliendole al fratello Pier Maria, il Biscaro, con buone ragioni, assegnerebbe le pitture dei cassettoni nel soffitto di Santa Maria dei Miracoli, eseguite sotto l'alta direzione di Pietro Lombardo. Ne verrebbe quindi che Pietro Lombardo, avendo anche eseguito il monumento d'Onigo in Treviso, l'avrebbe completato coll'opera dello stesso pittore. Ammesso, come è molto probabile, per i confronti da me fatti e per il tempo vicino dei due lavori, quando già Pietro conduceva in Treviso l'esecuzione delle tre cappelle del Duomo e del monumento Zanetto, che Pietro sia anche l'esecutore del monumento d'Onigo, sta bene la congettura che egli abbia fatta completare la decorazione della sua opera di scultore dal pittore da lui dipendente. Ma qui sorge una prima difficoltà. Se autore del monumento d'Onigo non fosse il Lombardo, ma, come vorrebbe il Paoletti, Antonio Riccio, in grazia di certe somiglianze con quello del doge Tron ai Frari, cade il fondamento stesso della congettura. Che il monumento d'Onigo possa attribuirsi al Riccio non mi pare, e certo ne manca il documento.

Un'altra difficoltà. Sieno pur le pitture di S. Maria dei Miracoli di Girolamo anzichè di Pier Maria; ma possiamo noi riconoscere in quelle e nei due guerrieri, per concezione, disegno, figura, colorito, lo stesso autore? A me pare che no. Ha promesso il Paoletti che in seguito tratterà del pittore dei due guerrieri, per congetture; ha promesso il Biscaro che cercherà documenti, e speriamo che anche per questa parte egli ne ritrovi. Davanti al documento io m'inchinerò sempre; davanti alla congettura intanto domando di avanzar anch'io una congettura, e questa puramente, se vuolsi, cervellotica, ma qualche poco ragionata.

Io credo che l'autore della decorazione dipinta e delle due grandiose figure sia stato l'autore stesso del monumento. Se la decorazione ornamentale, alla lettera, non l'ha eseguita lui, egli ne ha dato certo il disegno, e i trofei appariscono simili a quelli che più tardi Pietro Lombardo o la sua scuola posero sulle porte di Treviso. È molto probabile che fattala eseguire da un pittore secondario, e questi, se vuolsi, sia pure Gian Matteo tedesco, sempre su disegno dato da lui o da lui approvato, l'esecuzione delle due figure, che doveano completar l'opera, egli l'abbia riservata a se stesso. Già anche in quel tempo gli artisti sentivano la gelosia dell'arte e della gloria. Poteva permettere uno scultore che sull'opera propria un

pittore creasse la decorazione e gareggiasse con lui nell'eseguire colla malìa dei vivi colori due figure, le quali tanto attirano lo sguardo a scapito anche della scultura? Nol credo. Diversa cosa si è che l'architetto di Santa Maria de' Miracoli facesse eseguire al Pennacchi i cassettoni del soffitto, opera secondaria e propria di pittore. Ma due figure monumentali di quella grandiosità, a fianco del monumento dove forse l'architetto le avea prima concepite in marmo e disegnate già sul tipo, la cosa è diversa. Era egli capace di tanto? Siamo nell'epoca in cui tutte le arti del disegno si raccoglievano nei grandi artisti; e se Pietro fu scultore e architetto e certo decoratore cromatico in marmi e accessori, non potrà essere stato anche pittore? Da Giotto, dal Vinci, da Michelangelo, da Raffaello, fino al minor nostro Canova, tutti questi grandi maestri del disegno trattarono le seste, i pennelli e gli scalpelli, lasciando riconoscere nelle opere diverse la facoltà loro prevalente. Quando io guardo ai due guerrieri, al modo in cui sono piantati, all'artifizio per cui n'è fatto spiccare il rilievo, mi par di vedervi l'opera dello scultore, potente nella concezione e nell'esprimere il solido, più debole nel maneggio del colore e dell'ombre, qui affatto dimenticate pur nella grande luce dall'abside. Avrebbe un pittore di mestiere trascurata l'ombra? Bene invece lo scultore, avvezzo per l'arte propria a trattare i solidi, che le ombre proiettano da soli, o l'ha dimenticata, o non se n'è curato.

Io non ho avanzato altro che un'ipotesi; aspettiamo un documento che l'atterri, e sarà il bene accolto, se esso metterà fine a questa lunga questione.

Prof. Luigi Bailo.

Fig. 89. Fregio nel cenotafio di monsignor Aragazzi a Montepulciano (Michelozzo e Donatello).

XXV.

GENOVA NELL'ARTE DECORATIVA

(Continuazione e fine. Vedi fascicolo precedente).

— *Fig. 90.* —

INCIIE per le arti del legno il periodo della maggior fioritura in Genova incomincia dopo i primi decennii del cinquecento. Dei secoli precedenti si hanno scarse notizie. Un Tedesco e un Lombardo sono in Genova circa il 1450. Sulla fine del secolo vive una famiglia Delpini ed ai primi del 500 una famiglia d'intagliatori Borzone ed una Garibaldi. In questi anni incominciano le confraternite o compagnie dei Disciplinanti, dette dal popolo *casacce*, ad uscire processionalmente con Cristi e statue di Santi, che dan modo agli intagliatori ed ai doratori di sfoggiare l'arte loro. Ricordiamo in questo periodo un Giovanni fiammingo, un Masaccio genovese, un Damiano Lercaro ed un Francesco Tarabosco da Pavia.

Verso la metà del cinquecento vengono a Genova due buoni intagliatori lucchesi: Giuseppe e Gaspare Forlani.

Alcune diecine di anni prima, ossia verso il 1514, i deputati di San Lorenzo stabiliscono di por mano ad un più degno e nobile adornamento del coro nella maggior chiesa di Genova. Con varie vicende durarono tali lavori fino all'anno 1564, e tra i migliori che vi attesero fu Elia de Rocchi da Pavia, che venne

Fig. 90. Tomba di Andrea D'Oria in S. Matteo. (Montorsoli).

POLITECNICO BIBLIOTECA

come aiuto di Anselmo Fornari savonese, a cui era stato commesso il lavoro, ma che sen fuggì frodando gli operai, dopochè eran stati compiuti non più di diciassette stalli. Susseguì un Pantaleoni ancor lui savonese, con un Giovanni Piccardo di ignota origine, ma questi ancora mancò di fede e il mal capitato coro non potè essere compiuto che verso il 1550 da frate Damiano da Bergamo, che qui venne con Francesco Zambelli suo congiunto. Se non che non eran finite le vicende del coro, il quale, guasto in alcune parti, fu di bel nuovo riordinato da uno dei Forlani suddetti, Gaspare.

Pare adunque che ai primi di quegli artisti sia da attribuire la parte in curva, al Pantaleoni e al Piccardo quella *in cornu epistolæ*, ed al Zambelli quella *in cornu evangelii*. Delle grandi spalliere è certamente autore Fra Damiano.

I Forlani, venuti a Genova pel coro, più non se ne dipartono e vi operano per lo spazio di cinquant'anni. Contemporaneamente vivono altre famiglie di buoni legnaiuoli liguri e forestieri. Si distingue un Urbinate, Filippo Santacroce detto il *Pippo*, che muore nel 1607 lasciando parecchi figli, i quali formano una specie di scuola detta dei *Pippi*, dal nomignolo del padre. Durante questi anni vengono a Genova due Veneziani, padre e figlio, il padre Domenico ed il figlio Giov. Battista, che danno origine alla lor volta ad una scuola detta dei Veneziani.

Ebbe un nome popolarissimo verso la fine del 1600 Anton Maria Maragliano, che fu un vero caposcuola. Egli popolò di santi e di Cristi le chiese della Liguria. Tali statue venivano e vengono tuttora portate processionalmente sulle caratteristiche *casse* e formano il vanto delle confraternite.

Il Maragliano ebbe un figlio, Gian Battista, che continuò l'arte del padre con meno eccellenza.

Poche sono le notizie sugli artisti del legno dei tempi seguenti, durante i quali i Genovesi però continuano ad adornare più che mai le loro chiese ed i loro palazzi di belle e ricche suppellettili, che variano di stile col variare della decorazione architettonica. Nella chiesa di S. Ambrogio vi sono dei confessionali che lasciano scorgere ancora un certo avanzo di robusta tradizione seicentistica (Tav. 20), mentre uno specchio, che trovasi nella gran sala del palazzo D'Oria a Fassolo, chiaramente ci afferma il tempo al quale appartiene (Tav. 22); così pure quella porta in una sala del palazzo Reale, che ci ricorda la fine del secolo decimottavo.

Sugli orefici ed argentieri o *fabri*, come chiamansi con nome comune, si han notizie fino al secolo decimosettimo. Quest'arte, che ebbe molti seguaci, si tramanda di padre in figlio con maggior continuità che non le arti sorelle.

Oltre ai liguri, molti artefici furono lombardi e molti alemanni e fiamminghi.

L'industria delle maioliche ebbe anch'essa qualche vita in Genova, sebbene fiorisse specialmente ad Albissola ed a Savona. Alcuni vestiboli e scale di palazzi genovesi del secolo XV conservano sulle pareti avanzi di *lagioni* o piastrelle invetriate, che si adoperavano pure per pavimenti ed il cui uso si propagò in Liguria per opera di due Pisani: Lorenzo e Giovanni Nico. Nel secolo XVI l'industria delle maioliche viene esercitata in Genova da tre Pesaresi: Francesco, Tommaso e Bartolomeo. Di quell'arte che con Luca della Robbia salì tant'alto, si ha qualche esempio, probabilmente dei figli di Luca, o del nipote, come quella Madonna col bambino entro il grazioso tabernacolo di gusto toscano, che trovasi nel cortile di un palazzo in vico Mele e che fu riprodotto nel precedente Fascicolo.

Le industrie tessili ebbero invece vita rigogliosa anche nei secoli precedenti al decimosesto. Notevole artista fu Niccolò Veneziano, amico del Vaga, e che stette ai servigi di Andrea D'Oria.

Gli arazzi, di cui piacque moltissimo ai ricchi cittadini ornare le loro stanze fino alla metà del secolo XVI, vennero qui dalle Fiandre, finchè un Dionisio da Bruxelles ebbe modo di stabilirvi un opificio, al quale furono larghe di commissioni le più cospicue case di Genova.

Gli artisti del nostro secolo, liberatisi dai precetti dei neoclassici, si ispirarono bene spesso all'arte del decimosesto e del decimosettimo. Ce ne offrono esempio due sale che in questi ultimi anni vennero decorate per opera di due Genovesi: l'uno salito a fama altissima, Niccolò Barabino, e l'altro tuttora vivente, il prof. Pietro Lavarello, che è l'autore di pregevoli decorazioni in parecchie delle nostre moderne case signorili, tra cui amo ricordare due saloni nel palazzo del comm. Tito Pignone in piazza Fontane Marose.

Volentieri finisco col nome di due Liguri questi interrotti cenni sull'arte decorativa genovese, un poco trascurata, se vuolsi, ma che, oltre agli studii già fatti, darebbe ancora eccellente argomento a ricerche nuove, importanti e proficue.

BENVENUTO PESCE.

XXVI.

NOTIZIE

PER L'ARTE PUBBLICA. — L'iniziativa di Firenze di costituire una Società per l'arte pubblica (costituzione che venne da noi annunciata) produce i suoi frutti; e Venezia fondò la sua propria Società, derivazione della fiorentina, il cui fine è conservativo e creativo. Intende ad impedire la dispersione e la rovina del patrimonio artistico locale, e a promuovere in ogni e qualunque forma l'amore per le belle cose con un principio educativo popolare. Anche a Roma si è costituita una simile Società.

OGGETTI D'ARTE ORIENTALE. — L'Accademia Ligustica di Genova, ricevè un notevole legato, consistente in una serie di oggetti giapponesi e chinesi di grande valore, i quali, prossimamente, saranno esposti al pubblico.

LEGISLAZIONE ARTISTICA. — Il Tribunale penale di Venezia condannò gli autori e il committente di un lavoro d'arte, che era la riproduzione di un originale ideato e modellato da uno scultore residente in America.

PITTURA DECORATIVA. — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha aperto un concorso per la pittura decorativa della cappella di S. Lorenzo nella Basilica Ostiense di S. Paolo fuori delle mura a Roma. Nel programma di concorso si precisano i motivi decorativi; così si dice che nella volta della cappella debbano essere disposte delle glorie di angeli che suonano e cantano " in artistiche movenze „; e sulle pareti laterali della chiesa sotto le lunette saranno dipinti degli arazzi. Era meglio lasciar liberi gli artisti. Bastava indicare i soggetti delle storie figurative.

CONGRESSO INTERNAZIONALE PER L'INSEGNAMENTO DEL DISEGNO. — Nel 1900 a Parigi sarà tenuto un Congresso fra gli insegnanti di disegno d'ogni paese. Il Comitato organizzatore del Congresso ha estesamente diffusa una circolare. Il Congresso consterà delle tre sezioni: insegnamento generale, insegnamento tecnico, insegnamento speciale. Quest'ultima riguarda l'arte decorativa. Chiunque lo voglia può proporre dei quesiti. La Commissione farà la scelta di quelli che saranno posti a discussione. Il Congresso s'inaugurerà il 29 agosto 1900; la quota di ammissione è di 10 lire e le comunicazioni saranno dirette a " M.me Louise Chartrousse, secrétaire général de la Commission d'organisation, boulevard Saint-Germain 117, Paris „.

ESEMPI ECCELLENTI. — C'è a Parigi, sino dal 1866, il " Patronage industriel des enfants de l'ébénisterie „ il cui fine è umanitario e professionale. Ogni anno il Patronato apre dei concorsi; e quest'anno ha dato per soggetti, un letto e un armadio, con un programma dove si dice che il merito della composizione deve consistere essenzialmente nell'*originalità* e nella *semplicità*. L'originalità si raccomanda per muovere gli spiriti alla ricerca di idee decorative nuove; la semplicità è un invito a far de' mobili che costino poco, non de' monumenti. Così si legge nel programma.

ARTE E LUCE ELETTRICA. — Gli architetti Lambert e Sthal hanno avuto un'idea originale. A Stoccarda eressero una piccola sala di concerto, detta il Palazzo della Regina Olga, con delle terrazze o gallerie pensili unite al soffitto per mezzo di catene circondate bizzarramente di piante fra le quali, a modo di fiori vivaci, fiammeggiano delle lampadette elettriche.

LE SCUOLE D'ARTE E DI DISEGNO IN ITALIA. — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha pubblicato, per cura dell'avv. Giuseppe Biraghi, un volume col titolo *Notizie intorno alle scuole d'arte e di disegno italiane*. Fra le molte informazioni che dà il libro, rileviamo le seguenti: che le scuole di disegno, escluse le private, sono 26 per l'insegnamento delle arti così dette maggiori con 3900 scolari; 215 di disegno e plastica con 18.500 scolari; 87 d'arte decorativa, d'arte applicata all'industria e d'arti e mestieri con 12.000 scolari. Le regioni più ricche di scuole sono: l'Emilia, con 402 scolari, e la Toscana con 1100 scolari. La Toscana primeggia in questo campo. E le regioni più povere sono costituite dalle provincie di Benevento, Caltanissetta, Campobasso, Catanzaro, Foggia, Girgenti, Sassari, che non hanno scuole.

UN'UTILE INCHIESTA. — La *Scuola del disegno* ha aperto una inchiesta sullo stato attuale delle aule destinate all'insegnamento del disegno, sul loro arredamento, sul materiale didattico, e ha domandato agli insegnanti ciò che occorrerebbe ad essi per isvolgere il programma del loro insegnamento teorico e pratico.

UNA GRATICOLA DI BRONZO NELLA CERTOSA DI PAVIA. — I ricchi reliquiari della Certosa di Pavia erano conservati nell'altare detto delle Ss. Reliquie, davanti al quale stava una graticola di bronzo, cesellata, dicevasi, nientemeno che da Annibale Fontana. Da molti anni questa graticola era nascosta da una pala grandiosa di Daniele Crespi. Una volta si calava la pala e si vedeva la graticola: da molti anni, rotto il congegno, la graticola era invisiblle. Recentemente si dispose affinchè questo lavoro (che non è nient'affatto del Fontana ma di un artefice non egualmente notevole vissuto nel XVII secolo) potesse vedersi; e si vide che trattasi di una graticola in bronzo assai bella, col motivo di grosse funi intrecciate simile a quella della tomba dal Verrocchio eretta a Firenze a Piero dei Medici. L'autore, firmato, è un Girolamo Castelli e la data del lavoro è il 1629.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno VIII. LUGLIO 1899 N. 7

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVII.

LA SCUOLA FIORENTINA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI

— Tav. da 38 a 42. Fig. da 91 a 98 —

NEL novembre del 1868, tre operosi cittadini, il prof. Emilio Bechi, il prof. Niccola Collignon e l'ing. Luigi Trivellini presero l'iniziativa per fondare in Firenze una Scuola di disegno per gli Ebanisti, Intagliatori e Legnaiuoli.

Costituito da quei tre benemeriti un comitato promotore sotto la presidenza del conte Demetrio Finocchietti, e raccolte non poche adesioni, si formò presto una privata associazione di cittadini corrispondenti una modica rata mensile, e il 4 gennaio 1869 si potè aprire la Scuola, che ebbe nel primo anno venticinque alunni e della quale fu Direttore il prof. Collignon.

Nel 1870 la Scuola assunse il nome di *Scuola preparatoria d'Intaglio e di altre Arti professionali*, ed ottenne sussidi dal R. Governo, dalla Provincia, dal Comune e dalla Camera di Commercio di Firenze.

Fondata con modesti ordinamenti e con più modeste risorse, la Scuola d'Intaglio dette frutti encomiabili riguardo ai tempi; fu premiata con medaglia di merito alla Esposizione Universale di Vienna del 1873, e, in grazia ad un progressivo perfezionamento, ottenne la medaglia d'oro alla Mostra mondiale di Parigi del 1878; nel quale anno S. M. il Re le accordava il suo alto Patronato e l'onore di fregiarsi dello Stemma Reale.

Chiunque torni col pensiero trenta anni indietro, e consideri quanto erano indeterminate allora le idee in fatto d'insegnamento professionale, riconoscerà quanto grande sia il cammino che si è fatto da quel tempo ad oggi; ma non per questo troverà meno da ammirare lo spirito d'iniziativa di coloro, che seppero dar vita in Firenze a un'istituzione, la quale fu il germe della odierna Scuola Professionale delle Arti decorative e industriali.

Fu infatti sui primi del 1880 che un comitato di egregi cittadini, costituitosi per avvisare ai modi più idonei a promuovere l'incremento delle industrie artistiche fiorentine, vagheggiò la istituzione di una grande Scuola d'Arte applicata all'industria, trasformando ed ampliando la già esistente Scuola di Intaglio.

Iniziatore e propugnatore di tale istituzione, in seno al comitato predetto, fu il barone Giulio Franchetti, che trovò un efficace cooperatore nel generale Clemente Corte, allora Prefetto di Firenze, il quale caldeggiò e favorì il concetto della nuova Scuola presso il Governo e presso gli Enti Morali cittadini.

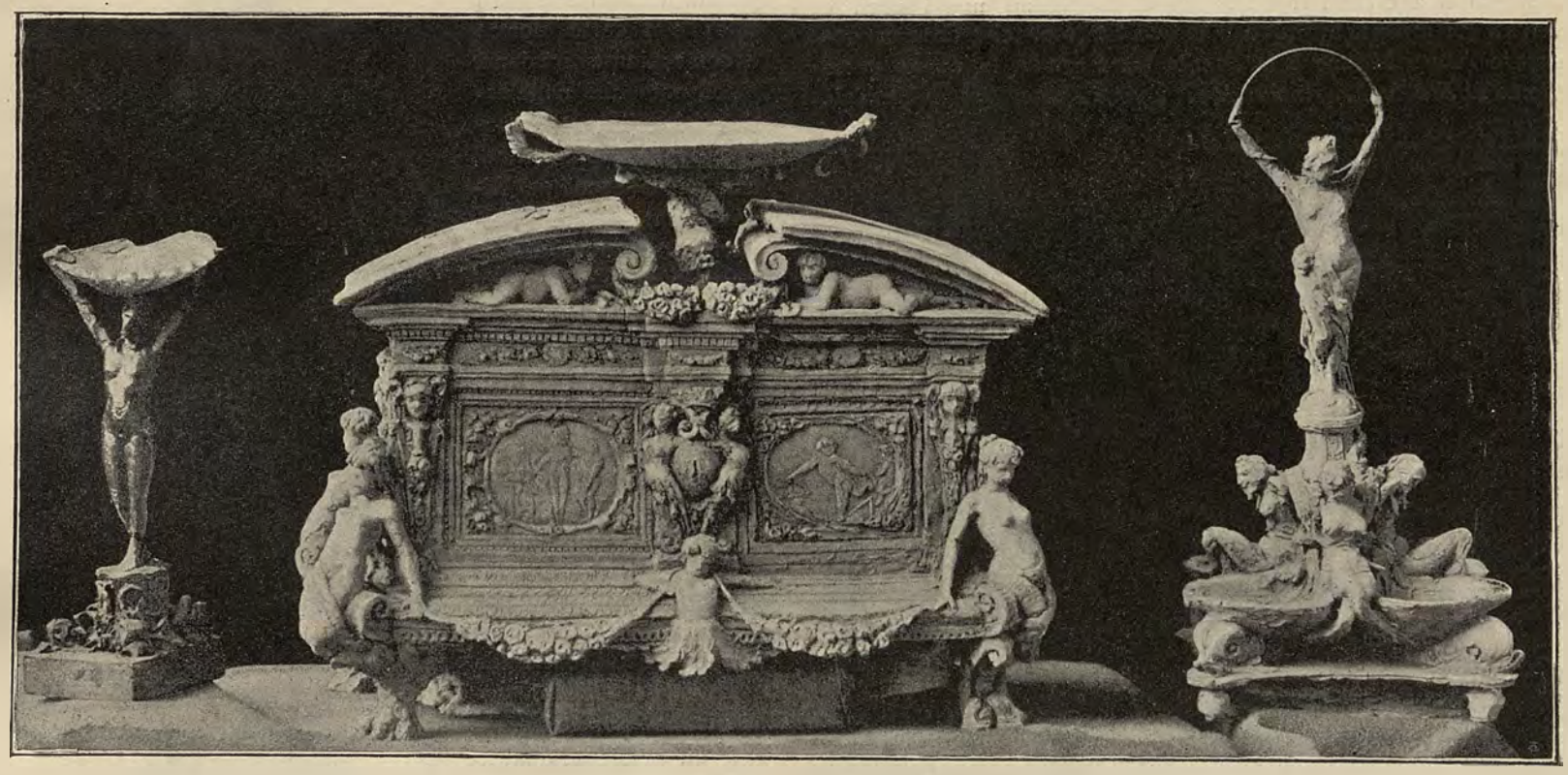


Fig. 91. Portagioie, cofano, saliera. Composizioni degli alunni Petrilli e Montini.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Nè poche nè lievi furono le difficoltà di varia indole che si doverono superare per tradurre in atto il pensiero di trasformare la Scuola d' Intaglio in una vera Scuola d'Arte industriale. Ma quel pensiero aveva trovato ormai largo favore nella cittadinanza fiorentina, onde l'Associazione fondatrice della già Scuola

Fig. 92. Orologio. Composizione dell'alunno Giusti.

d'Intaglio si accrebbe rapidamente di moltissimi nuovi soci, e troncati gli indugi, approvò il nuovo Statuto, che doveva governare l'Associazione e la Scuola trasformata, la quale prese il nome di *Scuola Professionale delle Arti Decorative industriali.*

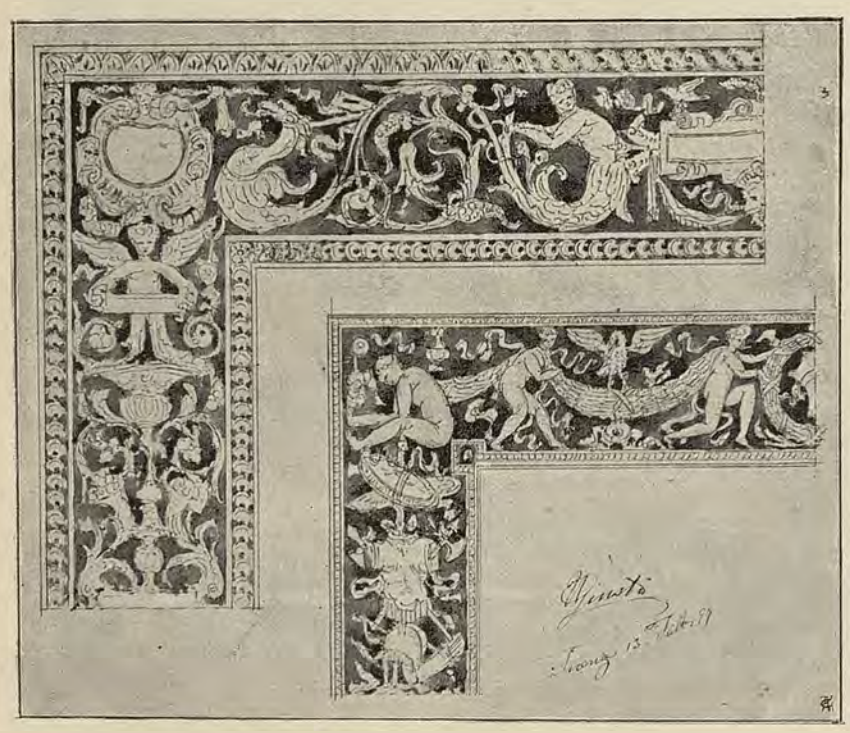


Fig. 93. Fregi per graffito. Composizione dell'alunno Giusti.

Il R. Decreto 23 ottobre 1880 sancì poi quello Statuto ed eresse in Ente Morale l'Associazione fondatrice della Scuola.

La nuova Scuola Professionale delle Arti decorative iniziò i suoi corsi il 10 gennaio 1882 e fu poi dal R. Decreto 23 ottobre 1884 annoverata fra le Scuole superiori d'Arte applicata all'industria del Regno.

I. Scopo e ordinamento della Scuola.

Caratteristica precipua della Scuola fiorentina delle Arti decorative si è quella di essere l'unica fra le Scuole superiori di Arte industriale, che abbia avuto origine per opera di una privata associazione, la quale ha parte importantissima anche ora nell'andamento di essa. La Scuola è governata da un Consiglio Dirigente composto di otto eletti dalla Associazione fondatrice e dei Delegati del Ministero d' Industria, Agricoltura e Commercio, del Comune, della Provincia e della Camera di Commercio di Firenze.

Essa ha lo scopo di dare l'insegnamento artistico necessario ai giovani che si dedicano all'esercizio delle industrie fiorentine, le quali hanno per fondamento il disegno, la pittura e la plastica; ed è perciò diretta ad impartire ai giovani un ben inteso insegnamento di tali arti, che dai primi principii di esse giunge fino alle loro più elevate applicazioni ad ogni genere di decorazione industriale.

E in Firenze, città artistica per eccellenza, sono quanto mai propizie le condizioni atte a favorire una cosiffatta istituzione. In essa non si erano, è vero, mai perdute del tutto le ottime tradizioni di quelle antiche arti professionali che vi fiorirono nei secoli del Rinascimento; ma il perdurare in quelle tradizioni era dovuto all'operosità di pochi; e lo studio degli esemplari stupendi redati dai nostri avi, non dava, in ogni ramo delle industrie artistiche, tutto quel profitto che poteva ricavarsene. Onde, perchè quelle antiche tradizioni fossero richiamate a una vita più rigogliosa, era necessario che sorgesse una Scuola, in cui lo studio dell'Arte applicata all'industria fosse fatto con certe norme e con sapiente direzione.

Fig. 94. Anfora.
Composizione in cera dell'alunno Petrilli.

È noto che nelle antiche botteghe, dalle quali uscirono i più grandi artefici dei secoli del Rinascimento, gli studi dell'arte erano quasi affatto pratici; talchè i giovani imparavano l'Arte mentre la venivano esercitando sotto la direzione dei loro maestri. La grande eccellenza a cui seppero giungere tanti artefici, assai di frequente periti in diversi rami dell'Arte, ebbe la sua ragione precipua nelle condizioni sociali di quei tempi, le quali, unite alle esemplari tradizioni, costituivano per tutte le arti un ambiente quanto mai favorevole alla loro libera e geniale manifestazione.

Nelle moderne scuole di arte applicata all'industria, allo studio pratico del disegno e del modellare va di pari passo congiunto quello di alcune discipline teoriche. Ma in

quella di Firenze fu costante pensiero del Consiglio Dirigente che anche l'insegnamento di tali discipline avesse, quanto più fosse possibile, sempre di mira una pratica applicazione.

La Scuola fiorentina delle Arti decorative riunisce i tre gradi d'insegnamento: elementare, medio e superiore; e quindi gli

Fig. 95. Dettaglio della precedente anfora.

studi sono divisi in tre corsi: elementare, speciale, e di applicazione. Nel corso elementare, l'insegnamento ha un carattere generale e comune alle diverse arti; nei corsi speciale e di applicazione, è particolarmente rivolto agli studi ed alle applicazioni speciali alle singole industrie artistiche, cui i giovani intendono dedicarsi nei laboratori privati della città.

Il corso elementare si compie in due anni; quello speciale in tre; quello di applicazione non è limitato.

Lo scopo del corso elementare è quello d'impartire agli alunni le nozioni generali del disegno con esercizi pratici sulle svariate discipline che costituiscono i principii fondamentali di un savio svolgimento dello studio dell'arte, assegnando tempo adeguato allo studio di ciascuna materia in ragione della sua importanza e scegliendo i modelli più adatti all'uopo perchè gli alunni siano più speditamente e col massimo profitto loro avviati ai corsi superiori.

Acquistata dagli alunni la piena padronanza di quelle discipline che sono il fondamento di qualunque ramo d'arte, essi si trovano convenientemente preparati a scegliere la professione alla quale più particolarmente si sentono chiamati. E a questo scopo sono rivolte le varie discipline dell'insegnamento speciale e di applicazione, coordinate in modo da imprimere agli studi di ciascun alunno l'indirizzo speciale e più proficuo alla sua professione, essendo questo il supremo intendimento a cui è preordinata la Scuola.

L'insegnamento impartito nella Scuola comprende le tre sezioni di Architettura decorativa, Pittura decorativa, Scultura decorativa.

Agli alunni che abbiano regolarmente compiuto il corso degli studi e superata la prova finale di esame nel corso di applicazione, viene rilasciato un *Certificato di capacità*, nel quale è dato conto degli studi e delle applicazioni speciali da essi fatte nell'Arte cui ciascuno si è dedicato, e dei titoli di merito riportati.

Gli alunni della Scuola appartengono alle classi popolari e sono impiegati nei vari laboratori pratici esistenti in Firenze. Essi pagano la tenue tassa scolastica annua di Lire dieci, ma vi sono però vari posti gratuiti.

L'insegnamento viene impartito nelle ore antimeridiane, durante quattro ore, delle quali le prime tre sono obbligatorie per tutti gli alunni, l'ultima è facoltativa solo per gli alunni del corso elementare e del primo anno del corso speciale.

In base a tale disposizione l'orario della Scuola è il seguente:

Dal 15 settembre al 30 marzo: l'orario obbligatorio è dalle 8 alle 11 ant.: quello facoltativo, dalle 11 alle 12.

Dal 1 aprile al 15 luglio: l'orario obbligatorio è dalle 7 alle 10 ant.: quello facoltativo, dalle 10 alle 11.

Agli alunni dei corsi superiori, che si distinguono per attitudini artistiche e per buona condotta, è concesso di tornare nella Scuola anche nelle ore pomeridiane.

Negli anni corsi dal 1882 al 1898, gli alunni inscritti annualmente alla Scuola furono in media 145.

Il profitto conseguito da ciascun alunno nelle singole discipline comprese nel Programma degli studi viene notato mano a mano in apposite pagelle, nelle quali sono anche indicate le generalità e la professione di ciascun alunno, la data della sua ammissione alla Scuola, i successivi passaggi da anno ad anno

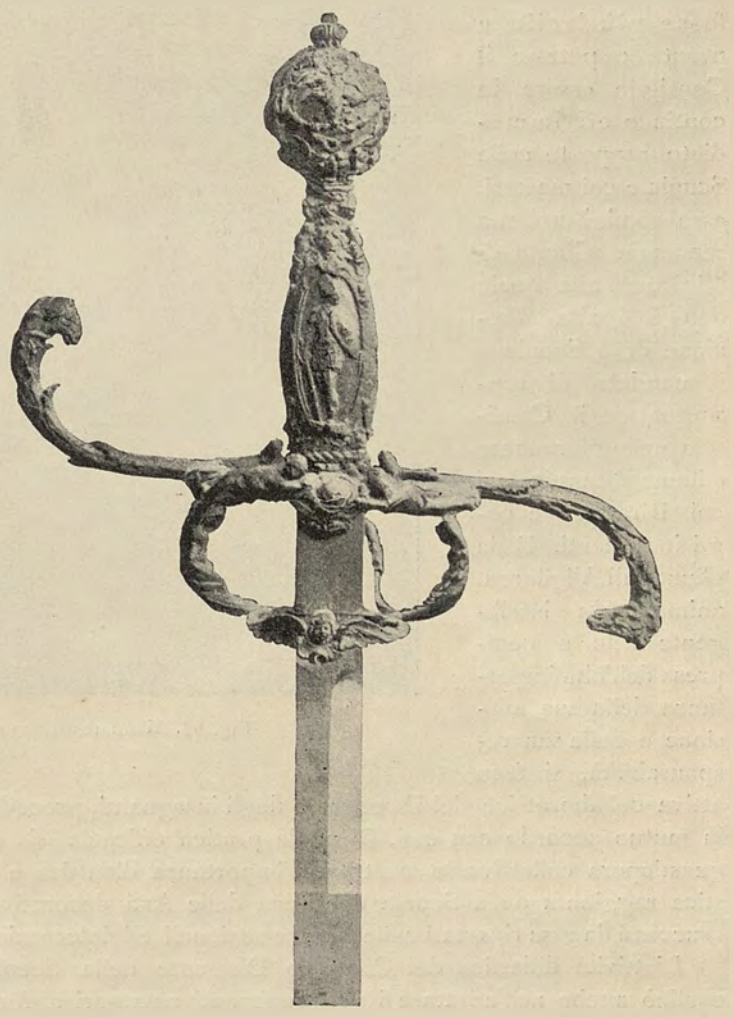


Fig. 96. Elsa di spada. Composizione in cera dell'alunno Petrilli.

di corso, e da un corso ad un altro, e in fine tutte le annotazioni caratteristiche di premi, punizioni ecc.

Il Consiglio Dirigente della Scuola, convinto fino da principio che senza ottimi insegnanti, dotati di svariate attitudini, di appropriata cultura artistica e ben compresi dello spirito tutto moderno delle Scuole d'Arte industriale, era vano pensare a dar vita feconda ad una di tali scuole in Firenze, cuna del Rinascimento, rivolse ogni sua cura alla scelta dei maestri, che fu-

POLITECNICO BIBLIOTECA

rono sempre tutti artisti distintissimi, basti il dire che a capo di essi sta l'esimio prof. Augusto Passaglia, il quale oltrechè Direttore è anche professore di Plastica ornamentale e di Scultura decorativa. A lui fanno degna corona gli altri insegnanti, che sono: il prof. arch. Corinto Corinti per il disegno lineare e le applicazioni di Architettura decorativa; il prof. Giacomo Lolli per il disegno ornamentale e di figura, e per la Pittura decorativa; il prof. Enrico Lusini per la Storia delle Arti decorative e la comparazione degli stili ornamentali. Efficacissimi coadiutori degli insegnanti predetti sono i professori: Brenci, Cavalieri e Rosignoli, ai quali fu conferita per titoli la patente di abilitazione all'insegnamento artistico industriale.

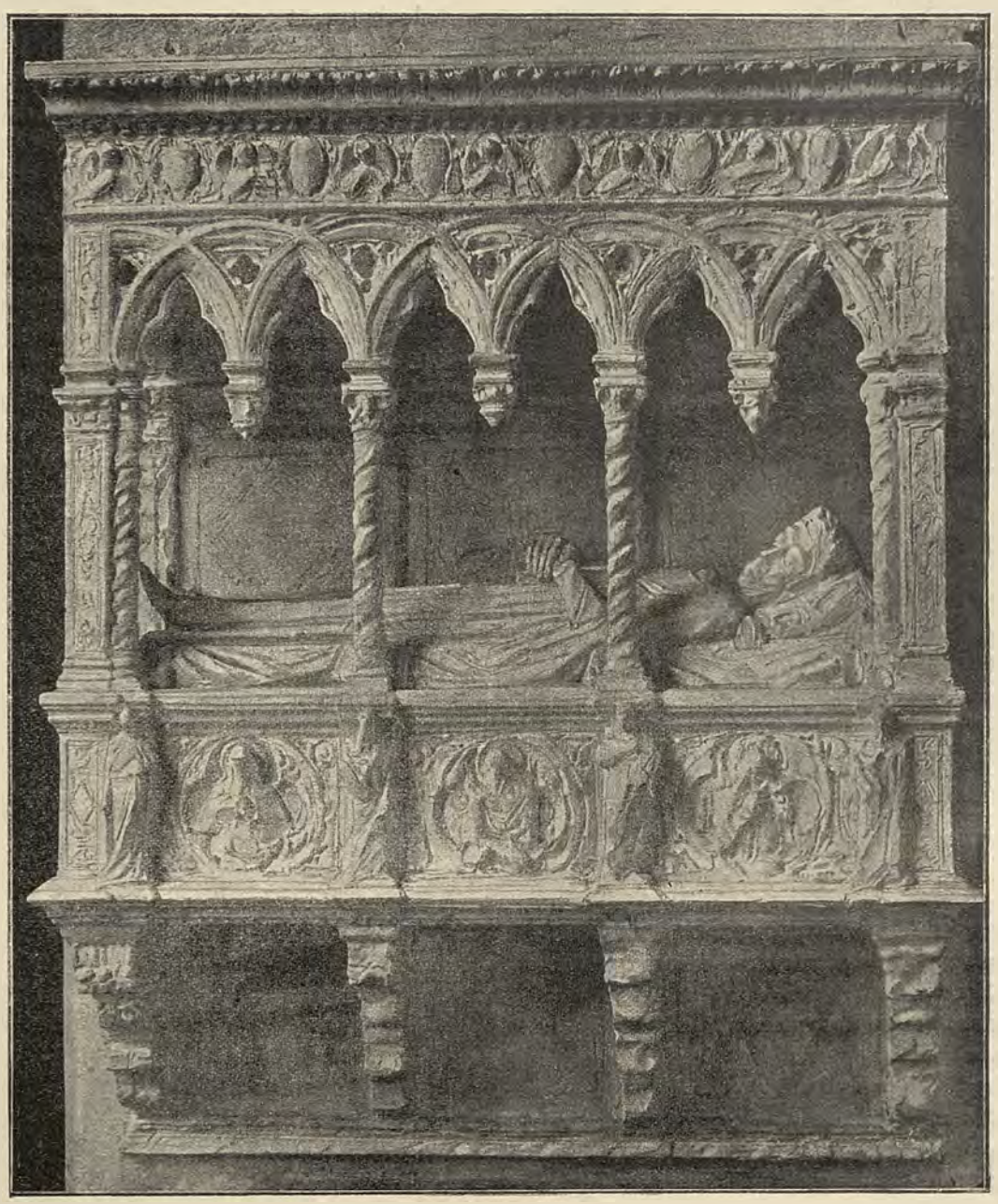


Fig. 97. Monumento sepolcrale. Composizione dell'alunno Zappelli.

I criteri didattici fondamentali ai quali si inspirò invariabilmente il Consiglio Dirigente sono sintetizzati nella sovraccennata repartizione dell'insegnamento nei tre corsi: elementare, speciale e di applicazione. E perchè l'attuazione di tali criteri didattici nella loro essenza e nelle loro modalità fosse più facile e pronta e potesse il Consiglio essere in continuo ed immediato rapporto colla Scuola e coi maestri, esso nominò nel suo seno una Giunta di Vigilanza alla quale delegò l'alta direzione della Scuola e il mandato di rappresentare il Consiglio nelle giornaliere e immediate relazioni col Direttore e cogli insegnanti. E la Giunta di Vigilanza, animata da intelligente zelo e compresa dell'alta importanza della sua missione e della sua responsabilità, si fece attiva collaboratrice del Direttore e degli insegnanti, procedendo in mutuo accordo con essi. Di quale pratica efficacia sia stata quest'opera collettiva lo mostrano l'importanza didattica e artistica raggiunta dalla Scuola fiorentina delle Arti decorative ed i successi da essa riportati nelle Mostre nazionali ed internazionali.

L'attività didattica del Consiglio Dirigente della Scuola si esplicò anche nell'adottare i provvedimenti necessari a fornirla di buoni e bene appropriati esemplari per l'insegnamento dell'ornato e della figura; e si rivolse pure alla compilazione di un buon libro di testo per lo studio della Storia dell'Arte decorativa-industriale, adattato alla modesta cultura degli alunni, secondando il proposito di compilarlo espresso dal prof. Lusini, insegnante nella Scuola.

Nella formazione del Corso di ornato e di figura il Consiglio Dirigente si inspirò al criterio didattico che gli esemplari fossero tutti ricavati da opere d'arte di eletta castigatezza di forma, riprodotti con franca esecuzione e ben graduati di difficoltà, per modo che il passaggio dallo studio dei contorni a quello della mezzamacchia e del chiaroscuro proceda in maniera razionale e progressiva. Il Consiglio trovò nel prof. Cleomene Marini, allora insegnante nella Scuola ed oggi professore nell'Istituto di Belle Arti di Parma, un intelligente ed abilissimo interprete dei suespressi concetti; tal che il Corso, completo in N. XXXII tavole, fu lodatissimo dalla Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale, che ne encomiò la scelta dei modelli, il metodo ed il garbo dell'esecuzione, la precisa riproduzione del carattere degli originali e, giudicando ottima la collezione degli esemplari, esortò il Ministero d'Industria, Agricoltura e Commercio a dichiarare « *approvato* » questo Corso e a diffonderlo nelle altre Scuole di Arte applicata alla industria. Il detto Corso è già alla sua seconda edizione, resa necessaria dalle numerose richieste che vengon fatte di esso dalle Scuole di Arte d'Italia e dell'Estero.

Ma l'insegnamento dell'arte, che deve guidare gli alunni all'esercizio delle professioni industriali, sarebbe affatto incompleto, se agli studi dell'ornato, della figura umana, dei fiori, delle piante ecc. e agli esercizi di misurazione e di comparazione di opere e di oggetti artistici, non facessero seguito gli esercizi della composizione, la quale educa il sentimento dell'arte, acuisce l'ingegno ed eccita la fantasia a dar vita a opere di creazione. Nè la perfetta conoscenza dei vari stili e l'abilità nel riprodurre le forme decorative costituiscono da sole il buon artefice, se a quella conoscenza e a quella abilità non si accoppia anche la scienza del comporre.

Da ciò è ispirato il concetto dell'insegnamento del corso di applicazione, nei cui esercizi gli alunni sono guidati col criterio che la composizione di un'opera d'arte, perchè abbia unità di concetto, deve avere armonia di linee generali; onde al tutto insieme geometrico e organico non solo devono essere subordinate, ma, nelle loro modalità, coordinate le singole parti, in guisa tale che l'effetto dell'insieme spicchi eminente sull' effetto dei particolari. È questa convenienza, questo adattamento delle singole forme alla struttura organica generale che conferisce a un lavoro il merito di vera opera d'arte, ancorchè sia nelle sue linee generali semplicissimo e privo di ogni ornamento.

La qualità degli studi di composizione artistica che s'impartono in una Scuola professionale è, di sua natura, multiforme: donde la necessità di seguire nei metodi d'insegnamento un certo eclettismo, che deve però essere sempre regolato da un giusto criterio, da un'ottima scelta dei modelli e dalla savia direzione dei maestri. L'esemplarità dei modelli e l'esatta cogni-

zione delle forme proprie di ogni epoca dell'arte e di ogni stile valgono sole ad evitare nella composizione quell' ibridismo, in cui pur troppo cadono gli inesperti, i quali, anche dotati d'ingegno, non sanno resistere ai volubili capricci della moda, per quel gusto corrotto che apprezza più lo sfarzo appariscente e la ricchezza vanitosa degli oggetti, che non il pregio loro nei rispetti dell'arte.

Nella semplicità del concetto e nella sobrietà delle forme, non già nella esorbitanza della composizione e nella profusione dei particolari, è riposta la vera eleganza: quell'eleganza che non ha l'effimera durata della moda, ma sfida il tempo e perdura eterna. Giova perciò che non solo si studino, ma s'imitino gli antichi, le cui opere fecero un giorno la grandezza e la prosperità della Patria nostra, e sono oggi l'ammirazione del mondo.

Ispirato a questi criteri e nell'intendimento di indirizzare sempre più ad uno scopo pratico gli studi degli alunni, il Consiglio Dirigente attuò per il primo, fino dall'anno 1892, nella Scuola un esercizio che ha dato ottimi risultati e si è andato successivamente adottando in altre Scuole d'Arte, e adesso anche in qualche Istituto di Belle Arti.

Questo esercizio è quello dei Bozzetti settimanali di composizione, per il quale gli alunni del 2° e 3° anno speciale e del corso di applicazione debbono presentare ogni settimana un bozzetto di composizione su tema assegnato, sia decorando superfici di proporzioni date, o parti di edifici, sia componendo oggetti svariatissimi d'arte industriale. Ogni mese poi gli alunni eseguiscono nella Scuola una prova *ex tempore* di tali composizioni. Questo esercizio dei bozzetti d'invenzione riesce veramente proficuo per mostrare ai giovani la pratica applicazione degli studi da essi seguiti nella Scuola, per acuire e temprare il loro gusto artistico, per abituarli a disegnare con spigliatezza e ad esplicare in ciascuno dei lavori di decorazione d'arte industriale, loro assegnati settimanalmente, le forme ornamentali più appropriate alla natura ed all'uso dei soggetti dati loro per tema. E per gli alunni del corso di applicazione questo esercizio ha inoltre un razionale e pratico sviluppo per quanto si riferisce alla comparazione degli stili.

La numerosissima raccolta di tali bozzetti d'invenzione, esposta alla Mostra Nazionale di Torino dell'anno scorso in dieci grandi cornici e in sei voluminosi *albums*, fu la nota saliente e caratteristica della mostra della Scuola fiorentina delle Arti decorative ed ottenne un plebiscito di plauso dagli artisti e dai Giurati.

Nell'assegnazione dei temi di questi bozzetti per il corso speciale, si cerca di svegliare l'attitudine inventiva degli alunni in ogni ramo di Arte industriale, per dar loro modo di mostrare la propria capacità alla professione da ciascuno preferita.

A questo oggetto i temi per i bozzetti sono ripartiti nelle seguenti cinque grandi categorie:

1° Arti del metallo;
2° Arte del legno;
3° Arti della pietra, del marmo ed altre arti plastiche;
4° Arti della ceramica, del vetro e del mosaico;
5° Pittura decorativa.

(Continua)

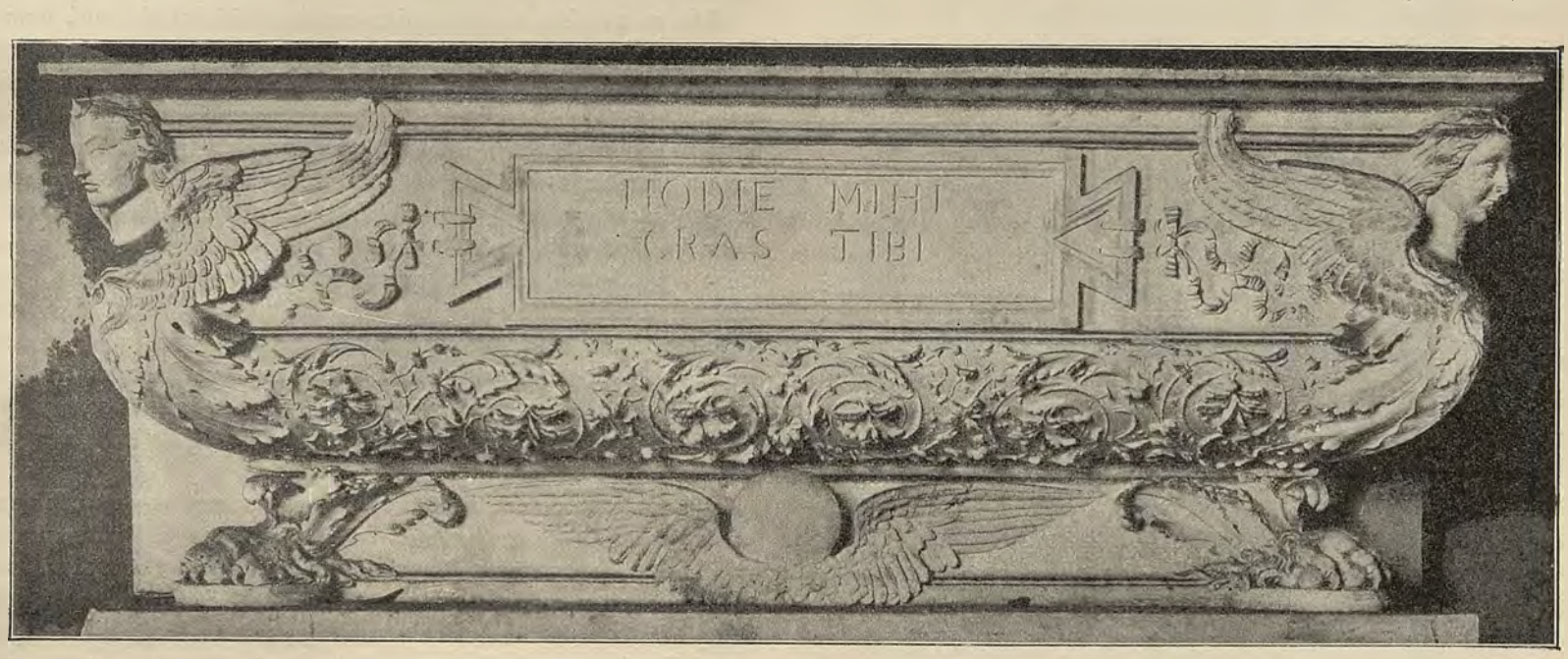


Fig. 98. Urna sepolcrale. Composizione dell'alunno Luisi.

XXVIII.

ALCUNI LAVORI D'ARTE NELLA CITTA' DI SPILIMBERGO

— Tav. 37. Dett. da 25 a 34. Fig. da 99 a 103. —

SEMPLICE e nobile monumento è il duomo di Spilimbergo, di cui la prima pietra fu posta il dì 4 dell'ottobre 1284 da Fulcherio vescovo di Concordia, e la cura dell'esecuzione fu assunta, *una cum populo*, da Valterpertoldo I dei signori di Spilimbergo. Il bel coro guarda ad oriente; la nave laterale sinistra è più larga e meno alta della destra; la porta settentrionale risale al 1376 ed è opera d'un Campionese, maestro Zenone *de Campigliono, de Comitatu Mediolanensi;* non manca la vasta cripta; non mancano quadri del Pordenone, *mistro Zuan Antonio pitor*; non mancavano, prima che nel 1806 i ladri se le pigliassero, alcune preziose opere d'oreficeria, tra le altre la grande croce con busti di evangelisti e figure d'angeli, cesellata nel 1428 da Jacopo da Spilimbergo.

Oggi le cose più notevoli per il nostro Periodico sono gli stalli del coro, gli ornamenti della cappella del Rosario, la Pila dell'acqua santa; ma segnatamente gli stalli, che, solo a guardarli, si rivelano fratelli gemelli di quelli magnifici di S. Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. Appartengono al medesimo padre, il quale sul fianco di uno dei sedili di testata incise nei Frari il proprio nome così: MARCUS CONDAM JOHANNIS PETRI DE VICENTIA FECIT HOC OPUS. 1468; e a Spilimbergo lo incise nella stessa maniera, però mettendo il *quondam* e la data del 1477. I nostri lettori conoscono gli stalli dei Frari, che sono celebri e di cui anche l'*Arte Italiana* si occupò, dandone qualche disegno; i gnoti invece e privi d'ogni illustrazione grafica giacciono quelli di Spilimbergo, non meno degni di studio. Vogliamo riparare a cosiffatta

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ingiustizia: ed ecco nella Fig. 99 uno schizzo, abbracciante due spartimenti del coro di legno; ecco cinque dettagli al vero, comprendenti tutte le parti principali dell'egregio lavoro.

Chi voglia formarsi di questo genere d'arte un concetto preciso, segnatamente nella parte ornamentale, non si può contentare di piccole vedute e fotografie. La esile sagoma è compenetrata nella linea decorativa; gl'intrecciamenti geometrici, massime degli intarsii, sono minuti e complicati; ma, sopra ogni

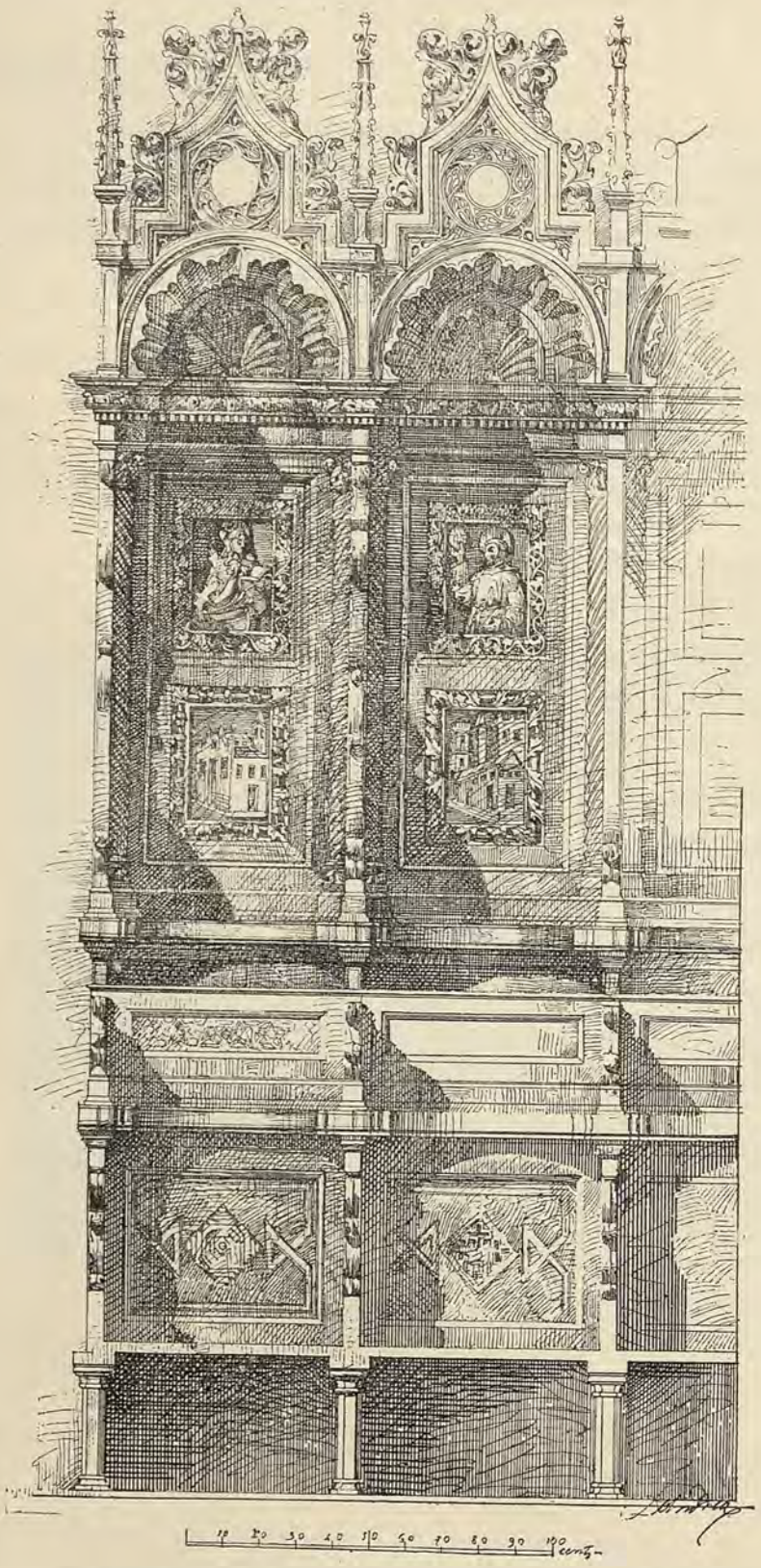


Fig. 99. Stalli nel coro del duomo di Spilimbergo.

cosa, il fogliame riesce difficile a intendere senza il modello in rilievo o almeno senza il disegno grande quanto l'originale. Dall'altro canto, le forme architettoniche e ornamentali di quell'arte veneziana, che, derivando da elementi e concetti toscani, trovò il suo più curioso svolgimento nelle opere di legname, appunto gli stalli, le ancone, i trittici, i soffitti: queste forme spigliate e gentili, dove la natura vegetale è chiamata in aiuto per l'ornamento, possono tuttavia, intese bene, servire efficacemente nelle opere d'oggi. L'arte di transizione, l'arte in cui sono accolte molte diverse influenze, molte svariate derivazioni e aspirazioni, si presta assai meglio delle arti pure a venire ricomposta in lavori nuovi o, non foss'altro, a destare e punzecchiare la fantasia. Anzi questa ultima azione degli esemplari e dei tipi è insieme la più decorosa e la più benefica. L'imitazione, anche non affatto servile, ha sempre in sè qualcosa di misero e di infecondo. Le bellezze o le ingegnosità del passato vanno guardate dunque e studiate, non per imitarle, ma per cavarne calore, spinta o pretesto a novelli artifizii ed a bellezze contemporanee.

Chi ci sa dire di quante sostanze e droghe e in quali rapporti mischiate, sia composto questo saporito intingolo dell'arte veneziana, nata nel Trecento e morta nel Quattrocento, la quale non essendo più del medio evo, non essendo ancora del rinascimento, ha un gusto suo proprio pizzicante e delizioso? Ci mancano persino le parole proprie a spiegar le sue forme.

Fatto sta che gli stalli della chiesa dei Frari e del duomo di Spilimbergo sono la stessa cosa; e quando erano qua e là dipinti d'azzurro, quando gl'intagli mostravano il brio netto dello scarpello e le tarsie facevano spiccare le tinte dei differenti legni dovevano essere proprio uno splendore. Anche a Spilimbergo la spalliera d'ogni sedile si divide in due rettangoli sovrapposti: quello di sotto con prospettive intarsiate (Dett. 28); quello di sopra con figure di santi intagliate a rilievo (Dett. 29); e i due rettangoli vanno inquadrati, il primo con una cornice di foglie giranti intorno a rami nodosi, il secondo da tralci di vite, con foglie e grappoli. Vigorosi, grandiosi appaiono all'incontro i fogliami dei tre Dett. 25, 26 e 27, dove la morbidezza e la spigliatezza, affatto naturali, nulla tolgono alla solidità necessaria alle membrature, le quali stanno isolate sui timpani mistilinei, o dividono tra loro le spalliere e i sedili.

Marco avrebbe meritato di essere detto *Marco dei cori*, come Lorenzo Canozio da Lendinara, autore degli stalli nella basilica del Santo a Padova, tutti incendiati, meno uno, fu soprannominato *Lorenzo del coro*. Marco, insieme con suo fratello Francesco, stipulava il dì 26 di Marzo 1455 un contratto per il coro della chiesa vecchia e archiacuta di S. Zaccaria in Venezia, composto di quarantanove sedili, i quali circondavano l'abside e venivano bene innanzi nella nave. Era obbligo degli intagliatori di prendere a modello due cori: quello della chiesa di S. Elena, che non si sa più come fosse, e quello del tempio dei SS. Giovanni e Paolo. Nove anni dopo gli autori incidevano sul fianco di uno degli stalli, in caratteri gotici: Franciscus et Marcus de Vicentia fratres fecit hoc opus. 1464: dalla quale iscrizione si capisce che i due fratelli erano più valenti nell'intaglio che nella grammatica.

Per la stessa chiesa di S. Zaccaria, nei due anni seguenti, Marco intagliò un *letorino*, leggìo, e *la porta che va de parlador in giexia*, dal parlatorio in chiesa. Gli stalli, senza i colori e l'oro, di cui alcune parti erano adorne, costarono 590 ducati; ma sono molto più semplici di quelli che poi lo stesso figliuolo di Gianpietro eseguì per i Frari e per Spilimbergo. Nel primo contratto le *cape*, ossia le conchiglie o i nicchii, sulle spalliere di ciascuno stallo, dovevano essere *in felze*, forse a tabernacolo, a baldacchino sporgente; poi si fecero semplici, sebbene arricchite d'oro e d'azzurro; e mancavano i timpani finali mistilinei ed i pinnacoletti a foglie arrampicanti. Le divisioni dei sedili, nella loro parte inferiore, si vedono prive di ornamenti; il fondo delle spalliere è formato da un arco a lobi, avente la parete arricchita di tarsie geometriche. La sola membratura, insomma, che sia quasi assolutamente uguale nei tre cori, è quella, tutta composta di gravi fogliami, la quale, partendo dai braccioli, si spinge fino all'imposta degli archi a conchiglia, diventando la mensola o il sostegno di questi (Dett. 26).

Anzi questa ultima membratura è similissima anche ad un quarto coro di maestro Marco, quello di S. Stefano, pure a Venezia, dove si rivedono i timpani a ghirigoro, con foglie al di dentro e al di sopra, e i pinnacoletti corrispondenti ad ogni divisione di stallo. Sul fianco del bracciolo d'uno dei sedili inferiori si legge: Opus magistri Marci de Vicentia 1488 a di 25 octobre. Il nome e la patria dicono ch'è il nostro Marco; lo dice, che importa ancora più, lo stile architettonico e ornamentale, in cui s'avverte soltanto una differenza naturalissima, spiegata dalle date, cioè un certo garbo di rinascimento progrediente, non nelle linee della composizione, ma in qualche particolare. Sen-

nonchè, a credere che sia il nostro c'è un intoppo non lieve: egli era morto tre anni prima. Infatti il signor professore Pietro Paoletti di Osvaldo lesse nei registri necrologici dei confratelli della Scuola grande della Carità in Venezia, la seguente nota: *1485, 20 agosto † Ser Marco de Zuan Piero intaiador sepelido in le nostre arche a la Charittà N. 21, et la Schuola feze parte de la spexa.*

Dunque era un altro Marco. Noi diremmo di no. Bisogna sa-

Fig. 100. Pila dell'acqua santa nel duomo di Spilimbergo.

pere che quarantaquattro anni prima della data incisa sugli stalli di S. Stefano il monastero era stato in lite con maestro Leonardo Scalamanzo intagliatore, e condannato a pagare in parecchie rate il resto di ducati 365 per il coro in legno della chiesa, che lo Scalamanzo aveva già condotto molto innanzi, ma forse perchè l'opera non piacesse, forse perchè i frati mettessero ostacoli, non si sbrigava a finire. E i pagamenti andarono tanto per le lunghe che ancora nel 1481 il monastero si tirò addosso una sentenza, la quale lo condannava a rifondere anche le spese di giudizio. Figurarsi il dispetto, lo sdegno dei monaci. Che cosa sia seguito degli stalli non si sa: certamente non sono quelli che ora si vedono. Lo dice chiaramente lo stile, lo proclamano altamente la composizione e le forme. Quando Leonardo Scalamanzo, innanzi al 1441, eseguiva il coro per S. Stefano erano ancora di là da venire i cori di Spilimbergo, dei Frari, di S. Zaccaria, mentre quello di S. Stefano, che adesso si ammira, è, come abbiamo visto, più addentro nel rinascimento di quanto sieno gli altri tre: quindi posteriore.

Ma, non essendo dunque affatto dello Scalamanzo, potrebbe pure attribuirsi di pianta a qualche Marco da Vicenza diverso dal nostro, tanto più che da un documento si sa come, poco prima del 1520, morisse un Marco da Vicenza, intagliatore in legno, di cui non si conoscono le opere. Sennonchè, è egli verosimile che un Marco ignoto, lavorando quasi contemporaneamente ad un Marco celebre, non cercasse di distinguersi da lui, indicando la paternità, o in altro modo? La modestia non è, o almeno non era, la virtù degli artisti. Poi solo a rileggere l'iscrizione degli stalli di S. Stefano, appare evidente che non fu posta dall'autore, ma da altri, magari dopo la morte dell'autore, per affermare la data precisa di una specie di inaugurazione. Forse il nostro Marco lasciò, morendo, incompiuto il lavoro e ci vollero tre anni a finirlo. Fatto sta che Marco di Gianpietro si era sempre contentato di scrivere l'anno; qui troviamo invece anche il mese, anche il giorno. Nè Marco aveva cominciato le sue iscrizioni pomposamente così: *Opus magistri....*; soltanto, dopo il nome, metteva il solito: *fecit hoc opus.* In conclusione, ai frati premeva che i contemporanei e i posteri sapessero bene come non il litigioso e forse poco abile Scalamanzo, ma il celebre maestro Marco da Vicenza fosse autore dell'opera degli stalli, e come questi si fossero cominciati ad adoperare il dì 25 ottobre 1488.

Può essere che il nostro Marco sia autore anche di un soffitto magnifico, quello, tutto dorato, della maggior sala nella Scuola grande della Carità in Venezia, ora Pinacoteca. Lo stile non è diverso dal suo: fregio a grandi foglie massicce e contorte; cornicetta di dentelli quadri e bastone con foglie d'alloro; lunette piccole piantate su mensole, e formanti con i loro cordoni tutto l'organismo del soffitto a quadrati in diagonale; cordoni con foglie morbide, giranti a spirale intorno al bastone; rosoni agli incroci, e dentro nei quadrati teste di cherubini con otto ali. La semplicità dei concetti, sempre identici e ripetuti un gran numero di volte, è nobilissima, è piena di grazia; poi tutto è dorato, tutto risplende.

I Ciceroni, mostrando ai forestieri il soffitto, narrano come le tante teste di cherubino con otto ali alludano a chi fece le spese, qualcuno dice all'artista, Cherubino Ottali o Aliotto (Ali otto). È curiosa coincidenza, a ogni modo, che l'anno 1461 fosse Guardiano grande della Scuola un Aleoti. E lo stesso anno, quando si dava principio alla *fabricha del sofità*, entrava a far parte della Scuola, in qualità di confratello, *Ser Marco de Zuan Piero intaiador:* il quale fatto bastò perchè fosse supposto, con debole probabilità, che autore del soffitto fosse il maestro vicentino, il quale stava allora intagliando il coro di S. Zaccaria.

Questo figliuolo di Gianpietro aveva un cognome. Non figura nè nelle iscrizioni degli stalli, nè in quelle poche note che riguardano Marco e il fratello, salvo due, che il signor professore Paoletti riferisce nella sua eccellente pubblicazione sull'*Architettura e scultura del rinascimento in Venezia.* D'una nota è rimasta la copia che comincia così: *Noto faccio io mi Zuanne fiol de maistro Marco di Cozzi intaiador,* e continua assegnando, in nome del padre, al castaldo delle monache di S. Zaccaria ducati 109, lire 4 e soldi 1 sulla somma dovuta dai *camerarj et deputadj* di Spilimbergo per il coro del duomo, finito l'anno seguente. La seconda nota è una dichiarazione fatta da un pubblico notaio di Spilimbergo il 15 d'aprile 1545, sulla richiesta di un maestro di Zecca, il quale si chiamava Cozzi, e se ne teneva, e voleva avere notizia de' suoi illustri antenati. Il notaio dunque attesta come, avendo cercato nei libri del duomo della sua città

Fig. 101. Stemma della Famiglia Spilimbergo.

POLITECNICO FOPPINO BIBLIOTECA

trovò in uno del 1479 *uno certo scrito strazato de man de uno certo Zuane de maistro Marco di Chozzi marangon.*

Nello stesso duomo la pila dell'acqua santa, attribuita a Jacopo da Spilimbergo, la quale si può vedere nella Figura 100, ha qualcosa della rozzezza montanina, sebbene in quella vigoria di proporzioni gravi non manchi un vivo sapore d'arte, che trova, di lontano, qualche riscontro con la pila dell'acqua santa nella basilica di S. Marco a Venezia, tenuta da molti per lavoro classico antico, ora giudicata da qualcheduno per opera di Pietro Lombardo. Nella prima e nell'altra di queste pile stanno intorno a un nucleo rotondo quattro putti o genietti, parte ignudi, parte reggenti con le braccia sollevate la cimasa o la tazza.

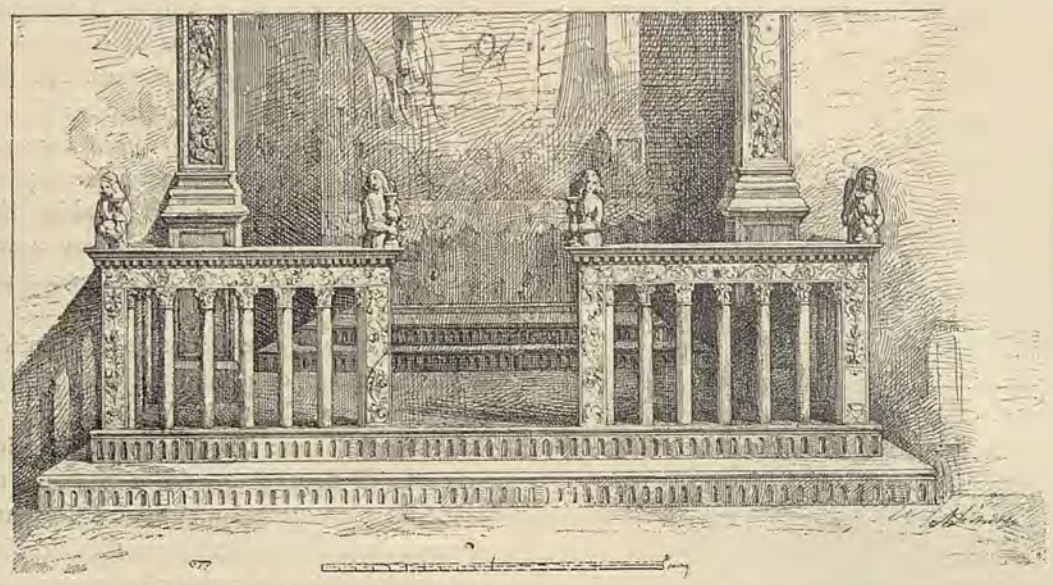


Fig. 102. Balaustrata della Cappella del Rosario nel duomo di Spilimbergo.

Non privi di un po' di rozzezza sono anche i pregevoli ornamenti riprodotti nei Dettagli 30, 31 e 32. Appartengono alla Cappella del Rosario, di cui la parte inferiore si vede nella Figura 102, qui accanto. I fogliami si svolgono alla maniera dell'arte veneziana dei Lombardi, con facilità e varietà; ma qui talvolta manca la fine e delicata eleganza della linea e dello scarpello, tanto nella parte vegetale, quanto nella figura umana

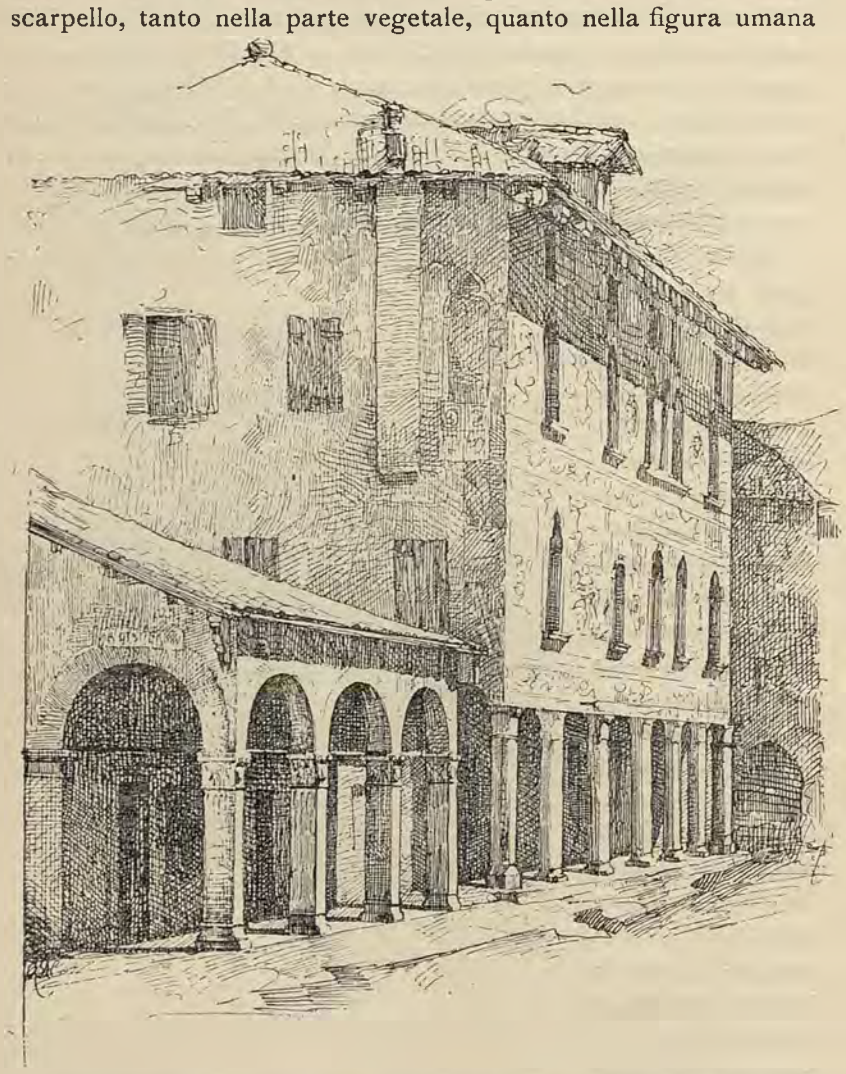


Fig. 103. Palazzo Monaco e resti del palazzo Cisternini a Spilimbergo. (Vedi Tav. 37).

e negli animali naturali e fantastici. Sopra la serraglia dell'arco sta il Redentore fra due angeli, e sui pilastrini della balaustrata si alzano mezze figure, come nella balaustrata stupenda della chiesa veneziana di S. Maria de' Miracoli. Si leggono sotto i pilastri, dall'una parte il nome dell'autore: Manus Joannis Antonii Pilacortae F., dall'altra la data. La data nella buona *Guida di Spilimbergo e dintorni*, pubblicata l'anno 1885 dal dottore Luigi Pognici, è trascritta così: 1398; e viene ripetuta nello stesso modo lì ove l'autore indica i grandi uomini di Spilimbergo. La data è assurda; e avrebbe dovuto apparire subito assurda anche al Pognici, il quale dopo il nome dell'autore, copia la data del 1503 sulla balaustrata del coro posteriore nella chiesetta di S. Niccolò a Sequals, dove il Pilacorte fece anche la porta. E lo stesso Pognici trascrive così la epigrafe che si legge sullo stipite destro nella porta della chiesa parrocchiale di Gajo, la quale, molto singolare e molto bella, è mostrata nel suo insieme e ne' suoi particolari dai Dettagli 33 e 34: Opera de Johanne. Antonio Pilacorte habitante in Spilimbergo 1490 14 octobre. Finalmente vennero eseguiti dal Pilacorte nel 1497 per la chiesa di S. Niccolò della Rechinvelda alcuni fregi e qualche statua, senza parlare delle opere sue più lontane, quali la porta del duomo di Pordenone, del 1511, in cui stanno figurati i segni dello zodiaco, e la porta della chiesa dell'ospedale in S. Vito al Tagliamento. Ma del Pilacorte si ignora l'anno in cui nacque. Tra le prime opere sue stanno, pare, alcuni poggioli del castello di Spilimbergo e la citata porta della Pieve di Gajo, in cui apparisce tutto il fare dell'arte contemporanea o poco anteriore, fiorente in Lombardia. E Gian Antonio veniva infatti da quel nido di artefici, da quella diocesi di Como, da cui per secoli e secoli si sparpagliarono dovunque i muratori e i tagliapietre; veniva da quel piccolo villaggio di Carona, ove nacque fra tanti architetti e scultori il padre del gran Pietro Lombardo. Così insegna una iscrizione, che il signor Angelo d'Andrea, valente disegnatore dell'*Arte italiana*, lesse pochi giorni addietro, insieme con il dotto professore Carreri, nel duomo di Spilimbergo, sopra l'architrave di una porticina, e che qui si ricopia tale e quale ci venne mandata dal primo: *Manus. Io. Ant. F. Tho. Pilacortae. Caronen. Bonis. Dei. Op. Max. Auspiciis.*

È dunque chiarito che Tommaso Pilacorte, padre di Giovan Antonio, era nato a Carona. Nè può stupire che i suoi primi lavori abbiano il vivo sapore dell'arte di Lombardia; nè riesce punto strano che presto le opere insigni, di cui Pietro, già innanzi al 1479, e gli altri molti Lombardi o Solari andavano arricchendo Venezia, abbiano modificato la maniera dello scultore, architetto e ornatista *habitante in Spilimbergo.*

Spilimbergo, come tutte le città del Veneto, era gaiamente ornata di fregi sulla facciata dei palazzi e delle case principali; e anche lì, pur troppo, il lavoro degli anni e delle intemperie, oltre il disgraziato amore per l'imbiancatura, fece svanire buona parte delle bizzarre e allegre decorazioni, alcune di Giovanni da Udine. Noi ne porgiamo un saggio nella cromolitografia di questo Fascicolo. Sono due fascie: la prima policroma con uno stemma non friulano, una testa alata su fondo rosso e mezze figure; l'altra con ornati a chiaroscuro su fondo giallo e figura intiera. Appartengono alla facciata del palazzo Monaco, rappresentato a maniera di schizzo nella Fig. 103, dove appariscono accanto i resti del palazzo Cisternini, incendiato dai Russi di Suwaroff nel 1799 e oggi ricco soltanto di quattro bei capitelli nel portico, ultimo avanzo.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo

Anno VIII. AGOSTO 1899 N. 8

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIX.

PITTURE DECORATIVE DI VOLTE IN LOMBARDIA

— Tav. 48. Fig. 104. —

I.

Volta dipinta dal Borgognone nella sagrestia di S. Maria della Passione in Milano.

RICORDIAMO di avere parlato nel nono fascicolo dell'anno 1894 intorno alla decorazione delle volte nella chiesa della Certosa di Pavia, che Ambrogio Borgognone condusse coll'aiuto del fratello Bernardino, intorno al 1493.

Il Borgognone ci ha pur lasciato un'altra decorazione di volte, assai meno vasta ed anche assai meno nota — ma per nulla meno interessante. Anzi, trattandosi di un lavoro creato e compiuto in un ambiente più limitato, ci vien dato di assicurarci maggiormente come il nostro pittore intendesse la decorazione complessiva di un luogo sacro e quale fosse il suo stile ornamentale.

L'opera non è alla Certosa di Pavia, ma nella sagrestia della chiesa di S. Maria della Passione in Milano. Veggasi la cromolitografia nel fascicolo XII dello scorso anno 1898. Si tratta di una vasta sala quadrangolare con volta non molto alta, formata da velette inclinate, che si schierano al disopra delle quattro pareti e sostengono la parte centrale della volta medesima, la quale però è chiusa a superficie piana.

Non siamo più in una costruzione di stile ritardatario gotico o medievale come alla chiesa della Certosa, neppure più allo stile del primo periodo del rinascimento lombardo, di cui abbiamo esempi tipici nelle sale del castello di Milano; ma bensì già al secondo periodo di quel rinascimento: e l'ideale classico va sempre crescendo.

La sagrestia della Passione, difatti, è sorta contemporaneamente alla chiesa, la quale ebbe principio nel 1500.

Fig. 104. Volta nella sagrestia di S. Maria della Passione in Milano.

Il Borgognone, chiamato a dipingerla, aveva da ornarne tutta la parte superiore; le pareti per la destinazione dell'ambiente dovevano scomparire dietro gli armadi. Gli restavano quindi libere soltanto le lunette e tutta intera la volta.

Comincieremo il nostro esame dal punto in cui lo stesso Borgognone avrà principiato il suo lavoro, cioè dalla superficie piana che chiude superiormente la volta.

L'altezza di questa dal pavimento non essendo considerevole, era necessario cercare il mezzo di renderla più ariosa ed elevata; ed il nostro pittore pensò molto bene di figurare aperta quella superficie piana, dipingendovi il cielo, ma ripetè senz'altro il cielo di intenso e scuro oltremare, tempestato di stelle d'oro, che aveva già dipinto in parecchie delle volte nella chiesa della Certosa di Pavia.

Tutt'attorno a questo spazio di cielo e distaccandosi dalla grossa cornice del lacunare, corre un fregio traforato come un pizzo, e tutto dorato. A prima vista lo si crederebbe composto di archetti gotici; ma questo non ne è che l'effetto: è composto invece di delfini riuniti a due a due mediante le loro code rialzate e legate, e tra un paio e l'altro di delfini spuntano dei piccoli candelabri che hanno il piede bipartito in due linee curve opposte.

La grossa e robusta cornice, che dà forma al lacunare da cui appare quel cielo stellato, nella cordonatura ed annessa gola è dipinta ad ovoli e lancette, mentre nella larga fascia piana è adorna di tutta una ornamentazione ad intreccio geometrico di nastro o corda bianca su fondo giallo d'oro brunito. Agli angoli ed a metà di ciascun lato di questa fascia vediamo un medaglione, in cui spunta una testa di cherubino.

Sotto alla robusta cornice, comincia la seconda parte della volta, quella che è davvero concava.

Gli spazi triangolari, compresi tra le velette, naturalmente risaltano di più, e l'artista li ha appunto rivestiti di una decorazione più appariscente. Ha simulato una ornamentazione in rilievo di stucco o marmo bianco colle sue ombre grigie (ma bianco e grigio son di tono caldo), e risalta sopra il fondo liscio di color giallo d'oro. Cotesta ornamentazione è composta di ra-

R. POLITECNICO BIBLIOTECA

beschi, di fogliame, oppur di cornucopie, che al centro vengono a formare un cerchio, in mezzo al quale sorge un candelabro, ricco di molti particolari ed ora abbellito da un putto, che siede sopra uno dei suoi piattelli, ora fiancheggiato da due putti, che stanno cacciando fiori e frutti in un cestino.

Passando agli spazi compresi nelle velette, la decorazione si fa più semplice e geometrica nel complesso. Al mezzo campeggia un disco, grande quanto fu possibile il descriverlo: e, sopra ed ai lati, stanno tre triangoli mistilinei. Il principio decorativo nel disco e nei triangoli è ancora quello di ornati classici a chiaroscuro, imitanti lo stucco od il marmo sopra un fondo liscio, che questa volta è di color turchino.

Tra le velette ed i triangoli, e nell'interno delle stesse velette, frammezzo ai dischi ed i piccoli triangoli mistilinei, corre una cornice di terra gialla chiara, divisa nel mezzo da una linea o fascia di terra rossa. Essa disegna molto bene le velette, anzi le fa spiccare; in sostanza viene a costituire la vera ossatura della volta, conferendo all'assieme della decorazione un carattere ben determinato, con partiti schiettamente delineati.

Finalmente nelle lunette, che si aprono sotto alle velette, abbiamo, lungo i lati, quattordici mezze figure di pontefici, cardinali e vescovi dell'ordine lateranense, e nelle lunette degli angoli otto ritratti in busto.

La scelta dei personaggi di quell'ordine religioso si spiega da sè, sapendosi che la chiesa e l'annessa casa conventuale furono erette dai canonici lateranensi.

In questa parte figurativa della decorazione il Borgognone ci dà lavori degni del suo periodo migliore. Salda costruzione nelle sue mezze figure, disegno sapiente e fermo, colorito caldo e vigoroso, forte armonia nella intonazione delle carni, delle vesti e del fondo di cielo. I tipi austeri e calmi dei personaggi, dalla espressione profonda e raccolta, per quanto animati dall'ingegno artistico del Borgognone, non sono dipinti di maniera, ma coll'appoggio di modelli vivi, scelti opportunamente, fatti posare e ravvivati dalla espressione conveniente alle singole figure.

Ed ora è tempo che osserviamo tutte queste pitture nel loro complesso.

L'effetto generale è austero, pur non mancando la genialità e la lieta piacevolezza che accompagnano sempre l'arte del Rinascimento.

Al disopra della massa scura degli armadi sacri di stile barocco, sorge luminosa e ben architettata la volta, e la decorazione pittorica la fa valere, la completa, generando la illusione di una copertura traforata in molti punti della sua parte inferiore e nel bel mezzo della parte superiore. Difatti, le lunette ed il grande lacunare danno la parvenza di vere aperture, al di là delle quali lo sguardo trova il cielo, cosicchè soltanto la rimanente massa appare in muratura e risulta mossa con rientranze ed aggetti, che ne accrescono l'aspetto di solidità.

Ma è pur certo che non ostante siffatti pregi salta agli occhi un controsenso.

Come mai in un ambiente illuminato da finestre laterali che di giorno danno luce abbondante, come mai in mezzo ad una decorazione che simula gli stucchi o marmi illuminati dalla luce diurna, e comprende anche figure dipinte coll'effetto della luce del giorno, spiccanti sopra un fondo di cielo diurno — come mai, ripeto, un artista ha potuto introdurre nel bel mezzo l'effetto di una notte stellata?

Dacchè aveva terminate le pitture delle volte nella chiesa della Certosa, il Borgognone si era venuto accostando sempre maggiormente al gusto classico del Rinascimento, il quale conduce alla naturalezza ed alla realtà. Ciò non ostante, a cagione della propria indole conservatrice e tradizionale, del proprio sentimento cotanto medievale e religioso, egli non è mai riescito a spogliarsi completamente della veste gotica, ed in mezzo a tutto un complesso di decorazione classica, epperciò pagana e naturalistica, istintivamente e forse anche inconsciamente ha innestato ancora un motivo decorativo di ideale prettamente religioso e di stile ancora recisamente gotico.

Qui qualcuno potrebbe sollevare il dubbio se tutto sia del Borgognone, cioè tanto le figure quanto la decorazione ornamentale. Basterà però fargli notare la correlazione di tutto il complesso colle pitture delle volte nella Certosa di Pavia, sebbene queste siano anteriori per lo meno di una quindicina d'anni, epperciò abbiano un sapore, diremmo, più arcaico.

Se alla Certosa il Borgognone aveva assunta personalmente tutta la decorazione, è tanto più probabile, anzi certo, che l'abbia assunta in quest'ambiente più ristretto. Si sarà fatto aiutare ancora dal fratello o da qualche scolaro, ma la creazione è sua, suo è l'indirizzo.

L'epoca in cui può ritenersi che abbia eseguita l'opera correrebbe tra il 1505 ed il 1510.

La natura degli ornati classici, massime nei grandi triangoli tra le lunette, ci conduce allo stile decorativo che siamo soliti ammirare in Mantegna e nella sua scuola.

Il motivo ornamentale nei grandi dischi delle lunette ci ricorda gli ornati intagliati nei dischi dorati del soffitto del quartierino o studiolo della bella Marchesana, nel palazzo ducale di Mantova.

Infine l'effetto generale di questa volta ed il suo concetto ornamentale ci portano alle decorazioni dei soffitti e delle volte di parecchie sale e di parecchie sagrestie di Cremona.

Prima di conchiudere su queste evidenti correlazioni di invenzione come pure di stile, passeremo ad esaminare un'altra volta dipinta, pur di arte milanese, e posteriore di una ventina d'anni.

II.

Decorazione della volta nella cappella degli Apostoli nel Santuario di Saronno. — Opera di Bernardino Luini.

Nella chiesa del Santuario di Maria presso Saronno, ove Bernardino Luini e Gaudenzio Ferrari hanno compiuto da loro stessi la propria apoteosi, esiste una cappella laterale epperciò secondaria, che per lo più è guardata di sfuggita e quindi trascurata, tanto dal visitatore quanto dallo studioso (Tav. 48).

La cagione di questa trascuranza non dipende soltanto dalle meravigliose bellezze delle pitture della cupola, del presbiterio e del coro, poichè in sostanza la cappella è compresa nel gruppo di quei tesori d'arte, bensì, io credo, dall'esser stata in questo ultimo trentennio *rinfrescata*. Si sa pur troppo quanto vandalismo e deturpamento per lo più si celino sotto quella melliflua parola. Nel caso nostro però il danno della sempre pericolosa operazione è minore di quello che a tutta prima apparisca: se alcune figure di angioli negli scomparti laterali vennero così ripassate e ridipinte da perdere il pretto carattere luinesco, nel complesso la invenzione e l'organismo della decorazione sono salvi, e salva è pure la prospettiva centrale della volta, che è la parte più originale e preziosa.

Dal punto di vista dell'arte decorativa, che si svolge col concorso dell'architettura, della prospettiva, della ornamentazione e della figura, formanti un assieme organico ed armonioso, questa *Cappella degli Apostoli* (tale è la sua denominazione) è di alta importanza e di tanto maggior valore se si pensa che oramai cotesti esempi complessi sono divenuti molto rari e quelli conservati nella quasi totalità si contano sulle dita di una mano. Ne è autore Bernardino Luini, che l'ha eseguita intorno al 1528.

La tavola annessa a questo fascicolo presenta la decorazione della volta quasi intera (manca solo l'ultimo tratto verso l'arcata della finestra) ed uno dei particolari della stessa: ma tutta la cappella, comprese le pareti e quanto essa accoglie, forma un complesso solo. Siamo in una sala coperta da volta a botte, illuminata dalla gran finestra a lunetta (1) ed aperta verso la parete che guarda l'interno della chiesa; una tavola a ferro di cavallo segue la direzione delle tre pareti chiuse, e tutt'attorno, colle spalle al muro, sono seduti il Redentore ed i dodici apostoli, effigiati in statuone colorate più grandi del vero.

Dall'alto della volta, ov'è simulata una apertura circolare con balaustrata, dalla quale dovrebbe scendere la luce che a-

(1) Il finestrone è a piccole lastre esagonali e quadrangolari, e nel mezzo sta una piccola vetrata colorata colla figura della Madonna: tutti lavori del principio del cinquecento.

vrebbe il compito di illuminare la sala, guardano in giù ed osservano, gesticolando, alcuni uomini vecchi e giovani ed alcuni ragazzi, tutti dipinti con svariati colori, che danno l'illusione del vero, e tutti staccantisi sull'azzurro del cielo. Più oltre, verso l'arcone della finestra vera, è simulata un'altra apertura ancora, ma di forma elittica, colla sua balaustrata ed il bel cielo azzurro: però senza spettatori. Le due spalle o fianchi della volta stessa, contengono sei angioletti, coloriti al naturale su fondo che imita il musaico d'oro; sono disposti tre per parte e muniti dei vari simboli o strumenti della passione del Redentore: allusione a quanto avverrà nel gran dramma, di cui al basso, nella Cena, incomincia solo il prologo. La parte architettonica, che forma travature, cornici e fregi con ornamenti di rabeschi d'oro su fondo azzurro intenso e con teste di cherubini, costituisce l'ossatura della volta e la sua decorazione, la quale è bella e ricca, e ad un tempo razionale e contenuta negli stretti limiti del necessario (1).

Ognun vede quanto originale ed appropriata sia questa invenzione decorativa e quanto preziosa. L'interesse maggiore naturalmente è promosso da quella simulata balconata del centro, rappresentata con opportuno artificio di prospettiva, che dà completa illusione, poichè l'osservatore, il quale appressatosi alla soglia della cappella ne abbraccia l'assieme collo sguardo, vede la balconata solo per due terzi e non in quella parte che, se fosse vera, verrebbe a trovarsi fuori della sua visuale. Gli angioli coi simboli della passione, nell'imbotte della volta, sono di ben proporzionata misura tra le statue sottostanti della Cena e le figure che stanno al poggiolo al disopra (1).

Cotesta bellissima applicazione della prospettiva alla decorazione, oltre al presentarci un aspetto sin qui poco osservato dell'arte del Luini, al pari della decorazione più sopra descritta del Borgognone nella sagrestia della chiesa della Passione in Milano, ricorda le geniali creazioni del Mantegna, anzi l'aggiunta di figure animate richiama subito alla mente la volta della Camera degli Sposi.

Ora, anche di questo genere di invenzioni e di questo stile abbiamo degli esempi in Cremona, che risalgono al principio del XVI secolo ed anche alla fine del XV.

Dunque va sempre acquistando maggior evidenza il fatto che l'arte svoltasi in Padova e poi fiorita in Mantova, penetrò nell'arte lombarda pel tramite della antica scuola cremonese; e una volta di più constatiamo la grande importanza dell'arte cremonese della seconda metà del 400 e del principio del 500 nel movimento e nella evoluzione dell'arte lombarda in Milano e in Pavia.

GIULIO CAROTTI.

(1) L'ossatura architettonica, formante ad un tempo le cornici dei lacunari e gli scomparti, è di stile classico, come lo voleva il gusto del tempo e come del resto praticava il maestro di tutti, Andrea Mantegna, nella Camera degli Sposi. Il tipo ornamentale di intrecci o rabeschi dorati su fondo azzurro intenso è quello che si osserva nelle cornici degli altari, dei tabernacoli e dei quadri nell'ultimo decennio del XV secolo e nel primo trentennio del XVI. La apertura della lanterna nel centro della volta è circoscritta da una cornice composta: da una fila di palmette di color ocra, poi da una corona di foglie di quercia in oro, legate da nastri. La grossezza del cilindro della stessa lanterna consta di fascie imitate in prospettiva e divise da anelli o cerchi dorati. Sopra, sorge ben simulata la balconata a balaustrini di color ocra d'oro ed il parapetto di color di marmo verde.

(1) Le pareti della sala sono la sola parte che oggi sia completamente moderna. In origine eravi una tinta uniforme, oppure una imitazione di architettura o di tappezzeria?

XXX.

LA SCUOLA FIORENTINA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— *Tav. da 43 a 47. Fig. da 105 a 114.* —

II. - BORSE DI STUDIO. — PREMI E FONDAZIONI SPECIALI.

LA Scuola delle Arti decorative essendo frequentata da giovani che appartengono a famiglie di operai, avveniva che non pochi di essi, dotati di buone attitudini e desiderosi di frequentare la Scuola quanto sarebbe loro stato necessario, pure, incalzati dalle necessità della vita e dagli scarsi mezzi di sussistenza delle proprie famiglie, erano costretti ad abbandonarla anzi tempo per dedicarsi del tutto, con le poche cognizioni acquistate, ad un lavoro remunerativo. Il Consiglio Dirigente, che ebbe sempre a cuore il maggior profitto ed utile degli alunni, istituì perciò da vari anni nella Scuola alcune Borse di Studio, che si conferiscono, anno per anno e per concorso, agli alunni che più danno saggio di buona attitudine all'arte applicata all'industria, onde dar loro modo di rimanere più a lungo nella Scuola e di continuare a perfezionarsi negli studi. Queste Borse, circondate da serie garanzie per il loro godimento, dettero ottimi risultati: alcuni degli alunni cui furono conferite poterono per esse compiere l'intiero corso degli studi e conseguire il *certificato di capacità* rilasciato dalla Scuola; ed altri, grazie ad esse, poterono continuare a frequentare la Scuola e, perfezionandovisi, ottenere onorevoli e lucrosi collocamenti in laboratori italiani ed anche esteri.

Convinto dell'utilità manifesta delle Borse di Studio, il barone Giovanni Ricasoli-Firidolfi fondava nell'anno 1898 una Borsa di Studio di L. 200 a favore degli alunni della Scuola, in memoria delle solenni onoranze che Firenze tributava all'illustre suo avo barone Bettino Ricasoli.

Una importante fondazione di premio a favore della Scuola delle Arti decorative, ebbe vita per opera di un comitato costituitosi nell'anno 1886 in Firenze, per deporre una corona di bronzo sulla tomba di Camillo Cavour a Sàntena nel 25° anniversario della morte di lui.

Anima di quel comitato fu Ubaldino Peruzzi, che, amantissimo della sua città e benevolo alla Scuola, volle, avendo con-

Fig. 105. Mortaio in marmo. Composizione dell'alunno Orlandini.

R. BIBLIOTECA POLITECNICO

cordi i suoi illustri colleghi senatore conte Bastogi e senatore avv. Tommaso Corsi, che a questa fosse affidata la cura di apprestare una corona degna di Colui che nei Consigli d'Europa aveva difeso l'Italia a viso aperto, e degna delle nobili tradizioni dell'industria artistica fiorentina. La corona riuscì quale l'aveva

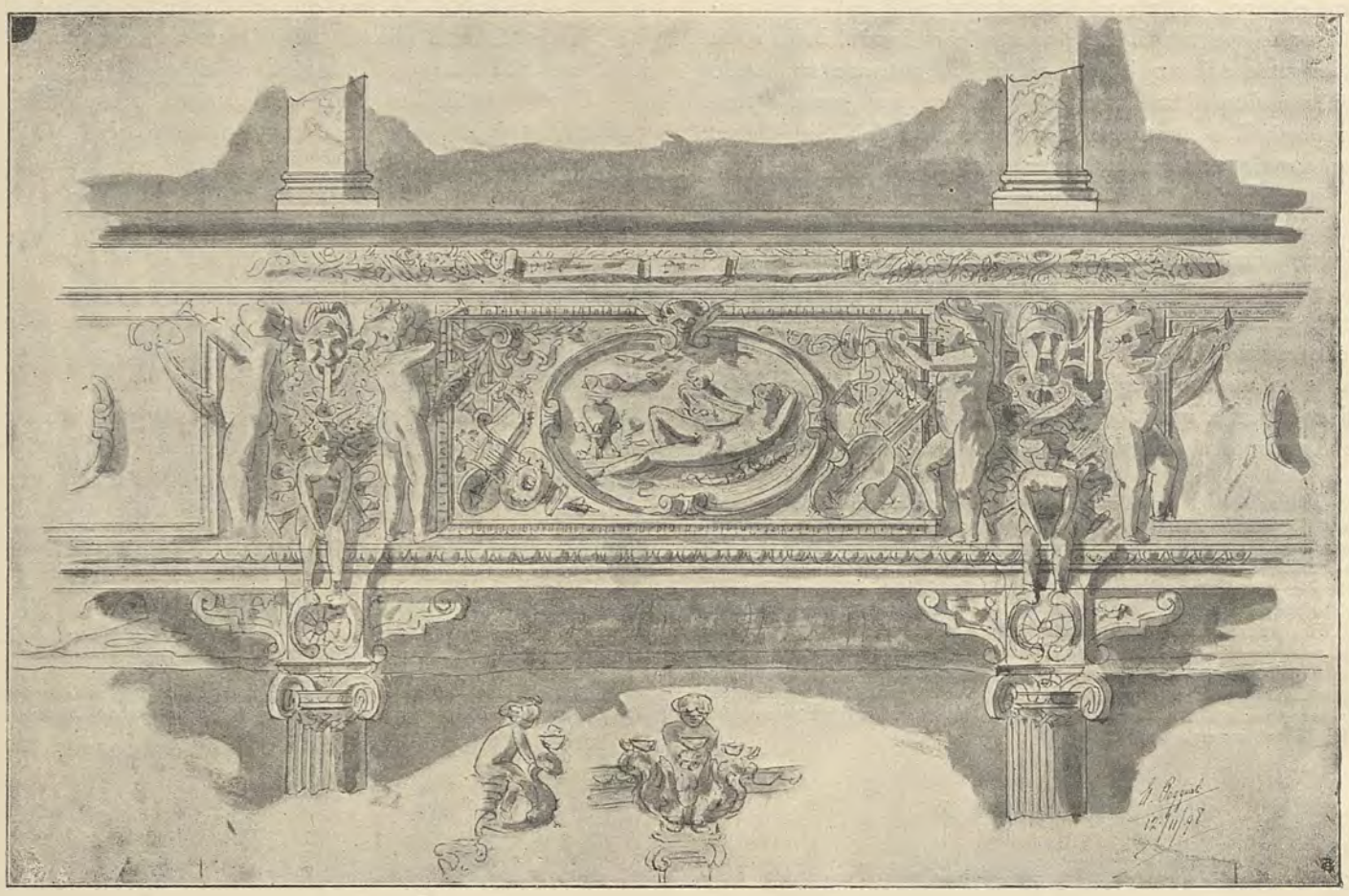


Fig. 106. Palco da teatro. Composizione dell'alunno Poggiali.

vagheggiata il Peruzzi: onde, a proposta di lui, il comitato promotore deliberò che coi residui della pubblica sottoscrizione si fondasse, a favore degli alunni della Scuola, un premio quinquennale di L. 500, che prendesse nome dall'immortale statista,

Fig. 107. Cornice. Composizione dell'alunno Giusti.

e che si conferisse, in occasione della solenne distribuzione dei premi, agli alunni, il 14 marzo, giorno natalizio di S. M. il Re.

Nell'anno 1880 si era istituita in Firenze, prendendo nome da « Donatello », una Società di Belle Arti applicate alle industrie, per promuovere lo sviluppo delle industrie artistiche fiorentine, e per accrescere lo smercio de' prodotti di queste in Italia ed all' Estero. Essa promosse ed effettuò in Firenze, oltre a un'Esposizione d'Arte antica, una Esposizione internazionale d'Arte moderna, che fu la prima Mostra internazionale di tal genere in Italia; e volse l'animo alla fondazione di un Museo civico destinato alla custodia ed allo studio di oggetti artistici importanti per le industrie, di riproduzioni di opere d'arte ecc., al qual Museo essa voleva anche unire una Mostra permanente di campioni e di oggetti d'arte industriale fabbricati a Firenze.

Difficoltà d'indole diversa impedirono alla Società Donatello di dar vita alle istituzioni da lei vagheggiate e promosse, onde i soci della medesima, adunati in assemblea generale il dì 24 aprile 1889, deliberarono lo scioglimento della Società, devolvendo, sulla proposta di Ubaldino Peruzzi, i residui fondi sociali all'Associazione della Scuola delle Arti decorative industriali, per avere questa caratteri e fini conformi a quelli della Società Donatello; raccomandandole di rispettare il più possibile, nell'impiego di detti fondi, gli scopi avuti già di mira dalla Società stessa, e di conservare in qualche modo il nome di questa. Il Consiglio Dirigente della Scuola in adempimento di tali raccomandazioni, deliberava di destinare il fondo elargito dalla Società Donatello alla esecuzione di modelli per l'insegnamento, prelevandone però un capitale destinato a formare coi suoi interessi un premio triennale per gli alunni della Scuola, intitolato *Premio Donatello*, cambiato poi in una Borsa di Studio biennale di L. 200, designata col nome del celebre artista fiorentino.

Altra generosa donazione fu fatta nell'anno 1895 alla Scuola dal benemerito socio cav. Filippo Del Campana-Guazzesi, il quale ai molti titoli che egli si era già acquistati alla gratitudine dell'Associazione fondatrice della Scuola, volle aggiungerne uno nuovo colla istituzione di un Premio di L. 100 da conferirsi ogni anno in un concorso di composizione di un oggetto d'uso per il culto sacro. Tale concorso, per disposizione del benemerito fondatore, si bandisce alternativamente, un anno fra gli alunni che si dedicano alla pittura decorativa ed arti affini, un anno fra quelli che si volgono alla scultura decorativa e alle arti plastiche.

III. - Attestati d'onore ottenuti dalla Scuola alle Esposizioni nazionali ed internazionali. — Risultati di essa.

Dei buoni risultati che fin dai primordi dette l'insegnamento della Scuola fiorentina delle Arti decorative fu prova il successo che essa riportò alla Esposizione Nazionale di Torino del 1884, alla quale, per iniziativa del Consiglio Dirigente e per invito anche del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, la Scuola partecipò inviando saggi di ogni maniera di studi e riportandone una Medaglia d'oro, oltre ai premi speciali conferiti ad alcuni alunni. Il Municipio di Torino (e questa è la maggior lode perchè al merito dei saggi esposti aggiunge la loro esemplarità) le richiedeva taluni studi in plastica e in disegno, che desiderava destinare come modelli nelle sue civiche scuole; e il Consiglio Dirigente fu ben lieto di farne dono in contraccambio di tale premurosa richiesta, che tornava ad onore della Scuola.

Un'altra medaglia d'oro venne a questa conferita dal Giurì internazionale dell'Esposizione universale di Anversa del 1885. Ed a maggiore encomio della Scuola stessa riuscì il voto di plauso per i saggi da essa esposti ad Anversa, che la Lega dei Pittori di Olanda (Hoofdbestuur van het Nederlandsch Schildersbond), residente in Rotterdam, espresse al Consiglio Dirigente colla lettera che segue:

« Monsieur le Président du Conseil Dirigéant de l'École Professionnelle pour l'Art décoratif et l'Industrie à Florence.

« Nous soussignés, représentants de la Ligue des Peintres en Hollande, le premier en même temps Directeur d'une École de peinture, nous avons été à l'Exposition Universelle d'Anvers, et c'est avec la plus grande attention et la plus vive admiration que nous avons examiné les échantillons de votre industrie, exposés de la part de votre École à cette Exposition. C'est aussi sans aucune hésitation que nous déclarons que, malgré sa courte existence, votre École est un modèle pour tous ceux qui se vouent à l'instruction de cette partie de l'Art industriel. En vérité, Messieurs, jamais nous ne vîmes quelque chose de plus magnifique.

« Nous vous en félicitons bien sincèrement, et attirés par tant de beauté, nous avons la hardiesse de nous adresser à Vous et de Vous prier ardemment de nous rendre un service insigne en ayant la bonté de nous envoyer:

« 1. Le programme de l'instruction suivi à votre École;

« 2. Le titre des livres ou des ouvrages, dont on prend chez Vous les modèles etc.

« 3. Les renseignements que Vous voudrez bien nous donner, à fin que nous puissions mieux connaître et apprécier Votre méthode et votre institution.

« Agréez, Messieurs, l'assurance de la plus haute considération de la part:

« de M.r P. Van der Burg Présid. de la susdite Ligue et Direct. d'une école de peinture; et du Secrétaire de la Ligue des Peintres

F. H. Görlitz. »

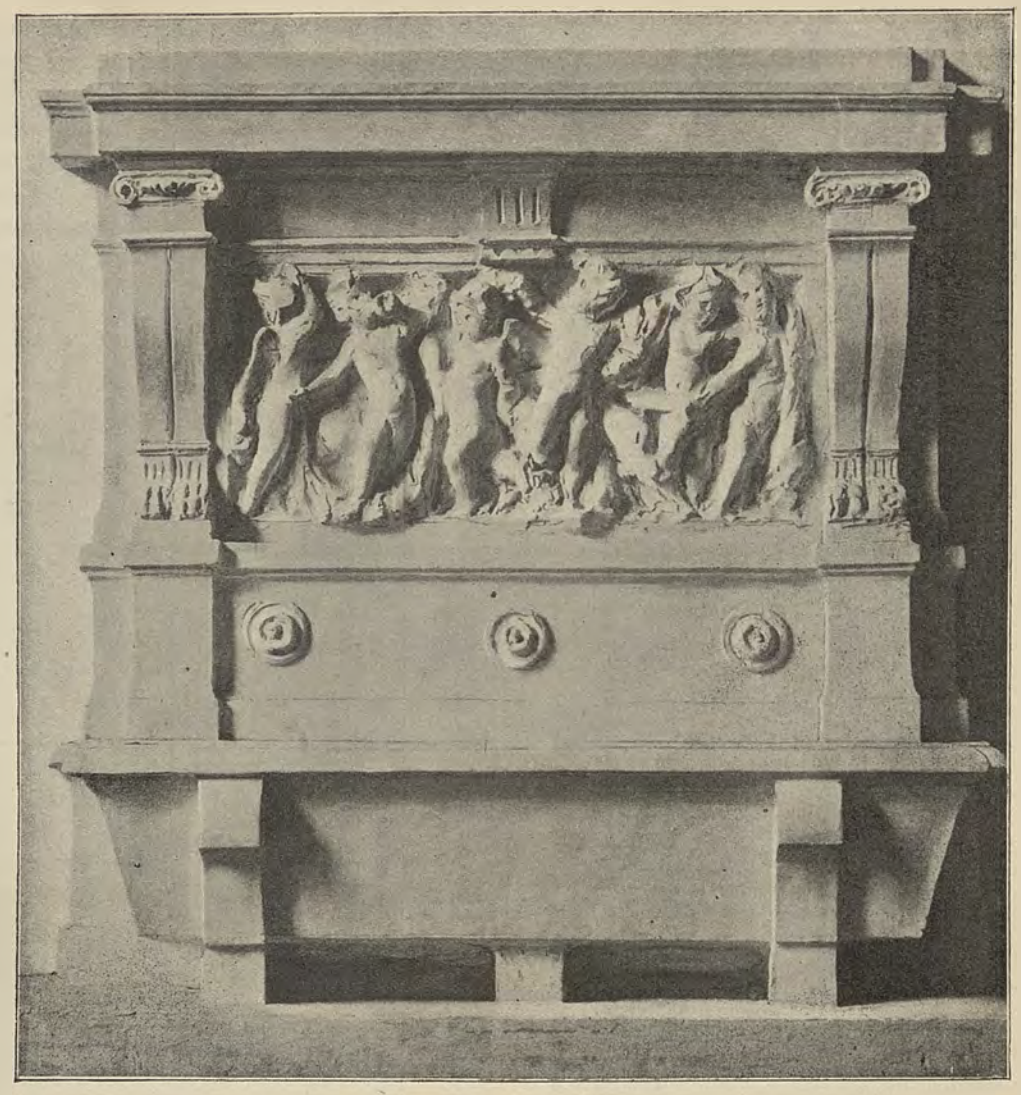


Fig. 108. Fontana. Composizione dell'alunno Zappelli.

Fig. 109. Capo-scala.
Composizione dell'alunno Bastianini. (V. tav. 44).

A porgere una nuova conferma del favore col quale furono apprezzati ad Anversa i saggi della Scuola fiorentina delle Arti Decorative si aggiunse la richiesta fatta dal prof. Von Saher, direttore del Museo di Haarlem, di poter fare di quei saggi una esposizione nel celebre Museo da lui diretto; richiesta alla quale la Scuola si tenne ad onore di aderire, perchè sommamente lusinghiera e decorosa per lei.

E la Relazione Officiale sull'insegnamento superiore inteso all'incremento dell'industria e del commercio, pubblicata negli *Annali* del Ministero d'Industria, Agricoltura e Commercio nel 1885, così si esprimeva a riguardo della Scuola:

« Una delle migliori Scuole d'Arte applicata alla Industria che conti l'Italia è certamente la Scuola Professionale per le Arti decorative industriali di Firenze: con una ottima direzione, coadiuvata da uno sceltissimo personale insegnante, con alunni che hanno innato il sentimento del bello, questa Istituzione ha dato e continua a dare risultati ottimi. Il numero degli alunni è considerevole, il loro profitto soddisfacentissimo. Nell'insegnamento si cerca di attenersi principalmente alle tradizioni dello stile classico fiorentino, senza trascurare però lo studio

R. POLITECNICO BIBLIOTECA

degli altri stili migliori e che più facilmente trovano applicazione nella pratica dell'Arte industriale.

« Questa Scuola si addimostra degna della artistica città in cui ha sede ».

E lode ebbe pure la Scuola alla Mostra comparativa dei saggi delle Scuole Superiori d'Arte decorativa industriale tenuta in Roma nell'ottobre del 1890, ed alla Esposizione di Palermo del 1891, nella quale espose *fuori concorso*.

d'onore assegnatole dalla Giuria dell'Esposizione, e la *Medaglia d'oro* del Ministero d'Industria, Agricoltura e Commercio.

Il Comune di Prato poi, volendo serbare un ricordo, che potesse anche servire di base a un possibile restauro delle decorazioni murali ancora esistenti sulla facciata della Casa detta dei Ceppi, affidò alla Scuola il rilevamento di quelle pitture murali; ed alcuni alunni dei corsi superiori diretti dai loro insegnanti eseguirono quella riproduzione, corredata dai relativi

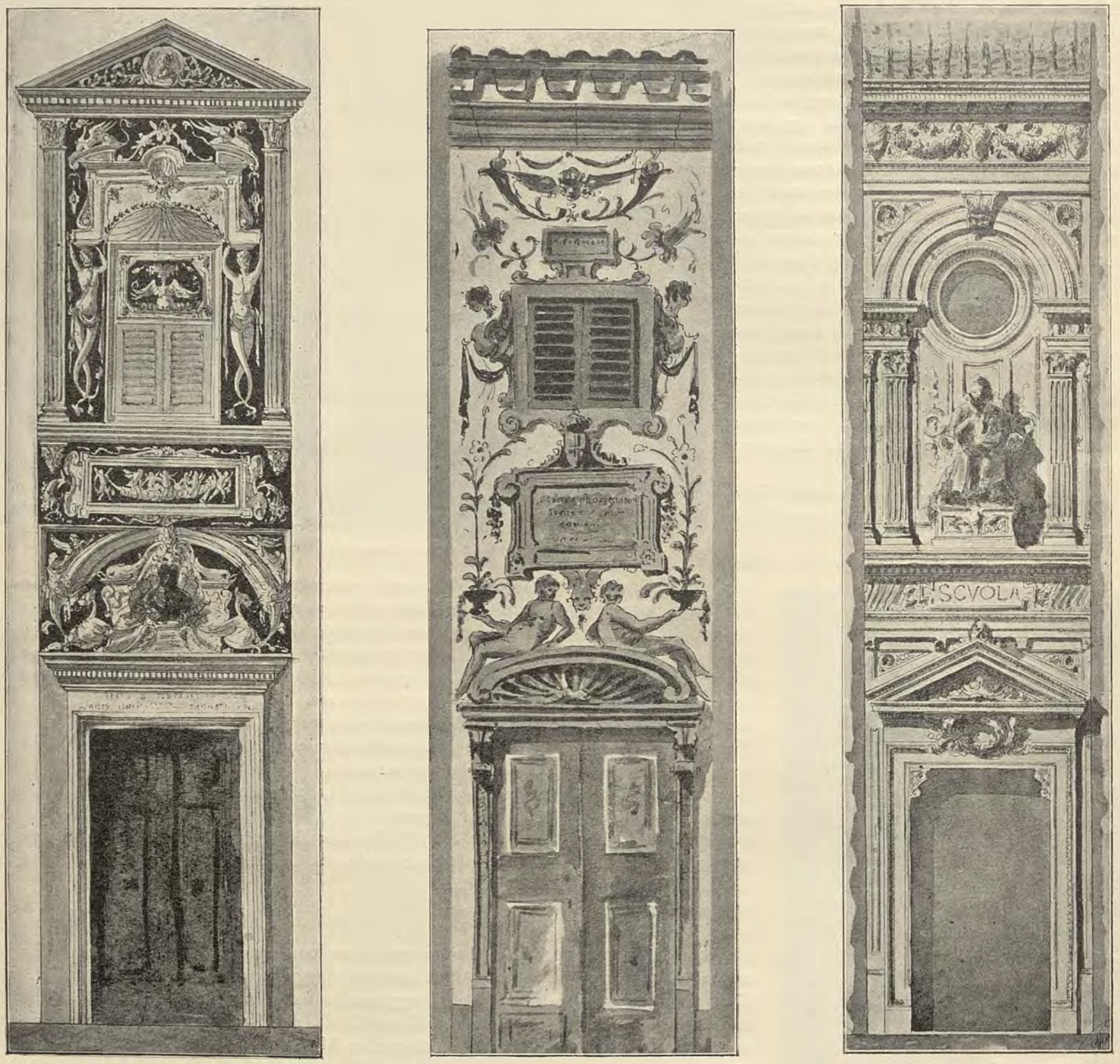


Fig. 110, 111 e 112. Decorazione per la facciatina della Scuola. Composizioni degli alunni Gombi, Palchetti e Giusti.

La Scuola per altro tenne in molto conto alcune opportune osservazioni che sui saggi da essa inviati alla predetta Mostra in Roma furono espresse da tre illustri artisti nella loro Relazione alla Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale; e il Consiglio Dirigente della Scuola, facendo tesoro dei savi consigli di quei valentuomini, introdusse nell'ordinamento didattico alcuni perfezionamenti, che dettero ottima prova e procurarono alla Scuola il plauso, che per parte di competentissimi artisti essa ottenne alla Esposizione Nazionale di Torino del 1898, ove riportò per la mostra de' suoi saggi il *Diploma* dettagli, in varie tavole a colore, che furono molto apprezzate anche alla Esposizione di Torino.

Ma a provare in modo evidente l'utilità della Scuola, stanno i dati statistici intorno ai giovani che negli anni corsi dal 1882 al 1897 ne furono alunni, raccolti ed ordinati dal Segretario del Consiglio Dirigente. Quei dati mostrano che nel sedicennio 1882-1897 più di 520 giovani, cioè l'84 per °/₀ di quelli di cui si poterono avere notizie certe, furono messi in grado, coll'istruzione ricevuta nella Scuola, di esercitare la loro professione e di collocarsi onorevolmente e utilmente. *(Continua)*

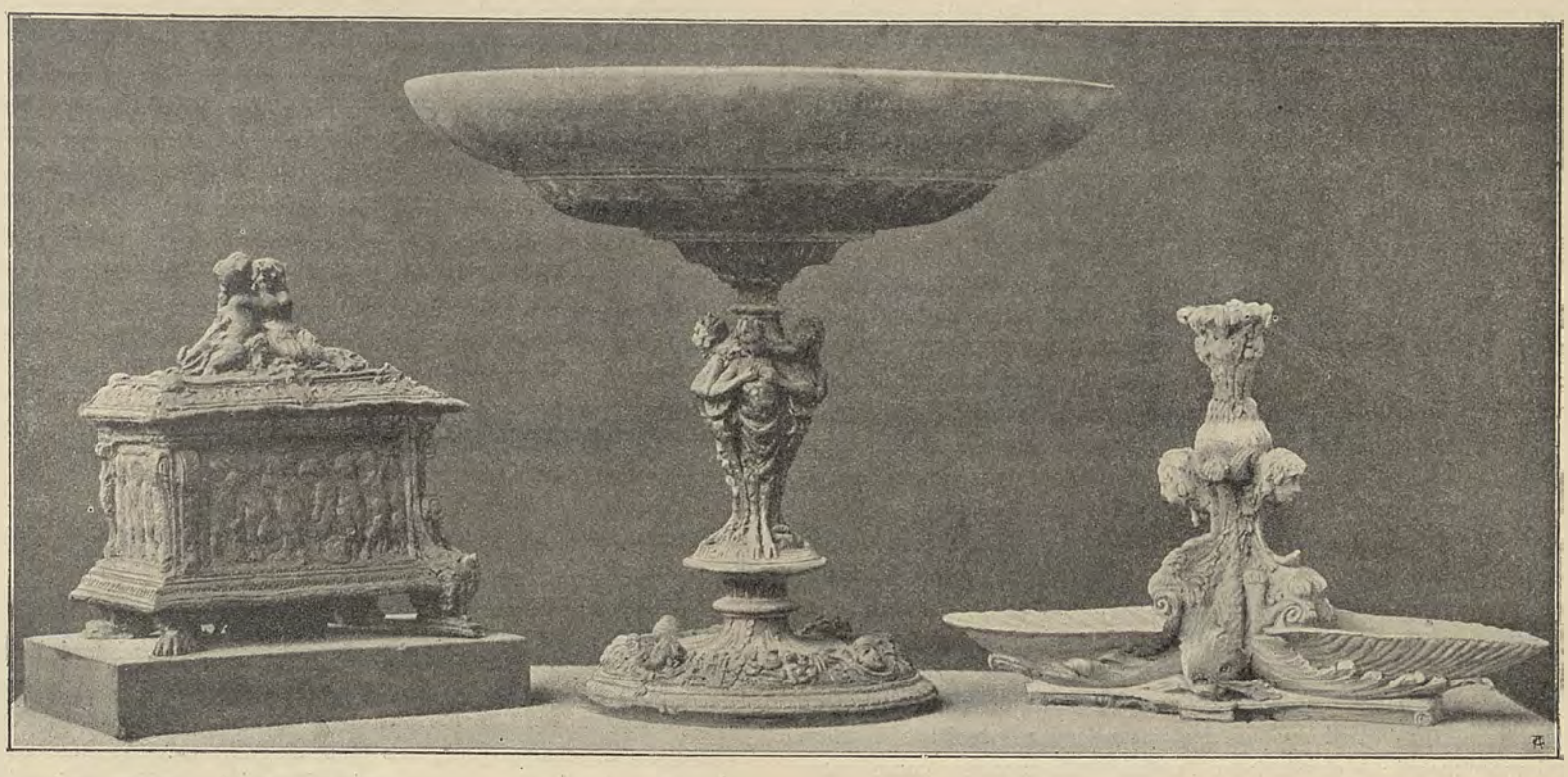


Fig. 113. Cofanetto, tazza e saliera. Composizioni dell'alunno Petrilli.

XXXI.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Bibliothèque d'Education Artistique — Première série : *Alphabets*. T. De Bry, F. E. Ehrmann, J.-D. Preisler, J. Habert-Dys, A. De Saint-Aubin, G. M. Mitelli, Anonimo di Siena e di Ferrara. Senza data.

Al titolo generale " Biblioteca di Educazione Artistica „ si poteva aggiungere la voce " popolare „ trattandosi di una pubblicazione appunto popolare. La sua importanza, come iniziativa editrice, è indiscutibile. Perchè a' nostri artefici occorrono dei libri belli e a buon mercato. Il problema dell'arte applicata consiste molto nella cultura del gusto fatta per mezzo di buoni modelli; i quali possono essere posseduti dai singoli artefici. Ma riescire a metterli insieme!

O si può sperare in una tiratura immensa, o bisogna disporre di vecchi *clichés* adoperati in riviste e in libri di lusso, e ripubblicati in guisa modesta.

Gli editori di questa Biblioteca Popolare (G. Pierson et C., Parigi) si proposero di riunire in volumetti da 60 centesimi una serie di motivi d'ogni genere, e la loro impresa è degna di molta considerazione; perchè riunisce alla viltà del prezzo la scelta artistica dei modelli. Anche da noi si tentò una simile impresa, ma con resultato profondamente diverso; la scelta dei modelli fatta a vanvera tolse a essa ogni importanza.

Qui in nove volumetti sono impressi nove alfabeti differenti di gusto e di autore; e sono impressi assai nitidamente. Ho detto differenti di autore; mi correggo, perchè Habert-Dys è rappresentato con tre volumetti. Calligrafi, miniatori, litografi, disegnatori di caratteri da stampa e di iniziali ornate, pittori d'insegne hanno da scegliere come vogliono: la sorgente è abbondantissima. Ed oggi che l'arte tipografica e litografica per avvisi, liste di pranzi, partecipazioni d'ogni sorta, accenna a migliorare, è utile indicare cotal serie di alfabeti.

L'*Arte* non ha punto trascurato questa parte della decorazione: la calligrafia; ed anche in uno dei primi numeri di quest'anno offrì a' suoi lettori una bella tavola di iniziali; e all'estero il *Journal of Decorative Art* di Londra offre spesso di simili modelli in fotoincisione e in cromo. Non dite: sono alfabeti conosciuti. Cosa importa? Conosciuti a noi che viviamo in mezzo ai libri, ma no — generalmente parlando — agli artefici pei quali la serie è stata composta. Se non fossero conosciuti, se i loro *clichés* non fossero vecchi, non sarebbe possibile la serie degli alfabeti a 60 centesimi il volumetto.

Gli alfabeti sono antichi e moderni; il tipo antico è rappresentato da due alfabeti anonimi di Siena e di Ferrara del XV e XVI secolo, dall'alfabeto di T. De Bry ecc.; il tipo moderno dall'alfabeto di F. E. Ehrmann, un capolavoro di gusto e di disegno elegante, e da quello di J. Habert-Dys, assai fantasioso. Ed anche il rinascente Barocco è rappresentato.

L'alfabeto di G. M. Mitelli, il quale non è affatto tempestoso e convulsionario, lo rappresenta benissimo. Esso è figurativo anzichè ornamentale, ed è originale. L'A, per esempio, è composta da due lottatori in posizione simmetrica; il B da un uomo cui un serpe, descrivendo le due pancie del B, afferra il collo; il C da un uomo seduto, sopra il capo del quale si incurva un grosso uccellaccio; e così via. Un tesoro di imaginazione.

Brinckmann — *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe* — 2 volumi con molte illustrazioni. Amburgo 1894.

È una Guida del Museo d'Arte industriale d'Amburgo per gli studiosi, non pei *touristes*. Questo Museo è il più importante della Germania, dopo quello di Berlino; ed è sopratutto importante per la collezione di maioliche e di lavori metallici del Giappone. Così queste due collezioni hanno un posto considerevole nella presente Guida, occupandovi una grandissima parte del secondo volume. Trattandosi di opere ceramiche occorrerebbero delle riproduzioni cromolitografiche, e le incisioni sono tutte in bianco e nero; ma sono nette e possono essere consultate utilmente. Anche i lavori tessuti hanno un posto non insignificante: sono riprodotti alcuni saggi di stoffe copte (si rammenti il volume del Gerspach su questo genere di stoffe) e dei saggi di stoffe del XII, XIII e XIV secolo, veramente magnifici. Peccato che non siano coloriti! Un pezzo di stoffa del periodo primitivo del Rinascimento, che l'autore indica appartenente all'ultimo periodo del Gotico, è di una finezza inenarrabile. Un altro bel pezzo è italiano (p. 29), non fiammingo, come sembra credere l'autore, incerto sulla sua origine. Belli i saggi giapponesi rappresentati da ricami, uno dei quali (pag. 45) dev'essere uno splendore. Nè va dimenticata la collezione dei pizzi. Venezia vi figura egregiamente; e la Francia e le Fiandre hanno delle trine che innamorano. Nella collezione dei mobili sono notevoli certi armadi norimberghesi e neerlandesi; ma nella sezione di lavori in legno il lettore italiano si fermerà con curiosità speciale su certi oggetti con ornamenti geometrici

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

incavati del XVII secolo, tra i quali perfino una forma di scarpe. Questi lavori in legno hanno qualche accento bizantino e ricordano ornamenti scolpiti della Siria, che furono studiati bene, colla loro architettura, dal De-Vogüé. Non possiamo spigolar i due volumi, totalmente; ma quanto ne abbiamo detto è sufficiente a dimostrare l'utilità di questa Guida come libro di consultazione grafica.

Leoncini — *Motivi architettonici* — Roma 1898.

È una raccolta di capitelli, basi, cornici, finestre, porte, inferriate, picchiotti d'ogni età e quasi d'ogni stile: dall'egizio al caldeo-assiro, al persiano, al musulmano, sino al gotico, al rinascimento, al barocco; ed è formata quasi tutta da copie di cose pubblicate nei libri. L'A. attinse molto nei *Ricordi d'Architettura* e in altri volumi, che l'estensore di questo cenno conosce come un padre i propri figli. Il disegno è spigliato, ma anche scapigliato, talora; e se l'A. fosse stato più paziente e preciso, il suo lavoro sarebbe riescito più utile.

La raccolta contiene una gran copia di cose dichiarate lombarde arbitrariamente; indicando per tali molti motivi che, a rigore, non sono lombardi: quali certe basi attiche schiacciate appartenenti al gotico incipiente di certi monumenti laziali e cistercensi d'Italia e simili. Ma sorvoliamo su ciò, e su alcune attribuzioni errate fra quelle poche che intendono a precisare l'autore dei monumenti; e constatiamo l'utilità della raccolta come complesso di motivi pratici, sperando che l'autore, in avvenire, sia più accurato e meno sommario.

Beltrami — *Soncino e la Torre Pallavicina* — U. Hoepli, Milano 1898.

È una estesa memoria storica e grafica di un luogo che non era stato ancora l'oggetto di uno studio come il presente. Indipendentemente dal suo valore letterario, interessa i ricercatori di cose decorative e quindi i lettori dell'*Arte*. Soffitti lignei a cassettoni, motivi di grottesche parietali, vôlte figurative e ornati di fantasia: ecco il contenuto essenziale di questa pubblicazione.

Soncino non sorge molto lungi da Milano; e qui presso, verso la metà del XV secolo, andò ad abitare in un palazzo sontuoso il marchese Adalberto Pallavicino. Il palazzo ha delle sale decorate con dovizia di pitture, le quali fanno pensare a quelle di alcune sale e gabinetti del palazzo Ducale e del palazzo del Te a Mantova.

L'autore ebbe cura di mettere in evidenza queste pitture, che sono assai bene conservate; come mise in evidenza alcune altre cose di Soncino, primeggiate dalla facciata della casa Viola, già Azzanelli (seconda metà del XV secolo), in cui la terracotta rosseggia lietamente, e svolge dei motivi decorativi, i quali fanno pensare alle bellezze di questo genere, che si vedono alla Certosa presso Pavia e a Pavia.

Vorremmo che queste note fossero sufficienti a mostrare l'utilità dell'operetta del Beltrami, la quale ha il merito di scoprire, allo sguardo del pubblico, una nova fonte del patrimonio artistico, di cui è ricca la regione lombarda. È interessante altresì la illustrazione storica.

Muntz — *Tapisseries, Broderies et Dentelles* — Recueil de modèles anciens et modernes. Parigi 1890.

Ecco un libro di carattere industriale. Mi spiego; certi editori di giornali illustrati, facendo delle opere costose d'arte o d'arte applicata, si trovano a possedere un grande fondo di *clichés* usati; i quali non perdono nessun merito, se un merito in origine lo hanno, a essere ripubblicati in miscellanea di motivi. Anzi l'editore che ne compone una miscellanea, può farsi il giusto vanto di mettere sul mercato librario de' volumi ricchi, a un prezzo modicissimo.

Lo stare attenti al pubblicarsi di siffatti volumi, dovrebbe essere un proposito di chi presiede alle scuole d'arte pratica, dove il denaro è sempre scarso. Il presente volume si indica, quindi, perchè è un buon libro di consultazione e costa poco. Vi è presentata l'arte di molti secoli e di molti paesi; ed è composto, per quattro quinti, di tavole. L'introduzione contiene un pensiero originale e grazioso del De Goncourt. Non posso resistere al desiderio di riportarlo: « Les tapisseries c'est mieux que les peintures; elles me semblent en être le rêve ».

Maindron — *Les Programmes illustrés des théâtres et des cafés concert, Menus, Cartes d'invitation, petites Estampes* etc. — Parigi, senza data, ma recente.

« Pour la plus grande joie de nos yeux, pour la satisfaction de notre esprit la *Petite Estampe*, qu'on l'appelle menu, programme, invitation, avis de naissance, ou carte-adresse, a conquis dans notre vie de chaque jour, une place singulière ». Così incomincia l'autore e comincia con una verità. Difatti a sfogliare le incisioni e le tavole in colori di questa raccolta sentiamo un'interna soddisfazione, che le cose che non interessano intimamente non fanno provare. La parte letteraria si limita ad un'esposizione, molto generale « della piccola stampa ».

Il lavoro del Maindron non ha dunque gravi pretese, ed è più da esteta che da storico, ma è lumeggiato, a così dire, da una quantità di incisioni, facsimilate dagli originali, le quali compongono una serie di tipi ornamentali, di cui la parte maggiore è degna di considerazione.

La parte più ragguardevole è esclusivamente destinata ai disegni in bianco e nero e in colori. Qui lo spirito moderno brilla in tutto il suo splendore: linee galanti, trovate licenziosette, motivi ridanciani e scherzosi; il tutto messo in evidenza da colori vivaci in cui gli azzurri, i rossi, i gialli, i neri a contatto dei bianchi compongono delle armonie cromatiche numerose, audaci, create apposta per attirare lo sguardo del pubblico. Perchè questa parte della raccolta contiene quasi tutti programmi illustrati, e questi attraggono di più degli altri generi per la singolarità dei disegni e la vistosità del colorito. L'amatore e lo studioso di questo genere decorativo, sfoglierà utilmente le pagine del Maindron.

Der Wiener Congress Culturgeschichte die Bildenden Kunste und das Kunstgewerbe; Theater-Musik in der Zeit von 1800 bis 1825 — Vienna 1898.

Questo bellissimo e ricco volume abbraccia molto; e per ciò che concerne l'arte applicata è specialmente notevole. Vi son ben riprodotti molti bronzi, mobili, armi, ventagli, oggetti di ceramica, di vetro, di smalto, vedute di assiemi decorativi, dell'epoca neoclassica.

Se non erro, sono tutti o in gran parte, oggetti inediti; certo sono poco conosciuti e bene scelti. Perciò la consultazione di questo volume si raccomanda a chi ha da trattare lo stile neo-classico nelle cose decorative.

A. M.

Fig. 114. Fregio. Composizione dell'alunno Petrilli nella Scuola di Arti decorative e industriali a Firenze.

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

Anno VIII. SETTEMBRE 1899 N. 9

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXII.

STALLI E MOBILI GOTICI NEL PIEMONTE

I.

— Tav. da 51 a 55. Fig. 115. —

Gli studiosi dell'arte italiana hanno sempre lasciato un po' in disparte la forte contrada pedemontana, nè ebbero forse tutti i torti, poichè essa non poteva, offrire come altre regioni più favorite sotto questo riguardo, quella messe inesauribile di fatti artistici, che fanno del Rinascimento italiano la meta di ricerche di studii ben compensati, di ammirazione sempre viva, di godimenti ineffabili.

Ma tuttavia anche le regioni bagnate dal Po e dai suoi primi seguaci hanno nei loro templi, nei castelli feudali, nelle principesche dimore non trascurabili prodotti di arte, quasi sempre in ritardo o di riflesso, ma pur sempre interessanti per lo studio generale della storia e della cultura nelle regioni subalpine. Anche qui in onore della divinità e dei suoi martiri sorsero numerose le chiese, le abbazie, i cenobii, che si vennero lentamente ampliando ed abbellendo; e a tale scopo vennero chiamate in aiuto le varie arti per dare forma sensibile alle concezioni pietose, ai voti, alle speranze dei fedeli.

Una delle prime e fide ancelle del culto fu l'arte dell'intaglio, ed in Piemonte, dove mancavano o scarseggiavano i marmi carraresi o lombardi, dalle trasparenti morbidezze suggestive, e non venne presto in uso la plastica del ceramico, fu la scultura in legno che dapprima fornì le decorazioni degli altari, delle ancone, delle predelle, dei pulpiti, che diede gli stalli dei cori, i sedili delle sale capitolari, dove i monaci ed i confratelli si raccoglievano alla preghiera o alla discussione.

Delle ancone, dei paliotti, delle sculture in legno piemontesi in genere, restano ancora pochi esempi; la qualità della materia, facilmente distruttibile, e la smania rinnovatrice e l'ignoranza, congiunte alla mania collezionista degli ultimi anni, hanno disperso la massima parte dei resti dell'arte dell'intaglio nel Piemonte. A mala pena nel Museo civico torinese e in poche altre collezioni si conservano fra noi gli esemplari di un'industria scomparsa.

Ma nello studio degli intagli, specialmente architettonici, hanno la maggiore importanza gli stalli dei cori, per la loro dimensione, per la squisitezza del lavoro e spesso per la loro rispondenza armonica allo stile generale delle chiese che li albergavano. Anche in Piemonte, come in Francia, il rinnovamento delle chiese, della loro decorazione e del loro

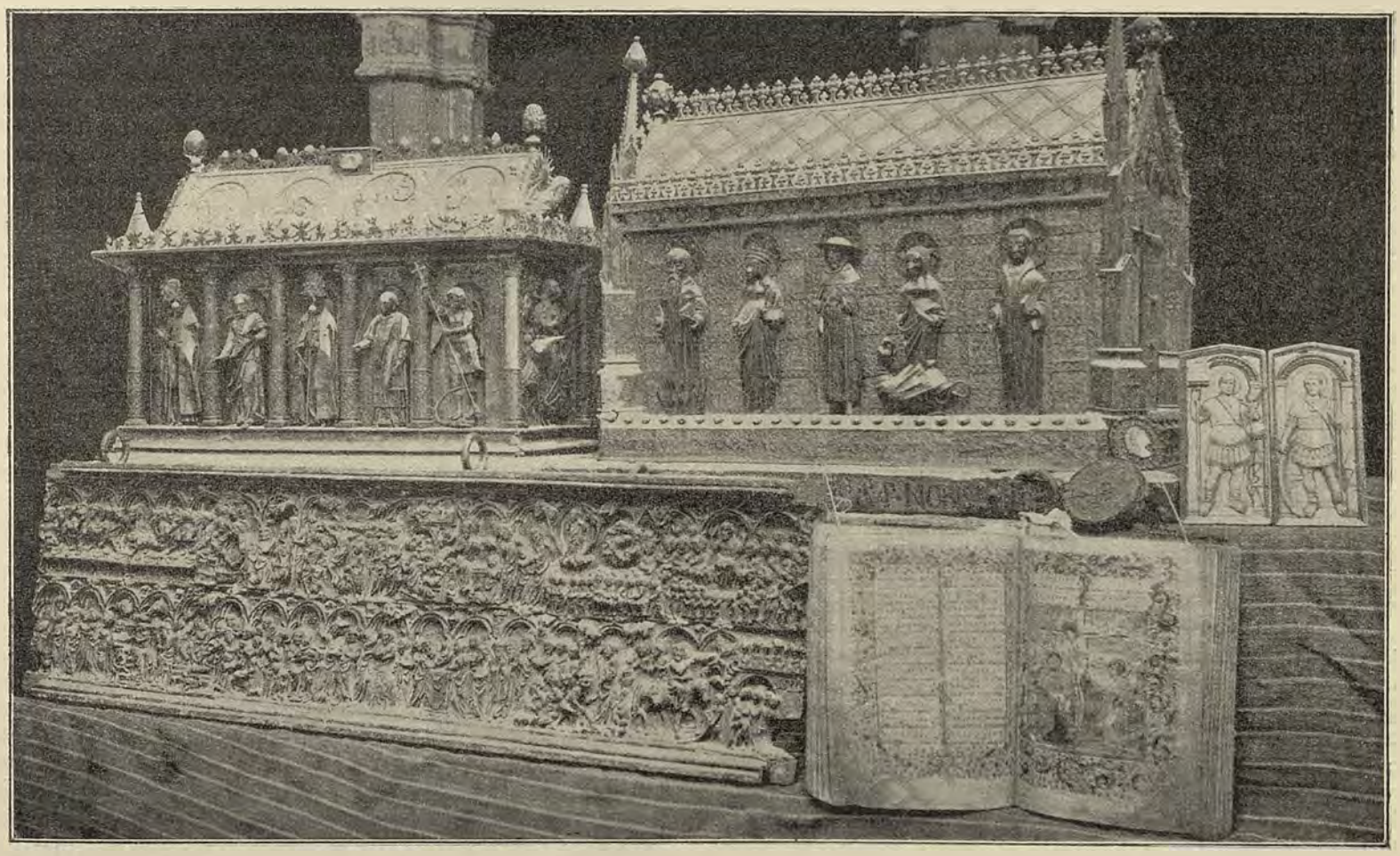


Fig. 115. Oggetti del tesoro nella Cattedrale di Aosta.

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

mobilio in questi ultimi due secoli, sia per le mutazioni di stile, sia per altro motivo, portò alla scomparsa della maggior parte degli antichi cori della regione. Sicchè è indarno che noi ci rivolgiamo la domanda intorno alle forme ed alle disposizioni dei cori nelle abbazie di Lucedio, di Casanova, di S. Benigno di Fruttuaria, della celebre abbazia Clusina, in valle di Susa, dove pure vigevano le regole di S. Benedetto, imponenti la preghiera comune nel coro a date ore del giorno e della notte.

Forse i monaci sedevano su semplici panche, forse usarono i sedili in muratura, che spesso, a guisa di zoccolo, giravano attorno all'abside delle più antiche chiese; ed a Noli, di Liguria, abbiamo un curioso esempio di tali seggi di pietra, presso i quali è un sedile, pure in pietra, ma dagli altri distinto per mezzo d'un alto dossale in legno, con braccioli, il quale non deve essere stato esempio isolato nella regione occidentale della penisola. Un simile uso, compatibile con una relativa mitezza del clima, frequente in Sicilia e nel mezzogiorno, dovette essere però più raro da noi, rarissimo in Francia, dove il legno fu assai presto lavorato con singolare eccellenza.

Da noi invece poco potrei additare: scarsi frammenti si sono conservati degli stalli nel duomo di Chieri, della prima metà del 400; abbiamo pochi pezzi dei dossali a rami salienti, di un fare largo, e rari pezzi dei braccioli a gemme stilizzate. Più importanti sono i frammenti di vecchi stalli del duomo di Ivrea, che stanno nel Museo civico torinese; non rimangono più che i pannelli dei dossali, i quali rappresentano tutti una pianta tozza e fronzuta, ai piedi della quale sonvi o pastori o guerrieri o bestie pascenti. Benchè l'indirizzo generale di questi stalli sia gotico, pure essi sono trattati in modo molto naturalistico; e la maniera, lo stile appariscono meno tirannici che in altri stalli. Però dell'insieme di questo coro, come di altri coevi, siamo perfettamente all'oscuro.

Ma se degli stalli del 300 e del principio del 400 non abbiamo più che scarsi resti, invece della seconda metà del 400 e del principio del 500 copiosi sono gli esempi giunti fino a noi.

Due di essi si trovano in Aosta, nella Cattedrale e nel Priorato di S. Orso, entrambi frutto della munificenza della famiglia dei Challant, i potenti feudatari ai quali si collega tutta la storia della vallata. Gli studi recenti del Giacosa, del Vaccarone, del Frutaz e d'altri intorno a questa famiglia, vanno mettendo di giorno in giorno in luce l'importanza che nella storia della regione, come nello svolgimento della cultura, ebbero i Challant, equi e benefici dominatori, avveduti politici, fedeli consiglieri e soldati dei principi di Savoia; e furono appunto i membri di questa numerosa schiatta, quali il cardinale Antonio cancelliere di Stato, suo fratello Guglielmo vescovo di Losanna, Bonifacio I maresciallo di Savoia, e specialmente Goffredo, Giorgio e Renato di Challant, che dai loro viaggi alle varie corti d'Italia e d'oltralpe, dai loro contatti con artisti e mecenati ebbero affinato il gusto ed il sentimento artistico, sicchè, ritornando ai loro feudi aviti, arricchirono le chiese della valle, i loro manieri e le loro ville di Aymaville, d'Issogne, di Fenis, coi frutti della loro munificenza, e le abbellirono di un fulgido raggio d'arte che è il riflesso ad un tempo di quella luce che si spargeva dai paesi di Francia e di Lombardia, coi quali incessanti erano i rapporti della nobile casa. Ed il loro fine gusto si rivela nell'armonia solenne che spira dalla poderosa rocca di Verrès, la cittadella del dominio, come nell'eleganti sale del maniero d'Issogne, dove intorno alla dolce Iolanda tutto sorrideva gli incanti dell'arte.

I pietosi Challant furono singolarmente munifici verso la cattedrale d'Aosta, della quale arricchirono largamente il tesoro, un giorno opulento ed anche oggidì superbo di opere di valore eccezionale. Già noti dagli studi del de Lasteyrie, di Aubert, di Berard e del colto vescovo monsignor Duc, di Aosta, presento qui alcuni oggetti d'arte di cui quella chiesa va superba. Oltre al cammeo romano, con montatura in filigrana e busta in cuoio del 1400, oltre al dittico consolare di Onorio, pregiatissimo avorio dell'anno 406, sono specialmente importanti pei rapporti artistici colle regioni d'oltralpe, i reliquiarii, il bastone arcidiaconale ed i libri liturgici con miniature d'artisti francesi, ora sapientemente illustrati dall'opera dei signori Carta, Cipolla e Frati sui monumenti paleografici pedemontani. Prodotto dell'oreficeria francese è pure la cassa di S. Giocondo, non così i due oggetti d'oreficeria più importanti, che sono la cassa di S. Grato ed il busto di S. Giovanni Battista: questo, terminato nel 1421, in argento in parte dorato, rappresenta il busto del Precursore in grandezza naturale, sopra una base esagona, ed è forse lavoro d'arte Svizzera o Tedesca e dono del conte Francesco di Challant; la cassa, terminata sotto il vescovo De Prez nel 1458, rammenta anche una ricchezza, che purtroppo va scomparendo dalla valle d'Aosta, quella delle miniere d'argento in Val di Cogne, dalle quali la mensa episcopale trasse la nobile materia di cui la cassa è rivestita. (Fig. 115).

Furono i due maestri Guglielmo di Val Locana e Jan de Malines, residente in Aosta, che eseguirono questo reliquiario cesellato, di uno stile gotico severo e puro, adorno nelle faccie da undici statuette della Vergine e dei Santi, con guglie nascenti dai pilastrini angolari, ed il coperchio a pioventi fregiato da esili creste intagliate e traforate, di elegante e sobrio disegno; ghirlande di cristalli di variato colore, simulanti le perle, dànno all'urna-reliquiario l'apparenza di un prezioso cofanetto gemmato.

Lo stesso indirizzo gotico, dovuto all'influenza artistica d'oltralpe, che si rivela negli oggetti del tesoro, come nelle linee generali dell'architettura, tanto della cattedrale quanto del piccolo e semidistrutto chiostro, si vede anche negli stalli del coro, ai quali conduciamo il lettore, dopo avergli indicato i singolari mosaici del *sancta sanctorum*, condotti dall'artista valdostano Etienne Mossetaz nel 1429, sulla traccia probabilmente di esempi romani della città d'Augusta Pretoria.

Gli stalli sono allineati sui due fianchi del presbiterio, scolpiti in legno di noce e perfettamente conservati, in numero di 15 per ciascun lato, distribuiti in due linee, la posteriore degli stalli canonicali, l'anteriore degli stalli dei chierici e delle minori dignità capitolari. Altri sei stalli erano appoggiati ad un ambone e furono rimossi nel 1838, quando questo venne demolito; ora sono collocati nella sacrestia dei canonici. Sopra di essi si trovano i nomi degli artefici che scolpirono tutto il lavoro:

D. IO. VION. DE. SAMVEN. D. IOHES. DE CHETRO.

Vionin de Samoen e Giovanni de Chetro, che alcuni ritengono valdostani, pure, come vedremo, risentono l'influenza di esempi francesi. La frequenza degli stemmi della famiglia Challant, scolpiti sui dossali, farebbe pensare che i committenti dell'opera fossero membri di essa; ed infatti la tradizione, non però documentata, riferisce il nome di Giorgio di Challant, che si vorrebbe vedere nel timpano dello stallo diaconale effigiato in ginocchio, con una donna, forse sua madre, offrente il lavoro alla Maestà divina.

Gli stalli, di tipo completamente svolto, hanno ciascuno il sedile, girante sul cardine, colla relativa *pazienza*, raffigurante teste di monaco o di donna, mostri, demonii dalle orribili smorfie; l'inginocchiatoio, il pregadio, che forma dorsale dello stallo inferiore, e l'alto dorsale, che termina in baldacchino con la volta ogivale e con salienti cordoni e trafori di motivo gotico, sono di molta eleganza, non disgiunta da severità; a dare questa impressione di severità contribuisce non solo il colore bruno di questi stalli, costrutti di un eccellente legno di noce, che lucidato prese la parvenza di bronzo, ma anche lo stile delle sculture, che vi hanno una notevole parte. Il fondo di ciascun stallo, l'uno dall'altro divisi da pilastrelli, reggenti le nervature delle voltine, ha due ordini di sculture in basso rilievo: nei riquadri superiori angeli sonanti vari strumenti, stemmi coi nomi di sette canonici, forse di quelli insigniti di prebende nobiliari; nella parte inferiore e più evidente del dorsale apostoli e profeti alternati, distinti da un nome e dai loro attributi speciali, e tutti recanti un filatterio con inscrizione: tanto questa quanto quella indicante il nome di ogni santo in carattere gotico francese, riferibile alla seconda metà del secolo XV. I profeti recano ad ogni stallo uno dei versetti della loro divinazione, al quale nello stallo seguente corrisponde il versetto del credo. Oltre ai profeti ed agli apostoli sono effigiati i santi, venerati nella diocesi aostana: S. Grato, S. Giocondo, S. Nicola, S. Orso e S. Bernardo, il protettore dei due valichi alpini. Mentre gli apostoli e profeti hanno l'abito convenzionale inspirato dalla toga romana, i santi portano i loro abiti o monastici o episcopali, espressi con molta verità, la quale spira anche nelle figure dalla fisonomia e dal fare secco e nervoso. Tanto per queste come per le figure dell'Eterno benedicente e della Vergine che ostende il divino bambino ai donatori, le quali adornano la fronte degli stalli distinti, noi troveremmo numerosi confronti in coeve sculture di Francia, come quelle della chiesa di Flavigny (Côte d'Or), dell'abbazia di S. Claudio nello Iura, ed in altre del Vallese, provincia artisticamente, come linguisticamente, francese.

Sui dorsali, sulle pazienze, sugli appoggi dei passaggi dal coro agli stalli alti, sono rappresentati e scolpiti a tutto rilievo canonici, religiosi, borghesi e vari animali, come leoni, scimmie, orsi, e gruppi variati di belve divoranti scimmie e gazzelle, ed intrecci di figure ed animali non senza accenni fantastici e licenziosi. Io non saprei dire se in tutte queste sculture decorative di un mobilio religioso noi abbiamo il prodotto della fantasia sbrigliata dell'artefice, o invece la prosecuzione quasi inconscia di abitudini tradizionali del medioevo, inspirate dai *bestiari* e da altre leggende, secondo le quali, sotto un simbolismo a noi non sempre chiaro, erano effigiati il progresso della chiesa militante o la mistica lotta tra la grazia e il peccato.

Fuori d'Aosta, poco lontano dalla Porta pretoria, è il Priorato di S. Orso, noto agli studiosi d'arte per la vetusta cripta e pel chiostro dai capitelli romanici istoriati, per l'alta e robusta torre campanaria; più noto ancora per la fine eleganza della decorazione in terracotta nella casa capitolare, per gli affreschi della cappelletta abbaziale, per le ve-

trate e per gli stalli del coro nella chiesa, dove tutto dice la munificenza e la pietà del restauratore Giorgio di Challant, conte e canonico di S. Giovanni di Lione, arcidiacono della cattedrale d'Aosta, priore di S. Orso, fervido amante delle arti, che è effigiato ai piedi della Vergine, nella parete di fondo della cappelletta abbaziale. E fu lo stesso Giorgio di Challant che commise lo splendido messale, illustrato dal Carta, ora in mano dei conti d'Entréves, e che, terminato nel 1499, era destinato alla cappella d'Issogne.

Gli stalli del coro, costrutti per ordine del conte Giorgio, sono disposti, come quelli del duomo, ai due lati del presbiterio, e, come la maggior parte dei prodotti artistici collegati colla famiglia Challant, sono un capolavoro della fine e delicatissima arte francese.

Essi stanno sopra due ordini per ciascun lato. Tutta l'opera è eseguita in legno di noce, che ha permesso le delicatezze e gli ardimenti dell'intaglio, e fu lavorato con tanta diligenza da essere giunto sino a noi senza guasti, in uno stato di freschezza che ancora sorprende. Gli stalli, col loro sedile mobile e la " pazienza „ effigiata variamente a teste di guerrieri, di frati, di borghesi, di monache, vanno distinti l'uno dall'altro da un bracciolo decorato da variate sculture, sopra il quale si alza il pilastrino, che separa i dorsali e sostiene le nervature delle volte di cui è composto il baldacchino. Sull'alto dorsale, a differenza dagli stalli del duomo, sono armonicamente equilibrati la scultura e l'intaglio; sotto gli archi ogivi polilobati e cuspidati, spiccano a discreto rilievo le figurine in piedi di profeti, di apostoli e di santi, distinte dai loro attributi, e recanti in un filatterio uno dei versetti del dogma evangelico, tutte spiranti un fascino di naturalezza e di ingenuità deliziosa. I costumi portati da queste figure, talora tradizionali, più spesso invece inspirati dalla moda della fine del secolo, sono una delle cose più importanti di questi stalli, come delle vetrate dello stesso coro.

Assai ricca è la decorazione del baldacchino, diviso da pilastrine a guglie in tanti scomparti quanti sono gli stalli, coll'archetto ogivale inferiormente, e sopra, una ricca trama di ogive e di creste traforate, di molta eleganza e di squisita grazia. Parimente traforate sono le testate, o fianchi degli stalli maggiori, a polifore fiammeggianti, in cui stanno racchiusi gli stemmi del capitolo e dei Challant. La fronte delle testate è data da un pilastrino a base ottagona, arricchito da nicchiette con statuine di santi, e terminante in lunga guglia, al di sopra della quale sorgono figurine di santi; ammirevole per energia di disegno è quella sulla testata, raffigurante San Giorgio, che vibra la spada sul mostro. In questa figura, che ricordava il santo protettore del munifico committente, profuse tutta la sua sapienza l'artista, il cui nome n'è perfettamente noto dai documenti e da altre opere. Egli, che attestò tanta agilità di fantasia nell'intaglio e tanta vivacità nelle figurine di cacciatori, di fiere, di orsi, di scimmie, sparse nei dossali e nei parapetti, è Pierre Mochet ginevrino, che verso la fine del 400 e il principio del secolo seguente lavorò per Giorgio di Challant, non solo nel Priorato ed in altre chiese, ma forse anche nello stesso castello di Issogne, il quale fu il paradiso terrestre del conte Giorgio. A lui sono da riferirsi i bellissimi stalli delle cattedrali di Losanna e di S. Giovanni di Moriana, entrambi molto affini a quelli del Priorato, e tutti quanti frutto di osservazioni o dirò meglio d'inspirazioni dei ricchissimi stalli che allora decoravano le cattedrali di Francia, e che ancor in parte si conservano ad Amiens, a Motier d'Ahun, a Flavigny, ad Auch ed in tante altre chiese, dove non furono sostituiti da posteriori rifacimenti. La ristrettezza dello spazio non lo consente, sicchè non m'è dato ricercare se sul maestro francese abbia in qualche modo agito la permanenza nella regione valdostana, o se in essa, chiusa ancora al raggio dell'arte italiana, siasi conservato puro il suo carattere di artista educato ai principii dell'arte di Francia.

Allo stesso Pierre Mochet o a qualcuno de' suoi scolari è da riferire il rivestimento in legno della sala capitolare del Priorato, ad intagli raffiguranti le solite ogive fiammeggianti; da questo rivestimento sporge la bella sedia priorale dai braccioli rettangolari e dall'alto dorsale, poco dissimile da quella che troveremo nelle sale baronali di alcuno dei castelli valdostani, fra cui è tipica la sedia del castello d'Issogne, ivi restituita dagli esempii originali, ed imitata poi al castello medioevale di Torino, ideato dalla erudita fantasia, se si possono accoppiare le due parole, di Alfredo D'Andrade.

Prima di lasciare il Priorato, ricordiamo il tesoro della chiesa, che ancora conserva della ricchezza antica l'arca d'argento cesellato, del 1365, con figure a rilievi di santi, il bastone priorale della fine del XV secolo, pur dono di Giorgio di Challant, ed il bel calice emisferico, di tipo francese, che ha i confronti con quelli di Reims, di S. Denis ed altri serbati nei tesori francesi.

(Continua). ANTONIO TARAMELLI.

LA SCUOLA FIORENTINA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 49-50. Dett. 35 e 36. Fig. da 116 a 124 —

IV. ESAMI DI ABILITAZIONE ALL'INSEGNAMENTO ARTISTICO-INDUSTRIALE — PROPOSTE PER UN CORSO MAGISTRALE.

Questa Scuola fiorentina delle Arti decorative fu negli anni 1897, '98 e '99 designata dal Ministero a sede degli esami per il conferimento delle patenti d'insegnamento nelle scuole d'Arte industriale del Regno, istituiti col R. Decreto 28 dicembre 1895. Onore questo di cui la Scuola ha compreso tutta la grave responsabilità, poichè dalla formazione di buoni insegnanti, dotati di svariate attitudini e di ben appropriata cultura artistica,

Figura 116. Graffito. Composizione dell'alunno Giusti.

dipenderanno in gran parte i benefici frutti che si attendono dalle Scuole predette, e l'incremento avvenire dell'arte industriale italiana. Appunto per questi alti fini, coloro che intendono dedicarsi all'insegnamento negli istituti di arte applicata all'industria

Figura 117. Mortaio in bronzo. Composizione dell'alunno Degl'Innocenti.

è necessario si presentino agli esami per conseguire il diploma di maestro con un'adeguata preparazione artistica e didattica,

R. ISTITUTO POLITECNICO BIBLIOTECA

Fig. 118. Candelabro in cera dell'alunno Mazzoli.

e penetrati della importanza dell'ufficio cui aspirano. Le Scuole d'arte industriale hanno necessità d'insegnanti che abbiano ben compreso lo spirito affatto moderno da cui devono essere animate, lontano da ogni convenzionalismo accademico e da vane pretese di monumentalità, curante del concetto e della forma in ogni ancorchè piccolo oggetto destinato all'uso comune; d'insegnanti i quali sentano che l'arte decorativa e industriale è sorella e non ancella delle arti della sesta, del pennello e dello scalpello, e ricordino con orgoglio come tenessero ad onore di esercitare l'arte decorativa e di associarla all'industria il Ghiberti, il Verrocchio, il Cellini, lavorando di oreficeria, Leonardo, Tiziano, Paolo Veronese, disegnando stoffe, e Raffaello, componendo i cartoni per gli arazzi del Vaticano.

Con insegnanti che sentano altamente la loro missione, le Scuole d'arte applicata all'industria potranno rispondere al loro fine e contribuire, ciascuna nell'ambito della propria influenza, al benessere dei giovani e al decoro delle arti pratiche ed utili.

Ne' due anni 1897 e 1898 si presentarono complessivamente alla Scuola fiorentina delle Arti decorative, sottoponendosi agli esami per conseguire l'abilitazione all'insegnamento, ventisei candidati di varie provincie d'Italia. Gli esami furono dati con la severità che richiedeva l' importantissima abilitazione cui i concorrenti aspiravano; solo sei di essi la ottennero, due nella sessione del 1897, quattro in quella del 1898.

Fig. 120. Graffito. Composizione dell'alunno Danti.

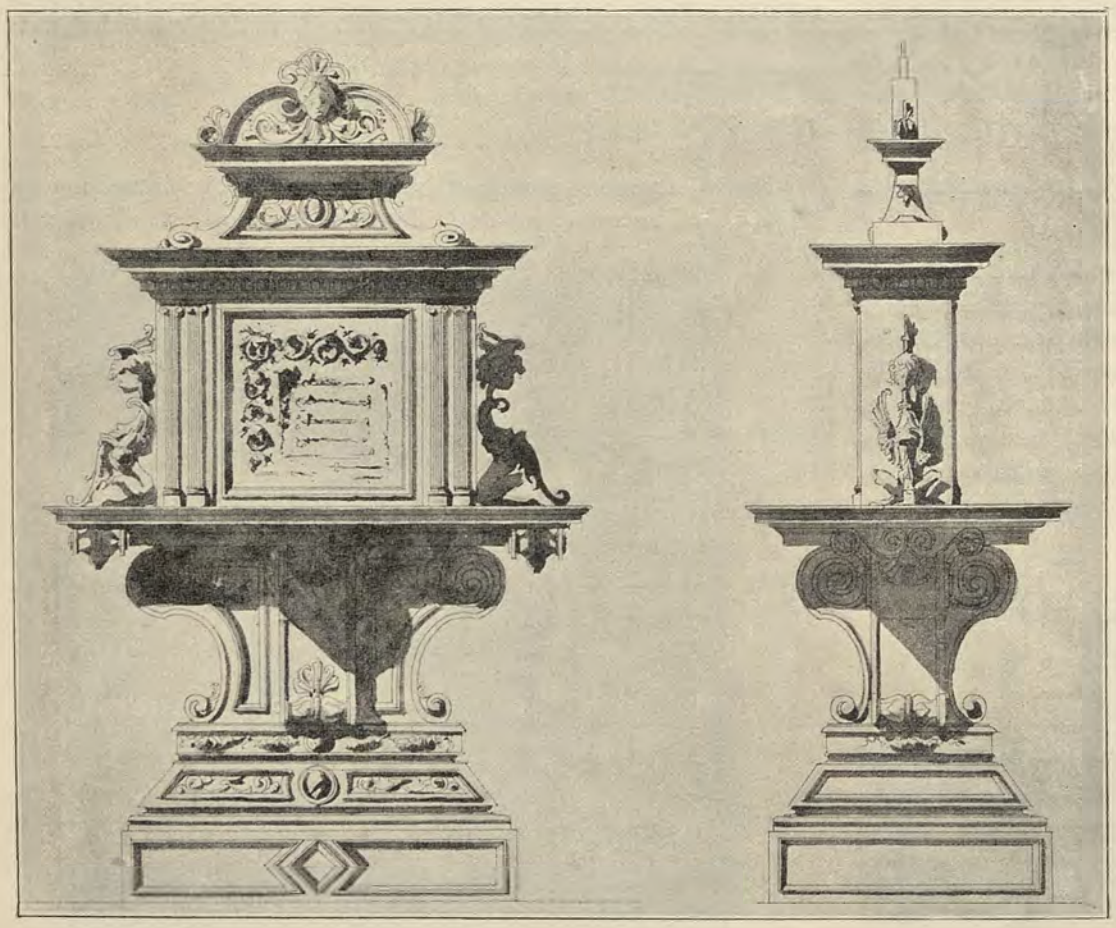


Fig. 119. Vetrina per pergamene. Composizione dell'alunno Santini.

dei quali ultimi, erano alunni della Scuola i signori: Giuseppe Cecchetto e Ugo Fioravanti.

L'esperienza però di questi tre anni pose in evidenza come nella massima parte degli aspiranti mancasse un'adatta preparazione per superare l'esame di abilitazione all'insegnamento, nel quale è necessario di dar prova di buone qualità didattiche.

Onde il Consiglio dirigente della Scuola, confortato dal parere emesso dalla Commissione esaminatrice locale, non mancò di segnalare al Ministero d'Industria, Agricoltura e Commercio e alla Commissione centrale per l' insegnamento artistico-industriale l'opportunità di istituire corsi magistrali per preparare adeguatamente coloro, che aspirano ad essere abilitati all'ufficio di insegnanti.

Avendo la Commissione centrale riconosciuta la necessità del Corso magistrale, l'Onor. Ministro di Industria, Agricoltura e Commercio, con lettera officiale del 5 gennaio 1898 dette incarico al Consiglio dirigente della Scuola di studiare e proporgli i provvedimenti da adottare per la istituzione del Corso predetto, e l'ordinamento di esso, i programmi ecc.

Il Consiglio dirigente si pose subito all'opera, affidando ad una speciale Commissione lo studio di tale argomento, e dandole mandato di presentargli proposte concrete da discutere e da rimettere poi al Ministero.

La Commissione si procurò innanzi tutto e studiò accuratamente molte pubblicazioni italiane ed estere relative all'insegna-

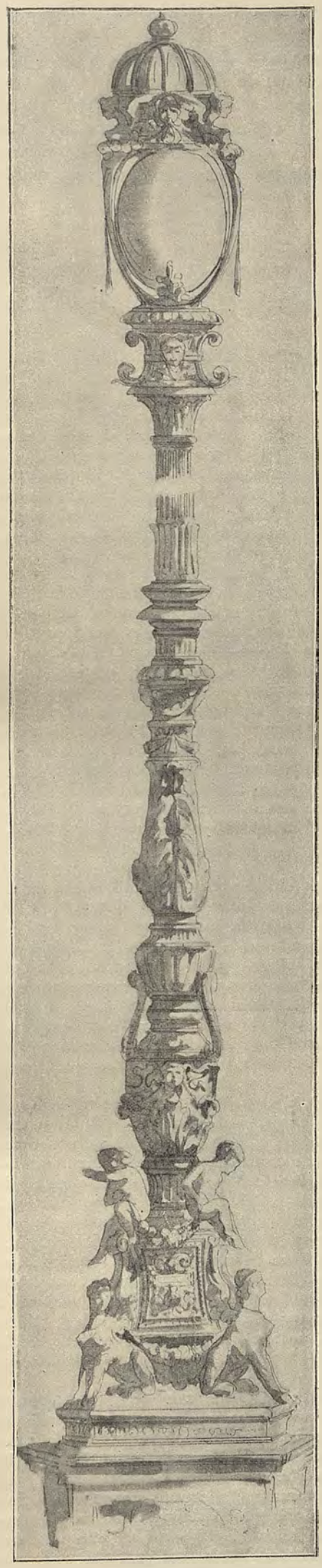


Fig. 121. Candelabro per luce elettrica. Composizione dell'alunno Faorsi.

mento professionale ed ai programmi dei corsi magistrali seguiti in Inghilterra, in Francia, in Germania e nell'Austria-Ungheria.

Da tali ricerche essa ricavò buon frutto per la nozione di alcuni metodi e di alcune applicazioni che possono far buona prova anche da noi; però

Fig. 122. Specchio a mano. Composizione dell'alunno Petrilli.

sua cura principale fu quella di conservare al nuovo Istituto il carattere nazionale, sapendo di poter contare sulla genialità e sulla svegliatezza del nostro popolo, e sapendo, d'altra parte, che per ora sarebbe impossibile neanche sognare in Italia istituzioni colossali e dispendiose come il Kensington e i principali istituti congeneri d' Europa.

Inoltre il Corso magistrale, dovendo venire annesso alla Scuola attuale, la Commissione cercò di evitare assolutamente che dal nuovo organismo nascesse danno o confusione al vecchio istituto, il quale procede con tanta regolarità e anche nell'ultima Esposizione nazionale di Torino fu riconosciuto meritevole delle massime onorificenze.

Ma nulla può spiegare chiaramente i concetti cui la Commissione della Scuola fiorentina informò l'opera propria, quanto il riferire le parole stesse della Relazione di essa, approvata pienamente dal Consiglio e da questo rimessa al Ministero.

« Perchè la Scuola magistrale dia risultati utili occorre che i giovani i quali si inscriveranno in essa, abbiano già un sufficiente grado di cultura e di pratica artistica. Il Corso magistrale non deve insegnar cose nuove, ma piuttosto abituare gli inscritti a sviluppare le qualità didattiche, come: metodo, razionalità, chiarezza, ecc. Perciò crediamo che, per essere ammessi a questo Corso, gli aspiranti debbano, o essere provvisti della *Licenza di una Scuola superiore di Arti Decorative e Industriali*, oppure subire un *Esame equivalente*.

Fig. 123. Candelabro per luce elettrica. Composizione dell'alunno Faorsi.

BIBLIOTECA POLITECNICO

« La relativa severità nell'ammissione è giustificata anche dalla brevità del Corso, la cui durata abbiamo cercato di ridurre al minor tempo possibile, un anno, utilizzando tutte le ore disponibili, tenuto conto delle probabili condizioni finanziarie degli aspiranti.

« Venendo ora a render ragione dell'ordinamento da noi seguito, ci siano permesse alcune osservazioni.

« L'esame attuale di patente, per le materie di cui è composto, mira principalmente a formare degli insegnanti per le

Fig. 124. Schizzo per formella. Composizione dell'alunno Faorsi.

scuole inferiori di disegno, per le scuole d'intaglio e per quelle di modellatura ad uso degli scalpellini, dei marmisti, dei fabbri, ecc. Ciò è consentaneo al carattere della grandissima maggioranza delle Scuole di Arti e Mestieri, di Arte applicata ecc. dipendenti dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio; ma vi sono altre importantissime categorie di industrie artistiche, che prosperano o potrebbero prosperare in molte parti d'Italia, come le ceramiche, i vetri, gli smalti, le carte da parati, senza contare tutte le applicazioni policrome della ceramica e del mosaico, che possono collegarsi alla decorazione esterna ed interna degli edifizi. Per tutte queste industrie, che hanno per base il disegno associato al gusto del colore, manca nell'esame di patente una prova adeguata.

