LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA, 7

Pen.
V023

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. 34514
BIBLIOTECA CENTRALE

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCCIII

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

COEDITORI

10

Anno XII. GENNAIO 1903 N. 1.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

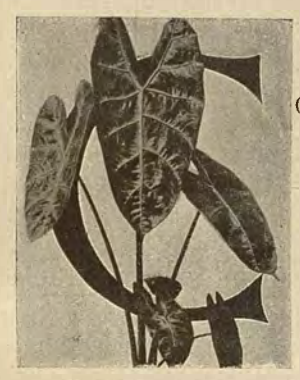
Fig. 1. Da un tappeto persiano della raccolta posseduta dalla Manifattura dei Gobelins.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

I.

ANTICHI ELEMENTI D'ARTE NUOVA.

— *Tav. 13. Dett. 1-2 e 3-4. Fig. da 1 a 25.* —



ON recente deliberazione il Municipio di Genova stabiliva che il Palazzo ove risiede l'Accademia Ligustica di belle arti fosse accresciuto di parecchie sale, allo scopo di dare maggiore sviluppo all' insegnamento, ma soprattutto per ordinare le preziose collezioni d'arte giapponese e chinese retrospettiva, che un illustre incisore genovese, Edoardo Chiossone, legò morendo alla sua città natale, eleggendone depositario l' Istituto che lo ebbe allievo. A questo museo, raccolto con intelletto di profondo conoscitore dal benemerito artista durante circa trent'anni di soggiorno in Tokio, sono stati attribuiti da competenti collezionisti uno straordinario valore ed un' importanza tale da poter rivaleggiare con i musei di Berlino e di Londra e con le ricche collezioni Cernuschi e De-Goncourt di Parigi, specialmente per ciò che riflette i lavori di cesello e di smalto, nella scelta dei quali al Chiossone non mancarono eccezionali occasioni, in grazia delle amicizie ch'egli contava presso la Corte imperiale e l'alta società giapponese.

Fig. 2. Piatto persiano. Secolo XVI.

Fig. 3. Piatto di Damasco. Sec. XVI o XVII.

Millecinquecentonovantadue sono i capi di scultura in bronzo, rappresentanti divinità, figure umane, animali, mostri, vasi, oggetti di uso particolare di quelle popolazioni. La storia della pittura giapponese vi è sintetizzata in trecentottantasei *kakemono* e *makimono*, portanti i nomi dei più celebrati maestri, da Kosè Kanaoka (secolo IX) a Korin, il grande impressionista, famoso *laqueur,* dalla fantasia fervida, inesauribile; da Hohitzau, vissuto sullo scorcio del XVIII secolo ed il principio del successivo, artista di gran delicatezza di esecuzione, autore di splendide xilografie

colorate, da Sosen, l'animalista inarrivabile, ad Hokousai, il pittore contemporaneo più originale, più strano, il quale, a seconda delle varie manifestazioni del suo ingegno, fu chiamato, quando il Rembrandt, quando il Goya o il Callot dell'arte giapponese. Armi riccamente ageminate ed incise, molte portanti la sigla dei Miotshin, famiglia celebre per più secoli nell'arte dell'armaiolo, lacche, maschere, avorii, porcellane, stoffe, strumenti musicali, stampe, libri, costituiscono questo prezioso museo, che tra poco sarà esposto al pubblico e che l'*Arte Italiana* si ripromette di illustrare nelle sue future pubblicazioni.

Primo ed unico, per ora, in Italia, il museo giapponese che l'Accademia di Genova avrà l'onore di custodire, sarà la rivelazione di un'arte poco conosciuta, punto approfondita da noi, ma ben nota in Francia, in Germania, specialmente in Inghilterra dove contribuì ad affrettare quella evoluzione del sentimento estetico, che man mano conquistò anche l'Italia e che ebbe recentemente la sua splendida e solenne affermazione nell'esposizione di Torino.

Fig. 4. Piatto persiano. Sec. XVI.

degli elementi che ne costituiscono la base e sovente le medesime applicazioni.

La linea spezzata o mista, due quadrati, due circoli concentrici, un intreccio di poligoni, esprimono di già un embrione di concetto decorativo. Di questi elementi, che caratterizzano in modo particolare l'ornamentazione araba e moresca ed in generale quella dei popoli appartenenti alle religioni ebraica e mussulmana, le quali interdicono le rappresentazioni rituali dell'uomo e degli animali, si valsero i Persiani, vincolati anch'essi dalla loro fede a questa proibizione. Tuttavia i numerosi esempi di maioliche pervenuti fino a noi, ci dimostrano come, nell'applicazione dei suddetti elementi, i Persiani abbiano conservato un carattere distinto da quello dei popoli loro affini per religione ed abitudini, traendone motivi ricchi e complicati, e accompagnandoli con una policromia vivace, affascinante, che rispecchia il leggendario fasto delle popolazioni asiatiche. Però, allo stesso modo che in Italia le arti ebbero periodi di decadimento e di progresso, così in quelle regioni lontane

Fig. 5. Piatto persiano. Sec. XVI.

Fig. 6. Piatto persiano. Sec. XVII.

Perchè è indubitato che l'Arte nuova, se non una stretta rassomiglianza, mostra tuttavia una certa affinità con quelle della Persia e del Giappone, in quanto ha comune con esse gran parte

subirono influenze e trasformazioni, dovute ai commerci, alle immigrazioni ed ai rapporti con i popoli vicini. Onde vediamo nei secoli a noi più prossimi, oltre le forme e le combinazioni geo-

metriche, apparire tentativi di rappresentazioni animali, ma sopra tutto motivi floreali, espressi con intendimenti realistici, ovvero in base a formule di stilizzazione decorativa, dei quali ci offrono

Fig. 7. Piatto persiano. Sec. XVI.

architettonica, le stoffe, le lacche, i bronzi, alcuni frammenti di ceramica, specialmente di Koutani, i legni incrostati del principio del secolo XVII, vi si riscontrano con tutta facilità i caratteri

Fig. 8. Piatto persiano. Sec. XVIII.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

eloquente prova le riproduzioni contenute nel presente fascicolo dell'*Arte Italiana*.

Verso il secolo XIV l'arte persiana, di cui si può quasi integralmente chiamare un'emanazione l'arte indiana e, fino ad un certo punto, l'arte chinese, ha esercitato, non si spiega per quali circostanze, la propria influenza su quella giapponese. Più tardi, verso il secolo XVI, le tracce di questa influenza appariscono nuovamente, e ciò si comprende più facilmente per l'arrivo dei Portoghesi ed i rapporti marittimi che si erano stabiliti tra Ormuz, Buschir e Macao. Osservando attentamente l'ornamentazione dell'Islam. Ma oltre l'influenza persiana, l'arte giapponese, rappresentata soprattutto nella pittura dalle due grandi scuole di Tosa e di Kano, mostra in quest'ultima di avere subìta l'influenza chinese, che però, grazie al genio di Tanyu e di Maonobou, si trasforma alla sua volta nel secolo XVII in arte nazionale quanto la prima. Più dei Persiani seppero i Giapponesi trar partito dalla natura, che riuscirono a idealizzare nelle loro creazioni ed a riprodurre in pittura ed in scultura in modo maraviglioso, utilizzandone con sapiente immaginazione tutti gli elementi a scopo decorativo nei loro edificii e negli oggetti anche più comuni.

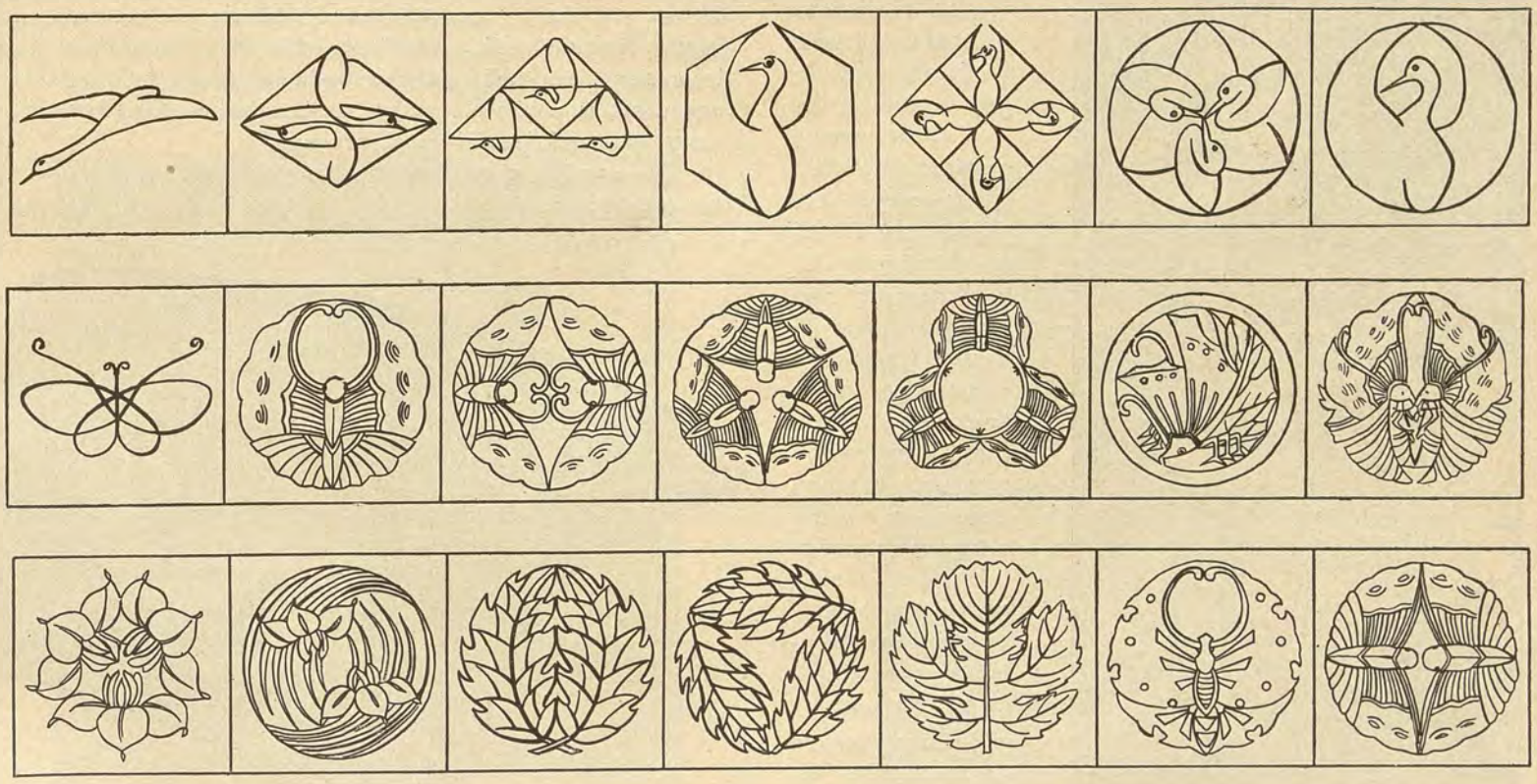


Fig. 9, 10 e 11. Ornamenti cavati da un libro giapponese sull'insegnamento del disegno.

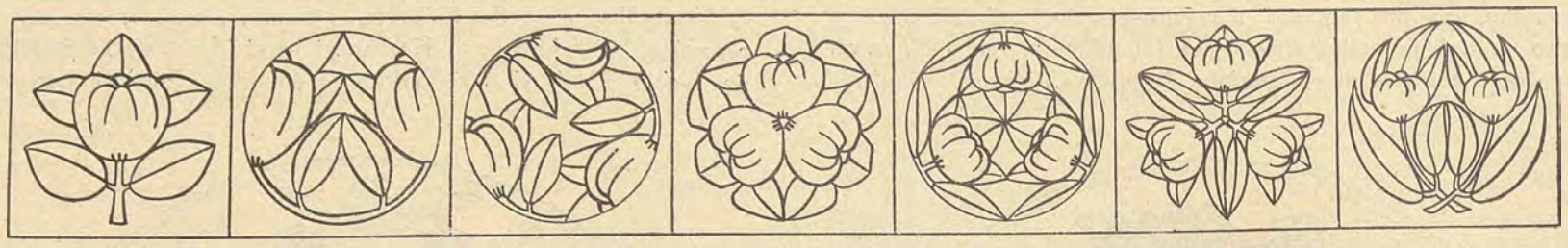


Fig. 12. Ornamenti cavati da un libro giapponese sull'insegnamento del disegno.

Se il secolo XVII, in cui gli scultori si mostrarono inarrivabili nella copia degli animali, lascia qualcosa a desiderare nelle rappresentazioni umane, nel successivo le forme si ingentiliscono e l'espressione della vita si accentua in modo sensibile. Il passaggio fra questi due secoli, che segna per le arti giapponesi, specialmente per le lacche e i lavori di cesello, un periodo splendido, coincide appunto con la maggiore attività di relazioni commerciali con l'Olanda. Fin d'allora pertanto era ben nota in Europa l'arte giapponese, non solo, ma altamente apprezzata, poichè in Olanda stessa se ne imitavano le maioliche.

Fig. 13. Carta stampata giapponese.

La rivoluzione del 1868, la quale ha disperso tanti oggetti, tante collezioni appartenenti a cospicue famiglie, l'immigrazione europea, i grandi mezzi di trasporto e di comunicazione contribuirono a familiarizzarci vieppiù con l'arte giapponese: i raccoglitori, i mercanti, i governi fecero man bassa su quanto capitò loro sottomano e sorsero in tutto il mondo musei pubblici e privati d'arte orientale retrospettiva e contemporanea.

Come il bisogno di trasfondere nel marmo e nella tela una potenza suggestiva con l'espressione di un sentimento psicologico, umano, fece abbandonare dai nostri artisti i freddi e calcolati soggetti esumati dalla storia, creati a base di ricerche, di induzioni e non di rado di anacronismi; come la festività della natura in fiore, la drammaticità del mare, la poesia dei campi, dei boschi sopraffece il paesaggio classico, architettato, composto nella tranquillità dello studio secondo le formule dettate dagli arcadi o dagli apostoli del romanticismo, così il bisogno di emanciparsi da un'arte decorativa industriale, che non rispondeva più ai nostri tempi ed alle nostre abitudini, consigliò gli artisti a raccogliersi, ad astrarsi

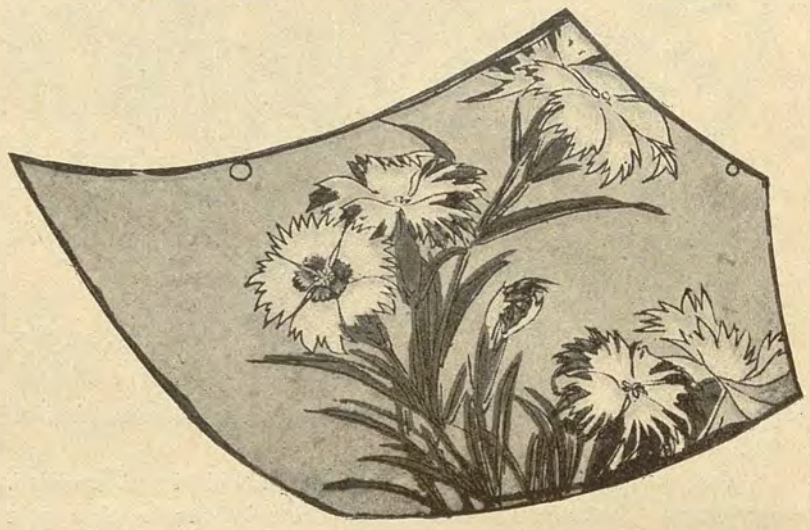


Fig. 14. Carta stampata giapponese.

da tutto ciò che si era fatto per l'addietro ed a cercare nelle forme primitive, nella semplicità, nella fonte inesauribile d'ogni decorazione, cioè nella geometria e nella natura, un indirizzo che secondasse la nobile e legittima aspirazione di possedere un'arte nuova, caratteristica dell'epoca presente.

Alle svariate manifestazioni d'arte persiana e giapponese s'inspirarono quindi gli artisti, primi fra tutti gli inglesi, pur conser-

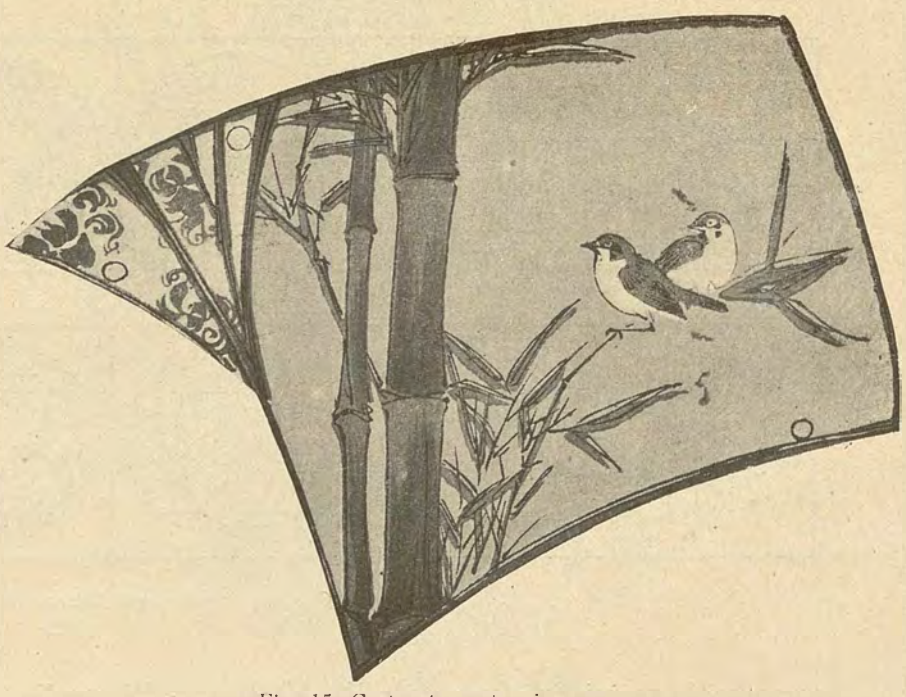


Fig. 15. Carta stampata giapponese.

vando sempre alle produzioni del loro ingegno una personalità individuale ed un carattere europeo.

Fig. 16. Angolo di tappeto persiano nella collezione della Casa d'Austria.

Nella ingenua semplicità delle rappresentazioni figurali dell'arte persiana; nelle strane, bizzarre fantasie dei maestri giapponesi; nelle combinazioni geometriche, nella decorazione floreale di quella, nelle maravigliose interpretazioni che questi seppero dare della forma, accompagnata ad una gamma di colore sempre intonata e simpatica, furono trovati gli elementi per costituire la base di un'arte nuova, rigeneratrice del gusto estetico, fossilizzato fino a pochi anni addietro dagli antiquarii e dai puritani conservatori. Apparvero perciò linee curve, spezzate, miste, intrecciate fra di loro, formanti poligoni e intrecci geometrici, steli sottili che si svolgono, si rincorrono, raggruppati in spire flessuose, fili d'erba, foglioline alternate con farfalle, libellule che si ripetono come un ritornello gaio e festoso. Apparvero nelle formelle dei mobili, negli scomparti dei soffitti e delle pareti motivi composti di fiori, foglie ed animali, alberi le cui radici intrecciate rappresentano la base della lesena ed il fregio dello zoccolo, mentre i rami fanno le veci di capitello e di mensola e le foglie coi frutti compongono il fregio della cornice; fiori, foglie, frutti ed animali, tutta la flora e la fauna marina e terrestre suggerirono motivi di decorazione, servirono a foggiare borchie, cerniere, maniglie; il rettile, l'insetto, nobilitati da un'aristocratica interpretazione della forma, non incutono più ribrezzo e ripugnanza e, come nei motivi ornamentali, nei vasi, negli utensili giapponesi, hanno trovato anche da noi un'applicazione, fornendo soggetto di adornamento tanto nella pittura quanto nella scultura ed in oggetti d'uso pratico o di lusso.

Visitando l'esposizione di Torino, alcuni osservarono come i mobili e gli arredamenti che vi figuravano, non potevano convenire che ad abitazioni costrutte espressamente. È invece molto più opportuno, invertendo i termini, riconoscere che per le case moderne si richiede una suppellettile informata ad un concetto di praticità e di armonia con gli ambienti destinati a riceverla.

Infatti il motto degli inglesi « *home sweet home* » sembra presiedere costantemente alla costruzione delle nostre case, le quali inspirano oggi un sentimento di raccoglimento e d'intimità che riflette le abitudini e le tendenze della nostra generazione.

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 17. Da un tappeto persiano della raccolta posseduta dalla Manifattura dei Gobelins.

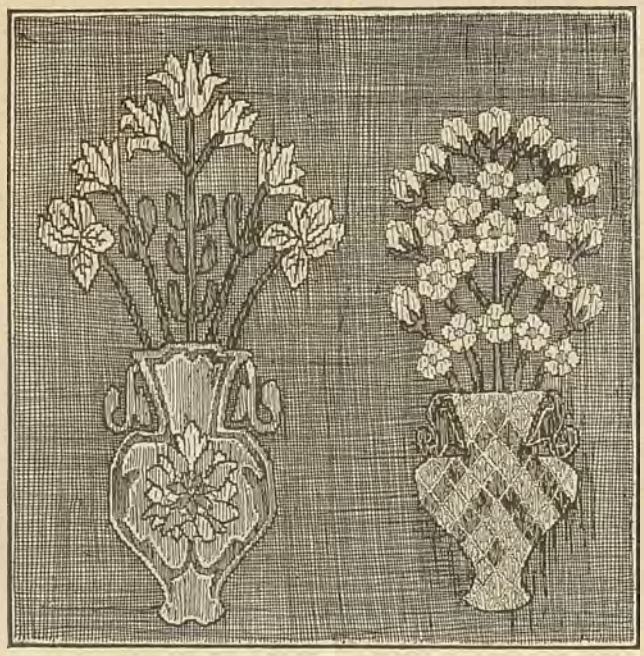


Fig. 18. Da un tappeto persiano della collezione Ginzkey.

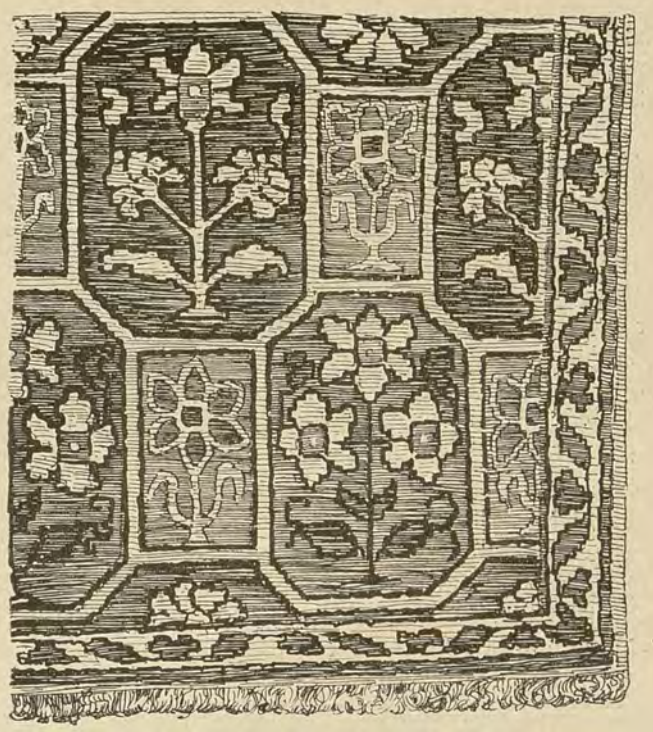


Fig. 19. Angolo di tappeto indiano della collezione Robinson.

Fig. 20. Da un tappeto persiano della raccolta Ginzkey.

Inoltre i materiali nuovi di cui dispongono la scienza e l'industria, presentando inaspettate soluzioni di problemi di statica, hanno contribuito a dare all'esterno e conseguentemente all'interno delle nostre case una fisonomia ed un carattere affatto speciali, ed hanno permesso di soddisfare ai bisogni della vita contemporanea, risolvendo ancora le quistioni dell'economia finanziaria e dello spazio. Eliminati i grandi saloni dai soffitti a volta, a crociere, a lunette, gli scaloni sontuosi: la simmetria e la regolarità delle camere sacrificate alle esigenze di comunicazione e di servizio, dovevano naturalmente trasformarsi la decorazione e gli arredamenti. Quindi non più composizioni storico-mitologiche, circondate da stucchi, da cornici intagliate ad ovoli, a dentelli, a

Fig. 21. Angolo di tappeto turco della raccolta Schwarzenberg.

fogliami: non più mensole, volute, cariatidi, mobili monumentali d'aspetto chiesastico, scolpiti ad alti rilievi, seggioloni ampii dalle spalliere intagliate e dorate, cortinaggi pesanti, ricchi di pieghe e di frange; ma una decorazione piana, tranquilla, che seconda con forme geometriche le linee dell'ambiente e le arricchisce e le allieta con motivi floreali; una suppellettile tutta nuova, originale, la cui struttura organica è accompagnata da una ornamentazione, quando semplice, quando ricca e sontuosa, ma che invece di travisare o contrastare lo scopo cui essa è destinata, ne è per contro la logica ed appropriata espressione. Ogni accessorio, ogni oggetto, ha assunto fattezze e forme affatto diverse dalle consuete, le materie impiegate per l'addietro, applicate con altri criterii, hanno dato origine a nuove trovate, ad effetti impensati e del tutto originali; onde l'osservatore sente dileguarsi il senso d'oppressione e di stanchezza vago e indefinito, prodotto dalla sazietà del passato, e si ricrea all'eco delle vibrazioni festose che la voce della natura ha suscitato nell'animo dell'artista.

Quell'aspetto bianco verginale della sezione scozzese all'esposizione di Torino, quei mobili esili, d'una semplicità primitiva, quei fili sottilissimi che si svolgono lungo le pareti a costituire un fregio leggero, quasi una ragnatela, in cui si alternano poligoni geometrici, parvenze di fiori, figurine diafane, fantastiche, come formate di nebbia colorata, producono la stessa sensazione che si prova nell'osservare un paravento, un *kakemono* giapponese, dove con una semplicità di mezzi straordinaria, ma con altrettanta sapienza di disegno e d'intonazione è raggiunto l'effetto più fine e delicato.

Il carattere decorativo ed il sentimento d'interpretazione che constatiamo in un fregio d'iris o di gigli, dovuto alla fantasia di un artista moderno, ci fa pensare, pur senza volerlo, ai disegni ed agli studii di Hoihtzau. Non possiamo osservare le illustrazioni dei libri inglesi, certi schizzi di pittori contemporanei senza ricordare le vedute, i paesaggi di Keisai Yeïsen ed i maravigliosi disegni di Hokousai, che con pochi tratti di penna, con qualche pennellata di inchiostro della China esprime in modo inarrivabile la forma, il carattere, l'azione, il pensiero di una persona. I bruciaprofumi in forma d'animali, i minuscoli bronzi rappresentanti scarabei, chiocciole, nani, piccoli mostri, hanno il loro riscontro, specialmente come carattere d'arte, nelle nostre lampade, nei ninnoli porta-fortuna.

Il simbolico fiore del loto, le conifere, i pesci, le farfalle, come nei tessuti e nei *foukousas* giapponesi, appariscono stilizzati nei nostri paraventi, nelle nostre tappezzerie: una mistica figurina muliebre coronata di crisantemi, che sorregge un gruppo di lampadine elettriche foggiate a convolvoli o tulipani, ci richiama alla mente le sculture di Seimin e di Tooun; e come nella guardia

Fig. 22. Frangia di tappeto indiano nella raccolta dell'I. R. Museo austriaco.

d'una sciabola o nel manico di un coltello i cesellatori giapponesi hanno scolpito, si può dire miniato, fiori, figure, animali, così noi vediamo con gli stessi intendimenti decorare un porta-cenere, un vassoio, un calamaio od un tagliacarte.

Tutta questa forma d'arte, quest'atmosfera nuova che respiriamo e che infonde nel nostro animo un senso di benessere e di lieto risveglio da uno stato d'incubo e di torpore, trae origine in gran parte da ciò che produssero i popoli orientali ed in particolar modo i giapponesi, le cui opere, importate in Europa e religiosamente conservate nei musei, ci parlarono un linguaggio ignoto, affascinante, che esercitò su di noi una potenza suggestiva, come l'eco della rima cantata da Fausto ravvivò e circonfuse di nuova luce la bellezza plastica di Elena, personificante il classicismo greco.

Nella storia del mondo l'Oriente è stato sempre il centro d'irradiazione d'ogni civiltà, ed oggi ancora ci trasmise un fluido innovatore che conquise e trasformò a poco a poco il senso estetico degli artisti, smaniosi di emanciparsi da un ambiente saturo di formule compassate e pedantesche; e gli artisti, senza rendersi servili imitatori, senza sacrificare nulla delle nostre abitudini, anzi assecondandole e traendone partito, riuscirono ad imprimere all'arte del Secolo XX una fisonomia propria, caratteristica della nostra vita sociale.

Alfredo Luxoro.

Fig. 23. Orlo d'un piatto di Damasco. Sec. XVI o XVII.

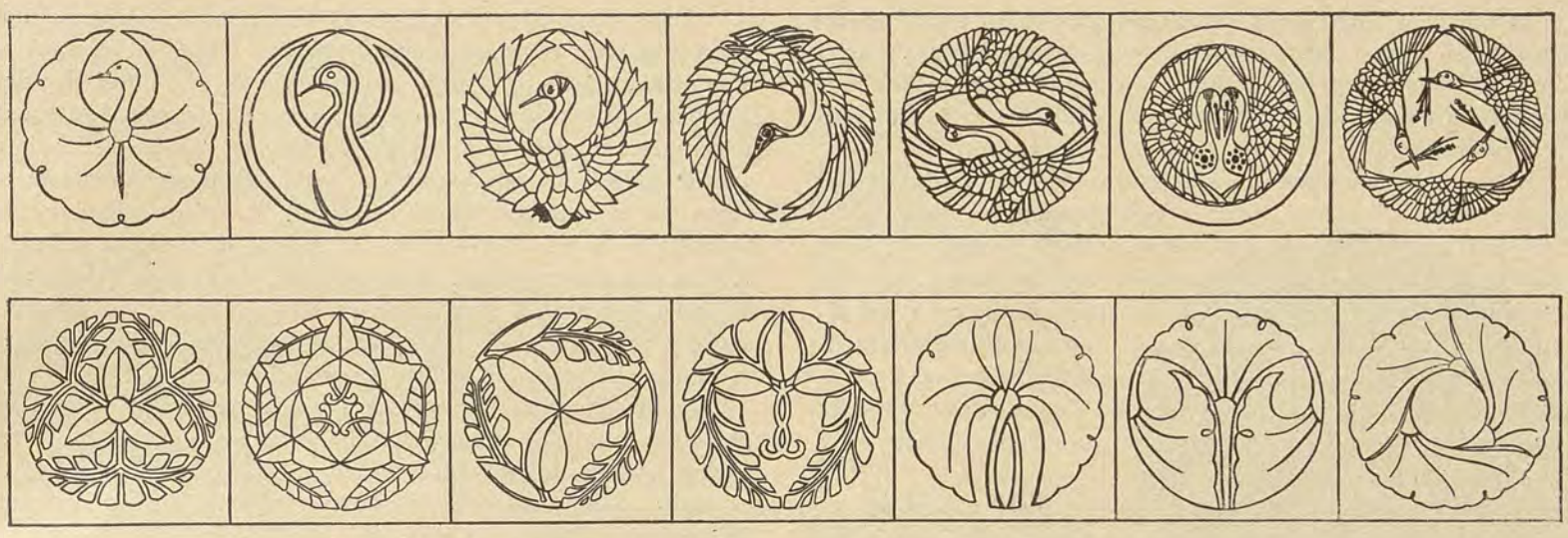


Fig. 24 e 25. Ornamenti cavati da un libro giapponese sull'insegnamento del disegno.

II.

FACCIATE DIPINTE NEL RINASCIMENTO A ODERZO.

— Tav. 1 e 7. Fig. da 26 a 29. —

A città di Oderzo fu parecchie volte devastata, incendiata, distrutta, cangiando successivamente di padrone, finchè si ridusse in potere dei veneziani nel 1335, poi di Francesco da Carrara nel 1382, indi ancora di Venezia fino alla caduta della Serenissima, fatta eccezione di un breve tratto nel 1511 in cui fu dell'imperatore Massimiliano.

La civiltà romana è meglio che accennata nel bene ordinato Museo, il quale, fondato nel 1880, raccoglie monete, bronzi, marmi, mosaici e piccoli oggetti di uso domestico, tutto dissepolto quasi casualmente nella città e nei dintorni, ove escavi regolari e ben diretti potrebbero dare tesori di antichità.

La pittura decorativa invece, della quale ci restano ancora le traccie sulle fabbriche più antiche, è arte puramente veneziana, poichè cinque secoli or sono la città vantava grande numero di famiglie ascritte alla nobiltà veneta. I residui più antichi di pittura murale decorativa risalgono alla fine del XIV secolo e si riscontrano sul fianco esterno settentrionale del Duomo. Sono meandri semplici a tinte piane coi colori primitivi, giallo, rosso e verde, a filettatura bruna con fondo bianco, oppure colorato.

Fig. 26. Fregi della fine del Sec. XIV in Oderzo.

Una casa sul lato verso mezzodì della piazza, ora sede degli Uffici postali, è della prima metà del XV secolo ed ha un fascione di coronamento a meandri verdi e rossi, senza chiaroscuro, con dettaglio di bell'effetto. Pare impossibile che con quattro sole tinte si possa ottenere un fregio di tanta vaghezza. Le girate del meandro intercludono melagrani ed altri frutti o fiori di forma geometrica svariata, mentre la girata ogni qual tratto si interrompe con medaglioni contenenti testine di ingenua fattura. Le fascie contornanti i fori di finestra vanno decorate da un bastone al quale interpolatamente sono saldati con sottili legami rossi

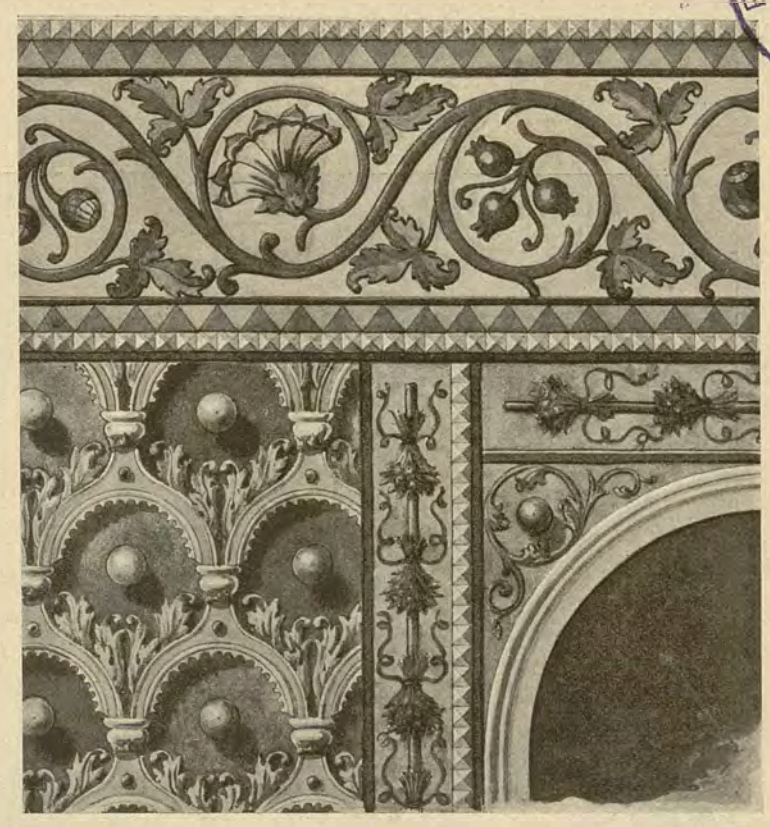


Fig. 27. Parte di facciata dipinta in Oderzo.

svolazzanti dei mazzi di foglie e frutti, lavoro che ricorda certe fregiature del Mantegna.

In questo ed in quasi tutti gli altri palazzi che serbano vestigia di affreschi le finestre erano arcuate in origine, ma furono ridotte rettangolari, con grave danno della dipintura.

Attigua a questa casa ne troviamo un'altra più piccola, dipinta mezzo secolo più tardi, con un Ercole in atto di atterrare Caco nel centro della facciata, ed uno stemma con testa di leone dorata su campo azzurro. Nel rettangolo sottoposto una figura, ora sparita, posava sopra un piedistallo, sul quale ancora sta scritto EL TENPO. I fregi sono molto rovinati.

POLITECNICO di TORINO

In ordine d'importanza primeggia il palazzo gentilizio dei Tomitano in Borgo maggiore, del 1500, del quale nella Tav. I diamo tutti i motivi dei fregi. Il fregio superiore è fatto di sirene intrecciate a cavalli marini: chiaroscuro giallastro su fondo viola scuro, interrotto dalle finestre quadrate della soffitta.

Subito dopo ne segue un altro tutto continuo, in dimensioni minori, con cavalli marini legati a vasi sostenuti da delfini e col fondo più scuro. Nel secondo piano, affatto perduto, in ogni spazio tra le finestre c'erano dei quadri con due figure, ma siccome non siamo stati in grado di raccapezzarne alcuna, nel disegno resta una lacuna fino al fregio sopra il piano nobile. È questo col solito fondo violaceo a chiaroscuro giallastro, ed esprime sirene a due a due sostenenti un bucranio, alternate a vaschette dalle quali partono inferiormente due cornucopie insieme con vaghi fogliami.

Del piano nobile abbiamo ricostruito le finestre circolari inquadrate da cornice, secondo le traccie palesi. Ogni spazio fra gli stipiti delle finestre dovea portare un dipinto figurato, e noi diamo lo schizzo dell'unico visibile, come pure notiamo l'ultimo fregio inferiore, sotto le finestre, di fattura più minuta degli altri e su fondo grigio, ma molto guasto. A scanso di fatica il vecchio pittore ha ripetuto le sirene con bucrani sopra il cimiero delle finestre al primo piano, in terretta gialla, come tutti gli altri fregi. Il piano terreno con archi a pieno centro non conserva alcuna traccia di pittura.

Non ostante a tutte le rovine sofferte dal tempo, questo palazzo dei Tomitano resta sempre il più interessante e completo fra i palazzi dipinti in Oderzo.

Tornando in piazza, di fronte alla facciata del duomo havvi un'altra casa dipinta, che fu degli Ottoboni, lavoro del principio del secolo XVI. Il solaio è protetto dal tetto sostenuto da mensoloni in legno a brevi intervalli, e si avvertono due figure di Astronomi co' loro strumenti, e ridde di putti, e due ritratti di amanti in costume dell'epoca, e due torsi in ischiena di sesso diverso: il tutto di bel colore e buon disegno.

Sulla stessa linea di fabbricati v'ha anche uno stemma (ruota rossa a quattro raggi su fondo dimezzato, bianco ed azzurro) sostenuto da due putti. Anche questa casa aveva i fori al primo piano arcuati con due trifore a poggiolo. Nel piano nobile stanno quattro istorie, delle quali la più conservata esprime la favola di Apollo e Dafne; nella seconda si vede una figura femminile col serpe che le morde il seno (Cleopatra?); in un'altra una femmina paludata in ischiena mostra ad un re non so che cosa nel cielo. È fama che queste pitture, molto sciupate, siano opera degli scolari di Paolo Veronese, i quali lavoravano per conto proprio mentre il maestro era occupato nel decorare un palazzo tutt'ora esistente in Romanziol, paese di questo Distretto.

Infatti l'impronta è paolesca, ed è rimarchevole il modo di preparare le carni con colpi alla brava di rosso vivo, terra verde e terra gialla; chiaroscuro che andava poscia impastato e velato, offrendo appunto quelle carni trasparenti che formano il vanto dei freschi di Paolo.

Non possiamo tacere di un dipinto frescato in fondo allo stesso Borgo maggiore sotto il portico a sinistra, rappresentante la Vergine che adora il divino infante addormentato sulle sue ginocchia. Sotto ai braccioli del seggio sono due putti attaccati colle mani alle girate, e su due candelabri, portati da mensoloni laterali, due altri putti sostengono un arazzo che serve di fondo. Gesù è guasto assai, ma i puttini e molta parte della Madonna sono conservati, di bel colore e con disegno un po' duro. La composizione fa pensare ai modi vivarineschi, e potrebbe essere di Andrea Bellunello da S. Vito, che operava ancora nel 1490. La scrittura guasta nel soppedaneo lascia ancora rilevare la data del dipinto MCCCCLXXXIII.

Oderzo insomma, come alcune altre città del Veneto, era ricca di belle decorazioni a fresco: ottimo incitamento a rinnovare oggi, in altra forma, un genere di ornato, il quale unisce alla economia e alla prestezza l'allettamento del colore e l'apparenza della ricchezza.

B. Lava.

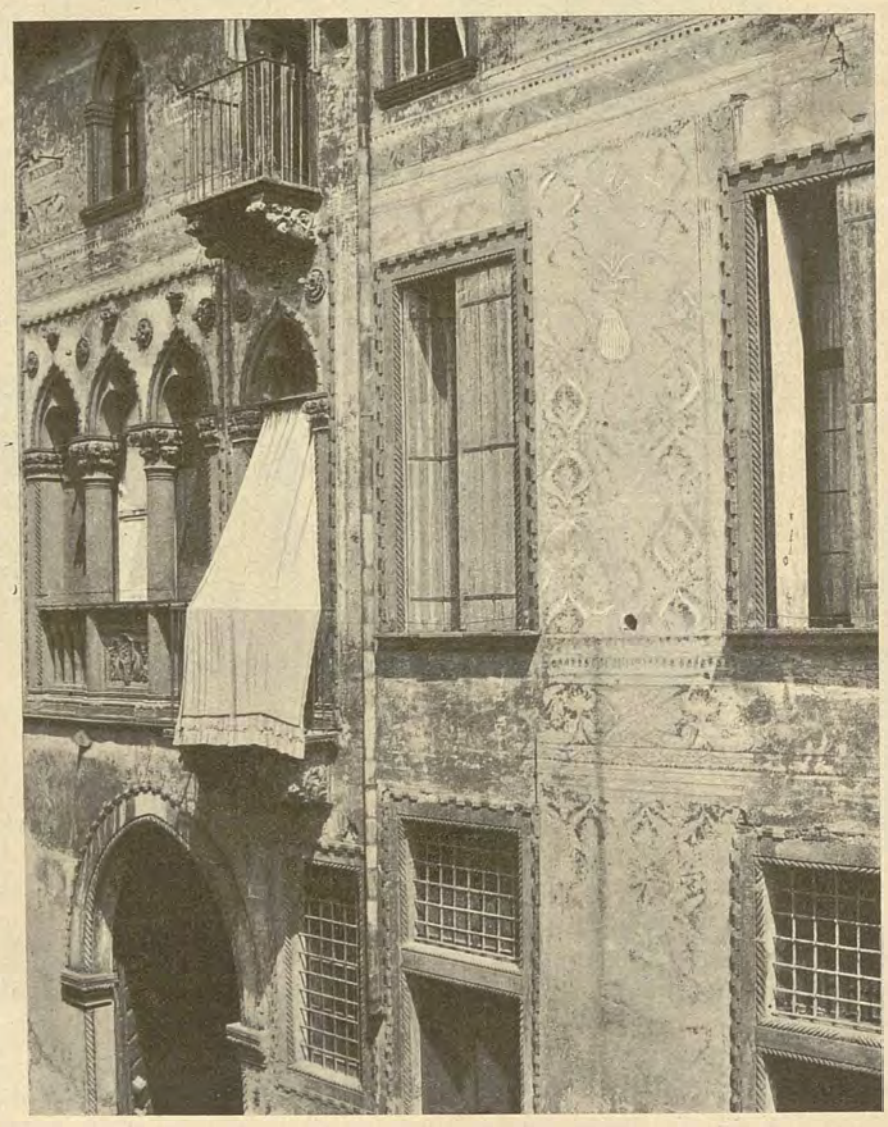


Fig. 28. Facciate dipinte a Vicenza.

Fig. 29. Frammenti di fregi su facciate a Vicenza.

III.

L'arte della medaglia e della placchetta in Italia.

— Tav. 2 e 3. Fig. da 30 a 33. —

N questi ultimi tempi, come si nota un progresso nelle discipline numismatiche, così si nota pure nell'arte medaglistica, sia in quanto alla materia, sia in quanto alla produzione di medaglie e di placchette in metallo; così l'arte gentile, che fu gloria italiana dell'età dell'oro delle belle arti nostre, ritorna in vigore e in onore, non indegna delle nobili tradizioni italiane.

È questo fatto un ritorno all'antico, al gusto classico, o soltanto una nuova forma di risveglio artistico? E noi Italiani intendiamo riannodare le antiche, classiche tradizioni del Pisanello, di Valerio Belli e di Giovanni Bernardi da Castelbolognese, o subiamo l'imitazione di un genere di moda che ci viene dalla Francia e da questa si espande non solo in Italia, ma anche in Germania e altrove?

Io penso che sia quest'ultimo caso, e non il primo, perchè il risveglio nell'arte della medaglia e della placchetta ci viene dalla Francia e non risale a nessun ritorno all'antico, che formi in Italia una vera e propria scuola.

Fig. 30 e 31. Medaglia per Vincenzo Gioberti. Stabilimento Johnson a Milano.

E la Francia vi spiega un carattere stilistico nuovo, che è mosso dall'impulso vigoroso verso la rappresentazione della natura sorpresa nei suoi intimi atteggiamenti, nella espressione degli affetti umani, così docili e vivi entro l'angusto spazio di una medaglia o di una placchetta. Il bravo Robert Marx nel suo lavoro *La dernière évolution de la médaille en France* ci informa delle tendenze diverse dell'arte della medaglia, osservando che in Chaplain, Roty, Vernon, Bottée, Patey abbiamo rappresentata la tendenza all'astrazione per mezzo del sogno idillico, dei simboli e delle figure allegoriche, che ci elevano l'animo volta per volta a pensieri nobili e generosi; in Charpentier vediamo invece l'osservazione attenta e minuta della natura nell'espressione delle realtà più rudi, e in mezzo alle due tendenze ecco quella di Yencesse che ti sorprende colla sua arte piena di tenerezza, d'intimità, di pietà sociale. Quindi noi abbiamo come nei romanzi e nei drammi odierni, così anche nelle medaglie e nelle placchette, per così dire, l'idealismo, il realismo, la psiche, argomenti che, anche se ripristinano un oggetto caro al Rinascimento italiano nella forma, prendono però nella sostanza vita e sviluppo dalla vita e dai sentimenti odierni.

L'amore e la diffusione di questo genere di arte bella procede innanzi tutto dalle erudite e attraenti pubblicazioni dei dotti e degli artisti; ma contribuì anche al progresso delle arti della medaglia il perfezionamento del *pantografo*, inventato da Contamin e perfezionato da Hill, Ledru, Tasset e Janvier.

È questo pantografo una macchina di riduzione che, per mezzo di congegni e di ruote, fa girare una punta finissima di acciaio in modo da riprodurre i piani, le linee, gli altorilievi e i bassorilievi del modello grande sulla superficie piccola voluta dall'artista, con precisione meccanica. Si comprende che quanto minore sarà la riproduzione, tanto più morbida e perfetta riuscirà. In tal modo gli incisori stessi, quantunque abili, rinunciano al metodo antico di incidere il conio, che è faticoso e non dà per ogni caso i risultati voluti, e ottengono con la macchina un lavoro di precisione e di regolarità costante, il quale non varia secondo la loro mano più o meno ferma, più o meno abile in un dato momento.

Fig. 32. Medaglia per L. Buffoli. Stabilimento Johnson.

Insomma con l'applicazione del pantografo non solo gli incisori, ma anche gli scultori possono modellare medaglie, eseguendo il modello in quella misura che riesce ad essi più comoda.

Da questa considerazione però deriva il biasimo e lo spregio che l'antica scuola italiana degli incisori (del resto da ben pochi ora rappresentata) tenta di lanciare sulla scuola moderna, piangendo sulle ruine della vecchia arte italiana e sorridendo della nuova come fosse una semplice riproduzione meccanica senza merito intrinseco.

Ma con tali accuse infondate il biasimo ritorna su chi ne fa uso o piuttosto fraintende la vera arte; poichè, innanzi tutto il pantografo non è di ieri e anche i sommi incisori nostri dal Manfredini in poi lo conobbero e l'adoperarono, quantunque, per l'imperfezione sua, dovessero compensarne la deficienza col lavoro delle proprie mani. In secondo luogo i veri incisori incidono anche oggi tutte le volte che credono più conveniente il farlo, o perchè il gran modello costerebbe troppo, o perchè si richiede espressamente il lavoro di conio.

Inoltre il pantografo non è che un puntatore il quale riporta, riducendo, i punti e le proporzioni del modello; come dunque nessuno si immaginerebbe di togliere il merito ad uno scultore che riducesse per mezzo del puntatore in piccolo un suo modello grande, così non

Fig. 33. Medaglia per S. V. Bertarelli. Stabilimento Johnson.

si deve assolutamente levare all'incisore il merito del suo modello, nel fare il quale egli può rivelare doti perfette di invenzione, di esecuzione, di buon gusto estetico.

Infine non si deve dimenticare il fatto che il lavoro tal quale esce dal pantografo sarebbe impresentabile; occorre che poi l'incisore con tocco sapiente e consapevole ripassi la riduzione, rendendola corretta, morbida, insomma perfetta.

Ciò che pure è confortante e promettente per le nostre arti è il vedere artisti non incisori dedicarsi alle medaglie e alle placchette, e queste diventare non solo in Francia o nel Belgio o nella Germania sempre più belle e preziose, ma anche in Italia, a Milano, per opera di valenti artefici, giovani o provetti.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
di TORINO

E si può citare a titolo di onore la produzione artistica dello stabilimento Johnson, molteplice, varia e sempre più vicina alla perfezione. Le placchette e le medaglie già esposte alla Mostra di Torino ne sono una evidente prova.

Scegliendo nella serie le placchette e le medaglie maggiormente degne di considerazione presentiamole al lettore con qualche parola dichiarativa.

Motivo classico ormai noto e quindi un po' freddo è quello nel rovescio della placchetta per il Centenario dell'Ateneo di Brescia: Athena, protettrice delle scienze, delle lettere e delle arti sta assisa guardando verso la figura della città di Brescia che pare presenti le proprie antichità romane. Nuovo invece è il diritto e risente un po' dello stile floreale: quattro illustri bresciani si scorgono fra i rami robusti di due tronchi annosi, Moretto, Tartaglia, Gallo e Arisio, e un'epigrafe nel piano sottostante dice *Athenaeum Brixianum humanitatis florem alteri tradens aetati.* MDCCCII (Stemma della città) MDCCCCII.

Già nota e pubblicata è la placchetta eseguita in occasione del IV Congresso Geografico tenuto a Milano e l'altra pure importantissima in occasione del Centenario del Volta. Entrambe hanno da uno dei lati la riproduzione di due noti quadri, quello del Cremona per la placchetta del Congresso geografico, quello del Bertini per la placchetta del Centenario voltiano.

Ben riuscita la medaglia commemorativa del viaggio del Duca degli Abruzzi sulla *Stella Polare.*

Nel diritto la riproduzione del quadro dell' Hohenstein, il poema della lontananza, una donna, l'Italia, che guata a destra col giovinetto figlio, e ha l'occhio teso se mai scorga venire di lontano sull'ampia distesa del mare la nave che tragitta i suoi cari. È resa mirabilmente la tensione dello sguardo e dell'animo verso un punto solo. Sul rovescio, in una targa al disopra della quale spicca la *Stella Polare* sui flutti, leggesi l'epigrafe del Fogazzaro: I PERDVTI DICONO AI COMPAGNI — EBBERO QVESTI MARI — DAGLI ANTICHI VENETI LE PRIME VIE — DALLE NOSTRE OSSA I MAGGIORI CONFINI — AVVENTVRATI VOI CHE LI RISOLCASTE — PER RIDAR FEDE NEL GENIO — FORZA AI CUORI — AMMIRAZIONE PER LE CIVILI VIRTV — DE L'ITALICA GENTE. — Sull'esergo, tra foglie di lauro, OMAGGIO DEI VENETI - MCM.

Tanto questa medaglia quanto le precedenti medaglie e placchette sono modellate dal Boninsegna e incise dal Cappuccio. Ancor più viva, non nell'espressione, ma nella realtà della vita, ancor più ardita negli scorci è la medaglia per l' Esposizione d' igiene a Napoli. Sul diritto il busto di Vittorio Emanuele III di profilo. Sul rovescio un gruppo di bagnanti in vari atteggiamenti, una mamma con un bambino, un giovane e un giovanetto; intorno a un ramo di lauro le parole ESPOSIZIONE NAZIONALE D'IGIENE NAPOLI MCM. Nello sfondo un pavone e su una pietra incisi i nomi dei quattro elementi: LVX, AER, AQVA, MOTVS, che costituiscono il FONS VITAE. Il disegno del diritto è di Iacoangeli.

Continua il gruppo medico con la placchetta molto interessante per l'invenzione e per l'esecuzione eseguita pel Consiglio medico di Torino e per l'Esposizione storica della medicina, ove la figura robusta dell'uomo che dissoda il terreno pare un Heracles ed ha tutto il sapore classico, confermato dal verso del poeta *Prisca solum gignat — Renovatum vomere poma:* anche questo è disegno del Boninsegna, incisione di Cappuccio.

L'altra placchetta è un'attestazione di affetto e di riconoscenza degli impiegati, incisori, operai della Ditta Johnson per il loro benemerito capo Comm. Federico Johnson, e di plauso ai suoi medici che lo strapparono al crudel morbo del quale fu afflitto sulla fine del 1901. La placchetta, alquanto arrotondata in alto, ricorda quella donata dal Roty ai suoi amici *(Gazette Num. française* 1897, fasc. XII, n. 30) ed è indovinata nella scelta dell'allegoria: un Heracles che vince l'idra di Lerna, ad imitazione della placchetta di Patey in onore del Pasteur *(Gaz.* cit., 1898, pag. 223). L'epigrafe è del Giacosa.

Nella serie medica è pure degna di particolare menzione la medaglia coniata in onore del professore Edoardo Porro, che fu già pubblicata dalla *Rivista ital. di Num.* e che è lodevolissima per la somiglianza sorprendente del ritratto, e ci fa ricordare tre altre medaglie-ritratti di cui offriamo ai lettori la riproduzione, del Gioberti, del Buffoli e del Bertarelli, tutte pregevolissime per la fedeltà delle fattezze e alcune anche per il rovescio.

Nelle altre differenti serie abbiamo qualche medaglia un po' debole, ma qualche altra con motivi veramente artistici. Graziosa la figura eterea di angelo che si inalza per porre un ramo d'alloro alla cetra del Donizetti sulla medaglia del suo centenario, a Bergamo, quantunque la esecuzione non sia delle più perfette; civettuola nel suo verismo la figura allegorica della fotografia che dirige il fascio dei raggi luminosi sulla figura femminile, nuda, mollemente adagiata in terra, sorpresa e turbata da quella improvvisa impertinente luce, nella placchetta per la Esposizione fotografica di Torino, modello del Rubino. Anche nei motivi presi in qualche parte dalle placchette francesi, ove ricorrono di frequente le fanciulle vere o simboliche sedute ora a destra ora a sinistra a determinare l'azione principale della scena, vi è sempre nelle opere dello stabilimento Johnson la ricerca felice della verità e la diligenza dell'esecuzione. Così vi è un lontano ricordo della graziosa figurina del Roty nella placchetta al chirurgo Gosselin, o in quella per la *Maison d'éducation d'Auberive* e nell'altra per la Camera di Commercio di Lione *(Gaz. Num.* cit., 1897, tav. VII, 15, tav. X, 9 e 33), ma pure si nota il tocco originale e ben condotto nella simpatica fanciulla seduta della placchetta pel Touring Club, fresca di giovanile vita, come l'altra è accesa di eroico ardore nella medaglia per la Federazione dei pompieri, sulla quale l'epigrafe, saggia nella sua classica concisione DAT VIRTVS — LOCVM — FLAMMAE QUE — RECEDVNT, completa l'espressione virile che il Cappuccio ha saputo in questa come nelle altre trasfondere.

Dinanzi a queste piccole opere d'arte si può veramente dire che ora s'incomincia anche fra noi a comprendere l'importanza artistica delle medaglie e delle placchette unita in bell'accordo coll'importanza storica e civile.

Non si tratta di empire comunque con frasi d'occasione, con motivi stilistici stereotipati il campo lasciato libero al poeta e all'artista, ma si tratta di intuire e svolgere il tema prescelto in tutta la sua integrità, dignità e verità. Ora mi pare che in questo gli artisti dello stabilimento Johnson abbiano inteso la loro missione, e c'è da sperare in un glorioso avvenire, purchè la genialità dell'invenzione si sposi sempre all'uso sobrio e ben ponderato dell'allegoria e degli attributi mitologici, e su tutte le composizioni spiri un'aura rigeneratrice di verità, che deriva dall'osservazione costante della natura. Così queste opere dell'arte moderna italiana lasciano bene sperare di poter raggiungere fra non molto, se non di superare, la prodigiosa produzione che la Francia, il Belgio, la Germania e l'Austria presentano al giorno d'oggi nel medesimo campo di attività.

SERAFINO RICCI.

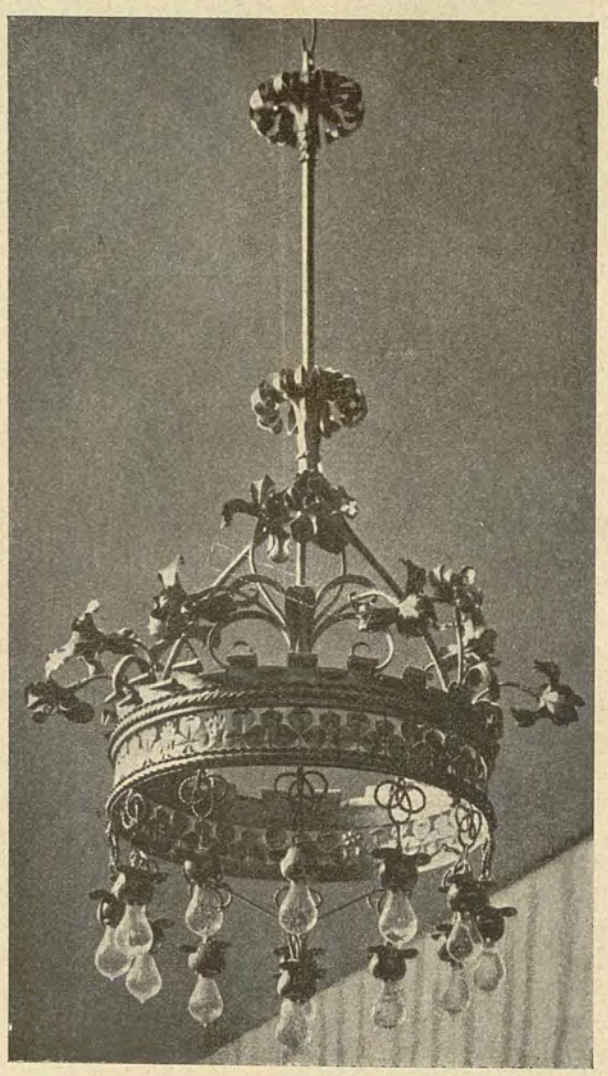


Fig. 34. Lampadario in ferro battuto disegnato dal prof. A. Casanova per l'*Aemilia Ars.*

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. FEBBRAIO 1903 N. 2

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

IV.

MOBILI SICILIANI NUOVI.

— Tav. 8, 9 e 10. Fig. da 35 a 44. —

Il francese Claudius Popelin, poeta e smaltatore d'ingegno arguto e bizzarro, che in mezzo all'enfatico tumulto della rivoluzione romantica, ebbe il suo quarto d'ora di celebrità, lasciò scritto, in un gustoso suo trattato sull'arte dello smalto: « Dans l'artiste il y a deux « hommes: l'ouvrier et le pen- « seur, la main et le cerveau, « l'exécution et la conception. « Isolé l'ouvrier reste un ma- « nœuvre; sans l'ouvrier le phi- « losophe est un impuissant. Il « faut que ces deux personnes soient fondues en une seule. »

In queste poche righe, il Popelin esponeva nitidamente, cinquanta e più anni fa, uno dei problemi più gravi che dovevansi presentare agli iniziatori dell'odierno risveglio delle arti applicate.

Durante un lungo corso d'anni, gli artisti sonosi aristocratizzati e specializzati sempre più, mentre l'arte si manteneva disdegnosamente lontana dalla vita e dalle sue necessità quotidiane, tanto che, fino a poco tempo fa, specie nell'Italia nostra, il pittore avrebbe considerato come un disdoro il disegnare e colorire un cartellone, lo scultore il plasmare un lampadario od una maniglia di porta e l'architetto il segnare la sagoma d'un mobile. Non è quindi da sorprendersi se, allorquando si è compreso alfine l'errore in cui peccaminosamente si perseverava e che giustificava il disinteresse sempre crescente della grande maggioranza del pubblico per l'arte e si sono volute ricongiungere di nuovo le arti maggiori con le arti minori, sia accaduto assai spesso di essere obbligati a riconoscere che, mentre gli artieri non univano la necessaria coltura e l'indispensabile buon gusto all'abilità manuale, gli artisti ignoravano le esigenze, le risorse e le limitazioni delle materie in cui dovevano tradursi i loro disegni e trascuravano le essenziali necessità pratiche degli oggetti da eseguirsi.

Della manchevolezza di quella praticità, che nell'arte industriale non deve mai andare scompagnata dalla bellezza della forma esteriore, e di quest'ignoranza di ciò che differenziar deve un oggetto di ceramica da un oggetto di vetro od un oggetto in argento da un oggetto in ferro, costituendone la caratteristica e seducente originalità, come, d'altra parte, dell'assenza d'ogni eleganza e di ogni novità inventiva in oggetti di eccellente fattura tecnica, eranvi nella recente Esposizione torinese numerosi esempi, non soltanto nella sezione italiana, ma anche nelle sezioni straniere.

Fig. 36. Orologio: opera dello scultore Antonio Ugo di Palermo.

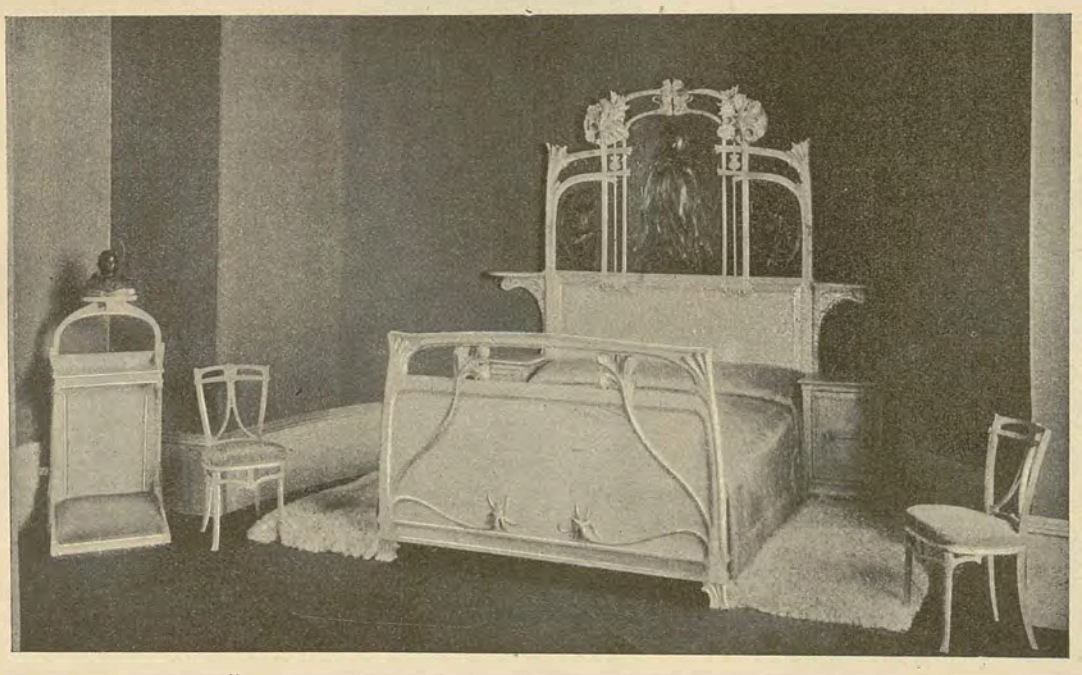


Fig. 35. Camera da letto. Stabilimento Golia-Ducrot di Palermo.

Siccome la fusione in un medesimo individuo, secondo c'è dato ammirare nei gloriosi maestri del Rinascimento italiano o negli ingegnosi e delicati artefici del lontano Giappone, delle doti inventive con la conoscenza e le abilità tecniche non è molto frequente ai tempi nostri, a causa del lungo distacco, già notato di sopra, delle arti pure dalle arti applicate, la migliore soluzione del problema sta nel fare dell'artiere non il semplice e scrupoloso esecutore mate-

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

riale, ma colui che interpreta, svolge e completa ciò che l'artista idea e poi disegna sulla carta.

Un esempio tipico e persuasivo di questa collaborazione di due menti intorno ad una medesima opera ce lo presentano due siciliani: Ernesto Basile e Vittorio Ducrot.

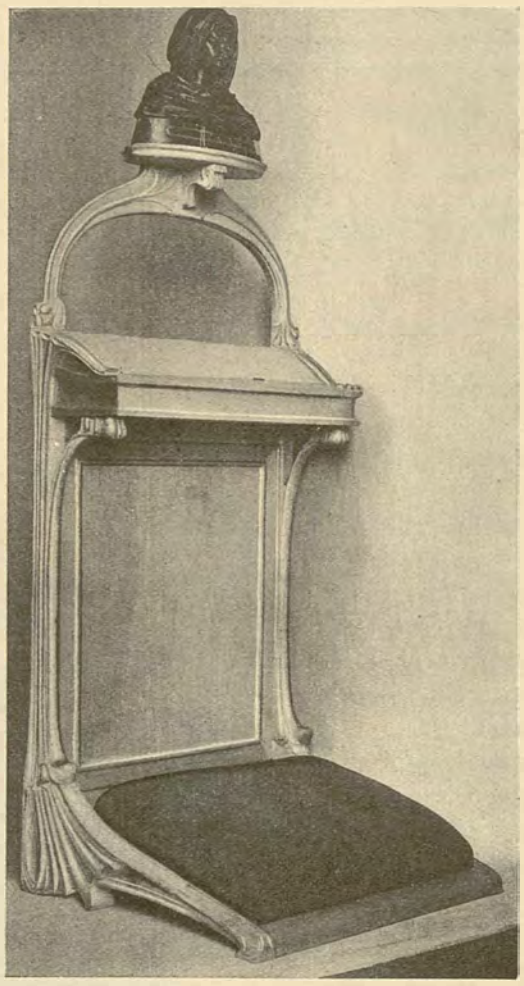


Fig. 37. Inginocchiatoio nella Camera da letto.
Stabilimento Golia-Ducrot di Palermo.

Architetto di larga e varia coltura e di valentia non comune, il Basile, che erasi fatto sopra tutto apprezzare per aver portato a compimento il monumentale *Teatro Massimo* di Palermo, sul disegno dell'illustre padre suo, sentì un bel giorno sorgere dentro di sè e poi crescere sempre più un vivo bisogno di modernità. Lasciato, dunque, in disparte quello stile neo-classico, in cui erasi fin'allora in ispecie affermata la sua perizia, rivolse tutte le mirabili attitudini del suo fervido ingegno all'arte nuova.

Di prim'acchito egli comprese che, secondo avevano fatto e facevano, fra gli altri, l'inglese Voysey, l'austriaco Olbrich, il belga Horta ed il francese Plumet, bisognava dare oggidì le maggiori cure alla decorazione interna degli edifici, armonizzandola, per quanto più fosse possibile, con l'esterno. Fu così che,

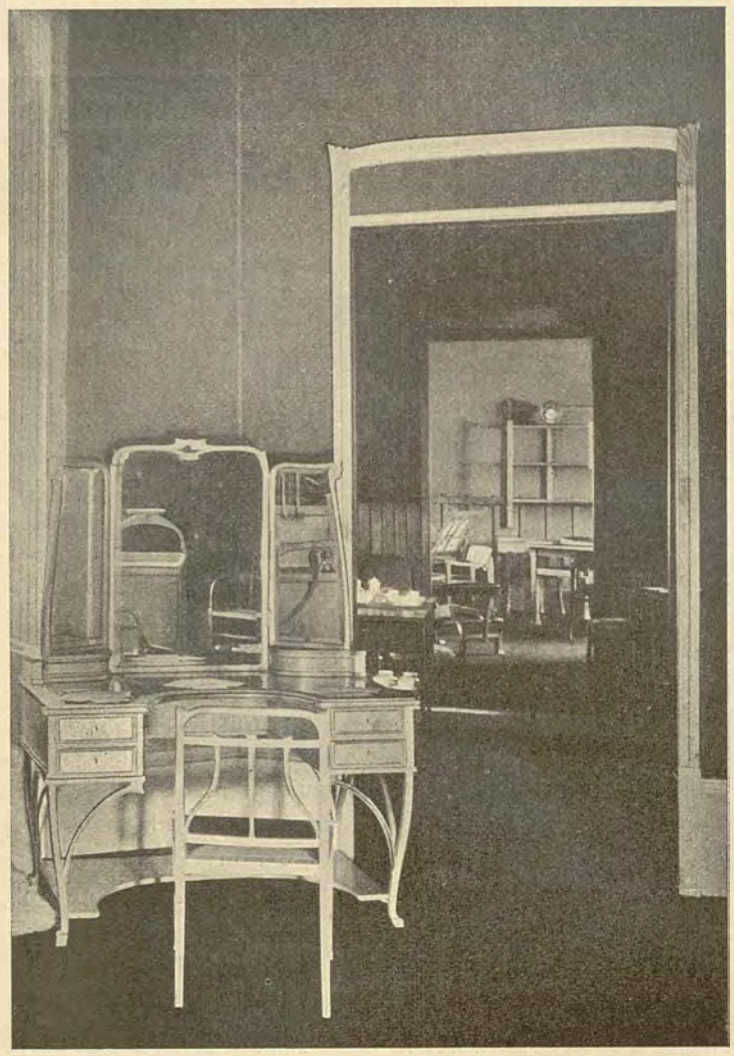


Fig. 40. Toletta nella Camera da letto.
Stabilimento Golia-Ducrot.

essendosi, quattro anni fa, il Comm. Florio rivolto a lui per adattare a sontuoso albergo la *Villa Igea*, che egli medesimo aveva costruita poco tempo prima, egli si applicò, con grande amore, a disegnare mobili, ringhiere, lampade, serrature, maniglie e

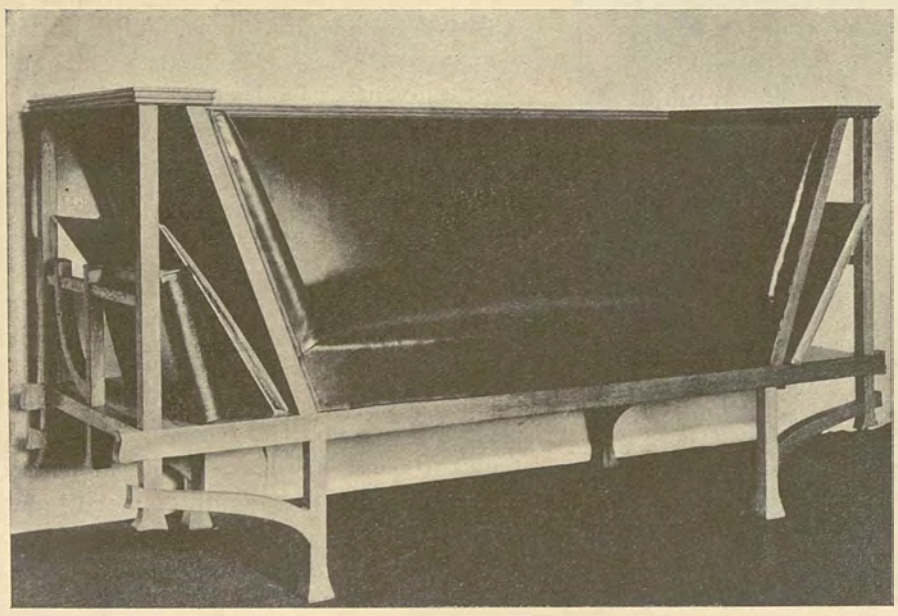


Fig. 38 e 39. Divano e poltrona nella Stanza da studio. Stabilimento Golia-Ducrot.

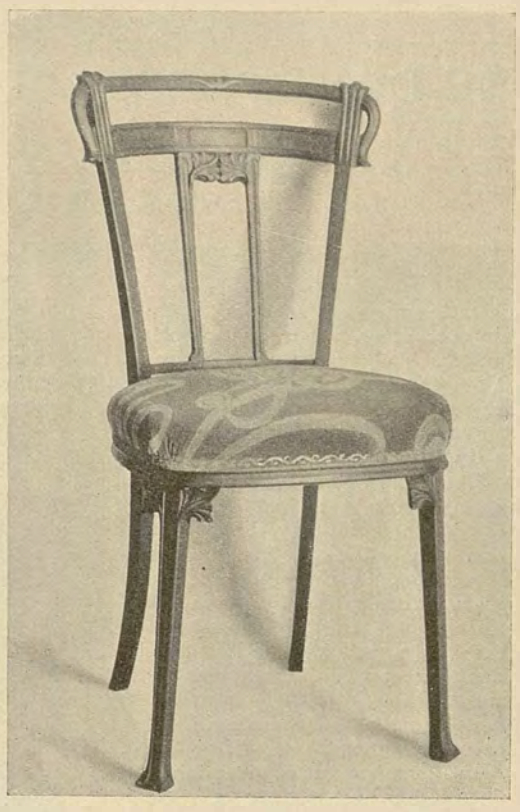


Fig. 41 e 42. Poltrona e seggiola nel Salotto. Stabilimento Golia-Ducrot.

tutto ciò infine che dovesse servire ad arredarla ed addobbarla, sforzandosi di imprimere su ogni cosa un suggello di leggiadria e di modernità artistica.

Fin da questo primo assai riuscito tentativo di stil nuovo, egli ebbe la fortuna di trovare nel Ducrot, che già era a capo di quelle officine della ditta Golia, di cui è, da qualche mese soltanto, diventato unico proprietario, un cooperatore oltremodo intelligente e di squisito buon gusto, il quale riusciva a sopprimere dinanzi alla continua elaborazione inventiva della sua mente ogni difficoltà ed a dare, con lodevole facilità di svolgimento tecnico, la necessaria forma concreta ad ogni più rapido schizzo da lui segnato sulla carta nella febbre della creazione.

La consacrazione ufficiale i mobili siciliani del Basile e del Ducrot, che avevano già trovati amatori e compratori non soltanto in Italia, ma anche in Francia ed in Inghilterra, l'hanno ottenuta alla mostra torinese, col gran diploma d'onore ad essi accordato ad unanimità dalla giustamente severa giurìa internazionale.

Ciascuna delle tre stanze, presentate dai due palermitani a Torino, piaceva per qualche pregio speciale, ma, tanto i mobili della camera da letto in acero bianco di un' eleganza sobria e gustosa, benchè forse la decorazione floreale in legno del soffitto potesse sembrare un po' greve, quanto quelli dell'assai leggiadro salotto in mogano rosso e della stanza da studio in quercia e cuoio di carattere alquanto inglese ed in cui ogni oggetto rivelava uno scopo ben determinato ed occupava il minore spazio possibile, si facevano ammirare per la grazia snella e semplice, pur non essendo disadorna, delle sagome, e perchè cotesti mobili, oltre ad essere solidi e relativamente leggieri, possedevano, più e meglio che in ogni altro arredamento italiano, il merito essenziale e pur così di sovente trascurato di servire bene allo scopo di pratica utilità per cui erano fabbricati.

Accanto al Basile ed al Ducrot piacemi nominare, a titolo di onore, come efficace loro collaboratore per la parte decorativa scultoria, Antonio Ugo, che ha eseguito il bel bassorilievo, raffigurante la Vergine fra due angioli inginocchiati, inserito nell' alta spalliera del letto, nonchè un orologio a pendolo in legno e bronzo, con un'ignuda figurina femminile, modellata con isquisita morbidezza, la quale mi fa sperare che ben presto i buongustai del nostro paese troveranno nel giovane e valoroso scultore siciliano colui che fornirà loro i piccoli bronzi artistici per adornare le loro case, che adesso sono obbligati a far venire da Vienna o da Parigi.

VITTORIO PICA.

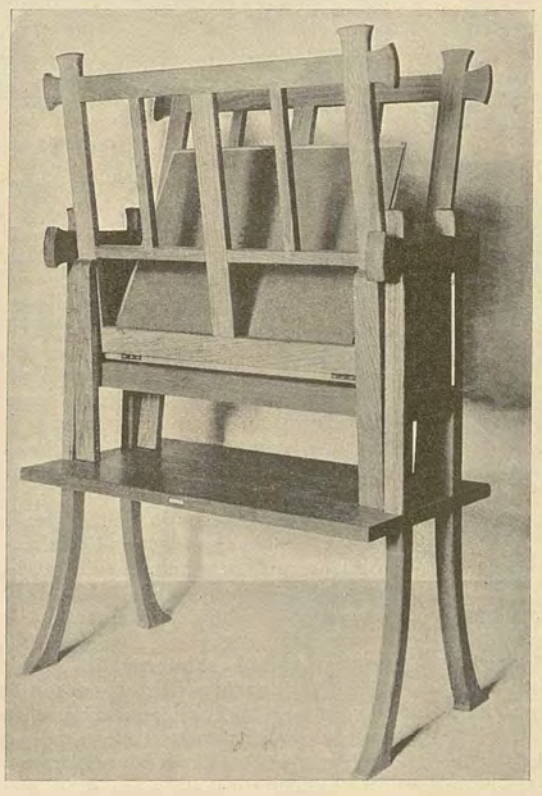


Fig. 43 e 44. Porta-cartelle e poltrona nella Stanza da studio. Stabilimento Golia-Ducrot.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

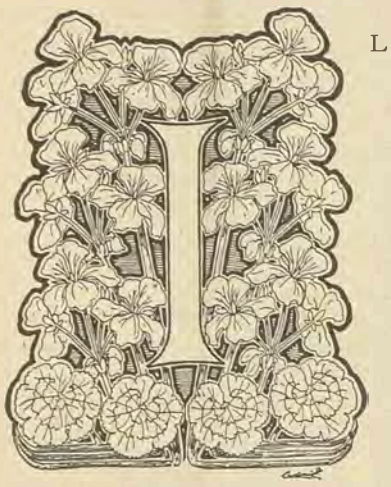
V.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE DECORATIVA ODIERNA IN TORINO.

IX.

ULTIMI RICORDI.

— *Fig. da 45 a 55.* —



L più completo, ossia più complesso assieme dell' Internazionale era la Villa Austriaca disegnata dall' architetto L. Baumann di Vienna; trattasi d'una costruzione semplice a linee larghe, ricca di luce e d'aria, e il suo carattere moderno riposa specialmente sulla comodità non dissociata, s' intende, dalla genialità. Ben distribuita, con un bellissimo salone terreno, nel quale una scala lignea porta al piano superiore ed una specie di *bow-window* arioso e allegro vi emerge, la Villa venne decorata e ammobiliata da vari artisti i quali lavorarono su delle semplici indicazioni del Baumann o seguendo il proprio estro. Non dico che tutto l'arredamento della Villa Austriaca sia un modello di gusto e modernità, ma, complessivamente, è un saggio di rara distinzione. Signorile e assai sobria la camera da letto, celeste come un sogno di fanciulla, vago il salotto, e notevolissima una camera economica con un letto parato da un tessuto floreale di ottimo gusto. Ed è bella la sala da pranzo, ariosa, con una finestra che occupa una gran parte della parete di facciata, sotto cui verdeggia un'abbondante aiola di fiori e di piante. In quest'assieme è, insomma, notevole la mancanza dell'enfasi e della verbosità decorativa; la qual cosa non può dirsi della Villa Lauro, costruita da vari espositori presso la Villa Austriaca ed arredata con una ricchezza che sta vicina allo splendore; ma è cotesta una ricchezza mondana, la quale ignora le gioie della misura. Il fabbricato venne eretto dall'ing. Velati-Bellini e decorato con ceramiche del Cantagalli di Firenze, e i mobili, parte sostanziale dell'arredamento, sono del Ceragioli, artista d'intenti modernissimi. Da osservare, fra i particolari, la magnifica stoffa d'una poltrona. Ed io vorrei, prima di andare ancora all'Estero, vorrei che il lettore fermasse l'attenzione sui tre « ambienti » disegnati dall'architetto Basile di Palermo, eseguiti ivi dal Golia, i quali, a parte qualche riserva, sono tra più completi dell'Internazionale.

Fig. 45. Camera da letto nel Villino austriaco.

Non abbandoniamo dunque l'Austria; e nel padiglione austriaco, l'unico costruito fuor dal palazzo daronchiano, vediamo alcuni « ambienti », uno dei quali è notevole in modo speciale, poichè il Wytrlik che ne è l'espositore, intese a comporre un interno innestando l'arte all'economia; la qual cosa, per chi attribuisce al fattore economico la somma importanza ch'io gli dò, è supremamente interessante. Nè io pertanto ho molte tenerezze per quest'interno, una saletta da pranzo,

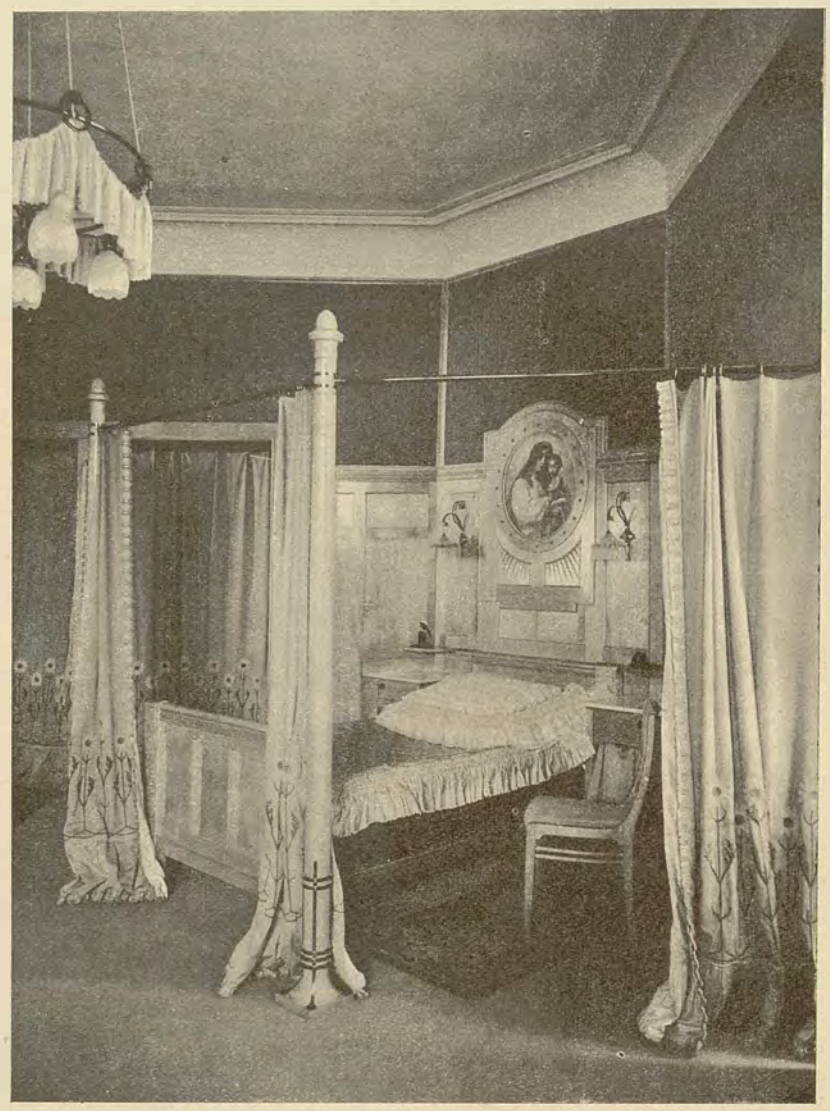


Fig. 46. Camera da letto nel Villino austriaco.

alquanto rigida e fredda, anzi nell'osservare l'opera del Wytrlik e quella di altri espositori che ebbero l'identico proposito, mi dolgo di nuovo che la Famiglia Artistica di Milano abbia insufficientemente corrisposto all'attesa generale coi suoi « ambienti », intesi a risolvere il problema più elevato dell'Arte Nova. Essa ebbe la visione del vero, ma la ispirazione geniale quasi del tutto le mancò.

Alla sala da pranzo del Wytrlik, che destò a Torino non tepide simpatie (l'espositore ottenne anni sono un premio per la mobilia a buon prezzo, in un concorso aperto dal Museo di Vienna), io preferisco la camera da dormire (siamo sempre in Austria) dello Schönthaler, un complesso di 800 lire ben disegnato e non tanto rigido quanto il precedente.

Fuori dal campo delle borse modeste, vantava l'Austria una sala da pranzo, espositori Portois e Fix, pure di Vienna, ove la signorile sobrietà è il pregio supremo. La descrizione che ne tentassi non gioverebbe a nulla; gioverà, forse, piuttosto la seguente constatazione di fatto: che qui, come in Germania, ove esistono degli altissimi fautori delle nostre idee, come in Olanda e persino nel Belgio, ove mancava il sommo agitatore della moderna bellezza, il Van de Velde, la cui assenza dall'Esposizione lamentai, la tranquillità rettilinea va occupando il posto dei motivi ondulati e la calma della superficie piana, avvivata da vetri talora arrotati e da qualche riporto metallico, ha fugato la ricchezza dell'intaglio, onde il floreale, come elemento di decorazione ebanistica, è in decadenza, nè il colore fiorisce. I mobili decisamente policromi, erano rari all'Internazionale — il Bugatti di Milano, l'Issel di Genova,

il Cutler e il Girard di Firenze — scelgo fra gli espositori degni di qualche considerazione — e nella sezione tedesca il Kümmel di Berlino in uno degli « ambienti » del Möhring, oltre a pochi altri. Questo ch'io dico viene riaffermato persino dai modelli che il capo della colonia di Darmstadt, l'Olbrich, espose all'Internazionale, trionfando sui suoi connazionali.

Anni sono comparve a Vienna, editori Gerlach e Schenk, un albo intitolato *Le Idee dell'Olbrich*, e lo sfogliarlo è util cosa a chi

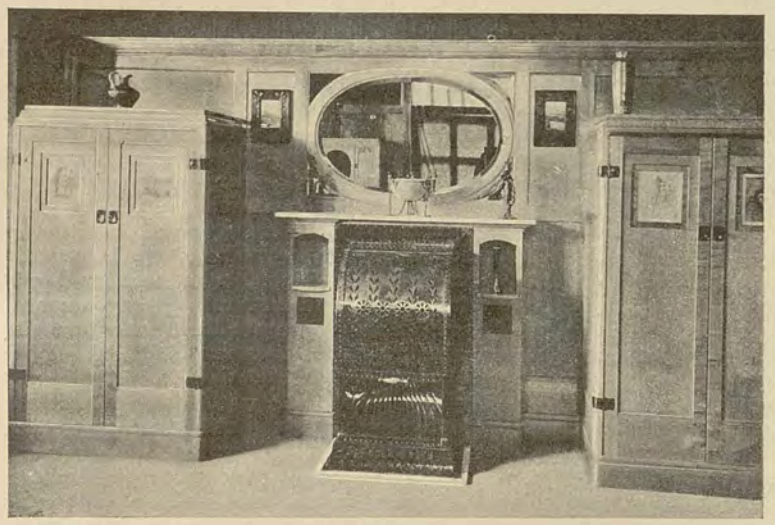


Fig. 47. Caminetto nella predetta Camera da letto.

vuol conoscere lo svolgersi della personalità olbrichiana, balzata dalle più opposte influenze; sono le idee d'un poeta, composte di ciò che non s'insegna ma s'intuisce, s'indovina, si crea; e l'Olbrich è un creatore.

Notato e notevole fra i secessionisti di Vienna, fu incaricato da essi di costruire e decorare le sale per la quarta Esposizione della Società, e a Vienna dal campo dell'arte applicata passò trionfalmente a quello dell'architettura, costruendo la villa Friedmann a Hinterbruhl riprodotta nel suo albo d'*Idee* e, se non erro, esposta nella serie di fotografie che formavano geniale corredo informativo alla sua esposizione di Torino. Dove non vo' venire prima d'aver ricordato che l'Olbrich abbandonò Vienna per Darmstadt e quivi divenne capo di una colonia d'artisti riunita dal granduca di Assia, appassionato cultore della nostra arte.

Con un supremo sforzo, di cui dobbiamo essere riconoscenti all'Olbrich, questi si presentò stupendamente a Torino con tre « ambienti » arredati di tutto punto, uno studio grigio ornato d'una specie d'alcova bianca — contrasto singolare al grigio pensoso dell'interno (qualcosa di simile vediamo nella Villa Austriaca) —, un salotto giallo come un inno alla luce, e una camera da dormire bianca, vero nido di anime pure.

Se confrontiamo questa camera con altre esposte all'Internazionale, se la confrontiamo sia pure con quella signorile e ariosa della Villa Austriaca, ci troviamo davanti a una diversità enorme, quella che corre fra una bellezza nobile e sana ed una che scivola, spensierata, nella mondanità. Due camere sole possono qui utilmente ricordarsi, una del Bugatti, la più originale dell'Esposizione e la più fine sotto l'aspetto del colore, e una del Quarti, fortemente ideata e costruita.

V'ha chi trova freddi i mobili dell'Olbrich e rigido il suo sistema di decorazione; difatti a degli spiriti caldi non può simpatizzare un'arte in cui il movimento è parsimonioso ed il colorito timido; ma su cotale principio olbrichiano qual melodìa di forme e qual dignità! Tuttociò nel campo morale sarebbe candore e purezza; ed io così giudico gli « ambienti » esposti dall'Olbrich e, in genere, la sua arte che mi sembra limpida come la verità. Dico in genere perchè non giuro fede a tutto quanto esce dalla immaginazione del nostro maestro; espose egli, per esempio, un grande tappeto che col suo disegno rettilineo a punte e quadri, fa pensare a un'opera musiva piuttosto che a un lavoro tessuto; la qual cosa non corrisponde ad un precetto, il solo forse che possa aversi nell'arte, il rispetto che l'artista deve portare alla natura del materiale adoperato.

Dopo l'Olbrich metto il Behrens — altro artista che il granduca di Assia chiamò a Darmstadt ed è, col Wagner, il rappresentante cospicuo, in terra tedesca, dell'Arte Nova.

Il Behrens ci conduce in piena Germania, cioè alla sezione più ricca di espositori, oggetti e « ambienti ». Gioverà dunque ricordare, prima di tutto, lo straordinario concorso tedesco a Torino e come la sezione tedesca occupasse una vasta superficie su cui sorgevano, fra piccole e grandi, 38 sale decorate e arredate.

Un grosso Catalogo impresso con buon gusto a Monaco, ornato d'una nota illustrativa, a mo' di prefazione, del prof. Gmelin, direttore della *Kunst und Handwerk*, faceva noto che la sezione tedesca constava di 238 numeri e, sebbene in tutto non destasse ammirazione, ciò che starebbe fuor dalle cose umane, il complesso denotava una forza di giovinezza, un'operosità ed una energia di mente sorprendenti. Così chiunque ha visitato seriamente la sezione tedesca deve dire e convenire che questo è il modo di farsi vivi, questa la maniera di farsi rispettare e la via per farsi perdonare qualsiasi errore o eccesso, se mai ne esistessero.

Il capo o sommo ordinatore di tutto ciò fu il De Berlepsch-Valendas di Monaco. Tutti gli stati tedeschi, Prussia, Sassonia, Baviera, Baden, Wurtemberg, Assia e Amburgo, erano rappresentati nella se-

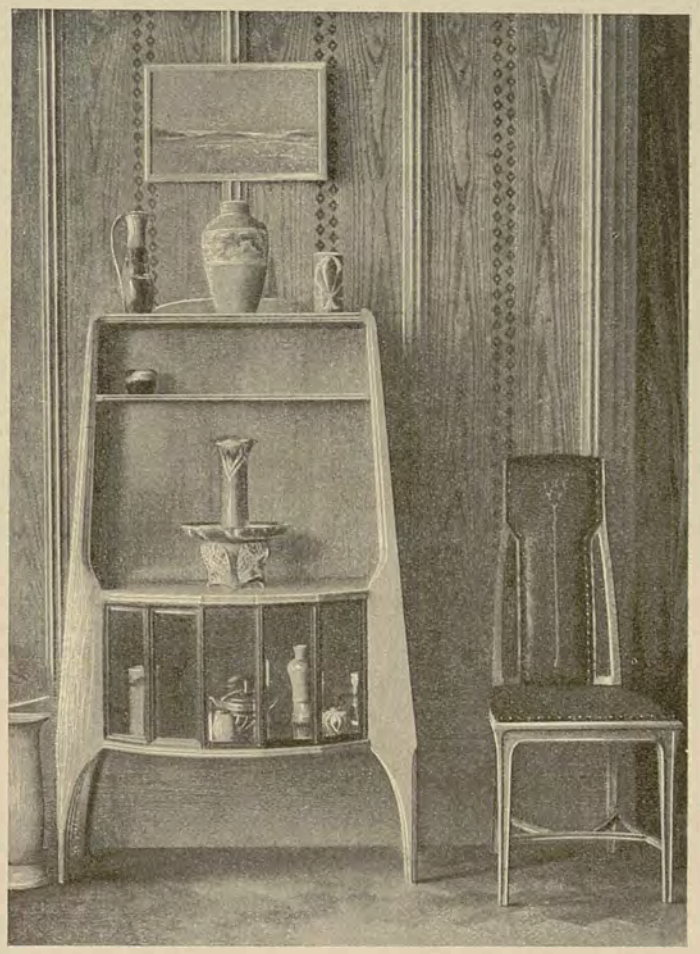


Fig. 48. Mobili disegnati dal prof. F. A. O. Krüger di Stuttgart.

zione, la quale conteneva delle sale molto vistose, tra cui una con decorazioni ceramiche, *Majolica-Saal*, del Kreis di Dresda, cupa e spettrale, e la più vasta detta dell'imperatore, perchè vi si vedeva il busto di Guglielmo, ideato dal Billing, senza parlare del vestibolo amburghese del Behrens, con una vasca caratteristica nel mezzo e archi ogivali intorno. Erano queste le sale principali della sezione, sotto il rispetto dell'ampiezza, e quella del Kreis era la più originale, essendo la più maestosa quella del Billing, coperta da vòlta aurata.

Il Behrens del vestibolo amburghese è lo stesso che nominai poco

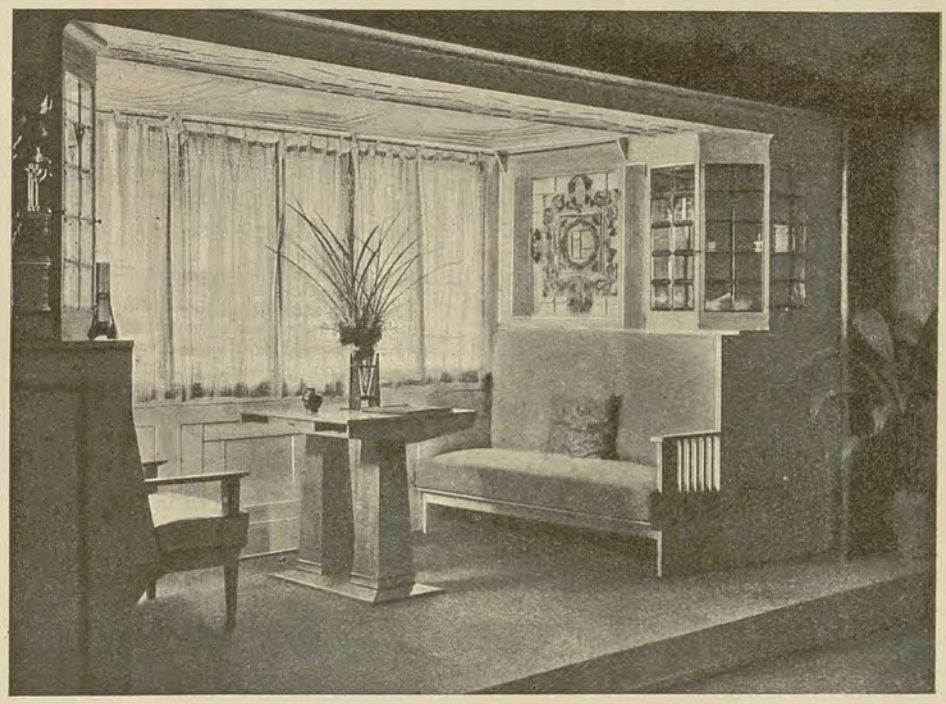


Fig. 49. Stanza da studio. Prof. I. Olbrich di Darmstadt.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 50. Pannello dipinto in una stanza disegnata dall'architetto H. E. Berlepsch di Monaco.

fa allato dell'Olbrich, e lo nominai come autore di una sala che ufficialmente veniva indicata così: *Zimmer aus Darmstadt.* Essa aveva lo stesso aspetto delle cose olbrichiane e intendeva ai medesimi effetti di semplicità e nobiltà coi medesimi mezzi; onde la sala del Behrens era indiscutibilmente una delle più belle e signorili fra quante se ne vedevano a Torino fuori e dentro la sezione tedesca. La quale poteva vantarsi di una fila di stanze esposte dalla *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk*, decorate e arredate da B. Paul e B. Pankok, le quali, sebbene non stessero a pari degli « ambienti » olbrichiani e behrensiani, contenevano elementi considerevoli di grazia e modernità.

Ma v'è di meglio: in fatto di stanze l'architetto A. Huber, fabbricante Kümmel, espose un Gabinetto da lavoro giallo, un sogno di luce, una delizia; e nel complesso l'arredamento tedesco può insegnare molto a noi italiani, la sobrietà e la convenienza. Ciò richiama il pensiero sul fabbricante Goebel di Friburgo il quale, con disegno dell'architetto Müller, eseguì una stanza di tipo economico sobria e conveniente quant'altra mai; nè va dimenticato il ciclo di camere costruite e arredate sotto la direzione del Berlepsch-Valendas, componente una specie di casetta (*Bayerichen Haus*) dipinta con elegante moderazione all'esterno e ben messa all'interno: esempio quindi, anch'essa, a' nostri architetti decoratori.

Ma dove sono costoro in Italia? A rigore non esiste da noi l'architetto decoratore, sicchè gli interni sono abbandonati nelle mani dei tappezzieri, i quali, novantanove volte su cento, non sono artisti; per questo avviene molto di rado, in Italia, che si domandi il consiglio e la cura di un architetto per arredare un quartiere, e se avviene qualche volta ciò è in circostanze eccezionali; quindi l'architetto decoratore, l'architetto capace di comporre il quadro di una stanza, da noi è una pianta che va coltivata e l'Internazionale di Torino sorse opportuna. L'Arte Nova può pertanto alimentare questa pianta, perchè la nostra arte deriva dalle tendenze del tempo presente, tendenze fatte di comodità e di logica, per ciò che riguarda l'arredamento interno, il quale, finchè dovette seguire gli stili antichi ebbe i movimenti impacciati, obbligato a forzare le linee ad atteggiamenti per cui non si sentivano inclinate; ma oggi che la linea decorativa entra nella vita reale, l'arredamento interno avrà necessariamente il suo artista, il quale fra sè e le necessità della esistenza non vorrà interporre uno stile sorto quando i bisogni della vita erano differenti od opposti a quelli d'oggi.

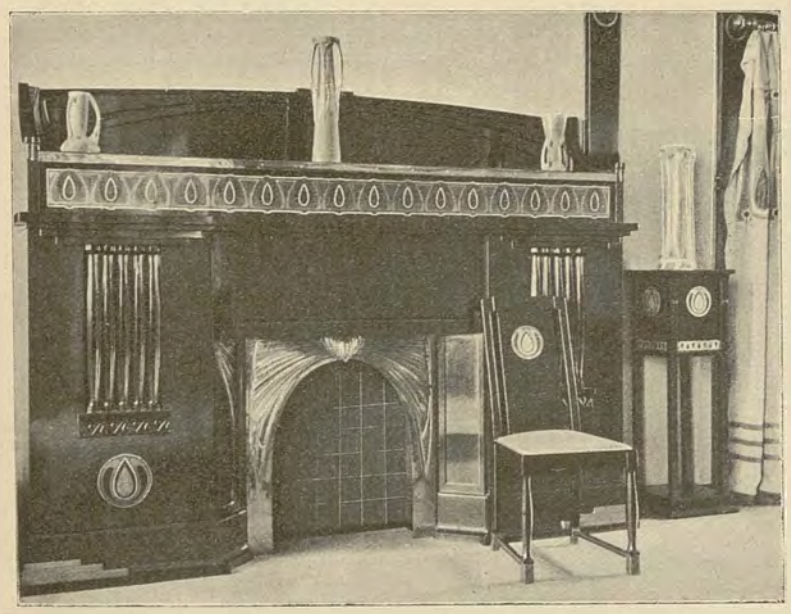


Fig. 51. Caminetto in una stanza disegnata dallo scultore C. Behrens di Breslavia.

La sezione tedesca era dunque ricca di belle e geniali cose e il suo assieme lasciava profondamente meravigliati; e avendo citato poco, aggiungerò gli espositori Bauer e Kriner di Monaco, l'Oréans di Carlsruhe autore d'una stanza un po' olbrichiana con un bel camino del Läuger, e indicherò alcuni altri « ambienti » disegnati dal Berlepsch, nonchè una stanza da pranzo dello Spindler molto originale nell'assieme, con mobili intarsiati, i quali fanno ricordare il genere esposto nella sezione italiana dal Grazioli e dal Gaudenzi di Milano e nella sezione francese dal Majorelle di Nancy. Nè cito i contributi della *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* (Schimdt e Müller di Dresda) fra cui una cameretta economica, modesta sino forse all'esagerazione; con tutto ciò mal sarebbe obliarla, mentre si può obliare un « boudoir » venuto pure da Dresda (Udluft e Hartmann) pretenzioso e civettuolo.

L'Ungheria ha diversi « ambienti » i quali, presi così in blocco, lasciano passabilmente freddi: una sala da pranzo disegnata dal Wiegand è stata sciupata dalla tinta azzurra, un azzurro violento, dato ai mobili, ma è disegnata con una certa austera nobiltà, e l'Horti, già nominato, disegnò due « ambienti, » una sala da pranzo e uno studio, senza destare soverchi entusiasmi, benchè l'Horti sia uno degli iniziatori e rappresentanti più autorevoli dell'Arte Nova in Ungheria.

Parlando di vetrate ebbi occasione di indicare quelle alle finestre dei due « ambienti » dell'Hobè, artista della giovine scuola belga che come il Van de Velde, più personale dell'Hobè, e il Serrurier-Bovy, si occupò di arte « pura » per indi darsi, con slancio, all'arredamento e alle arti decorative. Nelle sale da lui composte l'austerità formale farebbe presente, più ancora che l'Inghilterra, la scuola dell'Olbrich; ed è ammirabile la semplicità costruttiva dei suoi mobili che esprimono, per mezzo di linee tranquille, un senso di riposo, in questa sezione che Van de Velde avrebbe padroneggiato se gli fosse stato possibile di concorrere. Al luogo suo sta l'architetto Horta; egli occupa una splendida posizione, oggi, nel Belgio fra i modernisti ed, erede intellettuale dell'Hankar, morto prima di mostrare la somma delle proprie virtù, la sua influenza nel suo paese è possente e va al di là di Bruxelles e delle città del Belgio. Comunque, i due « ambienti » che questo maestro brussellese espose, arredati con mobili di sicomoro e frassino americano, non sono nè molto belli nè molto originali; il gusto barocco toglie loro il fàscino dell'originalità e il salone disegnato dall'Horta non contiene nulla che riveli i grandi meriti dell'autore.

L'Horta deve esaminarsi nelle fotografie dei suoi fabbricati, come ebbi già occasione di osservare; e quest'esame ci mostrerà la elaborazione mentale dell'Horta prima di giungere a quell'indipendenza spirituale che produsse la *Maison du Peuple*, essendosi iniziato all'architettura con una costruzione in cui l'assieme è il logoro pronao

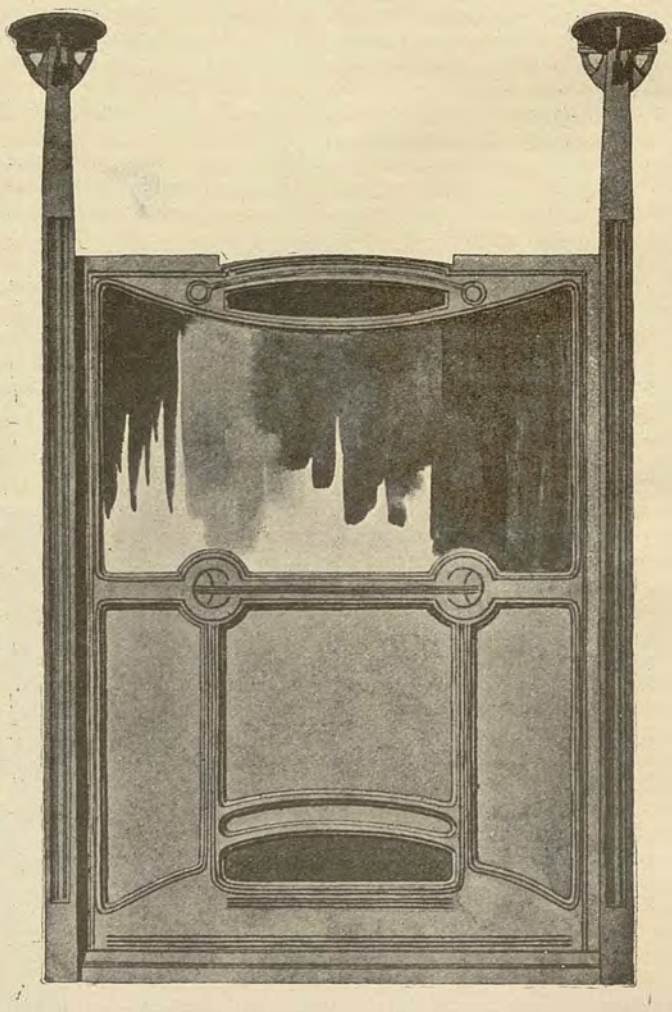


Fig. 52. Tramezzo di legno e cristallo nella mostra del gioielliere F. Wolfers di Bruxelles.

greco e romano, avvivato però dal suo spirito evolutivo. E l'evoluzione compì in senso affatto nazionale, così il fondo fiammingo si ritrova nei fabbricati hortiani dai mattoni rosseggianti sulle muraglie fiancheggiate di pietre da taglio.

Allato dell'Hobè e dell'Horta ecco il Van de Woorde e lo Sne-

yers. Il Van de Woorde ha una sala di finto mogano con mobili che sentono l'influsso dell'Impero, disegnati con gravità più adatta alla pietra che al legno; e lo Sneyers in uno studio i cui mobili sarebbero disegnati con garbo, si è fatto vincere la mano da una decorazione complementare, a ricami verdi opprimenti. Il senso d'oppressione, in questo studio, deriva anche dalla linea architettonica. Lo Sneyers imaginò una scala che conduce su un pianerottolo ornato di ampia finestra, davanti la quale è collocato un banco da lavoro; ma qui esiste una sproporzione fra la superficie coperta, troppo angusta, e le cose che la ricuoprono.

Ho detto che i mobili del Van de Woorde sentono l'influsso dell'Impero; mal sarebbe che quest'osservazione cadesse senza soggiungere che ciò non è un difetto o potrebbe non esserlo, se si trattasse di un fatto istintivo. Esiste l'accusa che l'Arte Nova ha dei contatti incestuosi coll'arte neo-Classica, ma, per me, tutto ciò è il filone dell'aurea libertà che ripiglia il suo cammino. Dopo l'Impero l'arte decorativa visse d'eclettismo, ed ora si riunisce spontaneamente e teneramente a quel punto ove sostò la libera ispirazione. In Francia lo spirito lieto e bizzarro de' francesi va innestando l'Arte Nova al ceppo settecentesco, e sta bene là dove ciò è istinto, non artifizio, legge naturale, atavismo, non capriccio di gruppi o tirannia di scuole.

Concludendo, per quante riserve ispiri la sezione belga, una cosa si impone alla critica: la immensa attività di questo piccolo Stato sul campo delle nuove tendenze; e quest'onore si ripercuote sui saggi di varie scuole pubbliche, espositrici a Torino. In questo successo vuolsi vedere il merito d'un funzionario eminente, il Rombaut, nemico dichiarato di ogni sorta d'accademismo, le cui idee didattiche, in fatto di estetica, poggiano sopra due punti ben determinati: nessun regolamento e libertà completa ai professori. Se così è il Rombaut, come il granduca di Assia, va inscritto tra i benemeriti dell'odierno movimento, e i professori che hanno ingegno e sanno far a meno dei programmi elaborati nei gabinetti ministeriali non potranno non acclamare a questa fenice di funzionario il quale vuole nelle scuole degli insegnanti e non de' servitori.

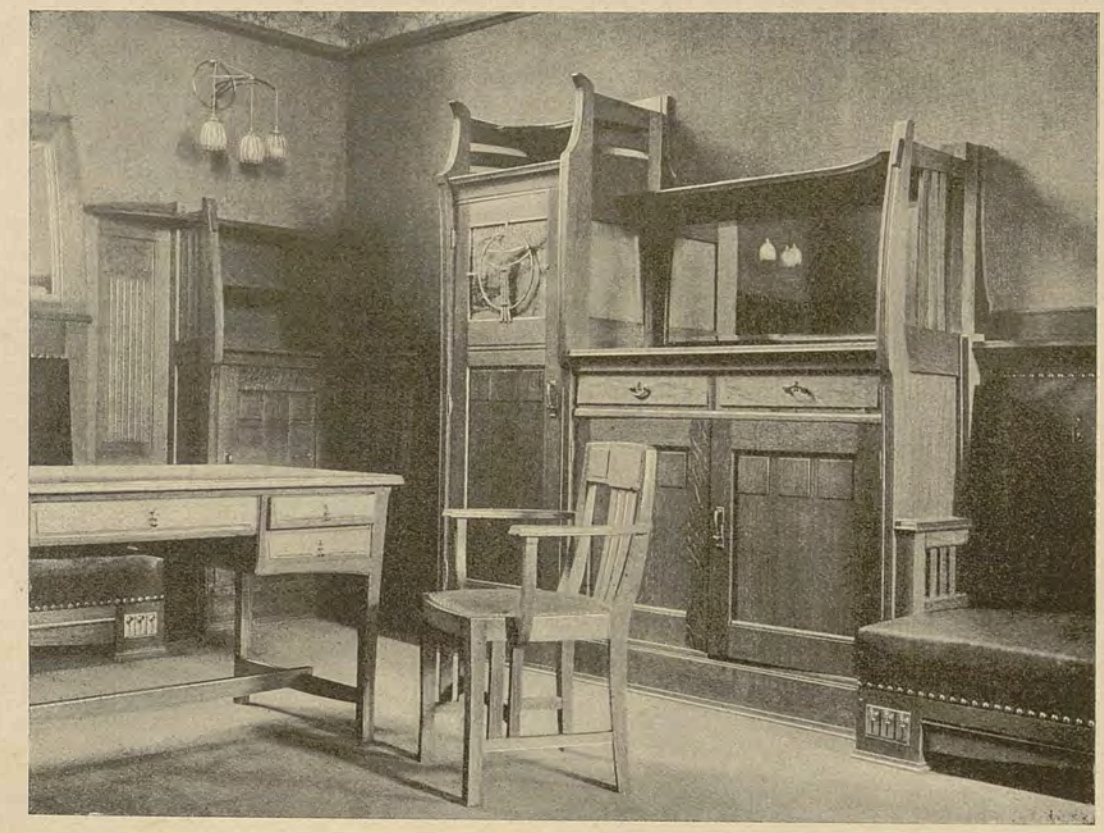


Fig. 53. Stanza da pranzo disegnata dal sig. Giorgio Hobé di Bruxelles.

Fig. 54. Stanza da studio. Architetto L. Sneyers di Bruxelles.

Sarebbe bello discorrere ora della Francia se alla Internazionale il suo concorso non fosse stato scarso e la sua esposizione non avesse avuto l'aria di cosa improvvisata. Forse l'azione di chi si occupò di cotal concorso non fu sufficientemente attiva, ferma ed incoraggiante. Così la Francia a Torino non figurò come avrebbe dovuto.

L'operosità francese era ivi quadripartita: in un gruppo di artisti indipendenti ove stavano, primi, il Boisonnet e il Fridrich; nel gruppo di artisti della « *Maison Moderne* » (J. Meier Graefe); in quello dell' « *Art Nouveau Bing* » e nel gruppo che dirò della Francia ufficiale; — e così, quadripartita, l'operosità francese a Torino mancava d'unità, di forza e d'importanza. Nessun piano, nessuna idea, nessun ordine fu pensato nè dato per riunire tante energie, e molte cose esposte sono note da troppo tempo. Onde alla « *Maison Moderne* » p. es. troviamo espositori di tutto l'orbe, dal Charpentier all'austriaco Gurschner, dal belga Van de Velde al Grondahl di Copenaghen. All' « *Art Nouveau Bing* » troviamo pertanto il De Feure, di cui ammirammo il servizio di piatti, vassoi e bomboniere entro una vetrina dorata, mobile

Fig. 55. Mobili dello stabilimento Zen di Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

bello e conosciutissimo al pari di una sedia squisita dello stesso autore esposta a Parigi al « *Pavillon de l'Art Nouveau* » col canapè relativo, non esposto a Torino, ma imitato da più d'un ebanista italiano. Col De Feure troviamo dunque il Gaillard, il Colonna, il Lalique ed altri artisti che « marciano » in prima fila sul campo dell'odierne rivendicazioni estetiche, e nei due altri gruppi contiamo ancora il Lalique e lo Charpentier coi Brateau, Besnard, Picard, Plumet, Selmersheim, Rivière — autore di finissime litografie a colori —, col Bigot, ammirato a suo luogo, col fortissimo Rodin e col circonvoluto e chiassoso Majorelle.

Diciamo prima di tutto del Rodin, il gigante della sezione francese, l'artista che fa ammutolire gli artisti con una statua la quale ricorda gli schiavi di Michelangiolo al Louvre, essendo essa stessa, come gli schiavi destinati alla tomba di Giulio II, una figura decorativa; ed è tale la vita che agita la statua del Rodin che, oltre gli artisti, quanti hanno occhi per osservarla restano meravigliati. Il Rodin modella per il bisogno di maneggiar la creta, non per narrare delle vecchie fiabe e riunire dei vecchi motivi; davanti la creta egli lascia agire lo spirito ossia l'istinto, quel potere nascosto che colorisce i fiori e conferisce il volo agli uccelli; e come sarebbe vano discutere sul colore d'un fiore o su quello d'un uccello, così è vano discutere il Rodin con tutte le sue virtù e i suoi difetti; chè senza questi egli non sarebbe il Rodin, il più ardito e personale scultore moderno.

Fotografie di edifici, mobili, vetri, pannelli, bronzi, gioielli, grès e « ambienti » contiene la sezione della Francia ufficiale; ma cotali « ambienti » consistono soltanto nei mobili o poco più; quindi, a rigore, gli autori non potevano nemmeno considerarsi candidati ai premi. Comunque, tutti questi mobili, benchè ricordanti la Francia settecentesca, sono buoni lavori di arte ebanistica. Ricchi di curve, discretamente fantastici in un giuoco di linee e di piani che rivelano il dito del modellatore, essi sono riuniti da un filo ideale che li aggruppa e li isola; ond'è che i mobili francesi a Torino si distinguevano marcatamente dai tedeschi, dai belgi, eccezione fatta da quelli dell'Horta, e da altri mobili principalmente ricercati nei movimenti rettilinei.

Fra i mobili più caratteristici uno dello Charpentier, basso, arcuato, con fianchi traforati, ingegnoso, con placchette di bronzo dorato, in cui la materia lignea è sottoposta a uno sforzo che il razionalista non approverà mai, è in vendita al prezzo di 25.000 lire. È un mobile per musicisti, destinato alla collocazione di strumenti a corda, e l'autore fece anche gli analoghi leggii che a Torino non espose; — leggii quasi convulsivi nelle loro linee incurvate. Ed il Majorelle inviò sei o sette mobili che si distaccano dagli altri francesi, essendo chiassosi nella colorazione di pannelli intarsiati ed emergenti sulle linee architettoniche e costruttive. Il fatto che i mobili del Majorelle si distaccano dagli altri si indica, ben inteso, in onore del maestro francese, ma i suoi mobili di Torino, noti a chi è al corrente de' nostri studi, si bramavano più equilibrati.

Se si parla di equilibrio nessun mobile francese forse potrebbe esser qui citato meglio della credenza (dressoir) del Gaillard, esposta all' « *Art Nouveau* », quella con svolazzi d'ottone sui vetri, non meno nota dei mobili del Majorelle; ma l'autore vi appare troppo docile, quasi un discepolo diligente, inscritto al corpo dei « regolari »; così egli avrà la medaglia d'oro ma non la nostra ammirazione. L'artista di genio produce delle cose che ai contemporanei devono sembrare, almeno in qualche punto, squilibrate e anormali.

Dunque niente « ambienti » francesi, come niente « ambienti » inglesi; ed è male che l'Inghilterra abbia mandato a Torino una quantità di oggetti scompagnati e non abbia arredato nemmeno una stanza e messo gli oggetti stessi entro al loro quadro naturale. Un oggetto decorativo non acquista il suo valore reale se non quando è collocato al suo posto; e le esposizioni d'arte decorativa non dovranno più aver dei tappeti sulle pareti, i tappeti si mettono in terra, non dovranno più aver dei lumi e dei vassoi nelle vetrine, i lumi e i vassoi si mettono sui tavolini, e se l'Internazionale ha recato un notevole progresso in ciò che concerne l'ordinamento di una esposizione artistica. riducendo al minimo possibile la mostra degli oggetti isolati, l'avvenire deve sopprimere totalmente l'esposizione-bazar e richiedere che ogni oggetto sia collocato in azione nel suo « ambiente ».

Parlo ora dell'Olanda; altri ne parlò, il Fuchs, enfaticamente in un fascicolo complementare al *Deutsche Kunst und Dekoration*, e il suo articolo, saturo di pangermanismo, piucchè volto a parlare degli espositori, intendeva a mostrare che l'Olanda si è distinta a Torino semplicemente perchè gli olandesi sono fratelli dei tedeschi.

Desioso, come esteta, di non mescolare cose estranee alle indagini che ora faccio, constato che l'Olanda si è presentata a Torino con serietà e dignità e, ricca di ceramiche, la sua sezione lo è dei famosi *batiks*, già esaminati nel precedente articolo, di molti lavori metallici, cartelli, legature, modelli d'architettura e d'ornamento, nonchè di vari « ambienti » scaturiti da menti equilibrate.

L'interno più caratteristico è un « hall », specie di grande vestibolo per casa signorile con ampio camino a cono alto sino al palco di travicelli, sostenuto da colonne lignee, il tutto arredato con mobili incrostati d'avorio e ornati di guanciali coperti di *batiks*. Questo vestibolo ad una semplicità non eccessiva, accoppia una signorile eleganza, e i mobili rettilinei, un poco ingenui. lasciano un dolce ricordo. L'esposizione fu fatta dalla casa Iterwik e C. dell'Aia, ma il disegno fu dato da C. Wegerif.

A questo « hall » potrebbe corrispondere, avuto riguardo alla graduatoria decorativa, una sala da pranzo in quercia dell'Hillen di Amsterdam, disegnata dal Berlage. Coperta di legno, dallo zoccolo al palco, contiene due vetrine simmetriche incassate nel muro, e la intelaiatura lignea della parete è semplicissima, sì come sono i mobili. Un fregio azzurro e oro, alla cimasa, è un po' violento, ma verrebbe corretto, spero, appena la sala dell'Hillen trovasse il compratore.

Allato a questo « ambiente » di lusso, l'Olanda offre, per mezzo di T. Binnenhuis, un piccolo quartiere di carattere economico. Il Binnenhuis è l'esecutore, ed ebbe diversi collaboratori che gli fecero i disegni: il Berlage, il Van den Bosch, il Loeber, il Gieben, tutti, credo, d'Amsterdam. Nè i mobili rettilinei sono male composti; anzi potrebbero insegnar qualcosa a' nostri ebanisti, usi ad avvilirsi quando loro si chieda una bellezza modesta.

Allo stesso ordine di idee corrispondono, nella stessa sezione, i mobili fabbricati dal Pooh figlio, una camera con un letto matrimoniale incassettato in cima, su disegno dello Sluytermann, artista molto considerato. Anche questa stanza contiene delle finezze che non possono sfuggire ad alcuno, per quanto siano variamente apprezzate. I mobili costruiti con sani principii, sono di quelli che non annoiano; la loro bellezza scaturisce dalle leggi costruttive; pochi punti d'intarsio ne lumeggiano la superficie, ed io pregio, sopra ogni altro, un armadio della camera da letto, sui meriti del quale richiamo coloro che al nostro movimento intendono imprimere un vigoroso slancio. Lo stesso dico, e forse con maggior fede, dei mobili fabbricati dal Binnenhuis. Altri mobili eseguiti dal Wisselingh e C. su disegni del Nieuwenhius e del Cachet, non ispirano gli stessi sentimenti.

Gli Stati Uniti non vollero mancare all'appello degli « ambienti » ed una camera da letto economica può venire citata fra i tentativi ragionevoli; ma, in questa parte, il concorso nord-americano è stato poverissimo e non si può tenere in gran conto.

E l'America latina, la Svizzera e gli altri Stati?

L'America latina manca totalmente; la Svizzera, se si eccettua il concorso della Società di cartelli artistici litografici di Ginevra, con qualche saggio importante, sebbene non profondamente caratteristico, era meglio che si fosse astenuta dall'intervenire a Torino, precisamente come il Giappone, che le sta accanto.

Forse il lettore si aspetta una conclusione lungamente sentenziosa; — si sganni, perchè non ho voglia di far tirate; quello che penso in genere della Internazionale l'ho detto e ripetuto; ed ora, mentre sto per abbandonare la penna, raccomando tre cose agli artisti e ai fabbricanti d'Italia: di aver fede nell'Arte Nova, di non separar il problema dell'arte dai progressi della scienza e dalla trasformazione sociale, e di abituarsi a chiedere (ora mi rivolgo esclusivamente ai fabbricanti) consigli e modelli ad artisti insigni; e su quest'ultimo punto insisto per amore del nostro ideale, poichè l'Arte Nova, o giovani, vi dà un ideale, e contiene una forza misteriosa, la quale offusca ogni egoismo.

ALFREDO MELANI.

Fig. 56. Pannello dipinto dal prof. A. Casanova per la mostra della *Aemilia Ars*.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. MARZO 1903 N. 3.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VI.

CARIATIDI, ERME, CANEFORE.

— Tav. 14 e 15. Fig. da 57 a 71. —

NESSUNO ignora che le figure scolpite di tutto tondo, e collocate a sostegno di trabeazioni, coperture, balconate ecc. si chiamano con voce greca *cariatidi*. Vitruvio, che ci ha tramandato la spiegazione di questo nome, racconta come al tempo delle guerre persiane gli abitanti della città di Caria nel Peloponneso avevano parteggiato per i Persiani invasori e come terminate le guerre e riconquistata l'indipendenza, gli altri Greci li avevano puniti a dovere conducendo le loro donne in schiavitù. Più tardi gli architetti, a ricordare quella vergognosa punizione, sostituirono in alcuni edifici pubblici alle colonne ed ai pilastri le figure allusive alle donne di Caria.

Questa tradizione riferita da Vitruvio era bensì una leggenda greca, ma era pure una di quelle solite graziose e poetiche finzioni colle quali essi spiegavano anche le origini di importanti forme ed elementi architettonici. Così facevano, ad esempio, anche per spiegare l'origine del capitello corinzio attribuendola ad un architetto di Corinto, mentre non era che un risultato della lenta formazione ed evoluzione compiutasi nell'Asia minore di quel tipo, diffusosi poi nella Grecia.

La *cariatide* — tale essendo adunque il nome invalso coll'uso — ha invece un'origine che risale molto ma molto più addietro nei secoli; e non è stata inventata di sana pianta. Anch'essa, come il capitello corinzio, or ricordato, ebbe una lenta formazione ed altrettanto lenta evoluzione: deriva da due concetti, l'uno simbolico e l'altro decorativo.

Tutto ciò si è compiuto in Egitto. Non conosciamo ancora, è vero, tutti i tipi od esemplari attraverso i quali cominciò ad apparire, crescere, formarsi e svolgersi la cariatide egiziana, o per lo meno sinora, per quanto sappiamo, nessuno si è dato la briga di ricercarli: tuttavia, basta raccogliere per un momento il pensiero sui monumenti egiziani più caratteristici, per subito veder spuntare tra di essi i tipi che richiamano alla mente l'origine della cariatide.

In Egitto, noi vediamo difatti, per non citare che gli esempi più salienti e più conosciuti, le statue simboliche dei Faraoni collocate ripetutamente, identiche, simmetriche, ai lati delle grandi porte dei templi, sia delle porte aperte nei massicci piloni, sia di quelle aperte in fondo ai cortili, all'ingresso delle sale. I famosi colossi di Memnone, che ora sorgono isolati e malinconici nella vasta e deserta pianura della bassa necropoli di Tebe, presso la riva sinistra del Nilo, non sono altro che due gigantesche statue sedute di Amenofi III fiancheggianti il grande portale aperto nel pilone doppio di ingresso al tempio funerario o *mnemonio* di quel Faraone. Il pilone a cui erano addossate, anzi persino tutto intero il tempio grandioso è crollato e non son rimasti che i suoi guardiani, i quali oggi, solitari, si rispecchiano malinconicamente nelle acque del Nilo, quando questo, all'epoca dell'inondazione periodica, dilaga nella parte bassa della antica necropoli di Tebe. Ecco adunque due statue che sono già simboliche e decorative ad un tempo.

Più in là, sempre tra le rovine della stessa necropoli, rimangono i ruderi di un altro tempio funerario o *mnemonio*, quello del grande Sesostri, detto il Ramesseo. Si vedono ancora tutta la carcassa od ossatura centrale di quell'edificio, e nella sua fronte una serie di grandi pilastri, dinanzi a ciascuno dei quali sono addossate figure di Osiride, tutte intere. Queste figure fanno di già parte integrante del pilastro a cui ciascuna di esse è addossata, e troviamo quindi già i due concetti: il simbolico e quello decorativo e architettonico. E siamo per lo meno al XVII secolo avanti l'era volgare; altro che il V secolo pure avanti l'era volgare, in cui apparvero le cariatidi greche della loggia dell'Eretteo, quelle che per la prima volta ebbero un tal nome!

Dello stesso tempo di Sesostri abbiamo altri due esempi importantissimi di questi tipi simbolici, decorativi ed architettonici nel tempio ipogeo di Ibsambul nella Nubia, sulla cui fronte esterna vediamo quattro immensi colossi seduti del Faraone, mentre nell'interno passiamo tra due schiere di colossali statue di Osiride, che ci squadrano con un fare tra il misterioso e l'istupidito.

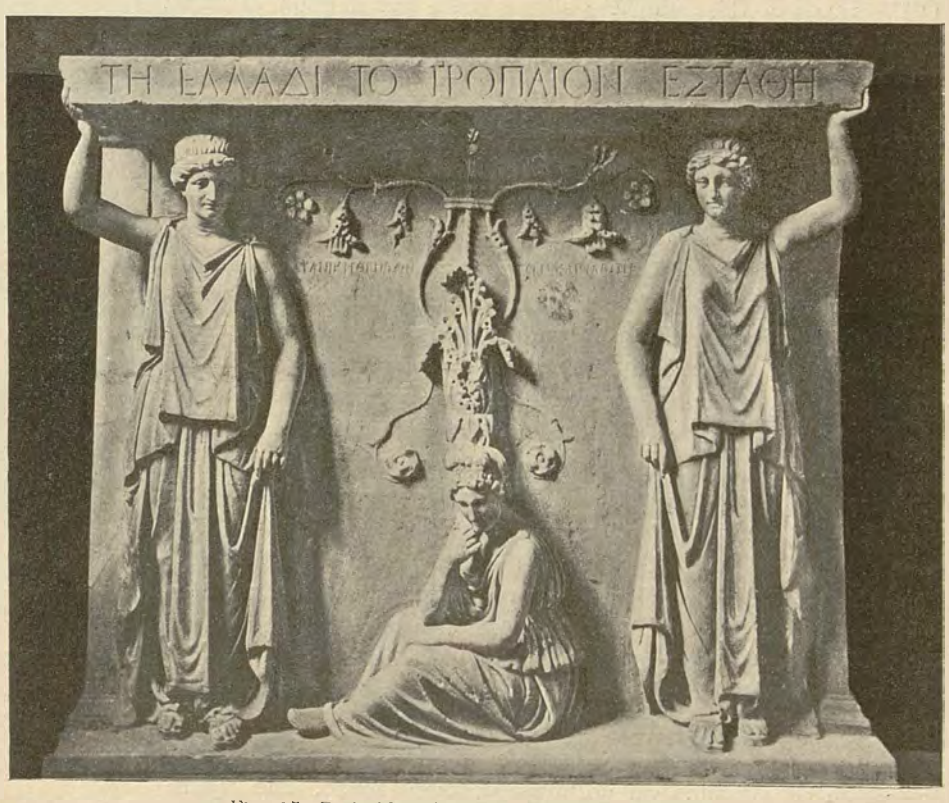


Fig. 57. Cariatidi nel Museo Nazionale di Napoli.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 58. Arte egiziana. Cucchiaio da toletta.

Non mancava dunque più che di togliere il pilastro dietro alle spalle di questi colossi di Ibsambul e del Rameseo per giungere alla vera statua, che funge da colonna o sostegno architettonico.

* * *

Si conoscono ancora troppo poche rovine dell'antica arte caldea per poter discutere se anch' essa abbia creato gli elementi e poi il tipo della cariatide. Convien però ricordare che tra le figurine di bronzo rinvenute a Tello c' è la ragazza che colle braccia alzate sostiene sul proprio capo un largo canestro: canefora se non cariatide. (Fig. 60).

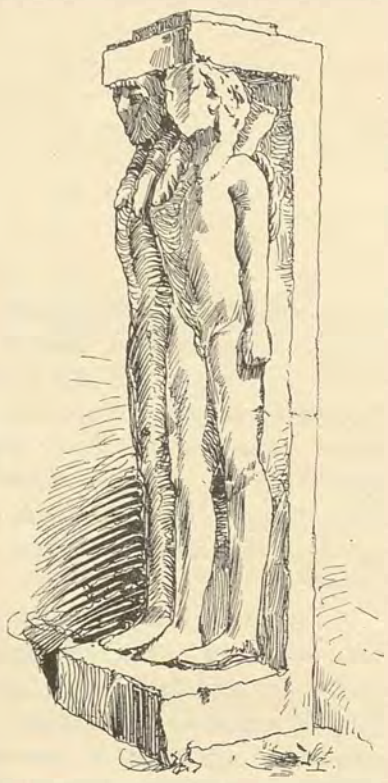


Fig. 59. Stela funeraria ritrovata a Tanagra.

Gli Assiri ebbero le cariatidi, sia con figure di animali (leoni), sia con figure che sono un connubio di forme di animali e di forme umane (i famosi tori alati con testa umana), ma ebbero pure le vere cariatidi; ed un esempio evidente fu per lo appunto scoperto fra le rovine del palazzo di Corsabad di Sargone il grande (VIII secolo a. C.). Sono due statue virili, anzi di genii in ampia veste e colla tiara in capo adorna delle simboliche e sacre corna, nell'atteggiamento rigido ed impietrito. Furono rinvenute tra le macerie del quartiere delle regine, sul limitare dell' ingresso di una sala, e probabilmente ne sorreggevano il soffitto di legname di cedro. (Fig. 61).

I Persiani, che cotanto presero a prestito dall'arte assira, ebbero pure le loro cariatidi a figura di toro alato con testa umana, ma nei bassorilievi in cui glorificano i loro sovrani, dispongono a sostegno del trono lunghe file di prigionieri o tributari, i quali a braccia alzate portano le lungarine del trono stesso.

Non ci fu ancor dato di discernere accenni al tipo della cariatide umana od ai suoi elementi originari fra i monumenti dell'arte egea, la quale, com'è noto, fu l'arte intermediaria fra l'antica orientale e la greca classica; nè siamo ancora in grado di stabilire se i Greci crearono la loro cariatide ricominciando da capo tutto il lavoro di formazione ed evoluzione di questo tipo, o se presero ispirazione da esempi dell'antica arte orientale. Anzi non abbiamo che pochissimi esempi saltuari intermediari per giungere alle famose cariatidi dell'Eretteo, le quali però non possono essere state create di sana pianta.

Proviene dalla necropoli di Cocali presso Tanagra nella Beozia, una rozza stela funeraria del principio del VI secolo a. C. oggi conservata nel Museo centrale di Atene, ove sono rappresentate ad altissimo rilievo, quasi di tutto tondo, due figure virili: sono due amici, Dermis e Chitilos, come ce lo fa sapere l' iscrizione arcaica. Essi stanno ritti e si tengono allacciati passando ciascuno un braccio sulle spalle del compagno; e sul loro capo si stende la grossa e massiccia cornice della stela, cosicchè, se non sono ancora vere cariatidi, ne presentano di già tutto l'aspetto e poterono ispirarne l'idea ad artisti successivi. (Fig. 59).

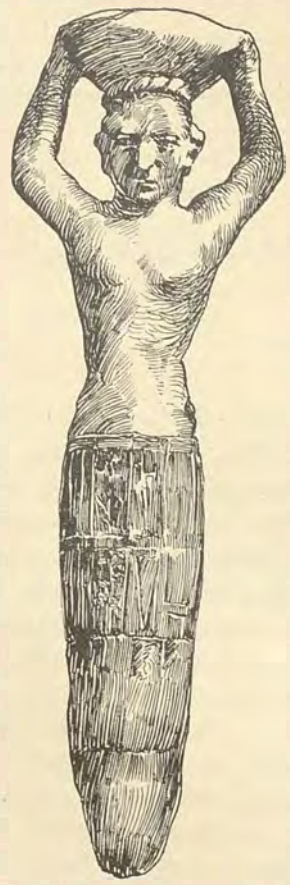


Fig. 60. Arte caldea. Canefora.

Fig. 61. Arte assira. Telamone a Corsabad.

Della seconda metà del VI secolo a. C. dovevano essere le colossali cariatidi virili che, disposte al disopra delle colonne nell'interno del Tempio di Agrigento in Sicilia, sostenevano sul

Fig. 62. Atlante nel teatro di Bacco in Atene.

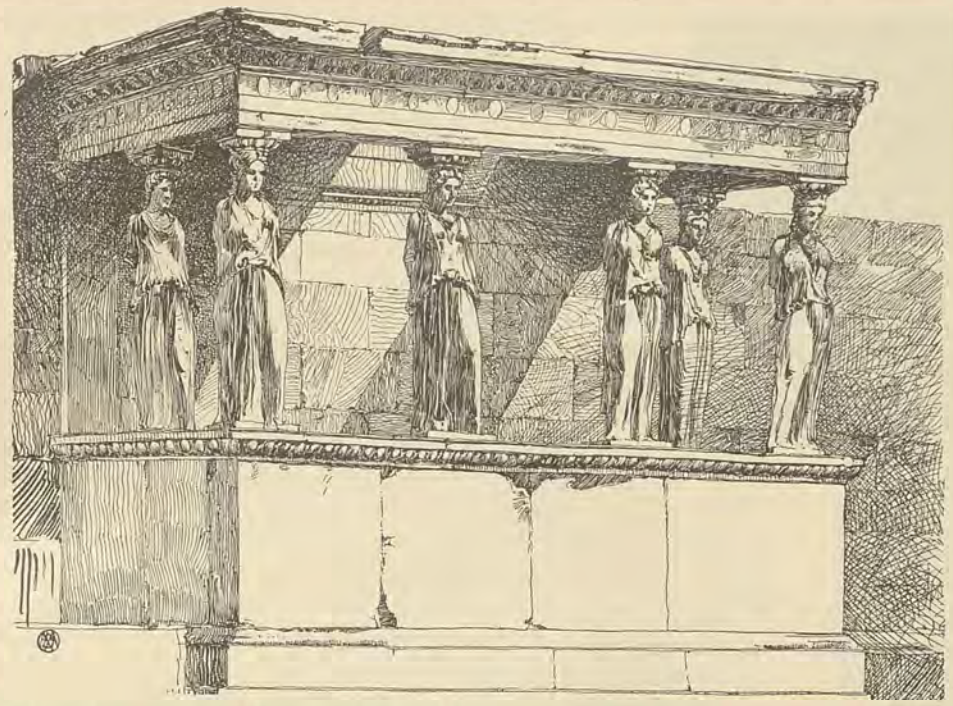


Fig. 63. Portico cariatico dell'Eretteo in Atene.

capo e sulle braccia ripiegate al disopra delle spalle il peso del coronamento. Presso le rovine del Tempio, ne rimane ricomposta una intera, giacente al suolo. Il tempo l'ha corrosa e ne ha smussate le forme, ma possiamo riconoscerne tutto l'effetto e l'atteggiamento, ed apprezzarne le proporzioni, confrontandola con la figura di una delle metope del tempio di Giove in Olimpia, la quale ci presenta per lo appunto le stesse linee e la stessa attitudine: è la figura di Ercole, che sostiene il cielo sulla propria testa e sulle proprie spalle per conto di Atlante, mentre questi

quale, a sostegno della propria copertura, invece di colonne aveva quattro statue muliebri più grandi del vero, colla testa adorna del calatos (una forma di vaso allargantesi) sul quale doveva poggiare la trabeazione; stavano nella fronte dell'edicola, due agli angoli e due nel mezzo. Il loro carattere architettonico venne segnato timidamente anche nei particolari, cioè con una fascia adorna di raggi e formante legame della capigliatura col calatos. Queste statue, che conservano caratteri ancora alquanto arcaici, sono però del principio del V secolo; appaiono dunque alla vigilia della venuta di Fidia e della sua scuola, e possono dirsi difatti il prototipo delle famose cariatidi della loggia dell'Eretteo. (Fig. 63).

La celebre loggia meridionale dell'Eretteo sull'acropoli di Atene era destinata a tribuna delle sacerdotesse di Atena Poliade per lasciarle assistere (senza uscire dal tempio perchè recluse) alla sfilata delle grandi processioni in occasione delle feste panatenee. Compiuta dai seguaci di Fidia tra il 421 ed il 413 a. C., non solo riflette, ma continua la sublime idealità del genio inventivo e dello stile del maggior maestro della scuola greca.

La Loggia sporge quattro metri dalla massa dell'Eretteo ed ha la fronte lunga sette metri. Sopra una base o piattaforma si innalza il basamento od alto parapetto adorno nella sua linea superiore di un fregio ad ovoli; al disopra, invece di una serie di colonne o di pilastrelli, per portare la trabeazione e la copertura abbiamo sei statue muliebri elegantissime. Sono disposte quattro nella facciata e due sui lati, e stanno rivolte di fronte nell'atteggiamento di una breve sosta e come pronte a

Fig. 64. Figura di una stela greca.

Fig. 65. Sostegno di specchio romano.

Fig. 66. Telamone nello Stoa dei Giganti ad Atene.

è andato a prendere per lui alcune delle famose mele nel giardino delle Esperidi.

Cogli scavi recenti nell'antico Santuario di Delfo venne scoperta anche l'edicola detta il *Tesoro* degli abitanti di Cnido, la

muoversi portando innanzi tutte di comune accordo il coronamento di marmo. Posano difatti sopra una sola gamba, le tre di sinistra sulla gamba destra e le tre di destra sulla sinistra, lasciando l'altra alquanto inflessa come di chi stia per muovere il

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Fig. 67. Telamone del tempio di Giove a Girgenti, ricomposto a terra.

passo. Questa diversità simmetrica contribuisce a presentare linee più rigide, quindi più ferme e solide verso l'esterno dell'edicola, il che, aggiungendosi anche le pieghe dritte cilindriche della lunga veste sulla stessa parte del corpo, accresce l'illusione della colonna scanalata. A questa illusione concorrono ancora la piccola base quadrata sulla quale stanno ritte, e l'echino di capitello jonico portato sul capo coll'intermediario di un cuscinetto. L'echino ha i suoi ovoli, ma è privo delle volute, che avrebbero schiacciata la massa della testa di quelle belle statue muliebri. Non manca invece il piccolo abaco, e per accrescere volume e aspetto di solidità ecco l'abbondante capigliatura di coteste formose ragazze, la quale viene a ricadere abbondante sulle loro spalle.

Fig. 68. Cariatide nel Museo Vaticano.

Su tali sostegni non si poteva sopraccaricare una grossa e pesante tratrabeazione, e difatti essa venne ridotta all'architrave ed alla cornice elegantemente intagliata. Finalmente la copertura consta di quattro semplici lastre di marmo.

La leggiadria, l'eleganza, la perfezione plastica di queste sei statue (una purtroppo non è più al suo posto, ma fu portata via da lord Elgin ed è a Londra al British Museum); il loro portamento serio eppure grazioso; la purezza della parte architettonica: tutto concorre a creare un complesso di insuperabile armonia.

Oliviero Rayet, commentando la leggendaria tradizione dell'origine delle cariatidi riferita da Vitruvio, avvertì che siffatto nome dato alle colonne viventi poteva bensì derivare dalle Cariatidi, però intese non quali fanciulle della città di Caria, ma quali sacerdotesse del culto di Diana Caria. Le sacerdotesse o ragazze dedicate a quel culto erano per lo più Spartane, e dalla città di Sparta — poco discosta — movevano col corteo per recarsi al santuario e percorrevano la strada portando sul capo il canestro e gli attrezzi pei sacrifici. Le loro belle persone, il loro incedere nobile e sereno, soggiunge Rayet, dovevano ispirare gli artisti.

Mi sia concesso di soggiungere alla mia volta che questa spiegazione del Rayet è soprattutto plausibile a proposito della loggia dell'Eretteo, in quanto abbiamo qui per lo appunto una loggia per sacerdotesse; ed era ovvio che al posto di colonne o di pilastri si sostituissero i simulacri delle sacerdotesse di Diana Caria, cioè delle *cariatidi*.

Le cariatidi dell'Eretteo segnano il trionfo della associazione della figura umana all'architettura.

L'arte greca, nei tempi successivi, ripetè quel motivo, ma non toccò più quell'altezza ammirabile. Abbiamo delle varianti greche di cariatidi che appartengono già al periodo greco-romano. Così, quella della villa Albani, che porta sul capo un largo calatos e reca la firma di Criton e Nicolao, del tempo di Adriano, segnata sul calatos stesso. La testa è ancora bella ed elegante, ma di tutto il rimanente della statua non possiamo giudicare, poichè si tratta di una sostituzione di data posteriore e con evidente alterazione del carattere nell'atteggiamento. (Tav. 14).

Possiamo farci un'idea più esatta della cariatide completa di quei due artisti — la quale era stata eseguita in Grecia e di là portata a Roma — nelle quattro cariatidi rinvenute pur nei dintorni della vigna Strozzi presso la via Appia, una delle quali è conservata nel Museo Vaticano. Anche qui abbiamo fanciulle col calatos sul capo, ma se non altro il corpo della statua ha il portamento confacente allo scopo.

La figura è ammantata nobilmente e trae fuori il braccio destro ripiegato sul petto. Il tipo è quello delle statue iconiche muliebri greche del IV-V secolo, ma si adatta abbastanza bene al concetto della cariatide, presentando un bel contorno e un soddisfacente effetto statico. (Fig. 68).

L'arte greca, nel periodo romano, ha pur ripreso in Atene nel teatro di Bacco l'antico tipo dell'Atlante, di cui abbiamo veduto un esempio ad Agrigento. Quel teatro al tempo di Settimio Severo ebbe un rifacimento nel davanzale o proscenio, che nella sua fronte o basamento venne ornato di quattro bassorilievi: ma, tra un bassorilievo e l'altro, a sostegno del pavimento dello stesso proscenio, furono interposte delle statue colossali di Sileno. Una si è salvata dalle vicissitudini del tempo ed è ancora al suo posto, abbastanza ben conservata; pare un vero ciclope, vecchio, grosso e grasso, e tardo ne' suoi moti, come un vecchio bue mastodontico e sonnolento. Fa puntello a terra colla mano ed il ginocchio destro, mentre sulla gamba sinistra alzata e ripiegata appoggia il gomito del braccio sinistro, e così colla mano portata in alto viene

Fig. 69. Erma innanzi al tempio di Mercurio in Pompei.

in aiuto alle proprie spalle, su cui s'accalca il peso della cornice e del palco.

L'impressione della forza poderosa, che sorregge un peso immane, però senza sforzo eccessivo e con una certa rassegnazione alla Fatalità, non potrebbe esser resa con maggiore efficacia.

* * *

L'arte romana che dalla greca ha preso i suoi modelli, specialmente per la decorazione monumentale, ora si è limitata a copiare e ripetere le cariatidi dell'Eretteo, ora si è sbizzarrita nelle varianti.

È notissima la grande cariatide nel *Braccio nuovo* del Museo Vaticano, la quale, osservata dimenticando quelle dell'Eretteo, dà una certa illusione di formosità plastica e di solennità decorativa, emanazione lontana dei suoi splendidi modelli; ma paragonata a questi, ci piomba nella più sconfortante disillusione, così infelice al confronto appare la linea generale della massa, così priva di vita, di eleganza e di genialità, così rozza e massiccia.

Il gruppo di due cariatidi e di una figura accasciata tra di esse, del Museo di Napoli, è una restituzione del tempo di Adriano, ispirata al racconto di Vitruvio sulla schiavitù delle ragazze di Caria e sulle figure delle Cariatidi. (Fig. 57).

Numerose sono le varianti di cariatidi nelle quali l'arte romana, sempre ispirandosi all'arte greca, si è scapricciata facendo dei veri *pasticci*, ora copiando un simulacro antico di una *Atena promacos* e traendone nel basalto una figura di canefora più che di cariatide (esempio a Roma nel Museo nazionale); ora trasformando la statua-cariatide in una vera erma, come vediamo nella cosidetta cariatide del Campidoglio.

Fig. 70. Piede di tavola nella casa del Sileno a Pompei.

Una volta su questa via, non si è fermata: è passata alle erme di Fauno che fungono da cariatide (Museo Laterano) ed ha finito per valersi delle cariatidi-erme di Sileno a sostegno delle tavole di marmo (Piede di tavola nella casa del Sileno a Pompei. (Figura 70).

Quest'ultimo esempio ci conduce alla applicazione di tipi analoghi embrionali della cariatide agli oggetti d'arte minore. Non ricorderò che alcuni esempi salienti.

L'arte egiziana ce ne ha lasciato applicazioni genialissime nelle cassettine da profumi e nei cucchiai da toeletta; è ben noto il cucchiaio con manico formato da una ragazza egiziana distesa in atto di nuotare, e quell'altro cucchiaio che sembra un vassoio portato sulle spalle da un vecchio schiavo obeso. (Fig. 58).

Nell'arte caldea abbiamo già trovato la figurina in bronzo colle braccia alzate, la quale sostiene sul capo una cesta.

Il tipo passò nell'arte greca e diede origine a creazioni geniali, graziose e svariatissime, specialmente nelle figurine di bronzo per manico di specchio, delle quali si compiacquero gli artisti di Corinto nel IV e nel V secolo.

Anche l'arte romana addivenne a simili applicazioni, valga ad esempio la statuetta di vecchio Sileno in bronzo rinvenuta a Pompei (oggi nel Museo di Napoli) che sorregge a fatica un cerchio, sul quale poggiava una coppa di cristallo per fiori.

GIULIO CAROTTI.

Fig. 71. Atlante nel Museo nazionale di Napoli.

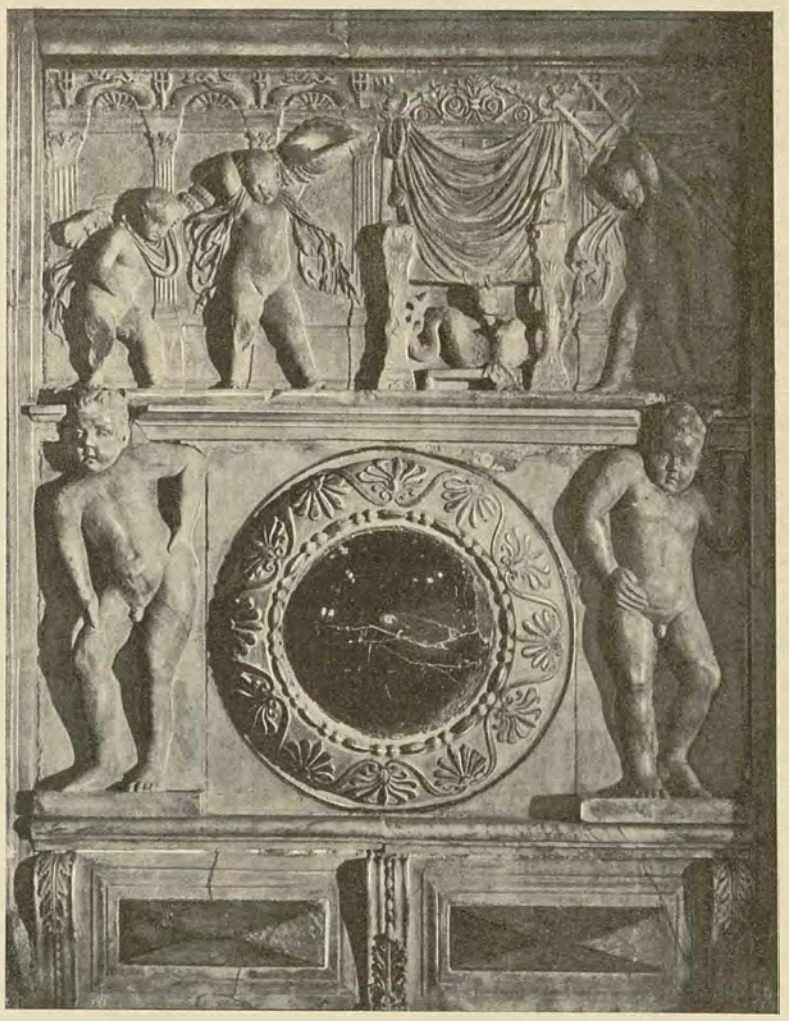


Fig. 72. Bassorilievo antico, detto il *Trono di Nettuno*, nella chiesa di S. Vitale a Ravenna.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

VII.

Le patere della chiesetta di S. Francesco a Lugano, ora a Moncucco.

— Dett. 11, 12 e 13. Fig. 73 —

NON solo la preziosa serie di patere scolpite dai Rodari o dai Pedoni, ma tutta la chiesetta non piccola, la quale era annessa al convento e alla chiesa grande di S. Francesco in Lugano, fu trasportata e ricostrutta intiera presso Brugherio Monzese nel primo quarto dello scorso secolo.

Dicono che sieno occorsi censessanta carri per condurre le pietre bene numerate e ordinate giù alla riva del lago, poi da Capolago a Como, essendo state a Como caricate di nuovo su barche, le quali, lungo il Naviglio della Martesana, toccando Lecco, Paderno, Trezzo, Gorgonzola, giunsero a Mattalino, pochi chilometri distante da Moncucco. E si deve alla intelligente e splendida bizzarria di un patrizio lombardo, il conte Giammario Andreani, se la chiesetta luganese non andò distrutta e dimenticata; anzi egli la volle rifatta di pianta vicino alla sua Villa, e ornata dall'Albertolli con una facciata d'ordine ionico, da cui sporge il pronao a quattro colonne, il quale almeno ha il merito di essere l'espressione schiettamente accademica dagli anni in cui fu costrutto.

L'interno, che si vede alla figura 73, somiglia ad alcune chiese del periodo Lombardesco nel Veneto e a Santa Maria dei Miracoli in Brescia. La forma della croce è affermata da piloni su cui girano gli archi; e le braccia della croce sono coperte da nobili volte a botte, mentre nel centro si erge, sui pennacchi, la cupola. Le proporzioni, le linee e le modanature spirano aura di Rinascimento: un'eleganza semplice e misurata. Gli ornamenti son scarsi; tutto si riduce alle patere, già nominate, le quali stanno alla metà dell'altezza nei riquadri dei pilastri senza capitello, che portano gli archi minori. Gl'intradossi degli archi grandi e dei piccoli sono scompartiti a formelle quadrate, prive di adornamenti.

Ma le patere mostrano una varietà nella composizione, una ricchezza di figure e di fronde da lasciare stupiti, pur rammentando il Duomo di Lugano, quello di Como, altri edifici e monumenti del medesimo stile. I lettori dell'*Arte Italiana* ricordano nell'annata 1897 le eliotipie e i dettagli rappresentanti gli ornati della cattedrale luganese, come ricordano nel fascicolo decimo dello scorso anno il magnifico pilastro sotto l'organo della cattedrale comasca, disegnato in quattro grandi tavole; ricordano in fine le illustrazioni di ornamenti cremonesi.

Nel presente fascicolo i dettagli 11, 12 e 13 bastano a porgere una precisa idea delle patere di Moncucco; ne abbiamo disegnate nove, tutte diverse fra loro. Certo, fra le patere e il ricordato pilastro le analogie, anzi le vere somiglianze son tante, che quelle e questo si direbbero usciti dallo stesso scalpello. Persino la forma delle cifre arabiche nella data dal 1515 a Como e dal 1520 a Moncucco (Dett. 11), persino la forma delle ali muscolose, girate in voluta alla estremità e l'aspetto delle molteplici fantasticherie, fanno venire sulle labbra il nome di Tomaso Rodari o di Giovan Gasparo Pedone, se è vero, come suppone il professore Carotti nel fascicolo decimo del passato anno, che *lo stile ornamentale, dal Pedoni portato a tanta altezza, fu probabilmente elaborato nella stessa bottega di Tomaso Rodari.*

Una patera della chiesetta reca la data del MDXXXXII: anno in cui, probabilmente, l'edificio fu finito di ornare. Infatti questo ultimo rosone è di maniera meno gentile, meno equilibrata e più gonfia di quanto sieno gli altri, fra cui quello con la data del 1520. Nel rosone di ventidue anni dopo, fa la sua comparsa un cartoccio, che già, accanto alla minore purità negli intagli dei fogliami, accenna alla decadenza del bel periodo del Rinascimento. Sul listello della incorniciatura circolare stanno le lettere V. V. ET. O. V; cioè *Vanitas vanitatum et omnia vanitatis.*

Non ci siamo fermati alle patere le quali s'attengono più alla statuaria che all'ornamento, quelle che figurano San Francesco d'Assisi, San Benedetto, Sant'Antonio di Padova, San Bonaventura; nè abbiamo disegnato le altre col crisma radiante di San Bernardino da Siena. Ci siamo invece trattenuti ai rosoni dove i fogliami e i fiorami stanno da sè, composti con graziosissimo garbo, o dove si uniscono a strambi mostri e a delfini, a figurette mezze umane e mezze fantastiche, a mascheroni e a testine d'angeli, a uccelli e a sfingi, oppure lasciano libero campo ai simboli, come si vede nel dettaglio N. 12, ove sotto alla scritta *Hec est vita nostra*, stanno teschi posati su vecchi libri, la clessidra sormontata dalle ali legate, ed i serpi o i vermi striscianti. Poi c'è un mascherone fatto di fogliami, con i fori degli occhi e della bocca, e col naso composto da una foglia; poi c'è un putto nudo suonante il chiarino e avente ai lati due genii grotteschi, in forma umana dalla cintura in su, con le zinne puntute e le ali, e dalla cintura in giù le pinne da pesce e la coda da serpe, e suonano la tibia enfiando le gote. V'è ancora una spiritata e gridante testa di Medusa, la quale con le chiome scarmigliate occupa tutta una intiera patera; così viva e così magistrale scultura che fu attribuita al Busti. Sembra però che la maggior parte di questi lavori debba darsi ai Pedoni.

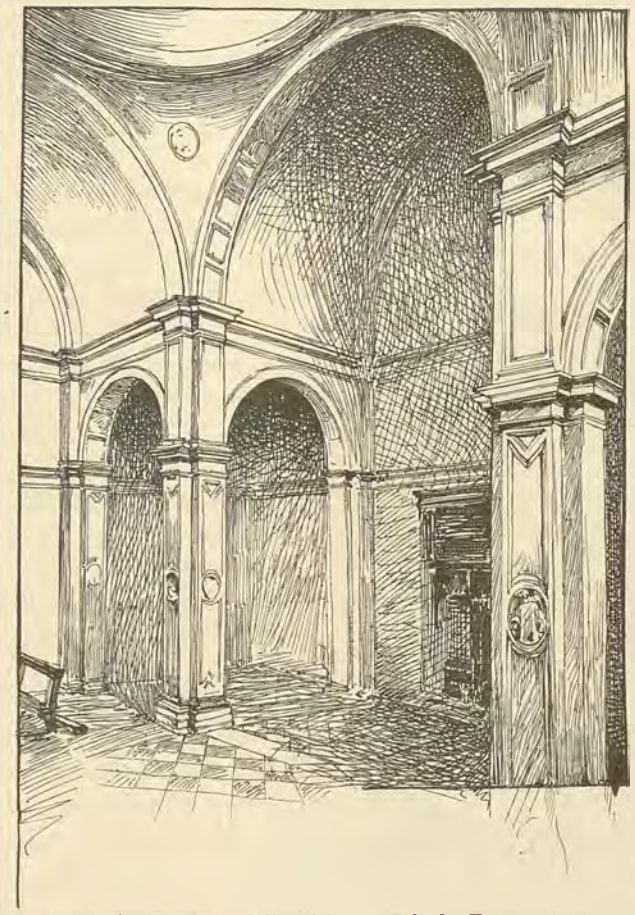


Fig. 73. Interno della chiesetta di S. Francesco a Lugano, ora a Moncucco.

VIII.

Serie di venti calchi in gesso da ornati del Rinascimento per cominciare lo studio dal rilievo.

— Fig. da 74 a 93. —

ACCADE spesso che i maestri delle Scuole di disegno si dolgano di mancar di esemplari per i principii della copia in chiaroscuro dal rilievo ornamentale; tanto che il Ministero della Industria, il quale ha diretta ingerenza sulle numerose e assai frequentate Scuole d'arte per gli artieri e gli artefici, volle provarsi a toglier via il lamentato difetto. Incaricò a questo intento due Commissioni, l'una perchè nei musei e negli antichi monumenti romani facesse una raccolta elementare di ornamenti antichi, l'altra perchè facesse altrettanto nel Veneto, fra le opere insigni del Quattrocento e del Cinquecento.

La prima raccolta presenta delle difficoltà speciali, poichè può dirsi che non esista un fregio antico veramente intatto; e le rotture, i logoramenti, che non impacciano l'artista, anzi spesso gli piacciono, confondono invece la mente e intricano la mano del principiante. Nel Rinascimento all'opposto riesce agevole trovare ornamenti così conservati, così freschi, da parere appena carezzati dallo scalpello e dalla raspa dello scultore delicatissimo. E questa delicatezza, questa evidenza e precisione d'ogni parte sono qualità preziose per chi comincia.

Gli artisti incaricati di scegliere nel Veneto, dove l'ornato del Rinascimento splende di bellezza supremamente gentile, fecero la loro cernita on criteri didattici. Prima le cose facili a spiegare, facili a intendere e a tracciare; poi via via le curve, le girate meno spedite, e i fogliami, i fiorami, i frutti cavati dalla viva natura con il garbo dell'arte. Prima un bassissimo, quasi timido rilievo; poi un aggetto pronunciato, una modellatura abbastanza ricca di mezzetinte e di riflessi: ma senza uscire mai dal campo degli elementi.

Insomma, le seguenti piccole fotografie daranno una qualche idea della nuova Serie progressiva di modelli, in cui i Numeri 1 e 15 sono cavati dalla spalliera in marmo della tribuna presbiteriale nella Basilica Antoniana di Padova, tribuna principiata l'anno 1443 e spirante aura Donatelliana. I Numeri 2, 3 e 4 sono cavati dai plinti ed i seguenti, fino al Numero 9, dalle formelle dei dadi ne' piedistalli sotto le colonne della Cappella di S. Antonio nella predetta Basilica, opere eseguite o dirette da Giovanni Minello de' Bardi fra il 1500 e il 1521. Il Numero 10 rappresenta un angolo di riquadro nell'altare di S. Felice, sempre nella medesima chiesa e dell'anno 1503. E dei primi anni del secolo XVI o della fine del precedente sono quelle ammirabili imitazioni di spighe, di baccelli, di campanelle, di corolle, che si vedono ai Numeri 11, 12, 13 e 14, tratti dalla pila dell'Acqua Santa nella chiesa di Montortone, come son tratti da una porta della magnifica abbazia di Praglia l'olivo, le ciliegie, i fichi, le noci, le nespole dei Numeri 16, 17 e 18. L'architrave e la cornice, i quali chiudono la serie dei gessi, furono presi dalla trabeazione della Sagrestia della Basilica Antoniana, e sono opera di Bartolomeo Bellano, scolaro di Donatello, benchè per la loro ricchezza sembrino posteriori al 1472.

I bei gessi costano poco tutti e venti insieme, e si possono avere chiedendoli alla Divisione III del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio.

N. 1. (Fig. 74).

N. 3.

N. 6.

N. 2.

N. 4.

N. 5.

N. 8.

N. 9.

N. 7.

POLITECNICO BIBLIOTECA

N. 10.

N. 11.

N. 12.

N. 13.

N. 14.

N. 15.

N. 18.

N. 16.

N. 17.

N. 19.

N. 20. (Fig. 93).

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. APRILE 1903 N. 4.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IX.

IL MOSAICO NEI PAVIMENTI ROMANI.

— Fig. da 94 a 110. —

E la grande diffusione che il mosaico ebbe nell'antichità classica e la relativa facilità di conservazione hanno fatto pervenire sino a noi un numero rilevante di tali opere dell'arte grafica decorativa, non si può dire che la cognizione scientifica di questa tecnica nell'antichità e dei suoi prodotti sia al dì d'oggi gran fatto progredita, in confronto ai passi veramente giganteschi che la scienza archeologica ha fatti in altri campi durante gli ultimi decenni.

Ancora non conosciamo il vero significato del nome di *opus musivum*, che i vecchi eruditi ravvicinavano a quello delle Muse, perchè, dicevano, si trattava di lavori degni di esse, ovvero usati per ornamento di Musei ed Accademie di dotti: etimologia dilettantesca. Neppure siamo in grado di farci una idea alquanto esatta della storia di quest'arte, del suo sviluppo e della sua origine. Il progresso scientifico non si ottiene senza lo studio sistematico, e questo è stato affatto trascurato, per quanto riguarda i mosaici, forse a cagione della stessa quantità del materiale e del suo aspetto, fatta eccezione di pochi esempi insigni, troppo comune e trito. Si desidera tuttora vivamente un *Corpus* dei mosaici antichi, e la pubblicazione di infinite opere del genere che giacciono inedite in questo o quel museo, o sono abbandonate alla distruzione in tutte le regioni di Europa e su tutte le spiagge del Mediterraneo dove la potenza di Roma piantò le sue aquile e lasciò, al cospetto delle genti e dei secoli, la sua orma luminosa ed indelebile.

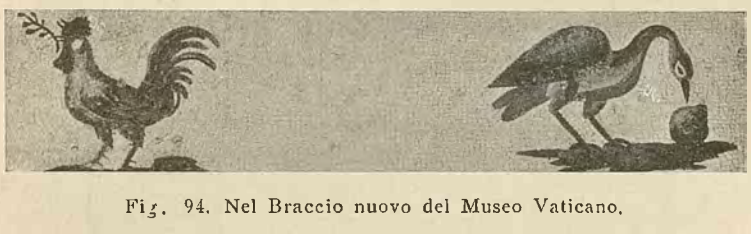


Fig. 94. Nel Braccio nuovo del Museo Vaticano.

È opinione comune che anche l'arte del mosaico, come molti elementi delle arti e della civiltà classica, derivi da popoli orientali; ma ben pochi fatti e di scarso valore si citano in appoggio di tale congettura. A me pare che dovrebbero qui rammentarsi i pavimenti della così detta epoca « micenea » o preclassica. A Tirinto, per esempio, furono trovati pavimenti di

Fig. 95. Nel Braccio nuovo del Museo Vaticano.

Fig. 96. Nella Sala rotonda del Museo Vaticano.

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE TORINO

Fig. 97. Nel Braccio nuovo del Museo Vaticano.

calce e ciottoli, e nel *megaron* (sala principale dei palazzi principeschi preellenici) erano inoltre segnati a graffito scomparti quadrati separati da strette bande, e dipinti quelli in rosso,

Fig. 98. Nel Braccio nuovo del Museo Vaticano.

queste in azzurro. Tutto il pavimento mostrava già dunque quella rassomiglianza al tappeto che è poi caratteristica del mosaico, e ne aveva gli elementi costitutivi più rudimentali, cioè ciottoli e calce; soltanto, il colore veniva sovrapposto. Ma non era difficile, in progresso di tempo, arrivare per questa via ad una scelta di ciottoli o pietruzze colorate, che segnassero senz'altro aiuto e in modo ben più durevole gli elementi di un ornato, passando a poco a poco dal motivo puramente lineare a forme più complicate e fino alla composizione figurata.

Fig. 99. Nella Sala rotonda del Museo Vaticano.

In che modo precisamente avvenisse tale evoluzione artistica, resta per ora affatto oscuro. Il certo è che nel secolo IV avanti l'êra volgare troviamo i Greci in pieno possesso della tecnica del mosaico figurato. E lo attesta il pavimento del pronao del tempio di Zeus in Olimpia, scoperto il 1829, oggi disgraziatamente quasi affatto distrutto. Questo mosaico non potè essere eseguito prima che fosse collocato l'*ex-voto* di Kiniska, il quale appartiene, secondo l'iscrizione, alla prima metà del IV secolo; d'altra parte una data molto più tarda non si potrebbe assegnare al pavimento. Esso aveva riquadri centrali rappresentanti un tritone ed una tritonessa, incorniciati da una doppia fascia, con un giro di ornato floreale a palmette e bottoni di loto, ed uno più esterno a meandro complicato. Le tessere sono in questo mosaico abbastanza grosse, cioè di circa un centimetro, e, come suole avvenire in simili lavori, di pietre del luogo; ad Olimpia furono scelti, come quelli che opportunamente si offerivano, i ciottoli colorati dell'Alfeo. I colori principali sono bianco, nero, bruno, giallo, verde-grigio; i corpi dei tritoni erano di color carnicino, i loro capelli rossobruni. Così sul più antico mosaico finora conosciuto, e che abbiamo perciò rammen-

Fig. 100. Battaglia di Alessandro e Dario, mosaico nel Museo nazionale di Napoli.

tato alquanto diffusamente, noi troviamo già la rappresentanza figurata. Bene osserva pertanto il Blümner che l'ornato, tanto pieno di carattere e perfettamente adatto al genere di lavoro che si

Fig. 101. Nel Museo nazionale di Napoli.

richiederebbe in un tappeto, forma qui ancora la parte principale, e la figura, introdotta come riempimento degli scomparti centrali, è trattata anch'essa in maniera piuttosto ornamentale.

Le testimonianze letterarie più antiche intorno ai mosaici si riferiscono al periodo ellenistico: sappiamo di pavimenti con

quadri figurati a mosaico, della metà del III secolo a. C., quali per esempio quelli delle cabine nella famosa nave di Ierone II, che rappresentavano secondo Ateneo vari episodi dell' Iliade. Alla medesima epoca doveva appartenere anche Sosos di Pergamo, il solo mosaicista di cui si trovi memoria negli scrittori, a noi rammentato da Plinio. Egli fece colà un pavimento destinato senza dubbio ad una sala da pranzo, detto *asaroton oecon* o stanza non spazzata, nel quale era rappresentata con mirabile verità ogni sorta di avanzi di pasto, come se fossero stati abbandonati per terra. Questa trovata alquanto lontana dal nostro gusto, ebbe nell'antichità un grande successo, a giudicare dalle imitazioni che a noi ne pervennero, tra le quali è degno di nota il mosaico romano con la firma dell'artista Eraclito. Anche di un' altra composizione che ebbe celebrità e repliche fu autore Sosos, cioè delle colombe attorno al bacino, note soprattutto per la finissima replica capitolina, trovata a Villa

Fig. 104. Maschere. Nel Museo Laterano.

Fig. 102. Nel Museo nazionale di Napoli.

Adriana: se ne riproduce qui una imitazione trovata a Pompei e conservata al Museo Nazionale di Napoli. Il mosaico capitolino è uno dei più fini. Gli effetti e le gradazioni di luce e di colori sono meravigliosi, e le tesselle sono così minute, appunto per ottenere tali effetti, che se ne contano 6420 in un palmo quadrato romano.

La riproduzione della natura morta sui pavimenti contribuì forse ad accrescere il gusto per la figura, che a poco a poco

Fig. 103. Mosaico trovato a Lucera.

vi fu richiamata e vi acquistò una parte sempre più importante, con soggetti di genere, mitologici ed anche storici. Per le ricerche del Mau intorno alla decorazione delle pareti noi siamo oggi in grado d' intendere in qual modo la composizione figurata fosse richiamata sul pavimento, ove a tutta prima non si

Fig. 105. Nel Braccio nuovo del Museo Vaticano.

giudicherebbe convenientemente collocata. Nel periodo alessandrino era in gran voga la decorazione delle pareti con lastre di

Fig. 106. Nel Museo nazionale di Napoli.

marmo a vari colori; era una vera incrostazione marmorea, nella quale non rimaneva posto per il quadro figurato. E quando il

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

lusso e la moda ebbero scacciato questo dalle pareti, esso si rifugiò nel pavimento, almeno delle stanze principali; d'altra parte

Fig. 107. Nel Museo nazionale di Napoli.

la tecnica del mosaico, se adoperata con accorgimento, non faceva desiderare la pittura nè per la linea nè per la vivacità del colori, la superava per la durata, e, in ragione del materiale di cui si valeva, armonizzava perfettamente con la decorazione marmorea delle pareti. Con questo stile decorativo che fu comune ai palazzi ellenistici del III e II secolo, l'uso del mosaico figurato nel pavimento si diffuse anche a Pompei; e se in questa modesta città di provincia le lastre di marmi colorati e preziosi erano alle pareti supplite da riquadri di stucco, i pavimenti a mosaico che ornavano le case più ricche, come quella del Fauno, non lasciavano nulla a desiderare nè per ricchezza nè

Fig. 107. Nel Museo nazionale a Roma.

per arte. Dalla casa dianzi mentovata proviene infatti il capolavoro del mosaico figurato nell'antichità, quello della battaglia di Alessandro e di Dario, qui raffigurato; ed altri mosaici con bellissimi ornati, come la magnifica soglia col festone di frutta e ghirlande e con due maschere tragiche (anch' essa qui riprodotta) abbellivano ed allietavano quella dimora. Non è nostro

Fig. 109. Nel Museo nazionale di Napoli.

còmpito discutere qui se il grande mosaico figurato di Alessandro rappresenti un determinato fatto d'armi e quale precisamente; neppure toccheremo della sua derivazione probabilmente assai diretta e fedele da una celebre pittura; faremo solo notare quanta cura ed abilità tecnica occorreva per disporre le innumerevoli pietruzze in modo da evitare ogni angolosità e rigidità delle linee e da ottenere la plasticità delle figure, i sapienti effetti di luce e d'ombra e i passaggi e gli scorci difficilissimi immaginati dal pittore.

(*Continua*)

G. Patroni.

Fig. 110. Nel Museo nazionale di Napoli.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

X.

LA SCUOLA E IL TESORO DI S. ROCCO IN VENEZIA.

— Fig. da 111 a 113. —

SORGE il monumento insigne tra un aggrovigliamento fosco di *calli* anguste che sembrano arrestarsi davanti al suo maestoso limitare, come una folla di pigmei in cospetto alla grandiosità del gigante, come un fermento di meschini pensieri troncato dall'apparire di una eccelsa idea; sorge in tutta la sua solennità marmorea e secolare, rimasta pura e inviolabile come circoscritta dentro un cerchio di veneranda immunità, e tanto più augusta per i nostri occhi e i nostri spiriti, avvezzi a consuetudini diverse, quanto più essa contrasta bruscamente con tutte le vili cose che la circondano, richiamandoci a un tratto dalla gretta e misera realtà d'intorno a un fasto così remoto e inaudito da essere per noi come il segno di un illustre fervore di vita quasi sovrumano e omai scomparso.

Ed invero il duplice monumento, la Scuola e la Chiesa di San Rocco, è come un trono suntuosissimo di età lontane, integro e perfetto, risplendente in mezzo a un cumulo di poveri e logori arredi, è come un altero patrizio, discendente di nobilissima stirpe, ammantato dei più preziosi drappi, superbamente isolato tra una moltitudine di pezzenti; esso ci rappresenta insomma l'apice a cui può pervenire in un dato senso la potenza creativa umana in confronto immediato con ciò che di questa potenza non è che la più umile espressione.

Epperò la sua sovranità si irradia intatta nell'anima nostra e la sua virtù essenziale, che animò divinamente l'inerte fibra della pietra e del legno e la compose in ordini colossali e insuperati, ci si rivela acutamente e pienamente in quella solitudine derelitta donde l'enorme e bellissimo masso prorompe con indistruttibile vigore come piantato colà per l'eternità.

Fig. 111. Facciata principale della Scuola di S. Rocco.

Pervenuti da un *ramo* a fianco della Scuola, passando sotto il saldissimo porticato, ove già i pilastri degli archi sembrano tronchi immani di una favolosa foresta o brani architettonici di una dimora destinata ad una umanità magnificamente gigantesca, nel *campo* che si allarga davanti al principale ingresso della Confraternita si rimane come oppressi ed attoniti per quello spettacolo di immensità e di leggiadria austera che ci involge. Da una parte l'abside dagli allungati finestroni gotici della chiesa dei Frari, il Pantheon dei Pesaro, di Tiziano e di Canova, ed un lato della chiesa istessa nella sua rigida e sottile costruzione archiacuta, in fondo la chiesa di San Rocco, in cui l'esemplare famoso della Scuola si riflette attenuato, siccome in un ramo cadetto il tipo della stirpe, e a cui gli anni attribuirono omai quella nobiltà che il disegno imposto del Macaruzzi, attuato dal Resegati, non aveva, e dall'altra parte, di fronte al rigore ed alla puntuta esilità gotica, tutta la magnificenza, la ricchezza opima, la monumentale grandiosità, l'eleganza classica della facciata della Scuola a due ordini, adorna, scolpita, plasmata con tale intenso amore, con così attenta cura come se fosse un'opera sola, una sola statua in cui l'artefice si compiacque di infondere con la sua mano infallibile l'intero suo genio.

Fig. 112. Dettaglio della Facciata principale.

I principii della confraternita di San Rocco risalgono oltre il 1475, ma è da quell'anno che comincia ad assumere importanza la sua notizia storica e la Scuola ad estendersi per numero di aderenti e per potenza. Tale data è ben da tenersi a mente, poichè essa ci serve a illuminare l'origine di quella corrente di fervori e di energie, che eccitati al massimo si sfogarono nella creazione del colossale capolavoro, origine che si deve ricercare nelle terribili pestilenze che desolarono Venezia nel 1478, nel 1484 etc. Fu la peste anzitutto che sollecitò il sentimento e lo zelo religioso dei confratelli, che fortificò la loro fede, che moltiplicò le loro riunioni per gli esercizi di religione, che li spinse a divote manifestazioni pubbliche, ad atti placatorii e propiziatorii, che ne accrebbe e ne temprò la pietà così da indurli ad azioni caritatevoli memorande, a sacrifici degni di martiri. Ed infatti il popolo guardava a loro come a salvatori e a intrepidi consolatori.

Così fu che in secondo luogo la peste dimostrò non solo la virtù profonda dei fratelli di San Rocco e la loro fede verace, ma anche l'utilità somma dell'istituzione pietosa additandola al popolo e al go-

verno come un sodalizio benemerito ed attirando sopra i consoci l'ammirazione, la gratitudine e il rispetto dei concittadini.

Talchè mentre da un lato e per i ricordi e per gli esempi e per l'opera propria ardeva vieppiù in ognuno dei seguaci di San Rocco lo spirito di devozione e di sacrificio, per un altro, questo gruppo di pii e di credenti formava come un centro da cui si spargevano nella moltitudine influssi morali intensissimi, e su cui si adunavano le ammirazioni e le venerazioni del popolo e dei capi. un centro elettissimo di nobiltà religiosa, una sacra falange destinata alla più alta delle imprese ed alla quale era ricercato onore di appartenere.

Un focolare di fede adunque, in mezzo a una civiltà effettivamente religiosa e nella quale le cose attinenti alla religione stavano in cima a tutte le altre ed erano la principale funzione dello Stato e delle coscienze; ed un posto di elezione e di supremazia in un tempo in cui la gerarchia era istintiva, ed il grado ed il titolo erano autentici strumenti di dominio sul popolo; ecco l'essenza della Scuola di San Rocco e il secreto della sua potenza e della sua opera, ecco la occulta e miracolosa forza che potè sollevare il monumento, unificarlo e adornarlo, vivificarlo infine per un suo proprio largo e incorruttibile ritmo di vita nei secoli.

La fede, la fede unanime, la credenza assoluta indistruttibile, la certezza ferma in Dio sono state l'architetto, il creatore della Scuola, esse erano allora il fondo e la meta di ogni anima, tutto ciò che ad esse si riferiva, formava l'affare più importante, la preoccupazione più elevata e più assorbente degli individui e della collettività e quindi il vessillo che riuniva tutti gli occhi, il magnete che attirava tutte le energie, il simbolo della unanimità e la molla più potente della azione.

Tutti gli uomini concordi in una convinzione, ardenti dello stesso fuoco, trepidanti della passione istessa, convergenti alla medesima meta, cooperanti col loro sforzo più ingente per ottenerla; questa a un dato momento fu la condizione operata dalla fede, condizione donde nacquero i grandi monumenti, non più ricostruibili, del passato. Un così fatto accordo perfetto che moltiplica all'infinito la potenzialità umana oggi non sussiste più, certo non ne è più la fede il cardine centrale. Le aspirazioni degli uomini, altrimenti dirette per la mutata consistenza della civiltà moderna, hanno dato la preminenza alla preoccupazione economica, che risulta dal lavoro generale.

Oggi, se non più un'idealità lucente e sopraterrena, è una attività gagliarda che affratella tutti gli uomini, quella del lavoro, della produzione industriale, ed è questa istessa attività che ha preso il primo posto tra le occupazioni quotidiane, che grava su ogni nostro atto, che comincia a diventare la più importante tra le funzioni governative e sociali, ed è in essa e per essa soltanto che riappare sotto nuovissimi aspetti la possibilità del monumento insieme alla coerenza delle volontà e delle forze destinate a costruirlo, del monumento organico con un carattere ed uno scopo precisi ed evidenti in ogni parte.

Sia esso una macchina, un tunnel, un impianto elettrico, è così diverso da tutto quanto lo ha preceduto, che noi non riconosciamo ancora le sue linee monumentali, mentre però sentiamo già distaccati da noi, dalle nostre anime i monumenti antichi, incarnazioni complete di una ansia che non è più la nostra.

Il monumento adunque per essere tale ha bisogno imprescindibile come di una grande base materiale così di una più grande base morale; essa deve preesistere nelle anime come un sentimento di una intensità eccezionale, e in tutte le anime della collettività, così da costituire una serrata unità di intenti la quale si estrinsechi e si rifletta nella unità di composizione, di struttura, di vita del monumento. Senza questo concetto unitario, senza questo indescrivibile eppur tenacissimo vincolo che collega e stringe in un solo tutto, in una sola espressione, in una sola esistenza l'edificio, non si può dare monumento nel senso vero della parola.

È questa unità ferrea di intenti che dà alle cose quell'unità di tipo, quell'armonia e coordinazione di elementi donde risulta la sola eccellenza che rivaleggia con la vita, la eccellenza dell'arte; è questa unità di voleri che si somma poi e si compendia in un influsso che ha la possanza del divino *fiat*, nel soffio animatore che dentro la materia inspira il risveglio e la bellezza della vita.

Ed è precisamente qui la spiegazione della virtù ascosa nelle vetuste pietre della Scuola di San Rocco, della impressione stupefacente con cui essa ci colpisce.

È l'unità portentosa dell'edificio alla quale presiedette una sola infinita vibrazione delle anime, capace di scuotere davvero le montagne, la sua suprema bellezza, la ragione ultima della sua grandezza e della sua maestà inarrivabile. Un solo sforzo, quello di un sovrumano creatore, poteva inalzare il regale palazzo, l'opera degli uomini varia e sconnessa è insufficiente, e tale creatore non è che la miriade di braccia fornite dal popolo innumerevole all'obbedienza ed alla esecuzione di una sola idea.

Poichè adesso ancora, sebbene chiarita, mi sembra un vero prodigio l'armonia perfetta con cui la Scuola si palesò al mio spirito. Tutto, dal più umile particolare al complesso della mole, dal disegno di una serratura a quello della facciata, non è che uno svolgimento di un solo pensiero, il completamento di un dato schema, la perfezione di un tipo. Marmi, pietre, legno, tele, cuoi, ferramenta non appariscono altrimenti che come i differenti tessuti di un organismo vivo; vengono di seguito l'uno all'altro nelle situazioni e per le funzioni appropriate, e del pari le diverse forme in cui la materia è atteggiata in ogni sua parte si proseguono per quella linea definitiva, quella da cui non si può deviare se non smarrendosi. Abbiamo, ad esempio, le facciate dell'edificio visto di fronte e dai lati, l'una sostanzialmente diversa dall'altra, eppure necessarie l'una all'altra e l'una con l'altra così intimamente connesse, siccome l'aspetto anteriore e posteriore dello stesso individuo.

L'unità costruttiva e l'unità decorativa, oltre ad essere così assolute, formano qui addirittura una unità sola; la visione radiosa che è nel sogno di ogni artefice generoso, da Leonardo e Michelangelo a Riccardo Wagner, che sta come meta e come coronamento di ogni insigne fioritura d'arte e di civiltà, che è la sintesi felice di tutta la sapienza e di tutta l'ingegnosità umana, e cioè il sinedrio delle arti, la fusione di tutte le arti in un solo capolavoro che da ognuna, come la favolosa principessa dalle buone fate, abbia ricevuto la più preziosa gemma del suo tesoro, eccola qui dinanzi a noi concretata, attuata per un incanto che sfida i secoli. Architettura, scultura, pittura, arte dell'intaglio, arti musive, oreficerie, e tutte le altre arti decorative minori sono qui fuse, combinate insieme inscindibilmente, ed ognuna vi brilla del suo più vivido fulgore.

E ciò desta tanto più la nostra meraviglia e quasi ci torna a sorprendere come un fatto inspiegabile se noi ci fermiamo un momento a considerare le vicende storiche della costruzione della Scuola, i continui dissidii fra i proprietari ordinatori e i proti costruttori, gli interventi del Governo, le imposizioni dei profani ai tecnici, i cambiamenti di personale e di indirizzo, le rifazioni di quello che già era stato costruito. Contrarietà queste che se si verificassero in una fabbrica odierna condurrebbero, se non alla impossibilità della costruzione, certo ad una creazione discordante e barocca, ad una Babele assurda, ad una arlecchinesca negazione dell'arte.

Nel 1516 la confraternita rocchiana incarica il proto di San Marco Bartolomeo Bon dell'erezione della Scuola, ma non gli lascia libertà alcuna, egli deve obbedire agli ordini dei preposti ed eseguire il modello che costoro avevano preferito.

Da qui i dissidi fra il mastro e i preposti, dissidi che arrivarono ad un grado estremo di violenza nel 1524, anno in cui il Bon fu licenziato. Gli succedette nella direzione dei lavori Sante Lombardo, anch'egli però a patto di non far cosa alcuna di suo cervello. Ed ecco una nuova fonte di litigi e di questioni, in seguito ai quali il Lombardo ricorse ai magistrati che ordinarono la sospensione di ogni atto contro di lui. Intanto la Scuola veniva ad un accordo superficiale col Lombardo, ma poco tempo dopo con un pretesto qualunque gli toglieva l'incarico e nel 1527 nominava a terzo proto Antonio Scarpagnin, al quale si attribuisce il disegno della facciata sul *campo* — e i lavori erano già tanto inoltrati — ed a cui spetta il merito di aver trasformato l'ordine e le proporzioni delle scale ottenendo l'attuale scalone, luminosa ascesa al più glorioso dei troni.

Dall'inizio alla fine dei lavori trascorsero 32 anni, pochi invero se si considera la mole dell'opera, molti se si tien conto dell'avvicendarsi dei dirigenti, degli ordini contradittorii degli esecutori, i quali in assai meno tempo oggi sono disposti a mandar tutto in rovina.

Ma, ritorniamo sempre al nostro asserto primo, tra tutto questo mutarsi di uomini e di istruzioni, di volontà e di attività, tra questo disfrenarsi di invidie, di rivalità e magari di incompetenze, una forza rimaneva sopra tutte intatta, perenne, identica a se stessa, una luce sfolgorava sempre egualmente bianca e vigile, quella della fede unica che palpitava in tutte le anime, che eccitava tutte le braccia verso la stessa speranza.

La fonte prima donde l'edificio era scaturito, e cioè l'accensione religiosa e pietosa di tutte le coscienze, non era affatto inaridita, nuove polle si erano anzi aggiunte, ed in realtà tutti i contrasti, tutte le divergenze, per vie diverse, concorrevano al medesimo intento. E tale unanimità astratta e sentimentale è stata la guida non fallace per conseguire la perfezione, per coordinare tutti i moti anche più ostili in una proficua evoluzione progressiva. E la fabbrica irraggiò a un tratto tutto il suo splendore, quasichè invece di mezzo secolo, un solo istante fosse bastato a farla erompere dai segreti vivai marini

che la circondano, quasi che in anticipo, come si fa oggi per le grandi navi, essa fosse stata concepita, descritta, disegnata e preveduta in ogni suo più minuto particolare, e quasi che un uomo solo avesse attuato l'immenso disegno.

La facciata con i suoi due ordini di colonnati corinzi adorni con tanta svelta leggiadria da risultarne alleggerita tutta la pesantezza del masso petreo, ci dà la rappresentazione ingrandita ed affermata nella rupe di quella che sarà poi l'interna visione. Le scanalature, le fascie scolpite, i capitelli fioriti delle colonne, i deliziosi ornamenti delle finestre, il vago cornicione ed il fregio, ci fanno presentire i magnifici intagli lignei del salone e della sala dell'*albergo*, i bassorilievi nell'andito terreno e nei basamenti in cima allo scalone. Le incrostazioni dei marmi antichi policromi e preziosi in mezzo alla pietra d'Istria, composti con pittorica sagacia, ci preparano già come per iniziazione a quel trionfo del colore a cui ci farà assistere continuamente all'interno, come per un'ebbra ossessione che mai non si interrompe, Iacopo Tintoretto. Finalmente ben regge il paragone, che mi sembra non instituito ancora, tra la facciata più ricca del davanti con il salone superiore, e la facciata posteriore più semplice e severa con il salone del piano terreno.

Ma ci sta innanzi di già l'altero portone, nobile varco per una folla di magnanimi, che immette nel santuario dell'Arte. Il vestibolo terreno ci si schiude in una penombra propizia, niun brusco salto turba le nostre sensazioni, la incomparabile unità decorativa dell'edificio ci si infonde una volta di più nello spirito, tutta la nostra profonda compiacenza per la visione esteriore qui continua trasformandosi, acuendosi a grado a grado. Ricostituito con nuovi elementi, disposto su un diverso piano, trattato con una maggiore raffinatezza e morbidezza, avvicinato di più alla proporzione umana, svolto insomma con una interpretazione differente il concetto informatore dell'esterna opera architettonica qui ci riappare rinnovato nella decorazione interna.

È il motivo marmoreo della facciata che noi sentiamo qui sviluppato in più sottili e raccolti accordi, è passato per così dire in istrumenti men fragorosi e possenti ma più modulatori ed espressivi; qui fioriscono molte delle sue grazie, mentre ne avremo poi l'esplosione massima e trionfale, come per l'impeto di una piena orchestra, nel salone superiore. E mai come in questo caso calzò meglio il raffronto musicale; noi abbiamo qui invero una grande composizione sinfonica, di cui la facciata costituisce l'accenno austero, a grandi linee sintetiche e fortemente segnate, il salone terreno un primo svolgimento semplice a tinte smorzate, affidato agli elementi introduttivi e medii dell'orchestra, e il salone superiore con la sala dell'*albergo* ove fiammeggia l'eroica gesta della Crocifissione, il finale grandioso, lo spiegarsi di tutta la polifonia, lo scoppio del motivo iniziale proclamato entusiasticamente da tutti gli istrumenti.

L'ampia sala terrena è divisa in tre navate da un doppio ordine di colonne in varia forma scanalate come quelle esterne, con bellissimi capitelli e piedistalli ornati di porfido e di altri marmi finissimi. In essa un elemento nuovo, un nuovo fattore di bellezza viene ad apportare il suo contributo al monumento, la pittura. Qui comincia l'opera enorme, ciclopica del Tintoretto. Oh egli dipingeva come il vento scorre per le foreste e sovra i mari, come l'oceano accumula onde su onde infinitamente fino a cingere tutta la terra del suo liquido ritmo, come il sole gitta la sua virtù luminosa ininterrottamente per gli spazi, come la vita pullula perennemente nel mondo! Era la sua una forza, una missione fatale, egli certo doveva estrinsecare, trasformare tutto il suo essere, tutto il suo meccanismo vitale nella pittura; egli avrebbe trasfuso nella sua finzione pittorica tutte le cose e tutte le creature, tutti i gesti, tutte le opere, tutte le glorie e tutte le virtù dell'uomo; egli doveva creare un mondo, costruirlo, popolarlo, animarlo con le sue figurazioni, ed un quadro grande e terso come il cielo non sarebbe stato eccessivo per la sua potenza e per la sua fecondità.

E già qui per le pareti comincia a svolgersi il suo fregio smisurato di tela dipinta, qui comincia a incedere, a operare, a fremere, a scagliarsi la folla innumerevole delle sue creature, a distendersi la visione delle sue terre, dei suoi cieli, dei suoi edifici.

Sta prima l'Annunziazione, e i messaggeri celesti irrompono come una furia di giovinezze e di primavere nell'umile asilo della Vergine; seguono l'Adorazione dei Magi con la processione regale, e la Fuga in Egitto; ma ci trattiene e ci prende la Strage degli Innocenti, ove insieme al furore micidiale che si scatena sulle vittime, allo spavento che torce e sconvolge la moltitudine ci si dimostra la qualità distintiva dell'arte del sommo maestro veneziano. Egli è il pittore catastrofico.

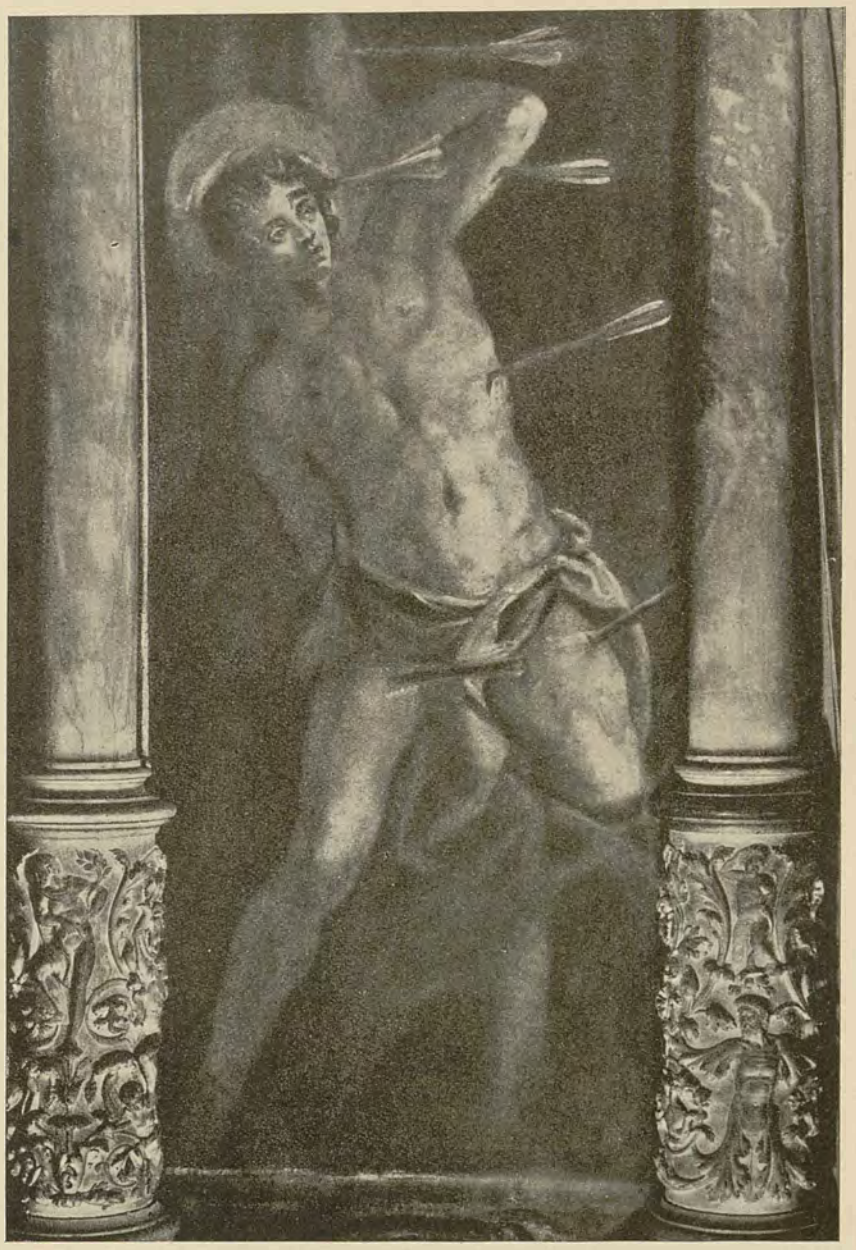


Fig. 113. Martirio di S. Sebastiano del Tintoretto nella Scuola di S. Rocco.

egli ha il senso della più gagliarda vita, della azione in cui sono in gioco le energie più efficaci, le passioni più furibonde, le commozioni più acute, le veemenze più in lotta; egli è come un turbine e come un incendio; il moto, la violenza, l'urto, lo strepito lo incitano, epperò egli rappresenta di ogni azione il punto in cui più viva è l'intensità del moto, più energiche le correnti che vi si sferrano. Mai la sua opera non riposa, mai egli ci mostra l'effetto della azione, ma il suo avvenimento, siccome qui in questa Strage, ove i vigorosi corpi rotolano e si contorcono in allacciamenti mortali, ove le braccia si tendono e si respingono e i petti ansano, e le bocche urlano; come sull'altra parete di faccia nella Assunzione, in cui è proprio l'istante primo di trepidazione suprema, di sbigottimento indicibile del miracolo, quello raffigurato; è il momento del distacco improvviso sbalorditivo dalla realtà, dalla vita, per penetrare nel mondo del sovrumano, del divino, e le donne e gli uomini riguardanti il prodigio smaniano di paura e di venerazione, mentre l'Assunta trapassa dalla vita terrena alla infinita vita divina. Solo Tintoretto poteva cimentarsi nell'ardimento temerario di mostrare qui la realizzazione del miracolo, come ci aveva mostrato altrove la gioia dei Beati, come ci mostrerà prossimamente la morte di Dio.

Davanti a questa Assunzione ci riappare nella memoria quella di Tiziano, e la differenza tra le due figurazioni e tra i due artefici si rivela netta e profonda. Mentre qui vi è tutto il gesto, vi è tutto il moto, vi è l'atto colto nel suo momento più veemente, là invece l'atto è compiuto, l'estasi, la contemplazione sono omai succedute alla realizzazione della scena portentosa, il primo quadro è una energia in movimento, il secondo ne è la meditazione dell'effetto. Tintoretto è l'eroico, Tiziano è il celebratore dell'eroismo.

Ma il mite tema marmoreo, come per un riposo, dopo quella concitazione violenta ci richiama ancora; sono le colonne dell'ingresso alle scale. Hanno basamenti scolpiti leggiadramente; l'ornato, i motivi vegetali e floreali esterni qui si arricchiscono e si complicano, qui si arriva a figurazioni complesse, a raffigurazioni umane, che ci accom-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO di

pagnano, su per le due scale disgiunte, fino alle delicate sculture delle finestre del pianerottolo ove si intrecciano vagamente arabeschi, figure, uccelli, che hanno un richiamo nei bellissimi bassorilievi adornanti le basi dell'arco al sommo dello scalone centrale, e che servono di preludio agli intagli che ammireremo tra breve. Poichè giunti al pianerottolo è d'uopo soffermarci; ascende di fronte a noi lo scalone famoso in tutta la sua larghezza opulenta. Ben l'artefice che lo figurò e lo costruì doveva essere compreso della nobiltà del corteo che sarebbe salito per quei gradini, ben dovevano apparirgli elevatissime ed auguste le dignità e le autorità che per ivi sarebbero ascese, poichè niun altro passaggio appare di questo più severamente e riccamente solenne. Qui riprendono ancora tutti gli strumenti per la grande sinfonia decorativa che prorompera in alto; le note acute del colore ricominciano ma non nel tono massimo, poichè, con geniale accorgimento, non è ancora tutta la completa enfasi del Tintoretto che qui risuona; qui vi è la preparazione nelle due vaste tele laterali di Antonio Zanchi e di Pietro Negri con le scene della Pestilenza, tele che se non hanno un soverchio pregio pittorico ne hanno un altissimo decoratico, così che si fondono mirabilmente con tutta l'opera della scalea, ne fanno parte viva, integrale, necessaria.

(Continua)

MARIO MORASSO.

XI.

Grata innanzi all'urna di S. Alessandro nella chiesa di Pignolo a Bergamo.

— Dett. 14 e 15. Fig. 114. —

Gli studiosi di archeologia sacra non si accordano nello stabilire se l'urna in marmo conservata nella chiesa di Pignolo sia quella in cui fu deposto il corpo di S. Alessandro dopo il martirio al principio del secolo IV, oppure quella in cui nel secolo IX le reliquie del Santo furono dal vescovo Adalberto raccolte e trasportate nell'antica cattedrale di S. Vincenzo.

La tomba non ha pregi artistici singolari, ma la forma caratteristica delle urne sepolcrali della decadenza romana. È ben profilata, con eleganti pilastrini d'angolo, ed uno scomparto ad archetti, di cui quello più largo centrale sulla fronte contiene una lunga iscrizione del 1600.

Dopo essere stata per qualche tempo nella chiesa di Santa Grata, l'urna passò, nel secolo XVIII, non si sa come, nella chiesa di Pignolo e venne murata sotto un altare, ove fu rinvenuta nel 1882, e da allora divenne oggetto di ricerche e studi pei biografi del Santo ed i cultori di storia bergamasca. Ricorrendo nel 1898 il XVI centenario del martirio di S. Alessandro, patrono della città, l'urna fu isolata per metterne in vista anche i fianchi e la parte superiore; e la fronte della mensa venne poi chiusa con una grata di bronzo di cui diamo la riproduzione al vero in due tavole di dettaglio ed una veduta d'insieme.

L'architetto Virginio Muzio nell'ideare questa chiusura composta d'un motivo geometrico ad archetti, in cui si intrecciano dei gigli, si ispirò ad una leggenda popolare in Bergamo e ricordata spesso dagli illustratori della vita di S. Alessandro. Vuole dunque la tradizione che S. Grata, figlia di Lupo governatore della città, convertitasi al cristianesimo, facesse trafugare subito dopo il martirio il corpo del Santo, per trasportarlo dalla bassa all'alta città, e dargli lassù degna sepoltura. Nel tragitto sostarono ove ora sorge la chiesa di Pignolo, e dal sangue che ancora usciva dal cadavere, spuntavano dei gigli: miracolo che valse a convertire poi alla religione di Cristo e ad essere santificato anche Lupo, che tanto aveva prima perseguitato i cristiani.

Nell'inno latino di S. Alessandro attribuito a Bernardo Tasso, padre di Torquato, questa tradizione è ricordata con versi bellissimi, così liberamente tradotti in italiano dal prof. Prina:

> « . . . . . Quali di tre glorie canteremo per le prime?
> Il suolo che biancheggiò di fiori improvvisamente
> sbocciati, là ove stillarono le gocce del puro tuo sangue?
> Orsù spuntate o nobili fiori, singolari germogli di quel sangue;
> sorgete ad intrecciare al nostro Martire una degna corona ».

La grata in bronzo venne modellata e fusa da Giovanni Lomazzi di Milano, che seppe ottenere un lavoro molto accurato e di buon effetto anche come colore, tenendo l'ossatura d'una tinta bronzo chiara, ed i gigli e la placchetta centrale dorati.

* * *

Il parapetto disegnato in grande scala nella tavola di dettaglio N. 16 appartiene alla cappella di Carlomagno, annessa alla Cattedrale di Aquisgrana, e sta come riparo alla galleria superiore. Questo e gli altri simili parapetti son ritenuti dell'VIII secolo e ricordano i motivi delle transenne in marmo di Ravenna. Benissimo conservati, come bronzi, hanno pure il pregio di una bella patina verdastra, che li mette in armonia con l'ambiente, ricco di mosaici a fondo d'oro.

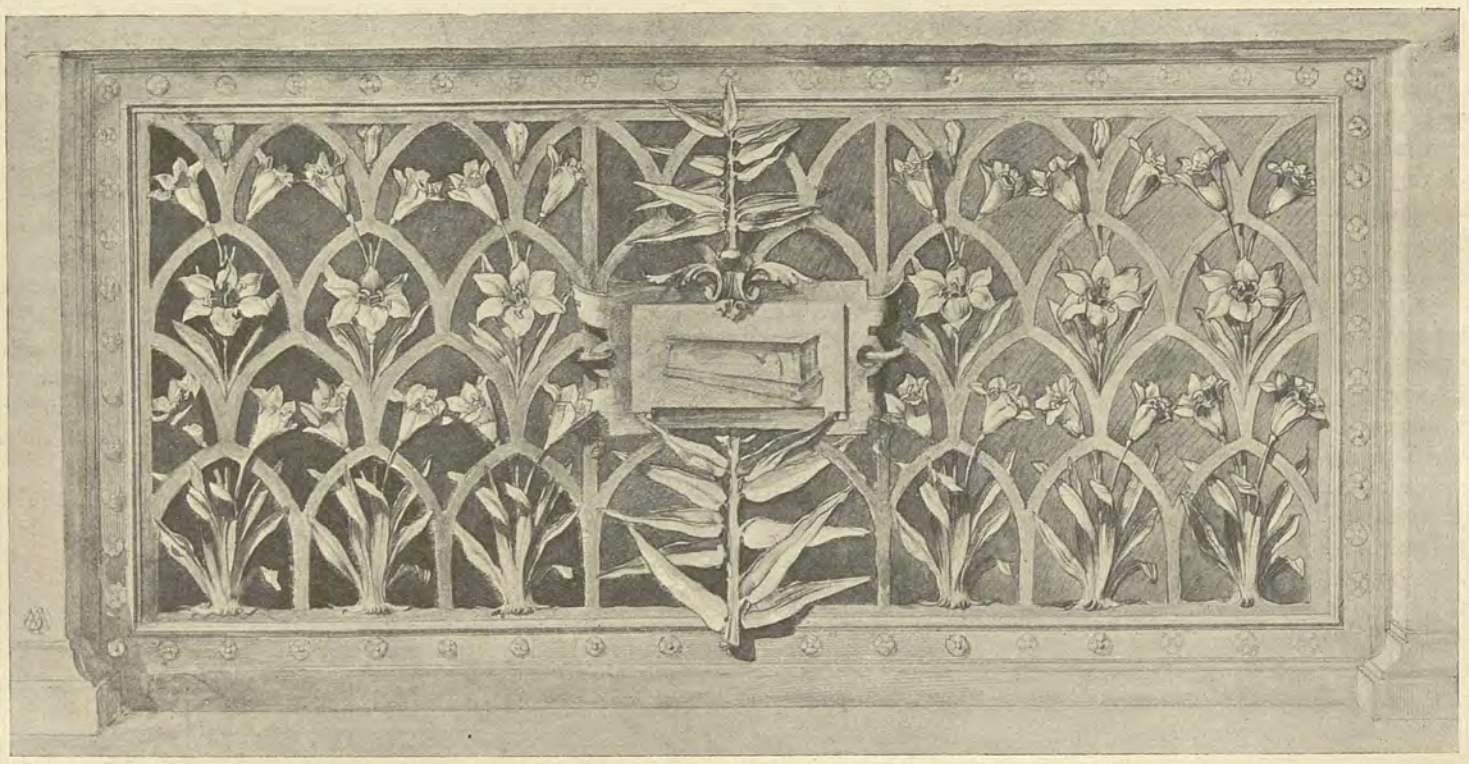


Fig. 114. Grata innanzi all'urna di S. Alessandro nella chiesa di Pignolo a Bergamo.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ANNO XII. MAGGIO 1903 N. 5

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XII.

L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

I.

— Tav. 27, 28, 31, 32 e 33. Fig. da 115 a 120. —

INNANZI allo sforzo decorativo, nobilissimo e grandioso, che si illustra nelle sale regionali italiane della Mostra internazionale di Venezia, come una reverente offerta alla maestà dell'arte, la critica, prima di compiere il suo officio analitico, sente il dovere e la gioia di proclamare la sua ammirazione spontanea per lo spettacolo di bellezza che le è stato offerto, di designare come esempio insigne questo convegno in cui all'arte si è apprestato un culto sincero, incomparabilmente superiore e più fervido di qualsiasi altro sollevato altrove, di celebrare infine con un elogio riconoscente gli ideatori e gli esecutori della vasta opera decorativa che ha profuso nel palazzo dell'arte un senso nuovo di vita augusta e leggiadra, così da attribuirgli una distinzione magnifica e un incontestabile primato fra tutti gli altri edifici consimili.

La critica, anche qui come altrove, troverà ragione di censura, potrà rivolgere le sue preferenze più in un senso che in un altro, nè la preventiva lode le imporrà il silenzio, ma non potrà, se onesta, far a meno di riconoscere che l'Esposizione di Venezia, sia come purezza dei suoi intenti artistici, sia come signorilità e ricchezza di preparazione, lascia di gran lunga addietro tutte le altre Esposizioni, così da apparire forse la più bella e adorna dimora dell'arte moderna.

Tale benemerenza deve essere consentita ai promotori della Mostra e alla loro impresa, la quale ci dimostra tutto il suo valore e tutta la sua eccellenza nel confronto con un'altra Esposizione recente, quella di Torino, ove non erano mancati sacrifici gene-

Fig. 115. Esposizione di Venezia. — Vetrate dipinte nelle Sale per la Stampa.

rosi e contributi di belle opere d'arte. Ricordando qui gli aspetti di alcune sale torinesi, certe confusioni, certe diseguaglianze, si rileva la signorile e armonica impronta che caratterizza qui la sede di ogni regione e la afferma su un fondamento di intima e consistente ricchezza.

Dopo questa considerazione generale la critica può muoversi più liberamente; essa ha dichiarato il suo amore e il suo rispetto per l'opera; il suo biasimo nei particolari non potrà che essere dettato dalla migliore delle intenzioni.

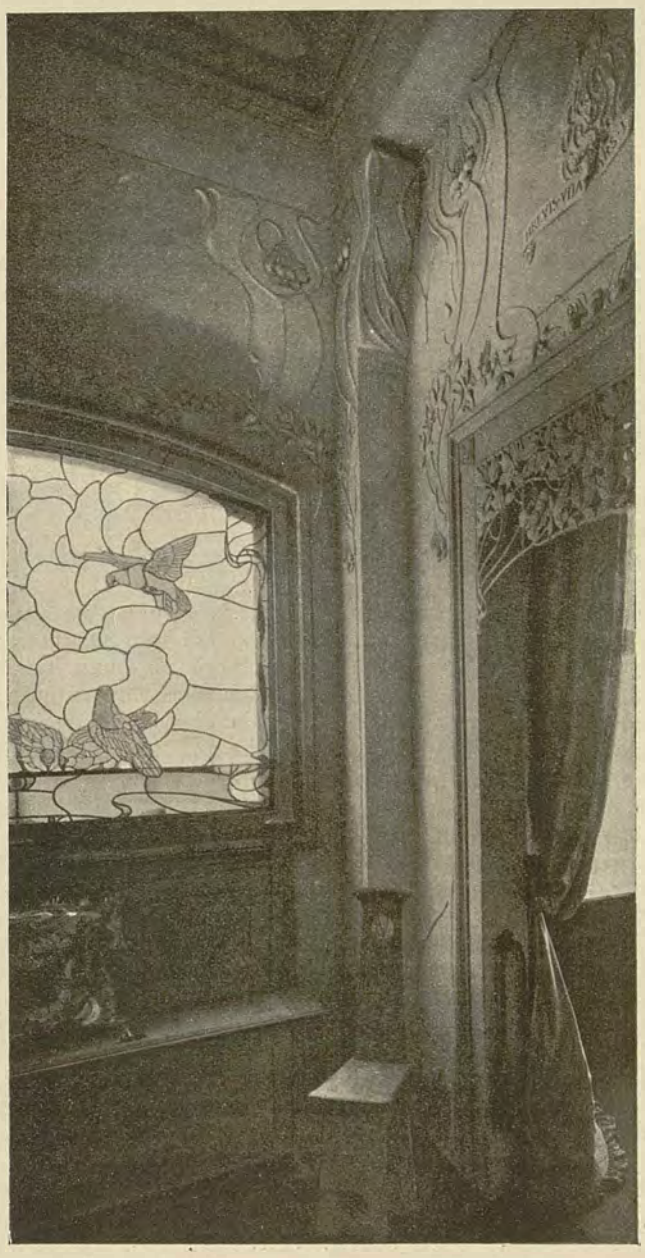


Fig. 116. Vestibolo alle Sale per la Stampa. (Vedi Tav. 33).

***

Come premessa per i miei giudizi di fronte alla Nuova Arte Decorativa io riassumerò, rendendola più esatta, la conclusione da me formulata in seguito ai miei studi sulla Mostra torinese.

Da quella Esposizione io avevo ricavato un ammaestramento. Il Nuovo Stile, al punto in cui adesso si trova, come creazione

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

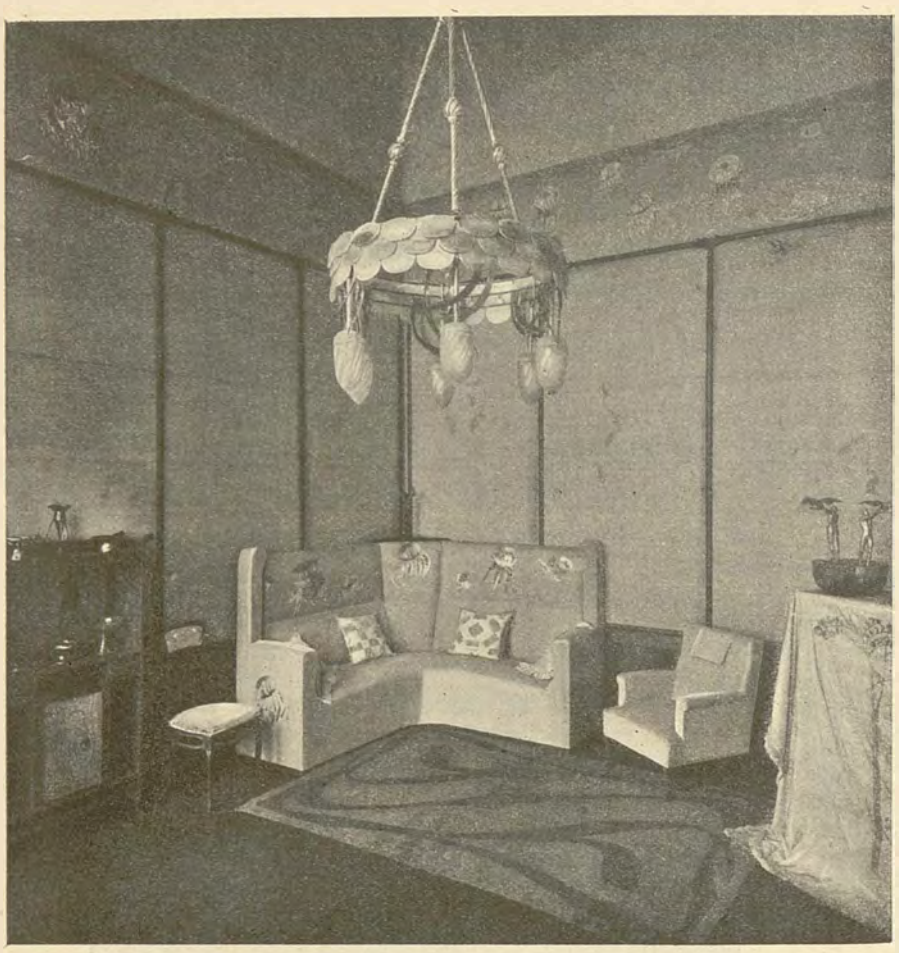


Fig. 117. Angolo di una delle Sale per la Stampa.

a sè e come rivelazione di un principio nuovo, non può essere che l'emanazione diretta di una vera individualità artistica, per cui una sedia, un armadio, una stoffa vengono eseguiti con gli intenti e i processi di un quadro e di una statua e ne assumono il valore; il Nuovo Stile, come criterio informatore dell'architettura, di tutte le arti del mobilio, dell'arredamento e del vestiario, non ha ancora una sua organica e tipica essenza, ma consiste più che altro in un progresso, in un raffinamento dei gusti e dei metodi, in una cura più diligente e completa che non per il passato, dedicata a tutti gli elementi costruttivi e decorativi, in una più armoniosa integrazione, coordinata su un solo concetto, di tutte le parti di un edificio.

Io aveva notato infatti che quasi tutti i tentativi rivolti a popolarizzare, a trasformare in oggetto mercantile la suppellettile Nuovo Stile erano miseramente falliti, mentre attingevano una sicura significazione di bellezza taluni arredi foggiati interamente dalla mano dell'artefice, così che l'oreficeria, la quale per le sue speciali circostanze può permettere e richiedere l'opera individuale del vero artefice, è l'arte o industria che dir si voglia, ove per consenso unanime il Nuovo Stile ha prodotto la più completa, la più giustificata, la più proficua trasformazione.

Io aveva pure osservato che il portato caratteristico e fecondo del Nuovo Stile nel suo complesso risultava là dove l'unità decorativa — non importa a qual concetto inspirata — si diffondeva egualmente ma integralmente su tutto l'assieme, evitando ogni sensazione discorde, e si estendeva a parti fino ad ora neglette.

Orbene tale mia induzione trova la sua piena conferma nelle sale della Esposizione veneziana, i pregi delle quali sono determinati dall'esservisi raccolta l'opera di artisti autentici, creata senza ossessione di novità, e nelle quali il Nuovo Stile non ha invero alcun atteggiamento specifico (tranne per qualche aspetto le sale dal Mainella adornate per la Stampa, e quelle meridionali), ma si giova della tradizione, svolge motivi consacrati, e cerca di far valere un carattere proprio moderno con la perfezione dei particolari e il conseguimento di una suprema unità decorativa, unità, e lo si deve dir subito, non ancora raggiunta.

LE SALE VENETE.

La sala Laurenti — Il capolavoro decorativo e nello stesso tempo il quadro più vasto e poderoso di tutta l'Esposizione, e forse uno degli sforzi più giganteschi e solenni dell'arte moderna, è l'opera di un pittore e non di un decoratore, è l'opera di un puro artista, ma di un artista gagliardo e meditativo che intende come il primo scopo dell'arte sia la decorativitá e che per ottenerla, oltrechè dei vecchi e semplici motivi, si vale anche delle figurazioni più elevate e complicate, più spirituali e belle che siano state concepite dall'uomo, e queste esprime con procedimenti da lui studiati e perfezionati in una materia amorosamente purificata dalle sue mani. Intendo parlare di Cesare Laurenti e del suo colossale fregio decorativo, che si svolge tutto all'intorno delle pareti nella sala ove sono collocati i ritratti.

Gli elementi ornamentali di cui il Laurenti si servì, sono le eterne incorruttibili creature dell'arte, le massime perfezioni del tipo umano, scaturite, come da divina fonte, dal genio creatore dei sommi maestri: dall'artefice ellenico, che fornì il primo modello perpetuo, al Tiepolo, che per ultimo si ricongiunse a quel remoto e insuperato inspiratore. Un profondo consiglio estetico riunì quella magnifica assemblea evocandone gli eroi dai musei, dalle chiese, dai conventi, dai palazzi marmorei, traendone le sembianze dai monumenti, dai quadri, dai sacri bassorilievi, dalle altere medaglie, e infondendo loro una nuova e accesa vita, con il fuoco e con l'oro, nella ceramica, la quale serbò nell'inciso contorno il soffio animatore dell'artefice e contenne nel suo caldo bagliore l'ardore della fiamma. Il Laurenti volle oltre alla rivelazione di bellezza significare la sua fede d'artista, additando come ogni innovazione, purchè valida, si ricollega, come guidata da un destino, alle creazioni precedenti e tutte allo schema tracciato omai per i secoli dall'arte classica. I capolavori sono discendenti di una medesima schiatta che ebbe la sua culla nella Grecia; rompere un tal vincolo familiare non vuol dire già creare originalmente, ma deviare fuori dall'arte. E il grande fregio, facendoci assistere alla sfilata delle più diverse e delle più tipiche figure dei differenti maestri delle varie scuole in tutti i tempi, dichiara l'insegnamento.

Gli elementi materiali impiegati dal Laurenti per l'attuazione dell'immenso disegno sono stati quelli della ceramica più antica così detta *castellana*, ma in seguito a pazienti e acute ricerche l'artista, che non disdegnò come i padri gloriosi di farsi artigiano, ne modificò i procedimenti, trovò e applicò i metodi suoi propri per insinuarvi tutta la sua anima moderna e ansiosa, la arricchì di tutto lo sfolgorìo degli ori, di tutta la leggiadria di colori intensi come avvivati di sole, di vernici fluide e inalterabili, ed egli stesso poi ferventemente incise con la punta mordente le terrose piastrelle, le dipinse, le vigilò, così che per lo sforzo quasi sovrumano, oggi integro come lo concepì, il suo sogno temerario vive di inesauribile bellezza.

Oh non nella sala angusta e bassa io vorrei contemplare il meraviglioso poema istoriato; io lo immagino nella sua degna sede (e mi auguro che così avvenga) spiegato in tutta la sua ampiezza sulla facciata di un palazzo palesare il suo magnifico vigore umano, trasformato omai in una inestinguibile energia della materia, tra gli impeti della natura, nella piena luce del sole, nella rude carezza del vento, tra gli aspri riflessi del cielo e del mare!

La sala per la ristrettezza del tempo non potè essere terminata a seconda della concezione del Laurenti, epperò i vari arredi pregevoli che la compongono rimangono isolati l'uno dall'altro. Noto il monumentale scanno costruito da due giovani e ardimentosi artisti, in terra-cotta galvanizzata. Esso costituisce un buon tentativo per le ardue difficoltà superate e per gli effetti pittoreschi raggiunti, i quali stanno a dimostrare quali progressi, in un solo anno di esercizio della loro industria, abbiano ottenuto i due artisti Tamburlini e Carbonaro nei delicati processi della galvanoplastica.

Eglino presentano pure un bel vaso per piante, sul quale si svolge in alto rilievo un' agile ghirlanda di fronde e di nudi femminili. I sedili del triplice trono sopportano cuscini morbidi in troppo lucenti *cuoridoro* del Norsa.

Dall'altro angolo della sala diffonde lieta freschezza la graziosa fontana del Lorenzetti in marmo rosso, sorreggente un giovanile fauno in bronzo a forma di erma, e adorna di bicorni teste di caprone e di svelti e sguscianti serpentelli pure in bronzo.

La sala Fragiacomo — Mite, raccolta come un angolo solitario mi appare la sala decorata da Pietro Fragiacomo. Quando alcuni mesi or sono vidi per la prima volta i disegni e dalla voce del pittore intesi la descrizione di quello che sarebbe stata la sua sala io me la raffigurai in tutt'altra guisa. La prevedevo rievocatrice dei trionfi marinari repubblicani, simbolizzati nel fregio di stoffa ricorrente sull'alto delle pareti, incitatrice di fervori orientali in mezzo ai pensili giardini di Venezia.

Invece l'uniforme tinta di verde cinereo, che avvolge tutta la sala, risulta predominante, imprime un senso di abbandono, smorza anche i fulgori del fregio. Questo è certamente bello e per la originalità della sua costruzione, cioè a riporti di velluto su stoffa variamente dipinta, e per l'efficacia decorativa degli emblemi marittimi purpurei che l'artista compose in sagace successione; di buon intaglio sono le cornici limitanti il fregio e i capitelli vegetali delle lesene che dividono le pareti in eguali riquadri; davanti alle porte si erigono altri pilastri su cui a guisa di corona stanno

le sfere d'oro che un tempo adornavano le venete galere; ma il verde, quel verde liquido di acque lente e spente deprime ogni nota viva.

In mezzo alla sala sono collocate due severe panche, sulle spalliere delle quali corre un fregio scolpito di fronde; e si distendono e si allungano fluenti corpi femminei, delicatamente intagliati dal Cadorin.

Le sale Mainella per la Stampa — Raffaele Mainella riflette nella sua opera decorativa la sua peculiare natura di acquerellista finissimo, accurato, amante delle chiarità diffuse, degli ordini graziosi, delle modernità delicate. Il suo appartamentino si distacca per la decorazione dalle altre sale della Mostra per improntarsi maggiormente al tipo che si è convenuto di chiamare Arte Nuova, ma il Mainella non cade in contorsioni bizzarre e irragionevoli; forse è un po' troppo leggiero e galante, forse difetta di unità profonda, talune scorrezioni e contrasti dovuti alla fretta si potrebbero rilevare, ma il suo gusto sempre signorile e vario, e l'opera sempre diligente dei suoi valentissimi esecutori serbano a tutto l'insieme una artistica grazia. L'appartamentino è diviso in cinque salette. E' primo un vestibolo squisito, tutto bianco, a stucchi snelli dei fratelli Roella e a mobili della ditta Dal Tedesco; segue il salotto da ricevimento, suntuoso per merito essenziale delle sete, dei velluti, dei ricami e dei merletti bellissimi, che vi profuse con inaudita ricchezza la ditta Jesurum. Tutte le pareti sono fasciate di una seta preziosa a *nuances* lievi, dall'azzurro al rosa, al verde, e sopra vi sono incrostati mirabili pesci stilizzati in merletto. In alto invece stanno sulla stessa stoffa tutto all'intorno applicate rilucenti meduse, eseguite in prodigioso ricamo a riflessi madreperlacei. I velluti rosa ricamati d'argento dei divani e quelli delle portiere sono di una magnificenza regale. Sui mobili del salotto si ammirano coppe, piatti, candelieri eseguiti con marmi duri e rari e argento e oro, vigoroso lavoro di oreficeria dello Jancsich, un buon artista. Da qui si passa nella vasta sala della biblioteca ove predomina il superbo motivo dell'aquila in rame sbalzato sulla ringhiera in ferro battuto, che sale alla biblioteca e termina in due energiche mezze figure di atleta dello scultore De Lotto; e l'aquila è pure illustrata nelle grandi vetrate del Maffioli. Qui comincia l'antico fasto dei marmi negli immensi lastroni di verde antico presentati dal Biondetti, unito a quello dei cuoridoro del Norsa. I marmi del Biondetti rivestono poi le pareti del salottino da fumare, mentre la vôlta del soffitto è in musaico d'oro della Società Venezia-Murano. Si notano tra i marmi e le stoffe, tra il musaico e le pareti alcuni disaggradevoli distacchi. E' ultima la sala per la Posta e il Telegrafo.

Compiono l'adornamento dell'appartamentino un solido brano di pittura del Milesi — Bambino in fascie —, statuine e vasi in terra-cotta galvanizzata di Tamburlini e Carbonaro, fanali, lampadari, vetri soffiati: non tutto bene intonato nè saviamente disposto.

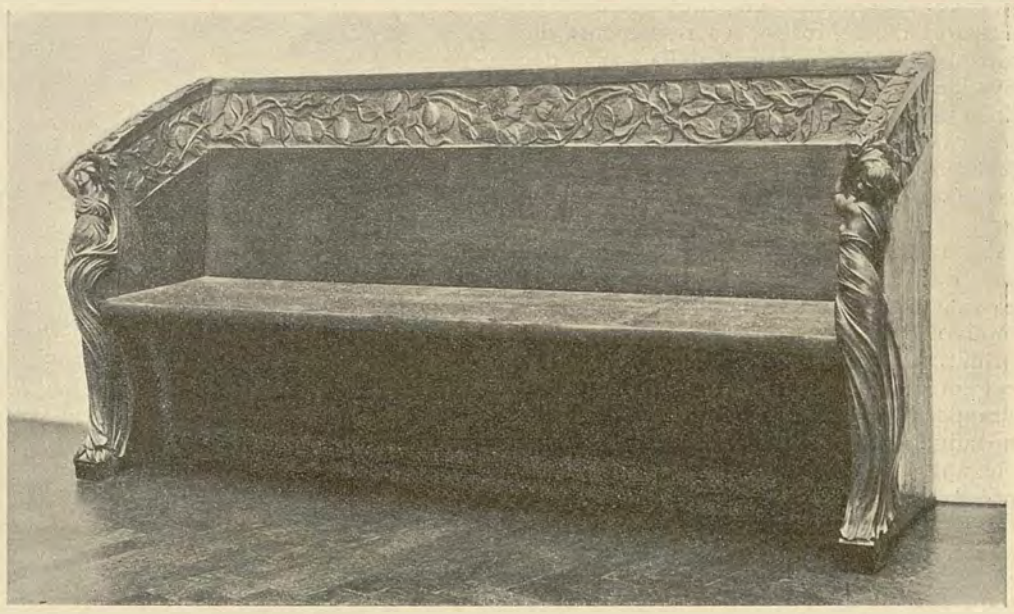


Fig. 118. Panca in una delle Sale della Mostra veneta, intagliata da V. Cadorin.

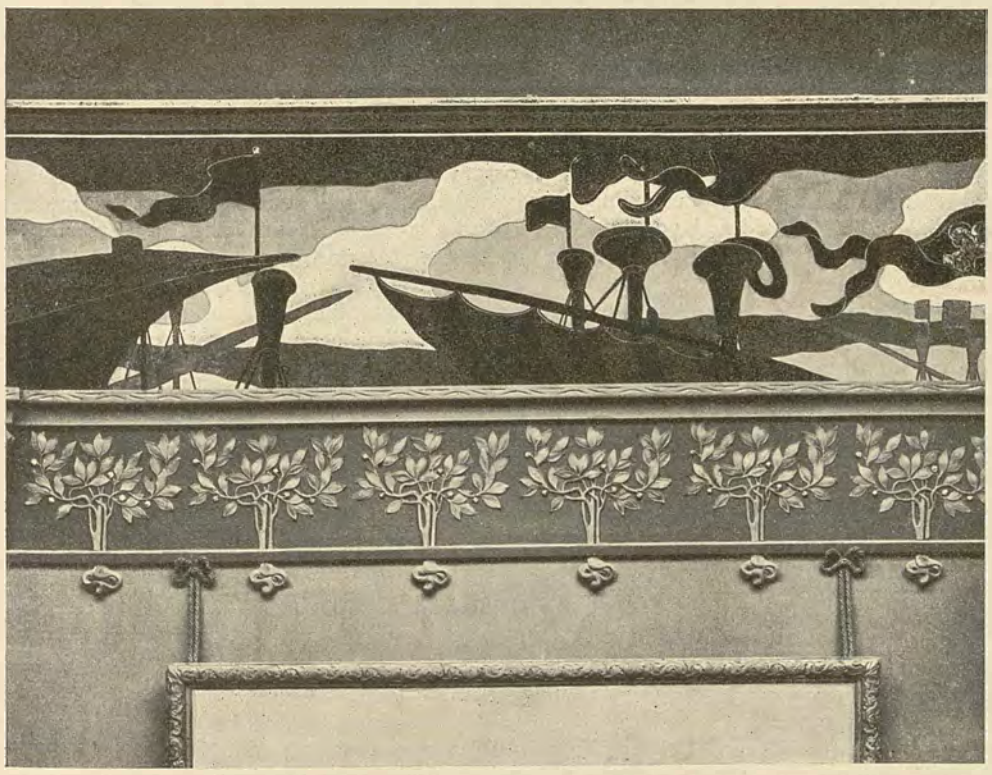


Fig. 119. Fregio in una delle Sale della Mostra veneta.

LA SALA LOMBARDA.

L'eleganza sobria, artisticamente distribuita della Sala lombarda indica che in essa si è compiuta una certa integrazione degli sforzi avveduti che presiedettero alla sua costruzione, ottenendo uno degli ambienti più intonati ed opportuni allo scopo cui deve servire, salvo nella scelta di alcuni particolari, i tappeti, ad esempio. Una schiera eletta di artisti, composta dell'architetto Moretti, dei pittori Gola e Beltrami, degli scultori Carminati e Quadrelli, vi impresse un carattere di schietta e vigorosa italianità, inspirandosi alla fresca fioritura decorativa della Rinascenza ed in particolare alla tradizione ornamentale leonardesca, richiamata bellamente in vigore nelle volute dei nodi ricorrenti in alto sulla azzurrina seta delle pareti o trattenenti il singolare velario in ferro e cristallo del soffitto, e nei sottili intrecci degli oleandri che a fasci inghirlandati di edera si slanciano in alto incurvandosi, materiati di stucco e avvivati d'oro, formando un aereo fregio in giro alla sala (Fig. 120).

Si accompagnano alla decorazione generale le due porte laterali a fasci di alloro, mentre sulla porta di fondo si eleva e si amplia un altorilievo profondamente incavato del Quadrelli raffigurante il Sogno di uno scultore, l'animazione che questi col suo impulso creatore infonde nella dura materia. Questa retorica opera scultoria non si addice alla sua situazione, è troppo gonfia e greve, e manca di carattere decorativo, il quale invece finemente si manifesta nella rosea pendola che lo stesso Quadrelli circonda di una simbolica corona umana.

La Sala lombarda ha annessa una freschissima veranda a vetri che sporge tra i floridi giardini della Esposizione, ed è essa stessa gioconda di fiori e di verzura. Il soggiorno non potrebbe essere più festoso e più aggradito per un amatore d'arte. Lo adornano i mistici e commoventi disegni del Mentessi e del Chiesa, numerosi marmi e bronzi (non tutti belli), argenterie ottimamente lavorate dal Vedani, oreficerie del Fano e del Ravasco; lo rallegrano i vermigli mobili pampiniferi del Fagnani e lo avvivano le fulgide vetrate istoriate del Beltrami, di cui alcune a scene di figure fortemente disegnate e una, ilare e audace sopra tutte, in cui squilla nel colore la veemente fierezza del gallo.

SALA TOSCANA.

È stato osservato che le decorazioni di alcune delle varie sale regionali non corrispondono

POLITECNICO BIBLIOTECA

alla destinazione delle sale medesime. Giustamente si è rilevato essere stato perduto di vista da taluno dei decoratori che le sale dovevano servire per esporvi quadri e statue, talchè le opere di arte pura si trovano oggi in gran parte sacrificate alla ornamentazione che le circonda. Causa principale dell' inconveniente sarebbe di avere affidato l'incarico decorativo a pittori e a scultori, i quali si sono preoccupati di mettere in evidenza la loro decorazione, non curandosi di tutto il resto.

L'osservazione è ben fondata, ma il difetto lamentato ha altre origini, e più che a colpa d'uomini devesi attribuire alla necessità delle cose. Intanto non si deve dimenticare che l'intento degli organizzatori della Mostra, espressamente dichiarato agli artisti incaricati della parte decorativa, era quello di cambiare appunto l'aspetto delle sale in tal guisa da abolire tutto quanto poteva dare l'impressione dei consueti ambienti di esposizione per offrire invece la sensazione raffinata di un salotto privato, allestito da un gran signore, intelligente intenditore d'arte, salotto nel quale le opere di arte pura e di arte decorativa si fondessero in una nota unica elevata di bellezza. All'atto pratico, anche per motivo della divisione regionale, il disegno primitivo non potè attuarsi, si dovettero raccogliere nelle sale numerosissimi quadri, sovrapporli gli uni agli altri, quanti mai non ne adunerebbe certo un privato in un suo elegante salotto. Da qui il turbamento e la discordanza che si notano in parecchie sale, da qui qualche perniciosa influenza dell'elemento decorativo, inadatto ai molteplici quadri che vi figurano in mezzo, siccome avviene nella Sala toscana, una delle più signorili, delle più delicate, delle più accurate della Mostra, ma anche quella in cui si avverte un senso di oppressione gravante sulle opere ivi adunate.

A dir vero mi sembra che gli eminenti artisti e intenditori, Trentacoste, Gioli, Giustiniani, Mazzanti, cui fu affidato l'arredamento della sala, non abbiano avuto sempre sicuro e limpido il concetto decorativo da esplicare, o non lo abbiano sempre attuato in guisa nitida e definitiva. Essi non hanno risolutamente adottato un solo criterio, non si sono proposti un solo fine; hanno voluto bensì levarsi da ogni banalità appariscente della galleria da Esposizione e costruire un salone aristocratico intimo e raccolto, ma nello stesso tempo non hanno saputo o potuto respingere molte necessità imposte dalla presenza di una collezione di quadri. Il risultato è stato questo: la sala Toscana non è un salotto e non è una sala da Esposizione, è un po' dell'uno e un po' dell'altro.

Come sala da Esposizione quel finto e ingombrante camino monumentale e pesante quale un sarcofago, è un assurdo; e quella monotonia cromatica intonata sul giallo chiaro che si effonde dalle pareti e dal soffitto stempera sui quadri una luce uniforme poco propizia, mentre tutta l'ornamentazione si dimostra eccessivamente aggraziata e incipriata.

Tuttavia non si interpreti questo mio giudizio generico come una disapprovazione per gli arredi e gli ornamenti considerati a sè. In ognuno di essi si rivela un gusto elettissimo: anzitutto nel fregio di maiolica, opera della manifattura dell'*Arte della Ceramica*, di disegno eccellente a motivi vegetali, di composizione efficacemente decorativa, di esecuzione perfetta per i bei toni verdi, per le metalliche lucentezze. Da quell'intreccio di larghe foglie e di fronde si ricava una visione strana e complessa, come contemplando una lunga striscia di penne di pavone o ricordando figurazioni persiane o egiziane.

Le porte sono suntuose in marmo lievemente patinato di giallo come per una reminiscenza di aurei ardori, e poi dorate su tutti i motivi ornamentali e le incorniciature, e scolpite con amorosa maestria. Esse mi richiamano alla memoria le prodigiose miniature su carta pecora, con la quale il geniale Bugatti avvolgeva i suoi mobili. Completano il fasto delle porte i cortinaggi, superbi di velluto e seta, ricamati d'argento, di una dovizia profonda e manifesta, che non ha rivali se non in quella delle tende dello Jesurum nelle Sale della Stampa.

La Sala toscana infine ha un carattere suo speciale. Da un lato, per la colorazione dorata dominante, per i motivi ornamentali, per il lusso delle stoffe e dei ricami ci fa pensare a ispirazioni tratte da antiche magnificenze; da un altro lato, e cioè per la finezza, la delicatezza, la chiarità dell' assieme, mostra l'impronta della purezza e della sottile eleganza fiorentina.

SALA EMILIANA.

La Sala emiliana, la quale indubbiamente contiene opere decorative di alto valore se guardate singolarmente e sta a testimoniare la buona volontà dei suoi costruttori, difetta di spontaneità, e tale deficienza è a sua volta la causa e della mancanza di unità nella composizione decorativa e della sproporzione fra talune delle sue parti e della incertezza del tipo.

L'artificio è qui più che altrove evidente. I propositi volonterosi non sono mancati, al contrario, si direbbe che gli artisti come il Rubbiani, il Romagnoli, il Sezanne, il Tartarini e il Casanova, i quali si assunsero il compito dell'arredamento, siano stati animati dal più acceso fervore, abbiano voluto far troppo, ma che loro sia venuta a mancare l'inspirazione pronta e facile, e che non abbiano poi trovato la formula sintetica per riunire i loro sforzi eccessivi.

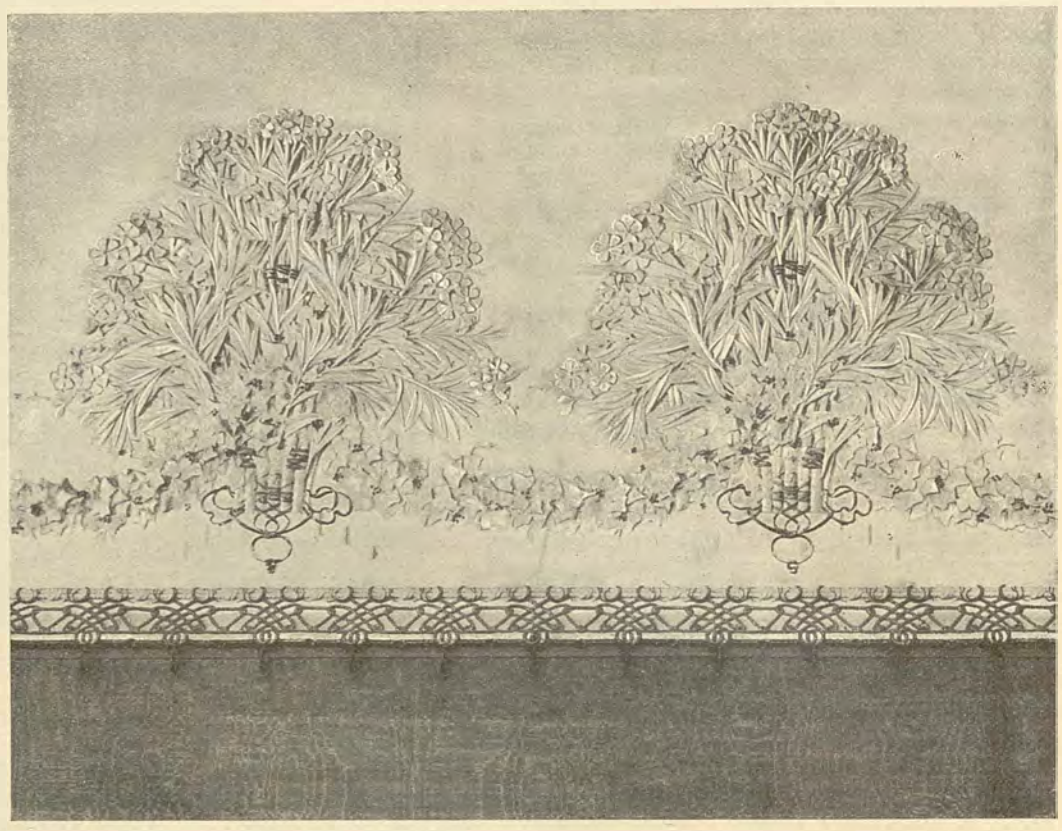


Fig. 120. Fregio in istucco nella Sala lombarda della Esposizione di Venezia. (Vedi Tav. 28 e 33).

Epperò mentre niuno quasi si avvede del tema ornamentale prevalente, dell'orchidea che dovrebbe cooperare a stabilire il carattere floreale riassuntivo della sala, così che apparisse come la stilizzazione del poetico giardino dell'arte, mentre niuno, se non dopo un minuto esame riesce a rendersi conto di questo concetto unitario, viceversa tutti notano il fregio troppo alto, troppo realistico e rilevante, la stramba e stridente specchiera, le porte contorte e crudamente dorate, le stoffe di una tinta ibrida, le lampade grevi, e il critico osserva, a prima vista, che nessun principio vitale coordinatore vivificò in un solo organismo tutto il complesso dei lavori e che indefinita resta l'essenza di tutta l'opera.

E ricchezze e fatiche non furono tuttavia qui lesinate; il fregio preso a sè è di una grazia attraente, è giovanile e festoso di poesia, è modellato con sapienza. Le pure fanciulle sono atteggiate con gioia ed armonia dal Romagnoli attorno agli svelti alberetti floridi e pomiferi, elevati e contesti d'oro dal Casanova. Originale è il bordo di orchidee ambigue e chimeriche, il quale domina sulla stoffa delle pareti, delle portiere e del divano, disegnato dal Sezanne; e veramente bello e adatto allo scopo il velario, adorno come un prezioso merletto.

Ognuno degli artisti esecutori lavorò separatamente? Oppure nella amichevole collaborazione non si pensò a un piano prestabilito dell'opera? Io non saprei spiegare le origini della eterogeneità di questa decorazione, priva di una impronta nettamente segnata; mi limito a dolermene, poichè essa si riflette sfavorevolmente sulle singole parti.

SALA DEL LAZIO.

Per alcuni aspetti la concorde e tranquilla Sala del Lazio può apparire come un' antitesi della Sala emiliana. In essa il raccoglimento e l'intento unitario sono stati spinti a tal segno da eliminare persino nelle opere d'arte pura qualsiasi nota vivace, da

sottomettere queste al disegno decorativo, da far supporre quasi che alcune delle tele qui esposte, come quella del Sartorio, siano state così dipinte o smorzate in vista della decorazione. Tal proposito di coerenza è sicuramente lodevole, ma interpretato in guisa cotanto ristretta esso è venuto a togliere personalità ed energia ai quadri, e a rendere lezioso, compassato, così che può venire facilmente a noia, l'arredamento della Sala.

I toni spenti e soffici delle decorazioni e delle stoffe tra il rossiccio della Terra di Siena e il verde-grigio, le dorature delicate delle sedie foderate di azzurro, la fontana centrale di diafano alabastro ambrato dànno un senso di mollezza a questo soggiorno come se invece di trovarci in un austero convegno dell'arte ci indugiassimo in un civettuolo *boudoir* o salottino di signora.

Per altri aspetti questa Sala laziale porge la conferma delle mie premesse critiche, la dove io affermava che il Nuovo Stile anzichè per un originale contenuto proprio si doveva finora ritenere valevole per un perfezionamento dei processi decorativi, per una maggior accuratezza dei particolari intesi a ottenere una più armonica fusione di linee e di toni. Ed infatti ecco che questa Sala romana improntata allo stile *impero* o se si vuole a un rimaneggiamento mitigato dello stile classico, agli occhi del pubblico si manifesterà come una novità e verrà classificata nel Nuovo Stile, appunto per l'insolita concordia di tutte le sue parti, per l'estrema diligenza nei particolari, nello stesso modo come alla Esposizione di Arte decorativa di Torino avevano logicamente creduto di seguire le aspirazioni dell'Arte Nuova, sia lo Zen con il suo sobrio salotto in oro opaco e verde smorto di un rinnovato stile *impero* (di cui i seggioloni per la sagoma curva delle spalliere si possono ricordare come modelli delle sedie della Sala romana), sia il Ceruti con la sua verginale camera da letto candida, decorata con verdi corone, pure di stile *impero* aggraziato; l'uno e l'altra minuziosamente fedeli al loro schema decorativo.

Le caratteristiche da me rilevate della Sala romana, si spiegano facilmente dati gli artisti che la decorarono, il Sartorio, il Carlandi e l'Apolloni, e gli altri che vi presentarono le loro opere, tutti riuniti in dimestichezza di vita e di ideali nella *In arte libertas* e ricercatori soprattutto di raffinatezze, di delicatezze. Vediamo così l'impeccabile fregio a chiaroscuro del Sartorio ombreggiarsi nella tinta pacata della maggior parte dei quadri qui adunati, vediamo i colonnati aurei delle pareti confondersi con la cornice del grande quadro del Sartorio stesso, vediamo la classica fontana dell'Apolloni, dolce di arcadica grazia, accompagnarsi ai soggetti pastorali di molti dei dipinti.

Ma tutto ciò richiama un po' l'Accademia, moderna, affinata, ma accademia, tanto vero che se una nota qui difetta si è quella di un vigore originale.

(Continua) MARIO MORASSO.

Fig. 121. Pavimento antico nel Museo nazionale di Napoli, simboleggiante il Nilo.

XIII.

IL MOSAICO NEI PAVIMENTI ROMANI.

(Continuazione e fine).

— Tav. 29 e 30. Dett. 17-18 e 19-20. Fig. da 121 a 135. —

Non sappiamo se in Pompei quest'arte del mosaico fosse esercitata da gente del luogo, o se i più ricchi signori facessero venire dall'Oriente abili artisti a lavorare nelle loro case. Della provenienza di costoro da Alessandria, che se non unico fu pur certamente uno dei massimi centri di cultura e d'arte dell'epoca, si è voluto vedere un indizio nella soglia dell'*exedra* decorata appunto con la battaglia d'Alessandro (*). Questa soglia, anch'essa qui riprodotta, offre una scena di vita acquatica sul Nilo, con la fauna caratteristica di ippopotami e coccodrilli. Un altro mosaico della stessa casa ci esibisce il gatto, allora sconosciuto in Europa, in atto di ghermire una quaglia. (Fig. 121 e 130).

Certo è che la venuta degli artisti alessandrini spiegherebbe in qualche modo il favore che incontrarono in Italia i paesaggi nilotici sia come decorazione di pareti eseguita in pittura, sia di pavimenti in mosaico; ma a me pare che non bisogni esagerare l'alessandrinismo dell'arte greco-romana. A nulla sarebbe servita la conoscenza diretta dei luoghi che avessero gli artefici (e per darne immagini così convenzionali come i paesaggi antichi essa non era neppure strettamente indispensabile) senza l'interesse dei committenti per il paese che essi facevano rappresentare. E come i romani non avrebbero preso interesse per una regione tanto singolare ed attraente sì per la posizione e le particolarità del suolo e della vita che vi si svolge, sì per la storia che si confonde con quella delle origini della civiltà umana? Come

Fig. 122. Pavimento in mosaico nel tempio della Fortuna a Palestrina.

(*) Vedi Fascicolo precedente.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 123. Pavimento in mosaico nel Tempio della Fortuna a Palestrina.

quella regione non sarebbe divenuta popolare dopo Cesare ed Antonio, dopo la parte direttamente presa da Cleopatra agli avvenimenti più memorabili e decisivi per i destini dell'impero romano? Comunque sia, uno dei più grandi ed interessanti mosaici, quello di Palestrina, che ha una superficie di 6 metri per

Fig. 124. Pavimento nel Tempio di Palestrina.

5, ci rappresenta una simile scena paesistica egizia con una estensione degna di una carta murale: nello sfondo la foresta, la vita selvaggia; in primo piano una città inondata dal Nilo. (Tav. 29, Fig. 122, 123 e 124). L'Engelmann, che ne fece oggetto di accurato studio, assegna a questo mosaico una data non anteriore al primo secolo dell'impero; e certamente per

Fig. 125. Pavimento trovato a Frascati, ora nel Museo Vaticano.

finezza di esecuzione il mosaico di Palestrina non può competere con molti dei pompeiani. In altri tempi, fondandosi su un passo di Plinio che non è il caso di discutere in questo periodico, si opinava che il predetto lavoro fosse del tempo di Silla; ma certamente a torto. Noi possiamo ritenere che questa tecnica, già comune in Campania nel II secolo avanti l'èra nostra, venne in voga a Roma assai più tardi. A tale conclusione viene anche il ch. von Rohden, autore dell'articolo " Mosaik „ nei *Denkmäler* del Baumeister; articolo che è tuttora il migliore riassunto di quanto sappiamo sulla materia, e che noi abbiamo tenuto presente in modo particolare.

Rari sono i mosaici firmati. I due più belli, che provengono da Pompei e formano riscontro, portano la firma di un Dioscuride da Samo. Uno di essi, che qui riproduciamo, esibisce tre figure muliebri ed un fanciullo, in atto di danzare al suono di

Fig. 126. Gladiatori. Pavimento trovato nelle Terme di Caracalla.

tamburello, flauti e crotali. Tale soggetto si trova ripetuto tra le pitture murali di Pompei. Mosaico e pittura avevano dunque co-

Fig. 127. Pavimento trovato a Lucera.

piato un originale comune, e ciò prova sempre meglio la dipendenza dei mosaici figurati da opere pittoriche.

La tecnica dei mosaicisti era ancora in pieno fiore nella prima metà del II secolo dopo Cristo, al qual tempo appartengono alcuni mosaici celebri, come quello dei Centauri in Berlino e le colombe capitoline provenienti dalla villa di Adriano. Con l'impero e la civiltà romana il mosaico si diffuse in tutto il mondo antico, e nelle rappresentanze dei mosaici s'introdusse il gusto romano. Furono allora amate le scene del circo e dell'arena, rappresentanze delle *factiones circenses* distinte dai vari colori, quali ricorrono in mosaici romani illustrati dalla contessa Ersilia Caetani Lovatelli, e di gladiatori e pugillatori in varie azioni.

Fig. 128. Nel Museo nazionale di Napoli.

Fig. 129. Nel Museo nazionale di Napoli.

L'esecuzione diventa più rozza, come si vede nel grande mosaico dei gladiatori che ornava le terme di Caracalla; ciò nondimeno si ebbero ancora opere importanti dal punto di vista tecnico. Alla finezza dell'arte si sostituì la ricercatezza e lo splendore del materiale. Nel III secolo dell'èra volgare sembra essersi inventata la doratura delle tessere di smalto. E poichè la pittura decadeva anch'essa senz'avere le attrattive di durata e di splendore che erano proprie del mosaico, la cui difficile tecnica faceva

Fig. 130. Nel Museo nazionale di Napoli.

Fig. 131. Nel Museo nazionale di Napoli.

men severamente apprezzare le manchevolezze dell'arte, induceva anzi a perdonarle, il mosaico cominciò nell'arte cristiana ad invadere il campo proprio della pittura, ed a prevalere decisamente nel periodo bizantino, durante il quale l'arte del mosaicista è l'unica che abbia una tardiva fioritura. Ma le nuove rappresentanze figurate a mosaico non si trovano più nei pavimenti, bensì nelle pareti e nelle vôlte, prima ornate di pitture. È peraltro da notare che qualche rara volta (e già a Pompei) si trovano anche nell'antichità classica esempi di mosaici adoperati

POLITECNICO BIBLIOTECA

nelle parti alte, ma ciò è sempre da considerare quale eccezione. I pavimenti sono ormai lavorati non più a vero mosaico bensì a commesso o intarsio, secondo quella tecnica nota anche agli antichi, che la chiamavano *opus sectile*, e consisteva nel commettere insieme lastrine più o meno grandi di colori svariati a disegni per lo più geometrici. A questa tradizione si rannodano i pavimenti delle basiliche romane. Se, come io credo probabile, è giusta la interpretazione data dal ch. Engelmann al passo di Plinio sopra accennato, non il vero e proprio mosaico, bensì il *pavimentum sectile* avrebbe introdotto Silla presso i Romani. In ogni modo questo sistema, accanto al mosaico vero e proprio, era già in voga al tempo dell'impero, e non soltanto per pavimenti, ma anche come decorazione parietale, dove invece, come abbiamo

Fig. 132 e 133. Nel Museo nazionale di Napoli.

Fig. 134. Nel Museo nazionale di Napoli.

visto, il vero mosaico rappresenta nell'antichità classica una rara eccezione. L'*opus sectile* è però di sua natura alquanto monotono, nè raggiunge i mirabili effetti che gli antichi seppero ottenere con la tecnica del mosaico, non solo in quelle decorazioni ove la figura predomina, ma anche in quegli innumerevoli pavimenti nei quali è assente, ovvero è sobriamente adoperata per animare gli ornati. Una testa di Medusa, un busto di divinità sono spesso centro di graziosissimi motivi geometrici e floreali, aiutati talora o rilevati da qualche figuretta secondaria. Uno dei più belli esempi di questa maniera usata dagli antichi è il mosaico trovato presso la villa Rufinella a Frascati e inserito ora nel pavimento della sala a croce greca del Museo Vaticano (qui riprodotto); e più ancora forse che la finezza dell'esecuzione è in esso ammirabile la stupenda armonia dei colori, che costituisce forse la massima difficoltà della tecnica, e che è stata, mediante una scelta pazientissima delle tesselle, magistralmente superata dall'artefice. Ma questi pregi non possono convenientemente apprezzarsi se non davanti all'originale.

G. Patroni.

Fig. 135. Nel Museo Vaticano.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Anno XII. GIUGNO 1903 N. 6.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIV.

LA SCUOLA E IL TESORO DI S. ROCCO IN VENEZIA.

(Continuazione e fine).

— Tav. 34 e 35. Fig. da 136 a 150. —

ECCOCI nel salone celebratorio e votivo, nel tempio ove si infiamma la gloria del Tintoretto, dove dalle pareti al soffitto si distende il campo dell'eroe e della sua sacra gesta. Ed è qui e nella sala accanto dell'*Albergo* – ed io non posso separare le due visioni – che squillano contemporaneamente nel più formidabile ma nel più fuso accordo tutti i canti e tutti i suoni di gloria e di bellezza, dove la sinfonia decorativa tocca il suo fortissimo più strepitoso, dove tutte le arti chiamate a raccolta esprimono la loro suprema nota di bellezza.

Dalla Crocifissione, che è di per sè un monumento, ove si compie la più grande tragedia del mondo, dal Castigo dei serpenti e dalle altre figurazioni del soffitto, come un cielo in cui turbini un altro mondo in mezzo a nuvole, a ghirlande, a cerchi d'oro, dal pellegrinaggio divino delle pareti che si inizia con la nascita del Salvatore, ai metallici sportelli della balaustrata dell'altare squisitamente modellati; dai bassorilievi marmorei, dagli ornati delle mensole, delle colonne e dei capitelli agli intagli liberi, originali del Pianta; dalle statue del Campagna per l'altare ai pannelli dorati che ne adornano il parapetto; dai cuoi figurati alla sagoma bellissima delle chiavi, tutte le attività artistiche dell'uomo si presentano nella loro massima eccellenza. E se nel salone si avverte una sola nota discorde, il pavimento moderno a mosaico marmoreo, troppo lustro, chiaro, geometrico e simmetrico, nella sala dell'*Albergo* invece la più perfetta armonia è raggiunta dall'arte pura e decorativa, e le sagaci gradazioni del mosaico marmoreo del pavimento antico si intonano meravigliosamente con tutte le altre parti dell'ambiente.

E l'annotazione delle arti e degli artefici convocati non sarebbe ancora ultimata se noi volessimo tener conto del quadro completo, dello spettacolo vivente in tutta la sua complessità, quando nelle sale si celebrava qualche solenne cerimonia assistita dal doge, dai patrizi, dai confratelli, officiata dai sacerdoti, e sui personaggi illustri e officianti si drappeggiavano preziosissimi arazzi ed eran disposti intorno i simboli aurei ed argentei della fede e della potestà, e l'altare rifulgeva di tutti i suoi paramenti più insigni d'oro, lavorati con i più sottili e più ardui processi dell'oreficeria e del ricamo, oltre che dei suoi messali angelicamente miniati.

Ma non è mio còmpito di descrivere e studiare lo spettacolo incomparabile e d'altro canto per farlo occorrerebbero volumi e una scienza universa in tutte le arti; nè mi fermerò più oltre sull'opera pittorica del Tintoretto che tanto mi attira e mi infervora: io mi limiterò, dopo questo sguardo di insieme, ad esaminare alcuni particolari decorativi meno descritti e divulgati ed alcuni speciali oggetti del Tesoro della Scuola.

Tra i primi stanno gli intagli ornativi originali e vari e le erme e le caricature strane e poco capite dello scultore Francesco Pianta il giovane, nelle spalliere all'intorno del salone, e gli altri intagli più severi e di ignoto ma squisito autore nelle spalliere della sala dell'*Albergo;* tra i secondi alcune croci astili, una patena, una stola, un *pace* e il baldacchino d'oro del Tesoro.

L'opera del Pianta è stata finora poco studiata; si hanno scarsi dati intorno ad essa ed intorno al bizzarro intagliatore. Vari studi che io ho consultato, da quello del Soravia del 1827, *Le chiese di Venezia*, fino all'opuscolo dell'abate Nicoletti, *Illustrazione della*

Fig. 136. Caricatura intagliata da Francesco Pianta nelle spalliere del Salone della Scuola di S. Rocco a Venezia.

POLITECNICO BIBLIOTECA

Chiesa e Scuola di San Rocco (Venezia 1885) accennano appena al nome del Pianta, e in poche righe convenzionali, copiate gli uni dagli altri, tratteggiano la sua opera, lasciando quasi il dubbio che i rispettivi scrittori non si siano neppure data la pena di osservarla.

Io non voglio certo darmi il vanto di arrecare nuovi lumi storici

Fig. 137. Salone del primo piano nella Scuola di S. Rocco.

e critici sull'argomento, ma soltanto esporre il frutto del mio esame diligente e coscienzioso.

Anzitutto bisogna distinguere gli intagli ornamentali che si intrecciano e si svolgono nei riquadri delle spalliere, condotti con sagaci

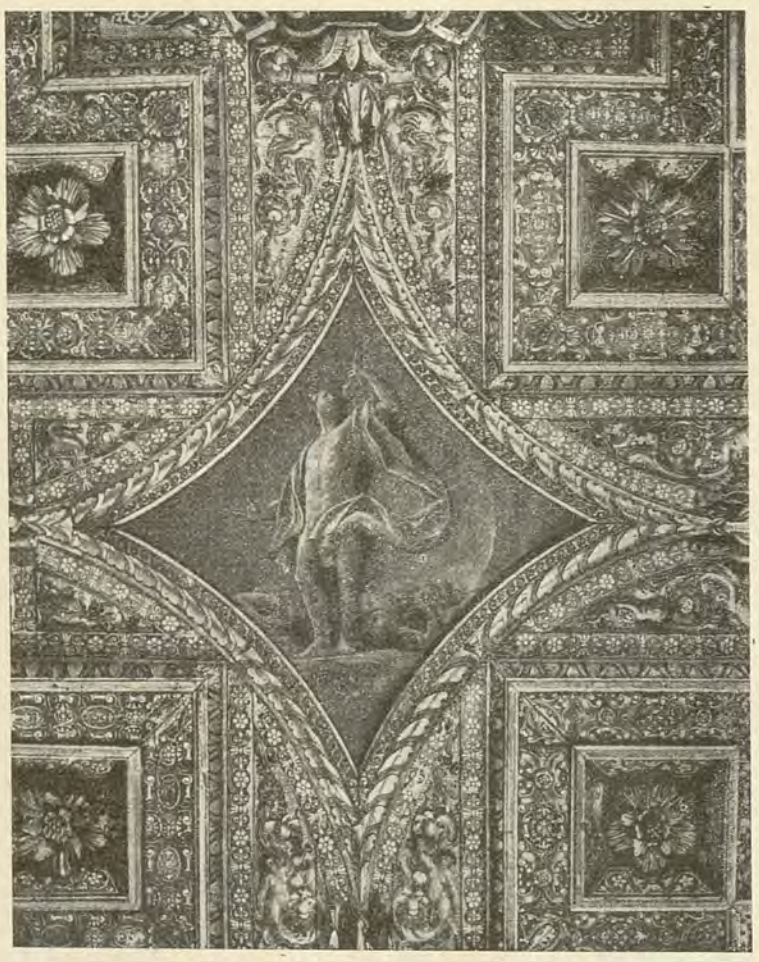


Fig. 138. Soffitto del predetto Salone con la figura di Sansone dipinta dal Tintoretto.

e leggiadri nodi, con sempre nuovi sviluppi, con armoniche volute di puro gusto decorativo, dalle sculture che si ergono in cima ad ogni lesena, e da altre statue pure del Pianta.

Dei primi quando si è fatto l'elogio del bello stile a cui si informano, degli eccellenti motivi decorativi che ci presentano, nulla vi è più da dire, non così delle seconde, le quali, se considerate con amore d'arte e con acume di critica ci aprono la via all'anima dell'artefice e ci darebbero modo di iniziare una lunghissima discussione interpretativa.

Dopo una meditazione intenta io credo di poter giudicare il Pianta

Fig. 139. Figura di Mercurio intagliata da Francesco Pianta nelle spalliere del detto Salone.

come un decoratore e un ornamentista esuberante di energia e di desiderio, ma insoddisfatto di sè, degli altri e del genere di arte da lui scelto ad esprimere le sue immaginazioni. Egli è pieno di vigoria e di ardore, egli fantastica intrighi innumerevoli da tradurre sul legno col suo scalpello, ed egli manifesta nel giro ininterrotto dei suoi fregi il suo impeto multiforme con abbondanza inesauribile, ma quasi irride a sè ed al suo sforzo; l'anima sua oscilla tra l'amaro e lo spregio, tra la crudeltà e l'irrisione, ed egli guarda acutamente ma implacabilmente, argutamente e ostilmente, scrutando le cose e l'uomo. Tutte qualità queste che avrebbero fatto di lui oggi un caricaturista, e un caricaturista crudele; a ciò forse anelava, e i tempi non glielo hanno consentito; da qui forse la sua secreta sofferenza. Del caricaturista egli ha il segno caratteristico, tagliente e stravagante, acuto e significativo, che aduna la smorfia; il suo segno non è sintetico, ma analitico e particolareggiato, e perciò destano maggiore impressione la profondità e la vivacità senza pari.

E quale scienza del corpo e del viso umano egli possiede! e non dei più belli esemplari dell'umanità, anzi egli non rappresenta mai una visione regolare e di bellezza, un atteggiamento piacente e sereno, tranne in tre statue sacre nelle quali però cessa ogni suo carattere

distintivo, sebbene esse siano pregevolissime. I corpi da lui figurati sono magri asciutti, corpi ambigui di adolescenti, corpi di uomini che si prestano a dimostrare tutto il gioco dei muscoli e delle ossa. Ed egli penetra sotto la pelle, il suo scalpello sembra che abbia scolpito da prima l'interno e lo scheletro umano per poi ricoprirlo di un sottile strato di legno. In compenso della bellezza, egli ci porge l'animazione della vita. Certi suoi tratti di colore posti negli occhi delle sue statue vi attribuiscono una potenza allucinante, pare che un influsso maligno da essi si effonda. Talchè queste strane e poco comprensibili erme sembra che spirino una forza maliziosa, che uno spirito perverso le abbia concepite per un malo scopo e che la loro anima sia perfida. Sarà questa una mia illusione, o la verità che mi è stato dato per primo di intravedere?

Fig. 140. Cancello in bronzo innanzi all'Altare del detto Salone. Opera di G. Faliberti, anno 1756.

Certo è che la spiegazione di queste sculture e dei loro emblemi inaspettati, fornita da tutte le guide, pubblicata con monotona ripetizione da tutti gli scritti sulla Scuola, non mi appaga affatto e non può appagare alcun moderno ricercatore che voglia giudicare con criterio proprio. Ma una tale spiegazione, si dirà, è ricavata dalle stesse parole dell'intagliatore. È l'artefice stesso che dei suoi indovinelli ha lasciato la chiave completa in una lunga iscrizione a caratteri minutissimi e di difficile lettura, scritti su una striscia di legno trattenuta da un Mercurio, che sta alla destra della porta d'ingresso. (Fig. 139).

Fig. 141. Stanza della Cancelleria nella Scuola di S. Rocco.

Io non so che valore possa avere la mia supposizione, ma fin dal primo momento che io ho posto gli occhi sopra alla leggenda esplicativa e ne ho letto le prime parole, una convinzione si è fissata nella mia mente: quella cioè che essa sia l'ultima burla, la più grossa satira che dopo tutte l'altre il Pianta ha voluto fare a sè ed agli altri.

Io sarò anche in errore, nè voglio che mi si creda sulla parola, ma è proprio questa leggenda che mi ha confermato nella mia supposizione, che mi ha fatto credere che, oltre a non contenere essa una parola di vero palese, tutte le altre figurazioni contengono una verità insidiosa, nascosta sotto le loro apparenze, ignota a noi, non capita forse dai buoni confratelli di allora; forse chiara per taluni, forse arma di offesa, forse strumento di vendetta. E il fatto poi di avere affidato a Mercurio, la divinità dei ladri e degli imbroglioni, l'incarico di conservare e di mostrare la spiegazione non costituisce forse una forte presunzione a favore della mia ipotesi?

Lascio la sentenza agli storici, ai molti più competenti di me, e vengo alle singole statue, tenendo l'ordine seguito dal Pianta nella sua annotazione commentaria. Si incomincia con la *Malinconia*, così egli chiama, e tutti gli storici concordemente ripetono, la prima figura nell'angolo della parete destra in fondo alla sala.

Malinconia! E perchè? Nulla, assolutamente nulla autorizza a veder qui rappresentata la malinconia. Con lo stesso fondamento altri potrà dire trattarsi della Povertà, della Sofferenza, del Freddo, e di cento altre cose. Ciò che si vede davvero è un uomo di età e di professione incerta; potrebbe essere un servo, un guerriero senza armi, un qualunque individuo in cattivo arnese e che ha un aspetto poco gaio. Ha a tracolla un orologio. Gli stanno al disotto un soffietto che par vero, e il fuoco che arde.

Viene appresso il così detto *Onore*. E qui dovrei, come anche per le rimanenti figure, ripetere ancora la domanda: perchè? con la risposta negativa che ho già dato prima, ma me ne esimo; descrivo ciò che ho veduto. Abbiamo un dorso ignudo di adolescente senza spiccati tratti del sesso. Ha un atteggiamento di vanità e di compiacenza. Perchè non potrebbe ritenersi raffigurato un valletto, una giovane cortigiana? Per rispetto all'austero luogo? Ma aveva il Pianta tali scrupoli?

Segue l'*Avarizia* la quale potrebbe benissimo essere la caricatura di un mercante, di un banchiere, di un usuraio, forse di un confratello che esercitava queste professioni. Il busto è posato sopra sacchetti di monete e libri di contabilità.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Le sta accanto l'*Ignoranza*. È una delle più fiere e repugnanti teste d'uomo che io mi abbia mai visto. È bellissima per la violenza del disgusto che provoca, per la brutalità che da essa trasuda. È un tipo fra lo spagnuolo e il moresco, una testa quadrata con corte basette e il labbro animalesco. Ha un aspetto quasi tragico, tanto l'espressività ne è efficace. Mirabile per modellatura è pure la testa di asino che sporge da un lato.

Naturalmente si presenta appresso la *Scienza*: una figura severa di studioso dall'occhio fisso immobile su un libro.

Succede adesso una delle figurazioni meno comprensibili, quella che viene detta il *Conoscimento del bene e del male*. Anche tutto il suo arredamento simbolico viene a sconvolgere ogni interpretazione. È un magnifico e scarno torso nudo, morbido, ben muscolato, agile e vigoroso, che volge il tergo allo spettatore. Gli occhi guardano immobili una invisibile meta, forse un affascinante sogno di libertà, ma le membra sono avvolte da una corda resistente, annodata in alto a un saldo chiodo. Nella corda è infilato un martello, e al disotto, sulla mensola, stanno un vaso eseguito con stupefacente abilità e un pezzo di pane.

Passa quindi il *Furore* incatenato, con piccole ali ai fianchi e una benda sugli occhi. È l'immagine dell'ira, della guerra, della lotta micidiale che arde in perpetuo fra gli uomini? Porta al collo una fiasca di finissimo lavoro e si appoggia su emblemi guerreschi. Fra gli altri un cannoncino che pare un piccolo modello in bronzo, come se ne conservano nei musei militari.

Fig. 142 e 143. Calice e patena del Sec. XVI nel Tesoro della Scuola di S. Rocco a Venezia.

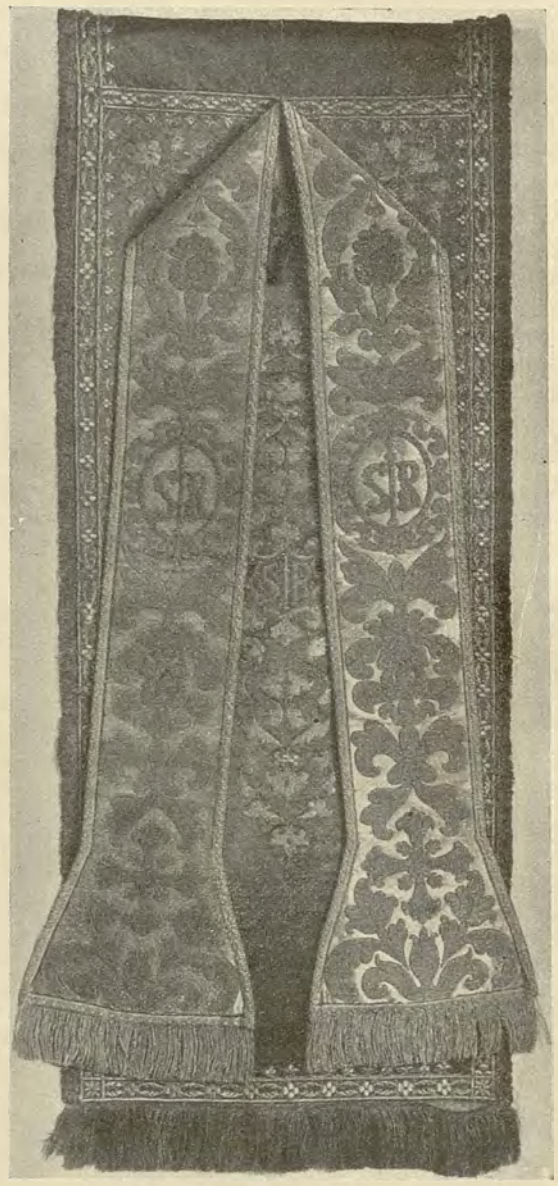


Fig. 144. Pianeta del Sec. XVIII nel detto Tesoro.

Havvi l'intervallo della Libreria, un prodigio di abilità, l'intaglio portato fino alla possibilità estrema, la formula esaurita fino in fondo, il legno tagliato, lavorato, maneggiato con una tale disinvoltura istintiva da esser trasformato immediatamente a seconda del capriccio dell'artefice. Ed in questa finzione, condotta con una naturalezza così eccezionale, non si scorge sempre lo stesso desiderio di burla e di inganno che a me è sembrato l'inspiratore di tutta questa decorazione, unica invero per la sua originalità?

Dall'altro lato della biblioteca prosegue la sfilata delle erme con la *Curiosità*. È un uomo mezzo nascosto in un mantello; donde esce la parte superiore della testa con uno di quei terribili occhi bianchi ove si affonda la nera pupilla. È esso un denunciatore, una spia, un cospiratore? Penetran quegli occhi nei segreti altrui? Ha per simboli un nero calzare alato rozzamente e una piccola lanterna cieca.

Si ha poi un'altra figura chiamata lo *Scandalo* e che in ogni caso, volendo prestar fede all'intento allegorico, sarebbe propriamente chiamata l'Accattonaggio e lo Sperpero. Si vede un uomo, un mutilato accovacciato sul suo moncherino; forse egli dissipò la sua

sostanza come le sue membra. È un prodigo di sè stesso o dei suoi averi? Gli stanno al fianco rotoli di musica, un crivello stracciato e carte da gioco.

La processione continua con il *Piacere onesto*. E qui la caricatura e la satira sono palesi. A parte il viso, che, come quello delle precedenti figure, non è affatto un immaginario tipo decorativo, bensì l'aspra riproduzione di una realtà vivente, e non può esservi dubbio; qui si vede chiaro che è stato preso di mira un abatino mondano e galante, esperto nelle arti leggiere, nella musica, nella poesia arcadica. Egli avanza spaurito la testa da una finestra infranta forse per una avventura amorosa interrotta, ed è circondato da cianfrusaglie, le sole cose a cui la sua leggerezza dà importanza.

Ma qualunque sia il significato, si noti l'arte profonda, creatrice che si rivela nella modellatura della faccia.

E caricature vere e proprie sono le due ultime con cui la serie si chiude, l'una anonima, quella detta del *Cicerone* che prende le difese della scoltura e che io direi di un cianciatore, di un leguleio, di qualche finto o acclamato dottore di cui è resa con una espressività superlativa la falsità antipatica del viso; l'altra del Tintoretto, è il Pianta stesso che lo designa: fra colleghi non ha avuto riguardi. In questa caricatura la punta dello scalpello insinuava nella densa fibra del legno la vita umana. Vi è un senso di furia e di gagliardia tempestosa, gli occhi del Tintoretto sembrano prorompere dall'orbita e tutto il gesto è aggressivo. La trattazione della figura ha un curioso carattere di rudezza primitiva che rievoca certi remoti e paurosi fantocci lignei di una scoltura barbarica e richiama il fondo dell'arte che poi ci ha dato i celebri mori veneziani. (Tav. 35).

L'individualità, la personalità quasi certe di queste due ultime figurazioni, la indicazione espressa del Tintoretto, verso il quale il Pianta non era trattenuto da speciali rispetti, non vengono ancora a costituire nuovi appoggi alla induzione mia manifestata fino da principio: che anche tutte le altre erme siano caricature di personaggi, di arti e mestieri, siano offese o vendette, sfoghi di un'anima forse sofferente e compressa, forse ironica e sprezzante?

Sulla parete di faccia ha pure collocato il Pianta altre sue statue offrenti però minore interesse di quelle testè esaminate. Abbiamo il *Mercurio* di cui già si è tenuto parola, con la lunga iscrizione spiegante, a modo suo, il significato delle figure, con la testa femminilmente graziosa coperta dal casco alato e le braccia robustemente virili; altre tre erme stanno al centro della parete, dette l'Abbondanza, il Biasimo e lo Stratagemma; e per ultimo tre statue lavorate finamente e con delicatissima grazia, le sole che abbiano un'attitudine di nobiltà e di calma, rappresentano un tipo di bellezza, e sono le simbolizzazioni della Speranza, della Fede e della Carità.

Nell'alto, finalmente, tra le due finestre, una figura umana intera più grande del vero, una statua temeraria e terribile d'uomo, modellata con una vigoria impressionante, con una specie di superba ira. Oh in essa l'artefice palesa senza restrizioni il suo intimo mistero, la sua ansia, il suo impeto terribilmente inasprito. La statua è rossastra con quei spaventosi occhi bianchi che escono dall'orbita, è protesa

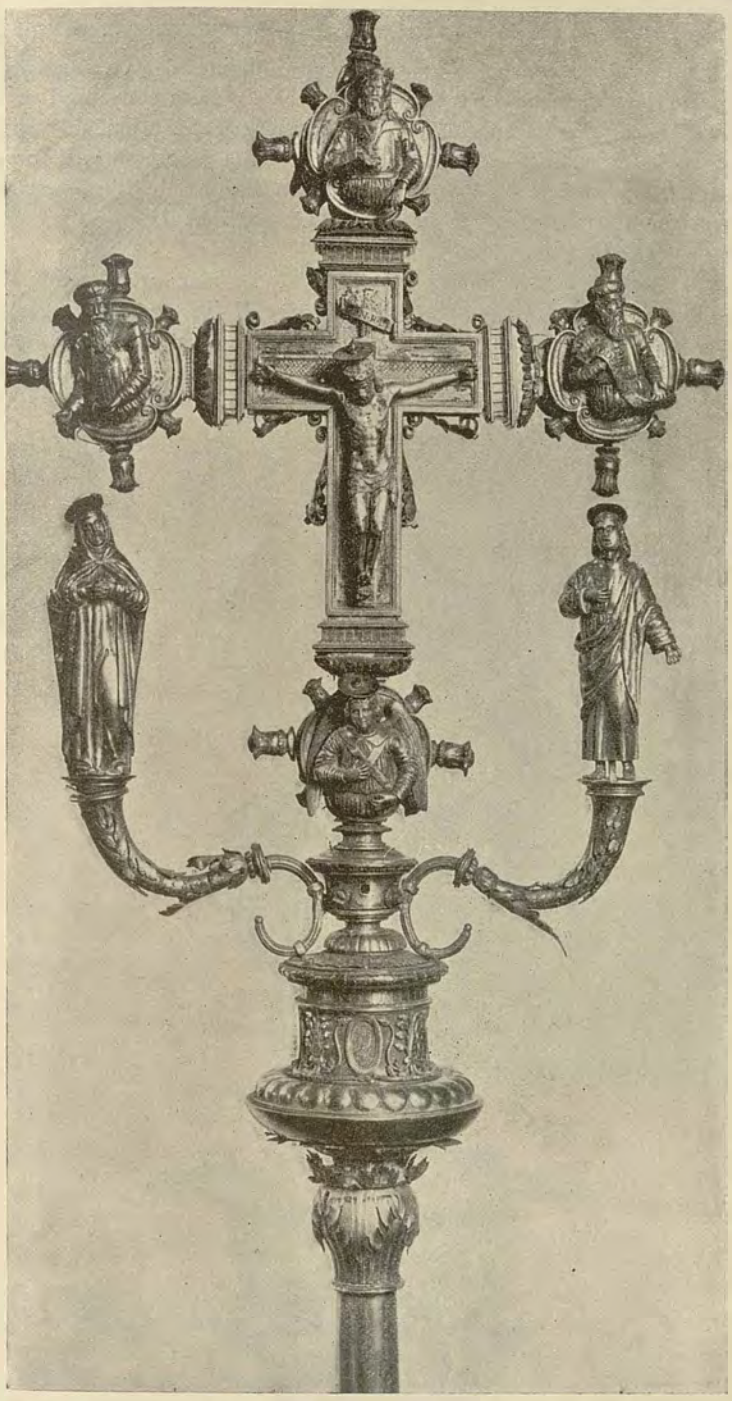


Fig. 145. Croce astile del Sec. XVI nel detto Tesoro.

Fig. 146. Croce astile, parte del Sec. XV e parte del XVI nel detto Tesoro.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

iraconda in avanti e brandisce una immagine del sole; sopra una spalla le si arrampica un leone dotato pure di quelli ossedenti occhi bianchi. Per ispiegarla vi è chi ricorre persino a Giosuè che ferma il sole, ed io non so rendermi conto di tutte queste puerili trovate, quando la statua è là, spaventosamente eloquente della sua essenza: è il Maleficio umanizzato, il Maleficio sincero, forte, violento, che spaventa, ed è soprattutto l'opera di un grandissimo artefice.

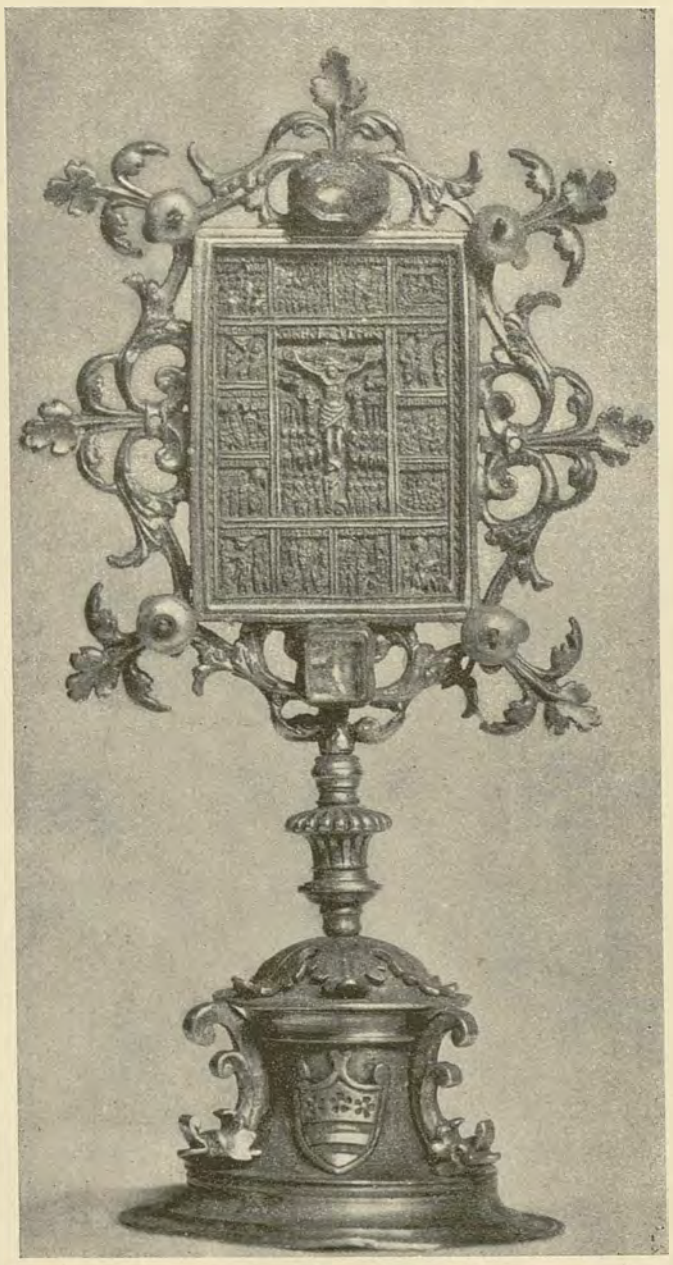


Fig. 147. Pace con la montatura del Sec. XVI nel detto Tesoro.

Meno vari, meno bizzarri, meno sbrigliati, ma trattati con eguale altissimo magistero di scalpello, ed informati ad una severa eppur fastosa unità ornamentale sono gli intagli delle spalliere nella sala dell'*Albergo*; essi corrispondono per la loro maggiore solennità, in confronto di quelli del Pianta, alla nobiltà insuperabile della sala maestosa e impeccabile. Squisiti fregi e cariatidi e riquadri, pezzi di scoltura eccellenti e di una aristocratica dignità, illustrano le spalliere del muro di fondo; alle pareti laterali si ripetono gli stessi motivi e vi si aggiungono vaghissimi puttini e le belle teste delle sibille e dei profeti.

Degni di ricordo sono qui i cuoi lavorati a chiaroscuro da Francesco Tosolin nel 1780, che vi raffigurò scene della vita di San Rocco. Purtroppo essi sono ora molto sbiaditi e cancellati, ma dai brani che rimangono si intuisce il loro originale valore.

E l'importanza decorativa del cuoio unito al legno risulta evidente in quel leggiadrissimo recesso che è la stanza della *cancelleria*. Vi è qui una tal grazia decorativa unita a una dignitosissima eppur semplicissima signorilità, che anche una breve dimora in quella squisita e raccolta armonia suscita il più profondo compiacimento. Una soave intonazione bionda aleggia sulle cose dando una sfumatura ambrata, calda, delicatissima a tutto l'insieme, avvolgendo di una penetrantissima dolcezza l'austerità dei seggioloni a cuoi, della lunga ed esile tavola pur ricoperta di cuoio con borchie di bronzo, delle preziosissime colonne marmoree nella porta di fondo, accordanti così questa parte sottostante più aristocraticamente grave e severa col soffitto quasi voluttuosamente adorno, a stucchi, di ghirlande, di festoni e di amorini dorati. È una incipriatura, un accenno alla Venezia festosa ed elegante, in mezzo a tanta veneranda nobiltà. (Fig. 141).

* * *

Un ultimo sguardo al Tesoro, che la pietà preveggente di alcuni probi salvò dalle imperiose mani predaci del Corso e dalle avidità del governo democratico. Non mi dilungherò in particolari, nè instituirò un catalogo descrittivo, annoterò alcuni oggetti che richiamarono prevalentemente la mia attenzione.

Sta nel mezzo della saletta superiore del Tesoro una vasta e quadrata vetrina con entro gli oggetti preziosissimi d'oro e d'argento, croci, reliquiari, calici, patene, ecc., di eccelso valore storico ed artistico. Un'altra volta ancora qui si osserva come anche dai più umili artefici fiorisse il segno di nobiltà e di bellezza impresso nell'opera loro, assunta perciò tra i capolavori. Tutto intorno in altre vetrine più piccole, e alle pareti in grandi armadi continua l'esposizione dei ricordi insigni.

Ed anzitutto ecco in due speciali custodie, due croci astili; la prima del secolo XV, la seconda del secolo XVI; sono in argento dorato, adornate a statue ed a fregi. La più antica è anche la più pregevole, quella che risulta da un lavoro più paziente, più ingenuo, sebbene più complicato e più suggestivo. Da un lato vi sono le statue

Fig. 148. Reliquiario del Sec. XVI nel detto Tesoro.

di San Sebastiano e di San Rocco, dall'altro la Madonna in mezzo con quattro figure di Santi alle estremità.

In basso tutto all'intorno dell'asta gira una specie di galleria a nicchie con statuine di Santi, che per il disegno commovente e ar-

monioso e per la fattura fine e sottile ci inspira mistici ricordi gotici e bizantini. La croce del secolo XVI portante i simboli degli Evangelisti e i busti dei Profeti è tozza e greve, e le sue forme più inspessite mancano della poesia emanante dalla traforata trina della prima croce.

Quasi nel centro della vetrina di mezzo troneggia un grandioso calice d'argento dorato di squisito lavoro. Appartiene al secolo XVI, e ingenua poesia della prima. Del resto anche le statue ai lati sono di men nobile lavoro.

Noto ancora la patena del calice sopradescritto, un largo e sottile piatto d'oro recante nel mezzo una piastrina d'argento a niello. Rappresenta la Natività ed il lavoro è meraviglioso per finitezza e bellezza, è una vera e delicatissima miniatura sul metallo.

Il più ricco oggetto di stoffa nella vetrina è il così detto *stolone*

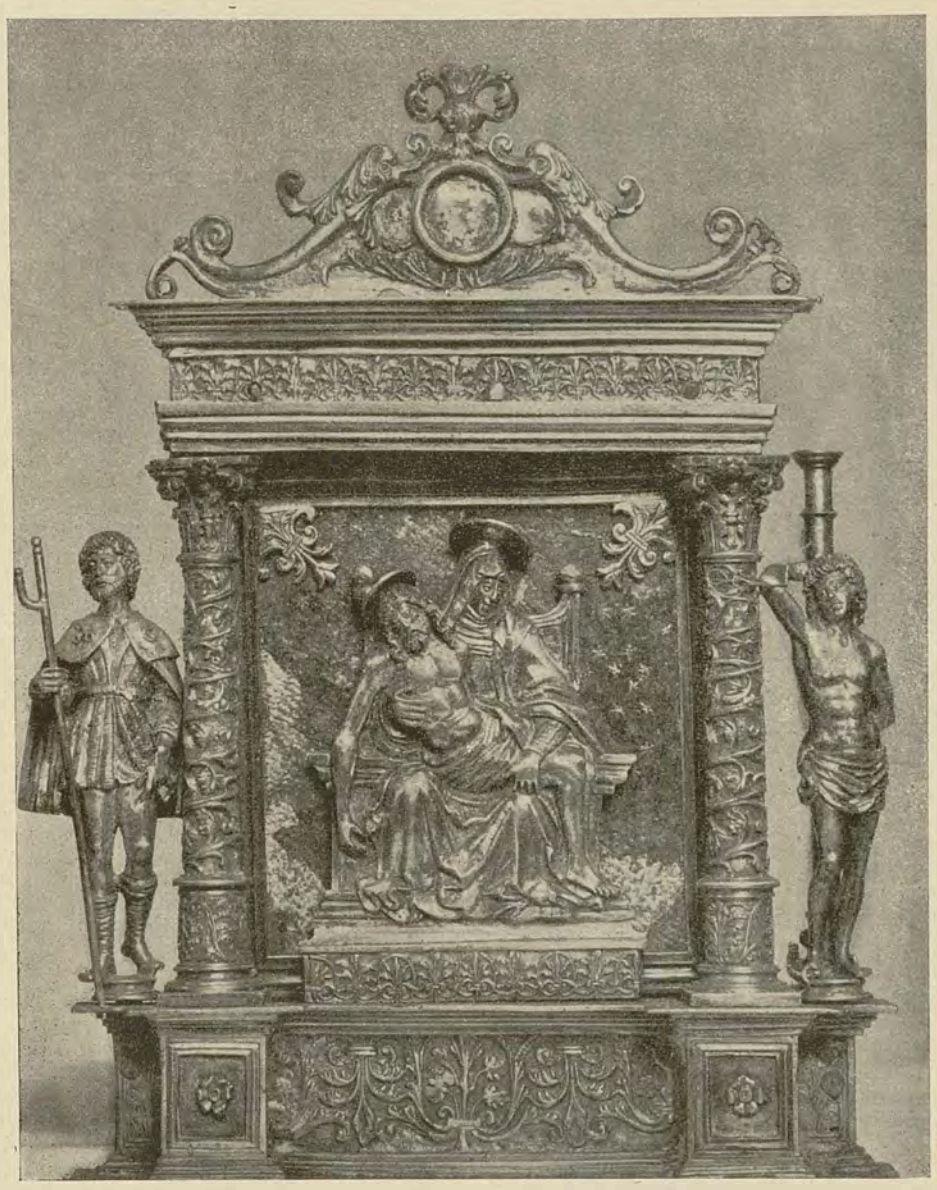


Fig. 149. Pace del Sec. XVI nel detto Tesoro.

ma la decadenza non lo ha ancora sfiorato, anzi la sua fiera sagoma, la sua ornamentazione ricca e calda si inspirano nel passato. Il niello e lo sbalzo vi ricamarono su le più deliziose corone e figure con le gagliardie e gli ardori dell'età aurea e degli orientali influssi. L'arredo non ha un profondo senso mistico, evoca piuttosto i tempi di maggior potenza della Chiesa, sembra la coppa di un Papa guerriero, e la sua decorazione potrebbe luccicare sopra una corazza.

Pari maestà ha un suntuoso reliquiario che si vede accanto, dove è racchiusa la venerata reliquia del dito di San Giovanni in un'urna di cristallo di rocca, la quale riposa su tre angeli di argento fuso e dorato. Sulla sommità, esile ed alta sta la statua del Santo, ergentesi da cariatidi femminili. L'aspetto dell'insieme è nobilissimo ed offre una immediata rivelazione del suo grande valore.

Nella stessa vetrina si ammirano fra le altre due *Paci*, l'una antichissima nello stile bizantino del IX secolo, l'altra di lavoro veneziano del secolo XVI.

La prima, un breve rettangolo di *steatite* in una montatura di argento dorato e gemme del secolo XVI, è uno squisito gioiellino. Sulla piccolissima tavoletta sono scolpite in tanti riquadri, non più larghi di un centimetro quadrato, scene della vita di Gesù, e in mezzo a un riquadro più grande la Crocifissione. Vi sono figurine nitidissime vigilate certo da una angelica pazienza, larghe forse un millimetro. La seconda *Pace* è più bella forse, ma le fa difetto tutta la mistica del secolo XVIII, in broccato d'oro riccio e soprariccio pesantissimo a grandi motivi ornamentali.

E dello stesso magnifico tessuto è l'ampio baldacchino sostenuto da sei mazze dorate. Qui davvero è tutta l'opulenza di Venezia opima, che si compiace in una greve trama d'oro di esaltare la venerata reliquia di San Rocco; è tutto l'oro in omaggio alla Santità, l'oro dei Re e dei templi, atteggiato a ghirlande, a fronde decorative, a frange, a cordoni, a fiocchi, di una ricchezza abbagliante.

E mentre io contemplo attonito l'aurea visione, e cortei illustri e splendenti, recanti a festa nel sole gli arredi insigni, sfilano entro la memore fantasia, inconsapevole e mite il guardiano appresta il suo desco sotto la regale tenda d'oro del baldacchino, come se si trovasse tra la consuetudine naturale della sua povera casa.

Lo spettacolo è singolare e stranamente mi conturba: la impassibilità dell'uomo mi ferisce.

Egli da venti anni, mangia colla sua donna là, sotto quella cupola d'oro, che niun sovrano della terra può vantare sopra il suo trono, in cospetto di tutta quella magnificenza d'arte, di quel cumulo di ricchezza unica e inestimabile, che secoli e secoli di sacrifici, di amore, di sforzo umano adunarono per la lode e la gloria di Dio e della Patria; si ciba là, indifferente, assorto nella compiacenza materiale avvezzo omai a quel regale contorno, e forse non gli scorre neppure le vene e i nervi un brivido di smisurato e giustificatissimo or-

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

goglio, non gli trema neppure per un istante nell'anima un' idea di una bellezza superba: che non vi è uomo al mondo più ricco di lui, e che l'uomo più ricco al mondo se può invidiare, non potrà mai avere, neppure per il suo massimo fasto, ciò che egli ha come condizione consueta di esistenza.

Convengano a quell'umile e semplice desco le moderne arti decorative: intorno ad esso ognuna troverà il cibo per la vera vita imperitura.

MARIO MORASSO.

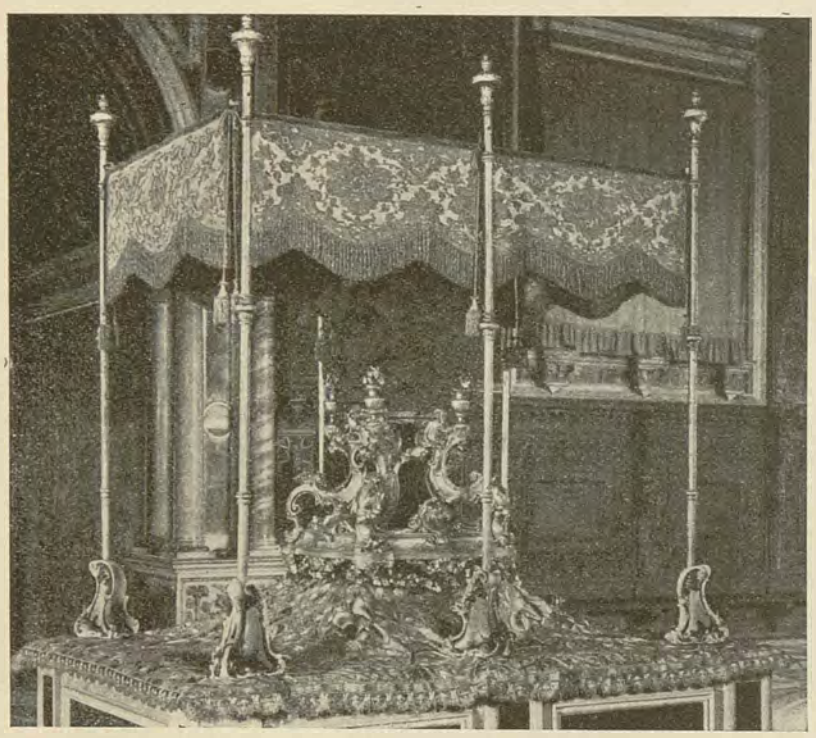


Fig. 150. Baldacchino del Sec. XIII nella Scuola di S. Rocco.

XV.

NOTIZIE.

DONNE ARTISTE. — Coloro che stanno al corrente dell'attuale rinnovamento estetico e del presente rifiorire dell'arte decorativa, debbono aver osservato l'abbondanza delle donne artiste. Una volta la donna si occupava, tutt'al più, di merletti e ricami, ora si interessa e coltiva ogni ramo artistico industriale. Che i lavori donneschi non siano tutti belli, questa è cosa da non discutere qui, ove vogliamo soltanto constatare il fatto delle donne artiste e lo spirito che esse portano al nuovo rinascimento. L'Inghilterra, la Scozia, la Germania, il Nord-America, fin ora, sono gli Stati che, a giudicare in blocco, dànno il maggior numero di donne artiste.

DISEGNO E CALLIGRAFIA. — La *Scuola di Disegno* ha pubblicato vari articoli sulla eterna questione se convenga o no abbinare l'insegnamento della calligrafia e del disegno. Quest'abbinamento è sorto specialmente da ragioni di economia. I migliori articoli apparsi nella *Scuola di Disegno* sono stati quelli sul rigetto di tale abbinamento. Il prof. G. Marchesi osserva: « Finchè al professore di latino si dà, all'occorrenza, l'incarico dell'italiano, ciò è, fino a un certo punto, ammissibile, perchè almeno nell'Università egli seguì i corsi delle due materie, ma finchè nelle Accademie non si daranno (e Dio ce ne scampi!) corsi di calligrafia, non si potranno improvvisare i disegnatori calligrafi; e finchè nelle Scuole normali non vi saranno corsi speciali per molti e molti anni di tutti i rami del disegno, non si potranno facilmente improvvisare i calligrafi disegnatori ».

Chi parlò di affinità tra i due insegnamenti, partì da un falso e pur troppo tradizionale preconcetto: credere che l'affinità dello strumento e dei mezzi determini l'affinità delle arti.

Si disegna e si scrive colla penna, dunque Disegno e Calligrafia sono arti affini.

Ma è facile vedere come lo scalpellino non possa arrogarsi il nome di scultore, pur usando tutti e due lo scalpello; nè il verniciatore possa chiamarsi pittore, pur usando ambedue il pennello. Non è al mezzo, non è allo strumento che bisogna badare; è al fine.

LA REVUE DES ARTS DÉCORATIFS è morta mesi addietro. Il suo ultimo numero reca il commiato del direttore M. Vittor Champier, fondatore della Rivista, stato eletto dal Governo a dirigere la importante Scuola d'Arte applicata a Roubaix. La vita della *Revue des Arts Décoratifs* fu assai lunga (22 anni), attiva e battagliera, il suo programma ardito, moderno, innovatore, onde nelle sue colonne si lessero gli scritti degli autori più vivaci e antiaccademici della Francia e dell'Estero (il Marx, il Jourdain, il De-Forcaud ecc.); la scomparsa della Rivista diretta dal Champier è quindi deplorevole. Ricordiamo che in questi ultimi anni essa aveva subito una trasformazione e dal campo eclettico era passata al moderno, ed era diventata una rassegna d'arte decorativa moderna, come *L'Art Décoratif*. La Rivista morta serviva d'organo ufficiale alla *Union Centrale des Arts Décoratifs*.

UN MUSEO DI ARCHITETTURA. — Il *Petit-Palais* ricordato da tutti quelli che visitarono l'Esposizione del 1900, venne donato dallo Stato alla città di Parigi, la quale si trovò incerta su ciò che ne dovesse fare. La cosa è curiosa ma è vera. Perciò furono ventilati vari progetti; quello che raccolse maggior suffragio è di farvi un Museo di quadri e modelli d'architettura; ossia una parte del Palazzo verrebbe destinata ai disegni e ai modelli degli edifici costruiti a Parigi da un mezzo secolo in qua. E perchè non di tutto il secolo, essendosi tanto arricchita di fabbriche, in questo lungo periodo, la metropoli francese?

UNA PROTESTA GIUSTISSIMA. — M. Frantz Jourdain, presidente del Sindacato della Stampa Artistica a Parigi, ha svegliato dal lungo sonno, coraggiosamente, la questione dell'autore o degli autori di opere d'arte decorativa esposte sotto il nome degli industriali e commercianti, perciò ha rivolto una vivace protesta ai presidenti dei Saloni della Società nazionale di Belle Arti e della Società per gli Artisti Francesi, osservando che il fatto qui è tanto più deplorevole inquantochè sovente gli artisti di cui si vogliono ora rispettati i diritti, sono impiegati quasi come semplici operai in officine sotto a padroni che desiderano figurare invece di loro. Ciò impedisce a' nostri artisti di ribellarsi nel timore di perdere il posto; e la giustizia sarà fatta solamente allorchè si obblighino gli industriali che espongono in una Mostra pubblica a dichiarare l'autore degli oggetti. In tal caso i premi onoreranno l'ingegno e il lavoro: un premio industriale potrà esser conferito, ma distinto dall'altro.

COME SI EDUCA IN AMERICA. — Da circa vent'anni, cioè dopo la propaganda del Ruskin, la decorazione delle scuole, arredate di riproduzioni grafiche e di calchi, ha preso una grandissima importanza nel Nord-America, soprattutto per opera di signore. Ed oltre ad arredare le scuole con disegni e modelli, si abbelliscono con fioriti giardini, perciò gli alunni assorbono, entro la scuola, l'amore al bello nell'arte e nella natura, ed i maestri aggiungono un elemento educativo che non si trova nei libri. — In parecchie scuole si sono inoltre istituiti corsi d'architettura, di pittura e di scultura; così l'amore per l'arte si va diffondendo nei paesi americani. Ai mezzi a ciò necessari provvedono speciali fondazioni estranee alla scuola. A Boston la Lega per le pubbliche scuole d'arte dà in prestito la sua collezione di quadri ai più poveri distretti, per un semestre alla volta; e nel Cleveland, l'anno scorso, una Società vendette 121.000 pacchetti di seme da fiori agli alunni delle scuole a un soldo il pacchetto. In certi Stati si dànno persino dei premi a chi meglio cura la decorazione dei giardini.

L'ARTE NELLA VITA DEL FANCIULLO. — La *Deutsche Buchgewerbe Verein* di Vienna prese la iniziativa di un'esposizione di balocchi che ebbe luogo a Vienna nelle sale della Hagenbund. La esposizione è riuscita mediocremente, ma la iniziativa è stata pregiata come si deve. Nell'*Arte* abbiamo propugnato più d'una volta la necessità di riformare i balocchi infantili per solito goffi. volgari, desolantemente antiestetici; il fanciullo ritiene le prime impressioni e bisogna cercare che esse siano buone e belle. In alcuni balocchi esposti alla Hagenbund si sarebbero tentati dei motivi *modern style*.

LA MONOTIPIA. — Si parla di un nuovo processo di riproduzione: la monotipia. Il professore von Herkomer, in un suo opuscolo intitolato *Una nuova arte in bianco e nero*, si esprime nel seguente modo a proposito della monotipia: Nel 1885 mi trovavo in America e un artista americano mi mostrò un processo novissimo per me, un processo di riproduzione che consiste a dipingere su una lastra di rame con l'inchiostro da stampa e a riportar la pittura su una carta col mezzo d'un torchio da impressione. Si ottiene una sola stampa ben inteso, perchè tutto l'inchiostro aderisce alla carta, ma il resultato è bellissimo, ricco, armonioso, pieno di sorprese e di mistero. La carta bianca sulla quale la monotipia è impressa, corrisponde al fondo bianco, e la gradazione delle tinte risulta dalla quantità più o meno grande di colore, lasciato sulla lastra. Lo *Studio* dà delle vignette monotipiche, le quali giustificano il giudizio del prof. von Herkomer.

RACCOLTA DI OGGETTI DEL CAUCASO. — Ha fatto molta impressione a Parigi la mostra di una collezione d'oggetti che il De Baye ha raccolto nelle regioni del Caucaso. Questi oggetti furono messi assieme in campagna, e porgono il mezzo di informarsi del come si fabbricano i vasi, le opere in metallo, i gioielli, i tessuti e perfino i balocchi, in quei paesi ove si imitano gli stessi oggetti fabbricati dalle popolazioni più vecchie, le quali subirono nel corso dei tempi molte influenze straniere, la greca antica, la bisantina, la slava, ecc. La mostra del De Baye andrà ad ornare stabilmente il Museo della Manifattura di Sèvres e ad accrescere le raccolte del Petit-Palais ove già si trovano parecchi oggetti simiglianti.

MUSEI DEL LIBRO. — A Lipsia il *Deutscher Buchgewerbemuseum* è un'istituzione artistico-bibliofila che funziona da qualche tempo, e a Parigi la *Société du Musée des Livres* si è fusa colla scuola Etienne e, *viribus unitis*, hanno messo assieme un tal materiale da costituire un vero museo del libro. Nulla di uguale si è tentato finora in Italia; e a Milano, ove la Scuola tipografica va allargandosi, grazie al concorso dell'Umanitaria, speriamo che qualche cosa di simile si possa avere.

UN SEGUACE DEL PALISSY. — Il famoso Bernardo Palissy ebbe parecchi imitatori, tra gli ultimi uno rimase nell'oscurità lungamente; è costui Claudio Berthélemy o Barthélemy lorenese (fioriva nel 1580) al quale si attribuiscono autorevolmente parecchi pezzi dati già al grande ceramista, come la graziosa nutrice, statuetta in costume Enrico IV, acquistata a Fontainebleau per divertire il giovine delfino divenuto Luigi XIII. Barthélemy era pittore e ceramista, si stabilì a Fontainebleau in epoca ignota, e si dedicò sopratutto alla fabbricazione delle stoviglie domestiche. Un vivo raggio di luce sul suo vero essere viene oggi portato dalla pubblicazione d'un inventario dei suoi beni, datato 1615: *Un inventaire d'artiste au XVII siècle*.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. LUGLIO 1903 N. 7

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVI.

L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

II.

— Tav. 38, 39 e 40. Delt. 25-26. Fig. da 151 a 162. —

NON mi pare che la quinta Internazionale di Venezia possa vantare un innovatore audace, colorito, schietto, quindi il programma del Comitato che sollecitava la conciliazione del vecchio col nuovo venne accolto pel suo verso dai decoratori delle Sale Regionali. Forse se tra questi decoratori fosse stato un Olbrich, un Wagner, un Hoffman o un Van de Velde, un Hobé, un Horti o un Plumet, forse lo spirito novo che agita il campo dei nostri studi, avrebbe ricevuto a Venezia una novella e più fervida consacrazione. Nè a fare onore al nostro paese nomino il D'Aronco, il quale persiste a tòrre dai giardini del secessionismo viennese i fiori della sua arte, come fece a Udine, sua patria, disegnando gli edifici di quella Esposizione Regionale. Se pertanto alcuni artisti s'elevarono ad una indipendenza che volge a separare nettamente il vecchio dal novo o si studiarono di conoscere le esigenze della bellezza con criteri propri, quelli son che idearono la Sala Piemontese e l'altra del Mezzogiorno; le quali sono le migliori della Esposizione di Venezia.

Fig. 151. Cavalletto nelle Sale meridionali della Esposizione di Venezia.

Al confronto queste due Sale superano immensamente, p. es., quella del Lazio, infelice nella sua espressione cinquecentesca, nelle sue sedie romane e nei suoi strafalcioni architettonici, malgrado il giocondo fregio di putti mossi in ridda festosa tra foglie di lauro e di quercia, e superano le Sale Veneziane, non escluse, anzi profondamente incluse, quelle pei Giornalisti.

SALA PIEMONTESE (1)

Se non erro la Sala Piemontese è una di quelle che meglio associa l'arredamento fisso col quadro, il bronzo ed il marmo; e cotale associazione, che costituisce il fondamento delle Sale Regionali, fu negletta, come venne qui osservato; o almeno i decoratori, lungi dall'unirsi fervidamente ai pittori e agli scultori, lavorarono

Fig. 152. Tavolino nelle predette sale.

isolati, non col concetto ideale di comporre « l'ambiente » adatto a raccogliere le cose belle, ma con quello reale ed egoistico di valere per sè e quasi di stare a sè.

Or quest'egoismo, il quale suona offesa alle ragioni dell'arte moderna, intesa a presentare tutte le manifestazioni della bellezza raccolte in un'armonia che fuga le vecchie divisioni e gli aperti dissidi d'arte grande o piccola — quest'egoismo io non lo scorgo o, volendo essere rigoroso, meno lo scorgo nella Sala Piemontese. La qual cosa dipende da ciò, che l'arredamento fu immaginato dagli artisti espositori, il Calandra, il Canonica, il Tavernier, il

(1) In ciò che si riferisce al nuovo indirizzo dell'Arte decorativa contemporanea, dove le opinioni sono ancora tanto disparate e appassionate, gli scrittori di questo Periodico godono qui di una grande libertà di giudizi. Importa di cercare la verità anche fra le contraddizioni. Ma la Direzione ha l'obbligo di avvertire che, per esempio, al proposito della Esposizione di Venezia, non s'accorda in molti punti nè col signor Mario Morasso nè col professore Alfredo Melani, e che, chiusa la Mostra, dirà schiettamente il proprio parere.

Nota della Direzione.

POLITECNICO TORINO

Grosso e soprattutto da quest'ultimo, tutti assistiti dal Bistolfi il quale non espose; e ciò innegabilmente giova. Perocchè non basta dir di volere che la Sala raccolga felicemente le cose che deve contenere, bisogna dire quali sono queste cose; allora la soluzione diviene più facile ed efficace. E bisogna, intanto, determinare le dimensioni della Sala, corrispondenti a quelle dei quadri, dei bronzi e dei marmi; e questo punto è capitale. Ma si potè ciò fare a Venezia? E si pensò che genere di quadri o bronzi o marmi le Sale dovessero contenere? Credo di no. E questo errore è fondamentale.

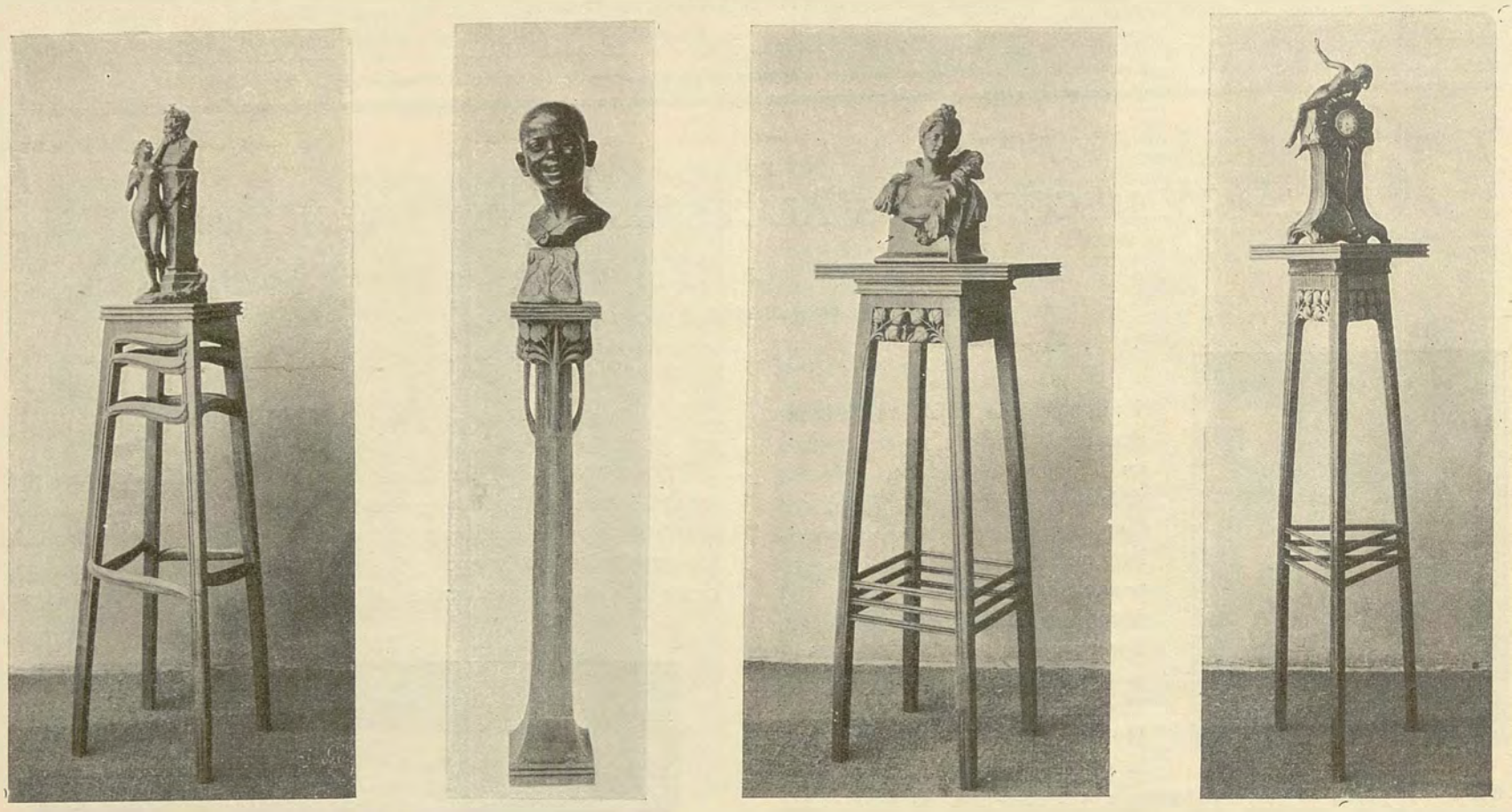


Fig. 153, 154, 155 e 156. Piedestalli e trespoli nelle sale meridionali.

Fig. 157. Tavolino nelle predette sale.

Si disse: vogliamo delle Sale Regionali, esprimendo il desiderio che ognuna di esse aduni le particolarità della sua regione; così la Sala Piemontese s'impone con un ampio pannello, che rappresenta la piazza Castello col palazzo Madama, e avrebbe fatto meglio di rappresentare la Mole Antonelliana. Insomma la Sala diè il modo d'emergere agli artisti ornandosi di un fondo parietale, un velluto plumbeo, su cui timidamente chiareggiano molte corone di lauro; e questo velluto plumbeo, un po' pesante al primo vederlo, s'intòna alla decorazione lignea, non saccente o petulante, ma modesta di forma e di colore.

La decorazione lignea svolge un tema ornamentale che in alto si stende in una cornice mensolata, in basso si alza in uno zoccolo che mette capo a un ampio mobile floreato, escito da mano sicura: e si sviluppa sulle porte con bassorilievi di gesso bronzato, senza emergere in linee che attestino novità di forza o di bellezza.

Il prof. Capisano diresse la decorazione lignea eseguita nella sua propria officina, compresi i canapè nel mezzo della Sala; la quale ha i suoi amici e i suoi nemici, ed io mi ascrivo tra i primi.

SALE DEL MEZZOGIORNO.

Dunque la Sicilia e il Napoletano, mettendo il velo sui piccoli rancori regionalistici, si sono uniti nel nome dell'Arte, e la unione recò alla vita le bellezze che siamo ad esaminare.

Fig. 158. Poltrona nelle predette sale.

Da Roma in giù, Roma compresa, il novo movimento estetico fu sinora scarso in Italia: parlo d'arte decorativa. Non che l'Italia Settentrionale abbia accolto con entusiasmo la efficace parola dell'Arte Nova, ma allato della freddezza meridionale, le regioni del Piemonte, della Lombardia, dell'Emilia, possono

considerarsi de' centri di rinnovamento estetico. Tuttociò devesi specialmente a un giovane architetto (non più ahime! sì tenero come le verdi fronde di primavera!) a Ernesto Basile di Palermo, il quale si condusse sul cammino della bellezza novella, dallo studio delle antichità classiche. Chè il Basile avanti di amare le magnificenze medieve, vanto e decoro della sua e nostra Isola, amò il Classico, sospinto dal fervore di suo padre, l'architetto del Teatro Massimo di Palermo, il quale si educò quando l'arte greco-romana dettava legge a tutto il mondo.

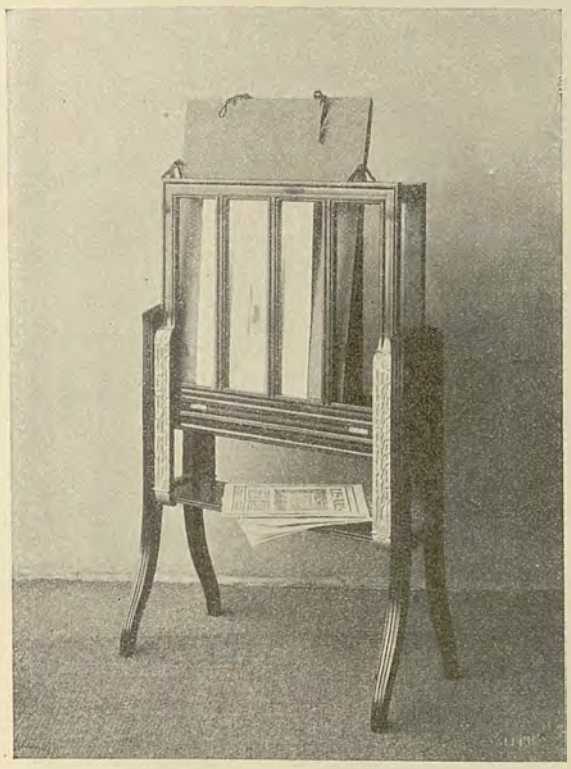


Fig. 159. Porta-cartelle nelle predette sale.

Ed il Basile fu sempre tenero della tradizione; onde le sue infedeltà furono considerate capricci passeggieri.

Fig. 160. Vetrina nelle predette sale.

Ricordo un suo progetto per il Palazzo di Giustizia a Roma. Insubordinato, il nostro architetto volle ispirarsi al Rinascimento fiorentino; però male lo incolse, perchè gli fu aspramente osservato che Roma, la madre, non può umiliarsi ad accogliere le forme della sua propria arte estenuata dalle acque dell'Arno; ed io che conobbi il Basile fiorentino quattrocentesco a Roma, lo conobbi bizantino dugentesco a Palermo, e lo conosco da qualche tempo fautore ed eccitatore di forme nuove, io mi meraviglio e mi compiaccio di cotale evoluzione; evoluzione dicono di carattere schiettamente latino-tradizionale (?) e personale; ciò che costituisce un merito sublime, esclamerebbe R. Savarese, e salva il Basile dal contatto dei devastatori dell'antico o dall'orgia dei profanatori di bellezze, che sono la gloria del nostro Paese.

Il merito è legittimo e il Basile può menarne vanto; ma il Basile stesso, che è timido modernista nelle sue costruzioni (vedasi l'elegante Villino Florio a Palermo), sfata gli amici del ritmo antico, quando disegna le cose decorative, i mobili, i tessuti, i ferri, i pannelli; ed, esaltatore della bellezza floreale, egli mette i fiori dappertutto, e la sua passione trova fautore anche me.

Vo' dire che il Basile cammina libero nel campo decorativo più che su quello architettonico, dove il suo gesto talora è impacciato; e poichè a Venezia parla da decoratore ivi la sua parola è schietta, franca, accesa.

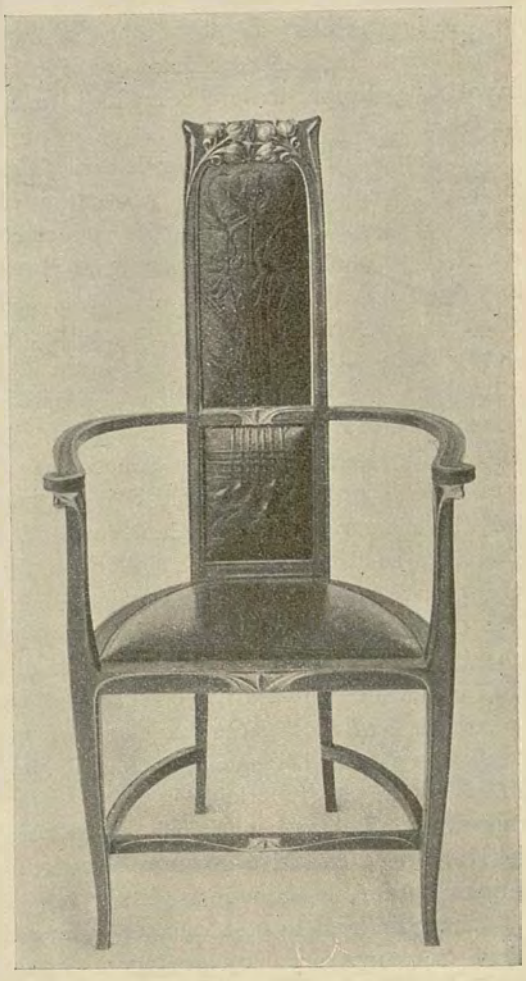


Fig. 161. Seggiola a braccioli nelle predette sale.

Le Sale del Mezzogiorno sembrano le più importanti, e le mie preferenze salgono al punto da mettere il successo di Venezia sopra a quello di Torino; per quanto io sia stato concorde nel giudizio sopra il Basile espositore all'Internazionale torinese del 1902.

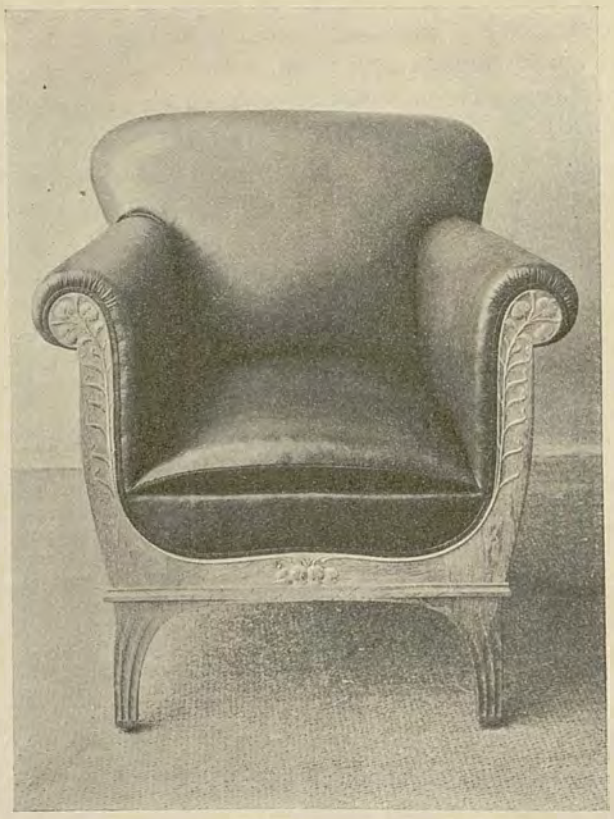


Fig. 162. Poltrona nelle predette sale.

Le Sale del Mezzogiorno hanno un impianto così organico che attrae la persona meno versata nelle nostre discipline; e il merito del decoratore va qui dalla decorazione fissa alla mobile, in un giuoco di ritmi pieni di grazia e di spontaneità.

La decorazione fissa emerge soprattutto nei lavori di legno, eseguiti amorosamente dalla Ditta Ducrot di Palermo, i quali, in

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

esili colonne dal capitello floreato, o in striature parietali, o in larghe inquadrature di porte, quest'ultime disegnate nobilmente, abbelliscono le Sale corredate con inusata ricchezza di mobili, tavolini, poltrone, trespoli, cavalletti, uniti da un filo ideale di bellezza moderna.

Prima di giungere a' particolari deve sapersi che il Basile, benchè sia stato il supremo regolatore di quest'arredamento, fu assistito sapientemente da artisti ed esteti di buon gusto, specie da G. Tesorone, il quale, abbandonato il posto di Direttore tecnico al Museo d'Arte Industriale di Napoli, si è consacrato oggimai a professare liberamente l'Arte decorativa senza vincoli ufficiali o burocratici; — que' vincoli che talora deprimono le iniziative e abbassano gli entusiasmi di chi possiede delle idee e mira a propositi elevati. Allato al Basile e al Tesorone lavorarono E. De Maria Bergler e G. De Sanctis, che formano lo stato maggiore delle Sale Meridionali, le quali raccolsero l'opera di altri artisti esecutori oltre a quelli della nominata Ditta Ducrot; cioè dell'Ugo scultore-decoratore, dell'Enea, del Gregorietti e del Lentini, pittori appartenenti alla Sicilia.

Ciò mostra che le Sale del Mezzogiorno oltre all'opera degli ebanisti ed intagliatori richiesero quella di scultori e pittori; nè io dissi che richiesero altresì il contributo di due Stabilimenti artistico-industriali di Napoli, l'*Opificio serico di San Leucio*, che fabbricò benissimo i tessuti destinati alle Sale, e *La Figulina Artistica Meridionale*, che fabbricò con intelligenza alcuni pannelli di ceramica ad allietare i muri delle nostre Sale, le quali racchiudono, felicemente, e quadri e statue e disegni; e, sovente, il loro merito supera i primi, le seconde e gli ultimi.

La Sala grande e la piccola hanno la porta di comunicazione sormontata da un sostegno orizzontale di ferro battuto, lavorato nello Stabilimento di Angelo Grossi a Napoli su disegno del Basile, il quale svolse il motivo tematico del giglio che ricorre in tutto il sistema decorativo della Sala. (1)

Scendiamo a qualche particolare.

La Sala grande ha il difetto che la decorazione del soffitto non giunge sino al rettangolo del lucernario; una tela bianca si stende dal motivo incurvato il quale accompagna la parete col soffitto, eppoi tutto è abbandonato senza ragione.

Nella stessa Sala s'impone un ampio divano delicatamente modesto nella parte inferiore, fastoso e violento nella superiore con una lunetta dipinta dall'Enea, entro la quale pompeggiano dei pavoni, e un fregio di fiori emerge in cima, fiancheggiato da steli infogliati; orbene, questo trionfo di pavoni, fiori e steli se isolato può forse lodarsi, al luogo ove si trova è un pleonasmo e contradice all'impianto organico, il quale costituisce il merito capitale delle Sale del Mezzogiorno.

Fra i particolari interessanti non va dimenticata un'ampia

(1) Così su la *Figulina Artistica Meridionale* come su l'*Opificio serico di S. Leucio*, occorre soggiungere qualche parola. Trattasi di due Stabilimenti destinati a vita gagliarda e ordinati in guisa da recare allo spirito dell'arte moderna un nuovo contributo di forza. La *Figulina*, iniziata dal prof. Tesorone, che tesoreggia due giovani attività, il Montrone che dipinge e il Pettinàti che modella, è assistita fervidamente dal suo iniziatore il quale possiede tutti i misteri dell'arte cui la *Figulina* attende; e l'*Opificio di S. Leucio* è una vecchia, storica e grandiosa Manifattura ridata a nuova e fiorente esistenza dal marchese Mezzacapo coll'opera di artisti coscienziosi ed attivi. Trattasi di due giovani Stabilimenti che si condurranno, dunque, molto in alto se la fortuna li aiuterà, come li soccorre il buon volere e la intelligenza di quanti ne costituiscono l'organismo tecnico ed amministrativo.

Fig. 163. Lapide funeraria disegnata dal professore Achille Casanova.

scrivania in mogano con bronzi dell'Ugo e pitture del De Maria Bergler, al solito, sul disegno del Basile; ma il mobile, quand'è chiuso, ha un aspetto sommario più confacente all'architettura del granito che del legno. Forse questa gravità dovrebbe dar risalto ai bronzi minuti; comunque, la scrivania, la quale venne acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, è un'affermazione decisa d'una modernità che non teme dubbi o trepidezze.

Noi dobbiamo vivere una vita novella e l'Arte Nova non può crescere che sull'oblio non irriverente della vecchia. Ciò è legge di Natura; perocchè ogni aspirazione a novità trae la forza ad attuarsi nella opposizione delle cose vecchie.

Interrogate gli antichi. Gli artisti del Rinascimento adottarono il loro stile, cominciando dal designare con un nome spregevole lo stile anteriore che chiamarono gotico.

A proposito: non è tempo di prediche; ed io termino chiedendo che la VI Esposizione Internazionale ci regali la facciata del Palazzo rinnovata, e ci dia, rinnovate, le decorazioni dell'Ottagono e del Salone centrale.

ALFREDO MELANI.

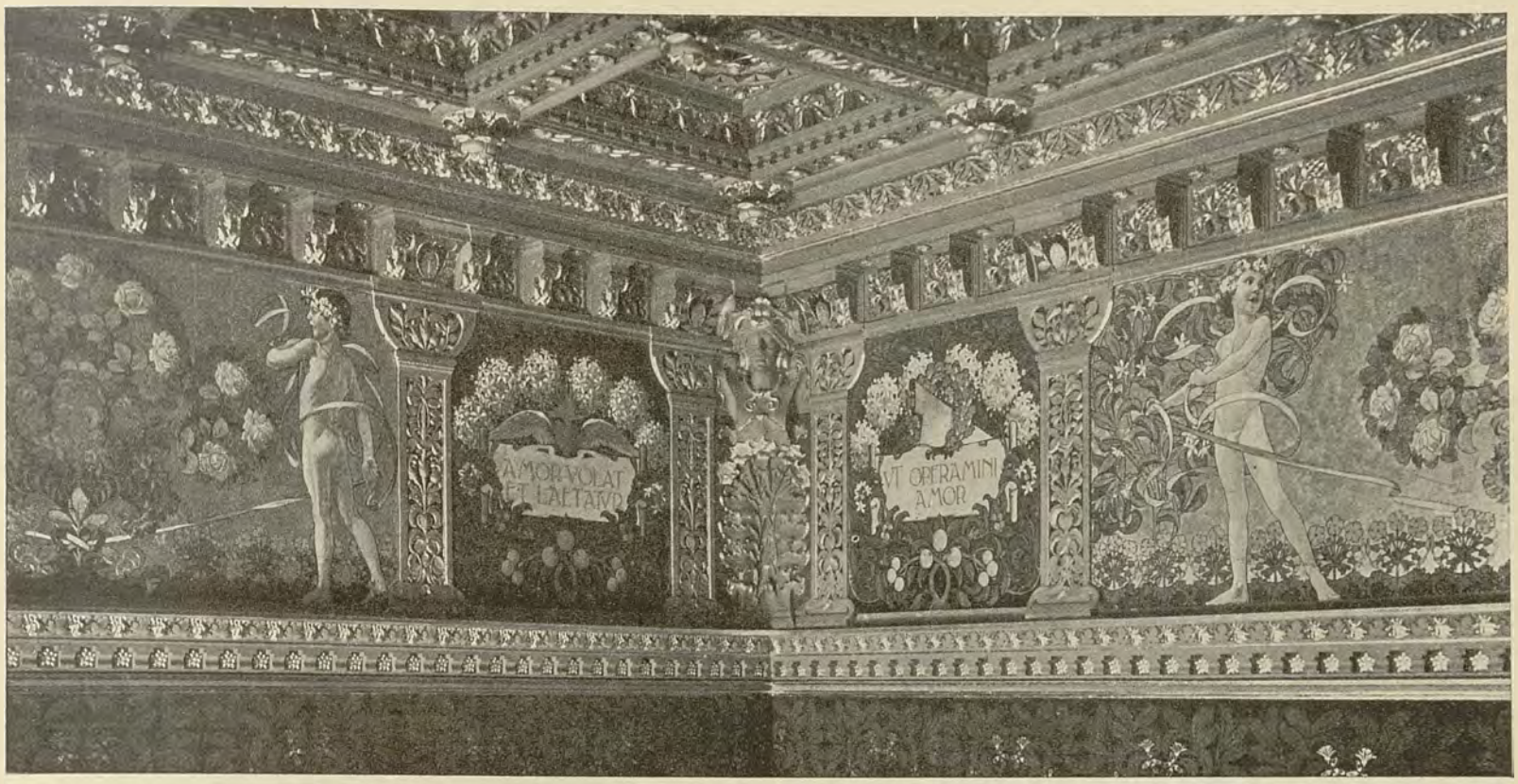
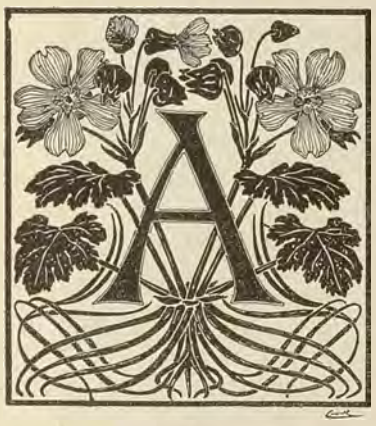


Fig. 164. Fregio della nuova Sala pei Matrimoni nel Palazzo Municipale di Bologna, decorata dal professore Achille Casanova.

XVII.

La nuova decorazione della Sala pei Matrimoni nel Palazzo Municipale di Bologna.

— Tav. 37. Fig. 163, 164 e 165. —



CHILLE Casanova, del quale gli abbonati dell'*Arte Italiana* conoscono molti lavori, da lui dati con liberale cortesia al nostro periodico (e noi gliene siamo vivamente grati), è un artista che allo spirito schietto di novità unisce la sensata misura delle forme, sicchè le opere sue fermano e soddisfano. Maestro nella tecnica del buon fresco, ama l'esecuzione semplice e precisa, come usavano nel medio evo e nel primo rinascimento, e le tinte risolute.

Forse l'esercizio da lui fatto nel S. Francesco di Bologna intorno all'arte del restauro lasciò qualche traccia sulla sua tavolozza, anche quando la fantasia e la mano potrebbero abusare della propria libertà. Ed ora egli sta ornando dal basso all'alto l'enorme abside d'una basilica solenne, quella di S. Antonio a Padova, dove, nell'idea e nel disegno, ebbe a compagni il Rubbiani e l'architetto Collamarini: i quali tre, insieme col Sezanne e con pochi altri, formarono la nuova Scuola bolognese di decorazione, in cui le aspirazioni presenti e la buona tradizione artistica si contemperano, ingentilite da un senso fine, quasi mistico di poesia. Troppo fine forse, talchè a qualcuno parve persino timido in questa furiosa e spesso cieca corsa alla conquista del nuovo. Essi, giovani ancora e destinati a nuova attività e a nuovi onori, aprirono la via senza imitare, senza quasi sapere nulla degli stranieri: cosa al giorno d'oggi veramente singolare. Proclamarono la necessità d'ispirarsi alla viva natura, di sciogliersi dai vincoli del passato, fin dove è lecito farlo senza perdere il diritto di chiamarsi Italiani.

Uno degli ultimi lavori del pittore Achille Casanova è quella Sala dei Matrimoni nel Palazzo comunale di Bologna, della quale l'*Arte Italiana* pubblicò due mesi addietro nella Tavola 19 il soffitto scompartito a lacunari con dentro gli stemmi e il motto della città, e ora pubblica una parte delle belle pareti nella Tavola 37 e un angolo dell'alto fregio qui sopra. Il motivo della parete è tolto dall'arancio in fiore su cui spicca una fila di corone nuziali; e tanta ricchezza ornamentale si alza sopra un forte zoccolo di legno a spartimenti e riquadri. Nel nobile fregio dominano ancora i fiori in ghirlande, in mazzi; e putti nudi scherzano coi nastri che legano, coi dolci vincoli. Poi la scrittura illustra i sentimenti della pittura. Sotto ad un cuore ardente, con le ali, si legge *Amor volat et laetatur;* sotto a un vomero incoronato di quercia *Ut operamini amor;* sotto a una sfera di cristallo *Amor prudentia servatur;* sotto a un giogo *Amor omnia sufer;* sotto

Fig. 165. Caminetto rivestito di maiolica su disegno del prof. A. Casanova.

a un pellicano che si squarcia il petto *Amor fortis ut mors;* finalmente, sotto a due cuori ardenti, inghirlandati da una corona di rose, *Non lege sed amore.*

I putti non hanno la ciccia barocca, ma le membra asciutte del Quattrocento, meglio adatte alla vegetazione naturale e nello

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

stesso tempo geometrizzata, che li circonda. Sono fratelli del secco e forte fanciullo, disegnato per una lapide funeraria dal Casanova entro a una rigogliosa pianta di melagrano, ricca insieme di frutti e di fiori (Fig. 163). Con la espressione diversa nella flora e nella figura, lo stile è il medesimo; ed è il medesimo nella sontuosità del fregio a bianchi pavoni entro a un lussureggiante giardino, dipinto in un salotto dei conti Cavazza e riprodotto in una grande cromolitografia del nostro Fascicolo di maggio; è il medesimo nelle ultime e più sciolte cappelle della chiesa di S. Francesco: rara qualità questa costante fisonomia negli artisti de' nostri giorni, ma specialmente nei pittori decoratori, i quali quanto più abili sono, tanto meno sono sè stessi.

LE CARIATIDI NEL MEDIO EVO.

— Fig. da 166 a 172 —

COL declinare e scomparire dell'arte classica, anche l'uso della cariatide classica scompare per lungo tratto di tempo; il suo tipo non rimane neppure nelle deboli e decrepite forme antiche, le quali formano il substrato della nascente arte medievale.

La cariatide classica non ritornerà che nel rinascimento, quando il medio evo avrà compiuto la sua parabola; anzi, nel periodo del quattrocento, non si riaffaccerà ancora che timidamente.

Tuttavia, non per questo l'elemento architettonico e decorativo della figura umana scompare negli edifici del medio evo, anzi sorge di bel nuovo, ma sotto forme molto originali, e promosso da idee e concetti ben diversi da quelli dell'antichità.

È difficile rintracciare le origini ed i primi tentativi del nuovo tipo di cariatide del medio evo; probabilmente fu elaborato nel campo delle produzioni minori od industriali di quello stile essenzialmente ornamentale che, durante gli ultimi secoli dell'impero romano, si venne formando nel bacino orientale del Mediterraneo: stile singolare, che è ad un tempo decadenza, resurrezione rozza ed elaborazione di elementi orientali antichi e di elementi classici.

Da esso derivarono i due stili divergenti: il barbarico (così detto impropriamente perchè diffusosi al tempo dell'invasione dei barbari) ed il bizantino, i quali camminarono paralleli e si intrecciarono, con evidente prevalenza però del bizantino.

Fu probabilmente a questo modo che in cotesti due stili riapparvero antichi tipi orientali, massime assiri e persiani, quali leoni, animali fantastici, mostri misti di forme animali ed umane, e vennero impiegati or come semplici elementi di ornamentazione nei gioielli, nei piccoli bronzi, nelle armi ecc., ora come decorazione di mobili, e finalmente risalirono anche sino all'architettura; poi, successivamente, dall'arte detta barbarica e dalla bizantina passarono, oltr'Alpi, nell'arte romanza, e lungo l'Italia meridionale, nell'arte italo-bizantina.

Fig. 166.
Figura sotto l'ambone di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia.

Dire se l'apparizione ed applicazione ne sia avvenuta prima in quella regione d'Italia o nel territorio per eccellenza dell'arte romanza, la Francia, è difficile; ed il farne indagine forse tornerebbe fatica vana poichè presto ne vediamo lo svolgimento parallelo in entrambi quei territori del risveglio artistico. Qui noi siamo in un campo analogo a quello della geologia e della paleontologia: non è possibile abbandonarsi alle induzioni, convien meglio esaminare, raccogliere e mettere in evidenza gli elementi ed i fatti che tornano alla luce. Veniamo dunque ai risultati, a ciò che si vede.

* * *

Durante il periodo Normanno nella Sicilia e nell'Italia meridionale, particolarmente nelle Puglie e nel littorale mediterraneo, a Napoli, a Capua, a Salerno ecc. ove appaiono i primi albori dell'arte nazionale italiana, vediamo la scultura invadere qua e là nelle chiese i portali ed i loro portici d'ingresso, le finestre, i pulpiti, le cattedre vescovili, i cancelli ecc. e rappresentarvi per lo appunto leoni, animali fantastici, mostri umani, e poi anche qualche figura umana di pagano o di eretico; tutti si arrampicano, si aggrovigliano e finiscono anche a far da sostegni nei portici, nelle mensole delle grandi armille delle finestre, negli amboni ecc. diventando vere cariatidi. Un esempio, alquanto tardo però, lo abbiamo nel pulpito minore del Duomo di Salerno (fig. 168).

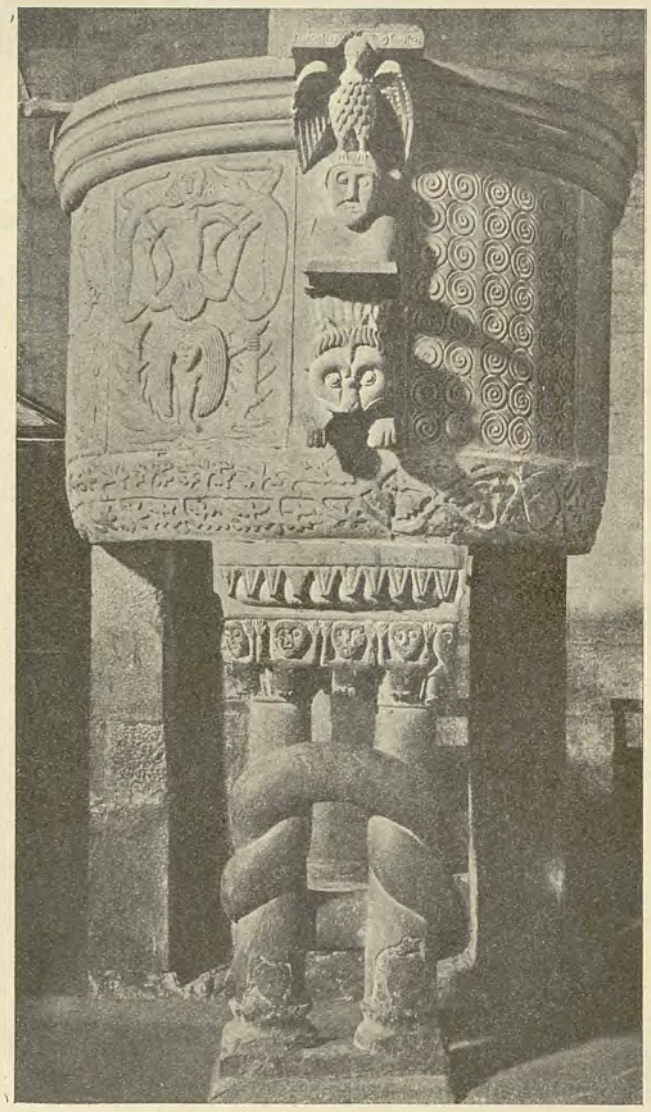


Fig. 167. Ambone della chiesa di Gropina presso S. Giovanni Valdarno.

Oltr'Alpi, massime in Francia, il lavorio si compie contemporaneamente e allo stesso modo, ma su scala ancor più vasta, con frequenza ed abbondanza molto maggiori.

E lo stesso spirito del Cristianesimo di quel tempo che promuove coteste rappresentazioni, tanto nell'Italia meridionale quanto oltr'Alpi, in Francia ed in Germania. Però corrono delle differenze evidenti.

Nell'Italia meridionale l'affluire di elementi bizantini è più

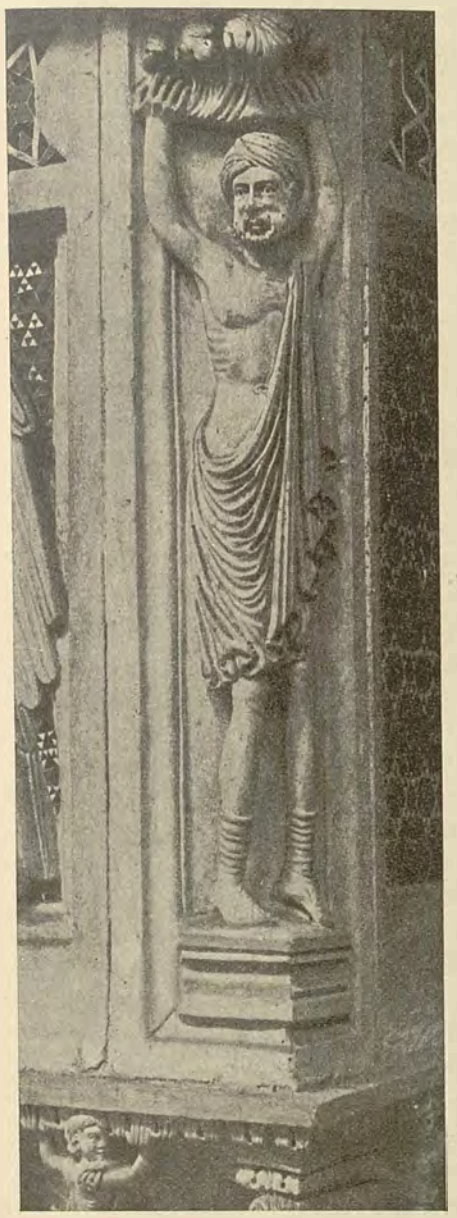


Fig. 168. Angolo del pulpito minore nel Duomo di Salerno.

frequente e molto più abbondante, tuttavia l'uso di queste cariatidi animalesche ed umane è limitato ; lo stile assai presto si fa largo e si viene ispirando all'arte classica.

In Francia invece ed anche in Germania, le cariatidi, siano animali, sian mostri, sian figure umane, si moltiplicano; e lo spirito tetro settentrionale vi imprime un carattere più fantastico e più doloroso, ma nello stesso tempo le forme umane tentano di accostarsi alla naturalezza ed al vero senza preoccupazione alcuna di classicismo.

Non seguiremo lo svolgimento delle cariatidi nelle regioni d'oltr'Alpi. Ricorderemo soltanto che andarono sempre aumentando, prima nel periodo romanzo, poi nel periodo gotico, quando furono disseminate nelle cripte, nelle navate, nel coro e nei sepolcri, e spinte lassù all'esterno a fungere da doccioni e da sostegno ai tabernacoli o appiccicate alle guglie ed agli altissimi campanili.

Ritorniamo in Italia. Nel periodo romanzo la cariatide, al pari degli altri elementi artistici, vi si diffonde per due vie. Dall'Italia meridionale risale verso la centrale e vien su fino in Toscana. Dalle Alpi (provenendo dalla Francia e dalla Germania) scende nella Lombardia, si estende nella valle del Po e, superati gli Appennini, penetra pure ancora nella Toscana. La Toscana è dunque il punto di contatto e di compenetrazione dei due tipi.

Nel campo del primo tipo la cariatide conserva il carattere di sobrietà, che abbiamo già avvertito nel suo uso, ed è di una larghezza di forme che ricorda, lontanamente s'intende, lo spirito classico. Nel campo del secondo tipo, cioè nella valle del Po, e diciamolo, senz'altro, nell'arte romanza lombarda, essa è del carattere d'oltr'Alpe, e viene utilizzata con grande frequenza; questo tipo è fantastico, mostruoso, fa nascere idee di oppressione, di sofferenze mentre è pur di stile naturalistico. Tuttavia una differenza collo stile d'oltr'Alpe c'è, l'effetto fantastico, mostruoso è meno intenso ; all'incontro maggiore è lo spirito decorativo che presiede alla distribuzione di siffatte figure negli edifici.

Per l'Italia superiore basteranno pochi esempi fra i numerosissimi dell'epoca romanza.

A Milano nella Basilica di S. Ambrogio il pulpito presenta nell'angolo di sinistra una strana figura di paziente, il quale, puntando i piedi sull'abaco del capitello e premendosi contro il muro, sorregge con grande sforzo sulle proprie spalle il cornicione e il massiccio parapetto. Nonostante la contorsione esagerata del corpo e lo slogamento delle braccia e dei piedi è una figura in cui abbonda la vita e la naturalezza (fig. 169).

A Cremona, a Lodi, a Piacenza, a Borgo S. Donnino, a Modena, a Ferrara, a Verona ed in molte altre città della Lombardia, dell'Emilia e del Veneto, si conservano ancora i piccoli portici dinanzi ai portali d'ingresso ed in alcune anche il pontile.

Fig. 169. Angolo dell'ambone di S. Ambrogio a Milano.

Nei portici, ora alternate con leoni, ora collocate sopra questi, ora tutte sole, appaiono figure di uomini nerboruti, dalla folta e incolta barba, Ercoli cristiani, che or seduti, ora inginocchiati con grande sforzo e fatica portano sulle loro spalle e persino sulla schiena il peso delle colonne e di tutta la copertura del portichetto, il quale talvolta è doppio, cioè a due piani.

Nell'interno del Duomo di Modena esiste ancora un raris-

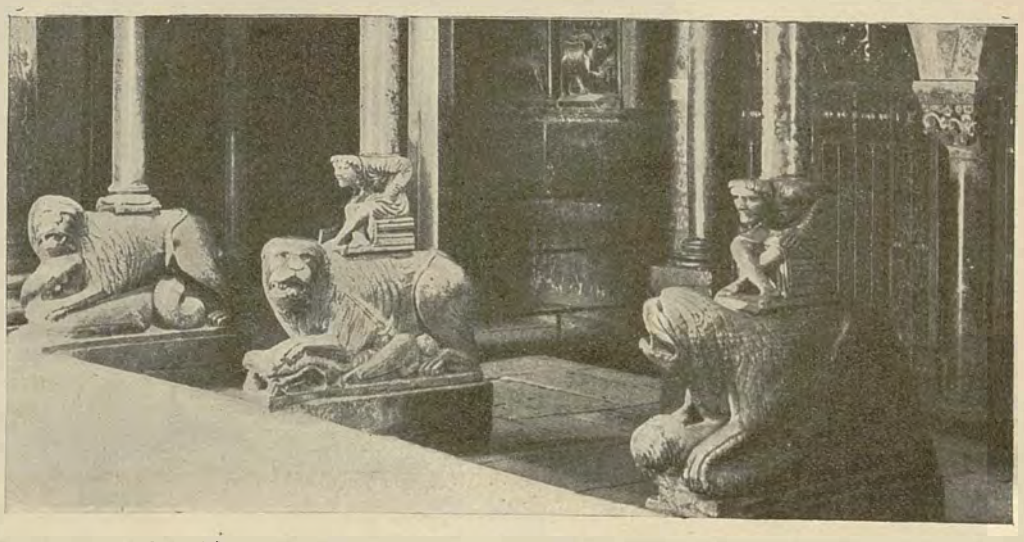


Fig. 170. Ingresso alla cripta di S. Giminiano nel Duomo di Modena.

POLITECNICO TORINO

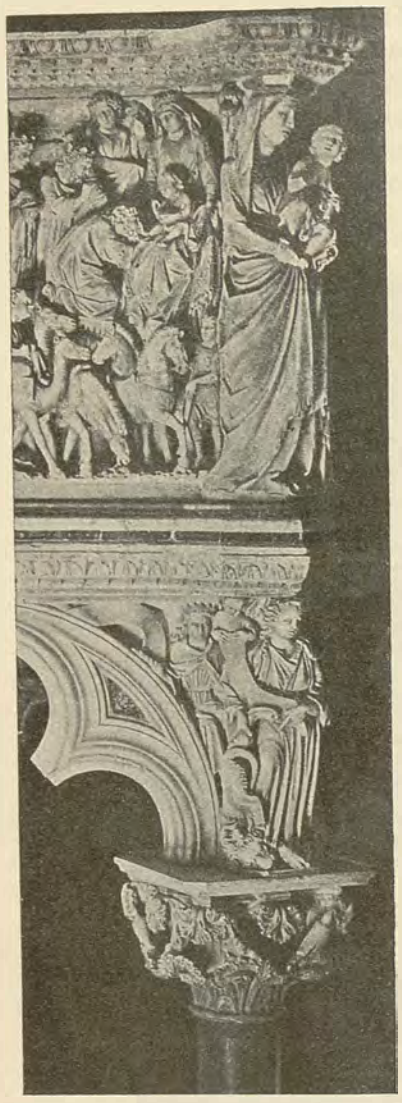


Fig. 171. Angolo del pulpito nel Duomo di Siena.

simo esempio di « pontile ». Chiamasi con questa voce il complesso architettonico che serve ad un tempo di ingresso alla cripta e di sostegno al piano sopralzato del presbiterio; è costituito da una serie di colonne e da una balconata. Nel pontile di Modena, tra le basi delle colonne ed il loro fusto, stanno sedute, accovacciate, schiacciate singolari figure virili, piene di vita e di movimento, le quali fanno la smorfia più strana che si possa immaginare (fig. 170).

I Lombardi si erano pur diffusi nella Toscana, ov'erano molto ricercati per la relativa maestrìa del loro scalpello e pel loro genio decorativo. Nell'andarsene lasciavano però nei piccoli borghi gli scalpellini locali, che erano ancora ben lungi dal valore dei futuri loro discendenti del XIII secolo e dei successivi, come è dato vedere ad esempio nell'ambone della chiesa parrocchiale di Gropina, nei dintorni di San Giovanni in Valdarno (fig. 167). Essi, i Lombardi, si trattennero invece nei centri già prosperi e fiorenti, ove ornarono chiese e battisteri. Anche nei pergami introdussero cariatidi analoghe a quelle che avevano scolpite nella valle del Po. Basti ricordare quella del pergamo nel Duomo di Lucca e l'altra del pergamo di Guido da Como, nella chiesa di San Bartolomeo in Pantano, a Pistoia (fig. 166).

La venuta in Pisa di Niccolò dell'Apulia, detto poi Niccolò Pisano, la trasformazione dello stile della scultura per opera sua e dello stile pugliese (che recava seco, ed il sorgere della sua scuola, finalmente, ricca di artisti toscani (in maggior parte pisani s'intende) non cagionarono l'abbandono dei Lombardi. Ma da rimorchianti questi divennero rimorchiati, passarono in seconda linea. Tuttavia, non per ciò scomparve l'elemento romanzo d'oltr'Alpi, da essi fatto lombardo e che vi avevano importato; questo elemento si compenetra nel pugliese, e dalla loro fusione emerge uno stile nuovo, lo stile pisano, i cui caratteri e pregi derivano dalle reminiscenze, dalle tradizioni e dallo studio della plastica classica, dal sorriso della vera genialità italiana e dai vantaggi del naturalismo e del senso decorativo lombardo.

Un siffatto rivolgimento e trionfo, come tutti sanno, appare luminosamente nel pergamo dello stesso Niccolò nel Battistero di Pisa: ebbene, qui troviamo delle cariatidi che ne danno anch'esse chiara testimonianza. Il vecchietto che, al pari di Daniele, se ne sta seduto tranquillo e pensieroso fra i leoni e concorre a tener salda la colonna centrale di sostegno, manifesta già un grande progresso. Maggiore ancora appare nelle figure allegoriche, le quali sorgono sull'abaco dei capitelli delle colonne disposte tutt'ingiro. Queste cariatidi che sostengono il parapetto, sono, al pari delle altre sculture e dell'invenzione intera del pulpito, un vero miracolo d'arte.

Altre cariatidi, sotto forma di figure di santi, scolpirà ancora Niccolò agli spigoli dell'arca di San Domenico a Bologna, in collaborazione del suo allievo fra Guglielmo; ed altre ancora con sempre crescente pregio di naturalezza e di vita, nel pulpito del Duomo di Siena e nella fonte di Perugia, aiutato dal figlio suo Giovanni.

Oramai nelle cariatidi della scultura pisana ogni concetto tetro, terribile, duro e fantastico è scomparso; il genio italico ha diradato completamente le malinconiche e le accigliate nebbie del settentrione; però esso ha saputo far tesoro di ciò che vi era di buono nell'arte romanza settentrionale, si è nutrito di quell'aura vitale di naturalismo che aveva portato con sè e che veniva a rianimare l'arte, a darle un indirizzo il quale ben può dirsi tutto moderno. L'attestano ognor più le graziose, nobili e vive cariatidi che Giovanni pisano, da solo, introdusse nel suo pulpito del S. Andrea di Pistoia, in quello del Duomo di Pisa ed a sostegno della tomba di Arrigo VII, le quali ultime due opere si conservano scomposte nel Museo di Pisa e nel Campo Santo.

GIULIO CAROTTI.

(*Continua*)

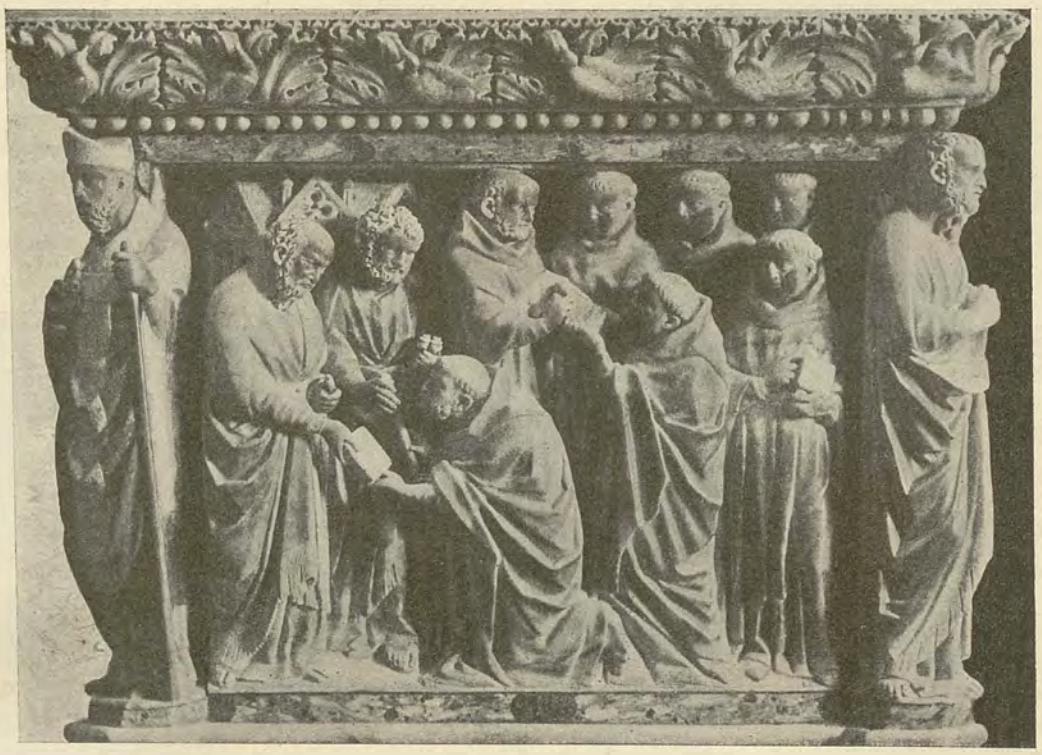


Fig. 172. Fianco della Tomba di S. Domenico a Bologna.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. AGOSTO 1903 N. 8.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIX.

L'ODIERNO MOVIMENTO DELL'ARTE DECORATIVA IN NAPOLI.

DUE ORAFI.

— *Fig. da 173 a 189* —

GAETANO Jacoangeli e Vincenzo Miranda, orafi, lavorano qui in Napoli poco discosto l'uno dall'altro e benchè trattino la oreficeria in maniera alquanto dissimile, pure sono animati da un intento comune, quello di perfezionare e d'innovare sè stessi diuturnamente. Mi figuravo pertanto di ritrovarli entrambi nella Mostra Torinese, campioni modesti ma non certo indecorosi dell'oreficeria moderna, rappresentanti non temerari e nemmeno spregevoli dell' odierno movimento delle arti decorative e industriali nel Mezzogiorno italiano.

Ma se le inesorabili necessità dell' industria consuetudinaria indussero il Miranda a prepararsi alla mostra solo all'ultima ora e tolsero affatto al Jacoangeli la facoltà di concorrervi, io non potrei separare l' uno dall'altro artefice in questo breve esame che imprendo dell'opera loro presentandoli ai lettori di questa Rivista.

Il motivo stesso della irresolutezza del primo e della rinunzia del secondo ad intervenire alla gara recente è ragione di lode per entrambi dappoichè esso rivela la occulta e dolorosa lotta impegnatasi nella loro coscienza fra le idealità artistiche da essi vagheggiate e le dure necessità loro imposte dalla produzione mercantile, la meglio, per non dire la sola, bene accetta al pubblico.

Fig. 173. Ciondolo, lavoro di Vincenzo Miranda.

Se in alcuni casi particolari può riuscire opportuno di giudicar l'opera d'arte indipendentemente dalle circostanze che la determinarono, in altri — ed è il caso presente — sarebbe ingiustizia attribuire merito o biasimo all' artefice, sottraendolo del tutto all'influenza del tempo e dall'ambiente in cui egli vive. Non che il lavoro d'arte debba estimarsi a norma di criterii estranei all'arte stessa, non che l'opera mediocre possa giudicarsi meritevole di lode sol perchè nata attraverso un parto laborioso e difficile, ma perchè l'opera buona e lodabile che a taluno costò un nobile atto volitivo soltanto, valse per altri uno sforzo doloroso il quale aggiunge merito al merito e meglio delinea, forse, il carattere dell'opera e quello dell'artefice che la compì.

Orbene troppo è costato ai due orafi napoletani il poco che essi han potuto fare di più consentaneo alle proprie aspirazioni

Fig. da 174 a 178. Medaglione d'oro in forma di cammeo, anelli, fermaglio, spilla per cravatta, lavori di V. Miranda.

per non tener conto di questo coefficiente morale che viemmeglio illumina le loro figure di lavoratori.

***

Il gioiello napoletano non ha una tradizione di bellezza e di nobiltà sua propria. Meglio che l'arte dell'orafo, propriamente detta, ebbe qui qualche vigore quella dell'argentiere, specie fra il Secolo XVII e il XVIII, e stanno a farne fede — tanto per confortare d'un esempio il fatto asserito — la pala d'altare e i candelabri della Cappella del Tesoro, nel nostro maggior Tempio, opere dei Finelli, celebrati sbalzatori e cesellatori del tempo.

L'oreficeria del contado ebbe qui, come dappertutto, un certo carattere di originalità, non tale però da divenire, come in Ungheria, il substrato di un'arte caratteristica e signorile. I famosi e voluminosi pendagli filogranati delle nostre isolane possono essere note di curiosità attraente, non già formule decorative vere e proprie.

Solo le reliquie di Pompei, assai dopo che furon *tornate al celeste raggio*, indussero un movimento — movimento imitativo, se non ideativo — fra i lavoratori dei metalli preziosi, facendo venir su a grado a grado quella famiglia di orafi, impersonatasi poi nel Casalta, sulla quale Alessandro Castellani, venuto da Roma, esercitò un'influenza altrettanto ampia quanto benefica.

Da questa fonte derivò l'arte del Melillo la cui fama è ormai diffusa nei due mondi e al quale spetta il gran merito di aver resa quasi partenopea l'oreficeria classica. Le sue interpretazioni (la parola *riproduzione* parrebbemi includere un cotal significato di *copia* e non rispondere al nobilissimo magistero artistico e tecnico di quelle opere) le sue interpretazioni dell'*antico* — dicevo — sono ispirate da originali così bene scelti fra i migliori e più prossimi allo spirito ellenico, tuttavia aleggiante su queste nostre plaghe, da parere a momenti cose quasi vitali e parlanti di consuetudini non anche dileguate nel tempo. Basta ricordare la stupenda mostra del Melillo all'ultima Esposizione di Parigi, la quale riaffermò i suoi passati successi e gli meritò il maggior premio conferito all'oreficeria italiana — il *grand prix* — per consentire in quanto son venuto affermando di lui e dell'opera sua.

L'arte greco-romana, adunque, rispecchiava tutta la sua luce di bellezza sull'oreficeria partenopea e le dettava i segreti della sua tecnica, allorquando Vincenzo Miranda, ancor giovanissimo e non certo sorriso dalla fortuna, iniziò l'opera propria.

Egli lavorava da giojelliere presso oscuri maestri rifacitori del giojello francese allora più in moda. Era ancor viva la fama dei Musto, dei Negri, dei Franconeri e di altri pei quali valeva aver compiuto un miracolo d'arte l'affidare una gemma di gran pregio a un castone invisibile, lo scemare di qualche grammo il peso normale di un giojello o il costruire le armature di un fornimento di diamanti in guisa da poterle scomporre e ricomporre variamente per fare assumere ai medesimi gioielli impiego e fogge diverse.

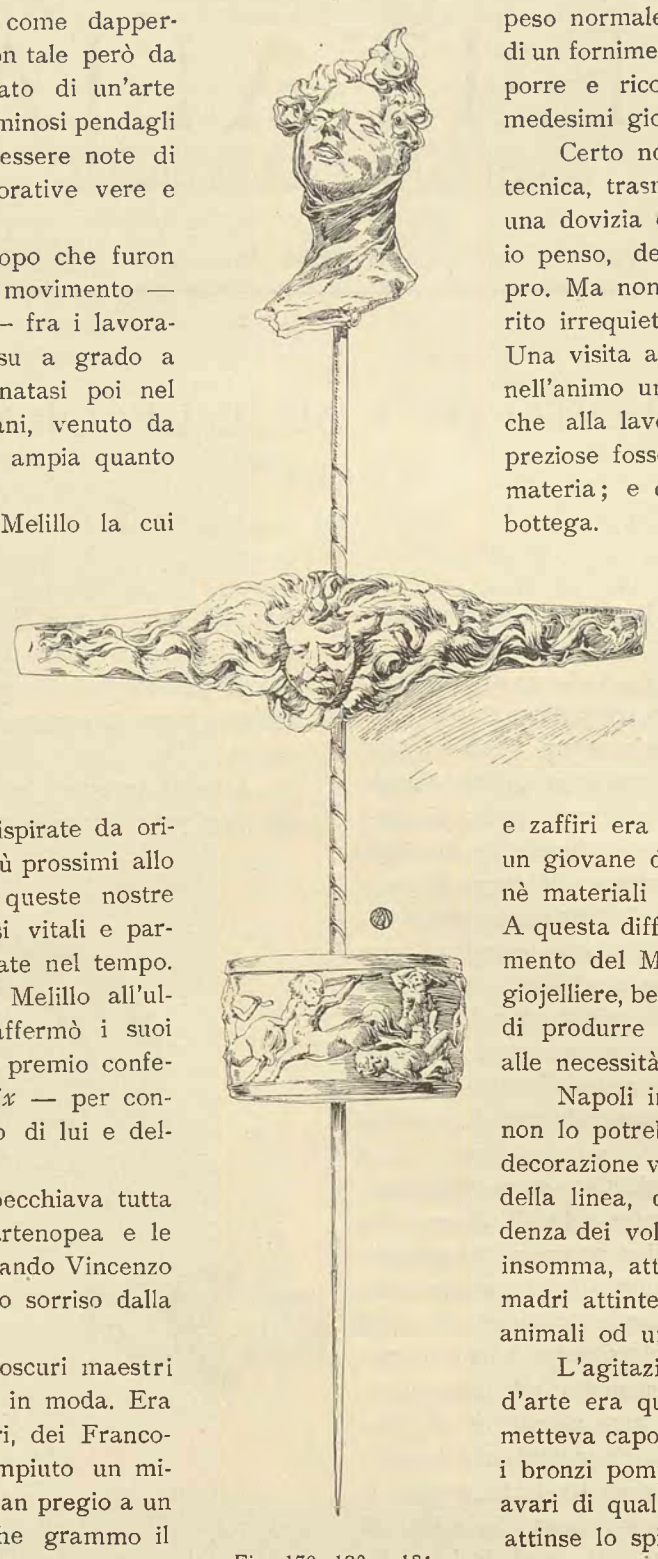


Fig. 179, 180 e 181. Ago crinale, fermaglio e anello, lavori di V. Miranda.

Certo non era spregevole questa suprema virtù tecnica, trasmessa agli odierni orafi napoletani come una dovizia ereditaria e della quale anche il Miranda, io penso, debba opportunamente valersi e a suo gran pro. Ma non potea questo bastare a far pago lo spirito irrequieto del giovane orefice, desioso di novità. Una visita all'Esposizione di Parigi del 1889 gli suscitò nell'animo un turbamento fecondo. Parvegli a un tratto che alla lavorazione dei metalli nobili e delle pietre preziose fosse dato esprimere un pregio estraneo alla materia; e questo bastò perchè egli creasse la sua bottega.

Siamo a quasi tre lustri da allora quando non pure in Italia ma bensì in Francia poco o punto si ragionava di arte decorativa rinnovellantesi. Solo qua e là appariva il tentativo audace di qualche solitario affrancato dalla regola comune. Senonchè tentare il nuovo intessendo con l'oro, diamanti, smeraldi e zaffiri era cosa troppo ardita e troppo costosa per un giovane di buona volontà ma non fornito di mezzi, nè materiali nè morali, sufficienti a una tale impresa. A questa difficoltà sostanziale devesi senz'altro l'avviamento del Miranda all'arte dell'orafo piuttosto che del giojelliere, benchè, allora come ora, egli non tralasciasse di produrre il solito giojello borghese per rispondere alle necessità della vita cotidiana.

Napoli intanto non poteva infondergli allora — e non lo potrebbe neppure adesso — il senso di una decorazione vera e propria, nascente, cioè, dalla disciplina della linea, dall'equilibrio degli spazii, dalla corrispondenza dei volumi e dei rilievi, dal movimento formale, insomma, atto a cementare e commentare le forme madri attinte alla natura, fossero esse forme vegetali, animali od umane.

L'agitazione più viva e più prossima al giojello d'arte era quella dei plasticatori naturalisti, scuola che metteva capo alle divine modellazioni del Gemito — cui i bronzi pompeiani ed ercolanensi non erano talvolta avari di qualche lume — ed ecco la fonte cui il Miranda attinse lo spirito della sua oreficeria novatrice, oreficeria figurativa per eccellenza, avente a base tecnica la fusione preziosa dell'oro e il preziosissimo magistero del cesello.

Le immagini ispiratrici però derivarono allora, e derivano ancora oggi, da vene diverse. Ora è la vivente

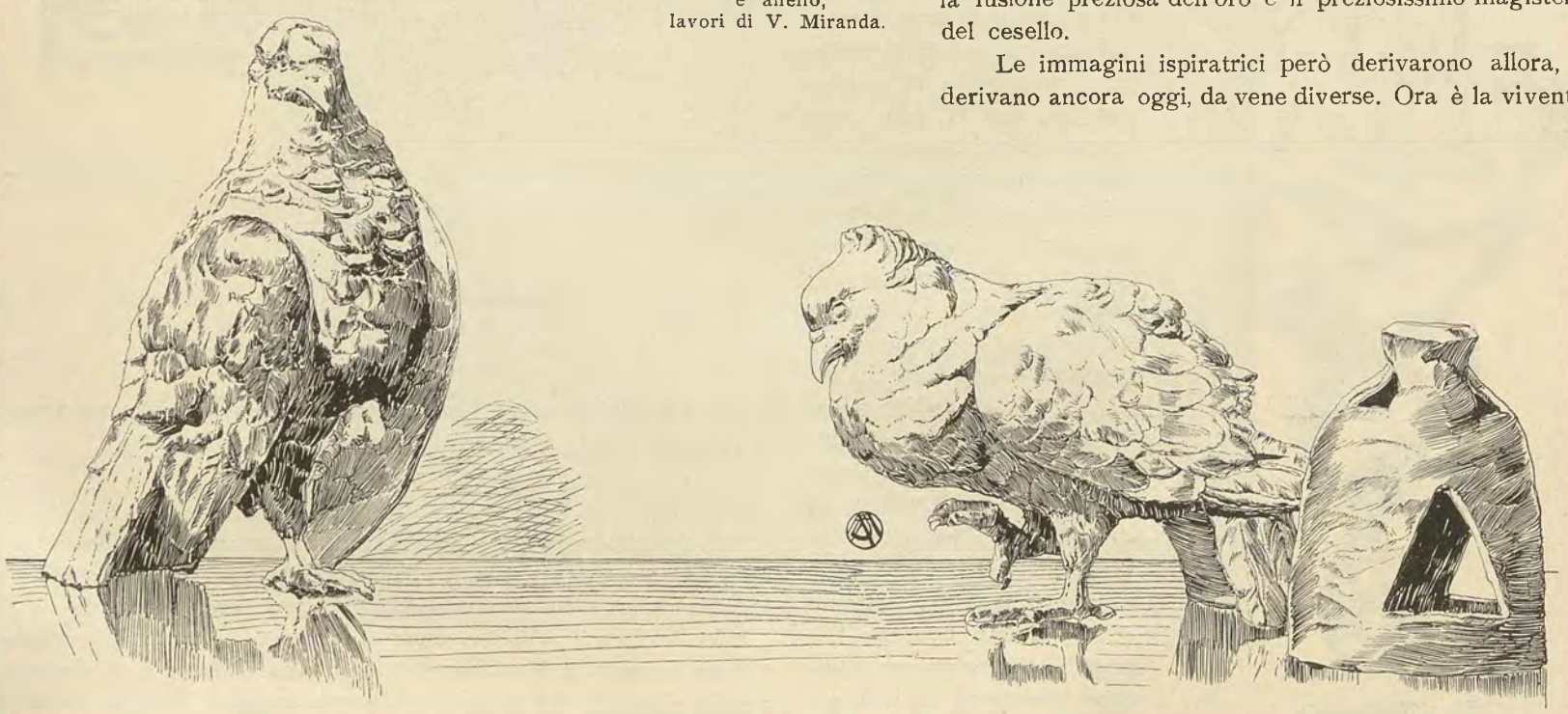


Fig. 182. Calamaio in argento, lavoro di V. Miranda.

natura umana ed animale che prestagli le proprie fattezze palpitanti nella vita, ora è la plastica antica veduta attraverso un prisma di vivacità contemporanea quella che dà forma e movenze alle sue piccole creature d'oro e di argento. Ed ecco sorgere dal

Fig. 183. Suggello in argento, lavoro di V. Miranda.

pungolo di uno spillo o di un ago crinale una testa biricchina di ragazza dai capelli arruffati, dagli occhietti vispi, dalla boccuccia procace e mordace, tutta voluttà, tutta ardore e tutta malizia, ecco svolgersi sulla breve zona di un anello un nudo o un intreccio di nudi femminili, ecco una serie di testine di bimbi sorridere festo-

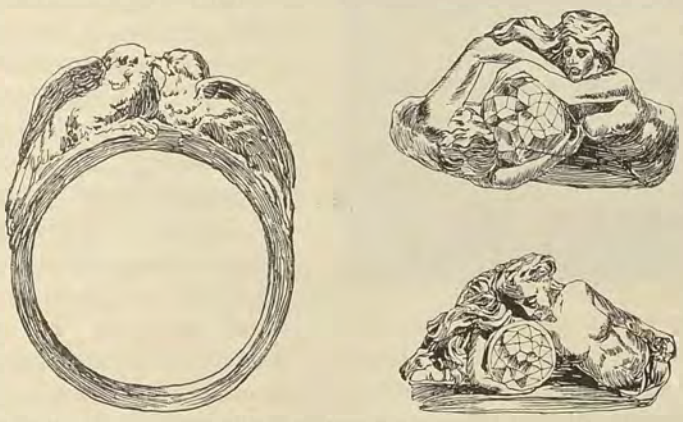


Fig. 184, 185 e 186. Anelli in oro, di V. Miranda, ingranditi.

samente dalla inquadratura di un fermaglio, ecco una vivente Venere seminuda e bendata come la Dea Fortuna far da manico a un suggello, ecco due colombi baciarsi e comporre una piccola *fede* nuziale. Al che potrei aggiungere il caso di una libellula che vesta di diamanti le proprie elitri, di una lucertolina materiata d'oro che faccia da fermaglio, di un serpente aggrovigliato che serva da nodo di cintura: temi decorativi, dirò così, secondarii, rispetto a quelli già menzionati, svolti con grazia e con originalità.

Senonchè, per tornare alle forme caratteristiche della produzione del Miranda, ricorderò i fauni, i sileni, le baccanti, accesi di nuova vita, discesi dai plinti del Museo di Napoli e, fattisi piccini come coleotteri, comporre anelli, spilli, ciondoli, suggelli di svariatissimi aspetti. Ecco una testa di Medusa segnare con la evulsa chioma il galbo di un fermaglio; ecco un Teseo combattente rappresentato su un altro fermaglio non più grande di una valva di tellina; ecco infine tutta una storia panatenaica tolta alle metope del Partenone e svolta giro giro al circolo di un braccialetto.

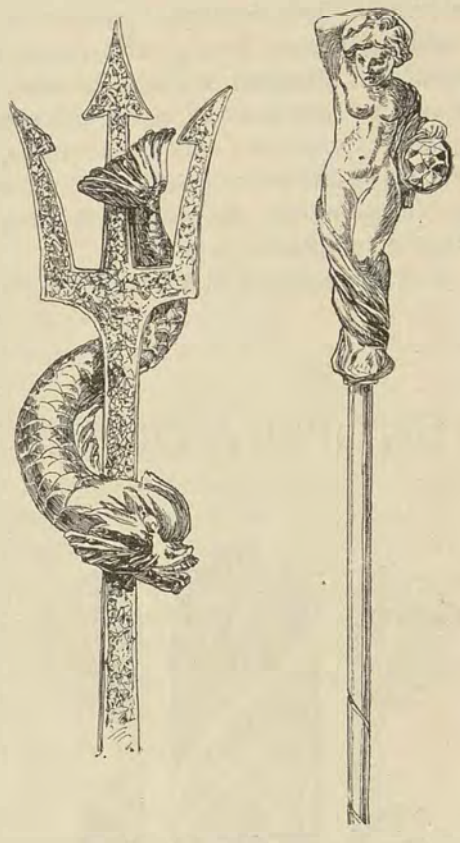


Fig. 187 e 188. Spillone per signora e spilla per cravatta, di V. Miranda.

Mi si dirà che queste immagini non hanno nulla che vedere con l'*arte moderna* ed io risponderò che al *moderno* preferisco il *nuovo*, o per lo meno il *vitale*. E merita titolo di *nuovo* o di *vitale*, a mio vedere, solo quello che esprime il sentire intimo di un artefice, solo quello che imprime una pulsazione nel suo cuore e suscita un lampo nella sua fantasia, poco monta se nato dalla visione di una figurina fuggente sulla pubblica strada o dalla meditazione di un simulacro di bellezza ergentesi, maestosamente, sul piedestallo di un Museo.

Fig. 189. Fermaglio, lavoro di V. Miranda.

Il Miranda ha trattato altresì un genere di oreficeria, o meglio di argenteria diremo così « massiccia » come sarebbero stracciafogli, pressacarte, calamai, suggelli e via dicendo. — Anche questi suoi lavori seguono una maniera naturalistica più prossima all'arte libera della modellazione che non alla decorazione vera

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

e propria. Sono lucertole, granchi, murici ottenuti per fusione diretta dal vero, o sono piccole fusioni a cera persa di colombi che tubano, o modellini di nudi femminili che giacciono leggiadramente su tersi piani di pietra pulimentata a specchio. — È un genere capriccioso e appetitoso insieme, fatto per solleticare il gusto dei più; e ben lo ha dimostrato il successo che essi ottennero nelle pubbliche mostre. È insomma l'*article* del vivace artefice e del sagace industriale napoletano.

E, a proposito di mostra e del titolo di *industriale* che ho attribuito al nostro orafo, conviene che rammenti a sua grande lode come egli avesse corso da tre lustri in qua quasi tutte le gare italiane e francesi. Parigi del 1889, Torino del 1890, Palermo del 92, Genova della fine dello stesso anno, ancora Torino del 98, Nizza del 99, Parigi del 900 e finalmente l'ultima di Torino del 903 — la più significativa di tutte — rappresentano pel Miranda le lapidi miliarie del suo progresso e i trofei delle sue meritate vittorie.

(Continua) G. Tesorone.

XX.

UN'OPERA DI BENEDETTO DA BRIOSCO NEL DUOMO DI CREMONA.

— Dett. 32. Fig. 190. —

NELLA cripta del Duomo di Cremona si ammira una delle più eleganti e geniali creazioni della scultura lombarda del Rinascimento — è l'Arca contenente le reliquie dei S.S. Marcellino e Pietro, protettori della Città, ora parte dell'altare maggiore, rifatto in principio del Seicento.

L'urna posa sopra un grande basamento di pianta rettangolare da cui sporgono agli spigoli quattro lesene ed è diviso in tre scomparti sul dinanzi e nella parte posteriore, dentro i quali sono incastrati dei bassorilievi, di cui cinque appartengono al monumento primitivo, che doveva essere nel suo insieme assai diverso dall'attuale.

L'Arca è sormontata da un coperchio portante ai lati due mensole rovesciate, formanti da piedestallo a due piccole figurine di angioletti: a coronamento sta una cimasa con due ricci barocchi, come son barocchi la croce di mezzo, i due piccoli obelischi collocati sulle lesene posteriori e le zampe di leone a sostegno del fondo. Sulle due lesenine anteriori posano due gentili statuette rappresentanti i due Santi Martiri.

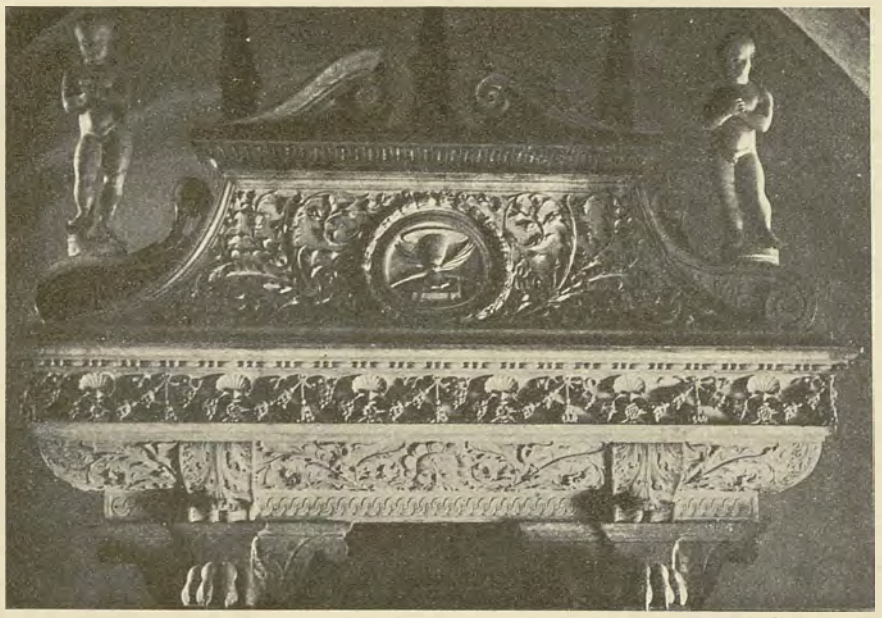


Fig. 190. Arca nella cripta del Duomo di Cremona.

L'ornamentazione primitiva è veramente gentile e ricca, e la esecuzione così delicata che il marmo vi pare trattato come molle cera ed il tòcco dello scalpello sembra essere stato una carezza.

Certamente in quest'opera sua Benedetto da Briosco non si è manifestato inferiore, come aveva promesso ai committenti, alle altre opere sue della Certosa di Pavia.

Poichè è proprio a Benedetto da Briosco che è dovuta questa splendida opera. Le antiche Guide di Cremona, seguendo le cervellotiche notizie date dallo storico Bresciani, attribuivano anche questo monumento, come in genere tutte le sculture della rinascenza, ad esempio la famosa Porta Stanga, ora al Louvre, a Bramante Sacca, che non esistette mai. Fu il Courajoud, il quale, ricercando l'autore della Porta Stanga fra i Sacca, famiglia di intagliatori ed architetti cremonesi, trovò invece che l'urna dei S.S. Marcellino e Pietro era veramente di Benedetto da Briosco, non mai citato dagli storici cremonesi, mentre riuscì provato Bramante Sacca non era mai vissuto se non nella troppo feconda fantasia del Bresciani. Infatti da un Istromento del 6 Maggio 1506 del Notajo Gabriele Schizzi si deduce che parecchi cittadini cremonesi, agenti in nome del Comune, affidavano a Benedetto da Briosco, figlio di Medigolo abitante a Milano a Porta Ticinese nella parrocchia di S. Pietro, la esecuzione dell'urna, secondo il disegno approvato, da collocarsi nella ora distrutta chiesa di S. Tomaso, per la somma di ducati seicento a lire quattro, colla fidejussione dell'architetto Paolo Sacca. Nei patti fra altro è detto che Benedetto dovesse fare *le dicte hystorie e foyame de quella bontade che sono nell'arca et porta de la Certosa de Pavia:* nè l'artista tradì certo l'aspettativa di quei signori.

Il concetto primitivo dell'insieme del monumento doveva essere certamente assai diverso, non solo dalla rifazione del 600, ma dall'opera stessa che fu quasi subito eseguita nella Chiesa di S. Tomaso. Infatti nel contratto era stato prescritto che vi fossero quattro *anzoli che sosterano il vaso della sepoltura* alti m. 1.44 ciascuno: i quadri o bassorilievi dovevano essere otto; due grandi, lunghi braccia quattro e oncie una cremonesi (m. 1.97) e sei lunghi braccia uno e oncie nove (m. 0.84): mentre ora non ve ne sono che cinque, i quali sono probabilmente i soli che abbia eseguito il Briosco. L'Anonimo Morelliano, che vide pochi anni dopo l'Arca dei S.S. Marcellino e Pietro, scrive che « *La sepoltura a man destra in la terza cappella di S. Pietro e Marcellino fu de man de Zuandomenego da Vercelli* (?), *zoè la cassa e li cinque quadri de marmo delle figure de più basso rilievo attaccate a tavole de do piedi per quadretto, e sopra uno piano, e vanno diminuendo.* Probabilmente le vicende politiche di quell'epoca fortunosa per la Lombardia, e specialmente per Cremona, forse anche la morte dello scultore, fecero modificare il primitivo disegno ed eseguirne un altro più modesto.

In uno dei bassorilievi è rappresentato il miracolo dei S.S. Marcellino e Pietro col popolo pregante nella chiesa di S. Tomaso; nello sfondo è disegnata un'arca impostata su due lesene che la sorreggono, racchiudenti fra loro un arco a tutto sesto quale sfondo all'altare e quasi formante ancona. Potrebbe darsi

che quella fosse la disposizione dell' insieme del monumento quando venne posto in opera col disegno primitivo modificato.

Ma i Cremonesi non abbandonarono il loro concetto originario perchè nel 1524 incaricarono un altro scultore, che anch'esso prima aveva lavorato nella Certosa di Pavia e nel Duomo di Milano, Giov. Giacomo della Porta, di compiere l'Arca. Il monumento dovea essere imponente, alto nientemeno che undici metri, cogli angioli sorreggenti l'arca, con undici colonne, e con statue raffiguranti le virtù, oltre quelle dei Santi Patroni secondo il disegno di Paolo Sacca, *homo eccellente in tal virtù*. Ma anche questo secondo progetto andò in fumo, finchè nel 1606, essendosi fatti molti lavori nella Cattedrale e specialmente nella cripta, l'Arca dalla chiesa di S. Tomaso venne ivi trasportata e ricomposta per opera di Giov. Batt. Maloio, che probabilmente vi fece le aggiunte barocche, comprendendo nei bassorilievi un *Ecce Homo*, giudicato dell'Amadeo Pavese, e un altro di un artista del 600, probabilmente dello scultore Galletti Milanese.

Parecchi bassorilievi sono danneggiati da mano vandalica: da alcune mie note desumo che nel 1629 fu perdonato a certo Carlo Moretti per aver rotto le teste dei bassorilievi dell'Arca: era un operaio malpratico che guastò la bella opera per ignoranza, od un pazzo? Le memorie sono mute su questo argomento.

Ma d'onde tanto interessamento dei Cremonesi per i Santi Marcellino e Pietro, da farli diventare i patroni della città, e da far sì che il Comune per lunghi anni deputasse dei cittadini alla custodia dell'Arca contenente le sante reliquie?

È una leggenda che si rannoda alla agitata vita dell'epoca dei Comuni. Nel 1213 i Cremonesi da soli si trovavano in guerra contro i Milanesi, uniti coi Bresciani e Cremaschi: un fatto d'arme importantissimo avveniva presso Castelleone, proprio nella festa di S. Pietro. Gli eserciti nemici stavano di fronte, ma i Cremonesi, volendo rispettare il giorno solenne, chiedevano rimandare all'indomani il combattimento; non aderirono i Milanesi e gli alleati che assaltarono i Cremonesi, i quali cominciarono a cedere.

Intanto il popolo e le donne, prostesi dinanzi alle reliquie dei S.S. Marcellino e Pietro, pregavano per le sorti dell'esercito; e man mano, narra il Merula, che una delle squadre cremonesi veniva respinta e vinta, una parte delle lampade che erano accese davanti all'Arca, si spegneva. Quand'ecco uscire miracolosamente da quell'Arca due colombe candidissime, che volarono verso il campo di battaglia, ritornando qualche tempo dopo, ed al loro ritorno le lampade si riaccendevano spontaneamente. Nello stesso istante l'esercito cremonese vide due soldati a cavallo, con candide sopravvesti, i quali si posero alla testa dell'ultima squadra ancora intatta, e questa disfece i Milanesi, tolse loro il carroccio con grande vittoria e fece sei mila prigionieri: fatto illustre che, secondo la cronaca del Monaco Padovano, sparse la fama di Cremona per tutto l'occidente.

La bella e poetica leggenda sopravvisse per secoli, ed il Comune onorò sempre le reliquie dei due Santi Protettori. Ma oramai la fama e la memoria di quelle guerre e la leggenda sono quasi spente nella memoria degli uomini, mentre permane traversante i tempi nella sua bellezza l'opera d'arte, e torna in luce il nome dell'artista che la compì.

Ing. E. Signori.

XX.

LE CARIATIDI NEL MEDIO EVO.

(CONTINUAZIONE E FINE).

— Tav. 45 e 46. Fig. da 191 a 196. —

L'ARTE pisana ha fatto sciame, si è diffusa per tutta Italia. In Napoli, ove i suoi seguaci hanno scolpito i grandiosi monumenti degli Angioini, si attribuiscono ad Andrea Pisano alcune belle e gentili cariatidi muliebri, provenienti da qualche monumento funerario e che oggi stanno a sostegno di un candelabro barocco nella chiesa di S. Domenico Maggiore (fig. 196).

Nella stessa chiesa, quattro angeli alati portano il sarcofago di Bartolomeo Brancaccio (1341?); sono dolci figure, che simboleggiano l'alacrità, la giustizia, la temperanza e la forza (Tav. 46).

A Fondi, entro il Duomo, nel monumento a Cristoforo Gaetani, tre leoni portano tre statue di virtù, disposte pure a cariatide, con la espressione di mesto raccoglimento (Tav. 45). Ecco dunque in questi due ultimi esempi l'apparizione del sentimento gentile. Una impressione più nordica conservano invece i quattro guerrieri, che portano il sarcofago di Lodovico Aldemoresco in San Lorenzo Maggiore (fig. 191).

* * *

In Lombardia abbiamo cariatidi di scalpello toscano, della scuola pisana, nelle graziose figure muliebri della gran tomba di S. Agostino in San Pietro in Ciel d'oro a Pavia; esse rappresentano le virtù, mediante le quali sorse e si sostenne il monumento di sapienza e di filosofia di quel grande dottore della chiesa. Lo stesso significato hanno le otto geniali e bellissime figure di virtù cardinali scolpite da Giovanni di Balduccio da Pisa, ed addossate ai pilastri sui quali poggia la sua arca di San Pietro martire, nella Cappella Portinari a Sant'Eustorgio in Milano (1339).

Balduccio — così lo si suol chiamare per brevità — era allievo di Andrea Pisano, ed in Lombardia, ove si trattenne a lungo e fece altre opere ragguardevoli, fondò una scuola che suolsi chiamare dei maestri campionesi.

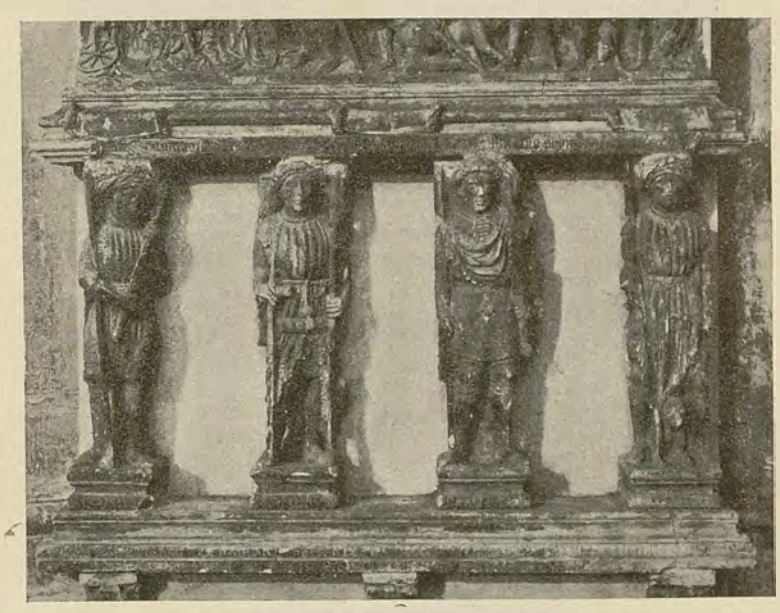


Fig. 191. Statue reggenti la tomba di Lodovico Aldemoresco in S. Lorenzo a Napoli.

Notiamo intanto che nella tomba di S. Pietro martire le cariatidi sono addossate a pilastri, cosicchè non hanno più che una funzione apparente di sostegno, ed in questo modo scompare l'ultima traccia nordica di rappresentazione di faticoso e duro compito, anzi servaggio; cresce invece l'altro compito di simboleggiare virtù o di proteggere la salma racchiusa nel sarcofago.

POLITECNICO

Ciò vediamo per lo appunto in molti monumenti funerari eseguiti dai maestri campionesi, seguaci di Balduccio. Citerò in Milano le figure della forza e della giustizia nel monumento funerario ed equestre di Barnabò Visconti, ora nel Museo del

Fig. 192. Capitello pensile nel Foro dei Mercanti a Bologna.

Castello; a Verona gli araldi, disposti sotto tabernacoli portati da pilastri, tutt'attorno al monumento a Cansignorio della Scala, sulla piazza di S. Maria Antica; all'Isola Bella, nella cappella gentilizia dei Borromei, i sei araldi, che stando addossati ai pilastri

Fig. 193. Capitello pensile nel piccolo chiostro della Certosa di Pavia.

e fanno guardia al monumento funerario di Vitaliano Borromeo, scolpito da Matteo Raverti intorno al 1430 a Padova, e da Padova trasportato a Milano, poi all'Isola Bella.

Lo stesso motivo noi troviamo in una imitazione di questo monumento a Napoli nella tomba del Siniscalco Sergianni Caracciolo del 1433. Qui cinque guerrieri, addossati essi pure ai pilastri, tre nella fronte e due all'indietro o, se vuolsi, al dissotto, oltre al far la guardia simboleggiano il valore, la forza, la prudenza ecc., poichè recano la clava ed il leone, la spada e il pugnale, la colonna e la torre, ecc. Sono figure tarchiate e tozze, ma piene di vita e di realismo, che ricordano adunque gli araldi del monumento Borromeo. Aggiungerò che i capitelli dei pilastri sono pure dello stesso stile di quelli dell'Isola Bella (Tav. 46).

Fig. 194. Capitello pensile nel predetto chiostro.

Veramente la data del 1430 all'incirca, in cui il Raverti scolpì il monumento Borromeo, e quella del 1433 del monumento Caracciolo, opera di un suo imitatore che dall'Italia superiore andò a Napoli, ci avrebbero condotti al rinascimento. Ma tutti lo sanno, la Valle del Po entrò tardi nella corrente del rinascimento; per buon tratto del secolo XV continuò a ricevere affluenze gotiche dall'arte d'oltr'Alpi. Difatti, sempre nello stesso monumento Borromeo, abbiamo, sotto alle basi dei pilastri e degli araldi, piccole figure di

Fig. 195. Capitello pensile nel predetto chiostro.

atleti accoppiati ai leoni nel portare il peso di tutta l'edicola funeraria, le quali figure hanno un evidente sapore gotico d'oltr'Alpi, come lo ha pure la mezza figura che vedesi in un mensolone o capitello pensile del Foro dei Mercanti a Bologna (fig. 192).

Lo stesso Matteo Raverti, sempre nel primo trentennio del quattrocento o poco dopo, scolpì con altri artisti del tempo suo (e della stessa scuola lombardo-veneziana, ad intervalli influenzata dall'arte gotica straniera) le figure di guerrieri, gentiluomini e selvaggi abitatori di boschi, che all'alto del Duomo di Milano sostengono il cornicione del primo terrazzo marmoreo. Coeve ed ancor più gotiche sono le eleganti figure di sirene e quelle di tritoni che fungono da doccioni pur lassù nello stesso Duomo.

Fig. 196. Figure attribuite ad Andrea Pisano, reggenti un candelabro barocco nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli.

Ed ora che abbiamo di corsa passato in rassegna varii tipi di cariatidi del modio-evo possiamo conchiudere, come avvertivamo in principio, che la cariatide medievale ebbe per l'effetto artistico e per il suo significato un carattere al tutto nuovo, completamente diverso da quello della cariatide dell' evo antico.

GIULIO CAROTTI.

XXII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

ERRERA. — *Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites.* — Catalogue orné de 420 photogravures executées d'aprés le clichés de l'Auteur. — Bruxelles 1901.

Sino dal maggio del 1900, Ottavio Maus scriveva nello *Studio* di Londra un articolo ampiamente illustrato sopra la raccolta Errera a Bruxelles, di cui apparve l'anno dopo il Catalogo ragionato, e di questo Catalogo vari scrittori si occuparono anche in Riviste italiane. Pur qui, parecchi mesi sono fu annunciata la presente pubblicazione di cui sarebbe bello parlare a lungo col sussidio di alcune riproduzioni. Ma qui, sotto questa rubrica, debbo limitarmi a constatare il gusto e la dirittura con cui l'Errera, dopo aver raccolto una collezione di stoffe, fece conoscere la sua raccolta col mezzo di molteplici riproduzioni e di notizie storiche; e tale raccolta è tanto più pregevole in quanto contiene dei pezzi magnifici del XII e XIII secolo, poco comuni anche a collezioni assai notevoli come quella del Poldi-Pezzoli, depositata nel Museo Artistico Industriale di Milano, e quella del Museo di Tessuti in via della Colonna a Firenze. Ricordo a mo' d'e-

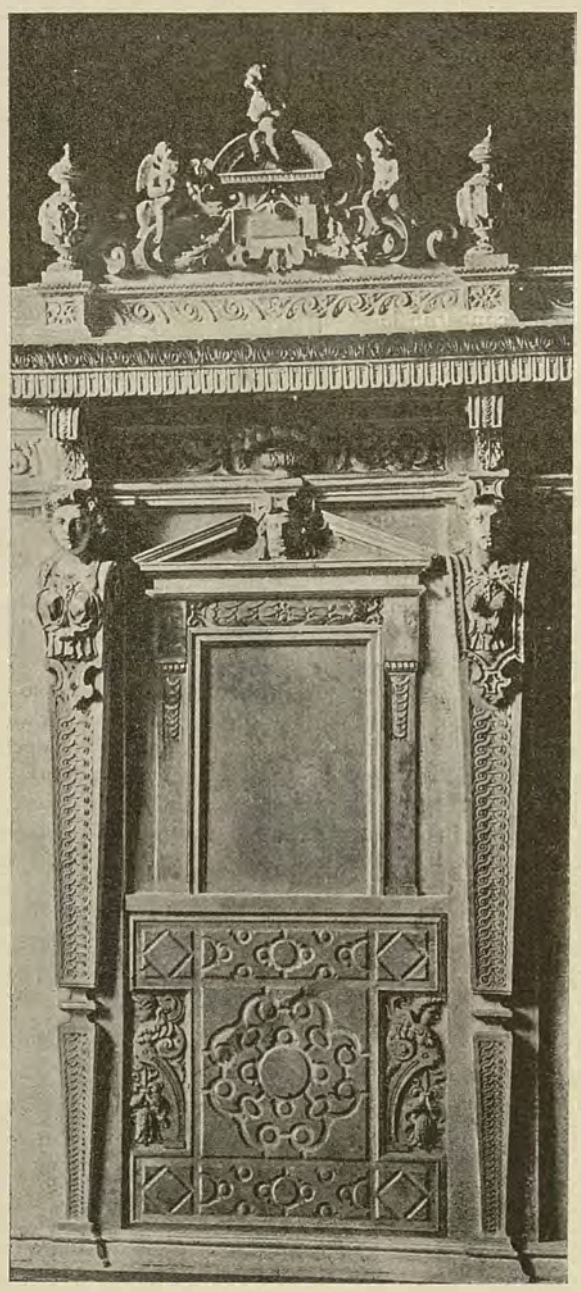


Fig. 197. Stalli nel coro di S. Maria presso S. Celso a Milano disegnati da Galeazzo Alessi, eseguiti da P. Gazza e G. Taurino dal 1570 al 1616. Vedi Dett. 32.

Fig. 198. Rosoni tratti da un libro giapponese sull'insegnamento del disegno.

POLITECNICO BIBLIOTECA

sempio un pezzo con uccelli stilizzati, un motivo circolare con finali e foglie leggiadri, il tutto in seta e oro, quindi d'aspetto ricco e italiano o bizantino del XIII e XIV secolo dice l'Errera, manifestando un'opinione incerta su un pezzo che, in realtà, è difficile precisare; e ricordo un secondo pezzo più pittorico del precedente, in seta e oro, dalla nostra raccoglitrice creduto italiano del XII o XIII secolo, un pezzo con un aquilotto che sta colpendo un animale accovacciato sotto un albero; e se volessi ancora ricordare empirei delle pagine. Ma ciò servirebbe a poco; il meglio è che gli amatori di stoffe si procurino la pubblicazione dell'Errera, che contiene una quantità inaudita di documenti dell'antica arte de' tessuti.

FERRARI. — *La Scenografia.* — Cenni storici dall'Evo classico ai nostri giorni, con 16 incisioni, 160 tavole e 5 tricromie, Milano, Hoepli 1902.

Per ciò che concerne le illustrazioni il presente è uno dei Manuali Hoepli più ricchi e l'autore, scenografo, lo ha compilato con un grande corredo di materiale illustrativo e storico. Lungi dal parlare esclusivamente della scenografia, l'A. stesso ha talora esulato dal soggetto principale per toccar materie affini, e là dove parla delle differenze di struttura fra il teatro greco e romano, delle parti che constituiscono il palcoscenico classico l'A. apre la via a conoscere meglio lo stato della scenografia classica. Si dica lo stesso di ciò che il Ferrari scrive sopra il culto della prospettiva, madre della scenografia; della qual cosa l'A. stesso scrive trattando del Rinascimento; onde l'A. evoca i grandi nomi dell'arte italiana, Brunelleschi, Masaccio, Ghiberti, Donatello, Paolo Uccello, Pier della Francesca, Mantegna ed alla fine del volume, allato di una ragionevole quantità di scene d'artisti moderni come il Ferrario, il Rovescalli ecc., e allato di una specie di dizionaretto di scenografia e artisti affini, il primo compilato, l'A. dà un copioso saggio di bozzetti suoi e ne domanda il giudizio. E il giudizio nostro non è facile riassumere, esso varia a seconda delle composizioni; inoltre procede incerto imperocchè la scena deve essere intimamente unita al genere della commedia cui ha da servire e non precisando ciò il giudizio resta imperfetto. Lasciamo dunque impregiudicata la questione.

Fig. 199 e 200. Vetrate disegnate da E. Calori.

PALLISER. — *History of Lace:* revised and enlarged by. M. Jourdain and Alice Dresden, Londra 1902.

È un vecchio libro sulla storia dei pizzi dovuto alla penna di Mrs. Palliser. Gli autori hanno rispettato il testo originale quanto loro fu possibile, ma il meritorio desiderio di dare al libro quella che si dice « impronta del giorno » ne ha fatto scartare molte pagine; ciò che per un lavoro che ha un mezzo secolo d'età può considerarsi una cosa giusta. Gli amplificatori hanno aggiunto una parte sui pizzi a macchina, e bene sta; perchè è finito il tempo di dar un valore negativo alle opere per ciò solo che sono eseguite dalla macchina, quello che conta è l'idea non la parte formale del lavoro. Una gran quantità d'illustrazioni ornano il presente volume il quale si presenta con un lessico di voci tecniche e un indice ben fatto.

FRED. — *Modernes Kunstgewerbe. Ueber Kunst der Neuzeit* Heft. VI. Strasburgo 1902.

L'A. tratta dell'arte applicata in relazione al movimento che in essa ha impresso l'attuale agitazione estetica e le varie influenze che si sono manifestate dopo i Preraffaellisti, influenze che si traducono nei mobili, nelle oreficerie, nelle carte da parati appartenenti all'arte nuova. L'A. indica giustamente, come già fu osservato anche da questa Rivista, il merito che spetta all'Inghilterra nell'orientazione attuale delle Arti applicate, e parla dei vetri del Tiffany, dei ricami dell'Obrist, dei mobili dell'Ashbee e del Van de Velde rendendo un giusto omaggio a quest'ultimo artista noto ai nostri lettori e a tutti coloro i quali si interessano al « dolce stil nuovo » e rendendoglielo perchè usa le macchine che l'estetica ruskiniana condanna.

A. M.

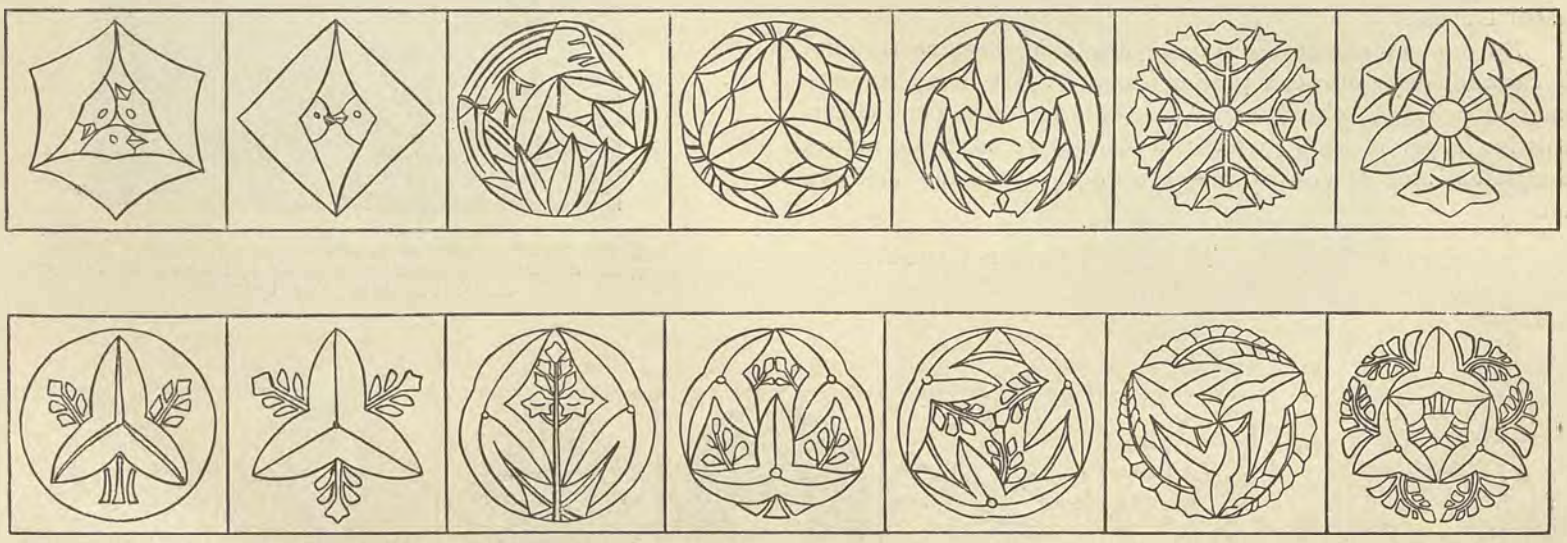


Fig. 201 e 202. Rosoni tratti da un libro giapponese sull'insegnamento del disegno.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. SETTEMBRE 1903 N. 9

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIII.

GLI STUCCHI DEL SECENTO E DEL SETTECENTO IN LIGURIA

— Tav. 50 e 51. Fig. da 203 a 205 —

E la pittura decorativa in Genova nei secoli che seguirono il Rinascimento assurge ad un'importanza grandissima per opera specialmente degli artisti liguri, incoraggiati ed altamente apprezzati dai ricchi patrizii e dal governo della Repubblica, la scultura ornamentale non fu da questi tenuta in minor considerazione, come ne fanno testimonianza i sontuosi stucchi che decorano le facciate delle chiese e degli edifizii civili, gli scaloni, le logge dei palazzi pubblici e privati, ma soprattutto i meravigliosi portali in marmo e pietra che ad ogni piè sospinto s'incontrano nelle piazzette e nelle anguste vie di Genova antica.

Pero, questi esempi di scultura ornamentale non sono dovuti, in massima parte, ad artisti genovesi; come per i lavori d'intaglio e di tarsia nei cori delle cattedrali di Genova e Savona fu richiesta l'opera di fra Damiano da Bergamo e del pavese De-Rocchi, così maestri umbri o lombardi lavorarono ripetutamente in Genova, dove taluni finirono con piantarvi fissa dimora, naturalizzandosi sudditi di S. Giorgio. Tuttavia non è improbabile che i fantasiosi affrescanti, i quali, oltre la pittura, coltivavano con pari facilità e successo l'architettura e la statuaria, abbiano fornito sovente il concetto generale, nonchè i dettagli decorativi di una vôlta o di una facciata, dirigendone essi medesimi l'esecuzione affidata ad artefici di loro fiducia.

L'armonia che regna fra le pitture di Pierin del Vaga nel palazzo Doria a Fassolo e le decorazioni in istucco che a quelle sono degno complemento, si spiega col fatto di averne lo stesso Pierino provveduti i disegni, interpretati poscia sotto la sua guida da Silvio Corsini da Fiesole, espressamente chiamato. Il carattere raffaellesco domina in tutto quell'assieme; tanto nelle composizioni figurali come negli ornati dipinti, nelle cornici, nelle lesene e nei pannelli in rilievo. Lo stesso carattere si nota nell'atrio e nelle scale del palazzo Imperiale, dove il bergamasco G. B. Castello, architetto dell'edificio, profuse una sorprendente ricchezza di ornamenti in istucco, nei cui riparti si ammirano composizioni del suo omonimo Bernardo e di Luca Cambiaso. Alquanto più robusta è la decorazione della facciata, ove si alternano con mensole, volute, cariatidi e cartelle elegantemente ritorte, putti, targhe e festoni, oltre ai pannelli in cui vibra la gaia nota di un affresco a colore o di un chiaroscuro simulante un cammeo, dovuti a Bernardo Castello ed allo stesso autore delle plastiche.

Chi al Castello, chi a Galeazzo Alessi attribuisce l'architettura del palazzo Cataldi, un tempo dei Carrega: sono bensì del Bergamasco gli affreschi bellissimi, forse i migliori di questo artista, che allietano il vestibolo e le scale, ond'è a credere che allo stesso debbasi il concetto degli aristocratici stucchi e dei fregi che circondano le pitture, eleganti e sobrii nello stesso tempo, equilibrati nella loro disposizione, modellati con straordinaria freschezza e bravura, talchè alcuni vogliono riconoscervi la stecca dei fratelli d'Aprile da Carona, maestri fino allora poco noti in Genova, quantunque ne avessero decorate le chiese più insigni.

Dopo fra Giovan Angiolo da Montorsoli ed il perugino Galeazzo Alessi, autore il primo degli stucchi nella Chiesa di San Matteo, l'altro di numerosi palazzi che sorgono in Genova e nei dintorni, nonchè inspiratore delle sontuose decorazioni che quelli arricchiscono, il sentimento artistico ornamentale tende ad una evoluzione e, pur non emancipandosi ancora in modo assoluto da quella severità di linee cui è informata l'arte michelangiolesca,

Fig. 203. Sala nel palazzo Rovere ora dei marchesi Gavotti in Albissola superiore presso Savona. Anno 1744.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Fig. 204.
Tabernacolo in Piazza Banchi a Genova.

va scostandosi dalla flessuosa eleganza e castigata correttezza dei cinquecentisti, preludiando lontanamente alla bizzarra e fantasiosa decorazione che caratterizzò così spiccatamente il secolo XVIII, finchè non venne sopraffatta dal neo classicismo greco-romano.

L'evoluzione si manifesta in Liguria nelle opere di Giovanni e Cristoforo Orsolino che si ammirano tuttora nel Santuario di Savona ed in quello detto del Monte in Genova, nei motivi architettonici di Scorticone e di Bartolomeo Bianco. Intanto sembra dileguarsi poco a poco il bisogno di ricorrere soprattutto alla pittura per decorare gli edifici e di servirsi della scultura come complemento di quella; anzi si direbbe che la prima va cedendo il campo a questa, in quanto che si trovano sale riccamente ornate da soli stucchi, quando bianchi, quando lumeggiati in oro, talvolta coloriti, campeggianti su fondi uniformi chiaramente intonati. Cartelle o targhe disposte agli angoli formano il punto di partenza di intrecci capricciosi stranamente contorti, che vanno svolgendosi per l'ampia vôlta, di volute che si ripiegano sulla cornice d'imposta, quasi a ritegno della stessa; è opportuno notare la completa assenza della chimera, del mostro, del mascherone, sostituiti invece da putti o da teste di cherubini; le pareti sono riquadrate per mezzo di listelli sagomati, terminati o interrotti da curve descritte in opposto senso, sui quali si attorcigliano steli sottili, fiori, foglioline che sfuggono asimmetricamente, come lo consiglia il movimento irrequieto della linea; e sopra le porte motivi isolati o felicemente collegati al resto della decorazione incorniciano paesaggi arcadici o l'effige di qualche personaggio dalla parrucca degna di Assalonne e dalla corazza ageminata.

Non è inverosimile che a generalizzare in Italia e segnatamente in Liguria questo genere d'arte, abbiano concorso le vicende politiche ed i rapporti talvolta amichevoli, talvolta minacciosi con il Piemonte, il quale, signoreggiato dai Duchi di Savoia, sottostava necessariamente per la sua politica e la posizione geografica all'influenza francese. Che se ci richiamiamo alla fine del regno di Luigi XIV ed ai successivi Luigi XV e XVI, constatiamo come sotto questi sovrani il sentimento artistico sia andato radicalmente trasformandosi nel senso sopra descritto. Tuttavia questo nuovo indirizzo, che i più chiamano barocco, qualificato come licenzioso dai pochi superstiti veterani fautori delle rigide e compassate discipline accademiche, espandendosi oltre i confini della sua origine, ha subìto alla sua volta notevoli trasformazioni, assumendo aspetti particolari, rispettivamente alle varie regioni artisticamente conquistate. Allo stesso modo che un ragazzo, nato e cresciuto in un paese lontano dalla patria dei suoi genitori, contrae abitudini, tendenze e non di rado perfino i caratteri fisici della razza in mezzo alla quale fu allevato, e, come le piante tropicali trapiantate nei nostri giardini, pur crescendo sane e rigogliose, vanno soggette ad alterazioni fisiologiche ed organiche che le rendono ben diverse da quelle che vivono nelle lontane plaghe donde traggono origine, così gli edifici e le decorazioni di cui si arricchì il nostro paese dalla seconda metà del secolo XVII fino al principio del XIX, benchè emanazioni di un'arte straniera, se ne scostano non solo, ma presentano altrettanti caratteri ben distinti fra di loro. Lo stile venutoci di Francia è stato, si può dire, uno spunto, dal quale l'Italia ha tratto molteplici motivi, tutti variati e più o meno felici, quando trattenuti nei limiti di una relativa correttezza, quando sfacciatamente sbrigliati, deliranti nelle più strambe esagerazioni.

Le decorazioni plastiche secentistiche e più specialmente settecentistiche, assai abbondanti in Genova, si distinguono per la composta eleganza dell'assieme, della quale prerogativa si direbbe una conseguenza la finezza dell'esecuzione. Il galateo artistico, mi si conceda l'espressione, è sempre scrupolosamente osservato: la fantasia non trascende mai all'assurdo ed al triviale. Aristocratica, civettuola quanto un minuetto di Boccherini o di Mozart nei salotti patrizii destinati a ricevere un'eletta schiera di cavalieri e di dame incipriate, l'arte genovese decorativa di quell'epoca assume la serietà e la compostezza che si convengono ai templi ove echeggiavano le armonie di Palestrina e di Pergolese. La classe dei plasticatori continua ad essere rappresentata in maggioranza dai Lombardi, cui si aggiunsero ancora gli Svizzeri, ma nella prima metà del secolo XVIII si comincia a far menzione di alcuni Genovesi, fra i quali un Gugliemo Centenaro, capo stipite di una generazione di ornatisti, che durò fino a pochi anni addietro. Un Gaetano di questa famiglia decorò con graziosissimi stucchi i palazzi

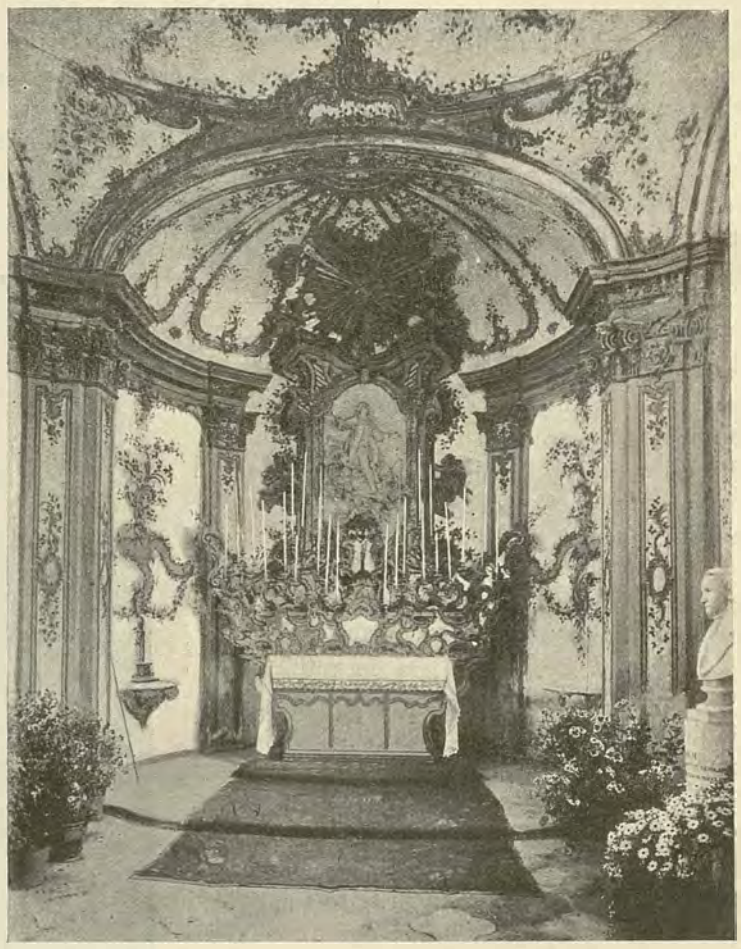


Fig. 205. Oratorio nel palazzo Rovere in Albissola.

Mari, Pasqua e De Franchi e gli altari negli oratorii così detti delle Fucine e della Marina, nonchè quello principale della chiesa dei Crociferi. A Gerolamo Centenaro sono probabilmente da attribuirsi non pochi dei numerosi altarini che sorgevano nelle facciate, ma più sovente agli angoli delle case, non solo in omaggio alla fede, ma pure per provvedere di nottetempo alla sicurezza dei viandanti, cui la lampada votiva, sospesa ad un elegante braccio in ferro battuto, rischiarava il cammino. Quelli che ancora esistono sono motivi architettonici che circondano una nicchia, decorata con volute, mensole, teste di cherubini, intrecci di fogliami, d'un assieme simpatico ed eseguiti con gran diligenza. La gaia festosità degli stucchi che adornano le aule della Corte

d'Appello nel Palazzo ducale, condotti dal Centenaro in compagnia del Bolina lombardo, contrasta, non v'ha dubbio, con la grave e severa missione che ivi si compie; ma di ciò non va data colpa agli artisti, ai cui tempi quelle sale erano destinate ad altri usi.

Ma purtroppo ben più deplorevoli contrasti si devono notare visitando gli antichi palazzi di Genova. A chi deve recarsi, per ragioni estranee all'arte, in qualche ufficio pubblico o privato, presso la sede di una compagnia industriale o di navigazione, accade spesso di restar sorpreso per la magnificenza degli affreschi e degli stucchi profusi nelle ampie sale, suddivise da tramezzi a vetri opachi, sormontati da targhe in cui si legge: « Cassa, pagamenti, esazioni, conti correnti » ecc., mentre fra gli scomparti delle pareti pendono avvisi di prestiti, di emissioni di titoli, o cartelloni stridenti, multicolori, rappresentanti un goffo piroscafo attraversato da una striscia di carta, con la dicitura « *pronto a ricevere* ». Sovente però i tramezzi sono in muratura ed, arrivando fino alla vôlta, troncano a metà un Apollo o un Nettuno. Chi più ne soffre sono naturalmente i rilievi, gli stucchi barbaramente rotti e deturpati.

Alcuni anni or sono dovetti andare in una fabbrica di conserve alimentari a Sampierdarena, allogata in un monumentale palazzo secentistico dal ricco cornicione e dalla facciata semplice ma grandiosa, nel cui centro si apriva una loggia sostenuta da svelte colonne. Giunto sul vestibolo in capo allo scalone, mi trovai dinanzi al più bel motivo d'architettura e di decorazione che si possa immaginare. Di pianta rettangolare, presentava nella fronte tre arcate, impostate rispettivamente su due colonne e su due capitelli pensili. L'elegante balaustrata fiancheggiante la scala, ripetevasi tra i piedestalli delle colonne; ed il muro ed i pennacchi degli archi e le crociere della vôlta portavano ricchissime composizioni in istucco, le quali si richiamavano felicemente sopra la porta dallo stipite largo, sontuosamente sagomato, attorno ad uno scudo che lo spirito rivoluzionario del 1797 avea privato delle insegne nobiliari. Le condizioni di questo grazioso vestibolo, per quanto deplorevoli, erano certo meno cattive di quelle delle sale, decorate anch'esse esclusivamente a plastiche, ormai sudicie, affumicate, rotte, nascoste in parte da cataste di barili e di scatole di latta, che gli operai preparavano avvolti in una nebbia di fumo azzurrognolo, sprigionantesi, assieme ad un acre odore di carbon fossile, dal fornello ove si scaldavano i saldatoi.

Per non chiudere con una triste nota questo rapido cenno sulle plastiche ornamentali che nei secoli scorsi furono eseguite in Genova e nella Liguria, rammenterò le tre splendide sale del palazzo Rovere, ora dei marchesi Gavotti, in Albissola superiore, paese poco distante da Savona. Sono tre sale rettangolari, decorate a stucchi coloriti, dove i fiori, le foglie, i pampini, i grappoli si alternano con volute, con cartelle e frastagli capricciosi d'un gusto squisito. Non può sfuggire tra l'altro all'osservatore l'ingegnoso e felicissimo modo con cui venne dissimulata nella vôlta di una delle sale un'apertura praticatavi per dar luce alla scaletta di servizio. Quest'apertura è stata foggiata sulla bizzarra forma di una cartella dai labri contorti, ripiegati in diversi sensi, circondata da tralci donde pendono foglie, grappoli, viticci, spirali, mentre il reticolato che si usava graffire sul fondo di tali cartelle è rappresentato dalla inferriata anch'essa colorita allo scopo di completare l'illusione e di attenuare la tonalità cupa del vuoto.

Dalle carte esistenti nell'archivio del palazzo risulta che queste decorazioni sono state eseguite nel 1744, chi dice da plasticatori francesi, chi da lombardi. Io inclino a crederle piuttosto opera di stranieri, inquantochè presentano un carattere del tutto diverso da quante plastiche ornamentali si trovano in Genova; tuttavia mi auguro di cuore che documenti inoppugnabili mi costringano a ricredermi, onde poter ricordare ancora le meravigliose sale del palazzo Gavotti in Albissola a maggior gloria dei decoratori italiani.

A. Luxoro.

XXIV.

L'ODIERNO MOVIMENTO DELL'ARTE DECORATIVA IN NAPOLI.

DUE ORAFI.

CONTINUAZIONE. VEDI FASCICOLO PRECEDENTE.

— Fig. da 206 a 217 —

GAETANO Jacoangeli è, come si direbbe in gergo di artisti drammatici, figliuolo dell'arte. Suo padre, incisore romano di quella scuola un po' vecchia ma padroneggiante il bulino — scuola tuttavia rappresentata dal Bianchi e da pochi altri — si ridusse in Napoli nel 1866 dopo essersi compromesso nei moti politici di quell'anno.

Il nostro orafo ancora bambino seguì un corso normale di studii all'Istituto Tecnico onde gli venne quella buona assisa intellettuale su cui è andato poscia elevando la propria coltura. Passò quindi allo Istituto di Belle Arti per imparvi a dipingere. Senonchè la morte del padre, il quale già avealo addestrato all'incisione, lo costrinse a seguire quest'arte industriale piuttosto che l'arte maestra.

All'Istituto era già sul limitare della scuola di pittura dopo aver percorso tutto il tirocinio del disegno, sì da meritare l'abilitazione all'insegnamento. Ebbe fra i suoi maestri Gioacchino Toma, uomo ed artista di alti sentimenti, pel quale il dipingere, come l'insegnare, non era abito di mestiere ma una sete ardente dello spirito e un bisogno non meno ardente del cuore. Idealista squisito nel rendere il soggetto di una tela, spirito sognante, inquieto ricercatore di una forma pittorica che pur ora possiede il fascino della giovinezza, egli trasformava sè stesso nell'insegnamento facendosi il maestro più pratico, più avveduto, più meditante sulle differenze fra il trattar l'arte di pensiero e l'arte di forma, l'arte pura e l'arte applicata. Niuno meglio di lui avrebbe meritato di reggere una grande scuola popolare d'arte industriale, così come meriterebbe di vivere, assai più che non viva, nella me-

Fig. 206. Braccialetto d'oro, ingrandito. Lavoro di Vincenzo Miranda.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

moria di quanti lo conobbero e trassero da lui ammaestramento e consiglio. Gaetano Jacoangeli lo reputa un suo secondo padre, e gli attribuisce, con raro senso di umana giustizia, il merito del proprio essere in arte e del proprio operare.

L'arte dell'incisione, che il Jacoangeli ha esercitato ed esercita come fondamento del lavoro cotidiano, fecegli nascere il pensiero d'investigare i misteri di un'arte sorella: quella dello smalto. Dico « misteri » non soltanto perchè le infide arti del fuoco contengono ognora in sè qualcosa d'inesplorato e d'inesplorabile, ma anche pel fatto che qui in Napoli, tranne uno o due manovali addestrati da lunga pratica cieca, nessuno giammai non trattò questo vaghissimo ramo ausiliario dell'oreficeria e della giojelleria, tornato ora in così alta estimazione. Ascrivo anzi a non ultimo merito del nostro bulinatore l'aver vaticinato a sè medesimo il prossimo trionfo di questa arte quando essa, pel modo volgare onde qui veniva trattata, parea a tutti caduta in duraturo abbandono.

I primi tentativi del Jacoangeli rimontano a un lustro appena. Pochi anni, adunque, sono bastati perchè egli, senza il consenso e l'aiuto di alcuno, mezzo fra deriso e compianto, arrosolando le mani e la faccia sulla bocca del fornello sino ad ammalarne gravemente, divenisse uno smaltatore abile e cosciente.

Solo chi intende le difficoltà di quest'arte ammaliatrice e crudele è in grado di valutare la somma delle energie spese per operare uno sforzo cotanto gagliardo e per ottenere una così rapida conquista. Non bastava padroneggiare i momenti della soluzione pirica di questi silicati nei loro rapporti con la temperatura, con l'atmosfera termica, con gli ossidi metallici coloranti, ma bisognava altresì accordare siffatti momenti con i movimenti dei metalli su cui essi erano adagiati e distesi, giusta la natura di questi, la loro massa e la loro forma. Un attimo di fuoco di più, un giro di mano inopportuno, una rifornitura di sostanza non destramente fatta, bastano spesse volte a mandar fallito un lavoro tirato su con lunga ed assidua cura amorosa. Troppo a dir vero è onestata la gelosia del possesso di questa tecnica aspra e tormentatrice.

Fig. 207. Pomo di bastone in argento, ingrandito. Lavoro di V. Miranda.

Allorchè il Jacoangeli, attratto dalla novità degli smalti translucidi nell'ultima Mostra parigina, chiese ad alcuni valentuomini di là qualche notizia su questo processo, novello o redivivo che voglia dirsi, gli venne risposto, *en bons confreres*, trattarsi di tante lamelle di smalto opportunamente apprestate, quindi associate al metallo. Era una beffa che il nostro artefice intese ed accolse con un sorriso amaro di dispetto. Senonchè diciotto mesi dopo, e dopo prove, riprove ed esperienze d'ogni sorta, il misterioso segreto eraglisi svelato compiutamente e gli smalti alla Thesmar figuravano già fra le vive risorse dell'arte sua.

Non pago il Jacoangeli di possedere e d'impiegare per l'altrui richiesta l'acquisita esperienza, pensò di applicarla a un'oreficeria e a una giojelleria sua propria; epperò lo vedemmo darsi all'esercizio di queste arti sorelle. Incisore, smaltista, orafo, gioielliere: ecco la progressione del suo esercizio tecnico, ecco la quadruplice fonte cui egli attinge la essenza d'ogni suo lavoro.

Assai mi duole che l'urgente opera sua quotidiana, e, sia detto a pruova della sua sincera modestia, la stessa

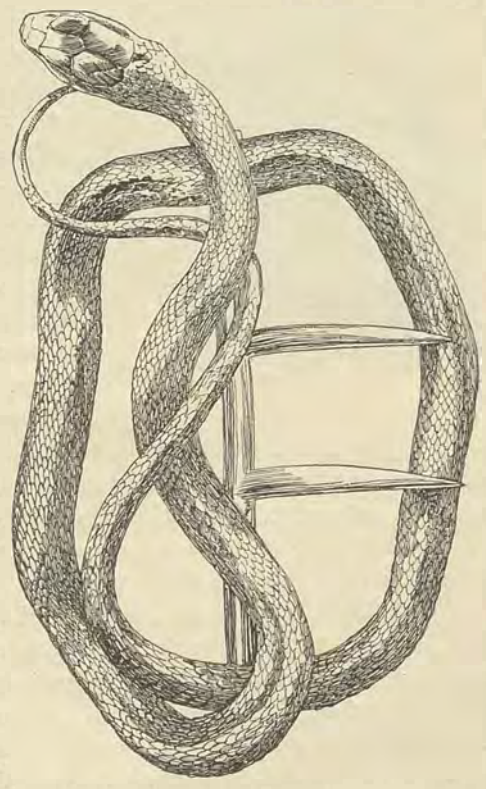


Fig. 208, 209 e 210. Calamaio in argento, ciondolo in oro con diamanti, fermaglio per cintura, di V. Miranda.

Fig. 211. Anelli in oro, di V. Miranda.

impreparazione a esibirsi in una Rivista d'arte, non gli abbiano fatto trarre quasi alcun ricordo fotografico delle sue opere di vecchio e di nuovo stile; al che è da aggiungere la poca evidenza che i lavori di smalto in genere prendono dalla monocromia fototipica.

Diamo solo a titolo di saggio un odorino di oro e smalto — prima applicazione di smalto translucido — eseguito per l'artista Mataloni, un manico per lenti in istile floreale di sana lega, un anello-suggello risultante dall' unione di due ippocampi, un altro tratto da una visione classica, e un terzo fatto da una sirenetta ripiegantesi su sè medesima mentre stringe fra le mani, simbolo di seduzione, un diamante. Sonovi inoltre due forcine d'oro cui s'attorcono due serpentelli smaltati in verde e un ricco fermaglio di diamanti composto da un nastro annodato entro il quale espandonsi le corolle di due prosperose viole del pensiero, le cui tinte violacee, vivacemente rese dallo smalto diafano, bene s'intonano con cinque gocciole di rubino affidate a cinque stami penduli d'oro lucente.

Diamo altresì, non la riproduzione ma la descrizione sommaria di un piccolo gioiello testè eseguito per la sposa di un ufficiale dell'*8° Bersaglieri*. La granata fiammante, impresa del Corpo, diventa il corpo di una farfalla, che spiega le ali d'oro tramezzato di smalto translucido rosso e azzurro: fine pensiero rivelante l' indole fine e colta del nostro orafo smaltatore.

Al cospetto delle abbacinanti bacheche degli orafi moderni, dei francesi e dei belgi in ispecie, ove la fantasia dell'artista prolifica fra le varietà preziose della materia preziosissima, i prodotti dei due artefici nostri figurerebbero come due lontani mondi della via lattea in un puro cielo disseminato di stelle fulgenti. Senonchè, più che inopportuno, sarebbe ingiusto d'instituir paragoni fra quei titani dell'oro e delle gemme e i nostri

Fig. 212. Anelli in oro con suggello, di G. Jacoangeli.

volonterosi pionieri di una rinascente civiltà industriale. Sarebbe piuttosto utile di sovvenirci come gli splendori dell' oreficeria italiana del XV e XVI secolo, riverberatisi di là dall'Alpi, non contrastarono ma bensì favorirono la germinazione del genio straniero e ne secondarono lo sviluppo sino all'ora presente.

A chi fu mai dato di governare le leggi della storia? Chi poteva mai contrastare la ragion fatale onde l'Italia, da sovrana

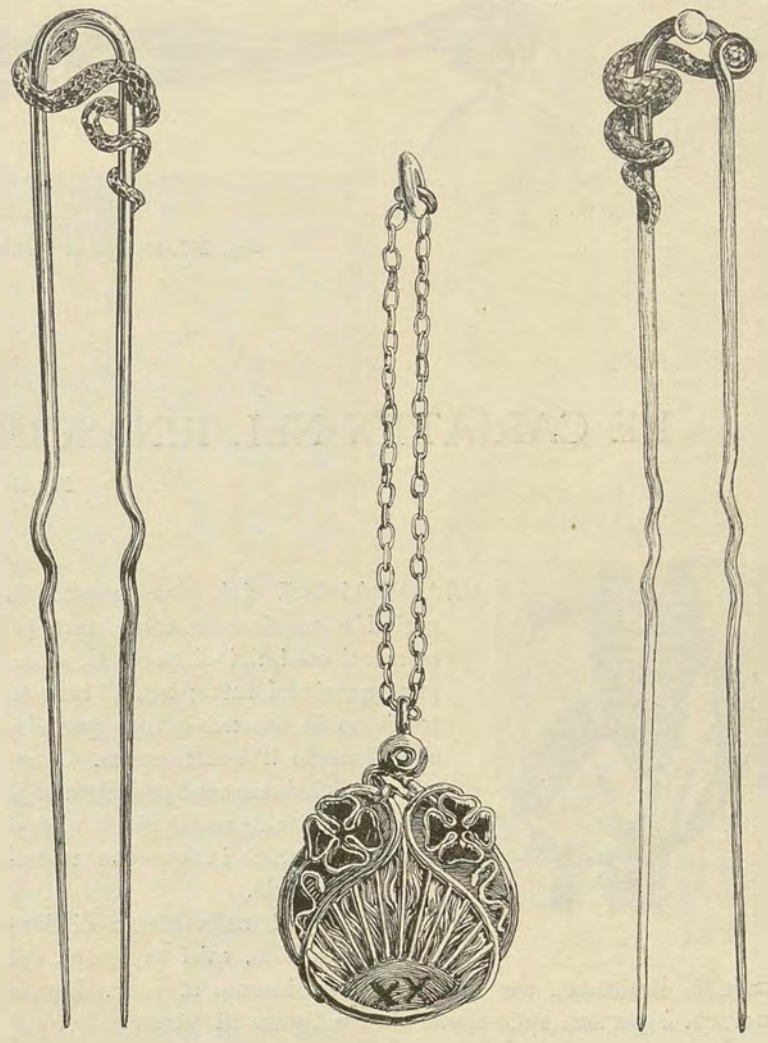


Fig. 213, 214 e 215. Forcine per capelli e medaglione in smalto translucido, lavori di G. Jacoangeli.

che fu un tempo dell'arte universale, entrasse, umile ancella, timida ed ansiosa nelle gare recenti? Più delle opere compiute, adunque, che, salvo rare eccezioni, essa non ebbe nè tempo nè modo di andar maturando, sono da conoscere e da encomiare gli uomini che si adoperano a invigorire coi propri sforzi la sua rinascente fortuna. E questo sia detto non solo per i due animosi giovani orafi napoletani testè menzionati, ma per quanti fratelli essi hanno nelle oscure botteghe italiane ove ferve l'opra novella.

G. Tesorone.

Fig. 216. Fermaglio in oro e brillanti, di G. Jacoangeli.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

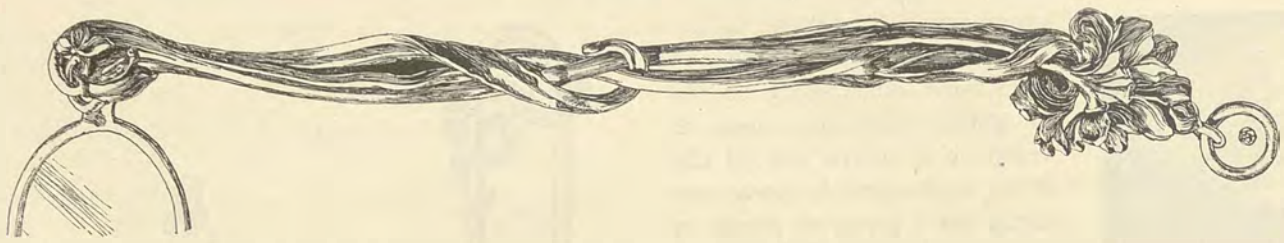
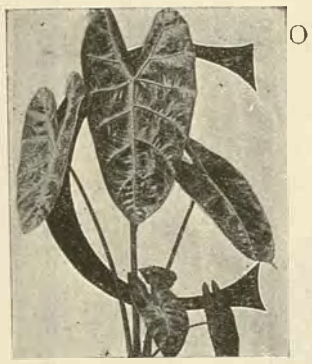


Fig. 217. Manico di occhialetto. Lavoro di G. Jacoangeli.

XXV.

LE CARIATIDI NEL RINASCIMENTO E NEI TEMPI MODERNI.

— Fig. da 218 a 223. —



OLL'APPARIRE del rinascimento la cariatide medievale, come tutti gli elementi ed i tipi di quell'età, scompare quasi del tutto; ben di rado la troviamo in uso nel primo periodo, cioè durante il quattrocento. Donatello e Michelozzo sono probabilmente i soli artisti che se ne siano valsi e ancora soltanto in qualche monumento funerario.

In Napoli, nella chiesa di Sant'Angelo a Nilo, evvi la tomba del cardinale Brancacci, che essi scolpirono intorno al 1427. L'urna funeraria è portata sulle spalle da tre figure di Virtù, nelle quali per l'atteggiamento — ed in due di esse per la flessione del corpo — è evidente la fatica e lo sforzo (fig. 218).

Il loro viso reca un'espressione di mestizia, la quale, congiunta allo stile, alla larghezza delle masse e dei partiti di pieghe, conferisce quella severa grandiosità che si addice al monumento funerario di un personaggio cospicuo.

La figura di mezzo, poi, trattata con maggior diligenza ha qualche cosa di veramente soave: è opera bella quanto geniale.

Di un imitatore dello stile di Donatello e di Michelozzo abbiamo in Napoli stessa la tomba di Antonio Carafa, del 1438, nella chiesa di San Domenico Maggiore, ove abbiam già trovato altri monumenti funerari di stile più antico. Tre statue (tav. 45), la Forza, la Temperanza e la Prudenza, addossate a pilastri, sorreggono il sarcofago e l'edicoletta.

Salvo che in Venezia, ove vedremo il perdurare della tradizione medievale ed il suo compenetrarsi colle idee, i tipi e le orme del rinascimento, si può dire che la cariatide, fatta risorgere da Donatello e Michelozzo, torna di nuovo a eclissarsi per il resto del quattrocento. Per lo meno è ben difficile distinguere se la figura umana associata alla architettura compia una funzione statica, concorra quale sostegno, oppure non sia aggiunta che a semplice scopo decorativo.

Così a Rimini, nel tempio Malatestiano, ove minuscoli elefanti fungono da vere cariatidi sotto il sarcofago di Isotta e sotto i pilastri della prima cappella, appaiono pure dei putti alati (angioli o genietti?) attorno al cesto che forma basamento di ciascuno dei pilastri della terza cappella: ma non si comprende bene se queste graziose figurine di Matteo de' Pasti aiutino anch'esse a far da sostegno, o per lo meno puntellino quello strano basamento.

Il carattere decorativo ha pure prevalenza: a Milano nei putti delle lesene di Michelozzo nella Cappella Portinari a Sant'Eustorgio (1462);

a Bergamo parimenti nei putti scolpiti dall'Amadeo (che imitò Michelozzo) sulle lesene che fiancheggiano l'ingresso del coro della cappella funeraria di Bartolomeo Colleoni (fig. 219 e 220) dell'anno 1477 circa;

alla Certosa di Pavia, ove ancora l'Amadeo, sul finire del quattrocento, scolpì gli angioli ammirabili attorno alle colonnette a candelabro, che bipartiscono le grandi finestre della facciata.

Anche il Riccio ci lascia incerti se abbia inteso rappresentare delle cariatidi o far semplice opera decorativa colle sfingi, i satiri, i putti ed i tritoni, che vediamo dalla base fin su per buon tratto del celebre suo candelabro (1507) nella chiesa del Santo in Padova.

A Venezia, come ho detto poc'anzi, ritroviamo la vera cariatide. È di Pietro Lombardo la tomba del doge Pietro Mocenigo (1476) nella chiesa di San Giovanni e Paolo, ove degli uomini d'arme seri, severi, portano con disinvoltura sulle proprie spalle il sarcofago del doge; vera manifestazione dell'indole artistica dell'Italia Superiore, la quale non ripone l'idealismo soltanto nella creazione generica dell'opera d'arte, ma la concepisce e la eseguisce sempre predominata dal concetto della naturalezza e del verismo.

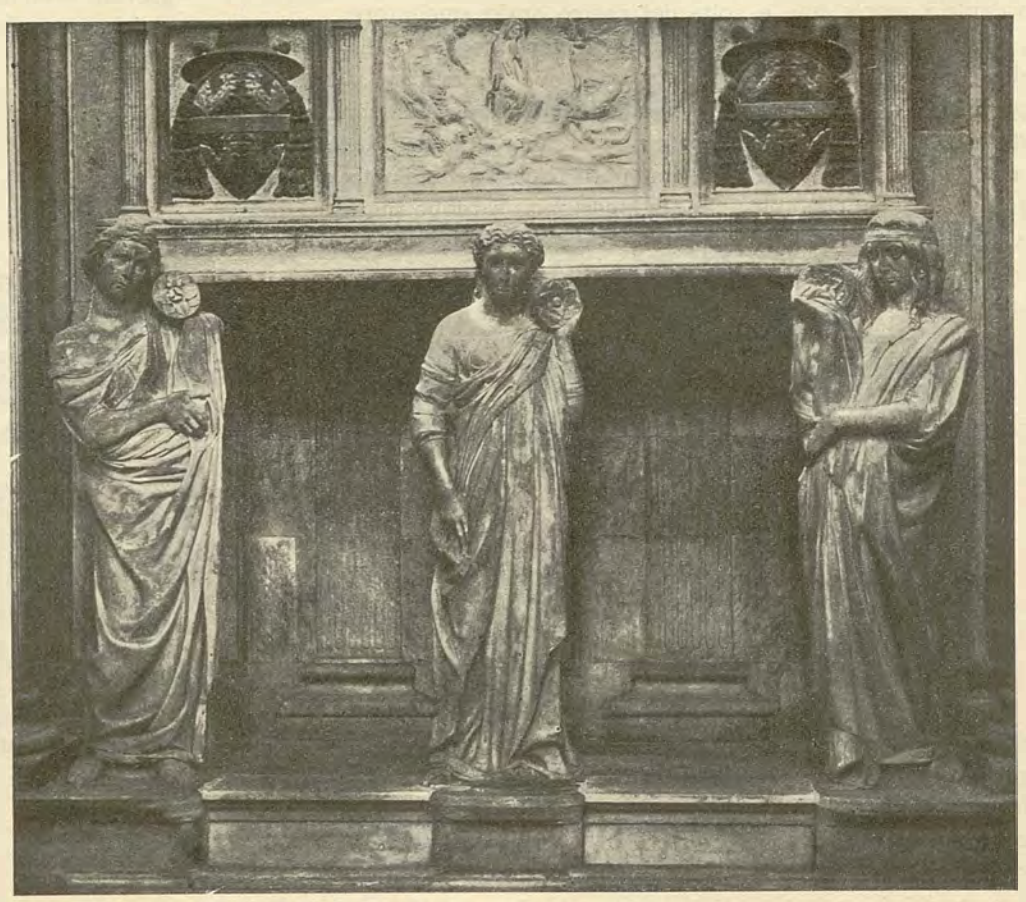


Fig. 218. Parte inferiore del monumento Brancaccio in S. Angelo di Seggio di Nido a Napoli.

Della scuola di P. Lombardo è la tomba di Jacopo Marcello ai Frari (1484), meno felice nelle figure ripiegate delle cariatidi.

Prima di lasciare il periodo del quattrocento, rammenterò due opere geniali molto affini al tipo della cariatide:

i bellissimi angioletti dai quali prende precisamente nome la sala del palazzo ducale di Urbino, in cui trovasi il grande e magnifico camino, adorno nei lati da due lesene a candelabro; essi stanno al basso e, danzando, portano sul capo una coppa donde escono rose e garofani (fig. 221 e 222);

la graziosissima canefora in terra cotta smaltata dei Della Robbia, conservata nella galleria Buonarroti a Firenze (fig. 223), opera geniale e gentile che rispecchia tutta la graziosa poesia ideale della scultura fiorentina del quattrocento.

* * *

Al momento in cui l'arte del rinascimento tocca l'apogeo, la cariatide ricompare e ritorna in uso frequente quanto lo era stata nel medio evo, però con caratteri del tutto diversi. Ciò è a dire che diverso è l'ideale ossia il concetto donde deriva, diverso il modo con cui viene impiegata e diverso pure lo stile dal quale prende forma.

Fig. 219 e 220. Pilastri nella Cappella Colleoni a Bergamo.

Cessa difatti l'ispirazione mistica ed allegorica, cessa il concetto di figura oppressa condannata a punizioni e sofferenze, ed anche quando appare nella funzione di sostegno, sopporta il peso agevolmente, quasi con contentezza. L'idea ispiratrice è sovrattutto decorativa: la cariatide giova al bell'effetto, è pittorica, arricchisce l'opera d'arte, epperciò la si rappresenta volentieri, ecco tutto; in conclusione essa non ha più alcun significato, è unicamente un'aggiunta artistica.

Così, durante il cinquecento, il suo uso si generalizza e va sempre crescendo. La troviamo nelle facciate delle chiese e dei palazzi, in alto sotto il cornicione, più in basso a lato delle finestre e più in basso ancora a lato dei portali d'ingresso; nei basamenti di opere monumentali; nei piedestalli delle statue; nelle fontane, e via via. Penetra pure nell'interno delle chiese, sugli altari quale parte integrante delle cornici monumentali che inquadran le pale, sotto i pulpiti, negli stalli del coro, nei monumenti funerari, e passa anche nella sacrestia ove fa bella mostra di sè negli armadioni che si schieran lungo le pareti. Parimenti si diffonde nell'interno dei palazzi, nei cortili, su per gli scaloni ed entra nelle sale ove adorna le pareti in alto sotto il soffitto e ai lati delle porte, scende agli zoccoli, si arrampica su pei camini monumentali, poi passa ai mobili, alle tavole, ai sedili, agli stipi, alle cassette, ai cassoni, ai grandi armadi, e, non basta ancora, adorna gli alari e persino i soffietti.

Anche l'erma antica classica, che è riapparsa allo stesso tempo della cariatide, si diffonde nelle chiese, nei palazzi, sui mobili.

Entrambe poi, cariatide ed erma, verso la metà del cinquecento, abbelliscono i grandiosi giardini di Roma e dei dintorni: le vediamo a sostegno dei balconi, dei porticati, delle loggie, alle cancellate; si sparpagliano per i viali ed i boschetti; si allineano fiancheggiando le gradinate che conducono di terrazzo in terrazzo; si dispongono in fila nei parapetti e sulle balaustrate degli stessi terrazzi, ovunque creando effetti pittorici in mezzo alla rigogliosa vegetazione.

Di pari passo si vien svolgendo lo stile artistico, tanto della cariatide quanto dell'erma, il quale del resto è della plastica in generale: è il ritorno all'antichità classica, ritorno che ha appunto richiamato in vita questi due elementi decorativi architettonici. Assistiamo pertanto al graduale e progressivo crescere dello stile antico, largo, grandioso e monumentale, che si fonde colla eredità del quattrocento — la ricerca della realtà e della vita.

Ne risulta un nuovo stile che nel periodo aureo dei maestri maggiori è bello, grandioso, equilibrato, poi va man mano alterandosi, passando dal nobile al colossale, dalla realtà al manierismo, dalla vita all'artificio, a misura che il secolo volge verso la sua fine e si avvicina il seicento.

Svariatissimo è il materiale adottato. All'esterno delle costruzioni, cioè nella sua applicazione all'architettura, la cariatide (e così dicasi dell'erma) è scolpita in una delle varie specie di pietre o di marmi, e così pure nei giardini; talvolta è anche fusa in bronzo. Ma poi all'interno degli edifici, sian religiosi, sian profani,

Fig. 221 e 222. Parte inferiore dei pilastri in un camino del Palazzo ducale a Urbino.

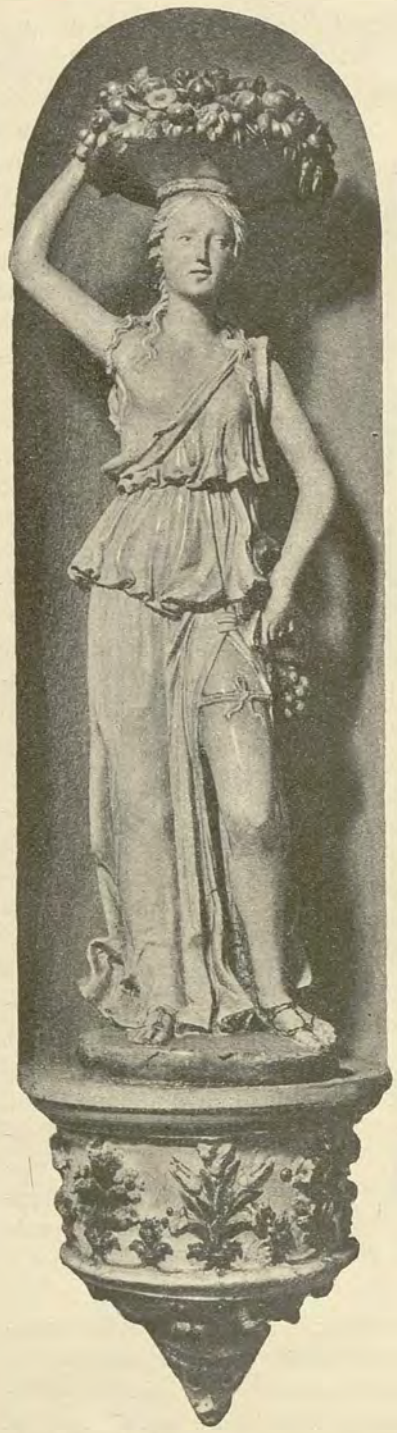


Fig. 223. Canefora in terra cotta smaltata, nella Galleria Buonarroti a Firenze.

non tardiamo a trovarla or modellata or plasmata allo stampo in istucco e persino senz'altro dipinta a buon fresco.

Non è l'insufficienza dei mezzi finanziari che provoca questo ripiego meno costoso: bensì dapprima la natura stessa dell'ambiente lo consiglia o l'opportunità di valersi di materiali poco pesanti, poi l'impazienza dei committenti e per contraccolpo la fretta, la furia degli artisti nel soddisfarli. Del resto l'idea di ricorrere allo stucco e persino anche alla semplice pittura, sia a chiaroscuro, sia policroma, dev'essere stata suggerita dalle grottesche, cioè dalle decorazioni antiche scoperte negli scavi (che chiamavansi grotte) e conseguentemente dalle loro imitazioni per opera del Pinturicchio, di Raffaello, di Giovanni da Udine, di Giulio Romano e di altri ancora. Or per lo appunto, tanto le decorazioni antiche, quanto le loro imitazioni, pur essendo suntuosissime, erano un mirabile connubbio di pitture a buon fresco e di rilievi in istucco, e nulla di più bello e più ricco potevasi immaginare. Fu adunque assai più tardi che lo stucco e la pittura furono scelti per risparmio di spesa.

Anche le stesse proporzioni si vengono modificando man mano. Al pari della plastica in genere, la cariatide e l'erma acquistano sempre maggiore importanza e sviluppo, nelle loro applicazioni all'architettura. Pare strano eppure avviene così; nel cinquecento, a misura che esse perdono di importanza nella loro funzione statica, nel loro scopo di sostegno, crescono di importanza decorativa, rimangono ancor meno subordinate all'architettura, la invadono addirittura, crescendo ognor più nelle dimensioni e nelle proporzioni; prima sono grandi quanto la figura umana, poi maggiori del vero, infine esageratamente colossali.

GIULIO CAROTTI.

(Continua).

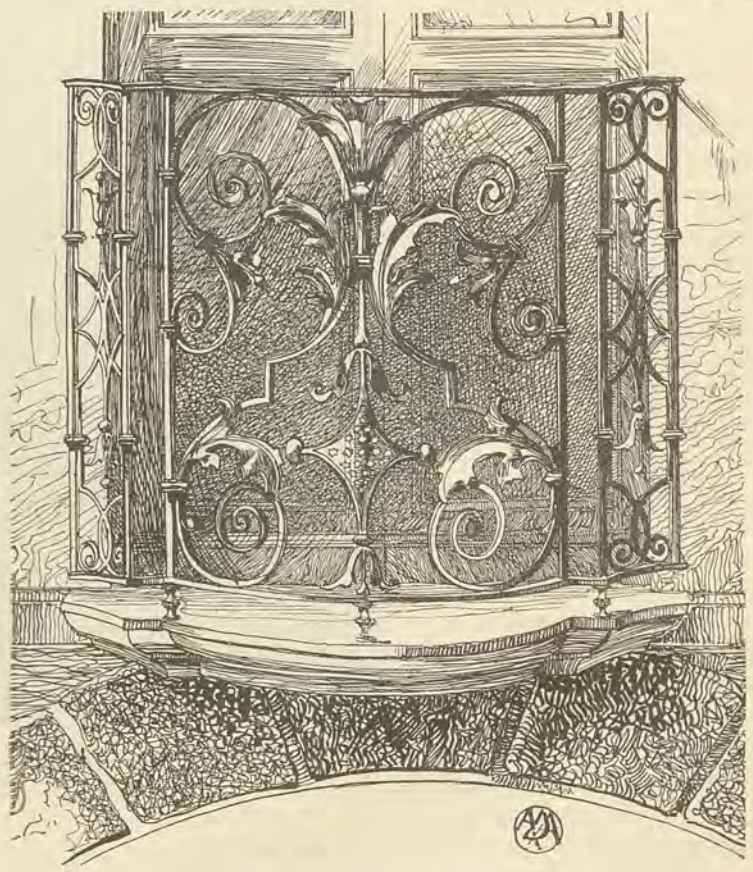


Fig. 225. Parapetto di ferro battuto nel balcone di una casa in Via S. Lazzaro a Bergamo (Vedi Dett. 35).

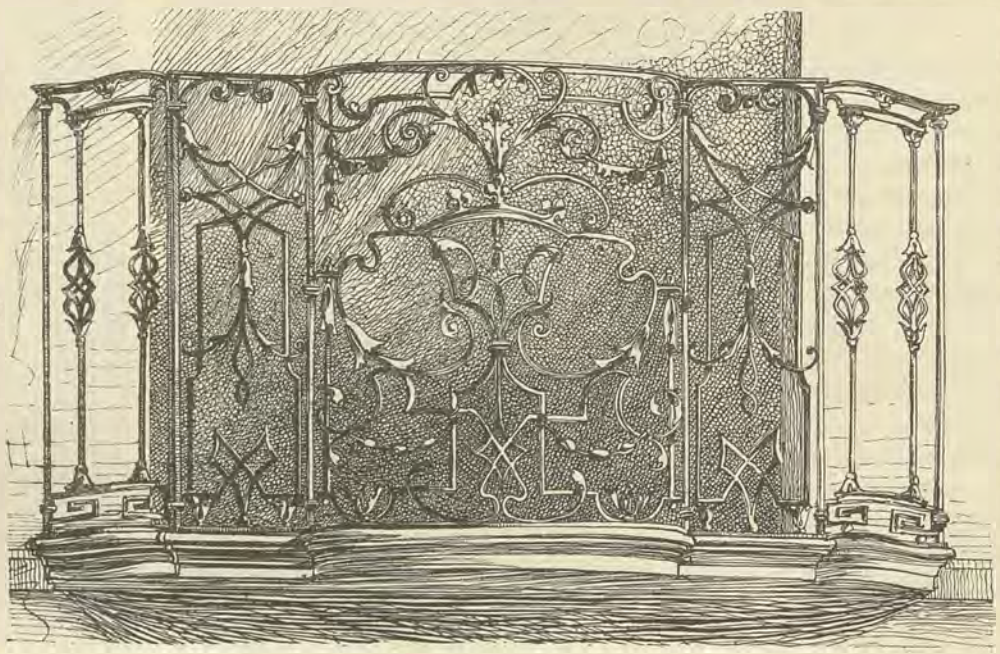


Fig. 224. Parapetto di ferro battuto nel balcone di una casa in Via Venti Settembre a Bergamo.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. OTTOBRE 1903 N. 10

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVI.

ORNAMENTI DI VECCHIE TOVAGLIE

— Fig. da 226 a 232 —

Si sente ripetere che il lusso oggi si è spinto al tal segno da non andar più su, ma coloro che ciò dicono si rivelano affatto digiuni di storia Oggi il lusso si è esteso e mentre in antico era limitato alla classe alta, ai principi, ai magnati della corte, ai personaggi cospicui, ai feudatari, al presente ha diminuito d'intensità ed ha acquistato d'estensione; — nè si fabbricano oggi, come una volta, o coll'abbondanza d'una volta, i ricchi drappi e i tessuti sontuosi perchè la vita moderna, la quale si svolge rapidamente, intensamente, ha portato l'uomo al molto godere in breve tempo e all'incessante cambiar delle mode, ciò che ha la sua risonanza nella fabbricazione frettolosa, sommaria, di sola apparenza, il più delle volte, quale si conviene ad una società che ha la febbre addosso, non possiede la tranquillità necessaria a riflettere sulle cose e lo spirito disposto a giurare ad esse serena e costante fedeltà. Ma se allato dei costumi attuali, allato della produzione moderna, mettiamo l'antica, ci accorgeremo tosto di quanto questa sopravanza la nostra. Oggi non occorrono leggi suntuarie a disciplinare e moderare il lusso, la moderazione è istintiva essendo un portato delle funzioni etiche del nostro tempo, il cui atteggiamento non ha le contradizioni stridenti d'una volta; cosicchè, tutto considerato, il lusso degli antichi è di gran lunga superiore a quello dei moderni.

Nè gli antichi — e non allontaniamoci soverchiamente — lasciarono intentata alcuna cosa che potesse rischiarare colla luce della bellezza i loro costumi; e a non fermarsi proprio al XVII e XVIII secolo — epoche di scapigliata opulenza — e andando al Rinascimento, ivi ci troviamo al conspetto di una società raffinata in tutto quanto concerne la vita ed è godimento estetico, spirituale, delizia dell'anima e paradiso degli occhi.

Fig. 228. Margine di una vecchia tovaglia nella predetta Collezione.

So bene di non scrivere cose nuove, ma talora il ricordo di ciò che molti o tutti sanno, vale a lumeggiare certi soggetti particolari, come quello d'oggi sugli ornamenti di tovaglie.

Fig. 226 e 227. Vecchie tovaglie nella Collezione del signor M. Rocchi a Perugia.

***

Sui mobili, sull'argenteria e sul vasellame da tavola, sul corredo ornamentale delle persone si è scritto molto, e su la importanza di tuttociò nell'epoca cui vogliamo oggi fermarci nessuno oserebbe esporre delle riserve; — si capisce, si intuisce che un'epoca, la quale vanta una legione di artisti meravigliosa, non potesse rimanere insensibile alle produzioni artistico-industriali destinate all'arredamento della casa e all'abbellimento delle persone; ma la meraviglia spunta a vedere come i nostri antenati del Rinascimento dal lusso dei mobili, dell'argenterie e del vasellame da tavola scesero alle minute cose, alle

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

tovaglie che s'ebbero di lino finissimo fiorettate da soavissimi ricami e chiareggiate da pizzi leggeri, filiformi, vaporosi, cose da sognatori e da poeti.

Ed ecco come la nostra epoca, la quale tutto raccoglie con amorosa cura, ecco che alla presenza di siffatta minuta produzione non ha potuto resistere dal farne oggetto di ricerca e di studio; ed un pittore di Perugia, Mariano Rocchi, ha composto una Collezione, forse unica, d'antichi ornamenti tessuti per tovaglie o centri di tavole, come si usano ora; e per naturale analogia di uso e fattura la Collezione si è allargata agli asciugamani, alle coperte da letto e alle portiere. Il collezionista, amabile persona, ci ha esibito di dare un'idea della sua raccolta anche con la stampa di vari modelli, uniti a queste parole.

Fig. 229. Vecchia tovaglia nella predetta Collez.

" Questa mia unica Collezione — ci scriveva il Rocchi — mi costa molto denaro e venticinque anni di ricerche „; ed è singolare che tutti i pezzi del collezionista perugino appartengano ad una Fabbrica la quale produceva soltanto coperte da letto, portiere, tovaglie, centri da tavola ed asciugamani; e la Fabbrica era perugina; nè doveva goder poca riputazione se tanto bene e tanto abbondantemente dotava i corredi della biancheria di spose e case cospicue con tessuti come quelli che qui si vedono.

Collo sguardo sui nostri disegni, i quali sono una parte di quelli che il Rocchi ci inviò, la memoria vola al Cenacolo Vinciano in S. Maria delle Grazie, alla tovaglia onde il divino Leonardo ornò la tavola che doveva raccogliere a pia mensa Cristo e i suoi Apostoli, industriosamente lavorata, come i centri e gli ornamenti di tovaglie nei disegni qui riprodotti: e chissà che Leonardo non abbia conosciuto la Fabbrica perugina e avuto in mente qualcuno de' suoi prodotti mentre era intento all'ornamento che ora scorgesi confusamente in S. Maria delle Grazie, ove il Cenacolo Vinciano — chi lo ignora? — non è più la pagina meravigliosa che tutti hanno magnificato e taluno con somma ingenuità anche oggi magnifica, ma un indistinto ricordo di cosa che fu.

Che i modelli comunicatici dal Rocchi appartengano a un solo tipo se non a un'unica origine, appare evidente dal genere ornamentale in cui, a simiglianza dei tessuti medievi, emergono figure d'animali, come grifi, leoni, cavalli, cervi azzurreggianti su fondi d'alberi o minutamente traversati da altri animali più bassi di tono. Qualche volta agli animali, grifi rabbiosi, leoni rampanti, cavalli in moto soli o guidati dal proprio cavaliero, o cervi slanciantisi alla corsa, vanno uniti dei motti. Così un modello s'accompagna al motto abbreviato « Cavaliere di cor bollente » parole adatte ad una scena di cavalieri colla spada in pugno reggentisi destramente su corridori che si impennano; un altro con grifi emergenti su larga fascia fra due

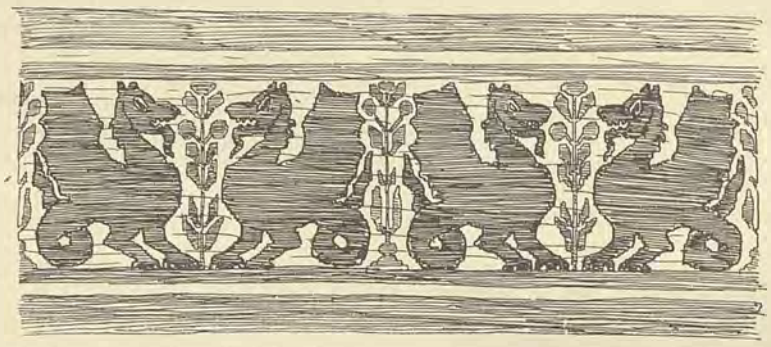


Fig. 232. Margine di vecchia tovaglia nella predetta Collezione.

piccole striscie su cui svolazzano indisturbati degli uccelli, s'associa al dolce motto « mamma » per « amami » ciò che più chiaramente ed efficacemente si ripete sul grande pizzo a tre striscie in cui de' cavalli abbandonati a loro medesimi saltellano fra alberi dalla chioma copiosa e fra cavalli che si movono sotto alla disciplina di esperto condottiero. Ivi il motto « Amore, Amore » vien ripetuto, come in una lirica di S. Francesco, dieci, venti volte, quanto sono lunghe le strisce e da capo e da piede in ognuna di esse. Il motto « Gratiosa » s'accompagna indi nel pezzo coi cervi, e il nome Francesco si legge lungo le strisce di un altro modello, e altri pezzi della Collezione recano altri motti o nomi come « Buon Alba » oppure « Buon Pranzo » o « Bella Lautomia » o « Bella Julia » o « Bella Pausilia » ecc.

Fra i disegni nostri s'indica con interesse particolare, quello ove spunta, fra grifi in atteggiamento grottesco, la celebre fonte di Perugia, l'opera insigne di Niccola e Giovanni Pisani, riprodottavi di maniera nella sua massa coll'esile bacino in alto e il basamento ampio chiareggiato nel mezzo, là dove sul vero esiste la grave vasca da leggiadre cariatidi abbellita.

* * *

Se non andiamo errati, fra tutti gli animali che adottò la

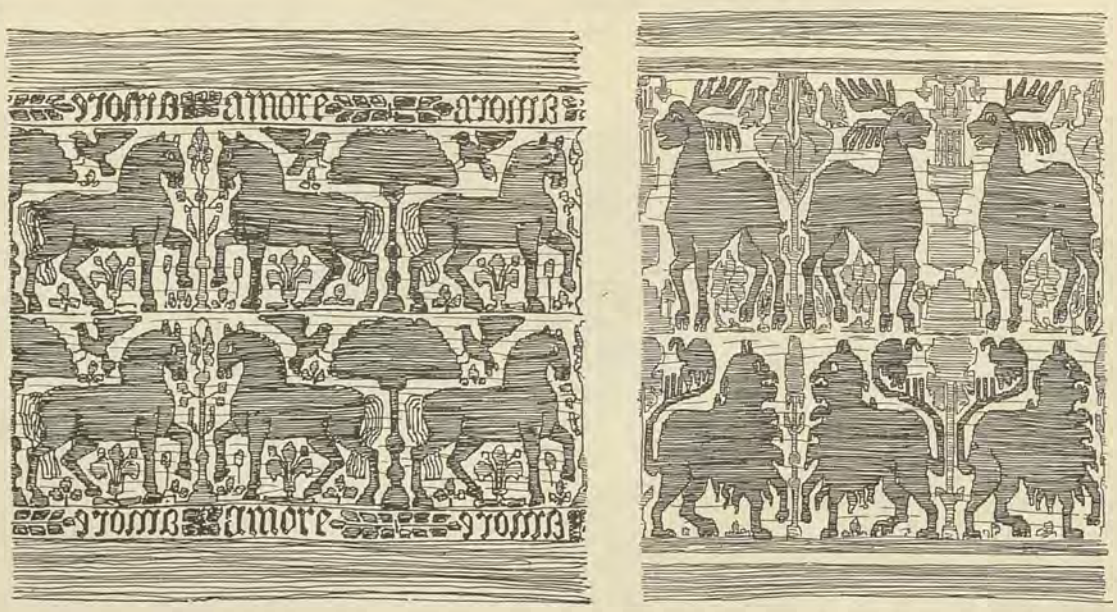


Fig. 230 e 231. Vecchie tovaglie nella predetta Collezione.

Fabbrica perugina, il grifo è quello che più ricorre in questi ornamenti; il fatto sarebbe insignificante, forse, se non si trattasse di una Fabbrica come la nostra, poichè il grifo, quest'animale favoloso dal corpo di leone e dalla testa e le ali d'aquila, è l'animale che attirò, col leone, le preferenze degli ornatisti, ma nel

caso presente equivale ad una « marca » d'origine. Il grifo è lo stemma di Perugia, e la città si sarebbe così voluta rappresentare a insegna della Fabbrica, la quale si volle inoltre affermare per mezzo di altre figurazioni locali, come gli stemmi dei rioni di Perugia: il sole per Portasole, la spiga di grano per Porta S. Angelo, il peso per Porta S. Pietro, l'elefante colla torre per Porta Susanna, ecc.

Le memorie della Fabbrica perugina, finora raccolte, mostrano che ebbe origine alla fine del XIV secolo e vi si facevano tovaglie, coperte da letto, portiere con animali e stemmi; ma nel 1584 un incendio distrusse il fabbricato posto in Porta S. Angelo, e non essendo restato nulla, pare che la Fabbrica smettesse di lavorare, così i suoi prodotti meno vetusti risalirebbero all'anno predetto.

Magre e scarse notizie, invero, per una Fabbrica i cui lavori oggi suscitano un interesse non tenue; ritengo dunque che le indagini accorte e ordinate fra le carte dell'Archivio di Perugia, dovrebbero recar qualche lume nella semi-oscurità della manifattura, della quale i saggi riprodotti dànno un'idea piccola, ma non imperfetta.

ALFREDO MELANI.

XXVII.

LE CARIATIDI NEL RINASCIMENTO E NEI TEMPI MODERNI

CONTINUAZIONE. VEDI FASCICOLO PRECEDENTE.

— Tav. 55, 56 e 57. Fig. da 233 a 246. —

ARREBBE oramai tempo di passare alla rassegna dei tipi più belli di cariatidi e di erme nel cinquecento. Se non che, dopo i primi decennii del cinquecento, il numero, anche di quelle interessanti e pregevoli, va crescendo così a dismisura, che dovrò limitarmi a ricordarne pochi esempi fra i moltissimi notevoli specialmente per bellezza di stile o per originalità.

Michelangelo fra i primi artisti dell'apogeo del rinascimento trasse le cariatidi e le erme dal lungo sonno e cominciò anzitutto a dipingerle. Nella sua decorazione della volta della cappella Sistina, i colossali sedili marmorei dei profeti e delle sibille hanno ai due lati voluminose sporgenze architettoniche, le quali colla loro grossa cornice superiore fanno da piano di posa agli sgabelli su cui seggono le geniali e formose figure ideali della umanità giovane e bella. Or bene, ciascuna di coteste sporgenze è composta di uno zoccolo adorno agli spigoli di balaustri e su cotesto zoccolo stanno per lo appunto due putti dalle forme atletiche, classiche e pur piene di vita e di naturalezza, i quali sorreggono sul proprio capo e sui propri gomiti la grossa cornice cui ora ho accennato.

Fig. 233. Piede d'un candelabro in bronzo di A. Vittoria ora nel Museo civico di Venezia.

Fig. 234. Erme nella Villa di Papa Giulio a Roma.

Anche nella sua colossale e monumentale tomba per Papa

POLITECNICO BIBLIOTECA

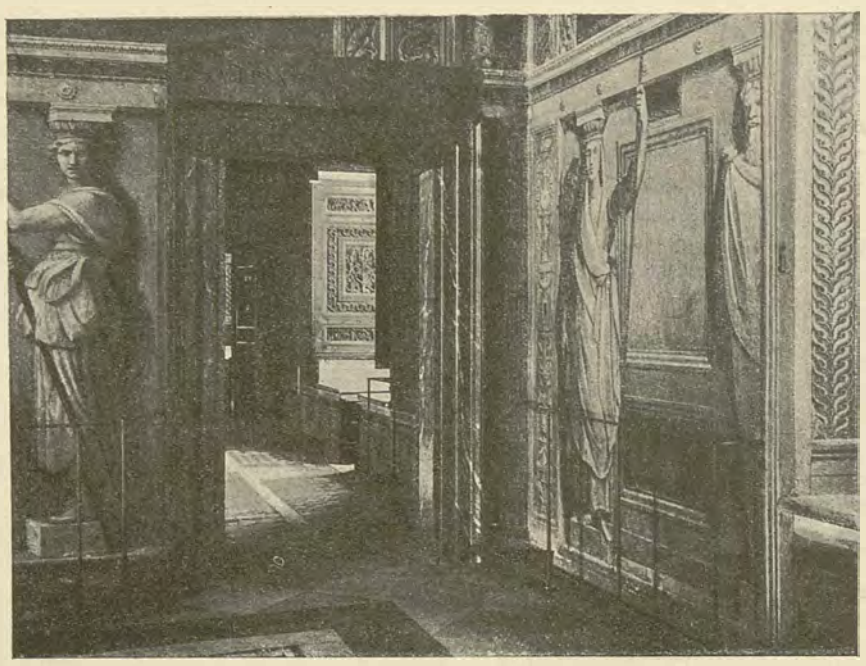


Fig. 235. Cariatidi dipinte nel basamento di una delle camere di Raffaello in Vaticano.

Giulio II, Michelangelo introduceva cariatidi ed erme scolpite. Quattro delle cariatidi appena sgrossate, ma pur molto espressive per atteggiamento, rimasero a Firenze e si veggono in una grotta del giardino Boboli. All'incontro, quattro erme, scolpite sul di lui disegno da Giacomo Del Duca, verso il 1544, furono messe in opera nel raffazzonamento che inquadra il portentoso Mosè.

Ho parlato di decorazioni a grottesche di Raffaello e dei suoi aiuti; qui è il luogo di ricordare che svariatissime cariatidi ed erme, sia in istucco, sia dipinte, stanno nelle decorazioni delle loggie vaticane. Altre troviamo ricamate nei fregi degli arazzi tessuti su cartoni dello stesso Raffaello. Cariatidi ed erme originali, bizzarre, fantastiche ma pur piacevolissime e varie vediamo nelle fascie con cui il Sodoma inquadra le sue pitture in affresco a Monte Oliveto Maggiore, a Siena ecc. ecc.

Nelle stanze di Raffaello in Vaticano, lungo gli alti zoccoli che corrono sotto le grandi pitture murali, Pierin del Vaga e Giulio Romano hanno dipinto a chiaroscuro delle figure grandiose di cariatidi e di erme, le quali nel loro stile e nella varietà dei tipi, danno un concetto assai preciso e completo del modo con cui si immaginavano e rappresentavano queste figure decorative.

Figure di Daci, Parti ed altri barbari (ispirate ai bassorilievi della colonna Traiana e ad altre sculture romane), che, mediante un capitello ionico posto sul loro capo, sorreggono la cornice inferiore del grande affresco sovrastante (fig. 236). Figure di cariatidi muliebri con aste o lancie, capitello ionico sul capo, varianti delle cariatidi dell'Eretteo (fig. 235). Giovinette danzanti che a due a due si tengon per mano, tipi leggiadri, gentili e disinvolti. Erme di giovanotti incoronati di ghirlande di foglie e fiori, che congiungono le loro mani al disopra del capo delle figure di Costantino, Astolfo, Carlo Magno ecc. (tav. 35).

Benvenuto Cellini, per quanto fervente seguace dello stile michelangiolesco, si mantenne tuttavia più fiorentino che classico e rimase pur sempre il delicato e fine orafo anche nelle sue decorazioni monumentali. Che v'ha di più elegante e gentile delle erme che egli ha scolpito ai quattro spigoli nel basamento sotto al suo Perseo?

Lo stile michelangiolesco, lo stile classico, era però nello spirito dei tempi, ed opere grandi, opere minori, anche i piccoli bronzi ne danno alta testimonianza, esempio un Ercole del XVI secolo nel Museo nazionale di Firenze (fig. 238).

Il Palazzo Spada a Roma ci dà la misura di ciò che la plastica ha successivamente elaborato in fatto di cariatidi e di erme decorative. Nella facciata l'artista ha dato libero corso alla propria fantasia ed ha fiancheggiato di eleganti sirene alate le finestrelle del piano superiore; all'incontro nell'interno vediamo modellate colossali cariatidi di giovani atleti, i quali, nel portare il peso dei frontoni delle finte finestre, che adornano le pareti, già cominciano a contorcersi.

Serlio dal canto suo, nel frontispizio del suo trattato di architettura, disegna due erme di satiro e di ninfa, che escon dai piedestalli a forma di affusolata piramide rovescia.

Il tipo è oramai fissato, non è che questione di ravvivarlo or con questo, or con quel particolare, come vediamo ad esempio nelle erme della Grotta della Fontana, nella villa di Papa Giulio III, fuori porta del Popolo a Roma (fig. 234).

Ma le erme e le cariatidi più pittoresche sono sparse lungo le rampe, sulle balconate e sui terrazzi nel giardino della Villa di Caprarola, quella villa così originale e così grandiosa che il Vignola disegnò, costrusse ed abbellì (fig. 244) per il Cardinale Alessandro Farnese, intorno al 1550, nei dintorni del lago di Vico, poco lungi da Viterbo. In queste piacevoli invenzioni abbiamo un'arte che conserva ancora la signorile grandiosità plastica e la geniale vitalità e naturalezza dello stile del rinascimento, e per quanto senta crescere le proprie velleità di tipi, forme ed atteggiamenti esuberanti di vita, pure sa ancora padroneggiarsi.

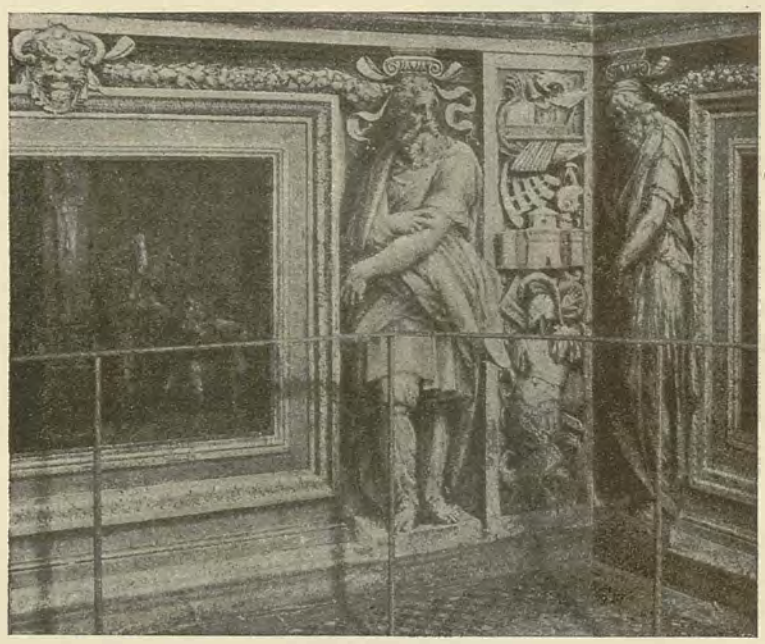


Fig. 236. Cariatidi come le precedenti.

Questa moderazione, direi anzi compostezza, dipende assai dal temperamento dell'artista; tanto è vero che, mentre la troviamo ancora in parecchie creazioni di quel tempo e persino in altre successive, come sarebbe nel celebre lampadario del Duomo di Pisa,

Fig. 237. Telamoni barocchi nella facciata del Duomo di Milano.

invece nella Villa d'Este a Tivoli, massime nella facciata dell'*Idro-organo*, la sbrigliata fantasia dell'artista decoratore non sa già più contenersi (fig. 246).

Già cominciano a spuntare anche le figure mostruose, come nella facciata della casa dei Mascheroni in Roma stessa, e le figure agitate, or danzanti, ora smodate, come nelle decorazioni pittoriche di Bernardino Pocetti sulle vôlte del primo corridore degli Uffizi in Firenze.

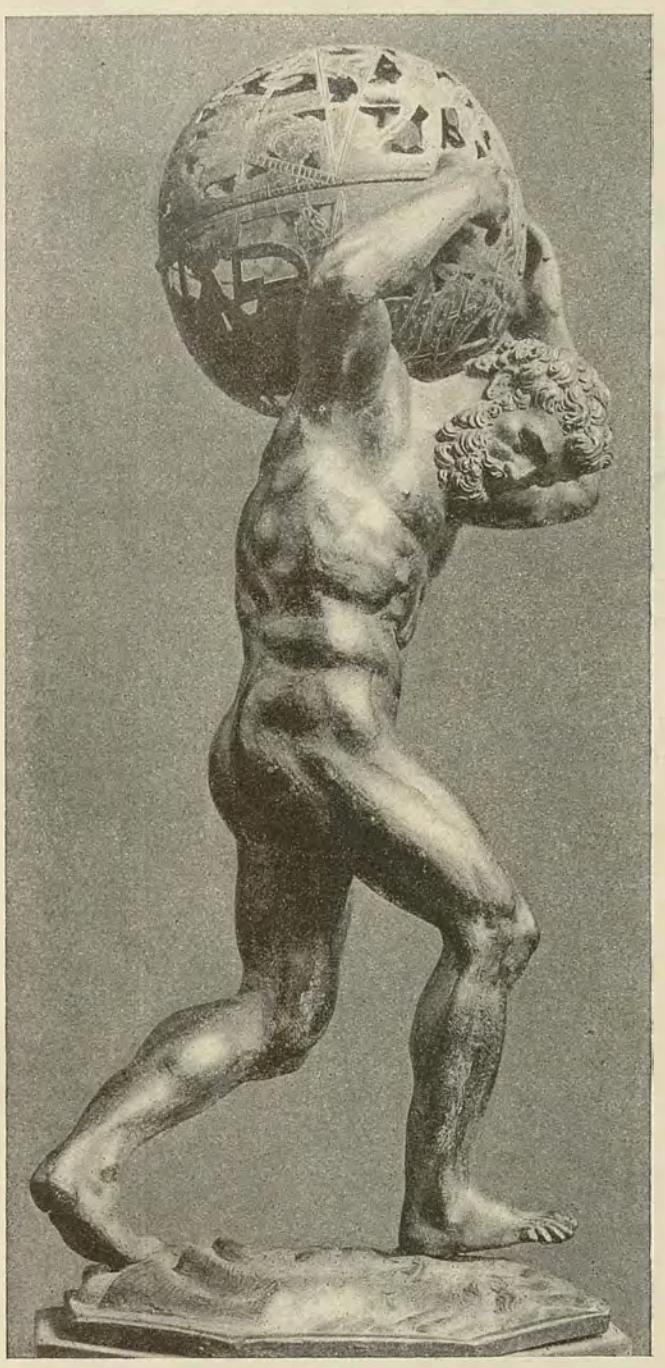


Fig. 238. Atlante in bronzo nel Museo nazionale di Firenze.

* * *

Nell'Italia superiore i tipi e lo stile delle cariatidi e delle erme cinquecentistiche sono recati da artisti già educati e formati in Roma, i quali non tardano alla lor volta a farvi scuola. Leone Leoni (1509-1592) modella con spirito michelangiolesco i bozzetti delle erme di prigionieri per la facciata della propria casa in Milano, ed il suo aiuto, Abbondio Ascona, nello scolpirli, li ingrandisce a proporzioni così colossali che il volgo li chiama tutt'oggi gli *omenoni*, e tale è pur ancora la denominazione della contrada (tav. 56).

Galeazzo Alessi (1512-1572), perugino, conserva tendenze e tipi più affini allo stile di Benvenuto Cellini. Egli orna il fregio di coronamento esterno del palazzo Marino, sempre in Milano, con erme muliebri di una certa nobiltà ed eleganza, e nel cortile dello stesso palazzo arricchisce la loggia del piano superiore con altre erme muliebri ancor più graziose e geniali e di una ricchezza e finezza di ornamenti ed accessori che fanno subito risalire col pensiero appunto alle erme or ora ricordate del piedestallo sotto il Perseo di Benvenuto Cellini (tav. 56).

Fig. 239. Scalone del palazzo Bertani in Reggio d'Emilia.

Il Pellegrini (1521-1592) più michelangiolesco, anche per temperamento, più plastico e formoso, orna di erme grandiose il circuito del coro interno del Duomo, e sul suo esempio il Brambilla

Fig. 240. Base del monumento al cardinale Zen nella Basilica di S. Marco a Venezia.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dà i modelli delle imponenti cariatidi che sorreggono i due pulpiti laterali all'ingresso del coro.

Il Seregni (1509-1594), invece, si accosta maggiormente all'Alessi nelle graziose cariatidi che adornano gli stipiti delle finestre nel suo palazzo dei Giureconsulti in piazza Mercanti.

A Cremona, i Campi, michelangioleschi anch'essi, spargono a profusione cariatidi ed erme nell'interno delle chiese, or modellandole in istucco, or dipingendole in affresco, ed il loro stile e massime il sistema dello stucco non tardano a diffondersi per tutta la Lombardia, compresa la stessa Milano. Per giudicare del risultato, basta recarsi al santuario della Madonna in Saronno, ove si è colpiti dal contrasto della decorazione a stucco nelle navate anteriori della chiesa colle opere di rilievo e di pittura del periodo aureo, nella tribuna e nel coro.

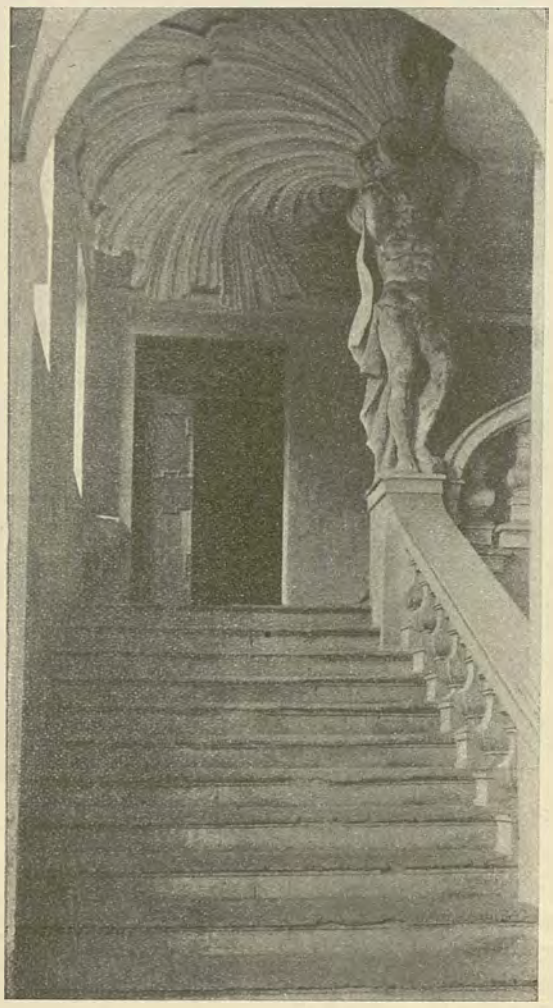


Fig. 241. Scala in una casa di Via Santa Croce in Reggio d'Emilia.

A Brescia intanto sono riapparse cariatidi di buon stile all'esterno del magnifico palazzo Municipale del Formentone, ed a Mantova, entro alla chiesa di S. Andrea, nel monumento funerario di Pietro Strozzi.

A Venezia la scuola di Iacopo Sansovino adorna di nerboruti atleti con urne la parte superiore della fronte della Basilica di San Marco, ed i lombardi che lavorano in quel gran centro artistico, di ritorno nella loro regione, ripetono gli stessi tipi nel coronamento dei fianchi e dell'abside del Duomo di Como.

Nell'interno della stessa Basilica di San Marco, in mezzo alla cappella funeraria del cardinale Zeno, attorno al sarcofago, si veggono a guisa di cariatidi sei geniali e bellissime figure. Alessandro Leopardo, che nel 1505 aveva ricevuto l'ordinazione del monumento, si limitò però a crearne il progetto, lasciando la cura dell'esecuzione a Paolo Savin. Certo che queste figure muliebri, le quali debbono rappresentare delle Virtù, non hanno l'austerità, nè l'ispirazione, che per lo addietro si sapeva dare a simili raffigurazioni, massime nei monumenti sepolcrali; anzi esse hanno movenze ed atteggiamenti quasi come se volessero danzare, il che è in contrasto colla gran statua giacente del Vescovo, ingiro alla cui arca sono disposte e fanno la guardia. Ma, se lo spirito del tempo non dava ispirazioni e suggerimenti migliori, tuttavia l'arte viene in soccorso all'opera e provoca egualmente l'ammirazione, mercè uno stile veramente pregevole ed una modellazione elegante quanto perfetta (fig. 240).

Fig. 242. Monumento al doge Pesaro nella chiesa dei Frari a Venezia.

Fig. 243. Portavasi intagliato dal Brustolon, ora nel Museo civico di Venezia.

Sul cadere del cinquecento, Alessandro Vittoria distribuisce ancora con gusto squisito erme e cariatidi di nobile stile sulle sue

stele e nei suoi monumenti funerari, mentre all'incontro si abbandona ad una maniera più dimessa e più libera, corre sino alle capricciose movenze, nel candelabro che or si conserva nel Museo Correr (fig. 233).

* * *

Nel seicento la figura umana invade sempre più gli edifici: siamo all'epoca del fasto e della magnificenza. Alle facciate, ai vestiboli, agli scaloni dei palazzi si vuol dare aspetto solenne, grandioso e signorile, e per ottenerlo si casca nel teatrale. Si generalizza l'uso delle carrozze, le quali, essendo quanto mai volumi-

della grande ed alta cancellata la quale gira tutt'attorno al cortile e al giardino, che precede il palazzo Barberini in Roma?

La stessa impressione ci danno pure le cariatidi muliebri che fiancheggiano il gran portale d'ingresso al Seminario maggiore in Milano; esse rappresentano la *Pietà* e la *Sapienza* e sono dello scultore Giovanni Battista Casella. Autore, peraltro, del portale è Francesco Maria Richini e potrebb'essere stato lui a dare l'idea ed il tipo di coteste forti figure (tav. 57) le quali senza dubbio sono una risonanza di quelle di Galeazzo Alessi nel cortile del palazzo Marino.

Nell'Italia superiore però prevale il tipo e lo stile d'oltr'Alpi, cui ora ho accennato. Basteranno pochi esempi. In Milano stessa, giganteschi *Telamoni* puntellano i colossali pilastri della facciata

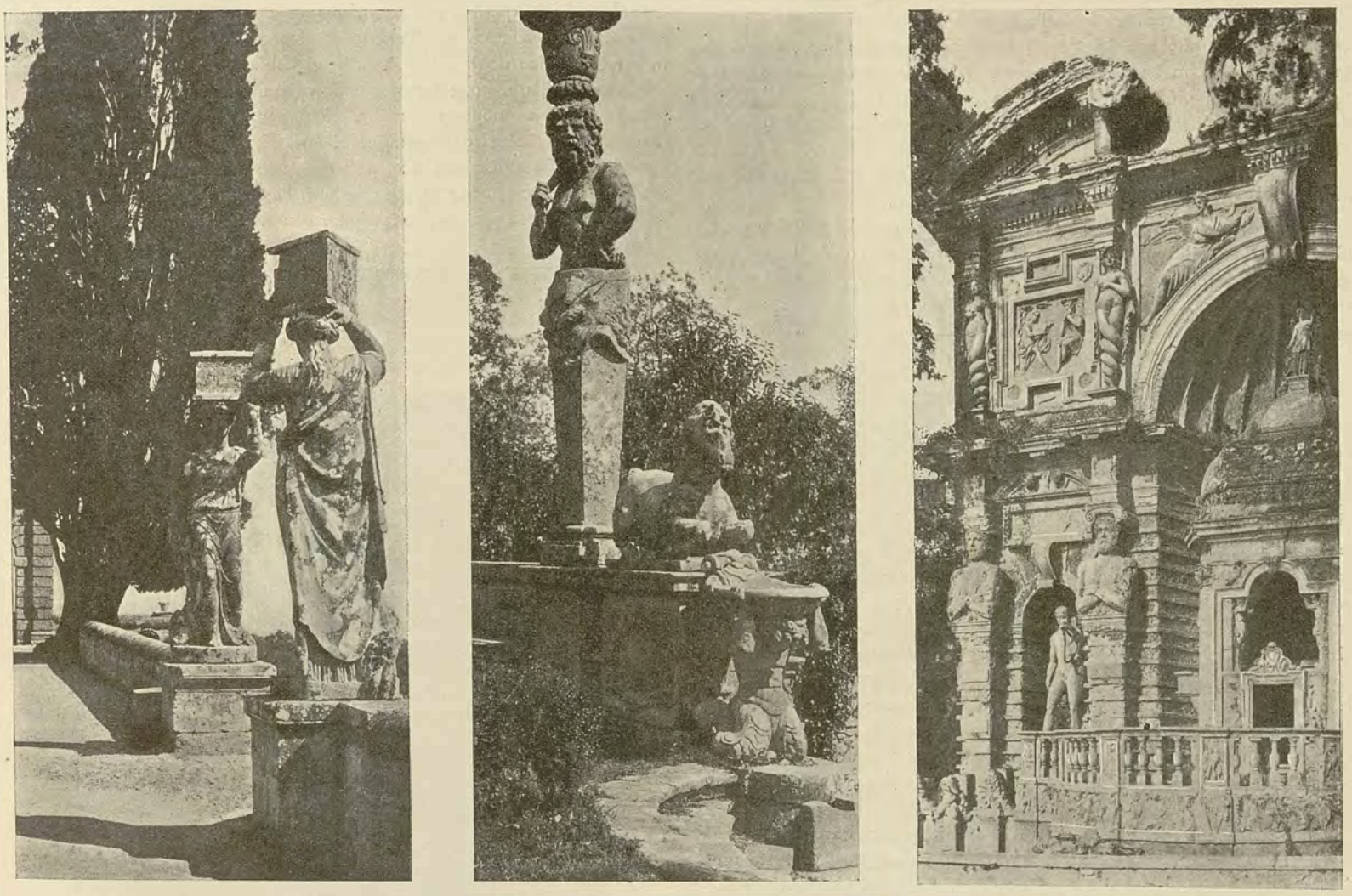


Fig. 244, 245 e 246. Cariatidi ed erme nella Villa di Caprarola. Idro-organo nella Villa d'Este a Tivoli.

nose, per passare ed entrare nei palazzi han d'uopo di larghi portali e questi si fanno enormi e si fiancheggiano di colossali cariatidi, le quali sostengono la grossa trabeazione e di frequente anche un mastodontico poggiuolo a balconata. Coteste figure muscolose e gonfie, or panneggiate, or nude, di Ercoli, di *Telamoni*, di Schiavi, talvolta sono così volgari che sembran veri facchini, e le vediamo in tutti gli atteggiamenti immaginabili, ma sempre contorte, sempre sovraccaricate e sul punto di piegare e rimanere schiacciate sotto l'immane peso. E così le vediamo pure nei vestiboli dei maestosi scaloni, lungo le rampe di questi, reggere faticosamente il pondo delle volte o dei lampadari.

Ispiratore di questa evoluzione, naturalmente, è lo spirito del tempo: i modelli però son recati da due correnti: dallo stile pomposo ed irrequieto del Bernini e dallo stile naturalistico e pittorico d'oltr'Alpi. La maniera del Bernini però mantiene viva la grandiosità delle linee e delle masse, l'effetto nobile e signorile.

Chi non ha presenti le geniali cariatidi delle ricche nicchie nel giardino della villa Borghese e le magnifiche erme in marmo del Duomo (fig. 237); al portale del Palazzo Litta due Schiavi, grandi più di due volte il vero, sorreggono il voluminoso e pesantissimo poggiuolo. Così vediamo succedere pure in Bologna dinanzi al portale del palazzo Bargellini (tav. 57); a Reggio d'Emilia, invece, un Atlante funziona da porta-fanale nello scalone del palazzo Bertani (fig. 239).

Pur troppo però accade che il cattivo gusto soverchi e non sia altro che il frutto di una artificiale ricerca di novità: tale è l'impressione che lasciano le grosse e smodate cariatidi della sala del trono nel palazzo dell'Isola Bella ed i prigionieri laceri e oppressi che portano sulle loro spalle la trabeazione del monumento funerario del doge Pesaro nella chiesa dei Frari a Venezia (fig. 242), scolpiti in marmi di vario colore dal sassone Melchiorre Barthel.

A Venezia però, più tardi, il Brustolon seppe fare uso più gentile ed anche più ragionevole delle cariatidi, valendosene per comporre una grande varietà di mobili e di altari in legno (fig. 243).

GIULIO CAROTTI.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

XXVIII.

NOTA BIBLIOGRAFICA

LE CHIESE DI ROMA

Con questo titolo Diego Angeli (editori Albrighi e Segati: Roma-Milano) ha pubblicato un piccolo volume denso di circa settecento pagine.

È una buona azione compiuta a prò dei cultori dell'arte.

L'autore aggiunge al titolo del libro la più precisa denominazione di « Guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratorii della città di Roma »; fa note, nella breve ma chiara prefazione, le ragioni che lo indussero a imprendere questa laboriosa opera di esegesi storica e artistica, e spiega il metodo tenuto nell'ordinare la copiosa materia.

Copiosa e preziosa materia davvero!

A parte tutte le impressioni, le immagini, i sogni sentimentali che possono destare questi templi dell'arte e della fede cristiana, a parte i vincoli di storia che essi hanno col movimento civile e politico della vita italiana e con quella del Papato in particolare, essi adunano quanto di più vario e di più cospicuo ha prodotto l'Arte italiana in Roma dal tramonto dell'Impero all'alba dell'Evo moderno, e da questo sino ai tempi recenti.

Nè l'arte maschia, gagliarda dell'antica Roma può dirsi affatto estranea alla fisonomia estetica di tali monumenti.

Se un solco vivo e profondo, irrigato dal sangue dei martiri, partì recisamente la civiltà pagana da quella del medioevo e dei tempi che seguirono, non poche vestigia dell'architettura cesarea videro gli offizii del novo rito, quando pure tutta una mole augustea, come quella di Agrippa, non facesse cantare alla Musa di Byron

> Semplice, severa, austera, sublime basilica,
> altare di tutti i Santi, tempio di tutti gli Iddii
> da Giove a Gesù . . . . . .
> . . . . . Santuario e casa dell'Arte,
> Pantheon, orgoglio di Roma.

Le chiese romane, prese nella loro collettività piena, sono altrettanti anelli di una salda catena, lungo la quale si svolge buona parte della storia dell'arte italiana, dall'architettura alla statuaria, dalla pittura alle minime arti decorative. Anzi — e mi piace di affermarlo appunto in una Rivista d'arte decorativa — esse sono gli esempi più luminosi della fusione mirabile di tutti gli elementi onde l'arte dispone per creare quelle grandi unità organiche della Bellezza, tanto vagheggiate ai dì nostri, e al cospetto delle quali vaniscono le distinzioni scolastiche di « arti maggiori » e « arti minori » che lo scorso secolo proclamò quasi confessando la propria impotenza a generare un' arte ornamentale alta, ampia, comprensiva e rispondente all'anima del proprio tempo.

Disciplinate nell'architettura, dalla medievale alla barocca — cui l'Angeli tributa un meritato culto e ben definisce « sintesi di tutto un mondo e di tutta una civiltà » — fra le colonne e le armature dei pioventi dei tetti, fra i pilastri e gli arconi massicci, le tele e le statue. gli affreschi e i musaici, l'intaglio lapideo e l'opera di legno, i commessi marmorei, le tarsie e le vetrate, gli sbalzi e le fusioni dell'argento e del bronzo, evocano i nomi di genii volanti pei cieli dell'arte e di artigiani semplici ma sicuri di sè, i quali attesero alla modesta lor opera per virtù di amore pari a quello che infiammò i divini maestri del pennello e dello scarpello.

Di qui la grande unità conquistatrice dello spirito umano e rivelatrice del mistero ambiente.

Era d'aspettarsi che quest'aurea messe di opere eccelse, cotanto lumeggiate di poesia, offrisse a Diego Angeli, scrittore fine ed arguto, elegante verseggiatore per giunta, la occasione di ordire delle pagine di prosa pregne di allettamenti di stile. Era anche da presumere che al suo intelletto di critico accorto non fosse indifferente dove la eccellenza e dove la mediocrità delle cose vedute, frugate, studiate nella loro origine, seguite nelle loro trasformazioni pei secoli, mondate da fallaci apprezzamenti ed esibite nella purezza della loro essenza giusta le più recenti documentazioni della critica italiana e straniera. Ma l'Angeli ha voluto, invece, per deliberato proposito, rinunziare ugualmente ai fiori della sua fantasia ed agli aculei del suo giudizio. Egli — e ciò gli torna a merito singolare — si è piaciuto di sacrificare le sue migliori qualità di espositore all'utilità del libro, il quale, se guida con amica sollecitudine l'intelligenza dello studioso, lascia libera, però, la sua coscienza fra gli spettacoli di tanta dovizia e di tanta gloria.

Il catalogo artistico di ogni chiesa, dalle maggiori alle minime, dalle più antiche alle più recenti, è preceduto da un breve cenno storico in cui sono definite le origini del titolo del tempio, le date delle fondazioni e delle riedificazioni o modificazioni subìte, i nomi dei papi che le decretarono, dei cardinali e dei patrizi che vi contribuirono.

La indicazione e talvolta la breve e limpida descrizione delle opere d'arte, dalle facciate agli absidi, dalle vette luminose dei campanili alle buie profondità delle cripte, seguono un itinerario logico, e, caso abbastanza nuovo, dirigono l'occhio del visitatore non pure alle vôlte e alle pareti dei monumenti, ma li invitano altresì a fermarsi fino sugli impiantiti, poco o punto noti anche agli intelligenti della materia. In nessuna Guida, ch'io sappia, si potrebbe apprendere esservi nella Cappella dei Della Rovere in Santa Maria del Popolo un pavimento maiolicato della metà del secolo XV e, nella Cappella di Santa Caterina, in San Silvestro al Quirinale, un altro pavimento fatto di piastrelle robbiesche, le quali si stimano avanzate da quelle che servirono per le camere di Leone X nel Palazzo Vaticano.

Un indice degli artisti, citati nel volume, col nome dell'arte e con quello familiare, pone termine alla voluminosa serie di queste pagine dall'apparenza modesta, ma che, nondimeno, sono una guida efficacissima pei visitatori dei monumenti ieratici dell'urbe cattolica. Per gli studiosi della storia dell'arte, poi, sono una fonte inesauribile di notizie esatte, di date precise, di descrizioni lucide e succinte ond'essi potranno giovarsi, in ogni occasione, con molto vantaggio e con poca fatica.

Sia, dunque, il « benvenuto » al libro; sia lode generosa al generoso autore!

GIOVANNI TESORONE.

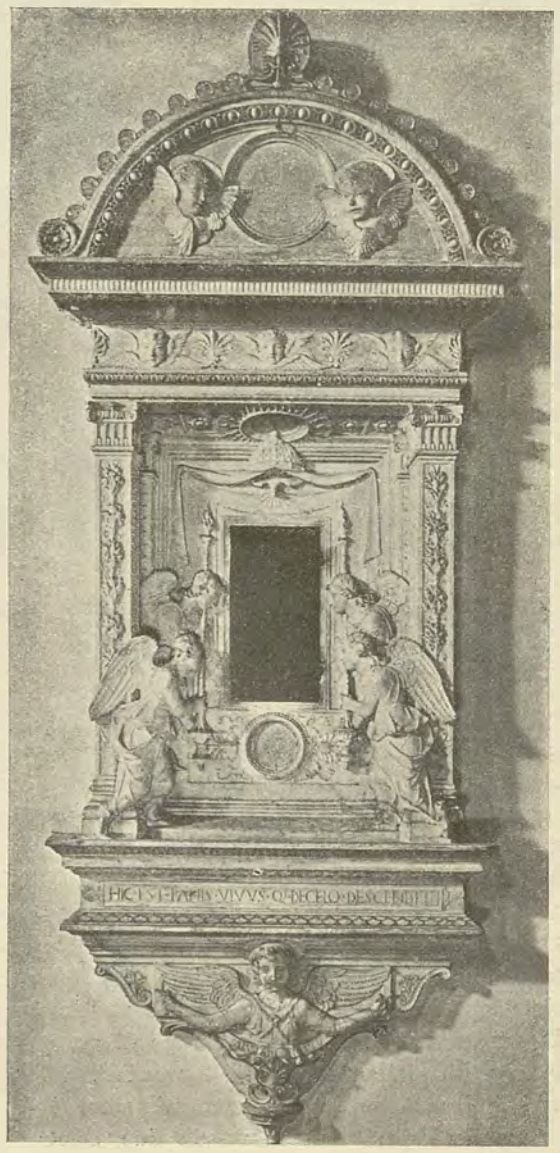


Fig. 247. Tabernacolo di marmo pel Sacramento, eseguito da Mino da Fiesole per le monache delle Murate, ora nella chiesa di Santa Croce a Firenze. (Vedi Dettagli 37, 38 e 39 copiati da un rilievo dall'architetto L. Paterna Baldizzi).

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Anno XII. NOVEMBRE 1903 N. 11

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIX.

ALCUNI OGGETTI DEL MUSEO POLDI-PEZZOLI.

— Fig. da 248 a 256. —

Più volte l'*Arte Italiana* si è occupata del Museo Poldi-Pezzoli, nel quale un Periodico, ove tutte le cose belle della decorazione e delle industrie artistiche possono trovare posto, è in grado di scegliere per un pezzo nuovi e opportuni modelli.

Questo Museo milanese non si può dire veramente un Museo od una Galleria, in cui tutto sia minutamente classificato e ordinato; ma serba tuttavia il carattere del quartiere d'un ricco amatore dell'arte, ove e quadri e intagli e armi e vetri e oreficerie e stoffe e porcellane e gingilli eleganti d'ogni età e d'ogni genere stanno riuniti insieme con garbo piacevole. E nelle nuove sale, fatte decorare dal gentiluomo buongustaio in diversi stili per opera dei migliori artisti di trent'anni addietro, si accomunano le opere dei secoli scorsi con quelle contemporanee, e mobili antichi con suppellettili nuove.

Riproduciamo qui accanto un cassone nuziale, un vivace arazzo, parecchie originali else di spade, e altri oggetti che da molti anni figurano nel Museo; ma lo scopo di questa nota è soltanto di illustrare brevemente alcuni vecchi e assai pregevoli lavori, ultimamente entrati a far parte delle diverse collezioni.

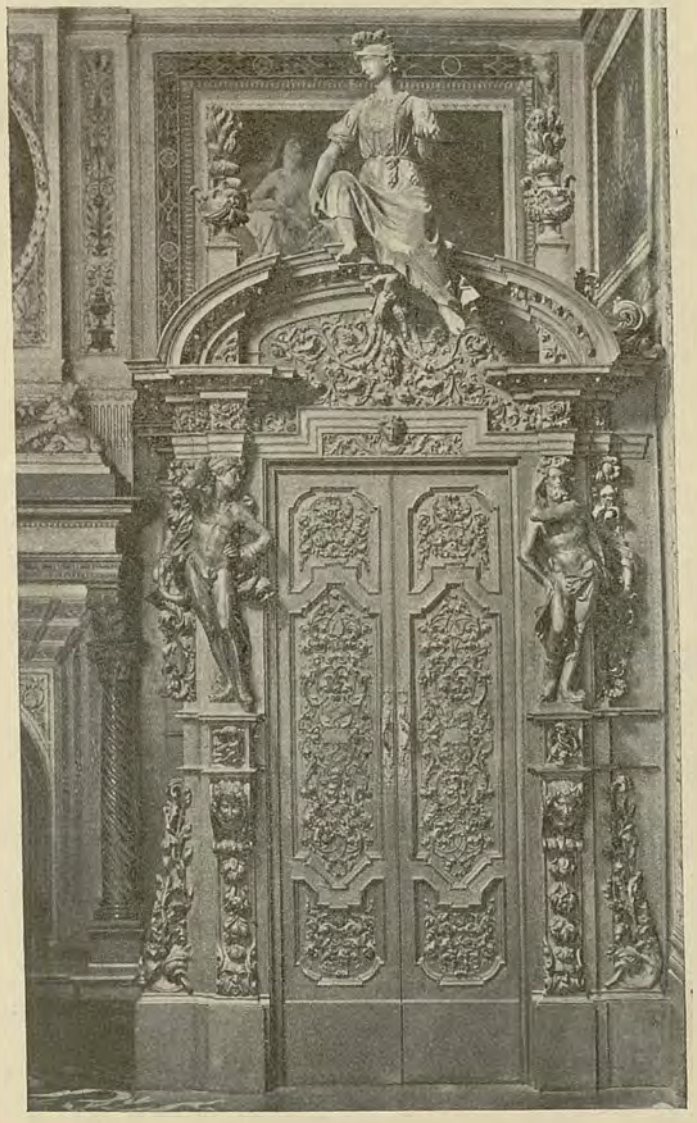


Fig. 248. Porta del Sec. XVIII proveniente da Mantova, ora nella *Sala dorata* del Museo Poldi-Pezzoli.

Fig. 249. Arazzo di Mantova eseguito per i Gonzaga probabilmente su disegno di Giulio Romano.

Fra i doni e gli acquisti recenti vanno segnalati una cintura una Pace ed una cornice, che interessano particolarmente quali opere d'arte decorativa (fig. 253, 254 e 255).

La cintura per dama, prezioso lavoro del XV secolo, che ora ammirasi in una delle vetrine centrali della *Sala dorata*, è un dono prezioso dei signori fratelli avvocato Carlo e dottor Alfredo Tolla, dovuto alla premura del barone Giuseppe Bagatti Val-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

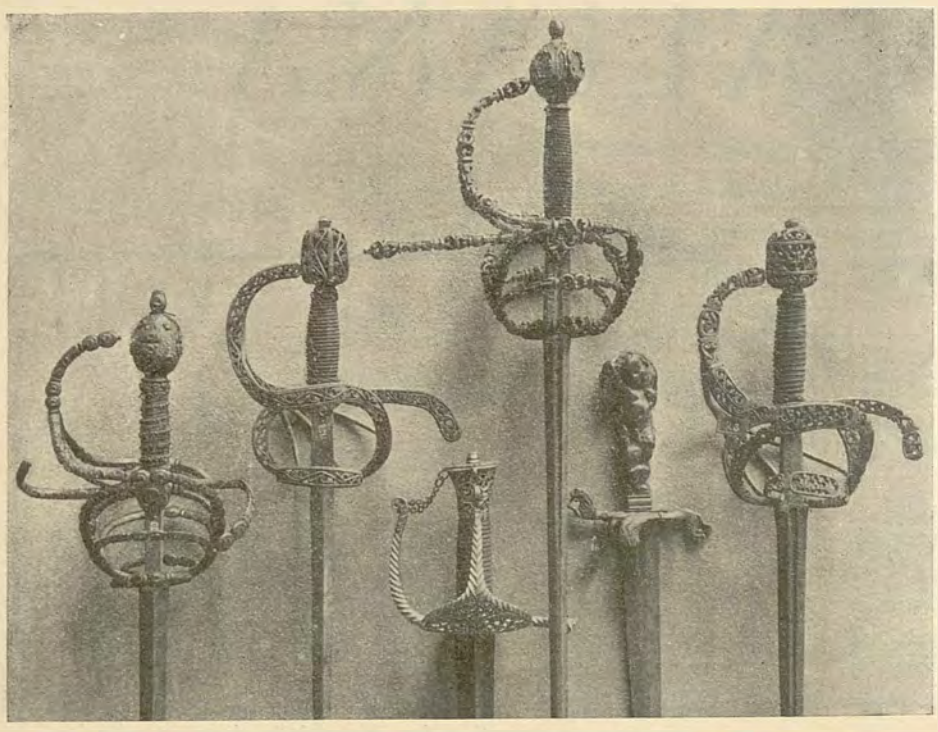


Fig. 250. Impugnature di spade nel Museo Poldi-Pezzoli.

secchi, R. Ispettore degli scavi e dei monumenti nel Circondario di Monza. È stata rinvenuta a Vimercate nel sottosuolo della casa Tolla, in occasione di lavori per fognatura.

Naturalmente non se ne sono ritrovate che le parti metalliche, in bronzo argentato e dorato, cioè la fibbia, l'altro capo estremo o punta della cintola e le piccole borchie. Ma, sotto ad alcune di queste, riescì al barone Bagatti Valsecchi di scorgere filamenti e rimasugli del tessuto in fili di argento dorato, che formava l'antico gallone, ed essendogli capitato di trovar un altro gallone antico della stessa grossezza, potè completare la cintura e ricostituirla nel suo primitivo aspetto.

La piastra rettangolare della fibbia si allarga leggermente verso la cerniera dell'anello, ed è arricchita di una decorazione in rilievo di impareggiabile finezza. Da una doppia orlatura a spirale, con serie intermedia di granellini, che, spuntando da piccoli incavi, sembran tante perline, emerge il cordone cilindrico disposto a rettangolo e costituito di grappoli d'uva, viticci e foglioline. Nello spazio o campo interno abbiamo dischi ed archetti adorni di perline metalliche; il fondo è a lastra piatta e liscia. L'anello di forma elittica ha una decorazione analoga: un cerchio di granellini, un cordoncino a spirale e viticci con perle e perline. Il rovescio di questa fibula è liscio, dovendo appoggiare a piatto contro la persona; nel mezzo il cesellatore od orefice vi ha però impresso a stampo il suo punzone: una figurina di nano.

L'altro capo della cintola è pur una piastra della stessa larghezza e colla medesima decorazione, ma ripetuta su entrambe le faccie, perchè penzolando poteva voltarsi. Alla punta poi, invece dell'anello, termina con meandri a volute, una fogliolina ed una testina, e sotto ancora con un anellino disposto di profilo ed al quale la dama poteva agganciare un ventaglio, una boccettina in metallo per essenze odorose od altro oggetto.

Le piccole borchie che ornavano a distanze eguali tra loro l'antico gallone, e presentemente ornano quello pur antico con cui la cintura venne ricomposta, sono raggianti con chiodino nel mezzo, salvo uno che ha invece il buco pel quale passava l'ardiglione o puntale della fibbia.

La fibbia, compreso l'anello, è lunga centimetri nove e mezzo e larga circa tre al punto della cerniera o staffa.

La Pace che trovasi esposta nella stessa vetrina, accanto alla cintura, di cui ora ho parlato, proviene dalla chiesa di Rivolta d'Adda, in territorio di Treviglio. Ha la forma di tabernacolino centinato coi suoi due sportellini; è alta cent. 16 e mezzo e larga — a sportelli aperti — cent. 9; gli smalti che l'adornano rappresentano nel diritto il Presepio ed i Santi Bernardino da Siena e Lodovico di Tolosa, ed al rovescio la Crocifissione e l'Angelo Gabriele con la Vergine Annunziata.

La decorazione in argento dorato che orna il contorno esterno del tabernacolino consta di una serie di delfini e di nodi a guisa

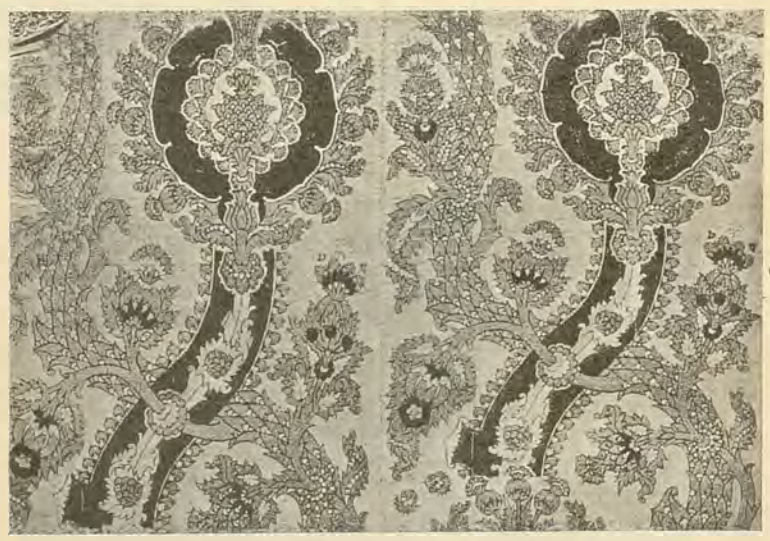


Fig. 251. Stoffa del Sec. XVI nel predetto Museo.

di fiori; il nodo superiore che termina a piccolo cerchio trilobato è smaltato in azzurro e bianco. A sostegno e collegamento col piede abbiamo due cornucopie e due piccoli calici smaltati pure

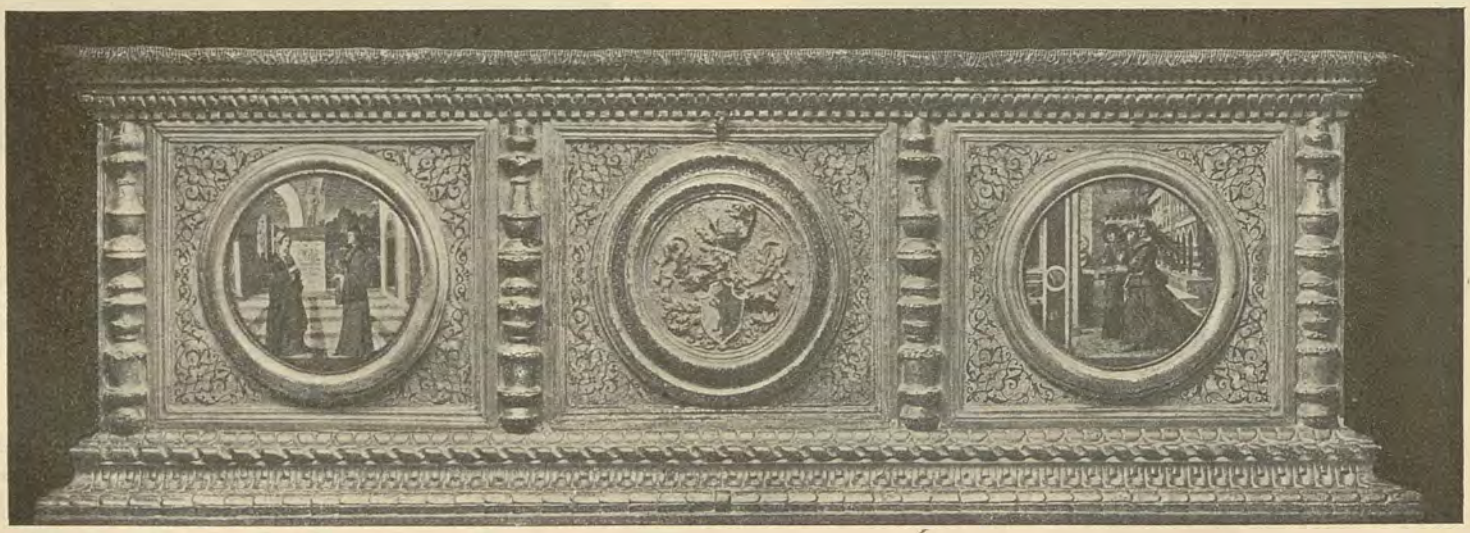


Fig. 252. Cassa nuziale dorata con tondi dipinti da Bartolomeo Montagna.

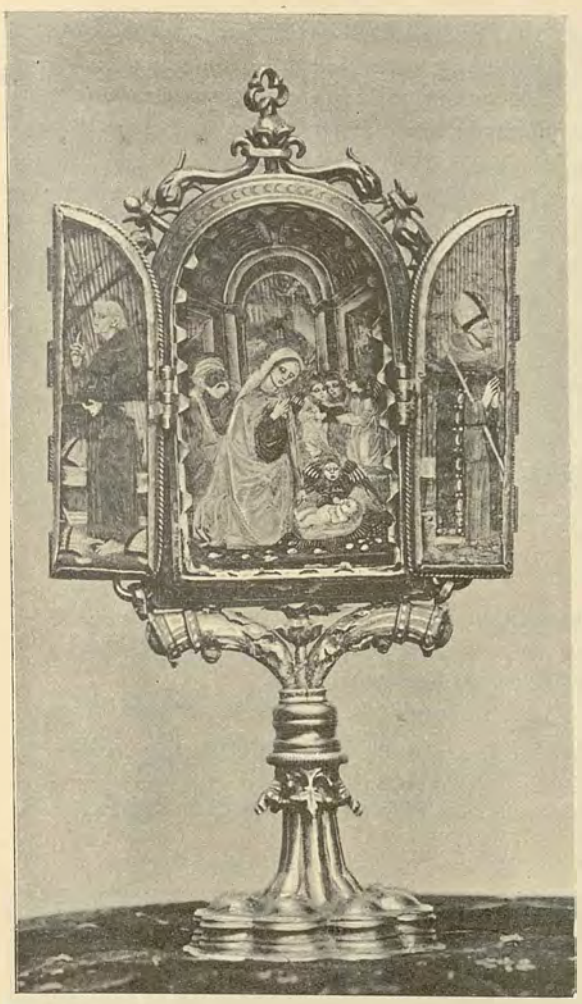


Fig. 253. Pace della fine del Sec. XV, nuovo acquisto del Museo Poldi-Pezzoli.

Fig. 254. Quadro del Sodoma con la cornice originale, nuovo acquisto del Museo Poldi-Pezzoli.

in azzurro e bianco. Il piede anch'esso in argento dorato si allarga a lobi formando ottagono ed è adorno di gigli capovolti.

La parte più importante è quella degli smalti, lavori lombardi dei primi anni del Cinquecento, se non degli ultimi del secolo precedente, che riproducono composizioni e figure della bottega del Foppa e del Civerchio. Nei colori predomina l'azzurro oltremare, il bianco, il grigio e l'ocra gialla; numerose e ben intese le lumeggiature d'oro.

La cornice in legno dorato, che circonda un quadro tondo del Sodoma, è pregevole intaglio toscano della prima metà del Cinquecento. Misura quasi un metro di diametro. Cornice e tavola della pittura formavano un tutto solo ricavato da un pezzo unico di legno, ed in queste condizioni l'opera era stata rinvenuta a Pistoia e così era pervenuta al Museo Poldi-Pezzoli, che ne aveva fatto acquisto. Ma la tavola essendo gonfiata ed il colore minacciando

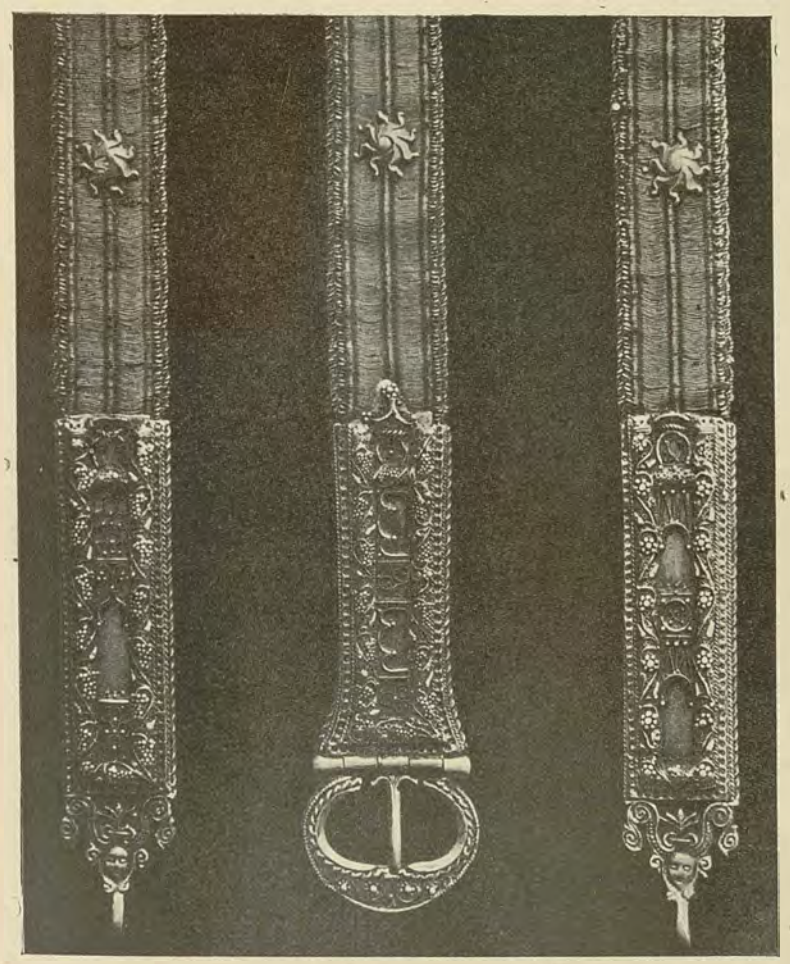


Fig. 255. Cintura per dama del Sec. XV, recentemente donata al predetto Museo.

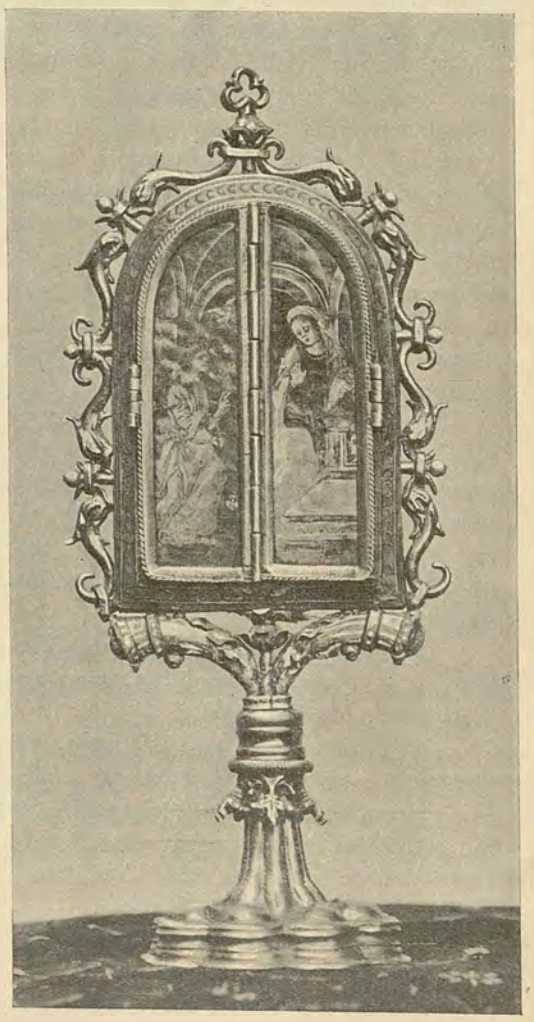


Fig. 256. La stessa Pace della fig. 253.

POLITECNICO di MILANO BIBLIOTECA

di staccarsi fu assolutamente necessario segare la parte dipinta e trasportarla su tela.

La cornice è ad alto e forte rilievo; figura un festone di melagrane, frutti di pino, aranci, rose, geranii e foglie, legato mediante quattro nodi di nastro sopra un disco piatto contornato all'esterno da una fettuccia attorcigliata e all' interno da dischetti ovoidali.

È questo un tardo saggio dei pregevoli intagli toscani del Quattrocento e del principio del Cinquecento che ammiriamo nelle cornici dei tondi del Botticelli, del Ghirlandaio e di altri pittori fiorentini di quel tempo e che i Della Robbia ripetevano in terra cotta invetriata e policroma attorno alle loro Madonne.

Codeste cornici, le quali con la pittura formavano una cosa sola, ci fanno immaginare il godimento che il pittore doveva provare nell'eseguire l'opera sua, vedendone man mano l'effetto complessivo entro la stessa incorniciatura che egli aveva già scelta prima ancora di dar mano al lavoro. Epoca felice in cui tutte le arti si collegavano e si recavano reciproco aiuto.

Giulio Carotti.

XXX.

UN FREGIO QUASI SCONOSCIUTO DI GIAMBATTISTA TIEPOLO.

— Tav. 62, 63 e 64. Fig. da 257 a 261. —

Parlare del Tiepolo decoratore è facile ripetere cose già dette, perchè davanti alle sue opere ogni amatore del bello si esalta e l'ala del verso sale, sale in alto come davanti ai lavori più forti dell'ingegno umano. Il Tiepolo possiede la foga, il lirismo, il fàscino dei più grandi Maestri della pittura decorativa e in soffitti e pareti non esiste chi lo superi nel creare a buon fresco scene sapientemente e genialmente composte.

Il suo pennello, rapido e vivace, mal si piega alle necessità pedantesche d'una pala d'altare o d'un quadro da cavalletto. Egli è un improvvisatore e degli improvvisatori possiede l'impeto ed il coraggio; nè sa che la pittura costa fatica, perocchè, fonte inesauribile d'idee e di forme, istintivamente compone, disegna, dipinge. Possiede quindi il Maestro tutte le facoltà del possente decoratore, e il suo pennello mai si arresta al tormento delle idee; così, artista passionale, sospinto dal fremito inenarrabile della sua Musa, dipinge delle composizioni solenni e pare che scherzi, immagina delle scene prodigiose e pare che nulla faccia fuori dal comune e dal prevedibile.

Invece il Tiepolo decoratore sta tutto fuor dal comune e la sua arte, sia che aderisca, per ragione di tempo, alla pittura del Veronese o del Tintoretto, sia che proceda dall'arte di Sante Piatti († 1710), è soprattutto tiepolesca, profondamente tiepolesca.

Troppo sovente, parlando del Tiepolo, si nomina soltanto il Veronese e il Tintoretto. Ma il Piatti?

La critica moderna, la quale, nel disdegno contro all'arte barocca, s'interessò poco, in passato, degli artisti del Sei e del Settecento, oggi rivendica al Piatti l'onore d'essere stato l'educatore e il precursore di G. B. Tiepolo.

Ritengo tuttavia che il Tiepolo sarebbe emerso anche senza l'esempio e l'eccitamento del Piatti, ma è bene che non s'ignori (e molti l'ignorano) come nelle opere di quest'ultimo brilli la luce della pittura tiepolesca; luce fatta di sapienza e di poesia, che sopra alla tavolozza del Tiepolo acquista una seduzione nuovissima.

Decoratori: Volete godervi l'incanto della pittura? Andate a Venezia ai Gesuati, alla Scuola del Carmine, alla chiesa di San Stae, agli Scalzi, alla Pietà, a Sant'Alvise, al palazzo Labia, e in provincia di Venezia alla villa di Stra; presso Vicenza alla

Fig. 257. Soffitto di G. B. Tiepolo già nel palazzo Correr a S. Fosca in Venezia.

Fig. 258. Fregio di G. B. Tiepolo già nel palazzo Correr a S. Fosca in Venezia.

villa Valmarana; in Milano al palazzo Archinti, al palazzo Clerici, al palazzo Dugnani; in Verona al palazzo Canossa; in Bergamo alla Cappella Colleoni.

Nè qui finisce l'attività del Tiepolo decoratore: a Milano egli affrescò in S. Ambrogio, e gli affreschi messi su tela furono depositati provvisoriamente nella sagrestia già dei Monaci, e affrescò nel palazzo Contarini presso Venezia a Mira (queste pitture furono acquistate intorno al 1896 dai coniugi André di Parigi), ed affrescò con splendido slancio, all'estero, un salone nel castello di Würzburg, e parecchie sale nel palazzo reale di Madrid, ove morì il 27 marzo 1770.

Chi può dire quante opere del Tiepolo andarono disperse e quante obliate? Esse si riconoscono con somma facilità; ma il bianco o il martello possono avere empiamente tolto, per ora o per sempre, al nostro sguardo, il loro godimento. Cotale oltraggio si disse essere stato compiuto pochi anni sono a Merlengo presso Treviso nel palazzo Corner; ma l'accusa atroce rivolta ai proprietari del palazzo fu tosto sfatata dalla notizia precisa che le pitture tiepolesche, già imbiancate, dovevano venire scoperte.

Ed è quasi obliato un soffitto dipinto dal Tiepolo in una sala dei conti Caiselli a Udine, opera magnifica la cui autenticità, oltrechè dal poter della pittura, sarebbe confermata da ciò che il Tiepolo godette una certa intimità colla famiglia Caiselli e dipinse a Udine nel Duomo, nella chiesa della Purità e nel palazzo arcivescovile.

Una trentina o quarantina d'anni sono il Tiepolo valutavasi quasi niente; esso valeva solo agli occhi di pochi e inascoltati estimatori, così la dispersione e l'oblio possono aver colpito non pochi lavori del nostro grande decoratore che elesse Venezia a suo supremo luogo d'operosità.

Perciò colui che ama il Tiepolo deve rivolgersi soprattutto a Venezia, cui appartengono il soffitto e i fregi che qui si mostrano.

Chi rammenta le figure sdraiate nel grande soffitto del palazzo Rezzonico, non tarderà a riconoscere una certa analogia coi satiri in riposo di questi affreschi; e coll'occhio sul soffitto ognuno ne indovina l'autore. Il comporre in tal modo, l'aggruppare imagini e architetture nella guisa che qui si vede, il colore (purtroppo la fotoincisione non può riprodurre le bionde trasparenze del Tiepolo!) il colore che serve a lumeggiare uomini e cose formano un complesso di cui può vantarsi il primo decoratore settecentesco.

L'autore non potrebbe essere altri che G. B. Tiepolo. Ebbe il Sei e il Settecento non picciol numero di decoratori immaginosi e bizzarri: il padre Andrea Pozzo, Pietro da Cortona, Belisario Corenzio, Luca Giordano, Francesco Solimena, a Roma, a Firenze, a Napoli; e a Genova, luogo sommo di pittura decorativa, Domenico Piola, Gio. Battista Carlone, Andrea Ansaldo, Lazzaro Tavarone; e nel Piemonte, Vittorio Raposo, Giuseppe e Domenico Valeriani, Matteo Bortoloni, Giuseppe Bibbiena, Carlo Andrea Van Loo; ma tuttochè siano decoratori insigni, i nominati non hanno la seduzione di G. B. Tiepolo, soprattutto non ne posseggono la vaghezza del colorito. Il colorito del nostro Maestro, lungi dal salire a toni alti e limpidi, ha sovente delle tenuità, delle trasparenze, delle tenerezze intraducibili. Lo slancio, la foga, l'impeto il Tiepolo mette nel disegno, piucchè nella tavolozza; o almeno, talora, la tavolozza tiepolesca si volge a docilità che sono, starei per dire, gemiti d'elegia, non fremiti di dramma, e qui il Tiepolo è inarrivabile.

Fig. 259. Figura nel predetto fregio.

Fig. 260 e 261. Storie nel predetto fregio.

* * *

Dunque i fregi e il soffitto che qui si dànno ornavano il salone del palazzo Correr a S. Fosca in Venezia e il salone era detto

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

« Sala d'oro ». Sul vero essere di queste pitture scarseggiano le notizie. Il soffitto misurava 81 m.[1] quadrati, fu venduto al Bode non pel Museo di Berlino, di cui è direttore, ma per quello di Colonia, e fu staccato dallo Steffanoni di Bergamo. Lo stesso Steffanoni e i figliuoli di lui staccarono tutto il fregio, applicandolo su tele e telai mobili, e allora il Direttore dell'*Arte* fè trarre le fotografie dai pezzi che oggi la fotoincisione volgarizza.

I fregi sono in possesso dell'antiquario veneziano sig. Barozzi, cui l'*Arte* rivolge ringraziamento per avere egli consentito che venissero qui pubblicati insieme con la veduta del soffitto.

Ed io, dopo aver sfogliato volumi e ricordi tiepoleschi da me raccolti, niente posso aggiungere alle presenti scarse notizie sugli affreschi di palazzo Correr, e son quasi certo che nessuno oggi saprebbe aggiungere una parola sulla storia del soffitto e dei fregi che l'*Arte Italiana* offre all'esame o all'ammirazione del lettore.

ALFREDO MELANI.

Fig. 262. Seggiole e tavola eseguite nella Fabbrica di Mobili artistici di A. De Vecchi e C. in Milano (vedi Dett. 43-44).

XXXI.

ORNAMENTI NEL PALAZZO DUCALE DI URBINO.

— Tav. da 65 a 70. Dett. 46, 47 e 48. Fig. da 263 a 268. —

Mi si affolla alla mente un cumulo di memorie nel cominciare a scrivere sul Palazzo Ducale di Urbino, anche limitandomi a' suoi ornamenti; e le immagini degli artisti che ivi architettarono, scolpirono, dipinsero, degli uomini insigni che ivi si diedero convegno in ritrovi intellettuali e cortesi, suggestionano il pensier mio come un evento lieto animato da figure e da cose care.

Sopra a tutte mi appare la figura del massimo artista del Palazzo, di quel Luciano de Laurana o Lauranna, anzi veramente Dellaurana e non di Vrana, come risulta da un autografo testè rimesso in vista dal Budinich, il quale lumeggiò l'attività del nostro Maestro come pittore; — sopra a tutte dico mi appare la figura di Luciano Dellaurana, architetto eminente del Quattrocento, su cui molto si scrisse principiando da Giovanni Santi, il padre di Raffaello, sino al nominato Budinich, da quanti s'interessarono all'arte del Rinascimento.

Giovanni Santi, che fu pittore non mediocre — come l'attestano le due *Pietà* nella Galleria d'Urbino e il delicato ritratto di Guidobaldo I, giovinetto, nella Galleria Colonna a Roma — e fu poeta, è stato il primo a esaltare in iscritto le virtù del Maestro che la Dalmazia e l'Istria vanno contrastandosi; e le esaltò precisamente quale architetto del Palazzo Ducale d'Urbino con dei versi non poco maccheronici e abbastanza conosciuti.

Et l'architetto a tutti gli altri sopra
Fu Lucian Lauranna huomo excellente
Che il nome vive, benchè morte el copra;
Qual cum l'ingegno altissimo e possente
Guidava l'opra col parer del conte,
Che a ciò il parer avea alto e lucente
Quant'altro signor mai et le voglie pronte.
Et cagion è che l'optimo architecto
Sia quel che a spendere apre l'aureo fonte.

Luciano presiedette a tutto il lavorìo del Palazzo? Non pare. Giovanni Santi, intanto, ci avverte che egli venne guidato dal parere del conte, cioè di Federigo da Montefeltro; ma non vorrebbesi che il concorso del conte fosse più apparente che reale e il poeta, nella sua umiltà di addetto alla corte, abbia ceduto a quel bisogno comune, specialmente nei tempi andati, d'esaltare il principe anche là dove ciò potesse essere cortigianeria o viltà. Lasciando tuttavia da un lato tale particolare e ammesso anche che il conte sia concorso coi suoi desiderii alla distribuzione del Palazzo, i documenti assegnano una parte di esso a Baccio Pontelli (1450 + dopo il 1492) fiorentino e a Francesco di Giorgio Martini (1439 + 1502) senese; a parte il concorso dei numerosi artisti che decorarono il Palazzo, pittori o scultori, da Timoteo Viti o, meglio, da Melozzo da Forlì all'insuperato ornatista Ambrogio Barocci o Ambrogio da Milano che a Urbino è il Bramante della sua arte. Si soggiunge che il Pontelli si occupò delle parti complementari e ricevette degli incarichi relativi alla decorazione interna e ai lavori lignei. Non si scordi che questo Maestro fiorentino esercitò l'intaglio come Baccio d'Agnolo e i Da Maiano (Benedetto e Giuliano); e se pur l'opera del Pontelli si limitò alla decorazione, essa a noi è

ugualmente gradita — come quella la quale si rivolge, precisamente, a ciò che oggi meglio c'interessa: la decorazione.

Quanto a « Maestro Giorgio » gloria senese e d'Italia, chiamato a Urbino quando i lavori del Palazzo erano a buon porto, ei deve aver finito delle opere le quali all'assieme non recarono un novo marcato aspetto.

Dunque il Palazzo Ducale uscì dall'immaginazione di Luciano Dellaurana, che primeggiò quanti vi lavoravano (*et l'architetto a tutti gli altri sopra*: avverte Giovanni Santi); ed egli, benchè ufficialmente appaia architetto del Palazzo nel 1468, secondo la nomina fattane da Federico di Montefeltro — egli dovette trovarsi sui lavori fino dall'inizio, che risale a due o tre anni prima. La sua nomina ufficiale sarebbe una conferma in iscritto e piglierebbe il luogo dell'invito principesco verbale, come taluno suppose.

La costruzione e decorazione del Palazzo richiese tuttavia molti anni, ma alla morte di Luciano, sopraggiunta non nel 1479 ma nel 1482, il Palazzo poteva considerarsi finito nella sua vera sostanza; onde il Pontelli avrebbe lavorato sotto la direzione di Luciano, il quale, lungi da essere un architetto rigido e a non altro inclinato che alla bellezza sobria dell'architettura, si piacque — sembra — egli medesimo ad ideare parte de' fregi e de' pannelli i quali fioriscono le porte, le finestre, i caminetti, le inquadrature e le cornici del Palazzo, materiate dallo scarpello

Fig. 263. Fregi del sopraornato di una porta nel Palazzo Ducale di Urbino.

Fig. 264. Sopraornato di una porta nel predetto Palazzo.

di Ambrogio da Milano e dei suoi dipendenti o cooperatori; perocchè Ambrogio è la figura più ragguardevole fra gli scultori ornatisti della principesca dimora.

* * *

Io, oggi, sono ben lungi dallo scrivere sul Palazzo Ducale d'Urbino, intorno al quale scrissero di proposito, dal Baldi al Calzini, moltissimi autori anzi infiniti dal De Geymüller allo Schmarsow, se si considerano gli scritti che toccarono il soggetto del Palazzo per ragione d'intima relazione coi temi di studi generali o parziali, o relativi a qualche artista eminente del Rinascimento. Ond'io non parlo dell'assieme esterno del Palazzo, dimora civile principesca fuor da ogni carattere militaresco, eccetto da un lato, il settentrionale; nè parlo del cortile — modello di leggiadria architettonica — nè delle sale; ma delle finestre e specialmente delle porte fiorite d'ornati, a far noto vieppiù il nome di Ambrogio da Milano, la cui valentia vale quella dei più grandi poeti ornatisti toscani del Rinascimento: Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano, Benedetto da Pistoia, Matteo Civitali.

Il nostro Ambrogio Barocci si trovò a Urbino come vi si trovarono tanti artisti forestieri, quali il Dellaurana, il Pontelli, Maestro Giorgio e altri giuntivi anche da luoghi più lontani, come Giusto di Gand, che vi portò la sua arte accesa dal più puro realismo (Urbino conobbe il realismo anche da Paolo Uccello e da Pier della Francesca) e vi si trovò con altri maestri dello scarpello, lombardi o ticinesi del XV e XVI secolo, sèguito a que' « comacini » i quali Urbino trecentesca vide fra le sue mura costruttori di edifici e onoranti il valore dei lombardi nelle discipline architettoniche e decorative; onde il nome Barocci o Baroccio da milanese diventò urbinate, poichè alla famiglia di Ambrogio appartiene Federico Barocci (1528+1605) gloria locale e non piccolo onore della pittura italiana, sebbene

Fig 265. Fregio di un camino nel predetto Palazzo.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 266. Fregio di un camino nel Palazzo Ducale di Urbino.

gli storici di questa sovente non considerino giustamente i meriti di lui che potrebbe dirsi il Correggio delle Marche (1).

Il valore di Ambrogio da Milano non meraviglia dunque chi sa o ricorda la ricchezza di ornatisti, la quale forma il vanto della Lombardia nel XV e XVI secolo; gli ornatisti lombardi del Rinascimento godettero un' elevata rinomanza in ogni punto d' Italia, e se Urbino si ornava delle bellezze decorative di Ambrogio da Milano, Venezia — a parte la dinastia dei Solari — chiedeva a Milano degli scarpelli lombardi pei lavori del Palazzo Ducale, ciò volendo l'architetto e scultore eminente Antonio Rizzo, capo di que' lavori; onde contemporaneamente la Lombardia a Urbino e a Venezia glorificava sè, mentre Milano e Pavia si apparecchiavano a dare al mondo il più bello spettacolo decorativo, che mente umana potesse creare, colla facciata della Certosa di Pavia. Nè parlo della facciata di S. Maria dei Miracoli a Brescia e del Duomo di Como, primeggiato, nel Cinquecento, dai Rodari — dinastia d' artisti che oggi Cremona vorrebbe tòrre a Maroggia, piccola terra sul lago di Lugano; — e neanche parlo della famosa porta Stanga di Cremona, oggi al Louvre, esempio sommo di fioritura ornamentale lombarda e del Rinascimento, nonchè oggetto di tempestose dispute sul suo maestro o sui suoi maestri ornatisti. — Non si parla di tuttociò per non abbandonare lungamente il soggetto di Ambrogio da Milano e degli *Ornamenti nel Palazzo Ducale d' Urbino.*

(*Continua*).

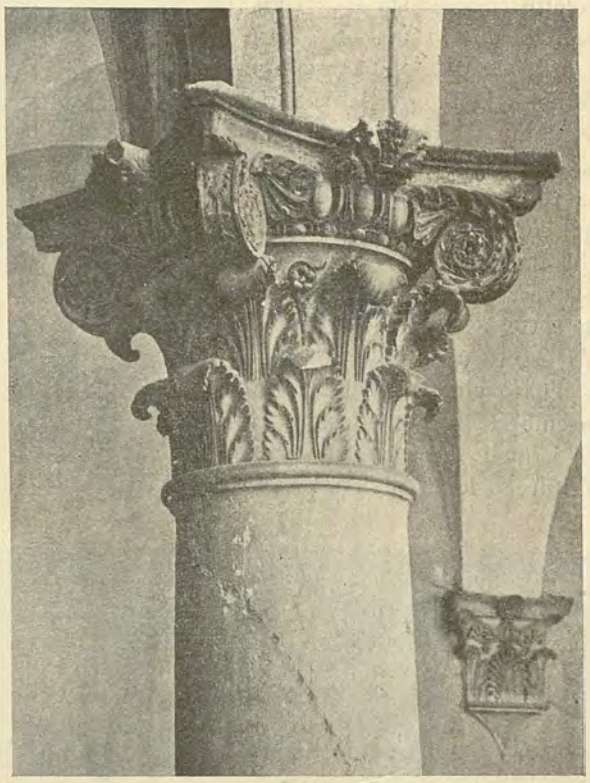


Fig. 267. Capitello di colonna nel cortile del predetto Palazzo.

(1) È singolare pertanto che mentre la Corte di Urbino porse a tanti artisti delle occasioni felici a nuove manifestazioni d'ingegno, sia poi stata avara coi suoi figli maggiori, Bramante e Raffaello. Forse mancarono le occasioni. Dovevano, que' principi, rifare il Palazzo Ducale? No. Ma a Mantova, alla Reggia dei Gonzaga, che s'ebbe l'inizio dai Bonaccolsi, la Corte aggiunse il Palazzo del Te; e Giulio Romano e molti artisti al suo fianco, vi attinsero onore e denaro.

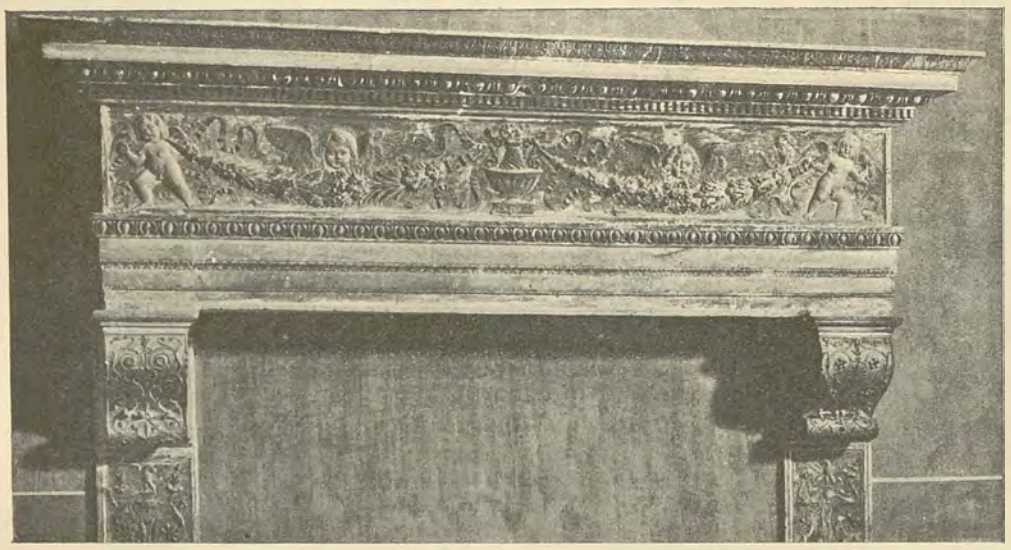


Fig. 268. Cornicione di un camino nel predetto Palazzo.

NOTE BIBLIOGRAFICHE.

MOLINIER. — *Musée National du Louvre. — Catalogue des Ivoires.* — Parigi.

Il Louvre è molto ricco di avori, dittici, trittici, cassette, bassorilievi per mobili e utensili in genere, perciò ha fatto bene il M., già conservatore della sezione cui fanno parte gli Avori, a riunire in un volume le notizie che a ciascun « pezzo » si riferiscono.

D'ogni ornamento egli indica l'arte e l'epoca evidente o presunta, fa la descrizione, dà le misure e indica l'anno dell'acquisto nonchè il numero dell' inventario. Appendice utile a tuttociò il M. offre la bibliografia di ogni ornamento.

Il compilatore ha aggiunto il disegno di alcuni fra i più begli oggetti; e poichè il lettore da questi piccoli disegni non può farsi una esatta idea degli originali, il lettore sappia come alcuni fra i migliori avori illustrati appartennero alla Collezione Spitzer e nel Catalogo principesco di cotal collezione gli stessi pezzi si trovano egregiamente illustrati in tavole grandi, le stesse tavole di cui il M. — se non erriamo — si servì ad arricchire la parte illustrativa della sua *Storia generale dell'Arti applicate* nel primo volume — il migliore, quello sugli Avori.

Senza entrare in apprezzamenti concernenti le epoche indicate da questo Catalogo, è utile indicare agli studiosi e agli artisti industriali il volume recensito, fonte eccellente di indagine storica.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ANNO XII. DICEMBRE 1903 N. 12

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXXII.

FIGURE DECORATIVE DIPINTE A POMPEI.

— Fig. da 269 a 278. —

NON è questa la prima volta che presentiamo ai lettori dell'*Arte* pitture pompeiane. Essi sapranno dunque o ricorderanno che la pittura, quale ci apparisce a Pompei, deriva in gran parte dall'arte greca dell'età alessandrina o ellenistica, benchè a nostro avviso vari altri elementi vi concorrano; e taluno ha anche esagerato l'ellenismo dell'arte pompeiana ed in particolare la dipendenza dall'arte di Alessandria, sulla quale del resto siamo troppo poco informati. Ad ogni modo, tranne alcuni quadri centrali in cui la composizione figurata ha valore di per sè stessa, e che devono ritenersi copie di tavole greche (e talora invece che a fresco erano anch'essi dipinti su tavola, incastrata nella parete ove resta il rincasso vuoto con qualche traccia del legno disfatto), in generale e la figura e l'ornato architettonico ovvero floreale e i colori del fondo fanno parte di un sistema decorativo che ha avuto la sua storia e le sue fasi, le quali a Pompei si riconoscono benissimo, soprattutto dopo i magistrali studi del Mau. Il più antico stile decorativo che ricorre a Pompei, e che appartiene ancora ai tempi anteriori alla dedizione della colonia romana nella città osca (a. 80 av. Cr.), è una imitazione delle incrostazioni marmoree che nell'età ellenistica adornavano i palagi dei ricchi nell'oriente mediterraneo e che incominciarono ad essere introdotte a Roma sulla fine della repubblica. La piccola e provinciale Pompei si contentò d'imitare i marmi con riquadri di stucco colorato costituenti una specie di bugnato; in questo stile la figura è esclusa dalla parete e si rifugia nel mosaico che spesso adorna il pavimento. Segue un secondo stile con prevalenza di motivi architettonici di proporzioni e prospettiva realistica, e con sobrio uso di quadri figurati; e poi un terzo stile, durato fin quasi alla metà del I° secolo dell'Era Volgare, che è forse il più bello per il carattere fantastico ma non ancor manierato che assume l'ornamento e per l'armonia dell'elemento figurativo il quale con esso si contempera. Finalmente lo stile più conosciuto come « pompeiano » e più caratteristico è quello degli ultimi decenni della città, che una eruzione del Vesuvio seppellì, come è noto, l'anno 79 d. C. In questo stile, come è naturale, sono dipinte la maggior parte delle case pompeiane. Nonostante i difetti della maniera, esso ha creato veri capolavori decorativi, quali le pareti della casa dei Vettii, già note ai lettori dell'*Arte*.

Fig. 270. Menade dipinta a Pompei.

Fig. 269. Centauro e baccante dipinti in una casa di Pompei.

La serie di figure che ora presentiamo appartiene appunto a questo stile, in cui gruppi o figure isolate compariscono spesso quasi fantasticamente volanti sul campo dipinto a colori vivaci o talora nero di grandi riquadri; altre volte fanno parte di fregi, ovvero formano esse stesse piccoli riquadri decorativi sopra spazi di non grande dimensione, come pilastri ecc.

Al carattere dello stile si armonizza il soggetto. Ad un'arte alquanto scapigliata, certo estremamente libera, in cui la figura, lungi dall'essere stileggiata ed adattata allo spazio da decorarsi, campeggiava senza suolo e senza sfondo nelle pose più fantastiche ed inverosimili, conveniva scegliere i soggetti in un ciclo d'idee che, richiamando con pochi tratti il significato delle figure rappresentate, permettesse di adoperarle in quelle movenze ed aggruppamenti che, soddisfacendo al capriccio dell'artista o del committente, ne solleticassero i sensi. Nulla di più facilmente intelligibile senza sforzo, di più popo-

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Fig. 271. Amorino guidante un granchio, dipinto nella casa dei Vettii.

lare, che il ciclo dionisiaco o bacchico; nulla di più adatto che le figure del *thiasos* bacchico, menadi, satiri, centauri, amorini, per quelle movenze e per quegli aggruppamenti. Perciò baccanti ed amorini sono in quell'arte tanto comuni. Abbiamo qui tra le nostre figure una menade che si drappeggia nel leggerissimo vestito, in una voluttuosa danza volante (figura 270); gruppi di baccanti con altre figure del *thiasos*, tra cui un giovane satiro che rapisce una menade, ed un centauro in fuga con le mani legate dietro la schiena, sulla cui groppa equina è saltata una menade che lo afferra alla nuca e lo aizza alla corsa percuotendolo col tirso e con la punta del piede: figure magistralmente schizzate (fig. 269). Abbiamo qui due amorini della casa dei Vettii, non prima però illustrati in queste pagine, entrambi rappresentati da auriga fantastico con quel fine senso di giocondità che sta fra l'umorismo e il capriccio, l'uno sopra un gambero che egli percuote con lo staffile (riquadro decorativo di pilastro), l'altro, che appartiene al fregio oramai celebre del grande triclinio, raffigurato quale vincitore in una corsa di bighe tirate da cerbiatti.

La parte che in queste pitture hanno gli animali fa pensare alla bravura di tali artisti nell'accennare con pochi tocchi le forme caratteristiche e le attitudini tipiche di quelli. Ecco un vivace quadretto di galli combattenti, anch'esso della *domus Vettiorum*. Ecco un toro fuggente addentato con un balzo da una pantera, mentre nello sfondo del quadro un mite cerbiatto sembra arrestarsi in ascolto, ed ai lati verdi festoni d'edera incorniciano il dipinto, e nello zoccolo una figura di vecchio Sileno, sdraiato tra piante fiorite, dà di piglio al *kantharos* ricolmo di vino, dal quale attinge i più giocondi pensieri.

Fig. 272. Dioscuro dipinto a Pompei.

Ad un genere diverso e più serio appartiene il dipinto che rappresenta un Dioscuro (fig. 272). Dioscuri o figli di Giove erano detti per eccellenza Castore e Polluce, che si rappresentavano con la clamide eroica, col berretto o *pilos* sul capo, sormontato da una stella, in atto di cavalcare o di reggere per le briglie un cavallo, l'animale connesso alle divinità siderali elleniche, che in focosa quadriga trae pei campi del cielo il carro di Elios o del Sole. Notevole è la testa del cavallo raffigurato nel nostro affresco, sia per l'esecuzione assai finita, sia pel ciuffo formato dai crini sulla fronte, secondo una caratteristica moda della Campania, che dall'età antica si conserva fino ai nostri giorni, e dal cavallo dei Dioscuri discende al ronzino delle *carrozzelle* napoletane.

Fig. 273. Figure bacchiche a Pompei.

Una rappresentanza singolare ed unica del genere fra le pitture pompeiane ci offre poi il quadretto oblungo con le tre figure di Apollo, Chirone ed Asklepios (Esculapio). Esso non è una composizione pittorica, ma un aggruppamento o meglio riunione di tre figure, ciascuna delle quali sta da sè (la figura di Apollo è tolta di peso da un tipo statuario) e che sono ravvicinate non già dall'azione, ma dal concetto (fig. 275). Il concetto che presiede a questa riunione di figure è quello della salute, e per-

Fig. 274. Figure danzanti dipinte a Pompei.

ciò vediamo insieme il dio che sopra tutti ne ha cura, padre e maestro dell'eroe Asklepios, che siede in posa e costume di sapiente, e il mitico educatore di questo, il centauro Chirone, che gl'insegnò la magica virtù delle erbe e gli altri precetti

dell'arte salutare. È questa la sola pittura antica superstite in cui sia raffigurato Asklepios, che finora non si potè riconoscere neppure nei numerosissimi dipinti vascolari tornati a luce.

L'importanza di un tal quadro, assai notevole per altri rispetti, è pertanto minima dal punto di vista decorativo, il quale invece di regola non abbandonava mai gli artisti incaricati di animare le pareti pompeiane con la spigliata fantasia dell'ornato e la gaiezza dei colori. Giacchè non bisogna dimenticare che gli antichi, a giudicarne da Pompei, come ebbero per la scultura il sentimento plastico, così ebbero in alto grado il senso pittorico ed intesero che la essenza di quest'arte è nel colore. Una decorazione concepita così liberamente si fondava soprattutto sul colore; di qui la scelta e la giustapposizione sobria e sapiente, in modo che le opere della pittura decorativa pompeiana, anche le più trascurate, e quantunque le condizioni di luce e di ambiente siano tanto mutate da quelle per cui esse furono eseguite, pur tuttavia ci appariscono gaie e vivaci, non mai stonate e stridenti. Anche il quadro mitologico, la cui composizione aveva importanza per sè stessa, era pur sempre concepito decorativamente, e si collegava al sistema ornamentale sia idealmente, con la scelta del soggetto reso popolare e gradito dalla poesia, sia materialmente. Collocato al centro della parete, sotto un fantastico padiglione architettonico dipinto, non dissimulava la sua appartenenza a tutto il sistema ornamentale, come la decorazione circostante veniva a formare una vasta cornice al dipinto centrale.

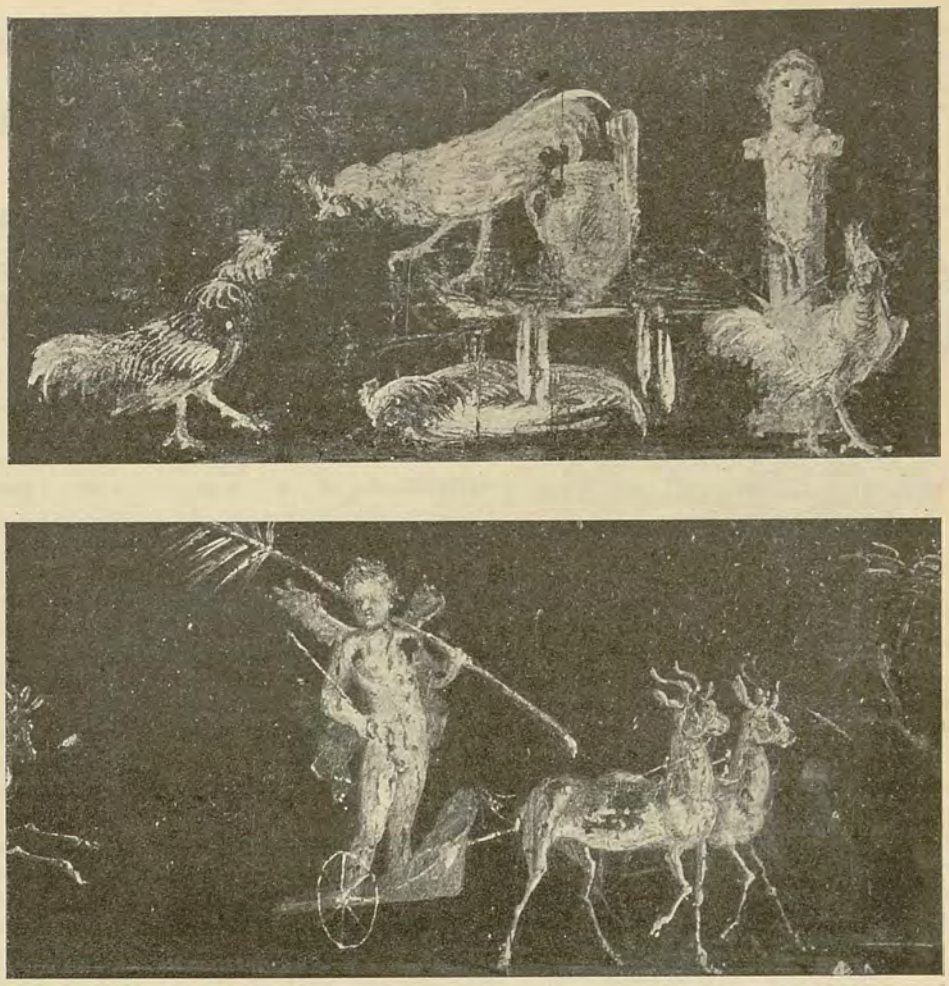


Fig. 276 e 277. Amorino auriga e Combattimento di galli dipinti nella casa dei Vettii.

Fig. 275. Apollo, Chirone ed Esculapio dipinti in una casa di Pompei.

In questi ultimi tempi si è pertanto molto discusso se i rapporti fra il quadro e l'ornamentazione circostante debbano intendersi precisamente come li immagina il Mau, ovvero altrimenti. Il Mau pensa che il dipinto sia null'altro che la riproduzione del quadro su tavola, e la decorazione rappresenti le cornici, sviluppate in una specie di mobile che nella realtà sarebbe stato di legno intagliato, e, addossandosi alla parete, ne avrebbe mascherata una parte e " portato „ il quadro. Altri invece vede negli ornati architettonici lo sviluppo di vere architetture rappresentate come se aprissero lo spazio della parete, e riconoscono nel dipinto la realtà stessa, presentata come in lontananza e vista attraverso un'apertura centrale. La disputa, che sembra appassionare specialmente gli archeologi tedeschi, è forse alquanto bizantina, come non di rado avviene tra i dotti di quella nazione, e probabilmente non comporta una soluzione radicale, non essendo possibile ridurre ad una logica rigorosa dal nostro moderno punto di vista critico i prodotti di un'arte così essenzialmente fantastica. Gli argomenti, alcuni dei quali di valore innegabile, addotti recentemente dal Petersen contro il Mau, ci sembrano piuttosto atti a mostrare insostenibili nei particolari i concetti di quest'ultimo, anzichè a dimostrare la tesi contraria, nonostante l'acre vivacità e il dommatismo delle asserzioni dell'autore. Sin tanto che, in fatti, si tratta di vedute paesistiche con un tempietto o simili, può parlarsi di realtà vista attraverso un'apertura. Ma non sappiamo immaginare come mai si potesse concepire il quadro quale una realtà vista da una casa di Pompei nella campagna circostante, quando si tratta p. e. di Dirce che un toro infuriato trascinerebbe proprio verso lo spettatore, o di Efesto che fabbrica nella sua tenebrosa officina le armi di Achille, o di Ulisse che riconosce il giovinetto eroe fra le donzelle di Sciro.

Ma, checchè sia di ciò, dove soprattutto apparisce chiara l'applicazione decorativa della figura è nei personaggi che popolano le architetture, nei gruppi volanti che campeggiano in un riquadro di vivace colore, come quelli dei quali abbiamo recato esempi nelle fotografie qui riprodotte. Il vantaggio tratto dalla figura libera, non stileggiata, la sua applicazione decorativa, sono anzi il tratto più caratteristico e più difficilmente imitabile dello stile ornamentale pompeiano.

G. Patroni.

Fig. 278. Sileno dipinto nella casa dei Vettii.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

XXXIII.

RELIQUIARII NEL TESORO DELLA CATTEDRALE DI GENOVA.

— *Fig. da 279 a 282.* —

A documenti conservati nell'archivio di Stato in Genova risulta come fin dal tredicesimo secolo esistesse in questa città una corporazione detta dei *fabri*, nome generico non isdegnato anche da coloro che professavano l'arte dell'argentiere, dell'orefice, del cesellatore, siccome proprio a chiunque trattasse metallo. Questi documenti che ci parlano di statuti, di contratti per provviste di arredi sacri, di controversie sorte tra i fornitori e i committenti, delle garanzie imposte dal governo a tutela dell'interesse pubblico contro le frodi e gli inganni eventuali circa il valore dei metalli, c'informano pure della località ove risiedeva detta corporazione, poco distante appunto dal Duomo di S. Lorenzo, depositario dei preziosi cimelii riprodotti in questo fascicolo dell'*Arte Italiana*. Ma soprattutto c'informano come Genova a quell'epoca non fosse tributaria ad altre regioni in fatto d'oreficeria; chè se s'incontrano nomi di artefici non liguri, risulta però che questi frequentavano in qualità di aiuto le officine condotte dai Genovesi. Da una carta indirizzata dagli orafi al Doge nel 1442, veniamo a conoscere che in quei tempi, ad ogni ricorrenza delle feste natalizie, si spediva a Milano gran copia di ori e di gemme da vendersi in quella fiera: il che prova quanto le oreficerie genovesi fossero apprezzate nella metropoli lombarda, che pure ne era maestra. Ed a questa circostanza devesi richiamare il ricordo della quistione insorta nel 1435 tra i mercanti genovesi e il Duca Filippo Visconti il quale, debitore verso gli stessi di oltre tremila lire, non solo si rifiutò di pagarli, ma li fece ancora imprigionare per rappresaglia contro il popolo genovese, che, ribellatosi al giogo ed alla tirannia del governo ducale, ne aveva trucidato quel triste istrumento che fu Opizzino d'Alzate.

L'indipendenza artistica industriale non si mantiene tuttavia assoluta nei secoli successivi; almeno per ciò che riguarda l'oreficeria; poichè varii atti legali ci dànno notizia di maestri lombardi, toscani ed anche fiamminghi che lavorarono in Genova per proprio conto, o in compagnia dei genovesi concorsero all'esecuzione di opere preziose, alcune delle quali ancora si conservano ed altre, oramai disperse, rubate o vendute, ci sono ricordate soltanto dagli inventari parrocchiali e da quelli delle case patrizie.

È gran ventura che fra le opere d'Arte ed i cimelii scampati al saccheggio napoleonico possiamo annoverare l'arca in argento cesellato, destinata ad accogliere le ceneri di S. Giovanni Battista allorchè si trasportano processionalmente lungo le vie della città. Misura in lunghezza metri 1,13, metri 0,56 in larghezza ed è alta metri 0,78 dalla base alle cuspidi, non compresi i leoni (fig. 279). Divisa in dieci scomparti, in cui sono rappresentati in alto rilievo fatti relativi alla vita del Precursore, porta agli angoli quattro statue di Santi patroni. Il coronamento superiore è costituito da ricchissimi baldacchini, corrispondenti ai singoli scomparti, sostenuti da contrafforti terminati a cuspide, portanti altri piccoli baldacchini, sotto i quali sono collocate altre statuine. Un finissimo ricamo ad archetti traforati, che richiama quello soprastante alle composizioni figurali, corre lungo la base, poggiata su quattro leoni scolpiti a sbalzo; e nel lato posteriore di quella si legge la seguente iscrizione: *Hoc opus factum fuit in tempore priorati D. D. Lazari de Vivaldis et Johannis de Pasiano* MCCCCXXXVIII, *die mai et Therannus Danielis fabrus fabricavit*. Se pertanto il cimelio stesso ci fornisce il nome dell'autore senza indicarne la patria, questi in un documento si confessa nativo di Porto Maurizio. Però un atto del contenzioso, in data del maggio 1418, attesta come fin da quest'epoca il Teramo tenesse in Genova officina e bottega, onde si può con certezza affermare che quivi apprese la sua arte, allo stesso modo che vi acquistò la cittadinanza. Ma nuovi documenti scoperti in seguito c'informano che nel 1441 ad un tal Simone Caldera di Andora, paese poco distante da Porto Maurizio. venuto in Genova da Siena, dove aveva dimorato imparandovi l'arte di traforare e di lavorare d'intaglio, fu dai Reggitori della cosa pubblica e con l'approvazione degli Ufficiali di Moneta, affidato l'incarico di affrettare il compimento dell'arca. Perciò, risultando che gli intagli ed i trafori nel 41 non erano per anco stati eseguiti, è lecito supporne autore il Caldera, il cui nome se non è ricordato nella leggenda citata, perchè anteriore al suo intervento nell'opera, a buon diritto avrebbe dovuto figurare almeno in altra parte della preziosa cassa.

Alla finezza dell'ornato non corrispondono certamente nè il disegno, nè la modellazione delle figure, ingenue nella forma come nei loro aggruppamenti, ma non prive d'interesse, considerandole rispetto all'epoca, all'interpretazione del soggetto ed al sentimento religioso.

Tuttavia i caratteri di quest'arca non hanno riscontro in alcun monumento schiettamente italiano. Un alto rilievo in legno conservato in una piccola chiesa seminascosta nei monti della Riviera di levante, il reliquiario di S. Grato appartenente alla cattedrale di Aosta, i fondi architettonici, i mobili, gli accessori dipinti nelle tavole tedesche o fiamminghe, hanno maggiore affinità con la cassa consacrata alle ceneri del Precursore che questa non abbia con la chiesetta della Spina in Pisa e con gli archi e i trafori dei palazzi di Venezia. Ma soprattutto le facciate, i cori delle cattedrali franco-tedesche, le composizioni figurali dei quattrocentisti stranieri, ci sono ricordati da quelle cuspidi frastagliate, da quelle combinazioni di archetti e di circoli, dalla forma e dalla decorazione di quei baldacchini, dai costumi, dall'espressione, dalla rigidità settentrionale delle statuette simboliche e dei personaggi che si riferiscono alla vita del Santo titolare. Se non è quindi lecito dubitare dell'autenticità della leggenda e dei documenti relativi agli autori dell'arca di S. Giovanni Battista, non si può non ammettere che questi abbiano ceduto alla suggestione ed al fascino di un'arte che in Genova stessa aveva già avuta in quell'epoca una splendida e mirabile manifestazione nella facciata del Duomo di S. Lorenzo, o che per un prolungato soggiorno là dove quest'arte ebbe origine, in quelle brumose regioni popolate di abeti, di cuspidi, di ogivali acuti, di guglie smisurate, ne abbiano assimilato le tendenze, la forma, l'espressione particolare.

Con intervento del Doge, del Senato, di tutte le corporazioni civili e religiose, preceduta e seguita dal popolo acclamante e riverente, l'Arca del Precursore veniva trasportata ogni anno in gran pompa sul Molo vecchio, dove in faccia alla distesa del mare con canti e con preci si votava solennemente all'alta protezione del Santo la sorte dei naviganti e l'avvenire dei commerci. Tale costumanza si mantenne fino alla metà dello scorso secolo: e quando per accedere al poderoso baluardo che Marino Boccanegra costruiva a difesa delle navi ancorate, sorse la maschia porta architettata da Galeazzo Alessi, sullo sfondo di questo mirabile edifizio e del grandioso anfiteatro su cui si adagia Genova regina, come una mistica visione, scintillante di ceri, sarà apparso il prezioso monumento della pietà dei Genovesi e dell'arte fabrile del Quattrocento, troneggiante sulla folla: scena maravigliosa, degna del pennello di Carpaccio e di Gentile Bellini. Tempi, costumi, caratteri diversi ed opposti, ma ravvicinati da un sentimento inalterato, la fede; conciliati assieme in una vibrazione unissona di luce e di colore, nel campo azzurro del mare e del cielo, annebbiato dal fumo delle artiglierie, costellato dalle orifiamme delle galee.

***

Fin verso la metà del secolo XVI nella processione del Corpus Domini l'Ostia si trasportava sopra una cassa di legno dorato, della quale disgraziatamente non esiste più traccia e che quantunque *mal convenevole ad esso misterio ed alla Repubblica nostra quanto dir si possa*, sarebbe oggidì gelosamente custodita fra i più interessanti e preziosi documenti della storia religiosa, civile ed artistica di Genova; sicchè nell'anno 1553 fu deliberato di costruirne una tutta d'argento, *d'ogni bellezza e da stare al paragone di qualsivoglia altra* (fig. 281 e 282). Al nome di Francesco Rocchi milanese e di Agostino Groppo veneto, ma oriundo genovese, o, per meglio dire, della terra di Levanto, si lega la storia di quest'Arca, come quella dei primi artefici che n'ebbero incarico dai Padri del Comune. A costoro pertanto se ne deve la struttura e l'assieme, ma molti e molti altri cesellatori, argentieri e pittori si succedettero nel disegno e nella esecuzione delle varie parti che la compongono. Di forma rettangolare, ha propriamente l'aspetto di un'urna, terminata in basso da un ovolo robusto, decorato con volute, targhe, puttini, poggiante agli angoli su teste di cherubino. Dodici nicchie, occupate dalle statue degli apostoli, cioè quattro agli angoli ed otto nei lati, dividono l'Arca in dodici scomparti, dove il martello ed il bulino hanno rappresentato fatti principali della vita e della passione di Cristo. Nell'attico che si eleva sopra la cornice intagliata a fusarole, fanno riscontro alle nicchie ed alle statue della parte inferiore altrettante figure in tutto rilievo adagiate entro a seggi di carattere molto architettonico, per cui l'attico stesso riesce alla sua volta diviso in formelle, riccamente ornate con festoni di fiori, frutti e teste di angioletti. Altre statue di virtù, di putti e di angioli in adorazione, sorreggenti emblemi sacri e strumenti della Passione, sono disposte superiormente all'attico, sul coperchio dell'urna, anch'esso sontuosamente scompartito e decorato, nel cui centro si eleva il tabernacolo destinato ad accogliere il Simbolo Eucaristico.

Se quest'Arca si presenta simpatica ed equilibrata nelle sue linee generali e se altissimi pregi si riscontrano nei dettagli, pure questi rivelano tanto le varie personalità dei molti artisti che concorsero all'esecuzione dell'insigne opera, quanto le diverse epoche in cui questa venne compiuta. Il carattere della seconda metà del Cinquecento, già tendente ad una certa emancipazione da quella castigata correttezza propria del principio di detto secolo, è quasi comune a tutti gli sbalzi illustranti la vita e la passione di Cristo; si notano nondimeno sensibili differenze nella lavorazione e

nella interpretazione artistica delle figure. Difatti documenti sincroni ci apprendono l'entità della somma corrisposta a Luca Cambiaso per avere fornito al milanese Rocchi i cartoni di alcuni scomparti e come a questo ed al Groppo, scappati poscia da Genova per debiti e male azioni, sieno succeduti Tommaso Utpluten, Ranieri Focs, Baldassarre Martines ed un

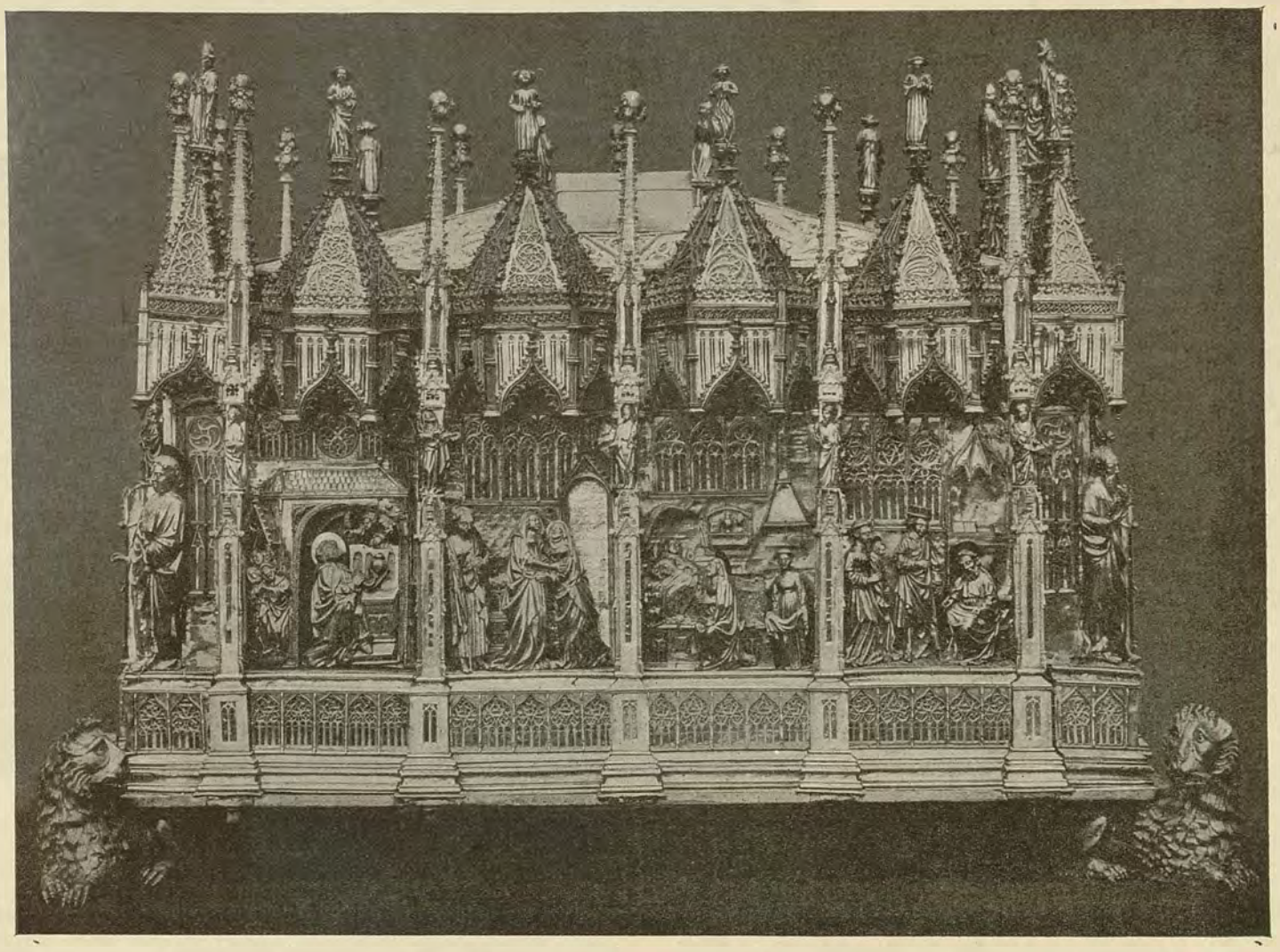


Fig. 279. Arca d'argento cesellato per le ceneri di S. Giovanni Battista nel tesoro del Duomo di Genova.

certo Arrigo, soldati fiamminghi al servizio della Repubblica, i quali, se maneggiavano la spada con altrettanta abilità e maestria quanto il martello ed il bulino, dovevano essere certamente temibili avversari in guerra. Del Martines sono le storie di Gesù dinanzi a Caifas, ad Anna Pontefice ed a Pilato. Nelle teste dei personaggi si può scorgere alcun che dello stile lombardo, ma il fare di Alberto Dürer non apparisce meno nella maggior parte delle figure: il bassorilievo vi è trattato con profondo sapere d'artista soprattutto nella interpretazione prospettica dei fondi e nella corrispondente proporzione delle figure. Delle dodici statue collocate attorno al corpo principale dell'urna, le quattro d'angolo sono state cesellate in Anversa su modelli spediti da Genova. Sembra che il Groppo, il quale nel 1573 fu sollecitato, malgrado il poco buon nome acquistatosi, a far ritorno in Genova per completare e connettere le varie parti dell'urna, abbia eseguito in un coi figli e nipoti il tabernacolo che doveva sorgere nel centro di quella, sostituito pochi anni dopo dall'attuale, lavoro gentile di un Desiderio Croce genovese, sormontato però sul vertice da una statuetta del Redentore che faceva parte della prima opera del Groppo. Altri artefici nostrani o stranieri operarono ancora a maggior decoro dell'urna, e fra questi non vuolsi tacere di Nicolosio Olestar tedesco, che nel 1584 scolpì gli angioli sostenenti ai quattro lati gli emblemi della Passione.

Nel 1611 l'Arca del Corpus Domini non era per anco ultimata, come appare dalle note di pagamento a favore di Luca Vigne per molte modificazioni ed aggiunte apportate alla medesima e specialmente per le quattro teste di cherubino che le fanno sostegno.

Cominciata nella seconda metà del secolo XVI, quest'opera superba si protrasse fino al principio del successivo. Splendida espressione della fede, ma non meno delle tendenze fastose dei Genovesi, rappresenta artisticamente il tramonto di un'epoca e l'alba di quella che vi tenne dietro. Come una corda, tesa o rallentata insensibilmente durante la vibrazione, produce un'infinita successione di semitonalità che isolate ci sfuggono, costituenti il passaggio da una nota all'altra, così nell'Arca del Corpus Domini, che si conserva nella Cattedrale di Genova, si svolge una evoluzione che dà luogo, si può dire, ad altrettante sfumature e gradazioni quante sono le parti che la compongono, onde la prima impressione che si riceve nell'osservarla va modificandosi alla sua volta e a poco a poco ci sentiamo trasportati verso quell'arte la quale impresse una fisonomia così spiccata e caratteristica al secolo XVII.

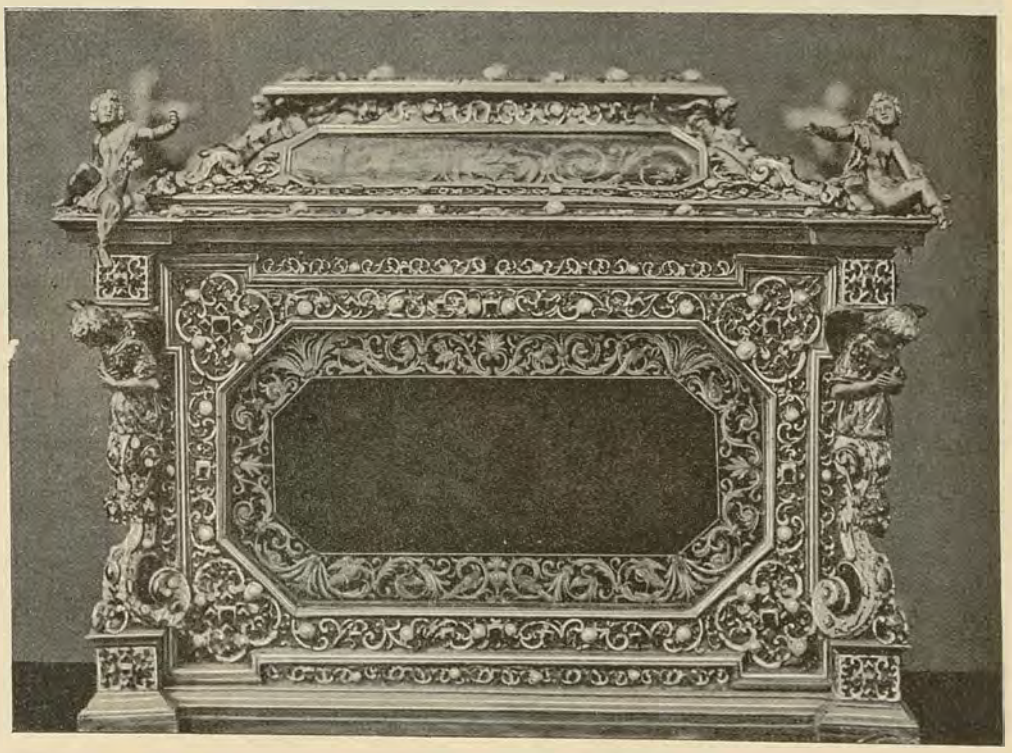


Fig. 280. Cofano per le ceneri di S. Giovanni Battista nel predetto tesoro.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Ogni anno nella solenne ricorrenza della festa di S. Giovanni Battista sull'altare dedicato a questo Santo vien collocato un cofano preziosissimo per arte e per materia, entro al quale si espongono le sue ceneri (fig. 280) È posteriore all'arca dedicata al Precursore, ma se in questa l'ingenuità di alcune parti, compensata dalla bellezza assoluta di molte altre, vuol essere apprezzata relativamente all'epoca ed alla storia, in quello non si domanda nè l'indulgenza, nè il giudizio subordinato a speciali considerazioni d'indole archeologica, in quanto esso si presenta, sia nell'assieme sia nei dettagli, come una perfetta opera d'arte. La completa mancanza di notizie circa i committenti, l'autore o gli autori del maraviglioso cofano ci fa credere che non sia stato eseguito in Genova; chè anzi a conferma di tale supposizione concorre una istanza indirizzata l'anno 1637 dai Priori della confraternita di S. G. Battista ai Serenissimi Signori perchè questi volessero adoperarsi a raggranellare la somma occorrente all'acquisto di *una cassetta di cristallo che fu portata a vendere in Genova per poi riponere in essa le sacre ceneri del nostro Precursore*. Ed un memoriale dei Serenissimi, in data dell'aprile 1665, ordina che la cassetta acquistata dagli eredi del Signor Francesco Pinceto, sia consegnata agli Ecc.mi Ugo Fiesco ed Agostino Pinello, priori della confraternita di S. G. Battista. Questa cassetta è costrutta in argento dorato: ha forma rettangolare ed agli angoli porta quattro cariatidi d'oro smaltato, sorreggenti la cornice e terminate in basso da eleganti volute.

L'ottagono inscritto nei lati del quadrilatero e nelle facce del coperchio foggiato a piramide tronca, porta una lastra di cristallo di monte riccamente intagliata. Quattro puttini stanno seduti superiormente sugli spigoli della cornice, ed altrettanti mostri marini, scolpiti in cristallo, sostengono questo prezioso ed inestimabile cofano. Il carattere della seconda metà del secolo XVI appare evidente in tutto, specialmente nel movimento delle volute in cui si trasformano le cariatidi, nella modellazione, piena, robusta, di queste e dei puttini soprastanti. I fregi che si svolgono in ogni scomparto, riquadratura o meandro, variati in relazione alla forma dello spazio che li circoscrive, sono sempre inspirati ad un motivo unico, principale, onde all'intonazione straordinariamente simpatica data dall'oro

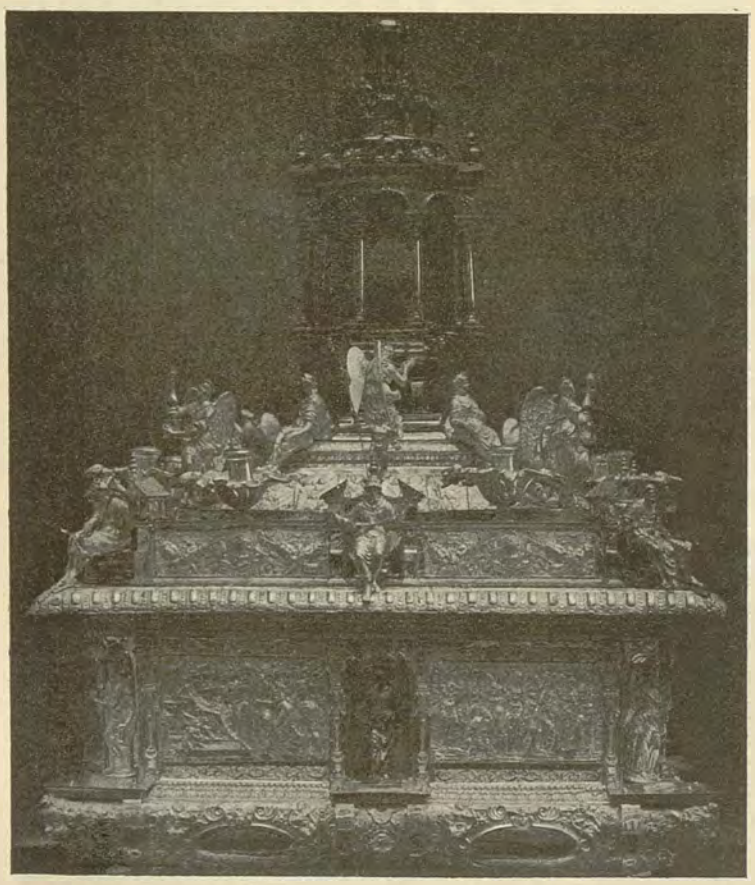


Fig. 282. Fianco della predetta cassa.

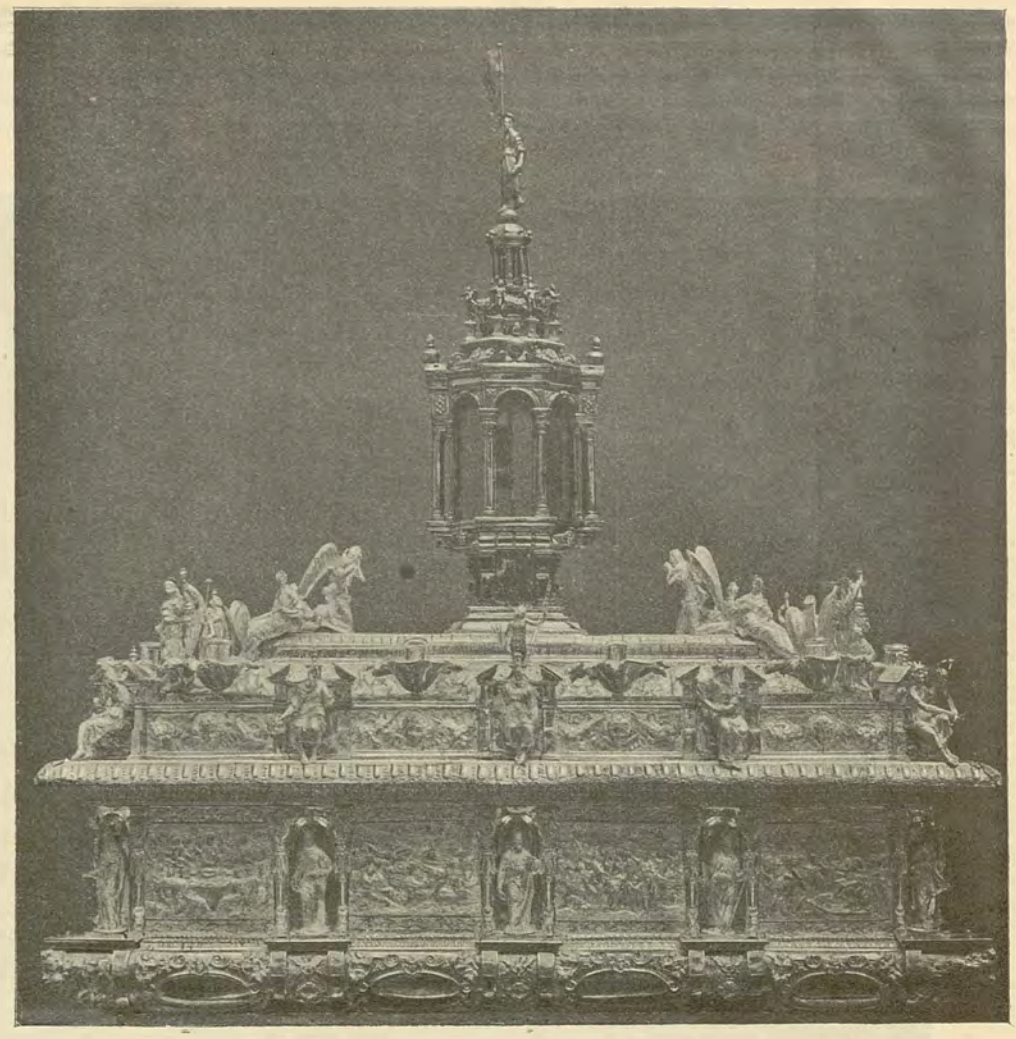


Fig. 281. Cassa processionale del Sec. XVI nel tesoro del Duomo di Genova.

patinato dal tempo, dallo smalto, dal cristallo graffito e dalle numerose gemme profuse in ogni parte, corrispondono l'equilibrio delle linee e l'armonia della decorazione. Da qualunque lato si osservi questo cofano, dai più creduto, a ragione, opera d'artefice italiano, soddisfa appieno le esigenze del più raffinato senso estetico, soprattutto nei profili, elegantemente movimentati dagli aggetti della cornice, dalle sporgenze delle cariatidi e delle volute.

Questo cofano, risparmiatoci dagli stranieri, scampato, malgrado il valore del metallo e più ancora delle pietre preziose che lo adornano, all'ingordigia degli uomini, non ha potuto sfuggire verso il principio dello scorso secolo all'opera vandalica di coloro stessi che l'avevano in custodia. Acquistato occasionalmente, destinato forse in origine ad uso profano, mancava di un emblema religioso, relativo specialmente al Santo alle cui reliquie è consacrato. Ed a supplire a tale mancanza la confraternita di San G. Battista non si è fatta scrupolo di forare il prezioso cristallo del coperchio per adattarvi una barocca e contorta statuetta del Precursore, modellata dallo scultore francese Onorato Pellée.

Se si considera la preziosità della materia onde sono formate le due arche, troppo succintamente illustrate in questo articolo, come un'affermazione di ossequio e di attaccamento del popolo genovese alla religione, alla fede, bisogna convenire che l'atto pietoso è stato nel più alto grado interpretato da chi seppe improntarle a tanto carattere e sentimento d'arte. Sono due inni scritti in lingua diversa, ma inspirati ad un concetto unico. L'arte ne è la sostanza, la materia ne rappresenta l'edizione. La cassa di S. G. Battista nella sua rigida eleganza quattrocentesca, severa e gentile nello stesso tempo, quella del Corpus Domini nella flessuosa e sciolta fraseologia decorativa del secolo XVI, dolcemente suggestiva la prima, affascinante e seducente la seconda, si accordano insieme nell'innalzare un canto religioso alla Divinità, un peana di gloria all'Arte Italiana.

A. Luxoro.

XXXIV.

Ornamenti nel Palazzo Ducale d'Urbino.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 68, 69 e 70. Dett. 46, 47 e 48. Fig. da 283 a 285. —

SONO finestre, all'esterno, quali bifore arcuate alla maniera fiorentina dei palazzi Medici e Strozzi, o rettangolari intelaiate a croce come si vedono nel palazzo di S. Marco o di Venezia a Roma e in Toscana, a Pistoia, nel palazzo Baly — tipo poco comune in Italia, ma in Francia e in Inghilterra molto diffuso; e le bifore arcuate che s'allineano in un lato esterno del Palazzo sono colà un esempio isolato da Luciano composto sul disegno di monofore arcuate preesistenti, resti vuolsi d'una vecchia fabbrica demolita da Federico; onde qui Luciano, vincolato, non potè dare la misura della sua personalità, pur ideando delle finestre agili e snelle con ovoli, fogliami ed archi polilobati, i quali nella loro agilità e snellezza possono ricordare le bifore del palazzo Medici — la celebre fabbrica di Michelozzo a Firenze — a parte il ricamo de' lobi che in quest'ultime finestre non esiste.

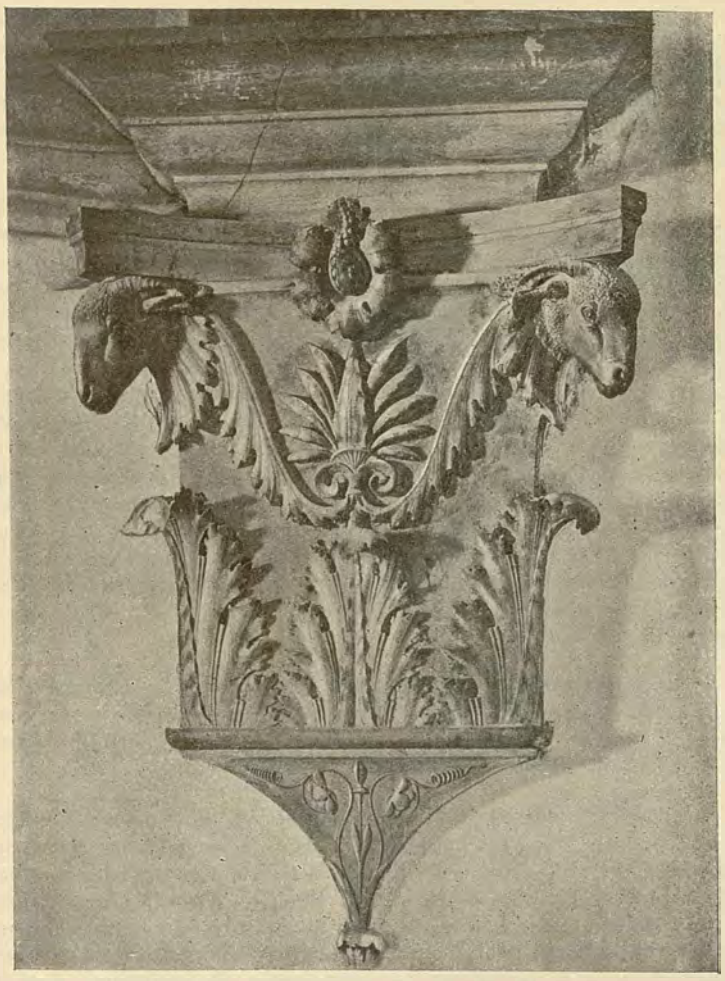


Fig. 283. Capitello pensile nella scala del Palazzo Ducale di Urbino.

Gli ornamenti scolpiti salgono e si allargano pertanto sui fregi e sui pilastri delle porte anzichè sui fregi e sui pilastri delle finestre moderatamente incorniciate e intelaiate a croce; onde lo sguardo si deve rivolgere o sui capitelli, i quali, a mo' di grandi gigli, s'aprono leggiadramente a foglie e volùte, soprattutto nel cortile, o sulle porte intelaiate in guisa comune, le quali emergono per la bellezza di foglie, giràli, candelabri, frutta, stemmi e oggetti guerreschi, uniti in un assieme decorativo, che forma un repertorio di motivi in cui la grazia si intreccia all'armonia, la vaghezza del disegno alla finezza della scultura.

Non si parla d'originalità perchè l'originalità non può esistere in questi ornamenti. L'architettura quattrocentesca e cinquecentesca si ispira alla romana, ma la decorazione ne è spesso un plagio; così il vedere qui l'originalità equivale a mettersi sulla via dell'errore: si può tuttavia e si deve parlare di grazia e armonia, di finezza scultoria e vaghezza di disegno, perchè tutto ciò costituisce il merito degli ornamenti nel Palazzo Ducale di

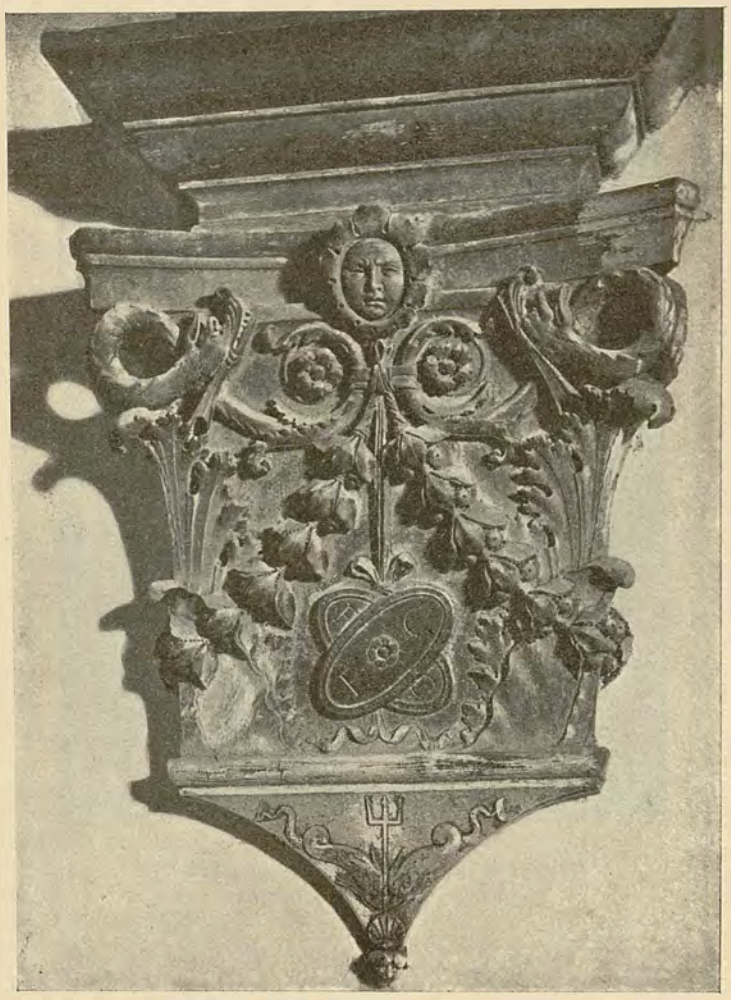


Fig. 284. Capitello nella predetta scala.

Urbino, dalla famosa « porta della guerra » a quella d'ingresso al Salone; dall'inquadratura entro cui Girolamo Campagna scolpì la bella statua del duca Federico — inquadratura circondata da lesene, come una porta, e sormontata da una cornice — ai vari fregi, ai vari pannelli nelle diverse parti del Palazzo; e il fermarsi a tuttociò equivale a goder d'una festa di rilievi, or gravi or tenui, simmetrici e ripetuti, ove la bellezza formale sale a squisitezze che rapiscono.

Di rado la figura si associa alle foglie vere o stilizzate, ma le cornucopie, i vasi, i temi floreali, le baccelliere a ventaglio, i delfini e i cavalli marini, si incontrano non infrequentemente; e i putti corrono esultando di gioia su un celebre caminetto del Palazzo, putti alati, angeli, che dànno il nome alla Sala degli Angeli, la quale richiama il vaghissimo fregio del caminetto nella prima Sala addetta al quartiere del « Magnifico », e richiama altresì la Cappella del Perdòno con certe porte lunghe, arcuate e sormontate da ricca trabeazione, coperte da ornati minuti, esempio di esecuzione incomparabile.

Perciò gli *Ornamenti nel Palazzo Ducale d'Urbino* divennero una miniera; e Gubbio, che vide sorgere, coevo all'urbinate, un Palazzo Ducale, il quale ai tempi nostri fu vittima della più sfrenata cupidigia degli antiquari (1), s'ebbe ornamenti simili a

(1) Il palazzo di Gubbio si ridusse in malessere e come quello di Urbino non fu rispettato nè dal tempo nè dagli uomini. Quest'ultimi lungamente lo obliarono; ed è vanto di R. Bonghi, ministro della P. I., l'aver secondato i propositi del conte Pompeo Gherardi diretti a conservare il palazzo. In questo si separò, sin dall'inizio delle cure bonghiane, la parte monumentale governata dal Ministero della P. I. dall'altra governata dal Ministero delle Finanze. Allora si cominciarono i restauri della facciata detta dei *Torricini* di contro al teatro Sanzio, poi si restaurò il bellissimo cortile e si fecero altre opere, trasferendo in altro luogo il carcere giudiziario che occupava il pianterreno del cortile, il quale, dopo convenienti lavori, divenne sede dell'Istituto di B. A.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

quelli di Urbino, ma non sì alti in bellezza, e a Milano un signore, volendosi costruire una dimora di gusto antico, tolse a Urbino temi di assieme e motivi d'ornato, scolorendo pertanto la bellezza antica. Ciò ne conduce a una vecchia verità: che colui il quale copia resta sempre indietro.

Fig. 285. Capitello nella predetta scala.

Vero: anche Ambrogio da Milano e i suoi cooperatori, i quali scolpirono fregi e candelabri nelle porte e nei caminetti del Palazzo, e materiarono capitelli e cornici ovolate, dentellate, floreate, vissero amando una bellezza *non libera*, per dirlo alla maniera del Croce nella sua *Estetica* (libro aureo sulla scienza dell'espressione); — artisti esecutori, essi raggiunsero però un tal segno che la storia non può, non deve dimenticarli.

ALFREDO MELANI.

XXXV.

NOTIZIE.

SCUOLE CON OFFICINE A MILANO. — La Società Umanitaria ha aperto un corso di Arte applicata all'Industria per i lavori in ferro, in legno e in metalli preziosi (oreficeria e argenteria). Le lezioni che s'impartiscono sono serali, hanno il corso normale, ed i giorni di lezione sono cinque alla settimana. All'insegnamento è preposta una Commissione di vigilanza.

I giovani ammessi a questa nuova Scuola con officine o lavoro manuale che si dica, ricevono un'indennità per quelle ore che avessero dovuto impiegare in essa anzichè alla rispettiva bottega.

L'ammissione richiede l'esame o un attestato di frequenza del periodo di 2 anni almeno alla Scuola superiore d'Arte applicata o alle Scuole serali di Brera.

La Società Umanitaria ha pubblicato una Relazione che comprende anche delle notizie sulle Scuole estere, ma di seconda mano.

L'insegnamento vorrebbe avere esclusivamente intendimenti moderni.

DIFESA DELLE OPERE ARTISTICO-INDUSTRIALI. — Nel Congresso per la difesa della proprietà industriale tenutosi ad Amsterdam alla fine del 1903, sulla relazione di M. Andrea Taillefer, avvocato a Parigi, venne votato che " le opere d'arte applicata devono essere formalmente difese come ogni altra opera d'arte, senza necessità di un deposito dell'opera prima che essa sia posta in commercio; tuttavia sarà utile che la legge dia facoltà di depositare quest'opera a ciò che l'autore possa avere la prova della sua priorità „.

RESTI DI UN NOVO PAVIMENTO CERAMICO. — Nella chiesa di S. Francesco a Deruta, si trovarono alcune mattonelle di fabbrica locale, appartenenti a un vecchio pavimento, a colori vivissimi. Esse si attribuiscono al Caselli, suocero del Pintoricchio, il quale forse preparava i disegni al Caselli stesso.

STOFFE PALEO-CRISTIANE. — Tanto il Museo Artistico-Industriale di Napoli, quanto quello nazionale di Ravenna, ricevettero il dono dal Museo Guimet di Parigi di una serie di stoffe appartenenti ai primi secoli del Cristianesimo, scoperte negli scavi di Antinoe (Alto Egitto). Contengono degli ornamenti in guisa di croci, pesci e altri simboli paleo-cristiani.

SCUOLA NAZIONALE E MUSEO D'ARTE DECORATIVA. — A Limoges è sorto un edificio destinato a Scuola Nazionale e Museo d'Arte Decorativa sopra il progetto di M. E. Mayeux ed è costato 1.200.000 franchi, di cui 960.000 dati dallo Stato e 240.000 dalla città, la quale aveva offerto inoltre il terreno.

La *Construction Moderne* recentemente ne dette un'ampia descrizione illustrata da grandi disegni. Notevole l'uso della ceramica all'esterno, che è una novità per Limoges, osserva il predetto periodico.

FAUTORI D'ARTE NOVA. — Dopo il granduca di Hesse, fondatore della colonia artistica di Darmstadt, ecco un altro granduca, quello di Weimar, cogli stessi intendimenti che animarono il granduca di Hesse. Quegli intende dare un nuovo svolgimento, di carattere affatto moderno e riformatore, alla Scuola d'Arte Decorativa della sua città. A tal proposito ha messo a disposizione sulla sua cassetta privata una cospicua somma per sovvenzionare la Scuola ed ha chiamato a dirigerla il giovane Hans Olde. A Weimar vive anche da qualche tempo il Van de Velde dopo aver lasciato Berlino.

UNA SOCIETÀ DI DECORATORI. — Si è costituita a Parigi una Società d'artisti decoratori sotto la presidenza di M. Dubufe, e si è annunciata ufficialmente aprendo una esposizione d'ambienti.

Evidentemente va abbandonandosi il sistema di esporre gli oggetti isolati, e sta bene. Parigi, Darmstadt, Glasgow e Torino hanno dato esempi eccellenti.

SUI RODÀRI scultori, decoratori e architetti, dei quali l'*Arte Italiana* più volte s'interessò, scrisse recentemente il prof. Alberto Ròndani, il quale intese a provare che gli artisti di nome: Rondo, Ronde, Ronda, Rondii, Rondari, Rondori, Ròlari, Roderi, Rottis, Rotis, Ro, Rho, Rhaude e Raude che si trovano o si possono trovare nella storia appartengono tutti allo stesso ceppo; e Tommaso Rodari che, seguendo il Merzario, il Rondani fa — esagerando — " una specie di Mantegna della scultura „, sarebbe di famiglia se non precisamente di nascita cremonese. La gloria più fulgida di Maroggia dileguerebbe così; e dovrebbesi riconoscere che l'onore fatto alla terra del Ceresio non ha fermo fondamento. Esso basa pertanto su una tradizione che va, come la memoria, lontana; ma la tradizione è fortificata da ciò che a Maroggia parecchi portano il nome della illustre famiglia artistica de Rodari, da chi scrive personalmente conosciuti. Si assicura inoltre che i Rodari presenti discendono dall'antica stirpe. Comunque, qui occorrono de' documenti; il prof. Rondani potrà ragionare bene, ma le sue fonti informative principali non garantiscono come garantirebbero i documenti effettivi.

CHE FORTUNA! — Il *Metropolitan Museum of Arts* di Nuova York, ha ereditato una somma che va da' 50 a 60 milioni di lire da un americano, Jacob S. Rogers. È direttore del Museo un italiano: Palma di Cesnola, che si può dire anche il creatore del Museo stesso.

LE DONNE-ARCHITETTO. — All'*Architectural Association* di Londra ebbe luogo una lunga e rumorosa discussione sopra le donne architetto. La discussione venne aperta da miss M. Charles, una signorina la quale compì gli studi d'architettura e passò l'esame del *Royal Institute of British Architects*. Miss Charles sostenne non esistere una ragione che possa rendere meno facile l'esercizio dell'architettura alle donne; ma la corrente generale non le fu favorevole. Pur ammettendo che una donna possa disegnar bene, il trattar cogli imprenditori e cogli operai non è cosa adatta alle donne. Tale opposizione è vecchia; ma ciò che sembra una verità oggi potrebbe non sembrare tale domani.

OPERE DI OREFICERIA A FIRENZE. — L'amministrazione di S. Maria del Fiore presentò il progetto al Ministero di formare in una delle Cappelle una specie di " Tesoro „ dei reliquiari che la chiesa possiede. Così gli studiosi e gli amatori d'arte potranno vedere più agevolmente queste opere, chiuse oggi negli armadi, le quali sovente non si possono gustare perchè si trovano in cattive condizioni di luce e perchè non è lecito smuoverle.

DECORAZIONI PARIETALI. — A Firenze in una casa della via Vasari — via che sta per scomparire — si trovarono delle ragguardevoli decorazioni parietali del XIV e XV secolo. Una stanza soprattutto è notevole in ciò che essa conserva, quasi interamente, la sua decorazione a fondo di vaio con balze e fregi, ed il soffitto a ornati policromi.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

INDICI DELL'ANNO DODICESIMO

1903

I.

TESTO

	Pagina
Antichi elementi d'arte nuova. *A. Luxoro*	3
Facciate dipinte nel Rinascimento a Oderzo. *B. Lava*	9
L'arte della medaglia e della placchetta in Italia. *S. Ricci*	11
Mobili siciliani nuovi. *V. Pica*	13
L'Esposizione d'Arte decorativa odierna in Torino. IX. Ultimi ricordi. *A. Melani*	16
Cariatidi, erme e canefore. *G. Carotti*	21
Le patere della chiesetta di S. Francesco a Lugano, ora a Moncucco	26
Serie di 20 calchi in gesso da ornati del Rinascimento per cominciare lo studio dal rilievo	27
Il mosaico nei pavimenti romani. *G. Patroni*	29-41
La Scuola e il Tesoro di S. Rocco in Venezia. *M. Morasso*	33-45
Grata innanzi all'urna di S. Alessandro nella chiesa di Pignolo a Bergamo	36
L'Arte decorativa all'Esposizione di Venezia. *M. Morasso*	37
Idem idem. II. La Sala piemontese, le Sale meridionali. *A. Melani*	53
Notizie	52-100
La nuova decorazione della Sala pei Matrimoni nel Palazzo Municipale di Bologna	57
Le cariatidi nel Medio Evo. *G. Carotti*	58-65
L'odierno movimento dell'Arte decorativa in Napoli. — Due orafi. *G. Tesorone*	61-71
Un'opera di Benedetto da Briosco nel Duomo di Cremona. *E. Signori*	64
Note bibliografiche	67
Gli stucchi del Secento e del Settecento in Liguria	69
Le cariatidi nel Rinascimento e nei tempi moderni. *G. Carotti*	74-79
Ornamenti di vecchie tovaglie. *A. Melani*	79
Le chiese di Roma. *G. Tesorone*	84
Alcuni oggetti del Museo Poldi-Pezzoli. *G. Carotti*	85
Un fregio quasi sconosciuto di Giambattista Tiepolo. *A. Melani*	88
Ornamenti nel Palazzo Ducale di Urbino. *A. Melani*	90-99
Figure decorative dipinte a Pompei. *G. Patroni*	93
Reliquiarii nel Tesoro della Cattedrale di Genova. *A. Luxoro*	99

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Facciata del palazzo dei Tomitano in Borgo Maggiore a Oderzo, dipinta verso il 1500.

» 7 - Fregi dipinti su facciate di case a Oderzo. Sec. XVI.

» 13 - Antichi elementi d'arte nuova. - Mattonelle persiane nel Museo artistico del Castello a Milano.

» 19 - Soffitto della nuova Sala pei Matrimoni nel Palazzo Municipale di Bologna. Opera del prof. A. Casanova.

» 25-26 - *(Tavola doppia)*. Fregio e vôlta dipinti a fresco dal prof. Achille Casanova in un salotto del palazzo dei conti Cavazza a Bologna.

N. 37 - Parete della nuova Sala pei Matrimoni nel Palazzo Municipale di Bologna. Decorazione del prof. A. Casanova.

» 43 - Quattro rilegature per libri. Composizioni di Ed. Calori.

» 49 - Decorazione di parete eseguita dal prof. A. Casanova in Bologna.

» 61 - Pelli di camoscio impresse e colorite per borse da signora, lavorate nella officina della Ditta A. De Vecchi e C. in Milano.

» 67 - Pelli di camoscio impresse e colorite per cuscini eseguite nella officina della predetta Ditta.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2-3 - Medaglie e placchette dello stabilimento Johnson in Milano.

» 4 - Reliquiario dei Santi Cosimo e Damiano (sec. XV), Reliquiario di Santa Brigida e S. Lorenzo (sec. XVII) nella chiesa di S. Lorenzo a Firenze.

» 5 - Pastorale (sec. XVI) nella chiesa di S. Lorenzo a Firenze, Croce da altare (sec. XV con molte aggiunte posteriori) e Calice nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.

» 6 - Ciborio e Fonte battesimale dei Della Robbia nella chiesa parrocchiale di Galatrona presso Montevarchi.

» 8 - Salotto e stanza da studio eseguiti nello stabilimento Golia-Ducrot in Palermo, sui disegni dell'arch. E. Basile.

N. 9 - Salotto, parte del suo soffitto e parte del soffitto della camera da letto eseguiti nel predetto stabilimento.

» 10 - Spalliera di letto con figure dello scultore A. Ugo, poltrona, seggiola e tavolini eseguiti nel predetto stabilimento. Mobile eseguito nello stabilimento Fossati in Lissone.

» 11-12 - Formelle nei piedestalli delle colonne innanzi alla Cappella del Santo nella Basilica Antoniana di Padova. Anni 1500-1521.

» 14 - Cariatidi antiche: 1. dell'Eretteo d'Atene, ora a Londra; 2. in Villa Albani a Roma, opera degli scultori greci Critone e Nicolao; 3. nel Museo Vaticano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

N. 15 - Erme antiche: 1. nel Museo nazionale di Roma; 2 e 3. nel Museo Laterano; 4. nel Museo Capitolino.
» 16 a 18 - Vôlte nel terzo ordine delle Logge Vaticane. Fine del sec. XVI.
» 20 a 23 - Dipinti di Giambattista Tiepolo nel Castello di Würzburg.
» 24 - Stanze nel predetto Castello.
» 27 - Esposizione internazionale d'Arte in Venezia. - Salone per la Stampa.
» 28 - Idem idem. - Sala lombarda.
» 29 - Pavimento del Tempio della Fortuna a Preneste.
» 30 - Parte di pavimenti antichi nel Museo nazionale di Roma.
» 31 - Esposizione internazionale d'Arte in Venezia. — Sala dell'Emilia.
» 32 - Idem idem. - Sopraornato della porta principale e frangia delle sue tende nella Sala toscana.
» 33 - Idem idem. - Sopraornato di una delle porte minori nella Sala lombarda, e Vestibolo alle Sale della Stampa.
» 34 - Spalliera di legno intorno alla Sala detta dell'*Albergo* nella Scuola di S. Rocco a Venezia (sec. XVI), e spalliera nel salone attiguo, intagliata da Francesco Pianta.
» 35 - Figure intagliate da Francesco Pianta per le spalliere del predetto salone.
» 36 - Quattro fregi da eseguirsi a tinte intiere con gli stampini. Composizioni di E. Calori.
» 38 - Esposizione internazionale d'Arte a Venezia. - Le Sale meridionali.
» 39 - Idem idem. - Sofà e Scrivania nelle predette Sale.
» 40 - Idem idem. - Scrivania e Paravento nelle predette Sale.
» 41-42 - Decorazione delle vôlte nel terzo ordine delle Logge Vaticane. Fine del sec. XVI.
» 44 - Vetrate eseguite nella Officina artistica di G. Beltrami e C. in Milano.
» 45 - Monumento ad Antonio Carafa nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli, e monumento a Cristoforo Gaetani in Fondi.
» 46 - Monumento a Giovanni Caracciolo nella chiesa di S. Giovanni Carbonara, e monumento a Bartolomeo Brancaccio in S. Domenico Maggiore di Napoli.
N. 47 - Vetri trovati a Pompei, ora nel Museo nazionale di Napoli.
» 48 - Roste di ferro battuto in vecchi palazzi di Grossotto Lombardo e di Ascoli-Piceno. Sec. XVIII.
» 50-51 - Stucchi della metà del Settecento nel palazzo Rovere ora dei marchesi Gavotti in Albissola superiore.
» 52 - Vaso d'argento e bronzi antichi nel Museo nazionale di Napoli.
» 53 - Anse, patere e altri piccoli bronzi antichi nel predetto Museo.
» 54 - Tripodi, lucerne, secchie e altri bronzi nel predetto Museo.
» 55 - Erme e cariatidi dipinte nel basamento delle Camere di Raffaello in Vaticano.
» 56 - Erme nel cortile del palazzo Marino, opera di Gaetano Alessi, e nella facciata della casa di Leone Leoni in Milano.
» 57 - Erma nella porta del Seminario in Milano e telamoni nella porta del palazzo Bargellini in Bologna.
» 58 - Vaso in forma d'idra e vaso in lapislazzuli nel Gabinetto delle Gemme agli Uffizi di Firenze.
» 59 - Ciotola in cristallo di monte nel Gabinetto delle Gemme agli Uffizi e Acquasantiera di lavoro veneziano del Cinquecento in S. Remigio a Firenze.
» 60 - Porte dei palazzi Sardagna e Galasso in Trento.
» 62-63-64 - Fregio di G. B. Tiepolo già nel salone del palazzo Correr a S. Fosca in Venezia.
» 65-66 - Porte e camini nel Palazzo Ducale di Urbino.
» 68 - Ornamento di un pilastro nella scala del predetto Palazzo.
» 69 - Fregi diversi nel predetto Palazzo.
» 70 - Stemma e statua nella scala del predetto Palazzo.
» 71-72 - Mobili nella Villa Reale di Poggio a Caiano presso Firenze.

IV.

DETTAGLI

N. 1 a 4 (*Cromolitografie*) - Antichi elementi d'arte nuova. Mattonelle persiane nel Museo artistico del Castello a Milano.
» 5 - Fogliami in oro su lacca nera nelle stanghe di una lettiga giapponese. — Museo artistico del Castello a Milano.
» 6-7 - Trafori in pietra dei parapetti nell'ordine superiore del Battistero di S. Satiro a Milano. — Architetto Bramante da Urbino; scultore Ambrogio Foppa detto il Caradosso.
» 8 - Fregio dipinto alla fine del Quattrocento nel Castello di S. Salvatore a Conegliano.
» 9-10 (*Cromolitografia*) - Parte superiore di una vetrata.
» 11-12-13 - Patere nella chiesetta di S. Francesco a Lugano, ora a Moncucco Monzese. — Prima metà del sec. XVI.
» 14-15 - Grata di bronzo innanzi all'urna di S. Alessandro nella chiesa di Pignolo a Bergamo. Opera dell'architetto V. Muzio.
» 16 - Ringhiera di bronzo nella Cappella di Carlomagno annessa alla Cattedrale di Aquisgrana. — Fine del sec. VIII.
» 17 a 20 (*Cromolitografie*) - Angoli di pavimenti antichi trovati al Palatino, ora serbati nel Museo nazionale di Roma.
» 21 a 23 - Servizio da tavola in porcellana e terraglia posseduto dai conti Arrigoni degli Oddi. - Fabbrica Veneta del principio del sec. XIX.
» 24 - Cartocci tratti da disegni originali del Settecento.
» 25-26 (*Cromolitografia*) - Fregio tessuto in seta nell'opificio serico di San Leucio per la grande Sala meridionale dell'Esposizione di Venezia.
N. 27-28 - Cancello per una Cappella sepolcrale. Composizione di Ed. Calori.
» 29 a 31 - Stalli nel coro di S. Maria presso S. Celso a Milano, disegnati da Galeazzo Alessi. Anni 1570-1616.
» 32 - Arca nella cripta del Duomo di Cremona, opera di Benedetto da Briosco. Anno 1506.
» 33-34 (*Cromolitografia*) - Motivo di cancello in ferro battuto e lamiera. Composizione di E. Calori.
» 35 - Parapetto in ferro battuto nel balcone di una casa in via S. Lazzaro a Bergamo. — Sec. XVIII.
» 36 - Parapetto in ferro battuto nel balcone di una casa a Lugano. — Secolo XVIII.
» 37 a 39 - Tabernacolo eseguito da Mino da Fiesole per le monache delle Murate, ora nella chiesa di Santa Croce a Firenze.
» 40 - Cartocci tratti da disegni originali del Settecento.
» 41-42 (*Cromolitografia*) - Palchetto e cornice eseguiti nella Fabbrica di Mobili artistici di A. De Vecchi e C. in Milano.
» 43-44 (*Cromolitografia*) - Spalliera di seggiola eseguita nella predetta Fabbrica di Mobili.
» 45 - Palette e molle da caminetto eseguite nella officina di A. Mazzucotelli e C. in Milano.
» 46 - Ornamenti nei pilastri d'un camino nel Palazzo Ducale di Urbino.
» 47-48 - Fregi di sopraornati di porte nel Palazzo predetto.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

		Pagina
Fig.	1-17 - Da tappeti persiani della raccolta posseduta dalla Manifattura dei Gobelins	3-7
»	2 - Piatto persiano. Sec. XVI	3
»	3 - Piatto di Damasco. Sec. XVI o XVII	3
»	4 a 8 - Piatti persiani dei Sec. XVI, XVII e XVIII	4-5
»	9 a 12, 24-25 - Ornamenti cavati da un libro giapponese sull'insegnamento del disegno	5-6-9
»	13 a 15 - Carte stampate giapponesi	6
»	16 - Angolo di tappeto persiano nella collezione della Casa d'Austria	7
Fig.	18-20 - Da tappeti persiani della collezione Ginzkey	7-8
»	19 - Angolo di tappeto indiano della collezione Robinson	7
»	21 - Angolo di tappeto turco della raccolta Schwarzenberg	8
»	22 - Frangia di un tappeto indiano nella raccolta dell'I. R. Museo austriaco	8
»	23 - Orlo d'un piatto di Damasco. Sec. XVI o XVII	8
»	26 - Fregi della fine del Sec. XIV in Oderzo	9
»	27 - Parte di facciata dipinta in Oderzo	9
»	28 - Facciate dipinte a Vicenza	10

Pagina

Fig. 29 - Frammenti di fregi su facciate a Vicenza 10
» 30 a 33 - Medaglie per Vincenzo Gioberti, L. Buffoli e S. V. Bertarelli eseguite dallo Stabilimento Johnson 11
» 34 - Lampadario in ferro battuto disegnato dal prof. A. Casanova per l'*Aemilia Ars* 12
» 35 - Camera da letto. Stabilimento Golia-Ducrot di Palermo . . 13
» 36 - Orologio. Opera dello scultore Antonio Ugo di Palermo . . 13
» 37-40 - Inginocchiatoio e Toletta nella Camera da letto. Stabilimento Golia-Ducrot 14
» 39-40 - Divano, Poltrone e Portacartelle nella Stanza da studio. Stab. Golia-Ducrot 14-15
» 41-42 - Poltrona e Seggiola nel Salotto. Stab. Golia-Ducrot . . 15
» 45-46 - Esposizione di Torino. Camere da letto nel Villino austriaco 16
» 47 - Idem idem. Caminetto nella predetta Camera da letto . . 17
» 48 - Idem idem. Mobili disegnati dal prof. F. A. O. Krüger di Stuttgart 17
» 49 - Idem idem. Stanza da studio. Prof. I. Olbrich di Darmstadt 17
» 50 - Idem idem. Pannello dipinto in una stanza disegnata dall'arch. H. E. Berlepsch di Monaco 18
» 51 - Idem idem. Caminetto in una stanza disegnata dallo scultore C. Behrens di Breslavia 18
» 52 - Idem idem. Tramezzo di legno e di cristallo nella mostra del gioielliere F. Wolfers di Bruxelles 18
» 53 - Idem idem. Stanza da pranzo disegnata dal sig. Giorgio Hobé di Bruxelles 19
» 54 - Idem idem. Stanza da studio. Architetto L. Sneyers di Bruxelles 19
» 55 - Idem idem. Mobili dello stabilimento Zen di Milano . . . 19
» 56 - Idem idem. Pannello dipinto dal prof. A. Casanova per la mostra della *Aemilia Ars* 20
» 57 - Cariatidi nel Museo nazionale di Napoli 21
» 58 - Arte egiziana. Cucchiaio da toletta 22
» 59 - Stela funeraria ritrovata a Tanagra 22
» 60 - Arte caldea. Canefora 22
» 61 - Arte assira. Telamone a Corsabad 22
» 62 - Atlante nel teatro di Bacco in Atene 22
» 63 - Portico cariatico dell'Eretteo in Atene 23
» 64 - Figura di una stela greca 23
» 65 - Sostegno di specchio romano 23
» 66 - Telamone nello Stoa dei Giganti ad Atene 23
» 67 - Telamone del tempio di Giove a Girgenti, ricomposto a terra 24
» 68 - Cariatide nel Museo Vaticano 24
» 69 - Erma innanzi al tempio di Mercurio in Pompei 24
» 70 - Piede di tavola nella casa del Sileno a Pompei 25
» 71 - Atlante nel Museo nazionale di Napoli 25
» 72 - Bassorilievo antico, detto il *Trono di Nettuno*, nella chiesa di S. Vitale a Ravenna 25
» 73 - Interno della chiesetta di San Francesco a Lugano, ora a Moncucco 26
» 74 a 93 - Serie di venti calchi in gesso da ornati del Rinascimento 27-28
» 94-95-97-98-105 - Mosaici nel Braccio nuovo del Museo Vaticano 29-30-31
» 96-99 - Mosaici nella Sala rotonda del Museo Vaticano 29-30
» 100 - Battaglia di Alessandro e Dario, mosaico nel Museo nazionale di Napoli 30
» 101-102-106-107-109-110-128 a 134 - Mosaici nel Museo nazionale di Napoli 31-32-43-44
» 103 - Mosaico trovato a Lucera 31
» 104 - Maschere nel Museo Laterano 31
» 108 - Mosaico nel Museo nazionale a Roma 32
» 111-112 - Facciata principale e dettaglio della Scuola di S. Rocco 33
» 113 - Martirio di S. Sebastiano del Tintoretto nella Scuola predetta 35
» 114 - Grata innanzi all'urna di S. Alessandro nella chiesa di Pignolo a Bergamo 36
» 115 - Esposizione di Venezia. Vetrate dipinte nelle Sale della Stampa 37
» 116 - Idem idem. Vestibolo alle Sale della Stampa 37
» 117 - Idem idem. Angolo di una delle Sale della Stampa 38
» 118 - Idem idem. Panca in una delle Sale della Mostra veneta, intagliata da V. Cadorin 39
» 119 - Idem idem. Fregio in una delle Sale della Mostra veneta . 39
» 120 - Idem idem. Fregio in istucco nella Sala lombarda 40
» 121 - Pavimento antico nel Museo nazionale di Napoli, simboleggiante il Nilo 41
» 122 a 124 - Pavimento in mosaico nel tempio della Fortuna a Palestrina 41
» 125 - Pavimento trovato a Frascati, ora nel Museo Vaticano . . 42
» 126 - Gladiatori. Pavimento trovato nelle Terme di Caracalla . . 42
» 127 - Pavimento trovato a Lucera 42
» 135 - Mosaico nel Museo Vaticano 44
» 136 - Caricatura intagliata da Francesco Pianta nelle spalliere del Salone della Scuola di S. Rocco a Venezia 45
» 137 - Salone del primo piano nella Scuola predetta 46
» 138 - Soffitto del predetto Salone con la figura di Sansone dipinta dal Tintoretto 46
» 139 - Figura di Mercurio intagliata da Francesco Pianta nelle spalliere del predetto Salone 46

Pagina

Fig. 140 - Cancello in bronzo innanzi all'Altare del predetto Salone. Opera di G. Filiberti, anno 1756 47
» 141 - Stanza della Cancelleria nella Scuola di S. Rocco 47
» 142-143 - Tesoro di S. Rocco. Calice e patena del Sec. XVI . . 48
» 144 - Idem. Pianeta del Sec. XVIII. 48
» 145 - Idem. Croce astile del Sec. XVI 49
» 146 - Idem. Croce astile del Sec. XV e parte del XVI 49
» 147 - Idem. Pace con montatura del Sec. XVI 50
» 148 - Idem. Reliquiario del Sec. XVI 50
» 149 - Idem. Pace del Sec. XVI 51
» 150 - Idem. Baldacchino del Sec. XIII 52
» 151 - Esposizione di Venezia. Cavalletto nelle Sale meridionali . 53
» 152 - Idem idem. Tavolino, id. 53
» 153 a 156 - Idem idem. Piedestalli e Trespoli, id. 54
» 157-158 - Idem idem. Tavolino e Poltrona, id. 54
» 159 a 162 - Idem idem. Porta-cartelle, Vetrina, Seggiola a braccinoli e Poltrona, id. 55
» 163 - Lapide funeraria disegnata dal prof. Achille Casanova . . 56
» 164 - Fregio della nuova Sala pei Matrimoni nel Palazzo Municipale di Bologna, decorata dal prof. A. Casanova 57
» 165 - Caminetto rivestito di maiolica su disegno del prof. A. Casanova 57
» 166 - Figura sotto l'ambone di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia 58
» 167 - Ambone della chiesa di Gropina presso S. Giovanni Valdarno 58
» 168 - Angolo del pulpito minore nel Duomo di Salerno 59
» 169 - Angolo dell'ambone di S. Ambrogio a Milano 59
» 170 - Ingresso alla cripta di S. Giminiano nel Duomo di Modena 59
» 171 - Angolo del pulpito nel Duomo di Siena 60
» 172 - Fianco della Tomba di S. Domenico a Bologna 60
» 173 - Ciondolo, lavoro di Vincenzo Miranda 61
» 174 a 178 - Medaglione d'oro in forma di cammeo, anelli, fermaglio, spilla per cravatta, idem 61
» 179 a 181 - Ago crinale, fermaglio e anello, idem 62
» 182 - Calamaio in argento, idem 62
» 183 - Suggello in argento, idem 63
» 184 a 186 - Anelli in oro, ingranditi, idem 63
» 187-188 - Spillone per signora e spilla per cravatta, idem . . . 63
» 189 - Fermaglio, idem 63
» 190 - Arca nella cripta del Duomo di Cremona 64
» 191 - Statue reggenti la tomba di Lodovico Aldemoresco in San Lorenzo a Napoli 65
» 192 - Capitello pensile nel Foro dei Mercanti a Bologna 66
» 193-195 - Capitelli pensili nel piccolo chiostro della Certosa di Pavia 66
» 196 - Figure attribuite ad Andrea Pisano, reggenti un candelabro barocco nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli . 67
» 197 - Stalli nel coro di S. Maria presso S. Celso a Milano, disegnati da Galeazzo Alessi, eseguiti da P. Gazza e C. Taurino dal 1570 al 1616 67
» 198-201-202 - Rosoni tratti da un libro giapponese sull'insegnamento del disegno 67-68
» 199-200 - Vetrate disegnate da E. Calori 68
» 203 - Sala nel palazzo Rovere ora dei marchesi Gavotti in Albissola superiore presso Savona. Anno 1744 69
» 204 - Tabernacolo in piazza Banchi a Genova 70
» 205 - Oratorio nel palazzo Rovere in Albissola 70
» 206 - Braccialetto d'oro ingrandito. Lavoro di V. Miranda . . . 71
» 207 - Pomo di bastone in argento, id. 72
» 208 a 210 - Calamaio in argento, ciondolo in oro e diamanti, fermaglio per cintura, id. 72
» 211 - Anelli in oro, id. 73
» 212 - Anelli in oro con suggello, di G. Iacoangeli 73
» 213 a 215 - Forcine per capelli e medaglione in smalto translucido, idem 73
» 216 - Fermaglio in oro e brillanti, id. 73
» 217 - Manico di occhialetto, id. 74
» 218 - Parte inferiore del monumento Brancaccio in S. Angelo di Seggio di Nido a Napoli 74
» 219-220 - Pilastri nella Cappella Colleoni a Bergamo 75
» 221-222 - Parte inferiore dei pilastri in un camino del Palazzo Ducale a Urbino 75
» 223 - Canefora in terra cotta smaltata, nella Galleria Buonarroti a Firenze 76
» 224 - Parapetto in ferro battuto nel balcone di una casa in via Venti Settembre a Bergamo 76
» 225 - Parapetto in ferro battuto nel balcone di una casa in via S. Lazzaro a Bergamo 76
» 226-227 - Vecchie tovaglie nella collezione del sig. M. Rocchi a Perugia 77
» 228-232 - Margini di vecchie tovaglie nella predetta collezione . 77
» 229-230-231 - Vecchie tovaglie nella predetta collezione 78
» 233 - Piede d'un candelabro in bronzo di A. Vittoria, ora nel Museo civico di Venezia 79
» 234 - Erme nella Villa di Papa Giulio a Roma 79
» 235-236 - Cariatidi dipinte nel basamento di una delle Camere di Raffaello in Vaticano 80

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

	Pagina
Fig. 237 - Telamoni barocchi nella facciata del Duomo di Milano . .	80
» 238 - Atlante in bronzo nel Museo nazionale di Firenze	81
» 239 - Scalone del palazzo Bertani in Reggio d'Emilia	81
» 240 - Base del monumento al cardinale Zen nella Basilica di San Marco a Venezia	81
» 241 - Scala in una casa di via Santa Croce in Reggio d'Emilia .	82
» 242 - Monumento al doge Pesaro nella chiesa dei Frari a Venezia	82
» 243 - Portavasi intagliato dal Brustolon, ora nel Museo civico di Venezia	82
» 244 a 246 - Cariatidi ed erme nella Villa Caprarola. Idro-organo nella Villa d'Este a Tivoli	83
» 247 - Tabernacolo di marmo pel Sacramento, eseguito da Mino da Fiesole per le monache delle Murate, ora nella chiesa di S. Croce a Firenze	84
» 248 - Porta del Sec. XVIII proveniente da Mantova, ora nella Sala dorata del Museo Poldi-Pezzoli	85
» 249 - Arazzo di Mantova eseguito per i Gonzaga probabilmente su disegno di Giulio Romano	85
» 250 - Impugnature di spade nel Museo Poldi-Pezzoli	86
» 251 - Stoffa del Sec. XVI nel predetto Museo	86
» 252 - Cassone nuziale dorato dipinto da Bartolomeo Montagna .	86
» 253 - Pace della fine del Sec. XV, nuovo acquisto del Museo Poldi-Pezzoli	87
» 254 - Quadro del Sodoma con la cornice originale, nuovo acquisto del predetto Museo	87
» 255 - Cintura per dama del Sec. XV, recentemente donata al predetto Museo	87
» 256 - La stessa Pace della fig. 253	87
» 257 - Soffitto di G. B. Tiepolo già nel palazzo Correr a S. Fosca in Venezia	88

	Pagina
Fig. 258 - Fregio di G. B. Tiepolo già nel predetto Palazzo	89
» 259 - Figura nel predetto fregio	89
» 260-261 - Storie nel predetto fregio	89
» 262 - Seggiole e tavola eseguite nella Fabbrica di Mobili artistici di A. De Vecchi e C. in Milano	90
» 263 - Fregi del sopraornato di una porta nel Palazzo Ducale di Urbino	91
» 264 - Sopraornato di una porta nel predetto Palazzo	91
» 265-266 - Fregi di un camino nel predetto Palazzo	91-92
» 267 - Capitello di colonna nel cortile del predetto Palazzo . . .	92
» 268 - Cornicione di un camino nel predetto Palazzo	92
» 269 - Centauro e baccante dipinti in una casa di Pompei . . .	93
» 270 - Menade dipinta a Pompei	93
» 271 - Amorino guidante un granchio, dipinto nella casa dei Vettii	94
» 272 - Dioscuro dipinto a Pompei	94
» 273 - Figure bacchiche a Pompei	94
» 274 - Figure danzanti dipinte a Pompei	94
» 275 - Apollo, Chirone ed Esclulapio dipinti in una casa di Pompei	95
» 276-277 - Amorino auriga e Combattimento di galli dipinti nella casa dei Vettii	95
» 278 - Sileno dipinto nella casa dei Vettii	95
» 279 - Arca d'argento cesellato per le ceneri di S. Giovanni Battista nel tesoro del Duomo di Genova	97
» 280 - Cofano per le ceneri di S. Giovanni Battista nel predetto tesoro	97
» 281 - Cassa processionale del Secolo XVI nel predetto tesoro . .	98
» 282 - Fianco della predetta cassa	98
» 283 - Capitello pensile nella scala del Palazzo Ducale di Urbino .	99
» 284-285 - Capitelli nella predetta scala	99-100

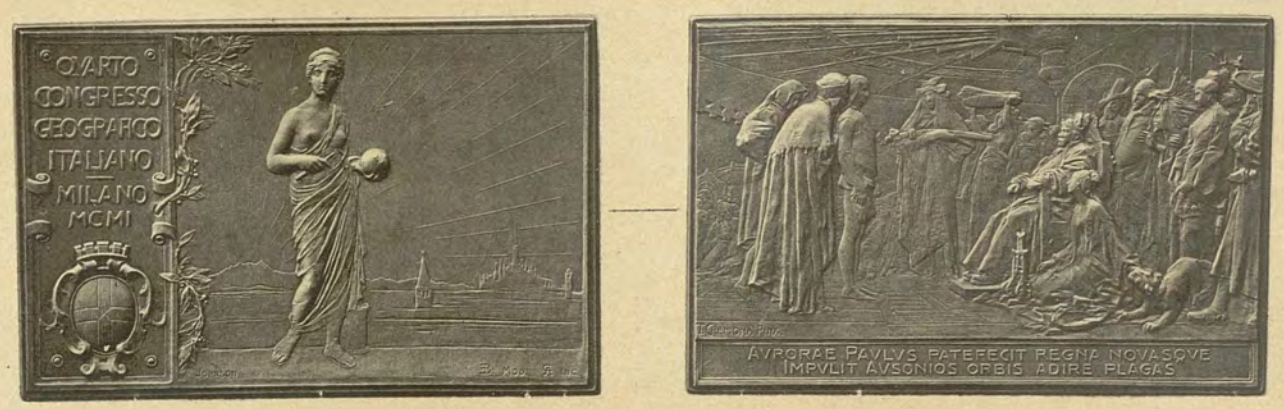
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

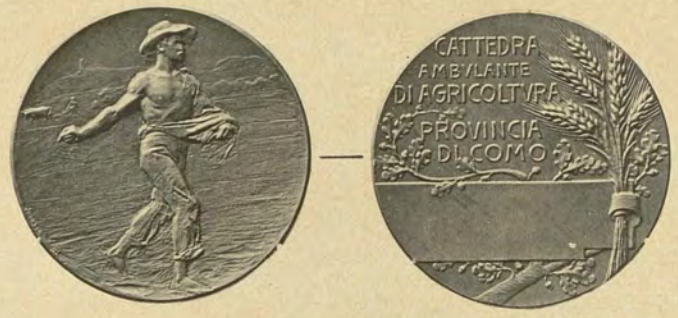
ULRICO HOEPLI - MILANO

FACCIATA DEL PALAZZO DEI TOMITANO IN BORGO MAGGIORE A ODERZO, DIPINTA NEL 1500.

(Acquerello del prof. B. LAVA).

POLITECNICO di MILANO BIBLIOTECA





R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

MEDAGLIE E PLACCHETTE DELLO STABILIMENTO JOHNSON IN MILANO.

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).

ULRICO HOEPLI · Milano.

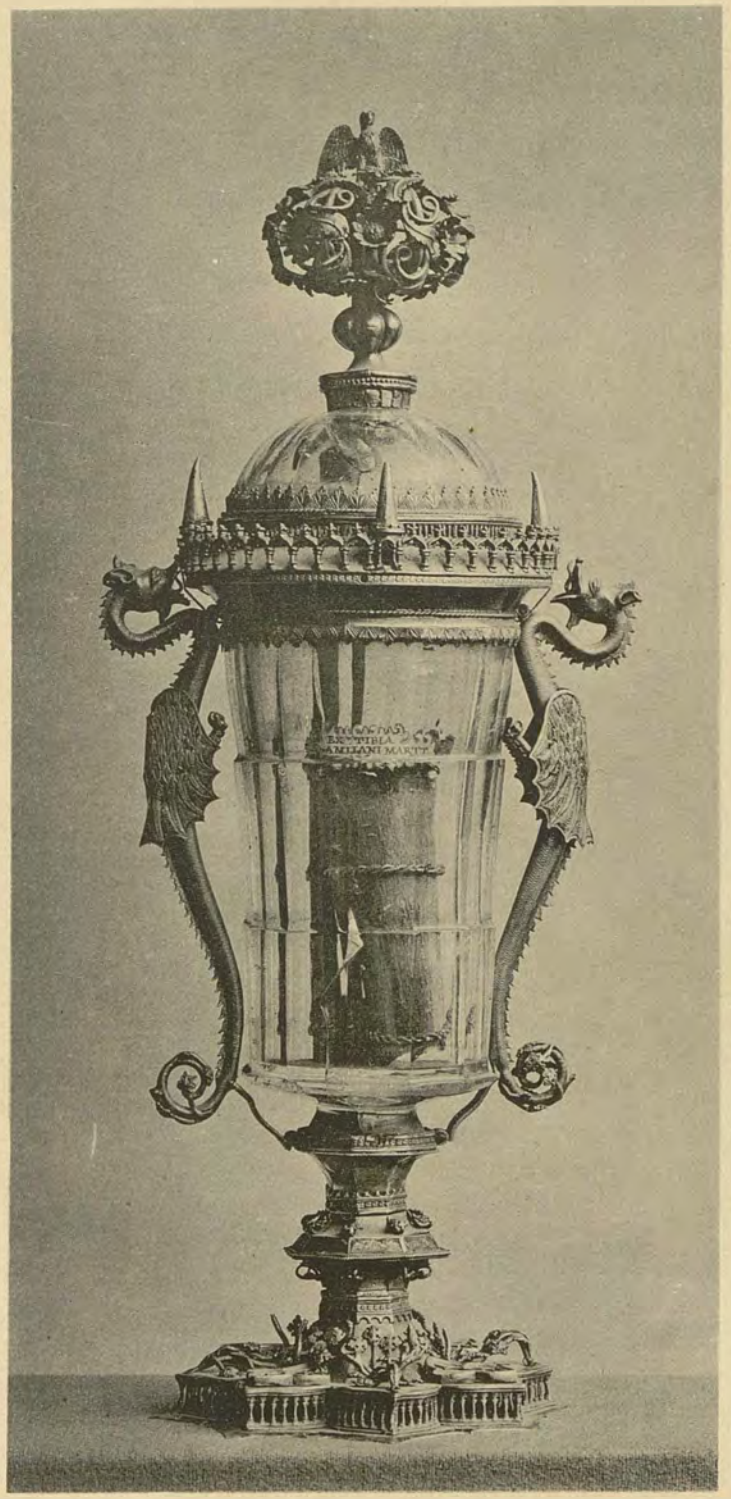
POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

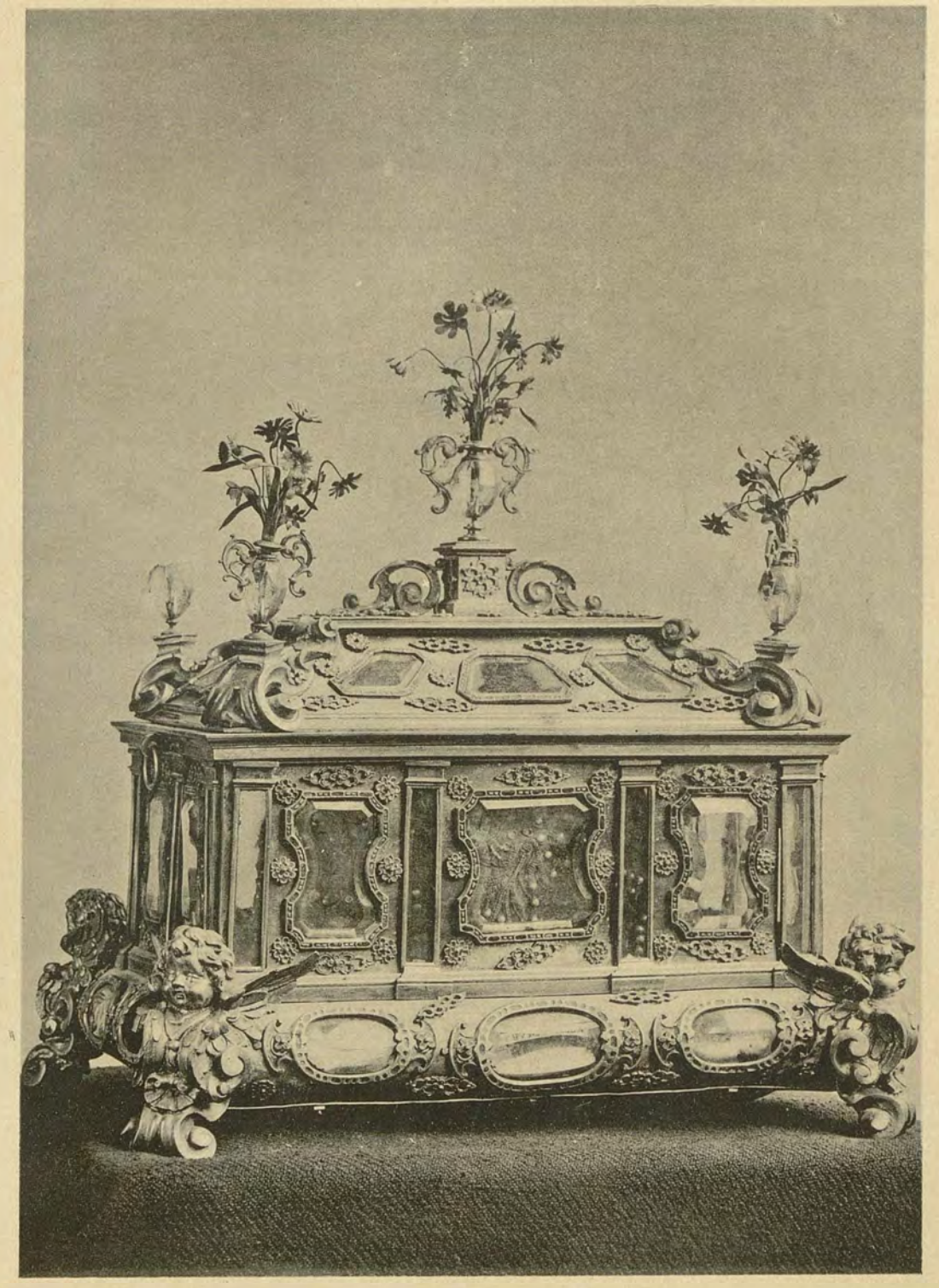
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

MEDAGLIE E PLACCHETTE DELLO STABILIMENTO JOHNSON IN MILANO.

(Fot. BERTANI — Eliot. JACOBI).



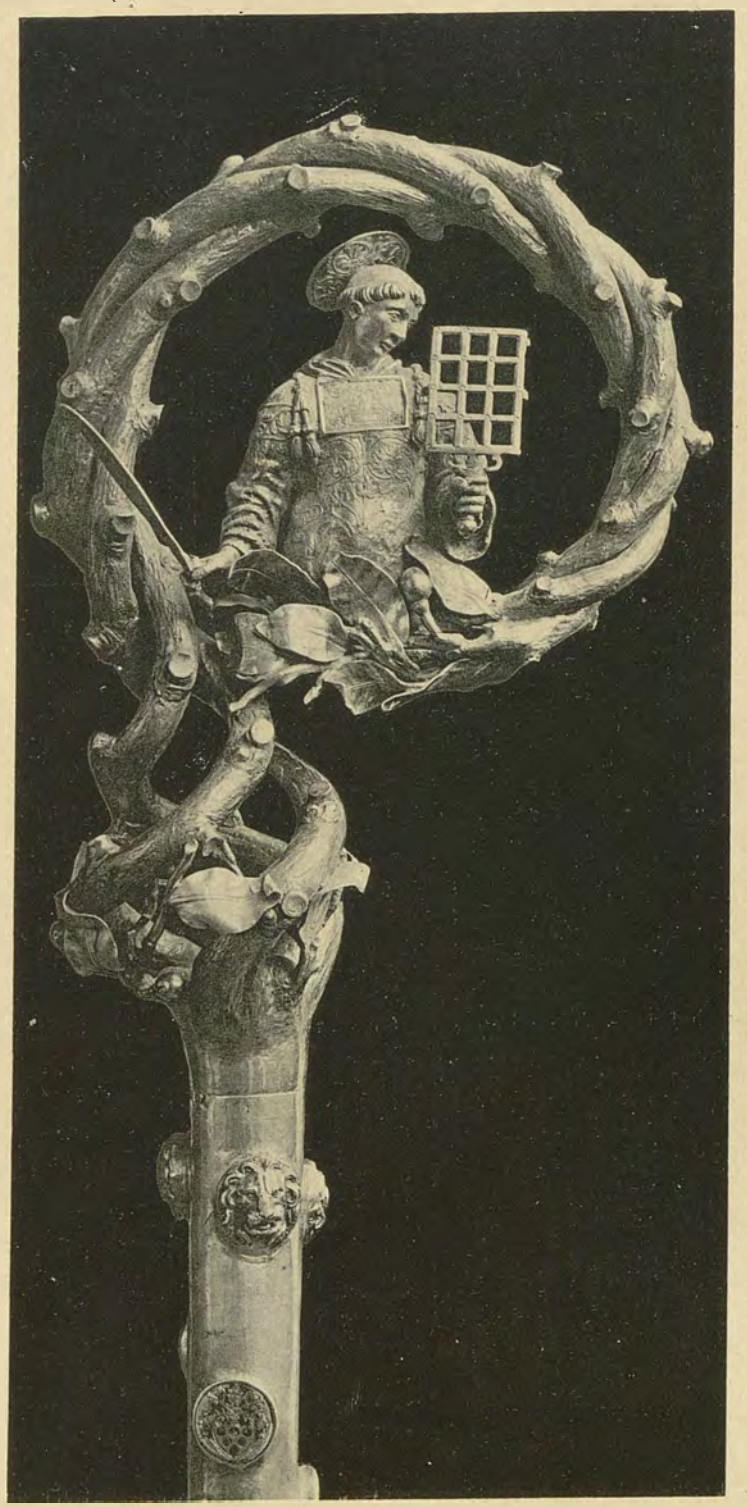


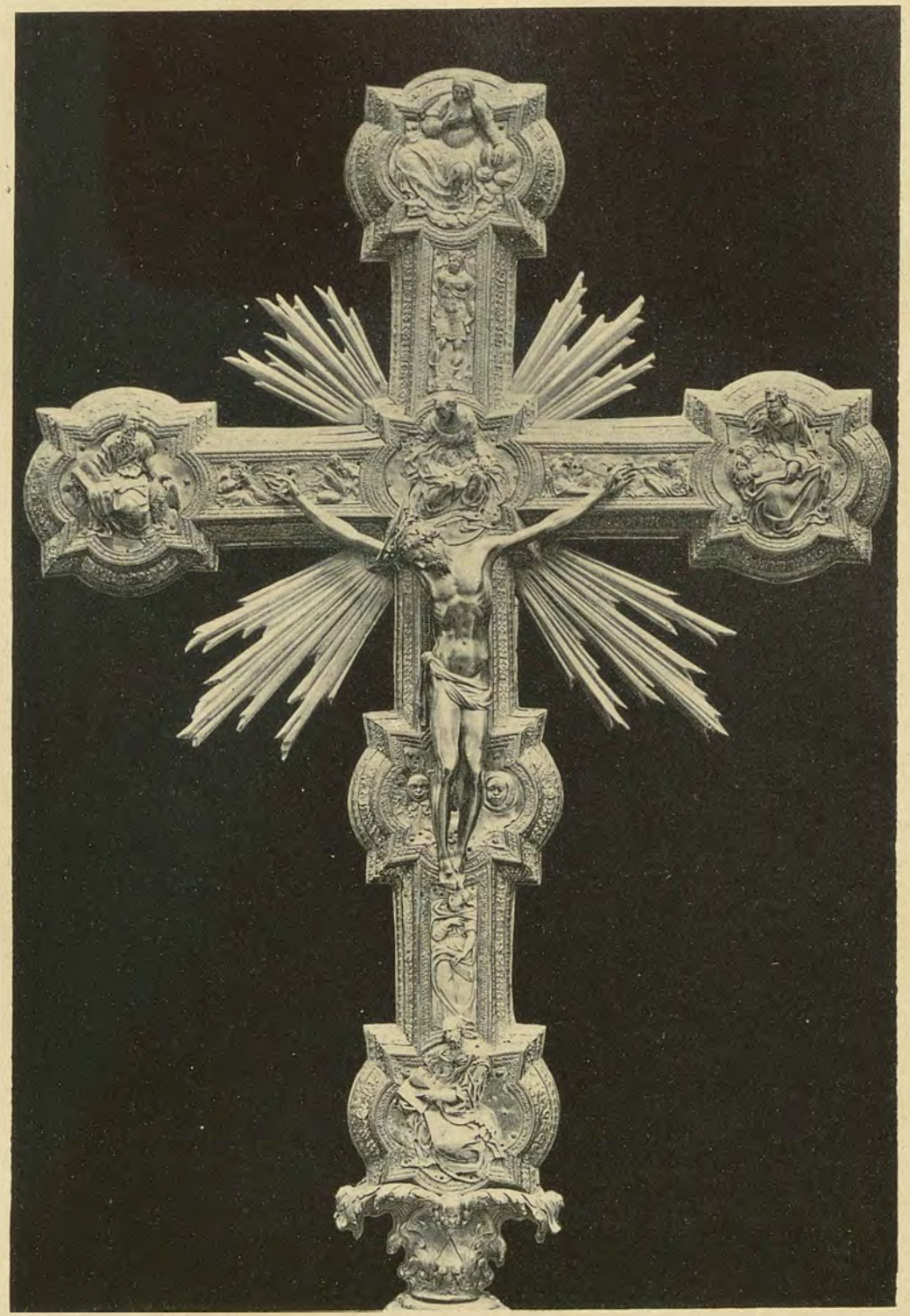
POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA CENTRALE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

RELIQUIARIO DEI SANTI COSIMO E DAMIANO (SEC. XV) RELIQUIARIO DI SANTA BRIGIDA E SAN LORENZO (SEC. XVII)
NELLA CHIESA DI SAN LORENZO A FIRENZE.
(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI.





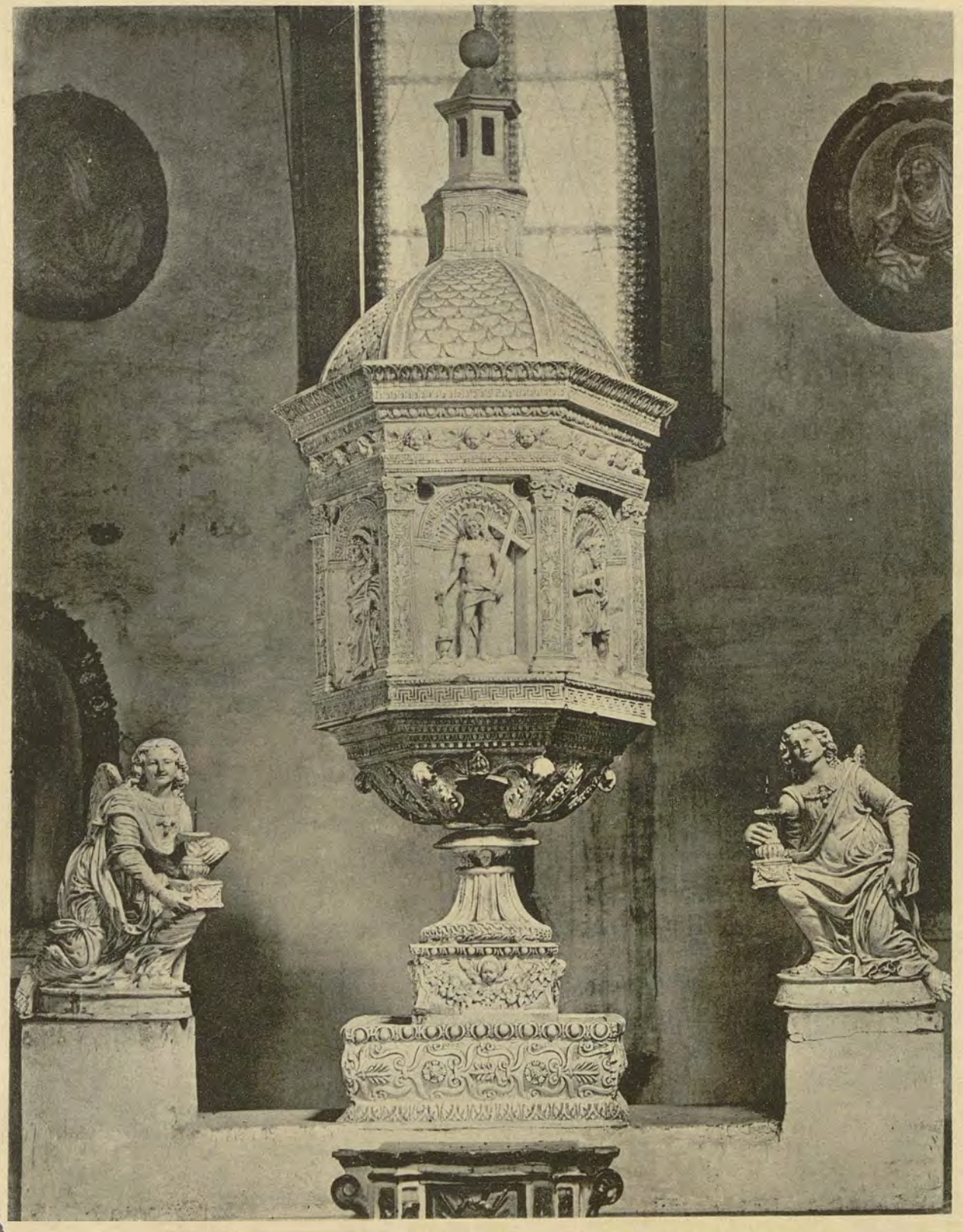
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

PASTORALE (SEC. XVI) NELLA CHIESA DI S. LORENZO A FIRENZE, CROCE DA ALTARE (SEC. XV CON MOLTE AGGIUNTE POSTERIORI)
E CALICE NELLA CHIESA DI SANTA MARIA NOVELLA A FIRENZE.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA ORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

CIBORIO E FONTE BATTESIMALE DEI DELLA ROBBIA NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI GALATRONA PRESSO MONTEVARCHI.

(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

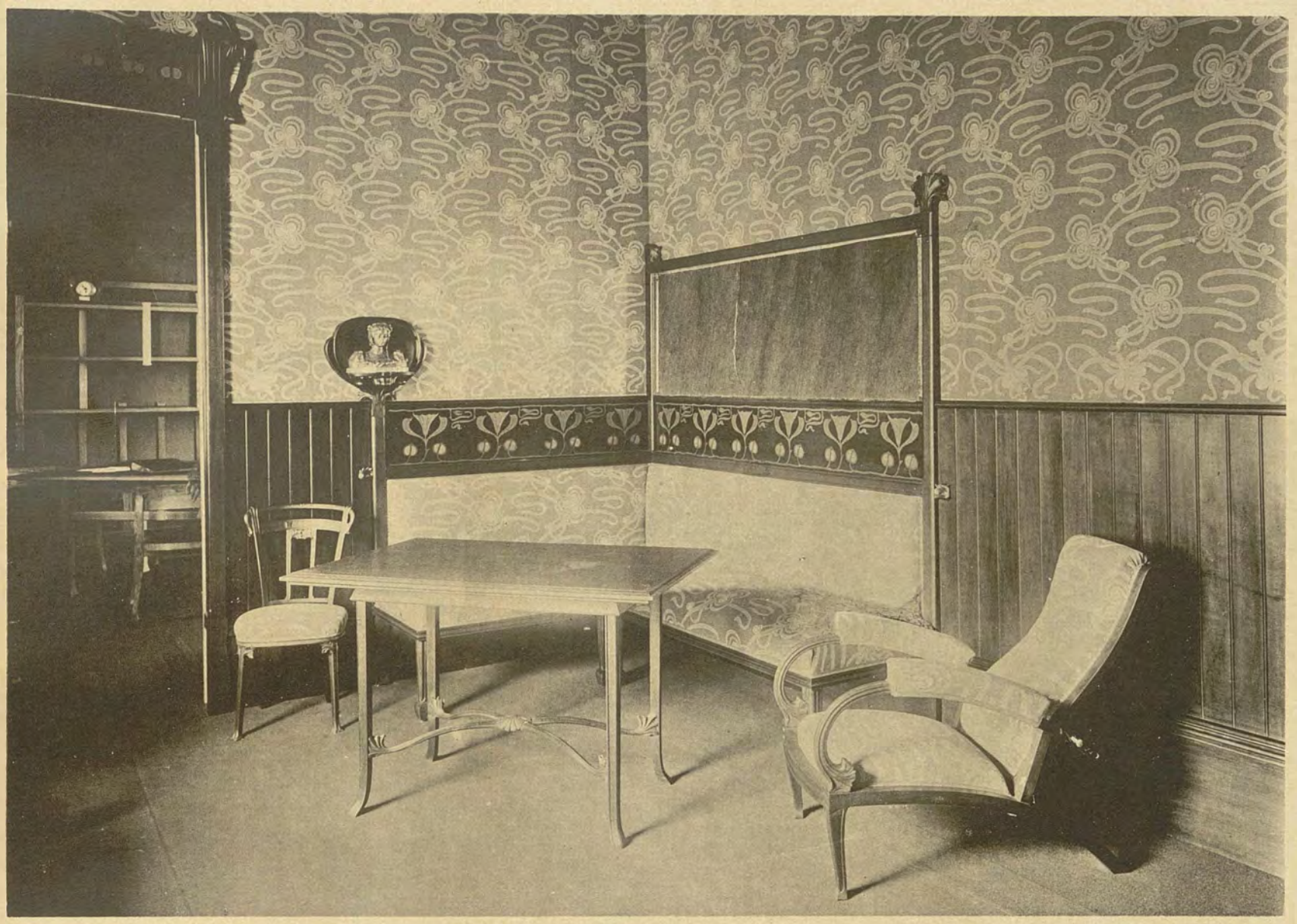
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

FREGI DIPINTI SU FACCIATE DI CASE A ODERZO. — PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Acquerello del prof. B. LAVA).



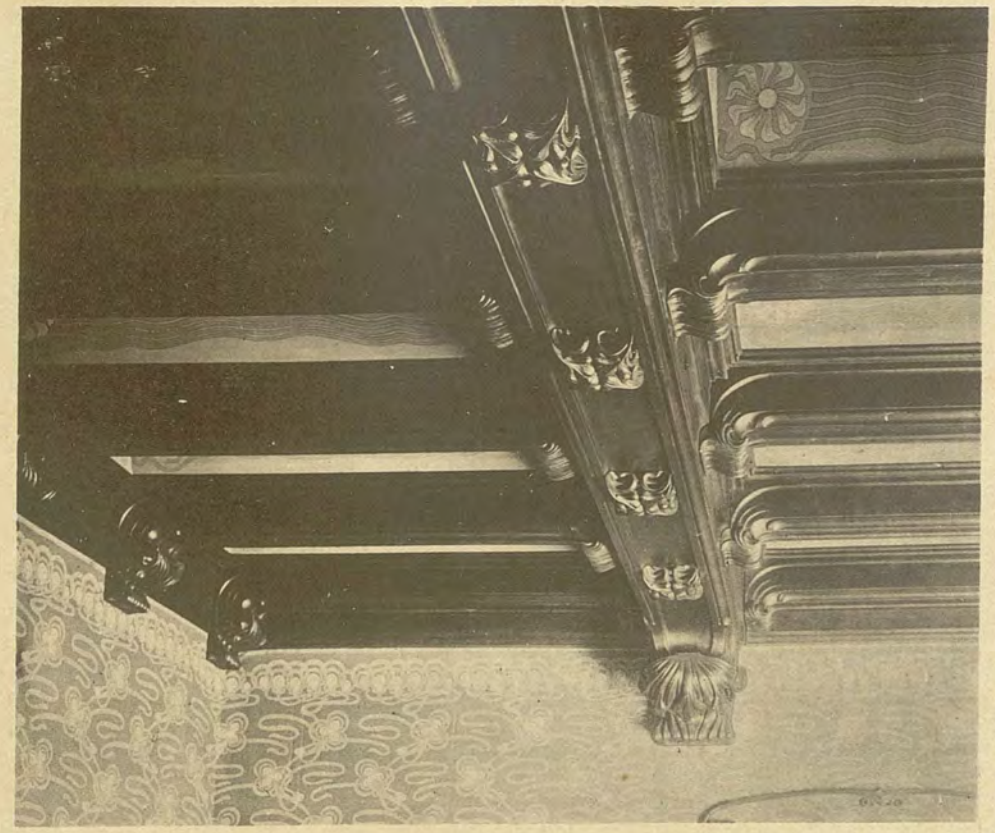
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

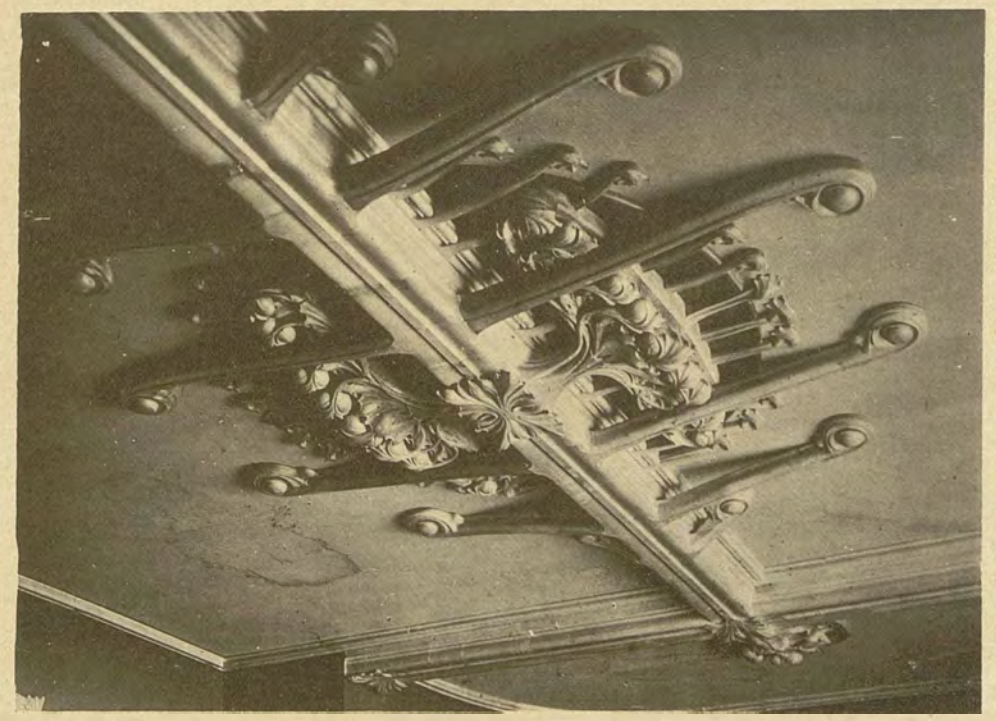
ULRICO HOEPLI - Milano.

SALOTTO E STANZA DA STUDIO ESEGUITI NELLO STABILIMENTO C. GOLIA E C. IN PALERMO, SUI DISEGNI DELL'ARCHITETTO E. BASILE

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE





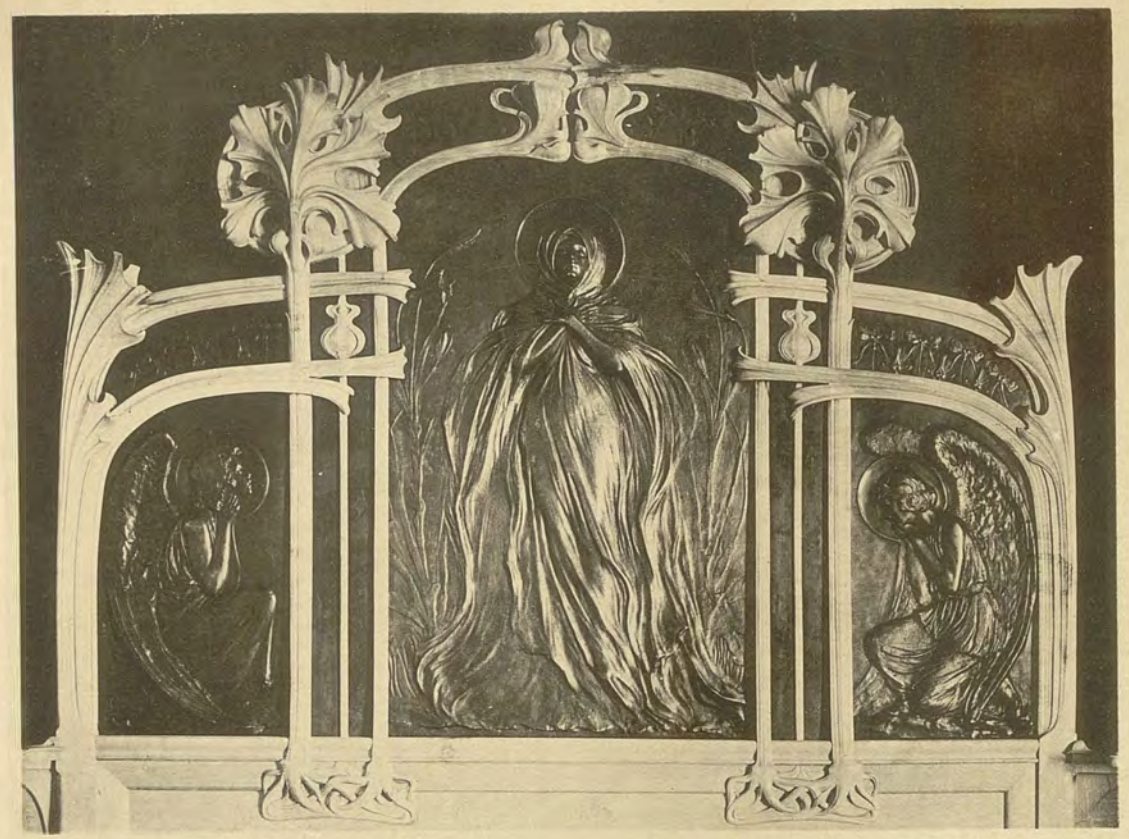
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

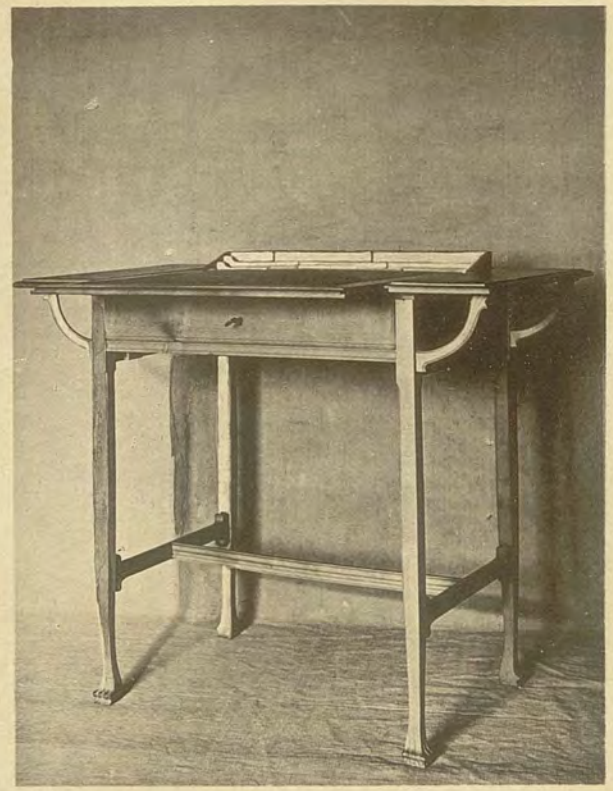
ULRICO HOEPLI - Milano.

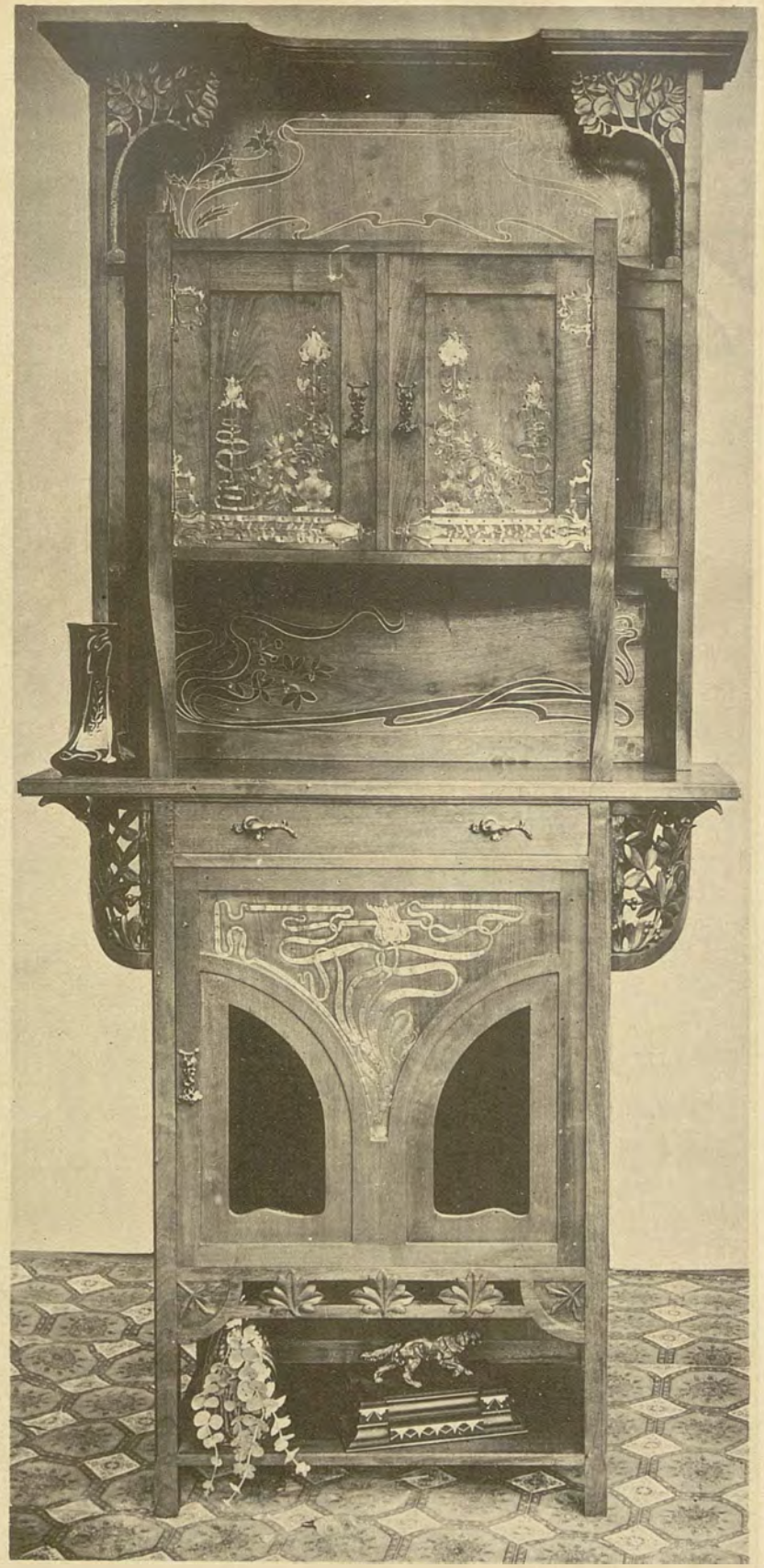
SALOTTO, PARTE DEL SUO SOFFITTO E PARTE DEL SOFFITTO DELLA CAMERA DA LETTO ESEGUITI NELLO STABILIMENTO C. GOLIA E C. IN PALERMO, SUI DISEGNI DELL'ARCHITETTO E. BASILE.

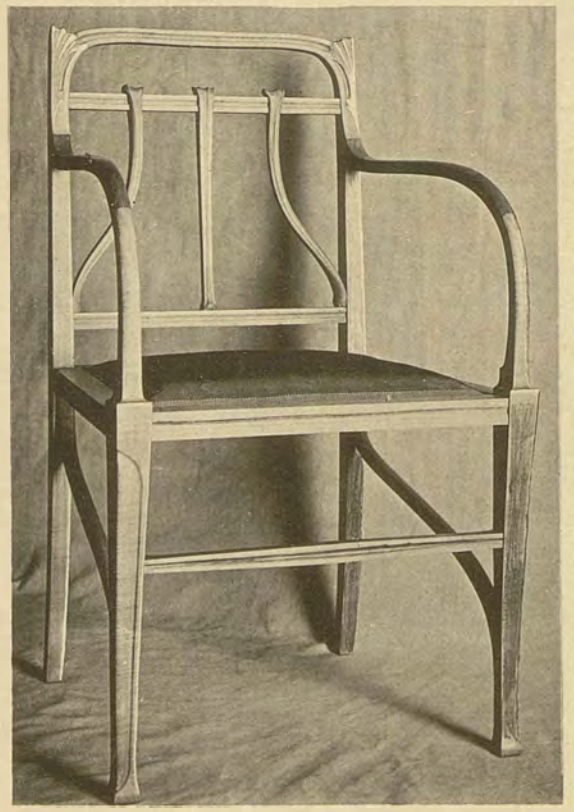
Eliot. JACOBI).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA









POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

SPALLIERA DI LETTO CON FIGURE DELLO SCULTORE A. UGO

POLTRONA, SEGGIOLA E TAVOLINI, ESEGUITI NELLO STABILIMENTO C. GOLIA E C. IN PALERMO, SUI DISEGNI DELL'ARCHITETTO E. BASILE.

MOBILE ESEGUITO NELLO STABILIMENTO FOSSATI IN LISSONE.

Eliot. JACOBI).

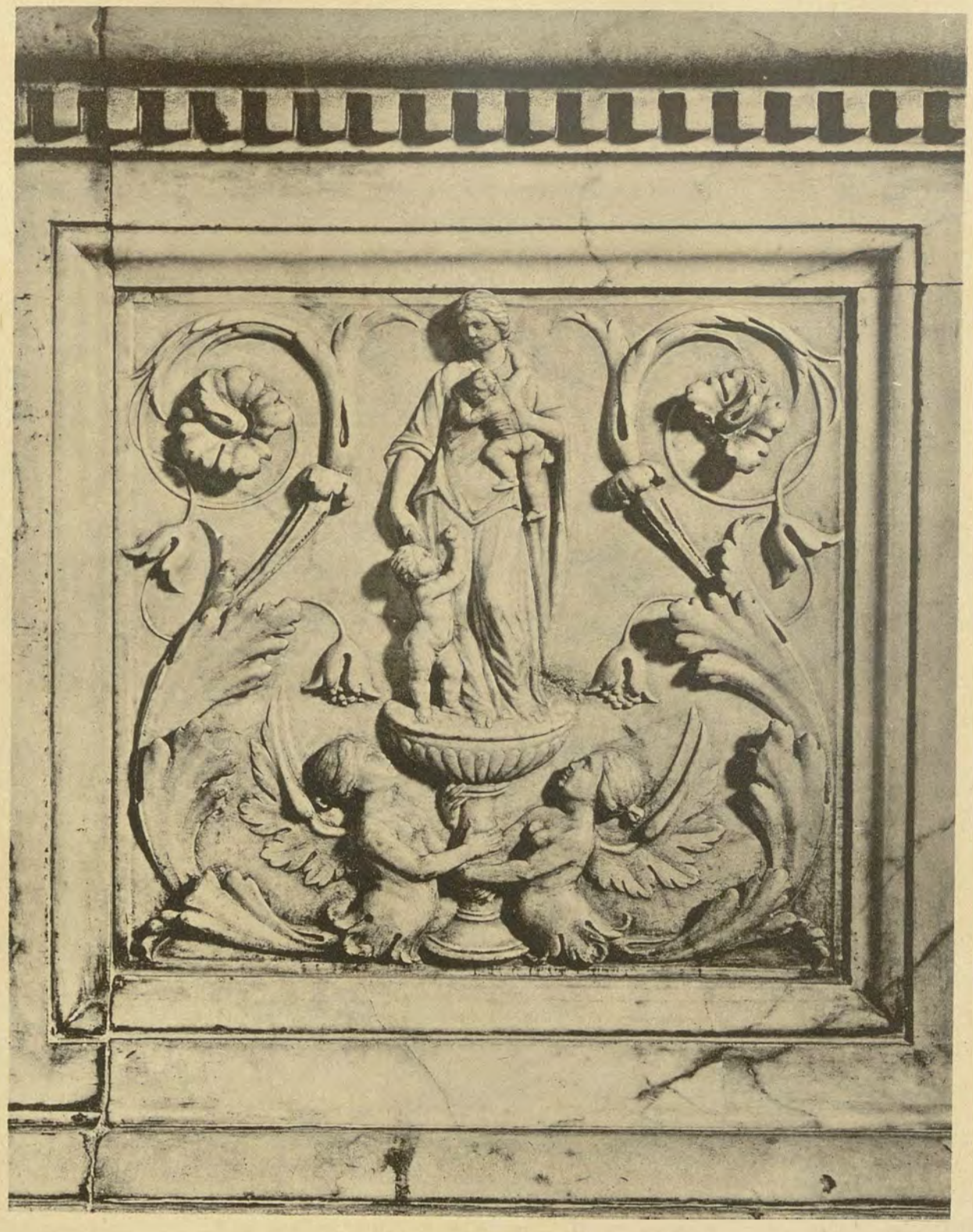
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

FORMELLE NEI PIEDESTALLI DELLE COLONNE INNANZI ALLA CAPPELLA DEL SANTO NELLA BASILICA ANTONIANA DI PADOVA. — ANNI 1500 — 1521.

(Fot. Alinari — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI · Milano.

FORMELLE NEI PIEDESTALLI DELLE COLONNE INNANZI ALLA CAPPELLA DEL SANTO NELLA BASILICA ANTONIANA DI PADOVA. — ANNI 1500 — 1521.

(Fot. Alinari — Eliot. JACOBI)

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

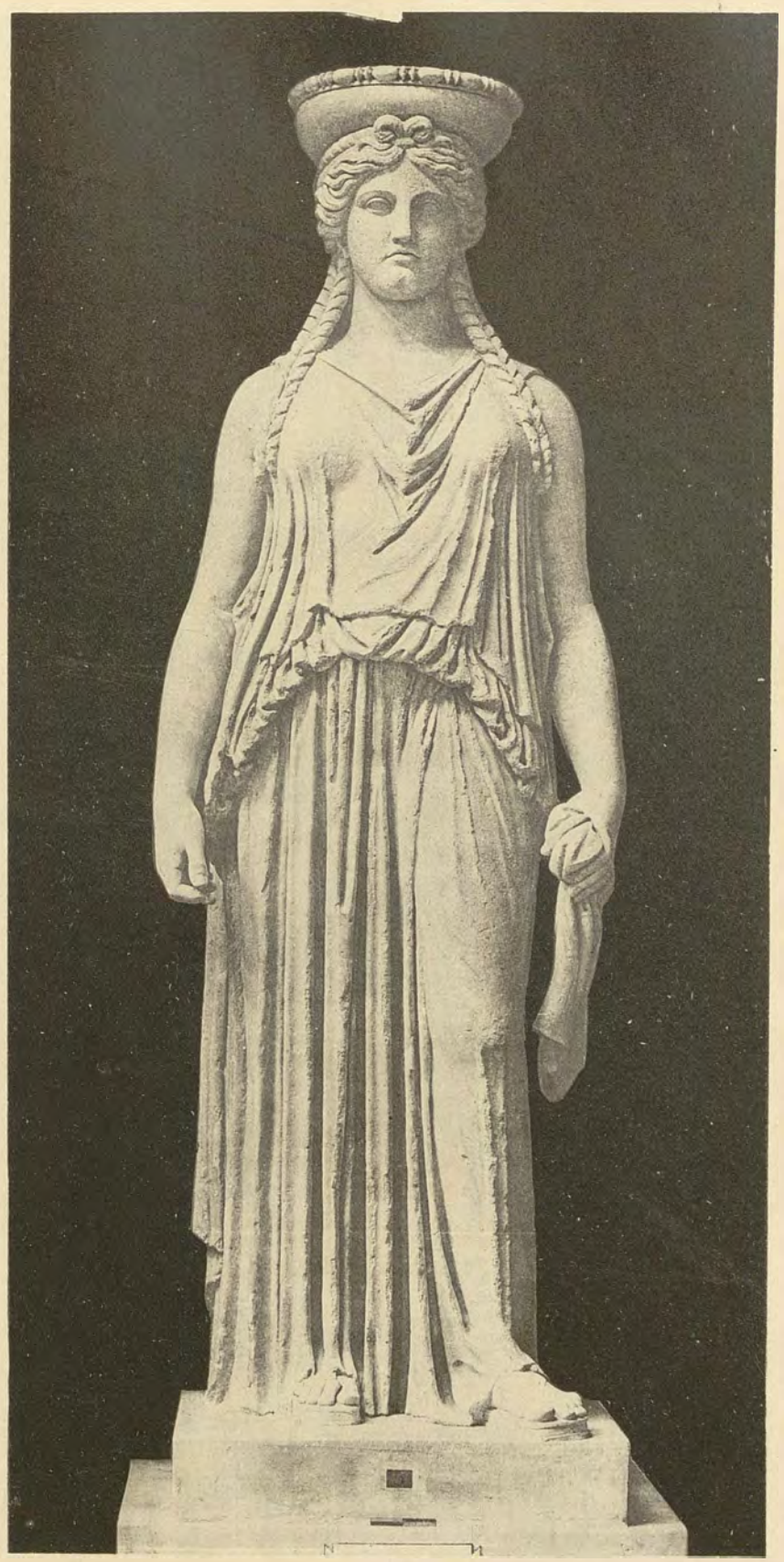
POLITECNICO
BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ANTICHI ELEMENTI D'ARTE NUOVA. — MATTONELLE PERSIANE NEL MUSEO ARTISTICO DEL CASTELLO A MILANO.

Biblioteka

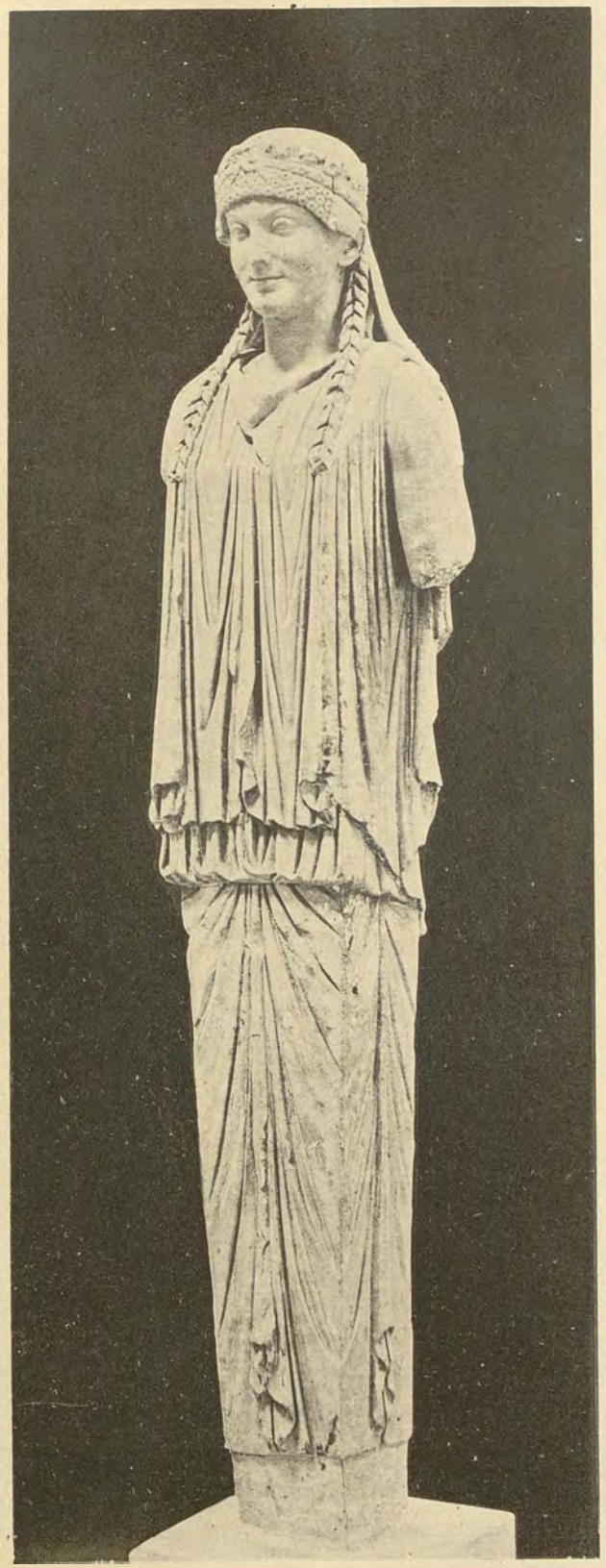


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

CARIATIDI ANTICHE: 1. DELL'ERETTEO D'ATENE, ORA A LONDRA;
2. IN VILLA ALBANI A ROMA, OPERA DEGLI SCULTORI GRECI CRITONE E NICOLAO; 3. NEL MUSEO VATICANO.
(Fot. ALINARI — Eliot. JACOBI.

ULRICO HOEPLI · Milano

R. M. POLITECNICO BIBLIOTECA



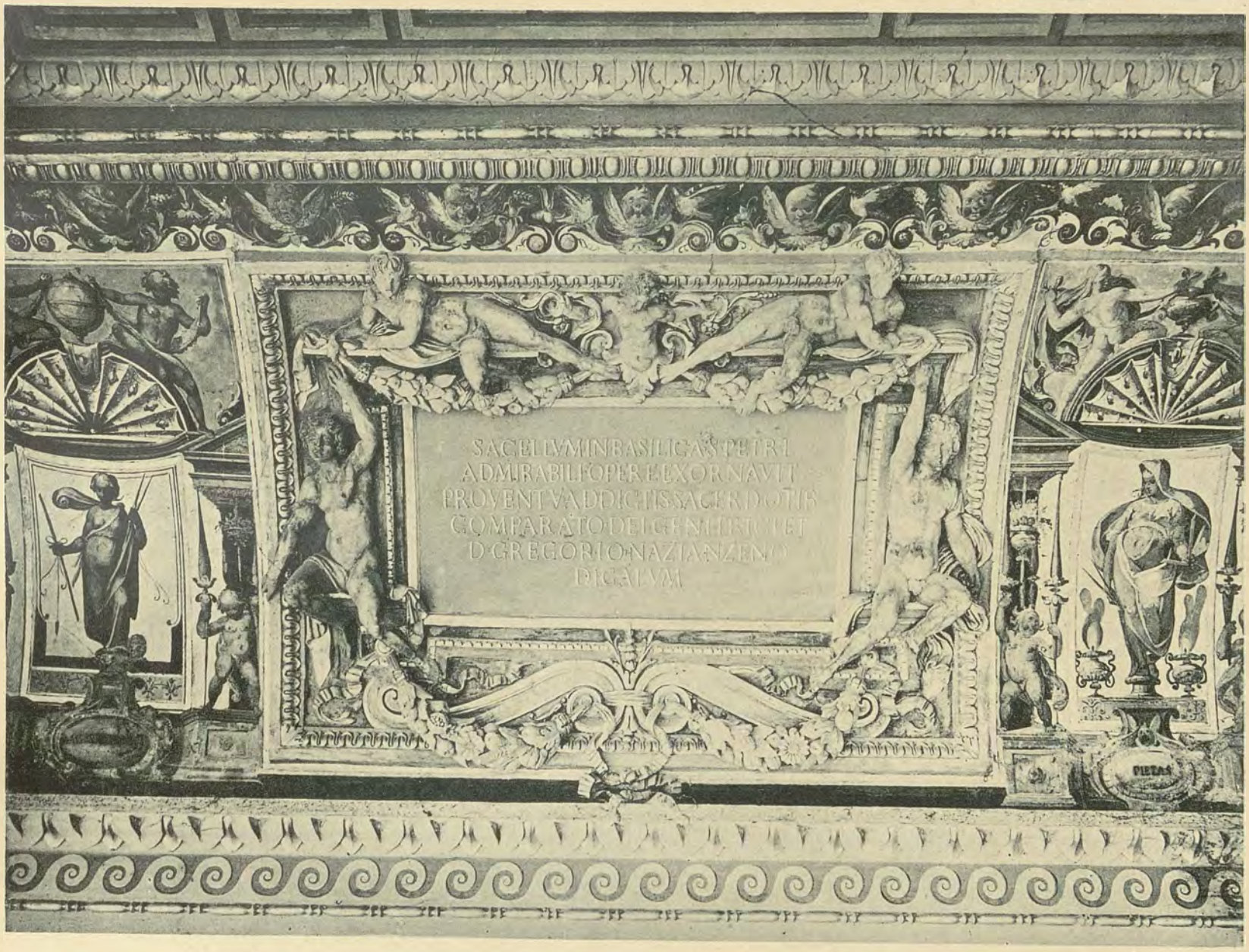
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

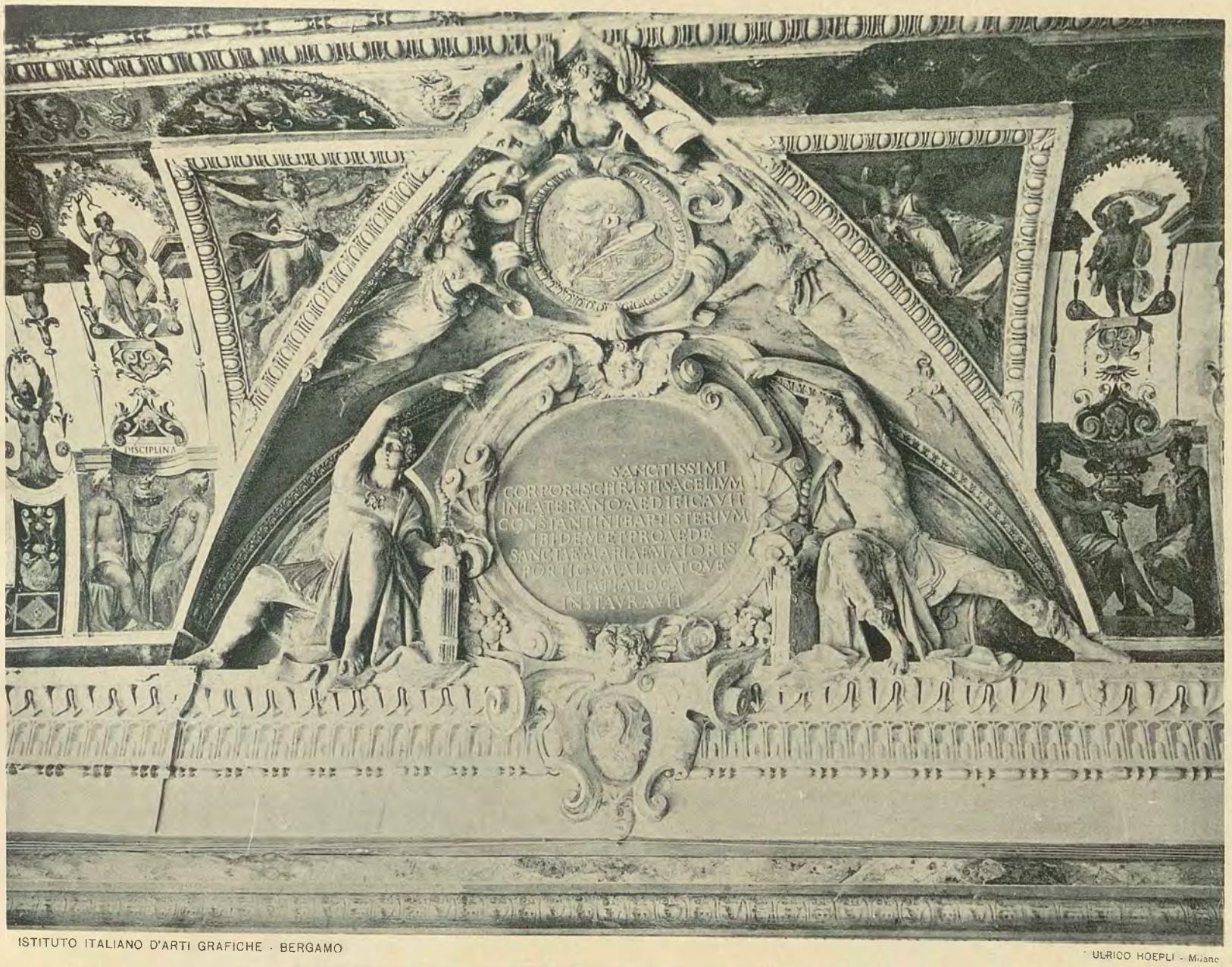
ULRICO HOEPLI - Milano.

ERME ANTICHE: 1. NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA; 2. E 3. NEL MUSEO LATERANO; 4. NEL MUSEO CAPITOLINO.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. IACOBI).

POLITECNICO





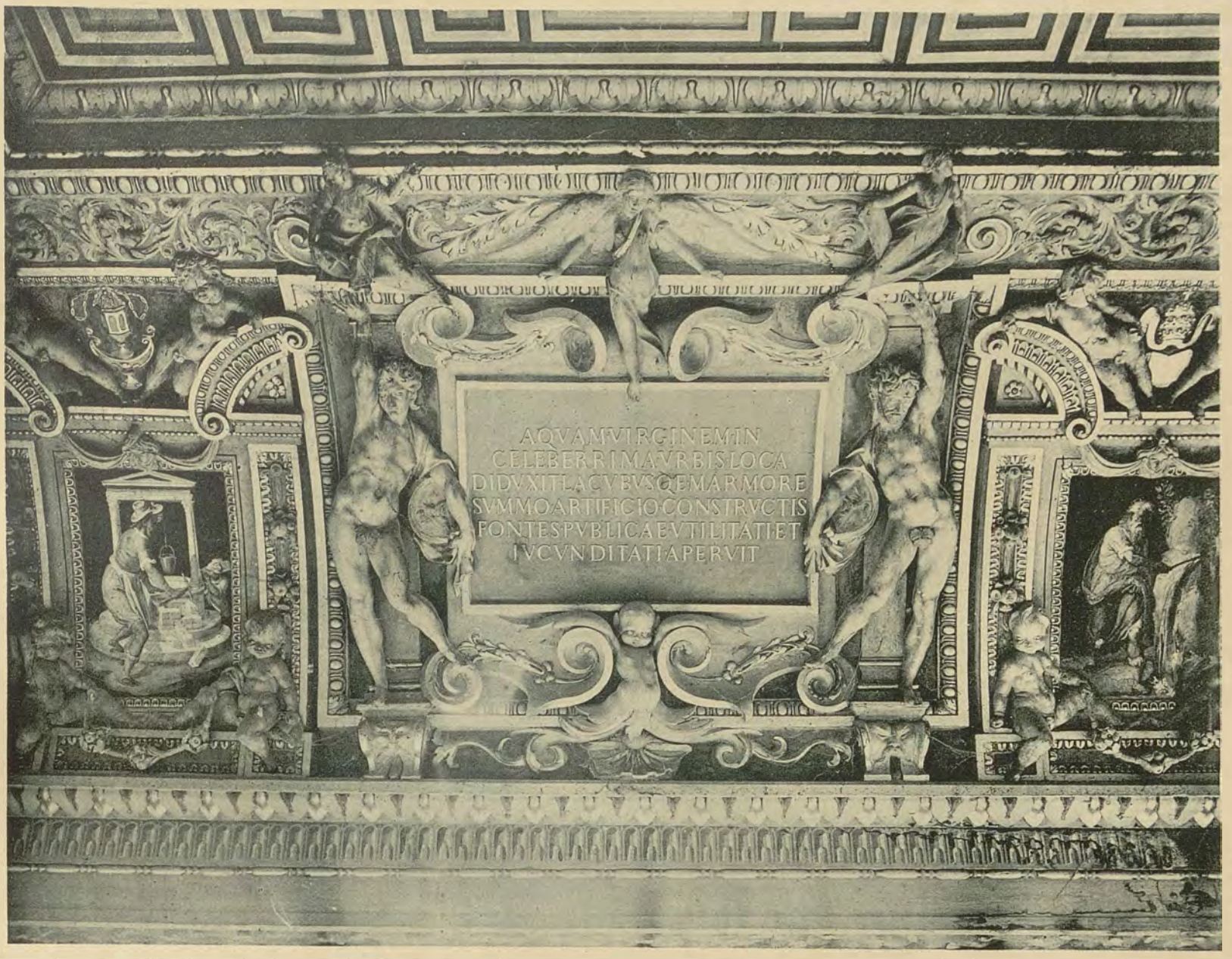
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

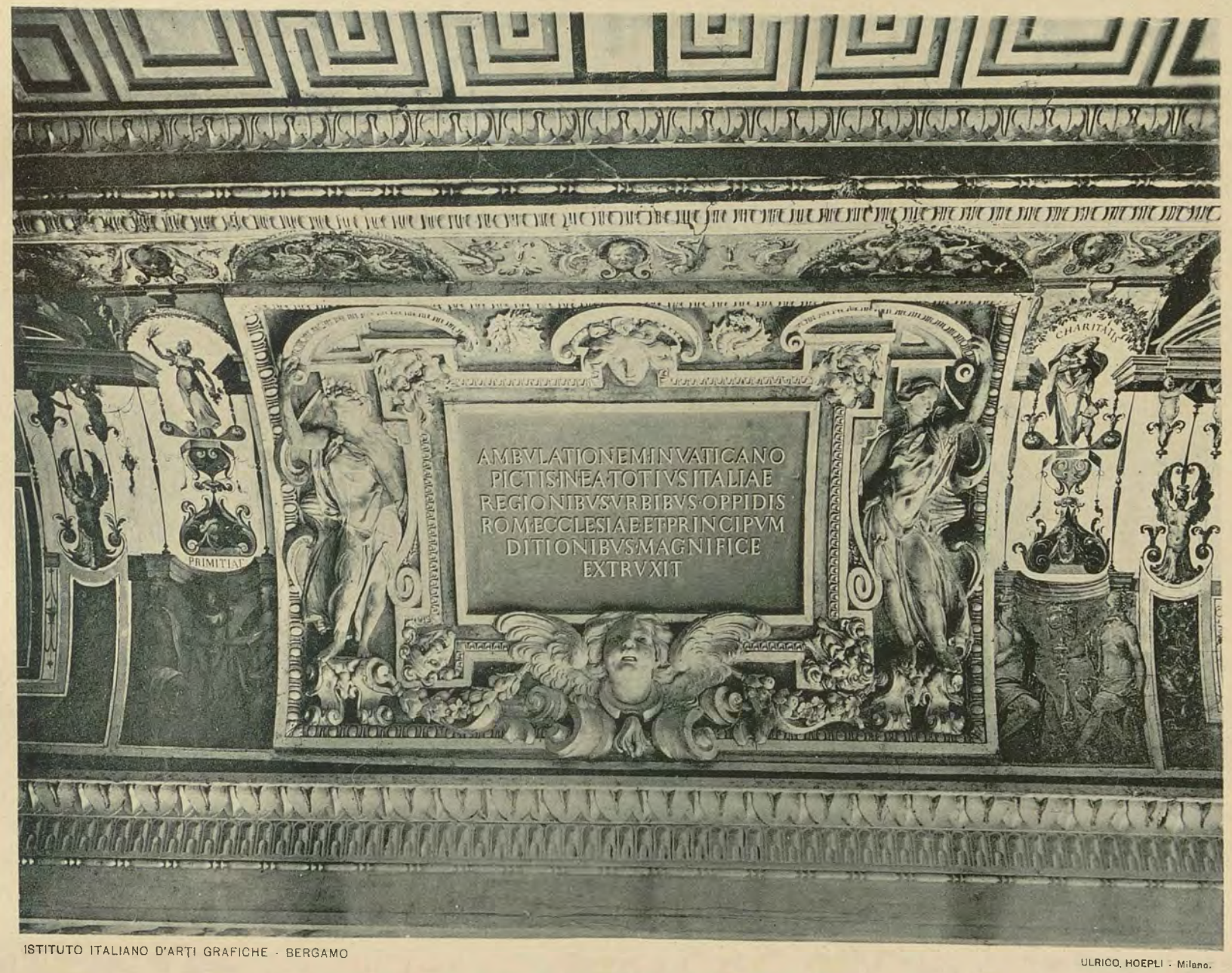
ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTE NEL TERZO ORDINE DELLE LOGGE VATICANE. FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA





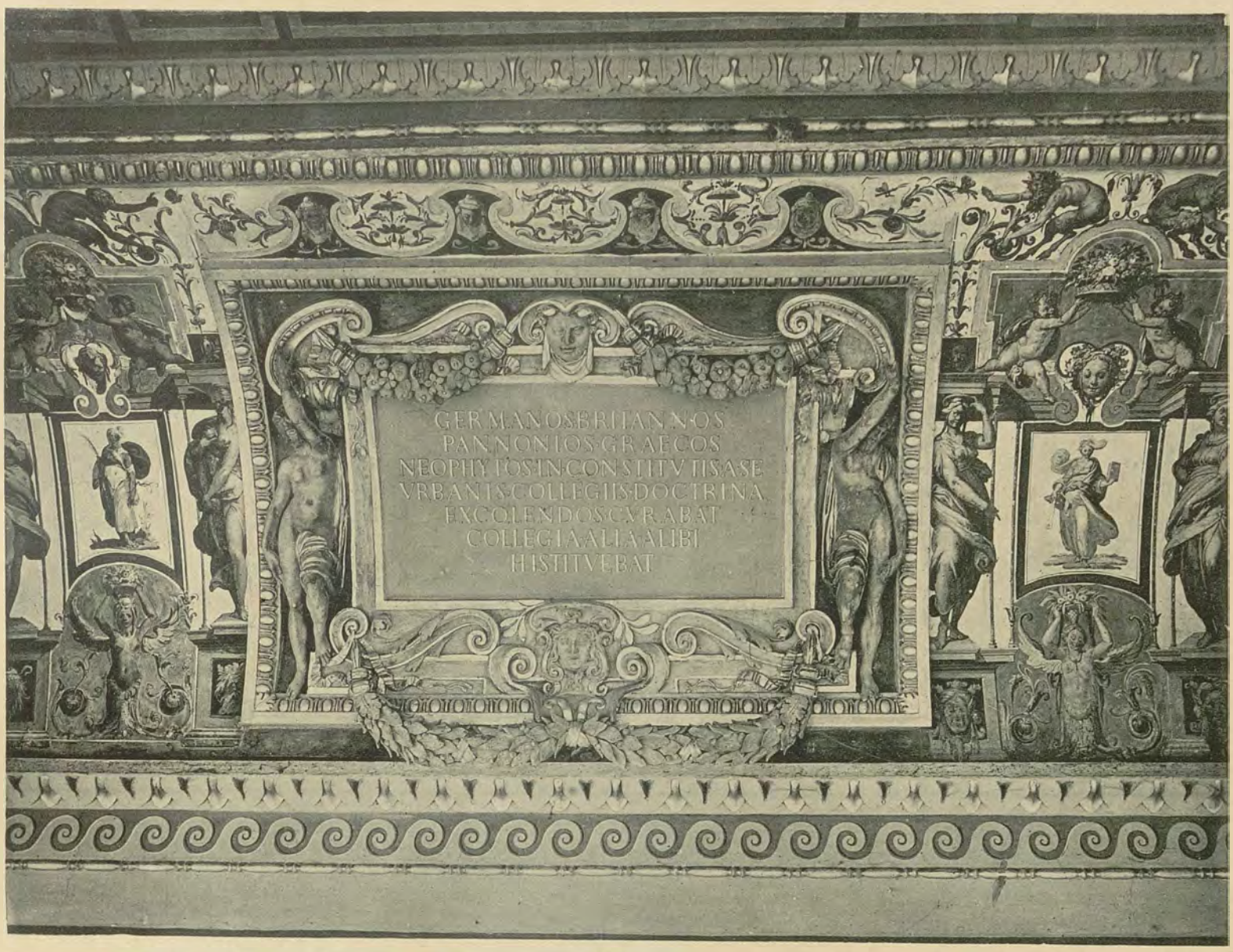
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

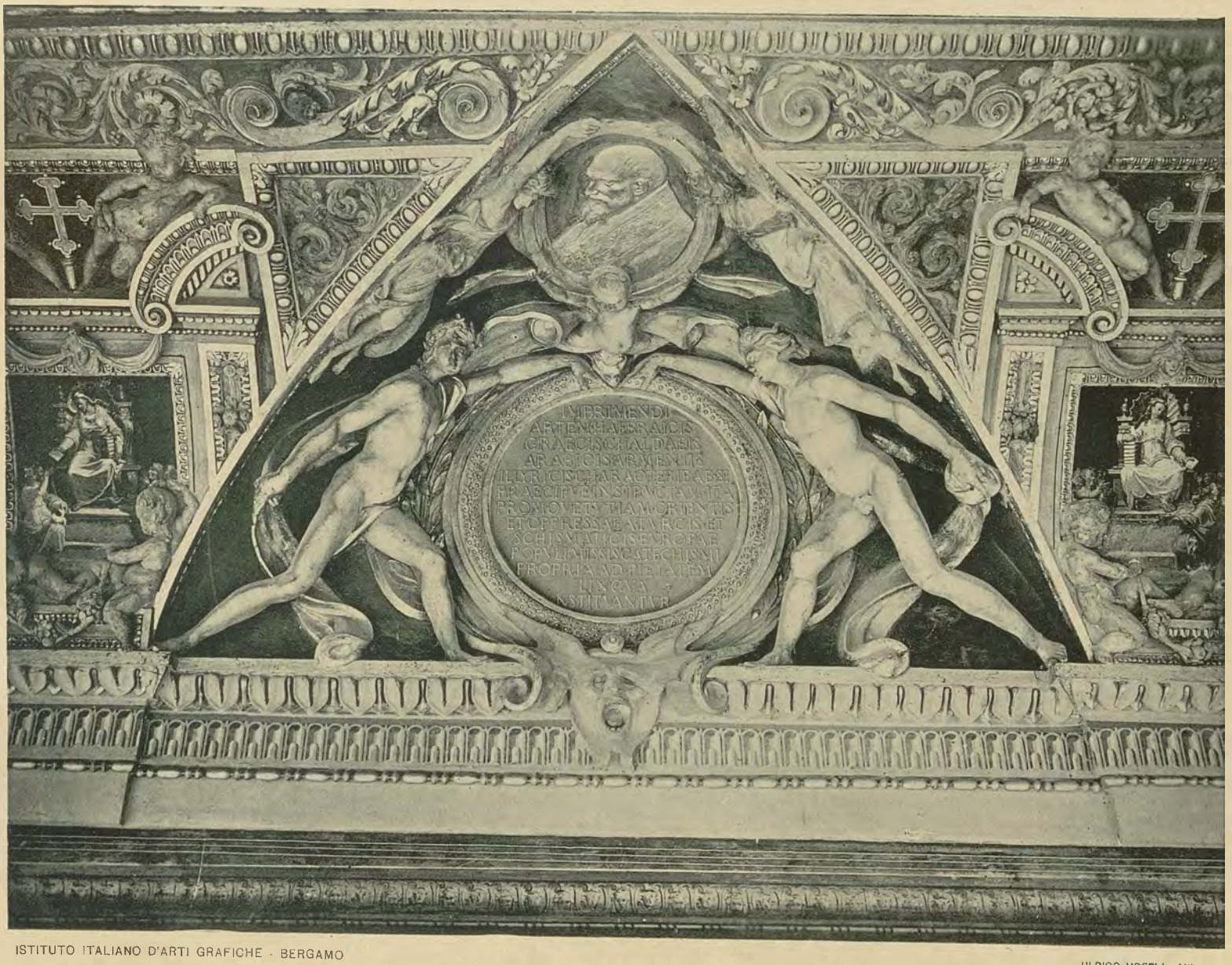
ULRICO HOEPLI - Milano.

VOLTE NEL TERZO ORDINE DELLE LOGGE VATICANE. FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

VOLTE NEL TERZO ORDINE DELLE LOGGE VATICANE. FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

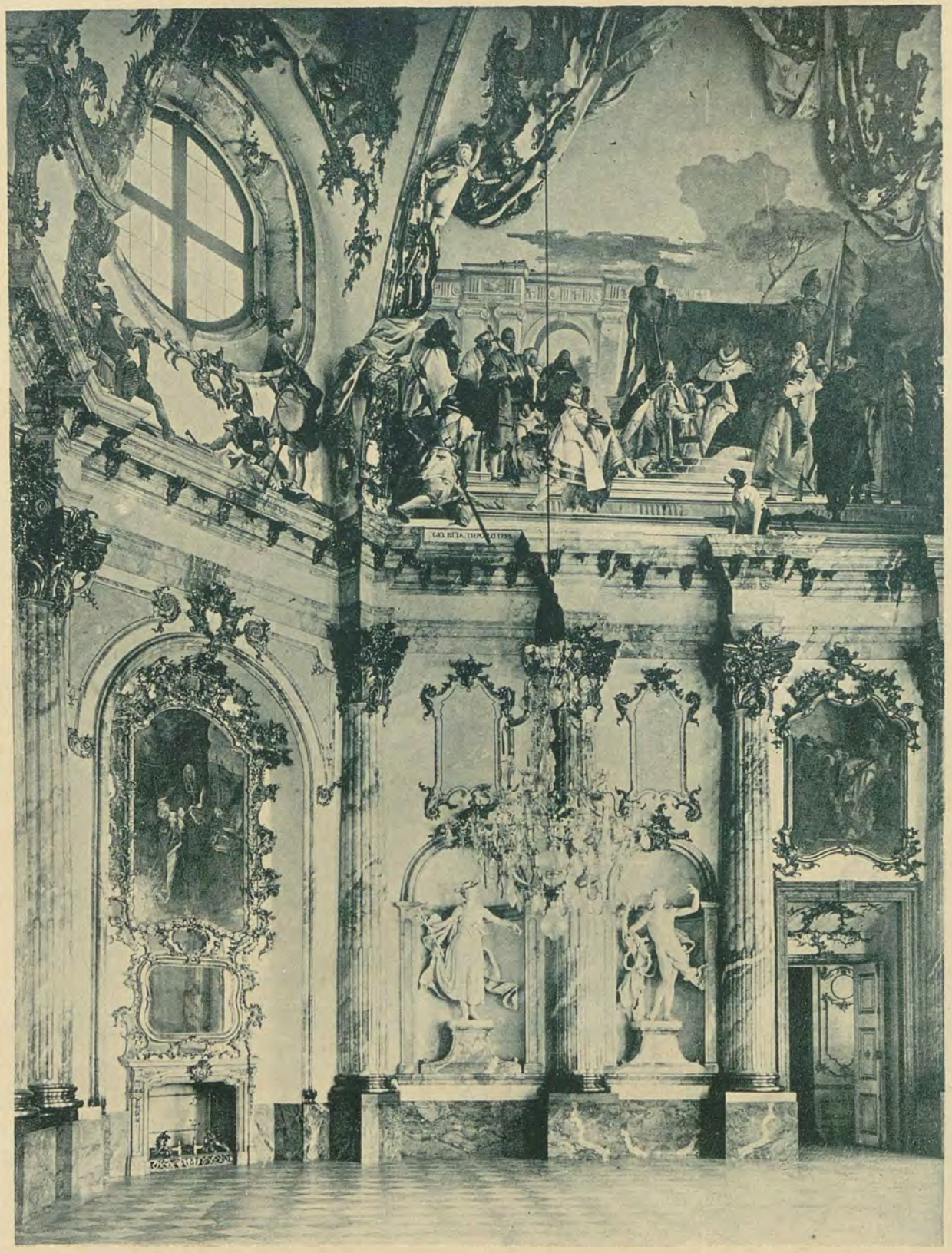
POLITECNICO BIBLIOTECA

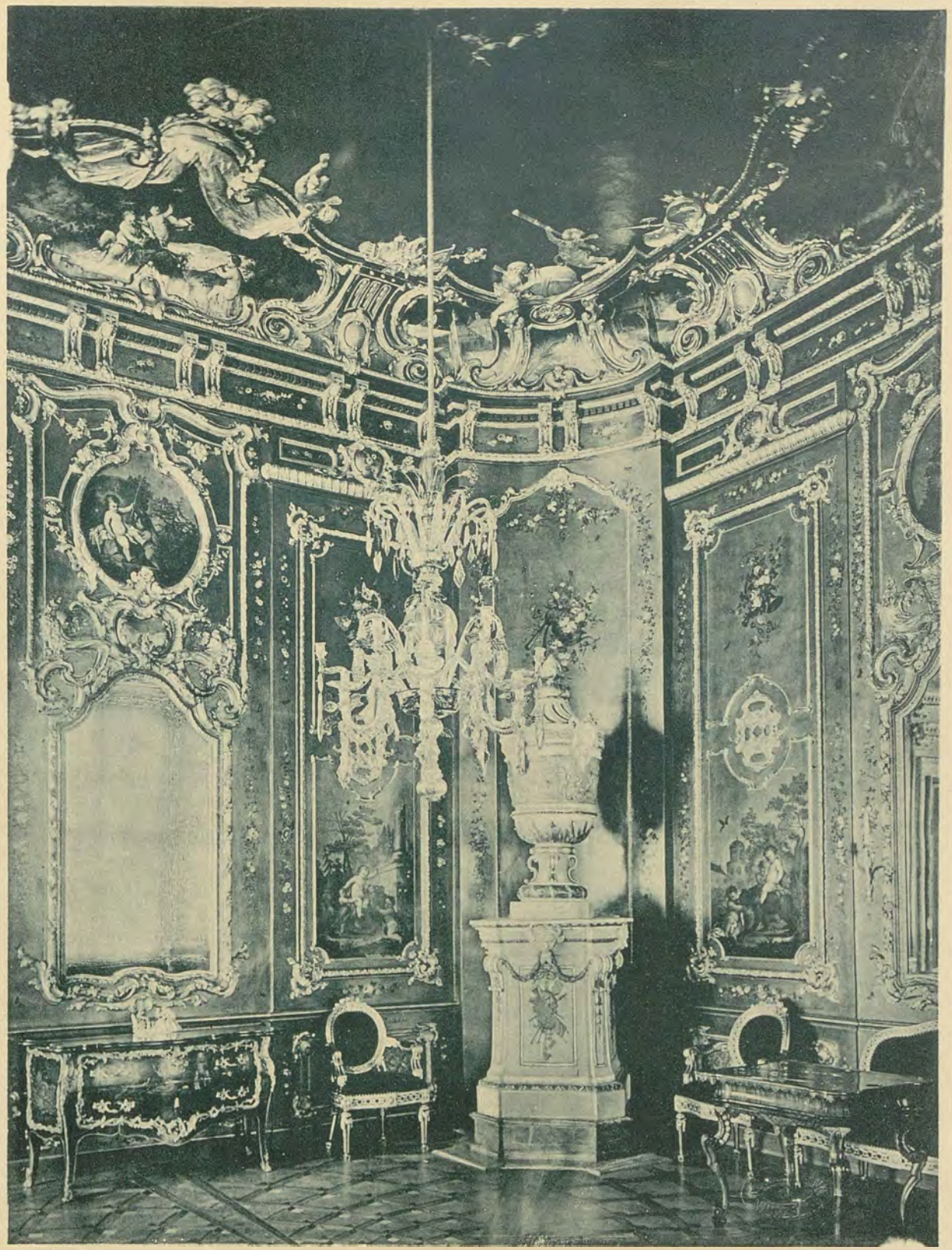
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

SOFFITTO DELLA NUOVA SALA PEI MATRIMONII NEL PALAZZO MUNICIPALE DI BOLOGNA.

(Decorazione del prof. Achille Casanova).





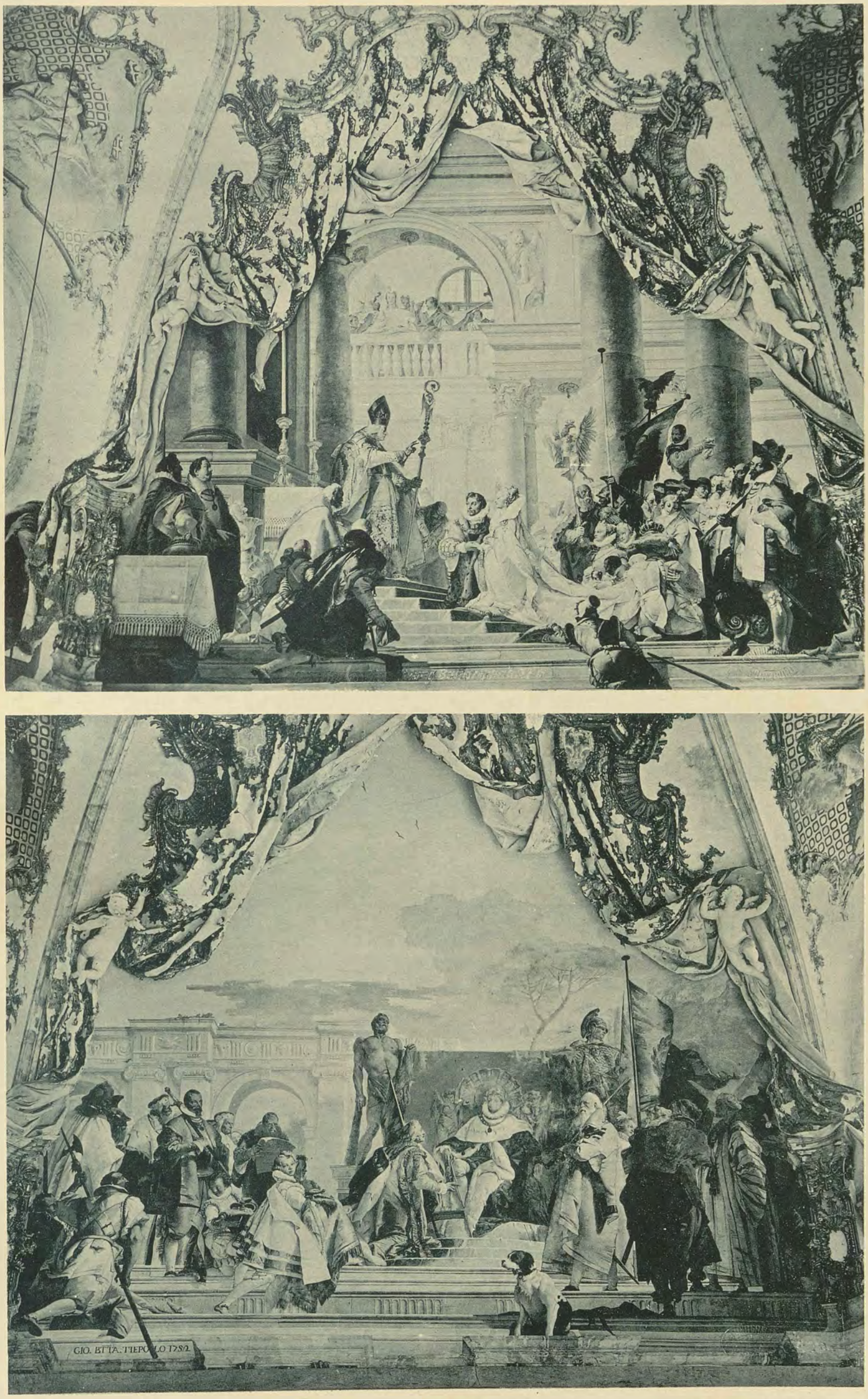
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

SALONE NEL CASTELLO DI WÜRZBURG DIPINTO DA GIAMBATTISTA TIEPOLO, E STANZA NELLO STESSO CASTELLO. – METÀ DEL SEC. XVIII.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

STORIE DIPINTE DA GIAMBATTISTA TIEPOLO NEL SALONE DEL CASTELLO DI WÜRZBURG L'ANNO 1752.

(Eliot JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

DIPINTI DI GIAMBATTISTA TIEPOLO NEL SALONE DEL CASTELLO DI WÜRZBURG.

(Eliot. JACOBI).

ULRICO, HOEPLI · Milano.

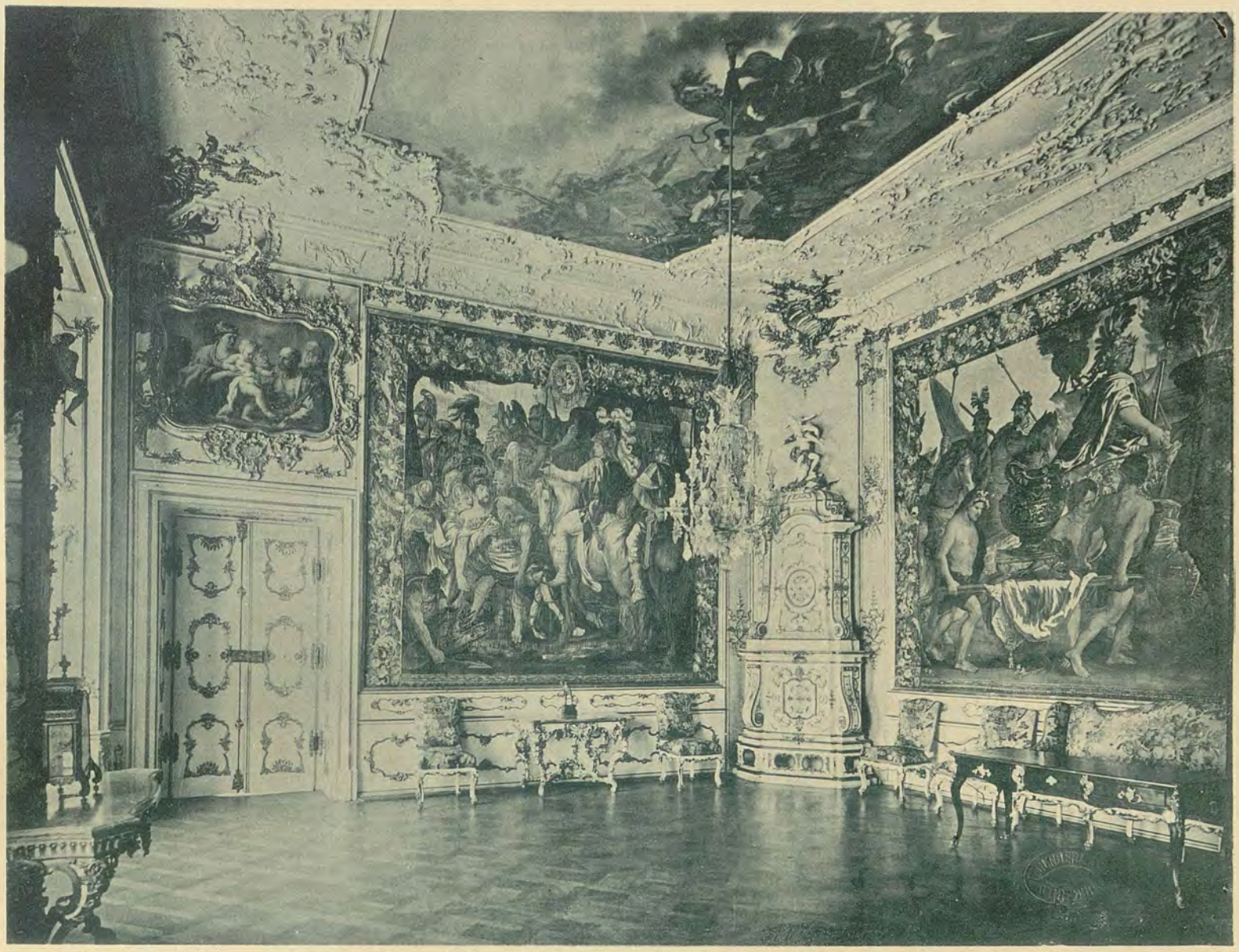
POLITECNICO BIBLIOTECA

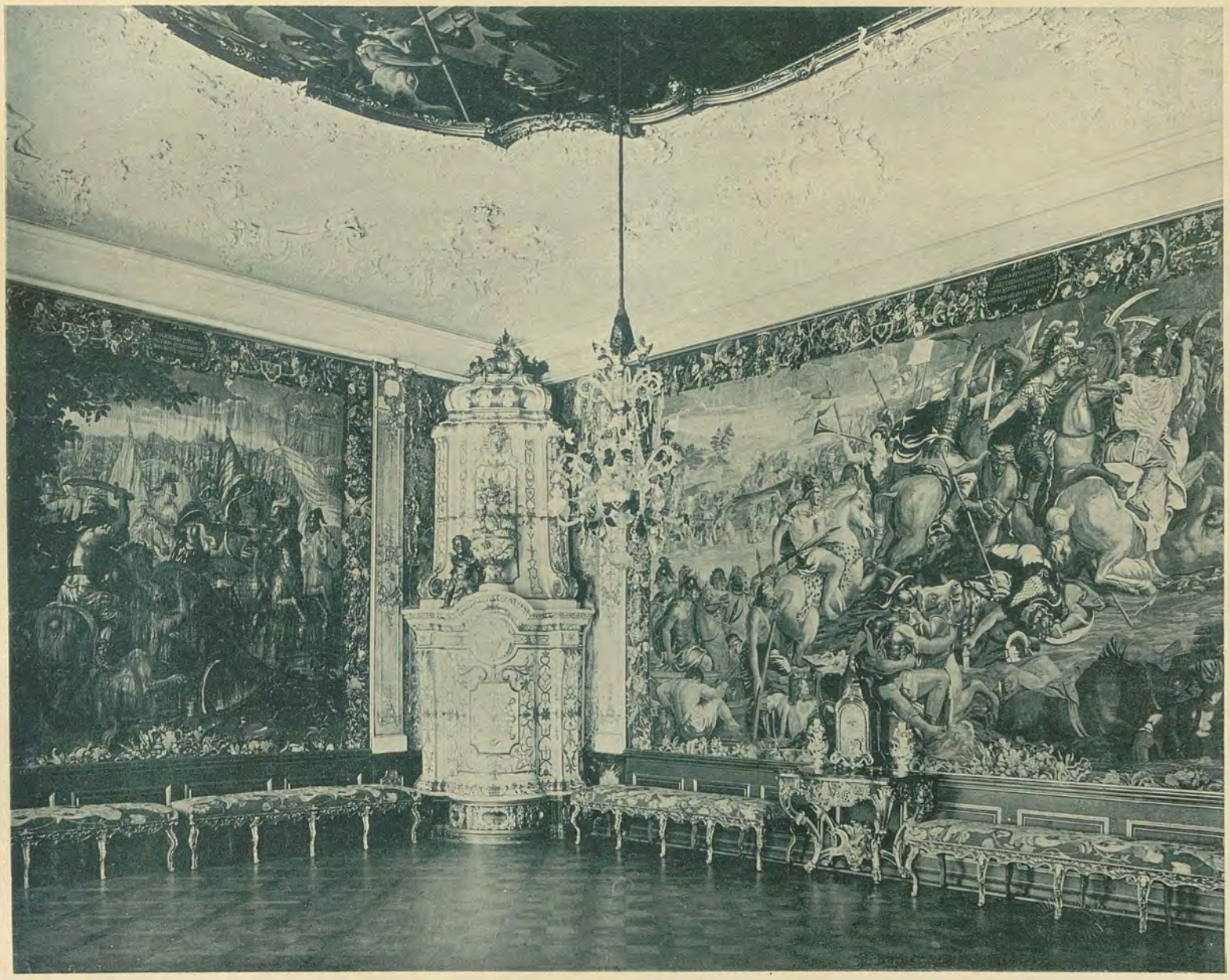
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO ULRICO HOEPLI · Milano.

DIPINTI DI GIAMBATTISTA TIEPOLO NEL SALONE DEL CASTELLO DI WÜRZBURG ESEGUITI INTORNO AL 1752.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano.

STANZE NEL CASTELLO DI WÜRZBURG. — METÀ DEL SEC. XVIII.

(Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

FREGIO E VOLTA DIPINTI A FRESCO DAL PROF. ACHILLE CASANOVA IN UN SALOTTO DEL PALAZZO DEI CONTI CAVAZZA IN BOLOGNA.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA. — SALONE PER LA STAMPA.

(Fot. FILIPPI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

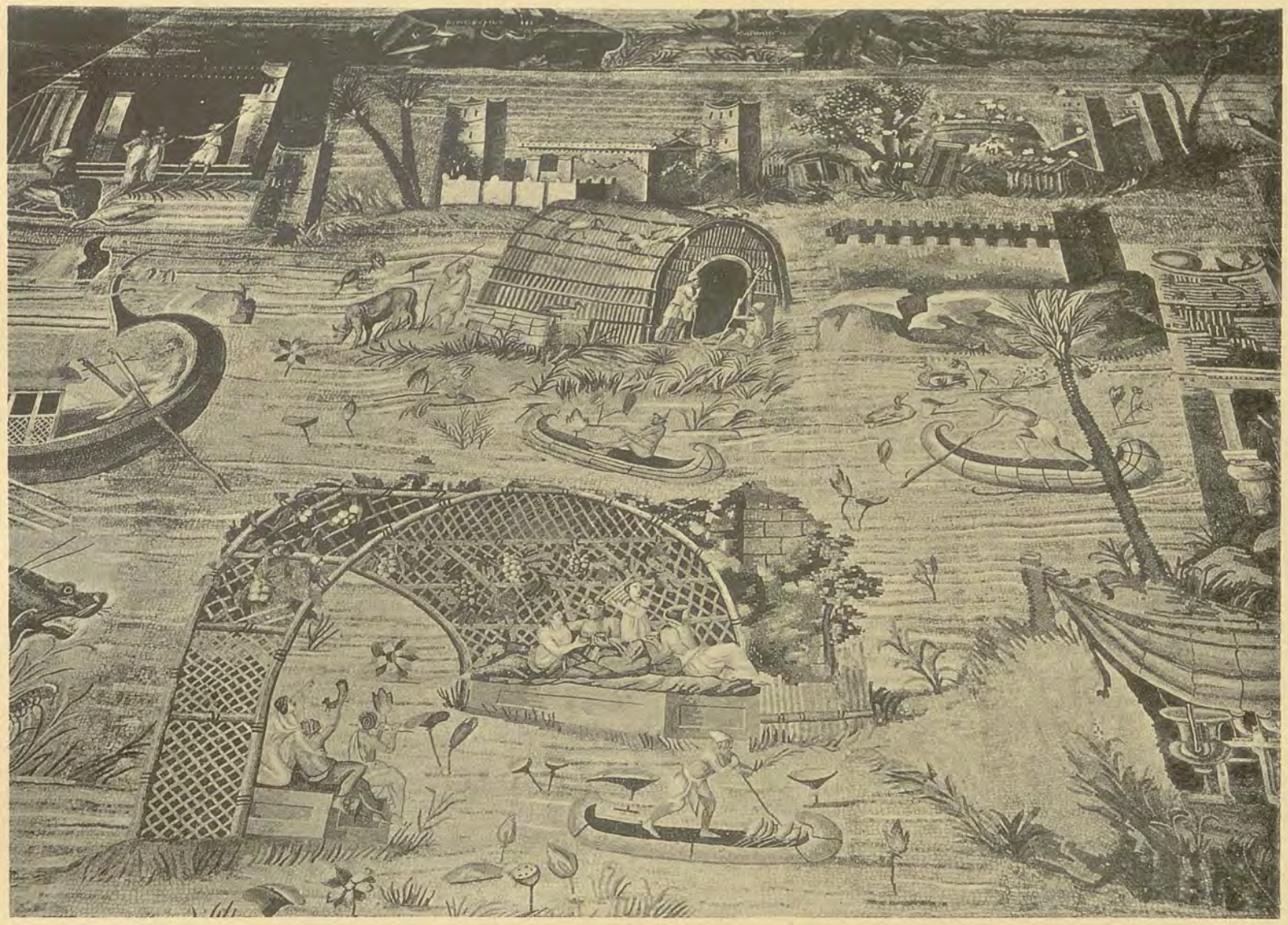
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA. — SALA LOMBARDA.

(Fot. FILIPPI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

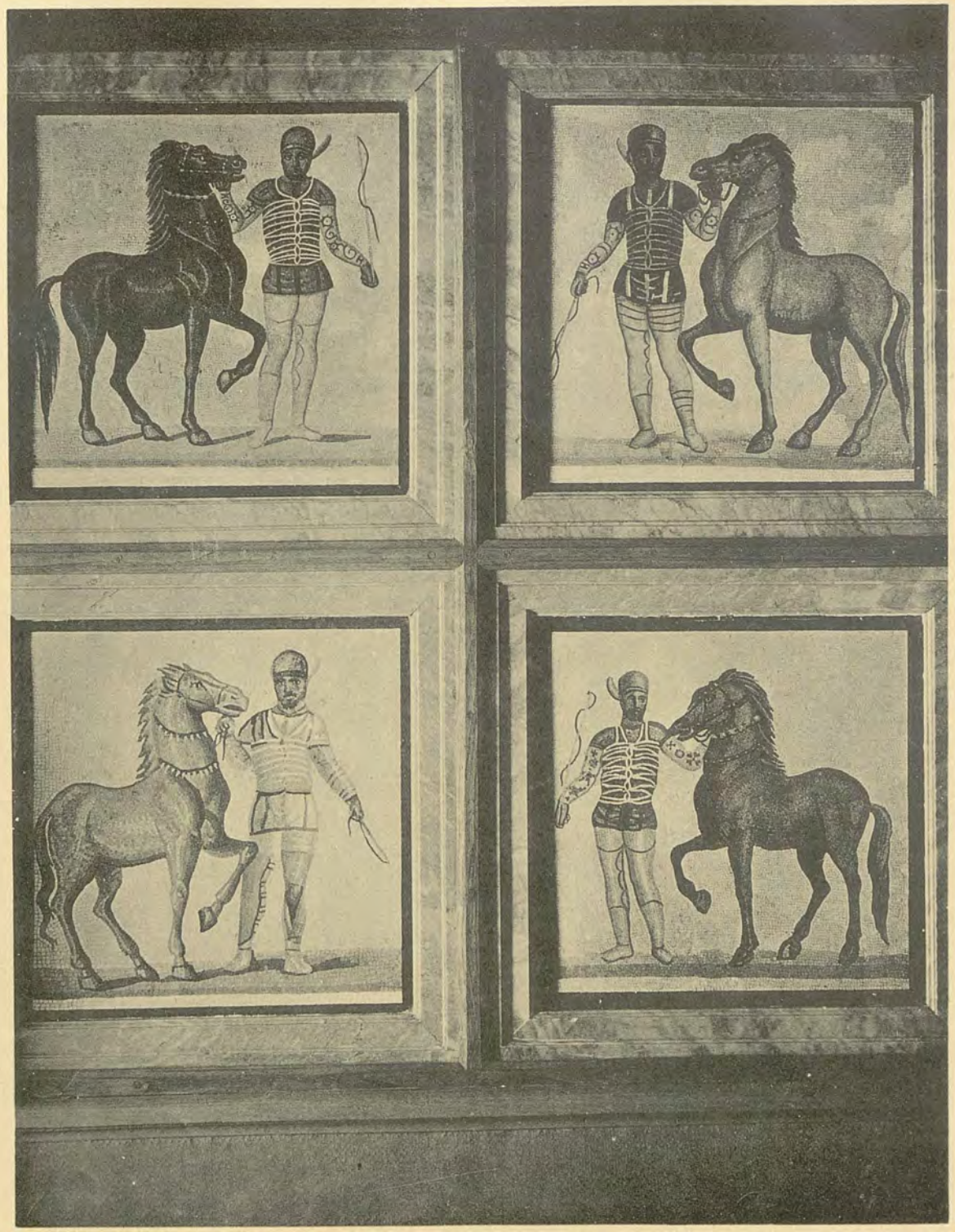


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

PAVIMENTO DEL TEMPIO DELLA FORTUNA A PRENESTE.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



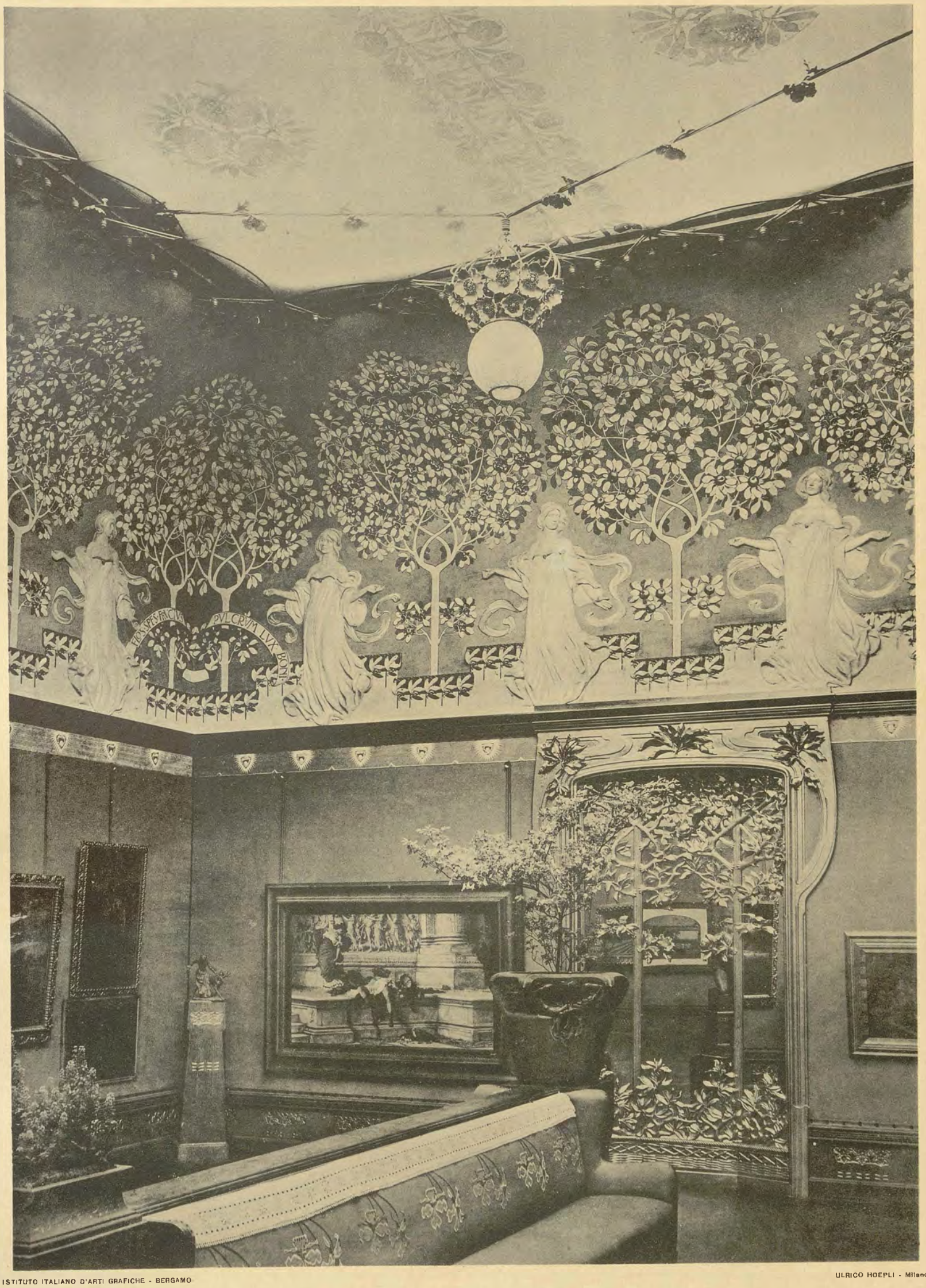
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

PARTI DI PAVIMENTI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

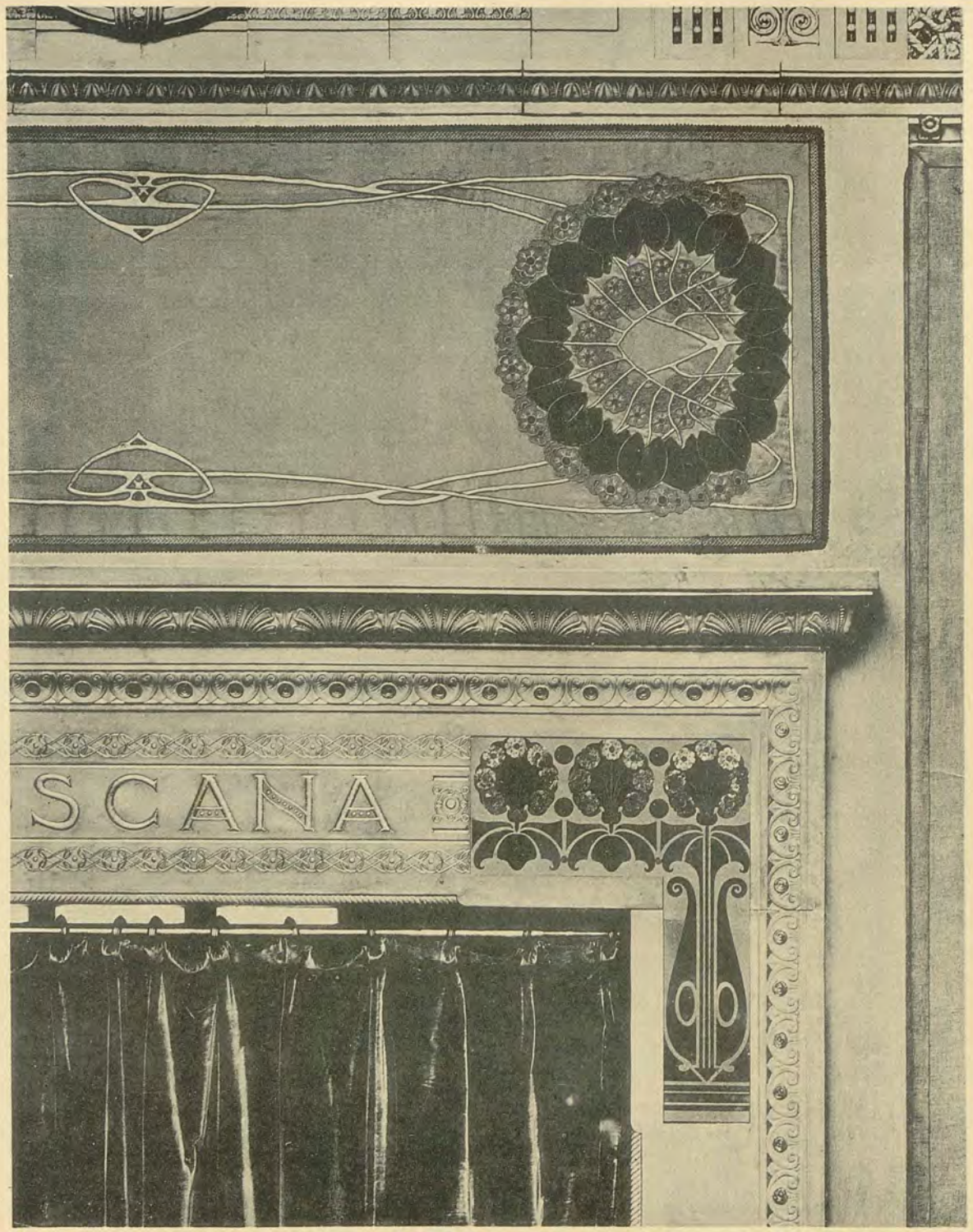


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA. — SALA DELL'EMILIA.

(Fot. FILIPPI – Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA. — SOPRAORNATO DELLA PORTA PRINCIPALE E FRANGIA DELLE SUE TENDE NELLA SALA TOSCANA

(Fot. FILIPPI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

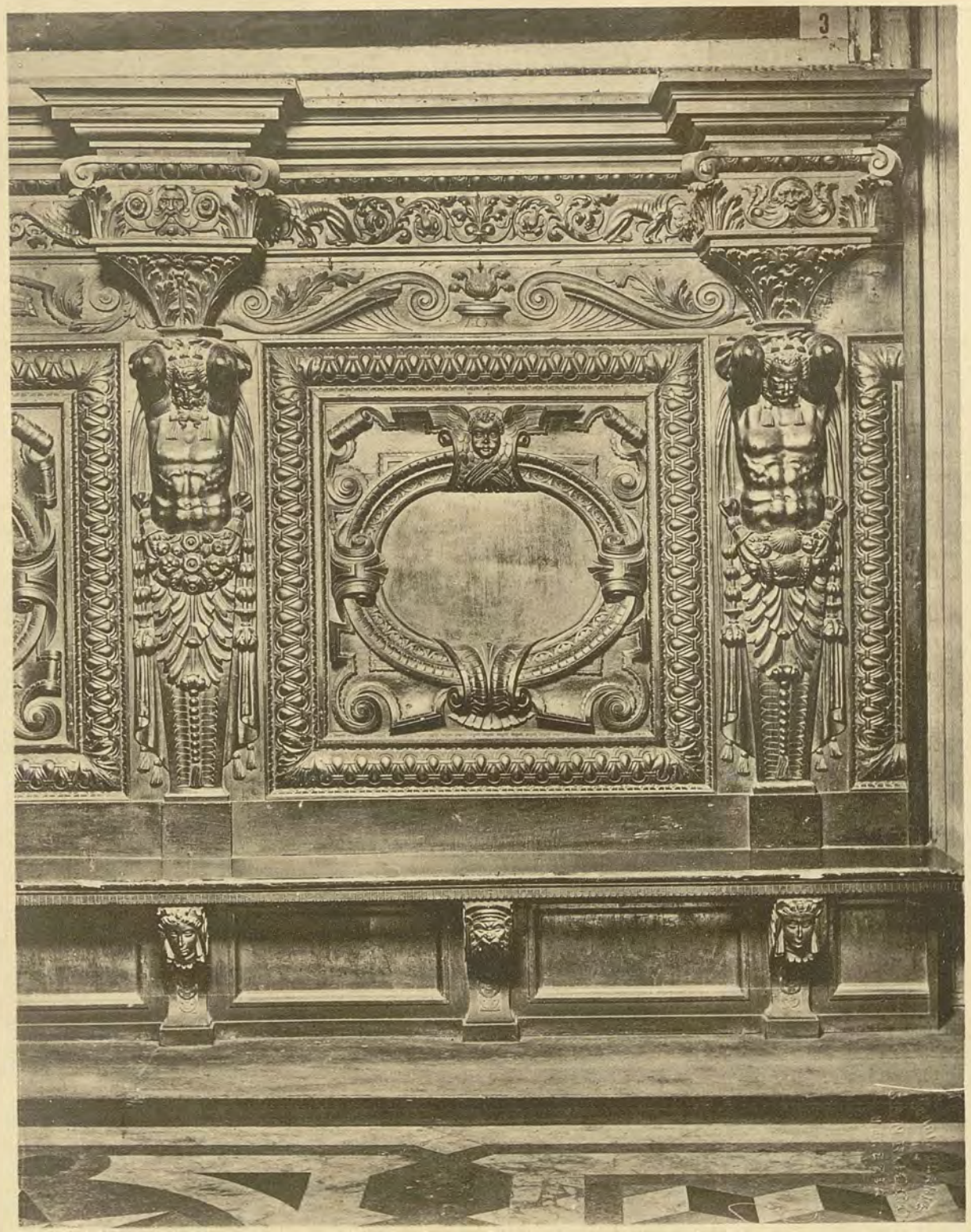
ULRICO HOEPLI - Milano

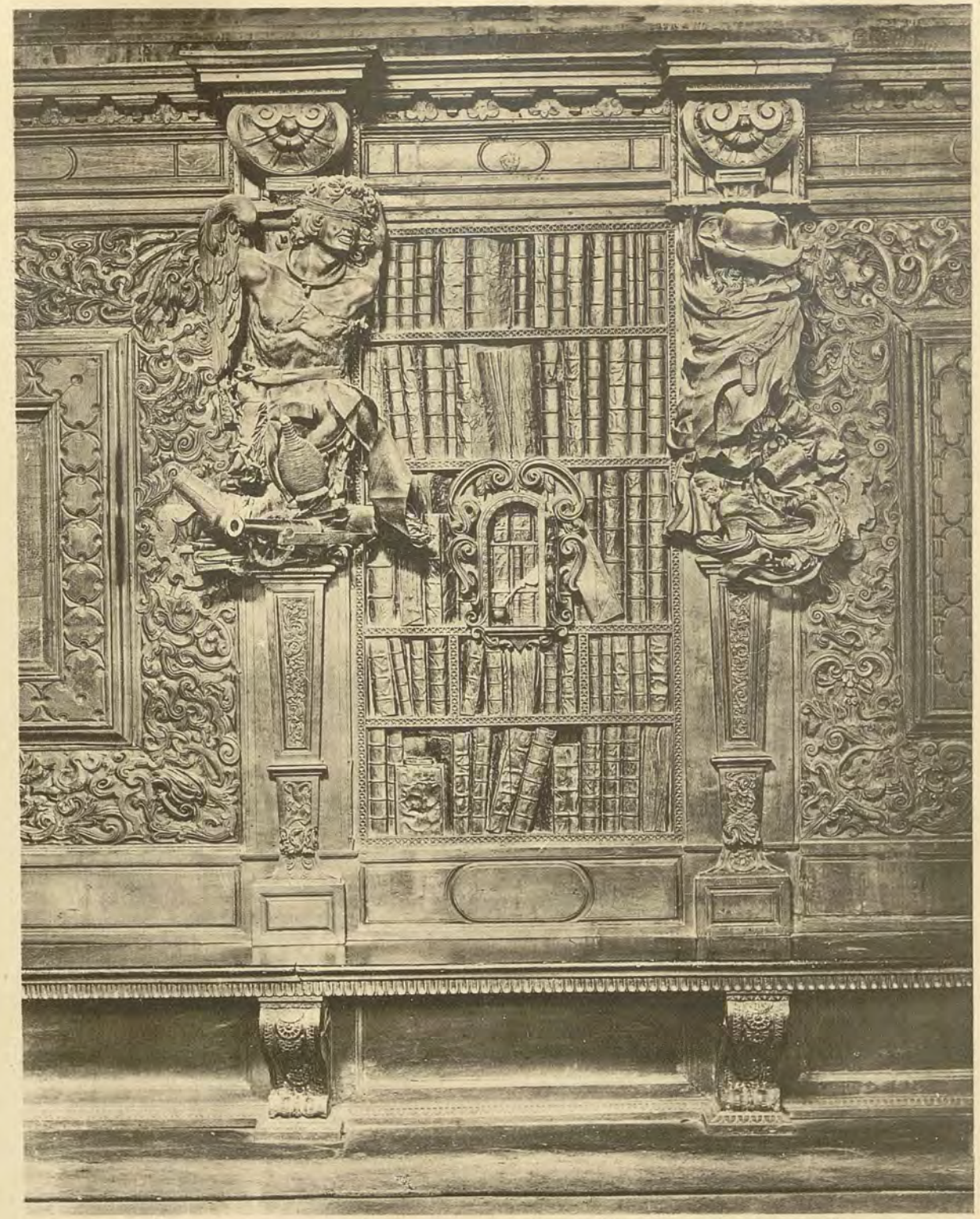
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA.

SOPRAORNATO DI UNA DELLE PORTE MINORI NELLA SALA LOMBARDA, E VESTIBOLO ALLE SALE DELLA STAMPA.

(Fot. FILIPPI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano.

SPALLIERA DI LEGNO INTORNO ALLA SALA DETTA DELL'*ALBERGO* NELLA SCUOLA DI S. ROCCO A VENEZIA (SEC. XVI),
E SPALLIERA NEL SALONE ATTIGUO, INTAGLIATA DA FRANCESCO PIANTA.

(Fot. ANDERSON — Eliot. JACOBI)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

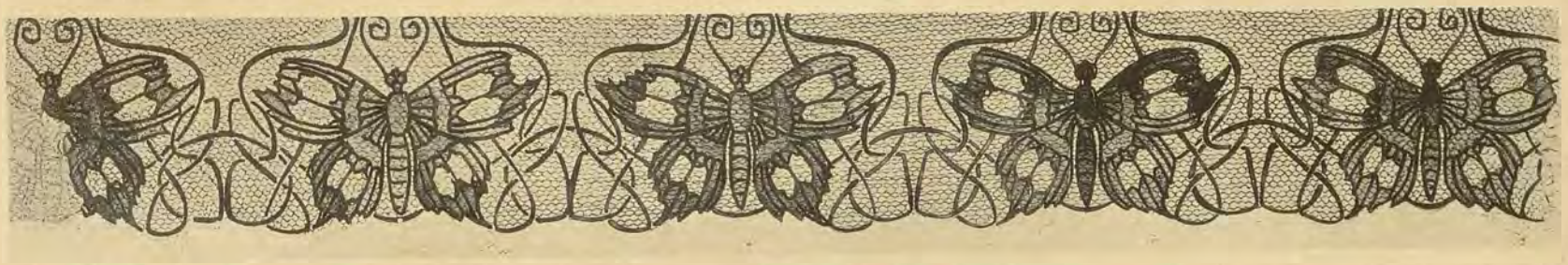
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO

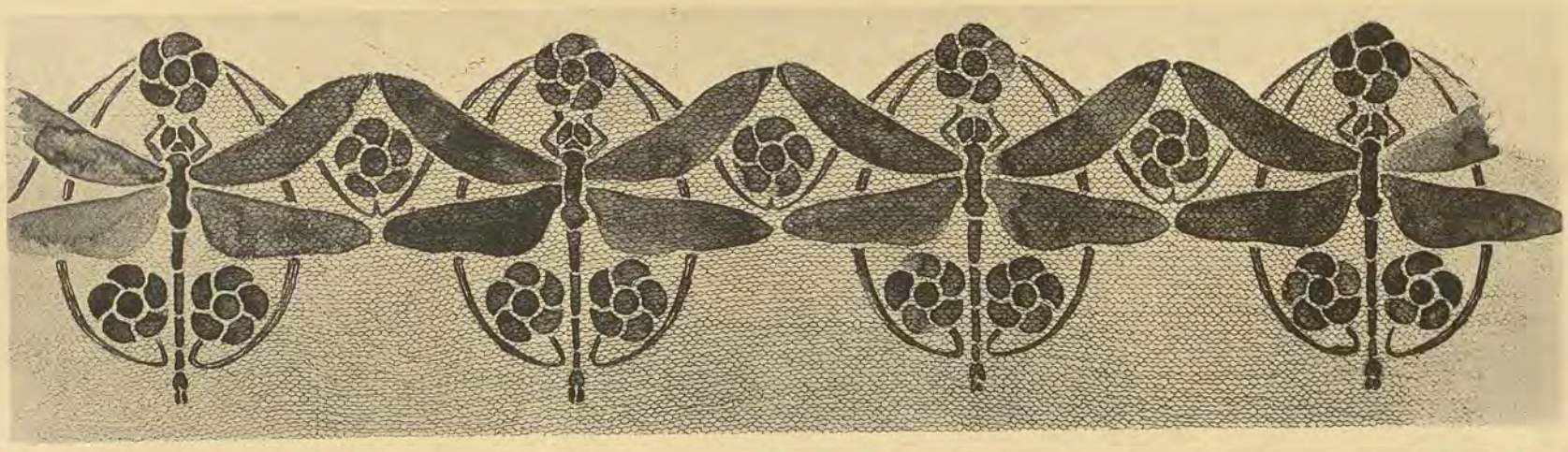
ULRICO HOEPLI · Milano.

FIGURE INTAGLIATE DA FRANCESCO PIANTA PER LE SPALLIERE IN LEGNO DEL SALONE SUPERIORE NELLA SCUOLA DI S. ROCCO A VENEZIA.

(Fot. ANDERSON — Eliot. JACOBI).

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

QUATTRO FREGI DA ESEGUIRSI A TINTE INTIERE CON GLI STAMPINI. COMPOSIZIONI DI E. CALORI.

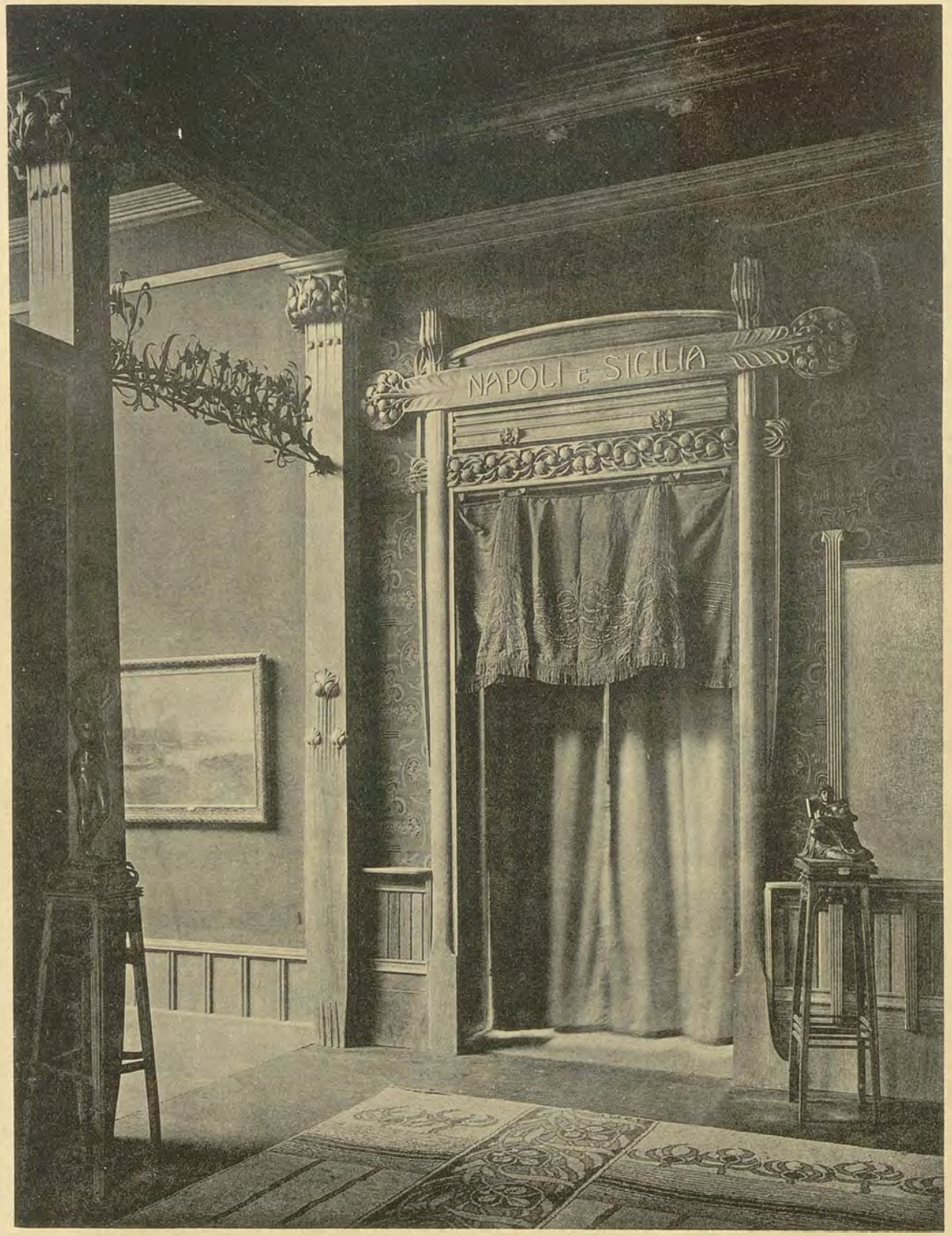
Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO. ULRICO HOEPLI - MILANO.

PARETE DELLA NUOVA SALA PEI MATRIMONII NEL PALAZZO MUNICIPALE DI BOLOGNA.
OPERA DEL PROFESSORE ACHILLE CASANOVA.

POLITECNICO



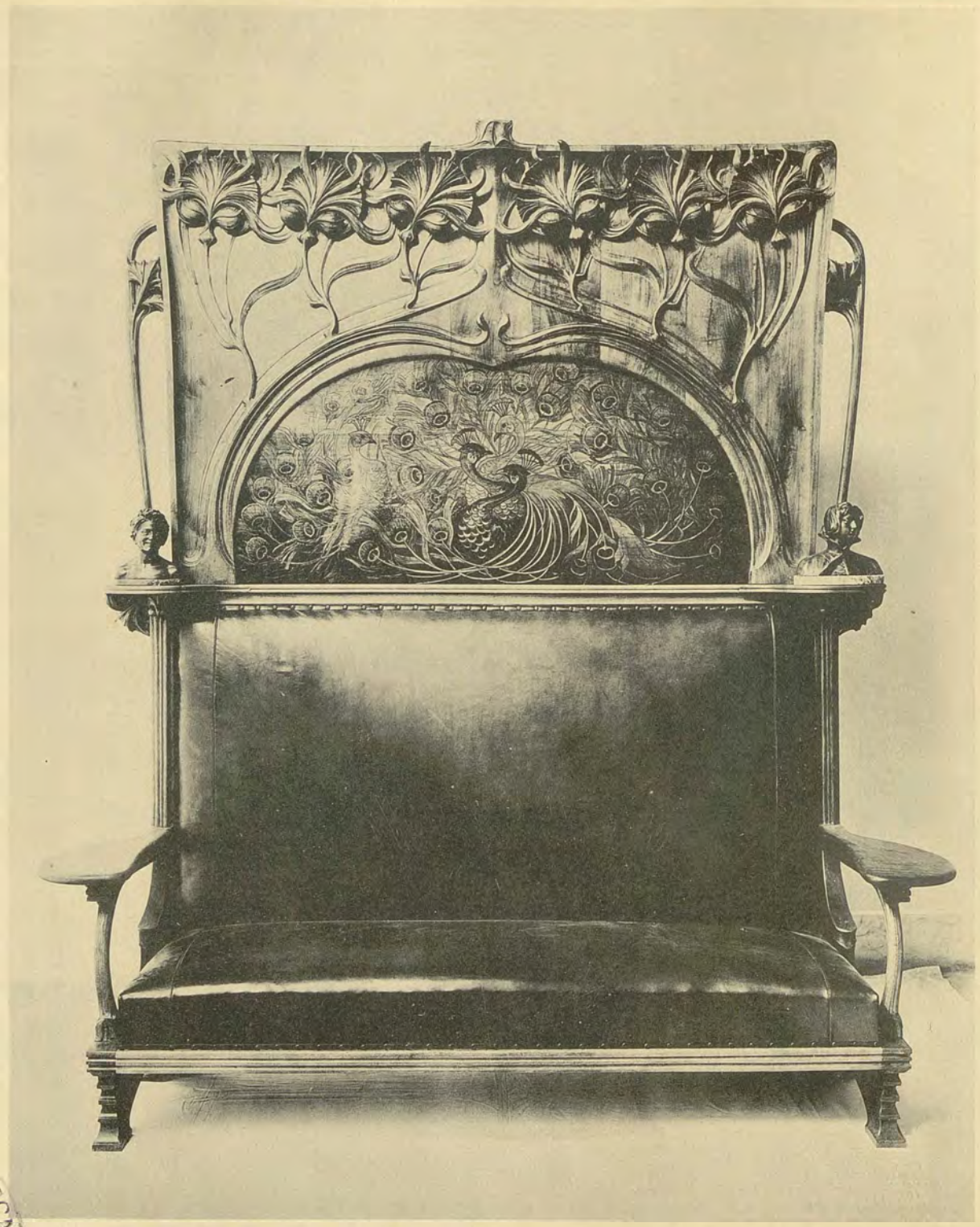
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

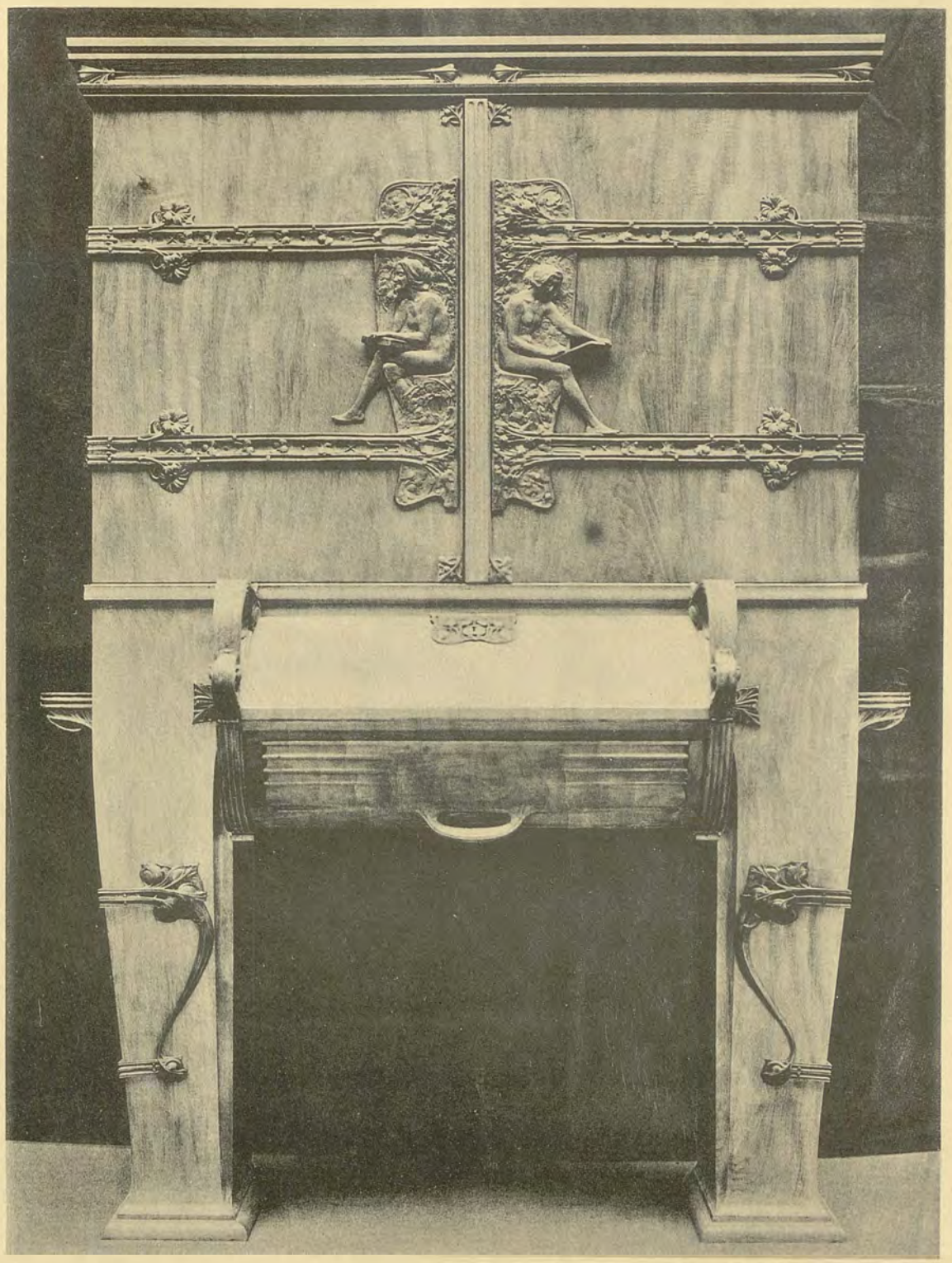
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA. — SALE DELL' ITALIA MERIDIONALE.

(Fot. FILIPPI — Eliot. IST. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



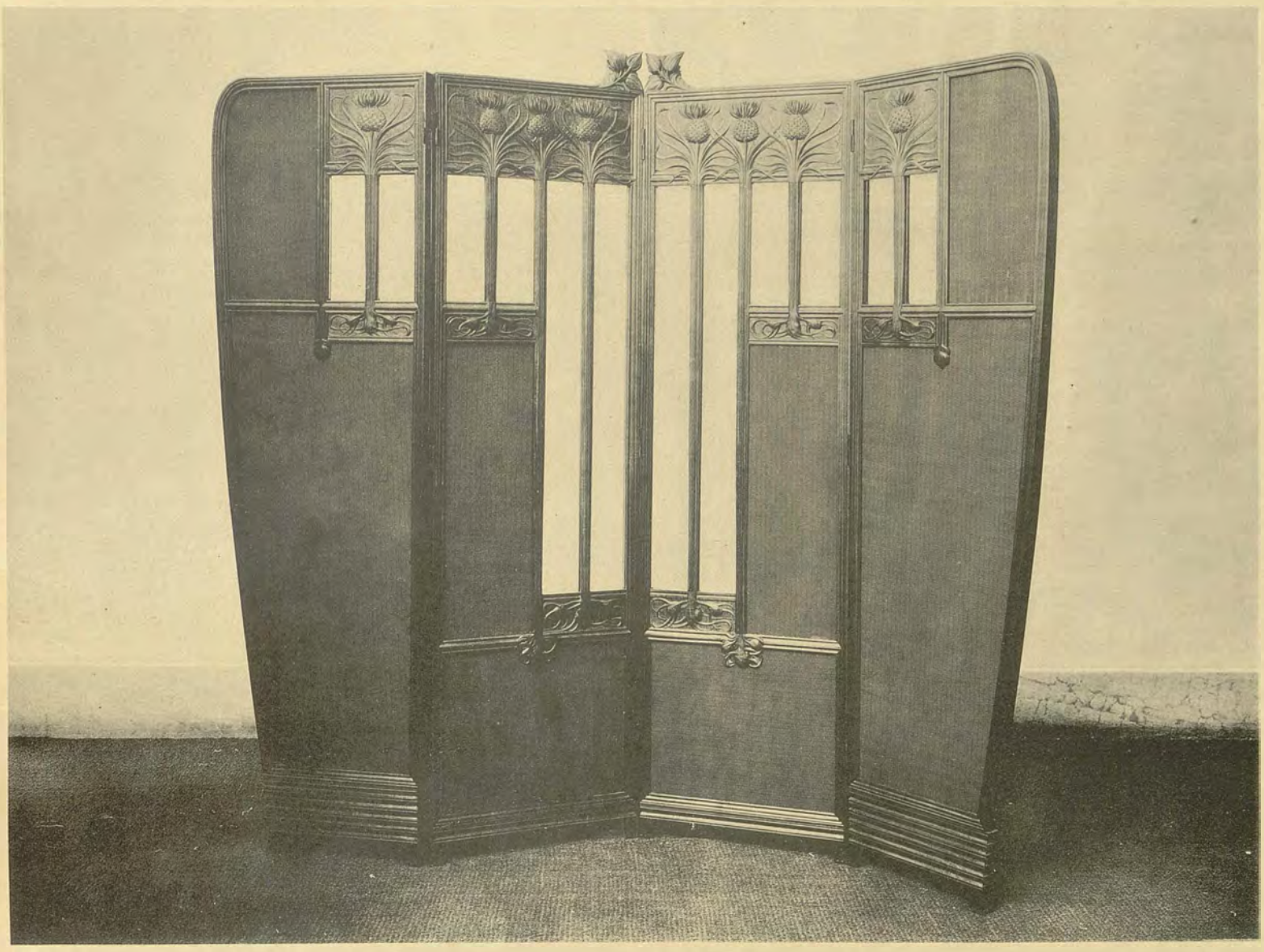
ULRICO HOEPLI - Milano

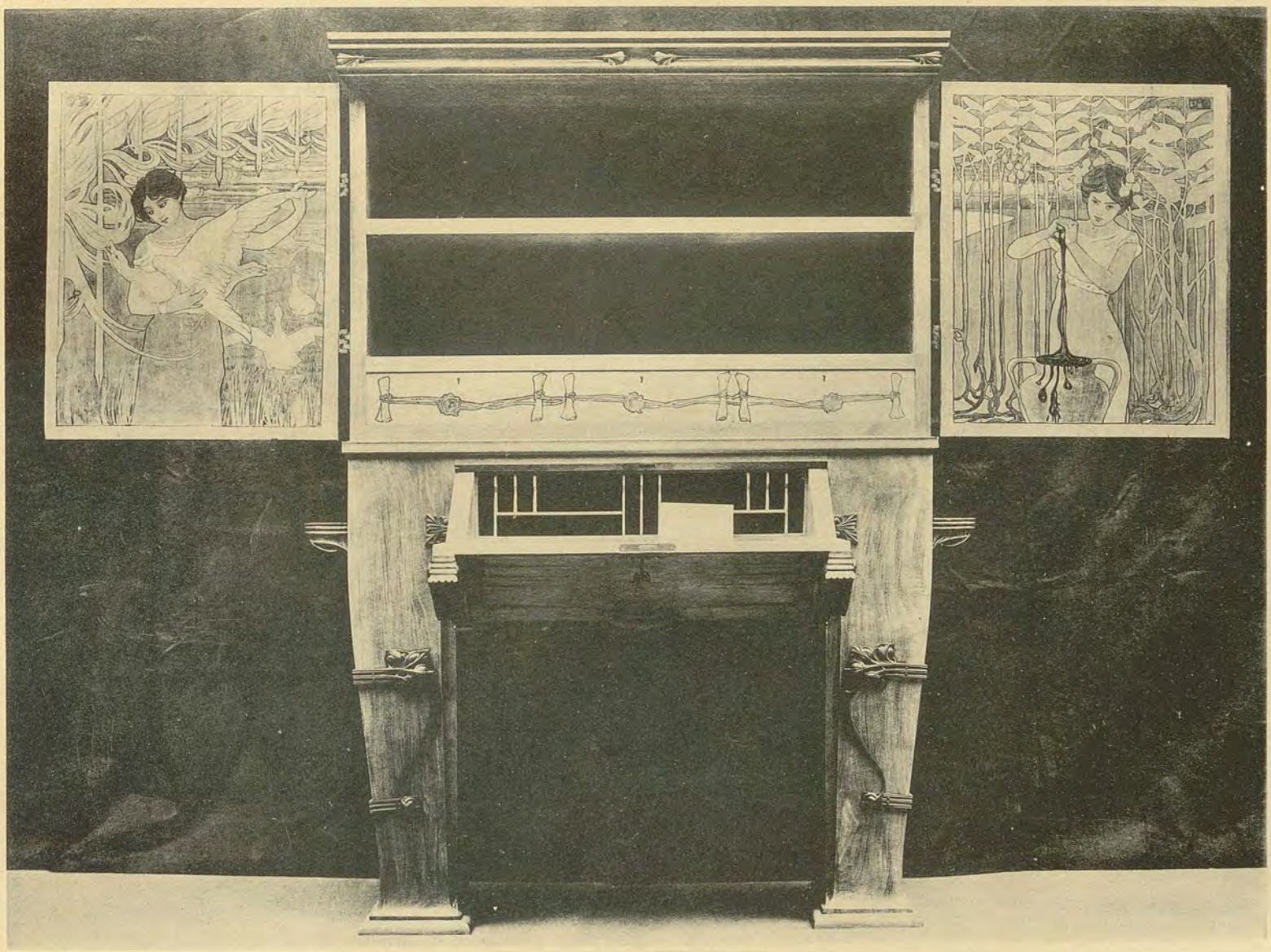
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA. — SOFÀ E SCRIVANIA NELLE SALE MERIDIONALI.

(Fot. FILIPPI — (Eliot. IST. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

USDA



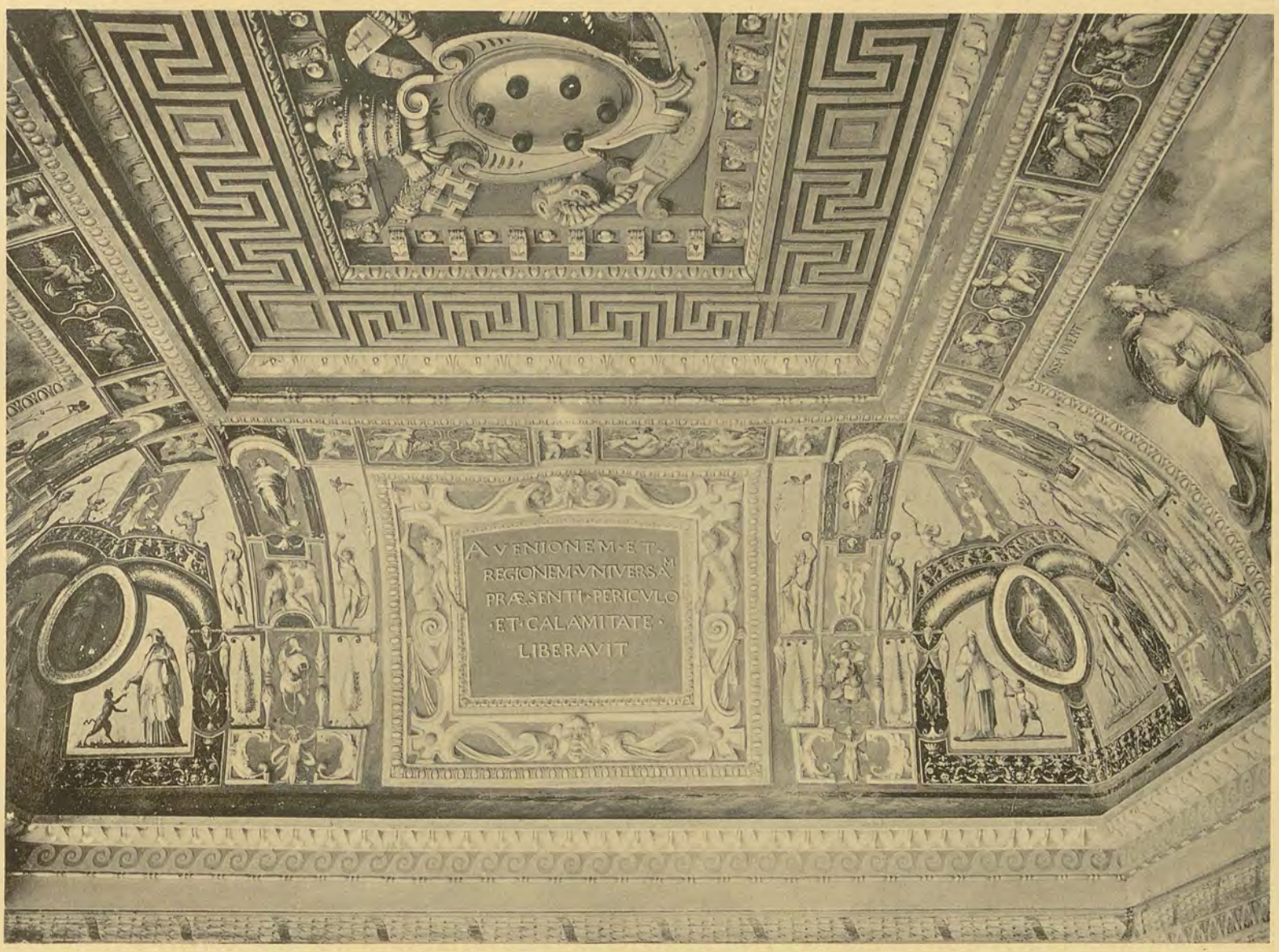


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN VENEZIA. — SCRIVANIA E PARAVENTO NELLE SALE MERIDIONALI.

(Fot. FILIPPI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

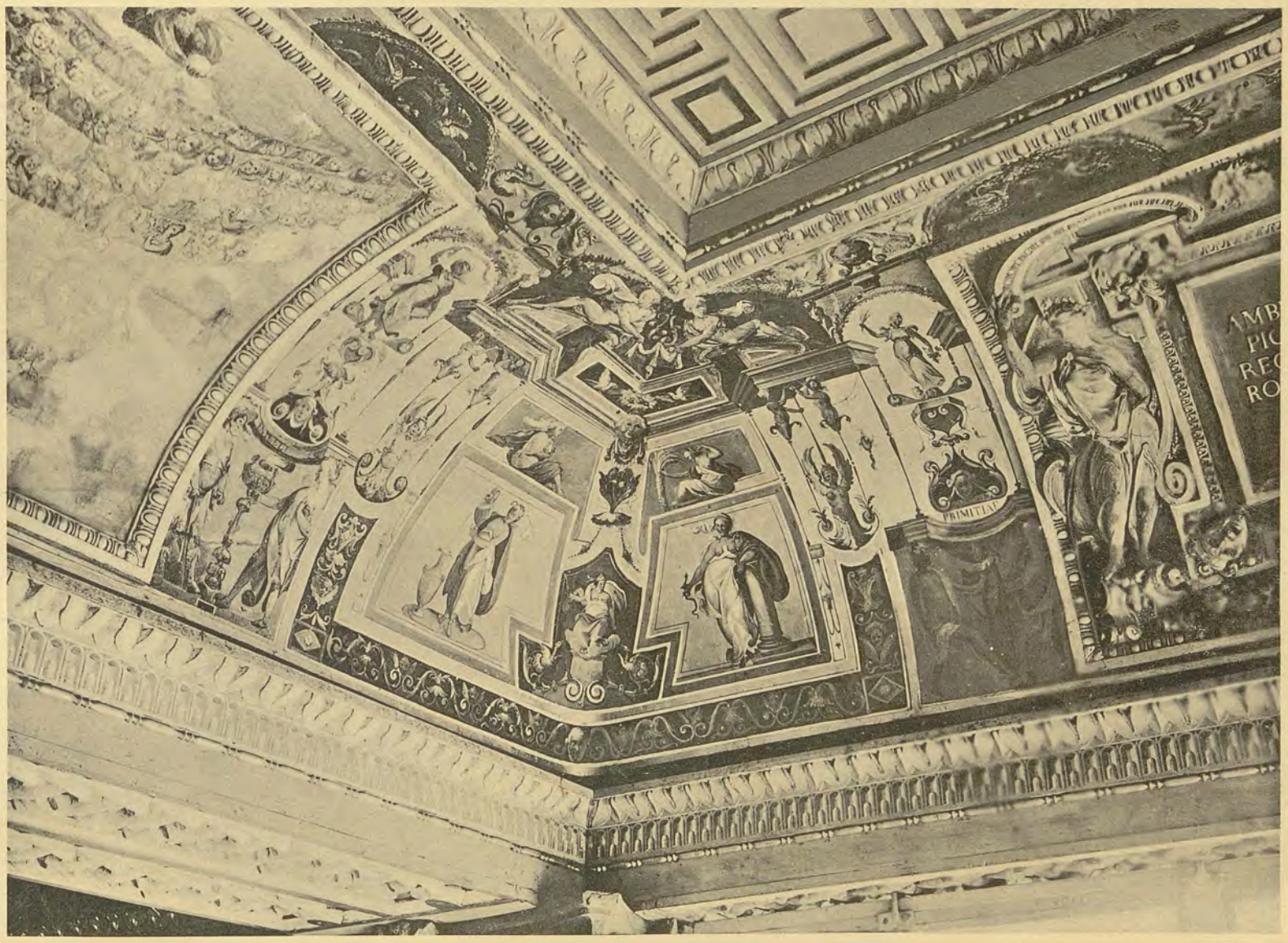


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTE NEL TERZO ORDINE DELLE LOGGE VATICANE. FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTE NEL TERZO ORDINE DELLE LOGGE VATICANE. FINE DEL SEC. XVI.

(Fot. MOSCIONI — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

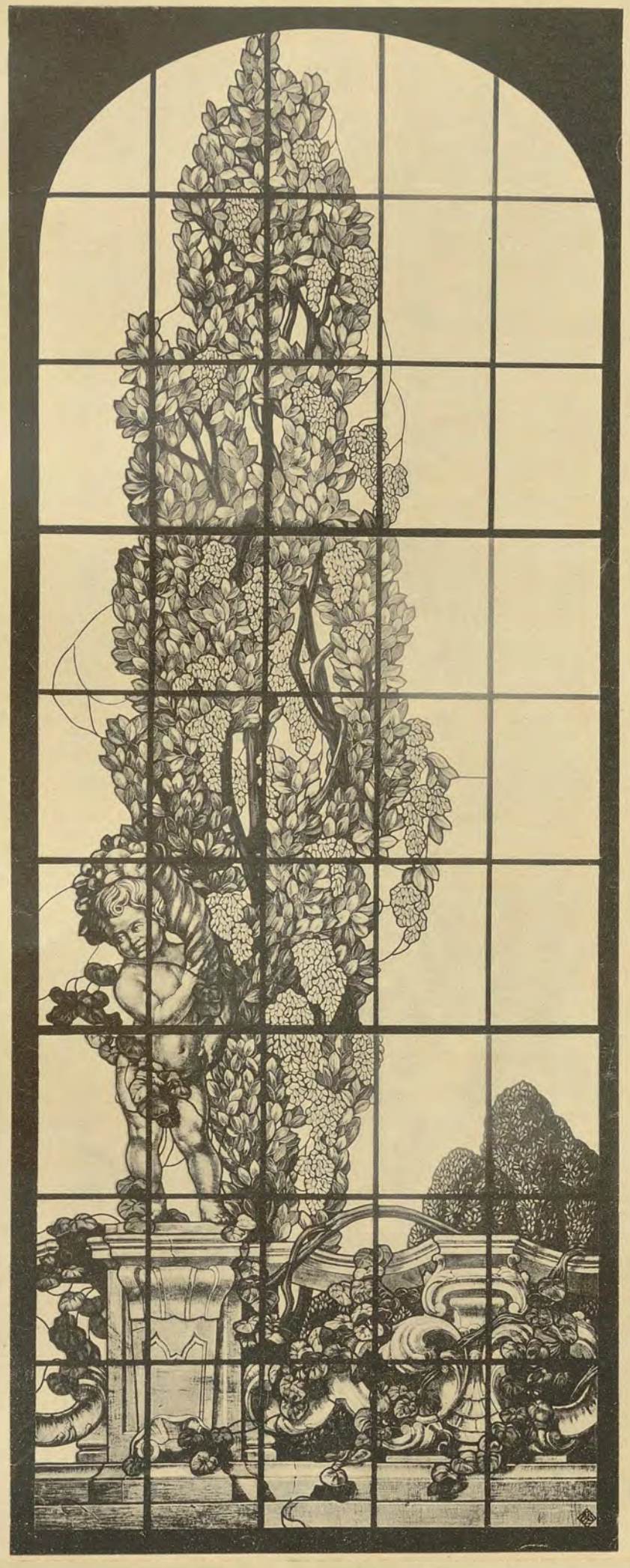
POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

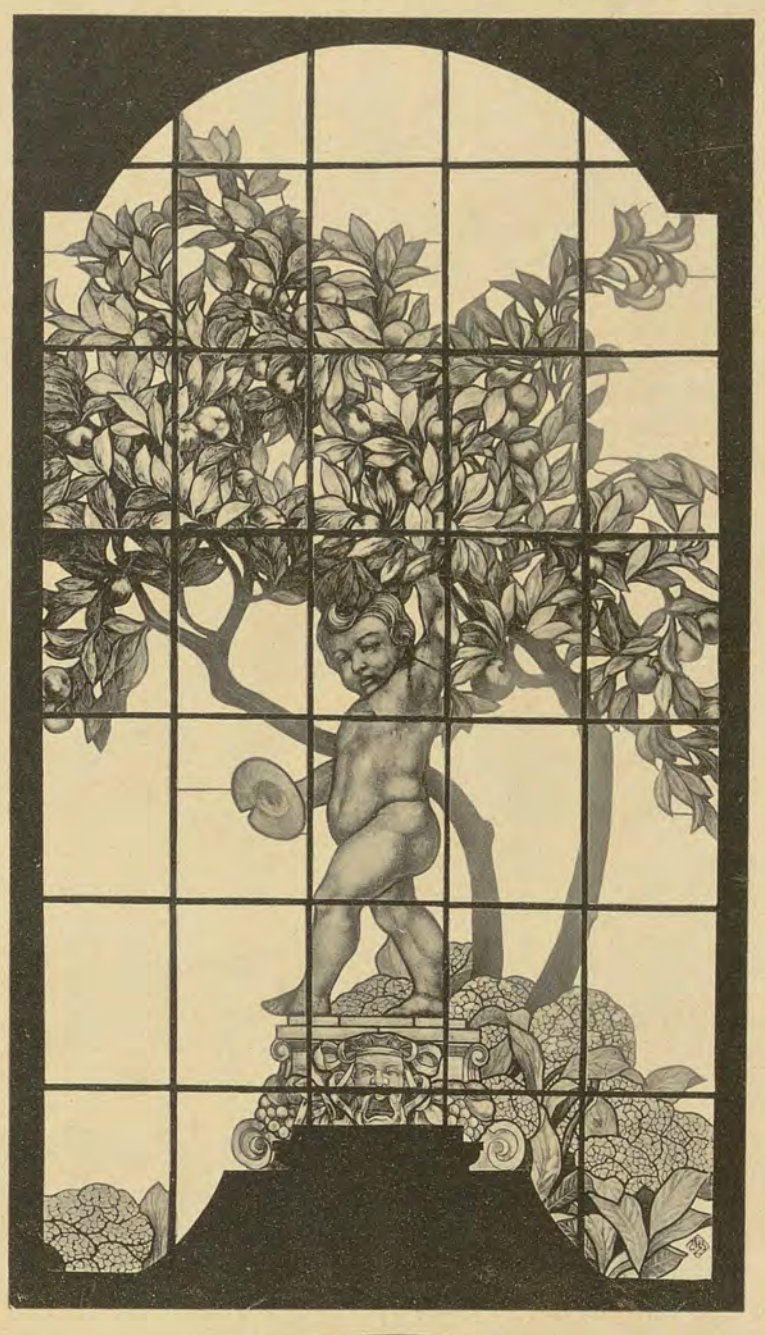
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

ULRICO HOEPLI - MILANO.

RILEGATURE PER LIBRI. — COMPOSIZIONI DI EDGARDO CALORI.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

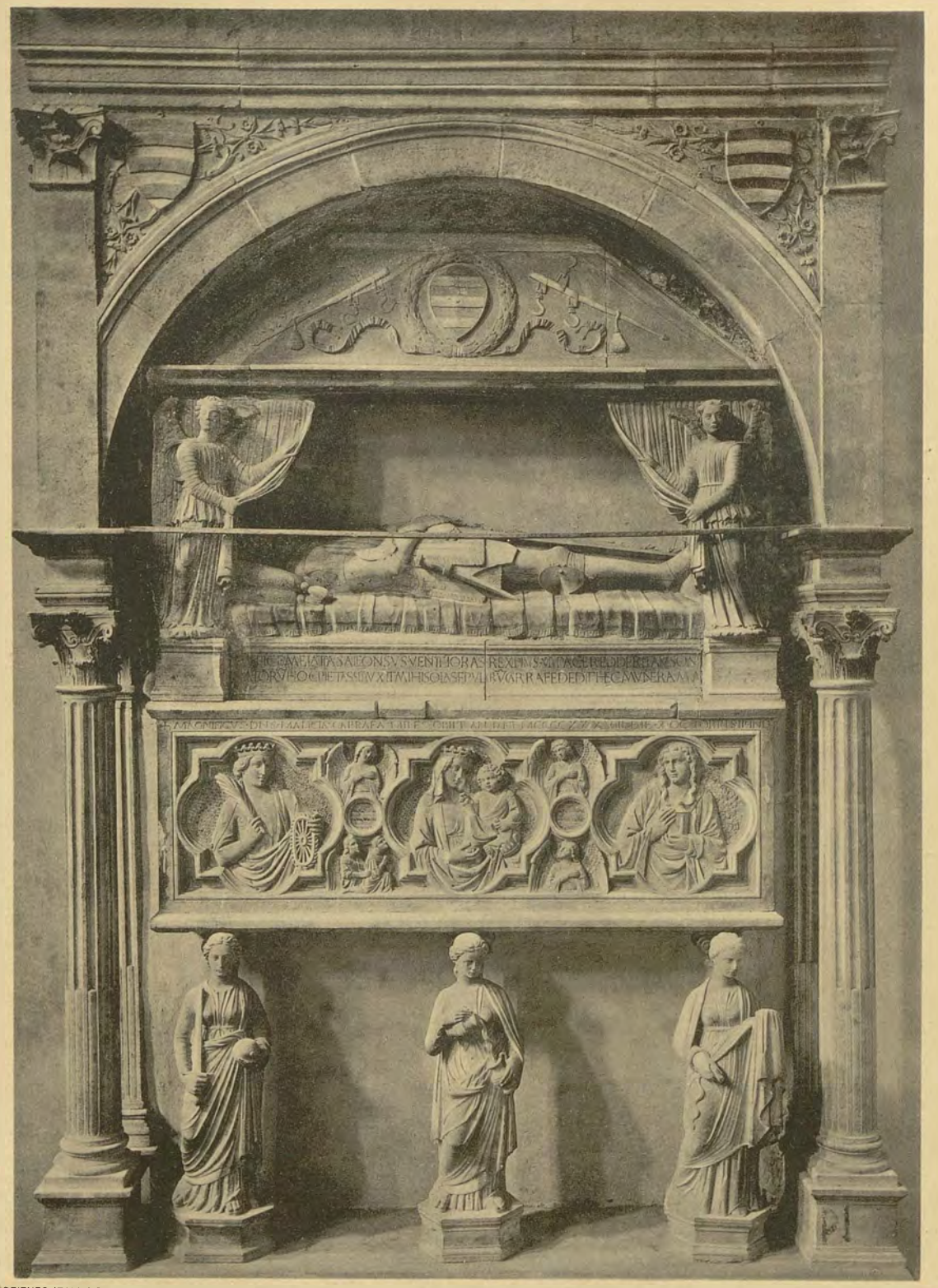
ULRICO HOEPLI - Milano

VETRATE DELLA OFFICINA DI G. BELTRAMI E C. IN MILANO.

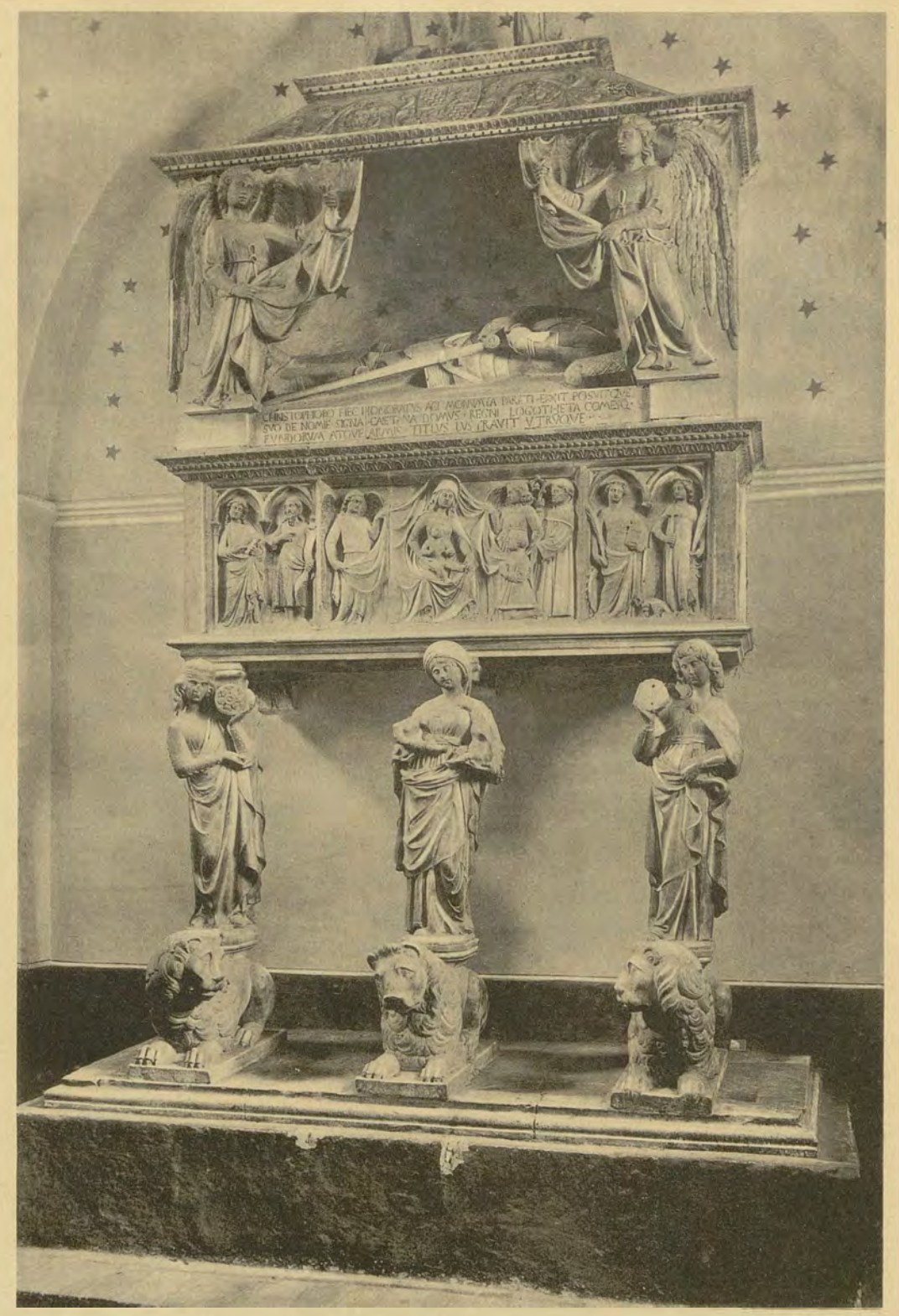
1 E 2 ESEGUITE PER IL CASTELLO DEL SIGN. ROECHLING IN POMERANIA. — 3 ESPOSTA ALLA MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE A VENEZIA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE.)

POLITECNICO MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

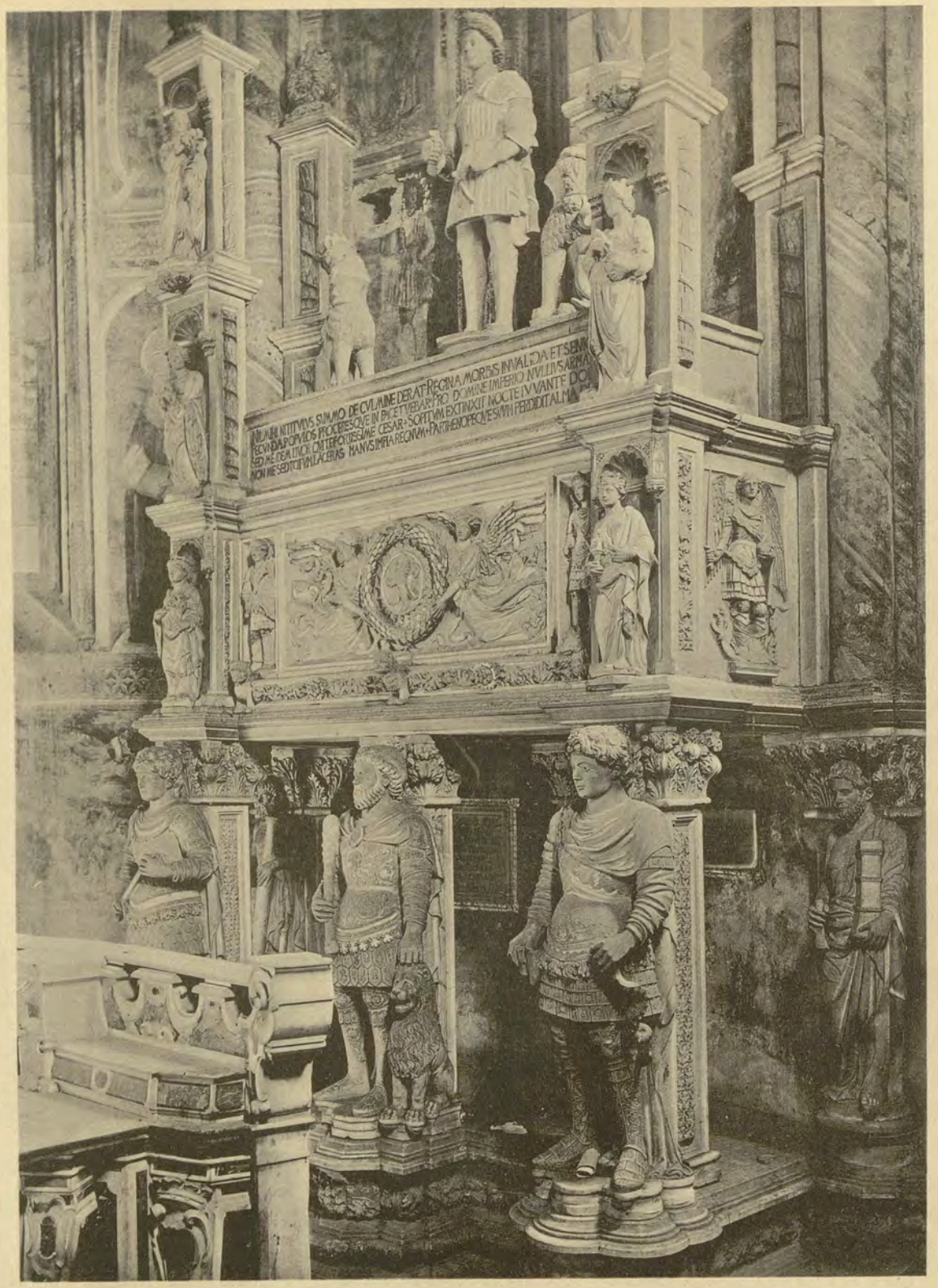


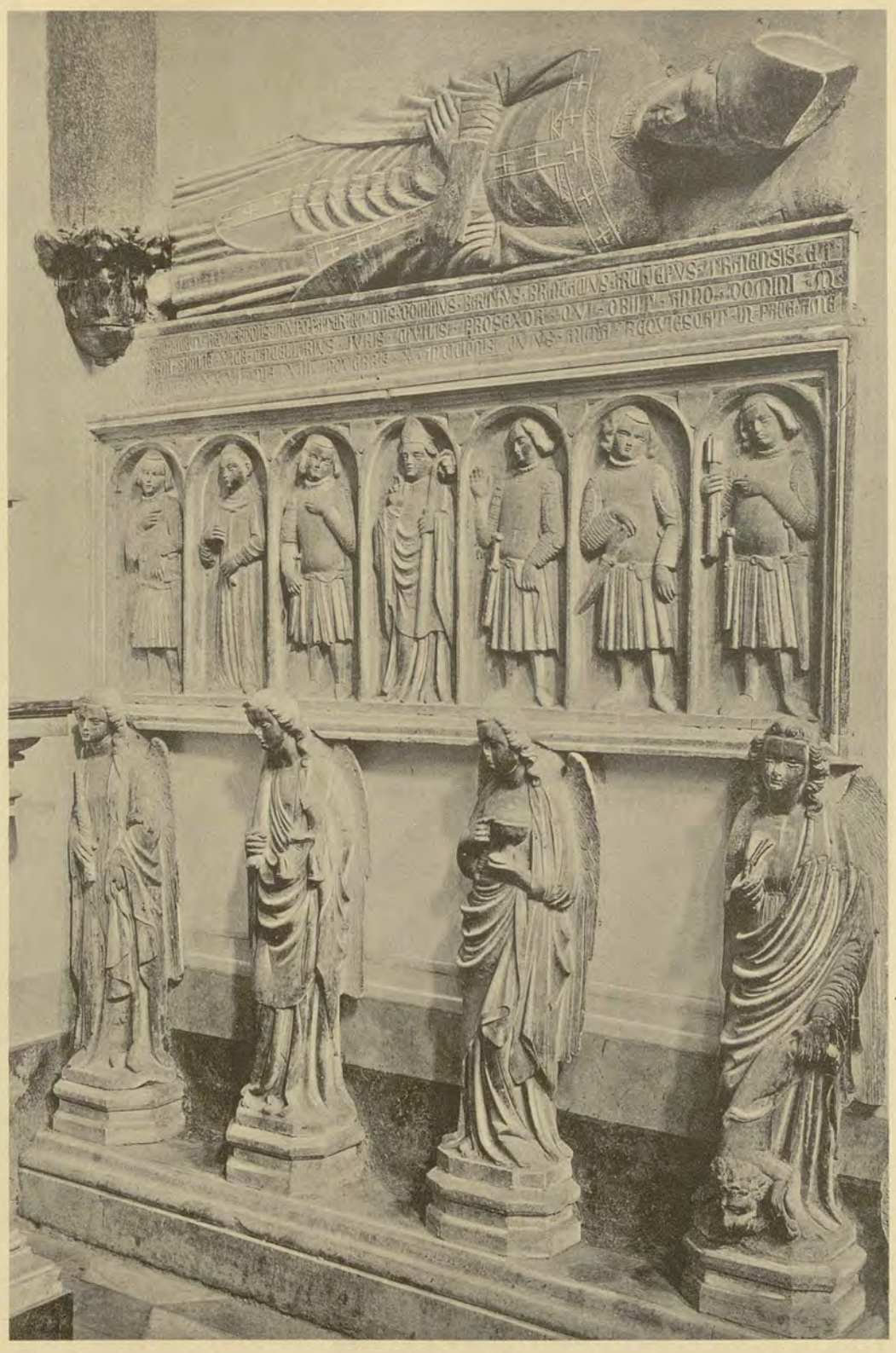
ULRICO HOEPLI - Milano

CARIATIDI. — 1. MONUMENTO AD ANTONIO CARAFA NELLA CHIESA DI S. DOMENICO MAGGIORE A NAPOLI. — 2. MONUMENTO A CRISTOFORO GAETANI A FONDI.

(Fot. SOMMER — (Eliot. IST. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

CARIATIDI. — 1. MONUMENTO A GIOVANNI CARACCIOLO NELLA CHIESA DI S. GIOVANNI CARBONARA. — 2. MONUMENTO A BARTOLOMEO BRANCACCIO IN S. DOMENICO MAGGIORE A NAPOLI.

(Fot. SOMMER. — (Eliot. IST. D'ARTI GRAFICHE).

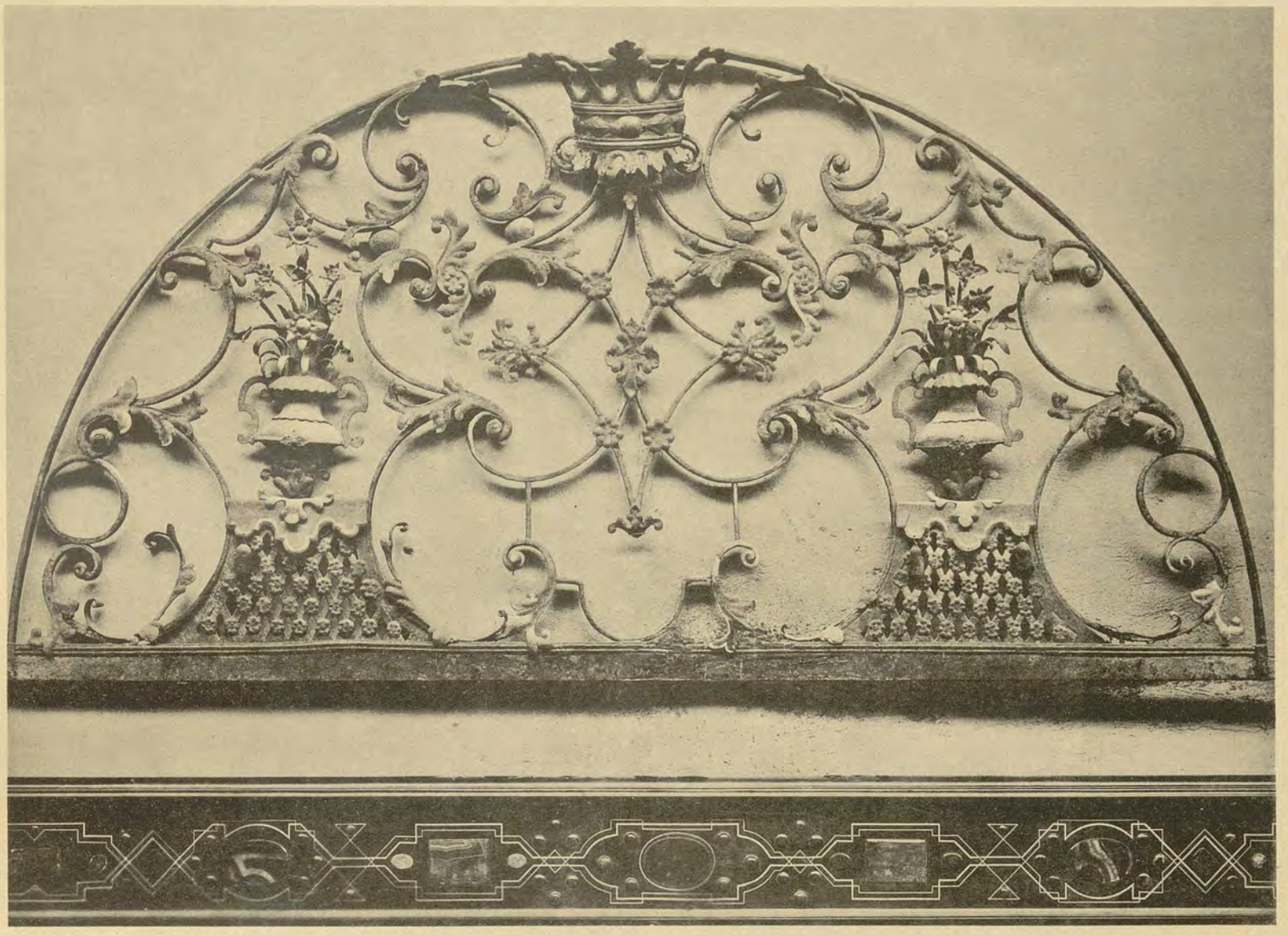
POLITECNICO

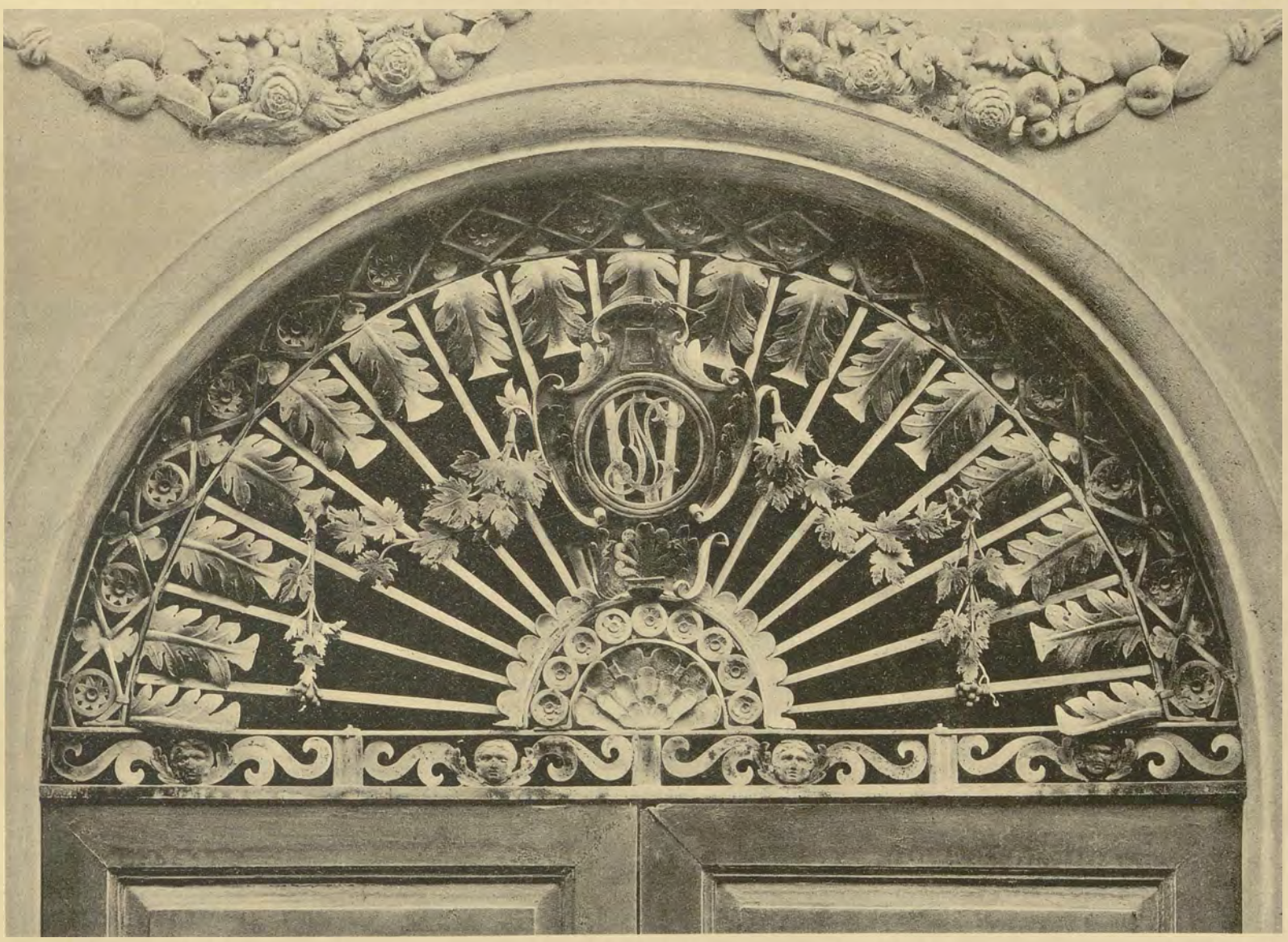
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

VETRI ANTICHI TROVATI A POMPEI, ORA NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. SOMMER — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di MILANO





ROSTE IN FERRO BATTUTO: — 1. IN UN PALAZZO DI GROSSOTTO LOMBARDO, SEC. XVIII.
2. IN UN PALAZZO DI ASCOLI PICENO, PRINCIPIO DEL SEC. XIX.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO (Fot. ALINARI — Eliot. IST IT. D'ARTI GRAFICHE). ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

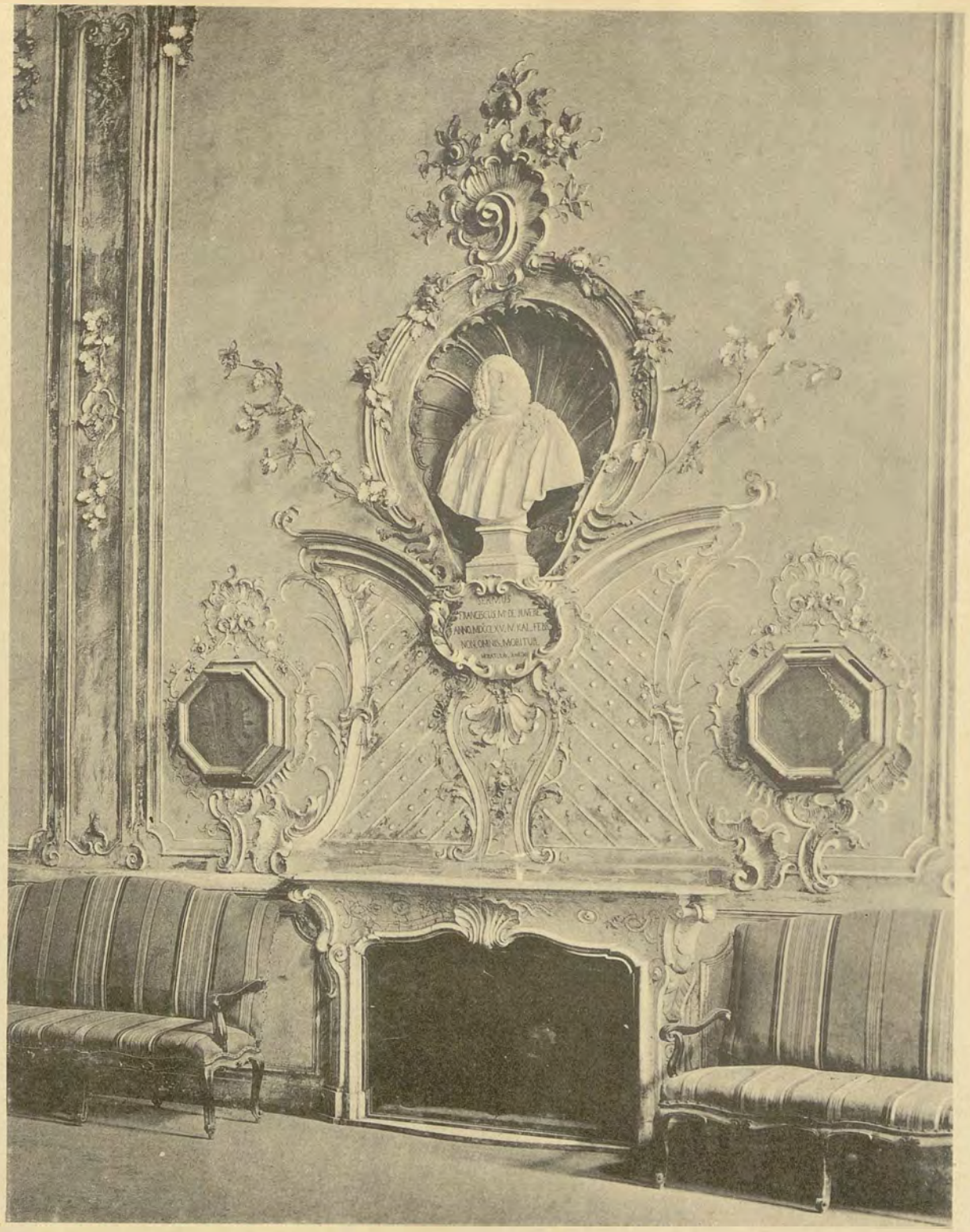
BIBLIOTECA POLITECNICO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

DECORAZIONE DI PARETE ESEGUITA DAL PROFESSORE ACHILLE CASANOVA IN BOLOGNA.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO



ULRICO HOEPLI - Milano

STUCCHI DELLA METÀ DEL SETTECENTO NEL PALAZZO ROVERE ORA DEI MARCHESI GAVOTTI IN ALBISSOLA SUPERIORE.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

STUCCHI DELLA METÀ DEL SETTECENTO NEL PALAZZO ROVERE ORA DEI MARCHESI GAVOTTI IN ALBISSOLA SUPERIORE.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE.)

POLITECNICO BIBLIOTECA

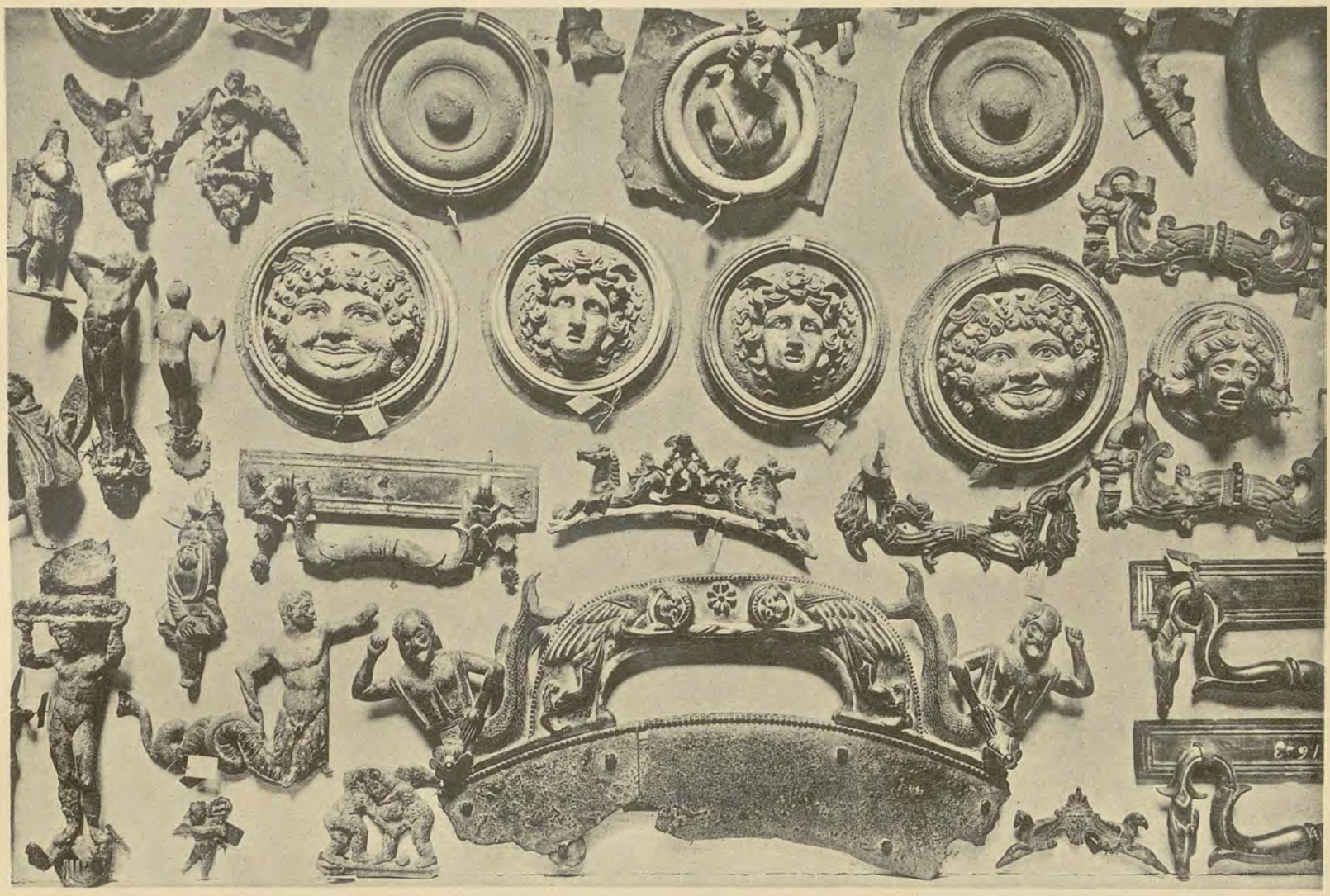
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

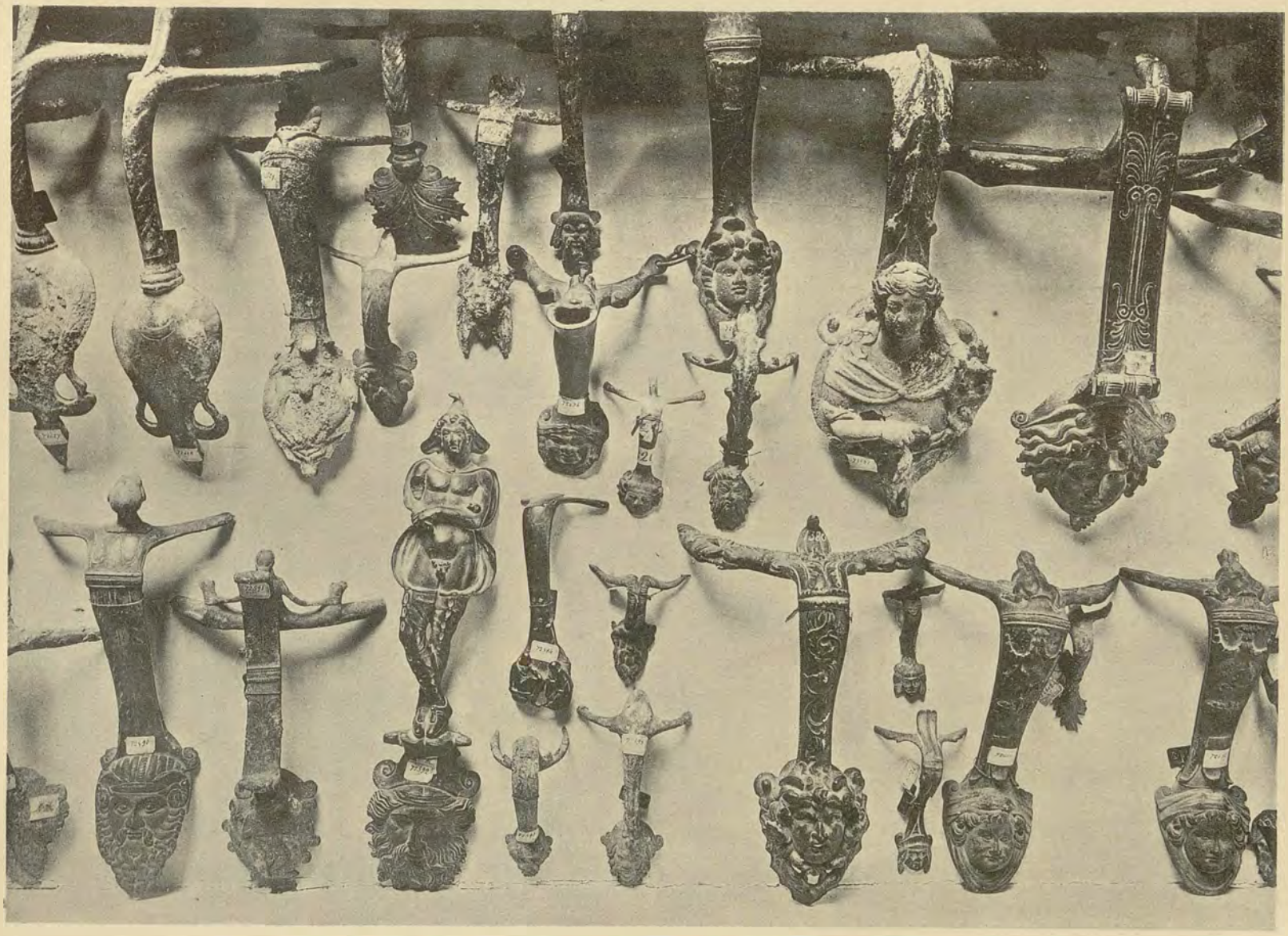
ULRICO HOEPLI - Milano

VASO D'ARGENTO E BRONZI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. Sommer — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE.)

POLITECNICO BIBLIOTECA



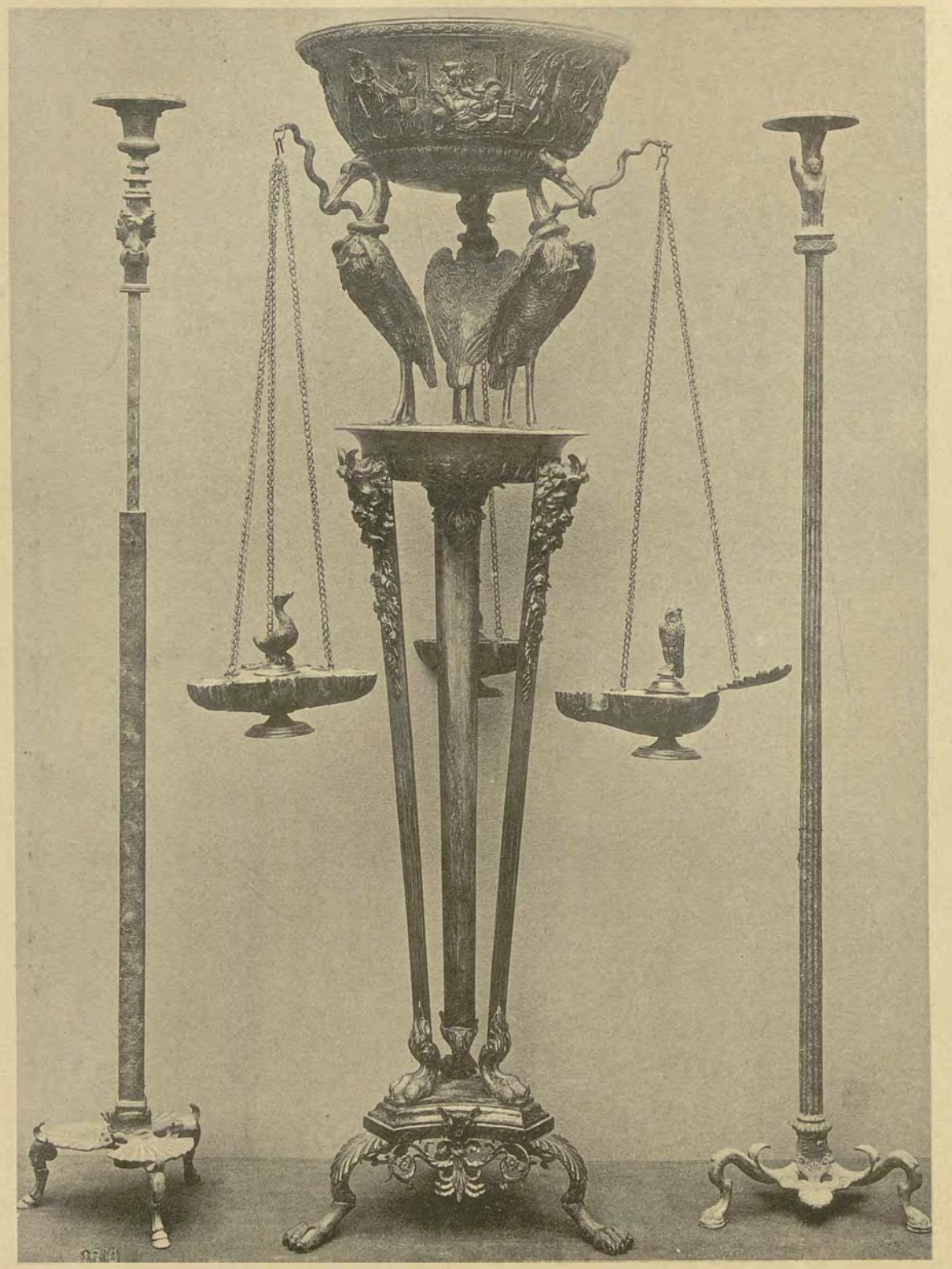


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

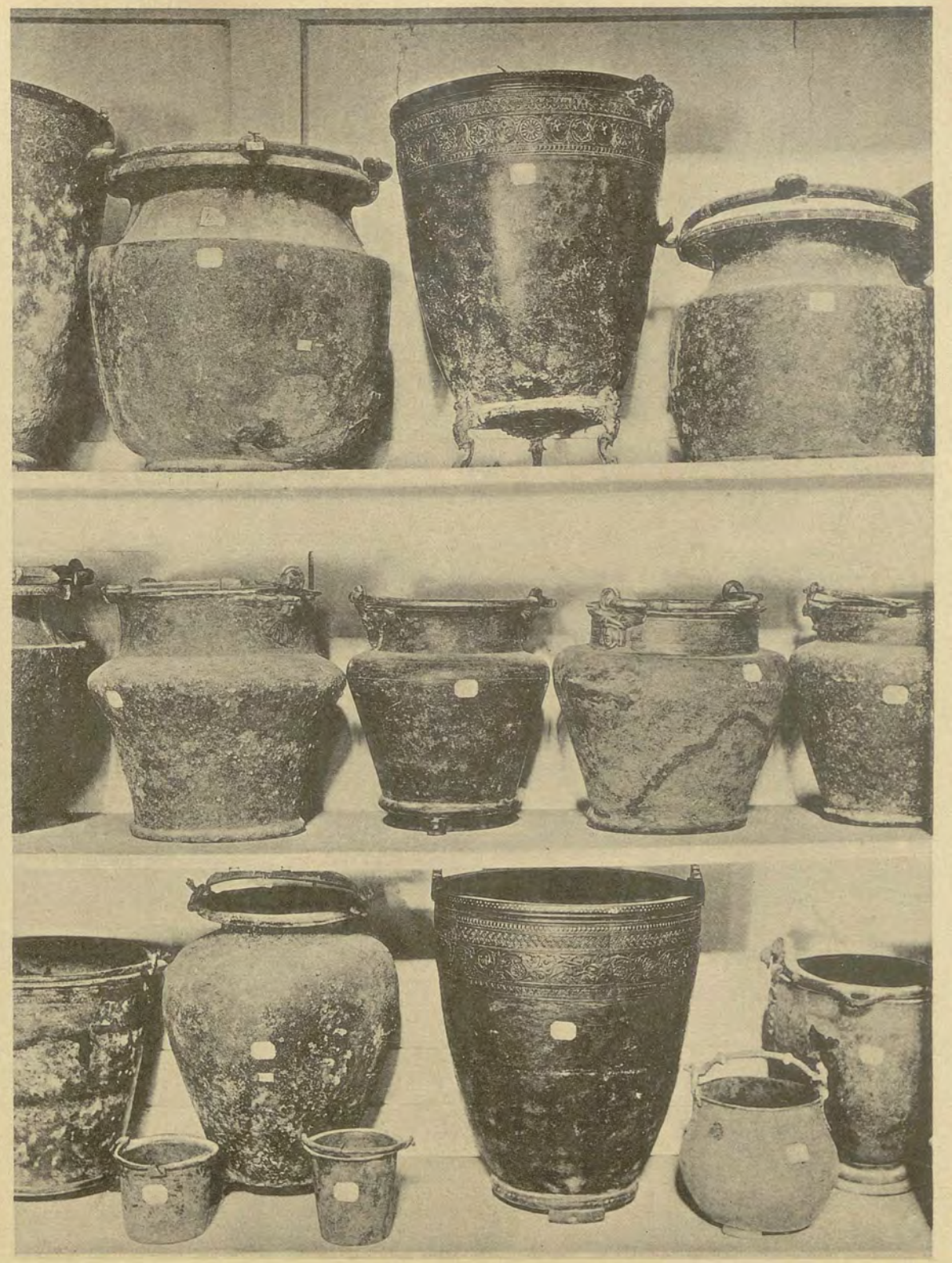
ANSE, PATERE E ALTRI PICCOLI BRONZI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. Sommer — Eliot. Ist It. d'Arti Grafiche.)

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

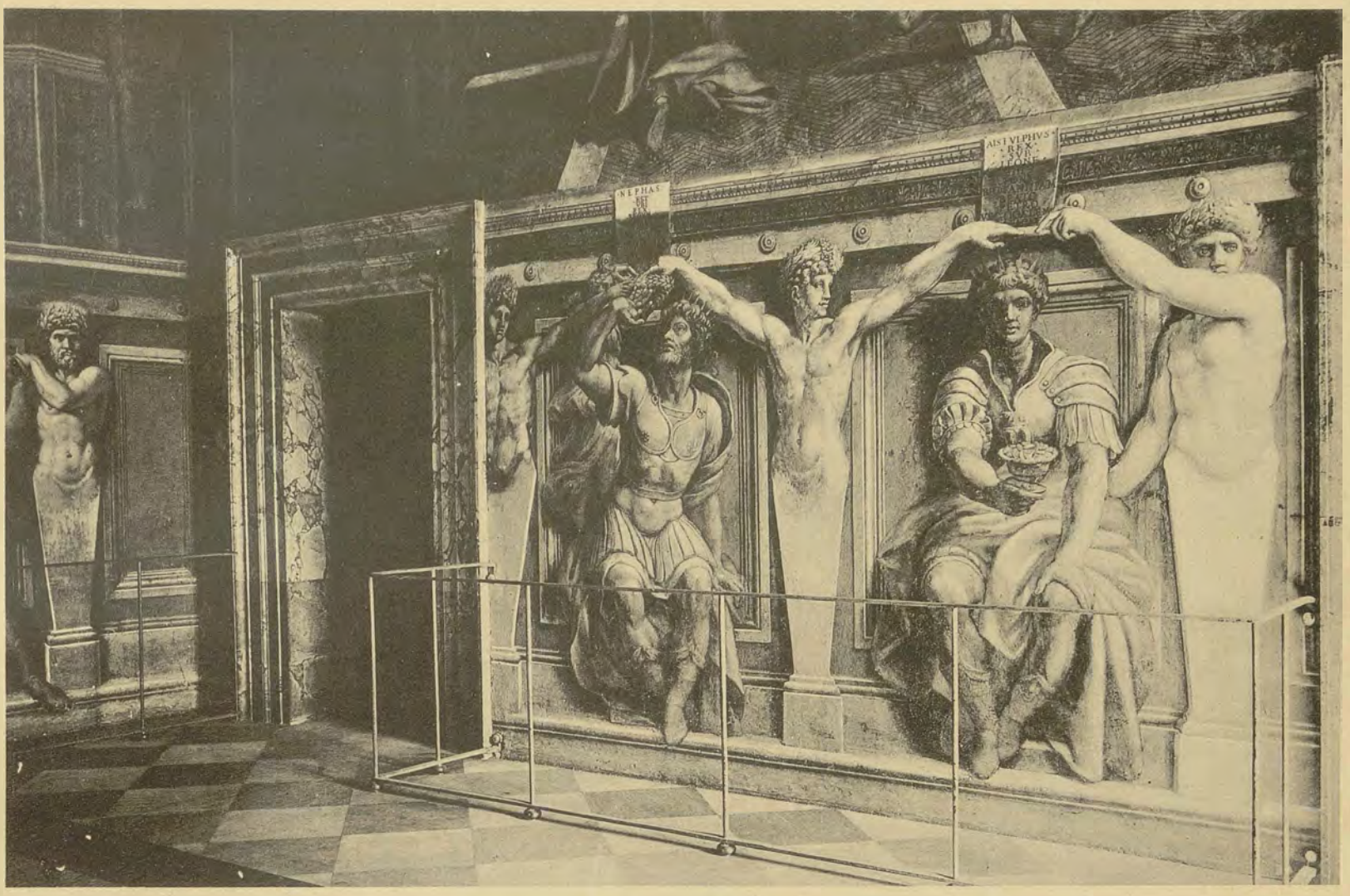


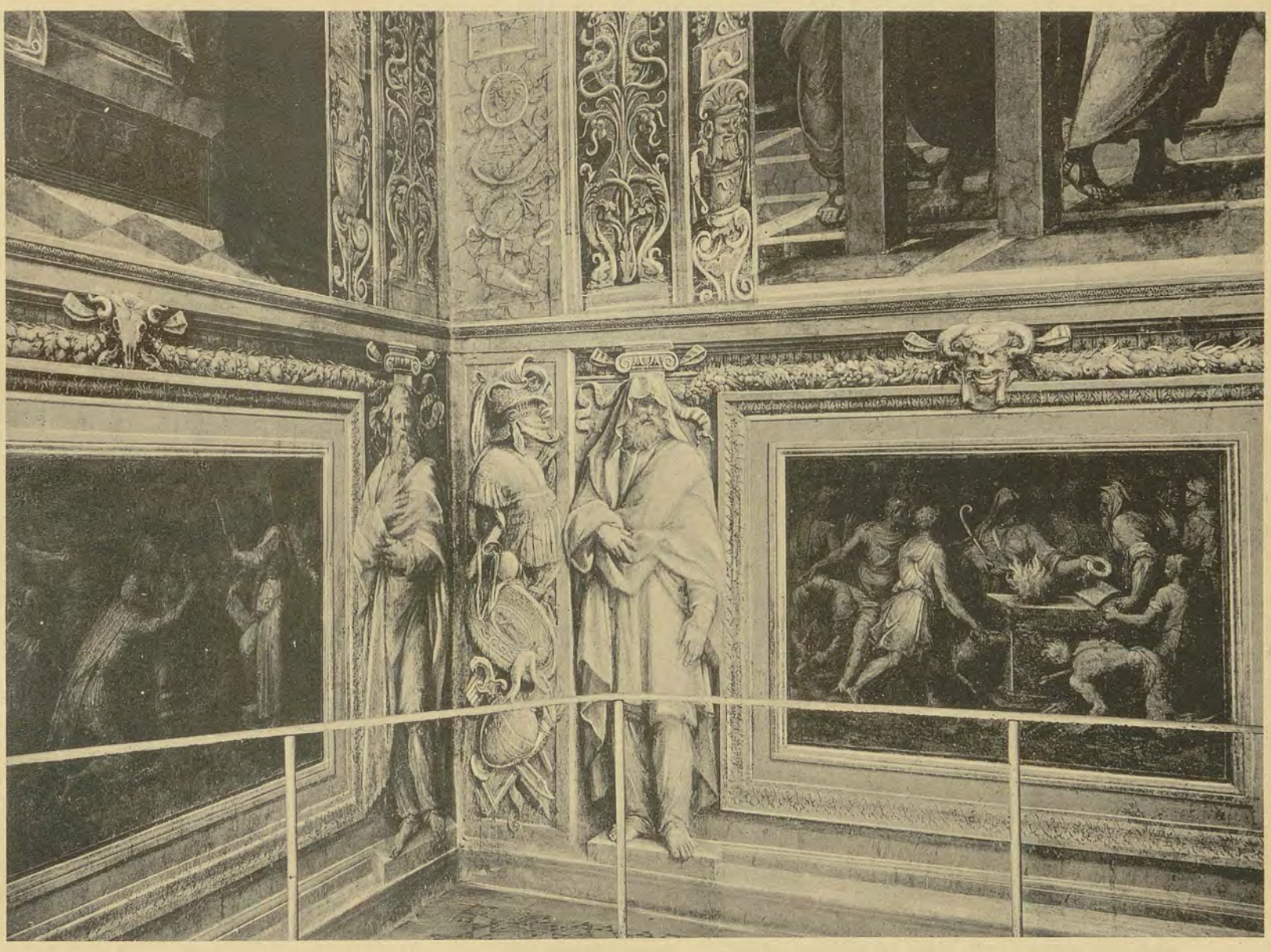
ULRICO HOEPLI - Milano

TRIPODI, LUCERNE, SECCHIE E ALTRI BRONZI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. Sommer — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



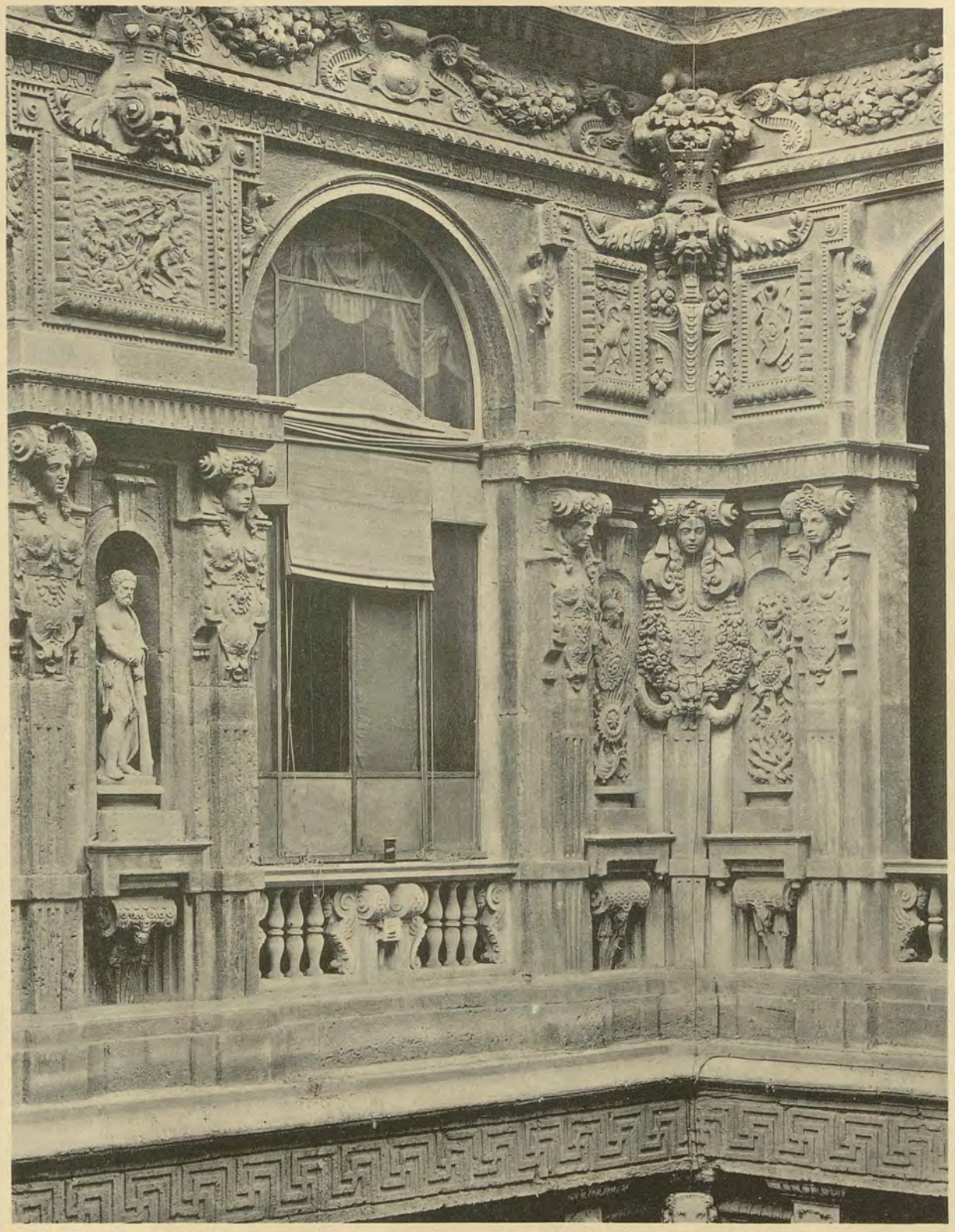


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

ERME E CARIATIDI DIPINTE NEL BASAMENTO DELLE CAMERE DI RAFFAELLO IN VATICANO.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



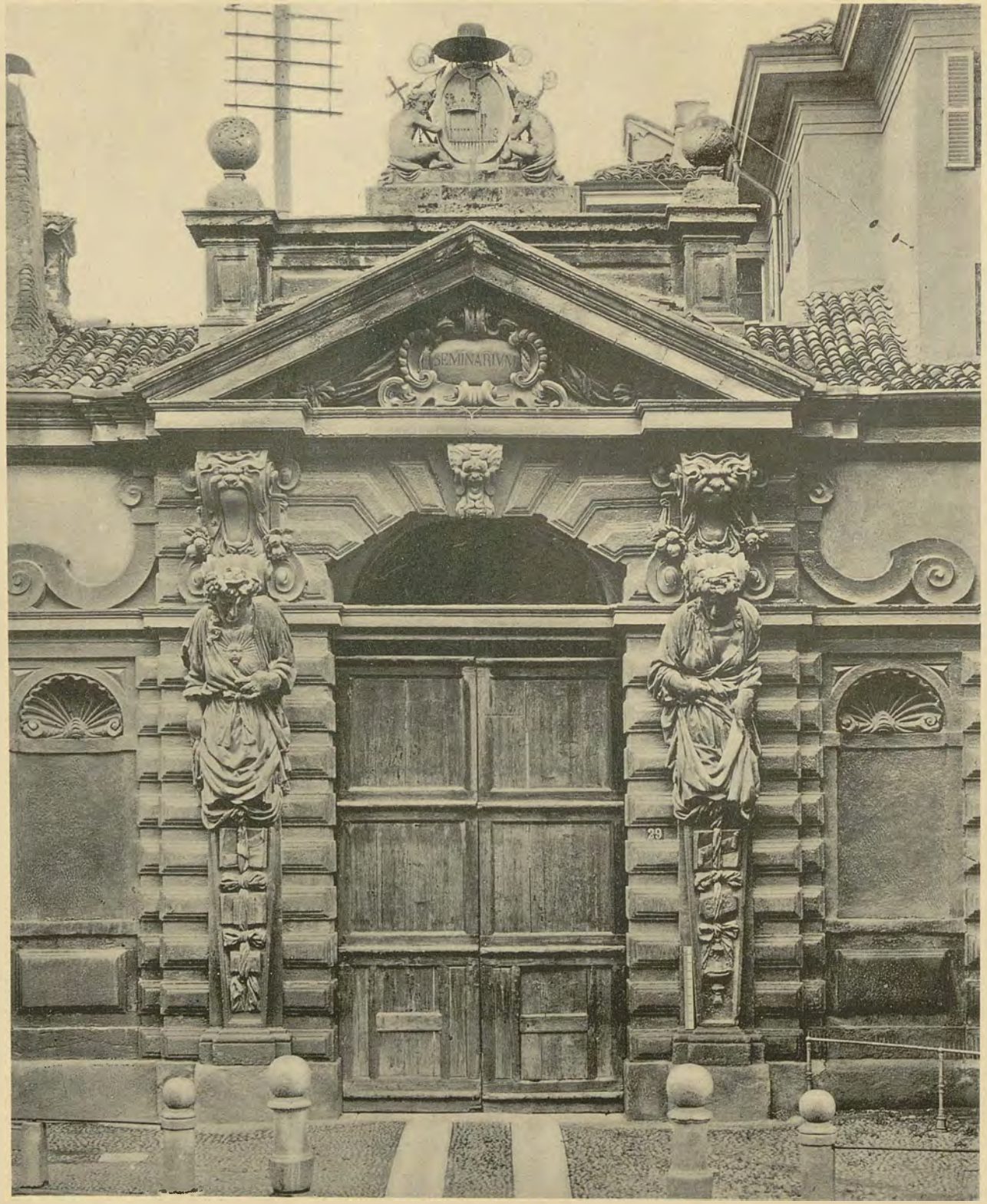
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ERME NEL CORTILE DEL PALAZZO MARINO, OPERA DI GALEAZZO ALESSI, E NELLA FACCIATA DELLA CASA DI LEONE LEONI IN MILANO.

(Fot. Brogi — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



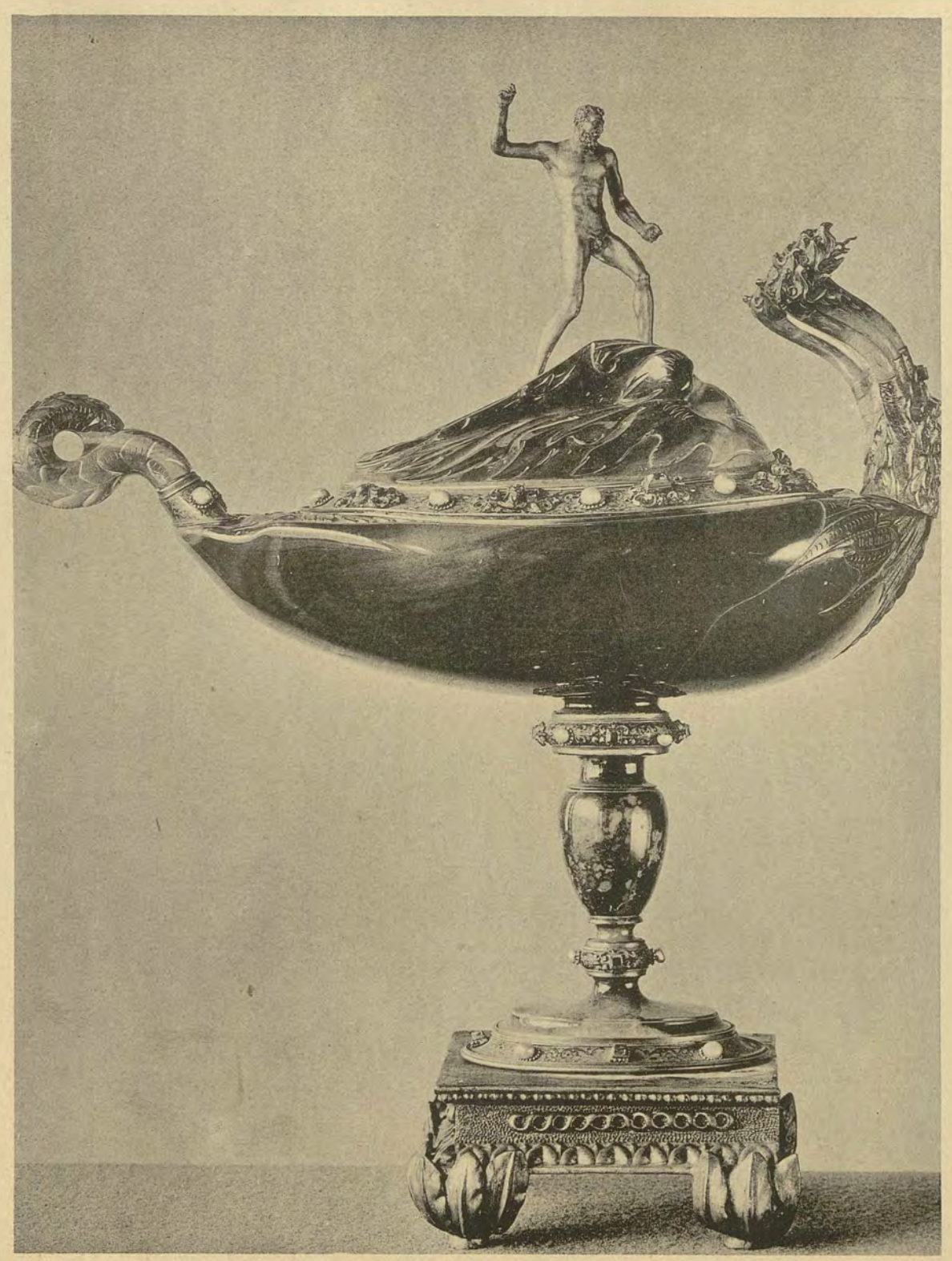
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

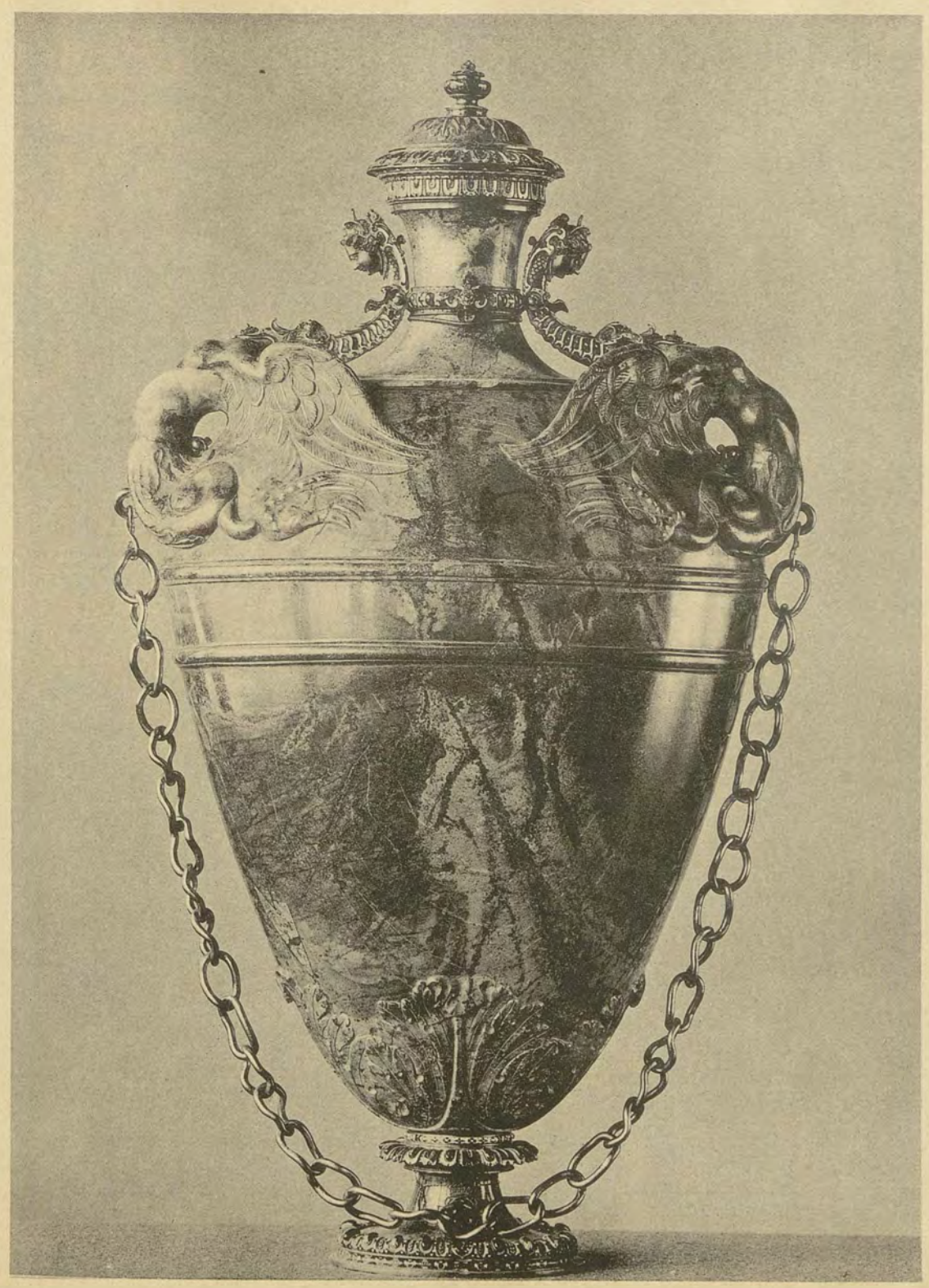
ULRICO HOEPLI - Milano

ERME NELLA PORTA DEL SEMINARIO IN MILANO E TELAMONI NELLA PORTA DEL PALAZZO BARGELLINI IN BOLOGNA.

(Fot. Brogi — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

VASO IN FORMA D'IDRA E VASO IN LAPISLAZZULI NEL GABINETTO DELLE GEMME AGLI UFFIZI IN FIRENZE.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

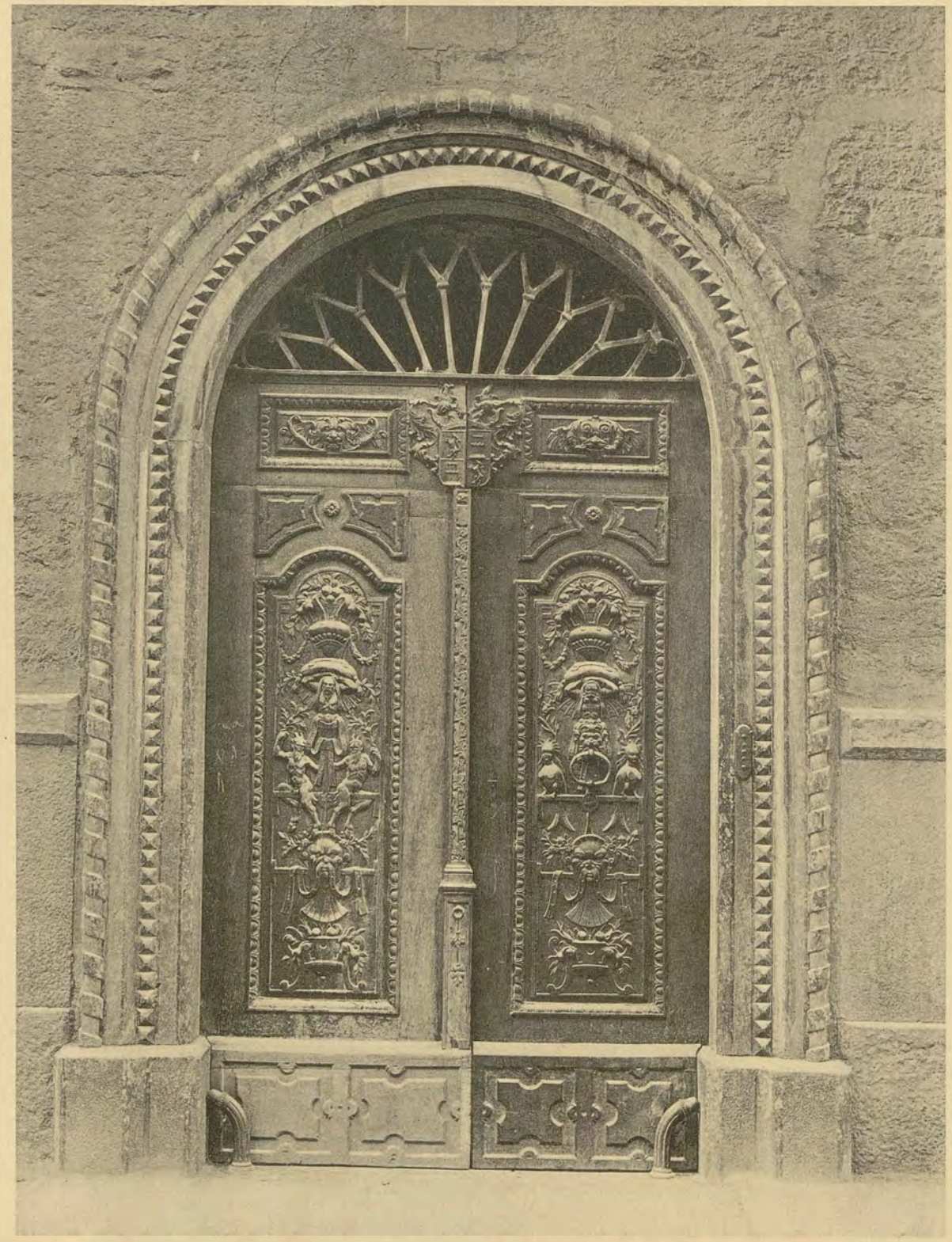
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

CIOTOLA IN CRISTALLO DI MONTE NEL GABINETTO DELLE GEMME AGLI UFFIZI
E ACQUASANTIERA DI LAVORO VENEZIANO DEL CINQUECENTO IN S. REMIGIO A FIRENZE.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

PORTE DEI PALAZZI SARDAGNA E GALASSO IN TRENTO.

(Fot. Unterveger — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

PELLI DI CAMOSCIO IMPRESSE E COLORITE PER BORSE DA SIGNORA,
LAVORATE NELLA OFFICINA DELLA DITTA DE VECCHI E C. IN MILANO.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO DI G. B. TIEPOLO GIÀ NEL SALONE DEL PALAZZO CORRER A SANTA FOSCA IN VENEZIA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO DI G. B. TIEPOLO GIÀ NEL SALONE DEL PALAZZO CORRER A SANTA FOSCA IN VENEZIA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO DI G. B. TIEPOLO GIÀ NEL SALONE DEL PALAZZO CORRER A SANTA FOSCA IN VENEZIA

R. POLITECNICO BIBLIOTECA

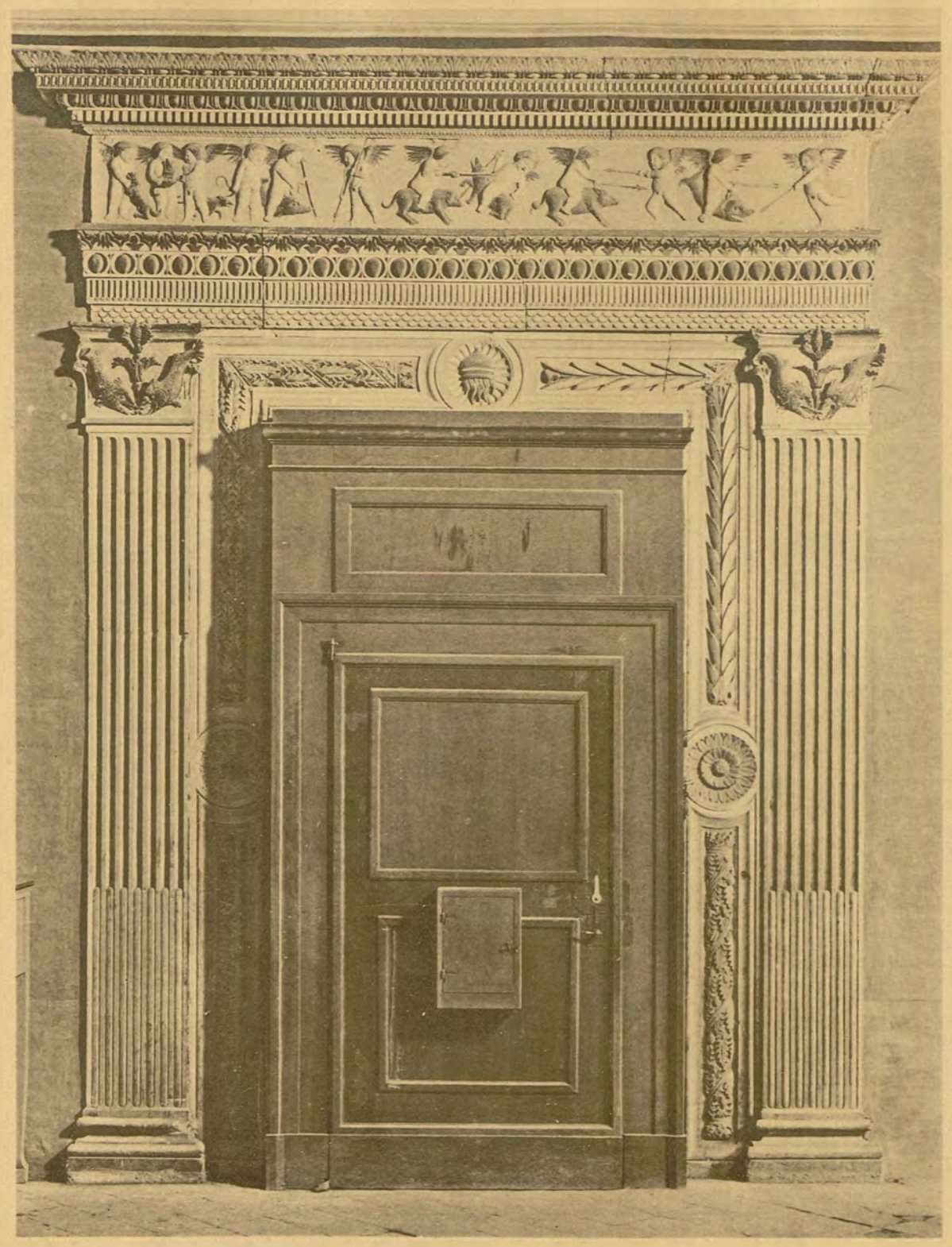
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

PORTA E CAMINO NEL PALAZZO DUCALE DI URBINO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

BIBLIOTECA POLITECNICO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

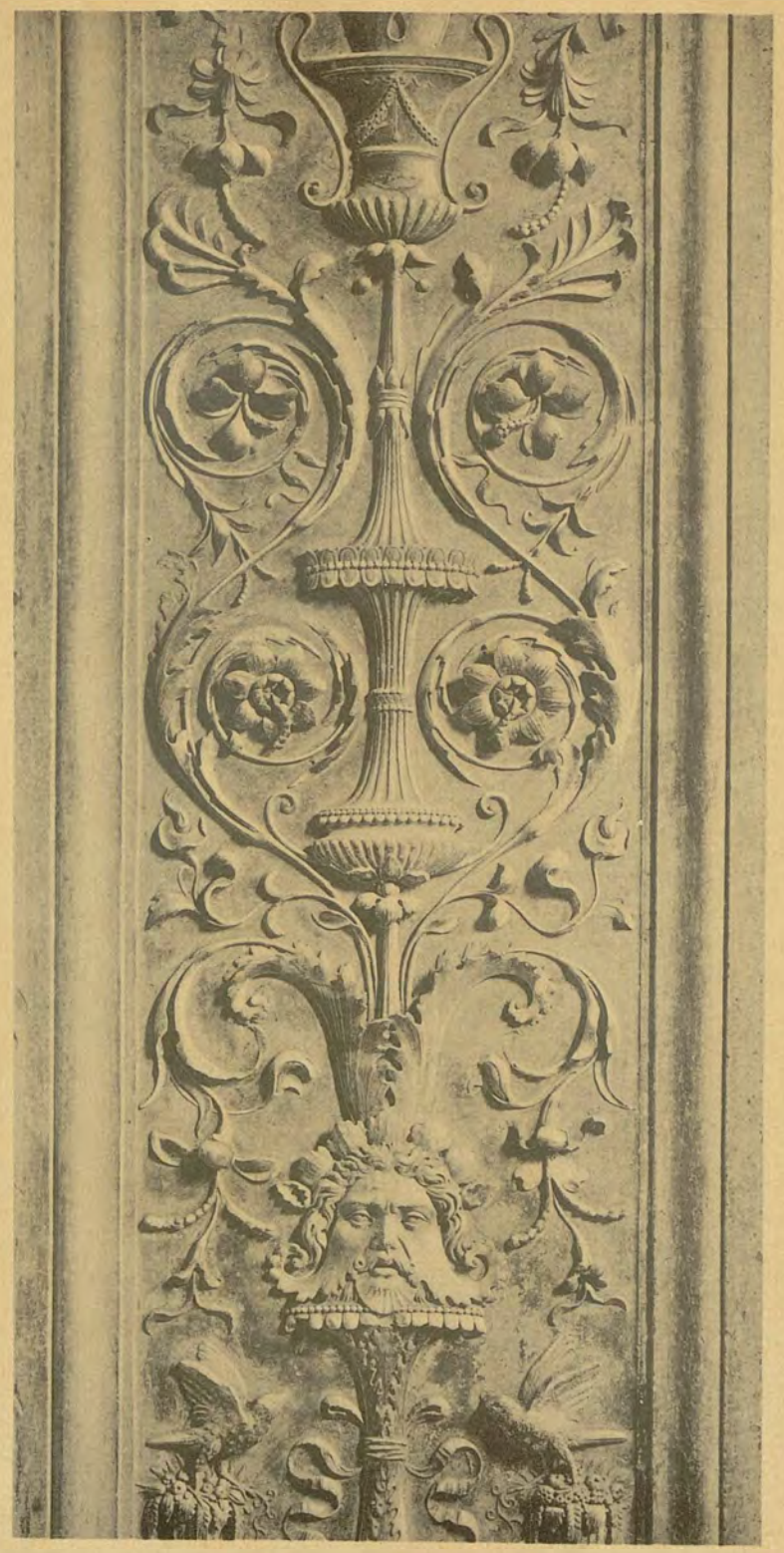
PORTA E CAMINO NEL PALAZZO DUCALE DI URBINO.

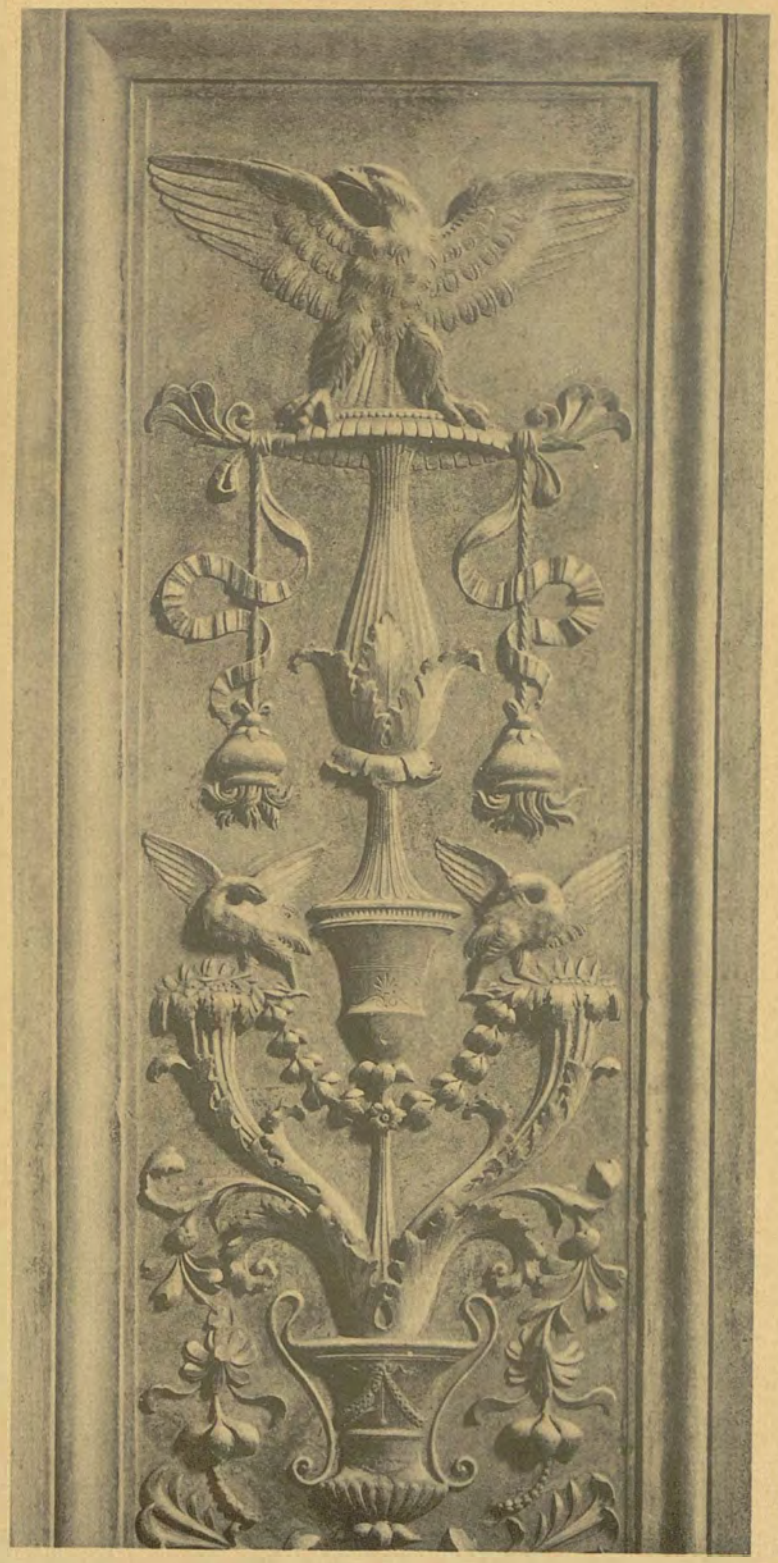
(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO BIBLIOTECA

PELLI DI CAMOSCIO IMPRESSE E COLORITE PER CUSCINI,
LAVORATE NELLA OFFICINA DELLA DITTA DE VECCHI E C. IN MILANO.





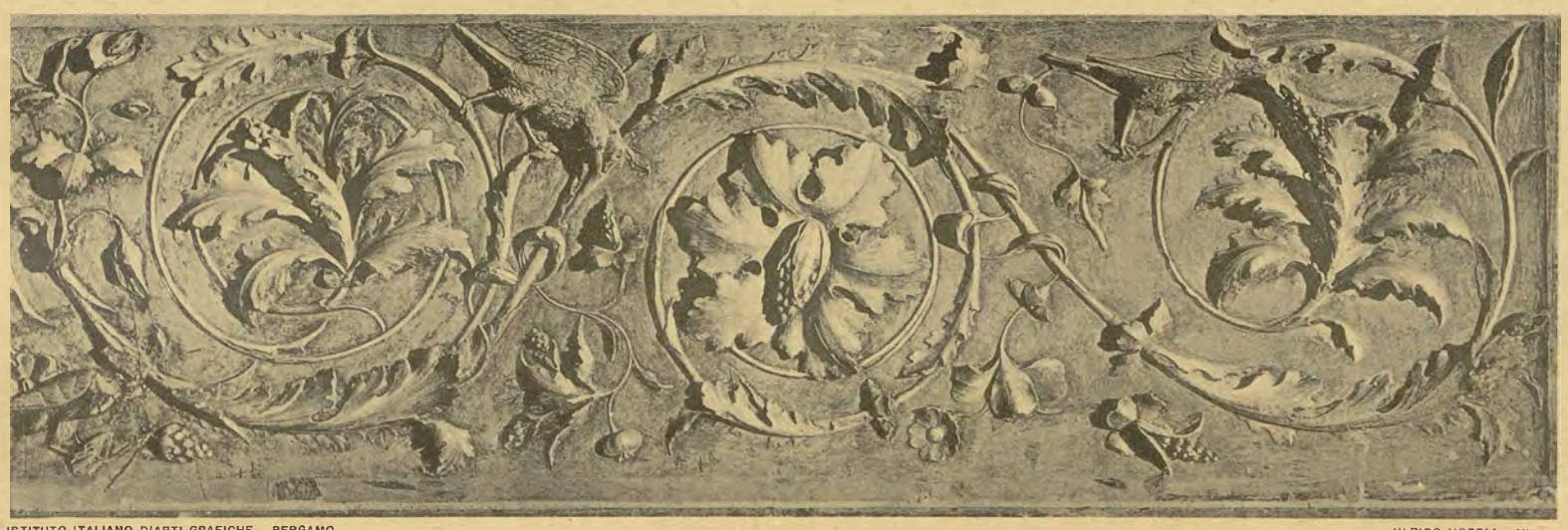
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

ORNAMENTO DI UN PILASTRO DELLA SCALA NEL PALAZZO DUCALE DI URBINO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

FREGI DIVERSI NEL PALAZZO DUCALE DI URBINO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

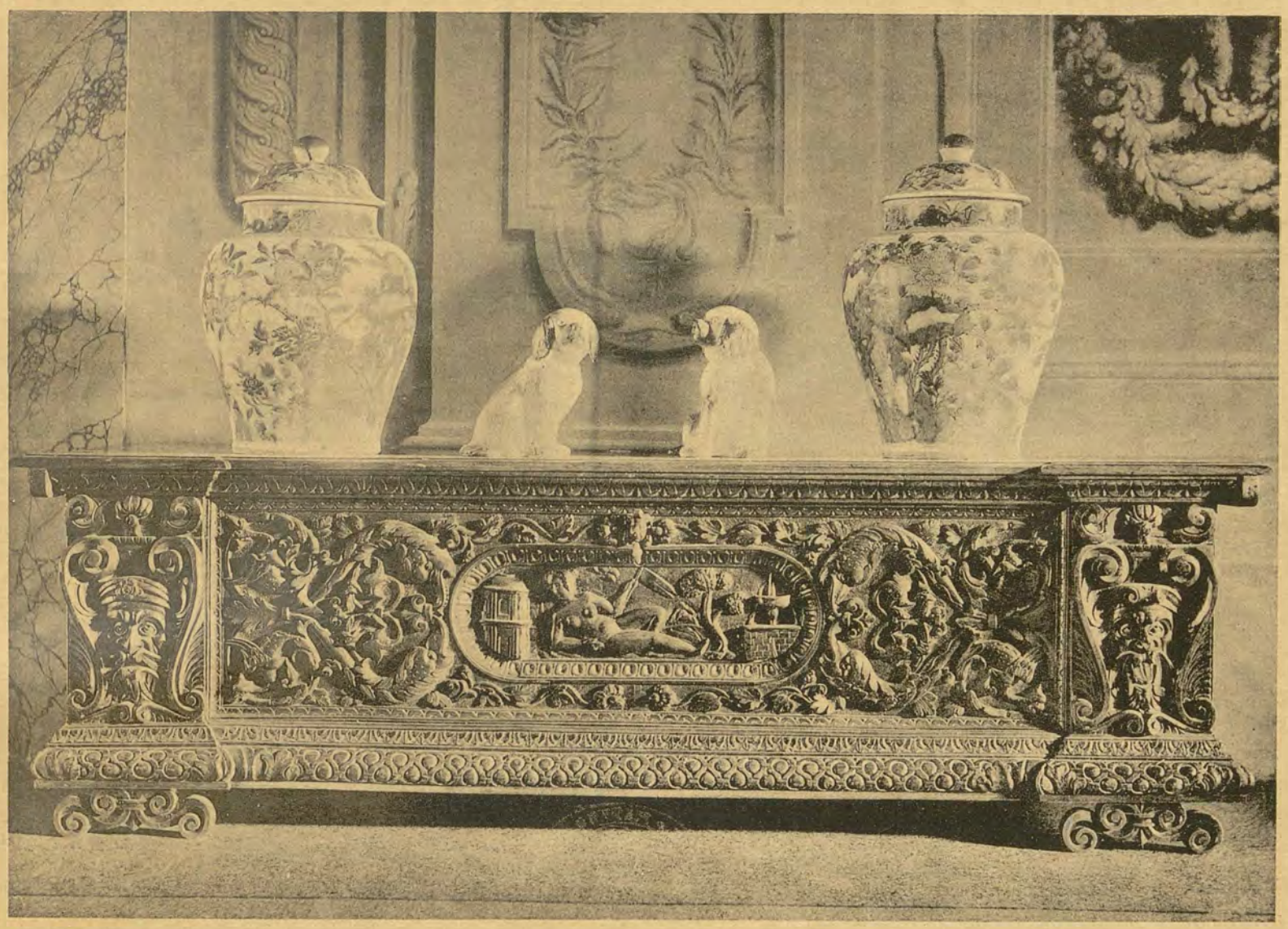
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

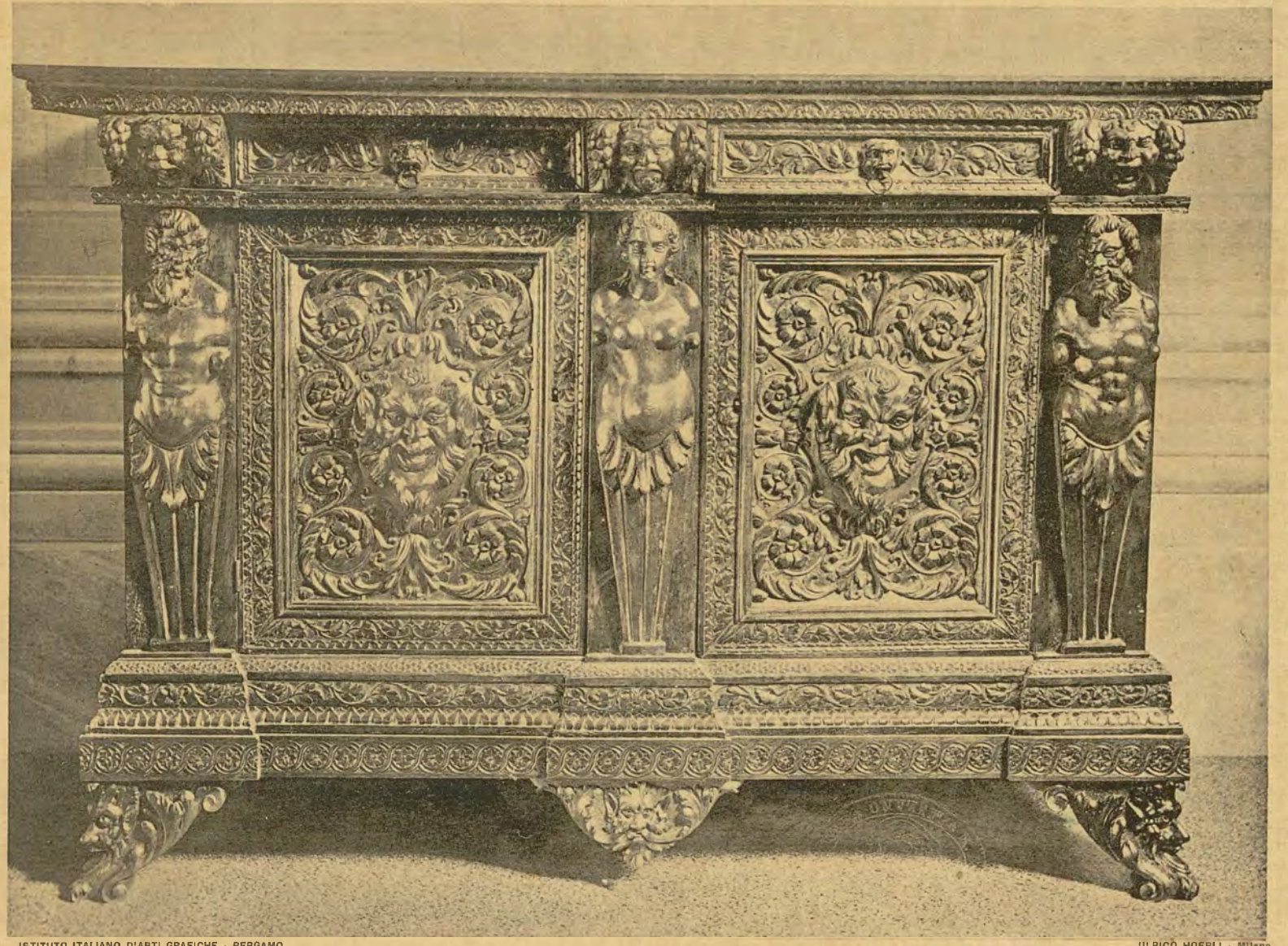
ULRICO HOEPLI - Milano

STEMMA E STATUA NELLO SCALONE DEL PALAZZO DUCALE DI URBINO.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



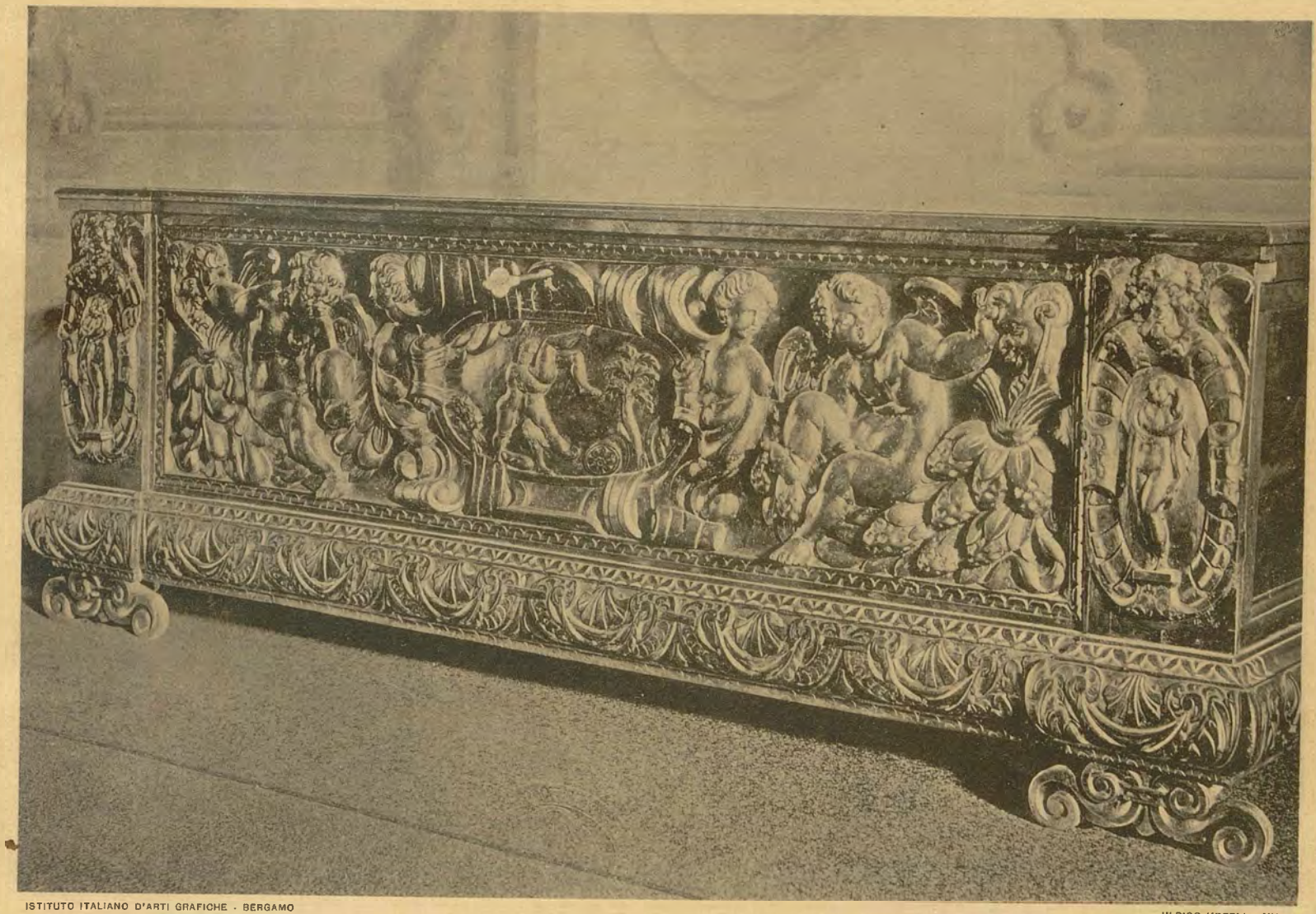


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - Milano

MOBILI DELLA FINE DEL SEC. XVI NELLA VILLA REALE DI POGGIO A CAIANO.

(Fot. Brogi — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE) .

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - Milano

MOBILI DELLA FINE DEL SEC. XVI NELLA VILLA REALE DI POGGIO A CAIANO.

(Fot. Brogi — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart