Ph.
Coll

LEGATORIA
DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA 5.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

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. 34915
BIBLIOTECA CENTRALE

MDCCCCVIII

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno XVII — 5° della Nuova Serie. N. 1 — Gennaio 1908

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

DUE DISCEPOLI DI GIOCONDO ALBERTOLLI.

— Fig. da 1 a 9. —



ALL' « Impero » all' Eclettismo. Una definizione più italicamente vera di codesto periodo sarebbe quella di chi dicesse: dal Neoclassico al Romantico. Ma tant'è: con una cert'aria di filosofia estetica l'han chiamato il periodo della Morte. Potrebbe per ciò sembrare cosa logica il non prestarvi nè attenzione nè studio; essendo per di più così bello e così facile di recitarne le esequie in fretta per volgersi tosto ad intonare un inno nè breve nè privo d'immagini al sole nascente: alla Vita.

Penetro il significato delle immagini, scevero la verità dai paradossi e anch'io mi unisco agli inneggiatori; ma voglio essere, non dico generoso, giusto verso i morti. Perchè non adempie il suo dovere di storico chi si limita ai *crucifige* o agli *osanna,* nè ha la serenità artistica chi riguarda l'arte che fu con gli occhi velati da preconcetti estetici. — In verità mi potrebbe tornar sgradito lo studiare la Morte quando sento in me e d'intorno a me pulsare piena di letizia e di audacie la Vita.

Eppure — come direbbero i moderni filosofi dell'estetica — la morte non pone fine al ciclo della vita, ma lo rinnova. Ecco dunque un'altra ragione che condanna l'atteggiamento passivo. La più diretta e pratica ragione però è questa: che, come nelle ricerche un esito negativo è pur un esito ed il dubbio è causa e stimolo di nuovi tentativi e di risoluzioni, così nell'arte i periodi di transizione sono indispensabili. Son gli inverni nei quali sotto l'umidore di giornate grigie, nelle brulle campagne, si





R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 1 e 2. Riquadri dipinti a chiaroscuro nel palazzo di Brera in Milano. — Gaetano Vaccani.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

preparano i germi che daranno frutti sol nel tardo autunno. — Con tali intendimenti, come rievocammo l'arte dell'Albertolli, così studiamo anche l'opera di qualche suo discepolo; perchè grande influenza esercitò sugli ornatisti del tempo suo, da lui allevati al suo spirito, che fu — nei limiti già veduti — spirito di novatore (1). Come lo fu, senz'esagerare in artificiali entusiasmi, il suo grande amico, il Piermarini; e l'amore alla purezza ed alla semplicità, intensamente perseguito, all'infuori da ogni considerazione di stile o di maniera, di scuola o di precetto, forma di quegli artisti la caratteristica più simpatica.

(1) Fascicoli 9 e 10 del 1907.

Non troppi titoli ufficiali, ma valentia grande senza dubbio ebbe, dei due massimi discepoli della scuola albertolliana, Gaetano Vaccani; fu quello che, più di tutti — secondo me — pur seguendo la maniera del maestro, seppe distinguersi per meriti propri. Di fervida fantasia, s'impose ai colleghi ed ai committenti per le invenzioni leggiadre, ed una speciale genialità nel combinare e comporre « gli attributi ». Gliela riconobbero i contemporanei, sì da ricordarsene in modo particolare nelle brevi ed affrettate parole di qualche necrologio. Predilesse la decorazione di grandi sale e volle anzi, come saggio della propria arte, pubblicare parecchie tavole destinate a servire di modello per le



Fig. 3. Parte di una volta ellittica per sala teatrale. — G. Vaccani.

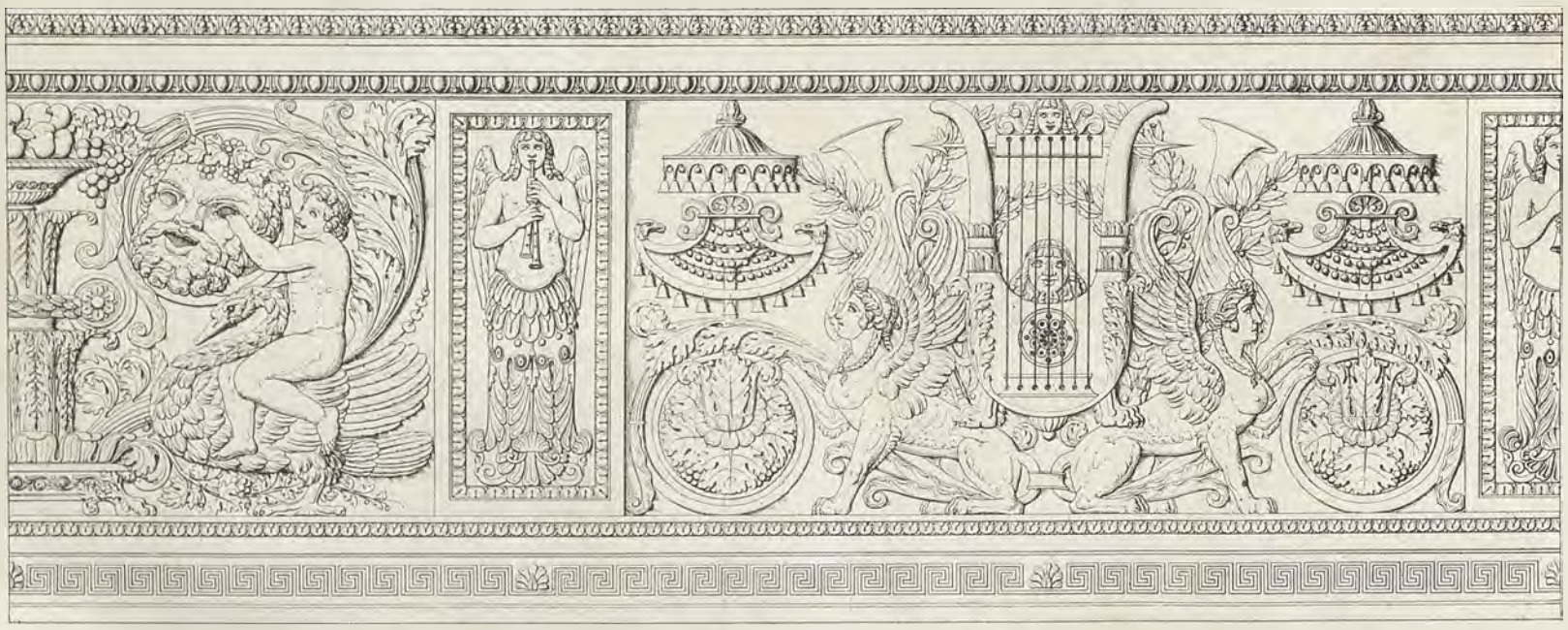


Fig. 4. Decorazione per parapetti di palchi in una sala teatrale. — G. Vaccani.

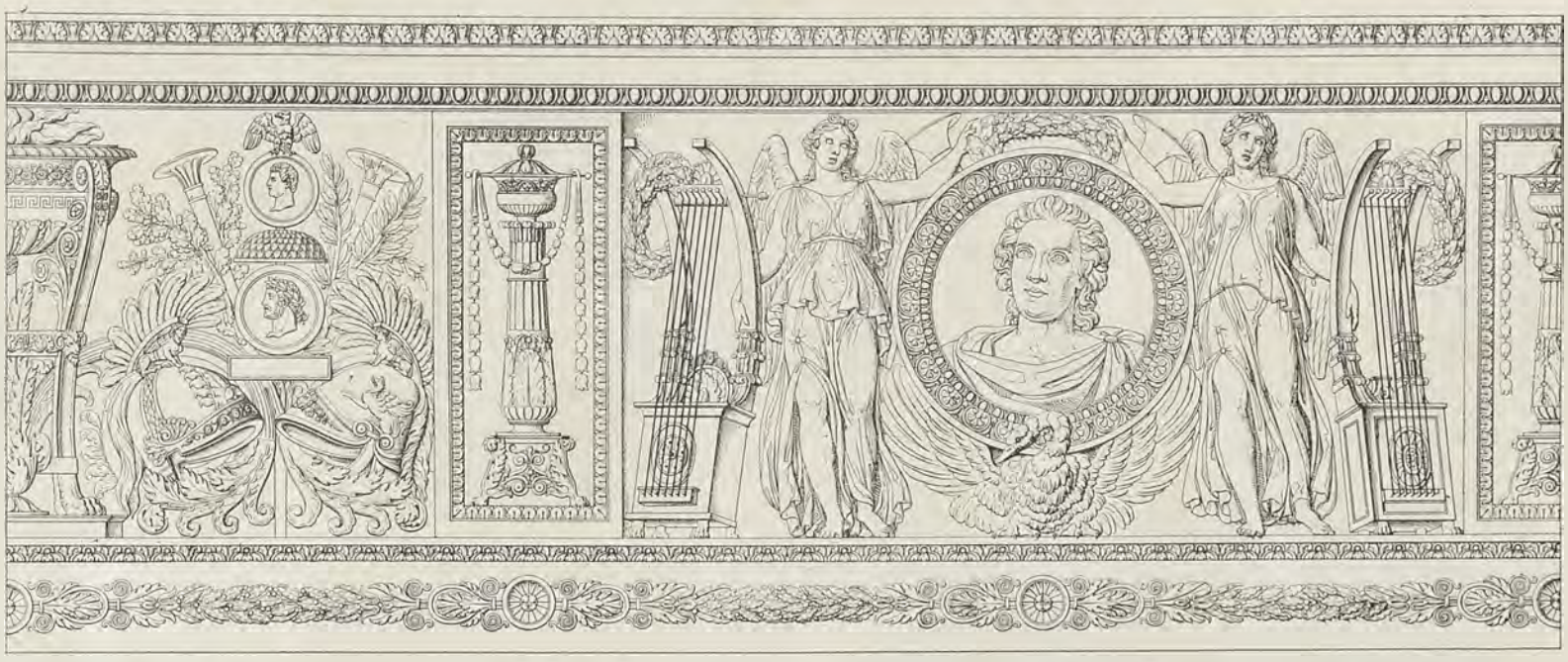


Fig. 5. Decorazione come la precedente.

ornamentazioni d'un teatro. La glaciale maestà neoclassica domina sovrana nella inquadratura d'assieme e nella disposizione degli scomparti; ma in questi vediamo anche noi, dai suoi disegni, l'abilità nel comporre gruppi allegorici, nell'avvicinare od alternare simboli. Raramente grottesco o scipito, assurge qualche volta a composizioni veramente di garbo, com'è quella della cetra contornata da lauri e da cornucopie fiorite. Se in qualcosa lascia a desiderare è nella morbidezza del contorno e nella forma delle figure decorative, nelle quali invano si cercherebbero la grazia e l'eleganza dell'Albertolli. Ebbe rinomanza anche per la facilità ed il virtuosismo (è la parola) con le quali eseguiva le decorazioni a chiaroscuro. Per formarsene un'idea basta osservare la volta della grande sala delle adunanze nel palazzo di Brera (ancora, ma forse per poco, aula d'ornato della R. Accademia). Tanto che il Moglia stesso, l'altro illustre allievo dell'Albertolli, sentì il bisogno di porsi alla sua scuola per apprenderne le finezze e le risorse.

Ben meritava più larghi inviti e più frequenti commissioni chi aveva riscosso l'approvazione entusiastica ed ottenuto affettuosa stima dall'Appiani. Infatti le decorazioni d'intorno e di compimento ai dipinti di lui nei palazzi di Corte in Milano e in Monza sono opera del Vaccani. Il quale tuttavia, settuagenario, versava in tali strettezze, che un nipote, generale del Genio, stende in favor suo

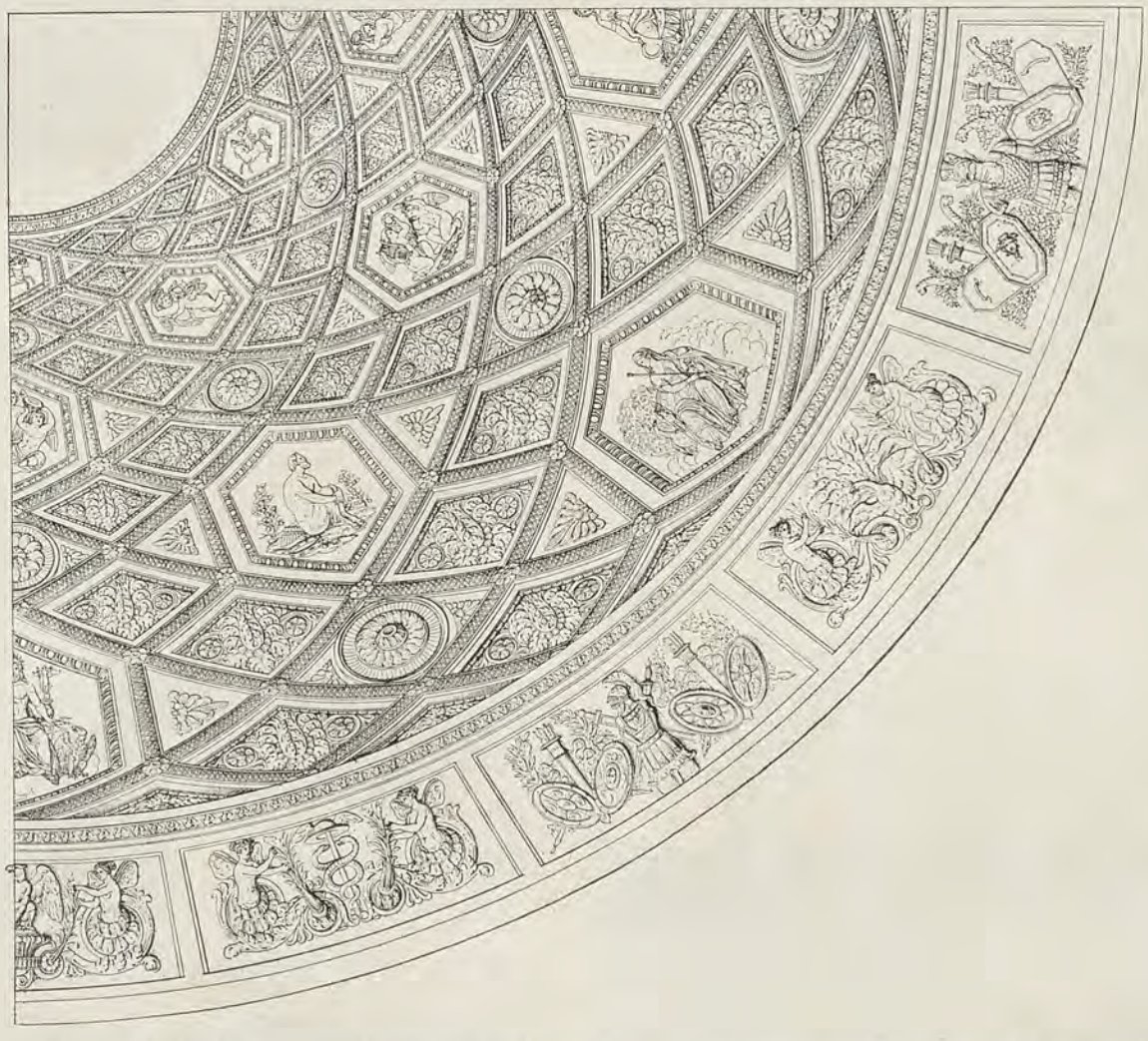


Fig. 6. Parte di una volta ellittica per sala teatrale. — G. Vaccani.

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



Fig. 7. Decorazione per parapetti di palchi in una sala teatrale. — G. Vaccani.

una lagrimevole supplica all'Imperatore. E il vecchio ottiene finalmente uno speciale assegno... meno di un anno



Fig. 8. Riquadro dipinto a chiaroscuro nel palazzo di Brera in Milano. — G. Vaccani.

prima di morire; chè il 2 novembre del 1844 una paralisi lo tolse di vita.

L'amore dell'artista per l'antichità classica era tanto forte da inspirare l'uomo in uno dei suoi momenti più soavemente felici: nell'atto d'imporre il nome al figlio lo sceglie di greca origine: Olimpiostene.

Non grande simpatia, per verità, mi destano invece i disdegni del Moglia. Il suo attaccamento al « buon gusto », che in fine altro non è se non il gusto albertolliano, ha del conservatorismo artistico — che è il meno piacevole e giustificato — tutte le intransigenze e le ferocie, tutta la cecità. Le ragioni degli amori e degli odii son dette dal Moglia stesso ai suoi discepoli presentando loro una « collezione di soggetti ornamentali ed architettonici » inventati e disegnati da lui (Milano, 1837). « A me - così egli scrive - educato alla scuola del benemerito professore Giocondo Albertolli, ben si vorrà perdonare, non solo il non sapermi dipartire dallo stile da lui inspiratomi sin dalla mia prima giovinezza, ma eziandio il non poter tollerare lo sperpero delle sue fatiche, l'insulto fatto al suo nome, e con esso alla gloria italiana. Quando, già è più di mezzo secolo, egli poneva mano sì vigorosa a redimere gli ornamenti da ogni avanzo di corruzione: quando veniva egli salutato e riverito in Italia e fuori come il felice ristauratore del buon gusto in ogni maniera di decorare: chi gli avrebbe mai detto che, lui vivo, qui in Milano sotto gli occhi suoi tornerebbero a mostrarsi impunemente tanti segni di redivivo barocchismo, non solo nelle case private, ma sin dentro al santuario medesimo delle arti? Chè nelle private case molto vuol pur concedersi al capriccio passeggero della moda, e alla libertà de' possessori; ma nelle pubbliche aule di Brera, nelle solenni esposizioni il far mostra di corruzione di gusto è una tacita ritrattazione delle sane dottrine, che vi sono inspirate dai precetti e dagli esempi ».

(Continua).

AMBROGIO ANNONI.



Fig. 9. Fregio disegnato da Domenico Moglia.

II.

LE FIGURE D'ANIMALI NELL'ARTE DOPO LA FINE DEL MONDO CLASSICO.

— *Fig. da 10 a 21.* —



QUESTO tema è di una latitudine immensa; a volerne dare qualcosa che s'avvicini a una trattazione occorrerebbe una serie di articoli assai più lunga di quella che dedicammo alle figure d'animali nell'arte antica. Ma ciò porterebbe me fuori del campo dei miei studi, mentre assai più convenientemente altri potrebbero arrecare utili contributi dal campo che loro più propriamente appartiene. Se non che ben diverse, e assai più modeste, sono per ora le intenzioni della Direzione dell'*Arte*. Senza rinunziare per l'avvenire ad una vera trattazione del tema, ovvero di questa o quella parte di esso, secondo che potrà meglio presentarsene l'opportunità, ci è sembrato che una certa serie di saggi d'animali figurati dall'arte cristiana in qua, serie che ci trovavamo alle mani, noi avremmo potuto presentarla fin da ora ai lettori nostri, a guisa di appendice agli articoli sugli animali nell'arte antica; e, così stando le cose, ci è pure sembrato che l'autore di quegli articoli potesse senza troppi scrupoli varcare gli ultimi confini del mondo classico e condurre il vario gregge sino a giorni più vicini a noi.



Fig. 10. Adamo. — Dittico in avorio. Sec. IV-V. Museo nazionale di Firenze.

Con l'avvento del cristianesimo si aumentarono ancora per l'arte le già numerose occasioni di trattare la rappresentanza animale. Ereditando in gran parte sia il valore decorativo sia quello simbolico che avevano le figure o le scene d'animali nell'arte classica, la nuova fede portò dall'oriente una nuova ondata di simbolismo, per cui più forte divenne la tendenza a vedere nella figura animale la significazione di un concetto o di un mistero religioso. Ad un tempo la figurazione diveniva più schematica, il rapporto ideologico tra la natura reale dell'animale e quella della cosa significata si allentava, nell'adattamento di un simbolo che nella religione antica era stato naturalistico a significazioni di così diversa essenza, morali e trascendenti. Il pavone, nell'arte classica attributo e simbolo di Giunone, ricorda nella sua natura reale, nello sfoggiar dei colori, nella superba ruota della coda occhiuta, il carattere che la poesia e l'arte greca avevano attribuito alla regina degli dei, e l'antica essenza mitica di divinità della natura. Il pavone dei primi secoli cristiani, simbolo della resurrezione, esprime una idea priva di rapporti con la natura fisica dell'uccello, e quindi con la sua rappresentazione artistica. Nel caso poi della figura del pesce, simbolo della nuova credenza sol perchè le lettere ΙΧΘΥΣ che ne compongono il nome in greco corrispondono alle iniziali nelle parole *Gesù Cristo, di Dio figliuolo, salvatore;* — in questo caso il rapporto è così esteriore, così artificioso e cabalistico, che quasi non è da parlare di vero simbolismo religioso, sì bene della crittografia d'una setta; e vano sarebbe cercare nelle arti dell'antichità un uso così fatto della figura animale. Se a queste tendenze, veramente deleterie per la bellezza della forma artistica, si aggiunga la umiltà degli strati sociali in cui si era diffusa la nuova religione, e ben presto il generale sovvertimento del mondo romano, l'invadente barbarie

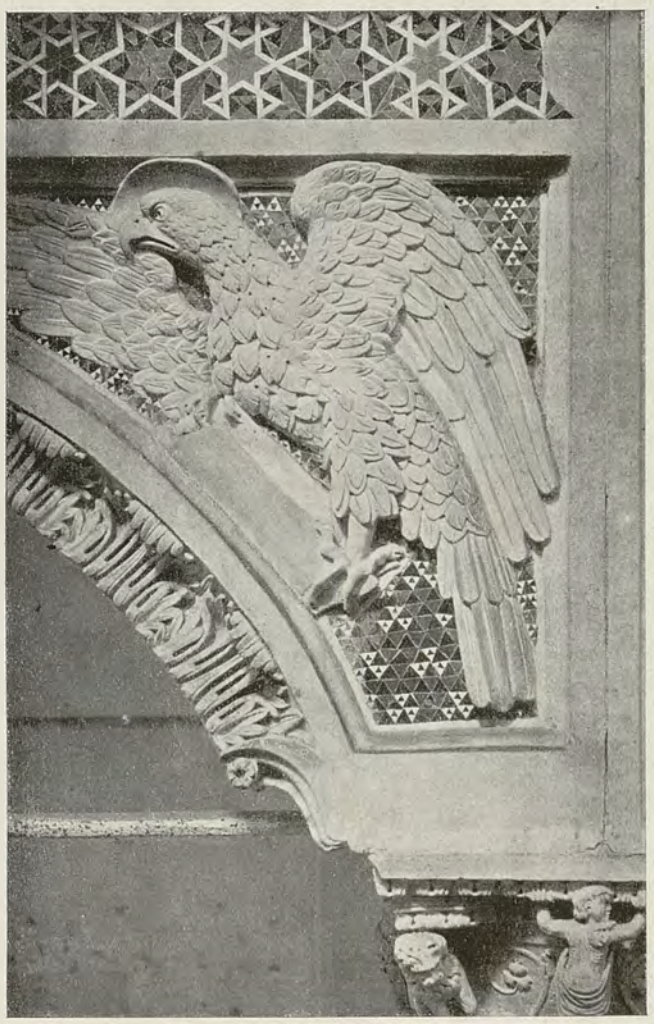


Fig. 11. Simbolo d'Evangelista nel pulpito della Cattedrale di Salerno. Anni 1153-1181.

e la povertà, si sarà spiegata la notte del medioevo, cui invano contrastano da Bisanzio bagliori di tramonto, e che per fortunate vicende sarà rotta dall'alba della nuova arte italiana.

Oltre ai simboli, le scene bibliche e quelle degli Evangeli offrivano nei primi secoli cristiani numerose occasioni di rappresentare animali; e a tale categoria di opere d'arte appartiene il dittico sacro in avorio, di cui un foglio è riprodotto nella nostra fig. 10, e che dopo aver fatto parte della collezione Carrand si



Fig. 12. Testa di Leone tra fogliami di carattere lombardo-gotico nel Museo Vaticano.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

conserva oggi al Museo Nazionale di Firenze. *Dittico*, detto per assimilazione dal greco *diptychon*, vale oggetto che si piega in due (*ptyche*=piega) e per eccellenza le tavolette da scrivere, cui



Fig. 13. Sculture in una delle porte del Duomo di Genova. Anno 1342.

si dava appunto questa forma, i registri dei magistrati, e poi, nella chiesa cristiana, dei vescovi e simili. L' artista che intagliò il nostro avorio non aveva ancora perduto il sentimento della forma classica, e però a ragione si assegna quest'opera ai principii del sec. V od anche alla fine del IV. La decadenza precipitosa della scultura apparisce infatti minore nell'arte industriale, negli intagli in legno e in avorio di quest'epoca: la piccola arte è sempre conservatrice.

Opera pregevole è specialmente l'altro foglio di questo dittico, qui non figurato perchè estraneo al soggetto del presente articolo, e dove si vedono alcune scene della vita di S. Paolo. Qui l'artista ha invece raffigurato Adamo nel Paradiso terrestre, in mezzo ai principali prodotti della creazione, tra i quali sono più abbondantemente e in prima linea rappresentati gli animali, in ispecie quadrupedi. Le singole figure son disegnate e modellate non senza garbo, al pari della figura umana, e con accuratezza sono indicate le caratteristiche delle varie specie zoologiche, che facilmente si distinguono. E' in questo avorio evidentemente ancora l'arte classica, quella che è stata messa al servigio della fede cristiana; e lo stesso accade per la composizione: date una cetera all'Adamo, ed egli si muterà senza sforzo in un Orfeo, attorno al quale vengono ad aggrupparsi mansuete le più varie specie di fiere. Oltrechè, per mancanza di originalità, la composizione qui pecca, come quelle della decadenza dell'arte classica, per affastellamento di figure, difetto di prospettiva (che non fu mai il forte dell'arte antica) e sopra tutto di proporzione. E' difficile tollerare l'approssimativa uguaglianza di un montone ed un toro, di una capra e un cavallo, e perfino di un cinghiale e un elefante. Il leone è il più grosso di tutti perchè re degli animali; il concetto che ne ha l'uomo e il grado che gli assegna viene espresso mediante le dimensioni; procedimento non ignoto all'arte classica, quando si tratta di figure divine rappresentate in atto di ricever culto dalle umane, ma che in questo caso sa di arte primitiva.

La fig. 11 rappresenta un'aquila in rilievo che orna il pulpito o ambone minore della cattedrale di Salerno. Questi amboni furono eseguiti sotto Romualdo secondo, arcivescovo salernitano dal 1153



Fig. 14. Stemma in un sepolcro dietro la Basilica del Santo a Padova. Sec. XIV.

al 1181. Siamo dunque trasportati, oltre le più oscure epoche del medioevo, già in un tempo nel quale rifioriva con poderosa germinazione l'arte e la scultura decorativa. La nostra aquila si piega alle esigenze dello spazio, curvandosi su l'arco e mandando avanti un'ala verso il mezzo di esso, mentre apre moderatamente l'altra verso l'angolo retto della cornice; questo procedimento di adattare la figura allo spazio decorativo si trova già prima ampiamente svolto e praticato nella pittura e nel musaico bizantino, nè mancano i precedenti anche nell'arte classica (musaici delle fontane di Pompei) quantunque meno frequenti e meno caratteristici. La nostra aquila sembra coperta e corazzata di squame d'acciaio piuttosto che di penne, e quello che fu il regale e superbo uccello di Giove sembra ora portare nello sguardo gli sgomenti e le ansie dell'età di mezzo.

Interessante è la chimera (fig. 13) che si vede nello sguancio di una delle porte minori all' esterno del Duomo di Genova. L'opera risale al 1342. La chimera, trattata a basso rilievo, riempie il riquadro sottostante a quello ove è figurata in rilievo alto

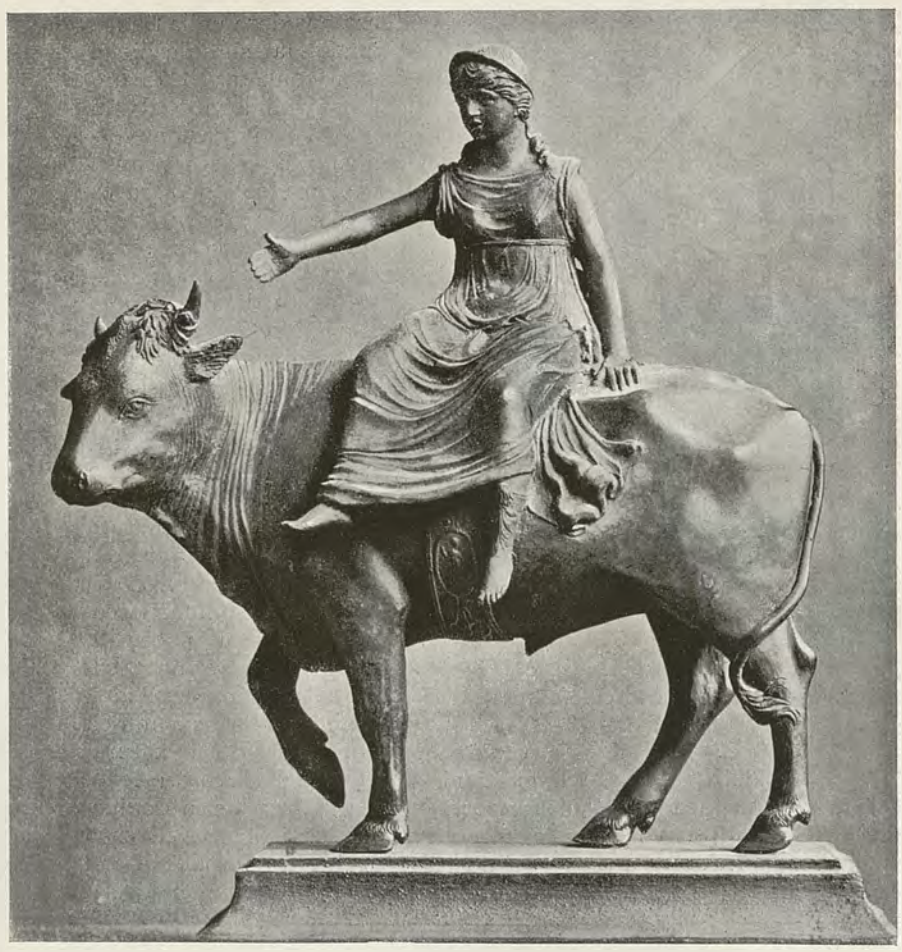


Fig. 15. Europa. Bronzo del Riccio nel Museo nazionale di Firenze.

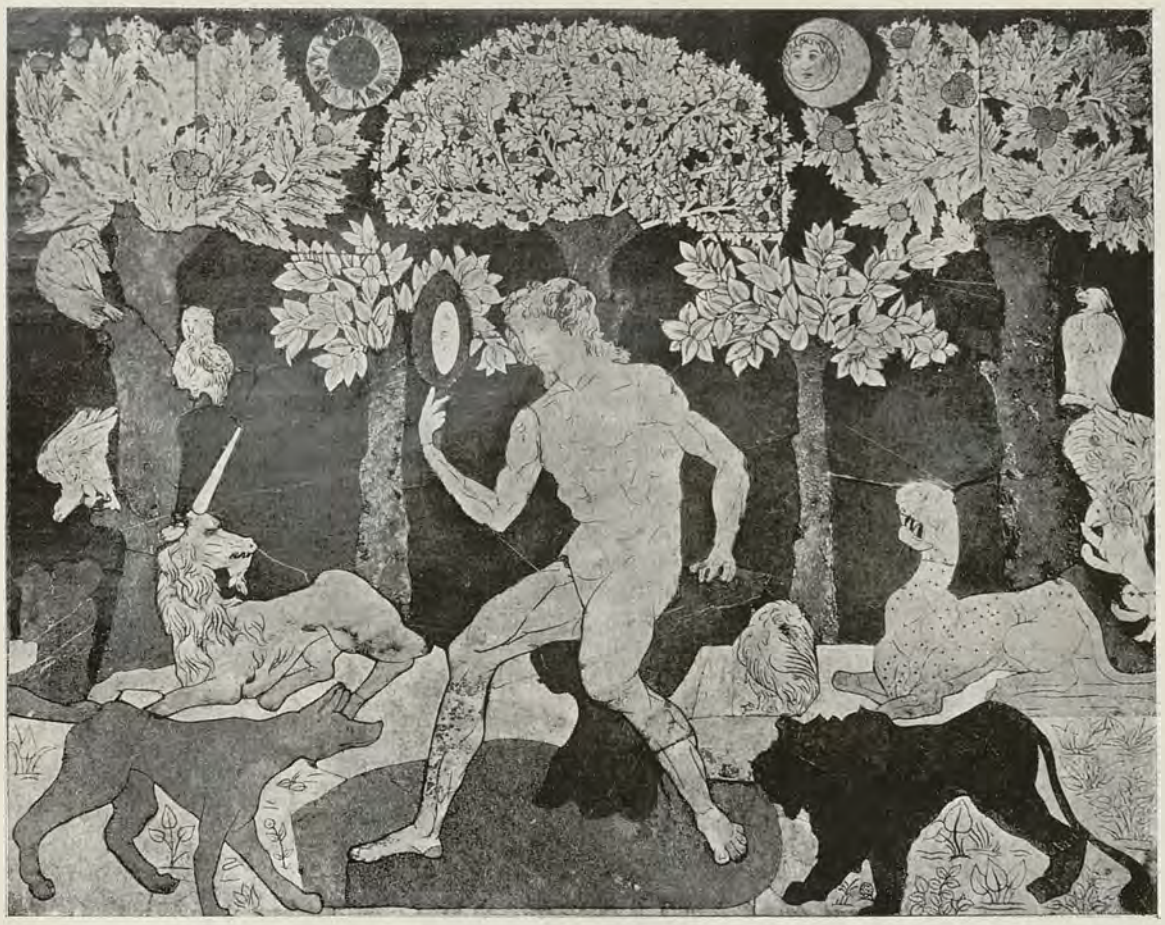


Fig. 16. Storia di Orfeo nell'impiantito del Duomo di Siena. — D. Beccafumi.

la Vergine col bambino. Nelle forme generali è o vorrebbe esser sempre la chimera classica, a testa leonina, con una seconda testa di capra sul dorso, e la coda terminata in testa di serpente. Ma non è più la chimera che incontriamo nelle rappresentanze del mito di Bellerofonte, che palpita di vita e quasi ruggisce nel bronzo d'Arezzo. Probabilmente il mostro rappresenta qui le potenze d'abisso, sottomesse a Maria; ma l'artista ha data poca importanza al simbolo, disponendo il corpo dell'animale nella posizione rampante dell'araldica, trascurandone il disegno, che appare assai rozzo in confronto della figura umana, anzi errando nella interpretazione del suo modello, poichè il muso più canino che leonino della fiera addenta il treno posteriore di un quadrupede, che sembra corrispondere alla testa di capra, la quale dovrebbe perciò trovarsi in un piano retrostante. Vi è dunque una confusione tra il tipo della chimera classica, da cui è tolta certamente la coda serpentina, e quello, pur esso derivato dalle antichissime arti orientali, e così diffuso nella scultura decorativa romanica, della fiera che divora un animale pacifico. E' notevole che nell'arte antica avviene durante i periodi arcaici un fenomeno inverso, si riscontra cioè maggiore perfezione nelle figure animali che nelle umane.



Fig. 17. Vaticano. Loggia di Raffaello.

Aggiungiamo qui una testa di leone (fig. 12) tra fogliami, che costituisce una specie di capitello e insieme di gocciolatoio (fontana?), come appare dal foro rotondo della bocca. Il pezzo si conserva nel Museo Vaticano, ed è da alcuni tenuto per romano, mentre altri vorrebbe riconoscere, specialmente nei fogliami (e forse non a torto), il carattere lombardo-gotico.

Lasciamo ora il Medio Evo e trasportiamoci in pieno Rinascimento, considerando una storia del Beccafumi che si vede nell'impiantito del Duomo di Siena, ed è qui riprodotta dalla fig. 16. L'opera è eseguita in incastonature di marmi e mastice, una tecnica difficile che deriva dall'antico *opus sectile*. Le difficoltà tecniche sono qui superate dal magistero dell'artista, che ha saputo mantenere nell' esecuzione la scioltezza e il vigore del disegno. Il soggetto è Orfeo che ammansa le fiere, ma non più con gli accordi della sua cetera, sì bene con uno specchio mistico in cui si riflettono i raggi del sole e della luna, e che significa la verità. Orfeo simboleggia qui il Cristo, che disse sè essere via, verità e vita. Sebbene il quadro sia simbolico, cioè irreale, e l'artista disponga qui della prospettiva, pur dispiace il leone troppo piccolo per esser collocato in primo piano; alquanto rigidi e ieratici riescono gli alberi dello sfondo, coi loro fusti diritti e le chiome simmetriche. La presenza del sole e della luna che si fanno riscontro, oltrechè richiesta dal simbolo, era vecchia convenzione dell'arte cristiana. Eredità medievale è pure il fantastico liocorno.

Due esempi assai notevoli di figura animale, trattata in piccole opere scultorie da artisti del Rinascimento, togliamo qui dalle raccolte del Museo Nazionale di Firenze. L'uno (figura 15) è un bel bronzo di Andrea Briosco detto il Riccio, rappresentante Europa sul toro, nel quale Giove si è trasformato per rapirla. L'artista deve aver studiato dal vero un giovane torello dalle brevi corna lunate; la giogaia e la groppa particolarmente mi sembrano rese con forte ed efficace accento di verità; non altrettanto bella trovo la figura di Europa, che qui è più che altro un pretesto alla rappresentazione dell'animale.

L' altro esempio (fig. 19) è il celebrato can levriero di Benvenuto Cellini. Sembra che fosse gettato come prova prima di fondere il Perseo. E' una placchetta ovale in cui l'artista ha modellato in basso rilievo molto minuziosamente le nobili forme di questa razza di cani tanto in voga presso i signori del tempo. La testa sporge in rilievo più alto, secondo un procedimento abituale nel nostro autore, e che conferisce maggior vita al soggetto.

Le fig. 17 e 18 ci porgono esempi di



Fig. 18. Vaticano. Loggia predetta.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



Fig. 19. Cane levriero di Benvenuto Cellini nel Museo nazionale di Firenze.

animali decorativi nella pittura del Rinascimento. Chi riconosce in essi due candeliere delle logge di Raffaello in Vaticano? Il motivo di ornare un pilastrino con elementi floreali per tutta la sua lunghezza, e di frammischiarvi animali, uccelli e anche quadrupedi, è puramente classico, e i nostri lettori ne hanno già conosciuto parecchi esempi dell'arte antica; la quale ora rivive di vita novella in queste gentili opere della nostra rinascenza. Forme e attitudini, specialmente nel gruppo delle colombe e nel cerbiatto, sono felicissime, e l'insieme riesce eminentemente decorativo, pur conservando una freschezza e una leggerezza che molte decorazioni di nuovo e nuovissimo stile sono ben lontane dal raggiungere.

A tempi più vicini e insieme più lontani da noi ci riconduce la fig. 20, che rappresenta parte della gran cascata di Caserta, la Versailles dei Borboni di Napoli, sorta nella seconda metà del sec. XVIII su disegni classicheggianti del Vanvitelli. Il gruppo ornamentale di Atteone è quanto mai si possa pensare di più adatto alle decorazioni di grandi fontane e simili, poichè il mito narra che appunto per essere stata sorpresa nel bagno Diana mutò il giovane cacciatore in cervo, sì che i suoi stessi cani lo assalirono e divorarono. L'applicazione di questa idea in un'opera relativamente moderna può però



Fig. 20. Atteone nella gran cascata della Villa Reale di Caserta.

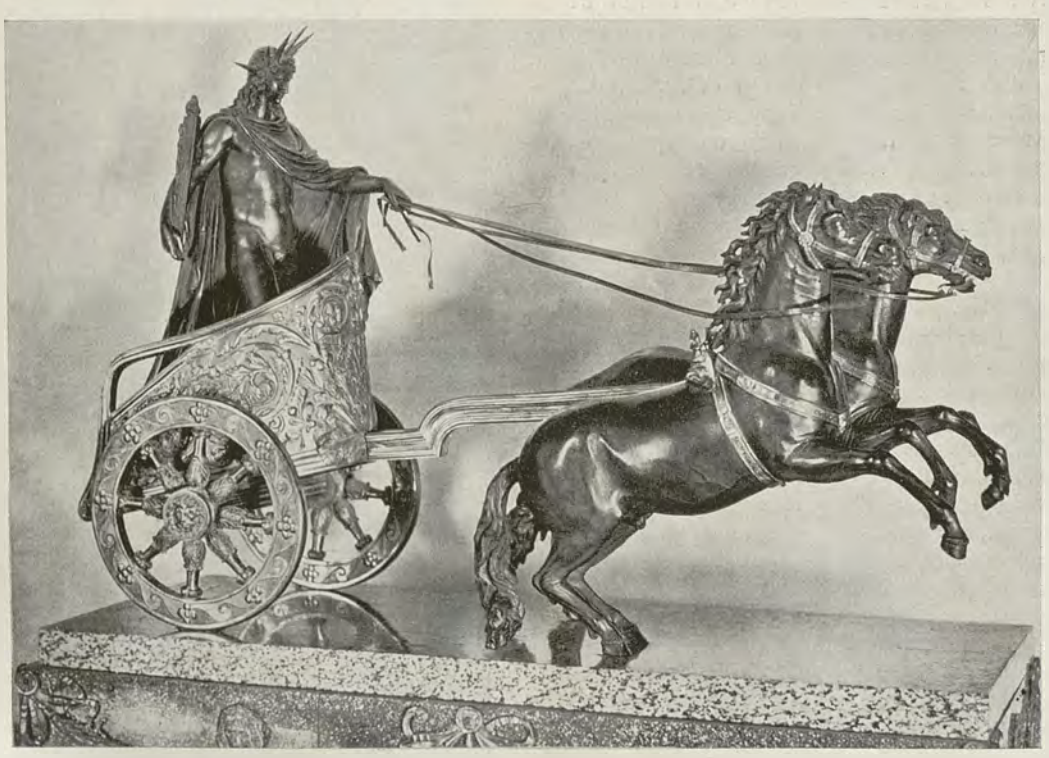


Fig. 21. Bronzo del Primo Impero nel Museo di S. Martino a Napoli.

servire a farci comprendere quale doveva essere l'effetto di quelle opere dell'arte ellenistica e greco-romana che suppongono uno sfondo rupestre, ed erano destinate come decorazione di giardini e di fontane, mentre noi perdiamo questo effetto decorativo nel considerarle, spesso frammentate e smembrate, nelle sale dei Musei.

Chiudiamo la serie di questi saggi presentando ai lettori la biga di Apollo in bronzo e dorature, che si conserva al Museo di S. Martino in Napoli. Eseguita nello stile del primo impero, l'opera riesce alquanto fredda nella figura del dio; la parte migliore è proprio quella che qui c'interessa, i cavalli, che abbastanza bene conciliano il disegno classico con una interpretazione briosa e vivace delle forme e delle attitudini naturali.

G. Patroni.

III.

LE VILLE DI TIVOLI E DI BAGNAIA.

Vedi Fascicolo 12, Anno 1907.

— Tav. 11 e 12, Fig. 22, 23 e 24. —

NEL 1550 il cardinale Ippolito d' Este prese possesso di Tivoli e fu ricevuto con gran festa e con pompa magnifica. Tutte le strade erano infiorate, musiche e cantori lo ricevettero con molta allegrezza. Un anonimo che potè « de visu » assistere allo splendore del ricevimento ci racconta con note colorite come il prelato fosse accompagnato da valletti in ricche livree e da gentiluomini montati su cavalli bene adorni, come musiche e canti allietassero la città per tutto il giorno e come all'uopo fossero ideati congegni e macchine movibili, rappresentanti fatti inerenti alla fondazione e ai presunti fondatori di Tivoli. Il cardinale rimase incantato alla vista dello splendido panorama che offriva la valle dell' Aniene e i piani degradanti fino a Soratte e ben gli parve il luogo adatto alla costruzione di un bell'edificio circondato da giardini sontuosi, dove egli avesse potuto goder la pace dei suoi pochi momenti di riposo. Egli era sofferente e di natura gracile, esposto così facilmente alle malattie, onde credè opportuno farsi assicurare da un medico circa la salubrità dell'aria : l'assicurazione venuta, con quel suo carattere che non prestava lunghe discussioni a decidere, fece incominciare subito i lavori della villa.

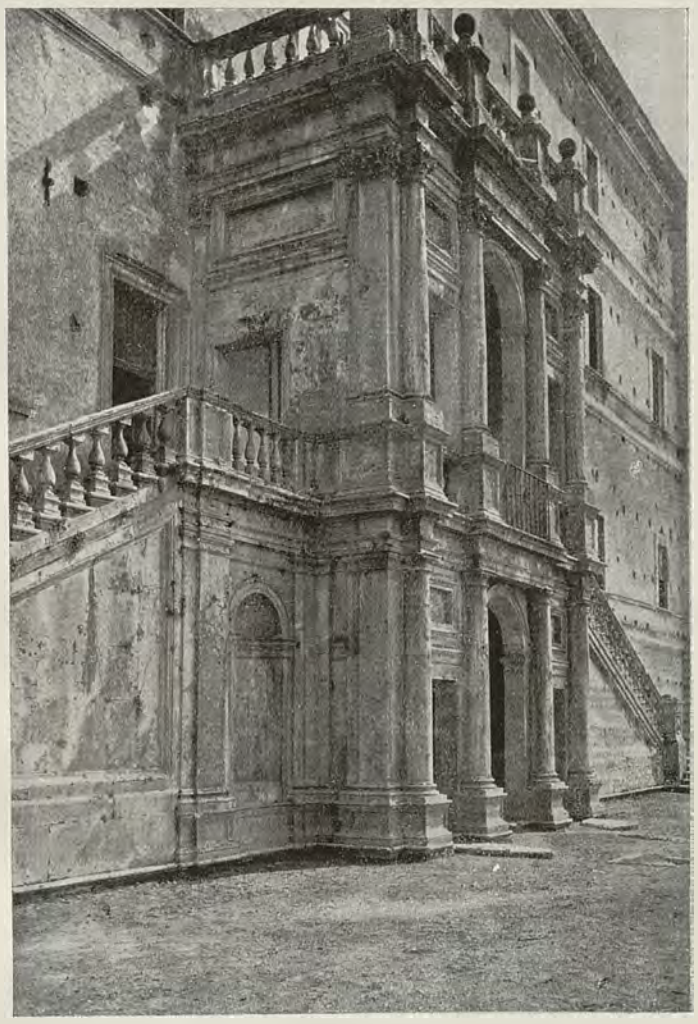


Fig. 22. Villa d'Este a Tivoli. Facciata del Palazzo.

In Tivoli i monaci benedettini avevano parecchi possessi e, fra gli altri, il Monastero di S. Maria Maggiore, convento assai comodo e attaccato allora al lato sinistro della chiesa, che poi si nomò di S. Francesco.

Nell' anno 1255, Alessandro IV tolse il convento ai Benedettini e ne investì i Francescani i quali « contenti di poco presero la chiesa con poco apparamento bastevole a la loro evangelica regola et lasciarono il resto del Monastero, di cui servivano i Benedettini ». Quando Pio II dimorò per tre mesi dell' estate a Tivoli, secondo Giovanni Gobellino, alloggiò in quel convento e, avendo visto che quei conventuali lo tenevano male e sudicio, lo tolse loro e lo diede ai frati zoccolanti « i quali similmente si presero del Monasterio suddetto quanto le era bastevole ». La parte lasciata libera dai frati passò in dominio del Magistrato, sotto pretesto che l'edificio era stato costruito a spese del comune e in quel lato vi s'alloggiarono prelati ed altre persone secondo il bisogno. D' altra parte i frati francescani tentavano allargarsi di posto più di quel che s'erano preso e volevano anzi per loro tutto il monastero. Ma a questo dissidio pose riparo la Camera Apostolica, che accampò diritto sull'edificio, apponendo che il convento dovesse essere devoluto alla Santa Sede, per l' abbandono dei Benedettini. Passato dunque in possesso della Chiesa, il vecchio monastero si voleva concedere a vita a qualche cardinale, che ivi pensasse di passare l'estate, e la comunità ne dava regolare consegna con preferenza ai cardinali governatori. Così ebbero quel luogo il cardinal d' Aragona, del titolo di



Fig. 23. Villa d'Este. Gruppo detto della *Romella*, nel giardino.

S. Maria in Cosmedin e, lui morto, per breve di Leone X del mese di Gennaio, passò a Bernardino Caravagiale, cardinale di S. Croce in Gerusalemme. I tiburtini obbedirono al breve e misero in possesso il prelato di quella dimora, come si rileva dalla cancelleria della città. A questo successe il cardinale Colonna, fatto governatore da Clemente VII, che subito fu esonerato dal suo incarico e fu sostituito dal cardinale di Mantova, che trovando la città guasta dai partiti, cercò con rigore sopprimere le fazioni, procedendo contro i capi di esse, ma i cittadini per questo fatto si sollevarono e cacciarono da Tivoli i ministri del prelato ed insieme ad essi il cardinale, senza che il papa ne facesse alcuna rimostranza « atteso che in quei tempi turbolenti volle tollerar più tosto alcuni misfatti di cittadini et con morbidezza mantenersi la città, che con asprezza dare occasione a nuovi tumulti. » E il governo così passò nelle mani del cardinale Alessandro Farnese, che, sia per i suoi affari, sia perchè effettivamente aveva trovato la città brigosa e piena di discordie, rinunciò a favore del cardinale di Cupi di Trani, a cui, dopo breve tempo, successe il cardinale d' Aibuquerque, col titolo non di governatore, ma di benefattore. In ultimo da Giulio III la soprintendenza della città fu accordata ad Ippolito II d'Este, cardinal di Ferrara, che, non trovando comodo nè conveniente ai suoi gusti il vecchio convento dei Benedettini, « con autorità della Sede Apostolica et consenso della città, ambe pretendenti in detto convento » lasciando intatta la chiesa, lo abbattè, ne ampliò il luogo e vi ordinò la nobil fabbrica che tuttodì si ammira.

Così, attraverso le vicende che abbiamo sommariamente esposto, il convento venne distrutto e sul luogo che un tempo esso occupò, pieno di storiche memorie, sorse come una rinascita di forze vitali la splendida villa d'Este.

Situata è essa sul clivio d' un colle, volto verso il Nord ; il palazzo è posto in alto, sotto cui si stende, in molli ondeggiamenti di verde, il giardino. Il disegno della facciata dell'edificio è dovuto a Pirro Ligorio e risente in gran parte della maniera usuale dell' artefice. Nessuna linea nuova v' è introdotta, gli aggetti del primo piano ci richiamano il palazzo Lancellotti a Roma, mentre il disegno delle finestre, nei suoi semplici particolari decorativi, sembra come uniformarsi a un vecchio motivo del Vignola, usato da quest'ultimo al palazzo Mattei e riprodotto, benchè in parte mutato, nel suo Trattato. La prospettiva dell' edificio di Tivoli ha, sui lati estremi di destra e sinistra, due speroni alquanto sporgenti, fatti come due torri quadrate, tutte adorne di grosse pietre a bugne. Nel mezzo della facciata si erge un frontispizio, sporgente verso il giardino, fatto da due loggie con colonne, adorne un tempo di pilastri, quadri e cornici : la loggia più bella è scoperta per dar luce alla sala grande dell' appartamento inferiore. Il frontispizio è oramai guasto e rovinoso, i bassorilievi, di classica fattura, che lo ornavano, si poterono da noi rintracciare al Vaticano, e la buona scelta di essi e il

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

modo con cui erano applicati, che si può rilevare tuttora, dimostrano con quanto buon effetto si presentasse la bella costruzione, benchè combinata con elementi eterogenei.

L'interno del palazzo doveva essere assolutamente meraviglioso, la decorazione, eclettica sempre, a stucchi, a freschi, a grotteschi, profusa dovunque nelle volte, nelle pareti, nelle cornici, rappresenta come l'unione di tutte le arti, confacentemente adattate nella dimora sontuosa del cardinale Ferrarese. Una folla di pittori, che il Muziano e Federigo Zuccari dirigevano, era intenta febbrilmente a decorare; quantità di restauratori di statue antiche, che Pirro Ligorio cavava dalla villa Adriana e che giungevano al cardinale munifico offerte da ogni parte, scalpellava e ritoccava, alle volte a sproposito, i resti dell'antichità; stuccatori valenti e doratori, animati dalla franca festosità inventiva di Benedetto fiorentino, profondevano luci di oro e creavano

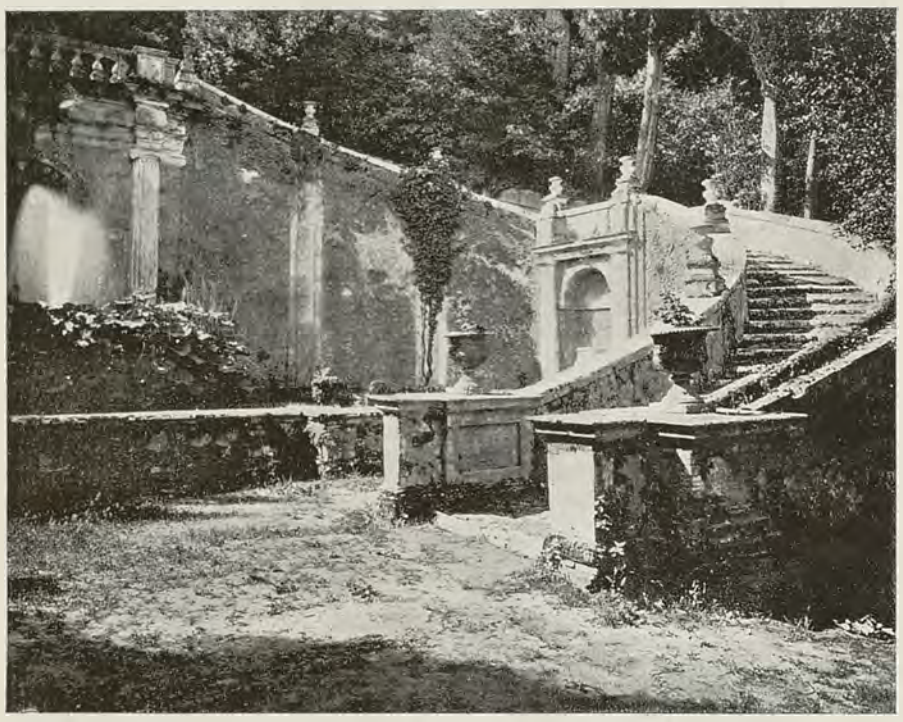


Fig. 24. Villa d'Este. Gradinata nel parco.

ghirigori, palmette, rame di fiori, scendenti a festoni da imprese, sorrette da putti vivaci. E se andiamo più oltre e pensiamo le sale animate e come vivificate dal moto fantasmagorico di dame e cavalieri, ricchi di gemme e di broccato, niente manca per immaginare come in quelle delizie fosse un caldo sussulto di vita, come un ultimo effluvio dell'arte, che già, degenerante nel barocco, pur sembrava ancora attaccarsi a forme più pure e sentite e a maniere più corrette.

La sala grande del palazzo, dal lato decorativo, si mostra la più interessante. La tradizione attribuisce i dipinti di essa in gran parte a Federico Zuccari e al Tempesta, se non che, documenti conservati nell' Archivio di Stato di Modena li rendono ad altri. Sembra però che lo Zuccari fosse stato il direttore di quella massa d'artisti, che lavorava a tempo stabilito, come appunto si rileva dai pagamenti fatti dal cardinale al pittore umbro per i suoi dipendenti. E così ci appare lavorare per la villa d'Este, nel Convito degli Dei, dipinto in una sala del primo piano, il fiammingo Dionisio Calwart, l' artefice che riavviò la cadente scuola bolognese e che sfumando le sue figure con toni di giallo canario, sembrò aprir la via, se non iniziarla alla gamma coloristica sviluppata poi da Guido Reni.

Con il Calwart, e sempre sotto la direzione e il consiglio dello Zuccari, lavoravano e Durante Alberti e Giovanni dal Borgo, Paolo Cervia, Pompeo da Pesaro, Domenico da Miele, Andrea da Reggio, Cornelio de Witte. Non sarebbe facile rintracciare ogni singolo artista dalle opere, per quanto studiate, esistenti alla villa d'Este, se non che i documenti modenesi, inediti, ci informano di tutto e su tutto e ci sembrano come tracciare la via percorsa dall'arte in questo periodo d'eclettismo. Lo Zuccari, con l'anima che lo contraddistingue e con la forza del suo disegno, a volte qua e là s'intravvede, a volte s'indovina il Muziano dai toni nerastri della sua tavolozza e dal metodo raffaellesco di preparare l'affresco; ma nel resto tutto è opera di aiuti e scolari, opera in massima parte ben riuscita, che rimane ancora a testificare lo sviluppo dell'arte in quel quarto di secolo.

Nelle scene arruffate, ma piene di vita delle battaglie, nelle altre idilliache e semplici dei sacrifici, traspare sempre una grandiosità di linee, una studiata maestà di forme. Ma se guardiamo con attenzione le figure dei piani anteriori, negli affreschi in special modo della sala grande, nella enormità delle complessioni, nell' intrigata unione di braccia, di gambe, di armature, nelle movenze dolorose di alcune, di altre forti e ben sicure, in una parola in quella scienza del complicato, dello straordinario, ci sentiamo distaccati ed uniti un tempo all'arte dei raffaelleschi; l'eclettismo, già iniziato da Girolamo di Sermoneta, da Taddeo Zuccari e dai michelangioleschi qui, come un segno dei tempi, completamente trionfa.

E pittori ancora si rincontrano a colorire grottesche, volte, decorazioni di cornici, fregi nel palazzo; là si lavorava con ansia, l'opera doveva essere compita presto e bene. Là ritroviamo Cesare Nebbia e Bernardino Bellone, assorbito sempre dallo stupore delle pitture di Michelangiolo, là rincontriamo lo Stella fiammingo, grato di consigli al Tiziano, e lo Stella veneziano, venuto con Palma il giovane, che dipinse alla villa d' Este un Ercole di colorito scuro nelle parti in ombra, contrastanti con le tonalità forse troppo chiare delle parti in luce, ma in compenso ben disegnato, accurato in ogni particolare, in ispecie nello studio anatomico della conformazione del corpo. E il Tempesta affrescò tredici figurazioni delle fatiche di Ercole, attenendosi in gran parte al sistema di colorire che pur esplicò in pitture di pregio maggiore, in quelle del palazzo Rospigliosi a Roma.

Gli stuccatori, nelle larghe fascie intrecciantì fiori e frutti e terminanti in puttini, si attennero allo stile bizzarro del fiorentino, che Francesco I chiamò « unico e vero artista, geniale nel genere ». Benedetto li ispirò, e in parte li diresse, ma, forse chiamato ad opere maggiori, li lasciò a Livio Agresti, a cui si aggiunsero Lucantonio e Paolo da Cagli. La decorazione a stucco della villa d' Este ha un carattere nuovo, in essa è l' abbandono delle vecchie forme stilizzate, che si sviluppano più coerenti alla verità, con svolazzi già accartocciati, con imitazioni di foglie grasse e di forte spessore; l'innovazione del fiorentino che innestò al classico, italico stile, la naturale civetteria dello stil francese, si anima ed acquista terreno. E gli stucchi, così avvivati, si profondono per ogni dove, appaiono nelle sale, ad incrostazioni dorate, adorne un tempo di statue antiche di gran pregio, e si ritrovano nelle grotte fresche di stalattiti e nelle fonti scroscianti d' acqua. La ricchezza ornamentale, che diede quasi vita nuova alle fontane, è unica alla villa, non avendo noi nessun altro esempio del genere; Curzio Maccarone, Pirro Ligorio, maestro Venard che le idearono, sembrarono come imporsi agli artisti che li seguirono e che li imitarono prima di creare le meraviglie che resero celebre Roma nel 600. Curzio Maccarone che disponeva i giuochi d'acqua per le fontane del Giambologna, a Bologna, piena la mente di classiche memorie, volle mantenere alto il suo prestigio e, più che dalla copia d'acqua, che Giov. Battista Galvani con molta fatica aveva portato alla villa, trasse partito da particolari decorativi. E' perciò che Maturino adattava per le fontane statue antiche, Orazio de Nobili faceva mascheroni e il Della Porta scolpiva ninfe ad imitazione dell' antico, ornamenti tutti, che, disposti nella magnifica cascata dell' Ovato, si riprodussero, se non nello stesso modo, almeno con continue imitazioni, nella fonte di Leda, nella fontana dell'Organo, nella fontana di Bacco, nella grotta di Diana, ricca di mosaici e di marmi preziosi. Non è possibile, in un' illustrazione fugace, notare man mano le ricchezze d'arte, che abbellivano le fonti e i giardini, dove, tra il verde degli alberi e tra i colori vivi delle aiuole fiorite, spiccavano i marmi della classica antichità, le belle copie del Fauno di Prassitele, della Venere, del Cupido, che tuttora si ammirano nel Museo Capitolino. I musei della capitale, quando la villa incominciò a decadere, rigurgitarono di acquisti fatti in essa, e noi, con l'aiuto della preziosa descrizione che ne fece Antonio del Re, gentiluomo tiburtino, che la potè appena completa visitare minutamente, là li abbiamo tutti rintracciati; la Musa, il Meleagro, la Niobe del Vaticano, il Polluce e il tripode del Louvre, il Giove della villa Albani, per citare i più celebri, ebbero un giorno posto nella delizia di Tivoli, nel palazzo, nel giardino; la Diana di Versailles adornò una fonte, l'Ercole e Telefo del Vaticano una nicchia ricca di verdura. E attraverso quei viali il cardinale Ippolito, stanco dalle cure della chiesa, si riposava, mentre il Tassone gli veniva rileggendo, nel boschetto sacro alle Muse, l'Ariosto e Virgilio. Il Winckelmann, Eustacè, la Sand, Paul Bourget, e fra gli italiani Annibal Caro, Antonio del Re, il commentatore dell'Ariosto e Fulvio Testi, celebrarono quei luoghi di delizia che, passati ad altre mani, in decadenza continua e pur manomessi in ogni tempo, conservano tuttora grande attrattiva, animati, come sono, dal soffio d'un'arte in gran parte sconosciuta e perciò poco apprezzata.

(Continua)

PAOLO GIORDANI.



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

Anno XVII — 5.° della Nuova Serie. N. 2 — Febbraio 1908

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

IV.

DUE DISCEPOLI DI GIOCONDO ALBERTOLLI.

— Fig. da 25 a 33. —



N realtà le ire del Moglia sono tutte rivolte contro il risorgimento del Barocco: « Bella novità, invero, ritornare servilmente sulle orme del secolo passato, richiamare alla luce del giorno i logori avanzi del vecchio lusso, restituire ai gabinetti gentili e alle sale grandiose gli arredi guasti e affumicati, che il buon gusto andò già confinando ne' castelli diroccati e sui polverosi solai! »

Eppure lo stesso Moglia, alcune righe più innanzi, concedendo che il desiderio di variare sia il principale motore delle arti, l'elemento fecondo della loro attività, constata il numero stragrande d'esempi e di modelli che ci possono fornire le antiche arti egiziane, etrusche, greche, romane e « bramantesche ». Giunge anzi ad additare come campi meno mietuti quelli dell'architettura bisantina, gotica, saracinesca, e... con imparziale larghezza: la chinese, l'indostanica e la messicana! — Con tutto questo, per soddisfare al continuo bisogno di varietà « abbiam noi mestieri — domanda — di ricorrere ad un genere depravato e ridicolo? » Così dall'intransigenza sua era condotto alla più illogica delle conclusioni; poichè, proprio, fra tutti gli stili riconosciuti dalla sua autorità, il Barocco e il gentile Roccoccò più e meglio vollero e seppero trovare agli arredi ed agli utensili una linea ed una veste d'arte.

Linea e veste estetica che il Moglia ed il Vaccani, sulle orme dell'Albertolli, cercarono nondimeno d'imprimere nelle opere che disegnarono. Quanto fosse grande l'amore che portavano al freddo Neoclassico dicono gli sforzi fatti dai due artisti pur di trovare fra le antiche forme quelle che per i nuovi usi e per le nuove suppellettili meglio fornissero motivo d'ornamento. Ne nascono aberrazioni, superfetazioni, mistificazioni di Greco e di Romano; mentre, forse in virtù di un inconscio e incancellabile



Fig. 25. Zuccheriera in argento disegnata da Domenico Moglia.



Fig. 26. Caffettiera in argento disegnata dal medesimo.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

senso del bello, balzan fuori alle volte disegni e motivi puri d'eleganza castigata nella linea e nella composizione. È questa la parte vera e sana d'uno stile che, volendo imitare l'antico, doveva, contro i suoi stessi intendimenti, creare del nuovo. Tanto che ha dei punti di contatto con le opere di quei modernisti, i quali, partendo da opposti concetti, riusano, or con libera parsimonia or con voluta frequenza, motivi greci ad adornare schemi moderni. È povertà di immaginazione, è preconcetto di scuola, od è, veramente, il fascino trascorrente per le generazioni dell'Ellade eterna? Mi pare inutile la risposta, per quanto possa sembrare questione elegante, e facile motivo ad artificiali entusiasmi o ad anatemi più paradossali che arditi. Inutile per l'artista o l'artefice, che sfogliando qualcuno dei più caratteristici periodici dell'arte moderna d'Oltralpe così come le incisioni delle opere del Moglia e del Vaccani, troverà molte cose brutte che lo faran tirar via disgustato, oppure qua e là disegni ed incisioni cui rivolgerà l'attenzione prima, lo studio ed il compiacimento, poi. Chè molto si può perdonare al Moglia, per un esempio, se ad ornare

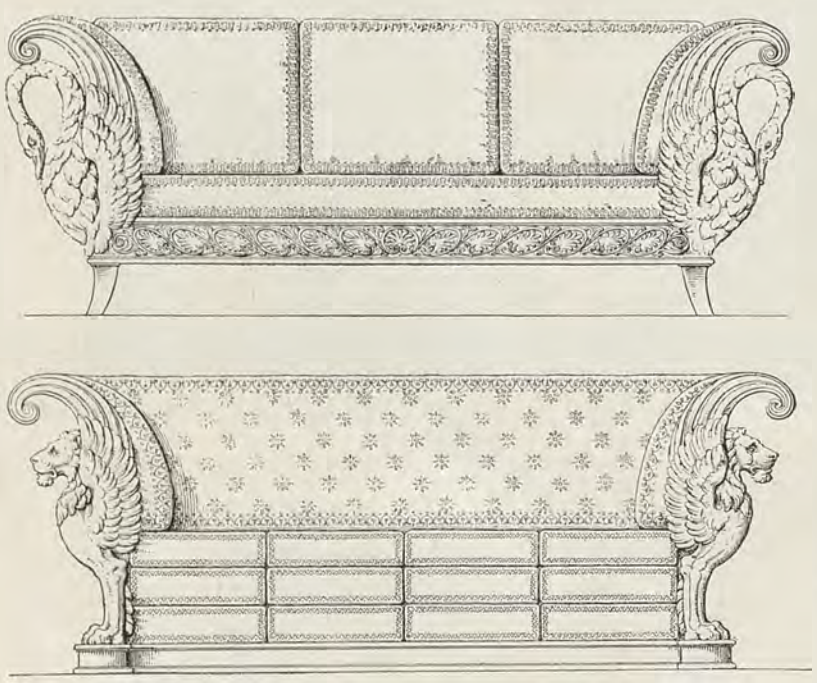


Fig. 27. Canapè disegnato da Domenico Moglia.

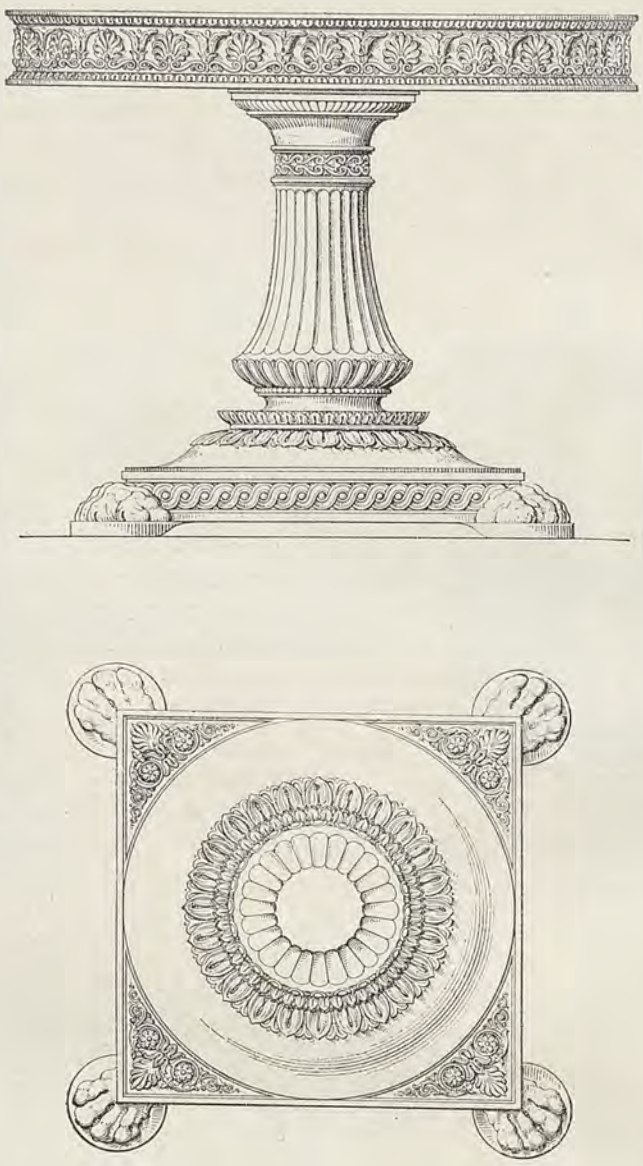


Fig. 28. Tavola disegnata dal medesimo.

forme indiscutibilmente leggiadre di vasi chiama Grazie ed Amori di classica freddezza; mentre ai dì nostri il natural garbo di piante e fiori ammirabilmente stilizzati ed intonati con poche tinte fondamentali male s'accorda e non si capisce in un tutto meschino e tozzo, dove la semplicità si direbbe rozzezza, se si volesse parlar chiaro.

Dall'altra parte giustamente il Caimi notò nella *Commemorazione* per l'Accademia di Brera, che la castigata purezza del Moglia contribuì ad ottenere « commendevoli ed incontestati risultamenti nei vari rami delle arti industriali e meccaniche, che dall'esattezza ed eleganza del disegno traggono la loro eccellenza. » Poichè il Moglia fu professore d'ornato dal 1845 al 1852, anno in cui venne collocato a riposo dietro sua domanda; e già fin dal 1806 era stato assunto a coadiuvare l'istruzione nella medesima scuola, anzi il Caimi c' informa come ve lo designasse l'Albertolli medesimo in vista appunto del modo

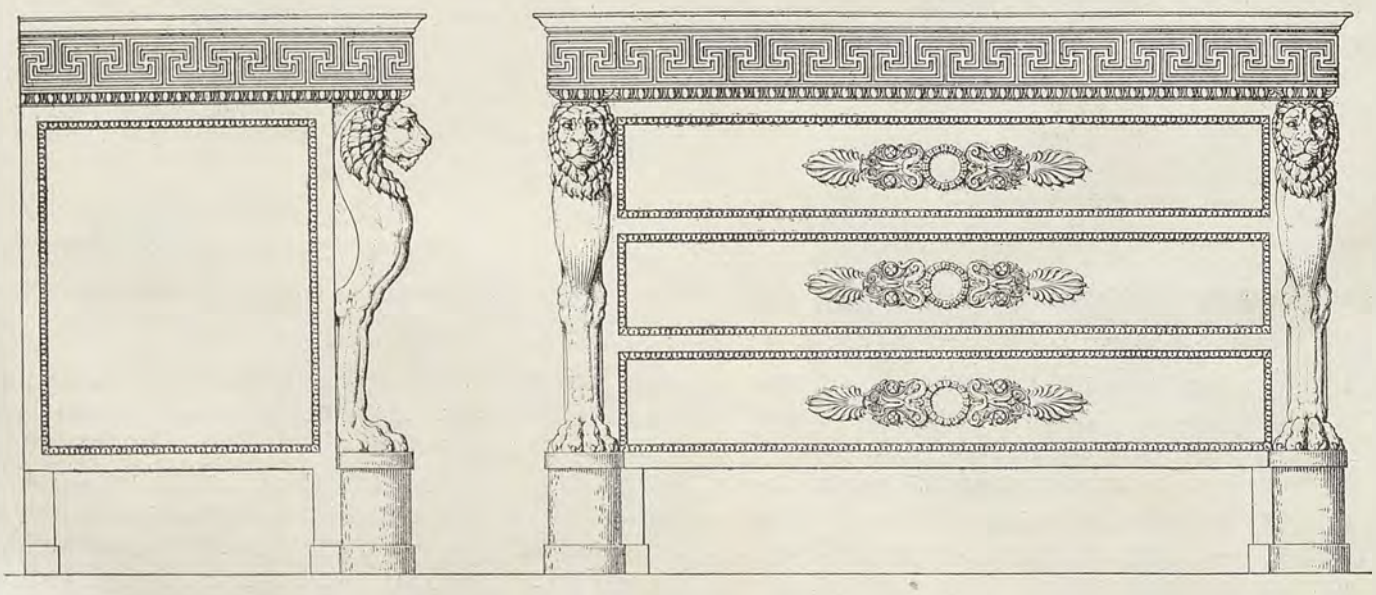


Fig. 29. Fianco e prospetto di un cassettone disegnato dallo stesso.



Fig. 30. Tazza da brodo in argento disegnata da Domenico Moglia.



Fig. 31. Vaso in marmo disegnato dal predetto.

suo di delineare castigato e nitido. E l'ornato insegnò anche nel Liceo di S. Alessandro dal 1812 al 1828. Oggi nel ricordare la sua figura non pensiamo ad idee innovatrici, a nuovi orizzonti dischiusi alle arti decorative: sarebbe fuor di luogo e ci condurrebbe a giudizi errati ed ingiusti; riguardiamo piuttosto in lui il buon professore, amante sino allo scrupolo, sino a soffrirne, di quello ch'egli riteneva e credeva fedelmente fosse il *sommo bene* dell'estetica ornamentale: tutt'intento nell'ottenere nei lavori dei suoi allievi diligenza di linea, castigatezza di forma. Si noti che il suo insegnamento si rivolse per lo più a discepoli giovanetti, che sotto di lui dovevano apprendere a disegnare d'ornato, non a comporne: e si converrà con



Fig. 32. Lucerna disegnata dallo stesso.

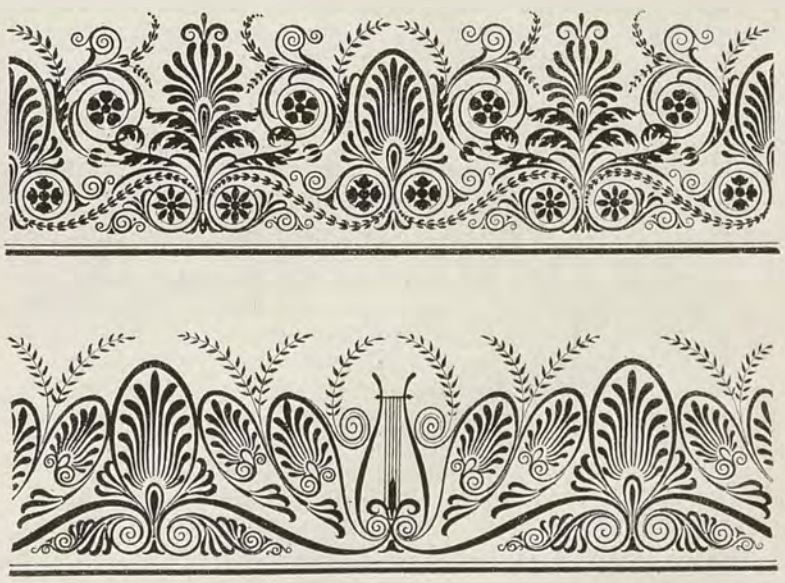


Fig. 33. Fregi disegnati dal medesimo.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

me che il pensiero espresso dal Caimi costituisce il suo più giusto elogio.

Oltre che all'insegnamento egli volle legare il proprio nome ad un'opera che, al di sopra d'ogni discussione retrospettiva, resterà sempre l'indice del sentimento architettonico in codesto periodo dell'arte: l'Arco della Pace. E di proposito ho detto « volle »: infatti appare chiaro, dalle parole colle quali presenta nella seconda parte del suo corso elementare le tavole riproducenti alcuni particolari del monumento, la coscienza ed il compiacimento dell'onorifico incarico: «... e siccome l'originaria composizione è d'invenzione mia e quelle sculture ornamentali furono condotte sotto la quotidiana mia sopraintendenza, essend'io stato all'uno e all'altro incarico prescelto dai primi principii per insino al compimento di quella grand'opera, dall'inclito suo Architetto, M. Luigi Cagnola; così mi parve che nessun altro dovesse riprodurle in disegno a miglior diritto e con maggior precisione anzi indentità del vero ». Ne fece anche i modelli in legno, da espertissimo intagliatore ch'egli era.

Nacque a Cremona nel 1772; ma in realtà fu di Milano per permanenza e consuetudine di vita e d'arte. Venutovi di quindici anni per frequentarvi a Brera la scuola di Giocondo Albertolli, vi morì nel febbraio del 1867, fedele al grande maestro nei giudizi e nei disegni, che andava tracciando ancora poco prima di spegnersi con diuturna costanza e giovanile entusiasmo.

AMBROGIO ANNONI.

V.

I MONUMENTI SEPOLCRALI

DEL PERIODO BAROCCO NELLE CHIESE DI NAPOLI.

Continuazione e fine. Vedi Fascicolo 10, Anno 1907.

— Fig. da 34 a 36. —



N monumento veramente singolare è quello del poeta Jacopo Sannazzaro nella chiesa di S. Maria del Parto a Mergellina. Sul fronte di un ampio zoccolo che serve di base al monumento si vede la targa con l'iscrizione fiancheggiata da due Amorini:

DA SACRO CINERI FLORES. HIC ILLE MARONI
SINCERUS MUSA PROXIMUS VT TVMVLO
VIXIT AN. LXXII OBIIT MDXXX

(Cioè: Dà fiori al sacro cenere. Qui è quel sincero vicino a Virgilio per la musa come per il sepolcro).
Alle estremità dello zoccolo si ergono due statue: *Apollo* con una viola, *Minerva* con elmo e scudo. Fra queste figure son due basi su cui si eleva l'urna dominata dal busto del defunto, fiancheggiato da due puttini. Nel vano tra le basi è un bassorilievo raffigurante Pane in atto di modular la siringa. Nettuno col tridente, una ninfa che suona la cetra, Marsia legato ad un albero e una ninfa nel fondo, armata di freccia. Il monumento è opera di uno scolaro di Michelangelo, Giovan Angelo Montorsoli (c. 1506-1563). È un' opera piuttosto pesante nell'insieme e soprattutto fredda: ma la modellazione delle due statue e ancora più il trattamento del bassorilievo rivelano un artista solidamente educato. Le due statue sono animate nell'atteggiamento, hanno forme corrette e ben proporzionate e son segnate con piacevole franchezza. Il bassorilievo, un po' carico, è costruito abilmente e svolto con larga finezza. Vivace è il busto del poeta; scadenti i putti. Qua e là è palese l'influenza di Michelangelo. Ma quel che costituisce il carattere più spiccato e più notevole di questa opera è che, per la prima volta forse in un monumento sepolcrale eretto nell'interno di una chiesa, troviamo un così accentuato spirito pagano. E ben se ne accorsero i frati preposti alla chiesa nel secolo XVII, i quali credettero, però, ingenuamente di potervi rimediare segnando sotto la statua di Apollo, *David*, e sotto quella di Minerva, *Giuditta*! Peccato che non sbattezzassero anche il bassorilievo! Ma forse non ne compresero il significato.

Sulla fine del Cinquecento molte tombe vennero innalzate nella chiesa di S. Caterina a Formello, per memoria e gloria della famiglia Spinelli. Simili fra loro sono le tombe di Dorotea Spinelli († 1570) contessa di Palma, edificata per cura del figliuolo principe di Conca, e quella di Elisabetta Spinelli († 1580) contessa di Nicastro, innalzata dai figli Alfonso e Giovanni Antonio Caracciolo. Un ampio zoccolo marmoreo sostiene un'urna retta da due zampe di leone, sulla quale ne grava un'altra che sorregge una nicchia in cui è la statua seduta della defunta, dominata una dalla Vergine col Bambino, l'altra dal Padre Eterno. Come artisti esecutori s'indicano per tradizione un Gianotto e uno Scilla: certo l'autore di questi due sepolcri dovette essere maestro assai mediocre poichè l'insieme è pesante, freddo, privo di spirito, e la fattura è tarda, incerta e deficiente.

Non migliori sono gli altri sepolcri, tra i quali si può scegliere come tipico quello di Trajano Spinelli († 1565). Esso è costituito da un' edicola entro cui si eleva la figura del defunto che poggia sopra un'urna: agli estremi del frontone di coronamento si elevano due statue — S. Caterina e la Madonna —.

Accanto al sepolcro di Trajano si vede quello della moglie Caterina Orsina, semplicissimo, composto, cioè, di una piccola edicola nella quale è scavato un ovale d'onde sporge il busto della defunta.

Più complesso è il monumento a Carlo Spinelli († 1609) e alla moglie Eleonora Crispano. Il sepolcro ha la forma di un cubo e presenta tre lati, tutti a edicole coronate da frontoni circolari.



Fig. 34. Monumento a Jacopo Sannazzaro nella chiesa di Santa Maria del Parto a Napoli.

Nell' edicola di prospetto si erge in fiero atteggiamento la figura di Carlo Spinelli, valoroso soldato, uno dei combattenti di Lepanto, Nella edicola a sinistra, più piccola, si vede il busto della moglie chiusa in un manto, modesta, quieta. L' architettura di questo monumento è anch'essa grave e muta, ma almeno l'artista ha saputo dare una certa vita e un certo carattere alle figure dei defunti, esprimendo la fierezza un po' spavalda del soldato in Carlo Spinelli e nella moglie un animo rassegnato.

Molti altri monumenti, ripetiamo, sono ospitati in questa chiesa, ma essi presentano, salvo lievi differenze, la forma di quelli di cui si è già fatto cenno e con essi hanno anche comune la povertà del pensiero e della forma, perchè più che opere di artisti sono lavoro di marmorarî, che non si preoccupavano di cambiare i motivi, nè di spirare nuova vita alle forme.

Un ricordo meritano i monumenti sepolcrali creati da Michelangelo Naccherino (1550-1622). Questo artista, dopo essersi educato alla scuola di Giambologna a Firenze, venne verso il 1571 a Napoli, ove lasciò numerose opere tutte mediocri. Uno de' migliori mausolei lavorati dal Naccherino è quello di Annibale Cesareo nella chiesa di S. Maria della Cesaria. Costruzione assai semplice! un'urna con due putti sdraiati sugli spioventi e, sopra, un'edicola con una nicchia ove si vede la statua del defunto in piedi: opera comune e fredda, ma decorosa. Notevole la statua del defunto in cui è resa discretamente la senilità nelle gambe curve e piuttosto incartapecorite, e nell'abbandono della posa. Il volto ha l'espressione di bontà e di dolcezza; la fattura in genere corretta, è priva di vivacità e di spirito.

Di costruzione alquanto originale è il monumento di Alfonso Sanchez nella chiesa dell'Annunziata, monumento che viene attribuito con certa probabilità al Naccherino. E' una specie d' altare: sul fronte della cassa sta incisa l' iscrizione funebre: nella tavola centrale ornata da quattro colonne è la Vergine col Bambino in gloria e nel basso il defunto sdraiato; il coronamento è costituito da un frontone spezzato, nel cui vano due putti sostengono lo stemma del Sanchez. La modellazione delle figure non è molto sicura, la loro personalità assai scarsa e poco significativa.

Nel Seicento pare che la scoltura a Napoli decada ogni giorno più: gli artisti perdono ogni cura della forma, presumendo una virtuosità e una franchezza che non hanno. Cosicchè a trovare un'opera degna di nota per il nostro studio è necessario trascorrere parecchi e parecchi decennî e giungere fino alle porte del Settecento. Sullo scorcio del secolo XVII fu elevata nella chiesa di S. Angelo a Nido o Nilo — questa stessa che accoglie il sepolcro del cardinal Rinaldo Brancacci, opera di Donatello e Michelozzo e che ha un delicato portale del principio del Cinquecento — la cosiddetta *Piramide Brancacci*. I Brancacci, una delle più antiche e più nobili famiglie napoletane, furon chiari non solo per virtù militari, ecclesiastiche e civili, ma anche perchè predilessero e protessero sempre gli studî e le arti. Francesco Maria Brancaccio, chiamato cardinale nel 1633 da Urbano VIII, lasciò morendo la sua ricca biblioteca alla chiesa di S. Angelo a Nilo. E a lui nella chiesa fu eretto, molto dopo la sua morte, cioè verso la fine del Seicento, un ricordo, attribuito a Pietro e Bartolomeo Ghetti. Un'urna che racchiude il cuore del pio porporato si eleva sostenuta da due leoni; sopra l'urna si accumulano trofei guerreschi, letterarî, chiesastici, che sostengono una piramide adorna di un medaglione con i ritratti del cardinal Francesco Maria e di due altri personaggi della famiglia Brancacci, di una statua di donna sotto il medaglione in atto di volare e con in mano una tromba rappresentante la *Fama* e di una figura anche di donna presso la base, in atto di scrivere l'epigrafe funebre, oltre parecchie figure e ornati di minor conto. Ma ripetiamo un'osservazione già fatta: tolta la singolarità della costruzione che non ha nulla a che fare con l'arte, null'altro è dato notare, poichè la fattura è trasandata e scadente, le figure sono prive di una vera, profonda espressione. La singolarità dei monumenti sepolcrali, nell' insieme o in qualche dettaglio, è uno dei caratteri che offrono molte opere barocche, poichè gli artisti, specie i mediocri, volevano meravigliare, stordire, far colpo, come si dice, senza troppa fatica. Ma ben si costuma di spregiare simili tentativi, poichè questa affannosa ricerca di un motivo singolare e strano, non ha alcun punto di contatto con la spontanea originalità del genio, sempre ravvivata da accenti di bellezza profonda ed eterna.



Fig. 35. Cappella Sangro in S. Severo a Napoli.

Le espressioni più famose della scoltura barocca a Napoli sono offerte dalla chiesa di S. Severo, conosciuta anche sotto il nome di « Pietatella ». La cappella fu eretta nel 1590 per voto del duca Giovanni Francesco di Sangro e fu ampliata per cura di Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria, in onore della beata Vergine e come sepolcro suo e de' suoi, l'anno 1613. Ma si deve a Raimondo di Sangro, uomo di vasta coltura e di alti

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

spiriti, la ricchezza e lo splendore per cui la cappella è celebre, poichè egli vi chiamò a lavorare sulla metà del secolo XVIII scultori e pittori ritenuti dai loro contemporanei di notevole valore (fig. 35). Nel settembre 1889, essendo rovinata gran parte del Palazzo Sansevero, attiguo alla cappella, questa ebbe a subire gravissimi danni: i muri si lesionarono, alcune sculture s' infransero, alcuni affreschi scomparvero.

I numerosi monumenti sepolcrali son tutti della famiglia di Sangro. Sul portale maggiore è quello di Cecco di Sangro, valoroso capitano e uomo di straordinario coraggio. Fra le tante prove della sua risolutezza accolte dalla tradizione, è notevole, per intendere la concezione del monumento, questa, che egli, poichè non si riusciva con l' urto a far capitolare un castello, si fece deporre nella chiesa del castello, chiuso in una bara, dalla quale uscì, gettando lo scompiglio e il terrore fra i nemici.



Fig. 36. Monumento a Carlo Spinelli in Santa Caterina a Formello in Napoli.

Probabilmente lo scultore Francesco Celebrano dovè tener conto di tale leggenda, poichè egli rappresentò un'urna sorretta da due animali alati, e, in atto di balzare animosamente dall' urna stringendo nella destra la spada, il defunto che, al dire dell'iscrizione incisa sulla pelle di leone, morendo diede la giovinezza al Fato, il nome all'Immortalità. La fattura è mediocre, ma è notevole l' ardimento e la originalità della concezione, pregi che non si riscontrano in altri sepolcri della stessa cappella.

A Francesco Celebrano si deve anche il monumento alla principessa Geromina Loffredo, di carattere simbolico, sintetizzato, cioè, in un guerriero che ha ai piedi un leone incatenato e in un Amore che ha rovesciata la face; ambo significherebbero la vittoria sull' ira e sull' amore.

Il monumento di Carlotta Gaetani consorte di Raimondo di Sangro, opera di Francesco Queirolo, presenta una donna che ha accanto un putto alato con due colombe, nella sinistra stringe un cuore e con la destra impugna il caduceo. È la *Sincerità*. Un altro sepolcro, probabilmente quello di Isabella della Tolfa, è indicato da una figura di donna — accompagnata da un putto con un pellicano — la quale ha il capo coperto dall' elmo e coronato di lauro, nella destra due cuori fiammanti e nella sinistra un giogo piumato alle estremità. Rappresenta la *Soavità del giogo matrimoniale* ed è lavoro abbastanza mediocre dovuto a Paolo Persico. Caratteristico e sempre nello stesso spirito, è il monumento di Ippolito del Carretto e di Adriana Carafa, moglie di Gian Francesco di Sangro. Il Corradini vi rappresentò lo *Zelo della religione*, simboleggiato da un vegliardo che nella destra sostiene una lampada a tre lumi, nella sinistra un flagello; sotto ai piedi ha alcuni libri donde vengon fuori serpenti; un putto con una face sta per dar fuoco a un volume dal quale sbucano serpi. Altri monumenti del genere sono nella cappella; ma quelli di cui si è fatto cenno bastano a dare un'idea della singolare concezione di questi sepolcri.

Non a questi, pertanto, è affidata la straordinaria fama di cui gode a Napoli la Cappella di S. Severo, sibbene ai monumenti di Antonio di Sangro († 1757) e di Cecilia Gaetani di Laurenzana († 1711) rappresentati da due statue curiosissime: il *Disinganno* di Francesco Queirolo e la *Pudicizia* di Antonio Corradini. Il *Disinganno* è espresso da un uomo nudo, che cerca di districarsi da una rete ond' è avvolto, aiutato da un puttino alato con corona e scettro — la sovranità dell' intelletto — sotto il quale è un globo. Pare che tale allegoria sia stata suggerita all' artista dal committente che non riuscì mai a consolarsi della morte della moglie, tanto che abbracciò il sacerdozio. Opera assai strana per il concetto e per il trattamento: ma non è possibile vedervi luce di bellezza o incarnazione di un ideale d' arte. Le difficoltà tecniche superate dall' artista sono straordinarie: pensate che tutto il gruppo è stato ricavato da un sol blocco marmoreo, pensate all' audacia degli scorci, pensate che tre quarti della figura dell' uomo deve essere stata modellata attraverso le strette maglie della rete, la quale è, inoltre, resa con grande verità e lasciata in molti punti senza appoggio.

Dell'istesso genere è la *Pudicizia*, simboleggiante la virtù essenziale di Cecilia Gaetani di Laurenzana, scolpita dal Corradini, ma è meno interessante. La modellazione di un corpo attraverso un velo non è cosa tanto strana, anzi è piuttosto comune nell' arte antica che ce ne ha conservati saggi stupendi, quale ad esempio la cosiddetta *Flora* del Museo Nazionale di Napoli. Inoltre l'atteggiamento di questa *Pudicizia* manca di equilibrio, di nobiltà, di fermezza: le forme sono piuttosto pesanti e insignificanti, l' espressione debolissima.

Questo è il barocco che bisogna chiamar decadente. Quando il barocco è invece quello esuberante, ma trionfale e titanico del Bernini, del Longhena, del Tiepolo e di altri maestri insigni, esso è ben degno di suscitare sensazioni estetiche non meno alte di quelle che producono le opere del Rinascimento, e di essere guardato dagli storici e dai critici con profondo rispetto.

Luigi Serra.

VI.

LE VILLE DI TIVOLI E DI BAGNAIA.

(Continuazione e fine)

— Tav. 5 e 6. Fig. da 37 a 42. —

CIRCA lo stesso tempo in cui sorse la Villa d' Este a Tivoli, a Bagnaia, per opera del cardinale Gambara, s'innalzava la villa famosa, che poi trasse il nome suo dai Lante, successivi possessori. Il Vignola, che ne adattò e studiò il piano, diede, nell' architettarla, un'altra prova delle sue geniali facoltà di disegnatore. La decorazione della villa nell'interno è presso a poco, per quanto meno ricca, simile a quella della Villa d'Este, ond' è che tutto l'interesse artistico della costruzione si riporta alla sua architettura, che, come dicemmo, fu una nuova prova del talento del Barozzi. Il Vignola, già nella costruzione degli orti Farnesiani, aveva saputo trar partito dalle condizioni assolutamente pittoriche, date dal verde e dalla posizione del luogo: questo carattere dell'arte dell'architetto dobbiamo confermare ancora, considerando la costruzione della villa di Bagnaia.

E il Vignola immaginò un disegno tutto speciale, diverso dalle solite costruzioni, volendo piuttosto far risaltare l' eleganza del piano primitivo che gravarlo d'una grandiosità forse fuori luogo. Ideò a tal uopo, sul piazzale grande della villa, due casini uguali per forma, simmetrici nell'aspetto, che dovevano essere come intramezzati da una fontana monumentale, in cui i giuochi d' acqua si sarebbero uniformati alla sveltezza della composizione. Le due palazzine, identiche nella sovrapposizione degli ordini, quadrate nella loro semplicità, si elevano, spiccando fra il verde degli alberi; ogni membro di esse corrisponde esattamente agli altri. La bella impressione che reca il prospetto, più che sintetica, rimane come divisa, come partita in tante altre piccole impressioni succedanee, date dall' armonica combinazione degli elementi. E' qui lo studio vero, accuratissimo del particolare; il dettaglio decorativo che serve piuttosto a interrompere l' uniformità in altra parte e che ha un' importanza secondaria, qui si rinforza subito ed acquista un sapore nuovo per la delicata fattura, che si dimostra nella simpatica unione degli aggetti, nella armonica proporzione di ogni singola sua divisione. E noi per presentare una faccia nuova, diciamo, dell' attività artistica del maestro da Vignola, osserveremo partitamente questi particolari.

La sovrapposizione ben studiata e ben combinata degli ordini, che risulta da tutto l'assieme, costituisce come il fondo della costruzione; le parti si

collegano le une alle altre con sporgenze, con modanature sottili, con fregi appena tracciati. In questo accenno fugace decorativo, in questo impasto diverso d'arte, si riconosce l'abilità del maestro, che usò tutti i mezzi perchè appunto gli edifici rispondessero ad un concetto quasi del tutto moderno. Abolì le modanature a striscie e tentò in pratica modanature a listelli, appena calcate, a fuseruole appena impresse, ad ovuli lanceolati, non sporgenti e di un effetto quasi pesante, come quelli che si ritraggono dalle cornici dei tempi antichi, ma accennati di sfuggita, come sottilizzati. L'architrave, che sorregge le finestre e le porte, si disegna appena con una sagomatura a tenui listelli e riesce oltremodo leggiero e simpatico ; gli ordini sono divisi da una cornice sfrangiata, resa più tenue qua e là da elementi diversi, interrompenti la linea e che danno all'occhio un senso quasi del vago, di grande interesse. Gli ordini dei piani si slanciano anch'essi sottili, il tetto sporge e quasi copre la cornice di coronamento, come se a quella non si intendesse dare il voluto sviluppo, ma piuttosto si cercasse di celarne l'ingenua eleganza. Un concetto speciale deve aver guidato l'artista nell'ideare la villa, oltre che a trarre



Fig. 37. Giardino della Villa Lante a Bagnaia.

profitto dalle condizioni, estremamente pittoriche, del terreno ; la preoccupazione, cioè, di far cosa nuova, che uscisse un po' fuori dalle norme classiche, la prova quasi di costituire, in base alle memorie che l'antichità ci tramandò, un'architettura civile, anche praticamente più confacente al buon gusto e alle comodità dei contemporanei. Nelle palazzine di Bagnaia la





Fig. 38 e 39. Costruzioni nel giardino della Villa d'Este a Tivoli.



Fig. 40. Stucchi nel *Casino dell'Aurora* in Villa Ludovisi a Roma.

mancanza alle volte di certi motivi ornamentali, forse comuni, l'esemplificazione generale di una parte intiera, ridotta a schema, appena tratteggiata e appena intravedibile, rende la vera impronta all'opera. Tutto del resto tende a combinarsi e ad adattarsi, tutto si uniforma all'ambiente e lo abbellisce.

La fonte che sorge nel mezzo del gran piazzale della villa ha pure il suo geniale carattere ; là si fondono gli elementi classici e barocchi, e là quasi appare come l'unione di un'epoca all'altra. Il Bernini rimestò un vecchio motivo vignolesco, ma non si uniformò ad esso, piuttosto lo contaminò, per quanto le pure linee, emergenti da tutta la costruzione, ci ricordino il frutto di un genio più pacato e studioso maggiormente delle proporzioni.

Le ville che, con tanto lusso ed amore, si erigevano in provincia, ebbero, non molto dopo, un eco vivo anche a Roma. Quando già il barocco trionfava e l'arte decorativa trovava ampio sfogo alle sue

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

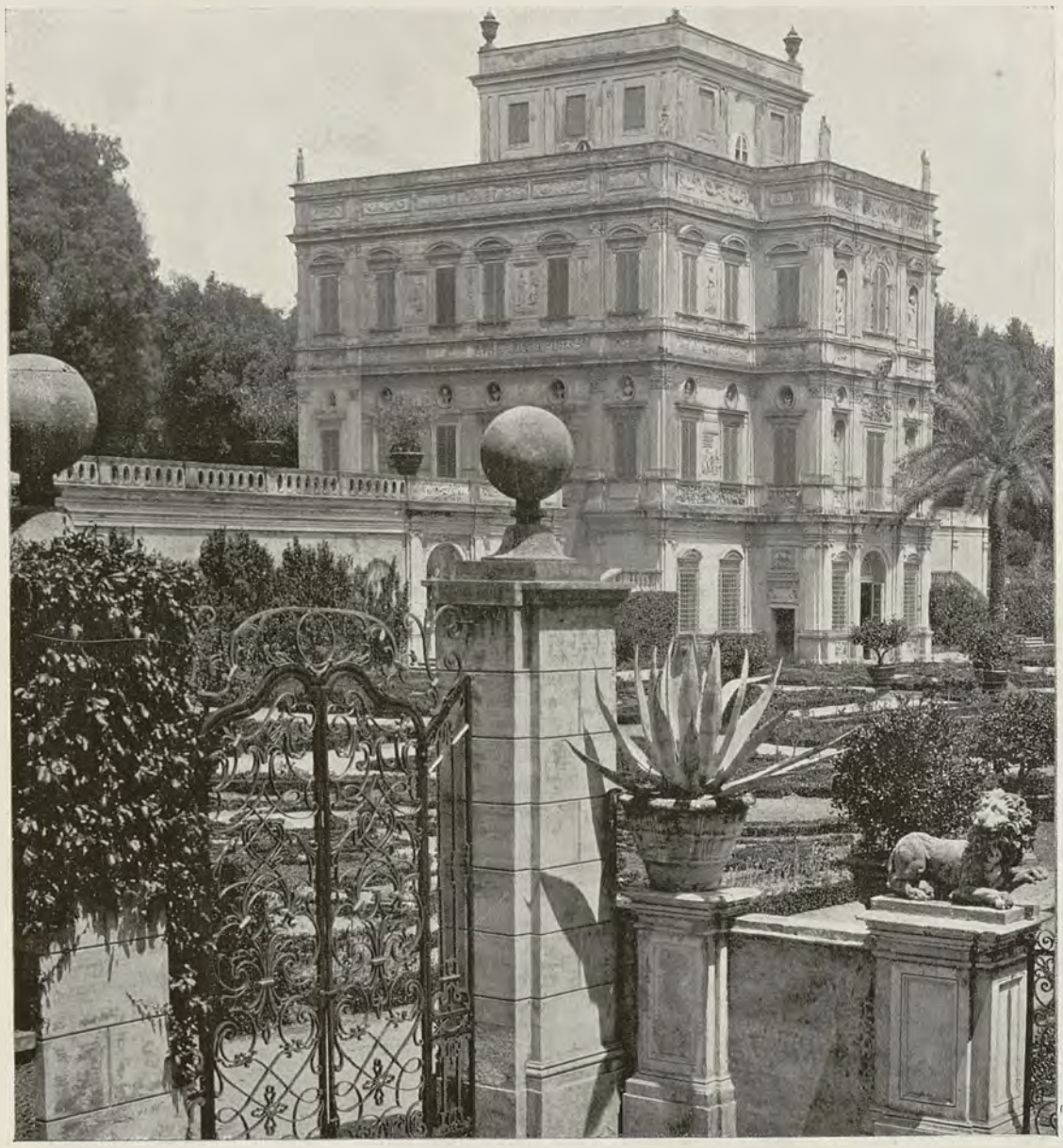


Fig. 41. Giardino e palazzo di Villa Doria Pamphili a Roma.

pretese, il principe Camillo Pamphili fece erigere a Roma, colla direzione di Giovanni Battista Falda e di Alessandro Algardi, la bella dimora che porta il suo nome. Non furono risparmiate nemmeno per questo fondo spese suntuarie; ombrosi viali, tagliati tra verdi spalliere di mirto, ampi giardini ed un magnifico parco allietato da un laghetto, alimentato di cascatelle, fecero della villa uno dei più bei luoghi di dimora di Roma.

Il palazzo di un barocco-roccoccò assoluto, pieno all'esterno di stucchi pesanti, per quanto tanto ben combinati da dare all' occhio come un senso di vaga festosità, si eleva in un giardino tutto piantato ad erbe rare e a fiori, riproducenti lo stemma della famiglia patrizia.

Vaghi dipinti e caratteristiche opere di decorazione, non oltrepassanti mai il valore e il criterio di quelle già esaminate, abbelliscono l' interno dell'edificio, reso addirittura magnifico in alcune parti per l' impiego di marmi preziosi, incassati nelle pareti. Se non che queste opere che il Barocco produsse a Roma, vennero continuamente manomesse dagli stessi proprietari, che ereditandole le svaligiarono, trasportandone i tesori d'arte nei palazzi, che già i predecessori si eran fatti costruire nel centro di Roma, onde la dimora suburbana non rimase che come un luogo di passeggio, privo o quasi di ogni interesse artistico, ricercato solo per le fresche ombre degli alberi secolari.

Le ville di Roma, del resto, vennero tagliate o distrutte dal piano regolatore di esse, solo villa Borghese e la villa Pamphili si può dire che rimangano intatte; la villa splendida, che, a costo di tante spese, da una folla di artisti, a cui presiedeva il Vignola e maestro Sabaoht e il Longhe e il Baronino, Giulio III si era fatta costruire sulle sponde del Tevere, venne tagliata e manomessa; la villa Farnese al Palatino soggiacque ad opere di scavo; la villa Mattei fu scomposta e le opere statuarie vennero ripartite nei musei, e, fra le più vicine a noi, la villa Ludovisi, rimasta celebre per le amenità dei suoi viali e per il carattere moderno delle palazzine e del palazzo principesco, dove oggi alloggia Margherita di Savoia, venne rasa al suolo, perchè sulle sue zolle doveva crescere e svilupparsi una parte nuova della Roma moderna, monotona nei suoi inconsistenti edifici, ma solo allietata da un sole splendente, che ogni cosa abbellisce.

PAOLO GIORDANI.



Fig. 42. Fontane del giardino nella predetta Villa.

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

Anno XVII — 5° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1908

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



Fig. 43. Scuola superiore professionale di Firenze. — Pannello in plastica: composizione dell'alunno S. Sberna.

VII.

Le Scuole d'Arte applicata alle industrie nella Mostra didattica di Roma chiusa il dicembre 1907. (*)

— Tav. da 1 a 3, da 7 a 10, da 13 a 18. Dett. da 1 a 10. Fig. da 43 a 64. —



A Mostra Didattica tenutasi in Roma sul cadere dell'anno ora decorso è un avvenimento assai più notevole di quanto a tutta prima non fosse dato immaginare.

A chi consideri l'ora piena e feconda che la Nazione attraversa fra il destarsi e il disciplinarsi delle sue migliori energie produttive e per quale e quanta parte debba la scuola contribuire alla fortuna della nostra vita industriale, la recente Mostra di Roma apparirà ben altra cosa che un'accolta di esercizii educativi svoltisi nel campo di una attività razionale ma astratta, nobile ma indeterminata. Nulla di più pratico e di più definito che addestrare alle lotte e preparare alle vittorie del lavoro manifatturiero la gioventù popolare, nulla di più necessario per ringagliardire l'organismo economico della Nazione.

Dietro la moltitudine d'ogni ordine e di ogni casta che ha frequentate le aule della Mostra per tutta la sua durata, dando una pruova non trascurabile del pubblico interessamento per le nostre Scuole Industriali e Professionali, interessamento che per i più potrebbe non aver varcato i confini di una curiosità piacevolmente appagata, eranvi pure gli esperti della materia, gli studiosi di questo ordine speciale d'insegnamento, gli spiriti ragionanti intorno ai problemi vitali che tale insegnamento si propone di risolvere, e per costoro la Mostra ha toccata un'importanza superiore ad ogni aspettazione.

Non diciamo già che essa siasi fatta rivelatrice di risultati oltre ogni misura mirabili, nè diciamo che abbia affermato essere le Scuole, tutte, incondizionatamente, sulla buona via, e che niuna di esse, anche fra le migliori, non possa offrire argomento di qualche osservazione austera. Non questo di certo il Ministro ebbe in animo di affermare concependo l'idea della Mostra, nè questo i benemeriti funzionari del Ministero intesero di dimostrare attuando in maniera così esatta e così compiuta l'opportuno provvedimento.

Dopo la prima timida esposizione delle nostre Scuole ad Anversa del passato ventennio, dopo la bella Mostra Didattica tenutasi in Roma poco appresso, ma limitata alle sole Scuole Superiori di Arte applicata, dopo l'altra più diffusa ma più confusa tenutasi in Roma nel 1898, dopo le accolte di saggi scolastici, più che mostre vere e proprie, inviate a Palermo, a Torino ed all'estero nelle Esposizioni mondiali di Chicago, di Parigi e di St. Louis, quest'ultima di Roma può dirsi la prima vera e grande rassegna delle nostre energie educative nel campo professionale ed industriale. E la stessa austerità onde venne collocato e ordinato un così copioso materiale scolastico valse a dimostrare l'intendimento sincero del Governo, quello cioè di fornire al pubblico in genere, ed ai giudici in particolare, gli elementi di un esame coscienzioso, di uno studio severo, di una critica scevra da ogni pregiudizio adulatorio e, soprattutto, di meditazioni e di proposte feconde, perchè dal male rampollasse il bene e dal bene il meglio.

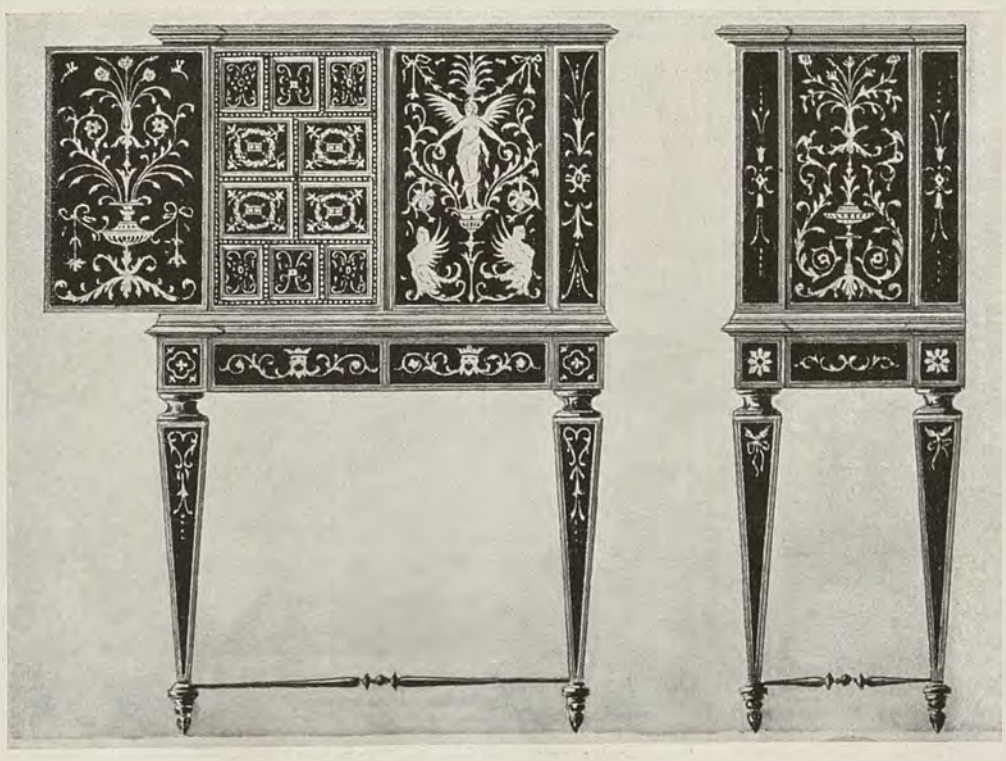


Fig. 44. Scuola superiore professionale di Firenze. — Stipo: composizione dell'alunno G. Guerrini.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

(*) La Direzione dell'*Arte Italiana* intendeva che i primi quattro Fascicoli del corrente anno fossero intieramente destinati alla importantissima Mostra delle Scuole d'Arte applicata alle industrie, la quale fu la più notevole parte nella Esposizione delle Scuole dipendenti e sussidiate dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. Fra quasi tutto predisposto; ma, pur troppo, l'imprevedibile, interminabile ritardo di alcune relazioni dei giurati, e l'essersi quindi arenato per tanti mesi il lavoro della Giuria superiore, furono le cause che impedirono alla Direzione dell'*Arte Italiana* di raggiungere il proprio intento e resero inevitabile una lunga sosta nella pubblicazione dei Fascicoli.

Finalmente è lecito cominciar a pubblicare la relazione sulle Scuole d'Arte industriale e decorativa, stampandone la prima parte, affatto generale, affatto estranea ad ogni singolo esame di Scuole e da ogni giudizio comparativo o assoluto. (*Nota della Direzione*).

Giammai come ai dì nostri il lavoro umano ha proceduto con passi più veloci verso le mète dei bisogni umani, nè questi si moltiplicarono e si trasformarono mai con più rapide vicende. Le agitazioni dell'anima sociale, le nuove vie dischiuse al commercio, le diuturne conquiste della scienza, le stesse tendenze del senso estetico verso forme d'arte rinnovellate, e cento e cento altri fattori della fervida vita produttiva odierna, suggeriscono di anno in anno alla bottega, al laboratorio, all'officina, allo stabilimento industriale nuovi indirizzi da seguire, nuovi metodi da adottare, nuovi problemi da risolvere. La vita operaia di ieri non è quella d'oggi e non sarà quella di domani, e la scuola non può essere estranea alla vita.

Orbene, risponde il nostro organismo scolastico professionale e industriale a questa agitazione, a questa vitalità? E' venuto esso svolgendosi via via, da un quarto di secolo a questa parte, con lo svolgersi del nostro movimento produttivo? Ne segue esso i bisogni immediati e ne prevede i futuri? Sono le sue forze ben dirette a questo fine? Si adoperano esse con metodi atti a dar risultati pronti ed efficaci?



Fig. 45. Scuola superiore professionale di Firenze — Soffitto in plastica: composizione dell'alunno G. Cecchi.



Fig. 46. Scuola predetta. — Piletta d' Acqua Santa: composizione in plastica dell'alunno S. Crott.

Tali ed altrettali quesiti di ordine generale è a noi parso che ci fossero rivolti chiamandoci a riferire intorno alla Mostra per la sezione di cui l'esame fu a noi affidato, ossia il gruppo delle Scuole Artistiche industriali, prima ancora di scendere all' esame particolareggiato di ciascuna categoria di Scuole e di ogni Scuola singolarmente. E con questo concetto, e con questa metodo appunto, manifesteremo il frutto del nostro lavoro, invertendo il cammino da noi seguito nell'esaminare la Mostra, ove dallo studio minuto e coscienzioso di ciascuna scuola risalimmo alle considerazioni di ordine generale che qui appresso andremo esponendo.



Fig. 47. Scuola predetta. — Cancello per giardino: composizione dell'alunno S. Crott.



Fig. 48. Scuola predetta. — Graffito per muro di cinta: composizione dell'alunno Delio Frulli.

* * *

Conviene innanzi tutto avvertire che il valore sostanziale della Mostra superava di gran lunga il suo valore apparente. Assai più ampia e complessa di quanto fosse dato giudicare dai saggi esposti sulle pareti e sui banchi, nè i visitatori superficiali, nè gli studiosi affrettati, che non consultarono ad una ad una tutte le cartelle di ciascuna Scuola, potrebbero dare un giudizio esatto intorno ad esse e, meno ancora, formulare una sentenza sia di lode, sia di biasimo.



Fig. 49. Scuola predetta. — Letto: composizione dell'alunno A. Dell'Agnello.



Fig. 50. Scuola predetta. — Stipo: composizione dell'alunno Delio Frulli.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

La Mostra — è bene dirlo subito — è stata una magnifica dimostrazione di attività, tanto più considerevole quanto più essa si è svolta e si svolge estesamente. La cultura artistica industriale e professionale non è certo trascurata in Italia. Essa s'impartisce da un capo all'altro della Penisola, dalle città maggiori alle minime, dai più densi centri industriali ai paesi ove non allignano se non le piccole arti e i piccoli mestieri. Certo non possiamo dolerci del troppo, specie per quanto si riferisce all'insegnamento del disegno che deve essere considerato come nutrimento fondamentale della cultura degli operai, anzi come un mezzo di comprensione e di espressione quasi altrettanto necessario che quello della parola parlata e della scritta. Ma non ci è dato nemmeno deplorare che il Governo e gli Enti i quali concorrono con esso alla istruzione industriale artistica ed artigiana, spendano poca sollecitudine per sodisfare questo bisogno della vita moderna. Ciò che ci è dato desiderare non è nè il più nè il meno, ma il meglio, e, poichè trattiamo del disegno, che è l'assisa primaria di tutto l'insegnamento, inizieremo da esso la serie delle nostre osservazioni.

Non si può negare che un progresso si sia ottenuto da alcuni anni in qua, soprattutto se si consideri che la famiglia degli insegnanti è rimasta, su per giù, la medesima, come, su per giù, le medesime sono rimaste le grandi Scuole d'Arte onde i maestri attingono la propria cultura. Ma, a parte il progresso ottenuto per ciò che si riferisce alla quantità e alla varietà degli esercizii, e, a parte le circostanze che rendono tale progresso più apprezzabile, non possiamo nasconderci che, salvo rare eccezioni, le quali metteremo in luce parlando delle singole Scuole e che non poco ci confortano, dappoichè prima d'ora non ci sarebbe occorso d'avvertirle, l'indirizzo della Scuola di disegno in genere lascia sentire la necessità di un rinnovamento.

Immutato restando il suo fine che fu e sarà sempre quello di addestrare l'alunno alla percezione esatta della forma e all'esatto modo

di riprodurla coi mezzi grafici, i metodi per conseguire tal fine andrebbero riveduti e corretti.

Non è questo il luogo di ragionare a lungo intorno a tale argomento, che fu trattato a suo tempo ampiamente in uno studio sulle scuole estere il quale ora trovasi negli Annali del Ministero delle Industrie fra gli Atti dell'ultimo Congresso Didattico del 1901 e che già deve avere indotte alcune scuole a mutare cammino. Basterà solo



Fig. 51. Scuola superiore professionale di Firenze. — Portagioie: composizione dell'alunno A. Dell'Agnello.

affermare essere stato riconosciuto dappertutto poco utile, per non dire dannoso, l'uso dell'esemplare a stampa, meno che per alcuni casi tecnici speciali, il quale esemplare vediamo ancora troppo adoperato da scuole massime, medie e minime con risultati che, se appagano l'occhio dei più, non sodisfano l'intelligenza di coloro che nell'eser-



Fig. 52. Scuola predetta. — Portacenere del suddetto.

cizio dell'alunno vedono solo un documento di osservazione e di espressione personale e non un abile giuoco meccanico.

Ed è già ventura che fra gli esemplari a stampa se ne vedano ora alcuni dovuti a qualche nostra Scuola Superiore, i quali sono tratti da scelti originali e riprodotti con sistema di chiaroscuro e di tocco che rivelano la mano e la intenzione sapiente di chi li produsse. Altri modelli di figura sono tratti da disegni di noti artisti. Ma quanti ancora ve ne sono che appartengono alla vecchia congerie litografica in vendita presso le cartolerie e nella quale sono disposti, in ordine di tirocinio, tutti i gradi dell'arte del disegno, dallo studio del mezz'occhio alle teste a sfumo soffuse di bianco e di nero, meglio che di luce ed ombra, senza piani, senza senso di modellato, senza ragione di colore, senza incasso costruttivo.

A che valgono tali modelli, pur concedendo che il modello grafico valga a qualcosa?

Noi intendiamo la grave difficoltà che la classe degl'insegnanti incontrerebbe se tutti, d'un tratto, dovessero mutar rotta, inducendo



Fig. 53. Scuola predetta. — Oliera: composizione dell'alunno G. Cecchi.

gli alunni allo studio dal rilievo in gesso, dall'oggetto reale e dalla forma vivente, come ormai si fa dappertutto all'estero e con risultati eccellenti. Intendiamo pure che a parecchi di essi insegnanti riuscirebbe poco agevole di ammannire da sè i modelli per gli alunni come qualche noto maestro faceva in passato e come alcuni giovani insegnanti di scuole anche piccine hanno mostrato nella recente Esposizione di saper fare; casi notevoli, anzi ammirevoli, non pel sistema ma per la intenzione di trasmettere allo scolaro la propria maniera di vedere e di esprimersi, quando non siano un mezzo — caso anche meglio notato ed ammirato — di fermare le forme caduche di una pianta da offrire allo studio degli alunni per un motivo decorativo, e che non vive se non in una data stagione o in una data regione.

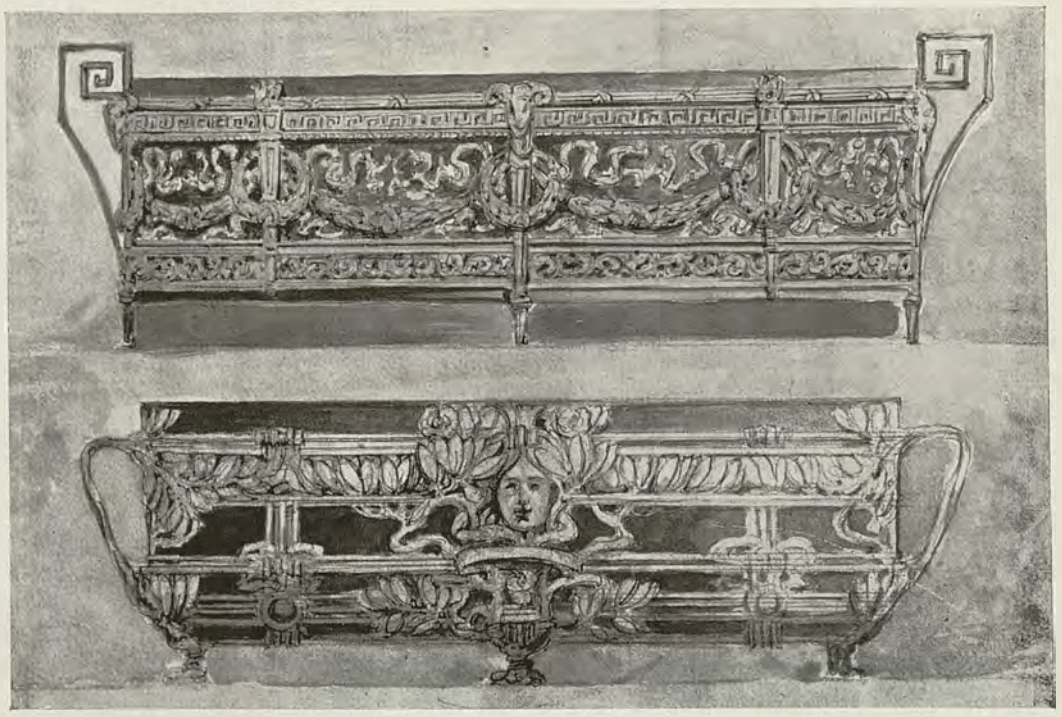


Fig. 54. Scuola predetta. — Vasi: composizioni dell'alunno A. Dell'Agnello.

Intendiamo queste ed altre difficoltà immediate, ma, intanto che si proceda alla generale, necessaria riforma, facciansi gl'insegnanti a cercare almeno modelli più consentanei al concetto dell'arte e alla ragione del buon gusto, di quel buon gusto che, generalmente parlando, non fioriva nella Mostra e che s'insinua nell'animo dei giovani sin dai più teneri anni e talvolta con le prime impressioni degli esercizi scolastici.

Pel disegno modellato o plastica che dir si voglia, come del resto pel disegno grafico di grado superiore, le cose stanno altrimenti, in virtù dell'indole stessa di tali esercizi, i quali ammettono la circostanza del modello di rilievo reale e non simulato, e in virtù degli esemplari su cui tali modelli sono ricalcati. Cionondimeno a noi sembra che anche in quest'ordine di esercitazioni si possa migliorare di quei modelli la scelta ed accrescerne il numero e la varietà, non trascurando quelle opere antiche di carattere ornamentale prossimo al sentimento odierno, e non escludendo le opere affatto moderne — parliamo di opere ornamentali — quando possedessero nobiltà e qualità di forme degne d'ogni tempo e d'ogni scuola. Anche da questo verso conviene far penetrare nell'insegnamento il senso della vita e la coscienza del nostro tempo.

Diremo inoltre di aver notato, con molta sodisfazione, l'accresciuto numero degli esercizi di modellazione dal vero, anzi dal vivo, nella maggioranza delle scuole, specie per quanto si riferisce alle piante ed ai fiori. È la diffusione di un buon seme messo fuori da qualche nostra Scuola negli anni passati, il quale ha dato e può dare frutti sempre migliori se tali esercizi si svilupperanno, passando dalle fattezze dei vegetali a quelle di altri organismi viventi, dai molluschi ai pesci — già ve ne era nella Mostra qualche esempio — e dai pesci ai mammiferi. Niente vale più a fare lucida l'osservazione e fervida l'opera della mano quanto il destare e l'esercitare l'una e l'altra al cospetto delle forme vitali. Niente, diremo di più, vale a rivelare lo spirito intimo di quelle fattezze per quel lavoro di eliminazione e di

ai maestri di considerare come si possano tessere motivi ornamentali, per via di soli scomparti e col solo ausilio della squadra e del compasso, anzi come dalla base geometrica si possa assorgere a tutto un sistema, o meglio a tutta una scuola di composizione decorativa. Nè basta ricordare la sola Arte araba; conviene considerare bensì i mo-



Fig. 55. Scuola predetta. — Cofanetto: composizione dell'alunno D. Frulli.

dernissimi cultori di quei motivi ornamentali che fanno astrazione da ogni forma della natura, e tutto riducono a intrecci lineari, bizzarri e spesso felicissimi non meno degli antichi *meandri*.

Troppo sono stati negletti sin qui dai praticanti, ed anche dagli



Fig. 56. Scuola predetta. — Vasi: composizioni del suddetto.

sintesi insieme che diciamo oggi, con vocabolo quasi barbarico, *stilizzazione*.

In quanto al disegno geometrico ed esercitazioni affini — risoluzioni di problemi, scomparti, elementi di prospettiva, disegno di solidi, teoria delle ombre — vorremmo solo osservare, stando sempre sulle generali, che agli scomparti geometrici si potrebbe fare una parte più larga, valendosi di essi come di un mezzo assai opportuno e non arduo per isviluppare la facoltà dell'invenzione.

Enunciamo e non dimostriamo, altrimenti dovremmo scrivere un capitolo per ciascuna di queste nostre osservazioni. Lasciamo dunque

insegnanti la libera decorazione, questi elementi e questi strumenti umili nell'apparenza ma necessari alla composizione ornamentale per ciò che si riferisce alla parte costruttiva di essa. Insistiamo su questo vocabolo *costruttivo*, riferendolo all'ornato, per affermare un principio fondamentale per l'insegnamento, ossia che, come ogni più bella forma e più spigliata, tratta dal vero o dal vivo, presuppone una struttura organica determinata, e, come la costruzione di un edificio, per quanto vario ed agile di movimenti, ammette la necessità di una *pianta* e di un'ossatura ragionata, così ogni più spiritosa e fantasiosa decorazione richiede una logica economia di spazii, di masse, di piani, di

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

nascimenti e di legamenti, la quale assai spesso mette capo a un invisibile scheletro geometrico.

Non senza ragione gli architetti decoratori riescono fra i decoratori i più corretti, quando non pure i più felici.

E, poichè trattiamo di decorazione e di composizione, vogliamo subito fare avvertire che un buon passo si è dato fra alcune Scuole, sercizio di una facoltà che deve svolgersi pari pari con l'insegnamento del disegno grafico e modellato appena dopo varcato lo stadio elementare. Se l'arte è un linguaggio, l'insegnamento dell'arte, specie quando assume il carattere pratico industriale, non vuol essere dissimile da quello dell'insegnamento della parola, il quale insegnamento non ammette che gli esercizii del comporre debbano cominciare solo dopo il dominio pieno ed assoluto dei mezzi verbali, ma con l'acquisto delle prime lucide espressioni del linguaggio.



Fig. 57. Scuola superiore professionale di Firenze. — Rilegatura di libro: composizione dell'alunno D. Frulli.

Abbiamo dunque notato con piacere come qua e là fra le Scuole e particolarmente fra le Scuole superiori che svolgono l'insegnamento sin dai primi corsi elementari, si iniziino tali esercizii a tempo opportuno, e opportunamente si accompagnino con esercizii di memoria, i quali non sono meno utili dei primi, anzi hanno coi primi stretto legame, dappoichè valgono a destare e a coltivare un'altra facoltà — la ritentiva della forma — facoltà preziosa per l'arte del comporre anche nella maniera più facile e dimessa. Non determiniamo per ora il valore dei mentovati esercizii; approviamo il sistema e vorremmo si propagasse fra un numero assai maggiore di Scuole, anzi, nei dovuti limiti, a tutte le Scuole nostre di arte applicata. L'espressione restrittiva *nei dovuti limiti*, che diamo a questo nostro voto, schiude il varco a un altro argomento non trascurabile. Devono tutte le Scuole, maggiori, minori e minime, lasciarsi andare, o, per lo meno, parere di lasciarsi andare a questi esercizii di composizione? Tutte, a cominciare dalle massime, che abbiano insegnamento elementare, tutte le Scuole, diciamo, di qualunque ordine o categoria, devono soggiacere, a nostro avviso, a un sol obbligo, comune e imprescindibile, quello d'*imparare a disegnare* coscienziosamente, rigorosamente, senza frasche e senza orpelli. Ma, dal disegno in fuori, le distinzioni converrebbe pur farle fra scuola e scuola, se vogliamo che il nostro insegnamento assuma quel carattere di opportunità e di sincerità che la presente Mostra di Roma non pareva manifestare in maniera assoluta in ogni sua parte. Non crediamo di errare, anzi, dicendo che a codesta mal nutrita ambizione delle nostre Scuole di volersi tutte uniformare ad un medesimo indirizzo e di voler gareggiare le piccole con le medie e queste con le maggiori, quando non pure con le maggiori Accademie di Belle Arti, debbasi quel senso di gravità scolastica o, se vogliamo, *accademica*, più boriosa che virtuosa, la quale pervadeva la Mostra velandone le parti vitali che non erano nè poche nè trascurabili.

Gli esercizii di composizione, allorchè vanno oltre certi limiti strettamente didattici ed esorbitano dalla decorazione subordinata, piana, campeggiante, come sarebbe quella delle stoffe, dei parati, delle tarsie, degli ornati grafici ed altro di simile, per assumere il carattere del-



Fig. 58. Scuola predetta. — Piletta: composizione dell'alunno S. Crott.



Fig. 59. Scuola predetta. — Cartella in plastica: composizione dell'alunno D. De Paoli.

in questo campo dell'insegnamento, il quale, in certo modo, riassume tutti gli altri e ne prepara l'ultimo portato.

Ancora una volta richiamiamo lo studio da noi citato sulle Scuole estere e pubblicato nello scorso settennio quando usava da noi di iniziare gli esercizii di composizione ornamentale a corsi inoltrati di disegno e di modellazione. Era un grave errore quello di ritardare l'e-

l'opera artisticamente e tecnicamente autoctona, ben concepita e ben costrutta, come sarebbe un mobile, una lumiera in bronzo, un cancello in ferro, un gioiello gemmato, un trionfo da tavola in argento e magari un'oliera o una saliera di stile, non sono davvero trastulli da bambini. Ben lo sanno gli artisti che trattano siffatte maniere di disegni e di lavori da lunghi anni e non senza successo. Cionondimeno

sono ben questi gli esercizii cui vanno preparati e addestrati gli alunni delle Scuole superiori d'Arte Decorativa, scuole di largo programma e di largo impianto, scarse di numero, fornite di mezzi copiosi, collocate nei maggiori centri del Regno ove pulsa tutto intorno la vita industriale, termine della loro finalità. Ammettiamo che i medesimi esercizii, scemati di numero, di varietà, d'importanza, debbano venir trattati, e meglio che ora non sieno, da scuole inferiori alle prime, ma i cui mezzi consentano e la cui collocazione rispetto al movimento industriale richiedano un simile portato di cultura nei giovani, e fra queste annoveriamo primamente le Scuole di quella località ove vivono tradizionalmente arti od industrie speciali come quelle del marmo, del vetro, del legno, della pietra da intaglio, dell'intarsio, della ceramica, dell'oreficeria e simili. Reclamiamo infine, ribadendo ciò che dianzi dicemmo, che tutte le scuole, anche delle più modeste regioni, facciansi a destare negli alunni ed in tempo opportuno, la facoltà del comporre, applicandola a quelle forme d'arte o di mestiere cui la Scuola volge il proprio programma. Ma che dappertutto abbiano a coprirsi fogli stempiati di carta con immagini decorative d'ogni maniera, pretenzionose e vuote, e che scuole meschine poste in fondo alle valli o in vetta alle montagne abbiano ad esibire disegni di mobili, di ferri battuti, di stoffe, di decorazioni murali, di arredi sacri, di ricche rilegature, ciò non esprime nè la coscienza del buon insegnante nè la logica del buon insegnamento.

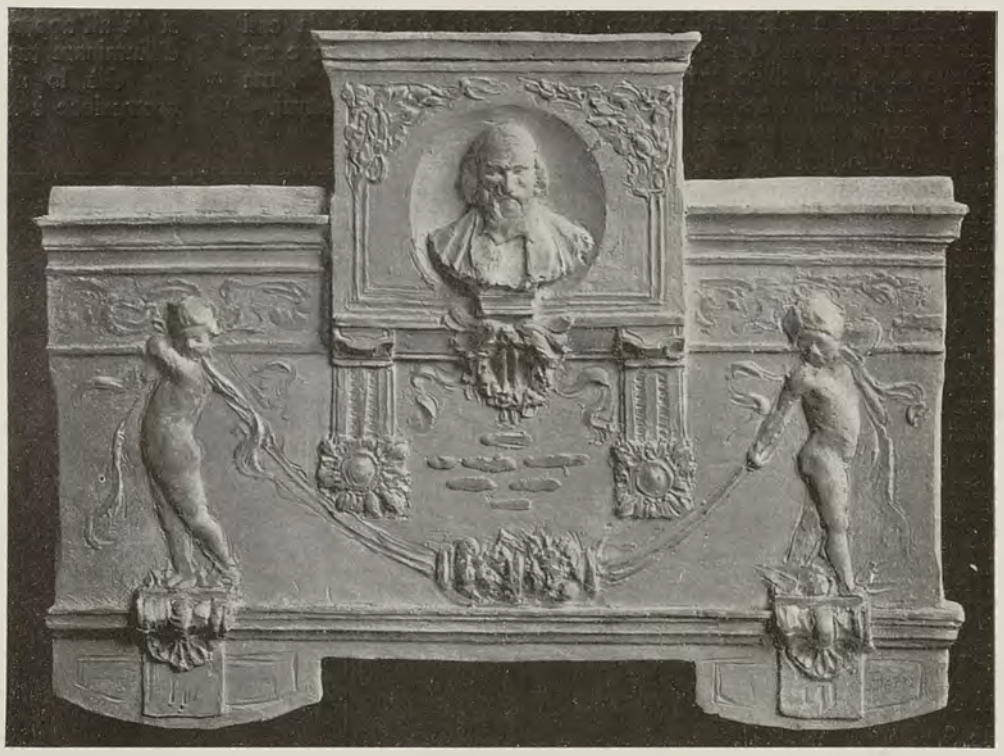


Fig. 60. Scuola predetta — Lapide funeraria in plastica: composizione dell'alunno A. Betti.



Fig. 61. Scuola predetta. Abbeveratoio con lapide: composizione dell'alunno A. Lumini.

Distinguiamo, è vero, in quest'ordine di esercizii della così detta *scuola di decorazione*, ciò che è copia e ciò che è, o dovrebbe essere, originale, ossia la composizione vera e propria. Distinguiamo, inoltre, nella stessa copia, due categorie di studii: la copia da tavole di decorazione e quella dal vero, ossia da aggruppamenti di fiori, di stoffe, di gessi, di ceramiche, di oggetti varii, quegli esercizii insomma che sogliono farsi in tutte le scuole di decorazione degli Istituti di Belle Arti, come in troppe delle scuole delle quali ora ci occupiamo.

La copia delle tavole di decorazione può avere una duplice utilità, quella di addestrare meccanicamente la mano a molteplici mezzi grafici, dall' uso della squadra e del compasso sino alla maniera di acquarellare, e quella di fermare l'occhio nella contemplazione dell'opera bella nel suo insieme e nei suoi particolari, ammesso che la tavola riproduca per davvero una scelta opera, antica o moderna. Trattandosi di opere antiche, qualora fossero opportunamente scelte, un tale esercizio potrebbe riuscire quasi di ausilio all'insegnamento della storia dell'arte, se del copiare si fa un mezzo per analizzare a parte a parte il carattere di uno stile. Ma dall'uso all'abuso di questi esercizii ci corre, e che le nostre scuole, soprattutto le minori e le medie, ne abusino la Mostra di Roma lo ha pienamente provato.

Un grande servizio ha reso alle Scuole l'*Arte Italiana Industriale e Decorativa*, edita sotto il patronato del Ministero delle Industrie. Dato l'abuso del copiare, le tavole di questo Periodico, specie le tavole di dettagli al vero, riescono utilissime, anzi indispensabili per le ragioni anzidette. Ma accanto a questo e pochissimo altro pregevole materiale didattico, quanto non abbiamo veduto d' inutile e di dannoso che gli alunni di tante nostre scuole hanno pazientemente riprodotto, bevendo a sorso a sorso tutto il malefizio emanante da tali modelli? Dalle vistose cromolitografie francesi di fiori e di animali, di paesaggi e di figure femminili da calendario, agli *albums* da tappezziere, da mobilisti e da imprenditori di villini, ove, fra la decorazione interna ed esterna, trionfano il Louis XV di carta pesta e il Liberty più sciocco e scapigliato, quanto non abbiamo veduto che converrebbe eliminare dalle nostre scuole come si eliminano i cibi malsani dalla mensa dei nostri figli?

Anche sui così detti *Corsi di composizione* converrebbe aprir gli occhi e talvolta chiudere l'uscio delle nostre Scuole. Essi vorrebbero sostituirsi a quegli esercizii elementari di composizione, cui abbiamo innanzi accennato, coll'offrire una serie di modelli di semplificazione e d'inclusione di forme vere entro spazii geometrici variamente aggruppati e, via via, sviluppati dai motivi decorativi più semplici ai più complessi, sino alle composizioni d'intere tavole specie nel campo del-



Fig. 62. Scuola d'arte applicata alle industrie in Fano. — Vaso in terracotta: composizione dell'alunno Piccioli.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

l'ornato floreale; lodevoli esercizii che possono tornare ad onore di chi li compose e che riescirebbero utilissimi agli alunni se da essi originalmente invenuti e tracciati sotto la guida dell' insegnante e soprattutto se piegati al programma pratico di una piccola scuola, ma vuoti affatto di utilità se ricalcati meccanicamente sul segno altrui.

In quanto agli esercizii dal vero siamo lieti di aver potuto constatare quanto cominci a diffondersi in non poche scuole lo studio all'acquerello e a tempera del fiore, del frutto, della pianta, studio che, come pel disegno a bianco e nero, vorremmo veder diffuso ad altre forme organiche della fauna marina, terrestre e celeste, ad ogni altro elemento della vita, insomma, che possa fornire alla decorazione materia di ricerca e di rinnovamento. Ma in quanto alle tempere consuetudinarie delle Accademie, certo non inutili allo studio delle pieghe, degli effetti pittorici del rilievo, dei rapporti di toni e delle armonie del colore, e che, ad ogni modo, giusta quanto ha dimostrato qualche scuola, potrebbero meglio adattarsi con la sagace scelta del *soggetto* alle applicazioni industriali,opineremmo di ridurne piuttosto che diffonderne l'uso, specie nelle piccole scuole onde qua e là le abbiamo vedute far capolino, per dare più ampio sfogo agli esercizii di un ordine decorativo più organico, più legato, più costrutto, più attagliato insomma al carattere della vera industria. Lasciamo la decorazione per dir così *tiepolesca* alle Accademie di Belle Arti o, al più, a qualche Scuola superiore d'Arte Decorativa il cui carattere confina con l'Accademia stessa.

Circa il disegno architettonico che rivela — diciamo il vero — non pochi progressi e mostra, ad ogni modo, d'esser tenuto in cura assai più di prima, vorremmo osservare su per giù le stesse cose, ossia, dove l'abuso della copia invece della ricerca dell'ornato architettonico subordinato alle linee madri costruttive, e dove il valore che si dà all' apparenza piuttosto che all'essenza di questo studio capace d'illuminare tutta l'arte del comporre.



Fig. 63. Scuola di Fano. — Camino in terracotta e pietra rossa con paracamino in lastra di rame sbalzata: esecuzione di vari alunni.

Già lo abbiamo detto, a proposito del disegno geometrico. La costruzione è la ragione di tutto nell'arte decorativa, e, piuttosto che vedere, fra quadri e cartelle di modeste scuole, tante tavole di edifizii, di teatri, di ville, di chiese, di monumenti e sino di Palazzi Parlamentari, avremmo voluto cercare, non invano, il disegno di una seggiola con la sua modesta pianta e i suoi spaccati per alto, per largo e per traverso a dimostrazione del concetto lucido, preciso che un artefice deve avere d'un'opera industriale, quanto modesta e diffusa, altrettanto suscettibile di cento aspetti e di cento strutture.

Certo le scuole maggiori, più che il diritto, hanno l'obbligo di levarsi a un più alto grado di esercitazioni, tenuto conto che l'architettura ai dì nostri non è solamente un'arte ma anche un' industria. Ciò affermerebbe viemmeglio la necessità di distinguere le scuole minori e medie dalle maggiori, senza però concedere a queste di sconfinare del tutto dal proprio campo per invadere quello delle Università e delle Accademie. La decorazione architettonica interna ed esterna, tutta l'arte del legno costruttivo, della pietra, della ceramica, del ferro artistico, del cemento modellato a getto, della varia pavimentazione e delle armature visibili ornamentali offrono una così larga messe di studii e d'invenzioni e così prossima ai bisogni dell'arte costruttiva moderna da definire tutto un programma per le nostre scuole di disegno e di decorazioni architettoniche magnifico e pratico.

(Continua).

G. Tesorone.



Fig. 64. Scuola predetta. — Poltrone e tavolino: esecuzione di vari alunni.

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

Anno XVII — 5.° della Nuova Serie. N. 4 — Aprile 1908

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VIII.

Le Scuole d'Arte applicata alle industrie nella Mostra didattica di Roma chiusa il dicembre 1907

Continuazione

— Tav. da 19 a 24. Dett. 9-10. Fig. da 65 a 87. —



ON vogliamo lasciare quest' argomento della Scuola di Decorazione in genere e degli esercizii che vi si compiono, più o meno opportunamente, senza toccare un tema altrettanto difficile quanto interessante. Già lo abbiamo richiamato in principio allorchè accennammo a *nuove tendenze del senso estetico verso forme d'arte rinnovellate.* Noi stessi della Commissione potremmo non essere tutti d'accordo nel determinare il valore di queste tendenze, alcuni parteggiando più per la conservazione delle forme stilistiche tradizionali, altri per l'affrancamento dalla servitù assoluta del passato e promuovere la ricerca del nuovo. Tutti, però, e, con noi, tutti gli studiosi e i cultori e gli amatori e gli esercenti dell' Arte e gli stessi insegnanti, dobbiamo riconoscere che se uno *stile* non s'improvvisa da un giorno all'altro, come non s'inventa una lingua, dappoichè l'uno e l'altra sono il frutto di una lenta e progressiva mutazione del vivere sociale, la mutata maniera del vivere, appunto, dai passati secoli ai dì nostri rende incomportabili agli usi e alle costumanze presenti le antiche vesti

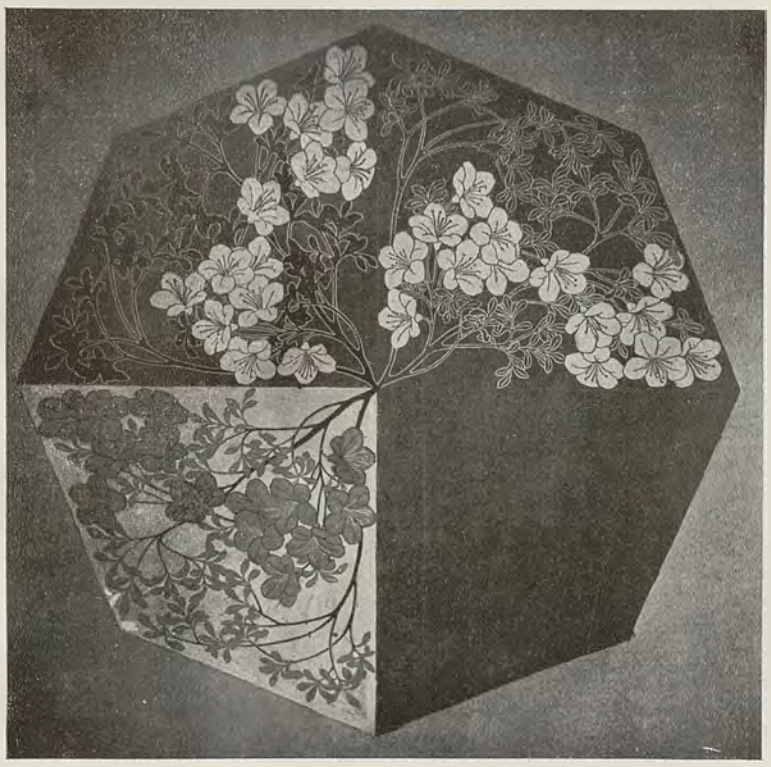


Fig. 65. Museo artistico-industriale di Napoli. — Cartone in cromolitografia per parasole: alunno Salomone.

dell'arte ornamentale. Un grande albergo di stile Impero, un bar del Settecento, una Casa del Popolo d'aspetto feudale, una stazione ferroviaria ornata alla cinquecentesca, un transatlantico ammobigliato alla maniera barocca, un edifizio di cemento armato sorretto da colonne corinzie, un chiosco di pubblicità, una pensilina, un ascensore decorati alla pompeiana, una stazione di *trams* di stile gotico, una lampada elettrica di carattere bisantino sono cose altrettanto irrazionali quanto sarebbe ridicolo il vedere adagiata su una seggiola viennese a sdraio una signora col guardinfante, o il vestire da cocchiere di una berlina spagnuola un guidatore di automobile.

La forza di adattamento alla ragione dei nuovi tempi è assai più possente di qualsiasi disquisizione estetica di tradizionalisti o di novatori, così come è fatale la legge della selezione. Vivranno e prolificheranno fra le nuove forme dell'arte i germi nati da buone semenze, si spegneranno quelle generate dal capriccio fuggevole della moda, dal preconcetto della novità a ogni costo, dall'originalità senza norma, senza disciplina, senza legge.



Fig. 66. Museo predetto. — Secchia pompeiana: alunno G. Russo.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

A guardare indietro nella storia cinquantenaria del troppo presto proclamato *stil nuovo* noi distinguiamo due periodi nel suo progresso: lento, guardingo, essenzialmente evolutivo il primo durato ben quarant'anni; audace, impetuoso, rivoluzionario l'altro che toccò il vertice della sua parabola ascendente nel biennio decorso dalla Mostra di Parigi del 1900 a quella di Torino del 1902, fra gli osanna degli uni e i vituperii degli altri, fra gli entusiasmi più ardenti e non sempre opportuni, e il dispregio più amaro e non sempre giustificato.

Pochi si tennero sulla linea di mezzo che, per verità, era anche allora la più giusta. Non da tutti, infatti, furono apprezzate quanto pur meritavano le vere e sincere manifestazioni delle buone impronte decorative, specie nel campo dell'ornato libero da ogni vincolo organico, come nelle stoffe, nelle carte da parati, nelle ceramiche, nelle trine, nei cuoi, nella vetraria, in non poche oreficerie, nelle arti grafiche, nella glittica, e troppo e da troppi furono glorificate tutte le almanaccature e le storpiature degli ultra-modernisti, specie nel campo della mobilistica e dell'architettura, delle forme d'arte cioè che più reclamavano il conforto di un'armonia costruttiva salda e secura. Ora

il dibattito pare sedato, e torna la quiete fra pubblico e critici, e dei critici fra loro, il che è molto significativo per un movimento novatore che ha avuto origine più intellettuale che pratica. Si dice l'*Arte nuova è morta*. Questo paradosso può parere verosimile nel senso che essa non si *fabbrica* più come si *fabbricava*, intensamente, nè più è diffusa, con metodi più imperativi che persuasivi, dai suoi supremi editori come il Bing, il Liberty, il Mayer-Graef. Essa non leva più la fiaccola incendiaria contro ogni immagine di bellezza che non fosse la propria, nè più minaccia di cancellare dalla coscienza e dalla cultura degli artisti ogni orma del passato come, per un momento, si volle stoltamente far credere, ed è stata invece assoggettata essa stessa a un rigoroso esame di coscienza dal Tribunale del Tempo,



Fig. 67. Museo artistico-industriale di Napoli. — Camera da letto eseguita nelle officine dell'istituto.



Fig. 68. Museo predetto. — Camino in legno, bronzo e maiolica eseguito nelle suddette officine.

il quale ha già svèlte non poche delle sue radici e sfioriti non pochi dei suoi rami. Ciò era necessario che seguisse alla fase rivoluzionaria, come fu necessario che questa rompesse gl'indugi, rincorasse gli animi, e soprattutto fugasse i pregiudizii contro i quali spegnevasi ogni impulso d'indipendenza, ogni volo di fantasia, ogni indagine acuta che non si aggirasse fra lo stile di un secolo o di un altro, fuor del presente, e non rispecchiasse un sentimento che non fosse estraneo alla personalità e all'anima dell'indagatore.

Fatte le somme e bilanciate le partite, la risultanza finale dell'agitazione è ben questa: di aver essa dischiuse le porte dell'originalità a chiunque sappia bene adoperarla, additandogli la Natura come la fonte perenne d'ogni più libera ispirazione di concetti e di forme. Nulla di più rispondente alla storia del passato, nulla di più consentaneo alle leggi del progresso umano.

Ci è parso non inutile di far precedere da questo esame riassuntivo dell'arte decorativa contemporanea le considerazioni che siamo per fare intorno al modo onde le scuole vi risposero e vi rispondono.

Basterà consultare lo studio che abbiamo già ripetutamente ricordato per apprendere come fosse affatto muta la Scuola Italiana all'appello che l'arte decorativa moderna faceva alle scuole tutte di Europa e d'oltre Oceano nell'ultima grande Mostra francese. Qualunque valore fosse per assegnarsi a quell'atteggiamento di rinascita, anche dagli spiriti più schivi, molto incresceva il constatare l'inerzia nostra al paragone delle maggiori Scuole d'Inghilterra e di Francia, del Belgio e dell'Olanda, dell'Austria e dell'Ungheria, e sino della Svezia, della Norvegia e della Finlandia.

Alla consecutiva Mostra di Torino, ove l'industria italiana, benchè impreparata, manifestò, fra una gran copia di prodotti volgari di stile nuovo, opere giudicate squisitissime (molte di esse verrebbero oggi sbattezzate dagli stessi loro autori, tanto si è affinato il senso critico del nuovo) e dove le scuole estere manifestaronsi nobilmente, le scuole nostre d'arte decorativa non dissero alcun che di più e di meglio di quanto già non avessero detto nella città di Parigi, e furono severamente giudicate. Ond'è che la recente Mostra di Roma, nella quale si può dire niuna Scuola non ha portato, dove più dove meno, dove meglio e dove peggio, il proprio contributo di modernità, si è fatta rivelatrice di un risveglio nè preveduto nè sperato. Conviene, nonpertanto, subito distinguere la intenzione dal risultato, quella lodevolissima ovunque e sempre, apprezzabile questo, dove più dove meno, a seconda del mezzo e del metodo adoperato a ottenerlo. Ci teniamo

sempre sulle generali, non ci approfondiamo nel meccanismo didattico di quella o quell'altra scuola, non ci facciamo a istituire rapporti fra prodotti di scuola e prodotti di officina, ma diciamo, senza esitazione, che risultati buoni, alcuni ottimi, si rinvennero là dove i maestri mostravano di possedere, non pure un senso di buon gusto, di signorilità, di equilibrio loro particolare, ma un concetto adeguato della modernità, dove più legata alla tradizione stilistica, dove più libera, ispirata dal vero, ma genuina, propria, non ricalcata sopra orme altrui e soprattutto sopra orme straniere e di quelle regioni in ispecie il cui sentimento artistico non è conciliabile con la nostra indole o con la nostra storia. I buoni esempii non erano numerosi, è vero, ma bastavano a indicare ai più la via da tenere e a debellare tutto il secessionismo teutonico mal digerito e tutto il *Liberty* da strapazzo cui abbiamo già accennato a



Fig. 69. Museo predetto. — Fregio in rilievo, di un alunno.



Fig. 70. Museo predetto. — Vaso in maiolica traforato: alunno Caputo.

gresso si desume dalla Mostra di Roma con la riduzione di quel disegno così detto *professionale* malamente inteso, il quale è stato sin qui di prammatica in ogni scuola d'arte applicata. Intendiamo quella esercitazione astratta e anch'essa puramente meccanica del far copiare disegni di gioielli da gioiellieri, di mobili da mobilisti, di ferri da fabbri, senza curarsi se tali disegni, spesso ammanniti pel commercio librario da mani estranee al mestiere, rispondessero o no alle qualità tecniche necessarie alla esecuzione. Chi non sa come tanti di quelli esemplari, effigiati con vivace effetto di chiaroscuro e di colore, fossero spesso



Fig. 71. Museo predetto. — Fregi in rilievo, di alunni.

proposito degli esercizii di decorazione e del quale la Mostra era ingombra.

Pensino i dirigenti delle nostre scuole maggiori e delle più sviluppate fra le mezzane, alla parte che possono assumere i nostri Istituti educativi nella preparazione dei nuovi germi dell'arte ornamentale fatalmente destinati ad espandersi e a padroneggiare a grado a grado lo spirito pubblico; pensino che la virtù riformatrice della scuola è mezzo di propaganda e arma di conquista, e, piuttosto che soggiacere all'impulso dell'industria privata cui solo si deve l'iniziativa del movimento novatore, si caccino innanzi ad essa, e ne rischiarino il cammino. Non un faro abbacinante è necessario, ma una fiammella vigile, assidua, rifornita di sano alimento quotidiano cui lo studio del passato impreso con saggezza di storico e avvedutezza di critico aggiungerà vigore e nobiltà di luce.

Ed ora, passando dall' insegnamento generale a quello speciale, un altro pro-



Fig. 72. Museo predetto. — Piano di tavolino intarsiato: alunno Martino.

intraducibili nella pratica? L'argomento si collega a quello che abbiamo già svolto a proposito del disegno di decorazione, anzi si riduce allo stesso, benchè guardato da più modesta altura.

Sul disegno, più speciale ancora, di costruzione muraria e di macchine, materie a noi estranee, ci riserbiamo ogni giudizio; ma per quanto si riferisce al disegno tecnico in generale teniamo ad affermare, come del resto abbiamo detto avanti, essere esso il *punctum saliens* dell'insegnamento per una Scuola pratica. La Mostra di Roma ne ha offerto qualche esempio lodevolissimo specie nel gruppo delle scuole speciali, sicchè non è necessario di andarne a escogitare il tipo troppo lontano.

A stretto rigore tale disegno, analitico, razionale, ove si aduna tutto il contenuto logico della tecnica, dovrebbe trattarsi nelle officine, dove officine vi sono, riferendolo direttamente alle opere che vanno in lavorazione e di cui la scuola di composizione ha

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

elaborato, dopo gli schizzi, il *progetto*, nello insieme e nei particolari. Ecco il *nodo vitale* della pianta scolastica, fra radice e fusto, i cui rami valgano a portare frutti maturi. Ecco il tipo della vera Scuola pratica d'arte decorativa dal ciclo unico, così come fu vagheggiato da coloro che ne intravvidero il bisogno e ne gettarono le prime assise fondamentali. Ecco i documenti didattici che — conviene dirlo —

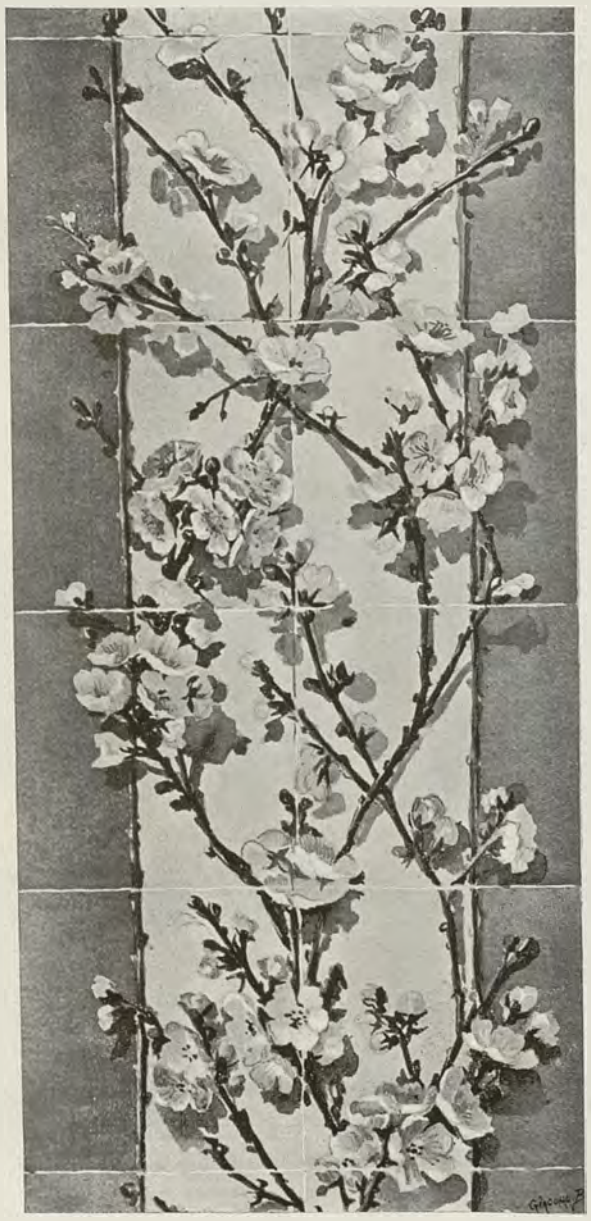


Fig. 73. Scuola superiore d'arte applicata alle industrie in Milano. — Mattonelle: composizione dell'alunno G. Bianchi.

mancavano nella Mostra e sulla scorta dei quali avremmo potuto determinare, nella piccola storia di ogni opera eseguita, la storia dell'alunno esecutore e quella dell'insegnamento, apprezzando di tutto la praticità e la sincerità. Il caso dell'umile disegno di seggiola dianzi riferito, a proposito del disegno architettonico, avrebbe dovuto estendersi a tutto che di più appariscente e di più complesso hanno esibito le scuole alla Mostra di Roma, specie fra i lavori d'officina il cui merito va inteso in ragione della sua virtù educativa soltanto e non dal portato ultimo del prodotto per quanto si voglia eccellente. Se così non fosse, l'officina scolastica non avrebbe alcuna ragione di sussistere e di progredire. La buona industria privata basterebbe da sola a impratichire l'alunno e a far compiuta la sua cultura.

Ed ecco schiudersi un altro varco alle nostre vedute generali. Ecco sorgere un altro tema capace di trattazione ampia, viva e controversa. Non è questo il luogo d'imprenderla, ma non sarà inopportuno di spendervi attorno qualche parola.

Sono le officine scolastiche una istituzione di pratica utilità?

Risponde in loro favore l'esperienza fattane sino ad oggi?

Il primo quesito venne posto, or son quasi vent'anni, al Congresso dei Direttori delle Scuole Superiori e dei membri della Commissione Centrale presso il Ministero di Agricoltura, i cui Annali ne custodiscono gli Atti.

Quasi tutti i membri della Commissione parteciparono a quell'adunanza, ed uno cui è stato fatto l'onore di vergare queste pagine, rispose a quel primo quesito in modo affermativo, dimostrando la propria tesi.

Il tempo decorso da allora in qua e l'esperienza acquisita, se può aver modificato in parte, non ha scrollato dalle sue basi quel convincimento, diviso del resto dalla grande maggioranza dei convenuti.

Non fra noi dunque, che trattiamo della Scuola d'Arte applicata, possono manifestarsi divergenze di opinioni, ma bensì fra noi e coloro che considerano l'argomento in ordine alla pura Scuola Industriale, o affatto nuda di veste artistica, o legata all'arte per vincoli poco tenaci.

Lasciamo dunque impregiudicata la questione ai nostri colleghi del campo limitrofo al nostro, ma del nostro assai dissimile, e diciamo subito che, se per gl'Istituti d'arte decorativa e d'arte applicata l'officina non è una panacea universale indispensabile in ogni scuola, in qualunque misura, e in qualunque tempo, non è detto che essa, opportunamente impiantata, non debba riuscire di segnalata utilità. Diremo di più che il suo benefizio, già dimostrato dal fatto, toccherebbe vette ben più alte se essa fosse contenuta nei suoi veri limiti e diretta al vero suo fine.



Fig. 74. Scuola predetta. — Mattonelle: composizione dell'alunno G. Carnaghi.

Come la scuola non è termine a sè stessa, ma un mezzo per attingere un termine più lontano, così l'officina non è fine, ma complemento della scuola. Possiamo infatti concepire ciò che, del resto, sussiste, ossia la scuola senza officina, ma questa fuori quella o, per lo meno, non vincolata a quella armonicamente, riuscirebbe un non senso.

La Scuola Artistica Industriale fu la conseguenza necessaria della

istituzione dei Musei Artistici Industriali, così come le Accademie di Belle Arti seguirono ai Musei classici. La città di Londra ne dette la prima l'esempio dopo l'Esposizione industriale del 1851 e dopo la fondazione del Museo di Kensington. Ricco di officine, signore della tecnica in ogni ramo d'industria, il Regno Unito non agognava se non di vestire di grazia e di gentilezza i propri prodotti manifatturieri ed emulare nel buon gusto la Vicina d'oltre Manica. Questa, la Francia, non tardò a rispondere alla vecchia Rivale impiantando anch'essa le sue scuole e istituendo il Museo delle Arti Decorative,



Fig. 75. Scuola predetta. — Frontispizio per libro: composizione dell'alunno Giovanola.



Fig. 76. Scuola predetta. — Frontispizio per rivista: composizione di un alunno.

non già le officine, non reclamate allora dall'ambiente manifatturiero bene ordinato e gagliardo. Le officine seguirono, come in Inghilterra, assai tempo di poi a complemento di scuole speciali.

Il caso dell'Italia, dell'Italia meridionale segnatamente, era assai diverso. L'industria artistica, organizzata, disciplinata, regolata da metodi razionali, non sussisteva nel ventennio decorso. La ceramica, allora in risveglio, fioriva come una pianta selvatica fra le rocce, negli antri muscosi, entro abituri rusticani o in grembo all'aria aperta, recando le impronte di una originalità quasi barbarica che suscitò, nel giro di pochi anni, l'ebbrezza della moda. Nacque così — ed era logico che nascesse — dopo la Mostra del 1877 e dopo alcuni abbozzi di officine scolastiche nell'Istituto della Capitale, la prima officina italiana vera e propria annessa a una Scuola superiore di arte decorativa e, a

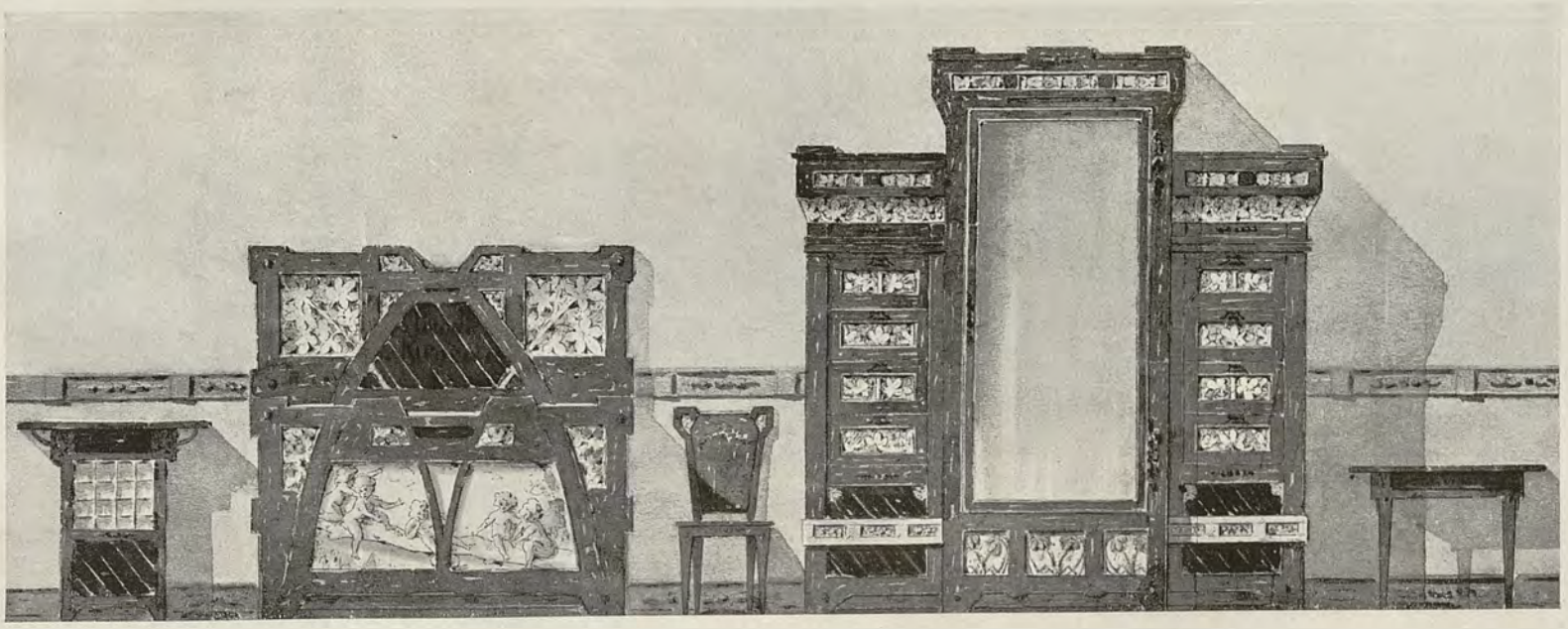


Fig. 77. Scuola predetta. — Letto, armadio e altri mobili: composizioni dell'alunno A. Ravasi.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

mano a mano, altre la seguirono. Ma non basta. Fu attuato così il principio di fornire alla scuola un complemento che parea necessario alla sua funzione e al suo sviluppo. Varcare il limite dell'insegnamento generale, addentrarsi negli esercizii speciali del mestiere, comporre disegni, plastiche, costruire modelli, senza un riscontro tecnico purchessia, nè fuori nè dentro della scuola, pareva valesse altrettanto che improntare delle lastre fotografiche senza il soccorso di reagenti atti a svilupparle. Altro significato non avrebbe dovuto e non dovrebbe avere giammai la funzione dell'officina rispetto a quella della scuola. L'esercitazione tecnica, meccanica, strettamente esecutiva, che può prescindere talvolta anche dalla scuola, e ne fanno fede le private botteghe, è un fatto, quanto necessario, altrettanto subordinato al principio informatore della istituzione scolastica.



Fig. 78. Scuola superiore d'arte applicata alle industrie in Milano. — Piatto: composizione dell'alunno A. Poloni.



Fig. 79. Scuola predetta. — Tazza: composizione del suddetto alunno.

Il giusto concetto dell'officina, intanto, basta a dimostrare quanto variabile possa riuscire la opportunità del suo essere e la entità del suo tipo.

Data un'arte industriale come quella del cuoio impresso, dello sbalzo su metallo, della minuscola oreficeria, della piccola stipetteria, dell'intaglio in pietra e dell'intaglio in legno, della tarsia, della conteria, della trina o del ricamo, l'impiantare un laboratorio è cosa facile, nè difficile è l'esercitarlo se chi lo dirige è persona pratica dell'arte. I mezzi tecnici sono limitati, non sempre costosa la materia prima, bastano locali non ampii, il risultato dell'opera manifestasi via via, immediatamente, agli occhi di chi lavora; siamo in quell'ordine di arte *individuale* insomma, che corrisponde a quello dell'antica *bottega* e, in un certo senso, a quello della *piccola industria* presente.



Fig. 80. Scuola predetta. — Teiera: composizione del medesimo.

Questo tipo di laboratorio è ora in vigore presso la società *Art and Craft* di Londra, ed è quello annesso alle scuole del South Kensington, del Museo industriale di Vienna e delle maggiori Scuole artistiche industriali dell'Ungheria, le quali affermarono ancora una volta, dopo Parigi e dopo Torino, nella recente Mostra di Milano, la loro sana costituzione. Il Belgio ne ha mostrato anch'esso lodevoli effetti nella medesima Mostra della capitale lombarda. L'Olanda, la Svezia, la Norvegia ne hanno adottato il tipo già da tempo e ne recarono, dopo Parigi, alla Mostra Torinese frutti ammirevolissimi. E questo è il tipo di laboratorio che, dove una tradizione d'arte sussiste e promette di fiorire o di trasformarsi, dove una nova tendenza si manifesta, dove una materia prima locale, o sconosciuta o male adoperata, lo consiglia, dove insomma un bisogno vivo si manifesta, l'Italia dovrebbe incoraggiare là dove esso bene funziona, correggere dove riesce manchevole, istituire dove manca affatto, senza farlo esorbitare giammai dai suoi limiti, diremo così, *naturali*, prescritti dall'ambiente.

Tali laboratorii non generano il capo tecnico della grande officina, ma l'artefice indipendente, bastevole agli altri e a sè medesimo, il quale, dalla composizione grafica e plastica dei suoi modelli, prosegue via via l'opera propria sino all'ultimo tecnico rifinimento.



Fig. 81. Scuola predetta. — Cintura: composizione dell'alunno G. Besana.

Ma vi è un altro tipo di laboratorio cui meglio può attribuirsi il nome di officina e il cui impianto vuol essere per necessità ampio

e complesso. Alludiamo alla ceramica, intesa nel suo largo senso artistico e industriale, alle lavorazioni metalliche, svolgentisi dalla fusione all'aggiustaggio e alla messa in patina, alludiamo a tutta l'arte del legno costruttivo e ornamentale, alle arti grafiche, alla grande oreficeria (del tipo Cristofle o Krupp) e così di seguito, le quali officine non possono prescindere da un impiego di forza motrice, da forni, da valide macchine, da una ricca suppellettile ausiliaria, da una numerosa maestranza e soprattutto da una mente direttiva che tutto regoli e governi.

Germain Pilon, alla Bernard Palissy, alle Scuole Speciali, insomma, del libro, del legno, del ferro, della ceramica, che rispecchiano sè medesime su tutta la grande industria della capitale francese, dando quasi la mano alle Manifatture di Stato.

Di siffatte officine abbiamo in Italia, e la Mostra recente l'ha confermato, qualche buon germe che converrebbe sviluppare qualora l'esperienza abbia provato, e con dati precisi, la sua pratica utilità.

Le Scuole Speciali, componenti un gruppo notevole, che abbiamo



Fig. 82. Scuola predetta. — Letto e altri mobili: composizioni dell'alunno F. Moneta.

Non così intesa, l'istruzione artistico-tecnica diventa derisoria, e, così intesa, essa costa uno sforzo di energia e di danaro che non è dato spendere senza ragione e senza certezza di risultato. Questo infatti è il tipo di officine che il Comune di Parigi ha aggiunto alla Scuola Estienne, alla Boull, alla

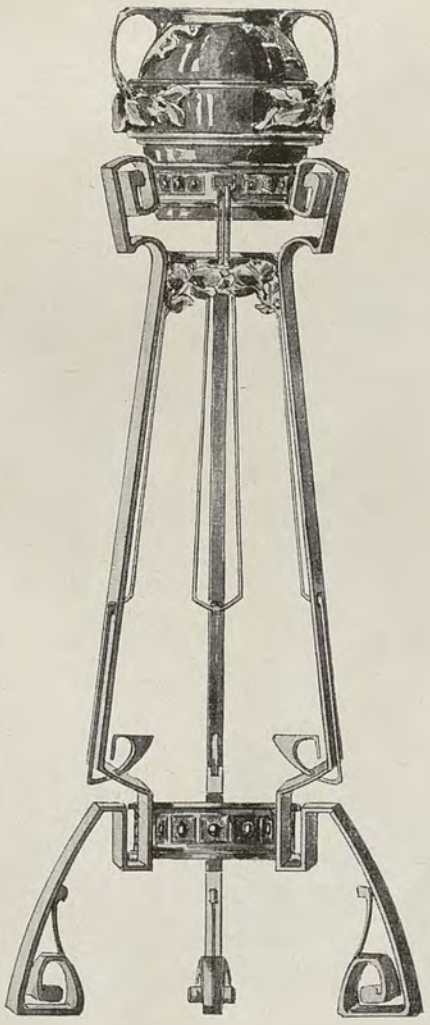


Fig. 83. Scuola predetta. — Portavaso in ferro: composizione dell'alunno Marchetti.

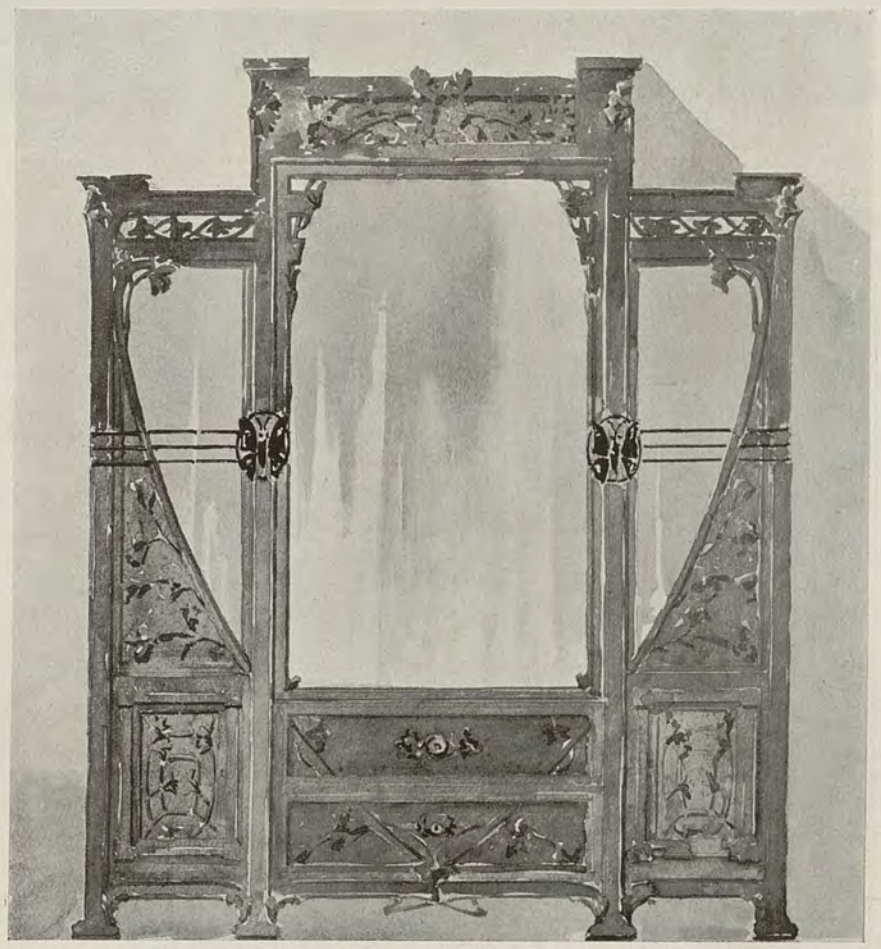


Fig. 84. Scuola predetta. — Armadio: composizione dell'alunno F. Moneta.

studiato con vivo interesse, risoltosi dove in sincera ammirazione, dove in amorosa austerità, le Scuole Speciali, dicevamo, sono quelle che più si prestano a segnare una scala di differenze fra i due tipi di officine. Nel campo della pura industria, valga la Scuola di tessitoria di Como a rappresentarne il tipo maggiore, e valgano tutte le piccole scuole lombarde del legno, che dovrebbero quasi comporre un gruppo omogeneo, a definire il tipo minore e minimo, che non è per questo il più trascurabile. Sta il legno all'industria come il pane alla mensa. Dove esso non è necessario? Dove non è elemento

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

di consumo ed alimento di forza? Dove, e più nel prodotto economico, casalingo, non trova esso facile entrata, dall'abituro del contadino al piccolo albergo? Così vedute, ognuna di codeste scuole dovrebbe avere il suo piccolo laboratorio bene impiantato, non senza il soccorso d'una modesta motrice e di un modestissimo macchinario. Ma esse, dal canto loro, dovrebbero altresì mutare cammino e smetterla una buona volta con quei mobilucci fra vanitosi e bizzarri, carchi d'intagli ispidi, fragili, insidiosi al tatto quanto obbrobriosi alla vista e provvedere invece a una più sana costruzione sotto linee semplici, piane ed armoniche. Gli esempii non mancavano nella stessa Mostra di Roma.

In queste scuole appunto, per la stessa modestia e per la stessa compiutezza del loro programma, il legame fra insegnamento e lavoro pratico, fra disegno e opera tecnica, dovrebbe toccare il massimo grado della coerenza o dell'armonia, e pari coerenza e pari armonia dovrebbero istituirsi fra esse e l'industria circostante in senso alquanto diverso da quello onde la Scuola Speciale in genere mostra d'intendere. Uniformarsi al carattere delle industrie locali non vale lo stesso che seguirne in maniera pedissequa l'andatura, accettarne ed eternarne gli errori e le volgarità, piegarsi al loro decadimento e magari favorirne la morte. Ben altro vuol essere l'atteggiamento della Scuola, della Scuola minima, mezzana e massima, al cospetto della vita produttiva industriale. Studiare di questa il movimento quasi diuturno, indagarne i bisogni, valutarne i pregi, scrutarne i difetti, seguirne le fasi commerciali, prevederne le ascensioni, scongiurarne i pericoli e regolare, a norma di siffatta vitalità, la propria, questo e non altro definisce la ragione pratica dell'insegnamento. Così l'alunno, uscito dalla scuola, con le sue medaglie, i suoi diplomi, e forse anco con la sua abilitazione all'insegnamento, ascenderà l'assito del decoratore, tratterà lo schizzo e il disegno di composizione di quella o di quell'altra arte industriale in seno a quella o quell'altra officina, sederà al banco del lavoro tecnico, per recare ovunque il contributo di una novella energia e non per rifare un tirocinio o infruttuoso, o doloroso e tardivo.

La Mostra di Roma ha aperto l'animo nostro alle migliori speranze. Spetta al Governo, agli Enti locali, e soprattutto ai dirigenti i nostri Istituti ed ai maestri tutti il volgerle in realtà.

(Continua).

G. Tesorone.



Fig. 85. Scuola superiore di Milano. — Frontispizio per libro: composizione dell'alunno Albertazzi.



Fig. 86. Scuola predetta. — Frontispizio per rivista: composizione dell'alunno A. Iemoli.



Fig. 87. Portafuoco di rame nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze.

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

Anno XVII — 5.° della Nuova Serie. N. 5 — Maggio 1908.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



Fig. 88. Fregio intorno alla seconda sala del primo piano nella villa di papa Giulio III a Roma.

I FREGI NELLE SALE DEL PRIMO PIANO IN VILLA GIULIA A ROMA.

— Tav. 26 e 27. Fig. da 88 a 93. —



IULIO III, cioè Giovan Maria del Monte, che tenne il soglio pontificio dal 1550 al 1555 — malgrado che durante il suo regno l'Italia fosse funestata da invasioni straniere — volle seguire l'esempio dei principi italiani e crearsi una casa di delizie, ove dimenticare le cure dello Stato. Al suo tempo la villa aveva ricevuto il massimo sviluppo, dopo circa un secolo dacchè ne erano sorti i primi saggi. La villa che egli fece innalzare in un ameno luogo, a poca distanza da Porta del Popolo, fu ben degna della corte papale, ben degna di gareggiare con le molte fatte sorgere in Roma e fuori

Architetto ne fu principalmente se non esclusivamente Jacopo Barozzi detto il Vignola (1507-1573), specialista, si potrebbe dire, in fatto di ville, poichè a lui si devono, oltre quella di Papa Giulio III, quella detta Pia, quella di Caprarola presso Viterbo, quella Lante alla Bagnaia anche presso Viterbo. — La villa di Giulio III non è compiuta, ma la nobiltà e la vita dell'arte del Vignola vi si affermano chiaramente se non all'esterno, piuttosto pesante e privo di significazione, all'interno con l'agile, vivace, elegante esedra, con la graziosa e suggestiva fontana — che il Vasari, con manifesto errore, dice simile a quella della Villa Barbaro a Maser — anche a dispetto di quel tempietto etrusco fatto ad imagine e somiglianza di uno di cui si trovarono avanzi ad Alatri, che stona con la franca magnificenza dell'architettura italiana della metà del Cinquecento, onde è tutta materiata la villa.

Della Villa e del Palazzo si è già discorso in questa rivista degnamente (*): vogliamo ora accennare alla decorazione delle sale del primo piano, della quale non si toccò nel precedente studio. Le sale, sia del primo piano sia del pian terreno, sono ora adibite ad accogliere molte e cospicue testimonianze dell'antica vita artistica della provincia romana, così che non hanno più la virtù evocatrice che tante altre sale di ville e di palazzi posseggono, quando la loro funzione, cioè, non è stata intimamente alterata, o meglio quando la personalità di coloro che le animarono non è stata coperta da un'altra.

Nel primo piano le grandi sale che presentano decorazioni pittoriche sono tre. Cominciamo da quella in fondo (tav. 27, fig. 92 e 93).

Al sommo delle pareti gira un largo fregio, adorno di tre riquadri per ciascuna parete — quello al centro di forma ovale, i due ai lati di forma rettangolare — chiusi in cornici animate da maschere, da festoni, da puttini, da accartocciamenti e via dicendo, con gusto, con libertà, con audacia che annuncia il barocco. I riquadri sono intramezzati e circondati da un fregio a grottesche, adorno di teste, di strani corpi mezzo umani, mezzo ferini e a volte interamente umani o ferini; sta sotto e sopra il centro di ciascun riquadro un cammeo con figura per lo più distesa, che pare arieggi motivi classici. Il ricco fregio termina agli angoli della sala con un grande putto.

Nei riquadri vi sono le personificazioni allegoriche di alcune *Arti liberali* e di alcune *Virtù*. Esse si succedono in questo ordine, dalla parete di fronte alle finestre, girando verso sinistra. La *Geometria*, simboleggiata da una donna seduta che disegna su una lavagna con un compasso, mentre accanto un puttino con un triangolo in mano sta per scavalcare un piccolo parapetto che lo separa da lei (tav. 27). Segue una donna che impugna una spada e, poggiando un ginocchio a terra, pare voglia con la sinistra sollevare una tavoletta dietro alla quale un bimbo si ripara. Forse è la *Dialettica* che col filo tagliente (la spada) dei suoi argomenti scopre anche chi si nasconde accortamente, sicura di colpirlo (fig. 93.). Più oscura ancora ci pare l'allegoria che succede a

(*) Vedi Anno III 1894, Fascicolo 7.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

questa. Si vede una donna, seduta a terra: ha nella destra una tromba e poggia la sinistra sur un vaso arrovesciato, mentre, accanto a lei, un bimbo col mondo in mano, implora. Vien da pensare che rappresenti la *Retorica*, la quale proclamava e propagava con la tromba le sue gesta un tempo, ma ora è dimessa e non ascolta i preghi del genietto alato.

Nell'altra parete contigua vediamo prima la *Fama* con un ginocchio a terra e fra le mani un teschio coperto da una campana, e presso lei un puttino suonante la tromba. Poi la *Musica*, simboleggiata da una donna che poggia la destra sulla tastiera di un organo, mentre si volge verso due puttini, dei quali uno ha la viola, l'altro una carta di musica. Infine l'*Astronomia*: una giovane alata recante in mano un globo ed un compasso.

mensole, le quali appaiono sporgenti da una trabeazione che gira nella parte inferiore del fregio. Negli angoli stacca, scolpito, lo stemma con tre monti della famiglia del Monte.

Sulla parete sovrastante alla porta d'ingresso di questa camera si vede un solo riquadro, nel quale è contenuta una rappresentazione dell'*Esquilino*. In primo piano è una fabbrica bassa con ampie terrazze e scalee. A sinistra si vedono tre monti in piccolo, costituenti lo stemma che appare agli angoli. Nello stemma, che s'incontra girando a sinistra, sono a lato due figure dipinte, una rappresentante l'*Aritmetica* poichè ha fra mani una tavoletta, l'altra l'*Astronomia* poichè ha il globo terrestre e quello celeste.

Nella parete lunga che segue vi son tre riquadri. Il *Celio* presenta



Fig. 89. Fregio nella seconda sala al primo piano della predetta villa.

Nel lato sovrastante alle finestre si vede prima la *Grammatica (?)*, una matrona seduta che scrive sur una tavoletta tenuta da due putti. In mezzo una rappresentazione poco chiara potrebbe con probabilità ritenersi quella della *Giustizia*. All'altro estremo è la *Fortezza*, una donna sdrajata a terra con la testa protetta dall'elmo, e presso a lei un genietto con lo scudo.

L'ultimo lato della camera offre prima una probabile rappresentazione della *Carità*, poichè si vede la solita figura femminile in atto di posare la mano sinistra sul capo di un bimbo amorosamente. Tien dietro un'altra rappresentazione non facilmente decifrabile, che si potrebbe ritenere quella della *Fede*: una donna seduta di profilo, porgente ad un bimbo un cero. Per ultimo è la *Prudenza* con gli attributi consueti, cioè con uno specchio in cui si mira e presso un puttino con una serpe.

La eccessiva libertà nello stabilire la simbologia delle *Arti* e delle *Virtù*, mentre mostra da una parte il desiderio tormentoso dell'artista di dare una certa veste di novità a viete rappresentazioni, afferma, inoltre, la mancanza di ogni carattere vitale in queste manifestazioni allegoriche trascinatesi per parecchi secoli attraverso adattamenti, alterazioni, trasformazioni. L'artista che ha concepito il fregio mostra troppo chiaramente lo sforzo di volere far *nuovo*: e ciò toglie spontaneità e freschezza alla creazione, tanto più che in alcune figurazioni si dimostra chiaramente la inanità dei suoi tentativi, adattandosi egli a malincuore ai simboli sanciti dall'uso.

Quanto all'esecuzione, essa non ha nulla di specialmente notevole. Le tinte sono pesanti, senza varietà e non accordate fra loro; le figure hanno tipi eletti ma non interessanti o belli, atteggiamenti e movimenti varî ma non naturali e semplici; i putti sono graziosi nei movimenti benchè alquanto pesanti.

Assai più notevoli appariscono le rappresentazioni che animano il fregio della seconda sala, anch'esso corrente largo al sommo delle pareti (tav. 26, fig. da 88 a 91). Nei riquadri chiusi da cornici barocchegiianti sono figurati i colli romani, e sotto essi, nel mezzo, è una targa portante il nome del colle di Roma rappresentato, sorretta, mediante fasce, da due puttini. Tra i riquadri stanno grandi figure poggianti su finte

in primo piano il *Colosseo*, in gran parte diruto, press'a poco come si vede ora, ma senza restauri. Lontano a destra l'arco di Costantino, posto a distanza eccessiva dall'Anfiteatro Flavio; in alto a sinistra S. Stefano Rotondo e altri edifici. Tra questo e il riquadro seguente è una figura di Nettuno impugnante il tridente, a grandezza naturale. Nella veduta del *Capitolino* si dispiega il Tevere che lambe un clivo verdeggiante tagliato da una scalea a varî ripiani, sormontato a destra da una torre, a sinistra da un tempietto. Sul piano sottostante alla scalea si scorgono dei soldati. Una solenne figura di Giove, armato di fulmine, si drizza tra la rappresentazione del *Capitolino* e quella che segue dell'*Aventino*, animata dal Tevere scorrente lungo piccole case, addossate a una massa di verde su cui domina una chiesa con alto campanile. Ai lati dello stemma posto nell'angolo vi son due donne, una con un corno d'abbondanza, l'altra senza alcun attributo. A lato dei due riquadri estremi di questa parete, come di quella di fronte, stanno due putti (uno per parte) con un'immensa voluta di capitello jonico sulle spalle, sicchè, oppressi dal peso, pare vogliano rompere un festone che si para loro d'innanzi, per passare oltre.

Sulla parete corta è riprodotta nell'unico riquadro che la adorna la *Villa Giulia*, cioè la Villa di Papa Giulio III. Il casino appare nel fondo cinto di verdeggianti piani guardati da una balaustra o muro di cinta in cui si apre una porta. A sinistra in primo piano è un fontanone. Lo stemma d'angolo è fiancheggiato da una donna con tromba, rappresentante probabilmente la *Fama*, e da un'altra con un libro, figurante, forse, la *Scienza*. Queste donne, evidentemente, simboleggiano le virtù e gli attributi del proprietario della Villa.

Nella parete lunga, il primo scomparto presenta il *Palatino*, indicato da poche mura emergenti tra il verde, mentre in primo piano dominano un tempietto e due colonne sostenenti una trabeazione. *Marte*, una figura vigorosa, armata, sta in mezzo, eretta sulla solita mensola, tra il *Palatino* e il *Quirinale* — questo animato dall'immenso gruppo dei Dioscuri, che prende la maggior parte del vano. Dall'altro lato del *Quirinale* è la figura di un giovinetto agile, con caduceo e tromba, rappresentante Mercurio. Ultima veduta è quella del *Viminale*, in cui non

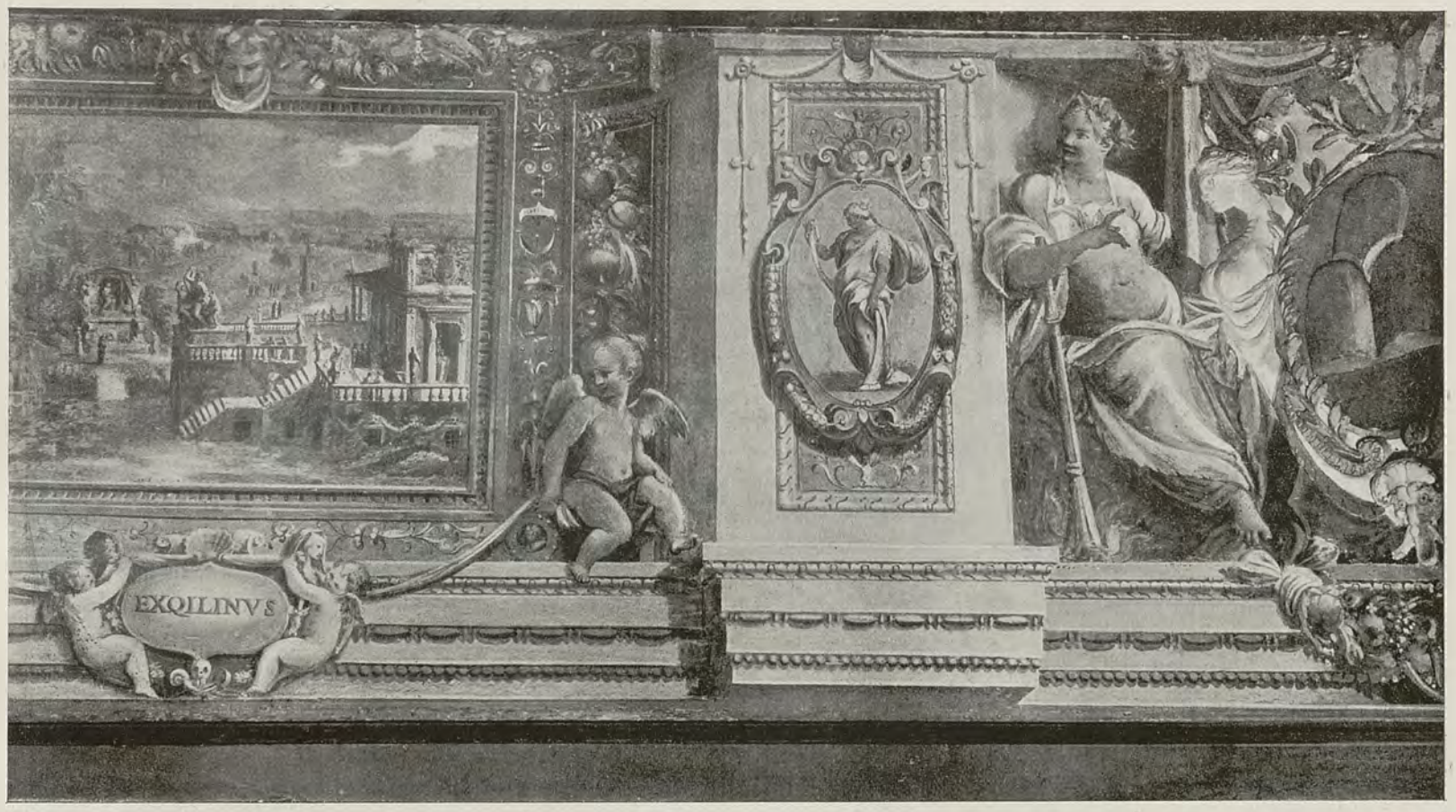


Fig. 90. Continuazione del detto fregio.

si discernono chiaramente gli edifici: sul davanti è una statua. Ai lati dell'ultimo stemma sono le personificazioni della *Speranza*, indicata da una donna a mani giunte, e della *Fede* (probabilmente) che tiene rovesciata una fiaccola ed ha sulla mano un piccolo animale.

L'esecuzione dei riquadri spetta ad artisti diversi da quelli che lavorarono nella camera precedente, ed è più eletta nelle figure modellate con sobria maestria se non con finezza, atteggiate variamente, animate. Anche la concezione dell'insieme decorativo è più semplice e insieme più varia e più solida di quella dell'altra camera. Più seducenti sono le vedute, non fredde copie della realtà, ma evocazioni suggestive degli aspetti più caratteristici di Roma, resi pittorescamente, animati da figurine che evitano il mutismo degli edifici, rallegrati da masse di erbe e di alberi di un fantastico e iridescente color verde azzurrino, bagnati in una luminosità rosata che si diffonde dal cielo lontano. Si noti specialmente la veduta del *Capitolino*, così silenziosa e pittoresca e solenne, forse la più bella di tutte.

Le figure di divinità e quelle a lato degli stemmi posti negli angoli non hanno una spiccata importanza per carattere o per bellezza, ma si muovono sul fondo, sono delineate con certa larga franchezza e riescono assai decorose.

La ornamentazione della terza sala è la più scarsa d'importanza. Il fregio che ha press'a poco le stesse dimensioni di quelli delle sale già

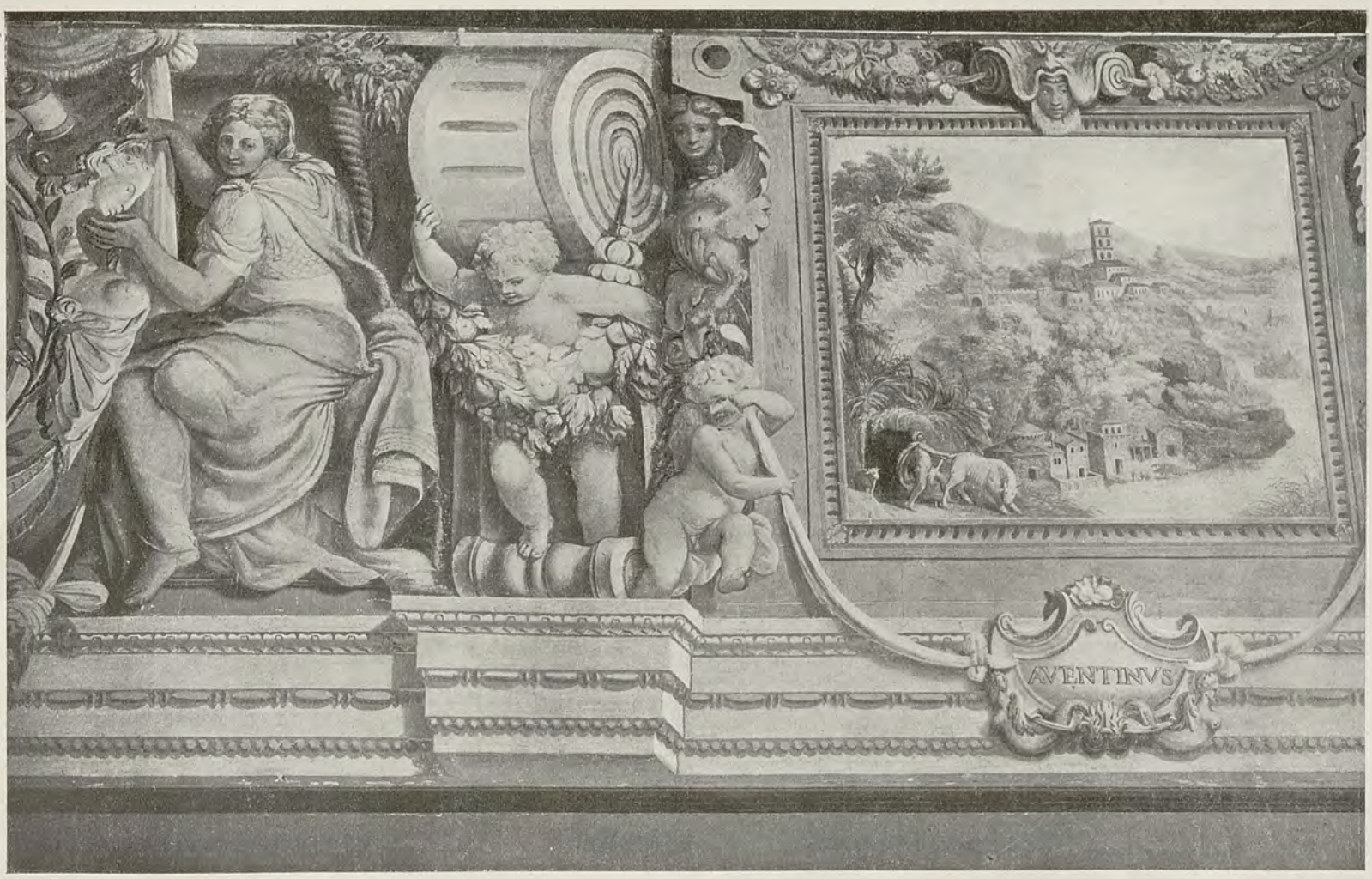


Fig. 91. Continuazione del detto fregio.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

esaminate, è pesante di colore e di disegno. Per ogni parete vi sono tre riquadri intramezzati da figure erette su finte mensole; gli angoli vanno adorni di due figure mezzo umane mezzo ferine. Nella parete ove è ricavata la porta, che immette a questa camera da quella con le vedute di Roma, i riquadri laterali sono ornati da finte prospettive architettoniche

E' curioso vedere in questi e negli altri riquadri le figure quasi completamente vestite. Immaginare così una scena marina e la *toletta* di una dea è cosa assai strana, tanto più che gli artisti si servivano generalmente di queste composizioni per trattare il corpo umano ignudo con la maggiore libertà di pose.



Fig. 92. Fregio nella terza sala al primo piano della predetta Villa.

segnate con facilità e di bello effetto; quello centrale da un paesaggio povero di colore.

Sulla parete che s'incontra girando a sinistra è figurato al centro un paesaggio; ai lati si vedono due scene mitologiche abbondanti di figure, scarse di vita e di espressione: a destra Venere sulle acque insieme con amorini e ninfe, mentre il Sole appare sul suo carro nell'alto a sinistra, avvolto in un chiarore arancione; a sinistra la *Toletta* di Diana o di Venere dopo il bagno.

Quali artisti abbiano avuto mano in questi lavori non si può dire con certezza. Tenendo conto, per altro, delle notizie del Vasari e di molti scrittori vissuti nella seconda metà del Cinquecento e nel Seicento si possono indicare i nomi degli Zuccheri, dello stesso Vasari, di Stefano Veltroni da Monte S. Savino, al quale pare si debbano ascrivere le grottesche. Non tutti ebbero, come Agostino Chigi, la fortuna di vedere la loro dimora abbellita dai pennelli di Raffaello Sanzio, di Sebastiano del Piombo e di Baldassarre Peruzzi. LUIGI SERRA.



Fig. 93. Continuazione del detto fregio.

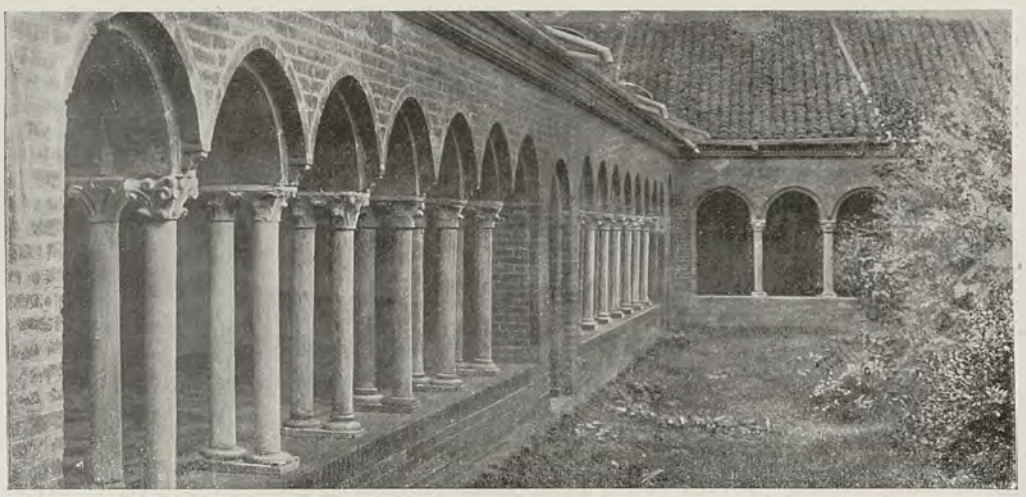


Fig. 94. Chiostro antico nell'abbazia di Staffarda.

X.

MOBILI OGIVALI NELL'ABBAZIA DI STAFFARDA.

— Dett. da 17 a 24. Fig. da 94 a 101. —

LLA maniera che gli intagli in legno in codesta celebre abbazia, vicina a Saluzzo, rivelano il garbo dell'arte francese ogivale nel periodo anteriore al trionfo del Risorgimento, le forme architettoniche degli edifici, molto più vecchi, manifestano già le influenze delle strutture romaniche di Francia. Pare che, sollecitato da S. Bernardo, riformatore dell'Ordine dei Cistercensi, fondatore della famosa abbazia di Chiaravalle nell'Aube, Manfredi, marchese del Vasto e di Saluzzo, abbia cominciato a erigere il monastero piemontese, dotandolo riccamente, nella prima metà del duodecimo secolo.

Le nostre figure danno una idea dell'esterno e dell'interno dell'abbazia, con i suoi chiostri vasti e bassi ad archi leggermente acuti, portati da doppie colonnine; con le trifore abbracciate da gravi arcate; col campanile trecentesco terminante a cono; con i resti dei mobili, ricchi di intrecciamenti geometrici e di fogliami acuti. Perchè (lo diciamo con le stesse parole di Antonio Taramelli, stampate in questa *Arte Italiana* dieci anni addietro), soppressi i religiosi, incamerati i beni dell'ordine Mauriziano, cui il monastero aveva finito ad appartenere, l'abbazia non è più che una grossa fattoria di campagna, spoglia e profanata; ma, veduti da lontano, gli edifici formano ancora un insieme solenne, dalle tinte vive sul verde e ferace piano, sullo sfondo imponente dei lieti colli di Saluzzo e della chiostra alpina. Ma nell'interno le stalle, i fienili hanno invaso ogni cosa; dalle arcate, dalle finestre escono i covoni di spighe, e le sassifraghe fanno da manto alle vecchie case dei monaci.

L'impressione di abbandono è maggiore se si entra nell'ampia chiesa, priva di quegli arredi, frutto della pietà marchionale, che un giorno la decoravano. Anche gli stalli del coro, forse in seguito alla violenta soppressione napoleonica, andarono dispersi. Buona parte furono portati nella cappella della tenuta reale di Pollengo in quel d'Alba, dove rimasero, guasti dall'inconsulto restauro dell'ebanista Moncalvo, che ne alterò le linee architettoniche; sicchè non è che a Torino, nel Museo Civico, diretto e ordinato dal geniale artista e archeologo Vittorio Avondo, che noi possiamo farci un concetto preciso degli stalli, esaminando le parti sobriamente restaurate, che furono donate al Museo da re Vittorio Emanuele II.

Quegli splendidi frammenti sorprendono i visitatori per la grandiosità di proporzioni, toccando i cinque metri d'altezza, come per la finezza dell'intaglio e l'esuberanza fantastica del disegno (dett. 23 e 24).



Fig. 95. Veduta dell'abbazia di Staffarda.

Nè il professore Taramelli nè il signor Bertea, architetto dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Piemonte, credono che gli stalli trovassero posto entro all'abside della chiesa; ma, per varie ragioni, da essi studiate sul luogo, argomentano che, alla maniera delle chiese benedettine, gli stalli chiu-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dessero una forma rettangolare innanzi all'abside e all'altar maggiore, avvicinandosi al pulpito e alla porta della sala capitolare, ancora conservata a Staffarda. Comunque sia, l'eleganza, la virtuosità somma dell'intagliatore si rivelano specialmente nelle fiancate maggiori, che reggono al confronto di quelle eccellenti di Amiens, di Alby e delle più ricche cattedrali della Francia centrale e settentrionale; ma il Taramelli conclude confessando: — Chi sia l'autore di questo complesso meraviglioso di sculture non saprei dire (e comprende con gli stalli dei monaci, il sedile a tre scomparti dell'abate ed il pulpito), poichè, non essendosi ancora terminata l'esplorazione del ricco materiale documentario che si riferisce all'abbazia, non è ancora possibile affermare con certezza la mancanza di qualsiasi notizia intorno agli artefici cui si devono i disegni e i lavori. « Ma non è tuttavia meno facile, in base all'esame stilistico ed alle analogie con altri monumenti dei paesi d'oltr'alpe, determinarne l'epoca e forse anche l'origine. L'epoca appartiene all'estremo momento, alla massima altezza cui assurse la decorazione ed in generale l'arte gotica, quando essa cominciava ad

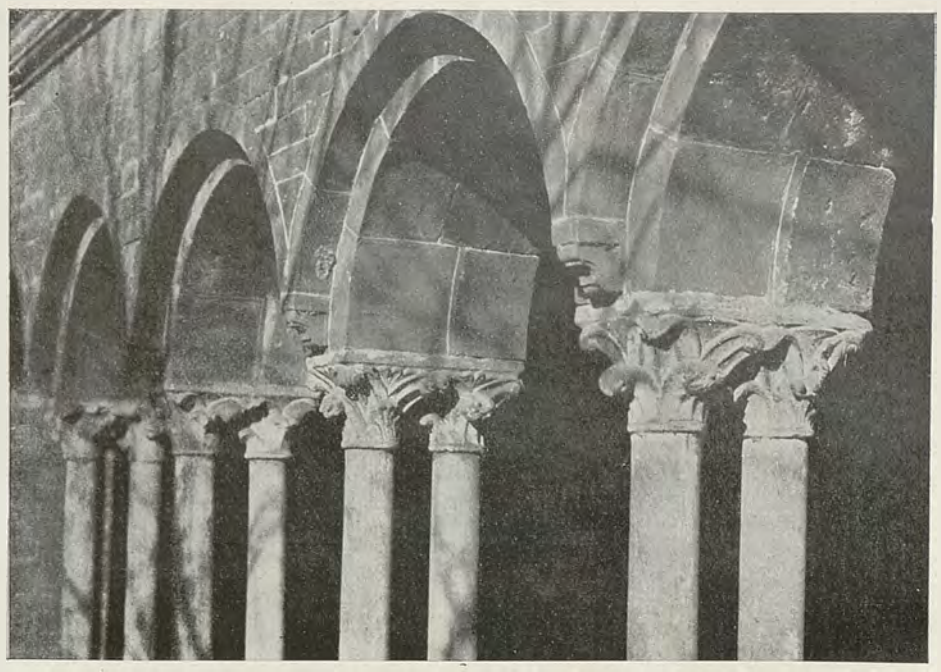


Fig. 97. Arcate nel predetto chiostro.

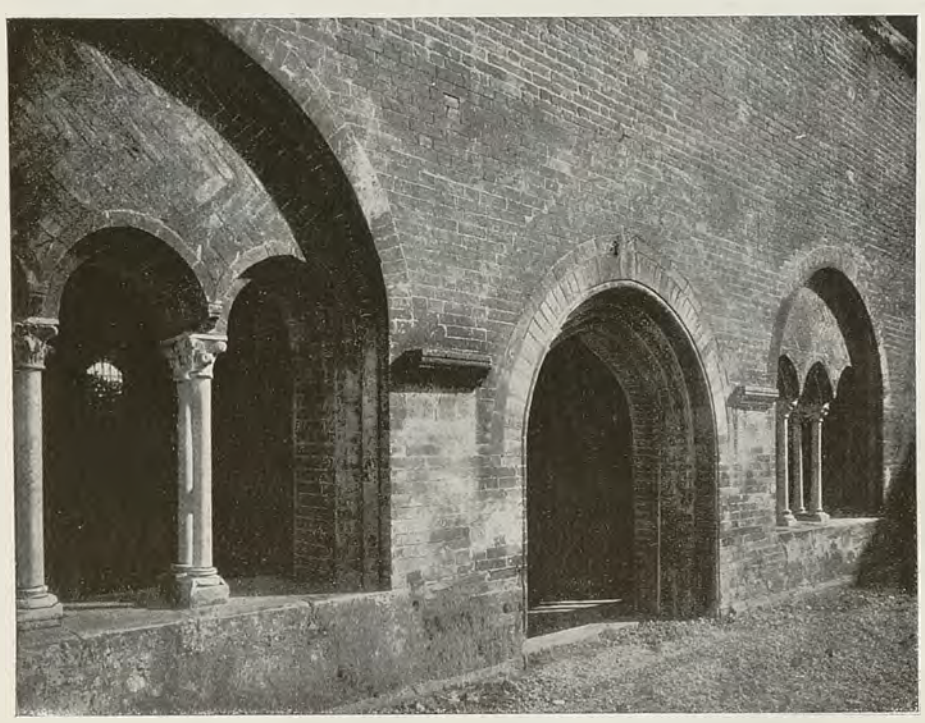


Fig. 96. Archi del chiostro antico nella detta Abbazia.

accogliere, accanto ai severi e razionali elementi, frutto della concezione e dell'immaginazione nordica, i motivi che l'erudizione classica ritraeva dal passato ».

Tutto bene considerato, insomma, il Taramelli affermava che la data possa chiudersi fra il 1510 e il 1530, e l'arte possa riannodarsi a quella dell'Isola di Francia.

Possono all'incontro sembrare di alcuni anni più vecchi il pulpito, che mostriamo nelle figure 98, 99 e 100, e i seggi del priore e de' suoi vicari, che il grande disegno d'insieme e le cinque tavole de' particolari, riprodotti nella effettiva dimensione del vasto mobile, svolgono completamente (dett. da 17 a 22).

Nè in questi seggi nè in quel pulpito s'affacciano le modanature e gli ornamenti della Rinascenza, tra gl'intrecci e i fogliami ogivali, come succede invece negli stalli, di cui abbiamo dianzi parlato. Tutto appartiene al così detto gotico fiammeggiante. E abbiamo voluto trattenerci con una certa insistenza a questi intagli dove lo scalpello e la raspa, lasciando ancora in disparte le grazie e le morbidezze del nostro Quattrocento e del nostro Cinquecento, rimangono contenti del fogliame aspro e delle ingegnosità geometriche d'un modo nordico, quasi medioevale, nel bel tempo della fioritura, anzi della fruttificazione classica.

L'insegnamento del disegno può giovarsi di siffatte combinazioni di curve e di rette, dove all'abbondante varietà s'unisce, quasi diremmo, l'astuzia del compasso, alternando i dolci raccordi con le spezzature nervose, rallegrando la geometria da rosette, da foglie arrampicanti e fioroni e fregiature anche di motivo vegetale — tralci di vite con grappoli, frasche di quercia con ghiande — così negli scanni del priore come nel pulpito.

Il pulpito sta tuttavia nella nave maggiore del tempio abbandonato; sboccia da una mensola a costoloni, sporgente dal grosso pilone che risponde all'ingresso della Sala capitolare, e vi sale una scaletta di legno a chiocciola, col parapetto scompartito da formelle semplici, mentre le formelle strette e lunghe dell'ambone sono all'opposto ricchissime, tutte differenti l'una dall'altra,



Fig. 98. Dettaglio del parapetto nel pulpito della chiesa appartenente all'Abbazia di Staffarda.

tutte divise da contraffortini o gugliettine minute, ove le figure geometriche nascono da altre figure geometriche.

Non è più al suo luogo, è andato a farsi ammirare in una sala del Museo Civico di Torino il magnifico sedile dell'abate, a

tre scomparti senza braccioli intermedii, terminante sopra l'alta spalliera con un baldacchino in curva, cui fa corona una fila di foglie traforate; ma le descrizioni sono vane dove parla il preciso ed evidente linguaggio dei disegni, ai quali rimandiamo il nostro lettore.



Fig. 99. Pulpito ogivale nella chiesa dell'Abbazia.

Tutti questi mobili chiesastici, appartenenti ai primi tre o quattro decennii del secolo XVI, sono, ripetiamo, di maniera ogivale francese decadente, forse eseguiti da artefici francesi. Anche fuor del Piemonte troviamo qua e là in Italia qualche monastero o chiesa o palazzo dove rimane l'impronta dell'arte ogivale schiettamente francese o tedesca; Domenico Gnoli nell'ultimo fascicolo della *Nuova Antologia* (16 giugno) parla di una casa genuina tedesca fatta costruire intorno all' anno 1500 e proprio in Roma da un cerimoniere pontificio, il vescovo Giovanni Burcardo, propriamente Burckard di Strasburgo: la quale casa con la sua torre, su cui si leggeva all' alto *Argentina* (nome latino di Strasburgo), battezzò la via e il teatro. Questo e parecchi altri fatti consimili sono curiose eccezioni nel gran mare dell'arte italiana, salvo che per alcune provincie del Piemonte, come la Valle d' Aosta, per esempio.



Fig. 100. Parapetto del predetto pulpito.

A Saluzzo, da cui Staffarda dipendeva, Margherita, sorella di Gastone di Foix, sposò nel 1492 il marchese Lodovico II. Quando restò Reggente del Marchesato fece compiere il Duomo, non trascurò le fortificazioni, le porte, i ponti; nel suo palazzo di Revello, che racchiudeva sale dipinte con storie di tornei, di cacce e di soggetti mitologici, ella è ricordata da una iscrizione del 1519 — *solercia dive Margarite de Fuxo.* Nella chiesetta gotica erano mobili di finitissimo intaglio, simili a quelli di Staffarda. *Questa madama Margherita marchissa* (così annotava un Saluzzese suo contemporaneo) *non à ateso se non a empirse la borsa e fare bene ad persone de soa patria, li quali la veniano a visitare mudi et lo indomane erano vestiti di seta e domandati Monsignori.*



Fig. 101. Altare del sec. XVII nella stessa chiesa.

La Marchesana aveva fatto ornare tutt' intorno le pareti della propria camera da letto nel Castello di Saluzzo con i gigli di Francia. Nei primi anni dell'Ottocento il Muletti, che stava scrivendo la sua voluminosa storia di Saluzzo, aveva *ancor veduti alcuni di quei gigli aurati sopra il più antico intonaco, colorito in azzurro.* La camera *liliorum* (così era detta) fu testimone di una scena drammatica d' ipocrisia cinquecentesca. Alla mezzanotte, con la spada in pugno, Giovanni Lodovico, fuggito dalla prigione ove Margherita per gelosia di dominio lo teneva rinchiuso, balzando dal davanzale della finestra ch' egli aveva scalata, si piantò minaccioso davanti alla madre. Questa, senza scomporsi, accolse il figlio con amorevole dolcezza e con miti parole di persuasione. Allora Giovanni Lodovico, gettata lontano la spada, si buttò in ginocchio davanti alla madre, implorandone

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

il perdono, giurando di rinunciare ad ogni diritto di potestà, dichiarandosi ubbidiente figliuolo e umilissimo suddito. Tutti e due mentivano; ma la simulazione non giovò a Giovanni Lodovico. Questi fu abate di Staffarda, e fu abate di Staffarda il suo fratello marchese Gabriele, il quale poi, per volontà della corte di Francia, dovette sposare la figlia di un ammiraglio e maresciallo francese.

La politica era francese e l'arte era francese; ma l'arte era migliore della politica.









Fig. 102, 103, 104 e 105. Altarini del Seicento e del Settecento a Roma: in via dei Serviti, all'esterno di Palazzo Doria, in via Mario dei Fiori e alla Porta S. Paolo.

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

Anno XVII — 5° della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1908

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XI.

SOFFITTI E VOLTE NEL PALAZZO DEI PENITENZIERI A ROMA.

— Tav. 31, 32 e 33. Fig. da 106 a 115. —

O splendore della corte papale a Roma nei secoli del Rinascimento presenta ancora tracce fulgidissime nelle numerose chiese, nei palazzi, nelle ville che papi e cardinali e prelati insigni fecero innalzare per la delizia della loro vita e per tramandare il proprio nome alla posterità.

Il palazzo Venezia, la decorazione dell'appartamento di Alessandro VI, di quello di Leone X e di Giulio II, la Villa di Caprarola, quella di Papa Giulio fuori porta del Popolo sono alcune delle molte e molte espressioni del fasto squisitamente raffinato onde seppero circondarsi gli uomini più insigni che governarono nel Quattrocento e nel Cinquecento la Chiesa dell'umile Nazareno.

Fra le più cospicue manifestazioni di questo singolare momento della vita italiana è da porsi il palazzo che prima il cardinal Domenico della Rovere, poi il cardinale Francesco Alidosi e il cardinale Salviati abitarono.

L'edificio fu iniziato per cura del cardinale della Rovere verso il 1470, probabilmente da Meo del Caprino, al quale pare succedesse con l'Alidosi Giuliano da San Gallo, che menò a compimento la fabbrica. Come tanti altri monumenti pregevoli di Roma, anche il palazzo cui Domenico della Rovere dirigeva l'augurio — *Stet domus haec donec fluctus formica marinos ebibat et totum testudo perambulet orbem* — fu barbaramente alterato.

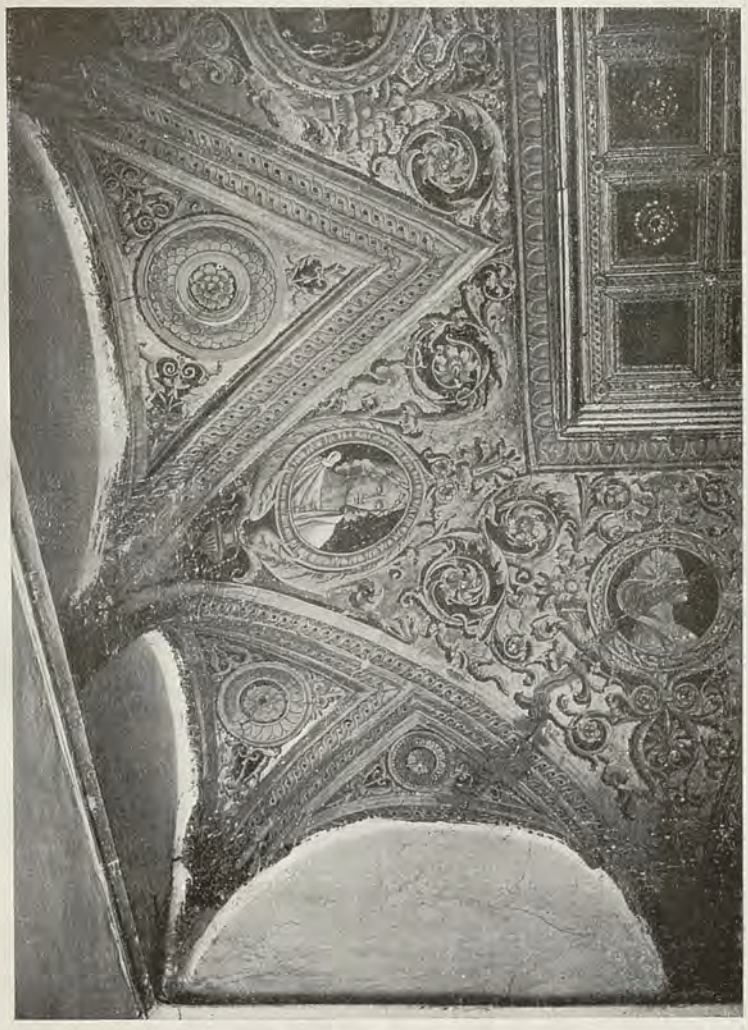


Fig. 106. Angolo della volta in una sala del palazzo dei Penitenzieri a Roma.



Fig. 107. Ornamento di un pennacchio nella detta volta.

L'esterno presenta ben scarsi segni dell'antica venustà: le finestre dalle sagome semplici ed eleganti sono sformate e poste accanto ad altre, aperte senza tener conto del carattere di quelle già esistenti; i graffiti che un tempo ornavano le pareti sono completamente cancellati e qualche povero vestigio si può intravedere soltanto nei lati del palazzo che guardano verso la Basilica di S. Pietro e la chiesa di S. Spirito. Inoltre, mentre la fabbrica si elevava prima isolata, ora è fiancheggiata da miserabili casupole. Nè all'interno la rovina e lo scempio sono minori. Il palazzo che ospitò tre cardinali, che offrì rifugio ad artisti come il Perugino e il Pinturicchio, è ora diviso fra parecchi proprietari e adibito in parte come alloggio dei Padri Penitenzieri, in parte ad asilo d'infanzia. Così che le sale mirabilmente decorate sono quasi tutte ricoperte di uno strato di bianco insolente, e le poche in cui qualche segno della prisca decorazione sopravvive sono sconciamente sezionate da muraglie che toccano il soffitto.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

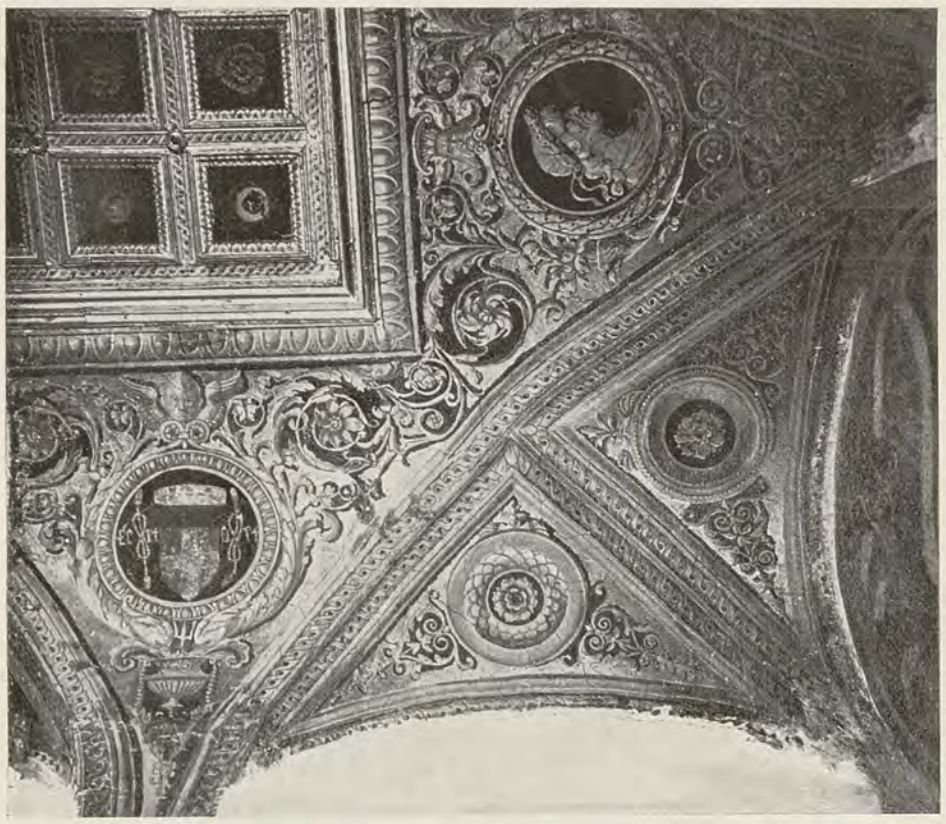


Fig. 108. Angolo della predetta volta nel palazzo dei Penitenzieri.

L' ornamentazione viene ascritta al Pinturicchio e, poichè sur una mensola si legge *XPR 1490,* essa dovrebbe esser ritenuta del periodo giovanile dell'artista. Ma dai pochi avanzi superstiti pare condotta piuttosto dai suoi numerosi aiuti, dei quali egli si servì largamente perfino nelle sontuose aule dei Borgia, ove, oltre la *Disputa di S. Caterina*, che è il massimo sforzo del suo genio, ben poche composizioni o parti di esse si possono ragionevolmente ascrivere a lui.

Una sala presenta frammenti di un soffitto scompartito a cassettoni adorni di rosoni — il soffitto tipico delle chiese e dei palazzi del Rinascimento derivato dagli archi trionfali e da altri monumenti romani. Al sommo delle pareti son disegnate lunette che si accordano al soffitto mediante pennacchi animati da una decorazione fantasiosa ed elegante, da medaglioni, dallo stemma dei della Rovere alternato con quello sabaudo, poichè la culla della famiglia della Rovere fu Torino e quivi il cardinal Domenico aveva fatto sorgere il Duomo. La sala spezzata da un tramezzo, con gli affreschi muti della primitiva gaiezza di colore, perchè un tempo coperti di bianco, può dare soltanto una vaga idea dell' aspetto sontuoso e lieto insieme ch'essa doveva presentare sullo scorcio del '400. Si potrebbe dire che intendesse a mostrare, pur trovandosi a Roma, uno de' maggiori saggi di decorazione del secolo XV. Le linee semplici e quiete del soffitto fan risaltare l'animazione e lo slancio delle linee che segnano lo sviluppo delle lunette e dei pennacchi, e di quelle che costituiscono i vaghi motivi ornamentali. Si ottiene così un insieme equilibrato, armonico e vario. I partiti



Fig. 110. Lacunari in un soffitto del detto palazzo. (Vedi tav. 31 e fig. 112 e 115).



Fig. 109. Pennacchio della stessa volta.

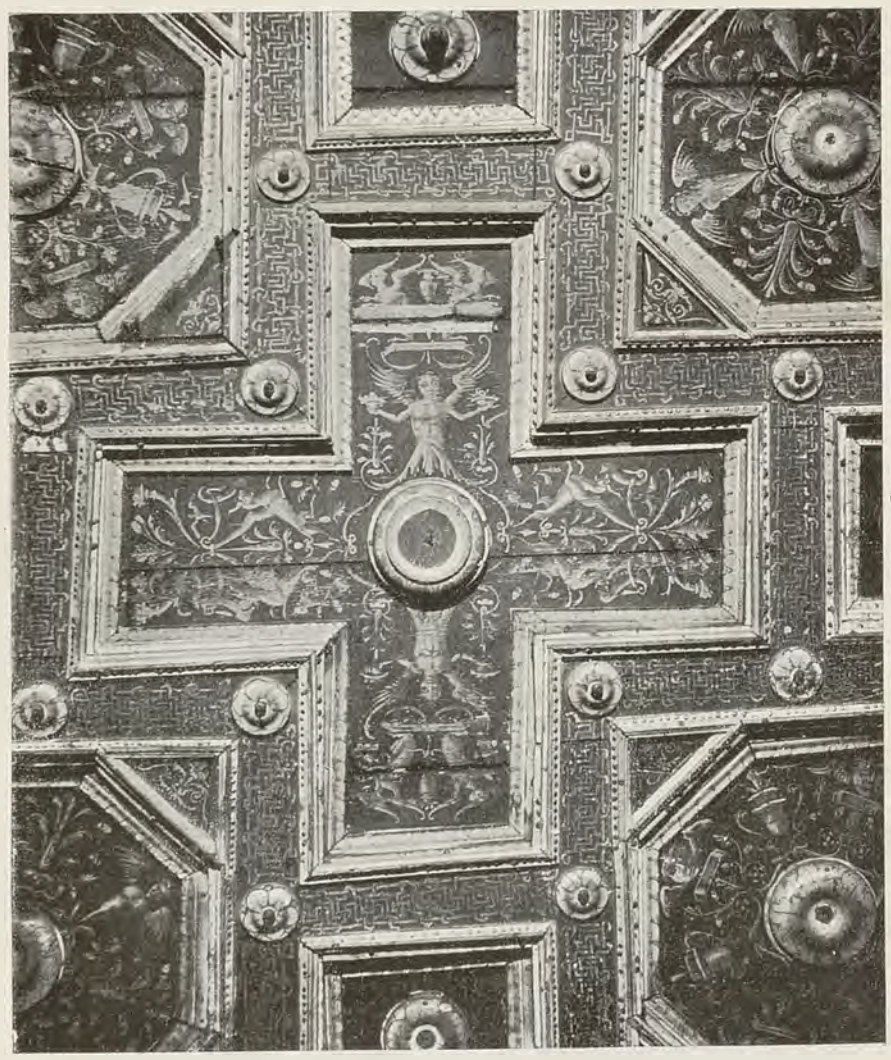


Fig. 111. Parte di un altro soffitto nel medesimo palazzo.



Fig. 112. Soffitto a lacunari dipinti, nel detto palazzo.

ornamentali son concepiti e condotti con bella franchezza, si rilevano leggeri e gai sul fondo, s'intrecciano in svariate combinazioni che sembrano tuttavia generate spontaneamente l'una dall'altra, e riempiono ogni spazio col loro agile ritmo. E fra lo svolgersi spontaneo dei motivi si aprono medaglioni con entro mezzi busti, quasi tutti di profilo, segnati con mirabile purezza. E' notevole principalmente come l'artista abbia saputo infondere nelle figure uno spiccato carattere decorativo, senza alterare il loro carattere umano e vivente, che appare ottenuto con poche linee significative nel movimento del busto, nella vivacità dello sguardo, nella mobilità della bocca.

Un'altra sala, anch'essa tagliata da tramezzi e con gli affreschi assai danneggiati, è più ricca di motivi. Il soffitto è scompartito in ottagoni collegati da rombi adorni di rosoni, mentre negli ottagoni si succedono bizzarri motivi, cavalli marini, centauri, satiri, strani animali, putti, figure umane alterate in corpi ferini, bizzarri trofei... La magnifica ricchezza di fantasia dell'artista che diresse la decorazione appare qui in una delle sue affermazioni più solenni. Nessuno sforzo è dato osservare in questo dispiegamento di motivi che sembrano rampollare agili e freschi come da una sorgente inesauribile. Da essi traspare uno spiccato carattere decorativo, poichè l'artista non si è lasciato trasportare dalla espressione di sentimenti troppo vivi, da urti di passioni; ma ad ogni cosa ha dato una vita, si potrebbe dire, come stilizzata dallo spirito ornamentale (tav. 31, fig. 110, 112 e 115).

Una grazia squisita anima tutto. Si guardi, ad esempio, quello strano uccello di rapina che poggia i piedi armati di artigli su due cornucopie, le quali s'intrecciano riempiendo lo spazio con volute e svolazzi. Si guardi la freschezza di quel putto che sta in tranquillo equilibrio su due cavalli marini, nuotanti vigorosamente con le bocche aperte. Così il centauro che suona un singolare strumento e avanza con passo lento e naturale, sì che pare stia per scomparire al di là della cornice ottagona, e accanto, come per contrasto a tanta placidezza, uno strano pesce tutto arruffato e sbuffante che sembra in procinto di lanciarsi con tutte le sue forze contro un terribile nemico. E ancora: quella giovinetta alata cavalcante un fiero delfino, volta in dietro come a seguire con l'occhio una cosa cara; e l'altra, anch'essa sopra un delfino, in atto di suonare reclinando la testa sulla spalla, quasi vinta dalla dolcezza della musica; e il semplice e bel trofeo con un'asta obliqua sostenente un drappo, mentre due uccelli con le ali sollevate pare stiano in bilico, e al centro domina sopra una specie d'ombrella una testa bestiale adorna di ampie ali spiegate.

Ma, più che a guardarle una per una, queste scene acquistano vita e significazione quando si osservino nel loro complesso così vario nella sua magnifica unità. E' tutto un mondo leggendario e fantastico che si svela all'osservatore, cui pare di esser trasportato fuori del tempo e dello spazio, mentre frammenti di leggende, echi di carmi, balenï d'imagini intraviste in magiche visioni danzano intorno, intensificando la virtù delle figurazioni delineate nei piccoli spazi.

Ma anche se le scene dipinte mancassero, la decorazione sarebbe sempre notevole per la bella divisione del soffitto in forme geometriche, le quali con le loro linee or calme ora animate, col vivace splendore dell'oro, con la finezza dei sobri motivi ornamentali riescono ad avvivare di un lieto riso le camere squallide e sformate. Il saggio più nobile è offerto da tre riproduzioni in cui appare un soffitto scompartito in quadrati e ottagoni collegati da fasce ornate di intrecci geometrici. Nel mezzo di ciascuna forma son rosoni, e rosoni animano le fasce intercedenti fra i riquadri, dei quali gli ottagoni son riempiti con fini motivi francamente segnati e francamente vari nel loro bizzarro intreccio di elementi umani, ferini, floreali, geometrici. Sono, è vero, i motivi dell'arte classica che inspirano l'artista, ma in qual modo son essi trasformati e avvivati! Con quale libertà l'artista li usa, variandoli senza sforzo, intrecciandoli e trasformandoli come se questa fosse la loro naturale maniera di essere (tav. 32, fig. 111).

La decorazione della cappella è la cosa meglio conservata del palazzo, forse perchè la cappella è stata ora abbandonata e sostituita con un'altra pesante e vuota, adorna di finte nicchie con statue dipinte.

L'oratorio è di dimensioni modeste ed ha una decorazione sobria e vaga. La vôlta a botte che lo ricopre va scompartita in quadrati di legno ornati alternativamente con la quercia, stemma dei della Rovere, e con l'aquila dal giglio d'oro sul petto, inse-



Fig. 113 e 114. Volta nel vecchio oratorio del palazzo, con gli stemmi dei della Rovere e degli Alidosi.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO



Fig. 115. Lacunari dipinti nel soffitto rappresentato alla figura 112.

gna degli Alidosi — dei quali il cardinal Francesco successe a Domenico della Rovere nel possesso del palazzo. Nella lunetta di fondo è dipinto un grande stemma dei della Rovere con la iscrizione: *Agi* | *te* | *Mortalis* | *Ocia* | *Qvosci* | *bus* | *et* | *umbra* | *quer* | *cus* | *alit*. A lato di esso son due stemmi a quattro scomparti, due adorni con l'insegna dei della Rovere, gli altri con quella degli Alidosi. I colori sono completamente anneriti, così che l'insieme è privo di quella letizia che le tinte gli conferivano, ma resta l'effetto di sobria animazione e di spontanea eleganza delle linee che, pur succedendosi senza varietà di intrecci, non generano monotonia (fig. 113 e 114).

Qualche altra traccia di decorazione si osserva nelle camere che conducono all'attuale refettorio. Probabilmente queste camere furono adorne al tempo del cardinale Salviati dal pittore Francesco Salviati, il quale venne adoperato in importanti lavori: ad esempio nella decorazione della Sala d'Udienza di Palazzo Vecchio a Firenze e in quella del Palazzo Farnese, benchè fosse maestro mediocre e la sua mediocrità dovesse apparire nella prima metà del Cinquecento, la quale aveva salutato i genî che coronarono l'opera secolare del Rinascimento italiano.

La leggerezza e l'eleganza dei motivi pinturicchieschi non si può notare in queste sale. Citiamo, ad esempio, quei due pesanti festoni che due puttini piuttosto adiposi e di tipo non eletto sollevano con sforzo. Anche le altre figure decorative sono segnate poveramente, senza quella franchezza animatrice, quella purezza di contorni, quella vita nello sguardo, quel decoro che le figure dipinte nei medaglioni e nelle lunette della prima stanza presentano (tav. 33, fig. da 106 a 109).

Qualche altro segno architettonico, scultoreo o pittorico dell'antica fabbrica è qua e là visibile — triste ammonimento alla furia devastatrice del tempo e degli uomini. Ma, anche questi scarsi elementi d'un luminoso passato devono essere conservati religiosamente. I difensori dell'arte e delle memorie patrie peccano assai spesso di esagerazione con non piccolo danno della causa ch'essi sostengono, ma un plauso va dato, sincero e forte, a quanti qualche anno fa si batterono perchè il palazzo, che vide nelle sue sale dispiegarsi la vita lussuosa di tre cardinali e che così notevoli manifestazioni artistiche raccoglie, non fosse abbandonato al barbarico piccone, il quale troppe cose belle di Roma e d'Italia ha distrutte o mutilate.

LUIGI SERRA.

XII.

LA GRANDE PITTURA DECORATIVA.

RAFFAELLO NELLA FARNESINA.

— Tav. 34, 35 e 36. Fig. da 116 a 121. —



QUESTA villa è una delle più caratteristiche espressioni della vita e dell'arte del Rinascimento. Il senso di raffinata e spensierata voluttà che si affermò nella Roma imperiale si risveglia nel momento più fulgido della civiltà italiana, quando la gioja di vivere e il godimento della vita trionfano del terrore dell'al di là e di quella tendenza ad avvilire il corpo che serrò come in un cerchio spasmodico le anime e le menti nel medioevo.

Nella seconda metà del Quattrocento già si delinea questo bisogno nuovo della nuova civiltà, e agli architetti viene affidato, oltre ai compiti consueti, anche quello di elevar leggiadre palazzine, entro a giardini dai viali tracciati in modo da ottenere armonici disegni e prospettive vaghe e improvvise. Così nella villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Cajano, così nella sforzesca di Vigevano, in quella di Poggio Reale a Napoli. Ma fu in pieno Cinquecento che le ville ebbero il loro completo sviluppo: i casini si ornarono magnificamente, presentarono facciate pittorescamente vivaci, furono circondati da viali ombrosi con alti alberi disposti a volte a mo' di templi, animati da statue, busti, urne classiche, con acque sgorganti in fontane, in grotte, in dirupi, generanti rumori o suoni... Superbe manifestazioni di tale indirizzo sono la villa d'Este a Tivoli, la villa Farnese di Caprarola, la villa di Papa Giulio III a Roma, la villa Medici anche a Roma, la villa Lante presso Viterbo. Il Seicento si sbizzarrì in questo genere come negli altri, creando, però, meraviglie.

La *Farnesina*, come villa, non ha una spiccata importanza, ma per la decorazione dell'interno appartiene ai più stupendi saggi di case di delizie innalzate sul principio del sec. XVI. La volle tale Agostino Chigi, senese ricchissimo, che a Roma si acquistò amicizie fra le più cospicue e menò vita lussuosissima, facendosi notare per la magnificenza delle feste, per la sontuosità dei conviti cui partecipavano il papa e cardinali e prelati insigni, per la larga protezione accordata all'arte e agli artisti, come viene attestato non solo dalla Farnesina ma dalla Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, eretta da Raffaello, e da altre opere minori. Quale architetto della *Farnesina* i più proclamano Baldassare Peruzzi, noto a Roma principalmente per il *Palazzo Massimo* al Corso Vittorio Emanuele, con la facciata convessa, e per gli affreschi, invero piuttosto mediocri, dell'abside di S. Onofrio al Gianicolo: altri indicano Raffaello, ma tale ipotesi non ha finora sostegni abbastanza validi. Certo è che la costruzione dovè essere condotta dal 1508 al 1511 circa.

All'esterno la palazzina, se è notevole per sobrietà ed eleganza, non ha più il carattere e la bellezza che presentava nel Cinquecento, quando il giardino la recingeva con lo svolgersi molle e silenzioso dei suoi viali e i diversi proprietarî succeduti al Chigi — i Farnesi dalla metà del secolo XVI al 1731, Don Carlos re delle due Sicilie, Bermudez de Ca-



Fig. 116. La *Galatea* di Raffaello nella Farnesina a Roma.

stro duca di Ripalda — non avevano alterata con inopportuni rifacimenti e mutamenti l'armonia del leggiadro edifizio.

Il carattere di esso si dispiega specialmente all'interno ove le ampie gallerie, le logge, le camere eleganti rivelano la vita gaudente e spensierata che vi si doveva menare e il gusto raffinato del proprietario e la dovizia dei festini. Non poterono certo dolersi le divine Muse se furono più di una volta richieste dei loro favori per dare ala ai canti di coloro che vollero celebrare una delle dimore più squisitamente fastose che vanti il Rinascimento italiano.

La decorazione dell'interno fu affidata a Raffaello, a Sebastiano del Piombo, a Baldassare Peruzzi e ai loro ajuti. Essa è tutta inspirata a scene mitologiche, attinte a varie fonti, fra quelle che per il loro facile significato, per la loro grazia e vivacità potevano rallegrare le pareti di una residenza ove il piacere doveva essere solo signore.

Al pianterreno due grandi logge o sale sono adorne di affreschi sulle pareti e nella vôlta: l'una è detta *La loggia del Giardino,* l'altra *La loggia di Psiche.* Alla decorazione della prima lavorarono Raffaello, Sebastiano del Piombo, Baldassare Peruzzi ed altri artisti minori, dal 1511 al 1514 circa. Gli affreschi furono più o meno restaurati, ma nell'insieme la decorazione è assai vaga e briosa. Nella vôlta son raffigurate alcune costellazioni, negli esagoni i segni dello zodiaco, ne' peducci altre costellazioni, nelle lunette fatti mitologici aventi relazione con la vita dell'atmosfera.

Nella vôlta si vedono *Perseo* e *Calisto,* due scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, poema che servì come principal fonte agli artisti del Rinascimento per composizioni mitologiche. Nella prima è espressa la forza di Perseo, il quale, tenendo per i capelli attorti di serpenti la testa di Medusa, impietrisce, mostrando lo spaventevole volto, uomini e animali, mentre la *Fama* annuncia il suo passaggio vittorioso soffiando a guance piene in un corno. Nell'altra si vede Calisto — che Giove assunse all'empireo, malgrado l'ira di Giunone, la quale la cambiò per gelosia in orsa — seduta sur una biga regolando a fatica la corsa di due tori, mentre puttini ergono le testine tra le masse nuvolose e le stelle circondano la scena leggiadra.

Ambo gli affreschi sono di mano di Baldassare Peruzzi, il quale si dimostra qui, come in tutte le altre opere pittoriche, maestro piuttosto mediocre, benchè lavorasse sotto l'influenza del Sodoma e del Pinturicchio. Il suo disegno è incerto e grossolano, le sue figure non hanno elettezza di forme, non franca eleganza di atteggiamenti e di pose, non fervore di passione, il colore non è accordato, lo sfondo è povero di taglio e di vita. Vi è, però, una certa gentilezza e spontaneità che seduce, quando non sia freddezza. E le piccole scene del genere di quelle che il Peruzzi trattò alla Farnesina sono fra le più adatte al suo temperamento artistico. Anche i segni dello zodiaco sono opera sua e risentono del poema di Ovidio. Si succedono in quest'ordine: l'*Ariete* e il *Toro,* che è incoronato da Europa, mentre Giove le sta dappresso; i *Gemelli,* cioè Leda avvinta al Cigno, e Castore e Polluce appoggiati all'uovo d'onde son nati; il *Cancro* presso Ercole che ammazza l'idra; il *Leone* abbattuto da Ercole; la *Vergine,* cioè Diana, insieme con Erigone, seguite da un cane; lo *Scorpione* e la *Bilancia,* il primo accanto a Mercurio, l'altra presso Marte; il *Sagittario,* cioè il centauro Chirone saettante, accompagnato da Achille; il *Capricorno,* cioè un capro marino, presso Venere eretta sur una conchiglia e circondata da sei colombe volanti; l'*Acquario* indicato da un'aquila che trasporta al cielo Ganimede; i *Pesci,* due pesci nuotanti fra Venere e Amore innanzi a Saturno, il quale ha una falce nella destra e un fascio di spighe nella sinistra.

Il merito essenziale di queste composizioni, come di quelle dei peducci — anch'essi del Peruzzi — è una grande sobrietà nella concezione e un semplice ed elegante adattamento alle linee dei riquadri.

Nei peducci son rappresentate, come si è detto, alcune costellazioni: *Argo* — una donna che solleva lo scudo su cui è figurata una nave; il *Cocchiere*; il *Cigno*; il *Triangolo*; *Pegaso*; *Andromeda*; il *Delfino* cavalcato da un Amorino; la *Saetta* scoccata da Amore; la *Lira,* espressa con Apollo che suona il violino; l'*Altare,* innanzi al quale un sacerdote prega; la *Corona,* che cinge il capo di Arianna, abbracciata a Bacco; la *Tazza*; il *Serpente e il Corvo*; infine il *Cane,* che scherza con un uomo.

Più vive nel colore, più intense nell'azione sono le lunette dipinte da Sebastiano del Piombo, sotto l'inspirazione chiara e insistente delle *Metamorfosi* d'Ovidio. Nella prima Tereo insegue Progne sua moglie e Filomela sua cognata ch'egli aveva prima oltraggiata e poi privata della lingua, così che questa per svelare a Progne la colpa del marito fu costretta a mandarle ricamata sur un peplo la propria storia: le due sorelle per vendicarsi diedero a mangiare a Tereo le membra del figlio Iti, per cui Tereo le inseguì, ma mentre era per acciuffarle, fu cangiato egli in upupa, Progne in rondine, Filomela in usignolo. Nella seconda lunetta le figlie del re Cecrope, le quali custodiscono la cesta di vimini in cui era chiuso il mostro Erittonio, che Pallade aveva ad esse affidato ingiungendo loro di non guardare che cosa entro vi fosse. Nella terza la nota favola di Icaro che precipita per aver voluto volare presso il sole e Dedalo che corre a lui. Segue Giunone seduta sur un carro che due pavoni tirano, mentre l'arcobaleno brilla su di essa. Poi Scilla che taglia al padre Niso un capello per amore verso Minosse, il quale assediava Megara di cui Niso era re. Quindi la caduta dell'incauto Fetonte che aveva presunto di saper guidare il carro del sole. In seguito Borea il quale prende a viva forza Oritia, che gli si voleva negare; Flora, che accoglie il soffio di Zefiro; infine una colossale testa giovanile. Quanto a questa ultima non si può indicare il nome dell'artista, che alcuni vorrebbero Sebastiano del Piombo, altri il Peruzzi, altri, seguendo una infondata tradizione, Michelangelo.



Fig. 117. Favola di Psiche nella Farnesina. — Ottava composizione.

Ma il maggiore ornamento di questa camera, anzi di tutta la *Farnesina,* è la celebre *Galatea* dipinta da Raffaello nel 1514. L'artista si inspirò non solo ad Apulejo, cui ricorse poi per la favola di Psiche, ma forse più alle « *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano de' Medici* » scritte da Agnolo Poliziano e probabilmente a questa:

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



Fig. 118. Favola di Psiche. — Settima composizione.

Due formosi delfini un carro tirano:
Sovra esso è Galatea ch'el fren corregge
E quei notando parimente spirano.
Ruotasi a torno più lasciva gregge,
Qual le salse onde sputa, e quai s'aggirano,
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di sì rozzo cantar vezzosa ride.

Si tratta però soltanto d'ispirazione e, infatti, noi vediamo la scena raffaellesca composta liberamente, con Galatea al centro, eretta sopra una conchiglia tirata da delfini, e in atto di guardare Polifemo; ai lati sono mostri marini e ninfe, davanti un puttino, in alto tre Amorini che scoccano i dardi e un quarto che guarda. L'affresco, che soltanto in poche parti presenta la mano d'aiuti, è stato alterato da restauri, i quali hanno rotta l'armonia del colore e segnatamente del chiaroscuro. La costruzione ha la chiarezza e l'equilibrio propri delle composizioni di Raffaello; i gruppi sono nettamente staccati l'uno dall'altro e tuttavia una mirabile unità pittorica e ideale domina nella scena. L'osservatore vien soprattutto richiamato da Galatea, mossa in atteggiamento di semplice eleganza, con le forme fiorenti in parte nude risaltanti sul rosso del manto e sull'aurea capigliatura svolazzante. La sua espressione è improntata a candida meraviglia e a serena dolcezza. Una spensierata gioja anima le altre figure che si sollazzano fra loro quasi fraternamente, senza che alcun ardore sensuale turbi la serenità della festa. Soavissima grazia spira dai puttini che scoccano i dardi; elegantemente decorativi sono i delfini che arcuano il corpo nella rapidità della corsa. L'esecuzione ha la finezza franca e signorile di Raffaello (fig. 116).

Polifemo, cui Galatea rivolge lo sguardo, è opera di Sebastiano del Piombo, il grande maestro che sancì, primo, l'avvento dell'eclettismo. Veramente della figura dipinta da Sebastiano quasi più nulla è dato di osservare, poichè le pennellate di lui sono state ripassate e alterate in radicali ristauri.

Le gentili e timide scene del Peruzzi, quelle vigorose e possenti di colore di Sebastiano del Piombo, la deliziosa e fresca Galatea di Raffaello fanno di questa sala uno degli ambienti artistici più vari e seducenti che vanti il Rinascimento; quanto di più lusinghevole poteva desiderare il più raffinato signore del Cinquecento.

*
* *

Più armonica nella concezione dell' insieme, più vaga per i soggetti affrescati è la *Sala di Psiche* — un'ampia loggia aperta nel 1517. Fu Raffaello che ne concepì e diresse la decorazione, disegnando i cartoni della leggenda di Psiche, de' quali forse qualcuno egli stesso dipinse e i più affidò ai suoi scolari prediletti — Giulio Romano e Francesco Penni detto il Fattore, che lo aiutarono in molte sue opere, nelle *Stanze Vaticane*, nelle *Logge*, nel quadro della *Trasfigurazione*, Giovanni da Udine e qualche altro.

La leggenda di Psiche è una delle più leggiadre fra le molte formatesi nell'antichità classica, e numerose volte la troviamo riprodotta negli affreschi decorativi greci e romani, specie a Pompei, ove se ne vedono saggi bellissimi. Vi è delineato con abbondanza di graziosi episodi il tenero e pudico amore di Cupido per Psiche. Psiche era una delle tre figlie di un Re, la quale per la sua singolare bellezza attirava da ogni parte i mortali che rinunciavano, per veder lei, a rendere il consueto omaggio a Venere. La dea fortemente ingelosita, affidò al figliuol suo Cupido il compito di punire quella fanciulla, la quale osava contendere di grazia e di bellezza con la più bella divinità femminile che Giove avesse mai creato. Ma anche Cupido fu vinto dal fascino della delicata creatura, e poichè la fanciulla, ormai sola della famiglia rimasta senza sposo, fu per consiglio dell'oracolo di Apollo condotta al sommo di uno scoglio ove doveva trovare uno sposo non mortale, Cupido la attirò in un palazzo incantato con le mura di argento, le colonne d'oro, i palchi d'avorio e di cedro. Vissero così alcun tempo dimentichi l'uno del volere materno, l'altra della famiglia. Ma Psiche desiderò veder le sorelle, e Cupido glielo permise, avvertendola di non lasciarsi sedurre dalle loro insistenze nel voler conoscere chi fosse il suo sposo. Però la ingenua fanciulla, stimolata dallo scherno delle sorelle, che le dipingevano l' ignoto consorte come brutto e perciò timoroso di esser veduto, seguì il loro consiglio di esaminarlo di notte con una lucerna. E qual fu la sua maraviglia quando si trovò al fianco il dio dell'amore, il più soave giovinetto che nascesse giammai! Se non che, essendo caduta sulla spalla del dio dormente una goccia d'olio, egli si partì, lasciando la sposa nella più profonda desolazione, cui ella pensò di por termine gettandosi in un fiume. Ma le acque non la coprirono, anzi la sospinsero dolcemente in prati fioriti; mentre una fiera sorte toccò alle sorelle — perfide consigliere — i cui corpi furono fatti a brani e divorati dalle aquile.

Pertanto Venere, appreso il tradimento fattole dal diletto figliuolo, ordinò a Mercurio di condurre al suo cospetto Psiche, volendo sfogare su lei la propria ira. E quando la



Fig. 119. Favola di Psiche. — Nona composizione.

fanciulla le fu innanzi, dopo averla fatta maltrattare dalle sue ancelle, la sottopose a difficili lavori, desiderando punirla appena la cogliesse in fallo: ma Psiche riuscì a disimpegnarli tutti.

Cupido, smanioso della sua Psiche, ricorse a Giove che, intenerito dal dolore del piccolo dio, convocò il consiglio degli Dei, e in esso accordò solennemente il permesso ai due giovinetti pel matrimonio, il quale si compiè alla presenza degli immortali con un lieto convito cui anche Venere, placata, partecipò, rallegrato da celesti musiche. Il significato della vaga leggenda è chiaro: poichè Psiche vuol dire l'anima, il senso recondito del mito è l'anima umana posseduta dall'amore.

Dieci peducci al sommo delle pareti contengono i momenti più significativi della favola, mentre due grandi quadri al centro del soffitto presentano due vaste composizioni pompose, che fan risaltare la sobria costruzione dei peducci fiorenti sugli archi della loggia e sulle nicchie, e slargantisi come calici di fiori verso il soffitto. Poche decorazioni seducono tanto per la mirabile leggiadria dell'insieme e dei dettagli. E pure, quando la sala fu inaugurata, Leonardo Sellaio scriveva a Michelangelo: *E' scoperta la volta d'Agostino Ghisi: chosa viluperosa a un gran maestro: pegio che l'ultima stanza di palazo assai* (cioè la camera dell'*Incendio di Borgo* in Vaticano). Purtroppo la loggia ora soltanto è chiusa da finestre e il restauro di Carlo Maratta fu, come sempre, fatale alle pitture, le quali tuttavia, se non presentano la purissima grazia dell'Urbinate e quella celestiale bellezza che il suo pennello sapeva dare ad ogni cosa, certo offrono un altro saggio della virtù del Sanzio nel saper comporre le sue scene e distribuirle e adattarle agli spazi.

Nel primo peduccio si vede Venere che confida a Cupido la sua ira verso Psiche e gliela addita perchè ne tragga vendetta. Questo non è di mano di Raffaello come attesta principalmente il chiaroscuro ad ombre torbide e livide luci, mentre a lui si può con molta probabilità ascrivere, almeno in parte, il seguente che rappresenta l'innamoramento di Cupido, il quale indica alle Grazie Psiche. Le quattro figure nello stretto spazio si muovono con semplice naturalezza, adagiandosi mollemente su masse di nubi: due Grazie guardano maravigliate Cupido che mostra loro la deliziosa vergine; la terza guarda in basso sulla terra che Psiche adorna della sua bellezza. Le tre donne ignude con le forme fiorenti, in parte delicatamente chiaroscurate, hanno quella espressione candida, nobile, un po' trasognata che offrono le donne dipinte dall'Urbinate. Cupido non è più il putto grazioso e spensierato che fruga nella faretra o scocca biricchinescamente il dardo: è un giovinetto dalle grandi ali, che la passione rende pensoso. Due magnifici leggeri festoni di foglie e frutti chiudono il riquadro (tav. 34). Anche il terzo richiama Raffaello: esso rappresenta Venere che si lamenta della tracotanza di Psiche con Giunone e Cerere, incontrate mentre si recava da Giove. Così il quarto: Venere ascendente all'Olimpo su un carro tirato da quattro colombe bianche, e il quinto: Venere pregante Giove, il quale seduto sull'aquila guarda con paterna tenerezza la dea crucciata, che esprime la sua doglia con gli occhi dilatati, la bocca atteggiata a grazioso accoramento, le mani aperte con atto gentile. Nel peduccio che segue — Mercurio volante in cerca di Psiche — si deve riconoscere la mano di un aiuto, come vuole l'esecuzione priva di finezza nel modellato e nel chiaroscuro; ma è bellissimo il motivo di questo giovane alato che fende come fulmine l'atmosfera, dando l'illusione potente del volo e riempiendo vagamente il triangolo con le braccia aperte e il manto svolazzante investito dal vento (tav. 35 e 36). Al medesimo aiuto, che si potrebbe identificare col Penni, si può ascrivere anche il settimo peduccio — Psiche condotta al cospetto di Venere col vaso ripieno dell'acqua dello Stige, aiutata da tre Amorini; così l'ottavo — Psiche la quale porge umilmente il vaso a Venere che fa atto di maraviglia ma non di pietà: così il nono — Cupido che ricorre a Giove, il quale, intenerito, lo prende pel mento e lo bacia con atto delicatissimo; così finalmente il decimo — Psiche che ascende all'Olimpo guidata da Mercurio (fig. da 117 a 120). I peducci sono intramezzati da lunette, animate da briosi motivi ornamentali con Amorini in vivaci e variati atteggiamenti, uccelli e diversi animali.

Si potrebbe forse osservare che altri punti della leggenda meritavano di essere rappresentati e che qui vediamo troppe figure le quali vanno e vengono, senza compiere vere azioni. Ma d'altra parte è bene considerare che Raffaello o il committente o qualche suo consigliere avevano scelta la leggenda di Psiche credendola atta ad allietare la loggia di una villa sontuosa, e che, perciò, nelle rappresentazioni furono preferiti quegli aspetti di essa che a un tale scopo potevano cospirare, senza darsi pensiero di sintetizzarne i lati più caratteristici.

***

I due quadri che ornano la volta fingono di essere arazzi attaccati ai festoni e sono chiusi da frangie in cui appaiono gli elementi dello stemma dei Chigi, cioè i monti e la stella. Tra essi è l'insegna dei della Rovere, perchè Giulio II aveva permesso ad Agostino Chigi di prendere il suo nome.



Fig. 120. Favola di Psiche. — Decima composizione.

Uno degli affreschi è il *Consiglio degli Dei*. Giove, circondato dagli dei in svariate attitudini, ascolta il giovinetto Cupido che con infantile franchezza rivolge a lui le sue preghiere, mentre Venere par quasi che interrompa il figliuolo per dire le proprie ragioni. Gli dei, specialmente quelli posti all'estremo, prendono scarso interessamento alla contesa, benchè non fosse raro il caso che a simili dibattiti essi venissero chiamati; però la composizione è animata per la grande varietà delle attitudini, per la vivacità espressiva di certe figure, le quali appaiono tutte improntate a quella serenità che costituisce il carattere dominante di tutto il ciclo, e senza che l'osservatore sia turbato o scosso da forti espressioni di dolore, di passione o di angoscia. Graziosa è Psiche nel suo accoramento, posta in fondo alla scena, in atto di guardare il re degli dei che deve decidere della sua sorte. Mercurio, quasi per darle animo, le offre con gentile atto una coppa d'ambrosia (fig. 121). L'esecuzione di questa scena si deve attribuire in parte a Giulio Romano, in parte al Penni, i quali eseguirono anche l'altro affresco della volta, cioè il

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Convito degli Dei. E' un gaio banchetto nuziale. Si vedono Cupido e Psiche seduti uno accanto all'altra, e si guardano negli occhi mentre le Grazie spargono su essi il meglio dei loro doni; presso la sposa siede Giove che s'appresta a prendere una coppa; gli sta accanto Giunone; intorno si dispongono le principali coppie, Nettuno e Anfitrite, Plutone e Proserpina, Ercole ed Ebe e poi Vulcano, Venere, Apollo, Pane, le Muse; in alto volano le Ore che gettano fiori sui convitati. L'animazione qui è assai maggiore che nella scena precedente, le figure presentano una più ricca varietà di pose e di movimenti.

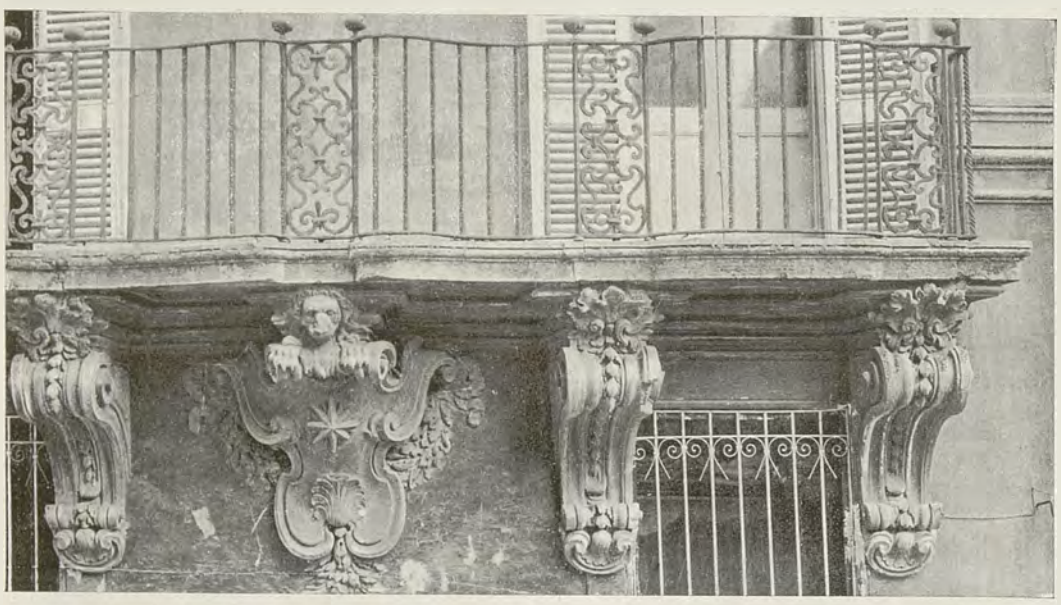
Certo questa non è opera che possa rivaleggiare con le *Stanze Vaticane*, in cui Raffaello dispiegò in tutta la sua pienezza il suo genio, ma qui egli afferma pure quella virtù della « grazia » che dell'arte di Raffaello costituisce una delle doti più evidenti e brillanti.

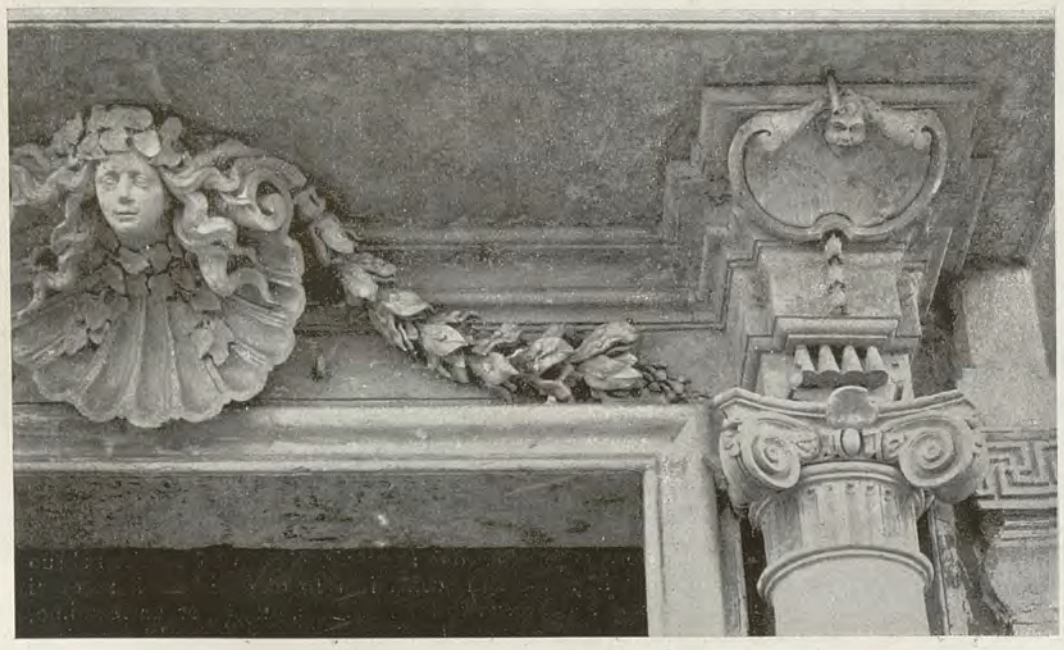
Anche nel piano superiore vi sono invidiati ornamenti — primo fra tutti le Nozze di Alessandro e Rossane, dovute al veloce e possente pennello del Sodoma; ma la maggior parte dei visitatori porta della *Farnesina* due ricordi incancellabili: la *Galatea* e la *Storia di Psiche*.

LUIGI SERRA.



Fig. 121. Il *Consiglio degli Dei* nella Farnesina.





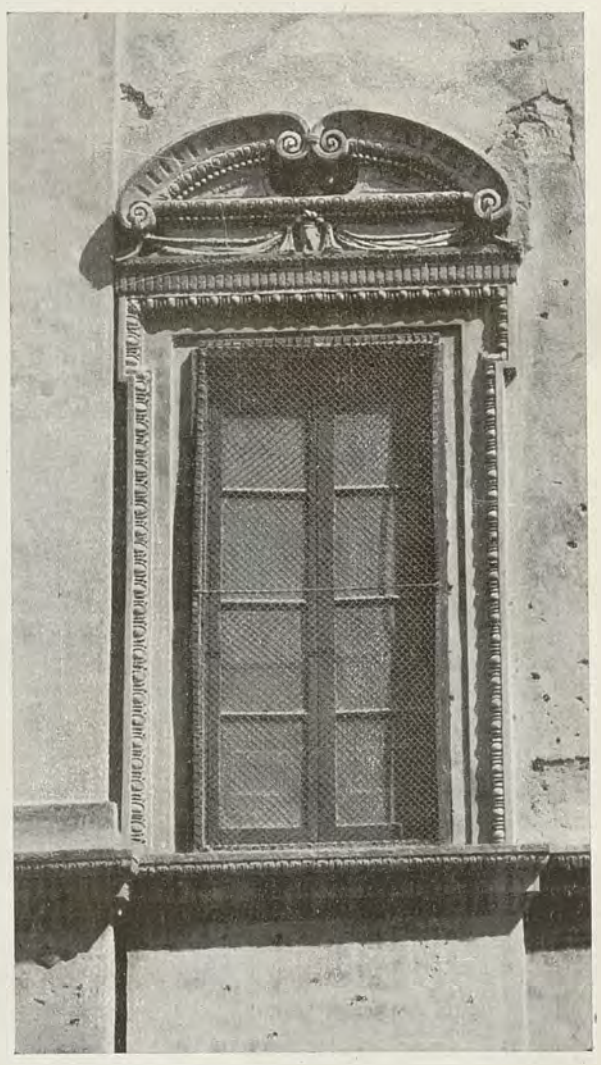


Fig. 122, 123 e 124. Parti di palazzi romani barocchi: poggiolo nel palazzo dei Cinque, sopraornato al portone del palazzo Giannelli, finestra nella casa Medici a Sant'Eustacchio.

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

Anno XVII — 5.° della Nuova Serie. N. 7 — Luglio 1908.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIII.

Le Scuole d'Arte applicata alle industrie nella Mostra didattica di Roma chiusa il dicembre 1907.

(Continuazione. Vedi i Fascicoli 3 e 4).

— Tav. da 37 a 40. Fig. da 125 a 139. —

Si poteva imprendere lo studio delle singole scuole soltanto dividendole in gruppi.

Una partizione era già fatta coll'ordinamento stesso della Mostra, ove tutto il materiale didattico venne distribuito in due sezioni: quella delle *scuole superiori*, raccolte in un recinto a parte, e quella delle artistiche industriali di ordine secondario rispetto alle prime; ossia le *scuole di disegno applicato alle arti e alle industrie*, le *scuole d'arte applicata all'industria*, le *scuole di disegno industriale*, le *scuole di disegno per arti e mestieri*, le *scuole professionali per le arti decorative* e le *scuole speciali* indicanti l'intaglio, l'oreficeria, l'argenteria, l'intarsio, la vetraria, l'arte del legno come meta del proprio insegnamento. Queste scuole speciali, o almeno le maggiori, occupavano anch'esse un recinto a parte.

Noi stimammo di seguire questa distribuzione, integrandola dove essa per difetto di spazio interrompevasi, senza tener conto delle differenze più nominali che sostanziali corrispondenti alle riferite denominazioni, nè della circostanza di essere esse scuole diurne serali e domenicali, con o senza officine. Seguendo queste distinzioni ci saremmo cacciati in un dedalo senza fine.

Opinammo solo di dividere in due sezioni il gruppo delle scuole artistiche industriali in ordine ai mezzi di cui dispongono, e così componemmo quattro gruppi distinti.

1° Scuole superiori d'arte industriale.

2° Scuole speciali.

3° Scuole artistiche industriali con entrate annue superanti le 5000 lire.

4° Scuole artistiche industriali con entrate da 5000 lire in giù.

Quest'ultima divisione per quanto arbitraria e varia di limite, la stimammo necessaria, giacchè, pure proponendoci di valutare le scuole non per differenza reciproca ma in rapporto al loro programma generale, apparivaci ingiusto di considerare alla medesima stregua i risultati di una scuola da mille lire annue di entrata e un'altra da quindici o ventimila lire.

Diciamo *risultati* nel senso di quantità, di varietà, di portato artistico e tecnico delle materie d'insegnamento, non nel senso dell'indirizzo, giacchè la Mostra stessa ha insegnato come l'indirizzo non abbia nulla da vedere con la potenzialità di un Istituto. Una scuola modesta, con pochi alunni, può avere un avviamento più sano, più razionale, più pratico di una scuola doviziosa di mezzi e copiosa di scolaresca.

Ma la divisione in gruppi rispondeva altresì a un altro intendimento da chiarire esattamente.

L'esame da noi impreso, benchè sciolto dai pregiudizi delle consuete premiazioni nelle pubbliche mostre, grandi e piccine, non poteva pertanto escludere la manifestazione di un segno di lode là dove la lode in tutto o in parte era meritata. Che questo segno laudativo rispondesse poi a una medaglia, a un diploma, a una definizione di merito purchessia ciò a noi non premeva. Moltissimo premeva invece che quel segno di lode s'intendesse riferito al gruppo cui la scuola apparteneva e non a tutti i gruppi indistintamente. Così una medaglia d'oro, per citare un esempio, toccata a una scuola superiore, mentre non vale a esaltare oltre misura la scuola minore cui fosse toccata la stessa onorificenza non scema la supremazia della prima rispetto alla seconda.

Divisammo infine, a esame compiuto, di distribuire ciascun gruppo in categorie di merito, tanto per indicare la norma da seguire per una possibile assegnazione di medaglie d'oro, d'argento, di bronzo e di menzioni onorevoli previste dal Regolamento della Mostra, salvo il caso, che la coscienza non ci ha segnalato, di attribuire a qualche scuola di gran lunga superiore a tutte le altre in ogni ramo dell'insegnamento un'augusta ricompensa, quale, ad esempio, il *gran diploma d'onore* che le giurie consuete delle consuete Mostre hanno già invilito non poco, ma che in ordine all'insegnamento, giusta il nostro criterio e il criterio della presente Mostra speciale, avrebbe dovuto essere considerato come l'indice di una suprema eccellenza in tutto, e da tutti, incondizionatamente, riconosciuta e dimostrata.

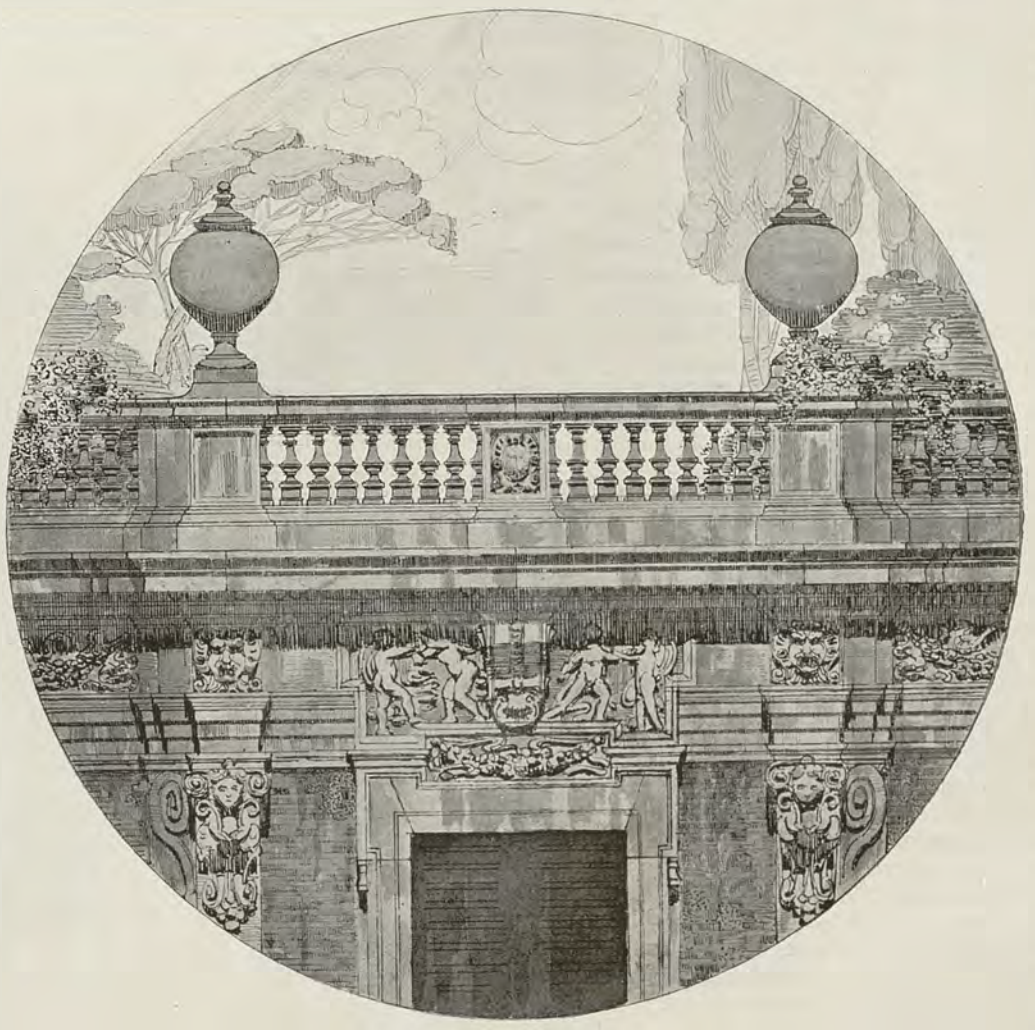


Fig. 125. Scuola superiore di Roma. — Balcone nello stile del Seicento: alunno R. Cervi.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



Fig. 126. Scuola superiore di Roma. — Edificio per Belvedere di stile greco: alunno M. Urbani.

Tutto questo stabilito, passammo allo studio dei singoli gruppi, cominciando dalle

Scuole Superiori Artistiche Industriali

Il *Musco Artistico-industriale di Roma* è di questo gruppo il più antico. Esso conta al suo attivo alunni che oramai occupano il posto di primari decoratori in Italia, il che vale a illustrare la sua storia trentacinquenne e ad affermare il suo carattere di scuola superiore.

Nella recente Mostra, però, siffatto carattere appariva assai meglio dalle cartelle che non dai saggi esposti sulle pareti e sui banchi in giro. Prescindiamo dalla scarsezza di tali saggi rispetto a un grande Istituto, benchè il suo insegnamento sia serale e si svolga in 3 corsi soltanto: la pittura decorativa, la plastica decorativa, e la decorazione architettonica. La scarsezza potrebbe anche rispondere a un criterio di selezione. Ma è bensì la qualità dei saggi, specie delle officine, che non valeva a manifestare quanto le cartelle un grado elevato d'insegnamento.

In esse il corso della *copia*, seguito con sano criterio di scelta dell'originale, vale a dimostrare assai bene la utilità di questo esercizio, atto a far la mano al buon segno grafico e al tocco sicuro del pennello. Meglio che copie, infatti, tali saggi si sarebbero detti, a momenti, *interpretazioni* di artefici dalla mano provetta.

Pregevoli erano le cartelle contenenti i concorsi mensili della composizione pittorica decorativa, intesa in senso largo, nel gran motivo ornamentale, cioè o nel soggetto complesso o, meglio ancora, in tutto l'ambiente. E la esecuzione, che ben risponde a questa altezza d'insegnamento, trionferebbe assai meglio e meglio metterebbe in luce l'insegnamento stesso se fosse portata sino ai dettagli al vero, come usa farsi pei concorsi al diploma magistrale.

È apprezzabile in una scuola della Città di Roma il senso classico cui s'ispirano tali saggi, fra i quali, senza contarne alcuni attaccati alle pareti, figurava un solo, e *non ben sentito*, saggio di *stile libero o moderno;* è apprezzabile, dicevamo, ma sono anche da tener presenti le cose dette su tal proposito nelle considerazioni generali.

Ispirata a un sentimento di larghezza più lodevole ancora, perchè più libera, più agitata, più padrona di sè, è la serie dei saggi di decorazione architettonica, che noi diremmo piuttosto *architettura decorativa*, tanto essa si scosta dal carattere della decorazione subordinata, per assumere quello dell'insieme architettonico vero e proprio. Ma due circostanze ci conciliano con siffatto eccesso. La prima è la qualità dei saggi in quistione, che sono fuori dubbio i migliori di tutta la Mostra e trionferebbero forse anco in una Mostra internazionale di scuole d'arti applicate. La seconda poi, mette capo alla considerazione che Roma è la città nell'edilizia per eccellenza dischiusa a un avvenire ormai più sicuramente fortunato che fortunoso, e assumente tutti i caratteri di una vera e propria industria (*).

Senonchè queste stesse ragioni dovrebbero indurre a *completare* un tale insegnamento e anche meglio della decorazione pittorica, con esercizi di particolari decorativi. Parimenti sarebbe opportuno di ridurre a questi esercizi soltanto l'opera dell'alunno non destinato a divenire decoratore architetto. E anche qui si tenga come ripetuto quanto dicemmo nelle considerazioni generali su questo argomento.

Abbiamo accennato alla plastica. Bisogna riconoscere che delle tre virtù didattiche della scuola questa non è la suprema. Le fotografie dei saggi di plastica dimostrano che essa va di costa, è vero, all'architettura, ma non ne tocca l'altezza e non ne colma le lacune. Quale ausilio, invece, non dovrebbe essa fornirle col grande *particolare* ben composto, ben modellato, e ben definito? Vorremmo

(*) I saggi della Scuola superiore di Roma sono tutti compresi nel presente Fascicolo.



Fig. 127. Scuola predetta. — Edicola di stile greco: alunno M. Urbani.

aggiungere che il tocco rapido, tormentoso, sommario, proprio dello schizzo, affarmantesi in quasi tutte le plastiche esposte dalla scuola romana, se può riuscire talvolta suggestivo, non vale a dimostrare le qualità di una modellatura agile e muscolosa insieme, nutrita cioè di grazia e di forza. Siamo in iscuola di composizione, è vero, ma ciò non vuol dire che la esecuzione debba esserle sempre e del tutto estranea.

Lodevole, per quanto i saggi esposti non ne rivelino ancora le forme più pratiche, il principio di lavorare il masso del marmo direttamente; lodevolissimo se tale insegnamento si diffondesse alla pietra in genere e al travertino in particolare, a quel travertino dalle luci d'oro che, da Michelangelo al Bernini e sino agli ultimi settecenteschi, sembra contenere l'anima dell'architettura e della decorazione di Roma.

Ma col considerare queste linee maggiori di tutto un programma scolastico, non vogliamo già dire che convenga attenersi ad esse soltanto e dimenticare che a Roma altre tradizioni vi sono di arti minori ma non per questo poco pregevoli e rimuneratrici. Alludiamo alle arti del metallo in genere e in particolare a quella oreficeria classica degli ultimi cinquant'anni che ebbe a Roma la culla e la gloria prima di diffondersi e prosperare in altre città vicine. Seguendo tali tradizioni e, sopratutto, mirando ai nuovi adattamenti di tali industrie artistiche, l'officina della scuola superiore dovrebbe riconquistare quel primato della esecuzione tecnica che ora parrebbe contenderle l'officina di sbalzo e di cesello di un'altra Istituzione sorella del Mezzogiorno. Importerebbe infine non distogliere lo sguardo da altre arti cittadine, piccole e grandi, suscettibili di rinnovazione e di sviluppo. Annoveriamo fra le prime la rilegatura artistica, e, fra le seconde, le arti grafiche delle quali l'industria privata romana va assumendo l'esercizio come vogliono i tempi nuovi. Una Scuola d'arte e mestieri e un Istituto di Stato le trattano *ab antiquo*. Le due forze, pare, verranno presto ringagliardite e congiunte, ma non basta. Conviene creare una scuola di artefici, un manipolo di veri maestri della decorazione grafica, dal cartello al calendario, dalla copertina alla testata di pagina del libro, e a ciò, per diritto e per dovere, conviene che intenda il maggiore Istituto artistico-industriale della capitale d'Italia.

La *Regia Scuola Superiore d'arte applicata all' industria di Milano* ha due caratteri particolari, quello di rispondere pienamente e vigorosamente al proprio mandato di scuola superiore, e quello di rispecchiare l'organizzazione dell'industria lombarda, fremebonda e feconda, incurante, in massima parte, delle troppo ascose grazie sottili, degli atteggiamenti iperestici delle forme decorative, pur di conseguirne l' efficacia e la pratica e pronta applicazione. Riconosciuta questa corrispondenza fra la scuola e l'ambiente, se scema forse il merito delle scuola stessa, per quel tanto che le perviene di fuori, si attenuano pure le responsabilità di alcuni difetti che le si potrebbero attribuire, i quali, in buona parte, si riducono quasi agli eccessi delle stesse virtù sue, ossia al predominio della fecondità, della varietà, della vistosità dei saggi esposti sulle accuratezze troppo scrupolose della esecuzione e sulle gentilezze e sulle grazie della loro fisonomia decorativa (*).



Fig. 128. Scuola predetta. — Edicola di stile greco: alunno F. Babini.

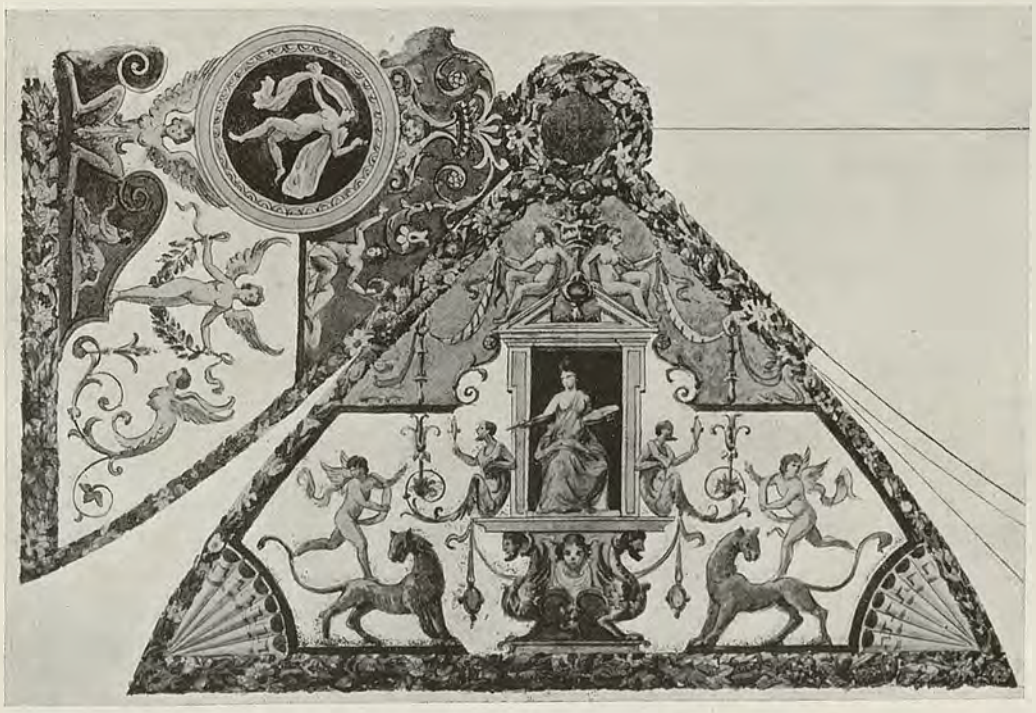


Fig. 129. — Scuola predetta. — Decorazione di volta: alunno A. Bacchiega.

L'influenza esterna proviene, oltre che dall'ambiente, dalla circostanza che gli alunni del grande Istituto milanese, i quali raggiungono quasi il migliaio, già forniti di studi elementari e preparatorii e quasi tutti già destri al lavoro dell'officina da essi frequentata durante il giorno, chiedono alla scuola la cultura artistica soltanto necessaria all' industria da essi esercitata. Ond'è che, sin dalle prime sezioni del triplice corso superiore, ossia dalla sezione della *copia* o *imitazione,* come essi la chiamano, manifestansi le applicazioni alle diverse arti industriali e decorative che si esercitano nella regione lombarda, dalla stoffa alla ceramica, dall'intaglio ai ferri battuti e alle vetrate artistiche, dall'oreficeria alle arti grafiche, dalla mobilistica all'architettura ornamentale e sino alla decorazione interna degli edifizi. In questi saggi, eseguiti generalmente con molta bravura, e in certi casi, come nella copia delle stoffe, anche con eccessiva verisimiglianza, notavansi le copie da esemplari grafici e quelle dal vero. Le prime sono bene intese, non lo neghiamo, specie allorchè si tratti di copia da fotografia o eliotipia di oggetti opportunamente scelti e riprodotti a varia scala, con vario sentimento di segno, corrispondente al vario ramo d'industria trattato dall' alunno e talvolta sino vivificando il soggetto col colore che si suppone essere il colore naturale dell'oggetto preso a modello. Non nascondiamo però che vorremmo su questa prima categoria di esercizi primeggiasse la seconda, ossia quella delle riproduzioni dal vero, sia per le ragioni addotte nelle considerazioni ge-

(*) I saggi della Scuola superiore di Milano sono compresi nei vari Fascicoli precedenti del corrente anno.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

nerali, sia perchè di tali riproduzioni la Scuola stessa mostrava non pochi esempi veramente ammirevoli.

Abbiamo accennato alla soverchia verosimiglianza delle copie dalle stoffe per una ragione pratica d'indole generale. Ove tali esercizi fossero fatti per addestrare la mano ad una esecuzione, diremo così *illusionista — trompe l'oeil* — e riconosciutane la utilità, non intenderemmo perchè essi non si diffondano a tutti gli altri rami d'industria contemplati dalla scuola, comprese le arti grafiche, cui solamente tali



Fig. 130. Scuola superiore di Roma. — Stendardo: alunno A. Bacchiega.

esercizi riuscirebbero più utili qualora si dimenticassero per un momento i miracoli della tricromia. Ma poichè essi rispondono alla sezione dei tessitori osiamo far riflettere se sia vantaggioso un tale esercizio o piuttosto l'altro della trascrizione esatta di disegni a scala maggiore per l'opera della *messa in carta* in cui, si può dire, sta l'anima del telaio.

I disegni di piante e di fiori a chiaro-scuro e a colori sono considerevoli ed alcuni addirittura eccellenti, ma in essi predomina troppo spesso il senso del colore su quello della forma, il valore della macchia pittoresca sull'indagine costruttiva. Sono utilissime le prime qualità, non diciamo di no, ma non meno utili sono le seconde, non fosse che per correggere appunto la tendenza locale corriva all'effetto rapido *d'insieme* più che alle cure studiose della esecuzione, tendenza che l'Esposizione ha dimostrata essere comune alla generalità delle scuole lombarde, salvo rare eccezioni.

Fuori del campo preparatorio, ossia nei corsi superiori di composizione, tali tendenze si affermano meglio e meglio si organizzano a sistema in conformità dell'accresciuta cultura dei giovani e dell'ampiezza stessa dell'insegnamento. E che la composizione, nel suo triplice aspetto, pittorico, architettonico e plastico, sia ampiamente trattata, e in ogni maniera di applicazione, non è chi possa negarlo. E, con l'ampiezza di programma, manifestasi pari pari la libertà di scelta in ogni secolo dell'arte e in ogni foggia di stile, non escluso il *moderno* che diventa troppo spesso, specie in alcune categorie di saggi, il *modernismo dommatico* d'ogni principio e d'ogni confessione, anche di quelle che meno si attagliano alla nostra coscienza e alla nostra fede italiana.

La composizione pittorica — diciamo *pittorica* alludendo non soltanto al fine ma altresì al mezzo di espressione — la composizione pittorica, adunque, è la più prosperosa. Ogni arte vi è rappresentata e variamente, fra quelle che abbiamo testè ricordate a proposito del corso preparatorio, e ne raggiungono ogni sviluppo. E una rassegna più che doviziosa, pomposa addirittura, la quale, partendo da umili primordi, tocca le vette supreme della decorazione, sino degli ambienti, fra i risalti dell'architettura, i giuochi di luce della plastica e le illusioni della prospettiva.

E a proposito di plastica, diremo che essa, per sè sola, non tace in tanta febbrile manifestazione di studi. Senonchè, per quel tanto almeno che ne diceva l'album fotografico, la sua estemporaneità veste troppo sovente di sè la inconsiderazione, come le sue facilezze troppo spesso trascendono nella banalità. Rarissime sono le forme elette della composizione modellata, e neppur queste espresse con definita dignità di movenze e di tocco.

Il corso di figura corona il grande organismo didattico di questa scuola superiore dalle cento facce e ne colma ancor una, quella dell'applicazione tutta moderna della figura al cartello e ad altri minori soggetti delle arti grafiche ornamentali. Non diremo che tutti questi esercizi sieno all'altezza di una magistrale Accademia del nudo — siamo in una scuola d'arte applicata —, come non diremo che tutte queste applicazioni riescano, quanto alcune, ugualmente felici, ma la via da seguire è ben quella per rispondere a quest'altro bisogno dell'industria moderna, malgrado le imperfezioni che vi si possono qua e là riscontrare e che rientrano in quel carattere più pronto che riflessivo, più sintetico che critico onde tutta la scuola s'informa e che noi abbiamo già definito. Certo sarebbe preferibile che a una produzione alquanto più raccolta corrispondesse un più alto senso di perfezione, ma non possiamo dimenticare che la decorazione, la decorazione industriale sopratutto, è disciplina di fecondità e di prolificazione. Valga a farne fede la moderna scuola inglese, di sua natura aristocratica, e uno dei maestri che più ne impersona il carattere, il Walter Crane, l'artefice dalle rapide visioni ornamentali e dalla mano sempre pronta ad esprimerle. Guai se una città come Milano, ansiosa, fervida, urgente nel produrre, possedesse una scuola d'arte decorativa, tarda, sterile, irresoluta; ma buon prò per essa e per le sue produzioni, se alla gagliarda opera didattica da noi riconosciuta e lodata nella grande Scuola lombarda venisse congiungendosi via via una più pura visione della grazia e una più studiosa indagine della bellezza.

La *Regia Scuola professionale delle arti decorative industriali di Firenze* ha una costituzione più complessa delle due precedenti scuole, dappoichè se, come la consorella di Milano e, a differenza dell'altra di Roma, non ha officine, svolge l'insegnamento dai primi corsi elementari sino alla composizione, ed ha, inoltre, un corso

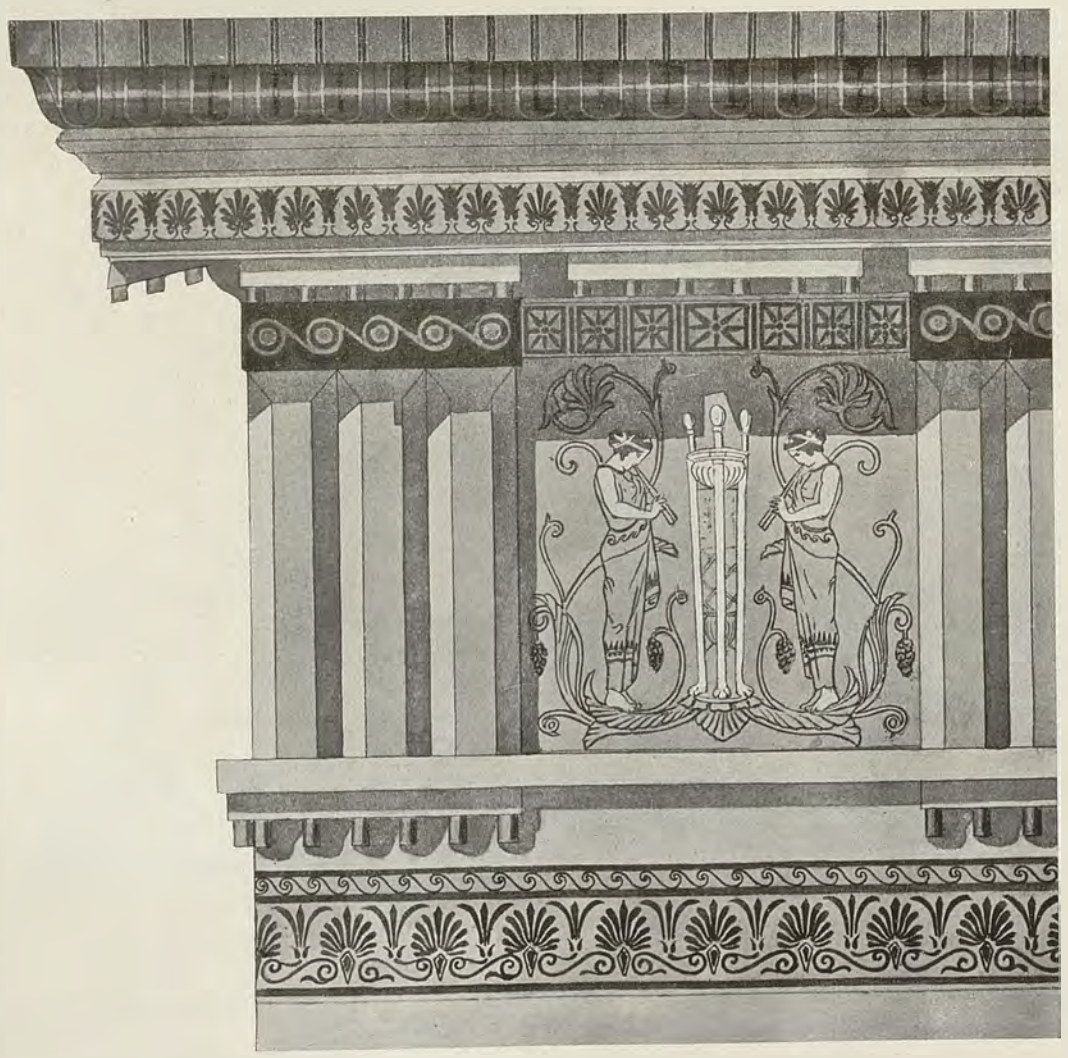


Fig. 131. Scuola predetta. — Trabeazione dorica policroma: alunno U. Amati.

magistrale di cultura preparatoria agli esami di abilitazione all'insegnamento artistico-industriale.

I corsi sono diurni, antimeridiani, di guisa che l'alunno ha l'agio di frequentare, almeno in parte, le officine della città. Anche questa scuola, adunque, ha un certo legame immediato con l'ambiente esterno che del resto rispecchia per altre ragioni facili a intendersi.

Firenze, e tutta la Toscana con essa, è la terra ognora solcata dal vomere della Rinascenza, terra non poco restia, per ciò, alle nuove concimazioni e alle nuove germinazioni dell'arte ornamentale, frigida, tardiva, chiusa nella nobiltà del suo grande passato, paga della suprema correzione delle sue linee architettoniche, delle sue armoniose movenze plastiche, delle sue mille parvenze gentili.

Per un ambiente così fatto, dove la vita artistica industriale, se non giace inoperosa, certo non si affanna a produrre, e dove non poche pubbliche manifestazioni d'arte moderna, specie nell'architettura, dicono quanto male vi prolifichi ogni germe di novità, la scuola fiorentina — è debito dichiararlo — compie veri sforzi di buon volere e raggiunge risultati efficacissimi.

Nei corsi elementari persevera nell'uso dell'esemplare grafico di disegno, ma è ben essa la scuola che ha ammanita per sè (un po' anche per gli altri, è vero) quella serie di tavole delle quali abbiamo discorso nella prima parte di questa Relazione, e che, qualora fosse tuttavia raccomandabile l'uso di tali modelli, sarebbero fra i migliori del genere. Ma è altresì questa la scuola — e forse la sola — che sin dai primi anni avvia l'alunno alla composizione ed agli esercizi di memoria, e gli uni e gli altri svolge ampiamente, non solo in ordine alla varietà dei temi, ma — tenuto conto della qualità e della quantità della scolaresca — anche in ordine al numero. Lodiamo questo indirizzo, anzi lo segnaliamo altrui come esempio imitabile. Solo vorremmo che allo schizzo *ex tempore*, segnato bravamente o a matita o a penna, e, con pari libertà, toccato all'acquerello, tenesse subito dietro qualche disegnino ben definito, comportabilmente alla iniziale cultura dell'alunno, o, magari, qualche dettaglio soltanto, eseguito con quell'amore della forma che è manifesto nella scuola fiorentina e che, in questo caso, varrebbe a sincerare per quanta parte i segni tracciati entrino per davvero nella coscienza del giovinetto alunno (*).



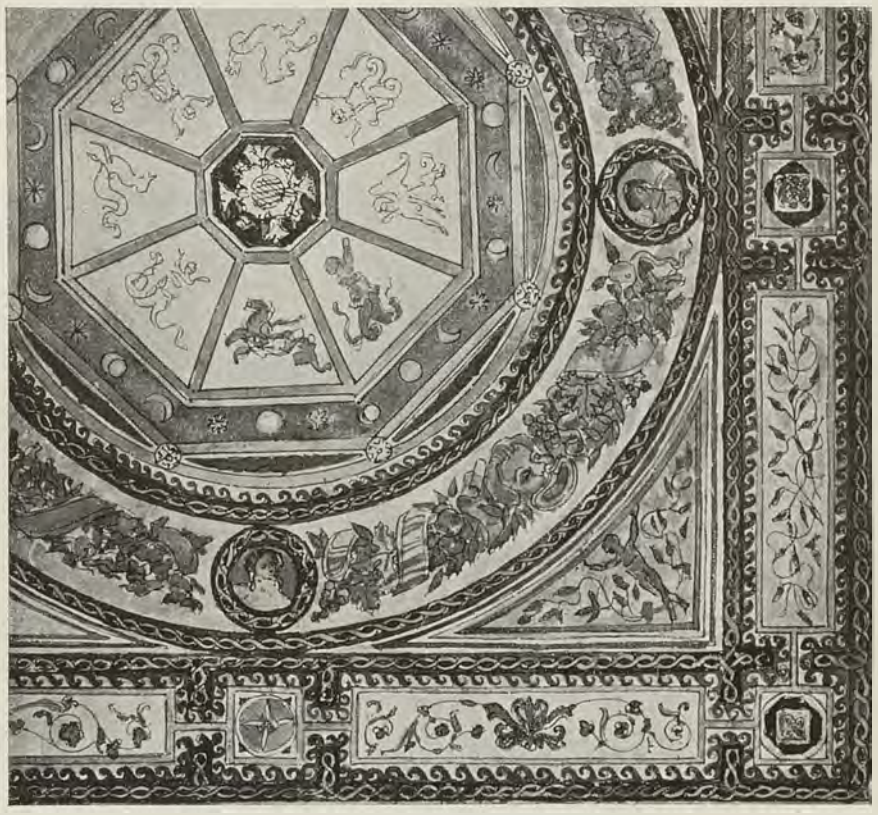


Fig. 132 e 133. Scuola predetta. — Pavimenti in musaico: alunni E. Meschini ed F. Mercatali.

Abbiamo accennato all'amore della forma. A differenza di quanto si è detto per l'Istituto di Milano, bisogna riconoscere che la scuola di Firenze assai di rado l'abbandona, come mai non abbandona (le due cose stanno un po' assieme) il senso della buona esecuzione, al che aggiunge uno speciale *decoro scolastico*, se così possiamo definire l'ordinamento dei saggi e la bella maniera di presentarli. Così fosse visibile, con pari lucidezza, quella storia didattica dell'alunno e delle opere sue da noi accennata e invocata nelle considerazioni generali.

(*) I saggi della Scuola sup. di Firenze stanno nei Fascicoli 1 e 3 del corrente anno.

Il disegno geometrico e tutti gli esercizi affini sono via via trattati, sino all'ornato architettonico, con metodo giusto e con coscienza e diligenza somma, il che rientra nelle qualità tradizionali della scuola e dell'ambiente; ma perciò appunto tali qualità vi restano stazionarie ubbedendo a quella legge fatale onde la consuetudine è bene spesso la inimica d'ogni nuova e buona iniziativa. E' facile intendere che alludiamo non a necessità di mutare un tale ordine di esercizi, ma sibbene alla possibilità di applicarli a novelle ricerche geometriche ornamentali. Pregevoli i disegni ad acquerello di piante, di fiori e di qualche animale, esercizi per lo innanzi o trascurati affatto o non trattati con tanta cura. Tuttavia si sente che tali esercizi, svolti per dovere di programma, sono come sovrapposti a una assisa primaria di studî più amati, volti alle forme morte dell'ornamento fiorentino. E pensare che niuna città come Firenze, ricca di verzura, sorrisa da giardini e da ville fiorite non meno che dalle antiche tradizioni floreali del bel Quattrocento, potrebbe dischiudere il grembo dell'arte ornamentale alla virtù ispiratrice di queste forme di natura gentili e gioconde.

Ai saggi a tempera e all'acquerello dei consueti gruppi di oggetti varii fra pieghe di stoffe, sia a chiaroscuro, sia a colori, volgemmo uno sguardo attento, notando nei secondi, fra pregi sensibili di esecuzione, disarmonie e stridori di tinte da richiamarvi sopra l'attenzione e la cura dei maestri.

I corsi di composizione, vuoi quelli riferibili all'architettura, alla pittura e alla plastica decorativa, vuoi quelli rispondenti a specifiche applicazioni industriali, quali la mobilistica, l'intaglio, l'intarsio, la stoffa, il ferro battuto, l'oreficeria e la ceramica (quest'ultima forse troppo freddamente trattata rispetto alle tradizioni locali) svolgonsi, più o meno, come conviensi a una scuola superiore. Del primo maggiore ordine di studi erano notevoli sopratutto i saggi esposti alle pareti: una composizione decorativa per soffitto a volta, un'altra per sala di ricevimento, un'altra per biblioteca — commentata dalla sezione — e grandi fregi decorativi, ben concepiti e ben eseguiti, a taluni dei quali non era estranea la figura umana che, del resto, entra nell'ordine degli studi stabiliti dal programma e svolti dalla scuola. La cui visione sincera — conviene anche una volta ripeterlo — non si distoglie troppo dal tradizionalismo puro e segnatamente dalla Rinascenza, che vorrebbe ancora essere, e pur troppo non è, una perenne fonte di vita. La stessa plastica, che, a differenza delle scuole precedenti, spiega tutte le sue doti formali, sia nell'insieme sia nei dettagli, e che si palesa in ogni opera — e ve ne ha di ragguardevoli — come in ogni piccolo motivo, di una suprema nobiltà e di una suprema coscienza, la stessa plastica, dicevamo, se apre l'animo alla lode, v'insinua pure il desiderio di un palpito nuovo, di una sensazione inattesa.

« Ancora da Firenze » vaticinava un giudice autorevole fuori della Mostra, al cospetto dei saggi eccellenti che la scuola fiorentina esibiva

POLITECNICO BIBLIOTECA di MILANO



Fig. 134. Scuola predetta. — Lacunare di soffitto: alunno C. Vignaroli.

nel concorso per l'abilitazione all'insegnamento artistico industriale: « ancora da Firenze a noi verranno un giorno i fiori novelli dell'arte ». E noi non diciamo di no, se una virtù fatale, come quella delle antiche navi di Pisa reduci dall'Oriente, sarà capace di trasfondere in quelle nobili vene una nuova onda di sangue generoso. Si adoperi intanto la scuola ad attingerne qua e là qualche stilla, specie alla fonte viva di Natura, e faccia di corroborarne sè stessa e di nutrirne i propri figliuoli.

Il *Regio Museo artistico-industriale di Napoli* attirava a sè gli sguardi più vivi dei visitatori intelligenti non meno che quelli del grosso pubblico. Il richiamo era logico. Al posto in cui, salvo i pochi saggi di Roma, tutti gl'Istituti del gruppo non esponevano altro che pagine di carta disegnata o dipinta — escluse in massima anche le plastiche — l'Istituto napoletano faceva una larga rassegna di prodotti d'officina ordinatamente disposti. Lì alcuni mobilini in legno e ceramica, altrove tutta una camera da letto in mogano e acero tinto con finimenti di bronzo dorato (fatta completa da una parete ornata e da un saggio di pavimento), da un canto una copiosa e assai piacente collezione di fregi in terra cotta e di vasi modellati o torniti di vario colore, da un altro un'accolta di fregi, di *lambris*, di tondini, di vasi maiolicati e dipinti, ove una vetrina di oreficerie o un gruppo di buone fusioni in bronzo e di lavori cesellati e sbalzati con evidente perizia, ove una vetrina d'incisioni in rame e in acciaio, e così via via. Sino nel breve numero delle cartelle alcune contenevano saggi tecnici soltanto e lodevoli di litografia e cromolitografia, ovvero di incisioni in legno, i quali, benchè nulla avessero di comune con l'ornamentazione, rivelavano la pratica di ottime mani bulinatrici (*).

A chi osservasse che la scuola di Napoli impiega entrate poco meno che triple di quella di Firenze, con un numero quasi pari di alunni, e assai più del doppio di quelle della scuola di Milano, con appena il quinto della scolaresca di questa, sarebbe facile fare avvertire ciò che richiede l'esercizio di tante officine con l'insegnamento e gl'insegnanti relativi. Vero è che di siffatte officine una, la ceramica, e quindi l'officina delle lavorazioni metalliche, arieggiano — quella più, questa meno — il tipo maggiore di officine da noi descritto, ma ciò non esclude la organizzazione vasta dell'Istituto. Siamo dunque al cospetto della scuola di maggior ordine fra le maggiori, della scuola del ciclo compiuto, come fu vagheggiata e attuata dal suo fondatore, della scuola dal triplice elemento costitutivo: *museo*, *scuole*, *officine*.

Conviene riconoscere però, che non alla sola circostanza generica di essere la massima parte delle opere esposte opere di officine, ma alla qualità intrinseca del miglior numero di esse dovevasi l'attrattiva esercitata dai prodotti del Museo artistico-industriale di Napoli. Uno spirito agile parea trascorrere da una maiolica a un mobile e da questo a uno sbalzo, un alito di freschezza attinto direttamente alla natura, più che a un definito proposito di novità, pareva vivificasse quella terra cotta o quel piccolo ninnolo in bronzo floreale, un senso di correzione, confinante, se mai, con la timidezza di trascendere al volgare, qualche lontano spunto classico greco-campano, una sottile essenza di buon gusto, di naturale signorilità commentava quella o quell'altra linea di oggetto, definiva quella o quell'altra movenza di rilievo, illuminava quella o quell'altra armonia di colore, conquistando la generale simpatia. Tutto ciò, se non rispecchiava — e mette conto osservarlo — una tradizione locale, congiungevasi in certo modo alle tradizioni della scuola stessa che, alla distanza di vent'anni da ora, quando non anche apparivano presso di noi gli accenni di un movimento novatore nel campo della decorazione e dell'insegnamento, aveva rivelato, in quelle medesime aule della Mostra, accanto alle istituzioni compagne, tutto un indirizzo nuovo, giovanile, ricco di promesse. I suoi disegni, i suoi acquerelli e le sue plastiche dal vero di piante, di fiori e di animali, svolti parallelamente allo studio del classico locale definivano il carattere dell'insegnamento. Le sue ceramiche naturaliste, i suoi bronzi, fra classici e veristi anch'essi, gli sbalzi, le litografie e non pochi altri prodotti delle sue officine dimostravano la vitalità di queste sino a far loro guadagnar la mano alla loro naturale maestra e signora, vogliam dire alla *Scuola*.

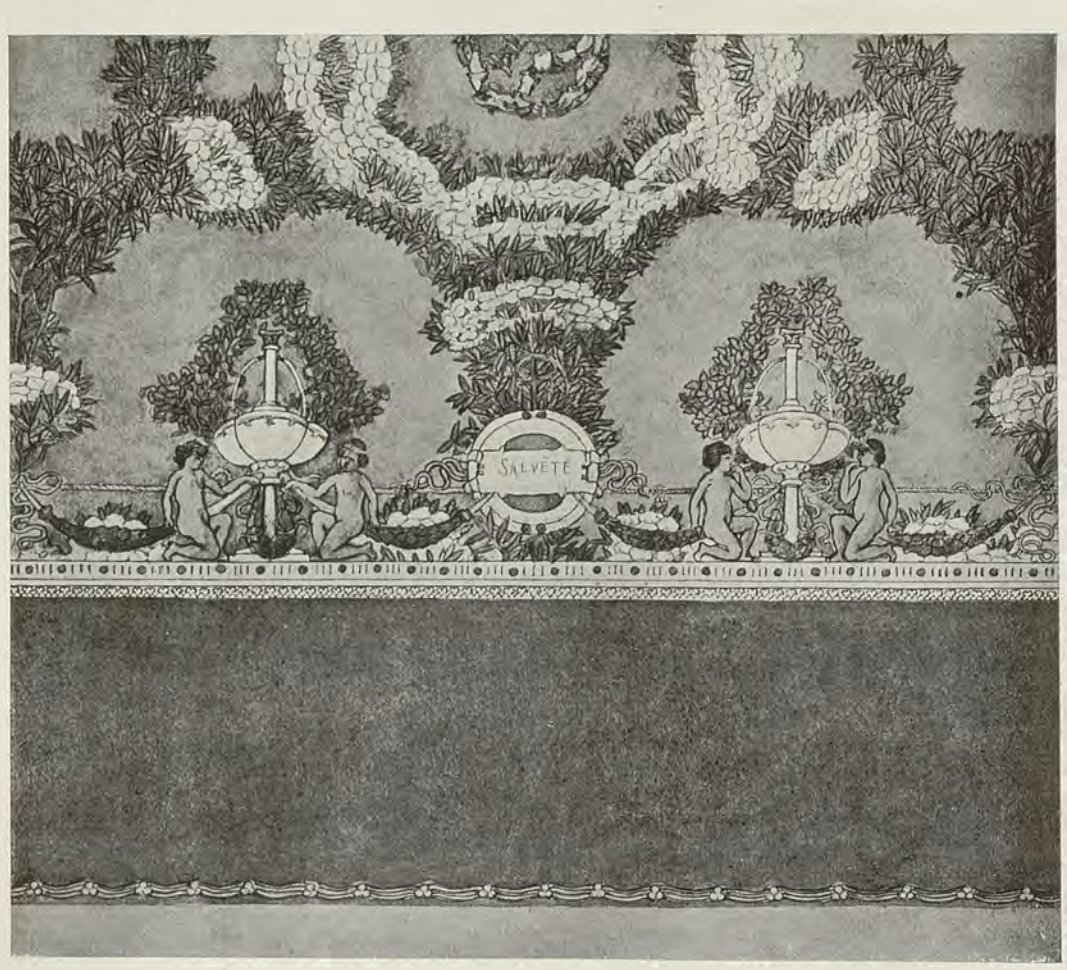


Fig. 135. Scuola predetta. — Decorazione per sala terrena con lo sviluppo della volta a botte nello stile libero: alunno G. Spinelli.

(*) I saggi della Scuola superiore di Napoli sono compresi nel Fascicolo 4 del corrente anno.

In questo nascente dissidio fra le due forze del già valido Istituto è da ricercare il segreto della sua consecutiva debolezza (segreto svelato, del resto, nella pubblicazione del settennio decorso, da noi a più riprese richiamata) e che non l'intelligenza, non l'ardore, non la tenacia, per non dire lo sforzo, dell'attuale dirigente artistico dell'Istituto, messi in aperta luce dalla Mostra stessa, son valsi a comporre. La Mostra, del resto, lo attestava anche a traverso il meritato successo dei prodotti d'officina da noi mentovati e lodati.

Un primo squilibrio, infatti, era manifesto fra questi stessi prodotti.

Come mai da saggi di stipetteria quasi infantili e da quel miserando caminetto in legno e maiolica dai tralci di glicine, e dall'altro, non certo felice, in cui era ricacciato il bel ramo fruttifero d'arancio, disegnato e recato in maiolica da mano praticissima, come mai, dicevamo, si passasse d'un tratto alla camera da letto elegante, equilibrata, insieme così sterile e meschino da rendere incomportabile all'Istituto in quistione il titolo di Scuola superiore di Arte decorativa. Passiamo su alcune altre contraddizioni di natura affatto secondaria, ma manifesta, in ordine al *buon gusto* dominante di questa mostra, il quale restava non poco offeso, qua e là, dalla presenza di opere che meglio sarebbe stato non esibire, e fermiamoci invece sul nodo vitale dell'argomento, ossia sul dissidio fra officine e scuola, il quale saltava agli occhi di chiunque appena appena dischiudesse le cartelle che adunavano i documenti dei corsi scolastici.

Distinguiamo di tali documenti quelli relativi a tutto l'insegnamento elementare e preparatorio e quelli che avrebbero dovuto corrispondere all'insegnamento superiore, ossia alla composizione pittorica, plastica e architettonica riferibili alle maggiori e alle minime applicazioni industriali. Distinguiamo inoltre, nella prima categoria di studi,



Fig. 136, 137 e 138. Scuola predetta. — Pannelli dipinti o cartoni per vetrate : alunni A. Matteucci, C. Vignaroli, il medesimo.

bene intesa di linea arieggiante il Louis XVI, ben concepita di colore, ben collegata ai bronzi ornamentali, non era dato spiegare, o, per dir meglio, non sarebbe stato facile spiegare se, per indicazione dell'Istituto stesso — e in ciò va lodato — il concepimento e il disegno di questa maggior opera della scuola napoletana non fossero stati attribuiti al dirigente di essa, lasciando al capo-officina e agli alunni il solo merito dell'esecuzione. Siffatto caso, salvo la circostanza d'essere stato inventore del modello un insegnante invece del direttore, ripetevasi per altre parecchie opere, e fra le migliori, che noi potremmo ad una ad una enumerare sulla guida delle denunzie fatte dallo stesso Istituto sui cartellini illustrativi dei modelli esposti.

Godeva l'animo invece lì dove era dato constatare, come pel grazioso servizio a sbalzo da caffè col relativo vassoio, per qualche maniglia di mobile, per qualche coppa o vasino in bronzo o in rame sbalzato, per alcuni fregi e *lambris* in maiolica, per un felice sovrapporta e via via, la corrispondenza fra il lavoro inventivo dell'alunno e la sua sapienza esecutiva. Senonchè, a raccogliere tutte codeste piccole note di composizione, spogliandole dal fascino della veste tecnica e riducendole, come quelle delle altre scuole e qualcuna della scuola stessa, a brani di carta impressa di segni grafici e tocchi di colore, ne sarebbe risultato un l'indirizzo e i risultati, avvertendo subito che se abbiamo a lodar quello non fosse che per la definitiva rinunzia ai modelli grafici, poco o nulla avremmo a rallegrarci dei secondi.

Una cultura artistica superiore che s'inizia a traverso un insegnamento del disegno povero e irresoluto non può dare che risultati fallaci.

Gli esercizi del disegno architettonico non si discostavano da un'antica e ben nota irresolutezza, come gli esercizi della plastica, per quello che ne dicevano le tavole fotografiche, non smentivano davvero i tradizionali, riconosciuti meriti di questo insegnamento, specie negli studi dal vero e in quelle trascrizioni dalla fotografia che vorremmo definire: le chiare letture di un buon disegno modellato. Ma qui tali studi si fermano, ed, ove si eccettuino gli esercizi elementari di terra cotta che abbiamo accennati e lodati — pur non concependo come mai si ottengano da alunni che poco sanno di disegno e nulla di composizione elementare — essi studi non si spingono più in su degli esercizi preparatorii per non toccare nè le mezzane nè le maggiori vette della composizione decorativa vera e propria.

Altro accenno di sano indirizzo a noi parve quello degli esercizi da taccuino sussidiarii alla storia dell' arte — insegnamento questo di cui mancavano gli elementi per valutarlo addentro —, ma gli esercizi

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

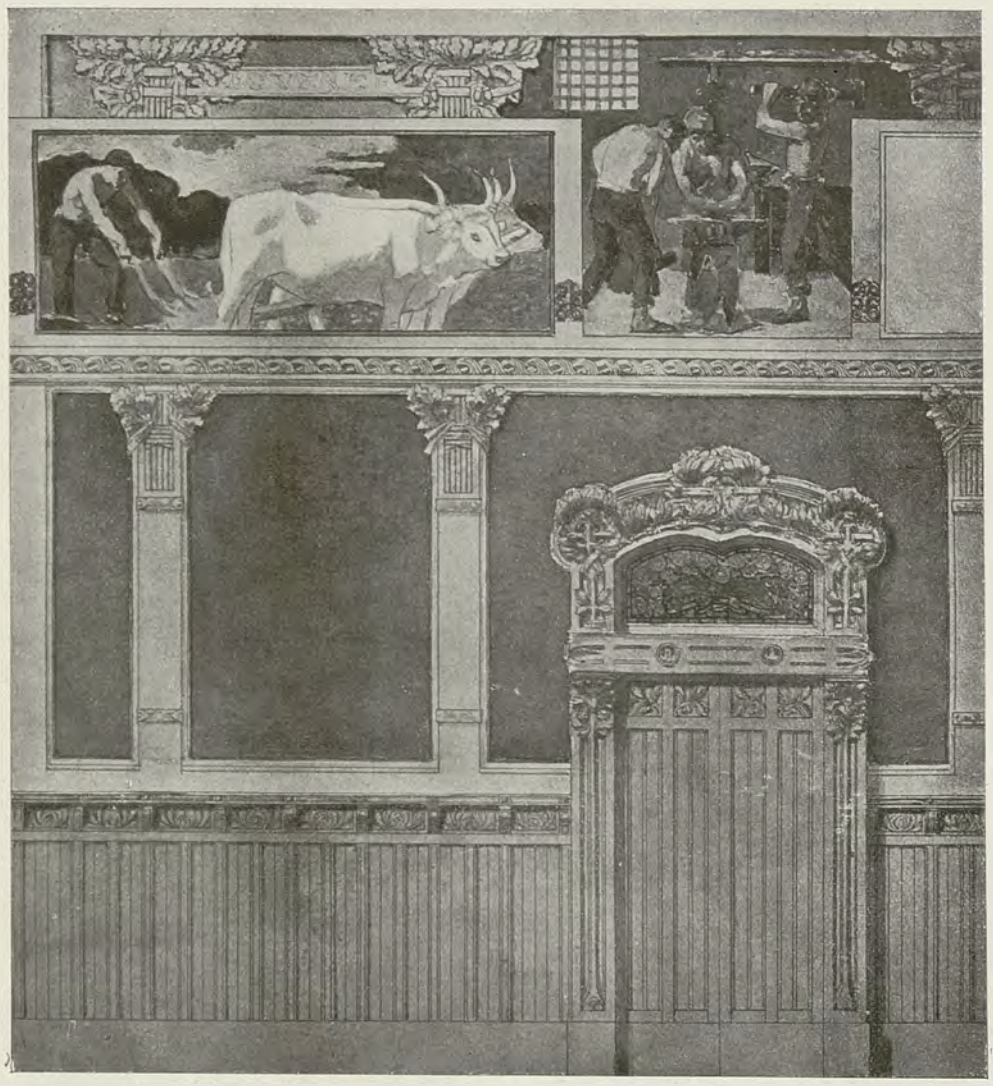


Fig. 139. Scuola predetta. — Salone in una sede di Società operaia nello stile libero: alunno P. Rotondi.

in quistione, corrispondenti a quelli della copia dal vero, o meglio dello schizzo dal vero, ispiravano molto interesse per la stessa loro ingenuità, onde se per un verso manifestavano la debolezza delle mani disegnatrici rivelavano dall'altro la schiettezza d'impressioni vive, attinte fra i musei e le chiese e sino sulle pubbliche vie, nell'integrità dell'ambiente interno, cioè, o nella luce aperta del sole.

Siffatti esercizi trovano il loro complemento nelle tavole dei motivi stilistici che l'Istituto stesso comincia ad ammanire e ad eseguire nella propria officina litografica, tavole da sviluppare non solo nel numero e nella varietà, ma nel concetto, portandole sino agli ambienti completi, se, come sarebbe logico e come usa farsi, del resto, in tutte le scuole estere, si voglia pervenire, a traverso l'insegnamento della storia dell'arte, all'esame critico e alla conoscenza intima delle varie forme di stile in ogni regione e in ogni ramo dell'ornamento.

Infine, senza trarci fuori dal corso preparatorio, notammo buoni studi di fiori all'acquerello e di qualche animale, eseguiti con giusto sentimento di forma e con gentilezza di colore, bonissimi studi, diciamo, ma alquanto scarsi per una grande scuola tradizionale in tale materia, e più se si consideri che Istituti inferiori, quale la scuola Maria Letizia di Torino, ha di tali eccellenti studi, e variatissimi, ricolme le cartelle.

Due buone teste a pastello nero suggellavano il sin qui descritto insegnamento preparatorio.

Ma del corso superiore di composizione che potremmo noi dire? Sussiste esso, ad eccettuarne qualche piacente tavola floreale, una copertura d'ombrellino corsa da tralci floreali anche essa, alcuni ventagli assai fini, ma d'indole più pittorica che organica decorativa, e pochissimo altro?

Non di più diceva la *scuola* o, per lo meno, non di più dicevano le cartelle che pure avrebbero dovuto contenere centinaia di ricerche grafiche, di schizzi, di macchie, di modelli ben definiti e di disegni costruttivi almeno di quelle arti che le officine dell'Istituto esercitano per volgere in pratica i frutti della scuola.

E qualora si pensi che, astrazione fatta dalla maiolica, cui potrebbe rispondere, se mai, qualche già vecchio figliuolo dell'Istituto, invano si cercherebbero a Napoli disegnatori per davvero di un modello originale di mobile, di un bronzo artistico, di un argento, di un gioiello, di una stoffa, di una vetrata, di un ferro battuto, di un cartello, di un diploma, di un ornato grafico purchessia, la deplorata deficienza assume la gravità di un rimorso di coscienza da sanare senza indugio e senza incertezza.

L'Istituto Artistico-industriale di Napoli è in condizioni affatto privilegiate rispetto alle scuole sorelle. Ricco di mezzi come nessuna altra, concepito largamente, e largamente impiantato in un edificio sontuoso di cui gode l'uso gratuito, congiunto a un passato nobilissimo, nè privo di promesse recenti, educatore d'intelligenze giovanili di una regione nella quale non è anche spenta l'alacrità e la fantasia dell'antica anima greca, adunatore di mirabili forze esecutrici nelle persone dei vecchi suoi alunni ora insegnanti nelle sue stesse officine, agitato dai mille fantasmi di tutta una nuova, urgente vita industriale, l'Istituto di Napoli, dicevamo, ha il diritto di sentirsi nato a grandi destini, ma ha bensì il dovere di giudicare sè stesso con gl'intenti austeri onde nascono le opere salde e non le larve del successo. Ai quali alti destini esso non perverrà giammai qualora non getti la grande assisa della sua rinascita su una gagliarda scuola del disegno in tutti i sensi inteso e definito, e su una scuola di composizione decorativa — magari a corsi serali — pratica, facile, varia, operosa, feconda, piegata ai minimi quanto ai supremi bisogni dell'arte industriale corrente alle fortune dei nuovi tempi.

(Continua)

G. Tesorone.



Fig. 140. Ornamento di stucco nel Casino della Villa Ludovisi a Roma.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Anno XVII — 5° della Nuova Serie. N. 8 — Agosto 1908

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIV.

Le Scuole d'Arte applicata alle industrie nella Mostra didattica di Roma chiusa il dicembre 1907.

(Continuazione. Vedi i Fascicoli 3, 4 e 7).

— Tav. 43 e 44. Fig. da 141 a 157. —



ER la *Regia Scuola superiore d'Arte applicata all'Industria in Venezia* non accenneremo a difetto di volontà nè a limitazione di programma. Della prima essa dà prove singolari nell'esuberante produzione didattica, e della seconda offre documenti non meno palesi col non lasciare da parte nulla che non sia attribuibile al programma proprio non solo ma anche a quello di un'Accademia di Belle Arti vera e propria. Così facendo però essa dimostra lucidamente come una scuola possa essere volonterosa e operosa, e come possa costringere, quasi in un casellario, ogni ramo d'insegnamento, dagli esercizii elementari all'architettura, agli studii della figura umana, all'anatomia, senza che alcuno di questi rami metta fuori un sol fiore o anche una sola gemma atta a sbocciare in una ritardata primavera di bellezza. A trovare una formula che esprima il concetto della *regola* opposto a quello dell'*uso* definiremmo la scuola di Venezia: la scuola della grammatica, ma non già della buona lingua scritta o parlata.



Fig. 141. Scuola speciale per gli Orefici a Milano. — Portaritratti da eseguirsi in argento.

Lo studio delle voluminose cartelle di questa scuola poco o punto aggiungevano a quello che già attestavano i saggi collocati sulle pareti e sui banchi. Fra questi notavansi, oltre il 1° e il 2° corso del rilievo, una foglia tratta dal vero, un candelabro toscano, un dettaglio di lumiera del Settecento e uno studio di piede umano, fra una serie di mediocri modellini in cera per oreficeria ed altre cose poco significanti. Inoltre un progetto di villino al Lido di stile antico veneziano e una tomba di carattere bizantino drizzavano le ali della nostra fantasia verso gli archi e le steli della Basilica maravigliosa e i miracoli di pietra riflessi dallo specchio lagunare. Ma non l'arte musiva, non la marmoraria, non quella del vetro dei Beroviero, non quella del legno del Brustolon, nè gli ori, nè gli smalti, nè le stoffe, nè le trine, nè le arti insomma che ricinsero la vita, la potenza e la bellezza veneziana richiamavano, in quell'accolta di compiti scolastici, una sola nota vivace, una sola forma rinascente, per una applicazione no-

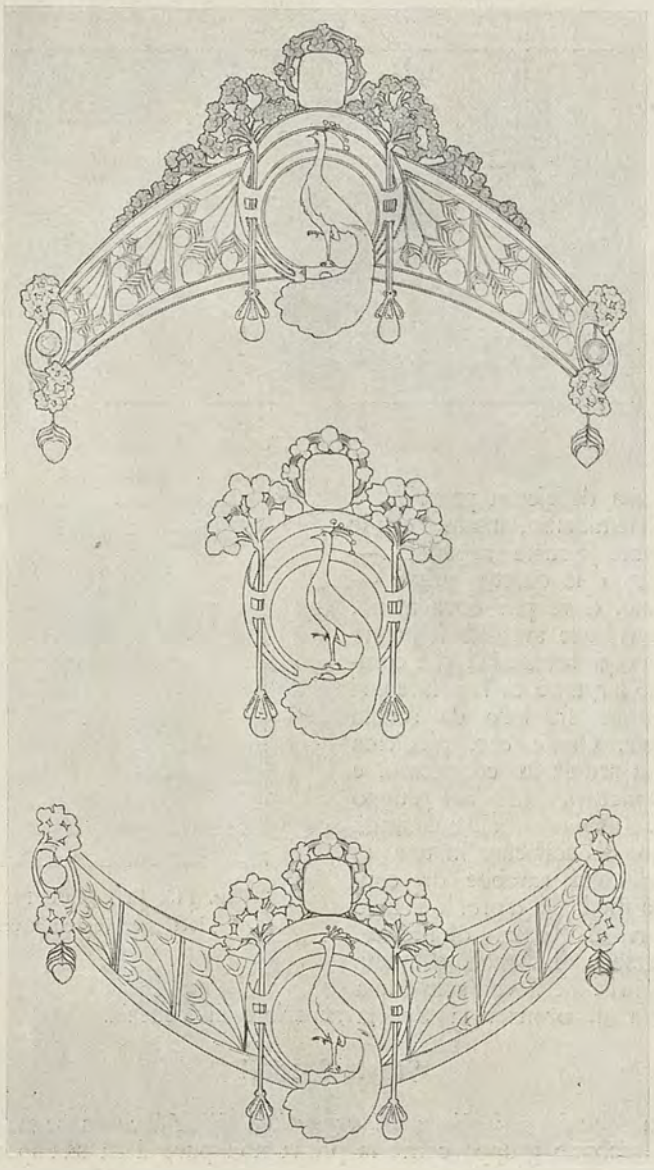


Fig. 142. Scuola predetta. — Gioiello smontabile in diadema, fermaglio e collana: alunno G. Villa.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

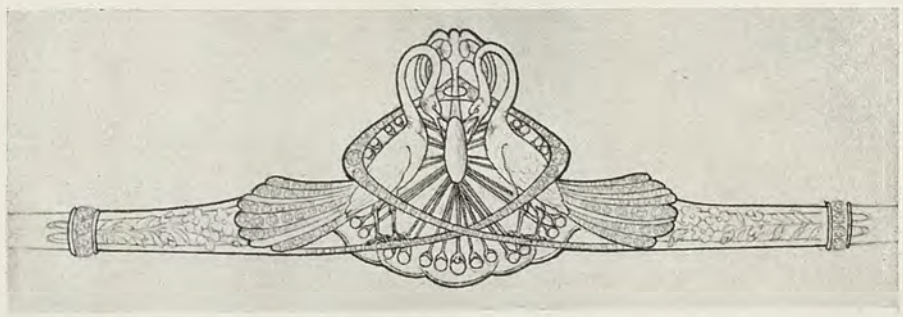
vella purchessia di quelle antiche gioie degli occhi e di quegli antichi prodigi della mano.

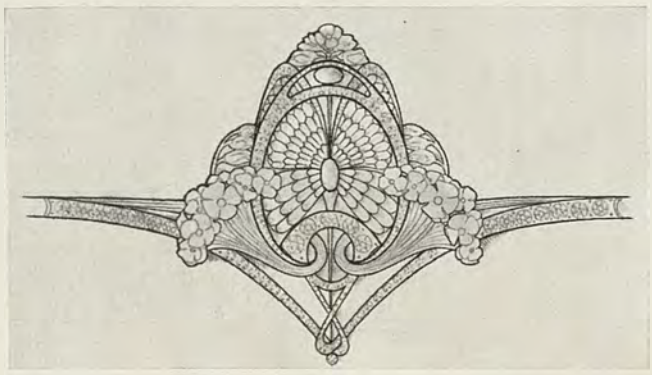
Noi rifuggiamo, come si vede, dal definire a parte a parte il meccanismo della scuola e i risultati didattici del suo indirizzo, il quale, essendo per sè stesso poco definito, rende presso che inavvertibili i pregi che qua e là sarebbero pure da invenire nello svolgersi di tanto lavoro.

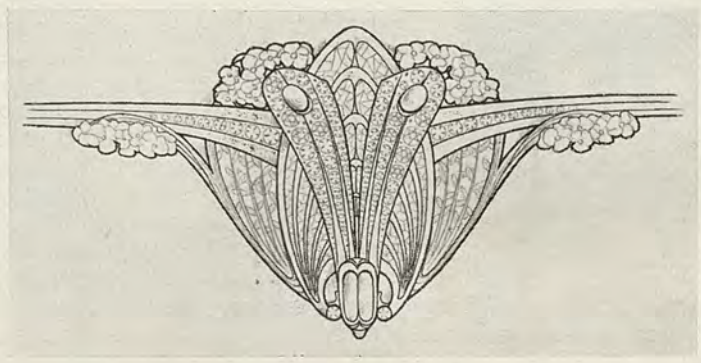
E se possiamo lodare il buon volere e l'opera solerte di coloro cui la scuola è affidata, non possiamo non desiderare che questa si avvii ad una radicale e salutare riforma.

* * *

Abbiamo stimato utile d'indugiarci non poco nello studio delle Scuole superiori, sia perchè esse ci offrivano estesa materia d'indagine e di giudizi, sia perchè la loro missione è di gran lunga maggiore che in tutte le altre. Ma abbiamo tenuto conto altresì della circostanza che, avendo esse Scuole, chi per un verso, chi per l'altro, affinità di mezzi e di fini con le Scuole medie e inferiori, queste potessero trarre buon prò dalle cose da noi dette riferendole alla qualità e alla deficienza proprie.







Constatiamo, intanto, che le mentovate Scuole superiori — intendiamo le quattro prime — se hanno, dove più dove meno, manchevolezze avvertibili, hanno anche pregi sostanziali che compensano largamente le prime e si compensano fra loro da scuola a scuola. Ond'è che, giudicata ciascuna scuola in complesso, e tutte collettivamente nel gruppo istesso, abbiamo all' unanimità stabilito di collocare in una 1ª categoria, cui sarebbe da conferire la medaglia d'oro, le Scuole superiori di Roma, di Milano, di Firenze e di Napoli, e in una 3ª categoria, meritevole solo d'una medaglia di bronzo, la Scuola superiore di Venezia.

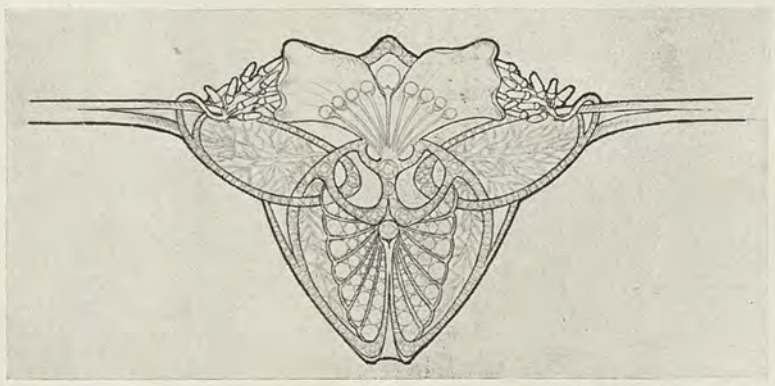


Fig. 143, 144, 145 e 146. Scuola degli Orefici a Milano. — Braccialetti per teatro. Concorso di composizione.

Scuole Speciali

La *Scuola per gli orefici argentieri di Milano* va segnalata in questo secondo gruppo come la prima non pure della sua specie ma del gruppo tutto intero.

Ad essa Scuola abbiamo già accennato nelle considerazioni generali, allorchè ci fermammo a parlare del disegno professionale definendone l' ambiguo vantaggio, anzi la inefficacia addirittura se trattato superficialmente e l'utilità somma, assoluta, se diretto dagli intenti veri e propri dell'arte cui corrisponde.

Nel caso particolare poi di cui ora ci occupiamo, tale disegno vuole essere considerato in maniera rigorosissima. Lo spazio equivalente a un granello di sabbia può corrispondere a una gemma da incastonare, e un sistema di poche linee può contenere tutto un calcolo sulle contrazioni metalliche in ordine alla saldatura che, per sè sola, riassume tanta parte dell'arte dell'orafo e del gioielliere.

Oltre i disegni d'impressionismo, dei quali già discorremmo come affatto estranei al mestiere, sussiste un disegno (la *maquette* dei francesi) tutto speciale, fatto, non altrimenti dagli schizzi delle stoffe, su carta traslucida rilevata qua e là col bianco opaco, e questo è il disegno che l'orafo esibisce al cliente. Ma quello di cui parliamo è ben altro; è il disegno ideativo e costruttivo insieme, conciliante, cioè, l'opera della fantasia e della mano dell'orafo lavoratore. E di siffatti disegni appunto la Scuola di Milano dava esempi precisi che noi vorremmo fossero bene considerati non solo dagli specialisti, ma dalle scuole officine di questa materia e da chi le dirige. Un ninnolo, un fermaglio, un pendaglio, una catenella, un monile qualsiasi possono venir su anche a pezzi e bocconi rubacchiando un motivo di qua, un motivo di là, dalle Riviste illustrate, e, dopo tutto, può riuscire anche una cosa piacente e, a prima vista, originale. Ma a quest'opera da dilettante o piuttosto da raffazzonatore, la quale implica spesso sciupio di tempo e talvolta pentimenti e rabberciature, andrebbe sostituita la via dritta e sicura che la Scuola di Milano — come del resto le migliori officine estere e qualcuna delle nazionali — indicano razionalmente. E che un principio razionale regoli tale insegnamento nella detta Scuola sta a provarlo il tirocinio stesso a cui è assoggettato l'alunno sin dai primi elementi del disegno diretti a quest' ultimo fine. Strettamente formale, deciso nel tratto come una incisione, semplice, sintetico, abborrente il superfluo anche nella determinazione del modellato, tale disegno svolgesi via via dai primi esercizi geometrici e dalle figure di foglie sino alle forme involute della pianta e del fiore, segnate o secondo natura o in belle armonie decorative, sino a quelle maggiori impronte grafiche del gioiello rivelanti a dir così la struttura anatomica di questo senza occultarne l'aspetto esteriore (*).

La plastica (è deplorevole che non ci sia dato di valutarla se non a traverso la fotografia) ispirata anch'essa a sensi vitali, direbbesi che accenni a un maggior brio, ma anche ad una minore determinazione di quella del segno grafico nell'espressione della forma. E' la vena lombarda che piegasi al mezzo più facile e sgorga rapida dalla roccia materna. Sulla quale — è bene notare anche questo a lode della Scuola — veglia il lume della modernità che noi rispettiamo in principio, ma che vorremmo amare sotto forme anche più elette e più pure di quelle che in complesso ci palesa questa Scuola già benemerita e promettente il meglio.

La *Scuola professionale degli Orafi di Torino* ha su per giù gli stessi intenti pratici della precedente. Come essa non ha officine ma alunni già addestrati all'arte dell'orafo fuori della Scuola, e, com'essa, impartisce loro un insegnamento di disegno e di plastica affatto professionale.

Nella Mostra erano i saggi degli uni e degli altri studi, corrispondenti, i primi, a una breve serie di disegni a grande scala, ombreggiati e non poco duri (la durezza potrebb'essere anche un criterio di determinatezza) ma non molto espressivi però, e i secondi erano

(*) I saggi di questa Scuola di Milano per gli Orefici e gli Argentieri sono tutti contenuti nel presente Fascicolo.

rappresentati da due ritratti in cera aventi poco a vedere con la oreficeria ma più con la medaglistica, se fossero stati belli. Eranvi di più un ciondolo e un ornato cinquecentesco. Quante di queste piccole modellazioni non dovrebbe produrre e d'ogni foggia una scuola siffatta?

La parte saliente però delle cose esposte era un' accolta di disegni a penna e acquerellati di vario stile: diademi, braccialetti, collane, anelli, qua e là vivificati di gemme, di perle e di smalti, disegni strettamente tecnici, ma di mestiere, aventi del mestiere le poco gradite apparenze ma anche le riposte utilità.

Considerate tali cose conviene dedurre che se questa non è una scuola da esaltare è almeno da considerare benignamente come tutte le cose utili, non senza desiderare che alla utilità stessa possa in prosieguo di tempo congiungere un più dolce senso dell'arte.

La *Scuola di Viggiù* (Como) *di disegno industriale*, benchè svolga l'insegnamento applicandolo a mestieri locali, è nulladimeno da considerare come una *scuola della pietra* e più del *marmo*, che fu ed è tuttavia, attraverso le più antiche tradizioni comacine, elemento di lavoro, d'industria e di commercio di quella regione. E' una scuola non difficile a definire. Il suo carattere assolutamente pratico, il suo ordine, il valore dei suoi studi tecnici e, per quanto la tecnica primeggi fatalmente sull'arte, anche i suoi studi artistici, sono tali da dimostrare come assai bene impiegate le cinquemila lire non anche raggiunte dalle sue entrate annuali.

Ecco uno dei casi in cui la potenza economica non vale a significare la potenza didattica e pratica di una scuola industriale.

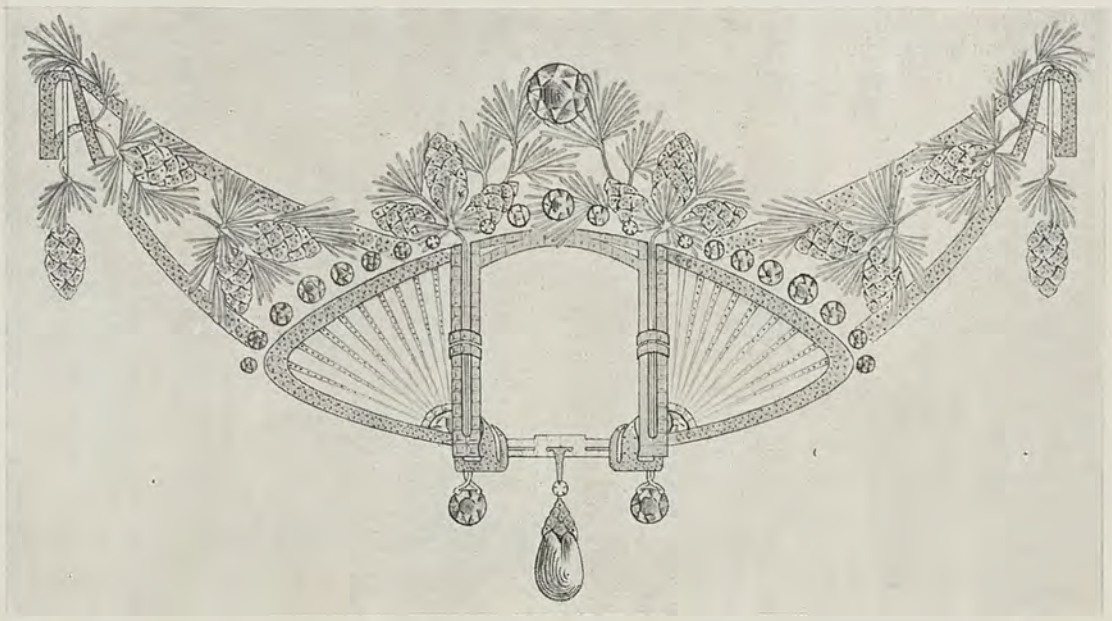


Fig. 147. Scuola predetta. — Collana smontabile: alunno G. Labadini.

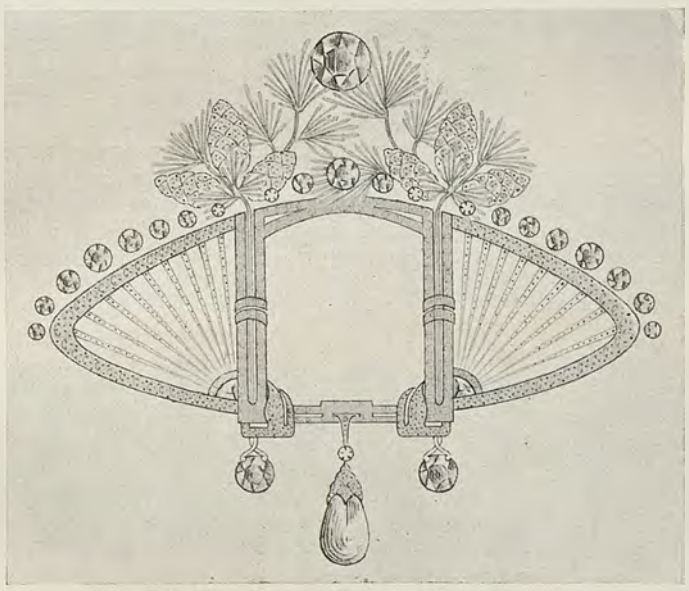


Fig. 148. — Casca-in-petto. Parte della detta collana.

Duolci che l'abbondante materia di questa relazione non ci consenta di svolgere con ampiezza gli appunti che abbiamo presi intorno a questa scuola. Tuttavia conviene dire che la mediocrità del disegno a sfumo dai gessi, non poco giustificata dall'età media degli alunni e dall'indole stessa della scuola, è largamente compensata dagli altri esercizi del disegno e più da quelli geometrici ed affini, i quali si spingono, non diremo sino all'architettura chè sarebbe motivo di biasimo, ma alla ragione costruttiva organica della pietra. E di questa cultura gli alunni davano prova evidente nei modellini, in vario marmo, di finestre, di porte, di balaustre, che figuravano nella Mostra, eseguiti con tutta coscienza e con gran perizia di mano. Anche i pochi saggi d'intaglio in marmo erano accurati, e accuratissimo, per non dire magistrale addirittura, il taglio della pietra.

La plastica, trattata con intelligenza, pecca alquanto d'indeterminatezza di forma o, se voglia dirsi altrimenti, del peccato lombardo (almeno a giudicarla dai gessi), ma anch'essa trova un compenso nel rilievo architettonico che si svolge senza ambiguità, largo, chiaro, preciso come il programma stesso della scuola. Alla quale perdoniamo volentieri, non senza avvertirlo però, qualche lieve trascorso accademico, imposto forse dalle male abitudini locali o dai laboratorii privati che essa Scuola si è venuta aggregando, ed auguriamo, non senza viva speranza, un indirizzo artistico ornamentale di gusto più fine e di portato più alto.

La *Scuola di Pietrasanta: scuola di belle arti Stagio Stagi applicate alle industrie* attinge al suo stesso titolo la ragione di una critica alquanto austera e la propria giustificazione insieme. Se è una scuola di belle arti, evocante il nome di uno scultore cinquecentesco, dovrebbe passar pari pari al governo della Pubblica Istruzione e prendere il suo posto al seguito delle troppe Accademie che abbiamo in Italia, e, se una scuola industriale, dovrebbe, se non mutar titolo, almeno modificare abbastanza il proprio indirizzo.

L'equivoco, d'altra parte, è anche generato dal carattere dell'industria locale, antica industria, cui la scuola attaglia il proprio non meno antico programma, quello, cioè, di creare scultori dei marmi versiliesi i quali vanno in giro pel mondo, non pure sotto forma di altari, di pulpiti, di fonti battesimali, di porte, di finestre, di balaustre, di terrazzini, ma addirittura di statue di ogni foggia e d'ogni grandezza, antiche e moderne, sacre e profane. E' un caso più classico, ma analogo a quello degli alabastri di Volterra.

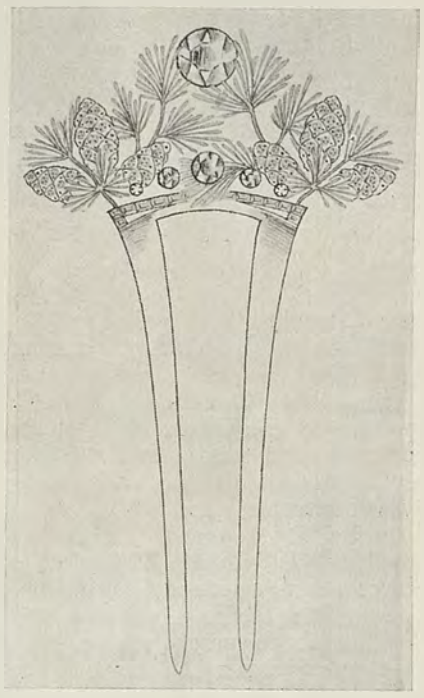


Fig. 149. Fiore di testa. Parte della detta collana.

Contro un tale stato di fatto che alimenta la vita di un popolo di operai s'infrange ogni ragionamento, e l'indirizzo accademico della scuola trova un pieno riscontro nelle pretese artistiche del prodotto come nell' essenza strettamente commerciale di esso. A sollevarlo a maggiore e forse inopportuna altezza, bisognerebbe trasformare la scuola in un Istituto di scultura figurativa vero e proprio, il che, a quanto pare, è appunto nei voti dei suoi dirigenti. Converrà farlo? Non diremo di no ove il mondo persista a popolarsi di quelle statue e di quei busti.

Ma intanto nel nome stesso dell'artefice onde la scuola s'intitola, il quale fu scultore e decoratore insieme, e in tutta la larga messe dei prodotti ornamentali che testè

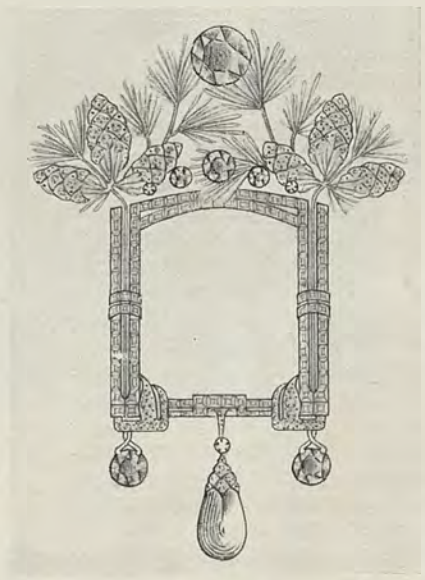


Fig. 150. Fermaglio. Parte della detta collana.

POLITECNICO BIBLIOTECA

enumerammo, potrà l'Istituto di Pietrasanta rinvenire il segreto di una più sicura e più duratura fecondità. Esso è già di fatto ciò che altri istituti tendono a divenire: una scuola cioè di ornamentazione architettonica e di parti costruttive. Faccia di perfezionarsi nella plastica decorativa, di cui un solo esempio, forse, veramente felice —



Fig. 151. Scuola predetta. — Studi per inizio alla composizione.

una colonnina floreale di spirito quattrocentesco — la scuola esponeva nella Mostra di Roma, fra caminetti e ornati poco piacenti. Faccia di uniformare tutto il proprio insegnamento, a cominciare dal disegno, al fine pratico designato, e ne riscontri il programma un po' fra le considerazioni generali da noi esposte, un po' negli esempi della stessa Mostra, e in tal modo darà a sè un più solido assetto e aprirà un varco più ampio e più facile alla vecchia industria locale.

La *R. Scuola di Campobasso di disegno applicato alle arti e alle industrie* impartisce un insegnamento comune a diverse arti, quelle del falegname, del muratore, dello scarpellino, del fabbro, non trascurando l'arte del coltellinaio che un tempo fu prosperosa in quella città ed ora è morente. Ricacciata ormai in due sole botteghe, esercitata da mani già logore dagli anni, essa dovrebbe insegnare a molte nostre scuole come tutto che non si trasformi secondo i tempi, secondo i gusti, secondo i bisogni, è destinato a inesorabilmente perire. Al giovane insegnante e direttore della scuola, che avemmo agio di avvicinare nella Mostra, chiedemmo se alcuno avesse mai pensato di sostituire a quelle finissime trine d'acciaio ond'erano ornati una volta forbici e coltelli, qualcosa di più pratico, di più in uso ai tempi nostri, come ad esempio i finimenti del cuoio in ferro nichelato per portafogli, per cofanetti, per valigie, i quali ci vengono di Germania. Disseci di no, ma un lampo di luce parve gli passasse sugli occhi. Il tentativo potrebbe bensì fallire, non diciamo di no, come tanti altri non meno logici, e, come tanti altri, affatto illogici, attecchire e prosperare. In qualunque modo anche un'industria ha facoltà di affermare, a traverso ogni esperimento, il proprio diritto alla vita qualora si rinnovi con essa.

Ora noi non saremmo forse andati a questo pensiero vivace se la mostra della scuola di Campobasso non ce ne avesse porto il destro. Ecco un'altra scuola che non sarebbe dato giudicare alla stregua del suo bilancio il quale non tocca le 5000 lire. Diremo di più. Ecco una scuola che niuno si sarebbe atteso di ritrovare in un nido solitario di provincia, lungi dagli echi dei centri industriali. L'ordine e la qualità stessa dei saggi esposti c'indussero a esaminare il programma d'insegnamento e la nostra aspettazione non restò delusa.

Questo programma semplice e razionale non esorbita dai confini di una scuola elementare, appena appena attingente gli esercizi preparatorii della composizione; e questo programma vorremmo render palese a parecchie scuole di ordine anche maggiore, di quelle che spendono le venti e le venticinque mila lire all'anno, perchè vi si specchiassero dentro.

Il disegno geometrico, gli esercizii di proiezione ortogonale, il disegno architettonico, limitato alla *lettura* della costruzione di un mobile, come di un cancello di ferro o di un piccolo edifizio — questo pei muratori, — il disegno di ornato di primo, secondo e terzo corso con relativi esercizi di plastica e qualche lieve accenno alla figura decorativa, il disegno di applicazione pratica alle arti e all'industria, con l'avviamento alla composizione e alla stilizzazione, sono tutti collegati in guisa da comporre un insieme altrettanto armonico quanto pratico. Anche la scelta dei modelli è fatta con accorgimento. Essi cominciano dalle semplici foglie vere, se non vive (ci dichiariamo poco amici delle foglie appiattite che stanno al vero come un cadavere alla persona viva), e vanno su su, sino alla pianta ed altri oggetti reali. Ed, a proposito di piante, conviene ricordare essere questa una delle scuole ove il maestro fornisce agli alunni qualche modello da lui tratto direttamente dal vero.

Fra le cose esposte alle pareti eranvi: un bozzetto di ringhiera, un acquerello della porta di una chiesa di Campobasso, studi dal gesso e dal vero a colori, studi di fiori e di mobili, eravi pure un piccolo servizio da scrivania in acciaio traforato, di buon disegno e di ottima esecuzione; piccola moneta spesa a evocare il prestigio della vecchia industria locale.

Noi segnaliamo questa modesta scuola di Campobasso, che ha appena varcato un lustro di vita con due soli maestri, alla generale considerazione e alla particolare benevolenza del Ministero.

La *Scuola di Sorrento d'arte applicata all'intarsio e all' intaglio* segue in questo elenco quella di Campobasso per una ragione che potrebbe parere fatale; segue, vogliamo dire, la scuola di una località di cui la sola industria, fiorentissima un giorno, volge al tramonto. Vorremmo essere cattivi profeti, ma dubitiamo assai che all' intarsio sorrentino non tocchi in avvenire altra sorte qualora non si rinsangui e non si rinnovi.

Riconosciamo che il cattivo gusto impera un po' dappertutto e circola pel mondo anche col forestiero che va incettando le *curiosità* e le *specialità* locali. Riconosciamo pure che una scuola, la quale prepara i proprî allievi all'opera industriale vigente sul luogo, non possa opporsi ad essa risolutamente come a una nemica; ma riconosciamo altresì le verità da noi dette nelle considerazioni generali intorno a questo soggetto, le quali trovano nel caso attuale un pratico riscontro.



Fig. 152. Scuola predetta. — Allaccia-salvietta e vassoio da eseguirsi in argento.

Non possediamo alcun dato statistico per definire se la presente

produzione di quei ninnoli di legno intarsiato, ove, dalla rondinella volante sulla vedutina del golfo al plebeo mangiatore di maccheroni e al Tasso ispirato al canto della Gerusalemme, è tutta una rassegna caleidoscopica di vistosità e di volgarità ornamentali, equivalga quella di cinquant'anni dietro. Ci sia concesso di dubitarne. Ma, pur quando



Fig. 153. Scuola predetta. — Specchio da eseguirsi in argento.

ciò fosse, se ne troverebbe la spiegazione nell'accresciuto movimento dei forestieri di basso conio, il quale però non ha risparmiata la quasi totale caduta dell'imitazione dei vasi italo-greci, delle maioliche abbruzzesi, delle faentine e di tante altre singolarità che cinquant'anni addietro fiorivano sul mercato napoletano, alimentando parecchie fabbriche, fra le quali alcune rimaste famose.

Vero è che la scuola di Sorrento contempera le mentovate banalità con quello stile del bel Cinquecento onde tesse le assai fini tarsie di avorio inciso nell'ebano vero o simulato; ma che cosa abbia a vedere oggi il Cinquecento fra quei nidi di sirene e le verdi pendici ove splende al sole l'oro degli aranceti sullo smeraldo del mare non sapremmo noi dire.

E' altresì vero che anche la scuola di Sorrento paga alla modernità la sua piccola moneta, ma essa vale — diciamolo pure — più la soddisfazione di un balzello che un impiego fruttifero.

E intanto, fra così diverse opere e controverse tendenze, affermasi la tecnica magistralmente, senza esitazioni e senza ripieghi, in guisa da onestare per sè sola la ragione della scuola e la spesa cui essa soggiace. Dall'arte tintoria del legno all'incisione, dal commesso all'intaglio e alle più minute rifiniture della tarsia, è tutta una rassegna di saggi tecnici testimonianti la pieghevolezza degli alunni e la grande perizia dell'insegnante. Perchè non volgere dunque a fini più pratici tanta energia e tanto sapere? Perchè non considerare come con quei materiali tecnici si possa comporre tutta una suppellettile di oggetti utili e di buon gusto, quando delle tarsie si riuscisse a farne un elemento di ornato per davvero? Perchè non riflettere come il legno intarsiato entri oggi per tanta parte nell'arte del mobilio e sia ben anco materia d'importazione dall'estero? Alludiamo non pure ai listini tedeschi onde si adornano tanti mobili nostri, ma bensì ai pannelli decorativi che il Majorelle tratta a Nancy richiamando e trasformando, come l'alsaziano Spindler, le vecchie tradizioni locali e le vicine fiamminghe. Perchè non richiamare e trasformare anche noi le nostre belle tradizioni cinquecentesche (diciamo nello spirito non nella forma) dei frati veronesi, e le barocche e le settecentesche sino della Sicilia? Inveniamo nuove linee, abbandoniamo il ciuffo di fiori dai mille passaggi di tono, semplifichiamo, stilizziamo, accresciamo gli effetti decorativi col semplificare il magistero tecnico (qualche esempio eravene

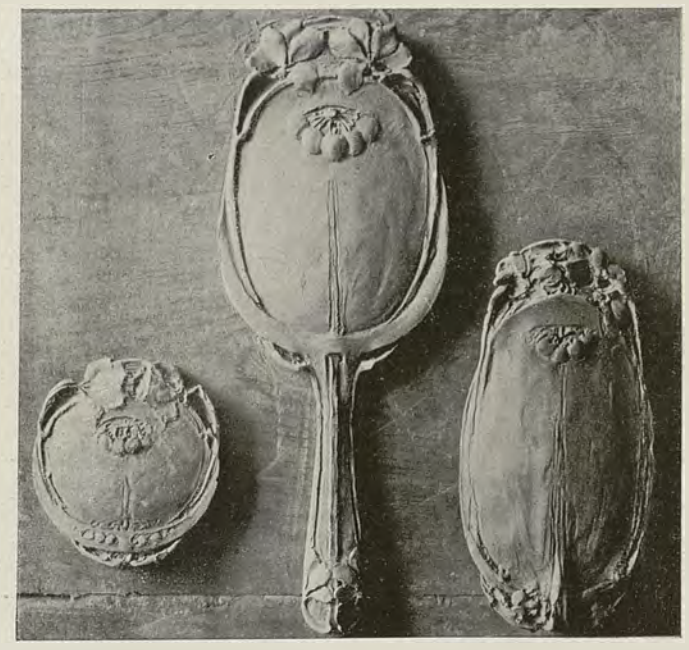


Fig. 154. Scuola predetta. — Oggetti per toletta.



Fig. 155. Scuola predetta. — Gioielli varii.

nella stessa mostra di Sorrento) ed avremo reso facile, pratico e signorile un prodotto che, se può avere ancora una ragione commerciale per sussistere, nulla ha da vedere con l'industria confortata dall'arte.

Converrebbe, pertanto, trasformare radicalmente l'indirizzo artistico della scuola; abbandonare i vecchi modelli litografati e, meglio che risollevare, rigenerare di sana pianta lo studio del disegno, introducendovi gli studi dal vero, e creando una scuola di composizione speciale, e stabilendo infine — quello che più importa e che invano cercherebbesi anche in questo Istituto — un rapporto armonico e preciso fra scuola e officina.

La *R. Scuola ceramica di Grottaglie* richiama anch'essa una tradizione quanto nobile altrettanto antica, quella dei fittili della Magna Grecia, dei quali se si spense la produzione non si esaurì la materia, la stupenda argilla figulina, onde sono ancora ricche quelle lontane contrade della Puglia. Ma non basta. L'industria ceramica vi fiorì anche in tempi da noi non lontani, e vi è esercitata tuttavia da oltre duemila figuli grazie a un prodotto di uso plebeo — la stoviglia di terra maiolicata — che le terraglie dolci dell'alta e della media Italia non hanno ancora piegato alla morte; nè forse la piegheranno giammai, data la resistenza e il vile prezzo del prodotto pugliese, i quali ne compensano la gravezza e il rude aspetto.

Una scuola officina di ceramica impiantata da pochi anni in sif-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

fatto ambiente dovrebbe avere, ed ha infatti, uno scopo preciso, quello di *modificar l'arte figulina locale*, come dice il programma, e come direbbero anche meglio che non dicano ancora i saggi esposti se rispecchiassero più praticamente quello scopo. La scuola non manca di ordine, non di disciplina, non di tirocinio, e la piccola raccolta dei vasi in terracotta, fra cui rivivono le antiche forme messapiche, mostrano che si tende al bene correndo dietro al fantasma dell'ottimo, il che equivale a uno sforzo più che ad una funzione scolastica consentanea ai bisogni di quell'ambiente. Se la scuola si proponesse di far rivivere la figulina greca questi saggi di vasi la direbbero sulla buona strada. La terra è lieve, non soltanto per sua natura, ma perchè tirata al tornio egregiamente e ritornita al ferro con cura scrupolosa. Il direttore, che, dal tornire in fuori, rappresenta tutto il corpo insegnante artistico e tecnico della scuola ed è persona intelligente, afferma essere la terra di quei vasi un impasto di terre locali resistente a temperature altissime senza deformarsi. Ed ecco un risultato davvero lodevole se confermato dalla esperienza.

Le plastiche, alquanto magre, sono condotte con moltissima cura, il disegno geometrico è dell'insegnamento la parte migliore, gli altri esercizi equivalgono a un dipresso quelli della scuola precedente, e terminano con le solite composizioni di stile nuovo copiato dai soliti *albums*. Ciò è tutto da modificare, ma è da modificare altresì il principio che quest'unico, volonteroso maestro debba tutto insegnare nella scuola, sino alla chimica dei colori e alla fisica delle fornaci, delle quali fa eseguire agli alunni nei quaderni scolastici — quasi fossero futuri *directeurs de fours et pâtes* — anche i piani costruttivi.

Corretta la scuola — e la correzione dovrebbe cominciare dall'introdurvi almeno un buon insegnante di disegno — essa darà buoni frutti, e li darebbe ottimi addirittura qualora essa si limitasse a migliorare l'uso delle terre locali suscettibili d'invetrinatura, a perfezionare la natura di essa vetrina stannifera o equipollente che sia applicandola magari su terra engobiata, a ringentilire le forme del vasellame, a imprenderne la sommaria decorazione sul crudo, a raggiungere metodi di cottura che dieno il maggior prodotto e il minimo scarto, o, detto tutto in una sola parola, a portare la maiolica grottagliese al grado stesso di perfezionamento cui la Fabbrica Cantagalli di Firenze ha fatto pervenire il vasellame e il tondiname d'uso popolare che produce largamente e sparge intorno per le campagne toscane.



Fig. 156. Scuola predetta. — Studio in plastica.

La *Scuola Comunale di disegno applicato all'arte vetraria di Murano* (Venezia) desta col suo solo nome la storia di un'industria gloriosa così nota al mondo da fare riuscire inopportuno qualunque cenno ne facessimo noi in queste pagine.

Dalle timide imitazioni dei frammenti vitrei romani di Torcello alla superba fioritura del Settecento veneziano essa ha seguito via via la storia della Regina dell'Adriatico. Senonchè col Settecento parve si spegnessero le ultime luci ideali di quell'arte nobilissima che da allora non visse se non per raggomitolarsi in sè stessa, nel suo vecchio plasma, nelle sue vecchie forme.

Se Antonio Salviati, or son cinquant'anni, valse a scuoterla dal suo letargo manifatturiero e a ridonarle gli splendori dell'avventurinato e i colori delle murrine, non pensò di certo a rinnovarne le fattezze plastiche adattandole a novelli usi. Non lo chiedevano i tempi nè il concetto stesso in che era tenuta l'arte industriale di allora. Ma da allora a noi mutarono gli eventi della vita e dell'arte. Non mutò Venezia intanto la fortuna di questa sua industria preziosa onde stassene ancora a esporre sotto gli archi delle Procuratie, fra i moretti variolucenti, le sue vecchie ampolle, le sue fiale, i suoi calici, le sue patène, non altrimenti da come espone nei musei, su scheletri di legno, i soprarizzi dei vestiti dogali e le marsine fiorate del Settecento. E che ciò faccia Venezia industriale e manufatturiera, astretta dalla necessità stessa dell'industria e del commercio, può, se non apprezzarsi, spiegarsi almeno, ma che altrettanto abbia fatto la scuola vetraria alla mostra di Roma ciò contrasta apertamente il suo fine.

Noi abbiamo già troppe volte espresso il pensier nostro sul conto in che debba tenersi l'antico nella tradizione non meno che nell'influenza da essa derivante allo spirito artistico odierno. Apprezziamo dunque gli studi all'acquerello e gli ottimi saggi pratici che la scuola



Fig. 157. Scuola predetta. — Studio in plastica.

veneziana collocò nelle due vetrine del suo reparto, come a significare il processo storico dei soffiati famosi attraverso ogni foggia e ogni fattura, sino al XX secolo; ma quale manifestazione eravi di quest'ultimo tempo, in quella magica flora tratta dalle spire del fuoco, che non fosse di regresso rispetto al passato?

Un calice solitario di vetro verdiccio, semplice di forma, ornato d'un viticcio e d'una piccola ciocca d'uva, aguzzava il nostro sguardo e animava il corso dei nostri pensieri mentre facevamoci a consultare le cartelle scolastiche come per trovarvi un responso al nostro doloroso quesito. E il responso dolorosamente venne.

Sarebbe mai possibile attraverso quell'indirizzo scolastico ottenere risultati diversi? Erano esercizi poverissimi, proseguiti alla solita maniera sui soliti riprovevoli esemplari, esercizi neganti ogni virtù di mano e sino contraddicenti i disegni bene acquerellati e disposti in due grandi cornici di vetro inciso — ahi! quanto lontane però dalle vecchie armoniose e festose specchiere centinate del Settecento locale.

Anche in questo Istituto, come in quello di Sorrento, padroneggia la tecnica, ma a che prò? Apparivanci intanto tutti i progressi della vetraria artistica francese e tedesca, belga ed austriaca, e rappresentavano alla nostra immaginazione il contributo che Venezia potrebbe dare, senza dir altro, alla sola odierna illuminazione con forme nuove, vivaci, rispondenti all'uso universale della nuova luce, e sentivamo come una stretta al cuore, e ancora una volta deploravamo la mancanza di una virtù direttrice delle nostre vecchie tradizioni tecniche e sopratutto delle nostre nuove officine scolastiche.

La *Scuola d'intaglio di Lissone* (Milano), la *Scuola d'arte applicata all'industria di Cabiate* (Como), la *Scuola festiva di disegno e d'intaglio di Bovisio* (Milano) appartengono alla famiglia lombarda delle scuole del legno di cui abbiamo parlato nelle considerazioni generali, onde ci dispensiamo dal riparlarne.

La *Scuola di Lissone*, posta in una località agricola trasformantesi in un centro industriale per la lavorazione del legno, ha propositi pratici mirando a educare i suoi alunni al lavoro dei mobili come vogliono gli usi, le consuetudini, gli ambienti moderni, ed ha il merito, altresì, di applicare l'intarsio al mobilio con criterî prossimi a quelli che abbiamo manifestato a proposito di Sorrento e che, fra l'altro, conciliano il buon aspetto col buon mercato.

Non diremmo essere la camera da letto in quercia di Slavonia e legno di limone, esposta a Roma con altri mobili di pratico uso, un esempio di buona costruzione e di forma perfetta; tutt'altro, ma non diremmo nemmeno assolutamente condannabili l'una e l'altra cosa in ordine al tipo del prodotto locale di largo uso e di facile prezzo.

Lodevoli gli esercizi di disegno dei mobili; alquanto disordinato e contradditorio quello generico che dall'elementare geometrico e da esercizi mediocri a chiaro-scuro passa a disegni ben definiti di piante e di fiori.

Anche i due saggi d'intaglio fiorentineggiante contrastano l'atteggiamento pratico e moderno della scuola.

L'ordine tenuto in questa esposizione di giudizii sulle *Scuole Speciali* risponde, salvo qualche spostamento, alla graduatoria del gruppo (*).

Nella 1. *categoria*, corrispondente alla medaglia d'oro, poniamo la *Scuola per gli orefici e argentieri di Milano.*

Nella 2. *categoria*, corrispondente alla medaglia di argento, le *Scuole di Viggiù* e di *Campobasso.*

Nella 3. *categoria*, corrispondente alla medaglia di bronzo, la *Scuola professionale degli orefici di Torino*, quella di *Pietrasanta*, di *Sorrento*, quella di ceramica di *Grottaglie* e la vetraria di *Murano.*

Nella 4. *categoria*, infine, corrispondente alla menzione onorevole, la *Scuola di ceramica di Nove*, e quelle del legno di *Lissone*, di *Cabiate*, di *Bovisio* e di *Castiglione delle Stiviere.*

(Continua).

G. Tesorone.

(*) È necessario avvertire che la Giuria superiore, prendendo in esame le proposte presentate dalla Commissione speciale per le Scuole Artistico-Industriali, le modificò, aggiungendo una medaglia d'oro e facendo salire alla seconda categoria, cioè alla medaglia d'argento, molte Scuole che la Commissione aveva creduto meritevoli soltanto della medaglia di bronzo o anche semplicemente della menzione onorevole.

La Direzione dell'*Arte Italiana*, non ostante all'angustia dello spazio, ha creduto suo debito di pubblicare tutto ciò che nella Relazione della Commissione speciale si riferisce alle Scuole così largamente premiate dalla Giuria superiore nelle due più alte categorie, riserbandosi di esprimere intorno a questo argomento in un altro Fascicolo il proprio parere.

XV.

IL MONUMENTO A SISTO IV NELLA BASILICA VATICANA.

— Tav. 45 e 46. Fig. da 158 a 161. —



Il Papato nella seconda metà del sec. XV e nella prima del XVI rappresenta uno dei lati più complessi e più interessanti della storia d'Italia. Uomini di alto casato, di larga coltura, di idee ardite e magnifiche si succedono sul soglio di Pietro facendolo centro a cui tutte le forme più fulgide della vita si dirigono e dal quale partono fasci di luce che abbagliano, nascondendo le brutture di cui il sommo potere spirituale si macchiò in quel tempo.

Una delle più ardenti tempre di pontefice che vide la Storia della Chiesa fu certamente Francesco della Rovere, eletto nel 1471 col nome di Sisto IV. La sua vita mostra una volontà adamantina, congiunta ad una vivacità e penetrazione d'ingegno che gli dava sicuro ascendente sugli altri. Frate minore, arrivò, grado a grado, sino al generalato, finchè il cardinale Bessarione lo fece creare cardinale da Paolo II, cui egli successe con suffragio unanime.

La dignità papale fu sostenuta da lui fieramente. Lottò con Lorenzo il Magnifico giungendo fino a scomunicare Firenze, onde si tirò addosso le ire di Luigi XI di Francia. Guerreggiò strenuamente contro i Turchi, al suo tempo potentissimi per essersi impadroniti di Costantinopoli e per aver debellata la flotta veneta. Malgrado un regno così agitato ebbe modo di coltivar le lettere e parecchi trattati teologici attestano la sua solida coltura.

Ma fu sopratutto un illuminato protettore degli artisti, quando già era arduo gareggiare con i predecessori: con un Nicola V che concepì il grandioso disegno della ricostruzione di S. Pietro in Vaticano, con Pio II che si giovò dell'ingegno di Bernardo Rossellino, con Paolo II che aveva fatto sorgere l'austero Palazzo Venezia.

Il nome di Sisto IV è legato principalmente alla Cappella Vaticana che da lui si chiamò Sistina e che accolse sulle pareti laterali il fiore della pittura fiorentina e umbra della fine del sec. XV e offrì la volta e la parete di fondo al titanico pennello di Michelangelo. Di lui lasciò un fine ritratto Melozzo da Forlì in un affresco già decorante la Biblioteca ed ora esposto, trasportato su tela, nella Pinacoteca vaticana. Il papa guarda il Platina, custode della Biblioteca, che gli è in ginocchio davanti mostrando con l'indice della destra alcuni versi da lui scritti per esaltare il papa, che appunto aveva fatto risorgere la Biblioteca. Intorno sono personaggi della famiglia della Rovere. Il papa siede in ampio seggiolone, con la persona piuttosto grassa vista di profilo atteggiata dignitosamente; il volto dal contorno fermo e quasi rettilineo ha l'occhio acuto, le labbra sottili come il naso e serrate. Spira da tutta la figura un'aria di tranquilla maestà, una virtù di osservatore sereno e sicuro.

Sisto IV morì il 13 agosto 1484. Come di consueto si pensò ad innalzargli un solenne mausoleo che fu affidato ad Antonio del Pollajuolo, il quale lo menò a compimento nel 1493. Il cenotafio sorge nella Cappella del Sacramento sita nella navata destra della Basilica Vaticana. E' tutto in bronzo e appare improntato di austera solennità.

Ciò che a prima vista colpisce è la singolare forma del monumento. Nel Trecento si possono osservare parecchi organismi di cenotafi: dalla forma tabernacolare usata a Napoli si va alle leggiere ed eleganti arche scaligere di Verona e ai semplici sarcofagi destinati nelle chiese di Bologna ad accogliere le salme dei lettori dello studio bolognese. Nel Quattrocento domina in generale una forma piuttosto semplice in cui si cerca di far partecipare con misurato equilibrio l'architettura e la scultura, evitando il marcato predominio della seconda che si può notare nelle tombe del sec. XIV.

Antonio del Pollajuolo concepì una forma tutta diversa dalle consuete (tav. 45): un ampio zoccolo a facce concave divise in tanti scomparti occupati da figure, mentre altri scomparti con figure son ricavati nella faccia superiore su cui si eleva la pietra tombale che sostiene l'imagine del papa. L'artista per esaltare il pontefice dispose intorno alla sua effige le solite Virtù, che attestano o, meglio, dovrebbero attestare l'intemeratezza dell'animo e della vita del defunto, e le Arti liberali, che significano



Fig. 158. Monumento a Sisto IV in S. Pietro a Roma. — La grande lastra superiore.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

l'altezza dell'ingegno e la larga protezione da lui accordata a tutte le espressioni del sapere umano. Ma questo motivo di glorificazione non ha la magnificenza che presenta in tanti altri monumenti, in cui la tendenza ascendentale delle linee e la loro grandiosità preparano l'anima dell'osservatore a quell'effetto. Nel sepolcro di Sisto IV, il quale sorge appena appena da terra e si avvicina al semplice motivo della pietra tombale, pare si possa leggere come un'affermazione della potenza annientatrice e livellatrice della morte; come un segno della solenne austerità della tomba, chiusa a tutti gli assalti della vanagloria e del rumore mondano. Tale forma fu snaturata per soverchia ricchezza da Domenico Fancelli e Bartolomeo Ordoñoz nel sepolcro di Re Ferdinando e d'Isabella e in quello di Filippo il Bello e di Giovanna, ambo nella Real Cappella di Granata.

La rappresentazione delle Virtù sulla faccia superiore dello zoccolo e delle Arti liberali nelle facce laterali è condotta con quella libertà, rispetto all'iconografia, che si può riscontrare in tante opere dello scorcio del secolo XV. Le *Virtù* raffigurate sono sette — la *Fortezza*, la *Prudenza*, la *Fede*, la *Giustizia*, la *Temperanza*, la *Speranza* e la *Carità* — e son rilevate sulla faccia superiore del monumento ai lati della figura del defunto, mentre negli angoli è scolpito lo stemma dei della Rovere. Gli attributi delle figure sono, se non del tutto conformi alla tradizione, certo non originali, e indicano con sufficiente chiarezza il carattere delle allegoriche donne. Fra le quali le più notevoli sembrano la *Carità*, che ha per simboli due bambini e una cornucopia, la *Speranza* e la *Fede* (fig. 158).

Interessante è anche la figurazione delle Arti liberali. La *Teologia* è in atto di guardare in alto, al cielo, ove appare la Trinità, mentre un angelo le offre un libro (tav. 46); la *Filosofia* siede circondata dai volumi che ne alimentano e ne esprimono la sapienza, da lei acquistata a forza di veglie, come indica il candelliere (fig. 159); l'*Astrologia* ha per segno un globo e affissa gli occhi in alto come a chiedere inspirazione per divinare i misteri che le si presentano (tav. 45); la *Dialettica* posa la mano sopra uno scorpione, forse a indicare la forza e penetrazione dei suoi argomenti; la *Retorica* studia; la *Grammatica* insegna a leggere a un bambino; la *Musica* si abbandona al canto accompagnandosi sull'organo (fig. 160); la *Geometria* è intenta a disegnare con un compasso sopra una tavoletta.





Fig. 160 e 161. Monumento predetto. — La *Musica* e la *Dialettica*.

In questo solenne coro già composto nel Trecento e nel Quattrocento troviamo una nuova rappresentante: la *Prospettiva*. E' facile comprendere la ragione della sua presenza, quando si pensi all'ardore con cui i problemi della prospettiva furono indagati dagli artisti fiorentini del 400 tra i quali più d'uno la fece meta suprema della sua arte, finchè Piero dei Franceschi — il meraviglioso



Fig. 159. Monumento predetto. — La *Filosofia*.

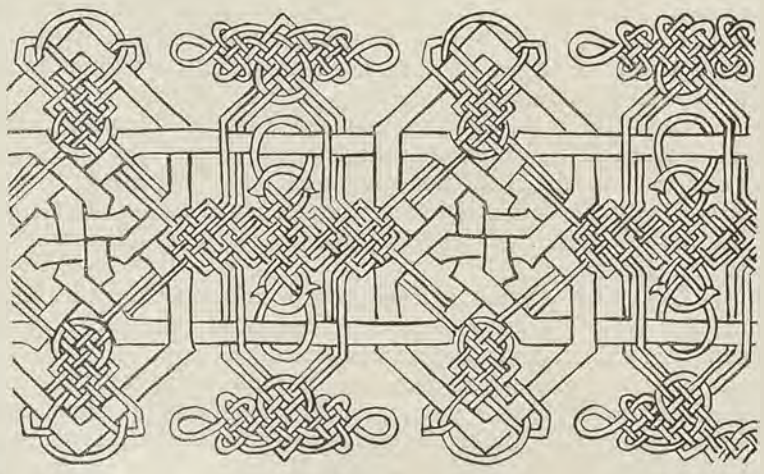
frescante del coro di S. Francesco di Arezzo — non ebbe fissate nelle sue opere e in un trattato le leggi che la regolano.

Antonio del Pollajuolo si educò al pari di molti altri maestri del Quattrocento come orafo: ciò appare dalla finitezza con cui egli modella le figure, tratta l'anatomia, piega le vesti, ricama ogni dettaglio. Viene perciò a mancare la grandiosità monumentale, essendo l'occhio richiamato e accarezzato troppo dai particolari.

Data questa tecnica così fine, l'artista è naturalmente inclinato a sviluppare di più la parte formale e a curar poco l'intima vita e il carattere delle sue figure; in questo atteggiamento del suo spirito e nell'amore per le forme ignude egli si può indicare come uno degli artisti del secolo XV che più risentirono l'azione dell'arte classica, benchè non si possa osservare alcuna traccia d'imitazione o di studio di modelli classici nelle sue opere. Le sue figure sono notevoli per l'eleganza del tipo, per la varia e vivace agilità dei movimenti, per l'acuto trattamento del nudo, per l'effetto decorativo dei partiti di pieghe. Vi è però qualcosa di sforzato, di fastoso, di teatrale nella modellazione: il che valse al Pollajuolo l'appellativo di Bernini del secolo XV. Ciò è palese segnatamente in alcune delle Arti liberali, benchè la figura del papa, scarna e rigida, sembri quasi ricavata da un calco fatto sul cadavere.

Nel suo complesso il monumento innalzato in onore di Francesco della Rovere è uno de' più singolari e de' più notevoli del Quattrocento, ed esprime in grado supremo il carattere e la potenzialità artistica del Pollajuolo.

LUIGI SERRA.



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

Anno XVII — 5° della Nuova Serie. N. 9 — Settembre 1908

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



Fig. 162. Scuola d'Arte applicata all'industria in Bergamo. — Fregio: alunno A. Turani.

XVI.

Le Scuole d'Arte applicata alle industrie nella Mostra didattica di Roma chiusa il dicembre 1907.

(Continuazione e fine. Vedi i Fascicoli 3, 4, 7 e 8).

— Tav. 50. Fig. da 162 a 176. —



RA le Scuole con entrate annue maggiori di 5000 lire la Scuola Comunale di Roma ci offre il tipo supremo del genere, nè solo per la vastità del suo organismo, ma appunto pel rapporto che essa ha di fatto con l'Istituto superiore della capitale, il Museo artistico-industriale al cui insegnamento preludia.

Anche in questa scuola, come nell'Istituto maggiore, vige un cotal senso di classicismo, che potrebbe recar molestia altrove, non qui certamente.

I corsi sono ben distribuiti, e l'insegnamento, in genere, pur non esorbitando dai confini di una scuola preparatoria, assume un carattere di compiutezza e d'importanza che vorremmo veder raggiunto qua e là, in corsi analoghi, anche da istituti di maggior conto.

Dappertutto è un senso di equilibrio, di correttezza, di armonia, di ordine scolastico tale da mentire a momenti l'aspetto di un insieme voluto, studiato, qualora non provenisse — ed è facile accorgersene — dall'essenza stessa della scuola.

Accuratissima in ogni ramo di studi, quanto nella maggiore scuola toscana, la esecuzione, sino a toccare talvolta la magrezza, poco essa risponde a quel sentimento largo e sontuoso che è proprio dello spirito romano. Riferiamo questa nostra osservazione, certo non degradante, anche agli studi di plastica e forse anche più agli intagli, non già ai modellini in cera che sono pregevolissimi, e nei quali, specie pel rapporto che possono avere con l'oreficeria, è preferibile l'eccesso al difetto nella espressione del dettaglio.

I corsi del disegno geometrico giungono sino alla prospettiva che è trattata assai bene, come bene, dalle fotografie almeno, risultano

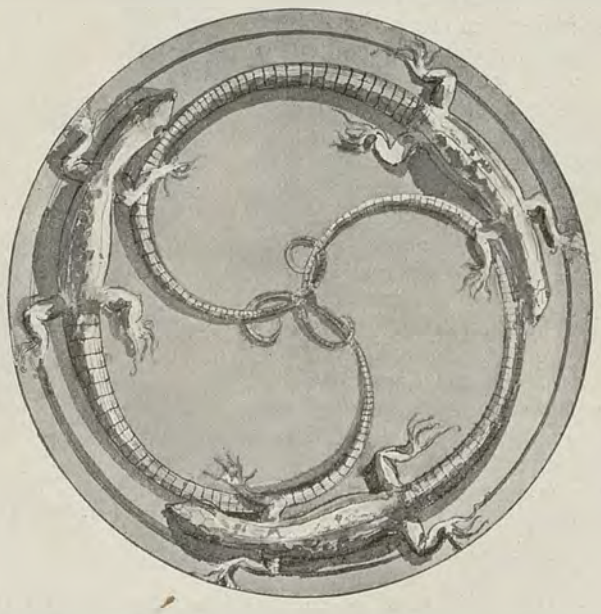


Fig. 163. Scuola di Bergamo. — Rosone: alunno A. Loverini.

trattati gli studi maggiori di plastica.

Termina la scuola con le tavole a tempera dei soliti corsi di

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

decorazione delle Accademie, ossia coi meno simpatici prodotti dell'insegnamento, anche per le dissonanze dei colori che nascono di necessità dall'essere adoperati di sera a luce artificiale. Se un senso di vita, di giovinezza, di ardire penetrasse, attraverso nuovi modelli e nuovi studi dal vero, fra le lodevoli consuetudini di questa ben ordinata scuola molto essa guadagnerebbe di importanza e di utilità.



Fig. 164. Scuola di Bergamo. — Formella: alunno G. Vescovi.

Tirate le somme, non possiamo non compiacerci con coloro che dirigono ed assistono questa scuola, la quale, per sè medesima sana e nutrita, acquisterebbe, come la precedente consorella, altro vigore se una nuova onda di vita la penetrasse.



Fig. 165. Scuola predetta. — Rosone: alunno G. Vescovi.

Le *scuole serali degli artieri* del Comune di Roma, le quali provvedono alla *cultura tecnica professionale* e *alla cultura artistica degli operai*, davano un singolare esempio di modestia. Tutta la scuola era racchiusa in due volumi di tavole, i quali dimostravano però che altro è la modestia altro è la povertà.

Uno di questi volumi riferivasi esclusivamente al disegno meccanico e, per quanto noi non ci stimassimo competenti della materia, era facile avvedersi come niun'altra scuola del nostro gruppo toccasse tanta eccellenza.

L' altro volume, riferentesi all'insegnamento generale e speciale degli artieri, non valeva meno del primo. Il disegno elementare eravi rappresentato da saggi nei quali l'esecuzione pareggiava l'intelligenza, quantunque i metodi fossero alquanto vecchi, quindi non giudicabili i migliori.

Ottima la parte architettonica.

I mestieri considerati dall'insegnamento sono l'arte muraria, l'arte del legno, quella del ferro — non il ferro meccanico, però — più una sezione speciale per i tappezzieri. E' da riconoscere che i disegni, in generale, oltre all' essere seriamente trattati per valore grafico, rispondono anche al senso della costruzione della quale qua e là recano tracce ben definite. E' spiacevole soltanto la mancanza di dettagli costruttivi al vero, ossia di quel disegno pratico proprio dell'operaio e tanto utile ad esso. Ed è da riconoscere e da lodare che, sia il disegno dei muratori, sia quello dei falegnami, giammai non esorbitano dai propri confini. Pure essendo a Roma, non troviamo fra tali disegni nè ville, nè palazzi, nè teatri, nè templi, ma quel tanto che basta a riassumere l' arte del costruire. Lezione salutare per tante scuole medie e piccine.



Fig. 166. Scuola predetta. — Picchiotto: alunno B. Maglia.

Non possiamo non lodare il principio d'introdurre lo studio del nuovo nell'arte del mobilio; ma quale responsabilità per una scuola di Roma quella di volgersi al *liberty* piuttosto che a forme moderne sane, solide, originali? E, inoltre, perchè darsi alla copia di tavole cromolitografate e non piuttosto alla interpretazione grafica e costruttiva di fotografie da mobili antichi e moderni di buona scelta? Altrettanto vorremmo dire per la sezione dei tappezzieri, di cui sarebbe utilissima cosa risollevare il gusto generalmente si basso.

La *Scuola d'arte applicata all'industria di Siracusa* va segnalata alla simpatia di tutti e alla particolare attenzione delle scuole sorelle. Benchè non ampia, benchè guidata da tre soli insegnanti, il direttore compreso, benchè sorretta da mezzi modesti anzi che no rispetto ai suoi risultati, essa già possiede una reputazione di sodezza e giustezza di metodi che la recente Mostra di Roma non ha certo smentita. (*)

Questa scuola si propone di diffondere fra gli operai il senso artistico applicando l'insegnamento alle arti fabbrili e decorative, al lavoro del legno, della pietra e del metallo.

A dire il vero tutte queste applicazioni non apparivano dalla Mostra di Roma, o, per lo meno, non erano evidenti quanto due ordini di studi: il disegno in genere, e in ispecie quello della pianta e dal fiore, e l'applicazione di tale disegno alla composizione decorativa campeggiante, come sarebbe quella delle stoffe o della carta da parato.

Un saggio di scultuta in marmo — un pesce di buona modellazione —, due sculture in pietra siracusana, e una serie di fotografie di cose modellate attestavano del buon indirizzo di questo ramo d'insegnamento. Nè il disegno geometrico, nè quello di ornato, che direbbesi non avere anche escluso del tutto il modello grafico, nè un album di schizzi in parte tratti dal vero — e questi eccellentissimi — in parte copiati — e questi poco significanti — confermavano meno dei primi studi l' indirizzo avveduto e coscienzioso della scuola.

Senonchè dove l'avvedutezza e la coscienza passavano i limiti del comune ciò era negli studi di piante e di fiori, grafici e acquerellati.

Tutto ciò che si potrebbe desiderare di meglio intorno a questi esercizi di analisi formale, di ricerca di sentimento e di movimento organico e del modo di tutto rendere col segno sicuro di matita o di penna o con tocco giusto di colore, tutto era raggiunto in siffatti studi che niuna scuola italiana od estera potrebbe forse vincere, anzi, diremo, che niun artista potrebbe meglio tracciare. La stessa eccellenza di tali studi e una

(*) Si vedano per questa scuola di Siracusa la Tav. 10 e i Dettagli 3-4, 5-6 e 7-8 del corrente anno.

tal quale uniformità di tocco accese in noi qualche sospetto e ne chiedemmo al direttore lì presente, il quale ci sincerò subito facendoci avvertire come questi esercizi fossero di un solo alunno del corso superiore, lo stesso che dei medesimi elementi floreali, semplificati e stilizzati, avea poscia eseguiti i motivi decorativi di alcune delle tavole murali armoniose e gentili da tutti ammirate. Ciò riconosciuto come ottimo, non riesce inopportuno di fare avvertire il carattere troppo singolare di questi esercizi rispetto alla scolaresca



Fig. 167. Scuola predetta. — Frontispizio di libro: alunno E. Bertacchi.

e troppo unilaterali rispetto alla scuola. Per molte scuole abbiamo invocato lo spirito verista, anzi la vitalità naturalista di cui la scuola di Siracusa è penetrata sino al midollo. Per questa invece, grazie a quella ragione di equilibrio che tutto governa nel mondo, invochiamo un qualche ritorno alle magnifiche tradizioni locali, dagli ornati classici dei templi alle stoffe del sei e del settecento attraverso le influenze degli Arabi e dei Normanni, le quali entrano ancora per tanta parte nell'anima siciliana.

La *Regia Scuola di Arte applicata all'industria di Fano* (Pesaro) offriva nella Mostra un altro esempio di correttezza, di ordine, di signorilità e di semplicità insieme.

Se queste doti riscontrano in certo modo quelle delle Scuole toscane, altre doti essa avea tutte proprie, più larghe, più vive, dove inclinanti al classico, dove pieganti al naturalismo, dove alla forma ispirata solo dalla ragione pratica dell'uso. Le zampe leonine dei tavoli in terracotta e in pietra del Furlo, il motivo della quercia impresso nella terracotta del camino e nello zoccolo di legno corrente in giro alla Sala da pranzo, il sopracamino, il paracamino in rame sbalzato d'un largo motivo floreale pianeggiante sopra volute di sentimento antico, un assai bel vasino folto di foglie di lauro, un altro fiorito di narcisi, una cista di stile romano, un vaso cilindrico ornato di caprette spigliatamente vitali, alcune seggiole di linea semplice inglese e ben costrutte, tutto ciò basta a definire l'indole ecclettica della scuola espressa in forme diverse e, dal più al meno, nobili sempre. (*)

Dopo il grande Istituto di Napoli, il quale recava il più ricco portato delle officine scolastiche, la scuola di questo paese, giacente sui declivi delle Marche verso le rive adriatiche e dotata di 9700 lire soltanto, era il solo Istituto che affermasse degnamente il prodotto del lavoro tecnico con giusto criterio, non antiquato e non invasato di modernismo morboso, non tradizionalista intransigente e non evoluzionista acceso.

Un'altra pratica virtù educativa la Scuola di Fano impartisce col senso della buona costruzione e della buona esecuzione, sia che si tratti di pietra o di terracotta, di metallo o di legno e sia che questo si riferisca al lavoro di piano o di quadro o a quello di intaglio. Dell'intaglio appunto, meglio che non sullo zoccolo della sala da pranzo riscontravansi le maggiori qualità in una serie di fregi di motivi varii e felici, tratti dal legno con taglio netto, senza dubbiezze e senza durezze, anzi qua e là pianeggianti così da divenire un alleato dell'arte del mobilio, considerate sopratutto le odierne ragioni igieniche, le quali governano anche le ragioni del gusto. Allorchè accennammo alla incerta costruzione e agli eccessi formali dei mobili della famiglia brianzina e al buon esempio che questa potea trarre dalla Mostra di Roma, il nostro pensiero fermavasi appunto sulla scuola di Fano.

Da quanto abbiamo detto sin qui di questa scuola marchigiana desumesi il suo organismo e il suo programma. E' la piccola scuola tipica professionale dal piccolo laboratorio, e che vorremmo veder diffusa in ogni regione italiana dalle montagne alle valli e da queste al mare. Essa tende non solo a fare l'operaio ma bensì il piccolo maestro muratore o formatore, decoratore o falegname, perchè questo richiedono i bisogni locali. Altri bisogni potrebbero altrove reclamare altri mestieri e imprimere alla scuola altro carattere.

Ma poichè di questa di Fano abbiamo fatto un'analisi minuta non risparmiando lodi, vogliamo non nasconderle un desiderio, quello che in altra Mostra le sue buone cartelle scolastiche colme di disegni mondi e precisi (non esclusi i meccanici e quelli dell'arte muraria) e non trascendenti ad eccessi, contengano pure schizzi, esercizi di memoria, studi preparatorii alla composizione e sopratutto quei tanto invocati disegni costruttivi delle opere eseguite, atti a collegare la scuola e l'officina, il *principio* e il *fatto*, *la ragione educativa* e *la pratica*. Questo ottenuto, avremo nella scuola di Fano e nelle poche che più le somigliano e più potranno somigliarle in avvenire, il tipo della piccola scuola professionale modello, il cui beneficio non ha confine.

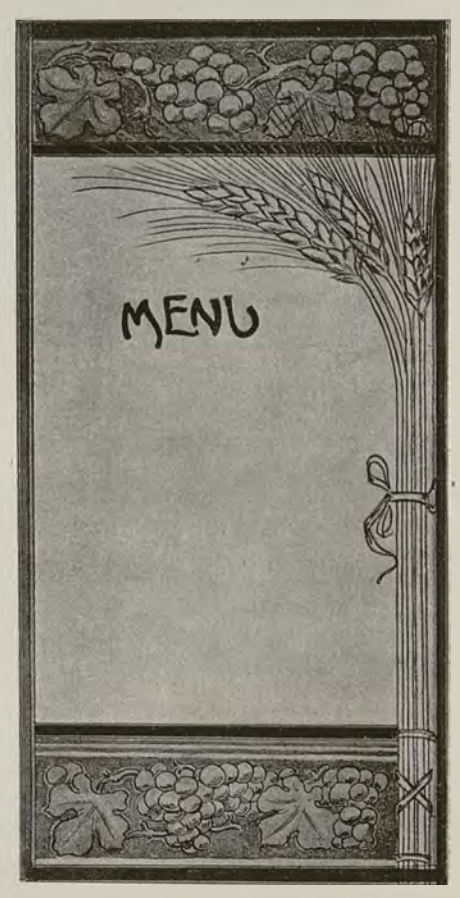


Fig. 168. Scuola predetta.

L'*Istituto Professionale Maschile nell'Ospizio di San Michele di Roma* è una scuola *sui generis* del gruppo, la quale trova riscontro in altre istituzioni italiane ove lo studio dell'arte e l'apprendimento del mestiere sono dettati dallo spirito della beneficenza, onde in tali scuole l'alunno tutto riceve, dal nutrimento dello spirito a quello del corpo. Abbiamo adoperata la parola *mestiere*, poichè, data la circostanza di essere le officine, salvo alcune, di carattere e d'interesse privato, e annesse alla scuola per solo vincolo di materiale coesistenza, mutano del tutto i criteri che ci guidarono sin qui nel giudicare i rapporti fra *Scuola* e *Officina*. Ciò che la Scuola insegna l'officina può distruggere, come, data un'officina di eccezione, governata da sani intenti artistici, penetrata di buon gusto, esercitata con mezzi tecnici perfetti, bene ordinata nelle sue *parti* concorrenti a un *tutto* armonioso, essa può dare all'alunno più che non gli dia la Scuola e può sino correggere i difetti di questa.

Siffatto caso, pressochè inverosimile anni dietro, non è certo comune al dì d'oggi, ma possibile a invenirsi, onde coloro che stabiliscono tali aggregazioni di officine agli Istituti di beneficenza dovrebbero ben ponderare le circostanze ed esser ben cauti nella scelta.

L'Ospizio di San Michele, oltre le esterne, ha officine proprie fra cui quella degli arazzi, assai nota per la sua importanza diremo così *tradizionale* per non dirla *retorica*, e sulla quale esprimeremo appresso qualche nostra opinione. La scuola di disegno — come

(*) Si vedano per questa scuola di Fano le figure 62, 63 e 64 del Fascicolo 3.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tutto del resto nell'Istituto — sa non poco d'antiquato, di vieto, di consuetudinario, così da non aprire di certo l'animo alla gioia. Tuttavia l'indirizzo non può dirsi in tutto spregevole. Gli esercizi elementari sono discreti, quelli di disegno di figura assumono, e non indegnamente. davvero, tutto il sussiego di un corso accademico, giustificato dall'applicazione agli arazzi — arte decorativa di gran momento — e all'incisione a bulino e all'acquaforte, che dell'arte maggiore avrebbero apparenza ed essenza. Adoperiamo il condizionale perchè proprio la scuola di disegno applicato a queste due arti è sinceramente deplorevole.



Fig. 169. Scuola predetta. — Mattonelle: alunno G. Zonca.

La parte pittorica è mediocre; la scuola di plastica, se non esalta, non è priva di buone promesse; il disegno prospettico e le analoghe tavole acquerellate rivelano l'indirizzo di un forte maestro e danno frutti eccellenti.

In questo fluttuare fra l'ottimo, il buono, il mediocre, per non dire il cattivo, non si afferma di certo l'indirizzo organico di una scuola.

Circa le officine non abbiamo assunte informazioni precise per distinguere le esterne dalle proprie dell' Istituto. Ammesso che quella degli scarpellini fosse interna sarebbe spiacevole il suo indirizzo affatto *commerciale*, muto d'ogni lume d'arte; nè l'officina del bronzo scostasi gran fatto da un tipo commerciale anch'esso. Mediocri i mobili, quantunque di qualche apparenza, e se non proprio grossolani, non certo squisiti gl'intagli. Gli uni e gli altri hanno effetto da bottega. La foto-meccanica invece dà risultati precisi o per lo meno piacevoli.

La tenda d'arazzo dietro la quale un alunno della Scuola facea correre gli *spoletti* variotinti riportava i nostri pensieri al ventennio decorso, quando nell'Ospizio era impostato il famoso arazzo allegorico di Casa Savoia su *cartone* del Mariani, che tutti ricordano per averlo veduto procedere a qualche decimetro all'anno pazientemente. E ci domandavamo se l'arazzo d'*alto liccio*, così inteso, fosse veramente da considerare un' industria al giorno d'oggi o un giuoco di lusso, quando non rappresenti, come nella *Manufacture Nationale des Gobelins*, una grande gloria tradizionale continuata, attraverso spese ingentissime, da un Istituto di Stato. Noi che non abbiamo in Italia nè le Fabbriche di Aubusson nè quelle di Beauvais — manifattura di Stato anch'essa per l' arazzeria di *basso liccio* — le quali accolgono gli alunni della maggiore Istituzione francese, dovremmo più che altri meditare sull'argomento e trovare la risposta a quel quesito. Certo è bello di mantenere anche noi la tradizione dell'arazzo italiano in genere e del romano in ispecie, ma sarebbe anche utile di considerare qual mutamento — economico sopratutto — sia seguito dai passati secoli a noi. Il tessuto d'arazzo in Germania, in Ungheria e sino in Isvezia ove ora si tratta, va divenendo un'arte individuale, quantunque non estranea all'insegnamento, un'arte femminile ridotta a mezzi semplici, facili ed espressivi di forme ornamentali ben concepite e rese in breve con poche tinte. Citeremo ad esempio le tappezzerie tedesche della *Schule fur Kunstweberei* di *Scherrebeck*, quelle ungheresi del Laboratorio di Sarolta Kowalszky, continuatrice della tecnica di Frida Hansen, e le svedesi della *Società del lavoro manuale (Handerbetets Vacnner)* riproduttrice dei mirabili cartoni di Anna Boberg. Son già parecchi anni che un artista romano impiantò anch'egli un laboratorio con questo intento. Qualunque risultato esso abbia dato, quel metodo va tenuto in conto per applicarlo a tipi di decorazione alla mano e di facile impiego, sola condizione alla quale possa insegnare l'arte dell'arazziere un istituto di pratica finalità. A parte gli arazzi, la Scuola Industriale dell'Ospizio fondato da Papa Innocenzo XII è quella che abbiamo quassù definita, qualcosa di pencolante fra il buono e il mediocre. Auguriamoci che la bene auspicata sua trasformazione valga a dare alla storica Istituzione romana la sua antica rinomanza ed all'Italia il nuovo e grande Istituto Centrale dell'insegnamento industriale ed artistico.

La *Scuola d'Arte applicata all'industria di Verona* presentavasi assai bene con una serie ordinatissima di larghe e voluminose cartelle ben rilegate, e con parecchi quadri murali e saggi di officina; un insieme di ordine ammirevole. E' una scuola di metodo più che altro, le cui qualità artistiche sono, dove scarse, dove contradditorie. Trionfa su tutto *la copia*, dai primi disegni alla decorazione. Nulla vi si palesa che abbia rapporto con quegli esercizi da noi ritenuti utili e che abbiamo riscontrati e lodati qua e là in più scuole anche secondarie.

Dopo la Scuola degli Artieri di Roma questa di Verona occupa decisamente il primo posto pel disegno meccanico. Si direbbe anzi questa la nota prevalente dell' Istituzione, anche nel senso che tutto essa riduce a meccanismo. Accuratissimo è il disegno geometrico, ma allorchè va svolgendosi verso l'architettura e ne tocca inopportunamente le vette si palesano le prime contraddizioni fra disegni e macchie di decorazione, alcune delle quali sono d'una sommarietà che rasenta la bravura sino a toccare l'inesplicabile.

Nel primo corso d'ornato, accosto a disegni poverissimi sonovi tavole di fiori copiati, ma con buon segno sicuro. Nel secondo corso i primi esercizi contraddicono anch'essi le tavole d'insieme d'interi ambienti bravamente toccate, e così su per giù sino al corso finale.

Un buon aspetto avevano le plastiche, giudicate dalle fotografie più che dai saggi esposti. Fra i lavori d'officina primeggiava il ferro battuto sullo sbalzo in rame e sull'intaglio, benchè questo fosse di fattura accuratissima.

Da tutto ciò rilevasi una grande incertezza anche attraverso lo spirito metodico della scuola; ma rilevasi pure che nè il buon volere nè l'operosità vi manca. Converrà solo piegare le due forze a metodi migliori e congiungerle a fini più pratici.

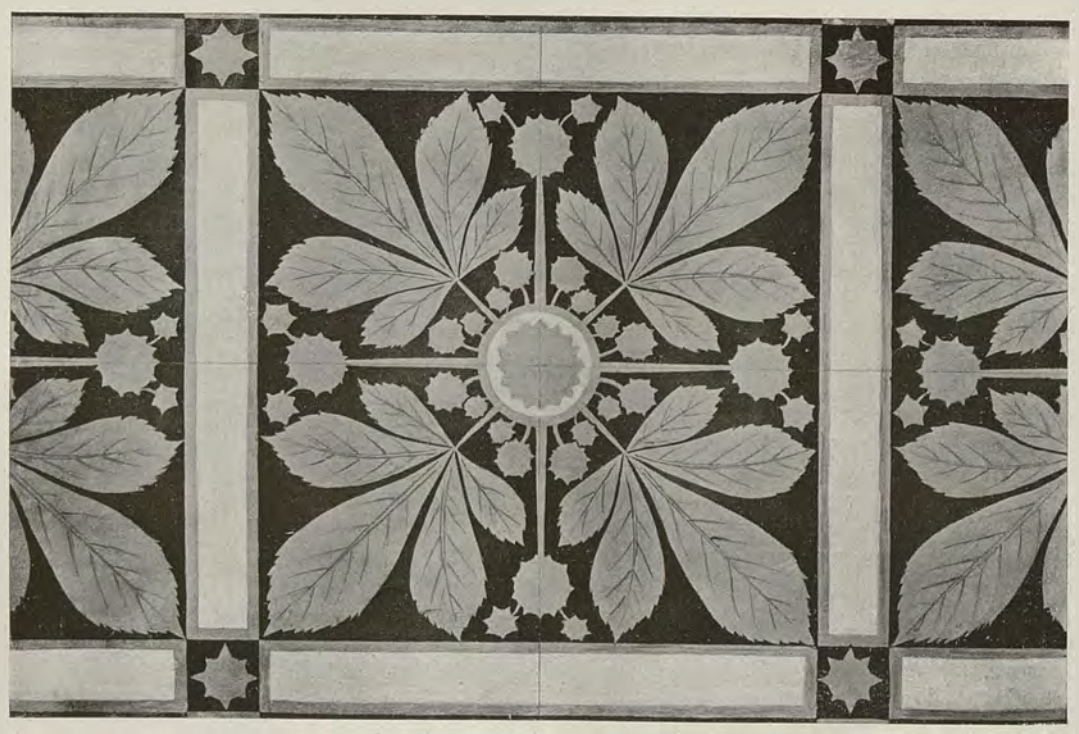


Fig. 170. Scuola predetta. — Mattonelle: alunno C. Nembrini.

La *Scuola di Disegno « Pietro Selvatico » di Padova* presentasi anch'essa in un bell'insieme di mostra, il quale definisce il suo bell'impianto, ma, non meno della scuola precedente, manifesta contraddizioni sensibili fra gli esercizi di disegno, mediocrissimi, e quelli dei corsi superiori, specie di architettura. Questi terminano in un *album* di rilievi di monumenti padovani, opere importantissime toccate all'acquerello con grande diligenza, anzi con grande maestria.

le altre scuole, i modelli costruttivi architettonici in legno, eseguiti con grande logica d'*insieme* e grande precisione di fattura.

La *Scuola di Disegno professionale e modellazione serale di Milano* risente del generale carattere delle scuole lombarde. Una grande pienezza, un'opera varia, svolta via via, dagli studi di disegno in cui prevale sempre la ragione pittorica su quella formale, il che manifestasi sino alla copia dal vero e alla composizione ornamentale,

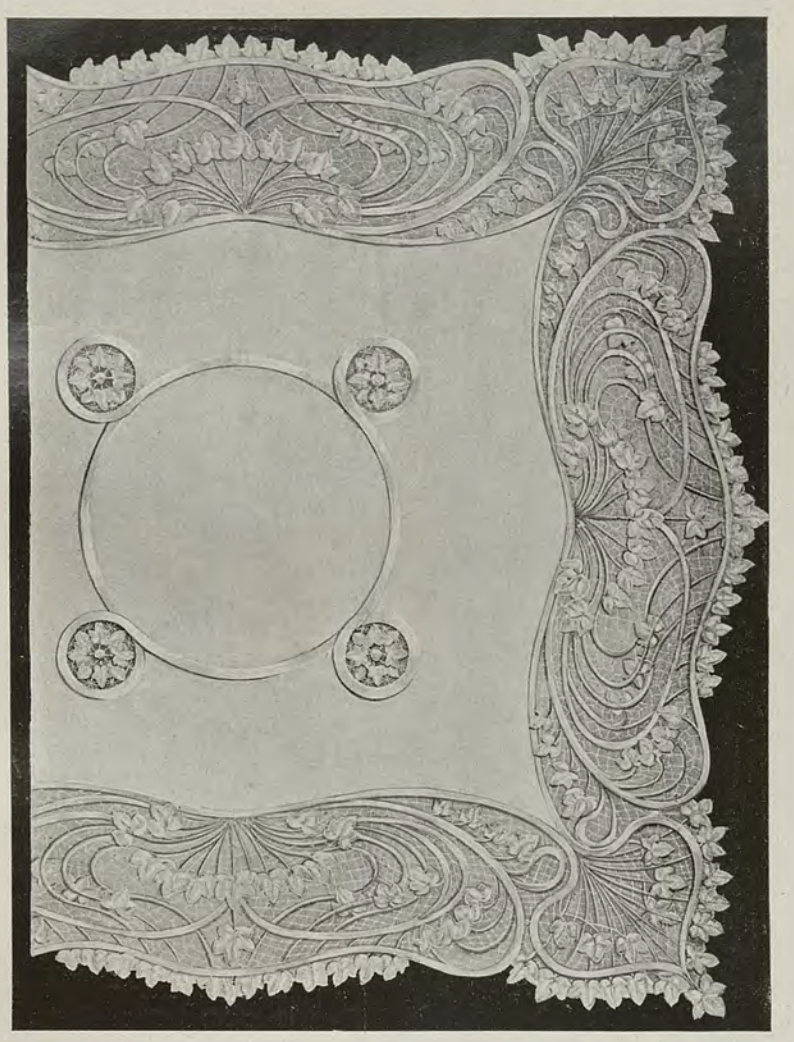




Fig. 171 e 172. Scuola predetta. — Ricami in bianco: alunni Botta e Ponziano.

Questi meriti riescono anche più sensibili e contradittorii, pel fatto di non aver noi rinvenuto nei saggi esposti documenti di un corso di decorazione vera e propria.

Gl'intagli, poco adatti alle forme logiche ornamentali per le ragioni già tante volte ripetute, mostrano tale inadattabilità, sopratutto in quello che è ritratto dal naturale. Poco felici per senso decorativo i mobili moderneggianti, nè lodevoli per la esecuzione, mentre erano addirittura ottimi, tanto da consigliarne l'acquisto come esemplari per

per toccare il suo termine nelle tempere dei consueti corsi accademici. Conviene avvertire però che tali tempere erano fra le migliori del genere e talune eseguite anche con senso decorativo organico e piacente.

La plastica, benchè trattata largamente anch'essa, specie quella dal vero, non era priva di pregi nè vuota di utilità.

La *R. Scuola d'arte applicata di Pesaro* e la *Scuola d'arte applicata all'industria di Macerata* appartengono alla stessa regione

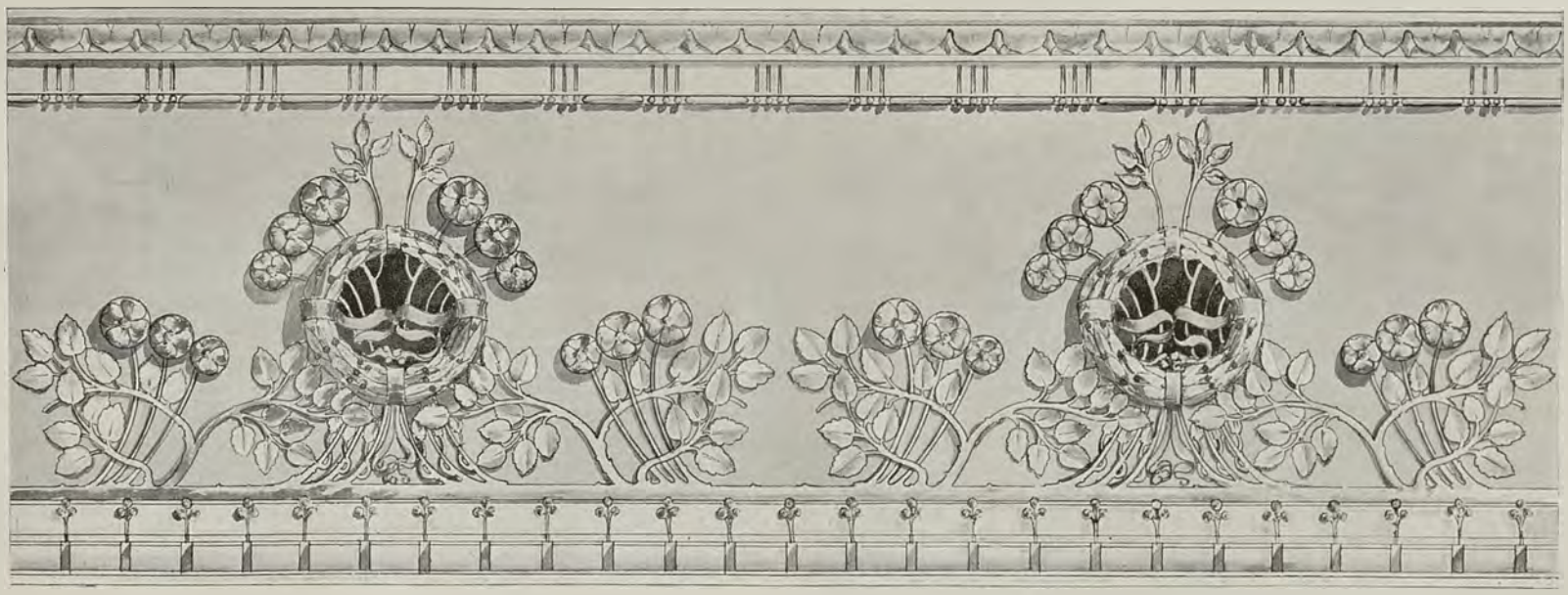


Fig. 173. Scuola predetta. — Fregio: alunno B. Maglia.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

e stanno su per giù allo stesso livello, salvo che la prima presentava lavori di officina i quali non erano nella seconda.

La Scuola di Pesaro mette molte cure nel disegno tecnologico e architettonico, ma negli altri esercizi, compresa la plastica, si tiene assai basso, pur non mancando a questa un cotal senso di cura che riflettesi utilmente nei cuoi bulinati — nota saliente della mostra di questa Scuola — i quali, se vecchi di tipo erano almeno perfetti di esecuzione. Fra i disegni e gli acquerelli primeggiavano alcuni studi di frutta ben condotti e non senza vivacità di tocco.

Le ceramiche e i relativi disegni che, come i cuoi, si tengono nella stretta tradizione, non raggiungono certo il *sapore* delle opere antiche, qualità attribuibile in gran parte alla origine semplice e spontanea di quel bel frutto dell'arte. Nulladimeno anche questi saggi aggiungevano pregi alla scuola.

La Scuola di Macerata, poi, affermavasi per la diligenza e la cura che ripone in tutto e sopratutto nei disegni a contorno a mano libera e in quelli del secondo corso, tratti da modelli della scuola stessa, modelli buoni per sè, condannabili pel sistema. Migliori dei precedenti erano i modelli per la riproduzione del rilievo, e ciò per le ragioni da noi già dette e ripetute. Il disegno architettonico si tiene in giusti limiti, e i disegni di dettaglio al vero meritano encomio. (*)

La *R. Scuola professionale* di Bologna, a parte il titolo, è una vera Accademia di Belle Arti, nella quale, fatta salva la sezione ornamentale che merita lode perchè rileva l'indirizzo di un insegnante valoroso, se niuna cosa vi manca, niente vi tocca un grado di merito elevato o almeno notevole.....

In questo gruppo delle Scuole con entrate annue maggiori di 5000 lire l'ordine graduale di merito, giusta il nostro giudizio, risponde precisamente, serie per serie, all'ordine di esposizione da noi fattane: onde risultano riferibili alla

1 Categoria: la *Scuola Preparatoria Ornamentale di Roma*, la *Scuola degli Artieri* anche di Roma, la *Scuola di Siracusa* e quella di *Fano*.

2 Categoria: l'*Istituto Professionale Maschile dell' Ospizio di San Michele* anche di Roma.

3 Categoria: le scuole di *Padova* e di *Verona*, la *Professionale di Milano*, quelle di *Pesaro* e di *Macerata*.

4 Categoria: La *Scuola Professionale di Bologna*, quelle di *Penne*, di *Firenze* « *Pietro Dazzi* » e di *Vicenza*.



Fig. 174. Scuola predetta. — Cartellone: alunno G. Fasciotti.

Scuole Artistiche Industriali con entrate annue da 5000 lire in giù.

Di quest'ultimo gruppo, il quale comprende 30 scuole di ordine medio e minimo e che ci limiteremo a menzionare giusta l'ordine graduale di merito, solo qua e là rilevando le qualità salienti di alcune di esse, occupa il primo posto

La Scuola d'Arte applicata all' industria di Bergamo, piccola scuola le cui entrate non toccano le 4000 lire. Nondimeno essa svolge un programma considerevole per una scuola di questa scarsa entità finanziaria non solo, ma anche per una scuola di ordine maggiore.

La piccola scuola di Bergamo, adunque, accresce gli esempi dimostrativi del principio da noi enunciato, ossia che una scuola modesta, con pochi alunni — questa di Bergamo ne ha pure 53 — può avere un avviamento più sano, più razionale e più pratico di una scuola doviziosa di mezzi e copiosa di scolaresca.

Basta ripetere un brano della relazione del Direttore della scuola per intendere le vedute pratiche di essa, ossia che: *trova più facile occupazione lucrosa un giovane che sappia bene interpretare un disegno e sappia come un lavoro debba essere eseguito praticamente che non uno il quale sappia disegnare con precisione e buon gusto.*

Ma che il concetto dell'insegnamento del disegno, poi, risponda a quello che noi stimiamo il migliore valga a dimostrarlo questo altro brano che stralciamo volentieri dal programma della Scuola stessa:

« *L'insegnamento in* « *generale fu sempre im-* « *prontato a quella prati-* « *cità che dev'essere scopo* « *delle scuole professionali* « *ed a quella modernità* « *che oggi in tutto si ri-* « *cerca, ma che deve avere* « *sempre per base le regole* « *immutabili del ben dise-* « *gnare, non dimenticando* « *però di fare osservare* « *ai giovani i capolavori* « *dei grandi maestri che* « *pure dal vero s'ispira-* « *rono.*

« *Si abituarono gli* « *alunni all'osservazione,* « *alla copia dal vero, si* « *volle che la mano non* « *seguisse materialmente* « *le linee di opere di altre* « *mani, ma fosse serva* « *del pensiero, dell'idea* « *e dell' osservazione di* « *elementi naturali, si* « *volle insomma che la* « *mente del giovane fosse* « *sempre occupata quando* « *la mano tracciava linee* « *sulla carta o dava forma* « *alla creta* ».

Conviene dire che tali principii hanno trovato nella scuola, o piuttosto in tutta la prima parte dell'insegnamento — il preparatorio alla composizione alla quale essi mirano — un'attuazione pronta e precisa. Ben lo dimostravano le cartelle che non ci facciamo ad analizzare giacchè sono molte, ma che, dai primi elementi sino allo studio del fiore, della pianta e di altri oggetti naturali e sino alla copia dal vero in nero e in colore di oggetti d'arte industriale di ogni natura dal ferro alla ceramica, dal gioiello alla trina, dall'argenteria grossa e minuta al bronzo artistico industriale e all'arte grafica, svolgono per dir così tutto lo spirito educativo della scuola stessa. Nè mancavano qua e là quei dettagli costruttivi al vero da noi tanto spesso ricercati invano fra i documenti di scuole maggiori.

Dove essa mostravasi deficiente — ed anche questo convien dire con chiarezza — era nel corso della composizione decorativa che la scuola cerca di svolgere succintamente. Diremo anzi che metteva pena il vedere come tanta sana preparazione si riassumesse quindi in così poco felici esempi di buon gusto. E alludiamo non pure a quelle pitture decorative su fondo d'oro e d'argento che erano sulle pareti, ma alle composizioni di ferro battuto, di opere di legno, di trine, e sino di calendari e diplomi, contenute nelle cartelle. Più di tutto riescivano spiacenti queste ultime prove scolastiche nella scuola di una città dove le arti grafiche sono tanta parte dell'attività locale.

Quest'ultimo difficile passo, però, che abbiamo veduto così mal valicato da tante scuole più importanti di questa di Bergamo non cancella le tracce della buona via percorsa per raggiungerlo, e non dubitiamo, che, messo sull'avviso, il piccolo Istituto possa ben presto superarlo vittoriosamente. Intanto segnaliamo tutti i meriti di questa scuola e invochiamo per essa dal Ministero qualche provvedimento che valga ad incoraggiarla. (*)

Da questa scuola alla categoria seguente delle scuole di *Velletri Luino, Arcisate, Carrara, Germignaga, Carpi* e *Rovato* vi è una lacuna che non ci è riuscito colmare con qualche scuola di merito intermedio. Riuscirà per conseguenza anche alquanto rapido il passaggio

(*) Per cagione di spazio si devono sopprimere i giudizi sulle scuole che dalla Giuria superiore non furono comprese nelle due prime categorie, corrispondenti alla Medaglia d'oro ed a quella d'argento.

(*) I saggi di questa scuola di Bergamo sono compresi nel presente Fascicolo.

dall'analisi particolareggiata della prima al cenno sommario che siamo per dare delle seconde.

La *Scuola di Velletri* è una scuolina sincera che dà prove non ispregievoli d'insegnamento del disegno e delle sue applicazioni. Fra i discreti saggi di pittura decorativa e di mobilio esponeva alcuni ferri battuti apprezzabilissimi, vuoi pel disegno, vuoi per l'esecuzione. La *Scuola di Luino*, invece, emerge fra le piccole scuole sorelle pel disegno meccanico, facile a riconoscersi di buona lega, e più per la sezione della tessitoria di cui erano saggi piccini, ma apprezzabili e per tecnica e per buon gusto. Ai soliti modelli d' insegnamento di disegno e al cattivo gusto degli studi superiori riparava in qualche modo con la diligenza, con la precisione, con l'amore onde tutto essa esegue e porta a compimento. Parimenti la *Scuola di Arcisate* affermavasi più che per altro per l'ordine di lavoro e per la cura amorosa spesa nell'esercizio dell'insegnamento, il che compensa la mancanza di esercitazioni dal vero e l'inutile accesso agli studi di architettura.

Su per giù le stesse cose sono da osservare per la *Scuola di Carrara*, annessa all'Accademia di Belle Arti, della quale risente gli effetti nei buoni studi di figura e nell' eccellente disegno architettonico a contorno. Anch'essa sceglie male i propri modelli, e anche essa, forse più delle altre citate, spingesi troppo oltre i limiti di una scuola industriale.

La Scuola di Germignaga, dato il tipo della consueta scuola, data la sempre cattiva scelta dei modelli, dato anche l'ordine e l'armonia che abbiamo notato nelle compagne della stessa categoria, affermasi particolarmente, oltre che per gli apprezzabili esercizii del corso elementare, pei buoni disegni da mobilisti e da fabbri, ed esibisce, in piccolo se non al vero, quei disegni costruttivi pei quali nutriamo così vivo e giustificato interesse.

La Scuola di Carpi (Modena) pareggia anch'essa le altre per l'ordine e la disciplina. Accanto a mediocri disegni di ornati esponeva buoni disegni elementari e buonissimi di architettura, dai quali studi saltava — la parola esprime la nostra sorpresa — alle solite tempere dai drappeggiamenti di stoffe, le quali toccano, però, in questa scuola, una non comune perfezione..... (*)



Fig. 175. Scuola predetta. — Decorazione di salotto: alunno B. Galizzi.

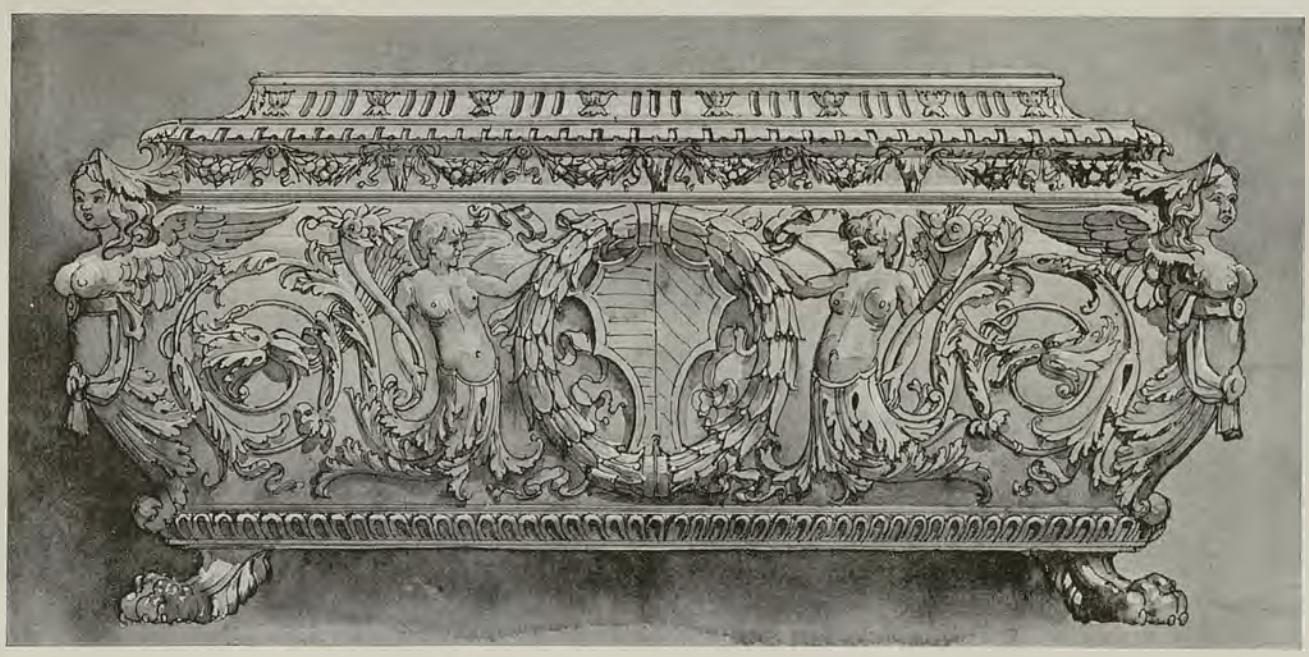


Fig. 176. Scuola predetta. — Cofano: alunno G. Fasciotti.

(*) Fra le scuole che rimasero con la sola medaglia di bronzo, anche dopo la grande generosità della Giuria superiore, è quella di Rovato, su cui la Commissione espresse il seguente, assai notevole, giudizio:

« La piccola *Scuola di Rovato*, finalmente, dotata di 300 lire annue soltanto, ha un

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Come riassunto delle cose dette sulle scuole di quest'ultimo gruppo, diamo il seguente elenco per categorie:

1 CATEGORIA: *Scuola d'Arte applicata di Bergamo.*

3 CATEGORIA: (essendo vuota la 2) Scuole di *Velletri*, di *Luino, Arcisate, Carrara, Germignaga, Carpi e Rovato.*

4 CATEGORIA: *Massa Superiore, Monza, Merate, Bremo-Userio, Cividale, Firenze* « Gino Capponi », *Maglie, Biella, Piove di Sacco, Sesto San Giovanni* (Milano), *Musadino-Valtravaglia, Cento, Spilimbergo, Ivrea, Badia Polesine, Civitavecchia, Novara, Galatina, Lucca, Fergola, Fossombrone e Sutrio.*

Le scuole non considerate in questi quattro elenchi, corrispondenti ai quattro ordini di premii, sono distribuite anch'esse nei nostri appunti, serie a serie, in categorie decrescenti dalla quinta all'ultima: delle quali scuole stimiamo inopportuno fare qui un'analisi purchessia non perchè — e questo sia bene inteso — esse sieno immeritevoli di nota alcuna, ma al contrario, perchè la prevalenza dei difetti sui pregi ammetterebbe la necessità di un giudizio non meno particolareggiato di quello dato sulle scuole di cui ci siamo fin qui intrattenuti. Non vorremmo, pertanto, che il Governo e gli Enti Locali sussidianti dessero al nostro silenzio un significato che non risponde al nostro pensiero. Sono i figliuoli deboli e infermi quelli che più reclamano le cure amorose dei loro parenti, e, più ancora, quanto più i mali possono riescire curabili e facile e pronta la cura. Bene spesso i difetti delle scuole provengono da cagioni estranee alla volontà e al valore di chi le dirige. Ragioni di metodi, quando non di mezzi, circostanze di ambiente, disarmonie della famiglia insegnante o amministrativa, o di quella con questa, necessità di adattamenti ad usi e bisogni locali ed altre contingenze, possono far cadere il bene nel mediocre e il mediocre nel male addirittura. Ciò non esclude la possibilità di un processo di rigenerazione, parziale o totale, secondo i casi, scoprendo e curando i mali alla radice. Come prevenirvi?

Con le risposte a questo quesito, che rivolgiamo da noi a noi stessi, inizieremo il breve ed ultimo capitolo di questa nostra Relazione.

Voti e Proposte.

Se la recente Mostra di Roma è riuscita utilissima, come dicemmo in principio, alla conoscenza dello stato attuale delle nostre scuole artistiche industriali, e ne sia prova il lavoro che presentiamo in queste pagine, non conviene illudersi ammettendo che ogni piaga sia stata messa a nudo di questo organismo complesso e complicato e che in esso si possa leggere come in un libro aperto.

Chi è conoscitore dell'intima vita della scuola d'arte sa quanto profonde a volte sieno le cagioni del male e del bene, e come a prevenirvi non basta giudicare dal frutto la pianta. Stimiamo però utile che l'Istituto Governativo da cui le scuole dipendono non desista dal sistema delle ispezioni affidandole a persone che dell'insegnamento sieno pratiche, e avvezze al giudizio della tecnica e dell'arte, e che dell'una e dell'altra seguano il movimento italiano e straniero.

Ed ecco tornare a proposito una prima proposta.

Il risultato ottenuto dalla Mostra di Roma consiglia a ripeterla, almeno una volta ancora e a scadenza non lunga, sia perchè il sistema delle mostre è per sè solo un mezzo curativo atto a destare l'animo dalla consuetudine del vivere raccolto, appartato, silenzioso — e la consuetudine vale la tradizione del male assai più che del bene — sia perchè una lieta ricorrenza della nostra vita pubblica italiana induce due città, Roma e Torino, a inaugurare nel 1911 due pubbliche Mostre. Già da qualche parte levansi voci a invocare una Mostra Didattica Internazionale per tale ricorrenza. Facciamo eco a questa voce non senza desiderare che una Mostra Internazionale delle Scuole d'Arte applicata all'industria venga organizzata con criterio speciale e componga un insieme suo proprio. Adunatrice di opere di bellezza sensibili e non di sola cultura essa avrebbe sugli altri rami della didattica il privilegio di un pubblico richiamo, specie se fatta con opportuno sistema di scelta, con criteri intensivi e sopratutto presentata in veste semplice, ma decorosa.

Dal confronto con le scuole straniere, i cui mezzi sono di gran lunga maggiori di quelli delle scuole nostre e i cui metodi di gran lunga più razionali e sperimentali, le scuole italiane prenderebbero lume di critica immediata — auguriamocela anche lusingatrice nel triennio venturo — e i nostri insegnanti vi troverebbero materia di osservazione, d'indagine, di ragionamento, di cultura, insomma, da valere più di cento sermoni da Congresso e di cento opere didattiche da biblioteca.

carattere singolare. Mentre nega tutte le qualità precedenti di ordine e di cure e di scrupoli nell'eseguire, emerge per un impeto di vitalità, di fecondità, di ardire, il quale rammenta, proporzionatamente a sè, si capisce, la sua indole lombarda a vale e impressionare non poco. Un giudice troppo austero che fosse altrettanto superficiale scarterebbe subito questa ragunata farraginosa di fogli volanti tracciati con segni rapidi quasi tutti da macchiaiuoli, riproducenti una pianta o una cafettiera, una foglia o un calamaio, un membro del corpo umano o una tavola, allo stesso modo, osservando dal vero e studiando di tutto rendere, dalla linea sagomale al chiaroscuro, nel vivido sentimento della realtà. Non diremo che la forma trionfi in questi saggi, nè sia giusto il rilievo, nè sieno rispettate le ragioni prospettiche. Diremo però che la vita zampilla da questa scuola e che qualora fosse governata la sua energia e regolata la sua intenzione, essa potrebbe dare eccellenti frutti.

Ciò detto e passando da una proposta a un voto, noi invochiamo per essi insegnanti le più vive cure del Governo, sia per correggere — quando ciò riesca possibile — i manchevoli, sia per incoraggiare i valorosi, sia sopratutto, per ringagliardire i giovani e formare quelli da venire. Quale sia l'influenza del maestro nella scuola lo ha già apertamente detto la Mostra di Roma, e noi lo abbiamo ribadito sino a poter riassumere in una sola frase alquanto audace tutto il pensier nostro, ossia che, prima di educare gli alunni, converrebbe pensare a mettere al mondo i maestri. Una Scuola Magistrale, adunque sodamente intesa, sarebbe, se non la più pronta per l'ora attuale, certo la più sicura risoluzione del problema didattico artistico — industriale.

E la nuova educazione del maestro importerebbe la nuova educazione della scuola e l'abbandono di consuetudini nocive, come quelle onde spesso, troppo spesso, velasi la virtù massima dell'insegnamento, vogliamo dire la sua *sincerità*. Qualcuno di noi ha levato alta la voce su questo argomento in un recente Congresso degl'insegnanti del disegno, riferendosi all'uso invalso qua e là di vestire, anzi di drappeggiare la scuola in insolita veste nell'occasione delle pubbliche mostre, ricorrendo financo al mezzo, nè leale, nè morale, di confortare l'opera dell'alunno con l'opera dell'insegnante in guisa da nascondere la povertà di quella sotto i pregi di questa. Che distinzione vi sia fra l'*insolita veste* di gala e quel senso d'ordine, di disciplina, di dignità che non è ultimo elemento di educazione, lo prova il fatto di aver noi rilevate e lodate cotali virtù della scuola e fatte argomento di premio, ma che il deplorato danno non fosse una fantasticheria, la Mostra stessa è venuta a ripeterlo qua e là, dove in casi dubbiosi, dove manifesti. Cotesto danno importa che cessi, e perchè cessi anche il sospetto, che è più amaro del danno, noi proponiamo che di qui avanti nelle invocate ispezioni, i delegati del Ministero sottopongano gli alunni, dove più stimano necessario sincerarsi del loro reale valore, a immediate prove di fatto su un tema da svolgere *ex tempore* non altrimenti che in una prova di concorso sincera ed austera.

Ancora un voto ci rimarrebbe da formulare intorno all'eventuale futura rinunzia del metodo consuetudinario delle premiazioni con medaglie e diplomi, metodo che oltre all'essere decaduto da ogni altezza per l'abuso che se n'è fatto, sino a divenire uno sfogo di vanità e, peggio ancora, un titolo di *rèclame*, manca di valore razionale, specie nel caso nostro, giacchè una scuola può essere, e lo abbiamo veduto, lodevolissima per una parte e deficientissima per un'altra, nè un premio come suol dirsi di *compensazione* varrebbe mai a comporre tale dissidio o per lo meno a renderlo intelligibile.

Oltrechè sarebbevi modo d'incoraggiare con più precisa cognizione di causa quelle scuole che, nonostante i loro difetti, sono meritevoli di speciali considerazioni e di premiare quegl'insegnanti e sino quegli alunni che al buon volere accoppino particolare attitudine a ben fare.

Siamo lieti di chiudere la nostra Relazione (*) con queste parole, richiamanti al pensiero del Governo i meritevoli da premiare nei due fattori sostanziali della Scuola, il maestro e l'alunno. Ciò vuol dire che se l'esame da noi compiuto non fu privo di austerità, esso non fu nemmeno estraneo all'ammirazione che la Mostra ha destato nel nostro animo di giudici quanto in quello del pubblico.

G. TESORONE.

(*) La Commissione giudicatrice per le Scuole d'Arte applicata alle industrie era composta del marc. Filippo Torrigiani, presidente, di Felice Barnabei, Primo Levi, Augusto Cagliati e Giovanni Tesorone, relatore.



Fig. 177. Cortile nel palazzo Arcivescovile di Pisa. Sec. XVI.
(Vedi Tavole 51 e 52, Dettagli 35, 36, 37 e 38).

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

Anno XVII — 5.° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1908.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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



Fig. 178. Piazzale innanzi all'ingresso della Villa dei Cavalieri di Malta a Roma.

XVII.

LA CHIESETTA DEL PRIORATO DI MALTA SULL'AVENTINO.

— Tav. da 55 a 58. Fig. da 178 a 192. —



NTRO ai piccoli e splendidi giardini de' cavalieri di S. Giovanni che dall'Aventino scoscendono tra scogli e ruderi quasi a picco sul Tevere è, addossata al palazzo, una cappella riccamente decorata di stucchi: uno de' più begli esempi dello stile di transizione dal barocco al neoclassico.

La chiesuola è a una sola nave con quattro nicchie di pianta rettangolare per parte, che non molto sfondano nella parete ed entro cui sono collocati sarcofagi e monumenti funerari; in fondo gira una angusta absidiola con semicatino. Tra l'absidiola e la nave è una campata che, elevandosi sulla parte anteriore della chiesa di qualche gradino, tiene il posto dell'antico presbiterio.

Che cosa sia dovuto al Piranesi della pianta della chiesa non mi è stato possibile definire: molti restauri e raffazzonamenti aveva subito il piccolo edificio prima che il Piranesi vi mettesse mano, e di tutte queste successive mutazioni non è facile tracciare la storia: poichè però la chiesuola conserva tutt'ora a un dipresso la orientazione delle primitive basiliche cristiane mi pare di poterne dedurre che probabilmente nessuno dei restauri eseguiti dai cardinali che ebbero in commenda il Priorato sia giunto fino a modificare il piano dell'antichissima chiesa.



Fig. 179. Stemmi dietro l'abside della chiesetta nella Villa dei Cavalieri di Malta a Roma.

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



Fig. 180. Facciata dell'edificio d'ingresso alla predetta Villa. — G. B. Piranesi.

Era questa una delle più antiche di Roma dedicate al nome di Maria: del monastero che vi sorgeva accanto si hanno notizie fino dal 939[1] e poichè esso appartenne un tempo ai monaci Basiliani che furono potentissimi in Roma nel X secolo, si dette forse allora alla chiesa il titolo di S. Basilio.

Le antiche rovine sulle quali fu fondata la chiesa si credettero dianzi quelle del tempio della Buona Dea, sorella di Fauno, eretto dalla vestale Claudia, ma il Panciroli[2] dimostrò già l'errore di questa ipotesi.

Dal 1320 la chiesa e il monastero appartennero all'ordine Gerosolimitano e da allora la cappelletta ebbe il nome di « chiesa del Priorato di Malta » o « S. Maria del Priorato ». Papa Pio V, che si arrogò per primo il diritto di concedere il Priorato di Roma in commenda a un cardinale, nonostante le proteste e la ribellione del gran maestro dell'ordine, fece restaurare la chiesa e ridusse ad abitazione il convento: altri abbellimenti furono aggiunti dal card. Benedetto Panfili, pronipote di Innocenzo X, che tenne il priorato dal 1678 al 1730, dal card. Bartolomeo Ruspoli (gran priore dal 1734 al 1743) e dal card. Gerolamo Colonna (gran priore dal 1743 al 1763).

Con maggiore magnificenza nel 1765 ricostrusse la chiesa ed il palazzo il card. Giovanni Battista Rezzonico il quale aveva avuto dallo zio Clemente XIII l'investitura del priorato e ne affidò la decorazione al protetto suo Giovan Battista Piranesi, già celebre come incisore di antiche architetture e di ruine romane.

La cappella parve ai critici imbevuti di teorie d'accademia cosa di poco buon gusto sebbene di grande ricchezza, e il Bianconi e, dietro lui, il Tibaldo (i due maggiori biografi dell'artista) giudicarono gli ornamenti sovrabbondanti e, benchè presi dall'antico, disarmonici tra loro, concludendo col dire che se la chiesa del Piorato « potrà piacere a molti, come piaceva al Piranesi che la riguardò mai sempre un capolavoro, non piacerebbe nè a Vitruvio nè a Palladio, se tornassero in Roma »[1].

All'artista era proposto il compito di una costruzione d'uso privato che, non ostante le esigue proporzioni, denotasse la signorile munificenza del patrono che ne aveva ordinata la costruzione e l'abbellimento, e ricordasse le glorie dell'ordine del quale egli era dignitario. Il Piranesi è riuscito bellamente ad ottenere coll'armonia slanciata ed elegante delle



Fig. 181. Sopraornato di finestra nella detta facciata.

[1] Mariano Armellini — *Le chiese di Roma*.
[2] *Tesori nascosti*.

[1] Bianconi — *Elogio storico del cav. G. B. Piranesi* — In Album di Roma, 3 ottobre 1834.



Fig. 182. Fregio nella detta facciata.

proporzioni e colla fantasiosa ricchezza degli ornati, una signorilità magnifica e severa a un tempo.

Della piccolezza delle proporzioni egli ha saputo valersi senza nè mascherarle nè accentuarle troppo, in modo da metter bene in rilievo il carattere privato e intimo della chiesuola; e a questo carattere risponde assai bene anche il tipo della decorazione in cui la linea assume quasi altrettanto valore quanto il chiaro-scuro e in cui la bellezza è data sopra tutto dalla profusione e dalla varietà dei motivi ornamentali.

Nella piccola facciata, elevata su di uno zoccolo liscio a mo' di stilobate, le due coppie di pilastri scanalati che reggono il frontone hanno proporzioni slanciate, e slanciatissima è la porta a luce rettangolare che si apre in mezzo e co' pilastri si lega per via di modanature e di riquadri: a essa imprimono un carattere suntuoso, temperando la semplicità della linea, il frontone che poggia a mo' di baldacchino su due mensole allungate e fiancheggianti in alto gli stipiti e il grande occhio circolare. Il quale, per mezzo delle cornici sottostanti e delle modanature che continuano lungo i lati della porta, dà unità e rilievo alla parte mediana della facciata, mentre il cornicione soprastante e gli ornati laterali lo legano e lo armonizzano col resto (tav. 56).

Nella parte esclusivamente decorativa il Piranesi s'è consentita la maggior libertà di fantasia: i motivi sono scelti bizzarramente e più bizzarramente combinati; il loro assieme però si intona sempre col carattere del luogo in cui stanno.



Fig. 184. Facciata della chiesetta del Priorato di Malta sull'Aventino. — G. B. Piranesi.

Negli altissimi e stretti riquadri che fiancheggiano la porta, sul capo di due statuette che posano su piccole targhe, si eleva un trofeo di imprese nobiliari terminate in alto dalla croce equilatera inserita in una corona; più in alto due volute collegano ai capitelli de' pilastri le scanalature concentriche attraversate da una fascia di rose e squamette che, insieme con un grosso cordone di foglie di lauro, costituiscono l'ornato della finestra circolare: ciascuna parte assume così il proprio valore senza che venga smembrata la unità dell'assieme. Ricco ma non pesante è il trofeo d'armi e di utensili nautici e guerreschi che occupa il timpano: fra gli stendardi, le loriche cesellate, le targhe e le armi spiccano la croce equilatera e la croce a otto punte de' cavalieri di Malta che, ripetuta sull' acroterio, tagliando nettamente sul cielo, sembra riassumere in sè le glorie e l'orgoglio dell'Ordine.



Fig. 183. Viale nella Villa dei Cavalieri di Malta da cui si vede la cupola di S. Pietro in Vaticano.

Ne' quattro pilastri, a due terzi d'altezza, è interrotta la scanalatura per dar posto, entro quattro targhe, a quattro grandi spadoni scolpiti, entro i loro foderi, fantasticamente ornati: sono come trofei di vittoria appesi in dono votivo dopo la morte dell'eroe che se ne è cinto.

Contrastano col resto della decorazione i quattro semicapitelli in cui è fortissimo il gioco de' chiaro-scuri e la ricerca del modellato: il calato a fiore di loto basso e tozzo, la pesantezza massiccia della parte mediana della faccia, costituita dalla torre merlata dei Rezzonico, e il motivo arcaistico delle sfingi accosciate e pesanti, senza aggiungere gran fatto di magnificenza e di severità, tolgono assai all'armonia e all'equilibrio dei piani. Il meandro che fregia l'architrave sovra di essi e sotto la cornice del frontone di forte e pesante sagomatura, ne rimane come infossato e immiserito.

La stessa ricerca di nobile signorilità e di intimità severa si palesa e si accentua nell'interno: gli stucchi ornamentali mostrano quasi tutti la cura di sfuggire la plasticità del modellato, la moltiplicità dei piani, il gioco complicato del chiaro-scuro; nel loro assieme sono slegati, non costituiscono un partito ben chiaro di decorazione ma s'adattano ciascuno al proprio spazio e hanno l'aspetto, piuttosto che di ornamenti scolpiti sul muro, di antichi cimeli appesi da una gloriosa casta di eroi nel tempio comune a ricordo delle comuni imprese. Sopra le quattro nicchie dei muri laterali si aprono quattro finestre di luce press'a poco quadrata, intorno a cui cadono grossi festoni allacciati sovra di essi da nastri svolazzanti, i quali allacciano ne'

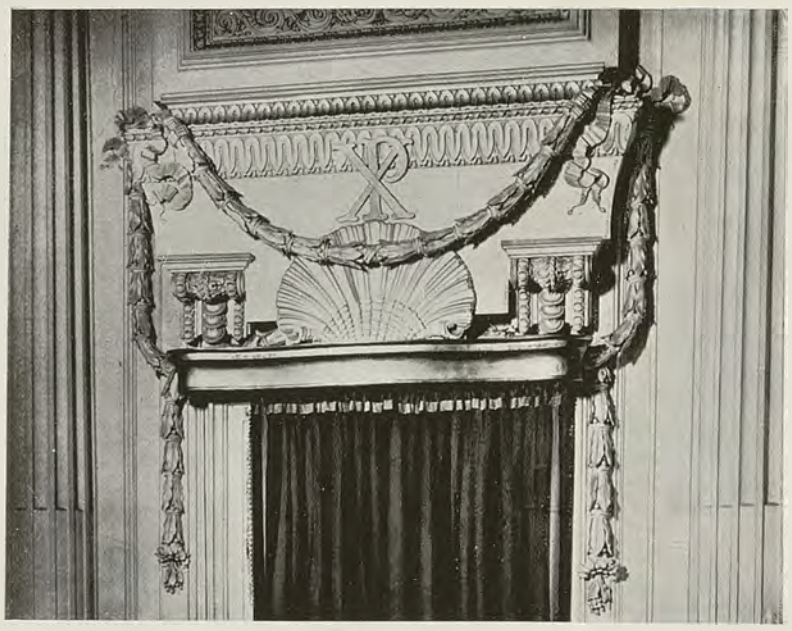


Fig. 185. Sopraornato di porta nel presbiterio della predetta chiesa.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

loro intrecci la croce equilatera; ai lati delle finestre la torre merlata dei Rezzonico, sotto di esse, entro medaglioni rotondi imitanti le antiche monete, le teste degli apostoli plasmate con sommaria facilità decorativa; pesanti festoni sormontano i medaglioni, ricadono in cornucopie e terminano in grossi grappoli sulla cornice, la quale, girando torno torno sotto la linea delle finestre, serve d'impostatura alla volta. A sostenere questa cornice corre una trabeazione sorretta da una serie di mensoline arricciate, alternate a foglie d'acanto e rosoncini, che poggia a sua volta sui semipilastri e le semicolonne della navata; i semipilastri occupano gli spazi tra l'una e l'altra nicchia e hanno capitelli uniformi, la cui faccia è occupata nel mezzo da un calice espanso cui le foglie dentate si vanno ad attaccare nel centro delle grosse volute che un cordone ad ovuli separa dall'abaco; le semicolonne, collocate presso l'arcata trionfale e presso la porta maggiore, hanno capitelli più ricchi e fantasiosi, colla faccia avvivata dall'aquila bicipite e, in luogo delle volute, due serpentelli attorcigliati che sostengono un festoncino di fiori colle corolle aperte.

La volta, che ha una concavità leggera ed è sopportata lungo i due lati maggiori da otto arcatine a fornice in cui s'aprono le otto



Fig. 186. Interno della predetta chiesa.



Fig. 187. Ornamenti di stucco al centro della volta nella predetta chiesa.



Fig. 188. Ordine dell'abside nella predetta chiesa.

finestre, va ornata nel mezzo d'un grande stucco nel quale due putti di sapore interamente barocco portano a volo la croce equilatera in mezzo ad un fascio di raggi e a testine di cherubini: intorno nuvole bambagiose ove è tutt'ora inalterato lo spirito secentesco; da una parte una tunica di maglie ferree e un triregno, dall'altra l'immagine del Battista insieme con due rostri di nave e con armi e insegne, stranamente combinati in un complesso decorativo originalissimo. Nella prima campata la croce entro una rosa iscritta in un rombo e nella quinta una torre merlata e due elmi con cimiero di crini svolazzanti, unificano e compiono la decorazione della volta nella navata, la quale e per la scelta dei motivi e per la loro disposizione perde assai del carattere sacro e devoto per acquistare invece una principesca e severa eleganza, bene adatta a un piccolo sacello che, più che alla preghiera, doveva invitar alla meditazione umana, e più che alle glorie del cielo, doveva condurre la mente al pensiero delle gesta umane e della potenza terrena.

Le conchiglie allacciate da' festoni, che si attaccano alla volta sopra l'altare ove s'imposta il minuscolo cupolino e che, nelle due porticine le quali mettono l'una al giardino l'altra alle sale del palazzo, aprono tra i festoni il loro grazioso ventaglio sugli architravi ornati di foglie e monogrammi e sorretti da aggraziate mensoline, ripetono e sviluppano que' motivi marini che nei rostri navali, nelle prore affrontate, negli scudi entro le nicchie, ne' trofei della volta formano quasi la nota dominante.



Fig. 189. Altar maggiore nella predetta chiesa.

La pesantezza e la vivacità del peggiore barocco ricompaiono nell'altare; S. Basilio sopra una sfera circonfusa di nuvole simili a vortici di fumo è portato da due angioli, mentre sotto di lui tra i bioccoli di nubi si affacciano quattro testine di cherubini; nel mezzo dell'altare, sopra un piccolo piedestallo, è accovacciato l'agnello mistico, e sotto, in un ottagono fra due coppie di tede arrovesciate, sta la Madonna col putto e S. Giovannino in bassorilievo. Il gruppo è macchinoso e senza alcuno de' caratteri di magnificenza e solennità che furono il sommo pregio del barocco; assai più originale e graziosa è la mensa dell'altare, foggiata a modo di alto sarcofago di pianta ovale, che va con linea elegante allargandosi verso l'alto ed è ornato di scanalature interrotte nel mezzo da una finestrina circolare arricchita torno torno da una rama di palma (tav. 57, fig. 189).

Assai ricca di grandi festoni e conchiglie è la piccola abside scompartita da semicolonne, le quali coi ricchi capitelli reggono con studiata ricchezza la volta del semicatino.

La libera fantasia del decoratore e la signorile misura del suo gusto si rivelano nei trofei che entro ogni nicchia soprastanno ai sarcofagi: per entro scudi fiancheggiati da faci capovolte sono scolpiti i simboli delle cariche dignitarie del defunto bizzarramente combinati con teschi avvicinati per la nuca, con serpi che allacciandosi in basso per le code ergono le teste; negli stemmi, collocati in mezzo a un fascio di bandiere, sono mitrie vescovili, corone d'alloro fitte di foglie e di bacche e torri merlate e stelle a otto punte; da piccole conchiglie pendono festoni di quercia e arricchiscono la nudità delle targhe epigrafiche, armonizzando in uno stesso spirito decorativo le svariatissime casse sepolcrali.



Fig. 190. Sarcofago del Gran Maestro Bartolomeo Carafa trasportato nella predetta chiesa.

Tutta la decorazione interna è eseguita in stucco senza ricorso alla più leggiera ricerca policroma e con scarsissimo uso del chiaroscuro; le ultime reminiscenze del barocco diventano nelle mani del decoratore settecentesco gonfie e vuote e si affacciano qua e là soltanto ne' ricchi festoni di fiori e, meno felicemente, nei putti e nella figura di S. Basilio. I motivi tratti direttamente dalla antichità si innestano alle invenzioni originali e tutti s'informano alla ricerca della linea, ricca e rigida insieme, dei piani riposati e semplici, della forma corretta e a un tempo fantasiosa e biz-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

zarra. Cinquant'anni più tardi l'arte decorativa, dopo aver esaurito ogni ricerca di effetti ricavati dalla tonalità del colore e dallo sminuzzamento dei piani, dandosi tutta allo studio di una aristocratica finitezza riuscirà alla creazione di uno stile che avrà molti caratteri comuni con questa nostra decorazione del Priorato. In essa il Piranesi precorre lo stile « Impero » e chiunque ne osservi l'organismo e l'ornamento non potrà non notarlo.

Di Giovan Battista Piranesi fu studiata con diligenza, se non sempre con rigore di metodo, al principio del secolo scorso la importanza come incisore [1], mentre si è accennato appena di sfuggita alla sua opera di architetto e decoratore; e anche il Bianconi che nel 1778 ne lesse in Roma l'elogio dà intorno a ciò troppo scarse e trascurate notizie.

Il Piranesi era nato a Venezia il 4 ottobre 1720; il padre suo, Angelo, era uno scalpellino conosciuto col nomignolo di *Orbo Celega* [2]; sua madre, Laura, era sorella dell'architetto Matteo Lucchesi autore della chiesa di S. Giovanni in Olio. Lo zio artista indirizzò forse all'arte anche il nipote, che fu, massime nella sua giovinezza, eccessivamente bizzarro e scapestrato. Dalla scuola dello zio e dalla casa paterna egli fuggì a 18 anni per venire a Roma, e fu prima colla famiglia dei pittori Valeriani a dipinger teatri, poi col Vasi si accinse a studiar l'incisione. Peregrinò poi di continuo tra Roma e Venezia spendendo variamente la sua attività: ora insieme con l'incisore Polenzani pubblicando una raccolta di studi dal vero di deformi e di storpi, della quale dice il Bianconi « chi l'ha veduta afferma esser la più salutare meditazione sulle miserie umane », ora dandosi alla pittura storica nella scuola del Tiepoletto.



Fig. 192. Sarcofago nella predetta chiesa.

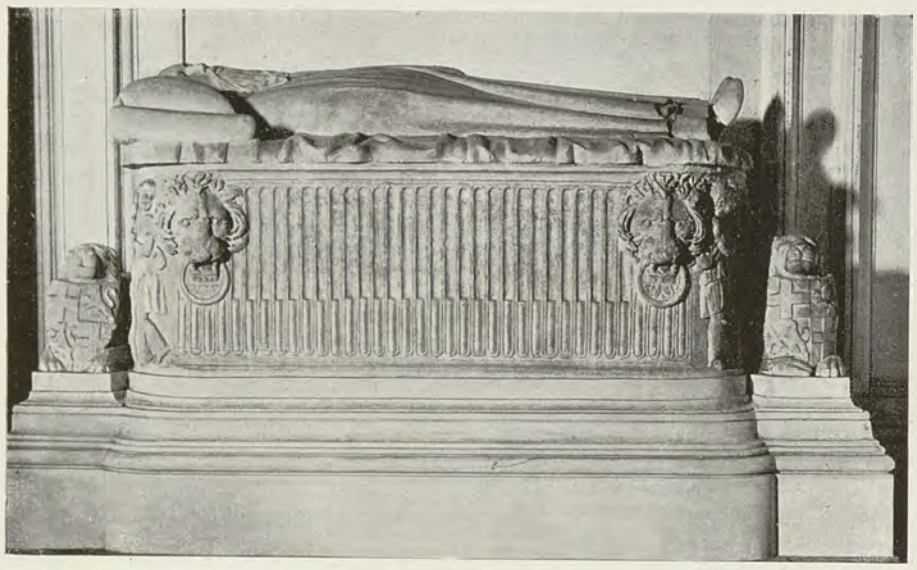


Fig. 191. Sarcofago con la figura del Gran Maestro Riccardo Caracciolo nella detta chiesa.

Dopo aver corso nuovamente da Venezia a Napoli e poi subito ancora a Roma si fermò finalmente e incominciò a pubblicare le incisioni di antiche rovine a cui egli dovette presto la fortuna e la fama.

Il Bianconi e il Tibaldo riferiscono intorno alla bizzarria del Piranesi alcuni aneddoti poco verosimili; che egli quand'era nello studio d'incisione del Vasi tentasse ucciderlo perchè credeva che il maestro non volesse insegnargli tutti i segreti dell'arte; che mentre stava un giorno disegnando in campo Vaccino, vedendo passare una giovane in compagnia della madre, le chiedesse: « È nubile ancora la bella giovane? » e avutane risposta affermativa si offerisse e venisse senz'altro accettato quale marito. Era questa una certa Angelica che fu veramente sua moglie e che gli diede cinque figli, due dei quali, Laura e Francesco, continuarono poi l'arte del padre e il commercio delle incisioni. Quale parte debba essere data alla fantasia in questi racconti è facile a ognuno vedere: resta però il fatto che il Piranesi fu strano e pronto e deciso in ogni sua risoluzione.

Nella seconda cappella a destra della chiesa del Priorato è la statua mormorea di lui, vestito alla foggia degli antichi, con la pianta della chiesa in mano; fu scolpita dal romano Giuseppe Angelini e collocata due anni dopo la morte dell'artista (avvenuta il 9 novembre 1778) col consenso del card. Rezzonico nel piccolo edificio in cui egli aveva profuso la libera ricchezza della sua fantasia e di cui era stato sempre grandemente orgoglioso.

GUGLIELMO PACCHIONI.

[1] Vedi principalmente: — P. BIAGI — *Su l'incisione e sul Piranesi* — Venezia 1820; GORI-GANDELLINI — *Notizie degli intagliatori*: GAMBA — *Galleria de' letterati e artisti delle provincie Veneziane* — Venezia 1822-24.

[2] *Celega* — significa in dialetto veneziano: *passerotto*.

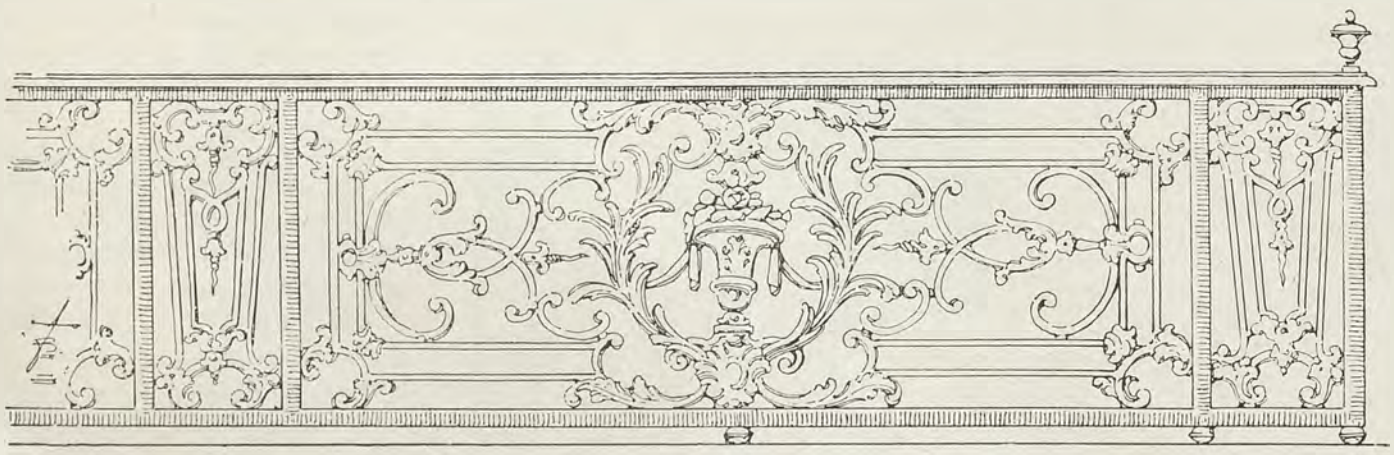


Fig. 193. Ringhiera di balcone in ferro battuto nel Palazzo Reale, ora Consiglio di Stato, a Parigi, dell'architetto Contant d'Ivry (Planat: *Le Style Louis XVI*).

XVIII.

Una recente pubblicazione sullo 'Style Louis XVI'

— Fig. da 193 a 198. —



ENCHÈ il nostro periodico non abbia mai creduto che lo stile *moderno* o *nuovo* fosse veramente uno stile, cioè un'arte destinata a diventar collettiva e durevole, pure non gli attribuiva davvero una così effimera vita. La Germania, più pesante, è, naturalmente, più tarda; ma la Francia, quantunque sia sempre la più lesta e speranzosa nei progressi artistici e non artistici, già, lasciando indietro il Florealismo, ritorna senza pedanteria alle maniere degli ultimi suoi due Luigi e del primo suo Napoleone.

Già gli associatori o viaggiatori delle case tedesche si dolgono che, massime in Francia e in Italia, sia bello e decaduto oramai il promettente commercio di quella grande produzione germanica, la quale per parecchi anni aveva fatto gemere i torchi, inondando il mondo di arte *nuova*, buona, ma sopratutto mediocre o pessima. E già gli associatori delle case francesi vanno diffondendo pubblicazioni vecchie e nuove d'arte roccoccò. Di un siffatto mutamento sarebbe grande errore non tener conto; bisogna parlarne di proposito, e questo intendiamo fare con la riprova dei disegni. Per ora ci basta dare notizia di un grande e grosso volume che la *Librairie de la Construction moderne* ha dato fuori recentemente, sotto la direzione del signor P. Planat, col titolo *Le Style Louis XVI* e con 136 tavole contenenti 190 motivi riprodotti in eliotipia.

La prefazione dello stesso signor Planat è tanto istruttiva che non possiamo dispensarci dal riferirne parecchi brani. Egli principia con una osservazione, la quale risponde a ciò che abbiamo dianzi accennato, notando come da qualche anno s'avverta, in architettura, un risoluto ritorno allo stile francese della seconda metà del XVIII secolo, comunemente detto stile Luigi XVI, e come si potesse prevedere un simile mutamento del gusto pubblico dopo le precedenti alternative e incertezze. Lo stile Luigi XVI aveva compiuto la sua carriera sotto Napoleone I e dato l'ultimo respiro sotto la Restaurazione. Esso periva a cagione delle sue stesse qualità. Sobrio, ma elegante, abbracciante ne' suoi principii la grazia con la semplicità, abile sopra tutto nel maneggiare i larghi motivi architettonici, alleato alla scultura, la quale consentiva a secondare l'arte sorella, esso aveva a poco a poco sacrificato le sue prerogative amabili ad una austera severità col pretesto di mostrarsi più antico di quanto si fosse mai mostrata l'Antichità medesima.

Allora apparve, quasi dovunque, una sorta di passione per le ricostruzioni storiche. L'architettura attraversò da per tutto un periodo pseudo-gotico, pseudo-rinascenza, nel quale ricomparvero, superficialmente e scenograficamente, i modi nazionali. Fu percorsa così tutta la gamma del passato. Ma il resultato spiacevole e persistente di queste imitazioni eteroclite fu lo scomparire della personalità dell'artista.

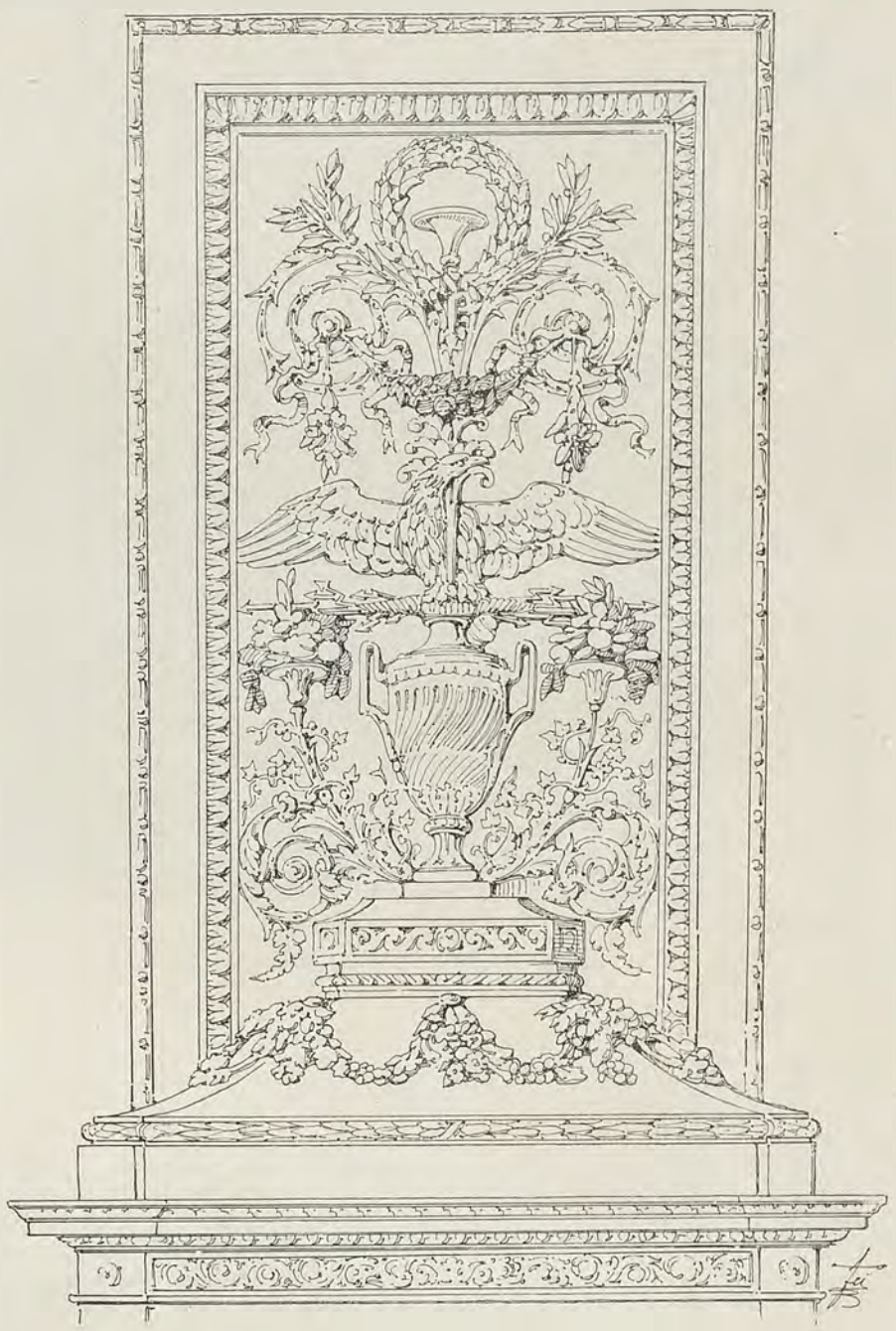


Fig. 195. Pannello nel museo dell'*Hôtel des Monnaies*, dell'architetto Antoine (1768-75).

Il signor Planat ha ben ragione di avvertire che, segnatamente nell'architettura, le fantasie, i capricci hanno sempre una durata limitatissima; bisogna pure che l'architettura diventi architettonica, subordinando i particolari all'insieme, la decorazione all'ordinamento generale, e facendo valere il merito della composizione organica e il valore delle belle proporzioni.

E il signor Planat giunge a questo ammaestramento: che l'artista non debba smarrirsi nelle vie dell'imitazione, nemica d'ogni originalità, nei viottoli della volgare copia di stili e di maniere, che hanno già esaurito il loro compito. Eppure, dall'altro canto, è lecito, è utile all'artista lo studio degli stili, perchè la contemplazione delle cose belle ammaestra alla bellezza, perchè le cose logiche ed espressive del passato insegnano il cammino per trovare la espressione e la logica nel presente.

L'autore non si ferma troppo sulle ricerche intorno alle derivazioni e alle influenze architettoniche e decorative; ma dichiara, naturalmente, che lo stile detto di Luigi XVI non nacque a un tratto l'anno in cui il di-



Fig. 194. Formella nella facciata sul giardino del Palazzo Reale a Parigi, dell'architetto Louis (1781-86).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

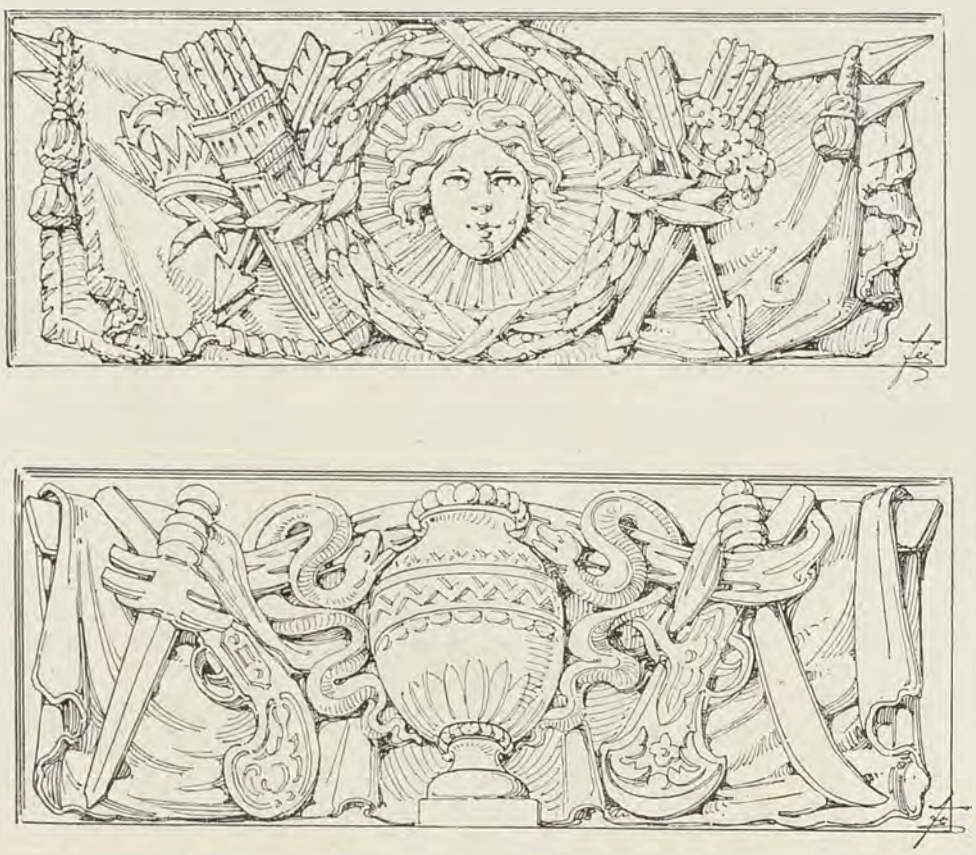


Fig. 196 e 197. Formelle come quella della Figura 194.

sgraziato monarca salì sul trono, cioè il 1774. Anche questa maniera d'arte, essendo l'anello d'una catena, si collega intimamente a quella detta di Luigi XV; anzi il Planat vorrebbe farne principiare gli essenziali caratteri nell'anno 1750: ed a questo proposito narra un particolare che non è privo d'importanza. Quando madama di Pompadour volle che il suo giovine fratello signor di Marigny si preparasse a diventare, dopo il duca d'Autin, il sovraintendente delle Belle arti, ella lo mandò a passare qualche anno in Italia per compiere la sua educazione estetica sotto la guida di artisti quali il Soufflot, ottimo architetto, il Cochin, celebre incisore, e altri simili valentuomini. La Pompadour si atteggiava volentieri a rigeneratrice dell'arte, ch'ella voleva ricondurre o riannodare alle tradizioni antiche.

E' pure noto che la nuova scuola s'era posta sotto le ali del signor di Caylus, figlio di una dama ammirata per la sua amabilità e pronipote di madama di Maintenon. Il Caylus era un conoscitore, un raccoglitore di oggetti d'arte; ma non era punto amato dal Marmontel, il quale lo canzonava perchè nelle Accademie, nei salotti si vantava di essere in architettura il restauratore *dello stile semplice, delle forme semplici, del bello semplice*. E questa formula diventò un motto consacrato dall'uso elegante.

Il signor Planat osserva ancora che gli architetti innovatori di quel tempo devono dividersi in due gruppi: il primo di artisti nati tra il finire del secolo XVII e il principiare del secolo XVIII, come il citato Soufflot, Coutant d'Ivry e parecchi altri; il secondo di artisti nati intorno al 1730, alcuni dei quali tuttavia viventi all'inizio del secolo XIX. Ed è curioso notare che uno dei più vecchi architetti cui si deve l'avviamento allo stile di Luigi XVI è probabilmente italiano: Servandoni, nato nel 1696, qualcuno dice a Firenze, qualcuno dice a Lione, certo è che fu detto Servandoni *il Fiorentino*. Ma il signor Planat vorrebbe che il soprannome di *Fiorentino* derivasse dal lungo soggiorno del Servandony (si noti l'ipsilon) a Firenze, come il Soufflot, per cagione del suo lungo soggiorno in Roma, fu soprannominato, pare, *le Romain*. Fatto sta che a giudizio del Diderot, niente di meno! il Servandoni o Servandony era considerato *grand machiniste, grand architecte, bon peintre et sublime décorateur*. Ebbe molta parte nel compimento della chiesa di S. Sulpizio; lavorò in varie città di Francia, e mandò disegni nel Belgio, in Inghilterra, in Austria, in Polonia, in Sassonia.

Sarebbe giusto che il nome del Servandoni, in Italia, non fosse dimenticato.

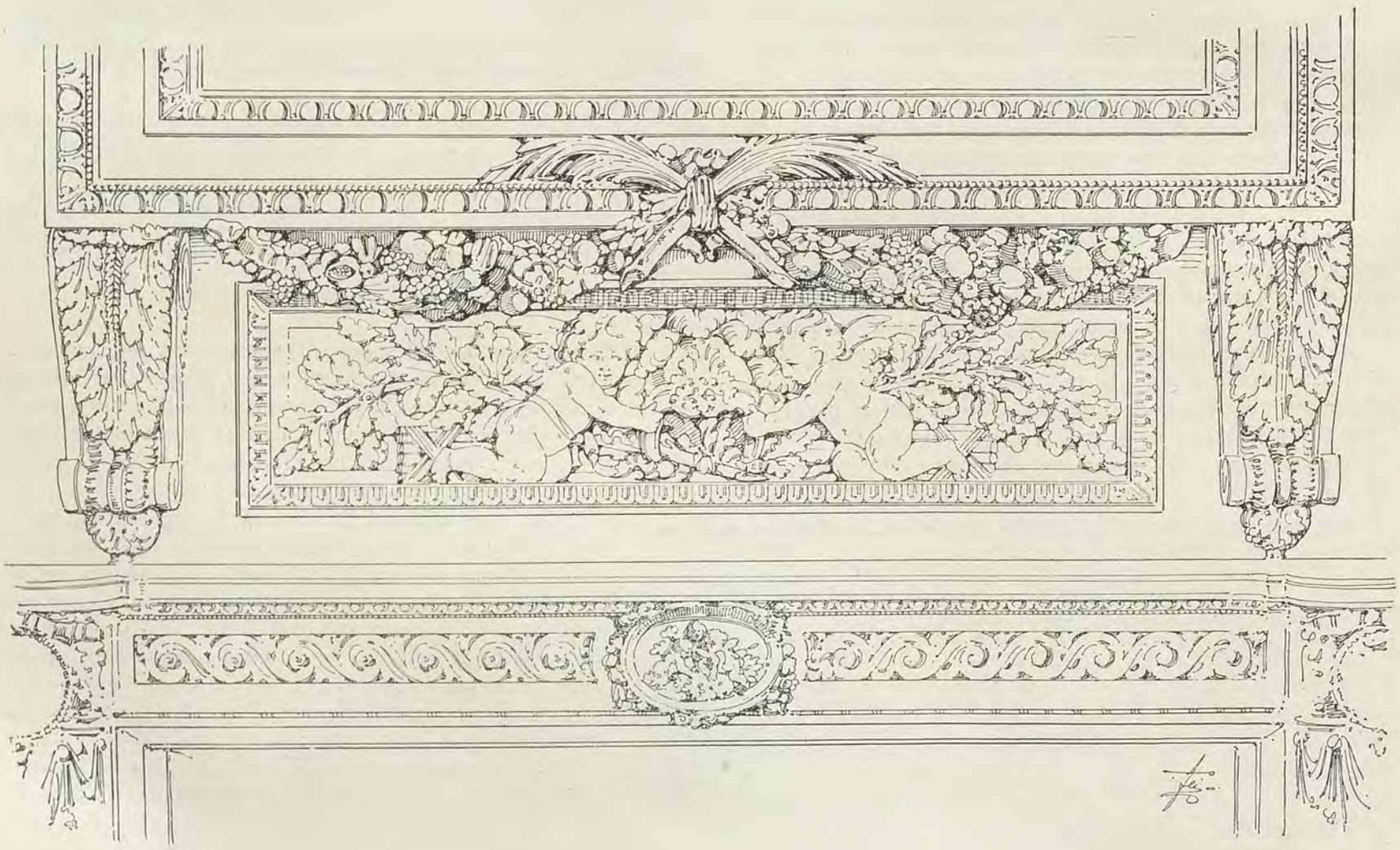


Fig. 198. Sopraornato di camino e sostegno di caminiera nella sala dei Marescialli alla Scuola Militare di Parigi. — Architetto Gabriel nel 1751.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Anno XVII — 5° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1908.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

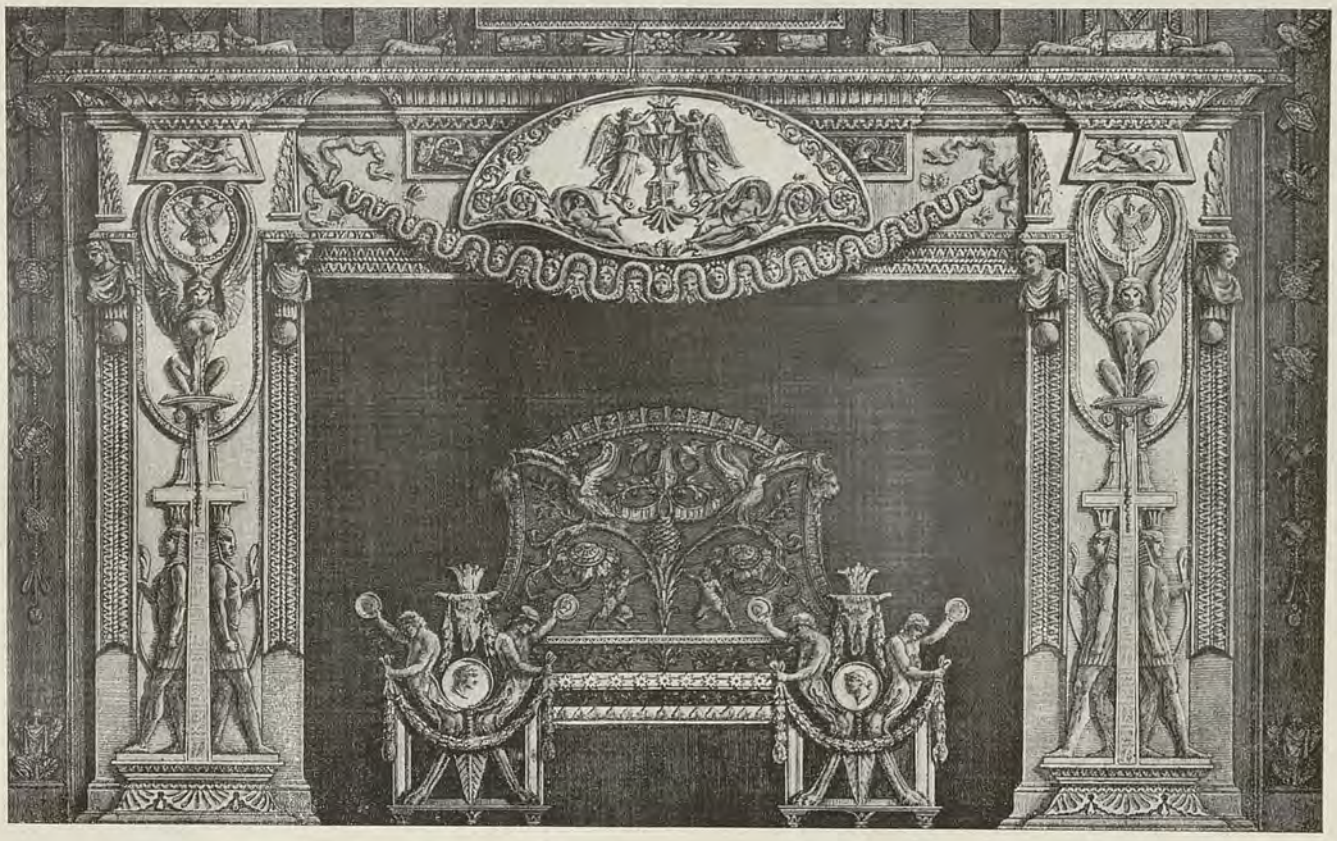


Fig. 199. Camino. — Composizione di G. B. Piranesi.

COMPOSIZIONI DECORATIVE DI UN GRANDE SETTECENTISTA (*)

— Tav. da 62 a 64. Fig. da 199 a 211. —



UORI d'ogni esagerazione, questo del Piranesi è un gran nome. Victor Hugo lo mette — in un suo capitolo intitolato « Les Ames » — insieme con Eschilo, Platone, Ezechiele, Maccabeo, Tertulliano, Epitetto, Marc'Aurelio, Copernico, Giovanni Huss, Descartes, S. Vincenzo de' Paoli, Washington, Beethoven, Garibaldi... e tutti chiama con magnifica espressione filosofica, « âmes en fonction sublime parmi les hommes ». Così lo contempla fra « I Magi »:

« Le noir cerveau de Piranèse
Est une béante fournaise
Où se mêlent l'arche et le ciel,
L'escalier, la tour, la colonne,
Où croit, monte, s'enfle et bouillonne
L' incommensurable Babel ».

Ed è la visione prima suscitata in noi dalle sue stampe, sapientemente suggestive nella prepotenza del taglio e nel voluto disordine, che ne accresce la fantasiosità mirabile.

Fiorì nel secolo di Giambattista Tiepolo, com'era nato nella stessa città, quella Venezia che ha il fascino del colore e del calore in arte, quando il Barocco negli ultimi sfoghi andava stemprando la voluttuosa bizzarria dell'ornamentazione e stavano per apparire i motivi neoclassici nella loro petulanza timida. Appunto l'arte sua, illustrando i monumenti romani, assecondò il ritorno all'antico; ma è ben altra cosa, per indole e per sentimento, dalla neoclassica. Ben altra cosa da quest' arte che richiama alla mente — ed è il suo carattere — un non so che di freddo e di compassato. E' troppo l' indiavolato brio che il Piranesi mette nelle sue vedute, segnate nel rame con la « bella infedeltà » che pur le piccole cose suscita di vivace interesse, e con tale una magia, che sola ed invidiabile poteva esprimere la vita trasfusa dalla sua mente così nei ruderi e nei frammenti come nelle più note e più maestose costruzioni de' Romani. Alle quali anzi il prestigio già grande della loro bellezza viene aumentato per il diletto che lo sguardo prova nel fissarsi sulle sue incisioni. E ciò è grande arte e grande merito; come quello d'avere — primo ed unico — innalzato l'architettura a soggetto o scopo alto e commovente di una tavola incisa. Trionferanno le luminose stampe del Tiepolo, ma resterà al Piranesi un caratteristico appellativo: lo dissero il Rembrandt dell'architettura. Non so, nè forse sarà possibile di sapere chi lo abbia così chiamato: son di quelle frasi che rispondono con felice spontaneità ad un sentimento comune e lo esprimono con fortuna.

Già, non sarebbe il « noir cerveau » del Piranesi, se egli stesso, discorrendone con gli amici, non sbagliasse sulla data della propria nascita, che è il 4 ottobre del 1720. La appurò uno de' suoi pochi e non diffusi biografi, il De Tipaldo nella « Biografia degli italiani illustri nel secolo XVIII » (Venezia, 1844). Or questi vorrebbe pure toglier fede ad un'altra asserzione del Piranesi stesso, il quale di ciò, meglio che della sua nascita, doveva sapere qualcosa; il Piranesi teneva in gran conto lo Scalfarotto, maestro anche del Temanza, tanto che il Bianconi può scrivere aver egli appreso da lui i primi rudimenti dell'architettura. Vero è che lo zio materno, Matteo Lucchesi, architetto e ingegnere del Magistrato delle acque, va continuamente magnificando al nipote giovanetto i monumenti di Roma. E a di-

(*) Più volte l'*Arte italiana* ebbe l'occasione, e la cercò, di parlare del Piranesi; anche ultimamente al proposito della chiesetta del Priorato di Malta sull'Aventino, opera del suo genio. E oggi si mostrano qui riprodotte le migliori composizioni uscite dall'inquieto cervello di lui e poco note, sebbene facciano parte dell'opera da esso pubblicata col titolo *Diverse maniere di adornare i camini ed ogni altra parte degli edifici, desunte dall'architettura egizia, etrusca, greca e romana*. Queste composizioni, lontane da ogni grettezza accademica, piene di varietà, e di fantasia, non hanno bisogno di essere illustrate dalla parola. Son vive e parlano da sè. E' dunque sembrato che il testo potesse guardare specialmente ad uno dei lati del robustissimo intelletto del Piranesi non abbastanza considerato finora — quello della dottrina archeologica, storica e critica, dove non tutto, per verità, è degno d'ammirazione. L'artista soverchia: l'artista che dai Romani antichi trasse nel Settecento minuto e lezioso lo spirito fieramente magnifico, ma pure qua e là precorse l'arte futura sino a parere certe volte un romantico. *Nota della Direzione.*

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ciott'anni eccolo appunto staccarsi da lui, non saprei se solo per irrefrenabile smania di Roma o costretto da qualche nuova e men leggiera lite con lo zio, che gli apprese — pare — anche il carattere bizzarro e bisbetico. Nè il padre ebbe a contrariarlo, che anzi lo aiutò di soccorsi, il più che le condizioni sue lo permettessero: faceva lo scalpellino, e non ci vedeva d'un occhio; e doveva essere un buon

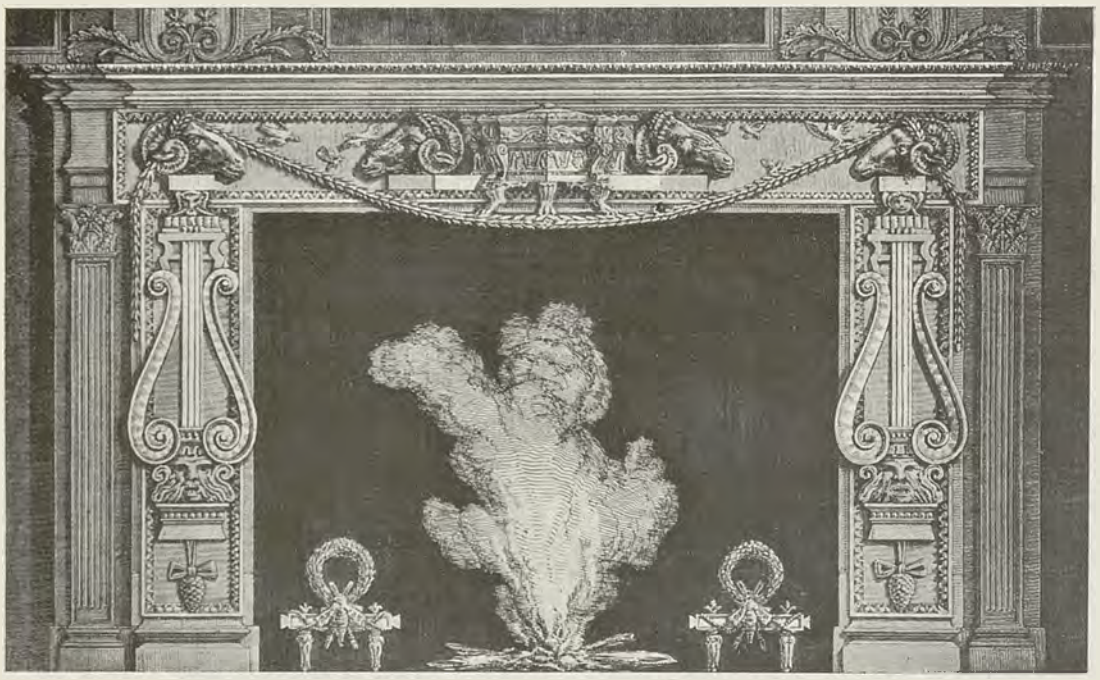


Fig. 200. Camino. — Composizione di G. B. Piranesi.

uomo se gli affibbiarono il nomignolo d'orbo *celega*, che in veneziano vuol dir passerotto.

Quale impressione abbia fatta Roma al giovane, noi non sappiamo, a meno che ci sia dato di poter leggerne alcunchè nelle sue memorie, trovate — si disse poco dopo la sua morte — manoscritte in un rotolo di molti fogli. Se dobbiam credere al Bianconi, che ne tessè l'« Elogio storico » riportato dall'*Antologia Romana* nel 1779, e lo conobbe, « chi potesse scrivere con libertà e decenza la vita tumultuosa di Giambattista Piranesi farebbe un libro non meno gustoso



Fig. 201. Parte di frontispizio per libro, del Piranesi.

nè meno ghiotto di quello che da sè stesso scrisse il famoso Benvenuto Cellini ».

Intanto, incomincia a studiar prospettiva — buon segno — sotto i Valeriani, pittori teatrali allora in voga; poscia, tentato dallo spirito suo instabile e bizzarro, s'invoglia d'apprendere l'incisione e la impara tanto bene da superare il maestro, il cavalier Vasi, un siciliano dimorante in Roma. Il giovane, incoraggiato ed anche più inorgoglito dal successo, vorrebbe trovare nelle proprie stampe già fin d'ora quei toni e quelle morbidezze di fattura che ne formeranno il merito tra non molto; teme e s'insospettisce che il maestro gli tenga celato il segreto di dar l'acqua forte con la quale attenuare certe crudezze del bulino; lavora di fantasia credendolo geloso di sè, e si lascia andare non so bene se a semplici minaccie o pur a tentativi, tanto che il Vasi, placatolo, trova ben presto il modo di liberarsi da un discepolo, per un verso o per l'altro « sì pericoloso ». E il giovine corre nella nativa Venezia per professarvi l'architettura; purtroppo non ha nessuna commissione, sicchè, venduta qualche prospettiva per far quattrini, torna a Roma e all'incisione col concittadino Polenzani, insieme studiando di figura. Sono gli anni magri questi pel Piranesi, ma nei quali io penso che sia andato procurando alla mente sua, senza forse volerlo di proposito, quella ricchezza di motivi prospettici e di accessori, quella elasticità fantastica che gli sarà propria, ed alla mano quella scioltezza che gli permetterà di riprodurre senza difficoltà tutto ciò che all'occhio suo accada di vedere o alla fantasia d'immaginare. « In vece di studiare il nudo e le più belle statue della Grecia che abbiamo qui e che sono la sola buona strada per imparare — osserva il Bianconi, del quale a noi, più che il savio ammonimento, interessa la gustosa notizia — egli si mise a disegnare i più sgangherati storpi, e gobbi, che vedeva il giorno per Roma.... Amava ancora a disegnare gambe impiagate, braccia rotte e cudrioni magagnati, e quand'egli trovava per le Chiese uno di questi spettacoli, a lui pareva d'aver trovato un nuovo Apollo di Belvedere, o un Laocoonte, e correva tosto a casa a disegnarselo.... Quando voleva innalzarsi, e darsi quasi all'eroico, disegnava cose mangiative, come sarebbero pezzi di carne da macello, teste di porco, o di capretto; bisogna però confessare, che faceva tali cose meravigliosamente bene ».



Fig. 202. Orologio. — Composizione di G. B. Piranesi.

Vital nutrimento codesto per la sua arte personale, non per le necessità della vita, che ne ritraeva poco o nessun lucro. Ripara nuovamente a Venezia per mettersi sotto al Tiepoletto; inutile il dirlo, vi si ferma ben poco: Roma lo chiama ancora a sè, ma stavolta vi si annoia, e parte per Napoli. Credeva di apprendervi l'arte di pinger figure, ma non era nato per ciò. E finalmente, tornato a Roma, si mette, a far sul serio meglio che fosse possibile al suo strano e bizzarro ingegno, alla sua volontà instabile. Di tutte le arti « assaggiate » si decide per l'incisione, alla quale, in seguito ad affannose prove, può imporre il marchio della propria personalità con un fare nuovo; l'animo suo ritrova sè stesso e non lascierà mai più il bulino e l'acquaforte e nemmeno Roma.

Incomincia ora propriamente la serie di quelle sue pubblicazioni che al merito artistico aggiunsero l'altro, non meno grande, di far conoscere — e sotto una forma singolarmente suggestiva — le vedute ed i monumenti di Roma agli stranieri; presso i quali le sue incisioni divennero ben presto e a tutt'oggi sono popolarissime. C'è

anzi un opuscoletto del Piranesi, da lui curato e fatto stampare nel 1757 con eleganza — molta più che non richiedesse il testo esclusivamente polemico, il quale contiene qualche notizia per noi curiosa in proposito. Sono le « Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont ed a' di lui agenti in Roma, intorno la dedica della propria opera sulle Antichità Romane fatta allo stesso Signore ed ultimamente soppressa ». Vi dice, in tono che vorrebb'essere rispettoso anche quando è vivace, tutte le sue buone ragioni, e non mi sembra che abbia torto. Ma, come nel frontispizio richiama il proprio titolo di « Socio della Real Società degli Antiquari di Londra », così bel bello non perde le occasioni per rammentare, che gli sono stati richiesti più di duemila esemplari delle sue Opere « per le sole parti d'Alemagna, di Danimarca, di Svezia, di Russia » ; e che da Parigi ne ricevette l'ordinazione di duecento esemplari. Ed aggiunge nella chiusa della prima lettera : « In quanto alla mia condotta, posso sfidar chicchessia a convincermi del minimo difetto — per quel che riguarda poi il mio talento, tocca al Pubblico di giudicarne, e Voi, Milord, potete confermarlo perchè nè il mio nome nè le mie Opere sono incognite in Inghilterra ».

Dovendo difendere la propria riputazione, « oggetto che dev'essere ugualmente prezioso — sono parole del Piranesi assennatissime — a tutti gli uomini di qualunque professione si siano e che debbesi tanto più avere a cuore quanto il nome è più recente », le sue vanterie possono essere comprese. Ma non crederei d'essere ingenuamente ottimista se le attribuissi alla coscienza di sè formatasi in quest'artista di trentasett'anni, nel rigoglio de' propri trionfi, dopo un non voluto ma non per tanto aspro tirocinio di sè stesso. Non era eccessivo ardimento il suo, quello di credere « come Orazio — è suo anche il paragone — d'aver finita un' Opera, la quale passerà alla posterità, e durerà fin tanto che vi saranno de' curiosi di conoscere ciò che rimaneva nel nostro secolo delle rovine della più famosa Città dell'universo » ; tanto più che ha l'accorta sincerità di riferire la rinomanza delle sue pubblicazioni anche all' interesse del soggetto, divulgato dall'arte propria ; la quale altro scopo ed altra meta non ha che di rendersi sempre più degna dei monumenti raffigurati. Infatti, quest'Opera « dove tutto spira la magnificenza romana » è di quattro volumi in foglio : il primo tratta delle rovine di Roma, due altri de' sepolcri antichi, e l'ultimo de' portici e de' ponti, che son rimasi fino a' dì nostri. — « Mi è perciò bisognato andare ad esaminare i monumenti — dichiara l' autore — sulla faccia de' luoghi, disegnarli, far de' giri per tutta Roma, leggere e attentamente consultar gli scritti degli Storici ». — « La sola gran Tavola ove si dimostra l'andamento degli Acquedotti non ha richiesto da me meno di sei mesi; imperocchè essa non si contiene solamente nella sua spezie,



Fig. 203. Mobile. — Composizione del predetto.

ma passa ad una critica dimostrativa degli abbagli, che i Signori Poleni, Fabretti e tanti altri, con tutta la giusta loro riputazione, hanno presi nel trattare le rovine di Roma antica ; le quali, per essere conosciute nella guisa che ho creduto necessario di farle conoscere, richiedevano altre riflessioni che quelle che si fanno nella tranquillità del gabinetto ».

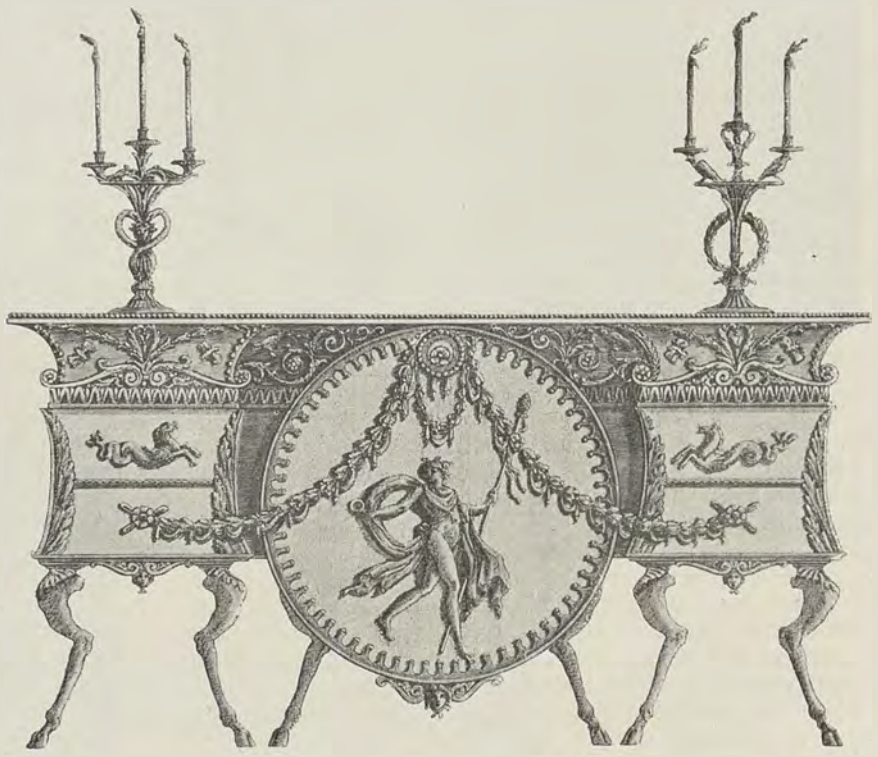


Fig. 204. Mobile. — Composizione del predetto.

Giuste osservazioni per le quali è lumeggiata un' altra caratteristica dell'opera del Piranesi.

Dopo aver inciso e pubblicato la maggior parte delle Antichità di Roma e dell'Agro, dopo aver dato alla luce le migliori sue stampe, i Fasti Consolari e Trionfali presi dai marmi Capitolini, intraprese alcuni viaggi in quel di Napoli per studiare la pianta, l'organismo e la distribuzione del Teatro d' Ercolano, la città scoperta di sotto la lava e le ceneri dopo quasi diciassette secoli per munificente opera di Re Carlo III. Io voglio credere al Bianconi, quando dice che al Piranesi bastasse un colpo d'occhio, come devo tenere presente la critica fatta ai suoi rami di poca fedeltà : accusa codesta, dalla quale il bizzarro artista si difende in una disputa più con parole — chissà quanto aggressive e mordenti ! — che con scritti, sostenuta da pari suo contro chi se n'era fatto il principal portavoce, l'abate di Cap Martin Choupy, indefesso indagatore della Villa d' Orazio « da lui finalmente trovata dopo copiosi sudori e dopo il più penoso viaggio di tre grossi tomi » commenta con retorica arguzia il nostro Bianconi. Sta però il fatto che, alla franchezza del bulino e all'arte ingegnosa delle bizzarre combinazioni, al « color locale » di cui il Piranesi suol ravvivare ogni ben che modesta veduta, al garbo con cui dà risalto e comunica piacevol vita a cose di minima o secondaria importanza, aggiunge vera serietà di ricerca e minuzioso studio dei particolari. Poichè è innegabile la padronanza che quest'artista ha dei monumenti riprodotti ; sì che gli si farebbe gran torto ricercando in lui per ammirarle solo le doti direi materiali, della maestria nel disegno d'architettura e di prospettiva, nel chiaroscuro o nella tecnica dell' incisione. Tutte queste virtù eran messe a contributo di un cosciente amore e di un geniale intuito di quel che costituiva il fascino della grandiosità romana, tutte erano prodigioso strumento d'una mente, disordinata nella strana esuberanza del proprio lavoro, ma tenace ricercatrice, ma volonterosa di studio per tutto che riguardasse l'oggetto de' suoi fantastici sogni. Non è senza compiacimento ch'egli scrive : « L'assuefazione, in cui sono, di esaminare i residui della grandezza Romana, e di ricercare nei Libri di que' fieri Repubblicani i loro usi, i costumi, lo spirito, mi ha data questa nobile idea della libertà... ».

Non altrimenti certe anime un po' rozze, arrivate ad una posizione elevata senza che di pari passo le consuetudini o di famiglia o di vita siano andate fornendo loro l'abito all'educato e corretto modo che si conviene al posto lor fatto nella società, prendono, in qualche modo, consiglio e norma

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

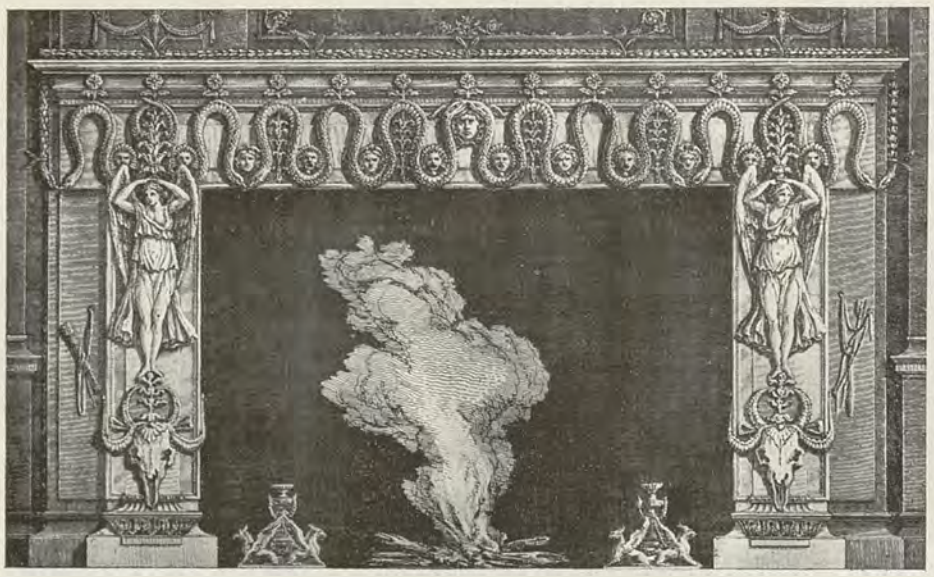


Fig. 205. Camino. — Composizione del predetto.

dagli usi di quegli stessi, cui rivolgono l'attenzione per causa appunto de' loro lavori. Così negli scritti del Piranesi mi par di sentire una piacevole familiarità con quanto i Romani usavano fare, pur nei casi della vita, sempre ad essi riferendosi egli con proprietà di citazione ed acume d' intuito.

Nè certo occorreva che il Piranesi conoscesse di latino, e tanto meno di greco, per trovare diletto in quegli studi che doveva senza dubbio compiere per commentare con dotti appunti le sue tavole e premettere ai poderosi volumi prefazioni non meno poderose per mole e numero di citazioni. Non mancava a' suoi tempi una fioritura di scritti rievocanti il mondo classico, con criteri diversi, anzi il più delle volte contrari, come succede nei primi entusiastici periodi di ricerca, ma sempre con copia di retorica erudizione. Per ciò mi pare puerile la ragione principale addotta dal Bianconi nel punto più vivace e più discusso del suo Elogio, stampato pochi mesi dopo la morte del commemorato; dove cioè non esitò di negare che il Piranesi fosse stato l'autore delle opere d' archeologia e critica pubblicate col suo nome, appunto perchè non conosceva le lingue dotte, attribuendole invece ad insigni eruditi del tempo; e ne fa i nomi. Un altro sostenitore di cotesta accusa, il De Tipaldo, aggiunge che nessuno di questi eruditi sorse mai a smentire l'asserzione del Bianconi, non mai dimostrata calunniosa dai figli stessi del Piranesi.

Lasciamo stare i figli, i quali avranno avuto altro da pensare che di starsene a sentire tutte le corbellerie dette e magari anche stampate sul conto del padre loro, se pur non si voglia ricordare la difficoltà di dimostrare — allora come oggi — quanta e quale parte uno abbia avuto nella compilazione d'un'opera; e fermiamoci piuttosto a quanto ancora soggiunge il Bianconi: « Vari insigni letterati innamorati del suo ingegno e del suo bulino non isdegnarono di lavorare per lui componendo insigni trattati corrispondenti a sì bei rami ed ebbero la generosità di permettergli sino che li pubblicasse col suo nome ».

Sarei disposto ad ammettere tale generosità, degna di ogni encomio, se veramente gli scritti dal Bianconi designati per insigni fossero tutti opera degli eruditi; o non invece, nell' ipotesi più sfavorevole per l'irrequieto artista, a lui si dovesse, almeno almeno, l' iniziativa, l' incitamento, l'argomento degli studi. Il che ci viene fatto sapere dal suo stesso rigido elogiatore, anche là dove esprime il parere che agli studi archeologici dovessero « servir d'alimento le sue idee spesso peregrine e nuove, e più spesso visionarie ». Il De Tipaldo completa con una spiegazione per noi preziosa: « Sappiamo che i letterati i quali faticavano per lui non volevano adottare le sue stravaganti visioni; dal che nascevano quei continui disgusti... », i quali — finisco io — hanno fatto

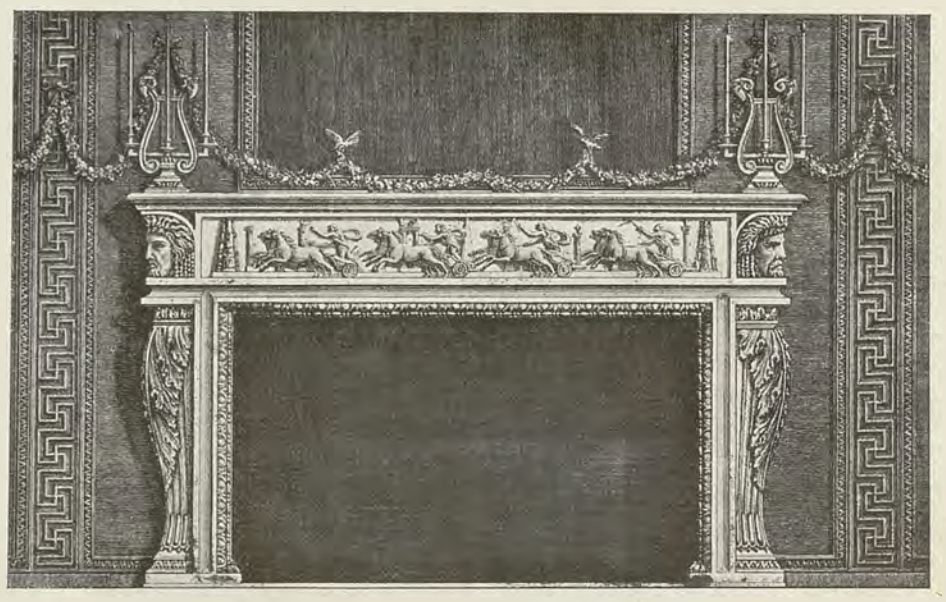


Fig. 206. Camino. — Composizione del predetto.

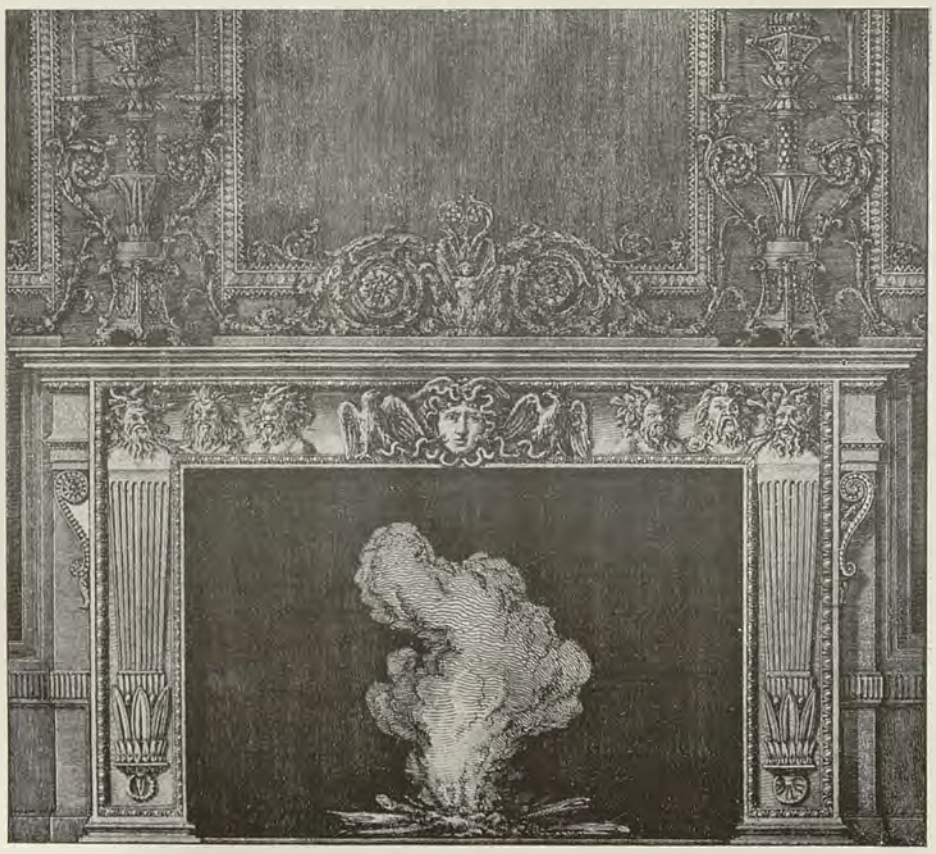


Fig. 207. Camino con caminiera e candelabri. — Composizione del predetto.

dire al Bianconi essere il Piranesi, oltre che incolto, incivile. Ecco dunque, gli « insigni trattati » non risultano semplicemente dissertazioni che la grande generosità dei loro autori avesse concesso di premettere alle tavole del Piranesi, il quale se li sarebbe destramente cattivati, insinua il Bianconi; ma, almeno, nascono dalle visioni peregrine e nuove di lui. Son suggeriti da quella mente, ritenuta strana fin da quando volgeva la mano a copiare storpi e rachitici invece dei nudi dell'antica Grecia. E son voluti, con grande e scandaloso litigio — crediamolo pure al De Tipaldo — proprio in quella maniera contro la quale dovevan lottare gli stessi che li andavano componendo! Se così è, chi mai comprende perchè tutti non rinunciassero a sì grottesca impresa?

Ma ecco. Lui stesso, in una lunghissima nota alla terza delle sue famose lettere di giustificazione, invita e sfida gli agenti di Milord Charlemont a provare « per esempio, che gli avanzi del Teatro di Marcello non siano esatti, ben dimostrati, e bene incisi; in somma che tutta l' Opera non sia piena d'osservazioni, altrettanto utili e curiose, quanto nuove ». Di fatti: l' interrogazione diretta, continua, appassionata de' Monumenti ch'egli evocava sul suo rame immortale, lo metteva in grado di accorgersi, meglio d'ogni altro, degli errori in cui erano incorsi gli storici ch'egli andava consultando vuoi per diletto vuoi perchè le loro descrizioni gli fossero d'aiuto nell' intelligenza degli avanzi medesimi. E questo, come fu confessato da lui coll'ambiziosa ingenuità che vedemmo, così accade tuttora a quegli architetti i quali vanno ricercando ed investigando le forme del passato. Per cui io non mi meraviglierò se le idee « nuove » vantate per tali da chi le vagheggiava, diventavano « visionarie » per il dotto elogiatore, più propenso, si capisce, a tener dalla parte degli eruditi.

Non voglio però commettere lo stesso errore di certi artisti odierni, sprezzanti una coltura che non hanno nè si dan la briga d'avere, non pensando che i sommi, anche se in-

colti, o hanno avuto gran rispetto del sapere, e si son dati d'attorno per cavarne da chi loro lo potesse largire, o — artisticamente — han fatto di tutto per non parerne sforniti. Lo stesso Piranesi anzi, quando deprime gli eruditi, lo fa per accrescere il proprio merito di dotto « a cui pare che per bizzarra boria aspirasse », come giudica severamente il Gamba passando in rassegna gli artisti illustri delle provincie veneziane nel Sec. XVIII (Venezia, 1824). — Continueremo quindi le nostre osservazioni per discernere, il meglio possibile, quale fosse il contributo degli eruditi, ed in che cosa il Piranesi abbia il diritto di non essere tacciato di « bizzarra boria ».



Fig. 208 Camino con ricco alare. — Composizione del predetto.

La dissertazione che tutte supera per mole e tutte riassume per importanza e vastità del soggetto, è quella che il Piranesi stampò col titolo « Della Magnificenza ed Architettura de' Romani — Opera di Giovanni Battista Piranesi — socio della Reale Accademia degli antiquari di Londra » in due edizioni, che io mi sappia. La seconda, con appendici, nel 1761, una diecina di anni dopo la prima. — L'autore è mosso da una sdegnosa maraviglia: dopo aver veduto non solo in Roma ma per tutta l'Italia monumenti della magnificenza dei Romani, egli non si sarebbe mai immaginato che si osasse tacciarli di gente immagina l'ampiezza e la futile minuziosità di svolgimento datagli dal suo autore. Si fa dapprima a confutare e a distruggere le due ragioni messe innanzi da coloro « che invidiano, o, se non altro, non favoriscono — acute distinzioni! — la gloria dei Romani »: la povertà e l'ignoranza di tutte le arti della pace, per le quali essi, prima di soggiogar la Grecia, furon privi di qualsivoglia magnificenza d'opera. Dopo un mondo di citazioni di storici latini conclude: « Quel poco che si è fin qui riferito delle loro azioni e del loro pensare basta alla mia intenzione, la quale è stata di far costare che nelle arti della pace non furon quei rozzi e quei barbari che si spacciano; giacchè invece di desumersi dalla storia questa pretesa rusticità, se ne ricava da poco ed affatto rozza, e chiede « perchè tal concetto han de' Romani coloro, che tutto attribuiscono a' Greci, e perchè questa loro opinione sempre più s'avanza presso le nazioni straniere? ». Perciò ha creduto « essere cosa conveniente alla sua professione l'esaminare il tutto con un poco più di diligenza, affinchè, riconosciutosi il peso delle ragioni che militano dall'una parte e dall'altra, riesca più facile ai giusti estimatori delle cose il risolvere qual giudizio dar si debba in questa causa ». Dalla premessa ognun comprende come la disquisizione non possa essere breve; certo però non si



Fig 209. Camino. — Composizione del predetto.

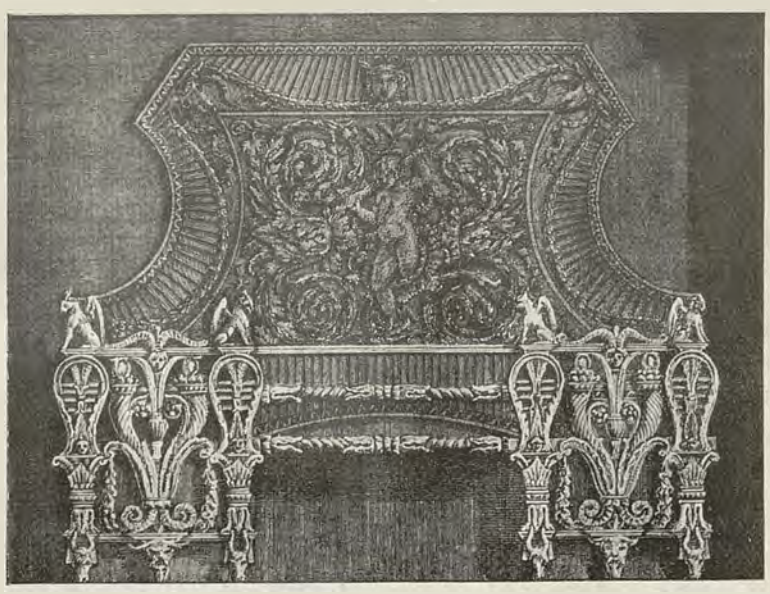




Fig. 210. Alari per camini. — Composizioni del predetto.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tutto il contrario ». Nè le dotte citazioni ed argomentazioni gli difettano per mostrare come fin da prima della conquista della Grecia le belle arti fossero in fiore presso i Romani, i quali le appresero dai Toscani. Ecco la tesi dal Piranesi strenuamente e non infelicemente sostenuta contro alcuni dotti, non soltanto stranieri. E noi, che ancor oggi andiamo ricercando le bellezze della nostra arte italica — sogno e tormento del Sacconi che ne andava scrutando e ravvivando le caratteristiche per il suo Monumento — non possiamo non seguire con simpatia i ragionamenti e le trovate del genio acuto dell'artista singolarissimo nel mettere in luce l'arte degli Etruschi. Anzi il Piranesi è in codesto campo di ricerca storico-artistica un precursore: perchè più si studia l'arte dei Romani e meglio ne appare il carattere distintivo e nazionale, nella grandiosità e praticità dell' organismo, nel sentimento della decorazione, in certe volute crudezze, di cui il germe sta negli Etruschi, e, insomma, nelle popolazioni italiche.

(Continua). AMBROGIO ANNONI.

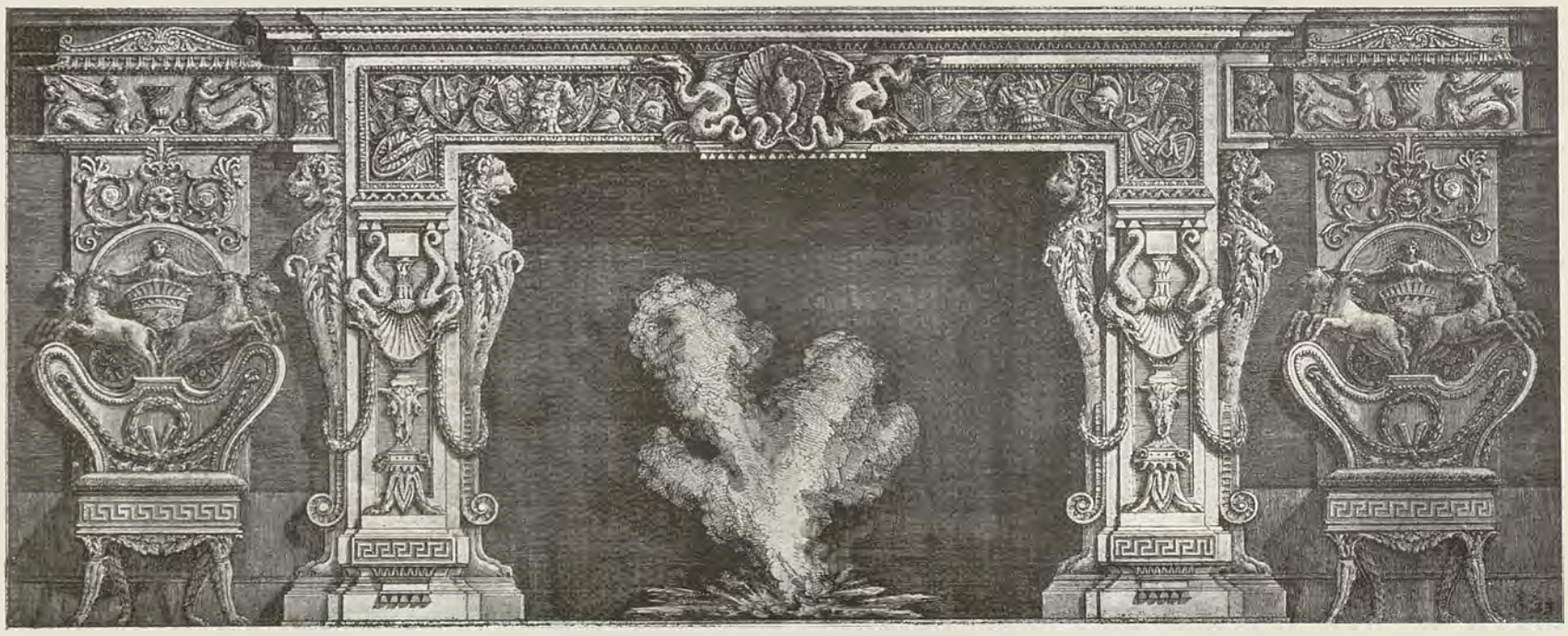


Fig. 211. Camino, seggiole e decorazioni del basamento nelle pareti. — Composizioni di G. B. Piranesi.

XX.

ALCUNE OPERE D'ARTE NELLE MARCHE.

— Tav. 65 e 66. Fig. da 212 a 216. —



UALE ricchezza e quale varietà di opere d'arte può mettere sott'occhi un viaggio attraverso le liete e ubertose convalli marchigiane! Eppure ben pochi l'hanno compiuto e, in genere, con certa sollecitudine, e pochissimi desiderano di farlo o si preoccupano di avere un'idea chiara dell'immenso tesoro artistico di cui le Marche si gloriano.

Recanati, l'elegante cittadina, cui vola il cuore di ogni italiano il quale abbia sentito il fascino di una delle più grandi anime poetiche mai esistite, è fra le città marchigiane una delle più ricche d'opere d'arte. Nelle sue vie si allineano palazzi decorosi, chiese piene di significazione, parecchie delle quali racchiudono pregevoli pitture e sculture. Alcune chiese hanno il portale vagamente ornato. Così S. Domenico, la cui decorazione fu condotta nel secolo XVI, con qualche lontano ricordo di quella imaginata dal Ghiberti per le porte del Battistero fiorentino. È notevole la semplice eleganza dei partiti ornamentali, che sono, però, alquanto monotoni. Più eletta e leggera è l'ornamentazione del portale di S. Agostino, anch'essa eseguita nel secolo XVI sotto l'azione del Ghiberti (fig. 212 e 213).

Recanati presenta parecchie buone opere di Lorenzo Lotto, un maestro che ha molto lavorato nelle Marche, lasciando opere a Loreto, a Jesi, ad Ancona ecc. Chi esamini soltanto un gruppo di lavori di questo artista corre il rischio di formulare su lui un giudizio errato, poichè studiandolo, ad esempio, nelle pale di S. Spirito, di S. Bernardino e di S. Bartolomeo a Bergamo, monumentali, vibranti di colore, ricche di figure profondamente espressive, oppure nei ritratti della Pinacoteca di Brera, così penetrati di una squisita vita interiore, così magistrali nell'esecuzione, lo saluterà uno dei più possenti e ammalianti artisti del Rinascimento; mentre osservando i suoi quadri del Palazzo Apostolico di Loreto lo si riterrà un pittore quasi insignificante. Certo, Lorenzo Lotto fu un maestro che presenta una linea di svolgimento assai irregolare, ma tenendo conto delle opere buone e delle mediocri egli appare una delle più interessanti e delle più complesse figure della scuola pittorica veneta. Due ottime opere ha questo artista a Recanati: una nella chiesa di S. Maria Sopra Mercanti, l'altra nel Palazzo Municipale. L'una è una piccola *Annunciazione* condotta con fine senso realistico, con un'accuratezza delicata nei più umili dettagli. L'altra è una solenne pala divisa in parecchi scomparti, rappresentante la Vergine col Bambino tra santi. Fra le figure, tutte pervase di profondo sentimento, risalta in ispecial modo quella di S. Vito dalle forme ampie e vigorose ma dalla espressione nobile e mite: essa richiama vivamente le figure di guerrieri dipinte da Jacopo de' Barbari ai lati del Monumento Onigo in S. Nicola di Treviso. Grazioso è il motivo dei due angeli posti ai piedi della Vergine, uno dei quali, allungandosi con atto vivace, richiama l'attenzione del compagno. La pala reca l'iscrizione *Laurent Lotus* MDVIII (fig. 214).

Non meno importante è, per gli amatori d'arte, Pesaro. Uno dei suoi vaghi ornamenti è la Villa Imperiale, dove Alessandro Sforza fece sorgere la sua casa di delizie, propiziata dall'imperatore Federico III che ne pose la prima pietra. I della Rovere chiamarono ad ornare la sontuosa dimora artisti di chiara fama: e Girolamo Genga rappresentò in una camera il trionfo di Fran-

cesco Maria duca di Urbino, e Giovanni e Battista Luteri, detti i Dossi, spiegarono in un'altra vaghi paesaggi; Angelo Bronzino figurò l'incoronazione di Carlo V.... Una delle più belle sale è quella la cui decorazione viene attribuita a Pierin del Vaga.



Fig. 212. Porta della chiesa di S. Agostino in Recanati. — Sec. XVI.



Fig. 213. Porta della chiesa di S. Domenico in Recanati. — Sec. XVI.

Nelle pareti si succedono riquadri rettangolari animati da paesi che allietano e slargano la camera con i loro orizzonti aperti; al sommo delle pareti si svolge un finto drappo dal quale pendono in ogni vano affrescato Amorini vivaci e graziosi; sul drappo si svolge una fila di lunette vagamente adorne e sul soffitto è ottenuto un effetto di finte colonne inclinate, comune nel periodo barocco. Nel soffitto di un'altra camera è raffigurata l'*Incoronazione di Carlo V* in S. Petronio di Bologna, abbondante composizione, notevole non tanto per il suo pregio artistico quanto per la varietà e l'eleganza del costume, per il movimento dell'insieme. Nelle lunette, eleganti figure simboleggiano le principali *Arti Liberali* e *Virtù*. Esse rivelano una chiara imitazione degli affreschi della Farnesina in Roma, e a volte raggiungono una grazia e una freschezza che attestano se non la penetrazione della celebre decorazione dell'Urbinate, almeno una reminiscenza abile e felice (tav. 65).

Mediocre è, in un'altra sala, la figurazione del Trionfo di Francesco Maria d'Urbino, che riceve il giuramento dei suoi. Si nota chiarezza nella composizione abbondantissima, la quale presenta anche un bell'effetto di massa, ma le molte figure sono male atteggiate e poco espressive. Graziosi sono invece i gruppi d'Amorini che sollevano un finto drappo e i singoli Amorini che animano gli angoli della sala (tav. 66).

Assai importante è a Pesaro la collezione di majoliche esposta nelle sale dell'Ateneo, Museo municipale. Sono circa seicento di fabbriche varie — Urbino, Pesaro, Gubbio, Castel Durante, Cafagioli, Faenza —. Della fabbrica di Urbino notiamo un piatto da pompa risalente al XV secolo e rappresentante una mezza figura di donna e, ancor più, un altro in cui si vede disegnata una dama di profilo di esecuzione sobria e fine. Piacent sono anche alcune coppe, specie quella che presenta una testa di profilo a due facce. Di fabbrica pesarese del Quattrocento è un piatto bello per la vivacità della incorniciatura e la semplice eleganza del busto di donna in esso contenuto. Al 1530 risale un piatto di fabbrica di Cafagioli ornato da tre zone concentriche rapidamente segnate, le due estreme di motivi semplici, la centrale con una figura di donna graziosa, naturale ed eletta (fig. 215).

Non queste, certo, sono le sole opere d'arte cospicue che si trovano a Pesaro. L'architettura vanta alcune belle chiese gotiche, come S. Agostino, S. Domenico, S. Francesco, il Castello costruito dal Laurana, oltre il Palazzo Prefettizio e S. Giovanni Battista edificati dal Genga; la pittura una interessante *Pietà* di Marco Zoppo al Museo Oliveriano, e una *Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini a S. Francesco, insieme con altre nobili opere. Ma non è nel nostro intento dare una completa illustrazione delle bellezze artistiche marchigiane, sì bene accennare a qualcuna fra esse che più delle altre possa interessare i lettori dell'*Arte Decorativa Italiana*.

Una messe ancor più ricca di opere d'arte offre Urbino, la città cara ed illustre per aver dato i natali a Bramante e a Raffaello, la città che vide la gloria dei Montefeltro, mecenati tra i più eletti della Rinascita, i quali ebbero la ventura e l'abilità di chiamare a loro Paolo Uccello, Piero de Franceschi, Melozzo, il Baroccio, Justus van Gent... Il luogo dove si raccolgono le più

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

pregevoli opere d'arte è il Palazzo Ducale, costruito da Luciano da Laurana, con la guida della volontà intelligente di Federico da Montefeltro. Nelle splendide sale si ammirano elette opere d'arte, alcune delle quali recano il nome di insigni maestri, quadri, tappezzerie, bassorilievi... Fra le più squisite cose son le porte, specie una appartenente al sec. XVI, ornata con fine grazia nelle incorniciature leggere ed eleganti, nelle figurine simboleggianti le *Arti Liberali* e le *Virtù*, ed un'altra tarsia di porta attribuita al delizioso pittore della grazia femminile, delle eleganze più raffinate, a Sandro Botticelli. La figura rappresenta la *Fortezza*, probabilmente, come appare dalla lancia e dallo scudo di cui è armata. Essa però non si può ascrivere al fine maestro fiorentino, benchè lo richiami.

(Continua)

LUIGI SERRA.

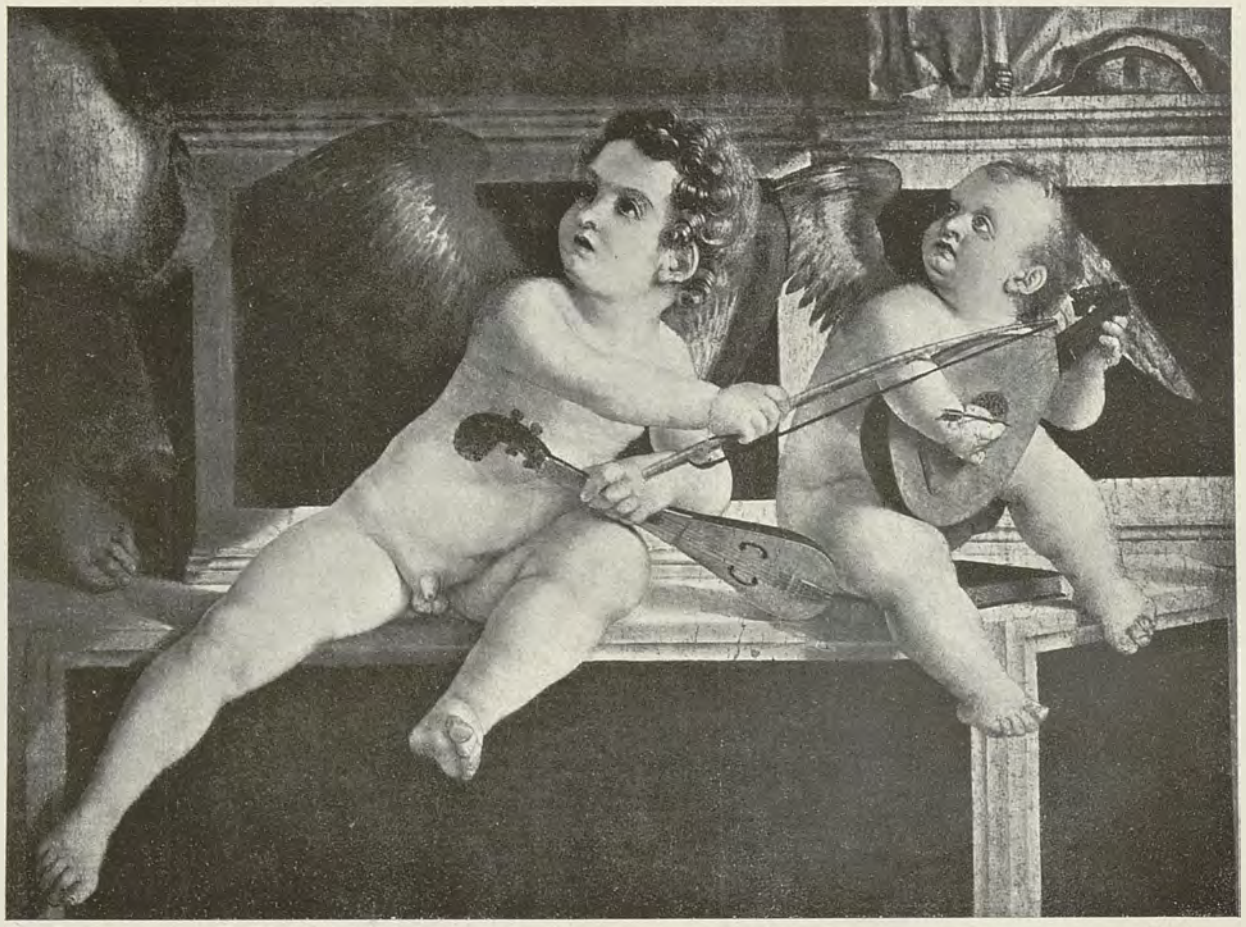


Fig. 214. Angeli in un quadro di Lorenzo Lotto, ora nel Palazzo Municipale di Recanati.



Fig. 215. Piatto di Cafagioli nell'Ateneo di Pesaro.



Fig. 216. Lampadario in bronzo di A. Lombardi a Loreto.

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

Anno XVII — 5.° della Nuova Serie. N. 12 — Dicembre 1908.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXI.

COMPOSIZIONI DECORATIVE DI UN GRANDE SETTECENTISTA.

(Continuazione e fine. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. da 67 a 70. Fig. da 217 a 227. —

RISULTA da quanto fu detto che la dottrina, la quale occorreva al Piranesi per dare alle sue constatazioni di fatto l'appoggio ed il prestigio che viene dalla critica, implicava una conoscenza cronistorica dei Greci, dei Romani e degli Etruschi, una familiarità grande con gli autori latini che, se appare evidente per gli argomenti addotti nel corso dell'opera, non era precisamente tutta in possesso di chi ne faceva sfoggio. Non v'ha dubbio perciò che debba essere stata fornita a lui dagli eruditi ricordati dal Bianconi. I quali, come avrebbero potuto negare il favore e lo aiuto a chi per chiederlo si presentava ricco d'idee singolari sempre, spesso geniali, affermate per di più in incisioni d'irresistibile bellezza? Altro non chiedeva, alla fin fine, che un po' del loro sapere, che schiarimenti, che ricordi e richiami e spunti storici, alle volte non più d'una semplice nota di libri da consultare. Avrebbe poi pensato lui a giovarsene più o meno bene (questo sarebbe stato affar suo) in sostegno delle tesi ch'era andato maturando. — Tant'è vero che le sue argomentazioni, proprio là dove sono agguerrite di sapere, si mostrano prolisse e arruffate; e vi si scopre il Piranesi, che, addottoratosi in fretta, non sa giovarsi con misura e proprietà d'un'erudizione, del resto posticcia, citando e tornando a citare testi o mal noti o mal digeriti.



Fig. 217. Orologio. — Composizione di G. B. Piranesi.

Ma quando l'artista riprende la propria personalità il pensiero è chiaro ed acuto e la frase persino elegante, spesso nobilitata dall'entusiasmo. Così, per un esempio, vuol dimostrare la magnificenza del Circo di Tarquinio il Superbo; ebbene, dopo avere invitato a dare « un'occhiata preventiva » alle sue tavole illustranti le cloache, domanda: « Se ciò che doveva rimaner sotto terra ed era destinato a ricevere le immondizie della città volle Tarquinio che si facesse con tanta magnificenza, con quanto più di magnificenza e di perfezione dee dirsi che fosse fatta tutta l'opera, che doveva rimaner esposta agli occhi di tutti ed era destinata alla celebrazione dei giuochi e delle feste del popolo? » — Così, tutte le argomentazioni di indole storico-artistica e tecnica sono tanto proprie d'un architetto e tanto intimamente collegate con le tavole da indurne essere questo un lavoro intieramente originale del Piranesi, come la sua disputa con il parigino signor Mariette. Ad una lettera dello scrittore francese sulla « Gazette Littéraire de l'Europe » l'artista nostro risponde (Roma, 1765) col pubblicare, in appendice all'opera che aveva suscitato la polemica, cioè l'opera « Della Magnificenza ed Architettura de' Romani », alcune sue osservazioni per ribadire le idee già in essa



Fig. 218. Orologio. — Composizione del predetto.

sostenute e dal Mariette mal capite e contraddette. Ora, in qual modo avrebbe potuto il Piranesi, se l'accusa del suo elogiatore fosse sostanzialmente vera, sostenere una polemica di capitale importanza — come quella che intaccava tutto l'edificio delle idee personali di lui — con la bravura che il Bianconi medesimo attesta e che gli procurò, con il plauso, il consentimento di tutti?

Forse, a deprezzarne l'ingegno e a limitare l'approvazione dei

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

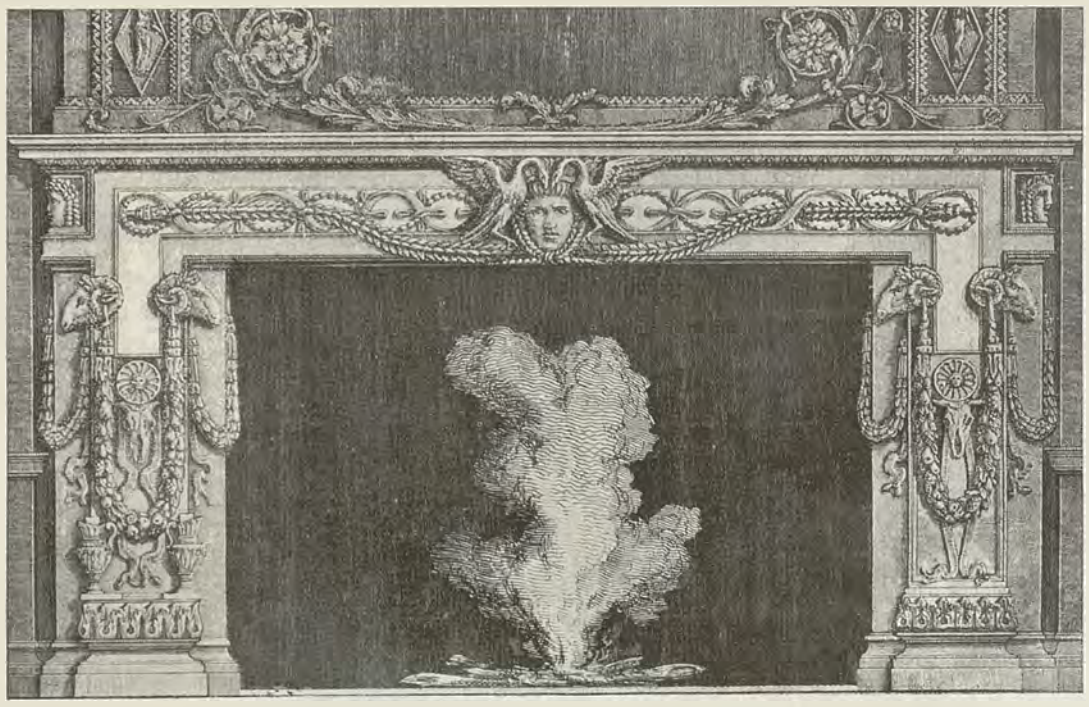


Fig. 219. Camino. — Composizione di G. B. Piranesi.

più guardinghi per l'uomo contribuì il suo carattere. Si racconta nel suo Elogio, com'egli stando in Campo Vaccino a disegnare non so quale delle ruine, avendo visto passare un giovane giardiniere con una vezzosa sorella, subito gli chiedesse « È ella da maritar questa giovane? » ed avendo in risposta un « sì » non meno pronto e disinvolto, subito decise di torla in isposa. « Quanto questo singolar matrimonio sia stato dappoi felice, c'informa il Bianconi e noi dobbiamo credergli fino a prova contraria, giacchè fu contemporaneo del Piranesi, e lo disse tutta Roma, come lo ha detto durante tutta la sua vita anche a chi non voleva saperlo il frettoloso e fantastico marito, lacerato continuamente da sospetti ingiusti e da quella sua natural vocazione d'inquietare sempre il prossimo. Nominato nel 1761 accademico di S. Luca, non attacca lite nell'accademia stessa con un altro architetto? — Che sia stato strano e bisbetico sappiamo pertanto e dal Bianconi e da codesti suoi scatti oltre che dalle irrequietudini giovanili; fino a qual punto, poi, sarà cosa difficile a chiarire mancando di altre notizie. Quand'anche avessimo la fortuna di saperne di più dalle sue stesse memorie, nelle quali forse troveremmo quelle verità che il Bianconi ha creduto conveniente di tacere, poco forse ne caveremmo per una imparziale visione delle cose; non abbiamo letto già un passo in cui, scrivendo a Milord Charlemont, sfida chicchessia a convincerlo del minimo difetto? E questa iattanza è già di per sè stessa una utile informazione! Meno male che gli eran note le dicerie che giravano intorno a lui; tant'è vero che sente il bisogno di confessare a Milord, poche righe più indietro: « Dalle parole sparse per Roma dal vostro Agente contro di me, non dubito di non essere stato dipinto a V. G. per un uomo strano, e su cui Ella non dovea fare alcun conto ».

Il peggio è — e lo lascia capire lui stesso a Milord — che in cotale stranezza di carattere, supposta secondo lui, vera secondo gli altri, sta la causa che gli toglie ogni commissione. E come ci avrebbe tenuto!

Incoraggiato da Papa Clemente XIII, che lo decorò della croce equestre, e protetto dal Cardinale Giovan Battista Rezzonico, Gran Maestro dell'Ordine Gerosolimitano, riceve l'incarico di disegnare la chiesetta del Priorato detta di S. Basilio al Monte Aventino, la quale si chiama anche di S. Maria Aventina. Il nostro artista la tenne per un capo d'opera e sempre ne menò gran vanto. Lo studio e

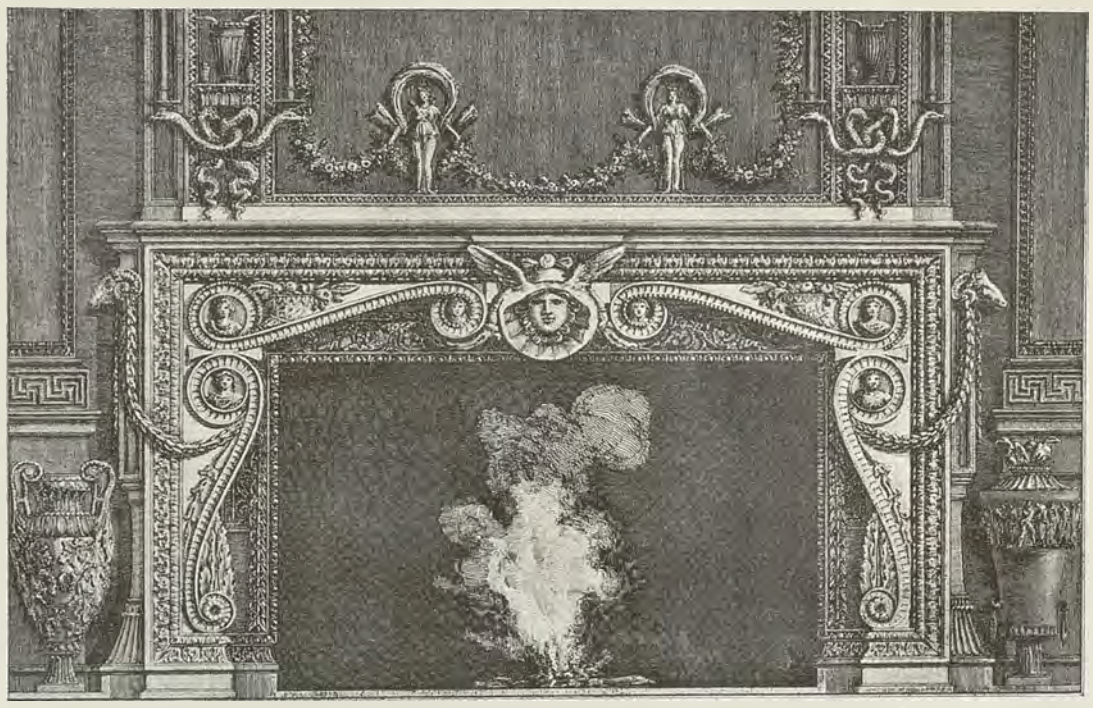


Fig. 220. Camino con candelabri. — Composizione del predetto.



Fig. 221. Alare. — Composizione dello stesso.

l'amore dell'arte romana segna l'impronta nella parte decorativa. All'interno, non già nell'organismo dobbiamo ricercare le speciali doti del Piranesi, bensì nei particolari. Han sapore e decoro antico i due fregi che stanno ai fianchi dell'ingresso al Priorato, grandiosamente romano nei pochi e radi modiglioni, che mi fanno dimenticare il motivo originale della conchiglia composta con lo stemma dell'Ordine sopra le quattro finestre. L'aspetto stesso del luogo s'intona con l'arte del Piranesi e ne rievoca alcune vedute con la suggestione delle grandi lapidi tra obelischi sullo sfondo dei severi cipressi.

L'attività creatrice dell'artista non doveva però stare inerte per difetto di commissioni; ed eccolo dar fuori, magnificamente incise, le sue « diverse maniere d'adornare i camini » (Roma, 1769), rivolgendo pur lo studio ad « ogni altra parte degli edifici » e desumendone i motivi dall'architettura Egizia, Etrusca, Greca e Romana. E' delle estrinsecazione del suo ingegno quella che viene qui illustrata di proposito con buon numero di riproduzioni, come lo richiedeva il merito dell'architetto. Non dubito però che, in generale, per molti questi suoi disegni originali siano una rivelazione; non conoscendo i più che il Piranesi incisore, dalle vive fantastiche vedute di cui spesso appaiono saggi nelle vetrine degli antiquari.

Noto subito che qualche volta non si saprebbe definirne propriamente lo stile; è quel che capita delle cose pensate con molta personalità, nei periodi di transizione. Spesso può parer facile il trovare affinità con gli stili dei periodi al Piranesi lontani, vicini o futuri; certi artisti si sentono affascinati dal mondo antico, pur non avendo

la forza e nemmeno la volontà di spogliarsi dal gusto ch'è nel sangue e nella voga e nell'aria.

L'architetto nostro è però dagli altri diverso: è il Piranesi. Ed è quel medesimo che ha rilevato e disegnato i Monumenti degli Scipioni, i Trofei d'Ottaviano Augusto, le Lapidi Capitoline, la Colonna Trajana, le Antichità di Pompei, le armi ed altri oggetti quivi trovati; che compone un bel volume incidendo vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne e simili ornamenti antichi... perchè l'amore, lo studio e l'intuito d'ammirazione e di ricerca con cui è andato raccogliendo nella mente e poi sui rami — con voluta frequenza — tanti e tanti particolari, ove l'arte decorativa etrusco-romana e pompeiana s'era manifestata in tutte le sue caratteristiche con ampio sviluppo, si rivelano caldi e luminosi nelle sue composizioni. Non tralascia quasi mai di presentare qua e là motivi che fermano l'occhio e l'attenzione: conchiglie, serpenti, foglie, busti, medaglie, bucrani, teste cornute, pendoni, aquile, cammei — e, spesso, con raro garbo. Così pone bene a posto, perchè risaltino e faccian decorazione, le monete, partito che gli è proprio ed evidentemente predilige. Ha delle composizioni d'alari per camino d'una strana eleganza.

Prima di vedere altri disegni voglio toccare di due camini: che più ricordano la fierezza romana, anche nei numerati motivi. Nell'uno prevale il concetto di racchiudere bravamente la bocca in una fascia dignitosa e di sapore antico, scapricciandosi poi nell'attacco del festone di foglie con la voluta della mensola: non mancano al sommo, nel centro, due monete collegate da un nastro terminato, con vana incongruenza, da due punte di freccia. L'altro camino ha il pregio di possedere un motivo — ai dì nostri sfruttato quale creazione dello stil nuovo —, il motivo dell'arco bassissimo, terminante alle estremità in due volute, al posto dell'architrave: qui veramente gli è messo sopra ed è sciupato da un pendone che lo sormonta rigirando su sè stesso al centro, e che riesce di per sè assai strambo con quei bucrani e scudi appesivi e le due monete per fermaglio. Qualcosa di troppo c'è quasi sempre. Ma, insomma, se non fosse così non sarebbe il Piranesi!... (tav. 69).

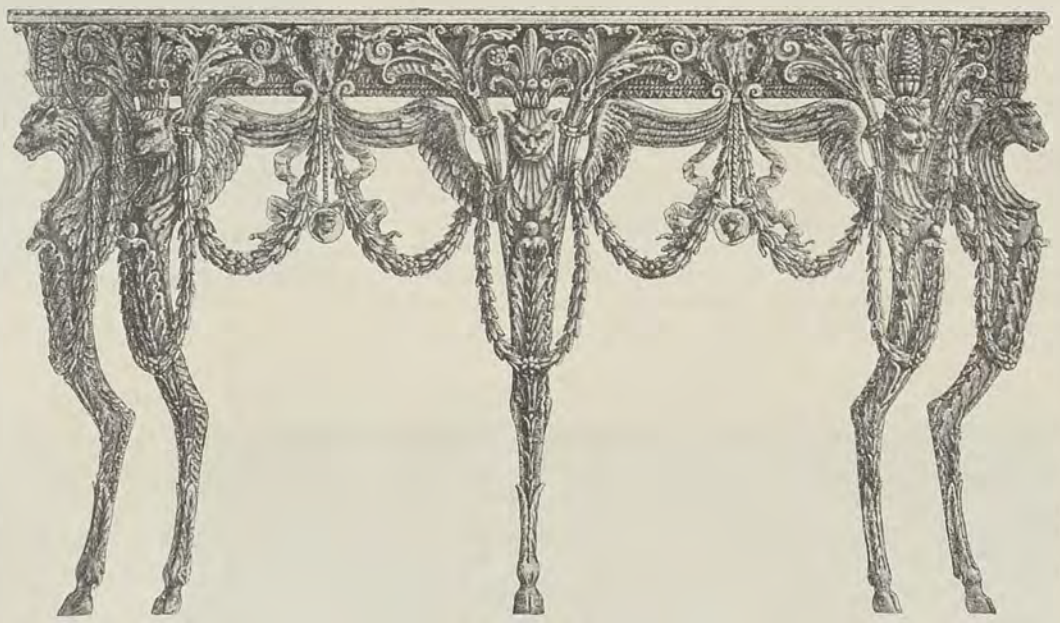


Fig. 222. Tavola. — Composizione del predetto.

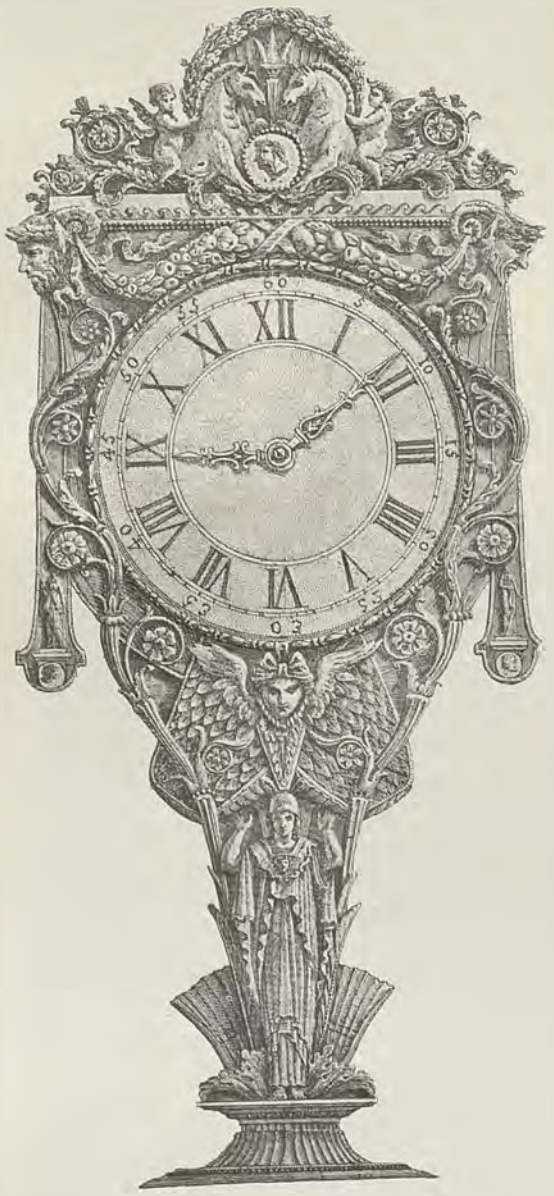


Fig. 223. Orologio. — Composizione del suddetto.

Più sobrio, più ravviato e più fine è nelle composizioni di camini con la caminiera e la parete: dell'arte pompeiana non prende la facile superficialità, ma ci regala motivi composti con elegante leggerezza, emulando le più squisite cose di Pompei.

Dalle caminiere ai mobili, agli orologi, il passo riesce facile al nostro artista, che vi trova diletto per l'inesausta fantasia e ragione di indiscussa lode per la genialità e bellezza che vi sa trasfondere. Noto in alcuni — come in qualche composizione per alari — una signorile bizzarra esuberanza di motivi presi da decorazioni disparatissime, che sa sfruttare e raggruppare abilmente, rivelando una profonda conoscenza dell'ornamento romano nelle sue più minute variazioni estetiche: in altri, i singoli motivi romano-pompeiani son trattati con tanta spontaneità nella fresca armonia dell'assieme, da risultarne cosa originale: addito un tavolo, dove, quasi a sigillo della sua genialità, pende, tra ghirlanda e ghirlanda, una moneta. Non in tutti i mobili però mi piace; perchè, per un esempio, noto in uno o due un certo senso naturalistico che mi ricorda, è vero, il giovane copiatore di « cose mangiative », ma che poco ha di bello.

Le caratteristiche che mi parve di ravvisare nell'arte del Piranesi come architetto e decoratore si mostrano ancora negli orologi, dove anzi rifulgono purificate dai difetti che altrove ne appannano a volte il gusto, attenuando la bellezza dell'opera o l'eleganza del concetto. Qui la cosa succede ben più di rado, e l'occhio nostro si può fermare dilettato su di essi, così come non si distacca da una cosa intrinsecamente e compiuta-

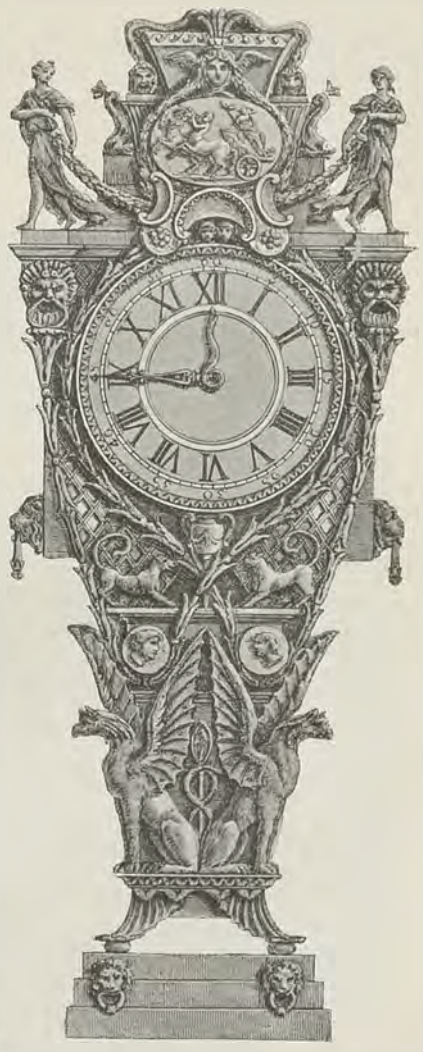


Fig. 224. Orologio del suddetto.

POLITECNICO BIBLIOTECA

mente perfetta, e vi si compiace. A fianco di qualcuno strano, di qualcun altro un po' macchinoso, ve ne sono di quelli che sarebbe un peccato fossero esistiti soltanto nell'incisione. E mi pare verissimo elogio, che al Piranesi si potrebbe pur tributare oggi, quello che scrivevano già gli autori del Dizionario delle Arti (citati dal Biagi nel suo « Discorso sull'incisione e sul Piranesi » letto nella I. R. Accademia di B. A. di Venezia il 6 agosto 1820): « Egli fece delle opere di capriccio nelle quali non si sa quel che si debba lodare più, se lo spirito che domina nella composizione o lo spirito scoppiettante dall'artifizio della forma ». Vi è un orologio che direbbesi farraginoso se non si vedesse come tutto, in mezzo all'esuberanza, prosegue da un pensiero logico (fig. 223). In un secondo trovo, a coronamento, un motivo bellissimo che sciupa però la svelta freschezza delle due figurine muliebri reggenti un pendoncino con il troppo e il vano del partito centrale. Nello stesso la base concepita con un particolare noto, è resa originale per mezzo del nuovo più ampio atteggiamento dato alle ali dei grifi che vengono a rac-



Fig. 225. Camino. — Composizione di G. B. Piranesi.

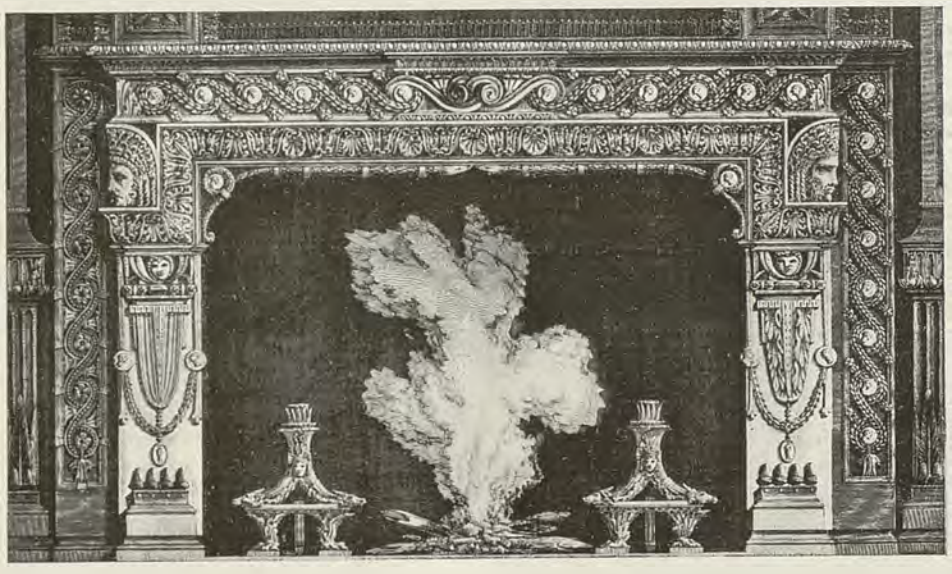


Fig. 226. Camino. — Composizione del suddetto.

chiudere senza sforzo le immancabili monete (fig. 224). Ben lineato e mirabilmente composto con motivi romani di squisito gusto e con squisito gusto scelti e raggruppati è l'orologio che colpisce per la dignità della sua veste artistica (fig. 218). L'ultima composizione del Piranesi che ricordiamo è la prima per originalità e vaghezza d'idea, è cosa tutta grazia e armonia: la morbida figurina muliebre, racchiusa nella forma leggiadra di che la contornò l'artista, regge il quadrante, che spicca in alto di fianco, raggentilito dai rami d'una ghirlanda. Le linee, i piani, i motivi, persino l'insetto che collega il finimento sottile all'assieme (l'orologio è da appendere), la elegantissima dissimetria che deriva dal concetto informatore, non hanno forse la movenza ed il fascino dei più mirabili lavori che la moderna arte decorativa abbia prodotto?

In tale fervor di vita attiva, il Piranesi trova il tempo per educare i figli nelle belle arti, sì che una sua figliola incide in modo non indegno d'un tanto maestro. Nè tralascia di andar ricercando ed incidendo egli stesso gli avanzi della magnificenza romana, che sola può soddisfare i suoi sogni, secondo che scrive ancora pochi mesi prima di morire ad una sua sorella (lettera del 27 marzo 1778 trovata nelle carte del Temanza e citata dal Biagi), confessandole pure il grande lucro che ritrae dalle numerosissime sue incisioni, richieste e comperate; e va a vedere le ruine di Pesto e ne disegna « quelle singolari colonnate di Tempii e di Basiliche, testimoni anch'esse dell'antica grandezza degli Itali primitivi ».

Ultima impresa di lui furono gli studi e le indagini nella immensa Villa Tiburtina dell'Imperatore Adriano. A forza di diligenza e di fatica ne aveva scoperta la pianta generale, « e copiati quei pochi vestigi, che vi si vedono dopo che il resto ha servito ad ornare i nostri moderni edifizi ». Si vuole anzi che questa fatica abbia accelerata la fine del Piranesi, il quale morì dopo breve malattia il 9 novembre del 1778, a cinquantotto anni.



Fig. 227. Camino con ricco alare. — Composizione del suddetto.

Fu sepolto, per concessione speciale, nella chiesetta del Priorato di Malta. Nella seconda cappella a destra è la statua che lo scultore romano Angelini gli scolpì nel marmo: sta appoggiato ad un'erma, pensoso. Nel mirarne le sembianze dignitose si sente di riconoscervi l'impronta d'un'anima sospirosa di grandezza. Ad un popolo e ad un'arte di forte magnificenza aveva dedicato i sogni della mente, l'indefesso ardore delle ricerche, la vigoria del genio e la inarrivabile maestria della mano.

AMBROGIO ANNONI.

XXII.

ALCUNE OPERE D'ARTE NELLE MARCHE.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— *Tav. 71 e 72. Fig. da 228 a 237.* —



NCHE Fano, l'antica *Fanum Fortunae*, gentile e meditabonda per lo splendore d'un tempo, è degna di una visita, pur non potendo, al certo, tenere il confronto con Urbino. Il Duomo che offre ancora un portale del XIII secolo si ornava nella cappella Nolfi di un ciclo di affreschi del Domenichino ora quasi perduti; S. Maria Nuova ospita due opere del Perugino; S. Francesco vanta alcune belle tombe interessanti.... Qui si vede la riproduzione di un lavoro che non è fra i migliori che Fano presenta, ma tra i meno noti; la decorazione del portale di San Michele, dovuta probabilmente, come la chiesa, a Matteo Nuzi, che vi attese sulla fine del secolo XV. L'insieme appare alquanto carico e pesante, ma i singoli partiti ornamentali richiamano l'attenzione per la loro eleganza e correttezza (fig. 229).

Pure di Fermo presentiamo riprodotta un'opera non fra le più conosciute, cioè il bel portale del Palazzo Fogliani o Guidi, che risale al secolo XVI. La decorazione di esso, concepita sotto la viva impressione delle squisite porte del « Bel San Giovanni », seduce l'osservatore, perchè l'artista si è saputo mantenere libero dalla tendenza comune di sovraccaricare per ottenere un effetto più intenso, di sformare, impoverendo, per raggiungere una espressione originale: egli si è servito di motivi assai semplici, ma di una semplicità quasi aurea, e li ha abilmente e nobilmente fusi (fig. 230).

Un' opera complessa si vede qui dietro, tolta dalla ridente e operosa cittadina di Osimo. Questa si onora principalmente di una *Madonna* di Lorenzo Lotto, conservata nel Municipio, delle interessanti sculture nel portale della Cattedrale, eseguite nel secolo XIII, di una pala in S. Francesco, a cui recentemente la critica ha data grande importanza, e del Fonte battesimale del Battistero. Esso fu lavorato dal Giacomelli nel XVI secolo, ed è opera notevole per la elaborata concezione, per la ampiezza delle proporzioni, per il vivace senso decorativo che si rivela nei bassorilievi di spiccato carattere pittorico, nelle figure di forme movimentate, allungate, modellate con viva prontezza. Non vi è, però, l'affermazione di una sicura originalità (fig. 233).

Anche nei luoghi meno popolosi e meno in vista delle Marche si trovano manifestazioni d'arte, a volte di pregio non trascurabile, a volte di grande valore. A Montalto vi è un reliquiario di Sisto V con smalti di Limoges, sotto ogni aspetto degno di un rispettoso esame. L'ornamentazione è di grande ricchezza, fastosa, esuberante, ma con scarsa varietà di motivi e quindi piuttosto pesante. Le varie scene della passione di Gesù — la *Pietà*, *Cristo alla colonna*, la *Crocifissione*, la *Deposizione* — presentano, però, figure finemente trattate, espressive nella loro semplicità. Assai bella è la croce animata da una profusione di gemme. Qua e là il sentimento ornamentale si rivela molto notevole per la sua chiarezza e la sua efficacia (tav. 71).

Tolentino ha una bella Cattedrale dedicata a S. Nicola di cui conserva le reliquie. Un elegante portale del tardo gotico introduce nell'interno animato da alcune pitture più o meno importanti. Una di queste risalente al principio del secolo XV rappresenta le *Nozze di Cana*, una scena che fu largamente in uso nel Cinquecento perchè l'artista poteva sfoggiare in essa una magnificenza di apparati, una ricchezza di costumi, un'abbondanza di personaggi che in altre composizioni non sarebbe stata a proposito. L'ignoto frescante di S. Nicola a Tolentino è un pittore arrivato in ritardo. Egli, come quasi tutti gli artisti che lavoravano in piccoli centri, sa poco o nulla di quello che si era fatto e si faceva da audaci rinnovatori in vari punti della penisola, da Masolino e Masaccio fiorentini, da Gentile da Fabriano e da Vit-



Fig. 228. Ancona di Carlo Crivelli nel Palazzo comunale di S. Elpidio.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

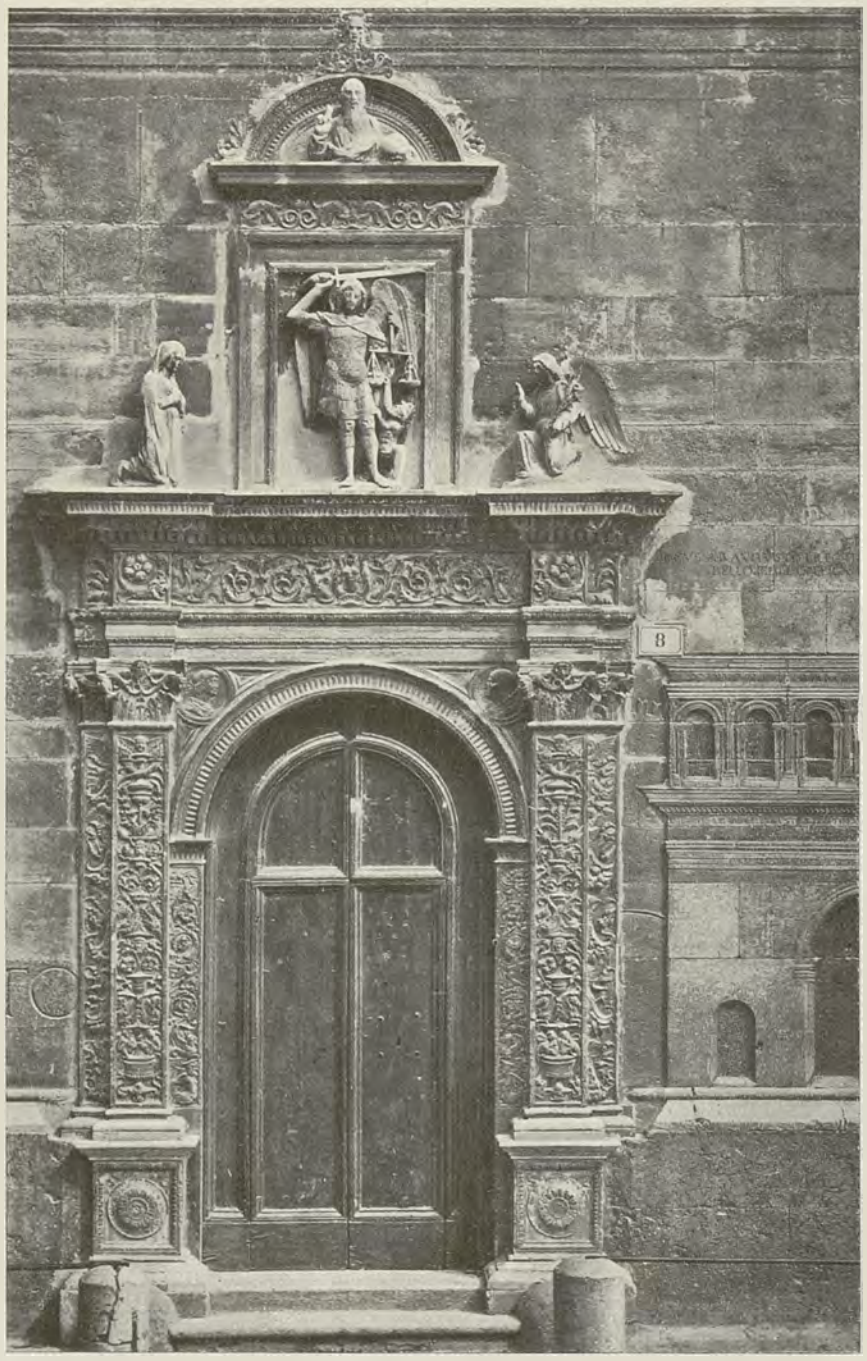


Fig. 229. Porta maggiore della chiesa di S. Michele in Fano. — Anno 1493.



Fig. 230. Portone del palazzo Fogliani ora Guidi. — Secolo XVI.

tore Pisano, detto il Pisanello. La sua composizione è ancora animata dal sentimento del 300, come i suoi tipi e ogni dettaglio. Non si riscontra nella sua scena il tripudio che sarà caratteristico di scene analoghe d'un secolo circa posteriori; vi è, invece, una grande sobrietà e nobiltà, che dà a tutto un profondo decoro. Ma non mancano i motivi schiettamente naturalistici colti con felicità dal vero: i portatori di anfore, per esempio, e le figure atteggiate nel momento di bere. Così che qui ci troviamo di fronte a un interessante documento d'arte (fig. 234).

Una buona opera pittorica ha anche Pausola nella sua collegiata. Son due santi attribuiti ad Antonio Vivarini. Il modellato delle figure è alquanto duro e piatto, ma tuttavia esse esercitano una certa attrattiva per un'aria di distinzione semplice, ingenua, per una espressione di sentito misticismo. Brioso, elegante



Fig. 231. Parte di ancona nella collegiata di Pausola.

è il motivo ornamentale geometrico delle cornici (fig. 231).

A S. Elpidio nel Palazzo Comunale vi è una *Incoronazione della Vergine* di Carlo Crivelli. Carlo Crivelli discende nettamente dalla celebre scuola che lo Squarcione fondò a Padova e che fu illustrata specialmente dal genio del divino Mantegna. Egli lavorò molto nelle Marche ove produsse le espressioni più notevoli dell'arte sua. E molte di queste sono ancora conservate nella nobile regione. Ricordiamo specialmente la fine, piccola *Madonna col Bambino* nella Pinacoteca di Ancona, e la *Vergine col Bambino* nella Pinacoteca di Brera a Milano. Nella *Incoronazione della Vergine* di S. Elpidio le figure sono, come al solito, notevoli per l'austera gravità delle espressioni, per la dignità degli atteggiamenti, e un elemento non lieve di bellezza è dato anche dalla importanza di alcuni dettagli, come, ad esempio, dalle vesti di disegno vario e ricco, di tinte splendenti e armonicamente fuse (fig. 228).

Anche a Torre di Palme, nella Chiesa parrocchiale, vi è una bella opera del Crivelli raffigurante la Vergine seduta in trono e avente sulle ginocchia il Bambino. L'Eletta ha un'espressione soave e indossa una ricca veste a vivaci disegni, sonora di colore. Vivo sentimento decorativo si rivela anche nel trono (fig. 232).

Un certo gusto ornamen-

tale ebbe pure Bernardino di Mariotto, del quale è un quadro rappresentante la *Vergine col Bambino e Santi* nella chiesa di S. Domenico a S. Severino. Le figure



Fig. 232. Madonna del Crivelli nella chiesa di Torre di Palme.



Fig. 233. Fonte battesimale di bronzo nel Battistero di Osimo. — Opera di A. Giacomelli.

sono leziose, segnate e atteggiate con mano incerta. Ma notevoli appariscono le vesti coperte di ricchi ornati a fiorami (fig. 235, 236 e 237).

Tra le cose più caratteristiche è un busto di Sisto V conservato nel Duomo di Treja. Di esso non discorriamo, perchè ne fu parlato, anni addietro, in questo periodico, ove molte altre opere d'arte, appartenenti alla bella regione italiana, vennero già riprodotte e illustrate.

Eppure il giro attraverso le floride colline marchigiane si potrebbe continuare con profitto spigolando, come abbiam fatto sin qui, notando ora un' opera insigne che forma la gloria di una città o di un piccolo paese, ora segnalando un lavoro se non di grande virtù, certo degno di non essere dimenticato. Ma le espressioni d'arte di cui si è parlato qui fugacemente possono dare un'idea della ricchezza straordi-



Fig. 234. Le *Nozze di Cana* nel Duomo di Tolentino.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

naria di opere artistiche che le Marche contengono, della loro mirabile varietà, della loro alta significazione. Si può già intravedere, inoltre, il succedersi dei contatti, le influenze esercitate da altre scuole e da artisti non indigeni, più evoluti o più audaci, l'attitudine a saper acclimare queste diverse e varie manifestazioni senza togliere un che di caratteristico all'arte regionale. Non è, certo, la ricchezza smagliante, che offrono i paeselli e le cittadine disseminate nella Toscana e nel Veneto, ma è tal rigoglio di forze, incessante, alacre, giovine, che qualunque cultore degli studî d'arte, qualunque appassionato ricercatore di bellezze artistiche e di documenti storici italiani deve amorosamente conoscere.

LUIGI SERRA.



Fig. 235, 236 e 237. Madonna e Santi di Bernardino di Mariotto nella chiesa di S. Domenico a San Severino.

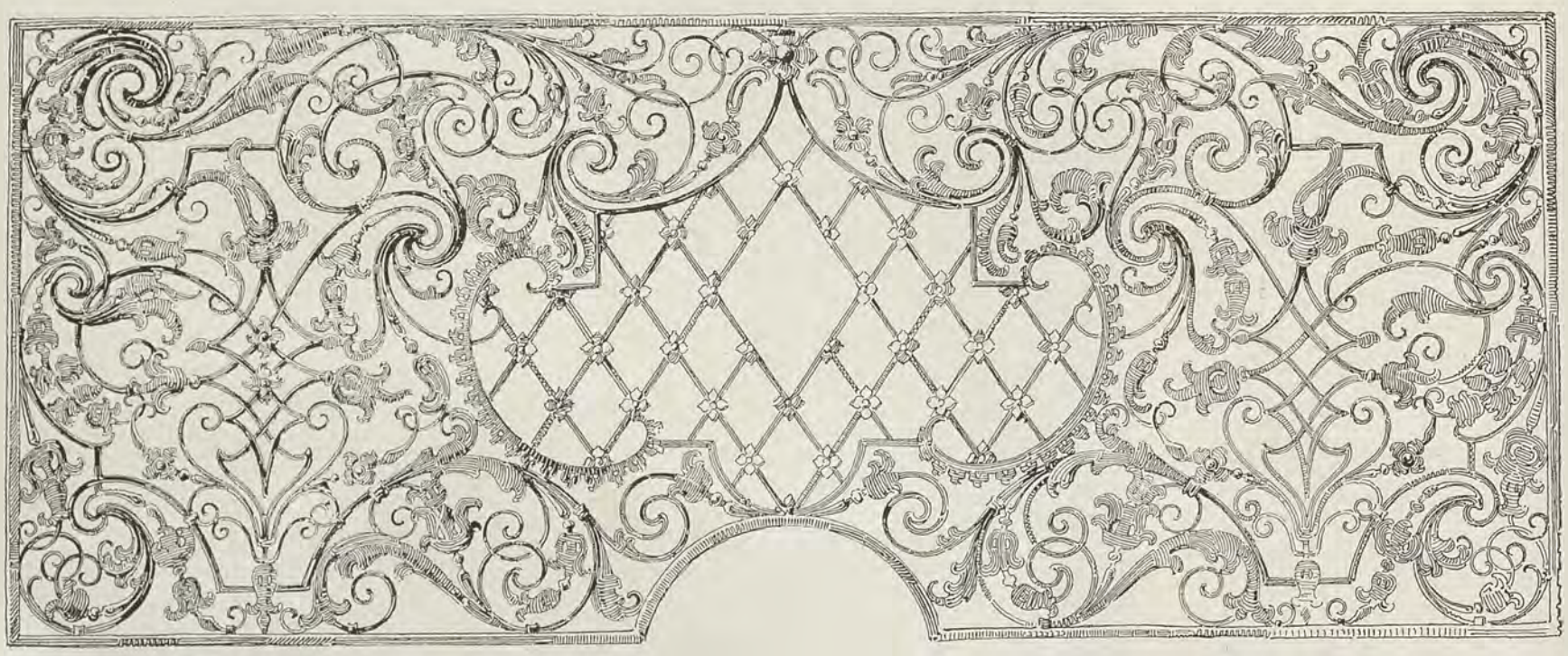


Fig. 238. Ringhiera in ferro battuto nella chiesa di S. Cecilia a Como. — Sec. XVIII. (Vedi Dettagli 45 e 46). Disegno del prof. A. Bisacchi.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

INDICI DELL'ANNO DICIASETTESIMO

1908

I.

TESTO

	Pagina
Due discepoli di Giocondo Albertolli. *Ambrogio Annoni*	3-13
Le figure d'animali nell'arte dopo la fine del mondo classico. *G. Patroni*	7
Le ville di Tivoli e di Bagnaia. *Paolo Giordani*	11-18
I monumenti sepolcrali del periodo barocco nelle chiese di Napoli. *Luigi Serra*	16
Le Scuole d'Arte applicata alle industrie nella Mostra didattica di Roma chiusa il dicembre 1907. *G. Tesorone*	21-29-53-61-69
I fregi nelle sale del primo piano in Villa Giulia a Roma. *Luigi Serra*	37
Mobili ogivali nell'Abbazia di Staffarda	41
Soffitti e vôlte nel palazzo dei Penitenzieri a Roma. *Luigi Serra*	45
La grande pittura decorativa — Raffaello nella Farnesina. *Luigi Serra*	48
Il monumento a Sisto IV nella Basilica Vaticana. *Luigi Serra*	67
La chiesetta del Priorato di Malta sull'Aventino. *Guglielmo Pacchioni*	77
Una recente pubblicazione sullo *Style Louis XVI*	83
Composizioni decorative di un grande Settecentista. *Ambrogio Annoni*	85-93
Alcune opere d'arte nelle Marche. *Luigi Serra*	90-97

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

N. 1 - Esposizione delle Scuole d'Arte applicata alle industrie tenuta in Roma nel novembre e nel dicembre del 1907 — Scuola superiore professionale di Firenze — Ventaglio: composizione dell'alunno M. Mazzinghi.

„ 7 - Esposizione predetta — Scuola superiore di Milano. — Credenza per sala da pranzo: composizione dell'alunno A. Laroli.

„ 13 - Esposizione predetta — Scuola superiore professionale di Firenze — Composizioni dell'alunno M. Zambaldi.

N. 25 - Esposizione predetta — Scuola superiore di Milano — Parte di vetrate rappresentanti *Le stagioni:* composizioni scolastiche.

„ 37 - Esposizione predetta — Scuola superiore di Roma — Fregio delle pareti e contorno di pavimento per stanza da bagno: alunni P. Rotondi e A. Matteucci.

„ 49 - Gioielli dei secoli XVII e XVIII nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

„ 61 - Museo Poldi-Pezzoli in Milano. — Guanti e borsetta ricamati; manico di scacciamosche in pietra dura con ornamenti di filigrana. — Principio del Sec. XVIII.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Esposizione delle Scuole d'Arte applicata alle industrie tenuta in Roma nel novembre e nel dicembre del 1907 — Scuola superiore professionale di Firenze — Organo e Cantoria: composizione dell'alunno S. Crott.

„ 3 - Esposizione predetta — Scuola superiore di Milano — Rilegatura con ornati d'argento: composizione dell'alunno F. Giovanola.

„ 4 - Palazzo della Loggia a Brescia — Parte centrale della facciata. Sec. XVI.

„ 5 - Palazzo predetto — Capitelli di pilastri nell'ordine inferiore.

„ 6 - Palazzo predetto — Capitelli di colonne nell'ordine inferiore.

„ 8 - Esposizione delle Scuole d'Arte industriale — Scuola superiore di Milano — Salone per festeggiamenti: composizione dell'alunno M. Palanti.

„ 9 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Frontispizi per libri: composizioni di alunni.

„ 10 - Esposizione predetta — Scuola di Siracusa — Modelli per carta da parato su motivi vegetali: composizioni degli alunni L. Vinci, F. Trombatore, G. Maiorca.

„ 11 - Giardino di Villa Lante a Bagnaia.

„ 12 - Stucchi nel *Casino dell'Aurora* in Villa Ludovisi a Roma.

„ 14 - Esposizione delle Scuole d'Arte industriale — Scuola superiore professionale di Firenze — Composizioni in plastica degli alunni Maleci, Sberna e Cavaciocchi.

N. 15 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Caminetto e Tabernacolo: composizioni in plastica dell'alunno L. Bonucci.

„ 16 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Soffitto e Formella: composizioni degli alunni Cecchi e Birinotelli.

„ 17 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Vetrata: composizione dell'alunno A. Dell'Agnello.

„ 18 - Leone colossale antico, molto restaurato, all'ingresso dell'Arsenale in Venezia.

„ 19 - Esposizione delle Scuole d'Arte industriale — Museo artistico-industriale di Napoli — Fregi in terracotta: composizioni degli alunni Caputo e Prezioso.

„ 20 - Esposizione predetta — Museo predetto — Mattonelle, vasi, piatti in maiolica: alunni Russo, Arciello e Romaschiello.

„ 21 - Esposizione predetta — Museo predetto — Oggetti in metallo a cesello e a sbalzo: alunni Salomone, Romano e Del Balzo.

„ 22 - Esposizione predetta — Scuola superiore di Milano — Cartelloni: composizioni dell'alunno A. Vassallo.

„ 23 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Pendole e Lampada: composizioni degli alunni Mariano e Marchesi.

„ 24 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Collane: composizioni dell'alunno C. Mancadori

POLITECNICO di BIBLIOTECA TORINO

N. 26 - Fregio della seconda sala nel primo piano della Villa Giulia a Roma. — Seconda metà del Sec. XVI.
„ 27 - Fregi della prima e della terza sala nel primo piano della predetta Villa. — Seconda metà del Sec. XVI.
„ 28 - Terre cotte scavate a Nemi.
„ 29 - Capitelli nella chiesa della Santissima Annunziata in Arezzo. — Prima metà del Sec. XVI.
„ 30 - Capitelli nel Duomo di Città di Castello. — Seconda metà del Sec. XV.
„ 31-32 - Soffitti con figure e ornamenti nel palazzo eretto dal cardinale della Rovere, ora dei Padri Penitenzieri, a Roma. — Fine del Sec. XV.
„ 33 - Volta nel predetto palazzo.
„ 34-35-36 - Storia di Psiche nella Farnesina a Roma. — Raffaello Sanzio nell'anno 1517. — Le prime sei composizioni.
„ 38 - Esposizione delle Scuole d'Arte industriale — Scuola superiore di Roma — Ingresso di sala per concerti: alunno P. Ferretti. — Pulpito: alunno V. Fasolo.
„ 39 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Fontana di stile libero: alunno M Urbani.
„ 40 - Esposizione predetta — Scuola predetta — Cappelle funerarie di stile Romano: alunni A. Cianfanelli ed U. Corinaldesi.
„ 41 - Figure dipinte in nicchie da G. A. Bazzi detto il Sodoma nell'Oratorio di S. Bernardino a Siena.
„ 42 - Figure in nicchie modellate dai della Robbia nella loggia dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia: la *Prudenza*, la *Carità*, la *Speranza*.
„ 43-44 - Esposizione delle Scuole d'Arte industriale — Scuola speciale per gli Orefici a Milano — Studi di composizione in plastica.
„ 45 - Monumento a Sisto IV di Antonio del Pollaiolo in S. Pietro a Roma.
„ 46 - Particolari del detto monumento.
„ 47 - Fregi romani nel Museo nazionale di Napoli.
„ 48 - Monete greche nel predetto Museo.
„ 50 - Esposizione delle Scuole d'Arte industriale — Scuola di Bergamo — Disegni di alunni per lavori da magnano.
„ 51-52 - Rosoni fra gli archi del portico terreno nel cortile del Palazzo Arcivescovile a Pisa. — Sec. XVI.
N. 53 - Paliotti ricamati nel Museo dell'Opera del Duomo a Siena. — Sec. XVI e XVII.
„ 54 - Altare nella chiesa di S. Giuliano a Venezia: architetto G. A. Rusconi, scultore G. Campagna.
„ 55 - Chiesetta del Priorato di Malta sull'Aventino a Roma, opera di G. B. Piranesi, anno 1765. Statua di lui e trofeo.
„ 56 - Predetta chiesa — Insieme e dettaglio della facciata.
„ 57 - Predetta chiesa — Altare maggiore e cappelle.
„ 58 - Predetta chiesa — Volta del presbiterio; angolo tra il presbiterio e la nave.
„ 59 - 1. Parte della pala d'argento nella chiesa di S. Salvatore a Venezia, lavoro veneziano principiato nel 1290. — 2. Ferro da gondola del secolo XVIII nel Museo Civico di Venezia.
„ 60 - Capitello di Vincenzo Civitali (1567) nel Duomo di Lucca. — 2. Capitello di Francesco di Simone (1477) nel monumento Tartagni entro la chiesa di S. Domenico a Bologna.
„ 62 - Caminetto e mobile con orologio e vasi. — Composizioni di G. B. Piranesi. — Prima del 1769.
„ 63-64 - Camini con ricchi alari. — Composizioni del suddetto.
„ 65 - Volta coll'*Incoronazione di Carlo* e le *Arti liberali*; parete e lunette con dipinti attribuiti a Pierin del Vaga nella Villa detta Imperiale a Pesaro.
„ 66 - Volta con storia e putti dipinti da Girolamo Genga nella predetta Villa.
„ 67 - Orologi. — Composizioni di G. B. Piranesi. — Prima del 1769.
„ 68 - Camino e caminetto con decorazioni e orologio. — Composizioni del suddetto.
„ 69-70 - Camini. — Composizioni del suddetto.
„ 71 - Le due facce del Reliquiario di Sisto V, nel palazzo municipale di Montalto. — Anno 1587.
„ 72 - Piatti delle fabbriche di Urbino, Faenza e Pesaro nella raccolta dell'Ateneo pesarese. — Secoli XV e XVI.

IV.

DETTAGLI

N. 1-2 - (*Cromolitografia*) — Esposizione delle Scuole d'Arte applicata alle industrie tenuta in Roma nel novembre e nel dicembre del 1907. — Scuola superiore di Milano — Modello per carta da parato su motivo vegetale: composizione dell'alunno E. Duchini.
„ 3-4 - (*Cromolitografia*) — Esposizione predetta — Scuola di Siracusa — Modello per carta da parato dell'alunno G. Vinci.
„ 5-6 e 7-8 - (*Cromolitografie*) — Esposizione predetta — Scuola predetta — Modelli per carta da parato su motivi vegetali: composizioni degli alunni P. Sgandurra e C. Ricca.
„ 9-10 - (*Cromolitografia*) — Esposizione predetta — Scuola superiore di Milano — Modello per tovaglia ornata: composizione dell'alunno R. Mapelli.
„ 11-12 - Apparecchi in metallo per lampadine elettriche: composizioni del pittore B. Longoni.
„ 13 - Orologio e Vaso in bronzo dorato. — Seconda metà del Sec. XVIII.
„ 14 - Tavolino di ebano con riporti in bronzo dorato. — Seconda metà del Sec. XVIII.
„ 15-16 - Cassettone in legno intarsiato con riporti in metallo. — Seconda metà del Sec. XVIII.
„ 17 - Insieme del seggio priorale, ora nel Museo civico di Torino, già nel coro della chiesa appartenente all'Abbazia di Staffarda. — Maniera ogivale del principio del Sec. XVI.
N. 18-19-20, 21-22 - Particolari ornamentali del predetto seggio priorale.
„ 23 - Piante e prospetto di una parte degli stalli del detto coro, ora nel predetto Museo. — Maniera ogivale mista a Rinascimento.
„ 24 - Fianco e sezioni dei predetti stalli.
„ 25-26 - (*Cromolitografia*) — Fregi su motivi vegetali; composizioni del prof. Giulio Casanova.
„ 27-28, 29-30 - Formelle delle spalliere degli stalli del coro nella chiesa di S. Pietro a Perugia. — Anno 1535.
„ 31-32 - Ringhiere di balconi in ferro battuto in un palazzo del Settecento a Milano.
„ 33-34 - Uscio a due battenti nello stile della seconda metà del Sec. XVIII.
„ 35-36, 37-38 - Rosoni fra gli archi del portico terreno nel cortile del Palazzo Arcivescovile a Pisa. — Sec. XVI.
„ 39-40 - Ringhiera di stile libero in ferro battuto: composizione del prof. E. Calori.
„ 41-42 - Piedestallo con riporti di bronzo e orologio della seconda metà del Settecento.
„ 43-44, 47-48 - (*Cromolitografia*) — Piastrelle maiolicate per rivestimento di pareti. — Composizione del Prof. E. Calori.
„ 45-46 - Ringhiera in ferro battuto nella chiesa di Santa Cecilia a Como. — Sec. XVIII.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1-2-8 - Riquadri dipinti a chiaroscuro nel palazzo di Brera in Milano. — Gaetano Vaccani 3-6
„ 3-6 - Parti di una volta ellittica per sala teatrale. — G. Vaccani 5-6
„ 4-5-7 - Decorazioni per parapetti di palchi in una sala teatrale. — G. Vaccani 4-5-6
„ 9 - Fregio disegnato da Domenico Moglia 6
„ 10 - Adamo. Dittico in avorio. Sec. IV-V. Museo nazionale di Firenze 7

Pagina

Fig. 11 - Simbolo d'Evangelista nel pulpito della Cattedrale di Salerno. Anni 1153-1181 7
„ 12 - Testa di Leone tra fogliami di carattere lombardo-gotico nel Museo Vaticano 7
„ 13 - Sculture in una delle porte del Duomo di Genova. Anno 1342 8
„ 14 - Stemma in un sepolcro dietro la Basilica del Santo a Padova. Sec. XIV 8
„ 15 - Europa. Bronzo del Riccio nel Museo nazionale di Firenze 8

Pagina

Fig. 16 - Storia di Orfeo nell'impiantito del Duomo di Siena — D. Beccafumi 9
„ 17-18 - Vaticano. — Loggia di Raffaello 9
„ 19 - Cane levriero di Benvenuto Cellini nel Museo nazionale di Firenze 10
„ 20 - Atteone nella gran cascata della Villa Reale di Caserta . 10
„ 21 - Bronzo del Primo Impero nel Museo di S. Martino a Napoli 10
„ 22 - Villa d'Este a Tivoli. — Facciata del palazzo 11
„ 23 - Villa predetta. — Gruppo detto della *Rometta*, nel giardino 11
„ 24 - Villa predetta. — Gradinata nel parco 12
„ 25 - Zuccheriera in argento disegnata da Domenico Moglia . 13
„ 26 - Caffettiera in argento disegnata dal medesimo 13
„ 27 - Canapè disegnato dal medesimo 14
„ 28 - Tavola disegnata dal medesimo 14
„ 29 - Fianco e prospetto di un cassettone disegnato dal medesimo 14
„ 30 - Tazza da brodo in argento disegnata dal medesimo . . 15
„ 31 - Vaso in marmo disegnato dal medesimo 15
„ 32 - Lucerna disegnata dal medesimo 15
„ 33 - Fregi disegnati dal medesimo 15
„ 34 - Monumento a Jacopo Sannazzaro nella chiesa di S. Maria del Parto a Napoli 19
„ 35 - Cappella Sangro in S. Severo a Napoli 17
„ 36 - Monumento a Carlo Spinelli in S. Caterina a Formello in Napoli 18
„ 37 - Giardino di Villa Lante a Bagnaia 19
„ 38-39 - Costruzioni nel giardino della Villa d'Este a Tivoli . 19
„ 40 - Stucchi nel *Casino dell'Aurora* in Villa Ludovisi a Roma. 19
„ 41 - Giardino e palazzo di Villa Doria Pamphili a Roma . . 20
„ 42 - Fontane del giardino nella predetta Villa 20
„ 43 - Scuola superiore professionale di Firenze. — Pannello in plastica: composizione dell'alunno S. Sberna 21
„ 44 - Scuola predetta. — Stipo: composizione dell'alunno G. Guerrini 21
„ 45 - Scuola predetta. — Soffitto in plastica; composizione dell'alunno G. Cecchi 22
„ 46 - Scuola predetta. — Piletta d'acqua santa: composizione in plastica dell'alunno S. Crott 22
„ 47 - Scuola predetta. — Cancello per giardino: composizione del suddetto 22
„ 48 - Scuola predetta. — Graffito per muro di cinta: composizione dell'alunno Delio Frulli 23
„ 49 - Scuola predetta. — Letto: composizione dell'alunno A. Dell'Agnello 23
„ 50 - Scuola predetta. — Stipo: composizione dell'alunno Delio Frulli 23
„ 51 - Scuola predetta. — Portagioie: composizione dell'alunno A. Dell'Agnello 24
„ 52 - Scuola predetta. — Portacenere: composizione del suddetto 24
„ 53 - Scuola predetta. — Oliera: composizione dell'alunno G. Cecchi 24
„ 54 - Scuola predetta. — Vasi: composizioni dell'alunno A. Dell'Agnello 24
„ 55 - Scuola predetta. — Cofanetto: composizione dell'alunno G. Frulli 25
„ 56 - Scuola predetta. — Vasi: composizioni del suddetto . . 25
„ 57 - Scuola predetta. — Rilegatura di libro: composizione del suddetto 26
„ 58 - Scuola. predetta — Piletta: composizione dell'alunno S. Crott 26
„ 59 - Scuola predetta. — Cartella in plastica: composizione dell'alunno D. De Paoli 26
„ 60 - Scuola predetta. — Lapide funeraria in plastica: composizione dell'alunno A. Betti 27
„ 61 - Scuola predetta. — Abbeveratoio con lapide: composizione dell'alunno A. Lumini 27
„ 62 - Scuola d'Arte applicata alle industrie in Fano. — Vaso in terracotta: composizione dell'alunno Piccioli 27
„ 63 - Scuola predetta. — Camino in terracotta e pietra rossa con paracamino in lastra di rame sbalzata: esecuzione di vari alunni 28
„ 64 - Scuola predetta. — Poltrone e tavolino: esecuzione di vari alunni 28
„ 65 - Museo artistico-industriale di Napoli. — Cartone in cromolitografia per parasole: alunno Salomone 29
„ 66 - Museo predetto — Secchia pompeiana: alunno G. Russo 29
„ 67 - Museo predetto. — Camera da letto eseguita nelle officine dell'Istituto 30
„ 68 - Museo predetto. — Camino in legno, bronzo e maiolica eseguito nelle suddette officine 30
„ 69-71 - Museo predetto. — Fregi in rilievo, di alunni 31
„ 70 - Museo predetto. — Vaso in maiolica traforato: alunno Caputo 31
„ 72 - Museo predetto. — Piano di tavolino intarsiato: alunno Martino 31

Pagina

Fig. 73-74 - Scuola superiore d'Arte applicata alle industrie in Milano. — Mattonelle: composizioni degli alunni G. Bianchi e G. Carnaghi 32
„ 75 - Scuola predetta. — Frontispizio per libro: composizione dell'alunno Giovanola 33
„ 76 - Scuola predetta. — Frontispizio per rivista: composizione di un alunno 33
„ 77 - Scuola predetta. — Letto, armadio e altri mobili: composizioni dell'alunno A. Ravasi 33
„ 78 - Scuola predetta. — Piatto: composizione dell'alunno A. Poloni 34
„ 79 - Scuola predetta. — Tazza: composizione del suddetto . . 34
„ 80 - Scuola predetta. — Teiera: composizione del suddetto . 34
„ 81 - Scuola predetta. — Cintura: composizione dell'alunno G. Besana 34
„ 82 - Scuola predetta. — Letto e altri mobili: composizioni dell'alunno F. Moneta 35
„ 83 - Scuola predetta. — Portavaso in ferro: composizione dell'alunno Marchetti 35
„ 84 - Scuola predetta. — Armadio: composizione dell'alunno F. Moneta 35
„ 85 - Scuola predetta. — Frontispizio per libro: composizione dell'alunno Albertazzi 36
„ 86 - Scuola predetta. — Frontispizio per rivista: composizione dell'alunno A. Iemoli 36
„ 87 - Portafuoco di rame nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze 36
„ 88-91 - Fregio intorno alla seconda sala del primo piano nella Villa di papa Giulio III a Roma 37-38-39
„ 92-93 - Fregio nella terza sala al primo piano della predetta Villa 40
„ 94 - Chiostro antico nell'Abbazia di Staffarda 41
„ 95 - Veduta dell'Abbazia di Staffarda 41
„ 96 - Archi del chiostro antico nella detta Abbazia 42
„ 97 - Arcate nel predetto chiostro 42
„ 98 - Dettaglio del parapetto nel pulpito della chiesa appartenente all'Abbazia di Staffarda 42
„ 99 - Pulpito ogivale nella predetta chiesa 43
„ 100 - Parapetto del predetto pulpito 43
„ 101 - Altare del sec. XVII nella stessa chiesa 43
„ 102-105 - Altarini del Seicento e del Settecento a Roma: in via dei Serviti, all'esterno di Palazzo Doria, in via Mario dei Fiori e alla Porta S. Paolo 44
„ 106 - Angolo della volta in una sala del Palazzo dei Penitenzieri a Roma 45
„ 107 - Ornamento di un pennacchio nella detta volta 45
„ 108 - Angolo della predetta volta 46
„ 109 - Pennacchio della stessa volta 46
„ 110 - Lacunari in un soffitto del detto palazzo 46
„ 111 - Parte di un altro soffitto nel medesimo palazzo . . . 46
„ 112 - Soffitto a lacunari dipinti nel detto palazzo 47
„ 113-114 - Volta nel vecchio oratorio del detto palazzo, con gli stemmi dei Della Rovere e degli Alidosi 47
„ 115 - Lacunari dipinti nel soffitto rappresentato alla fig. 112 . 48
„ 116 - La *Galatea* di Raffaello nella Farnesina a Roma . . . 48
„ 117-120 - Favola di Psiche nella Farnesina 49-50-51
„ 121 - Il *Consiglio degli Dei* nella Farnesina 52
„ 122-124 - Parti di palazzi romani barocchi: poggiolo nel palazzo dei Cinque, sopraornato al portone del palazzo Giannelli, finestra nella casa Medici a Sant'Eustacchio 52
„ 125 - Scuola superiore di Roma. — Balcone nello stile del Seicento: alunno R. Cervi 53
„ 126 - Scuola predetta. — Edificio per Belvedere di stile greco: alunno M. Urbani 54
„ 127 - Scuola predetta. — Edicola di stile greco: alunno suddetto 54
„ 128 - Scuola predetta. — Edicola di stile greco: alunno F. Babini 55
„ 129 - Scuola predetta. — Decorazione di volta: alunno A. Bacchiega 55
„ 130 - Scuola predetta. — Stendardo: alunno suddetto 56
„ 131 - Scuola predetta. — Trabeazione dorica policroma: alunno U. Amati 56
„ 132-133 - Scuola predetta. — Pavimenti in musaico: alunni E. Meschini ed F. Mercatali 57
„ 134 - Scuola predetta. — Lacunare di soffitto: alunno C. Vignaroli 58
„ 135 - Scuola predetta. — Decorazione per sala terrena con lo sviluppo della volta a botte nello stile libero: alunno G. Spinelli 58
„ 136-138 - Scuola predetta. — Pannelli dipinti o cartoni per vetrate: alunni A. Matteucci, C. Vignaroli, il medesimo . 59
„ 139 - Scuola predetta. — Salone in una sede di Società operaia nello stile libero: alunno P. Rotondi. 60
„ 140 - Ornamento di stucco nel Casino della Villa Ludovisi a Roma 60

Pagina

Fig. 141 - Scuola speciale per gli Orefici a Milano. — Portaritratti da eseguirsi in argento 61
„ 141 - Scuola predetta. — Gioiello smontabile in diadema, fermaglio e collana: alunno G. Villa 61
„ 143-146 - Scuola predetta. — Braccialetti per teatro. — Concorso di composizione 62
„ 147-150 - Scuola predetta. — Collana smontabile: alunno G. Labadini 63
„ 151 - Scuola predetta. — Studi per inizio alla composizione . . 64
„ 152 - Scuola predetta. — Allaccia-salvietta e vassoio da eseguirsi in argento 64
„ 153 - Scuola predetta. — Specchio da eseguirsi in argento . . 65
„ 154 - Scuola predetta. — Oggetti per toletta 65
„ 155 - Scuola predetta. — Gioielli varii 65
„ 156-157 - Scuola predetta. — Studii in plastica 66
„ 158 - Monumento a Sisto IV in S. Pietro a Roma. — La grande lastra superiore 68
„ 159 - Monumento predetto. — La *Filosofia* 68
„ 160-161 - Monumento predetto. — La *Musica* e la *Dialettica* . 68
„ 162 - Scuola d'Arte applicata all'industria in Bergamo. — Fregio: alunno A. Turani 69
„ 163 - Scuola predetta. — Rosone: alunno A. Loverini 69
„ 164 - Scuola predetta. — Formella: alunno G. Vescovi . . . 70
„ 165 - Scuola predetta. — Rosone: alunno suddetto 70
„ 166 - Scuola predetta. — Picchiotto: alunno B. Maglia . . . 70
„ 167 - Scuola predetta. — Frontispizio di Ebro: alunno E. Bertacchi 71
„ 168 - Scuola predetta. — Menu 71
„ 169-170 - Scuola predetta. — Mattonelle: alunni G. Zonca e C. Nembrini 72
„ 171-172 — Scuola predetta. — Ricami in bianco: alunni Botta e Ponziano 73
„ 173 - Scuola predetta. — Fregio: alunno B. Maglia 73
„ 174 - Scuola predetta. — Cartellone: alunno G. Fasciotti . . 74
„ 175 - Scuola predetta. — Decorazione di salotto: alunno B. Galizzi 75
„ 176 - Scuola predetta. — Cofano: alunno G. Fasciotti . . . 75
„ 177 - Cortile nel Palazzo Arcivescovile di Pisa. — Sec. XVI . 76
„ 178 - Piazzale innanzi all'ingresso della Villa dei Cavalieri di Malta a Roma 77
„ 179 - Stemmi dietro l'abside della chiesetta nella predetta Villa 77
„ 180 - Facciata dell'edificio d'ingresso alla predetta Villa. — G. B. Piranesi 78
„ 181 - Sopraornato di finestra nella detta facciata 78
„ 182 - Fregio della detta facciata 78
„ 183 - Viale nella Villa dei Cavalieri di Malta, da cui si vede la cupola di S. Pietro in Vaticano 79
„ 184 - Facciata della chiesetta del Priorato di Malta sull' Aventino. — G. B. Piranesi 79
„ 185 - Sopraornato di porta nel presbiterio della predetta chiesa 79
„ 186 - Interno della predetta chiesa 80
„ 187 - Ornamenti di stucco al centro della volta nella predetta chiesa 80

Pagina

Fig. 188 - Ordine dell'abside nella predetta chiesa 80
„ 189 - Altar maggiore nella predetta chiesa 81
„ 190 - Sarcofago del Gran Maestro Bartolomeo Carafa trasportato nella predetta chiesa 81
„ 191 - Sarcofago con la figura del Gran Maestro Riccardo Caracciolo nella detta chiesa 82
„ 192 - Sarcofago nella predetta chiesa 82
„ 193 - Ringhiera di balcone in ferro battuto nel Palazzo Reale, ora Consiglio di Stato, a Parigi, dell'architetto Contant d'Ivry 82
„ 194-196-197 - Formelle nella facciata sul giardino del Palazzo Reale a Parigi, dell'architetto Louis (1781-86) 83-84
„ 195 - Pannello nel museo dell' *Hôtel des Monnaies*, dell'architetto Antoine (1768-75) 83
„ 198 - Sopraornato di camino e sostegno di caminiera nella sala dei Marescialli alla Scuola Militare di Parigi. — Architetto Gabriel nel 1751 84
„ 199-200-205-206-209-219-225-226 - Camini — Composizioni di G. B. Piranesi 85-86-88-89-94-96
„ 201 - Parte di frontispizio per libro, del predetto 86
„ 202-217-218-223-224 - Orologi. — Composizioni del predetto . 86-93-95
„ 203-204 - Mobili. — Composizioni del predetto 87
„ 207 - Camino con caminiera e candelabri. — Composizioni del predetto 88
„ 208-227 - Camini con ricco alare. — Composizione del predetto 89-96
„ 210 - Alari per camini. — Composizioni del predetto . . . 89
„ 211 - Camino, seggiole e decorazioni del basamento nelle pareti. — Composizioni del predetto 90
„ 212 - Porta della chiesa di S. Agostino in Recanati. Sec. XVI 90
„ 213 - Porta della chiesa di S. Domenico in Recanati. Sec. XVI 61
„ 214 - Angeli in un quadro di Lorenzo Lotto ora nel Palazzo municipale di Recana 92
„ 215 - Piatto di Cafagioli dell'Ateneo di Pesaro 92
„ 216 - Lampadario in bronzo di A. Lombardi a Loreto . . 92
„ 220 - Camino con candelabri. — Composizione di G. B. Piranesi. 94
„ 221 - Alare. — Composizione del predetto 94
„ 222 - Tavola. — Composizione del predetto 95
„ 228 - Ancona di Carlo Crivelli nel Palazzo comunale di S. Elpidio 97
„ 229 - Porta maggiore della chiesa di S. Michele in Fano. — Anno 1493 98
„ 230 - Portone del palazzo Fogliani, ora Guidi. — Sec. XVI . 98
„ 231 - Parte di ancona nella Collegiata di Pausola 98
„ 232 - Madonna del Crivelli nella chiesa di Torre di Palme . 99
„ 233 - Fonte battesimale di bronzo nel Battistero di Osimo. — Opera di A. Giacomelli 99
„ 234 - Le *Nozze di Cana* nel Duomo di Tolentino 99
„ 235-236-237 - Madonna e Santi di Bernardino di Mariotto nella chiesa di S. Domenico a S. Severino 100
„ 238 - Ringhiera in ferro battuto nella chiesa di S. Cecilia a Como. — Sec. XVIII. Disegno del prof. A. Bisacchi 100



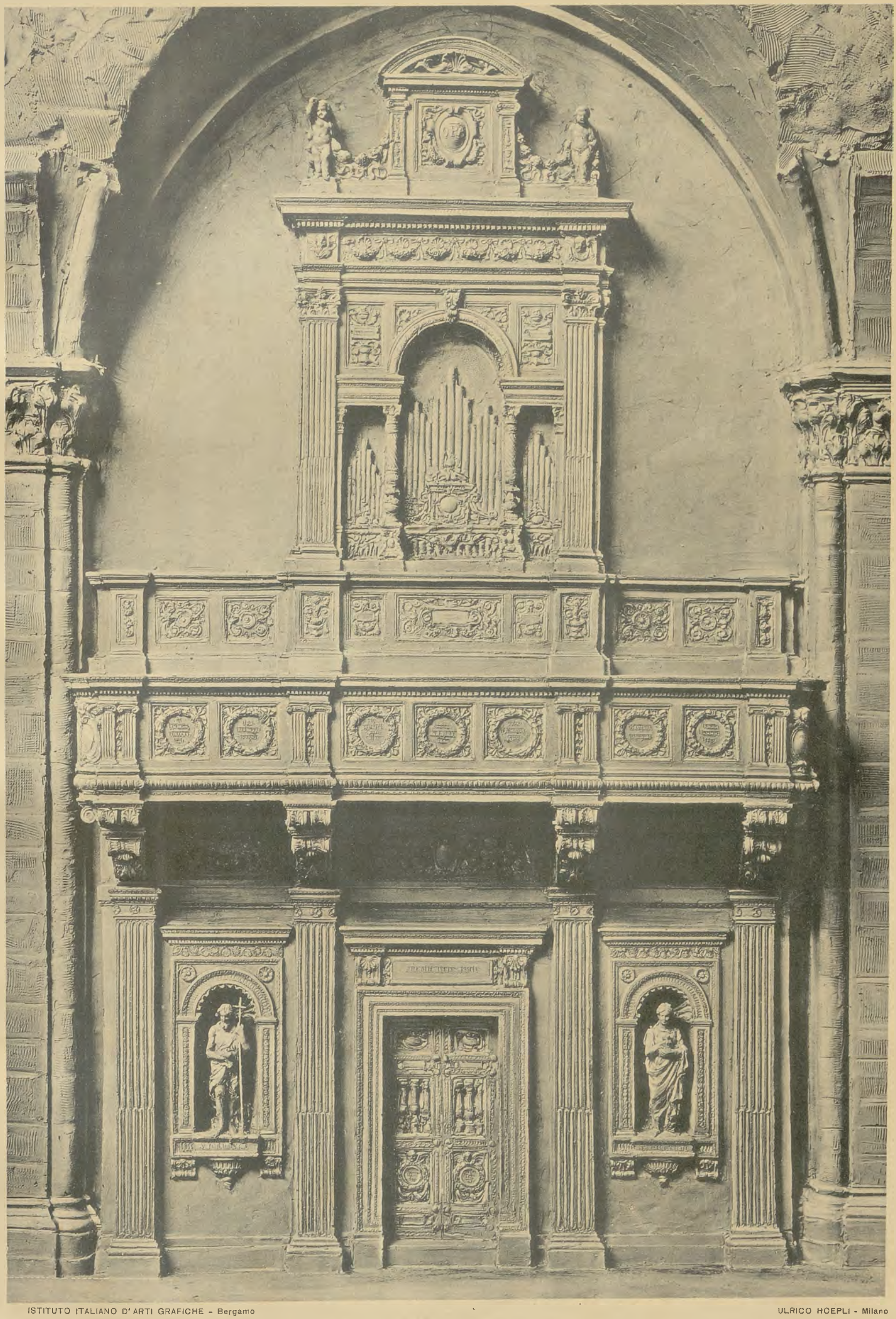
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA PROFESSIONALE SUPERIORE DI FIRENZE. — VENTAGLIO: COMPOSIZIONE DELL'ALUNNO M. MAZZINGHI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



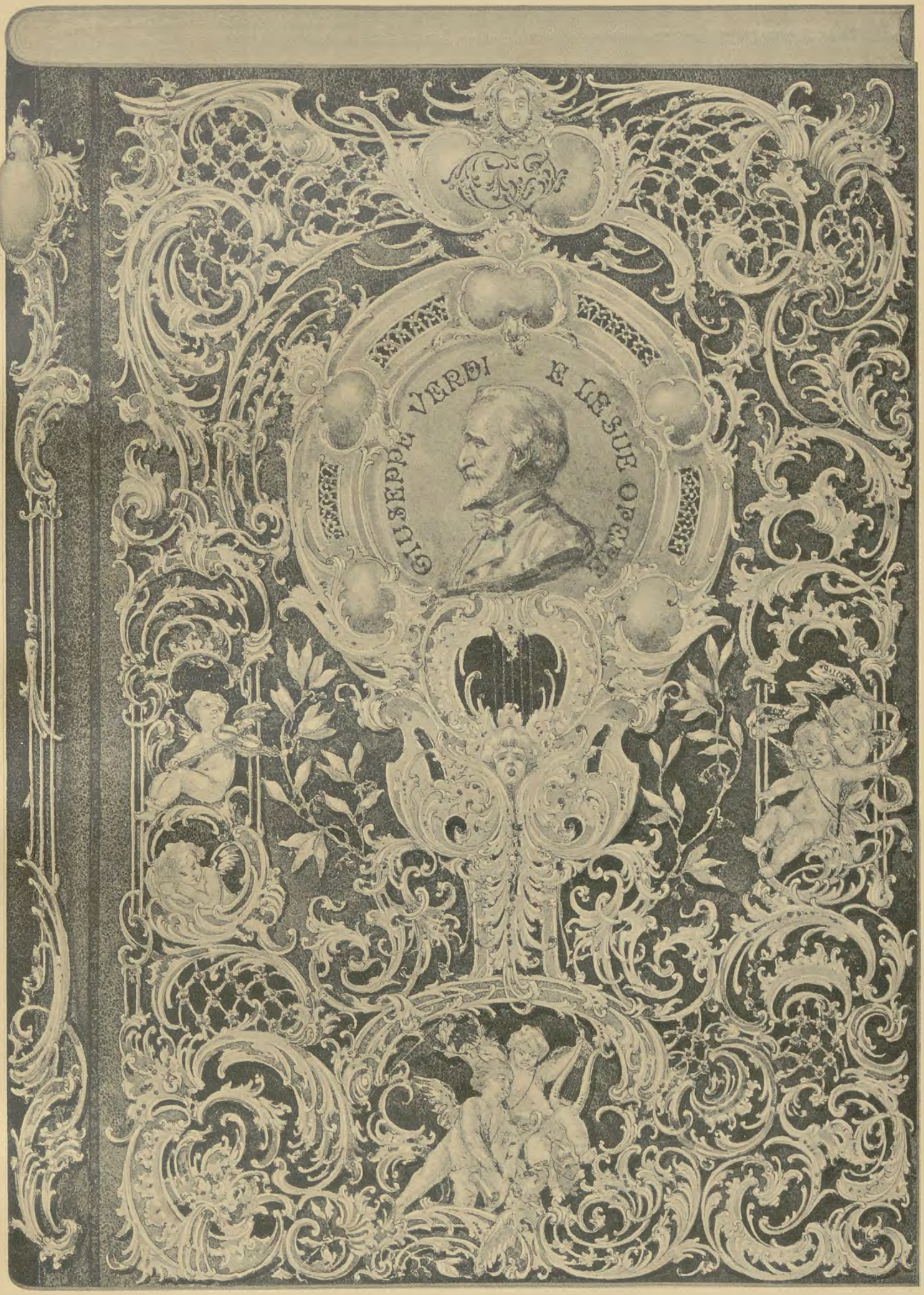
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOV. E DIC. 1907.

SCUOLA SUPERIORE PROFESSIONALE DI FIRENZE.

ORGANO E CANTORIA: COMPOSIZIONE DELL'ALUNNO S. CROTT.

POLITECNICO di BIBLIOTECA



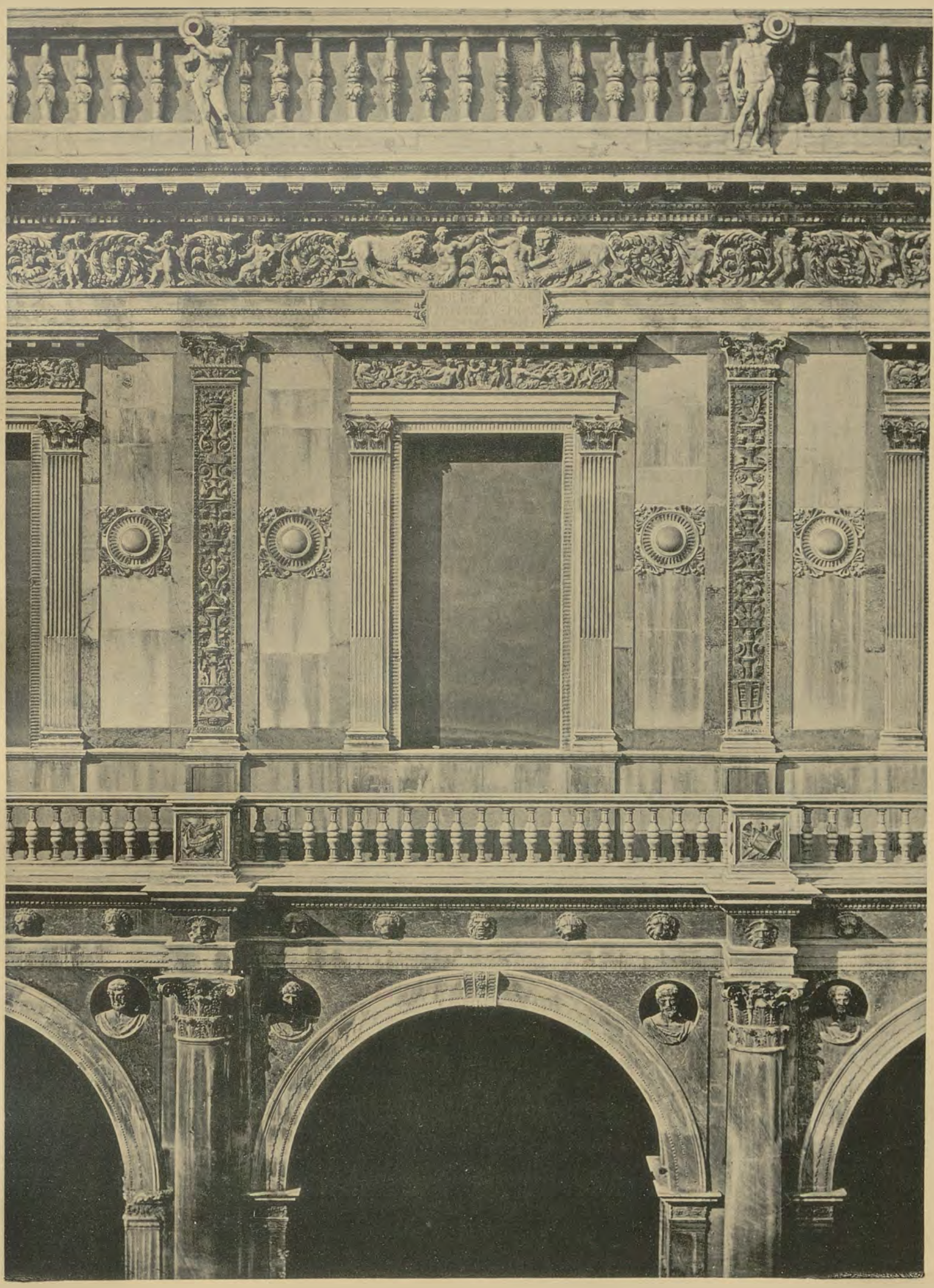
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOV. E DIC. 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI MILANO.

RILEGATURA CON ORNATI D'ARGENTO: COMPOSIZIONE DELL'ALUNNO F. GIOVANOLA.

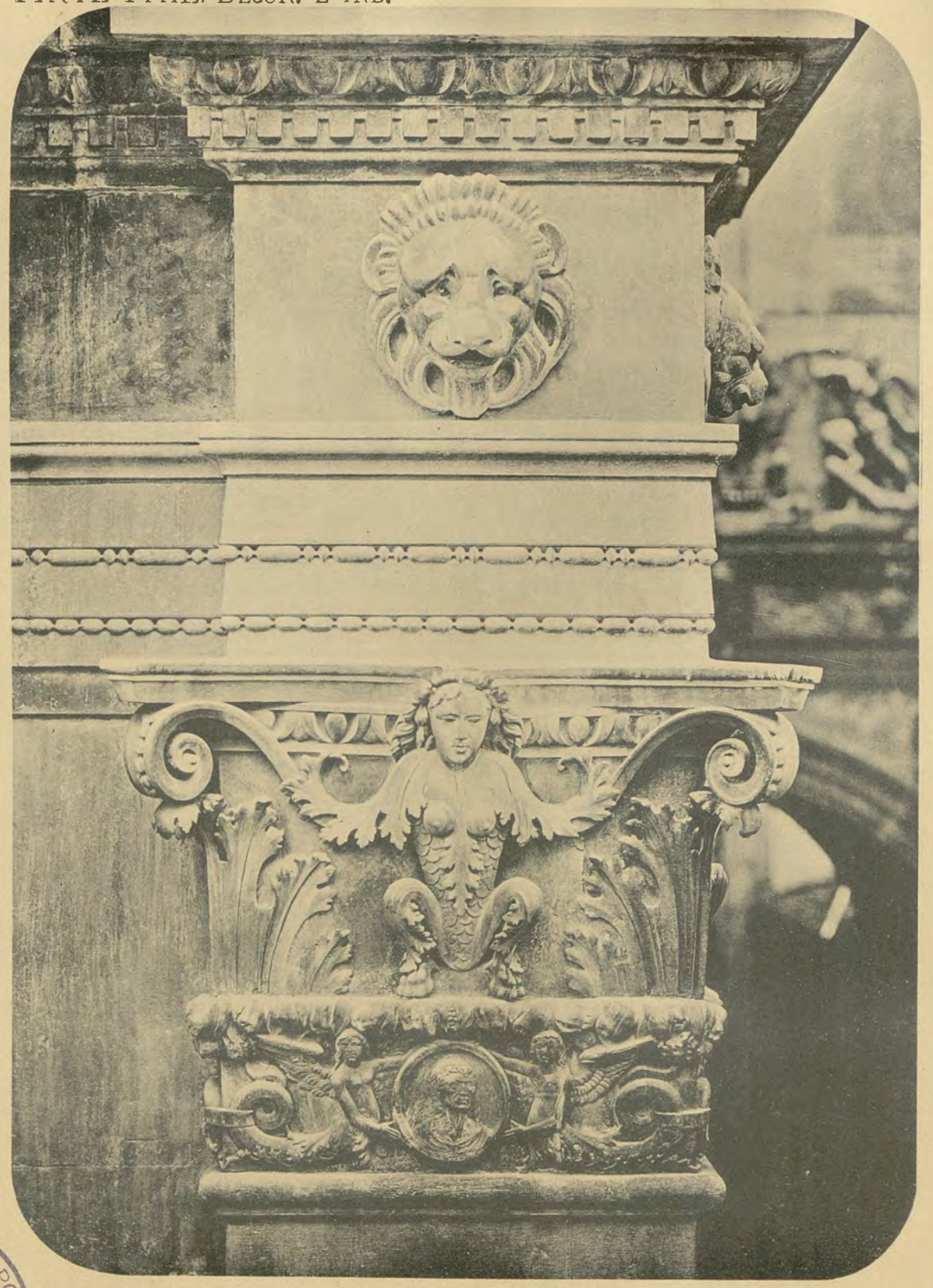
R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

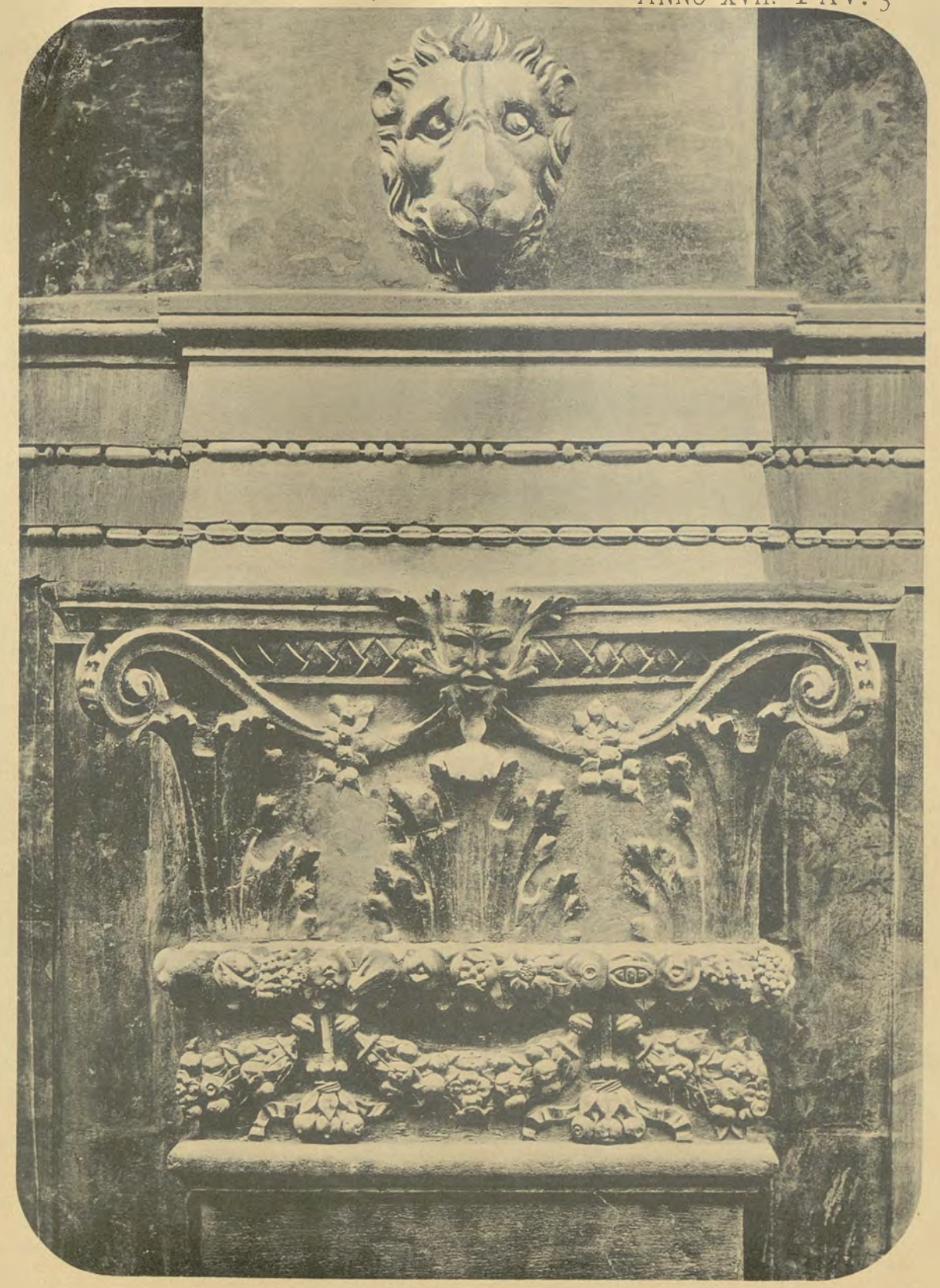


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA LOGGIA A BRESCIA. — PARTE CENTRALE DELLA FACCIATA. SEC. XVI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



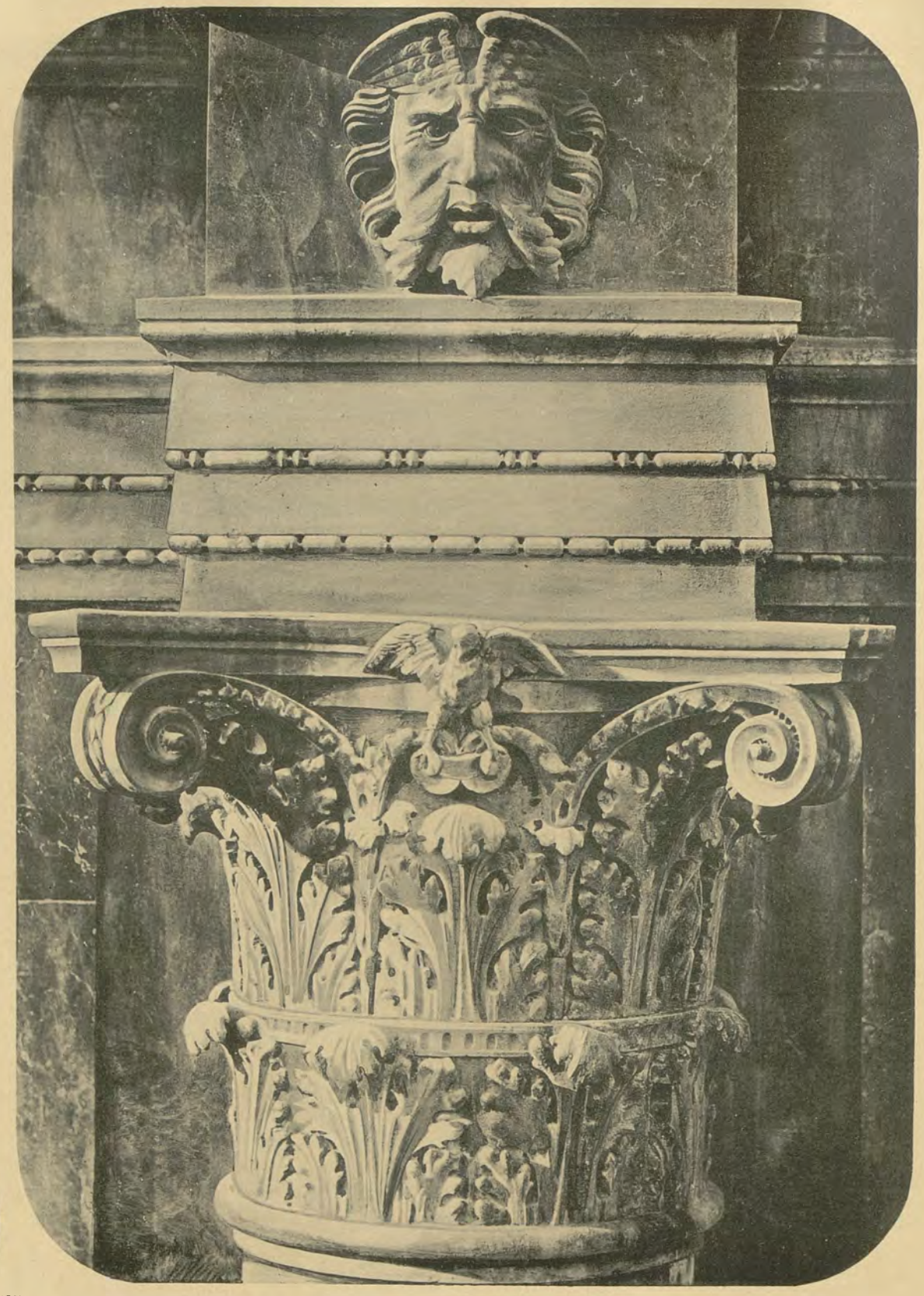


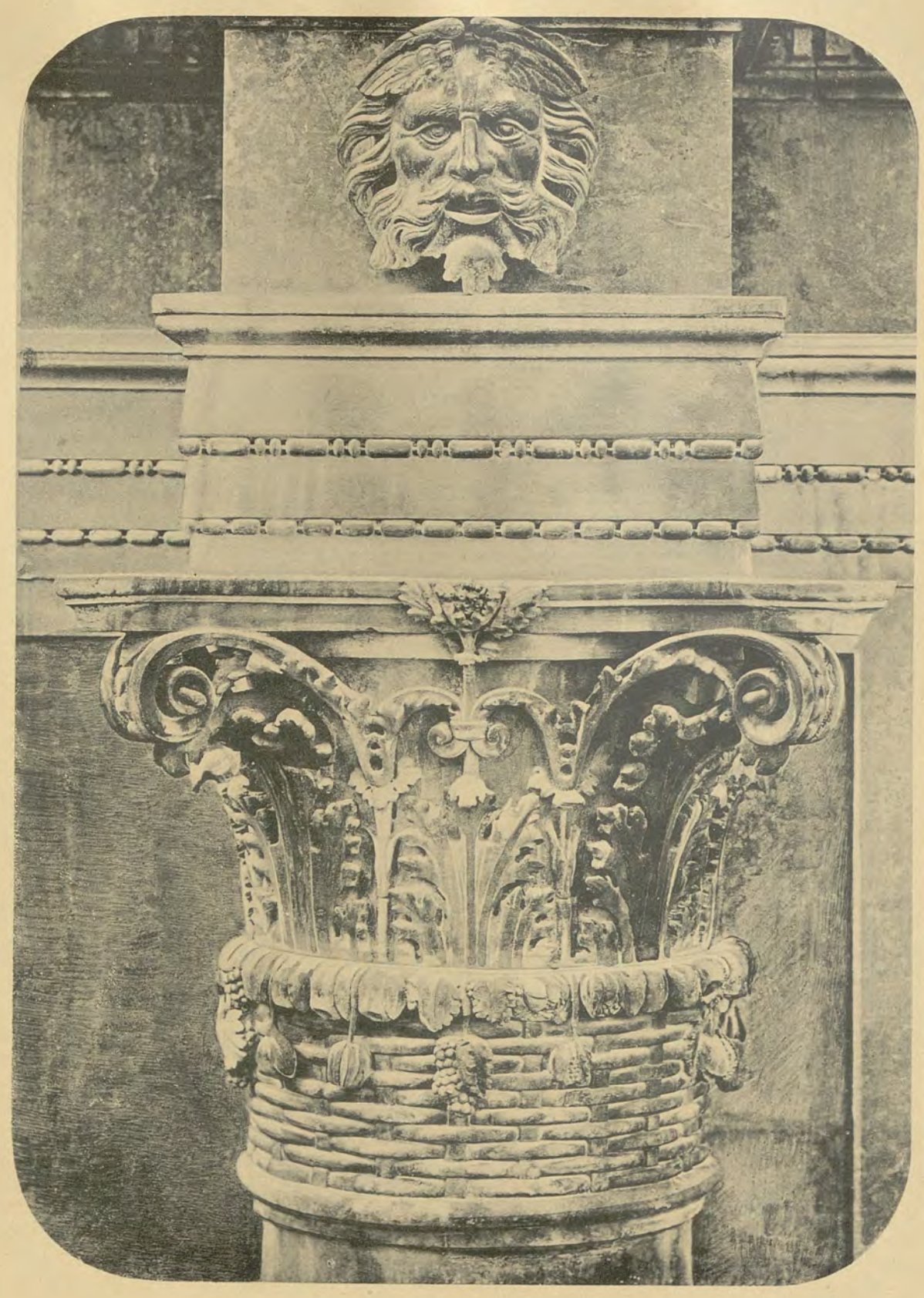
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA LOGGIA A BRESCIA. — CAPITELLI DI PILASTRI NELL'ORDINE INFERIORE. SEC. XVI.

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO





POLITECNICO di MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA LOGGIA A BRESCIA. — CAPITELLI DI COLONNE NELL'ORDINE INFERIORE. SEC. XVI.



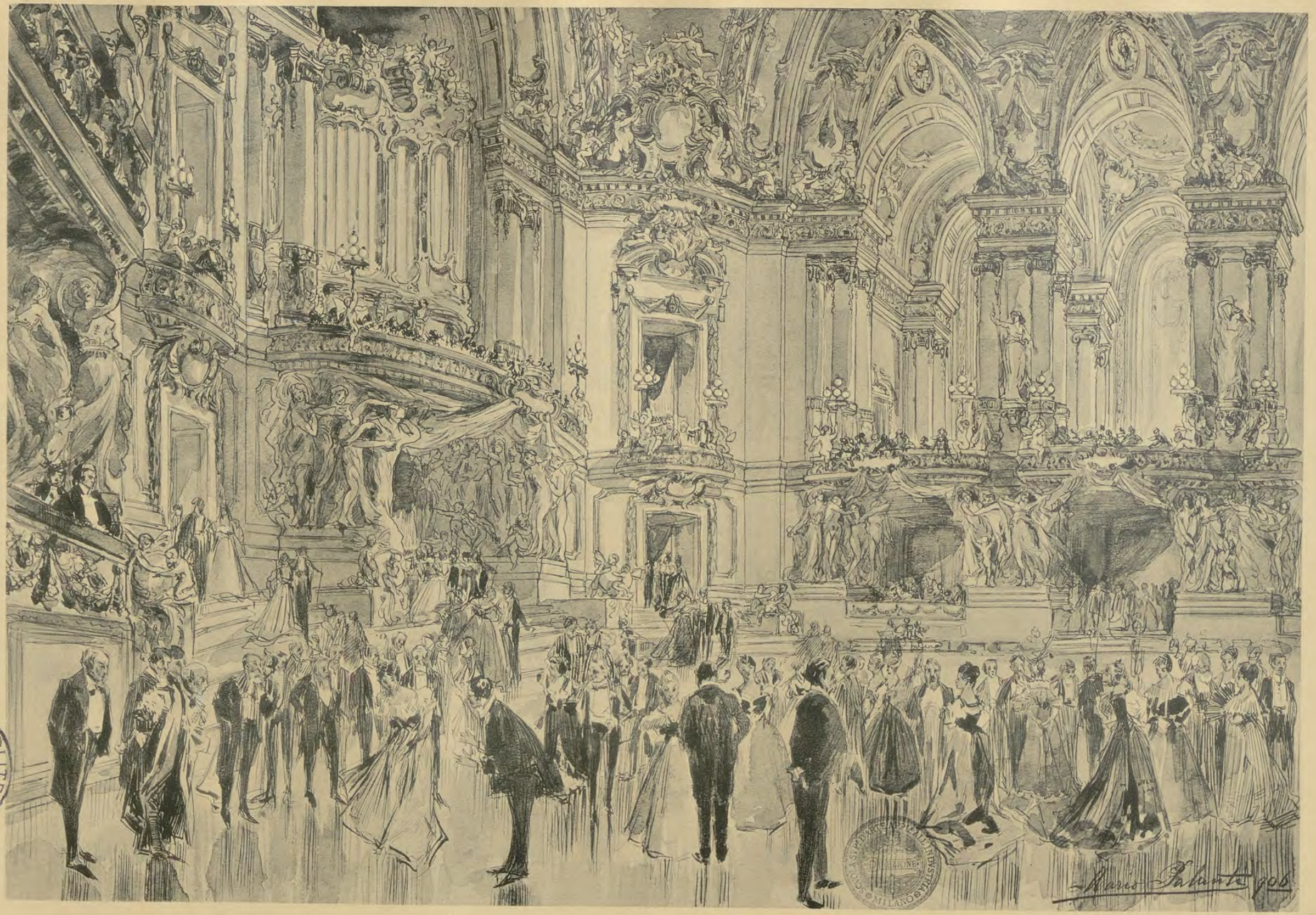
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI MILANO. — CREDENZA PER SALA DA PRANZO. COMPOSIZIONE DELL'ARCHIT. A. LORA.



POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOV. E DIC. 1907.
SCUOLA SUPERIORE DI MILANO. — SALONE DI FESTEGGIAMENTI: COMPOSIZIONE DELL'ALUNNO M. PALANTI.









ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOV. E DIC. 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI MILANO. — FRONTISPIZI PER LIBRI: COMPOSIZIONI DI ALUNNI.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA









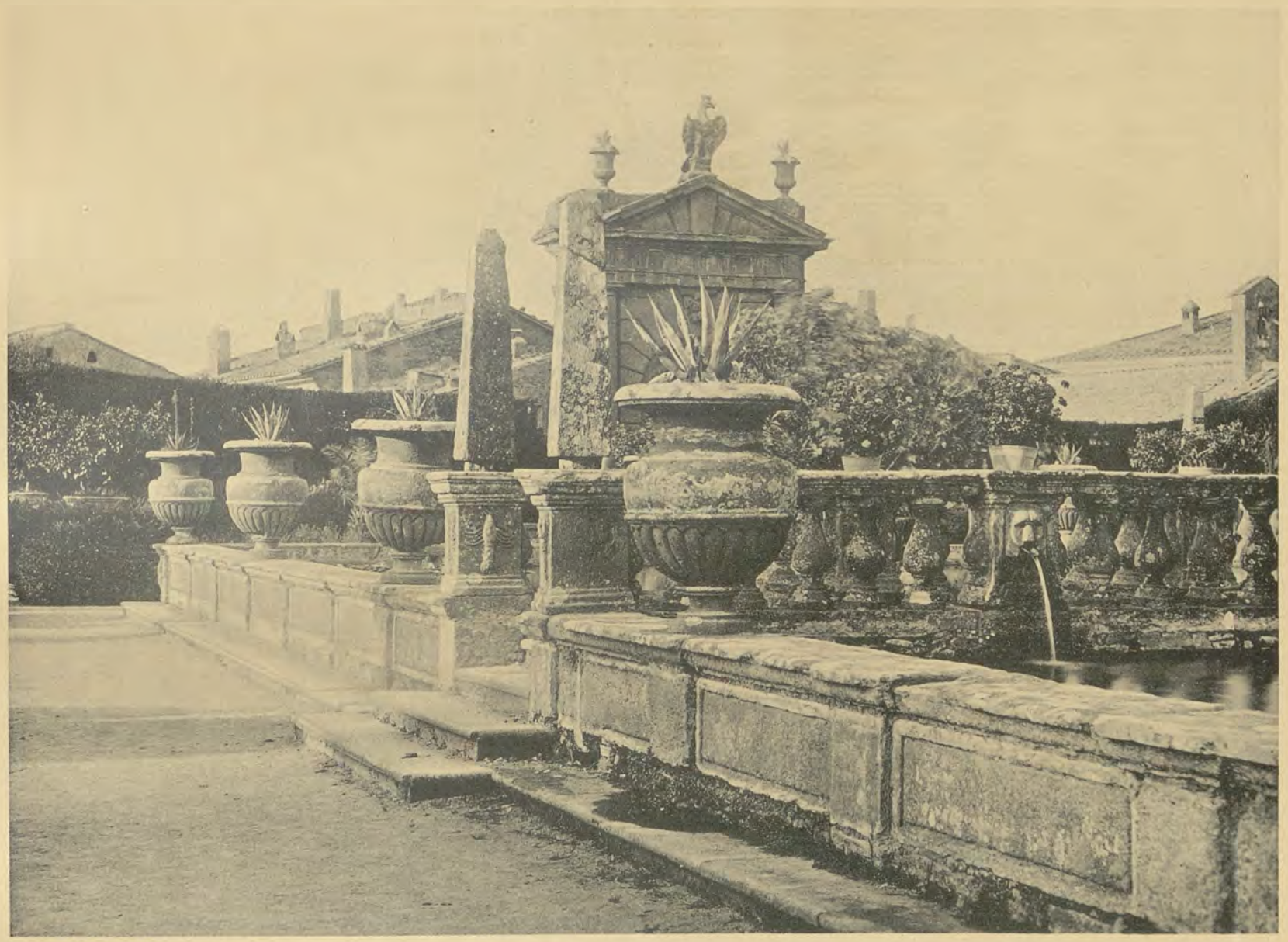
ISTITUTO ITALIANO D' ARTI GRAFICHE - Bergamo

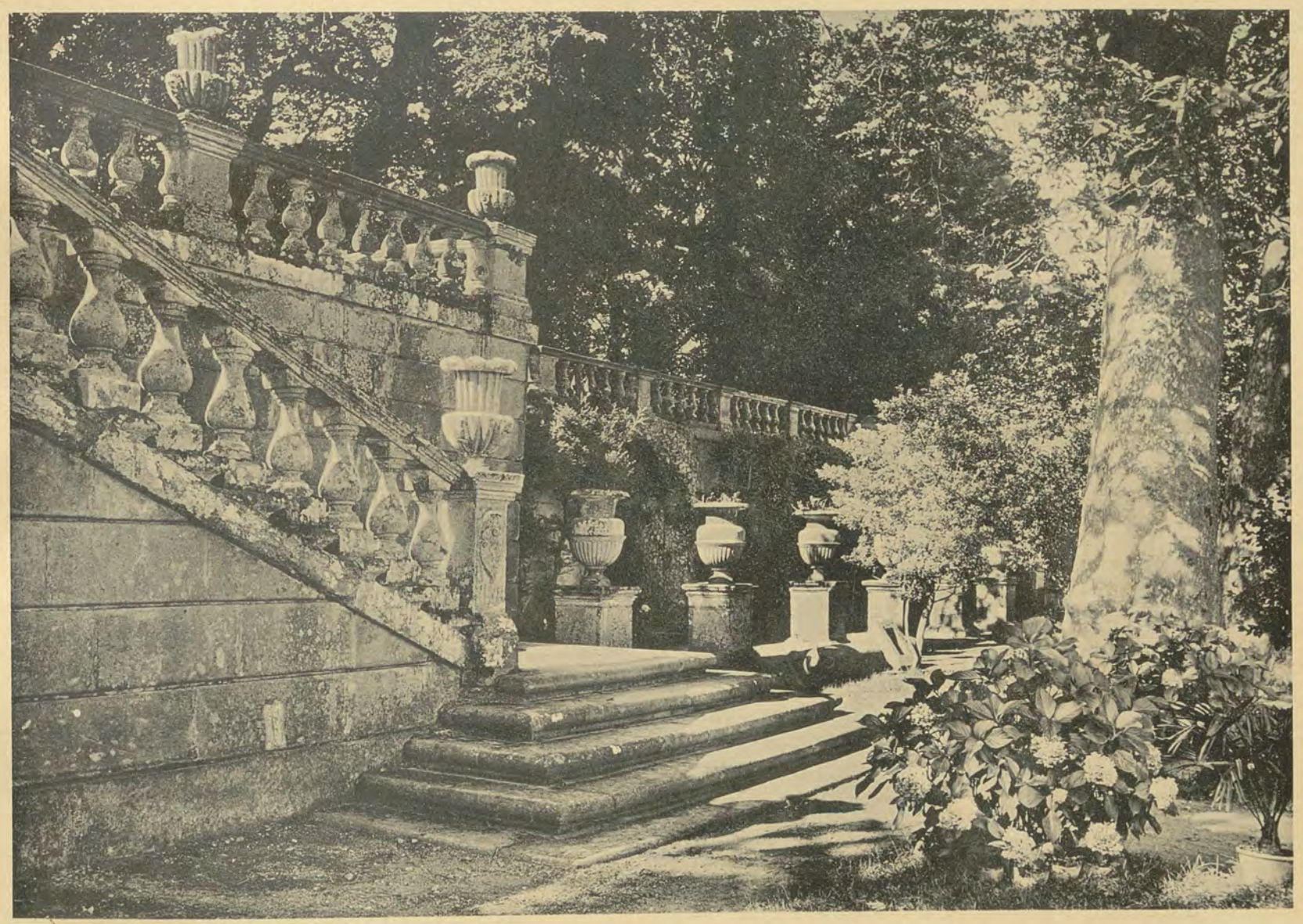
ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOV. E DIC. 1907.
SCUOLA DI SIRACUSA.

MODELLI PER CARTA DA PARATO SU MOTIVO VEGETALE: COMPOSIZIONI DI ALUNNI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



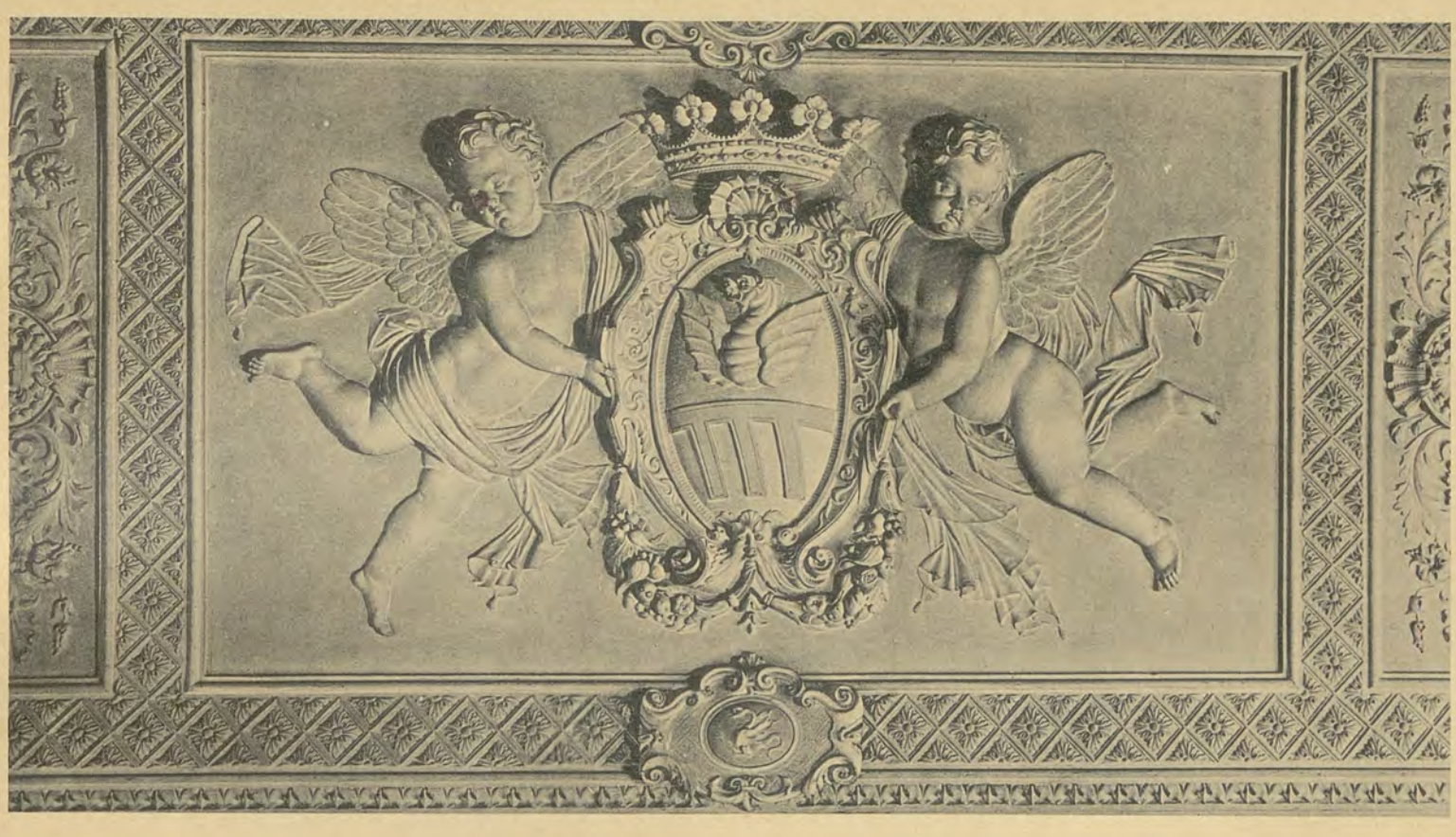


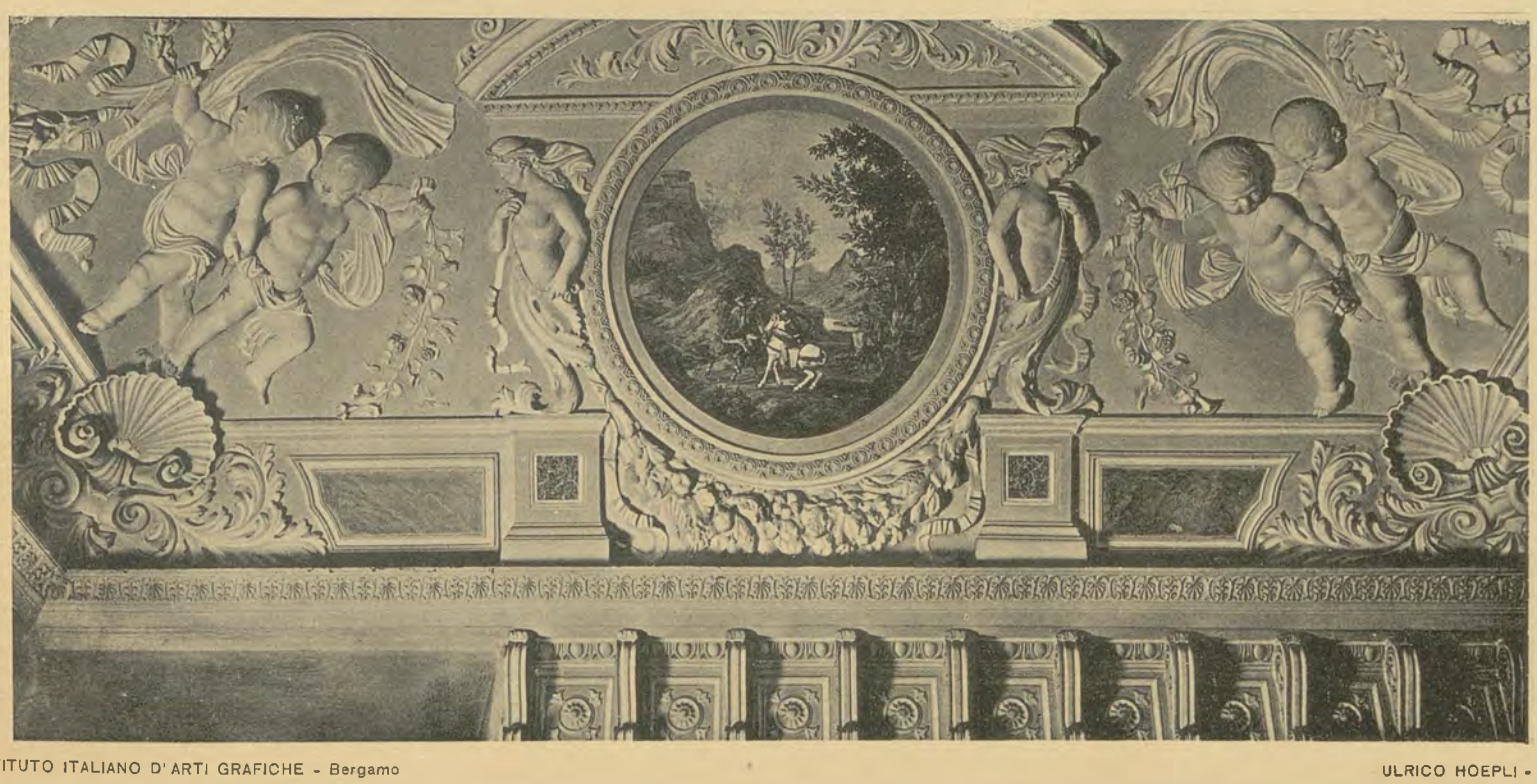
ISTITUTO ITALIANO D' ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

GIARDINO DI VILLA LANTE A BAGNAIA.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

STUCCHI NEL *Casino dell' Aurora* IN VILLA LUDOVISI A ROMA.

POLITECNICO BIBLIOTECA



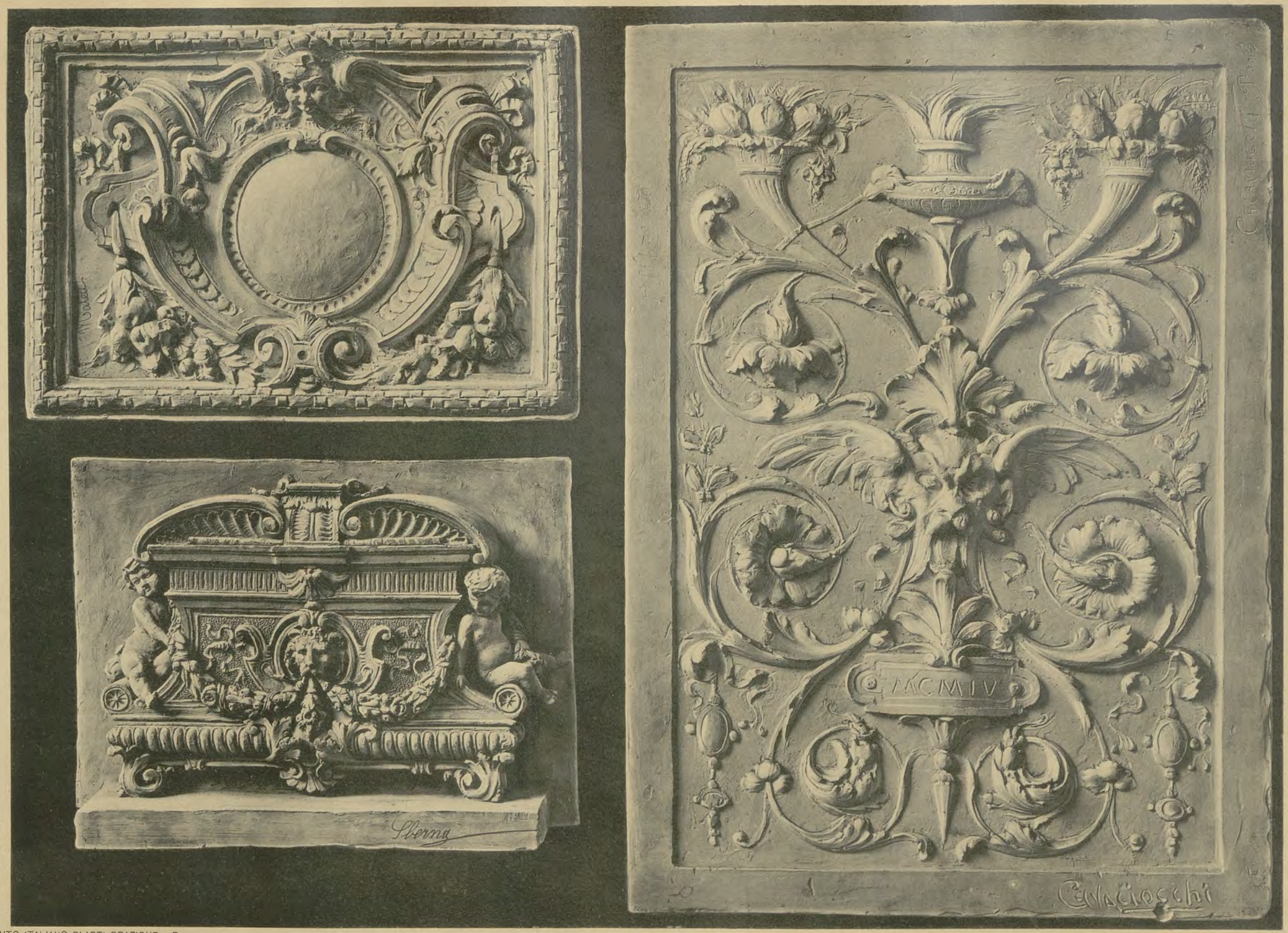


POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. ROMA, NOV E DIC. 1907. — SCUOLA SUPERIORE PROFESSIONALE DI FIRENZE. — COMPOSIZIONI DELL'ALUNNO M. ZAMBALDI.



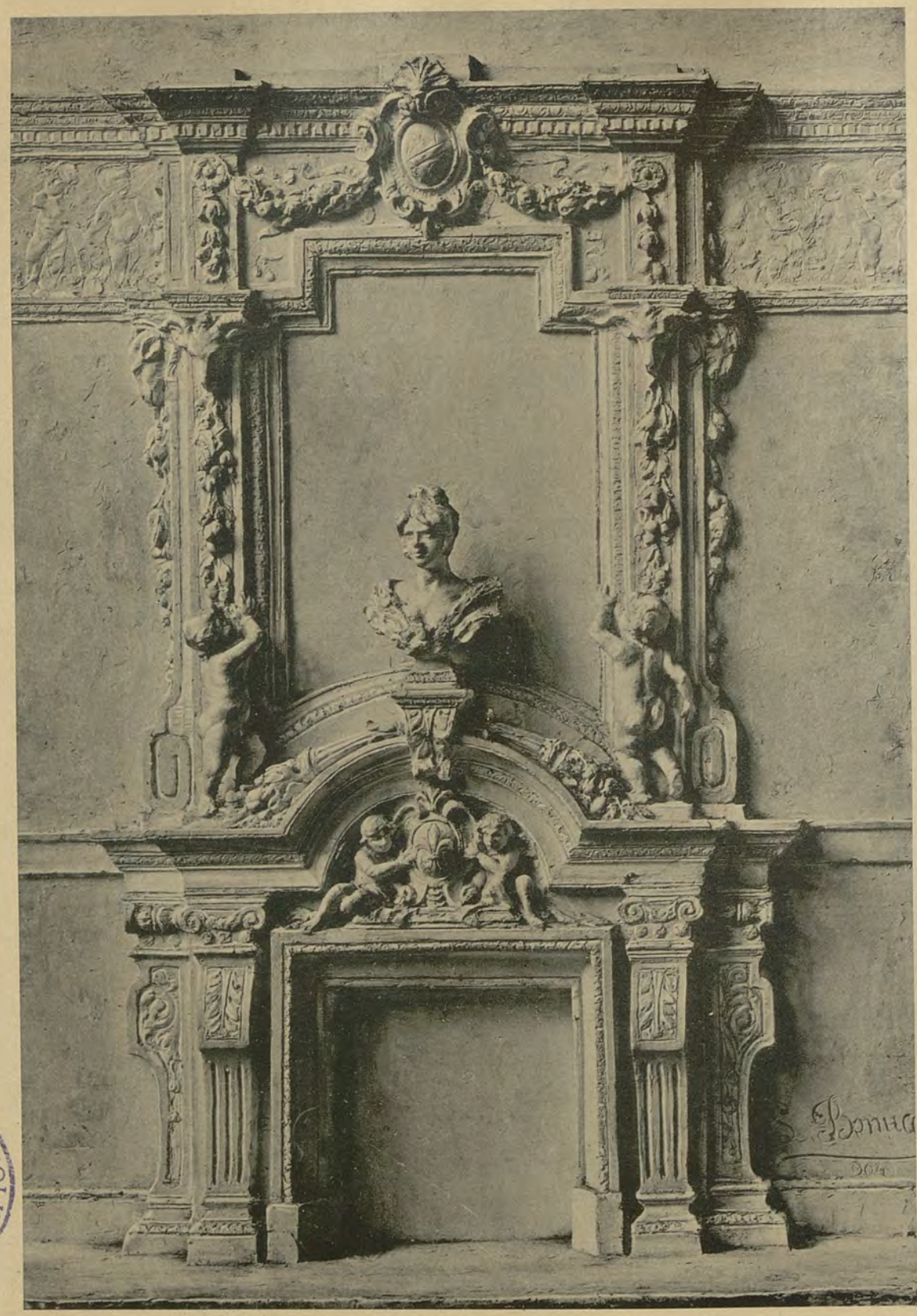
BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO

ISTITUTO ITALIANO D' ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE PROFESSIONALE DI FIRENZE. — COMPOSIZIONI IN PLASTICA DEGLI ALUNNI G. MALECI, S. SBERNA E P. CAVACIOCCHI.



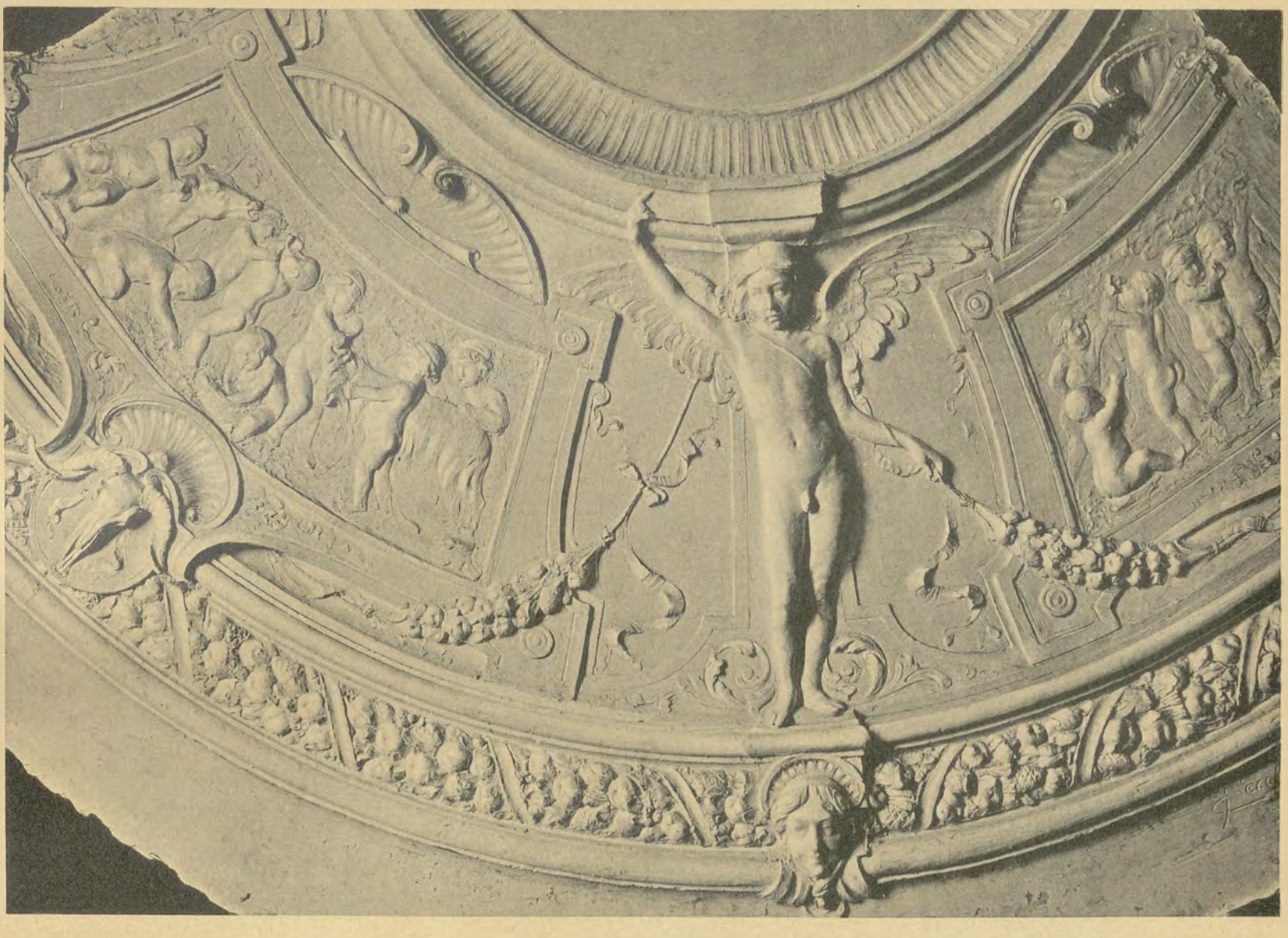


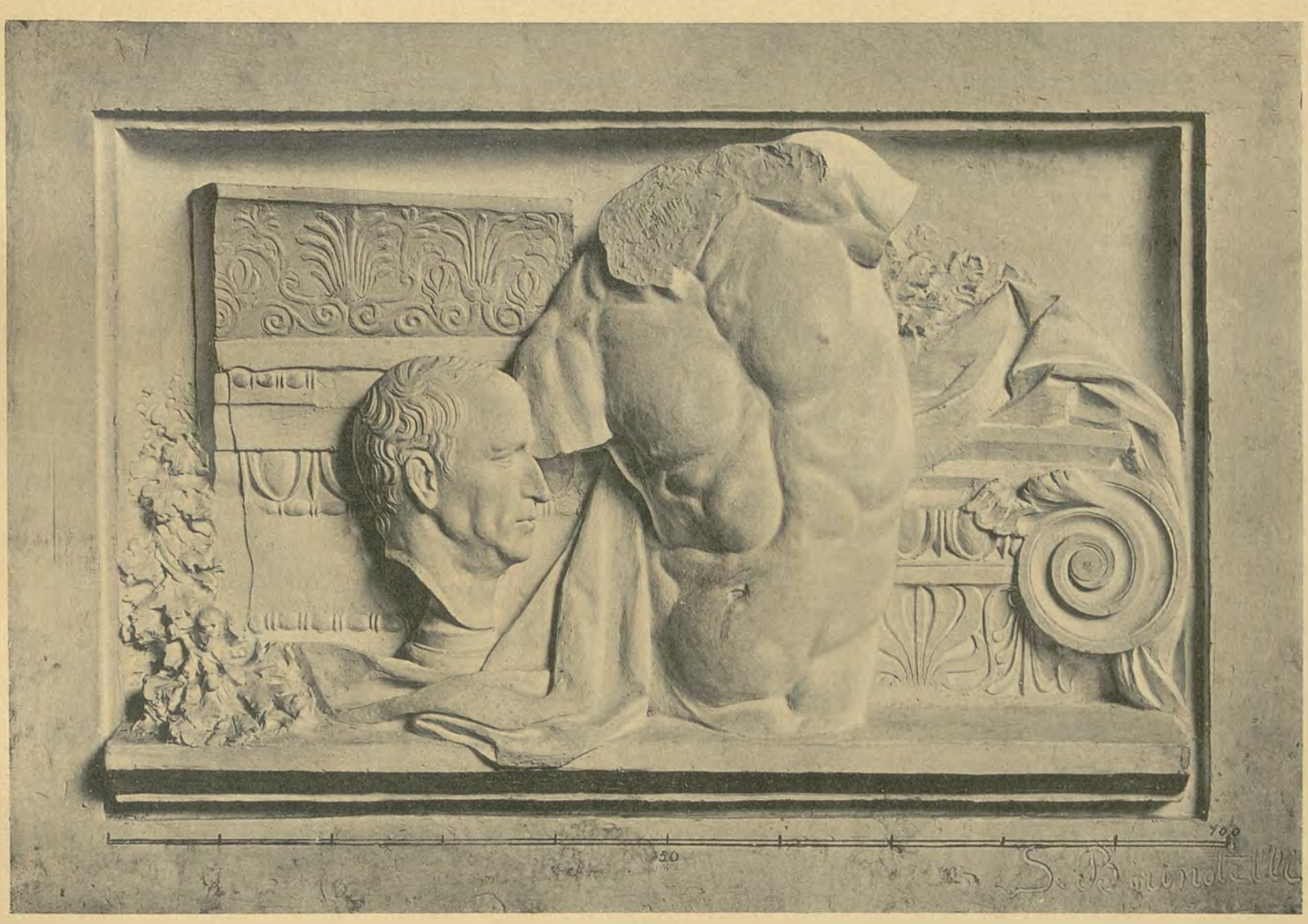
BIBLIOTECA POLITECNICO DI MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE PROFESSIONALE DI FIRENZE. — CAMINETTO E TABERNACOLO: COMPOSIZIONI IN PLASTICA DELL'ALUNNO L. BONUCCI.





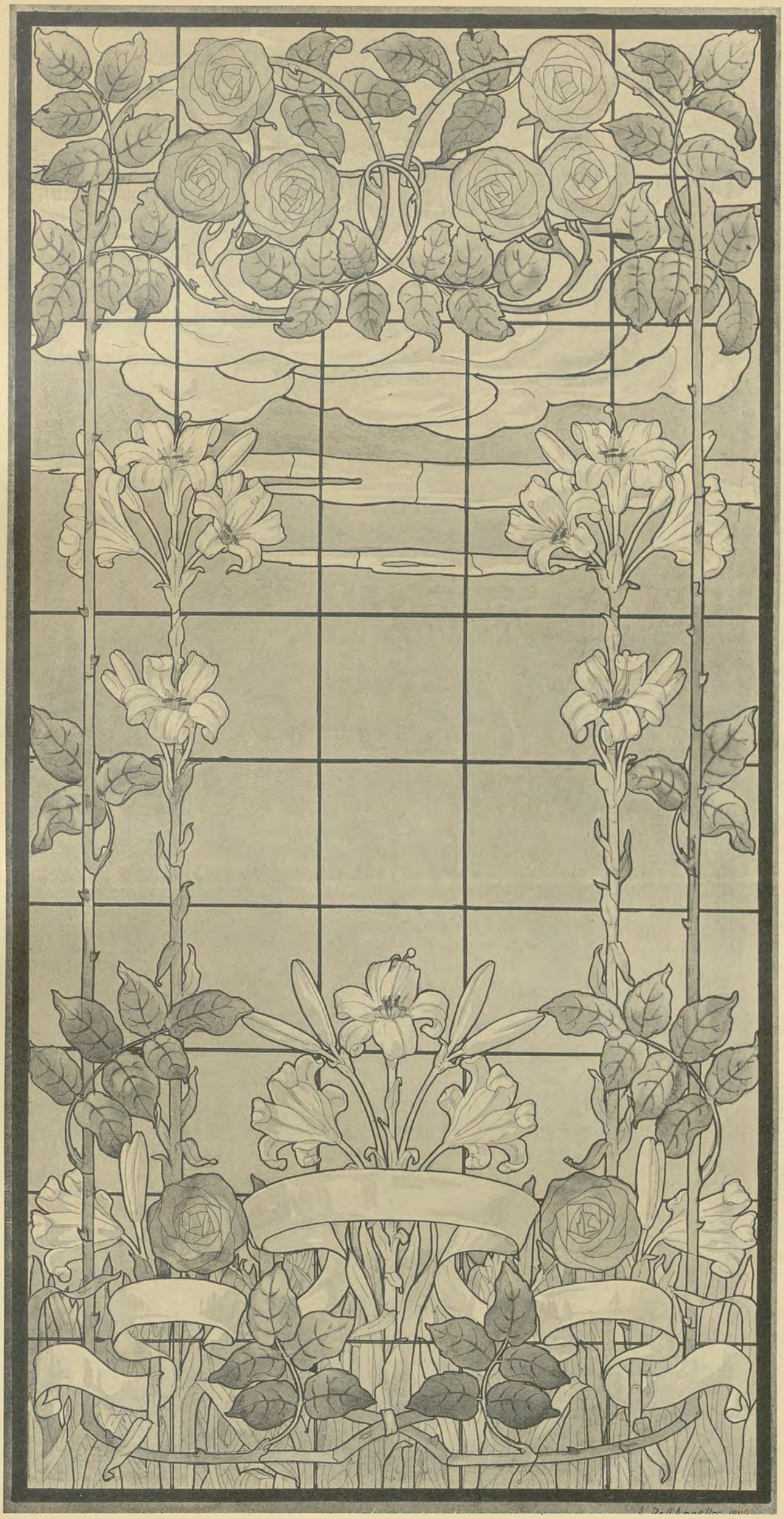
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE PROFESSIONALE DI FIRENZE.

SOFFITTO E FORMELLA: COMPOSIZIONI DEGLI ALUNNI CECCHI E BIRINOTELLI.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



POLITECNICO BIBLIOTECA CHINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE PROFESSIONALE DI FIRENZE.

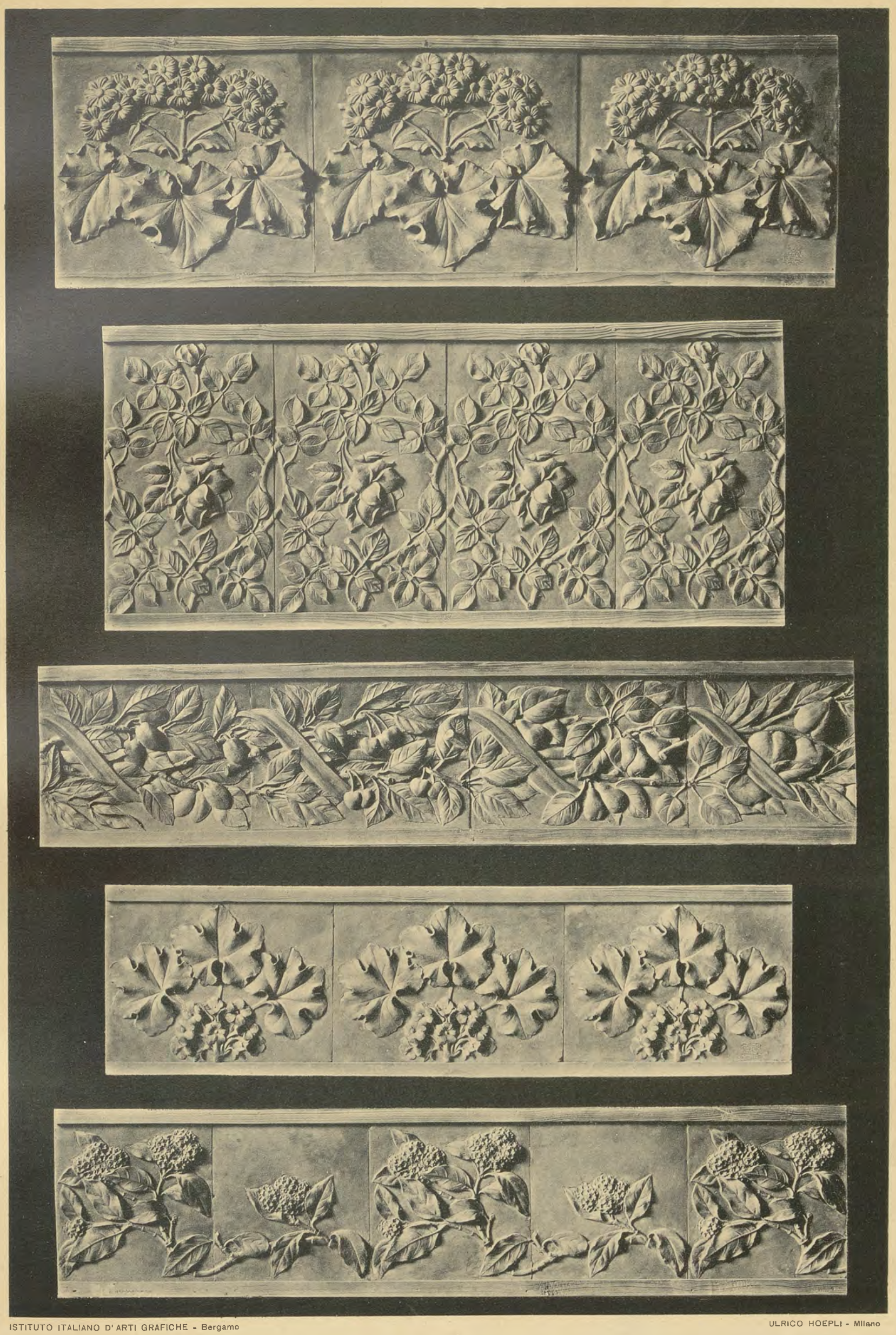
VETRATA: COMPOSIZIONE DELL'ALUNNO A. DELL'AGNELLO.



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LEONE COLOSSALE ANTICO, MOLTO RESTAURATO, ALL'INGRESSO DELL'ARSENALE IN VENEZIA.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D' ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

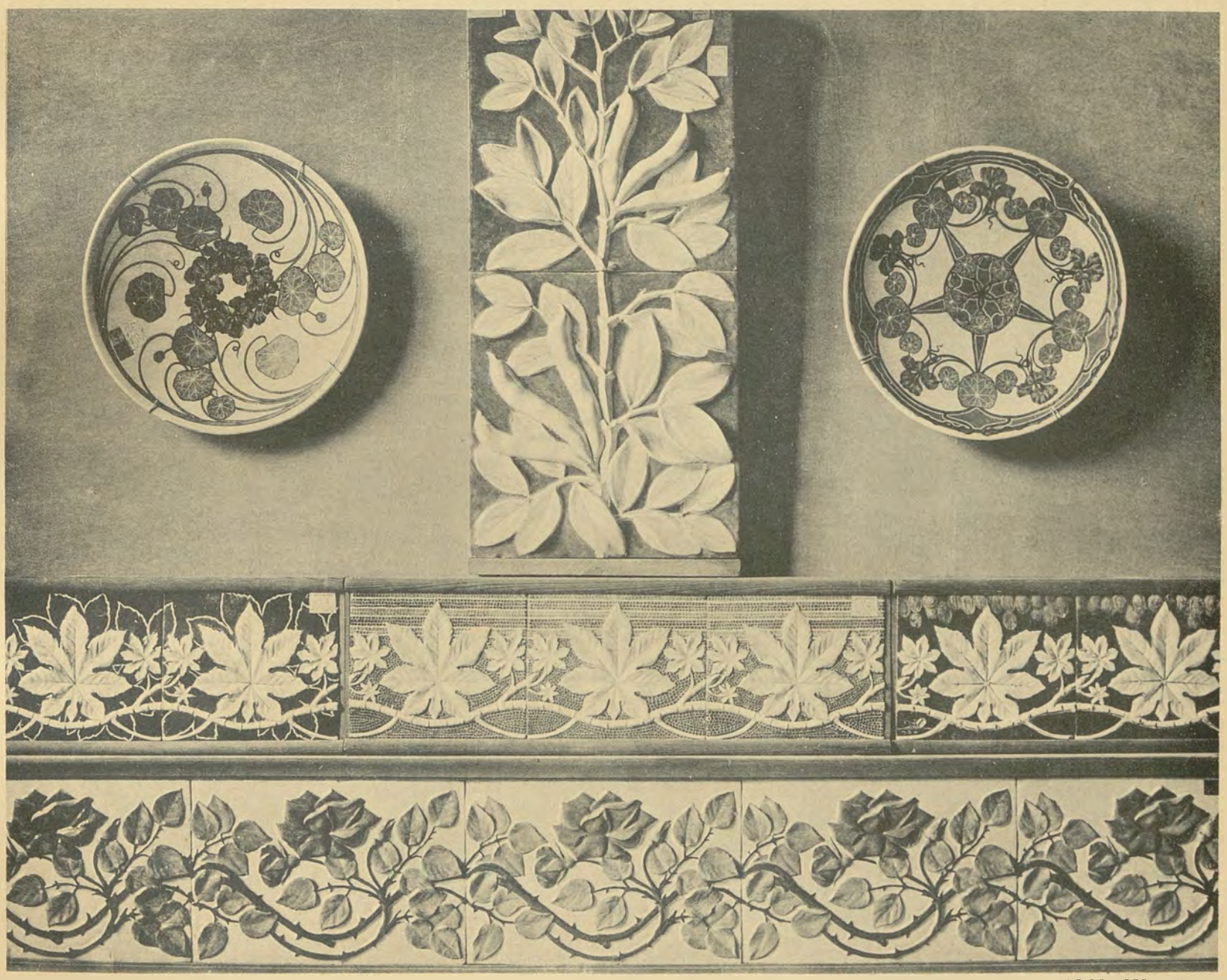
ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI NAPOLI.

FREGI IN TERRACOTTA: COMPOSIZIONI DEGLI ALUNNI CAPUTO E PREZIOSO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI NAPOLI.

MATTONELLE, VASI, PIATTI IN MAIOLICA: ALUNNI RUSSO, ARCIELLO E ROMASCHIELLO.

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

MUSEO ARTISTICO-INDUSTRIALE DI NAPOLI.

OGGETTI IN METALLO A CESELLO E A SBALZO: ALUNNI SALOMONE, ROMANO, DEL BALZO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





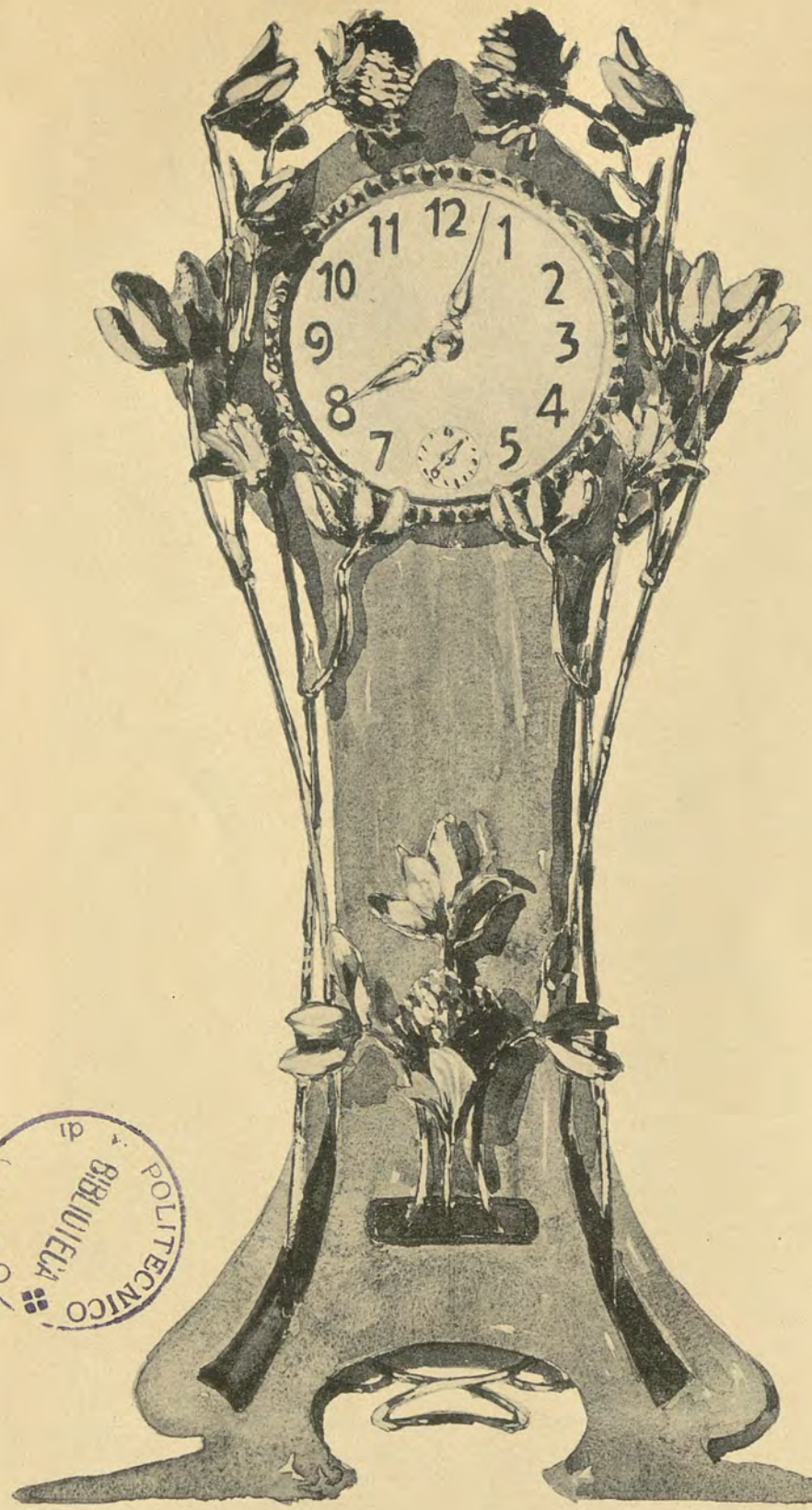
POLITECNICO MILANO BIBLIOTECA

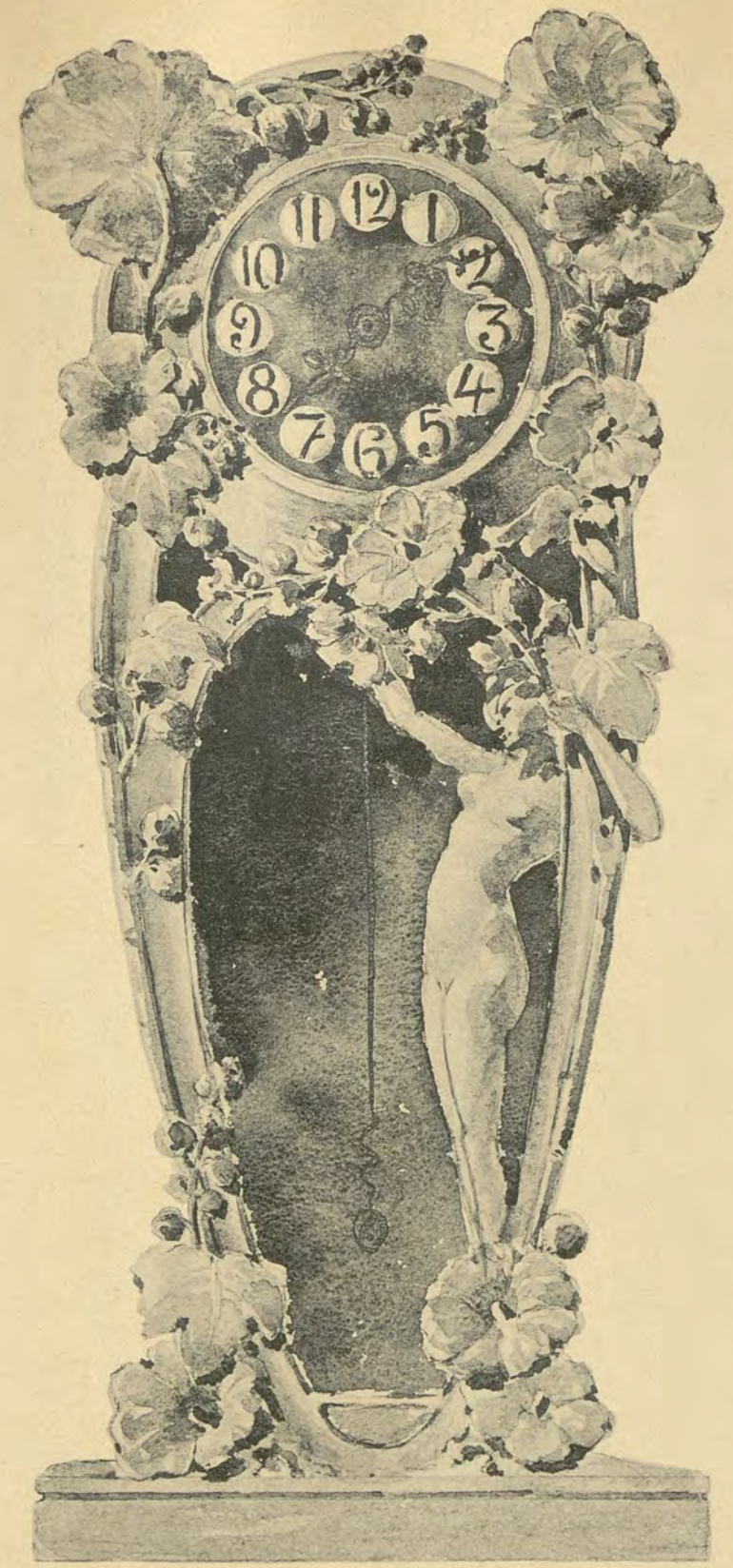
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

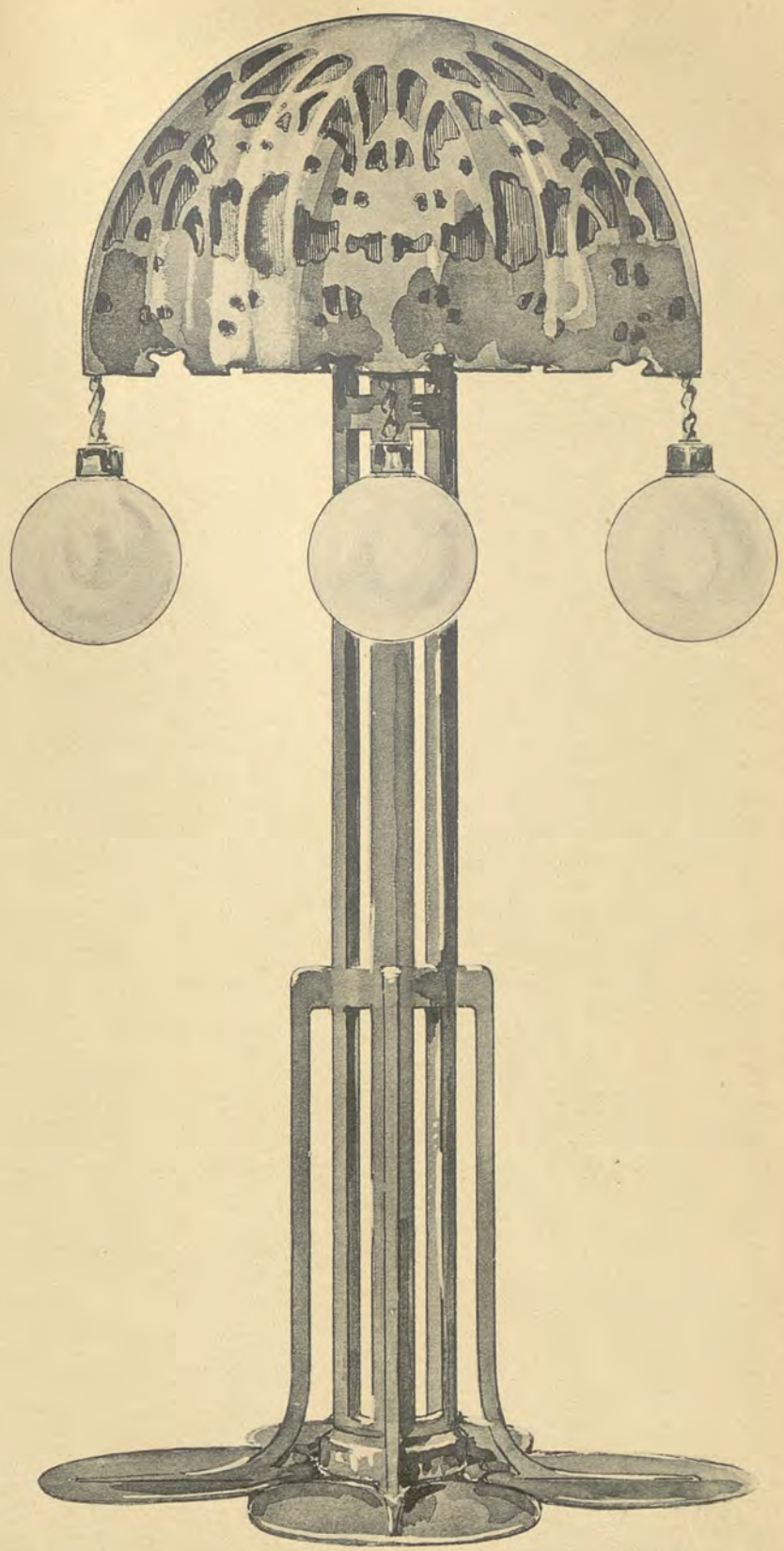
ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI MILANO. — CARTELLONI: COMPOSIZIONI DELL'ALUNNO A. VASSALLO.







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. — ROMA, NOVEMBRE E DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI MILANO. — PENDOLE E LAMPADA: COMPOSIZIONI DEGLI ALUNNI MARIANO E MARCHESI.



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - M

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE. ROMA, NOV. E DIC. 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI MILANO. — COLLANE: COMPOSIZIONI DELL'ALUNNO G. MANCADORI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



ULRICO HOEPLI - MILANO

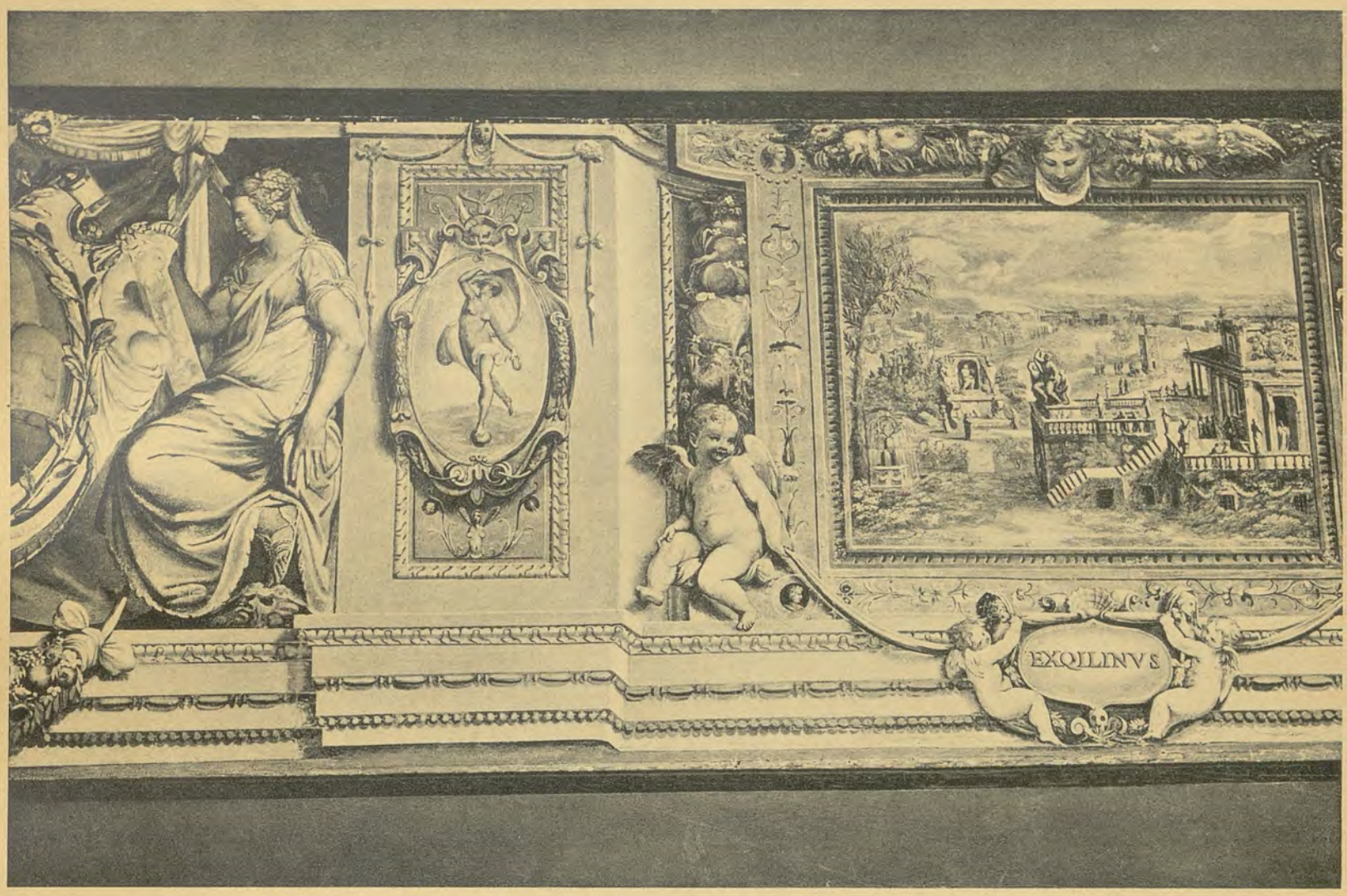


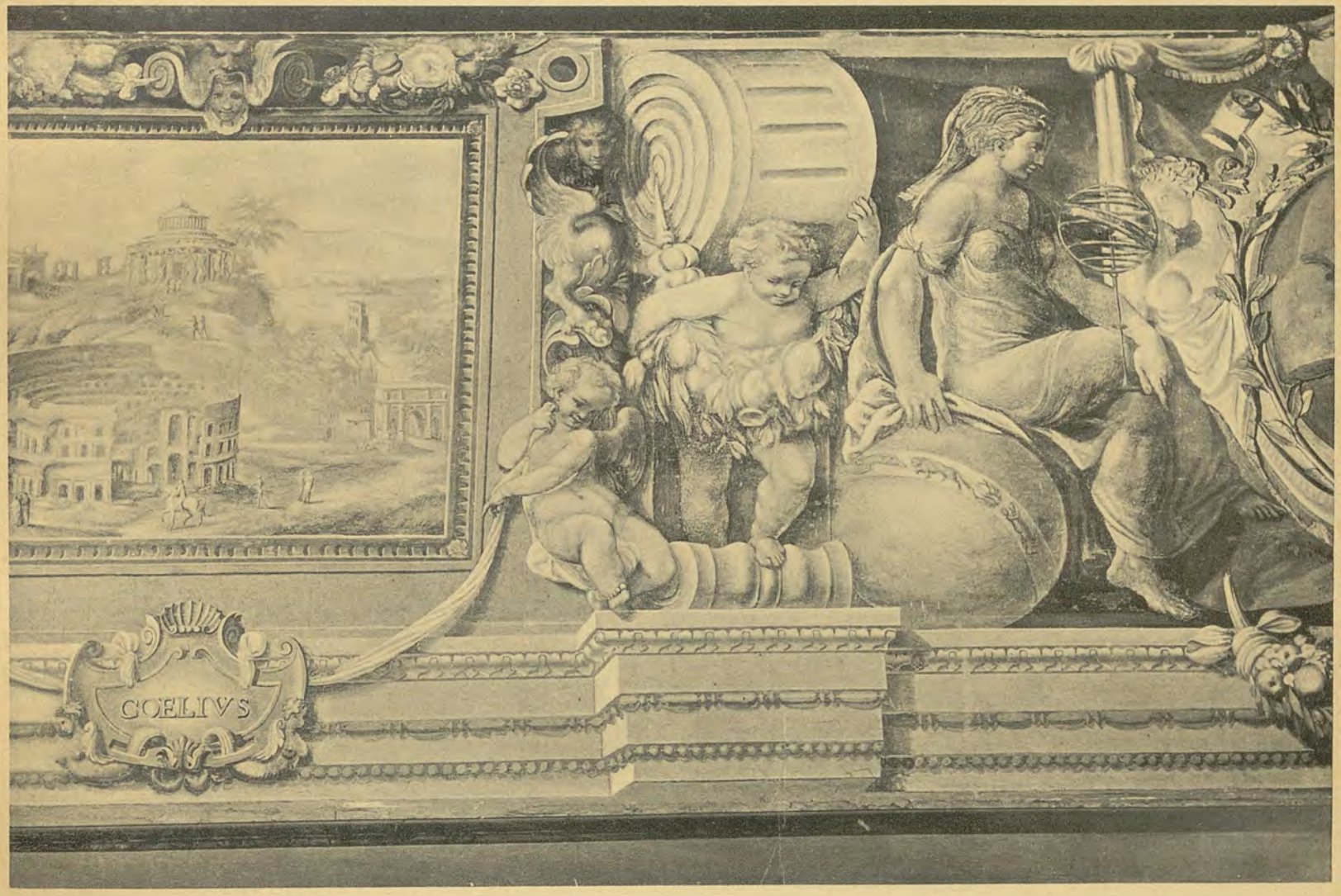
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

POLITECNICO BIBLIOTECA

ESPOSIZIONE IN ROMA DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE, CHIUSA NEL DICEMBBE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI MIILANO. — PARTE DI VETRATE RAPPRESENTANTI *Le Stagioni*: COMPOSIZIONI SCOLASTICHE.





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

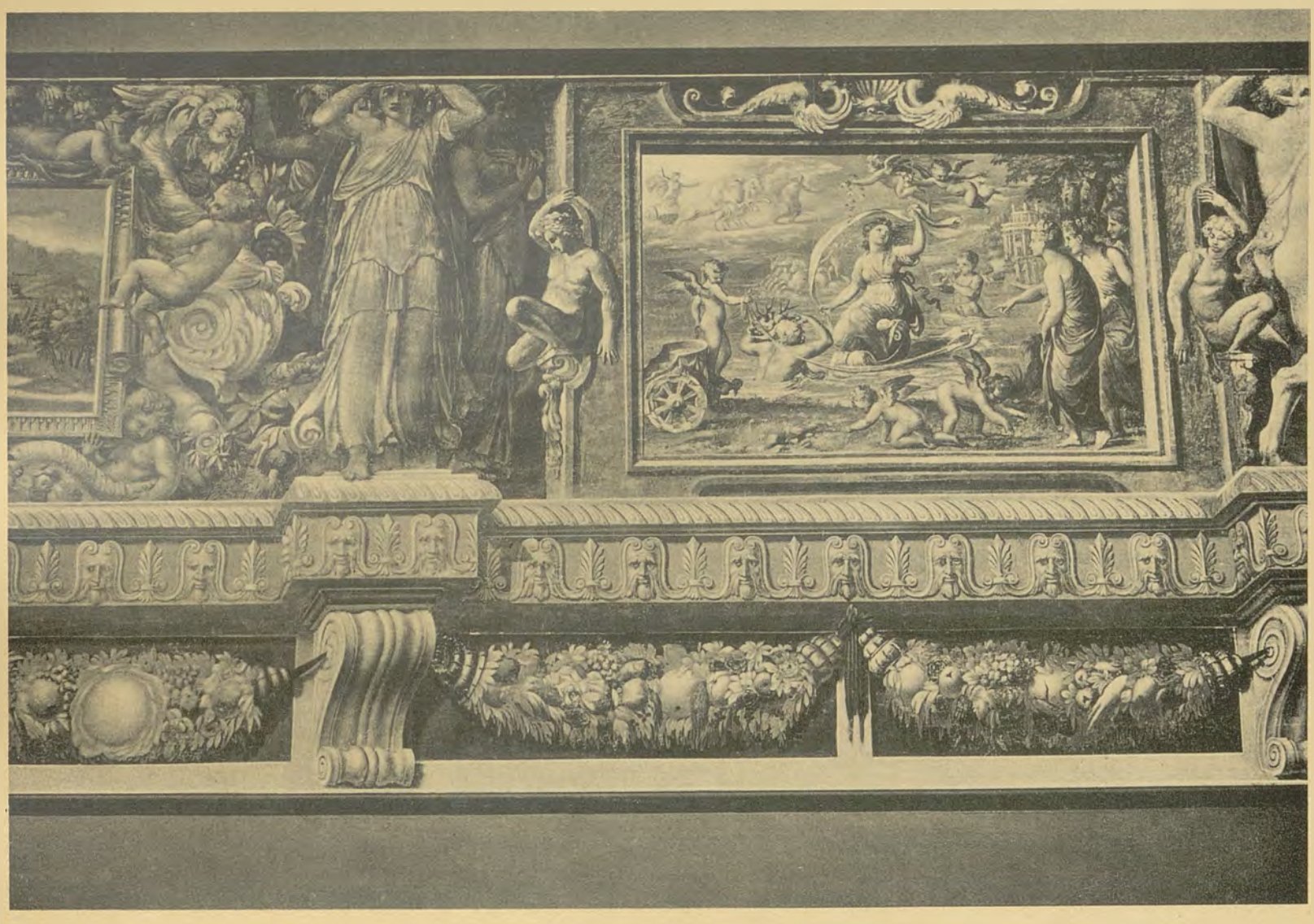
ULRICO HOEPLI - Milano

FREGIO DELLA SECONDA SALA NEL PRIMO PIANO DELLA VILLA GIULIA A ROMA.

FINE DEL CINQUECENTO.

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





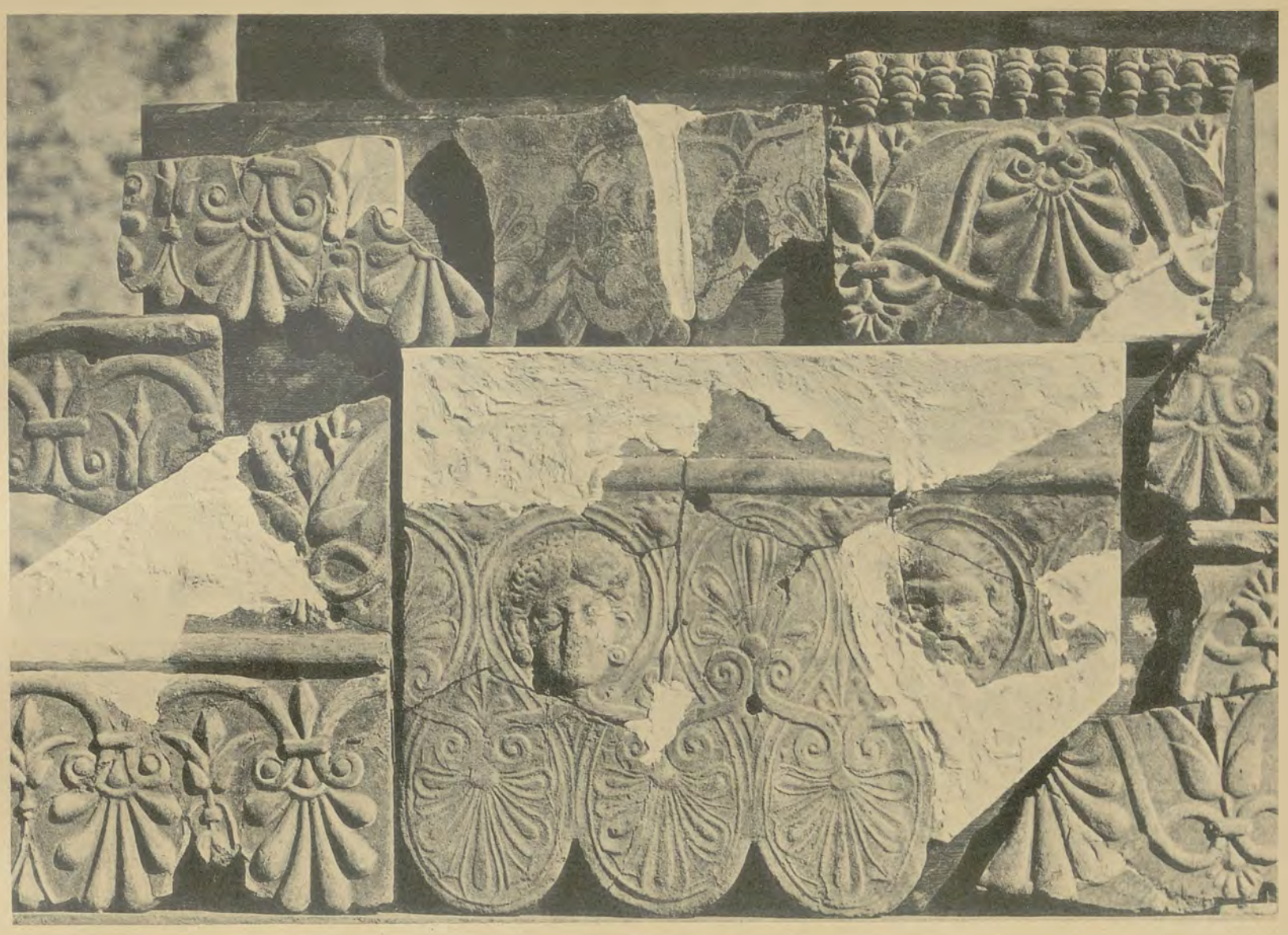
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FREGI DELLA PRIMA E DELLA TERZA SALA NEL PRIMO PIANO DELLA VILLA GIULIA A ROMA.

FINE DEL CINQUECENTO.

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

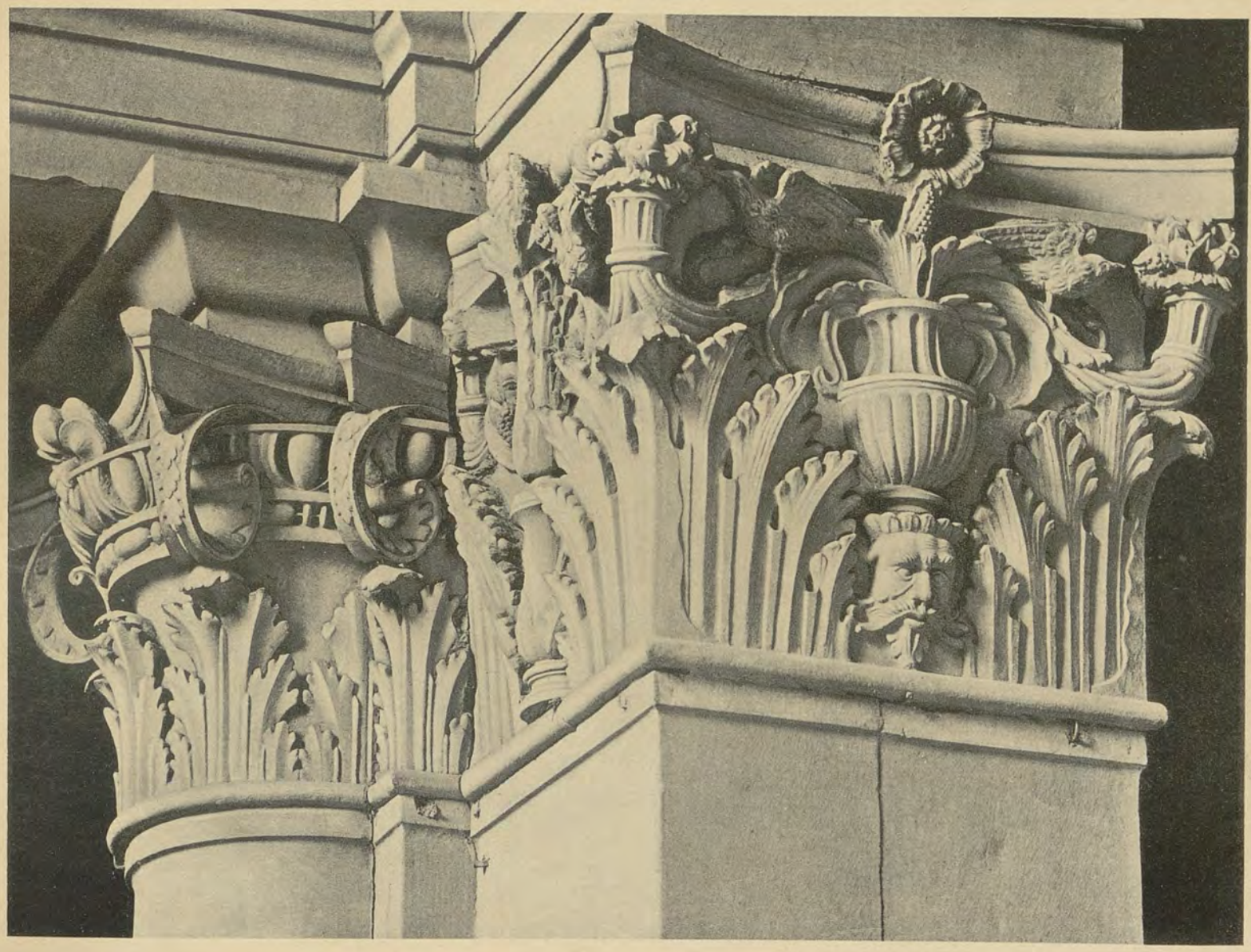
ULRICO HOEPLI - Milano

TERRE COTTE SCAVATE A NEMI.

Fot. Moscioni — (ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



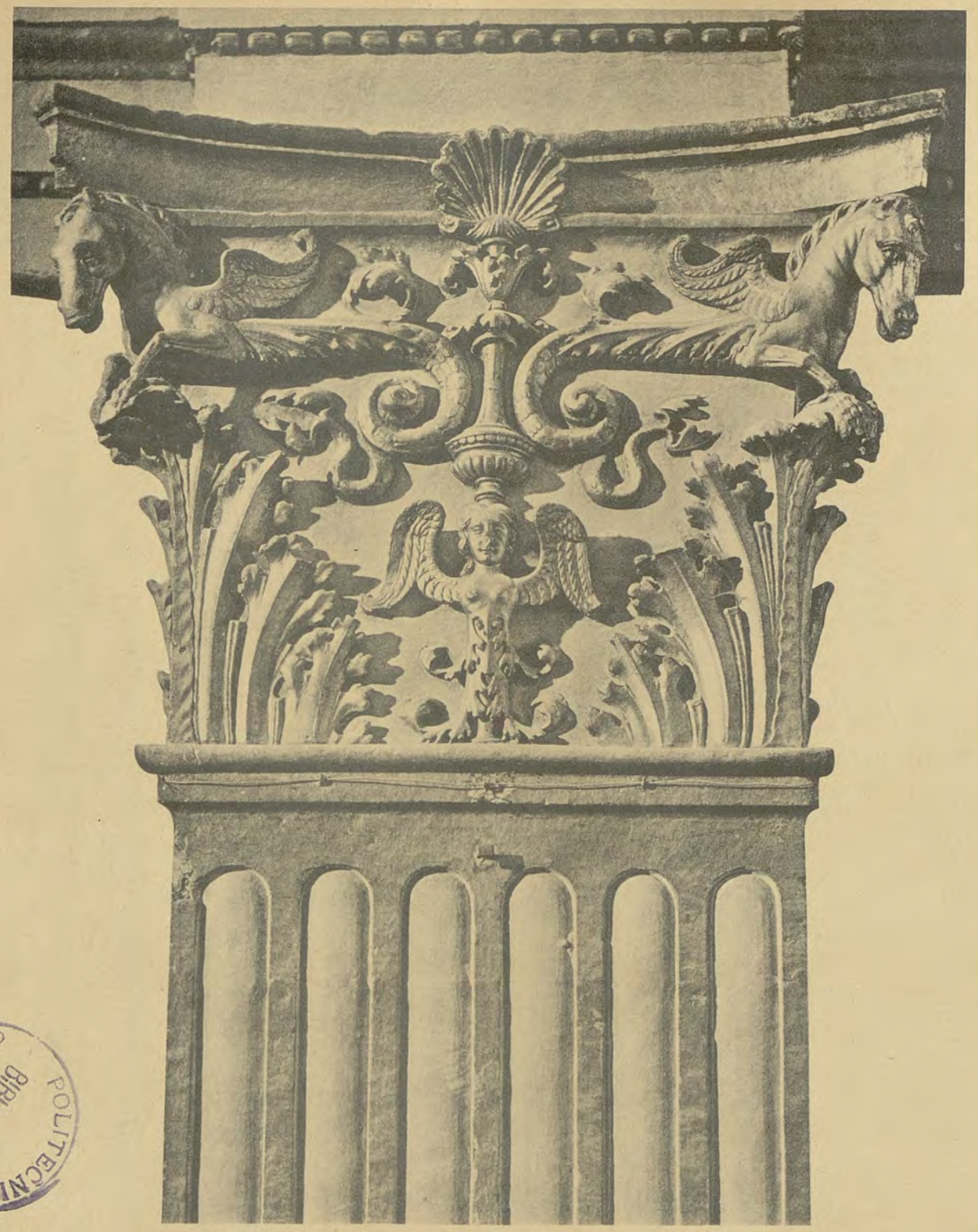


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CAPITELLI NELLA CHIESA DELLA SANTISSIMA ANNUNZIATA IN AREZZO. — PRIMA METÀ DEL SEC. XVI.

(Fot. Alinari — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO





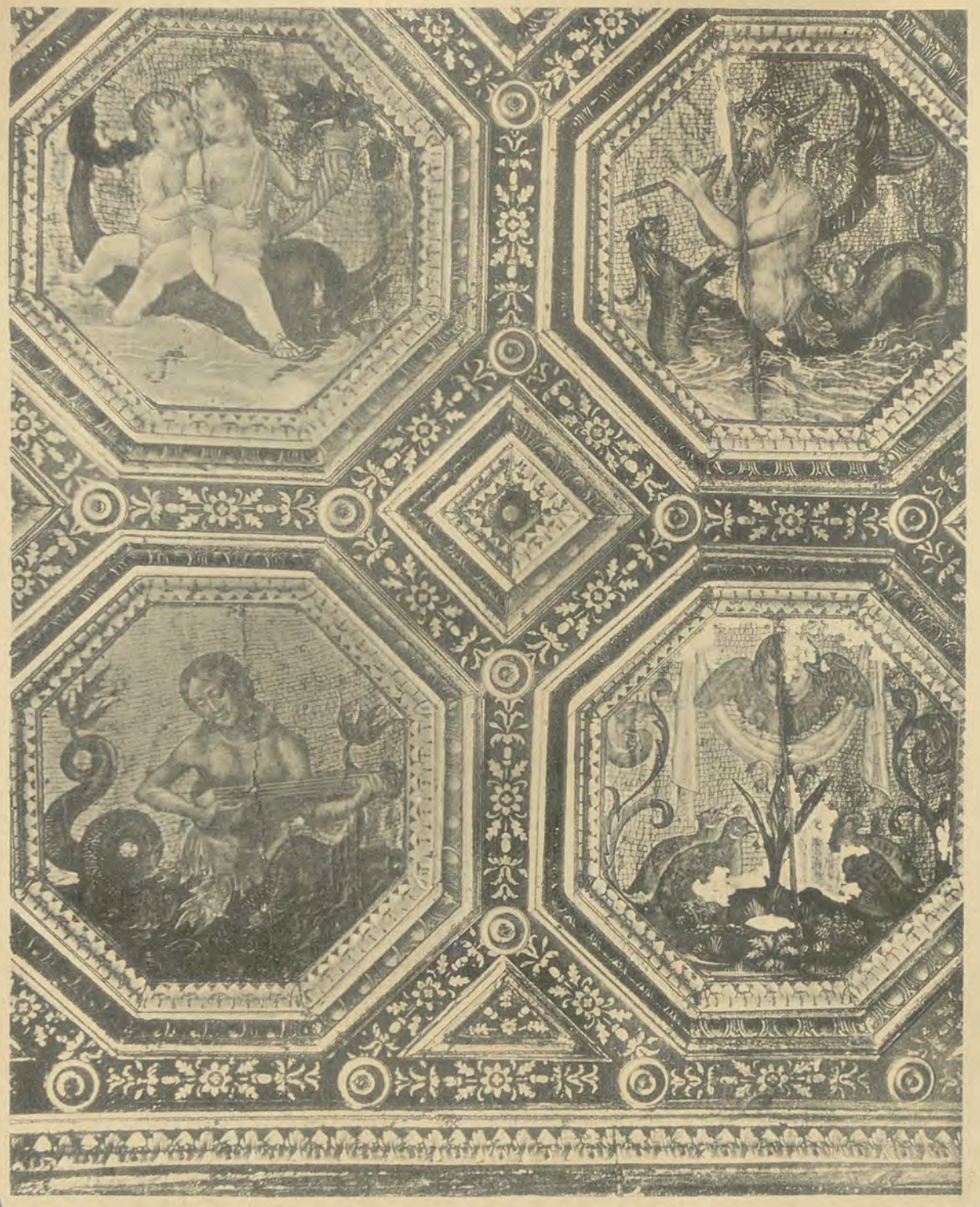
BIBLIOTECA POLITECNICO di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

CAPITELLI NEL DUOMO DI CITTÀ DI CASTELLO. — SECONDA METÀ DEL SEC. XV.

(Fot. Alinari — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).





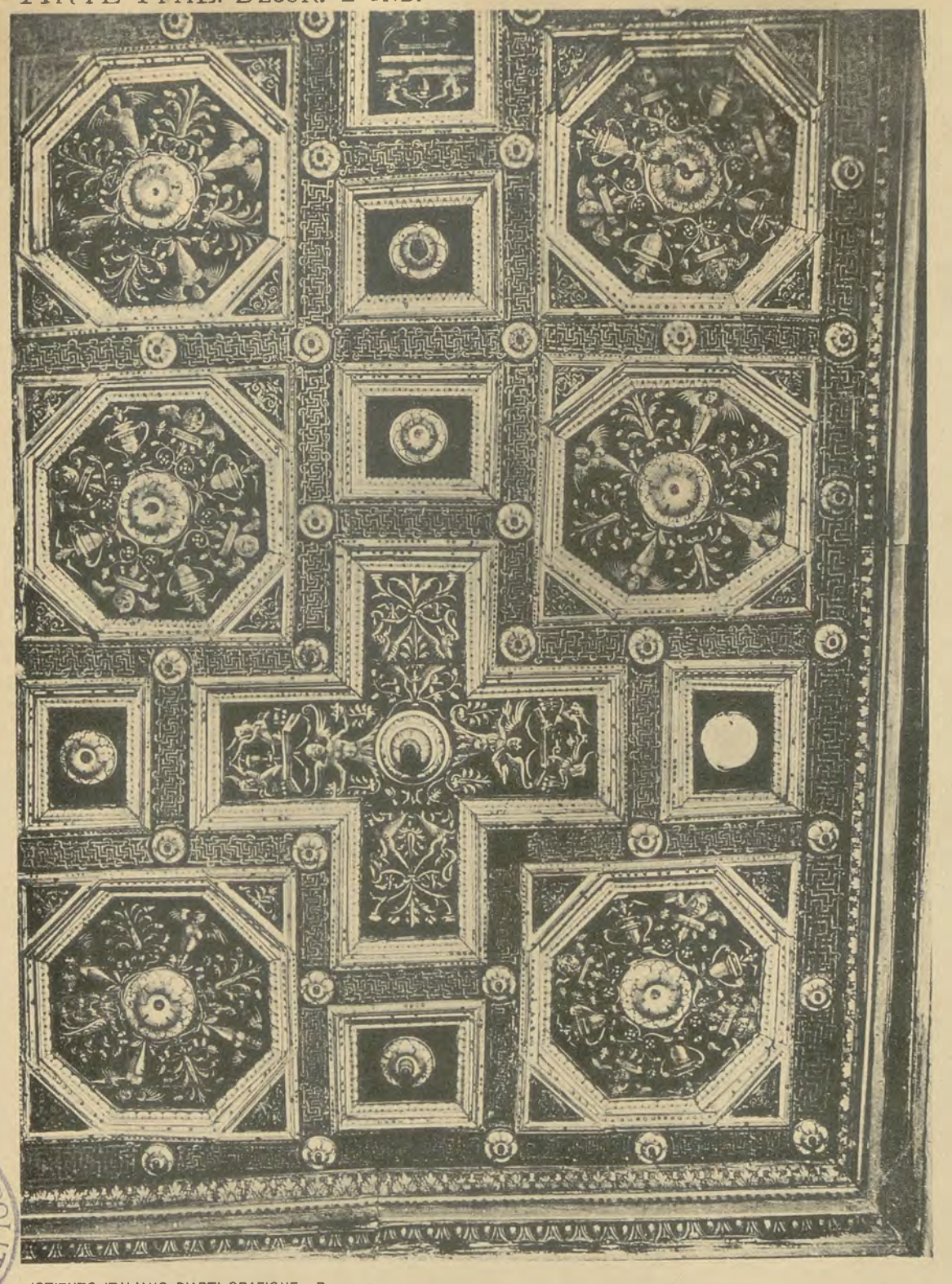
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

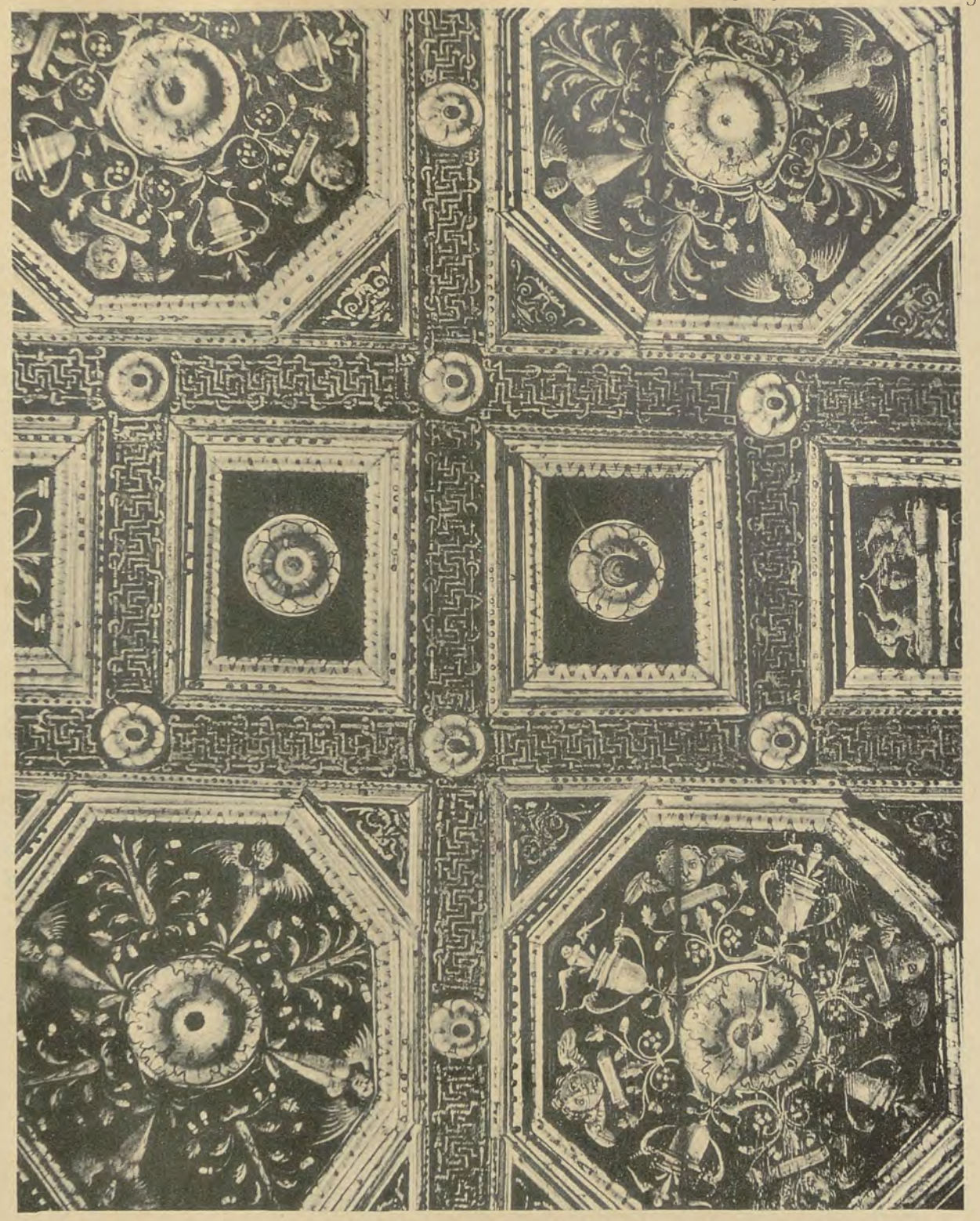
ULRICO HOEPLI - Milano

SOFFITTO NEL PALAZZO ERETTO DAL CARDINALE DELLA ROVERE, ORA DEI PADRI PENITENZIERI, A ROMA. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

BIBLIOTECA POLITECNICO TORINO





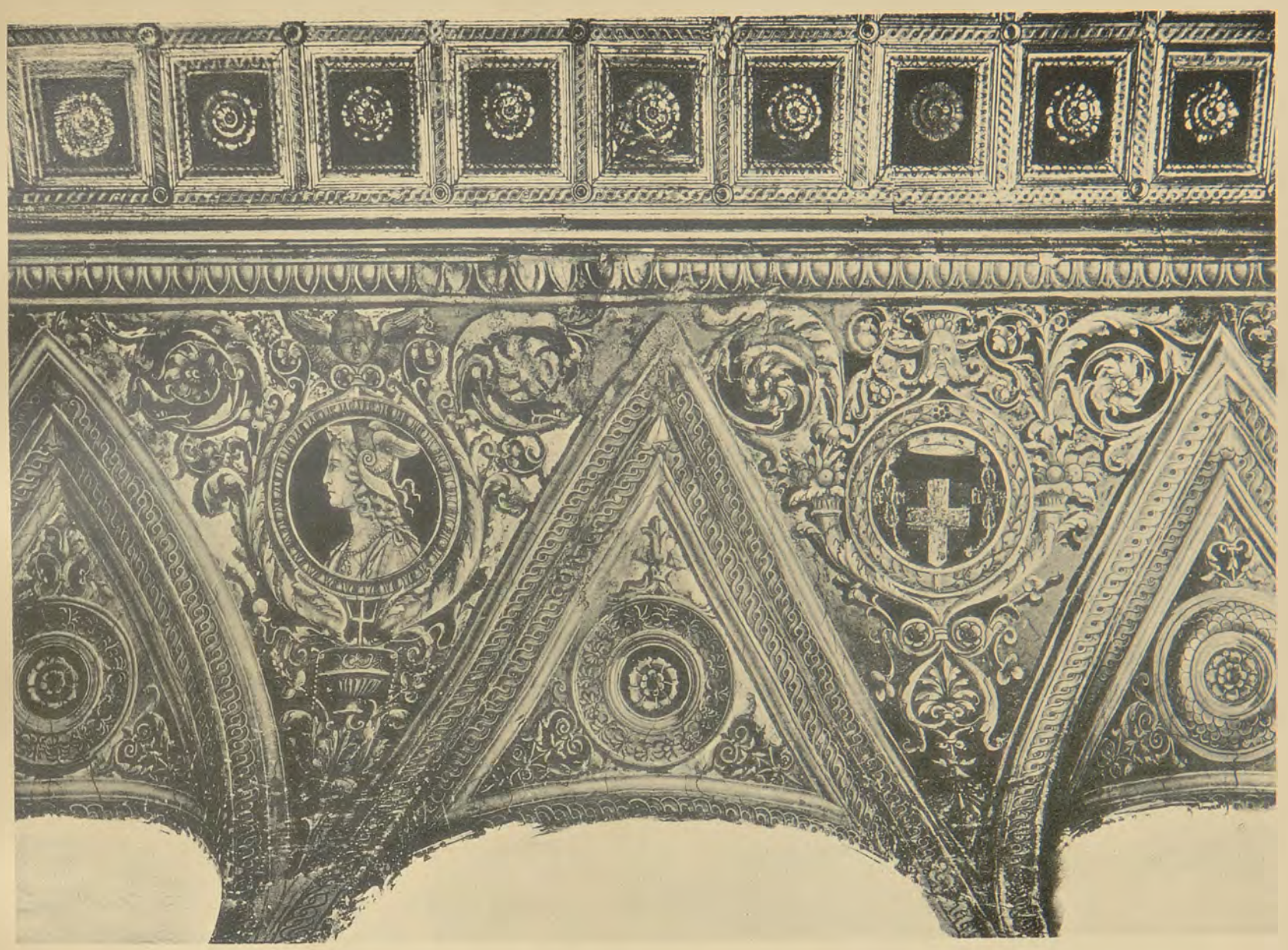
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SOFFITTO NEL PALAZZO ERETTO DAL CARDINALE DELLA ROVERE, ORA DEI PADRI PENITENZIERI, A ROMA. — FINE DEL SEC. XV.

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA NEL PALAZZO ERETTO IN ROMA DAL CARDINALE DELLA ROVERE, ORA DEI PADRI PENITENZIERI.

FINE DEL SEC. XV.

Fot. Moscioni — (ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

LA STORIA DI PSICHE NELLA FARNESINA A ROMA. — RAFFAELLO NELL'ANNO 1517. — (LE PRIME DUE COMPOSIZIONI).

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

LA STORIA DI PSICHE NELLA FARNESINA A ROMA. — RAFFAELLO NELL'ANNO 1517. — (LA TERZA E LA QUARTA COMPOSIZIONE).

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

LA STORIA DI PSICHE NELLA FARNESINA A ROMA. — RAFFAELLO NELL'ANNO 1517. — (LA QUINTA E LA SESTA COMPOSIZIONE).

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



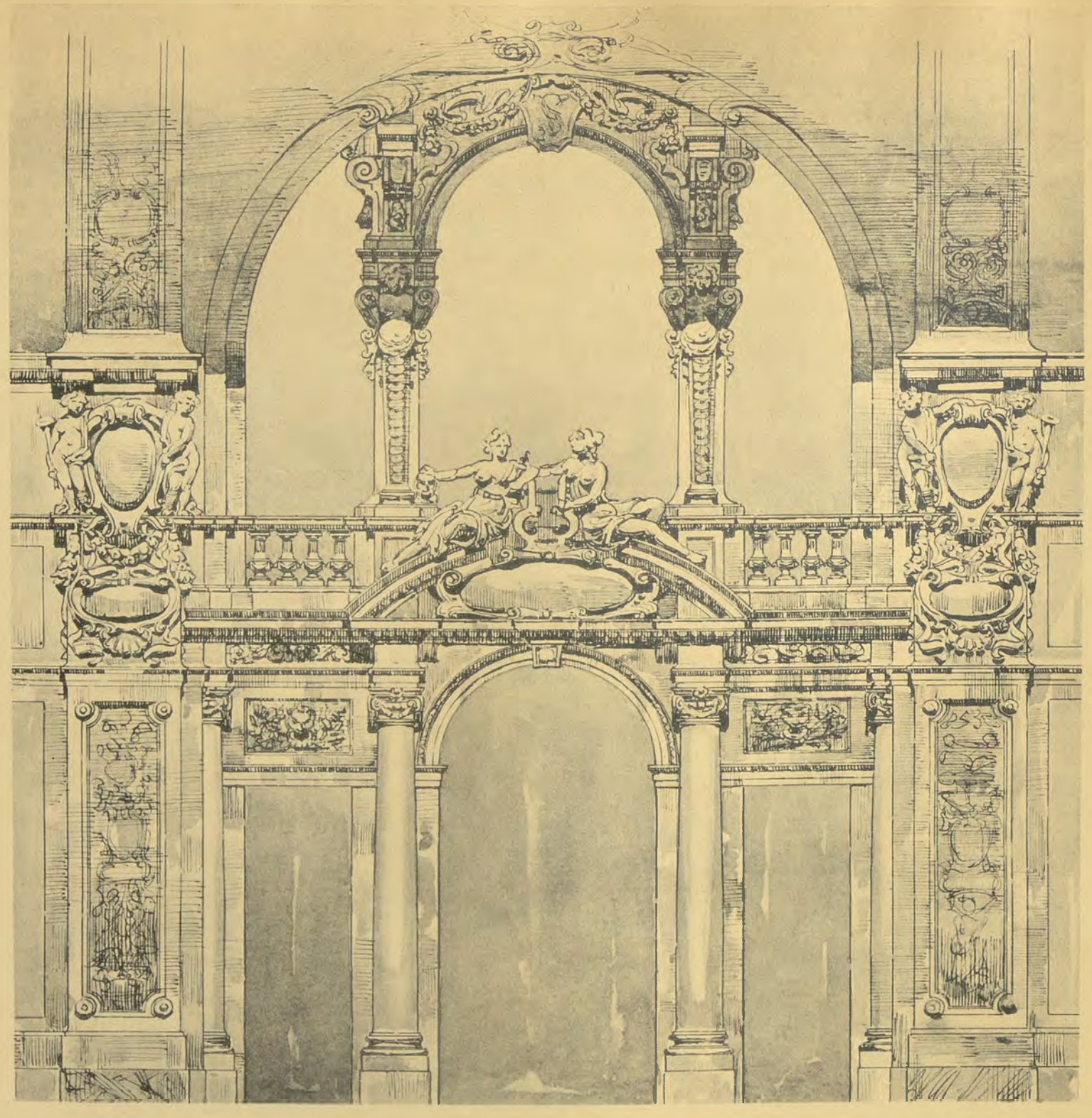


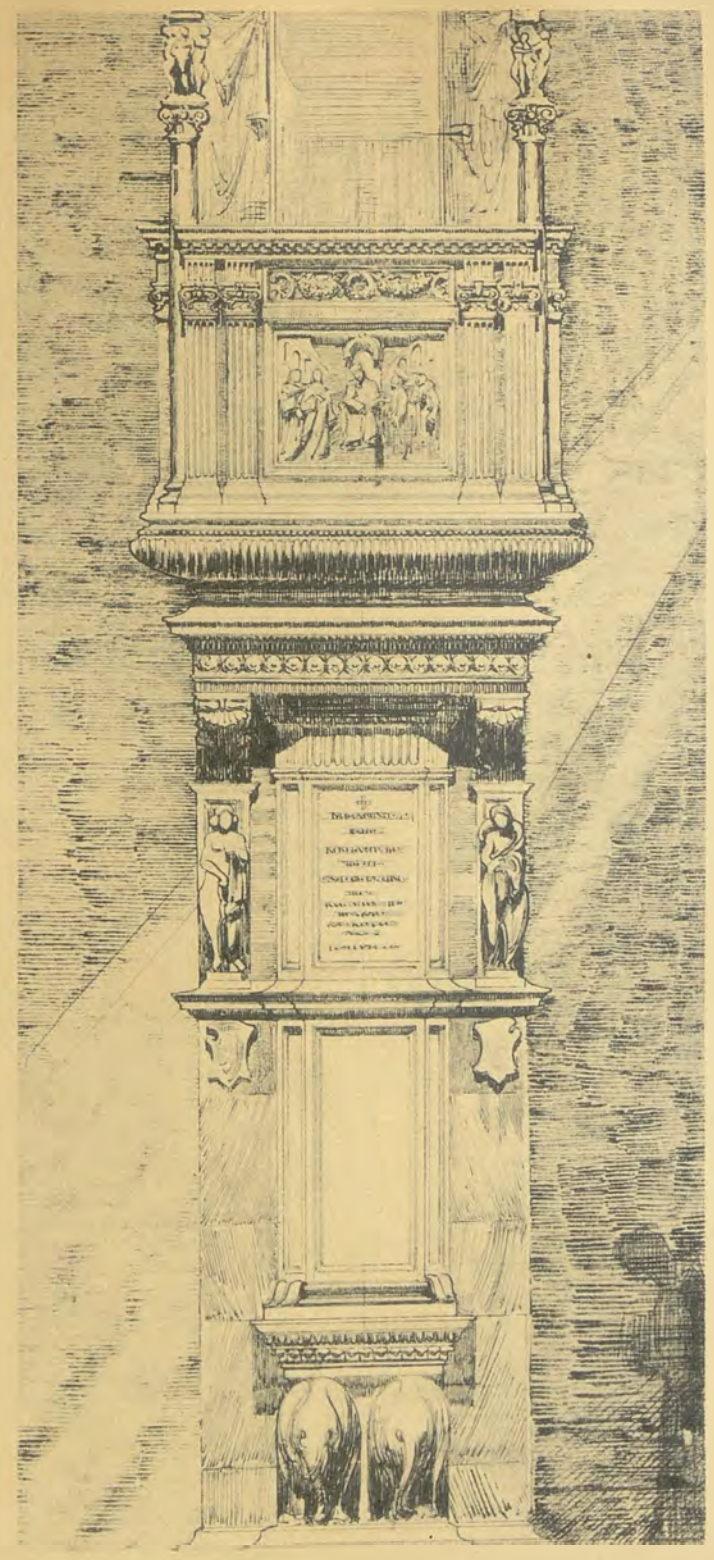
MOSTRA DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE TENUTA IN ROMA E CHIUSA NEL DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI ROMA.

FREGIO DELLE PARETI E CONTORNO DI PAVIMENTO PER STANZA DA BAGNO: ALUNNI P. ROTONDI E A. MATTEUCCI.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA





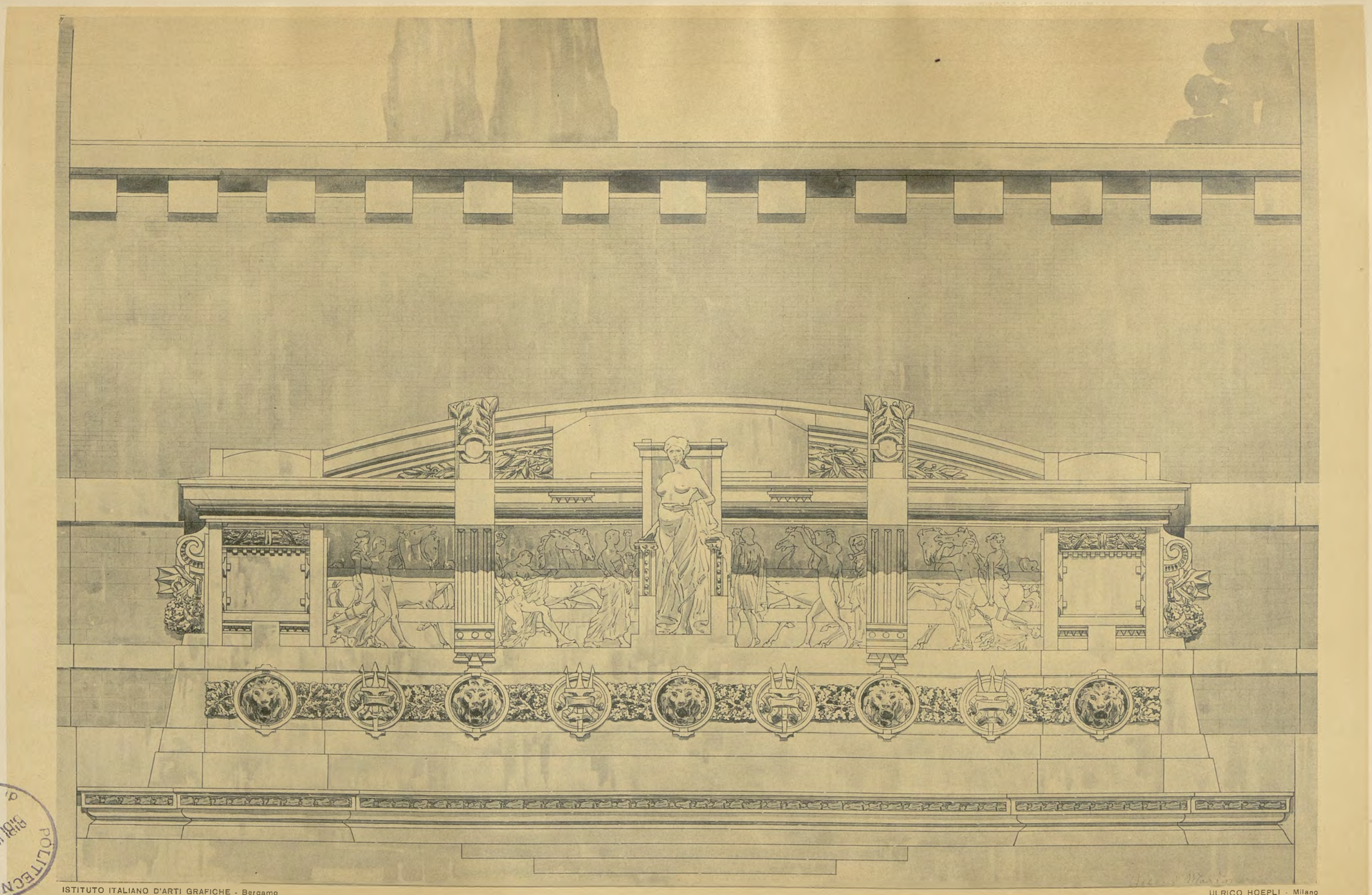
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE TENUTA IN ROMA NEL NOVEMBRE E NEL DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI ROMA — INGRESSO DI SALA PER CONCERTI: ALUNNO P. FERRETTI. — PULPITO: ALUNNO V. FASOLO.

POLITECNICO BIBLIOTECA



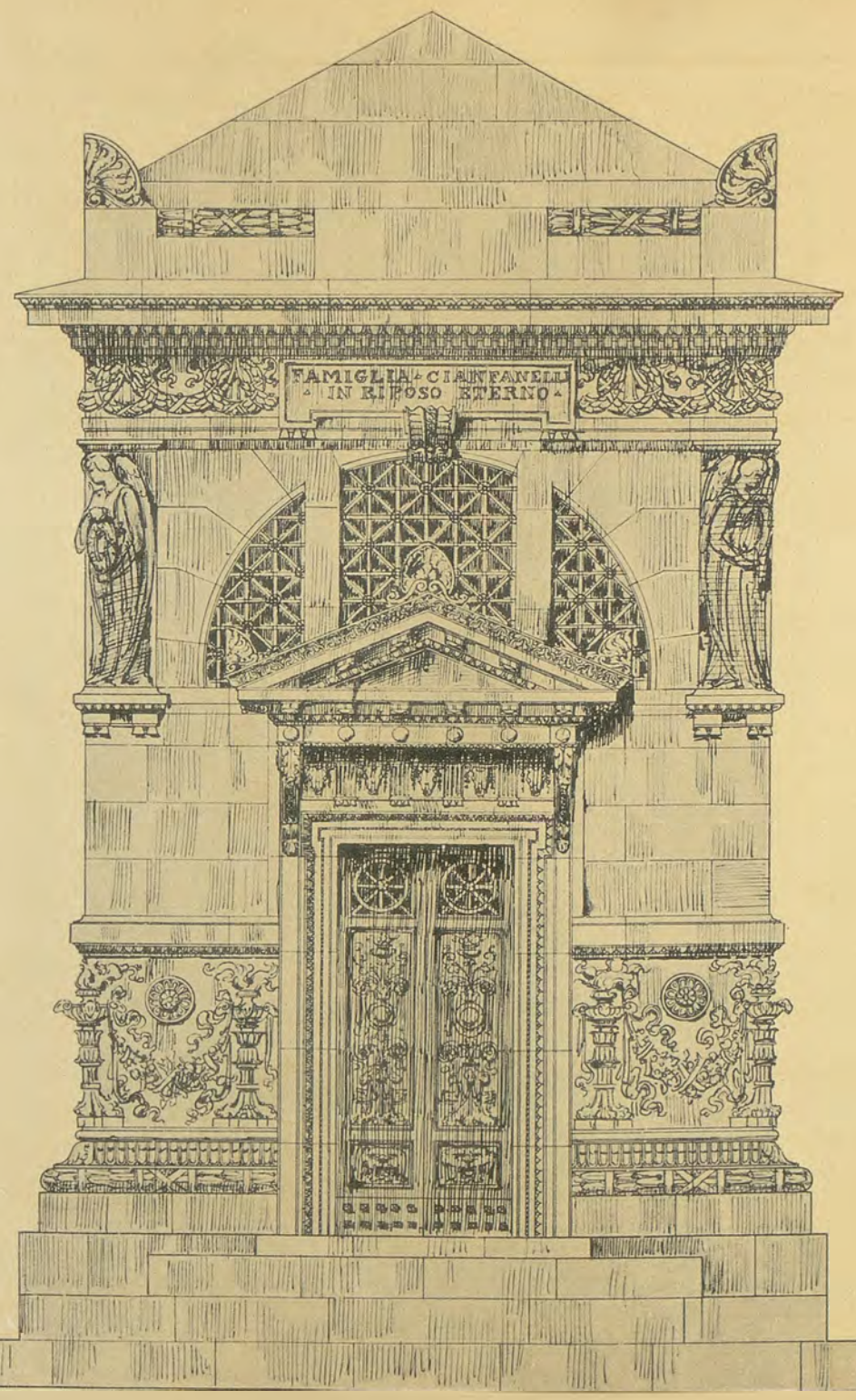
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

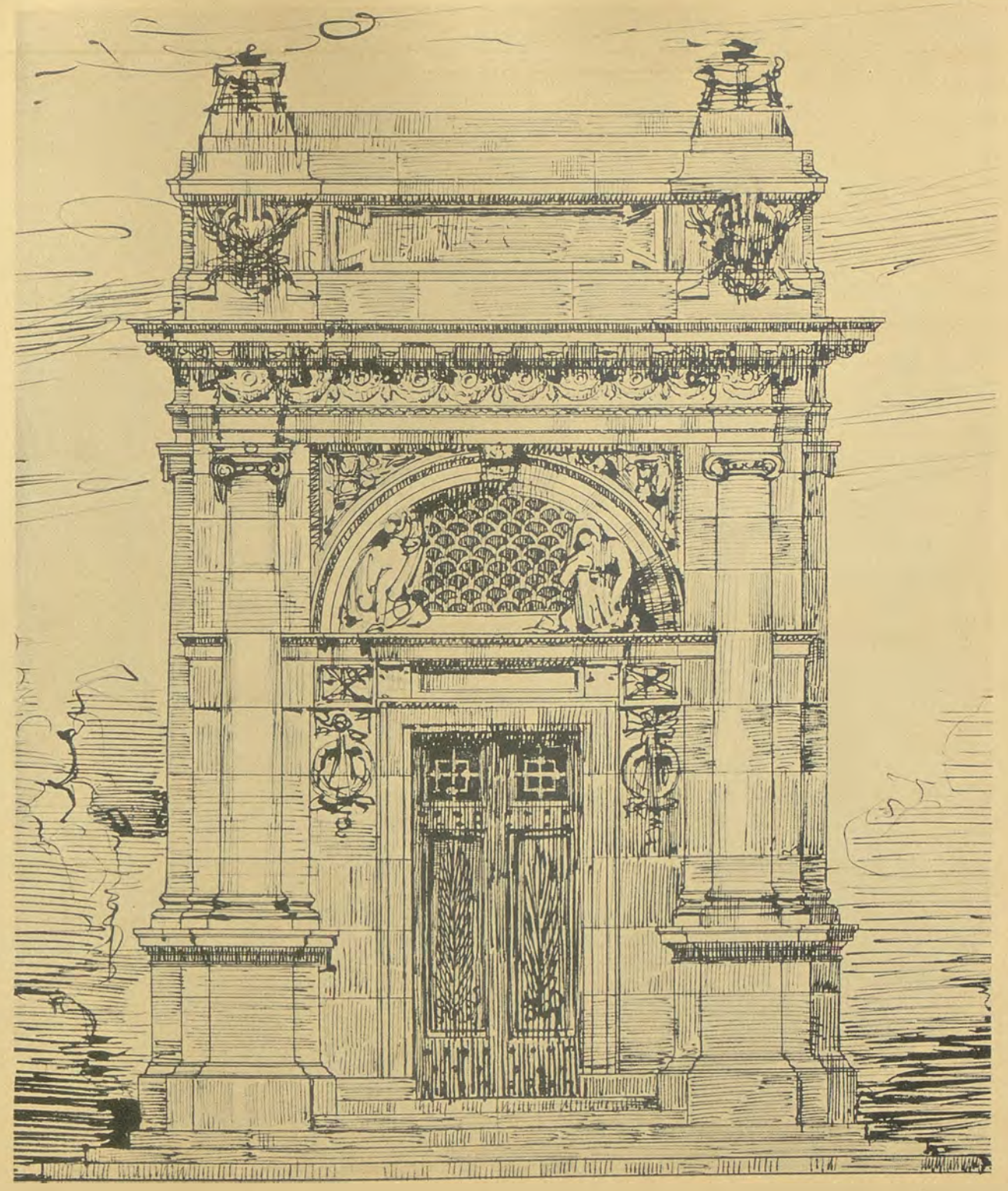
ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE TENUTA IN ROMA NEL NOVEMBRE E NEL DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI ROMA. — FONTANA DI STILE LIBERO: ALUNNO M. URBANI.





POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE TENUTA IN ROMA NEL NOVEMBRE E NEL DICEMBRE 1907.

SCUOLA SUPERIORE DI ROMA. — CAPPELLE FUNERARIE DI STILE: ROMANO: ALUNNI A. CIANFANELLI ED U. CORINALDESI.







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

FIGURE DIPINTE IN NICCHIE DA G. A. BAZZI DETTO IL SODOMA NELL'ORATORIO DI S. BERNARDINO A SIENA.

(Fot. Moscioni — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA







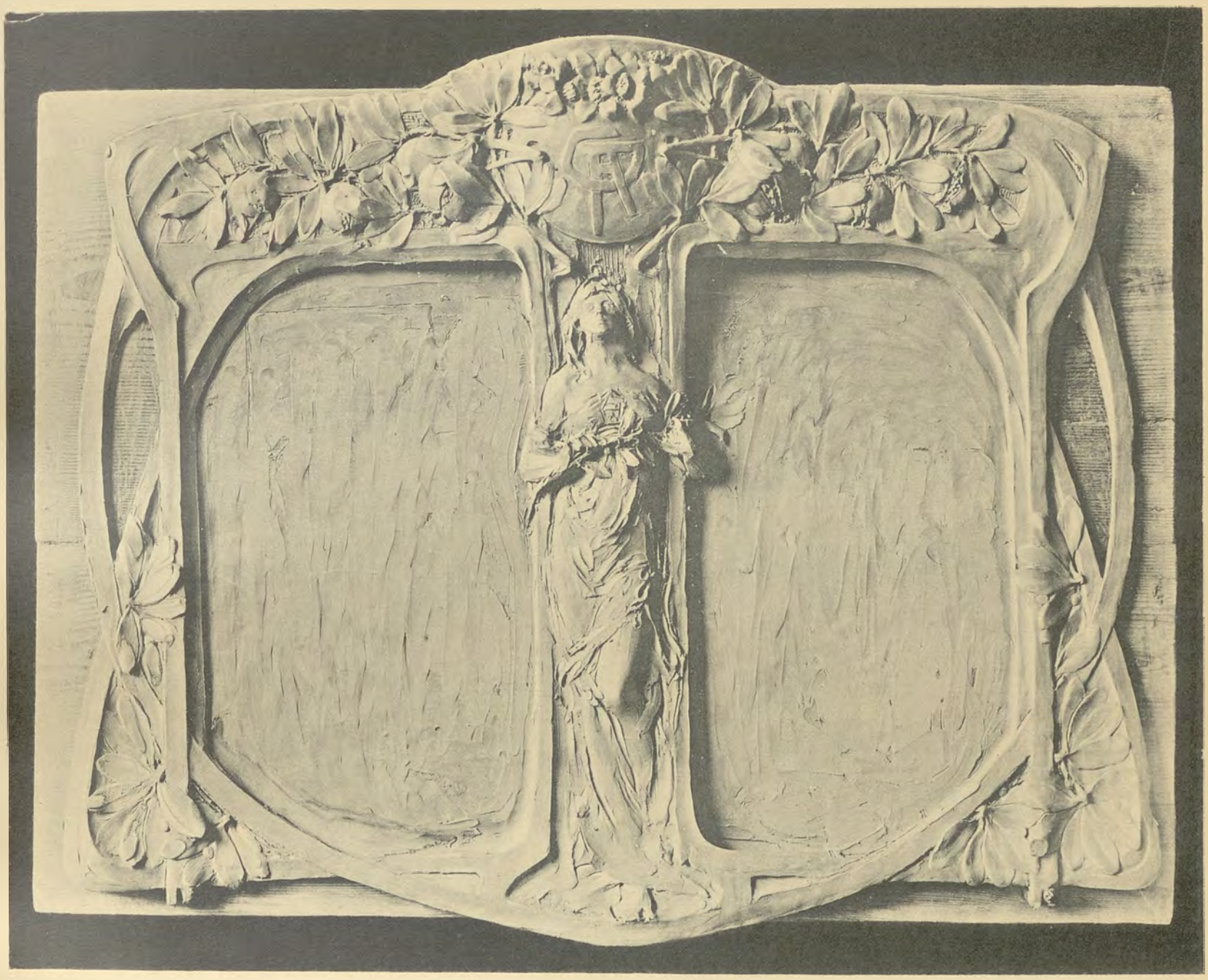
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

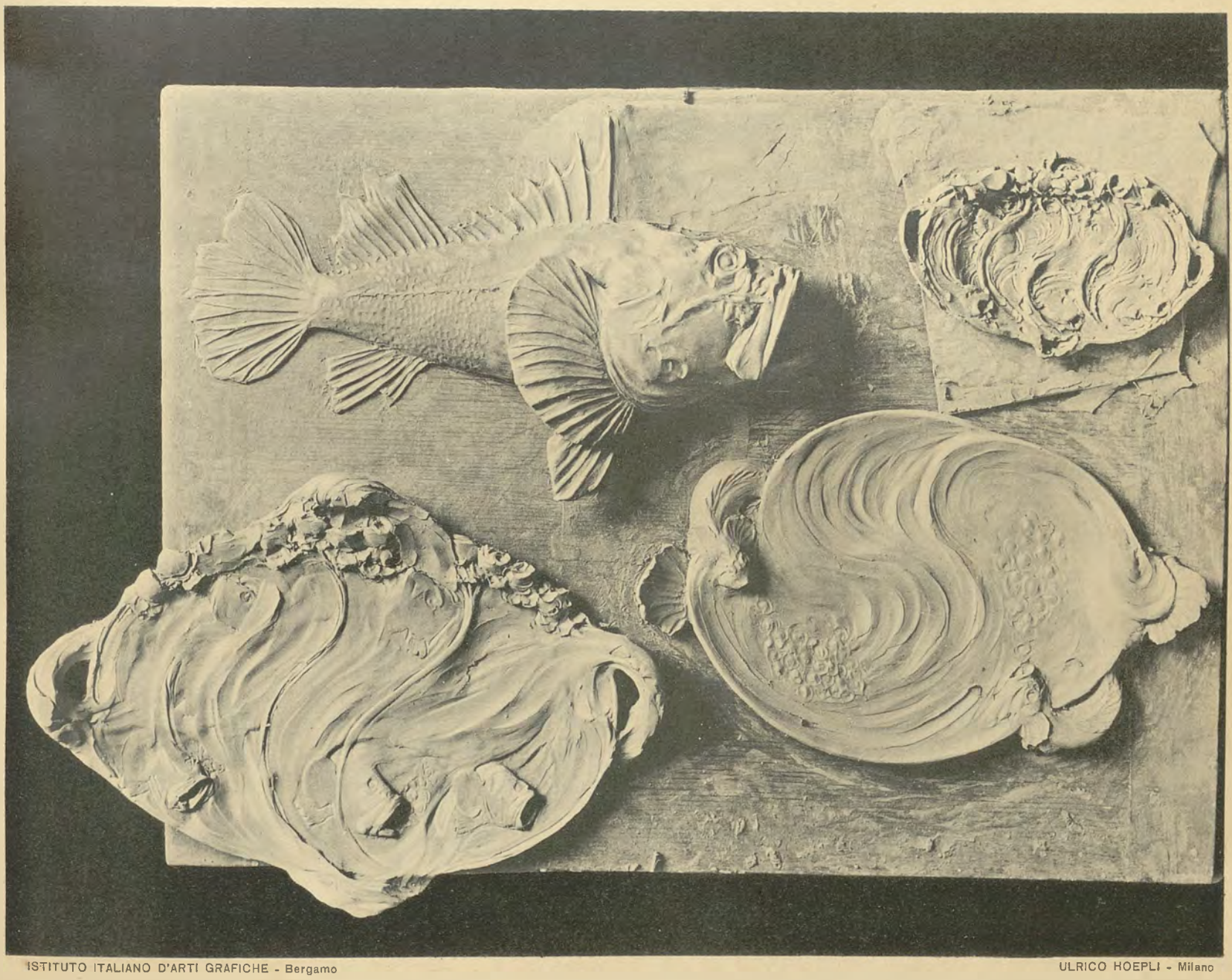
ULRICO HOEPLI - Milano

FIGURE IN NICCHIE MODELLATE DAI DELLA ROBBIA NELLA LOGGIA DELL'OSPEDALE DEL CEPPO A PISTOIA: LA PRUDENZA, LA CARITÀ, LA SPERANZA.

(Fot. Alinari — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

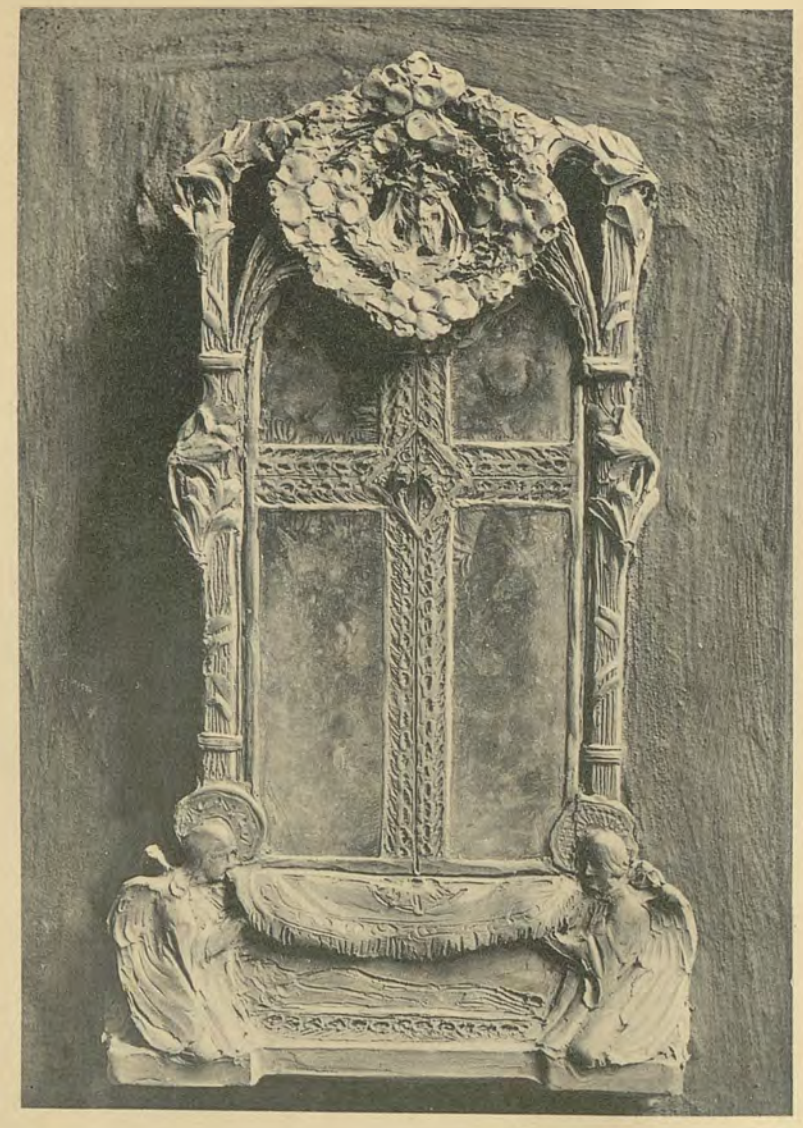


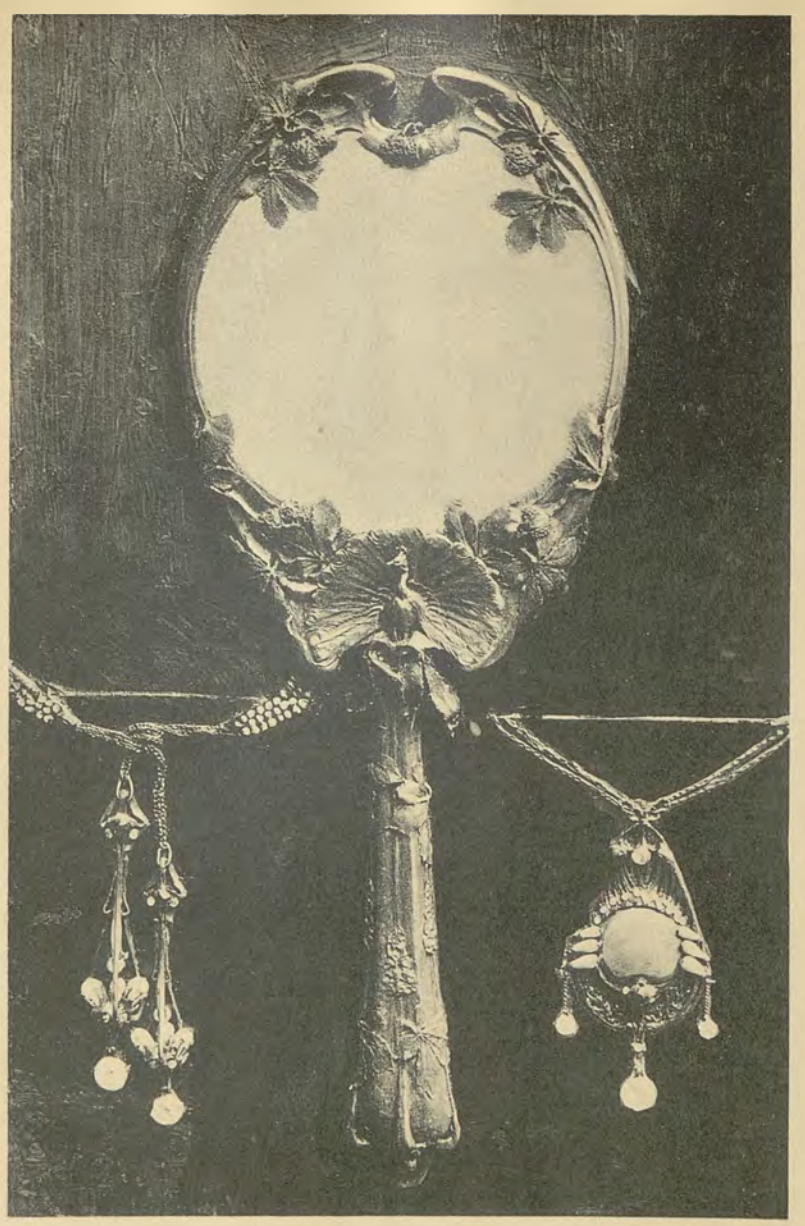


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

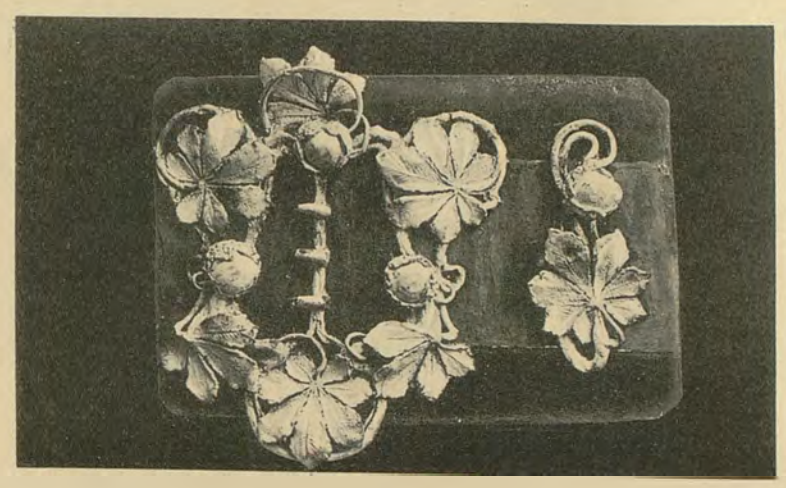
ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE TENUTA IN ROMA NEL NOVEMBRE E NEL DICEMBRE 1907. — SCUOLA SPECIALE PER GLI OREFICI A MILANO. — STUDII DI COMPOSIZIONE IN PLASTICA.

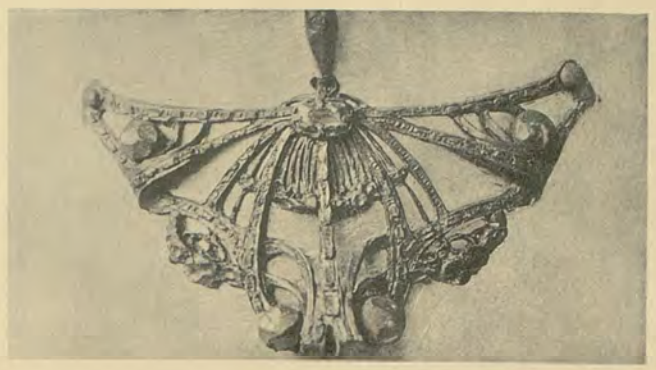
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO













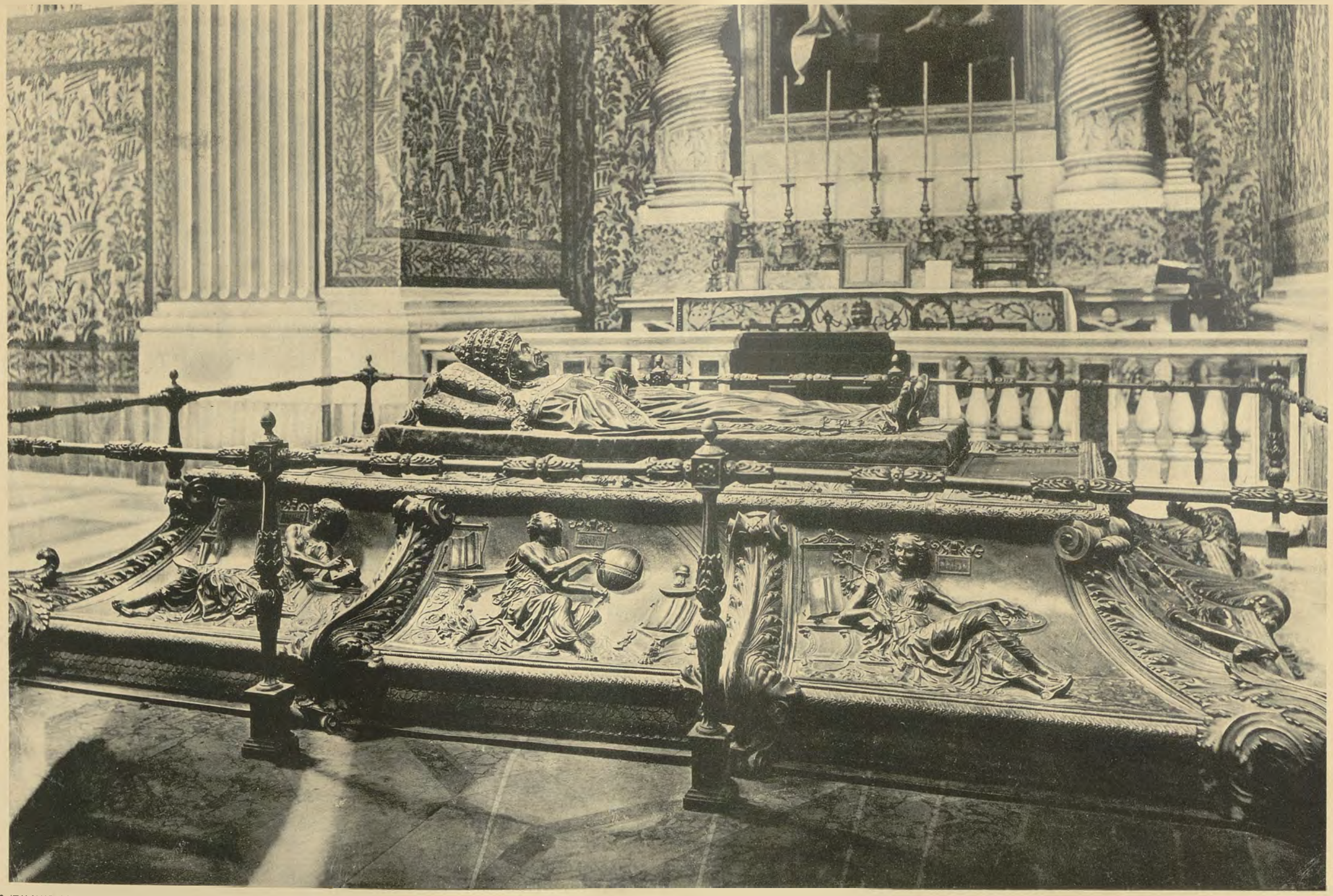
POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE TENUTE IN ROMA NEL NOVEMBRE E NEL DICEMBRE 1907.

SCUOLA SPECIALE PER GLI OREFICI A MILANO. — STUDII DI COMPOSIZIONE IN PLASTICA.

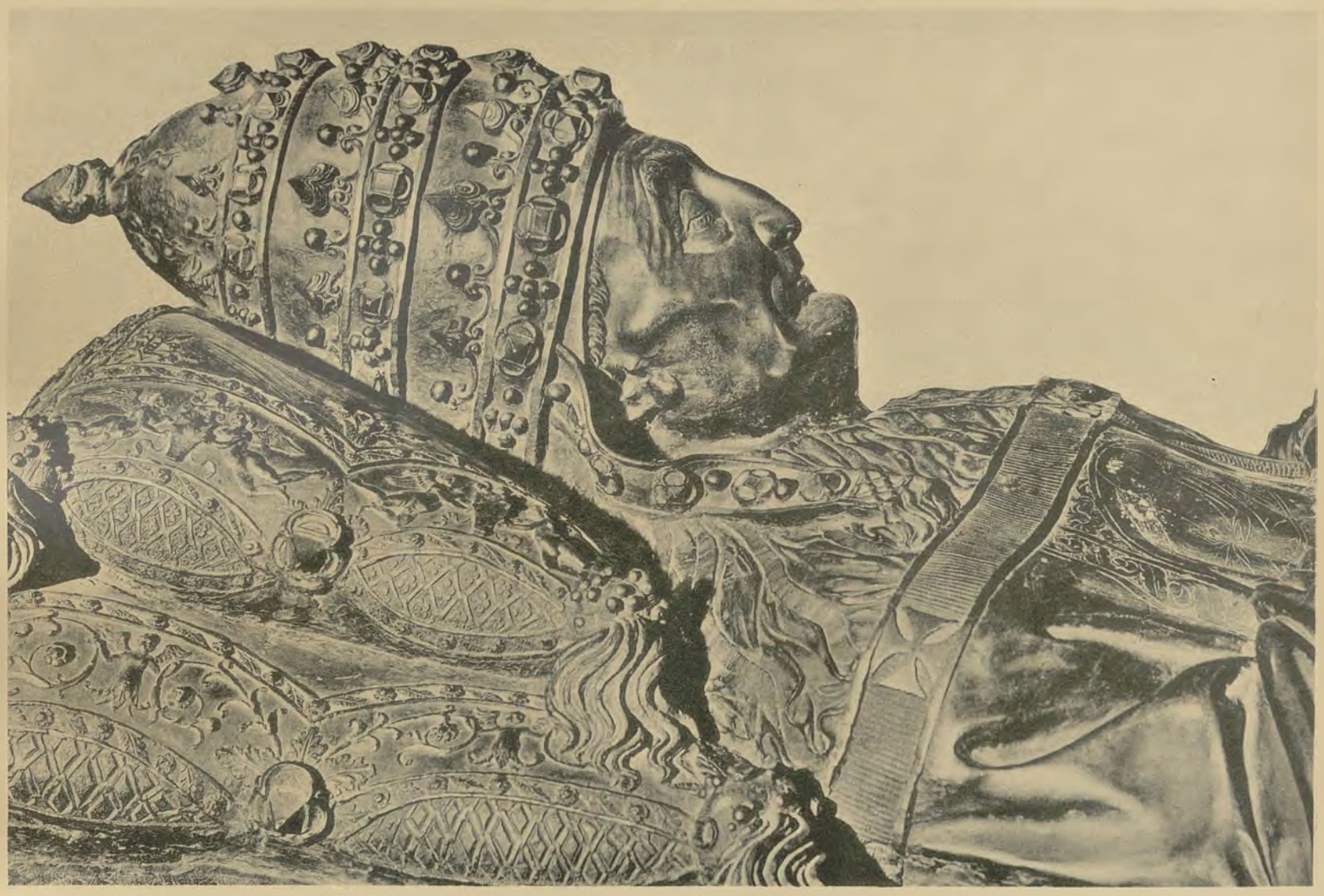


POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

MONUMENTO A SISTO IV DI ANTONIO DEL POLLAIOLO IN S. PIETRO A ROMA.

(Fot. Alinari — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).



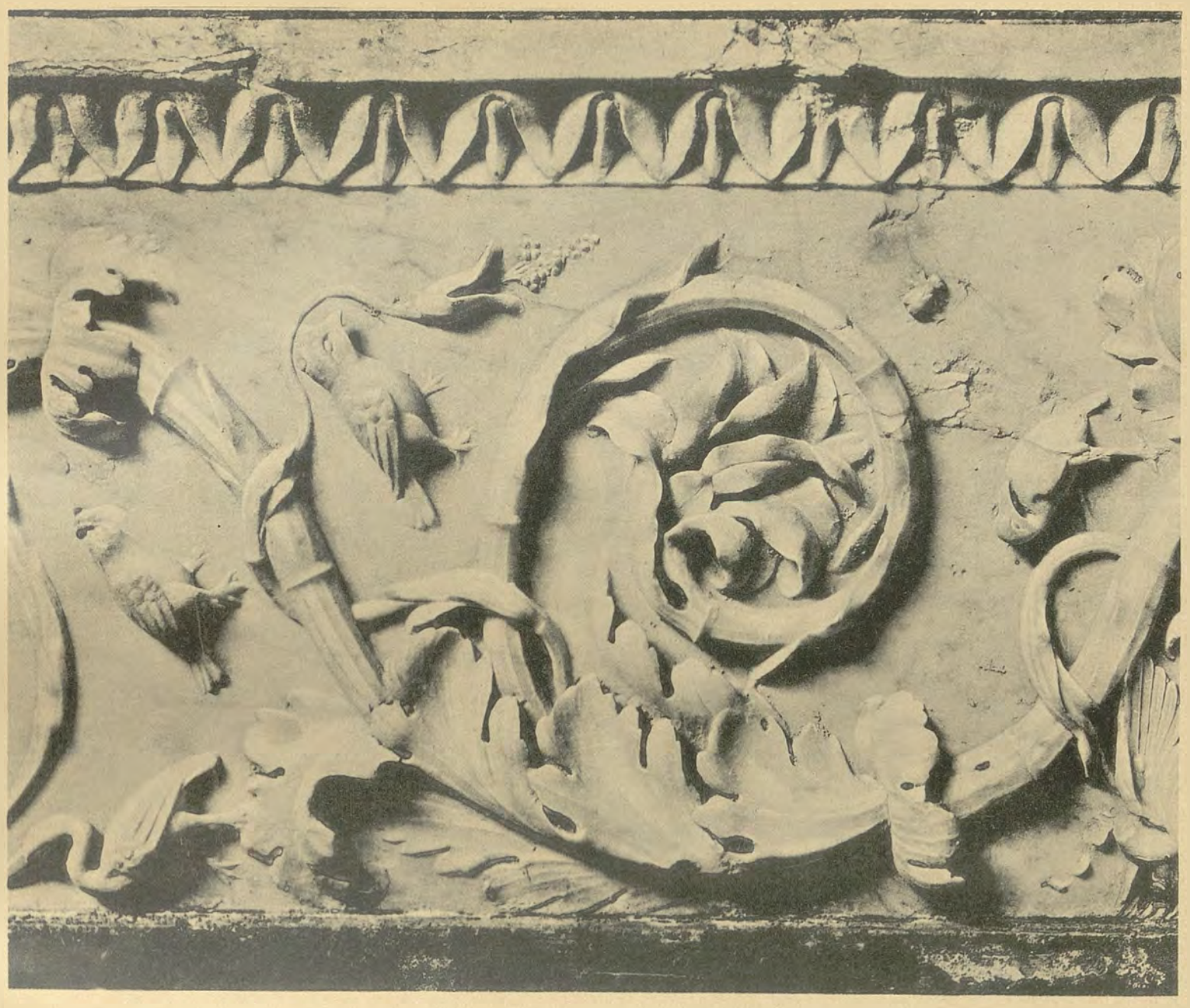


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PARTICOLARI NEL MONUMENTO A SISTO IV DI ANTONIO DEL POLLAIOLO IN S. PIETRO A ROMA.

(Fot. Alinari – ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

FREGI ROMANI NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. Sommer — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

MONETE GRECHE NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fot. Sommer — ELIOT. IST. ITAL. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

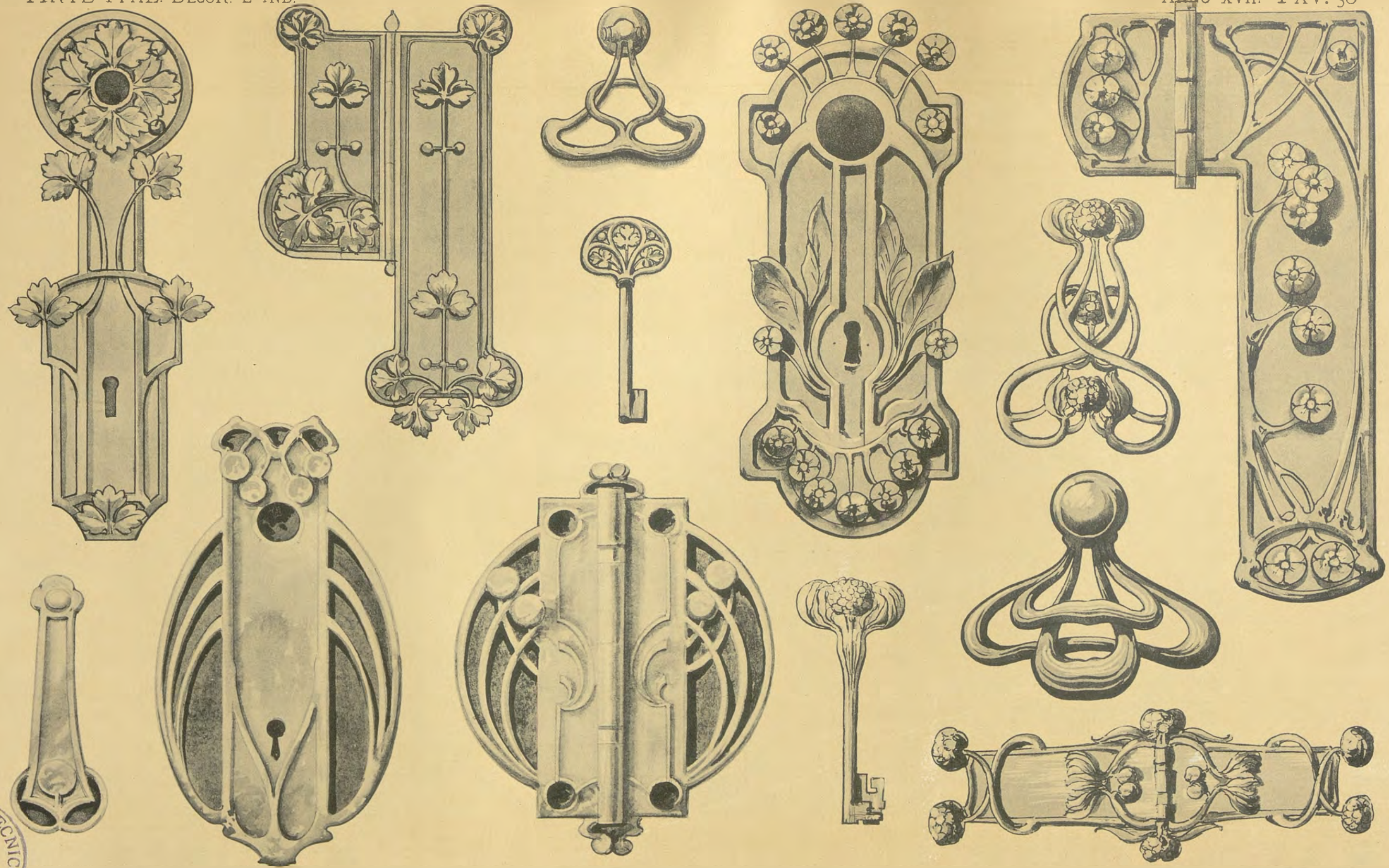


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

GIOIELLI DEI SECOLI XVII E XVIII NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



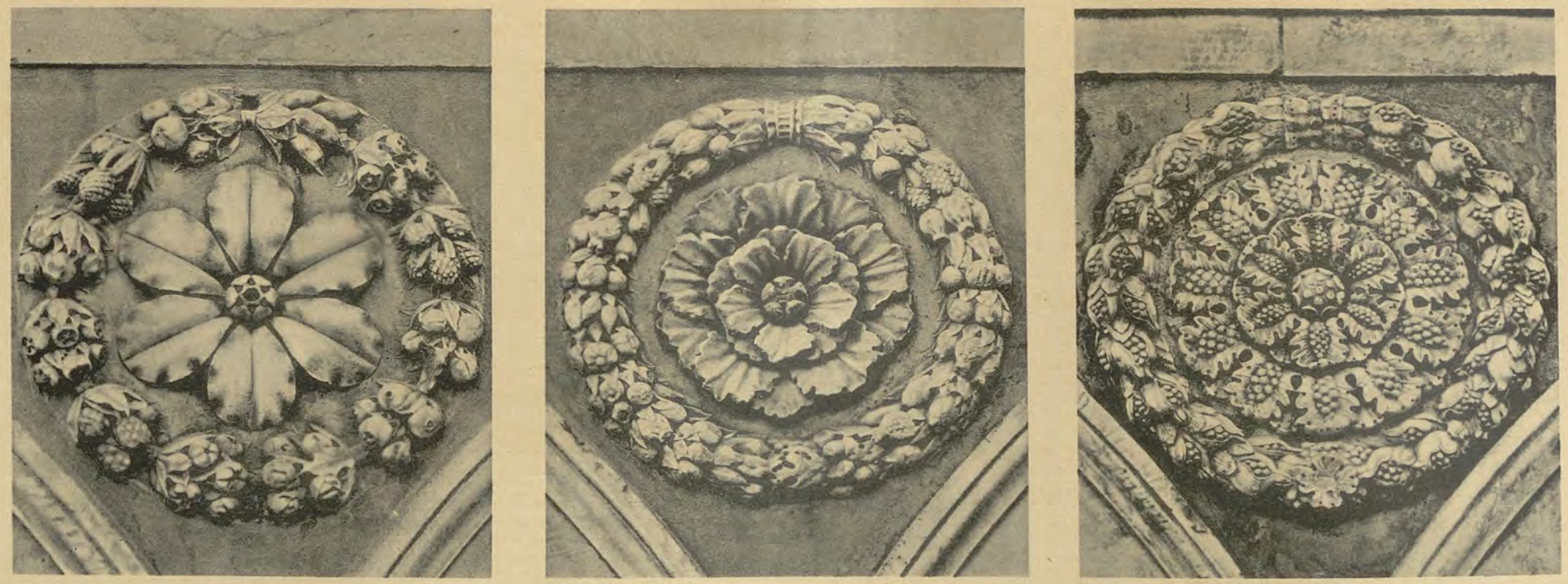


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ESPOSIZIONE DELLE SCUOLE D'ARTE APPLICATA ALLE INDUSTRIE TENUTA IN ROMA NEL 1907.
SCUOLA DI BERGAMO. — DISEGNI DI ALUNNI PER LAVORI DA MAGNANO.



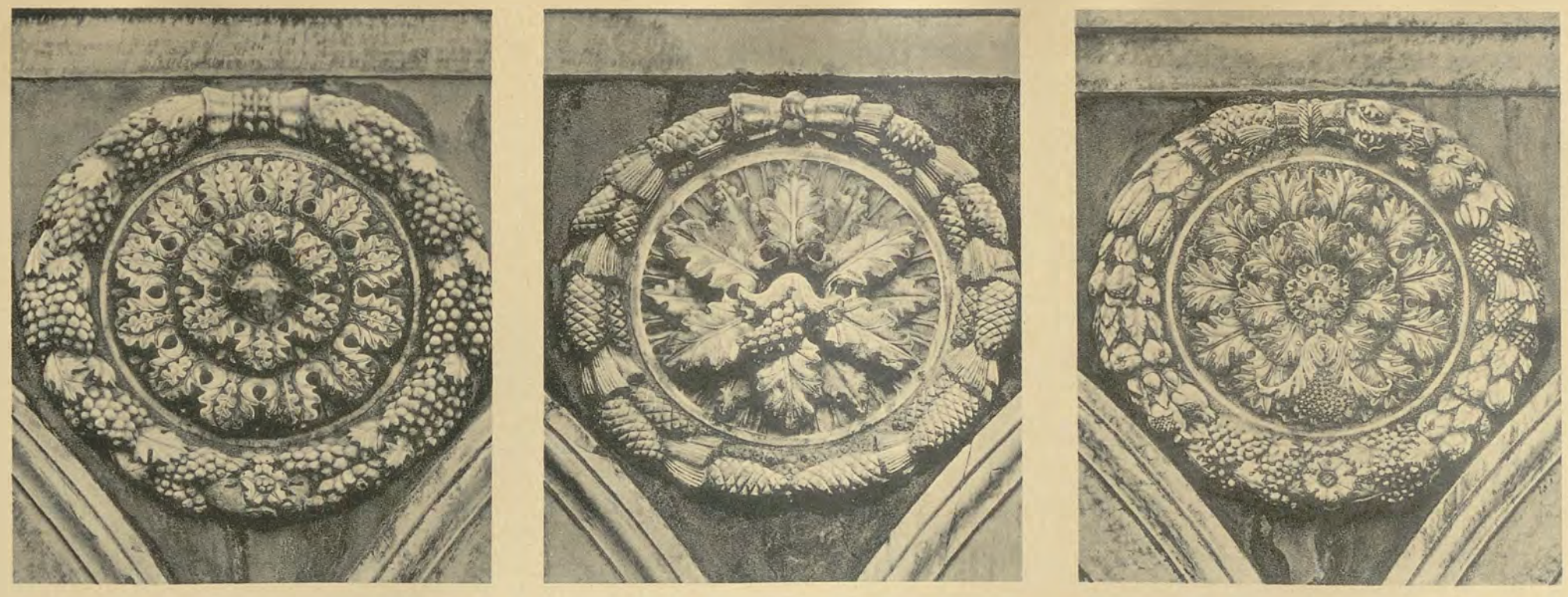
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ROSONI FRA GLI ARCHI DEL PORTICO TERRENO NEL CORTILE DEL PALAZZO ARCIVESCOVILE DI PISA. — SEC. XVI.

(Fot. Alinari — ELIOT. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

ROSONI FRA GLI ARCHI DEL PORTICO TERRENO NEL CORTILE DEL PALAZZO ARCIVESCOVILE DI PISA. — SEC. XVI.

(Fot. Alinari — ELIOT. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



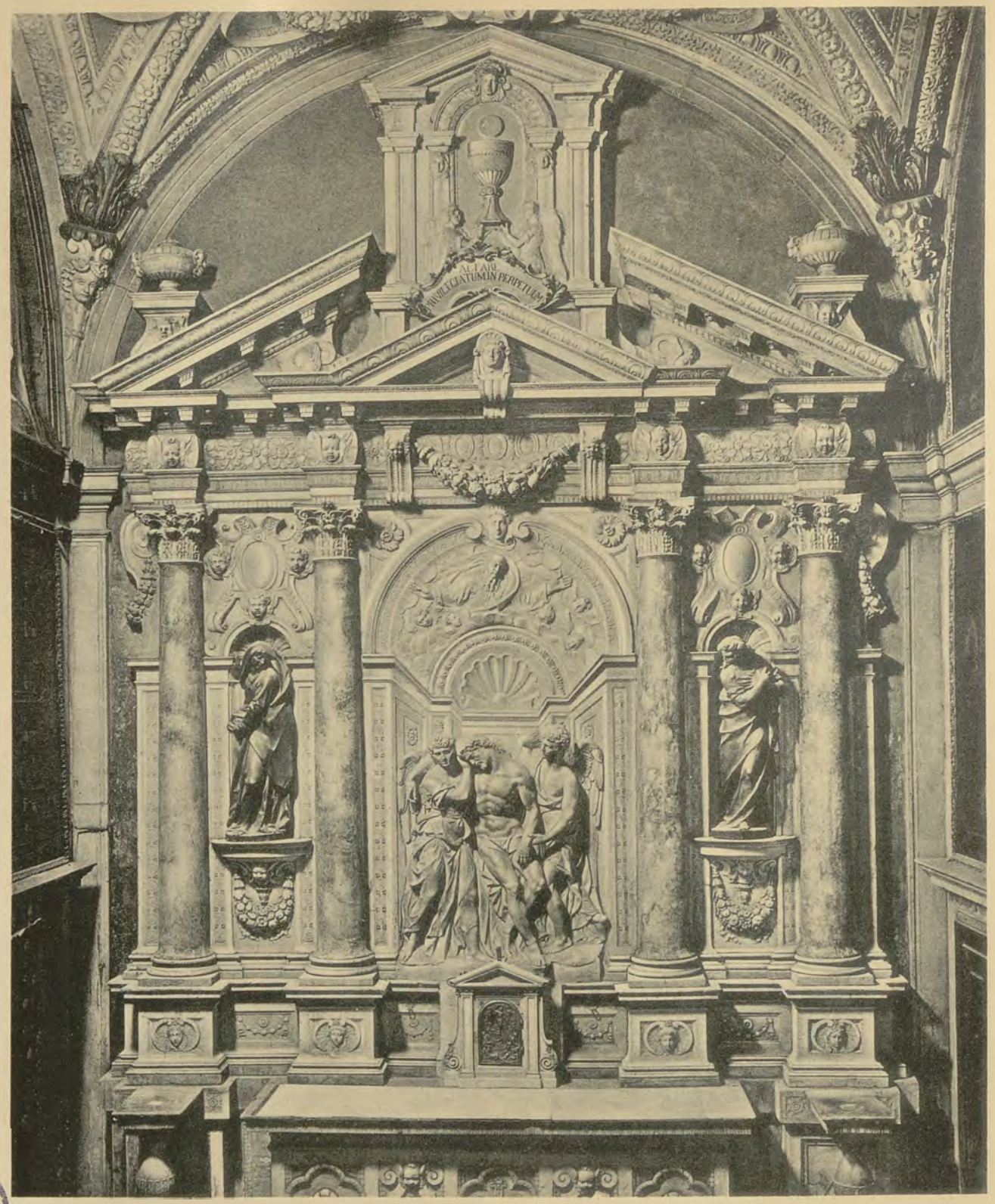


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALIOTTI RICAMATI, NEL MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO A SIENA. — SEC. XVI-XVII.

(Fot. Alinari — ELIOT. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

ALTARE NELLA CHIESA DI S. GIULIANO A VENEZIA: ARCHITETTO G. A. RUSCONI, SCULTORE G. CAMPAGNA.

(Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

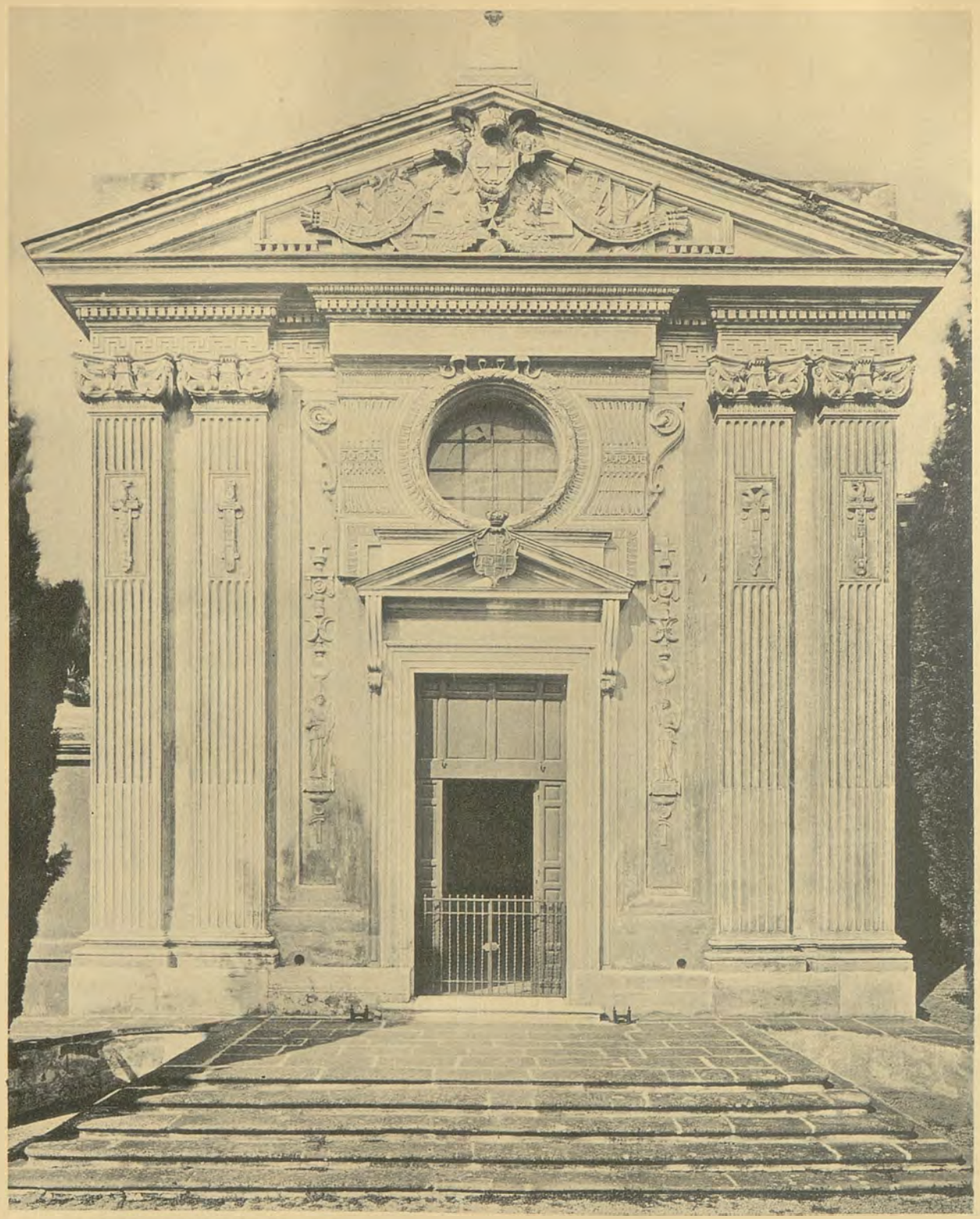


ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

CHIESETTA DEL PRIORATO DI MALTA SULL'AVENTINO A ROMA. — G. B. PIRANESI, ANNO 1765. — STATUA DI LUI E TROFEO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

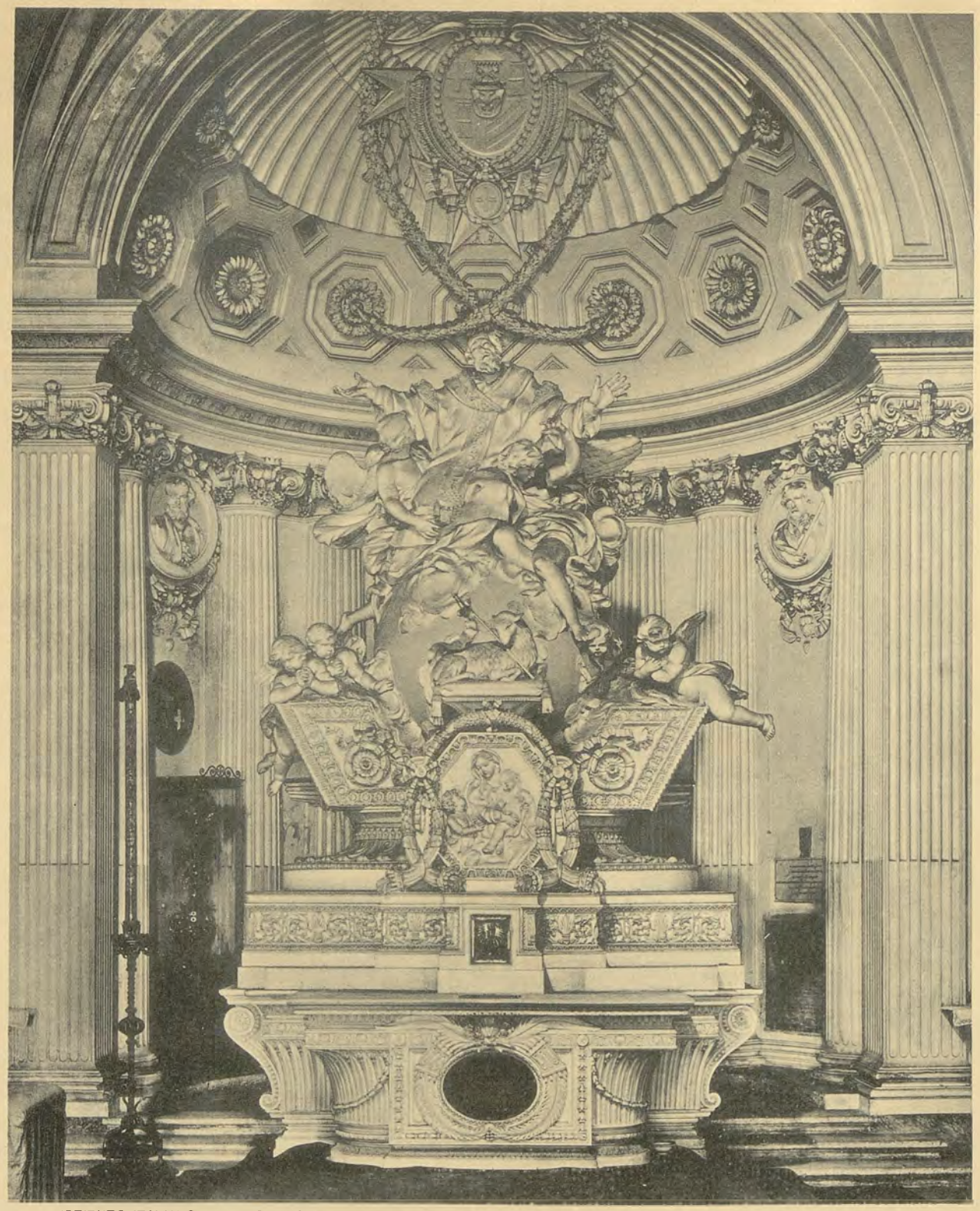


ULRICO HOEPLI - Milano

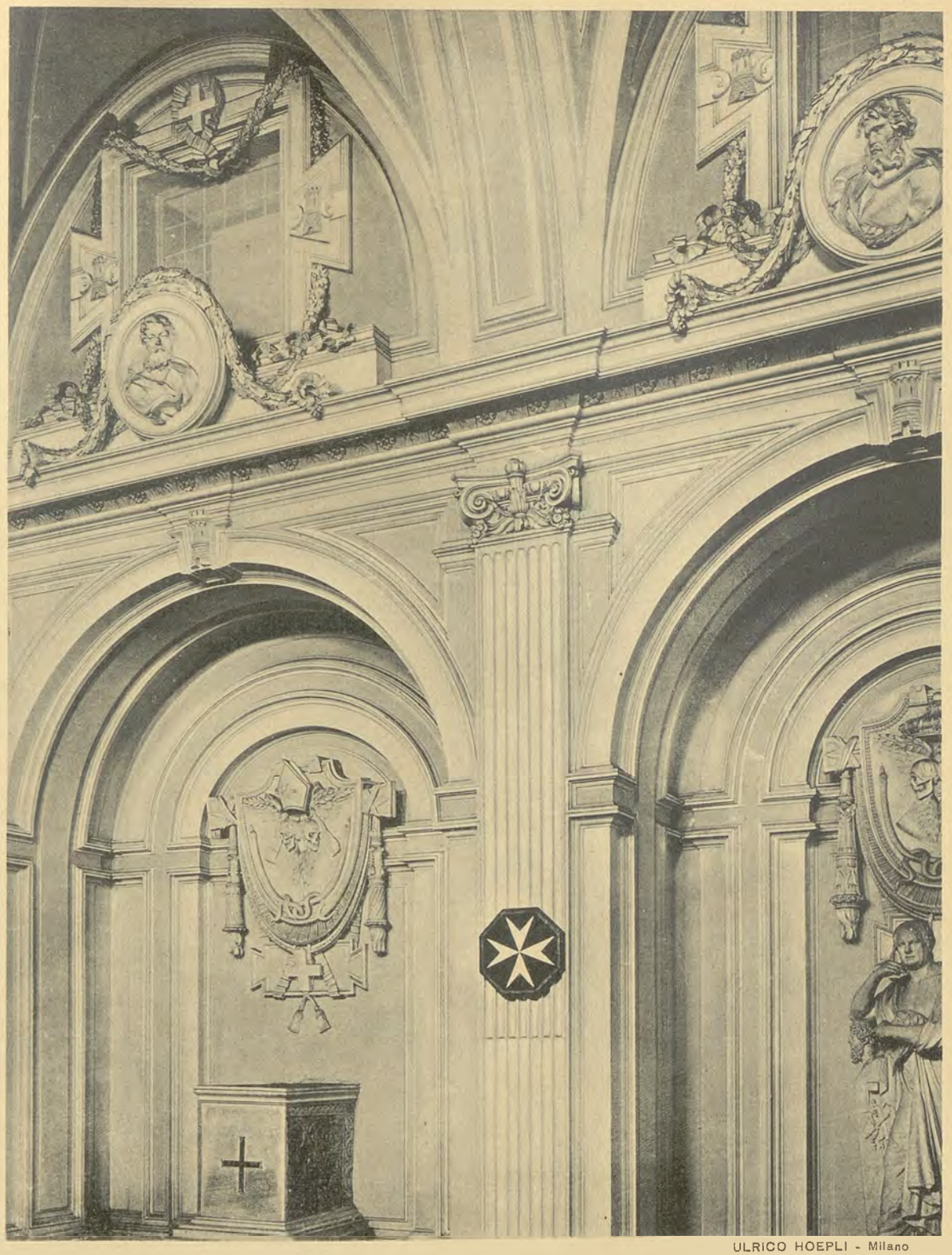
CHIESETTA DEL PRIORATO DI MALTA SULL'AVENTINO A ROMA. — G. B. PIRANESI, ANNO 1765. — INSIEME E DETTAGLIO DELLA FACCIATA.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

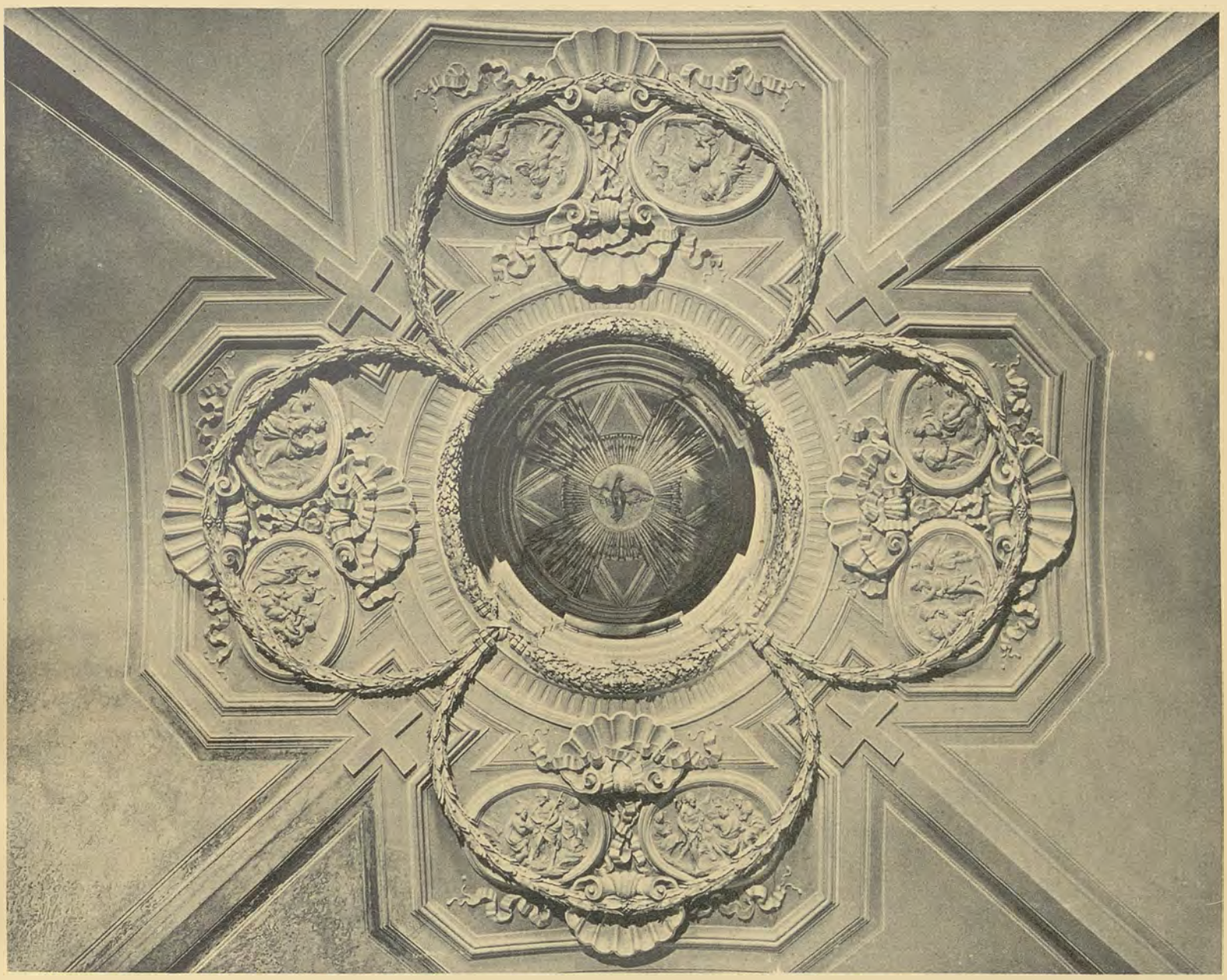


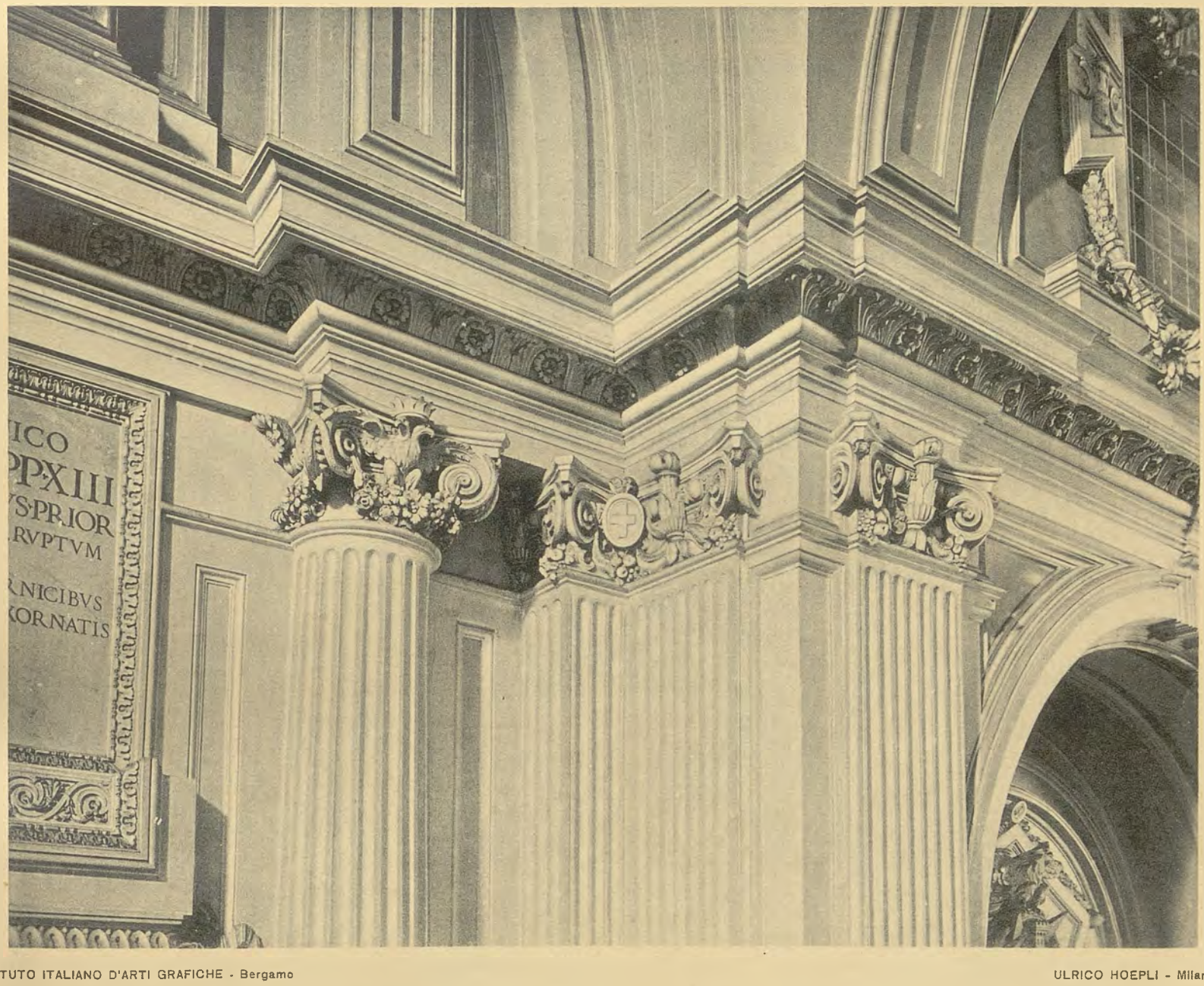
ULRICO HOEPLI - Milano

CHIESETTA DEL PRIORATO DI MALTA SULL'AVENTINO A ROMA. — G. B. PIRANESI, ANNO 1765. — ALTAR MAGGIORE E CAPPELLE.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo
ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA

CHIESETTA DEL PRIORATO DI MALTA SULL'AVENTINO A ROMA. — G. B. PIRANESI, ANNO 1765.

VOLTA DEL PRESBITERIO; ANGOLO TRA IL PRESBITERIO E LA NAVE.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITAL. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

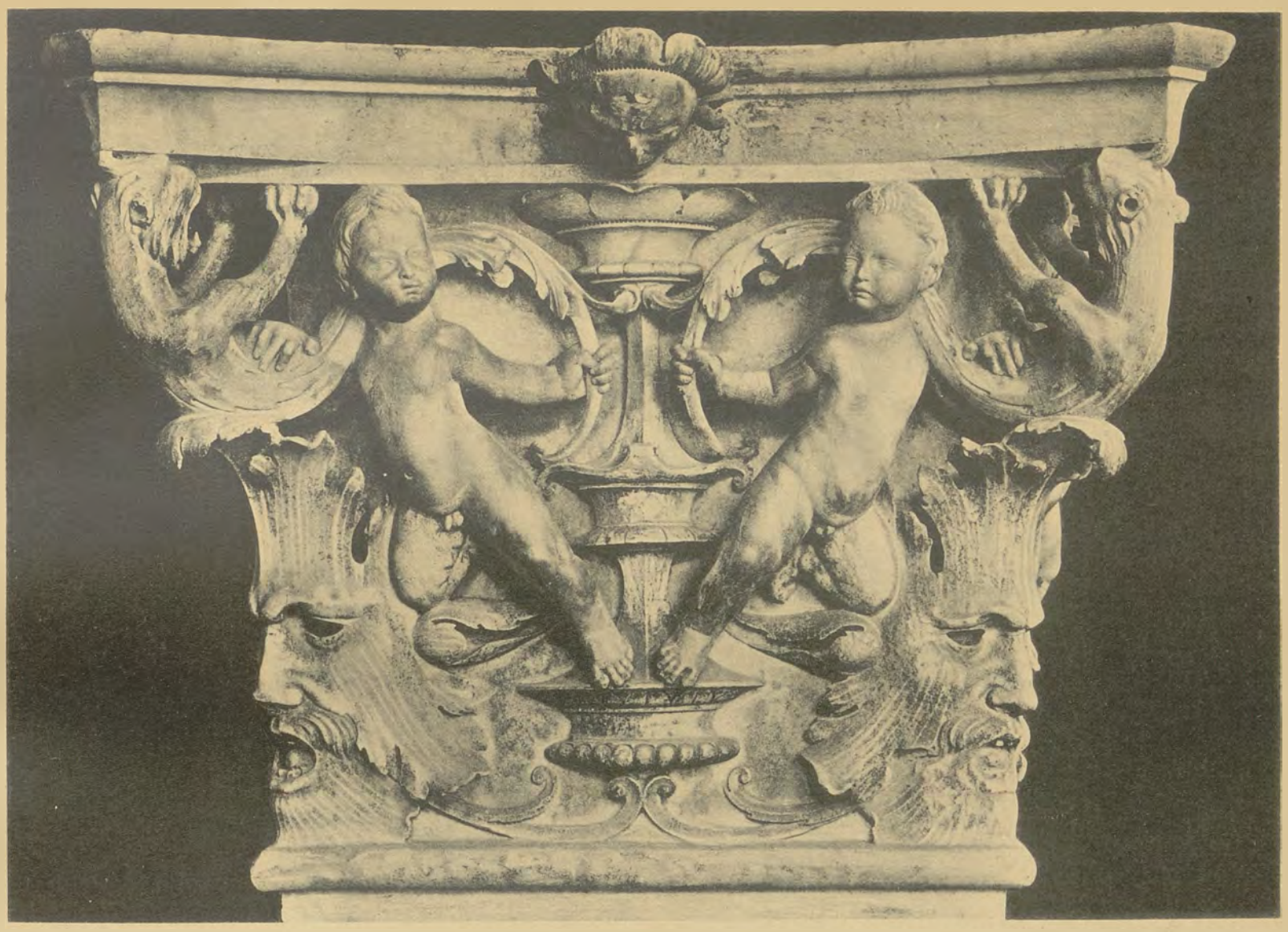


ULRICO HOEPLI - Milano

1. PARTE DELLA PALA D'ARGENTO NELLA CHIESA DI S. SALVATORE A VENEZIA: LAVORO VENEZIANO PRINCIPIATO NEL 1290.
2. FERRO DA GONDOLA DEL SEC. XVIII NEL MUSEO CIVICO DI VENEZIA.

Fot. Alinari — Eliot. Ist. It. d'Arti Grafiche).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





POLITECNICO BIBLIOTECA FINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

1. CAPITELLO DI VINCENZO CIVITALI (1567) NEL DUOMO DI LUCCA. — 2. CAPITELLO DI FRANCESCO DI SIMONE (1477) NEL MONUMENTO TARTAGNI ENTRO LA CHIESA DI S. DOMENICO A BOLOGNA.

(Fot. Poppi — ELIOT. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



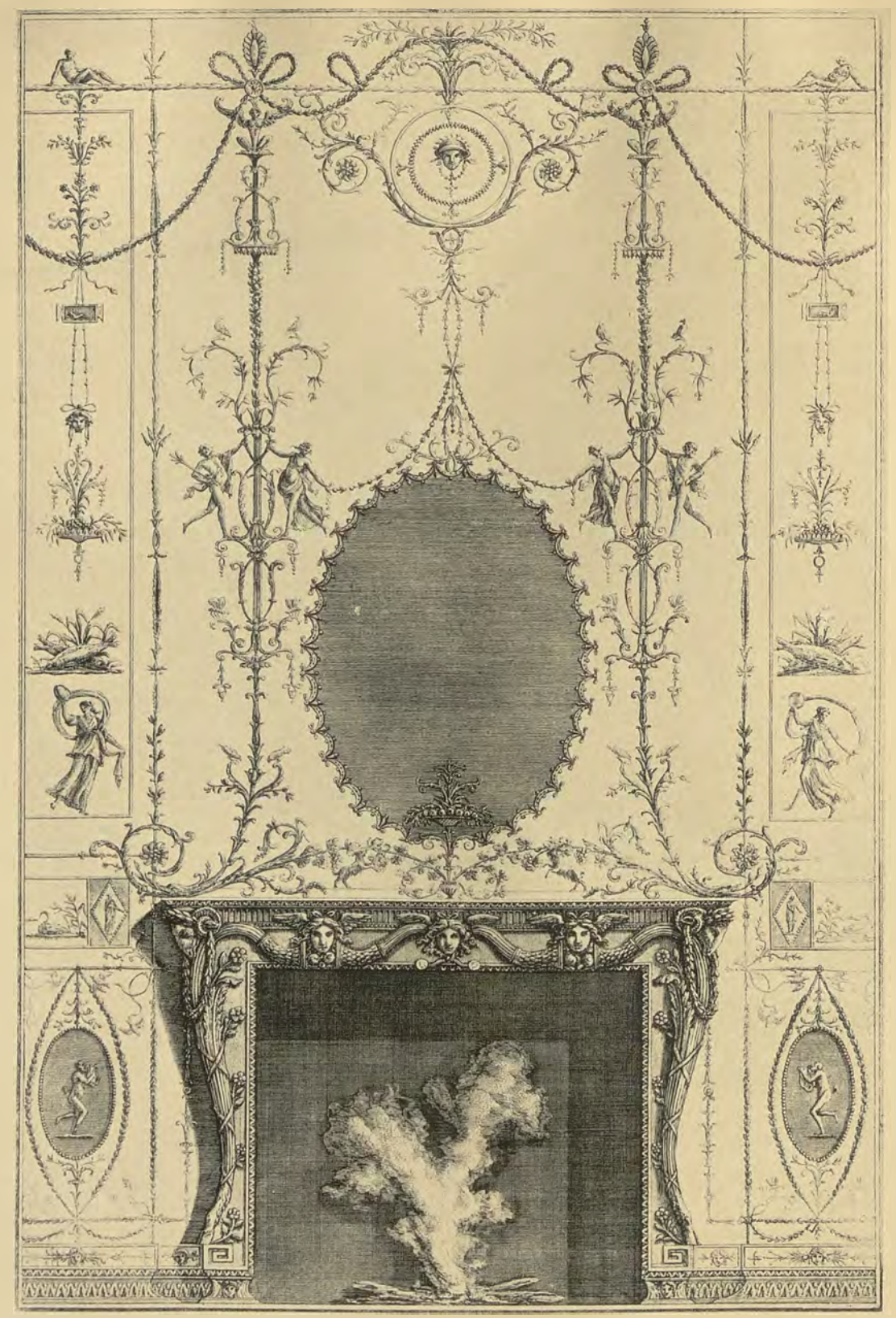
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

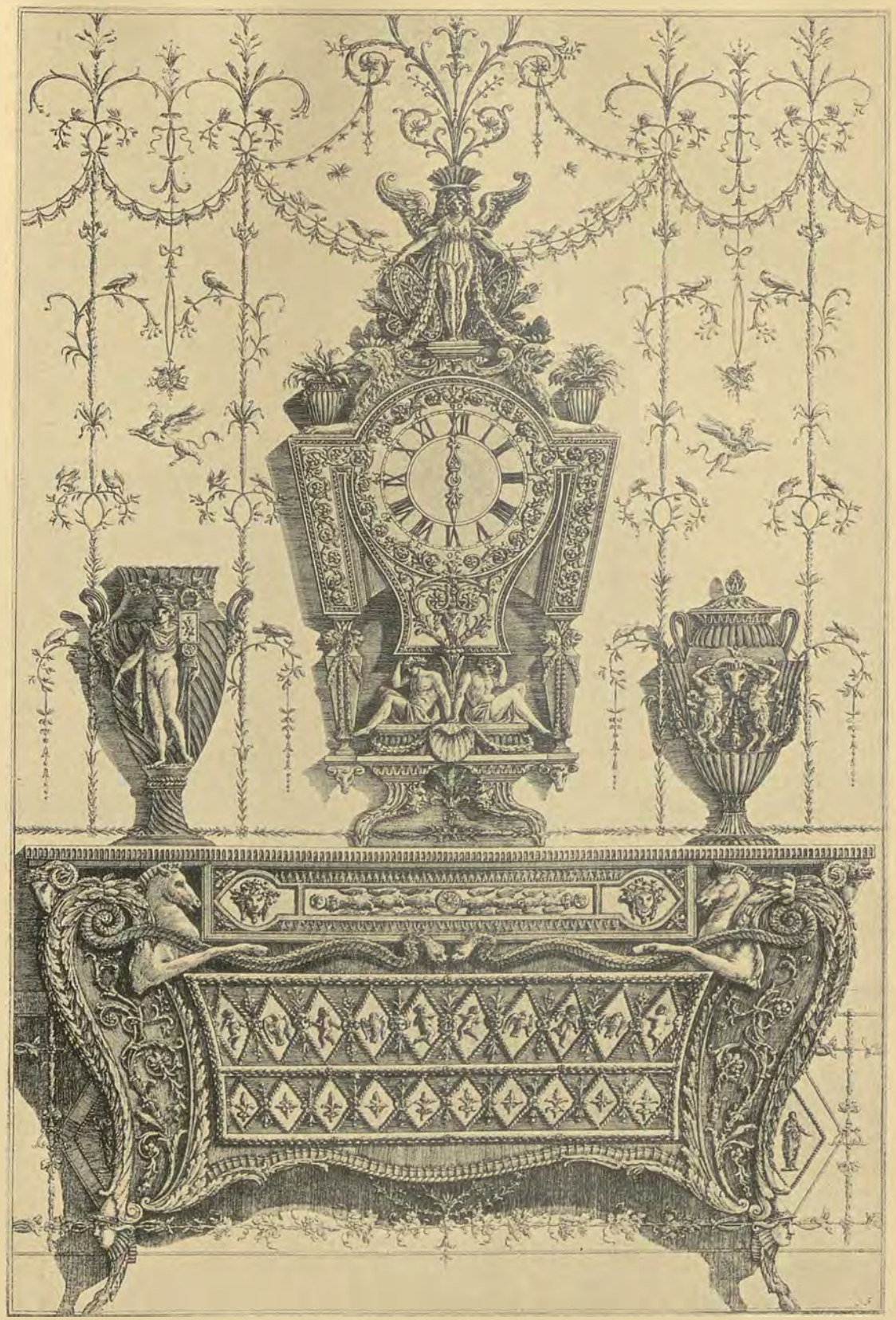
MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO.

GUANTI E BORSETTA RICAMATI; MANICO DI SCACCIAMOSCHE IN PIETRA DURA CON ORNAMENTI DI FILIGRANA. — PRINCIPIO DEL SEC. XVIII.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Stanford Library



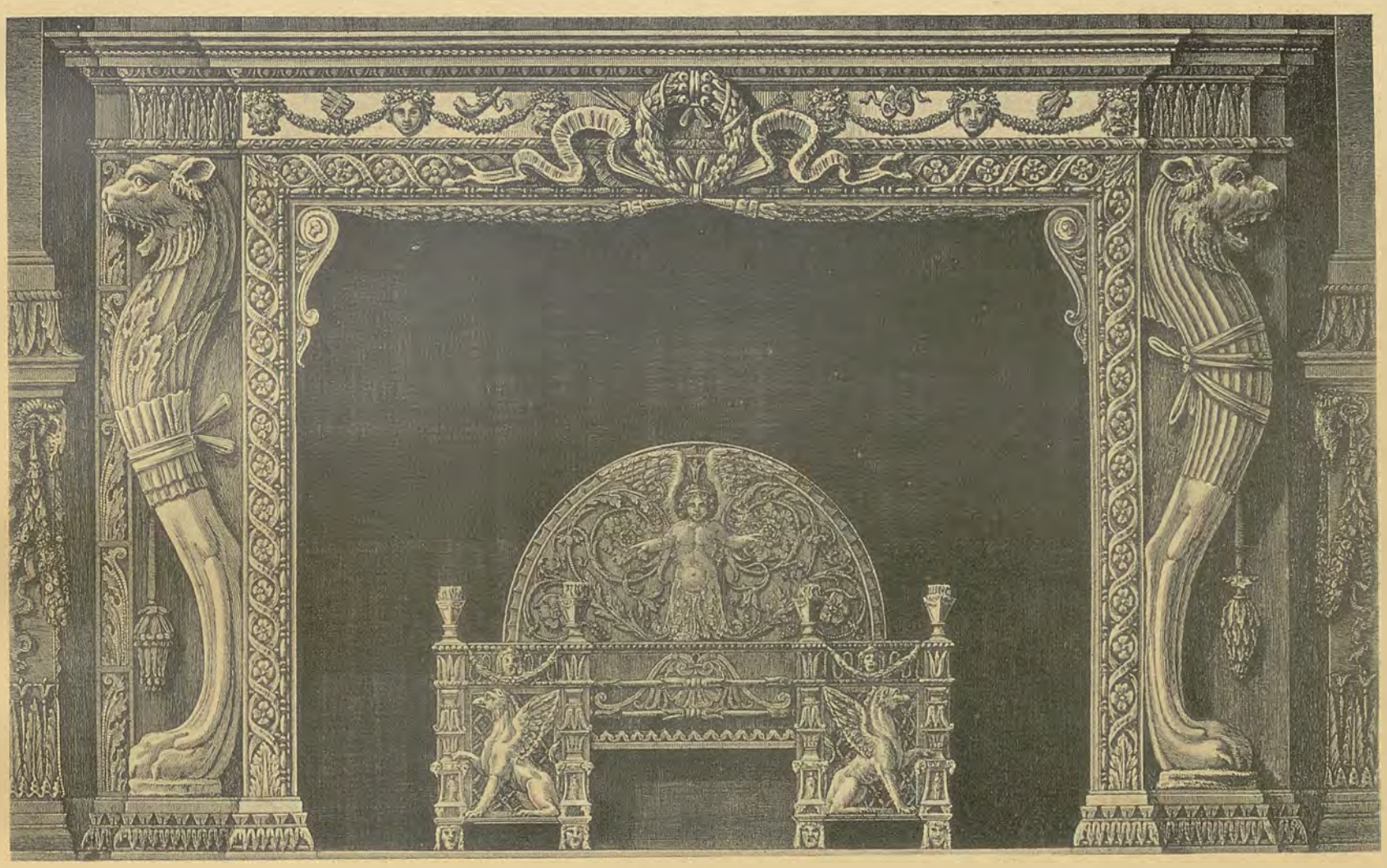


POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

CAMINETTO E MOBILE CON OROLOGIO E VASI. — COMPOSIZIONI DI G. B. PIRANESI. — PRIMA DEL 1769.

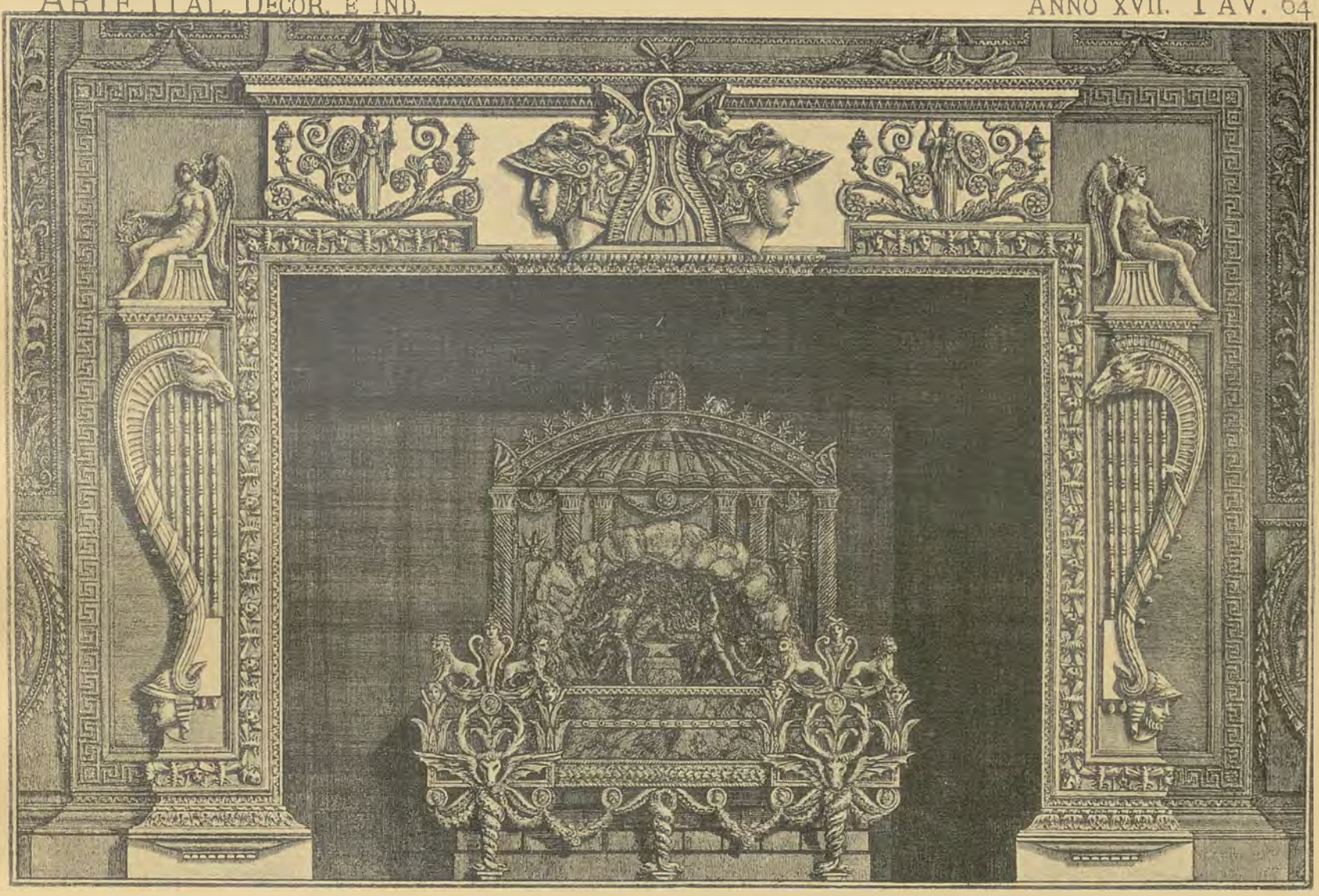


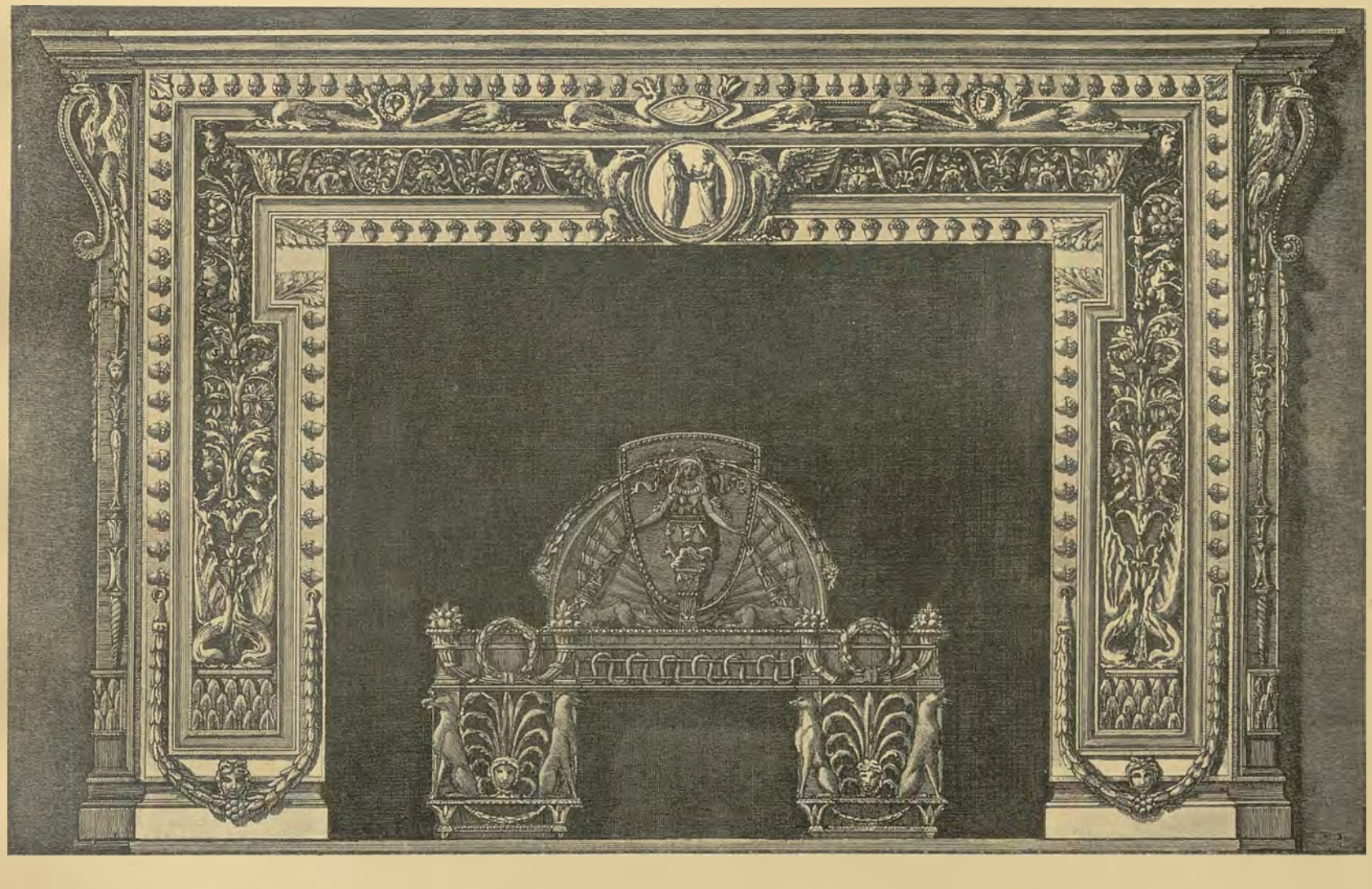


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CAMINI CON RICCHI ALARI. — COMPOSIZIONI DI G. B. PIRANESI. — PRIMA DEL 1769.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



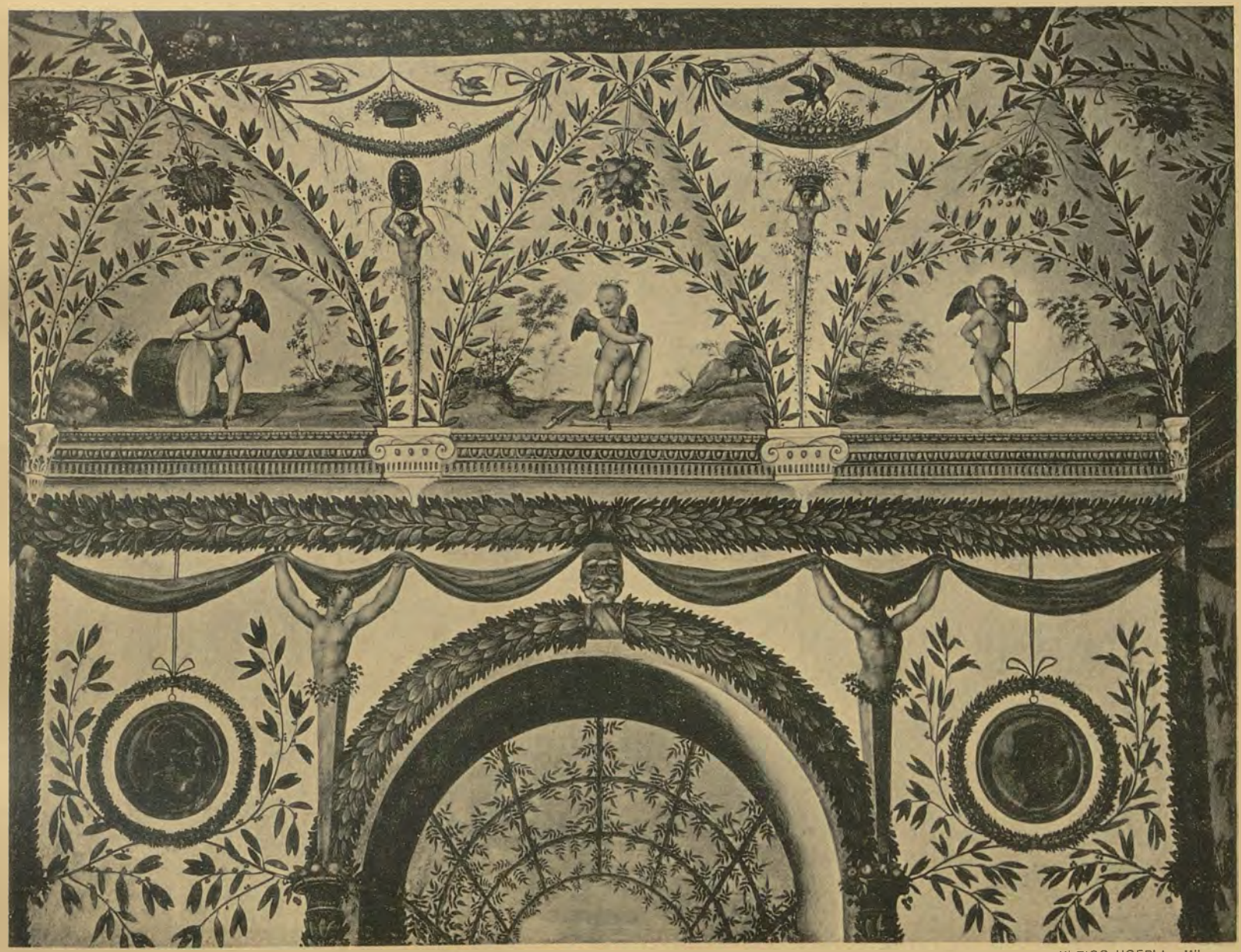


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CAMINI CON RICCHI ALARI. — COMPOSIZIONI DI G. B. PIRANESI. — PRIMA DEL 1769.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





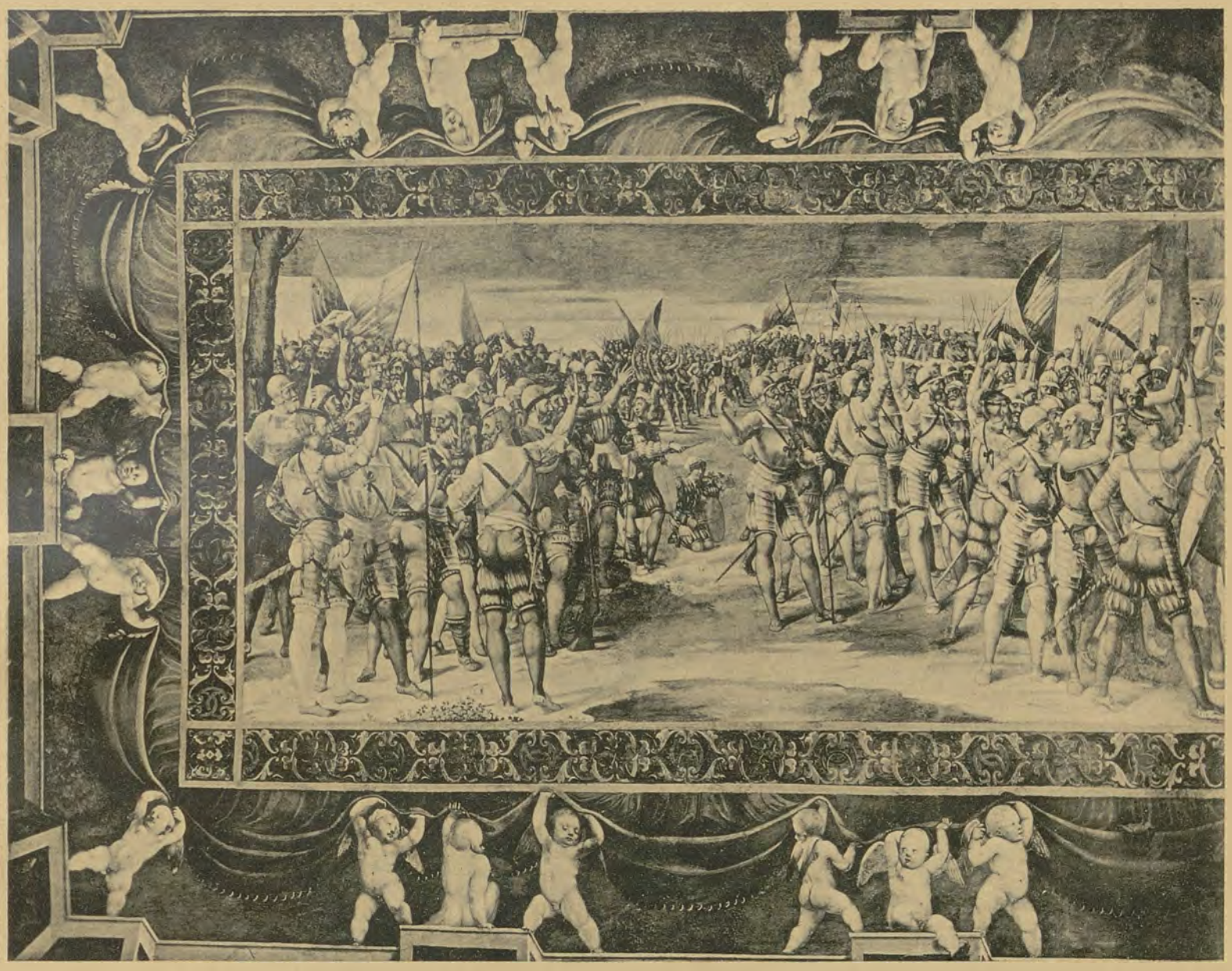
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

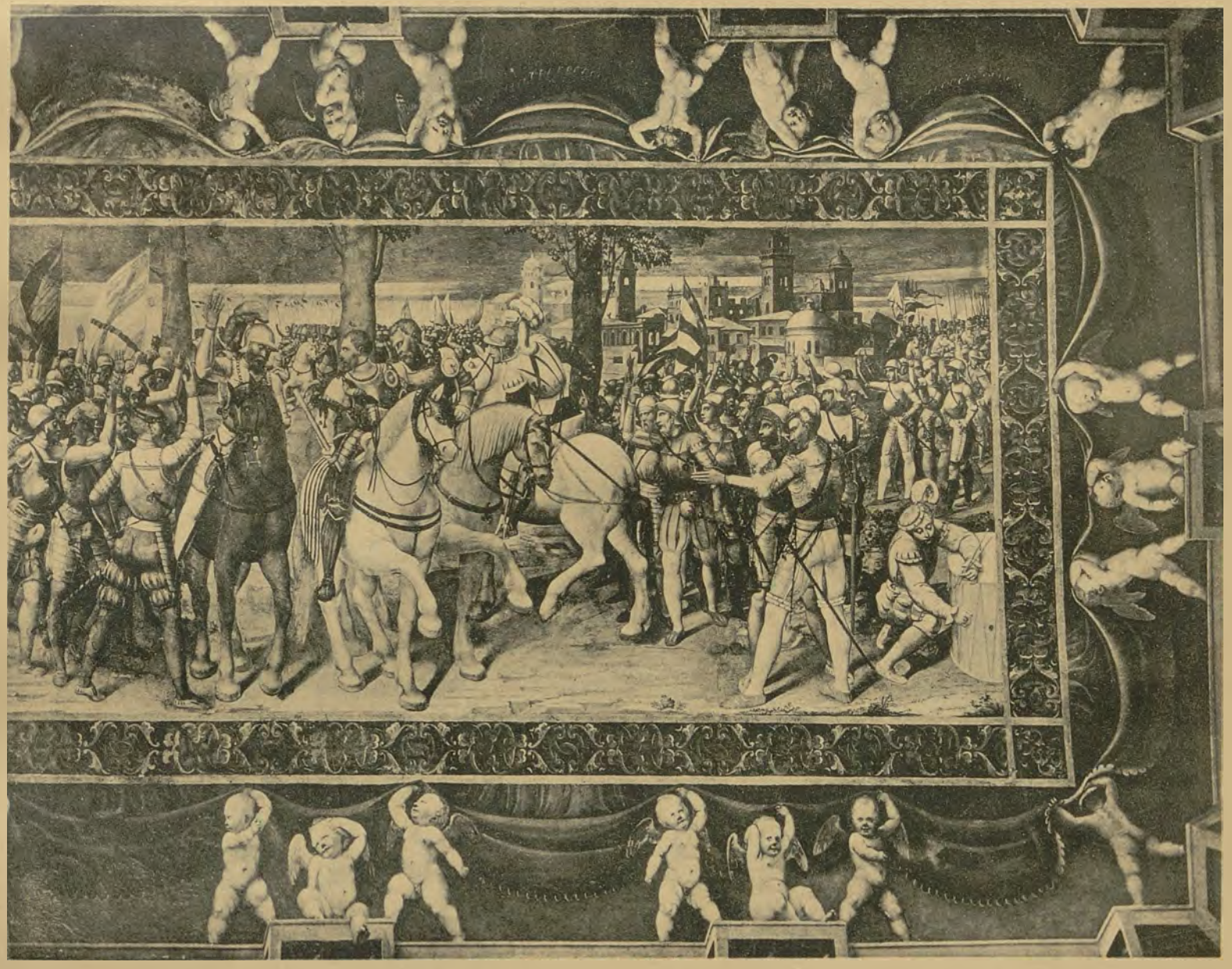
ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA COLL'INCORONAZIONE DI CARLO V IN BOLOGNA E LE ARTI LIBERALI; PARETE A LUNETTE CON DIPINTI ATTRIBUITI A PIERIN DEL VAGA NELLA VILLA DETTA IMPERIALE A PESARO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO



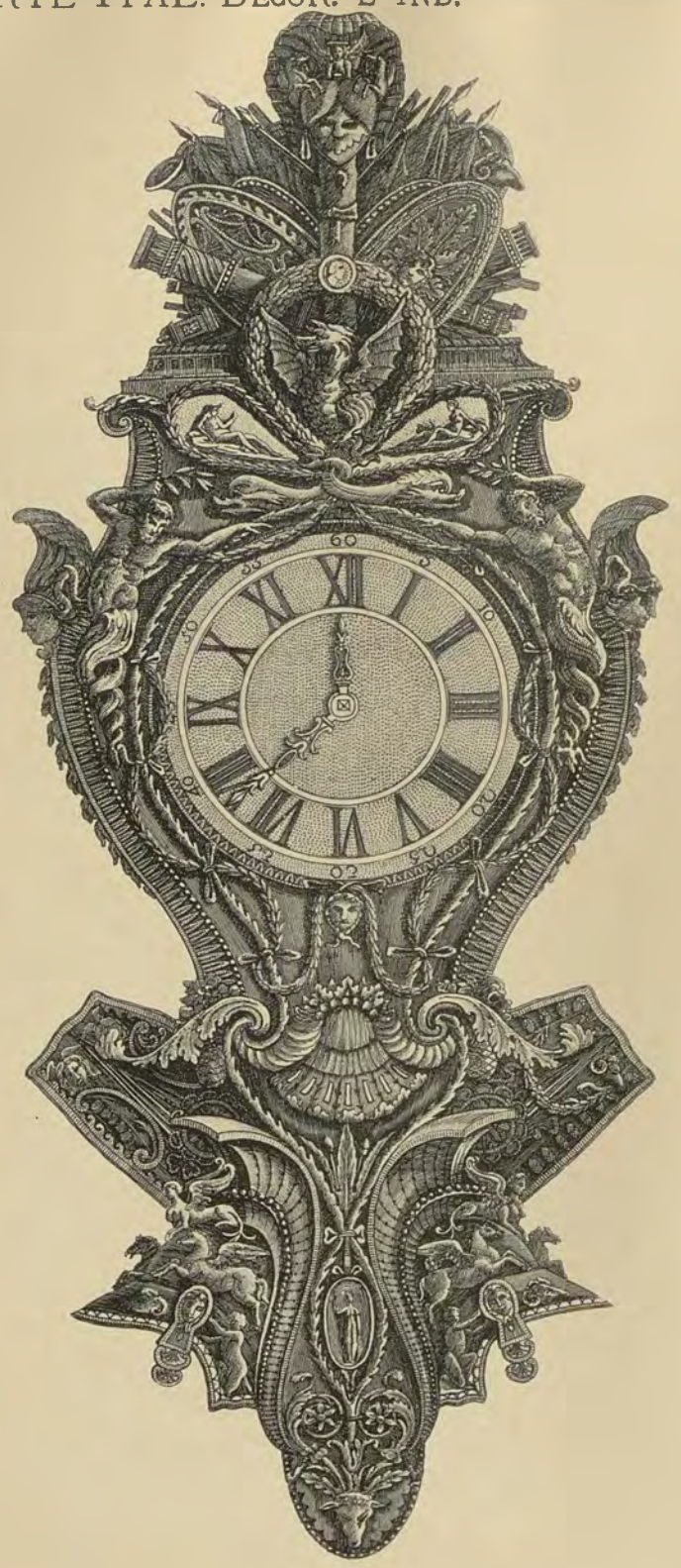


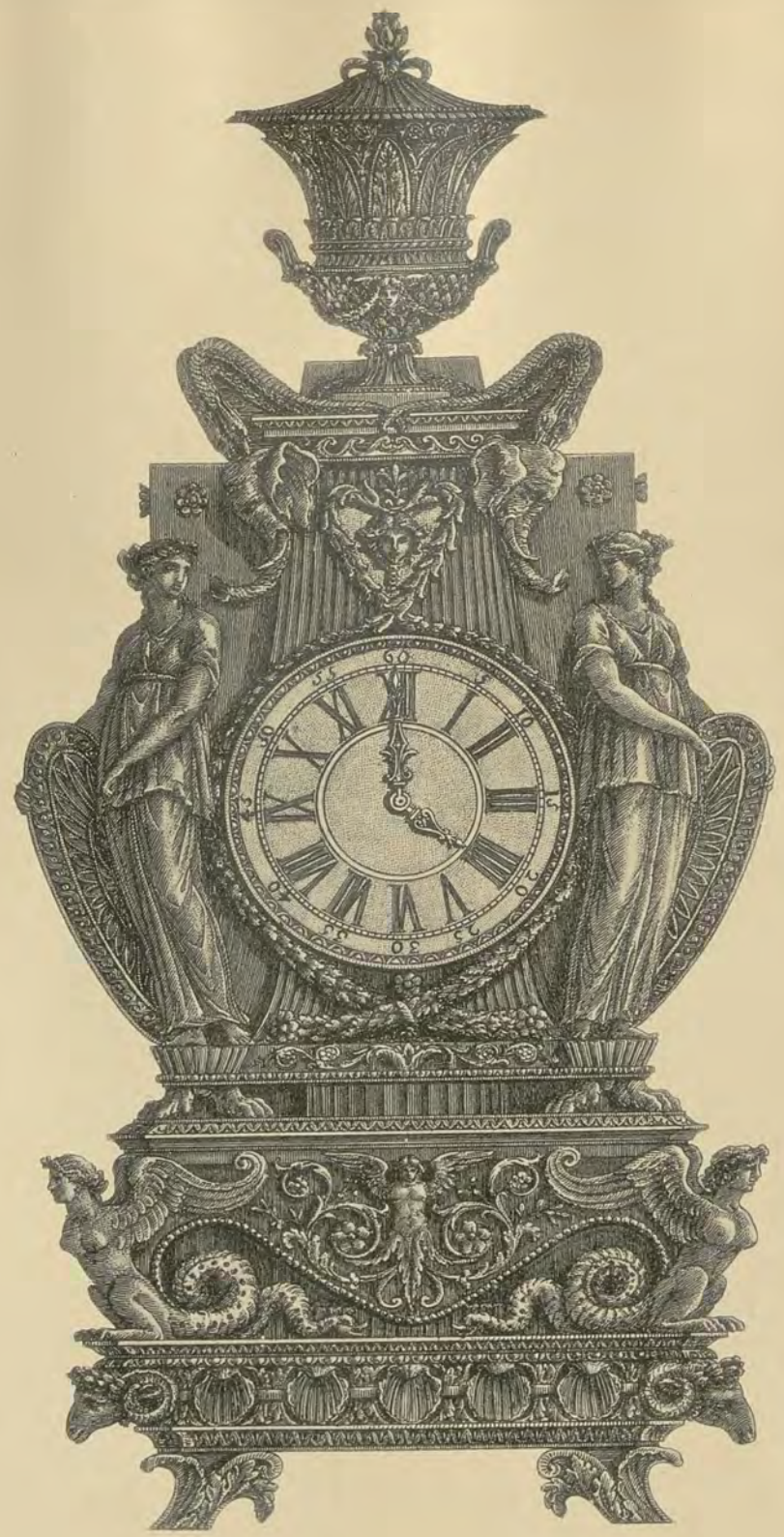
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VOLTA CON STORIA E PUTTI DIPINTI DA GIROLAMO GENGA NELLA VILLA DETTA DELL'IMPERIALE A PESARO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO







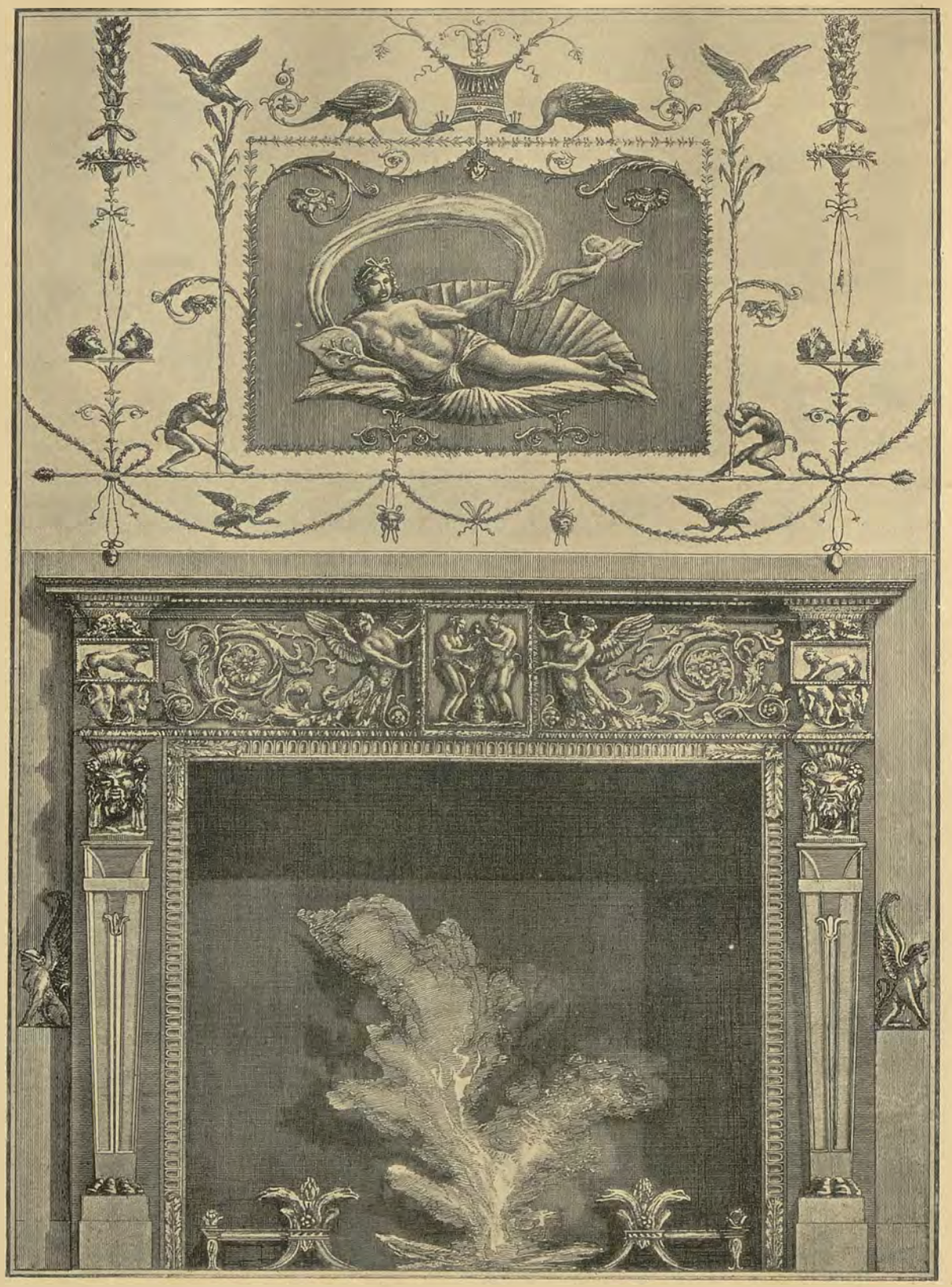
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

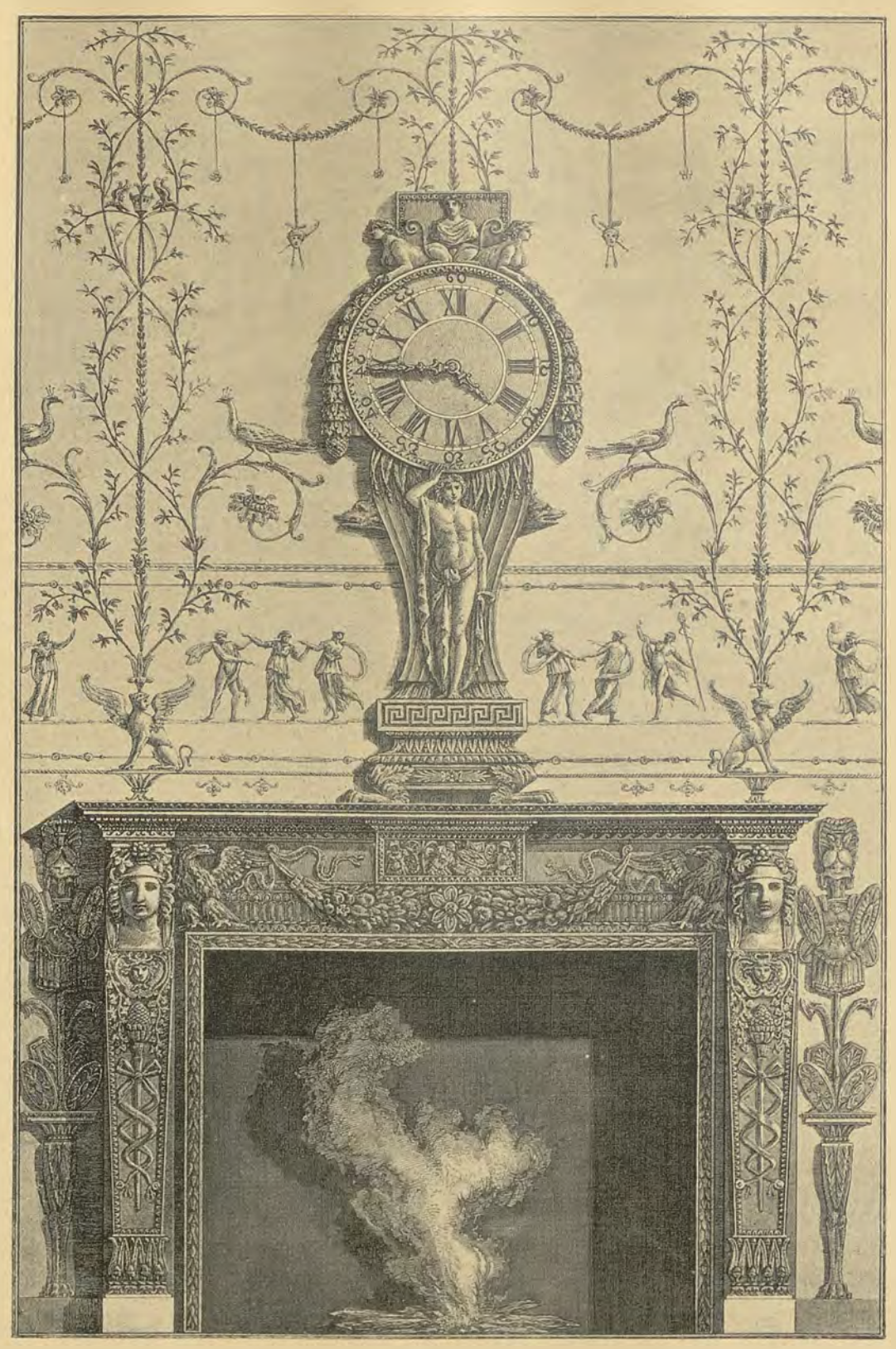
OROLOGI. — COMPOSIZIONI DI GIAMBATTISTA PIRANESI. — PRIMA DEL 1769.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

C



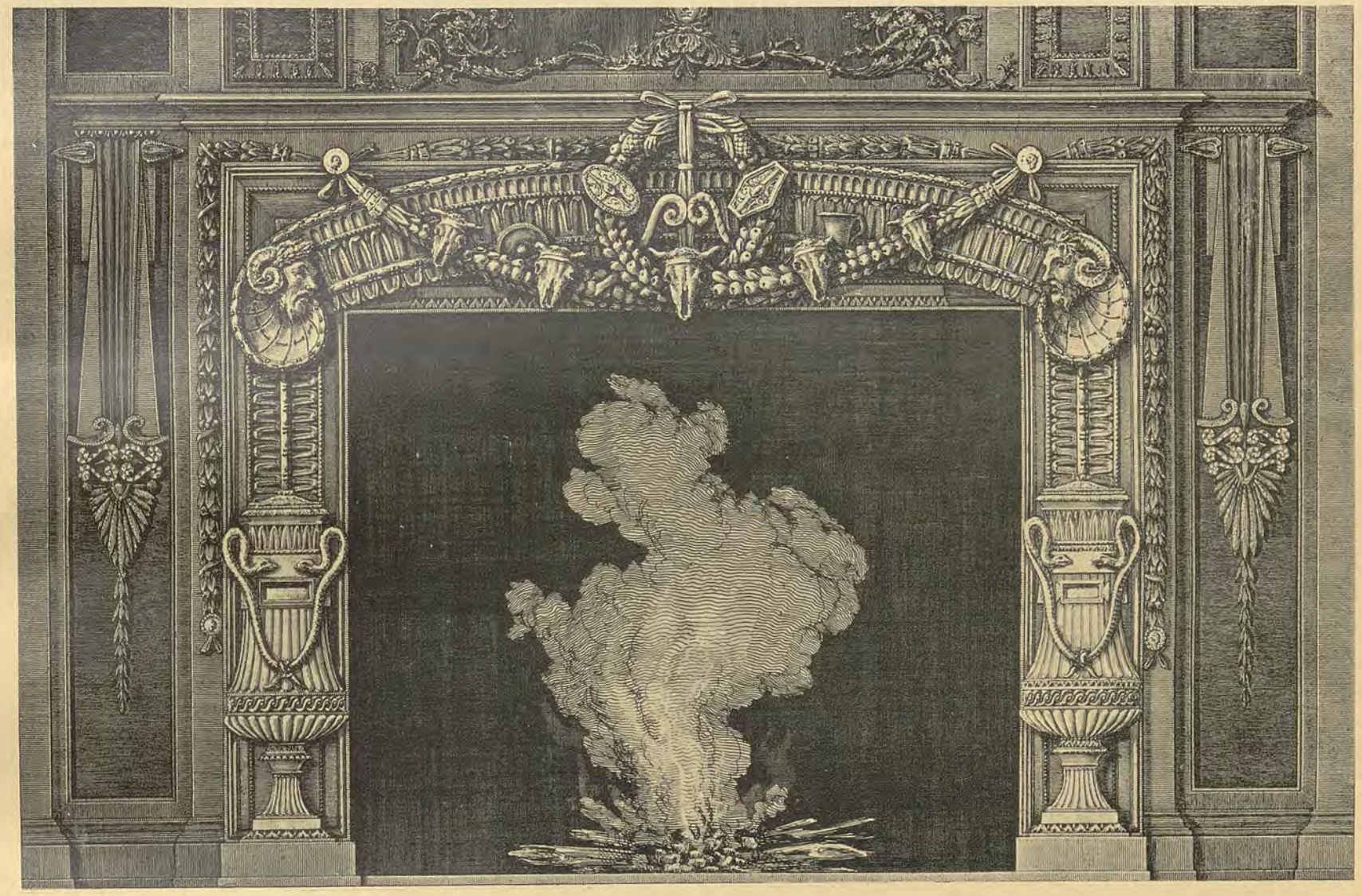
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

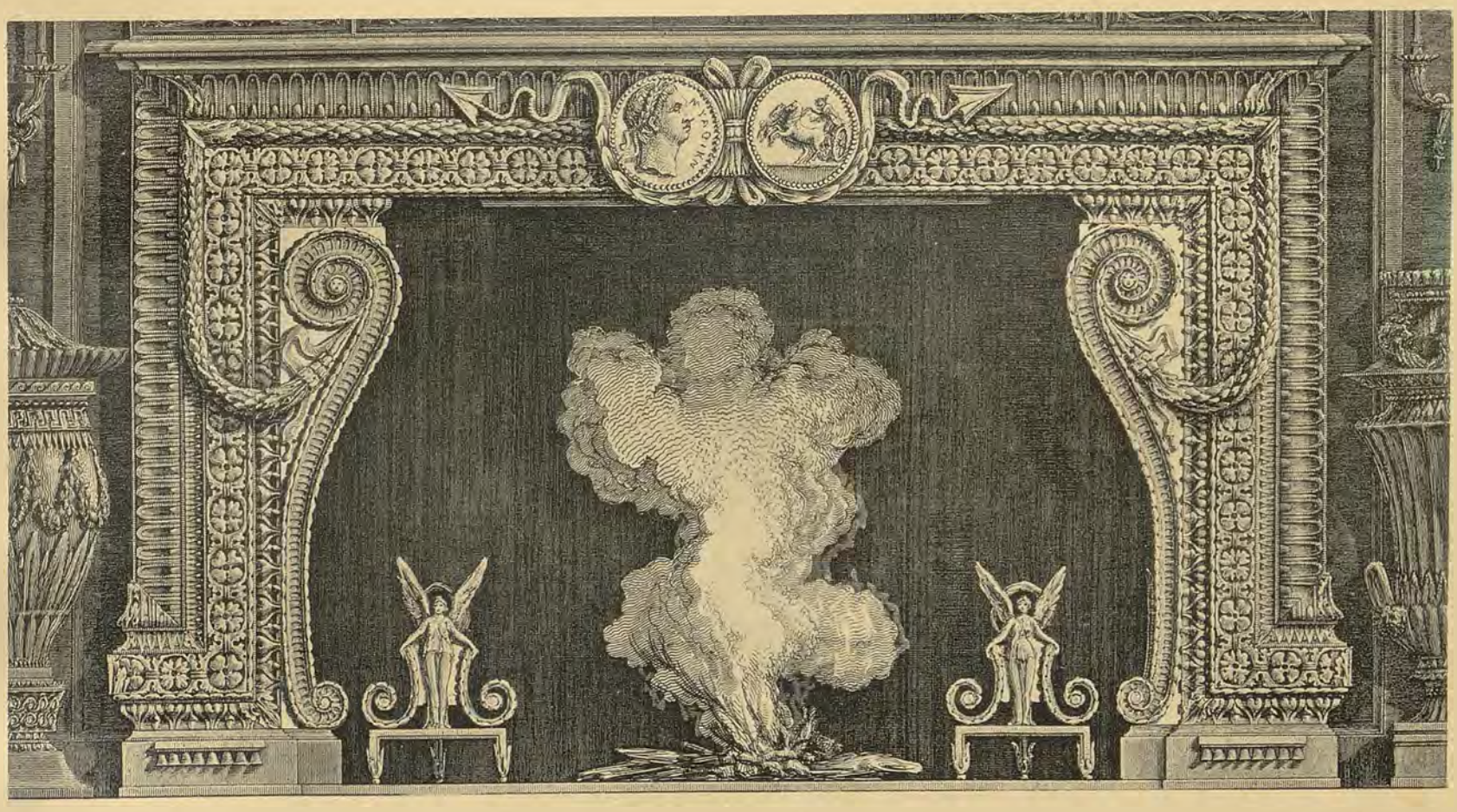


ULRICO HOEPLI - Milano

CAMINO E CAMINETTO CON DECORAZIONI E OROLOGIO. — COMPOSIZIONI DI G. B. PIRANESI. — PRIMA DEL 1769.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



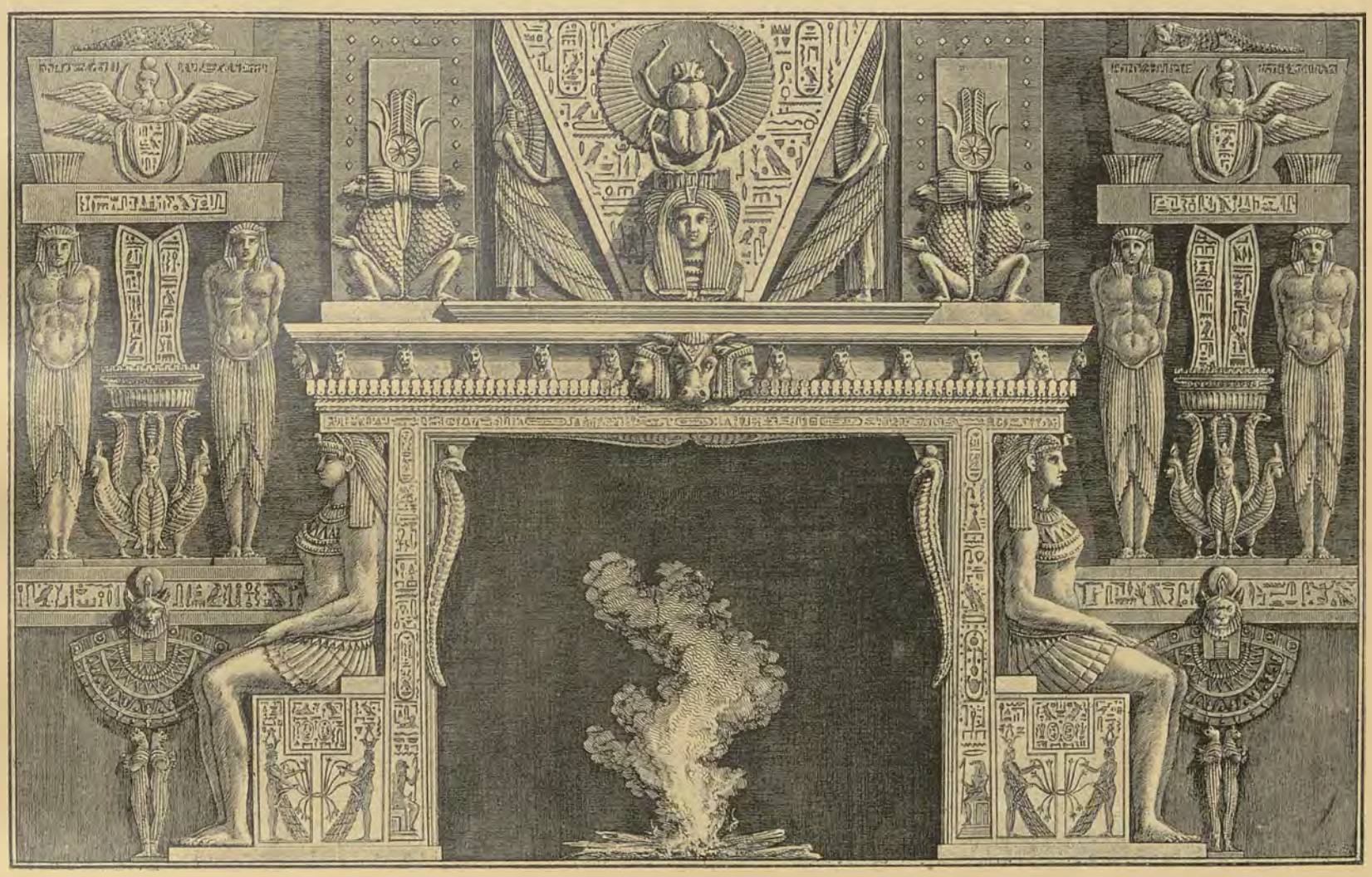


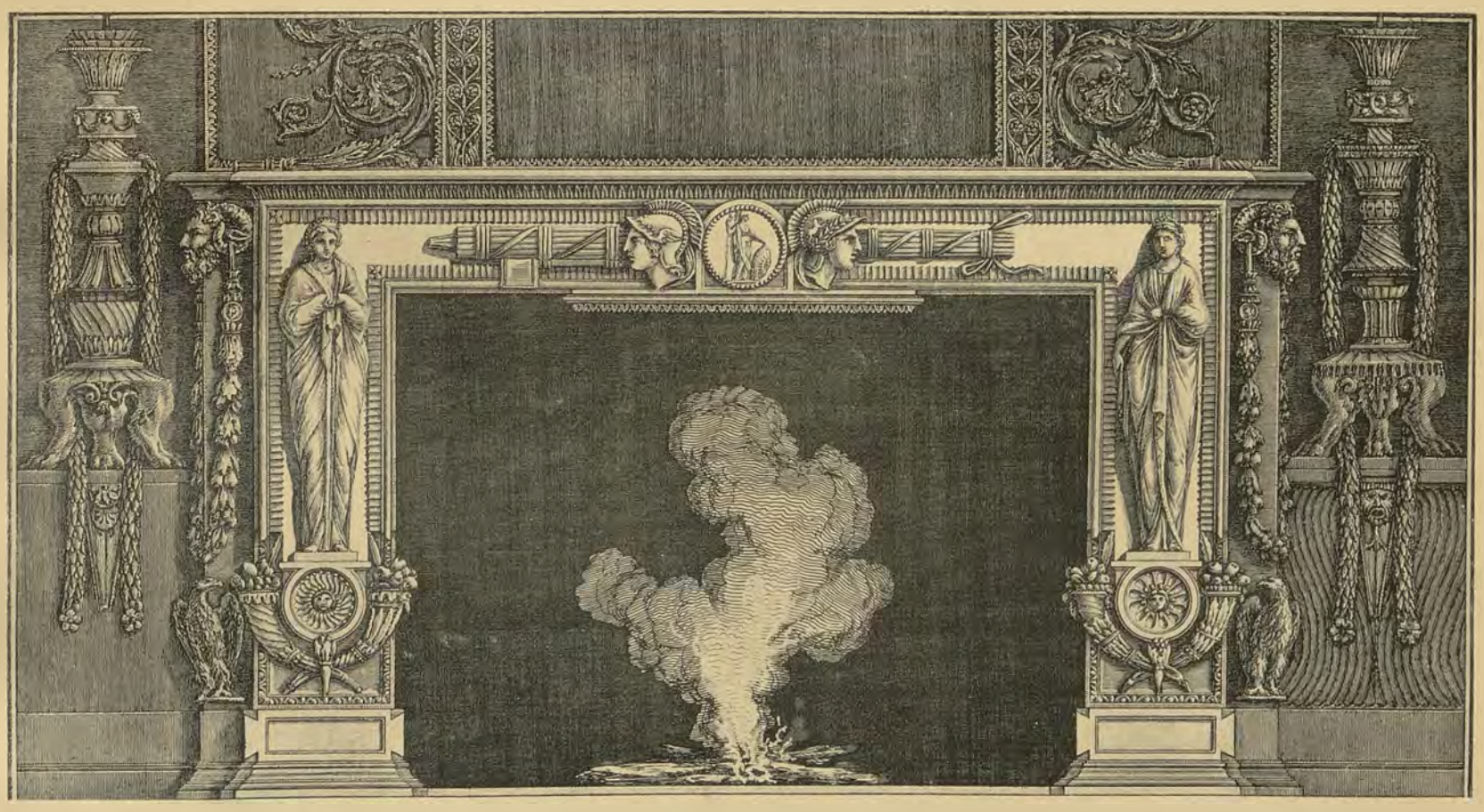
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

CAMINI. — COMPOSIZIONI DI G. B. PIRANESI. — PRIMA DEL 1769.

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

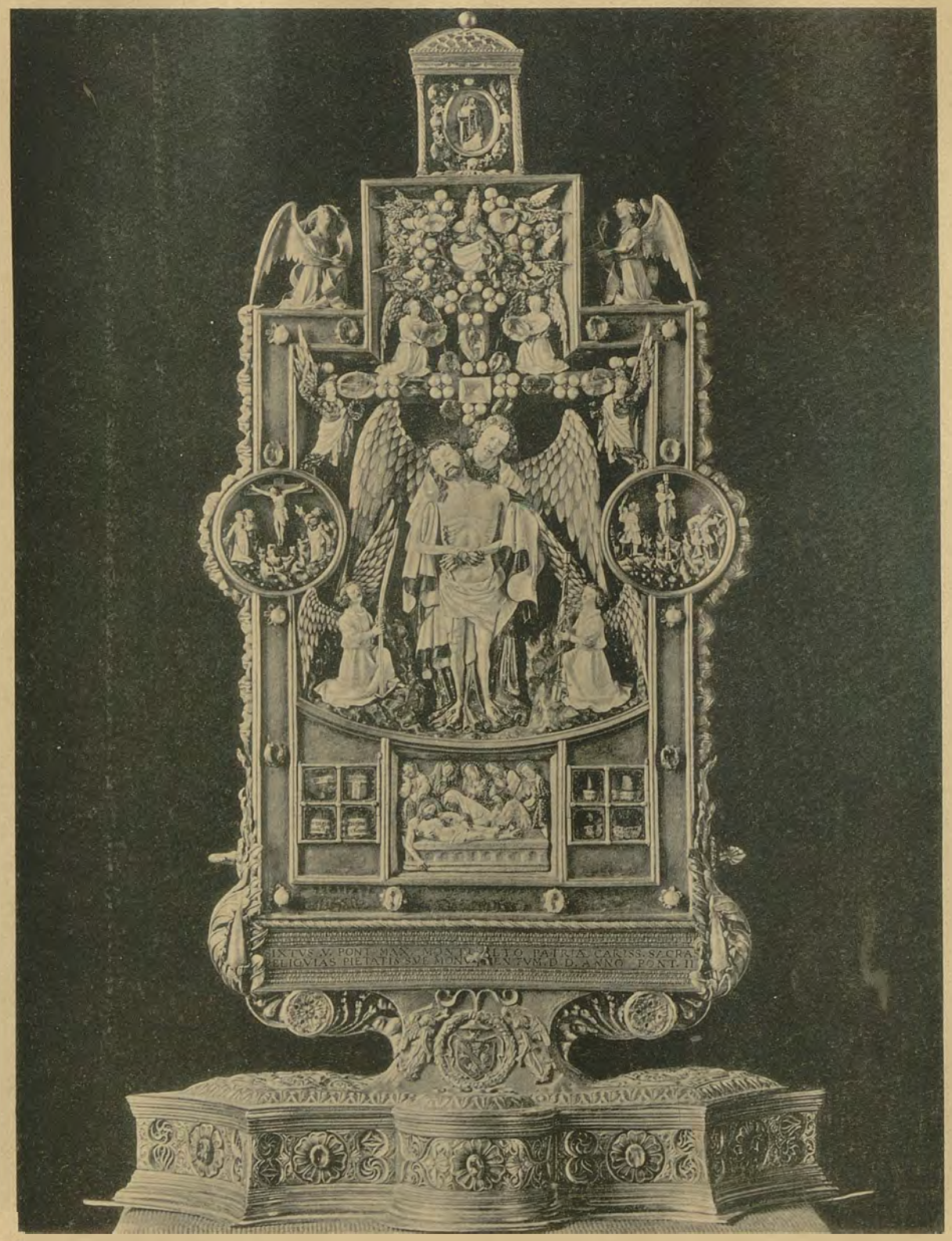




ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CAMINI. — COMPOSIZIONI DI G. B. PIRANESI. — PRIMA DEL 1769.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

LE DUE FACCE DEL RELIQUIARIO DI SISTO V, NEL PALAZZO MUNICIPALE DI MONTALTO. — ANNO 1587.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PIATTI DELLE FABBRICHE DI URBINO, FAENZA E PESARO NELLA RACCOLTA DELL'ATENEO PESARESE.
SECOLI XV E XVI.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO


gretagmacbeth
ColorChecker™ Color Rendition Chart