« Per tale ragione sarebbe da studiare se non fosse il caso di aggiungere in questo esame una prova che dimostrasse le attitudini e gli studi degli aspiranti in quel campo.

« Ad ogni modo, nel programma da noi presentato è compreso anche un corso di esercizi sulla stilizzazione degli elementi naturali, sulla combinazione dei colori e sui rapporti delle loro tonalità, nonchè sullo sviluppo (nella grandezza e con la tecnica del vero) di parti di decorazioni o di oggetti artisticamente decorati.

« Per coltivare e per disciplinare l'elemento inventivo, crederemmo poi necessario di applicare anche al Corso magistrale l'esercizio dei bozzetti settimanali e degli extempore, con tema e stile dato: esercizio che, ormai da lunghi anni, ha fatto così buona prova per l'incremento della nostra Scuola. Anzi questi bozzetti, con le opportune correzioni e modificazioni, sarebbero come il fulcro intorno a cui si muoverebbero tutti gli insegnamenti artistici, come: modellatura, pittura, disegno, sviluppo di cartoni, ecc.

(*Continua*)

XXXIV.

L'arte industriale nella Esposizione di Pistoia

IL 1899 è stato l'anno delle esposizioni. Prima Venezia, poi Como, poi Cremona, poi Pistoia, poi Perugia. Credo che qualcuna mi sfugga. Ma io non debbo far la lista delle esposizioni; debbo parlare di quella circondariale di Pistoia, limitandomi alle industrie artistiche antiche e moderne; perchè, se dovessi estendermi su tutto il campo della mostra, ci vorrebbe un fascicolo dell'*Arte*.

A Pistoia sorse l'idea d'una esposizione agricola e industriale del circondario; e quest'idea non era ancor matura, che sorse quella di un'esposizione retrospettiva di oggetti d'arte della città e diocesi. Pistoia, che è ricca di opere del Medioevo e del Rinascimento, potè riunire facilmente una quantità di oggetti, degni di figurare in una mostra artistica; e si mise insieme una serie di opere le quali, nei tre mesi di luglio, agosto e settembre, destarono la curiosità del pubblico. Perciò l'esposizione pistoiese resterà memorabile, anche senza un Raffaello " inedito „ o un pezzo d'oreficeria così importante come la cosidetta " Pace di Chiavenna „, rarità incomparabile dell'esposizione di Como.

Si cominciò ad avere la mano felice nella scelta dei locali: il Capitolo, la chiesa di S. Francesco e l'ex convento di Sala.

Il Capitolo e la chiesa di S. Francesco sono ornati di affreschi del XIV secolo, gran parte dei quali vengono attribuiti a Puccio Capanna discepolo di Giotto; perciò i locali, anche senza gli oggetti esposti, offrivano ed offrono materia di studio e di curiosità. Gli è così che, visitando la esposizione, vedevi gli intelligenti fissare lo sguardo sulla volta grandiosa del Capitolo di S. Francesco, e sulle pitture delle cappelle della chiesa; e poichè una parte di queste pitture furono rimesse in luce non sono tantissimi anni, sentivi discuterle da persone intelligenti, che non avevano avuto ancora l'occasione di vederle. Io, qui, non le discuterò; non dirò che sono di varie mani, e confermano la asserzione vasariana, che l'arte di Giotto sotto il pennello dei giotteschi diminuì l'incanto della vita e della bellezza.

E volgendomi agli oggetti esposti, a quelli che riguardano i nostri studi, mi è lieto l'affermare che ce n'erano più di quanti sarebbero necessari a comporre un' esposizione di prim' ordine. Diciannove sale (contando un corridoio con dei pancàli decorativi d'una certa ingenua pittoricità): diciannove sale piene di oggetti d'oreficeria, di ceramica, d' arazzi, di ricami, di pizzi, di ventagli, di sculture in legno, di bronzi, di ferri lavorati. Nè credano che si siano spogliate le chiese o gli uffici pubblici per comporre questa esposizione. Hanno concorso le chiese, ha concorso il municipio, l'ospedale e l'orfanotrofio; ma il contributo maggiore è stato quello delle famiglie del patriziato pistoiese: le famiglie Forteguerri, Rospigliosi, Ganucci-Cancellieri, Marchetti; e questo contributo, unito a quello di altri privati, Gelli, Nizzi, Rossi-Cassigoli, Baldi-Papini, ha composto le diciannove sale d'esposizione.

Bisogna notare due cose: la prima, che gli oggetti esposti erano una parte soltanto di quelli che possiede il circondario di Pistoia; sapendosi che alquante famiglie non si vollero affatto privare, nemmeno momentaneamente, di molti oggetti d'arte; la seconda, il concorso ragguardevole delle chiese di campagna: S. Alessio, Valenzatico, Santomato, S. Baronto, Giaccherino, Satornana, Burgianico, Lizzano, Piteglio, Valdirana. Tuttociò è stupefacente. Nessuno s' immaginava che si sarebbe fatta una solenne esposizione d'arte antica a Pistoia, col parziale concorso dei privati, e col contributo delle chiese di campagna. Si credeva che l'esposizione solo fosse possibile riunendo tutti gli oggetti posseduti da istituti pubblici e da case private. Il fatto ha dato torto a quest'ultime previsioni.

Io che non amo le amplificazioni, non tacerò che varie cose

esposte potevano esser lasciate dove erano. Segnatamente nelle stoffe l'esposizione aveva dei pezzi di poco o nessun interesse. Vi predominava il Secento; ma il Secento senza nobiltà e senza quella grazia folle, che è la particolarità capitale delle produzioni estetiche del XVII secolo. Ma quanti bei pizzi invece! E che arazzi! Uno poi, fiammingo, era una meraviglia. Poche volte davanti a un arazzo ho provato un godimento più vivo. Esso verdeggia in un assieme di piante di vario genere, entro le quali occhieggiano dei fiorellini e muovonsi degli animali. Ha la freschezza del vero e il sorriso di una fantasia che vive di bellezza e di eleganza. Pregai un amico che ne tentasse la fotografia; ma per quanta buona volontà egli vi abbia messo, la fotografia, per motivo della luce scarsa e del tono profondo e sobrio dell'arazzo, dà una pallidissima idea del mirabile lavoro, nè si può pubblicare.

Nella sala dell'arazzo stavano esposti gli oggetti appartenenti al Capitolo della Cattedrale, cui l'arazzo stesso appartiene, e questa sala era la meglio dell'esposizione. Una grande vetrina nel mezzo conteneva una serie di reliquiari, di calici, di crocifissi; i quali formano la " sagrestia de' belli arredi „ ricordata da Dante e illustrata da Sebastiano Ciampi in un volume pubblicato a Firenze nel 1810.

Ebbi occasione di accennare questa sagrestia quando pubblicai nell'*Arte* il mio studio sopra " L'Altare di S. Iacopo a Pistoia „. Allora osservai che le bellezze dell'altare corrispondono, se così posso dire, agli arredi sacri o al tesoro della Cattedrale, dove l'altare stesso si trova. Questi arredi erano esposti e si potevano godere nella vaghezza del loro disegno d'un gotico sottilmente fiorito e fiammeggiante. Il Ciampi offre delle informazioni su alcuni di essi, ed osserva che nel 1287 Andrea di Puccio col suo fratello Tallino, lavorò per la Cattedrale un calice; e quest'Andrea fu, probabilmente, lo stesso che Andrea di Puccio d'Ognibene.

Gli arredi della Cattedrale di Pistoia ricevono la loro notorieta, sopratutto da ciò che Dante li ricordò nel canto XXIV dell' *Inferno*, saettando Vanni Fucci " ladro alla sagrestia de' belli arredi „. Il Ciampi corresse; e, guidato dai documenti, mostrò che Vanni Fucci, co' suoi compagni, tentò di rubare due tavole d'argento dell'altare di San Iacopo, non gli arredi della sagrestia; i quali " stavano serrati in uno scrigno di ferro a due chiavi tenute dagli Operai, siccome negli statuti è prescritto „. Ora si tengono dentro a certi armadioni di legno; ed è una bella ventura che siano stati messi in nova evidenza. Per molti pistoiesi e moltissimi visitatori la mostra fu una rivelazione.

Nella stessa vetrina dei " belli arredi „, trovavasi un reliquiario della Madonna, lavoro di Romolo Salvei, fiorentino, dell'anno 1379; ed era un'opera capitale dell'esposizione. Una volta questo reliquiario si portava solennemente in processione dalla chiesa dell'Umiltà alla Cattedrale, con gran concorso di popolo e l'intervento delle autorità cittadine; da parecchi anni non si porta più, e forse è un bene, perchè l'oggetto si conserva meglio. E merita di essere conservato. Il suo disegno ha il fascino delle cose che si sognano; e sembra che la grazia abbia avuto dei sorrisi d'una tenerezza nuova per il vecchio artefice.

La oreficeria era rappresentata signorilmente. Nella sala I, che era la più vasta, si vedevano de' calici, dei reliquiari, e una serie interessante di croci processionali del Rinascimento in argento, in bronzo, in rame dorato. Appartengono quasi tutte a chiese di campagna; e se non hanno un'importanza speciale, non sono da tenersi in povero conto da chi le considera quali elementi del patrimonio artistico d'una regione o d'un circondario.

La parte mobiliare era la più scadente. Pure apparivano sommamente interessanti alcuni pancàli del Secento dalle pompose spalliere giranti in volùte infogliate, e ornate di gravi stemmi campeggianti in un fondo di giràli a traforo. Questi pancàli, che appartengono al Comune, sono d'una maestà rara. A Pistoia li tengono in un salone gotico, in cima al quale spicca superba una residenza di noce, intagliata con splendore d'ornati, cui il fulgor dell'oro, oggi quasi tutto scomparso, impresse la seduzione d'un fasto principesco. Se questa residenza, alquanto scompaginata, avesse potuto esporsi, essa avrebbe ombreggiato l'incanto dell'arazzo fiammingo, degli arredi sacri della Cattedrale e del reliquiario posseduto dalla Madonna dell'Umiltà.

Una considerevole collezione di ceramiche cresceva ancora l'importanza della esposizione.

Poche parole sulle industrie artistiche moderne.

Pistoia è una città agricola, ma è pure il centro di qualche industria, che trae dall'arte l'espressione della bellezza: le industrie del fabbro ferraio e dell'ebanista. Nell'esposizione era facile accorgersene. Il ferro si lavora in Pistoia con somma agilità ed eleganza; e Pistoia è la rivale di Siena su questo campo, come nel Trecento Siena fu la rivale di Firenze sul campo della pittura. In passato a Pistoia si seguiva il tipo a viluccbi e foglie puntute del Rinascimento, ora si segue il tipo d'ogni stile e d'ogni epoca.

Generalmente parlando vi sono degli esecutori inappuntabili, che hanno pronta la mano a foggiare il ferro come l'orefice il metallo prezioso; perciò i fabbri ferrai pistoiesi lavorano molto per fuori di Pistoia. Persino l'America del Nord è in relazione con essi, a capo dei quali sta Giuseppe Michelucci. Gli ebanisti di Pistoia mancano di buoni modelli; ma sono esecutori pazienti e precisi. Se la loro mano fosse diretta bene l'ebanisteria pistoiese potrebbe fare onore alla città, come l'industria del fabbro ferraio. Nell'esposizione stavano diversi mobili; ma quattro o cinque soltanto avevano il diritto di essere citati da un artista; tutti gli altri appartenevano al genere dozzinale, artisticamente parlando.

A Pistoia vi è, da anni, una Scuola d'Arti e Mestieri che, per ora, non ha nessuna influenza sopra l'ebanisteria locale. La Scuola, giudicata dai saggi dell'esposizione, è sulla via di progredire; l'ebanisteria non sa dove è la via della bellezza. La mano degli ebanisti si sforza a far cornici, colonne, pannelli; ma la mente che dirige non sa metterli insieme. E se si trattasse di cose commerciali pazienza! Ma si tratta, evidentemente, di cose le quali dovrebbero parlar alto agli amici del bello.

ALFREDO MELANI.

Fig. 125. Fontana detta del Nettuno nel giardino del palazzo D'Oria a Fassolo in Genova.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

XXXV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Stanislao Fraschetti — *Il Bernini,* la sua vita, la sua opera, il suo tempo, con prefazione di Adolfo Venturi. Volume contenente 270 riproduzioni delle opere del maestro. — Milano, Ulrico Hoepli editore, 1900.

Da qualche tempo si risveglia l'amore dell'arte barocca, e questo amore dal basso sale all'alto; cioè dalle arti decorative va all'architettura, alla scultura e alla pittura. L'*Arte italiana* non è stata insensibile a cotal risveglio; e, fra gli altri, gli studi sul Brustolon e sul Serpotta qui pubblicati hanno mostrato che questa Rivista intese partecipare al novo atteggiamento degli spiriti, il quale è solennemente riaffermato dal presente splendido volume sul Bernini.

Egli è la figura più luminosa dell'arte barocca; è il genio di quest'arte fantasiosa, pietrificante l'audacia e la bizzarria. Egli, architetto, scultore, pittore, decoratore, autor drammatico, fu l'anima del secolo che lo vide fiorire, come Michelangiolo del suo. N'avea narrata la vita il Baldinucci, un anno dopo la di lui morte; e il figliolo del Bernini, vago di lumeggiare il genio paterno, aveva attinto al Baldinucci per comporre una riduzione della vita stessa. Questi due lavori biografici parvero lungamente de' documenti di un' autorità ineccepibile. Ma la critica moderna, che rivede tutto con accuratezza, vi scoprì de' difetti e delle mancanze; e, impressionata da ciò che il Baldinucci tessè un panegirico del suo biografato piucchè la di lui vita, e ricorse a delle esagerazioni, e accolse delle falsità, meditò una revisione franca e coscienziosa dei documenti baldinucciani e berniniani. Così vide la luce il presente volume di Stanislao Fraschetti.

Giovò molto all'autore la recente esposizione delle opere del Bernini, ed, avendo avuto la fortuna di accordarsi con un eccellente e facoltoso editore, compose il suo volume con doverosa ricchezza di illustrazioni eliotipiche. Cosicchè, sfogliandone le 450 pagine, passano frequentemente sotto gli occhi de' busti, delle statue, delle architetture, de'bozzetti di decorazione, e perfino degli schizzi di caricature. Poichè il Bernini esplorò tutto il campo dell'arte; e, pronto nell' ideare e rapido nell'eseguire, consacrò ad ogni genere estetico qualche pagina della sua brillante operosità.

Lungo sarebbe l'indicare i punti notevoli del volume. Sotto il riguardo de' nostri studi, è nova la costatazione che il Bernini fece lo schizzo della fontana più monumentale di Roma, la fontana di Trevi, data universalmente a Nicola Salvi. La notizia era stata pubblicata, precedentemente, dalla *Rivista d' Italia,* che tolse così il gradito aspetto della primizia a ciò che si legge in questo proposito nel volume del Fraschetti; ad ogni modo il fatto, acquisito dalla storia, è ben soleggiato nelle presenti pagine. Ed esso, come non produsse, così non produce stupore; inquantochè coloro, che sono sensibili al linguaggio dell' arte, vedevano già nell' opera attribuita al Salvi l'accento del Bernini.

Un altro punto notevole concerne il Bernini pittore. Nella pittura il nostro non produsse nulla d' interessante; e nondimeno, sebbene la pittura non abbia aggiunto alcuna fronda alla corona gloriosa di lui, non c' è ragione di trascurare un lato dell'artista da chi vuol conoscerne appieno la figura maestosa campeggiante nel suo secolo. Nè parliamo del caricaturista, che è un altro punto notevole del volume, sebbene toccato da antecedente e recente pubblicazione; nè dello scenografo e autor drammatico.

Non dimentichiamo di osservare che il volume è scritto con garbo; ma forse contiene troppe descrizioni, e la forma letteraria, sovente, è troppo ricercata. Ciò non turba, però, la sostanza dell'opera, che raccomandiamo al lettore.

E. Wattier — *L'Oeuvre de Boucher d'aprés la gravure des dessins originaux* — Parigi.

Il pittore delle Grazie, rivive qui nella sua vaga genialità. Ossia: rivive fino a un certo punto. I disegni contenuti in questa Raccolta furono ideati dal Boucher, ma non eseguiti da lui; essi sono una riproduzione degli originali, e il riproduttore non fu virtuoso quanto doveva. Quivi le composizioni boucheriane del Wattier, sono la eco, non la voce squillante del poetico cantore. Poichè il Boucher era un poeta; un poeta improvvisatore, affabile, grazioso, seducente, il quale dalla sua lira dorata traeva delle note in onor della fanciullezza. E sfogliando la Raccolta, che per correttezza e vaghezza grafica non è all' altezza dell'originale, si assiste a una continua ridda di putti, rumorosa e agitata.

Decoratori, desiosi di aver de' gruppi di fanciulli, sfogliate questa Raccolta boucheriana; e traverso le linee infedeli e tremanti del riproduttore, cercate la poesia di chi vide, disegnatore impareggiabile della puerizia, tanti bei bimbi folleggianti nel cielo dell'arte.

Ginés Codina y Sert — *Composiciones Decorativas* — Album de Arte Suntuario, conteniendo más de cien motivos originales de divercios estilos aplicables á tapicieria, pintura mural, cerámica, papeles pintados, tapicieria de muebles, relieves en yeso etc. etc. con un prologo de Seb. Trullo, y Plana. — Barcellona, senza data, ma recente.

È un'opera novissima; la prima — è dichiarato nell' interminabile frontispizio — di quest' indole, pubblicata in Ispagna; ed è una raccolta di motivi decorativi in colori: fascie ornamentali, pannelli, finali, esposti in dimensioni grandi. Per quanto si tratti di un'opera « de divercios estilos », i motivi non sono originali. Questo metodo di offrire dei motivi stilistici, derivati dalla fonte e non originali, non è bello; nè devesi incoraggiare.

Che un artista faccia delle opere in un dato stile, e si ispiri allo stile per farle, passi; ma che un compilatore di motivi stilistici, offra delle cose che sono un derivato degli stili, non può passare. O fa una raccolta di motivi originali suoi propri; o la fa di motivi stilistici. Nel primo caso, deve esporre liberamente le sue idee estetiche; nel secondo deve esporre impersonalmente le opere dei secoli passati. Questo è un principio che ha dalla sua ogni cultore sereno e logico de' nostri studi.

A. M.

XXXVI.

NOTIZIE

Arte pugliese — Dimenticata, sconosciuta l'Arte pugliese, soprattutto in ciò che concerne la decorazione scolpita, è uno de' nuovi campi estetici più considerati oggi; e il Municipio di Torino può esser lieto di avere ricevuto l'omaggio di tutti i calchi di sculture architettoniche pugliesi, che figurarono all'ultima esposizione generale. Essi potrebbero constituire il fondo e il principio di un museo nazionale d'architettura, che l'Italia non possiede, e la Francia ha nel Trocadero, mercè la veggente iniziativa del Viollet-le-Duc.

Gli studiosi del Bizantino — possono sfogliare utilmente le cento tavole dell'opera, in due serie, di A. Dehli pubblicata a Lipsia nel 1890: *Byzantinisches Ornament in Italien,* che contengono cose di architettura, di scultura e di metallo. La prima serie riguarda Venezia, la seconda Ravenna. Meglio fosse stato il rovescio.

Per l'Arte nuova — In questi ultimi tempi ha sollevato un certo rumore il " Castel Béranger „ a Parigi; saggio dell'arte nuova, che è un desiderio di questa fine di secolo. *Il Journal of Decorative Art* di Londra se ne è occupato nel numero di maggio e ne ha riprodotte varie parti. Bizzarrissimo il cancello d'ingresso. Ne è autore M. Guimard, che ottenne il primo premio nel concorso delle facciate a Parigi con questo " Castel-Béranger „.

Concorsi indetti da Riviste professionali a Parigi — La rivista *Art et Decoration* ha iniziato dei concorsi mensuali, e i lavori si espongono nelle sale dell'*Art Nouveau,* rue de Provence. Il giurì si compone del comitato direttivo della rivista, al quale talora si aggiungono, con voto consultivo, de' membri delle Camere sindacali per il giudizio dei concorsi sollecitati da queste Camere, desiderose di mettere in commercio de' nuovi modelli delle loro industrie. I premi, tre o quattro per concorso, vanno da 50 fr. a 200; e il giurì, destinando delle menzioni onorevoli a de' lavori non meritevoli di premio in denaro, allarga il numero dei progetti che gli sembrano degni di essere eseguiti.

S'intende che i lavori premiati vengono messi in esecuzione.

Gli Orologi a pendolo e la loro decorazione — Ornandolo di molte squisite incisioni E. Guy Dawber, nei primi numeri di quest'anno dell'*Architectural Rewiev* di Londra, ha trattato l'indicato soggetto. Chi avesse da disegnare la decorazione d'un orologio, consulterà utilmente la detta pubblicazione.

Ricostruzione — A Venezia è sorta l'idea di ricostruire la cappella del Rosario attigua alla chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, costruita nel 1571, come era prima dell'incendio del 1867. L'incendio distrusse alcune opere scultoriche del Vittoria (i cui resti, rotti e affumicati, si vedono nel museo Civico e Correr di Venezia, ed il famoso S. Pietro Martire di Tiziano. Prezioso soprattutto per l'ammirabile paesaggio, può godersi oggi nella copia del Parodi, sullo scalone della Accademia Ligustica di Genova, ed in molte altre copie. È noto che la cappella fu edificata dal Vittoria, il quale si fece assistere da Girolamo Campagna veronese.

Per la conservazione dell'antico — A Parigi è stata istituita una Commissione civica coll'incarico di ricercare i vestigi del « Vieux Paris „ di constatare il loro stato, di sorvegliare la loro conservazione, nella misura del possibile, di curare giorno per giorno gli scavi e far formare i pezzi più interessanti. La Commissione deve sorvegliare pure la integrità dei luoghi pittoreschi e decorativi della città; alla cui conservazione intende la benemerita *Société des Amis des Monuments,* che l'Italia ha voluto imitare in una sezione della *Società romana fra i Cultori d'Architettura,* la quale ha anche il còmpito che è esclusivo alla detta società francese, e nelle Società per l'Arte pubblica, che sono sorte da noi, le quali intendono di essere utili anche sul campo che qui è stato indicato.

Ancora per l'arte nuova — Una delle nazioni dove il problema dell'arte nuova è più agitato, è la Germania. Il grido: alla Natura! sta svegliando anche gli spiriti timidi e diffidenti; e in Germania è sbocciata una fioritura di cose decorative ispirate al vero, che si distacca in modo assoluto da ciò che fu fatto sinora. In uno degli ultimi numeri della pubblicazione mensuale *The Studio* è presentato Hans E. von Berlepsch, quale autore di alcuni mobili delicatissimi, di una semplicità geniale, con pochissime sagome, con intelaiatura connessa intimamente alle ragioni costruttive, e con pannelli ornati di fronde ornamentali. *La Natura e la Semplicità*: ecco la formula dell'arte del Berlepsch.

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

Anno VIII. OTTOBRE 1899 N. 10

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXVII.

L' ESPOSIZIONE D' ARTE SACRA IN COMO

QUESTE mostre delle ricchezze artistiche più o meno note delle varie Diocesi del bel paese, le quali in questi ultimi giorni hanno sollevato, dopo e prima del terribile incendio di Como, le ragionate recriminazioni di tanti studiosi dell'arte nostra, sono però sempre una fonte di diletto e di studio, di cui l'interesse tanto più s'accresce quanto più sicura e vasta è la cultura e la preparazione di coloro che a tali feste dell'arte danno la loro opera. Senza voler far torto a quanti prepararono le recenti mostre retrospettive di Orvieto, di Venezia, di Torino, di Bergamo, di Cremona, ecc., devo dire che questa di Como, se non poteva competere con nessuna delle ricordate per la bellezza e la ricchezza del materiale esposto, non meno di esse però era istruttiva, massime per lo studio dello svolgimento locale delle varie arti ed industrie artistiche; anzi è d'uopo riconoscere che essa, per l'arte della regione comasca, veniva a colmare alcune lacune, concorrendo colle mostre di Milano, di Bergamo, di Cremona a dare una fulgida prova del grande fiore delle arti industriali nella regione lombarda.

La tirannia dello spazio, che mi vieta di fare in queste colonne una lunga disamina di questa mostra, mi toglie anche di ricordare — e me ne duole — tutti coloro che sotto l'intelligente patrocinio di monsignor Valfrè di Bonzo, vescovo di Como, la misero insieme; solo devo additare alla gratitudine di tutti gli studiosi il modesto e colto, sacerdote Santo Monti che questa mostra idealmente preparò sino da quando dette alla luce, con importantissime note, gli atti delle visite pastorali nella diocesi comasca di monsignor Feliciano Ninguarda (1589-1593) e la pregevolissima monografia nella quale espone la storia della Cattedrale

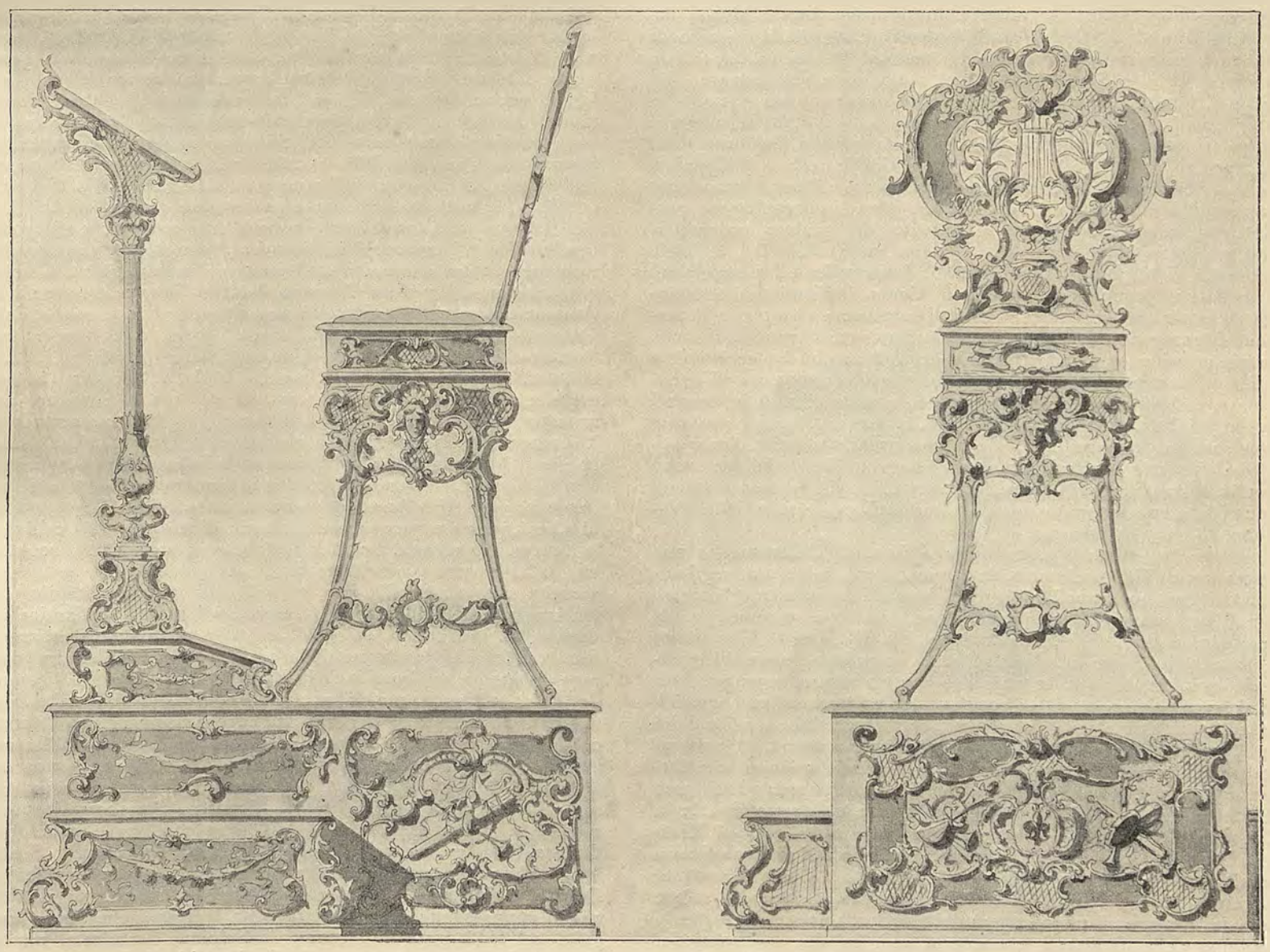


Fig. 126. Scuola fiorentina delle Arti decorative. Seggio per direttore d'orchestra. Composizione dell'alunno C. Guerrini.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

di Como, snebbiando il campo da errori, tradizioni, incertezze, e dando un' opera che l' architetto Luca Beltrami ed il Dottor Gotthold Mayer giudicarono un esempio di sana critica e di indagine altrettanto paziente quanto fortunata.

La vasta diocesi comasca concorse ad arricchire la presente Esposizione; e non solo dalle città, ma anche dai più oscuri villaggi, perduti nei valloni dello Stelvio e dello Spluga, sparsi lungo le sponde dei sereni laghi lombardi, affluirono tesori intorno al principale nucleo fornito dalla Cattedrale e dalle altre chiese di Como.

Ragioni di spazio e l'indole del periodico non mi permettono di estendermi sulla ricca messe di fatti interessanti la storia della pittura e della scultura lombarda. Se ci è dato ammirare alcune opere che pretendono il diritto a paternità gloriose, ed offrenti perciò il lato a verbose controversie, più interessanti sono le testimonianze della modesta arte locale, della quale presso che ignorate si presentano le ingenue ma scorrette produzioni del De Brentanis (1468), del De Passeri colla grande ancona di Brienno del 1508, del Donati col polittico di Moltrasio del 1507, del De Magistris colla pala, firmata, di Varenna e forse col polittico di Bellagio. Più note le opere ed i nomi del Vallorsa, del Recchi, del Malacrida, del Discepoli, dei Crespi, che mostrano l'evoluzione della pittura in questa regione dove dominano successivamente gli esempii, prima della vecchia scuola di Vincenzo Foppa, poi quelli della scuola del Vinci, quindi il più dolce e molle influsso di Gaudenzio. E nella scultura, insieme con le opere di due maestri, lo Scala Alessandro con un bassorilievo proveniente dal Santuario di Tirano, e il Michelangelo Novi di Vall' Intelvi con un acquasantino di Lanzo, l'occhio era colpito dal calco in gesso, presentato dai signori Campi e Diego Santambrogio, della Madonnina col bambino del 1522, che un giorno coronava il monumento funebre dei Biraghi, conti di Nettone e di Sizzano, nella chiesa di S. Francesco il grande in Milano, preziosa opera di Agostino Busti detto il *Bambaia*, nella quale pare risplenda un raggio soavissimo della giovane scuola attica. Acquistato questo calco da un Museo Parigino, diffonderà, non meno della presente mostra, la conoscenza di quel pregevolissimo lavoro del maestro lombardo, che il Santambrogio ha recentemente e con tanta dottrina illustrato. Ma oltre a queste opere, che meritamente occupano un posto nella storia dell'arte, era ricca la mostra comasca di sculture in legno: in parte dovute a maestri della Svizzera o della Baviera e forse anche del Tirolo, come le due ancone di Premadio e di Ceppina, in quel di Bormio, con statue e bassorilievi ed una ricca decorazione dell'estrema fioritura dell'arte gotica; in parte invece prodotto di artisti locali, come le statuette del gruppo rappresentante la Deposizione, di Albate, della metà del 500, le belle cariatidi di Capiago dell'Arnaboldi, i pregadio ed i seggioloni intagliati in legno di S. Orsola, di Como, di Premadio, e gli appariscenti altari secentisti, trionfi di dorature e di intaglio, di Azzano-Mezzegra e di Moltrasio, dovuti ad artisti ignorati, ma che in pieno seicento, come altri maestri del succhiello, serbano un riflesso, massime nelle statue, dell'arte del cinquecento. Un capolavoro delle fonderie lombarde è il grande ciborio in bronzo, opera dei fratelli Guicciardi, del 1578, inviato da Ponte, e notevole non solo per la grandiosità delle linee architettoniche, che arieggiano ai modelli corintieggianti di Pellegrino Pellegrini, ma anche per la leggiadria nelle statue dei dottori della chiesa e degli apostoli, e specialmente per gli altorilievi, con scene della Passione, di grande bellezza.

Interessantissima è la cosidetta « Pace di Chiavenna »: una copertina di Evangelistario, in lamina d'oro, adornata negli angoli dai quattro simboli evangelici lavorati a sbalzo; nel centro e nell' orlo da croci in filigrana, con gemme e cammei, e da mandole smaltate coll'Annunciazione della Vergine, la Visitazione e, in alto, il Cristo in gloria. Questo splendido lavoro di oreficeria medioevale, per lo stile dei quattro simboli evangelici si rivela come opera dell'arte occidentale; ed i criterii paleografici, desunti dall'esame delle inscrizioni, confermati dalla tecnica degli smalti, fra i più squisiti *Cloisonnées* che si conoscano, ci portano verso la fine del XII secolo a quelle industrie romane, che dettero ammirati capolavori, quali l' infula di Linkjopping del Museo di Stoccolma, la così detta Corona di Carlo Magno di Aix la Chapelle, e tante altre gemme sparse nelle cattedrali del Reno e di Francia e nei musei d' Europa. Altri prodotti della oreficeria primitiva sono la piccola figurina in argento ad alto rilievo del Salvatore sedente, detta « Pace di Gravedona », che dallo stile e dalla inscrizione si ritiene opera della seconda metà del dugento al tempo delle *decimanie* o consorzii religiosi dei varii paesi del lago, alla quale figurina devonsi aggiungere il crocifisso limosino, dal lungo perizoma smaltato, del sec. XII, del Marchese Trotti, e quello coevo, ma di lavoro svizzero, del paesello di Rovenna.

Tutto lo svolgimento della oreficeria locale era con sufficiente larghezza rappresentato. Accanto al calice di Chiavenna, dai bei smalti lombardi decoranti il piede cesellato e l'ampia coppa espansa, che i nostri lettori già conoscono dalla illustrazione della Mostra torinese, eranvi altri calici della seconda metà del secolo XV e del seguente, fra i quali primeggiano il grande calice di Gravedona della fine del 400 col nodo a forma di edicoletta, dalle finestrelle adorne, come il piede e la base, da smalti azzurri con figurine di santi, di squisita fattura; quello di Dongo, colla data del 14 settembre 1488, e gli altri di Sondrio, di Mese, di Sondalo e, passando al 500, quelli di Bene Lario, di Mandello, di Ponte, ed il bellissimo, donato alla chiesa di Teglio da Simone Maraschino, cappellano nel 1549, ed altri come quelli di Prosto, di Cremia, della Cattedrale comasca, dimostranti forme più libere e meno pure, ma insieme ricchezza di decorazione ed abilità d'orafo grandissime. Se gli ostensorii cinquecentisti d'Isolano non poterono degnamente rappresentare le *mostranze* lombarde, quali splendevano a Milano e a Bergamo, incomparabile era la serie delle croci. Presso a quella di Domaso, capolavoro dell' oreficeria lombarda riprodotta dall'*Arte* nell'anno passato, era tutta una serie di croci che rappresentavano l'opera di due maestri, Francesco Ser Gregorio di Gravedona, e Pietro Lierni comasco, questi più giovane e tutto imbevuto dei principii decorativi che tiranneggiarono il rinascimento lombardo, quello invece ancora attaccato, almeno nella sua giovinezza, ai motivi ornamentali dello stile gotico, il quale all'arredo sacro italiano suggerì i mirabili capolavori della oreficeria umbra e toscana. Di Ser Gregorio era un gruppo di croci che vanno dal 1496 al 1513, alcune mirabili, come quelle di Gravedona, di Cernobbio, di Dongo, colla firma e colla data, dimostrando la grande abilità dell'artista sia nel disegno generale sia nei particolari decorativi e forse negli smalti, mentre le figurine rimangono ancora dure ed impacciate, benchè spiranti un grato sapore arcaico. La più grande virtuosità, con una sovrabbondanza quasi di decorazione a motivi classici, affastellati talora con una specie di indiscrezione, si rivela nelle varie opere del Lierni, di cui, accanto alla croce di Domaso, del 1533, erano le più modeste, ma pur ricchissime, di Peglio, di Lovere, di Grosio, di Valfurva, nelle quali la mirabile esecuzione del lavoro di cesello e di traforo, avvivata dai fondi di pelle rubricata, sostituisce il sereno e grave ornamento degli smalti. Un'altra croce con lavoro di niello e di bulino nei medaglioni effigianti le scene della Passione, severo lavoro del 400 lombardo, presentata dal signor Reschmann, faceva notevole contrasto coi chiassosi ostensorii sovraccarichi d' ornati del 600, del 700, e colle croci, già prive di impronta individuale, di Lovere, di Tirano e di altri paesi della diocesi.

Più che tutta la serie delle pretenziose oreficerie del 600 e del 700 era però interessante la bella urna-reliquiario, d'argento cesellato, che i comaschi portano in giro nelle rogazioni e che, fatta per ordine del munifico Vescovo Giovanni Antonio Volpi, reca il nome del pittore Carpano, il quale disegnò le scene della Annunciazione e della Visitazione nel coperchio, e quelle della Presentazione, dello Sposalizio, della Morte, sulle faccie; ma l'autore del finissimo lavoro di cesello, dalle due sigle G. M. e dallo stile, rivelasi essere Gasparo Mola di Breglia, insigne orafo e zecchiere apprezzatissimo, di cui era alla mostra una crocetta colla scena della Crocifissione, del 1592, presentata da Tavernerio, e che, secondo il racconto dell'Angelucci, fu autore celebrato di armi tanto egregiamente cesellate da valergli il titolo di Cellini lombardo. Ricordando ancora la lampada di argento brunito, dell'Amos, dono del vescovo Gallio alla cattedrale di Como, passo ad accennare alla serie di stoffe che arricchivano la mostra. Importanti, perchè costituivano una raccolta documentata colla massima precisione dagli studi del Monti, erano gli arazzi presentati dal Duomo, i quali, coi gonfaloni dipinti dal Malacrida e dal Morazzone, apparivano i gioielli dell'antica industria. Al più antico, del 1562, eseguito dalla nuova arazzeria ferrarese fondata da Giovanni Karker, sui disegni dell'Arcimbaldo, rappresentante il Transito della Vergine, tiene dietro l'altro, pure dei Karker, su disegno di pittore ferrarese, del 1570, collo Sposalizio della Vergine; da Anversa invece provengono l'arazzo colla Presentazione al Tempio, del 1569, e quello dell'Assunzione di Maria, donato dal Volpi nel 1585. Cinque arazzi dal 1595 al 1598 furono eseguiti nell'arazzeria fiorentina, sopra disegni di pittori di quella città, da Girolamo Sersacessi, il quale godette la protezione medicea; essi sono quelli colle scene della Caduta della manna nel deserto, la Discesa dello Spirito Santo, il Sacrificio d'Isacco, Achimelecco che porge i pani benedetti a Davide, e finalmente la Morte di Abele. L'ultimo per data è quello rappresentante la Nascita della Vergine, che venne eseguito nel 1633, pure in Firenze, da Scipione Ammirato, ma su disegno del pittore comasco G. B. Recchi di Borgovico, che dette alla mostra due grandi composizioni pittoriche, il Martirio di S. Marco, della Chiesa di S. Agata di Como, e la grande Cena di S. Agostino, di quella casa arcipretale.

Como, se produsse ammirabili stoffe, broccati, droghetti, damaschi, che potevano competere con i lavori francesi, non con-

servò, almeno pare, una grande copia di vecchi parati da chiesa, come quelli che in abbondanza si trovano nelle valli Seriana e Brembana e che resero indimenticabile la mostra di Bergamo dello scorso anno. Anche a Como, però, non mancano le stoffe ed i ricami di grande valore; e lo studioso con vivo diletto poteva contemplare, più che la vetrina nella quale erano disposti i ricordi storici di Papa Innocenzo XI Odescalchi, esibiti dalla famiglia Franchi, altre vetrine della stessa sala, le quali contenevano i bei parati per lesene in velluto granata e cromo, con applicazioni di velluto di vario colore a sobrio disegno, vanto della chiesa di Lora.

Ma un interesse archeologico presentava la pianeta dalla forma antiquata di casula della parrocchiale di Gravedona, in broccato rosso a fiorami, con crociera a nicchie di Santi ricamate, lavoro della metà del 400. Di poco più recente era la pianeta di Prosto, rimasta per varii anni sepolta sotto la frana che distrusse il paese. Sondalo, Morbegno, Teglio davano altre pianete di antico velluto melograna to e lamato d'oro, con ricami dai colori pallidi, a cui il tempo aveva dato una carezza soavissima. E accanto a queste testimonianze dell'industria casalinga delle prealpi lombarde, splendevano superbi i ricchissimi parati che il card. Richelieu regalava al Santuario di Tirano, e la bella pianeta di velluto broccato donata da Milano alla chiesa di Sorico nel 1690, e le festose stoffe di droghetto d'argento su fondo azzurro di Premadio, di una freschezza invidiabile. Insieme con queste stavano i severi pallii di cuoio impresso e dipinto a grandi fiorami argentati e dorati del 1600, speciale industria della Valtellina, che va a poco smarrendosi. Nè posso che rammentare le belle vetrine dei pizzi, nei quali le generazioni di industrie popolane esercitarono la pazienza pietosa, a servizio delle pievi nascoste o della splendida cattedrale. Insomma vario e molteplice era l'interesse della mostra, la quale costituisce un titolo di benemerenza per i coraggiosi che l'hanno ideata ed attuata.

Il visitatore però, anche in questa esposizione, non poteva trattenere un'amara riflessione, che io vorrei fosse ripetuta sovente all'orecchio delle autorità religiose: che cioè troppo spesso quegli arredi delicati, ove rifulge la pietà avita e la magia dell'arte, rivelano la trascuranza ignorante nella quale essi sono tenuti, fino al giorno in cui o il restauratore da strapazzo li deturpa con una incosciente rovina, o l'antiquario avveduto li rimette in onore, ma li sottrae al loro paese d'origine, disperdendo le trame sottili con cui si potrebbe intessere la storia delle nostre arti minori. È da augurarsi che da tutti gli Episcopii sia seguito l'esempio dato da parecchi vescovi, tra i quali, a titolo di onore, vanno ricordati Mons. Valfrè di Bonzo, della diocesi di Como, Mons. Bonomelli di Cremona, Mons. Scalabrini di Piacenza, i quali incoraggiarono tra i sacerdoti lo studio della tradizione artistica locale e favorirono l'insegnamento dei rudimenti di storia dell'arte nei seminarii, in modo che i futuri rettori di chiese siano in grado di comprendere quale tesoro esse rappresentino, non solo nella fede, ma nell'arte della nostra patria.

ANTONIO TARAMELLI.

XXXVIII.

LA SCUOLA FIORENTINA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI

(Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo precedente).

— Tav. 59 e 60. Dett. 37 e 38. Fig. da 126 a 135. —

NELL'esame di patente, una delle prove consiste in un disegno dal gesso a chiaroscuro, che può essere eseguito a matita e sfumino, o in altro modo. Sarebbe desiderabile che gli aspiranti, esercitandosi per questa prova, si rendessero familiari i mezzi tecnici meglio adatti alla decorazione e alle industrie artistiche, quali sarebbero l'acquerello e la tempera: più di quel che sia lo sfumino, che all'atto pratico non ha applicazioni. Già nella nostra Scuola, fino dalle classi elementari, gli alunni vengono esercitati

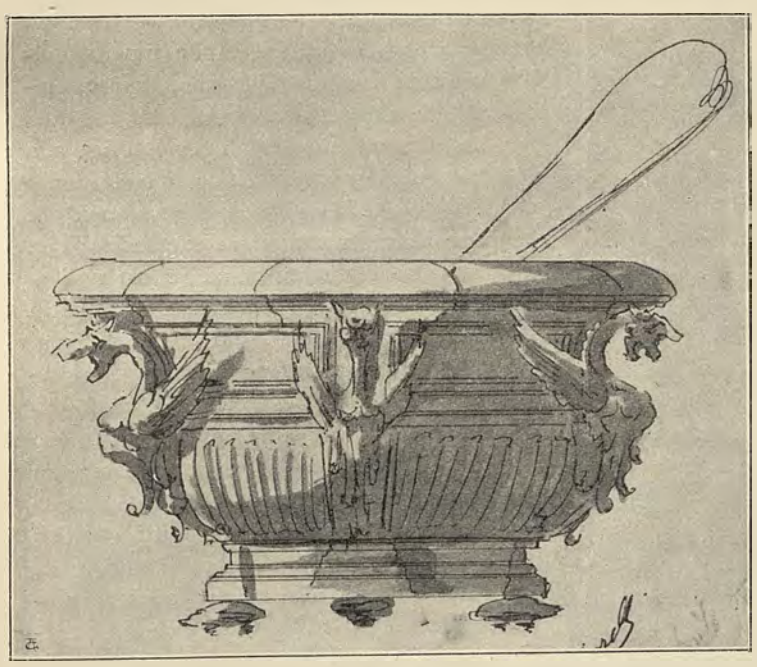


Fig. 127. Mortaio. Composizione dell'alunno Ricciarelli.

ad eseguire all'acquerello d'inchiostro di China le mezze macchie e i chiaroscuri a tutt'effetto, con resultato veramente soddisfacente per la pastosità, per la precisione e per la modellatura delle parti. Perciò, nel programma del Corso magistrale, abbiamo incluso alcuni esercizi di questo genere, da oggetti di rilievo in qualunque materia.

« Lo studio del nudo, sia a brace, sia in plastica, si eseguirebbe negli ultimi mesi dell'anno scolastico, come per gli alunni del 3° anno speciale e del Corso di applicazione della Scuola. Lo scheletro umano, il figurino anatomico e le principali tavole della osteologia e della miologia, esposti nella stanza medesima del lavoro, darebbero occasione a brevi nozioni pratiche di anatomia durante la revisione dei lavori da parte degli insegnanti.

Fig. 128. Piatto modellato in cera dall'alunno Petrilli.

« Nella Storia delle arti decorative, che si insegna agli alunni della Scuola in due corsi, gli alunni del Corso magistrale dovrebbero seguirli ambedue, ed avere poi una ripetizione set-

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

timanale per la revisione dei componimenti scritti e per esercizi di descrizione e di nomenclatura artistico-industriale. Di più, siccome presso di noi l'insegnamento della Storia è associato ad esercizi pratici di comparazione degli stili, una parte di questi esercizi potrebbe essere eseguita dagli aspiranti alla patente col metodo tenuto pei nostri alunni del Corso di applicazione: cioè prendendo appunti d'album a lapis, a penna, all'acquerello, nelle Gallerie, nei Musei, sui Monumenti ecc. La revisione di questi appunti d'album sarebbe pure settimanale e si farebbe dall'insegnante sul posto. Per la comparazione degli stili saranno

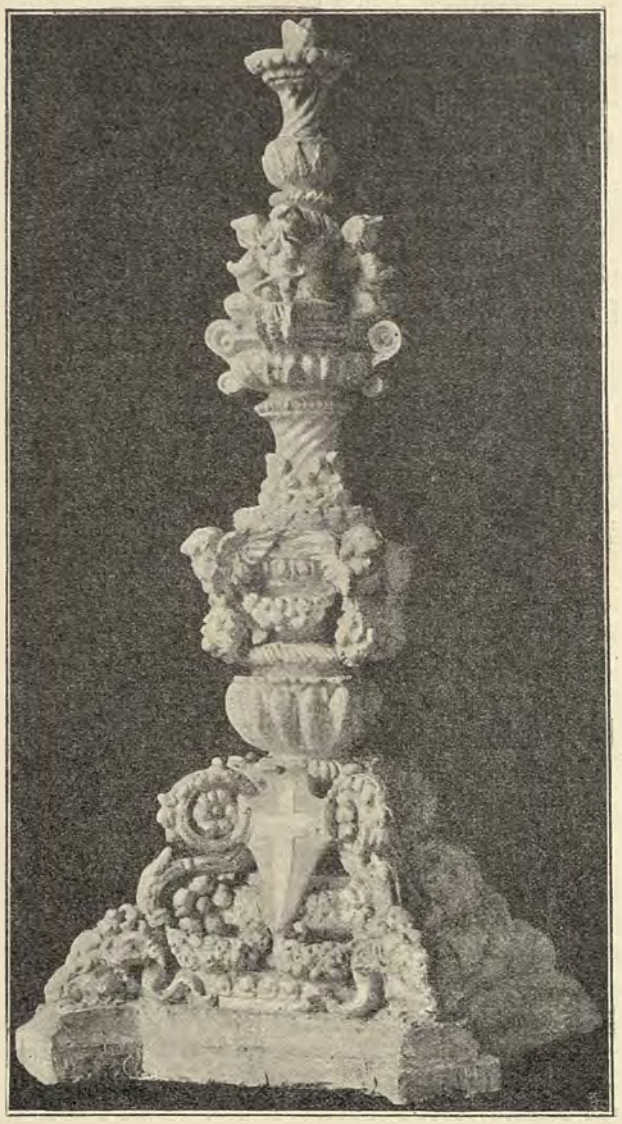


Fig. 129. Candelabro. Composizione dell'alunno Aloisi.

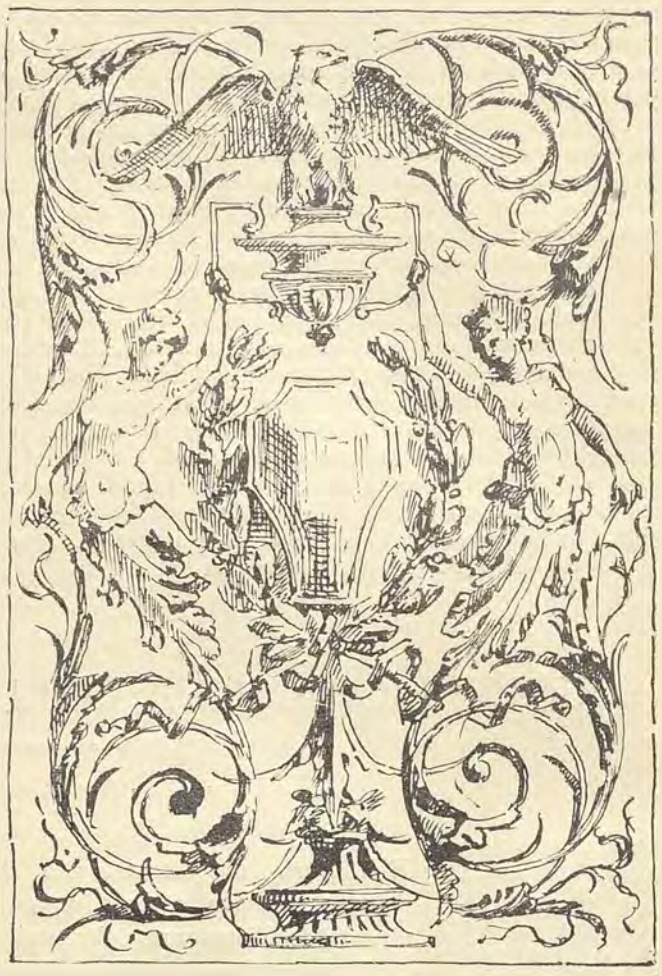


Fig. 131. Pannello. Composizione dell'alunno Lessi.

pure molto utili: la critica ragionata dei bozzetti di composizione eseguita collegialmente dagli insegnanti titolari (come già si usa con molto profitto per gli alunni ordinari), lo sviluppo di cartoni in grandezza di esecuzione, il disegno improvviso a mano libera di parti decorative riferentisi a vari stili.

« Pel disegno geometrico, proiezioni, prospettiva concorrente e parallela, teoria delle ombre, rilievi e misurazioni, ecc. gli aspiranti alla patente — che debbono già conoscere sufficientemente tali materie — avranno principalmente ad esercitarsi per acquistare le qualità didattiche, come: semplicità, chiarezza di esposizione, metodo, uso sicuro dei materiali per eseguire alla lavagna i modelli dei corsi collettivi.

« Perciò essi dovrebbero assistere due volte la settimana alle lezioni che vengono impartite nella Scuola agli alunni del Corso elementare, per poi, in ore suppletive e collo stesso sistema, tenere lezioni su argomento differente da quello degli esercizi cui hanno assistito, e, in ore suppletive, dovrebbero pure completare le loro cognizioni sulla prospettiva concorrente e parallela, sulla teoria delle ombre e su tutti gli altri argomenti affini. L'esecuzione accurata dello sviluppo di qualche bozzetto darebbe modo all'applicazione degli accennati studii.

« La Commissione ebbe cura di non intralciare in verun modo l'andamento normale della Scuola delle arti decorative nelle ore ordinarie. Gli ascritti al Corso magistrale, in queste ore as-

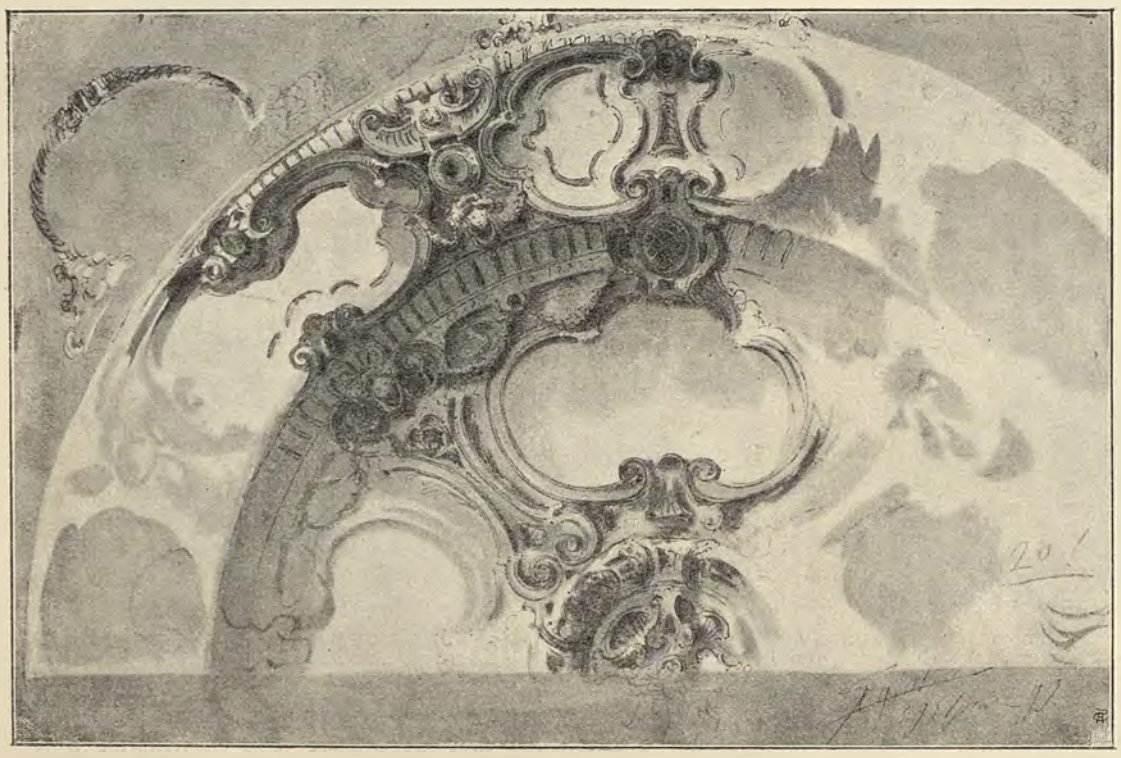


Fig. 130. Piatto a sbalzo. Composizione dell'alunno Agnelli.

sisteranno solamente alle lezioni di Storia e di Geometria, non arrecando ai rispettivi insegnanti alcun aumento di opera; e si

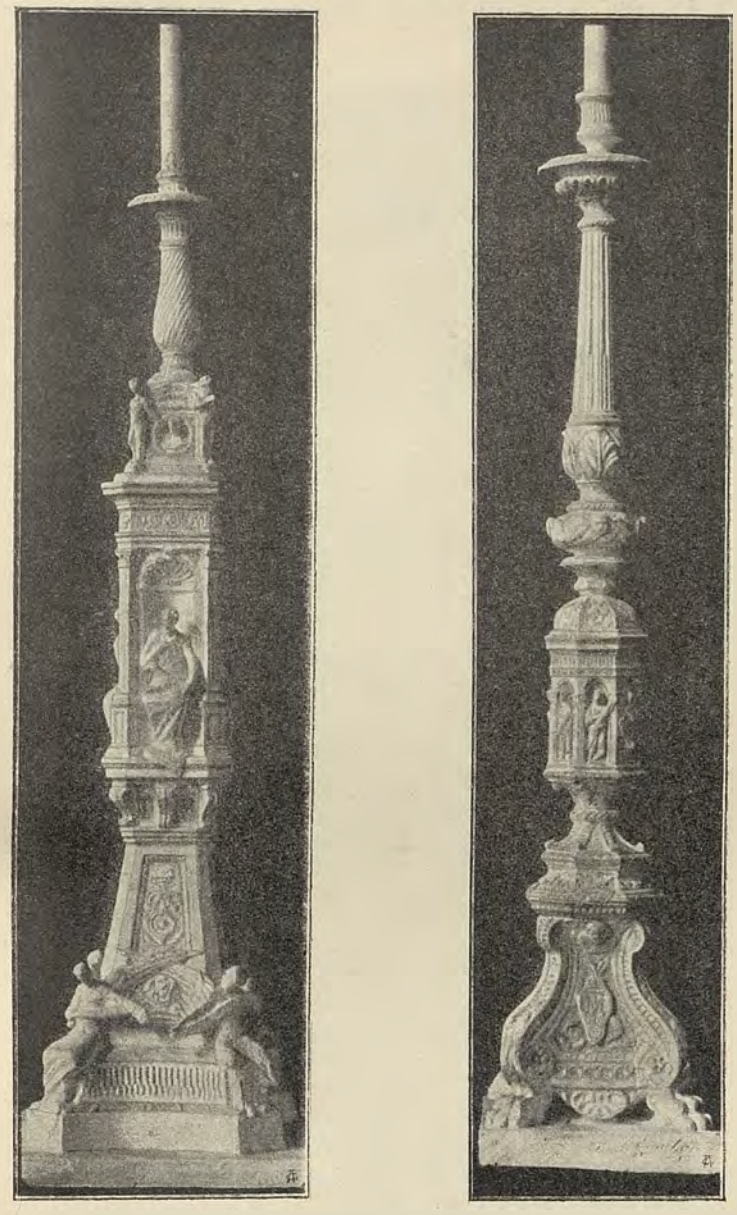


Fig. 132 e 133. Candelabri per cereo pasquale.
Composizioni degli alunni Dresco e Bianchini.

eserciteranno anche nelle altre materie che debbono studiare ma la revisione dei loro lavori, per parte degli insegnanti, avrà luogo solo in ore suppletive. Tutto il più di insegnamento che vien richiesto ad essi, sarà impartito in ore pomeridiane o serali, e in alcuni locali della Scuola specialmente destinati ed appropriati all'intento affatto speciale.

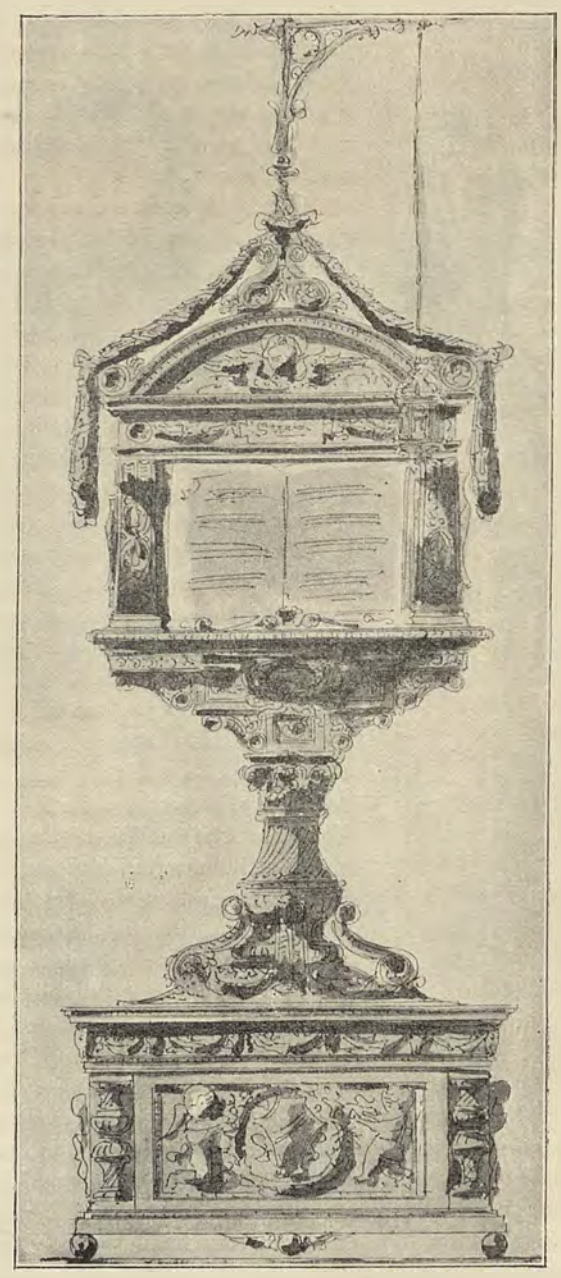


Fig. 135. Leggio da coro. Composizione dell'alunno Giusti.

« Per rendersi conto del profitto conseguito dagli alunni del Corso magistrale, alla fine di ogni bimestre avranno luogo delle rassegne e degli esami, il più possibile nelle forme

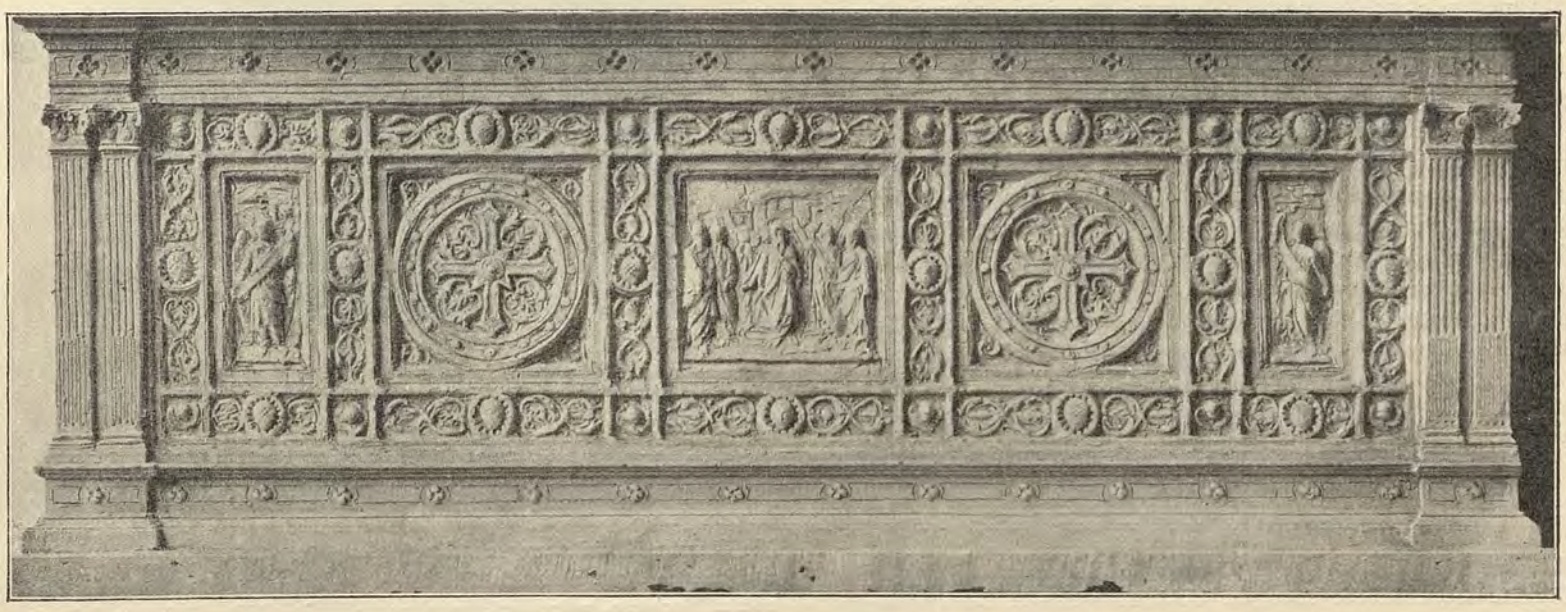


Fig. 134. Paliotto d'altare. Composizione dell'alunno Uttummi.

POLITECNICO BIBLIOTECA

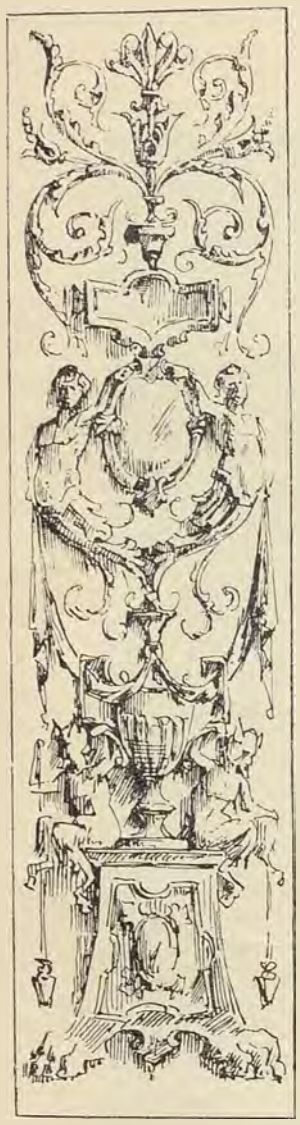


Fig. 135. Pannello.
Composizione dell'alunno Lessi.

e colle regole dell'esame di patente.

« Usufruendo dunque di tutta la giornata, la Commissione crede che sia possibile, in un anno di corso, di esaurire il programma necessario a preparare soddisfacentemente gli aspiranti per la prova dell'esame di abilitazione ».

Questi i concetti ai quali, secondo l'avviso del Consiglio dirigente della Scuola fiorentina delle arti decorative e industriali, dovrebbe informarsi il Corso magistrale, antica e costante aspirazione della Scuola predetta; la cui storia, che abbiamo riassunta nelle nostre colonne, mostra come il progresso di questo istituto, sorto per iniziativa privata, sia stato graduale e continuo.

Il suo Consiglio dirigente non si lasciò sgomentare da difficoltà, alcune delle quali sembravano insormontabili, nè posò sui primi successi riportati dalla Scuola in Italia ed all'estero; ma sempre con calma serena e perseverante attese a migliorarne l'insegnamento e l'indirizzo, per renderla praticamente utile e degna di Firenze, che nell'arte associata all'industria ha tradizioni gloriose, mai smentite per lungo volger di secoli.

Al Consiglio dirigente che, fino dal 1881, governa la Scuola, con qualche variante nelle persone, ma con unicità continuata d'intenti, spetta principalmente il merito d'averle acquistata la considerazione degli artisti, scegliendo per essa ottimi insegnanti, indirizzandola al vero scopo cui è preordinata e perfezionandone sempre, con cura indefessa, l'andamento. Onde è giustizia che si notino i nomi di coloro che più contribuirono a questa benefica attività del Consiglio. E anzitutto sieno ricordati i compianti: prof. Angelo Vegni, che fu presidente del Consiglio negli anni 1881 e '82, cioè nel laborioso periodo della prima organizzazione della Scuola, l'illustre architetto prof. Emilio De-Fabris, il prof. Gaetano Bianchi, l'arch. prof. Luigi Del Moro, il dott. Umberto Rossi, delegati governativi nel Consiglio dirigente, i quali lasciarono durevole traccia della sapiente opera loro nel buon ordinamento didattico della Scuola; al quale contribuì pure, fino a questi ultimi anni, col suo eletto gusto di artista, il venerando architetto prof. Giuseppe Poggi, che ci auguriamo veder conservato lungamente all'affetto dei suoi concittadini.

Fin dal 1883 successe al defunto prof. Vegni nell'ufficio di Presidente del Consiglio dirigente, il senatore marchese Pietro Torrigiani, che si occupa con intelligente amore e con vigile cura della Scuola, coadiuvato dal Vice Presidente senatore principe Don Tommaso Corsini, e dalla Giunta di vigilanza, della quale fanno parte: l'arch. prof. Giuseppe Boccini, il barone Giulio Franchetti, il pittore prof. Edoardo Marchionni, insieme all'arch. prof. Dario Guidotti, solertissimo soprintendente didattico, e all'arch. professor Antonio Canestrelli, che dal 1881 tiene i laboriosi uffici di Segretario del Consiglio dirigente e della Giunta di vigilanza.

XXXIX.

Stalli e mobili gotici nel Piemonte

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— *Fig. 136 e 137* —

Mentre gli stalli sinora studiati mostrano l'influenza dell'arte francese in Piemonte, invece sono un richiamo verso la Lombardia gli stalli del vecchio duomo di Asti, conservati nel battistero di S. Giovanni. Nella lieta città degli Aleramidi è vivo ancora in molti monumenti ed in molte opere d'arte il riflesso dell'arte lombarda, che si innesta sul fiero tronco dell'arte romanica e si fonde in delicato connubio coi principii dell'arte gotica. Il duomo, col suo bel portico late-

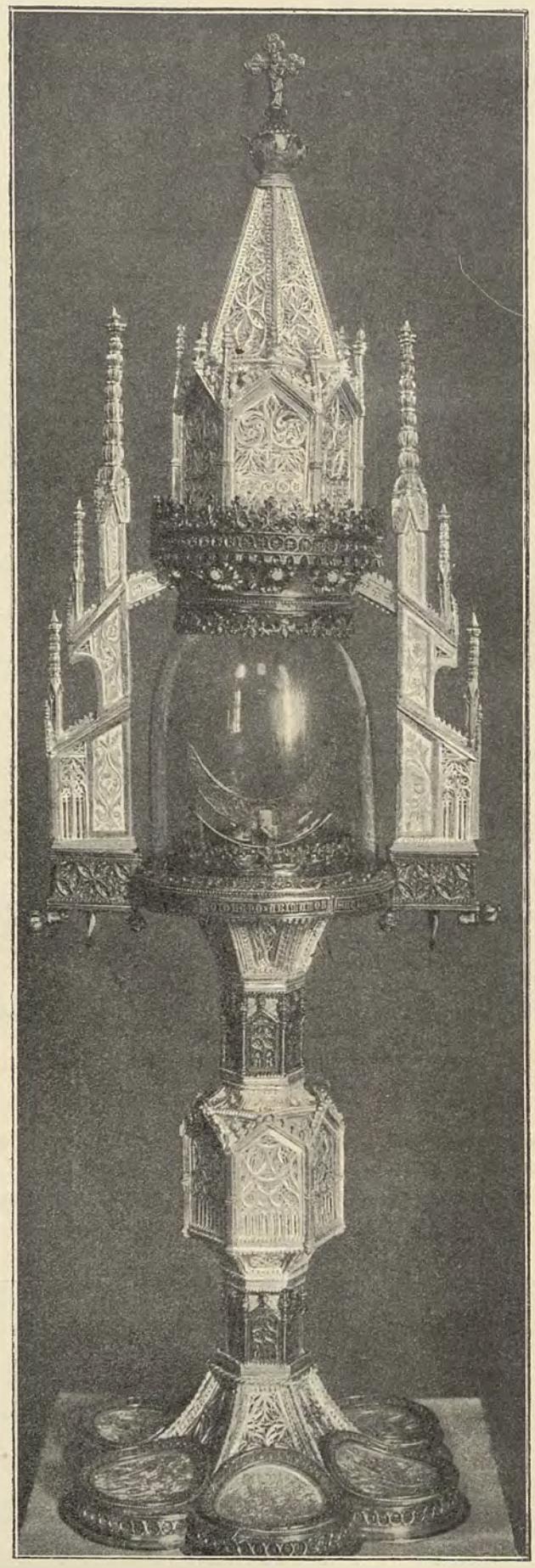


Fig. 136. Ostensiorio della Cattedrale d'Asti.

rale ad agili arcate ogivali, le chiese di S. Secondo e di S. Pietro, i bei campanili e le varie torri, le case dei Rotari, dei Ramella, dei Catena, per non parlare di altre costruzioni, attestano un fiorire d'arte che muove di pari passo collo sviluppo della cultura in questa gentile terra del Monferrato. E chi scorresse la bella collezione di fotografie astigiane che l'amico Avv. Secondo Pia ha voluto formare ed esporre alla Pinacoteca Torinese, potrebbe agevolmente farsi un'idea dei tesori d'arte, che anche oggi sono racchiusi nella patria dell'Alfieri.

Il coro, che anticamente stava nell'abside del Duomo, venne portato nel 1764 nella chiesuola di S. Giovanni de *Domnate*, ove nel 1866 subì alcuni restauri, poco opportunamente condotti. Questo coro, già studiato dal Maggiora Vergano, diviso in due parti composte ora di tredici stalli per ciascuna, doveva avere al centro una cattedra per la maggiore dignità capitolare. Sul numero originario di stalli non siamo edotti, pare però che essi, anche in origine, fossero sopra un ordine solo e mancassero del pregadio o avessero semplicemente degli sgabelli mobili o dei cuscini, come erano gli stalli dei priorati e delle sale capitolari o d'udienza nelle abbazie o nei castelli, per esempio in S. Orso, nella Casa Cavazza di Saluzzo, nel Maniero d'Issogne.

La base, i sedili ed i braccioli di questi stalli (vedi fig. 137) sono oltremodo semplici sino all'altezza del capo di chi è seduto, ma il disegno e la decorazione delle parti superiori diventano assai corretti ed eleganti. Le divisioni tra l'uno e l'altro stallo sono ottenute da un'ampia voluta a largo fogliame, contenente un rosone fregiato dal monogramma, la quale, simile ad uno di quegli eleganti pastorali del quattrocento, si volge sotto al baldacchino, applicandosi al festone di archetti gotici, che forma un vago fregio al bordo inferiore. Questo baldacchino ha la fascia di fronte, o gabbia, squisitamente lavorata e divisa a scomparti, quasi metope, per mezzo di leggiadre pilastrine, le quali stanno in corrispondenza alla voluta dei braccioli, recano ciascuna una nicchietta con statuina di santo e sono coronate da un largo fogliame, come pure è una larga foglia stilizzata, quella, che, quasi antefissa, si aderge a metà di ogni scomparto. Ciascuno di essi ha nel centro un medaglione rotondo, una volta dipinto, ed è traforato a variati intagli od a fogliami e intrecci decorativi molto sobri e accurati.

Nel dorsale di ciascuno di questi stalli è scolpita a rilievo una figura di santo, racchiuso in una nicchia ad arco rotondo coronato da elegante cuspide floreale, che ricorda gli squisiti esempii degli stalli gotici dell'abbazia di S. Claude (Iura) eseguiti nel 1455 da Jehan de Very e di cui avremo a dire più tardi. È a notare che, sebbene gli stalli siano solo ventisei, l'artefice trovò modo di inserire ventotto santi, mozzando gli angoli dei due ultimi stalli al punto della loro congiunzione. Questi santi, quasi tutti designati chiaramente dalle inscrizioni in caratteri romanici, scritte sopra una fascia volante attorno alle loro figure, sono gli Evangelisti, gli apostoli, i dottori della chiesa o i santi tutelari della diocesi, come San Secondo, San Biagio, San Bernardo ecc. ed i titolari delle prebende di cui erano insigniti i canonici della cattedrale astense. Oltre a quelle inscrizioni abbiamo l'altra denotante la SEDES ARCHIDIACONI, sul primo

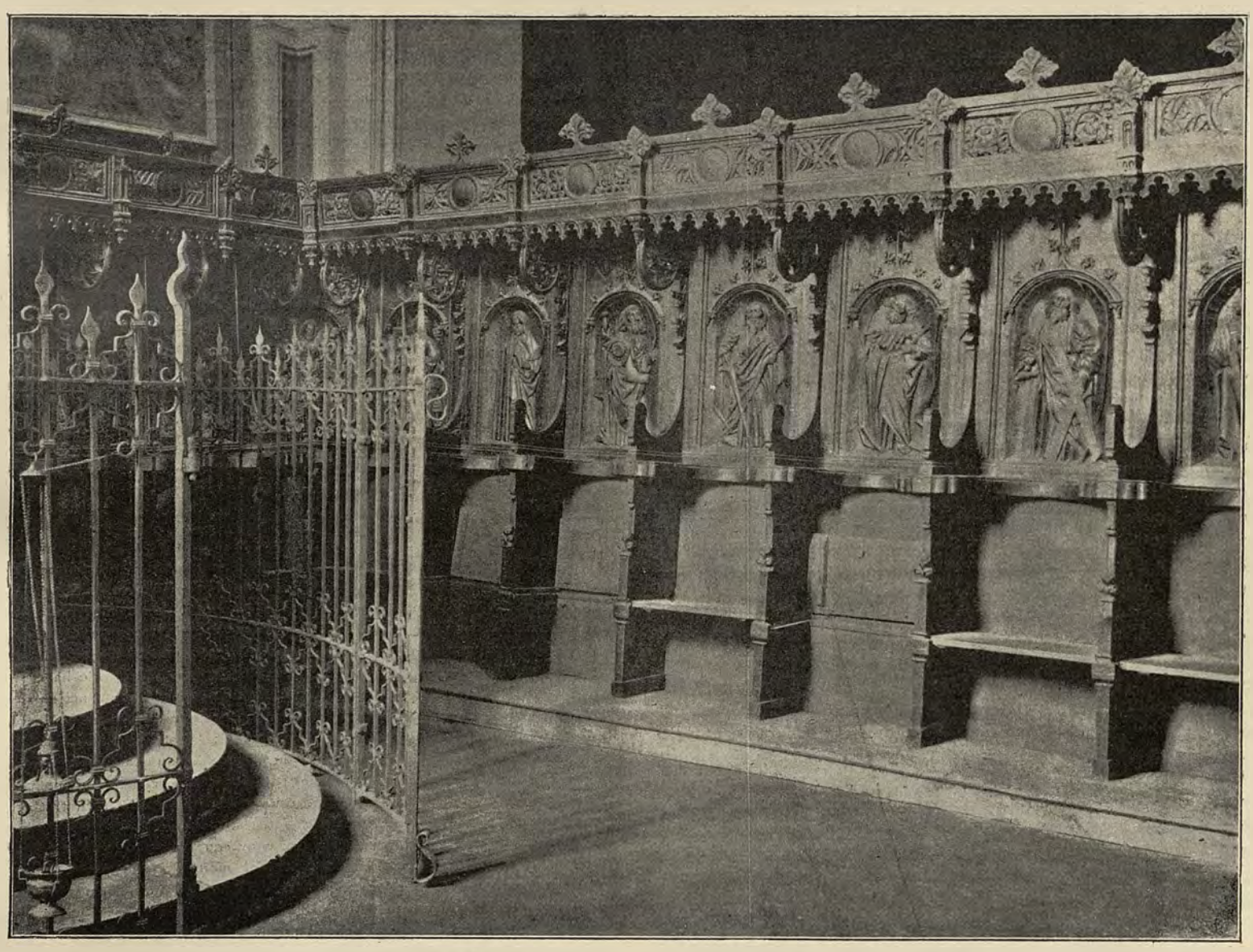


Fig. 137. Stalli nel Battisterio di S. Giovanni in Asti.

stallo a destra di chi siede in coro, e due ancora: l'una sul libro di San Gregorio, così concepita:

PET	TV.
MAI	V.CO
FEST	RA.O
AINO	IBVS

da interpretarsi: *pater, manifestavi nomen tuum coram omnibus;* l'altra sul libro di S. Bernardo di Mentone, che dice:

TRI	OR
BVS	VN
HON	VS

cioè: *tribus honor unus.*

Le statue, in pose variate, sono scolpite in uno stile secco, dai panneggiamenti taglienti, dai movimenti nervosi, con movenze consuete ai santi che decorano certi edifici del rinascimento lombardo. Esaminando attentamente i fondi del dossale e di altre parti degli stalli, appare che erano decorati da intarsii ora al tutto scomparsi. Benchè dunque la decorazione di questo semplice e bel coro ci richiami all'indirizzo

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO

dell'arte gotica, che fu per un lungo periodo dominante in tutta l'arte astense e già colpisce nella pietra tombale del vescovo Baldracco Malabaila, assunto alla cattedra nel 1368, e nei varii edifici cittadini, e si continua sia nelle grandi costruzioni, come il duomo, sia nell'arredo sacro, come il bel reliquario, a custodia cuspidata, del 1427, pure per la sobrietà e per l'armonia della decorazione, che si svolge su semplici motivi, si palesa come opera di artista italiano, non completamente penetrato dalle magie dell'intaglio gotico.

E diffatti, a conferma di questa impressione stilistica, sta la inscrizione che troviamo in questo coro, la quale accresce il pregio dell'opera e ne fa conoscere l'autore e la data. Sulla fronte del baldacchino dello stallo arcidiaconale è scolpito, in caratteri romani:

MCCCCLXXVII - DIE - XX
MESIS - OCTOBRIS - HOC
OPVS - FECIT - BALDINVS
DE SVRSO - PAPIENSIS

Questo artefice, Baldino de Surso da Pavia, che ci si rivela tanto abile nell'intaglio del legno e che deve essere stato tanto rinomato a tempo suo da ottenere una sì importante commissione fuori della sua patria, non ci è noto per altre opere nè per altra via. Nè dalle larghe ricerche del compianto D. Moiraghi negli archivi pavesi, nè da quelle dell'egregio Dell'Acqua, che di questo artista parla nei suoi Ricord biografici, si potè desumere notizia alcuna sopra altre opere del De Surso, il quale senza la inscrizione astense sarebbe completamente dimenticato.

È però presumibile, data l'eleganza sobria del disegno di questi stalli e la finezza ed esattezza del lavoro, che egli fosse vero artista, non solo, ma che non fosse alle sue prime armi quando fece l'insigne lavoro per la chiesa d'Asti. Sul suo valore come intarsiatore, se pure alla stessa sua mano sono da attribuirsi i lavori di tarsia che un giorno decoravano tutti i fondi degli stalli, non possiamo pronunciarci; neppure ci è possibile dire, nella scarsezza delle memorie, se a lui o qualche altro artista, pure pavese, si dovessero riferire le pitture che adornavano gli scudetti del baldacchino.

Il Dell'Acqua, non avendo riportata esattamente la data, che da lui è riferita all'anno 1476, suppone che il lavoro sia stato commesso per la cattedrale dal vescovo Vasino I, il chiarissimo prelato della nobile stirpe dei Malabaila, che resse la diocesi dal 1473 sino al 1476: alla quale ipotesi il Maggiora Vergano si oppone, poichè non trovò in nessun luogo degli stalli lo stemma del Malabaila, il quale non sarebbe mancato se da lui fosse stata data la commissione, a quel modo che il vescovo Vasino II, della stessa famiglia, fece apporre le sue armi nella parte del duomo astense a sue spese costrutta (1519-1525). Ma però si deve osservare come lo stemma episcopale può essersi veduto su qualcheduna delle parti del coro ora scomparse; ed anche la data 1477 può essere quella in cui fu terminata l'opera, che per la sua ampiezza e perfezione deve aver richiesto più anni. Può essere stata quindi ordinata dal Malabaila, e dopo la sua morte finita.

Il Maggiora Vergano attribuisce al De Surso quattro specchi da porta, da lui posseduti, nei quali è rappresentata la figura di S. Secondo, protettore d'Asti; ma non avendo potuto esaminare questi lavori, non posso dire se le analogie stilistiche siano tanto stringenti da giustificare l'ipotesi del chiaro studioso delle memorie astensi.

(*Continua*) ANTONIO TARAMELLI.

XL.

NOTIZIE

CORSO BIMANUALE DI DISEGNO. — L'*Arte* ebbe occasione di annunciare che in alcune scuole del Nord-America e d'Inghilterra, si è introdotto il sistema del disegno bimanuale. L'abilità di esercitare tanto la mano destra quanto la sinistra al disegno e ad ogni altro genere di attività fisica, è evidente. Le mani dei bambini hanno le medesime attitudini; tutto sta nello svilupparle. Il sig. H. Bloomfield Bare scrisse un articolo nello *Studio*, e diede notizie assai interessanti sul disegno bimanuale, le quali sono poi comparse nell'*Emporium* di Bergamo, con dei disegni. L'articolo, oltre le dette notizie, contiene delle giuste osservazioni sopra il disegno a mano libera sulla tavola nera. Si constata l'utilità di esercitare i giovinetti a disegnare col gessetto in punta e in piano; in punta pei contorni; in piano per gli effetti d'assieme e di colore, comprimendo più e meno il gessetto sulla tavola nera.

L'esercizio col gessetto in piano si confronta all'uso del pennello; e questo confronto mostra viepiù l'utilità di cotale esercizio, sostenendosi oggi. con grande ardore, che l'uso del pennello, invece della matita o della penna, è di vantaggio allo sviluppo delle facoltà estetiche.

PER L'ARTE PUBBLICA. — L'Inghilterra, che fu detta il paese dell'utilitarismo a oltranza, venne evangelizzata dal Ruskin, il quale, coi suoi apostoli. bandì il verbo che " l'utile „ non è il sovrano in questo mondo; e tutto non è un lavorio di " Profitto „ e " Perdite. „ Così fu instaurato in Inghilterra quello che i ruskinisti chiamano il " Culto del Bello. „ Secondo il pontefice massimo di questo culto, una delle eresie più brutte dell'epoca moderna sta nelle stazioni ferroviarie. C'è del giusto e dell'ingiusto in questa idea; comunque sia, l'idea ha fatto breccia. Una Compagnia di strade ferrate inglesi, la *North Eastern*, ha votato una somma di 4000 lire sterline (100.000 f.) da dividersi in premi, fra i capi delle stazioni i quali, con le piante, con i fiori dei giardinetti e simili, sapranno diminuire la volgarità dei loro " dominii. „ Pare che il pubblico abbia accolto con entusiasmo il voto della *North Eastern*; i vicini delle stazioni hanno concorso all'opera dell'arte mandando piante, fiori ecc. per sollecitare l'opera " di purificazione estetica. „

SECONDO CONGRESSO INTERNAZIONALE DELL'ARTE PUBBLICA A PARIGI NEL 1900. — A Parigi si è tenuta una prima riunione per ordinare un Congresso internazionale dell'Arte Pubblica, che avrà luogo nel tempo dell'Esposizione. Eugenio Broerman, segretario generale del Congresso di Bruxelles (1898), ha vivamente insistito affinchè l'opera dei radunati si traducesse in fatto rapidamente, mettendo in evidenza il principio sostanziale del movimento per l'Arte Pubblica, che è di mostrare, per mezzo di Esposizioni d'ogni stile e d'ogni epoca, che essa intende promuovere delle nobili e liete emozioni nell'anima del popolo, e non lo svago di qualche mecenate o il mezzo di esistenza degli artisti, sussidiati dai mecenati.

AVORI. — Le collezioni d'avori dei Musei del Louvre e di Cluny sono ragguardevolissime; chi vuole acquistarne una idea perfetta, prenda il *Collector*, supplemento dell'*Architectural Review* di Londra, nei tre primi numeri e seguenti di quest'anno. E. Molinier ne scrive la storia, ornando lo studio di molte e nitidissime fotoincisioni.

L'AZALEA. — Sotto questo titolo il *Journal of Decorative Art* di Londra pubblicò uno studio dello sviluppo dell'azalea dal suo nascere alla sua piena maturità; e mostra in che maniera l'arte ha derivato certi motivi geometrici a bocci e palmette dai principali motivi di questo fiore. È uno studio ingegnoso e curioso.

L'ARTE DECORATIVA ALL' " INTERNAZIONALE „ DI VENEZIA. — Era poveramente rappresentata quanto a numero, ma quanto a merito era forse degna di essere indicata. Il Comitato per l'Esposizione dichiarò, che le sale della Internazionale venivano aperte soltanto alle opere d'arte decorativa, le quali rappresentassero un indirizzo originale e novo di indagine estetica. Così le poche opere esposte rappresentavano quell'indirizzo; ed erano specialmente di scozzesi ed inglesi. Di opere italiane neanche l'ombra. G. Guthrie ha esposto degli schizzi per vetri " appannati „ dice il catalogo, cioè dipinti: ma non sono nulla di eccezionale. L'eccezionale si trova nelle opere di Frances e Margaret Macdonald. Costoro hanno esposto delle imagini: la stella di Betlemme e la Annunciazione, pannelli di alluminio battuto, bianchi, con qualche punto dorato Sono bizzarri; e se si considerano dal lato decorativo, come debbono venire considerati, si riconoscerà il loro diritto a un benevolo giudizio. Si tratta d'imagini lunghe, infinitamente lunghe e simetriche, fuori del vero e d'ogni idea decorativa convenuta e convenzionale; e, comunque vengano giudicate, noi le indichiamo quali manifestazioni estetiche del momento che passa. In ogni modo le figure caudate dell'ornamento romano, tutto il formulario stravagante della decorazione ellenistica detta volgarmente pompeiana, non parve in un certo tempo meno bizzarro delle imagini dei Macdonald; e fu flagellato dallo spirito purista di Vitruvio. Questi si doleva che sulle pareti si dipingessero mostri, invece di imagini reali; e si mettessero delle canne a sorreggere templi. invece di colonne; e si ideassero cespugli che finivano in figure e simili stramberie. Nè il Vasari giudicò diversamente questo genere, che al tempo di Raffaello, si cominciò a chiamare genere di grottesche, " tutte sconciature di mostri, tutti ghiribizzi degli artefici. „

Lo stesso carattere delle imagini macdonaldiane si trovava in alcuni avvisi-rèclame, composti di figure interminabilmente lunghe. Uno di questi avvisi è disegnato dagli stessi e da J. Erberto Mac Nair, ed uno " ghiribizzoso, „ direbbe il Vasari, è di Carlo R. Mackintosh, artista scozzese, come gli altri.

Rientra, quasi nell'ordine consueto coi suoi stagni, Paolo Du Bois, che ha esposta un'anfora, una bomboniera, un candeliere, ecc. eseguiti con molta genialità; e ne sta fuori invece Gerardo Munthe, con due quadri decorativi di genere arcaico, ispirati alle leggende intorno a Sigurd Jorsalfarer, re di Norvegia (secolo XII). Citiamo infine alcuni ricami, assai belli di disegno e fini di colore, della I. R. Newberg.

I CONCORSI DELL' " AEMILIA ARS. „ — Sono riesciti meno bene di quello che era desiderabile, considerando soprattutto la meritoria iniziativa dell'associazione bolognese. Solo cinque ebbero concorrenti e premi; sei non ebbero premi nè menzioni, e undici andarono deserti.

ARTISTA CHE SI RIPETEVA — Era il fantasioso perugino Galeazzo Alessi; il quale in alcune opere decorative, che die' alla Certosa di Pavia e alla chiesa di S. Maria presso S. Celso, si ripetè in guisa singolarissima. Le opere dove si ripete sono: il lavabo nel Refettorio della Foresteria, quello della Sagrestia vecchia nella Certosa e il lavabo nella Sagrestia di Santa Maria presso San Celso a Milano. Queste due ultime opere, poi, sono pressochè identiche. Chissà! forse l'Alessi, occupato straordinariamente a Genova e a Milano, non aveva il tempo per istudiare i lavori secondari che gli erano affidati.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Anno VIII. NOVEMBRE 1899 N. 11

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLI.

I VECCHI DISEGNI D'ARTE DECORATIVA NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

— Figure da 138 a 149. —

L'*ARTE Italiana* pubblica una serie di disegni e di schizzi cavati dagli originali della Galleria degli Uffizi. Il lettore dell'*Arte* dev'essere informato che questa Galleria è ricchissima di schizzi di maestri antichi e moderni; ma, forse, non ha posto mente ancora all'importanza di tale Raccolta, la quale sarebbe rimasta sconosciuta o poco nota in gran parte, se nel 1893 non fosse stata accresciuta e ordinata nella guisa che oggi si vede. La qual cosa sarebbe indifferente per i visitatori comuni della Galleria, ma non per gli intelligenti. Il brio delle pitture seduce; i grandi nomi di Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Andrea del Sarto, attraggono più d'una serie di piccoli disegni. Ciò è naturale; ma non è giusto nè istruttivo il por la mente solo sui quadri. Uno schizzo è o può essere l'immagine di un artista meglio di un quadro; e l'anima, nelle linee incerte e ardite d'un disegno, può avere degli accenti affascinanti. L'artista che

Fig. 138. Disegno di Mascherone. Fine del Sec. XVI.

con pochi tratti forma l'immagine della sua fantasia, equivale all'oratore che trascina con poche frasi i suoi ascoltatori. È bello un libro in cui il pensiero viene fissato con lunga meditazione; ma è bello altresì l'oratore che si rivolge pronto e vivo alla folla. L'artista coi suoi tratti non ha altro intendimento fuorchè quello di precisare per sè le prime linee della sua visione estetica. Siamo stati noi moderni, che abbiamo attribuito il sommo valore documentario ai disegni; così oggi si acquista un disegno come un quadro o una statua, e se ne volgarizza la conoscenza come se fosse un lavoro compiuto.

Per questo l'*Arte Italiana* continua a pubblicare dei disegni che sono modelli d'arte decorativa, e attinge alla Raccolta della

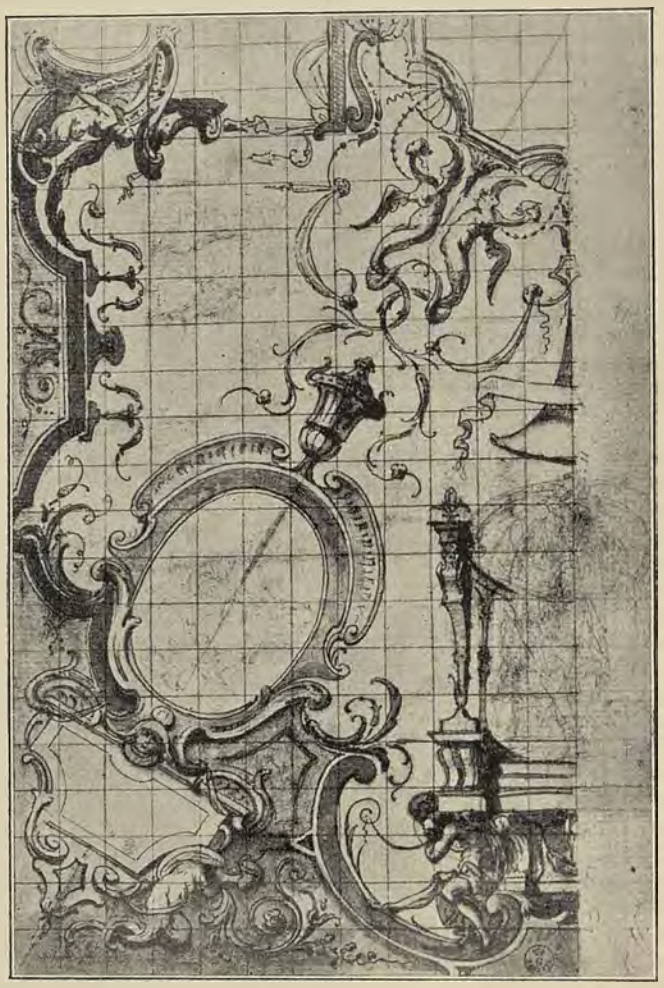


Fig. 139. Decorazione di vôlta. Disegno di B. Poccetti.

Galleria degli Uffizi. Essa fu cominciata dal cardinale Leopoldo De-Medici verso il 1650, e il primo fondo venne costituito da molti disegni del famoso « Libro del Vasari », una parte del quale, non piccola, fu acquistata da lord Somers e da questi venduta in Inghilterra a diversi collezionisti. In seguito la Raccolta fu aumentata, specialmente sotto il governo del Granduca Pietro Leopoldo I di Lorena, che fece degli acquisti molto importanti dalle famiglie fiorentine Gaddi e Michelozzi, dagli eredi del celebre collezionista francese Pietro Mariette e dal pittore Ignazio Hugford. Fino al 1854 la Raccolta stette chiusa nei cartolari della Galleria; e solo allora alcuni disegni, scelti da Carlo Pini, furono esposti al pubblico. Nel 1866 l'esposizione pubblica dei

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

disegni si accrebbe per l'impulso che venne dato alla Raccolta dallo scultore Emilio Santarelli, il quale generosamente donò alla Galleria una sua notevole collezione; nel 1876 la raccolta si ornò

Fig. 140. Vaso. Disegno di Giacomone da Faenza.

ancora di oltre un migliaio di nuovi disegni, lasciati dal fiorentino Giuseppe Martelli; eppoi nel 1881, nel 1884, nel 1888 (anno in cui ebbe la collezione Poccianti di 420 disegni), nel 1890, nel 1894, e più recentemente, la Galleria riceveva in dono e acquistava degli altri disegni, sino a raggiungere un totale di 44,353.

Dopo il 1897, entrarono agli Uffizi ottanta disegni nuovi, cioè 49 di figura, appartenenti ad artisti moderni, come il Canova, il Bartolini, l'Appiani, il Bezzuoli, il Costoli, il Sabatelli, il Pampaloni, il Duprè, il Fedi, il Salvini, e a qualche artista forestiero, come il Thorwaldsen, il Turner e uno attribuito a Michele Wolgemuth, donato dal prof. Emilio Costantini unitamente alla stampa della S. Amelia del Mercuri; e 31 disegni d'architettura del secolo XVII rappresentanti piante e alzati di palazzi e ville di varie città e fortezze italiane ed estere, provenienti dalle stanze della R. Galleria, ad eccezione di quattro venuti dalla collezione del defunto scultore genovese Santo Varni. Per conseguenza il numero totale dei disegni nelle serie di figura è di 19,277, e quello nelle serie di architettura è di 7654.

Fig. 141. Vaso. Disegno di Giacomone da Faenza.

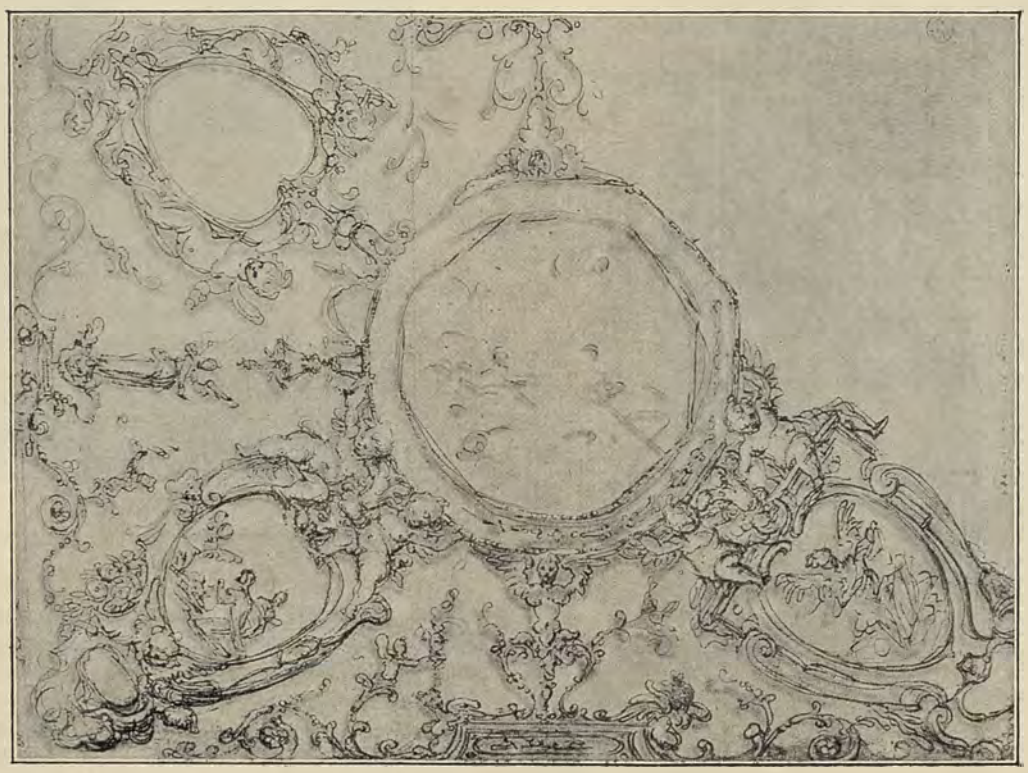


Fig. 142. Decorazione di vôlta. Disegno di B. Poccetti.

Nell'altissima cifra la scuola fiorentina e toscana è rappresentata da più di 450 artisti; perciò questa scuola eclissa col numero (e non col numero soltanto, ma anche col merito) le altre scuole.

Naturalmente tutti i 44,433 disegni non sono da proporsi a modello, ma la nuova scelta fatta nel 1893 è esauriente. Vogliamo dire che sotto l'aspetto artistico, e fatta qualche piccola riserva, derivata da ciò che in un unico esame può sfuggir qualcosa, i disegni degli Uffizi attualmente esposti, non solo sono i meglio, ma all'infuori di essi non ve ne sono che possano essere esposti fruttuosamente. Il professore Melani per la sua opera *Modelli d'arte decorativa italiana* sfogliò tutti i cartolari del conservatore, e raccolse tre disegni soltanto. La qual cosa equivale ad una larga lode rivolta a P. Nerino Ferri, conservatore dei disegni e delle stampe della Galleria.

La Raccolta degli Uffizi ha il merito d'essere bene collocata,

entro a vetrine fisse e in mezzo alla viva luce nei corridoi della Galleria. Lo sguardo è attratto dalla bellezza dell'ambiente, nel quale la vena decorativa della fine del XVI secolo, liberamente folleggia.

Noi non diremo, come fu detto, che dopo le Loggie Vaticane l'arte ornamentale del Cinquecento non possiede un monumento più ragguardevole di questo; non lo diremo per non aver l'aria di dimenticare Mantova e Venezia; ma la grazia dell'ornamento nel luogo dove sono esposti i disegni è tanta da essere attribuita a Bernardino Barbatelli detto il Poccetti (anche il *Cicerone* del Burckhardt cadde in quest'errore), uno dei maggiori decoratori del Cinquecento, mentre è invece del Butteri, del Pieroni, del Bizzelli, del Buti, che si erano impratichiti nella pittura decorativa, lavorando sotto Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio.

Il Dottor Marcotti che ha stampato una ragionevole Guida di Firenze, accenna le decorazioni dipinte e non fa motto dei disegni. Eppure se non altro i nomi ne dovevano richiamare l'attenzione!

Qui, fra i disegni pubblicati, un nome soltanto è destinato a fermare l'attenzione, quello del Poccetti. Di quest'artista fiorentino (1542-1612) che fu discepolo di Michele Ghirlandaio, ma più che del suo maestro, di sè stesso, si danno due motivi di soffitto e una pisside; e questi disegni presentano il Poccetti nel suo aspetto migliore. Ce lo mostrano quale decoratore; ma egli, che ricevè vari soprannomi, i quali lo rivelano per tale (fu chiamato Bernardino delle Grottesche, delle Facciate, delle Muse), va veduto, ancor più che nei lavori eseguiti, nei disegni degli Uffizi. Ve ne sono moltissimi suoi. Parecchi rappresentano la decorazione di vôlte, pareti, cupole o differenti oggetti sacri, e tutti rivelano la fantasia fervida e la mano agile dell'autore.

La Raccolta contiene anche disegni di alcune storie figurative del Poccetti, come una figura del grandioso affresco nella loggia dell'ospedale degli Innocenti a Firenze, e qualche lunetta destinata al chiostro della SS. Annunziata; ma la fantasia del pittore quando si posa sulla decorazione sembra mettere le ali ed ha un fascino che rapisce. Si dice: beato questo tempo in cui gli artisti erano spinti dalla natura e dall'educazione a esercitare tutte le arti! Però avevano le loro preferenze, e le loro particolari attitudini.

Il disegno più solenne, riprodotto adesso dall'*Arte*, è una cattedra di Bartolomeo Neroni detto il Riccio o Maestro Riccio (1520-1571), discepolo e imitatore del Sodoma. La cattedra volge al barocco; e quale è, eccola nei suoi pregi e nei suoi difetti. L'autore sembra sicuro di tutto, fuorchè dell'angolo; e si studiò di darne due motivi. Firmò a tergo il disegno, mettendovi l'anno 1570. (Fig. 143).

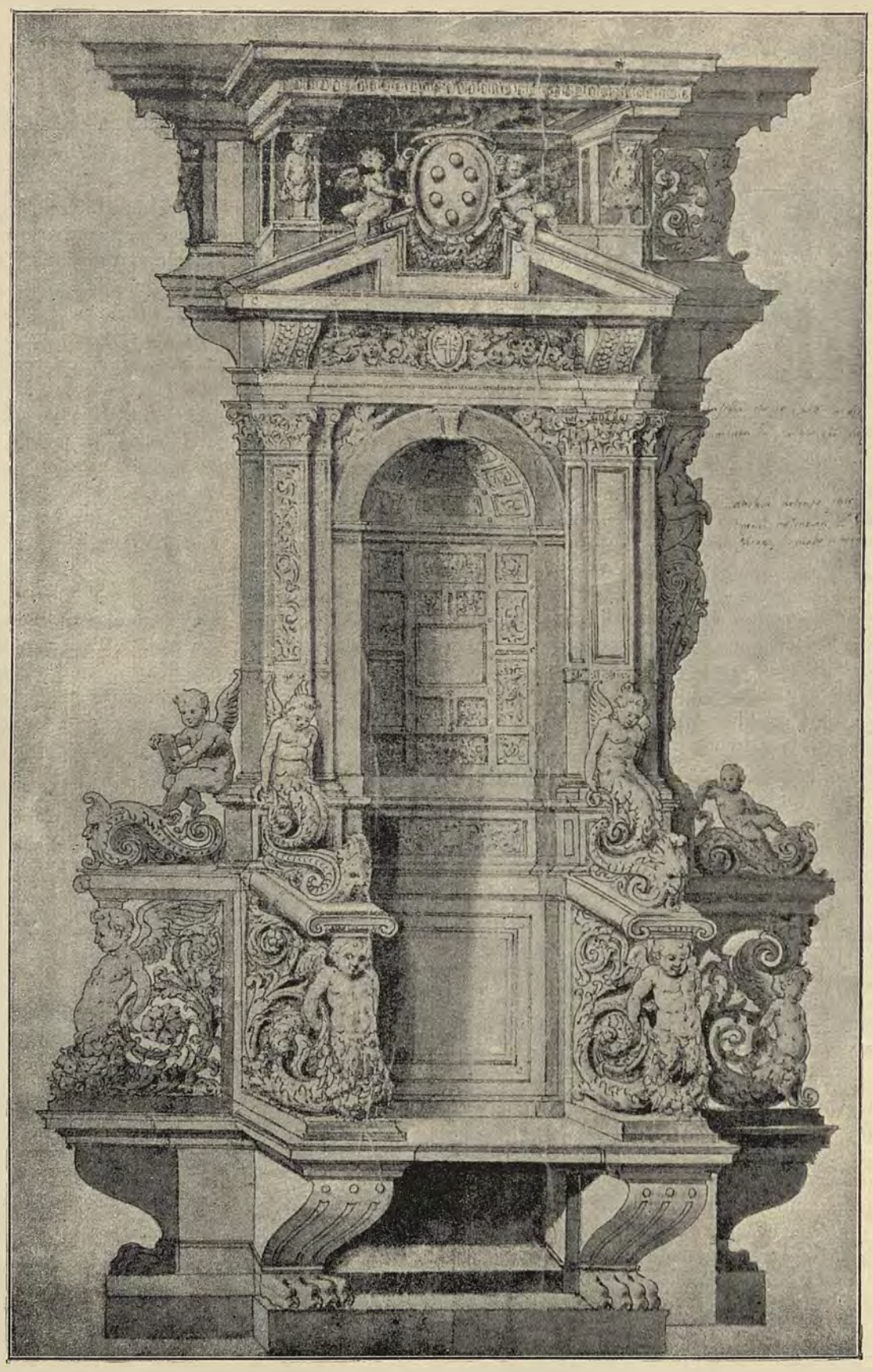


Fig. 143. Cattedra vescovile. Disegno di Bartolomeo Nerone detto il Riccio.

All'istesso gusto volgono due altri disegni d'un anonimo, che potrebbe essere un artista di scuola romana del secolo XVII. Questi nella Raccolta degli Uffizi ha qualche altra composizione, che il professore Melani pubblicò; e i disegni da lui pubblicati e i presenti sbocciarono dalla stessa fantasia e furono fermati dalla stessa mano, a pennellate sommarie e pesanti.

I due disegni rappresentano un duplice progetto della metà d'una ricca macchina portatile in legno, da servire in occasione di feste sacre o profane e da recare in processione sulle spalle di quattro uomini. I gigli potrebbero far supporre che il lavoro fosse ordinato da qualche personaggio della famiglia Farnese (Fig. 145 e 146).

Uno spirito più leggiadro sfiora il disegno di Baccio del Bianco (XVII sec.). Ma date un simile soggetto al Poccetti, e vedrete. È singolare il puttino che sull'alto della composizione stringe un'oca, la quale sembra volergli sfuggire, e ne fa scaturire l'acqua. Si direbbe la parafrasi del putto modellato da Andrea del Verrocchio, che il Vasari mise sull'elegante fontana del Palazzo Vecchio a Firenze. Ivi un putto tiene stretto un delfino, che sembra guizzargli di mano, e getta acqua. Non ci si accusi di irriverenza: tutti sanno che il putto Verrocchiano è uno dei più bei bronzi del rinascimento.

I confronti tirano i confronti, e questi due vasi (Fig. 140 e 141) di Jacopone o Giacomone da Faenza (XVI sec.) rimuovono il pensiero verso la fantasia piena di forza di Polidoro Caldara da Caravaggio, il quale nella Raccolta degli Uffizi è rappresentato da moltissimi disegni che onorano la bellezza. Ma Jacopone da Faenza è un imitatore, e gli imitatori sono sempre scoloriti. Difatti il pensiero del Caravaggio vive nei disegni di Jacopone, ma la spontaneità e la forza vi è tramutata in aridità e timidezza.

Accanto ad un vaso di ignoto, che espone ingenuamente una cosa viva tolta dalla realtà, mettiamo due mascheroni allegri e burloni attribuiti a Giulio Romano o ad Annibale Caracci.

POLITECNICO

XLII.

LA CRISI NELL'EBANISTERIA LOMBARDA.

DICONO: la grandine non fa carestia; colpisce un solo o più punti di una regione, e tutto il resto continua a fiorire alla gloria del sole. Se potesse dirsi lo stesso della crisi di cui vo' brevemente trattare, si potrebbe dedurre la stessa conclusione; e il danno circoscritto, non turberebbe l'economia estetica nazionale. Ma non si può dir lo stesso. La crisi dell'ebanisteria lombarda equivale ad una grandinata che, portato lo squallore e la miseria in un punto, si è poi rivolta su altri punti al di là, molto al di là della sua prima e più danneggiata zona d'azione. È diversi anni che si parla di questa crisi nelle officine, ma nessuno, che si sappia, ne ha fatto oggetto di studio.

Milano fu un centro di operosità ebanistica. Fiorivano le sue officine, popolate di operai che vi accorrevano numerosissimi dalla provincia e dalle campagne; e la sua produzione corrente intendeva in ragionevol modo a combinare l'arte e l'economia. Diversa da Firenze e da Siena, da Venezia e da Vicenza, Milano si era piantata sulla base del commercio; e la ebanisteria milanese, benchè esteticamente e tecnicamente potesse essere stata meglio di quello che non era, superava di certo la ebanisteria che oggi ne tiene il luogo.

Commercialmente Milano ebanistica non esiste più, e le officine, un tempo fiorenti, sono divenute delle modeste botteghe di rappresentanza, dove gli scarsi operai perdono o viziano la mano in lavori comuni e in accomodature di mobili.

Cosa avvenne?

Il lavoro di campagna mosse aspra battaglia al lavoro della città, e la città dovette abdicare in favore della campagna. Quest'atto umiliante non si potè evitare per ragioni economiche che dirò; e gli ebanisti milanesi subiscono, dolorando, le condizioni di vinti, pur avendo lo spirito vivo di combattività. Ma a cosa serve questo spirito, quando non è tenuto in nessun conto dal pubblico?

Chi ha visitato la Brianza sa che quivi esiste una popolazione di ebanisti. Cominciando poco fuori della Bovisa, presso Milano, a andare sino a Meda e a Cantù, su una linea ferrata di 35 chilometri circa, tutti i paesi toccati da questa linea sono paesi d'ebanisti. Non parlo di falegnami, cioè di lavoranti in opere da fabbrica, i quali costituiscono un'industria a parte, che è pur coltivata in questi paesi; ed essa ha un carattere assolutamente industriale, e si svolge o per meglio dire si svolse a Cesano-Maderno e in diversi paesi della Brianza provvisti del macchinario necessario alla produzione di opere da fabbrica. Queste sono inviate a Milano, e costituiscono una industria notevolmente inferiore all'ebanistica, e limitata nella zona d'affari, che non va al di là della Lombardia.

Sarà circa un mezzo secolo che si è introdotta nella Brianza l'industria dei mobili; e da vent'anni si è sviluppata in modo da paralizzare l'operosità milanese e da invadere il mercato nazionale. Così l'attività di certi paesi impressiona. Dalla stazione di Lissone, per esempio, ogni settimana partono non meno di 3 o 4 vagoni di mobili; ed è innegabile che la ferrovia del Nord ha favorito l'evolversi della ebanisteria nei paesi sulla linea di Meda.

Non abbandoniamo Lissone, che è uno dei paesi più vivi e operosi. A Lissone vi sono dei commercianti, i quali raccolgono i mobili dei piccoli ebanisti che lavorano in casa. Costoro danno il legno, la colla, tuttociò che occorre per la fabbricazione dei mobili, e qualche volta danno agli operai persino i generi alimentari, come sale, riso, pane, il prezzo dei quali è defalcato nelle liquidazioni trimestrali o semestrali. Questi negozianti hanno i magazzini a Lissone e a Milano, e vengono qui a fare il mercato due volte la settimana, il giovedì e il sabato; ed in una piazza, quella Mentana, espongono i mobili destinati alla vendita spicciola. Certuni hanno poi delle succursali a Roma e, credo, a Napoli, cioè dei magazzini di mobili, e tengono dei viaggiatori, i quali traversano in lungo ed in largo l'Italia, per offrire ai rivenditori e anche ai privati le produzioni della Brianza. Allato di Lissone c'è Meda, c'è Seregno, c'è Varedo, c'è Cabiate, c'è Muggiò, c'è Cantù. A Meda vi sono due grandi stabilimenti in cui la produzione è tutto l'anno febbrile. Gli operai vi lavorano a cottimo, e un operaio buono potrà avere una giornata di 3,50; il meno buono, che lavora al banco, 1,50, 1,75 e 2 lire, quando arriva ad averle.

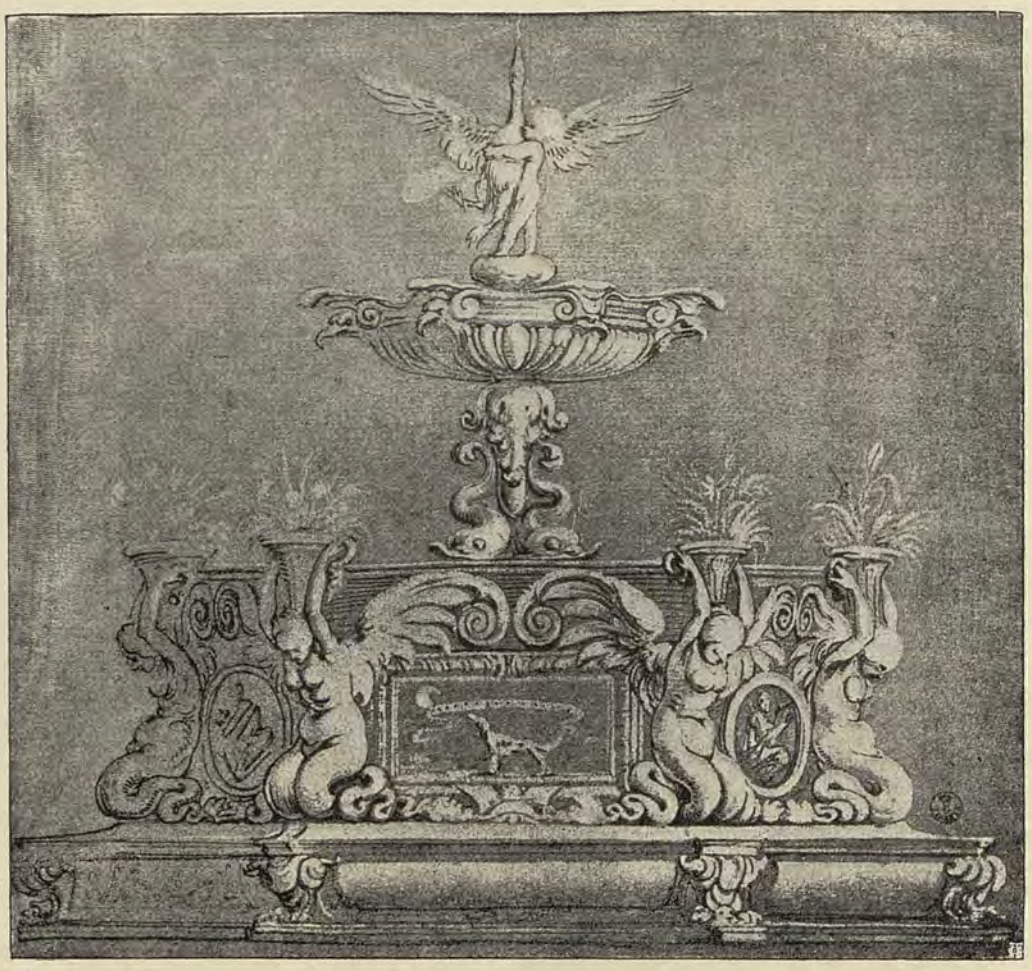


Fig. 144. Fontana. Disegno originale di Baccio del Bianco.

In questi stabilimenti un gruppo di operai eseguisce esclusivamente le camere da letto o le sale da pranzo, su modelli che difficilmente sono lodevoli. L'intendimento è industriale, e l'estetica non appare nei mobili di Meda, generalmente parlando, se non per mostrare che il buon gusto si unisce di rado all'in-

dustria. A Meda trattano spesso lo stile Luigi XV, di maniera, semplicizzandolo, ossia sciupandolo, per tradurre i modelli originali industrialmente. Ivi, non ostante i due stabilimenti indicati, in tutte le famiglie c'è l'ebanista; e il paese è specialmente rinomato per le sedie. Perocchè — singolare particolarità — nei paesi della Brianza certi operai da anni e anni non fanno che sedie, o letti, o tavolini, o ottomane, o armadi; e costoro, svelti e sicuri a fabbricare il mobile in cui si sono specializzati, sarebbero quasi incapaci di farne un altro. Ecco come a Meda si fanno specialmente le sedie; a Seregno i letti; a Varedo i tavolini; a Cabiate le ottomane; a Muggiò gli armadi. In generale è adoperato il noce lucidato a cera, di rado il noce d' India o il mogano.

Fig. 145. Spalliera di macchina portatile. Disegno del Sec. XVII.

Ho dichiarato in proposito di Meda, che l'estetica non appare nei mobili per esservi onorata. Estendasi questo giudizio su tutta la produzione ebanistica della Brianza, e nessuno si potrà lagnare. Io escludo le ordinazioni speciali, e mi riferisco solo alla produzione locale, che caratterizza il genere ebanistico del paese. Ed anche a Cantù, dove si ha l'ambizione di coltivar l'arte più di quanto si possa e si faccia a Lissone, a Meda, a Seregno, l'estetica non ha molto da godere, nè da far godere. L'industria rovina tutto, e il cattivo gusto del pubblico seconda, anzi feconda quest'industria, la quale potrebbe avversare meno la bellezza se la gente fosse più sdegnosa del brutto.

Così ha potuto rifugiarsi nei lieti paesi della Brianza, dove la natura è ridente, l'arte vestita a lutto. Ivi si vive di poesia, e gli operai, che lavorano pei commercianti, non hanno pretese. Nelle città i grandi bisogni hanno creato degli alti e civili desiderii; nelle campagne si lavora pazientemente, tenacemente e si va avanti alla meglio, soffrendo il male e aspettando il bene. Gli ebanisti della Brianza in gran parte sono del luogo e gente un po' all'antica; e quelli che lavorano in casa posseggono o tengono in affitto il campicello e le vacche, perciò quando è il momento di pensare alla terra abbandonano il banco e la pialla per la vanga e il pennato. Sanno appena leggere e scrivere, quando sanno; ed io ne ho visti in case coi vetri di carta alle finestre. Tutti di una famiglia sono mezzo ebanisti e mezzo agricoltori; così l'ebanisteria è una specie d'eredità intellettuale trasmessa da padre in figlio, da zio in nipote. I più giovani frequentano la scuola di disegno, poichè ogni paese della Brianza la ha, buona o cattiva; i più vecchi e gli operai maturi lavorano, com'essi dicono, " per pratica „. La qual cosa indica che accanto agli operai degli stabilimenti, rimunerati ragionevolmente, ve ne sono una quantità sparpagliati, gli infimi, i paria della popolazione ebanistica.

Costoro, se fanno un mobile per proprio conto e hanno bisogno di venderlo, sono costretti a offrirlo al commerciante del luogo; e questi lo acquita pagandolo in modo quasi primitivo, parte col denaro, parte con legname e vettovaglie.

Fig. 146. Spalliera di macchina portatile. Disegno del Sec. XVII.

Agli operai di questo genere, ai quali come non è giusto il dimandar troppo, non pare doveroso il dare, sto per dire, il ragionevole. E poichè è legge economica che la scarsità di lavoro muove gli operai dove il lavoro è molto, la popolazione della Brianza riceve da Milano e da ogni altro luogo gli ebanisti e gli intagliatori. La qual cosa ci interesserebbe poco se non fosse che i meglio di questi ebanisti ed intagliatori perdono l'agilità della mano per seguire l'impulso commerciale dei nuovi committenti. Nè si esclude che non possano averla persa prima, costretti a lavorare per poco, in città. Onde i nostri da elementi utili al miglioramento ebanistico della Brianza, si tramutano in elementi superlativamente dannosi, perchè l'esempio che scende dall'alto è sopra ogni altro fatale.

Fig. 147. Vaso. Disegno del Sec. XVI.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA

Il fatto è questo: che l'operosità ebanistica della campagna, diretta senza autorità e ispirata da un concetto esclusivamente commerciale, ha rovinato l'operosità ebanistica di Milano, e prodotta una crisi estetica generale, ed economica in particolare. Ho sentito dichiarare da più d'un ebanista milanese che a Mi-

Fig. 148. Pisside. Disegno di B. Poccetti.

lano un fabbricante di mobili, il quale avesse qualche rispetto all'arte, non si potrebbe reggere in nessun modo; e questa amara dichiarazione ha il suo corrispondente in ciò che le officine milanesi, un tempo fiorenti, sono divenute delle modeste botteghe di rappresentanza.

Girate per Milano. Quanti magazzini di mobili! Voi leggete il nome dell'ebanista e credete che i mobili del suo magazzino sieno fabbricati da lui. Quale inganno! È tutta roba della Brianza, di Lissone, di Meda, di Seregno. Difatti sedie, letti, tavolini, ottomane, armadi sembrano usciti da un unico stampo. Qualche variante secondaria non turba la verità del mio giudizio. E guai se così non fosse! A Milano non si possono fabbricare dei mobili al prezzo di Lissone, di Meda, di Seregno; e siccome il pubblico è abituato a spendere meno del ragionevole nella suppellettile di una stanza, così l'ebanista di Milano, tramutatosi in negoziante, offre ai compratori la mobilia a un prezzo irragionevole. Egli sa di perdere un po' della sua dignità, come sa di offendere il vero, dichiarando sua la roba della Brianza. Ma confida d'averla a fare col pubblico insensibile alla voce della bellezza, e sensibile alla sola ragione del tornaconto immediato. Con 300 a 350 lire la gente può avere una camera da letto impellicciata in noce; e se sale fino a mille o sorpassa questa somma con qualche centinaio di lire, può avere una stanza così carica d'intagli che non si potrebbe di più.

Ho detto che le botteghe di Milano sono botteghe di rappresentanza. Lo sono difatti: inquantochè, quando si dà il caso di mobili da eseguirsi appositamente, l'ebanista milanese, novantanove volte su cento, accetta l'incarico, riceve il modello, e poi va a Lissone, o a Meda, o a Seregno, o, meglio ancora, a Cantù, a farlo eseguire. C'è il risparmio del 25 % e anche di più. Il lavoro vien come viene; la mano dell'esecutore non si ferma alle finezze. Ma cosa importa se il committente si contenta; se quasi tutti fanno così?

L'arte quivi è oltraggiata dall'industria, e l'oltraggio è supremo. Bisognerebbe ridurre a miglior consiglio i produttori di campagna, e diffondere dei bei modelli. Ma verrebbero accettati? Ormai gli ebanisti della Brianza come si sono abituati alla fabbricazione di sole sedie, o letti, o tavolini, così hanno vincolato la mano alle forme e alle costruzioni dei loro mobili, e l'invitarli a cambiare il tono estetico dei loro lavori, equivarrebbe a mettere lo scompiglio nella nostra popolazione, cui da tanto tempo sorride fortuna. Però il tentativo deve farsi e deve riescire. Cuor forte rompe cattiva sorte.

Quanto a Milano, si parlò, anni sono, d'una certa agitazione fra gli ebanisti, i quali chiedevano che il Comune mettesse un dazio sui mobili di campagna, per salvare quelli di città. L'agitazione sfumò. E a Milano si verificava questa stridente contraddizione: che il legno segato, quindi non lavorato, pagava 1,20 il quintale, e i mobili non pagavano niente; tuttavia gli ebanisti di città erano assoggettati al dazio sugli spiriti. E se non fosse avvenuta la revisione generale dei dazi comunali, la contraddizione esisterebbe ancora, in beneficio della ebanisteria di campagna.

Concludendo, Milano ebanistica si è asservita alla campagna, e la Brianza, che signoreggia il campo, ha danneggiato economicamente Milano ed esteticamente la produzione nazionale dei mobili.

ALFREDO MELANI.

Fig. 149. Disegno di Mascherone. Fine del Sec. XVI.

XLIII.

Stalli e mobili gotici nel Piemonte

Continuazione. Vedi Fascicolo precedente.

— Tav. da 62 a 66. Dett. da 41 a 44. Fig. da 150 a 153.

UNA certa analogia di tipo con questi stalli di Asti hanno quelli rappresentati nella Fig. 150 coi quali noi ritorniamo ai confini occidentali del Piemonte, lungo una delle grandi strade che comunicano colla Francia, alla parrocchia dell'alpestre e romita Bardonecchia.

Questi stalli, secondo la tradizione, provengono dall'Abbazia della Novalesa, da quell'importante focolare della cultura medioevale, collocato ai piedi del valico del Cenisio, distrutta dall'invasione saracena e poi di nuovo risorta, dopo che fu scomparsa quella tremenda meteora di furore e di sterminio.

Quelle sculture offrono un singolare carattere di arcaismo, che a prima vista porterebbe a ritenerle antichissime, più di quello che lo siano veramente, poichè, tenendo conto di tutti i particolari epigrafici e stilistici, e più di tutto del singolare spirito conservativo che anche nell'arte distingue la montagna, non credo si possa risalire più in là della prima metà del 400.

Anche qui, come ad Asti ed in Francia, a Notre Dame de la Roche (Seine et Oise [1]) la parte inferiore degli stalli è molto semplice: hanno ciascuno il sedile colla loro rispettiva pazienza e sono l'uno dall'altro divisi da un bracciolo, da cui si alza, come una voluta, un ramo di fogliame con una pigna: gli specchi, con un semplice arco polilobato, non hanno intagli nè sculture; solo lo stallo canonicale ha in alto rilievo l'*Agnus Dei*, collo stemma dell'Abbazia; ai fianchi di questo seggio, oltre alla voluta di fogliame, si svolge un drago, che accoglie nella bocca dentata una colonnina. Il baldacchino a guscio è decorato da una fronte divisa con tanti scomparti in corrispondenza agli stalli; ogni scomparto, ricco di una frangia di archetti polilobati e coronati da una cresta di acroteri floreali, ha nella parte centrale, in mezzo a volute, delle mezze figure di profeti e di santi, racchiuse in ghirlande recanti l'inscrizione, in carattere gotico francese, come lo sono quelle che sui filatteri danno il nome dei santi e dei profeti.

Sopra uno degli stalli è rappresentata, con una infantile ingenuità, l'Annunciazione, colla Vergine seduta in un seggiolone gotico. Tanto questa figurina quanto quella dell'arcangelo sono così goffe da sembrare appena di un passo più innanzi delle note sculture del chiostro romanico di S. Orso; ma, ad onta dell'ingenuità e della rozzezza, non è difficile scorgere, sotto il dominante carattere dell'arte francese, un pallido riflesso dell'arte soavissima di Giotto, che Barnaba da Modena diffondeva, germe fecondo, nell'insubre suolo. Ed anche in altri luoghi di Val di Susa, ormai spoglia di sue ricchezze d'arte, potremmo scorgere come sotto il predominio dell'arte francese, si avanzi e si mantenga il tenue filo della tradizione latina.

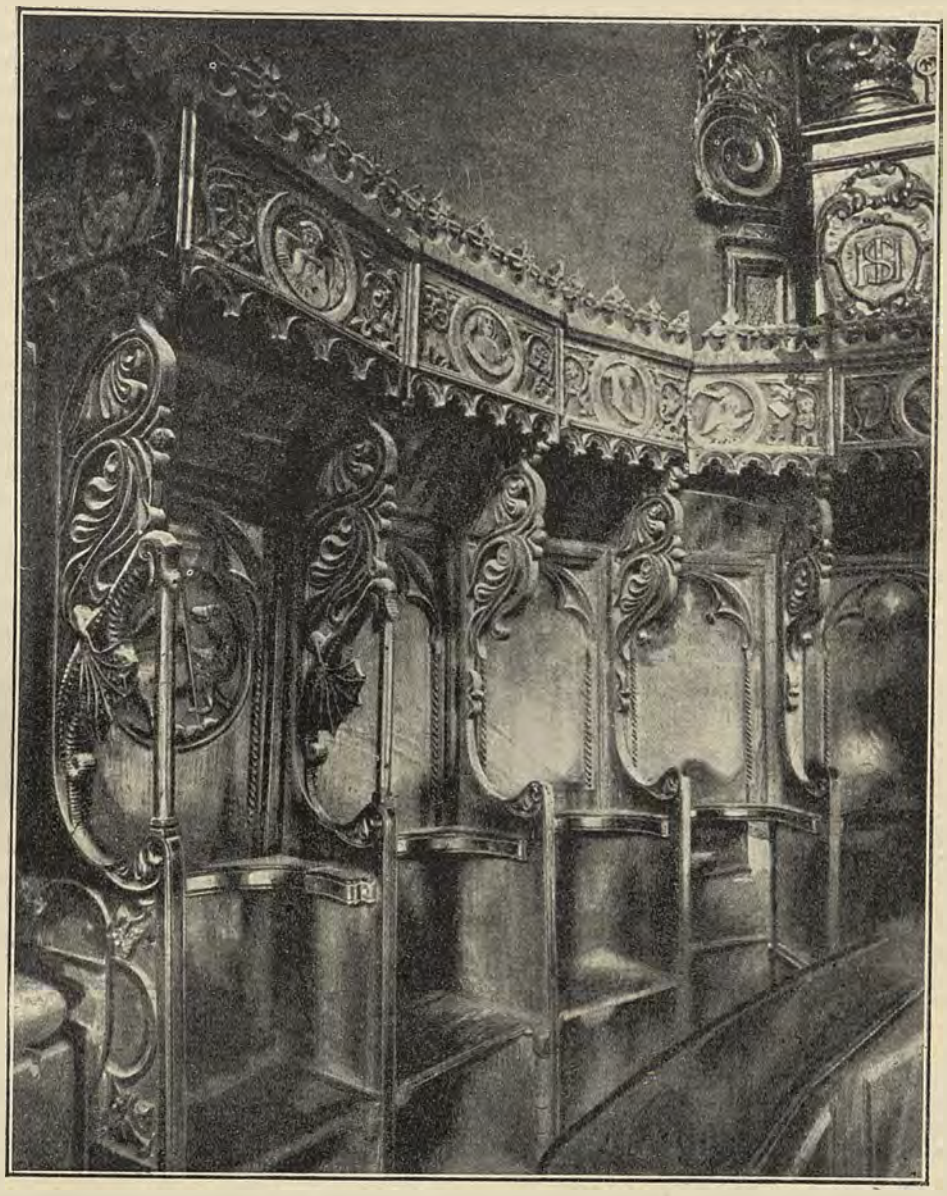


Fig. 150. Stalli nella chiesa parrocchiale di Bardonecchia.

Non meno che nella Valle di Susa e d'Aosta è nel Marchesato di Saluzzo che noi scorgiamo sì nella politica che nell'arte l'influenza dominante della Francia. I Marchesi di Saluzzo, alleati di Carlo VIII, di Luigi XII, di Francesco I, furono innamorati dei gigli d'oro, che protessero e favorirono a detrimento dell'elemento locale, sino a provocare quella reazione che li fece sparire senza un rimpianto; Lodovico I, morto nel 1475, fu gran costruttore e protettore degli artisti; così pure Lodovico II, allevato alla Corte del Delfino, mantenne sempre strettissimi rapporti colla Francia, dove si rifugiava nei momenti di pericolo e donde trasse la moglie, la fiera e bella Margherita di Foix, che governò marito e figli, travolgendo miseramente il marchesato per sfrenata ambizione di dominio. Sotto a questi principi, avvezzi al fasto della Corte di Francia, fiorirono le arti, che, come la moda e la lingua, presero veste francese; ne abbiamo la testimonianza a Saluzzo stessa, a Ruffia, a Revello, nei castelli e nelle ville della Corte di Saluzzo. Nella capitale del dominio vediamo ancora nella cattedrale, nelle torri, nei campanili, nelle case Della Chiesa, Cavazza ed altre la preoccupazione d'imitare i modelli d'oltr'alpe, e più che altrove la vediamo nel coro della cappella di S. Giovanni, dove è il monumento sepolcrale del marchese Lodovico II, eretto da Margherita, il quale, intagliato nella docile pietra di Sampeyre, ha una finezza di decorazione gotica floreale che rammenta i mirabili intagli di Bourges.

[1] Sauvageot. *Chapelle de Notre Dame de la Roche*, Paris, 1862 — Viollet le Duc. *Dictionnaire de l'Architecture*, VIII, 463.

Come intagli in legno Saluzzo vanta i seggi della casa Cavazza, de' quali è specialmente mirabile il baldacchino, che rammenta quello degli stalli d'Amiens e di S. Orso d'Aosta, ad ogive fiammeggianti che si impostano su *cul de lampes*, a busto d'angelo, di grande finezza; in mezzo ad essi è l'altare con un'ancona di finissimo intaglio, proveniente dalla collegiata di Revello. Meno interessanti sono gli stalli del duomo di Saluzzo, di uno stile gotico imbastardito, con un baldacchino diviso da pilastrini a torrioni in tanti scomparti coronati da cuspide. Ma il più splendido monumento d'intaglio non solo del Saluzzese, ma di tutto quanto il Piemonte è, senza contrasto, il coro dell'Abbazia di S. Maria di Staffarda.

Quest'Abbazia, che sorge a breve distanza da Revello, è una delle più complete dell'ordine cisterciense che si conservino in tutto il Piemonte; ancora conservati sono il recinto coll'ampia porta a due passate, il monastero cogli edifici aggiunti, il chiostro, la sala capitolare e l'ampia e ben costrutta chiesa in stile gotico lombardo. Soppressi i religiosi, incamerati i beni dall'Ordine Mauriziano, l'Abbazia non è più che una grossa fattoria di campagna spoglia e profanata; ma veduta da lontano, col bellissimo campanile dall'alto cestile, coll'abside a galleria terminale, l'Abbazia forma ancora una massa grandiosa e solenne, dalle tinte vive sul verde e ferace piano, sullo sfondo imponente dei lieti colli di Saluzzo e della chiostra alpina.

Ma nell'interno le stalle, i fienili hanno invaso ogni cosa; dalle arcate ogive delle finestre escono i covoni di spighe, e le sassifraghe fanno da manto alle vecchie case dei monaci. Tuttavia un accurato rilievo del monumento sarebbe ancora facile ed utilissimo.

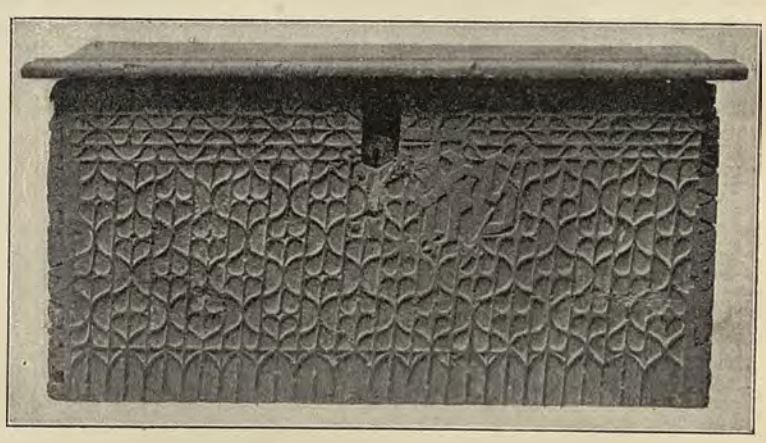


Fig. 151. Cassone gotico.

L'impressione di abbandono è maggiore se si entra nell'ampia chiesa, colle linee architettoniche tuttora conservate, ma ora priva di tutti quegli arredi, frutto della pietà marchionale, che un giorno la decoravano. Anche gli stalli dei monaci, forse in seguito alla soppressione napoleonica, andarono dispersi; una buona parte furono portati nella cappella della tenuta reale di Pollenzo

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

in quel d'Alba, dove rimasero guasti dall'inconsulto restauro dell'ebanista Moncalvo, che ne alterò le linee architettoniche; sicchè non è che a Torino, nel Museo civico, diretto ed ordinato dal geniale artista ed archeologo Vittorio Avondo, che noi possiamo farci un'idea di quegli stalli, esaminando le parti sobriamente restaurate, che furono donate al Museo da Re Vittorio Emanuele, per intercessione del conte Panissera di Veglio, allora gran mastro di cerimonie e presidente dell'Accademia Albertina. Quegli splen-

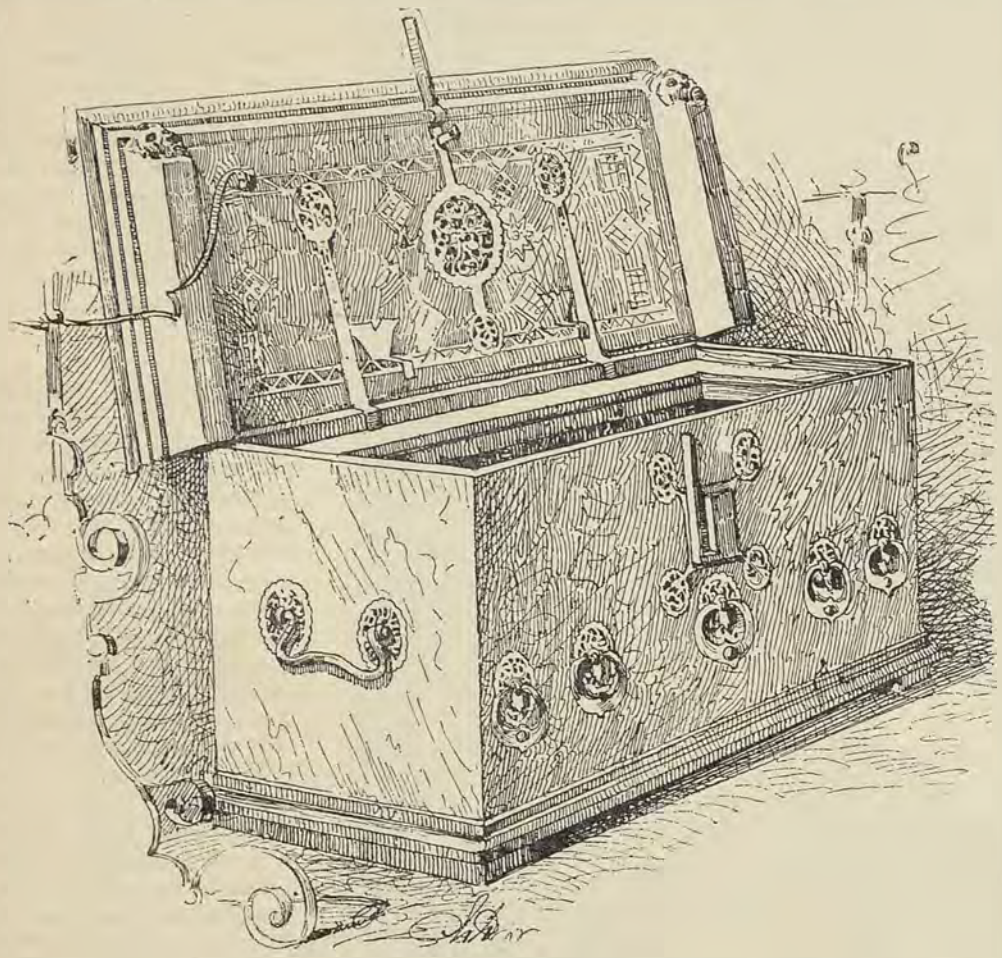


Fig. 152. Cassone nel Museo artistico municipale di Milano. Vedi Dett. 40 e 41.

didi frammenti, riprodotti nelle tav. 51 e 52, sorprendono i visitatori della collezione, per grandiosità di proporzioni, toccando i cinque metri d'altezza, come per finezza d'intaglio ed esuberanza fantastica nel disegno. Da uno studio del prof. Guzzoni, che si trova nello stesso salone del Museo, parrebbe che questo imponente coro fosse situato nell'abside della chiesa, dietro l'altare; dalle mie osservazioni e meglio ancora da quelle del mio amico ing. Bertea, dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, parmi sia da escludere affatto tale ipotesi. Anzitutto il coro della chiesa è troppo ristretto per contenere tale insieme di stalli; inoltre, osservando i frammenti ed i pilastrini angolari, risulta che essi erano fatti per una disposizione di pianta rettangolare. È quindi per lo meno molto probabile che essi fossero nella navata maggiore, come avveniva nelle abbazie benedettine, sotto al pulpito, ed in vicinanza della porta d'uscita della sala capitolare, ancora conservata a Staffarda.

(*Continua*). ANTONIO TARAMELLI.

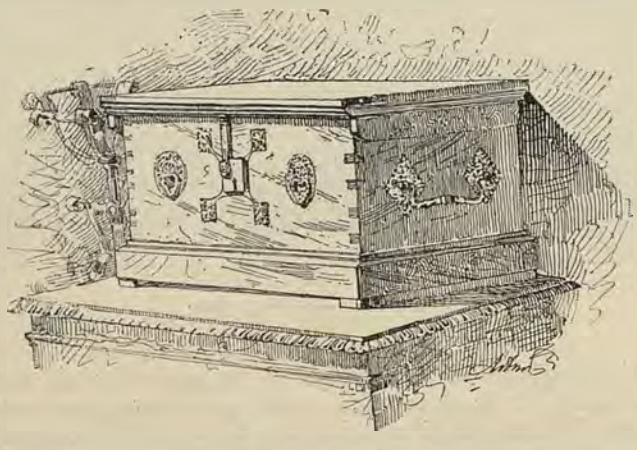


Fig. 153. Cassa nel Museo artistico municipale di Milano. Vedi Dett. 41 e 42.

XLIV.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

KEFNER-ALTENECK — *Ornamente der Holzsculptur von 1450 bis 1820* aus dem Baverischen National-Museum. Francoforte sul Meno.

È una raccolta molto pratica di frammenti scultorici in legno, che si trovano nel Museo nazionale bavarese. Contiene delle cimase, dei fregi, delle inquadrature ornate, delle piccole cornici, delle cartelle, dei motivi angolari, insomma contiene una miscellanea di soggetti, che nella pratica professionale, specialmente degli intagliatori, è di indiscutibile utilità. I più sono motivi di stile gotico; ma, come dice il titolo dell'opera, abbracciando essa tutti gli stili che si svolsero sino all'età moderna, contiene anche dei motivi di stile barocco. Noi non vogliamo dire che tutti i frammenti raccolti dall'autore siano esempi di buon gusto. Lavori di origine tedesca, sono il riflesso del gusto tedesco; tuttavia il giovamento che si può ricavare dall'esame di quest'opera non è poco. Il consigliarne l'acquisto alle scuole, non è quindi una cosa parziale; tanto più che l'opera contiene molti soggetti di stile gotico; del qual stile non v'è abbondanza, generalmente parlando, nei nostri istituti di istruzione artistico-industriale e nelle nostre officine. La riproduzione è eliotipica, quindi fedele. Il testo è puramente espositivo; ogni tavola ha un paragrafo che le corrisponde, in cui sono notate le principali cose che riguardano i frammenti contenuti; ma in guisa molto sommaria, e poco soddisfacente.

BAPST — *Études sur l' Orfèvrerie française au XVIII siècle* — Les Germains — Parigi senza data, ma non vecchio.

Gli studi sull'arte del XVII e XVIII secolo innamorano gli studiosi, ed è bene; perchè l'arte dei due secoli del codino e della cipria, contiene tale tesoro di fantasia da meravigliare ogni imparziale osservatore. L'arte decorativa di questi due secoli, poi, è per eccellenza immaginosa e vaga; ha la paternità francese, come l'arte del Rinascimento la ha italiana. Onde i nostri decoratori, amanti di quest'arte, rivolgendosi alla Francia si rivolgono alla fonte. Il libro del Bapst è quindi una fonte di cultura e d'ispirazione settecentistica. Ornato di parecchi disegni dei Germains, i quali furono i maggiori rappresentanti dell'oreficeria francese del tempo di cui si discorre, è composto senza frondosità letterarie; e un testo storico alquanto asciutto lumeggia lo svolgimento dell'oreficeria nel secolo XVIII. Questo libro è diverso dai libri francesi di storia, i quali sono sempre composti con genialità e piacevolezza. Il Bapst, innamorato del suo soggetto è un po' duro col Cellini; la cui « renommée s'attache à une *médiocrité* bruyante » (p. 133) essendo stato un fanfarone « un häbleur » (p. XXII). Sì, il Cellini fu uomo troppo rumoroso e spavaldo, e le sue spavalderie hanno contribuito a popolarizzare la sua fama d'artista; ma il giudizio del nostro autore è troppo severo.

NICCOLINI — *Domus Vettiorum* — La nouvelle maison de Pompei. Napoli 1898.

Nella via nona, che dalla via di Nola gira verso il nord, si scoprì, nel dicembre del 1894, la più importante e la meglio conservata fra tutte le case che sono state dissotterrate a Pompei: la grande e magnifica casa dei Vettii: *Domus Vettiorum*. Questa casa, nota il compilatore della monografia, è dell'epoca in cui si aveva una cura estrema dell'ornamento parietale; e sfogliandone le riproduzioni cromolitografiche, l'impressione corrisponde a tale giudizio. La casa è in buono stato; le pitture appariscono fresche, i marmi chiari, lucenti. I motivi di decorazione in generale non sono pomposi; alcuni primeggiati dal giallo formano un'armonia assai delicata; altri dal rosso e dal nero la formano grave e seria. Ed è copiosa la parte figurativa, che si svolge coi soliti quadri, coi soliti amorini.

Infine questa monografia, che è un contributo all'opera dell'arte ellenistica, può soddisfare il gusto dei decoratori, benchè non valga le riproduzioni edite dal Mau di altre cose pompeiane. Però l'autore lavorò per gli artisti e non per i dotti; per questi ultimi lavorò invece il prof. A. Sogliano, nei *Monumenti antichi pubblicati per cura della reale Accademia dei Lincei*, Roma 1898 (pag. 235-387), il quale alla sua esposizione storica e critica unì un notevole numero di fotoincisioni. A. M.

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

Anno VIII. DICEMBRE 1899 N. 12

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XLV.

VECCHI CUOI ARTISTICI NELLA RACCOLTA DEI SIGNORI MORA A MILANO

— Tav. 61, 67. 1, 7. Dett. 45-45. Fig. da 154 a 162. —

L Museo artistico-industriale dei Fratelli Mora, incominciato in Bergamo fin dal 1840, con la raccolta di mobili ed altri oggetti antichi di facile riproduzione, fu più tardi trasportato in Milano, e, dopo varie peregrinazioni, ora occupa parecchie vaste sale nel palazzo Resta in Via del Conservatorio.

Il catalogo conta più di seimila numeri, comprende un po' di tutto, e molte cose interessanti: interi soffitti a cassettoni, frammenti di cori, dossali d'altare, credenze, camini e caminiere monumentali, tavole in noce immense con massicce sculture e tavolini intagliati e intarsiati elegantemente, una ricca e curiosa varietà di sedie e di poltrone, casse, serramenti, piccoli stipi e cofanetti d'ogni genere, cornici in legno naturale e dorato, bronzi, ferri battuti, cuoi, stoffe, pizzi, e quanto altro riguarda l'arredamento artistico.

Esaminando attentamente è facile comprendere il senso pratico che guidò i Fratelli Mora nella formazione del proprio Museo. Dedicandosi alla fabbricazione del mobiglio artistico, occorrevano loro buoni modelli, e mancando da noi, tempo addietro, musei pubblici i quali offrissero gli esemplari da studiare e riprodurre, iniziarono la collezione, che andò aumentando con l'allargarsi della loro industria, fino a costituire la bella raccolta di cui l'*Arte Italiana,* col gentile consenso dei proprietari, intende giovarsi.

Dedichiamo questo primo articolo ai cuoi, una delle materie che offre da secoli le più variate applicazioni, tanto per oggetti d'uso personale, quanto per l'ammobigliamento e la decorazione delle abitazioni.

Fig. 154. Cuoio per tappezzeria, dorato su fondo verde, nella Raccolta Mora.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

L'impiego più ricco e sfarzoso del cuoio è certo quello ad uso di tappezzerie — oggi non tanto adoperate, forse pel considerabile loro costo; ma è facile immaginare l'effetto distinto e signorile d' un ambiente con le pareti rivestite di cuoio impresso, nel cui fondo brilla l'oro, e

Fig. 155. Cuoio ad alto rilievo per chiusura di ciborio, nella Raccolta Mora.

sui rilievi con colori ora vivaci, ora sobrii, a seconda dei diversi stili, si disegnano figure, stemmi, emblemi, fiori ed ornamenti d'ogni genere.

La moda incominciò a far preferire agli arazzi i cuoi dorati nel Secolo XVI, ed è da quest'epoca che datano le prime fabbriche sorte in Italia, a Roma, Venezia, Ferrara, Bologna e Modena, le quali provvedevano le Corti italiane.

Però se in Italia non si incominciò a fabbricare cuoi che nel XVI Secolo, e con tale perfezione da poter sostenere la concorrenza dei *cordovani,* nella Spagna ed in Francia questa industria risale ad un tempo assai più remoto. Infatti nell'inventario di Carlo V (1380) si trovano descritti: « Quattro grandi cuoi d'Ungheria bleu ricamati e decorati di foglie rilevate, e nel mezzo di queste foglie le armi della Francia », e poi una « vecchissima camera in cuoio, adornata di velluto d' India a fiori di gigli d'oro »; finalmente « quindici cuoi d'Aragona da mettere per terra nell'estate ». Quest'ultima citazione ci fa conoscere il luogo d'origine dei primi cuoi ornati, cioè la Spagna; e da ciò il nome di pelli di Spagna o *cordovani,* denominazione conservata sino alla fine del XVII Secolo.

A cominciare dal XV Secolo si trovano descritti tappeti e tende di cuoio in gran numero d'inventarii e di conti. Figurano nell' inventario del duca di Berry (1416), dei duchi di Borgogna (1427); e nei registri della Corte di Carlo VIII (1496) si legge che il re pagò a Giovanni Garnier, dimorante a Tours, una somma di quattro lire e quindici soldi « per un gran cuoio di bue che fece consegnare ad un pittore chiamato dall' Italia, perchè vi dipingesse un paramento pel letto della regina. »

Notizie sulle antiche fabbriche italiane troviamo nel Bertolotti « Le arti minori alla Corte di Mantova », dove, parlando degli *orpellari* e dei *sellai,* cita parecchi documenti relativi ad ordinazioni e provviste di cuoi fatte da quei protettori liberalissimi delle belle arti che furono i Gonzaga.

Il 20 maggio 1505 la marchesa Isabella d' Este, la più colta donna della sua età, scriveva a Girolamo Gigliolo di Ferrara, per conoscere se gli ordinati « corami stagnoli per spalere » erano stati preparati da certo spagnuolo. Nel 1500, ai 17 maggio, Isabella, per onorare il suo felice parto, domandava in prestito al Duca di Ferrara « l'aparamento de corame d'oro per coprire una camera », e consimile domanda faceva un anno dopo.

La stessa Marchesa, che nel 1516 aveva scritto ad un suo agente in Genova di procurarle dalla Spagna dei cuoi

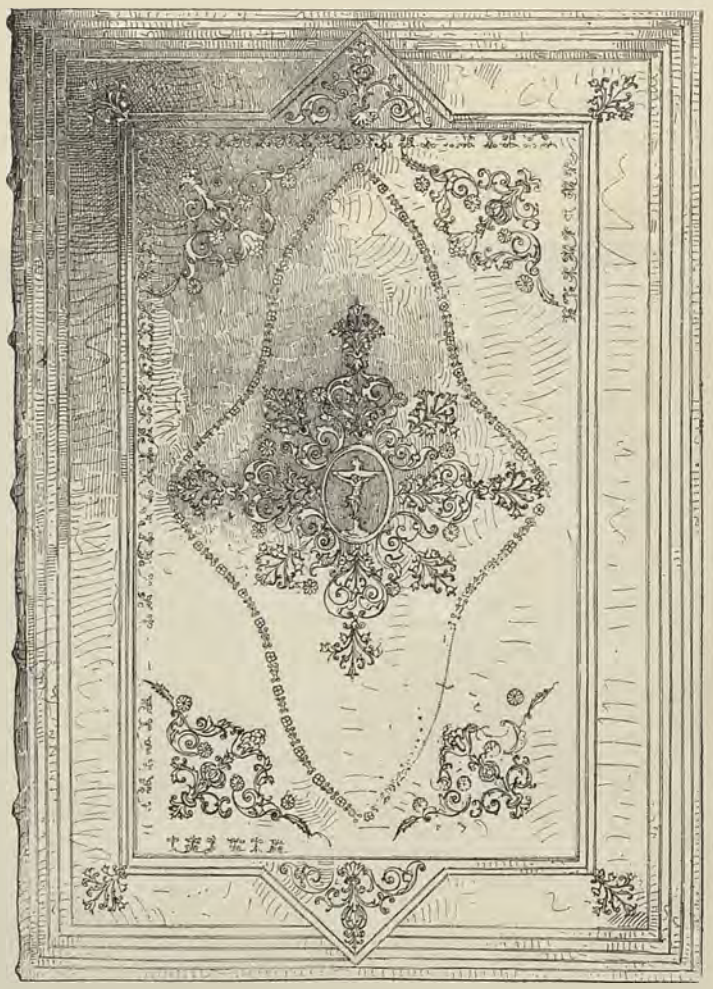


Fig. 156. Rilegatura in cuoio per libro di preghiere, nella Raccolta Mora.

lavorati, poco appresso gli toglieva l'ordine, osservandogli: « Circha li curami sappiati che pochi giorni fanno essendomi sopra tale materia in ragionamento con la Ill.ma Signora Duchessa di Vrbino, nostra cognata et sorella.... fossimo da S. Ex. exhortate a fornirmi di essi a Roma, perchè più presto gli havressimo là, et tanto bene come in

Hispagna propria seressimo servite per ritrovarsegli alcuni spagnoli che di questo mestero lavorano benissimo ».

Domenico Verniero da Venezia, nel maggio 1531, scrive alla marchesa Isabella pei cuoi dorati fatti fabbricare in Venezia, il cui prezzo era aumentato.

Nel maggio 1533 la stessa Marchesa gli ordina di far eseguire, dai soliti maestri di Venezia « corami stretti di color beretino et negro con i frisi et le colonne solamente dorate, per fornire un mio camerino ». E altri dopo ne ordinava che ebbe poi tutti al 21 giugno, e ne fu soddisfatta.

Il Cardinale Ostiense da Napoli il 27 aprile 1521, scriveva al Marchese di Mantova, aver appreso con piacere che « li fornimenti de camere de corame dorato sono stati grati et accepti a la E. V. ».

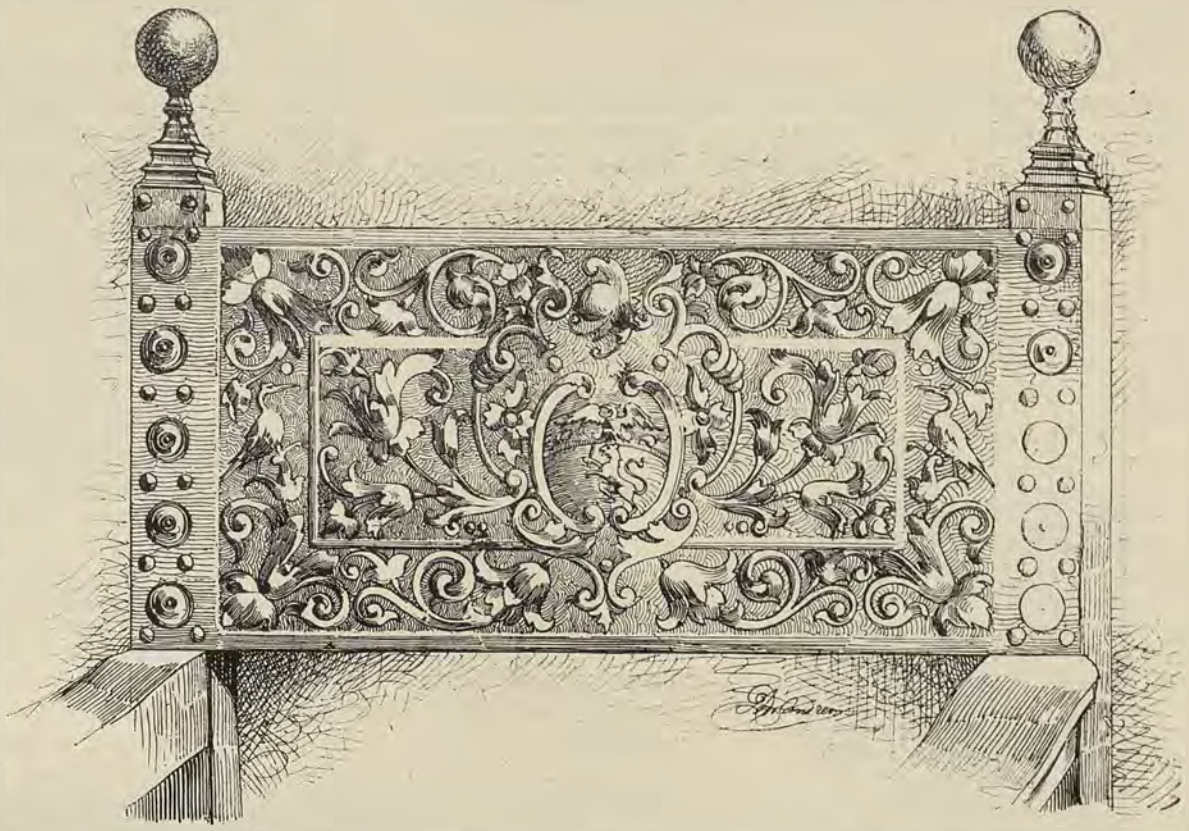


Fig. 157. Cuoio per spalliera di seggiolone, con stemma, nella Raccolta Mora.

Il Marchese (14 settembre 1525) dava ricevuta di « pelle lavorate d'argento, speditegli da Roma; e al 9 febbraio 1527 ordinava in Roma « corami rossi per tre stanze »; ed al 4 maggio dava ordine per un « paramento di corame dorato in « azzurro coi freggi e le colonne in argento ».

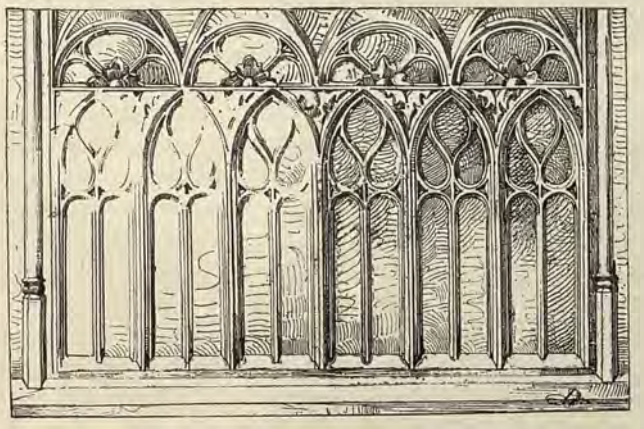


Fig. 158. Cuoio per stipo nella Raccolta Mora.

Teodoro da San Giorgio, che sovraintendeva a nuovi lavori di abbellimento negli edifici ducali, faceva conoscere, il 5 dicembre 1579, alla Corte di Mantova:

« Mi vien scritto da Milano che havendo un Diego

Fig. 159. Cuoio per stipo nella Raccolta Mora.

« Lohex spagnolo il quale lavora in detta città de corami « dorati interi che il Signor nostro Serenissimo vole farne « fare una quantità per le stanze nuove di Castello prof- « ferisce di servir lui.... et mi dicono che egli vi ha fatti « in questa città molti a grottesco et d'altre opere alla « spagnuola che sono bellissimi onde attende ordine ».

Da tutte queste citazioni si vede con quanto impegno i Gonzaga provvedessero decorazioni in cuoio pei loro sontuosi appartamenti; ma così a Ferrara come a Milano ed a Roma, son sempre maestri spagnuoli i più rinomati in quest'arte. Da ciò forse deriva la non molta varietà di motivi ornamentali e diversità di tecnica che si riscontra fra i cuoi della stessa epoca, prodotti nelle varie regioni d'Italia ed all'estero.

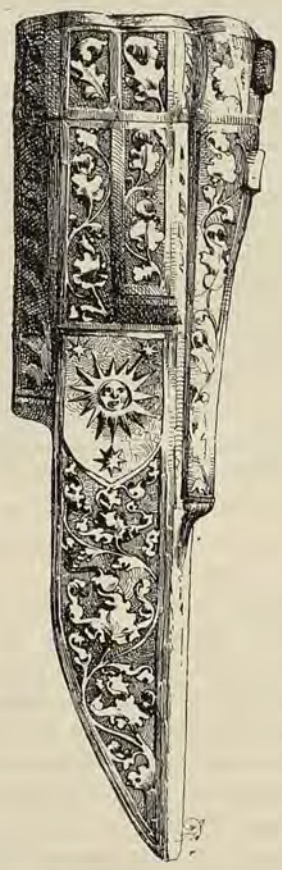


Fig. 160. Astuccio in cuoio nella Raccolta Mora.

Delle tappezzerie in cuoio famose che ornavano nei Secoli XVI e XVII le Corti francesi, parla a lungo l'Havard nel suo « Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration » descrivendone parecchie per la loro originalità e ricchezza interessantissime.

L'Havard dà notizie della corporazione fra decoratori in cuoio, guarnitori e gioiellieri, che ebbe i suoi statuti registrati dal Parlamento il 16 dicembre 1594. I maestri doratori in cuoio erano qualificati per guarnitori e gioiellieri, perchè, oltre alle tappezzerie ed alle tende di cuoio, di cui possedevano il monopolio, si occupavano della fabbricazione di cofanetti da camera, tavolette, cornici di specchi piegantisi, astucci, scatole per la polvere, ecc.: oggetti in cuoio che compivano poi con guarnizioni di bordi, frange e profilature fatte con stoffe d'oro, d'argento e di acciaio.

E non la sola Parigi aveva fabbriche di tappezzerie in cuoio dorato; ne possedevano anche Lione ed Avignone,

R. ISTITUTO POLITECNICO BIBLIOTECA

pure continuando la Francia ad importarne dalla Spagna e dalle Fiandre.

Le pelli impiegate anticamente, e che si usano ancora oggi per le tappezzerie in cuoio, son quelle di montone, tagliate in fogli quadri, e poi unite insieme per formare l'altezza della parete che si vuol coprire. Unite che sieno, le pelli si spalmano con una colla speciale, perchè possano ricevere una completa argentatura. Il rilievo lo si ottiene dopo argentate, sottoponendole ad una forte pressione sotto stampi di legno, ed infine non resta che applicarvi il colore sul fondo o sui rilievi, o semplici lumeggiature di tinte, a seconda dello stile e della ricchezza della tappezzeria. L'effetto dell'oro si raggiunge passando sopra l'argento una vernice bruna speciale.

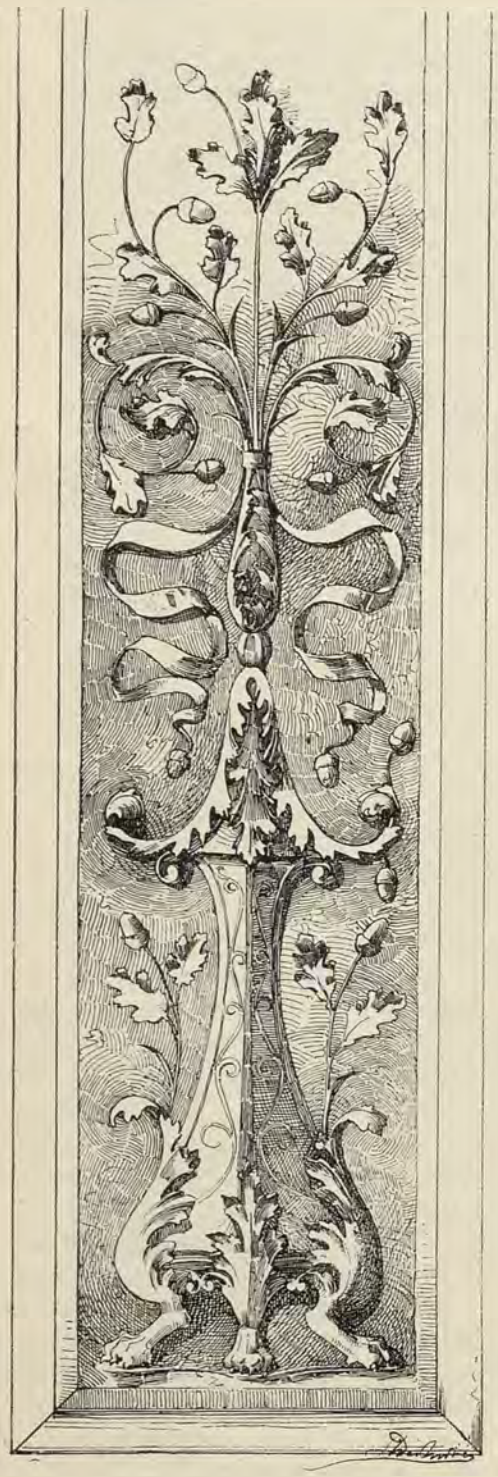


Fig. 161. Formella a rilievo in cuoio nella Raccolta Mora.

Negli inventarii citati dall'Havard, le tappezzerie di cuoio dorato non figurano per somme molto considerevoli, meno quelle con ornati complicati e fini, o rappresentanti soggetti di paesaggi e figure.

Essendosi però l'uso dei cuoi assai diffuso e non potendo pel costo della materia prima scendere a un prezzo accessibile a tutti, fin dallo scorso secolo pensarono alle imitazioni; ed il giornale francese intitolato « Annonces, affiches et avis divers » del 7 luglio 1762 portava questa curiosa inserzione:

« I signori Stoncrad e compagni hanno stabilito in « Parigi, in Via Charenton, una Manifattura di tele, sul « gusto dei cuoi dorati a fiori dorati ed argentati, ed a « disegni di tutti i colori, miniati e dipinti con ogni cura. « Queste tele possono servire per tappezzare diverse specie « di mobili, come divani, sedie, paraventi, panneggiamenti « per letti ecc. Esse imitano le più ricche stoffe dell'India « e della China, resistono alle ingiurie dell'aria e sono ga- « rantite dagli insetti. I fabbricanti hanno portato queste tele « al più alto grado di perfezione e sono in grado di for- « nirne a tutte le città del regno, non meno che alle « isole dell'America ».

In seguito si fecero imitazioni di cuoio anche con della carta, ma questa segnò l'ultima decadenza della nobile industria, la quale pei gusti mutati veniva sostituita dalle tappezzerie di tessuti serici damascati, vellutati, ecc.

Le ampie vetrine della raccolta Mora contengono ben trecento campioni di cuoi antichi, molti dei quali per gusto di disegno e perfetta esecuzione hanno vero valore di opere d'arte. La maggior parte son frammenti di tappezzerie, ma non mancano bei fregi, parecchi paliotti d'altare, ed una ricca serie di cuscini per poltrone.

I cuoi italiani impressi si distinguono per la correttezza del disegno, e la sobrietà ed armonia dei colori; più sfarzosi e vivaci di tinte e d'oro sono i cordovani, coi fondi spesso cesellati a piccoli stampi in ferro, portanti cerchietti, crocette, spirali, dischetti ed altre ingegnose punteggiature. I cuoi fiamminghi hanno in generale una intonazione più cupa, con disegni complicati e d'una esecuzione accuratissima. Lumeggiati spesso con tinte a smalto un po' secche e convenzionali, come tappezzerie danno però un effetto iridescente efficacissimo.

Per la copertura delle sedie, in molti altri modi lavoravasi la pelle, e così troviamo vecchi cuoi naturali, stampati, martellati, damascati, bruciati, scorticati, ecc. Nel museo Mora, insieme a parecchie poltrone con lo schienale in *cuoio bruciato*, si vede un pallio in cui sul colore nocciola naturale della pelle, staccano in bruno ornamenti, tempietti e figure.

I cuoi ageminati o intarsiati, sono quelli in cui nello spessore della pelle stanno incrostati metalli, che coi loro riflessi formano una brillante decorazione. Cuoi « scorticati » vengono chiamate le pelli nelle quali, dopo subìta la concia, con utensili speciali sono incisi stemmi, arabeschi, ed altri motivi ornamentali.

Una grande voga ebbero nel Secolo XVII i cuoi marocchini per la copertura di tavoli e cofani preziosi; e così si citano nei vecchi inventarii parecchi mobili guerniti in marocchino rosso, bleu ed arancio.

La lavoratura più artistica delle pelli però, dopo i cordovani, è quella dei *cuoi bolliti*, denominazione proveniente da una speciale operazione che si fa subire alle pelli per poterle modellare. Savary, così la descrive: « Il cuoio si mette a bollire nella cera mescolata con gomme, resine o colle, che non sono bene conosciute se non da quelli che le adoperano e le tengono segrete. Una volta bollito, il cuoio conserva per un po' di tempo una grande elasticità, in modo che si può facilmente modellare, e quando è secco, esso diventa di una durezza e di una rigidità uguale, se non superiore, a quella del legno più compatto ».

Nel XV Secolo quest'arte raggiunse in Italia una grande perfezione, e per convincersene basterà ricordare i numerosi oggetti illustrati e descritti da Alfredo Darcel nella *Collezione Spitzer*. Sono astucci per coppe, custodie per libri, borse per coltelli, guaine ecc. in cuoio nero, splendidamente modellate, veri gioielli di decorazione. Un astuccio per libro, lavoro milanese, portante lo stemma di Galeazzo Maria Visconti, è quanto di più nobile e caratteristico si possa immaginare; ed una piccola guaina in cuoio nero impresso, con figure rappresentanti la Fortuna, Ercole che abbatte Anteo, la Fede, un busto d'uomo, e varii ornamenti, un tempo dorati, ricorda l'arte squisita del Cellini. La guaina riprodotta nella figura 160 è uno dei più begli ornamenti del museo Mora. È alta 35 centimetri, ed in mezzo ai fregi graziosissimi, porta lo stemma dei bergamaschi marchesi Solza.

Un'ultima parola dobbiamo dedicare alle rilegature dei libri, che dal Secolo XIV al XVII diedero origine alle più ingegnose e gentili applicazioni di scomparti geometrici e d'ornamenti incisi e dorati su pelli d'ogni genere. Dal semplice stemma o monogramma, contornato di un fregio gustoso e sobrio, del rinascimento, agli arabeschi complicati dei secoli posteriori, noi troviamo una varietà infinita di rilegature, delle quali l'*Arte italiana* ha già offerto parecchi saggi.

VIRGINIO MUZIO.

XLVI.

IL PROSSIMO CONGRESSO INTERNAZIONALE DI PARIGI PER L'INSEGNAMENTO DEL DISEGNO.

SON già parecchi mesi che il Comitato organizzatore ha diramato gli inviti per il Congresso, e da numerosi adesionisti, fra cui molte notabilità artistiche e scientifiche, sono pervenuti anche i temi che il Congresso dovrà poi discutere. Sono molti coloro che hanno risposto all' appello e sono, nella maggioranza, francesi; molti però anche quelli di altri paesi, ma pochi, pochissimi anzi, gli italiani.

Questa quasi negligenza nostra non è però affatto giustificata dalle condizioni in cui da noi si trova l' insegnamento del disegno; parrebbe dalle nostre pochissime adesioni, che noi non abbiamo bisogno di interessarci troppo di questo argomento, perchè i risultati delle nostre scuole sono tali da lasciarci soddisfatti. Invece chiunque abbia un po' di conoscenza del modo con cui sono organizzate, del come funzionano le scuole di disegno in altri paesi, e conosce i risultati sempre buoni che se ne ottengono, non può che deplorare la poca consistenza nostra in fatto di organizzazione, di metodi, di risultati. E solo nelle grandi scuole dei centri maggiori, dove si vive una vita più intellettuale e si è, poco o molto, sempre al corrente di quanto si fa altrove, abbiamo risultati che poco hanno da invidiare ai risultati delle migliori scuole dell'estero. Ma nei piccoli centri, ed in tutte quelle scuole dove il disegno è insegnato quasi come materia secondaria o di complemento, quanto ancora ci sarebbe da fare, quanto da riformare!

Fig. 162. Baule in cuoio nella Raccolta Cavalieri a Ferrara.

Se esaminiamo il programma del futuro Congresso, vediamo subito che parecchi dei temi proposti paiono fatti per noi; per dimostrarci che anche da noi non sempre e non dappertutto facciamo tutto quello che si dovrebbe fare.

Auguriamoci quindi che molti di coloro che si interessano alle Arti del disegno abbiano da prendere parte ai lavori del Congresso, perchè forse le risoluzioni che vi si adotteranno potranno esercitare una influenza benefica anche nelle nostre scuole.

Il Congresso sarà diviso in tre sezioni.

Nella prima si discuteranno temi riguardanti « L'insegnamento generale ». Nella seconda quelli che riguardano « L'insegnamento tecnico » e nella terza quelli che riflettono gli « Insegnamenti speciali ».

La prima sezione si propone di studiare tutto quello che ha rapporto al metodo, ai programmi, alla pedagogìa dell' insegnamento del disegno, in ciò che questo insegnamento ha di più generale, cioè senza badare alle applicazioni speciali, le quali riguardano le altre due sezioni.

Crediamo utile riportare dal primo tema alcune delle considerazioni che concluderebbero col voler stabilita « l'obbligatorietà del disegno in tutte le scuole ».

Considerando dunque: « Che dal punto di vista generale dello « sviluppo delle facoltà dello spirito, il disegno è il principale « educatore del senso visivo, e che è di tutti gli esercizi il più « adatto a svolgere la facoltà ed il metodo di osservazione; che « dal punto di vista della pedagogìa generale l' insegnamento del « disegno, grazie alla forma concreta ed attraente degli esercizi « che lo accompagnano, può venire potentemente in aiuto ad altri « insegnamenti e particolarmente a quello delle scienze, ecc., ecc.: « si mette allo studio la questione seguente:

« Necessità di rendere obbligatorio l'insegnamento del disegno. »

Ed ecco qui una prima questione che interessa direttamente anche noi Italiani; noi che abbiamo le scuole classiche, ginnasi e licei, in cui il disegno non solo non vi è obbligatorio, ma non figura neppur compreso fra le materie facoltative dell' insegnamento. Ed è in buona parte da queste scuole classiche che poi provengono gli studenti che nelle Università si inscrivono alle facoltà di scienze.

Il quinto quesito propone di impartire l' insegnamento del disegno gemetrico ed ornamentale fin dalle prime classi infantili; e dice così:

« Considerando che « è dovere dei pubblici « poteri di far in modo « che si insegni il disegno « a tutti, cominciando dai « fanciulli delle scuole « primarie, tanto nelle « grandi città quanto nei « più umili villaggi ecc., « ecc.; che se è possibile « nelle grandi città affi- « dare tale insegnamento « a speciali insegnanti, « questo per ragioni fi- « nanziarie non sarebbe « possibile nei piccoli cen- « tri; che quindi tutti i « maestri elementari do- « vrebbero apprendere od « alla scuola normale od « in altra scuola il di- « segno, per poi essere in « grado di insegnarlo, e- « lementarmente almeno, « ai loro futuri allievi « ecc., ecc.: si mette « allo studio la que- « stione:

« Il maestro elementare, maestro di disegno nella scuola primaria. »

Il sesto quesito dice: « Considerando che vi è interesse a far « penetrare l' arte fra le pareti domestiche, ecc., ecc.; che la pre- « parazione grafica dei lavori femminili costituisce una applicazione « attraente ed utile dell' insegnamento del disegno; che importa « di non limitare queste applicazioni a semplici copie di esempi, « anche se ben scelti, ma che conviene invece di insegnare alle « giovanette a comporsi i loro modelli ecc., ecc.; che con ciò vi « è possibilità di sviluppare il gusto dell' arte anche fra i fan- « ciulli: si mette allo studio la questione:

« Insegnamento popolare della composizione decorativa. »

Un altro quesito dice: « Considerando come la questione del- « l' insegnamento della storia dell' arte negli Istituti universitari « fu studiata nel 1894 al Congresso delle arti decorative e che « diede luogo all' adozione dei voti seguenti:

« 1. Dare un posto di più in più importante nella storia « generale alla storia dell'arte;

« 2. Completare l' insegnamento generale con conferenze « sulla storia dell'arte;

R. POLITECNICO TORINO

« 3. Invitare i professori di disegno a non far mai copiare « un modello senza aver prima spiegato all' allievo l' epoca a cui « appartiene ed i caratteri che ne costituiscono la bellezza;

« 4. Incoraggiare le visite ai monumenti ed ai musei, sotto « la direzione dei professori di storia e dei professori di disegno;

« 5. Domandare che nella suppellettile scolastica e nelle il- « lustrazioni dei libri, non si dimentichi mai che devono servire « all' educazione estetica dell' infanzia:

« Si propone lo studio della questione:

« Insegnamento della storia dell'arte negli istituti universitari. »

Ed ecco anche qui un altro tema che molto ci dovrebbe interessare. Difatti, oggi che la coltura va sempre più diffondendosi, non basta più il solo saper disegnare, ma è necessario conoscere anche un po' bene la storia dell' arte, sapere in quali epoche e perchè, a seconda delle diverse regioni, dei diversi materiali, degli speciali usi e costumi sociali, si son composte quelle diverse forme, quelle diverse manifestazioni d' arte che diciamo stili. E così non avverrà più tanto spesso sentir confondere ad esempio l'arte romanica coll'arte romana, o sentir parlare del barocco come di sinonimo esclusivo d'arte decadente.

* * *

La seconda Sezione, quella dell' insegnamento tecnico, riguarda le scuole ed i corsi stabiliti in vista di una determinata professione, e nei quali l' insegnamento del disegno dovrebbe essere dato nelle condizioni le più proprie ad assicurare il progresso ed il perfezionamento di questa professione.

Uno dei primi quesiti mette appunto allo studio la questione:

« Del disegno nell'insegnamento Tecnico », al proposito del quale:

« Considerando che le professioni chiamate a giovarsi del- « l' insegnamento del disegno sono numerose e svariate; che « ogni professione avrebbe interesse a veder adottato in ciò che « la riguarda i principî più razionali per l' insegnamento del di- « segno; considerando inoltre come sia necessario sviluppare il « sentimento del bello per qualunque varia applicazione in vista, sia « che si tratti di professioni artistiche o di professioni le quali sem- « brano allontanarsi dall'arte per il loro carattere utilitario: s'inco- « mincia dal voler discusso come si dovrebbe impartire l'insegna- « mento del disegno nelle scuole tecniche preparanti alla professione « di Architetto, di Ingegnere civile, meccanico, navale ecc., ecc. ».

Ci sia permesso ancor qui di far rilevare tutta la importanza di questo tema, e di accennare, quasi anticipando la discussione che si farà al Congresso, quali inconvenienti si riscontrano da noi in tali scuole, e quale beneficio invece ricaverebbero studenti e docenti da un corso di studî preparatorî ben coordinato al fine da raggiungere.

Anzitutto bisogna ricordare come da noi in Italia, per il fatto che nei Ginnasî e nei Licei non si insegna il disegno, vengono ammessi nelle Università, alla scuola preparatoria degli Ingegneri, anche gli studenti che di disegno sono affatto digiuni. Ne consegue che per tali studenti bisogna cominciare dal far loro un corso speciale elementarissimo, quale si impartirebbe solo in una scuola primaria; e che perciò, nei soli due anni in cui è obbligatorio il disegno, ben poco (salvo rare eccezioni di individui di tenace volontà o di speciali attitudini) si può apprendere d'ornato e meno ancora di architettura. E' vero che questo biennio preparatorio è frequentato anche dagli studenti provenienti dagli Istituti tecnici; ma anche per molti di essi la preparazione non è quale dovrebbe essere, ed alla fine del biennio come profitto e capacità non risultano di molto superiori a quelli provenienti dai Licei. Il vantaggio quindi dello studio del disegno nel corso preparatorio è quasi per tutti troppo limitato e non rispondente certo ai futuri bisogni. Veramente questo vantaggio potrebbe essere ben maggiore se nelle Università fosse maggiore il numero delle ore fissate per ogni lezione, e più rilevante il numero di queste; ma siccome è ben difficile ottenere un aumento d'orario in ore adatte per tale insegnamento, e perchè anche le poche lezioni fissate dal Calendario scolastico vengono diminuite dalle vacanze che gli studenti anticipano sempre e spesso prolungano, è ben difficile, allo stato attuale delle cose, avere risultati più soddisfacenti. A questi gravi inconvenienti si aggiunge poi ben peggio: solo in pochissime Scuole di applicazione si continuano gli esercizi del disegno artistico; ed è molto se vi si fa qualche po' di vero disegno costruttivo, inteso come organismo della parte architettonica decorativa.

Però qualcuna di queste Scuole, valendosi della facoltà concessa dall' Art. 10 del loro Regolamento, potè ben istituire tale insegnamento coordinandolo razionalmente col disegno costruttivo; ma parecchie di esse non hanno ancora pensato a colmare questa lacuna, e si continua a fare degli Ingegneri civili che di architettura hanno studiato solo un po' di disegno elementare nel secondo anno preparatorio, e che dopo una lunga e dannosa interruzione si trovano nell'ultimo anno di applicazione obbligati a riprenderne lo studio per quanto riflette lo sviluppo di un progetto, delle cui particolarità costruttive e decorative dovrebbero rendersi esatto conto.

Si può quindi immaginare quali difficoltà incontra spesso il professore cui è affidato l'insegnamento dell' architettura pratica, quando si trova alle prese con giovani per la maggior parte non sufficientemente preparati e con cui molte volte deve perdere del tempo prezioso a insegnar loro quello che già dovrebbero sapere.

Così sono ancora parecchie delle nostre Scuole. Qual differenza da quelle straniere che tutti un po' conosciamo! Abbiamo avuto occasione di visitarne alcune ed in tutte abbiamo notato quanta importanza si dà all' insegnamento artistico e come questo continua in tutti i corsi sempre progredendo e sempre praticamente coordinato agli altri rami d' insegnamento. Chi di noi non ha visto, almeno una volta, le comitive di studenti che, guidati dai loro professori, scendono in Italia a visitare, a studiare per davvero i nostri monumenti, le nostre fabbriche antiche, e non ha osservato come schizzano bene e con rapidi tocchi sull' album sempre alla mano?

Quanti dei nostri laureandi potrebbero fare altrettanto?

E' vero che da noi al disegno si provvede spesso con disegnatori, con architetti-artisti, con quegli allievi che dagli Istituti, dalle Accademie di Belle Arti escono in buon numero tutti gli anni, e di cui molti sono veramente valenti nell'eseguire disegni e nella composizione architettonica.

Ma è appunto questo il motivo per cui si eterna il grave inconveniente di avere dei bravi giovani diplomati, che, dopo un lungo, regolare e dispendioso corso di studî, con un ricco corredo di cognizioni scientifiche, si trovano in tante belle occasioni della vita professionale soccombenti di fronte a quei fortunati loro concorrenti, i quali quasi solo della parte artistica hanno fatto per anni ed anni uno studio esclusivo.

Di chi la colpa se per aver voluto nelle Scuole di applicazione insegnare, forse in poco tempo, tante e tante materie, non se ne è più avuto a disposizione per impartir bene quell' insegnamento che pur dovrebbe essere considerato come uno dei principali? È da anni ed anni che si lamenta la deficienza dell' insegnamento artistico nelle scuole degli ingegneri, ed anche ultimamente il IX Congresso degli architetti ed ingegneri, adunati in Bologna, su ordine del giorno presentato dallo scrivente ebbe all'unanimità a votare che: « Nelle Scuole di applicazione, sezione « ingegneria civile, sia fin dal primo anno data più larga parte « all' insegnamento artistico ».

Fece pure voti perchè: « gli insegnamenti del disegno archi- « tettonico ed ornamentale nel biennio universitario vengano me- « glio coordinati all'insegnamento di architettura, che si dovrebbe « impartire nelle Scuole di applicazione ».

Quindi basterebbe solo riformare qualche parte dell' ordinamento attuale degli studî, per poter mettere poi in grado gli aspiranti ingegneri civili ed architetti di avere la preparazione artistica adatta alla carriera che son chiamati a percorrere. Allora nelle Università e nelle Scuole di applicazione anche l' insegnamento del disegno potrebbe diventare veramente un insegnamento da Istituto superiore, e allora i giovani laureati potranno anche nel campo artistico subito e con onore fare da sè.

Si dovrebbe, invece di recriminare ed invocare soltanto misure restrittive a tutela degli interessi professionali, mettere anche in grado i futuri ingegneri civili di sostenere la concorrenza di quelli che oggi quasi soli occupano da padroni il campo artistico, e forse allora molti degli inconvenienti, che oggi si lamentano, sparirebbero.

Ma ritorniamo al futuro Congresso di Parigi.

Molti ancora sarebbero i temi che interesserebbe qui menzionare, ma per non abusare dello spazio ci limiteremo ad accennare ad un altro quesito: quello che riguarda il reclutamento dei professori di disegno. Trattasi, come si vede, di una questione vitalissima; e noi siamo d'avviso che, almeno per quanto riguarda l'arte applicata, la scelta dovrebbe sempre cadere su chi esercita già l'arte che dovrebbe insegnare, perchè tali docenti hanno continua occasione di tenersi al corrente dei progressi della loro professione e quindi anche di farla apprendere meglio.

Concludendo, noi riteniamo che tutti coloro che si interessano alle arti del disegno faranno ottima cosa ad inscriversi come congressisti; gli insegnanti poi avranno tutto da guadagnare, approfittando delle occasioni che si presenteranno di visitare le migliori scuole francesi, e di apprendere dai saggi di tutte le altre quanto ancora ci resterà a fare o, auguriamocelo, constatare quanto di buono avremo già fatto.

E speriamo che l' attuale Ministro della Pubblica Istruzione, il quale mostra una certa predilezione per le Arti Belle, incoraggi, spinga i professori delle scuole che dal suo Ministero dipendono, ad inscriversi ed a prendere parte attiva al Congresso.

Prof. Sebastiano Locati.

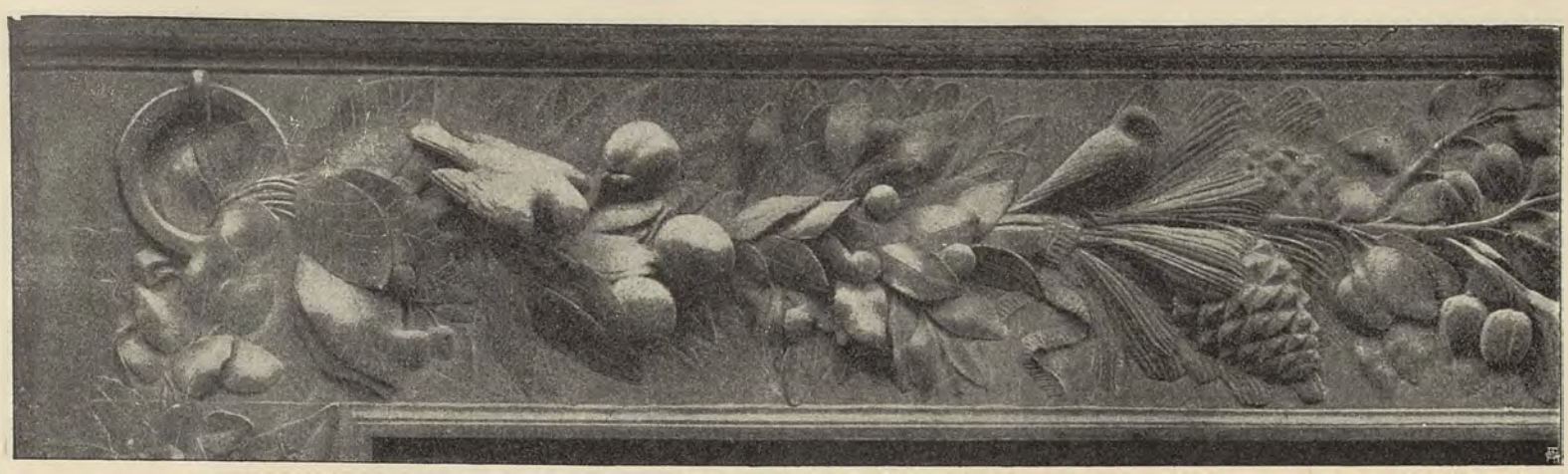


Fig. 163. Ornamento dell'architrave in una delle porte del Battistero di Firenze.

XLVII.

Ornamentazione floreale del Sec. XVI nell'Abbazia di Praglia.

— Dett. 47 e 48. Fig. da 164 a 168. —

L'ORNAMENTAZIONE dipinta e scolpita fino a questi ultimi anni era quasi affatto una pedanteria erudita e pedissequa delle cose d'altri tempi, alcunchè di morto che non aveva significato in corrispondenza alle idee, ai costumi, alle tendenze della civiltà nostra. Invece di servire alla educazione del popolo, essa non faceva che corromperne il gusto e lasciarlo freddo, indifferente. Nelle scuole di ornato seguitavasi a copiare grettamente gli antichi ed a riprodurre con istucchevole monotonia e talvolta malgarbo, alcune delle cose loro, senza riferirle ai luoghi, alle circostanze ed al significato ch'esse devono avere.

Inutilmente per l'artista i botanici discoprirono ed ordinarono un numero di piante belle e variate, ed i giardinieri raccolsero sotto agli occhi di tutti la maggior copia di fiori. L'ornatista non aveva senso, nè occhi per tutte queste bellezze, poichè i maestri lo avevano accecato in modo da non permettergli di vedere che due o tre foglie, le quali in natura non esistono. Egli era stato solo educato a vedere i pochi disegni ed i pochi gessi, appesi alle pareti della sua Scuola.

Ma le pastoje di una insulsa e materiale pedanteria andarono a poco a poco scemando, ed il futuro artista si inizia oramai a vedere, ad osservare, a riprodurre l'immensa copia delle naturali bellezze, dando alla ornamentazione un significato conveniente al suo scopo. Si apprende a servirsi opportunamente della Botanica e della Zoologia, rese anche meglio alla portata dell'artista mediante la fotografia e le molteplici arti della stampa.

Tutto questo, ben lungi dal paralizzare la facoltà inventiva dei giovani, serve ad arricchirli di cognizioni utilissime, le quali, abilmente dirette, lo portano ad emanciparsi dai soliti rancidumi.

L'ornamentazione floreale, alla quale si attende ai nostri giorni con interesse, affatto libera talvolta, talaltra vincolata dalla geometria, porterà molti beneficii nel campo dell'arte. Anche i secoli più belli del passato si rivolsero spesso direttamente alla natura; e l'*Arte Italiana* fece già conoscere splen-

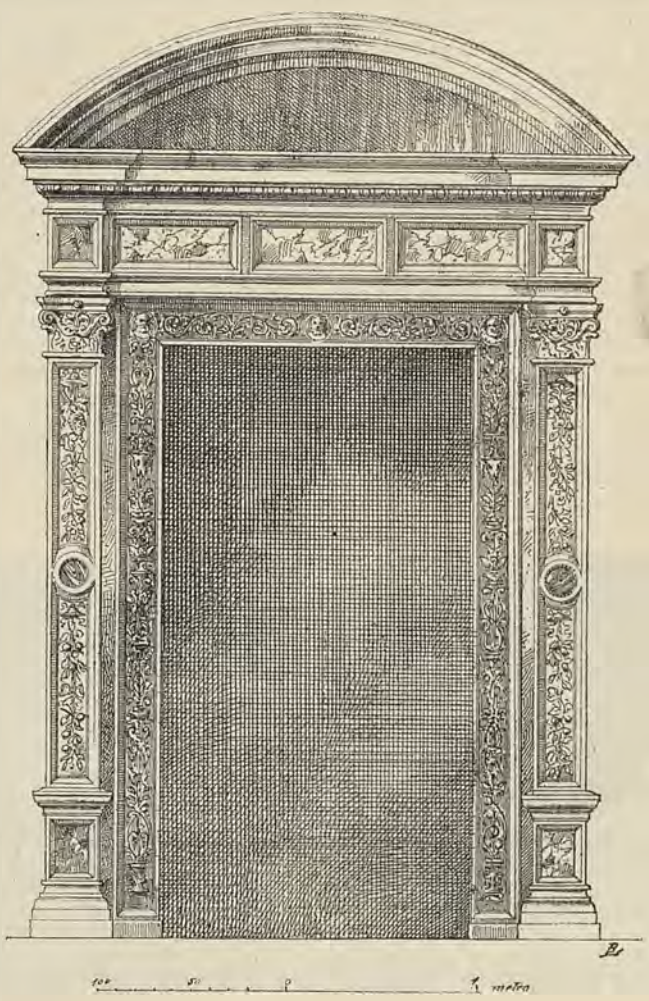


Fig. 164. Porta del Refettorio nell'Abbazia di Praglia.

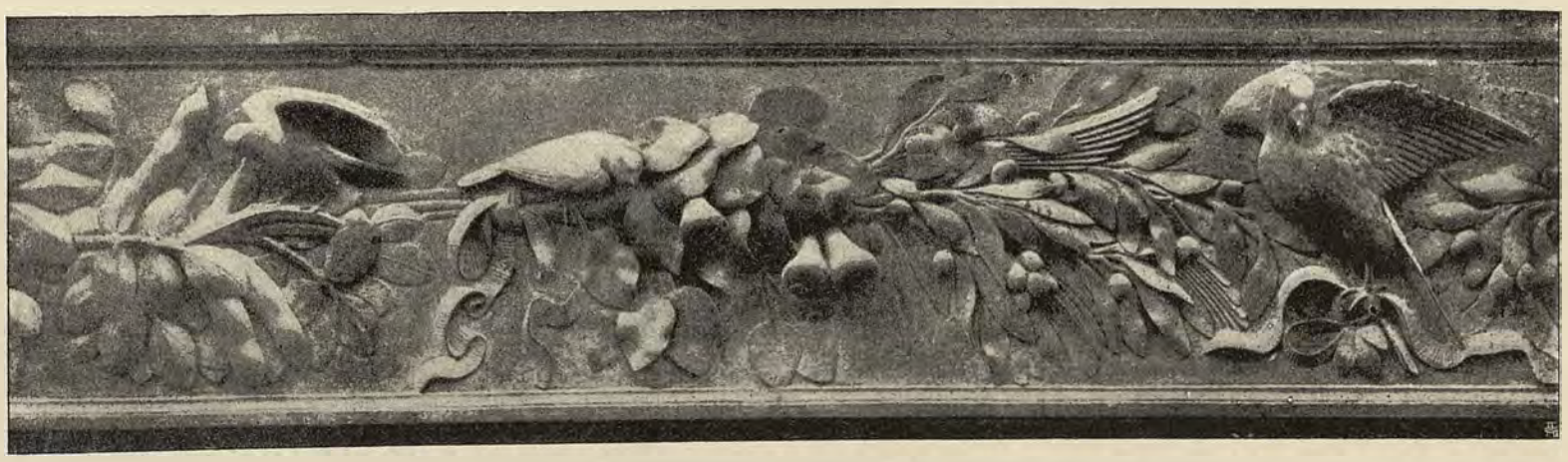


Fig. 165. Ornamento dell'architrave in una delle porte del Battistero di Firenze.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 166. Ornamento dell'architrave in una delle porte del Battistero a Firenze.

didi modelli romani e del rinascimento ispirati spontaneamente dal vero. Oggi stesso mettiamo qui accanto i fiori, le piante, i frutti, gli animali modellati da Lorenzo Ghiberti e dal suo figlio Vittorio per gli stipiti di quelle che furono chiamate da Michelangelo le *Porte del Paradiso*.

I lettori di questo Periodico rammentano i due pilastri esistenti nel civico Museo di Padova e la Pila per l'acqua santa nella Chiesa di Monteortone; ora veniamo ad un terzo saggio, probabilmente opera della stessa mano, esistente nella Certosa di Praglia presso Padova.

Abbiamo già dato alcune notizie storiche su quella Abbazia insieme ai dettagli delle incastonature nei due *Lavabo* del Chiostro pensile. Quegli acquai prendono in mezzo la porta d'accesso al bello, ma pericolante Refettorio, che, per ragioni economiche, fu tagliato fuori dal complesso dei fabbricati, denudandolo della monumentale mobilia, la quale ci occuperà in avvenire.

La nominata porta del secolo XVI, come può vedersi dallo schizzo (Fig. 164) non è molto singolare nell'insieme, però nella esuberante decorazione v'hanno dettagli di una finitezza e di un gusto incantevoli, sebbene un po' duri.

Gli stipiti e l'architrave sono di un marmo grigio con qualche vena più oscura, trovato nei Colli Euganei, e la mano che li lavorò non apparisce quella che trattava l'ornamentazione dei due pilastri in pietra istriana. È di questi che diamo due tavole di dettaglio grandi al vero, per mostrare con quanto garbo e quanta semplicità l'ignoto scultore seppe adattare nelle formelle la flora locale.

Il Ministero della Istruzione o quello della Industria dovrebbero far ricavare da queste sculture degli eccellenti calchi per disseminarli nelle Scuole d'Arte.

Oggidì, essendo divisa dal rimanente la porzione più importante dell'Abbazia, non è possibile accedere al chiostro pensile senza l'intervento del custode, quindi quei lavori, per parte del pubblico ignorante e delle truppe di passaggio, non corrono più alcun pericolo. Resta quindi consigliabile di levare la fitta e grossolana cancellata in legno, una vera chiusa da pecore, la quale vieta allo studioso di abbracciare l'insieme di lavori così gustosi e così delicati.

BARNABA LAVA.

Fig. 167. Ornamento dell'architrave in una delle porte del Battistero a Firenze.

XLVIII.

NOTIZIE.

PER UNA CHIAVE D'ARCO FIGURATA E PER DUE VITTORIE — Tutti sanno che Alessandro Vittoria fu uno degli artisti più poderosi dell'epoca barocca, sanno che esercitò una grande influenza a Venezia dopo la morte del Sansovino (1570) suo maestro ed amico. Forse non è noto a tutti che egli accettava di fare qualunque lavoro: tanto è ciò vero che nel 1560 scolpì la chiave d'un arco per la porta di casa del Zoto Usper a S. Eustacchio sul Canal Grande: e il bello si è che ne ricevè in pagamento due pezzi di pietra, come egli stesso dichiarava in un libretto di appunti, autografo, che si conserva ai Frari. Il lettore sarà curioso di sapere se esiste ancora questa chiave d'arco, e gli rispondiamo che esiste; e vedesi sulla porta principale dell'antico palazzo Giovanelli, ora Scuola comunale. Contiene una testa barbuta e ha gli accenti del nostro artista prodigiosamente attivo. Un altro lavoro somigliante (1563) come questo sfuggito a vari che si sono interessati del nostro maestro, consiste in due bellissime Vittorie in bassorilievo, collocate negli angoli sopra la porta principale dell'antico palazzo Grimani a S. Luca, la splendida residenza della Corte d'Appello, sul Canal Grande, opera del Sanmicheli. Ed anche questo si legge nel libretto prezioso suindicato. A proposito del Vittoria: tutti dicono che è l'autore degli stucchi della famosa scala d'oro nel Palazzo Ducale, ma non esistono i documenti di questa attribuzione. Fu il Temanza a dirlo e fu poi sempre ripetuto.

RESTAURO DI PITTURE MUSIVE — A Firenze il R. Opificio delle Pietre Dure ha finito il restauro d'una parte del grandioso musaico che orna la cupola del Battistero di S. Giovanni. Si assicura che è ben riuscito. Così il lavoro si estende a tutta la cupola. All'esecuzione del restauro sono addetti, oltre gli artefici del R. Opificio, alcuni artefici dell'Opera di S. Maria del Fiore, i quali furono istruiti a questa specie di lavori.

ACQUISTO D'UNA COLLEZIONE ETRUSCA — Leone XIII ha acquistato la importante collezione etrusca Falcioni, la quale verrà ordinata nel Museo Gregoriano al Vaticano. È stata pagata 60,000 lire da sborsarsi in nove anni.

PUBBLICA RACCOLTA FOTOGRAFICA A MILANO — Mercè l'iniziativa della presidenza dell'Accademia di belle arti, della Biblioteca Braidense, dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti e della Pinacoteca di Brera, è stata lanciata l'idea di una pubblica Raccolta fotografica concernente le opere d'arte, i luoghi, gli avvenimenti, le persone ragguardevoli in ogni ramo dello scibile. L'archeologo, il critico e l'artista, che compiono uno studio o una ricerca sopra qualche opera o sopra qualche artefice dovrebbero trovare in tutto o in parte, ciò che amano di conoscere. A tal uopo i promotori si sono rivolti a coloro cui l'attuazione di una simile idea può interessare, per aiuto di consigli, d'oblazioni e di doni; ed è sperabile che sollecitamente la " Pubblica Raccolta Fotografica „ sia un fatto compiuto.

PRODIGALITÀ AMERICANA — Profittando d'una lacuna della legislazione inglese, riguardante la conservazione dei monumenti, Sir. Ed. Antrobus, proprietario dei circuiti megalitici di Stonehenge presso Salisbury (Wiltshire) che a' termini di una antica legge sarebbe multato o condannato all'*hard labour* (lavori forzati) se deteriorasse una delle pietre, o pilastri, o architravi giganteschi, che compongono questi circuiti, è stato in trattative di venderli per 3,125,000 franchi a un americano che li porterebbe agli Stati Uniti per riedificarli. L'unica opposizione legale che possa farsi in Inghilterra a Sir Ed. Antrobus, si è quella di riunire, per sottoscrizione, la somma di 3,125,000 franchi. Sir Ed. Antrobus è disposto a dare, a prezzo uguale, la preferenza ai suoi compatriotti.

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

INDICI DELL' ANNO OTTAVO

1899

I.

TESTO

Pagina

Il Museo Civico d' arte applicata alle industrie in Torino. *E. Borbonese.* 3-17
Se convenga principiare lo studio dell' arte dall' ornato o dalla figura. *A. Melani.* 6
Note bibliografiche 9, 19, 27, 44, 67, 76
Notizie 12, 20, 28, 36, 44, 52, 76, 84, 92, 100
Un palazzo del settecento in Milano. *A. Deon.* 13
Le iniziali di un Evangeliario del Sec. XI. *L. Bailo.* 18
Il Belvedere di Praga. — Un edificio italiano del cinquecento sconosciuto in Italia 21
La camera del Doge nel Palazzo ducale di Venezia. 26
Genova nell' arte decorativa. *B. Pesce.* 29, 39, 51
Monumento al Generale Contarini nella Basilica Antoniana di Padova . 34
Tre disegni dei Fantoni, intagliatori bergamaschi. 35
Il soffitto del palazzo Chiaramonte in Palermo. 37
Gl' intagli del Cambio a Perugia 45
I putti nella decorazione. — Sul monumento ad Agostino d' Onigo nella Chiesa di S. Nicolò a Treviso. *L. Bailo* 46

Pagina

La Scuola di Arti decorative a Firenze 53, 63, 71, 79
Alcuni lavori d' arte nella città di Spilimbergo. 57
Pitture decorative di volte in Lombardia. *G. Carotti* 61
Stalli e mobili gotici nel Piemonte. *A. Taramelli.* 69, 82, 90
L' Arte industriale nella Esposizione di Pistoia. *A. Melani* 74
L' Esposizione d' Arte sacra in Como. *A. Taramelli.* 77
I vecchi disegni d' Arte decorativa nella Galleria degli Uffizi 85
La crisi dell' ebanisteria Lombarda. *A. Melani* 88
Vecchi cuoi artistici nella Raccolta dei signori Mora a Milano. *Virginio Muzio* 93
Il prossimo Congresso internazionale a Parigi per l' insegnamento del disegno. *Prof. S. Locati* 97
Ornamentazione floreale del secolo XVI nell' Abbazia di Praglia. *Barnaba Lava* 99

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Facciata di una casa nella Piazza delle Erbe a Mantova. Principio del Sec. XI.
„ 7 - Iniziali di un Evangeliario del Sec. XI.
„ 13 - Volta di una Cappella nella Chiesa di S. Angelo a Milano. Seconda metà del Sec. XVI.
„ 19 - Stoffe del Museo Poldi-Pezzoli in Milano. Secoli XV e XVI.
„ 25 - Una travata del soffitto nel salone del palazzo Chiaramonte a Palermo. Anno 1380.
„ 31 - Storie dipinte sulle travate del soffitto nel salone del palazzo Chiaramonte a Palermo. Anno 1380.
N. 37 - Fregi dipinti sulla facciata del palazzo Monaco a Spilimbergo. Sec. XVI.
„ 43 - Rilegatura di Album: composizione dell' alunno Ciro Dolci, incisore in metalli.
„ 49-50 - Scuola delle Arti decorative e industriali a Firenze. Fregi dipinti dagli alunni A. Pieracci ed S. Sganci.
„ 61 - Cuoio rilevato, dorato e dipinto del principio del Sec. XVIII nella Raccolta dei signori Mora a Milano.
„ 67 - Cuoio rilevato, dorato e dipinto del Sec. XVII nella Raccolta dei signori Mora a Milano.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Museo civico di Torino. — 1 Vassoio in ferro traforato e cesellato. Lavoro bresciano. Sec. XVII. — 2 Cassetta in ferro con ornati all' acquaforte. Lavoro tedesco. Prima metà del Sec. XVII.
„ 3 - Idem: 1 Scaldaletto in rame cesellato. Lavoro veneto. Sec. XVI. — 2, 3 e 4. Battitoi da porta in ferro. Lavori piemontesi. Fine del Sec. XV e Sec. XVI.
„ 4 - Idem: 1 Tavolino per signora. Intaglio piemontese di G. M. Bonzanigo. Fine del Sec. XVIII. — 2 Imposta di porta. Lavoro piemontese. Prima metà del Sec. XVIII.
„ 5 - Idem: Bronzi del Sec. XVI. — 1 Lampada. 2 Calamaio. 3 Lampada. 4 Candeliere di carattere tedesco. 5 Lampada. 6 Candeliere, opera del Riccio.
„ 6 - Idem: Candeliere e Croce della prima metà del Sec. XVI. Oreficeria lombarda.
„ 8 - Idem: Vasi in porcellana della fabbrica Ginori. Sec. XVIII.
„ 9 - Idem: 1 e 2 Ostensorio e piatto in rame coperti di smalti. Lavori veneziani del Secolo XVI. — 3 Candeliere in rame con smalti. Lavoro di Limoges. Prima metà del Sec. XIV. — 4 Coperta di Evangeliario in rame cesellato con smalti. Lavoro di Limoges. Seconda metà del Sec. XIII.
N. 10 - Idem: 1 Anfora di vetro guarnita in metallo dorato. Lavoro veneto. Sec. XVII. (Alt. m. 0.28). — 2 Vetro probabilmente falso. — 3 Lampada ebraica in bronzo. Lavoro italiano del Sec. XVI. (M. 0.22 × 0.18).
„ 11 - Idem: 1 e 2 Fiaschette da polvere in cuoio. Seconda metà del Secolo XVI. — 3 Mattonelle della fabbrica di Savona, già nella Casa Pavese in Savona.
„ 12 - Idem: Placchette riprodotte in grandezza del vero. — 1, 4 e 5. Opere del Maderno. Prima metà del Sec. XVI. — 2 Lavoro veneto. Fine del Sec. XV. — 3 Scuola di Donatello. Fine del Sec. XV.
„ 14 - Camino e soffitto della camera del Doge nel Palazzo ducale a Venezia. Principio del Sec. XVI.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

N. 15 - Fregio del camino e soffitto dell'alcova nella camera del Doge nel Palazzo ducale a Venezia. Principio del Sec. XVI.
„ 16 - Mensole del camino nella camera del Doge nel Palazzo ducale di Venezia. Principio del Sec. XVI.
„ 17 - Soprapporta del palazzo Doria in Via David Chiossone a Genova. Fine del Sec. XV.
„ 18 - Soprapporte di palazzi nel Vico Mele e nel Vico della Torre di S. Luca a Genova. Sec. XV.
„ 20 - 1 Bracciolo degli stalli nel coro del Duomo di Genova. Sec. XVI. — 2 Confessionale nella Chiesa di S. Ambrogio a Genova. Sec. XVIII.
„ 21 - Stucchi nella facciata del palazzo Negrone a Genova.
„ 22 - Specchio nel palazzo Doria a Fassolo, e porta nel Palazzo Reale a Genova. Sec. XVIII.
„ 23 - Volte di due sale nel Palazzo Reale di Genova. Sec. XVIII.
„ 24 - 1 Sala moderna nel Palazzo del Municipio di Genova. — 2 Loggia nel palazzo Cataldi a Genova.
„ 26 - Stendardo della Galeazza del Doge Domenico Contarini nel Museo civico di Venezia. — 2 Paliotto del Sec. XVI nella raccolta Layard. — 3 Astuccio in cuoio del Sec. XVI.
„ 27 - Porta maggiore nella facciata del Duomo di Messina con i dettagli della parte inferiore degli sguanci.
„ 28 - 1 Finestra archiacuta nel fianco meridionale del Duomo di Messina. — 2 Finestre archiacute, nel palazzo Montalto a Siracusa.
„ 29 - Urna cineraria nel Museo nazionale di Roma, e rosone del *Tabularium*.
„ 30 - Urna cineraria nel Museo nazionale di Roma, e vaso antico nel Museo Vaticano.
„ 32 - I putti nella decorazione: 1 Parte inferiore del monumento ad Agostino d'Onigo nella chiesa di S. Niccolò a Treviso. — 2 Teste di angioli nella Cappella de' Pazzi a Santa Croce in Firenze. Sec. XV.
„ 33 - I putti nella decorazione: Quattro di Giovanni Bologna nel palazzo dell'Università di Genova.
„ 34 - 1 Veduta della sala d'udienza nel Cambio a Perugia. — 2 Banco del Tribunale nella predetta sala. Fine del Sec. XV.
„ 35-36 - Formelle della spalliera del Tribunale nella predetta sala. Fine del Sec. XV.

Scuola delle Arti Decorative e industriali di Firenze. — Schizzi degli alunni.
N. 38 - Vaso in maiolica (Enrico Berretti). — 2 Pisside (Guido Agnelli). — 3 Decorazione di volta (Natale Faorsi).
„ 39 - 1 e 2 Letti (Ubaldo Uttummi e Domenico Bisordi). — 3 Cancello in ferro.
„ 40 - 1 e 2 Anfora e bacile (Natale Faorsi). — 3 Formella decorativa (U. Fioravanti).
„ 41 - 1 e 2 Piatti a sbalzo (Armando Spadini e Vitaliano Ebano). — 3 e 4 Pissidi (Giuseppe Lunardi e Gino Danti).
N. 42 - 1, 2 e 3 Soffietti (Umberto Gambi, Natale Faorsi e Ugo Palchetti.) — 4 e 5 Cornici (Natale Faorsi e Umberto Gambi).
„ 44 - Vaso da eseguirsi in marmo (Giulio Bastianini).
„ 45 - 1 Piedestallo con vaso (Aristide Petrilli). — 2 Graffito di facciata (Giuseppe Martini). — 3 Piedestallo per statua (Elmo Palazzi).
„ 46 - 1, 2 e 3 Pomi di mazze per guardaportone (Natale Faorsi, Alfredo Vaghi e Umberto Gambi). — 4 Base di lampada in metallo (Arturo Dresco).
„ 47 - 1 Vaso in maiolica con bronzi (Carlo Guerrini). — 2 Piatto in maiolica (Gino Danti). — 3 Piatto in metallo (Natale Faorsi). — 4 e 5 Leggìo per musica (Carlo Guerrini).
„ 48 - Volta di una Cappella nel Santuario di Saronno, dipinta da Bernardino Luini.
„ 51 - Museo civico di Torino. Stalli provenienti dall'Abbazia di Staffarda presso Saluzzo. Principio del Sec. XVI.
, 52 - Particolari degli stalli predetti.
„ 53 - Stalli nel coro della chiesa di Sant'Orso in Aosta. Sec. XV.
„ 54 - Stalli nel coro della cattedrale di Aosta. Sec. XV.
„ 55 - Croce astile dell'anno 1505 nel Duomo di Asti.
„ 56 - Cappella nel nuovo palazzo del principe Strozzi a Firenze, disegnata dal prof. Augusto Burchi.
„ 57 - Inferriata della predetta Cappella, disegnata dal prof. Augusto Burchi.
„ 58 - Inferriata nel detto palazzo, disegnata dal prof. Augusto Burchi.

Scuola delle Arti Decorative e industriali di Firenze. — Schizzi degli alunni.
N. 59 - 1 Pila d'acqua santa (Ubaldo Uttummi). — 2 Altare (Elmo Palazzi). — 3 Candelabro (Lisandro Zappelli).
„ 60 - 1 Urna sepolcrale (Elmo Palazzi). — 2 Cofano (Egidio Montini).
„ 62 - Castello feudale di Torino. — Camera baronale da letto con mobili nello stile gotico piemontese.
„ 63 - Cappella nel predetto Castello.
„ 64 - Antisala baronale nel predetto Castello.
„ 65 - Sala baronale nel predetto Castello.
„ 66 - Mobili di stile gotico piemontese nel predetto Castello.
„ 68 - Trittico appartenente al conte Pensa di Marsaglia in Saluzzo. Sec. XV.
„ 69 - Leggìo nel coro e dettaglio degli armadi nella sagrestia di Santa Maria in Organo a Verona. Sec. XVI.
„ 70 - Mausoleo di Marco Antonio Martinengo ora nel Museo Civico di Brescia. Sec. XVI.
„ 71 - 1 Piedestallo del Tribolo nel Museo nazionale di Firenze. — 2 Basamento alla statua dell'*Idolino* nel Museo archeologico di Firenze.
„ 72 - 1 Monumento Marsili in S. Domenico a Bologna. — 2 Scala del palazzo Baciocchi, ora Palazzo di Giustizia a Bologna. Sec. XVIII.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2-3 - Uno dei tre Pili di bronzo per gli stendardi della Repubblica nella Piazza di S. Marco a Venezia: opera del Leopardi. Anno 1505.
„ 4 - Braccio in ferro battuto e lamiera per lampada nella Sala dei Censori del Palazzo ducale a Venezia.
„ 5-6 - Ornamenti dipinti sulle imposte di usci nel palazzo Clerici a Milano. Sec. XVIII.
„ 7-8 - Bracci in bronzo per candele, nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. Secolo XVIII.
„ 9-10 - *(Cromolitografia)* - Fregio dipinto nella camera del Doge nel Palazzo ducale di Venezia. Prima metà del Sec. XVI.
„ 11 - Continuazione del predetto fregio.
„ 12 - Lacunari del soffitto nella camera del Doge.
„ 13 - Lacunari del soffitto nell'alcova della camera del Doge.
„ 14 - Imposte di porta nel vestibolo alla sala detta delle Quattro Porte nel predetto Palazzo. Sec. XVI.
„ 15-16 - Fregio del monumento al generale Contarini nella Basilica Antoniana di Padova, opera del Sanmicheli.
„ 17-18 - *(Cromolitografia)* - Stemma dipinto sulle travature del soffitto nel salone del palazzo Chiaramonte a Palermo. Anno 1380.
„ 19-20-21-22 - *(Cromolitografie)* - Ornamenti nel predetto soffitto.
„ 23 - Capitelli e basi del Medio-evo nella facciata del Duomo di Genova.
N. 24 - Inginocchiatoio nel Duomo di Genova. Sec. XVIII.
„ 25-26-27-28-29 - Stalli del coro nel Duomo di Spilimbergo. Anno 1477.
„ 30-31-32 - Cappella del Rosario nel Duomo di Spilimbergo. Anno 1498.
„ 33-34 - Porta della Chiesa parrocchiale di Gaio nel Friuli. Anno 1490.
„ 35-36 - Scuola delle Arti decorative in Firenze. — Graffito di facciata. Composizione dell'alunno G. Martini.
„ 37-38 - Scuola delle Arti decorative e Industriali di Firenze. — Graffito di facciata. Composizione dell'alunno G. Martini.
„ 39 - Erma di un monumentino sepolcrale nel monastero di S. Antonio a Padova. Sec. XVII.
„ 40 - Erma di un mobile del Settecento appartenente alla nobile famiglia degli Oddi.
„ 41 - Ferramenta di un cassone nel Museo artistico industriale di Milano.
„ 42 - Ferramenta del predetto cassone e di una cassa nel predetto Museo.
„ 43 - Formelle di un mobile gotico e maniglia di una cassa nel predetto.
„ 44 - Faccia di un cassone gotico nel predetto Museo. Sec. XV.
„ 45-46 - Cuoio rilevato e dipinto nella Raccolta dei signori Mora a Milano. Sec. XVII.
„ 47-48 - Ornamenti floreali nei pilastri della porta del Refettorio nell'Abbazia di Praglia. Sec. XVI.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

		Pagina
Fig.	1 - Maniglia di bronzo per mobile. Fine del Sec. XVI	3
,,	2 - Leggio da chiesa di A. M. Gilli	3
,,	3 - Cassetta nuziale. Sec. XV	4
,,	4 - Due paliotti gotici d'altare in legno	4
,,	5 - Imposta di porta. Sec. XVI.	4
,,	6 - Imposta di porta. Anno 1559	5
,,	7 - Cassone di lavoro Valdostano. Sec. XV	5
,,	8 - Leggio. Intaglio piemontese. Sec. XVI	
,,	9-10 - Museo Civico di Torino. Lavori orientali. Sec. XIV	6
,,	11 - Idem: Intaglio veneto. Sec. XV	7
,,	12-13 - Idem: Pettini francesi d'avorio. Sec. XIV	7
,,	14 - Idem: Croce e portaceri in ferro.	8
,,	15 - Idem: Cassetta in bronzo. Lavoro toscano. Fine del Sec. XV	8
,,	16 - Idem: Calotte di orologi.	8
,,	17 - Idem: Cassetta in stucco dorato. Lavoro tedesco. Sec. XIV	9
,,	18 - Idem: Sportello in ferro. Sec. XV	9
,,	19 - Idem: Pendenti. Lavoro siciliano. Fine del Sec. XVI	10
,,	20 - Uno dei tre Pili di bronzo per gli stendardi della Repubblica nella Piazza di S. Marco a Venezia. Anno 1505	11
,,	21 - Altra veduta di uno dei tre Pili ecc.	11
,,	22-23 - Figure dipinte sulle imposte di usci	13
,,	24-25-29 - Ornamenti dipinti sulle imposte di usci	14-15
,,	26-27 - Usci con soprapporta.	14-15
,,	28 - Stemma dei Clerici.	15
,,	30 - Museo Civico di Torino. Oggetti in rame di lavoro veneto. Sec. XVII	16
,,	31 - Museo Civico di Torino. Incensieri di bronzo	17
,,	32 - Idem: Cancelletto di ferro. Sec. XVIII	17
,,	33 - Idem: Coperchio di serratura. Fine del Sec. XVI	17
,,	34 - Idem: Borchie in rame dorato e smalti. Sec. XIV	17
,,	35 - Idem: - Bricco di ottone. Sec. XVIII. — Secchiello. Sec. XV.	18
,,	36 - Veduta esterna del Belvedere di Praga	21
,,	37-38-39 - Capitelli pensili del portico terreno.	21-22
,,	40 - Capitello delle colonne del portico terreno	22
,,	41 - Veduta di un angolo dell' edificio	23
,,	42 - Due pezzi di fregio nella trabeazione del portico.	23
,,	43 - Foglia di acanto nel fregio della trabeazione del portico.	23
,,	44 - Ornamenti nelle finestre del piano terreno	24
,,	45-48 - Putti nel pilastrello della balaustrata terrena	25
,,	46-47 - Bassorilievo sulle arcate del portico	25
,,	49 - Soffitto della Sala dei Busti nel Palazzo Ducale di Venezia.	26
,,	50 - Soffitto della Sala Erizzo nel Palazzo Ducale di Venezia.	26
,,	51 - Soffitto di uno stanzino nel Palazzo Ducale di Venezia	26
,,	52 - Fianco di un camino nell' abitazione del Doge nel Palazzo Ducale di Venezia	27
,,	53 - Fregio di un camino nell' abitazione del Doge nel Palazzo Ducale di Venezia	27
,,	54 - Porta nell' atrio alla Sala delle *Quattro Porte*. Palazzo Ducale di Venezia	28
,,	55 - Battente in bronzo nel portone del Palazzo Doria a Fassolo in Genova	29
,,	56 - Tabernacolo nel cortile di un palazzo in Vico Mele.	30
,,	57 - Porta del palazzo Danovaro alla Salita di S. Matteo	30
,,	58 - Bassorilievo nel portone di un palazzo in Via degli Indoratori	31
,,	59 - Porta della casa Astengo nella Riviera di Genova	32
,,	60 - Porta del palazzo dei Missionari nella Riviera di Genova.	32
,,	61 - Dettaglio di un pilastro nella porta precedente	33
,,	62 - Porta del Palazzo Doria in piazza S. Matteo a Genova	33
,,	63 - Monumento Contarini nella Basilica Antoniana di Padova	34
,,	64 - Pulpito. Disegno originale dei Fantoni	35
,,	65 - Altare. Disegno originale dei Fantoni	35
,,	66 - Organo. Disegno originale dei Fantoni	36
,,	67-68 - Frammenti di pitture nel soffitto del Palazzo Chiaramonte in Palermo.	37
,,	69 - Scala del Palazzo D' Oria sulla Riviera di Genova.	39
,,	70 - Porta del Palazzo Grillo-Cattaneo a Genova	40
,,	71 - Dettaglio della porta precedente	40
,,	72 - Porta del Palazzo D' Oria a Fassolo	41
,,	73 - Porta del Palazzo Lanfranco-Cicala.	41
,,	74 - Porta del Palazzo De Ferrari in Piazza Sauli	42
,,	75 - Fontana nella villa Rosazza.	42
,,	76 - Volta nell'atrio del Palazzo Cataldi.	42
,,	77 - Stucchi nella facciata del Palazzo Imperiale.	43
,,	78 - Stucchi nella facciata del Palazzo Podestà	43
,,	79 - Parte superiore della spalliera del Tribunale nel Cambio a Perugia	45
,,	80 - Fregio nel cenotafio di monsignor Aragazzi a Montepulciano (Michelozzo e Donatello).	46
,,	81 - Monumento al Senatore Romano Agostino d'Onigo nella chiesa di S. Niccolò a Treviso	47
,,	82 - Altorilievo nella Certosa di Pavia	48
,,	83 - Cupola della cappella dell' Aquila nella chiesa di S. Maria in Trastevere a Roma	48
,,	84 - Disegno originale nella Galleria degli Uffizi a Firenze.	49
,,	85 - Timpano sulla porta di un palazzo a Venezia	49
,,	86 - Parte di un piedestallo di colonna nella facciata della Scuola di S. Marco a Venezia	49
,,	87 - Pala in S. Pietro a Modena (Bianchi-Ferrari)	50
,,	88 - Sepolcro Mediceo nella sagrestia di S. Lorenzo a Firenze (Donatello).	50
,,	89 - Fregio nel cenotafio di monsignor Aragazzi a Montepulciano (Michelozzo e Donatello)	51
,,	90 - Tomba di Andrea D' Oria in S. Matteo (Montorsoli)	51
,,	91 - Portagioie, cofano, saliera. Composizioni degli alunni Petrilli e Montini	53
,,	92 - Orologio. Composizione dell' alunno Giusti	54
,,	93 - Fregi per graffito. Composizione dell' alunno Giusti.	54
,,	94 - Anfora. Composizione in cera dell' alunno Petrilli	54
,,	95 - Dettaglio della precedente anfora	55
,,	96 - Elsa di spada. Composizione in cera dell' alunno Petrilli	55
,,	97 - Monumento sepolcrale. Composizione dell' alunno Zappelli	56
,,	98 - Urna sepolcrale. Composizione dell' alunno Luisi.	57
,,	99 - Stalli nel coro del Duomo di Spilimbergo	58
,,	100 - Pila dell' acqua santa nel Duomo di Spilimbergo	59
,,	101 - Stemma della Famiglia Spilimbergo.	59
,,	102 - Balaustrata della Cappella del Rosario nel Duomo di Spilimbergo	60
,,	103 - Palazzo Monaco e resti del palazzo Cisternini a Spilimbergo	60
,,	104 - Volta nella sagrestia di S. Maria della Passione in Milano	61
,,	105 - Mortaio in marmo. Composizione dell' alunno Orlandini	63
,,	106 - Palco da teatro. Composizione dell' alunno Poggiali.	64
,,	107 - Cornice. Composizione dell' alunno Giusti	64
,,	108 - Fontana. ,, ,, Zappelli	65
,,	109 - Caposcala. ,, ,, Bastianini	65
,,	110-111-112 - Decorazione per la facciatina della scuola. Composizioni degli alunni Gambi, Palchetti e Giusti	66
,,	113 - Cofanetto, tazza e saliera. Composizioni dell' alunno Petrilli	67
,,	114 - Fregio. Composizione dell' alunno Petrilli	68
,,	115 - Oggetti del tesoro della Cattedrale di Aosta	69
,,	116 - Graffito. Composizione dell' alunno Giusti	70
,,	117 - Mortaio in bronzo ,, Degl' Innocenti	71
,,	118 - Candelabro in cera ,, Mazzoli	72
,,	119 - Vetrina per pergamene ,, Santini	72
,,	120 - Graffito ,, Danti	72
,,	121 - Candelabro per luce elettrica ,, Faorsi	73
,,	122 - Specchio a mano ,, Petrilli	73
,,	123 - Candelabro per luce elettrica ,, Faorsi	73
,,	124 - Schizzo per formella ,, Faorsi	74
,,	125 - Fontana detta del Nettuno nel Palazzo D' Oria a Fassolo in Genova	75
,,	126 - Leggio per direttore d' orchestra. Composizione dell' alunno C. Guerrini.	77
,,	127 - Mortaio. Composizione dell' alunno Ricciarelli	79
,,	128 - Piatto modellato in cera dell' alunno Petrilli	79

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

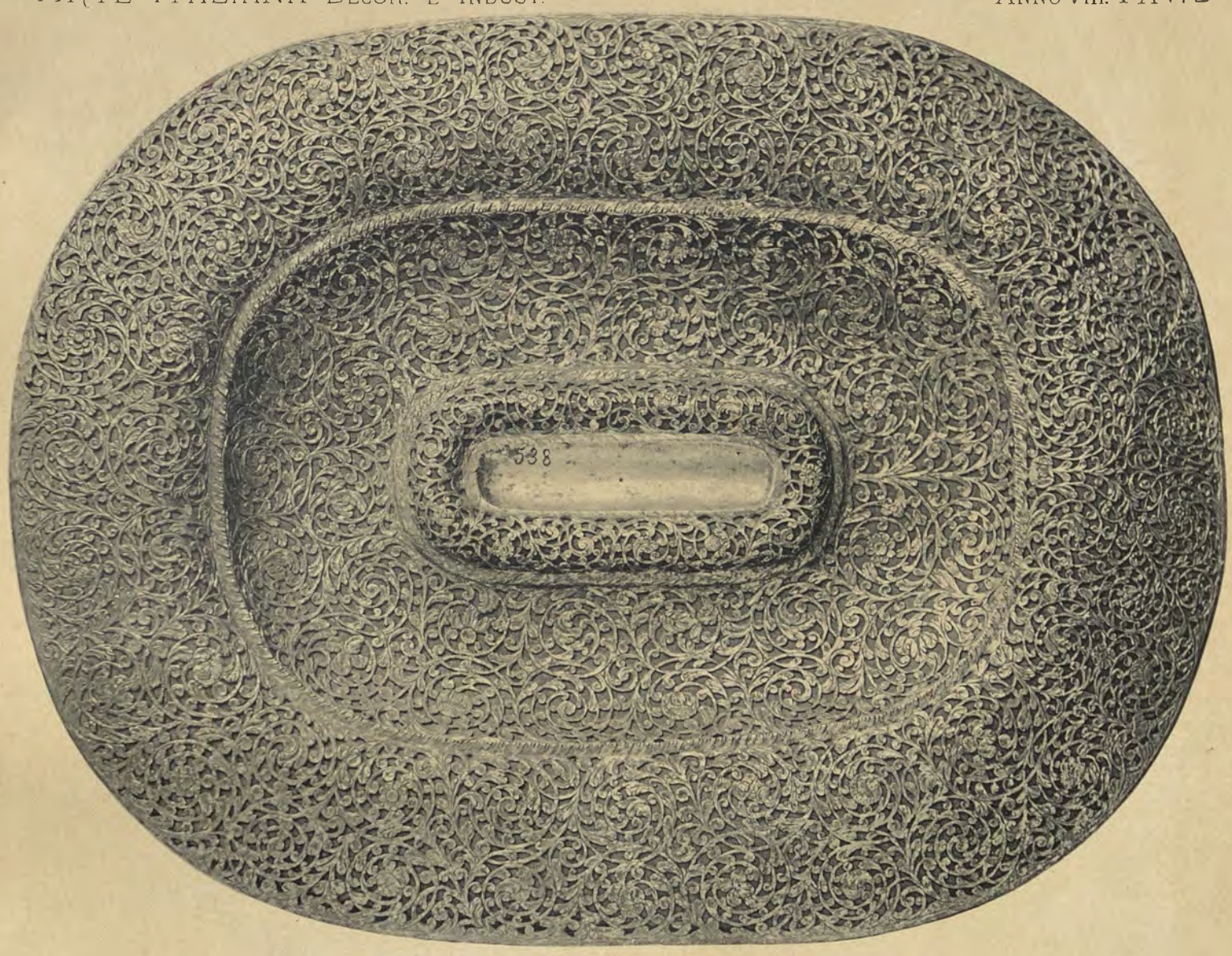
		Pagina
Fig.	129 - Candelabro. Composizione dell' alunno Aloisi	80
,,	130 - Piatto a sbalzo. Composizione dell' alunno Agnelli	80
,,	131 - Pannello. Composizione dell' alunno Lessi	80
,,	132-133 - Candelabri per cero pasquale. Composizioni degli alunni Dresco e Bianchini.	81
,,	134 - Paliotto d' altare. Composizione dell' alunno Uttummi	81
,,	135 - Leggio da coro. Composizione dell' alunno Giusti	81
,,	136 - Ostensorio della Cattedrale d' Asti	82
,,	137 - Stalli del Battistero di S. Giovanni in Asti	83
,,	138 - Disegno di Mascherone. Fine del Sec. XVI.	85
,,	139 - Decorazione di volta. Disegno di B. Poccetti	85
,,	140-141 - Vasi. Disegni di Giacomone da Faenza.	86
,,	142 - Decorazione di volta. Disegno di B. Poccetti	86
,,	143 - Cattedra vescovile. Disegno di B. Veroni detto il Riccio.	87
,,	144 - Fontana. Disegno originale di Baccio del Bianco.	88
,,	145-146 - Spalliere di macchina portatile. Disegno del Sec. XVII.	89
,,	147 - Vaso. Disegno del Sec. XVI	89
,,	148 - Pisside. Disegno di B. Poccetti	90
,,	149 - Disegno di Mascherone. Fine del Sec. XVI.	90
Fig.	150 - Stalli nella chiesa parrocchiale di Bardonecchia	91
,,	151 - Cassone gotico	91
,,	152 - Cassone nel Museo artistico municipale di Milano	92
,,	153 - Cassa nel Museo artistico municipale di Milano	92
,,	154 - Cuoio per tappezzeria, dorato su fondo verde, nella Raccolta Mora.	93
,,	155 - Cuoio ad alto rilievo per chiusura di ciborio, nella Raccolta Mora.	94
,,	156 - Rilegatura in cuoio per libro di preghiere, nella Raccolta Mora.	94
,,	157 - Cuoio per spalliera di seggiolone, con stemma, nella Raccolta Mora.	95
,,	158-159 - Cuoi per stipi nella Raccolta Mora	95
,,	160 - Astuccio in cuoio nella Raccolta Mora	95
,,	161 - Formella a rilievo in cuoio nella Raccolta Mora.	96
,,	162 - Baule in cuoio nella Raccolta Cavalieri a Ferrara	97
,,	163-165-166-167 - Ornamenti d' architravi in una delle porte del Battistero di Firenze	99-100
,,	164 - Porta del Refettorio nell' Abbazia di Praglia	99

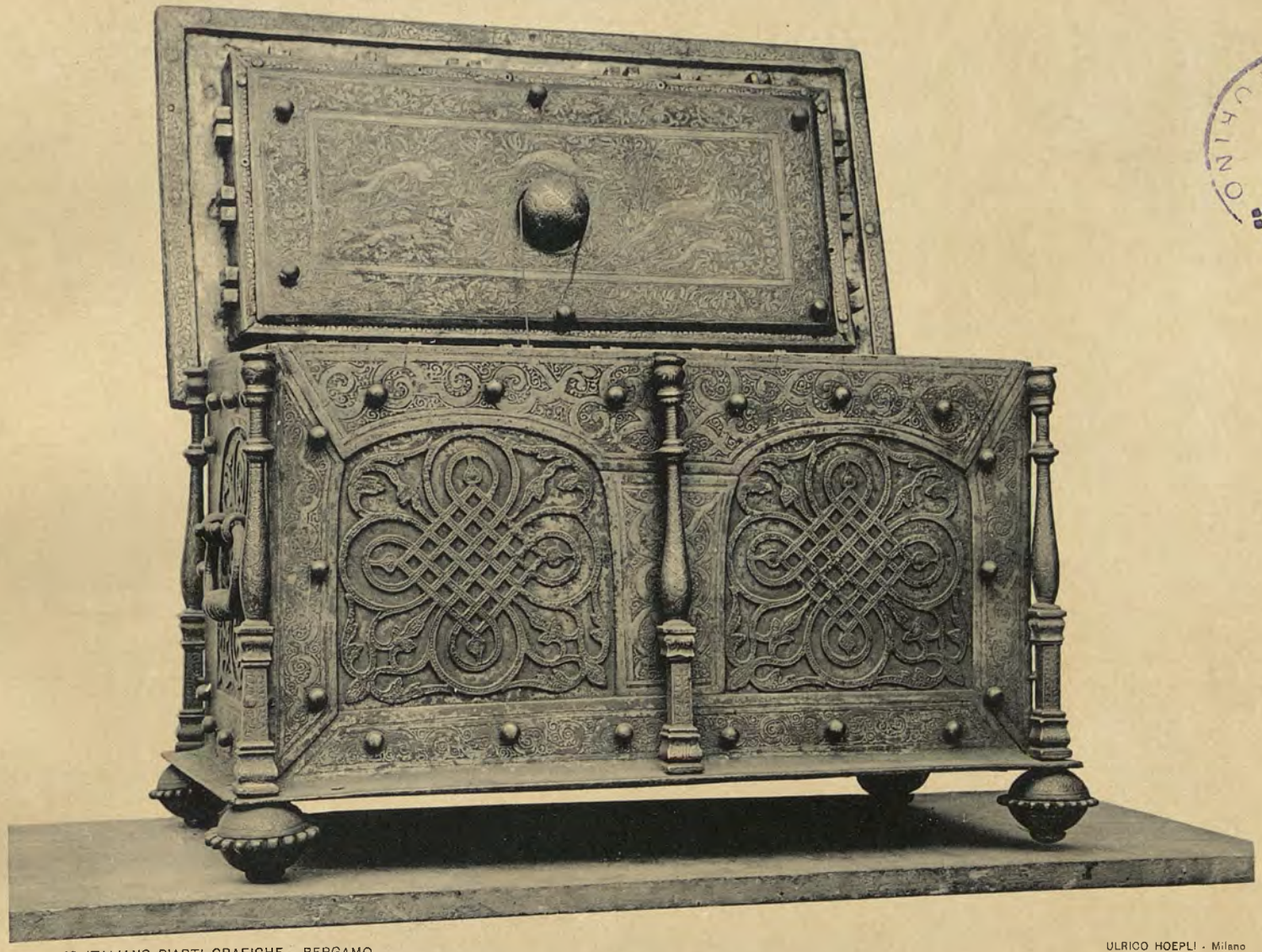
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

FACCIATA DI UNA CASA NELLA PIAZZA DELLE ERBE A MANTOVA. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Scuola del prof. POGLIAGHI nell'Accademia di Brera a Milano).

POLITECNICO BIBLIOTECA



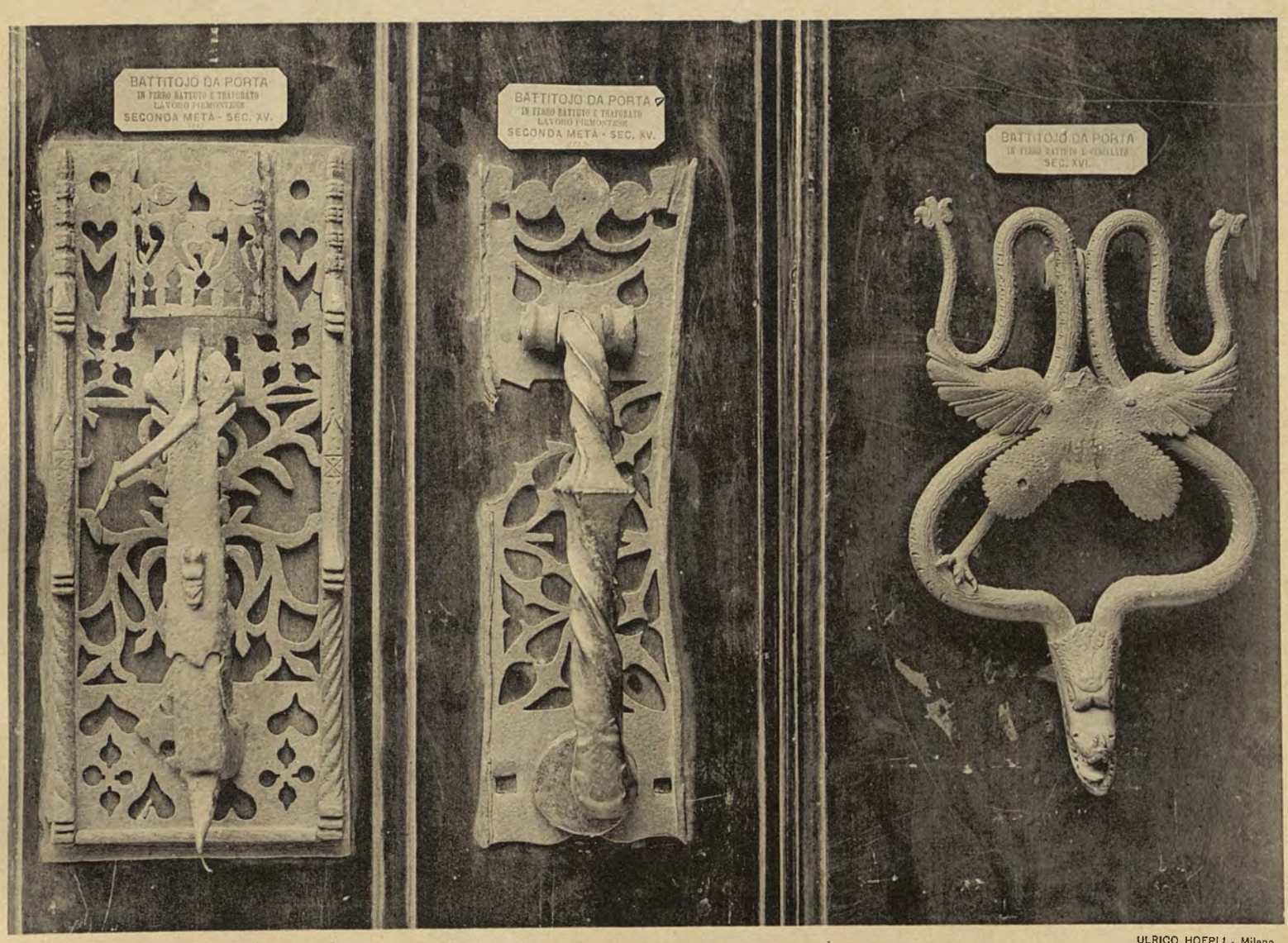


POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano

MUSEO CIVICO DI TORINO. — 1. VASSOIO IN FERRO TRAFORATO E CESELLATO. LAVORO BRESCIANO. SEC. XVII. (M. 0.55 × 0.40). — 2. CASSETTA IN FERRO CON ORNATI ALL'ACQUAFORTE. LAVORO TEDESCO. PRIMA METÀ DEL SEC. XVII. (FACCIATA M. 0.45. ALTEZZA M. 0.30).

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

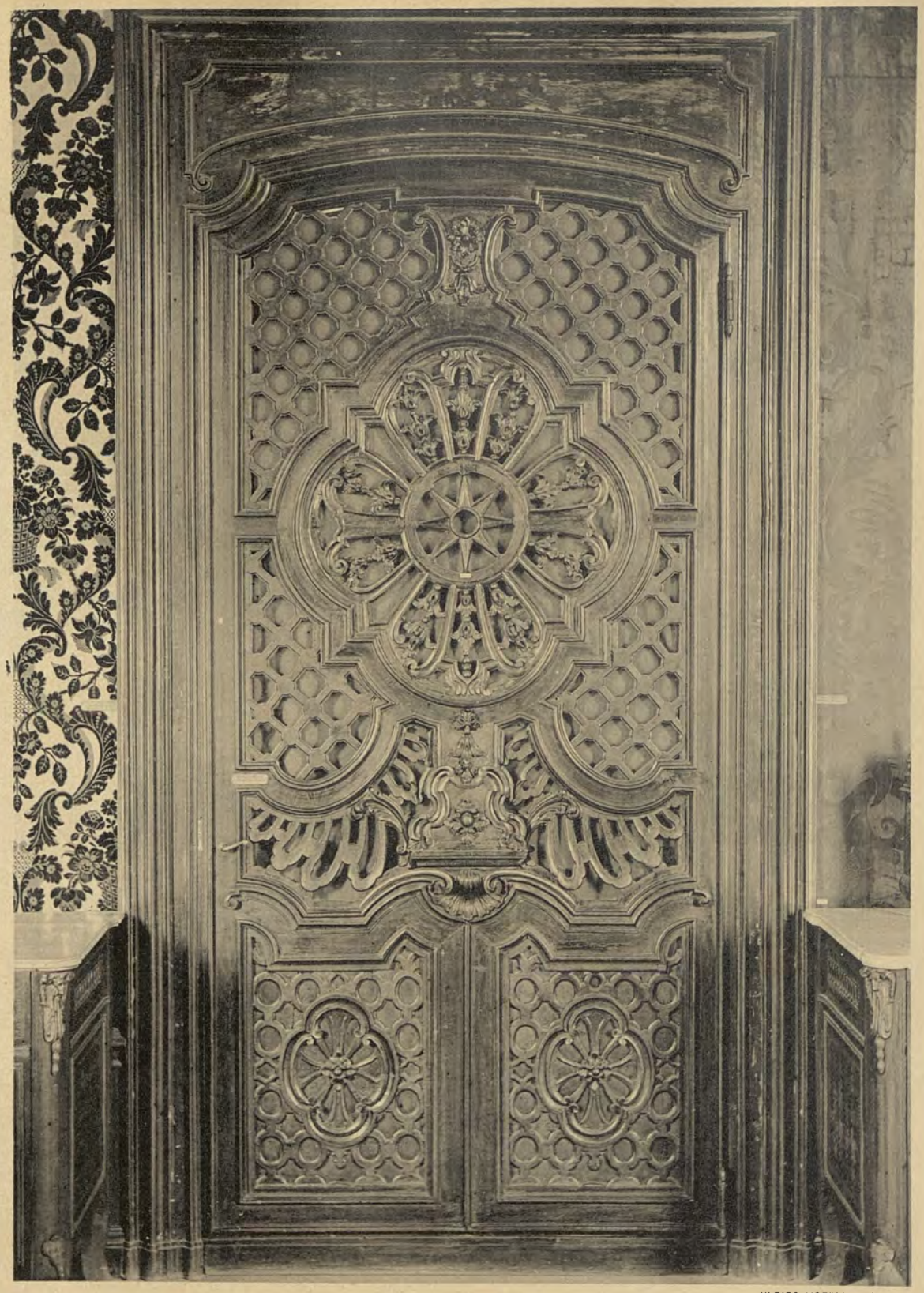


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — 1. SCALDALETTO IN RAME CESELLATO. LAVORO VENETO. SEC. XVI.

2, 3 E 4. BATTITOI DA PORTA IN FERRO. LAVORI PIEMONTESI. — FINE DEL SEC. XV E SEC. XVI.

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).



POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — 1. TAVOLINO PER SIGNORA. INTAGLIO PIEMONTESE DI G. M. BONZANIGO. FINE DEL SEC. XVIII. (ALTEZZA M. 0,70). — 2. IMPOSTA DI PORTA. LAVORO PIEMONTESE. PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII. (ALTEZZA M. 3,40. LARGHEZZA M. 1,80).

(Fot. BERTANI — Elict. JACOBI).

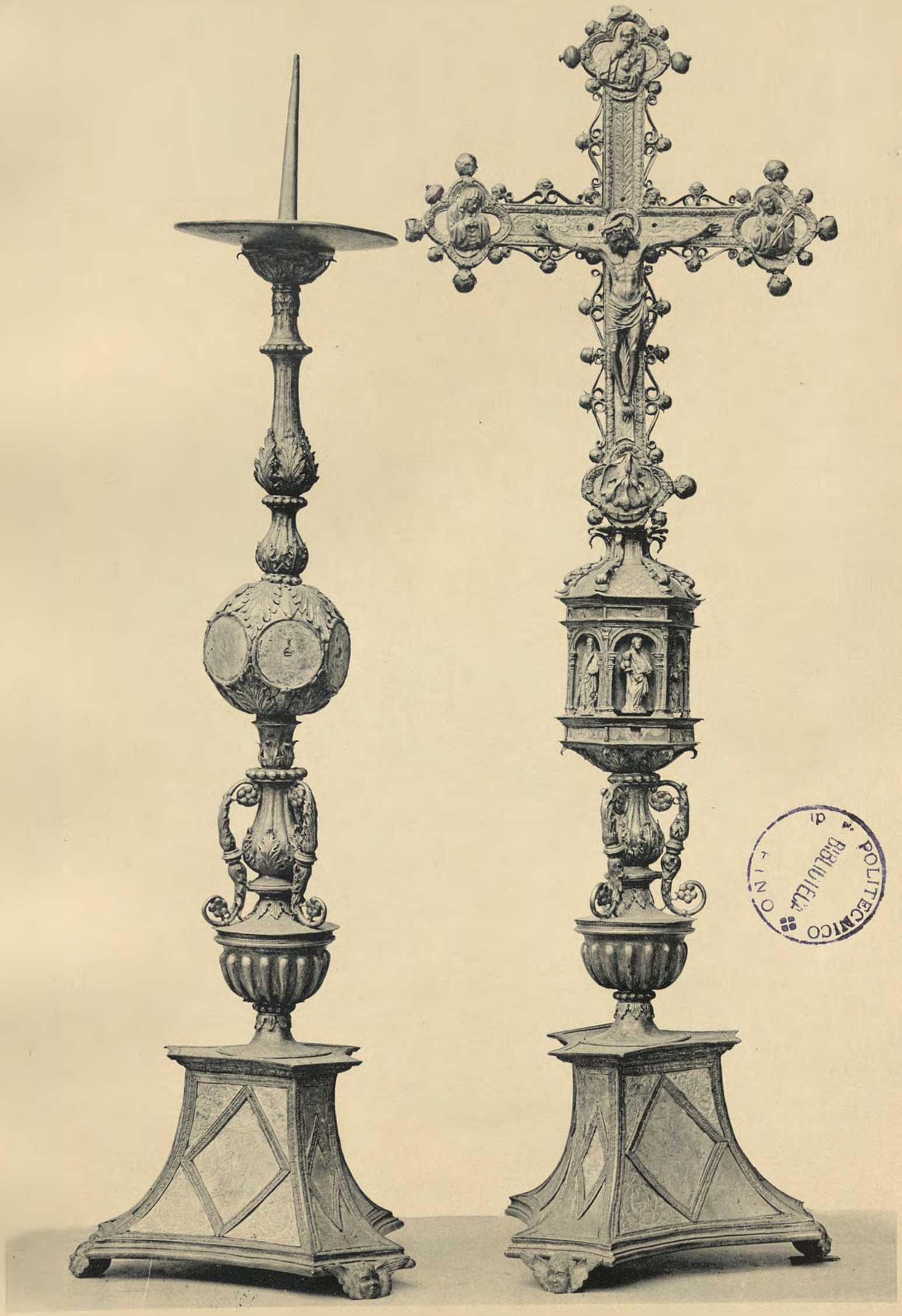
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — BRONZI DEL SEC. XVI. — 1. LAMPADA. (ALTEZZA M. 0.12). — 2. CALAMAIO (M. 0.16). — 3. LAMPADA (M. 0.10). 4. CANDELIERE DI CARATTERE TEDESCO (M. 0.18). — 5. LAMPADA (M. 0.20). — 6. CANDELIERE, OPERA DEL RICCIO (M. 0.10).

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. – CANDELIERE E CROCE DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XVI. OREFICERIA LOMBARDA. (ALTEZZA M. 0.70).

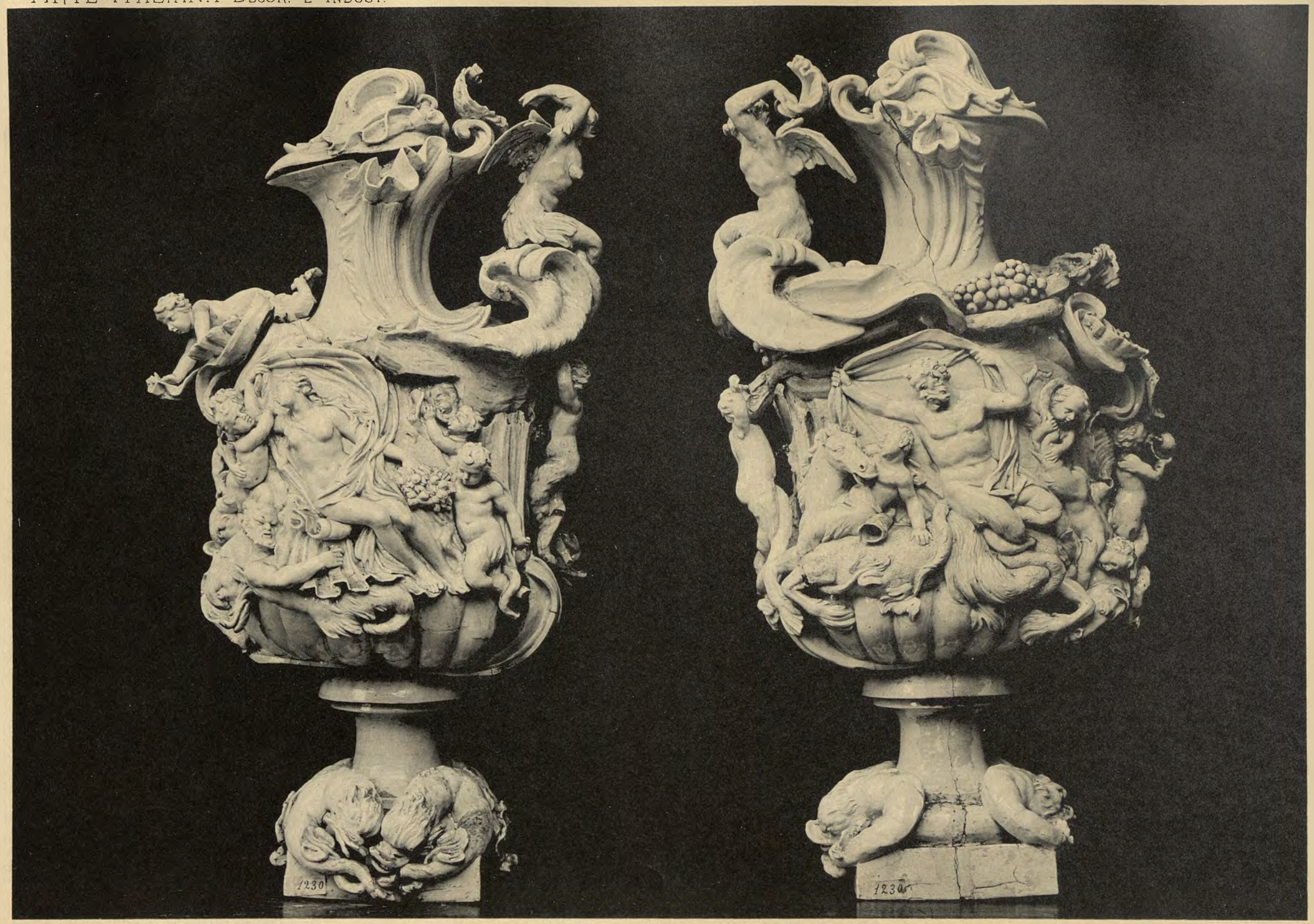
(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

INIZIALI DI UN EVANGELIARIO DEL SECOLO XI POSSEDUTO DAL PROF. L. BAILO.



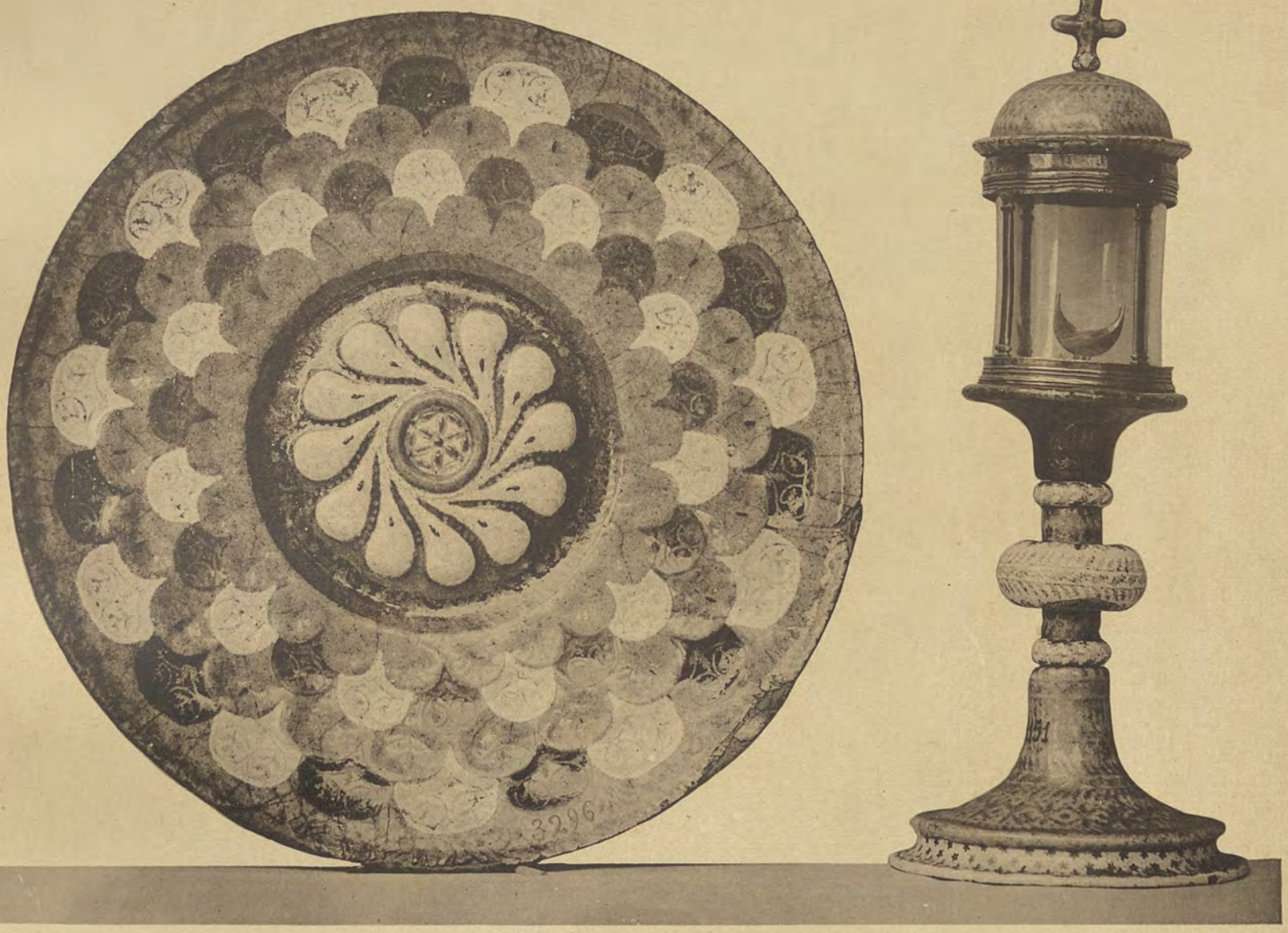
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

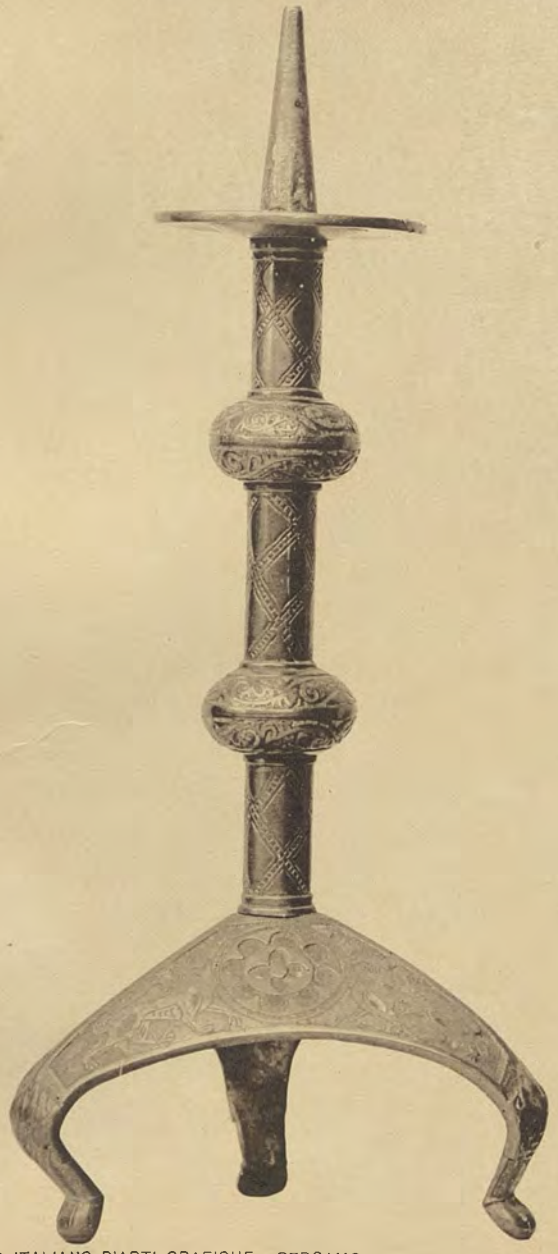
MUSEO CIVICO DI TORINO. — VASI IN PORCELLANA DELLA FABBRICA GINORI. SEC. XVIII. (ALTEZZA M. 0.65).

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI.

ULRICO HOEPLI · Milano.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





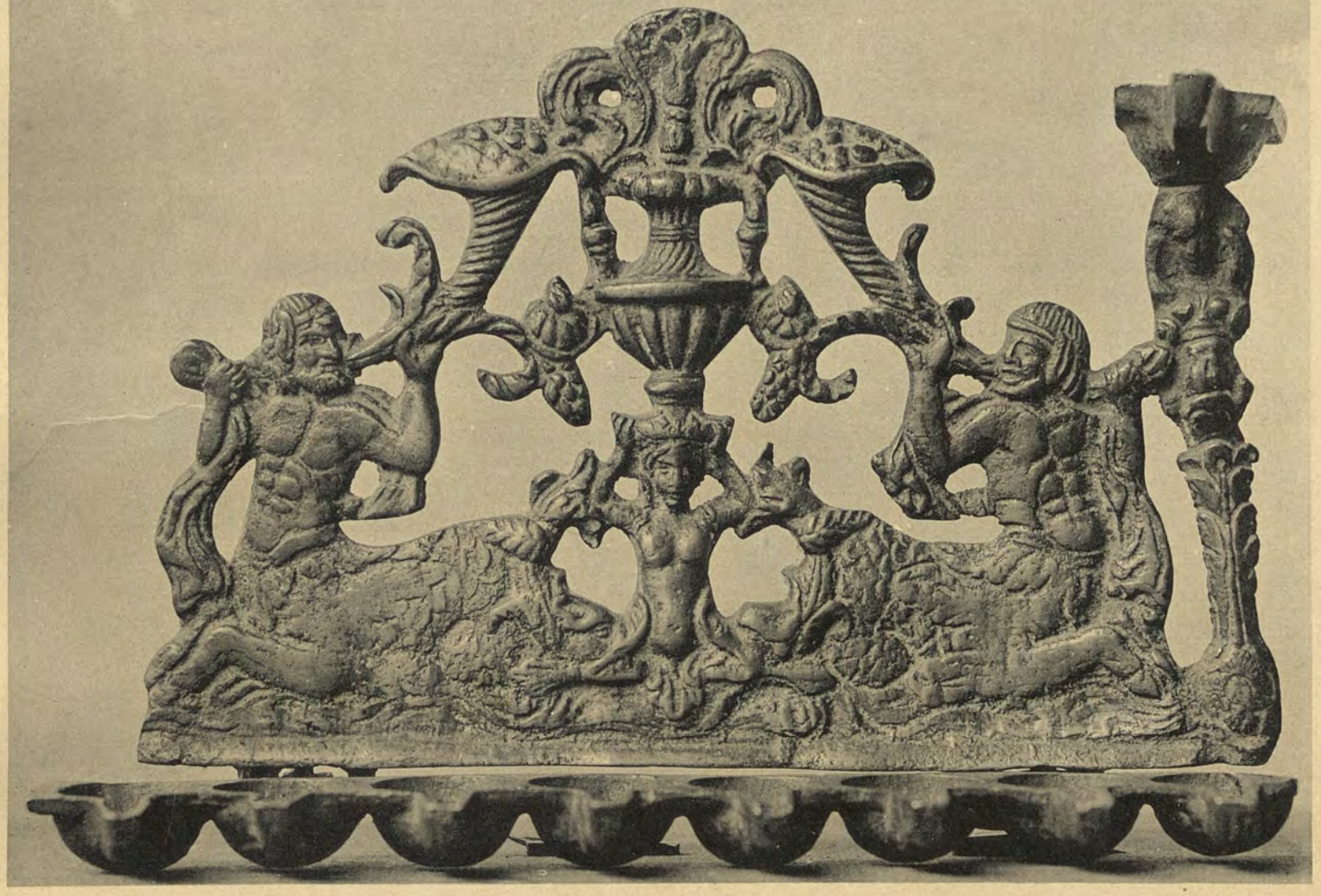
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — 1 E 2. OSTENSORIO E PIATTO IN RAME COPERTI DI SMALTI. LAVORI VENEZIANI DEL SEC. XVI. (DIAMETRO DEL PIATTO M. 0.30). — 3. CANDELIERE IN RAME CON SMALTI. LAVORO DI LIMOGES. PRIMA METÀ DEL SEC. XIV. (ALTEZZA M. 0.28). 4. COPERTA DI EVANGELIARIO IN RAME CESELLATO CON SMALTI. LAVORO DI LIMOGES. SECONDA METÀ DEL SEC. XIII. (ALTEZZA M. 0.26).

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — 1. ANFORA DI VETRO GUARNITA IN METALLO DORATO. LAVORO VENETO. SEC. XVII. (ALTEZZA M. 0.28).
2. VETRO PROBABILMENTE FALSO. — 3. LAMPADA EBRAICA IN BRONZO. LAVORO ITALIANO DEL SEC. XVI. (M. 0.22 × 0.18).

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

MUSEO CIVICO DI TORINO. — 1 E 2. FIASCHETTE DA POLVERE IN CUOIO. SECONDA METÀ DEL SEC. XVI
3. MATTONELLE DELLA FABBRICA DI SAVONA, GIÀ NELLA CASA PAVESE IN SAVONA. (M. 1.30 × 0.75).

(Fot. BERTINI — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. – PLACCHETTE RIPRODOTTE IN GRANDEZZA DEL VERO. — 1, 4 E 5. OPERE DEL MODERNO. PRIMA METÀ DEL SEC. XVI.
2. LAVORO VENETO. FINE DEL SEC. XV. — 3. SCUOLA DI DONATELLO. FINE DEL SEC. XV.

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

VOLTA DI UNA CAPPELLA NELLA CHIESA DI S. ANGELO A MILANO. — SECONDA METÀ DEL SEC. XVI.

(Scuola del prof. POGLIAGHI nell'Accademia di Brera a Milano).

ULRICO HOEPLI - MILANO

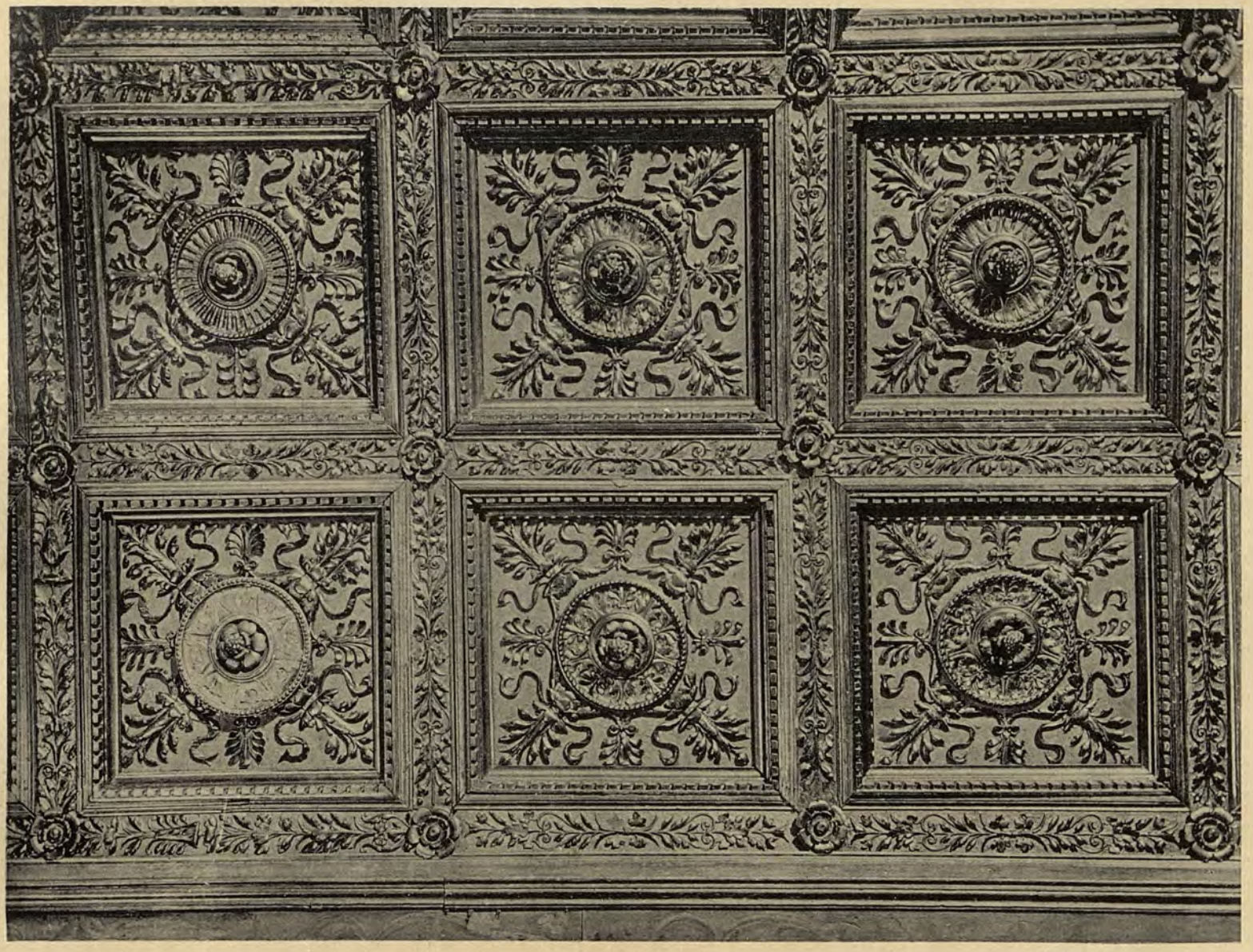
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

CAMINO E SOFFITTO DELLA CAMERA DEL DOGE NEL PALAZZO DUCALE A VENEZIA. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

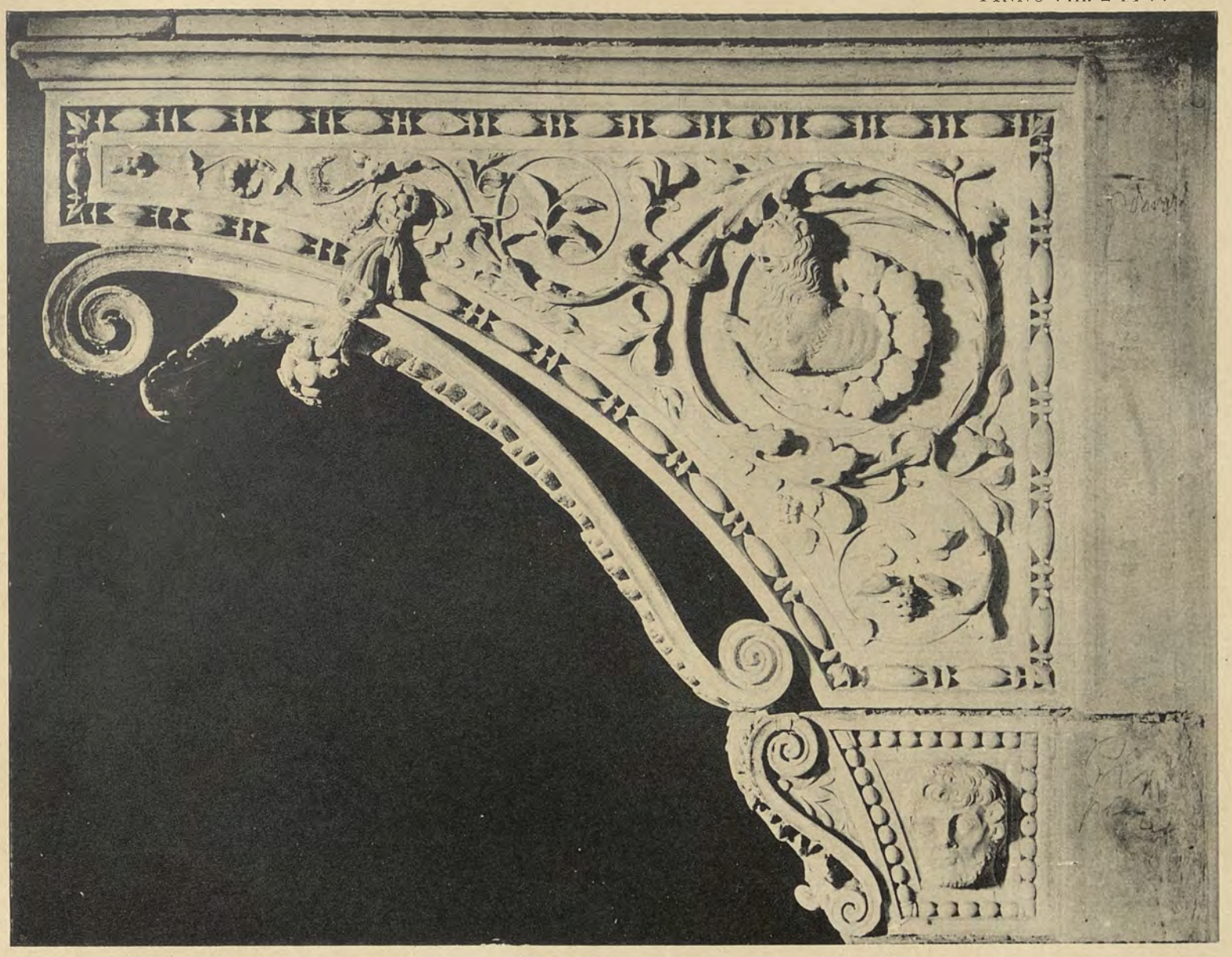


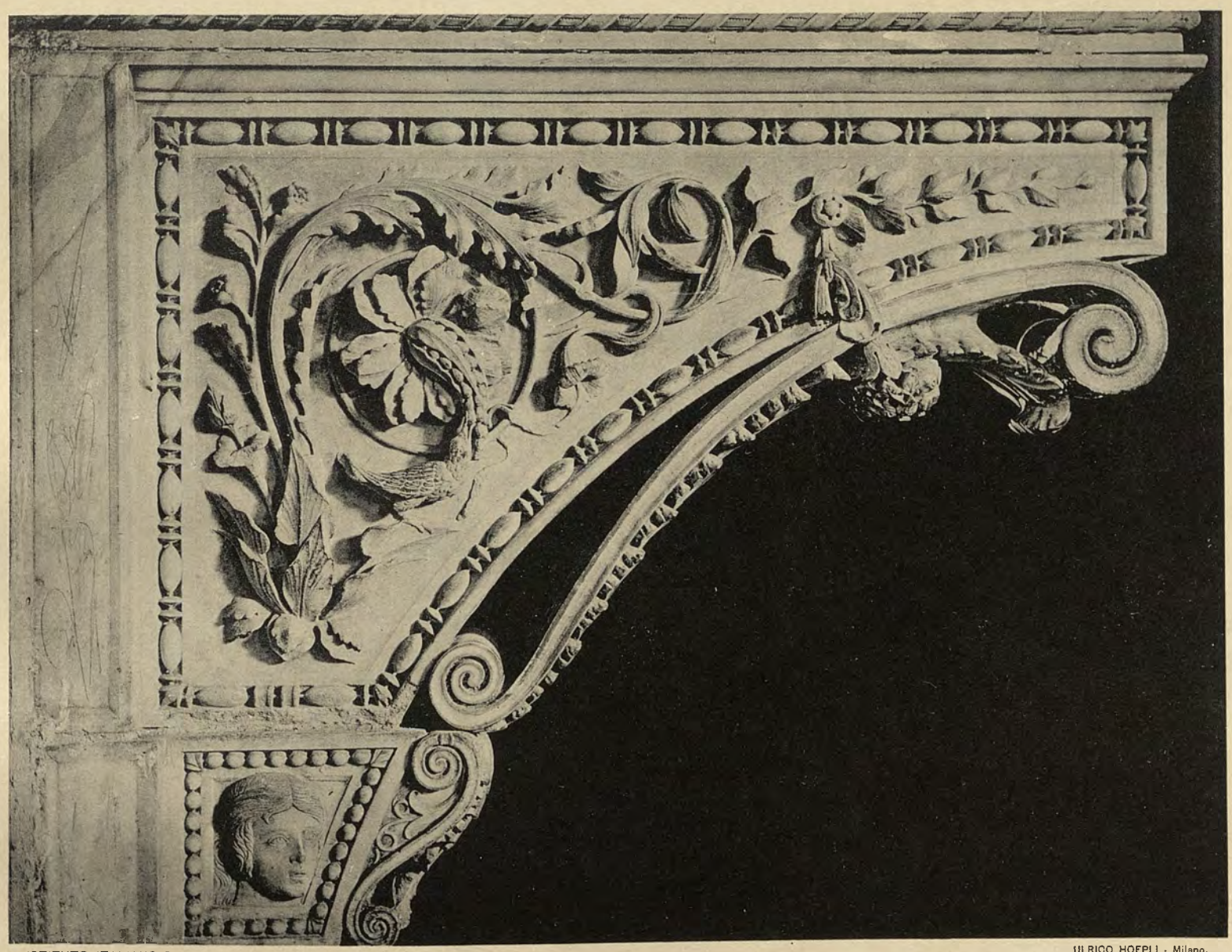
POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

FREGIO DEL CAMINO E SOFFITTO DELL'ALCOVA NELLA CAMERA DEL DOGE NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).





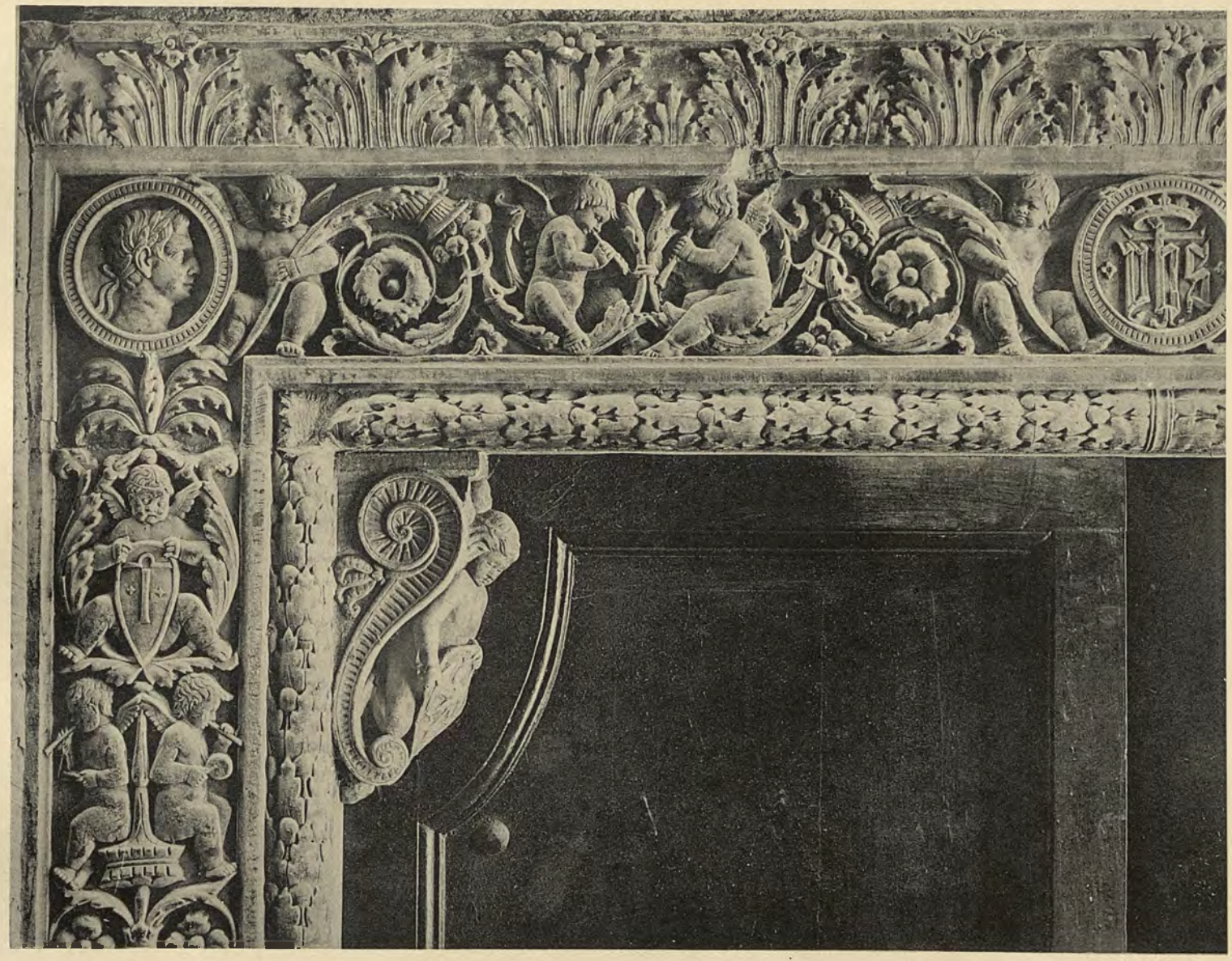
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

MENSOLE DEL CAMINO NELLA CAMERA DEL DOGE NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Stanford University Libraries



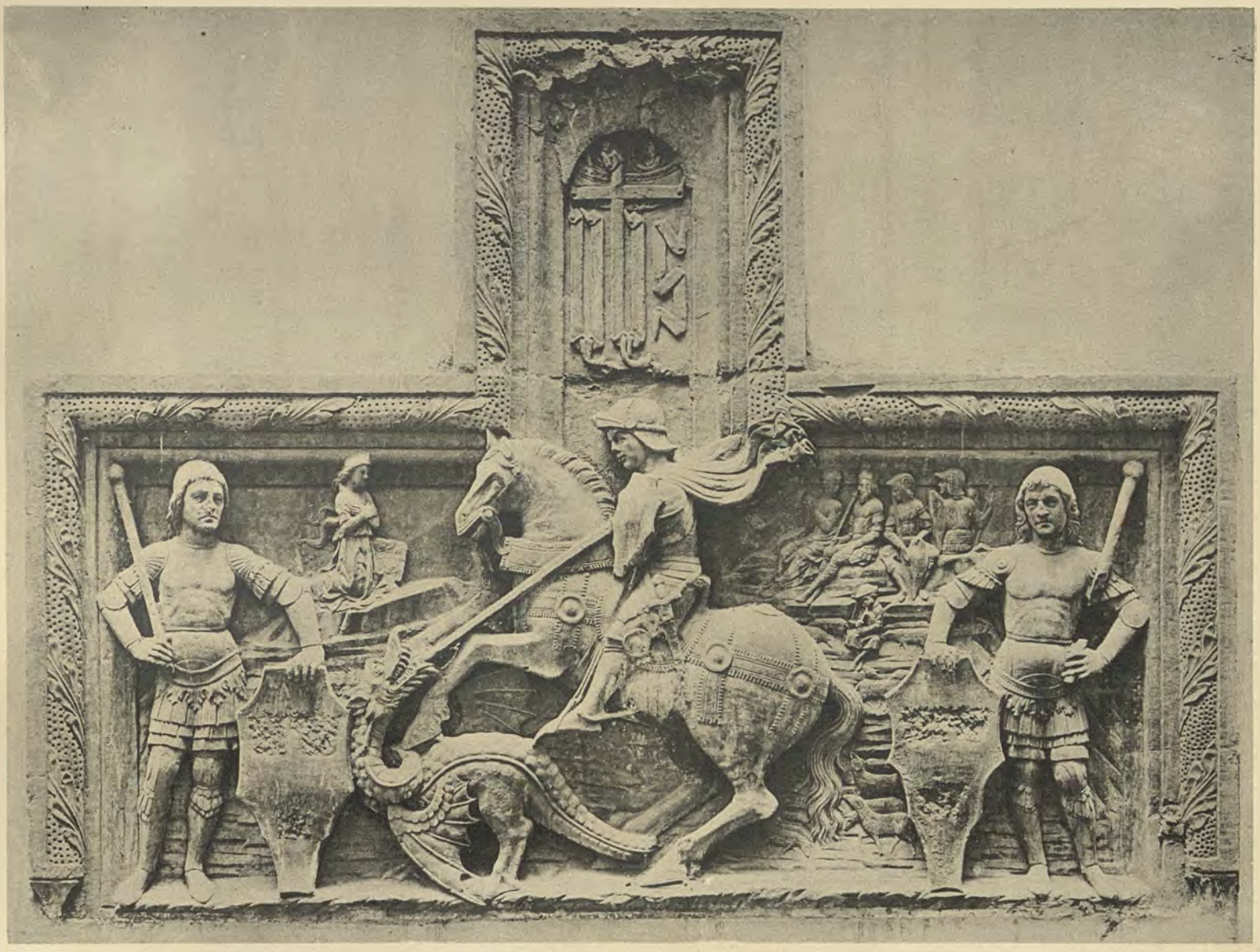
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

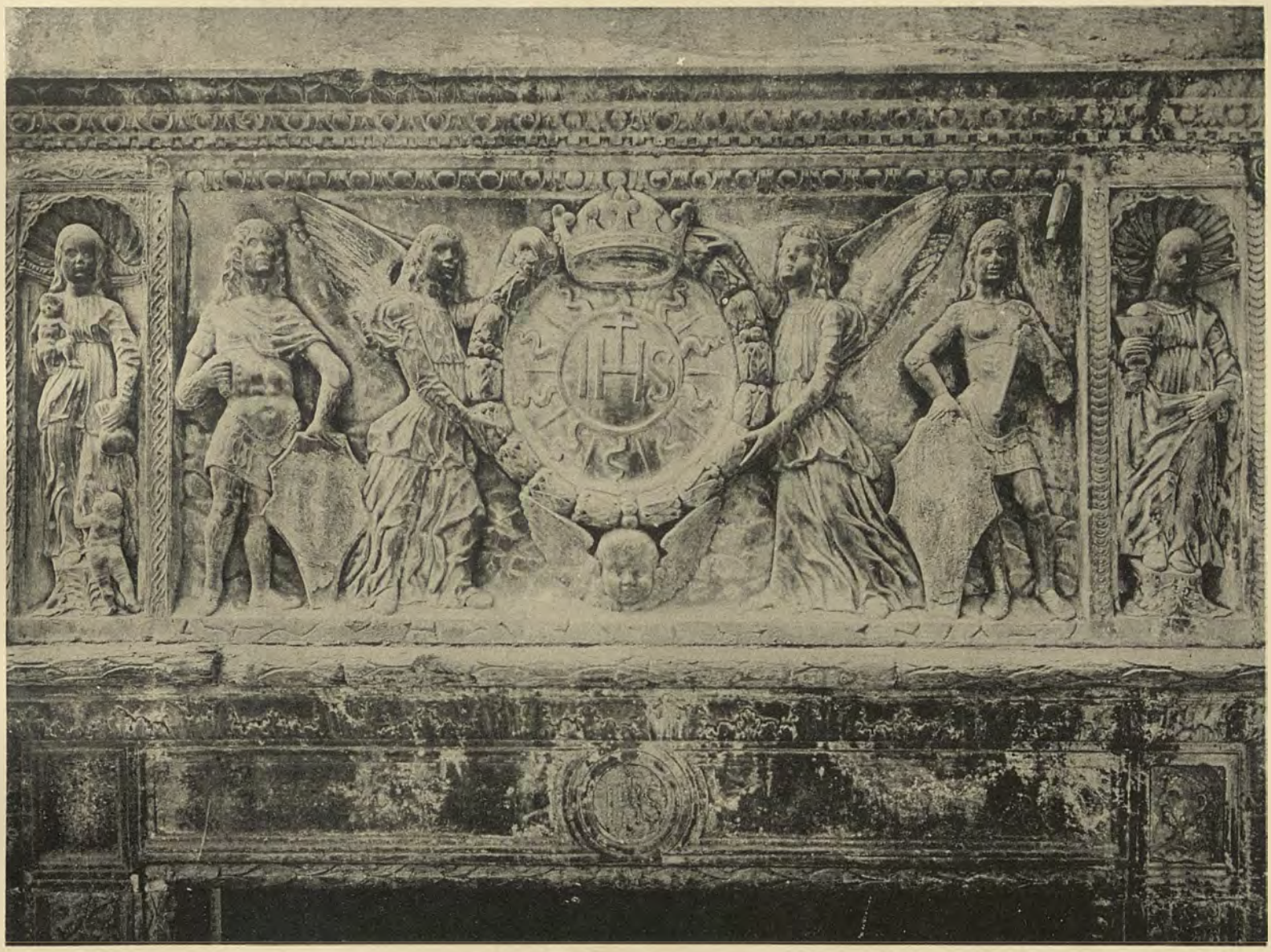
ULRICO HOEPLI - Milano.

SOPRAPPORTA DEL PALAZZO DORIA IN VIA DAVID CHIOSSONE A GENOVA. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI)

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

SOPRAPPORTE DI PALAZZI NEL VICO MELE E NEL VICO DELLA TORRE DI S. LUCA A GENOVA. — SEC. XV.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

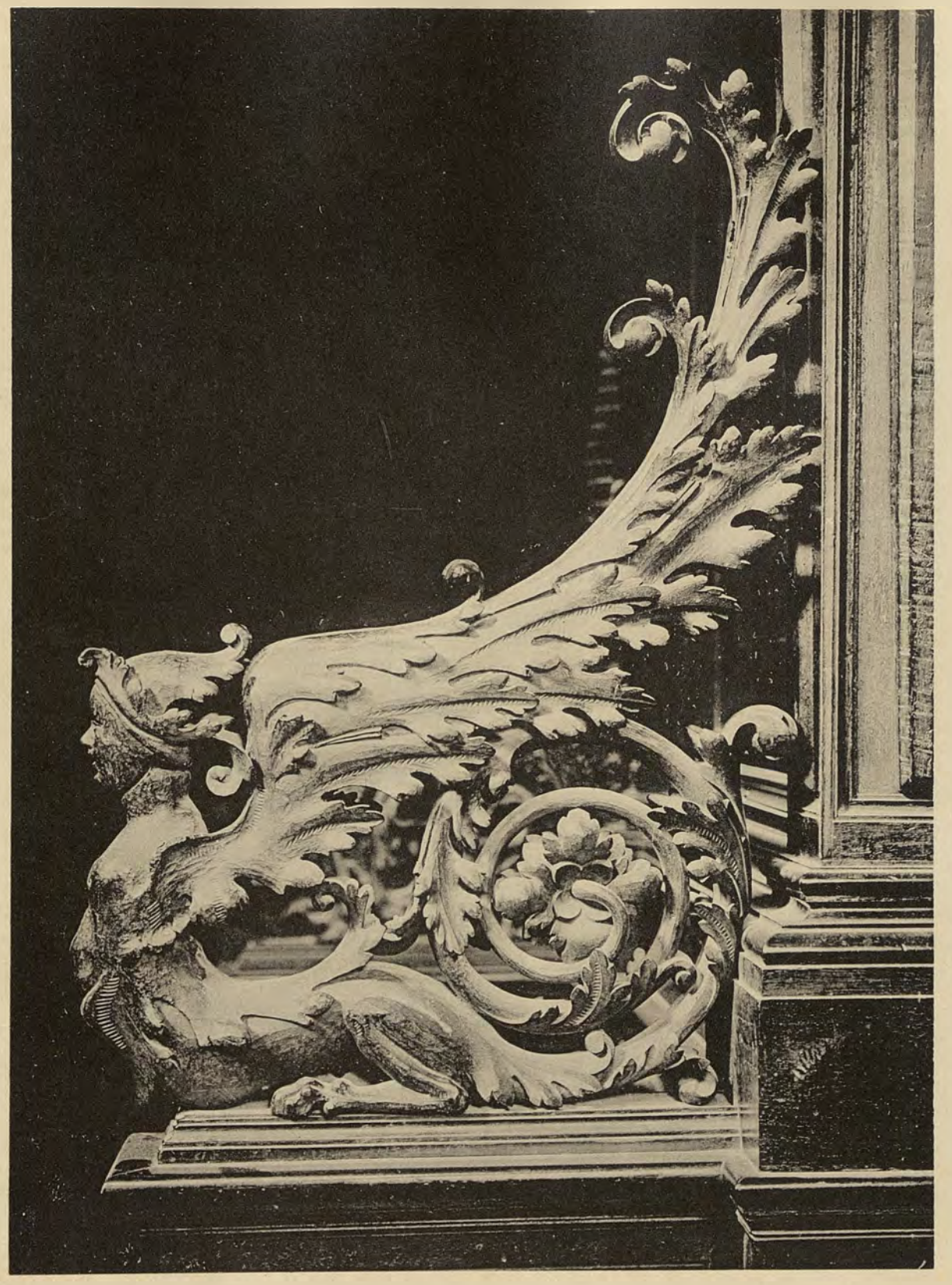
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

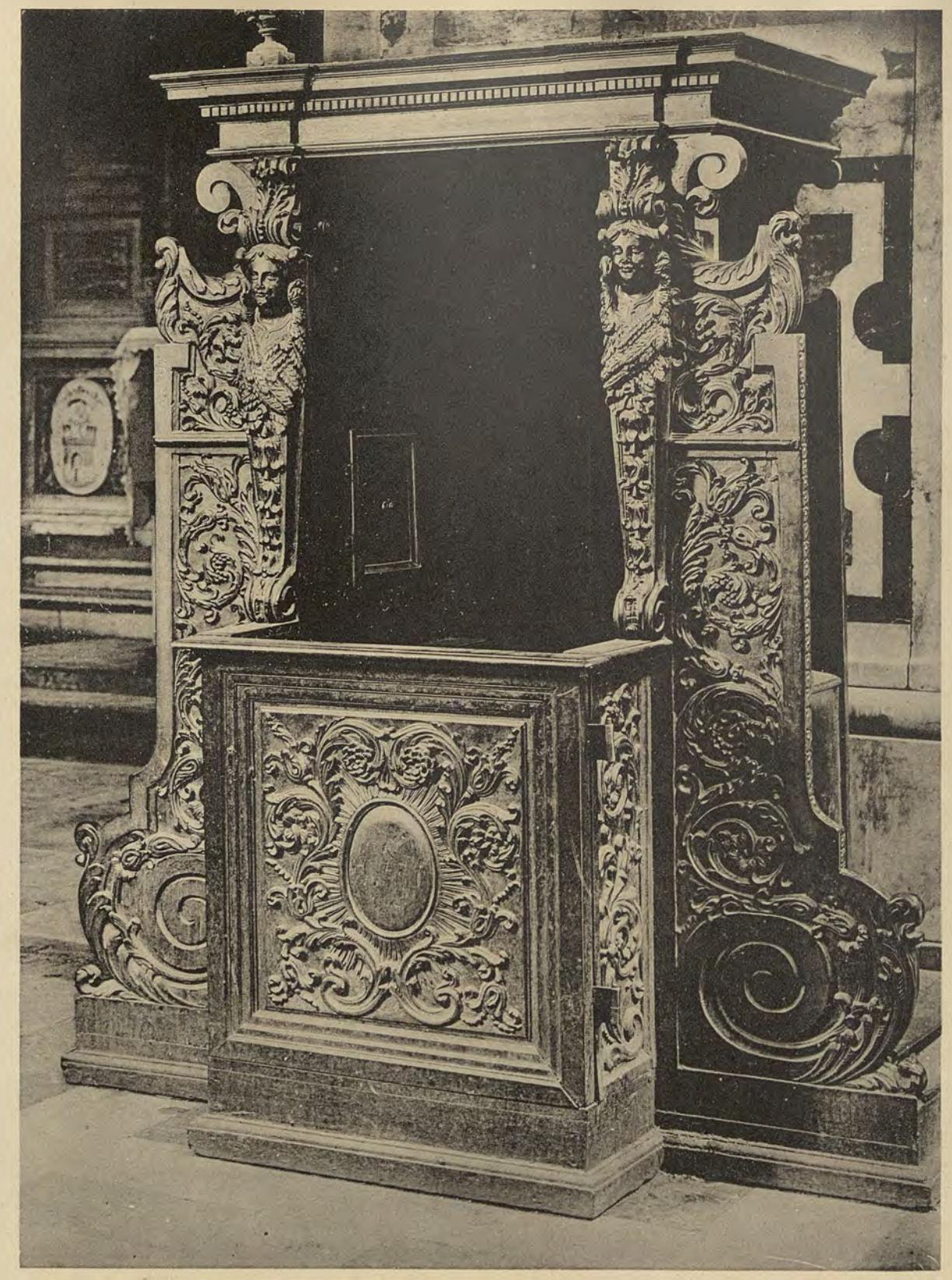
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

STOFFE DEL MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO. — SECOLI XV E XVI.

(Prof A. DEON dipinse dagli originali).

ULRICO HOEPLI - MILANO





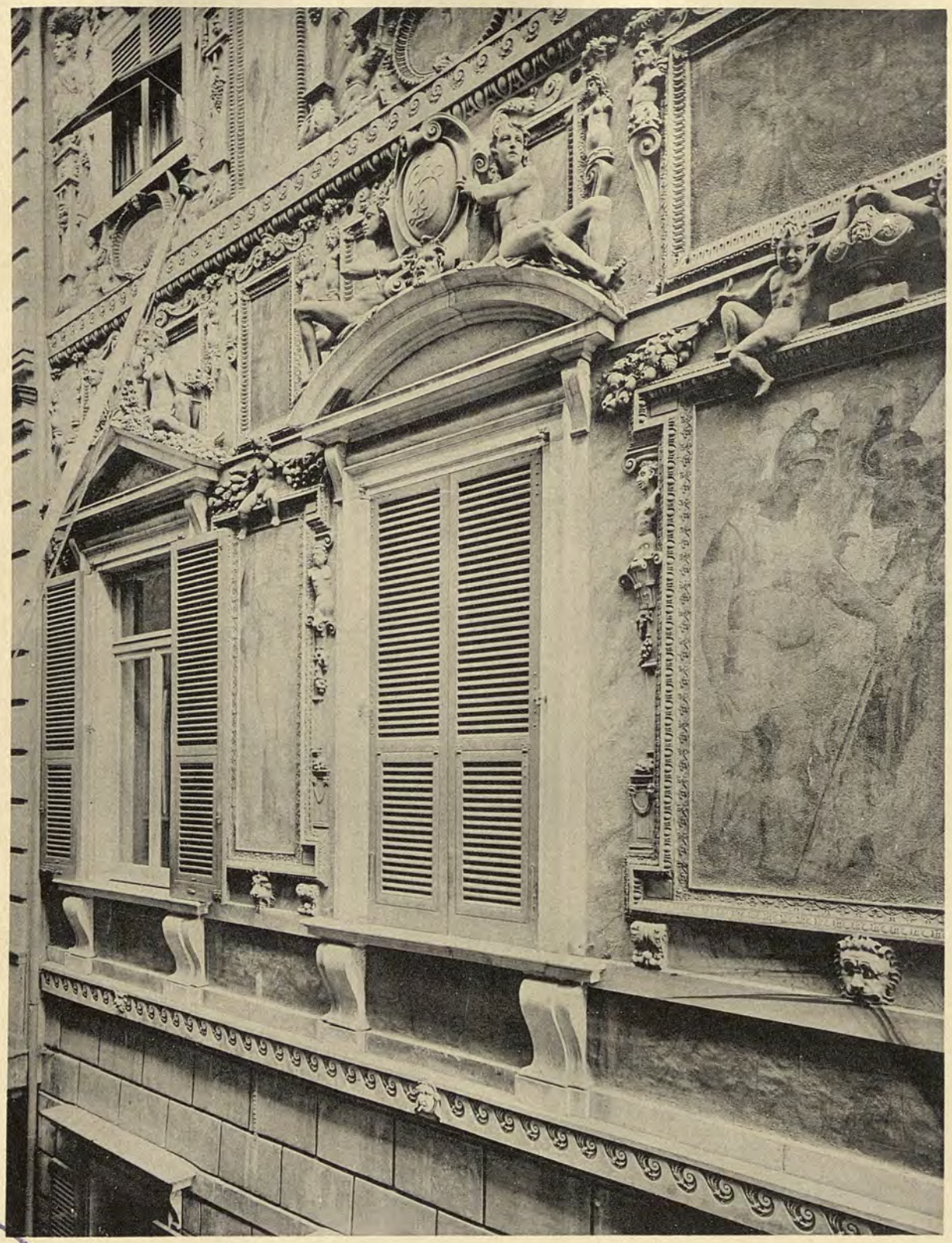
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

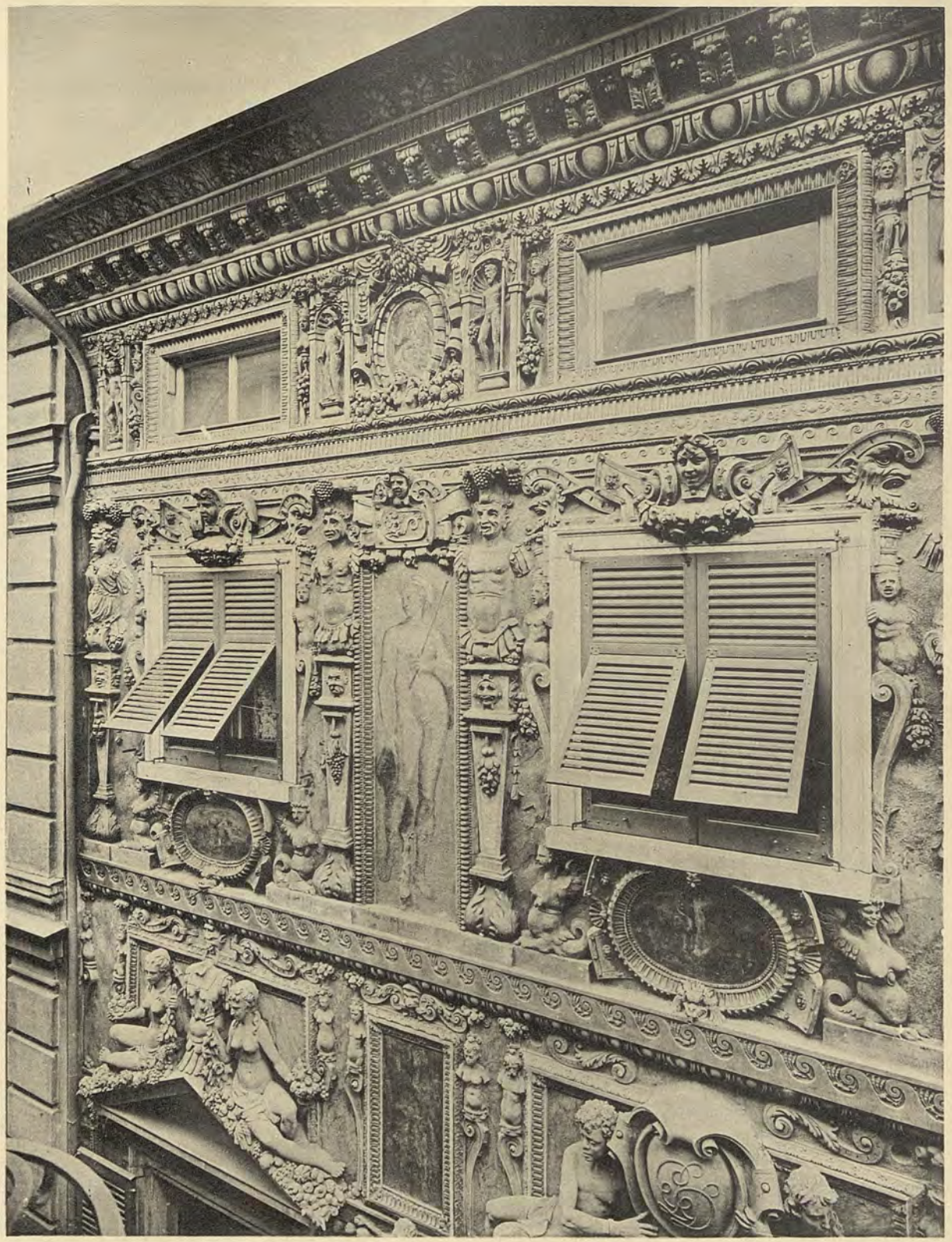
ULRICO HOEPLI - Milano

1. BRACCIOLO DEGLI STALLI NEL CORO DEL DUOMO DI GENOVA. SEC. XVI.
2. CONFESSIONALE NELLA CHIESA DI S. AMBROGIO A GENOVA. – SEC. XVIII.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA





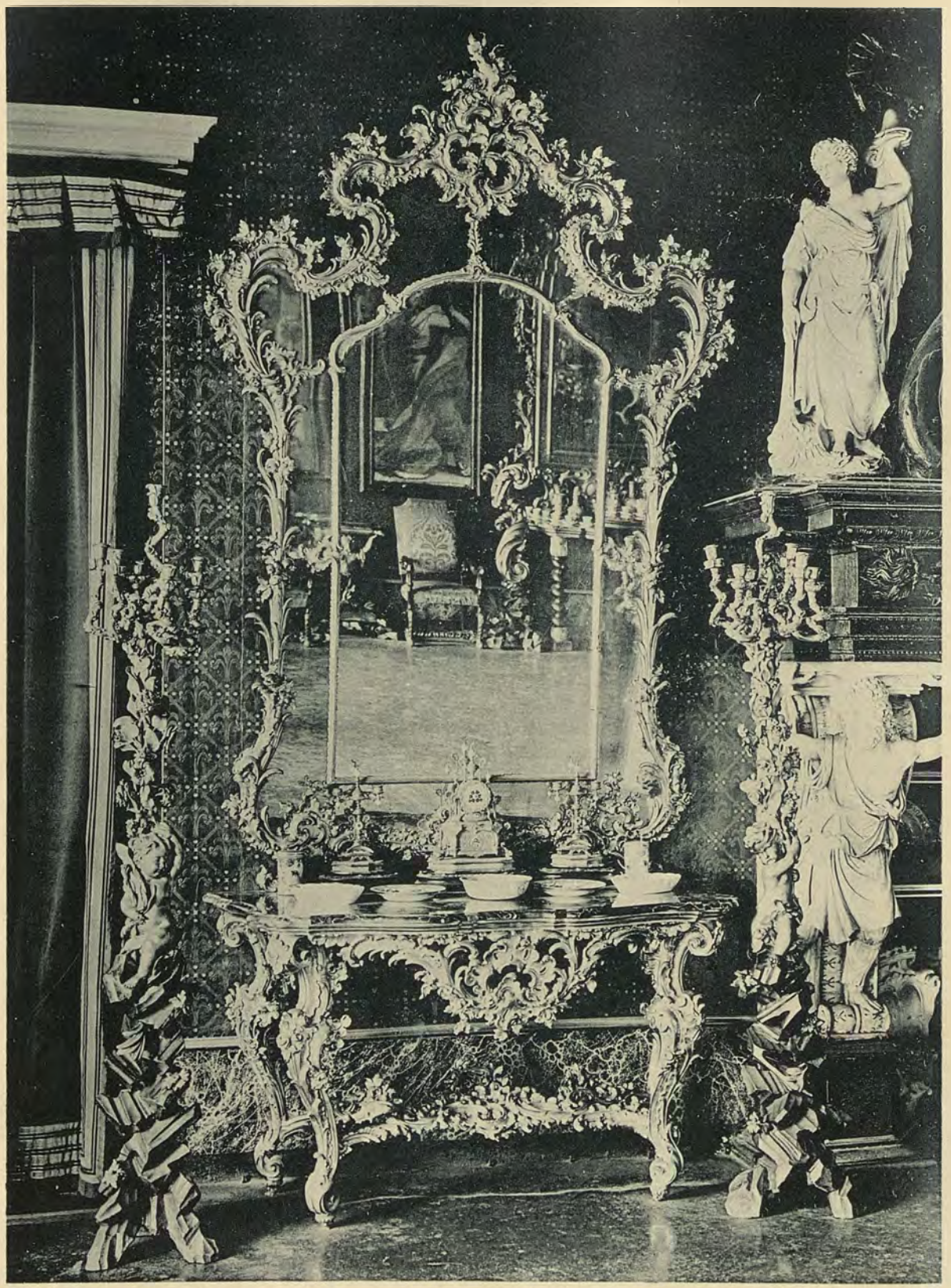
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano

STUCCHI NELLA FACCIATA DEL PALAZZO NEGRONE A GENOVA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



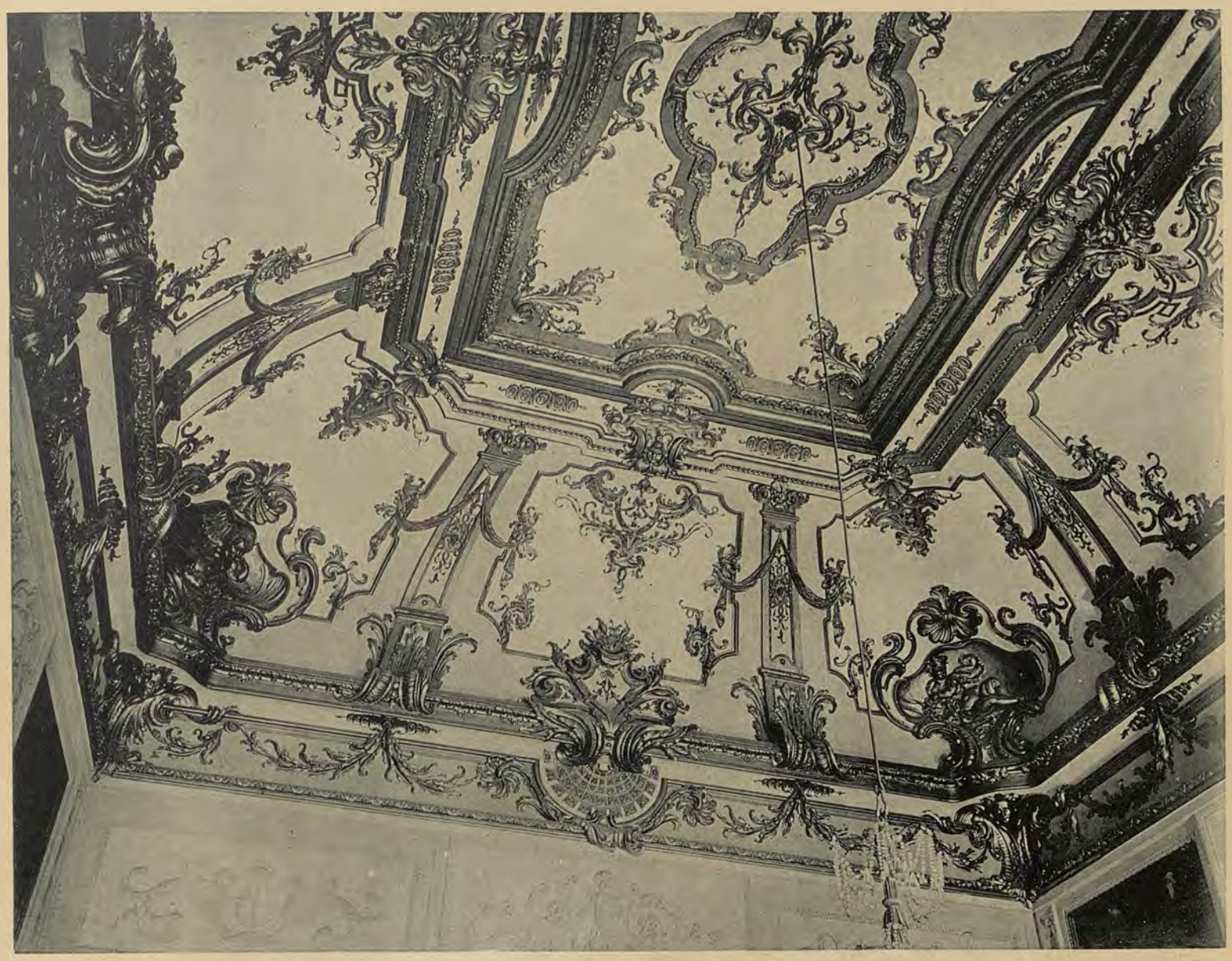
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

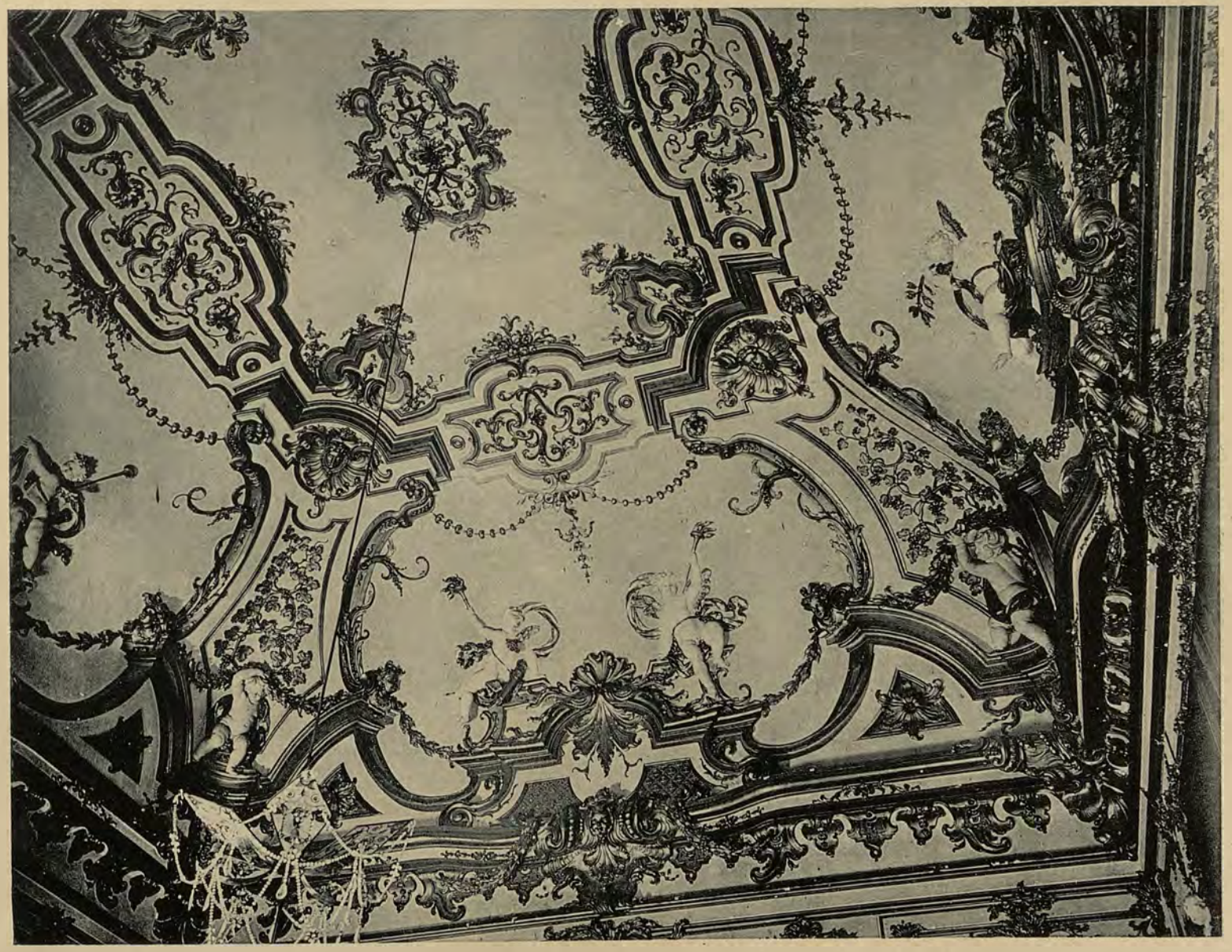
SPECCHIO NEL PALAZZO DORIA A FASSOLO, E PORTA NEL PALAZZO REALE DI GENOVA. — SEC. XVIII.

(Fot. ALINARI · Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI · Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTE DI DUE SALE NEL PALAZZO REALE DI GENOVA. — SEC. XVIII.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. SALA MODERNA NEL PALAZZO DEL MUNICIPIO A GENOVA. — 2. LOGGIA NEL PALAZZO CATALDI A GENOVA.

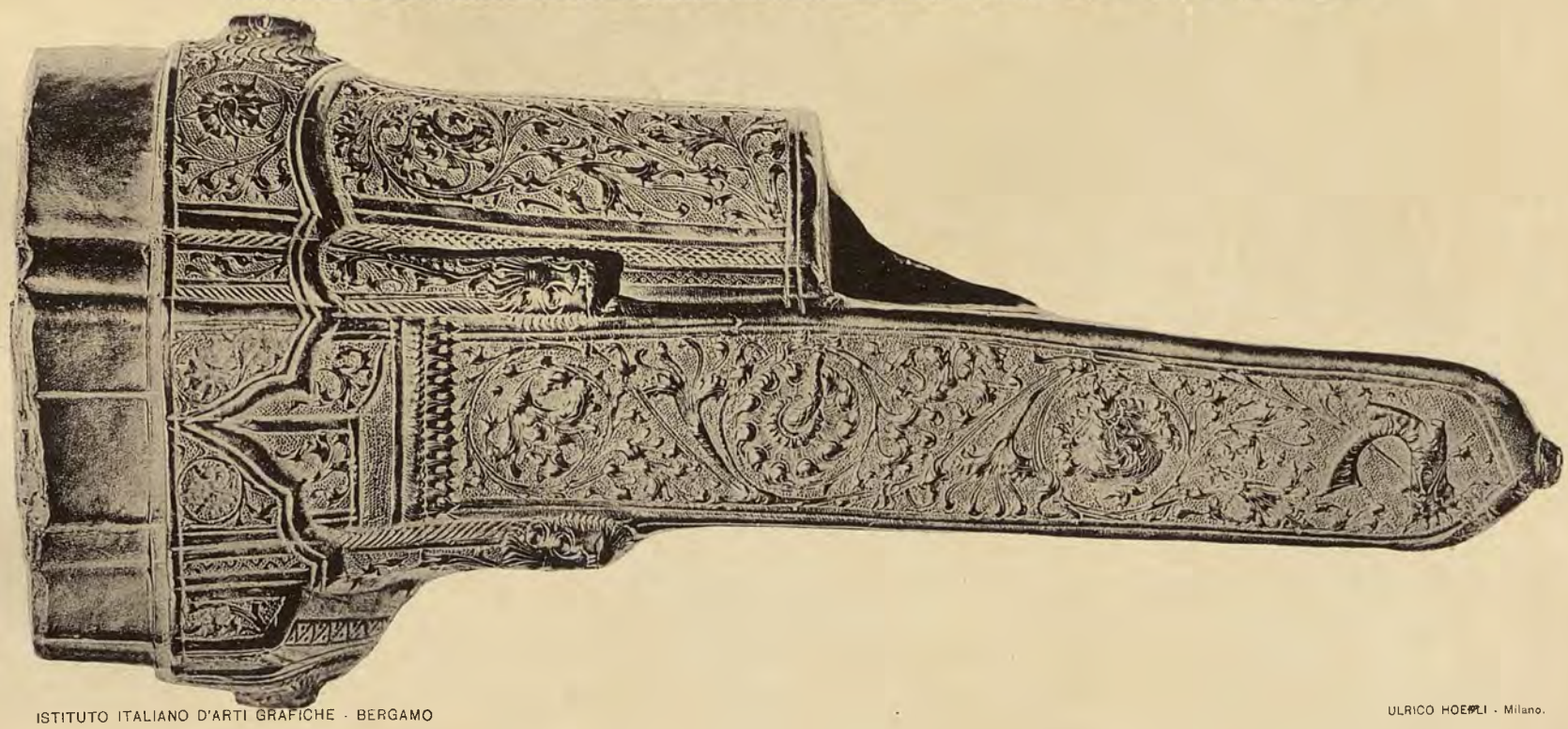
(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

UNA TRAVATA DEL SOFFITTO NEL SALONE DEL PALAZZO CHIARAMONTE A PALERMO. — ANNO 1380.

(Rilievo dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Sicilia).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO



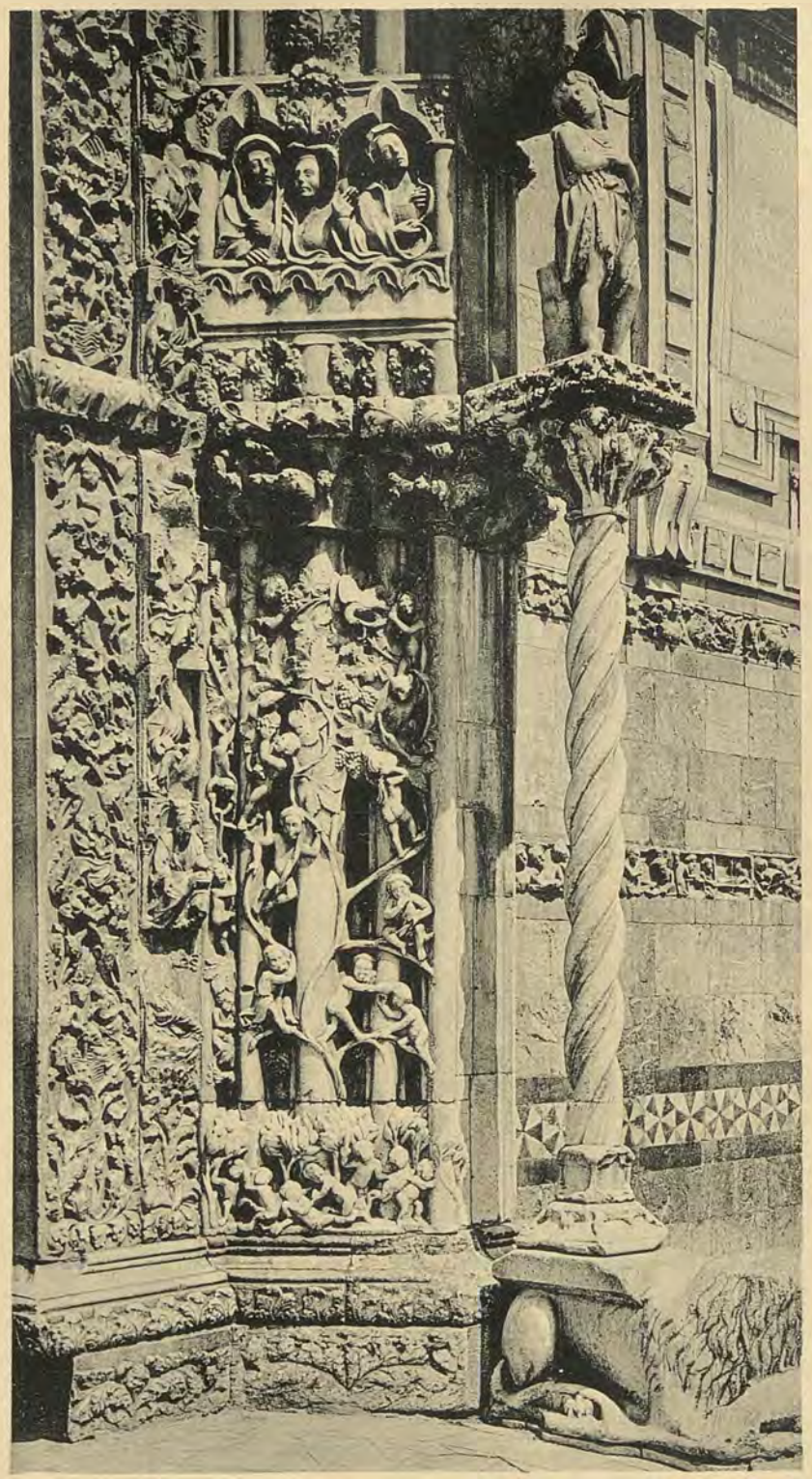
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

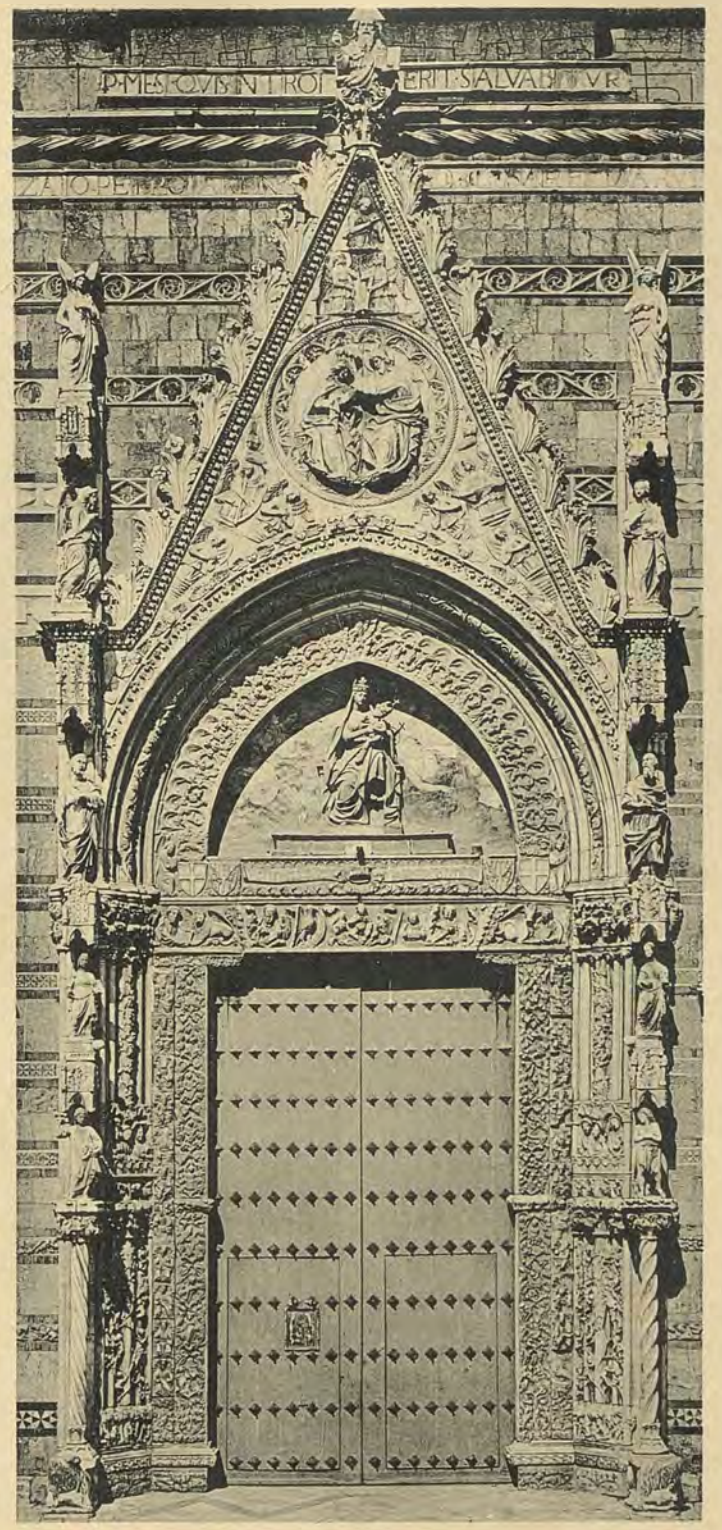
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

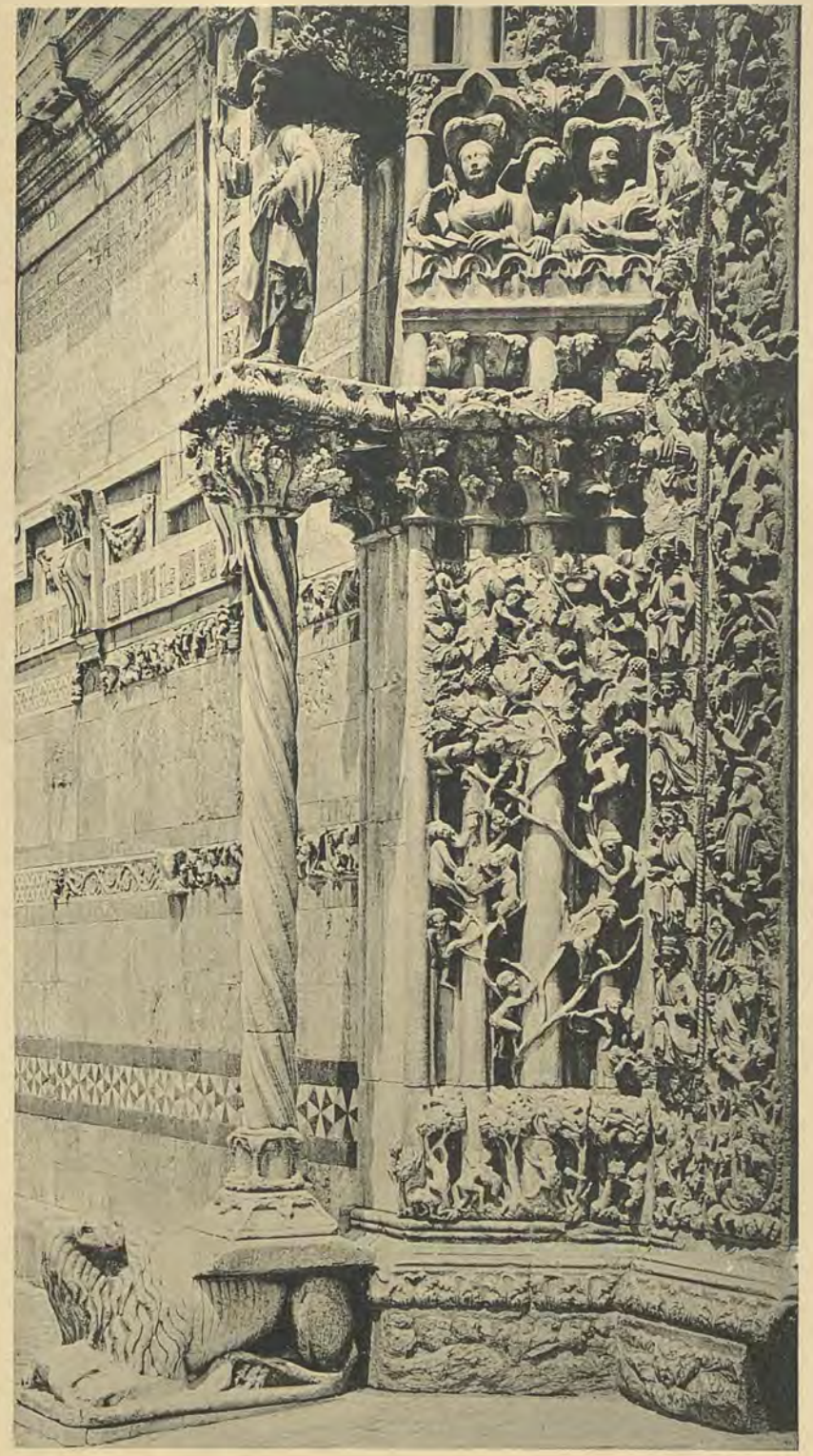
ULRICO HOEPLI - Milano.

1. STENDARDO DELLA GALEAZZA DEL DOGE DOMENICO CONTARINI NEL MUSEO CIVICO DI VENEZIA. — 2. PALIOTTO DEL SEC. XVI NELLA RACCOLTA LAYARD. — 3. ASTUCCIO IN CUOIO DEL SEC. XVI.

(Fot. [illegible] Sl. — Eliot. JACOBI).







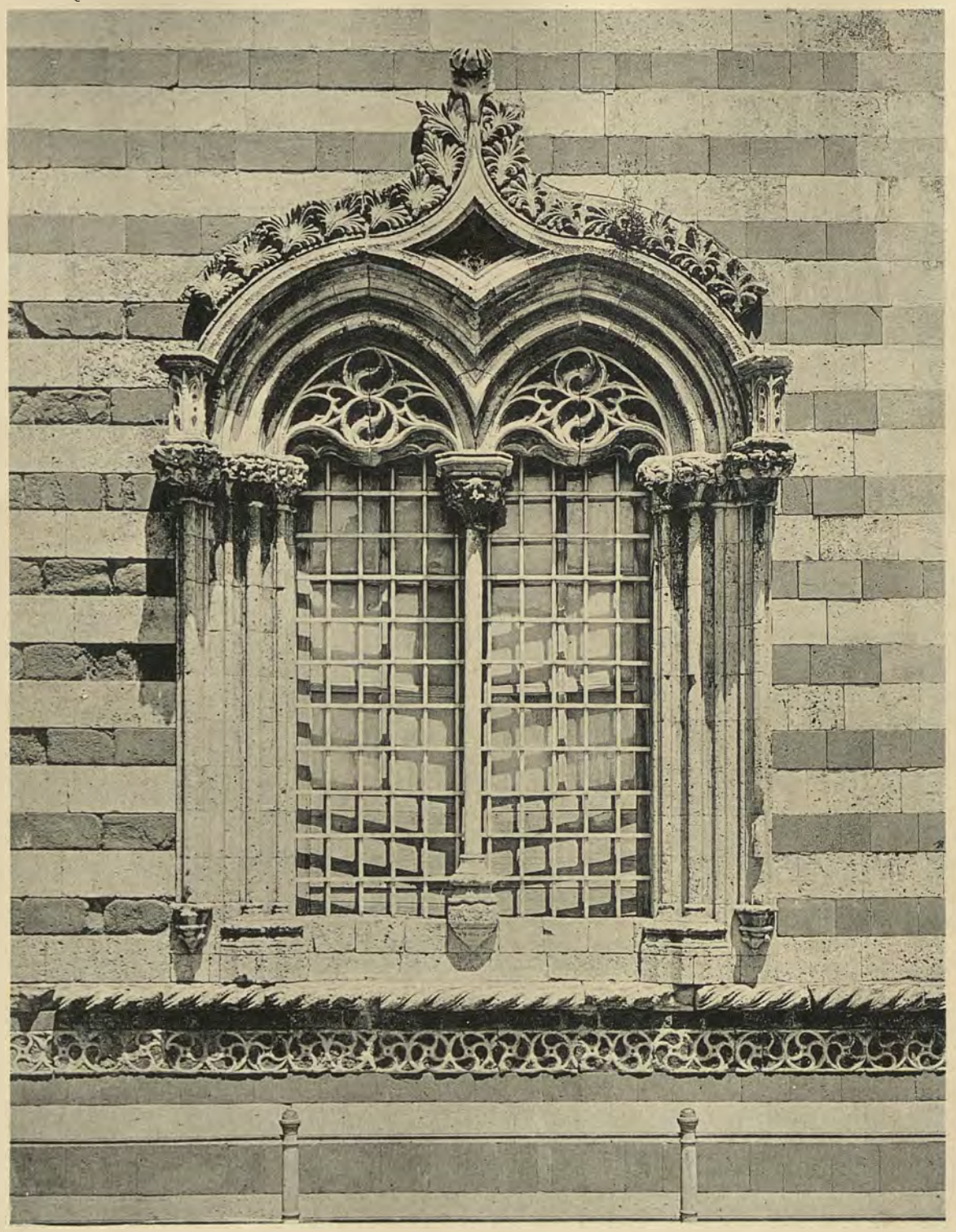
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

PORTA MAGGIORE NELLA FACCIATA DEL DUOMO DI MESSINA CON I DETTAGLI DELLA PARTE INFERIORE DEGLI SGUANCI.

(Fot. ALINARI. — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

1. FINESTRA ARCHIACUTA NEL FIANCO MERIDIONALE DEL DUOMO DI MESSINA. — 2. FINESTRE ARCHIACUTE NEL PALAZZO MONTALTO A SIRACUSA.

(Fot. ALINARI. — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

URNA CINERARIA NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA E ROSONE DEL *TABULARIUM*.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.

BIBLIOTECA DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

URNA CINERARIA NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA, E VASO ANTICO NEL MUSEO VATICANO.

(Fot. MOSCIONI - Eliot. JACOBI).

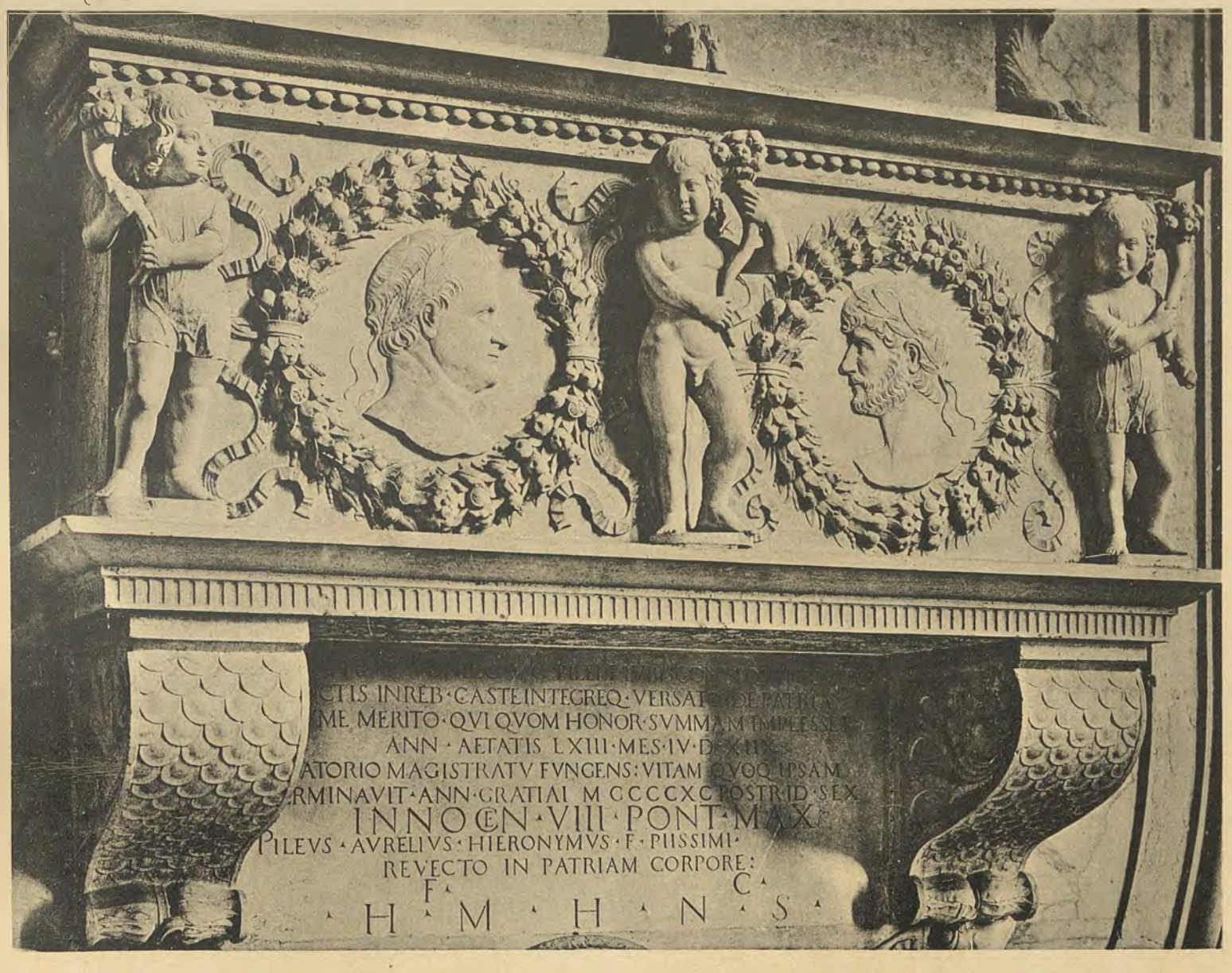
POLITECNICO DI BIBLIOTECA

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

STORIE DIPINTE SULLE TRAVATURE DEL SOFFITTO NEL SALONE DEL PALAZZO CHIARAMONTE A PALERMO. — ANNO 1380.

(Rilievo dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Sicilia).



POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

I PUTTI NELLA DECORAZIONE: 1. PARTE INFERIORE DEL MONUMENTO AD AGOSTINO D'ONIGO NELLA CHIESA DI S. NICCOLO' A TREVISO

2. TESTE DI ANGIOLI NELLA CAPPELLA DE' PAZZI A S. CROCE IN FIRENZE. — SEC. XV.

(Fot. ALINARI. — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

I PUTTI NELLA DECORAZIONE. — QUATTRO DI GIOVANNI BOLOGNA NEL PALAZZO DELL' UNIVERSITÀ A GENOVA.

(Fot. ALINARI - Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

VEDUTA DELLA SALA D'UDIENZA NEL CAMBIO A PERUGIA. — 2. BANCO DEL TRIBUNALE NELLA PREDETTA SALA. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot. ALINARI — Eliot. IACOBI).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

FORMELLE DELLA SPALLIERA DEL TRIBUNALE NEL CAMBIO A PERUGIA. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot. ALINARI. — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

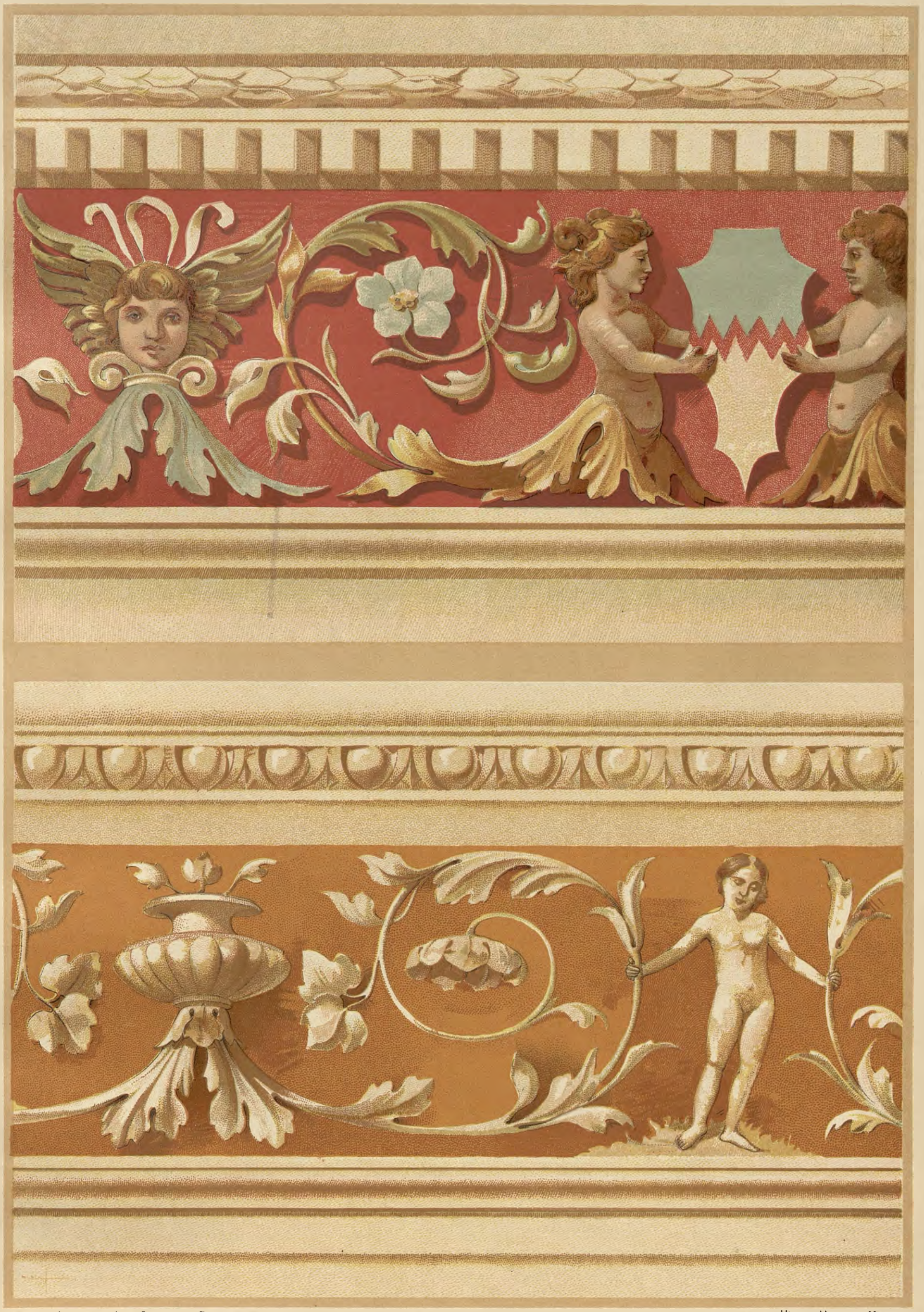
POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

FORMELLE DELLA SPALLIERA DEL TRIBUNALE NEL CAMBIO A PERUGIA. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot. ALINARI. — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI - Milano.

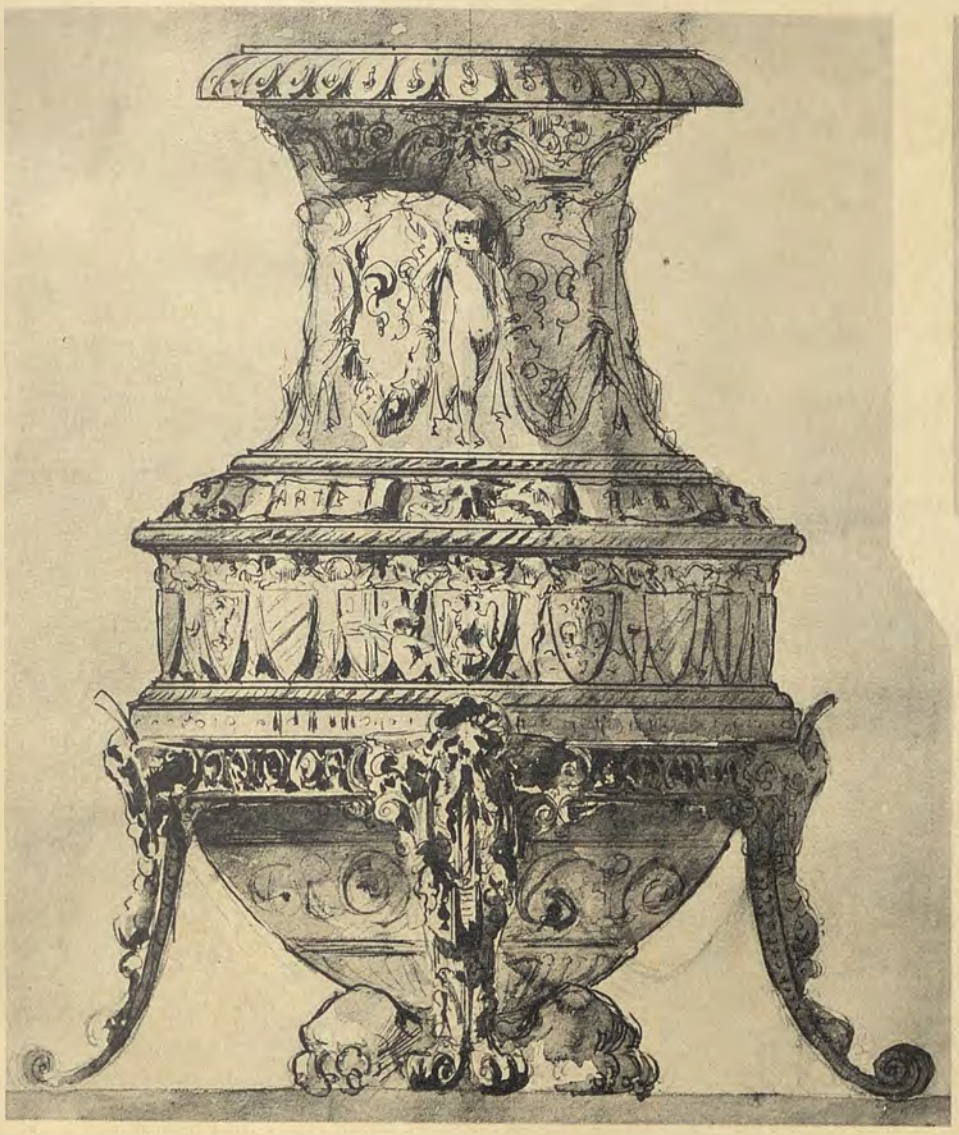


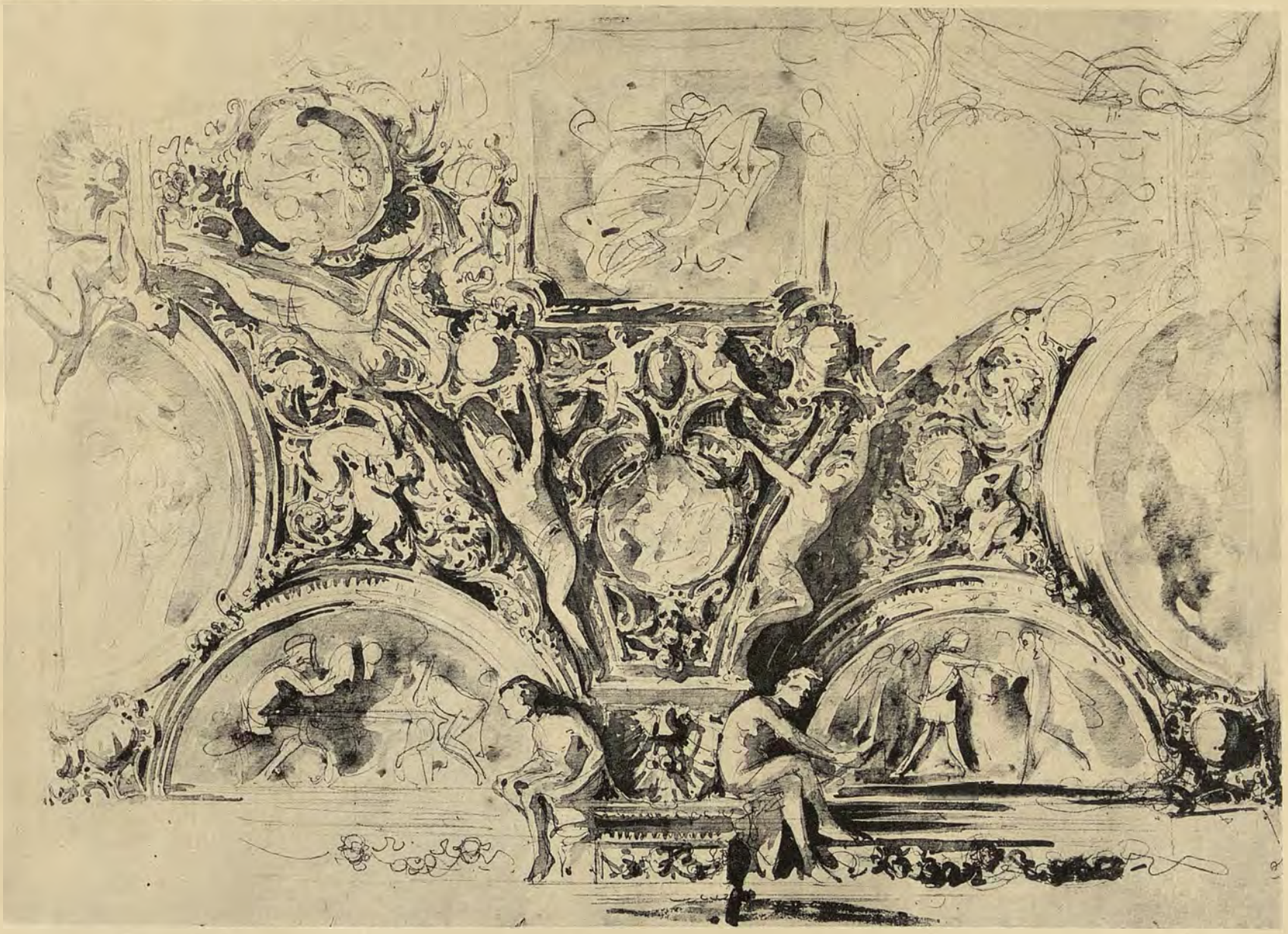
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

FREGI DIPINTI SULLA FACCIATA DEL PALAZZO MONACO A SPILIMBERGO. — SEC. XVI.

(ANGELO D'ANDREA dipinse dal vero).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

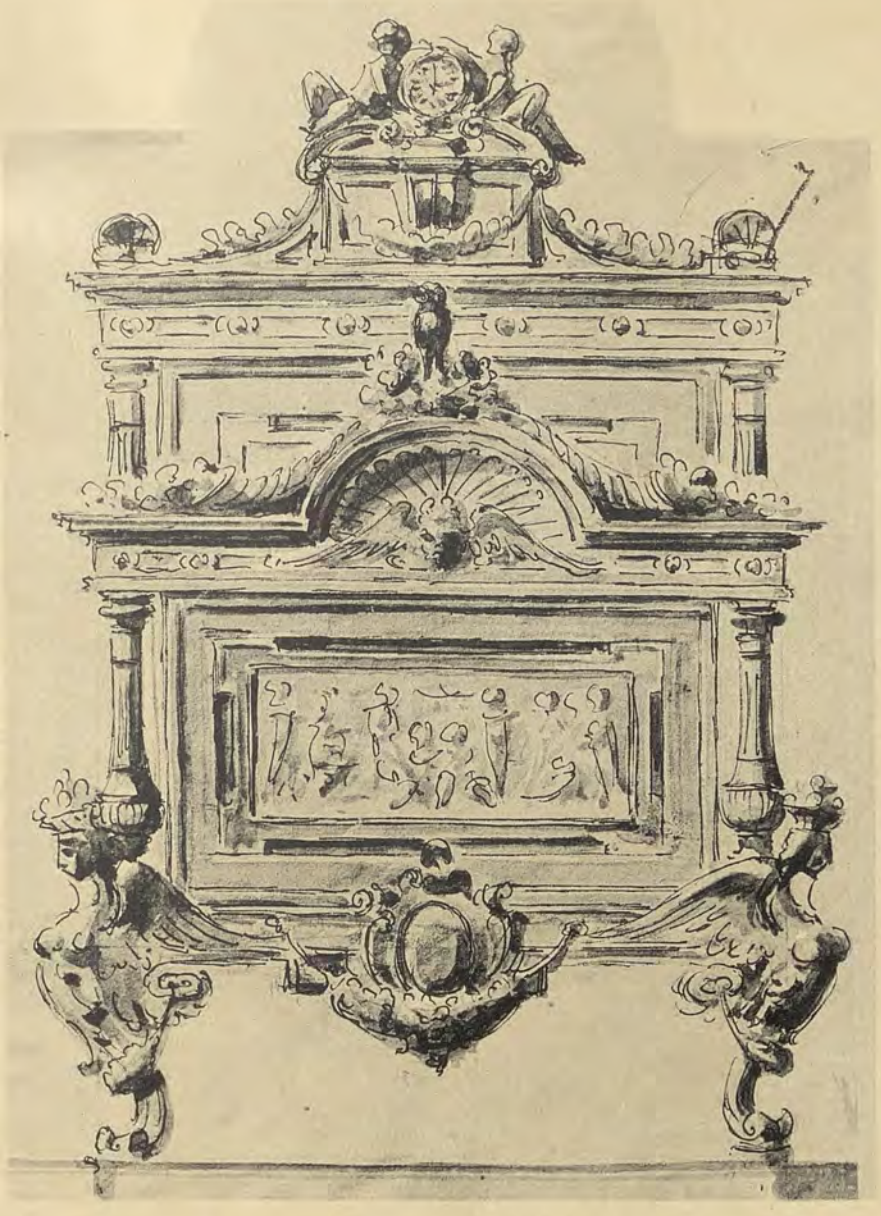
ULRICO HOEPLI - Milano.

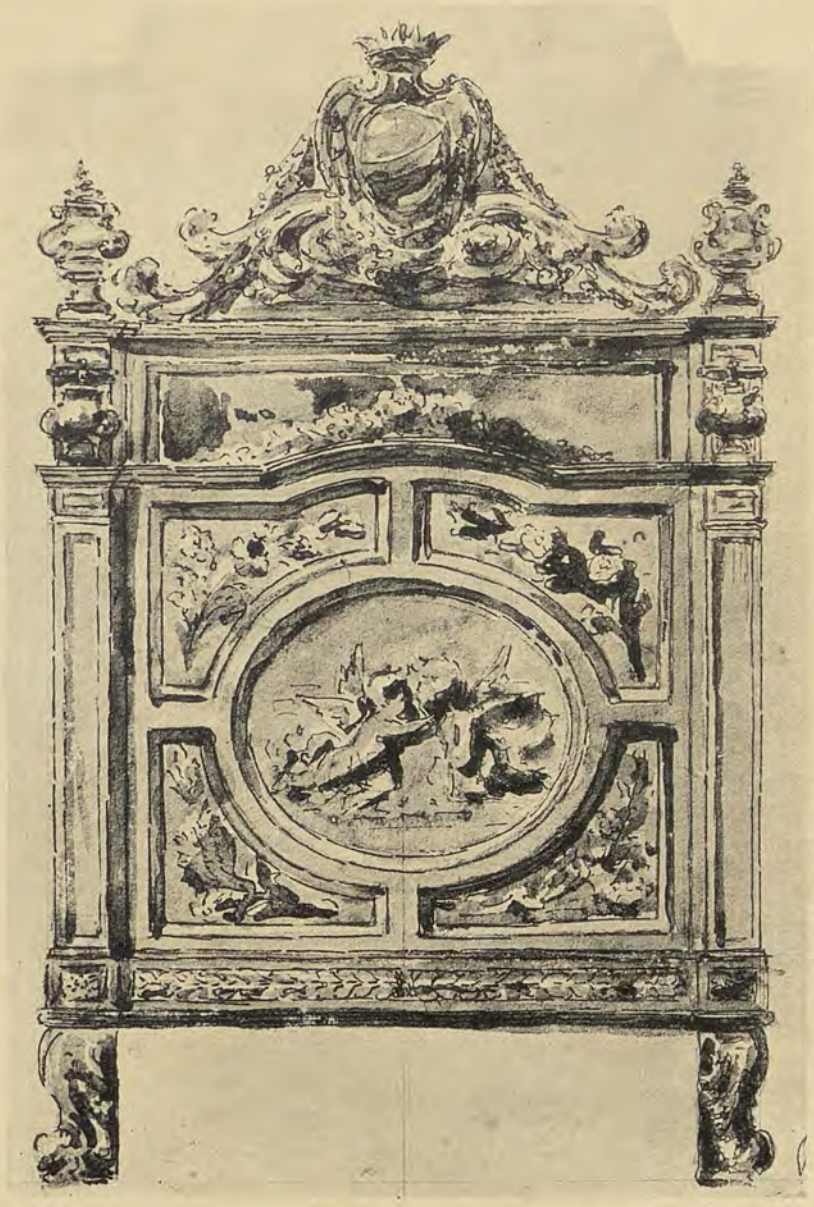
SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. — SCHIZZI DEGLI ALUNNI.

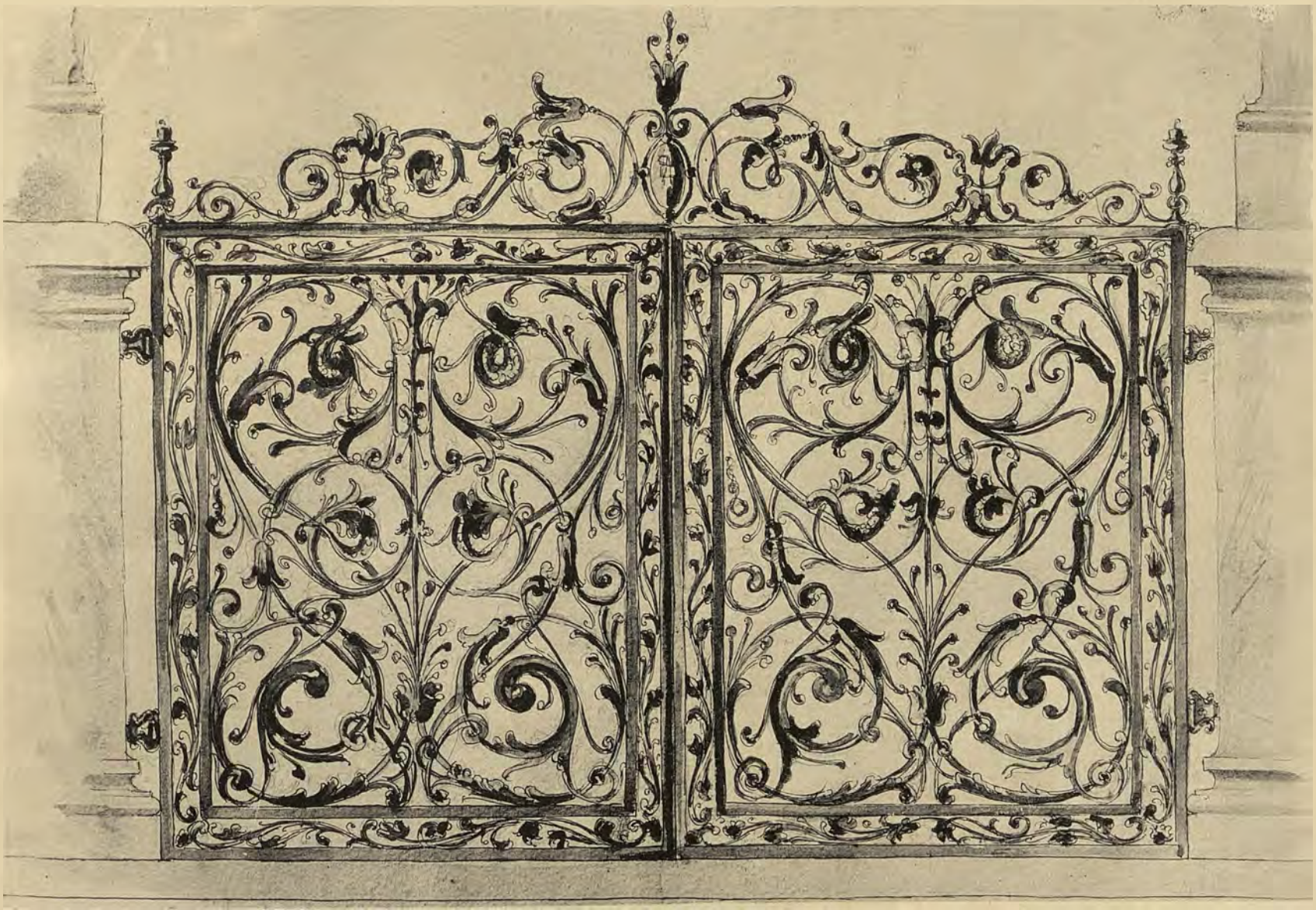
1. VASO IN MAIOLICA (ENRICO BERRETTI). — 2. PISSIDE (GUIDO AGNELLI). — 3. DECORAZIONE DI VOLTA (NATALE FAORSI).

(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA







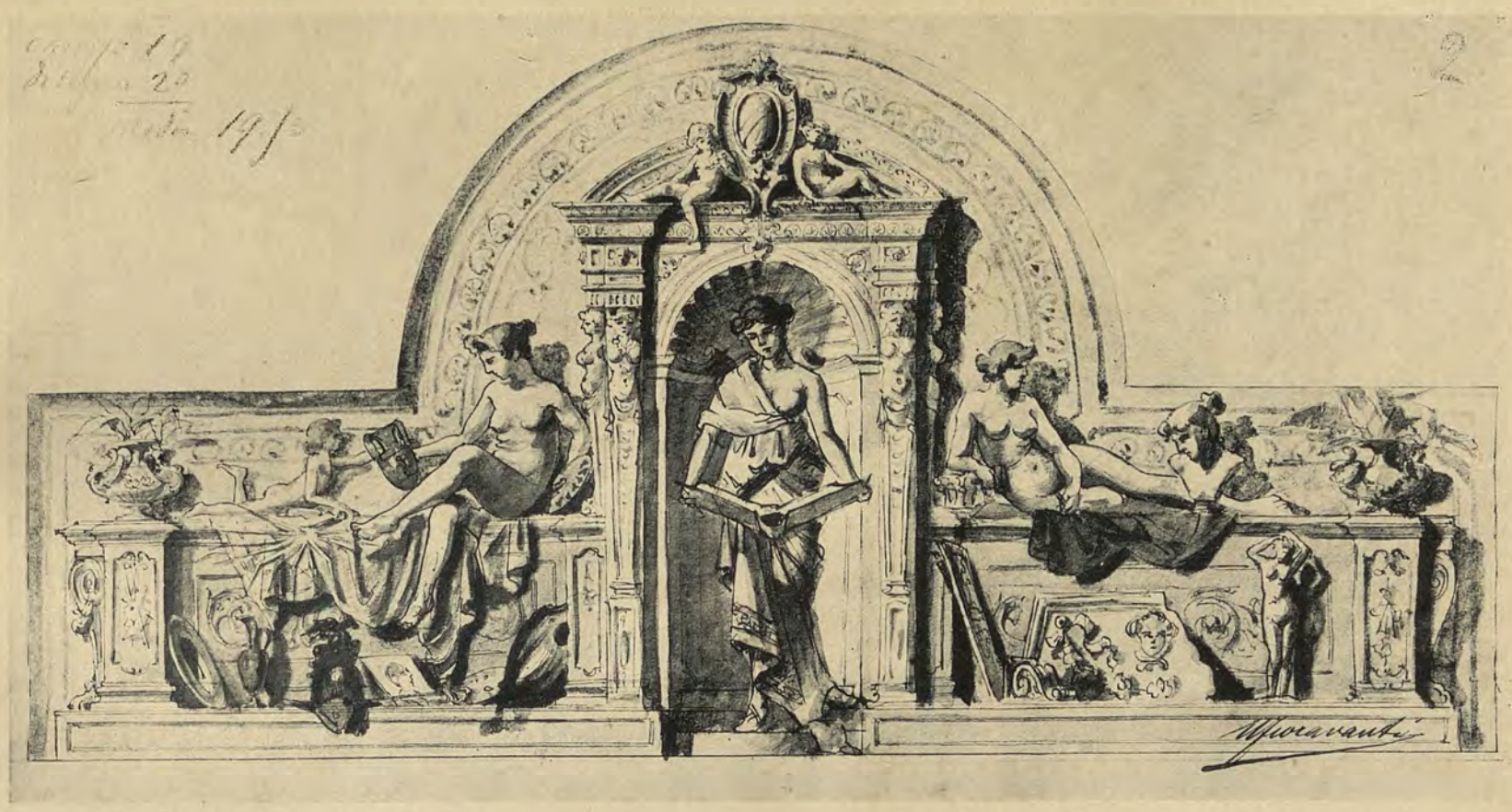
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. – SCHIZZI DEGLI ALUNNI.

1 E 2. LETTI (UBALDO UTTUMMI E DOMENICO BISORDI). – 3. CANCELLO IN FERRO.

(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

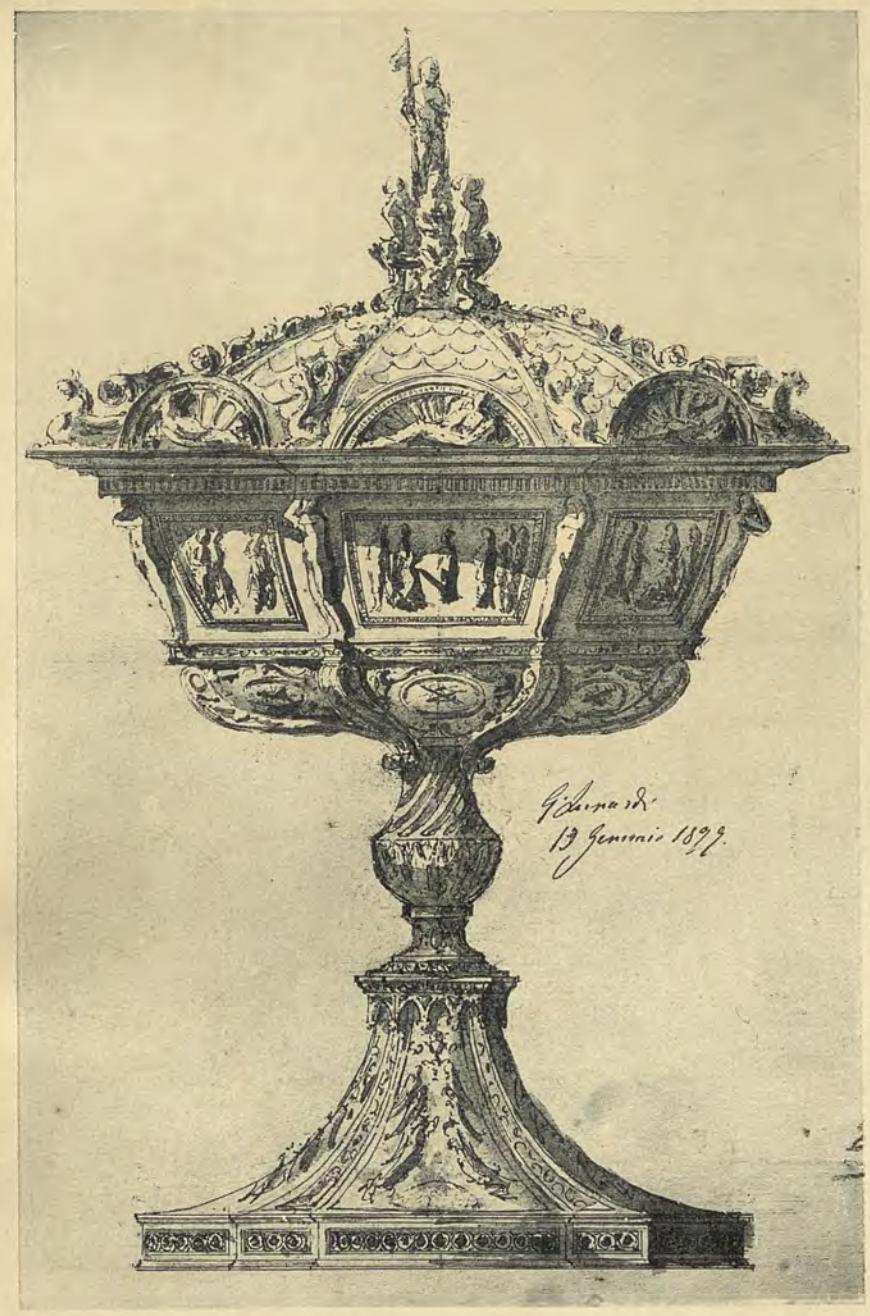
ULRICO HOEPLI · Milano.

SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. – SCHIZZI DEGLI ALUNNI.

1 E 2. ANFORA E BACILE (NATALE FAORSI). – 3. FORMELLA DECORATIVA (U. FIORAVANTI).

(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

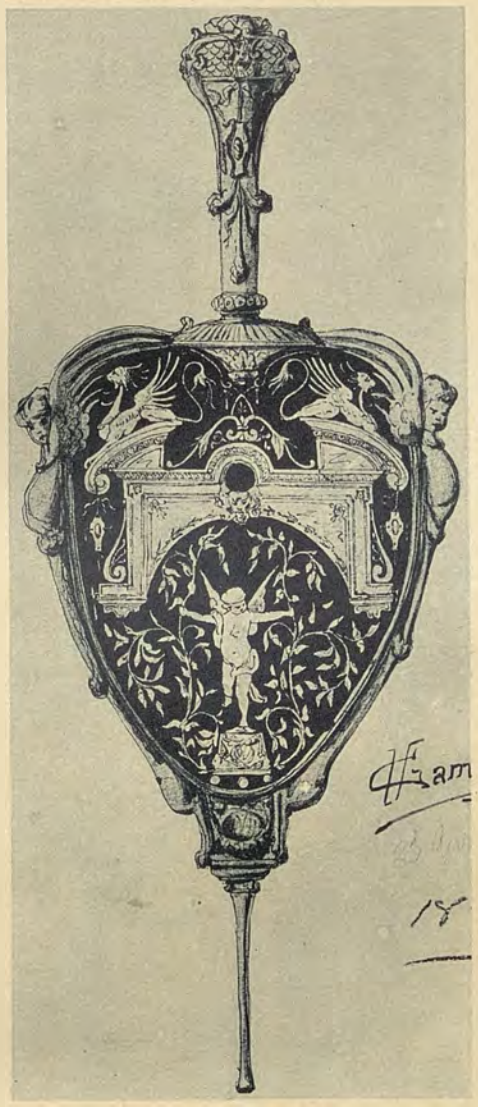
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

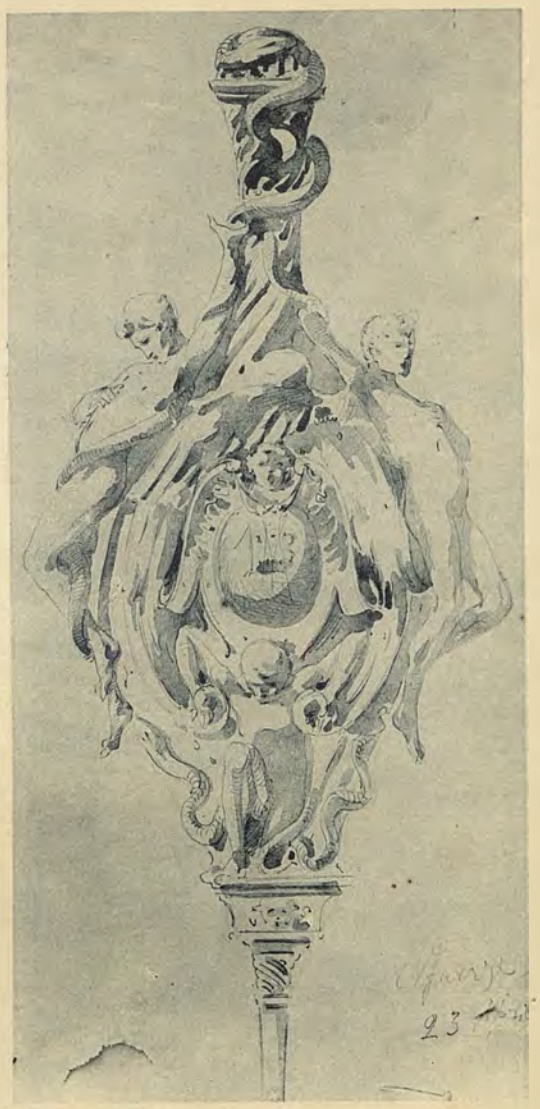
ULRICO HOEPLI - Milano

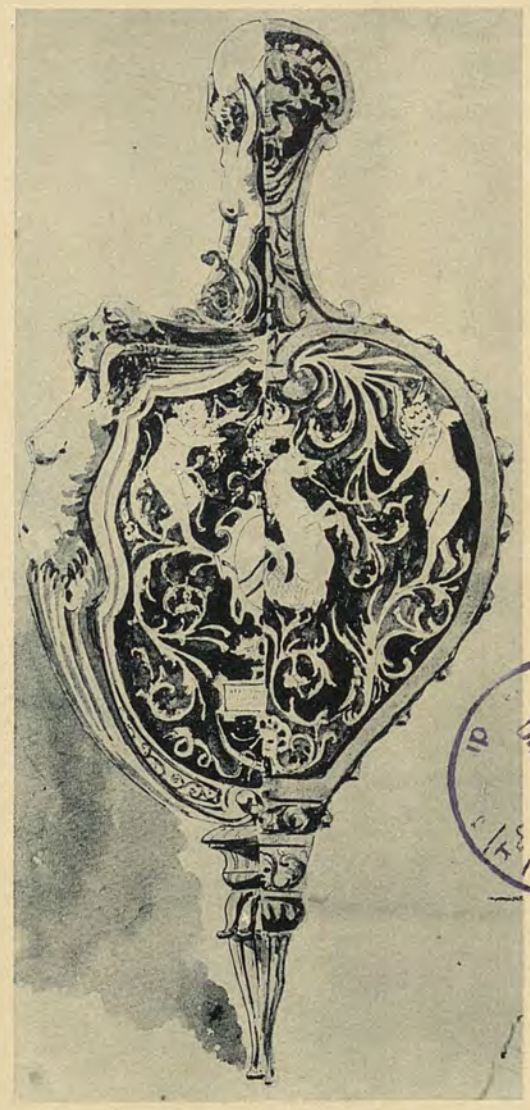
SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. — SCHIZZI DEGLI ALUNNI

1 E 2. PIATTI A SBALZO (ARMANDO SPADINI E VITALIANO EBANO). — 3 E 4. PISSIDI (GIUSEPPE LUNARDI E GINO DANTI).

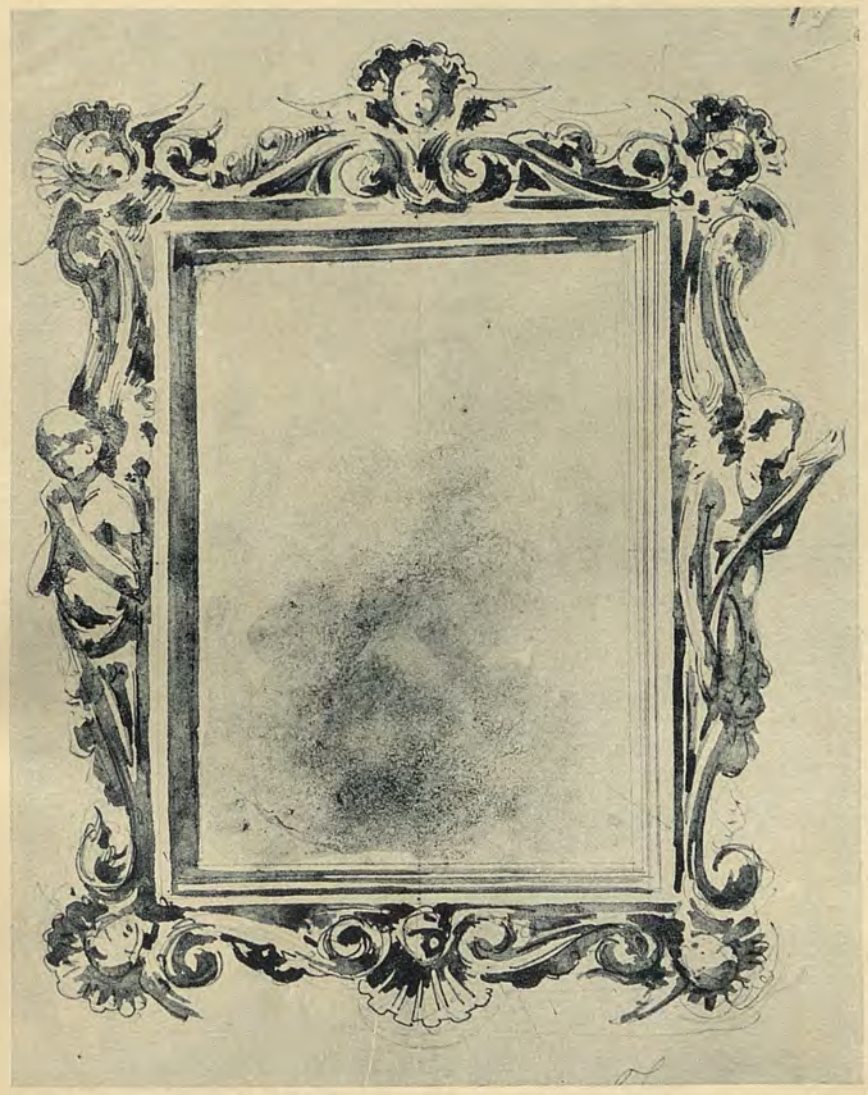
(Eliot. Jacobi)

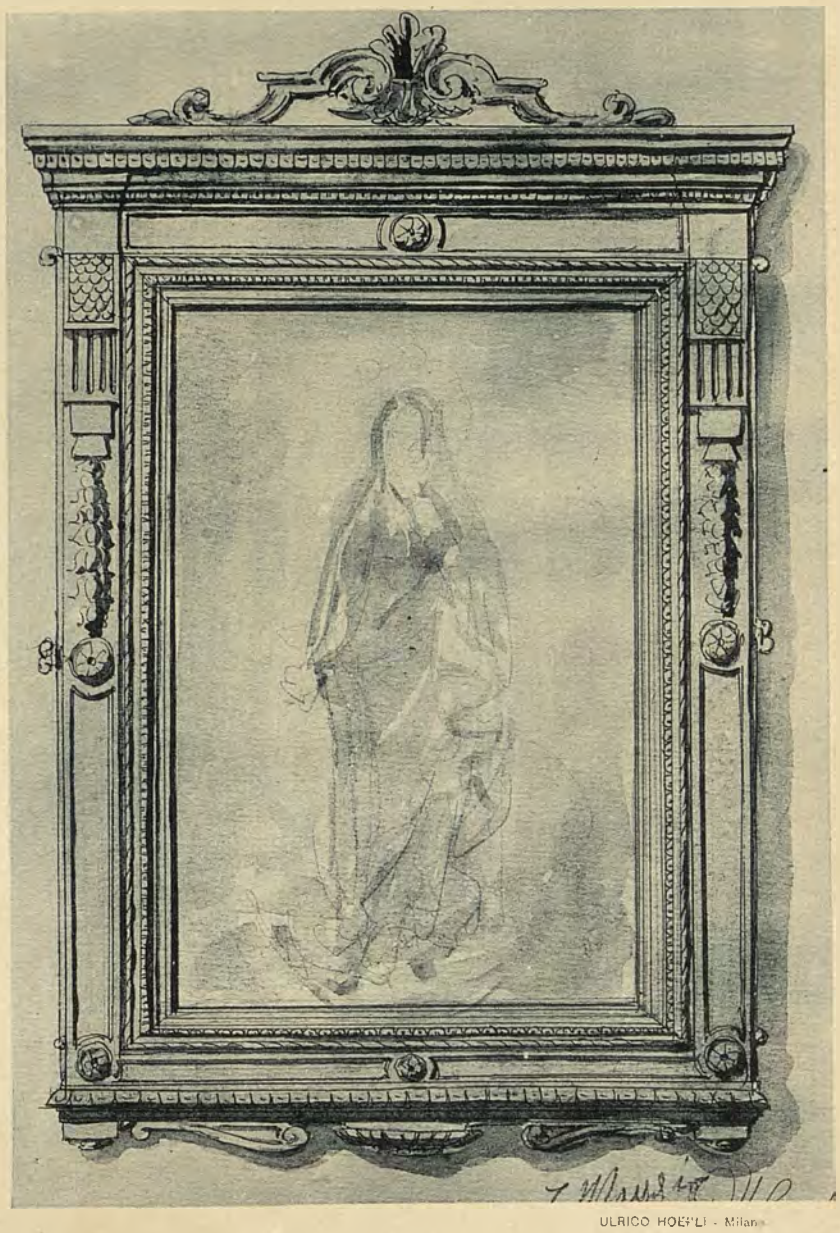






POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. — SCHIZZI DEGLI ALUNNI.

1, 2 E 3. SOFFIETTI (UMBERTO GAMBI, NATALE FAORSI E UGO PALCHETTI). — 4 E 5. CORNICI (NATALE FAORSI E UMBERTO GAMBI).

(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

RILEGATURA DI ALBUM. — COMPOSIZIONE ESEGUITA NELLA SCUOLA DI ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI DI FIRENZE DALL'ALUNNO CIRO DOLCI INCISORE IN METALLI.

POLITECNICO TORINO

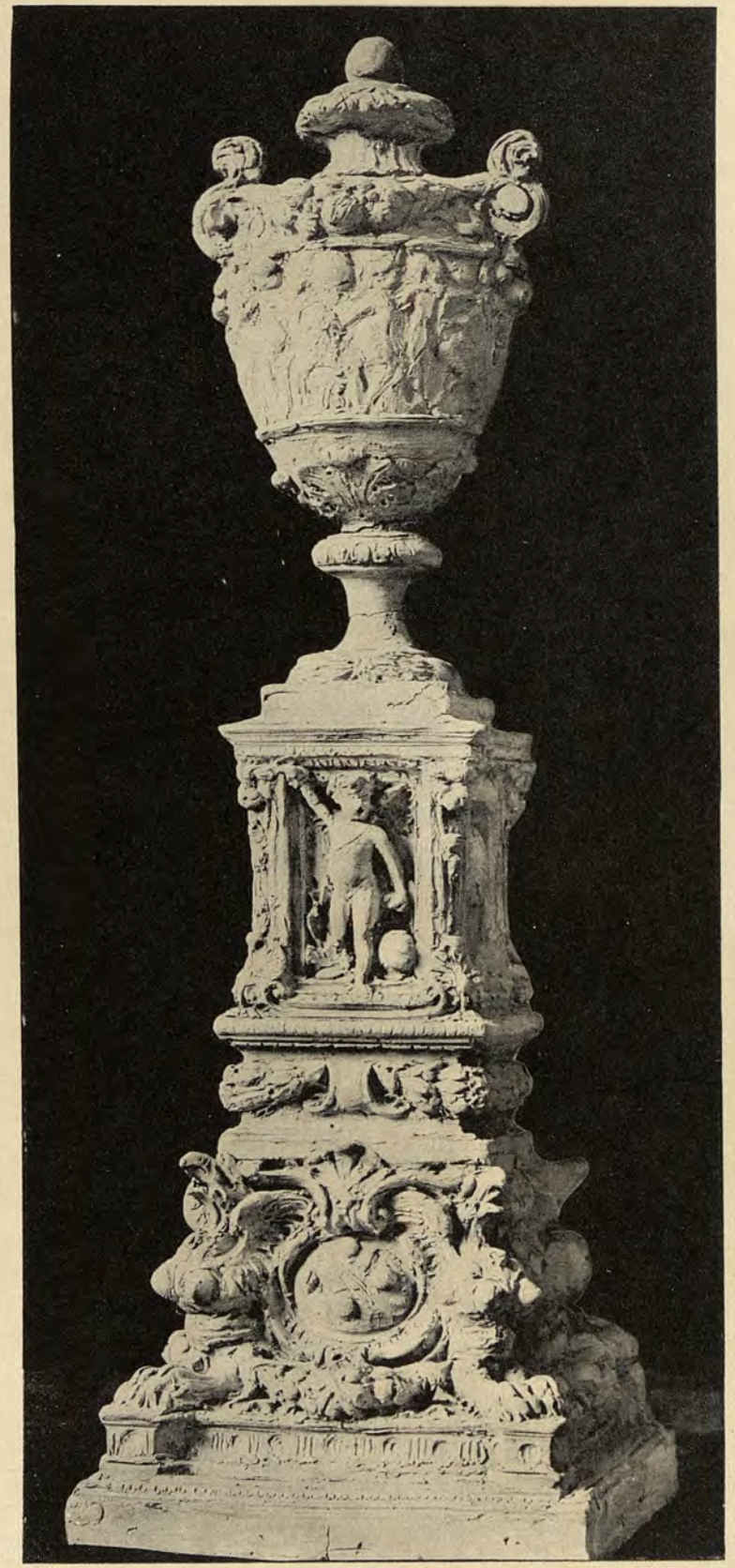
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

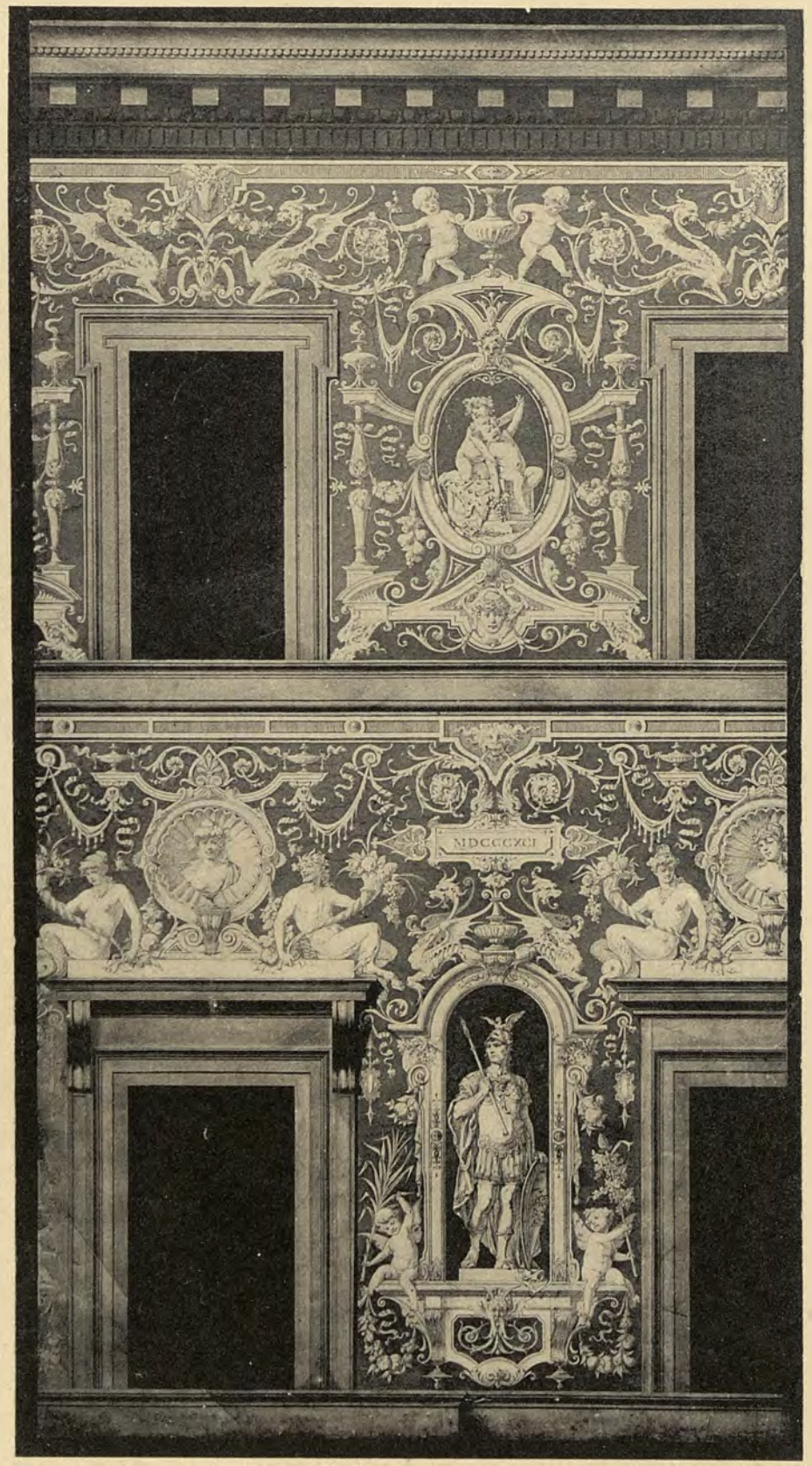
ULRICO HOEPLI - Milano.

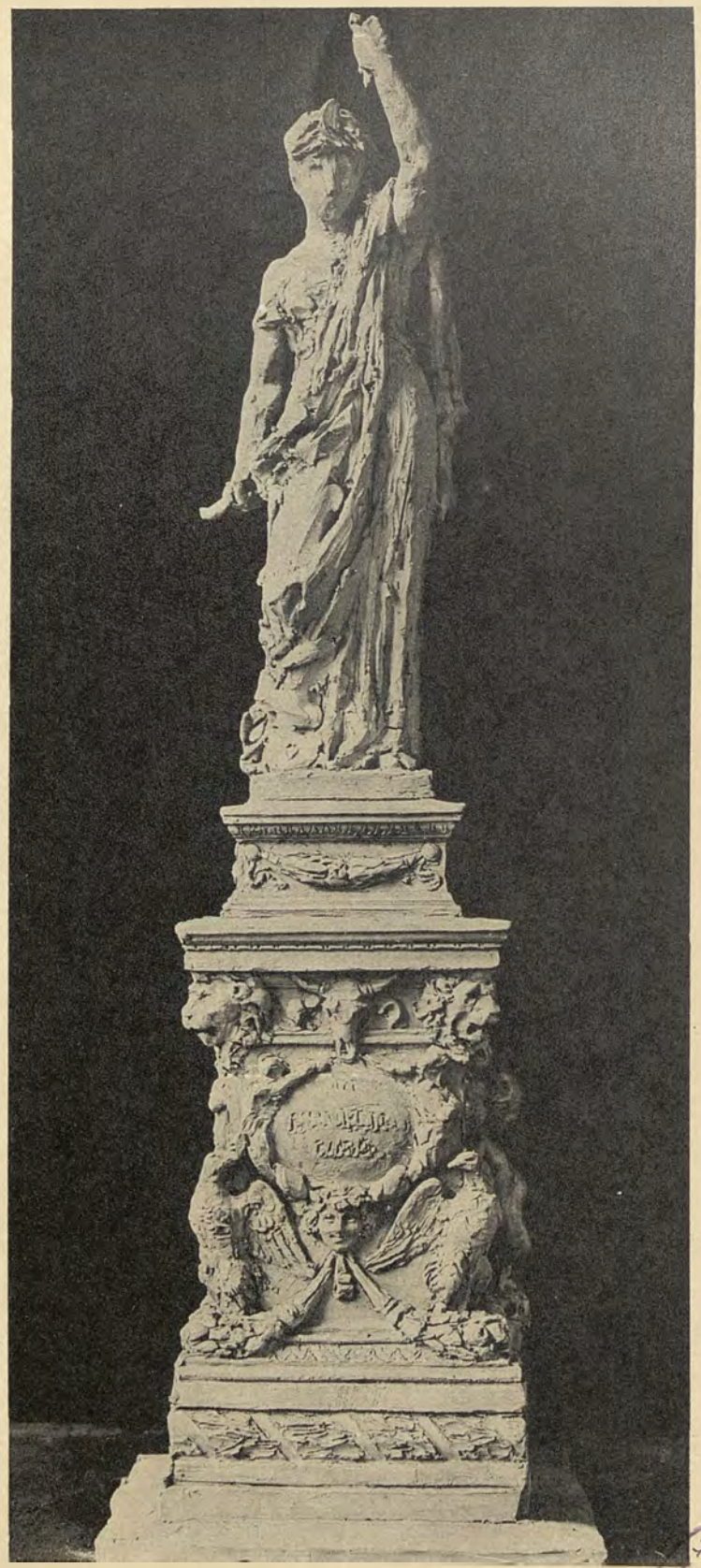
SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. – SCHIZZI DEGLI ALUNNI.

VASO DA ESEGUIRSI IN MARMO (GIULIO BASTIANINI).

(Eliot. Jacobi)







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

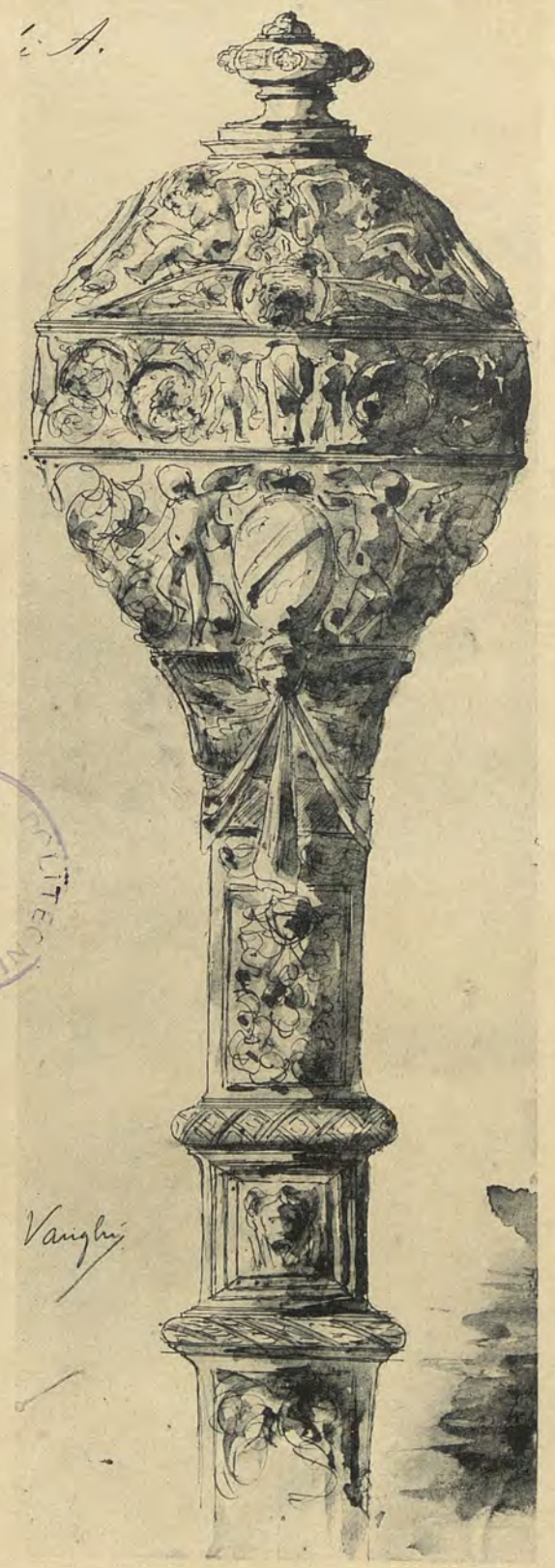
ULRICO HOEPLI · Milano

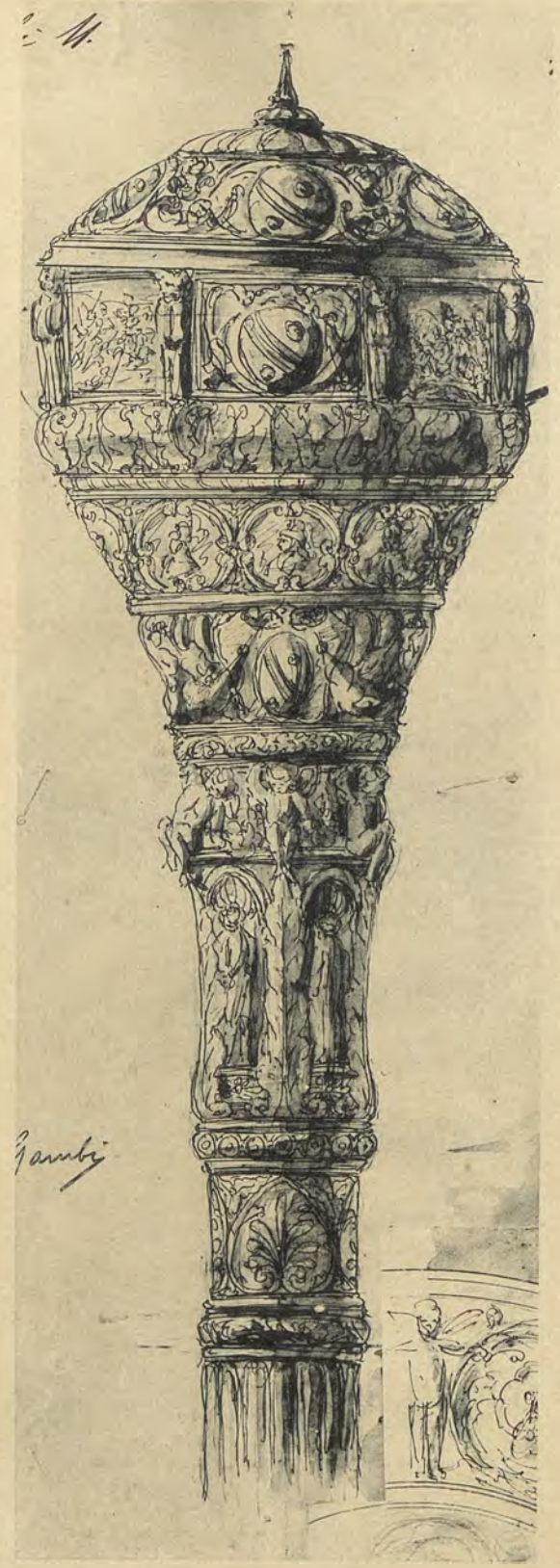
SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. – SCHIZZI DEGLI ALUNNI.

1. PIEDESTALLO CON VASO (ARISTIDE PETRILI). — 2. GRAFFITO DI FACCIATA (GIUSEPPE MARTINI). — 3. PIEDESTALLO PER STATUA (ELMO PALAZZI)

(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

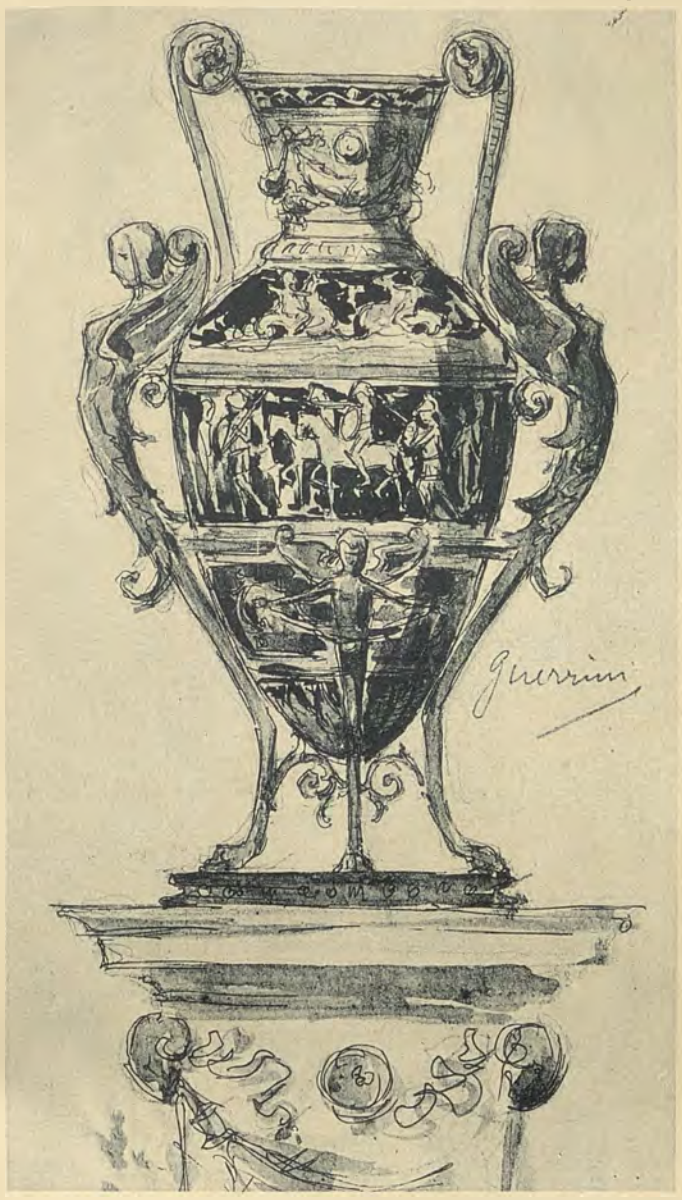
ULRICO HOEPLI - Milano.

SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. – SCHIZZI DEGLI ALUNNI

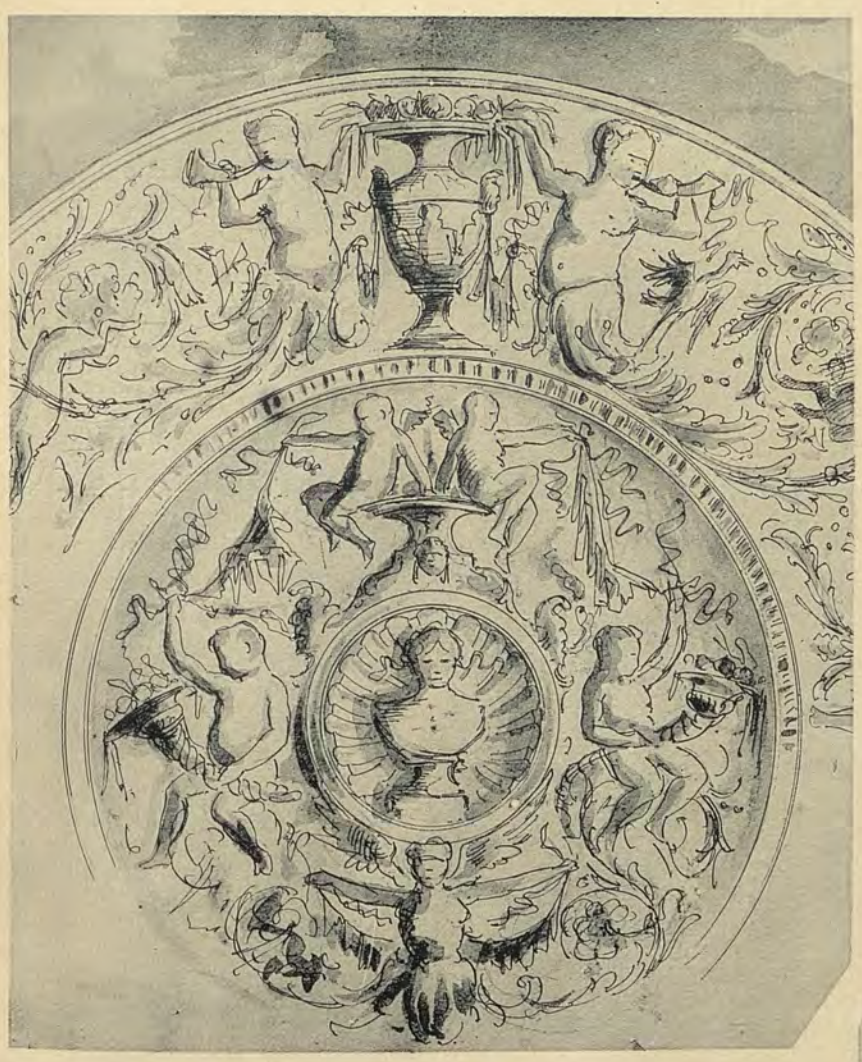
1, 2 E 3. POMI DI MAZZE PER GUARDAPORTONE (NATALE FAORSI, ALFREDO VANGHI E UMBERTO GAMBI). – 4. BASE DI LAMPADA IN METALLO (ARTURO DRESCO)

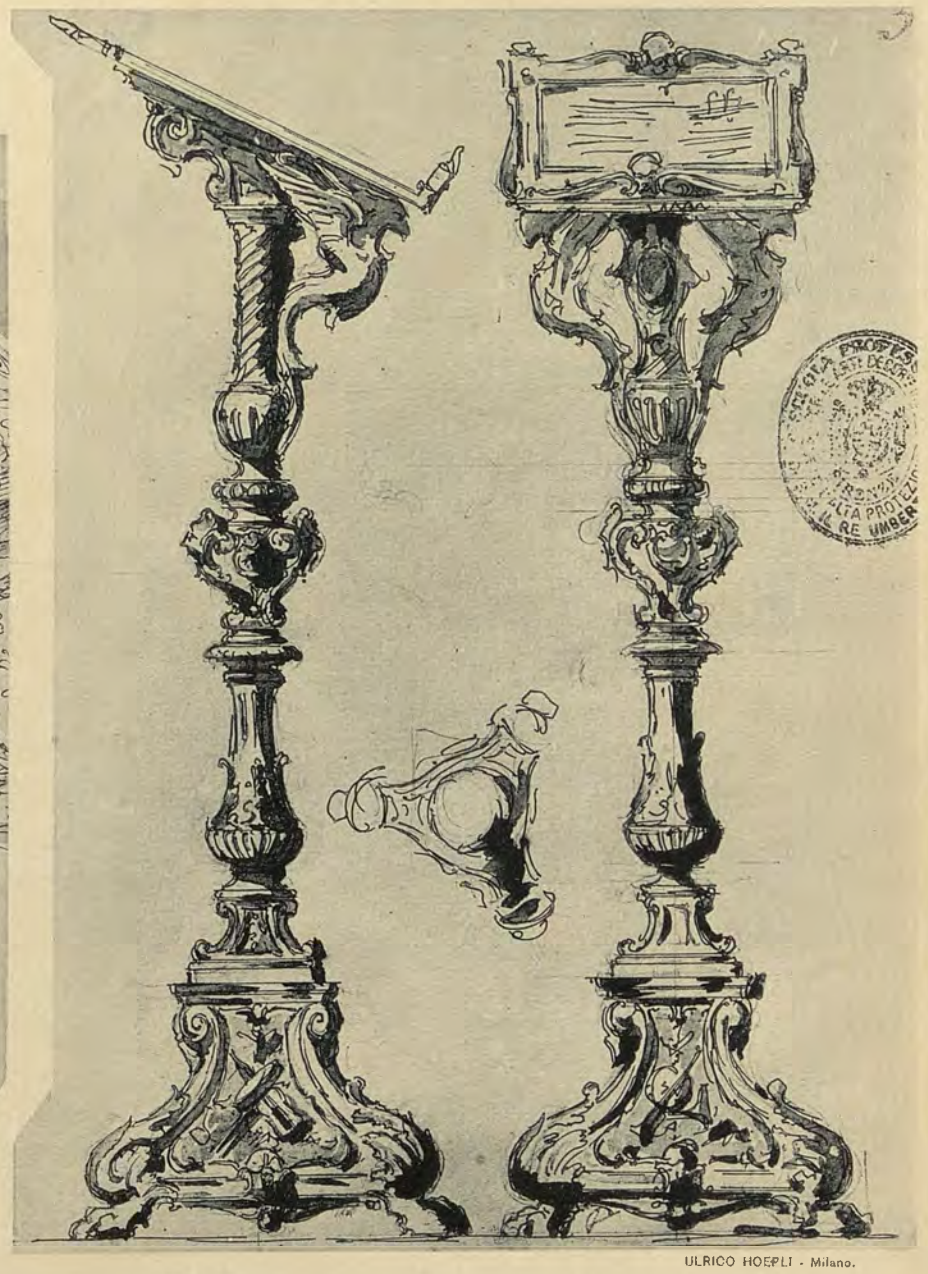
(Eliot. Jacobi)

R. POLITECNICO BIBLIOTECA



POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO





ALTA PROTEZ. DEL RE UMBER

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. — SCHIZZI DEGLI ALUNNI.

1. VASO IN MAIOLICA CON BRONZI (CARLO GUERRINI). — 2. PIATTO IN MAIOLICA (GINO DANTI). — 3. PIATTO IN METALLO (NATALE FAORSI). 4 E 5. LEGGIO PER MUSICA (CARLO GUERRINI).

(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO BIBLIOTECA KINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

VOLTA DI UNA CAPPELLA NEL SANTUARIO DI SARONNO, DIPINTA DA BERNARDINO LUINI.

. ALINARI - Eliot JACO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

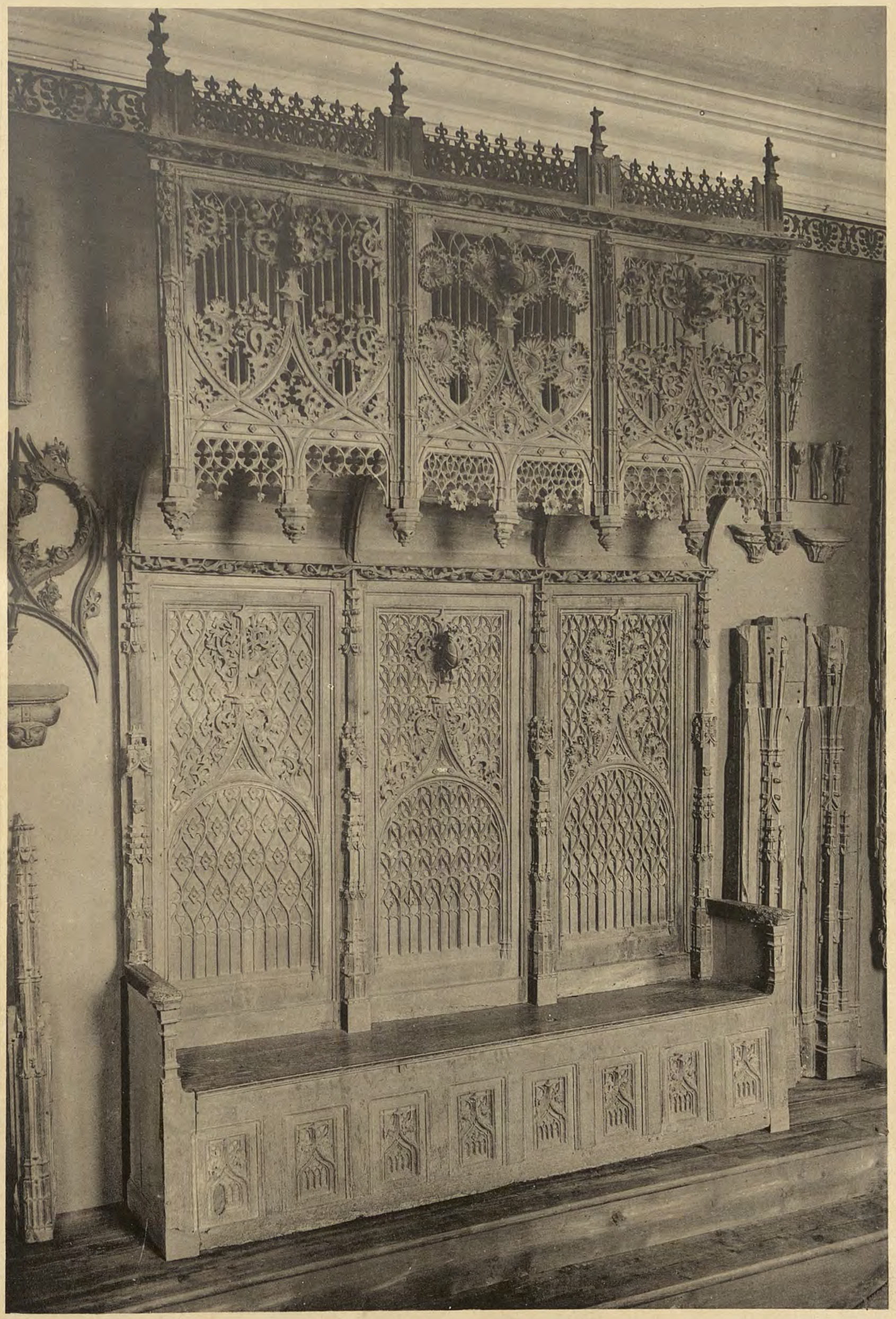
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE.

FREGI DIPINTI DAGLI ALUNNI ALFREDO PIERACCI E SANTI SGUANCI, PITTORI DECORATORI

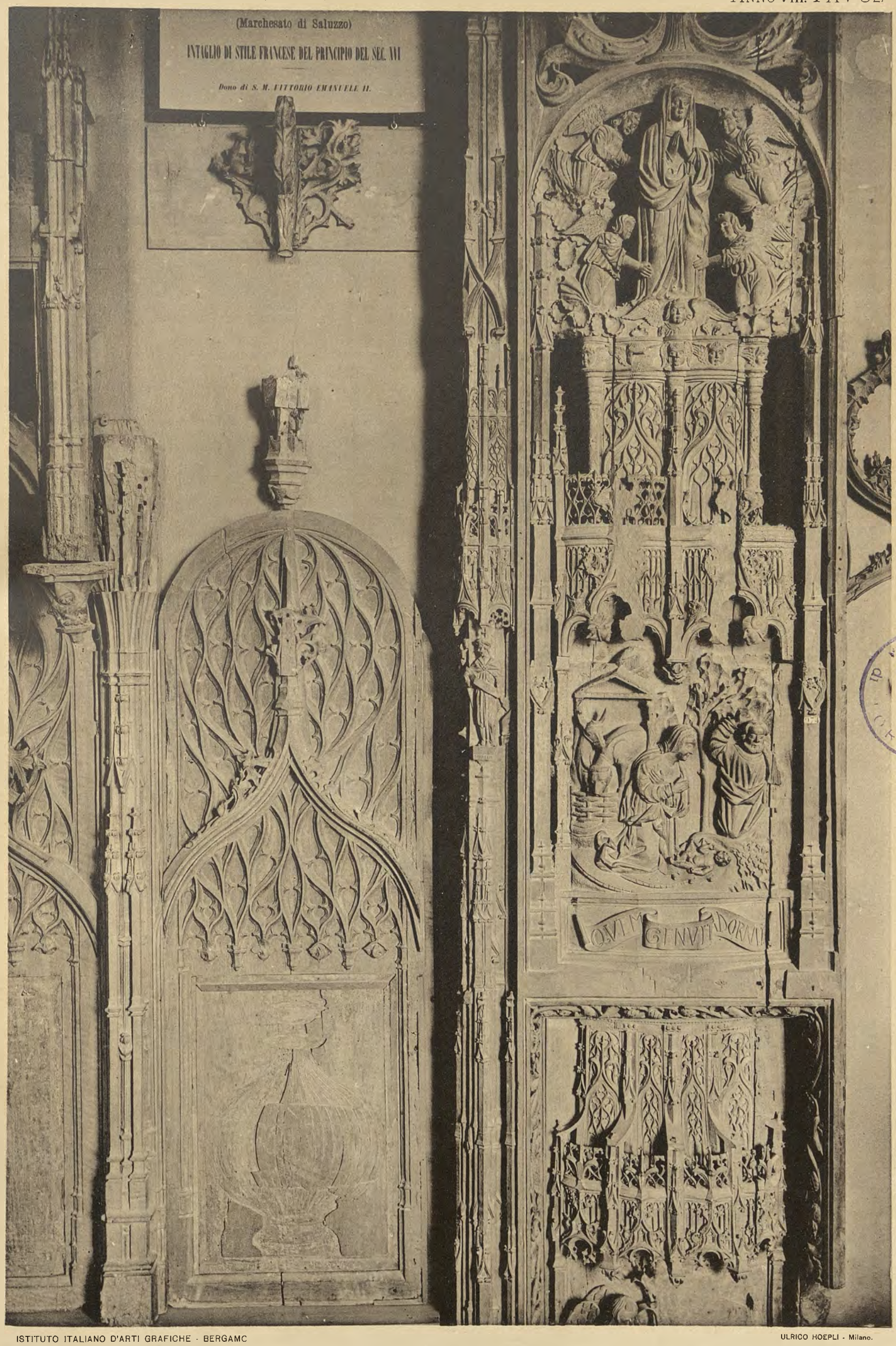
ULRICO HOEPLI - MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — STALLI PROVENIENTI DALL'ABBAZIA DI STAFFARDA PRESSO SALUZZO. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Fot. Bertani. Eliot. Jacobi).



R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMC ULRICO HOEPLI - Milano.

MUSEO CIVICO DI TORINO. — PARTICOLARI DEGLI STALLI PROVENIENTI DALL'ABBAZIA DI STAFFARDA PRESSO SALUZZO. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Fot. Bertani. Eliot. Jacobi).

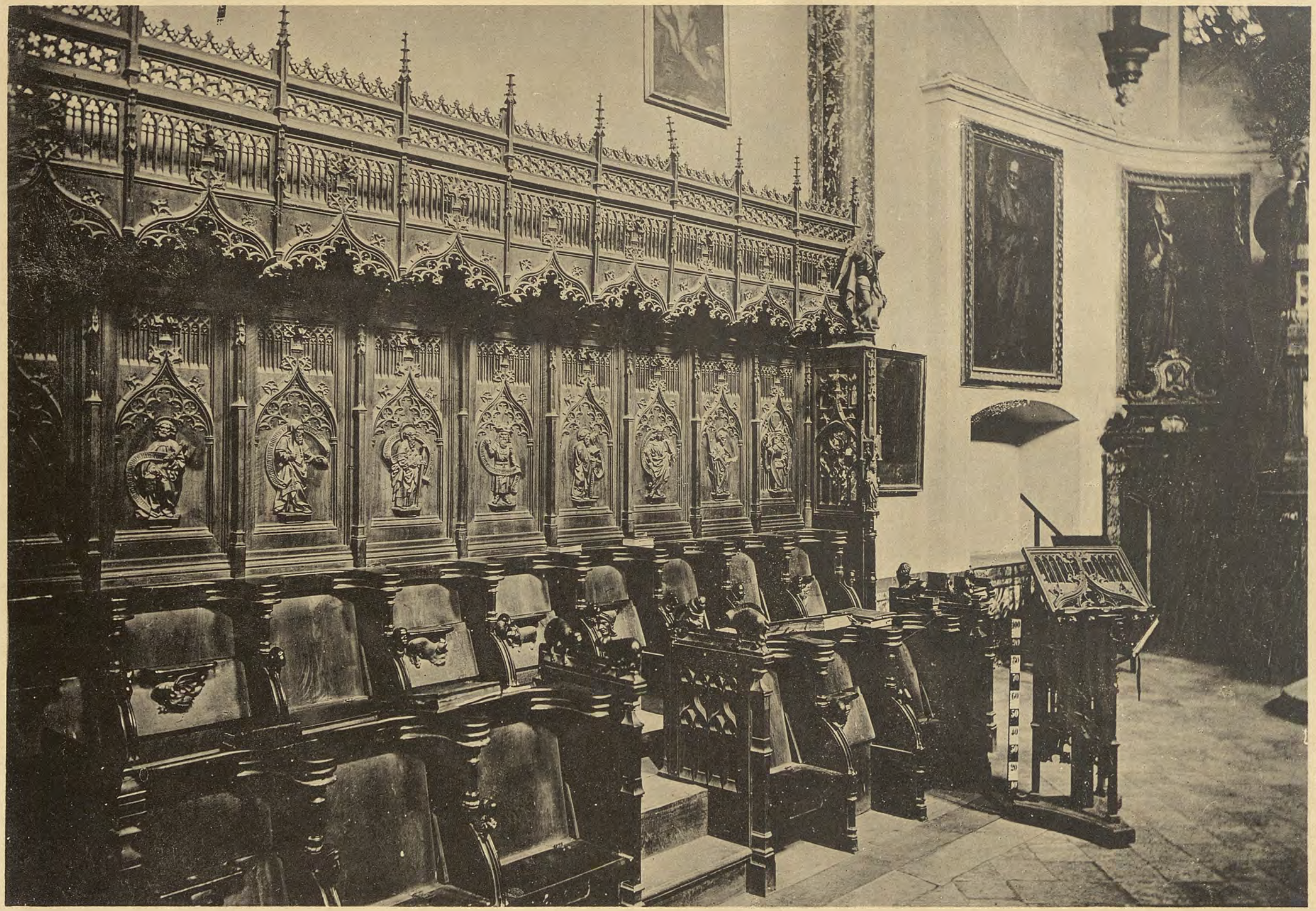
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

STALLI DEL CORO NELLA CATTEDRALE DI AOSTA — SEC. XV.

ULRICO HOEPLI · Milano.

Ecclesia. Eliot. Jacobi)

BIBLIOTECA POLITECNICO



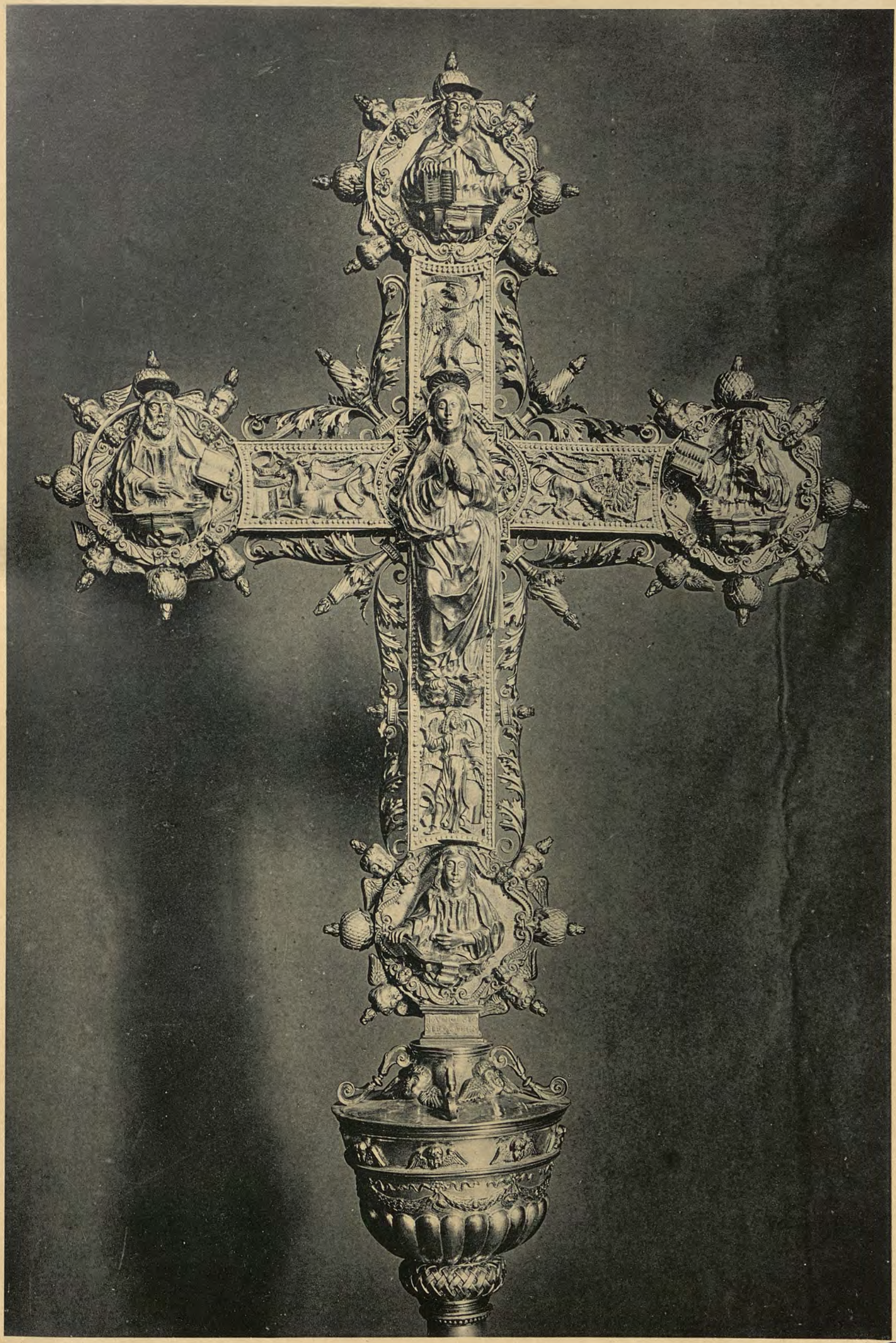
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

STALLI DEL CORO NELLA CHIESA DI SANT'ORSO IN AOSTA. — SEC. XV.

(Fot. Ecclesia, Eliot. Jacobi)

ULRICO HOEPLI - Milano.

BIBLIOTECA POLITECNICO MILANO



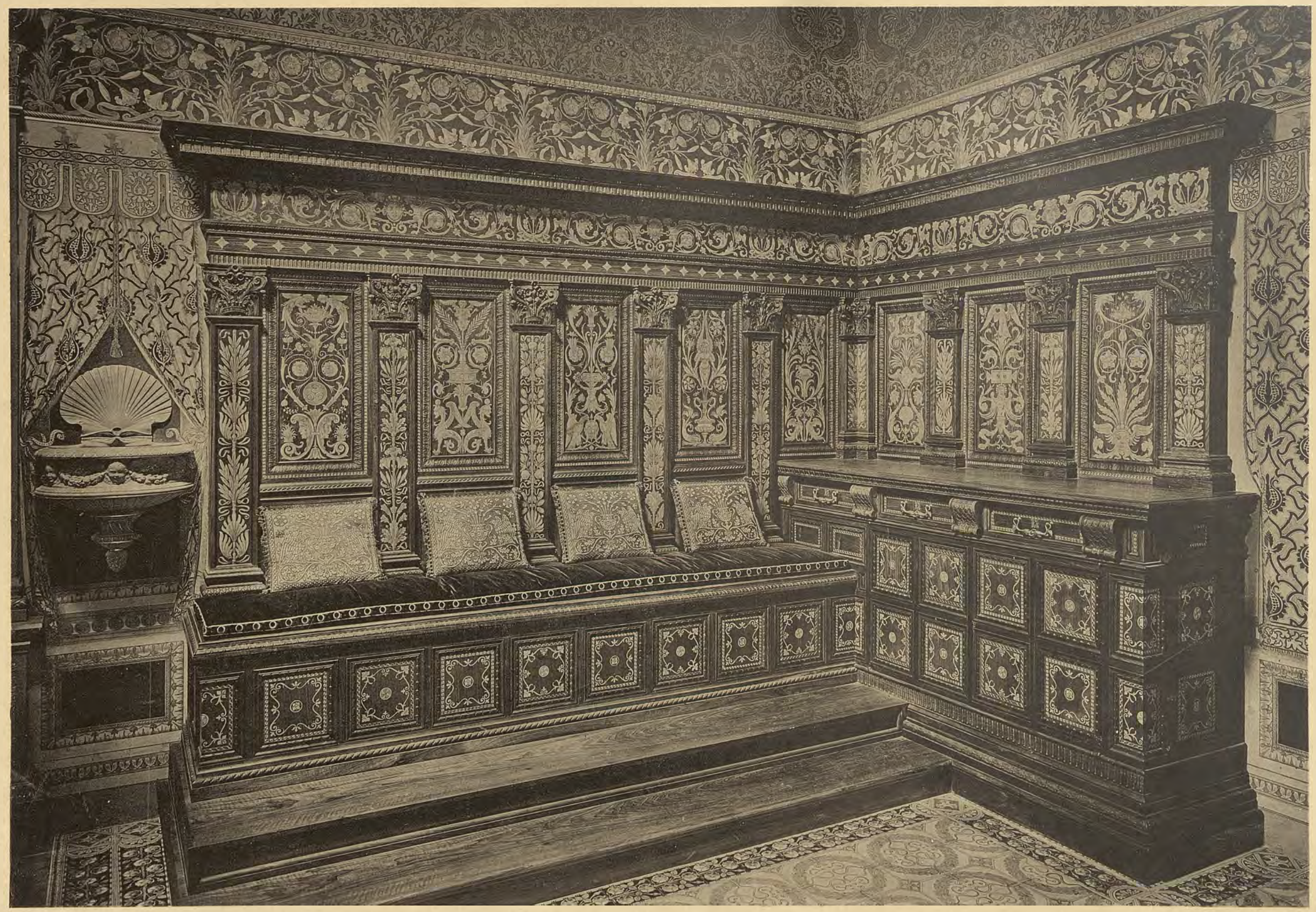
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CROCE ASTILE DELL'ANNO 1505 NEL DUOMO DI ASTI

(Fot. Ecclesia. Eliof. Jacobi)

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



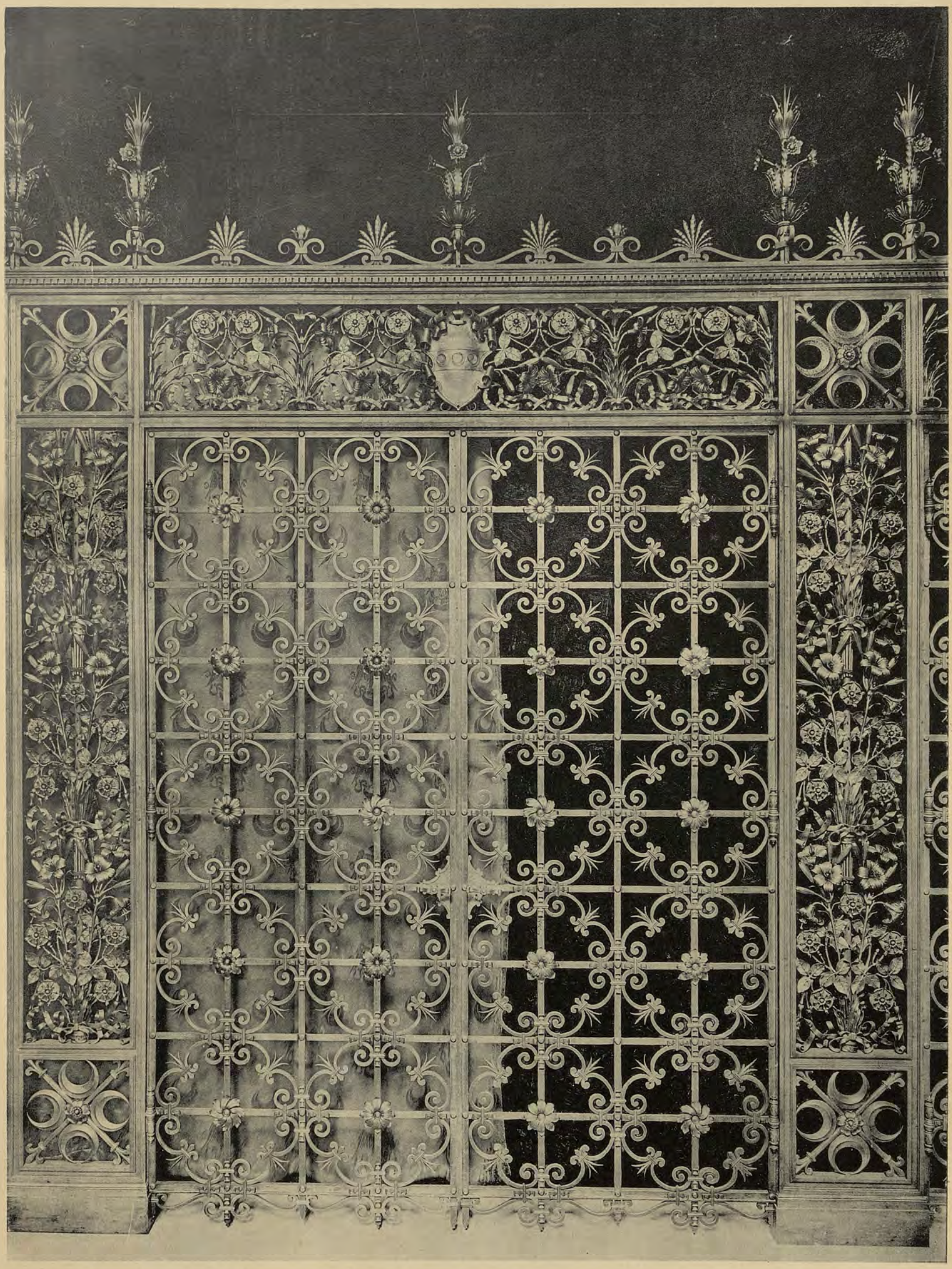
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

CAPPELLA NEL NUOVO PALAZZO DEL PRINCIPE STROZZI A FIRENZE, DISEGNATA DAL PROF. AUGUSTO BURCHI.

(Fot. Iacobi).

ULRICO HOEPLI · Milano

POLITECNICO



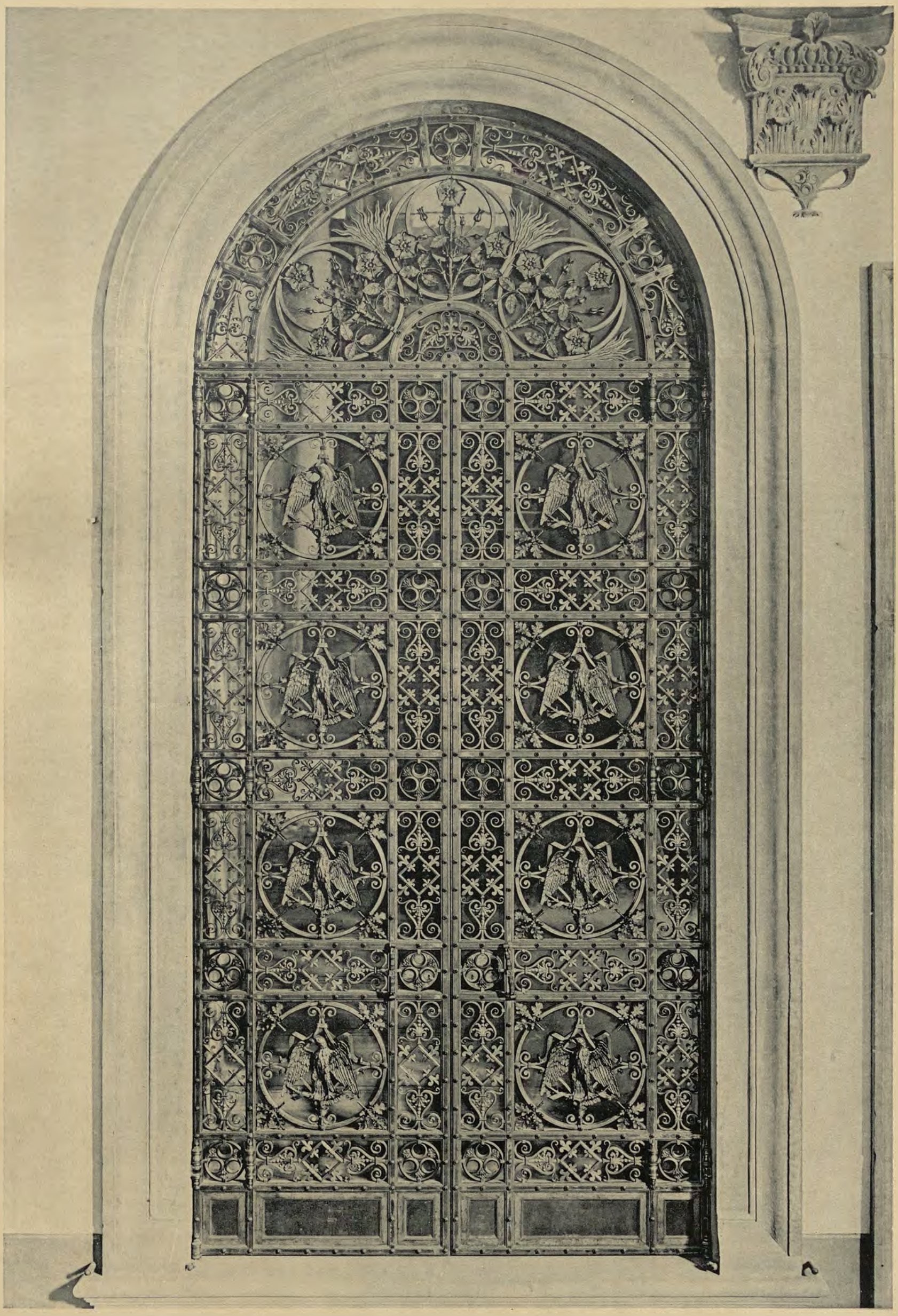
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

INFERRIATA DELLA CAPPELLA NEL NUOVO PALAZZO DEL PRINCIPE STROZZI A FIRENZE, DISEGNATA DAL PROF. AUGUSTO BURCHI.

(Eliot. Jacobi)

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

COLINDE



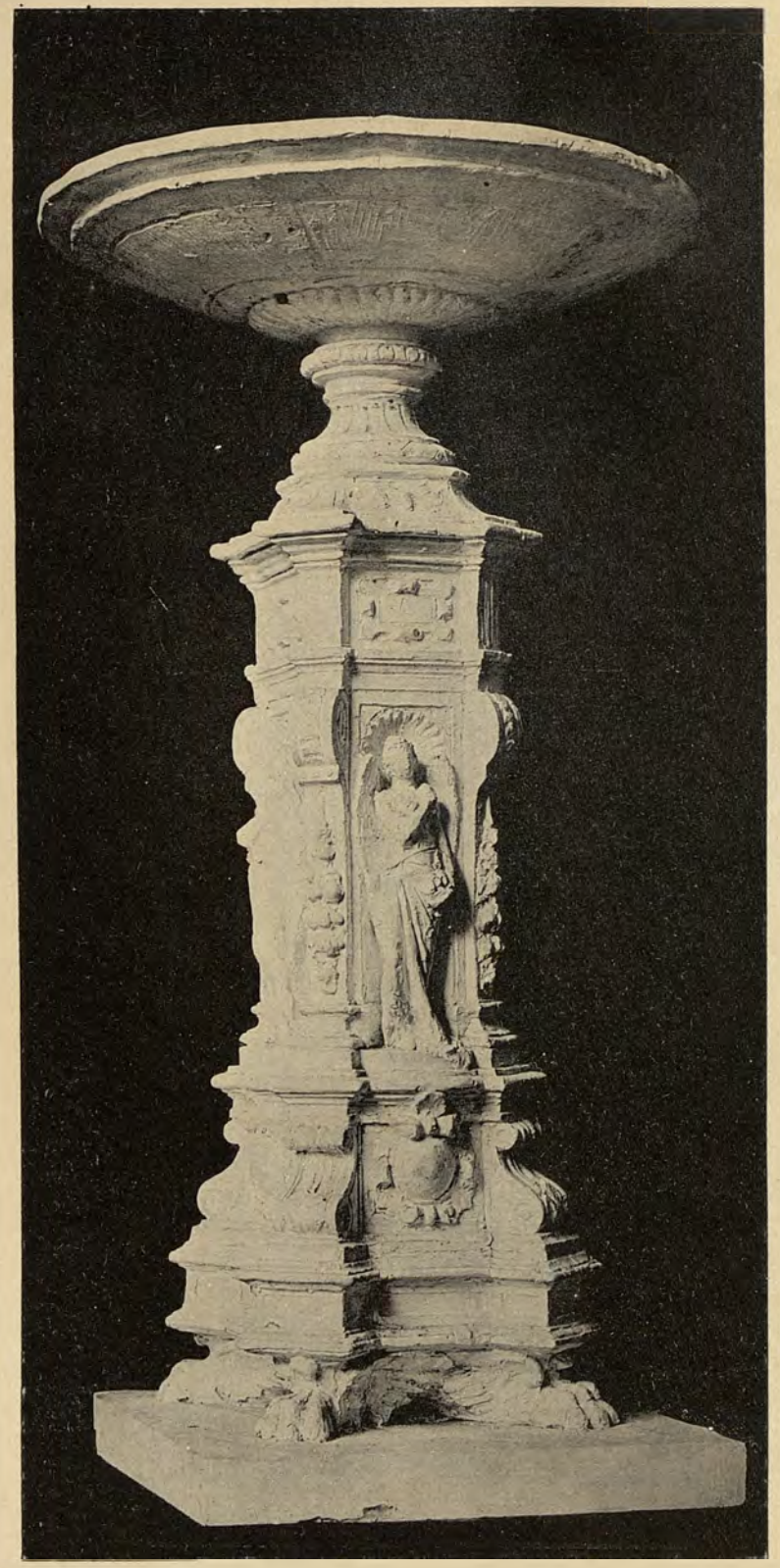
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

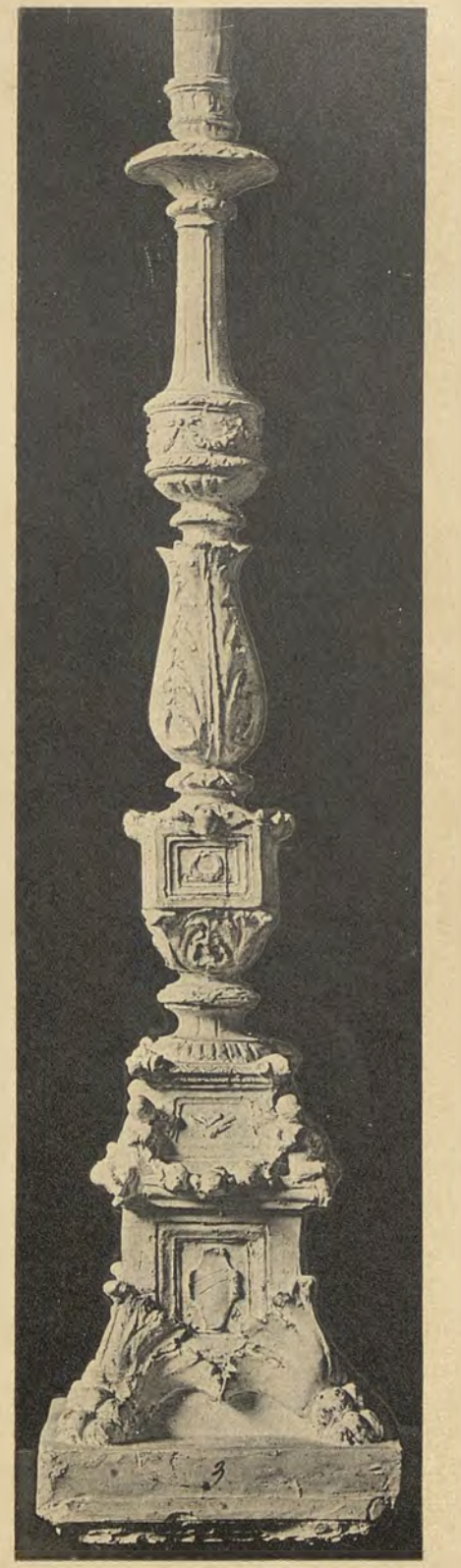
ULRICO HOEPLI - Milano.

INFERRIATA NEL NUOVO PALAZZO DEL PRINCIPE STROZZI A FIRENZE, DISEGNATA DAL PROF. AUGUSTO BURCHI.

(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





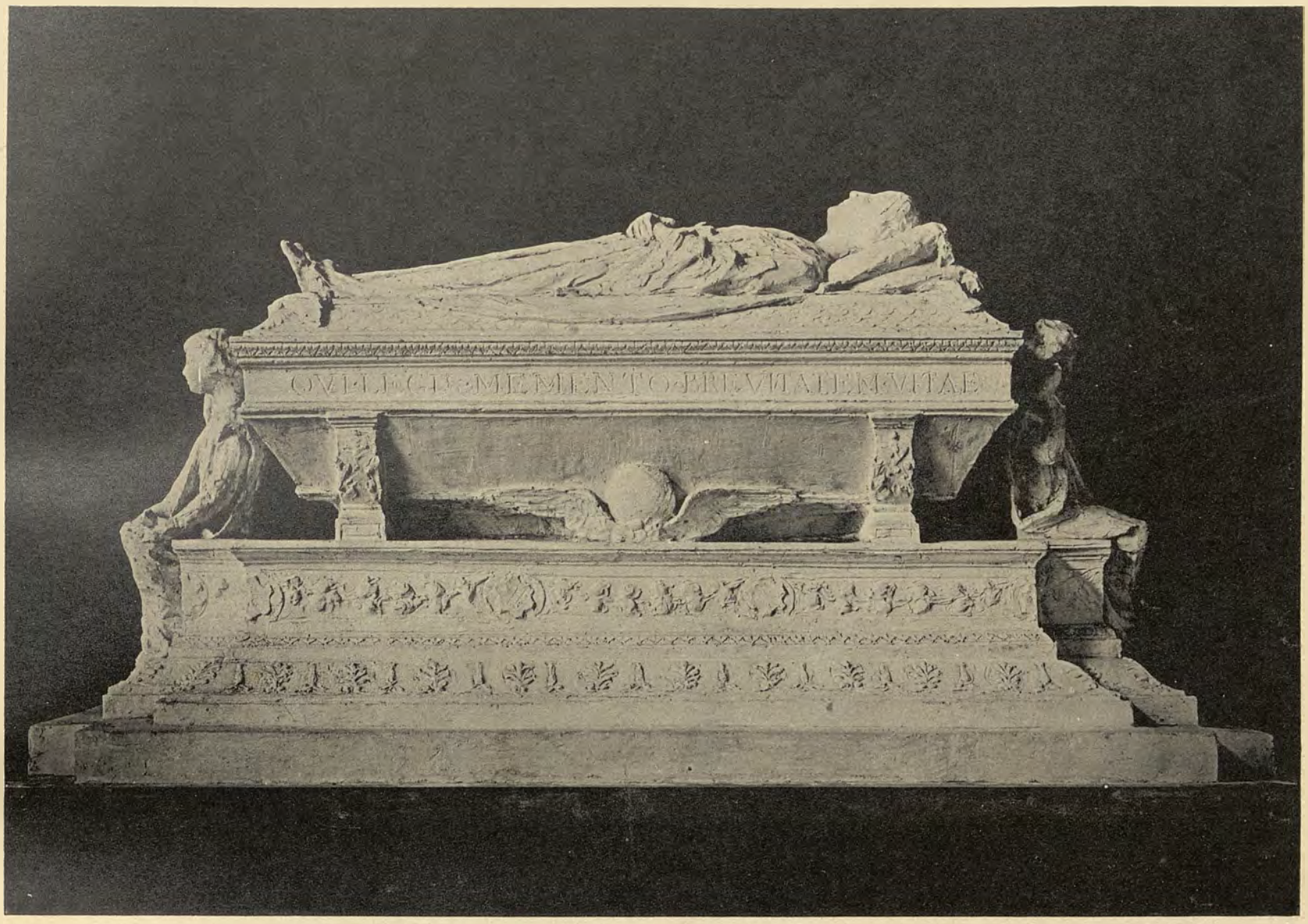
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

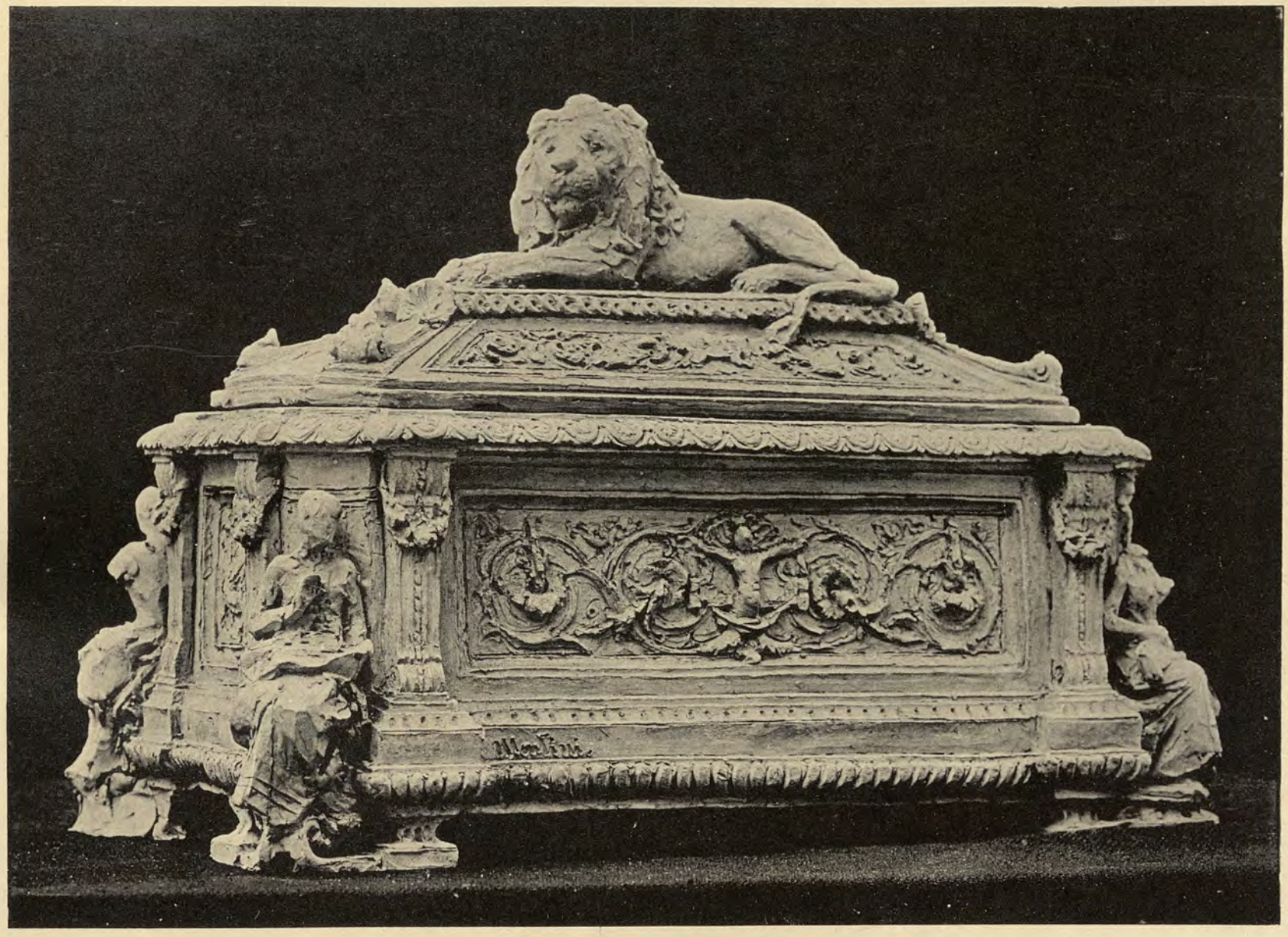
SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. — BOZZETTI DEGLI ALUNNI — 1. PILA D'ACQUA SANTA (UBALDO UTTUMMI). 2. ALTARE (ELMO PALAZZI). — 3. CANDELABRO (ALESSANDRO ZAPPELLI).

(Eliot. Jacobi)

ULRICO HOEPLI - Milano.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

SCUOLA DELLE ARTI DECORATIVE E INDUSTRIALI A FIRENZE. — BOZZETTI DEGLI ALUNNI. — 1. URNA SEPOLCRALE (ELMO PALAZZI). — 2. COFANO (EGIDIO MONTINI).

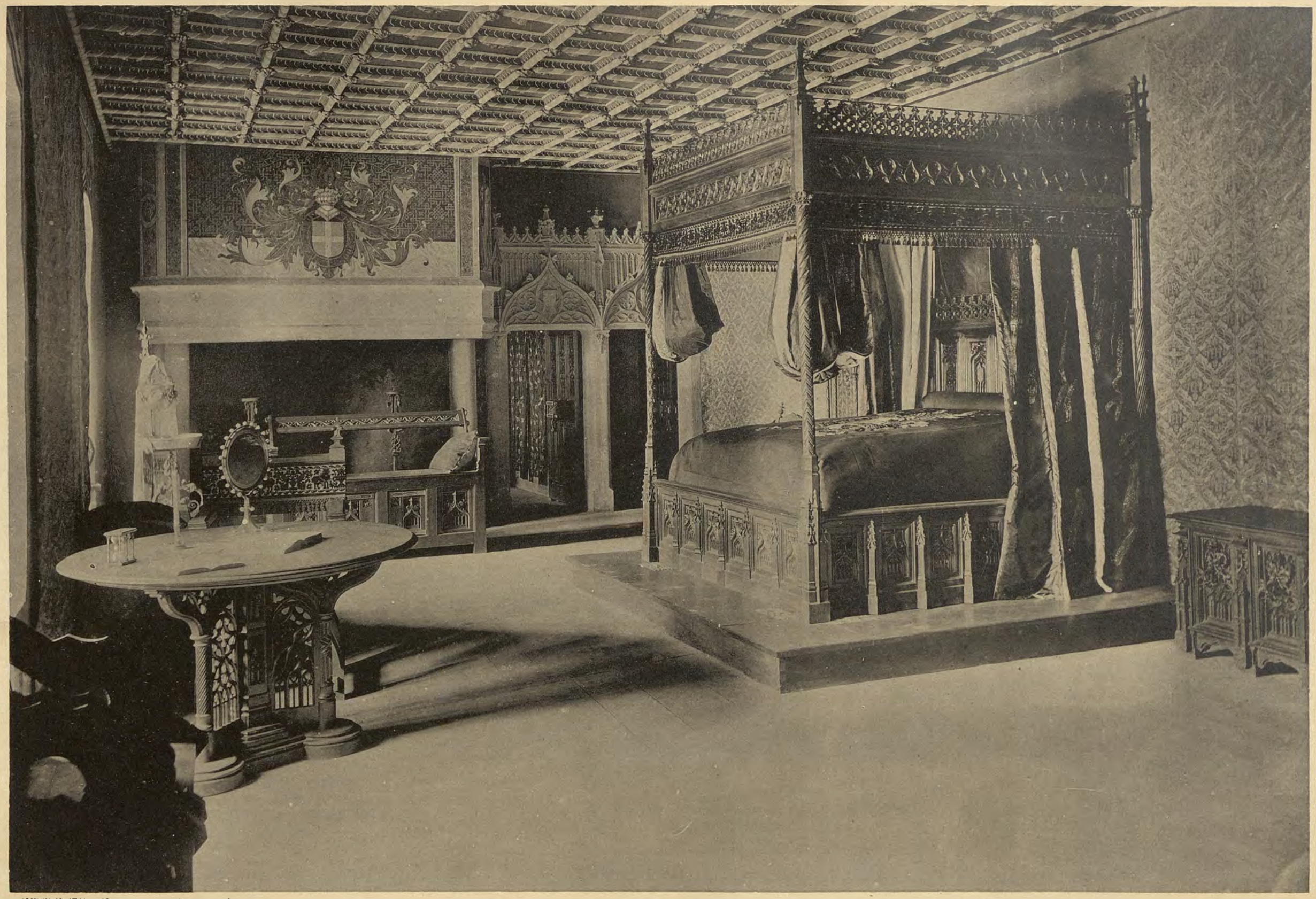
(Eliot. Jacobi)

POLITECNICO BIBLIOTECA

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

CASTELLO FEUDALE DI TORINO. — CAMERA BARONALE DA LETTO CON MOBILI NELLO STILE GOTICO PIEMONTESE.

(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI · Milano.

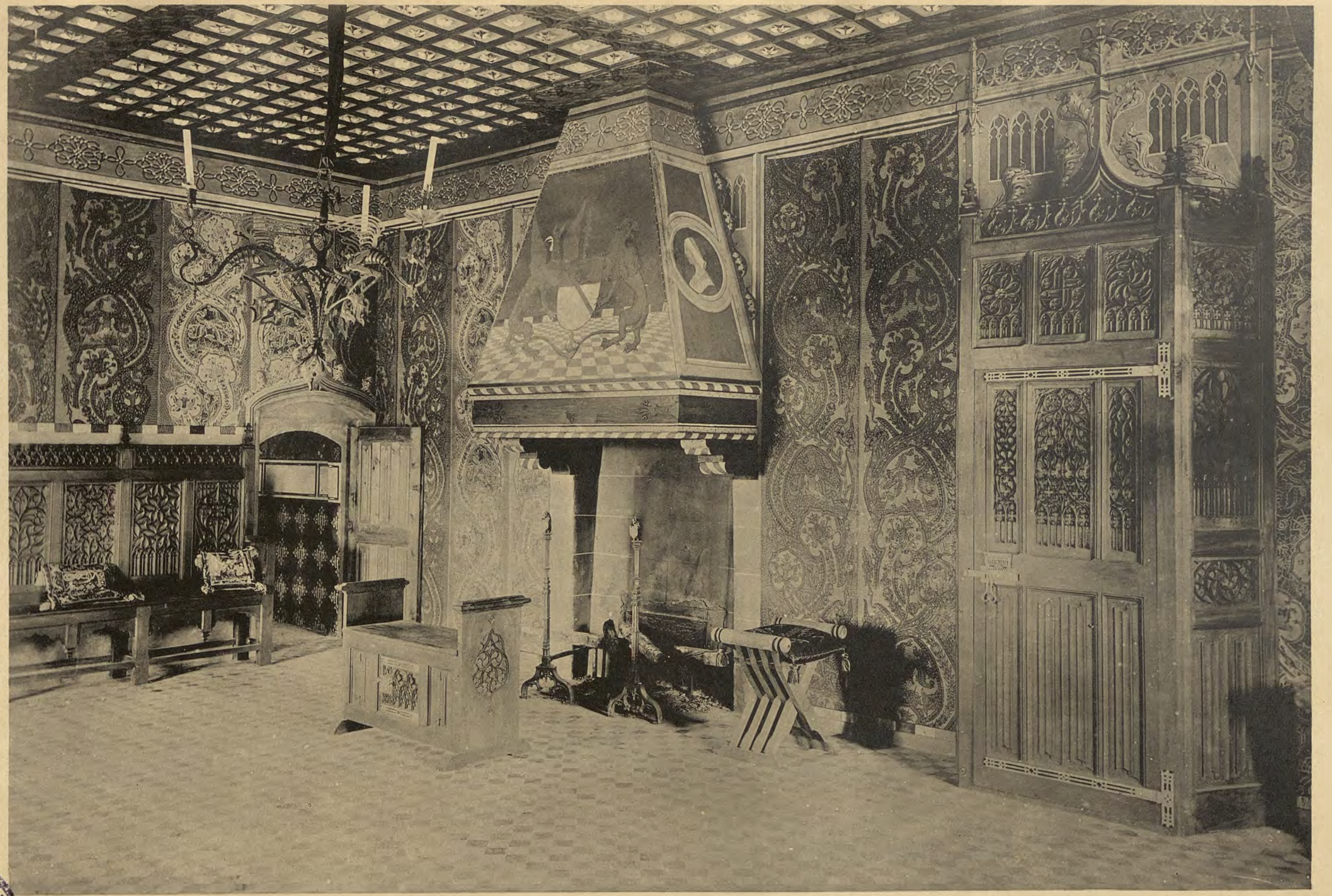
POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

CASTELLO FEUDALE DI TORINO. — CAPPELLA CON DECORAZIONI E MOBILI NELLO STILE GOTICO PIEMONTESE.

(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



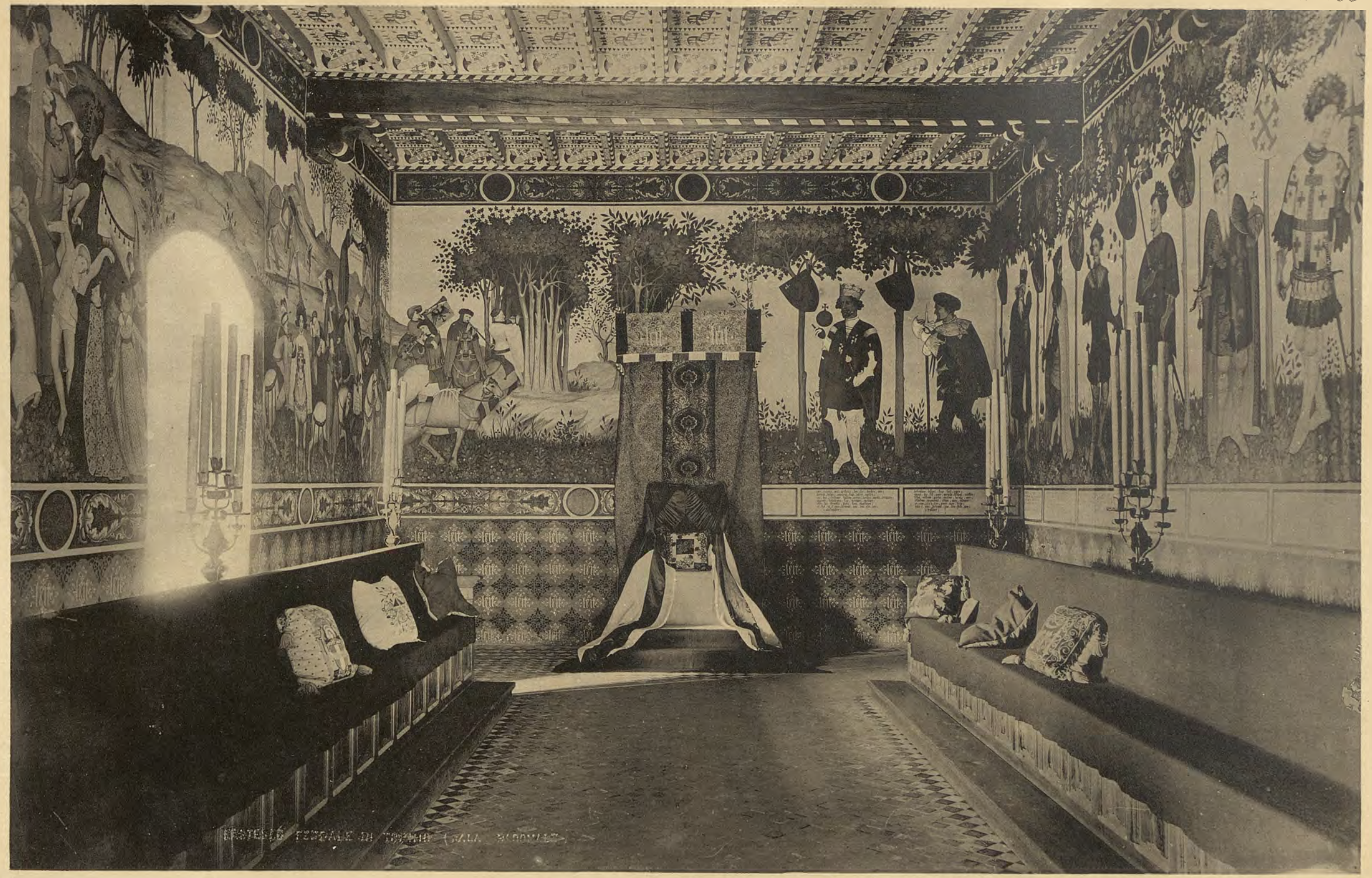
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

CASTELLO FEUDALE DI TORINO. — ANTISALA BARONALE CON DECORAZIONI E MOBILI NELLO STILE GOTICO PIEMONTESE.

(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



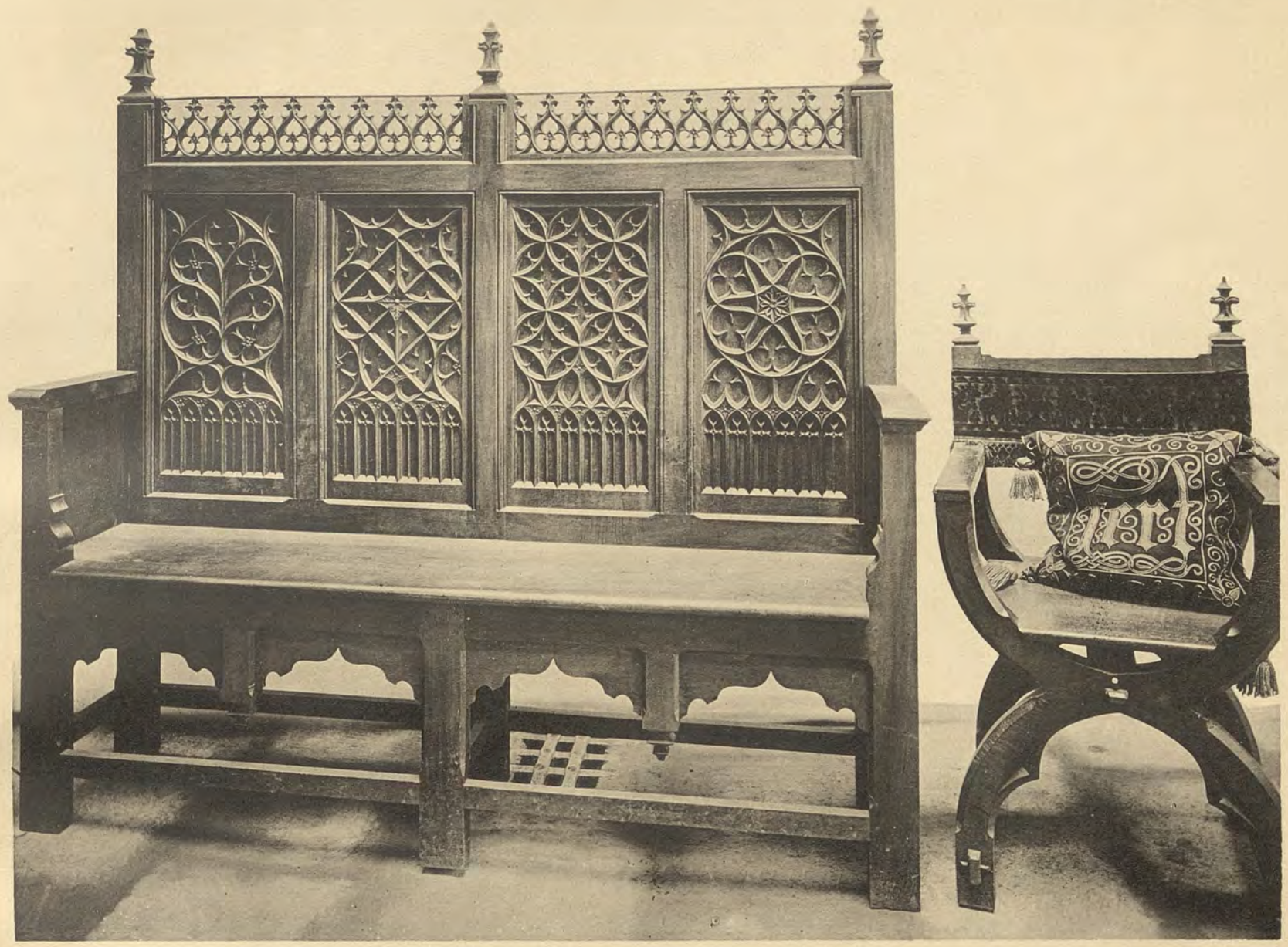
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE BERGAMO

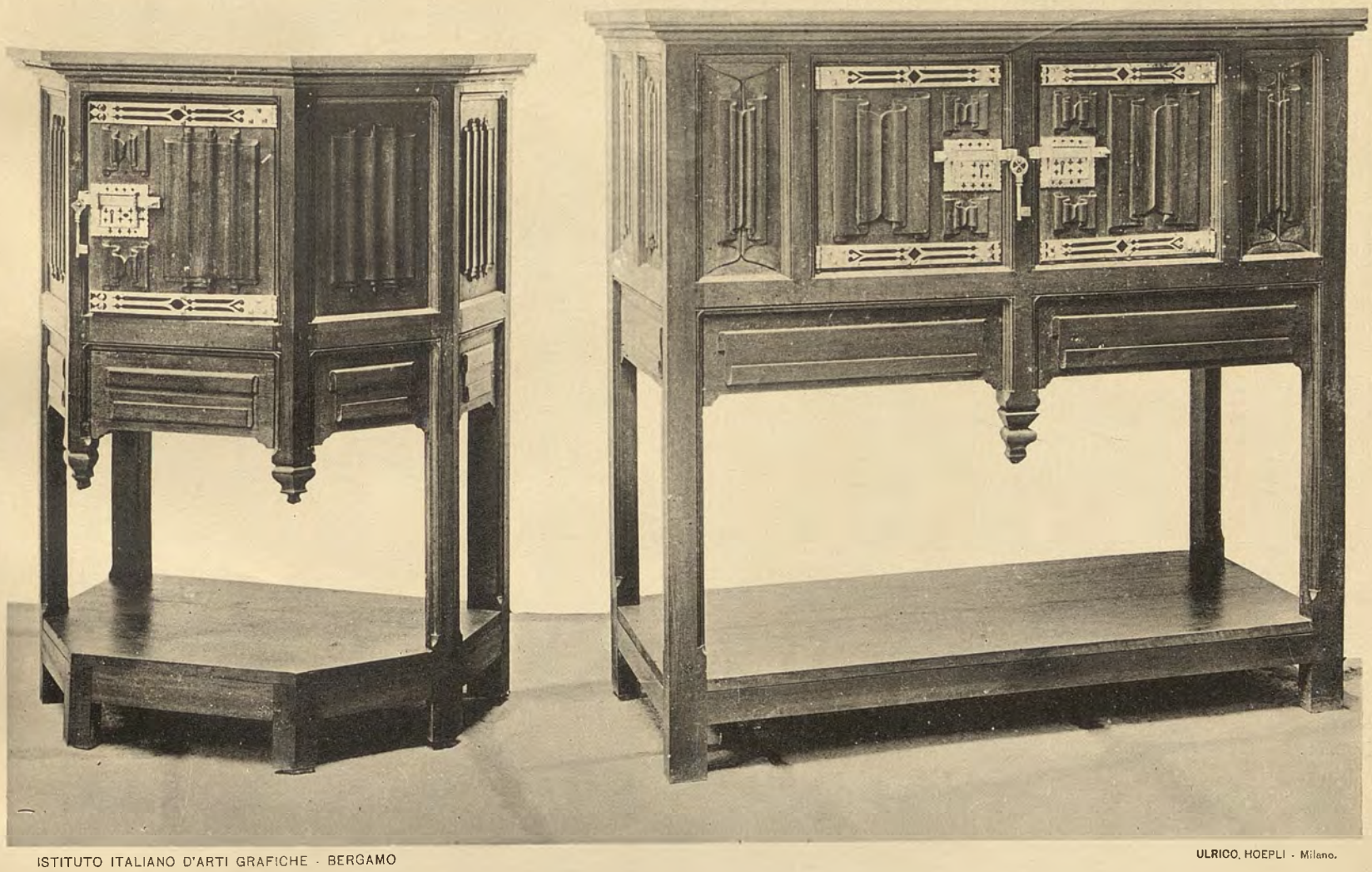
ULRICO HOEPLI Milano.

CASTELLO FEUDALE DI TORINO. SALA BARONALE CON DECORAZIONI E MOBILI NELLO STILE GOTICO PIEMONTESE.

(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

CASTELLO FEUDALE DI TORINO. — MOBILI NELLO STILE GOTICO PIEMONTESE.

(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI)

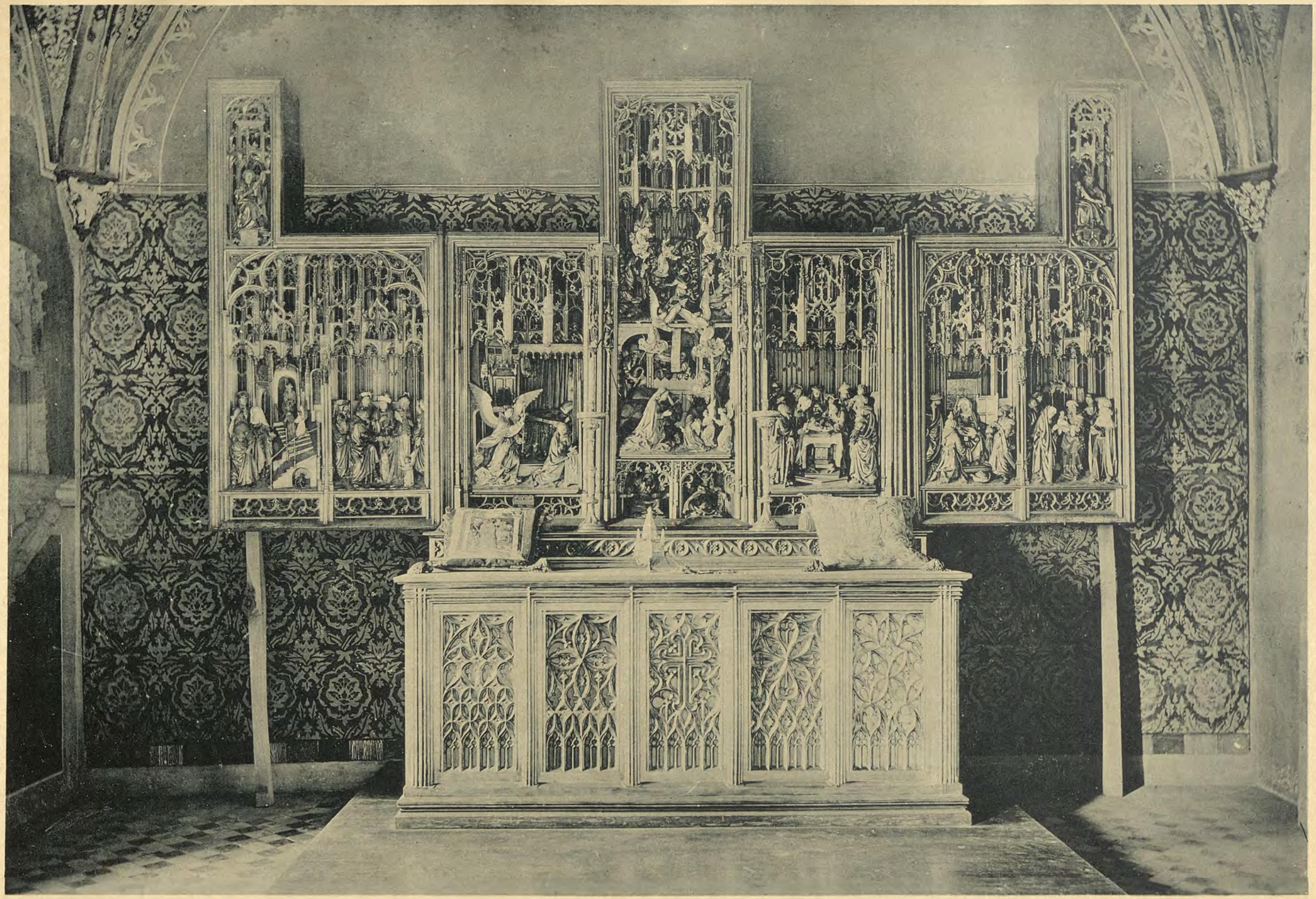
R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

CUOIO RILEVATO, DORATO E DIPINTO, NELLA RACCOLTA DEI SIGNORI MORA A MILANO. — SEC. XVII



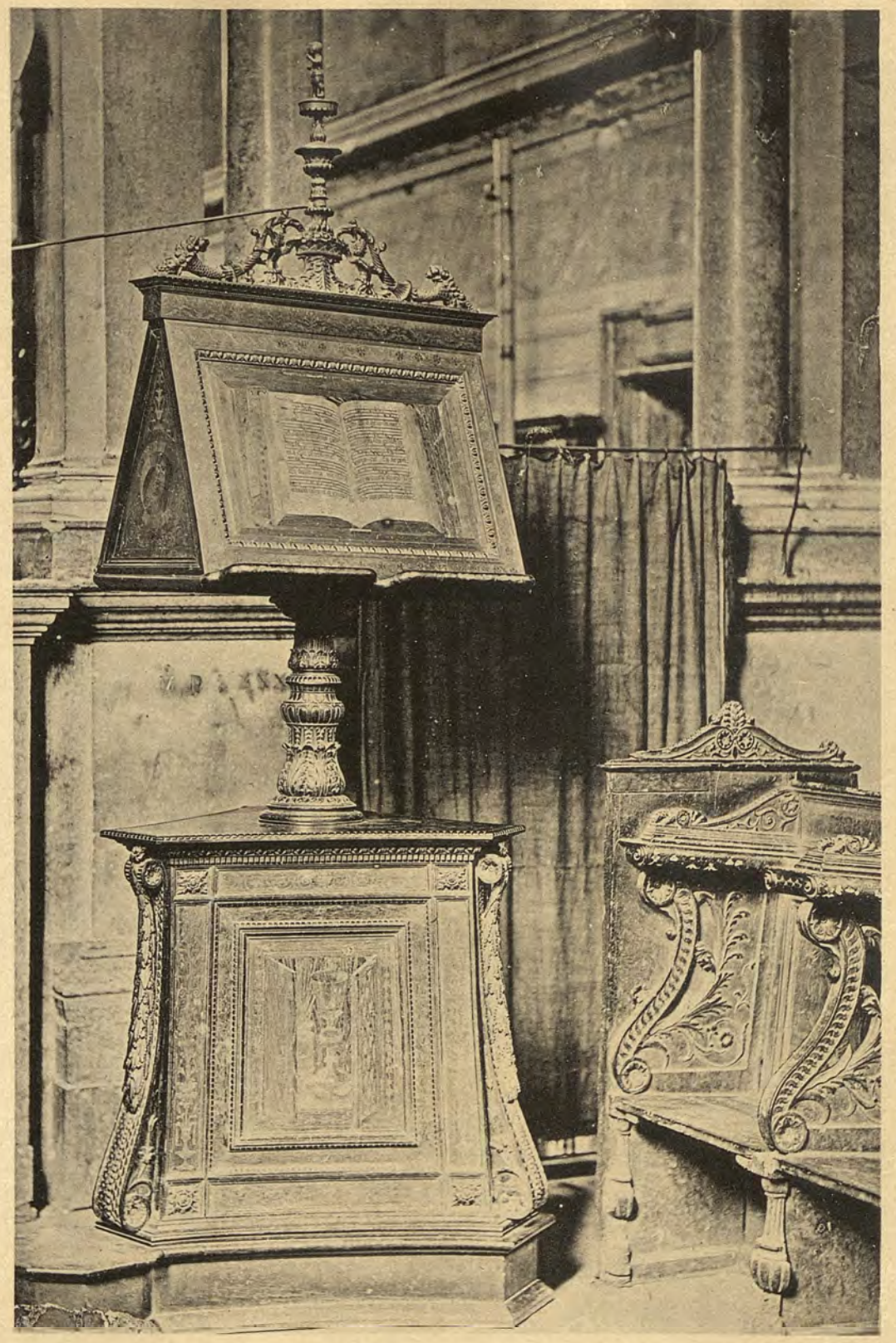
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

TRITTICO APPARTENENTE AL CONTE PENSA DI MARSAGLIA IN SALUZZO.

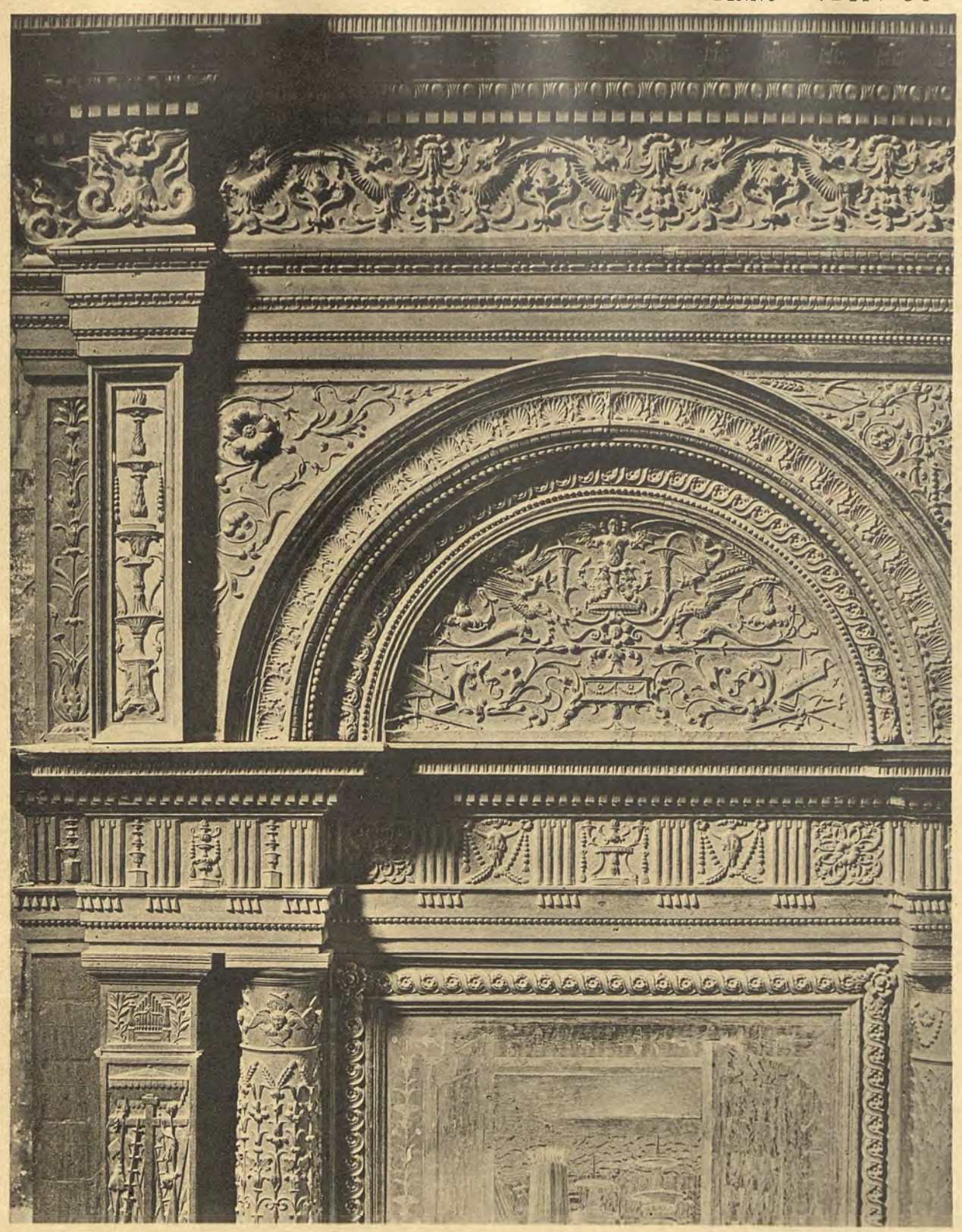
(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI)

ULRICO HOEPLI - Milano.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

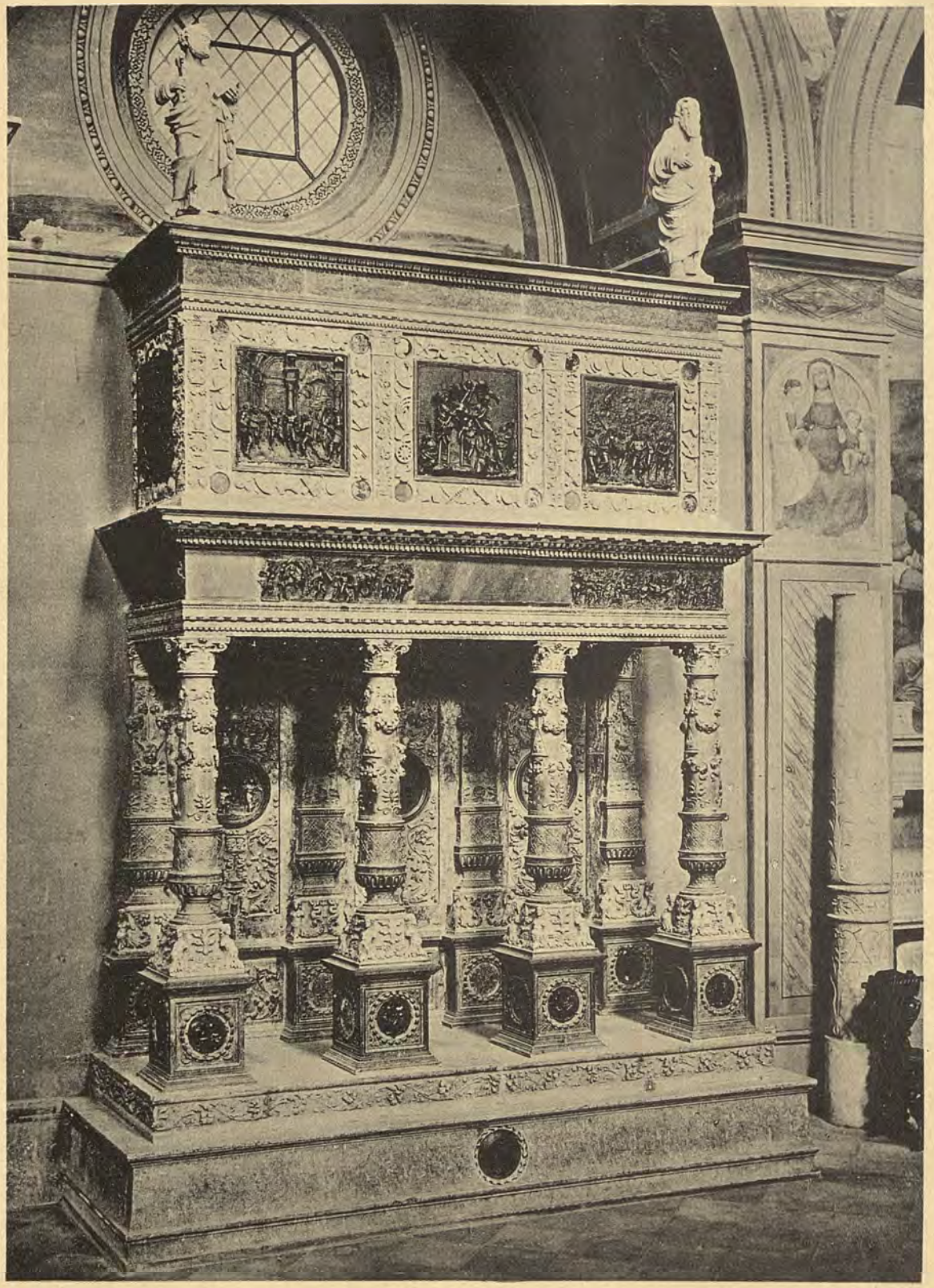


ULRICO HOEPLI - Milano.

LEGGIO NEL CORO E DETTAGLIO DEGLI ARMADI NELLA SAGRESTIA DI SANTA MARIA IN ORGANO A VERONA. – SEC. XVI.

(Fot. LOTZE -- Eliot. JACOBI)

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



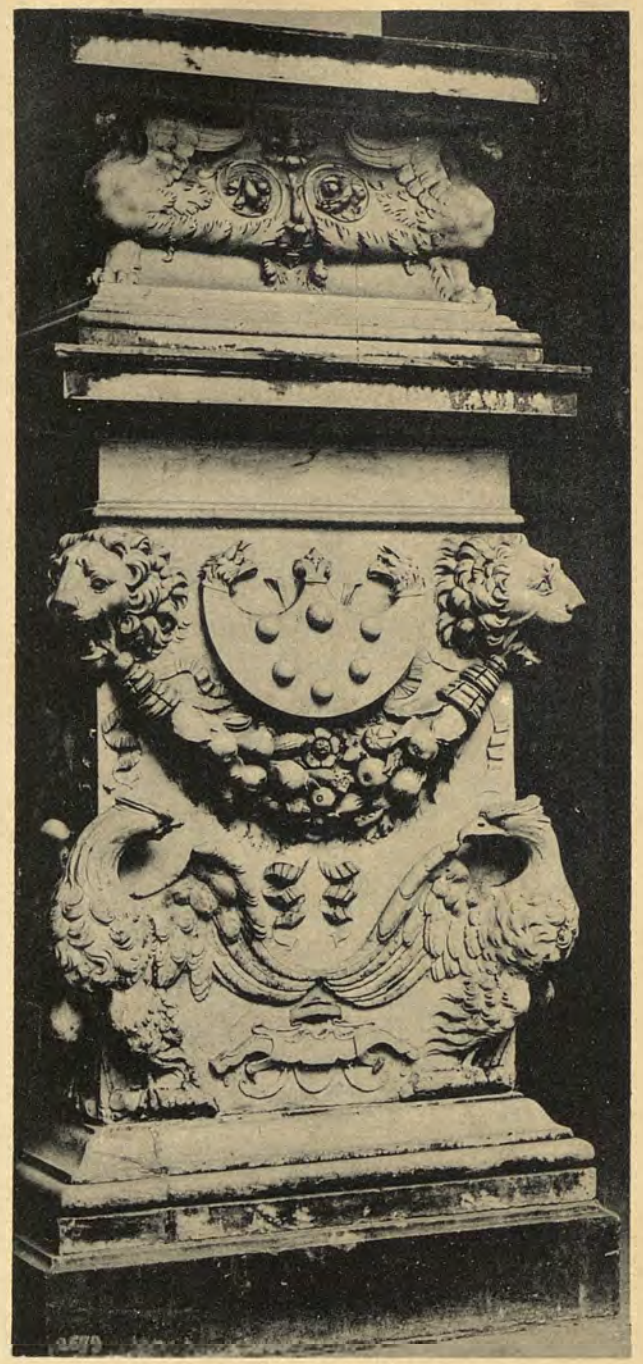
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

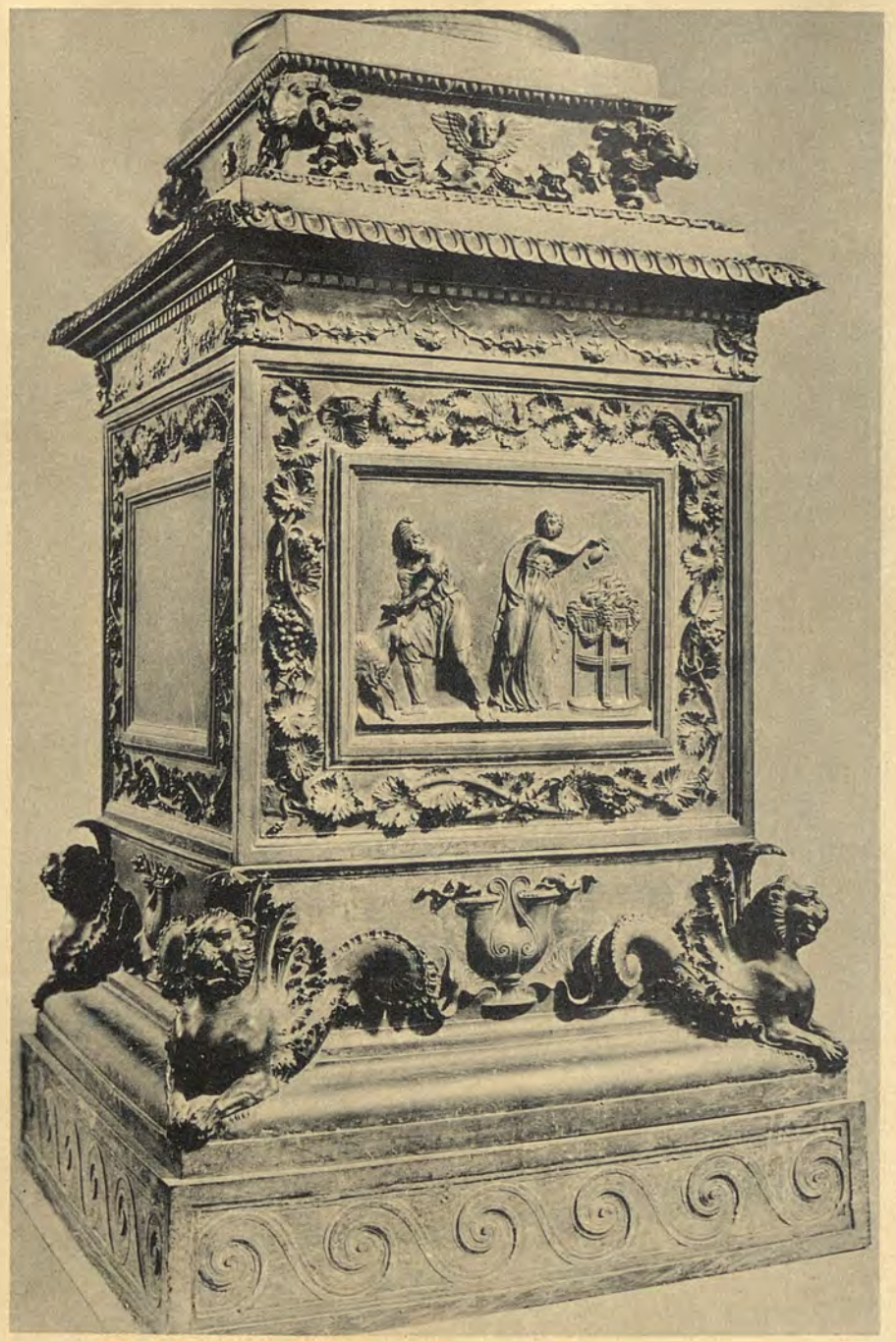
ULRICO HOEPLI - Milano.

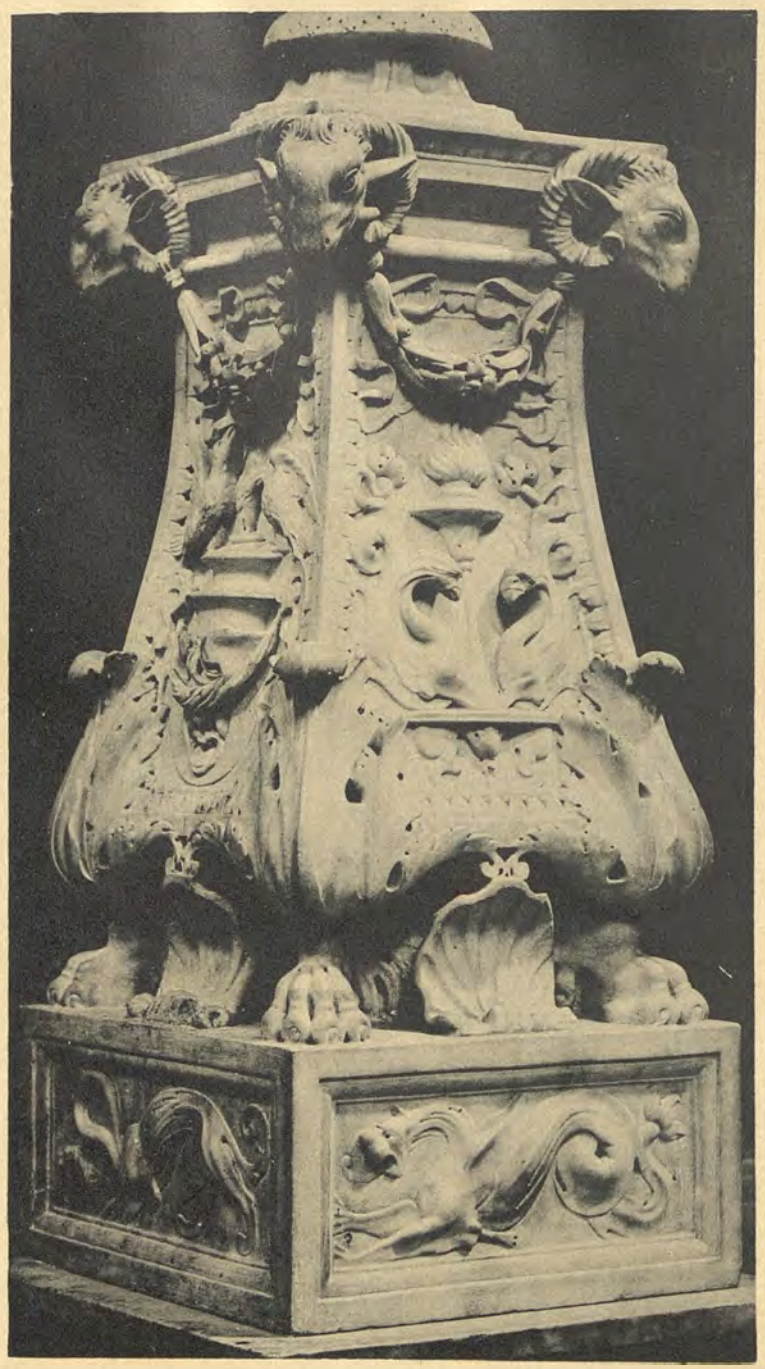
MAUSOLEO DI MARCO ANTONIO MARTINENGO ORA NEL MUSEO CIVICO DI BRESCIA. – SEC. XVI.

(Fot. ECCLESIA — Eliot. JACOBI)

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA







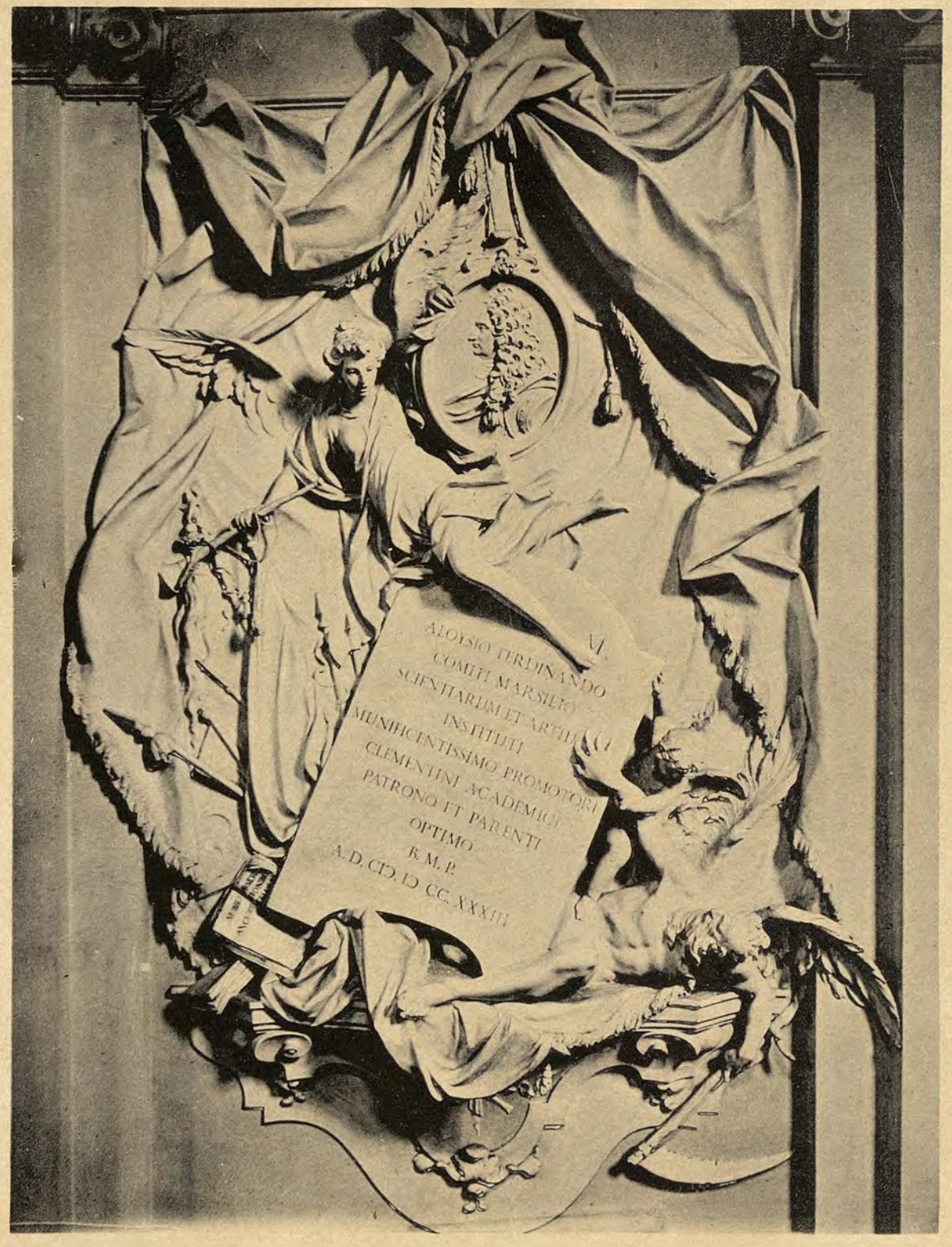
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. PIEDESTALLO DEL TRIBOLO NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.
2. BASAMENTO ALLA STATUA DELL'*IDOLINO* NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE.
3. PARTE INFERIORE DI UN CANDELABRO MICHELANGIOLESCO NELLA CAPPELLA MEDICEA A FIRENZE.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI)

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

1. MONUMENTO MARSILI IN S. DOMENICO A BOLOGNA.

2. SCALA DEL PALAZZO BACIOCCHI ORA PALAZZO DI GIUSTIZIA A BOLOGNA. — SEC. XVIII.

(Fot. POPPI — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Howard. 28.

378

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO