96-
1023.

LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA 6.

POLITECNICO di TORINO
BIBLIOTECA

ARTE
ITALIANA
DECORATIVA
E
INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA
POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34518
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCCVII

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno XVI — 4.° della Nuova Serie. N. 1 — Gennaio 1907.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

I.

UNA VOLTA DIPINTA DAL GAROFALO NEL 1519 A FERRARA.

— Tav. 2. Dell. 1. Fig. da 1 a 4 —

EL tempo che la Casa d'Este donava a' suoi cortegiani ville e palazzi con la stessa facile larghezza che i Sovrani odierni adoperano nel regalare una statuetta di bronzo o dodici tazze per tè a un Comitato di beneficenza, il Marchese Leonello fece presente (1444), a Folco di Villafuora, personaggio di gran portata, dicono le carte antiche, e suo Mastro di Camera, di un edificio ch' egli aveva fatto erigere nella contrada di Borgo Nuovo, la odierna via Cairoli. Quale fosse la originaria ampiezza sulla fronte e nei fianchi della fabbrica, costrutta tra l'Episcopato e le case di Giovanni Bianchini giureconsulto e matematico insigne, non ci è dato di rilevare oggi in modo sicuro, perchè il palazzo, venduto dal Villafuora a Francesco Strozzi mercante Fiorentino, che divideva la vita tra Venezia e Ferrara, passò successivamente in proprietà delle nobili famiglie Sacrati, Rossetti, Costabili e Trotti [1]. Tuttavia sulla facciata ancora si scorgono le traccie delle più antiche finestre a sesto acuto, le quali dobbiamo ritenere scomparissero, quando Alfonso Trotti nel 1553, ridusse la fronte del palazzo allo stato presente, chiudendo quelle finestre anteriori; spostando e adornando le nuove in forme semplici, ma rispondenti alla severità del portale di cui diamo l' imagine (fig. 4). Due eleganti colonne d'ordine ionico sporgono dai pilastri, sui quali si imposta l'arco in pieno centro; dalla cornice si protende il poggiolo sorretto da mensole svelte a un tempo e gagliarde, dietro il verone, la solenne simmetria architettonica si compie in una bifora disgiunta insieme e collegata dalla piccola porta d'accesso al poggiolo, su la quale, raccolto entro nicchia e protetto dalla conchiglia, elevasi, quasi in trionfo, il busto d'Ercole II d'Este [1]. L'effige del sovrano e il tralcio d'alloro che corre per decorazione sul fregio del portale, stanno in prova della affettuosa riconoscenza onde visse legata agli Estensi la famiglia Trotti, che per secoli vantaggiò i suoi principi d'aiuto e di consiglio nelle guerre, nella magistratura, nelle negoziazioni.

Fig. 1 e 2. Parti della vôlta dipinta da Benvenuto Tisi da Garofalo nel Seminario di Ferrara.

[1] *Arch. d. Rev. Fab. Metropol.* Catasto R. (cc. 36 e sg.) Rog. G. B. Rampini e N. Lavezoli del 19 Dec. 1548.

Arch. Prov. Notarile. Rogiti Gir. Monaldini del...1659, Carlo Parolini del 18 Marzo 1884 e Carlo Querci del 29 Marzo 1721.

[1] Il busto, se pure ignoriamo chi lo scolpì, ha valore non scarso segnatamente per noi ferraresi come l'unica effige marmorea che ne resti qui del Duca Ercole II e come superiore per somiglianza e modellatura al busto restaurato (1631) da Prospero Pacchioni custodito presentemente nella R. Galleria Estense di Modena. Era nel nostro palazzo dei Diamanti ed emigrò con altre statue l'anno 1629. (Vedi: A. Venturi, *La R. Gall. Estense di Modena*, 1882).

L'anno 1721, il Cardinale Ruffo Arcivescovo di Ferrara acquistò il palazzo per trasferirvi il Seminario, eretto già il 1584 dal Vescovo Mons. Paolo Leoni presso Santa Giustina, e da allora l'Istituto godette in uso la fabbrica ampliata poi nell'interno (1836) quando il nostro Arcivescovo Card. Dalla Genga vi aggiunse un Collegio per trentasei alunni.

Ma già molto innanzi che venisse il palazzo destinato all'officio cui serve anche ora, i dipinti avevano patito l' oltraggio della ignoranza, di che piove sull'animo d'ogni appassionato ricercatore di bellezze un senso, ahi! di vano sdegno e di inesprimibile mestizia. Dura interrotta tradizione che le due stanze a terreno dalle volte dipinte, servissero come legnaie, e forse gli strusciamenti di fascine accatastate sino al soffitto contribuirono ad affrettare i danni. Pure questo, se accadde, fu in epoca ormai remota, da che Cesare Cittadella nel 1782 dichiarava *le due camere assai patite*. Ci sembra però da credere che la prima almeno di esse si destinasse a fondaco soltanto dopo che l'umidità aveva staccata, può dirsi interamente, l'imprimitura del colore dal cielo e dalle lunette. Teniamo poi per non dubbio che nelle vicende subite dal fabbricato si sopprimessero le finestre della prima stanza allorchè anche fu chiuso il loggiato di cui nel cortile avanzano le traccie, altrimenti non potremmo spiegarci come tanta elegante ricchezza di decorazione venisse operata in un luogo privo affatto d'aria e di luce, a stento rischiarato dalla piccola porta d'ingresso.

La stanza è rettangolare; il soffitto a riquadrature di rosso e bleu cupo con rabeschi graziosi, scende verso la cornice a comporre 14 lunette, tre per ciascuna fronte e quattro per ciascuna parete laterale, impostate su vaghissimi peducci dorati. Negli interspazii triangolari da lunetta a lunetta qualche delicatezza del pennello in piccole figure allegoriche delle stagioni o delle scienze, o in gruppi simbolici di Virtù ancora si scorge, ma il resto, lo ripeto, è tutto perduto senza speranza. Lo stesso, ove con sollecitudine pari a perizia non si provveda, accadrà pel soffitto della seconda stanza, se pure comparativamente meglio conservato. Ma l'incessante lavorio dell'umidità non perdona, e il colore della tempera sfaldandosi e sfarinandosi dal preparato gessoso, moltiplica ed allarga le chiazze bianche nella magnifica volta. Questa stanza trovasi nella parte più antica del palazzo, a piè d'una torre ricordata da vecchi rogiti ; ha il soffitto scompartito in doppia volta a vele gotiche con costole incrociate le quali vanno a riposare sopra grandi mensole infisse negli angoli e nel mezzo delle pareti; talchè ne provengono sei lunette, una per ciascuna fronte e due per ciascun lato, donde le solenni scene bibliche scomparvero per il salnitro e sotto le imbiancature. Invece nella volta non poco resta di intatto e molto di mirabile (tav. 2, fig. 1, 2 e 3).

Sulla porta d'ingresso e tra le finestre, in due tondi a rispondenza, il giudizio di Salomone è rappresentato in due momenti distinti; al disopra dei peducci centrali di ciascuna parete sono dipinte le maestose figure di David e Giuditta. David, bellissimo per squisito disegno e nobiltà di atteggiamento, posa il piede sinistro sulla testa di Golia; Giuditta — la cui persona, pur troppo, fu coperta di calce sino al petto — alza il braccio destro e segna col dito una targa pendula, ove si legge: F(ides) PATRIA. Anche questa è figura inspirata e nello sguardo ardita.

Fig. 3. Altra parte della vôlta predetta.

Fig. 4. Portone del Seminario in Ferrara.

Le altre forme triangolari, a cui dà luogo l'incrociarsi delle costole, recano in dovizia medaglioni con busti d'uomini e donne in giovinezza, in maturità, in vecchiaja. Questi medaglioni e le figure nei pennacchi non servono forse che quali elementi ornamentali, come simboli delle età dell'uomo o delle stagioni o di razze umane; tuttavia, chi escluderà assolutamente — e potrebbe, per avventura, rilevarsi da un paziente esame iconografico — che talune almeno delle teste non rispondano ad imagini storiche acquisite all'arte per tradizione?

Vi sono poi quattro tabelle di forma quasi trapezoide ove sembra il pittore abbia figurato le età del mito con Prometeo o con Tizio e le attività della vita pagana in ludi pastorali, ginnici e marziali. Lungo la sequenza delle costole si svolge la vaghezza delle inquadrature fregiate d'amori e satiri danzanti e gentilmente intrecciati, ciò tutto con palese e fortunata derivazione di influenze Raffaellesche. Nello spazio di mezzo, risultato dal divergere delle costole che staccandosi dalle mensole centrali corrono ai rispettivi punti di incrociatura, il Garofalo rappresentò una ringhiera di sotto in su con sette figure tra maschili e muliebri e una scimmia, che s'affacciano e ci guardano. Solo in questo animato episodio di vita umana venne fatto uso del colore, essendo a chiaro-scuro tutto il restante della descritta

decorazione. La quale, nel suo complesso, credo rappresenti la sapienza con Salomone e il valore della fede cristiana con David e Giuditta; la vita pagana nelle sue manifestazioni mitologiche e sociali; la vita vissuta del secolo contemporaneo nelle sue espressioni di gaiezza e di lusso. Ti pare che da l'alto, nel chiarore azzurro dell'aria, gli uomini del Secolo XVI, i figli degli umanisti, appuntino l'occhio nel passato, lo indaghino e se ne giovino, ma solo a trarne cagione di godimento estetico.

Tutti gli scrittori, che accennarono a questa volta, pure restandosene muti come pesci intorno le significazioni dei dipinti, credettero di riconoscere, in una figura della ringhiera, l'imagine del Garofalo. Non è vero; bensì l'imagine esiste — lo scrissi altrove — in un medaglione a destra entrando, e dalla bocca severa, non senza sapore di comicità, le pende un piccolo garofano di color rosa, che, forse perchè io sono presbite, vidi per primo, ma che certo per primo segnalai pubblicamente.

Resta a dire dell'età del dipinto, che è il MDXVIIII, anno segnato nella targa pagana, presso la finestra di destra, ove un giovine seduto che regge un bacino, forse l'olio, ci fa pensare ad atleti in attesa della lotta; mentre dal citato rogito Rampini e Lavezoli del 19 Dec. 1548 resta oggi provato come dall'anno 1501 a dopo il 1548 il palazzo appartenesse alla famiglia Sacrati.

Lo studio di questo soffitto richiama al nostro pensiero gli altri tre nel Palazzo di Lodovico il Moro. I due, nella parte di proprietà Giovannini, sono da assegnare assai verosimilmente ad allievi del Garofalo, i quali con timidezza imitarono il maestro nel dipingere una ringhiera da sotto in su; l'altro, nella parte del palazzo di proprietà Calcagnini, lo tenni già, quanto alle ornamentazioni, lavoro di più mani e anche di più epoche, come rivendicai al maestro la porzione centrale ove egli trattò con signorile varietà e larghezza il soggetto svolto precedentemente, a mio credere, per commissione appunto della famiglia Sacrati.

Che se questa volta cede al soffitto Calcagnini pel quadro di vita contemporanea, la supera nel concepimento generale dell'opera, nel magistero di fattura, nella rispondenza vicendevole del tutto con le singole parti. GIUSEPPE AGNELLI.

II.

IN PROPOSITO DI UNA SCUOLETTA FEMMINILE.

— *Tav. 5 e 6. Fig. da 5 a 30.* —

QUESTA scuoletta, della quale ci piace discorrere, vuole insegnare alle ragazze che hanno più di dodici anni quel tanto di disegno di cui sentono bisogno per esercitarsi con vero profitto nelle arti del ricamo, della biancheria e della sartoria, insegnate bene in Milano da poco più di un anno per merito di quella *Società umanitaria*, la quale, fondata per testamento da Moisè Loria, strano e tirato milionario, procede sopra un fil di rasoio. Di là c'è il precipizio, di qua il buon cammino sodo. Fino ad ora, in quasi cinque anni dacchè la *Società* vive regolarmente, il Consiglio direttivo, non avversato dal Collegio dei Delegati, ha saputo fare miracoli di intelligenza, di buon volere, di prudenza, di misura, di audacia; gli uomini dei vari partiti politici, ma segnatamente quelli del partito avanzato, in questo nobile esercizio di pericoloso funambulismo sono stati e sono tuttavia ammirabili. Ma sulla corda tesa basta un piede messo in fallo, o il contrappeso che scivoli, o un urto, o un colpo di vento per precipitar senza colpa, e perchè tutto se ne vada all'aria. Pensate che si tratta di tredici milioni di patrimonio e di seicentomila lire di rendita; pensate che vota ed è eleggibile chi paga *una lira all'anno;* pensate che in questo modo si eleggono dieci consiglieri su quindici e tutti i cinquanta delegati, ai quali spetta di deliberar sui bilanci e sul rendiconto morale.

Finora i rendiconti sono stati davvero *morali*. Per sollevare praticamente, effettivamente l'intelligenza dell'operaio, cioè per l'istruzione professionale (disegno, plastica, officine scolastiche di fabbri-ornatisti, di stipettai, di orefici, di decoratori, ecc. ecc.) si spendono duecentomila lire, e il resto si spende sul serio, in vario modo, sempre con alte intenzioni e con vero beneficio, per cose di cui non possiamo adesso occuparci. Ma non si può nè si deve tacere degli studi fatti per incarico dell'*Umanitaria* in Italia e fuori d'Italia con vantaggio dell'insegnamento, sicchè ne uscì un volume eccellente, il migliore che sia stato pubblicato qui su questo argomento, intitolato *Relazione-progetto* (sul *Progetto* abbiamo delle gravi riserve da fare) *per l'istituzione di Scuole-laboratorio d'arte applicata all'industria*. Così l'*Umanitaria* intende l'internazionalismo, e, a questo modo, saremmo internazionalisti anche noi. Per esempio, l'Ufficio d'informazioni della Società « esamina i principali giornali professionali stranieri, che sono la più ricca fonte di dati sulle questioni di tal fatta; fa lo

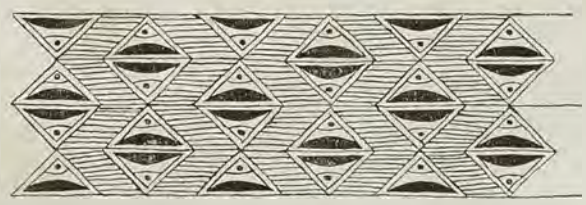


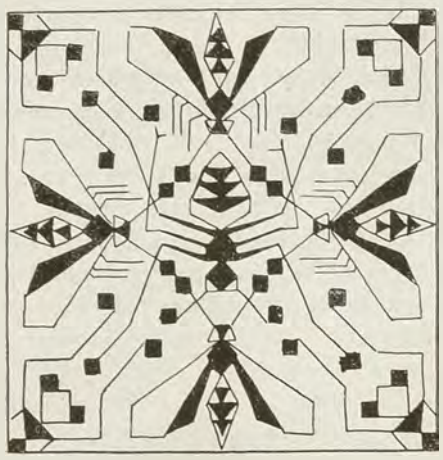
Fig. 8. Composizione come quelle delle Fig. 5, 6 e 7.

Fig. 5, 6 e 7. Composizioni libere delle alunne principianti nella Scuola professionale femminile per operaie, istituita dalla *Società umanitaria* di Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

spoglio delle riviste e dei bollettini sul Lavoro, fa sunti di inchieste estere intorno alle varie arti, e comunica poi alle singole organizzazioni le notizie e i dati più importanti in questo modo raccolti ».

La Provvidenza e il Caso proteggano gli amministratori d'oggi, come hanno fatto sin qui, tanto dalle loro stesse ambizioni e illusioni quanto dalle raffiche improvvise e, peggio, dai tempo-



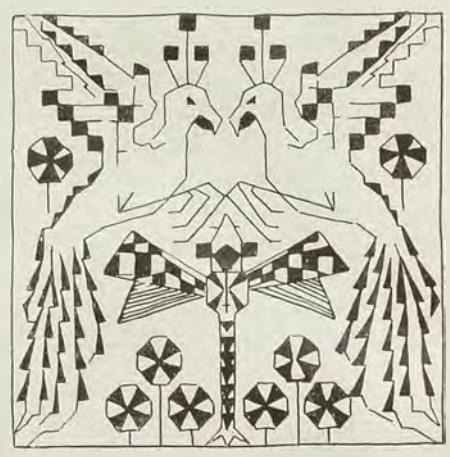


Fig. 9, 10 e 11. Composizioni libere come le precedenti.

rali, che si preparano lenti e subdoli nelle valli più oscure. I tredici milioni potrebbero diventare una maledizione.

Lasciando star queste paure, occupiamoci della scuoletta.

E' troppo presto per giudicare i prodotti dei laboratorii; bisogna che le maestre, per abili che sieno, si raccapezzino, bisogna che le alunne s'addestrino, e sopra tutto bisogna che lo studio del disegno abbia potuto trovare le sue varie applicazioni. Il congegno fra scuola e officina o fra scuola e laboratorio è sempre assai delicato, richiedendo il pieno accordo negli insegnanti, e quindi quella giusta pieghevolezza senza cui l'armonia non s'ottiene, anzi un poco di vera abnegazione nel lasciare o nel donare ai colleghi una parte del proprio merito. Bisognerebbe che i maestri d'officina insegnassero essi stessi il disegno di applicazione: ma non basta, bisognerebbe che preparassero essi stessi i propri alunni al disegno professionale; la qual cosa è impossibile, non bastando il tempo, nè spesso l'abilità. Di qui la quasi inevitabile discordanza fra insegnamento preparatorio e insegnamento di mestiere.

Fig. 12. Composizione libera come le precedenti.

Ne abbiamo l'esempio anche nelle scuole dell'*Umanitaria*.

Fig. 13. Composizione libera come le precedenti.

Le principali officine de' maschi sono dirette da uomini non solo valenti nel disegnare o nel modellare, ma veramente pratici nel tracciare costruttivamente e nell'eseguire opere ornamentali in ferro battuto, oppure mobili razionalmente ornati, oppure orefi-

rebbero all'opposto un pittor decoratore svelto e vario, ed uno stuccatore pronto e immaginoso. Almeno gli esercizi d'applicazione effettiva dovrebbero intendere alla realtà del mestiere o dell'arte, dovrebbero essere un *insegnamento vissuto*, come si dice nel

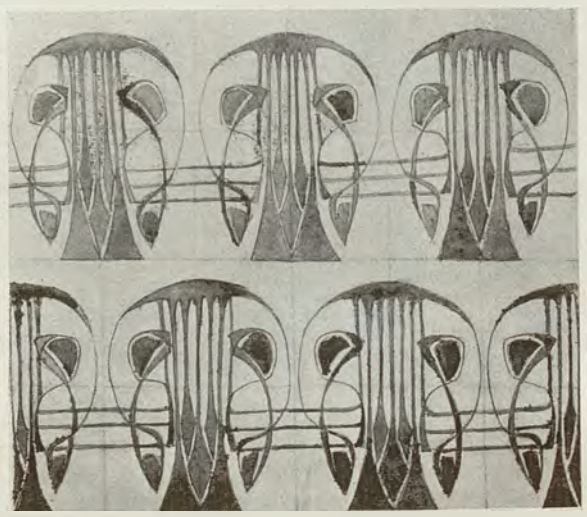


Fig. 14. Composizione libera come le precedenti.

gergo d'oggi, allargante la mente dell'operaio o dell'artefice a tutte le forme belle e logiche, le quali servono ai ragionevoli scopi e gusti dei committenti, poichè non si tratta di rifare il mondo, nè l'arte, si tratta di guadagnar nobilmente la propria vita e quella della propria famiglia. Dio ci guardi dal voler preparare dei riformatori o dei missionari; e quanto allo spirito di alta originalità, che è dato a pochi, a pochissimi, esso troverà, non dubitate la sua via in mezzo a una miriade di strade. Per

Fig. 15. Primi tentativi di composizione floreale.

carità, lasciamo stare le incubazioni artificiali.

Oh perchè non deve essere un *insegnamento vissuto* anche l'insegnamento elementare o comune, il quale conduce alle officine o ai laboratorii? Diciamo che *dovrebbe condurre*, perchè si

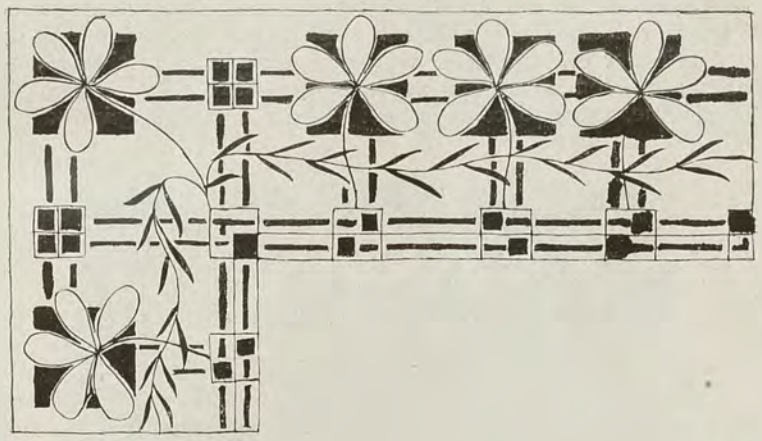


Fig. 16. Primi tentativi di composizione floreale.

sa in quale conto le scuole d'applicazione tengano, in generale, le scuole preparatorie, e come i maestri di quelle ripetano: — Ce li dobbiamo rifar noi di pianta i nostri scolari. — Forse è così anche negli istituti dell' *Umanitaria*. E ne abbiamo sospetto leggendo una pagina nel libro pubblicato il maggio dello scorso anno col titolo *L'opera della Società Umanitaria dalla sua fondazione ad oggi;* un libro tutto fatto di nobili sentimenti, ma insieme di

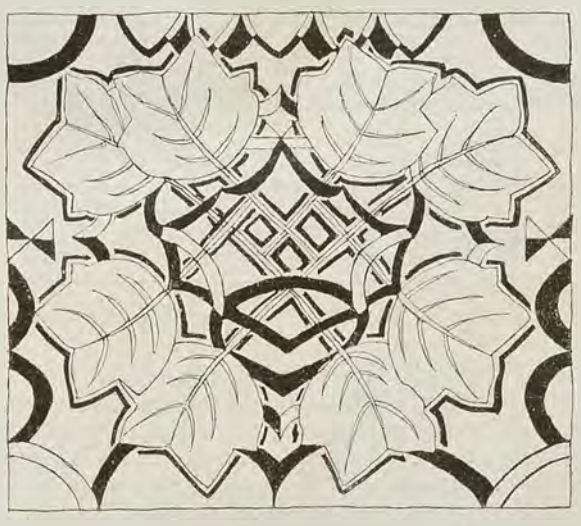


Fig. 17. Composizione c. s.

spirito umano, sociale e pratico; salvo in un luogo dove, parlando di scolari, si manifesta un sacro orrore didattico per ciò che fu pensato dagli uomini in fatto di bellezza, una suprema avversione per le *elaborazioni individuali della natura atteggiata a fine decorativo*. Non bisogna violare *la purezza e la verginità delle impressioni giovanili;* non bisogna distruggere nello scolaro, la-

Fig. 18. Composizione c. s.

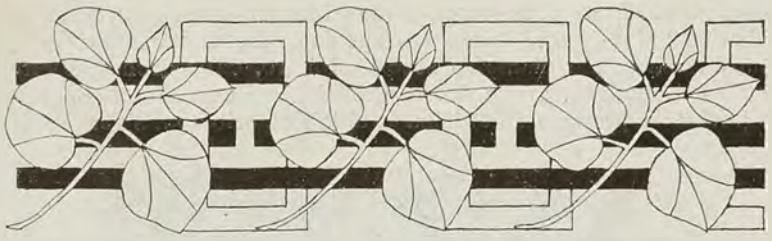
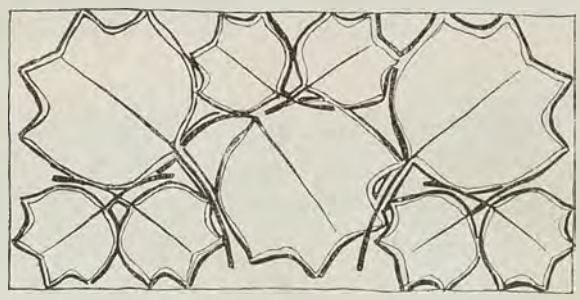


Fig. 19. Composizione c. s.

sciando guardare le cose belle del passato, la *genuinità, il bisogno e l' abitudine della sincerità*. Insomma, è chiaro: *Le cose traggono la loro configurazione dai rapporti di misura, che esistono fra gli elementi dei quali esse sono costituite, e fra esse e l'ambiente che le circonda*. E così l'alunno vivrà tre anni fra le pareti nude e caste delle aule scolastiche: l'alunno che non ha tempo



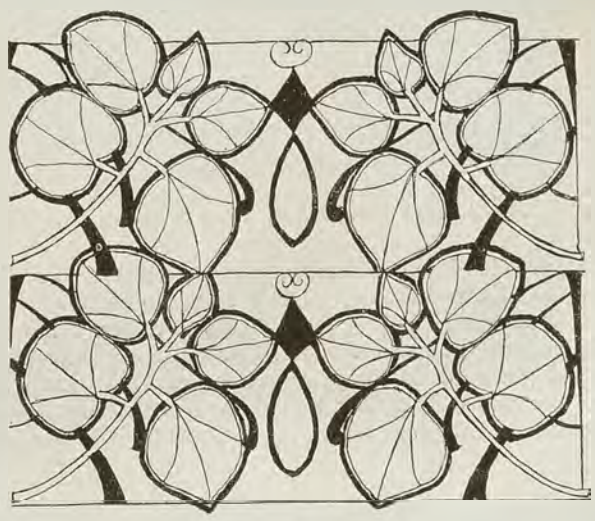


Fig. 20 e 21. Composizioni c. s.

da perdere, l'alunno che deve guadagnarsi il pane, l' alunno che è un fabbro-ferraio, un lavoratore di mobili, uno scalpellino, uno stuccatore, un bronzista, un muratore. Egli è invitato a nutrirsi per tre anni di foglie secche appianate, di solidi geometrici, di *umili cose d'uso comune*, e alla fine, nel terzo anno, per frutta e dolci, s'aggiunge qualche *utensile domestico* e qualche *strumento di lavoro*.

In verità questo insegnamento ha molto del fratesco e del mortificativo. Con la bisaccia grave di foglie secche (son nutritive e piacciono pure a noi, ma non per tutto pasto artistico elemen-

Fig. 22 Composizione c. s.

POLITECNICO di TORINO

tare), grave di solidi geometrici (questi furono inventati a panacea didattica dai Tedeschi circa sessant'anni fa, e introdotti nelle scuole italiane, più di mezzo secolo addietro, dal marchese Pietro Estense Selvatico), grave finalmente di umili cose d'uso comune, il giovine si presenta all'officina o al laboratorio. Qui s'apre l'arte

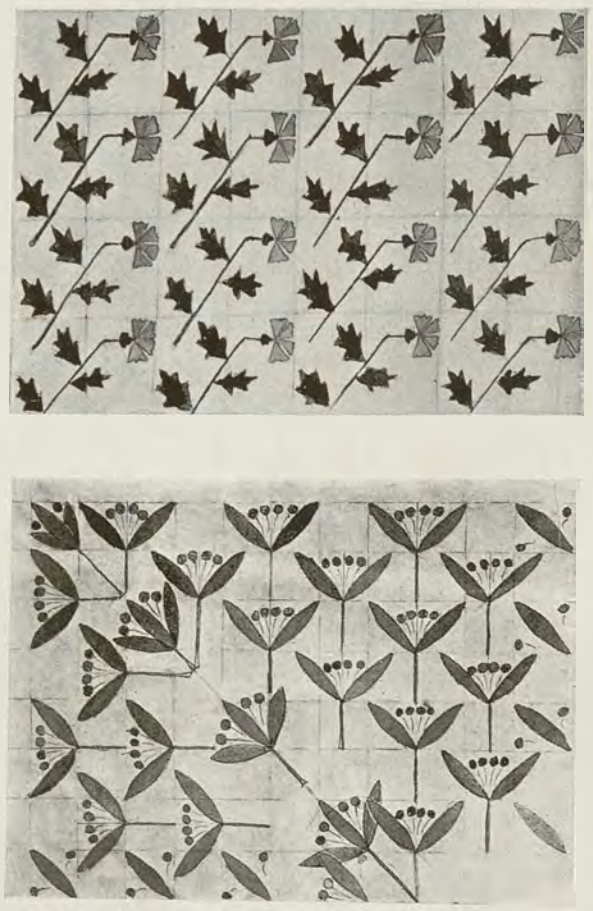


Fig. 23 e 24. Composizioni come le precedenti.

d'oggi, s'apre il dolce stil novo, perchè, come dice il libro dell'*Umanitaria* alla pagina 96, gli stili formano soltanto *oggetto di lezioni orali illustrate da documenti;* ma non sappiamo chi sia e se ci sia codesto maestro verbale. Orribile cosa sarebbe infatti copiare dal gesso, dalle fotografie un ornamento greco o quattrocentesco, romano o barocco; abominevole cosa riuscirebbe infatti l'immaginare niente che rammenti il passato. E' lecito bensì, anzi è un onore, il riprodurre lo stile del maestro nuovo. E così, in faccia alle glorie e alle meraviglie dei secoli trascorsi, il giovine serba scrupolosamente la sua verginità illibata; così la memoria non insozza di molesti ricordi; così la fantasia, gettata nello stampo dell'unica fantasia del maestro, non rischia di prevaricare. Se questo regime di casta ignoranza, il quale vorrebbe rinnovare l'arte a ogni generazione, fosse stato applicato nel corso dei tempi antichi e moderni, non ci sarebbe neppur bisogno del povero maestro verbale, perchè l'arte non avrebbe storia.

Dopo due anni o tre di laboratorio, cioè dopo cinque o sei di studio del disegno e delle sue applicazioni, il giovine esce dal seminario per entrare nella vita professionale. Un signore, un Sardanapalo lombardo, che aveva aiutato altre volte la famiglia del giovine, sapendo come questi avesse compiuto gli studii, lo

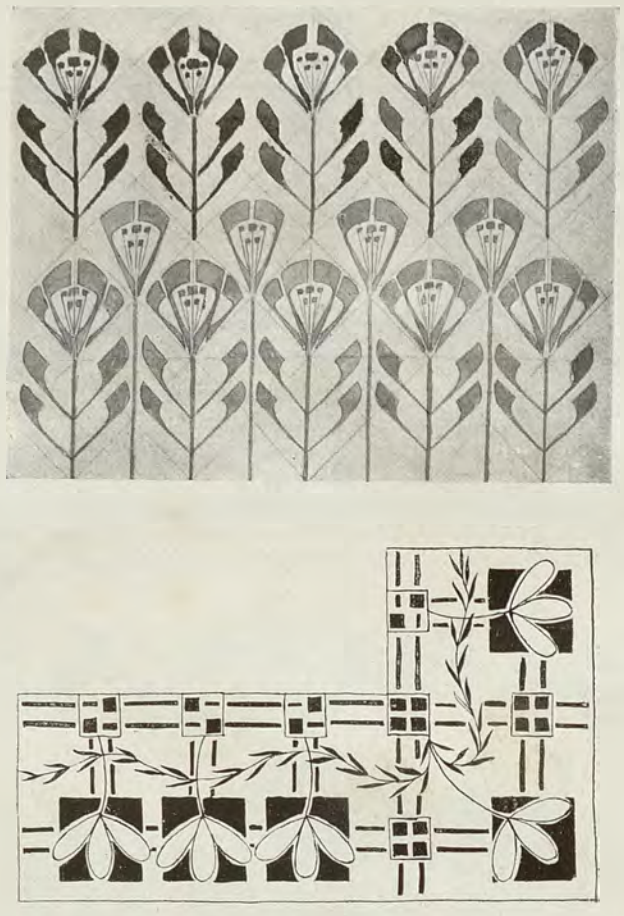


Fig. 25 e 26. Composizioni c. s.

fece chiamare e gli disse: — Figliol mio, senti. Vorrei che tu mi facessi un disegno. — Grazie, signor conte. Ella è tanto buono! — Vorrei un disegno grande per il cancello esterno della mia villa. — Subito subito, mi farò dar le misure dal signor ragioniere. — Piano, ragazzo mio. Bisogna che tu vada a vedere la villa. E' del Settecento, tutta roccoccò nell'architettura, nella pittura, negli stucchi, nelle inferriate. Il cancello, che manca, deve essere, s'intende, nello stile del palazzo. — Scusi, signor conte (timidamente); non potrebbe essere di stile moderno? — Ah, stile *liberty* (seccato), stile libertà, stile libertà! — Scusi, signor conte, *liberty* non è libertà, è il nome..... — Insomma, *liberty* o libertà, io mi serbo la libertà di volerlo roccoccò il mio cancello. — E io glielo faro roccoccò (con rassegnazione). —

E il poveraccio è corso a inscriversi nella Scuola superiore d'Arte applicata all'industria, quella del Castello Sforzesco.

Un altro giorno un signore, tutto vestito di nero, passa in-

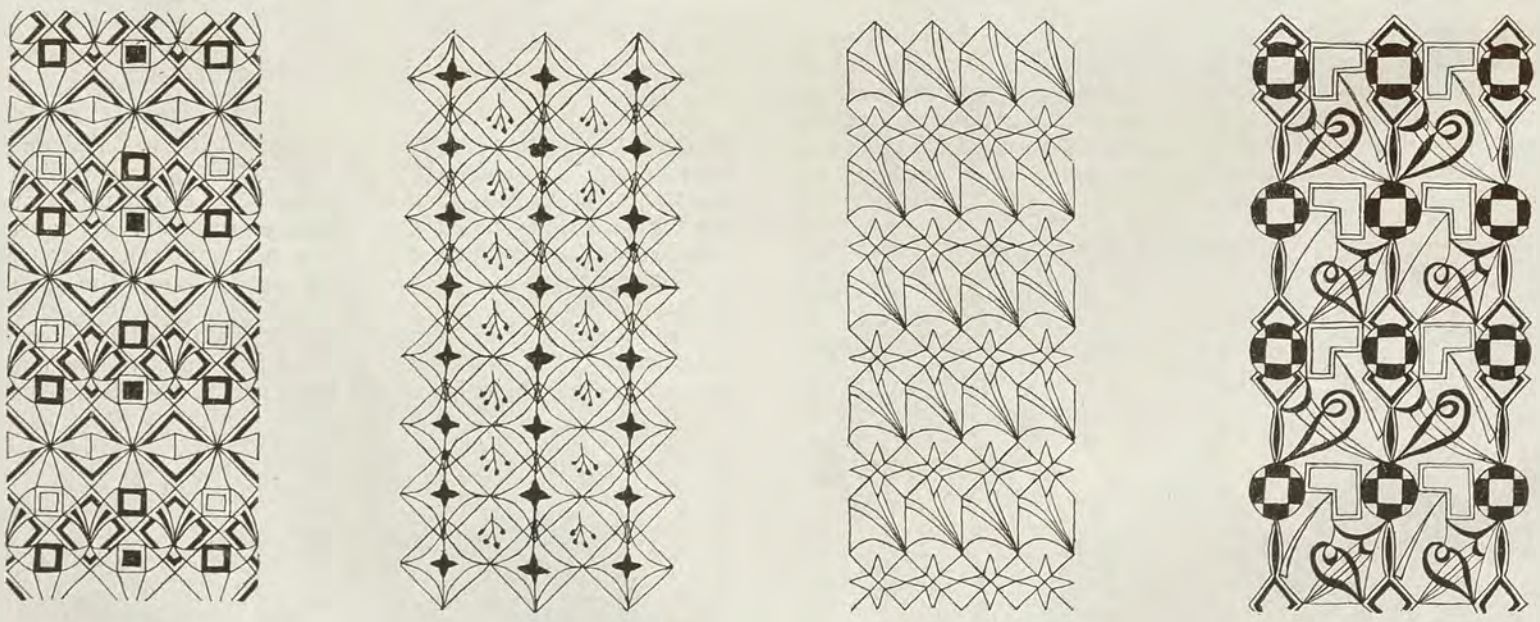


Fig. 27, 28, 29 e 30. Composizioni di intrecciamenti geometrici.

nanzi a una vistosa bottega di fabbricatori di mobili. Lo riceve un bel giovinotto, già condiscepolo dell'altro. — Son figlio del padrone ; in che cosa posso servirla? — Ho bisogno di una tavola ricca e intagliata. — Benissimo, la faremo tutta con festoni e fregi di fogliami copiati dal vero. — Copiati dal vero? no, veramente. La tavola deve far parte di un arredamento in stile del Primo Impero, ove dominano il bianco e l'oro nelle forme sottili e nella grazia accademica. — (Disgustato) Accademica! Creda, signore, se non si copia dal vero, tale e quale, non si può far niente di buono. — (Uscendo) Ripasserò poi. Arrivederla. —

E non s'è più veduto.

Torniamo alla modesta scuoletta femminile di disegno, che non somiglia alla scuola maschile e che conduce ai laboratorii di Sartoria, di Ricamo, di Biancheria, dei quali diremo qualche cosa in seguito. Ma subito bisogna dichiarare che questa parte delle istituzioni scolastiche dell'*Umanitaria* è ordinata con generosa larghezza di vedute e con ispirito pratico, dritto e chiaro. Nell'insegnamento del disegno si tiene conto innanzi tutto dell'indole della scolaresca: figlie di operai, di commessi e di modesti impiegati, che abbiano almeno dodici anni e presentino la licenza delle classi elementari pubbliche, o d'altre scuole popolari e professionali; cervellini sventati, inquieti, impazienti, per i quali i metodi puri e l'ordine compassato della scuola preparatoria maschile sarebbero addirittura insopportabili. Perciò il maestro s'indirizza più alla immaginazione che al raziocinio, più al sentimento che alla pazienza. E molti vorrebbero una viva indipendenza, una larga varietà anche per i maschi che principiano a disegnare ; per esempio il professore Quénioux nell'*Art décoratif* dello scorso anno se la piglia con il compianto statuario Guillaume, membro dell'Istituto di Francia, e con i suoi severi e casti compagni, apostoli della *science du dessin*.

Si sbizzarriscano, si scapriccino, dopo i primi esercizi di linee e di figure geometriche a mano libera, si divertano gaiamente sotto l'occhio vigile del maestro senza pedanteria, codeste monelle che faranno le sarte, le crestaie, le ricamatrici. Ecco il còmpito: *Comporre in un quadrato o in un rettangolo un disegno formato di linee rette, oppure di linee curve, oppure di linee miste.* E il lettore guardi dalla Figura 1 alla Fig. 19 quanta stranezza propriamente ingenua, quanto garbo naturale, quanta spontaneità gentile, che diventa quasi quasi individualità e originalità; e per oggi si contenti di vedere. In un altro fascicolo cercheremo il come e il perchè di questi capricci e di altri più studiati e migliori, mostrando, speriamo, che la libertà è una gran bella cosa.

(Continua).

III.

Lettere e ornamenti nella Bibbia di Carlo il Grosso. Anni 885-887.

— Tav. 3 e 4. Fig. da 31 a 43. —

Nella Biblioteca del convento di S. Paolo fuori le mura presso Roma è conservata una Bibbia molto riccamente ornata di lettere miniate e di rappresentazioni. Come da un'iscrizione si ricava, essa fu commessa da un re Carlo e scritta da Ingoberto, il quale loda sè stesso affermando di aver eguagliato e superato con l'opera propria gli Ausoni. Egli si dice *scriba* e dà agli Ausoni il titolo di *graphis;* è dunque nella calligrafia che egli li ha superati. E la calligrafia infatti ha gran precisione e chiarezza, ed è eseguita con le regole fissate dalla riforma di Carlo Magno, nel carattere che si suol designare col nome di *minuscola carolina*. Si tratta dunque d'un codice dell'età carolingia, il quale per le sue forme molto evolute, sia di caratteri sia di ornati, è stato

Fig. 31, 32 e 33. Lettere nella predetta Bibbia.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Fig. 35. Fregio nella Bibbia di Carlo il Grosso serbata in S. Paolo a Roma.

creduto molto tardo nella serie dei manoscritti dello stesso periodo, e da attribuirsi al tempo di Carlo il Grosso (885-887). Tale sarebbe il re nominato nell'iscrizione.

La certezza, naturalmente, manca in una simile determinazione cronologica, la quale tuttavia è anche più probabile dell'ipotesi modernamente accettata da tutti, che cioè Ingoberto sia

Fig. 36 e 37. Lettere nella predetta Bibbia.

non solo il calligrafo ma anche il miniatore. Per sostenere tale ipotesi si ricorse all'unità di fattura, la quale s'intuisce nella Bibbia, ma che può spiegarsi con la contemporaneità del lavoro anzichè con l'eguaglianza degli artefici.

Per la storia dell'arte carolingia le rappresentazioni miniate hanno importanza iconografica molto maggiore che artistica. Questa Bibbia è la più ricca di rappresentazioni che l'età carolingia abbia prodotto, e, per alcune scene, è l'unico o quasi l'unico esemplare su cui ora si possa studiare il modo con il quale l'arte d'allora le concepiva. Ma il miniatore ha copiato barbaramente le scene da una fonte oggi perduta, ma di cui possediamo una copia di ben maggior valore nella Biblioteca Nazionale di Parigi, la Bibbia di Carlo il Calvo. Sotto quest'aspetto il tema è già stato trattato da Adolfo Venturi e dallo Janitschek (1), cui rimando il lettore. Non è stata fatta invece una trattazione speciale dell'ornamentazione, che a questo periodico e agli artisti in genere importa ben più, in quanto rappresenta un valore di bellezza assoluto. E, si noti, non solo l'arte carolingia ha trovato nella decorazione geometrica e floreale la sua massima espressione, ma la Bibbia di S. Paolo tiene in questo senso un posto supremo, sia per la varietà dei motivi, sia per la ricchezza del colorito.

La miniatura carolingia assimilò tutti i motivi che le fu possibile conoscere sia per importazione da altri popoli, sia per tradizione antica, e seppe adattarli a un sistema armonico (1). Il sistema geometrico e quello floreale sono generalmente alternati, con quasi uguale frequenza: sono invece molto più rari i motivi tratti dalle forme animali.

Le piante sono in genere stilizzate: i rami si dipartono dal fusto a destra e a sinistra con progressivo allontanamento. La stilizzazione del viticcio deriva immediatamente dall' arte romana: da ogni suo angolo esce una finale in forma di lingua. Alla stessa fonte si riconduce la palmetta iscritta in un semicerchio o in un cuore. All'arte romana della decadenza e sopratutto paleo-cristiana si riconduce l'ornamento a zic-zac e quello del graticcio. È invece usato in un modo tutto nuovo il trifoglio, consistente in una coppia di volute incoronata da una foglia, la quale mostra già la stilizzazione del giglio araldico.

Questi sono i principali motivi usati da tutte le scuole carolingie di miniatura e intrecciati, combinati assieme in isvariatissimi modi, con una costante tendenza all'astrazione dalle forme naturali, a un completo abbandono alla fantasia. Donde avviene che le composizioni sorprendenti si susseguono senza assomigliarsi, per quanto gli elementi siano pochissimi. È evidente, a chi bene osservi, che tutto ciò finisce per produrre una serie di pedantesche combinazioni, in cui la trovata artistica si riduce a capovolgere le forme fissate, a riempire sempre più spazî cagionando una generale pesantezza. Ma d'altra parte non si è mai più, forse, saputo sfruttare altrettanto la fantasia per fare il nuovo su vecchi motivi.

Fig. 38. Lettere nella predetta Bibbia.

Le scuole di miniatura carolingia si sviluppano nei conventi:

(1) Venturi, *Storia dell'Arte Italiana,* II, 1902, p. 322-332. Janitschek, *Die Trier Ada-Handschrift*, 1889, p. 99 e seg.

(1) Sull'ornamentazione dell'arte carolingia ha parlato ampiamente il Leitschuch, *Geschichte der karolingischen Malerei*, 1894. p. 449-464.

Fig. 39. Fregio nella predetta Bibbia.

Carlo Magno aveva tolto dalle mani dei monaci gli strumenti dell'agricoltura per dar loro la penna, persuadendoli, come lo stesso Alcuino scrisse, che lo scriver libri tanto più è degno di lode dell'agricoltura quanto quello più di questa eleva gli animi.

Ogni convento, pur mantenendo le forme generali, ne aveva alcune caratteristiche. Il convento di Corbie ebbe fra gli altri il privilegio di un'ornamentazione ricchissima: i manoscritti in esso eseguiti hanno molti punti di rassomiglianza con la Bibbia di San Paolo, che si suole appunto attribuire alla scuola di Corbie, la cui principale caratteristica è l'uso dei meandri, dell'acanto, delle

Tutti questi caratteri hanno un amplissimo sviluppo, forse il più ricco conosciuto, nella Bibbia di S. Paolo.

Essa ha due sorta d'iniziali: alcune occupano una pagina intera e in questo caso le lettere o le parole aggiunte hanno solo lo scopo di riempire lo spazio lasciato vuoto dall'iniziale e dai suoi ornati, le altre appartengono al testo e per quanto grandi e ornate ne sono limitate. Naturalmente le prime sono le vere opere d'arte che formano il principal pregio del libro; le seconde non sono se non una semplificazione delle prime.

Carattere comune alle une e alle altre è la grossezza degli

Fig. 40 e 41. Lettere nella detta Bibbia.

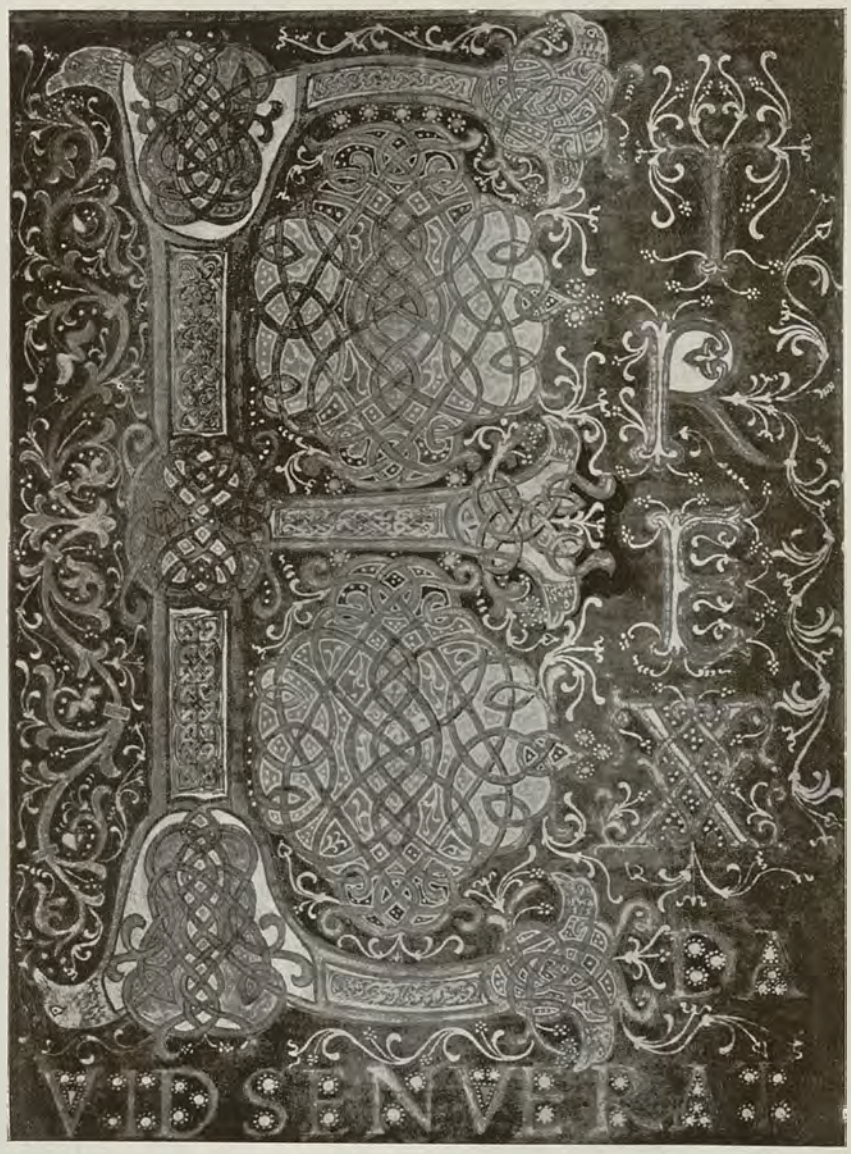


Fig. 42. Lettere miniate nella stessa Bibbia.

fettucce a zig-zag, in forme similissime a quelle che si riscontrano negli orli dei musaici ravennati e romani; dell'accartocciamento, come ricordo di forme irlandesi; di una incorniciatura formata di linee e nastri, ora serrata e intrecciata, ora in libere composizioni (segni calligrafici simili a vibrazioni); delle foglie con finale rotonda e ottusa; della colorazione in oro e argento nei viticci e nelle foglie.

steli principali che formano le lettere: essi sono generalmente circoscritti da liste di carminio o d'oro, e nel centro posseggono intrecci varî che possono riportarsi a pochi tipi fissi come l'intrecciatura (a ganci ricurvi simili a ferriate di finestre o graticci di vimini), i corridietro e le losanghe allacciate. Questi ornati non sempre sono immediatamente limitati nella lista d'oro; ma tra mezzo sono spesso tirate altre listine violette punteggiate di bianco;

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

e tali punteggiature si spessiscono sì da formare il principale ornamento nel nesso Q M C I della c. 273!

Fra gli spazî lasciati vuoti dai varî membri delle lettere è un'intrecciatura complicatissima calligrafica, senza un criterio di decorazione complessiva, che appesantisce tutte le lettere, e assieme le rende di una ricchezza e varietà continua. Perchè, infatti, gli elementi suaccennati sono molto pochi e anche aggiungendo le teste di leoni e di grifi stilizzati usati talora come finali degli steli, si capirà che senza la grande abbondanza d'intrecci, che si moltiplicano o si restringono a volontà, l'uniformità nelle lettere sarebbe conseguenza necessaria. Per evitare poi che gli steli delle lettere avessero a confondersi con quelli di questi riempitivi si è generalmente tenuto il metodo di alternare i colori. Negli steli: verde, violetto e carminio su fondo d'oro; negl'intrecci: oro su fondo di verde, violetto e carminio, filettato spesso di bianco. È a questa gamma coloristica che si attiene il miniatore, con l'aggiunta del purpureo, talora dell'argento e del giallo canarino. Il purpureo serve di fondo alla maggior parte delle lettere, dando così alle pagine una signorilità grandissima, come di velluto. Nella tinta purpurea si spingono partendo dalle lettere le volute di viticci nelle forme più varie, pendenti dai finali più alti, rimontanti dai più bassi, incoronando le lettere stesse. Un ampio spazio purpureo non è mai lasciato e dove non giunge l'iniziale a coprire sono le lettere minori, in semplice *maiuscola capitale*, ornate di piccoli riccioletti talora in giallo canarino o in violetto, non molto gradito. Talora il purpureo manca come fondo, e la pergamena liscia fa poco risaltare gli ornatini delle iniziali: di qui la ragione del molto minor valore delle iniziali minori limitate dal testo. Ma dove il miniatore ha prodotto un finitissimo effetto d'arte, gli è là dove la pergamena appare tra il purpureo in forma di strisce su cui sieno segnate lettere minori o in figura di uccelli decorativi. Questi e quelli che sembrano allora delle vere tavolette d'avorio su velluto, gradiscono all'occhio infinitamente. Il fondo delle iniziali, tanto se purpureo come se no, è limitato da un bordo ornato, che generalmente ha lo stesso spessore in ogni lato. Tre volte però il miniatore ha imitato qualcosa di più, ha pensato che il lato del fregio che combacia con la pagina seguente doveva essere minore degli altri lati, perchè fra le due facciate che si guardano fosse più unità. Questo ha fatto dapprima per due iniziali che si contrapponevano, rimpicciolendo il lato destro dell'inquadratura nella facciata verso il lato sinistro nella facciata retto. Queste sono le misure dello spessore del bordo: lato inferiore 0,051; superiore 0,042; esterno 0,054; interno 0,034. Così era risolto all'incirca il problema delle proporzioni del fregio di tutte le pagine miniate posteriormente, eppure l'artista non si è contentato, e in una pagina seguente ha usato la seguente proporzione: lato inferiore 0,057; superiore 0,038; esterno 0,053; interno 0,035. E sono queste misure perfezionate sia perchè la base è naturale abbia lo spessore massimo per sostener bene la pagina, sia perchè il bordo superiore si avvicina più alla ristrettezza di quello interno, sì che la pagina tende in alto oltre che verso la facciata di contro.

Nelle iniziali la varietà ornamentale non era indispensabile perchè era varia la forma delle lettere. Il bordo invece, che manteneva costante la sua forma, aveva bisogno di mutamenti continui nel motivo ornamentale.

Il fondo purpureo è frequente anche nel fregio, ma non costante, talora si limita ad alternare gli ornamenti in oro; talaltra è in ciò sostituito dall'argento (oggi ossidato sempre); talaltra ancora, nelle pagine di minor valore, è mancante affatto: e qui l'effetto si limita al cinabro su pergamena. Infine non mancano esempi, ma sono rari, in cui il carminio, il violetto, il verde son chiamati a portare un po' di varietà all'ornamentazione.

I motivi più sfruttati sono tratti dalle foglie d'acanto. Esse sono allacciate per mezzo delle loro volute finali e doppie in modo che la prima sia più quadrata di quella che ne sboccia, o sono rovesciate e sparpagliate sì che l'assieme manca di continuità; o si stilizzano a calice, e si alternano con peduncoli terminanti a cuore; o sono stilizzate in forma di semicerchio collegati, sì che danno all'assieme il carattere di colonne tortili; oppure non più a cespo ma singole si susseguono trasversalmente; o sono stirate, arricciolate in punta e affrontate; o sono scodellate e appressantisi a seconda del loro dorso; oppure sono diramate a mo' di trifoglio alternantesi con altri trifogli tagliati pel lungo e voltati

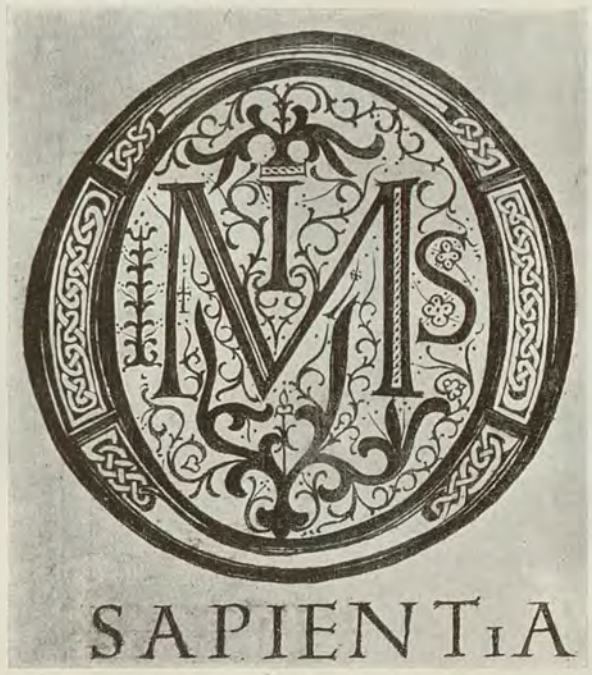


Fig. 43. Lettere nella predetta Bibbia.

pel loro dorso. Cercata tutta la varietà che gli era possibile nei motivi d'acanto, il miniatore li ha sdoppiati ponendoli in due file o ha variato il motivo a seconda che il bordo fosse orizzontale o verticale, o ha limitato le foglie per mezzo d'una greca.

Nuovi motivi l'artista ha tratto dai viticci, ripetendo semplicemente le appendici ai finali dell'iniziale; o formandone girari partenti dagli angoli, o contaminando viticci e acanti per render più complessi quelli, più semplici questi; o intrecciandoli e spargendoli di fiori di giglio.

Il terzo tipo di motivi ornamentali per i bordi è stato tratto dalle croci, formate talora dalle foglie stesse di acanto, talora più geometrizzandole. Gli angoli naturalmente interrompono l'ornamentazione per mezzo di quadratini, losanghe, etc. ornati per lo più di gigli e di croci, formati dei motivi corrispondenti a quelli di tutto il bordo, ma adattati alla forma geometrica necessaria. Il bordo ha avuto una ornamentazione di più nel nesso I N P per mezzo d'un fregio esterno, e nella lettera F per mezzo d'una corona di gigli.

L'analisi fatta ci svela il piccolo segreto del calligrafo, ma non ci toglie di ammirarlo, perchè, sia pure con mezzi puerili, egli ha costruito un'opera bella.

(Continua) LIONELLO VENTURI.

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

Anno XVI — 4° della Nuova Serie. N. 2 — Febbraio 1907

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 44. Fregio nella Bibbia di Carlo il Grosso.

IV.

Lettere e ornamenti nella Bibbia di Carlo il Grosso. Anni 885-887.

Continuazione e fine.

— Tav. 7, 8 e 9. Fig. da 44 a 52. —

POICHÈ i lettori dell'*Arte Italiana* hanno avuto sotto gli occhi, illustrate, molte miniature decorative della Bibbia di S. Paolo, le quali ne formano la parte artisticamente più notevole, è bene che abbiano un piccolo saggio di quanto più importa per gli studi iconografici, cioè delle illustrazioni figurate, che costituirebbero davvero la parte più importante del codice, se una deficienza nel disegno del corpo umano grandissima non dimostrasse, sotto quest'aspetto, la Bibbia di S. Paolo uno dei frutti più decadenti della miniatura carolingia.

In una delle qui unite illustrazioni è la rappresentazione dire Davide che suona (figura 46). L'artista l'ha figurato sotto un grande arco sostenuto da colonne con capitelli corinzi, da cui pendono raccolte le tende o *vela*. Sopra l'arco, come nei musaici, è la rappresentazione della città, che qui è Gerusalemme con le sue torri. La scena è divisa in tre piani da una serie di onde. Nel centro del piano superiore Davide tiene la destra sulla lira come per suonare. Ai suoi lati sono due armigeri che gli tengono la spada e lo scudo. Nel piano di mezzo stanno quattro figure, e nel centro, su piccole sedie, in piccole proporzioni, due cantanti che hanno sulle ginocchia il libro dei salmi. Ai lati i due maestri del canto Asaph ed Acman tengono in mano l'uno un rotolo, l'altro un corno. Infine, nel piano inferiore, sono altri tre maestri della musica, con l'arpa, con il liuto, e Jedithun con i cimbali. Dal re Davide a Jedithun, che par preso dal delirio, è un crescendo di contorcimenti, di movimenti de' corpi non meno violenti e veloci dei suoni. La scena manca d'unità, perchè Davide è posto nel piano più alto, non nel centro, come meglio aveva concepito il miniatore di una bibbia anteriore, quella di Carlo il Calvo (ora nella Bibl. nazionale di Parigi), che ha comuni con quella di S. Paolo molti motivi d'ispirazione, tutti derivati da uno stesso prototipo. E l'unico valore della scena consiste nel movimento, che in Jedithun trova la massima espressione.

Nella seconda illustrazione è rappresentata la *Majestas Domini*. Cristo è seduto sul mondo iscritto in una mandorla accer-

Fig. 45. Lettere miniate nella predetta Bibbia.

chiata dai quattro profeti: Ezechiele, Geremia, Daniele, Isaja. E agli angoli del rettangolo, che include la miniatura, sono i quattro Evangelisti con i loro simboli.

Tale rappresentazione ebbe già il suo schema prima dell'arte carolingia ed ebbe strascichi nella miniatura e nell'oreficeria romanica. Perciò nulla di particolare e di notevole è in questa miniatura se non nel trattamento delle figure: i particolari vengon meno, qualunque rilievo manca. I volti non possono più presentarsi di faccia, si contorcono in mille modi più assurdi: e tutto ciò dà movimento, dà vita alla schematica scena: i più agitati sono gli Evangelisti, per cui si ripetono i soliti motivi dell'intinger la penna, dello scrivere con grande attenzione, del sospendere il lavoro, come per porgere ascolto all'Ispirazione.

Fig. 46. Re Davide, nella predetta Bibbia.

Fig. 48. Cristo, Evangelisti e Profeti nella detta Bibbia.

Di ben maggiore interesse iconografico è la scena dedicatoria ove sta rappresentato re Carlo il Grosso [1]: siede adornato

[1] In una recentissima pubblicazione (*Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII Jahrhunderts*, von Dr. Max Kemmerich, München, 1907) si torna all'antica opinione che qui sia rappresentato Carlo il Calvo. Noi ci atteniamo intanto all'opinione invalsa sino ad oggi.

Fig. 47. Carlo il Grosso in trono, nella detta Bibbia.

Fig. 49. L'Evangelista Matteo nella detta Bibbia.

Fig. 50. Fregio nella predetta Bibbia.

e ammantato d'oro sul trono, e tiene alzata la destra mentre regge con la sinistra il globo terrestre. (fig. 47). Alla sua destra due soldati gli tengono la spada, la lancia e lo scudo. Alla sua sinistra è l'imperatrice riccamente vestita e una sua ancella. Il re è diviso dalle altre persone per mezzo del curvo scanno coperto di tappeti, sul quale s' innalzano colonnine reggenti il tetto del baldacchino. Gli è perciò che questa edicola prende l'aspetto di una gabbia. In alto, negl' intercolunnî, quattro piccole donne nimbate, rappresentanti le Virtù ; nello stesso piano, ai lati, s' inchinano al trono due angeli, araldi del cielo, muniti di scettro regale con la punta tripartita. Le figure sono di quattro proporzioni: il corpulento re

Fig. 51. Lettera nella detta Bibbia.

Carlo, che siede impacciato, ha le proporzioni maggiori ; la regina è di molto minore grandezza ; leggermente più basse sono le guardie palatine, mentre le Virtù e gli Angeli hanno proporzioni minime.

La materialità di distinzioni gerarchiche nella misura della grandezza delle figure non aveva trovato prima di questa miniatura un' espressione più completa. Nella bibbia di Carlo il Calvo, il re è più grande delle altre persone, senza che fra queste sia gradazione di sorta. Carlo il Calvo siede ben più dignitosamente, non in una gabbia, ma sotto un baldacchino sontuoso: in lui si concentra tutta la composizione. Attorno Carlo il Grosso si affollano le figure, inutilmente, perchè nulla espri-

Fig. 52. Lettera nella detta Bibbia.

mono. Qui dove il movimento non era necessario, e non era possibile, perchè non trattasi d'un'azione, il miniatore lascia apparire tutta la sua povertà disegnatoria. E da questi saggi, come da tutte le miniature del ricchissimo codice di San Paolo, appare costante questo fatto, come cioè l'unica forza, l'unico carattere notevole dell'artista, sia il movimento violento, esagerato, da epilettici. In tutta l'arte carolingia questo sforzo di vita è possibile di osservare, ma nella bibbia di S. Paolo, mancando lo studio e la potenzialità tecnica per riprodurre i particolari, tale sforzo si accentua, rimanendo privo di fondamento logico [1] e mostrandosi vano.

LIONELLO VENTURI.

[1] Chi voglia conoscere la rappresentazione delle altre miniature può trovarne trattazione in VENTURI, *Storia*, e in LEITSCHUH, *Geschichte der Kar. Malerei*, 1894, *passim*.

Fig. 53. Fregio nella detta Bibbia.

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE di

Fig. 54. Volta di un salottino da toletta ornato di stucchi con dorature: opera del pittore Gaetano Samoggia in Bologna (vedi tav. 12).

V.

FIGURE DI ANIMALI NELL'ARTE ANTICA.

I. — LA GRECIA MICENEA.

— Fig. da 55 a 73. —

UTRITA dalle antichissime civiltà orientali e dall' egizia, ma recante in sè germi nuovi, si svolse durante il secondo millennio av. Cr. nelle isole e su le coste del mare Egeo una civiltà originale, di cui fino a pochi decenni or sono non si sospettava neppure l'esistenza. Questa civiltà, che occupa in gran parte i medesimi paesi che costituirono poi la Grecia classica, si dice perciò *preellenica*, ovvero, dall'area geografica in cui si spazia, *egea*, o, più comunemente, da uno dei suoi maggiori centri (Micene), che divenne presto celebre per le scoperte fattevi dallo Schliemann, *micenea* e non già *micenica*, forma apparsa in manuali tradotti dal tedesco e ricalcata su *mykenisch*; ma se si dovesse rinunziare alle forme letterarie nostre, consacrate da tutta la tradizione greco-latina, per quelle col suffisso *-ico* simile al tedesco *-isch*, bisognerebbe anche dire *corintico* e *atenico!* Non è qui il luogo di esporre le discussioni cui questa civiltà ha dato occasione e i problemi che ha fatto sorgere. Diremo solo che troppo semplicistiche a noi sembrano tanto la soluzione proposta da coloro che vedono nei prodotti dell'arte e dell'industria micenea la mano d'un popolo straniero che avrebbe occupato quelle sedi (Cari, Hetei, Fenici, ecc.), quanto l' altra, che ha maggior numero di seguaci, e che inclina a ritenere quei prodotti per opera dei Greci stessi, in una fase antichissima della loro esistenza. La prima opinione ha per sè

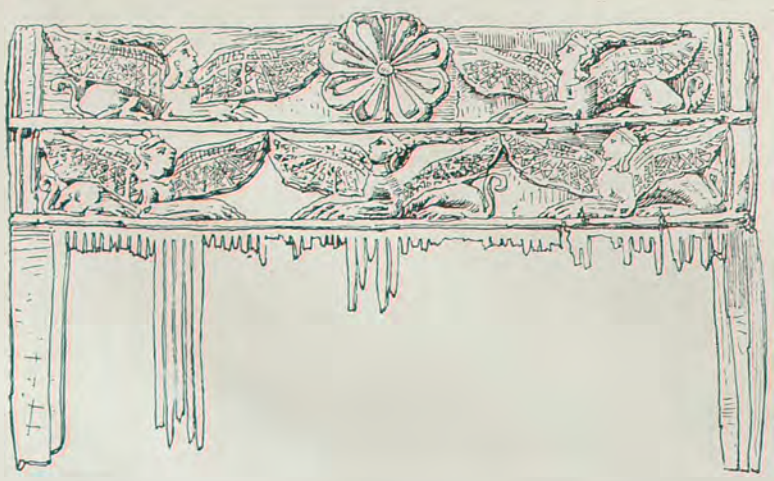


Fig. 55. Pettine d'avorio trovato a Spata.

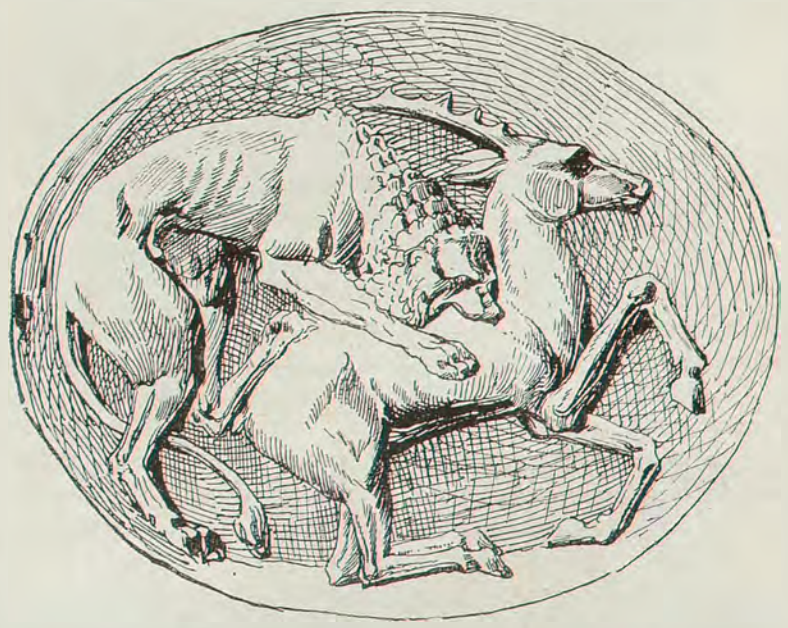


Fig. 56. Pietra incisa d'arte micenea, molto ingrandita nella riproduzione.

l' impressione evidente che fanno le opere micenee, di non contener nulla di specificamente greco, di essere anzi ben lontane da tutto ciò che ci ha tramandato nel modo più sicuro l' essenza del carattere e dello spirito greco: ha però contro di sè il fatto che neppure si trova, tra i popoli volta a volta proposti quali autori della civiltà micenea, uno cui risulti spettare in modo specifico il carattere di

essa. D' altra parte dire che i Micenei furono Greci senz'altro ha ancor troppo della fede ingenua dello Schliemann, per la quale egli attribuiva le tombe e gli oggetti di Micene e di Troia alle persone degli eroi cantati da Omero. E' un po' come dire che i Romani d'Italia furono Italiani, e i Gallo-romani di Francia furono nient' altro

Fig. 57. Pietra incisa c. s. molto ingrandita.

che Francesi. Forme singole hanno ereditato Italia e Francia dal mondo romano; ma ciò non basta. I monumenti romani sono animati da un altro spirito, che non è nè francese nè italiano; l' anima di queste nazioni si è formata attraverso il medio evo sulle rovine del mondo antico. Allo stesso modo singole forme la Grecia classica ereditò da quella micenea, anzi più le ricerche progrediscono e più questi legami si stringono; ma restano legami formali; alla civiltà micenea manca lo spirito ellenico che si è formato sui detriti di essa, attraverso un medio-evo simile al più recente che si ebbe nelle nostre nazioni occidentali. E come il medio-evo nostro deve gran parte della sua fisonomia alle invasioni barbariche ed alla mutazione della lingua, così il medio-evo della Grecia antica fu il prodotto delle invasioni di nuove genti, principalmente della stirpe dorica, che sul fondo mediterraneo e, sostituendolo ad una lingua ancor misteriosa e di scrittura indecifrata, che fu in uso nell' età micenea, trapiantarono il linguaggio

Fig. 58. Pietra incisa c. s. molto ingrandita.

ario con la scrittura alfabetica appresa dai Fenici: linguaggio e scrittura che ci diedero il greco classico.

Sorta in un mondo marittimo, esposto a tutte le correnti d' influenza e di commerci, difficile a ridursi in unità nazionale, cui esso non pervenne neppure ai più bei tempi della Grecia classica, l' arte micenea, non ebbe quella fissità di forme che è caratteristica delle antichissime arti dell' Asia e dell' Egitto. Questa indecisione delle tendenze dell' arte, sopratutto figurata, si riverbera anche nell' umile applicazione delle figure animali alla decorazione, che noi ci siamo proposti di trattare. L'arte figurata micenea oscilla fra la finitezza e la bravura geniale, che talora riescono a conciliarsi, fra la rigidità e lo schematismo ieratico da una parte e il naturalismo dall' altra. Si direbbe che il non aver la Grecia micenea trovata la sua via artistica netta e ferma, quasi brancolando nella ricerca, fu appunto ciò che rese possibile la stupenda perfezione artistica della Grecia classica; allo stesso modo, io penso, le tendenze artistiche delle stirpi italiche, non potute esplicarsi nell' antichità perchè sopraffatte dalla ferrea unità romana che impose il gusto grecizzante, e rimaste latenti, resero possibile il meraviglioso rinascimento italiano quando dalla notte medioevale sorse per la nostra nazione l' aurora di tempi nuovi.

Guardiamo ad esempio le sfingi che ornano un pettine d'avorio trovato a Spata nell'Attica, località ben nota per importanti scoperte di monumenti dell' epoca micenea (fig. 55). In esse non v' ha nulla che non si trovi già nelle altre arti dell'Oriente antico: non la postura accoccolata, non la disposizione a zone, non la collocazione in profilo, mentre le ali si spiegano in prospetto per riempire lo spazio,

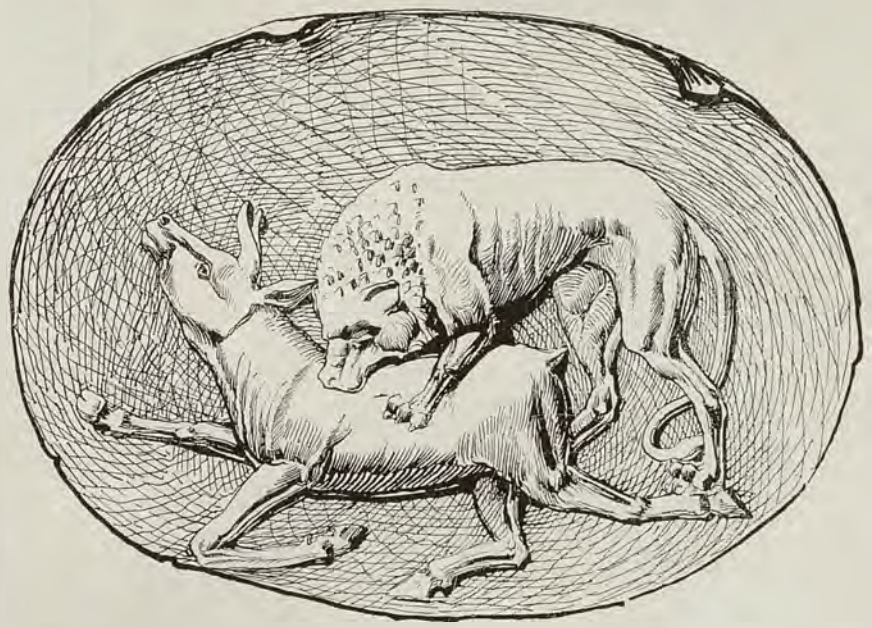


Fig. 59. Pietra incisa c. s. molto ingrandita.

ed anche in omaggio a quella medesima convenzione che, per facilità di esecuzione, sopprime nei quadrupedi cornuti l'uno dei corni, o li rappresenta tutti e due, ma volti in direzione opposta, come p. e. avviene nell' arte assira. Lo stesso tipo della sfinge è d' origine egizia. E pure queste sfingi micenee non hanno la rigidità delle sfingi egizie nè dei mostri orientali: hanno qualche cosa di mosso e quasi di tormentato.

Uno dei generi che l'arte micenea trattò più largamente, che a noi è pervenuto in maggior copia di esemplari, e in cui le figure animali appaiono spessissimo, è costituito dalle pietre incise, sigilli le cui figurazioni avevano per lo più significato religioso, simbolico. Il nostro disegnatore ha riprodotto, in forte ingrandimento, quattro di tali pietre incise (fig. da 56 a 59); in tre di esse apparisce la frequente figura del leone che salta addosso alla sua preda; in una un capro fuggente. Queste pietre appartengono all' indirizzo naturalistico e finito, il disegno ha in esse gran forza ed efficacia, l' impressione dell' artista è vivace ed è resa con ardimento. Ma vi sono altre pietre in cui le figure animali sono schematiche, puramente significative e simboliche senza ricerca di forme artistiche; altrove la composizione è ieratica e araldica, e si vedono due animali rampanti ai lati d' una colonna, per esprimere l'ossequio della natura al simbolo aniconico della divinità. Tale è pure la composizione che si vede in basso rilievo sulla notissima porta di Micene detta *porta dei leoni*, alla quale basterà aver accennato. Ci contenteremo pure di accennare al campo della fauna marittima, molluschi, pesci, uccelli aquatici, che ha spesso fornito motivi di decorazione alla ceramica dipinta micenea, e alle urne funebri di terra cotta (come quelle dell' isola di Creta che furono studiate dal nostro Orsi) dipinte nello stesso stile della ceramica. Il piccolo accenno servirà a richiamare l' attenzione di quei lettori che volessero approfondire la ricerca; ma l' applicazione della fauna marittima, non meno che quella

della flora, alla decorazione della ceramica dipinta micenea, ha note e stileggiamenti così particolari, che offrirne qui una analisi accompagnata da riproduzioni grafiche ci porterebbe un po' lontano dagli scopi di questo periodico e dal carattere che vogliamo serbato ai nostri articoli.

Così pure accenneremo di volo alle figure animali che ricorrono su le stele funebri di Micene, e che sono tra le opere d'arte più convenzionali di questo singolare periodo.

Fig. 60. Coperchio di scatola in legno intagliato, d'arte micenea, trovato in Egitto.

Gli oggetti di legno della civiltà micenea sono periti, e con essi le decorazioni che li adornavano. Tutti conoscono però le eccellenti attitudini del clima e del suolo dell'Egitto a conservarci il legno. Si poteva perciò sperare, viste le relazioni di scambi che intercedettero fra vari centri della civiltà micenea e l'Egitto, di trovare in questo paese un oggetto di legno miceneo. Tale speranza si è verificata, col rinvenimento di una specie di coperchio di scatola di legno, intagliato a figure d'animali (fig. 60): benchè trovato in Egitto, quest'oggetto non ha nulla di egizio, anzi lo stile ricorda in tutto quello delle pietre incise micenee, specialmente della serie dell'indirizzo naturalistico, nella quale si nota la bravura del disegno e l'adattamento della figura allo spazio.

Assai coltivata nell'età micenea fu anche l'oreficeria, che giunse a singolar perfezione tecnica. Una bellissima lama di pugnale trovata a Micene (fig. 61), intarsiata d'oro e d'argento a vari colori, rappresenta una caccia al leone. Un gruppo d'uomini, armati di lance o giavellotti, e protetti dal grande scudo che or trascinano dietro le spalle, sostenuto da una coreggia, or voltano innanzi per appiattarsi dietro di esso (scudo e metodo di combattimento caratteristici dell'epoca, e di cui è ricordo nelle parti più antiche del poema omerico) ha attaccato tre leoni: una delle fiere fa fronte agli assalitori e ne ha già atterrato uno; gli altri due leoni fuggono, e un d'essi volge la testa indietro senza cessar di fuggire. La composizione e l'esecuzione sono mirabili per freschezza e splendore d'effetto: nel digradare della composizione verso uno spazio angolare si trova già accennata la soluzione del problema che preoccuperà gli scultori greci incaricati di decorare con figure i frontoni dei templi.

Fig. 64 e 65. Rappresentazioni su due tazze d'oro trovate a Vafio.

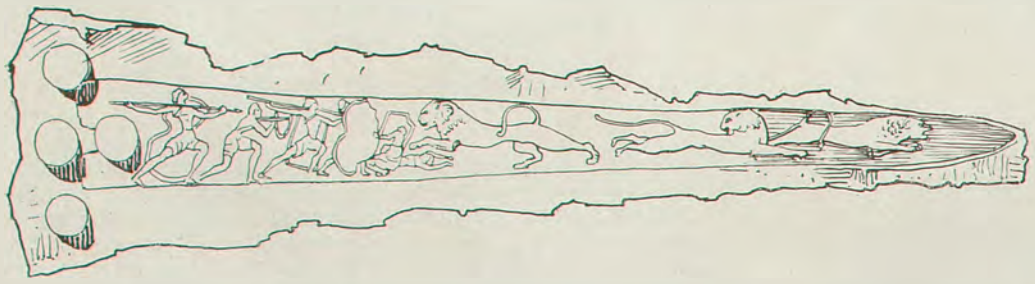


Fig. 61. Lama di pugnale trovata a Micene.

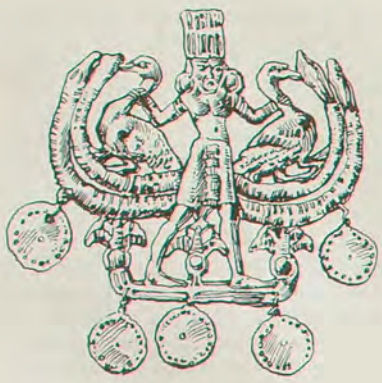


Fig. 62. Pendente d'oro trovato ad Egina.

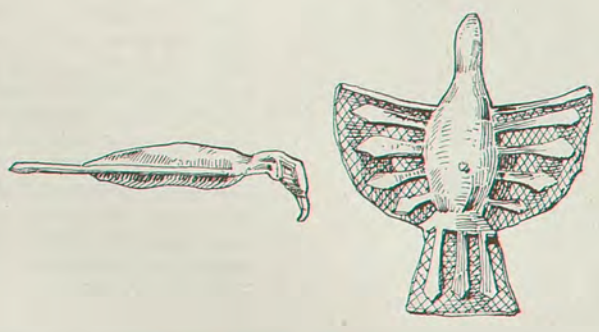


Fig. 63. Gioiello di placca d'oro proveniente dagli scavi di Troia.

Di stile diverso, ieratico ed egittizzante, è un pendaglio d'oro che appartiene ad un tesoro trovato ad Egina e spettante all'ultimo periodo dell'età micenea (fig. 62). Vi è rappresentato un Dio simile ad Horus egizio, con enormi orecchini e penne erette sul capo, sorto in piedi su una specie di barca adorna da tre fiori di loto, e tenente pel collo due palmipedi ciascuno dei quali becca una coppia di serpi che sembrano uscire dal corpo di lui. V'è senza dubbio in tutta questa composizione un concetto naturalistico e cosmogonico, e forse non va lungi dal vero il Milani, pel quale il nostro pendaglio adombra il figlio di Rhea, Zeus, in forma che assume i caratteri di Herakles figlio di lui, strozzatore e distruttore degli uccelli delle paludi e dei serpenti. I medesimi procedimenti adoperati dagli orafi micenei si riconoscono pure nell'aquila fatta di due placche d'oro, che proviene da Troia, ed è qui riprodotta (fig. 63). Un foro sotto il ventre mostra che l'oggetto era montato su un'asta o perno; il dorso e il ventre sono decorati da linee incise a bulino; la forma è convenzionale, e solo la curvatura del becco rivela l'uccello di rapina.

Ma il capolavoro degli animalisti micenei è forse da riconoscere nella celebre coppia di tazze d'oro, trovate a Vafio (*Vaphio*, non Fafio come s'incontra in qualche manuale tradotto dal tedesco) ed ornate in giro di scene a rilievo (fig. 64 e 65). Vediamo nella prima tre tori in un paesaggio arborato; in alto, con una ideografia simile a quella che si nota nelle pietre incise o sigilli, sono espresse le nubi, in basso il suolo accidentato. Un toro è già preso nella rete, due altri fuggono furiosamente a dritta e a sinistra, mentre due cacciatori mal destri ed incauti sono stati presi a cornate da uno dei tori fuggenti, scaraventati a gambe in aria, malmenati ed uccisi. Alla rappresentanza della pericolosa caccia al toro selvatico fa riscontro quella della tazza gemella, che ci esibisce il toro domato. Uno di questi animali, a sinistra, fortemente stretto da una corda ad un piede, come usa anche oggi, cammina innanzi al bifolco; al centro una coppia di tori ammansati sembrano parlarsi e non attendere che il giogo, mentre un quarto toro a destra si china a brucare. L'efficacia di quest'arte è meravigliosa; animalisti di pari forza non ebbe, in tutto il mondo antico,

se non l'arte assira; e pure lo stile di questi rilievi non è l'assiro, essi hanno un carattere speciale, e se si lasciano forse vincere in esattezza, vincono per la freschezza e per la vivacità con la quale forme, atteggiamenti, espressioni sono osservati e riprodotti.

Pochi sono finora gli animali che ricorrono nelle pitture parietali dell'età micenea. Notissimo è l'affresco di Tirinto con la caccia al toro, dove la figura umana che insegue l'animale fuggente è disegnata in modo infantile, per difetto di prospettiva, come corrente o saltante sulla groppa stessa del toro. Qui d'accanto è poi riprodotto (fig. 66) un frammento d'intonaco dipinto di Micene, che

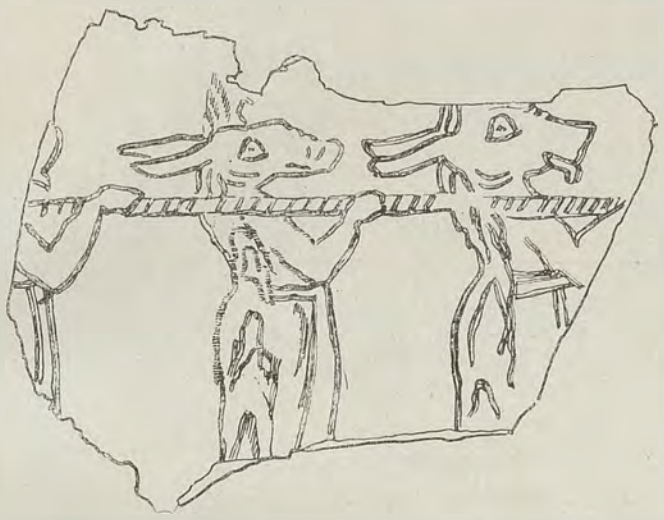


Fig. 66. Frammento d'intonaco dipinto a Micene con demoni a testa d'asino.

esibisce tre dèmoni con testa e spoglia credute d'asino, e che portano secondo alcuni una fune da pozzo, con cui ballano una sacra danza lasciva, il *kordax*. Secondo il Milani invece la testa sarebbe di mulo, per esprimere la natura mista di tali dèmoni, ed essi porterebbero in ispalla una trave o abetella, simbolo betilico di Zeus, piuttosto che una fune; ma quest'ultimo emendamento alla interpretazione precedente non mi sembra probabile, stando a quel che ci presenta il disegno.

II. — LA GRECIA CLASSICA: L'ARCAISMO.

Dopo i secoli di confusione e di contese nei quali scompare la civiltà micenea, molte delle sue acropoli restano arse e sepolte sotto le macerie, nuove genti compaiono su la scena del mondo, delle cui gesta eroiche gli aedi o narratori epici conservano nei loro canti il ricordo; dopo quel turbine che si produce tra la fine del secondo millennio av. C. e il principio del primo, la scena cambia e comincia una nuova storia per l'arte che ora diviene in breve veramente greca. Come nel nostro evo medio, si perde la coscienza della forma artistica raggiunta, e si torna da capo al pupazzetto barbarico e infantile: ciò si osserva naturalmente anche nelle figure d'animali e principalmente anche nella ceramica dipinta, che è una delle più caratteristiche manifestazioni del nuovo stile. La nostra fig. 70 offre un saggio

Fig. 67. Scudo di bronzo trovato nell'antro Ideo in Creta.

di queste pitture vascolari che dal primo e più ricco luogo di rinvenimento (la necropoli del Dipylon, ossia delle « due porte » ad Atene) si dice dagli archeologi « stile del Dipylon » e non *stile dipilo*, come si trova in qualche manuale tradotto dal tedesco, ove pare non sia stata ben intesa la forma *Dipylonstil*). Si noti la geometrizzazione delle forme nelle figure dei cavalli e nella figura umana, che è una caratteristica spiccata di quello stile, il quale dall'abbandono della forma naturalistica e dal predominio assoluto dell'ornato lineare si dice per eccellenza « geometrico ». Fu il rompersi della tradizione artistica, e il conservarsene deboli tracce solo nelle industrie domestiche, principalmente nelle tessili, quello che comunicò anche ai prodotti di altre arti,

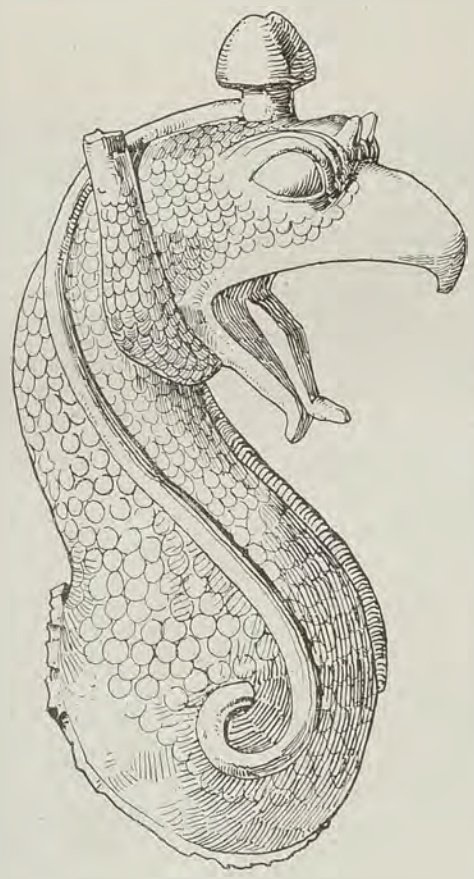


Fig. 68 e 69. Grifi in bronzo ornanti il bacino della fig. 71.

quando queste ripresero il loro cammino, i caratteri delle dette industrie. La cura primitiva di riempire ogni vano con ornati o altre figurette, non lasciando neppure uno spazio vuoto nel fondo (vedi nella nostra figura i pesci disegnati sotto i cavalli) è un'altra singolare caratteristica di questo stile ornamentale, anch'essa forse derivata dalle arti tessili.

Ma in alcuni centri, che già nell'età preellenica erano stati fiorentissimi, continuavano anche le industrie metalliche, conformandosi in gran parte ai vecchi modelli dell'oriente asiatico, quali venivano sopratutto adottati e diffusi dai Fenici. Non molti anni or sono, quando di un tale stadio dell'industria protogreca non si aveva sentore, si correva il rischio di prendere i prodotti della più antica metallotecnica greca per opera fenicia, e tal sorte toccò difatti ai bronzi

Fig. 70. Pittura vascolare nello stile detto del Dipylon.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

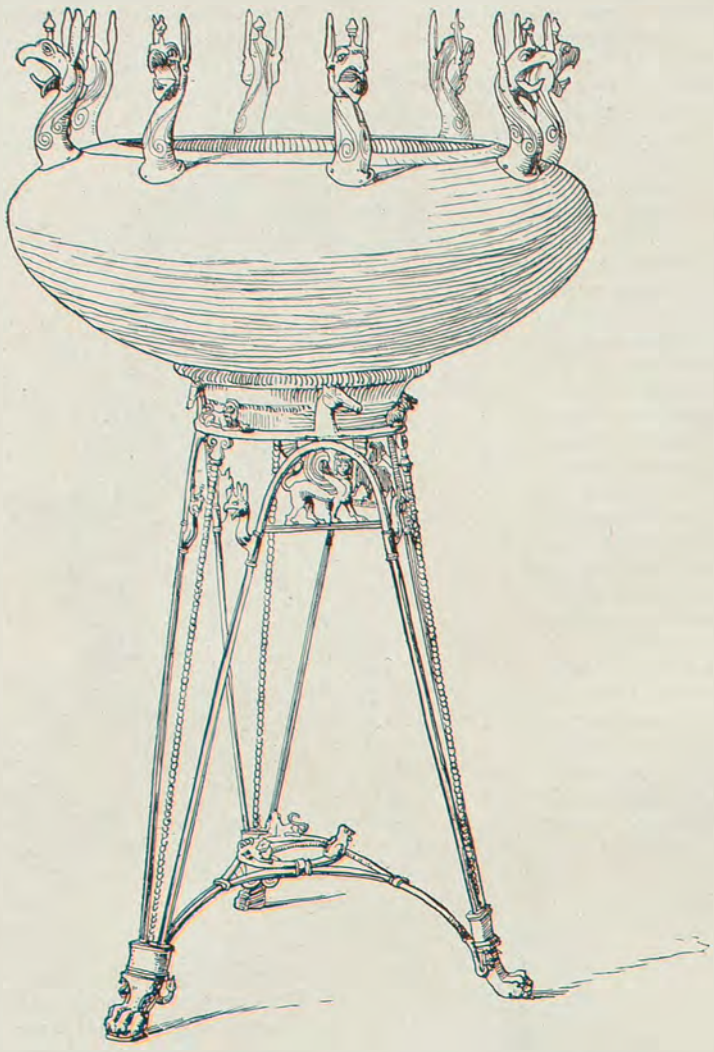


Fig. 71. Bacino in bronzo su tripode scoperto in Olimpia.

dell'antro Ideo nell' isola di Creta, i quali ora, per merito principalmente del Milani e delle sue sagaci interpretazioni, concordemente sono ritenuti protogreci. Uno di questi bronzi, uno scudo rotondo con zone d' animali e con umbone a testa leonina, è qui rappresentato dalla fig. 67.

Altri prodotti, un po' meno antichi, della metallurgia greca arcaica, sono tolti dagli abbondanti bronzi scoperti in Olimpia. Vediamo

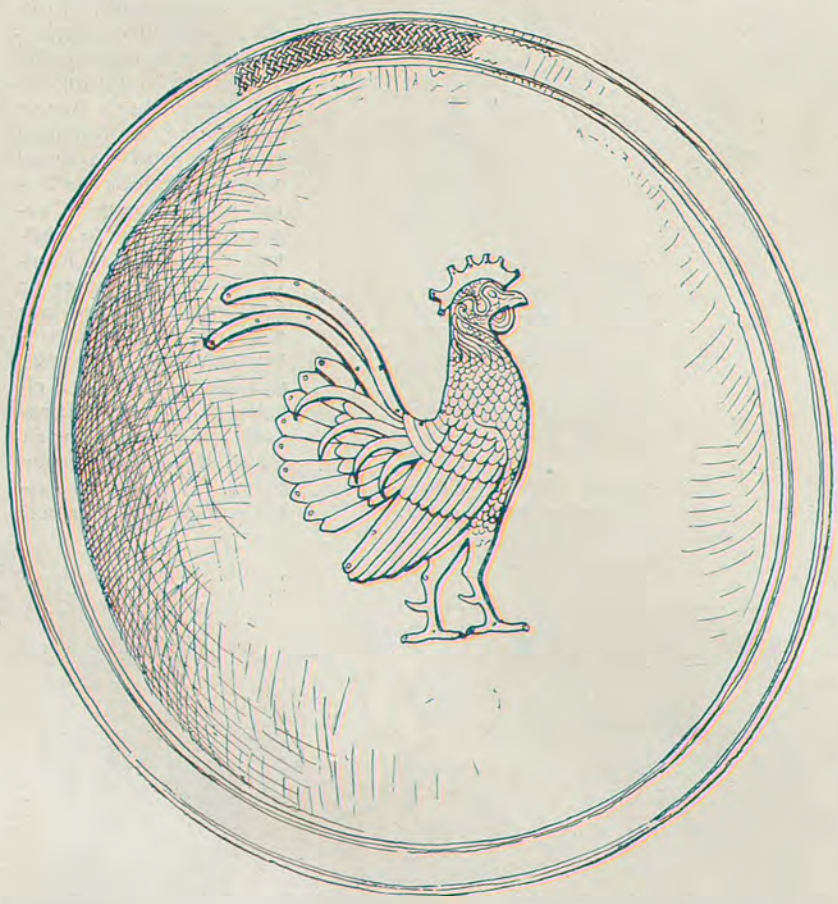


Fig. 72. Gallo inciso nel fondo di una coppa trovata in Olimpia.

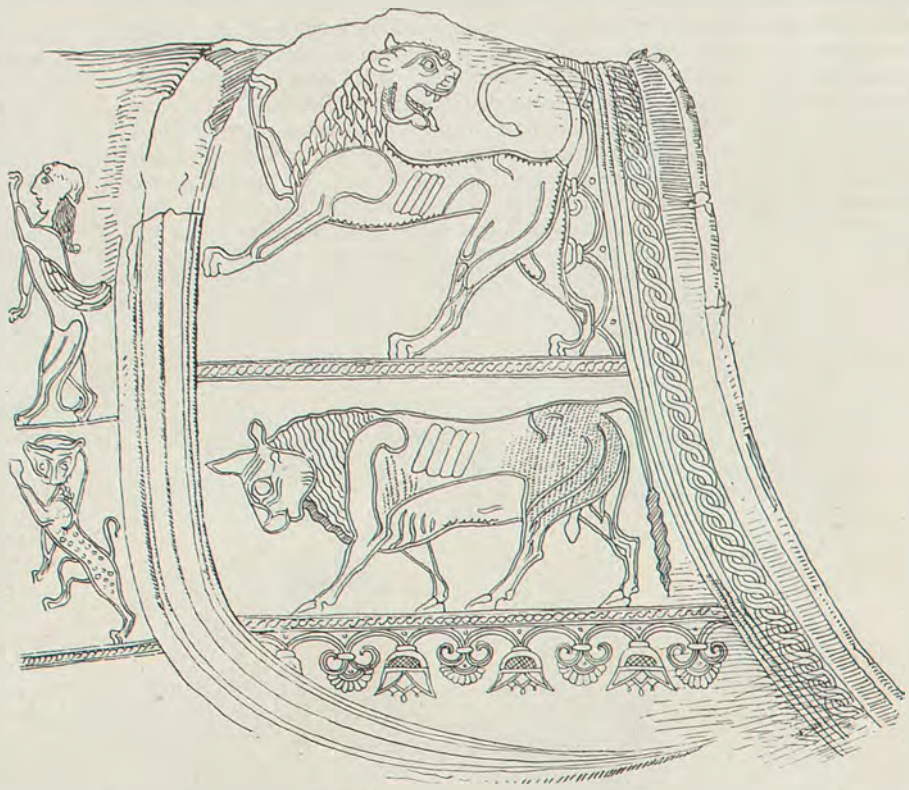


Fig. 73. Schiniere di bronzo trovato in Olimpia.

anzitutto due teste di grifo (fig. 68 e 69), pezzi d' applicazione, la cui maniera è dimostrata dalla fig. 71: vi si vedono ornare il lebete o caldaia, posato sul tripode: anche nel sostegno sono aggiunte simili teste ed altre figure e parti di figure animali. Un' ocrea (fig. 73) è decorata a scomparti distinti da fascette a treccia e riempiti da animali incisi a bulino in stile secco e in pose araldiche: i medesimi fenomeni generali (tranne il carattere particolare di ciascun'arte) si producono pure nelle nostre opere d'arte medioevali. Più naturale e pieno di carattere è un gallo che adorna il fondo di una coppa (fig. 72); l'arte si libera a poco a poco dai suoi legami e ridiventa capace di guardare con occhi rinfrancati l' eterna maestra, la natura.

(*Continua*). G. Patroni.

Fig. 74. Putto nella chiesa di Gesù e Maria a Roma.

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

Anno XVI — 4.° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1907.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VI.

LA CHIESA DELL' INCORONATA A LODI.

— Tav. 14, Dett. da 9 a 14, Fig. da 75 a 82. —

L'ORIGINE di questa chiesa è pressochè riassunta da due epigrafi, l'una sotto il vestibolo, del seguente tenore: *Has olim prostitutas edes sub hac mirabili testitudine R. P. Lauden, Dive Marie dicavit anno Domini 1490*; e l'altra sul fregio della trabeazione dirimpetto alla porta principale, che dice: *Locus publicae olim veneri damnatus virgini maxime — erecto templo consacrataque ara castus religiose salutatur — Laudem populi impensis anno salutis MCCCCLXXXVII.* La prima iscrizione ricorda il compimento del vestibolo; la seconda la data in cui il Consiglio della Città in seguito ad una guarigione miracolosa operata dall' immagine della Vergine frescata sopra una casa di donne di mal affare, radunato nella sala delle provvisioni ordinò l'acquisto e la demolizione di quella casa e l'erezione sull'area di essa di una chiesa in onore della Vergine.

I Lodigiani incaricarono il loro concittadino Giovanni Battaggio, uno degli artisti più insigni che onorassero allora la capitale insubre, detto dal Terni, cronista di quel tempo, *principe de' architecti, de patria lodesano*; ed ebbero il disegno del santuario che intendevano di erigere alla Madonna.

L'architetto il 20 maggio 1488 assunse l'incarico della costruzione, innalzò le muraglie, prese a fare le decorazioni di plastica, le opere di statuaria, e attese per diciassette mesi, dal 28 maggio 1488 al 29 ottobre 1489 alla costruzione, nel divisamento di *far cossa che piaza a la nostra dona et ali agenti a nome de quella et de fare metere in opera li soij lavori si intaijati come quelli de releuio.* Ma dopo questo tempo il Battaggio, venuto a contrasti coi deputati alla fabbrica per la parte ornamentale della medesima, scioglieva il contratto. Gli successe il Dolcebono, a cui verosimilmente si attribuisce l'idea dell'ambulacro. In seguito vi lavorarono Lazzaro Palazzo e l'Amadeo.

Il concorso di uomini tanto valenti fece della chiesa dell' Incoronata, dice il cav. Caffi, *un vero esemplare di architettura, del miglior gusto dell'arte risorta, miracolo dell'arte lombarda.*

Il tempio, preceduto da un pronao che fu chiuso da una robusta inferriata nel 1699, si eleva di soli due gradini dal piano stradale, in forma ottagona, internamente a due piani sormontati da una volta a cupola.

Il piano terreno si apre per ciascun lato in arcate tonde, nel cui vano s' inalza un altare per ciascheduna, ad eccezione delle tre verso la via, sotto le quali si apre l' ingresso principale che mette al vestibolo e due altre porticelle che si aprono direttamente sulla strada. Sopra queste ultime, un po' più tardi, vennero posti la cantoria e l'organo colle relative loggie.

Sugli archi intorno intorno al tempio si aggira una magnifica trabeazione, e nei timpani tra questa e gli archi e le lesene si aprono sedici nicchiette circolari da cui sporgono altrettante teste di apostoli e di evangelisti.

Ciascun lato del piano superiore è diviso in due minori arcate divise da elegante colonna di marmo nero decorata con fregi d'oro; sui timpani soprastanti ad ogni capitello campeg-

Fig. 75. Interno della chiesa dell'Incoronata a Lodi.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

giano gli stemmi del Comune di Lodi, dello Sforza e di alcune nobili famiglie lodigiane. Il muro di sfondo — che una volta portava i dipinti di Gerolamo Malegolo, lodigiano, e di Giovanni e Matteo Chiesa, di Pavia, — corrisponde alla insenatura delle cappelle sottostanti e si apre a grandi finestre, munite di vetriate, che rischiarano l'ambulacro corrente tutto all'ingiro dell'ottagono e l'ottagono stesso.

Sulla seconda trabeazione, la quale corre sopra i sedici archi della loggia, di minore aggetto della prima, si estolle arditamente la bella cupola divisa in otto spicchi che si chiudono alla base di un cupolino o lucernario, pure di forma ottagonale ad aperture rettangolari, una per ogni lato.

L'interno della chiesa, come appariva ne' primi anni, è rappresentato da una bellissima tavola: la *Presentazione al Tempio*, opera del Bergognone, che si ammira nel tempio stesso (fig. 77 e dett. 9). Appare che tutte le lesene erano decorate a stucchi dorati come le due che presentemente fiancheggiano l'altare maggiore, e che il fregio della grande trabeazione era coperto da iscrizioni come ora la parte che sovrasta l'arco dello stesso altare.

L'anno 1498 Giovanni Chiesa frescava sotto il vestibolo la *Coronazione della Madonna*; un'altra rappresentazione della Vergine credesi di Antonio Fossato: sono opere molto malandate.

Il pavimento, sostituito ad un altro affatto diverso che si scorge nel citato dipinto del Bergognone, è opera di Cristoforo Pedoni di Cremona: è fatto a rombi di tre colori (1540).

Nelle decorazioni murali del primo ordine, opera condotta da Callisto e dai fratelli Piazza di Lodi, tutto quanto si può immaginare di bizzarro, di grazioso, di fantastico fu prodigato sulle lesene, sugli archivolti e sul fregio della trabeazione. Ad eccezione dei due pilastri e del tratto di fregio già accennati, che recano candelabri dorati in rilievo su fondo azzurro e la nota iscrizione, tutto è coperto dalla pittura decorativa (tav. 14, fig. 75 e 78). Ogni specchiatura, chiusa da incorniciature a rilievo dorato, è pure a candelabro ed a fondo d'oro, ma ogni

Fig. 76. Veduta esterna della chiesa dell'Incoronata.

figurazione è diversa: qui sta a base un uomo accoccolato in atto di sorreggere un fanciulletto che leva sugli omeri un altro bimbo e questo a sua volta un terzo minore, e così fino alla sommità; là il piede del riquadro s'informa a putti ignudi di mezzo ai quali salgono via via ad eque distanze altri fanciullini che sorreggono scudi, armi, strumenti, mascheroni, ramelli, verdure, animali, stranezze. Di fianco alla porta maggiore, una testa cadaverica con ampia ferita alla fronte, rappresenta il capo del gigante Golia: di rincontro è un teschio anguicrinito che credesi di Oloferne: qua e là, a mezzo delle tratte, maschere comiche e tragiche, e lancie e brocchieri e galerette vuolsi che rappresentino l'èra antica, alla quale fa riscontro la novella, simulata nel mansueto agnello, nel calice, nella spugna, nei chiodi, nella sacra Sindone e in altri emblemi della Passione.

Altrettanto dicasi dei riquadri nelle controlesene, pur essi a bimbi con panierini di frutta o cesti di margheritine e mughetti da cui pendono sottili tralci che vestono di verdi foglie gli spazi tra l'uno e l'altro bimbo: altrove sono ciocche, fasci di strumenti antichi, di liuti, mandolini, zampogne, timballi

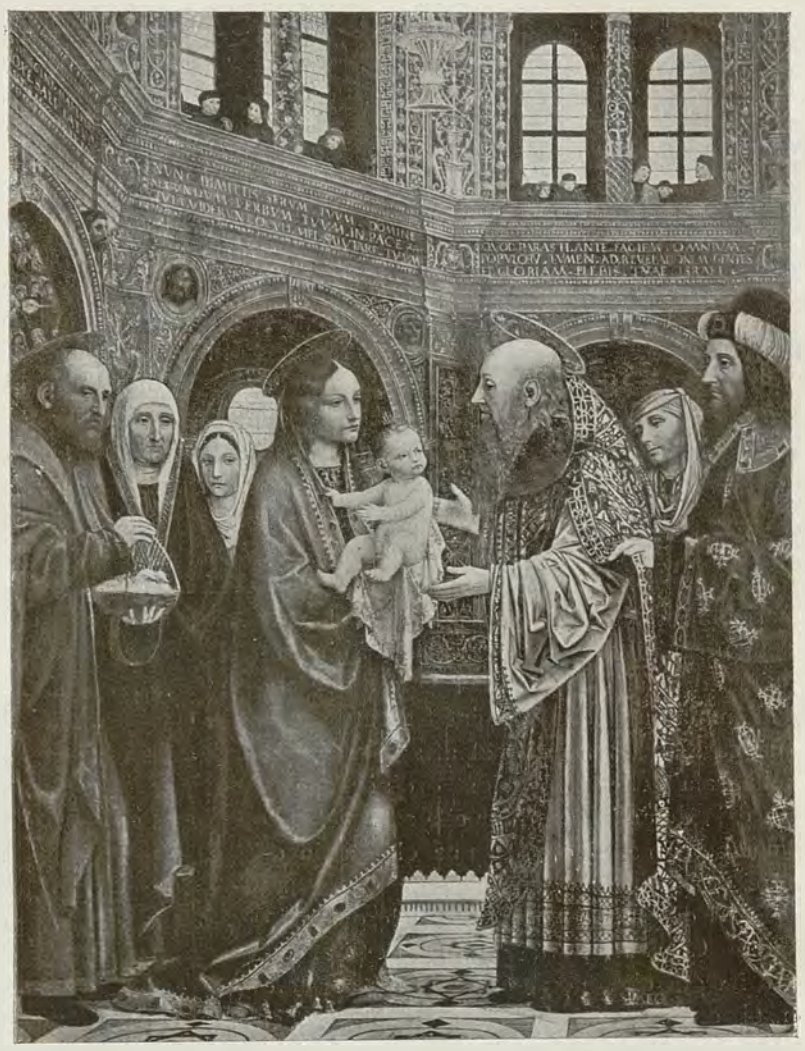


Fig. 77. Tavola di Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, riproducente l'interno della Chiesa dell'Incoronata (vedi dett. 9).

e fra essi il bianco di qualche foglio di musica qua e là accartocciato. — Il fregio è un nuovo portento di bambini che si rincorrono, che folleggiano fra ramoscelli con caproni, agnellini e altri animali esprimenti l'innocenza che festeggia l'Augusta titolare del tempio, insomma un incantesimo dei più rari che in luogo sacro ci sia dato vedere. — Tutte queste opere, già velate dalla fitta nebbia dei secoli, mise allo scoperto il pittore Giuseppe Modorati di Milano, mentre lo scultore Pierotti riparava i guasti delle incorniciature e il lodigiano Giovanni Moro rinnovava le dorature.

Il secondo piano, quello che subì più gravi iatture e venne poi maltrattato da inquadrature e rosoni di stucco, rozzi rameggi ai pilastri e ai voltini, e da statue pure di stucco, fu ultimamente ristaurato: Angelo Brambilla attese alla decorazione delle lesene, delle volte e delle pareti del loggiato: le incorniciature e gli altri lavori di ornato in rilievo sono del Pierotti già ricordato.

L'anno 1840, sgombrata la parte superiore dalle barocche aggiunte, Enrico Scuri di Bergamo, Leone Bussi e Giuseppe Pestagalli di Milano decorarono la cupola quale ora si vede; sono del primo le medaglie degli otto specchi, rappresentanti l'Incoronazione di M. V. e i santi più eminenti di Lodi; del secondo le incorniciature a rilievi; dell'ultimo la riforma del lucernario.

Il primo ottavo, quello della porta maggiore, ha un'*Adora-*

zione dei Magi attribuita a Callisto; a Fulvio, figlio di Callisto, si danno gli altri quattro dipinti. Francesco Lanaveggia e Pietro Codeferro, ambi di Lodi, eseguirono il primo gli stucchi, il secondo i rosoni di legno della volta (1563-64).

Nel secondo ottavo è una cantoria in legno scolpita, simile a quella dell' organo dall' altro lato simmetrico. Autori di essa sarebbero i fratelli Piazza (1537): in tal caso questi, o alcuni

Fig. 78. Angolo nella predetta chiesa con decorazioni di Callisto Piazza.

di loro, esercitarono anche l'arte dell' intaglio. Altri invece crede che gli artefici del *pozolum* sieno Giovanni Stefano Lupi, detto *Luino*, e Battista Coldirolo, lodigiani. Sotto la cantoria havvi un quadro votivo fatto apporre dal Conte di Musocco (1509) ed un affresco della Vergine statovi trasportato da altra sede. Questo ottavo si chiama anche del campanile, che fu eretto, su disegno del Dolcebono (1501), da Lorenzo Maggi (1503).

Il terzo ottavo comprende l'altare di S. Antonio. Il patrono G. A. Berinzaghi vi fece collocare la stupenda ancona a scomparti, opera di Martino Piazza (1513): altri ritiene che vi mettesse mano anche Albertino suo fratello; v'ha poi chi la dice fattura del solo Albertino. I quadri laterali e la parte ornamentale sono dei Piazza (1549-1558).

L'anno 1538 e successivi Callisto Piazza dipingeva la *Crocifissione* e quattro quadri minori sulle pareti della cappella del quarto ottavo: l'ornamentazione e l'assetto generale erano già stati affidati ai fratelli Piazza sino dal 24 febbraio 1534.

Nel 1691, sfondatosi il muro dell' ottavo dirimpetto all' entrata maggiore in cui era situato il massimo altare, si pose mano su disegno dei pittori Grandi e Romagnoli alla costruzione dell'abside per collocarvi il coro. La struttura del nuovo altare e del coro riflette il gusto dei tempi. L'altare maggiore (1738) è notevole per magnificenza e varietà di pietre orientali e di bronzi. Nell' altare sta l' antico miracoloso affresco di M. V.; nel lacunare opposto, verso il coro, rifulge un dipinto del 1519, opera squisitissima di Albertino Piazza: era il gonfalone della

Fig. 79. Tergo della croce stazionale serbata nella detta chiesa. Opera dei fratelli Rocchi nel 1512 (vedi fig. 10, anno 1894).

chiesa. — Gli stalli del coro, di laboriosa fattura, sono di Carlo Antonio Lanzano; di suo fratello Andrea è l'*Incoronazione della Vergine* sulla volta (1699); Stefano Maria Legnano dipinse l'emiciclo coll' *Incoronazione di Ester*. — La bella cancellata in ferro e bronzo davanti al maggior altare fu fatta su disegno di Scipione Piazza (fig. 80).

Nel sesto ottavo è la cappella di S. Giovanni Battista: qui rifulge intieramente l'opera di Callisto: suoi il quadro grande della *Decollazione* (1530) e i quattro minori laterali, rappresentanti la *Nascita* e la *Predicazione* del santo, il *Battesimo del Redentore* e il *Convito di Erode*, dove, tra i commensali, il pittore

POLITECNICO BIBLIOTECA

dipinse il proprio ritratto che torce lo sguardo dalla macabra scena.

Altra opera insigne di Callisto è la *Conversione di San Paolo* nell'ottavo successivo: ha incorniciatura nobilissima attribuita a Daniele Gambarino o a Martino Coldiroli, sormontata da una graziosissima medaglia di figurette a rilievo colorate, rappresentanti lo Sposalizio della Vergine, cui risponde alla base altro rilievo dorato, il Martirio di San Paolo. Ai lati stanno disposti, come nelle altre cappelle, quattro quadri di Ambrogio da Fossano, il Bergognone, il cui nome non ha d'uopo di elogio: rappresentano i primi quattro misteri della Vergine, l'Annunciazione, la Visitazione, l'Adorazione dei Magi e la Presentazione al Tempio: quest'ultimo è più degli altri prezioso, non solo per la bellezza straordinaria delle figure, ma anche per la scena, che è il preciso interno della chiesa dell' Incoronata, quale si mostrava un dì nelle sue primitive decorazioni.

L'ultimo ottavo, nella parte superiore, è occupato dall'organo con rispettiva loggia in legno a finissimi rabeschi d'intaglio, dorati. L'organo, ancora intatto come Domenico Da Luca lo compiva nel 1507, è a scompartimenti architettonici intagliati e dorati. L'armadio a sportelli ha pitture da ambo i lati di Giovanni e Matteo Chiesa. Sulle spalle sottostanti all'arco stanno un bellissimo affresco di Madonna ed un *Ecce homo* ad olio, entrambi di sconosciuto autore.

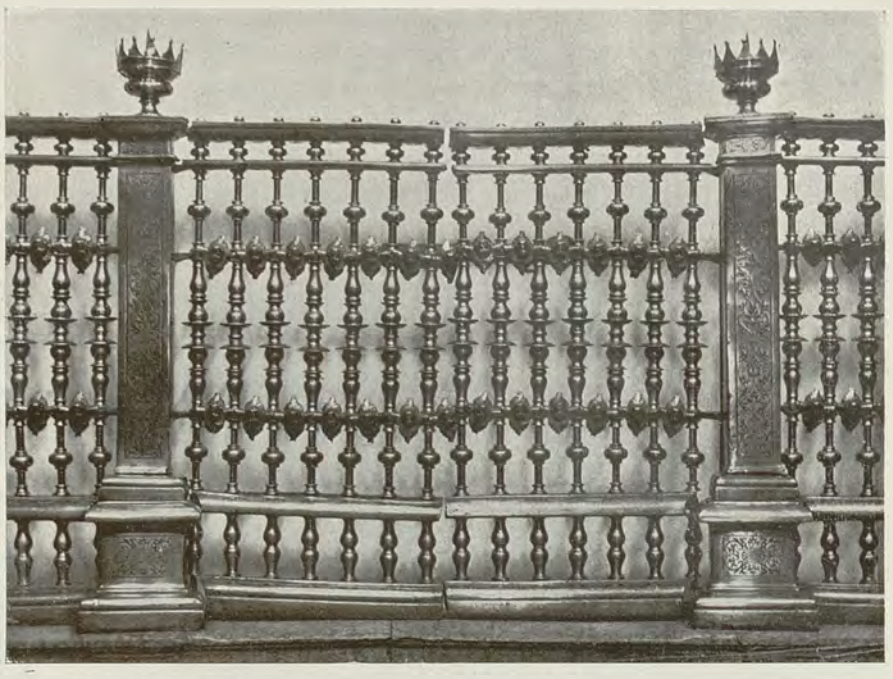


Fig. 80. Cancello in ferro e bronzo innanzi all'altar maggiore nella detta chiesa, disegnato da Scipione Piazza.

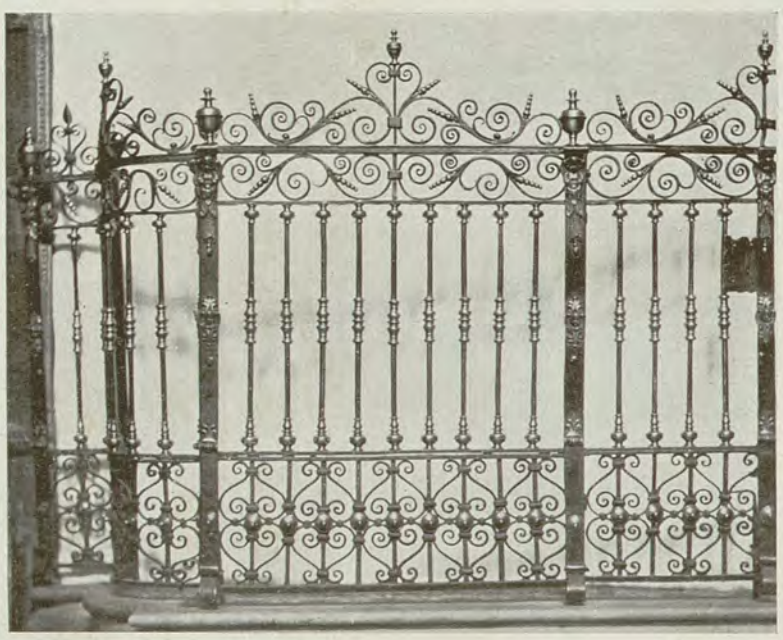


Fig. 81. Cancello in ferro nella predetta chiesa.

L'attigua sacristia conserva buoni corali miniati da fra Giovanni da Pandino, servita (1540); una così detta *Pace* in antico smalto, e una croce stazionale, ora su piedestallo, cimelio prezioso degli orefici milanesi Bartolomeo e fratelli Rocchi, del 1512 (fig. 79). Così ne parla il cav. Diego Sant'Ambrogio: « Questa croce d'argento, lavorata a sbalzo con minute cesellature e fiorami della più bell' epoca del Risorgimento, va adorna alle estremità dei bracci, nella parte anteriore su cui vedesi il Cristo crocifisso, delle raffigurazioni del toro, del leone e dell'aquila allusive agli evangelisti, venendo l'angelo della rosetta trilobata superiore sostituito dalla figura biblica del pellicano riferentesi al Redentore. La parte a tergo va decorata, nel mezzo, del gruppo, magistralmente eseguito, di Cristo che incorona la Vergine Madre, e porta alle estremità le immagini della Vergine, di San Giovanni e di altri due apostoli ».

Il civico Museo di Lodi conserva un elegante camino di marmo attribuito dal cav. Caffi a Giovan Gaspare Pedoni da Lugano del principio del cinquecento (fig. 82). Il camino, che servì per la sala dei rettori dell'opera di Santa Maria Incoronata, è dato invece da uno scrittore lodigiano del seicento come eseguito in Milano dall' ingegnere Ambrogio Ghisolfi per lire 66. Nella stessa sede sta riposto un prezioso bassorilievo in legno colorato, dei fratelli Ambrogio e Giovan Pietro Donati di Milano (1495): rappresenta scolpiti i varii episodi della Vita della Vergine e dell' Infanzia di Cristo, separati da lesene, con nicchie occupate da angeli e profeti, ed eleganti filatteri. Questo grandioso lavoro servì per ornamento dell'ancona maggiore nell' Incoronata: fu tolto dalla sua destinazione in seguito alle prescrizioni del Concilio di Trento e rimase nascosto fino a trent'anni fa in un oratorio campestre.

M.° Giovanni Agnelli.

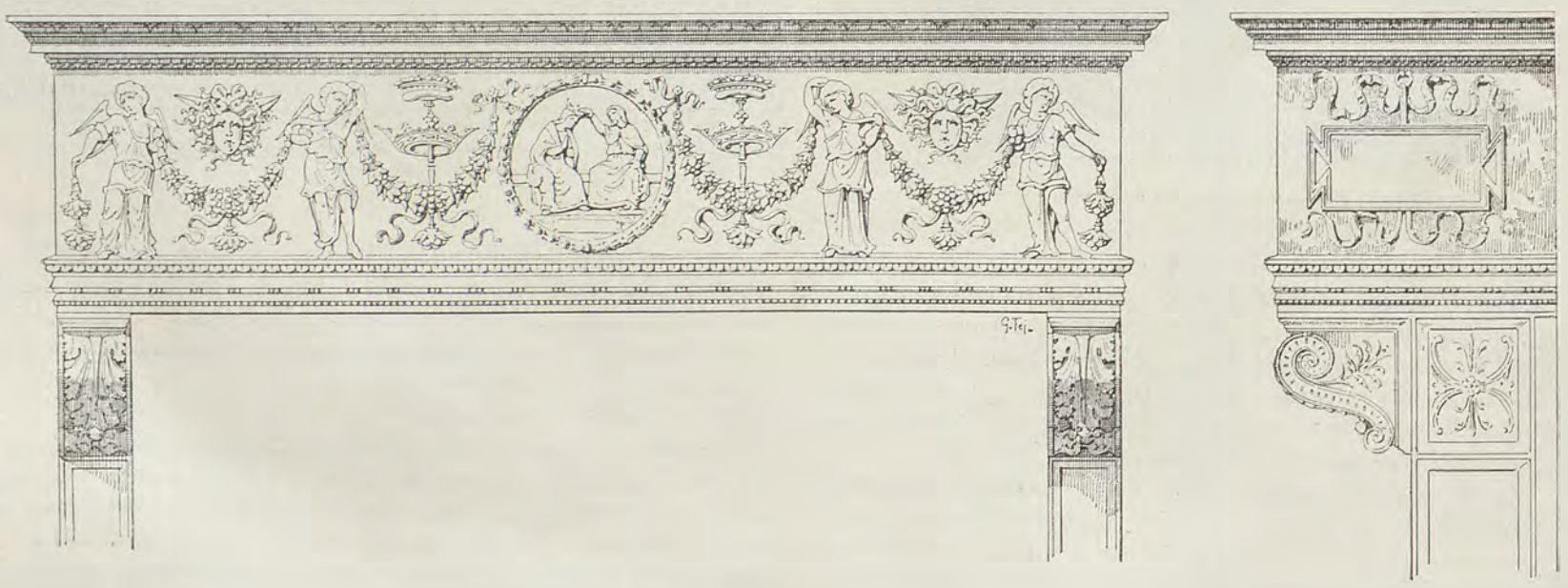


Fig. 82. Camino di marmo già nella sala dei rettori dell'Incoronata, ora nel Museo Civico.

VII.

STUCCATORI BAROCCHI NELLE CHIESE DI ROMA.

— Tav. 15, 16 e 17, Fig. da 83 a 92. —

VERSO la fine del secolo XVI, quando la controriforma cattolica trasformò l'organismo e la decorazione della chiesa cristiana, si ebbe a Roma una serie di artisti stuccatori che senza formare addirittura una scuola a parte costituirono una delle diramazioni più caratteristiche e più originali dello stile barocco.

Già il Baciccia, nella volta del Gesù, di cui mi sono occupato su queste medesime colonne, aveva tentato di maritare audacemente la plastica alla pittura, oltrepassando con l'intonaco i cornicioni del soffitto e dipingendovi sopra, quasi per dare una visione panoramica all'insieme di figure volanti che costituivano la sua visione soprannaturale. E poichè una delle caratteristiche dello stile barocco fu la rapidità del movimento, non è difficile capire come a quelli artisti immaginosi e violenti si prestasse una materia plastica, adatta ad essere modellata direttamente, e di esecuzione pronta ed efficace. Inoltre la ripugnanza per la linea retta, che fu comune a tutti gli artisti del secolo XVII, suggerì di interrompere gli archi, i cornicioni, gli architravi, le balaustre con gruppi di cherubi e di angeli volanti sopra grandi batufoli di nuvole, che oltrepassando gli spigoli attenuavano — per così dire — la rigidità dell'architettura e l'animavano quasi col movimento delle nuove linee sontuose. Questo bisogno d'interrompere la linea retta è così grande, che a Sant'Alessio sull'Aventino, l'architetto Marchis — verso il 1750 — non esitò a ricoprire l'architrave di una mirabile porta cosmatesca con una volata di cherubini di stucco, tanto la semplicità rettangolare di quella porta era insostenibile ai suoi sguardi.

Si capirà facilmente come questa abbondanza di decorazioni posticcie avesse a esercitare la sua influenza sugli artisti dell'epoca. In breve tempo le chiese di Roma sembrano fiorire tutte sotto le loro dita esercitate. La superficie, fino allora liscia e semplice, si ricopre di ghirlande e di trofei; le riquadrature degli affreschi si arricchiscono di corone e di palme simboliche; gli archi delle cappelle spariscono sotto gli attributi araldici dei loro fondatori; i soffitti si gravano di rosoni, di stemmi e di accartocciamenti. È un lusso inaudito di particolari minuziosi: il bisogno della ricchezza per la ricchezza, senza preoccupazione di effetti, sì che il più delle volte l'occhio non arriva a fermarsi sopra talune particolarità decorative che pure sono di una delicatezza squisita.

Fig. 83 e 84. Statue dell'Arcangelo Gabriele e di S. Michele in S. Francesco di Paola a Roma.

Esempio di questo genere di decorazione è la chiesa di San Francesco di Paola, in quel curioso angolo di Roma, chiuso

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

fra il Colosseo e l'antica Suburra e che ancora conserva intatto il suo carattere chiesastico e monacale. Questa chiesa, che è una delle poche costruite intieramente nel secolo XVII, può servire di modello agli studiosi dell'arte barocca. Fu nel 1623 che un sacerdote calabrese — certo Giovanni Pizzullo — avendo acquistato dai Cesarini per 12000 scudi un vecchio edificio sulla piazza di S. Pietro in Vincoli, lo donò ai Padri Minimi Osservanti i quali stavano a disagio nella vicina chiesa di San Sergio e Bacco. Ridotto a convento l'edificio, era necessario di completarlo con una chiesa e a questa pensò qualche anno dopo la principessa di Rossano dandone incarico all'architetto Morandi. Ma questi si limitò solo al disegno generale dell'edificio: i particolari decorativi dell'interno furono invece tracciati da Giovanni Antonio de Rossi. In essi è facile analizzare l'organismo decorativo dello stile barocco. Cherubini che sostengono rami di palma incrociati animano l'arco delle finestre, cartigli con iscrizioni religiose, da cui pendono festoni di quercia e di alloro, ravvivano la freddezza degli architravi. Altrove i pilastri della navata sono alleggeriti con grandi aperture ovali, intorno alle quali s'intreccia elegantemente il consueto motivo di putti e di rame di palma, o gli arconi delle cappelle sono tutti sparsi da una ghirlandetta di rose, interrotta qua e là da piccoli cartigli adorni di teste di cherubini volanti. Per animare la nudità delle pareti superiori, il de Rossi è ricorso al solito espediente delle grandi statue di stucco, di cui doveva farsi un così largo uso nelle successive decorazioni di chiese. Per lo più sono figure allegoriche di virtù, qualche volta — come nel caso presente — sono gli arcangeli; altre volte ancora sono immagini muliebri della Fama che sorreggono gli stemmi dei pontefici e dei cardinali restauratori della chiesa o ne annunciano la gloria con le lunghe trombe d'argento. Ma niente può ridire l'eleganza e la leggerezza di queste decorazioni bianchissime, ravvivate qua e là da qualche tocco d'oro sempre adoperato sobriamente e con un raro buon gusto.

Fig. 85 e 86. Soprapporte ai lati dell'altar maggiore in S. Francesco di Paola a Roma.

Fig. 87. Cherubini in legno dorato nella predetta chiesa.

La sagrestia, posteriore di qualche anno, fu edificata dal Bracciolini nella seconda metà del secolo XVII; è anch'essa un buon esempio di armonia decorativa. Qui gli stucchi e i legni intagliati e dorati, servono mirabilmente a incorniciare i quadri del Sassoferrato, di Agostino Masucci, del Pozzi e di Filippo Luzi che ne decorano la volta e le pareti. Ma lo stile ha già perso la snellezza primitiva e oramai comincia a irrigidirsi nella formula della scuola.

Questa snellezza e questa freschezza d'impressione si ritrovano invece qua e là nelle varie chiese decorate o restaurate durante il medesimo periodo di tempo: a S. Carlo ai Catinari, a S. Luca e S. Martina, a S. Anastasia, a S. Maria in Campitelli, a S. Clemente. La maggior parte di queste chiese, di origine antica sì che alcune risalgono ai primi secoli dell'era cristiana, furono quasi tutte rifatte o se non altro restaurate durante il secolo XVII quando il rinnovato cattolicismo — così come era sorto dalle deliberazioni del concilio di Trento — non sapeva sopportare la semplicità e la rigidità di una religione che in fondo non era più la sua.

Quando la controriforma imprese tenacemente la riconquista

Fig. 88. Armadio e stucchi nella sagrestia della predetta chiesa.

Fig. 89. Volta sulla cappella del Beato Nicola nella predetta chiesa.

degli spiriti e delle anime già cattivate a mezzo delle nuove teorie evangeliche, portò il suo massimo sforzo sopra due punti principali: su l'educazione dei giovani e su l'arte. Dalla prima nacque la *Ratio studiorum* dei gesuiti che rimarrà un monumento di sapienza pedagogica; dalla seconda lo stile barocco, che fu uno dei più sicuri e dei più tenaci strumenti di conquista e di dominio della nuova società. Di qui la necessità di trasformare le chiese romane e di ridurle tutte a un tipo unico che rispondesse alle idealità nuove ed esercitasse la sua influenza sugli spiriti dei fedeli.

Le vicende della chiesa di San Clemente sono note. Edificata nel IV secolo sopra una casa romana, distrutta dal Guiscardo nel sacco del 1084, fu ricostruita ventiquattro anni dopo da Pasquale II che impiegò nel nuovo edificio molti marmi dell'antico rimasto sepolto sotto il cumulo delle macerie. La basilica di Pasquale fu una delle consuete basiliche di quel periodo: a tre navate, senza crocera, con l'abside adorna di mosaici, gli amboni e la *Schola Cantorum* innanzi all'altare nella navata di centro. Non so a quale miracolo si debba la conservazione di questa topografia primitiva, distrutta in tutte le chiese romane fra il XVI e XVII secolo e conservata solo qui a S. Clemente e a S. Maria in Cosmedin che per aver appartenuto lungamente a una comunità di greci potè mantenere la sua forma primitiva. Ma il rinnovamento barocco, se lasciò intatti gli amboni, trasformò intieramente le pareti e il soffitto dell'antica basilica. Quest'ultimo fu eseguito

Fig. 90. Putto del monumento Bolognetti nella chiesa di Gesù e Maria a Roma.

per ordine di Clemente XI nel 1700, con pitture di Giuseppe Chiari e del Rasini. Esistono ancora, sotto la volta nuova, il vecchio soffitto a travicelli e intorno alla parete traccie degli affreschi di quel Giovenale da Celano che dipinse nel secolo XIII gli apostoli nel tamburo dell'abside e che dovette forse decorare tutta la chiesa. Il

Fig. 91. Incorniciatura di stucco nella chiesa di S. Clemente a Roma.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

nuovo soffitto è ricchissimo d'intagli dorati dove si ripetono simmetricamente le stelle dello stemma Albani — Clemente XI fu appunto di casa Albani — le palme, le corone e gli attributi del martirio, e una ricca ghirlanda a foglie di lauro, che serve a incorniciare i tre quadri della volta: *La gloria di S. Clemente* del Chiari e *La Madonna* e *S. Servolo* del Rasini. Anche le pareti della navata subirono una trasformazione radicale nel restauro del 1700: abbassato il soffitto e cancellati gli affreschi di Giovenale da Celano essi furono sostituiti da dieci quadri con le storie di S. Clemente, che furono dipinte a fresco da Sebastiano Conca, dal Grecolino, da Tommaso Chiari, dal Piastrini e da Pier Leone Ghezzi. Ogni quadro è chiuso in una cornice di stucco, da cui pendono ghirlande di fiori e sulla quale s'intrecciano le solite palme dall'una parte e dall'altra di una mitria episcopale. Ma anche questi stucchi, se bene eleganti nel disegno, risentono già la decadenza della scuola nella fattura, come gli altri già citati della Sacrestia di S. Francesco di Paola.

(*Continua*). DIEGO ANGELI.

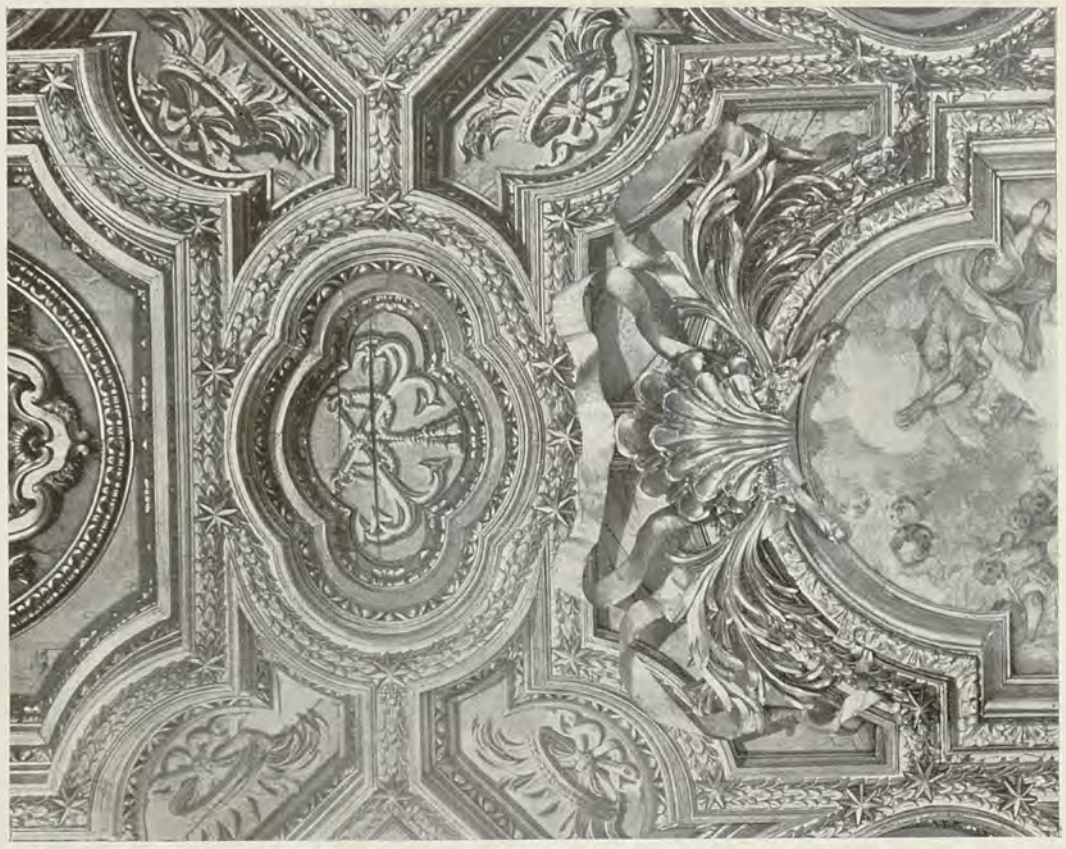
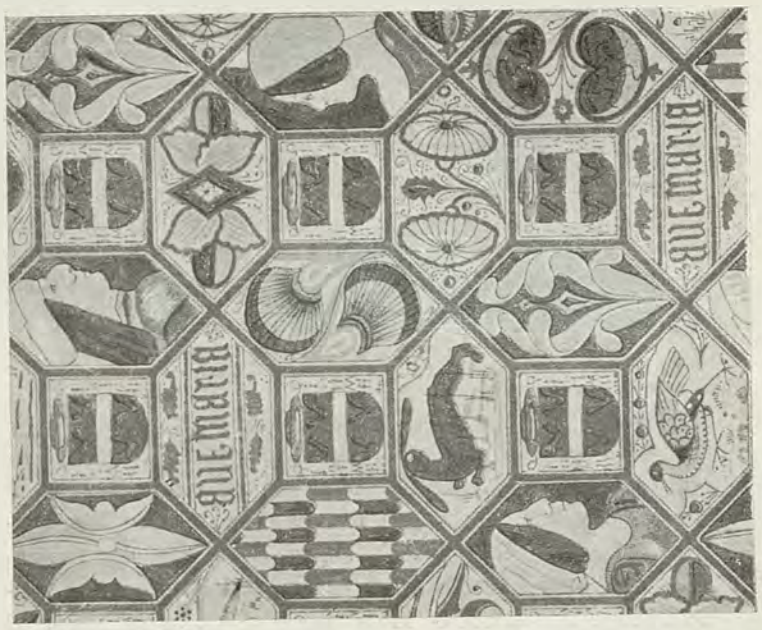
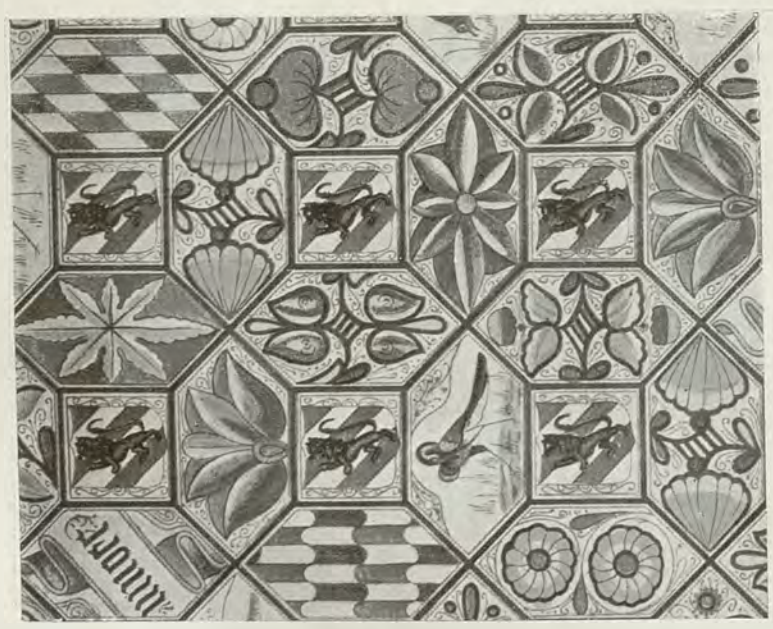


Fig. 92. Soffitto nella chiesa di S. Clemente, fatto eseguire da Clemente XI nell'anno 1700.





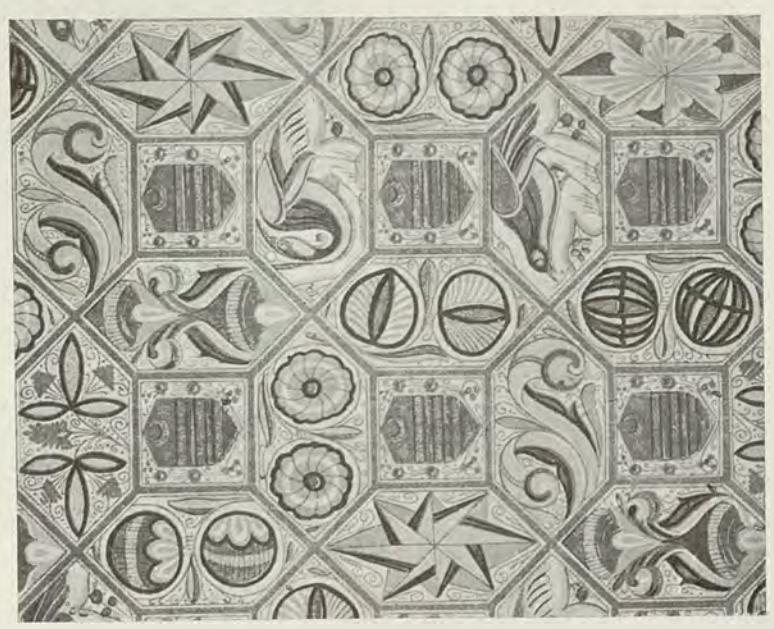


Fig. 93, 94, 95 e 96. Pavimenti di mattonelle maiolicate in S. Pietro a Maiella e in altre chiese di Napoli dalla fine del sec. XIV in poi.

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

Anno XVI — 4° della Nuova Serie. N. 4 — Aprile 1907

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

STUCCATORI BAROCCHI NELLE CHIESE DI ROMA.

Continuazione e fine.

— Tav. 20, Fig. da 97 a 107. —

IN S. Carlo ai Catinari ritorniamo al buon periodo, che è quello dei primi anni del secolo XVII. La chiesa di S. Carlo fu infatti riedificata nel 1612, al posto di una chiesolina dedicata a S. Biagio e appartenente alla congregazione degli *arcarii* o cassieri che dir si voglia. Il nuovo edificio fu eretto coi disegni dell'architetto Rosati, che vi spese 90.000 scudi: più tardi poi il Cardinale Lenti lo completò con una facciata di Gian Battista Soria, facciata che il Milizia chiama « sontuosa e irregolare », ma che pure non manca di pregi architettonici. L'interno è a una sola navata a croce greca, con la cupola adorna di cassettoni e di stucchi dorati. Questi stucchi, dorati e bianchi, formano quasi esclusivamente l'organismo decorativo della chiesa. Sono angeli volanti che sostengono i medaglioni dove il Lanfranco o il Cavalier Perugino hanno dipinto le storie di S. Biagio e di S. Carlo Borromeo; sono festoni d'alloro che circondano elegantemente le cornici; sono ghirlande di girasoli, di rose e di gigli che pendono ai lati dei peducci e che angeli volanti reggono in atteggiamenti di grazia.

Carlo Rainaldi e Antonio Gherardi furono gli architetti che immaginarono quelle decorazioni, le quali formano un insieme armoniosissimo e meriterebbero di essere studiate a lungo dai nostri artisti, ora che lo stucco torna di moda nelle abitazioni di lusso.

Fig. 97. Cupola della cappella di Santa Cecilia in S. Carlo ai Catinari in Roma.

Fig. 98. Stucchi nella predetta chiesa.

Di questi stucchi semplicemente decorativi si ha anche un buon esempio nella chiesa di Santa Maria in Campitelli, che lo stesso Rainaldi edificò per ordine di Alessandro VII nel 1650. È una chiesa a croce latina, molto semplice nelle linee generali e molto sobria nella decorazione interna. Fasci di colonne corinzie armoniosamente distribuite sostengono i piloni della cupola. La volta è decorata a grandi rosoni di stucco eseguiti dal Michiel e da Francesco Cavallini. Sull'altar maggiore un trionfo di cherubini e di serafini in un irraggiamento d'oro, lavoro in stucco eseguito con molta maestria dal maltese Melchiorre Cefa. Decora-

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 99. Veduta interna della chiesa di Santa Maria in Campitelli a Roma.

zione semplice e sobria, dove gli ornati si limitano agli scomparti architettonici della volta, dell'abside e della cupola, e dove — fra tutto quel bianco — il grande trionfo dorato dell'altar maggiore apparisce veramente come una visione di luce.

Allo stesso periodo appartiene anche la chiesa di S. Anastasia, sotto il Palatino, che, edificata forse nel IX secolo, fu intieramente rifatta sotto il pontificato di Urbano VIII nel 1636. Le decorazioni interne, però, sono di un secolo posteriori, e per concezione e per fattura si avvicinano a quelle già citate della sacrestia di S. Francesco di Paola e di S. Clemente. Fu il cardinale portoghese Nunez de Cunha che le fece fare quando nel 1722 completò la decorazione interna della chiesa. Del nuovo restauro fu autore Carlo Gimach di Malta — a quanto ci racconta il Crescimbeni che ne fu testimonio oculare — e certo riuscì originale e snello, specie nelle finestre della volta che sono tutte una festa di fiori, di festoni e di ghirlande, eseguite con molto buon gusto e con squisita leggerezza.

Ma dove gli stuccatori romani ottengono un risultato veramente mirabile è nella chiesa di San Luca e Santa Martina nel Foro Romano, che per appartenere all'Accademia dei pittori, degli scultori e degli architetti, doveva in certo modo rappresentare la perfezione dell'arte. La chiesa risale

Fig. 101. Nicchia nella facciata della chiesa della Maddalena in Roma.

Fig. 102. Cantoria nella chiesa di Santa Anastasia a Roma.

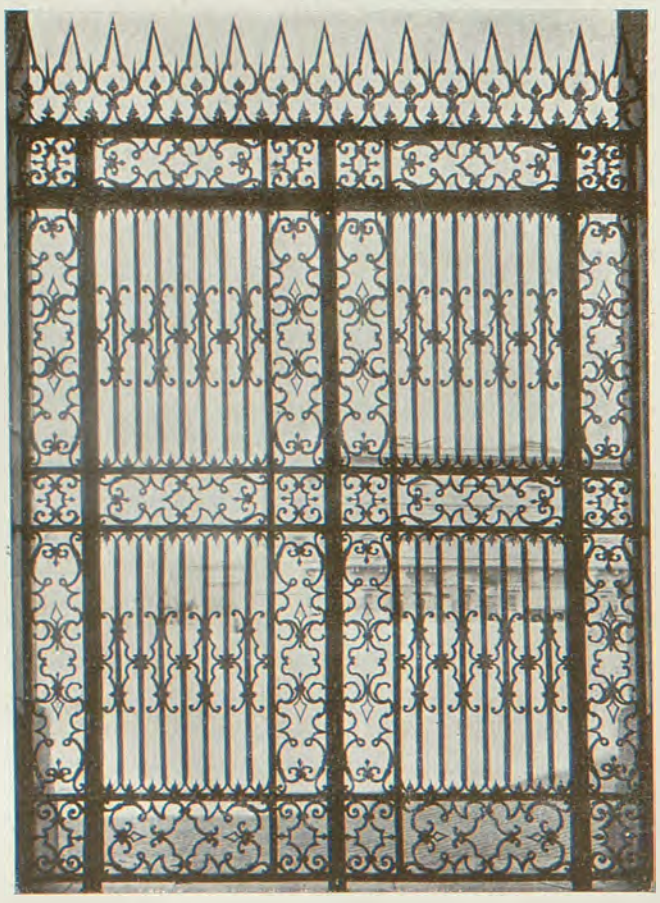


Fig. 100. Cancello barocco in ferro battuto nella Basilica Lateranense a Roma.

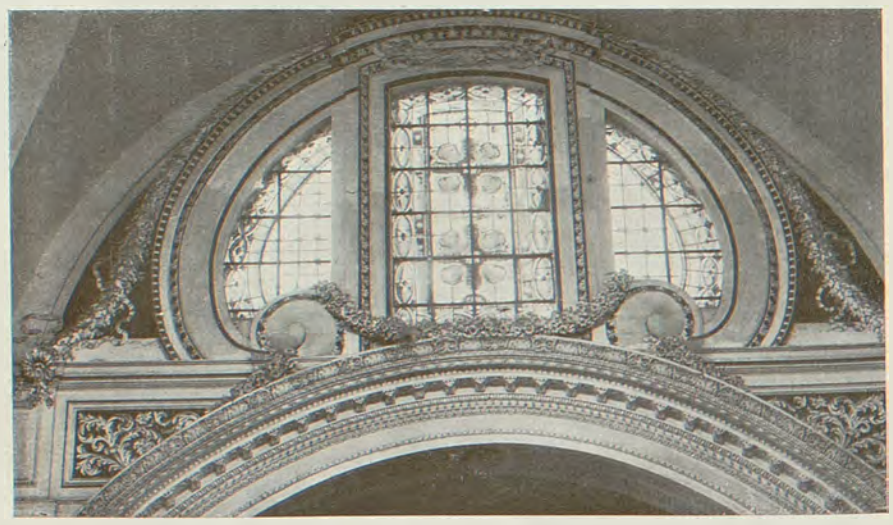


Fig. 103. Finestra della volta nella chiesa di Santa Maria degli Angioli a Roma.

al Pontificato di Urbano VIII, che la fece edificare nel luogo dove fin dal VI secolo sorgeva una chiesuola dentro l'antico *Secretarium Senatus*. Ne fu autore Pietro da Cortona, il quale era così lieto di questa sua opera che morendo lasciò all'Accademia di S. Luca, perchè la completasse, la somma di centomila scudi romani. Fortunatamente però, gli esecutori testamentarii ebbero il buon senso ed il buon gusto di mantenere la chiesa tutta bianca, sì che i belli stucchi disegnati dal pittore toscano ed eseguiti sotto la direzione di Cosimo Fancelli e dell'Algardi, mantengono il loro carattere primitivo. Questi stucchi, di fattura delicatissima e modellati con una finitezza che si trova raramente nei lavori consimili, dagli altorilievi dei peducci, dove putti volanti sostengono rame di gigli

Fig. 104. Stucchi della volta nella chiesa dei Santi Luca e Martina a Roma.

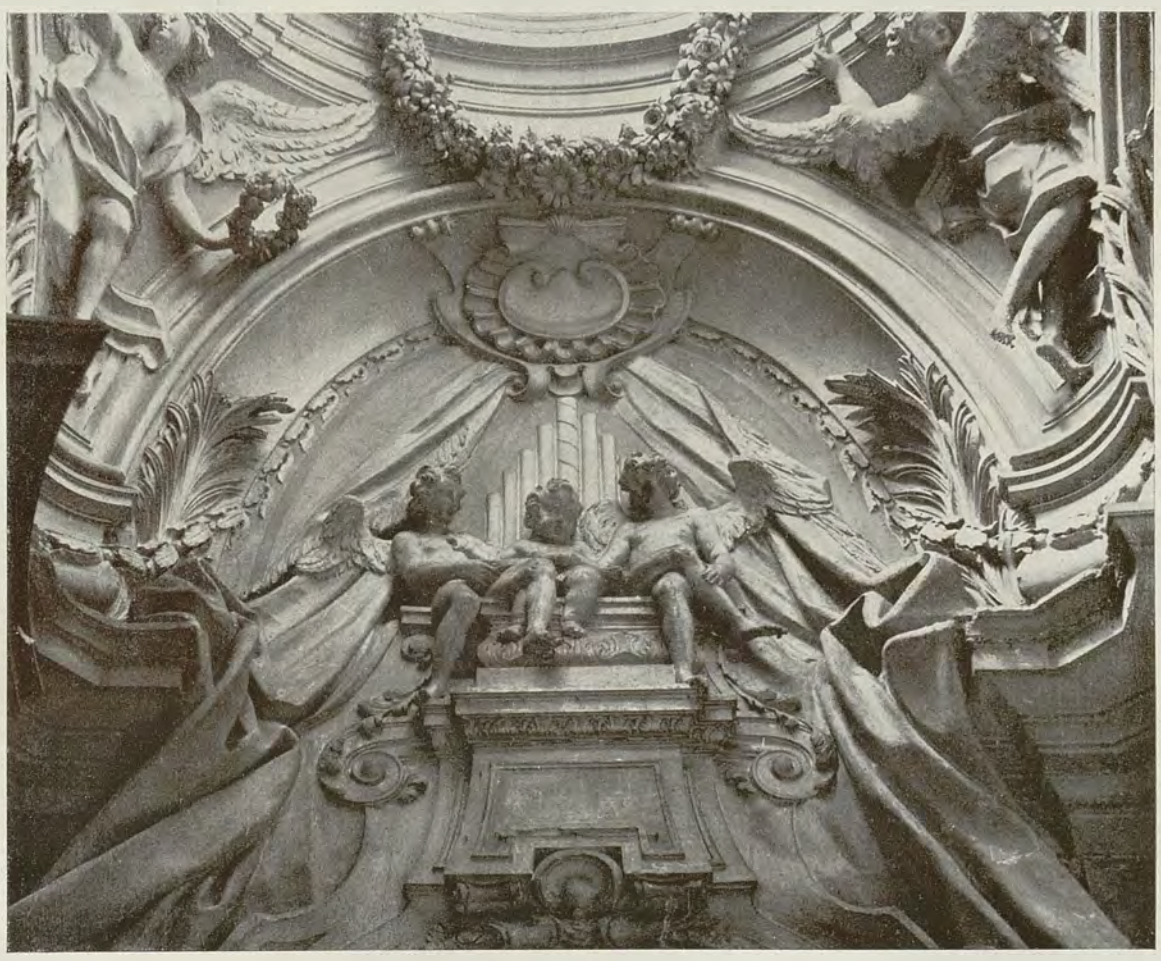


Fig. 105. Pennacchi della cupola nella cappella di Santa Cecilia in S. Carlo ai Catinari.

e foglie di palme circondanti i simboli di rito degli evangelisti, vanno fino ai gruppi del cornicione, i quali sono vere e proprie opere di scultura arditamente concepite e modellate con sicurezza e con bravura. Ma, come ho già notato, gli accademici si trovavano in casa loro, e potevano sorvegliare direttamente i lavori della propria chiesa.

Questa fioritura di stuccatori barocchi, nelle chiese di Roma, dura per due secoli consecutivi e finisce quando il classicismo dei neo-ellenici riconduce il trionfo della linea retta, e agli appassionati atteggiamenti dei secentisti e alle leziosaggini non prive di grazia dei settecentisti sostituisce le rigidità accademiche dei seguaci di Canova. È allora che l'arte dello stucco finisce. Ma

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

già essa aveva raggiunto l'ultimo limite della decrepitezza e fin dagli ultimi anni del secolo XVIII accennava alla prossima morte. Oramai gli ornati di stucco avevano perduto l'ufficio primitivo di semplice decorazione e, snaturandosi, cercavano di imitare le grandi statue e i grandi bassorilievi della scultura.

Carlo Fontana a S. Marcello e Giuseppe Sardi a S. Maria Maddalena impiegano largamente le grandi statue di stucco per decorare i nicchioni delle loro facciate. Quello che gli artisti del secolo precedente avevano fatto col travertino e col marmo essi tentarono con lo stucco: ma l'economia si unì questa volta col cattivo gusto, e se qualche artista fece ancora opere non del tutto indegne — il nome di Francesco Cavallini va ricordato fra questi — gli stuccatori romani e più di loro gli artisti che disegnarono le nuove decorazioni avevano compiuto il loro ciclo.

Ma con tutto ciò uno studio completo degli stucchi romani nei secoli XVII e XVIII sarebbe utile e interessante. In tanta ricerca di novità, in un così ansioso derivare di stili, questa che fu una nobilissima gloria nostra, potrebbe ancora una volta suggerire agli artisti moderni nuove forme di bellezza.

DIEGO ANGELI.

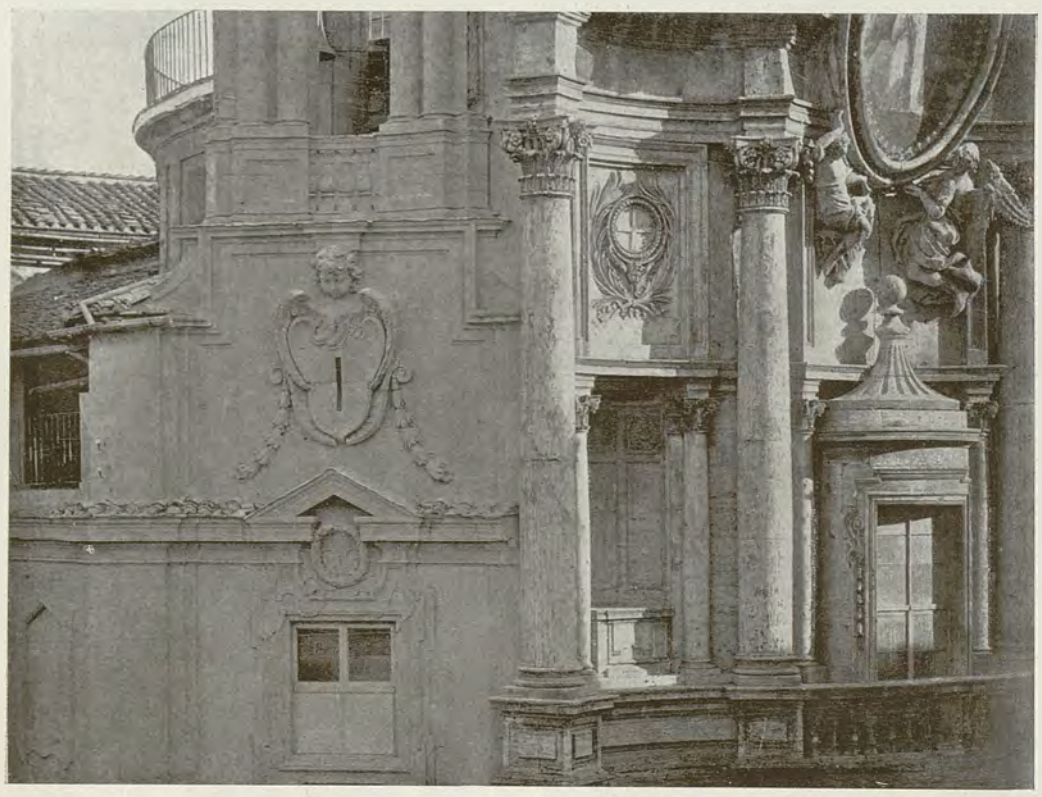


Fig. 106. Parte della facciata e del fianco della chiesa di S. Carlino in Roma.

Fig. 107. Pennacchio della cupola nella chiesa dei Santi Luca e Martina in Roma.

Fig. 108, 109 e 110. Cariatidi nel prospetto del Louvre a Parigi.

IX.

FIGURE DI ANIMALI NELL'ARTE ANTICA.

III. — LA GRECIA CLASSICA DALL'ARCAISMO ALL'ETÀ ELLENISTICA.

— Fig. da 111 a 122. —

ON la grande scultura ornamentale, con la decorazione figurata applicata agli edifici, cominciamo ad avvicinarci alla maturità dell'arcaismo, che presagisce non lontano lo splendore della perfezione ellenica. Presentiamo qui due sculture in cui entra la forma animale. L'una è di fattura assai rozza; ma bisogna considerare che queste sculture arcaiche, in pietra tenera che non si prestava a fine lavoro, erano avvivate e addirittura completate dal colore: è una metopa d'un tempio arcaico di Selinunte, in Sicilia, rappresentante Europa sul toro, che passa il mare indicato da pesci natanti sotto il toro (fig. 111). L'altra scultura è di fattura più progredita, ma ancora rigida (fig. 112); la nostra incisione riproduce il capitello di una colonna votiva innalzata dagli abitanti di Naxos nel santuario di Delfi, e la sfinge che su quel capitello si posa. Non ho bisogno di avvertire che in così fatte opere le figure di animali e di mostri non sono pura decorazione, ma hanno significato religioso e simbolico; anzi tale significato esse hanno, quantunque in senso men rigoroso, anche là dove un artista moderno niente altro vedrebbe che un puro scopo ornamentale.

Fig. 111. Metopa di un tempio arcaico di Selinunte in Sicilia. Europa sul toro.

All'arcaismo dell'arte greca appartiene ancora il celebre vaso François del Museo archeologico di Firenze. Di esso, capolavoro della ceramografia attica del VI secolo av. C., riproduciamo qui una veduta (fig. 113), e dei molti punti di vista sotto i quali si può considerare un monumento così importante, ci limitiamo, in quanto s'attiene al tema della presente trattazione, a far notare due cose. Una è che gli animali e parti di figure animali (cavalli, muli, centauri, sileni dalle gambe equine) entrano anche nelle scene mitologiche, e nel disegno di queste figure, fermo e preciso, si riconoscono i grandi progressi già fatti dall'arte. L'altra cosa è la persistenza, nella zona inferiore, della vecchia maniera asiatizzante di istoriare con animali e mostri messi in fila.

Fig. 112. Sfinge sopra una colonna votiva nel santuario di Delfi.

Fig. 113. Vaso attico nel Museo archeologico di Firenze.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 114. Cavallo nel fregio del Partenone, opera di Fidia.

Fig. 116. Cavalcata nel detto fregio.

Fig. 115. Cavalcata nel detto fregio.

Con la grande epoca dell' arte, con la completa umanizzazione dei tipi divini, la cui immagine si sostituiva del tutto al simbolismo animale, con l' abbandono della vecchia maniera asiatizzante di decorare a zone d' animali o di mostri, la figura animale decadde dall' importanza che aveva prima: rimase talora qualche figura simbolica di leone o di sfinge, qualche animale che accompagna come attributo la divinità; ma in generale gli animali non entrarono nella rappresentanza artistica se non in quanto compagni e servi dell'uomo, ed in particolare la scultura si restrinse quasi esclusivamente a rappresentare il cavallo. Solo molto più tardi, nell' età ellenistica, decaduta la grande arte religiosa e venuti in voga i soggetti di genere, rientrarono tra questi nell' arte anche gli altri animali più noti all' uomo e che meglio si prestavano alla rappresentazione figurata.

Del cavallo si deve sopratutto alla scuola di Fidia la creazione d' un tipo idealizzato e poetico, allo stesso modo che ideale era la bellezza delle figure umane. V' è nell'arte di questo periodo la piena conoscenza anatomica delle forme; l'antichissima geniale freschezza dell'arte micenea nella osservazione dei movimenti e delle espressioni si è rinnovellata, perdendo quella ingenuità che nelle opere micenee fa l'effetto di tentativi riusciti per caso, i quali non si guardano senza ansietà, e diventando colpo d' occhio sicuro e padronanza magistrale, da cui derivano opere d' arte che, per quanto mosse, riposano sempre lo sguardo e comunicano all' animo dello spettatore la sicurezza dell' artefice. Ma ciò non ostante la natura non è *copiata ;* è ricostruita passando attraverso lo spirito dell' artista. Se a ciò si aggiunge la qualità predominante dell' arte greca, massime in questo periodo, che è la sapiente subordinazione delle forme particolari alle grandi forme fondamentali, si sarà detto tutto ciò che è possibile per dare in breve un' idea del cavallo nell' arte fidiaca, giacchè le nostre parole, che rimarrebbero insufficienti per quanto ci addentrassimo in minute descrizioni, sono qui accompagnate dal disegno. Guardando le figure da 114 a 117 si potrà meglio comprenderle quando si sappia che esse sono tolte al celebre fregio marmoreo che correva in alto attorno alle pareti esterne della cella del tempio, la quale era a sua volta circondata dal colonnato su tutti i lati. La composizione in basso rilievo, della lunghezza di 160 metri, esprimeva la solenne pompa delle Panatenee, la grande festa in onore della dea Athena venerata nel tempio. Al centro della facciata orientale (l' ingresso nel tempio) era il gruppo delle divinità cui si dirigeva tutta la pompa; gruppi di uomini e di fanciulle con suppellettili sacre ed offerte stavano ai fianchi delle divinità; dai lati lunghi veniva verso la fronte orientale una processione di vittime condotte ai sacrifici, di adolescenti con vasi e coppe, di suonatori, di uomini con rami d'olivo, e di cocchi, seguiti da una cavalcata di giovani che si

Fig. 117. Cavalcata nel fregio predetto.

andava ordinando nella fronte occidentale, partendo dall' angolo sud-est, e piegava sul lato nord. I particolari delle sculture, come le briglie dei cavalli, erano di metallo, e doveva essere adoperato anche il colore, stante la cattiva luce in cui era il fregio. Esso è l' opera più originale di Fidia, e la composizione è certamente sua, se anche l'esecuzione venne affidata a' suoi scolari; la famosa cavalcata è un

Fig. 118. Amazzonomachia nel fregio del tempio di Apollo presso Figalia.

vero poema della nobile forma equina e dell' arte degli uomini nel domare il generoso animale che era tanto pregiato nell'Attica.

La fig. 118 è tolta da un' opera alquanto posteriore, ma eseguita

Fig. 119. Sfinge sull'elmo di Athena, nel Museo del Prado a Madrid.

certamente sotto l' influenza della scuola attica': il fregio del tempio di Apollo a Basse, presso Figalia. Vi era rappresentata l'Amazzonomachia, e quella che si vede è appunto una figura di Amazzone, rovesciata di cavallo da un Greco. Il cavallo è già stramazzato al suolo su le gi-

nocchia anteriori, e, pur nella nuova attitudine, si attiene ai tipi creati da Fidia.

La testa della statua di Athena del Museo del Prado a Madrid, derivazione della Parthenos di Fidia, riprodotta alle fig. 119 e 120, ci mostra uno degli umili uffici assunti dalle figure d'animali e di mostri, nella sfinge posata sull' elmo e destinata a sorreggerne la cresta. È

Fig. 120. La precedente Sfinge, veduta di fianco.

una bella applicazione ornamentale, di cui se abbiamo solo riproduzioni nella grande scultura ideale, non perciò dovevano mancare modelli reali nei prodotti della metallurgia.

Fig. 121. Bucefalo: piccolo bronzo nel Museo nazionale di Napoli.

Il piccolo cavallo di bronzo conservato nel Museo di Napoli e volgarmente detto Bucefalo (fig. 121), è una buona copia di un lavoro greco che spetta ai tempi di Alessandro. Insieme con esso, delle stesse dimensioni e fattura, si trova una statuetta equestre nella quale sino a poco fa si ravvisava lo stesso Alessandro. Con buone ragioni gli originali di queste opere d'arte si ascrivono a Lisippo, di cui la tradizione scritta ricorda il gruppo dei cavalieri caduti nella battaglia del Granico; ma, come ha recentemente dimostrato il Pottier, nel voluto Alessandro dovrà piuttosto riconoscersi un seguace del re in atto di tirare un fendente ad un assalitore nemico: il nostro cavallo, nel gruppo originale, si vedeva probabilmente impennarsi senza guida, avendo perduto il suo cavaliere.

Fig. 122. Bassorilievo d'arte ellenistica nel Museo Vaticano.

Ai tempi posteriori ad Alessandro, ossia all' età ellenistica, appartiene il rilievo (fig. 122), che si conserva nel Museo Vaticano, in cornice non sua. Vi è rappresentata, secondo il gusto dell' epoca, una scena di genere che ha luogo nella campagna. Un contadino abbevera una vacca, che insieme col vitello egli conduce in città per venderla, ad una fontana posta al margine della strada ed ombreggiata da un vecchio albero. Mentre la vacca spegne la sua sete, il vitello ne succhia la mammella. Il ramo che il contadino tiene nella destra, e che si spiegava dai vecchi archeologi con una pretesa lustrazione, è invece più probabilmente uno scacciamosche per l'uomo e per l'animale. Dal bastone pastorale che il contadino appoggia alla spalla pendono due anitre, destinate anch' esse al mercato cittadino. Nello sfondo si vede un santuario di campagna, un piccolo tempio ionico, il cui recinto sacro è circondato da un muro. L'esecuzione è piena di carattere, ma alquanto secca. Migliore è quella del notissimo rilievo di Monaco, riprodotto in molti manuali, e raffigurante anche un contadino con la sua vacca.

G. Patroni.

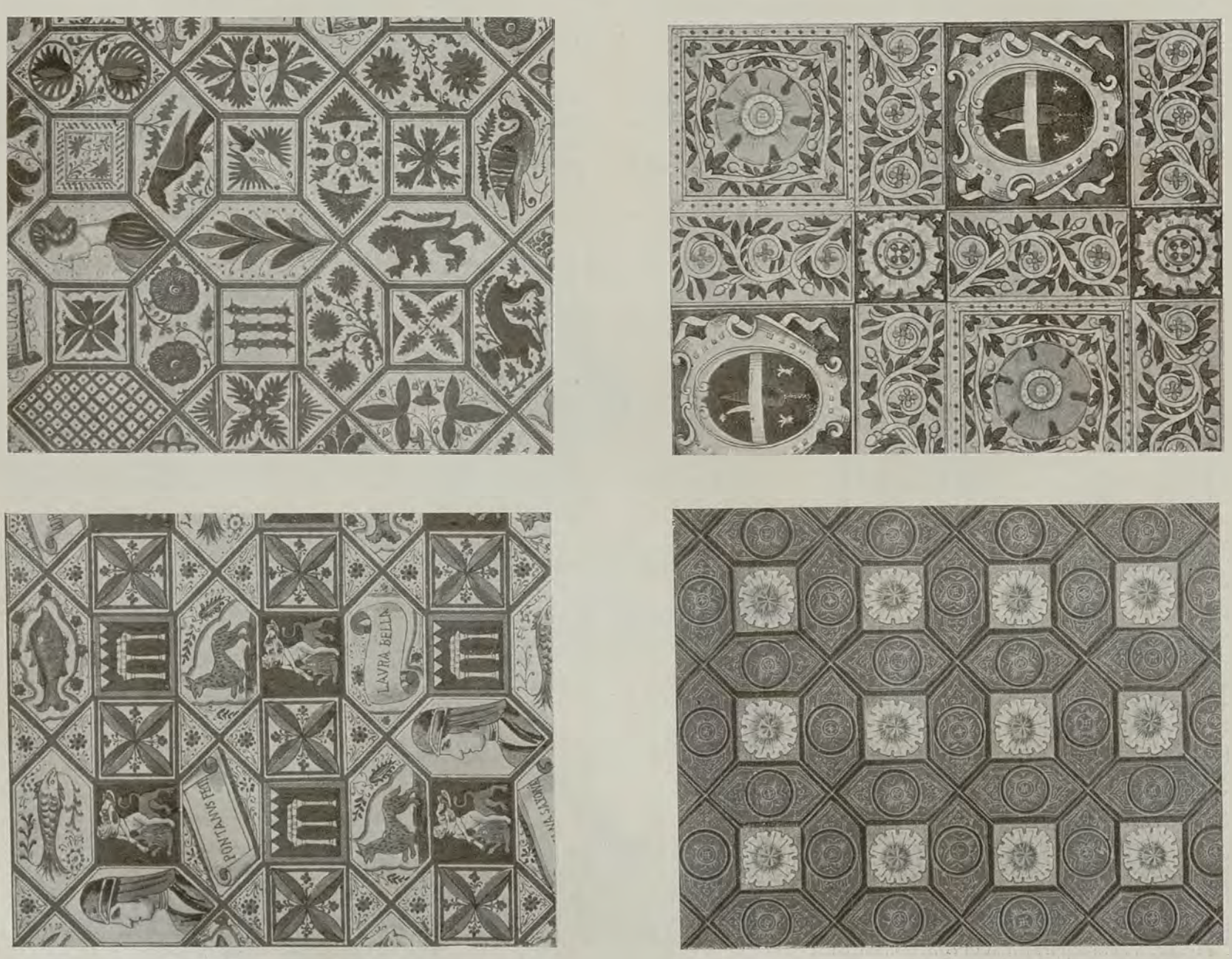


Fig. 123, 124, 125 e 126. Pavimenti di mattonelle maiolicate in varie chiese di Napoli (Vedi Fig. 93, 94, 95 e 96).

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

Anno XVI — 4.° della Nuova Serie. N. 5 — Maggio 1907.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

X.

INVENZIONI DECORATIVE D'UN SECENTISTA FRANCESE.

— Fig. da 127 a 139. —

RITICI e storici, i quali oramai non fanno più il volto arcigno al Barocco e al Roccoccò, hanno il torto di studiar poco o non considerare affatto le Raccolte incisorie dei Maestri di questi stili. E l'obliare questo lato di arte, equivale a diminuire grandemente il campo della propria esplorazione: gli è come se, per guardare una montagna, invece di allontanarsi da essa ed abbracciarne l'assieme, ci avvicinassimo a' suoi piedi; ne vedremo meglio alcuni particolari ma ne perderemo tutto lo spettacolo prodigioso.

Nè il confronto va all'esagerazione; anzi corrisponde al soggetto, perchè i Maestri del Barocco e del Roccoccò i quali, incidendo, raccolsero motivi di architetture, decorazioni, oggetti di bellezza dai legni agli stucchi, dagli argenti ai ferri, dai tessuti alle pitture, supera ogni pensiero. La ricchezza e l'abbondanza,

Fig. 127. Vaso inventato da Giovanni Le Pautre.

la scioltezza di mano e la perizia esecutiva si associarono, indissolubili, nel Barocco e nel Roccoccò; e forse mai ciò si potè constatare meglio di quanto si veda nelle Raccolte di incisioni.

Quanti artisti, nei secoli della parrucca, esercitarono le arti e non l'arte, come nelle epoche più luminose della bellezza! E mentre prima del Seicento erano rari o meno frequenti gli artisti che simpatizzavano coi rami e cogli acidi, in pieno trionfo del Barocco e del Roccoccò si contarono a legioni.

La esuberanza di queste età non contentavasi delle vaste ar-

Fig. 128. Pannello ornamentale del predetto.

chitetture e delle ampie sculture parietali, cercava campo più libero e pronto ad affermarsi; e assiemi o particolari, vasi o cartelle, gioielli o mobili, fiori o svolazzi, tutto si inventava e si raccoglieva per la curiosità publica.

* * *

La Francia, patria agli stili che chiamansi dai Luigi, vanta dei Maestri portentosi, specialmente durante i regni di Luigi XIV e Luigi XV. Dovunque ci si volti scorgesi, raccolte in volume o sciolte in larga superficie, stampe di ornati e di figure. Una volta

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

questa produzione complementare, che attrae colla sua modestia rappresentativa, si trascurava. Indulgendo, si guardava Carlo Le Brun e Gian Lorenzo Bernini, e la gente tollerava la universalità dell'uno e la potenza dell'altro, caposaldi di un'epoca, personalità culminanti di due Paesi, trascinati a perdizione: ma tale condiscendenza non riguardava gli artisti minori, tanto meno coloro

Fig. 129. Piletta per l'Acquasanta, del Le Pautre.

che, disegnando o incidendo, spargevano viepiù le forme d'un'arte degenerata. Così la produzione incisoria del Barocco o del Roccoccò, non valutata dal giudizio degli storici e degli esteti, poteva finire nella bottega d'un rigattiere quando non le fosse capitato peggio.

Quei Maestri non osavano riprodurre edifici, decorazioni, oggetti esistenti; essi preferivano idearli e recare, come oggi si direbbe, il tributo del loro intelletto alla festa dell'arte. Perciò la produzione incisoria del Barocco e del Roccoccò acquista un credito particolare perchè non si offre, freddo tecnicismo, alla osservazione, ma si mostra, nudrita di pensiero, in invenzioni spesso felici.

Ne darà oggi una prova Giovanni Le Pautre (1618 † 1682), e dopo a legioni potrebbero correre i Maestri capaci di destare il nostro interesse: e noi, sfogliando e guardando, sentiremo il rimprovero amaro della nostra indifferenza e della nostra ignoranza.

Il Le Pautre non era Carlo Le Brun, non era Giovanni Berain, nemmeno apparteneva allo stato maggiore del primo che dominò l'arte all'epoca di Luigi XIV, alla quale appartiene il Le Pautre architetto e incisore, più incisore e decoratore imaginoso che non architetto. Qualche scrittore francese, il Guilmard (1) ed anche il Joubert padre, scrittore più vecchio, autore d'un noto *Manuale da Stampe* (2) tendono ad esagerare i meriti del Le Pautre che non furono pochi rispetto a quelli di altri Maestri; e il Guilmard così presenta il nostro: « Le Pautre (Jean) architecte, dessi- « nateur et graveur, né à Paris le 28 juin 1618 (d'après Jal), mort « dans la même ville en 1682 ». La presentazione è esatta, ma appare meno nel titolo di architetto: il Le Pautre trattò l'architettura in ciò che essa fe' da cornice alle sue invenzioni decorative, le quali, con rara abilità e con nostra suprema compiacenza, affidò ai rami di una sua Raccolta incisoria.

(1) *Les Maitres Ornemanistes*. Parigi, 1880, pag. 68 e seg.
(2) *Manuel de l'Amateur d'Estampes*. Parigi, 1821, vol. 2, pag. 209.

Giova distinguere così Giovanni Le Pautre da Antonio, architetto francese nato a Parigi (1621 † 1691) di cui si raccolgono sufficienti notizie nell'*Abccedario del Mariette* pubblicato da C. de Chennevières e A. Montaiglon. Erano fratelli e si aiutarono; ed « Antoine » che occupò il posto di primo architetto del Re, sarebbe stato stradato all'arte dal fratello maggiore « Jean » e Giovanni ed Antonio avrebbero lavorato insieme (1). L'« Hôtel de Beauvais », lavoro capitale di Antonio Le Pautre, riccamente decorato, con uno scalone modello di vivacità ornamentale, dovrà assegnarsi, credo, più di quanto non si sia pensato, a Giovanni Le Pautre: chè le fantasie decorative ivi scuoprono il gusto e la facile vena del Maestro di tante pagine ornamentali, espressione potente dello stile Luigi XVI.

* * *

Se mi fosse permesso aprirei una grande parentesi a spiegare il senso di questa espressione: stile Luigi XVI. Gli stili dei Luigi difficilmente appaiono netti a chi non conosce bene il complesso movimento francese nell'epoca di Giovanni Le Pautre o, meglio, dei Luigi, dal XIII al XVI e all'Impero: questi stili appaiono tanto poco netti che certi autori assegnarono a Giovanni un posto fra i Maestri dello stile di Luigi XIII, quasi che il Le Pautre non possedesse l'ardore e la maestà inventiva dello stile evocante il Re Sole e il suo orgoglio: « L'Etat c'est moi; tout ce qui existe en France, hommes et choses, m'appartient ».

Lo stile Luigi XIII nacque nei primi dieci o quindici anni del Secento e avrebbe preso la sua fisonomia definitiva intorno al 1620: fino a quest'epoca il Rinascimento compare qua e là ancora, e la presenza di Pietro P. Rubens in Francia non si esclude dalla formazione di quello stile, freddo, rispetto agli stili dei due altri Luigi, non tale se comparato agli stili che si chiamano da Francesco I ed Enrico II.

Fig. 130. Piletta come la precedente.

Le forme un po' grevi del Luigi XIII sembrano poco confacenti al gusto francese; onde anche avanti il regno che dà nome allo stile successivo, anche avanti Luigi XIV, sotto l'influenza del cardinale Richelieu si annunciava una reazione, a capo della quale trovavansi, con Le Brun, il nostro Le Pautre e il Be-

(1) Visse anche un Pietro Le Pautre, figlio maggiore di Giovanni, disegnatore e incisore; morì a Parigi nel 1716.

rain, prezioso cooperatore al Le Brun, e Giorgio Charmenton pittore d'architettura, che gode meno fama di quanto non si meriti. In quest'epoca la Francia ritrovò nella vita tutta sè stessa; e il Re Sole, arbitro sulla sorte dei suoi sudditi, sicuro del suo immenso potere accettato dal popolo, il quale ne vedeva l'origine divina e non osava lagnarsi — il Re Sole, che voleva

Fig. 131. Ansa d'un vaso del Le Pautre.

" Etre d'un siècle entier la pensée et la vie "

favoriva lo svolgimento d'ogni tendenza personale, purchè fosse francese e recasse impresso il gusto di Francia, impersonato dal magnifico astro abbagliante, davanti a cui perfino i geni operanti intorno a lui, il Colbert e il Le Brun, impallidivano.

Morto Luigi XIV il successore Luigi XV portò alla società un

Fig. 132. Vaso del predetto.

sensibile cambiamento; e la frivolezza e la intemperanza, i lussi e i piaceri del nuovo regno dovevano prospettarsi nell'arte. Onde le forme, allora, si alleggerirono e il capriccio si sostituì dovunque alla maestria con suprema soddisfazione delle donne, le quali videro culminare loro medesime in questo stile, il vero Roccoccò, il trionfo della « rocaille », auspice una quantità di Maestri, da Roberto de Cotte a Gille Maria Oppenort parigino, a Giusto Aurelio Meissonnier pittore, scultore, architetto torinese. Il primo, relativamente più sobrio, annuncia pertanto lo stile della Reggenza, e il secondo, il Meissonnier, rappresenta il Roccoccò e la fantasia assimetrica, titolo di bellezza a questa fase stilistica del Settecento. E viensi così al Luigi XVI che, un po' torpido, precede qualche po' l'avvento del re di cui ha il nome: questo stile abbandona gli svolazzi leggiadri e gli ondeggiamenti capricciosi per gettarsi in

Fig. 133. Vaso del predetto.

braccio alla Classicità pudica, degna precorritrice del Neoclassico napoleonico.

Le scoperte di Ercolano e Pompei avevano agitato le coscienze estetiche, e gli artisti, sedotti dall'antichità, guardarono il passato ellenistico e latino per comporre le proprie imagini, ma non così da ridursi a servilismo: l'epoca non era matura a ciò. Il Roccoccò non poteva estinguersi come povera fiamma sotto un getto

Fig. 134. Fontana del predetto.

d'acqua; e la Classicità di Luigi XVI, nello stile di questo nome, si ravviva alla spensieratezza « rocailleuse » della Francia settecentesca. Essa si riduce al silenzio, poi, alle epoche della Repubblica e dell'Impero, in cui il gelo dell'imitazione assume lineamenti proprii, a cento doppi meno francesi e meno accentuati.

Giovanni Le Pautre non nacque dunque allo stile Luigi XVI, nè al brio e alla sveltezza del Luigi XV, che canta le glorie del Cotte, dell'Oppenort, del Meissonnier già citati, e di Antonio

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA di

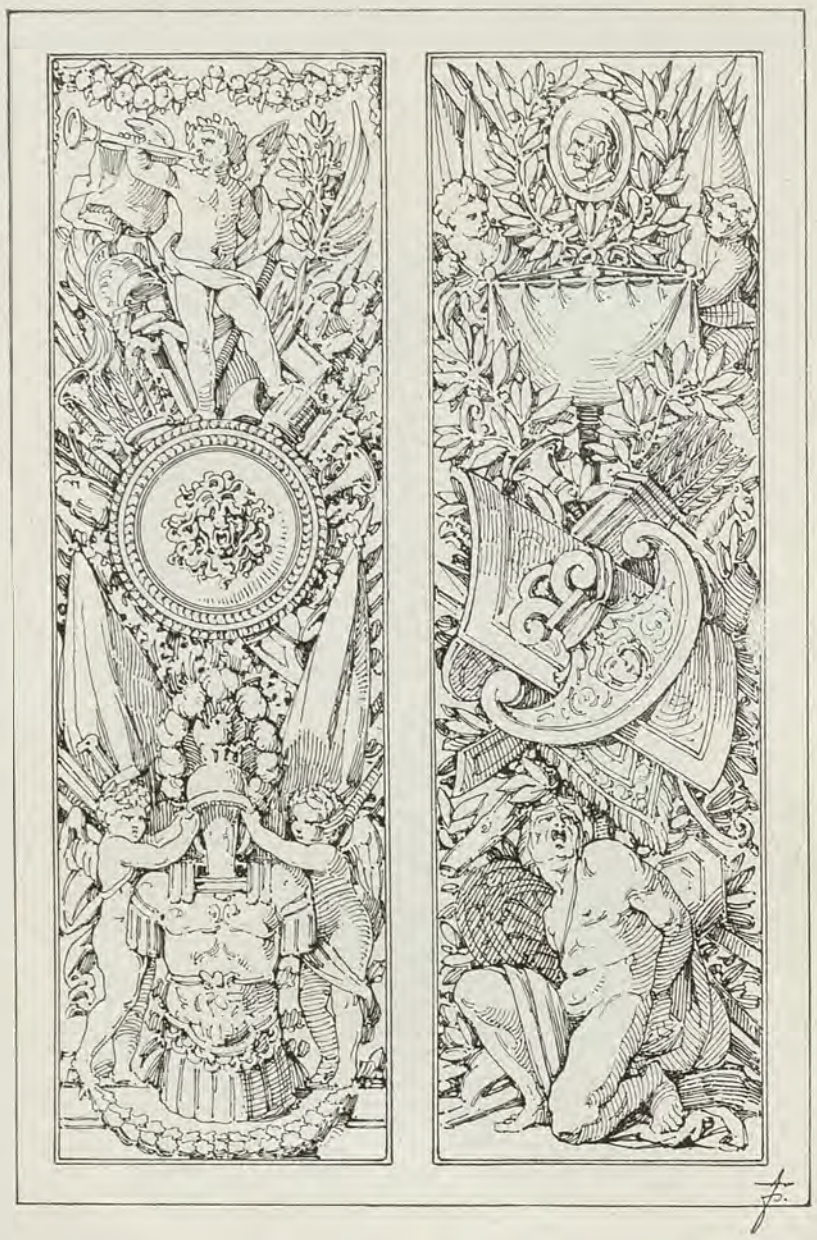


Fig. 135. Trofei inventati da Giovanni Le Pautre.

Watteau, Francesco Cuvilliés, Umberto F. Gravelot, Giacomo F. Blondel.

Il nostro Le Pautre dovunque si miri nelle sue stampe (e il lettore veda da sè fra le riproduzioni dell'*Arte* se il giudizio corrisponde alla verità) dovunque appare tutto inviscerato all'epoca sua, allo stile che rappresenta, alla Francia di Luigi XIV, grazie alla sua imaginazione ardente e alla sua rapidità nel trovar il contorno e il colore del suo pensiero. Stimo quindi ingiusto il Joubert quando accusa il nostro di insufficienza tecnica, quasi accennando un irreconciliabile dissidio fra l'impeto dell'invenzione e la povertà del disegno; e pure il Joubert fu scrittore artista, seppe penetrare nell'arte vertiginosa di Luigi XVI e la glorifica nello stesso Le Pautre; in proposito del quale esce in osservazioni che, stampate nel 1821, assumono un'aria simpaticamente ribelle. Egli si rivolge a chi ride con sprezzo delle invenzioni del Le Pautre: « Ce ne « sont pas les formes qu'il faut « louer ici, mais le génie qui les « a crées. Ce qu'ils admirent le « plus aujourd'hui, pourra bien « être un jour l'objet d'une raillerie tout aussi raisonnable et tout « aussi fondée, que l'appréciation qu'ils pourraient faire à pré- « sent des ouvrages de Le Pautre ». E osservati i gusti cambiati, l'autore, rivolgendosi agli « Aristarques de l'ancien goût », li invita ad essere più guardinghi nei propri giudizi e nelle proprie derisioni.

Ma ecco lo scoppio dello scrittore-artista: « En attendant, « les véritables connaisseurs n'en rendront pas moins justice à Le « Pautre, et il la mérite d'autant mieux qu'il n'alla jamais « creuser dans Herculanum ou Pompeia, pour briller aux dépens « de nos archi-grand-pères; *il tirait tout de sa tête* ». Sicuro, non cercava tesori nè a Ercolano nè a Pompei; anche perchè ai tempi suoi le bellezze delle due città non erano note. Il Le Pautre interrogava sè stesso e, artista prodigiosamente nudrito d'idee della sua epoca, felicemente originale, egli non aveva che ad ascoltare la propria fantasia, e la risposta pigliava i contorni decisi e spontanei che noi vediamo.

* * *

Qui l'*Arte* offre dei soggetti sacri e profani: vasi, caminetti, pilette per acquasanta, progetti di fontane, pannelli, e volle essere discreta nella scelta: la Raccolta incisoria completa del Le Pautre consta di cinque grandi volumi: il primo contiene 474 tavole, il secondo 548, il terzo 337, il quarto 462 e il quinto 527: un complesso di 2248 tavole. Lavoro che spaventa! E quando si pensi che raramente Giovanni Le Pautre incise i disegni e le invenzioni altrui, c'è da domandarsi meravigliati dove egli mai trovasse tanta fluidità di pensiero e tanta rapidità di mano. Vuolsi anche notare che non tutte le tavole contengono una sola composizione, certune contengono quattro, sei o otto motivi differenti: ciò vedesi dove il Le Pautre « inventa e incide ». Qui la sua vena inforca il cavallo alato della leggenda e corre, vola nello spazio.

Come tutti i Maestri pari suoi, onoranti il Barocco e il Roccoccò, padroneggiava il disegno in guisa che egli aveva sottomano le forme d'ogni bellezza; e l'architettura, l'ornato, la figura, il paesaggio organicamente si fondevano al fuoco ardente della sua imaginazione, onde bastava che l'idea spuntasse e, pronta, la mano ne trovava il contorno, qualunque fossero gli elementi che l'idea chiamava a materiarsi. Questa dote indispensabile agli artisti era cotanto diffusa nell'età del Barocco e del Roccoccò, da parere impossibile che l'arte avrebbesi mai potuto esercitare senza il suo pieno possesso. Eppure molti architetti oggi, soprat-

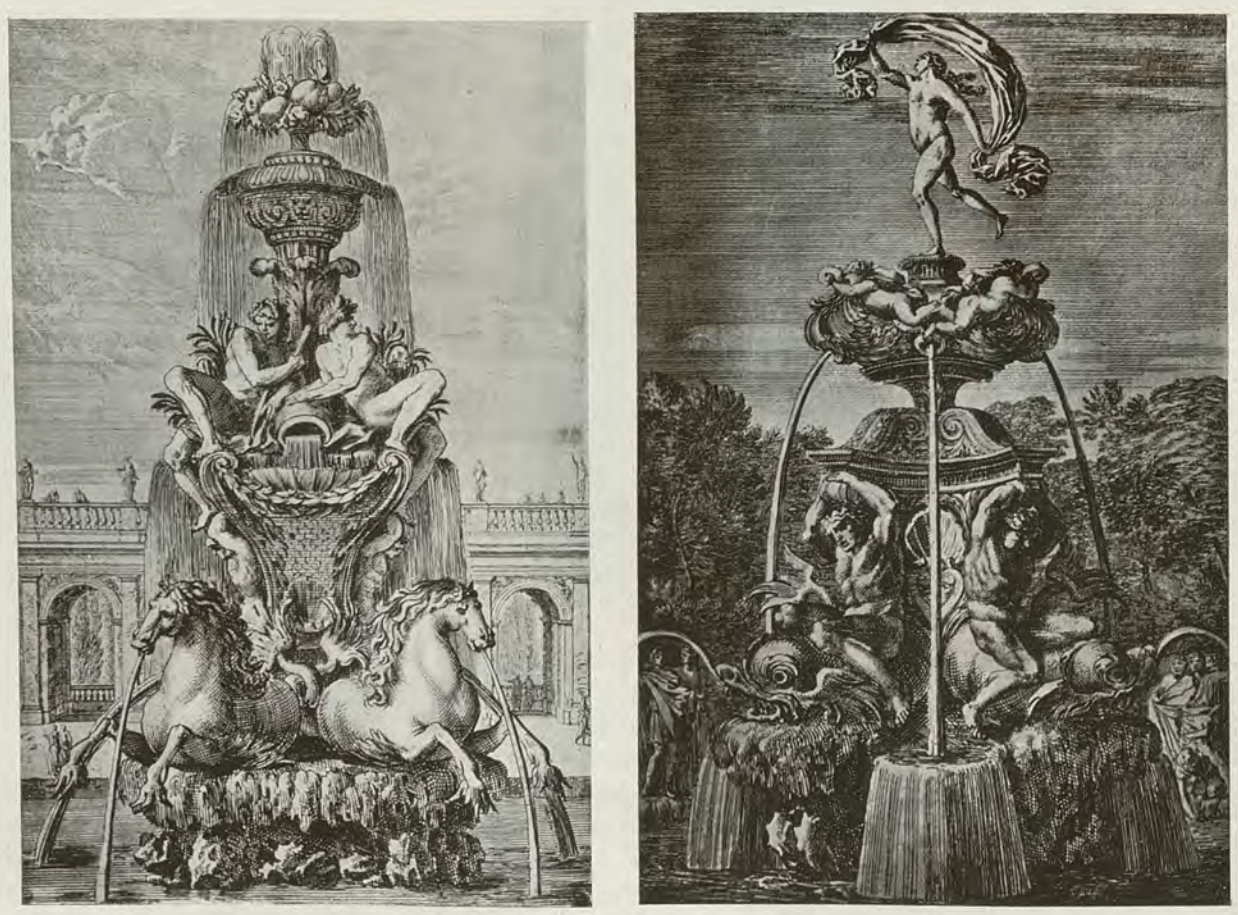


Fig. 136 e 137. Fontane inventate dal predetto.

tutto fra quelli che gridano di più perchè posseggono i segreti del cemento armato, si sgomentano davanti un ornato, si turbano davanti un puttino che hanno a disegnare!

Guardate i vasi di Giovanni Le Pautre: essi attestano che Maestro, ricco d' idee, non abbandonò le sue composizioni senza crear loro un fondo intorno: difatti ogni vaso del Le Pautre non appare soltanto nella vivacità del suo profilo e nel garbo dei suoi ornamenti, appare congiunto ad una scena decorata di

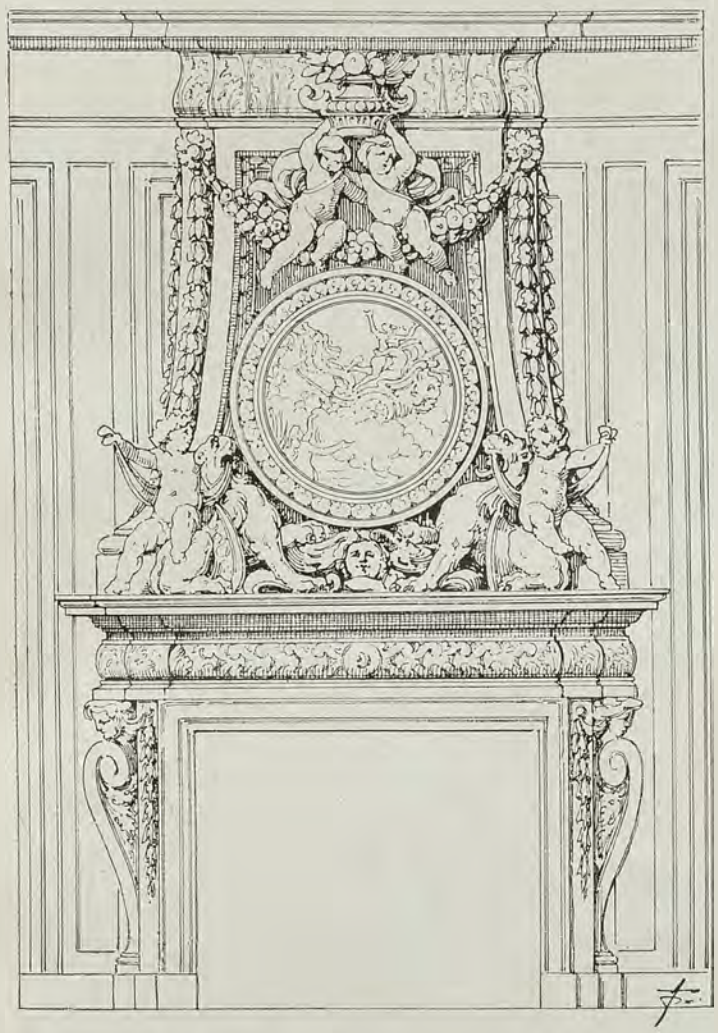


Fig. 138. Camino del predetto.

Fig. 139. Cornice del predetto.

architetture e popolata di figure. Tale esuberanza, lungi dall'apparire un lusso ambizioso che nasconde lo sforzo di pensiero e di espressione grafica, è eloquenza naturale, facilità che vola e non si arresta finchè la incisione d'un rame non sia signorilmente compiuta. Il Maestro « tirait tout de sa tête ».

Noi, in Italia, potremmo dire altrettanto di Maestri coevi e anteriori al Le Pautre. Nel Cinquecento, malgrado i vasi del Maestro francese, non possiamo non evocare con sincera compiacenza la vena del nostro Polidoro Caldara di Caravaggio. Il lettore ricordando la serie dei vasi giranti in figure, festoni e vedute, imaginati dal Caravaggio, scorgerà il filo di quella vena nei vasi imaginati dal Le Pautre. Questo si dice non a togliere merito al francese, ma a sollievo del nostro spirito e a indicare una bellezza precedente che conobbe le alte vette dell'audacia fatta di sapienza e di fantasia concettosa.

Nè io tralascierò gli altri modelli del francese: le pilette da acquasanta delicatamente ideate, che potrebbero sbalzarsi nell' argento o colorirsi sulla maiolica e sulla porcellana; i caminetti, dove l'eleganza si congiunge alla saldezza propria della decorazione lapidea: e questa frase mi richiama ad una formula estetica (io inimico delle formule), quella di contemperare l' invenzione dell'arte alla materia che l'arte deve plasmare. Il pensiero che va veloce sulle carte per imprimervi imagini capricciose dovrebbe meditare su questa formula. Spesso invece il capriccio vince la materia; e poichè questa è una colpa regnante fra gli artisti del Barocco e del Roccoccò, si deve lodare il Maestro di questi stili quando ci faccia obliare la sua irriflessione. Il Le Pautre sentì il rispetto che ora invoco, ma non bisogna dimenticare che egli fu soprattutto un decoratore; quindi talora potè superare la giusta misura. Ciò avvenne invecchiando, quando la spontaneità si separò da lui; allora la ricerca affannosa stanca il Maestro che perde la antica fluidità ed è tradito dallo sforzo.

Ho davanti alcune composizioni in cui il pensiero si scolora e appesantisce con temi d'arte ripetuti, e la mano sembra disubbidire.

Sono molte queste composizioni?

Non so precisare: forse non sono poche!

Anche nelle invenzioni di architettura il Le Pautre non tocca la cima dell'effetto: l'anima sua di decoratore, il naturale impeto della sua vena, la sua mano che si appaga dell'ondeggio nelle curve le quali descrivono volute, girali, festoni, putti volanti e statue agitate, si irrita al rigorismo delle linee a squadra perfetta, e non ripiglia la via dell' incanto se non quando in un vaso, supponiamo, in una fontana, in un pannello, può rinunciare liberamente ai diritti delle linee rette per battere il campo della libera fantasia.

Troppo sarebbe che il Le Pautre apparisse dappertutto eguale alla sua fama: si chiederebbe a lui l' impossibile; e i soli modelli che qui sono dati basterebbero a onorare il Maestro.

Se poi l'opera sua si osserva dal lato esclusivamente grafico e precisamente incisorio, attesta una profondità di toni piuttosto eccessiva: il Le Pautre preferiva gli effetti intensi, non dico i contrasti pittoreschi, nereggianti nei bagliori spettacolosi, come usarono incisori antichi e moderni (fra gli antichi, Rembrandt, fra i moderni, Brangwyn), egli faceva « mordere » i suoi rami più che non sia necessario al chiareggiare di essi in un ordine d'armonie morbide e trasparenti.

Contuttociò si capisce come Gian Lorenzo Bernini, l'eroe dell'Arte nei secoli della parrucca, avendo conosciuto in Francia le produzioni di Giovanni Le Pautre, abbia ammirato la facilità del Maestro francese, la sua destrezza e il suo meraviglioso adattamento ad ogni genere di soggetti.

ALFREDO MELANI.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

XI.

I MONUMENTI SEPOLCRALI DI NAPOLI NEL TRECENTO.

— Tav. 28, 29 e 30. Fig. da 140 a 145. —

L'ARTE a Napoli ebbe tre grandi manifestazioni che coincidono con i tre momenti più fulgidi dello svolgimento artistico italiano e vengono rappresentati storicamente dalle grandi figure di Federico II, di Roberto d'Angiò e di Alfonso I d'Aragona. Sotto il regno di Federico II Napoli fu il centro più insigne della vita letteraria e artistica della penisola. La resurrezione dell'antico, di cui fu materiata l'arte romanica in tutta Italia, ebbe uno sviluppo maraviglioso nel sud, attestato ancor oggi dai frammenti scultorei di Castel del Monte ad Andria e del Castello delle Torri a Capua (questi conservati al Museo Campano di Capua) che spiegano lucidamente l'educazione artistica del primo grande rinnovatore della scultura italiana, Nicola d'Apulia, e per l'architettura dai numerosi castelli fatti sorgere dal monarca, spesso sotto la sua direzione — Castell'Ursino a Catania, Castel Maniace a Siracusa, Castel delle Torri a Capua, Castel del Monte ad Andria, segnatamente quest'ultimo, la cui grandiosa mole, benchè quasi scheletrica, si erge come superbo segno della grandezza dell'imperatore che ebbe « anima augustea ». Morto Federico II, l'arte decadde rapidamente, ma per brev'ora, chè Roberto d'Angiò ascrisse a sommo onore la protezione e l'amicizia di letterati, di poeti e di artisti, e insieme al Petrarca e al Boccaccio pregiò Simone Martini e Giotto. Però — cosa strana e dolorosa — quest'accentrarsi a Napoli di uomini che segnavano la perfezione suprema della letteratura e dell'arte del Trecento non generò un movimento letterario e artistico indigeno, poichè letterati ed artisti del sud appajono umili seguaci di quei grandi, di cui impoveriscono gli ideali e le forme, senza riuscir mai ad una manifestazione originale. Lo stesso deve dirsi del movimento svoltosi intorno al trono del primo re aragonese e da lui con instancabile fervore alimentato e allargato, e di cui è saggio per l'arte, opera unica nel suo genere, l'Arco trionfale di Castelnuovo.

Quali ragioni abbiano impedito ai mirabili germi sparsi abbondantemente di acclimatarsi e di svolgersi con una loro particolar vita non sapremmo dire, non sembrandoci le solite ragioni degli storici sufficienti a spiegare per intero il fatto che ha cause più profonde ed oscure. Certo è che esso esiste e nessuna difesa campanilistica potrà intaccarlo nella sua essenza.

La scultura nell'Italia meridionale, dopo aver toccato altissime cime nel periodo romanico, era profondamente decaduta, sì che nè a Napoli nè in alcun altro luogo del sud è dato trovare monumenti che possano reggere il confronto con i pergami del Battistero di Pisa e del Duomo di Siena, opere di Nicola d'Apulia, con i lavori degli scolari di Nicola, Arnolfo, Giovanni Pisano, e anche di Fra Guglielmo, nè tanto meno con le solenni manifestazioni della scultura trecentesca — prima, fra tutte, la porta in bronzo che Andrea Pisano lavorò tra il 1330-36 per il Battistero di Firenze.

L'artista che recò a Napoli la scintilla dell'arte nuova fu Tino di Camaino, senese. Tino lavorò tra il 1300-1338 per il Duomo di Siena; nel 1311 fu nominato capo mastro della fabbrica del Duomo di Pisa, in sostituzione di Giovanni Pisano; nel 1315 gli fu affidato il monumento funebre di Arrigo VII ch'egli non condusse a compimento e del quale esistono soltanto pochi frammenti; dopo il 1314 dovè eseguire nel Duomo di Siena il monumento sepolcrale del Cardin. Petroni; in tempo posteriore inalzò a Firenze il monumento funerario del patriarca d'Aquileja Gastone della Torre in S. Croce, quello del vescovo Tedice Aliotti in S. Maria Novella e quello del vescovo Orso in Santa Maria del Fiore. Da questo accenno alle sue opere più importanti appare evidente che Tino dovè essere artista assai stimato dai suoi contemporanei e quindi non deve far meraviglia alcuna se egli dalla natia Toscana fu chiamato verso il 1325 a Napoli.

Al 1325 risale la prima grande opera con la quale l'artista si affermò nella capitale del mezzogiorno d'Italia: il monumento funebre alla regina Maria d'Ungheria, madre di Roberto d'Angiò, elevato nella chiesa fatta sorgere dalla sovrana in onore della Vergine e perciò chiamata S. Maria di Donna Regina. Il monumento dà la forma più completa delle tombe monumentali del trecento, forma determinatasi attraverso molteplici adattamenti e tentennamenti, ai quali sarebbe utile accennare se la necessaria ristrettezza del materiale illustrativo non lo vietasse.

Un gran tabernacolo, costituito da quattro pilastri terminati in guglie e sostenenti tre frontoni cuspidati nei quali sono inscritti tre archi ad ogiva includenti a lor volta archi trilobati, forma l'ossatura architettonica del monumento. Nell'interno del tabernacolo è racchiusa l'urna che appare come sorretta dalle personificazioni allegoriche delle *virtù cardinali*, uno dei tanti segni dello spirito allegorico che domina tutta l'arte del secolo XIV — : la

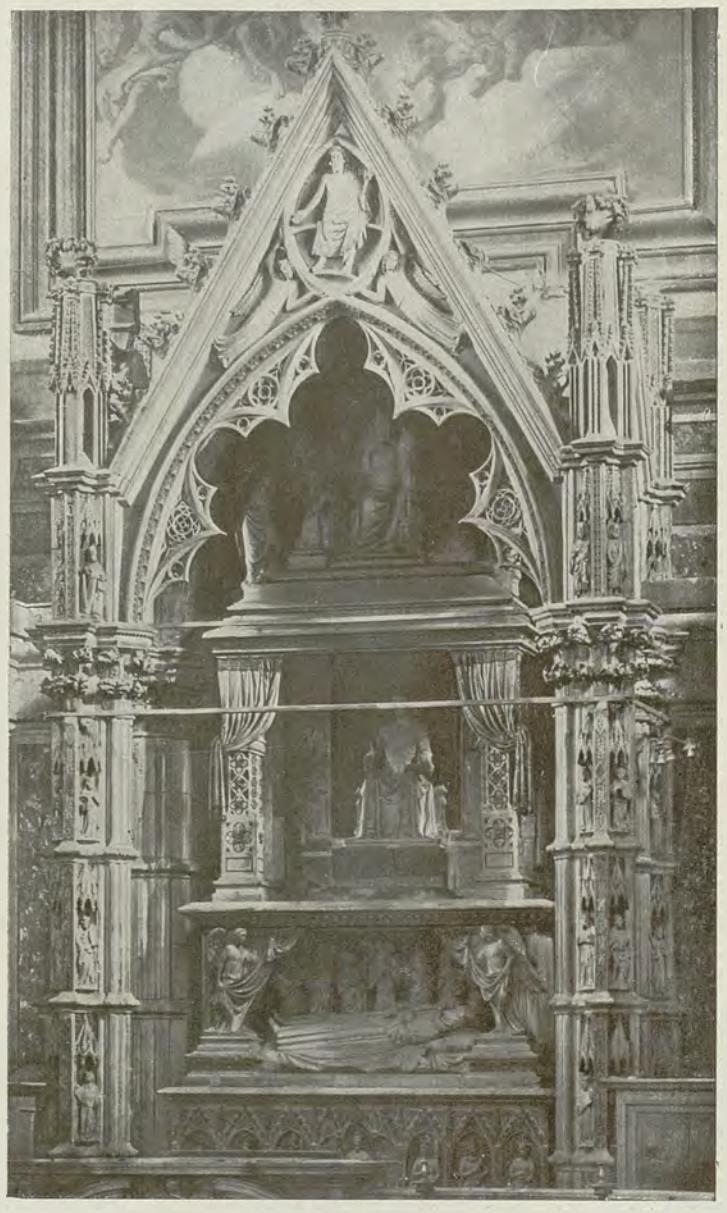


Fig. 140. Monumento a Roberto d'Angiò nella chiesa di Santa Chiara a Napoli.

Fortezza che con aria di tranquilla sicurezza stringe per una zampa un leone morto, la *Giustizia* che impugna, come ad attestare il suo imperio, una lunga spada, la *Temperanza* figurata in atto di accarezzare un uccellino, la *Prudenza* che ha come attributi un serpente e tre libri. In altre opere la *Fortezza* ha come attributi scettro e globo, o spada e scudo, o una clava; la *Giustizia* tiene oltre alla spada una bilancia; la *Temperanza* è rappresentata generalmente in atto di versare acqua nel vino; la *Prudenza* ha due volti, uno specchio e una serpe. Sul fronte dell'urna, in tante nicchiette gotiche, son rappresentate sette figure; al centro è la Regina che è benedetta da un vescovo e circondata da cortigiani i quali hanno nelle mani un falco, indice della loro nobiltà; nei fianchi dell'urna si vedono i numerosi figli della defunta — Ludovico, Roberto, Carlo Martello, Filippo di Taranto, Giovanni di Durazzo. E sull'urna, distesa supina, appare la sovrana nobilmente composta, irrigidita nella quiete della morte, la quale vien mostrata all'osservatore col motivo comune fin dal secolo XIII dei due angeli che sollevano le cortine della camera mortuaria, in fondo alla quale si scorgono appena due chierici, uno con catinella ed aspersorio, l'altro con navetta, che pare assistano la defunta, come se ella da poco avesse esalato l'estremo respiro e dovesse ancora ricevere la consacra-

zione funebre. Sul soffitto della camera mortuaria siede dominatrice la Vergine che stringe a sè il Divin Figlio, risaltando sul fondo azzurro acceso di gigli d'oro: e ad essa si presenta ginocchioni, devotamente, la regina che è indicata da un angelo, pieno di gentilezza e di nobiltà, mentre un altro mostra alla Vergine, quasi a sollecitarne l'indulgenza e il favore, il modello della chiesa di Donna Regina, fatta costruire da Maria d'Ungheria.

Fig. 141. Monumento dei Merloto nella predetta chiesa.

Così composto, il monumento appare chiaro, semplice ed imponente, benchè si possa notare mancanza d'equilibrio tra la parte architettonica e quella scultorea, chè mentre l'architettura domina eccessivamente nella parte superiore, viceversa è poi sopraffatta dalla scultura nella parte inferiore. Osservando le figure, se si tien conto delle limitate cognizioni tecniche del Trecento — cui bisogna evidentemente imputare una certa rigidezza nell'atteggiamento che diviene goffaggine nelle figure sedute sul fronte dell'urna, la mancanza di libertà nei movimenti, la scarsa vivacità dell'espressione — non si può fare a meno di notare una grande signorilità nell'esecuzione, la gentilezza dei tipi, la soavità delle espressioni, insomma quel senso della grazia e della bellezza ideale, caratteri dominanti della scuola artistica senese, che furon portati da Tino di Camaino ad una manifestazione elevata e nuova. Al monumento lavorò anchè Gagliardo Primario, capo maestro della chiesa di S. Chiara a Napoli; ma qual parte egli abbia avuto nell'esecuzione della grande opera si è ben lungi dal conoscere.

Certo è che Tino con questa Tomba si affermò a Napoli, fino a divenire, per dir così, l'artista ufficiale degli Angioini. E nella chiesa di S. Chiara, pantheon degli Angioini, molti sepolcri reali si devono a lui.

Il monumento a Carlo di Calabria fu eseguito tra il 1332-33 poco dopo la morte del principe (1318) e presenta in complesso gli stessi elementi di quello alla madre di re Roberto. L'urna è retta come di consueto dalle personificazioni delle Virtù e sul fronte di essa si vede seduto il defunto rappresentato come vivo e ricevente gli omaggi dei vassalli civili ed ecclesiastici (tav. 26). Sull'urna Carlo Illustre sta irrigidito ed immobile, assistito da una lunga teoria di dieci sacerdoti che appaiono nella penombra in atto di benedire la salma, scoperti da due angeli che tirano le cortine della camera mortuaria. Sul piano ultimo siede la Vergine, sostenente il Divin Figlio sulla gamba sinistra, e ad essi il defunto vien presentato e raccomandato dai suoi santi protettori, S. Francesco e S. Chiara. Come nel monumento a Maria d'Ungheria, così anche in questo un tabernacolo lega le varie parti ed esso soltanto costituisce, si può dire, l'ossatura architettonica, per cui si comincia a manifestare quella mancanza di equilibrio a tutto beneficio della scultura, che diventerà poi chiarissima nel solenne mausoleo a Roberto d'Angiò. Quanto all'esecuzione essa appare sensibilmente più progredita: le *Virtù* hanno movimenti più franchi e vivaci, in modo che la loro funzione statica non sopprime e non altera la loro funzione di vita; sul fronte dell'urna le figure son disposte con maggiore libertà e si muovono con maggiore scioltezza, sì che la scena ne riesce straordinariamente animata; più grazioso è il gesto degli angeli che svelano all'osservatore il segreto della camera mortuaria e, inoltre, tutte le figure son modellate con la consueta grazia, nobiltà e dolcezza caratteristica di Tino da Camaino.

Oltre a questo monumento Tino eseguì anche quello alla moglie di Carlo, Maria di Valois (1331), ed altri monumenti minori a S. Chiara e a S. Domenico Maggiore. Ma l'opera più significativa lasciata da Tino a Napoli e che si ritiene a ragione il suo capolavoro, è costituita dai bassorilievi rappresentanti la leggenda di S. Caterina, i quali ornano la tribuna sovrastante alla parete d'ingresso della chiesa di S. Chiara. I bassorilievi erano stati attribuiti finora concordemente ai fratelli Giovanni e Pacio di Firenze, ma di recente il Venturi li ha ascritti con acuta e minuta analisi stilistica a Tino ed ai suoi seguaci (tav. 25).

La leggenda, gentilissima, che fu trattata da molti ed insigni maestri — ricordiamo tra l'altro gli affreschi della cappella della Passione in S. Clemente di Roma, dovuti con tutta probabilità a Masolino da Panicale — è sintetizzata con una certa libertà in undici scene. Nella prima si vede la Santa che assiste il re Custos, suo padre, negli ultimi momenti di vita; nella seconda la conversione operata da un vecchio eremita che mostra alla fanciulla un'immagine della Vergine col Bambino, ed ella cade ginocchioni, stringendo le braccia al seno con atto di fervente adorazione; nella terza è rappresentato il patto di amore stretto tra Caterina e Gesù — ed è una scena concepita con audace novità, poichè mentre, in generale, anche nel Quattrocento, lo sposalizio mistico di Caterina avviene con Gesù Bambino e solo la Vergine assiste alla cerimonia, qui Tino ha figurato Gesù come un adolescente e ha dato un carattere di solenne pompa alla composizione, facendovi assistere oltre alla Vergine anche gli apostoli e l'eremita che avviò la fanciulla alla religione cristiana, il quale si vede in ginocchio, tenuto da un rapimento profondo, pieno di semplice devozione per la coorte divina. Nel quarto riquadro già s'intravede il carattere drammatico della leggenda: Caterina, ardendo della fede che ha abbracciata, rimprovera nobilmente ma francamente l'imperatore Massimino di costringere i suoi sudditi ad adorare gli dei pagani, de' quali uno si vede al sommo di una colonnina. L'imperatore comanda che la santa sia rinchiusa in carcere e intanto dà ordine di radunare i cinquanta uomini più dotti del suo regno perchè essi con la loro dottrina ed eloquenza pieghino Caterina alla religione pagana. La Santa in prigione viene incuorata da Gesù che le appare seguito dalla Vergine e dagli apostoli, sì che ella, venuta in mezzo ai sapienti, scuote le loro più salde credenze, conturba la loro dottrina e li rende seguaci del Cristo. E allora l'imperatore comanda che i cinquanta dotti scontino con la morte la loro debolezza e la loro apostasia, e tra le fiamme lingueggianti di un rogo appajono nel settimo scomparto le teste venerande già prive di vita, mentre, in un altro, due angeli trasportano le purificate anime al cielo. Non soltanto sui sapienti la Santa esercitò la sua fervida azione; anche l'imperatrice, seguita da duecento cavalieri al comando di Porfirio, si convertì e andò a fare atto di omaggio

Fig. 142. Sarcofago dei Cabani nella predetta chiesa.

alla fanciulla nel carcere, prima di subire insieme ai cavalieri il martirio e la morte. L'imperatore non essendo riuscito a far rinnegare a Caterina la sua religione con persuasioni e lusinghe, comandò che fosse sottoposta al martirio; ma la Santa resta impassibile pur sotto le torture, anche in quella atroce delle due ruote che viene, però, interrotta dagli angeli i quali scendono veloci dal cielo, infrangono i cerchi dentati e abbattono i carnefici. Chiude la serie dei bassorilievi la decollazione della Santa, la cui anima vien portata al cielo dagli angeli: il carnefice rinfodera la

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

spada; i soldati guardano come meravigliati l'acefalo corpo della vergine.

Tutte le figure sono improntate ad una squisita nobiltà e dolcezza e ciò dà una certa monotonia al tipo e toglie spesso animazione drammatica alle composizioni: l'imperatore, ad esempio, è sempre benigno e gentile e privo affatto di quella ferocia che gli vien data dalla leggenda, e gentili e miti sono i carnefici e i soldati. Qualche accento drammatico è solo nella scena della Disputa, in cui i sapienti mostrano con varî e vivaci movimenti delle teste

Fig. 143. Monumento dei d'Aquino in S. Domenico Maggiore a Napoli.

e delle mani il loro assenso alle parole della Santa, e in quella delle Ruote. A volte le figure che stanno indietro sembrano disposte come sopra un rialzo — così nello Sposalizio, così nel colloquio tra la Santa e l'imperatore — ma generalmente la distribuzione è chiara, semplice, equilibrata, il racconto animato e candido, le figure sempre nobilissime e di ineffabile delicatezza nei movimenti e nelle espressioni: così che questi bassorilievi rappresentano una delle più alte manifestazioni della scultura del Trecento.

L'arte di Tino ebbe a Napoli lunga e profonda eco: e il monumento Cabani († 1336), quello dei Merloto († 1339) di costruzione notevolmente diversa dalla consueta, quello di una dama vestita da monaca a S. Chiara, le tombe di Filippo Caracciolo († 1340), di Bartolomeo Brancaccio († 1341) in S. Domenico, il monumento della contessa di Caserta, Beatrice di Bauccio († 1336), nel Museo di S. Martino e anche altre opere eseguite più tardi —

Fig. 144. Storie di Santa Caterina nella chiesa di Santa Chiara.

il monumento a Maria di Durazzo († 1366), ai Penna, ad Agnese e Clemenza d'Angiò, ai del Balzo e i rilievi del pulpito di S. Chiara; il sepolcro di Cristoforo d'Aquino († 1342) e della contessa di Mileto e Terranova in S. Domenico e tanti e tanti altri lavori giunti a noi integri o frammentati attestano l'azione spiegata dal nobile maestro senese a Napoli (tav. 27, fig. 141, 142, 143 e 145).

Ma l'opera più importante a Napoli che riveli l'azione di Tino, è, senza dubbio, il monumento a Roberto d'Angiò in S. Chiara, dovuto ai fratelli Giovanni e Pacio di Firenze cui fu commesso nel 1343. Il monumento è la più solenne e imponente espressione dell'architettura funeraria del Trecento, ed è da biasimare fortemente ch'esso sia stato quasi del tutto coperto dall'altar maggiore volgarmente barocco — innalzato nel secolo XVIII da Domenico Vaccaro e Giovanni del Gaiso — il quale ne impedisce la vista e lo studio. Un enorme tabernacolo addossato alla parete di fondo della chiesa, di carattere gotico quasi fiammeggiante, costituisce lo scheletro architettonico del mausoleo: nei grandi pilastri di sostegno sono aperte nicchie in cui si vedono statue di Profeti, Santi e Patriarchi, e ciò se dà maggior leggerezza all'insieme gli toglie forse alquanto di severità e d'imponenza. L'urna, come di consueto, è sorretta dalle *Virtù;* la *Fortezza* ha ai piedi una belva uccisa ch'ella tiene per le zampe con una mano, mentre con l'altra stringe una clava, la *Giustizia* ha una spada e un globo, la *Carità* due torcie, la *Fede* croce e calice, la *Prudenza* una serpe e tre libri, la *Temperanza* una lunga spada in fodero. Il fronte dell'urna è scompartito in sette nicchiette gotiche cuspidate: in quella centrale, più ampia delle laterali, è rappresentato Re Roberto che risalta come le altre figure sopra un fondo tempestato di gigli; è seduto e di sotto al trono spuntano due leoni simbolo di fedeltà; ha la corona in capo, nella sinistra un globo, e nella destra doveva avere lo scettro. A destra è Violante, prima moglie di Roberto, Carlo duca di Calabria suo figlio e la moglie di questi Maria di Valois; a sinistra Sancia, seconda moglie di Roberto, Giovanna I, e Lodovico. Nelle facce laterali dell'urna sono rappresentati altri personaggi della famiglia reale. Sull'urna giace supino il monarca, disteso obliquamente in modo da poter essere veduto dal basso: egli è coperto di sajo francescano, ma ha anche la corona e lo scettro (tav. 25, fig. 140).

(Continua) LUIGI SERRA.

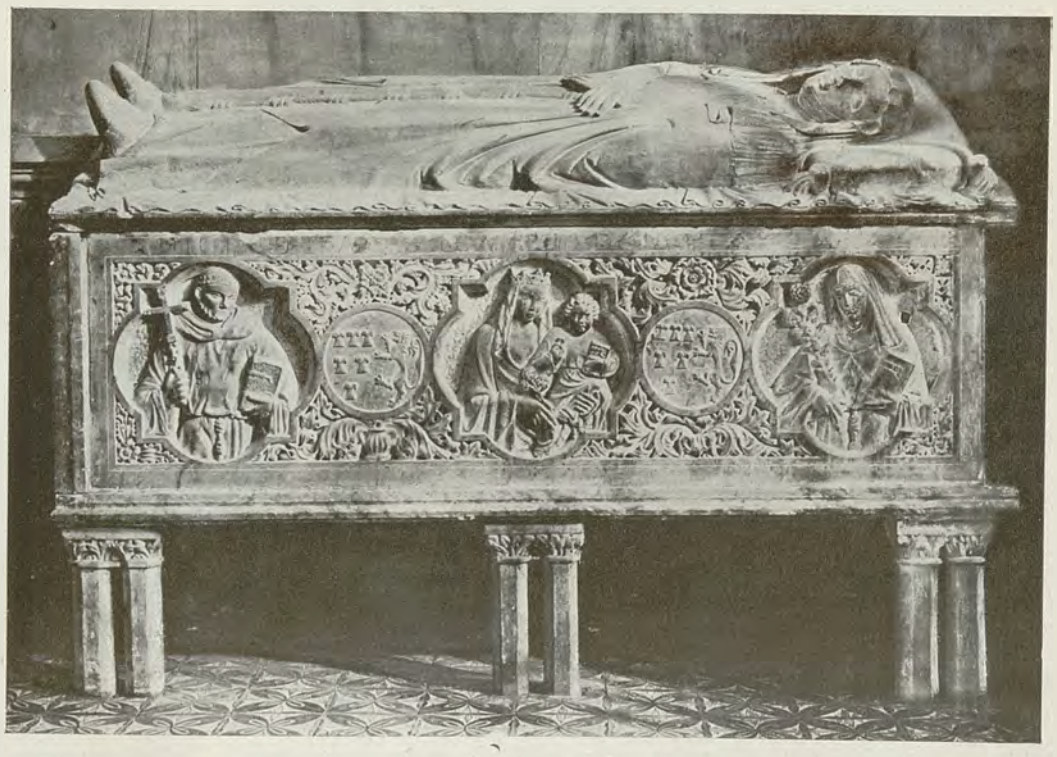


Fig. 145. Sarcofago di una monaca in Santa Chiara.

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

Anno XVI — 4° della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1907

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 146. Fregio per balza in ricamo su motivo vegetale.

XII.

IN PROPOSITO DI UNA SCUOLETTA FEMMINILE.

Continuazione. Vedi Fascicolo I.

— Tav. 31, 32 e 33. Dett. 22, 23 e 24. Fig. da 146 a 163. —

PER dire la verità, il chiamar questa scuola di disegno una *scuoletta* è quasi calunniarla. Serve, sì, alle piccinine, alle future crestaie, modiste o sarte, alle ricamatrici e cucitore in bianco, alle trinaie e merlettaie, le quali tutte, senza intendere forse alle maggiori glorie nell'arte della moda, si sparpaglieranno nei magazzini modesti e negli stabilimenti usuali delle città; deve, sì, rifuggire dalle ambizioni artistiche troppo audaci e troppo riformatrici; ma, insomma, il suo ufficio consiste nell'educare le alunne, per quanto sia possibile, all'eleganza del gusto, alla bellezza delle forme, tratte dagli elementi naturali e dagli intrecciamenti geometrici. Non è poco; anzi è molto. Lascieremo dunque da parte il diminutivo.

La Scuola di Disegno, tanto nella sua parte elementare quanto nelle sue applicazioni, sebbene ancor sul principio, non contando due anni di esistenza, ha trovato già la cosa essenziale così nell'insegnamento come in ogni altra faccenda della vita — ha trovato la sua giusta e sicura strada. Questa non poteva avere niente di comune con la pedanteria e con la noia; ma nello stesso tempo doveva rimanere nei limiti degli scopi speciali e delle professioni particolari.

La moda ha le sue leggi: leggi mutevoli, facili a modificarsi o a cangiarsi, ma tirannesche, finchè durano. Per ora, noi non possiamo nè farle, nè promulgarle; dobbiamo rispettarle con buona grazia, interpretandole talvolta un poco a modo nostro: ecco tutto. E la moda è fatta di misura. Non teme gli ardimenti, non si ferma innanzi all'assurdità; ma guai per chi s'attenta di procedere un millimetro più oltre nell'assurdo o nell'audacia: casca nel ridicolo, ed è punito col maggiore castigo — la marca

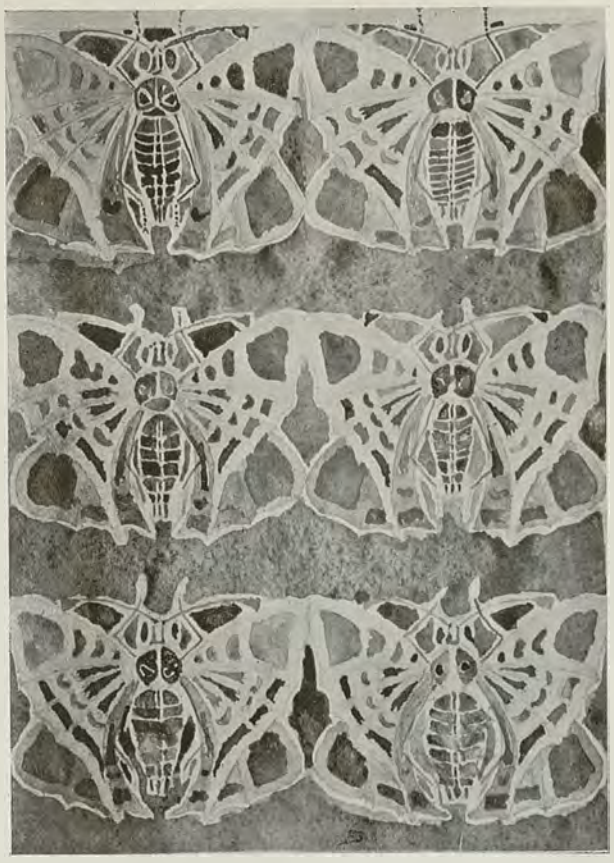


Fig. 147. Disegno per ricamo.

della volgarità. C'è una nazione o, per meglio dire, una grande città, la quale, con la sua tenace tradizione di classicismo, col

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

suo spirito fine e prontissimo, si salva dal volgare e dallo scipito nella moda e in tante altre cose; e nella moda, per questa ragione, è legislatrice, ed era assai prima che la Puppattola di Francia (si dovrebbe dir di Parigi) fosse esposta in Italia quale archetipo e modulo. Anche nelle arti che si chiamano superiori e, quanto all'architettura, *il dolce stil novo*, che in altri paesi o diventa tedescamente cimiteriale o si sparpaglia in capricci affatto individuali, s'abbarbica in Francia su tronchi settecenteschi o neoclassici, cavando da questi vigoria, chiarezza e quel certo aspetto di generalità, senza cui non v'è stile, nè vera arte.

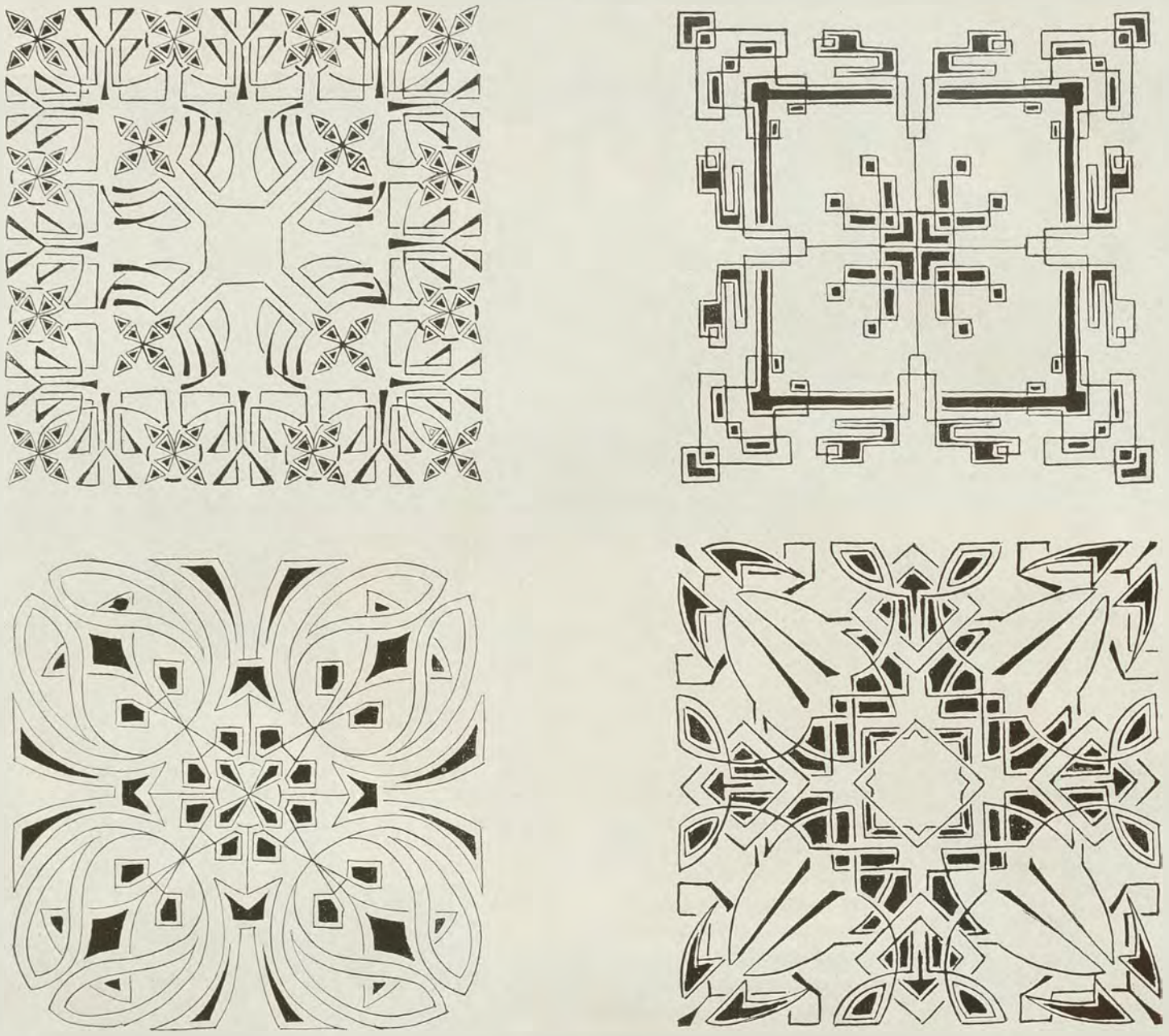


Fig. da 148 a 151. Esercizi di combinazioni rettilinee e curvilinee.

gli animosi tentativi di novità sbalzano più innanzi e toccano il punto giusto, perchè i saltatori pigliano la rincorsa dal terreno sodo; nel Rodin, per esempio, la sostanza e la vigoria derivano dal profondo sentimento classico, il quale rialza e rende serie le stesse aberrazioni sforzate della forma. Così accade spesso nei novatori della pittura, già entrati o non ancora entrati al Luxembourg;

Il *dolce stil novo*, quale è inteso da molti anche in Italia, campato in aria, senza radici o barbe, rammenta la favola dell'Hoffmann sulla *Nouveauté*, la quale entra un giorno nel borgo della Follia, e tutti le corrono incontro e l'ammirano e l'accarezzano pregandola di rimanere. Ella consente con infinita gioia dei borghigiani, e dà loro un convegno pel giorno appresso in piazza.

Fig. 152. Fregio per balza in ricamo su motivo vegetale.

Le lendemain elle parut
Aussi brillante que la veille;
Le premier qui la reconnut
S'écria: "Dieux! comme elle est vieille!„

Ma noi sappiamo che le abili dirigenti e maestre, le quali insegnano nel bel gruppo di scuole e laboratorii femminili fondato dall'Umanitaria, non hanno pazze ambizioni, come non le ha il maestro di disegno che accompagna e aiuta i varii insegnamenti. Far bene, ecco il punto, e lasciar che si svolga l'indole artistica delle alunne, senza pretendere di rifare il mondo.

Due cose in questa scuola di disegno ci sembrano specialmente buone, mentre degli altri studi donneschi dobbiamo tacere dichiarandoci affatto incompetenti: che gli esercizi rimangono entro ai confini delle arti femminili cui devono servire, e che il maestro intende a destare e a svolgere una prerogativa del cervello, la quale è, per solito, miseramente trascurata — la fantasia. Il lettore cerchi di rammentarsi i disegni che furono pubblicati nel primo Fascicolo di quest'anno. Nelle *composizioni libere delle alunne principianti* ecco un quadrato diviso in quattro quadratini, ove stanno due casette con tre finestre, il loro tetto e il loro fumaiolo, e, alternati, due uccellacci con grosso becco e grandi ali; tutto espresso a linee rette e spezzate, e tutto uscito, spontaneamente, dalla testa ingenua di una fanciulla ignorante. Ed ecco che un'altra inventa, sopra una specie di piedestallo, somigliante a un cappello a staio con le tese in su, un alto pavone nero che fa la rota e rizza la sua brava corona di pennine sul capo, mentre due cani neri lo guardano con gli occhi bianchi, esprimendo una intensa attenzione. Seguono fogliami, sempre di linee rette o spezzate, con ghiribizzi arieggianti al naso, agli occhi, alle guance, alla bocca, ai denti d'una faccia strana; poi, con altri ghiribizzi,

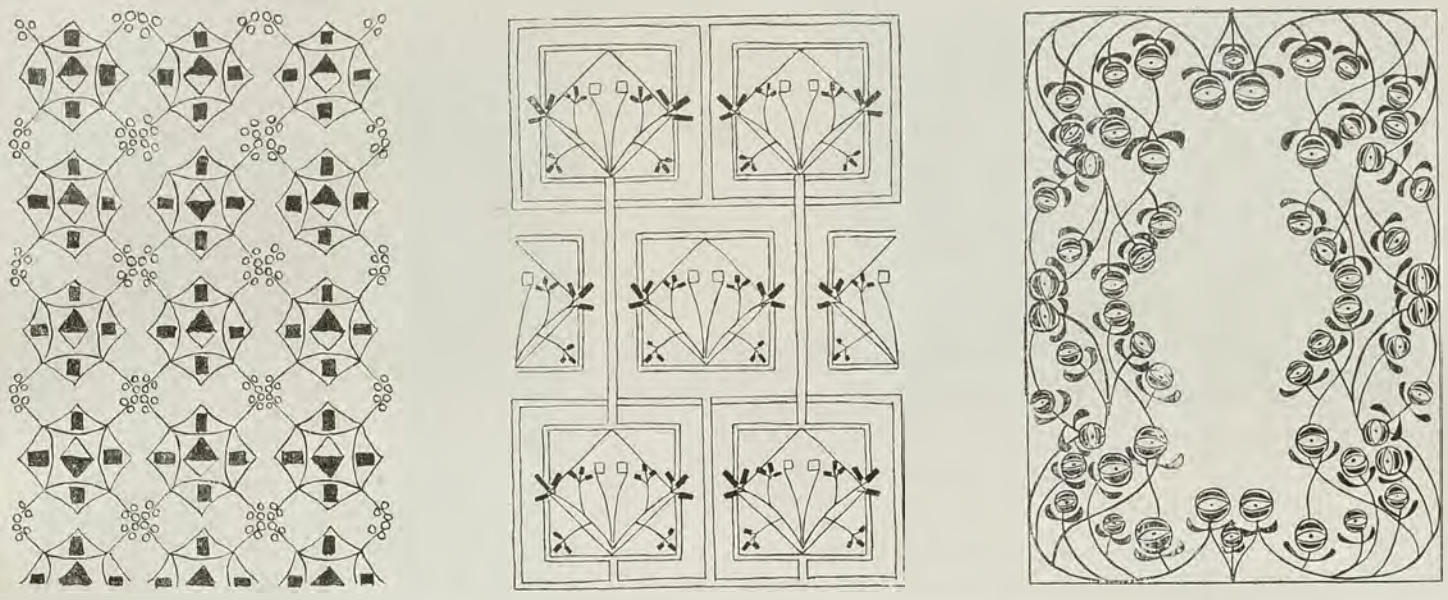


Fig. da 153 a 157. Composizioni semplici da applicare a lavori donneschi.

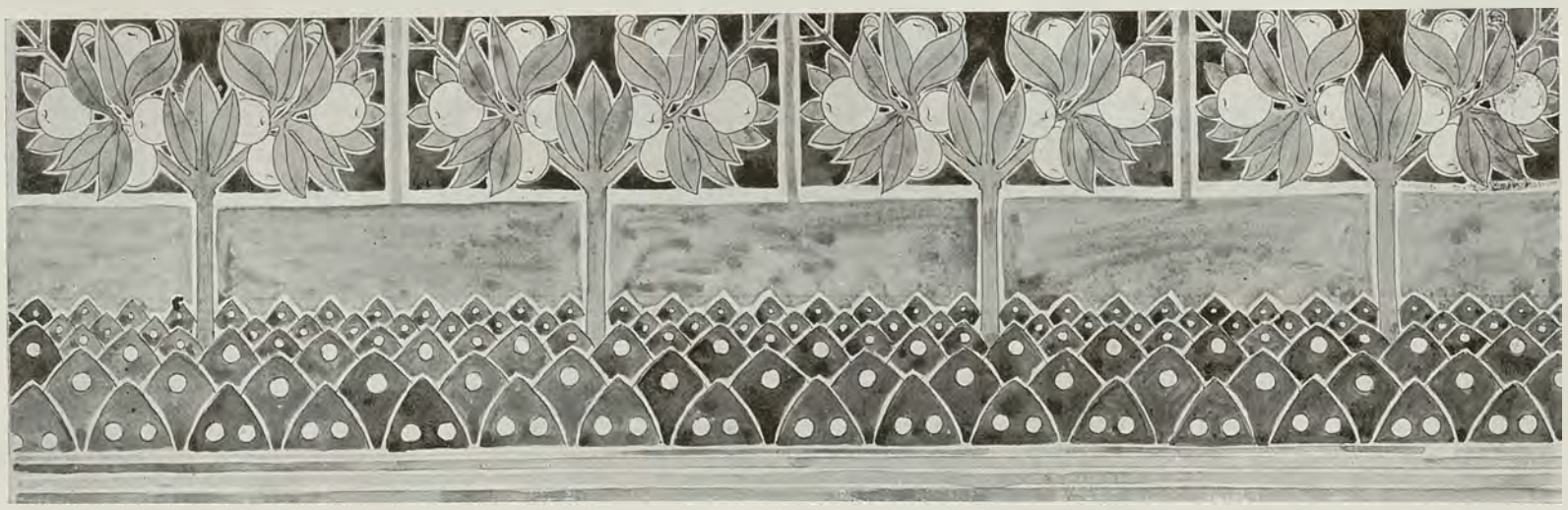


Fig. 158. Fregio per balza in ricamo su motivo vegetale.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

le lunghe gambe d'un ragno dalla grossa testa minacciosa, composta di tre triangoli, e, impigliate nella rete, quattro farfalle; poi due solenni uccelli neri, gru o cicogne, posati sopra una sola delle gambe esili, con i loro aguzzi becchi rivolti a un tronco d'albero, dai rami del quale pendono molte lanterne giapponesi in segno di festa, chi lo sa? e al basso, appena segnato, il terreno erboso. Ancora due volatili aventi le creste a quadratelli, mentre ali e coda sono a triangoletti, e un fantastico arbusto e fantastici fiori. Ancora, sopra una schiera di fiori, due vermi alati, chiazzati di nero e dominati da due macchie informi. Curiose bizzarrie, ora liete, ora cupe.

Fig. 159. Disegno per ricamo.

Dicevamo dianzi che queste stranezze, non prive di ordine e di garbo, escono spontaneamente dal cervello delle alunne ignare d'ogni abilità di disegno. È verissimo se badiamo all'assoluta indipendenza lasciata all'invenzione e alla forma, poichè il maestro non interviene in nessuna maniera; è verissimo se si tratta dell'assenza d'ogni tirocinio pratico e regolare della mano e dell'occhio. Ma già il maestro ha mostrato, bonariamente, sulla tavola nera, senza richiedere alle scolare nè una copia, nè un ricordo, come i fogliami e le figure geometriche e anche le bestie e l'uomo possano diventare motivo d'ornamentazione; ha indicato con pochi segni, privi d'ogni pretesa, le due avvedutezze decorative che hanno la loro radice nello spirito umano e si ritrovano in ogni manifestazione ornativa antica e moderna: prima, l'euritmia rispetto a un asse, cioè il riscontro in senso inverso di due cose perfettamente uguali; seconda, la ripetizione o successione di cose uguali nella medesima direzione.

Il maestro invita poi le alunne principianti a fermare la loro attenzione sugli oggetti consueti o singolari, che capitano loro sotto gli occhi; e già la scuola comincia a essere fornita, ma via via si dovrà fornire assai più, di piante, frasche e altri modelli,

Fig. 160. Disegno per ricamo.

i quali, quanto più saranno diversi, tanto più largamente serviranno allo scopo. E la natura vegetale, secondo il concetto dell'insegnante, deve avere la massima parte nello studio del disegno e delle applicazioni muliebri; nè potrebbe essere altrimenti. Ma dall'altro canto il ricamo in bianco e in colori e i merletti e i pizzi e le trine vogliono gli ordinamenti e gli intrecciamenti delle linee rette e curve, con meandri, con greche, con corridietro,

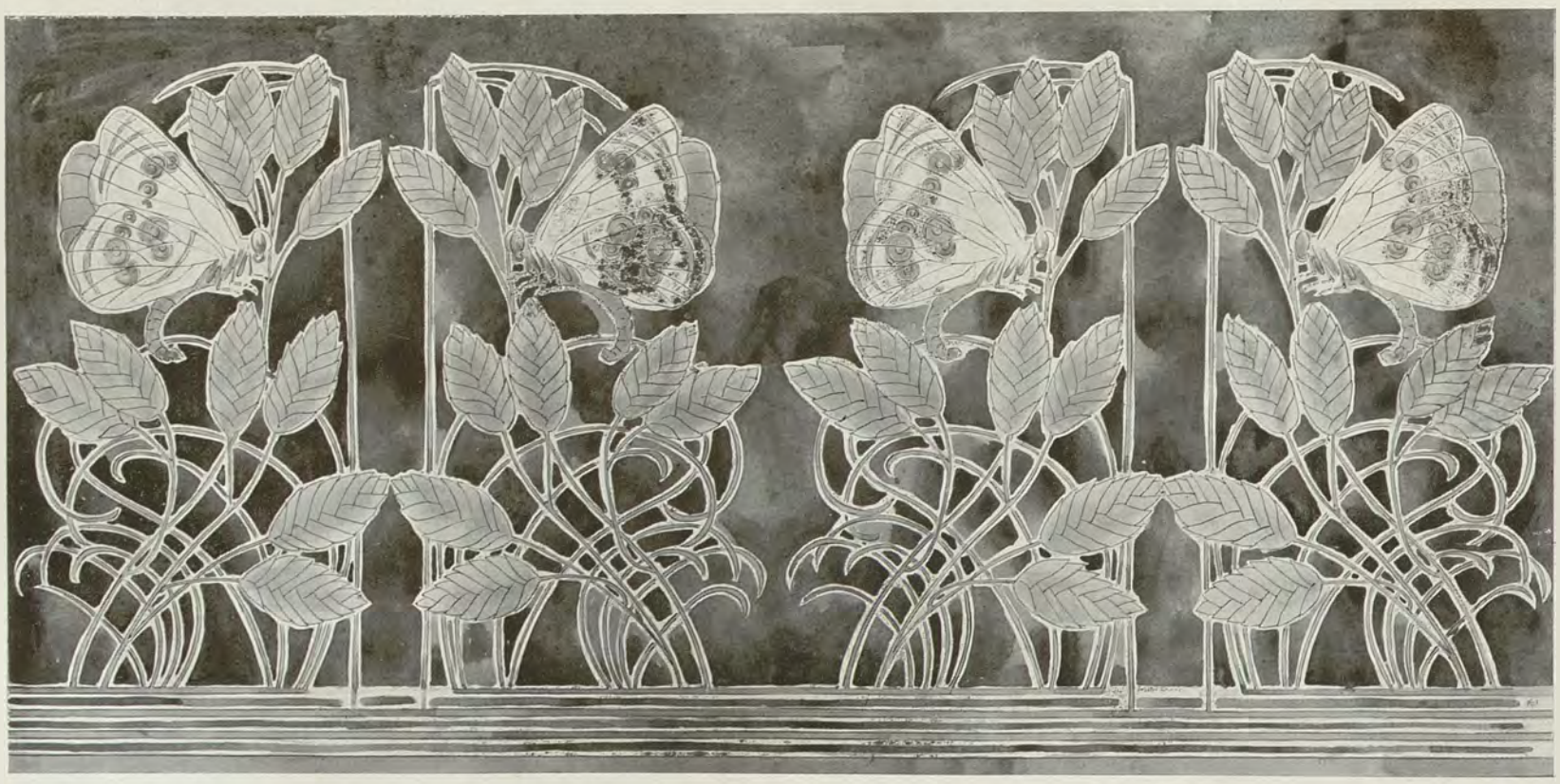


Fig. 161. Fregio per balza in ricamo su motivo vegetale.

con nodi, con rabeschi, con aggrovigliamenti d'ogni sorta e d'ogni carattere.

Fino dai primi passi la monella ricamatrice scorge lo scopo del suo lavoruccio, l'intenzione del suo piccolo sforzo di fantasia. V'è un atteggiamento di libertà, che darà poi i buoni frutti. Il

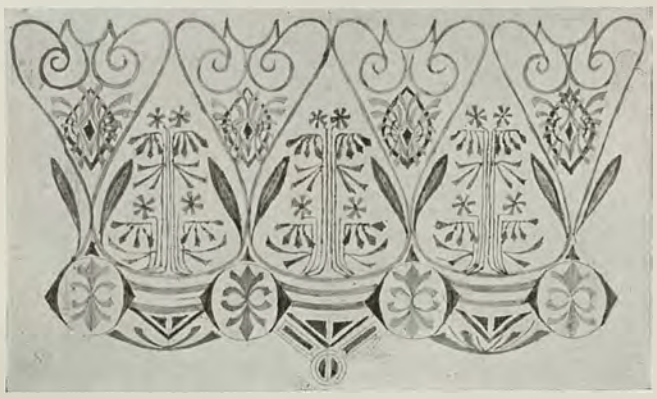


Fig. 162. Disegno per ricamo.

geranio, l'edera, il trifoglio, la fragola, il garofano, le piante d'ogni specie, di cui si vedono nei disegni qui accanto e nelle tavole eliotipiche alcuni tentativi d'applicazione, non hanno l'aspetto morto come nelle raccolte degli erborizzatori. La fatica e la freddezza del copiare non esistono più, poichè non v'è nulla di pedantesco; talvolta anzi l'imitazione si rallegra di qualche bizzarria — e ben venga la bizzarria. Altre volte gli stessi intrecciamenti geometrici assumono una fisonomia gaia e fantastica, oppure, inconsapevolmente, arieggiano al sentimento giapponese o a quello di alcune altre maniere vecchie o contemporanee. La varietà domina: la varietà che, in fondo, è la libertà. E la varietà nutre la fantasia. Così va educandosi la facoltà più artistica del cervello; e con la parola educare s'intende dall'una parte crescere le proprie forze, dall'altra assuefarsi a dominarle.

Per carità, non caschiamo in troppi ragionamenti; non met-

Fig. 163. Disegno per ricamo.

tiamo la barba bianca alle Grazie. Guardiamo le dita affusolate creare i miracoli di fil di refe. Bisognerebbe avere proprio un cuore di sasso per non ammirare la infinita delicatezza del lavorio, unita alla precisione e alla grazia in siffatte opere minute. Il Firenzuola aveva ragione di cantare, anticipando l'Arcadia:

E se ben dritto di veder procacci
Fra quei merletti e quelle reticella,
Vi scorgerai mille amorosi lacci,
Mille punte d'Amor, mille quadrella.

Insomma, sul serio, è bello che la Società Umanitaria abbia pensato largamente al gruppo delle gentili industrie artistiche donnesche; è bello che nel suo savio libro, pubblicato lo scorso anno, la Società proclami in questo proposito, facendo seguire alle parole i fatti, che *fondamento di tutti gli insegnamenti professionali è lo studio del disegno, il quale è l'alfabeto del lavoro.*

Fig. 164. Tabernacolo o Comunicatorio nelle stanze annesse alla Colleggiata di Bolsena. Opera di Giovanni della Robbia.

XIII.

Il sentimento ornamentale nella Pittura veneta.

(Lionello Venturi: *Le origini della Pittura veneziana*).

— Fig. da 165 a 169. —

INGENUA freschezza di impressioni ed insieme una matura capacità di semplificare e di porre nella più chiara evidenza le linee essenziali dello svolgersi dell'Arte rendono singolare il volume che Lionello Venturi consacra alla Pittura veneziana anteriore al Cinquecento. Attraverso il suo studio, fondato sulla osservazione diretta di numerosissime opere, lo scrittore è giustamente guidato dal costante pensiero di coordinare l'attività dei diversi maestri in una ascensione continua verso l'epoca in cui la Pittura veneziana reca il suo fiore supremo — Giorgione, — nell'intiero dominio delle forme e del colore rispecchiando in tutta la pienezza la Vita. Lentamente si svincolano dalle formule bizantine e gotiche i pittori del Trecento: Antonio Vivarini e Giovanni d'Allemagna perfezionano la tecnica pittorica; Jacopo Bellini, l'iniziatore, conquista l'espressione dello spazio, elabora nel modo più originale le forme veronesi e nordiche; Antonello da Messina reca a Venezia il suo possente spirito di individualità, e da lui procede Alvise Vivarini; Vittor Carpaccio riflette sereno la brillante superficie della vita di Venezia, mentre Gentile Bellini si addentra nel più intimo naturalismo e Giambellino, nella

POLITECNICO BIBLIOTECA

Fig. 165. *La Vergine del Roseto* di Stefano da Zevio nella Pinacoteca di Verona.

cui arte germoglia dal verismo un elevato senso di Bellezza ideale, prepara l'avvento di Giorgione.

Ora, seguendo con diletto tale nitida esposizione delle vicende della Pittura veneziana, ripensavo come molte opere considerate nella luce di quell'ascensione verso l'arte del Cinquecento possano anche apparire secondarie mentre vedute in altro aspetto hanno talvolta per sè un alto valore artistico. Ciò specialmente se in esse si osservi non il vario grado di naturalismo e di originalità, ma il sentimento ornamentale che le informa.

I più antichi mosaici di Venezia e dell'estuario — sui quali a ragione Lionello Venturi non si indugia poichè poco giovano ad illuminare il successivo svolgersi della Pittura a Venezia — sono di certo fra le più belle creazioni ornamentali del Medioevo, derivando dalla mirabile arte bizantina la loro virtù di vestire sapientemente le forme architettoniche: dinanzi ad essi si può facilmente prescindere dal significato delle figurazioni per non apprezzarvi che il valore dei colori distesi sulle cupole e sulle vôlte, il ritmo astratto delle figure. E i pittori gotico-bizantineggianti del Trecento traggono dal saggio adattamento ornamentale delle figure dentro gli spazi qualche pregio alla loro arte ritardataria. Così lo stesso Guariento nel grande affresco della maggior sala del palazzo dei dogi ed in altri luoghi.

Ma il periodo in cui l'interpretazione ornamentale delle forme si fa più intensa e sistematica è nel principio del Quattrocento, quando strettissimi rapporti congiungono la pittura dell'Italia Superiore, e specialmente quella veronese, all'arte nordica e soprattutto ai maestri di Colonia, come bene espone il Venturi. Niun dipinto meglio di certa deliziosa tavoletta di Stefano da Zevio, ora nella Pinacoteca di Verona, può significare come le forme possano essere tradotte, fuori di ogni tendenza veristica, in uno schema ornamentale; e tali diventare oggetto del più vivo godimento estetico. Tutto ivi è ridotto in un convenzionalismo raffinato di ornatista, dai cespugli di rose alle esuberanti pieghe del panneggio, alle arcuate alucce degli angioli; nella

Fig. 166. Parte di un quadro di Girolamo dai Libri in S. Maria in Organo a Verona.

sua astrazione il pittore sorpassa quasi i limiti della propria arte, raggiunge un effetto indefinito, quasi musicale (fig. 165).

Frattanto Giovanni d'Allemagna ed Antonio Vivarini lavorano unitamente in Venezia. Di certo nella collaborazione il maestro tedesco portò quella fine sensibilità alla disposizione ornamentale

Fig. 167. Parte di un quadro di Cima da Conegliano nella chiesa di S. Anna in Capo d'Istria.

delle figure e dei fondi che già erasi trasfusa d'Oltremonte nella pittura veronese, e che è notevole nelle opere di Antonio Vivarini e del suo compagno. Che i due maestri abbiano poi veramente partecipato alla decorazione della vôlta nella celebre cappella degli Eremitani di Padova — come il Venturi ritiene, basandosi su documenti — è ancora dubbio; forse le grandi fasce carpofore ed i putti che ornano quella vôlta debbonsi a qualche secondario pittore della nuova scuola padovana.

I pittori padovani, tutti rivolti alla espressione energica del movimento e del rilievo, di necessità rinunciano al delicato convenzionalismo proprio ai primi veronesi; altro è l'ufficio decorativo che alla pittura dànno Andrea Mantegna ed i suoi compagni negli affreschi degli Eremitani di Padova! Campeggiano ivi le figure, intese con tutta l'anima alle drammatiche scene, sui fondi che aprono varco allo sguardo verso prospettive di edifici armoniosamente architettati con elementi tratti dall'antico, verso strade sfuggenti lontano fra il digradare delle case coi balconi, coi tetti sporgenti, coi camini propri alle costruzioni venete, verso campagne che l'occhio esplora in ogni anfratto e delle quali qualche alberetto che s'innalza sul primo piano — così nell'affresco del martirio di S. Giacomo — meglio fa percepire la distanza. Non più le superficie sono decorate con forme astratte e convenzionali; il pittore aspira a dare con l'opera sua l'illusione della Realtà, di una Realtà ricomposta dal suo spirito energico ed armonioso così da avvincere l'animo del riguardante. Vedasi come innanzi alla scena del Battesimo di Ermogene dipinta da Andrea Mantegna il piacere estetico sorga per altra via che dinanzi alla Madonna del Roseto di Stefano da Zevio: la sorprendente plasticità delle figure, le luci che dànno profondità alla scena, l'evidenza della prospettiva ci introducono anche noi, quasi attori, nell'azione che il pittore rappresenta (fig. 168).

È notevole come dipenda dalla scuola padovana per certi particolari decorativi — quali le ghirlande di frutti e i preziosi marmi di cui riveste i troni delle sue Madonne — quel pittore veneziano che forse più d'ogni altro ebbe intenso e prevalente su ogni altra qualità il sentimento ornamentale: Carlo Crivelli (*).

Giustamente Lionello Venturi osserva che del Crivelli può additarsi un precursore in Antonio da Negroponte, autore della pala di S. Francesco della Vigna, ed acutamente esamina l'arte del maestro che portò da Venezia nelle Marche la sua festosità di apparatore sacro, la sua sottigliezza di convenzionalismi ornamentali nel riprodurre le forme — qualità squisite per la raffinatezza che esse raggiungono nel Crivelli, ma estranee al grande e vitale impulso che animava la Pittura veneziana sempre più su verso il Vero e l'esaltazione della Vita.

Fig. 168. Parte della storia del *Mago Ermogene* di Andrea Mantegna agli Eremitani in Padova.

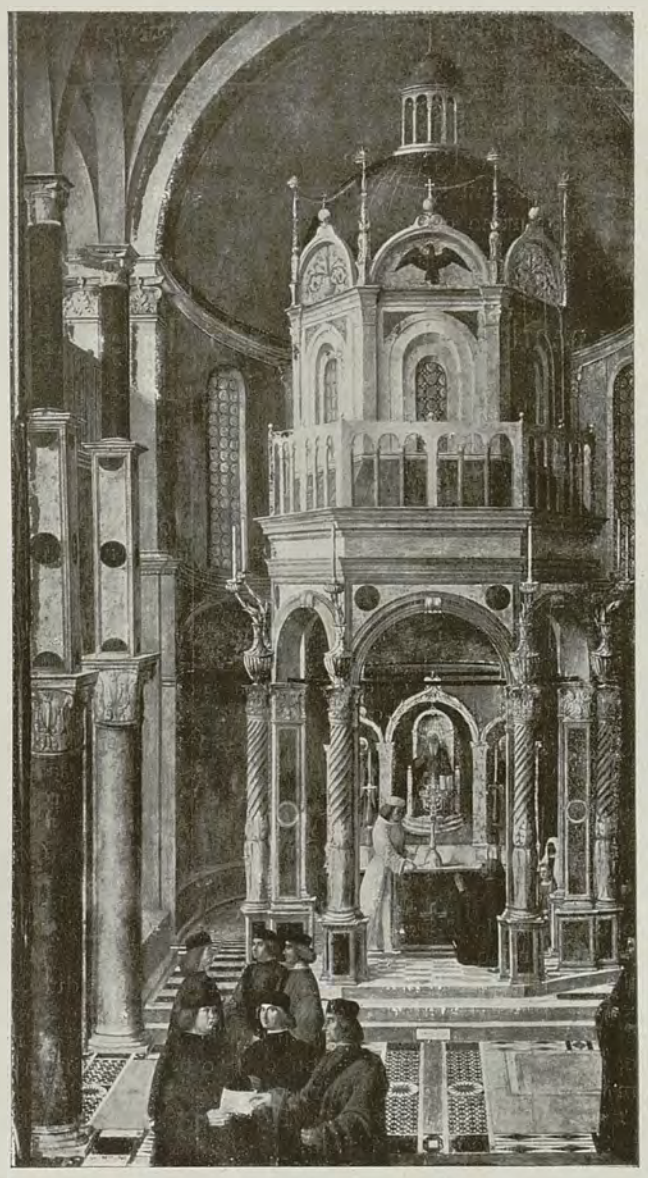


Fig. 169. Parte dell'*Interno di una chiesa* di Gentile Bellini nell'Accademia a Venezia.

(*) Le poche figure che l'*Arte italiana* inserisce qui nell'articolo del professore Toesca non valgono certamente a dare una bastevole idea del sentimento ornamentale, ora delicato, ora grandioso, che si rivela nella pittura veneta durante i varii periodi della sua gloria. Gli esempi più manifesti e più belli furono già pubblicati nelle sedici annate di questo Periodico, studiando vari argomenti d'Arte decorativa: massime l'anno 1901 in più articoli sui *Troni di Madonne,* illustrati da molti quadri di varie scuole, dove figuravano degnamente Carlo Crivelli, il suo precursore frate Antonio da Negroponte con la celebre pala di S. Francesco della Vigna in Venezia, Andrea Mantegna con tre opere insigni, Antonio Vivarini, Girolamo dai Libri, molti altri, compreso Giorgione da Castelfranco.

Le ancone gotiche e del rinascimento, le stanze, le suppellettili, gli utensili fedelmente ritratti dal Carpaccio, gli arredi sacri, le stoffe colorate, e poi le grandi storie e allegorie a buon fresco del Cinquecento e del Settecento, fornirono all'*Arte italiana* l'occasione di mostrare buona copia di documenti della pittura veneta, in cui le arti decorative e industriali possono trovare preziosi modelli, ispiratori di razionali e gentili cose contemporanee.

Nota della Direzione.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

Nelle opere di Lazzaro Bastiani, di Gentile Bellini, del Carpaccio, di Cima da Conegliano e degli altri pittori veneti, sommi o minori, è sempre uno squisito senso decorativo nella disposizione dei particolari, nella delicata fattura degli ornati, nei troni rivestiti di marmi preziosi, negli archi che equilibrano la composizione delle figure, nelle absidi che chiudono i fondi; ma sempre sull'effetto decorativo prevale l'emozione che l'artista trae dalla vita ch'egli esalta nella figura umana. Gli ornati delicatissimi, i marmi variopinti che Cima da Conegliano pone intorno alle basi dei troni delle Madonne non servono che di fondo armonioso ai vispi angioletti, inquieti, giocondi, palpitanti di vita. E quando Giovanni Bellini, il sommo maestro, ebbe a decorare un *restello* di toeletta per qualche gentildonna veneziana, non si volse egli a concezioni decorative; raccolse tutta l'arte sua, la sapienza delle forme umane, il gaudio delle luci, del colore, del paese, nelle tavolette ora custodite all'Accademia di Venezia, tutto il suo spirito di ideale Bellezza nella figura della Fortuna che varca silenziosa e triste un seno di acque ondeggianti e rifrangentisi lontano fra le brune colline.

P. Toesca.

XIV.

I monumenti sepolcrali di Napoli nel Trecento.

Continuazione. Vedi Fascicolo precedente.

— Tav. 28, 29 e 30. Fig. 170 e 171. —

La figura nel monumento a Roberto d'Angiò è straordinariamente rigida; le pieghe del sajo stecchite e parallele, il volto come contratto e impietrito. Nel fondo spiccano sopra uno splendente tappeto di gigli d'oro le Arti liberali che appajono meste o addolorate per la scomparsa dell'uomo che le onorò. Cominciando da sinistra, si vede la *Grammatica* con un libro, la *Dialettica* che indica un rotulo svolto, la *Retorica* che è rappresentata con fine ironia, sembra, contando gli argomenti che le restano, così scarsi essi sono, la *Geometria* con una squadra, l'*Astronomia* con lo sguardo rivolto in alto e nelle mani un globo e un libro, la *Musica* in atto di cantare, l'*Aritmetica* con un fascio di verghe.

Sulla camera mortuaria si vede Re Roberto seduto, rigido, orribile, spettrale, rilevantesi sopra un fondo azzurro tempestato di gigli d'oro. Ai suoi lati son dipinti gentiluomini e monaci, opera di un maestro dozzinale, non di Giotto o di Simone Martini come a molti è piaciuto affermare. E su questo piano ve n'ha ancora un altro, sul quale si vede Roberto presentato alla Vergine da S. Francesco e S. Chiara.

Il monumento, oltre i suoi pregi puramente estetici — la grandiosità dell'insieme, la mirabile delicatezza con cui son trattate alcune figure, per esempio quelle delle arti liberali — ne ha uno altissimo; è, cioè, una delle prime espressioni del sentimento della gloria, della tendenza a glorificare gli uomini grandi, che trovò manifestazioni cospicue nel secolo XV. Nel mondo romano numerosi e insigni monumenti onorari furono innalzati — archi, colonne, statue, templi, ecc. — ma, caduto l'impero romano, il monumento onorario fu completamente soppresso. Il fatto si spiega molto semplicemente. La religione cristiana, o, meglio, il mondo cristiano aveva ideali in assoluto contrasto con quelli del mondo pagano; la religione del Cristo predica che tutti gli uomini sono uguali, che il mondo è un breve soggiorno, un fugace passaggio alla vita eterna, che l'uomo deve avvilire sè stesso come compenso quasi al sacrificio consumato dal Signore sul Golgota, che l'adorare altra cosa o persona all'infuori di Dio è segno d'idolatria. E il trovare figure viventi rappresentate nei musaici, negli affreschi, nelle sculture dei primi nove secoli dell'arte cristiana non oppugna tali leggi, chè quei viventi son figurati non con l'intento di glorificarli, ma con quello di farli apparire umiliati, imploranti a piè del trono di Dio, della Vergine, dei Santi. Fu nel periodo romanico che il sentimento della individualità cominciò a risvegliarsi — col formarsi dei Comuni, simbolo della civica individualità, col risorgere dell'arte e delle tradizioni classiche — e il risveglio fu più vivo in quelle regioni, ove più florida fu l'espansione delle antiche voci della stirpe: specie nell'Italia meridionale, sotto Federico II, del quale numerosi busti si trovano tuttora. Nel Trecento l'individualità si accentua e trova le sue manifestazioni più chiare nei monumenti sepolcrali, quasi che sembrasse all'artista che l'uomo, dopo morto, fosse come santificato: e il monumento a Roberto d'Angiò è il segno più significativo e più nobile di questo movimento. Le grandiose proporzioni del mausoleo, il fatto che il defunto appare quattro volte, e tre volte come dominatore — circondato dalla sua famiglia, pianto dalle Arti liberali, onorato da ecclesiastici e cortigiani — non possono far ritenere questo monumento un semplice cenotafio.

Fig. 170. Sarcofago dei Caracciolo in S. Domenico Maggiore a Napoli.

Fig. 171. Monumento a Isabella del Balzo in S. Chiara.

Lo stesso si può dire per il monumento a re Ladislao in S. Giovanni a Carbonara (tav. 26). Se non che questo, per la sfrenata, volgare ricerca di una grandiosità stupefacente, riescì senza carattere organico, carico di motivi, di figure, di ornati, privo di quella solennità semplice e imponente che anima il sepolcro di Roberto d'Angiò.

Col monumento a Re Ladislao, già si entra nel secolo XV in cui nuovi ideali rinnovano l'arte italiana: ideali che, prima da Donatello, poi da Antonio Rossellino e Benedetto da Majano, sono affermati a Napoli in modo fulgido e completo.

Luigi Serra.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.

Anno XVI — 4.° della Nuova Serie. N. 7 — Luglio 1907.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XV.

NUOVE DECORAZIONI DI UNA CAPPELLA IN S. FRANCESCO A BOLOGNA.

— Tav. 37-38. Fig. 172, 173 e 174. —

L'OTTAVA cappella nell'abside di S. Francesco, girando da destra, che fu dei Desideri ed è nominata nelle guide di Bologna del sec. XVIII per alcune tele del Cesi e del Mastelletta, era arrivata a noi, attraverso il lungo periodo in cui il tempio rimase magazzino di dogana, pienamente devastata. Occorse un ristauro di tutto, dei muri, dell'antica finestra, e il campo era libero affatto all'invenzione di ogni decorazione. L'opera fu eseguita dalla Commissione mercè la generosità del marchese Luigi Boschi, il quale volle che la cappella tutta ricordasse la pia memoria della sua consorte marchesa Emma, da poco defunta.

A questo pensiero dell'ottimo gentiluomo, morto anch'esso durante i lavori, fu informato il disegno di tutta la decorazione della Cappella, la quale offre come la visione di un recinto funebre o piccolo cimiterio, chiuso da tre pareti a rilievo che girano a guisa di zoccolo, di dietro alle quali, affrescati sui muri, ergonsi in fila alti cipressi, con ampie ghirlande di papaveri appese ai tronchi, le quali spiccano sopra una cortina di drappo bruno. Tra i cipressi il fondo di cielo è come d'alba che tuttavia scintilli di fitti piccoli bagliori d'oro e di stelle della notte, la quale mostra tuttavia nell'alto della volta a crociera, fra le nerbature, il suo profondo azzurro trapunto di astri fioriti. Fra le cime dei cipressi, che hanno le bacche a rilievo dorato, svolgesi e vola un nastro colle parole del *Requiem*.

Lo zoccolo della cappella, che simula, come dissi, il recinto del solitario campicello santo, è composto di mattonelle in terra cotta, dalle cui commessure affiorano, in comparti, pianticelle di *taraxacon*.

Nella cornice, a formar ornato, si annida una serie di quelle crassule che nascono spontanee sui vecchi tetti e sui muri cadenti; pianticella nota in paese col nome di *oricella*; essendosi voluto per tal modo trovar forme d'arte, nitide, sicure, ritmiche alle cose naturali e pittoresche dei cimiteri solitarii nella campagna.

Una serie di croci a rilievo dorato corona questo recinto o zoccolo, sul quale nella parete a *cornu Evangelii* dell'altare alzasi una pietra tombale in marmo Carrarese coll'effigie scolpita della signora, in cui memoria fu voluta la cappella. Ed è figurata in bassorilievo dallo scultore Giuseppe Romagnoli come morta e giacente in funebre cripta (fig. 174).

L'altare in marmo d'Istria posa su due colonne con capitelli composti di rose selvatiche e con basi protette agli angoli da quattro chiocciole che strisciano sui tori e gli sgusci del profilo attico, come per avviarsi pei fusti delle colonnette. Tutte queste piccole naturalezze feci modellare da Gaetano Samoggia.

La pala, in terra cotta, ha un'architettura di romanico trasfigurato in moderno, come lo stesso altare; e nei fondi del trittico sono bassorilievi dello scultore Arturo Colombarini.

La vetrata porta gli stemmi Boschi sopra un campo a *grisaille*, quasi di cielo freddo ondeggiante smaltato di stelle o fiori

Fig. 172. Cappella Boschi in S. Francesco a Bologna nuovamente ornata.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

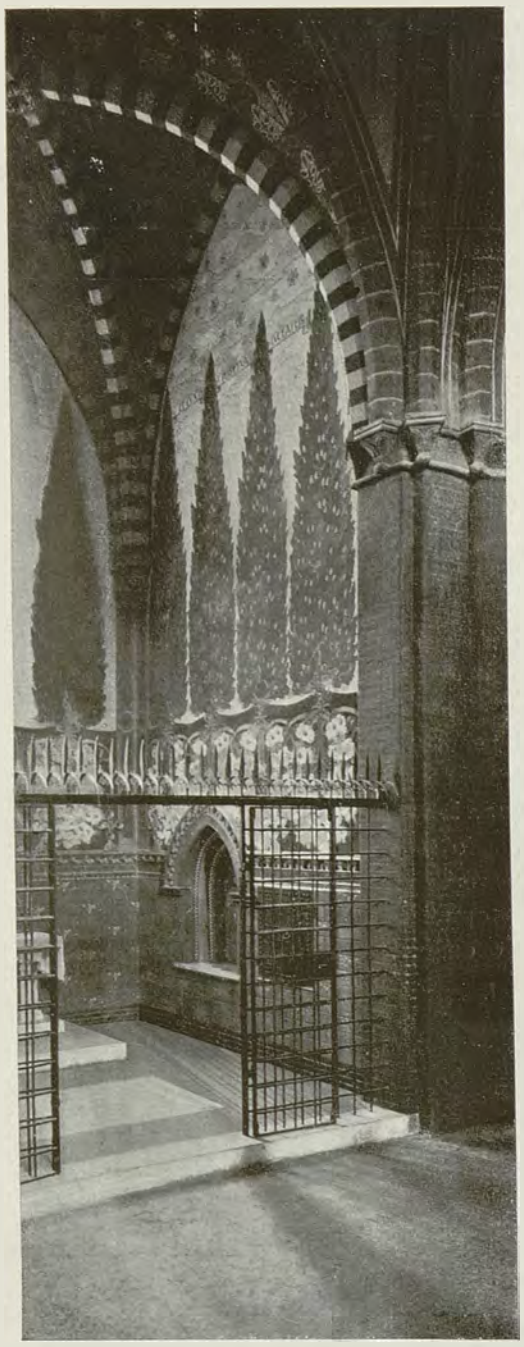


Fig. 173. Cappella Boschi veduta dall'ambulacro intorno al coro.

a guisa di margarite e di piccole gemme bianche lucentissime fatte con *rulli* spiralizzati: le tonalità della vetrata, come di tutta la decorazione a fresco, essendo studiate per rendere un'armonia in *minore*, malinconica.

Tutti i disegni e cartoni per lo svolgimento del mio concetto decorativo di questa cappella, compresi l'altare, la vetrata, lo zoccolo perimetrico e la dipintura a fresco, sono opera del pittore Achille Casanova, che si giovò anche della collaborazione di Giuseppe De Col per l'affrescatura.

A tutti gli artisti egregi, e massime al Casanova, ai quali affidai l'arduo compito di trovar forme gravi, stilistiche, sicure, armoniose in un ambiente tale qual'è il *San Francesco* di Bologna a un tale insieme di pensieri e di desiderii abbastanza nuovi, poetici e forse arditi, debbo e riconosco se l'opera parve meritare qualche onore, compreso questo ambitissimo di essere ricordata nell' *Arte Italiana*.

Alfonso Rubbiani.

Fig. 174. Figura della marchesa Emma Boschi scolpita dal professore Giuseppe Romagnoli nella predetta cappella.

XVI.

LE VOLTE DIPINTE NEL PALAZZO COSTAGUTI A ROMA.

— Tav. 39, 40 e 41. Fig. da 175 a 181. —

In uno dei punti più abbandonati dalla Roma moderna, tracciato di viuzze sporche e che costituivano parte dell'antico Ghetto, sorge il palazzo Costaguti di gran mole, che all'esterno non si mostra della bella unità architettonica, costituente il pregio principale dei palazzi signorili della Roma rinascente e decadente.

Come il palazzo Mattei, il palazzo Costaguti fu iniziato e condotto a termine in epoche differenti; il braccio prospiciente la piazza omonima e che contiene l'entrata principale, a causa del grande riattamento, ha perso il suo carattere primitivo, però qua e là, nelle larghe sagome delle finestre e nella grande arcata del portone, rivela un'architettura che così ad occhio e croce potrebbe ascriversi a quell'arte del basso rinascimento, la quale non ha una vera e propria natura, ma ama ancora intrattenersi sullo stile classico, mentre qua e là accetta ed incomincia a mettere in pratica le prime gonfie scorrettezze, caratterizzanti il barocco. Il braccio invece che forma lato alla piazza e che si prolunga verso via del Pianto, sembra essere come attaccato posteriormente al gran palazzo. Doveva esso constare di un solo appartamento, contenuto al primo piano; il secondo piano doveva servire per le stanze della servitù, mentre evidente è l'aggiunzione del terzo, avvenuta molto dopo, quando l'interessante, per quanto ora abbandonato palazzo, venne appigionato. È in questo braccio, diciamo, secondario, dove la decorazione, anche esterna, venne curata con maggior amore. Il balcone, che guarda verso Piazza del Pianto, è d'una bella linea; la finestra grande, arcuata, è come sorretta e tenuta in sesto da due grandi pilastri di ordine dorico, in cui ancora sembrano quasi rispettati i dettami dei Vitruviani; una giusta corrispondenza, che appaga l'occhio, corre fra i tondini, i listelli, le gole rovescie e i triglifi. Nelle finestre, invece, già con evidenza si manifesta il barocco; i larghi timpani, certo in paragone dell'altezza del riquadro dei vani, si piegano in linee troppo sgraziate e pesanti, per quanto la leggerezza delle decorazioni, costituita da piccole maschere di satiri, sorreggenti con la bocca due delicati festoncini di frutta e di fiori, ripiegantisi su loro stessi,

Fig. 175. Centro di vôlta attribuito al Guercino nel palazzo Costaguti a Roma: *Arione salvato dal delfino.*

procuri di attenuare la impressione di gravità che si ha a prima vista, osservando il palazzo.

La tradizione ascrive la fondazione dell'edificio all'anno 1590 e ne dà come autore del disegno Carlo Lombardo; del resto non può sfuggire agli studiosi e agli amatori la differenza stilistica che intercede fra le due costruzioni le quali vanno sotto il nome dello stesso signore, e se per l'una si accetta il nome dell'artefice, non si può a nessun patto accoglierlo per l'altra. Le notizie sicure mancano assolutamente; come una specie di velo si è steso sulla storia del palazzo, che oggidì in gran parte è occupato da magazzini e quasi è del tutto dimenticato.

Nell'interno del grande appartamento, che, come dicemmo, si svolge nel palazzetto prospiciente al Ghetto, il gusto decorativo si rivela migliore che in altri palazzi di Roma celebrati, conosciuti da tutti, da tutti visitati e ammirati.

Da quei pochi che studiarono la decorazione interna dell'appartamento fu ascritta buona parte degli affreschi al Domenichino; non si arriva a concepire in base a quale processo si possa esplicare una tale attribuzione.

Se, sottilizzando, noi possiamo ascrivere al Domenichino l'affresco rappresentante « Il tempo che scopre la verità » gli dobbiamo al certo negare l'altro rappresentante « Il carro del sole » a lui con tanta leggerezza attribuito. Il pittore che delineava gli animi e coloriva la vita, che conosceva così profondamente il disegno e che era un provetto colorista, non poteva comporre la fiacca, sbiadita allegoria del palazzo Costaguti. Febo in essa è seduto su un carro tirato da cavalli, i quali sembrano muoversi automaticamente, tutto circonfuso da un'aureola rosata, che qualche volta dà in toni di luce gialli, riflettentisi sulla nudità del dio, che sono come lisciati e trattati con freddezza estrema. Non è più il bruno simpatico, la forte robusta tonalità del colore che adoperò il bolognese, ma piuttosto un contrasto poco armonico del rosato col giallo e l'azzurro, uno sforzo di voler fondere questi tre colori in un'amalgama che desse agli occhi un'impressione di delicatezza, e invece n'è nata come una cosa senza vita, priva di forza, di anima, di carattere. E si vuole ascrivere tutto ciò al Domenichino, al caratteristico, vigoroso pittore? Il Bellori[1], che è il biografo più completo e più attendibile del pittore, non fa parola in proposito, e credo che il suo riserbo sia la prova maggiore alle nostre conclusioni. L'affresco, ben conservato, va piuttosto attribuito a qualche eclettico, bramoso di reintegrare in arte quella scuola, che era nata sotto i forti influssi dei Caracci e dello stesso Domenichino (fig. 177). A noi sembra che il Domenichino poco o niente abbia lavorato nel palazzo Costaguti, o che, se pure, si sia servito di un suo scolaro per condurre a termine qualche cartone da lui incominciato a mettere in opera. Veramente la franca maestrìa del Domenichino si ritrova in qualche altro affresco, ma sempre torturata da colori non corrispondenti alla maniera del maestro e che fanno piuttosto pensare a disegni di sua mano dipinti da altri.

Come dissi, nell'affresco figurante: « Il tempo che scopre la verità » più che negli altri si riconosce il pennello del franco artista bolognese (fig. 176).

La sobria distinzione anatomica dei muscoli delle figure, l'aggruppamento semplice, espressivo, non forzato, la distribuzione viva dei colori, a toni sempre bassi, attenuati qua e là da tinte più chiare a contrasto, ci richiamano il bolognese, laddove siamo incerti nell'attribuire a lui l'esecuzione dei fondi, che si mostrano sfumati, translucidi, composti di tinte verdastre, tanto invise all'artista, il quale con rara sobrietà usò di tale colore.

Sembra che il signore che con tanto amore e con tanto gusto si era dedicato a decorare il proprio palazzo, abbia voluto chiamare a sè le celebrità del tempo, ne abbia voluto come sperimentare il valore, riunendo così in poche stanze le prove dei migliori pittori, che transitavano o che in quel tempo avevano preso stanza a Roma. Al Domenichino fece seguito il Guercino, il quale si riconosce nettamente, senza esitazioni, nell'affresco rappresentante « Armida e Rinaldo » (tav. 39). L'ammassamento di ombre e di chiari, caratterizzante l'opera del maestro, che si

Fig. 176. *Il Tempo che scopre la Verità*, attribuito al Domenichino, nel predetto palazzo.

[1] Bellori - *Vita di Domenico Zampieri.*

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

manifesta con ardire straordinario, cercando punti di luce nell'ombra, e caricando le ombre in luce, si ritrova nell'affresco del palazzo Costaguti, che è senza dubbio il più notevole fra tutti. In esso il Guercino ha trasfuso la sua abilità; nell'oscurità del

Fig. 177. *Il carro del Sole*, falsamente attribuito al Domenichino, nel predetto palazzo.

primo piano, digradante leggermente in toni più chiari verso il fondo, fu cercato il contrasto delicato con le figure, vigorose, franche nella loro robustezza, eleganti nel disegno. Il colorista ardimentoso ha usato nell'affresco del rosso, come forse poche volte ebbe ad usarne. L'ombra delle pieghe nei manti è tendente al rosso, l'ombra delle carni è rosso-scura, l'ombra delle nubi è pur essa molto cupamente rossa. È un motivo nuovo che l'artefice nell'affresco sperimenta, un motivo diverso dall'usato, poichè egli preferiva nell'ombra al rosso il nero; e la prova sembra bene riuscita. La gamma coloristica rimane però sempre al livello voluto dall'artista, i toni rosati, che costituiscono la parte prima dell'incarnato femminile, sono come velati da uno strato leggiero, non appaiono mai troppo brillanti, ma si attenuano al forte contrasto dei colori vigorosi delle vesti.

Del Guercino, o a lui molto prossimo, ci sembra l'affresco figurante « Arione portato dal delfino » (fig. 175). Ancora qui l'aggruppamento della luce e delle ombre ci si presenta magistralmente combinato, ma con una tonalità di colore diverso; mentre nell'altro affresco, che noi abbiamo, senza esitare, attribuito al fecondo artista da Cento, il colore predominante è il rosso, in questo è l'azzurro. Tutte le diverse gradazioni della scala di tale colore sono fuse e combinate in questa pittura, dall'azzurro carico al tenue azzurro d'oltremare; le ombre, di riflesso, sono date da lunghe scie di azzurro impastato col nero, e si riflettono dovunque sulle carni del mitico cantore, tra le pinne del pesce miracoloso, e si ripetono, si caricano, si stemperano con un'impressione alle volte sgradita, alle volte efficace, secondo i punti di luce. Il carattere delle scuole pittoriche di cui parliamo, si ritrova eminentemente nel modo che esse usano nel colorire; una spiccata individualità ciascun artista sembra assumere mediante le combinazioni della propria tavolozza, e sopratutto lo studio consiste nella maniera di lumeggiare e di ombreggiare.

Insieme col Domenichino e col Guercino o poco dopo di loro, venne a decorare altra parte dell'appartamento Francesco Albani. Difficilmente si possono distinguere i dipinti dell'Albani da quelli del Domenichino, chè grande rassomiglianza corre fra la maniera dei due artisti. Solo l'Albani offre nelle carnagioni alcune tinte porporine che non si scorgono nei dipinti del Domenichino.

Ad ogni modo, è parso oramai a tutti riconoscere la mano dell'Albani nell'appartamento Costaguti, nei due affreschi rappresentanti « L'Amore e la Forza » e « Il Centauro rapitore » (fig. 178 e 179). Più che nell'altro in quest'ultimo possiamo ritrovare con giusta sicurezza l'Albani, in special modo se consideriamo con quale naturalezza e con quanto scrupolo viene riprodotto il paesaggio. Il carattere del pittore, carattere, se si potesse dire, analogico, è la cura eccellente del fondo, dove riproduce con assiduità e, quasi continuamente copiando sè stesso, il vario color degli alberi, cerca di rendere con tinte forti di biacca la purità cristallina dell'acqua e la serenità diafana dell'aria, con ogni armonia adattandole al luogo che alle volte correda di fabbriche e prospetti architettonici, in cui pur bene riusciva. Di lui Guido Reni diceva che il suo stile languido e snervato non prestava nobiltà alle figure d'uomini e che ben di rado dipingeva scene e baccanali, soggetti di gran vaglia a quel tempo. E questa accusa del rivale sembrò colpirlo; infatti nelle opere che egli condusse a Roma cercò di uniformarsi allo stile del Domenichino e di Annibale Caracci, studiandosi di raggiungere più il primo che il secondo.

Nell'affresco infatti del palazzo Costaguti, se pur nel disegno manca la fermezza robusta del Domenichino e predomina piuttosto come un sapore idilliaco, pure non vi fa difetto la giustezza e la franchezza nel tratteggiare le muscolature e nell'aggruppare le persone: non v'è grandiosità, ma euritmia, niente di notevole, nè di troppo gradito, ma nell'insieme non ricorre nemmeno alcuna cosa sgradevole. È un esempio anche questo della corrente predominante del tempo, dell'abuso cioè di certi effetti che si manifestano a scapito di altri.

L'ultimo centro di volta nell'appartamento Costaguti è dovuto al cavalier d'Arpino e rappresenta « La Guerra » (figura 180). Però l'affresco ci sembra di pochissimo pregio, per una

Fig. 178. *L'Amore con la Forza*, attribuito all'Albani, nel predetto palazzo.

scorrettezza grande di proporzioni, per la maniera lambiccata, senza carattere, con cui coloristicamente è trattato. Impasti falsi di colore, uso di tinte brillanti, tendenti all'effetto, ma producenti poi in realtà stonature penose, grandi linee d'ombre e grandi tratti di disegno, ma il tutto povero d'invenzione e di forma

Fig. 179. *Il Centauro rapitore*, dell'Albani, nel detto palazzo.

Fig. 180. *La Guerra*, del Cavalier d'Arpino, nel detto palazzo.

ibrida che non si saprebbe a quale maniera riattacare.

Per la parte decorativa ornamentale l'appartamento del palazzo Costaguti ha un carattere speciale. Unica e senza riscontro nei palazzi romani è l'idea di delineare la volta a sfondo finto, con ricche composizioni architettoniche in prospettiva, rappresentanti dal sotto in su colonne, pilastri, trabeazioni doriche o corinzie, logge, balaustrate ove s'affacciano pavoni ed altri uccelli o giocano putti ignudi; e sopra alle balaustrate o al cornicione apparisce il cielo con le figurazioni attribuite, come s'è detto, al Guercino o al Domenichino (tav. 39 e 40, fig. 176).

Nei fregi di un'altra sala il Poussin riprodusse, con la delicatezza che è sua propria, alcuni paesaggi. Sono scene piene di luce e piene di pace, delicate, dove spira l'aura della vita di campagna, dove il tutto sembra come armonizzare con ogni sua parte; gli alberi trattati a punta di pennello, nelle foglie, nei ramoscelli; le casupole, nascoste fra il verde nei fondi, che ora poco più si scorgono, e, in mezzo a questa idilliaca natura, figurine sottili, le quali si muovono o riposano come abbandonate a dolci sogni. E dovunque luce, soavità di tinte, eleganza di concezione, che contrastano un po' con i lacunari gravi del soffitto (tav. 41).

Questa la decorazione del palazzo Costaguti; le illustrazioni diranno più delle mie parole, che appunto hanno cercato di rendere quel che la fotografia ancora non concede; giudichino gli amatori di cose belle se sia degno che pitture di tal genere, quantunque di un pregio non straordinario, rimangano in continuo pericolo di essere sciupate, fra gli scaffali grossolani, le balle e l'andirivieni di un deposito di mercanzie.

PAOLO GIORDANI.

Fig. 181. Fregio e soffitto in una sala del predetto palazzo Costaguti.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

XVII.

I MONUMENTI SEPOLCRALI DEL RINASCIMENTO A NAPOLI.

— Tav. 42, 43 e 44. Fig. da 182 a 187. —

Nei primi anni del sec. XV Napoli si adornò di un'opera di Donatello, cioè del monumento al cardinale Rinaldo Brancacci nella chiesa di S. Angelo a Nilo. Il cenotafio non fu lavorato sul posto: pare sia stato eseguito a Pisa nel 1427 e che Donatello abbia scelto a collaboratore, come per il monumento a Giovanni XXIII nel Battistero di Firenze, Michelozzo Michelozzi, noto come architetto e scultore. Anzi la parte che si attribuisce a Donatello è ben scarsa: secondo i più, egli non avrebbe lavorato che il piccolo bassorilievo adornante il fronte dell'urna che rappresenta l'Assunzione della Vergine — opera di finissima esecuzione e tutta nello spirito di Donatello, ottenuta con lievi incisioni, per modo che la scena appare cosa irreale e le figure sembrano avvolte in un ondulamento armonico di linee, in un ritmo dolce di chiaroscuro (fig. 182). Le statue che sorreggono l'urna si dovrebbero ascrivere a Michelozzo e la lunetta della parte superiore, in cui si vedono la Vergine col Bambino e due santi, ad un altro aiuto più debole. Architettonicamente il monumento non è molto diverso da quelli del Trecento: si mostra però chiaramente la tendenza ad una forma sepolcrale più libera, più composta, cui si deve la semplificazione del tabernacolo e la diminuzione dei piani (fig. 183).

Anche di un maestro fiorentino (Andrea di Firenze) pare il monumento a Giovanni Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara. Ser Gianni, favorito di Giovanna II d'Angiò e gran siniscalco, fu ucciso nelle feste degli sponsali del figlio Trojano con Maria di Jacopo Caldora; e il figlio fece sorgere un monumento funebre in suo onore che fu terminato il 1433. L'urna è sostenuta non più dalle Virtù, ma da tre guerrieri che simboleggiano la Forza, la Prudenza, il Valor militare dell'estinto; sul fronte del sarcofago è lo stemma dei Caracciolo: un leone rampante nel giro del sole, circondato da una corona d'alloro sostenuta da due angeli in bassorilievo con le ali distese e le vesti come agitate dal vento.

Allo stesso maestro si può ascrivere il grandioso altare di S. Giovanni o Cappella Miroballo nella stessa chiesa. È un'opera di proporzioni colossali, ma non scenografica, con figure ben

Fig. 182. Bassorilievo di Donatello nel monumento al cardinale Brancaccio in S. Angelo a Nilo in Napoli.

distribuite, nobili di tipo, piene di decoro e di espressione nei movimenti, con motivi classici — esempio le Vittorie alate reggenti trofei nei semipennacchi —, animata da ornati trattati con molto spirito e gentilezza. Di Andrea da Firenze è anche il monumento Sanseverino nella Congregazione di Santa Monica.

Più che Donatello o altri minori, due artisti fiorentini spiegarono una considerevole azione sulla scultura napoletana: Antonio Rossellino e Benedetto da Majano.

Di Antonio Rossellino (1427-1478), l'artista soavissimo del quale il Vasari descrive la vita come quella di un santo, è a Napoli un'opera assai importante, che non teme il confronto di nessun'altra di questo maestro: l'altare della cappella Piccolomini nella chiesa di Monteoliveto (tav. 43). Esso presenta nel pannello centrale l'Adorazione del Bambino, nelle nicchie e nei clipei dei

Fig. 183. Parte del predetto monumento. Michelozzo Michelozzi.

pannelli laterali i quattro evangelisti e, in alto, sul coronamento, quattro putti sorreggenti un festone. Antonio Rossellino appartiene a quella schiera di artisti fiorentini che si preoccupano di rendere più l'intima espressione che la bellezza delle forme: da ciò deriva, probabilmente, una certa secchezza nel modellato, per cui a volte le figure appaiono angolose nelle forme e rigide nei movimenti, da ciò la grandezza eccessiva delle teste rispetto ai corpi; ma le figure tuttavia esercitano una profonda seduzione per la grazia spontanea e deliziosa degli atteggiamenti e delle espressioni, per il puro fervente sentimento religioso di cui si mostrano animate. Interessante è specialmente la rappresentazione centrale, vaga e pittoresca per l'effetto di paesaggio e di prospettiva, in cui si notano le figure dei pastori e quelle degli angeli intrecciantì danze e carole nell'alto dei cieli, a proposito dei quali il Vasari osservò « ben pare che dal fiato in fuori Antonio desse loro ogni altra movenza ed affetto con tanta grazia e con tanta pulitezza, che più operare non possono nel marmo il ferro e l'ingegno. »

Antonio Rossellino cominciò anche nella stessa cappella il monumento a Maria d'Aragona († 1470), moglie di Antonio Piccolomini duca d'Amalfi, per incarico del quale il Rossellino lavorò l'altare. Che il sepolcro non sia stato condotto a termine da Antonio è reso manifesto, non solo da un documento del 1481 col quale il duca chiedeva agli eredi Rossellino 50 fiorini d'oro per il di più che aveva pagato all'artista, ma anche dall'esame stilistico. Ormai pare assai probabile che al Rossellino si debba l'architettura del monumento, la statua della defunta e i due angeli che reggono la coltre; a Benedetto da Majano le altre figure. Il monumento ricorda perfettamente quello del cardinale di Portogallo in S. Miniato a Firenze, capolavoro del Rossellino; esso è incorniciato da un arco adorno di scomparti a rosoni, è sobrio nella parte ornamentale ed ha figure — sia quelle del Ros-

sellino che quelle del da Majano — nobilissime di tipo e di espressione (tav. 43 e 44).

Nella stessa chiesa di Monteoliveto, ma in un'altra cappella, quella Mastrogiudice, vi è un' opera tutta di mano di Benedetto da Majano (1442-1497) : l' Altare commessogli dal conte di Terranova ,ch'egli eseguì dopo il 1490 (tav. 42). L'altare risente molto,

Fig. 184. Ciborio nella Chiesa di Santa Barbara a Castelnuovo in Napoli Jacopo della Pila.

nella costruzione, di quello del Rossellino, ma le figure sono intimamente diverse per espressione e per esecuzione. Esse, pur essendo creature nobilissime e delicatissime, hanno un più spiccato carattere umano ; le forme sono ampie, tondeggianti ; le vesti pesanti al punto che sembrano impedire i movimenti. Leggiadra e pittoresca è la scena dell'Annunciazione con un delicato effetto di prospettiva, animata dalla figura della Vergine soavissima, dalla quale par che si effonda una dolcezza veramente femminile e materna, mentre l'angelo sembra irrompere a volo da una delle arcate laterali. I santi nelle nicchie e le sante nei clipei sono aristocratici di tipo e di espressione, hanno movimenti franchi, espressioni piene di vita e di carattere; graziosi e vivaci sono i i due putti del coronamento, ma più che tutto sono deliziosi i bassorilievi della predella, trattati con finezza incomparabile, con tecnica squisita, senza eccessiva larghezza e senza esuberanza di dettaglio.

Queste opere fiorentine della chiesa di Monteoliveto furono le fonti vive che diedero impulso ed alimento perenne alla scultura napoletana per tutto il Quattrocento e buona parte del Cinquecento.

Nella chiesa di S. Barbara a Castelnuovo vi è un Ciborio, che è stato fino a poco tempo fa attribuito a Giuliano da Majano, ma che invece un documento dell'Archivio di Stato di Napoli del 25 ottobre 1481 ascrive a Jacopo della Pila, artista che lavorò molto a Napoli (fig. 184). E' un'opera appena mediocre, con figure piuttosto rigide, impacciate nei movimenti, monotone di tipo e con espressioni incerte e deboli. Soltanto gli angeli si fanno notare per la loro gentilezza ed ingenuità, e richiamano un poco quelli dei due maestri fiorentini.

A S. Domenico Maggiore, nel Cappellone del Crocifisso, la tomba di Mariano d'Alagno, innalzata nel 1477 da Tommaso Malvito da Como, e quella di Placido Sangro, eseguita nel 1480, mostrano chiari ricordi dell'Altare del Rossellino. Più vicino all'altare di Benedetto da Majano sono il monumento funebre di Antonio d'Alessandro eseguito nel 1491, il monumento di Tommaso Brancaccio in San Domenico Maggiore (fig. 185) benchè questo risenta vivamente nella struttura architettonica del monumento al cardinal d'Aquino in S. Angelo a Nilo, e la tomba di Matteo Perillo nel Chiostro di S. Maria La Nova, eseguita nel 1499. Per quel che riguarda l'ossatura architettonica, notevole è il monumento d'Alagno, che presenta la forma consueta del Quattrocento, cioè un arco racchiudente la cassa che copre il defunto e una lunetta con la Vergine e il Bambino fra due angeli. Più ricco è il monumento Sangro, secondo la forma di quello d'Aquino e di quello Brancaccio; semplicissimi i monumenti d'Alessandro e Perrillo — il primo costituito di una lastra sormontata da una lunetta in cui è scolpita ancora la Vergine col Bambino fra due angeli, l'altro di una lastra, su cui giace il defunto, e in alto un tondo con entro la Madonna e il Putto.

Con influenze rosselliniane e majanesche si può citare il monumento sepolcrale a Vito Pisanello, segretario di Federico d'Aragona, eseguito nel 1527 nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore. Il monumento, paragonato agli altri delle chiese napoletane, appare discreto, benchè le figure sieno modellate senza franchezza e sicurezza, e benchè l'ornamentazione sia troppo pesante e priva di finezza e di gusto. Le due sante dei clipei si possono proprio dir copie di quelle che adornano l'altare di Benedetto da Majano, i santi richiamano invece più vivamente il Rossellino per le loro forme svelte e secche e il trattamento delle teste, specie nei capelli. Il Rossellino è ricordato anche dal fregio, benchè nel monumento Pisanello questo sia costituito da semicerchi che contengono testine di angeli, intramezzati da palmette, e nell'altare di Monteoliveto da cornucopie racchiudenti teste di angeli, alternate con palmette.

Molte altre opere, oltre queste, attestano la persistente e notevole azione esercitata da Antonio Rossellino e Benedetto da Majano sugli scultori napoletani: le abbiamo omesse perchè pensiamo che queste sieno sufficienti a dare un' idea del fenomeno. Ma un ricordo meritano l' altare in stucco della quarta cappella

Fig. 185. Monumento a Tommaso Brancaccio in S. Domenico Maggiore a Napoli.

a destra in S. Lorenzo Maggiore, di ornamentazione assai ricca, dovuta probabilmente ad un mediocre maestro fiorentino dello scorcio del sec. XV o del principio del XVI, l'Altare nella crociera sinistra di S. Maria delle Grazie a Caponapoli attribuito dal Rolfs, ma con poco fondamento, a Giovanni da Nola, e l'Arco della sagrestia di S. Pietro ad Aram, di decorazione assai elegante e festosa, con figure di nobile ed intima espressione, piene di delicatezza e di grazia negli atteggiamenti e nei movimenti.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

La scultura napoletana assume una certa originalità, benchè si svolga sempre torpida e meschina, sul principio del secolo XVI, per opera in special modo di Giovanni da Nola e di Girolamo Santacroce. Non già che l'azione di Antonio Rossellino e Benedetto da Majano si arresti sul limitare del Cinquecento, ma certo tanto Giovanni da Nola, quanto il Santacroce riescono ad assumere fisonomia propria, ben distinta da quella piuttosto confusa degli altri scultori napoletani.

Fig. 186. Fregio del basamento nel sepolcro di Galeazzo Pandone in S. Domenico Maggiore a Napoli. Giovanni da Nola.

Su Giovanni Miriliano, Marigliano o Merliano da Nola (1478? - 1558-60?) si hanno ben poche notizie raccolte nella monumentale opera del Filangieri: *Documenti per la storia, le arti e le industrie nelle provincie napoletane* (Napoli, 1891, vol. VI).

Da queste si apprende ch'egli nel 1500 lavorava alle imposte in legno del portale maggiore della S. Casa dell' Annunziata a Napoli, come aiuto del suo maestro Pietro Belverte da Bergamo, e in documenti del 24 gennaio e del 5 febbraio 1508 è memoria di pagamenti ad entrambi. Nel 1511 eseguiva la cornice in legno intagliato e dorato di una pala di Antonio Rimpacta bolognese già nella Chiesa di S. Pietro ad Aram ed ora alla Pinacoteca del Museo Nazionale, pala attribuita fino a pochi anni or sono ad Antonio Solario detto lo Zingaro. Da un documento del 28 maggio 1513 si apprende ch'egli s'era impegnato di eseguire a tutto tondo le figure della Vergine e di alcuni santi in un'ancona dipinta da Bartolomeo di Lino; nel 1528 lavorò l'altar grande della chiesa di S. Lorenzo Maggiore, adornandolo delle statue di S. Lorenzo, S. Francesco, S. Antonio e di tre bassorilievi rappresentanti S. Francesco nel deserto, l'edificazione della chiesa di S. Francesco d'Assisi, la predicazione di S. Antonio. Infine, in documenti che vanno dal 1541 al 1546 è parola di pagamenti per lavori eseguiti nella chiesa di S. Severino e Sossio; e da un documento del 15 aprile 1547 si apprende ch'egli convenne col Caccavello e col d'Auria per alcune statue da farsi nella cappella di Vico Caracciolo a S. Giovanni a Carbonara.

Piuttosto concordi ed equi sono i giudizi dei principali scrittori d'arte sull'opera del Miriliano. Il Vasari scrive che i suoi lavori mostrano buona pratica, ma non molto disegno; il Perkins dice che il Miriliano, messo in confronto agli artisti napoletani, appare un maestro notevole, ma accanto ai grandi scultori italiani dispare nel niente, e nota inoltre l'influenza esercitata su lui da Michelangelo; il Müntz osserva anch'egli l'influenza di Michelangelo, rileva il carattere pittorico dei bassorilievi di Giovanni da Nola e loda molto il monumento funebre a Galeazzo Pandone in S. Domenico Maggiore, ma in complesso il nobile critico francese mostra di aver cognizioni assai incerte della scultura napoletana; il Burckhardt nota nelle opere del nolano, accanto allo sviluppo dell'elemento decorativo e ad una buona interpretazione del vero, la mancanza di un profondo e penetrante sentimento della vita come dei limiti e delle leggi della scultura, e una semplice apparenza di originalità dovuta alla costante ricerca di nuovi motivi ornamentali. E il giudizio dell'illustre studioso tedesco, quasi completamente sottoscritto dal Frizzoni e dal Filangieri, si può ritenere il più completo e il più sicuro.

Una delle prime opere di Giovanni Miriliano, se non addirittura la prima, è il monumento Cicara in S. Severino e Sossio, costituito da una lastra con l'iscrizione, stretta da due colonne su cui si ergono santi e sormontata dall'urna gravata da tre putti.

Nella stessa chiesa stanno i tre monumenti dei fratelli Sanseverino, eseguiti negli anni 1516-20. Sono fra le cose migliori dell'artista. Vi si nota maggior sobrietà e insieme maggiore accuratezza; le figure si mostrano dignitose ed espressive, ma un po' dure di modellato.

Assai notevole è il monumento a Galeazzo Pandone in San Domenico Maggiore, eseguito dopo il 1514, anno della morte di Galeazzo, di forma molto semplice (tav. 42, fig. 186). L'insieme piacente; i motivi ornamentali vari, animati, ben distribuiti, ben trattati; improntato ad un sobrio naturalismo il medaglione del defunto; soave e gentile la Vergine; graziosi ma leziosi i puttini che spengono le faci.

Più freddo è il monumento ad Antonia Gaudino in S. Chiara, ove peraltro gli ornati sono fini e vivaci, leggiadre le due figure allegoriche e non priva di pregi anche quella, un po' angolosa e non ben gettata, della defunta (fig. 187).

Questi sono i monumenti funerari più importanti di Giovanni da Nola. Ma nella sua attività occupano un posto cospicuo altre opere: l' Altare della prima cappella a destra in S. Pietro ad Aram, quello della quinta cappella a destra in S. Aniello a Caponapoli, quello della Madonna della Neve in S. Domenico, quello maggiore di S. Lorenzo, quello a destra dell'ingresso in S. Anna dei Lombardi o chiesa di Monteoliveto. Quest'ultimo, anzi, è ritenuto a ragione una delle opere più significative e più elette del Miriliano, benchè mostri palesemente, più dei molti altri lavori dell'artista, l'influenza di Antonio Rossellino e di Benedetto da Majano. L'organismo architettonico è agile e movimentato. La Vergine è alquanto sproporzionata e di debole espressione, ma alcune parti, per esempio il volto e il collo, sono finemente modellate; i santi appariscono di forme ossute e magre, fasciate dalle vesti, e anch' essi poveri d'espressione; migliori i putti, benchè non corretti nelle forme, per la loro espressione di grazia infantile, e migliore ancora la storia in bassorilievo per l'animazione e la verità con cui è condotta (tav. 43).

(Continua) LUIGI SERRA.

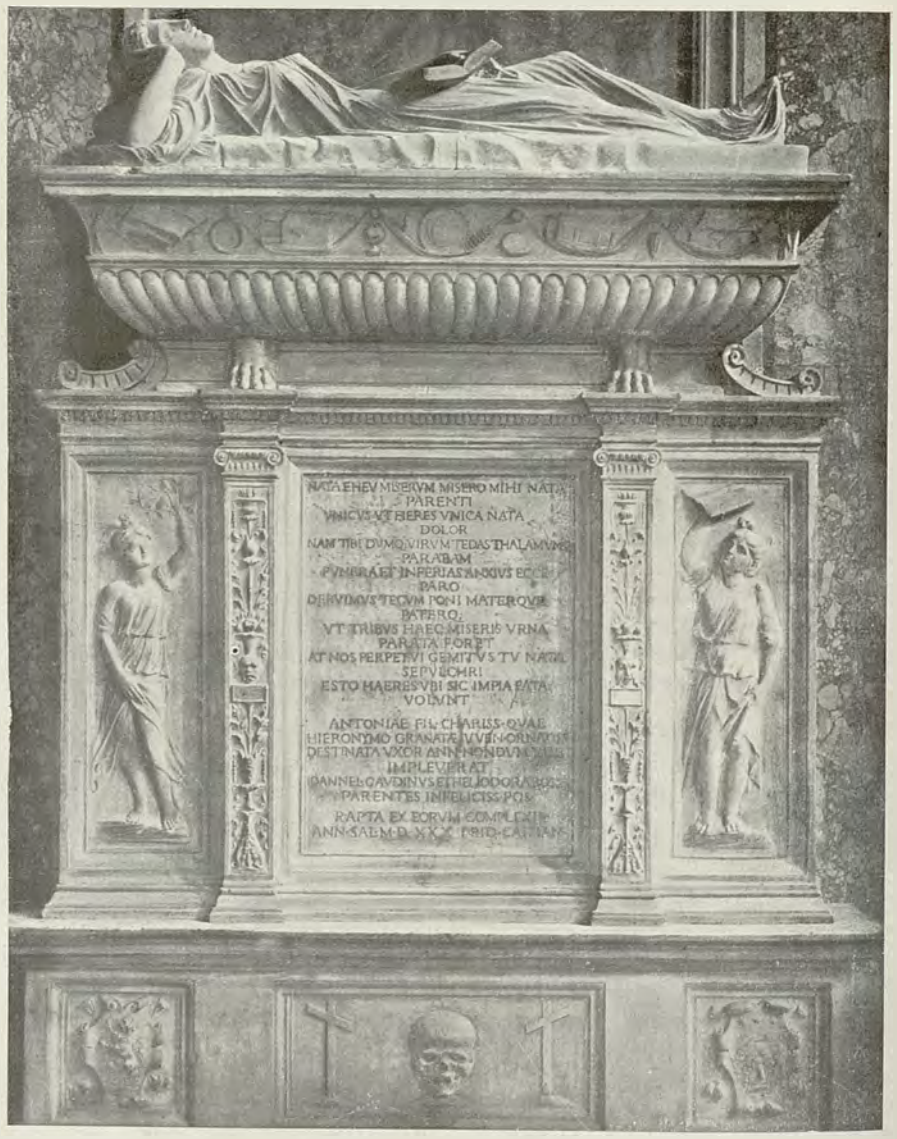


Fig. 187. Sepolcro di Antonia Gaudino in Santa Chiara a Napoli. Giovanni da Nola.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente Responsabile.

Anno XVI — 4° della Nuova Serie. N. 8 — Agosto 1907

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVIII.

GLI STUCCHI NEL PALAZZO DEL GRILLO A ROMA.

— Tav. da 45 a 47. Fig. da 188 a 193. —

Ad uno dei marchesi del Grillo, forse Valente, fu sullo scorcio del secolo XVII innalzato a Roma il palazzo omonimo, presso una torre, che la famiglia credeva avesse appartenuto ai suoi antenati.

Appunto in quel tempo a Roma le costruzioni dei palazzi signorili eran nate con un lusso particolare; la via del Corso s'era arricchita di nuovi gioielli, prodotti dall'architettura allora in voga, che molte volte, per un principio un po' troppo assolutistico e appunto per un riguardo ad un'estetica troppo formale, fa volgere la testa a molti studiosi, nè s'addita ai visitatori. Eppure bisogna riconoscere come a Roma possa dirsi che buona parte dei palazzi e delle chiese furono prodotti dalle così dette *aberrazioni* del secentismo. Io credo che si avvantaggerebbe di molto la storia dell'arte se qualcuno sistematicamente cercasse di rendere più note le bellezze artistiche di tal tempo.

È certo che l'arte del cavalier Bernini si sparse trionfale per tutta la città, che egli più che ogni altra ebbe occasione di abbellire; fu ammirata in lui la forza potente della fantasia, la quale era valsa a mutar generalmente l'aspetto e l'indirizzo delle manifestazioni precedenti, in ispecie per la scuola che egli creò e per gli scolari che egli ai suoi dettami affinò, lanciandoli a tutta forza verso nuove movimentate creazioni, verso nuovi e diversi orizzonti da esplorare. Il tempo era propizio, le costruzioni allora pullulavano e le si volevano ricche di fontane e di statue; la passione per l'antichità un po' s'era assopita, appunto perchè sopraffatta dalle norme artistiche vigenti, di carattere essenzialmente diverso.

Fig. 188. Volta a stucchi in una sala del palazzo del Grillo a Roma.

Dalla scultura, che in quello sciupio di marmi aveva trovato albergo in ogni palazzo, anzi in ogni sala di ciascun palazzo, per rendere l'impressione più fastosa, più ricca si passò allo stucco, il quale dalle serene, elegantissime grottesche che il cinquecento usava, si atteggiò a forme di audacia maggiore, ammettendo elementi nuovi nel disegno e nella plastica.

Studiare lo svolgimento di quest'arte decorativa sarebbe pur cosa interessante; nè sarebbe difficile, attraverso i libri di spesa dei signori, che si trovano negli archivi di stato o negli archivi privati, conoscere il nome di molti tra quegli artisti modesti, ma sempre pieni di fantasia, che abbellivano in modo sì attraente le case e le chiese.

Francesco I, nel secolo del classicismo, per adornare degnamente la sua reggia, mandò a cercare l'artista in Italia, e Domenico fiorentino, con la grazia dei suoi disegni, che noi qui in Italia possiamo vedere ben conservati e straordinariamente freschi nella villa d'Este a Tivoli [1], ebbe ad entusiasmare talmente il munifico re buongustaio, che, come in una lettera al duca di Ferrara riferisce un ambasciatore, il re disse al fiorentino quasi ignoto: « Vraiment vous êtes un grand artiste »[2]. Si può affermare che il gusto della vecchia decorazione grottesca, sempre pura, sempre elegante nelle sue linee, si modificasse appunto per opera di Domenico fiorentino, il quale mise con singolare garbo nella

[1] In uno studio di prossima pubblicazione, farò rilevare, per averne desunta notizia da un documento tratto dall'Archivio di Stato di Modena, l'opera di Domenico fiorentino nella villa d'Este a Tivoli.

[2] Archivio di Stato di Modena (Busta 70).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

decorazione a stucco, specialmente dei fregi e delle cornici, puttini alati, sorreggenti delicati festoncini di fiori. Dopo di lui il carattere della decorazione a stucco mutò sempre ed accettò forme nuove, togliendole a prestito anche dalla Francia, che in quest'arte si distinse, anzi creò uno stile, il quale ebbe riflesso anche sulla ornamentazione dei mobili e degli arredi d'ogni specie.

Sembra che per nessun'altra arte, fuorchè per questa, il marchese Del Grillo volesse rendere piacevole la sua dimora; a lui pareva senza dubbio, avendo con attento amore visitato la Francia, che la comodità e la bella disposizione della casa dipendessero sopratutto dal saperla bene arredare, senza ricercarne la monumentalità; egli era uomo (almeno la tradizione così lo dipinge) cui piaceva la franca festosità del popolo e l'allegra conversazione delle dame un po' scollacciate, e forse per cagion sua la fantasia popolare creò nel suo discendente un carattere tipico e burlesco, rimasto vivo ancora nei racconti del nostro volgo.

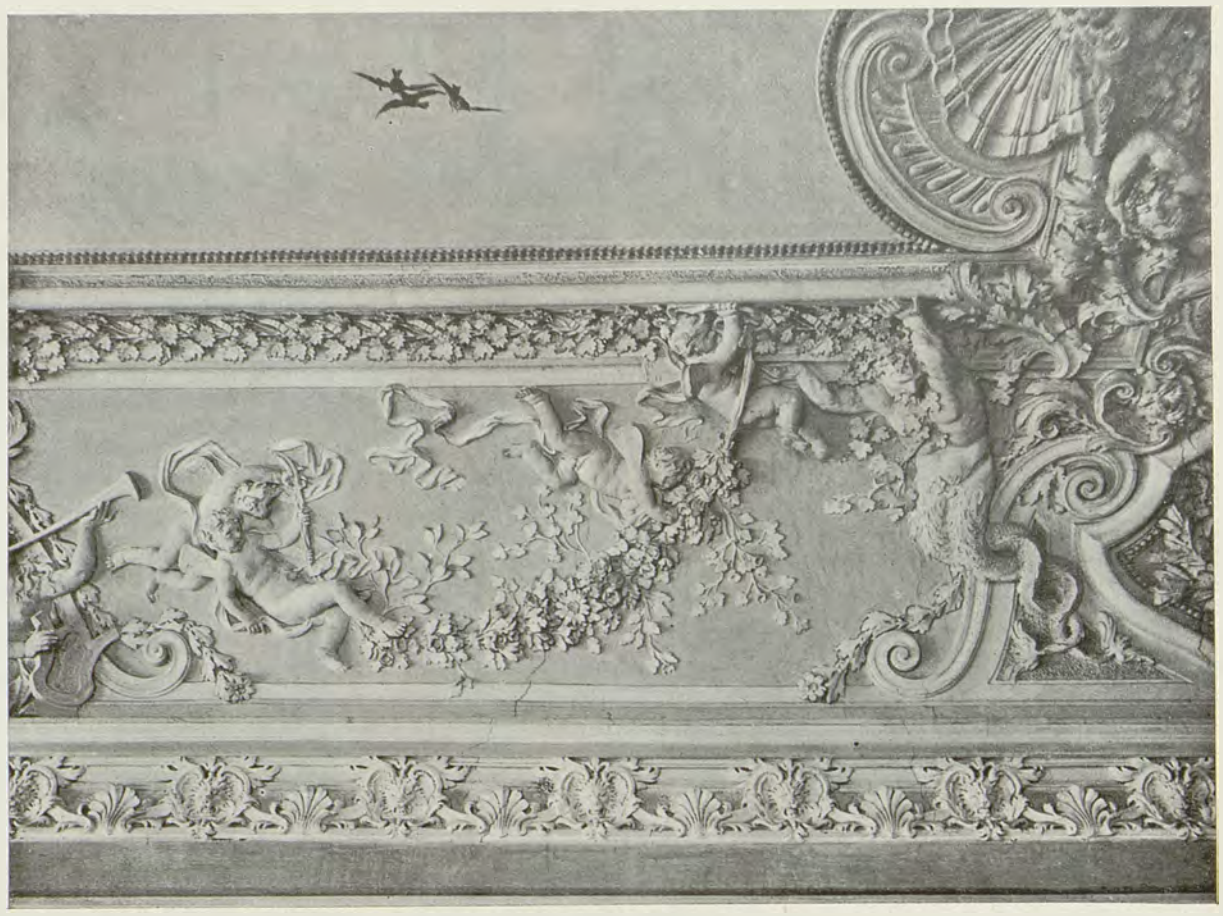


Fig. 189. Angolo della vòlta predetta.

Il palazzo, in uno dei quartieri più popolosi di Roma, non si presenta certo a primo aspetto di una linea unita e grandiosa; venne diviso in più parti, che si sporgono come contrafforti sulla piazzetta omonima, e si prolungano per la ripida salita conducente in Via Nazionale.

Però è interessante rilevare come in un'area così varia e non opportuna affatto all'erezione d'un grande palazzo, sia sorto un edificio, che, come dicemmo, se non produce a prima vista un effetto sicuro di maestà, pure, a chi ben lo consideri, si mostra di una certa eleganza, in special modo per le sagome della porta d'entrata e delle finestre. Il carattere dell'architettura è essenzialmente barocco, ma di un barocco temperato, raddolcito nel garbo settecentesco.

Fig. 190. Altro angolo della stessa volta.

Il giardino, che un tempo doveva essere tenuto con molta cura, è adorno di fontane, le quali sembrano modellate su vecchi disegni, tuttora esistenti e studiati; del Bernini; certo appartengono alla categoria di quei monumenti che hanno un punto di contatto col fantasioso artefice.

Gli ornamenti, tutti a stucco, hanno dei motivi decorativi che si distaccano un po' dai consueti, al posto delle palme, degli animali, con l'acqua disposta a guisa di cascatelle scendenti da pezzi di tufo, messi come a scala e digradanti, trovansi nel palazzo del Grillo accoppiamenti di festoni e figure simboliche, le quali sorreggono la tazza che raccoglie l'acqua e che a sua volta la rovescia in una tazza più grande, motivo di cui usò così bene il Bernini, mettendolo in opera nel giardino del palazzo Barberini e nella villa Mattei.

Una fontana in special modo mi è sembrata degna di nota per la sua novità e per la sua semplicità; è un doppio festoncino di frutta e fiori, in mezzo a cui vengono come intrigati in forme e proporzioni piccolissime animali di varia specie, api e farfalle, buoi, pecore, capre, che dovevano essere tutti colorati, insieme col festoncino, al naturale, in ismalto, con colori tanto vivaci e forti che hanno resistito per un tempo abbastanza lungo alla umidità, cui continuamente erano rimasti esposti.

Una tra le fontane sembra di epoca posteriore alle altre; non è più lo studio accurato del particolare, sia pure barocco, ma

è la preoccupazione della grandiosità, accomodata in un'area di proporzioni insufficienti, è la ricercatezza della prima impressione, che ha creato capolavori come la fontana di Trevi, come le fontane dei giardini vaticani, a Frascati quelle della Villa Falconieri, a Tivoli quelle della Villa d'Este. Ma l'artefice nel palazzo del Grillo è rimasto inferiore a questi esempi. La figura grande, per quanto nel gesto movimentato tenti di rendere, emergendo dalle linee della nicchia, il sentimento del grandioso, riesce invece pesante, quasi opprimente. E il contrasto più forte è con la tazza piccola, che riceve l'acqua; la figura che all'aspetto e forse al pensiero del primo artista, doveva scorgersi in mezzo a copia straordinaria di zampilli e di giuochi d'acqua, rimane invece lì a gravare del suo peso la piccola cascata che gorgoglia timidamente ai suoi piedi.

Fig. 191. Interno della cappella nel predetto palazzo.

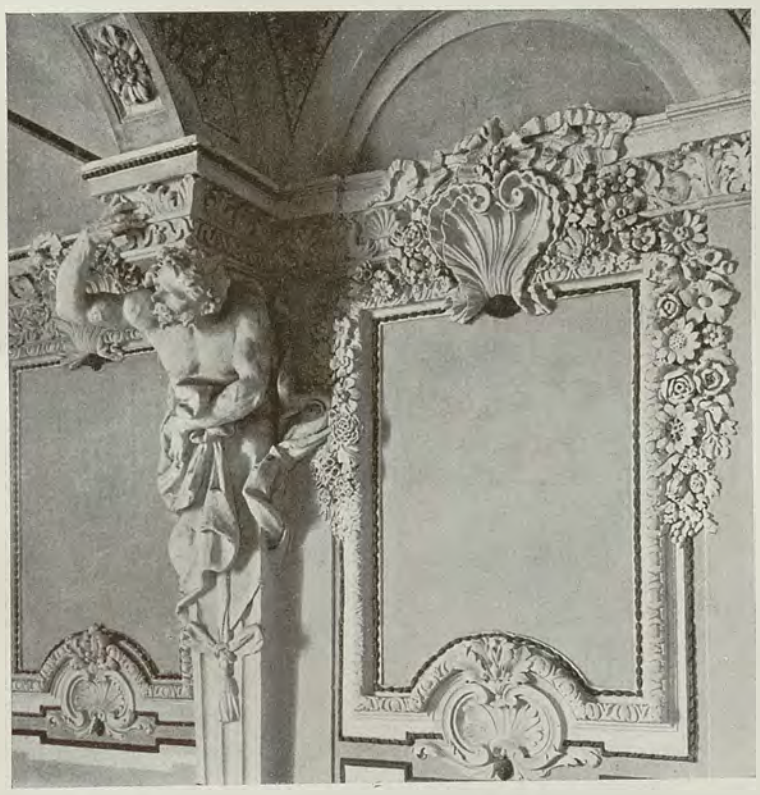


Fig. 192. Dettaglio della precedente Cappella.

Nell'interno del palazzo l'eleganza della decorazione raggiunge veramente il pregio di una manifestazione bellissima d'arte. La cappella è tutta adornata; la sua porta è come ricamata da ramoscelli a fogliette delicate, che poi s'innalzano ai fregi, all'attico, fra statue allegre, bassorilievi, cartocci, capricci, i quali non turbano, anzi completano l'unità del concetto decorativo.

La vôlta della sala o galleria è piena di putti alati, che volano, giocano, si slanciano, s'arrampicano, reggendo gaiamente i grandi festoni di frutti e foglie, mentre agli angoli stanno Sirene e Tritoni e nel centro dei lati le Fame e le Arti; e tutto ciò brulica in mezzo agli accartocciamenti, alle volute, alle cornici rigogliose di frasche, le quali si diramano per ogni dove, finchè tornano ad abbarbicarsi al festone principale, formando così tanti riquadri, accoglienti ciascuno un motivo decorativo proprio. Chè il capriccio dell'artista il quale ha immaginato una decorazione così delicata, sembra mutare a piacere, qua facendo centro un bassorilievo, una testa, là invece semplicemente un fiore, un giglio preferibilmente, che versa dal suo calice tutto quel lusso di ramoscelli e di filamenti. Non si può seguire la linea della decorazione, nè si può dire che appartenga a questo o a quello stile; è un eclettismo simpatico che vi domina, o piuttosto una libertà grande d'idee, che rende buono ogni motivo che accoglie ogni forma, di qualsiasi tempo. In un aggruppamento di festoncini, al centro, si eleva una candeliera che alla sommità porta una coppa contenente fiori e spighe, arieggiando un motivo predominante nel Quattrocento; in altra parte, sempre nel centro, sembra come copiata una grottesca del Cinquecento, con i relativi trofei di armi, ma tutto all'intorno la composizione si allarga, si sbizzarrisce, segue insenature, ora delicate, ora forti e profonde, mentre puttini folleggiano in mezzo a foglie d'acanto e a fiori. È una decorazione rococò — diceva una persona che m'accompagnava nella minuziosa visita dell'ambiente, ed io risposi: — Sì, ma in anticipazione. — E infatti qua e là sembra raccogliere gli elementi dello stile francese, nel modo di disporre e di usare delle rame di foglie grasse e delle sagome ravvolgentisi ed accartocciantisi; ma già lo dissi, è un'arte questa che ha raccolto tutti

Fig. 193. Portone del predetto palazzo del Grillo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

gli elementi, tutti li ha studiati, di tutti si è servita, non asservendosi intieramente però a nessuno, rimanendo originale perchè si è saputa mantenere elegante, piacente, pur nella combinazione di tante forme.

E la decorazione, sempre seguendo gli stessi motivi, si ritrova similissima nelle altre stanze, che acquistano, appunto per la disposizione sapiente degli stucchi, un carattere di gaiezza speciale. Ancora qui i puttini che sorreggono festoni, modellati con perizia e con grazia, ritornano; anche qui si riaffaccia l'eclettismo simpatico della composizione, per quanto il disegno venga limitato dallo spazio, per quanto la fantasia dell'artista non abbia potuto con tutta la sua libertà abbandonarsi a un lusso straordinario di fastosità decorativa. I riquadri sono più sobriamente adorni, ma non per questo perdono di eleganza e di vivacità; in uno ho riscontrato, in piccole dimensioni, la copia del motivo, già notato nella fontana del giardino pensile, del festoncino cioè, accogliente ogni sorta di animali, che qui nello stucco delle stanze si combina e si uniforma con più garbo, anzi costituisce una caratteristica speciale di delicatezza, la quale sfugge facilmente ai profani, ma che, a chi ben consideri, si presenta come un segno di riconoscimento, come un bollo di bottega, per la sua grazia nuova. È una decorazione questa che ha dei punti di contatto con la franca decorazione che, molti anni prima, eseguiva Domenico fiorentino (e perciò l'ho in principio ricordato), anzi sembra che l'artefice posteriore si sia addirittura ad esso ispirato nella ripartizione dei riquadri, fatta da festoni, e nell'accogliere nei disegni le forme della Rinascenza, per quanto la leggerezza del fiorentino sia stata dall'ignoto continuatore, a distanza di tempo, menomata e come gravata, adattandola ai propri gusti. Ad ogni modo però una corrispondenza fra l'opera dei due artefici esiste, anzi il nostro barocco sembra una vera e propria derivazione dal rinascente sottile: derivazione tanto più netta e sicura in quanto che, nel lungo lasso di tempo interceduto fra i due e nel gran numero di costruzioni che sorsero a Roma, si usarono motivi decorativi importati dal di fuori, col completo abbandono di quelli, pur tanto belli, che l'arte nostra aveva prodotto.

Chi è dunque l'artefice, che con tanta gentilezza, almeno in gran parte si ispirò ai motivi dell'arte nostra, che si adattò ai dettami di uno dei più grandi decoratori? È ignoto; la storia dell'arte ancora non si è curata di simili ricerche vicine e agevoli intorno a una forma di bellezza che ha pure il suo vero, grande pregio e interesse, dacchè il suo pregio è posto nella grazia, il suo interesse nel focolare domestico. « Cette grâce, scrive il Blanc, n'est jamais de trop, si l'on veut se procurer le confort de l'âme qui attache au foyer domestique et tempère les menus froissements de la vie intime! ».

PAOLO GIORDANI.

Fig. 194. Statua equestre trovata a Pompei, falsamente creduta di Nerone, ora nel Museo Nazionale di Napoli.

Fig. 195. Cavallo rinvenuto a Ercolano, già appartenente alla famosa quadriga, di cui furono ritrovati ultimamente altri frammenti.

XIX.

GLI ANIMALI NELL'ARTE ANTICA.

IV. — L'ETÀ ROMANA.

— Tav. 48. Fig. da 194 a 205. —

La grandiosità e il fasto dei monumenti romani, massime sotto l'impero, quando il popolo conquistatore ebbe assimilata l'arte greca sforzandosi di adattarla al proprio concetto della vita, dello stato e del mondo, dovevano offrire un largo campo a figure eminentemente decorative o accessorie della rappresentanza principale, come già nell'arte greca erano divenuti gli animali e particolarmente il cavallo. Questo compagno e collaboratore dell'uomo, che dà al guerriero e al viandante l'impeto della sua corsa o la celerità del suo passo, dà anche a chi gli sta in groppa una specie di maestà elevandolo sopra la turba dei pedoni. Da una parte la nobiltà delle forme del cavallo e la sua intelligenza nel corrispondere alla volontà dell'uomo; dall'altra l'abilità e la forza di cui dà prova l'uomo, tenendosi fermo in groppa (gli antichi non usavano sella nè staffe) e guidando il generoso animale, formano di esso e del cavaliere come un tutto solo. E così quella che si chiama *statua equestre*, già nota per altro ai Greci (ricorderò solo i cavalieri arcaici dell'Acropoli d'Atene e le statue di Alessandro e dei suoi seguaci attribuite a Lisippo e di cui recentemente ci siamo occupati) trovò larga applicazione per i magistrati e per gli imperatori romani. Quella che qui si riproduce (fig. 194), arbitrariamente attribuita a Nerone, è in bronzo e proviene da Pompei; oggi si conserva nel Museo Nazionale di Napoli. Essa è un mediocre esemplare di arte provinciale, e il cavallo, che più c'interesserebbe, è in gran parte di restauro. Ma son già note ai nostri lettori le due statue equestri ercolanesi dei Balbi, padre e figlio, possedute dallo stesso Museo, e che si possono annoverare fra le più interessanti che ci siano pervenute dall'antichità, perchè sono le uniche tutte di marmo; in esse i cavalli sono trattati con realismo di forme e di attitudini studiate dalla natura. Forme individuali meno fini che le statue dei Balbi, e certo assai lontane dal gusto moderno in fatto di razze equine, mostra pure il cavallo della statua equestre di Marco Aurelio, in bronzo, che sorge ora sul Campidoglio a Roma: nondimeno l'insieme di questa statua ha quella semplicità e maestà veramente monumentali che producono l'effetto delle opere romane e ne costituiscono la forza del carattere.

Fig. 196. Gruppo in marmo di Leone e Cavallo con molti restauri, ora nel Palazzo dei Conservatori a Roma.

Il bel cavallo di bronzo che si vede nella nostra fig. 195 fu ricomposto da molti pezzi, ed apparteneva ad una quadriga splendidamente ornata, rinvenuta negli scavi di Ercolano. A questa quadriga appartenevano pure altri pezzi minori sparsi pel Museo, ed alcuni che fino a poco tempo fa si trovavano nei magazzini: altri andarono miseramente dispersi o vennero fusi prima che pervenissero al Museo. Il valente numismatico ed archeologo Ettore Gàbrici, in questi ultimi mesi, è riuscito a identificare tutti i pezzi superstiti, ed ora attende alla pubblicazione della interessante ricostruzione di uno dei più grandiosi monumenti figurati dell'antichità. I romani usarono questa rappresentanza solennissima della quadriga per le divinità, la Vittoria, e gl'imperatori; sembra che l'auriga della quadriga fosse Augusto. Ma anche questo tipo di rappresentanza non era ignoto all'arte

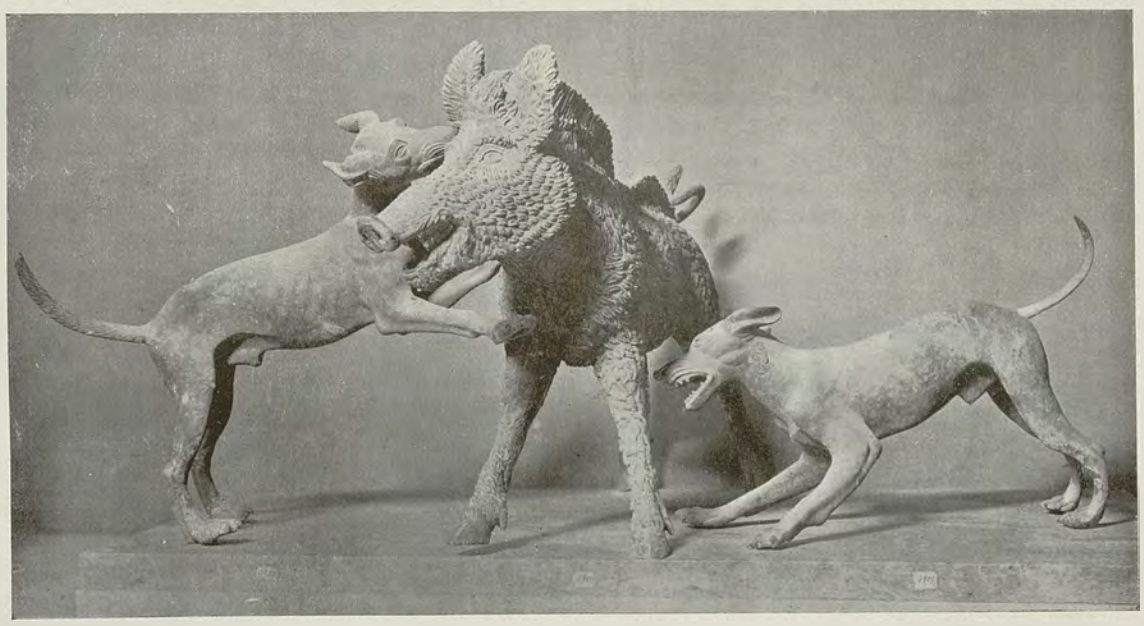


Fig. 197. Gruppo in bronzo di Cignale e Cani, nel Museo di Napoli.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

greca, e basterà rammentare il celebre Mausoleo di Alicarnasso, il sontuosissimo e veramente regale monumento funebre che il re Maussolos, satrapo persiano nell'Asia Minore del sud-ovest, fece erigere a sè ad alla moglie Artemisia dagli architetti Satyros e Pythis, ornandolo con sculture dei maggiori artisti del tempo, Scopa, Bryaxis, Timoteo e Leochares, sicchè esso era annoverato fra le sette meraviglie del mondo. Al culmine della copertura piramidale, era rappresentata la coppia dei coniugi su una quadriga tutta di

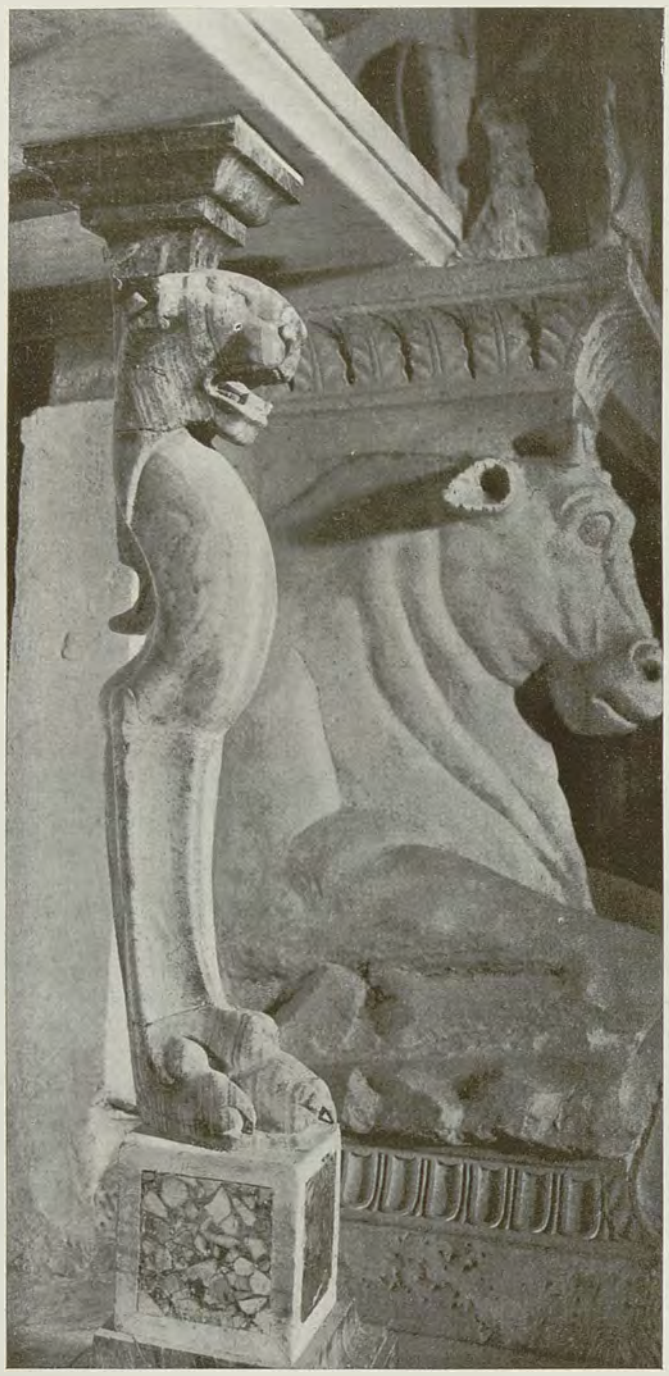


Fig. 198. Gamba di tavola con testa di tigre e mensola con toro, nel Museo Vaticano.

marmo: le statue di Maussolo e di Artemisia, come pure frammenti dei cavalli, si trovano ora al British Museum in Londra. Ma tornando al cavallo di bronzo della quadriga ercolanese, diremo che nello stile di esso si osserva quasi un compromesso tra le forme equine ideali dell'arte greca, create o fissate dalla scuola di Fidia, e le forme individuali o realistiche preferite dagli scultori romani: la testa piccola e vivace, le zampe asciutte e nervose dell'animale contrastano col corpo dalla rotondità troppo liscia e con quel non so che di tozzo che presenta l'incollatura. È assai probabile che la quadriga di Ercolano fosse stata lavorata in qualche officina di Napoli, la grande metropoli della Campania ellenica, vicinissima ad Ercolano. A costumi locali della Campania accenna il ciuffo di crini rialzato e annodato su la fronte, come si usa anche oggi nella regione, e come ricorre

Fig. 199. Fianco di tavola, nel Museo Vaticano.

Fig. 200. Capitello pensile nel Museo Vaticano.

altresì nelle pitture parietali di Pompei. Non dubbio poi è l'effetto decorativo e la destinazione architettonica di una simile opera d'arte.

Ma le figure animali furono trattate dalla grande scultura anche per sè stesse e con uno scopo più propriamente decorativo. Tale è il bel gruppo di marmo che si trova oggi nel cortile del palazzo dei Conservatori a Roma, da noi qui riprodotto alla fig. 196. È rappresentato un leone che, avendo testè assalito e fatto stramazzare un cavallo, comincia a sbranarlo affondandogli nel ventre i denti e gli artigli. La composizione del gruppo è mirabile per forza e per chiarezza; l'esecuzione è decorativa, e disgraziatamente la superficie ha molto sofferto per opera dell'acqua. Lo stile, per quanto si può giudicare data la scarsa conservazione, ricorda quello delle figure animali che sono rappresentate nel fregio del grande altare di Pergamo; e però il nostro gruppo può ben ritenersi un'opera romana ispirata a modelli ellenistici. Bisogna però avvertire i nostri lettori che la testa col collo, la coda e le zampe del cavallo, le zampe posteriori e la coda del leone, e il sostegno del gruppo sono di restauro. Se non un centro di fontana come oggi, è probabile che il nostro gruppo decorasse nell'antichità un qualche piazzale di villa o di giardino. È però inesatto quanto riferisce Flaminio Vacca, che il nostro gruppo fosse rin-

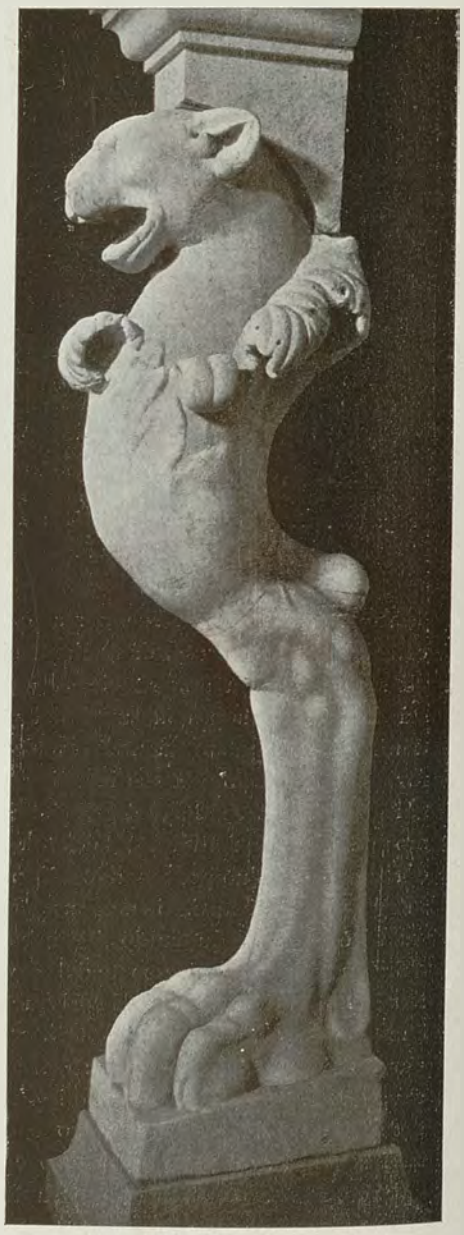


Fig. 201. Gamba di tavola con testa di pantera, nel Museo Vaticano.

Fig. 202. Bronzetti di animali varii, nel Museo di Napoli.

venuto sotto Paolo III (1534-1550) nel fiumicello Almone tra la porta e la basilica di S. Paolo; anzi già fin dalla metà del secolo XIV stava sopra la scalea del vecchio palazzo Capitolino, e da quel posto che a causa del gruppo era detto « loco del lione » si annunziavano al popolo le condanne capitali.

Decorazione di fontana era senza dubbio il gruppo in bronzo raffigurante un cinghiale assalito da due cani (fig. 197) che proviene da Pompei e si conserva al Museo Nazionale di Napoli. Le forme e l'esecuzione non sono punto spregevoli, trattandosi di opere decorative; e bisogna anche pensare che fossero destinate ad essere collocate non sopra un plinto liscio, ma su un sostegno a guisa di roccia irregolare, animato anche da piante aquatiche.

Dalle opere plastiche di tutto tondo passando ai rilievi, ricorderemo le frequenti applicazioni di figure o parti di figure animali, per lo più protomi o teste, a membri architettonici. Al Museo Vaticano appartiene l'originale capitello della fig. 200, foggiato a mensolone, ove due cigni poderosi, piantando sul bastoncello o astragalo inferiore, si ergono di fronte aprendo alquanto le ali e, con movimento un po' contorto che ricorda alcune opere del più grandioso barocco, inarcano i colli l'un verso l'altro reggendo nel becco un festone, mentre sopra di essi corre una cornicetta con una specie di kyma lesbio.

Ma le più comuni applicazioni delle figure animali nell'arte romana sono quelle che hanno luogo per i mobili, soprattutto per le mense. Abbiamo sostegni laterali (*trapezofori*) o fianchi di tavole, che erano allora oblunghe e ne avevano due, ovvero piedi di tavolini rettangolari o rotondi, che erano invece unici (*monopodii*). Della prima specie abbiamo un esempio nella fig. 199, la quale riproduce un trapezoforo del Museo Vaticano: esso è costituito da una lastra che si allarga in alto e si restringe in basso per far posto, con motivo che abbiamo già trovato nel mobiliare egizio e nelle altre arti orientali, alle figure di due grifi accoccolati su le zampe posteriori, che con la testa sembrano sorreggere il peso. Al centro della lastra sono rappresentati a bassorilievo e in piccole proporzioni due giovani satiri, i quali si slanciano verso un cratere ricolmo di vino, e accostano le labbra alla bocca del vaso, mentre alzano simmetricamente una delle mani verso un grosso grappolo pendente da un tralcio disposto a festone, cui sono pure attaccati strumenti bacchici (timpani e campanelle). Della classe dei monopodii ne togliamo anche al Museo Vaticano due, l'uno a testa di pantera (fig. 201) l'altro a testa di tigre (fig. 198). Per lo più questi monopodii marmorei che terminano a testa di fiera hanno la forma generale a zampa di felino, e al posto della coscia è un caule di fogliame fantastico (che talora manca) da cui sorge la testa. Si hanno innumerevoli esempi di questi oggetti marmorei, che spesso erano fissati nei viridari o giardini e negli atrii presso l'impluvio, secondo un antico costume ricordato da Varrone, il quale ci conserva il nome di *cartibulum* che si dava a questa tavola fissata nell'atrio delle più antiche case romane. Ma le mense marmoree giunte fino a noi ci fanno pensare che ne dovevano esistere anche in legno, ornate in modo analogo, e appartenenti più propriamente alla classe del mobiliare domestico.

Fig. 203. Pettorale in bronzo per cavallo, nel Museo Romano di Brescia.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Assai appropriata è la decorazione ad altorilievo di un pettorale di cavallo in bronzo, che si conserva nel Museo Romano di Brescia (fig. 203). In mezzo, su un cavallo, che sembra munito di coperta o gualdrappa, galoppa verso destra il giovane condottiero romano; sotto il cavallo è caduto a terra sul ginocchio sinistro un barbaro in tunica manicata e brache. Un guerriero clamidato fugge davanti al cavaliere e si scontra con un legionario romano in atto di trar la spada, mentre più a destra fugge, su un cavallo quasi stramazzato al suolo, un altro barbaro, alzando la sinistra con lo scudo e ritraendo contemporaneamente la testa, come se l'altro legionario che soppraggiunge da destra (non si vede nella nostra figura) l'avesse ferito a morte. Dall'altra parte galoppa dietro il duce romano un cavaliere che vibra l'asta contro un altro barbaro caduto a terra. Questa scena, come decorazione di un finimento di cavallo da guerra, è molto acconcia, presentandoci una azione guerresca nella quale appunto i cavalli hanno la loro parte.

Fig. 204. Parete dipinta con animali in una casa di Pompei.

Numerosi piccoli bronzi dell'antichità ci raffigurano animali: essi son talora animali sacri, ed hanno quindi carattere religioso, o voti portati a una divinità; ma spesso sono oggetti d'ornamento, figurine di genere derivate dall'arte ellenistica. Molti di questi piccoli bronzi in gran parte provenienti da Pompei, si conservano al Museo di Napoli. Quelli riprodotti nella nostra fig. 202 rappresentano un cavallo che si slancia al galoppo, una leonessa, un cammello con la soma, un toro ed un asino.

Diamo ora, da ultimo, uno sguardo alle nostre figure 204 e 205, che rappresentano pareti dipinte pompeiane. Nel passare dalla plastica alla pittura, e specialmente al quadro, bisogna in verità convenire che l'antichità tutta quanta, fatta forse eccezione per gli Assiri, cui il tema delle grandi cacce reali diede occasione di mostrare la loro disposizione, non ebbero veri animalisti paragonabili ai moderni.

Ma le pitture pompeiane non ci danno il meglio che abbia prodotto l'arte antica in fatto di animali; e in esse le migliori cose del genere sono piuttosto le figure e parti di animali misti alla decorazione fantastica (il lettore si ricorderà di alcune mirabili pareti della casa dei Vettii) anzichè i quadri. Questi sono anche assai meno frequenti e, per lo più, piccoli, ma non mancano quelli di grandi proporzioni, dei quali le nostre figure daranno un'idea. La fig. 205 rappresenta un toro assalito da una pantera, mentre un capriolo, nello sfondo, si accosta timidamente alla riva di un laghetto; nella fig. 204 sono visibili due dipinti, uno preso di scorcio, che rappresenta elefanti in mezzo a piante palustri; l'altro una strana associazione o meglio giustaposizione di cinque animali d'indole e costumi affatto diversi: un toro, un'antilope, un leone, un onagro e uno sciacallo.

Fig. 205. Parete dipinta, ora nel Museo di Napoli.

G. Patroni.

XX.

I monumenti sepolcrali del Rinascimento a Napoli.

(Continuazione e fine).

— Tav. 42, 43 e 44. Fig. 206. —

Opera in parte di Giovanni da Nola, in parte dei suoi scolari, è il grandioso monumento a Pietro di Toledo († 1553) in S. Giacomo degli Spagnuoli, che ricorda il monumento di Francesco I a S. Denis.

Di Girolamo Santacroce (1502?-1537?) non si ha alcun documento sicuro. Il Filangieri ha raccolto soltanto poche notizie da libri: nel 1517, stando a queste fonti, egli eseguì il monumento funebre di Gio. Ant. Caracciolo nella Chiesa dell'Annunziata; nel 1524 quello Galeota nella stessa chiesa; nel 1526 due statue in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

Molte altre opere gli si attribuiscono, ma nessuna con saldo fondamento. La più significativa fra esse è l'Altare posto a sinistra dell'ingresso nella chiesa di Monteoliveto. Esso rivela una stretta dipendenza da quelli di Giovanni da Nola nello spirito e nelle forme e da quello del Rossellino, ma denota anche un notevole temperamento artistico, specie se si tien conto della immatura morte dello scultore e delle condizioni in cui si trovava la scultura napoletana. L'opera è tutt'altro che esente da difetti: la Vergine è coperta di vesti pesanti, ha il ventre sporgente, le gambe troppo gonfie, il collo troppo lungo, debole l'espressione; sgraziato è l'atteggiamento del santo a destra, che pare incollato nella nicchia, ha la testa torta e stretta nelle spalle, le vesti mosse in pieghe gravi, parallele; il santo a sinistra ha forme troppo stecchite, è un po' rigido nei movimenti e pare abbia la pelle stirata sulle ossa.

Ma le figure mostrano una certa nobiltà e dolcezza, i putti son graziosi e vivaci, semplice e animata è la composizione del fronte e soprattutto si rivela una persistente ricerca di animare le figure, di rappresentarne il carattere (fig. 206).

Il Miriliano e il Santacroce ebbero numerosi scolari, quasi tutti degni d'oblio. Accennare ad essi sarebbe lo stesso che fare la storia della scultura napoletana nel sec. XVI, impresa certo ardua e laboriosa. Non si può tacere, però, delle molte opere scultoree che adornano, nella chiesa S. Giovanni a Carbonara, la Cappella dei Caracciolo di Vico, fondata nel 1516 da Galeazzo Caracciolo. Questo è il monumento più complesso della scuola del Miriliano e sarebbe opportuno stabilire quanti e quali artisti vi abbiano lavorato. Secondo Gustavo Frizzoni (*Arte Italiana del Rinascimento*) a Giovanni da Nola si potrebbe attribuire la statua di S. Pietro, al Santacroce quella di S. Paolo, ad Annibale Caccavello quella di S. Andrea, al D'Auria quella di S. Giacomo, a Pietro della Plata i tre Re, le statue di Galeazzo Caracciolo, di S. Giorgio, di Cristo morto, di due evangelisti; le altre sculture non si possono con facilità battezzare.

Fig. 206. Altare nella chiesa di Monteoliveto in Napoli. Girolamo da Santacroce.

Sono opere queste assai importanti, ricche di notevoli pregi, degne anche di figurare, sebbene in un posto secondario, nel movimento scultoreo della seconda metà del cinquecento, in cui già palesi apparivano i segni dell'esaurimento e della tormentosa ricerca della vita.

Luigi Serra.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Anno XVI — 4° della Nuova Serie. N. 9 — Settembre 1907

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXI.

DAL ROCCOCÒ ALL' IMPERO.

GIOCONDO ALBERTOLLI.

— Tav. 50 e 51. Dett. da 33 a 38. Fig. da 207 a 214. —

ER chi impara l'arte architettonica e decorativa ai dì nostri il nome di Giocondo Albertolli può essere sconosciuto, anche senz'accusare l'ignoranza più o meno voluta dei giovani artisti. Preoccupati come sono, insieme coi maestri, di ritrovare all'arte il sentimento del vivere odierno e di rinnovarne non solo i rami — il che va bene —, perfino i germi; non è colpa loro se ignorano chi s'era proposto ed aveva fermamente creduto di restaurare il buon gusto ornamentale verso la fine del secolo decimottavo e sugli albori dell'ottocento. Tutt'al più, al sentire il suo nome, ricorderanno qualche frase di sdegno, d'orrore anzi, che il professore può aver pronunciato all'indirizzo dell'Albertolli. È infatti l'autore di quel famigerato (lo dico senz'ironia) « Corso elementare di Ornamenti architettonici », sul quale, dal 1805 e anche da prima, sino a non molti anni fa, avrebbero dovuto sgranchirsi la mano e renderla agile e presta gli allievi giovinetti delle scuole artistiche. E invece quanti sbadigli e quanta stizza! Cui dovevan reagire, per forza, costanza e buon volere; infatti, nonostante la barbara aridità del metodo e la illogica artificiosità dei modelli, artisti, e buoni, non mancarono di crescere. Questo prova ancora una volta che l'attitudine e la diligenza paziente nel seguire una regola anche cattiva, giovano; ben inteso quando ci sia qualcosa nella mente e la smania dell'arte nell'animo.

Vero è che ai tempi nostri quei modelli non dovevan tardare ad essere riconosciuti per quel che erano, ed il metodo dell'Albertolli, già troppo a lungo mantenuto in vita da qualche suo discepolo, fu bandito giustamente, definitivamente. Come in generale ormai più non si tollerano, nemmeno s'accettano, i precetti, i quali ebbero ed avranno sempre del crudo, dell'artificioso, dello stantìo; formule impaccianti chi voglia librarsi nel bel cielo dell'arte. Se precetti ancora si dànno e si daranno sono d'altra natura: generali, e d'altra indole: largamente liberali. Perchè

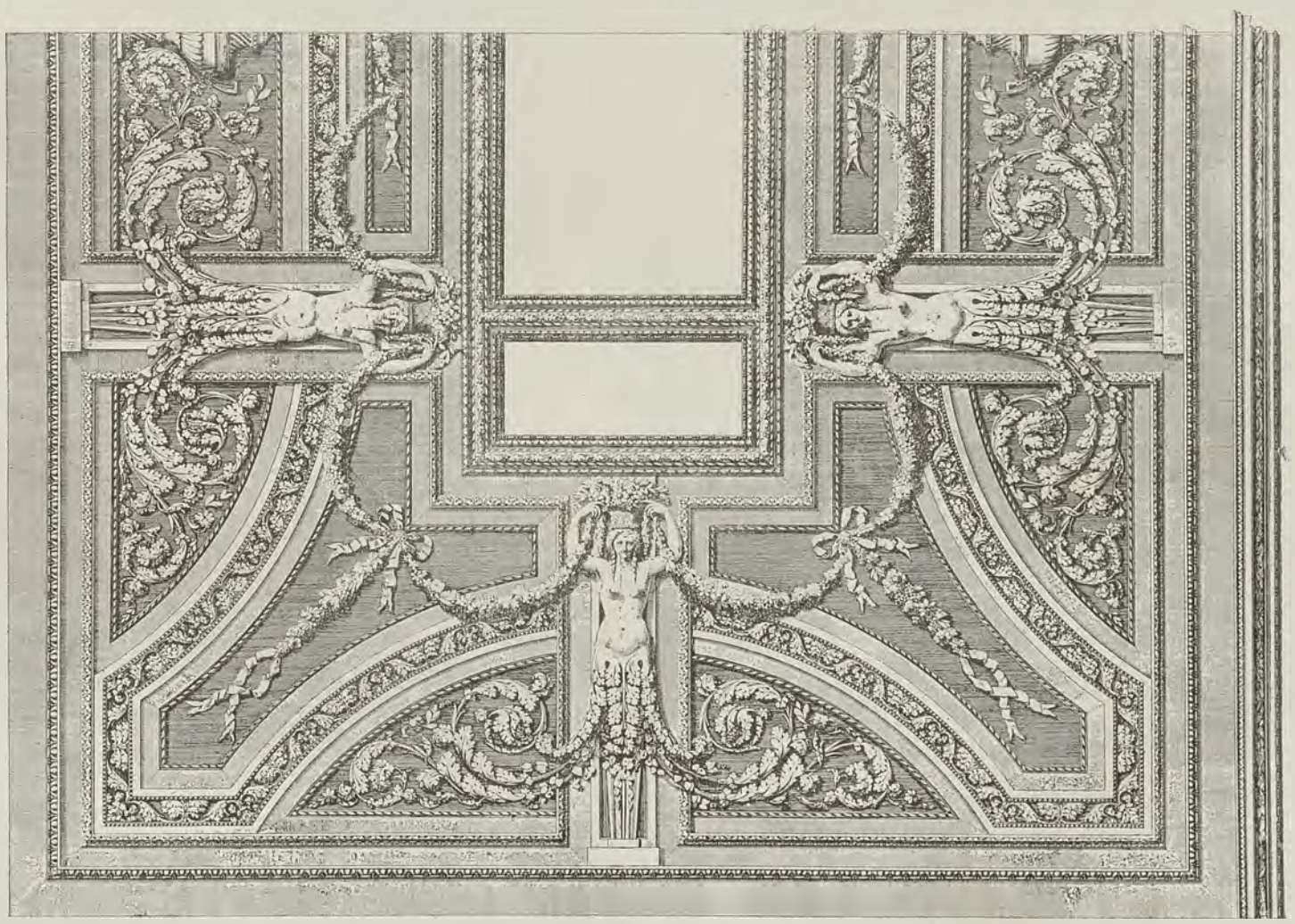


Fig. 207. Volta in una stanza del palazzo Casnedi a Milano. — Giocondo Albertolli.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

intendiamoci: chi non vorrà prestar ascolto al « precetto » di Leonardo quando dice al pittore di « ritrarre ogni cosa di naturale, e non disprezzare lo studio »?

Così i moduli del Vignola, del quale la città nativa celebrò in quest'anno il quarto centenario, furono, tutt'altro che a torto, definiti « un letto di Procuste ». Il paragone calzava con mera-

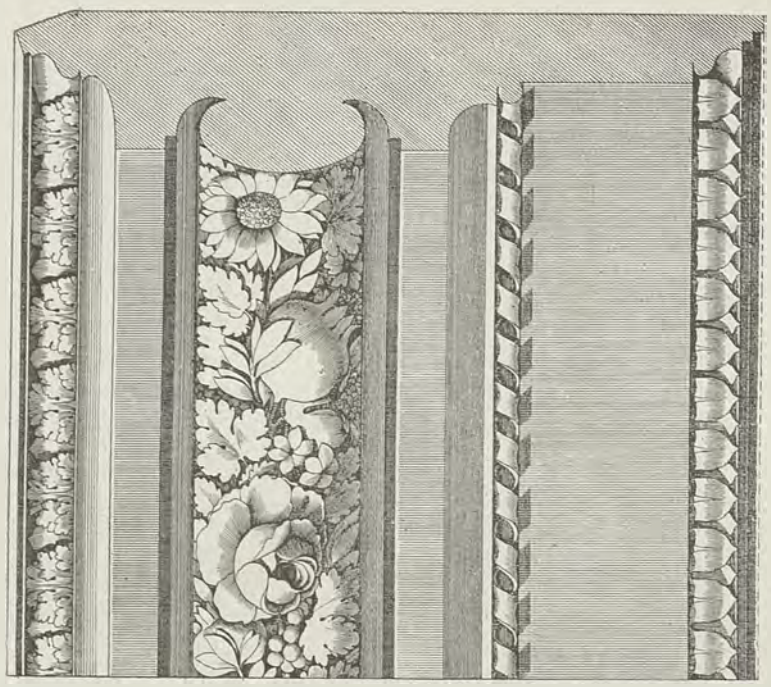


Fig. 208. Dettaglio della volta alla figura 211.

vigliosa precisione, non meno che con scandalo di chi aveva ritenuto quelle formule come il Vangelo dell'architettura. E non a quei che « dettò la statistica delle forme belle, segnando con matematico rigore il paludamento dell'arte architettonica » (son parole del manifesto commemorativo) fanno onore gli artisti del 1907, proprio no; bensì all'architetto di Villa Giulia e dell'altra

Fig. 209. Dettaglio della volta alla figura 211.

Villa di Caprarola e del portico dei Banchi a Bologna, e di quant'altre costruzioni uscirono dal suo genio; al quale nessun limite era imposto se non quelli segnati dall'armonia di una mente ordinata.

Apposta ho ricordato il Vignola; chè l'Albertolli ha, come lui, tutto il nostro biasimo quale dettatore di pedanteschi precetti; ma, come lui, deve avere da noi studio e rispettosa ammirazione quale artista sincero e non mediocre, qualche volta geniale veramente. Purtroppo i più fra quelli che hanno sentito parlare dell'Arbertolli lo conoscono come autore di quel corso, che io vidi definito con titoli ignominiosamente furibondi persino in margine del severo catalogo della biblioteca Braidense. Ne avran scapitato la buona educazione ed il regolamento: la verità no. Lo sfogo era giusto; stavo per dire legittimo: chi lo fece è forse uno dei molti che han dovuto subire la tortura di ricopiare le noiose, tormentose foglie dagli interminabili frastagli e dalle insenature inverosimili. — Ma solo per tale si conosce l'Albertolli? Se sì, ciò è davvero per colpa d'un pregiudizio.

Anni sono — non molti per verità, se il pregiudizio dura ancora pur nella mente di persone colte — chi discorreva dell'arte barocca se la cavava col dirla gonfia e pretensiosa, accusandola rea d'abuso di volute, di rigonfiamenti, di capricciosi intrecci nelle linee, d'intemperante innesto della scoltura ornamentale nella decorazione architettonica; piena di preziosa artificiosità, complicata, affastellata, esagerata. Naturalmente, come nell'agire così nel giudicare, avvenne la reazione, ed oggidì il Barocco (ossia, precisando, l'arte del Sei e del Settecento) è tenuto in giusto conto ed ammirato con studio e fervore. Ma vedete strana vicenda dei « corsi e ricorsi » pur nella storia dei criterii artistici! Affannandosi a trarre dall'immeritato dispregio il Barocco, alcuni detronizzarono, di più, seppellirono, calpestandolo, uno stile che diciamo di transizione, storicamente parlando, e che nell'origine e negli scopi fu di reazione: il Neoclassico. Perchè?

Proprio di recente si lanciò, col clamore di chi crede d'affermare cosa nuovissima, il grido di « in arte libertas ». Piacque e piace, poichè sempre si fa buon viso ad ogni cosa che accenni a libertà, sia pure che poi degeneri in licenza; forse appunto per

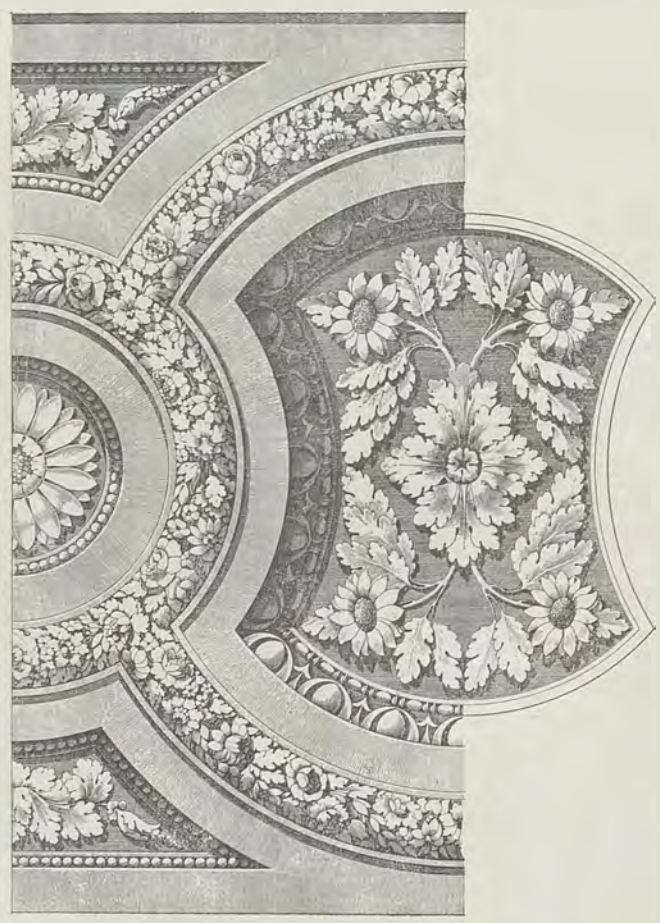


Fig. 210. Dettaglio della volta alla figura 211.

ciò. Ma quel motto, da un certo punto di vista, non era nè nuovo, nè esatto; meglio sarebbe stato gridare: « in arte ars ». Ecco. Tale è il criterio che ormai di fatto segue ognuno, magari inconsciamente, così nel creare come nel giudicare opere d'arte.

Ognuno, ho detto con troppa larghezza; poichè solo applica quel criterio, sentendolo intimamente senza avvedersene alle volte, chi

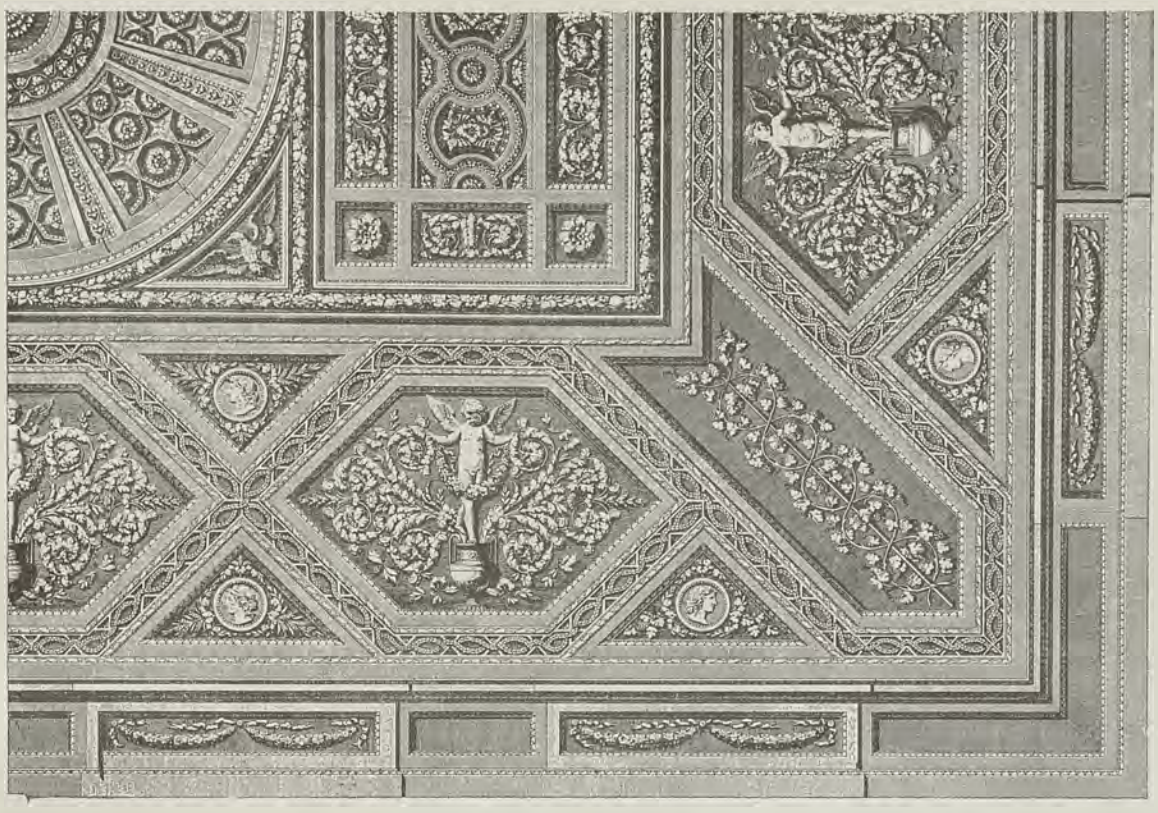


Fig. 211. Volta in una sala della Real Villa di Monza. — Giocondo Albertolli.

è nell'animo artista sincero, e non lega sè, la propria arte e la propria mente ai preconcetti e ai pregiudizii. Ed in ciò sta la vera libertà: chè si ricerca, si studia, si ammira e si rispetta tutto quel che v'ha di buono e di bello in tutti i tempi. È una specie di « educazione », la quale rifugge da ogni intransigenza scortese. Artistica cortesia questa, che ci fa rispettare e anche, in quel che si può e si deve, ammirare il Neoclassico.

Il Barocco, nell'esuberanza della sua vita, dopo aver inebriato, aveva alla fine annoiato: ormai il suo rigoglio non era più sodo e sano, ma somigliava a quello di alcune piante che, pingui di eccessiva linfa, vanno crescendo in rami flaccidi carichi di foglie grasse. È la pinguedine dell'autunno, per non dire della morte. E se noi ora ammiriamo nel suo valore quest'arte, non è però meno vero e giusto che de' suoi eccessi fossero tutti stanchi verso la fine del secolo XVIII. Sicchè — dice da pari suo il Fradeletto — « coll'avanzare del Settecento, vediamo le linee classiche aprirsi la strada e prevalere a poco a poco fra le persistenti bizzarrie dell'ornamentazione, come propositi di semplicità in un'anima che abbia troppo abusato di sentimenti artificiali e peni ancora a spogliarsene ».

Oggidì, nella ricerca che l'anima artistica anela e tenta in traccia dell'idea nuova, cioè (meglio) dell'idea dei nostri tempi e della nostra vita, ci rivolgiamo alla natura, non senza studio e incancellabile ricordo della sempreverde tradizione italica; allora, invece, la sospirata semplicità, la purezza di che dopo tanti folleggiamenti si sentiva pungente bisogno fu cercata nell'imperitura arte classica. Vi fu chi, non senza originalità, additò le cause di questo ritorno. Ma sta il fatto che, quando il Winckelmann diede alla luce la sua « Storia dell'arte nell'antichità », a comporre la quale s'erano mirabilmente data la mano il tedesco spirito di minuziosa ricerca e un italico ardor d'entusiasmo, le sue parole trovarono súbita eco di consentimento; in esse erano i pensieri forse non bene formulati, i sentimenti non peranco avvertiti e le aspirazioni appena sorte di molti, di tutti, in quel tempo.

E con tenacia di convinzione e fervore di propaganda predicò (è la parola) il rinnovamento classico Raffaele Mengs, al quale giovarono i prestigi d'una grande coltura e d'una parola logicamente viva. A riconfermare gli animi nel ritorno verso l'ideale classico contribuirono, con la efficacia propria dei fatti tangibili e d'attualità, gli scavi d'Ercolano e Pompei.

Quale sia stata l'influenza di questi, nell'arte dell'ornamento, lascio dire al Caimi, che, segretario dell'Accademia milanese, scrisse « Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862 ». Le osservazioni sue e la presentazione dello stile dell'Albertolli sono da lui fatte con sì giusto criterio e sì dignitosa equanimità, che tali e quali, dopo quasi mezzo secolo e con tanta diversità di tendenze, si potrebbero ripetere, nè meglio si saprebbero suggerire dal moderno liberalismo artistico. « L'avventuroso scoprimento di Ercolano e Pompei, che pure contribuì efficacemente ad avviare con prepotente impulso sulla via del classicismo le arti e le lettere, fu cagione di un rapido tramutamento dell'arte decorativa. Il nuovo atteggiarsi di quest'arte non porgeva però fiducia di vita indipendente e propria. Essa era ben lungi dall'essersi rinsanguata. L'ostentata rassegna degli elementi dell'arte ornamentale pompeiana, che avidamente raccoglievansi non appena scoperti e diffusi, non presentavasi come sintomo di fecondo frutto che germoglia da vigorosa pianta; essa altro non era che larva senza spirito. Quell'arte si agitava senza norme razionali nel campo di una gretta e servile imitazione. Un gagliardo intelletto la scosse,

Fig. 212. Zuppiera d'argento su disegno di G. Albertolli.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

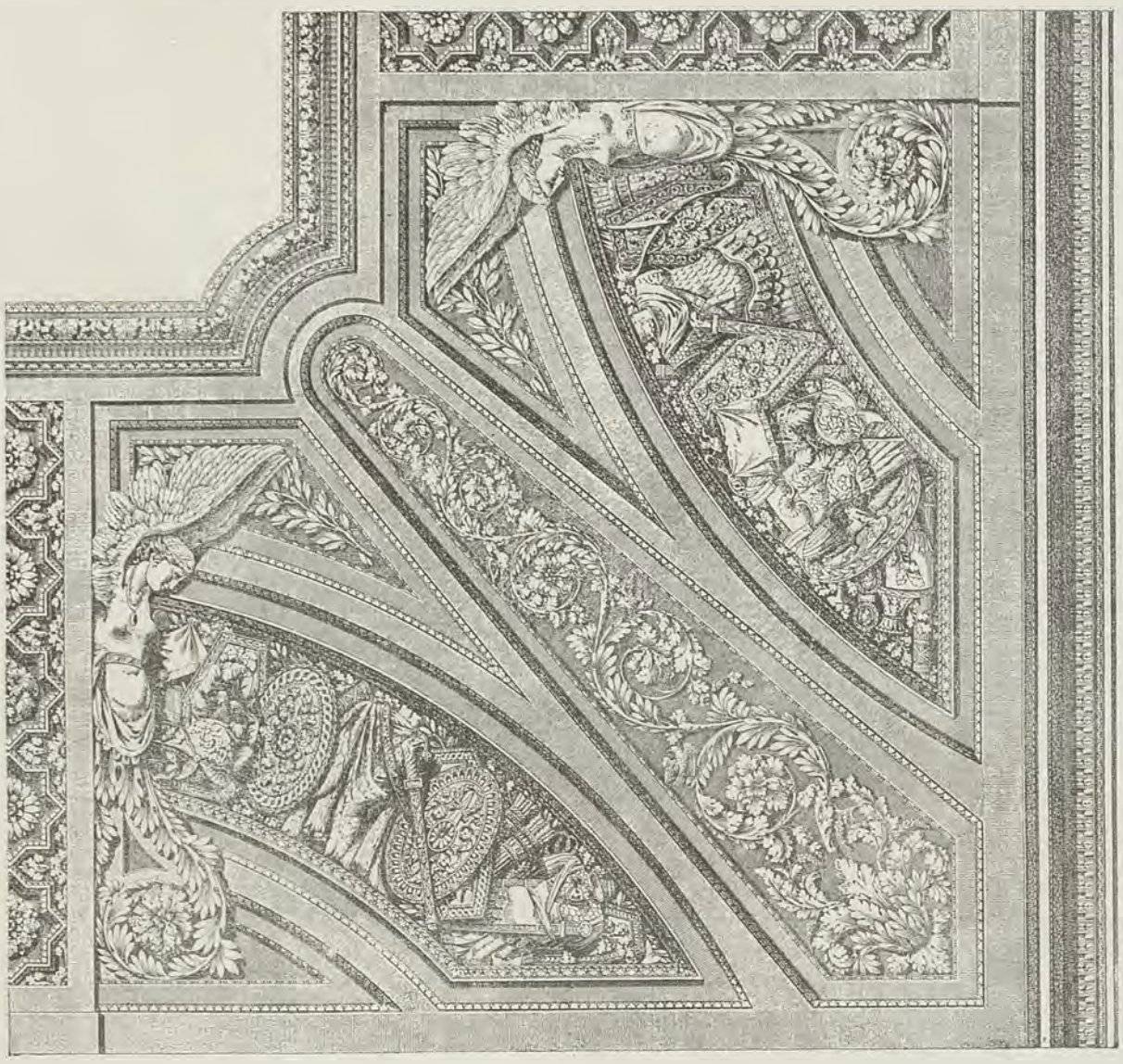


Fig. 213. Volta nella sala delle udienze del Palazzo di Corte a Milano. — G. Albertolli.

le diede vita. Senza ripudiare le generali tendenze del secolo additò una nuova via alle discipline decorative. I fondamentali precetti su cui posa la scuola albertolliana furono senza dubbio alquanto abusati col volger dei tempi; e l'intollerante esclusività di essa si fece più tardi sentire quando i mutati gusti e bisogni reclamavano una varietà nelle forme decorative, affinchè l'arte potesse meglio piegarsi ai nuovi concetti ».

Nel 1783 il parigino David espone il « Giuramento degli Orazi »; Antonio Canova compone il gruppo di « Amore e Psiche » nel 1787: ma già il 22 di marzo del 1774 il Piermarini s'era incontrato coll'Albertolli. Io non so perchè in questo non futile ravvicinamento di date e di nomi l'Albertolli debba rimaner quasi ignoto, mentre suona famoso il nome di Luigi David, altissimo quello del Canova e celebre il nome del Piermarini. Forse non m'inganno pensando che dell'arte dell'Albertolli non si tenne troppo conto — relativamente ai tempi e agli artisti coetanei, — perchè, allora, alle arti decorative era concessa una scarsa attenzione.

Il 1774 segna nell'estrinsecazione artistica dell'Albertolli il passo decisivo, se non il primo. Certo egli era noto al Piermarini per i lavori da lui eseguiti alla Corte granducale di Toscana, presso la quale era stato chiamato nel 1770 per ornarvi di stucchi la villa di Poggio su disegni che non erano suoi. Di là verso la fine del 1772 andò a Roma, dove studiò con passione e profondità le fabbriche antiche e del Rinascimento. In quei tempi visitò anche Napoli; ed anzi quivi prestò la mano all'architetto Carlo Vanvitelli — figlio del più celebre Luigi — per l'ornamentazione della Chiesa dell'Annunziata; e modellò, tra l'altro, su disegno del padre di lui, un capitello corinzio in cui era già qualche traccia de' suoi studii personali. Tutto ciò prima del 1774.

Avuto dal Piermarini, che attendeva in quegli anni alla fabbrica del Palazzo Reale di Milano, l'incarico della decorazione interna, sì corrispose all'aspettazione di lui e così appieno lo soddisfece con un saggio d'esecuzione prima e poi con i suoi stessi disegni, che ne ebbe intera e illimitata fiducia. Compiuta intorno al 1776 buona parte delle sale, ove sono riuniti gli esempi più caratteristici — anche nei difetti — della sua maniera, lo stile dell'Albertolli fece (come suol dirsi) furore. Non pochi palazzi vennero decorati com'egli per primo aveva concepito ed eseguito, alcuni su disegni di lui, altri per opera non saprei bene se di veri e propri discepoli o d'imitatori. Sta il fatto che i signori del tempo desideravano le sale ornate alla maniera dell'Albertolli e che parecchi soffitti, già secentescamente vivaci di colori e di bizzarrie, vennero nascosti al disotto da leggiere volte, sulle quali era moda e smania di volere il compassato degli stucchi ed il grigio dei chiaroscuri.

Sono certamente composizione ed opera sua gli ornamenti nei palazzi del Principe Belgioioso sulla piazza dello stesso nome, del Marchese Casnedi, del Marchese Arconati, del Conte Greppi (in via S. Antonio); l'altare maggiore della Chiesa di S. Marco (pure in Milano), che servì, si può dire, d'archetipo, tanto fu copiato e imitato: e in realtà la composizione d'un tempietto rotondo a colonne elevantesi sui rialzi destinati ai candellieri era, dato lo stile, ben trovata e piacente. Fuori di Milano, a Bellagio, il Conte F. Melzi d'Eril, già vicepresidente della Repubblica italiana, faceva erigere la grandiosa villa dal 1810 al 1815 su disegno albertolliano; e le invenzioni albertolliane possiamo ben dire siano degna cornice al ritratto del giovane generale Bonaparte dell'Appiani, ed ai grandi busti di Letizia Bonaparte e Giuseppina Beauharnais del Canova. Ricorderò pure che in una relazione del sovraintendente ai palazzi ducali di Mantova si fa speciale menzione di una galleria disegnata dall'Albertolli ed eseguita dallo stuccatore Sommazzi, la quale « riesciva assai bene » e stava nel quartiere posto fra quello « del Paradiso » e quello « degli Stivali ». La relazione non ha data, ma possiamo ritenerla posteriore di qualche anno al 1772 [1].

(Continua) AMBROGIO ANNONI.

(1) V. G. B. INTRA, *La Reggia mantovana sotto la prima dominazione austriaca*, nell' « Archivio storico lombardo », Milano, 1888 (anno XV, parte II).

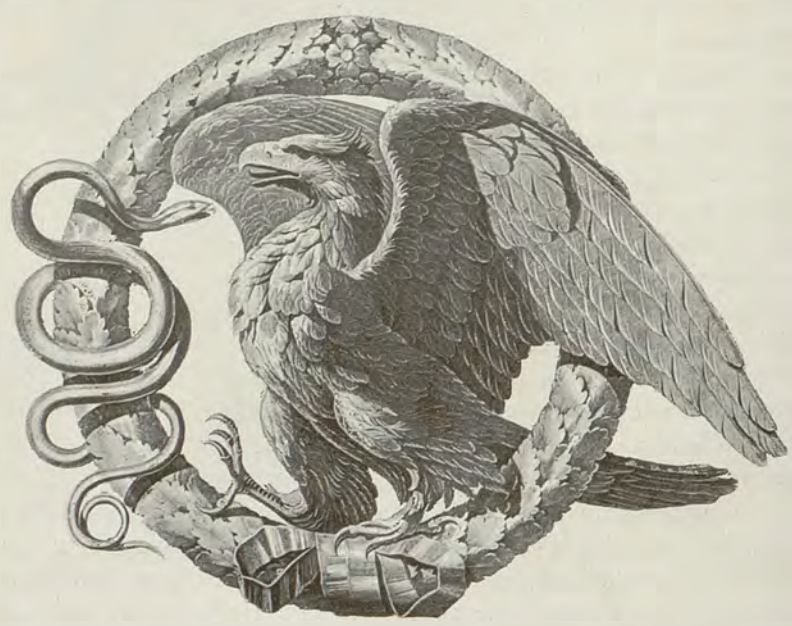


Fig. 214. Incisione su disegno di G. Albertolli.

XXII.

IL PALAZZO DI VENEZIA E QUELLO DELLA CANCELLERIA IN ROMA.

— Tav. 55, 56. Fig. da 215 a 224 —

SONO a tutti note oramai le ricerche che gli studiosi di cose d'arte hanno fatto per identificare l'autore o, meglio, gli autori del palazzo che Paolo II fece costruire nel 1468, per servire di abitazione ai pontefici. Sotto Pio IV, fu donato l'edificio alla Repubblica di Venezia, affinchè vi alloggiasse i suoi ambasciatori, e dopo che avvenne la riunione di Venezia all'Impero, servì di residenza agli ambasciatori di Austria. Una lunga serie di documenti, che il Müntz pose in luce, sembra attribuire buona parte dell'opera a G. da Maiano, per quanto non debba escludersi che altri artefici, come Bernardino De Dulcibus, vi abbiano messo le mani. Parecchie rispondenze di linee e di caratteri architettonici fanno del palazzo come una cosa a parte, una cosa unica nel genere, che non si può con facilità riattaccare a questa o a quella maniera. Ciò che soprattutto invece può interessare e che può dar luce a caratterizzare l'opera, è il lato decorativo, che in alcune parti ha delle proprietà tanto spiccate, da lasciare indubbiamente nello studioso un'impressione netta e precisa.

La corte del palazzo è rimasta in gran parte incompleta, ma il frammento che tuttora esiste basta per dare un'idea abbastanza vantaggiosa dell'insieme. La lunghezza troppo considerevole delle colonne del piano terreno, l'inconveniente riavvicinamento dell'ordine corinzio con l'ordine dorico, dato come supporto immediato all'ordine primo, più qualche impura imperfezione dei profili, provocano al certo una critica poco benevola per l'architetto; ma ad ogni modo non si deve dimenticare che esso è stato come uno fra i precursori dell'arte e perciò vale riconoscere nello stesso tempo che le arcate e i due piani sono felicemente proporzionati, che la massa delle modanature è bene in rapporto, infine che senza aumentare la dimensione e la ricchezza della cornice di coronamento, l'artista, con l'aiuto di una giusta combinazione, è giunto a dare all'opera più valore e più importanza, profilando la cornice del piano terreno al disopra di ogni colonna. Questo felice motivo sembra come legare i due ordini fra di loro e mostra

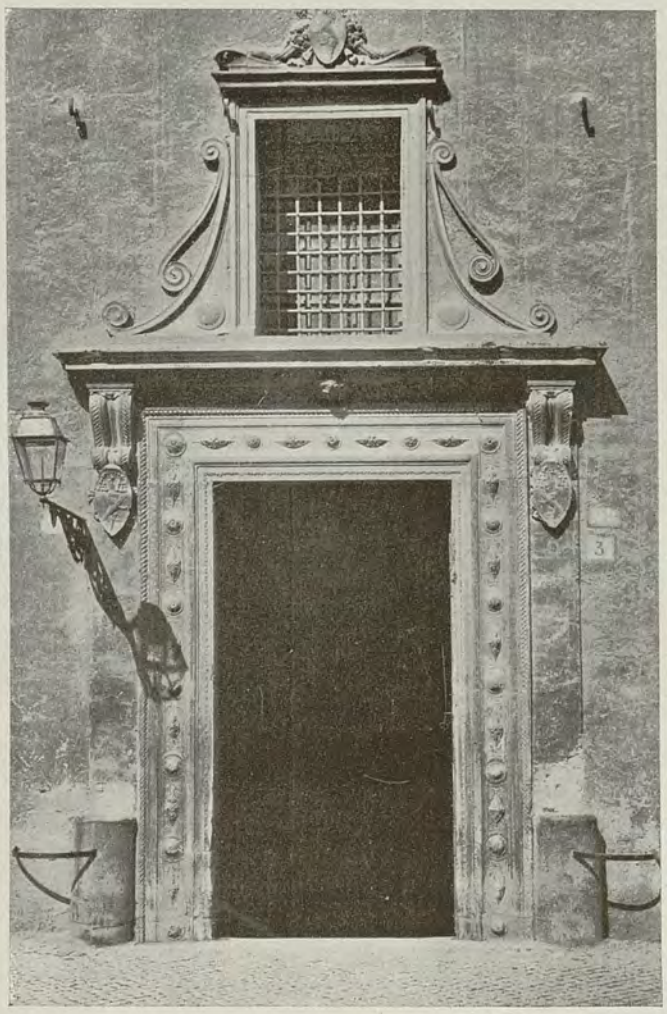


Fig. 215. Portone del Palazzo di Venezia in Roma.

Fig. 216. Dettaglio del predetto portone.

nell'architetto che lo ha immmaginato una grande intelligenza di prospettiva (fig. 217). I dettagli, che vi si riscontrano, con una certa facilità ben ripetuti nei capitelli e specialmente nella porta, prospiciente piazza Venezia, ci rivelano che l'architetto ha usato con franchezza, per quanto le esigenze della città e un po' i ricordi dell'antico lo consentivano, i motivi in voga nel suo paese. Noi non facciamo questione di nome, nè discutiamo se gli artisti indicati nei documenti siano i veri disegnatori dell'opera; ad ogni modo ci limitiamo a constatare come la porta sia decorata con gusto e sottigliezza. E v'ha di più, se osserviamo i capitelli della corte del gran palazzo e li mettiamo a riscontro con quelli che sorreggono l'architrave della porta principale della chiesa di San Marco, in Roma, riconosceremo la diversità assoluta di intenzione e di tratto decorativo. I capitelli del palazzo, grevi, un po' trascurati e rozzi nell'esecuzione, non rispondenti in proporzione alla larghezza ed all'altezza delle colonne, quantunque in alcuni tratti risentano del sapore d'un'arte tutta a sè, originale, pur non conservano le volute classiche, per quanto ingenue, dei capitelli di scuola romana della

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

porta della chiesa. Lì lavoro d'impressione caratteristica, freddo e severo; qui delicatezza di disegno, eleganza di forme.

Or dunque noi nella parte generale del palazzo riconosciamo un'arte differente da quella allora in voga a Roma, per quanto una commistione di stili esista evidente, in ispecie in alcune parti interne dell'edificio, commistione spiegabile e necessaria, se ci facciamo a pensare alla folla di artefici, architetti e scultori, intenti all'opera, che i citati documenti menzionano.

Fig. 217. Cortile nel palazzo di Venezia a Roma.

Attiguo al gran palazzo, ve n'è un altro, di minori proporzioni, conosciuto col nome di palazzetto di Venezia, che ora è prossimo ad esser demolito per l'aggiustamento della piazza, dove sta sorgendo il monumento a Vittorio Emanuele. Questo piccolo edificio, che il piano regolatore distruggerà presto, poco o niente menzionato nelle descrizioni di Roma, dimenticato quasi del tutto dagli scrittori d'arte e attribuito quasi senza distinzione a G. da Maiano, ha pure esso una grande importanza artistica. Incominciamo subito col notare la differenza marcata, che tosto risalta fra lo stile dell'architettura dei due palazzi ed anche nella loro generale fisionomia, ed inoltre la maniera straordinaria con cui essi sono legati, maniera che mostra fino all'evidenza come non siano stati nè concepiti, nè eseguiti tutti d'un getto. Si può ancora osservare come il piccolo palazzo non si compone, per così dire, che d'un portico interno a doppio piano, il quale serve solamente a circondare il giardino, rivestito all'esterno d'una facciata; oltre a ciò non si riscontra in esso nessuna distribuzione interna, propria a rendere l'abitazione possibile, tanto più che non vi è nemmeno alcuna entrata diretta. Noi, con il Letarouilly [1], spiegheremo questa singolare costruzione, se non come una dipendenza vera e propria del primo palazzo, almeno supponendo che essa venisse intrapresa per procurare una passeggiata o, meglio ancora, una comunicazione col Campidoglio per mezzo di un ponte gettato al disopra della via di S. Marco, ponte che; per quanto in malo stato, tuttavia esiste. E la nostra congettura prende quasi certa consistenza giacchè la stessa intenzione si riscontra al Vaticano, in quella specie di galleria destinata a far comunicare la residenza dei pontefici con il Castel S. Angelo, dove, in caso di sorpresa o d'attacco subitaneo, essi potevano ritrovare un asilo sicuro.

A questo modo, per quanto fugacemente, ci sembra provato che il palazzetto di Venezia sia di una costruzione posteriore al grande edificio, ond'è che tutto porta a credere che Sisto IV, successore di Paolo II, sia stato il continuatore dei lavori.

Fig. 218. Fontana nel detto cortile.

Inoltre alcune rispondenze stilistiche, specialmente nella parte decorativa, ci fanno riattaccare l'edificio ad altre costruzioni romane di quel tempo; infatti, se noi paragoniamo l'interno della corte del palazzetto con la facciata della chiesa dei SS. Apostoli, troveremo l'identità più completa e nello stesso sistema delle arcate, sopportate al piano terreno da piedritti e al primo piano da colonne, e nei capitelli trattati alla stessa maniera, e nelle mensole, situate ugualmente fra gli archivolti, e soprattutto nelle cornici profilate nello stesso senso.

La costruzione della chiesa dei SS. Apostoli è attribuita a Baccio Pintelli, che, secondo un'asserzione forse non troppo atten-

Fig. 219. Portico del cortile nel Palazzetto di Venezia a Roma.

(1) *Edifices de Rome moderne*, I, 272.

dibile del Vasari, fu l'architetto favorito di Sisto IV; ma uno studio ulteriore, condotto con più rigore di termini, sulle opere assegnate al maestro, ce ne fa restringere in gran parte l'attività e ci costringe a venire a conclusioni più esatte e forse più accettabili. La fama di Baccio Pintelli è stata una fama acquistata in gran parte per tradizione; il nome del novatore nell'arte architettonica è legato, come per una intesa, a tutte le costruzioni fatte erigere da Sisto IV, per quanto i documenti veramente assoluti e in termini sicuri manchino per stabilire, con solido discernimento, confronti e caratteri riscontrabili. Se non che il Müntz [1] che fu un benefico ricercatore di documenti e che sembrò aprire una via nuova agli studiosi, invitandoli verso mete più sicure, ci avverte in proposito, con la pubblicazione di un breve, scoperto nell'archivio Vaticano, sia pure indirettamente, degli errori di leggerezza commessi da vari autori nell' attribuire le costruzioni che pullularono allora in Roma. Il documento, ritrovato dal Müntz, dice come a Nepi il restauro del Castello, che

Fig. 220. Dettaglio del predetto cortile.

Fig. 222. Capitello dei pilastri nel detto portico.

fu ascritto al Sangallo, si dovesse piuttosto a un tal Cola di Caprarola, il quale si era esercitato nell'arte a Roma e aveva ricevuto l'educazione nel disegno da un artista romano. Rifare la storia dell' arte dell' architettura a Roma è cosa interessante e forse darà luogo a delle vere e proprie scoperte: ond'è che ci siamo accinti all'opera, cercando di distribuire e di classificare con giustezza, ricercando documenti negli archivi per avere nomi e date di certa inoppugnabilità. L'edificio di Nepi, or dunque, ri-

Fig. 221. Portico del predetto cortile.

porta delle caratteristiche decorative, le quali si riscontrano spesso in altre costruzioni romane e soprattutto si adattano bene ad alcuni degli edifici attribuiti a Baccio Pintelli.

I capitelli sono trattati con una cura diversa: il composito, studiato sui monumenti dell'antichità, si mostra d'una maniera speciale, con le volute e i listelli arrotondati all'interno, con una levigatura unica delle foglie d'acanto, che sostengono dei filamenti ripiegantisi talvolta come in steli di gigli o ramette di fiori. Un carattere vieppiù rispondente al vero e che si riscontra come stigma della scuola, come un suggello dell' arte di questi ignoti costruttori è la ripetizione del fiore o del tondino, al centro del capitello, ripetuto quasi sempre nell' impresa del signore o del prelato che commise l'opera. Inoltre lo studio, che già notammo nella chiesa dei SS. Apostoli e identico nel palazzetto di Venezia, di far sopportare cioè i piani diversi da piedritti e da colonne, si ritrova sempre nella tendenza architettonica, la quale noi, per primi, chiameremo romana. Altri particolari avremo occasione di osservare e di citare nel corso del nostro brevissimo studio, che ci ripromettiamo di ampliare, constatando quanto questi oscuri artefici traessero dall'imitazione dell'antico, e quanto essi fossero influenzati dalle correnti diverse, importate dalla congerie di artefici illustri che venivano a Roma, o chiamati o spontaneamente, ad offrire i loro servigi ai pontefici, i quali nel fulgore della Rinascenza posavano a mecenati.

La rispondenza dunque quasi esatta di caratteri ora accennata fra il palazzetto di Venezia e la chiesa dei SS. Apostoli, i par-

(1) MUNTZ, *Les arts* ecc., II.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ticolari decorativi di questa chiesa, rispondenti esattamente ad una fase dell'arte architettonica, che fino ad ora fu abbracciata e compresa sotto il nome di Baccio Pintelli, fanno pensare che le attribuzioni e le congetture, emesse dal Letarouilly per il palazzetto di Venezia, siano in parte giuste, che l'opera cioè sia posteriore alla costruzione del gran palazzo e debba ascriversi ad una serie nuova nella storia dell'arte.

Le conclusioni che, così embrionalmente, abbiamo esposte per il palazzetto di Venezia, ci portano a fare delle considerazioni d'importanza notevole, che noi non possiamo esimerci di accennare, per quanto sieno quasi estranee al nostro fugace studio. Nel palazzetto di Venezia abbiamo notato la disposizione originale degli ordini, come il caratteristico trattamento della parte decorativa; una variante, rispondente al tipo della stessa decorazione, la ritroviamo nel palazzo della Cancelleria.

(Continua) PAOLO GIORDANI.

Fig. 223 e 224. Altare barocco e volta a stucchi nella Cappella del palazzo di Venezia in Roma.

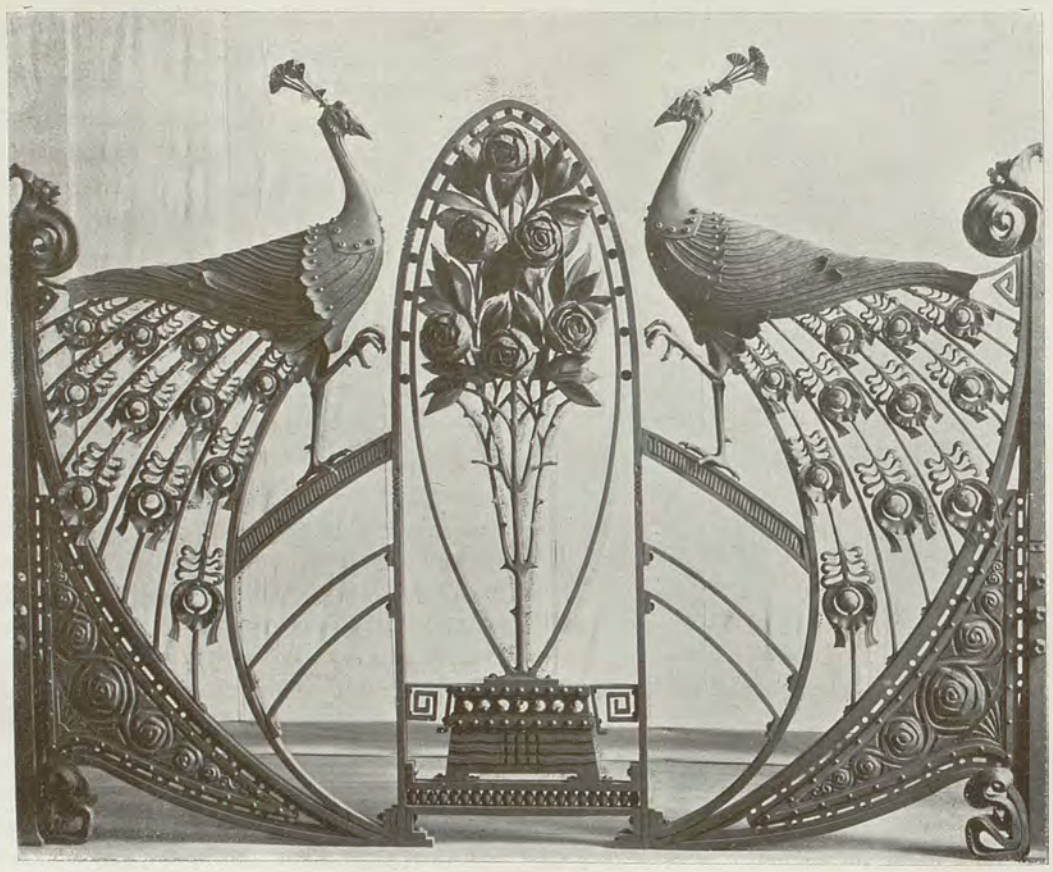


Fig. 225. Cancello in ferro battuto, inventato ed eseguito nella officina Calligaris a Udine.

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

Anno XVI — 4.° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1907.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIII.

DAL ROCCOCCÒ ALL'IMPERO.

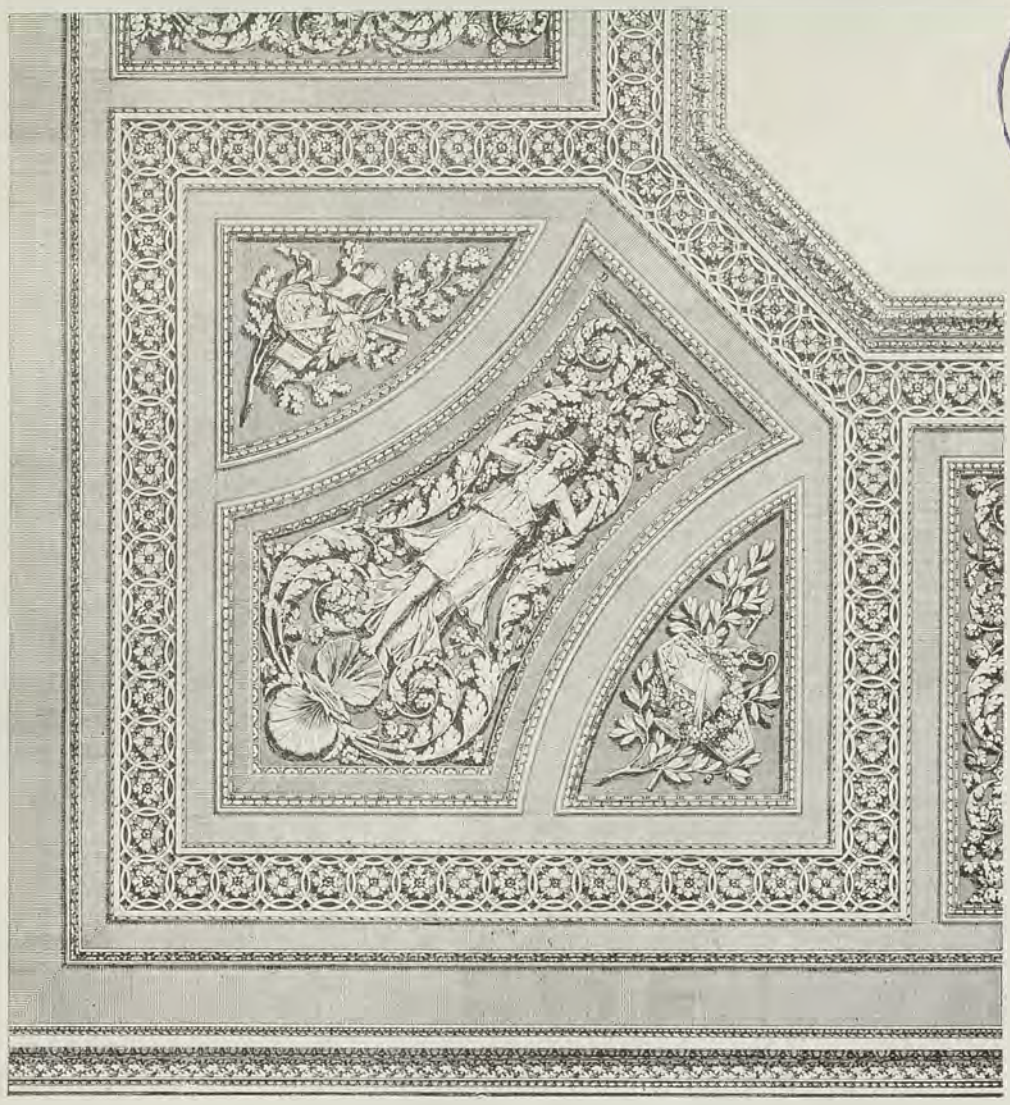
GIOCONDO ALBERTOLLI.

(Continuazione e fine).

— Tav 50 e 51. Dett. da 33 a 38. Fig. da 226 a 234. —

NATURALMENTE, l'Albertolli segue il Piermarini nei lavori della Villa Reale di Monza, per la quale disegna decorazioni e suppellettili con instancabile lena in quello stile che veramente può dirsi suo. Gli imitatori s'accusan da sè, per mancanza di vivacità, spontaneità di trovata e garbo di maniera: virtù distintive dell'Albertolli. Peccato che molti dei mobili disegnati da lui per la grande Villa andassero dispersi nei successivi riadattamenti; alcuni — dicono — furon comperati all'estero a prezzo non alto in confronto del pregio in che oltr'Alpi son tenute le opere di quei tempi: tant'è vero che sono tuttodì ricercate ed anche oggi se ne imitano e falsificano in quantità. Peccato proprio che l'opera dell'Albertolli a Monza — e non a Monza soltanto — venisse tutta scompaginata; non foss'altro perchè il suo stile acquista valore e carattere nel tutt'insieme della decorazione, degli arredi e delle suppellettili. — Veramente quel che un poco annoia e che nella sua grandiosa monotonia agghiaccia è la fuga di sale nel Palazzo Reale di Milano; sfido io: disabitate, qualcuna anche — o m'inganno — quasi disadorna, viste di fretta nella ufficiale penombra! Ma popoliamole col fasto della imperiale regia Corte austriaca dapprima, e poscia cogli splendori dei ricevimenti napoleonici, quando tutto, avvenimenti, cultura, scritti, moda, financo il prestigio del genio del Bonaparte, ricordavano, rievocavano, attuavano (direi quasi) il mondo dell'Ellade e di Roma!

Così l'Albertolli aveva intuito il fascino delle idee spiranti al tempo suo, precorrenti i fatti avventurosi che avrebbero dato ai sognatori classici la loro Repubblica, il loro Console, il loro Cesare. Inconsciamente, però; come al tempo del



POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Fig. 226 e 227. Porta e volta di una stanza nella Real Villa di Monza. — G. Albertolli.

suo « rinnovamento del buon gusto artistico » tutti erano inconsci dell' epopea napoleonica. Stavo per dire che il Piermarini e l' Albertolli — per restare in Italia, anzi a Milano — preparavano l'ambiente architettonico e decorativo ai personaggi ed ai costumi pseudoclassici che sarebbero venuti tra poco sulla scena della storia.

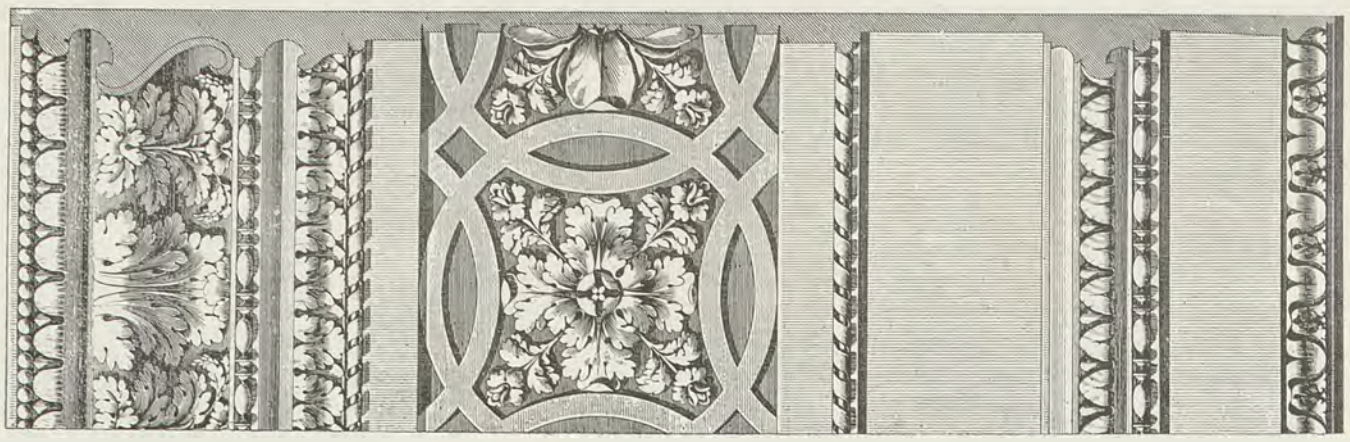


Fig. 228. Dettaglio della precedente volta.

Gl' intenti e gli scopi di Giocondo Albertolli sono puramente d' indole artistica. Col dare alla luce — nel 1787 — un saggio de' suoi ornamenti, egli si compiace di poter « d'ora in avanti fornire di un maggior numero di esemplari i giovani disegnatori, i quali spero — dice — che con questi soccorsi non si abbandoneranno sì facilmente e sì inavvedutamente all' inverosimile e secco stile delle pitture, le quali si veggono sulle grotte delle antiche Terme di Roma, nelle rovine di Ercolano e altrove, e che alcuni vorrebbero pure introdurre fra noi. E qui mi si permetta che per solo zelo del buongusto, e per solo amore di verità, io mi diffonda alquanto in alcune osservazioni. Fa meraviglia come nelle primarie città d' Italia si riproducano coll' incisione ornamenti sì ripugnanti al buon senso e disapprovati in tutti i tempi da' più celebri maestri dell' arte. Se si riflettesse, che quelle frivole dipinture non presentano che fanciullaggini capricciose, e che non possono essere che l'opera dei più mediocri pennelli di quelle età, si finirebbe una volta di propagarle, e invece si rivolgerebbero gli occhi a quel bello che è bello universalmente e perpetuamente, e che si vede e si ammira ne' maestosi avanzi della grandezza Romana. In questi e non altrove dobbiamo noi cercare i nostri prototipi di buongusto. E qual copia non ne troveremo ne' grandiosi ornamenti di marmo sparsi qua e là per tutta Roma, in Campo Vaccino, nel Panteon, in Villa Medici, negli Orti Farnesiani, a S. Paolo e a S. Lorenzo fuor della mura, nel Palazzo Valle, al Campidoglio, al Palazzo Mattei, e in cent'altri luoghi? Tali opere non si possono da noi vedere senz'essere sorpresi da meraviglia per la distanza, che passa fra noi e quegli eccellenti maestri, di cui furono lavoro, e senza sentirci infiammare da un generoso ardire di emularle ». E l'autore soggiunge in nota: « Que' giovani, a cui la loro situazione non permette di veder Roma, troveranno anche in Milano, se vorranno esaminarli, de' buoni ornamenti, non già del secolo di Augusto, ma del decimosesto. Quegli scolpiti in marmo intorno alle porte e finestre dentro e fuori della facciata del nostro Duomo, nella facciata e nell'interno della bella chiesa di S. Fedele, sull' urna sepolcrale deposta in una cappella di S. Francesco Grande, sopra un'altr' urna sepolcrale nella chiesa della Passione, ed in varii altri luoghi, sono a mio parere de' più belli ornamenti di que' tempi felici ».

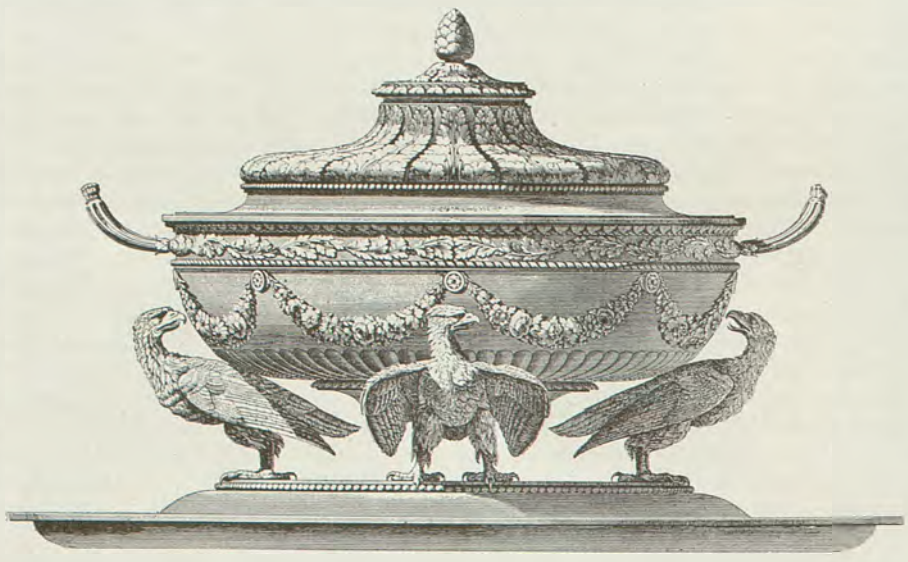


Fig. 229. Vaso per tavola, in argento, disegnato da G. Albertolli.

Ecco qui la miglior parte dell'anima artistica di Giocondo Albertolli. Egli non è un intransigente adoratore del classico, come sembrerebbe a chi, accontentandosi della superficie delle cose, di questo periodo altro concetto non ha fuor di quello ch'è racchiuso nel nome del suo stile. Egli, che da giovane, nutrito di lunghi studi nella tecnica e nella pratica del disegno e della plastica, contemplò, ricercò, ricopiò i monumenti di Roma, è innamorato dell'arte romana non meno che lo sia di quella del Rinascimento. Di più: il freddo classicista d'alcuni ama ed ammira in Milano ed addita ai giovani artisti non solo il monumento ai Birago (già nella chiesa di S. Francesco Grande, ora demolita, ed oggi all' Isola Bella) e l'altro del Fusina che vedesi tuttora nella chiesa di S. Maria della Passione; ma il coro e le porte del nostro Duomo! Quelle porte che quasi quasi per alcuni sono un segnacolo in vessillo dell'ammirazione che solo noi moderni sappiamo giustamente dare all'arte del Pellegrini!

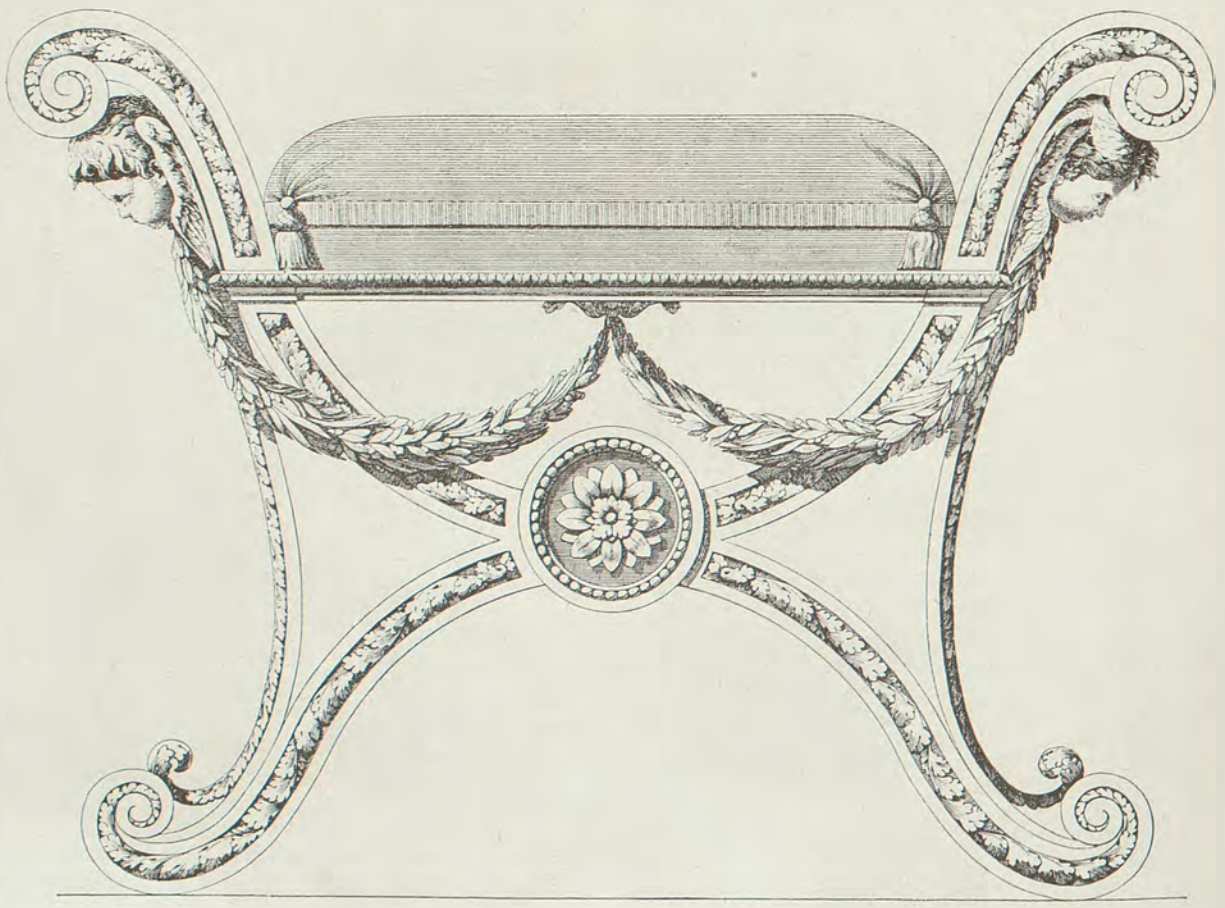


Fig. 230. Faldistoro per l'Arcivescovo di Milano, disegnato da G. Albertolli.

L'amore scrupolosamente rispettoso dell'antico egli mise in pratica quando ebbe il gratissimo e non lieve incarico dal Conte Giammario Andreani di trasportare da Lugano, dov'era in pericolo di venir demolito, nella sua villa di Moncucco in quel di Monza, l'oratorio annesso al convento di S. Francesco, ascrivibile alla prima metà del XVI secolo. L'opera dell'Albertolli, che completò poi il tempietto d'un pronao e d'una sacrestia simmetrica a questo, fu nei riguardi degli avanzi del Rinascimento d'una coscienziosità lodevolissima e veramente « moderna »: ricompose, e basta.

Non è meraviglia dunque se nelle sue opere il classico, in altri freddo, è ravvivato dalla garbata libertà che dicevo. Per nulla nella maniera sua è il fasto languido dello stile che prende nome dall'Impero; bensì mi pare di ritrovarvi qualche punto di contatto con l'Alessi. Sembra un paradosso, che non sarà più tale sol che spieghi la frase dicendo come il Neoclassico albertolliano abbia delle snellezze di composizione e delle grazie vivificanti di linea, che risentono dell'Alessi e anche del Pellegrini. Meno appare ciò dalle opere eseguite e più dai disegni apprestati per esse, riprodotti dalle incisioni del tempo, che presentiamo con buon numero di fototipie. Perchè la fattura degli stucchi, anche albertolliani — non parliamo poi di quelli d'altri — è secca e dura, nella rigidezza dell'intaglio e nella piattezza del rilievo, senza notare che non sempre l'oro è messo in modo da giovare alla forma.

Vedasi, per esempio, una porta con soprapporta di legno, nella Villa Reale di Monza (fig. 226). Lasciamo andare i bassorilievi dei riquadri; ma l'insieme, nella composizione e nelle modanature, ha qualcosa di grandioso per proporzioni e per sobrietà; mentre nel motivo delle mensole reggenti la cornice con il festone che vi gira attorno e continua nel campo del fregio, componendosi bene colle ali dell'aquilotto, ognuno scorge una libertà che non certo deriva da glaciale interpretazione d'opere romane. Libertà, che ancor meglio mi sembra di ritrovare nella volta d'una sala del palazzo Casnedi, nella quale vedo un movimento insolito; per non dire, se la cosa trattandosi di Neoclassico non sembrasse un'eresia, che vedo un vero e gentilissimo brio (fig. 207). Certamente in alcuni soffitti del Palazzo Reale e della Villa di Monza — forse perchè dei primi lavori — si sente lo sforzo della distribuzione, e non persuadono gli ornamenti con cui sono riempiti i riquadri. Ma in un secondo palazzo privato, quello del Principe Belgioioso, i difetti propri dello stile, meno accentuati, lasciano chiaramente rilevare un pregio indiscutibile: l'armonia dello scomparto. E qui pure è messa in luce una caratteristica dell'artista: la grazia con cui atteggiava la figura decorativa. Ricordo il motivo delle danzatrici, agli angoli di una volta (tav. 5). Così, sul dorso d'un sofà nella Villa di Monza, è immaginato un gruppo di put-

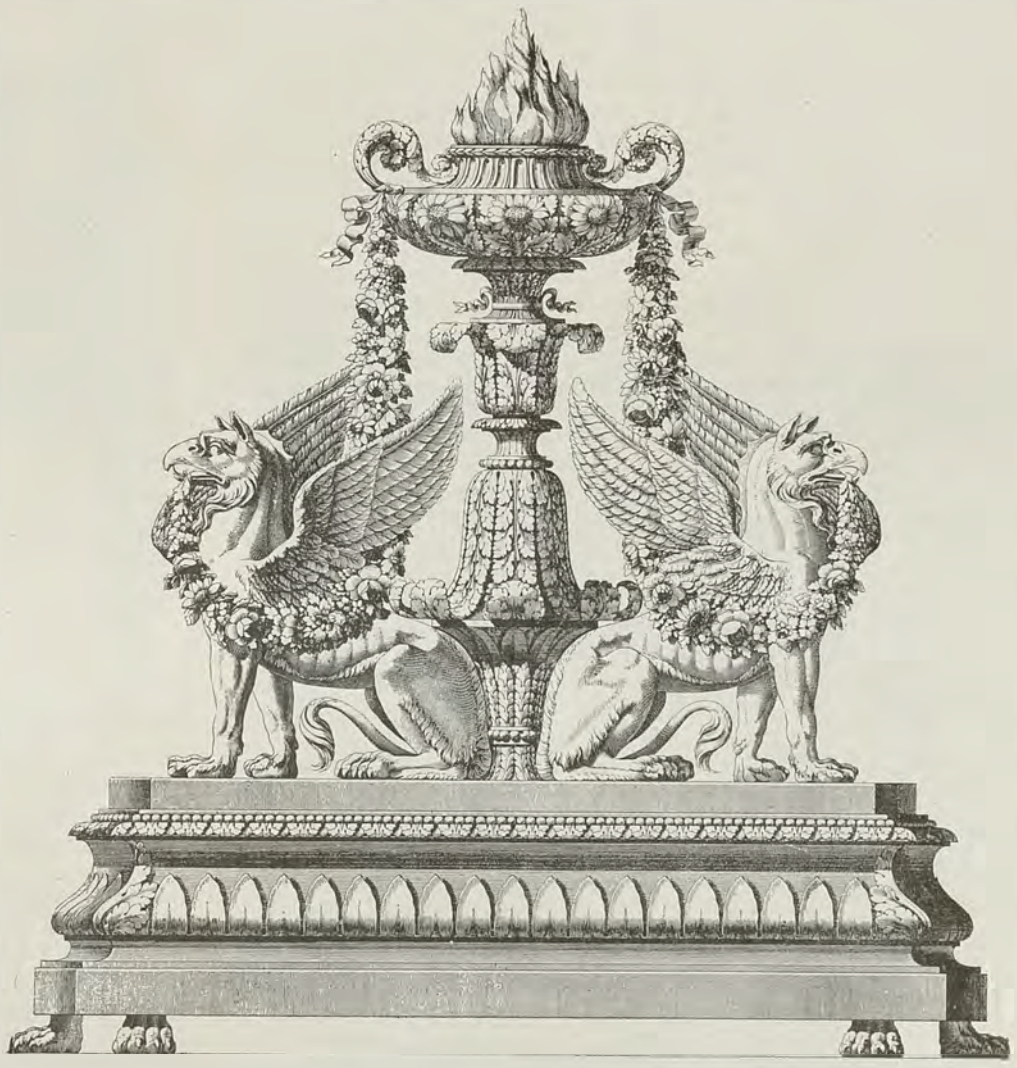


Fig. 232. Alare per il Principe Belgioioso d'Este, disegnato da G. Albertolli.

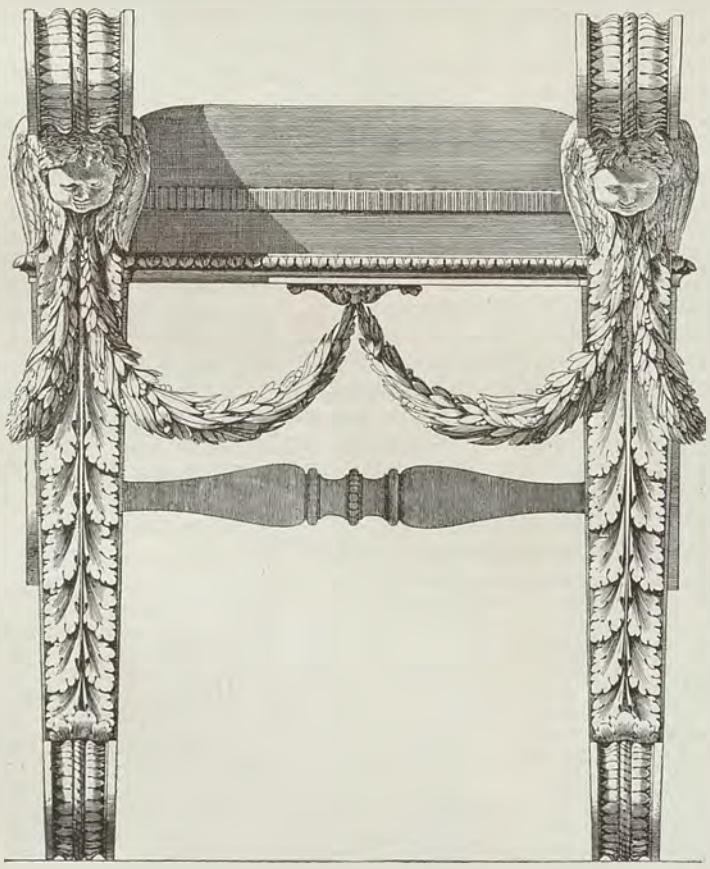


Fig. 231. Fianco del precedente faldistoro.

tini, che allietano colla loro leggiadria la semplicità del mobile (fig. 234).

E vediamo pure da vicino (giacchè sarebbe male in un periodico d'arte applicata lasciarcene sfuggir l'occasione) qualcuna delle suppellettili disegnate dall'Albertolli. Nel faldistorio eseguito in legno pel Duomo di Milano, se le forme generali richiamano l'Impero, è personale l'attaccatura dei pendoni ed appropriato il motivo delle teste d'angioli, dovendo il sedile essere usato nell'ambito del coro del Pellegrini (fig. 230 e 231). E pel Duomo, come per altre chiese, apprestò disegni d'ornamenti e paramenti ed arredi sacri. — Anzi il gusto e l'amore che l'Albertolli metteva nel comporre oggetti d'arte applicata noi vediamo nell'urnetta da tavola e nella terrina disegnate per un Cavaliere cremonese: la seconda è un po' farraginosa, ma della prima non è chi non veda la grazia e l'eleganza (fig. 212 e 229).

Con tutto ciò mi pare d'aver invogliato i giovani ornatisti ad interessarsi un pochino di questo stile, mostrando loro i saggi di chi per il primo lo sentì e meglio lo praticò. Perchè non è infrequente il veder l'imbarazzo o la noia dipinta sul volto d'uno di quelli, sol che gli si chieda qualcosa d'arte neoclassica; mentre non è meno vero che oggidì le maniere di tale periodo, specie per opera dei Francesi, son tornate e sono di moda.

So bene che questa è ragione tutta, dirò, « materiale »; e se nel campo della pratica può valere più d'ogni altra, meno che nulla importa per chi all'arte applicata pensa giustamente essere schiusi nuovi orizzonti, per i quali, pur che trionfi l'idea, occorre magari trascurare l'utile diretto. Eppure anche per costoro, anzi più specialmente con questi consentendo, ho messo in luce alcune opere dell'Albertolli perchè i pregi che risultano dalle migliori di esse, se guardate col rispetto che la storia impone e con la libertà che è voluta dal vero sentimento artistico, derivano dalle leggi che nessuno in nessun tempo potrà mai rinnegare per fare cosa bella: la semplicità, l'armonia, la sincerità. Quest'ultima specialmente — ove si prendano le parole non alla lettera ma con giusto criterio — non manca nell'arte dell'Albertolli. Poichè, insomma, s'è visto che risponde al sentimento universale del suo tempo, senza venir meno alle norme indefinibili del bello, ch'egli

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

sente; ed è perciò che desta in noi, pur lontani dal suo modo di concepire artistico, ammirazione non fittizia.

Molti fra i migliori artefici d'oggi, massime in Francia, vanno accogliendo certi caratteri dell'arte neoclassica. Questo aggettivo ormai ingenera confusione perchè lo attribuiamo ad uno stile che fu; ma come altrimenti chiamare la tendenza di quegli artisti che sentono e interpretano modernamente l'antica arte greca e ne traggono, non senza riuscirvi alle volte, motivi originali e nuovi nel vero senso? Codesta maniera appunto ricorda lo stile che la precedette con tutt'altri intendimenti e col quale tuttavia ha in comune alcune caratteristiche. Per un esempio: la tendenza a sopprimere i grandi aggetti per lasciar largo campo agli spazi lisci; l'accentrare qua e là una decorazione di sobria purezza, di festoni, di ghirlande, di teste; un ritorno ai motivi architravati, e alle cariatidi. Conosco dell'Albertolli due cariatidi che fan parte di una brutta caminiera, ma che ricordano nella compostezza dell'atteggiamento e nella eleganza delle linee qualcuna delle moderne figure decorative; e sono anche simboliche: reggono un'anfora da cui si sprigiona la fiamma. Ma non m'indugio in cotal genere di analogie, che richiederebbero ben più lungo discorso.

L'Albertolli però si riprometteva, nella sua lunga carriera di insegnante, se non maggiore almeno uguale plauso di quello che noi possiamo ormai tributargli come artista. Ahimè! Già si biasimò acerbamente il precettore per il metodo e per i mezzi. Ma ora che stiamo per completare con qualche lumeggiatura

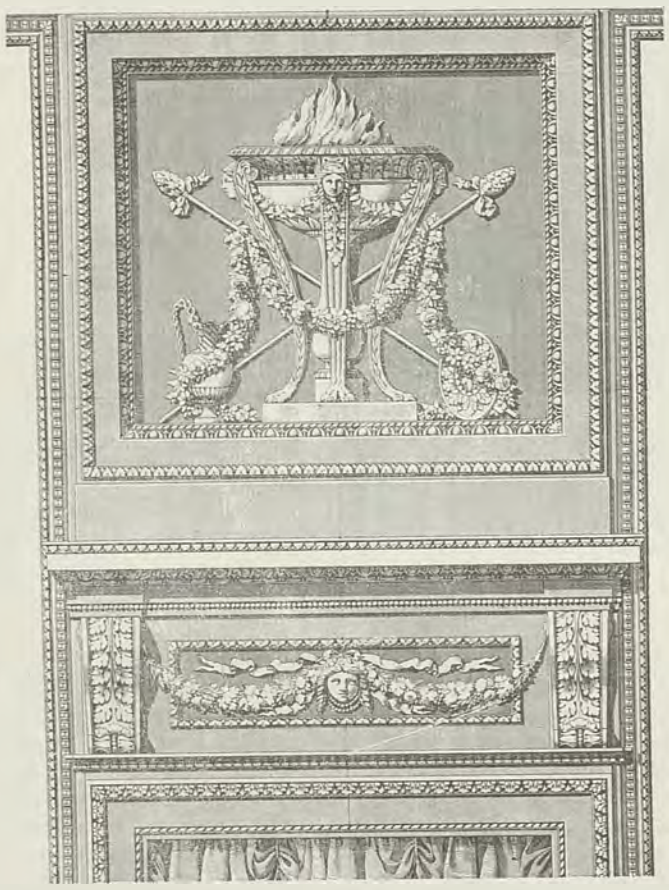


Fig. 233. Soprapporta nel Palazzo di Corte a Milano. — G. Albertolli.

secondaria, non inutile, la figura di lui, dobbiamo additare a titolo di lode e d'esempio l'assiduità e la coscenziosità con cui attese al proprio dovere. Chiamato ad insegnare ornamenti nell'Accademia di Belle Arti di Brera dall'anno della fondazione — il 1776 — mai non venne meno al cómpito suo fino al 1812, anno in cui si ritirò settantenne dalla scuola sol perchè travagliato da male agli occhi.

Nè lo stipendio era molto, e non era troppo arrotondato, a quel che pare, dai guadagni che doveva ritrarre dai suoi lavori; chè vedo — nelle *Memorie inedite del pittore Giuseppe Bossi* pubblicate sull' « Archivio storico lombardo » del 30 Giugno 1878 (anno V, fasc. II) annotato, in data del 25 dicembre 1807, come l'illustre e colto artista, recatosi a far visita al Vicerè per ringraziarlo del modo onorevole con cui ebbe ad acquistare il suo cartone di Leonardo, avesse colto l'occasione per parlare a lungo dell'egregio Giocondo Albertolli. Soggiunge il Bossi d'avergli detto « che, se avesse qualche grande opera pubblica da far eseguire e dirigere sarebbe impossibile il trovare altrove tanta abilità, diligenza ed onore ». Continuò la conversazione facendogli presenti i bisogni del nostro artista, spiegando fra le altre cose come dello stipendio, sommante a tremila lire, ben duemila fosse costretto a spenderne per la pigione. Era quindi giustificata una lettera che l'Albertolli dirigeva — vivace nella forma e sincera nella semplicità delle affermazioni — il 27 aprile 1804 al Ministro degli Affari Interni per avere quelle agevolezze d'alloggio che gli eran dovute, e che mai gli venivano consentite di fatto.

Fig. 234. Sofà per la R. Villa di Monza, disegnato da G. Albertolli.

Continuò a prestar l'opera sua all'Accademia nel giudicare i grandi concorsi, carica alla quale veniva eletto ogni anno con fiducia e riverenza grande. E giustamente: poichè, alla fin fine, quando i pregiudizi del tempo suo tacevano, l'artista, trionfando sui precetti, diceva con sincerità quel che il criterio ed una lunga pratica gli suggerivano. Ecco un suo giudizio, che trovo in una lettera: « Il nostro Bianconi ha mandato da Roma l'ultimo suo saggio; un grandioso Seminario che ha molto merito, ma non tutta la squisitezza che si sperava. Egli mi va a fare una biblioteca circolare! Come si accomodano le scansie? Come si collocano i libri? Se vi è un vaso che ha bisogno d'essere rettangolare è appunto la biblioteca. Non è questa una vera smania di voler mettere delle figure circolari dove non ci possono stare? ».

Ed ecco un altro brano, nel quale oltrechè d'arte sono consigli di vita, altamente nobili ed espressi fortemente, come eran da lui sentiti e praticati. Scrive, il 23 marzo 1809, al nipote e genero Ferdinando, già professore di disegno a Verona e poi di ornato nell'Accademia di Venezia, il quale bramava che lo zio proponesse alla medesima per aggiunto alla propria scuola il fratello Fedele: « In generale non si deve cercare, ma bensì studiare i mezzi per farsi cercare, cioè col farsi merito colle proprie opere, e con una condotta di vita il più che si possa irreprensibile. Ho molto piacere che Fedele sia bravo nel disegno, ma negli altri studi come si porta? Sa egli le lettere, studia la geometria? Ricordatevi che, volendo egli esercitare l'Architettura, senza le buone lettere e la cognizione delle scienze non potrà mai fare buona comparsa ».

Poteva scrivere così perchè egli, da giovinetto, aveva studiato la parte sua. Per ben un decennio fu all'Accademia di Parma, dove il padre suo, architetto, lo aveva posto a tredici anni a studiare disegno e plastica sotto il figurista abate Peroni.

Chiuderò col dare della sua vita operosissima e buona le date che ne limitano il corso: nacque a Bedano, in quel di Lugano, il 24 luglio 1742, e morì a Milano il 15 novembre 1839 nella bella età di novantasette anni.

AMBROGIO ANNONI.

Per la sicurezza delle notizie biografiche, le quali si trovano vaghe ed erronee nei pochi cenni che ricordano l'Albertolli, mi attenni a quelle che venivano confermate in una brevissima memoria autobiografica stesa dall'Albertolli stesso, novantenne, per Cesare Cantù, il quale la pubblicò nella edizione ampliata (Firenze, 1856) della sua « Storia della Città e Diocesi di Como ». Qualche particolare, come le lettere, potei spigolare da un opuscoletto dell'Ingegnere Angelo Somazzi (Bellinzona, 1883). La data certa della morte — che dappertutto è sbagliata — desunsi da un necrologio di poche righe stampato sulla « Gazzetta privilegiata di Milano » del 17 novembre 1839.

XXIV.

IL PALAZZO DI VENEZIA E QUELLO DELLA CANCELLERIA IN ROMA.

] [(Continuazione e fine).

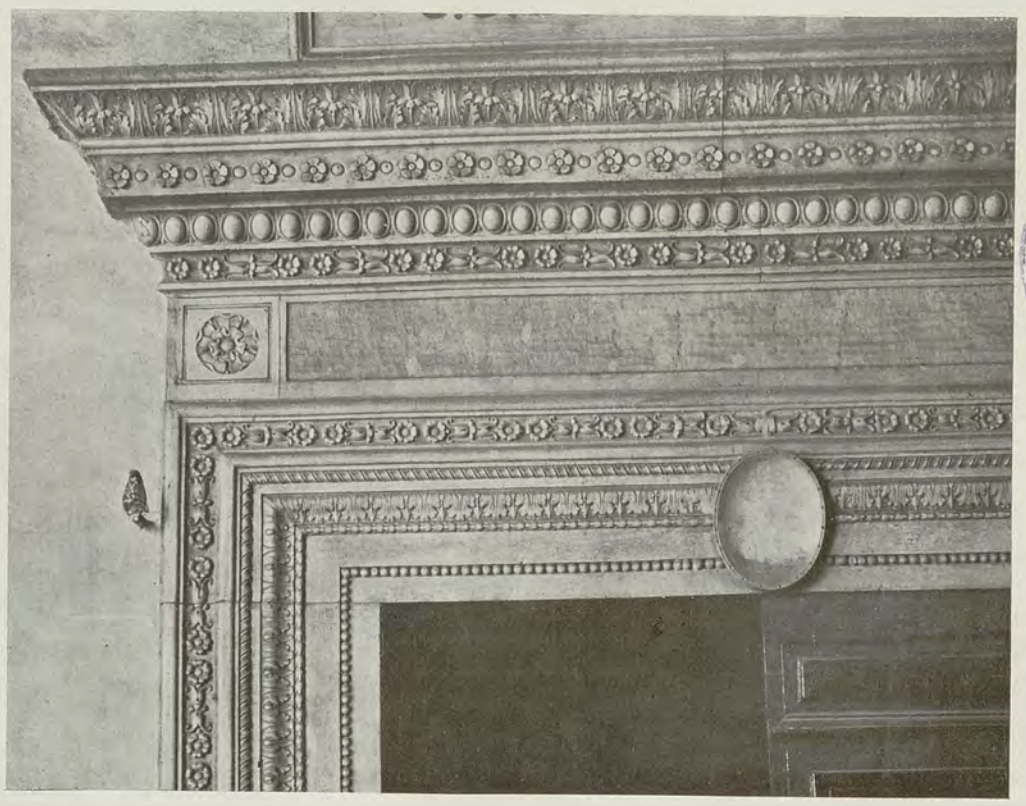
— Tav. 55 e 56. Fig. da 235 a 243. —

GLI studiosi che trattarono della Cancelleria, se pur non accettarono le asserzioni assolutistiche del Geymüller, il quale ascriveva l' opera direttamente a Bramante, si mantennero in un decoroso silenzio, non curandosi forse troppo di approfondire le ricerche e di rivolgere il loro studio sopra alcuni particolari decorativi, che sembrano apporre all' edificio quella specie di suggello d'arte, che già avemmo occasione di riscontrare, per un altro motivo però, nel castello di Nepi, e nelle costruzioni che ad esso dicemmo somiglianti, nella chiesa cioè dei SS. Apostoli e nel palazzetto di Venezia. La classificazione di queste opere di architettura, se pur si deve tentare, avendo riguardo all'insieme, richiede però una gran cura dei dettagli ornamentali, i quali serbano il più delle volte le impronte caratteristiche della mano che li compì.

Per classificare il palazzo della Cancelleria e per sfatarne la attribuzione a Bramante, più che servirci della data, posta nella iscrizione corrente in giro sopra il primo piano, la quale riporta la fondazione al 1495, cinque anni avanti cioè del tempo che il Vasari ed altri biografi assegnarono alla venuta in Roma del grande architetto, ricorreremo ad altri indizi forniti piuttosto da alcuni caratteri ornamentali.

L'ornamentazione del palazzo della Cancelleria è, al certo, tutta diversa da quella del palazzetto di Venezia, si mostra più evoluta, più fine, più elegante e soprattutto più omogenea all'ossatura generale della costruzione. Ond'è che raffronti fra i due edifici non si possono stabilire; se non che, il punto di partenza, il

Fig. 237. Fascia dei pilastri angolari nel cortile del palazzo della Cancelleria in Roma.



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 235 e 236. Stemma all'angolo della facciata e dettaglio di porta nel palazzo della Cancelleria a Roma.

monumento sì nettamente attribuito a Cola di Caprarola, dal documento pubblicato dal Müntz, ci aiuta nuovamente nelle nostre indagini, e ci rafforza nell' idea altrove accennata: che cioè il palazzo della Cancelleria, più che a Bramante, vada ascritto ad uno dei tanti allora illustri, per quanto ora ignorati, artefici romani della Rinascenza. Nel castello di Nepi, sulle fascie adattate a guisa di bugne ai pilastri, oltre al giglio, caratterizzante l'emblema dei signori, si ritrovano, rozzamente scolpite e mal conservate, ai lati, le rappresentazioni di teste di Medusa. E queste strane teste di Medusa, accanto a rame di fiori, ritornano situate alla stessa maniera sulle fascie dei pilastri angolari nel palazzo della Cancelleria. Se non che qui più che a Nepi, con arte maggiore, sono trattate a bassissimo rilievo, composte a un' espressione mite, anzichè feroce, tanto da rendere debolmente l' idea (tav. 56). I capitelli poi del castello di Nepi sembrano addirittura come eseguiti dalla stessa mano che trattò quelli della Cancelleria. Il loro ordine composito è d' un genere unico, che si ripete a Roma anche in altri edifici e sembra meglio caratterizzare le nostre attribuzioni, allorchè si pensi che, in quel tempo specialmente, si amava soprattutto la varietà nella decorazione. Sembrano essi ispirati agli antichi capitelli, di cui esistono esempi numerosi, e sempre, dovunque furono adottati, dimostrano nell'artefice gusto e discernimento, e si armonizzano a perfezione con le modanature degli altri dettagli; ma la stessa natura del loro aggiustamento fa sì che essi conservino valore e producano ancora un bell'effetto pur ad altezze molto considerevoli. La cornice di coronamento, a semplici mensole, giustamente poste come a Nepi, si ripete nel palazzo della Cancelleria e in parecchie altre produzioni, che, per caratteri precipui, si riconoscono romane, segnatamente il palazzo Giraud.

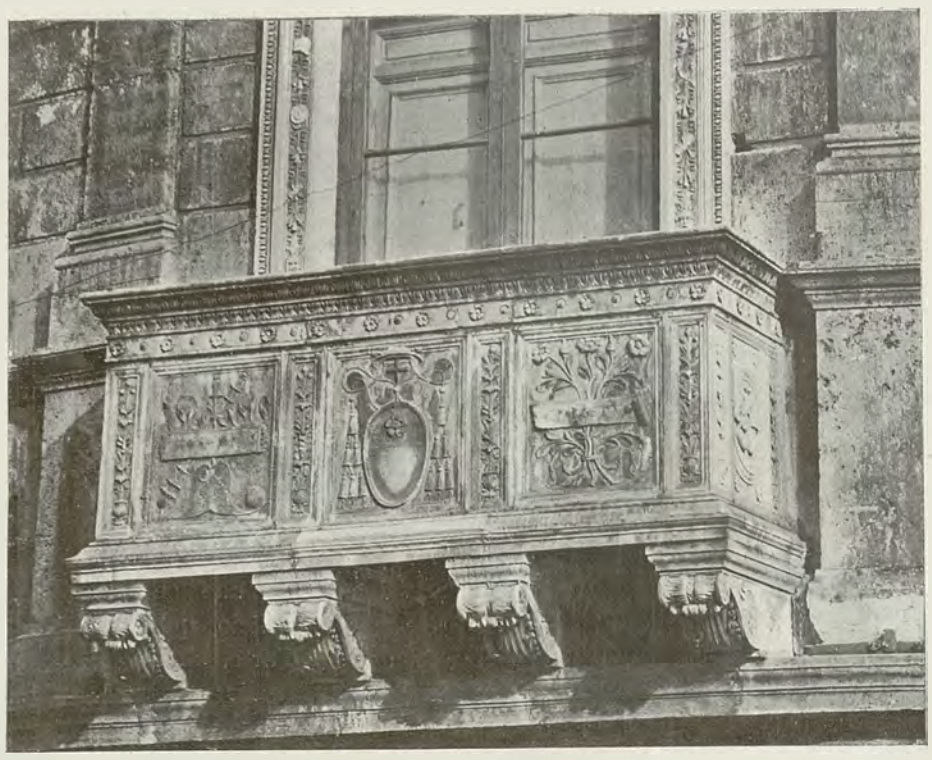


Fig. 238. Terrazzino alle finestre nella facciata di detto palazzo.

Fig. 239. Cortile nel detto palazzo.

Un bel tipo di costruzione romana di piccole proporzioni, ma armonico, elegantissimo, si ritrova in una facciata posta ora nel cortile della Casa in Via Arco de' Ginnasi, segnata col numero 23 (tav. 55). Il costruttore di buon gusto, ma forse non troppo facoltoso, pur di rendere la sua abitazione graziosa all' esterno e ben decorata, rinunciò al lavoro scolpito in marmo e fece usare, ottenendone un effetto anche migliore, la terracotta. Lungo il fregio, in gran parte rovinato e che presenta delle caratteristiche spiccate, come le fusaiole grosse intramezzate ad ovoli, sono incassate lastrine in terracotta, contenenti teste di Medusa, modellate con un' arte straordinaria. Ogni particolare è curato, gli occhi, vivi nell'orbita ben incavata, che lascia delle increspature alle tempie, rendono bene l'espressione del mitico personaggio, la pelle delle gote sembra come rilasciarsi in basso mentre si stira verso gli zigomi sporgenti, la bocca spalancata non manca di un certo carattere voluttuoso. Non si poteva rendere con più finezza e con più originalità il motivo decorativo; l'arguto artefice del Quattrocento ha superato gli altri nella cura delicata, nell' intenzione di spiegare giustamente ogni dettaglio. Tutti gli altri particolari decorativi hanno la stessa impronta, sebbene le lastre in terracotta siano in parte cadute o tolte, in parte in malo stato conservate: festoncini di fiori sono introdotti nei timpani delle finestre, sagomati con varietà, leggieri e resi più agili dalle giuste proporzioni dei pilastrini sottili, che li in-

Fig. 240. Capitello delle colonne nel precedente cortile.

Fig. 241. Fascia dei pilastri angolari con teste di Medusa nel detto cortile.

riscontro, unico nel genere, si ritrovi nella facciata di S. Maria del Popolo, il cui disegno è pur esso attribuito a Baccio Pintelli. Ond'è che da questo particolare decorativo, non imitato e dovuto senza dubbio al capriccio di un artista o di artisti staccatisi dal medesimo ceppo, si può dedurre come, almeno nell'esecuzione, pur in S. Maria del Popolo siano stati a lavorare artefici romani, i quali forse non prevedendo l'ingiustizia dei posteri, per mantenersi originali infiltravano in ogni costruzione quella specie di caratteristica spiccata, che noi chiamammo il loro suggello d'arte.

corniciano: pilastrini che sono sormontati da capitelli d'una forma nuova, quantunque nelle volute e nella misura dell'altezza e delle sporgenze, in una parola nel complesso del disegno architettonico, ci ricordino in buona parte i capitelli già notati nel palazzetto di Venezia. Se non che il motivo decorativo è cambiato ed ha assunto un carattere diverso; sopra il fiore del capitello e proprio sotto l'abaco, l'artefice ha introdotto come una coroncina di ovoletti e di piccole fusaiole, che sembrano girar dietro al listello, mediante una sporgenza più forte dell'ultimo ovolo.

Fig. 242. Fascia come la precedente.

Come dicemmo, il motivo ci sembra nuovo, per quanto un

Fig. 243. Testa antica di Medusa nel Museo nazionale di Napoli.

Queste le nostre conclusioni: il palazzetto di Venezia, che sta per scomparire e che ha richiamato oggi, se non l'attività degli studiosi, almeno la curiosità, ce le ha suggerite; noi le abbiamo solo accennate, ripromettendoci quanto prima di ampliarle, corredandole di documenti, che varranno a mettere maggiormente in luce un'arte ingiustamente assorbita da alcuni nomi, rimasti fino ad ora illustri, o per una sorte fortunata, o perchè legati ad opere grandiose, le quali ne hanno accresciuta e mantenuta la fama.

PAOLO GIORDANI.

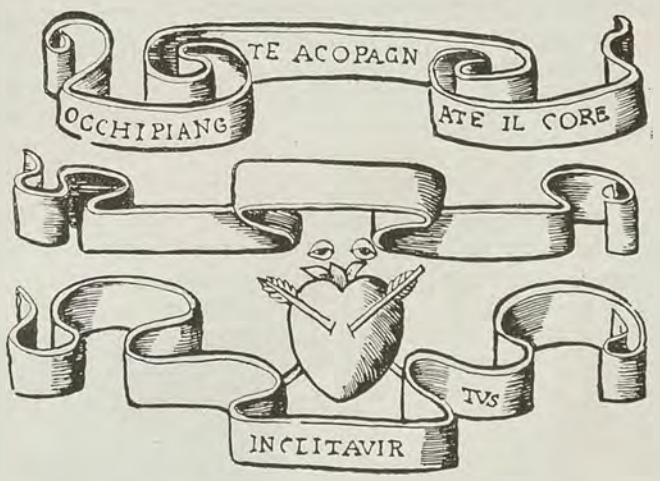


Fig. 244. Dall'*Esemplario nuovo* di G. A. Tagliente, stampato l'anno 1531.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

XXV.

I MONUMENTI SEPOLCRALI

del periodo barocco nelle Chiese di Napoli.

— Fig. 245. —

I MONUMENTI sepolcrali del periodo barocco nelle chiese di Napoli sono più numerosi assai di quelli offerti dal Trecento, dal Quattrocento e dalla prima metà del Cinquecento. La ragione è semplice: la maggior parte delle chiese napoletane risalgono al Seicento e i templi di più remota origine vennero trasformati quasi tutti, e per lo più radicalmente, dal nuovo stile. Trasformazione che a volte snaturò e deprezzò il carattere monumentale dell'edifizio, ma assai più spesso impresse alle fabbriche una vita e un carattere di cui prima mancavano. Quando lo studio dei monumenti sarà fatto senza preconcetti e senza timori, con ferma e serena coscienza personale, molte invettive scagliate contro il barocco si dovran rinfoderare, molte lacrime versate (quanto sinceramente?) per presunte manomissioni di antiche chiese perpetrate nel Seicento e nel Settecento si dovranno asciugare, sia confortandosi col pensare che questi rimaneggiamenti furono utili o necessarî, sia persuadendosi che se gli uomini cambiano e hanno nuovi bisogni e nuovi desiderî, le cose intorno a loro devono necessariamente mutarsi se vogliono ad essi servire. Conviene soltanto guardarsi dalle esagerazioni: non è davvero utile nè opportuno trasformare l'*Arena* di Padova in una chiesa *nuovo stile* o il Palazzo di Venezia a Roma in una caserma tutta sforacchiata da finestre, facendo di ogni salone una camerata. Ma nemmeno è giusto, ripetiamo, confondere tutta l'opera spesso di rigenerazione del barocco in un solo anatema, nè son giuste le proteste più o meno sentite di quelli i quali, pur di lasciar tutto come ora si trova, vorrebbero che invece dei *trams* elettrici si usassero ancora le portantine *et similia*.

Fig. 245. Parte del monumento a Don Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli a Napoli. — Giovanni da Nola.

Per tornare ai monumenti sepolcrali di Napoli, è forza riconoscere che essi nel periodo barocco acquistano un carattere, mentre, come si è già visto, quelli del Trecento sono sotto l'energica azione dei mausolei innalzati da Tino di Siena e da Giovanni e Pacio di Firenze, e quelli del cosidetto Rinascimento si muovono quasi tutti alla dipendenza di due maestri fiorentini: Antonio Rossellino e Benedetto da Majano. In questo o quel monumento napoletano del periodo barocco si possono trovar richiami ad altre opere nell'insieme o in qualche dettaglio, ma nel loro complesso i monumenti napoletani dei secoli XVII e XVIII si presentano materiati soltanto del carattere del tempo in cui sorsero, senza legami continui con particolari correnti artistiche. Ciò non esclude però che anche essi sieno di ben scarsa importanza per l'arte, poichè assai scarsa è la loro virtù ideale e formale. Gravi, freddi e muti nell'insieme; concepiti e costruiti senza grazia e bellezza; modellati nelle singole parti poveramente, senza tocchi animatori, essi presentano in genere poca attrattiva per gli amatori e poca importanza per gli studiosi.

Il Rinascimento scultoreo napoletano, se così si può chiamare, si chiude con Giovanni da Nola, del quale abbiamo toccato nel precedente articolo; ultima opera cui egli attese fu il monumento a Pietro di Toledo (1553) che si trova nel coro di S. Giacomo degli Spagnuoli. Il sepolcro fu cominciato prima della morte di D. Pietro, ma fu terminato parecchi anni dopo, verso il 1570, per cura del figlio don Garzia, vicerè di Sicilia. Esso richiama l'attenzione per la sua forma alquanto insolita e pomposa: è costituito di un'urna che presenta nella faccia anteriore la targa con l'iscrizione funebre, nelle altre tre bassorilievi rappresentanti fatti della vita del defunto. Accanto agli spigoli dell'urna si ergono quattro statue, simboleggianti quattro *Virtù*, e sull'urna sono figurati in ginocchio, rivolti all'osservatore, don Pietro e la consorte. Se il monumento non fosse una ripetizione di quello a Francesco I in S. Denis, si potrebbe lodare ampiamente la costruzione semplice e grandiosa insieme, ma... non resta che a osservare la fattura delle singole parti, condotte quasi tutte e interamente da scolari del Miriliano, come si ricava non solo dai dati cronologici ma anche dagli elementi stilistici. La tecnica è in genere alquanto superficiale e rivela scarso magistero, benchè non sia sempre scadente; le figure delle *Virtù* hanno, per lo più, espressioni declamatorie; i bassorilievi son troppo carichi. Cose migliori appaiono le due statue inginocchiate sull'urna, nobili, composte, quiete, specie quella della consorte di don Pedro, gentile nell'atteggiamento e nell'espressione, tutta intenta con naturalezza a leggere in un libro che tiene aperto nelle mani. Gli elementi ornamentali non sono in tutto scadenti come motivi, ma son trattati senza spirito, senza brio.

Molti furono gli scolari e numerosissimi i seguaci di Giovanni da Nola che riempirono delle loro opere pretensiose e vuote le chiese di Napoli: per essi è pietoso ufficio l'oblio. Uno scolaro importante di Giovanni da Nola fu Annibale Caccavello (1515-1570) che collaborò non solo nelle opere del maestro, ma anche di Gian Domenico d'Auria, altro scolaro del nolano. Molti monumenti sepolcrali delle chiese di Napoli si devono al Caccavello: uno dei più notevoli è quello di Nicolò Antonio Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara, eseguito insieme a Giovanni Miriliano e al d'Auria. Il monumento è ricco, anzi ampolloso di forme e tutto carico di ornati. Due zoccoli sovrapposti, il superiore con l'iscrizione fiancheggiata da due figure decorative, sostengono l'urna che è dominata da tre statue in nicchie: al centro quella del defunto ritta alteramente, ai lati quelle di due *Virtù*. Agli estremi del frontone coronante la nicchia centrale son due figure sedute. Ne viene un organismo architettonico sontuoso, animato ma pesante, sia per l'esuberanza della parte ornamentale, sia per gli atteggiamenti alquanto gravi, benchè tormentati, delle figure, le quali appaiono mediocremente costruite, atteggiate e modellate, e non presentano alcuna luce veramente notevole di pensiero o di bellezza.

(*Continua*). LUIGI SERRA.

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

Anno XVI — 4.° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1907.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXVI.

ALESSANDRO VITTORIA DA TRENTO.

— Tav. da 62 a 64. Fig. da 246 a 255. —

TRENTO si prepara a festeggiare nel prossimo maggio il terzo centenario della morte di uno de' più insigni suoi figli. Nobile glorificazione che può andare nobilmente oltre i modesti confini segnati alla commemorazione di un artista. E Alessandro Vittoria ben meritava di essere ricordato, poichè egli fu non solo uno dei maggiori maestri del suo tempo, ma, quando per tutta Italia gli scultori ripassavano stentatamente le grandi orme impresse da Michelangelo, seppe conservare intatta la sua personalità, pur risentendo l'azione del Sansovino, del Palladio e di altri. Specialmente come decoratore — elegante, vario, brioso — e come ritrattista — signorile, realistico, animatore — non ebbe al suo tempo, e non temè rivali. Le chiese più importanti di Venezia, gli enti ed i personaggi più cospicui della Repubblica si giovarono costantemente della sua opera, tanto ch'egli divenne, dopo la morte del Sansovino, l'arbitro dell'arte a Venezia. E il giudizio dei biografi e dei critici non ha attenuata la stima in cui fu tenuto mentre era in vita.

Fig. 246. Stucchi del Vittoria nella volta della Sala delle Quattro Porte nel Palazzo Ducale di Venezia.

Fig. 247. Formella nel basamento della *Scala d'oro* del predetto Palazzo.

Il primo campo ove le sue mirabili doti di decoratore si palesarono fu Vicenza, e gli stucchi leggeri e sobri del palazzo Thiene (ora Banca Popolare), quelli fantasiosi e ricchi del Palazzo Arnaldi sono fra i migliori saggi di decorazione che si possano vedere nel Cinquecento. A Venezia, per cura del Sansovino, egli ebbe l'incarico nel 1559 di decorare la volta della scalea nella Libreria, ora Palazzo Reale. La scalea è a due rampe, coperte queste di volte a botte, i riposi di cupole: le volte sono adorne di tre file di riquadri, alternativamente uno ottagono e uno quadrato — gli ottagoni includono affreschi, dovuti per la prima rampa a Battista Semolelli, per la seconda a Battista del Moro,

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

veronesi; i quadrati incorniciano stucchi su fondo d'oro; le cupole sono adorne con stucchi, oro e affreschi (tav. 62). Il Vittoria è riuscito ad ottenere un effetto semplice e vivace insieme, per la chiarezza della costruzione, per il movimento delle linee dei riquadri e per l'accordo tra il bianco degli stucchi, l'oro dei fondi e delle cornici e il colore degli affreschi. I singoli motivi ornamentali sono sobrii ed eleganti e tutto ha il suo misurato rilievo, la sua giusta importanza, senza che alcun elemento attiri specialmente l' occhio e turbi l'armonia dell'insieme.

Una decorazione analoga, assai più famosa, però, è quella della *Scala d'oro* nel Palazzo Ducale, eseguita sotto i dogi Priuli, cioè tra il 1556-67. Le volte a botte sulle branche sono divise in scomparti geometrici di varia forma, alternativamente ornati di stucchi e di affreschi; sui riposi le volte sono lievemente a crociera e nelle vele presentano cornici includenti affreschi. L'insieme appare sontuoso per la ricchezza delle forme, i bagliori degli stucchi e degli ori non attenuati, come in antico, dai colori degli affreschi del Franco, ora danneggiati o sbiaditi; ma vi è nelle ultime due rampe una certa pesantezza, e la eccessiva varietà degli scomparti geometrici produce un movimento troppo agitato che diminuisce l'armonia dell'insieme (tav. 65).

Fig. 248. Stucchi del Vittoria nella volta di una Sala del predetto Palazzo.

Fig. 249. Sopraornato di camino nella Villa di Maser, attribuito al Vittoria.

Una più vasta decorazione si attribuisce al Vittoria, quella della villa e del tempietto eretti a Marc'Antonio e Daniele Barbaro a Maser in provincia di Treviso da Andrea Palladio. L'Yriarte ha cantato con magniloquenti parole Marc' Antonio Barbaro e la sua villa, creando intorno ad essa una fama assai sproporzionata alla sua importanza, poichè nè il Palladio che l'architettò nè il Veronese che la decorò di affreschi e il Vittoria che la ornò in parte di stucchi si presentano con opere che aggiungano alla loro fama. La decorazione in stucco che si vorrebbe attribuire al Vittoria consiste in bassorilievi riempienti i timpani della facciata della villa e del tempietto, in semplici ornati per porte, in fregi, in camini. Di opere più complesse non vi è che una fontana e nel tempietto alcune statue. Il Ridolfi afferma che Marc'Antonio Barbaro si dilettava ad eseguire stucchi per la fontana e noi crediamo si debba interpretare in senso molto largo l'accenno dello scrittore secentesco, poichè non solo la tecnica e il carattere degli stucchi, ma anche la mancanza di dati sicuri per stabilire una lunga permanenza del Vittoria a Maser, fan pensare che egli prese scarsa parte ai lavori, limitandosi forse a dirigere e ispezionare. La decorazione delle sale è fredda, quasi misera. Si fa notare però un camerino a destra della gran sala per la vaga, leggera ornamentazione del soffitto e del fregio: qua e là i motivi ornamentali sono collegati e animati da maschere in tutto simili a quelle che si vedono nei Palazzi Thiene e Arnaldi a Vicenza, ricavate con un segnare rotondeggiante, facile, pieno di spirito sobrio e signorile. In questo camerino è una testa di profilo in stucco, toccata con molta finezza. Notevole è anche qualche camino: per esempio quello col motto *Ignem in sinu ne abscondas* (fig. 249), movimentato nella linea benchè troppo geometrico, sobrio e freddo negli ornati, animato da una vivacissima maschera decorativa, e quello distinto dal motto *Ignem gladio ne ferias*. Poco di notevole offrono la fontana e le statue del tempietto (*).

(*) Per la Villa di Maser si veda questa *Arte Italiana*, Anno 1895, pag. 93, tavole 64 e 65.

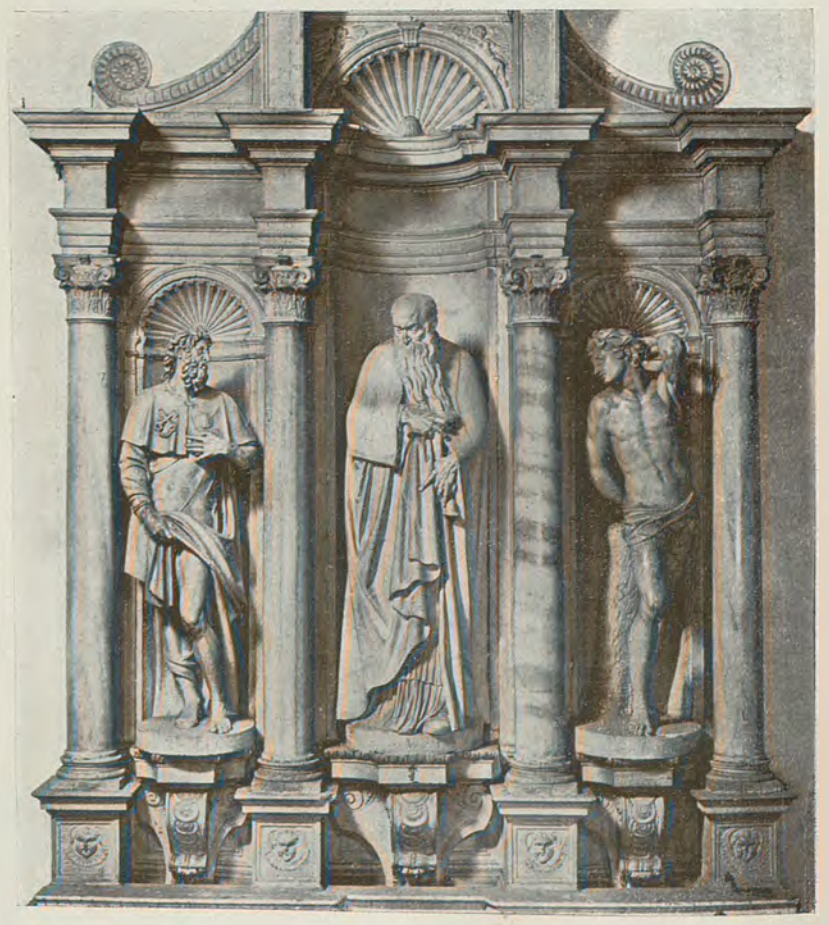


Fig. 250. Altare nella chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia, con statue del Vittoria.

Nel 1574 un grande avvenimento tenne in festa la Repubblica veneta, il passaggio di Enrico III, al quale furon fatte accoglienze « *in gran parte straordinarie et fuori del consueto* » come dice Francesco Sansovino che diffusamente le narra. Per eternare la memoria di tal fatto la Repubblica decise di far eseguire una targa commemorativa dal miglior scultore del tempo, cioè da Alessandro Vittoria. Essa è posta di fronte alla *Scala dei Giganti* nella loggia del Palazzo Ducale e reca la segnatura ALEXANDER VICTORIA F. È costituita da una lastra su cui sta incisa una lunga iscrizione, fiancheggiata da due cariatidi che sostengono il coronamento adorno di due putti. L' opera è di nobile e sobrio effetto decorativo, ma fredda e senza alcun pregio singolare. Le cariatidi son quasi di fianco e mancano della gamba interna, ciò che diminuisce la bellezza delle figure, notevoli per la posa animata, per le forme fresche ed elette, per l'espressione trasognata. I due putti del coronamento son mossi così da mostrare il ventre quasi divelto dalle gambe. Mentre attendeva alla targa o poco dopo il Vittoria collaborò alla decorazione nel

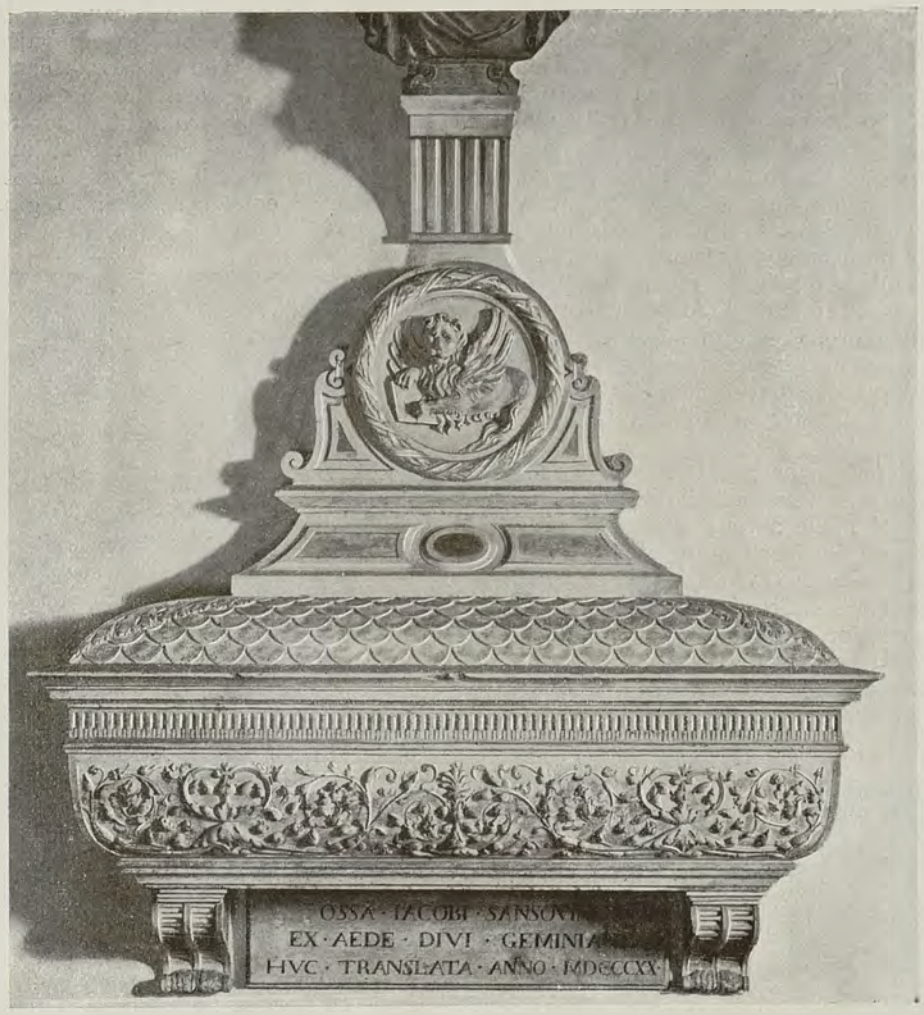


Fig. 251. Monumento a Iacopo Sansovino ora nell'oratorio del Seminario arcivescovile di Venezia.

samente: ne viene, perciò, un insieme magnifico, solenne. Non staremo qui a stabilire qual parte il Vittoria abbia avuta in tal opera: la sua collaborazione è chiara, specie nella prima e terza figura grande tra le lunette dalla parte dell'Anticollegio e nella prima e seconda della parete opposta a contar dalla finestra che guarda la laguna; vediamo le caratteristiche spiccate del Vittoria: i corpi lunghi e le teste piccole, le mani delicatamente formate, il panneggio trattato a lunghe pieghe rapidamente tirate, l'espressione nobile (fig. 246). Anche in quasi tutte le opere di scultura il Vittoria si mostra un decoratore; egli modella largamente le sue figure di santi o le sue statue allegoriche e non si preoccupa quasi mai di renderne l'intima vita, pago di completare con esse la linea di un monumento, di un altare, di una tomba.

Il più solenne monumento sepolcrale cui egli collaborò fu quello del glorioso Alessandro Contarini (generale e provveditore dell' armata veneziana e procuratore di S. Marco) nella Basilica del Santo a Padova. Il monumento fu architettato dal Sanmicheli ed eseguito da parecchi artisti; per esso il Vittoria riscosse

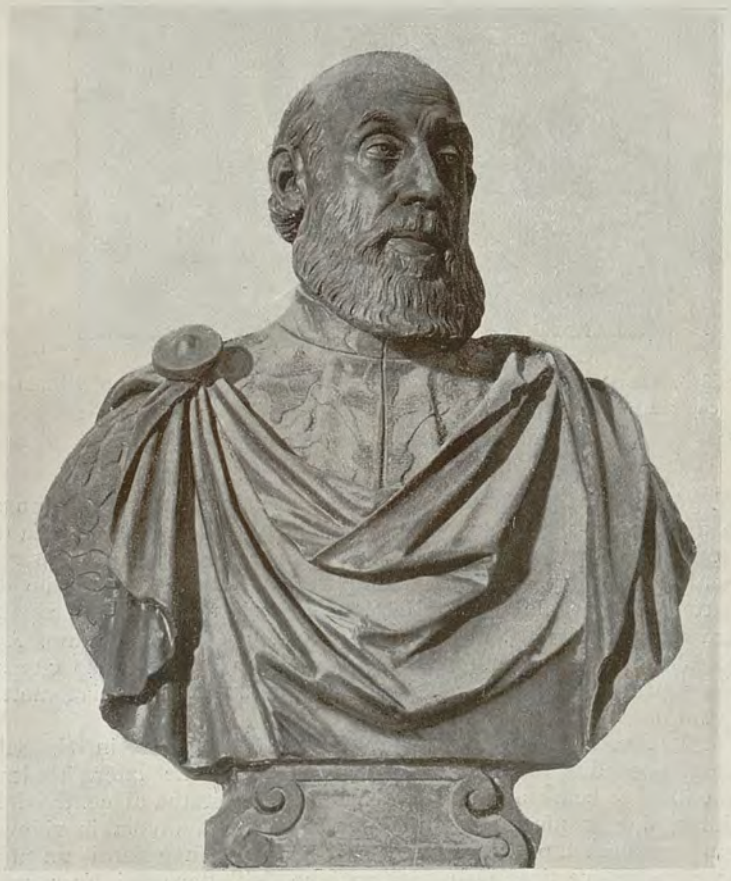


Fig. 252. Busto di Iacopo Sansovino scolpito dal Vittoria e collocato sopra il predetto monumento.

soffitto della sala delle Quattro Porte nel Palazzo Ducale, soffitto danneggiato dal grave incendio del 1574. La decorazione consiste in ornamenti e figure di stucco e in riquadri affrescati sontuo-

Fig. 253. Cappella del Rosario nella chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, ove lavorò il Vittoria, dopo l'incendio del 1867.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

compensi dal 1555 al 58; e questi furono con tutta probabilità gli anni in cui egli spiegò la sua collaborazione. Il mausoleo è costituito da un ampio zoccolo sul cui fronte son figurate alcune navi solcanti il mare; sullo zoccolo è una targa con l'iscrizione, dalla quale appare che il sepolcro fu curato da Piero e Pandolfo Contarini; ai lati della targa son due schiavi per parte e questi, insieme con due altri (uno per banda) posti nei fianchi, sostengono un fregio sovraccarico di elmi, di scudi, di corazze, di ancore: tra cui risaltano due coppie di prigionieri e, al centro, il leone di S. Marco. Sul fregio grava un'urna adorna nel davanti di un pesante festone retto da due putti e dominato da un gruppo di tre teste; dall'urna si eleva una piramide a scaglioni coronata dalla statua della *Fama* con ali d'oro, ergentesi sopra un globo; nella piramide è praticato un vano circolare che accoglie il busto del defunto. A lato dell'urna son due basi sostenenti ciascuna una figura allegorica e adorne di due tritoni soffianti in conchiglie (fig. 255).

Tutta opera del Vittoria si può ritenere la *Fama*, fermata in nobile e sobrio atteggiamento che genera belle linee ondulate le quali danno una grazia un po' molle a tutta la figura, grazia che viene accresciuta dalla gentile inclinazione della testa e dallo sguardo quietamente fisso nel basso. Del Vittoria è anche la figura allegorica di sinistra e ne reca la firma per disteso: è assai mossa e piuttosto leziosa nel suo accoramento, ma la modellazione si mostra molto curata. Anche i due schiavi a sinistra dell'urna recano la firma del Vittoria: di essi, quello in parte coperto da vesti, per lo stento della modellazione sembra fatto da aiuti.

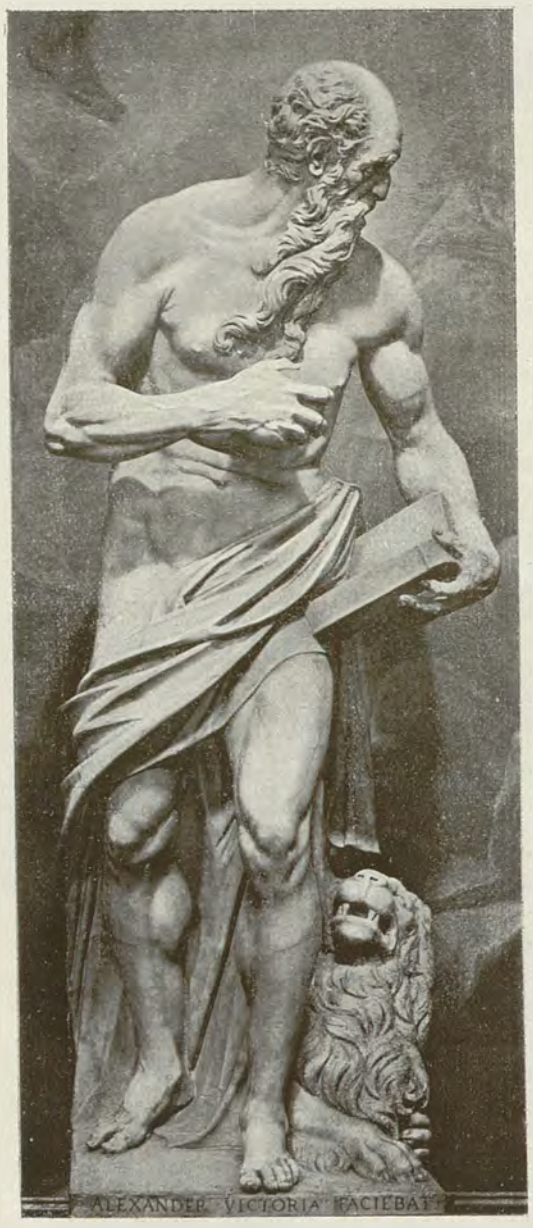


Fig. 254. Statua di S. Girolamo, del Vittoria, nella chiesa dei Frari a Venezia.

Al Vittoria si potrebbe ascrivere, infine, lo schiavo a destra accanto alla targa, quando lo si confronti con quelli a sinistra: si noti lo sviluppo degli arti, il trattamento dell'anatomia, il piegare caratteristico del perizoma. Nei documenti vengono attribuiti al Vittoria due schiavi, due figure a tutto tondo, e la *Fama*.

Come il Vittoria intendesse la decorazione di un altare si può vedere nella seconda cappella a sinistra di S. Francesco della Vigna, per cui egli eseguì nel 1563 l'altare e le statue di *Sant'Antonio abate*, *San Sebastiano* e *San Rocco* che lo animano (fig. 250). L'architettura dell'altare è baroccamente fredda: vi è una ricchezza noiosa e dannosa di elementi di sostegno, di mensole, di volute. Tuttavia alle statue fu data notevole importanza. Il *S. Antonio abate*, che si erge nella nicchia centrale, è un vecchio dal corpo ancora robusto che stringe un bastone e un campanello. La posa non molto libera è, però, nobilmente animata per il movimento della testa e delle mani e per l'espressione vivente del volto. Qualche durezza si nota nel piegare del braccio destro e della testa, la quale è piena di carattere, di dignità, d'intima espressione; e il suo aspetto venerando viene accresciuto dalla barba largamente fluente. Notevoli le mani accuratamente lavorate ed espressive. Nella nicchia a sinistra è *S. Rocco:* la figura lunga, magra e di tipo poco piacente è fermata in posa piuttosto leziosa, ma animata; la testa, piccola rispetto al corpo, con i capelli e la barba tagliati a grossi pesanti ricci, ha un'espressione nobilmente fervida di rapimento, che confina col languore e anche con la leziosità. Il *S. Sebastiano* è di espressione quasi femminea e poco intelligente, specie per la strettezza della fronte mascherata dai capelli grossolanamente tagliati; la posa appare piuttosto manierata e stentata soprattutto nel movimento della testa, ma è notevole il trattamento sobrio e fermo insieme del corpo ignudo, giovanilmente fresco e vigoroso.

Fig. 255. Mausoleo di Alessandro Contarini nella basilica del Santo a Padova, con statue del Vittoria.

Il *S. Rocco* e il *S. Sebastiano* rivelano chiaramente la tendenza che avrà così funesto sviluppo nelle ultime opere del Vittoria di contrapporre, per animar la figura, il movimento della parte superiore del corpo a quello della parte inferiore. Come studio di carattere è notevole soltanto il *S. Antonio,* che il Vittoria ripetè senza alterazioni a S. Maria dei Miracoli e a S. Sebastiano. Ad esso s'inspirò Gerolamo Campagna nel modellare il suo che si vede sopra un altare a sinistra nella chiesa di S. Giacometto di Rialto.

Altra volta il Vittoria, come in S. Giuliano e in S. Salvatore, pose due sole statue ai lati o in nicchie laterali; altra volta invece, come ai Frari, egli collocò una statua al centro dell'altare, due in nicchie laterali, per sfondo una tavola in rilievo e sul coronamento due figure sdraiate, fiancheggianti un angelo ritto sul vertice. Della decorazione dell'altare dei Frari troviamo notizia nel Vasari e in altri, ma ora non resta che la statua di *S. Girolamo* al centro (fig. 254), quelle di due profeti dominanti in nicchie ai lati e le figure del coronamento. Il *S. Girolamo* se non vale « un mondo intero di statue » come afferma il Giovannelli — uno dei biografi dell'artista — è certo una buona cosa. La posa è troppo movimentata e ne esce diminuita la dignità e l'imponenza del vegliardo; ma notevole risulta il senso rea-

listico con cui è trattato il corpo, non più florido eppure ancora robusto.

Più spiccate si rivelano le doti del Vittoria nella decorazione esteriore degli edifici, e i più importanti saggi sono offerti dal *S. Zaccaria* sul portale della chiesa omonima e dalle figure della *Giustizia* e di *Venezia* erette sulle maravigliose loggie del Palazzo Ducale.

Per i monumenti sepolcrali il Vittoria adottò quasi costantemente una stessa forma, cioè una targa con l'iscrizione funebre fiancheggiata da due cariatidi e sormontata dal busto del defunto. Un solo monumento affatto architettonico si può indicare — quello Windsor nella seconda cappella a destra del coro in S. Giovanni e Paolo.

Dei molti busti del Vittoria alcuni sono veramente potenti e sfidano qualunque confronto. Qui è riprodotto quello di Jacopo Sansovino, il maestro del Vittoria, che si vede sulla sua tomba nell'Oratorio del Seminario a Venezia (fig. 252). Le ossa del Sansovino si trovavano prima in S. Gemignano, la bella chiesa da lui eretta: demolita questa nel 1807, passarono in quella di S. Maurizio e da questa nell'Oratorio del Seminario, ove fu collocato il busto scolpito dal Vittoria, probabilmente verso il 1560, busto già nel palazzo Grimani a S. Luca. Il busto è dignitoso nell'atteggiamento, animato nella larga nobile faccia dallo sguardo quieto e lievemente malinconico, dalla bocca signorile. La fattura, piuttosto rapida nel panneggio, è condotta con misurata accuratezza nella testa.

L'opera più complessa eseguita dal Vittoria fu la *Cappella del Rosario* in S. Giovanni e Paolo di Venezia. Egli ne fu l'architetto, l'adornò di statue insieme con Gerolamo Campagna, la decorò di stucchi. Questa Cappella fu decretata dopo la vittoria sui Turchi a Lepanto (1571), avvenuta nel giorno sacro alla Vergine del Rosario. Il 9 settembre 1575 fu fatta la convenzione tra i domenicani di S. Giovanni e la scuola di S. Maria del Rosario che aveva una cappella attigua alla chiesa, ma sappiamo che il Vittoria vi attendeva soltanto nel 1587. La decorazione pittorica fu eseguita da Jacopo Tintoretto, Domenico Tintoretto, Leonardo Corona, Jacopo Palma, Santo Peranda, Francesco da Bassano, Andrea Vicentino, Paolo Fiammingo: così che la cappella era un monumento organico e singolare dell'arte veneziana sullo scorcio del cinquecento. Ma un terribile incendio sviluppatosi il 1867 la ridusse un mucchio di rovine, nè si è ancora provveduto al restauro (fig. 253). Molte statue sono distrutte o mutilate, molte imbracate, per cui del Vittoria non si può ora osservare che una *S. Giustina* e un *S. Domenico* ritratti in pose troppo mosse, di fattura superficiale, di espressione leziosa, ma nobile e piena di rapimento mistico. Nel Museo Correr si conservano due candelabri che decoravano questa cappella: sono piuttosto carichi ma di vivace e nobile sentimento decorativo nello svolgersi delle linee e nei concetti ornamentali, animati da figurine graziose gettate in pose varie e vive, modellate con spirito e sobrietà. Questi candelabri servirono di modello a varii artisti: e il candelabro di S. Maria della Salute a Venezia, quello di S. Giorgio Maggiore anche a Venezia e quelli argentei nella cappella del Santo a Padova li richiamano per l'ispirazione e per certi motivi e certe forme.

Molte opere del Vittoria — e non meno importanti di quelle cui si è accennato — si dovrebbero annoverare. Lo faremo un'altra volta, tentando di rendere nella sua interezza la mirabile personalità artistica del Vittoria, il quale sortì il dono di una magnifica versatilità ed ebbe vita feconda di energie creatrici.

LUIGI SERRA.

Fig. 256. Villa Falconieri a Frascati. Figure dipinte in una sala del Casino.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

XXVII.

LE VILLE DI FRASCATI.

— Tav. 66, 67 e 68. Fig. da 256 a 265. —

L'eccellenza artistica e la bellezza delle ville di Tuscolo, che sorsero fra la metà del secolo XVI e la prima metà del secolo XVII, per gli edifici che in esse si costruirono, nobili e alle volte buoni esemplari di stile barocco, emergenti come candidi fiori, nella loro corrente di linee spezzate, fra il verde profondo dei parchi, diedero a questo paesello del Lazio una fama grande. E maggiormente si accresce l'interesse storico di queste ville quando appunto i nomi, pur abbastanza illustri, di famiglie ligie alla corte dei papi si fondono con i nomi di uomini della repubblica e dell'impero, che attraverso il verde festante di quei colli stabilirono la loro sede di delizie. Ed è perciò che al ricordo di Lucullo, di Cicerone, dei Passieni, di Agrippina, di Tiberio, di Galba, di Vespasiano e di Commodo, si aggiunge il nome più fresco di Paolo III, di Ranuccio Farnese, di Annibal Caro, degli Altemps, di Gregorio XIII, di Ferdinando Taverna, Clemente VIII, Pietro Aldobrandini, Paolo V e Scipione Borghese.

Tutte queste residenze, che nacquero come d'incanto, se pur non conservano la fresca magnificenza di tempi ormai sepolti, se pur le opere d'arte. che le abbellirono quando appunto l'arte era a buon prezzo, furono manomesse, quanto rimane tuttavia del loro primitivo splendore serve a renderle interessanti e sempre degne di ammirazione.

La serie delle ville, che per l'amenità del luogo richiamò sempre quantità di visitatori e di ospiti illustri, venne aperta dalla costruzione della villa Falconieri. Sorse essa nel luogo di una vecchia delizia romana, sulla villa cioè o predio dei Quintilii, che si estendeva dal colle di Mondragone fino al punto dove gli archeologi pongono il feudo dei Cusinii e del console Gabinio. Verso la seconda metà del secolo XVI e con molta attendibilità fra gli anni 1546 e 1548, mons. Alessandro Rufini fondò la villa odierna, che dovette essere ammirata e lodata e spesso visitata dal Papa, dal momento che in una medaglia coniata sotto Paolo III tra gli anni 1549 e 1550, col nome di Rufina, figurò in rilievo e in spaccato. Paolo III più volte la visitò, finchè fu in vita e vi soggiornò anche a lungo con piacere, da poi passata a Paolo Sforza, marchese di Proceno, e quindi al card. Giovanni Vincenzo Gonzaga, venne finalmente in potere dei Falconieri, che ad essa apposero il loro nome, la rinnovarono e la tennero per circa due secoli e mezzo. Una volta estinta questa cospicua famiglia, la villa venne nel 1865 ereditata dal conte Luigi di Carpegna, che, assumendo il nome di don Orazio Falconieri, la tenne incontrastatamente fino al 1883, anno in cui la vendette alla principessa Elisabetta Aldobrandini Lancellotti. E nel 1897 la pia signora volle donarla alla comunità dei Trappisti, che, sia perchè non la trovassero adatta alla austerità della loro regola, sia per altre ragioni, dopo due anni la venderono ad Ernesto Mendelsohn-Bartoldy.

Il primo ingresso della villa è di maestosa architettura, pieno ancora di reminiscenze dell'arte classica e bene adorno da un robusto ramo di quercia. Mette capo a due viali che ascendono da qui fino ad un ripiano dove si

Fig. 257. Villa Falconieri. Facciata del Palazzo.

aprono due cancelli. E subito, al di là dell'entrata, si scorge, fra il verde cupo del parco, il palazzo principesco, disegnato dalla mano bizzarra di Francesco Borromini. Il concetto che il Borromini seguì nell' ideare il palazzo sembra come fuorviato da quelli al tempo usuali; l' atrio a colonne s'innalza con una sveltezza di linee eleganti, sorretto da una trabeazione a sagomature sottili; la ricchezza della decorazione, che si frammischia alle semplici modanature dello schema architettonico, sembra come applicata, come aggiunta da una maniera e da una mano diverse, tanto per dare festosità maggiore al palazzo e tanto per renderne più appariscenti i contorni. E la bizzarria dell'emulo del Bernini si rileva subito negli aggetti un po' pesanti, nelle mensolone della cornice poco sporgente, che rende come senza superiore coronamento il palazzo, lasciandolo così erigersi come un colosso senza testa. Non è questa la piacevolezza di linee che adorna la villa Lante, linee calcolate nelle loro calme e leggiadre correttezze, tracciate dal Vignola. Là il gusto della decorazione, meno involuto, più tenue, per quanto più pensato, ottiene un effetto migliore e più consistente, pur da proporzioni minuscole; qua la grandiosità, il lusso decorativo sembra come gravare l'edificio, che perde carattere, e fa a sè uscendo dalla consueta maniera del Borromini, ed avanzando ancora d'un passo, per i particolari decorativi, su quelli segnati dal Bernini e animati da Carlo Maderna. È come un miscuglio di tipi e di stili; l'atrio arieggiante le forme classiche, viene come attaccato al rimanente da una trabeazione semplice e sottile e su essa le finestre, inquadrate a foggia strana, decorate a forte stucco, gravano, s'impostano, per quanto con originalità, ma pur sempre con un concetto discutibile, sul muro liscio, soprastante alla trabeazione.

L'interno dell'edificio corrisponde all'esterno; decorato con lusso, contiene nella prima sala una Nascita di Venere, con Nettuno che le porge i doni del mare e le tre Grazie, di Carlo Maratta, dove ancora l'artista mantiene, specie nei fondi, le sue calde tonalità di tinte azzurrine, usando d'un metodo di fresco, si può dire, nuovo, sovrapponendo al muro preparato una miscela di bianco, stemperata leggermente nell'azzurro, metodo che rimase d'allora in poi in voga e che già era servito per ripristinare le mirabili pitture delle stanze di Raffaello e della Farnesina.

La seconda sala ha sulla volta figurato il « Ratto di Proserpina » disegnato e dipinto dall'allievo di Pietro da Cortona, Ciro Ferri, mentre sulla parete appaiono figure piene di brio, di un caricaturista, celebre al tempo, Pier Leone Ghezzi. Una stanza, prossima a questa, è tutta ricca di piccoli soggetti che un maestro olandese dipinse, e sulla volta della terza sala si ritrovano le figure movimentate, per quanto forti e rudi di forme, di Ciro Ferri, in una rappresentazione confusa dell' *Autunno*. La villa fu come un'espressione sincera dell'arte tal quale fioriva in quel tempo e, laddove non arrivarono i decoratori di fresco, si supplì l'opera loro con tele immense, rappresentanti fatti della mitologia, dell'Herzendorff. E la deco-

Fig. 258. Uno degli ingressi alla predetta Villa.

Fig. 259. Altro ingresso alla predetta Villa.

Fig. 260. Nettuno porge doni a Venere: storia dipinta da Carlo Maratta sulla volta della prima sala nel Palazzo della Villa Falconieri.

Fig. 261. Figure dipinte in una sala del Casino nella predetta Villa.

Fig. 262. Centro della facciata del Palazzo nella detta Villa.

razione manierata sempre, ma giocondamente poetica, frutto di un'arte tutta particolare, che alla festa delle luci sovrapponeva una grande misura di ombre, ritorna in un fresco, figurante il Tempio di Venere. Le prospettive che Giovanni dal Borgo espresse nelle sale Vaticane, sembrano ritornare, ora cariche di colori fuligginosi e di luci rossastre, ora scialbe e confuse in prospettive nuove, circondate e come inquadrate da fregi e decorazioni di grottesche a larghe volute, accartocciate, grasse, riproducenti le strane tensioni del barocco volgente già verso i ghirigori fantastici del nuovo stile francese.

La cappella, che Benedetto XIII dichiarò di uso pubblico e che il cardinale Alessandro Falconieri abbellì, porta ancora sull' altare una grande tela a fondo nerastro, dove è impressa l'effige della Vergine di S. Maria Maggiore, con ai lati le figure dei beati Alessio e Giuliana Falconieri, che hanno al di sotto, riprodotta in una prospettiva schematica, la villa sontuosa. Nelle pareti il ricordo intimo della famiglia ritorna e il « Transito dei due suddetti beati » in un quadro di ignoto artefice, fatto quasi d'impressione, contrasta con la calma e corretta, per quanto poco classica, figurazione del Padre Eterno in gloria, dipinto nel centro della volta.

Uscendo all'aperto, una fonte sovrastata da un marmo e recante un'iscrizione è posta a capo d'un viale, terminante all'entrata superiore della villa, di faccia a Mondragone, che ad un certo tratto si dirama a destra e conduce ad un piazzaletto, donde si esce in uno spazio quadrilungo, chiuso da cipressi ed occupato da una peschiera, in mezzo a cui verdeggia un isolotto.

Quantunque la villa non sia la più sontuosa, certo è la più antica, e viene frequentemente visitata da stranieri ; il lusso decorativo, che in essa si mostra, se pure in ogni sua parte non riesce gradevole, pure qua e là manifesta sensi di buon gusto e di raffinatezza e, se non è di grande interesse dal lato artistico, pure è convincente e ben adatto, in ispecie per una dimora estiva, che doveva soprattutto essere piena di calma e bene esposta.

Il carattere delle ville Tuscolane, più che come espressione di una vera e propria forma d'arte, reca un' impronta notevole di cosciente senso della forma decorativa, che si trova, fra le altre, maggiormente sviluppato nella villa Aldobrandini. Questo fondo, che forse appartenne in antico agli Ottavi ed agli Atilii, fu posseduto nei tempi moderni da monsignor Paolo Capranica, che lo aveva ridotto, con la cooperazione dell'architetto Volterra, ad un modesto luogo di villeggiatura. Alla sua morte nel 1598, Clemente VIII, erede dei beni di cui il monsignore aveva fatto dono alla

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

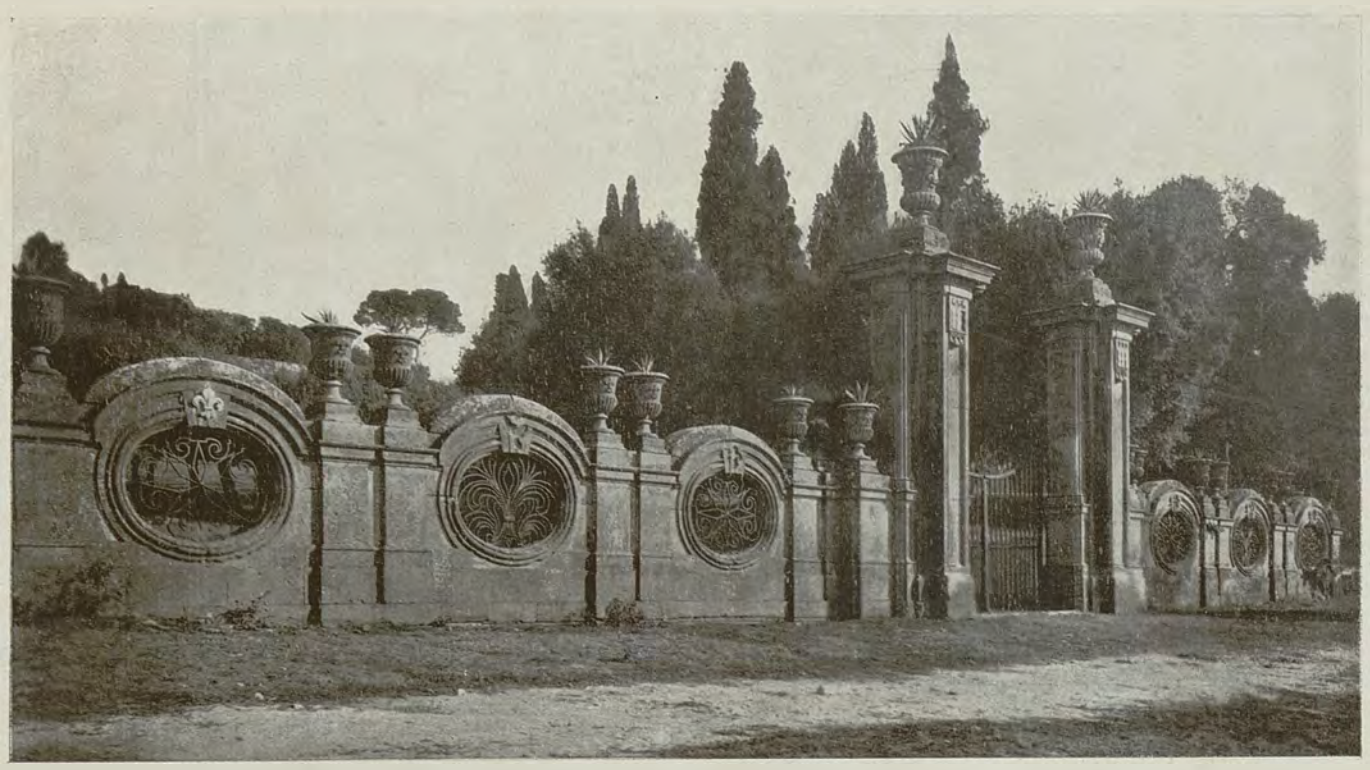


Fig. 263. Villa Aldobrandini a Frascati. Cancello e muro di cinta.

Camera Apostolica, regalava a sua volta la ben situata villa al nepote Pietro Aldobrandini. Fu egli che edificò su essa quella che oggidì tuttora avanza e si ammira. Seguendo un vecchio esempio, iniziato dal cardinale Ippolito II d'Este per la costruzione delle sue delizie di Tivoli, il pontefice aveva già ordinato al suo tesoriere generale Ludovico Zacchia di erogare forti somme per portare al fondo l' acqua del monte Algido. E l' opera di conduttura venne presto compita da Giovanni Fontana e da Carlo Maderno. Quando nel 1681 venne a morte donna Olimpia Aldobrandini e si spense con essa la famiglia, da tempo illustre, i beni di essa vennero divisi fra i Borghese e i Pamphili. A questi ultimi toccò in eredità. con altri fondi, la villa di Frascati, che, solo verso la fine del secolo XVIII, venne rivendicata ai Borghese. Quando poi si ripartirono i tre patrimoni Borghese, Aldobrandini e Salviati, la villa venne a passare in possesso di don Camillo Borghese, che prese, con il nome, anche lo stemma della vecchia famiglia patrizia.

Fig. 264. Cancello all'ingresso del Palazzo nella predetta Villa.

Da un cancello monumentale, che il Bizzocheri disegnò nel secolo XVIII, per un ombroso viale, terminante ad una fonte, si accede alla villa, che, allorchè era frequentata, era adorna di spalliere verdi di lauro, di aiuole fiorite e di statue. Non a grande distanza dall'ingresso sorge il palazzo, fiancheggiato da un giardino delizioso, che è una delle più caratteristiche opere di Giacomo della Porta. Il disegno dell' edificio risente ancora della maniera del Vignola, grave negli aggetti, coerente nelle proporzioni, ben sagomato, con un sistema di decorazione semplice, meno involuto degli altri, di un carattere calmo, che ci richiama alla mente, in qualche parte, alcuni dettagli, che il maestro da Vignola mise in esecuzione nella villa Giulia. La maestà della costruzione ritorna ancora in una specie d'emiciclo, disegnato pure da Giacomo della Porta, destinato a raccogliere le acque Aldigensi, provenienti dall'alto della villa, in cascatelle pittoresche. Nicchie decorate ad arte, statue, copie dell'antico e vaghezza di marmi, adornano ancora il Ninfeo, un tempo reso più bello e festoso da cascate e giuochi di acqua a sorpresa, che vi aveva disposto, reduce da Tivoli, dove era stato assoldato da Luigi d'Este, il fontaniere Orazio Olivieri, e dei quali rimase tanto ammirato il De Brosse che li paragonò al gran getto d'acqua di Saint-Cloud e che li disse « una delle più belle cose che possano vedersi nel genere al mondo ».

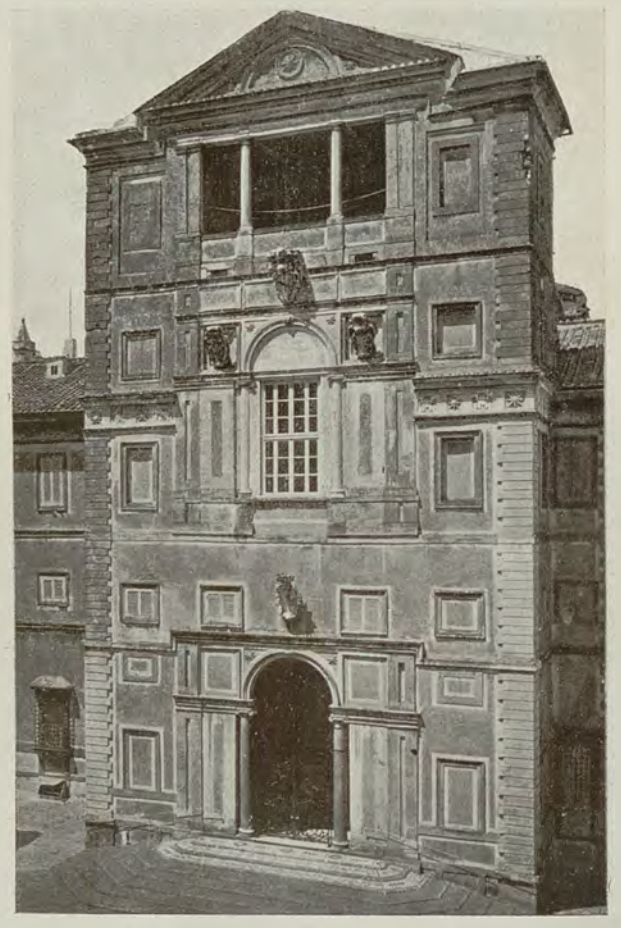


Fig. 265. Parte centrale del prospetto del Palazzo nella predetta Villa.

Un centauro, dalla torva figura, è posto nella nicchia di destra in atto di dar fiato a un corno, mentre in quella di sinistra un Ciclope siede suonando placidamente la zampogna. Nel centro, da un gruppo di scogli, s'innalza la figura di Atlante gravato dal peso del mondo, accanto a cui un tempo, come si rileva dal quadro del Lingelbach che esiste nell'interno del palazzo, si ergeva un Ercole con le braccia protese in atto di aiuto. La grande fontana, che l'Olivieri innalzò, si rapporta, nella costruzione e nel disegno, a quelle che Curzio Maccarone eresse nella villa d'Este a Tivoli ed è, insieme con quella, una delle più belle espressioni di questa arte, vero segno dei tempi, che sembrò aprire la via alle belle immaginazioni del Bernini e che anzi gliele suggerì.

(Continua). PAOLO GIORDANI.

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

Anno XVI — 4° della Nuova Serie. N. 12 — Dicembre 1907

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

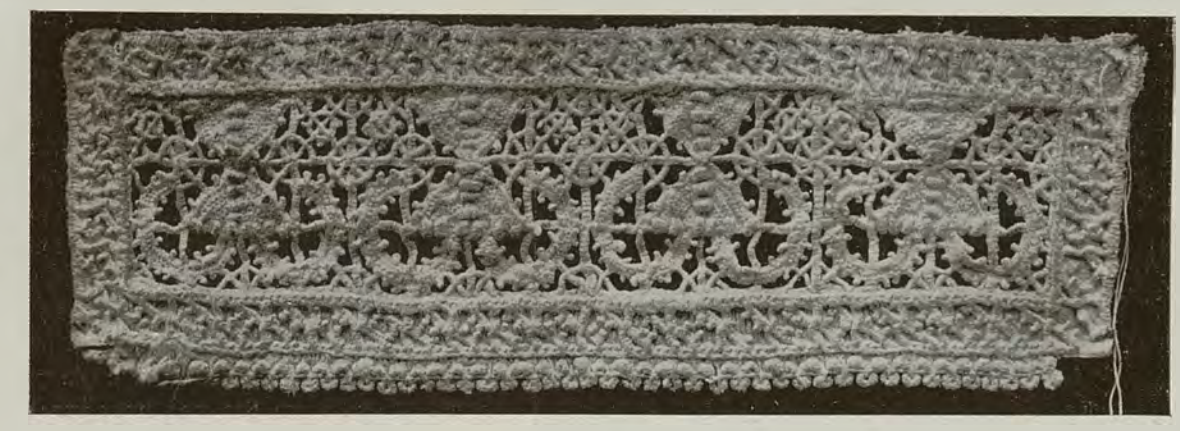


Fig. 266. Mostra dell'ornamento femminile a Roma. — Abruzzo. Polsino di camicia ricamato con punto a reticello. Prop. Signora Teodosia Santini.

XXVIII.

LA MOSTRA DELL'ORNAMENTO FEMMINILE A ROMA.

LE TRINE.

— *Fig. da 266 a 284.* —

L'OPERA Pia del Patronato delle Giovani Operaie aveva a Roma bisogno di raccoglier quattrini per meglio aiutare le sue socie. La presidente dell'opera, M.sa Patrizi Montoro, che non ricorre volentieri alla *carità mondana*, pensò a un mezzo nuovo che non avesse bisogno d'esser giustificato dal fine, un mezzo che fosse già per sè stesso un *bene*, e organizzò una *Mostra dell'Ornamento Femminile* dove si esposero le trine, gli ori, i ventagli, gli orologi, le miniature e tutte le mille piccole cose d'arte di cui dal 1500 all'Impero le belle dame si compiacquero.

Con qualche trepidazione furono chiesti gli oggetti fragili, i ricordi gelosi e preziosissimi alle famiglie patrizie e facoltose di Roma e d'Italia.

Vorranno separarsi dai loro ornamenti le eleganti signore e i diffidenti raccoglitori? E ancora si troveranno, dopo tante razzie, oggetti d'arte negli scrigni dei signori italiani?

Anche questa volta avvenne ciò che avviene a chi cerca cose d'arte nel nostro prodigioso paese: se cerca uno, trova cento. Infatti il solo *difetto* che abbia la mostra è forse l'*eccesso* di cose belle, raccolte e un poco affastellate nelle due mirabili sale di Palazzo Rospigliosi.

* * *

Nella prima sala, in dodici bianche vetrine foderate di damasco rosso, sono esposti i merletti; e la raccolta, almeno per quanto riguarda le trine italiane, è pressochè completa.

Per rendere più evidenti e più espressive le qualità caratteristiche delle diverse parti d'Italia, che così chiaramente si mani-

Fig. 267. Abruzzo. — Camicia ornata di trine a reticello. Prop. Signora Catafassi di Sermoneta.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 268. Abruzzo. Camicia con trine e falsature di punto avorio. Prop. Signora Catafassi di Sermoneta.

festano in questa piccola arte bella, si sono divise le trine per regioni. Venezia, regina dell'ago, sfoggia i suoi prodigi, dai primi punti tagliati dell'inizio del 500 ai meravigliosi punti di Venezia *col fondo* dell'ultimo settecento: mentre la Sicilia espone i *fili tirati*, quasi esclusivamente prodotti laggiù, e alcuni ricami a colori su tela bianca, di un disegno purissimo e pieno di nobiltà. Le Marche presentano varii saggi di *punto reale* sulla fine tela di *Reims*, di facile esecuzione e di un gusto delicatissimo. L'Abruzzo ha il *punto avorio* e quel fusello a *disegno sciolto* che nella loro schiettezza rusticana parlano un linguaggio pieno di grazia e di interesse. Milano, col nastrino a fuselli che gira ininterrotto, disegnando intrecci e nodi e figure varie e leggiadre, ha anch'essa una forma di trina che è tutta sua. Genova, regina del fusello, in Italia, ha visto le sue trine glorificate dai pennelli di Van Dyck e di Rubens, nelle famose *rosaces*, di cui si ornavano, nel 600, i gran colli e le bavere dei re e dei grandi d'Europa. Una intelligente raccoglitrice di Firenze cercò di preferenza i saggi di questa forma di merletto meno *popolare* oggi, e però pregevolissima, e ne mandò un piccolo numero alla Mostra, quanto basta a dare un'idea dell'importanza del fusello genovese, che arriva a riprodurre i disegni per *reticello* e punto in aria, gareggiando coll'ago così da ingannare l'occhio più esperto.

Poichè risulta chiaro da questa Mostra come ogni donna, nel fiorir di quest'arte (che fu la sola esclusivamente femminile) si servisse del mezzo di cui disponeva: ago, fuselli, modano, uncinetto, per tradurre il disegno che le piaceva. Qui si vede un disegno per fusello eseguito all'uncinetto; in un lavoro paziente di punto a rammendo si riconosce la copia di una stoffa coi grifi, i draghi, la torre, il cavaliere; una sfilatura minuta e precisa rivela l'intenzione di imitare un punto di Alençon...

Altrettanto libero è il disegno. Dai libri che Cesare Vecellio, Aurelio Passerotti, il Vinciòlo e altri dedicano alle signore con mirabili disegni per trine e ricami, l'antica lavoratrice trae i motivi principali, che dispone poi liberamente con un senso dell'equilibrio e un gusto perfetto, *componendo* il disegno a suo piacimento. Questo è il lavoro più individuale, più personale che esista: non trovammo mai due trine identiche, nè trovammo mai copiato esattamente un antico disegno: v'è chi toglie, chi aggiunge, chi modifica, v'è anche chi travisa e fraintende il modello, ma nessuno copia pedestremente, senza metter nell'opera sua una nota personale.

Allo stesso modo nessuno di quegli antichi lavori par fatto *senza amore*. Quella grazia, quella finezza di esecuzione, quel lusso di particolari curati con pazienza infinita, che ci fa attoniti, quasi sgomenti, davanti alle trine di Venezia, per la minuzia delle roselline, la ric-

Fig. 269. Marche. Ricamo di punto reale con grosse trine abruzzesi a fuselli. Prop. Comm. Giovanni Tranquilli.

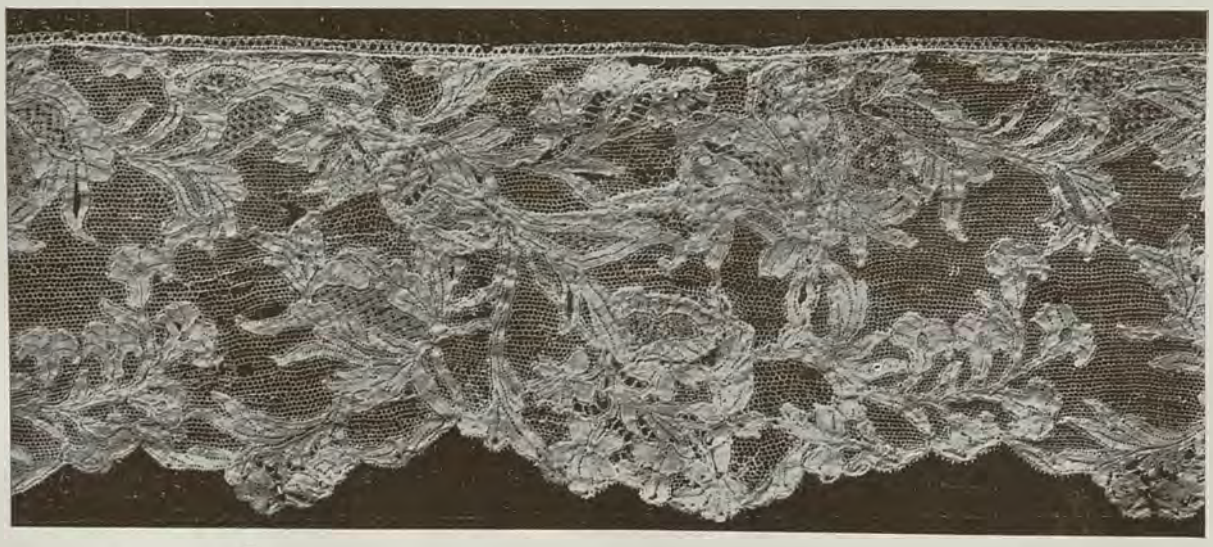


Fig. 270. Punto di Venezia col fondo. Sec. XVIII. Collezione Arnari in Firenze.

chezza dei rilievi, la finezza del fondo, sono frutti dell'*amore* che le antiche lavoratrici mettevano nell'opera, amore che fu la loro gioia, ed è oggi la loro gloria.

È questo che fa delle antiche trine tanti piccoli oggetti d'arte; ed al valore artistico esse devono d'aver sopravvissuto alla moda, attraverso quattro secoli, e di poter oggi, dopo una breve sosta, ricominciare una vita nuova, un vero rinascimento.

Nelle mani delle nostre donne rifiorisce, come per un prodigio, l'antica virtù, e in ogni piccolo paese, dal villaggio marinaro del-

l'estrema Sicilia alle più lontane borgate delle Alpi, si vengono felicemente ritentando le antiche forme di lavoro femminile. I disegnatori e gli artisti, auspici a Bologna Alfonso Rubbiani e Achille Casanova, non sdegnano di tracciar disegni geniali per ricami e merletti, adattando l'arte antica ai nuovi bisogni e ai nuovi sentimenti. E come nel 500, le dame non solo amano di ornar le vesti e la casa col lusso nobile e discreto delle trine vere, ma si occupano della produzione

Fig. 271. Venezia. Punto a reticello. Sec. XVI. Prop. Marchesa Longhi-Serventi.

dirigendo, consigliando, incoraggiando le operaie. E meglio che nel 500, per il sentimento nuovo di solidarietà umana proprio del nostro tempo, le signore si occupano anche della questione finanziaria, particolarmente spinosa in materia di *lavoro di lusso*, in parte soggetto alle pericolose alternative della moda.

Venezia, la trionfatrice della Mostra, ammonisce e consiglia di *far bene* e di *far bello* per vincere tutte le difficoltà e tutte le possibili defezioni. Le sue trine ad ago e le poche a fuselli, così le più semplici nel disegno geometrico come quelle ricche di rilievo e audaci e libere nello svolgersi dei

Fig. 272. Cuscino ricamato di punto reale e reticello. Prop. S. E. donna Bice Tittoni.

Fig. 273. Cuscino ricamato a punto riccio e reticello. Prop. Signora Giordani-Antonelli.

Fig. 274. Genova. Trina a fuselli. Prop. Signora Ida Schiff.

rami e delle volute, sono sempre di un disegno limpidissimo, evidente, logico. Parlano chiaro. Si vede donde sorge ciascun fiore, dove va e come si svolge l'intreccio dei nodi e dei fogliami: il fondo, anche quando è follemente ricco, non toglie nulla alla chiarezza riposante del disegno e al perfetto equilibrio della composizione. In questa Mostra, dove, per la prima volta, si vede raccolta tanta copia di trine nostrane e straniere, questa bella qualità italiana risulta evidente.

I *reticelli*, i *punti in aria*, i *punti tagliati a fogliame*,

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

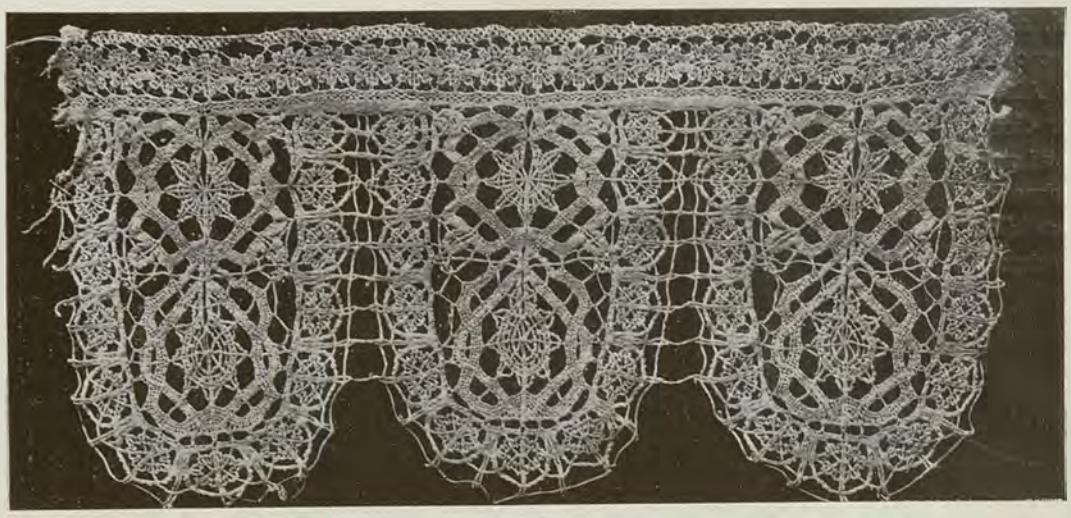


Fig. 275. Genova. Trina a fuselli. Prop. Signora Ida Schiff.

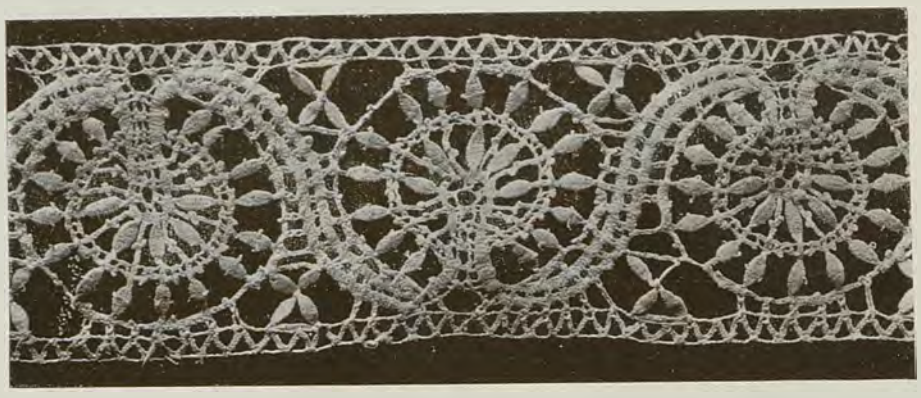


Fig. 276. Genova. Trina a fuselli. Proprietaria la predetta signora.

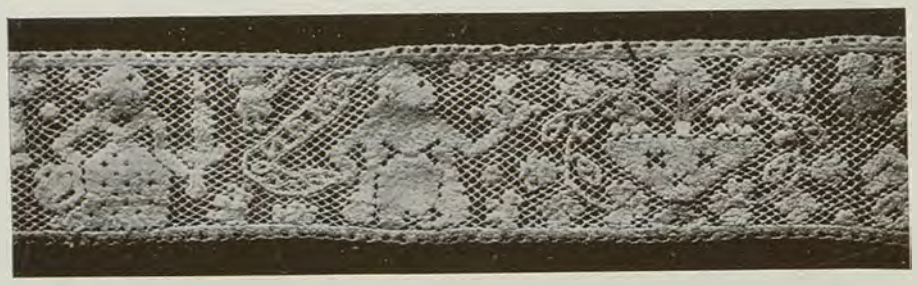


Fig. 277. Modano in tralice ricamato di punto a tela. Prop. Marchesa Collicola.

Fig. 278. Cuscino ricamato in seta. Copia di una stoffa siciliana. Prop. Comm. Antonio Salinas.

come le trine a fuselli di Genova e di Milano, fanno un singolare contrasto colle Fiandre finissime, e i *points d'Angleterre*, a volte vaghi e confusi nel disegno soverchiamente intricato e fitto, come nel *jabot* della collezione Sermoneta, così fine da mutar quasi l'ammirazione in un senso d'angoscia: o come negli Alençons di un disegno povero e trito nella ripetizione costante dello stesso breve motivo, anche se elegantissimo.

* * *

Noi crediamo all'utilità di queste piccole mostre retrospettive, come scuola di gusto. Gli oggetti che i secoli ci hanno serbato, fra i quali (anche prima dei *Comitati d'accettazione*)

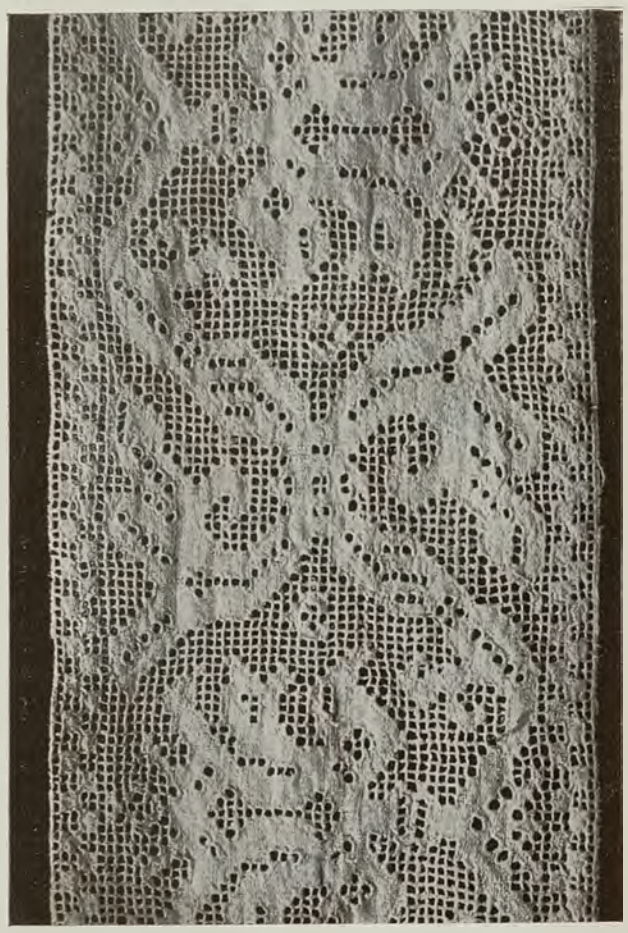


Fig. 279. Sicilia. Merletto a fili tirati. Prop. Contessa Phelps-Resse.

il tempo ha fatto la scelta, sono, in generale, fra i migliori prodotti dagli antichi. Guardarli, studiarli, riempirsene gli occhi, può valere una specie di cura ricostituente per la fantasia degli artefici, e dei committenti.

E non foss'altro, il togliere dal mistero delle case, chiuse al pubblico, i tesori ignorati, risponde a un buon sentimento democratico: un poco di gioia per tutti, dacchè ognuno sente oramai che una cosa bella è una gioia.

ELISA RICCI.

Fig. 280. Milano. Trina a fuselli. Prop. Signora Ada R. Millelire.

Fig. 281. Punto di Argentan, ad ago. Prop. Principessa Doria.

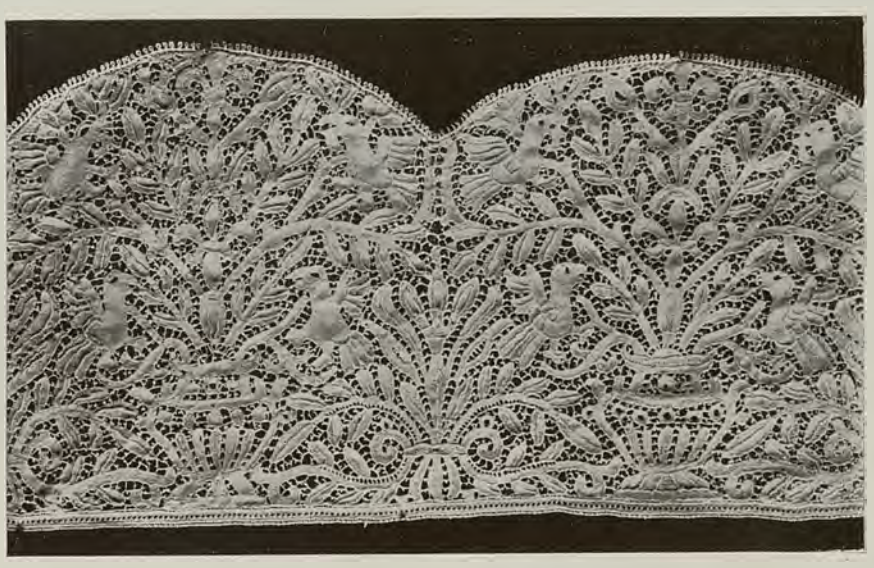


Fig. 282. Punto di Spagna, ad ago. Sec. XVII. Prop. Principessa Doria.

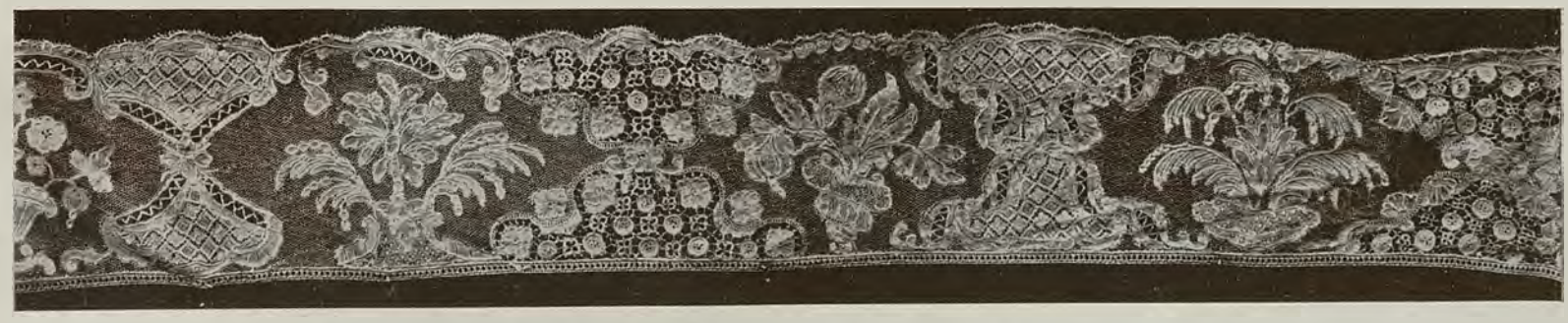


Fig. 283. Fiandra. Trina a fuselli. Sec. XVI. Prop. Signora Campodonico Cittadini.

Fig. 284. Punto di Alençon, ad ago. Prop. Principessa Giovanelli.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

XXIX.

LE VILLE DI FRASCATI.

(Continuazione e fine)

— *Tav. 67, 68 e 69. Fig. da 285 a 289.* —

NELL'ALA destra del palazzo di villa Aldobrandini si apre l'oratorio, adorno in origine da dipinti sbiaditi di Domenico Cresti, rafforzato poi dalla mano robusta e dal colorito franco del Domenichino che alloggiò alla villa, allorchè dovette fuggire da Napoli, insidiato dal Ribera. Ma la bella decorazione del Bolognese è andata perduta e fu sostituita dal principe Francesco Borghese con una moderna.

A sinistra del Ninfeo, si apre la sala del Parnaso, dove venne riprodotto il monte della Focide in cui l'acqua, per opera di opportuni congegni, dava moto e suono ad un organo, che maestro Venard aveva ideato, mentre le Muse ed Apollo, aggruppati sul poggio, con lo stesso mezzo mossi, emettevano armonie dai loro strumenti. Gli artisti e i concetti venivano forniti al magnifico costruttore dalla villa d'Este a Tivoli; fu là, sotto la direzione sagace di Pirro Ligorio, che si svilupparono i motivi di decorazione, usati poi nelle ville dell'ultima metà del secolo XVI e della prima del secolo XVII.

Su disegno del Domenichino, e forse sotto la sua direzione, Alessandro Fortuna, allievo del maestro bolognese, dipinse sulle pareti i fatti della storia d'Apollo, e il Viola, ispirandosi a Giovanni del Borgo, vi colorò animati paesaggi. Frattanto da tanti piccoli fori, qua e là nascosti nella sala, uscivano getti d'acqua sottili, che andavano a cospargere gli astanti, causando molto divertimento nei personaggi, che visitavano la villa, tanto che si dice che qualche pontefice vi conducesse a bella posta dei cardinali per ridere del loro imbarazzo, poichè erano investiti dagli spruzzi della inaspettata pioggia.

Nel palazzo, il salone è tutto tappezzato da Arazzi di Aunesio di Barbara, da Massa Carrara, che vi ritrasse la Fucina di Vulcano, il Parnaso ed Orfeo. Forse anche Federico Zuccari lavorò per la villa, chè la Vittoria, che nel centro della volta è ritratta, risente in gran parte della sua maniera di disegno, per quanto nelle bituminose luci delle carni si allontani in parte dal metodo di pittura solito al maestro umbro. Sulle volte delle camere a destra il cav. d'Arpino colorì alcune leggende del vecchio Testamento: nella prima è rappresentata la morte di Sisara e nella seconda David e Abigail, con un disegno robusto, ma con colori fiacchi e terrosi. Nella terza stanza lo stesso Arpinate frescò altri tre soggetti, che alcuni ritennero per opera del Domenichino. Certo il cav. d'Arpino trattò questo soggetto con un carattere differente dal suo solito e cercò fare di più, fondere cioè i colori, che in lui son sempre freddi e gittati senza vita: le ombre, correnti in massa, s'intercalano ai chiari con gradazioni morbide che ci ricordano la maniera di Domenico Zampieri, ma quanta differenza fra queste opere e le pitture del Bolognese, così cosciente nello studio dei piani e così corretto ed esatto, se non addirittura ardito, negli scorci. Ed il cav. d'Arpino ritorna ancora nella villa tuscolana, che anzi sembrò là dar saggio più completo dell'arte sua turbinosa; nelle stanze che seguono, egli dipinse la Morte del Gigante Golia ed una Giuditta, che fece pensare ad alcuni intelligenti di arte, se fosse da attribuirsi al Domenichino, ricorrendo in essa in parte, per quanto smorzate da effetti involuti, le caratteristiche già notate, specie nella scienza di combinare i colori.

Questa la decorazione della villa che, per la sua magnifica esposizione, si nomò del Belvedere, esposizione che aveva stupito e riempito d'ammirazione Volfango Goethe, recatosi a visitare il proprietario, tanto che ne volle uno schizzo: da esso, che con probabilità fu tracciato da Filippo Hackert, uscì un bel dipinto che orna tuttora la casa del poeta a Weimar.

Meno abbellita da cose d'arte, ma pur essa di un qualche interesse, sorse per opera di monsignor Ferdinando Taverna, tra il 1604 e il 1605, l'attuale Villa Borghese. Una volta che il Taverna fu eletto cardinale, prevedendo che Paolo V gli avesse a cedere il vescovato di Novara, lasciò la villa nel 1614 al cardinale Borghese, nipote del papa. Passata a nuove mani, la villa si abbellì ed acquistò un accesso magnifico, disegnato da Girolamo Rainaldi, che seppe fondere bene armonicamente gli elementi del classico e dello stil nuovo. Dall'ingresso per un viale serpeggiante tra liete ombre

Fig. 285. Villa Aldobrandini a Frascati. Fontana.

di alberi e verdi spalliere, si giunge al ripiano che contiene il palazzo. L'opera architettonica, resa forse troppo vasta in proporzione dell'altezza, di uno stile barocco, se possiamo dire, mitigato, venne sveltita da due piccoli portici laterali, che nascondono quasi le ali posteriori della costruzione, mascherando così in parte il cattivo effetto, nato dalle mancate giustaposizioni degli ordini. L'interno del palazzo è ben disposto e comodo, tanto che anche Paolo V potè talvolta farvi dimora. Il primo piano con vaste sale, biblioteca e cappella privata, un tempo dovette con ogni magnificenza essere decorato; tuttora esistono dipinti ed arazzi, postivi forse per una visita che Benedetto XIV fece al signore della villa.

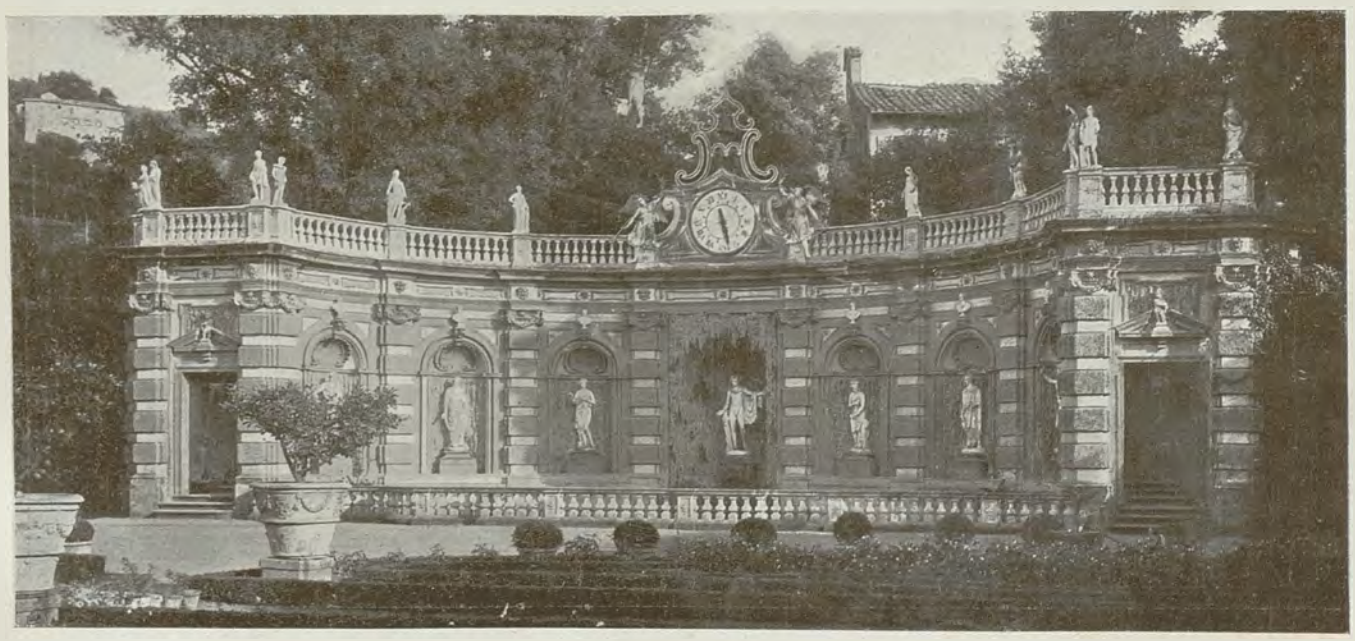


Fig. 286. Villa Lancellotti a Frascati. Esedra nel giardino.

Il fondo che edificò il Taverna, che per tre secoli rimase nel patrimonio dei Borghese, verso la prima metà del secolo scorso fu lasciato in abbandono, però poco dopo la morte del principe Francesco, avvenuta nel 1839, dopo che si divisero i beni del principato, la villa passò in possesso di don Marcantonio che presto la ridonò al suo antico aspetto di comodo e ben esposto soggiorno.

Ma la famiglia Borghese abbellì, e forse con merito maggiore, un altro fondo, che, circa la metà del secolo XVI, era stato acquistato dal cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano, al solo scopo di

godersi la pace e la salubre tranquillità di quei luoghi. Ma erano stati dal detto cardinale appena iniziati i lavori, allorchè tutto fu venduto al card. Ranuccio Farnese. E subito il munifico prelato diede opera alla continuazione dei lavori, ma, venuto a morte, nel 1565, il fratello card. Alessandro, erede legittimo, vendè la villa al card. Marco Altemps, che, per la sistemazione del palazzo, si dice che si servisse del Vignola. E' certo che il Vignola entrò, almeno in qualche modo, nella costruzione dell'edificio, come almeno si rileva dalle molte lettere che il governatore della villa scriveva al card. Altemps durante la costruzione del palazzetto; quale parte però avesse, non possiamo riscontrare, chè nella costruzione, si risentono già i difetti di stile e le prime scorrettezze del barocco, inerenti al carattere artistico di Martino Longo, che dovette, se non disegnare, certo consigliare molto (così almeno si rileva dalle accennate lettere) nel tempo specialmente in cui egli innalzava il grande edificio di Mondragone.

In una sala terrena del palazzo, in una fascia corrente sotto il soffitto, si vedono alcuni stemmi del cardinale Altemps, intercalati ad episodi della storia sacra, che nel fare delle figure, nei paesaggi, un po' scuri, ma pur sempre dettagliati, nell'ombre scialbe delle carni, ci ricordano il pittore fiammingo Cornelio de Witte, che già aveva profuso le sue opere di grot-

Fig. 287. Vasca architettonica nella predetta Villa.

tesche alla villa d'Este a Tivoli. Nel 1613 la villa passò al cardinale Scipione Borghese e fu, da quel tempo, chiamata Villa Vecchia, per contraddistinguerla da quella Taverna, riattata, come abbiamo visto, da membri della famiglia Borghese.

Però questi due possessi della casa principesca, che un tempo, sebbene inferiori agli altri, pur dovettero avere un carattere proprio di signorilità, sono caduti in grande decadenza e non sono che lontani ricordi di quel che furono, allorchè Annibal Caro li visitava e li descriveva preziosamente.

Prima possessione dei Visconti fu la odierna villa Lancellotti, indi dei Bonacci, dei Mattei e successivamente del card. Ferdinando Gonzaga e di Roberto Primo, da cui, per diritti matrimoniali, passò alla famiglia dei Piccolomini. Nell'anno 1620, non si sa per quale ragione, se ne trova padrone il card. Capponi. I Piccolomini cercarono in ogni modo di abbellire il fondo e lo tennero fin verso la metà del secolo scorso, tempo in cui passò al barone Francesco De Wilhem, dal cui figlio nel 1867 giunse in possesso del principe Lancellotti.

L'ingresso, pregevole opera architettonica, sorge sulla piazza Borghese. L'opera è al tutto moderna, come anche si rileva dalla iscrizione appostavi, e posta nell'arco sottostante la statua di Telegono, a cui la leggenda attribuì le origini di Tuscolo. Il giardino vasto e ben coltivato si distende oltre questa entrata, e in mezzo ad esso fu costruita con opera elegante, se non suntuosa, come le sopra esaminate, una fontana, in cui ricorrono anfore colossali e gruppi di bossoli.

Da qui si va verso il palazzo, situato in un punto elevato, d'onde si ammirano belle prospettive. L'edificio, in gran parte moderno, per quanto corretto nelle linee ben rispondenti nelle proporzioni, non offre dal lato decorativo grande interesse all'esterno; nell'interno si nota subito nel vestibolo un bel musaico, proveniente da uno scavo, in cui sono riprodotti quattro gruppi di lottatori, con armi diverse. Sulla volta della gran sala ricorrono affreschi moderni di un pregio discutibile, mentre le pareti sono adorne delle grandi tele dello Herzendorff, su cui sono effigiate scene mitologiche, che furono ornamento per lungo tempo della Villa Falconieri. Nelle stanze laterali, per quanto rialzate, riappare il gusto decorativo del '600 in due centri di volta, che si vogliono di mano di Annibale Caracci. L'arte del pittore in questa sua manifestazione, se pure è genuina, non avrebbe fatto grandi passi, il carattere di uniformità, che già si ritrova nelle sale del Palazzo Farnese, ricorre anche qui, dove però il disegno alle volte manca e il colorito sembra come distinguersi, per una ricorrenza continua di rosse tonalità, che ricordano un po' troppo davvicino il Guercino.

Nella facciata posteriore del palazzo, un po' fredda negli aggetti, si trova

Fig. 288. Villa Borghese a Frascati. Arco d'ingresso.

un terrazzino dove sono raccolti alcuni resti dell'antichità, fra i quali si nota un cippo, dedicato ai mani di G. Furio Turpiliano. E di contro al palazzo, verso mezzogiorno, si stende il giardino, tutto coltivato a fresche aiuole, producenti fiori di tinte svariate, e avente nel fondo un Ninfeo, adorno di statue e di busti, dove, in una piccola grotta, ad imitazione delle belle grotte che produsse l'arte dell'ultimo scorcio del secolo XVI e della prima metà del secolo XVII, spicca una bella copia dell'Apollo del Belvedere. Stalattiti pendono dalla piccola grotta e, attraverso ad essi filtra l'acqua, che acquista colori brillanti per il rifrangersi dei raggi solari, grotticella che molte volte allietò del suo mormorio il Baronio, che erasi colà ritirato per meditare e compilare i suoi « Annali ».

Fig. 289. Villa Torlonia a Frascati. Rampe e gradinate.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Non si può dire che le ville di Frascati abbiano avuto dal lato artistico un carattere individuale chè sorsero differenti e per età e per stile, però prese singolarmente offrono, come dicemmo, un interesse, se non altro, di curiosità.

Nel gruppo occidentale di dimore estive costruite nell'amenità di quei luoghi dalle nobili famiglie, è notevole la villa Torlonia. Il terreno di essa fu senza dubbio parte della celebre delizia di Tuscolo, appartenuta a Lucullo. Dopo il Rinascimento, nel 1563, il luogo appartenne ad Annibal Caro, che lo aveva appunto acquistato dietro le molte sollecitazioni del card. Ranuccio Farnese.

L'elegante scrittore in quel ritiro, pieno di fresche ombre e di care aiuole, voleva trascorrere gli ultimi anni di sua vita, chè egli era « intento più di star sano che di sapere ». Fu certo in quell'ameno luogo di pace che egli attese alla traduzione dell'Eneide di Virgilio, ma solo per poco egli potè godersi la sua cara villa, giacchè il 1566 venne a morte.

Questa notizia del possesso del Caro venne scoperta dal Corvisieri nell'Archivio comunale di Roma e dall'atto, rimesso da lui in luce, togliamo che, nel 1571, la famosa villetta fu acquistata da Beatrice Cenci (non la sventurata figlia di Francesco) per 1800 scudi. Beatrice Cenci nel 1596 cedette la villa per 1200 scudi al card. Tolomeo Galli di Como, che a sua volta la alienò nel 1607 a favore del card. Scipione Borghese, che vi condusse l'acqua con molta opera e spesa, servendosi di ingegneri valenti, quali Giovanni Fontana, Flaminio Ponzio e Carlo Maderno. Nel 1614 la villa, già rinnovata ed abbellita, venne ceduta al duca di Gallese Giovan Angelo Altemps, che nel 1621 la vendette al card. Ludovico Ludovisi. Nel 1669 ne entrò in potere Stefano Colonna, duca di Bassanello e da esso, nel 1673, passò alla vedova Lucrezia Colonna, che a sua volta ne fece dono al suo secondo marito Giuseppe Lotario Conti. Costui nel 1703 incorporò la villa alla primogenitura Conti e a questi rimase fino oltre al primo quarto del secolo XIX allorchè passava agli Sforza Cesarini e dal duca don Salvatore di questa famiglia, all'attuale possessore, duca Leopoldo Torlonia.

La villa è certo una delle più superbe di Frascati. Quattro grandi scalee balaustrate conducono dal piano inferiore al piano superiore da cui per uno stradone, fiancheggiato da alberi, si giunge in un piazzale semicircolare, messo a giardino, dove di fronte appare il palazzo signorile. Una fontana, conosciuta sotto il nome di « candeliere », con giuochi d'acqua e altri zampilli, in vista a tutta Frascati, sorge nel mezzo. Il palazzo ha un prospetto elegante nella severità delle linee, un po' diverso dagli altri, la sua decorazione esterna è semplice e ben appropriata, arieggiante qua e là il rococò, ma moderatamente, senza lusso di motivi; l'interno dell'edificio è più grandioso e forse più ben disposto di quello che potrebbe sembrare al di fuori, chè diversi ampliamenti e restauri in epoche diverse sono subito riconoscibili. Il salone di ricevimento porta nel centro un bell'affresco, figurante il Trionfo di Bacco, mentre nella stanza vicina, un colorista Maffeo Mucci, che nella calda tonalità delle tinte rosate ci richiama i barocchi veneziani, ci presenta un bel fresco, rappresentante la « Forza che riconosce la Mansuetudine ». Ma l'opera più ammirevole di decorazione consiste in un quadro che sovrasta il camino, barocco ma grandioso, della seconda stanza d'ingresso. E' un pregevole dipinto ad olio del secolo XVII, che ci presenta Torquato Conti, circondato dai suoi familiari ed ufficiali, mentre parte in esilio volontario per l'Ungheria. L'autore del quadro è sconosciuto, ma subito un riflesso della grande arte classica ci colpisce in esso, nel tratto squisito delle figure e nei panni morbidi, severamente coloriti, che richiamano in qualche modo alla nostra mente il raffinato, per quanto studiato, colorire della scuola bolognese di quel tempo.

E dal palazzo, per il viale dei platani, salendo per le ampie scalee, si ritorna al giardino, in cui zampillano, fra il verde allegro, fontanelle combinate con giusti giuochi d'acqua. In fondo, tra gli alberi secolari, raccolta nella solennità maestosa del paesaggio, appare la cascata, costruita nella roccia, per cui, con getto spumoso, si precipitano le acque, che si uniscono in una tazza posteriore fiancheggiata da larghe pareti a nicchie, dove sono tazze e mascheroni, da cui un tempo spicciavano lieti e in gran copia, freschi zampilli. La fontana, nel modo come è architettata, ci richiama la fontana dell'Ovato della villa d'Este e non vi ha dubbio che Carlo Maderno, costruendola, s'ispirò alle belle linee ideate da Pirro Ligorio, allietate dalla genialità fantastica del fontaniere Curzio Maccarone. Dalla cascata, per gradinate che riuniscono i piani diversi, si giunge al fontanone, dove appunto v'è studio di combinare gli elementi stessi dati dalla natura con un senso pittoresco, fondendo l'effetto della candida spumosità delle acque con il verde cupo degli alberi annosi. Un semplice cancello dalla villa ci riconduce in aperta campagna, lussureggiante di vigneti disposti in colline, ricca d'acqua e volta verso lo sconfinato agro romano, lumeggiato da pallide tinte giallastre. E più appresso, si mostra verde di platani villa Muti, villa Grazioli spicca col maggiore dei suoi cipressi e dietro ad essa villette e piccole case bianche, sparpagliate « come branchi di pecore pascenti », si affacciano civettuole sul cupo colore dello sfondo, che sembra chiudere, come in una grande cornice, le delizie estive delle nobili famiglie di Roma, piene, come vedemmo, di elementi d'arte, sbocciati in tempi in cui l'arte era un mezzo, appunto perchè molto prodotta, a godere le dolcezze della vita.

PAOLO GIORDANI.

Fig. 290. Formella su motivo di melagrano per intaglio in legno: modello del prof. Luigi Mengoli.

Fig. 291. Composizione su motivo di girasoli per soprapporta: modello del professore suddetto.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

INDICI DELL'ANNO SEDICESIMO

1907

I.

TESTO

	Pagina
Una vôlta dipinta dal Garofalo nel 1519 a Ferrara. *Giuseppe Agnelli*	3
In proposito di una scuoletta femminile	5-45
Lettere e ornamenti nella Bibbia di Carlo il Grosso, anni 885-877. *Lionello Venturi*	9-13
Figure di animali nell' arte antica. — I. La Grecia Micenea. — II. L'arcaismo nella Grecia classica — III. La Grecia classica dall'arcaismo all'età ellenistica. — IV. L' età romana. *G. Patroni* .	16-33-55
La chiesa dell' Incoronata a Lodi. *Giovanni Agnelli*	21
Stuccatori barocchi nelle chiese di Roma. *Diego Angeli*	25-29
Invenzioni decorative d' un Secentista francese. *A. Melani*	37
I monumenti sepolcrali di Napoli nel Trecento. *L. Serra*	42-52
Il sentimento ornamentale nella pittura veneta. *Lionello Venturi* .	49
Nuove decorazioni in una Cappella in S. Francesco a Bologna. *A. Rubbiani*	53
Le vôlte dipinte nel palazzo Costaguti Roma. *P. Giordani*	54
I monumenti sepolcrali del Rinascimento a Napoli. *L. Serra* . . .	58-68
Gli stucchi nel palazzo del Grillo a Roma. *P. Giordani*	61
Dal Roccocò all' Impero — Giocondo Albertolli. *A. Annoni*	69-77
Il Palazzo di Venezia e quello della Cancelleria in Roma. *P. Giordani*	73-81
I momumenti sepolcrali del periodo barocco nelle chiese di Napoli. *L. Serra*	84
Alessandro Vittoria da Trento. *Luigi Serra*	85
Le Ville di Frascati. *Paolo Giordani*	89-98
La Mostra dell'ornamento femminile a Roma — Le trine. *Elisa Ricci*	93

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1. - Riquadro nel grande fregio dipinto sui prospetti del nuovo Palazzo della Cassa di Risparmio a Pistoia : pittore prof. Achille Casanova da Bologna.

„ 13 - Riquadro nel grande fregio dipinto sui prospetti del nuovo Palazzo della Cassa di Risparmio a Pistoia : pittore prof. Achille Casanova.

„ 30-31 - Modelli di ricami per varie applicazioni composti nella Scuola Femminile di Disegno fondata in Milano dalla Società Umanitaria.

N. 37-38 - Nuove decorazioni della Cappella Boschi in S. Francesco a Bologna ideate da Alfonso Rubbiani, svolte ed eseguite dal prof. Achille Casanova.

„ 49 - Modelli per lavori in pelle impressa e colorata : composizioni del prof. Calori.

» 61 - Broccato genovese del secolo XVIII nel Museo d'Arte antica in Torino.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Vôlta dipinta da Benvenuto Tisi detto Garofalo nel Seminario di Ferrara. — Anno 1519.

„ 3 e 4 - Lettere miniate nella Bibbia di Carlo il Grosso serbata nella biblioteca del Convento di S. Paolo fuori le mura di Roma — Anni 885-887.

„ 5 e 6 - Saggi di ricamo eseguiti nella Scuola professionale femminile per operaie fondata dalla *Società Umanitaria* in Milano.

„ 7-8-9 - Lettere miniate nella Bibbia di Carlo il Grosso serbata nella biblioteca del Convento di S. Paolo fuori le mura di Roma. — Anni 885-887.

„ 10 - Putti di un monumento nella chiesa di Gesù e Maria in Roma. — Seconda metà del sec. XVII.

„ 11 - Sculture del Seicento e del Settecento sulle porte delle chiese di S. Agata dei Goti e dei Trinitari a Roma.

„ 12 - Vôlta di un salottino da toeletta ornato di stucchi con dorature : pittore Gaetano Samoggia di Bologna.

„ 14 - Ordine inferiore e loggia superiore nella chiesa dell'Incoronata a Lodi. — Fine del Sec. XV.

N. 15-16-17 - Decorazioni barocche nella chiesa di S. Francesco di Paola a Roma.

„ 18 - Lampada in bronzo ideata dallo scultore prof. Francesco Jerace per il Santo Sepolcro a Gerusalemme. — Lampada per il sepolcreto composta dal prof. Giulio Casanova.

„ 19 - Sostegno in argento per il cilindro contenente la pergamena offerta alla Compagnia delle Assicurazioni Generali dalla Società milanese d'Assicurazione contro i danni della grandine. — Invenzione e disegno del prof. A. Cattaneo ; lavoro del cesellatore A. Ronchi.

„ 20 - Pennacchi della cupola nella chiesa dei Santi Luca e Martina a Roma - — Sec. XVII.

„ 21 - Armadi nella sagrestia e pulpito nella chiesa di Alzano Maggiore : lavori dei fratelli Fantoni. — Fine del Sec. XVII e principio del XVIII.

„ 22 - Inferriate del Sec. XVIII in una finestra del palazzo Aldrovandi a Bologna e sotto l'antico pulpito del Duomo di Modena.

„ 23 - Armatura detta di Carlo V: arte milanese del Sec. XVI. — Armatura nel busto di Francesco II Gonzaga all'Accademia di Mantova.

„ 24 - Armatura ageminata di Francesco Maria della Rovere duca di Urbino nel ritratto del Baroccio alla Galleria degli Uffizi in Firenze.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

N. 25 - Monumento a Re Roberto d'Angiò e Bassorilievi rappresentanti la leggenda di S. Caterina nella chiesa di S. Chiara a Napoli. — Prima metà del Sec. XIV.

„ 26 - Monumenti a Carlo duca di Calabria in S. Chiara e a Re Ladislao in S. Giovanni a Carbonara in Napoli. — Sec. XIV.

„ 27 - Monumenti a Raimondo del Balzo ed agli Angioini nella chiesa di S. Chiara a Napoli. — Sec. XIV.

„ 28 - Capitello trovato nel Foro Romano e Cimasa trovata negli scavi del traforo sotto il Quiriniale.

„ 29 - Frammenti nel Foro Traiano e fregio nel Foro Romano.

„ 30 - Antefissa e frammento di cavallo trovati a Civitalavinia.

„ 33 - Ricami per varie applicazioni eseguiti nella Scuola professionale femminile fondata in Milano dalla Società Umanitaria.

„ 34 - Ciborio e balaustrata del presbiterio rialzato, nel Duomo di Aquileia. — Fine del Sec. XV.

„ 35 - Ancona di Pellegrino da S. Daniele nel predetto Duomo.

„ 36 - *Airone* nel Museo nazionale di Napoli. — *Tacchino* di Gian Bologna nel Museo nazionale di Firenze.

„ 39 - Decorazione prospettica della vôlta di una sala nel palazzo Costaguti a Roma, con *Armida e Rinaldo* del Guercino.

„ 40 - Dipinti prospettici nelle vôlte di due sale del predetto palazzo. — Prima metà del Sec. XVII.

„ 41 - Due lati di una stanza nel predetto palazzo, con paesaggi del Poussin nel fregio.

42 - Altare di Benedetto da Majano nella chiesa di Monteoliveto a Napoli e Monumento a Galeazzo Pandone, di Giovanni da Nola, in S. Domenico Maggiore nella stessa città.

„ 43 - Cappella Piccolomini coll' altare del Rossellino e monumento a Maria d' Aragona. — Altare di Giovanni da Nola nella medesima chiesa.

„ 44 - Particolari del basamento e dell' urna nel predetto monumento a Maria d'Aragona, principiato da Antonio Rossellino.

„ 45 - Porta e fontana nel giardino del palazzo Del Grillo a Roma. — Principio del Sec. XVIII.

„ 46-47 - Stucchi delle vôlte di due sale nel predetto palazzo. — Principio del Sec. XVIII.

„ 48 - Leone colossale antico, molto restaurato, posto innanzi all' ingresso dell'Arsenale di Venezia.

N. 50 - Decorazioni di vôlte nel palazzo del principe Belgioioso d'Este a Milano. — Giocondo Albertolli.

„ 51 - Angolo di una decorazione di vôlta nel predetto palazzo.

„ 52 - Schizzo di Jacopo da Pontormo per lo sfondo di una lunetta e schizzo dei fratelli Zuccheri per il soffitto di una stanza rotonda.

„ 53 - Schizzi degli Zuccheri per la decorazione di una vôlta e di una lunetta

„ 54 - Fontane nel giardino pensile del Grillo a Roma. — Principio del Sec. XVIII.

„ 55 - Trabeazione in terra cotta nella corte della casa in via Arco de' Ginnasi N. 23 a Roma. — Seconda metà del Sec. XV.

„ 56 - Ornamenti delle fasce nei pilastri angolari del cortile della Cancelleria a Roma. — Principio del Sec. XVI.

„ 57 - Sale roccocò nel palazzo Solaro in Borgo, ora sede della Società Filarmonica in Torino.

„ 58 - Gabinetto e galleria roccocò nel predetto palazzo.

„ 59 - Candelabri antichi romani, due nel Museo Vaticano, uno nel Museo Nazionale in Roma.

„ 60 - Frammento ritrovato a Pompei, ora nel Museo di Napoli, e rudero di Tabulario a Roma.

„ 62 - Ripiano dello scalone e spartimento delle vôlte rampanti nella Libreria Vecchia di S. Marco a Venezia, con stucchi del Vittoria. — Seconda metà del Sec. XVI.

„ 63 - Vôlta del ripiano nello scalone e vôlta della grande Sala nella predetta Libreria, con stucchi del Vittoria.

„ 64 - Vôlta nella grande sala della predetta Libreria.

„ 65 - Scala d'oro nel Palazzo ducale a Venezia, con stucchi del Vittoria, e formella nel piedistallo d' un pilastro della scala medesima. — Seconda metà del Sec. XVI.

„ 66 - Arco d'ingresso nella Villa Falconieri a Frascati.

„ 67 - Decorazione sulla vôlta di una sala del Casino della Villa Falconieri a Frascati.

„ 68 - Gradinate nel giardino della Villa Torlonia a Frascati.

„ 69 - 1. Fontana detta del Cavallo Pegaseo nella Villa Lante a Bagnaia. — 2. Esedra e terrazza nel giardino della Villa Lancellotti a Frascati.

„ 70 - Fontana detta dei Mori nella Villa Lante a Bagnaia.

„ 71 - Frammenti ornamentali antichi nel Museo Lateranense a Roma.

„ 72 - Musaici antichi nel Museo nazionale di Napoli, e fontana a Pompei, con incrostazioni di conchiglie e pietruzze.

IV.

DETTAGLI

N. 1 - Ornamenti nella vôlta dipinta dal Garofalo nel Seminario di Ferrara. — Anno 1519.

„ 2 - 1. Croce processionale di rame dorato nella Collegiata di Castellarquato. — 2. Tavoletta dipinta nel Museo Civico di Cremona della fine del sec. XV. — 3. Cintura d'una figura femminile nel quadro della S. Cecilia di Bernardino Campi in S. Sigismondo presso Cremona.

„ 3 - Inginocchiatoio ora nel Museo Civico di Cremona e schizzi d'inginocchiatoi da disegni originali del Seicento.

„ 4 - Cancelletto di ferro nella balaustrata innanzi ad una cappella della Collegiata di Castellarquarto. — Sec. XVII.

„ 5-6 - (*Cromolitografia*). - Parafuoco da caminetto in ferro e vetri colorati. Composizione del prof. E. Calori.

„ 7-8 - Cancelletto in ferro battuto composto ed eseguito nella officina Calligaris a Udine.

„ 9 - Fondo rappresentante l'interno della chiesa dell' Incoronata a Lodi nel quadro del Bergognone, che si vede nella medesima chiesa.

„ 10-11 - Formelle intagliate in legno nelle cantorie della predetta chiesa. — Prima metà del Sec. XVI.

„ 12 - Riquadro in un piedistallo dei pilastri angolari della predetta chiesa. — Prima metà del Sec. XVI.

„ 13-14 - Fregi e archivolti di stucco nella chiesa dell'Incoronata a Lodi — Prima metà del Sec. XVI.

„ 15-16 - Sostegno in argento per il cilindro contenente la pergamena offerta alla Compagnia delle Assicurazioni Generali dalla Società milanese d'Assicurazione contro i danni della grandine. — Invenzione e disegno del prof. A. Cattaneo ; lavoro del cesellatore A. Ronchi.

„ 17 - Cancelletto in ferro battuto nel Museo Civico d'Arte antica in Torino. — Sec. XVIII.

„ 18 - Inferriata in ferro battuto nel predetto Museo. — Sec. XVIII.

„ 19-20 - Tavolino rotondo da lavoro per signora eseguito da G. M. Bonzanigo d'Asti, ora nel predetto Museo. — Principio del Sec. XIX.

N. 21 - Vaso in bronzo fuso per ordine di Carlo Emanuele II dal Boucheron direttore delle Fonderie dell'Arsenale in Torino, ora nel Museo torinese d'arte antica.

„ 22 - Disegni per ricami composti nella Scuola femminile fondata in Milano dalla Società Umanitaria.

„ 23-24 - (*Cromolitografia*) - Modello del professore Edgardo Calori per la predetta Scuola femminile.

„ 25-26 - (*Cromolitografia*) - Decorazione di parete già nell'atrio di una casa in Savona, ora nel Museo Civico di Torino, formata con mattonelle maiolicate di fabbrica savonese.

„ 27 - Serratura, maniglie ed altri riporti in lamiera di ferro, a trafori di maniera gotica, in una vecchia cassapanca. — Lavoro friulano.

„ 28 - Formella intarsiata negli stalli della Cappella Vaselli in S. Petronio a Bologna. — Anno 1495.

„ 29-30, 31-32 - (*Cromolitografie*) - Modelli per carte da parato su motivi vegetali. — Composizioni del prof. E. Calori.

„ 32-34 - Canterale con sagome e ornamenti di bronzo dorato. — Seconda metà del Sec. XVIII.

„ 35-36 - Portalampada di legno dorato. — Seconda metà del Sec. XVIII.

„ 37-38 - Paravento in legno dorato con fondo a ricamo. — Seconda metà del Sec. XVIII.

„ 39-40 - Fregio a grottesche dipinto nel salone del palazzo degli Sforza a Castellarquato. — Sec. XVI.

„ 41-42-43 e 44 - Armadi nella sagrestia di S. Vittore al Corpo in Milano. — Sec. XVII.

„ 45-46 e 47 - Stoffe in seta sulle pareti di due sale roccoccò nel palazzo Solaro di Borgo a Torino.

„ 48 - Tavolino con riporti di metallo dorato. — Seconda metà del Sec. XVIII.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1-2-3 - Parti della vôlta dipinta da Benvenuto Tisi da Garofalo nel Seminario di Ferrara 3-4
„ 4 - Portone del Seminario in Ferrara 4
„ 5-14 - Composizioni libere delle alunne principianti nella Scuola professionale femminile per operaie, istituita dalla *Società Umanitaria* di Milano 5-6
„ 15-26 - Primi tentativi di composizione floreale 6-8
„ 27-30 - Composizioni di intrecciamenti geometrici 8
„ 31-43-50-53 - Lettere e fregi miniati nella Bibbia di Carlo il Grosso serbata in S. Paolo a Roma 9-12-13-15
„ 46 - Re Davide, nella predetta Bibbia 14
„ 47 - Carlo Grosso in trono, nella detta Bibbia 14
„ 48 - Cristo, Evangelisti e Profeti, nella detta Bibbia 14
„ 49 - L' Evangelista Matteo, nella detta Bibbia 14
„ 54 - Vôlta di un salottino da toeletta ornato di stucchi con dorature : opera del pittore Gaetano Samoggia in Bologna . 16
„ 55 - Pettine d'avorio trovato a Spata 16
„ 56-59 - Pietra incisa d'arte micenea, molto ingrandita nella riproduzione 16-17
„ 60 - Coperchio di scatola in legno intagliato, d' arte micenea, trovato in Egitto 18
„ 61 - Lama di pugnale trovata a Micene 18
„ 62 - Pendente d'oro trovato ad Egina 18
„ 63 - Gioiello di placca d'oro proveniente dagli scavi di Troia . 18
„ 64-65 - Rappresentazioni su due tazze d'oro trovate a Vafio . . 18
„ 66 - Frammento d'intonaco dipinto a Micene con demoni a testa d'asino 19
„ 67 - Scudo di bronzo trovato nell'antro Ideo in Creta 19
„ 68-69 - Grifi in bronzo ornanti il bacino della fig. 71 19
„ 70 - Pittura vascolare nello stile detto del Dipylon 19
„ 71 - Bacino in bronzo su tripode scoperto in Olimpia 20
„ 72 - Gallo inciso nel fondo di una coppa trovata in Olimpia . 20
„ 73 - Schiniere di bronzo trovato in Olimpia 20
„ 54 - Putto nella chiesa di Gesù e Maria a Roma 20
„ 75 - Interno della chiesa dell' Incoronata a Lodi 21
„ 76 - Veduta esterna della predetta chiesa 22
„ 77 - Tavola di Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, riproducente l' interno della predetta chiesa 22
„ 78 - Angolo nella predetta chiesa con decorazioni di Callisto Piazza 23
„ 79 - Tergo della croce stazionale serbata nella detta chiesa. — Opera dei fratelli Rocchi nel 1512 22
„ 80 - Cancello in ferro e bronzo innanzi all' altar maggiore nella detta chiesa, disegnato da Scipione Piazza 24
„ 81 - Cancello in ferro nella predetta chiesa 24
„ 82 - Camino di marmo nella sala dei rettori dell'Incoronata, ora nel Museo Civico 24
„ 83-84 - Statue dell' Arcangelo Gabriele e di S. Michele in S. Francesco di Paola a Roma 25
„ 85-86 - Soprapporte ai lati dell'altar maggiore nella predetta chiesa 26
„ 67 - Cherubini in legno dorato nella predetta chiesa 26
„ 88 - Armadio e stucchi nella sagrestia della predetta chiesa . . 27
„ 89 - Vôlta nella cappella del Beato Nicola nella predetta chiesa. 27
„ 90 - Putto del monumento Bolognetti nella chiesa di Gesù e Maria a Roma 27
„ 91 - Incorniciatura di stucco nella chiesa di S. Clemente a Roma 27
„ 92 - Soffitto nella chiesa di S. Clemente, fatto eseguire da Clemente XI nell'anno 1700 28
„ 93-96 - Pavimenti di mattonelle maiolicate in S. Pietro a Maiella e in altre chiese di Napoli dalla fine del Sec. XIV in poi 28
„ 97 - Cupola della cappella di Santa Cecilia in S. Carlo ai Catinari in Roma 29
„ 98 - Stucchi nella predetta chiesa 29
„ 99 - Veduta interna della chiesa di Santa Maria in Campitelli a Roma 30
„ 100 - Cancello barocco in ferro battuto nella Basilica Lateranese a Roma 30
„ 101 - Nicchia nella facciata della chiesa della Maddalena in Roma 30
„ 102 - Cantoria nella chiesa di Santa Anastasia a Roma 30
„ 103 - Finestra della vôlta nella chiesa di Santa Maria degli Angioli a Roma 30
„ 104 - Stucchi della vôlta nella chiesa dei Santi Luca e Martina a Roma 31

Pagina

Fig. 105 - Pennacchi della cupola nella cappella di Santa Cecilia in S. Carlo ai Catinari 31
„ 106 - Parte della facciata e del fianco della chiesa di S. Carlino in Roma 32
„ 107 - Pennacchio della cupola nella chiesa dei Santi Luca e Martina in Roma 32
„ 108-110 - Cariatidi nel prospetto del Louvre a Parigi 32
„ 111 - Metopa di un tempio arcaico di Selinunte in Sicilia. Europa sul toro 33
„ 112 - Sfinge sopra una colonna votiva nel santuario di Delfi . . 33
„ 113 - Vaso attico nel Museo archelogico di Firenze 33
„ 114 - Cavallo nel fregio del Partenone, opera di Fidia . . . 34
„ 115-117 - Cavalcata nel fregio predetto 34
„ 118 - Amazzonomachia nel fregio del tempio di Apollo presso Figalia 35
„ 119 - Sfinge sull'elmo di Athena, nel Museo Prado a Madrid . 35
„ 120 - La predetta Sfinge, veduta di fianco 35
„ 121 - Bucefalo : piccolo bronzo nel Museo nazionale di Napoli 35
„ 122 - Bassorilievo d'arte ellenistica nel Museo Vaticano 36
„ 123-126- Pavimenti di mattonelle maiolicate in varie chiese di Napoli 36
„ 127 - Vaso inventato da Giovanni Le Pautre 37
„ 128 - Pannello ornamentale del predetto 37
„ 129-130 - Pilette per l' acquasanta del predetto 38
„ 131 - Ansa d'un vaso del predetto 39
„ 132-133 - Vasi del predetto 39
„ 134 - Fontana del predetto 39
„ 135 - Trofei inventati dal predetto 40
„ 136-137 - Fontane inventate dal predetto 40
„ 138 - Camino del predetto 41
„ 139 - Cornice del predetto 41
„ 140 - Monumento a Roberto d' Angiò nella chiesa di Santa Chiara a Napoli 42
„ 141 - Monumento dei Merloto nella predetta chiesa 43
„ 142 - Sarcofago dei Cabani nella predetta chiesa 43
„ 143 - Monumento dei d'Aquino in S. Domenico Maggiore a Napoli 44
„ 144 - Storie di Santa Caterina nella chiesa di Santa Chiara . 44
„ 145 - Sarcofago di una monaca in Santa Chiara 44
„ 146 - Fregio per balza in ricamo su motivo vegetale 45
„ 147 - Disegno per ricamo 45
„ 148-151 - Esercizi di combinazioni rettilinee e curvilinee 46
„ 152-158-161 - Fregio per balza in ricamo su motivo vegetale 46-47-48
„ 153-157 - Composizioni semplici da applicare a lavori donneschi 47
„ 159-160-162-163 - Disegni per ricamo 48-49
„ 164 - Tabernacolo o Comunicatorio nelle stanze annesse alla Collegiata di Bolsena. Opera di Giovanni della Robbia . . . 49
„ 165 - *La Vergine del Roseto* di Stefano da Zevio nella Pinacoteca di Verona 50
„ 166 - Parte di un quadro di Gerolamo dai Libri in S. Maria in Organo a Verona 50
„ 167 - Parte di un quadro di Cima da Conegliano nella chiesa di S. Anna in Capo d' Istria 50
„ 168 - Parte della storia del *Mago Ermogene* di Andrea Mantegna agli Eremitani in Padova 51
„ 169 - Parte dell'*Interno di una chiesa* di Gentile Bellini nell' Accademia a Venezia 51
„ 170 - Sarcofago dei Caracciolo in S. Domenico Maggiore a Napoli 52
„ 171 - Monumento a Isabella del Balzo in S. Chiara 52
„ 172 - Cappella Boschi in S. Francesco a Bologna nuovamente ornata 53
„ 173 - Cappella Boschi veduta dall'ambulacro intorno al coro . . 54
„ 174 - Figura della marchesa Emma Boschi scolpita dal prof. Giuseppe Romagnoli nella predetta cappella 54
„ 175 - Centro di vôlta attribuito al Guercino nel palazzo Costaguti a Roma: *Arione salvato dal delfino* 55
„ 176 - *Il Tempo che scopre la Verità*, attribuito al Domenichino, nel predetto palazzo 55
„ 177 - Il *Carro del Sole*, falsamente attribuito al Domenighino nel predetto palazzo 56
„ 178 - L'*Amore con la Forza*, attribuito all' Albani, nel predetto palazzo 56
„ 179 - Il *Centauro rapitore*, dell'Albani, nel detto palazzo 57
„ 180 - La *Guerra*, del Cavalier d'Arpino, nel detto palazzo . . . 57
„ 181 - Fregio e soffitto in una sala nel detto palazzo 57
„ 182 - Bassorilievo di Donatello nel monumento al cardinale Brancaccio in S. Angelo a Nilo a Napoli 58

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

Pagina

N. 183 - Parte del predetto monumento. Michelozzo Michelozzi . . 58
„ 184 - Ciborio nella chiesa di Santa Barbara a Castelnuovo in Napoli. Jacopo della Pila 59
„ 185 - Monumento a Tommaso Brancaccio in S. Domenico Maggiore a Napoli 59
„ 186 - Fregio del basamento nel sepolcro di Galeazzo Pandone in S. Domenico Maggiore a Napoli. Giovanni da Nola . . 60
„ 187 - Sepolcro di Antonia Gaudino in S. Chiara a Napoli. Giovanni da Nola 60
„ 188 - Vôlta a stucchi in una sala del palazzo del Grillo a Roma 61
„ 189-190 - Angoli della vôlta predetta 62
„ 191 - Interno della Cappella nel predetto palazzo 63
„ 192 - Dettaglio della precedente Cappella 63
„ 193 - Portone del predetto palazzo del Grillo 63
„ 194 - Statua equestre trovata a Pompei, falsamente creduta di Nerone, ora nel Museo nazionale di Napoli 64
„ 195 - Cavallo rinvenuto a Ercolano, già appartenente alla famosa quadriga, di cui furono ritrovati ultimamente altri frammenti 64
„ 196 - Gruppo in marmo di Leone e Cavallo con molti restauri ora nel Palazzo dei Conservatori a Roma 65
„ 197 - Gruppo in bronzo di Cignale e Cani, nel Museo di Napoli 65
„ 198 - Gamba di tavola con testa di tigre e mensola con toro, nel Museo Vaticano 66
„ 199 - Fianco di tavola, nel Museo Vaticano 66
„ 200 - Capitello pensile, nel detto Museo 66
„ 201 - Gamba di tavola con testa di pantera, nel detto Museo 66
„ 202 - Bronzetti di animali varii, nel Museo di Napoli 67
„ 203 - Pettorale in bronzo per cavallo, nel Museo Romano di Brescia 67
„ 204 - Parete dipinta con animali in una casa di Pompei . . . 67
„ 205 - Parete dipinta, ora nel Museo di Napoli 68
„ 206 - Altare nella chiesa di Monteoliveto in Napoli. Girolamo da Santacroce 68
„ 207 - Vôlta in una stanza del palazzo Casnedi a Milano. Giocondo Albertolli 69
„ 208-210 - Dettagli della vôlta alla figura 211 70
„ 211 - Vôlta in una sala della Real Villa di Monza. G. Albertolli . 71
„ 212 - Zuppiera d' argento su disegno di G. Albertolli 71
„ 213 - Vôlta nella sala delle udienze del Palazzo di Corte a Milano. G. Albertolli 72
„ 214 - Incisione su disegno di G. Albertolli 72
„ 215 - Portone del Palazzo di Venezia in Roma. 73
„ 216 - Dettaglio del predetto portone 73
„ 217 - Cortile nel Palazzo di Venezia a Roma 74
„ 218 - Fontana nel detto cortile 74
„ 219 - Portico del cortile nel Palazzetto di Venezia a Roma . 74
„ 220 - Dettaglio del predetto cortile 75
„ 221 - Portico del predetto cortile 75
„ 222 - Capitello dei pilastri nel detto portico 75
„ 223-224 - Altare barocco e vôlta a stucchi nella Cappella del Palazzo di Venezia in Roma 76
„ 225 - Cancello in ferro battuto, inventato ed eseguito nella officina Calligaris a Udine 76
„ 226-227 - Porta e vôlta di una stanza nella Real Villa di Monza. G. Albertolli 77
„ 228 - Dettaglio della precedente vôlta 78
„ 229 - Vaso per tavola, in argento, disegnato da G. Albertolli . . 78
„ 230 - Faldistoro per l'arcivescovo di Milano, dis. da G. Albertolli 78
„ 231 - Fianco del precedente faldistoro 79
„ 232 - Alare per il Principe Belgioioso d' Este, disegnato da G. Albertolli 79
„ 233 - Soprapporta nel Palazzo di Corte a Milano. G. Albertolli 80
„ 234 - Sofà per la R. Villa di Monza, disegnato da G. Albertolli 80
„ 235-236 - Stemma all'angolo della facciata e dettaglio di porta nel Palazzo della Cancelleria a Roma 81
„ 237 - Fascia dei pilastri angolari nel cortile del Palazzo della Cancelleria in Roma 81

Pagina

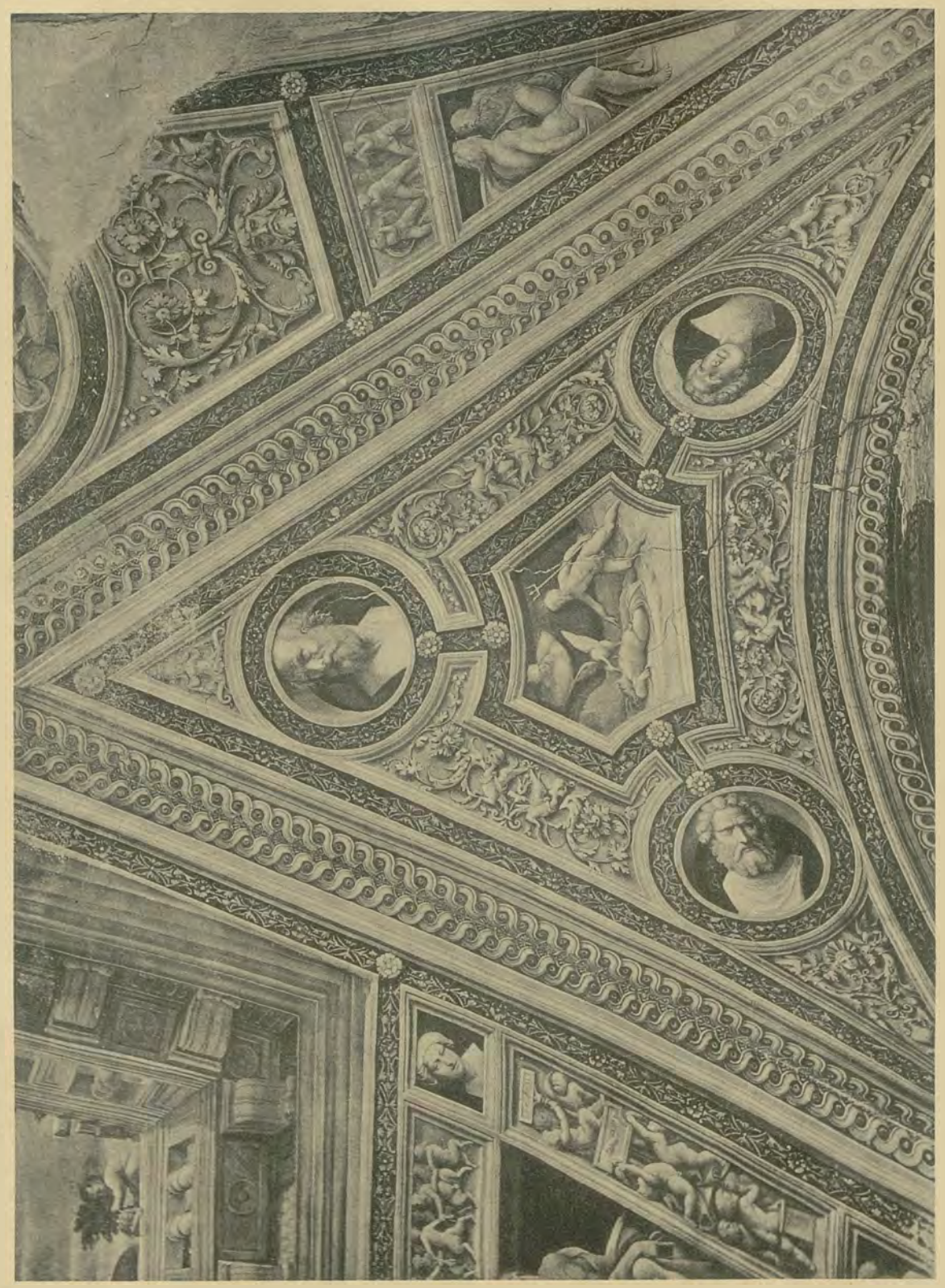
N. 238 - Terrazzino alle finestre nella facciata di detto palazzo . . 82
„ 239 - Cortile nel detto palazzo 82
„ 240 - Capitello delle colonne nel precedente cortile 82
„ 241-242 - Fascie dei pilastri angolari con teste di Medusa nel detto cortile 83
„ 243 - Testa antica di Medusa nel Museo nazionale di Napoli . 83
„ 244 - Dall'*Esemplario nuovo* di G. A. Tagliente, stampato l'anno 1531 83
„ 245 - Parte del monumento a Don Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli a Napoli. Giovanni da Nola 84
„ 246 - Stucchi del Vittoria nella vôlta della sala delle Quattro Porte nel Palazzo Ducale di Venezia 85
„ 247 - Formella nel basamento della *Scala d'oro* del predetto palazzo 85
„ 248 - Stucchi del Vittoria nella vôlta di una sala del predetto palazzo 86
„ 249 - Sopraornato di camino nella Villa di Maser, attribuito al Vittoria 86
„ 250 - Altare nella chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia, con statue del Vittoria 86
„ 251 - Monumento a Jacopo Sansovino ora nell' oratorio del Seminario arcivescovile di Venezia 87
„ 252 - Busto di Jacopo Sansovino scolpito dal Vittoria e collocato sopra il predetto monumento 87
„ 253 - Cappella del Rosario nella chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, ove lavorò il Vittoria, dopo l'incendio del 1867 . 87
„ 254 - Statua di S. Girolamo del Vittoria, nella chiesa dei Frari a Venezia 88
„ 255 - Mausoleo di Alessandro Contarini nella basilica del Santo a Padova, con statue del Vittoria 88
„ 256 - Villa Falconieri a Frascati. Figure dipinte in una sala del Casino 89
„ 257 - Villa Falconieri. Facciata del palazzo 90
„ 258-259 - Ingressi alla predetta Villa 90
„ 260 - Nettuno porge doni a Venere: storia dipinta da Carlo Maratta sulla vôlta della prima sala nel palazzo della Villa Falconieri 91
„ 261 - Figure dipinte in una sala del Casino della predetta Villa 91
„ 262 - Centro della facciata del palazzo nella detta Villa 91
„ 263 - Villa Aldobrandini a Frascati. Cancello e muro di cinta . 92
„ 264 - Cancello all'ingresso del palazzo nella predetta Villa . . 92
„ 265 - Parte centrale del prospetto del palazzo nella predetta Villa 92
„ 266 - Mostra dell'Ornamento femminile a Roma. — Abruzzo. — Polsino di camicia ricamato con punto a reticello 93
„ 267 - Abruzzo. — Camicia ornata di trine a reticello 93
„ 268 - Abruzzo. — Camicia con trina e falsature di punto avorio 94
„ 269 - Marche. — Ricamo di punto reale con grosse trine abruzzesi a fuselli 94
„ 270 - Punto di Venezia col fondo. Sec. XVIII 94
„ 271 - Venezia. — Punto a reticello. Sec. XVI 95
„ 272 - Cuscino di punto reale e reticello 95
„ 273 - Cuscino ricamato a punto riccio e reticello 95
„ 274-275-276 - Genova. — Trine a fuselli 95
„ 277 - Modano in tralice ricamato di punto a tela 96
„ 278 - Cuscino ricamato in seta. Copia di una stoffa siciliana . 96
„ 279 - Sicilia. — Merletto a fili tirati 96
„ 280 - Milano. — Trina a fuselli 97
„ 281 - Punto di Argentan ad ago 97
„ 282 - Punto di Spagna ad ago. Sec. XVII 97
„ 283 - Fiandra. — Trina a fuselli. Sec. XVIII 97
„ 284 - Punto di Alençon, ad ago 97
„ 285 - Villa Aldobrandini a Frascati. Fontana 98
„ 286 - Villa Lancellotti a Frascati. Esedra nel giardino 98
„ 287 - Vasca architettonica nella predetta Villa 99
„ 288 - Villa Borghese a Frascati. Arco d' ingresso 99
„ 289 - Villa Torlonia a Frascati. Rampe e gradinate 99
„ 290 - Modello di melagrano per intaglio in legno del prof. Luigi Mengoli 100
„ 291 - Composizione su motivo di girasoli per soprapporta, modello del professore suddetto 100

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

RIQUADRO NEL GRANDE FREGIO DIPINTO SUI PROSPETTI DEL NUOVO PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA. — PITTORE PROF. ACHILLE CASANOVA.

(Vedi Anno 1905, Tav. 44, e Anno 1906, tav. 13).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



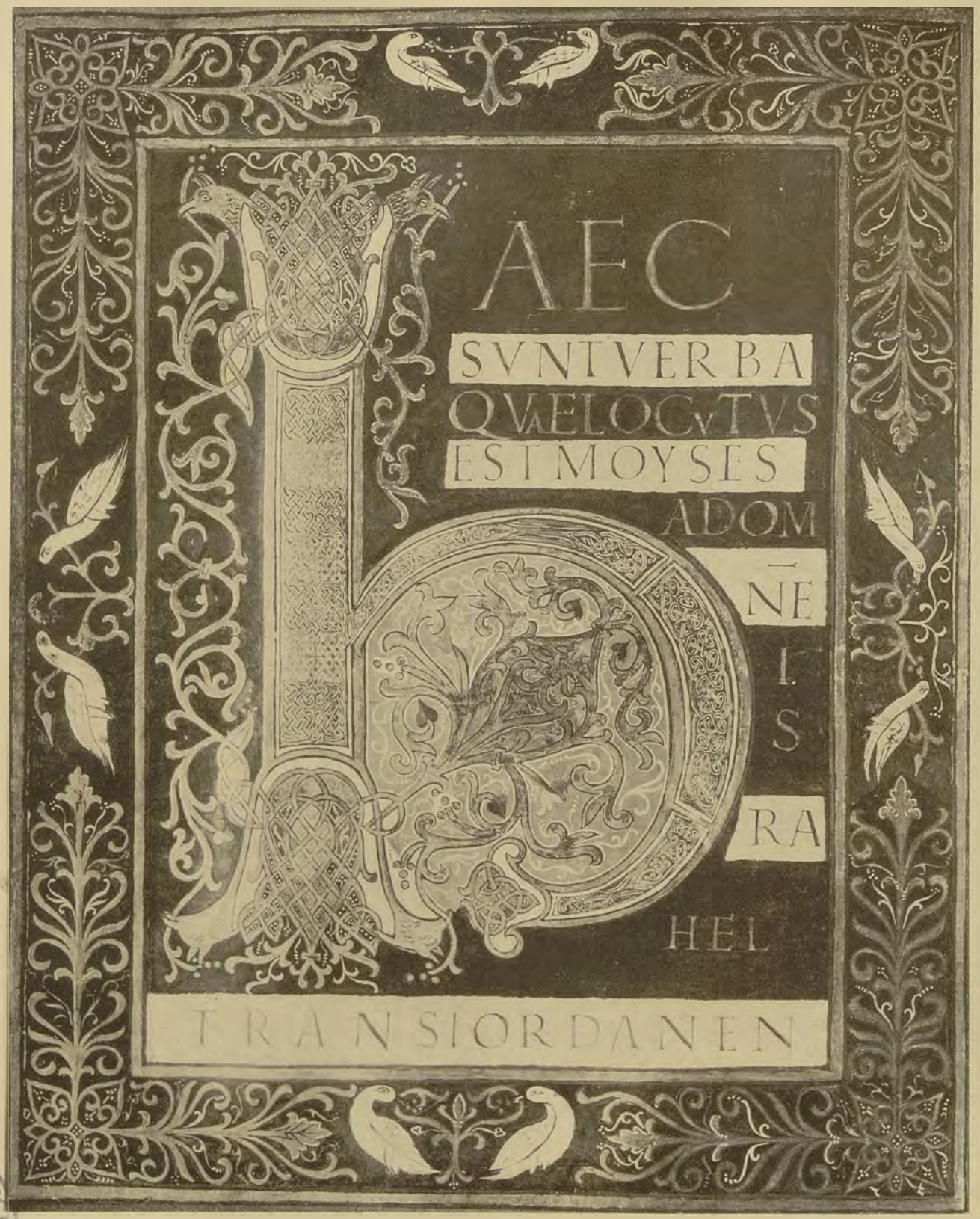
POLITECNICO BIBLIOTECA BARI

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PARTI DELLA VOLTA DIPINTA DA BENVENUTO TISI DETTO GAROFALO L'ANNO 1519 NEL SEMINARIO DI FERRARA.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LETTERE MINIATE NELLA BIBBIA DI CARLO IL GROSSO SERBATA NELLA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DI S. PAOLO FUORI LE MURA DI ROMA. ANNI 885-887.

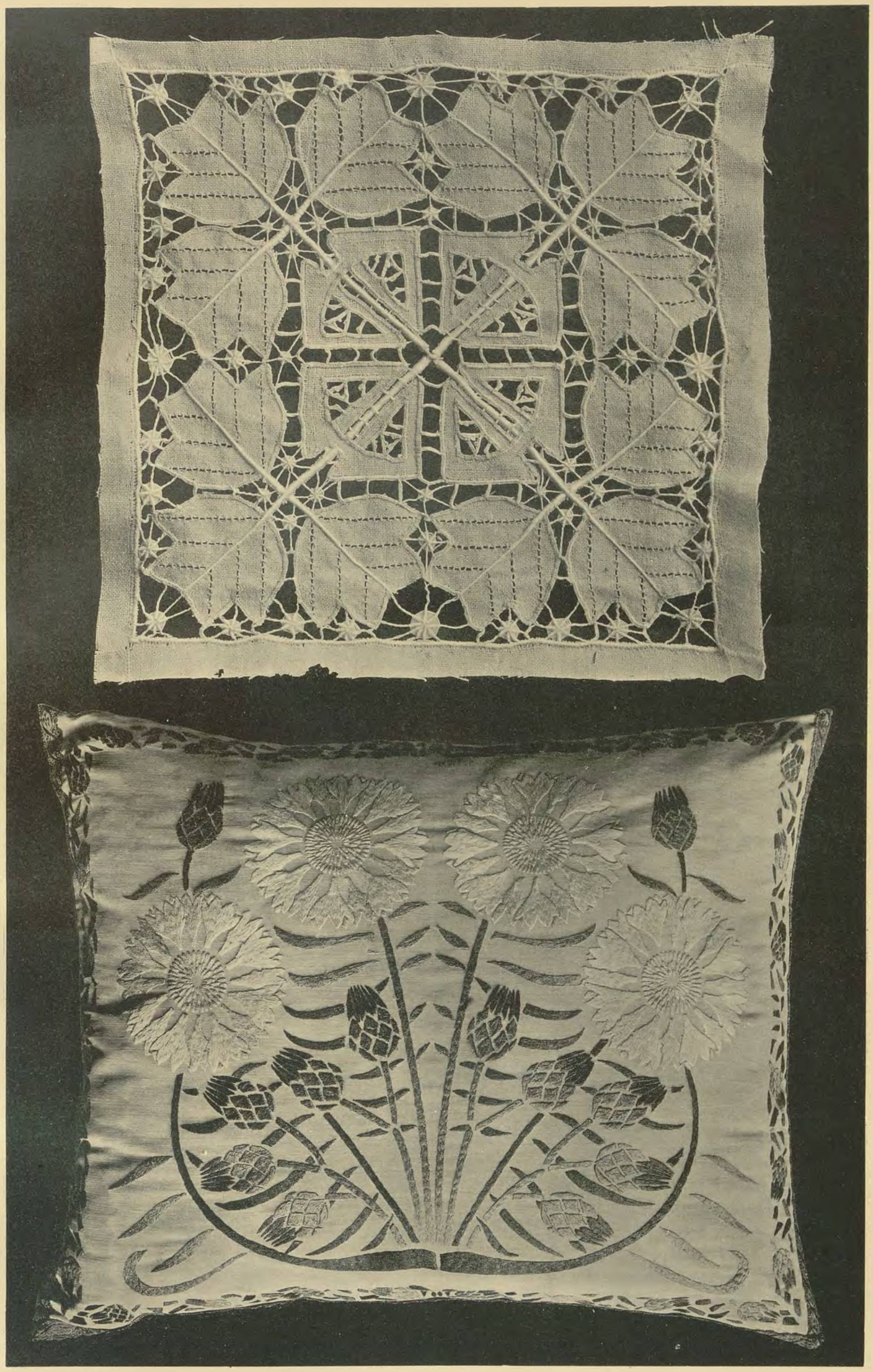
(Fot. Gargiolli. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LETTERE MINIATE NELLA BIBBIA DI CARLO IL GROSSO
SERBATA NELLA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DI S. PAOLO FUORI LE MURA DI ROMA. — ANNI 885-887.

(Fot. Gargiolli. — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

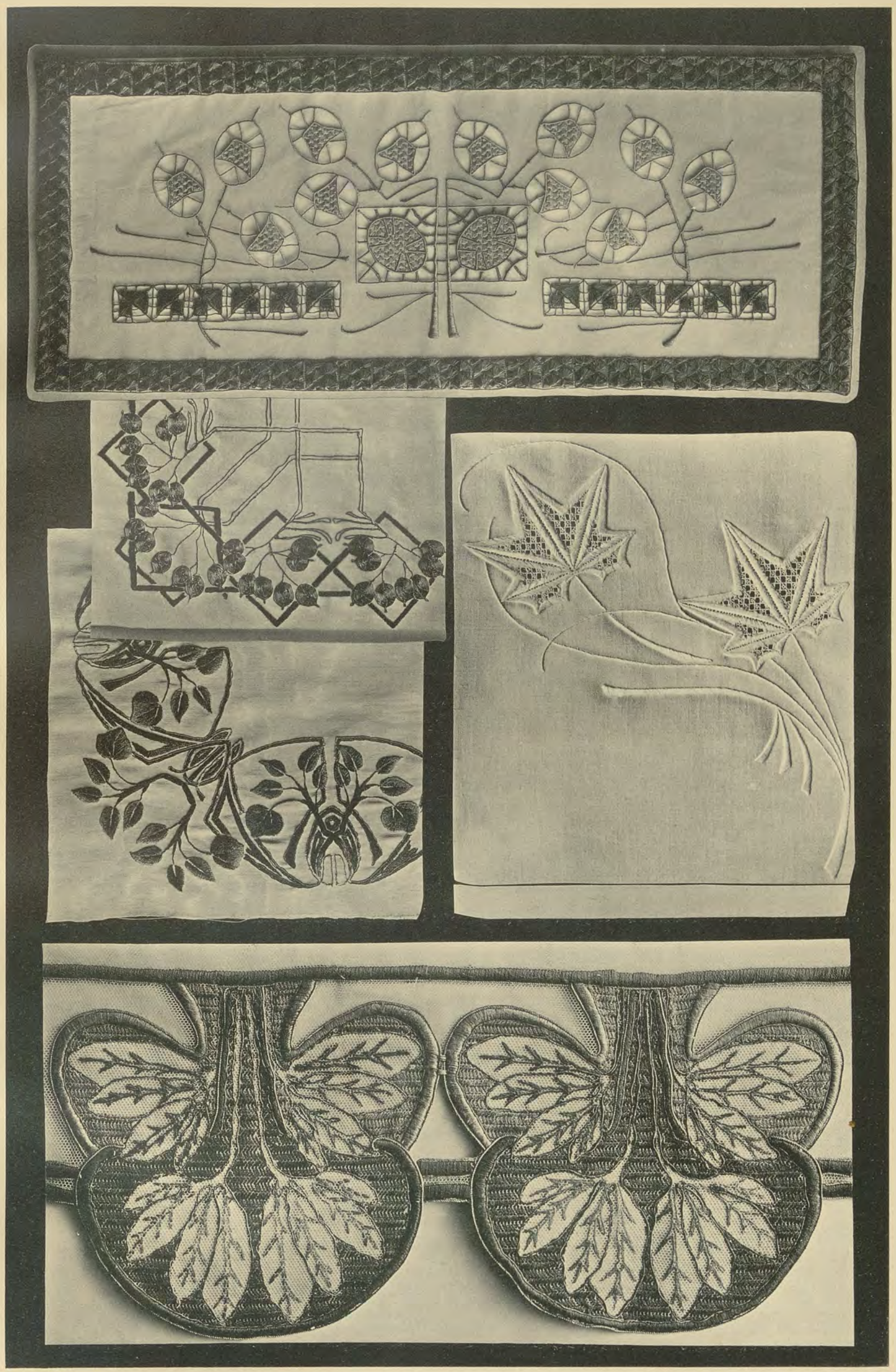


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SAGGI DI RICAMO ESEGUITI NELLA SCUOLA PROFESSIONALE FEMMINILE PER OPERAIE FONDATA DALLA *Società Umanitaria* IN MILANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SAGGI DI RICAMO ESEGUITI NELLA SCUOLA PROFESSIONALE FEMMINILE PER OPERAIE FONDATA DALLA *Società Umanitaria* IN MILANO.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

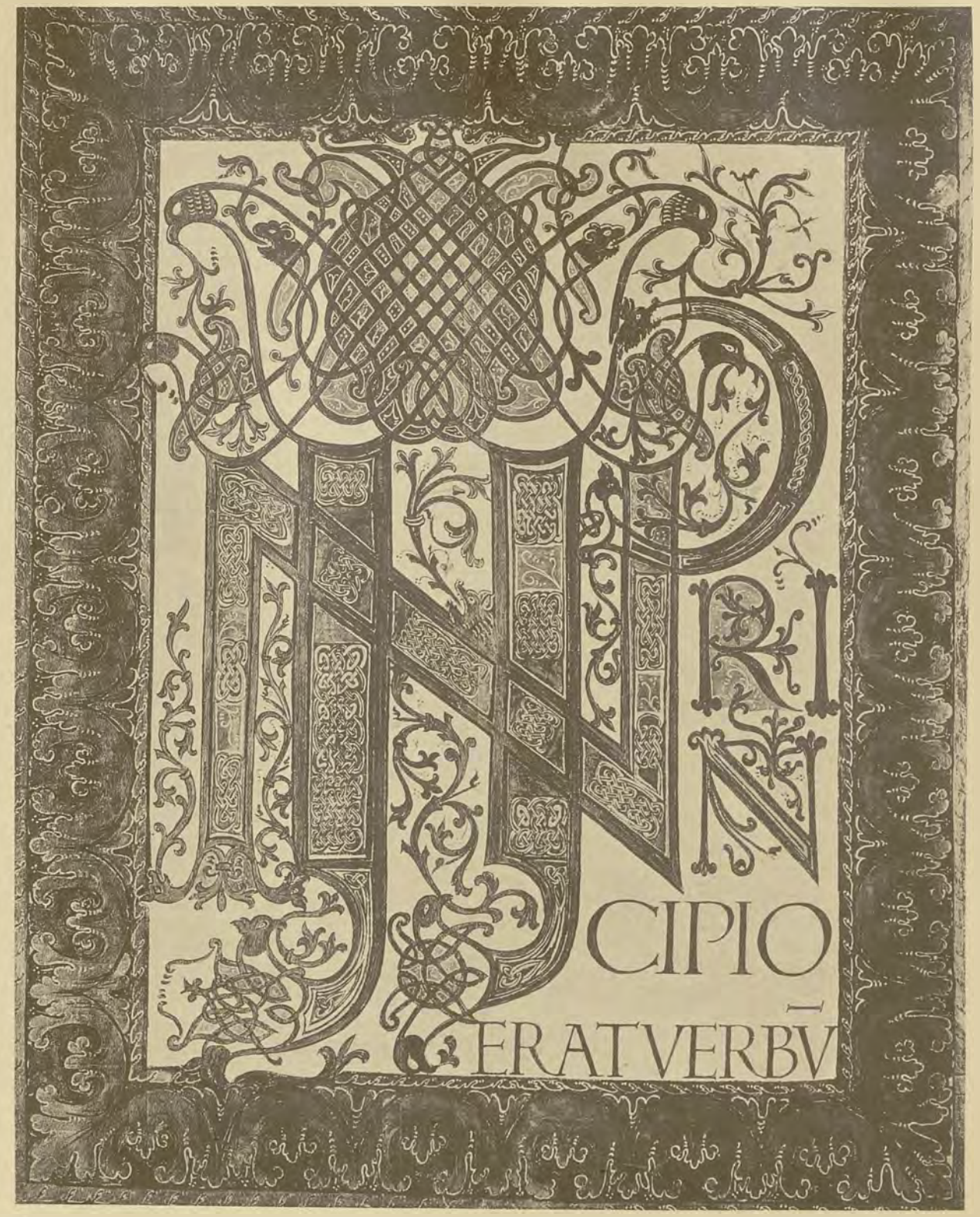
ULRICO HOEPLI - Milano

LETTERE MINIATE NELLA BIBBIA DI CARLO IL GROSSO SERBATA NELLA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DI S. PAOLO FUORI LE MURA DI ROMA. ANNI 885-887.

(Fot. Gargiolli. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

LETTERE MINIATE NELLA BIBBIA DI CARLO IL GROSSO SERBATA NELLA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DI S. PAOLO FUORI LE MURA DI ROMA. ANNI 885-887.

(Fot. Gargiolli. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

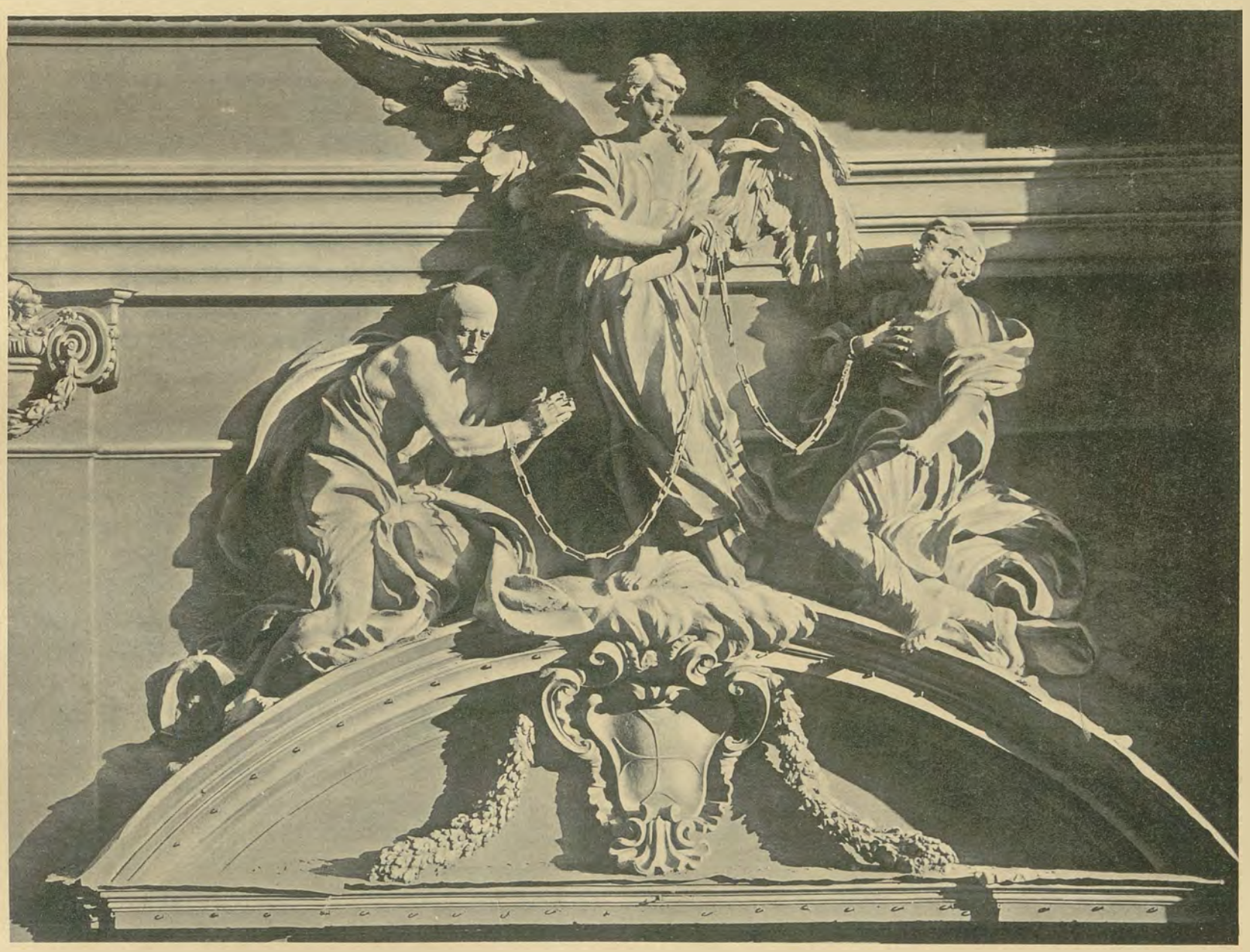
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LETTERE MINIATE NELLA BIBBIA DI CARLO IL GROSSO

SERBATA NELLA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DI S. PAOLO FUORI LE MURA DI ROMA. — ANNI 885-887.

(Fot. Gargiolli. — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

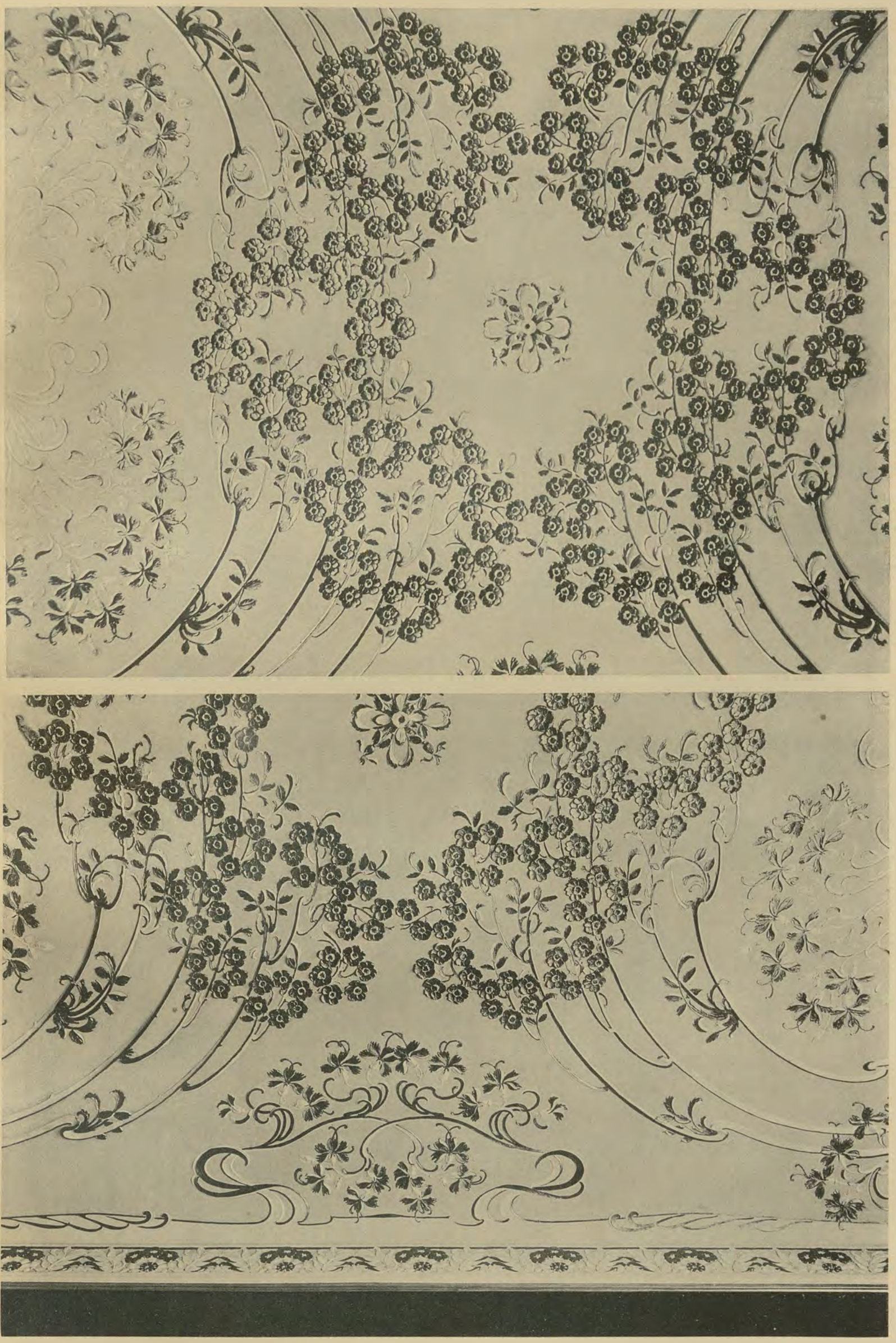


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SCULTURE DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO SULLE PORTE DELLE CHIESE DI S. AGATA DEI GOTI E DEI TRINITARII A ROMA.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PARTE CENTRALE E ZONA INFERIORE DELLA VOLTA DI UN SALOTTINO DA TOLETTA ORNATO DI STUCCHI CON DORATURE: OPERA DEL PITTORE GAETANO SAMOGGIA IN BOLOGNA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO

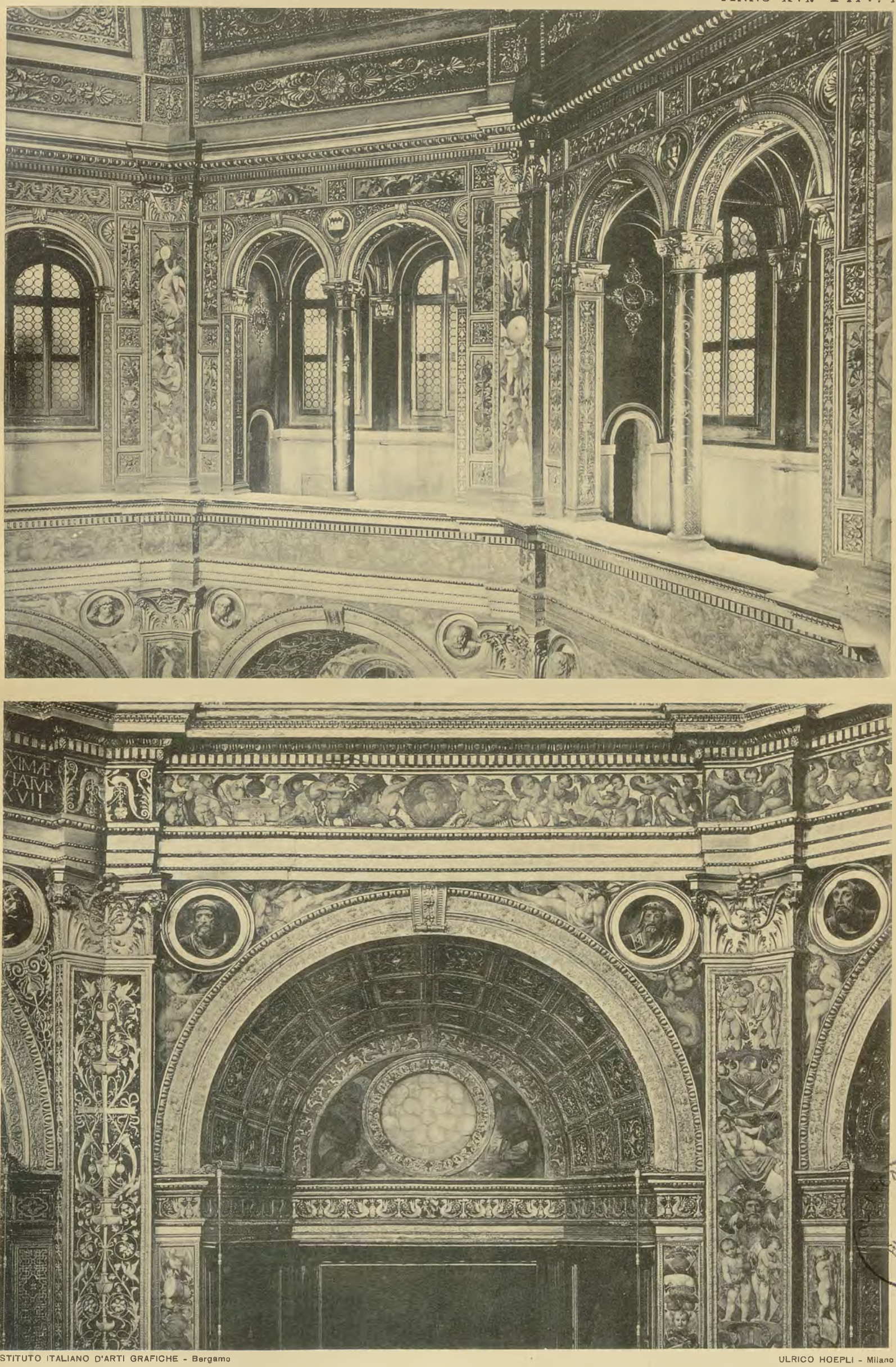
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

RIQUADRO NEL GRANDE FREGIO DIPINTO SUI PROSPETTI DEL NUOVO PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO A PISTOIA. — PITTORE PROF. ACHILLE CASANOVA.

(Vedi Anno 1905, Tav. 44, e Anno 1906, tav. 13).

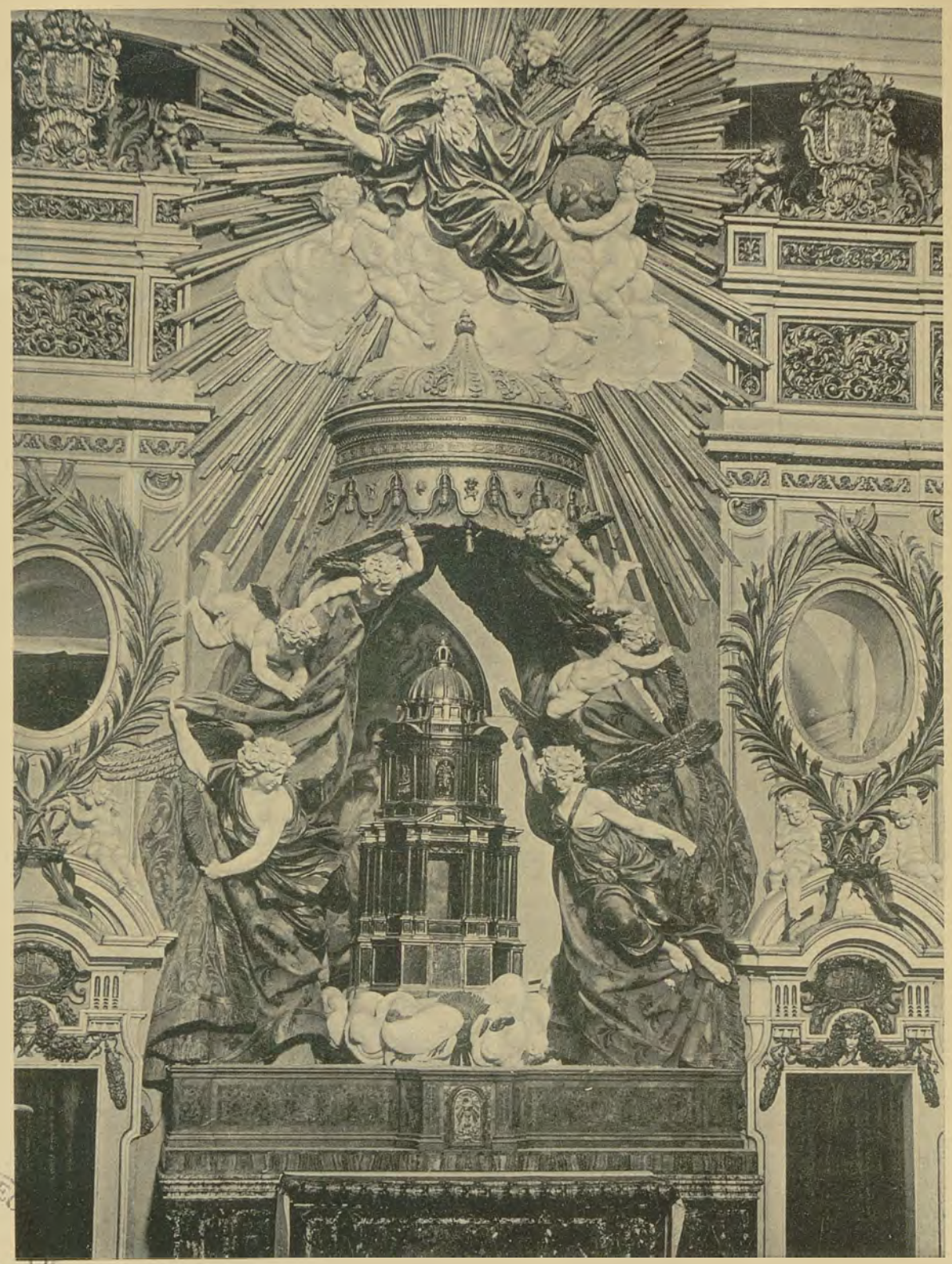


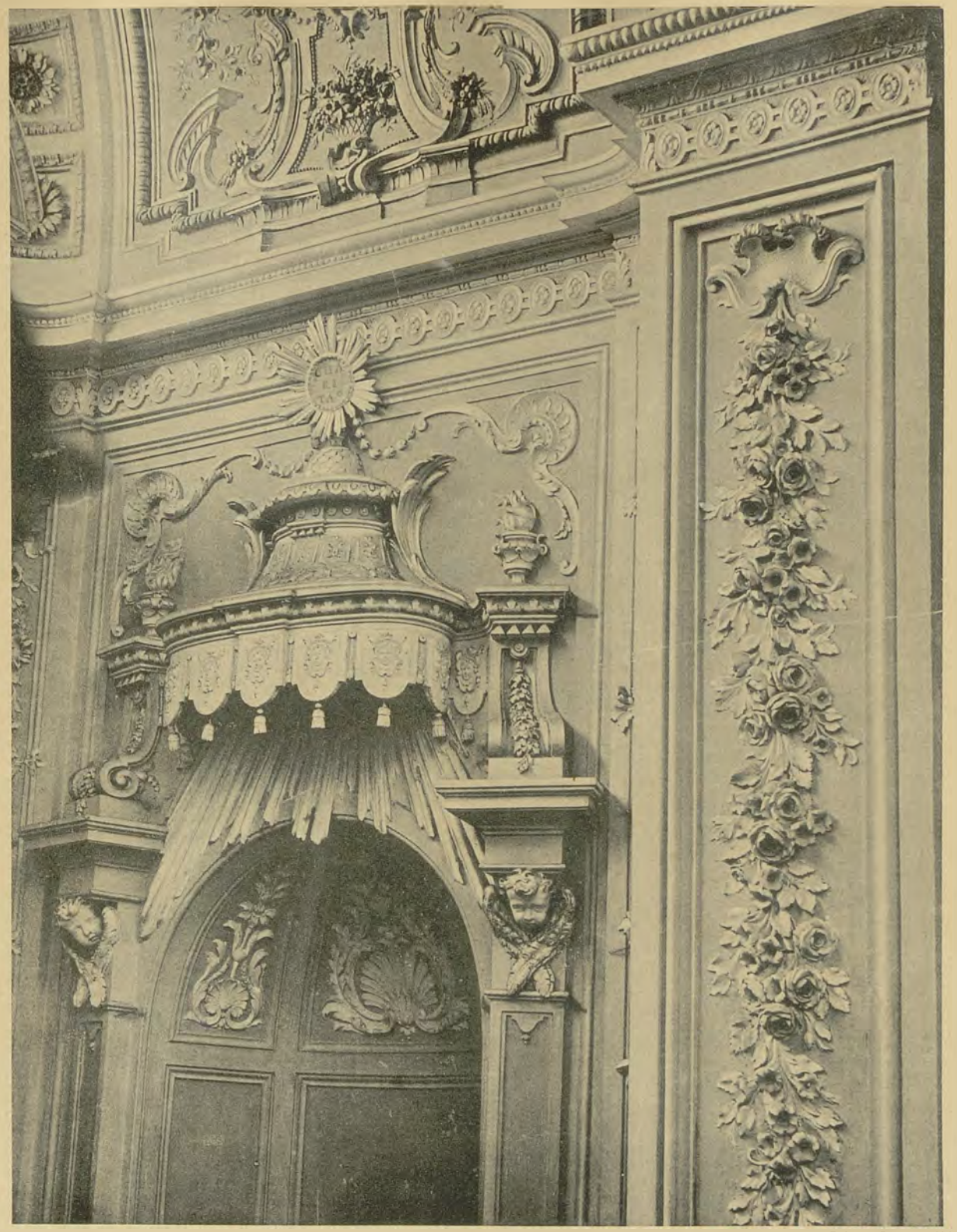
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ORDINE INFERIORE E LOGGIA SUPERIORE NELLA CHIESA DELL' INCORONATA A LODI. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

NICO BIBLIOTECA di





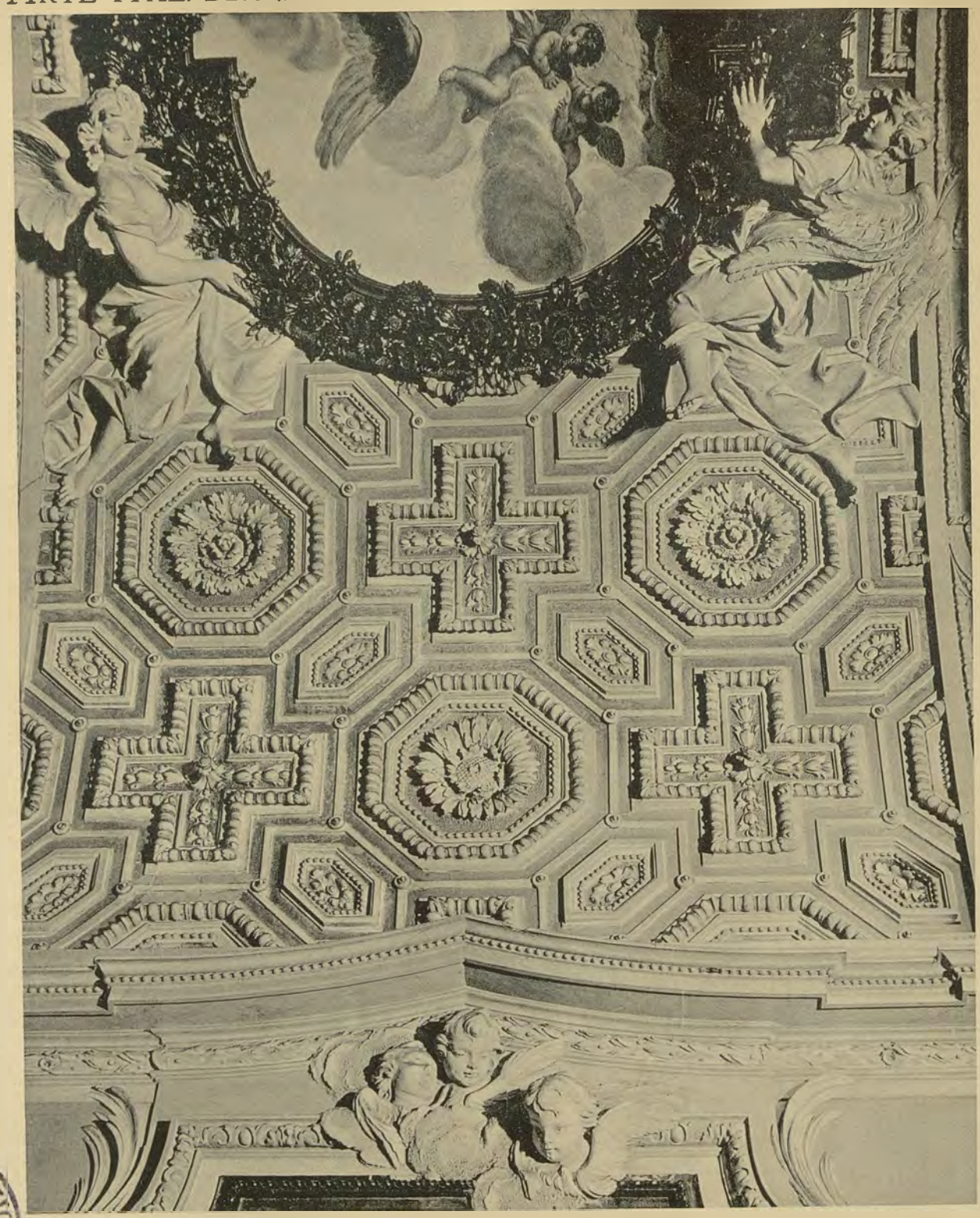
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ALTAR MAGGIORE E PRIMA CAPPELLA NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO DI PAOLA A ROMA. — SEC. XVII.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



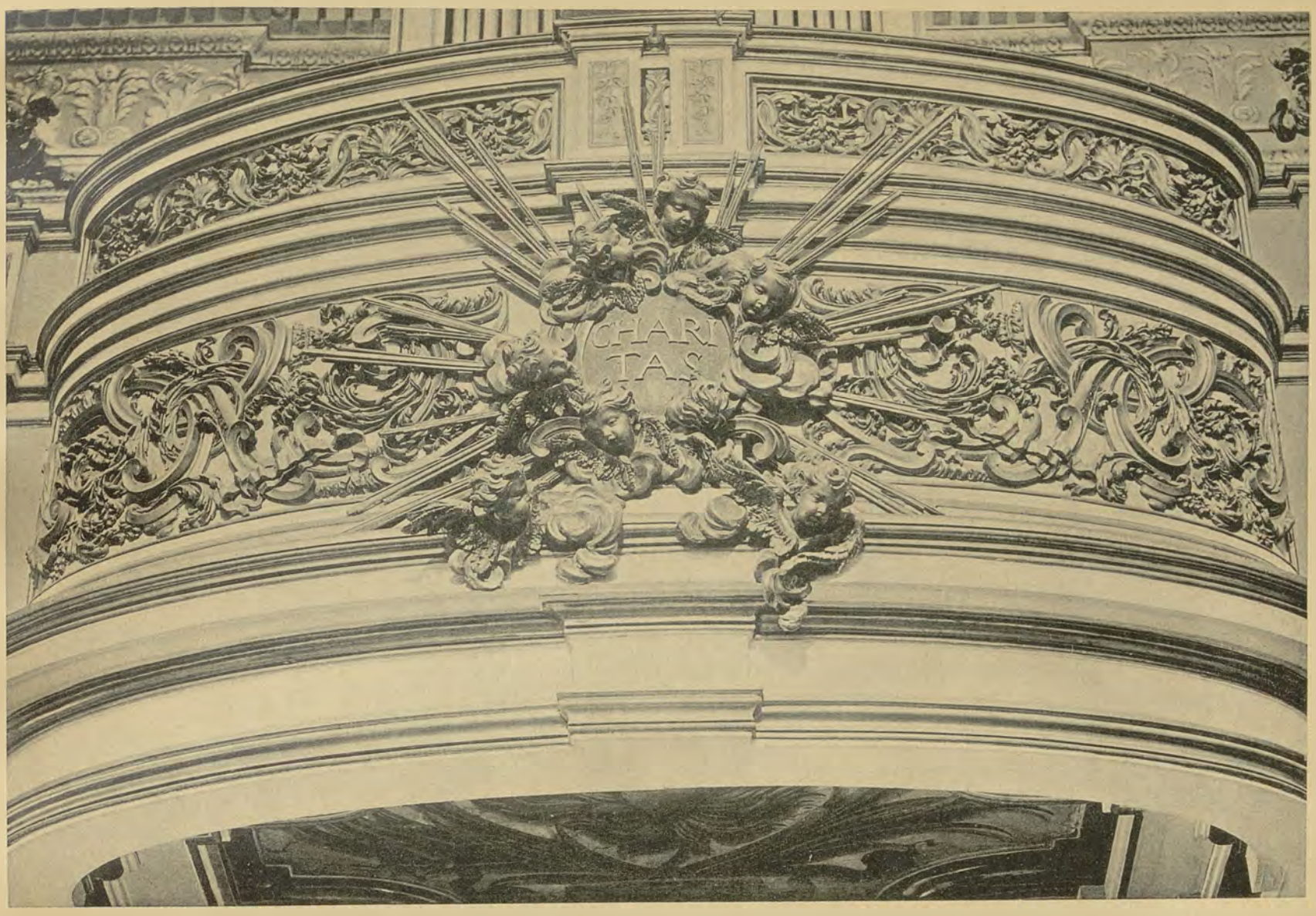
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

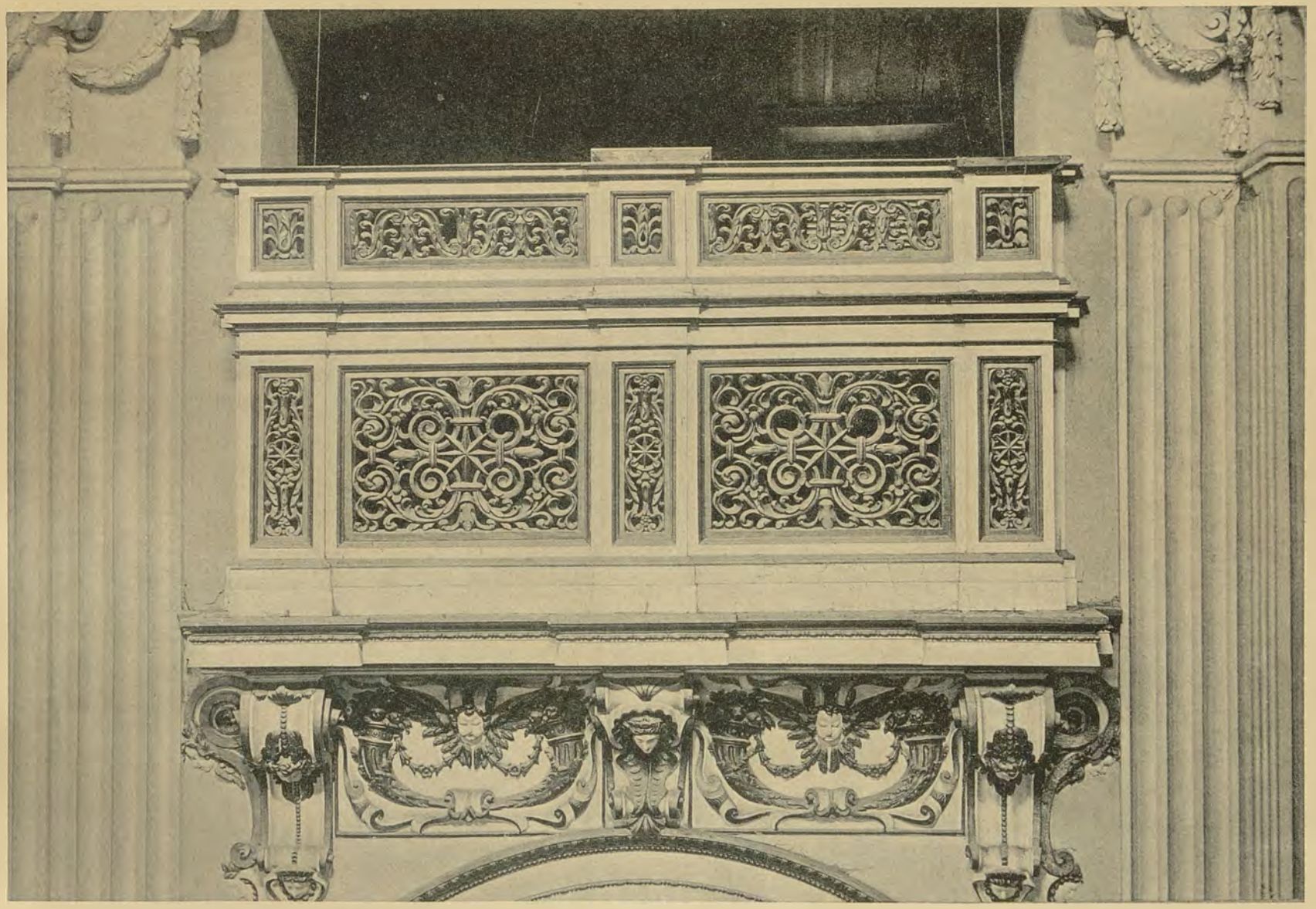
ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTE SULLE CAPPELLE DELLA MADONNA E DEL BEATO NICOLA NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO DI PAOLA A ROMA. — SEC. XVII.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



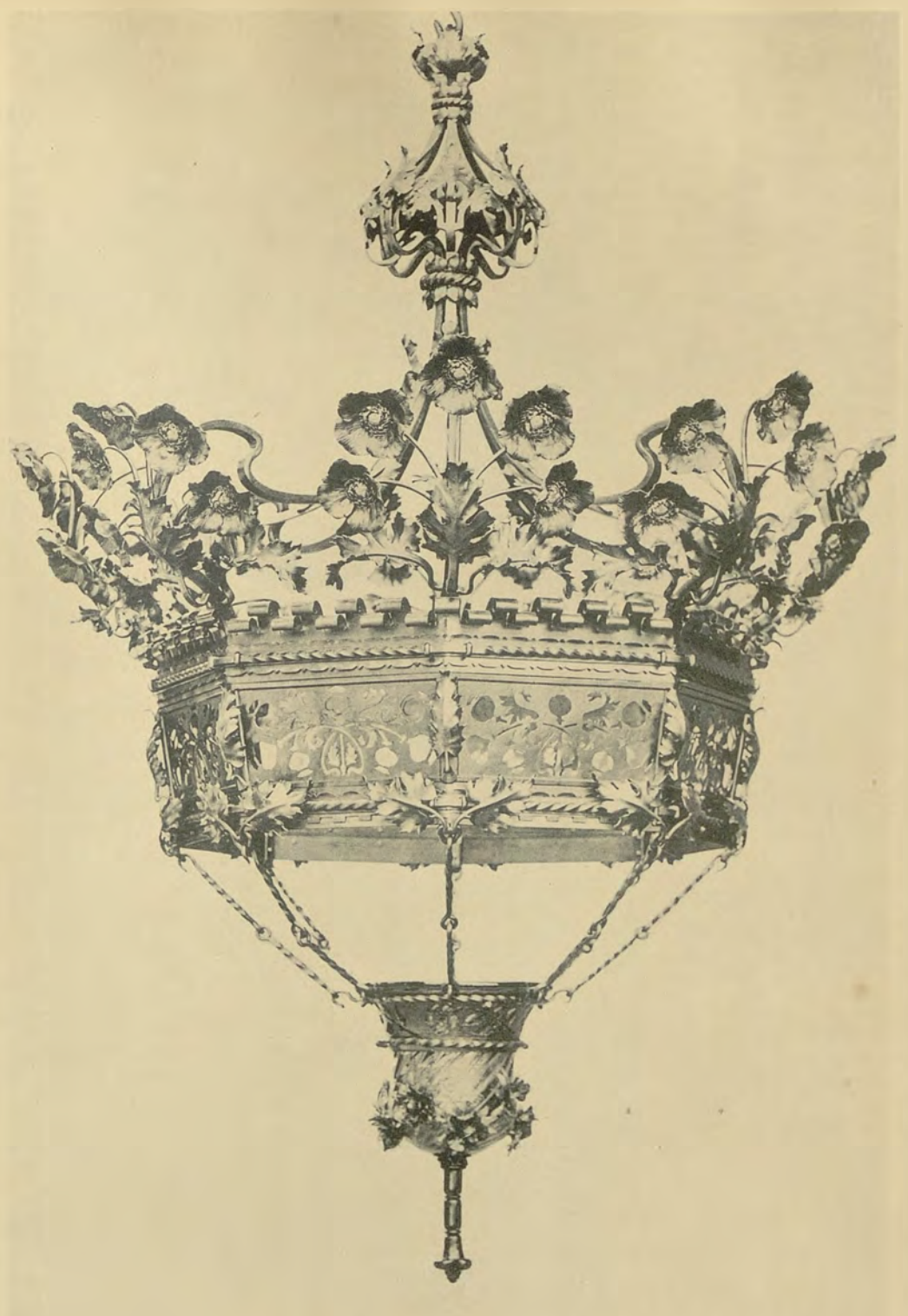


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CANTORIA E CORETTO NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO DI PAOLA A ROMA. — SEC. XVII.

(Fot. Moscioni — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

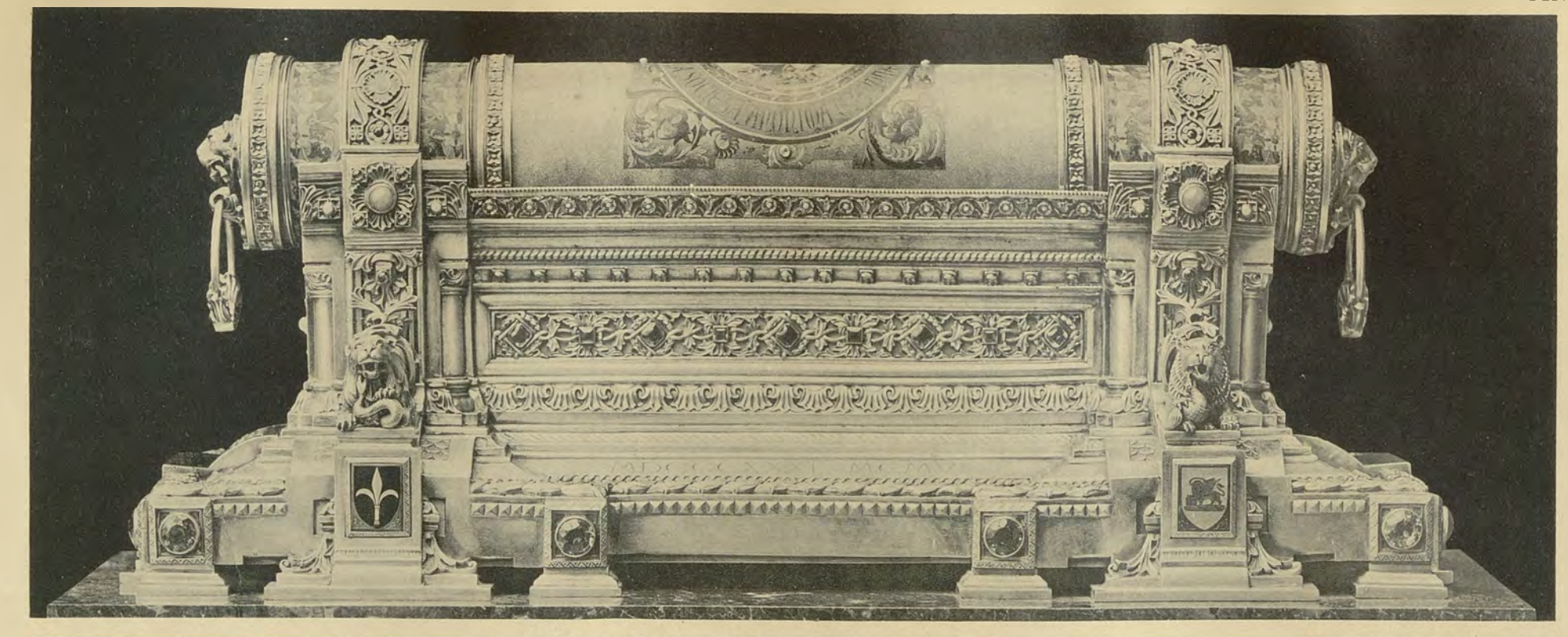
ULRICO HOEPLI - Milano

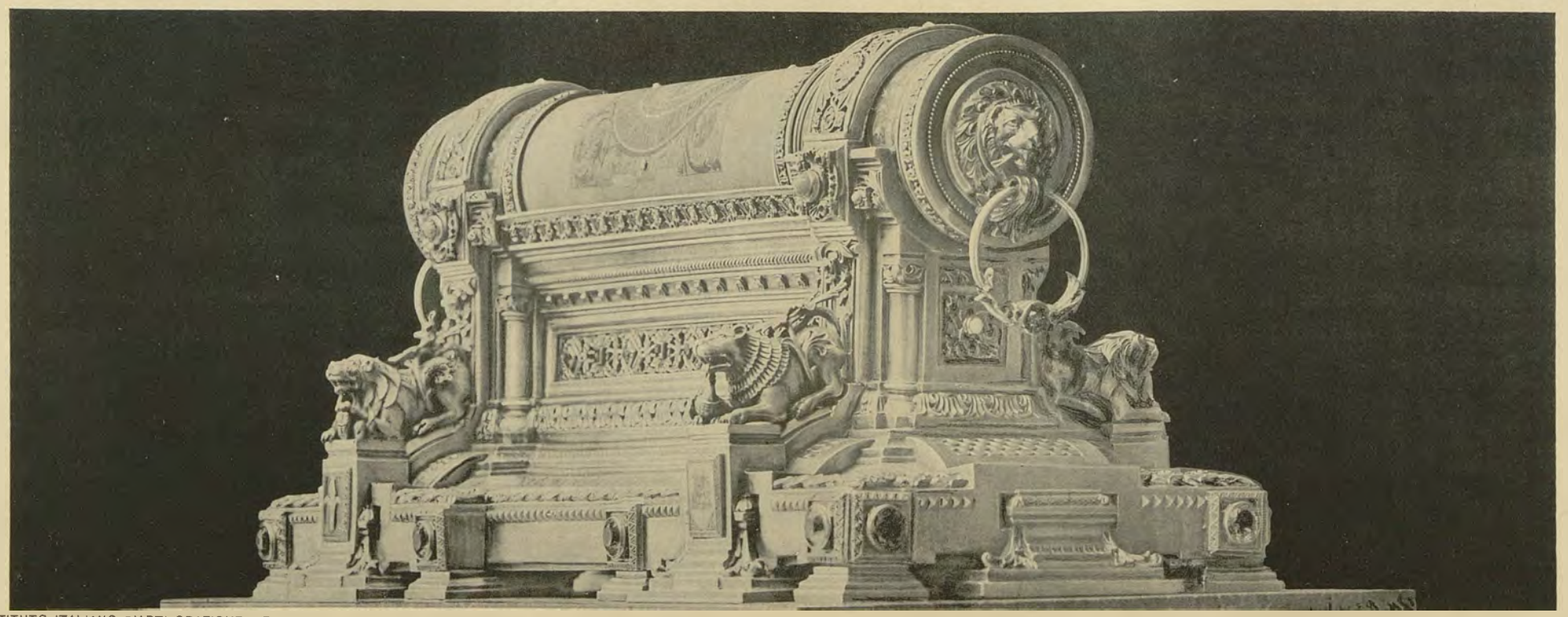
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

1 E 2. — LAMPADA IN BRONZO IDEATA DALLO SCULTORE PROF. FRANCESCO JERACE PER IL SANTO SEPOLCRO A GERUSALEMME.

3. — LAMPADA PER SEPOLCRETO COMPOSTA DAL PROF. GIULIO CASANOVA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SOSTEGNO IN ARGENTO PER IL CILINDRO CONTENENTE LA PERGAMENA OFFERTA ALLA COMPAGNIA DELLE ASSICURAZIONI GENERALI DALLA SOCIETÀ MILANESE D'ASSICURAZIONE DALLA GRANDINE. — INVENZIONE E DISEGNO DEL PROF. A. CATTANEO, LAVORO DEL CESELLATORE A. RONCHI.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

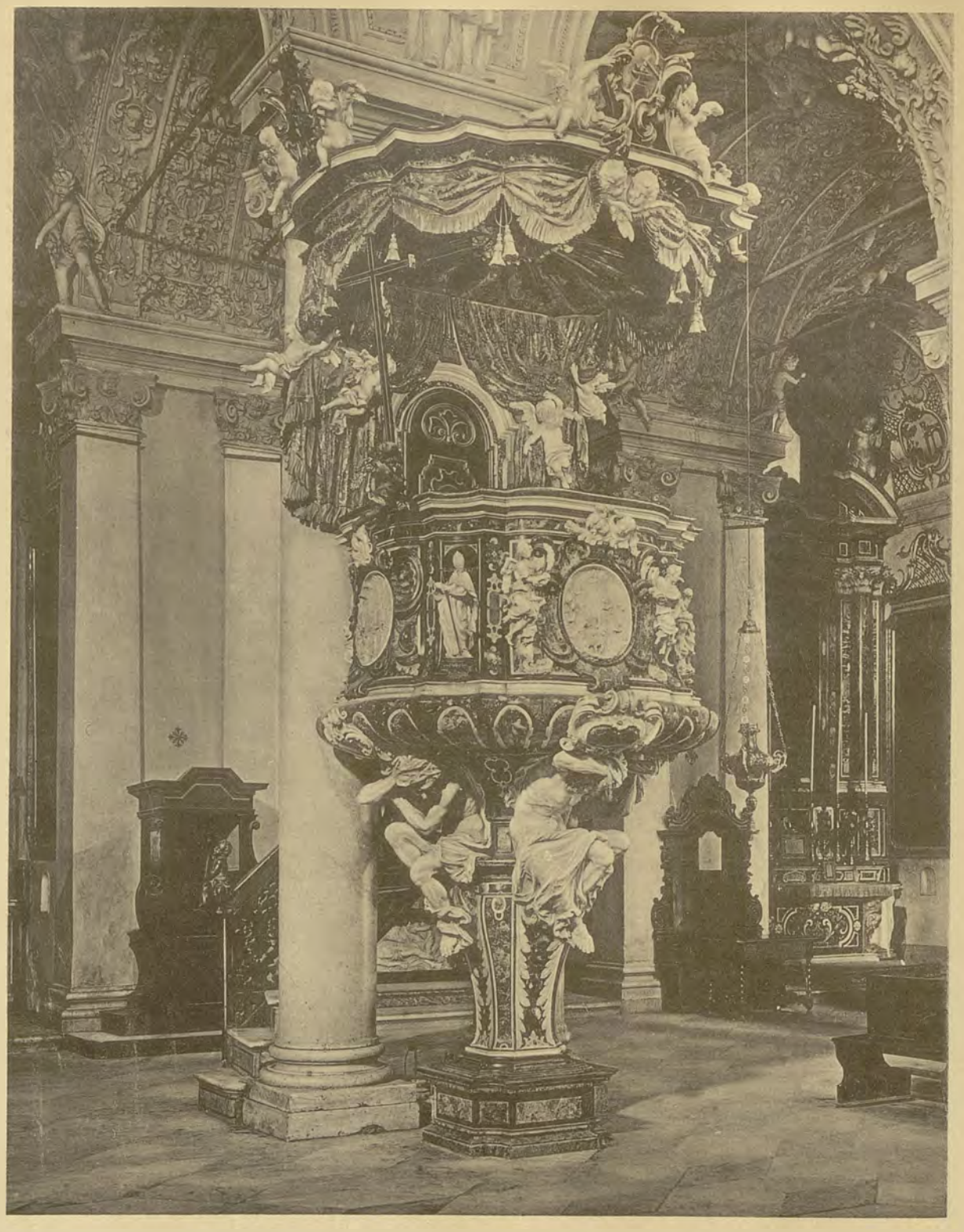
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

PENNACCHI DELLA CUPOLA NELLA CHIESA DEI SANTI LUCA E MARTINA A ROMA. — SEC. XVII.

(Fot. Moscioni— Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

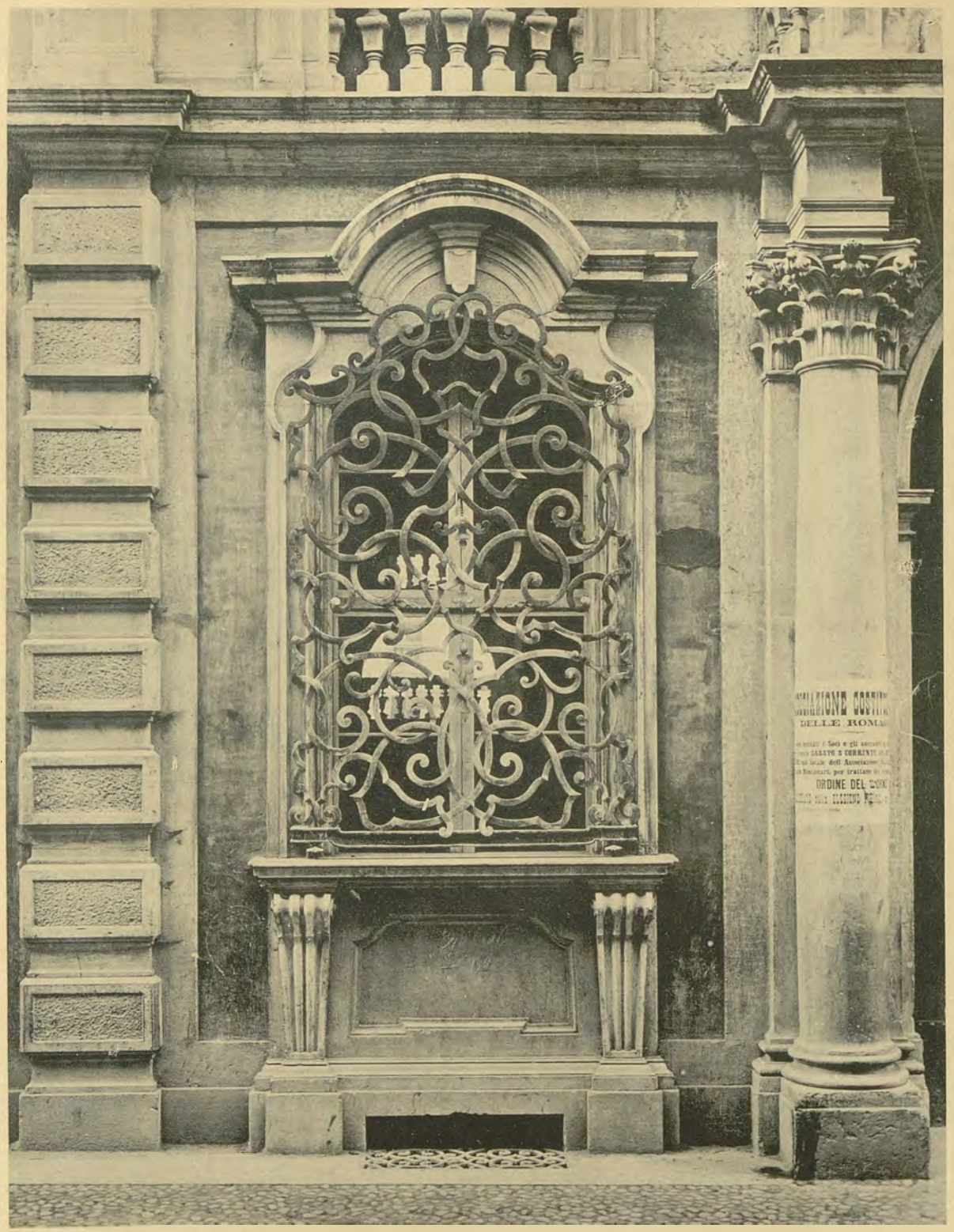


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ARMADI NELLA SAGRESTIA E PULPITO NELLA CHIESA DI ALZANO MAGGIORE: LAVORI DEI FRATELLI FANTONI. — FINE DEL SEC. XVII. E PRINCIPIO DEL XVIII.

(Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

INFERRIATE DEL SEC. XVIII. IN UNA FINESTRA DEL PALAZZO ALDROVANDI A BOLOGNA E SOTTO L'ANTICO PULPITO DEL DUOMO DI MODENA.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

1. ARMATURA DETTA DI CARLO V: ARTE MILANESE DEL SEC. XVI. — 2. ARMATURA NEL BUSTO DI FRANCESCO II GONZAGA NELL'ACCADEMIA VIRGILIANA DI MANTOVA.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ARMATURA AGEMINATA DI FRANCESCO MARIA DELLA ROVERE DUCA DI URBINO NEL RITRATTO DEL BAROCCIO ALLA GALLERIA DEGLI UFFIZI IN FIRENZE.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

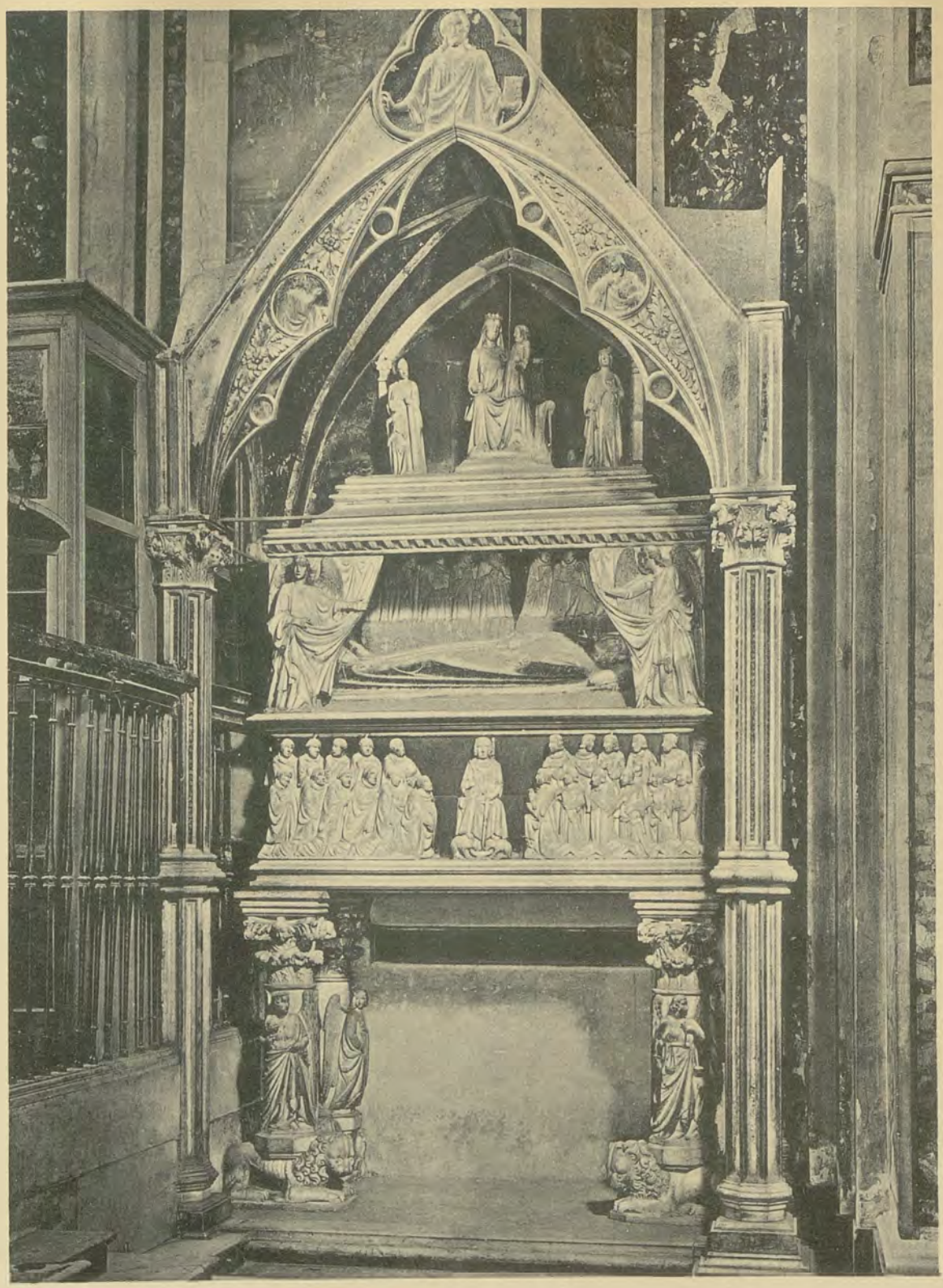
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

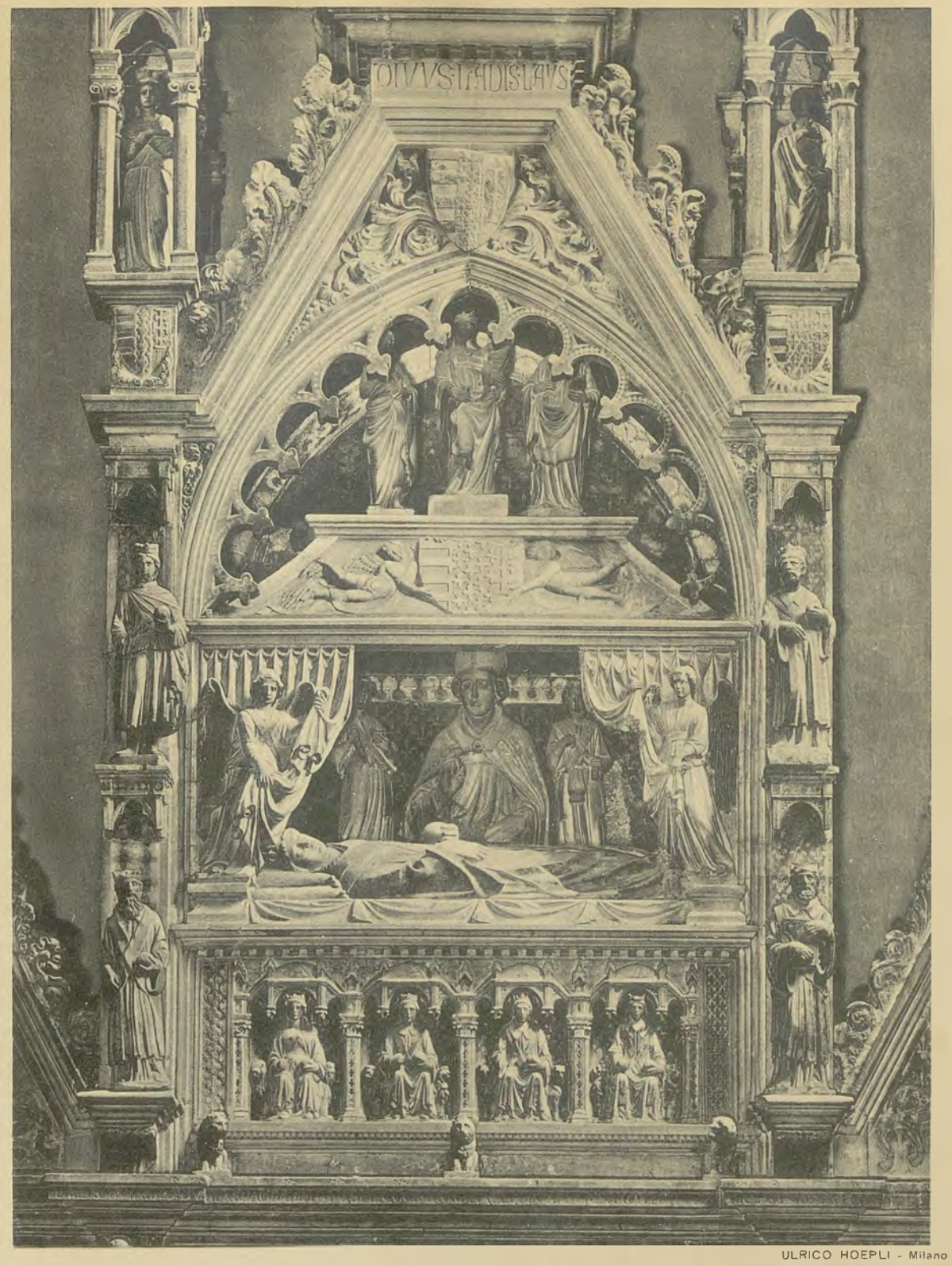
PARTE PRINCIPALE DEL MONUMENTO A RE ROBERTO D'ANGIÒ E PARTE DEI BASSORILIEVI RAPPRESENTANTI LA LEGGENDA DI SANTA CATERINA NELLA CHIESA DI S. CHIARA A NAPOLI.
PRIMA METÀ DEL SECOLO XIV.

(Fot. Sommer e Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

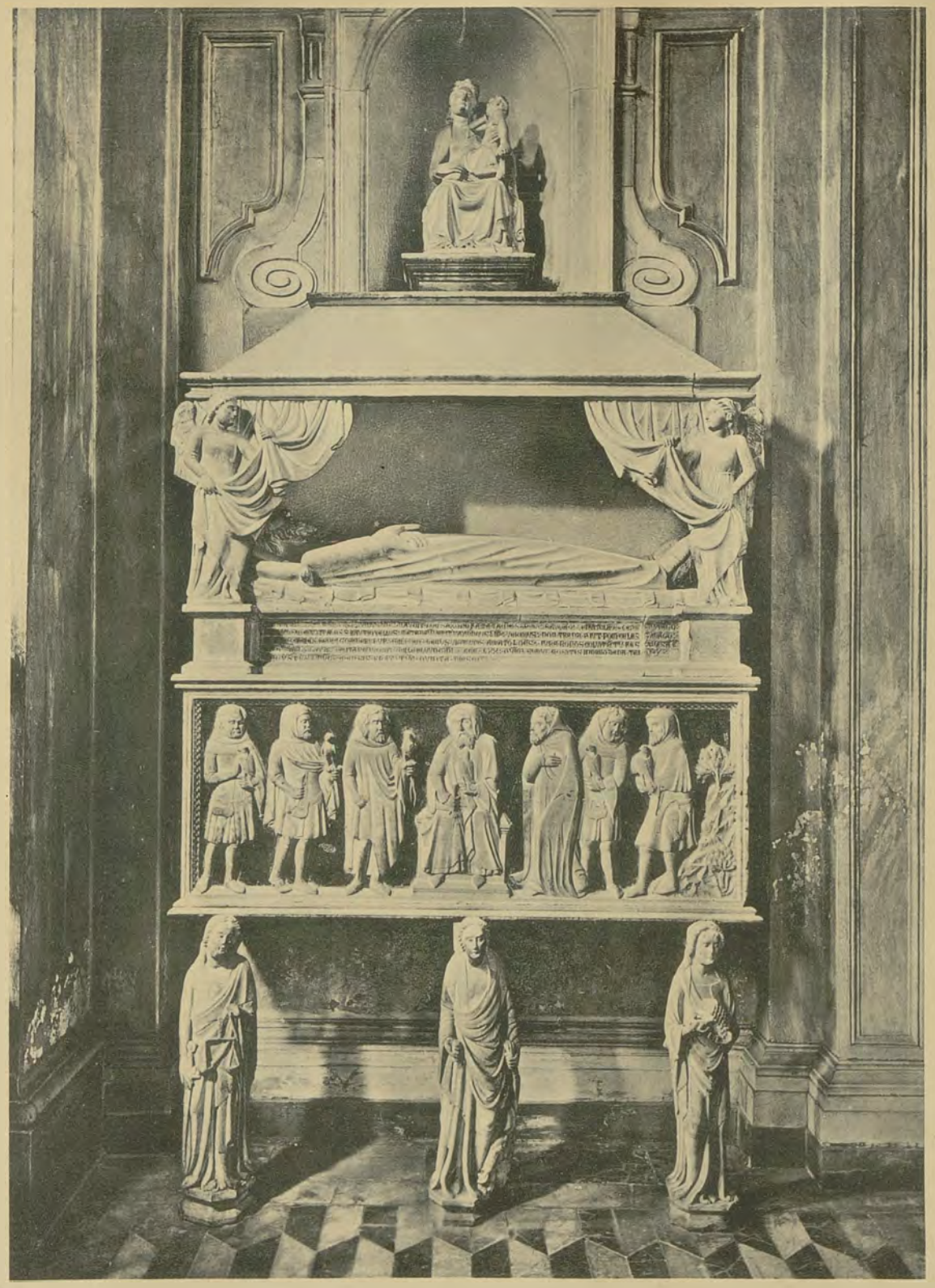


ULRICO HOEPLI - Milano

MONUMENTO A CARLO DUCA DI CALABRIA NELLA CHIESA DI SANTA CHIARA (1333) E PARTE DEL MONUMENTO A RE LADISLAO IN S. GIOVANNI A CARBONARA IN NAPOLI.

(Fot. Alinari — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



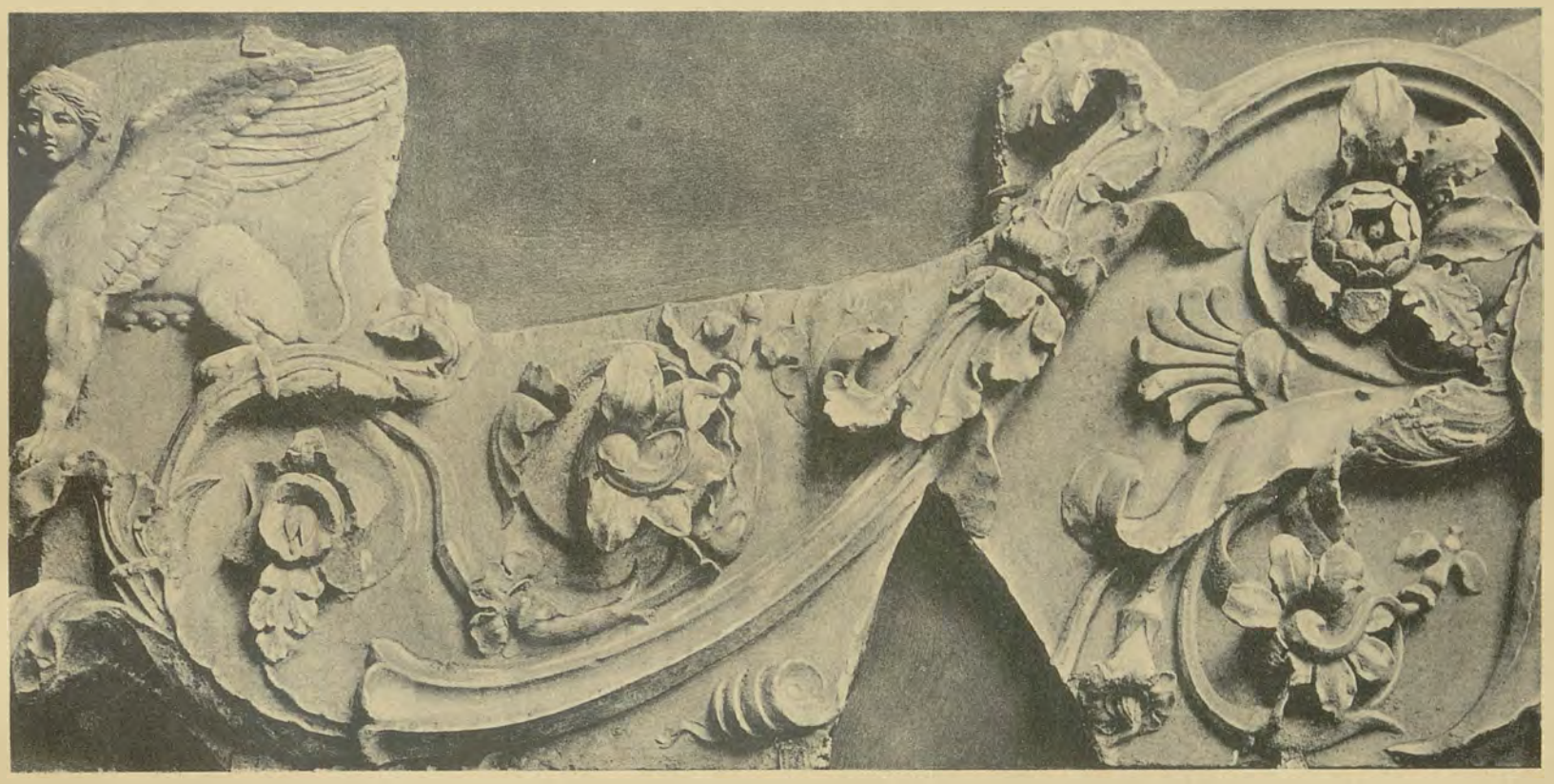
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

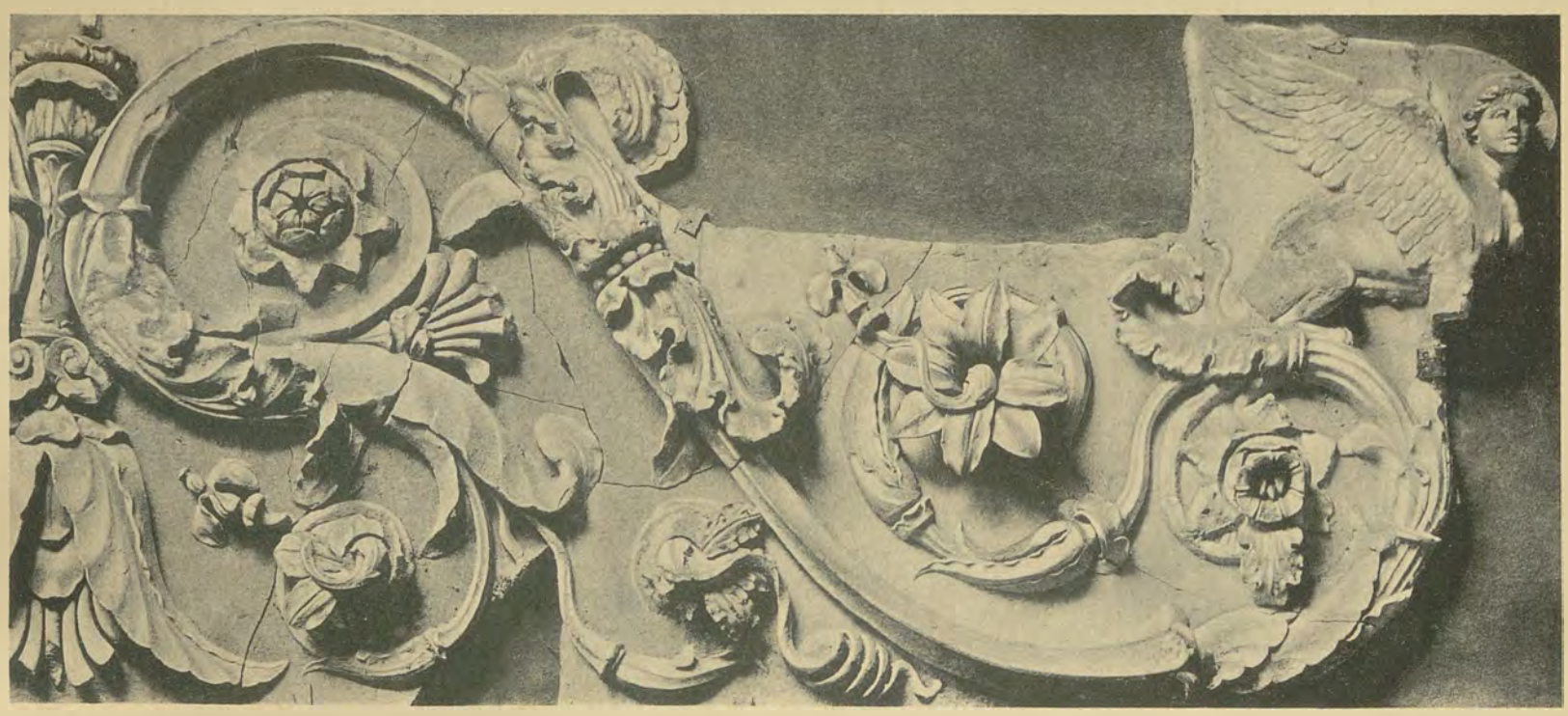
ULRICO HOEPLI - Milano

MONUMENTI A RAIMONDO DEL BALZO ED AGLI ANGIOINI NELLA CHIESA DI SANTA CHIARA A NAPOLI. — SEC. XIV.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

1. CAPITELLO TROVATO NEL FORO ROMANO.
2 E 3. CIMASA TROVATA NEGLI SCAVI DEL TRAFORO SOTTO IL QUIRINALE

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA di

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FRAMMENTI NEL FORO TRAIANO E FREGIO NEL FORO ROMANO.

(Fot. Moscioni — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ANTEFISSA E FRAMMENTO DI CAVALLO TROVATI A CIVITALAVINIA.

(Fot. Moscioni — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

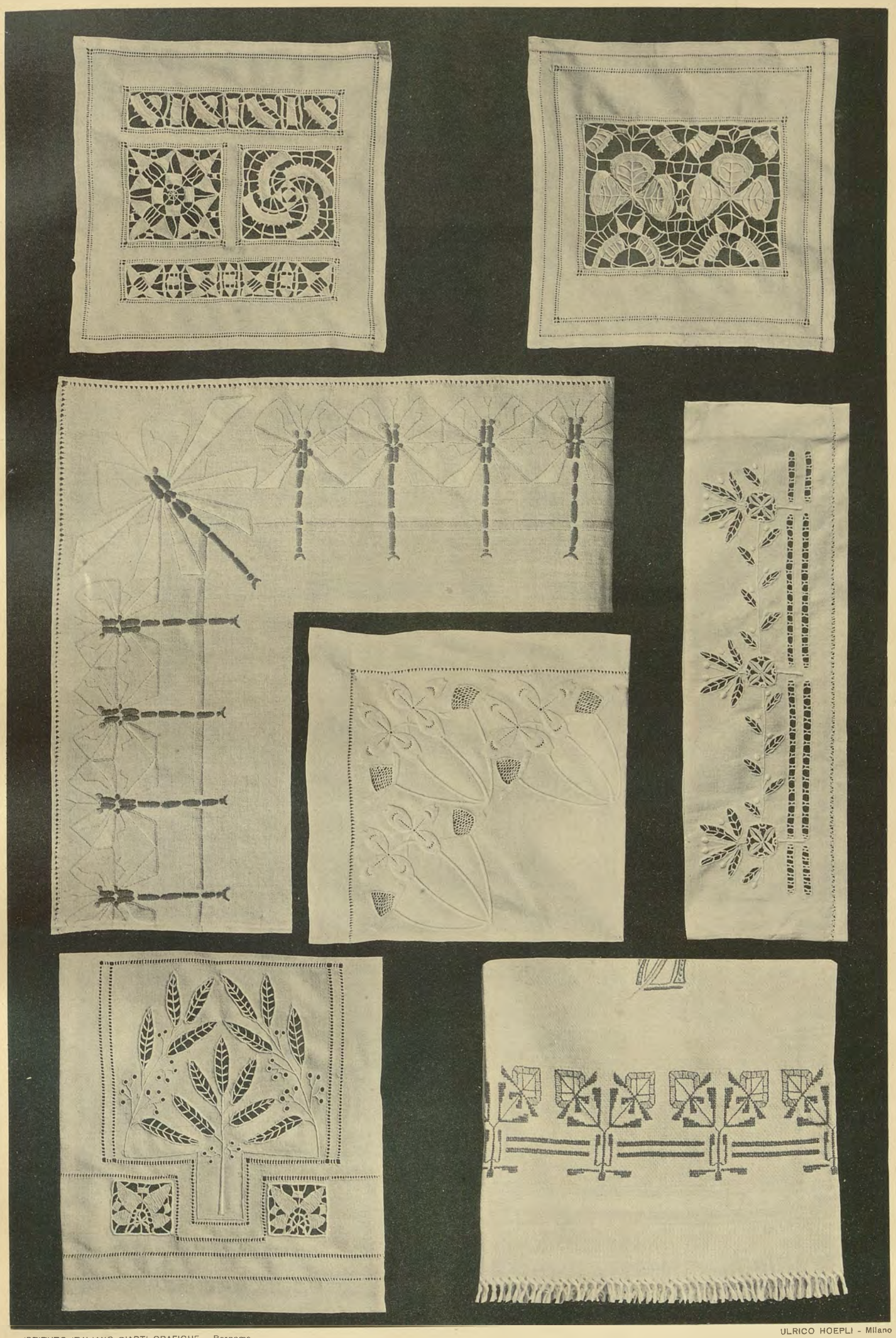
MODELLI DI RICAMI PER VARIE APPLICAZIONI COMPOSTI NELLA SCUOLA FEMMINILE DI DISEGNO FONDATA IN MILANO DALLA SOCIETÀ UMANITARIA.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

MODELLI DI RICAMI PER VARIE APPLICAZIONI COMPOSTI NELLA SCUOLA FEMMINILE DI DISEGNO FONDATA IN MILANO DALLA SOCIETÀ UMANITARIA.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

NO



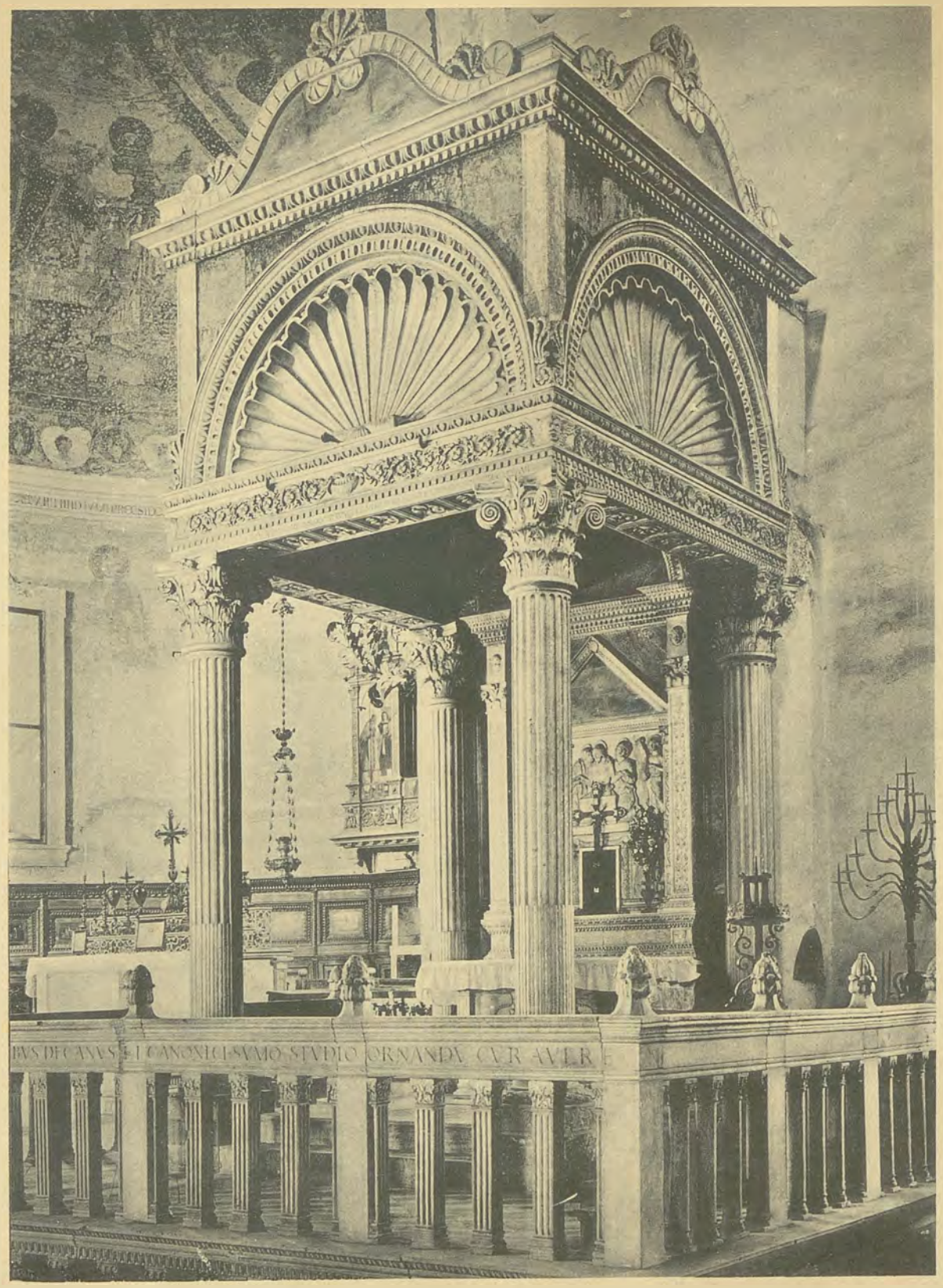
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

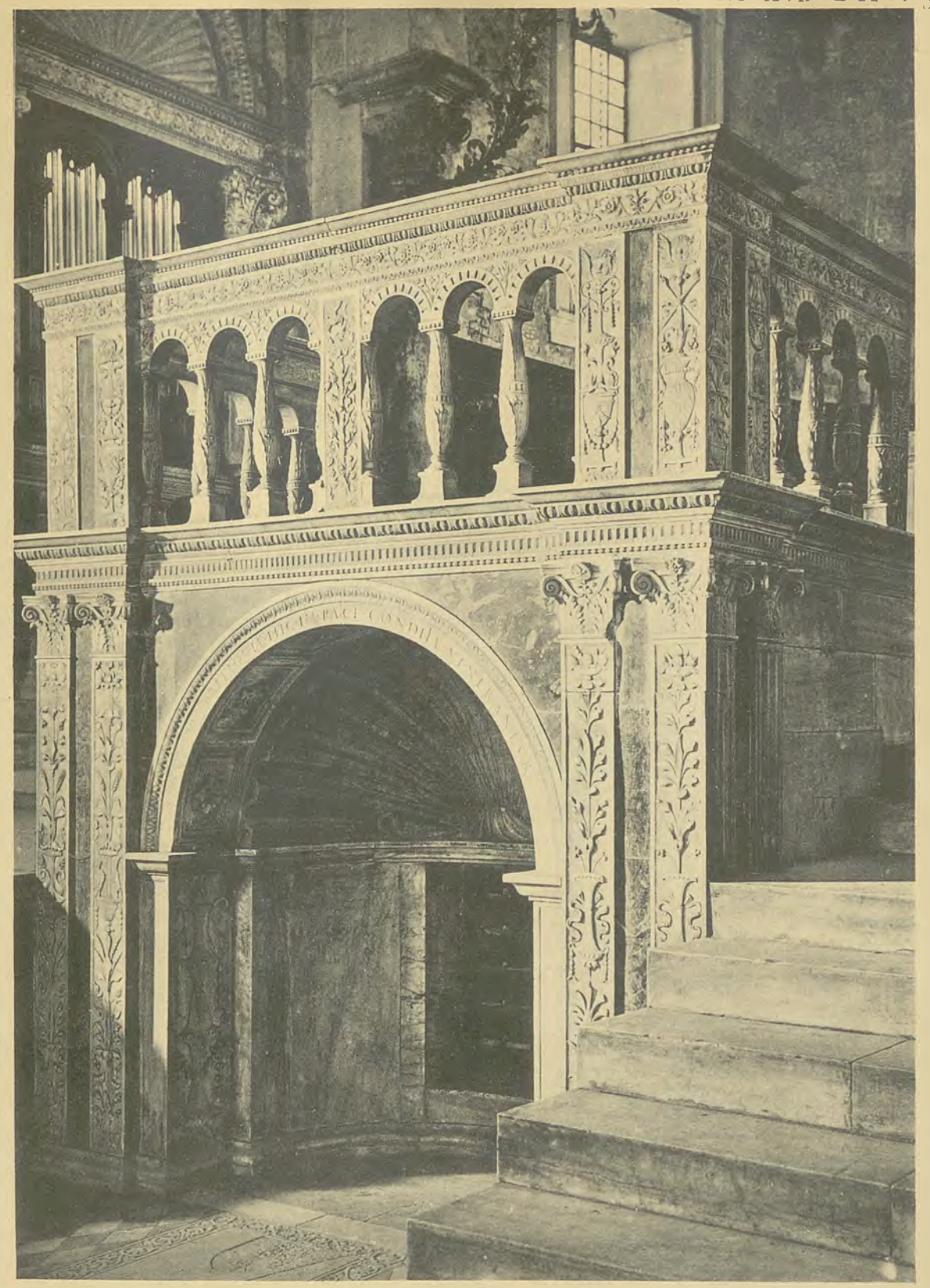
RICAMI PER VARIE APPLICAZIONI ESEGUITI NELLA SCUOLA PROFESSIONALE FEMMINILE FONDATA IN MILANO DALLA SOCIETÀ UMANITARIA.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

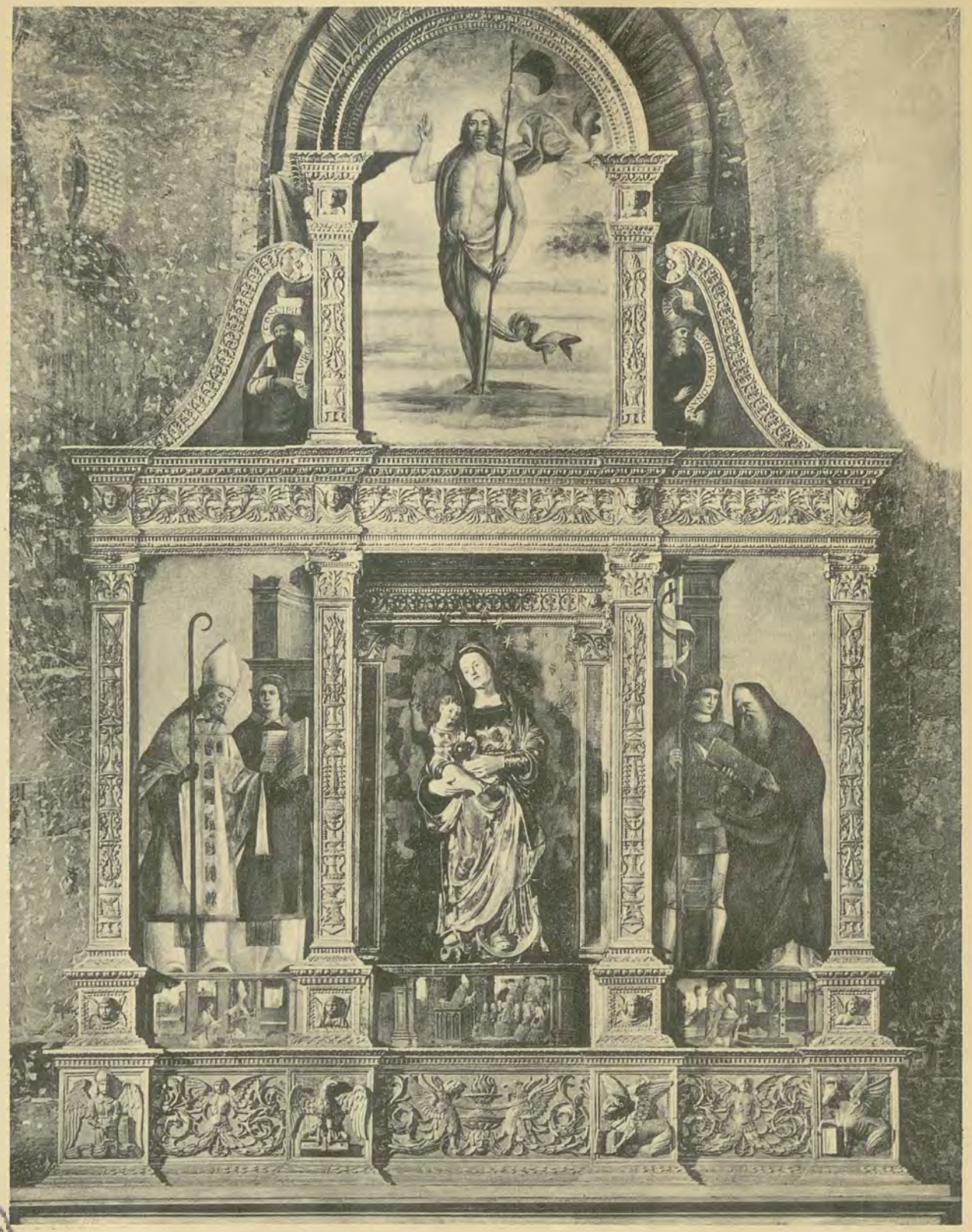


ULRICO HOEPLI - Milano

CIBORIO E BALAUSTRATA DEL PRESBITERIO RIALZATO, NEL DUOMO DI AQUILEIA. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

INSIEME E DETTAGLIO DELL'ANCONA DI PELLEGRINO DA SAN DANIELE NEL DUOMO DI AQUILEIA.

(Fot. Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

"Airone„ NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI. — "Tacchino„ DI GIAN BOLOGNA NEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.

(Fot. Sommer e Alinari — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

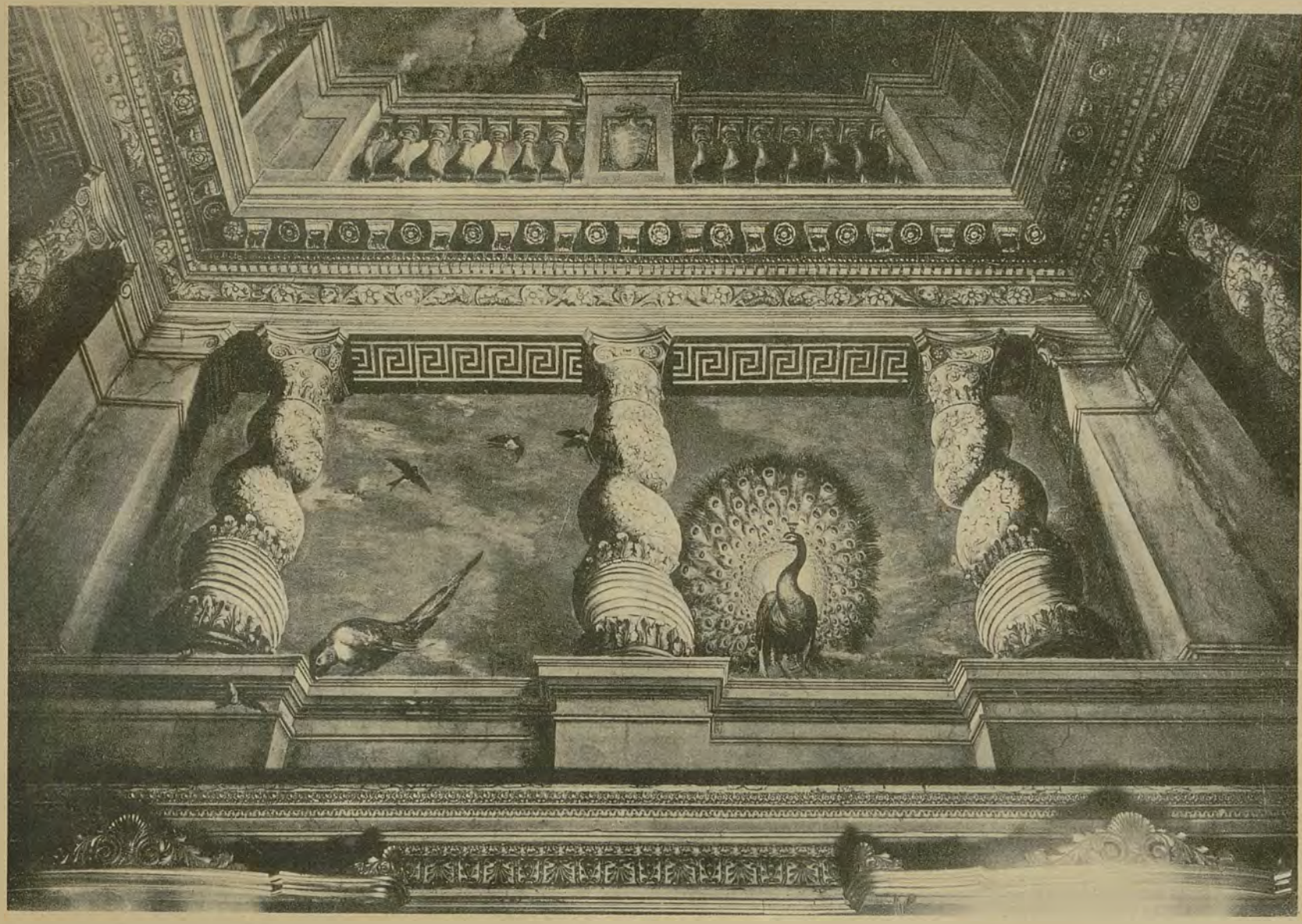
POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

Progetto di decorazione della Cappella Boschi in S. Francesco.

POLITECNICO - BIBLIOTECA - TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

NUOVE DECORAZIONI DELLA CAPPELLA BOSCHI IN S. FRANCESCO A BOLOGNA, IDEATE DA ALFONSO RUBBIANI, SVOLTE ED ESEGUITE DAL PROF. ACHILLE CASANOVA.

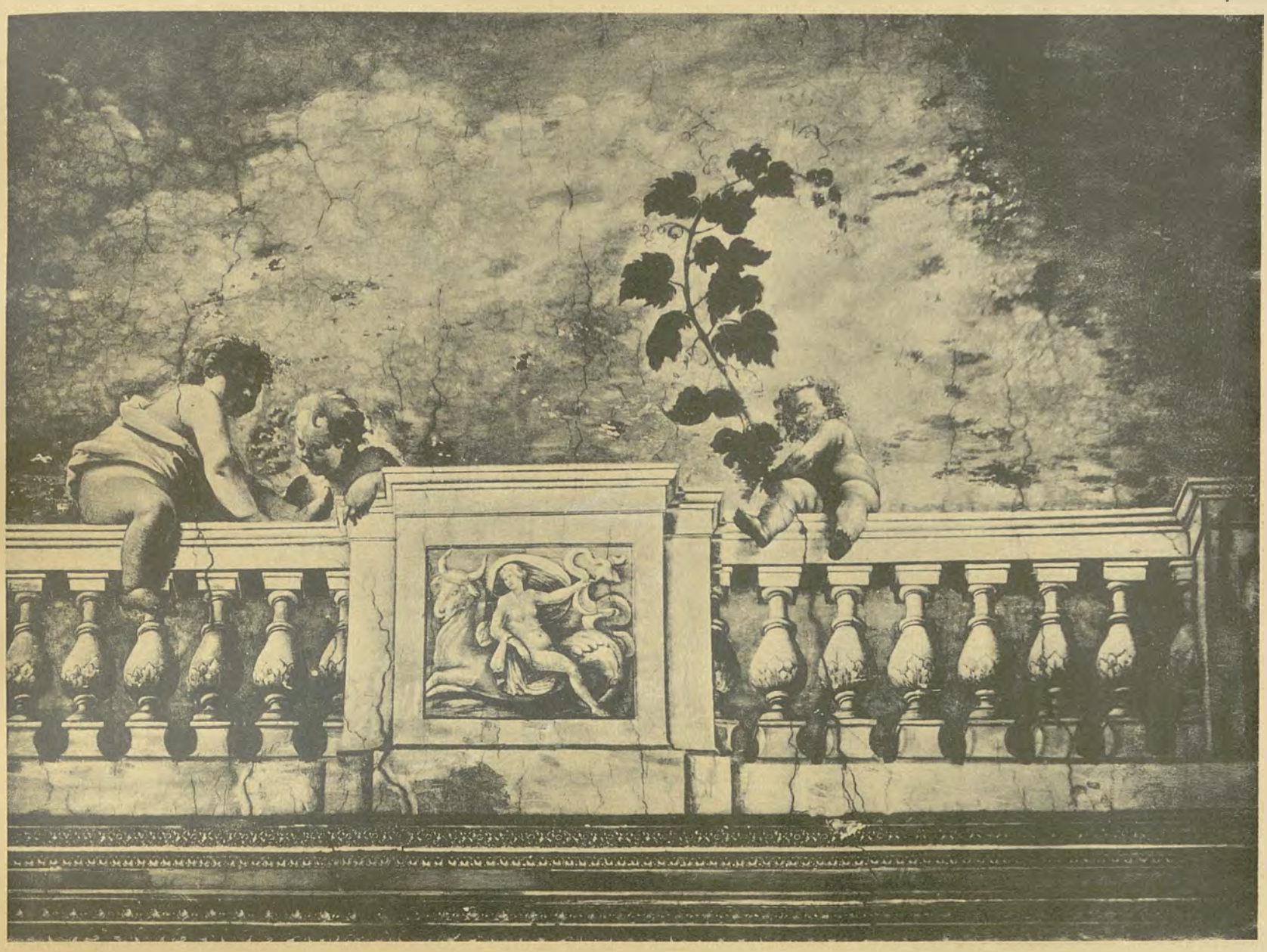


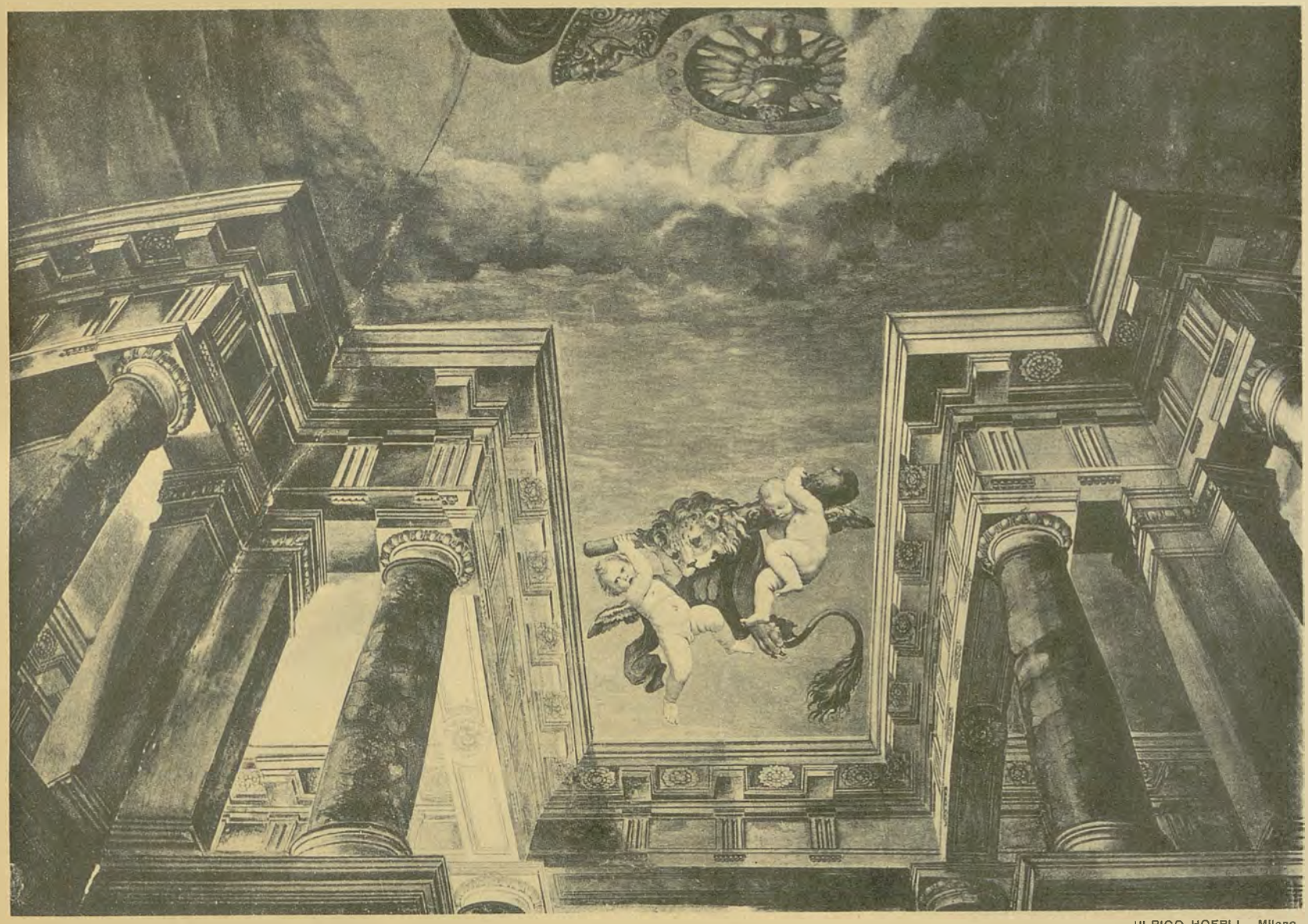
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO COSTAGUTI A ROMA. — « ARMIDA E RINALDO » DEL GUERCINO NELLA VOLTA DI UNA SALA E DECORAZIONE PROSPETTICA DELLA VOLTA MEDESIMA.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO COSTAGUTI A ROMA. — DIPINTI PROSPETTICI NELLE VOLTE DI DUE SALE.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

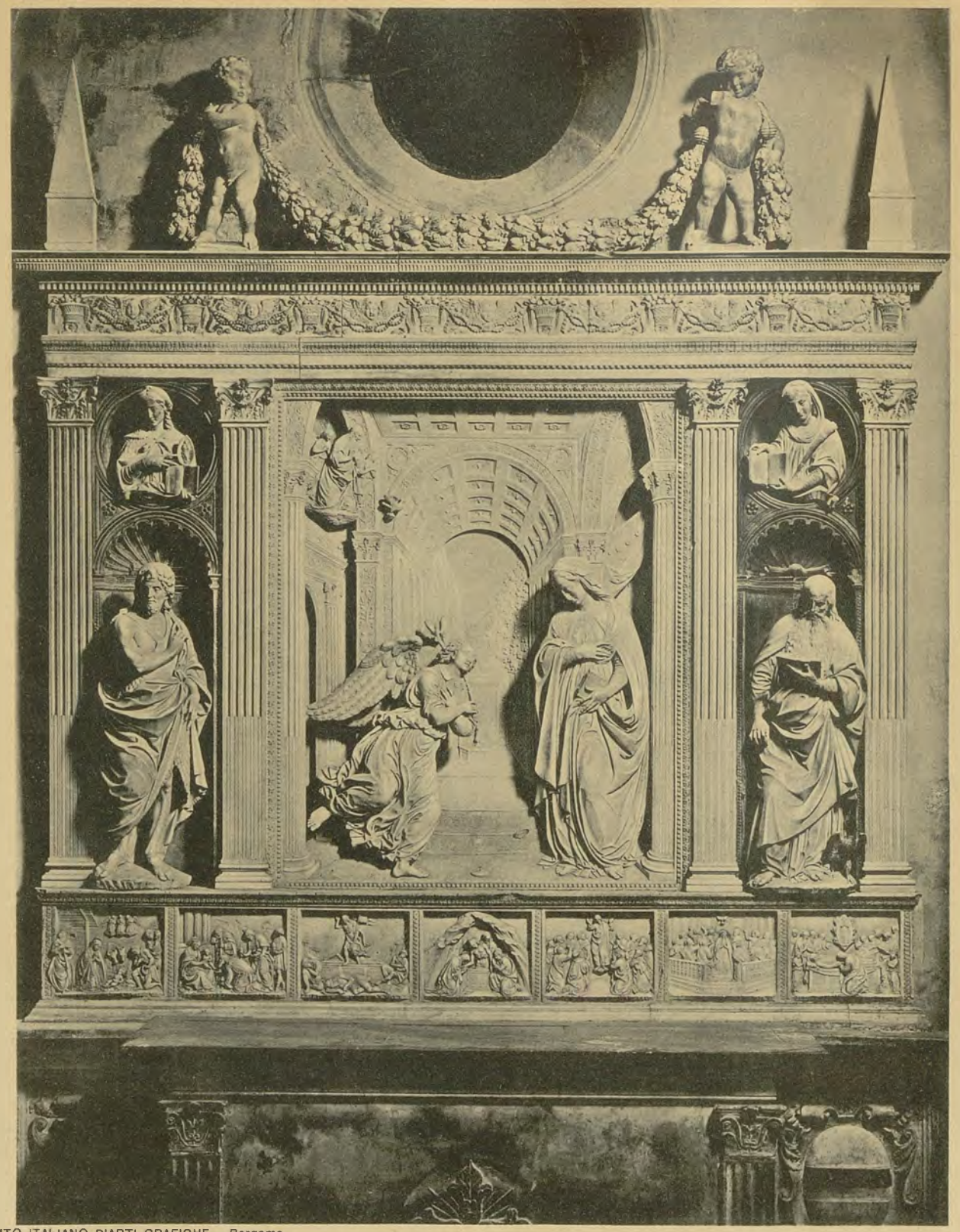
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

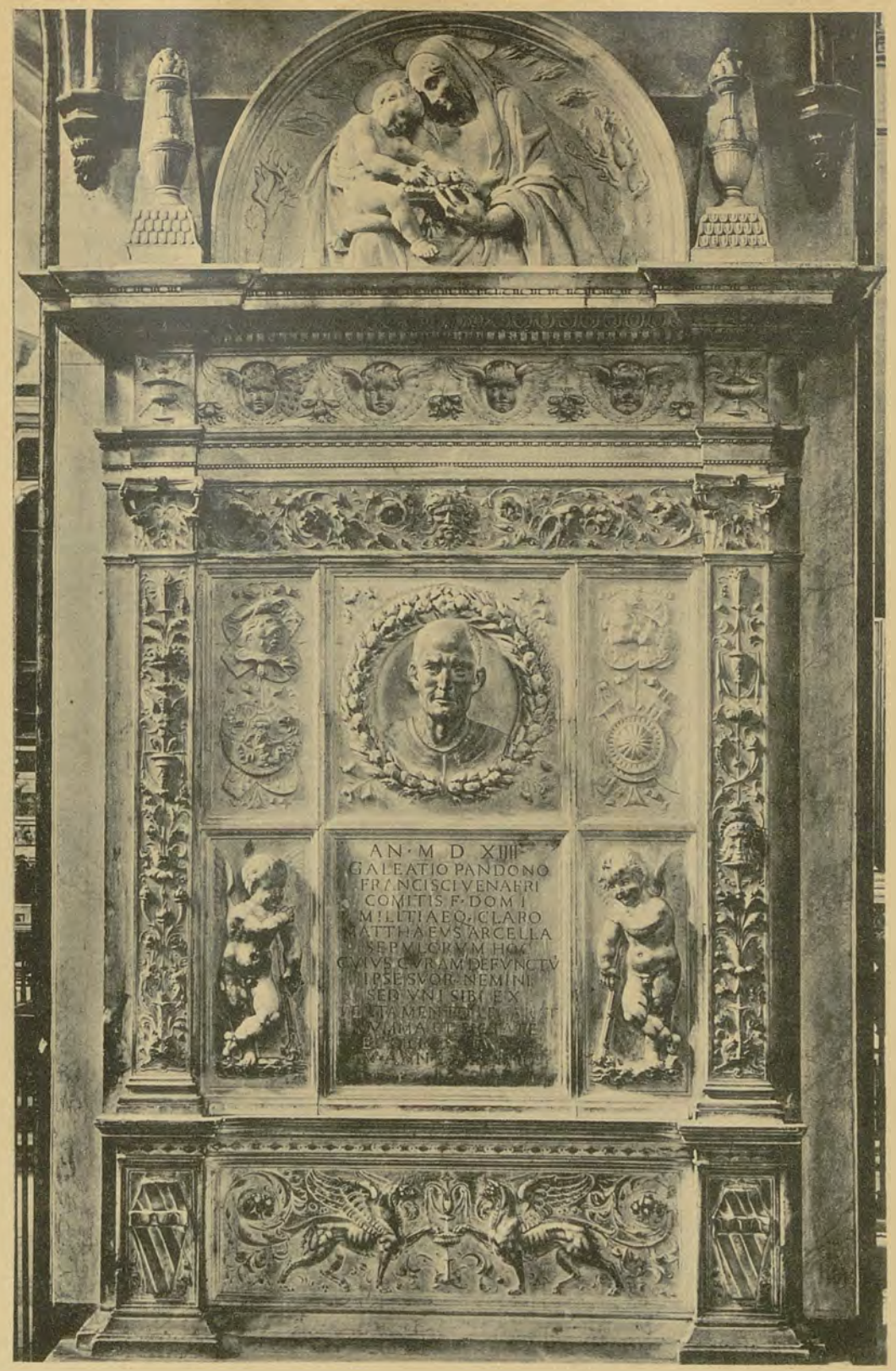
PALAZZO COSTAGUTI A ROMA. — DUE LATI DI UNA STANZA CON PAESAGGI DEL POUSSIN NEL FREGIO.

(Fot. Moscioni — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

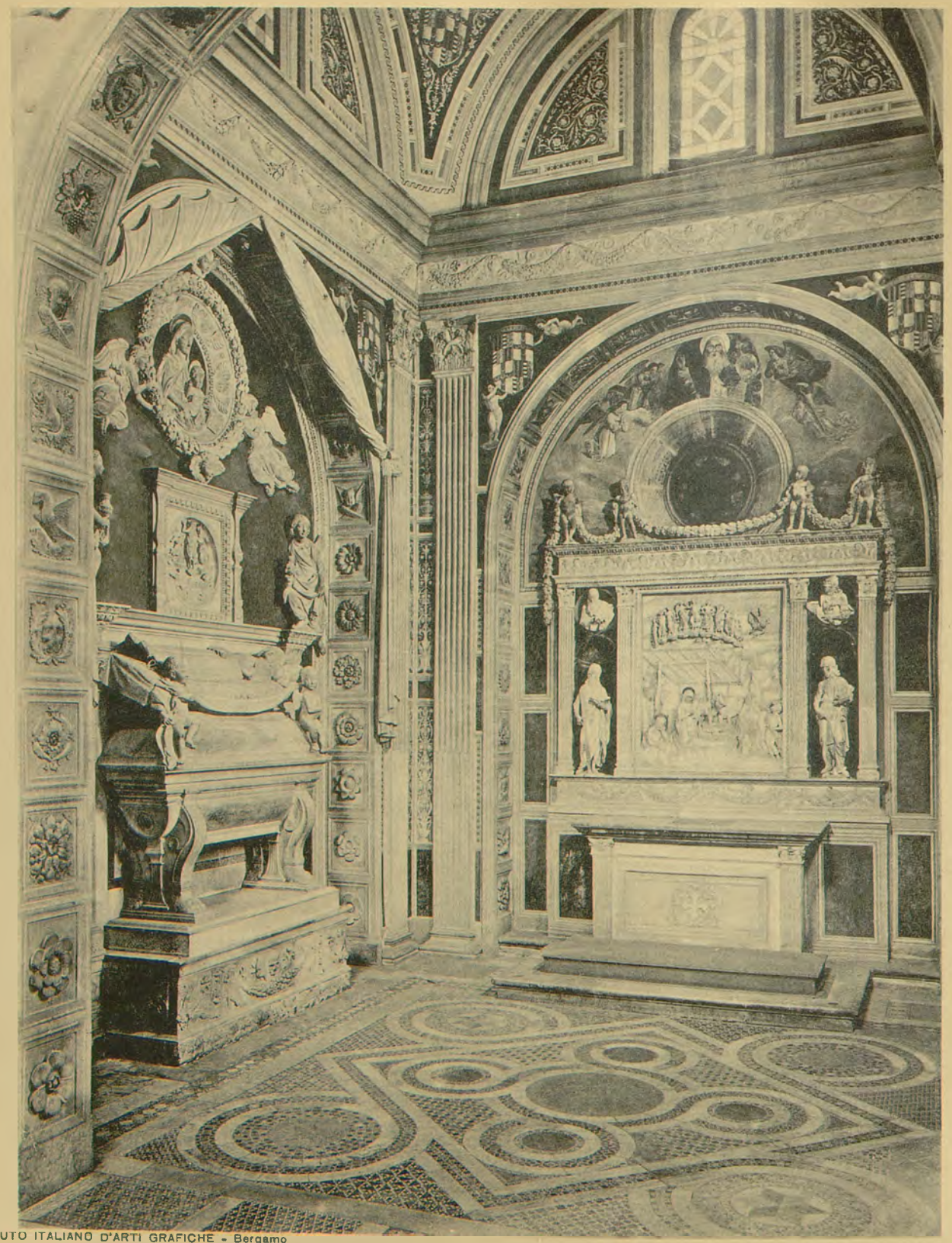


ULRICO HOEPLI - Milano

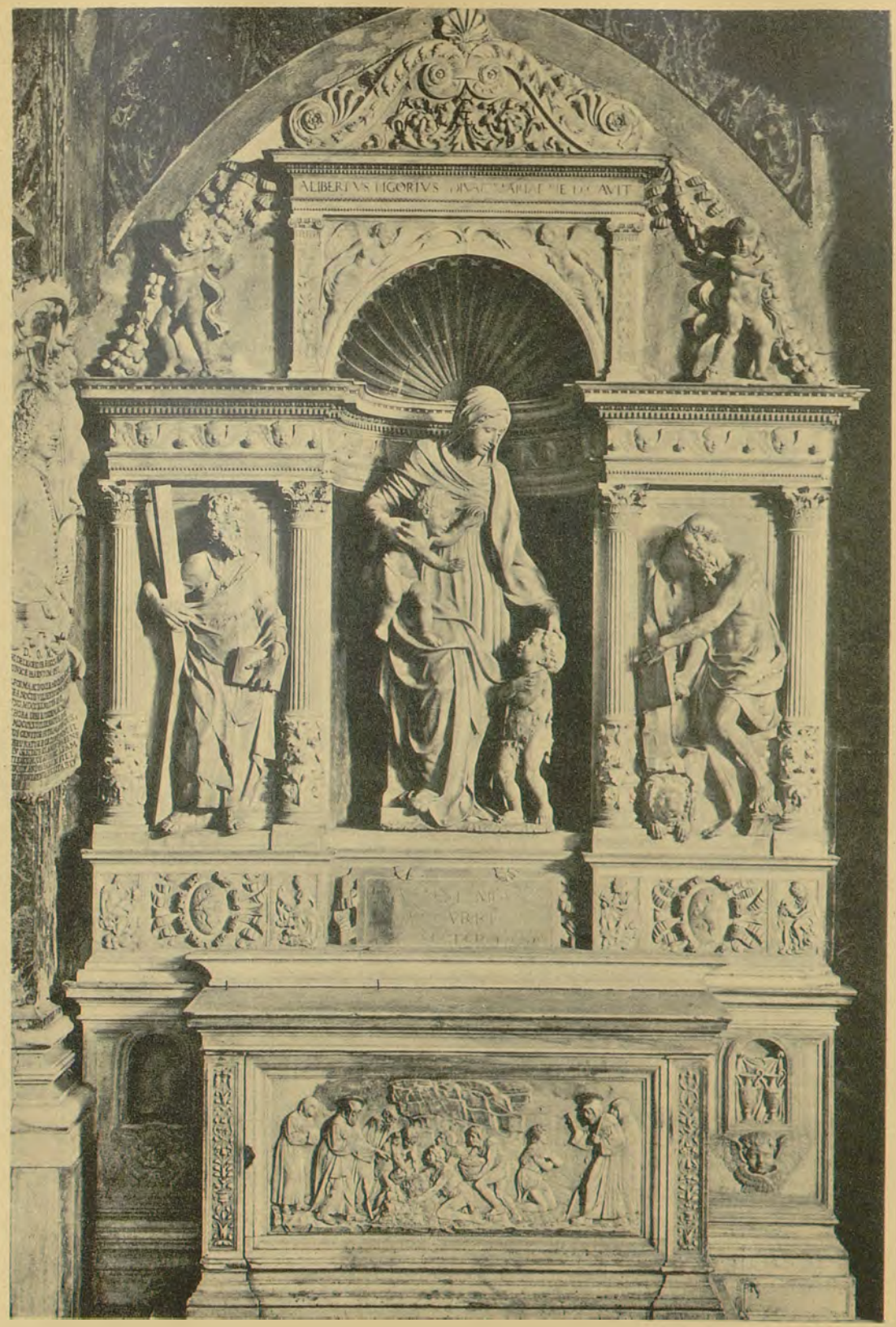
ALTARE DI BENEDETTO DA MAJANO NELLA CHIESA DI MONTEOLIVETO A NAPOLI,
E MONUMENTO A GALEAZZO PANDONE, DI GIOVANNI DA NOLA, IN S. DOMENICO MAGGIORE NELLA STESSA CITTÀ.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



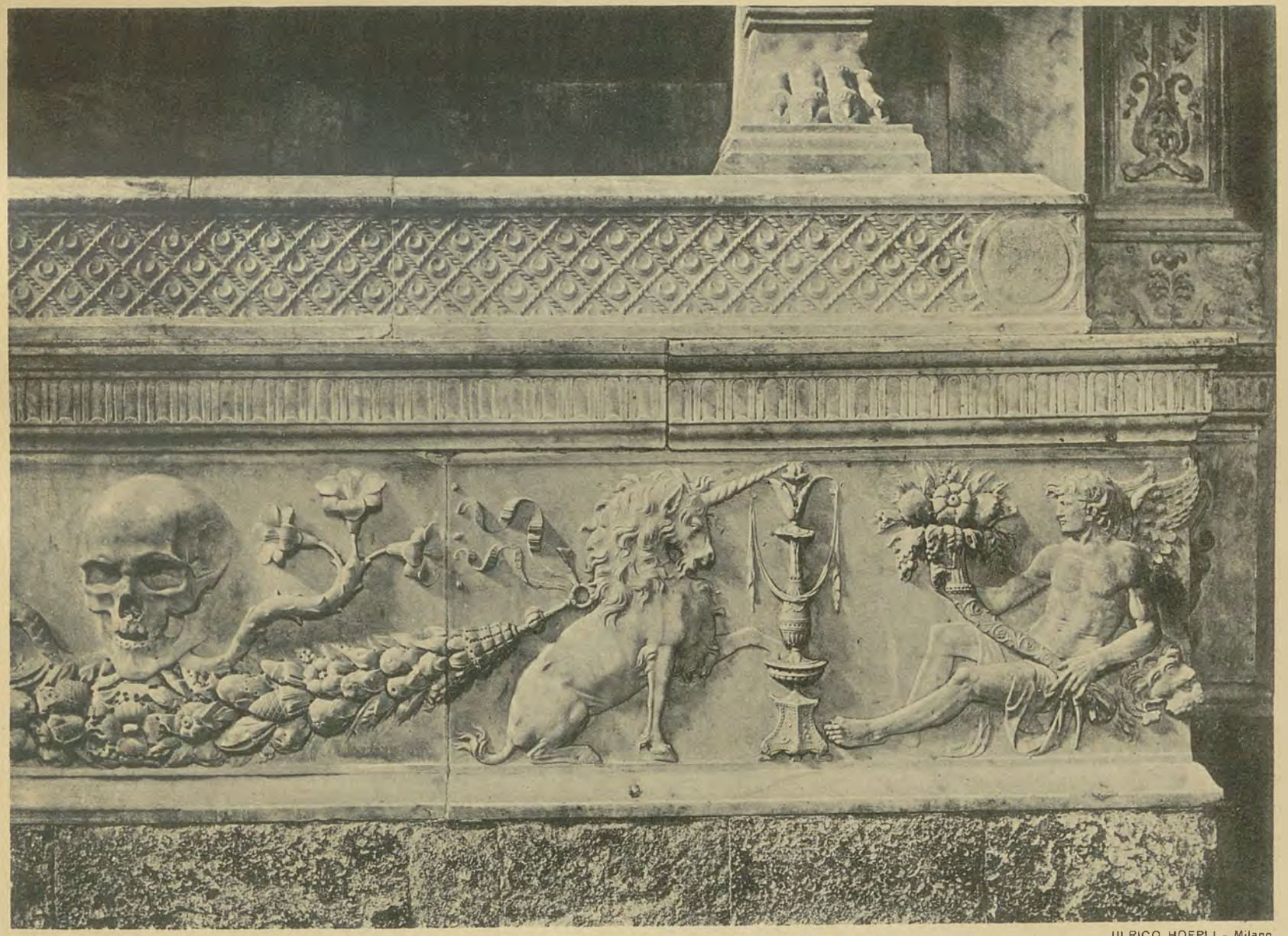
ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

CAPPELLA PICCOLOMINI COLL'ALTARE DEL ROSSELLINO E IL MONUMENTO A MARIA D'ARAGONA.

ALTARE DI GIOVANNI DA NOLA NELLA MEDESIMA CHIESA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



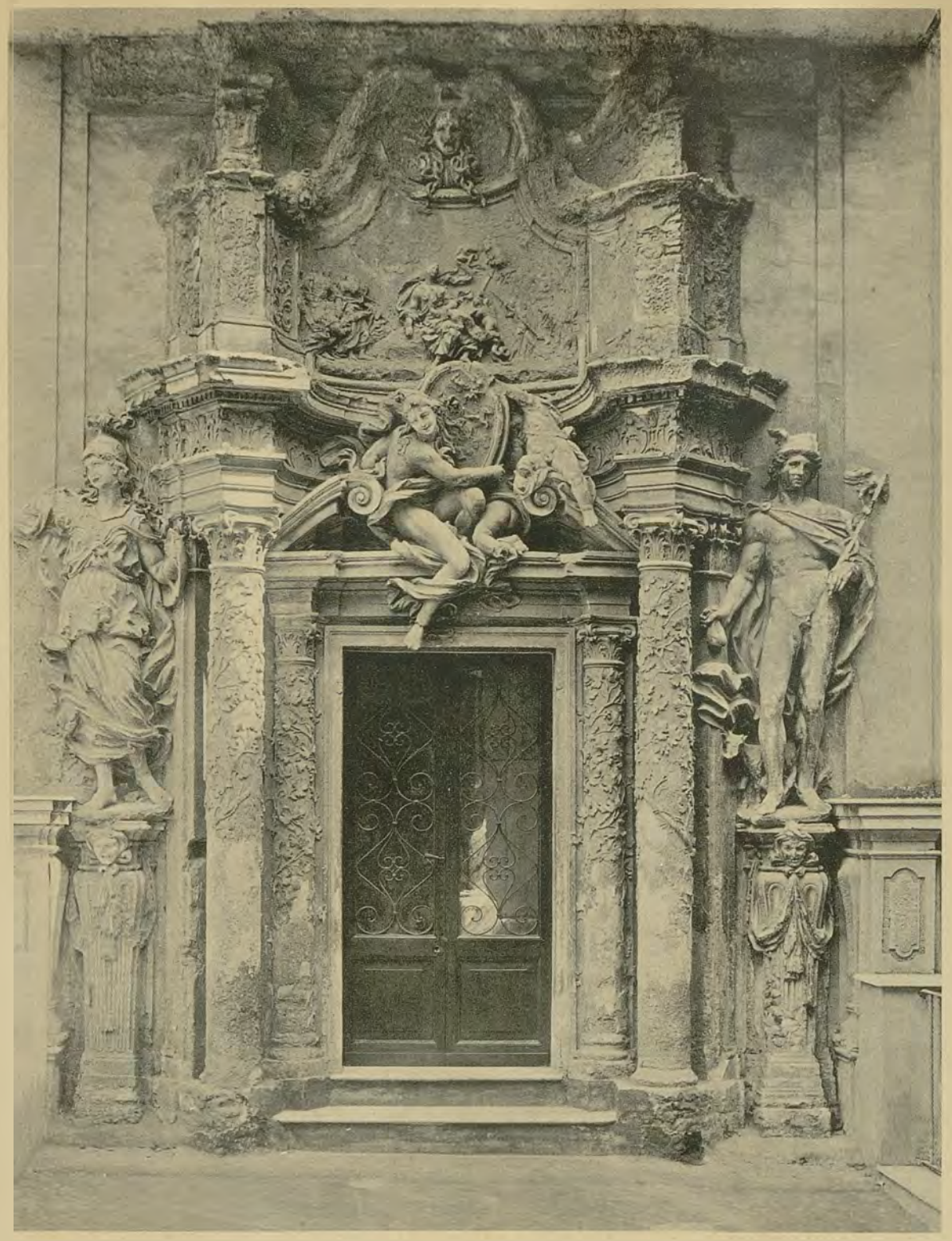
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO DEL BASAMENTO E URNA NEL SARCOFAGO DI MARIA D'ARAGONA NELLA CAPPELLA PICCOLOMINI A MONTEOLIVETO IN NAPOLI. — INTORNO AL 1479.

(Fot. Sommer — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

X.O.



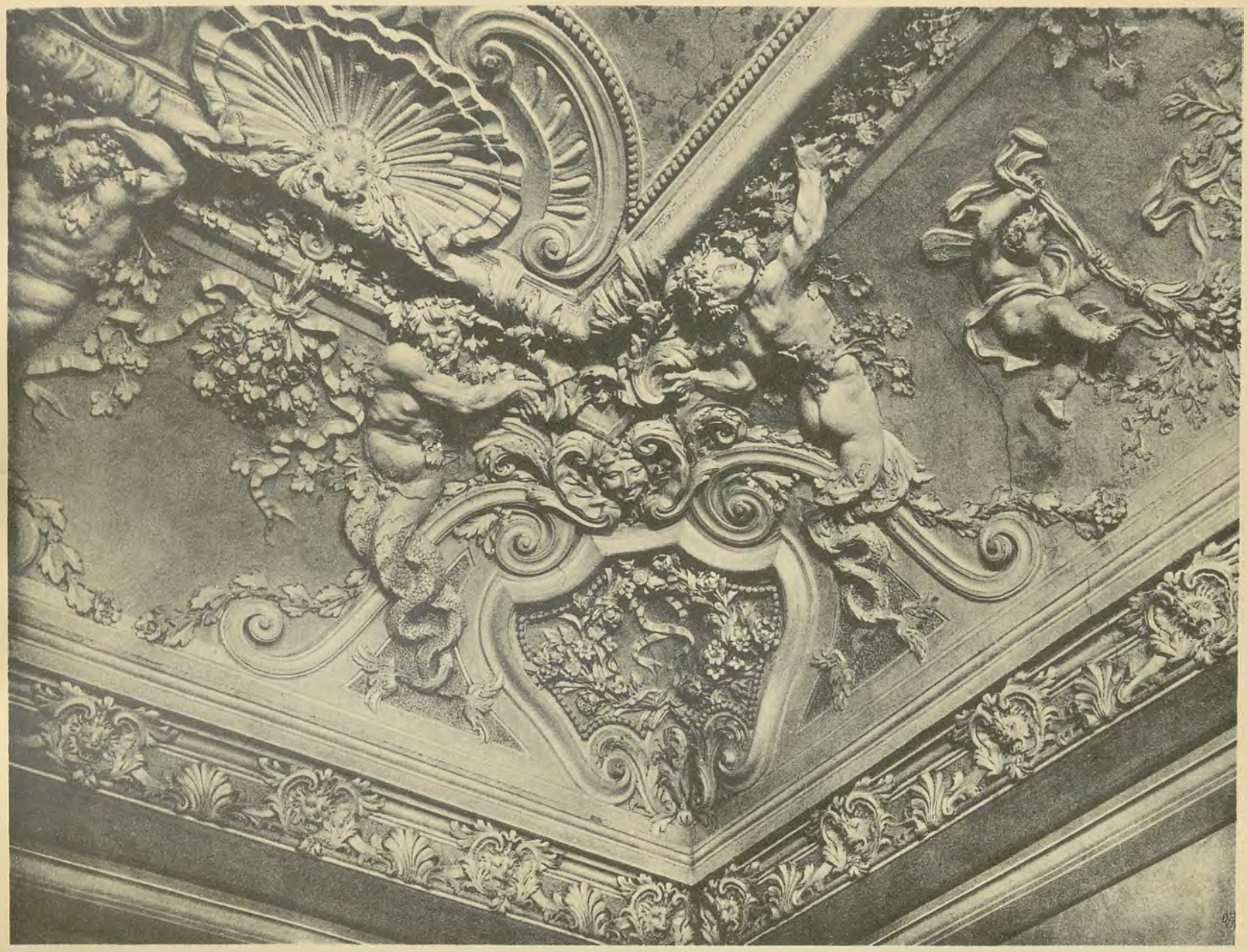
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

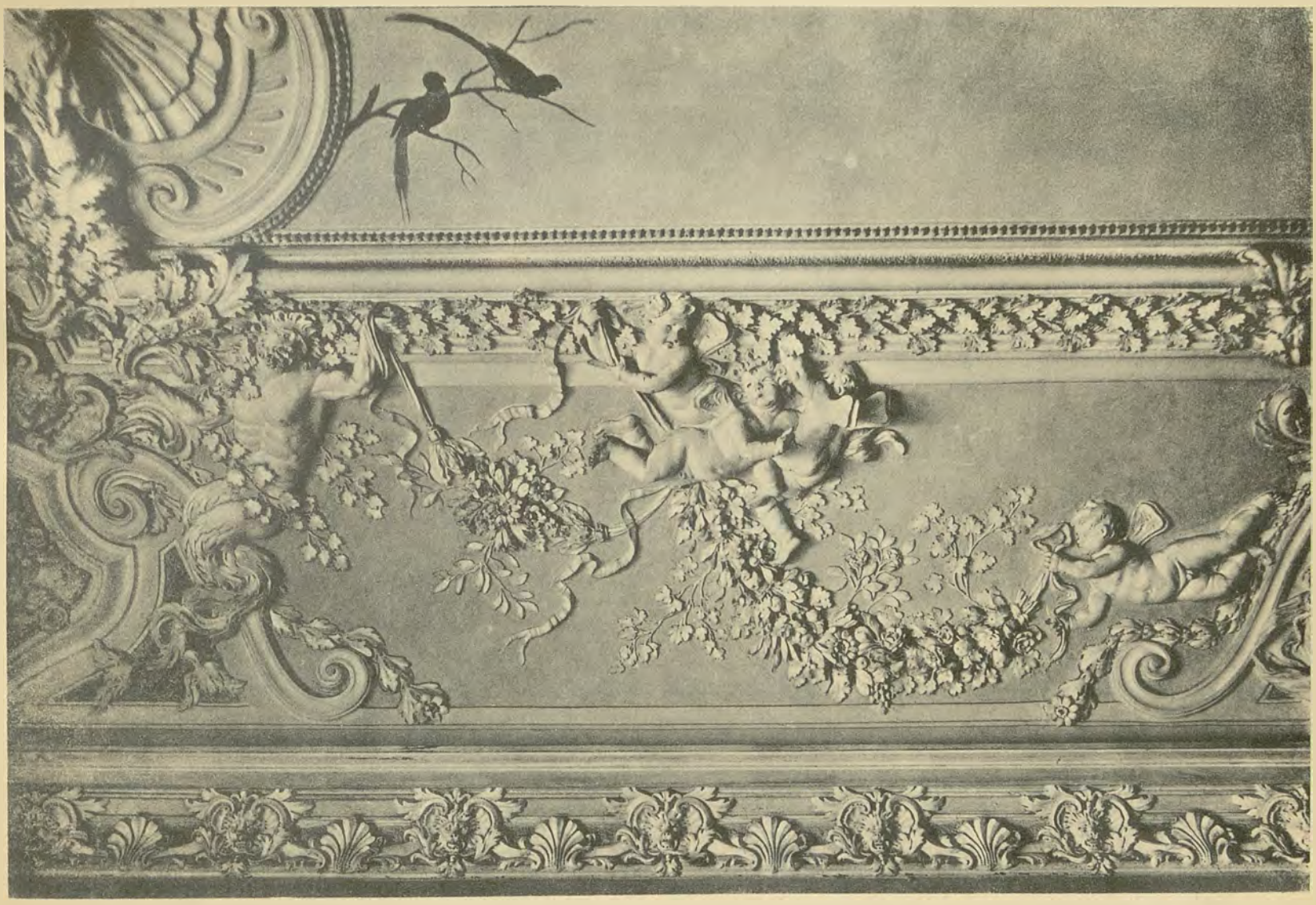
ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DEL GRILLO A ROMA. — PORTA E FONTANA NEL GIARDINO PENSILE. — PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.

(Fot. Moscioni — Eliot, IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



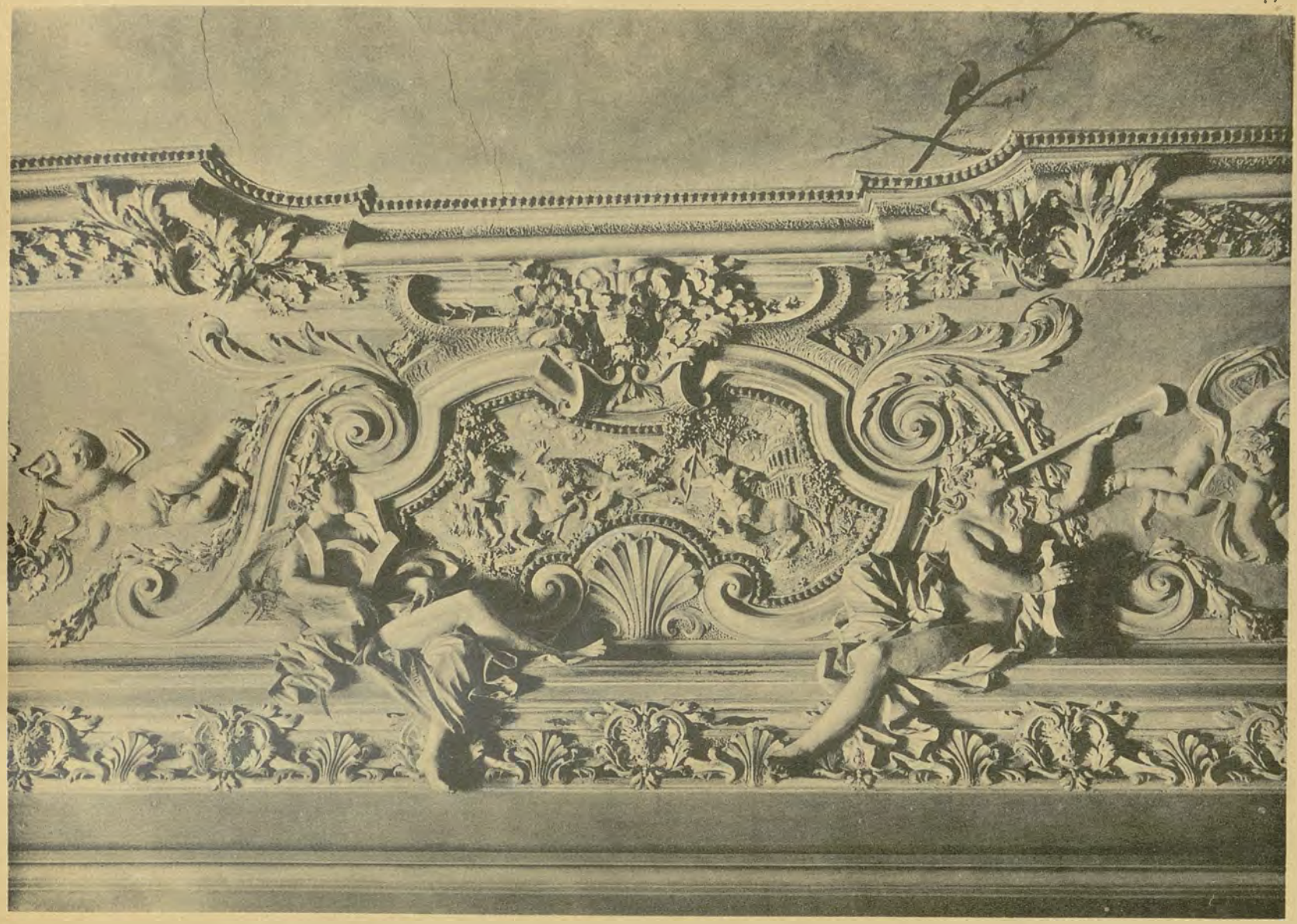


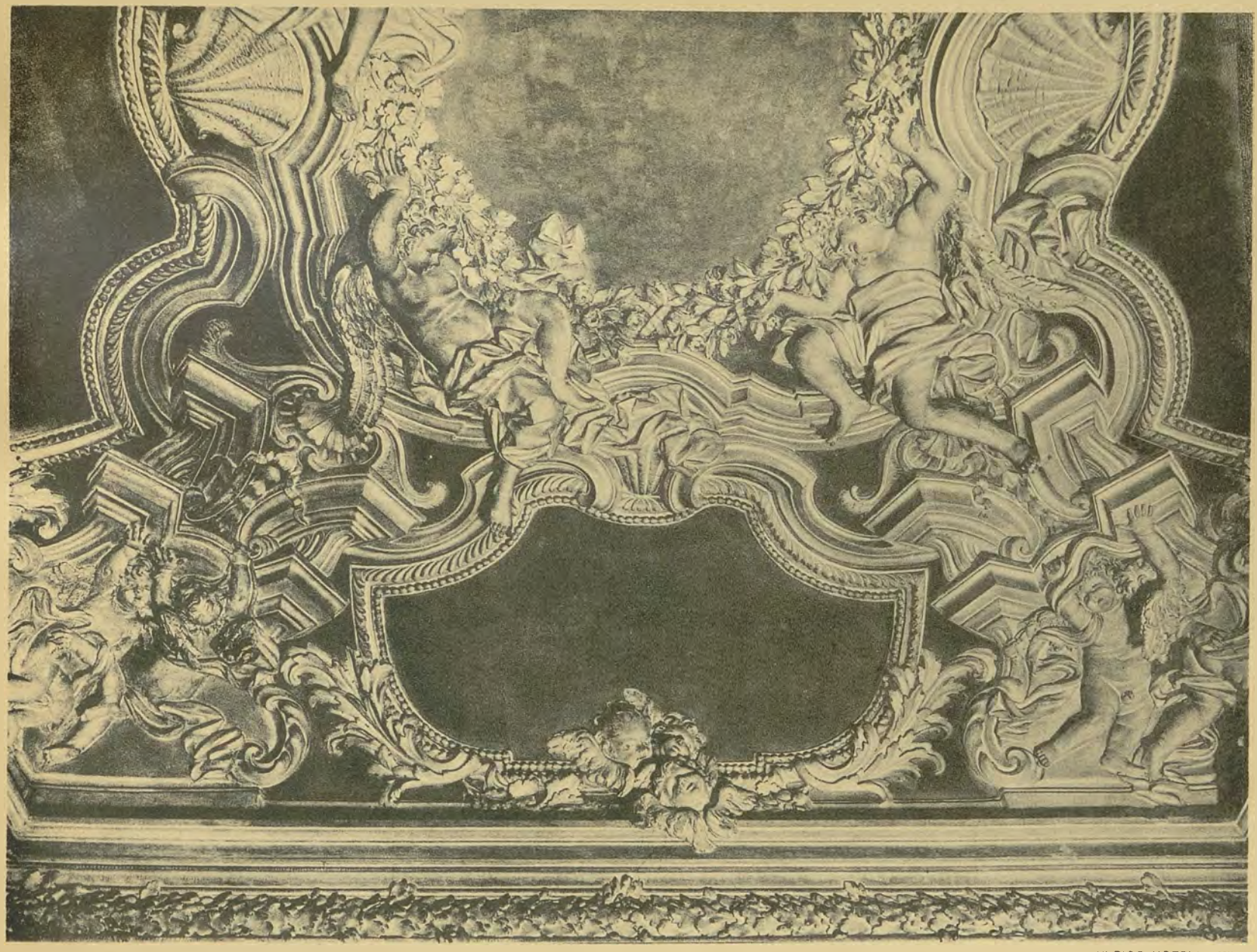
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DEL GRILLO A ROMA. — STUCCHI NELLA VOLTA DI UNA SALA. — PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



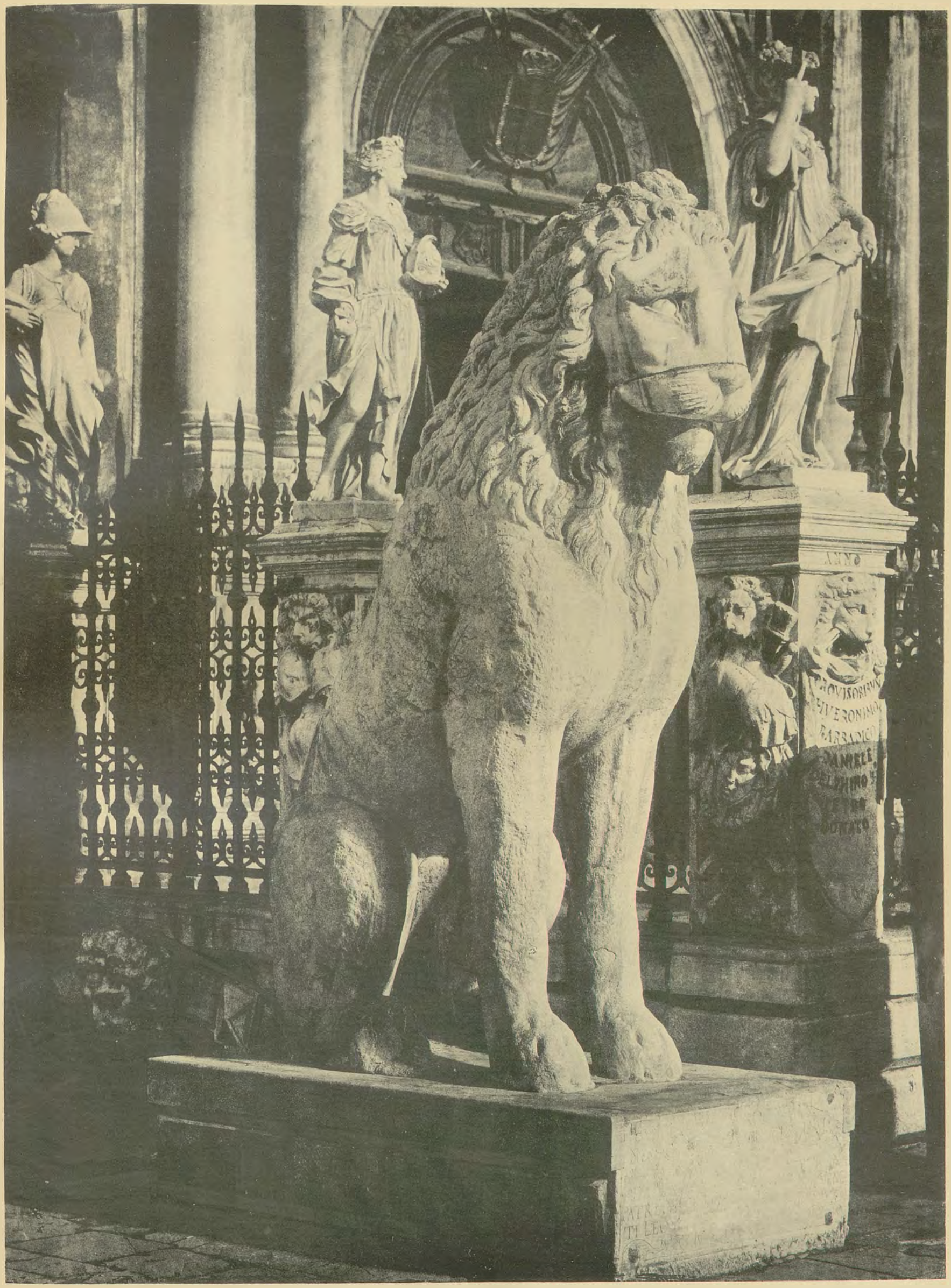


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DEL GRILLO A ROMA. — STUCCHI NELLE VOLTE DI DUE SALE. — PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.

(Fot. Moscioni — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LEONE COLOSSALE ANTICO, MOLTO RESTAURATO, ALL' INGRESSO DELL'ARSENALE IN VENEZIA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

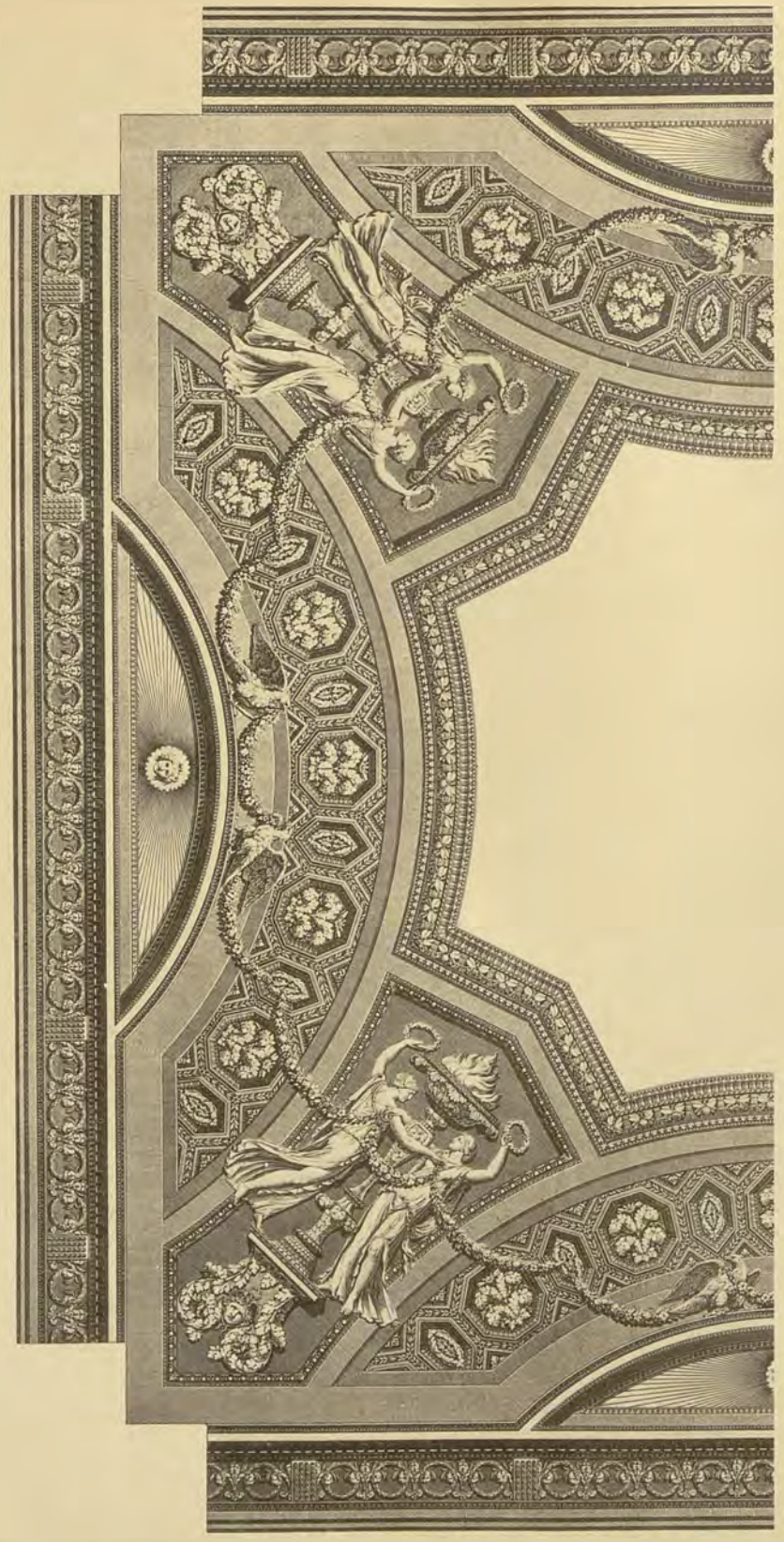
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

MODELLI PER LAVORI IN PELLE IMPRESSA E COLORATA. — COMPOSIZIONE DEL PROF. CALORI.



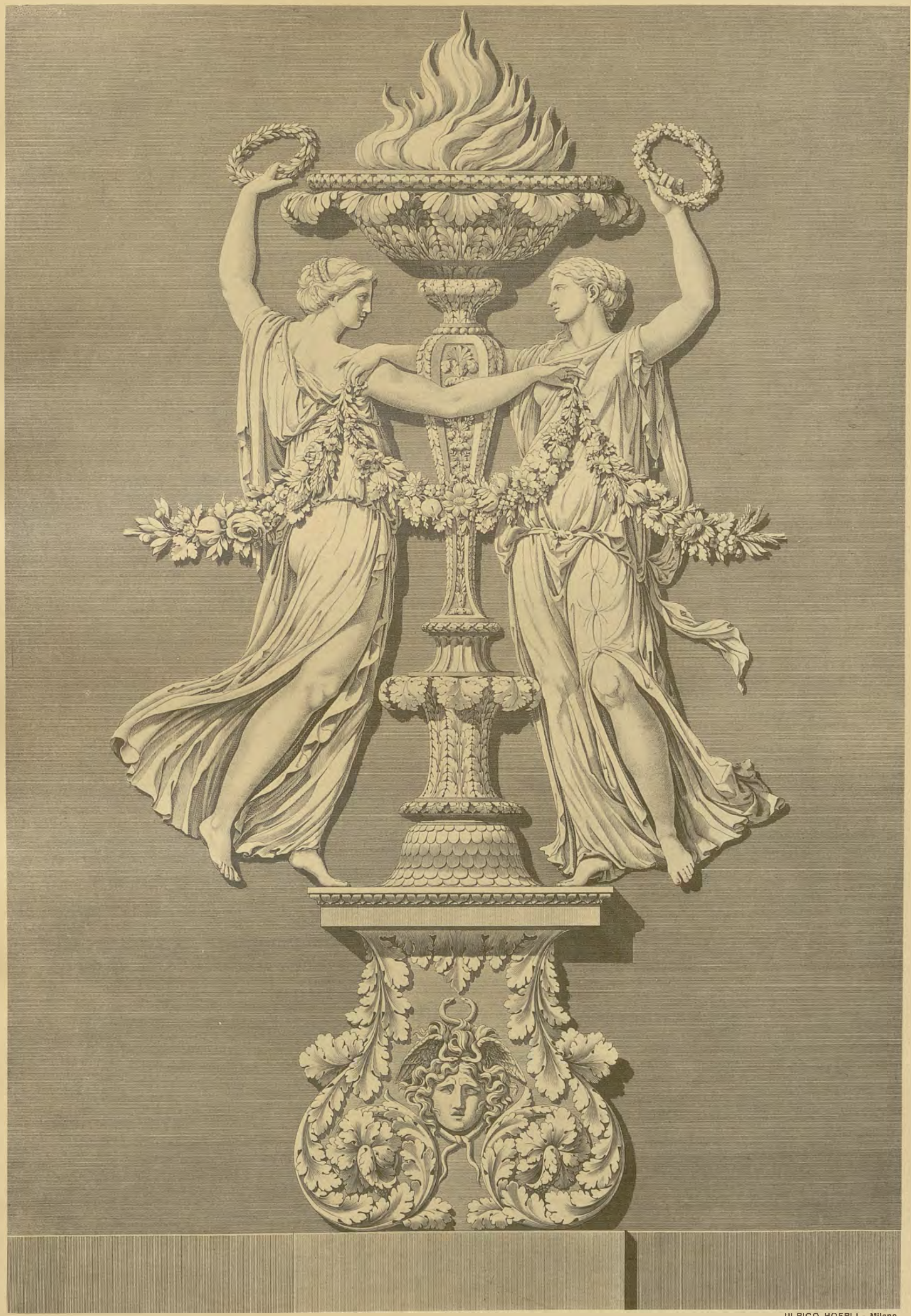
POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

DECORAZIONI DI VOLTE NEL PALAZZO DEL PRINCIPE BELGIOJOSO D'ESTE A MILANO. — GIOCONDO ALBERTOLLI, N. 1742, M. 1839.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



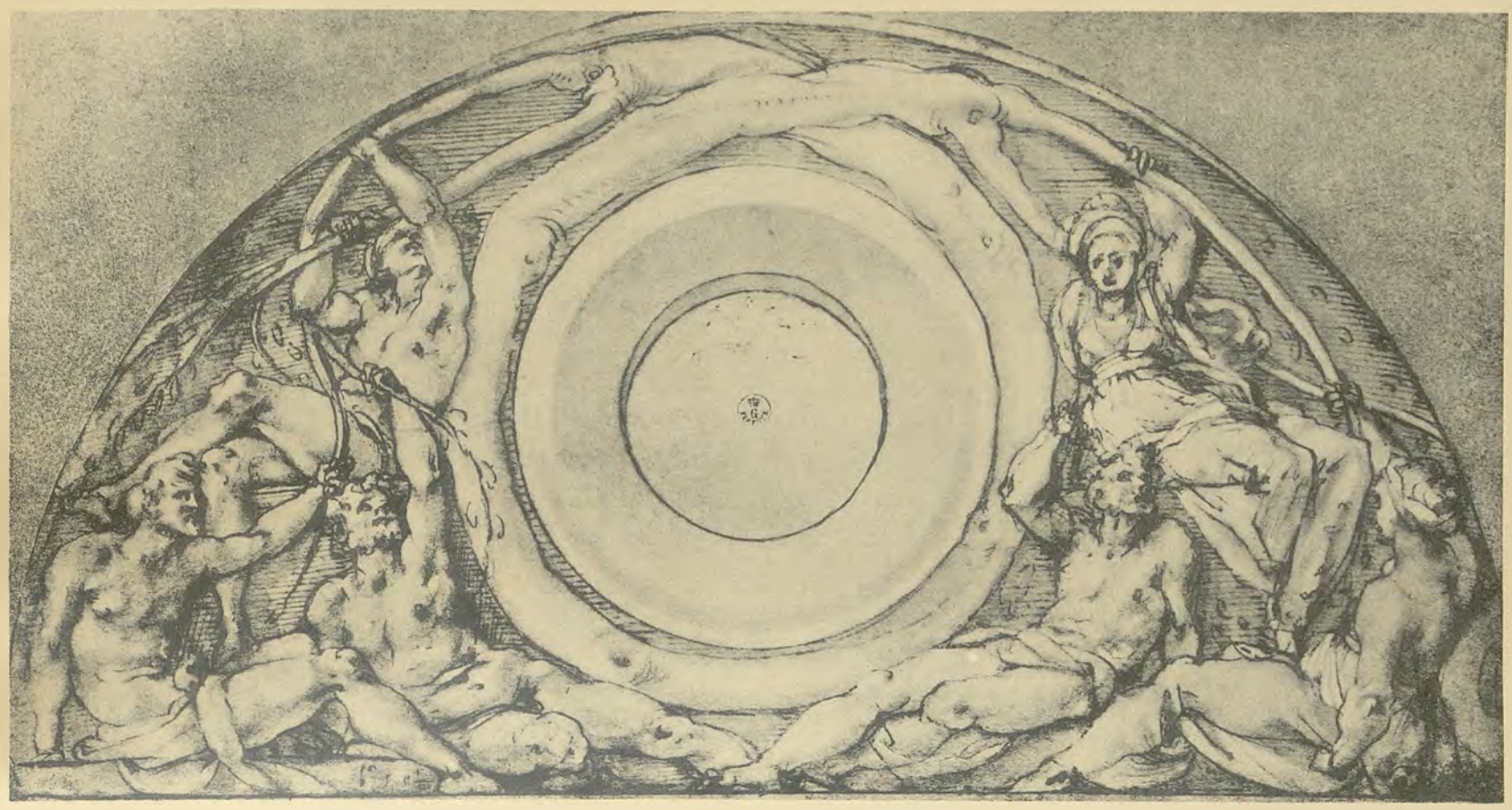
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

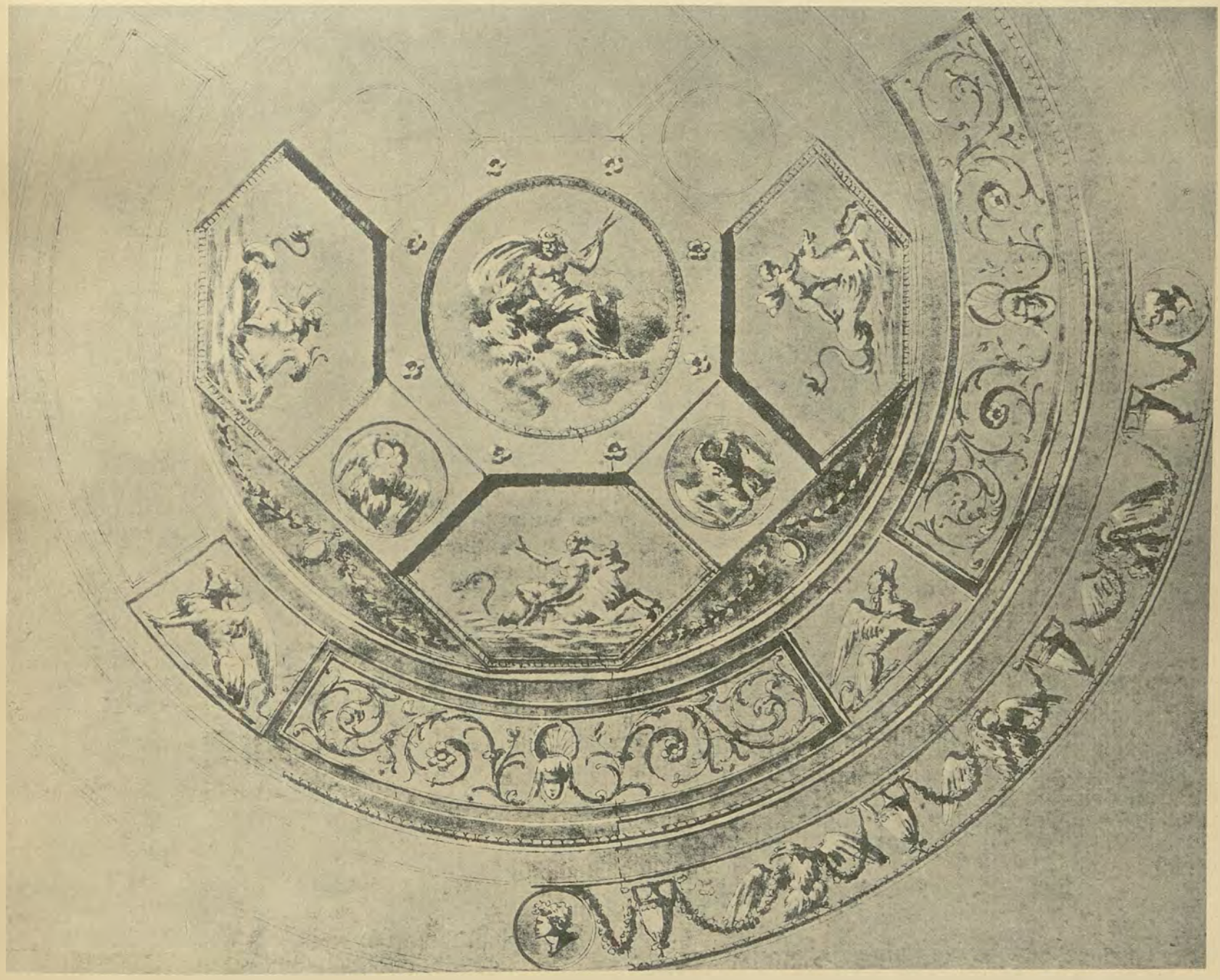
ULRICO HOEPLI - Milano

DETTAGLIO DELL'ANGOLO IN UNA DECORAZIONE DI VOLTA DEL PALAZZO DEL PRINCIPE BELGIOJOSO D'ESTE A MILANO. — GIOCONDO ALBERTOLLI (vedi TAV. 50).

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





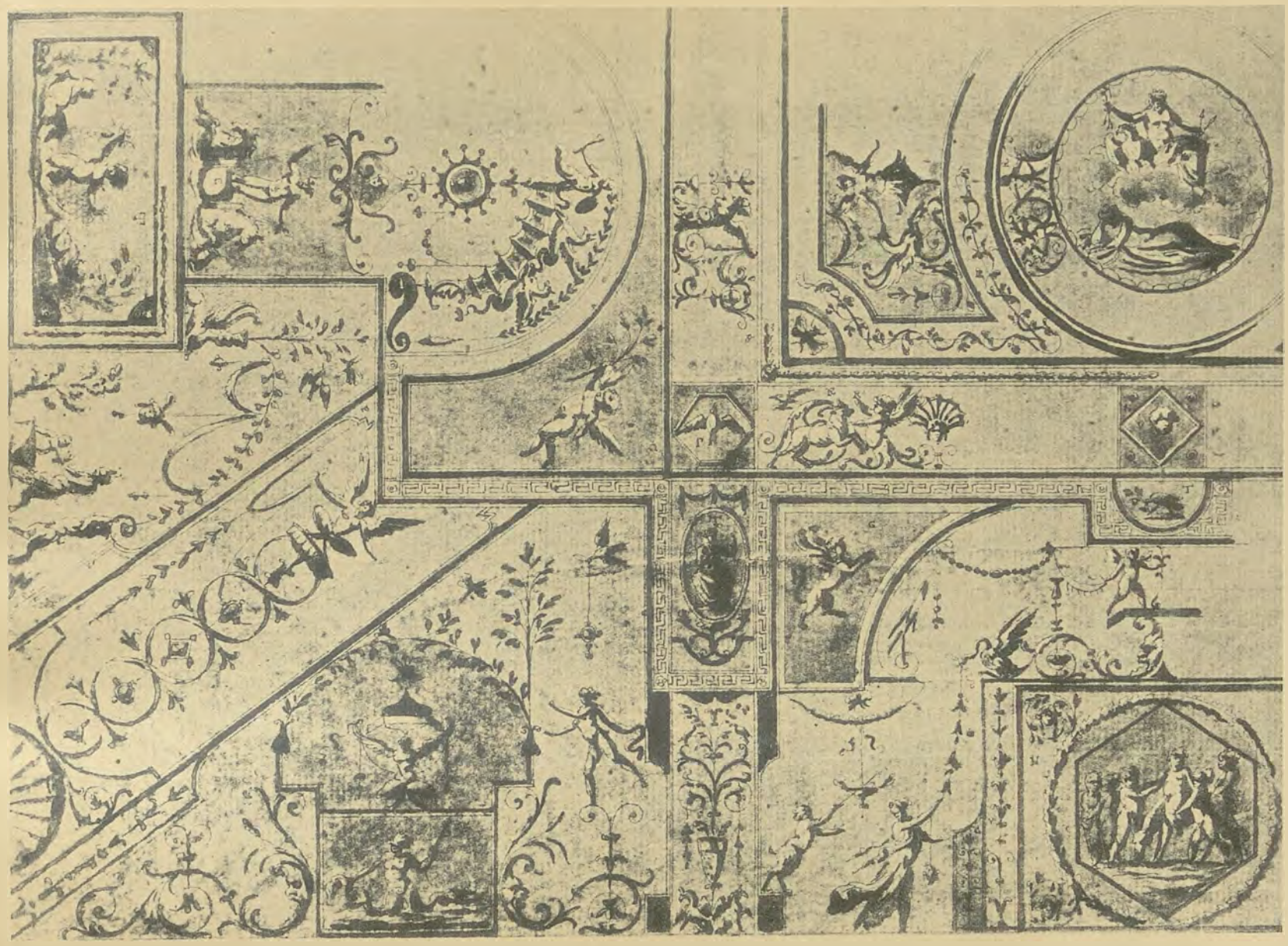
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

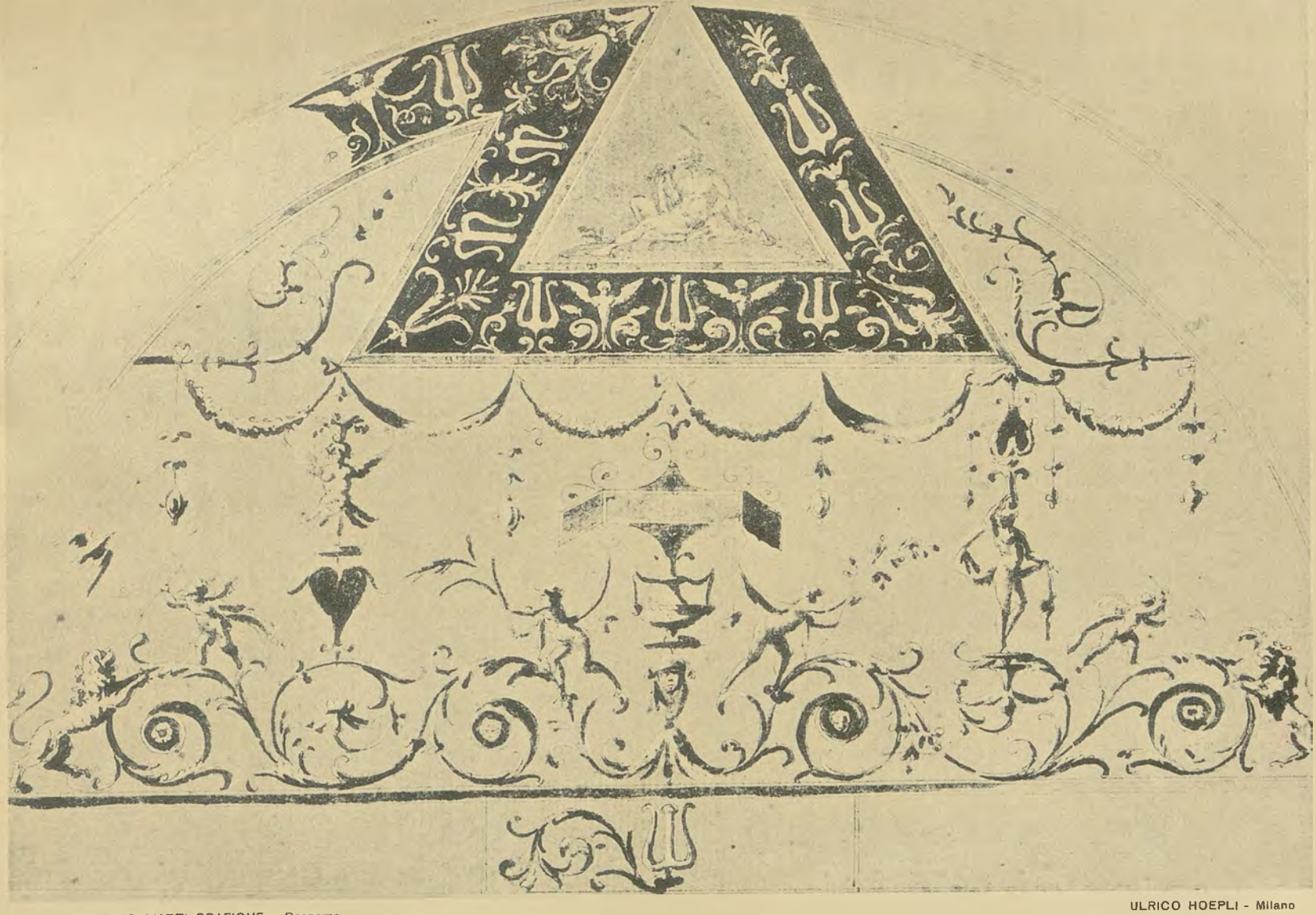
1. SCHIZZO DI JACOPO DA PONTORMO PER LO SFONDO DI UNA LUNETTA.

2. SCHIZZO DEI FRATELLI ZUCCHERI PEL SOFFITTO DI UNA STANZA ROTONDA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



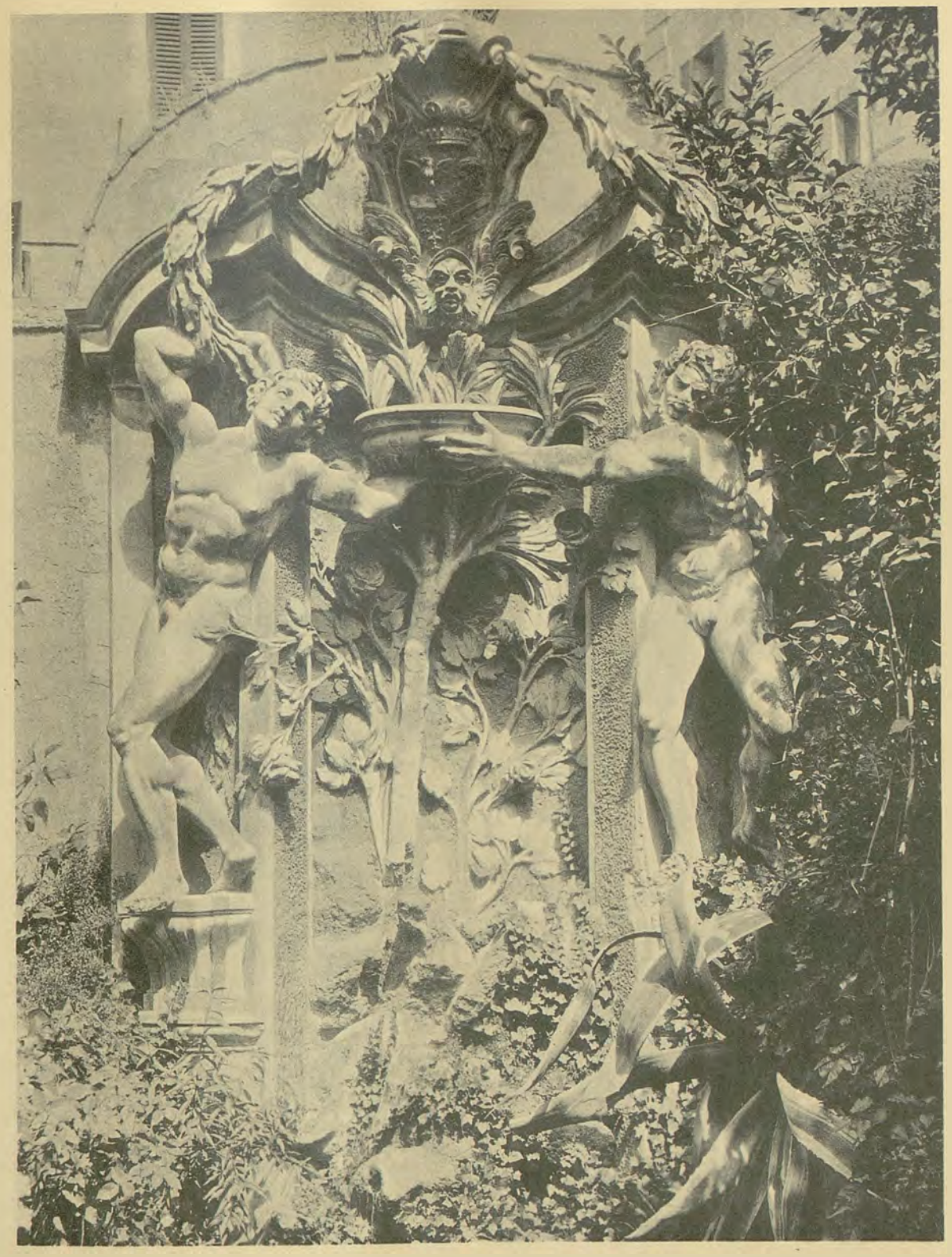


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SCHIZZI DEI FRATELLI ZUCCHERI PER LE DECORAZIONI DI UNA VOLTA E DI UNA LUNETTA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



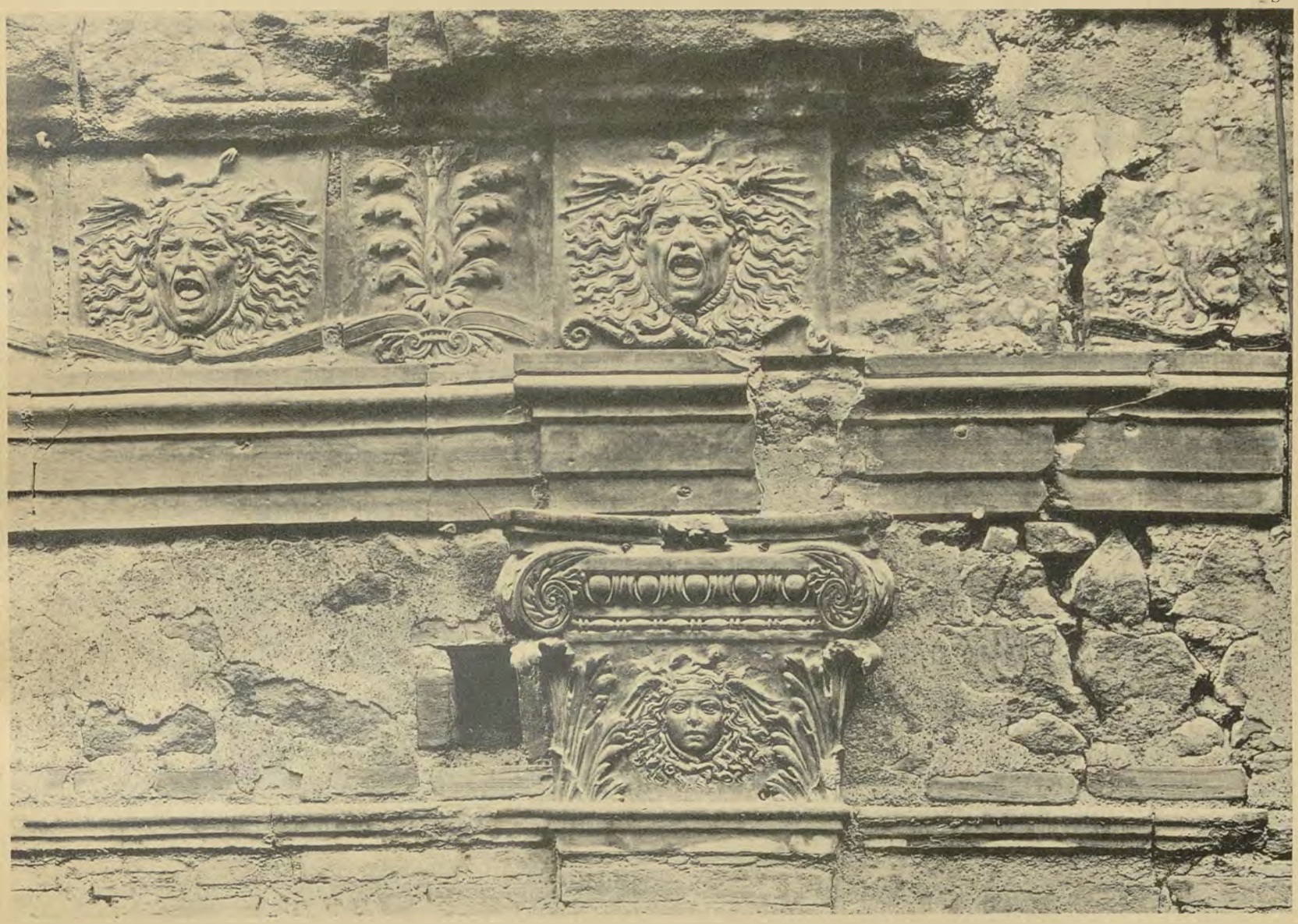
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FONTANE NEL GIARDINO PENSILE DEL PALAZZO DEL GRILLO A ROMA. — PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.

(Fot. Moscioni. – Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

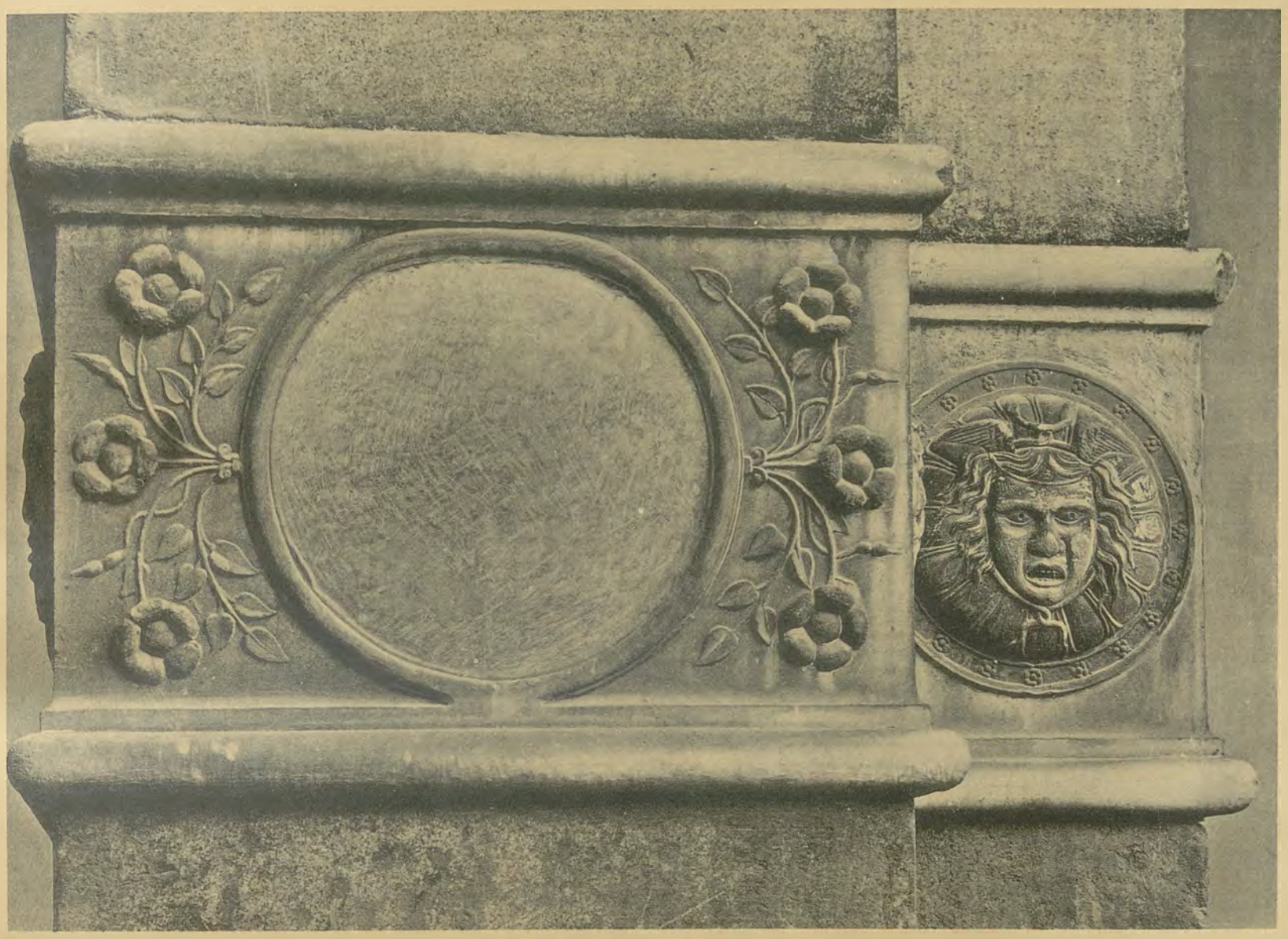
ULRICO HOEPLI - Milano

TRABEAZIONE IN TERRACOTTA NELLA CORTE DELLA CASA IN VIA ARCO DE' GINNASI N. 23 A ROMA.

SECONDA METÀ DEL SEC. XV.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

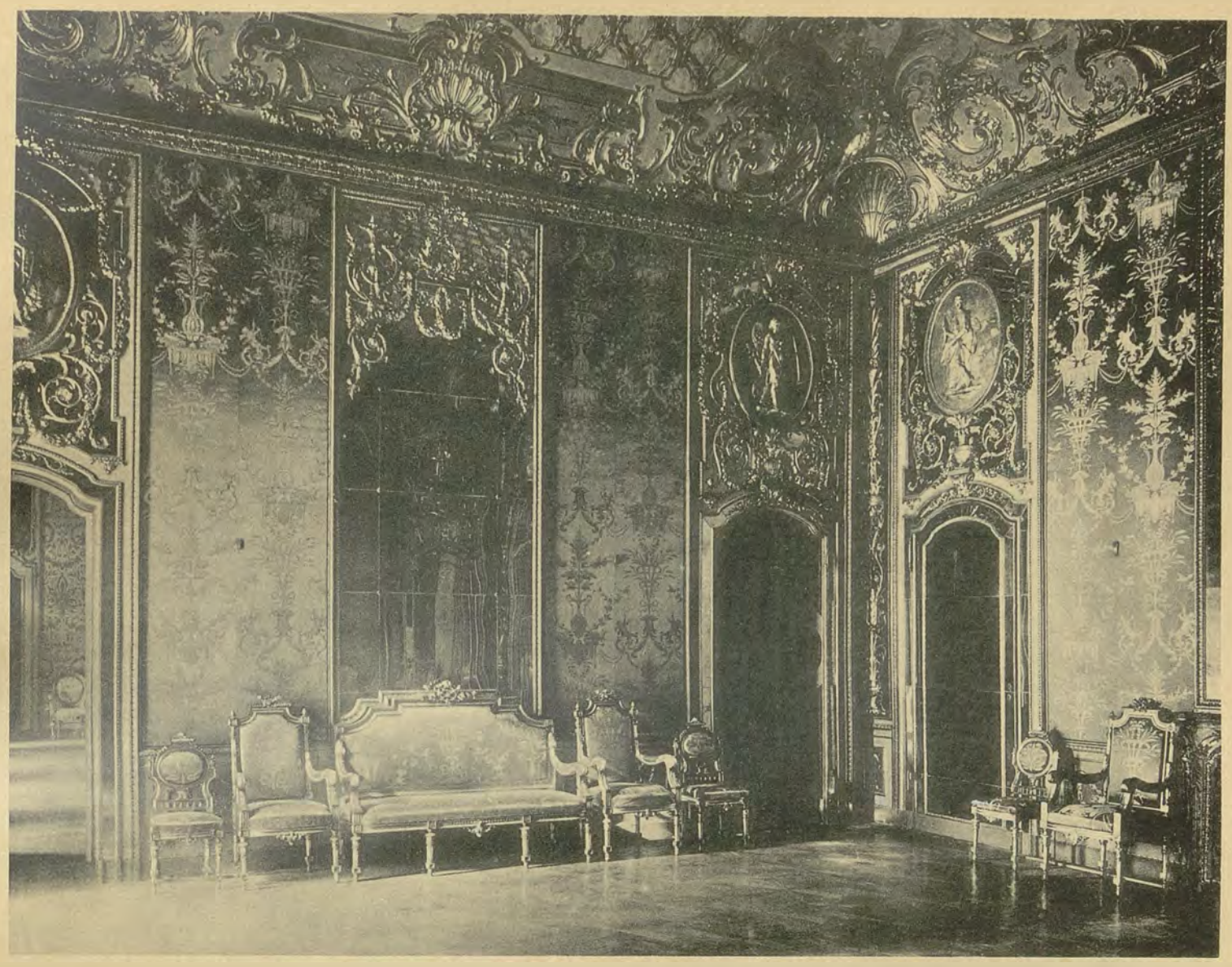
ULRICO HOEPLI - Milano

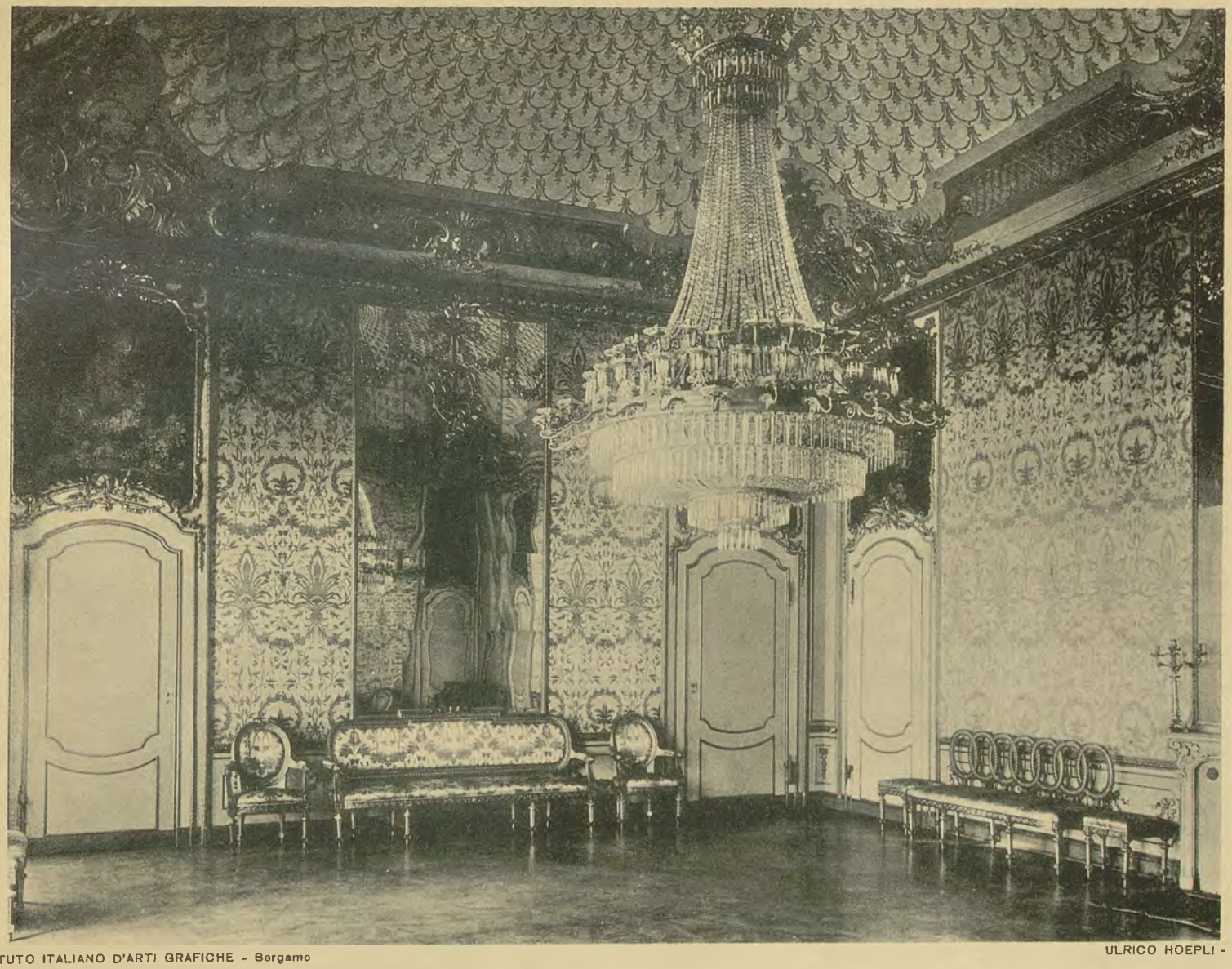
ORNAMENTI DELLE FASCE NEI PILASTRI ANGOLARI DEL CORTILE NEL PALAZZO DELLA CANCELLERIA A ROMA.

PRINCIPIO DEL SEC. XVI.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



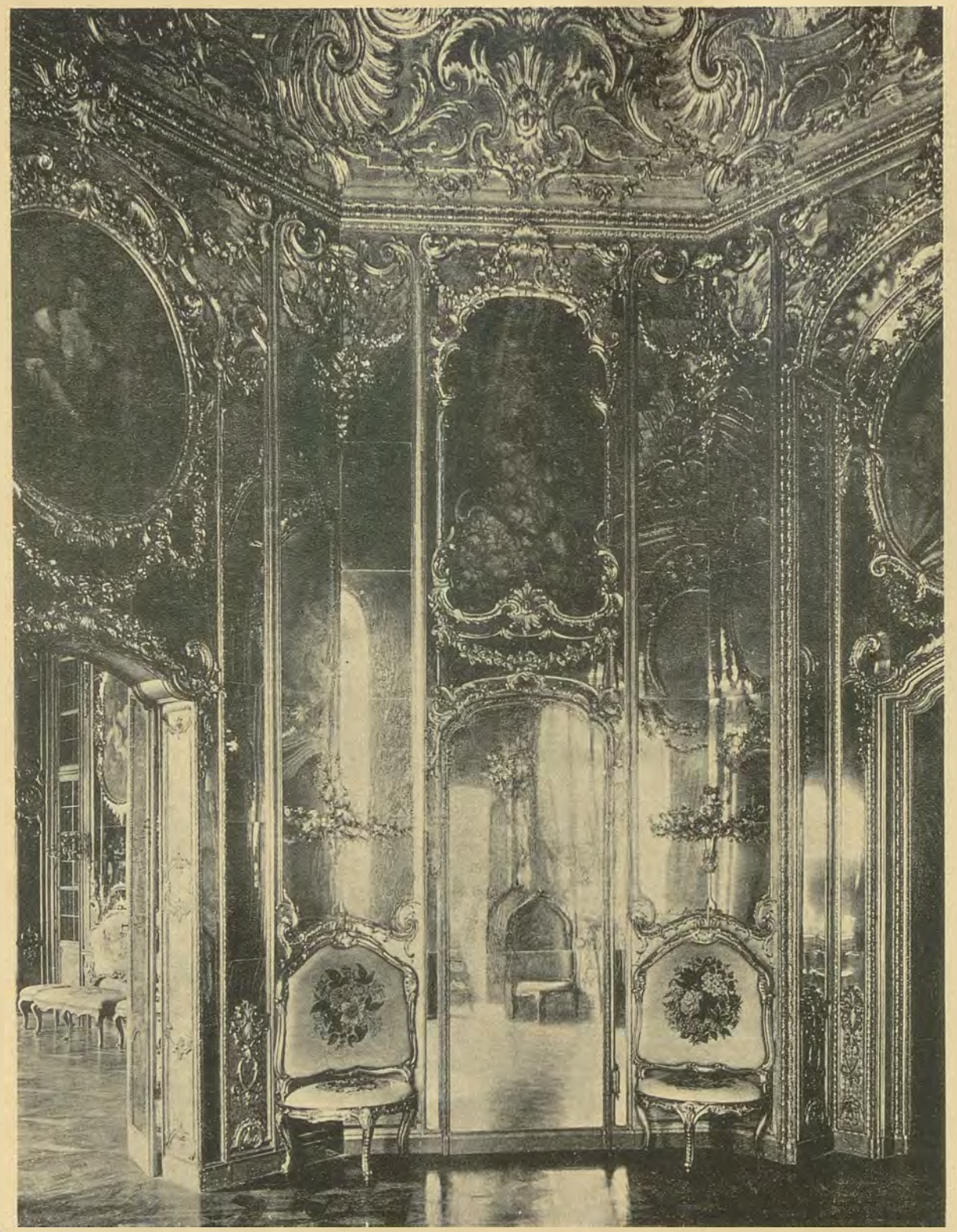


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

SALE ROCCOCCÒ NEL PALAZZO SOLARO DI BORGO A TORINO, ORA SEDE DELLA SOCIETÀ FILARMONICA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



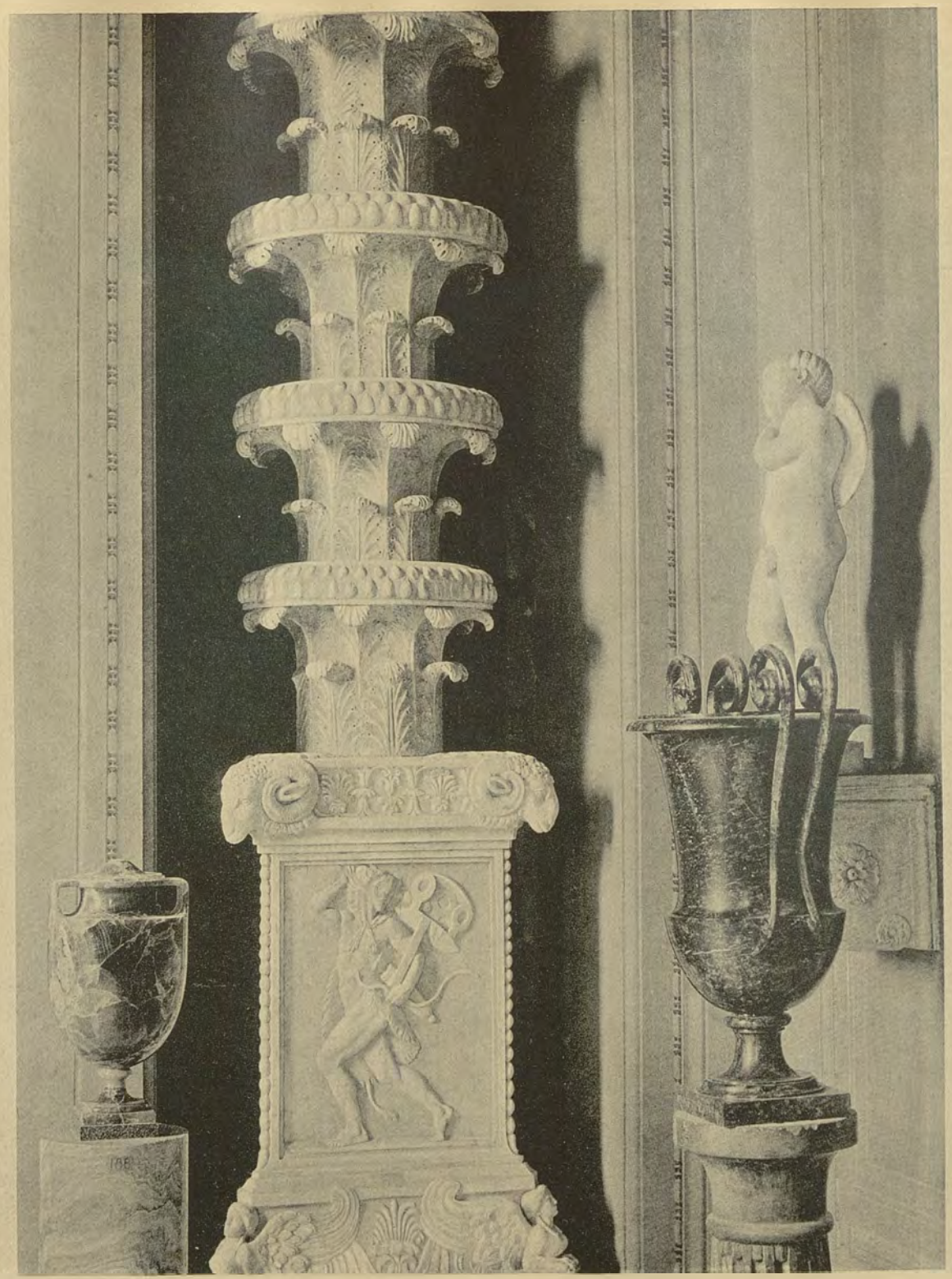
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

GABINETTO E GALLERIA DI STILE ROCCOCCÒ NEL PALAZZO SOLARO DI BORGO A TORINO, ORA SEDE DELLA SOCIETÀ FILARMONICA.

(Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



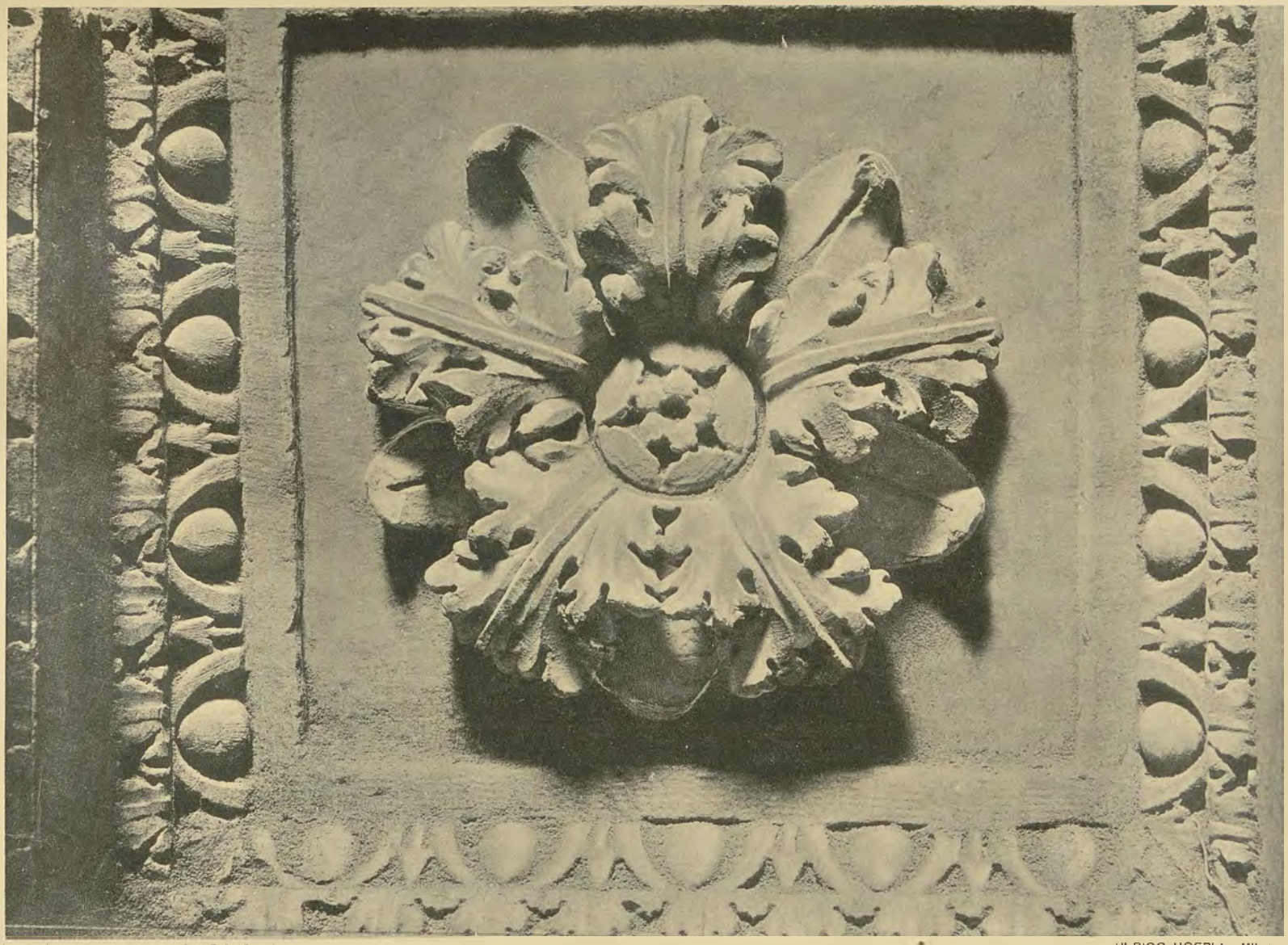
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

CANDELABRI ANTICHI ROMANI: 1 E 2 NEL MUSEO VATICANO; 3 NEL MUSEO NAZIONALE DI ROMA.

(Fot. Moscioni. – Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

1. FRAMMENTO RITROVATO A POMPEI, ORA NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

2. RUDERO DEL TABULARIO A ROMA.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

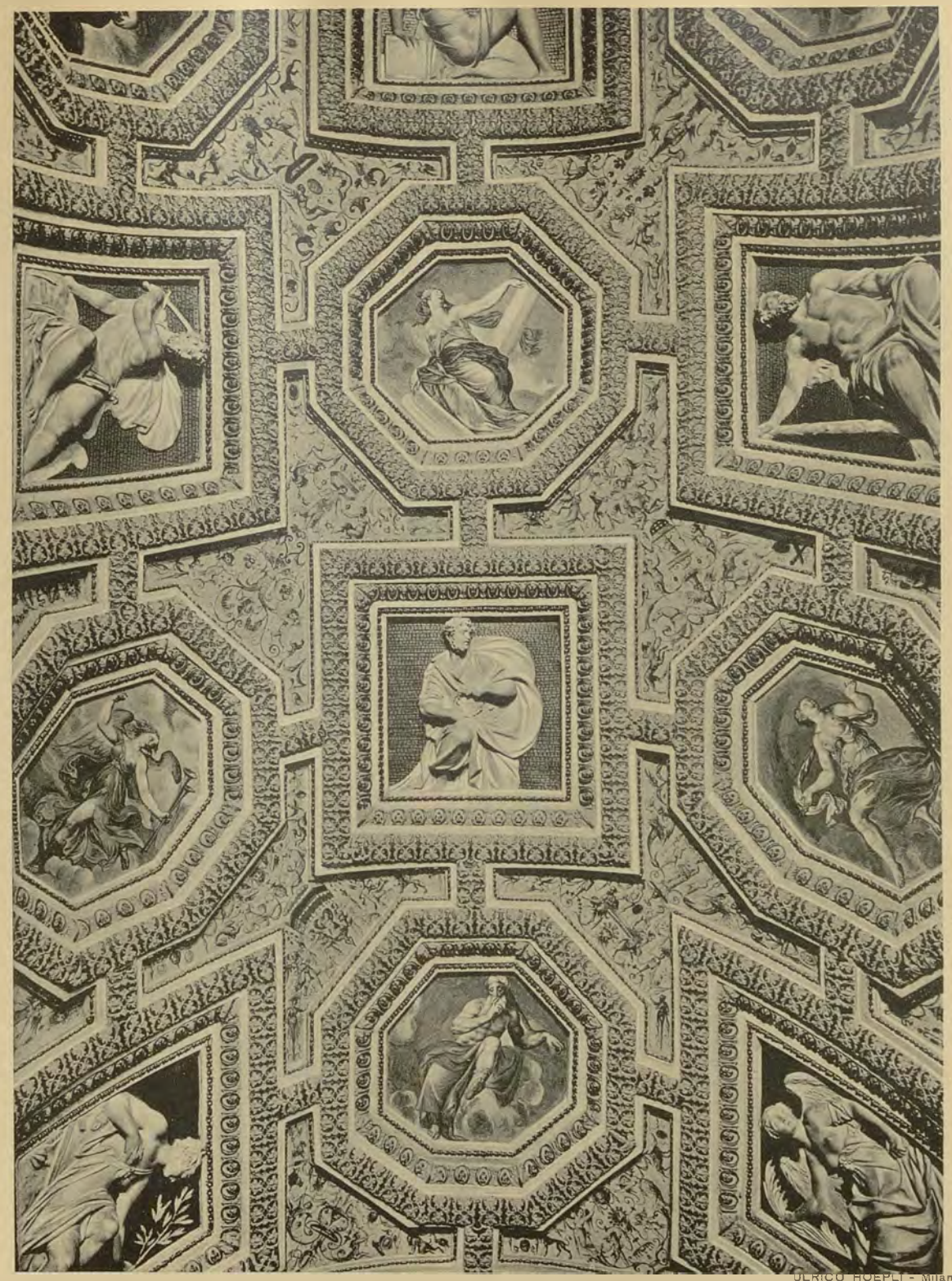
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

POLITE... RIBLIOTECA TORINO

BROCCATO GENOVESE DEL SEC. XVIII NEL MUSEO CIVICO D'ARTE ANTICA IN TORINO.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



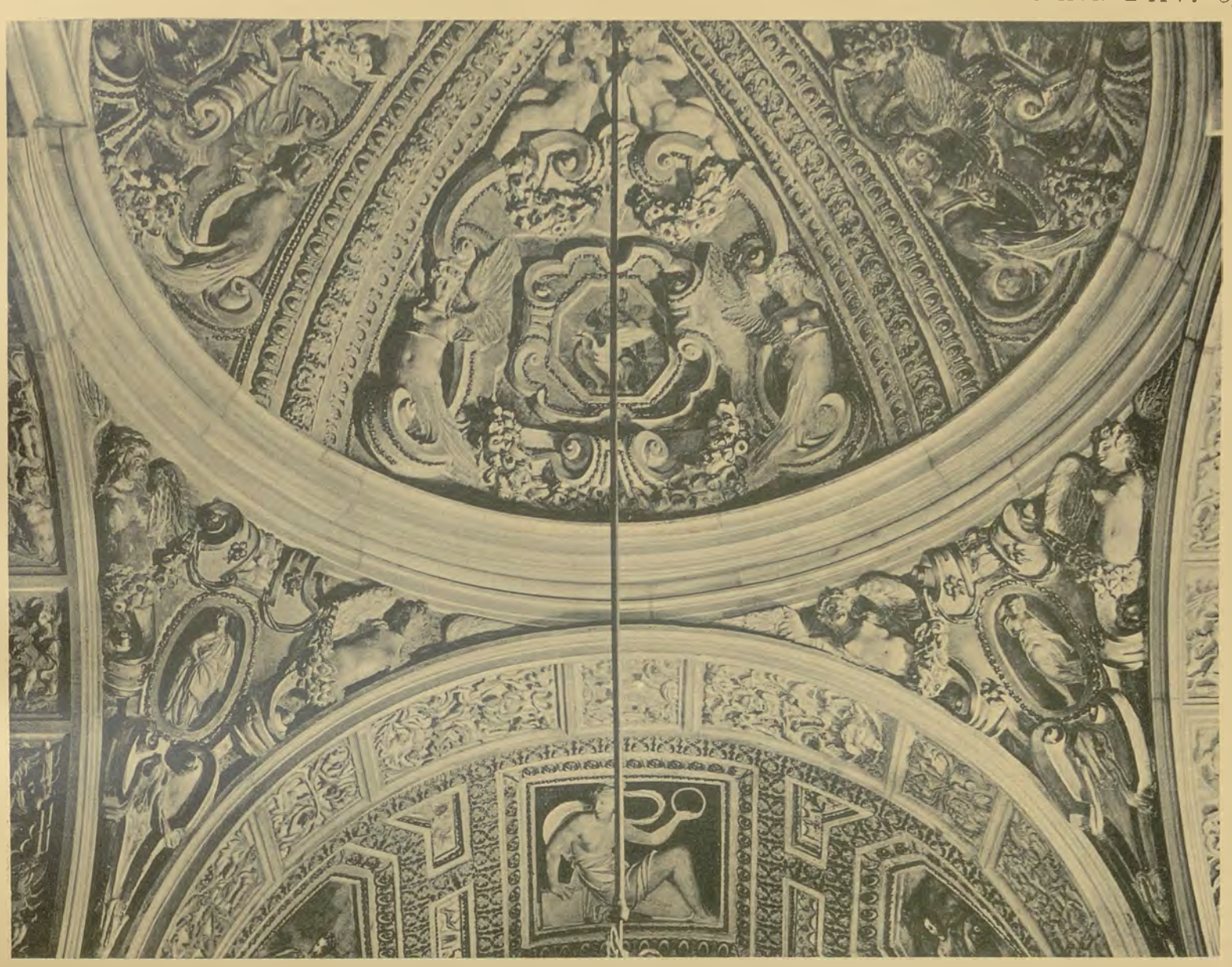
ULRICO HOEPLI - Milano

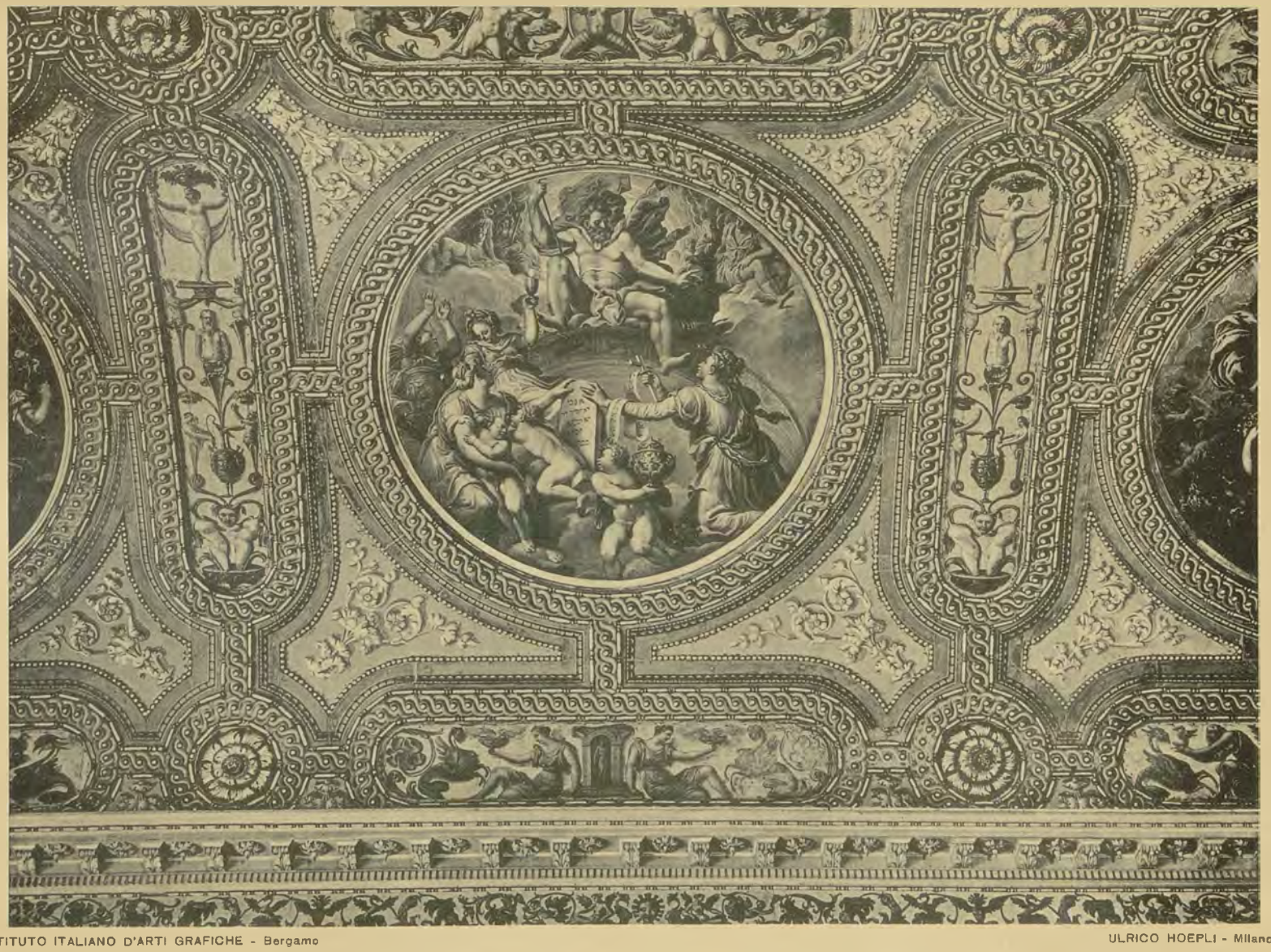
RIPIANO DELLO SCALONE E SPARTIMENTO DELLE VOLTE RAMPANTI NELLA LIBRERIA VECCHIA DI SAN MARCO A VENEZIA CON STUCCHI DI ALESSANDRO VITTORIA.

SECONDA METÀ DEL SEC. XVI

(Fot. Alinari. — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA DEL RIPIANO NELLO SCALONE E VOLTA DELLA GRANDE SALA NELLA LIBRERIA VECCHIA DI SAN MARCO A VENEZIA CON STUCCHI DI ALESSANDRO VITTORIA

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA

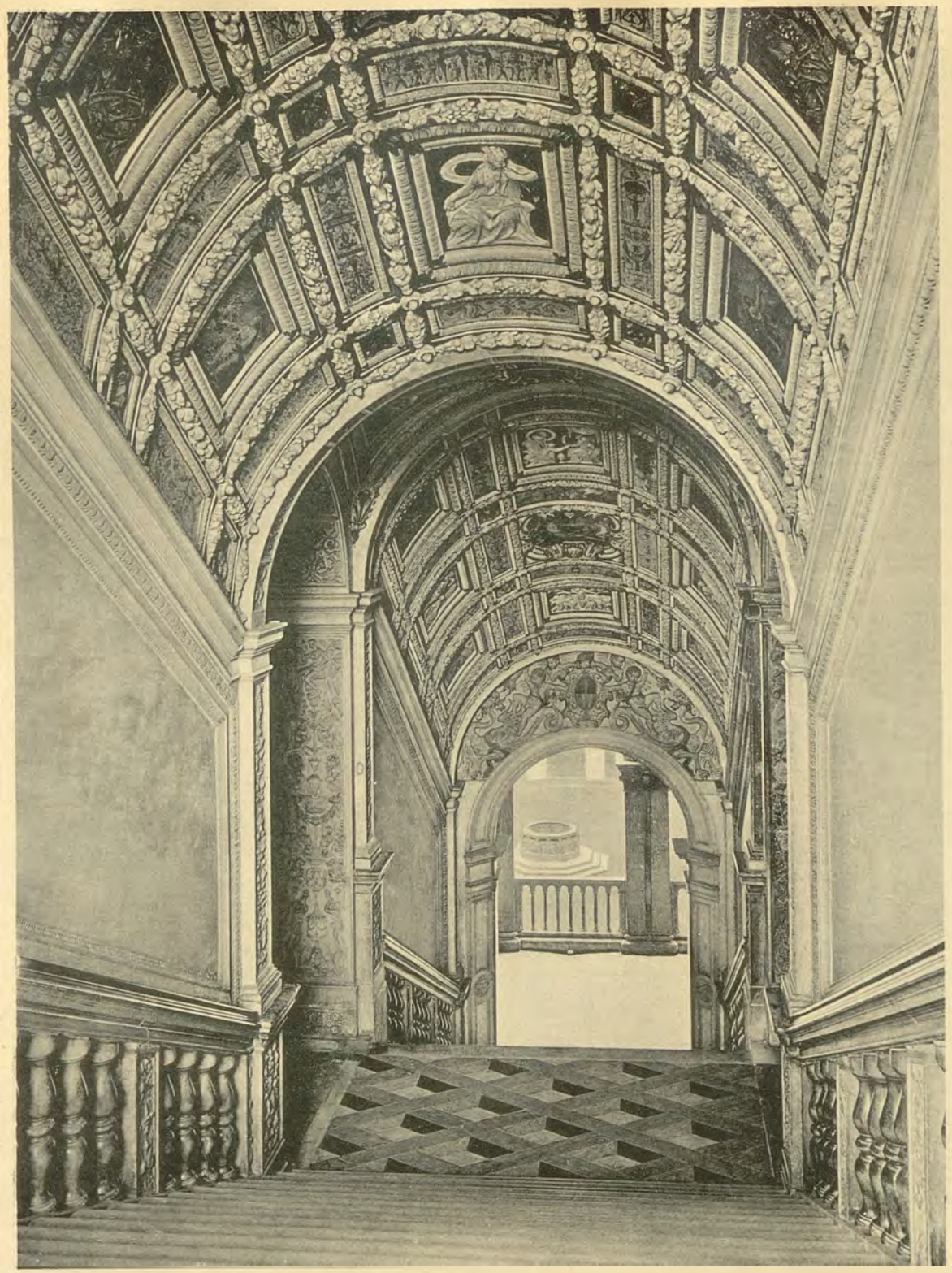
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA NELLA GRANDE SALA DELLA LIBRERIA VECCHIA DI SAN MARCO A VENEZIA CON STUCCHI DI ALESSANDRO VITTORIA. SECONDA METÀ DEL SEC. XVI.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SCALA D'ORO NEL PALAZZO DUCALE A VENEZIA CON STUCCHI DEL VITTORIA, E FORMELLA NEL PIEDESTALLO D'UN PILASTRO NELLA SCALA MEDESIMA. — SECONDA METÀ DEL SEC. XVI.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ARCO D'INGRESSO NELLA VILLA FALCONIERI A FRASCATI.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

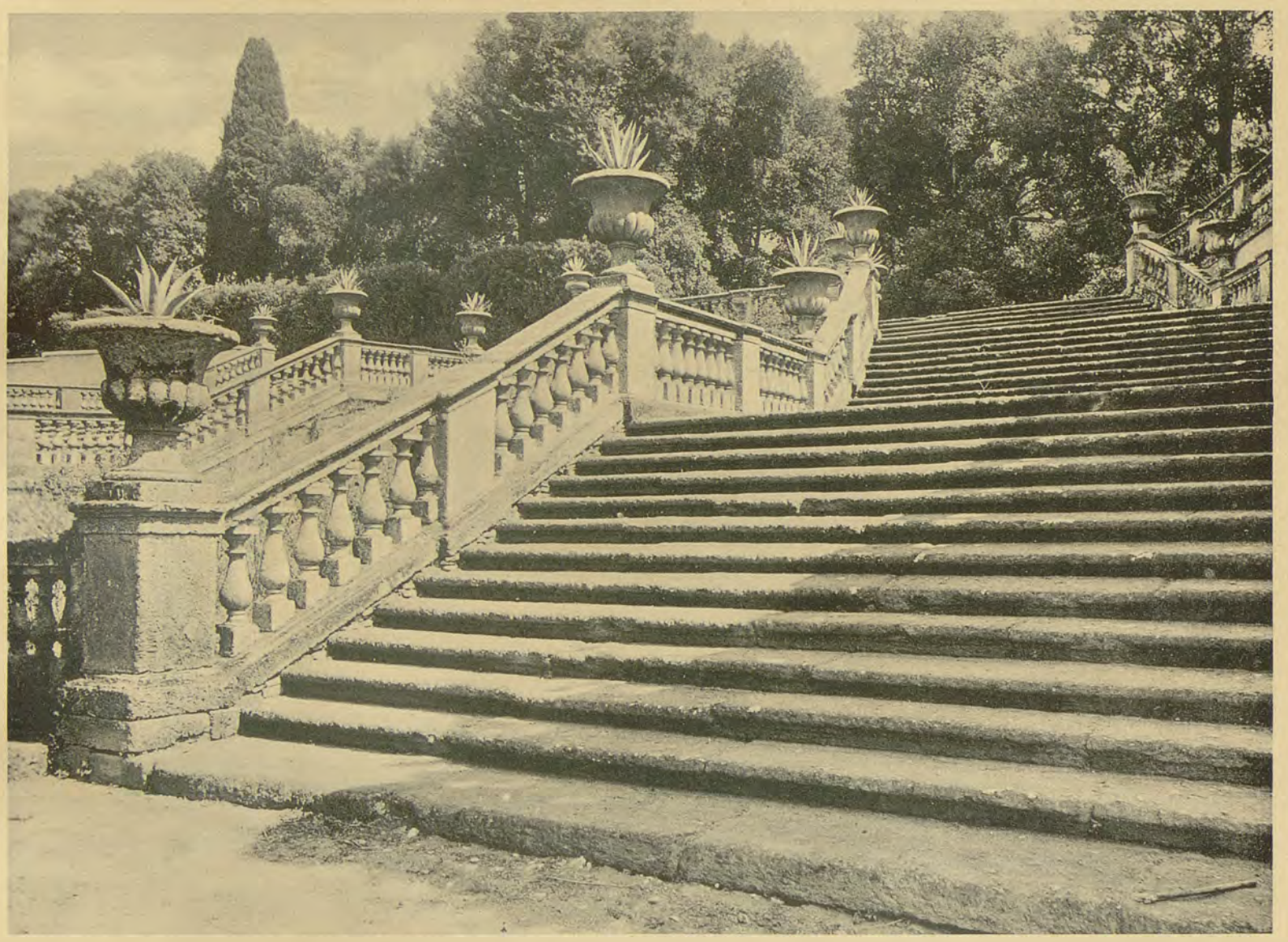
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

DECORAZIONE SULLA VOLTA D'UNA SALA NEL CASINO DELLA VILLA FALCONIERI A FRASCATI

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



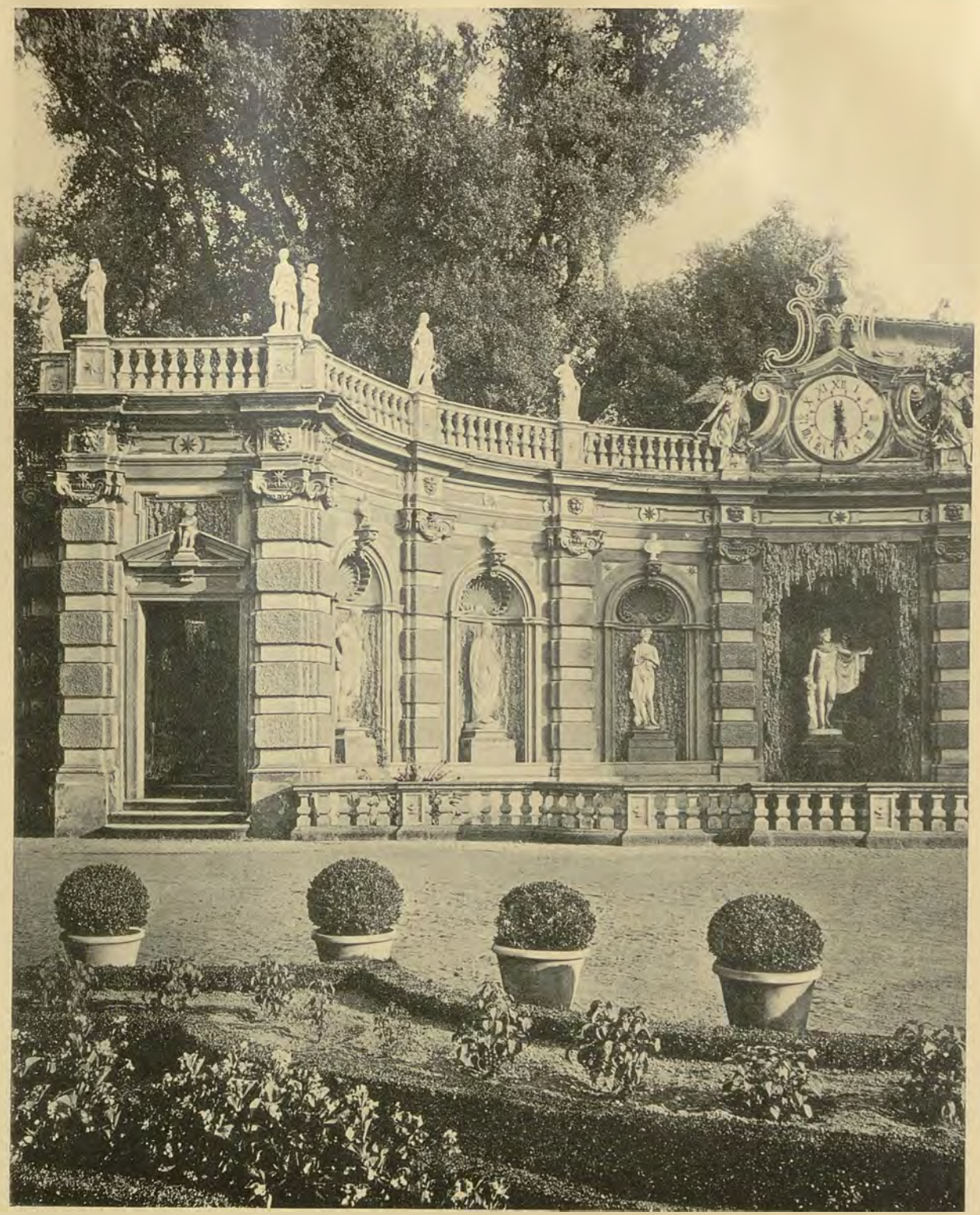
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

GRADINATE NEL GIARDINO DELLA VILLA TORLONIA A FRASCATI

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

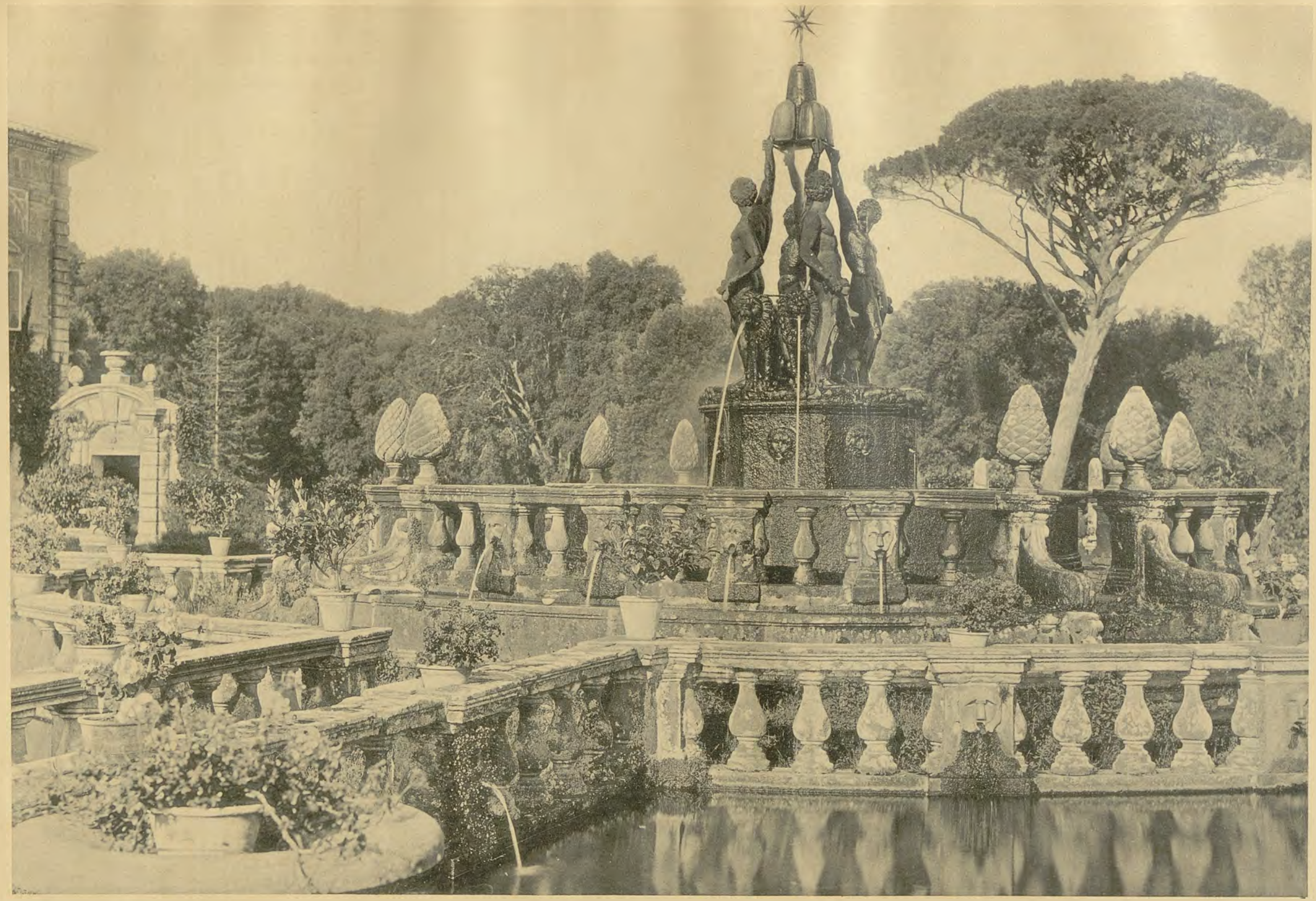


ULRICO HOEPLI - Milano

1. FONTANA DETTA DEL CAVALLO PEGASEO NELLA VILLA LANTE A BAGNAIA. — 2. ESEDRA NEL GIARDINO DELLA VILLA LANCELLOTTI A FRASCATI.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

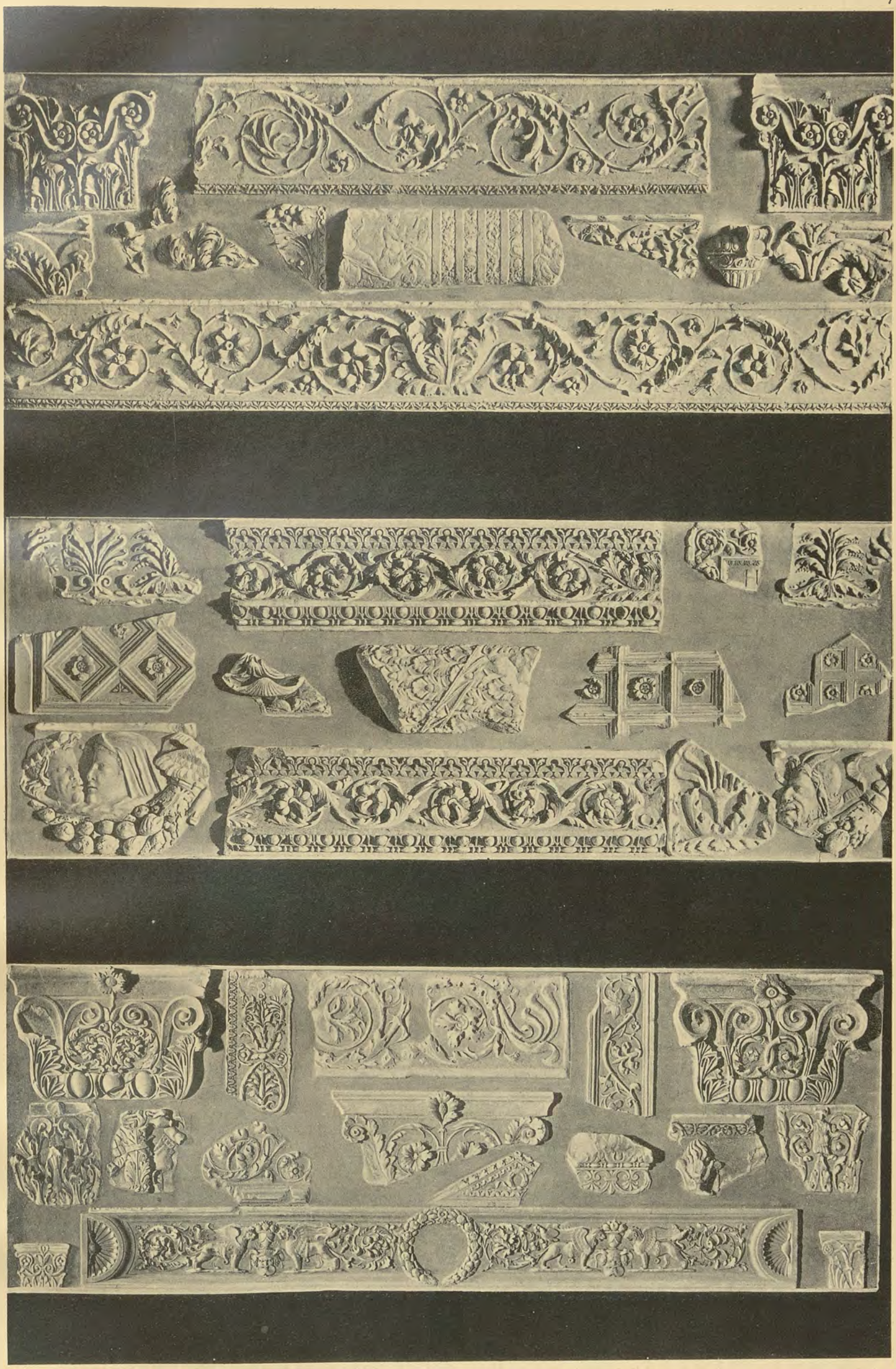


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FONTANA DETTA DEI MORI NELLA VILLA LANTE A BAGNAIA.

(Fot. Moscioni. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

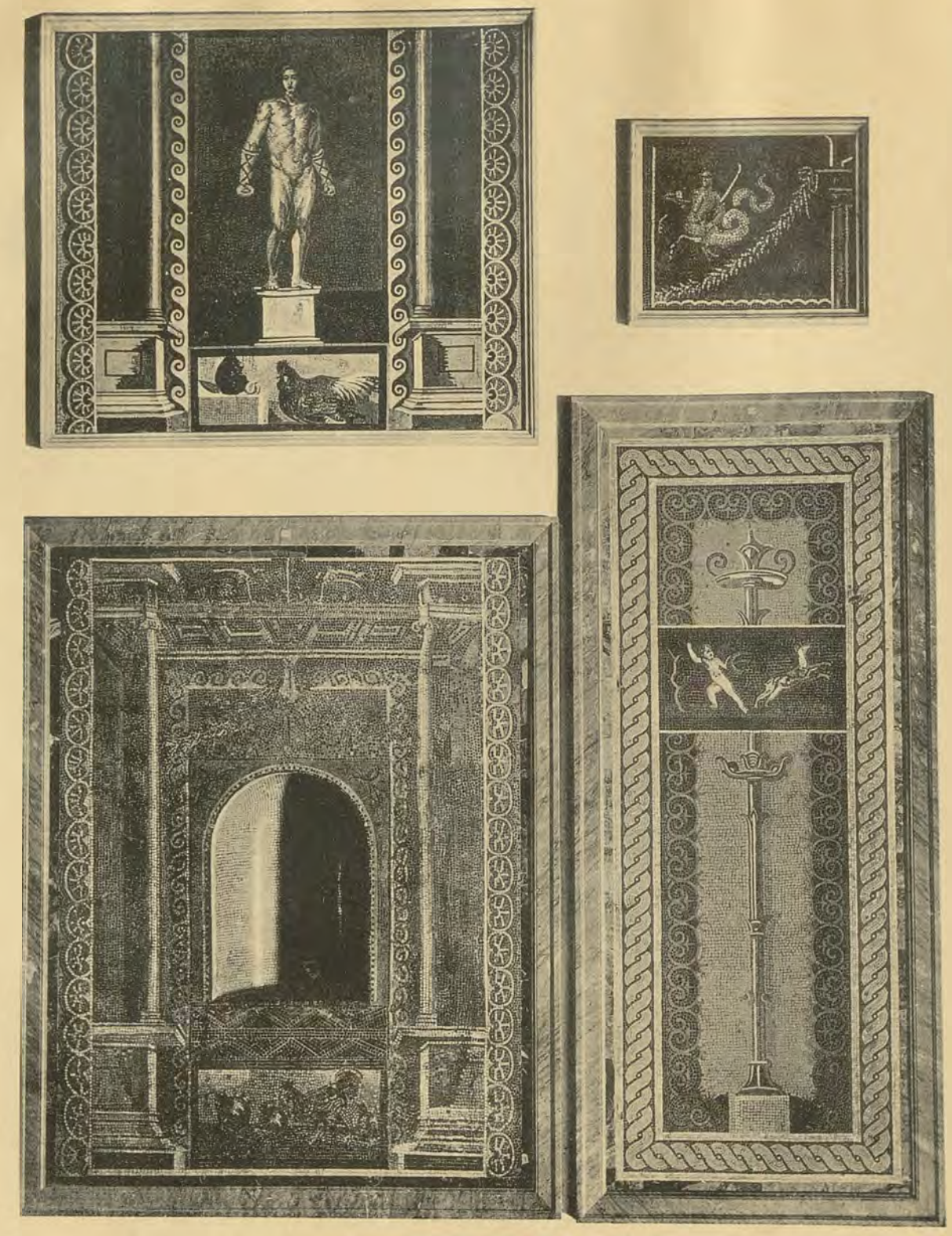


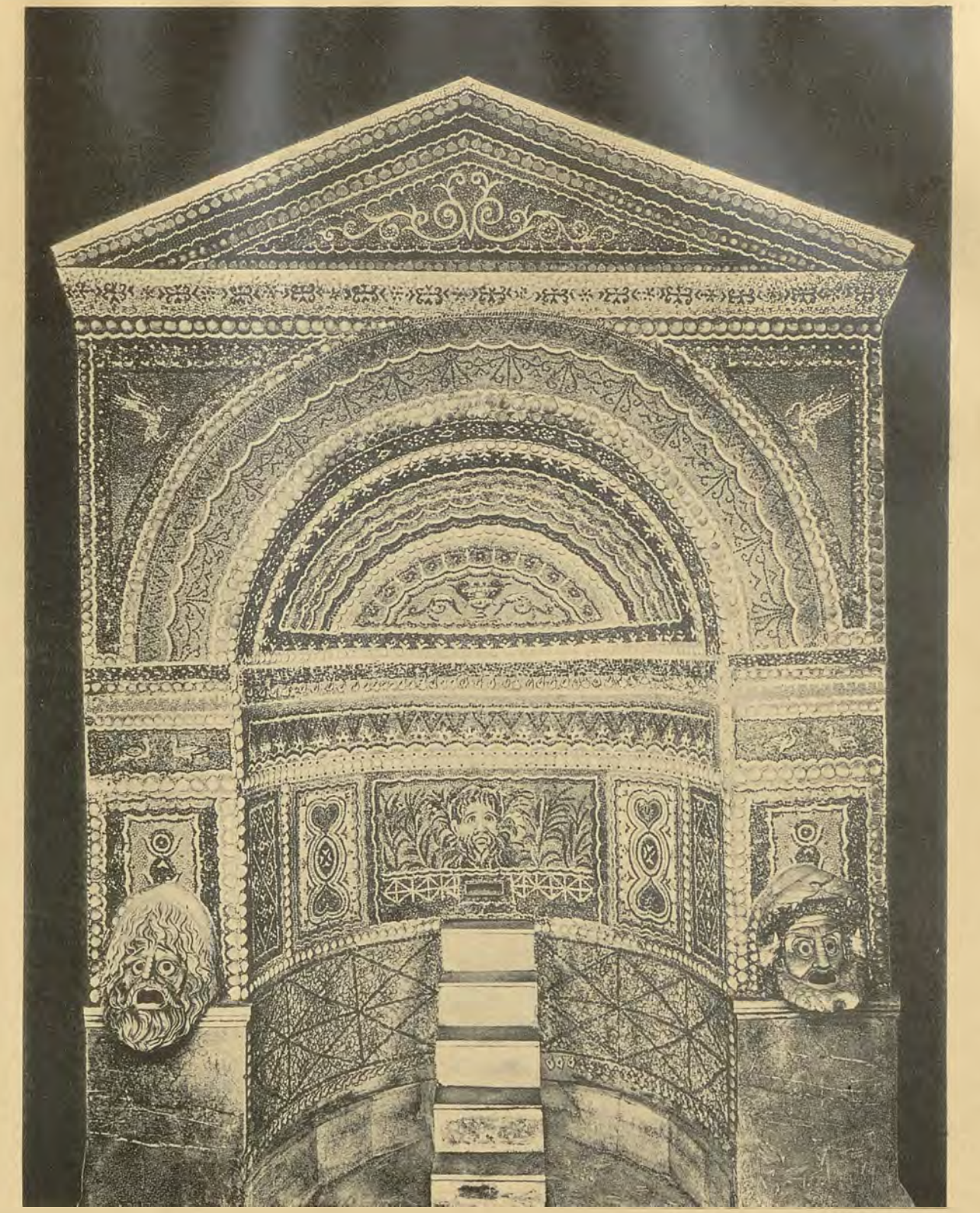
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FRAMMENTI ORNAMENTALI ANTICHI NEL MUSEO LATERANENSE A ROMA.

(Fot. Alinari. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

MUSAICI ANTICHI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI, E FONTANA A POMPEI CON INCROSTAZIONI DI CONCHIGLIE E PIETRUZZE

(Fot. Sommer. — Eliot. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
di TORINO

POLITECNICO DI TORINO

gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart