Pel.
2053

NEGOZIO DI CARTA
E
LEGATORIA DI LIBRI E REGISTRI
G. PELLINO
VIA BELLEZIA 6
TORINO

ARTE
ITALIANA
DECORATIVA
E
INDUSTRIALE

PERIODICO MENSILE PREMIATO CON MEDAGLIA D'ORO

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

E DIRETTO DA

CAMILLO BOITO

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34521
BIBLIOTECA CENTRALE

MCMX

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

COEDITORI

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 1 — Gennaio 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

I.

LA GRANDE PITTURA DECORATIVA.

GIAMBATTISTA TIEPOLO.

— Tav. 2, 3 e 4. Fig. da 1 a 9. —

A Venezia il Rinascimento si era prolungato in un tripudio radioso che pareva dovesse sfavillare per sempre. E nel Seicento tutto fu quiete nella pittura veneziana, mentre l'architettura si animava di un palpito magnifico col Longhena, che faceva fiorire su dalle verdi acque della laguna i miracoli marmorei di S. Maria della Salute e del Palazzo Pesaro. Ma per la pittura fu quiete operosa, un periodo di rigenerazione delle energie affaticate nella trionfale ascesa: e da esso uscì la gigantesca figura del Tiepolo, di cui l'arte del Settecento italiano si riempie e gloria.

Con lui la grande e italiana tradizione della pittura a fresco ha l'ultima solenne sanzione. Molti furono i quadri dal Tiepolo dipinti, e di rado egli si mostrò superficiale e scenografico, chè nella tela dei Gesuati, nel *Calvario* di S. Alvise, nella *Comunione* dei SS. Apostoli a Venezia, come nella *S. Tecla* d'Este e via via, le profondità dell'anima umana sono indagate con sguardo penetrante e appassionato, ed espresse con efficacia mirabile. Ma, certo, egli fu frescante e decoratore per eccellenza, e, come tale, vigorosamente emerge, segnando un momento di alta significazione nel cammino dell'arte italiana.

Su questa rivista, che varie volte e autorevolmente ha rievocata la sua prodigiosa attività, mi è grato richiamare i tratti essenziali della sua virtù decorativa, ora che il considerevole volume di Pompeo Molmenti ha resa più viva l'ammirazione e la simpatia intorno a tutta l'opera sua (*).

Come il Tiepolo alimentasse la naturale inclinazione ai grandi cicli decorativi si può comprendere agevolmente. Egli aveva esempi altissimi: le eleganze soffuse di grazia voluttuosa e di squisite preziosità tecniche che il Correggio lanciò su per la cupola del Duomo di Parma e a S. Giovanni e nel convento di S. Paolo; le gioconde e argentate opulenze del Veronese; le composizioni macchinose ma impressionanti del Pozzo e i tentativi felici del Franceschini, del Fumiani, ecc. Se le espressioni della sua arte si raffrontano con quelle dei grandi decoratori del Cinquecento e del Seicento, discende naturale il convincimento di una larga assimilazione. Ma le rispondenze più efficaci e più numerose si rilevano nelle pitture del Veronese, che va considerato come il vero maestro ideale del Tiepolo. Le chiare sinfonie coloristiche, i lieti e luminosi sfondi delle composizioni, la ricchezza e il movimento di queste, lo splendore delle vesti, l'inclinare alla prontezza fine e soave, collegano l'arte del Veronese a quella del Tiepolo, che appare non più regolata da uno spirito così armonioso e classico di equilibrio e di misura come quello che arrise al cinquecentista, ma, certo, innovata, ampliata e fusa agli elementi architettonici, i quali costituiscono uno de' motivi essenziali della decorazione nei secoli XVII e XVIII.

Con ciò, naturalmente, non si vuol menomare il sovrano temperamento artistico del Tiepolo, tanto più perchè egli sortì in altissimo grado il dono della pronta e vivace impressionabilità sì che a stento e non sempre si possono cogliere le fonti della

Fig. 1. — G. B. Tiepolo. — Parte del soffitto nella Scuola dei Carmini a Venezia: *La Mansuetudine e l'Umiltà.*

(*) Pompeo Molmenti: *G. B. Tiepolo — la sua vita e le sue opere.* Ottanta tavole fuori testo e 350 illustrazioni (Milano Ulrico Hoepli, 1909).

Si vedano su Giambattista Tiepolo in questa *Arte Italiana* nell'Anno V gli affreschi del Palazzo Labia in Venezia; nell'Anno XII gli affreschi del Castello di Würzburg, un grande fregio già nel Palazzo Correr a Venezia, ora a Colonia, ecc. ecc.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 2. — G. B. Tiepolo. — Palazzo Ducale in Venezia: *Venezia sposata a Nettuno.*

sua educazione artistica, gli spunti e le impressioni che suggellarono un singolare carattere nelle innumeri opere uscite dal suo pennello.

E seguendolo, con vigile amore, nella feconda operosità, si avverte il movimentato progredire della sua tecnica e del suo concepimento, si comprendono gli innumerevoli dispiegamenti e le ansie e le ebbrezze del suo spirito che trascende i confini della vita ordinaria.

Il primo vasto complesso decorativo in cui il Tiepolo si determina è quello del palazzo arcivescovile di Udine, in cui egli lavorò nel 1733 circa. Nella *Caduta degli angeli ribelli* si accenna la sua tendenza a librar le figure con arditi atteggiamenti nella immensità dello spazio, la costruzione a gruppi nettamente staccati e risaltanti su masse capricciose di nubi; e già notevole abilità e senso d'arte si riscontrano, attraverso un che d'incerto e di studiato. In *Rachele che asconde gli idoli* il Tiepolo si mostra compositore più largo, e da una parte addensa parecchi gruppi, mentre dall'altra fa comparire alcune figure in piani più interni e più bassi; il paesaggio, come sempre, è animato da un largo sfondo di cielo, con qualche collina all'indietro bassa, acuminata; le figure presentano forme allungate, ricoperte di vesti avvivate da larghe zone luminose e francamente mosse in poche pieghe, e sono di personalità nobile ma non intima e significativa.

La scarsa intensità espressiva delle figure è ancor più palese nel *Sacrificio d'Isacco*, in cui il giovinetto, dal candido, femmineo corpo, giace indolente, e Abramo alza decorativamente il ferro mentre l'angelo in declamatorio atteggiamento veleggia sull'ali. Ma conviene anche notare che l'artista non si proponeva di esprimere la profonda vita del fatto biblico, sì bene di rappresentare in una armonica e piacente composizione l'esteriorità di esso, stilizzato, si potrebbe dire, in episodio ornamentale. Soffuso di delicata poesia è l'affresco che ritrae *La scala di Giacobbe*, in cui il giovine vigoroso e dolce, abbandonato nel sonno, vede disegnarsi incerta nel fluttuar delle nubi una candida scalea, per la quale ascendono taciti, in uno svolazzar d'ali e di manti, gli angeli del Signore.

Fig. 3. — G. B. Tiepolo. — Palazzo arcivescovile di Udine. Soffitto dello scalone: *La caduta degli Angeli ribelli.*

Nel *Giudizio di Salomone* il Tiepolo tenta la fusione dell'elemento architettonico nella irrealità dello spazio, ma riesce ad una composizione deficiente di agilità e di eleganza. In questo tempo il Tiepolo eseguì anche la decorazione pittorica della Cappella Colleoni a Bergamo, che va riportata al 1732-1733.

Figurò nella volta le Virtù, in movimentate cornici, su sfondi nuvolosi che conferiscono alle grandiose forme un singolare rilievo: La *Giustizia*, con la spada nella destra e nella sinistra la bilancia, presa come da un languore profondo che costringe le forme ad un abbandono nel quale pure si palesa l'opulenza di esse sotto le sontuose vesti impregnate di luce; la *Sapienza*, più virile nell'atteggiamento, ma anch'essa affissata all'alto con un che di voluttuoso nello sguardo, e nella destra ha una spada in-

torno alla cui lama si attorce vivace una serpe; la *Fede*, con la croce nella sinistra e nella destra la fiamma lingueggiante, smarrita sotto il fascio di luce che dalla sacra colomba piove su lei; la *Carità* con i bimbi floridi, amorosamente abbracciati. Le figure si adattano, con bella franchezza, alle cornici, e nella varietà dei movimenti, degli attributi e dell' espressione costituiscono un'insieme vigoroso. Per queste, come per altre figurazioni analoghe, si son volute suggerire elaborate interpretazioni: ma in genere gli artisti, quando alla loro volontà non si sovrapponeva quella del committente, sfuggivano tutto ciò che di dotto e di studiato i letterati vorrebbero vedere nelle opere d'arte, e tanto più quando l'opera loro era intesa come complemento decorativo. Quanto al Tiepolo, nessuno fu più libero, più sbrigliato, anzi, nel correre i dominî della fantasia; e nella sua copiosa produzione ornamentale si trovano piuttosto motivi puramente formali che elucubrazioni pretensiose di significato complesso e recondito.

Oltre a queste allegorie, ch'egli ebbe il vanto di rendere interessanti, malgrado le innumerevoli espressioni ch'esse avevano assunte dal XIV al XVII secolo, il Tiepolo illustrò alcuni fatti della vita di S. Giovanni Battista, cui un tempo la cappella, che accolse i corpi del condottiero immortalato nel bronzo dal Verrocchio e della di lui figlia Medea, era dedicata. Il Santo, natura squisitamente sensibile, è posseduto da un'ebrietà di sogno e predica alle turbe, raccolte in aggruppamenti piuttosto monotoni ed esprimenti solo nella superficialità degli atteggiamenti l'assenso alla sua parola fervida ed inspirata. Soltanto son da notarsi alcune figure nobilmente caratteristiche, quali il vecchio all'estremo destro, per esempio (tav. 3).

In altro riquadro Gesù è battezzato nel verde e limpido Giordano alla presenza di gente devota o indifferente, mentre un angelo ginocchioni regge un bianco lino e un cane si abbevera tranquillamente. Anche qui se la costruzione è chiara non ha la mirabile libertà e vaghezza delle opere più tarde del Tiepolo, nè lo sfondo ha la grandiosa bellezza, nè le figure la personalità e l'incanto decorativo che rendono indimenticabili le opere più avanzate. Ma lo spirito dell'artista si afferma già vivido e si possono intravedere le vette raggianti ch'egli attingerà fra breve.

Migliore è la *Decollazione del Battista*. Non già che sia resa la drammatica eloquenza del sacrificio; poichè il carnefice, con la testa mozza in una mano e la spada nell'altra, sembra eretto sur un palcoscenico, e Salome e le figure intorno sono, più o meno, comparse nella rappresentazione: ma v'è una linea d'insieme più

Fig. 4 e 5. — G. B. Tiepolo. — Pennacchi della cupola nella Cappella Colleoni a Bergamo: *La Fortezza e la Carità.*

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

animata, maggior bellezza e varietà nei gruppi, più efficace unità, lusso di dettagli e grazia in alcuni dei personaggi. E' ancora una scena, però, trattata con gusto decorativo, ma più sciolto e più fine, e con magistero più colto e sicuro.

Pochi anni dopo, nel 1737, il suo genio rifulse negli affreschi della Villa Valmarana, presso Vicenza, che formano una delle più dilettose e squisite manifestazioni decorative di una signorile casa di delizie. In questi il Tiepolo si giovò, come altre volte, dell'aiuto del Mengozzi-Colonna, specie per gli organismi architettonici, fra cui la vaga folla si muove e sorridono i motivi fascinatori.

Nella gran sala egli evocò il *Sacrificio d'Ifigenia, la flotta greca in Aulide* e Diana che corre a salvare la vergine e il dio de' venti che spinge le navi greche con l'afflato possente verso la mèta agognata.

Nel *Sacrificio d'Ifigenia* il Tiepolo si svela nella piena magia della sua arte. Egli rende l'angoscia trepida d'Ifigenia, abbandonata seminuda in grembo al sacerdote, il quale guarda con intento occhio all'apparizione celeste che lo libera dal lugubre ministerio, mentre intorno gli astanti si pigiano, protendono le teste

ansiose, formando una massa compatta e dominata da un sentimento istesso. Non è la trascinante foga drammatica, il *pathos* gagliardo che altri maestri raggiunsero, ma questo, come altri saggi dell'arte tiepolesca, vale a mostrare come egli sapesse ritrarre il tumulto degli affetti, com'egli sapesse indagare le molteplici forme della vita. E ciò non toglie che resti sempre un decoratore magnifico, con quell'animata folla su cui risaltano le figure d'Ifigenia e del Sacerdote, con quel luminoso cielo di prouccellini: Ulisse non cura il grandioso spettacolo, volge anzi ad esso le spalle e si chiude nei suoi pensieri pieni di malinconia e di accoramento, abbandonando la virile testa sulla mano.

In un'altra camera è l'Ariosto che fornisce la materia, che accende la fantasia sempre alacre dell'artista, il quale espresse *Ruggero sull'ippogrifo sottrattosi ad Angelica*, e, in tre scene, gli amori di Angelica e Medoro, tra le quali una delle più interessanti è quella in cui Angelica cura le ferite di Medoro, con fem-

Fig. 6. — G. B. Tiepolo. — Parte di soffitto nel Palazzo Archinti a Milano: *Il trionfo delle Arti.*

Fig. 7. — G. B. Tiepolo. — Storia e decorazione di parete nel Palazzo Dugnani a Milano.

fondità stupenda, con sfoggi di ricchissimi abiti e curiose acconciature, folgorii di velluti e di sete. Di splendido effetto sono le prospettive architettoniche, fra le quali si muovono gruppi di soldati e animali resi con distinto senso realistico e navi veleggianti sulle onde spumanti. Motivi mitologici si vedono anche in un'altra stanza, sotto l'inspirazione di Omero, cioè *Ulisse all'isola d' Ogigia, il ratto di Briseide, Minerva che difende Agamennone contro Achille.* Nel primo si ha una composizione piena di novità e di poesia. Nel vano di un colonnato di grandiosa architettura appaiono confusi mare e cielo nella loro impressionante immensità, animati da pochi esseri viventi, due ninfe e alcuni

minea delicatezza, mentre questi giace abbandonato, privo di forze, e un vecchio agile si appoggia al focoso destriere che par volgere la testa verso il signore languente.

In un'altra delle camere che circondano il salone son figurati episodi della *Gerusalemme Liberata*, ne' quali si segue il dolce errore di Rinaldo e la sua riabilitazione, da quando egli si culla nel sonno in cui la maga Armida lo ha profondato, alle dolcezze e all'abbandono dell'incantatrice, che prega, che implora, non più vittoriosa, ma illanguidita di passione, mentre l'eroe la contempla con amorosa tristezza e cederebbe all'invito se gli ammonitori non lo incalzassero, non ne violentassero l'ottenebrata volontà.

Nella quarta sala angolare un altro classico poema è fonte d'inspirazione, l'*Eneide*, con la rappresentazione del viaggio attraverso la selva, di Enea ed Acate animati da Venere, la presentazione di Ascanio a Didone, Enea che vede in sogno Mercurio — composizioni anche queste in cui l'effetto scenografico, ricco di espedienti, si sposa ad una notevole efficacia rappresentativa e s'integra in un magistero tecnico intimamente connatu-

avvinto. Ma, certo, in tutto noi riscontriamo il suo fantasioso, abbagliante e organico concepimento, dalle scenette cinesi piene di gusto e di singolarità, ai vari elementi di carattere puramente ornamentale. E spesso la sua mano si rivela con evidenza. come ad esempio nelle mitologiche divinità della quarta stanza, nelle evocazioni campestri della seconda, in certi dettagli trattati con impareggiabile sicurezza e spirito.

Fig. 8 e 9. — G. B. Tiepolo. — Volta nella grande Galleria del Palazzo Clerici a Milano.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

rato alla visione artistica, la quele riesce, perciò, stupendamente equilibrata. E di qual mirabile impressionabilità e prontezza d'intuito non dovè essere questo artista dotato, se gli fu lecito estrar materia da poemi così diversi, e in cui le situazioni pittoriche si succedono instancabilmente!

In altra parte della villa si seguono sette camere ornate con motivi diversi, ma non in tutte la critica moderna vede la mano del Tiepolo che, ormai cresciuto in fama, si trovava carico di lavoro al punto che neppure i suoi rapidi pennelli riuscivano a compierlo, e perciò ricorreva a qualche giovane che a lui si era

E ben si può affermare che la Villa Valmarana deve essere considerata nel suo organismo pittorico una delle più efficaci palestre di studio pei giovani artisti che alla decorazione inclinano, per la vasta concezione, la varietà e freschezza delle scene, il brio e la grazia dei particolari, l'aristocratico decoro che tutto regola e impronta, la solida disciplina tecnica che si palesa anche nella scioltezza decorativa.

LUIGI SERRA.

(Continua).

II.

FIGURE D'ARTE ANTICA

ETRUSCHE, GRECHE, ELLENISTICHE, ROMANE

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 5 e 6. Fig. da 10 a 19. —

RA ecco un bel gruppo di marmi greci. I primi due (tav. 5, fig. 11) sono figure muliebri di tutto tondo, trovate ad Atene in frammenti nel colmaticcio dell'Acropoli, ove erano state gettate dai cittadini stessi nei lavori di ripianamento ed allargamento che ebbero luogo dopo la distruzione fatta dai Persiani (480 av. C.). Queste in cui gli Ateniesi non videro che rottami profanati, e che per noi sono opere d'arte preziosissime, sorgevano su piedestalli intorno al tempio della dea protettrice della città, ed erano doni votivi fattile al tempo dei Pisistratidi, nella seconda metà del secolo VI av. Cr. Noi vi ritroviamo, accanto allo sforzo di padroneggiare la forma e prima ancora di esso, quello che resterà poi sempre il carattere dell'arte attica, in opposizione ad altre scuole: l'espressione della grazia e dell'intelligenza.

Non possiamo qui discutere onde venne e come si svolse questo tipo così diffuso nell'Atene del VI secolo. Certo queste non sono

Fig. 10. Offerta sacrificale ad Athena. Frammento nel Museo dell'Acropoli d'Atene. Seconda metà del Sec. VI a. C.

punto opere decorative, quantunque producessero, popolando il sacro suolo dell'Acropoli, un effetto decorativo. Ma all'arte non fu inutile aver trattato e svolto il tipo della figura muliebre rigidamente, ieraticamente stante, quando volle riprenderla per applicazione decorativa, come cariatide in grandi proporzioni, come sostegno in piccole.

I medesimi caratteri di grazia ingenua ed acerba si ritrovano in un bassorilievo dell'Acropoli che rappresenta una offerta sacrificale ad Athena (fig. 10). Neppure questo è monumento decorativo, ma religioso. La dea è rappresentata in proporzioni maggiori: in minori gli offerenti, una coppia maritale accompagnata da un fanciulletto e da una fanciulletta, con la scrofa destinata al sacrificio. Come nelle statue precedenti, il panneggio, minutamente trattato in sè, frastagliato e rigidamente piegato, s'incolla alle forme, che ne balzano fuori come da un lino bagnato.

Più progredito formalmente è il rilievo trovato nel 1864 all'isola di Thasos (tav. 70), e che fu ben detto interessare ugualmente in alto grado l'epigrafia, le antichità sacre, la storia dell'arte. A noi basterà qui accennare che l'epigrafia, d'accordo con l'analisi dello stile, assegna il monumento ai primi anni del V sec. a. Cr., e che il contenuto delle iscrizioni si riferisce a riti sacrificali in onore di Apollo Nomios, duce delle Ninfe, di queste e delle Grazie.

Fig. 11. Frammento trovato presso il Partenone. Seconda metà del Sec. VI a. C.

Oltre a questi personaggi, nominati dalle iscrizioni, apparisce sul lato stretto di destra (qui non figurato) Hermes, seguito da una figura muliebre, e nell'altro lato tre figure muliebri; tutte queste figure si rivolgono verso la parte anteriore. Apollo in costume di citaredo è rappresentato nella fronte, a sinistra della porta che occupa il centro; non sappiamo se e come le otto donne della composizione si debbano distinguere in Chariti e Ninfe, o se si debba ricorrere anche ad altre denominazioni; gli attributi (fiori, frutta, bende e corone) sono troppo indeterminati per chiarirci su ciò. L'azione sembra rivolgersi ad Apollo, che è incoronato dalla donna veniente dall'angolo sinistro. Molto interessante è lo stile, incerto, ineguale, più sciolto nell'Apollo e nella figura vicina, più rigido nelle altre donne, e si direbbe quasi volutamente rigido, come nelle opere arcaizzanti o arcaiche, mentre nel caso nostro non possiamo dubitare della genuina antichità del monumento. Ma il decoratore sarà più che altro interessato dal motivo che non separa i lati secondo il principio costruttivo, dando ad essi una rappresentanza figurata speciale, bensì fa girare la composizione intorno agli angoli, rivolgendola al centro che si trova su la fronte del monumento. E' questo uno dei più antichi esempi di tale maniera greca, della quale l'esempio più sviluppato ed insigne è il celebre fregio del Partenone.

La piena padronanza della forma, che riunisce grazia e maestà, che idealizza e nobilita la riproduzione plastica del corpo umano, si ritrova nelle tre Ninfe di Delfo danzanti attorno ad un tronco, (tav. 71), che appartengono al miglior periodo della grande arte greca (V sec. av. Cr.). Simili aggruppamenti di figure intorno a un corpo cilindrico, che tanto bene si prestano per sostegno e tanto sono state sfruttate dall'arte più recente, sono dunque invenzione della più pura arte classica.

Al principio dell'età seguente, il IV secolo a. Cr., quando si derivavano tuttora tipi dalla grande arte del secolo precedente, e, pur non abbandonando ancora la maestà, si cominciava a cercare di preferenza la grazia, appartiene il rilievo con tre muse (tav. 70). Esso non è che un lato della base di Mantinea, la quale sosteneva un gruppo di Leto con i figli (Latona, Apollo e Artemide) opera

Fig. 12. Nike o Vittoria nel Museo nazionale di Atene, di carattere prassitelico.

Fig. 13. Figurina etrusca in bronzo proveniente dal lago di Ciliegeta, ora nel Museo del Louvre.

Fig. 14. Bozzetto etrusco in bronzo proveniente dal detto lago, ora nel Museo del Louvre.

giovanile di Prassitele. Certamente o il maestro o suoi aiutanti e scolari sotto la direzione di lui lavorarono alle figure della base, che rappresentava la gara di Apollo con Marsia, e le Muse, tre delle quali vediamo nel lato qui riprodotto.

Notevole è la ricchezza del panneggiamento e la nobiltà dei motivi, e ancora, dal punto di vista decorativo, il largo campeggiar delle figure che, aiutato dal rilievo piuttosto alto, le fa quasi sembrare opere di tutto tondo applicate ad una parete.

Un gusto assai affine alle opere prassiteliche si rivela pure nella Nike o Vittoria che orna un lato della base d'un tripode conservato al Museo Nazionale di Atene (fig. 12). Tutta ravvolta in ampio manto, la Nike va di lento passo verso lo spigolo sinistro in profilo, e abbassa la patera quasi libando (versando il vino in onore dei numi al cui patrocinio si attribuisce il successo conseguito) mentre le grandi ali riempiono lo spazio a destra e in alto, incorniciando la testa che disgraziatamente è perduta.

Nella tavola 71 è rappresentato un frammento del manto che apparteneva alla statua di Demeter (Cerere) a Lykosura, opera di Damophon da Messene. Di questo scultore si conosce la patria ma non l'epoca, e nel giudizio intorno ai frammenti di scultura trovati a Lykosura si oscilla

Fig. 15. *Lottatore* d'arte greco-romana, proveniente da Anzio; forse un contrappeso scorrevole per stadera.

fra un'antica opinione che li fa discendere sino all'età di Adriano, ed una nuova che li fa risalire all' età dei diadochi (successori di Alessandro).

Non è il caso di trattare qui a fondo tale questione, in cui entra l'analisi stilistica della testa della Demeter e di altre statue connesse all'idolo principale. Basterà accennare che uno dei pezzi su cui più fortemente si appoggiano i sostenitori dell' attribuzione all'età adrianea è appunto il nostro frammento di panneggio. I rilievi, che fingono ricami di cui il manto è largamente orlato, presentano zone di figure incluse tra rami di lauro con bacche, meandri ad onda ed altri ornati. Vi si riconoscono Nereidi su ippocampi, una Nike volante con thymiaterion (incensiere) e una danza di figure mascherate con teste d'animali, che si riferisce al culto locale di Demetra. Il lavoro non è privo di una certa finezza, e non disconverrebbe ad un periodo anteriore all' impero romano. Quanto alle osservazioni del Robert, accettate dall' Overbeck, sulla forma romana del candelabro tenuto da Nike e sulla nudità delle Nereidi che ricorre nelle pitture pompeiane, facciamo notare che non si tratta di un candelabro, ma di un thymiaterio la cui forma ricorre pure sui vasi italioti del IV-III sec. av. Cr., ove anche si trovano esempi di Nereidi ignude e seminude.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

Con maggior sicurezza possiamo riconoscere una scultura architettonica in cui l'arte decorativa greca è già al servizio dei Romani, nel busto di Cariatide che appartiene ai propilei di Eleusi costruiti l'anno 48 av. Cr. da Appio Claudio Pulcher (tav. 71). Vi scorgiamo nel trattamento della forma umana un maggiore realismo, che si allontana dalle tradizioni idealistiche della grande arte, mentre al tempo stesso i motivi d'ornato tendono a diventar frastagliati e sovraccarichi.

Fig. 16 e 17. Figurine di Tanagra in terracotta, nel Museo di Atene.

Fig. 18. Vasi e figurine di Tanagra in terracotta nel predetto Museo.

Altre materie che non il marmo servivano meglio all'arte figurata industriale e decorativa, sia quando trattavasi di applicare la figura ad un oggetto come sostegno o manico, sia quando si voleva una figuretta isolata, per una od altra ragione (dapprincipio per dedicarle come voti e deporle nelle tombe, poi anche per gusto estetico e per ornamento delle ricche dimore ellenistiche). Tali materie furono in Grecia principalmente il bronzo e la terracotta. Forse fu adoperato anche il legno, di cui non rimasero avanzi; non però tanto quanto in Egitto, ove il legno fu adoperato non solo nella piccola arte figurata industriale, ma anche nella statuaria, e dove le condizioni del clima e del suolo ci hanno conservato in gran numero tali monumenti. Riproduciamo qui una statuetta di legno egizia del Louvre, che rappresenta una giovinetta portatrice di offerte (tav. 5). Vi si riconosce quel naturalismo ingenuo unito alla rigidità schematica della posa, quelle vesti incollate alle forme, quel modellato angoloso ed asciutto che furono propri dell' arte

egizia e che probabilmente non rimasero senza influenza sulla nascente arte greca.

Nei tre specchi greci di bronzo qui riprodotti (tav. 6) e che appartengono al periodo d'arte che va dalla fine del VI secolo av. Cr. alla metà del secolo V, serve di manico o di sostegno al disco metallico speculare una figurina muliebre panneggiata. Per lo più queste figurine rappresentano Afrodite, soggetto ben conveniente ad arredi di toletta, caratterizzata talora da una colomba, talora da amorini che le svolazzano intorno. In uno dei nostri esemplari il passaggio dalle spalle della figuretta al disco è formato da due sfingi con una zampa araldicamente levata; un altro specchio ha nel contorno del disco lepri fuggenti e galli affrontati, entrambi simboli erotici. Un tipo affine a quello dell'Afrodite arcaica greca è rappresentato nei bronzetti etruschi che si conservano al Museo del Louvre (fig. 13 e 14), senza dubbio di carattere religioso.

Molto interesse per la tecnica della lavorazione, più che per il tipo, desta una statuetta in bronzo dorato di Athena trovata sull'Acropoli d'Atene, presso l'Eretteo, nel 1887 (tav. 5). Essa è formata di due lamine lavorate a sbalzo e fermate l'una all'altra con chiodelli, e poichè ciascuna lamina è stata lavorata a parte, l'aspetto di questa statuetta, finora unica nel suo genere, non è lo stesso se si guarda dalla parte opposta. Questo pezzo ricorda l'antica tecnica, adoperata prima di osare la fusione di grandi bronzi in un getto solo, e spetta all'arte del V secolo iniziato.

All'arte ellenistica spetta invece il satiro danzante o saltellante col viso al cielo e con ardita contorsione, statuetta del Museo Nazionale di Atene (tav. 5). Eleganti le forme, oltremodo espressiva la movenza del torso abbandonato all'indietro. La figura invade lo spazio in tutti i sensi, e ben rivela che l'autore profittò degli insegnamenti e dell'esempio di Lisippo, il primo scultore greco che si affrancò dalla tradizione classica della grande arte, la quale imponeva di comporre le statue in modo che si potessero ben disegnare da un solo punto di vista, per il quale erano calcolate, cioè di svilupparle tutte in piano.

L'esagerazione di questa franchezza nella composizione, unita a soggetti di genere non sempre fini e ad un trattamento della forma alquanto prosaico, caratterizza uno degli indirizzi presi dalla plastica greca messasi al servizio della dominazione romana. A questo indirizzo appartiene il lottatore di Anzio (fig. 15), conservato al Louvre, un piccolo bronzo non senza pregio, che, come si vede dall'anello sul capo, doveva esser sospeso ad una catenina o gancio; forse servì da romano per una stadera, poichè spesso a tali contrappesi si dava forma artistica. Nel ballonzolare che ad ogni tratto avveniva, mediante la sospensione, la nostra vivace statuetta sembrava scaraventar pugni e calci, e questo, non quello di tenersi in equilibrio su un piede, come parrebbe dalla collocazione attuale, fu senza dubbio l'effetto cui mirò l'artista.

Fig. 19. Vasi di Tanagra in forma di figure.

Fig. 20. Figurina di Tanagra in terracotta.

Passiamo adesso ad ammirare un gruppo di terrecotte delle celebri officine di Tanagra, conservate al Museo Nazionale di Atene (fig. 16, 17 e 20). Nulla di più gentile che queste statuette largamente modellate, eseguite poi con cura dal formatore, tenuemente ingubbiate e dipinte di delicati colori. Le migliori fotografie non possono dare una idea neppure lontanamente adeguata di questi piccoli capolavori: mai forse l'industria salì tanto alto per la scala dell'arte. Quando fiorivano queste officine già la plastica greca aveva compiuto il suo sviluppo formale, e il figulo, che aveva un tempo preceduto lo scultore di pietra e di metallo nella fabbricazione di rozzi idoli, ora seguiva i progressi della grande scultura e, incoraggiato dalla materia che a ciò si prestava, traduceva nella plastica di tutto tondo tipi nati nella pittura e nel rilievo. Questo ultimo caso si dà nella figuretta di danzatrice che noi presentiamo. Solo per aberrazione taluno ha potuto attribuire un tipo simile alla grande scultura del principio del IV secolo e farne l'immaginario capolavoro d'uno scultore non meno immaginario. Pregevoli in queste statuine sono i panneggiamenti; dal contrasto con la figuretta ammantata in posa tranquilla che fa riscontro alla danzatrice si può ben rilevare l'efficacia con cui è espresso in questa il movimento turbinoso della veste leggera. Il grazioso soggetto dell'Afrodite uscente dalla conchiglia è comune in questo genere di terrecotte.

Oltre alle figure isolate, si fabbricavano anche vasi con applicazioni di figurine o in forma di figurina (fig. 18 e 19). I soggetti, tolti per lo più dalla mitologia, sono adatti a questi artistici vasi, al loro scopo che era quello di contenere profumi o essenze, alla loro destinazione che era di far parte degli arredi di toletta delle donne e di esser poi sepolti con esse come corredo funebre. I nostri esemplari mostrano una Afrodite con piccolo Eros; una Nike ad ali spiegate; Borea che rapisce la ninfa Orizia; un busto di Afrodite in conchiglia.

G. PATRONI.

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

stre. Nulla di meno, anche considerando che non poche delle menzionate sculture fanno parte integrante colla compagine costruttiva, deve permanere il già esposto criterio che, se le linee generali possono far pensare ad un primitivo disegno alessiano, la definitiva esecuzione a compimento di questa fastosa composizione architettonica va ascritta alla prima fase dell'arte seicentesca (tav. 7).

Alquanto più sobria, e più rispondente all'organismo del fianco

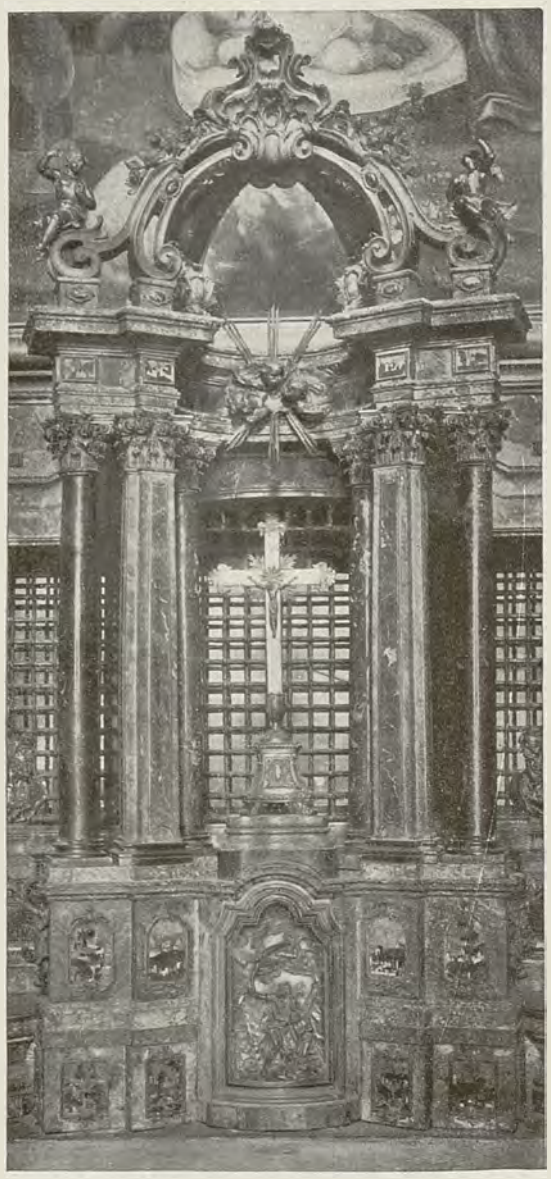


Fig. 30. Altar maggiore dei primi anni del Settecento.

è invece la struttura interna della chiesa, la quale a cagione del suo carattere conventuale è divisa in due parti simmetriche, una per il pubblico dei fedeli, l'altra per le suore: separata l'una dall'altra con una parete che, originariamente, non sorpassava la cornice dell'ordine corinzio, ed oggi invece, completata da un telaio che occupa il vano fino alla vôlta, non permette d'abbracciare nell'assieme l'ampiezza del duplice ambiente. E' ad una sola navata, con una serie di cappelle ai lati che s'aprono ad arco negli intercolumni d'ottime proporzioni, i quali reggono la ricca trabeazione su cui s'imposta la vôlta. Il dettaglio architettonico si mostra improntato ad una classica correttezza, nobile e ben composto nei profili e nei risalti, e di singolare eleganza e ricchezza di motivi nelle cornici dei quadri che occupano gli sfondi delle cappelle (tav. 8 e fig. 26).

Anche nell'interno però ciò che prevale sull'organismo architettonico, fino a costituire la più spiccata fisionomia dell'ambiente, è la ricca decorazione pittorica che invade i timpani ed i fianchi degli altari, la parete divisoria fra le due parti della chiesa, i pilastri, i fregi dell'architrave, dominando poi singolarmente nella poderosa composizione che occupa per intero la vôlta. Tale decorazione è una mostra eloquente del valore della scuola pittorica dei Campi di Cremona, la quale si palesa anzitutto coll'opera robusta e spigliata dei tre fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo, i cui nomi, colla data 1588, compaiono in una sbiadita cartella sull'alto della porta: opera nel complesso tuttora abbastanza integra e conservata di disegno e d'intonazione, quantunque vi trapelino le traccie d'un generale restauro che si sa esser stato compiuto, poco dopo la metà del secolo XVIII, dai pittori Biella di Milano e Boroni di Cremona.

Le caratteristiche dei tre fratelli appaiono anzitutto nei freschi della vôlta, dove la loro sapienza decorativa ha trovato da affermarsi in una farraginosa prospettiva architettonica dal sotto in su, la quale fa degna cornice alle composizioni figurate che vi campeggiano in mezzo. E' però da supporsi che a tali pitture abbia in modo speciale partecipato Vincenzo Campi, vissuto più a lungo dei fratelli e per questo più da vicino preludente all'arte del secolo successivo, all'indole della quale tale decorazione sembra oramai nel suo complesso accostarsi.

Il porticato d'un macchinoso edificio a vari ordini di loggie con terrazze e balaustrate, aperto nel mezzo, è rappresentato con ottimo accorgimento prospettico come se s'impostasse sulla cornice della trabeazione che gira intorno alla chiesa, la quale in tal modo sembra come innalzata di vari piani architettonici fin dove s'affaccia un quadro luminoso di cielo, nel cui sfondo si librano il Redentore, che ascende in gloria ed alcuni angeli cogli emblemi della Passione, mentre alla divina visione assistono, affacciandosi all'intorno dalle arcate del porticato inferiore, gli Apostoli che s'agitano vivamente in atto di meraviglia e d'adorazione (fig. 32).

Analoga scena, entro consimile cornice architettonica, si svolge sulla vôlta della retrochiesa claustrale, salvo che in essa gli Apostoli ed altri sacri personaggi assistono invece all'Assunzione della Madonna. Tanto nell'una quanto nell'altra chiesa, la decorazione pittorica dei Campi trova poi da espandersi in una spigliata ridda d'angioletti ricorrenti sul fregio dell'architrave, e scendenti con inesauribile copia di motivi ornamentali, principalmente figurati, sui fianchi, sui timpani, nelle vôlte delle cappelle, negli sfondi degli altari, sui pilastri, fino ad affermarsi in più vaste e ben condotte

Fig. 31. Tabernacolo dei primi anni del Settecento accanto all'Altar maggiore.

composizioni pittoriche lungo le pareti, ed anche nella maggior parte delle tavole e delle tele d'altare (tav. 8).

Antonio Campi si palesa con efficacia nell'ampia ancona sull'altare maggiore, raffigurante il Presepio, in due tele collocate nelle cappelle di destra, il martirio di S. Lorenzo e la decollazione di S. Giovanni Battista, e certo più ancor degnamente nei vasti affreschi delle pareti del presbiterio, rappresentanti alcuni fatti della leggenda di S. Paolo, specie in quelli in cui, con grande

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 2 — Febbraio 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

III.

LA CHIESA DI S. PAOLO IN MILANO.

— Tav. 7 e 8. Fig. da 24 a 32. —

SULLE origini di questo nobile edificio sacro milanese sono, caso notevole, concordi appieno le diverse descrizioni antiche della città. In quasi ognuna di esse è degnamente commemorato l'atto fervido d'una nobil donna, la contessa di Guastalla, Lodovica Torelli, figlia del Conte Achille, la quale — come tra gli altri scriveva sul principio del Settecento il padre Serviliano Lattuada, attingendo largamente dalla *Vita* di quella pia gentildonna scritta da un Carlo Gregorio Rosignoli religioso della Compagnia di Gesù — *determinatasi di fondare una congregazione di scelte matrone e donzelle, per dedicarsi unitamente al divino servizio, trascelse questo sito in cui albergavano femmine di rea vita, e fatta la compera di ventiquattro case, fece subito porre mano ad ergere l'edifizio in forma di chiostro rendendo così adempiuta la profezia fatta dal Beato Amedeo fondatore del Convento della Pace, il quale disse quasi un secolo innanzi che quella mandra di femmine impudiche sarebbe divenuta un giardino di purissime vergini.*

Fig. 24. Facciata della Chiesa di S. Paolo in Milano.
Prima metà del Seicento.

Ciò accadeva nel 1534. La fabbrica del monastero, che veniva posto sotto la regola di S. Agostino, era tosto iniziata; così pure quella chiesa votata a San Paolo; sì che al 5 ottobre dell'anno seguente già vi potevano entrare le prime professe, ed il 25 gennaio successivo, ricorrendo la commemorazione della conversione di S. Paolo, poteva celebrarvisi per la prima volta la messa. Fu però soltanto una ventina d'anni dopo e, precisamente, nel 1553, quando il nuovo monastero era costituito a perfetta re-

Fig. 25. Finestra nella predetta facciata.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

gola claustrale con rigoroso vincolo di clausura, che veniva data la definitiva forma all'edificio monastico ed alla unita chiesa, sì che solo allora il voto della pia gentildonna di Guastalla prende forma definitiva e concreta, oltre che nel Collegio delle nobili fanciulle milanesi che porta tuttora il nome di lei, anche in questo cospicuo edificio di culto, degno, per la sua compagine architettonica e per la sua ricca decorazione pittorica interna, di considerazione singolare fra le costruzioni sacre milanesi del tardo Cinquecento.

Il fabbricato monacale, con chiostro a quadriportico aperto, pel quale la sola contessa Torello aveva speso più di ottantamila scudi, è da oltre un secolo sparito. Rimane solo la chiesa a rispecchiare nettamente l'arte signorile del tempo in cui veniva fondata, ed a rilevare col suo organismo interno il doppio uso a

cui serviva un giorno, cioè per il popolo dei fedeli e per il claustro rigidamente appartato dal mondo.

La concordanza tra il tempo in cui tale edificio veniva iniziato ed alcuni suoi tratti caratteristici sembra dar ragione a quanto, non però su dati documentari accertati, è riferito in qualche vecchia descrizione delle fabbriche cospicue milanesi: doversi, cioè, considerare primo ideatore del nostro S. Paolo uno dei maestri dell'architettura cinquecentesca che meglio paiono riassumere i caratteri del Risorgimento già maturo: vale a dire Galeazzo Alessi.

Sono infatti segnatamente i primi anni della seconda metà del decimosesto secolo che corrispondono all'attività del grande architetto perugino in Milano. Tomaso Marino, che aveva potuto degnamente apprezzarlo nelle sontuose fabbriche genovesi, gli affidava appunto in quel torno l'incarico di creargli una residenza degna della sua ricchezza e del suo orgoglio. Prima ancora, per il condottiero Gian Giacomo de Medici di Marignano, in faccia al luogo dove il Richino doveva più tardi creare il palazzo di Brera, l'Alessi aveva posto mano ad una fastosa abitazione che, interrotta nel 1555 per la morte del marchese, spariva totalmente solo una quarantina d'anni fa. Nè devesi in seguito dimenticare la generale rifabbrica da lui iniziata della chiesa di S. Vittore in Corpo, e l'ancor più magniloquente espressione delle qualità architettoniche alessiane nel grande sviluppo che egli dava alla costruzione della chiesa di S. Maria presso S. Celso, dove l'arte sua poderosa e personale rifulge nella ricchissima facciata e nell'ingegnoso ed armonico adattamento di altre creazioni aggiunte alle parti originarie dell'edificio.

Qualche elemento di raffronto può intanto riscontrarsi tra la facciata del nobile tempio e quella della chiesa di S. Paolo, dove, per quanto con alcuni particolari adattamenti imposti dalla minore ampiezza di questa, compaiono non pochi degli elementi costruttivi ed ornamentali di cui si fregia la grandiosa fronte del Santuario presso S. Celso. Tuttavia l'intervento dell'Alessi si suole

Fig. 26. Una delle cappelle della chiesa ornate dai fratelli Campi di Cremona.

limitare nella chiesa di S. Paolo al fianco verso la strada, che è senza dubbio la parte più pura e corretta dell'edificio. Come organismo tale fianco è costituito da un finto portico architravato, a due piani: l'inferiore a pseudo colonne doriche binate, ed il superiore con una serie di pilastri corinti. E' il concetto architettonico assai sobrio che lo stesso Alessi adottava in parte anche nella fronte della chiesa di S. Vittore al Corpo, dove può ravvisarsi inoltre il motivo ornamentale delle teste di cherubino, fungenti da capitello ad alcune parastate; motivo che torna, non solo sul fianco di S. Paolo, ma anche nella facciata.

E' in questa però che si accentrano tutte le dovizie architettoniche dell'edificio: dovizie che già furono per l'addietro tacciate di eccessive, sì che, a cominciar dal Bianconi fino a Giuseppe Mongeri, si giudicò doversi ritenere come fondata l'opinione che, se la primitiva idea di questa parte del tempio deve probabilmente ascriversi all'Alessi, l'esecuzione di essa od, almeno, il suo

Fig. 27. Cappelle della retrochiesa claustrale ora abbandonata.

compimento, sarebbero posteriori di non meno d'un mezzo secolo, quando alla decorazione della fronte del tempio è accertato presiedesse uno dei più vivaci rappresentanti dell'arte e del gusto del tempo, Gian Battista Crespi detto il Cerano.

Eppure i lineamenti dell'Alessi, massime se si confrontano con quelli della fronte di S. Maria presso S. Celso, si possono tuttavia in parte ravvisare. Vi si travede il predominio della classica linea orizzontale, rotta e coronata dal frontone triangolare, sugli acroteri del quale, con identico concetto ornamentale, si drizzano all'alto di elevati piedistalli figure d'angioli alati. Nel S. Paolo però la decorazione, ancor più predominante che nella pur ricca facciata del santuario di S. Celso, tende oramai a sopraffare l'organismo architettonico; anzi, se non fosse la nobiltà della materia e dell'esecuzione e lo squisito senso d'arte di quasi ogni particolare, in tanta ridondanza d'elementi ornamentali sarebbe di molto attenuato l'effetto complessivo di questa pur singolare concezione architettonica, in cui i limiti dell'arte cinquecentesca sono già sorpassati.

Il Mongeri, parlando di tale facciata, allude ad un « gremito di colonne le une sulle altre, di finestre, di timpani retti ed arcuati ». Il giudizio per quanto pecchi di molta severità, non può dirsi del tutto errato, quando si consideri solo la copia di elementi architettonici decorativi racchiusi in sì breve spazio. Tuttavia gli appunti maggiori potrebbero per i puristi in architettura toccare alla sovrabbondanza dei risalti, specialmente nei timpani e nei frontoni, ed, ancor più, a quel nicchione della Madonna di Loreto che spezza la cornice del secondo ordine. Ma non conviene soffermarci nella critica a ciò che è pure esatta e sincera espressione d'arte degna di rispetto e di studio.

Venendo pertanto ad una più distinta notizia di questa facciata, può, ad esempio, ricordarsi come al concetto del Cerano devesi la composizione architettonica e scultoria del quadro marmoreo che, retto da due ben atteggiate figure d'angeli a tutto rilievo, occupa il vano entro il timpano dell'unica porta centrale.

E' qui evidente la derivazione dalle composizioni che il Cerano stesso ideava in quel torno per decorare le cinque porte pellegrinesche della facciata del Duomo di Milano. Anche in S. Paolo è il medesimo multiforme artista che ne fornisce l'idea — la caduta di S. Paolo da cavallo — con un bozzetto a olio che trovasi elencato tra i quadri della galleria Monti raccolta nel palazzo arcivescovile. Tale dipinto veniva tradotto in marmo da uno dei più valorosi maestri di scalpello della prima metà del Seicento, Gasparo Vismara, uno dei più operosi statuari anche nel nostro Duomo.

Ad altri due provetti maestri lapicidi pure del Duomo, Andrea Biffi e Giacomo Bono, quest'ultimo un campionese degnissimo delle gloriose tradizioni della sua terra, si deve il delicato e corretto intaglio di quei due superbi fregi o trofei marmorei, ideati e disegnati pure dal Cerano, i quali occupano i due intercolumni estremi dell'ordine inferiore della facciata: opera in cui l'alta sapienza di composizione e di disegno trova esatta rispondenza nella squisitezza della fattura e nel tocco franco e spigliato dello scalpello che, pur indugiando talora anche nelle più delicate minuzie, sa perfettamente equilibrarsi in mezzo alla straordinaria e svariata copia d'elementi che s'affollano nei predetti trofei. Tali elementi stanno a simboleggiare la vita e la conversione del Santo, cui è dedicata la chiesa, partendo in basso dagli arnesi guerreschi, per passare, attraverso ai simboli della pia leggenda di S. Paolo converso, tra i quali spicca anche la cesta in cui il Santo, secondo la tradizione, sarebbe sfuggito facendosi calare da una finestra, fino a terminare in alto cogli emblemi della fede (fig. 28 e 29).

A Gio. Pietro Lasagni ed a Gerolamo Prevosto, anch'essi tra gli scultori più apprezzati in Milano nel secondo quarto del secolo XVII, si debbono inoltre le tre figure d'angeli alati (mancano le due sugli acroteri estremi) che dominano il vertice del frontone; mentre lo stile dei medesimi artisti torna nelle ricordate figure di angioli a rilievo che, simmetricamente disposti sopra la lunetta della porta, e legati con un festone pendente da una serraglia a testa leonina, reggono l'ampio quadro marmoreo che ne occupa il timpano. Ottimi dettagli decorativi, in taluno dei quali più distintamente torna il garbo dell'Alessi, segnatamente se si raffrontano con alcuni suoi concetti ornamentali del cortile d'onore nel Palazzo Marino, quali appaiono nei fregi delle cornici, nei frontoni e nei davanzali delle fine-

Fig. 28 e 29. Grandi riquadri della facciata con trofei composti e disegnati da Giambattista Crespi detto il Cerano ed eseguiti in marmo dagli scultori A. Biffi e G. Bono nella prima metà del Seicento.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

stre. Nulla di meno, anche considerando che non poche delle menzionate sculture fanno parte integrante colla compagine costruttiva, deve permanere il già esposto criterio che, se le linee generali possono far pensare ad un primitivo disegno alessiano, la definitiva esecuzione a compimento di questa fastosa composizione architettonica va ascritta alla prima fase dell'arte seicentesca (tav. 7).

Alquanto più sobria, e più rispondente all'organismo del fianco

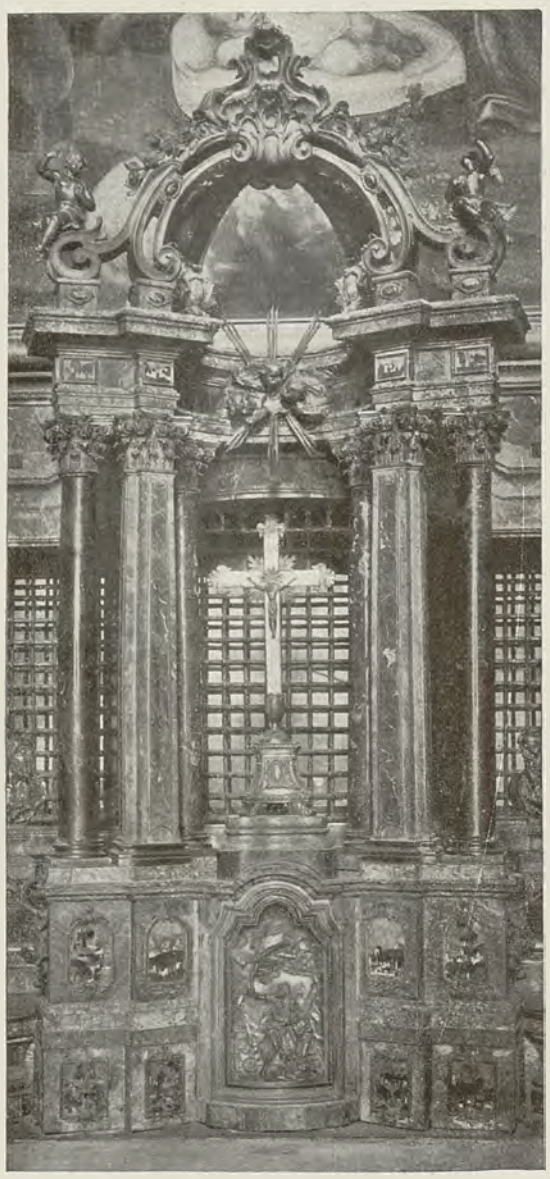


Fig. 30. Altar maggiore dei primi anni del Settecento.

è invece la struttura interna della chiesa, la quale a cagione del suo carattere conventuale è divisa in due parti simmetriche, una per il pubblico dei fedeli, l'altra per le suore: separata l'una dall'altra con una parete che, originariamente, non sorpassava la cornice dell'ordine corinzio, ed oggi invece, completata da un telaio che occupa il vano fino alla vôlta, non permette d'abbracciare nell'assieme l'ampiezza del duplice ambiente. E' ad una sola navata, con una serie di cappelle ai lati che s'aprono ad arco negli intercolumni d'ottime proporzioni, i quali reggono la ricca trabeazione su cui s'imposta la vôlta. Il dettaglio architettonico si mostra improntato ad una classica correttezza, nobile e ben composto nei profili e nei risalti, e di singolare eleganza e ricchezza di motivi nelle cornici dei quadri che occupano gli sfondi delle cappelle (tav. 8 e fig. 26).

Anche nell'interno però ciò che prevale sull'organismo architettonico, fino a costituire la più spiccata fisionomia dell'ambiente, è la ricca decorazione pittorica che invade i timpani ed i fianchi degli altari, la parete divisoria fra le due parti della chiesa, i pilastri, i fregi dell'architrave, dominando poi singolarmente nella poderosa composizione che occupa per intero la vôlta. Tale decorazione è una mostra eloquente del valore della scuola pittorica dei Campi di Cremona, la quale si palesa anzitutto coll'opera robusta e spigliata dei tre fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo, i cui nomi, colla data 1588, compaiono in una sbiadita cartella sull'alto della porta: opera nel complesso tuttora abbastanza integra e conservata di disegno e d'intonazione, quantunque vi trapelino le traccie d'un generale restauro che si sa esser stato compiuto, poco dopo la metà del secolo XVIII, dai pittori Biella di Milano e Boroni di Cremona.

Le caratteristiche dei tre fratelli appaiono anzitutto nei freschi della vôlta, dove la loro sapienza decorativa ha trovato da affermarsi in una farraginosa prospettiva architettonica dal sotto in su, la quale fa degna cornice alle composizioni figurate che vi campeggiano in mezzo. E' però da supporsi che a tali pitture abbia in modo speciale partecipato Vincenzo Campi, vissuto più a lungo dei fratelli e per questo più da vicino preludente all'arte del secolo successivo, all'indole della quale tale decorazione sembra oramai nel suo complesso accostarsi.

Il porticato d'un macchinoso edificio a vari ordini di loggie con terrazze e balaustrate, aperto nel mezzo, è rappresentato con ottimo accorgimento prospettico come se s'impostasse sulla cornice della trabeazione che gira intorno alla chiesa, la quale in tal modo sembra come innalzata di vari piani architettonici fin dove s'affaccia un quadro luminoso di cielo, nel cui sfondo si librano il Redentore, che ascende in gloria ed alcuni angeli cogli emblemi della Passione, mentre alla divina visione assistono, affacciandosi all'intorno dalle arcate del porticato inferiore, gli Apostoli che s'agitano vivamente in atto di meraviglia e d'adorazione (fig. 32).

Analoga scena, entro consimile cornice architettonica, si svolge sulla vôlta della retrochiesa claustrale, salvo che in essa gli Apostoli ed altri sacri personaggi assistono invece all'Assunzione della Madonna. Tanto nell'una quanto nell'altra chiesa, la decorazione pittorica dei Campi trova poi da espandersi in una spigliata ridda d'angioletti ricorrenti sul fregio dell'architrave, e scendenti con inesauribile copia di motivi ornamentali, principalmente figurati, sui fianchi, sui timpani, nelle vôlte delle cappelle, negli sfondi degli altari, sui pilastri, fino ad affermarsi in più vaste e ben condotte

Fig. 31. Tabernacolo dei primi anni del Settecento accanto all'Altar maggiore.

composizioni pittoriche lungo le pareti, ed anche nella maggior parte delle tavole e delle tele d'altare (tav. 8).

Antonio Campi si palesa con efficacia nell'ampia ancona sull'altare maggiore, raffigurante il Presepio, in due tele collocate nelle cappelle di destra, il martirio di S. Lorenzo e la decollazione di S. Giovanni Battista, e certo più ancor degnamente nei vasti affreschi delle pareti del presbiterio, rappresentanti alcuni fatti della leggenda di S. Paolo, specie in quelli in cui, con grande

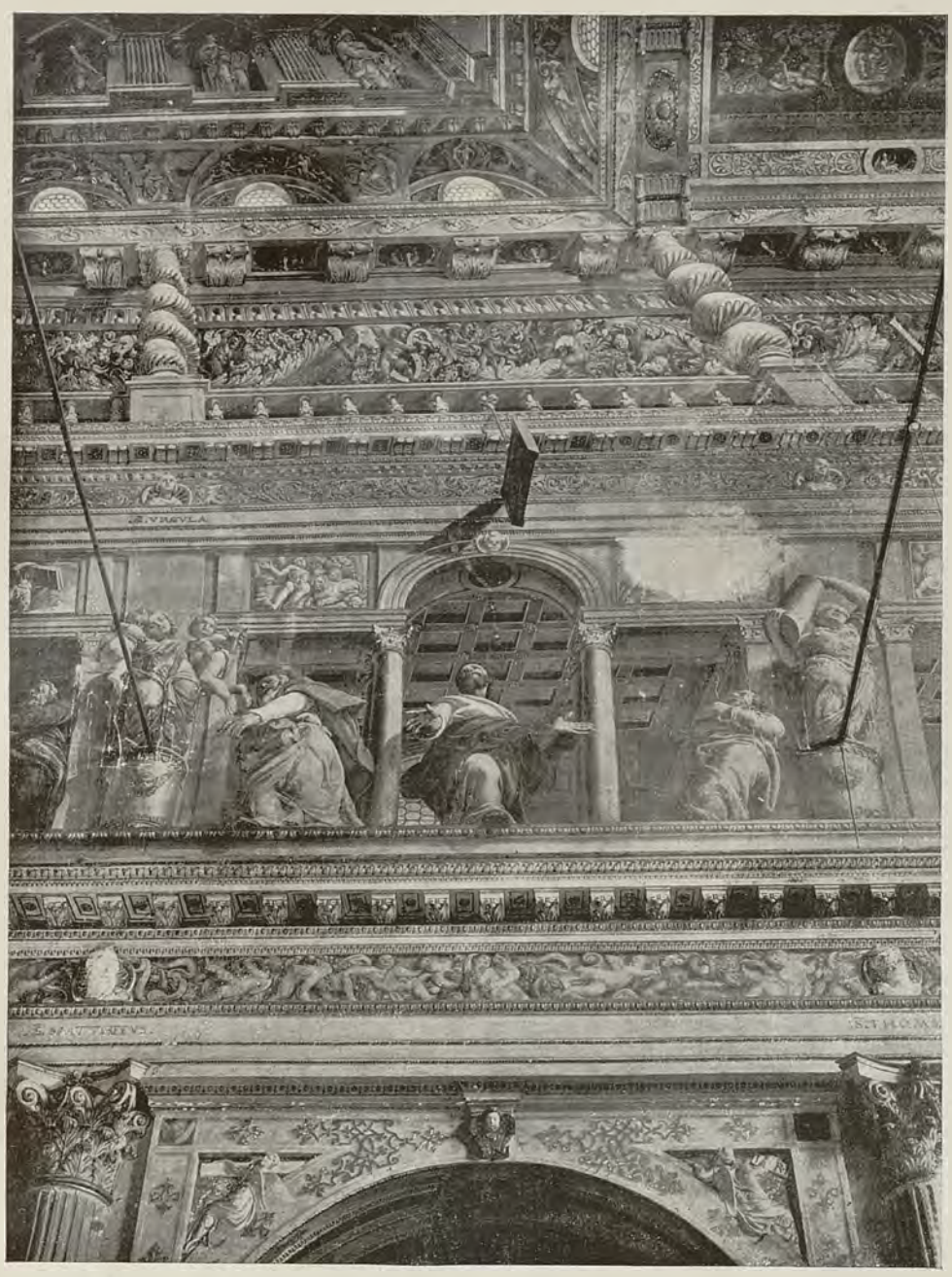


Fig. 32. Volta della navata dipinta da Giulio, Antonio e Vincenzo Campi di Cremona alla fine del Sec. XVI.

vigore ed intensità di disegno e d'espressione, l'autore dipinse la caduta del Santo da cavallo ed il suo martirio.

Di Giulio Campi, quello che fra i tre fratelli più da vicino risente della maniera correggiesca cui s'ispirarono per un certo tempo le sue pitture, è una nobilissima Sacra Famiglia adorata da alcuni angioli sopra un altare a sinistra: opera che dovette avere fin da principio una particolare rinomanza, come sembra testimoniare anche la rara incisione del 1578 del mantovano Giorgio Ghigi che la riproduce. D'un altro non meno degno rappresentante di questa gloriosa famiglia d'artisti, Bernardino Campi, è, infine, sopra un altro altare, il Cristo che dà le chiavi a S. Pietro. La pittura seicentesca ha qui inoltre un notevole saggio nella tela raffigurante la Vergine con S. Ambrogio e San Carlo, di mano del Cerano, nonchè in un'altra tela firmata dal bergamasco Enea Salmeggia.

Alla munificenza d'una monaca di casa Spinola, l'Angelica Paola Marianna professa di questo monastero, si devono poi alcuni non trascurabili saggi dell'arte decorativa nel primo decennio del Settecento; tale è, ad esempio, oltre l'altar maggiore col suo ricco tabernacolo, la incorniciatura che circonda il Presepio di Antonio Campi. Degni di menzione sono inoltre in questo periodo i due tabernacoli marmorei che, ai lati dell'altar maggiore, servivano da comunicatorio per le suore. I vivaci gruppi di angioli e di cherubini che li incoronano stanno a rappresentare assai bene il garbo singolare con cui in questo tempo lo scalpello sapeva animare le spigliate concezioni architettoniche. Se qualche nome per essi deve proporsi, non sarà fuor di luogo pensare a quelli di Carlo Simonetta e di Carlo Beretta, due non abbastanza ricordati artisti del marmo, i quali nel Duomo di Milano e nella Certosa pavese lasciarono traccie notevoli di sè.

Appartengono ancora ai primi anni del Settecento, e si debbono parimenti alla nobile Spinola, le altre singolari testimonianze del gusto dell'epoca, quali sono le balaustrate di marmo e di ferro dorato chiudenti le cappelle. Lo stemma gentilizio della donatrice compare infatti entro l'arricciata cartella marmorea centrale, sotto la testa del cherubino, alla quale s'accostano con linea spontanea ed elegante gli attorcigliati steli di gigli fioriti dipartentisi da due grossi vasi laterali. La sapiente opera dei vecchi maestri milanesi in questa nobilissima arte del ferro si è soffermata con rara naturalezza sul fresco motivo floreale, limitando la stilizzazione solo all'andamento simmetrico d'alcune curve, mentre tutto il resto appare quasi una libera vegetazione (tav. 8). Non è la rigida e salda opera ferrea di difesa, ma una chiusura fiorita segnante il confine fra il suolo sacro delle cappelle e la navata della chiesa. Strano: pure ai tempi del Bianconi, il segretario dell'Accademia nell'estremo Settecento, si giungeva ad additare una sì delicata e corretta opera fabbrile solo « per mostrare il gusto non buono de' passati artefici » e per trarne argomento di conforto « poichè presentemente si è ben lontani dal pensare in cotal guisa »!

Ugo Nebbia.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 33. Ornamento nel Salone del Palazzo Labia a Venezia dipinto da G. B. Tiepolo.

IV.

LA GRANDE PITTURA DECORATIVA

GIAMBATTISTA TIEPOLO

(Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo precedente).

— Tav. 9. Fig. da 33 a 37. —

OPO Vicenza, il Tiepolo si illustrò con una serie di opere gloriose a Venezia, che fu il primo e principal campo della sua attività.

Nel 1737-39 lavorò di fresco nella chiesa dei Gesuati che vanta una delle sue più belle tele. Nel riquadro centrale del soffitto figurò *S. Domenico che dispensa il Rosario*, in una composizione che accoglie tutti gli elementi significativi della sua arte. Per l'ampia scalea che conduce a un tempio segnato in audace prospettiva si affollano d'ambo i lati i fedeli, alcuni con le mani protese, altri stringendo il prezioso dono e solo a pie' della gradinata due guerrieri gettati in gagliardi scorci guardano con indifferenza. S. Domenico, con l'ampia tunica bianca variata dagli scuri del mantello sovrapposto, è tutto intento alla pia opera, e gli angeli volteggiano sullo sfondo nuvoloso, in audaci atteggiamenti, con le ampie ali spiegate, mentre il bambino Gesù, sostenuto dalla divina Madre, alza trionfalmente la sinistra a benedire. L'irregolare spazio che divide verticalmente la composizione, il differente livello dei gruppi e le varie posture delle persone che li formano, le figure che si staccano dalle masse generano una costruzione di una straordinaria varietà e vivacità e pure facilmente unita in organismo. E al movimento, alla vita della rappresentazione sensibilmente conferisce il potente rilievo dello sfondo architettonico, nettamente delineato, solido nel vertiginoso ardimento della prospettiva, insieme con la ricca scala di toni, come anche con la vivacità del chiaroscuro in cui predominano le esultanze della luce.

In uno scomparto più piccolo è rappresentata l'*Ascensione di S. Domenico*, sorretto da una miriade d'angeli, salente con le braccia aperte, la testa arrovesciata nel rapimento ineffabile, candido e fulgente come le vesti che ne ricoprono le nobili forme.

In un altro riquadro appare S. Domenico alla presenza della Vergine attorniata da angeli, grandiosa e gentile nell'atto di guardare al santo genuflesso nell'umile fervente omaggio; scena, questa, notevole specie per un animatissimo gioco di chiaroscuro.

L'anno appresso il Tiepolo dipinse una delle opere cui è maggiormente e meritamente legata la sua fama, cioè il grande soffitto della scuola dei Carmini. I dipinti sono ad olio: il centrale rappresenta la Vergine col Bambino che appare al beato Simone Stoch, e i laterali figurano Virtù e motivi angelici.

Nel principale la composizione è mirabilmente semplificata rispetto a quella dei Gesuati, e acquista perciò maggior efficacia. L'architettura appare fugacemente da un lato, a sostenere il beato che attende curvo, vinto dall'ardore della fede, il segno della divina benevolenza, mentre l'Eletta campeggia nell'infinito dello spazio, risplendente nel biancheggiar della tunica, in atto di stringere al seno palpitante il piccolo Gesù che stende la manina a benedire; e gli angeli si lanciano in moti arditi sulle nubi, che sotto la Vergine si addensano come una fascia, la quale s'assottiglia al centro per accennare a slargarsi verso la terra su cui appaiono ossa di cadaveri.

Con un grandioso senso della forma, con una sontuosa opulenza son trattate le Virtù. In un riquadro la Fede tutta chiusa in un manto serico dai vividi riflessi argentei, con croce e calice; la Carità non penetrata di mistico ardore come la Fede, ma mite e amorosa sì che il bimbo che regge nel grembo s'abbandona confidente in infantile atteggiamento, con i grandi occhi intelligenti fissi all'osservatore; e la Speranza. In un altro, la Prudenza con lo specchio e il serpe; l'Innocenza con una colomba che batte l'ali spaurita; la Grazia. E poi la Giustizia con la spada levata e la Forza che appoggia la mano sopra una colonna jonica e si volge confidente alla Virtù che ne deve regolare l'impiego; la Mansuetudine sdraiata in opulento abbandono con a canto un agnellino, l'Umiltà simboleggiata dalla croce (fig. 1). Inoltre graziosissimi motivi di putti con attributi svariati, lanciati nello spazio come nel loro naturale elemento.

Decorazione più organica e più originale ancora è quella a fresco del soffitto degli Scalzi, eseguita tra il 1743-44. Essa rappresenta la *Traslazione della S. Casa di Loreto*, scena trattata da molti artisti, senza raggiungere l'imponenza scenografica e la mirabile idealità che il Tiepolo seppe infondervi, creando altresì un nuovo schema di decorazione da soffitto. Le accidentalità della cornice che l'affresco comprende, mantengono allo spazio l'immensità aerea: figure guardano dai parapetti animando tutt' intorno la linea architettonica; angeli, figure decorative, masse di nubi la oltrepassano, intensificando così l'impressione di libertà e di grandiosità della rappresentazione. E nel centro, sostenuta da una densa teoria di angeli arditamente mossi, vola la Santa Casa, signoreggiata dalla Vergine — non la nera imagine jeratica del Tempio, ma la Donna fulgida di bellezza che Tiepolo cantò sempre nelle sue creazioni — mentre nel sommo cielo la coorte celeste

Fig. 36. Soffitto col *Cavallo Pegaseo e la Fama*, dipinto da G. B. Tiepolo nel Salone del palazzo Labia a Venezia.

contempla il veleggiar nell'aria del sacro pegno. Gli scorci rivelano un magistero tecnico veramente profondo nella loro stragrande varietà, nella loro facile audacia, nei giochi graziosi e vivaci di linee che producono. Un largo contrapposto di masse d'ombra e di luce, fra cui squillano le note canore di una freschissima e sontuosa scala di toni, avviva la miracolosa evocazione.

La fama del grandioso frescante, che pareva impersonare tutte le glorie dell'arte italiana nel secolo XVIII, scorreva con le grandi ali per la penisola e per l'Europa, così che due altre nazioni ne accolsero gli ambiti saggi: la Germania e la Spagna.

Fig. 35. Parte del *Convito di Antonio e Cleopatra*, dipinto dal Tiepolo nel palazzo Labia a Venezia.

In Germania l'opera sua maggiore è la decorazione del Palazzo Vescovile di Würzburg, ove fu chiamato da Carlo Filippo di Greiffenklau, principe e vescovo della Franconia orientale, e ove stette dal 1751 al 1753, insieme con i figliuoli Gian Domenico e Lorenzo, i quali degnamente seguivano le orme paterne.

Nel gran salone del Palazzo il Tiepolo dipinse fatti relativi alla vita di Federico Barbarossa, che a Würzburg nel 1156 sposò Beatrice di Borgogna, investendo più tardi del ducato di Franconia il vescovo Aroldo di Hochheim. A questi due momenti della vita dell'imperatore si inspirò il Tiepolo.

Seguendo la naturale inclinazione del suo spirito egli sublima il fatto, lo spoglia di tutto ciò che è umano, lo rende sogno e visione lussureggiante, lo colloca nella eternità e nella infinità del tempo e dello spazio. Nella cornice ovale movimentata, simile a quella che si vede agli Scalzi, sullo sfondo turbinoso delle nubi il carro di Apollo sorvola le vie dell'aria tirato dai corsieri, visti di sotto in su in iscorci maravigliosi, recando la giovane sposa che apre le braccia, ebra in vista dell'amato.

Dalla cornice si sporgon figure come da un parapetto, soffici guanciali di nubi e altre figure audaci nel movimento la travalicano, gruppi appaiono qua e là nello spazio, ma tutti questi particolari son sobriamente trattati in modo che l'unità del quadro non viene turbata; l'animazione diventa in quest'opera ardente, turbinosa, i piani si moltiplicano, il chiaroscuro cresce in vigoria e in varietà, l'esecuzione in rapidità e ardimento.

Nella scena delle nozze un immenso e ricco corteo segue i due giovani inginocchiati nel tempio, innanzi al sacerdote, mentre altre persone guardano da una loggia; e nella nettezza degli aggruppamenti, nella loro varietà, nella unità dell'insieme che pur si fonde ad una multiforme capricciosità di dettagli, si rivela la grande virtù di compositore che fu propria al Tiepolo, come a ben pochi maestri del Barocco. Così nella scena dell'Investitura, mirabile pel suo equilibrio di masse, per la vita e personalità dei suoi elementi, per la libertà che la regola.

Oltre alla volta del salone egli adornò di freschi anche quella dello scalone, rappresentandovi l'Olimpo e le quattro parti del mondo. Di questa opera lo spunto va ricercato nella decorazione della volta sulla navata maggiore di S. Ignazio a Roma, che è lavoro del padre Andrea Pozzo da Trento, anzi il suo lavoro maggiore; superficiale, ma impressionante e interessante. Il Tiepolo si giovò di quella vasta composizione, ma con la esuberante personalità che gli fu propria riuscì ad una creazione originale, più ampia, sì che l'immenso spazio da essa ricoperto non sembra vasto abbastanza. Convien dire però che questo « crescendo » di vita nelle composizioni del Tiepolo, oltrepassa ormai le leggi di equilibrio e di armonia, alle quali finora si era mantenuto rispettoso, o, meglio, era riuscito ad adattare le ardue e strane sue visioni. Non si abbraccia più con uno sguardo l'intera massa scenica, non più si segue agevolmente l'alata fantasia dell'artista: poichè i particolari crescono, i gruppi si addensano, irrompono dovunque. Solo osservando parte per parte, tuttavia si colgono elementi di squisita bellezza.

Fig. 36. Parte secondaria nel *Convito di Antonio e Cleopatra* dipinto da G. B. Tiepolo nel predetto palazzo.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Tornato da Würzburg nel 1753 eseguì, tra l'altro, due soffitti in quel Palazzo Rezzonico che porta impresso il segno incantatore dell'arte del Longhena, il quale, benchè non riuscisse a terminarlo, lo rese nondimeno uno de' più fulgidi gioielli di quella magica via che è il Canal grande. In questi soffitti il Tiepolo ritrova il suo equilibrio, pur rappresentando in uno gli sponsali di un Rezzonico con una Savorgnan, — la quale attraversa lo spazio come la fidanzata del Barbarossa sopra un sontuoso cocchio tirato da vigorosi cavalli e visti dal basso nello scorcio stupendo proprio del Tiepolo. Il secondo soffitto simboleggia l'apoteosi di un

poeta Rezzonico, mediante poche figure improntate con potente efficacia.

E' appunto in questa sua gloriosa maturità che il Tiepolo fornisce intiera la misura del suo genio. Gli affreschi del Palazzo Labia vanno considerati non solo come la suprema espressione dell'arte tiepolesca, ma anche come uno de' più classici esempi di decorazione.

Essi vennero eseguiti intorno al 1757, ed esprimono scene storiche, elementi mitologici, allegorici o puramente scenografici. In uno Cleopatra siede a convito coperta di ricchissime vestimenta e dietro lei sono alcune figure, mentre altre s'aggruppano attorno ad Antonio che la contempla; su agili colonne, attraverso le quali si perde il cielo lontano, ergesi una loggia da cui musici allietano i convitati. Poche figure, sapientemente distribuite e inquadrate in una ricca architettura; qualche episodio gustoso; sontuosità di abbigliamenti e di colore e di luce. Così nell'Imbarco di Antonio e Cleopatra, composizione ricca ed insieme chiara, doviziosa di eleganza e di lusso, ma improntata a naturalezza signorile e allettevole nei singoli elementi caratterizzati con spirito raffinato.

Fig. 37. Apoteosi della famiglia Pisani: soffitto dipinto da G. B. Tiepolo nella Villa di Strà.

Più splendide ancora le allegorie: Il Genio che fuga il Tempo, cavalcando Pegaso, mentre il vecchio dio si volge irato a vibrar la lancia, ed i puttini sorridono, e la vittoria corre arridendo al giovine trionfatore; Eolo, vecchio, a cavalcioni di una nuvolaglia, mirante l'opera di due bimbi che soffiano a guance enfiate; la Fortuna, florida, ignuda, che il Caso, il vecchio cieco, stringe nelle braccia, mentre sulle nubi vola con l'aerea ruota; la Vittoria in sfarzose vesti indolentemente sdraiata, la Giustizia, la Pace. La storia è cantata con magnificenza eroica, le allegorie son rese con fresco intuito della realtà, ma di una realtà passata attraverso una fantasia ardente, sognatrice, attraverso una mano signora di tutte le audacie e di tutte le eleganze.

Con quest'opera si conclude il ciclo trionfale della pittura italiana a fresco, che Giotto aveva iniziato; nè alcuno dei grandi maestri che si provarono nella decorazione murale durante lo scorcio del Settecento e per tutto il secolo XIX riuscì a dire una parola nuova, dopo quella altissima proclamata dal Tiepolo.

Il quale passò gli ultimi anni di sua vita, dal 1762, in Spagna, ove fu largamente onorato, ma ove fu anche amareggiato dalla lotta col neo-classicismo impersonato dal Mengs, cui i contemporanei diedero la palma che i posteri hanno con equanimità ridonata al grandissimo maestro veneziano.

Nella sala del trono della Reggia a Madrid egli sfoggiò una vastissima composizione, che, se non supera per senso di misura e di armonia, per vivezza di effetti e per organicità la decorazione del Palazzo Labia, è certo una delle più elette testimonianze della sua arte, la quale nel contrasto con le novissime tendenze, ridiventava esuberante di concezione e di motivi e di tecnica, pur rivelando sempre una personalità vigorosa. Gli stessi caratteri presenta l'affresco nella Sala degli Alabardieri, raffigurante Enea condotto da Venere al tempio della immortalità, e quello dell'anticamera che esalta il trionfo della Monarchia spagnola.

E in quanti altri luoghi si esercitò la mano di questo insigne maestro! Chiese e palazzi di Venezia e del Veneto non solo, ma di Lombardia e di Germania e di Spagna si gloriano di opere sue. E tutte Pompeo Molmenti, cioè il più appassionato amatore dell'arte veneta, ha, con fervida parola, evocate nel volume che l'Hoepli ha curato con ricco decoro e corredato di innumerevoli ed ottime riproduzioni, che danno modo di seguire intera la attività prodigiosa del maestro. Di esso eloquentemente scrive il Molmenti: « L'opera sua resta a traverso la storia come uno dei più splendidi e *rappresentativi* prodotti di tutta la scuola veneziana, e se una lunga tradizione, della quale egli ha saputo tesoreggiare i preziosi elementi, gli è stata propizia, in lui appare come in nessun altro quella virtù di potente assimilazione, privilegio di alcuni grandi, i quali anche inconsciamente raccolgono ciò che altri han seminato per riassumere tutto in una forma propria originale e ben definita ».

LUIGI SERRA.

Fig. 38 e 39. Sagrestia della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia (Vedi Dettaglio 7-8).

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

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 3 — Marzo 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 40. Veduta del palazzo nella Villa Borghese a Roma, dipinta da G. Baur. 1610-1640.

V.

L'ARTE DECORATIVA NELLA VILLA BORGHESE A ROMA.

— Tav. da 14 a 16. Fig. da 40 a 51. —

NA ricca berlina tirata da sei cavalli bianchi, montati alla postigliona, attende nell'ampio piazzale della Villa il cardinale Scipione Borghese che scende la gradinata del suo palazzo in compagnia di alcuni amici e familiari. Tutta la piazza è invasa da una folla vivace e variopinta di gentiluomini, di cavalieri, di dame, di religiosi, di armati, nei pittoreschi costumi del sec. XVII. Altre berline di gala, altri cavalli riccamente bardati, tenuti dai servi, aspettano i loro padroni recatisi a far visita all'illustre porporato. Un pittore appoggiato ad un pilastro presso una delle fontane che incorniciano il piazzale, è intento a fermare colla sua matita la gioconda festosità di questa scena.

Tale la scena riprodotta da Guglielmo Baur in un prezioso quadretto che si conserva tuttora nella Galleria Borghese (fig. 40). Pochi dipinti ci offrono al pari di questo l'imagine fedele della vita esteriore del seicento romano, in una di quelle ville che allietavano la grave maestosità della campagna intorno alla città Eterna, nella villa del cardinale Scipione Borghese, sorta quasi per incanto lungo quel tratto delle mura fra la porta Pinciana e la porta Flaminia, nella parte più elevata dei colli che coronano l'Urbe dal lato di nord-est.

La pittura di Guglielmo Baur ci mostra la facciata del palazzo quale la ideò il suo costruttore, l'architetto Giovanni Va-

Fig. 41. Facciata presente del detto palazzo.

sanzio fiammingo, riccamente decorata di fregi, di medaglioni, di busti, adorna di una gradinata a due rampe che sale verso il

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

maestoso loggiato sorretto da cinque pilastri dorici. Così la volle quello spirito eletto, quell'appassionato mecenate delle arti belle che fu Scipione Borghese (fig. 42).

Scipione Caffarelli, nato nel 1576 da una sorella di Paolo V Borghese, prese il cognome e lo stemma dello zio allorchè questi nel 1605 lo insignì della porpora cardinalizia. Da questa data la fama della Villa Pinciana e delle splendide collezioni d'arte che il cardinale veniva raccogliendo, cominciò a spargersi nel mondo. I tesori spesi nell'abbellimento della sua dimora, la magnificenza colla quale prodigava il suo aiuto ed il suo incoraggiamento ai nobili ingegni che spuntavano tra la folla degli artisti, il suo spirito largo ed illuminato, la gentilezza dei suoi modi, procurarono al cardinale il soprannome di *Delizia di Roma*. Ma se egli fu veramente la delizia della Roma papale del seicento, la sua villa e la sua raccolta costituiscono tuttora la delizia di quanti vi si recano in artistico pellegrinaggio. La fama dei tesori ivi raccolti attira dalle più lontane regioni gli ingegni desiderosi di attingere e dissetarsi alle fonti più pure della nostra arte. Le opere di scultura e di pittura che adornano le sontuose sale, stanno in prima linea fra quelle che circondano di un' aureola luminosissima il nome d' Italia al cospetto di tutto il mondo civile.

Ma se le opere di scultura e di pittura che si conservano nella Galleria Borghese hanno formato argomento di lunghe trattazioni per parte di studiosi e di artisti, e le riproduzioni di tutti i generi, moltiplicate a migliaia, ne hanno diffuso ovunque la conoscenza, al contrario ben pochi si sono soffermati a mettere in evidenza la bellezza dell'asilo che accoglie tanti tesori.

Il visitatore che passa da una sala all'altra rimane come abbagliato da tanto splendore. A dare questo aspetto di compiuta perfezione artistica contribuiscono le ricche decorazioni dei singoli ambienti, curate squisitamente sino nei più minuti accessori, dal bracciuolo di una poltrona alla maniglia di una porta, dalla base di una statua alle cornici dei soffitti. Questa *Casa dell'arte*, come ebbe a chiamarla con felice espressione Adolfo Venturi, ci offre in ogni angolo la manifestazione più elevata di ciò che costituisce veramente l'arte della casa.

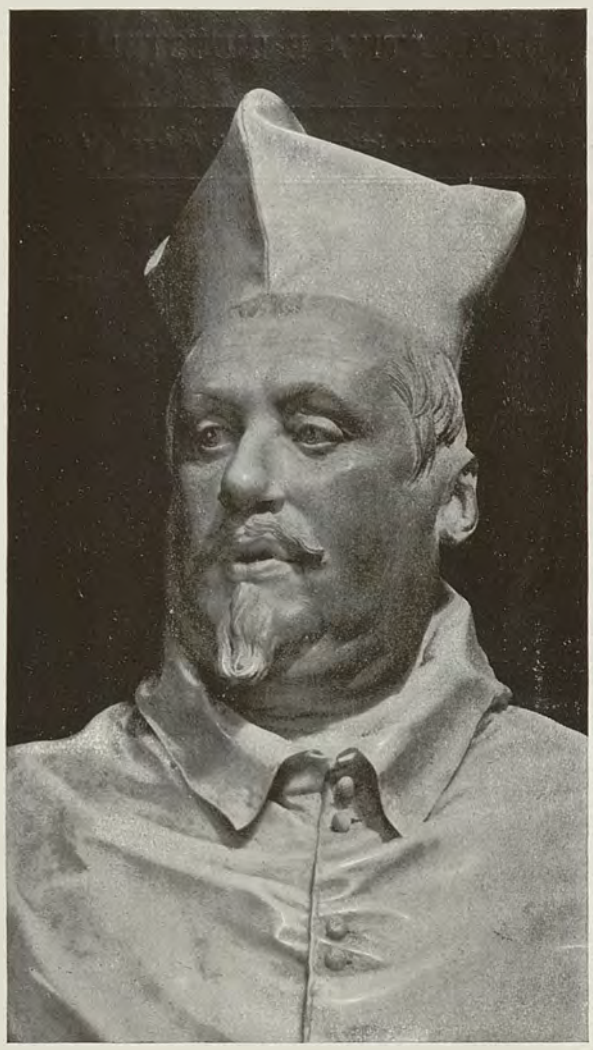


Fig. 42. Ritratto del cardinale Scipione Borghese scolpito dal Bernini.

* * *

Al visitatore che dopo avere percorso il lungo ed ombroso viale di elci secolari che dalla porta Pinciana conduce alla Galleria scendendo e risalendo per un dolce pendio, la facciata del palazzo (fig. 41) si presenta alquanto diversa da quella che abbiamo ammirato nel prezioso quadretto del Baur. Nell'ultimo periodo del secolo XVIII essa fu profondamente modificata dall' architetto Asprucci per ordine del principe Marcantonio Borghese, il quale arricchì la suppellettile del Museo colle splendide collezioni di marmi che, sotto il nome di monumenti Gabini e Borghesiani, furono illustrati da Enrico Quirino Visconti.

Allo stesso Asprucci devesi la decorazione delle sale del palazzo, le quali, ad eccezione del salone al primo piano che conserva tuttora gli affreschi del Lanfranco, vennero così ad essere improntate di quello speciale stile italiano che caratterizza gli ultimi anni del secolo XVIII, ma differisce alquanto dal vero stile Impero, il quale fiorì in Francia al principio del secolo XIX.

Ad incarnare le raffinate eleganze dell' epoca napoleonica, Paolina Borghese rivive dinanzi a noi nel marmo di Antonio Canova, formando un bel contrasto col fervido spirito che anima i capolavori di Gian Lorenzo Bernini e colla tranquilla serenità delle opere classiche che decorano le sale terrene del Museo.

Al talento decorativo degli artisti del periodo napoleonico devesi in gran parte l'aspetto sontuoso delle sale; ma al turbine di guerra che agitò tutta l'Europa per opera del pallido eroe di Francia, devesi purtroppo la mancanza

Fig. 43. Volta del salone d' ingresso nel palazzo di Villa Borghese, dipinta da Mariano Rossi. 1731-1807.

Fig. 44. Altro angolo della predetta volta.

di tanti preziosi capolavori che un tempo adornavano questo palazzo e che oggi formano il vanto delle collezioni del Louvre. Gran parte dell'antico splendore venne meno quando Don Camillo Borghese, marito di Paolina Bonaparte, fu costretto a cedere alle voglie di Napoleone I molti e preziosi marmi, in cambio di un feudo che il cognato gli aveva dato a Lucedio in Piemonte.

Il principe Don Camillo si adoperò tuttavia per riparare a sì grave perdita, radunando una nuova collezione di monumenti e di oggetti che egli aveva sparso in altre ville, e di marmi che egli andava scavando nelle sue terre. Così la nuova raccolta fu ben presto in grado di rivaleggiare coll'antica, mentre il Canina, protetto da Don Francesco Borghese, ornava l'ingresso della Villa verso Porta del Popolo con un ricco propileo di stile attico, e dava un assetto nuovo e splendido al parco ed al palazzo.

Entrando dal vestibolo nel grande salone d'ingresso (lungo m. 19, largo m. 13, alto m. 16), l'occhio nostro è attratto, prima che da ogni altra cosa, dalla ricca decorazione della volta, nella quale Mariano Rossi (nato a Sciacca in Sicilia nel 1731, morto in Roma nel 1807), rappresentò Marco Furio Camillo che rompe le trattative con Brenno per il riscatto della città. Nella parte principale della volta, di fronte all'ingresso, è raffigurato il momento in cui Furio Camillo, armato di elmo e di corazza, collo scudo nella sinistra protesa, colla spada nella destra alzata, si slancia infuriato contro Brenno che, caduto al suolo, volge la testa verso il suo avversario, ed alza il braccio per difendersi (fig. 44). Sopra di un tavolo vedonsi le bilancie rovesciate, coll'oro dei vinti e la spada del vincitore. Al seguito di Furio Camillo molti soldati romani che aiutano il loro duce a vendicare l'oltraggio subìto. Nel fondo il colle Capitolino coi suoi templi a colonne.

A sinistra l'allegoria del Tempo che discopre la Verità (fig. 43). A destra la figura allegorica di Roma, circondata di trofei e di putti. In alto, al centro della volta, l'apoteosi di Furio Camillo, che è ricevuto da Giove nell'Olimpo, ed alcune figure simboliche allusive alla vittoria dell'eroe romano.

Tutta questa grande composizione si svolge al disopra di una balaustrata a pilastri, interrotta nel centro di ogni parete da una edicola fiancheggiata da due figure. Nella edicola della parete principale vedesi, dipinta a monocromato imitante il color dell'oro, un'aquila romana incoronata da un amorino.

Ad ogni angolo della volta due figure di atleti, a chiaroscuro, che sostengono un medaglione recante il busto di una Sibilla. In queste figure Mariano Rossi si è ispirato alla decorazione eseguita dal Lanfranco nella volta del salone del piano superiore, ed in genere alle decorazioni caraccesche del sec. XVII, ma con grande libertà e con grande originalità. Completamente nuovo ed originale è infatti il ricco partito di chiaroscuro, e l'effetto coloristico dell'insieme. Le figure sono concepite ed eseguite con un fare largo e grandioso, e si muovono con grande slancio e vivezza nei larghi spazi della volta; le luci sono distribuite con rara sapienza prospettica e decorativa. Predomina, è vero, in tutta la decorazione una tinta eccessivamente calda, arrossata, specialmente nelle carni; ma questo lieve difetto è largamente compensato dalla monumentale grandiosità delle forme, da un felice equilibrio della composizione, e da altre qualità molteplici che rivelano in Mariano Rossi un ingegno ricco, fantastico, esuberante, un talento di vero e grande decoratore.

L'elemento paesistico è introdotto con grande sobrietà nella pittura della volta, e solo in quanto esso può dare alle scene una maggiore vaghezza di colorito. Le figure dipinte a chiaro-

Fig. 45. Volta nella sala detta della Paolina con le storie del De Angelis e l'architettura del Marchetti.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Fig. 46. Centro di un lato nella predetta volta.

scuro sulla cornice hanno un potente rilievo scultorio, e servono mirabilmente a legare colla volta le sottostanti pareti, che sono riccamente decorate di bassorilievi e di statue (tav. 14).

Le pareti di questo salone appariscono divise in tanti scomparti per mezzo di pilastri dipinti a fiorami ed animali. Gli ornati vennero eseguiti da Pietro Rotati, romano, e gli animali da Venceslao Peters, pittore tedesco che sul principio del sec. XIX fu eccellente in simile genere di pittura. I pilastri sono interrotti ad intervalli da bassorilievi in forma di cerchio o di losanga, imitanti i cammei, scolpiti da Gaetano Monti (Ravenna 1776-Milano 1847), da Massimiliano Laboureur (Roma 1767-1822), da Francesco Carradori, dal Salimbeni e dal Pacetti. A questi stessi artisti ed a Tommaso Righi debbonsi i bassorilievi rotondi che vedonsi negli scomparti fra i pilastri, incorniciati da figure e da motivi ornamentali bianchi su fondo bruno violaceo. Nella parte inferiore delle pareti si aprono delle nicchie a finte finestre, chiuse da una finta tenda, e sormontate, al pari delle porte vere, dai busti dei dodici Cesari in marmi di vario colore, con la testa in marmo bianco. Gli spazi centrali delle pareti sono decorati da grandi edicole sporgenti con colonne, ornate di antichi bassorilievi bacchici, e sormontati da gruppi in scultura. Tutt'intorno alle pareti sono disposte, su belle basi, alcune fra le statue antiche più importanti del Museo.

A completare la splendida decorazione del salone contribuiscono i musaici del pavimento, scoperti nel 1835 in un fondo Borghese, alle radici dei Colli Tusculani, e rappresentanti giuochi gladiatorii nello stile del IV sec. d. C.

Dal salone d'ingresso si passa nella prima sala del Museo, detta sala della Paolina, per la celebre statua di Antonio Canova rappresentante Paolina Borghese in sembianza di Venere.

I motivi decorativi della volta di questa sala sono puramente architettonici, e furono eseguiti dal Marchetti per rinquadrare i dipinti che il De Angelis pose a decorazione della volta

Fig. 48. Volta della predetta sala, dipinta dal Mantesti.

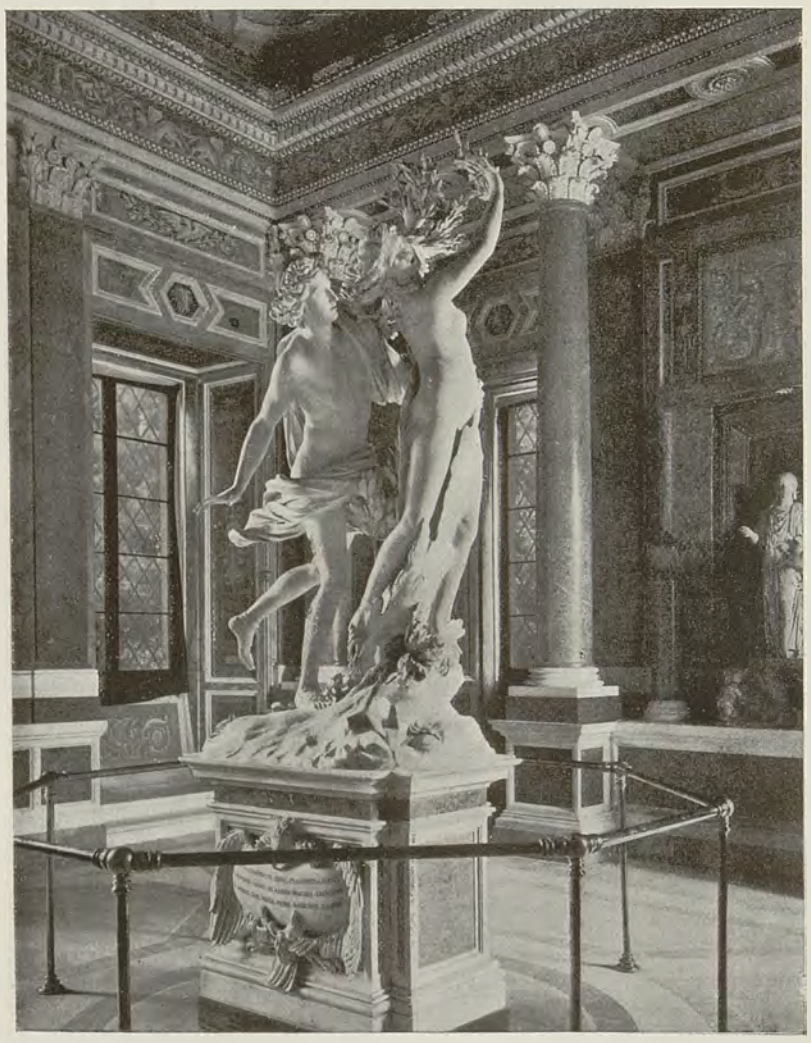


Fig. 47. Sala detta di Apollo e Dafne: gruppo del Bernini.

stessa, e nei quali rappresentò: al centro il Giudizio di Paride; ai lati le Parche che filano i destini di Roma, Enea che fugge da Troia, Giunone che implora la distruzione della flotta Troiana, e Venere che raccomanda Enea a Giove. Queste composizioni sono inquadrate da due pilastri a chiaroscuro, stranamente composti; ogni pilastro è formato da una base in forma di ara, da tre cariatidi e da una colonna a scanalature tortili con capitello dorato. Ai capitelli sono allacciati dei festoni di fiori variopinti, che si ricongiungono ad un medaglione posto alla sommità delle cornici (fig. 45 e 46). Negli angoli della volta vedesi in prospettiva un colonnato semicircolare, che sorregge un soffito a cassettoni. Tutt'intorno alla volta, sulla cornice d'imposta, gira una fascia a guisa di parapetto con festoni, putti e motivi ornamentali. La cornice, molto ricca, è a bianco e oro; le pareti a finti marmi colorati che inquadrano elegantemente dei bassorilievi decorativi eseguiti ad imitazione di quelli antichi da Vincenzo Pacetti e da Agostino Penna.

La sala seguente, detta sala del David, per la scultura di

G. L. Bernini che ne occupa il centro, reca al sommo della volta una vasta composizione dipinta da Francesco Caccianiga (Milano 1700-1781) rappresentante la caduta di Fetonte. Questa composizione è riccamente inquadrata da un ampio motivo decorativo che si svolge su tutta la volta. La cornice dorata che circonda il quadro centrale è racchiusa da una controcornice a chiaroscuro, risaltano i medaglioni ed i festoni d'oro e le note gaie delle carni giovanili dei putti (tav. 15). La cornice delle pareti, in giallo e oro, è decorata con fregi a chiaroscuro verdastri. Sui pilastri che dividono le pareti stesse in diversi specchi, vedonsi dei bassorilievi imitanti i cammei, modellati dal Righi.

La volta della sala detta dell'Apollo e Dafne non presenta

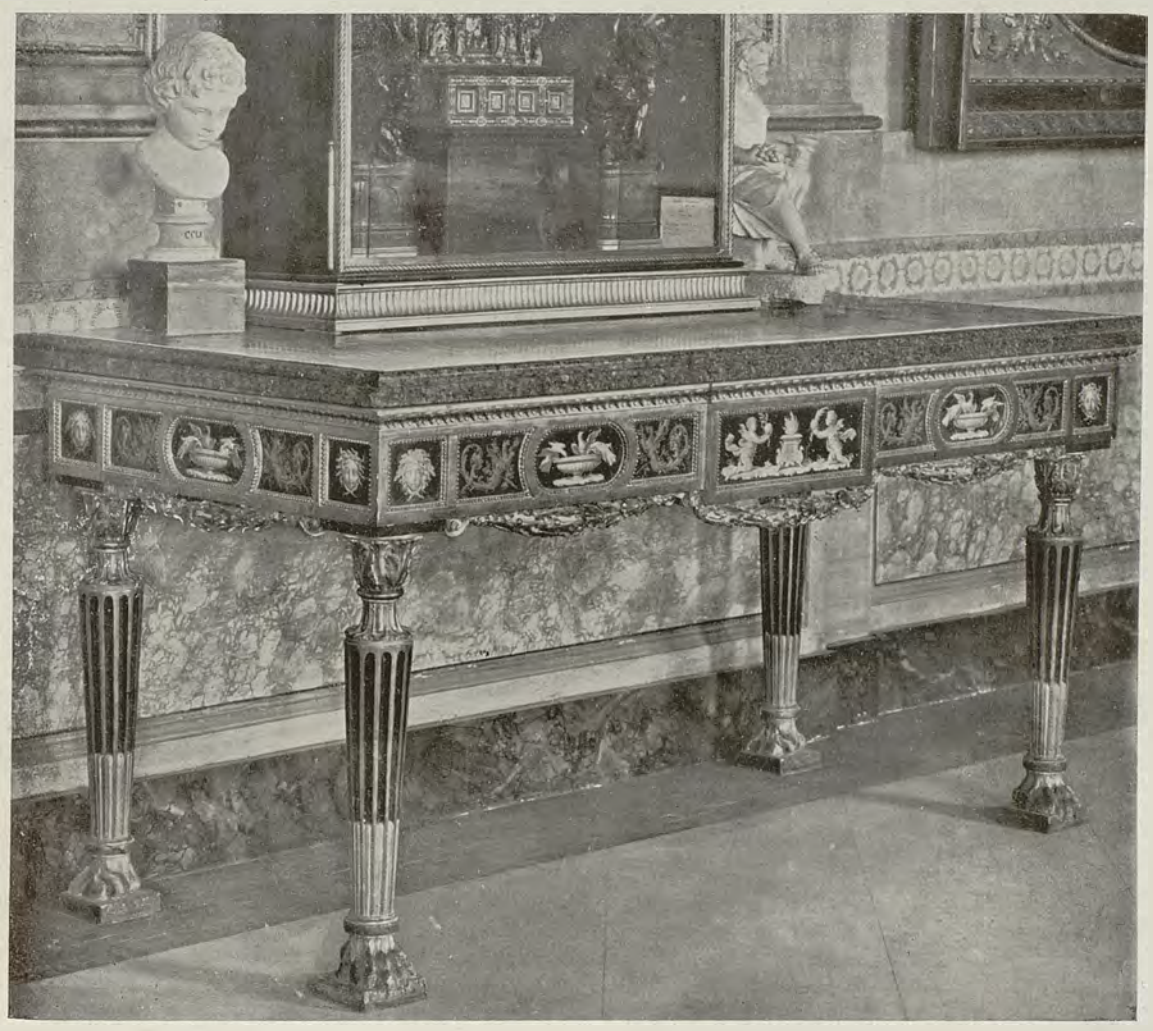


Fig. 49. Tavola degli ultimi anni del Settecento nel palazzo della Villa Borghese. (Vedi tav. 16).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

la quale è sostenuta da quattro grandi pilastri decorati con medaglioni a monocromato in terra di Siena, imitanti l'oro, dipinti da Luigi Agricola. Sulle cornici dei pilastri stanno sedute lateralmente due figure di giovani atleti che sorreggono dei festoni dorati, tesi da pilastro a pilastro. I pilastri sono alla loro volta allacciati fra di loro da una balaustrata, sulla quale scherzano giocondamente alcuni putti dipinti a colori. Negli spazi angolari, fra pilastro e pilastro, vedesi lo sfondo del cielo attraverso un loggiato. L'effetto coloristico dell'insieme è ricco nella sua sobrietà, per la gamma grigia delle cariatidi e dell'architettura sulla quale pregi singolari dal punto di vista decorativo. La pittura del centro eseguita dall'Angeletti rappresenta la favola stessa d'Apollo e Dafne che ispirò al Bernini il gruppo conservato in questa sala. La composizione è inquadrata da un grazioso motivo ornamentale a nicchie e cariatidi con gruppi di sculture a chiaroscuro, eseguito dal Mantesti. Assai più ricca è invece la decorazione delle pareti, formata da quattordici pilastri e da quattro colonne di bel granito rosso orientale che inquadrano elegantemente i marmi antichi collocati intorno alla sala (fig. 47 e 48).

(*Continua*). P. D'ACHIARDI.

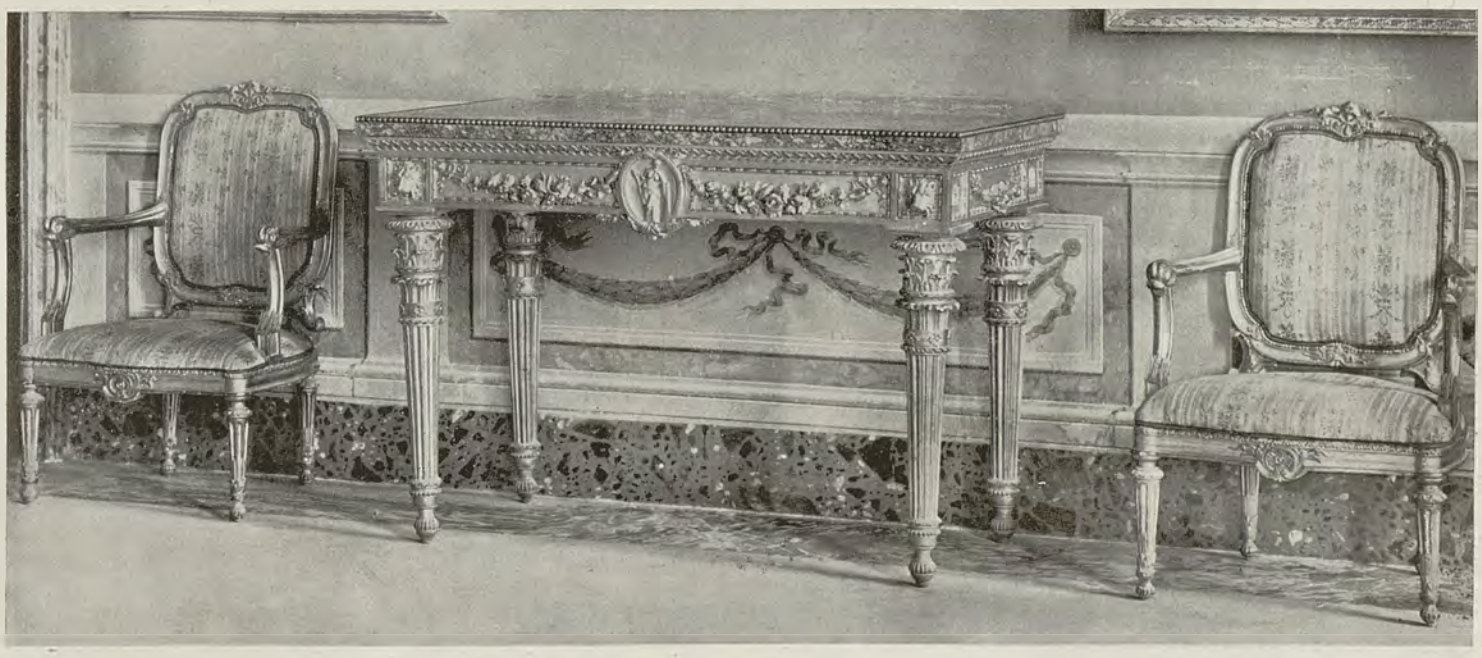


Fig. 50. Tavola e poltrone della fine del Settecento nel palazzo della predetta Villa.

Fig. 51. Caminetto dell'Impero nel predetto palazzo.

VI.

STOFFE DA PARATO NEL PRIMO IMPERO NAPOLEONICO.

— *Dell. da 9 a 12. Fig. da 52 a 57.* —

OME nelle suppellettili e negli addobbi è tornato in voga da qualche anno in Francia lo stile dell'Impero, così va ritornando in voga in Italia, perchè noi siamo spesso i seguaci ritardatarii dei nostri fratelli latini. Ora nell'arte dell'ammobiliamento, che, con le sue varie parti, dovrebbe rappresentare spiccatamente (più spiccatamente anche dell'architettura) le consuetudini e l'indole del tempo, le carte da parato, discendenti umili dalle stoffe da parato, hanno una importanza non secondaria. Sarebbero chiamate dalla ragione estetica a contribuire efficacemente sull'armonia del tutto insieme, non meno col disegno che col colore, non meno con la giusta proporzione dei motivi ornamentali che con il tono e il grado delle tinteggiature. Le decorazioni delle pareti dovrebbero infatti rispondere all'ampiezza, all'altezza, alla forma dei locali, oltre che alla quantità della luce, oltre che alle dimensioni e al carattere del mobilio, dei quadri, degli specchi, delle tende, dei tappeti e via via. E chi ci pensa? Quanti se ne curano fra i signori, fra gli architetti, fra i tappezzieri? Quanti maestri delle Scuole superiori di Arte decorativa se ne rammentano nelle loro lezioni?

C'è però una fortuna — l'editore. L'editore, nella farragine di roba che si stampa, bisogna pure, se vuole spacciare la sua mercanzia, che indovini l'inclinazione del momento, e si prepari. Quando l'inclinazione poi s'è manifestata, è un subisso. Da dieci o dodici anni a questa parte non passava quasi settimana che gli associatori e i librai non portassero e non mandassero volumi del *dolce stil nuovo*, francesi, belgi, inglesi, ungheresi, russi, anche italiani, ma soprattutto tedeschi. Da un po' di tempo l'*Arte moderna* ci lascia in pace; ma comincia la persecuzione dello *Stile Impero*, insieme con gli stili di tutti i *Luigi* di Francia. In fondo, è un bene per la cultura artistica.

Siamo dunque grati alla Casa Schmid di Parigi, ma più ancora al signor Dumonthier, amministratore del *Mobilier national*, d'averci dato, pochi mesi addietro, una magnifica pubblicazione con settanta tavole, parecchie a colori, e con forse due centinaia di motivi sulle *Étoffes d' ameublement de l'Époque Napoléonienne*. Non manca una ottima prefazione dello stesso signor Dumonthier, preceduta da una lettera del maestro in materie napoleoniche, il signor Federico Masson. Questa e quella ci hanno insegnato molte cose, che vorremmo riferire un'altra volta, almeno in parte, ai nostri lettori, mostrando loro un maggior numero di esemplari di stoffe; le quali sono degne, senza dubbio, di molta considerazione, anche per amore di quello studio della natura, di quelle ricerche sul fiore, sulla

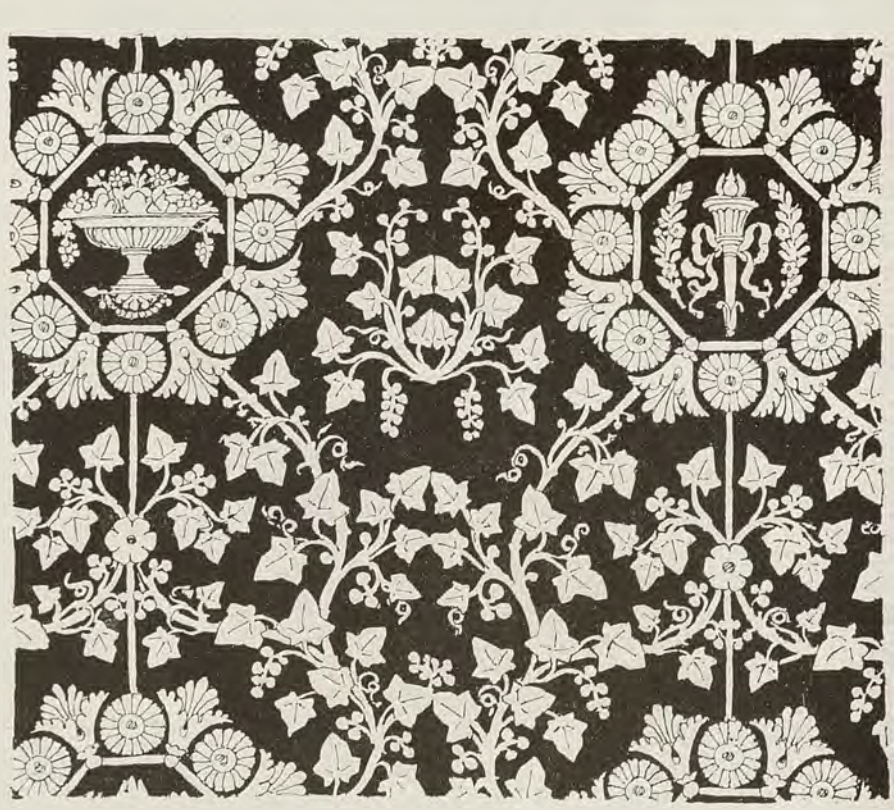


Fig. 52. Damasco nel palazzo di Fontainebleau.

foglia, sulla pianta, che furono proclamate il nuovo fondamento dell'Arte nuova. Basti, per ora, guardare le sei Figure e i quattro grandi Dettagli che accompagnano questo scritto.

Il tempo che ci divide dall'epoca dell' Impero non è lungo, ma i casi sono stati molti, e anche le stoffe delle pareti, dei panneggiamenti e dei mobili andarono in gran parte sciupate e di-

Fig. 53. Damasco nel palazzo delle Tuileries.

strutte, tanto nei palazzi imperiali o principeschi quanto nelle grandi case dei ricchi. Eppure Napoleone aveva la passione delle stoffe, le quali ebbero la fortuna di essere aiutate dalla sua tenace politica commerciale, segnatamente a vantaggio di Lione, dove la

Fig. 54. Raso azzurro chiaro intessuto d'argento nella camera dell' Imperatrice Giuseppina alle Tuileries.

bella arte industriale, l'utile industria artistica si svolse nel modo più razionale, anzi il solo buono: l'affratellamento degli artisti con gl'industriali. Fu esemplare e fecondo quello tra Filippo di Lassale, alunno del Boucher, artista immaginoso, prima pittore di storia, poi decoratore gentile, con Camillo Pernon, abilissimo nei commerci, ingegno ardito e sodo: l'uno e l'altro, ciascuno pel loro verso, padroni, dominatori della tecnica. *Les chefs d'oeuvre sortis de leur maison* — dice il signor Dumonthier — *furent aussi nombreux que remarquables*. Non si ripete mai abbastanza che queste tre qualità devono stare insieme: arte, industria, tecnica.

Napoleone amava, come si è detto, i rasi, i velluti, i damaschi;

Fig. 55. Raso cremisi con disegni imitanti la trina nel gabinetto dell' Imperatrice Maria Luigia nel palazzo di Versailles.

ma non per diletto proprio, bensì perchè la pompa e il gusto delle cose belle gli pareva convenire alla sovranità. Aveva non di meno i suoi gusti, i quali cascavano sovente nel parsimonioso o nel volgaruccio; e andava in questo, come in altre cose, poco d' accordo con Giuseppina, poi con Maria Luigia, imperatrici e donne. Amava il rosso, il verde vistoso, l' azzurro carico; proibiva, dall'altra parte, l'uso delle guarnizioni nei mobili, di frange, nappine, peneri o simili piccolezze, che il grande classicista pittor David dichiarava indispensabili, e furono cagione, l' anno 1811, di una rimostranza dell'amministratore del *Mobilier impérial* al conte Daru intendente generale del palazzo delle Tuileries, nella quale, affermando *que S. M. les a proscrites à cause de leur cherté*, si implo-

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

rava di permetterne l'uso, con la promessa di economizzare. Già nella casa della via Chantereine, della quale Giuseppina si occupava scrivendo da Milano, la camera del Generale aveva gli sgabelli da sedere simili a tamburi e il letto col baldacchino simile a una tenda sostenuta da lance.

Fig. 56. Damasco di fondo azzurro nel palazzo di Fontainebleau.

Fig. 57. Damasco nel palazzo di Saint-Cloud.

Fatto sta che, per merito delle donne, degli artisti e dei manifattori le stoffe dell'Impero sono singolarmente gentili e piacenti. La quercia, le rose, l'edera, i girasoli, le felci, la vite, il lauro, la palma, l'ulivo, il mirto s'intrecciano alle figure geometriche e agli ornamenti greco-romani, leggiadramente accademici; le aquile, le api, le farfalle, i cigni si compongono con la corona imperiale, con la **N** solenne, con le stelle, le daghe, gli scudi, i caducei, le cornucopie, le ghirlande ed il resto. Le tinterelle blande e soavi quasi evanescenti, s'accoppiano con i colori fieri e vivaci; l'oro s'alterna all'argento.

Insomma, guardiamo a questa manifestazione sincera dell'arte eterna, finchè non giunga l'ora di una rinnovazione classica tutta nostra, finchè la società odierna non riesca a possedere uno stile di bellezza, non meno delle società civili del passato, quando a Dio piacerà e come a Dio piacerà.

Fig. 58. Viale nella Villa Borghese a Roma.

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

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 4 — Aprile 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

VII.

L'ARTE DECORATIVA NELLA VILLA BORGHESE A ROMA.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. da 19 a 23. Fig. da 59 a 69. —

ATTRAVERSATA una piccola ed oscura stanza di passaggio, dalla sala dell'Apollo e Dafne si entra nel grande salone, detto degli Imperatori per i busti dei Cesari scolpiti in alabastro, colla testa di porfido (opera del sec. XVII), che sono collocati tutti intorno alle pareti, e che adornarono un tempo la sala degli specchi nel Palazzo Borghese in Roma.

Il salone degli Imperatori non solo è il più bello di tutto il Museo, ma è ritenuto giustamente uno dei più magnifici di Roma, per la straordinaria ricchezza delle decorazioni, per la varietà dei marmi, per lo splendore degli ori, per la rarità delle pietre nelle quali sono scolpite le statue, le vasche, le urne, i vasi che ivi si conservano. Esso è parallelo al grande salone di ingresso, col quale sta in comunicazione per mezzo di una grande porta, e guarda colle sue ampie finestre verso una delle parti più tranquille e più pittoresche del parco (tav. 19 e 20).

La decorazione di questo salone è concepita secondo un organismo rigorosamente architettonico e straordinariamente armonico. La volta è suddivisa in vari scompartimenti. Una grande fascia la percorre tutta nella parte centrale e nel senso della sua lunghezza, recando al centro una vasta composizione rettangolare rappresentante le favole di Galatea, dipinta da Domenico de Angelis. Questa composizione, che è ispirata al celebre affresco della Galatea condotto da Raffaello nella Farnesina, è fiancheggiata da altre due composizioni più piccole e di forma ovale.

Le striscie dorate che inquadrano la grande fascia longitudinale, si incrociano con altre striscie trasversali decorate al

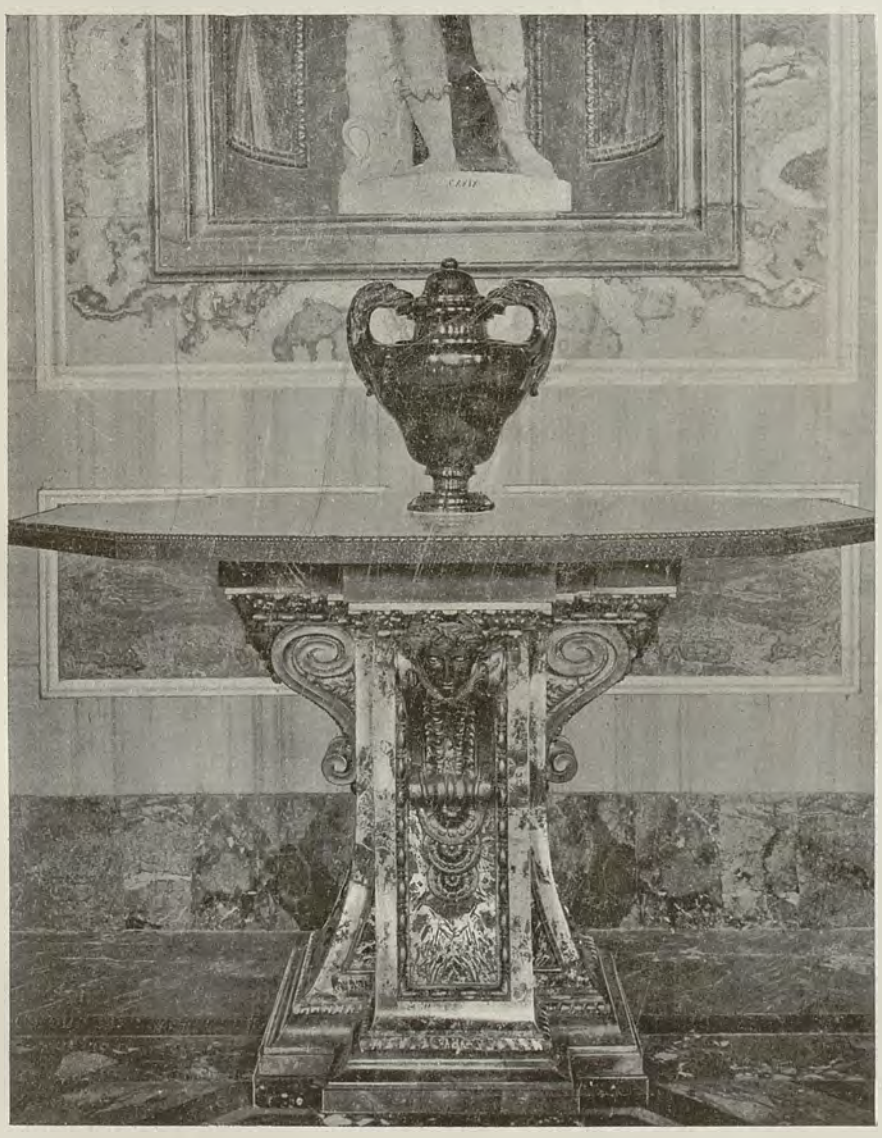


Fig. 59. Tavola di vari marmi con riporti di bronzo dorato nella Sala *degli Imperatori*.

Fig. 60. Vaso di porfido verde nella predetta sala.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

pari delle prime con ornati a chiaroscuro e finti cammei. Gli spazi che rimangono fra queste fascie dorate sono dipinti con sfondi di architetture fantastiche in stile pompeiano. Queste decorazioni della volta furono eseguite da Gio. Batt. Marchetti. Le fascie della volta corrispondono esattamente ai sottostanti pilastri radori, il Salimbeni furono gli autori di queste finissime opere di scultura.

Al di sotto dei bassorilievi sono collocate entro nicchie alcune delle più pregevoli statue del Museo. La policromia dei marmi è resa ancor più ricca dalle gaie note coloristiche portate

Fig. 61. Particolari della ornamentazione sui pilastri e sugli interpilastri nella Sala *degli Imperatori*.

Fig. 62. Erma di Bacco con la testa di bronzo sopra fusto d'alabastro nella predetta sala.

in alabastro orientale che dividono le pareti del salone in venti scompartimenti. La continuità di queste linee è interrotta solo dalla ricca cornice che gira tutto intorno alla sala, e nella quale si svolge un graziosissimo motivo decorativo a colori su fondo d'oro, con tritoni, mostri marini di varia specie, delfini, conchiglie, ecc.

I pilastri di alabastro delle pareti sono sormontati da un capitello dorato, e interrotti a metà della loro altezza da stucchi imitanti i cammei, bianchi su fondo azzurro a musaico. Negli spazi fra i capitelli stanno tesi dei festoni di foglie di quercia, pure dorati; sotto a questi festoni vedonsi dei bassorilievi rappresentanti soggetti mitologici. Agostino Penna, Vincenzo Pacetti, Massimiliano Laboureur, il Righi, il Car-

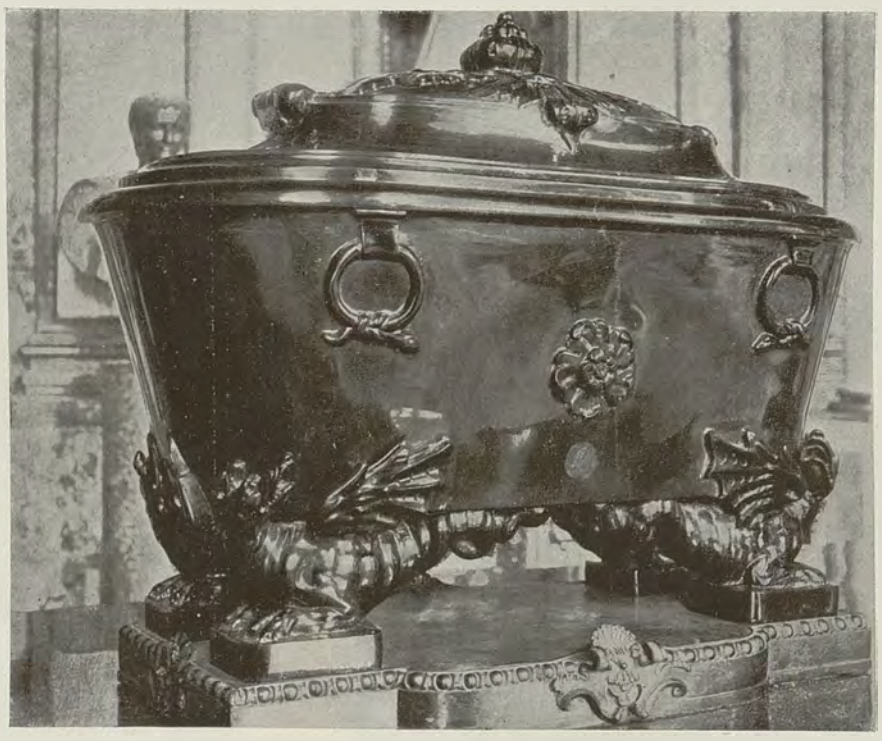


Fig. 63. Urna di nero antico nella predetta sala.

dalle candeliere a musaico che adornano alcuni spazi fra i pilastri, e che furono eseguite da Cesare Agnatti e da Pietro Rudiez (fig. 61).

Le quattro pareti del salone costituiscono dei modelli d'arte decorativa veramente preziosi, per la ricchezza del materiale di cui si compongono e per l'eleganza delle loro linee. Gli stipiti e la trabeazione sono in marmo giallo con ornamenti applicati in metallo dorato; ciascuna porta è sormontata da due graziosissimi putti in marmo bianco che sostengono un festone di quercia, pure in metallo dorato. La grande porta che da questa sala mette nel salone d'ingresso è fiancheggiata da due colonne di alabastro orientale, con capitelli in metallo dorato, e piedestalli di marmo con specchi di alabastro.

Intorno alle pareti sono collocate, alternativamente coi busti degli Imperatori, anfore ed urne di marmi rarissimi, poggiate su tavole di porfido (fig. 60 e 63), un'erma di Bacco colla testa di bronzo in stile arcaistico sopra un fusto in alabastro rosa orientale (fig. 62), una testa di Giunone in rosso antico e un busto di alabastro, quattro grandi vasi di marmo lunense con finissime sculture del Laboureur rappresentanti le quattro stagioni (fig. 65), ed infine una statua in nero antico raffigurante il Sonno, di Alessandro Algardi.

Al centro, la sala è occupata da due grandi tavole di porfido sulle quali sono poggiate due urne di nero antico (fig. 64) e da due grandi crateri pure di porfido, fra i quali si eleva imponente il superbo gruppo di Plutone che rapisce Proserpina scolpito da G. L. Bernini, proveniente dalla collezione Ludovisi, ed entrato recentemente a far parte del Museo Borghese.

Gabinetto dell'Ermafrodito (fig. 66). La decorazione di questa sala si riconnette strettamente, per i motivi ornamentali e per la sua intonazione giallo e oro, col salone degli Imperatori che la precede. I quadri della volta nei quali sono rappresentati fatti allusivi alla favola di Ermafrodito e Salmace furono dipinti dal Bonvicini. Dalla cornice che inquadra la composizione centrale si dipartono tante fascie dorate che dividono la volta in altrettanti scomparti, ed inquadrano quattro composizioni ovali. Ma la parte più caratteristica della decorazione è costituita dall'elegante fregio che gira tutt'intorno alla volta, immediatamente al disopra della cornice, ed interrotto da tante figure di putti a tutto rilievo quante sono le fascie che scendono dal sommo della volta stessa. Questi puttini furono modellati dal Pacetti con grazia squisita. Il Marchetti

Fig. 64. Tavola di porfido nella Sala *degli Imperatori*.

Anche in questa sala il Marchetti dette prova di una straordinaria valentia incorniciando il quadro del Pecheux con una decorazione diversa da tutte quelle delle sale precedenti. Finse che la volta fosse decorata da cassettoni con cornici a forte rilievo

Fig. 65. Vaso di marmo lunense con figurazioni dell'*Autunno* scolpite dal Laboureur.

eseguì anche in questa sala tutta la decorazione architettonica e ornamentale della volta.

La sala successiva, detta *Sala dell'Enea* (fig. 67), per il gruppo del Bernini rappresentante Enea che fugge da Troia portando sulle spalle il vecchio padre Anchise, reca al centro della volta una grande composizione nella quale Lorenzo Pecheux (Lione 1721 - Torino 1821) raffigurò il Concilio degli Dei.

Fig. 66. Sala detta *dell'Ermafrodito*.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 67. Sala detta *dell'Enea*, decorata dal Marchetti.

Fig. 68. Sala *Egiziana* nel palazzo di Villa Borghese con la volta rappresentante Cibele che versa i suoi doni sull'Egitto, i sette pianeti e un Anubi.

Fig. 69. Altra veduta della predetta sala.

ed aprì su due lati di essa due grandi arcate attraverso le quali scorgesi il cielo. Con un semplice chiaroscuro bruno-violaceo, con ornati rialzati in verde, ottenne un effetto grandioso e gradevolissimo. Dipinse inoltre nelle parti inferiori della volta, sopra i quattro lati, quattro trofei di guerra composti di corazze, scudi, elmi, spade, armature in genere, le quali poggiano sopra finti sarcofagi. La fronte di questi sarcofagi è ornata da figurine di guerrieri ignudi con elmo e scudo, che intrecciano una danza guerresca, modellati in alto rilievo dal Pacetti. La ricca cornice sottostante è sostenuta da dieci pilastri e quattro colonne, che dividono le pareti in modo analogo a quello della sala dell'Apollo e Dafne.

La sala seguente viene chiamata *Sala Egiziana* (fig. 68 e 69), appunto per causa della decorazione improntata allo stile egiziano e di alcuni marmi appartenenti all'antico culto dell'Egitto.

Nel centro della volta (tav. 21), Tommaso Conca, fratello di Sebastiano Conca, rappresentò Cibele che versa i suoi doni sull'Egitto. Questo quadro è racchiuso da una ricca cornice dorata in rilievo, dalla quale partono otto fascioni che dividono tutta la volta in altrettanti campi, dove su fondo azzurro sono rappresentati i sette pianeti, ed un Anubi alato che vola sulle nuvole,

raffigurante l'astro della canicola. I fascioni divisorii vanno decorati alla loro base con statue egiziane dipinte a chiaroscuro, alcune delle quali sono inghirlandate da festoni sostenuti da putti volanti. Al di sotto della cornice, fra i pilastri divisorii delle pareti si vedono dipinte le storie di Cleopatra oltre ad alcuni riti egiziani, con fregi imitanti i geroglifici di color bruno su fondo chiaro. La strana mescolanza dei motivi egiziani e dello stile settecentesco dà a questa decorazione un aspetto originalissimo. Le pareti sono riccamente decorate con incrostazioni di marmi rari, con colonne di granito orientale e di nero antico, con urne, vasi, statue di singolare pregio.

La decorazione della sala successiva, detta *Sala del Fauno*, è, senza dubbio, una delle più belle, delle più festose di tutto il museo (tav. 22 e 23). Nel centro della volta campeggia una grande composizione di Tommaso Conca rappresentante un sacrificio a Sileno. Ma ciò che decorativamente ha maggior valore per noi è il ricco motivo che inquadra questa composizione e che si spiega su tutta la superficie della volta: un motivo architettonico, dipinto dal Marchetti e composto di archi, pilastri, cornici in prospettiva, con figure a colori eseguite dal predetto Conca, rappresentanti satiri, fauni, putti che scherzano, danzano e tendono festoni fra pilastro e pilastro. Le parti colorate sono associate a quelle eseguite a chiaroscuro con un gusto squisito ed un'armonia gradevolissima. Su due lati della volta, con motivo analogo a quello dipinto dal Marchetti stesso nella sala dell'Enea, si aprono due grandi arcate il cui vano è occupato da un grande vaso bianco. Intorno a questo vaso stanno aggruppate alcune figure di satiri; sugli altri lati altri satiri, putti, fiere e festoni spiccano disegnati con mirabili effetti di prospettiva, con una grande sapienza anatomica, e coloriti con una vigoria, una luminosità, un brio sorprendenti.

Il Righi scolpì i bassorilievi sulle porte di questa sala.

(Continua) P. D' ACHIARDI.

VIII.

L'ARTE INDUSTRIALE SACRA CONTEMPORANEA A CONFRONTO CON QUELLA DEL PASSATO.

— Tav. 17, 18 e 24. Fig. da 70 a 80. —

TRA i vari insegnamenti di cui sogliono essere in modo singolare feconde le esposizioni retrospettive d'arte sacra, che vanno ogni tanto qua e là tenendosi nei nostri principali centri artistici, uno ve n'ha che non può certo far a meno di destare un senso quasi di sgomento anche al più ostinato difensore di quanto l'età nostra va producendo negli svariati campi dell'industria artistica. E' all'incirca il medesimo senso di sconforto, per non chiamarlo con qualche parola troppo più grave, che assai di frequente ci tocca provare nel passar dinanzi alle abbaglianti e variopinte vetrine delle nostre botteghe di suppellettili sacre; o, quello ch'è ancor peggio, nel penetrare in taluno degli ambienti di culto, ai quali con inusitata larghezza vanno oggidì prodigandosi tanti novissimi prodotti di questo assai proficuo ed esercitato ramo dell'arte industriale.

E l'argomento è per questo assai vivo; sicchè, anche a costo di passare un po' come irriverenti di certe pie consuetudini, nelle quali sembra a tutta prima riflettersi solo una spontanea e soverchiamente oggettiva manifestazione di fede, non solita a soffermarsi sopra certi delicati problemi puramente estetici, converrebbe bene qualche volta affrontarli; poichè troppo facile psicologia è quella che tende ad abbassare ogni livello morale, e, di conseguenza, anche artistico e religioso, verso gli umilissimi strati mentali, mentre compito d'ogni più sana ed elevata forma di

Fig. 70. Secchiello per acqua santa nella chiesa di S. Michele in Visdomini a Firenze. Sec. XVII.

Fig. 71. Croce astile della chiesa parrocchiale di Domaso. Opera di Pietro Lierni da Como, 1593.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

cultura è invece quello di guidare, sia pur con qualche sforzo dapprima, l'umana conoscenza a concetti sempre più alti e più degni.

Ma intanto — e sia anche questo detto senza la minima irriverenza — chi ci libererà, ad esempio, da quel povero « Pane di S. Antonio » che anche in certe auguste basiliche, sacre all'arte ed alla storia, ci rappresenta uno dei tanti concetti in cui l'arte sacra dell'oggi sta davvero bamboleggiando, soffermandosi, non credo neppure a soverchia edificazione della fede, sopra le più viete e volgarucce forme rappresentative, le quali esulano dal campo dell'arte senza neanche rispondere ad un vero bisogno dell'anima religiosa, sia pure presa nelle sue forme più umili e schiette? Quale sarà quell'ondata purificatrice che, sotto questo duplice scopo, sbarazzerà le navate di molte nostre chiese da tutto quel gesso policromo, da tanta cartapesta fiammeggiante dei colori più stonatamente realistici, da tanto strazio di piaghe e di cuori sanguinanti fatti collo stampo, o dalle innumeri miserie consimili che la meccanica nell'industria nelle suppellettili sacre va oggi moltiplicando vertiginosamente? Poichè, oltre che nel giusto interesse dell'arte, deve riconoscersi non esser necessario, neppure per le più incolte folle di fedeli, offrire in una soverchia crudezza di realtà ed, in forme troppo volgarmente plastiche, rappresentazioni di sacri misteri o di sacri personaggi, meglio giovando qualche puro simbolo o qualche raffigurazione elevata a sollevare lo spirito e l'immaginazione verso quei concetti ultramateriali che costituiscono, in fondo, l'essenza d'ogni credenza religiosa.

A parte intanto un problema di tal genere, di soluzione non dubbia, per quanto tutt'altro che agevole ad affrontarsi, rimane pur sempre da considerare tale questione sotto l'aspetto puramente pratico ed artistico.

Per un pessimista in materia di fede la soluzione tuttavia non sarebbe dubbia. Languisce e va sotto ogni aspetto degenerando l'arte sacra perchè le manca quel soffio fervido che l'alimentò a' suoi bei tempi, quando sembrava che ogni orafo, ogni maestro di cesello, ogni miniatore, non lavorassero solo con acuto e paziente intelletto d'amore attorno alle tante gemme di cui son riboccanti i nostri musei ed i tesori delle nostre cattedrali, ma pregasse di continuo, comunicando nel proprio intimo colla divinità, con i santi e con gli angeli.

Dov'è quel Beato Angelico che dipingeva in estasi le sue Vergini purissime, dove lo stuolo di monaci devoti ed ispirati che sapevano alluminare i propri corali, od intagliare con miracolosa finezza sacri misteri nell'avorio? Qual fonte d'ispirazione può ormai rimanere, nella turbinosa vita dell'oggi, all'orafo ed all'argentiere; ai disegnatori di stoffe, ai ricamatori per i nuovi pallii, per i nuovi piviali; alle trinaie per i camici e per le tovaglie; agli intagliatori di crocifissi, cibori, leggii, tabernacoli; ai rilegatori dei ricchi messali, delle cartaglorie; agli stampatori ed incisori d'immagini; ai fonditori, ai vetrai ed agli altri svariati rappresentanti delle diverse forme d'attività artistica nelle suppellettili sacre?

Potrebbe in parte obbiettarsi al sullodato materialista, che tale industria anche in Italia non si può certo dire che stia languendo. Anzi dovrebbe dirsi in piena fioritura, qualora tale espressione si potesse adoperare per significare solamente la sovrabbondanza di quanto viene prodotto, prescindendo dalla sua qualità.

L'arte e l'industria dell'oggi sotto qualche aspetto

Fig. 72 Croce d'argento antica con molti restauri, nella Basilica di S. Ambrogio a Milano.

Fig. 73. Riccio di Pastorale del sec. XIII nel Museo Nazionale di Firenze.

Fig. 74. Calice con smalti e ceselli del sec. XV nell'Arcipretale di Chiavenna.

Fig. 75. Reliquiario del sec. XVI nella chiesa di Badia a Firenze.

hanno tra loro tentato, e fors'anche raggiunto, forme di conciliazione, dalle quali pareva un tempo dovessero del tutto repugnare. Non così, almeno in Italia, per quanto concerne le suppellettili sacre.

Ne sono fin troppo eloquenti testimonianze le innumerevoli botteghe della capitale del mondo cattolico. Sembra davvero che la volgarità e il cattivo gusto del mondo intero si siano in esse per guadagnarsi l'omaggio dei fedeli. Nè la produzione meccanica giornaliera di migliaia di crocifissi in celluloide potrà aspirare alla nitidezza delle sacre immagini eburnee di cui sono ricche le tradizioni d'arte d'ogni paese e d'ogni età. Così per la foto-meccanica rispetto agli antichi miniatori di corali e d'antifonari, od ai valorosi e schietti silografi delle vecchie immagini religiose ; e via

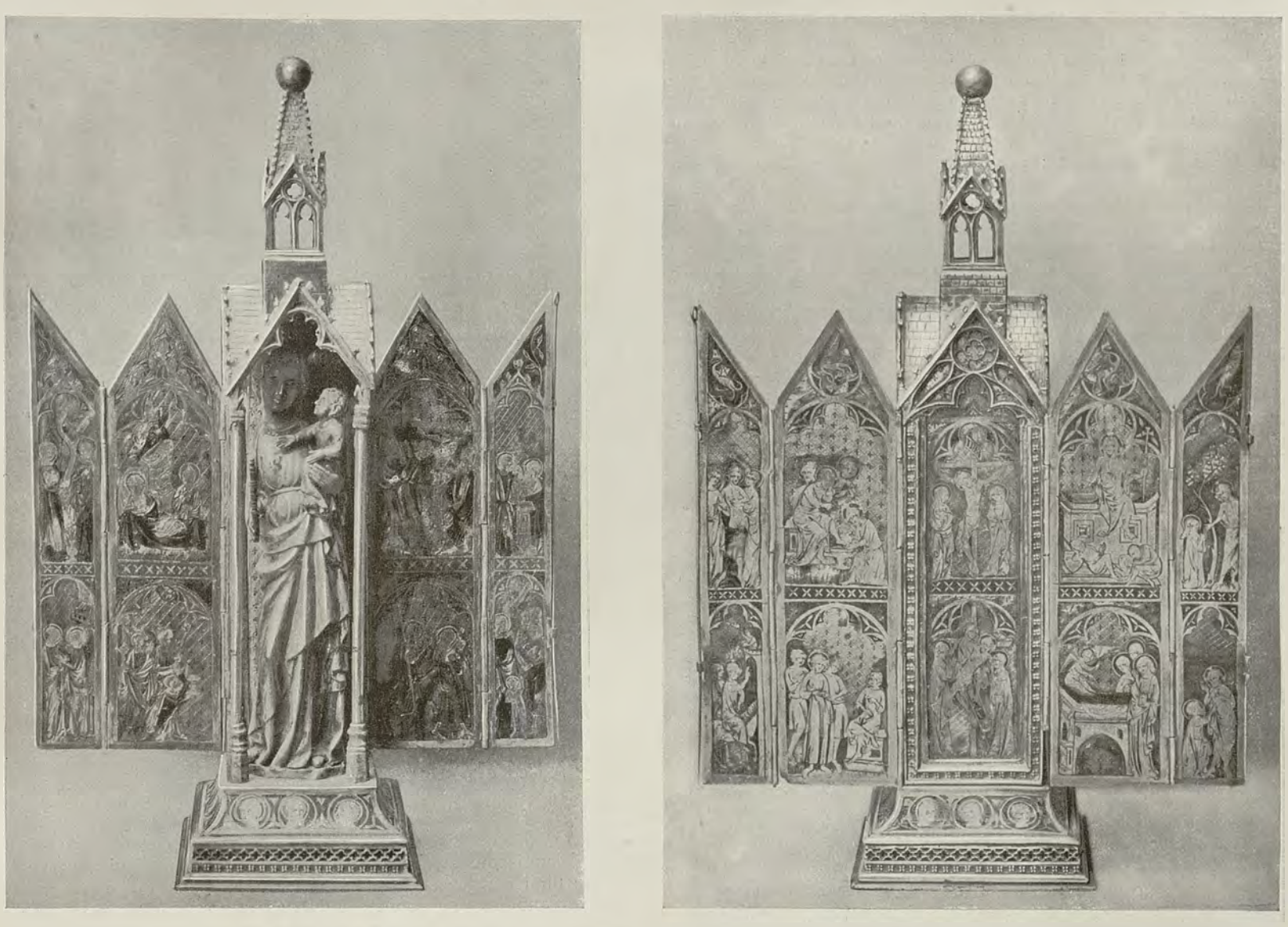


Fig. 76 e 77. Tabernacolo d'argento dorato con diciotto storie in smalto translucido ; lavoro francese del sec. XIV, nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

dato convegno, al pari delle legioni dei pellegrini cosmopoliti che le affollano spesso ; poichè l'arte degli oggetti a servizio del culto, considerata pure sotto il solo aspetto dell'utile, dovrebbe sempre riguardarsi per noi quale una delle più fruttuose.

Certo, aspro assai è in questo campo il dissidio fra l'arte e l'industria, data la particolare difficoltà d'eliminare il contrasto fra il carattere prettamente religioso ed artistico e quell'impronta sempre un po' dozzinale, che quasi necessariamente riceve ogni oggetto industriale : plasmato cioè secondo determinate forme che concedano abbondantissima riproduzione, grande allettamento commerciale e largo reddito, termine indispensabile d'ogni industria.

Ne viene di conseguenza che gran parte dei mali che più direttamente contribuiscono a togliere ogni nobiltà di forma, d'espressione e di significato alla suppellettile sacra odierna sta in ciò che costituisce l'essenza dell'industria attuale. La galvanoplastica, in tutte le sue manifestazioni ed applicazioni, non potrà mai tentare d'accostarsi ad un getto o ad un cesello. Lo stampo metallico di leghe più o meno ignobili, replicato turbinosamente a centinaia d'esemplari al minuto, non potrà mai dare neppure un pallido riflesso di quegli augusti cimeli dell'oreficeria sacra d'un tempo, dove sembra non di rado che qualcosa di mistico o di divino sia penetrato ed abbia davvero preso forma concreta via, per gli orafi ed i cesellatori, troppo avvezzi a fare dell'arte un mestiere ; per i fabbricanti di stoffe damascate e d'arazzi, nei quali del pari è venuta meno la bella tradizione che faceva un tempo anche dell'industria tessile una delle più nobili forme d'arte applicata.

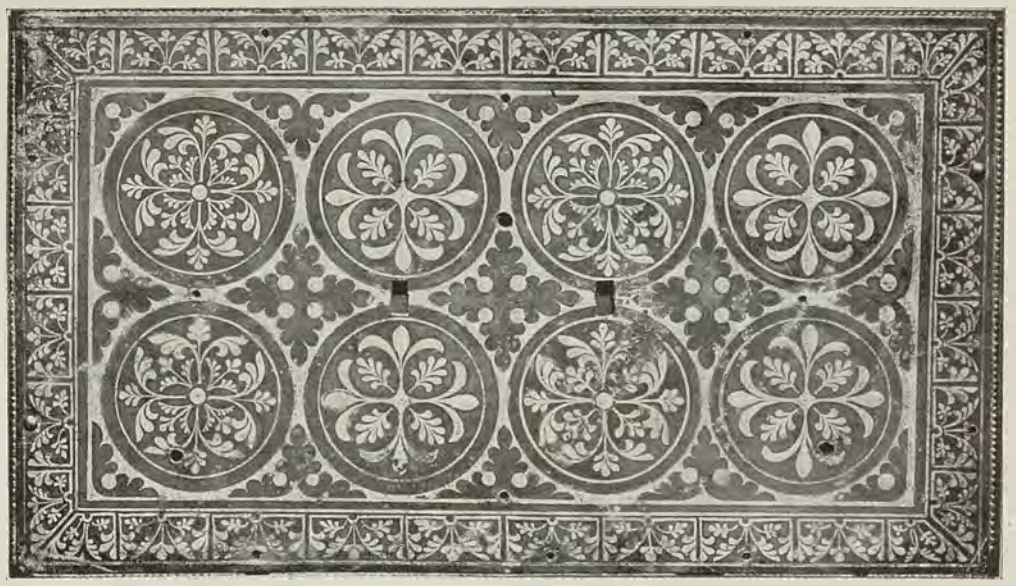


Fig. 78. Coperchio di cofanetto in rame argentato del sec. XIII, nel Museo nazionale di Firenze.

Ma che importa tutto questo? Dobbiamo chiamare forse qualche Cellini a cesellarci il calice per la messa solenne, qualche Tiziano per la Madonna variopinta della processione nel dì della sagra, qualche Donatello per i pupazzi del Presepio, o qualche Bonfigli per il gonfalone delle confraternite?

Ecco intanto un quesito artistico ed insieme industriale che converrebbe pure proporsi con larghezza e serietà d'intendimenti. Un solo sguardo alla dovizia della suppellettile sacra, custodita nei tesori delle nostre cattedrali, nelle vetrine dei nostri musei e nelle diverse mostre regionali, dovrebbe essere la prima e più eloquente voce ammonitrice per mostrare di quali nobilissime tradizioni sia in questa forma d'attività artistica straricca la nostra terra. Ne sono esempio anche gli oggetti riprodotti nelle illustrazioni che accompagnano queste note: esempi tolti per la massima parte dalla bella arte dell'orafo nostrano del quattrocento e del cinquecento: arte che si può dire abbia dato in ogni angolo d'Italia bagliori di reale bellezza, tali da confermare in modo non dubbio quanto profondo, radicato ed anche istintivo, dovette un tempo essere nella nostra gente il sentimento amoroso della forma applicato al culto (fig. da 70 a 80).

Pure, ripeto, anche considerando tale questione dal solo lato dell'utile, l'arte nostra ha torto d'abbandonare del tutto in mano all'industria un sì proficuo campo d'attività e di reddito. La grande produzione odierna di suppellettile sacra e l'aumentare continuo di botteghe e di fabbriche stanno a provare come tale quesito sia tutt'altro che meritevole d'essere trascurato.

Ecco una cosa che da tempo oramai — nè c'è da meravigliarsene — hanno assai meglio di noi compreso gli stranieri: poichè all'arte d'oltremonte si deve per la massima parte quanto di meno peggio esteticamente serve oggidì agli svariati usi del

Fig. 79. Coperta di messale con la figura del sec. XIII nel tesoro del Duomo di Trento.

culto cattolico. Francia, Belgio e Germania producono vertiginosamente, mercè l'attività d'alcune fiorenti corporazioni artistiche, invadendo il mercato europeo e spingendosi fino ai più lontani lembi degli altri continenti. In non poche esposizioni d'arte sacra ci siamo visti troppo agevolmente sopraffatti dai prodotti della potente « Unione bavarese d'arte applicata all'industria », la quale, pur occupandosi con profitto e con serietà d'ogni ramo dell'arte profana, ha trovato assai utile campo d'esercizio anche nel coltivare l'arte religiosa in tutte le sue svariate applicazioni, facendo anche questa oggetto del suo programma vitale: elevare cioè il gusto del pubblico, accrescere il valore tecnico ed artistico degli orefici, provvedendo insieme al miglioramento materiale

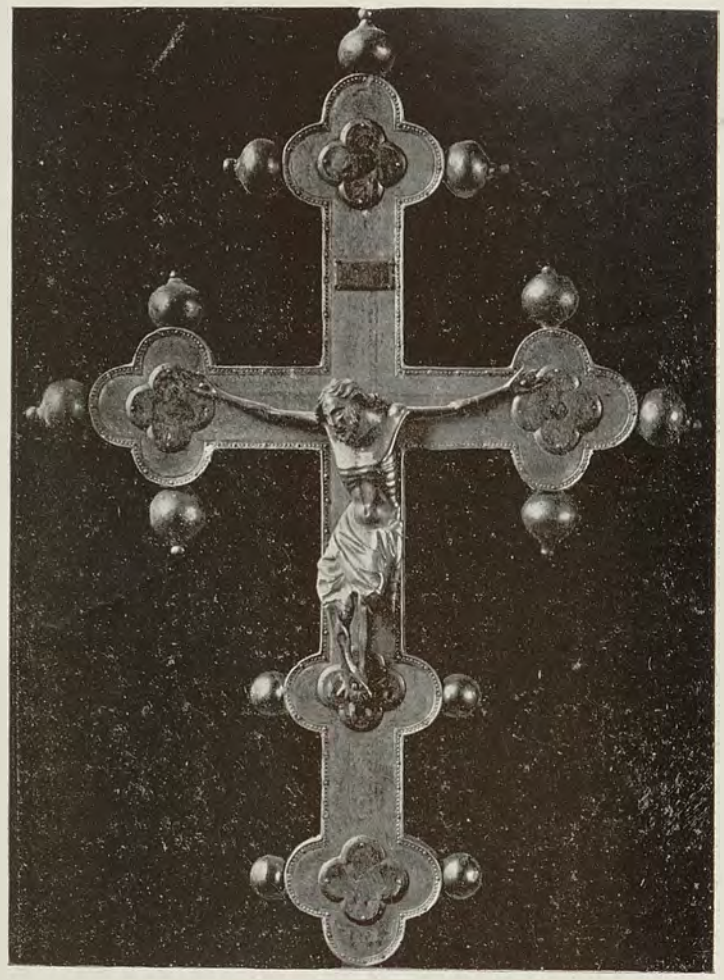


Fig. 80. Croce del sec. XIV nel Museo Nazionale di Firenze. Collezione Carrand.

delle falangi compatte di soci che la costituiscono. Così pure potrebbe dirsi per la scuola di Saint-Luc di Gand, la quale da circa cinquant'anni ha con profitto inteso ad uno scopo che pare davvero l'antitesi di quello che si direbbe voluto della massima parte dei nostri industriali: trovare il termine di conciliazione fra l'arte e la religione, a vantaggio dell'una e dell'altra.

E noi? Noi facciamo nobilissime mostre d'arte sacra, frequentate con vivo diletto estetico da studiosi ed artisti. Superbi fascicoli illustrati tratto tratto vanno raccogliendo, a puro profitto della critica dell'arte, preziose immagini di calici, tabernacoli, reliquiari, paliotti, candelabri, lampade, piviali: tutta una serie magnifica e significativa per l'arte e per la fede, che dorme profondamente negli armadi delle nostre chiese o mette vividi bagliori dietro le vetrine dei nostri musei. Sfilano i bei dittici eburnei, i solidi messali e gli evangeliari aurati e gemmati del profondo Medio Evo, i cofani, le croci, gli stalli episcopali, le teche, le pissidi dove l'arte e la fede s'uniscono nel narrare con intensità e fervore pii misteri. E via per i secoli, attraverso ai santi bizantini, ai turiboli, ai ricci di pastorali, alle stoffe preziose che sembrano intessute di luci. L'oreficeria trionfa pian piano: domina colla squisitezza della forma la nobiltà della materia; strappa all'architettura le sue forme più vaghe; si scapriccia in un'esile fioritura gotica. A Siena, a Firenze sbocciano fiori purissimi che gettano semi fecondi ovunque. E l'ascensione sovrana dell'arte nostra procede di pari passo colle altre complesse manifestazioni della civiltà italiana del quattrocento e del cinquecento: nomi gloriosi segnano opere che paiono sorridere d'un sorriso di giovinezza eterna,

« Gloria passata e vergogna presente ». Ecco le amare parole che un nostro amico scriveva nel 1898, preludendo al bel volume nel quale Raffaele Erculei raccolse le gemme della superba collezione d'arte sacra, che Orvieto aveva esposte nel superbo palazzo di Bonifacio VIII. Dovranno dunque esse restare come constatazione d'un male senza rimedio?

Ugo Nebbia.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 5 — Maggio 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

Fig. 81. Parte della volta dipinta da Giovanni Lanfranco nel palazzo di Villa Borghese. — Prima metà del Sec. XVII.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

IX.

L'ARTE DECORATIVA NELLA VILLA BORGHESE A ROMA.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. da 26 a 28. Fig. da 81 a 93. —

RITORNIAMO nella sala degli Imperatori dove si trova la porta che mette alla scala a chiocciola che conduce al secondo piano. Dopo avere passato attraverso una piccola camera la quale serve come di vestibolo, si entra nella grande sala detta *Sala del Lanfranco*, e corrispondente a quella degli Imperatori nel piano inferiore. L'aspetto di questa sala è assai diverso da quello che essa aveva in origine. Essa infatti si apriva un tempo a guisa di loggia con cinque grandi arcate, attraverso le quali l'occhio spaziava liberamente sopra il parco e la campagna, sino ai monti della Sabina.

Le arcate furono chiuse nel 1782, e Domenico Corvi (Viterbo 1721-1803) accompagnò felicemente la decorazione delle parti nuove a quella delle antiche; poichè questa sala, a differenza di tutte le altre le quali furono completamente restaurate nel sec. XVIII, conserva ancora la decorazione che ebbe nella prima metà de sec. XVII per mano di quel grande decoratore che fu Giovann Lanfranco (fig. 81 e tav. 26).

Il Lanfranco era nato a Parma nel 1581, aveva avuto per maestro Agostino Caracci, ed aveva formato il suo stile dietro gli insegnamenti del maestro, e collo studio perseverante delle opere del Correggio. Venuto a Roma, aiutò Annibale Caracci nella decorazione del Palazzo Farnese, e fu preso da grande ammirazione per le opere della Rinascenza, specialmente per quelle di Raffaello. Dopo avere dipinto nelle chiese di S. Agostino e di S. Giacomo, guadagnatasi la protezione di Papa Paolo V, dipinse in Santa Maria Maggiore ed al Quirinale, e decorò la cupola di S. Andrea della Valle, per la quale il suo nome salì in grande fama. A Napoli affrescò le cupole della chiesa del Gesù e del Tesoro ed eseguì molte altre pitture, formandosi attorno una numerosa schiera di imitatori e seguaci.

La maniera del Lanfranco, pure derivando direttamente da quella dei Caracci, come si può vedere confrontando alcune delle decorazioni del Palazzo Farnese cogli affreschi della sala della Galleria Borghese, ha tuttavia una forte impronta di originalità. E' una maniera caratteristica del seicento Romano, mista di elementi barocchi e di elementi classici: è, si potrebbe dire in certo

modo, un barocco classicheggiante. Nella nostra sala il Lanfranco dipinse a fresco tutta la grande volta, rappresentando in una vasta composizione centrale il Concilio degli Dei, secondo la descrizione che ne dà Ovidio nelle sue Metamorfosi. Questa composizione è strettamente legata alla volta per mezzo di un motivo architettonico ricchissimo. Una grande trabeazione di stile romano, che gira tutt'intorno, è sorretta da tante figure nude maschili, le quali fanno da

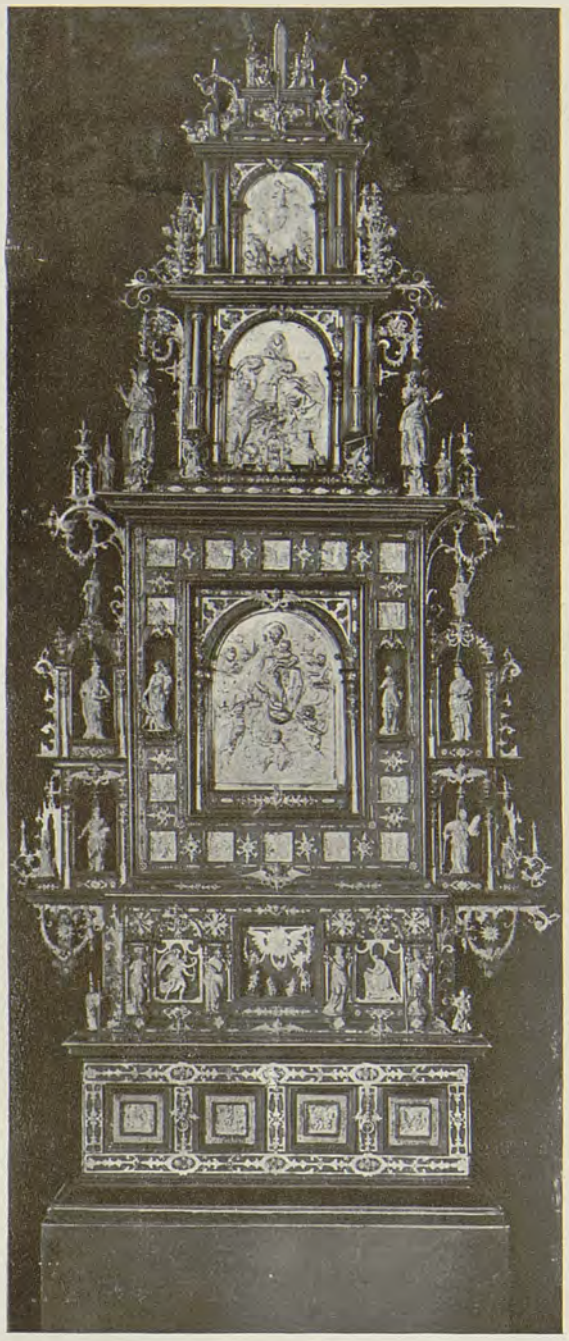


Fig. 82. Stipo in ebano e avorio con figurazioni sacre nella predetta Sala detta del Lanfranco.

cariatidi, dipinte a chiaroscuro come l'architettura e poggianti due per due sopra i pilastri divisorii delle pareti. Il rilievo di queste figure, che sembrano di stucco, è potentissimo. Alcune di esse sono inframezzate da grandi vasi istoriati di color giallo, che si staccano sullo sfondo del cielo. Negli spazi triangolari al di sopra delle lunette, nelle quali sono dipinti i Fiumi più famosi, si svolge un motivo decorativo con volute e putti, che incorniciano tanti tondi coloriti a monocromo, in verde o in giallo, con storie mitologiche. E' notevole anche il motivo che il Lanfranco ha svolto negli angoli, variando gli atteggiamenti delle cariatidi.

La colorazione generale di tali affreschi è chiara, luminosa, trasparente, con forti giuochi di riflessi nelle ombre; il disegno è sicuro e grandioso, gli effetti prospettici dell'architettura e delle figure sono di una plasticità sorprendente, senza togliere nulla alla espressione nobile e pittorica di tutto l'insieme. E' anzi straordinariamente gradevole il modo con cui il Lanfranco ha saputo legare le parti colorate a quelle chiaroscurate. — Gli studi compiuti dal Lanfranco sulle opere del Correggio a Parma lo avevano fatto invaghire appassionatamente degli effetti dal sotto in su, e delle ricerche dei fenomeni luminosi. Le opere della Rinascenza a Roma, e lo studio dell'antichità classica, avevano completato l'educazione del Lanfranco. Non è chi non senta, davanti alla decora-

Fig. 83. Parte della decorazione nella Sala detta dei Ritratti.

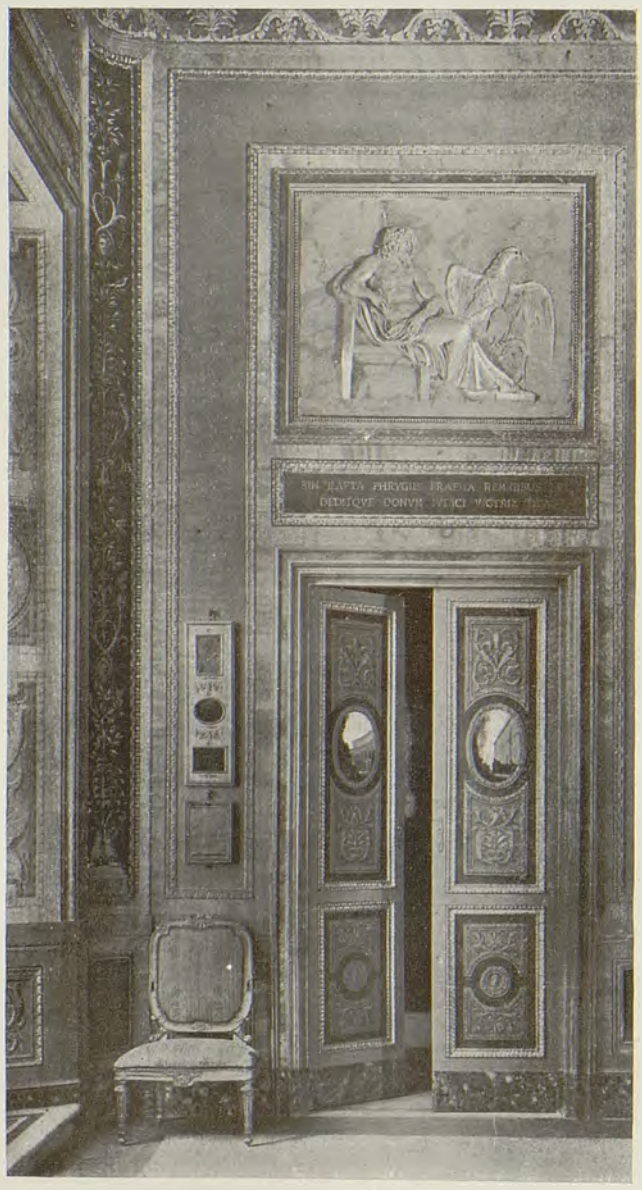


Fig. 84. Angolo di parete nella Sala detta della Danae.

zione di questa sala, che l'artista non aveva guardato invano alla volta della Cappella Sistina.

La sala successiva a quella del Lanfranco è detta *Sala dei Ritratti* (fig. 83), perchè alle pareti sono appesi molti ritratti di

personaggi noti ed ignoti. Nonostante le sue piccole dimensioni questa saletta è, per la sua decorazione, una delle più eleganti e graziose della galleria. Il centro della volta è occupato da una composizione di forma ovale rappresentante l'Aurora, dipinta da Gaetano Lapis, artista nato a Cagli e vissuto a Roma verso la fine del sec. XVIII. Ai lati dell'Aurora due altre composizioni rettangolari, in una delle quali è raffigurato un putto volante che versa da una conchiglia la rugiada sulla terra; nell'altra un altro putto che getta dardi a significare l'amore che punge gli uomini al sorgere dell'Aurora. La colorazione dei tre dipinti è finissima; una colorazione bluastra violacea, basata sopra una gamma di tonalità tenui e delicate, alquanto basse, come quelle che assumono le cose nell'ora in cui le tenebre stanno per cedere il posto alla luce del sole. Le composizioni del Lapis hanno un sapore settecentesco squisito; di un settecentismo però un poco affievolito dalle nuove tendenze del gusto neo-classico. E' l'arte di un periodo di transizione.

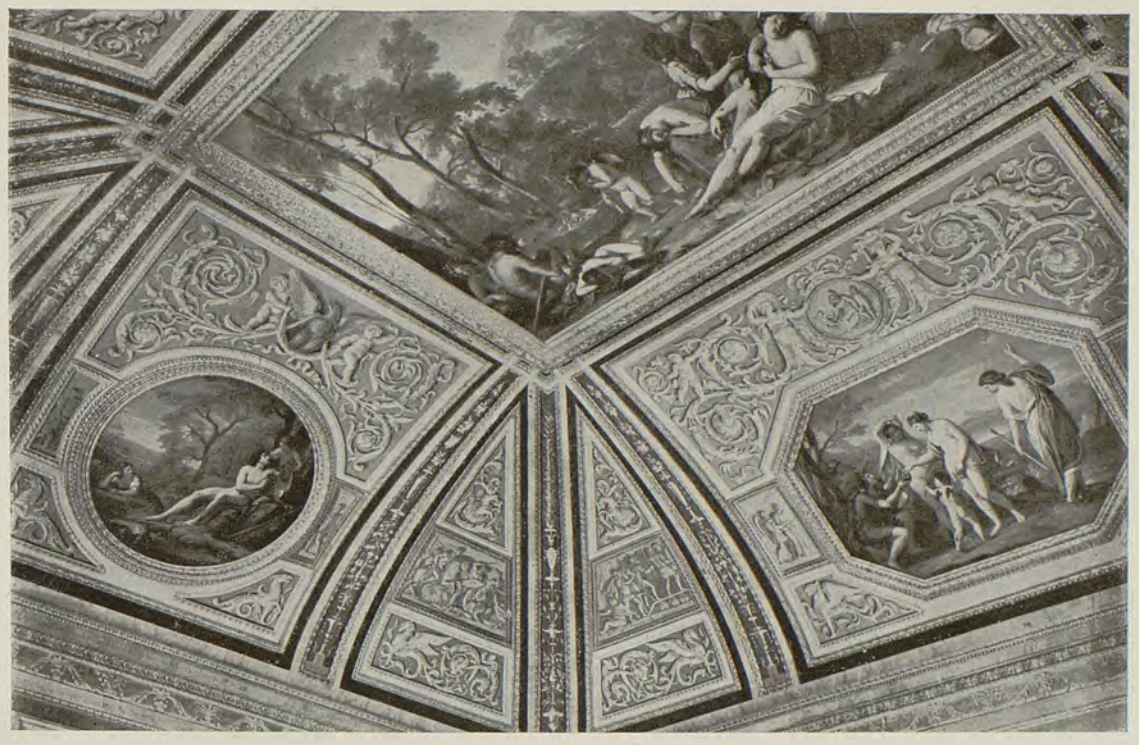


Fig. 85. Angolo della volta dipinta dall'Hamilton nella Sala della Danae.

Questo passaggio dal settecento al neo-classico si avverte ancor più sensibilmente, si può dire anzi che esso sia già avvenuto completamente, nei riguardi architettonici della volta con ornati e figure a chiaroscuro imitanti i bassorilievi, e nei fregi che inquadrano le pareti, dipinti a monocromo bianco su fondo d'oro, con medaglioni verdastri recanti i ritratti dei sapienti dell'antichità classica.

Fig. 86. Angolo della volta dipinta da F. Novelli nella Sala detta dell'*Amor sacro e profano.*

La terza sala del primo piano è detta *Sala della Danae*, per il famoso quadro del Correggio che ne costituisce il principale ornamento. Gavino Hamilton decorò la volta con storie dell'Iliade. L'Hamilton nacque a Lanark in Scozia nel 1730, ma passò gran parte della sua vita a Roma dove morì nel 1797. Trattò soggetti di storia antica, greca e romana, secondo il gusto che andava sempre più prevalendo col cadere del secolo XVIII. Eseguì varie pitture illustranti l'Iliade di Omero, e dall'Iliade sono pure tratti i soggetti dei dipinti che decorano la volta di questa sala. Nella composizione centrale la Morte di Paride: la scena avviene in un delizioso paesaggio ispirato senza dubbio dalla campagna romana, fra verdeggianti colline, lungo il corso ombroso di un ameno ruscello collo sfondo di una montagna in distanza, che per il suo profilo caratteristico può identificarsi col monte Soratte. La concezione della scena è completamente classica, ma il colorito conserva ancora tutta la vaghezza della pittura settecentesca. Le forme sono disegnate con una accuratezza ed una purezza di linee che ha dello statuario, e che ci richiama all'arte di colui che fu grande amico dell'Hamilton, Antonio Canova. Ma l'Hamilton ha ancora una sensibilità visiva e una varietà di colorito nella sua ricca scala cromatica che invano cercheremmo negli immediati successori di lui, nelle opere degli artisti che appartennero più propriamente al periodo neo-classico (fig. 84 e 85).

Le qualità che si osservano nella pittura centrale, si ritrovano negli altri tre dipinti della volta stessa, nei quali l'Hamilton

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

tali e con vedute romane entro ovali, eseguite col più fine gusto settecentesco da un artista seguace dell'arte del Pannini.

La quarta sala è oltremodo famosa perchè contiene il quadro più importante della Galleria, uno dei Tesori più preziosi dell'arte italiana, una delle gemme più rare della pittura mondiale: il così detto « Amor sacro e profano » di Tiziano.

Chi può ridire a parole l'incanto che si sprigiona dalle pareti di questa sala; l'aria di divina beatitudine che spira intorno al capolavoro tizianesco quando in certi pomeriggi dorati i raggi del sole cadente, sfiorando le fronde del fitto bosco della villa, entrano come un pulviscolo d'oro per le ampie finestre e sembrano ravvivare di arcani sussulti le carni delle bionde ed enigmatiche dee uscite dal pennello del grande cadorino?

All' « Amor sacro e profano » fa degno riscontro sulla parete opposta della sala un'altra celebre opera di Tiziano « Venere che benda Amore ». A questi capolavori formano corona molte altre opere insigni, per la maggior parte dovute ad artisti della scuola veneta.

Fig. 87. Caminetto nella Sala detta dell'*Amor sacro e profano*.

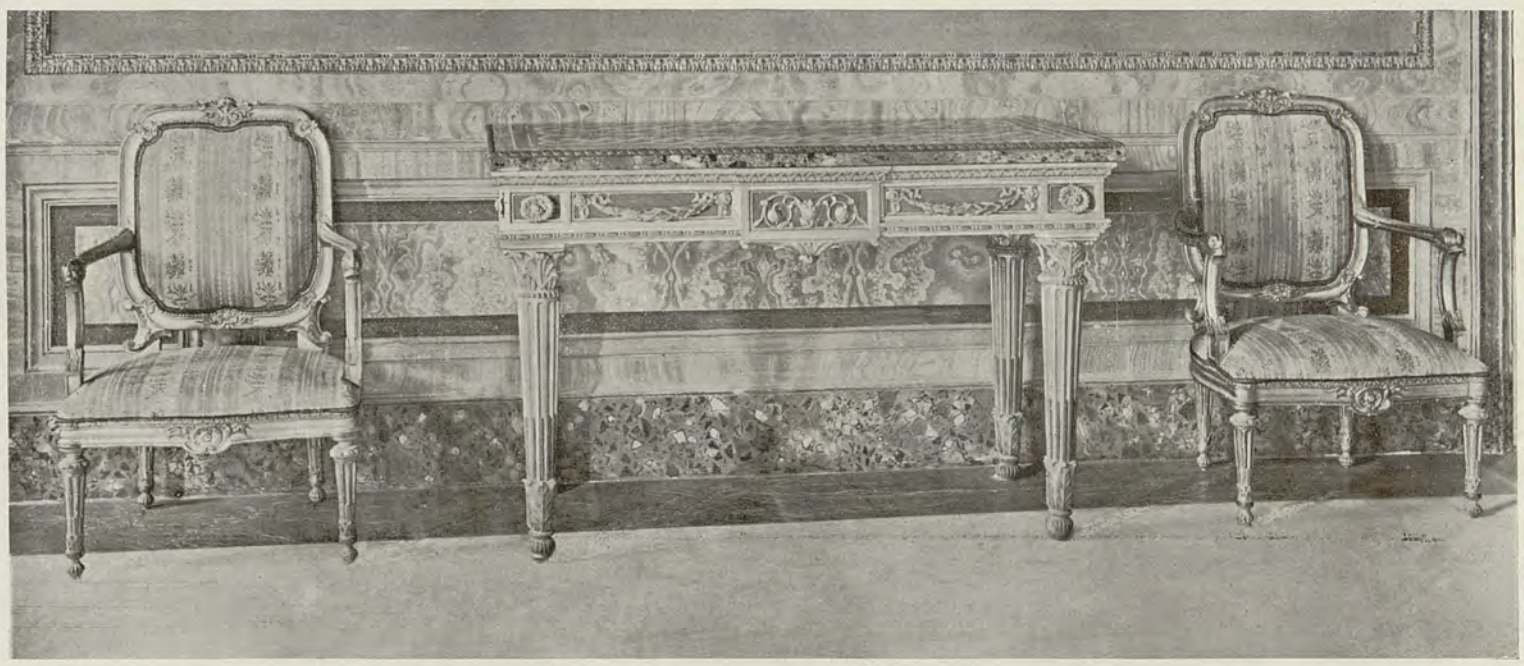


Fig. 88. Mobili in una Sala del palazzo della Villa.

rappresentò Paride istigato da Amore, il Giudizio di Paride, il convegno di Paride con Elena. Il quarto tondo, situato sopra la parete delle finestre, fu dipinto, non già dall' Hamilton, ma da Vincenzo Camuccini (n. in Roma 1773, m. 1844) e rappresenta Archelao che consegna ad Ecuba Paride fanciullo. Si distingue dagli altri dell' Hamilton per una intonazione più calda, quasi dorata. E' buona opera del Camuccini, il quale, come è noto, appartenne al periodo neo-classico più propriamente dell'Hamilton, essendo morto alquanti anni più tardi del pittore scozzese, ed avendo sentito grandemente l'influenza dell'arte del David.

Questi quattro dipinti della volta sono allacciati fra loro da un lungo fregio a monocromo giallo con episodi delle guerre Troiane.

La decorazione di questa sala è completata dai quattro finissimi bassorilievi in giallo antico situati sopra le porte, scolpiti dal Pacetti, e dalle pitture che decorano le porte stesse con graziosi motivi ornamen-

Fig. 89. Parete e mobili nella Sala detta di Raffaello.

Francesco Novelli (n. 1776 - m. 1836) dipinse la volta, raffigurandovi in cinque quadri la favola di Amore e Psiche. Nel quadro centrale Psiche è trasportata da Mercurio nell'Olimpo; nei quattro laterali: Venere muove lagnanze a Giove contro Cupido, Giove manda Mercurio alla ricerca di Cupido, Amore sta innanzi a Giove, Venere sale all' Olimpo guidata da Mercurio (fig. 86).

Queste composizioni sono riccamente incorniciate da un motivo architettonico costituito da una grande balaustra decorata di sfingi, festoni e fregi ornamentali. Negli angoli due putti sostengono un gran vaso. Attraverso questo finto loggiato scorgesi lo sfondo del cielo.

Il bellissimo caminetto di rosso antico venne scolpito dal Penna con il fregio rappresentante la scena di un sacrificio, fiancheggiato da due erme; internamente è rivestito con mattonelle in maiolica a colori, di elegante disegno (fig. 87).

Le sale V, VI, VII per le loro piccole proporzioni non presentano decorazioni eccezionalmente interessanti. Nella sala V, la

Fig. 90. Volta dipinta l'anno 1786 da C. Unterberger nella Sala detta di Raffaello.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 91. Altra veduta della predetta volta.

cui volta fu dipinta dal Marchetti, è però degno di attenzione l'elegantissimo caminetto in marmo bianco, con applicazioni in ottone sbalzato e con mattonelle maiolicate e decorate dallo stemma di casa Borghese (fig 51). La volta della sala VII reca una graziosa composizione di B. Gagneraux.

Attraversando di nuovo il salone del Lanfranco e ripassando per il vestibolo, si entra nella sala VIII, detta anche *Sala del Botticelli*, nella quale stanno raccolte opere appartenenti per la maggior parte alla scuola toscana. Le pitture della volta non sono,

come generalmente credesi, di Tommaso Conca, ma bensì di Antonio Maron, nato a Vienna nel 1733, morto a Roma nel 1808.

Rappresentano: nel quadro centrale la morte di Didone, in quelli laterali Enea che fugge da Troia col padre Anchise, Enea dinanzi a Didone, Enea a convito con Didone, Enea ammonito da Mercurio perchè continui il viaggio.

Antonio Maron rivela in questi dipinti le qualità di buon colorista che lo resero celebre al suo tempo. Egli risentì molto degli influssi dell'arte francese; i tipi, la grazia ed il colorito delle sue figure femminili ci richiamano specialmente all'arte del Greuze. Il Maron tentò effetti di luce arditi, come nella scena di Enea che fugge da Troia, rappresentando il gruppo dei fuggitivi contro lo sfondo del cielo al tramonto; nella scena del convito di Enea con Didone ricercò un effetto simile a quelli prediletti da Gherardo delle Notti, illuminando le figure sedute a banchetto con una grande lampada circolare a molte faci, appesa sulla tavola. Anche in questa sala gli ornati incornicianti le composizioni del Maron furono eseguiti dal Marchetti.

E' da osservarsi il ricchissimo caminetto di marmo lunense, con specchi di amatista, applicazioni in ottone sbalzato ed un bassorilievo in rosso antico. Esso è rivestito internamente in modo simile a quelli delle altre sale (fig. 93).

L'ultima sala di questo braccio della Galleria è detta *Sala di Raffaello* perchè in essa si conserva la celebre tavola dipinta dall'Urbinate per Atalanta Baglioni nel 1507, e rappresentante la Deposizione dalla Croce.

La decorazione della volta è la più ricca di tutte le decorazioni settecentesche del piano superiore. Le pitture che hanno a soggetto le fatiche di Ercole e la sua apoteosi, furono eseguite da Cristoforo Unterberger nel 1786; il grandioso motivo architettonico che inquadra le dette pitture fu dipinto dal Marchetti (fig. da 89 a 92).

Fig. 92. Particolare di un angolo nella predetta volta.

Cristoforo Unterberger nacque a Cavalese in Tirolo nel 1732 e dopo avere studiato a Vienna, a Venezia, a Verona, venne a Roma, dove strinse amicizia con Rafael Mengs. Aiutò il Mengs stesso nel decorare la sala dei Papiri nella Biblioteca Vaticana ed eseguì copie di antichi dipinti, specialmente da Pietro da Cortona e da Raffaello. Morì a Roma circa il 1798.

Le storie di Ercole svolte dall'Unterberger nella Galleria Borghese sono dipinte con un fare largo, grandioso, con un colorito caldo e trasparente, in uno stile che tiene al tempo stesso qualche cosa del più bel cinquecento veneziano e delle grandi opere decorative del seicento romano.

All'effetto grandioso di questa volta contribuisce non poco la decorazione ideata dal Marchetti. Dei grandi festoni decorati a tutto rilievo pendono ai lati delle cornici che racchiudono le composizioni dell'Unterberger, sostenuti al sommo delle cornici stesse da un'aquila o da un drago, i due animali che ritroviamo nello stemma di casa Borghese e che hanno offerto sì largo campo di motivi decorativi agli architetti. Negli spazi angolari della volta, contro lo sfondo del cielo, vedonsi dei ricchi loggiati decorati di statue. Fra le cornici in oro a rilievo corrono eleganti fascie a festoni su fondo violaceo.

(Continua). P. D'ACHIARDI.

Fig. 93. Caminetto nella Sala detta del Botticelli.

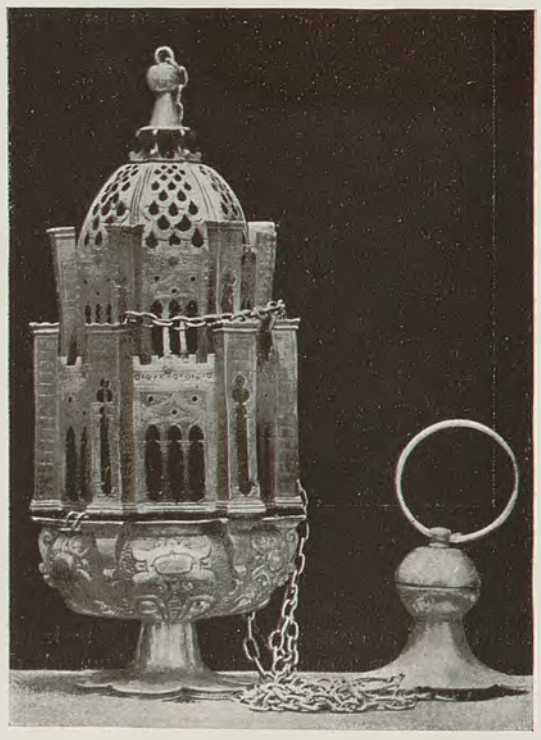


Fig. 94. Incensiere gotico nella chiesa di S. Ambrogio a Firenze.

X.

Due marmi figurati romani con rappresentanze astronomiche.

— *Fig. 95, 96 e 97.* —

I monumenti che questa volta presentiamo ai nostri lettori sono più curiosi ed interessanti per gli eruditi che si occupano delle difficili questioni concernenti l'astronomia ed astrologia antica, anzichè per gli artisti; nondimeno anche i cultori dell'arte troveranno piacere ad intenderli per quanto si può, ed avranno materia e considerazioni non inutili su le attitudini dell'arte antica a trattare simili soggetti scientifico-religiosi. Tali temi furono propri dell'età ellenistica, e caratteristici della romana, che li trattò con un certo schematismo alquanto arido e piuttosto prosaico, mentre le antiche arti orientali li avevano trattati in maniera diversa, con più fresco simbolismo naturalistico. I due monumenti di cui qui ci occupiamo sono entrambi di età romana.

Il primo è un quadrante solare, conosciuto comunemente sotto il nome di « altare astrologico di Gabii », dove fu trovato nel 1792 dal pittore scozzese Hamilton; restaurato a quanto pare dal Franzoni, fece parte delle raccolte Borghesiane, e passò poi al Museo del Louvre di Parigi, ove attualmente si conserva. Fu prima edito ed illustrato dal nostro Visconti nei suoi *Monumenti Gabini*, quindi citato, richiamato, studiato da numerosi autori, ed è accuratamente descritto e commentato dal Fröhner nella *Notice de la Sculpture antique du Musée Imp. du Louvre*, vol. I, 1869. L'oggetto, di marmo pentelico, pur non essendo privo di attinenze con altri monumenti astronomici dell'antichità, può dirsi unico nel suo genere. Consta di due rappresentanze indipendenti: una patella con corona di teste delle 12 divinità a tutto rilievo, ed una fascia nello spessore del disco, che porta a basso rilievo i segni dello Zodiaco, accompagnati da attributi o emblemi delle divinità (fig. 95 e 96).

Fig. 95. Quadrante solare romano ora nel Museo del Louvre.

Fig. 96. Patella con teste di divinità nel detto quadrante.

Le teste stanno in quest'ordine, da sinistra a destra:

1 — Vesta, danneggiata al mento.
2 — Mercurio, col caduceo alato (la testa è di restauro moderno);
3 — Vulcano (restaurata meno la parte aderente);
4 — Nettuno (di restauro);
5 — Giunone (di restauro);
6 — Apollo (di restauro);
7 — Minerva (di restauro con parte della lancia e del piano);
8 — Giove (restaurata meno la parte aderente);
9 — Venere (rest. naso) con piccolo Amorino (rest. lato dr.) fra lei e
10 — Marte (rest. naso) con l'elmo ornato di grifoni;
11 — Diana (rest. naso e pezzo di testa);
12 — Cerere (rest. naso e una treccia di capelli), rivolta verso Diana. Il Visconti aveva erroneamente interpretato questa testa per Diana e viceversa.

L'ordine della disposizione delle teste non è arbitrario, ma non se ne comprende bene il motivo.

Sullo spessore del disco sono i segni zodiacali, accompagnati da emblemi di divinità; ma questi segni non hanno alcuna connessione con le teste delle divinità che corrispondono loro superiormente al piano dell'oggetto, come credeva il Visconti, che pensava ad un calendario delle feste ro-

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. 97. Atlante sorreggente un disco con le costellazioni dello Zodiaco: opera romana, ora in Villa Albani.

mane. Tutto ciò che si può affermare, stando alla accurata e sagace disamina del Fröhner, si riassume nei quattro punti che seguono:

I. — Il nostro monumento appartiene alla religione romana, poichè il dio Marte vi è simboleggiato dalla lupa.

II. — Esso fu scolpito da un artista romano, perchè il diametro della patella misura esattamente un *cubitus* (44 centimetri).

III. — La presenza degli emblemi accanto ai segni zodiacali prova che questi ultimi non hanno un rapporto necessario con le teste; lo scultore ha voluto imitare uno strumento astronomico la cui superficie mobile si potesse girare secondo il volgere del tempo od i bisogni dei dotti che si occupavano del calendario.

IV. — La cavità mediana, composta oggi di una moltitudine di frammenti non tutti antichi, serviva ad un quadrante solare. Vi si riconoscono ancora le tracce degl'indici che segnavano le ore e delle lamine metalliche che sorreggevano l'emisfero. E' quindi assai probabile che le 12 divinità olimpiche non avessero qui altro significato se non quello di simboleggiare le 12 ore del giorno e della notte.

Nella collocazione moderna il nostro monumento è stato posto su una base cilindrica, che originariamente non gli apparteneva e sulla quale sono rappresentate ad alto rilievo le Ore danzanti.

* * *

L'altro monumento che qui figuriamo è un Atlante il quale sorregge il cielo, significato astronomicamente dalle costellazioni dello Zodiaco. E' conservato a Roma nella villa Albani, ma non se ne conosce la provenienza. Anche questo marmo è stato molto studiato in connessione con le altre rappresentanze di Atlante e con gli altri monumenti astronomici dell'antichità, e pur troppo anch'esso è molto lacunoso. Di antico veramente non si conserva altro che la parte superiore di Atlante dai pettorali in su, la base quadrangolare che gli posa su le spalle, in cui sono rappresentati a basso rilievo Phosphoros ed Hesperos (la stella del mattino e quella della sera), e i due scompartimenti adiacenti della fascia zodiacale, nei quali appariscono a tutto rilievo due figure rappresentative delle costellazioni della Vergine (a sinistra) e della Libra (a destra). Ma le parti conservate bastano a dimostrare che il cielo sorretto da Atlante non appariva qui come un globo (cfr. p. e. l'Atlante del Museo di Napoli), bensì come un disco contornato dalla fascia dello Zodiaco. Phosphoros ed Hesperos sono raffigurati al modo delle rappresentanze stellari greche, come due giovinetti, ed hanno ciascuno una face nelle mani ed un astro sulla fronte. Il primo ascende nel cielo con la face alzata, il secondo discende con la face rivolta in giù. La costellazione della Libra è personificata da un giovane che con la mano destra abbassata tien sospesa una bilancia; la Vergine è una donzella panneggiata. Altre rappresentanze dello Zodiaco meglio conservate hanno nel centro o un Giove seduto in trono, ovvero un Helios (Apollo-Sole) in atto di condurre il suo carro. Il restauratore del nostro marmo ha preferito il primo motivo, ed ha collocato in mezzo al tondo una statuetta di Giove che è antica nella parte sostanziale, ma originariamente non apparteneva al monumento (fig. 97).

Per terminare con qualche considerazione relativa alla funzione di simili monumenti nella civiltà romana, gioverà principalmente al nostro proposito rammentare che bisogna pensare tali prodotti dell'arte nell'ambiente al quale essi erano destinati. Negli ambulacri di un tempio o di un luogo d'adunanze pubbliche, o nei giardini di ricchi e colti cittadini, sempre esposti al sole, questi oggetti assumevano una importanza decorativa, mentre soddisfacevano al bisogno della cultura astronomica ed alla calcolazione del tempo. E così s'intende anche meglio come un artista si sentisse spinto a personificare le ore nei busti delle 12 divinità; poichè si ritrova sempre, anche nella più modesta arte romana, quella animazione dell'oggetto d'uso pratico, quella personificazione di ogni cosa, che sono il carattere e lo spirito dell'antichità classica.

G. Patroni.

Fig. 98. Stemma dei Gondi nel loro palazzo a Firenze. — Giuliano da Sangallo.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 6 — Giugno 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XI.

CARTE DA TAROCCO ARTISTICHE VECCHIE E RECENTI.

— Tav. 31, 32 e 33. Fig. da 99 a 107. —

EI tempi dell'arte erano quelli in cui essa imprimeva un aspetto attraente e caratteristico a qualsiasi oggetto avesse attinenza colla vita pubblica o privata. Non esisteva cosa comune o familiare che non sembrasse meritare agli occhi dei nostri antenati una cura speciale, che non fosse atta ad ispirare pensieri peregrini da tradursi in adeguate forme di reale valore artistico. Dal mobilio delle abitazioni agli arredi di uso quotidiano, dalle decorazioni delle pareti a quelle dei pavimenti, dei soffitti, delle vetrate, ogni cosa voleva essere considerata ed esplicata secondo il sentimento artistico del tempo.

Se nelle confezioni di codici e di libri si poneva mente con amore, non solo alla decorazione interna, ma altresì a quanto aveva attinenza alla loro veste esteriore, quale meraviglia che fossero fatti argomento di studio artistico degli oggetti così specialmente casalinghi quali sono le carte da giuoco, adoperate presso le famiglie più cospicue ?

È principalmente di quelle costituenti il giuoco dei tarocchi o *naibi*, secondo un termine di origine araba, che ci rimangono tuttora degli splendidi esempi in alcune case signorili. Uno dei più notevoli, eseguito in colori, è quello che trovasi a Bergamo e di cui si danno qui riprodotti alcuni esempi (tav. 31).

L'uso di simili carte fra noi non risalirebbe, secondo viene riferito, a tempo più remoto del principio del XV secolo. Sarebbe stato importato dalla Spagna, mentre contemporaneamente già si hanno tracce di carte da giuoco in Francia ed in Germania.

Monumento preziosissimo di un'arte che sembra non essersi mantenuta in uso oltre la fine del quattrocento, il mazzo suindicato rivela due mani di artefici ben distinti l'uno dall'altro. Il più antico, cui va attribuito il maggior numero delle carte, vuolsi ritenere un pittore o miniatore di scuola lombarda della prima metà del XV secolo, il secondo si direbbe un affigliato all'arte padovana ferrarese, cui sarebbe spettato il compito di completare parecchi anni più tardi quanto dell'opera del primo fosse stato consumato dall'uso o non eseguito altrimenti.

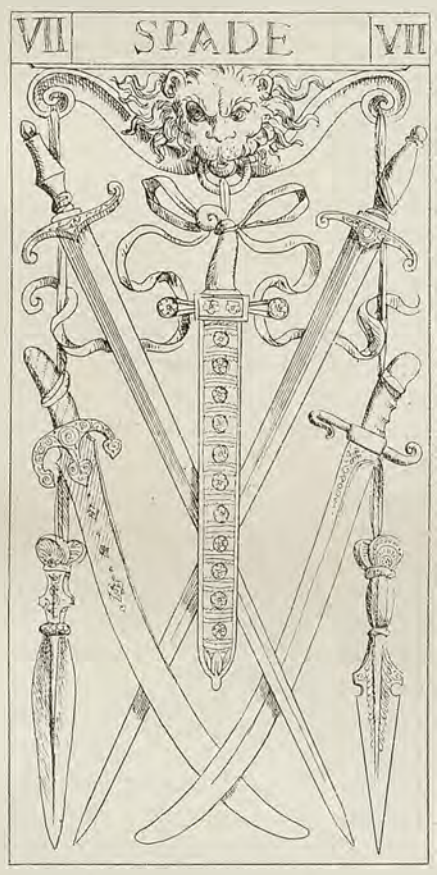


Fig. 99, 100 e 101. Carte da Tarocco inventate e disegnate dal professor Giovanni Vacchetta.

Sensibile è infatti la differenza di fattura e di stile fra le carte dell'uno e quelle dell'altro. Mentre i fondi lucenti su cui spiccano le figure del primo sono fatte a base di preparazione ad argento, ora alquanto apannata dal tempo, quelli dell'altro risplendono tuttora di una bella doratura. In relazione a questa poi sono tenute d'una intonazione più viva e calda le figure, da at-

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tribuirsi forse a quell'Antonio Cicognara, miniatore, cremonese di nascita, ma appartenente all'antica scuola ferrarese come pittore, il quale ebbe a decorare alcuni bellissimi libri corali della cattedrale di Cremona e del quale esiste un quadro firmato, di notevoli dimensioni, presso l'avv. Achille Cologna di Milano, dove ben si avverte la stretta attinenza col caposcuola ferrarese Cosimo Tura.

Più gustoso e tipico, comunque sia, apparisce il primo autore indicato. Nelle carte di lui trasparisce quel garbo dell'arte caratteristico della prima metà del secolo, che trovò la sua spiccata espressione in un insigne artista veronese, il Pisanello, e che con questi s'irradiò, come risulterebbe da indizi diversi, anche sulla pittura di Lombardia.

disposizione testamentaria di quest'ultimo, figura col rimanente della sua raccolta artistica in una saletta dell'Accademia Carrara in Bergamo, gelosamente custodita in apposita vetrina. Tale e quale è ivi ordinata vedesi qui riprodotta in proporzioni assai ridotte nella parte inferiore dell'unita tavola 31.

Nè si può dubitare che chiunque osservi le carte schierate in tale modo non abbia ad avvertire negli originali la differenza di mano dell'artista fra le carte di mezzo dell'ordine superiore, la *Stella*, il *Mondo*, la *Luna* (cui vanno unite la *Temperanza* e il *Sole* presso il signor Colleoni) e quelle delle figure nell'ordine medio; queste ultime staremmo per dire d'impronta lombardo-veronese.

La conservazione di siffatti cimelii se non è irreprensibile si

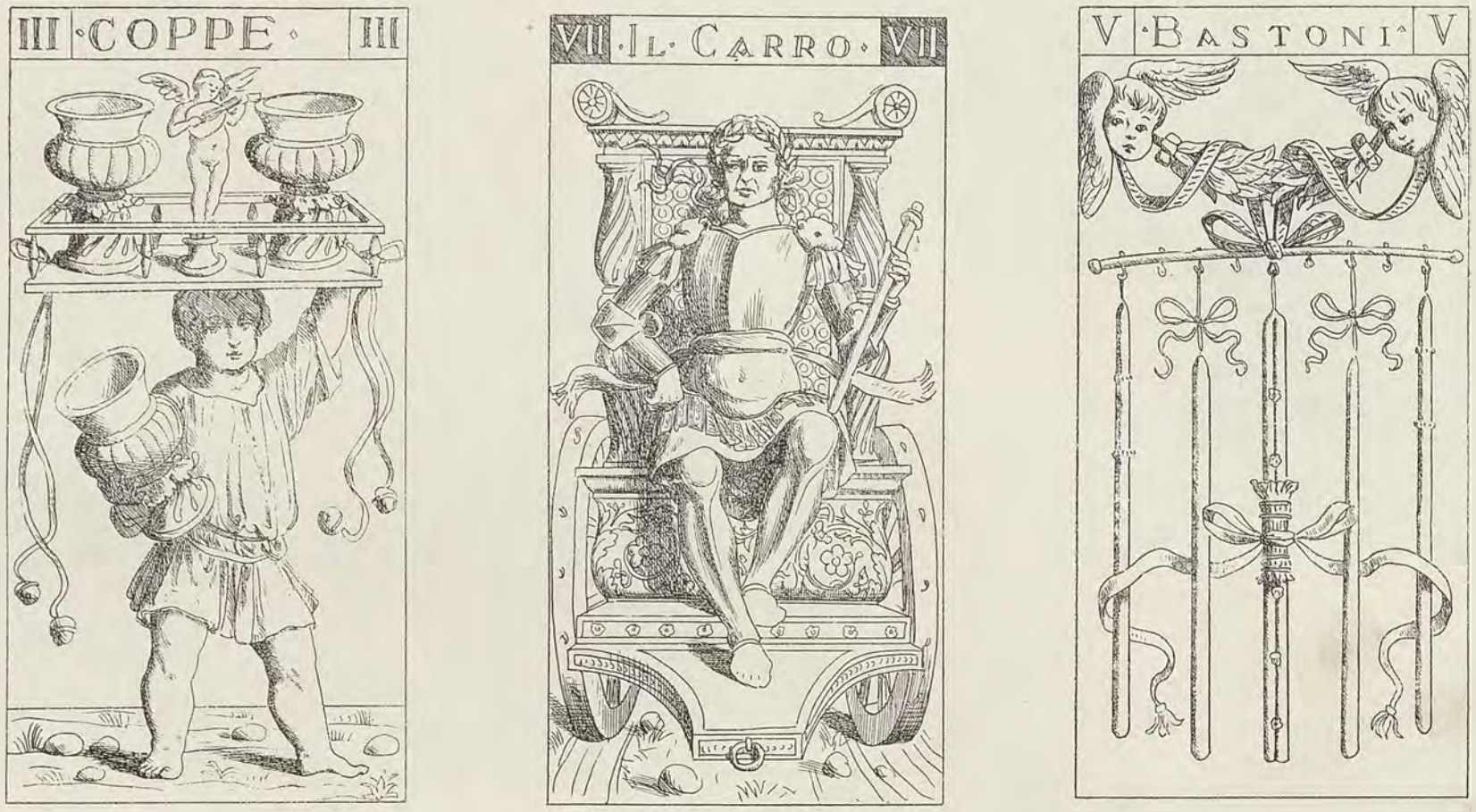


Fig. 102, 103 e 104. Carte da Tarocco inventate e disegnate dal professor Giovanni Vacchetta.

Ponendo mente poi a certi tipi di facce tondeggianti, dai grandi occhi spalancati, nelle figure del primo, sembrerebbero attendibili certi riscontri di somiglianza colle pitture murali della Cappella della Regina Teodolinda nel duomo di Monza, eseguite nel 1444 dai fratelli Zavattari, opera capitale fra le poche di carattere locale non interamente invidiateci dal tempo.

Per chi fosse stato confezionato il mazzo in origine, non consta, quando non si voglia ritenere fosse appartenuto a Filippo Maria Visconti in grazia del suo motto = *a bon droyt* =, che si vede impresso sopra alcune carte recanti *i semi*, e si alterna con quello di *amor myo*. Che il suddetto duca molto si dilettasse del giuoco dei tarocchi già lo attestò l'umanista Pier Candido Decembrio, laonde non è inverosimile gli fossero stati dedicati diversi mazzi congeneri, due dei quali si trovano tuttora conservati a Milano, l'uno presso la ducale famiglia Visconti Modrone, l'altro in quella dei nobili Brambilla.

Per quanto concerne quello esistente a Bergamo non si sa altro di positivo, se non che sul principio del secolo scorso era posseduto dal canonico Ambiveri. Passato in eredità alla famiglia Donati, successivamente ne divenne proprietario il nobile signor Alessandro Colleoni in Città alta. Egli poteva vantarsi di possedere un mazzo presso che unico nel suo genere e quasi completo, mancandovi solamente tre carte, quelle della *Torre*, del *Cavallo di coppe* e del *Demonio*. Se non che il suo animo mite e pieghevole non seppe resistere un bel giorno alle reiterate preghiere di un suo amico, il nobile signor Francesco Baglioni, di voler concedergli una parte del giuoco, qual'è quella che ora, in seguito a

deve dire tuttavia abbastanza buona in complesso. Le carte, molto più grandi di quelle in uso oggidì, misurano 17 centimetri in altezza per 8 e 1/2 in larghezza.

Le tre riprodotte nella parte superiore della tavola rappresentano il *Fante di denari*, il *Mondo* e la *Luna* e si potrebbero credere eseguite dal sunnominato Antonio Cicognara.

I giuochi di tarocco ideati in forma artistica trovarono pure la loro espressione in carte eseguite in incisione. Celebre fra tutti e assai raro a trovarsi nella sua integrità è quello già creduto di mano del Mantegna, ma che in realtà non si può ritenere se non di un contemporaneo di minore levatura, di scuola veneziana o forse, più esattamente, padovana.

Vi s'ispirò con geniale intuito un egregio artista dei nostri giorni, allorchè si accinse alla sua volta a disegnare in istampa una serie completa di carte da tarocco di sua invenzione. Parecchie delle medesime sono rese in facsimile nelle seguenti due tavole 32 e 33 e nelle figure qui accanto. N'è autore il pittor decoratore Giovanni Vacchetta, nativo di Cuneo ma stabilito da gran tempo a Torino, dov'è professore ordinario di Ornamenti nel R. Museo industriale e nella Scuola d'applicazione per gl'Ingegneri. Insegnante illuminato, egli si studia di addestrare alla composizione decorativa e al disegno i suoi allievi in modo da fare loro comprendere i caratteri diversi degli stili dell'ornamento, spiegandoli con facili ed abbondanti schizzi, sicchè i suoi alunni non si fermano all'esercizio manuale, ma imparano a sviscerare lo spirito dell'arte.

Occupato egli stesso in lavori di varie arti industriali, per esempio in quelli in cuoio, oggi assai trascurati, eseguì opere di decorazione pittorica anche nel Castello di Pavone presso Ivrea, per incarico del proprietario del Castello, il Comm. Alfredo D'Andrade, uno dei più colti ed abili, si potrebbe dire anzi il più colto ed abile fra i ristauratori di vecchi monumenti in Italia.

ornamentali, non escluse le foggie dei panneggi e dei costumi di abbigliamento nelle sue figure, egli le sa muovere con grazia matura e proporzionare debitamente allo spazio.

Ch'egli si sentisse in diritto poi di qualificarsi anche per iscultore lo attesta quella fra le sue carte che reca la segnatura seguente: *Giovanni Vacchetta scultore fece in Torino questi Naibi l'anno 1893.*

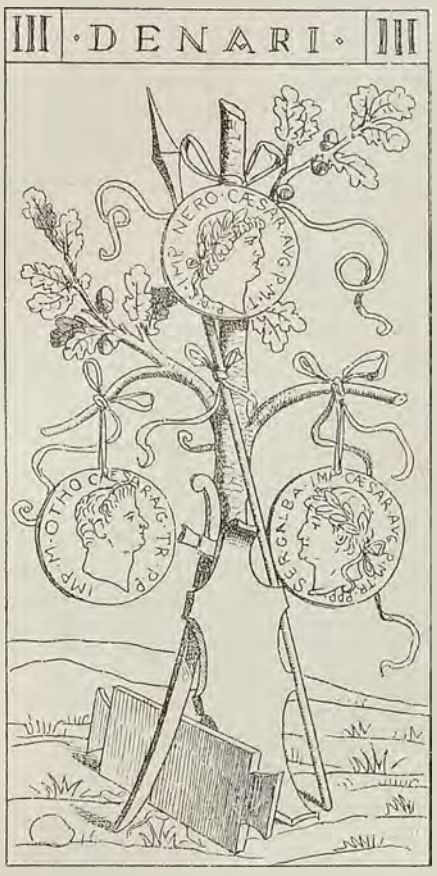


Fig. 105, 106 e 107. Carte da Tarocco come le precedenti.

I tarocchi del prof. Vacchetta tornano a gran lode del suo gusto e del suo spirito di modernità ad un tempo, col quale seppe richiamare in vita un'applicazione artistica già abbandonata da secoli, coordinando sapientemente forme antiche ad espressioni ed atteggiamenti alla portata dei nostri tempi. Infatti, mentre egli sa attingere felicemente all'antico in tutto quanto concerne i particolari, come vasi, istrumenti diversi, piedestalli, troni ed infiniti altri motivi

Nè altrimenti fece a suo tempo il celebre Pisanello di Verona quando soleva segnarsi come *pictor* sulle sue magnifiche medaglie; come potrebbe alla sua volta fare oggidì fra noi il nostro prof. Pogliaghi, qualificandosi con qualsiasi titolo di artista.

GUSTAVO FRIZZONI.

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO

XII.

L'ARTE DECORATIVA NELLA VILLA BORGHESE A ROMA.

(Continuazione e fine. Vedi il Fascicolo precedente).

— Tav. 34, 35 e 36. Fig. da 108 a 121. —

Fig. 108. Ingresso principale al parco di Villa Borghese. — Architetto Canina.

Il parco di Villa Borghese si estende per un circuito di circa quattro miglia in quel tratto di terreno leggermente ondulato che è compreso, all'esterno delle mura, fra la Porta del Popolo e la Porta Pinciana. Dalla parte di tramontana e di levante esso confinava un tempo coll' aperta campagna, mentre oggi le nuove costruzioni vanno chiudendolo in un cerchio di case che ben presto renderanno la Villa un' oasi di verde in mezzo ai fabbricati della città. Dalla parte di mezzogiorno il distrutto parco di Villa Ludovisi formava, sino a pochi anni fa, quasi una continuazione della Villa Borghese. Le due Ville, ricongiungen-

dosi a levante con i boschi di Villa Medici e del Pincio, costituivano un insieme meraviglioso di giardini di puro stile italiano ed avrebbero potuto formare una passeggiata unica al mondo. Oggi, il congiungimento di Villa Borghese col Pincio, effettuato per mezzo di un grande terrapieno e di un ponte che passa al disopra della strada fiancheggiante le mura, ha contribuito senza dubbio a dare alla passeggiata del Pincio un aspetto di estensione maggiore, e ad ingrandire in certo modo la stessa Villa Borghese, ricollegandola più direttamente colla città.

Tuttavia l'ingresso principale della Villa, anche dopo che essa è venuta a passare in proprietà del Municipio di Roma e dopo l'effettuato congiungimento col Pincio, rimane sempre quello grandiosamente ideato dal Canina, che si apre immediatamente a destra fuori della Porta del Popolo. Questo ingresso si compone di due corpi di fabbrica a guisa di propilei, imitati dai propilei della Grecia e dell'Asia Minore. I due corpi di fabbrica sono collegati fra loro da una grande cancellata in ferro, e recano scritto sulla trabeazione: CAMIL . BVRGHESIVS . PR . VILLAM . SVAM . SVBVRBANAM . IN . AMPLIOREM . FORMAM . ORNATIOREMQ . REDEGIT (fig. 108).

Fig. 109. Parte dell'Ippodromo detto Piazza di Siena.

Fig. 110. Arco con la statua di Esculapio.

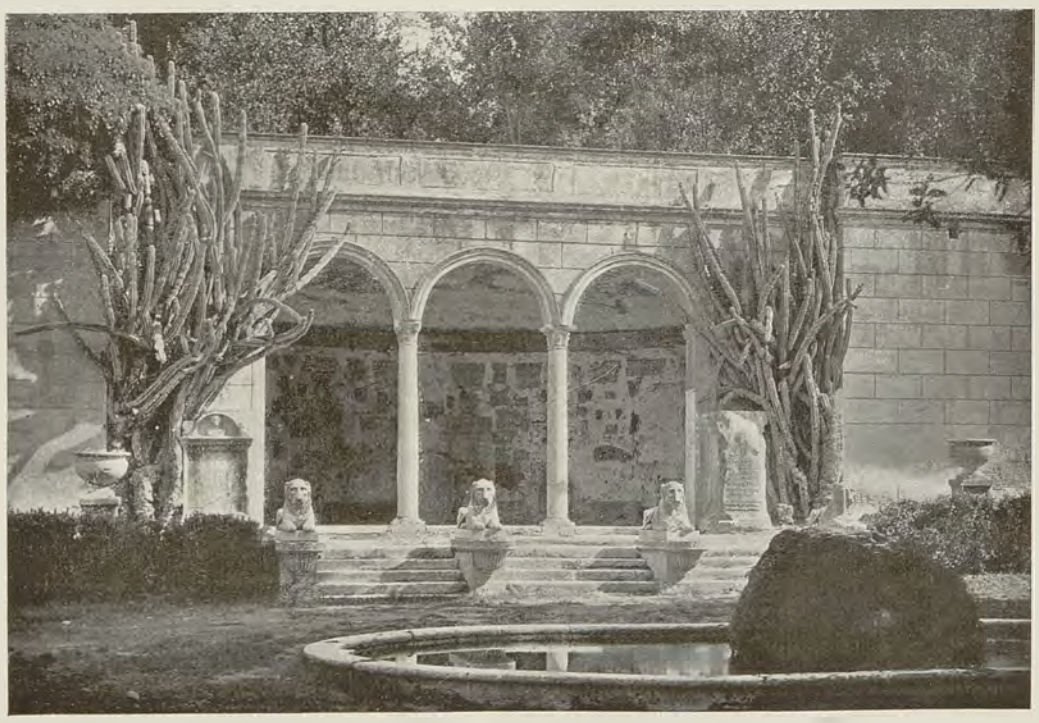


Fig. 111. Fontana detta dei Leoni e loggia con frammenti antichi.

Infatti la parte della Villa alla quale si accede per mezzo di questo ingresso, non si deve già, come il rimanente del Parco e la costruzione del Palazzo, alla munificenza del cardinale Scipione Borghese, nipote di Paolo V, ma all'opera del principe Marcantonio e dei figli Don Camillo e Don Francesco, i quali verso la fine del secolo XVIII e al principio del sec. XIX ampliarono ed abbellirono grandemente il vasto giardino, estendendolo fino alla Porta del Popolo.

L'antico ingresso si apriva a maggiore distanza dalla porta stessa, di contro al così detto Muro torto, cioè al di sotto del grande muraglione del Pincio.

Dall'ingresso costruito dal Canina si entra dunque nella parte della Villa nuovamente aggiunta, e che occupa quell'area di terreno dove un tempo sorgevano gli orti Giustiniani.

Di fronte all'ingresso si apre uno spazioso viale tutto fiancheggiato di lecci, in fondo al quale vedesi una fontana in forma di vasca rotonda costruita vagamente su di una scogliera. Dietro la fontana si eleva un arco, che ha nel centro una statua di Esculapio (fig. 110).

Continuando ancora per pochi passi si entra nella villa antica per mezzo di due ponti che passano a guisa di cavalcavia sulla strada sottostante. Questi due ponti sono stati abilmente ideati per mascherare il passaggio, e per dare alla villa un aspetto di continuità. Uno di essi ha la forma di un *pilone* di tempio egizio; l'altro, per cui si accede al giardino dal lago, ha innanzi a sè un arco di trionfo che figura essere stato eretto in onore dell'imperatore Alessandro Severo.

Traversato il primo ponte, si prosegue per uno spazioso viale fiancheggiato di lecci al pari del primo; e passando davanti ad una serra per i fiori e ad un grazioso portichetto dove si conservano alcune iscrizioni antiche (fig. 111), si arriva ad un grande piazzale dove si incrociano quattro viali della villa: quello che viene da Piazza del Popolo, quello di congiungimento col Pincio, quello di Porta Pinciana, e quello che conduce a Piazza di Siena.

Prima di arrivare a Piazza di Siena si incontra a sinistra l'ingresso che conduce al giardino del lago, e che si apre sopra un ampio viale adombrato di lecci secolari, e fiancheggiato da grandi sedili in travertino.

Il giardino del Lago costituisce la parte tuttora più riservata della Villa; quella dove non possono accedere le carrozze, e dove si coltivano piante e fiori rari. In alcune gabbie vi si conservano anche parecchi animali, i quali ben presto però passeranno nel vicino giardino zoologico che si sta preparando nella parte estrema della Villa. Lo specchio d'acqua abba-

Fig. 112. Simulazione di tempio rotondo antico dedicato a Diana.

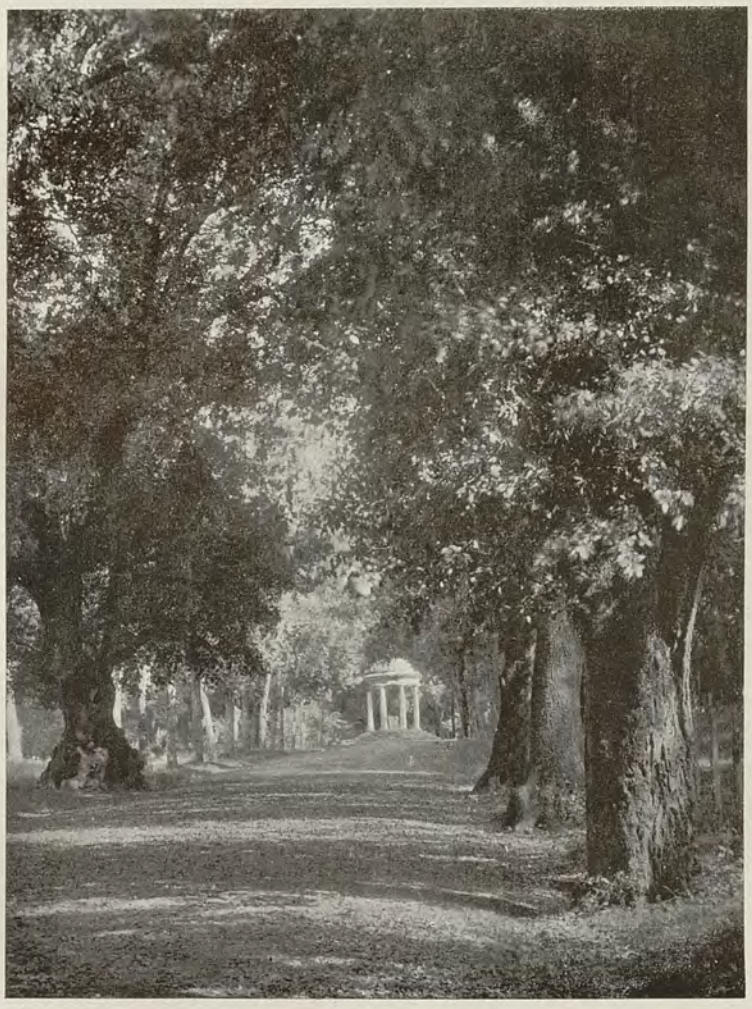


Fig. 113. Viale di lecci verso il tempio di Diana.

Fig. 114. Tempio ionico sul lago della Villa.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

stanza ampio, che costituisce il lago, è tutto circondato da alberi; in mezzo ad esso sorge un tempietto quadrato con colonne di stile ionico, contenente nel centro la statua di Esculapio (fig. 114).

Ritornando nel viale della villa che abbiamo lasciato, si arriva a Piazza di Siena, che costituisce, per così dire, il centro di tutto il parco, certamente la parte più bella e più caratteristica della Villa. Questa grande piazza non è altro che una specie di ippodromo costruito approfittando di un'insenatura naturale del terreno, circondato di gradini in pietra e coronato a levante ed a ponente di altissimi pini, a mezzogiorno da lecci secolari. Lungo il circuito interno dell'ippodromo si ergono, ad una certa distanza l'uno dall'altro, alcuni cipressi, che colle loro linee snelle e slanciate contrastano mirabilmente colle larghe chiome dei pini. Piazza di Siena offre una delle vedute più tipiche delle vecchie ville romane, per le sue linee molli ed ondulate, per la natura dei suoi alberi che le creano d'intorno una corona di verde perenne (fig. 109).

Fig. 115. Fontana dei Cavalli marini.

Essa fu costruita per eseguirvi corse di cavalli e serve tutt'oggi al Municipio di Roma in occasioni straordinarie, per gare ginnastiche, corso dei fiori ed altre simili feste. La conformazione della piazza permette ad una grande quantità di persone di assistere a tali spettacoli.

Sulle sommità delle colline attorno alla piazza sono vari monumenti imitanti gli antichi: un tempietto rotondo sacro a Diana (fig. 112), ed un altro semidiruto consacrato a Cerere, colle copie delle famose iscrizioni Triopee di Erode Attico (tav. 35).

A destra e a sinistra della piazza stessa sorgono due casini: in quello di destra trovasi la chiesetta della Villa, con un grazioso portico, opera dell'architetto Antonio Asprucci. Dal lato opposto fu eretta dallo stesso architetto una palazzina sormontata da una torre con orologio, e per ciò denominata la Palazzina dell' Orologio. Lì appresso scorgesi un'altra fabbrica a guisa di fortezza medioevale, preceduta da una corte.

Dal grande ed ombroso viale di lecci, che partendo dal tempietto di Diana fiancheggia a sud Piazza di Siena, si arriva ad un largo quadrivio, il cui centro è occupato dalla più bella fontana di tutta la Villa, detta la Fontana dei Cavalli marini per essere formata da quattro cavalli che si agitano focosamente entro una grande vasca rotonda, e, intrecciando le loro code, sostengono su di esse e sulle loro teste una tazza entro cui zampilla l'acqua che si riversa abbondantemente sui cavalli stessi e nella vasca sottostante. Altri getti d'acqua zampillano a gran forza fra le zampe dei cavalli (fig. 115).

Fig. 116. Fontanelle della balaustra innanzi al Palazzo.

Fig. 117. Edifizio connesso al Palazzo della Villa.

Il viale che partendo dalla fontana si dirige verso le mura dal lato di mezzogiorno, conduce all' antico e bellissimo cancello d'ingresso, presso la Porta Pinciana; il disegno di questo ingresso fu dato da Martino Longhi il vecchio; Pietro Bernini dicesi che scolpisse i due termini su disegni del Cav. Lorenzo suo padre.

Fig. 118. Ingresso secondario alla Villa.

Il viale che si rivolge verso levante partendo dal quadrivio prossimo a quello della Fontana dei Cavalli marini, conduce al Palazzo che contiene le collezioni artistiche, da noi descritto nei precedenti articoli. Davanti al Palazzo si apre un largo piazzale circondato da ricche balaustre in travertino, decorate con masche-

Fig. 119. Ingresso alla Villa verso Porta Pinciana.

roni, con il drago e l'aquila dei Borghese, e sormontate da statue. Sventuratamente tutte queste balaustre sono di lavoro moderno, eseguite non molti anni or sono in sostituzione delle originali vendute in America (tav. 35, fig. 116).

A questo piazzale anteriore fa degno riscontro, a tergo del

Fig. 120. Parte della facciata dell'Uccelliera.

palazzo stesso dalla parte di levante, un altro piazzale recinto di statue, che mena alla parte della Villa detta il Parco dei Daini. Questa piazza è decorata tutt'intorno da pilastri sorreggenti statue, sfingi e grandi hidrie rotonde di terra cotta, incorniciate tutte dal folto verde dei lecci circostanti.

Nella medesima parte della Villa, che un tempo era la più appartata, conservavansi anche varie antiche sculture di cui abbiamo notizia dalle vecchie descrizioni, e che in parte furono vendute o donate, in parte furono collocate dentro il Museo.

A completare la descrizione del parco è necessario ricordare anche i due corpi di fabbrica che costituiscono due dipendenze immediate del Palazzo stesso, al quale sono collegate mediante due giardinetti recinti da muro. Una di queste costruzioni è detta comunemente l'Uccelliera (tav. 34 e fig. 120), l'altra è adibita oggi ad abitazione del maresciallo delle guardie preposte alla custodia della Villa. Ambedue sono riccamente decorate con stucchi, fregi, vasi, busti, e con qualche frammento di sculture antiche. Di fronte all'ultima di queste palazzine si apre un cancello che mette in un altro giardino chiuso; ed a fianco un diverso cancello, con pilastri finemente intagliati a festoni, conduce al Parco dei Daini.

P. D' Achiardi.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

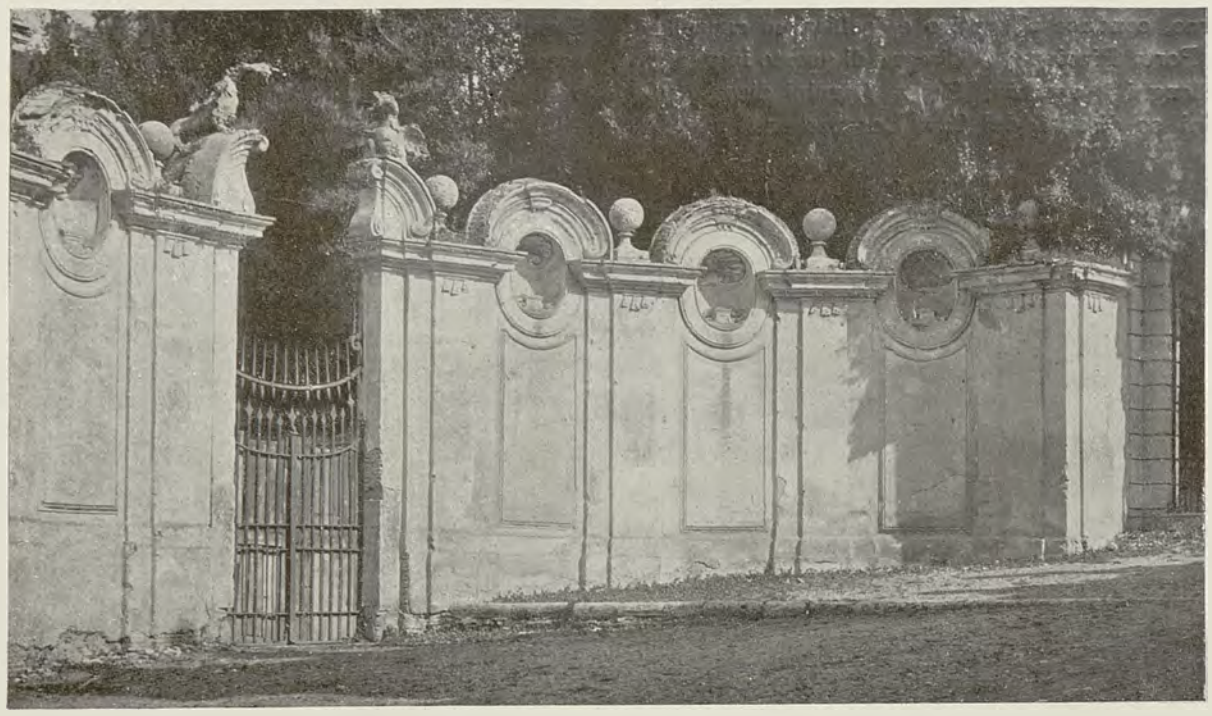


Fig. 121. Muro di cinta e ingressi secondari alla Villa Borghese.

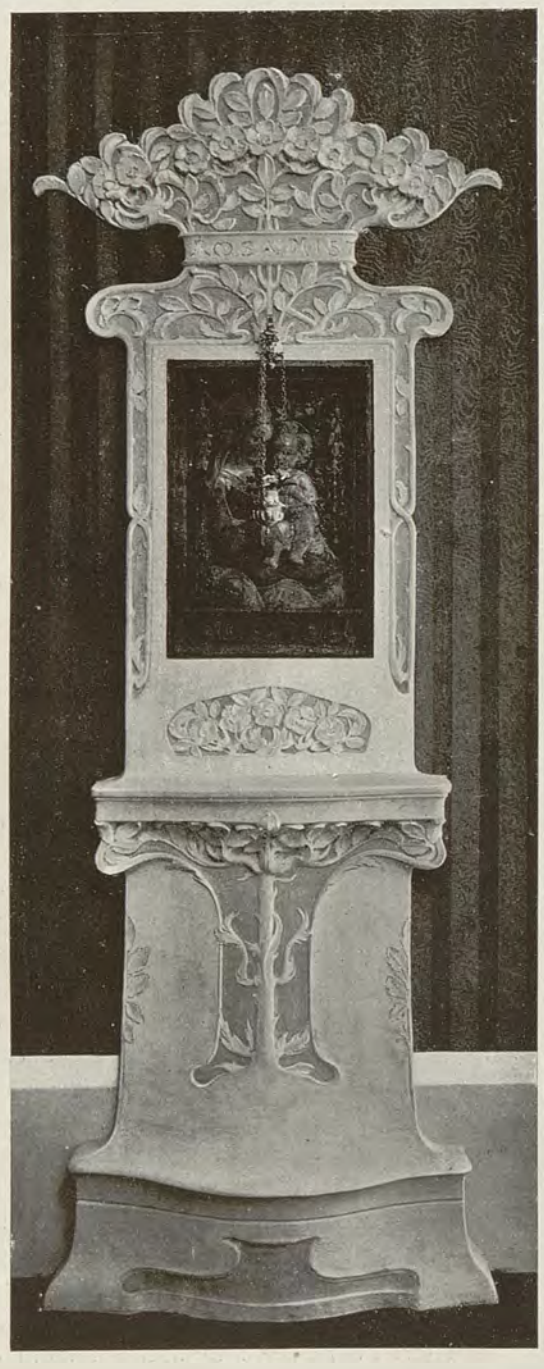


Fig. 122. Inginocchiatoio composto nel modo floreale dal pittore Samoggia, bolognese.

Fig. 123. Stoffa di velluto veneziano controtagliato. Sec. XVII.
(Vedi Dettaglio in cromolitografia N. 23-24).

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

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 7 — Luglio 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XIII.

LA SCUOLA POPOLARE DI DISEGNO E PLASTICA IN VICENZA.

— Tav 37 e 38. Fig. da 124 a 130. —

INO dal Rinascimento la città del Palladio, dello Scamozzi, del Montagna godeva fama di ottima produttrice d'arte industriale. I suoi lavori in metalli preziosi eseguiti con gusto gentile gareggiavano con i famosi tessuti serici nell'adornare e rendere più belle le gentildonne; i lavoratori in pietra profondevano tesori di bellezza nella splendente corona di palazzi che si ammirano in Vicenza; i fabbri sposavano le loro trine di ferro battuto alla severa grandiosità degli edifici Palladiani; gli intagliatori in legno adornavano chiese e palazzi non solo in Vicenza ma anche nelle maggiori città vicine, e, per ricordare i più noti, un Giampietro Vicentino e i suoi fratelli scolpivano in Venezia i cori dei Frari, di S. Zaccaria, di S. Stefano, un Giambattista Nicolini con altri dieci operai vicentini scolpiva il coro di S. Giustina in Padova, i Canozzi riempivano le chiese dei loro intagli e Valerio Belli gareggiava con gli antichi per bellezza e finezza nella lavorazione delle pietre dure.

Dopo queste gloriose tradizioni, trascorso un periodo di calma, a metà circa del secolo scorso si verificò un risveglio artistico nell'arte dell'oreficeria per opera di Antonio Cortelazzo, cesellatore ed ageminatore ammirato in Vicenza e fuori, e nell'arte dell'intaglio per opera del Gasparini, al quale seguì una schiera di ottimi artisti, primo tra essi Antonio Zanetti, che per tutta la seconda metà del secolo scorso tennero alto il nome di Vicenza nella industria della mobilia.

L' Accademia Olimpica, che per tre secoli aveva sempre cercato di mantenere vivo il culto dell'arte e delle scienze, volonterosa di assecondare e dirigere il nuovo impulso artistico, nel 1858 istituì una Scuola di Disegno e Plastica. La Scuola, iniziata con un solo maestro, Pietro Negrisolo, anima d'artista e lavoratore tenace, rispondendo ad un bisogno reale e sentito, seguì via via

Fig. 125. Bicchiere relativo alla precedente sottocoppa.

Fig. 124. Sottocoppa in metallo dorato e smaltato.
Composizione dell'alunno A. Stefani nella scuola di Vicenza.

una linea ascendente, accrescendosi di allievi e insegnanti, sicchè oggi conta oltre trecento alunni.

Ma sul nome del Negrisolo non è bene passare con due sole parole di elogio; egli era uno di quegli uomini che non misurano lo zelo al compenso. Durato parecchi anni con lo stipendio di 130 lire annue, solamente il 1870, per l'ufficio di insegnante e di direttore, ne ebbe 350, poi 400, e toccò il cielo col dito quando arrivò alle mille. — « La figura del Negrisolo (così scrisse il signor Meschinelli in un amoroso opuscolo sulla Scuola della sua Vicenza) campeggia radiosa, buona, benefica nel campo della Scuola di Disegno e Plastica. Egli beneficò intere generazioni di operai con l'opera assidua e disinteressata, con i saggi consigli, con la bontà infinita, che non si smentì mai, neppure innanzi a traversie ed amarezze, procurategli da alcuni de' suoi stessi beneficati, cui non volle e non seppe serbar rancore. Perdonò e continuò nella sua via, finchè gli ressero

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

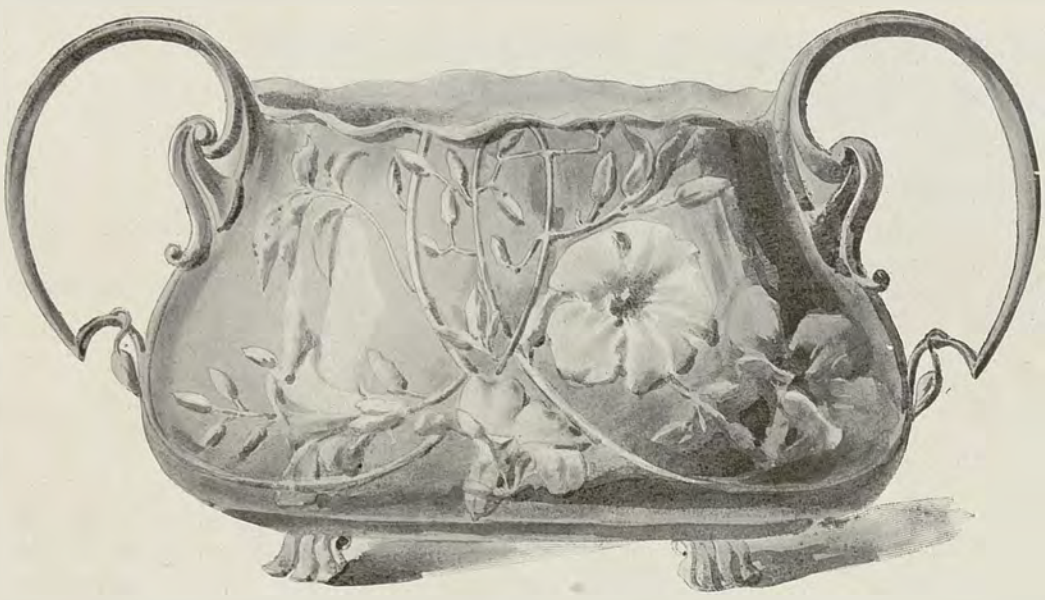


Fig. 126. Vaschetta per fiori in argento sbalzato.
Composizione dell'alunno T. Zivelonghi nella predetta scuola.

le forze. Per lui non vi erano orarii; la sua residenza abituale era in iscuola, ove stava come nel proprio regno, o, meglio, come nella propria famiglia; e a riposare, dopo lunghe ore d'insegnamento, si ritirava in un canto, fumando un sigaro, acceso e riacceso mille volte nella giornata... Aveva il conversare piacevole, ricco di aneddoti e, a suo tempo, di facezie ».

Morì di settantasette anni, nel 1890; e dice proprio il vero la lapide murata qualche mese dopo nell'aula maggiore della Scuola:

QUÌ DIEDE INTERA
L'OPERA DELLA SUA VITA.

Un saggio di quella lunga, coscienziosa e ripensata esperienza si ritrova in una Relazione ch'egli presentò il 1879 alla Presidenza dell'Accademia Olimpica, ove discorreva dei doveri del maestro: — « Non basta per coloro che si dedicano ad insegnare agli operai esigere da essi i diligenti e allettevoli elaborati, usando metodi empirici o sopra modelli convenzionali; devono in quella vece insegnare con metodi razionali a vedere, a intendere e a fare ottime imitazioni da modelli naturali. La scienza volgarmente insegnata (cioè con semplicità) e soprattutto insegnata nell'applicazione pratica è intesa dagli allievi; riesce necessario quindi intensificare la loro cultura, perchè arrivino il più presto possibile a realizzare nel lavoro i concetti estetici dell'arte nel vero, nonchè le pratiche tecniche che alle loro arti si addicono e di cui abbisognano, il che equivale per essi ad una cultura relativamente completa ».

Certo, questi ammaestramenti non sembrano scritti trent'anni addietro, segnatamente la frase: *concetti estetici dell'arte nel vero.*

E già prima una Commissione eletta dall'Accademia e chiamata *Commissione artistico-pratica* esprimeva il desiderio di uscire dall'ambito delle aule scolastiche; di trasportarsi *sul vero campo dell'azione*, cioè nelle officine; di aprire vive Mostre permanenti d'industrie artistiche, facendo acquisti, assegnando premi; di mandare i migliori artieri a veder le grandi Esposizioni straniere; di tenere conferenze *artistico-pratiche*, ammettendo a discorrere e a discutere insieme i maestri, gli allievi e operai provetti, i capi-officina, i liberi professionisti, gli artisti e gl'industriali. Uno dei

Fig. 127. Caffettiera d'argento. Composizione dell'alunno M. Meggiolan.

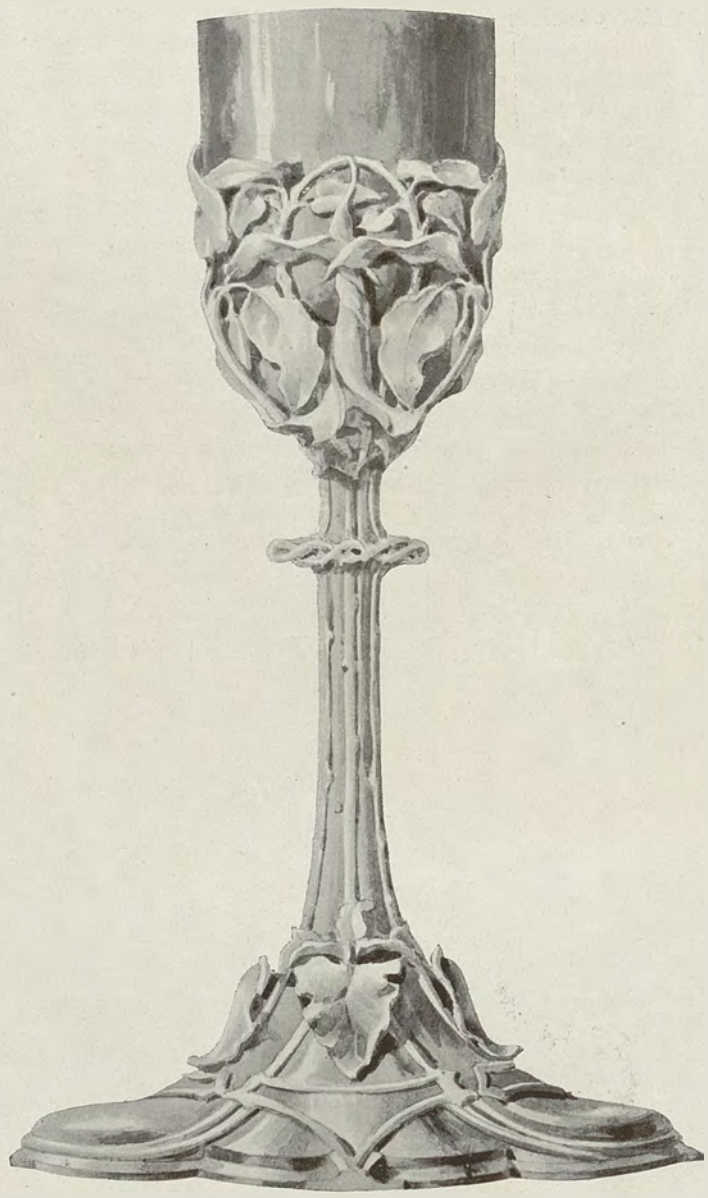


Fig. 128. Calice sbalzato in argento. Composizione dell'alunno M. Marchiaro.

temi era questo: *L'ornato trae la sua origine dalla natura, s'appoggia alla geometria, si sviluppa nella fantasia?*

Morto l'ottimo Negrisolo, dopo varie vicende non troppo fortunate, fu eletto nel 1900 a Direttore della Scuola il professore Antonio Lorenzoni di Bassano, col quale i diversi insegnamenti accennarono presto a volersi rialzare; e si modificarono regolamenti e programmi, col vivo desiderio di fondare, accanto alle scuole, qualche laboratorio. Intanto continuava a verificarsi un guaio, il quale è, per dire la verità, comune a quasi tutte le istituzioni di simil genere: le numerosissime iscrizioni seguite da una frequenza saltuaria e da una scarsa presenza di scolari agli esami; ma il nuovo direttore seppe trovare un rimedio, cercandolo nella magra borsa degli alunni o, per meglio dire, dei loro genitori: la tassa di tre lire per l'iscrizione annuale, da cui si esonerano i premiati nei corsi precedenti. Le iscrizioni, dopo tre anni, tornarono quelle di prima, mentre gli esaminati, i promossi e gli approvati aumentarono notevolmente. E queste cose, le quali a qualcuno sembrano

Fig. 129. Piatto d'argento lavorato a sbalzo. Composizione dell'alunno A. Stefani.

quisquilie regolamentari,. sono utili a sapersi, poichè possono contribuire a risollevare una scuola per il bene effettivo degli artieri, del popolo, pure affrontando, in sul principio, la consueta retorica liberalesca.

La veramente popolare e benefica istituzione vicentina, guardando sempre allo scopo principale di seguire il movimento artistico cittadino, aggiunse alla primitiva sezione di pittura decorativa quella per l'intaglio in legno, quindi lo studio per la lavorazione dei metalli preziosi. A tali insegnamenti venne poscia aggregato quello della meccanica elementare, dopo la geometria, ed ora va prendendo sviluppo l'ammaestramento all'edilizia, alla carpenteria, all'ebanisteria.

In questi ultimi anni, essendosi verificato in Vicenza un rapido incremento nell'industria dell'oreficeria, la Scuola dell'Accademia Olimpica non mancò di seguire e curare il rifiorimento della gentile arte industriale, procurando che i numerosi operai orefici, da cui è frequentata, acquistino le cognizioni che sono loro indispensabili.

Fig. 130. Portafogli con guarnizioni di metallo. Composizione dell'alunno M. Veronese.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

I risultati, ottenuti in gran parte per merito del Direttore, appariscono davvero lusinghieri, ed è con piacere che presentiamo in questo fascicolo alcuni saggi degli studi fatti durante l'anno scolastico testè chiuso. Nella scelta dei saggi abbiamo creduto opportuno raccogliere le diverse manifestazioni dell'industria dei metalli preziosi, e cioè disegni di lavori a sbalzo, di gioielleria, di oreficeria, di argenteria e di decorazioni in ismalto. Il concetto informativo di questi oggetti d'uso comune è sempre ricavato con intento moderno dallo studio diretto di piante, fiori o animali.

Fig. 131. Schizzo di fregio del prof. E. Calori.

Fig. 132. Angolo del cortile nel Palazzo Mattei a Roma.

XIV.

GLI STUCCHI NEL PALAZZO MATTEI A ROMA.

— Tav. da 39 a 42. Fig. da 132 a 141. —

N uno dei punti più caratteristici della vecchia Roma papale sorge il palazzo che nell'anno 1616 Asdrubale Mattei fece costruire con i disegni di Carlo Maderno. Le strade, le piazze e gli edifici di quell'angolo tranquillo e silenzioso sembrano estranei alla vita che intorno intorno formicola agitata e frettolosa con un rombo instancabile, in un ritmo di grida, di pianti e di canti. Poche persone passano per le vie anguste, e sul viluppo delle piccole case nere il palazzo Costaguti, il palazzo Caetani, il palazzo Lovatelli, appariscono grigi, come sopiti e vuoti, con i loro alti finestroni a inferriate, con gli atri profondi, che a volte lasciano scorgere cortili umidi e oscuri, simili a pozzi.

Nella vicina piazza Mattei dalla fontana delle tartarughe si leva la divina grazia degli efebi adolescenti, sui quali l'acqua gocciola mormorando; nei pochi vicoli superstiti del Ghetto contiguo le facciate sudicie e nerastre si succedono, mostrando delle persiane chiuse, degli abbaini fioriti di rampicanti, dei gatti accoccolati sulle soglie delle botteghe buie, dove si esercitano umili traffici e le donne si attardano conversando.

Quando traversate quel lembo della vecchia Roma un sentimento di cose lontane nello spazio e nel tempo vi rapisce all'ora presente. Penetrate col pensiero in quelle casupole povere e tetre, nei palazzi dalle anticamere ampie ed oscure, in cui gli arazzi e i damaschi intristiscono nell'afa morta e opprimente, mentre i servitori sonnecchiano nel silenzio triste, turbato solo dai sordi rumori della via, e dinanzi allo sguardo trasognato vi si offre una nuova immagine della vita.

Fra tutti gli edifici i quali levano la loro mole superba in quell'antico quartiere di lusso, caduto nella solitudine dell'abbandono e invaso da una specie di dolcezza e di discrezione claustrale, il più celebre e il più bello è il palazzo Mattei.

Le antiche guide celebrano lo splendore delle collezioni artistiche adunate nelle ricchissime sale, enumerano i marmi preziosi e le tele celebri, ma oggidì tutto è sparito ed è gran ventura che siano rimasti al loro luogo gli affreschi delle volte, mai illustrati da alcuno, per la difficoltà di vederli e di studiarli, tra i quali, ad ogni modo, si è soliti ricordare il *Mosè che rende grazie a Dio dopo il passaggio del Mar Rosso*, di Gaspare Celio, la *Storia di Giuseppe ebreo*, di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio, *Giuseppe che si mostra ai fratelli*, del Groppelli, *Giuseppe che fugge dalla moglie di Putifar*, del Lanfranco, la *Visione di Giacobbe* data all'Albani, *Giacobbe e Rachele* attribuito al Domenichino, al quale il Titi e gli antichi illustratori dei palazzi di Roma assegnano anche altri due affreschi relativi alla vita di Giuseppe.

Ma, se la profusione delle pitture murali ci offre una sufficiente idea della ricchezza dei palazzi patrizi di Roma, l'impossibilità di trarne riproduzioni e di classificarle ne diminuisce il pregio per lo studioso, il quale invece rivolge utilmente lo sguardo alla armoniosa architettura, alla bellezza della scala, al cortile ed agli elegantissimi stucchi dello storico edificio.

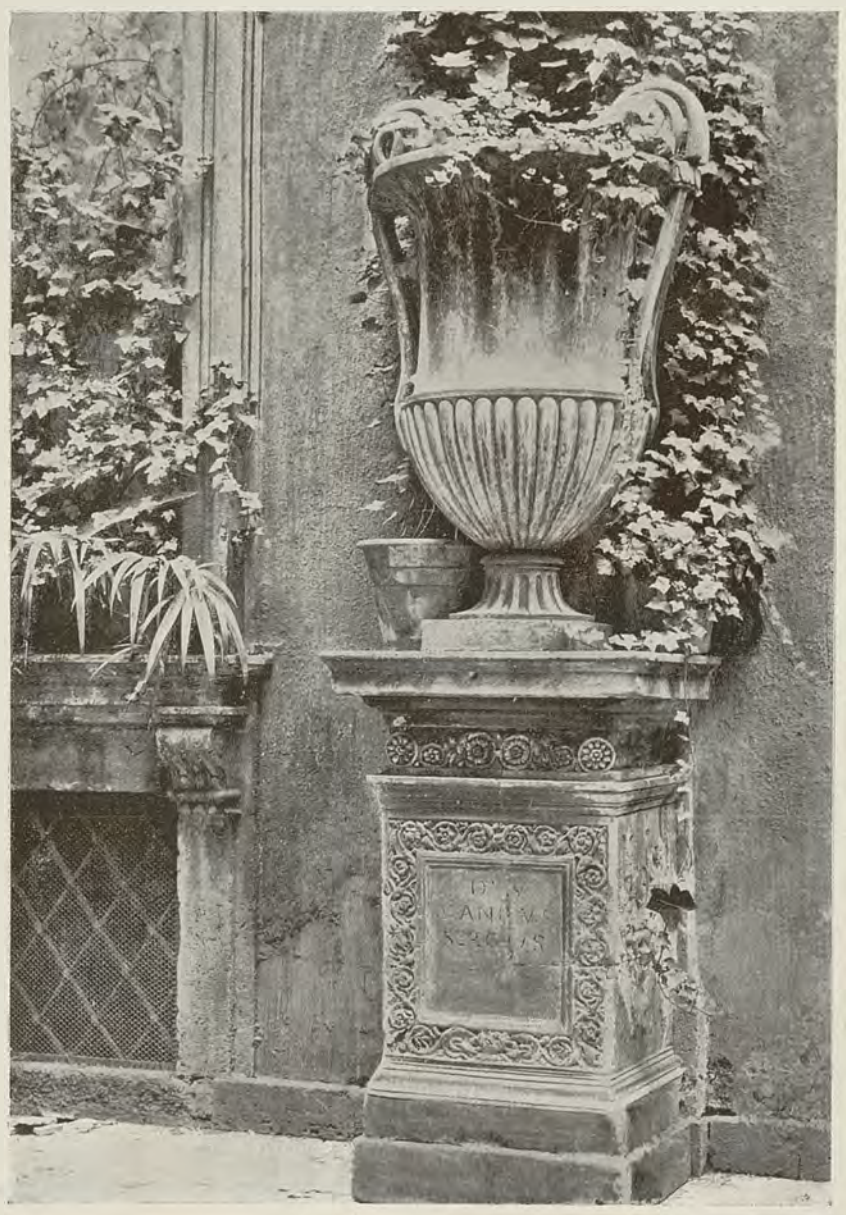


Fig. 133. Vaso antico nel cortile del predetto palazzo.

Veramente le proprietà dei Mattei non erano limitate al palazzo che ancora oggi conserva il nome della nobile famiglia romana, ma comprendevano tutto quell'ampio e vario insieme di costruzioni che forma un'isola compresa fra via delle Botteghe oscure, via de' Funari, piazza Paganica e la piazzetta dell'Arco de' Ginnasi. Ma per varie vicende quella grandiosa massa andò disgregata e divisa e passò a poco a poco in mani diverse. Così l'edificio che sorge dinanzi alla fontana delle tartarughe, costruito da Nanni Bigio per ordine di Jacopo Mattei e decorato da Taddeo Zuccari con buone pitture oggi sparite, rappresentanti le gesta di Furio Camillo, dopo numerosi trapassi di proprietà venne in possesso dei conti Spannocchi di Laurenzana; la fabbrica contigua — il cui disegno si deve al Vignola, ad eccezione di quella parte che guarda sulla piccola piazza dell'Olmo, edificata dal Brecciuoli — fu ceduta alla famiglia Longhi; divenne in fine dimora dei duchi Caetani di Sermoneta il grande palazzo che Bartolomeo Ammannati eseguì per Ludovico Mattei: mirabile costruzione, altrettanto sobria che vigorosa e piena di movimento, nella quale il poderoso artefice toscano, assai più che non abbia saputo fare a Roma nel palazzo Ruspoli e nella grande fabbrica del Collegio Romano, annessa alla chiesa di S. Ignazio, si rivela non solo profondo ricercatore

Fig. 134. Loggia verso il cortile nel detto palazzo e cancello in ferro battuto verso lo scalone.

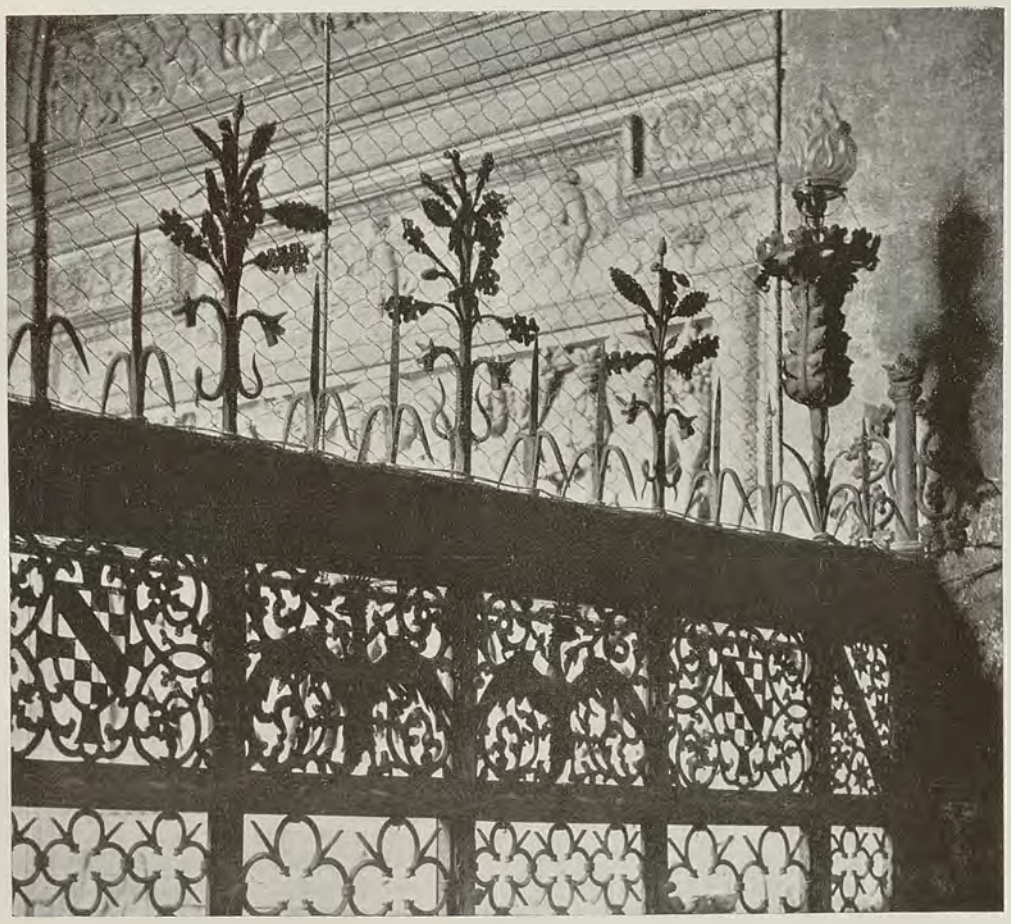


Fig. 135. Parte superiore del suddetto cancello.

di ogni armonia, ma maestro dei contrasti e del ritmo e geniale inventore di nuove idee architettoniche.

Allorchè Carlo Maderno dal nativo villaggio di Bissone si trasferì a Roma per dedicarsi alla decorazione in stucco, come molti suoi compaesani solevano fare, fino a che, incoraggiato dalla fama che già godeva Domenico Fontana suo zio, non pensò meglio di darsi all'architettura, la città attraversava un periodo di profonda trasformazione edilizia. I patrizi, seguendo l'esempio delle famiglie papali, ampliavano, arricchivano, abbellivano i loro palazzi e ne costruivano dei nuovi, le piazze si popolavano di fontane, il sentimento religioso risorgente moltiplicava il numero delle chiese o trasformava quelle già esistenti, cercando di adattarne l'organismo alle profonde modificazioni delle cerimonie del culto, che si andavano sempre più affermando come spettacoli di coreografia e di fasto, atti più a colpire la fantasia che a toccare il cuore dei fedeli.

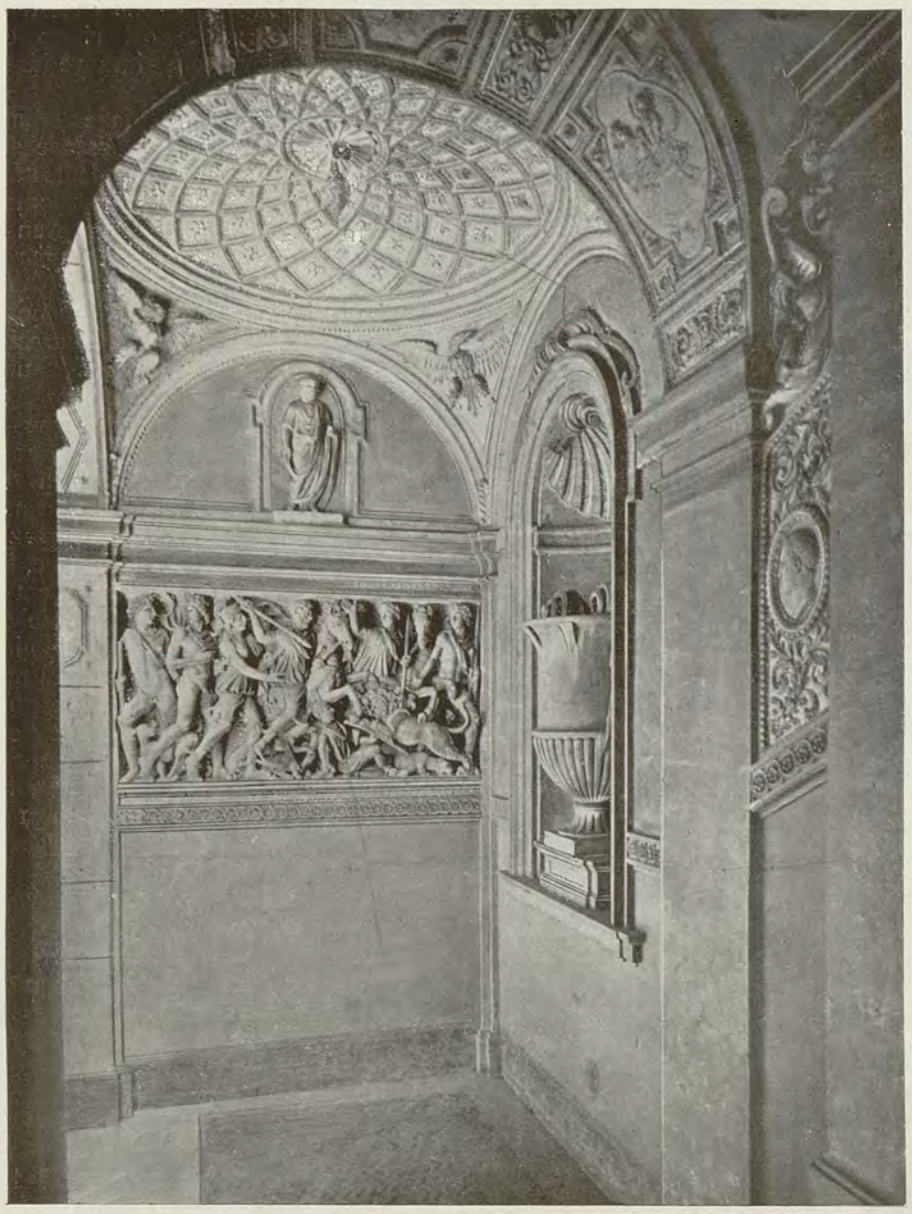
Per quanto l'architettura mostrasse allora di sentire l'oppressione di tutto il sistema di regole stabili e chiare fissato dal Rinascimento e cercasse di affrancarsene, pur tuttavia essa non solo accusava la presenza della tradizione artistica, ma, uniformandosi alle nuove esigenze e alle nuove idealità della vita, rivelava una profonda coscienza della sua destinazione e confermava come, fra la città dove si compirono i maggiori avvenimenti della storia e le sue fabbriche rinnovantisi di età in età, continuasse ad esistere una mirabile armonia.

Come gli architetti che nel medio evo edificando sulle rovine del paganesimo le loro chiese sentivano e sapevano che i loro edifici sorgevano sotto il cielo dove avevano abitato l'impero e la gloria, e alla solennità dei templi infranti aggiunsero lo splendore dei mosaici ispirati dal cristianesimo vittorioso, come nel Rinascimento, risorto il culto dell'antico, la città nuova apparve più che mai in armonia con l'antica sua bellezza, così l'architettura seicentesca, pur deviando dal suo più puro tipo, non solo conservò la tradizione dell'organismo dei suoi edifici, ma spesso, per la grandiosità e l'ardimento, riuscì a gareggiare con le più colossali costruzioni antiche.

In questo grande mutamento Carlo Maderno ebbe una parte importante, per virtù delle amicizie e delle protezioni che assai presto seppe procacciarsi a Roma, e in forza di quel suo ingegno ardito, che gli faceva amare i potenti contrasti e lo spingeva a cercare l'effetto nelle forti impressioni che non sempre sono capaci di suscitare una vera, profonda commozione estetica, ma ben riescono ad abbagliare la vista e a destare il fervore dell'immaginazione.

Pur tuttavia nella costruzione del palazzo Mattei il Maderno sembra rinunciare del tutto alle movimentate fantasie che gli avevano spesso fatto perdere di mira l'equilibrio delle varie parti dei suoi edifici, mentre inseguiva affannosamente una visione di grandezza esagerata. La tendenza decorativa e pittoresca che in lui dà la massima importanza all'effetto dello spazio e sacrifica anche l'armonia delle proporzioni — come è possibile vedere nelle metope del primo ordine di

POLITECN... BIBLIOTECA ... FINO



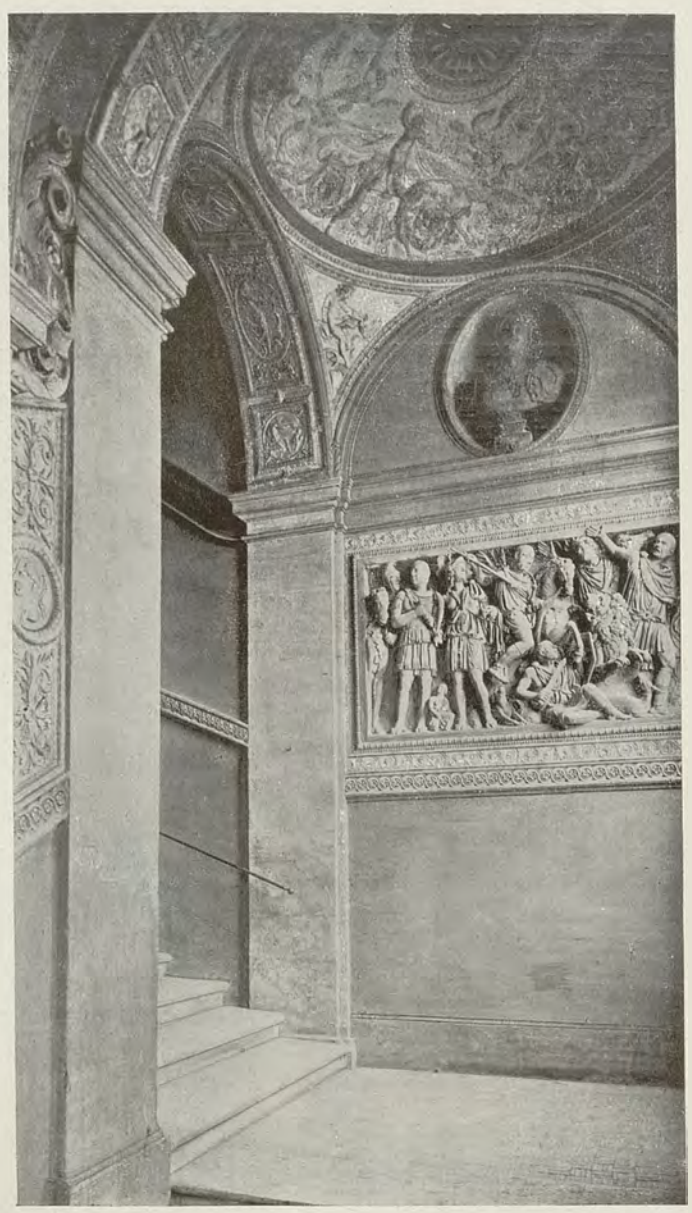


Fig. 136 e 137. Ripiani dello scalone nel palazzo Mattei con stucchi del primo quarto del sec. XVII.

Fig. 138. Cupolino e pennacchi sopra uno dei precedenti ripiani.

pilastri nella facciata della chiesa di S. Giacomo degli Incurabili e nel prospetto di S. Susanna, in cui il frontispizio superiore ha una balaustrata sopra i suoi piani inclinati — l'eccesso della decorazione che appesantisce e soffoca le anguste e oscure cappelle di S. Maria della Vittoria, cedono qui il posto alla semplicità e alla chiarezza. Le doti riflessive prendono il sopravvento sull'immaginazione, la ragione s'impone alla fantasia e l'artista par dominato dal desiderio di limitare gli ornati il più possibile, per utilizzare tutte le pure risorse dell'architettura, con una scienza che teoricamente è ormai salita al suo apogeo ed ha esplorati tutti i segreti della statica, della meccanica e della prospettiva, con una delicatezza e, a un tempo, con un vigore che prorompono in una grande sinfonia. Si accorsero di ciò i suoi biografi; ed anche uno dei suoi critici più severi, il Milizia, gli rese in questo caso giustizia, scrivendo a proposito del palazzo Mattei: « Il Maderna in quest'opera superò se stesso e quantunque manchi al palazzo un conveniente cortile, tuttavia è uno dei più belli di Roma; esso è grandioso, ben distribuito, ed ha porte e finestre ben profilate, come pure un superbo cornicione ».

Il palazzo Mattei si eleva per quattro piani, su ognuno dei quali, ad eccezione del terreno che ne comprende soltanto dieci, si aprono undici

finestre quadrangolari, ampie, eleganti e ben proporzionate. Neppure un ornato sul portone vasto e solenne, il cui architrave è sorretto da capitelli intagliati nel marmo con grande sobrietà. Sotto le finestre del piano terreno, chiuse da poderose inferriate, sono mensole foggiate come triglifi, e il medesimo motivo riappare in alto, a sorreggere il piccolo cornicione delle finestre del primo piano. Dovendo scegliere un partito decorativo per interrompere la nudità del grande prospetto, l'architetto, cui altra volta non bastarono le scenografiche fughe degli archi nella piazza della Sagrestia di S. Pietro, la profusione dei festoni di foglie e di fiori, il moltiplicarsi delle colonne e dei pilastri, l'inseguirsi dei putti sugli ardui steli marmorei, ricorre ai motivi dell'ordine dorico, il più semplice, il più severo degli stili elaborati dal genio dell'antichità.

lastri, non colonne, non trabeazioni, ma le ferree leggi della logica e della statica che presiedono all'invenzione decorativa, un unico effetto di solidità e d'imponenza ottenuto con la partizione orizzontale dei quattro piani e del cornicione. Il tempo, diffondendo un colore oscuro sulla mole poderosa, ha mirabilmente completata l'opera dell'uomo; esso sembra guidare in un velo di sogno la suprema aspirazione dell'artista verso la bellezza.

Il Milizia, come si è veduto, rimprovera al Maderno l'angustia del cortile nel palazzo Mattei, e si può convenire nel giudizio del diligente biografo degli Architetti italiani. Ma, pur nella sua piccolezza, quel cortile è uno dei più belli e dei più suggestivi che siano a Roma (tav. 39).

Stretto su due lati da altissimi muri, il cortile dei Mattei è at-

Fig. 139. Formella tra i pilastri di uno dei precedenti ripiani.

Fig. 140. Angolo di un salone come era addobbato anni addietro.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Sulla facciata limitata agli spigoli da bugne digradate con una perfetta cognizione delle leggi prospettiche, le modanature di pietra spiccano con un forte aggetto, che distribuisce sul piano un sapiente giuoco di ombre e di luci. Come nel palazzo Farnese, un larghissimo spazio divide le finestre del primo da quelle del secondo piano, in modo che la mole severa acquista in maestà e grandezza. Poco più alto dell'architrave del portone si stende lungo tutta la facciata una fascia col noto motivo del *cavallo corrente*. In alto spicca superbamente il cornicione ricchissimo, sostenuto da mensole con foglie di acanto spinoso e recante nei cassettoni lo stemma dei Mattei. Qui il genio decorativo del Maderno ha modo di rivelarsi in tutta la freschezza, ma la sua esuberanza è ancora contenuta nella scelta di motivi puramente classici, che una squisita fantasia di artista combina ed elabora in stupenda armonia.

Nella vasta superficie in cui l'effetto è ottenuto non con la finitezza dei particolari e con l'eleganza della fastosa ornamentazione, ma con la giusta proporzione delle parti e con l'equilibrio perfetto delle masse, è l'impronta di una semplice magnificenza; non pi-

traversato nel fondo da una lunga terrazza, che chiude la visuale all'altezza del primo piano del palazzo. Il quarto lato è costituito da un porticato e da un loggiato sovrastante, con sei archi aperti che si contrappongono ai piani superiori, i quali non hanno altri rilievi che i pilastri murati. Le pareti del cortile, i ripiani delle scale e il portico del primo piano sono decorati da statue, da busti e da bassorilievi antichi, meschini avanzi della meravigliosa collezione, celebratissima fra tutte le altre di Roma, che fu un tempo gloria della famiglia Mattei e che, da molti anni dispersa, è andata ad arricchire tutti i musei d'Europa. Scene di caccia, statue di divinità e busti imperiali — fra i quali meritano ricordo quelli di Antonino Pio, di Adriano, di Marco Aurelio, di Lucio Vero e di Commodo — si avvicendano con episodi ispirati dalla realtà; vicino alla rappresentazione di un sacrificio fatto a Priapo si vede la punizione di un reo ordinata da un console; alla figura di una Baccante fa riscontro una statuina di Apollo; il ratto di Proserpina, l'uccisione del cinghiale Calidonio, le tre Grazie, Peleo e Teti, il sacrifizio di Esculapio, appariscono promiscuamente murati sulle pareti del cor-

tile. E fra i ricordi delle età e delle leggende lontane, l'eterna giovinezza delle piante e dei fiori, un rampicare di edere, di parietarie e di vitalbe, un occhieggiare di gelsomini, un fiammeggiar di garofani e di geranii, sotto i quali si vede riapparire nelle vecchie mura l'anima antica, come solo sa risvegliarla la voce della natura.

Mentre il cortile della Cancelleria apre i suoi archi al vento, al sole ed ai voli perchè vi giungano i canti delle creature dell'aria e il profumo dei fiori, nel cortile del palazzo Mattei regnano un'ombra e un silenzio di una maestà morta e di una tristezza infinita. Negli intagli dei larghi fregi decorativi provenienti dal Circo flaminio, intorno ai doppi busti funerari, sotto le mensole che sorreggono i finestroni del primo piano, sbarrati da enormi inferriate sporgenti, come per il timore di qualche assalto, cresce una patina umida e verdastra, quasi il sole non dovesse scendere mai fino a quelle mura, a cui dall'alto sorride come una illusione il cielo azzurro, animato dai voli e dai gridi delle rondini.

* * *

Carlo Maderno, che aveva iniziata la sua carriera artistica in qualità di stuccatore, profuse una quantità di stucchi in tutte le sue costruzioni, e ne fece eseguire dei bellissimi anche nel palazzo Mattei. Ma anche per queste decorazioni avvenne quello che era già accaduto per l'architettura del palazzo. Più che abbandonarsi alle predilezioni e alla corrente del tempo suo, l'artista sembra dominato dal desiderio di attenersi ai modelli più puri usati dalla generazione precedente alla sua; nella scelta dei motivi decorativi non è guidato dall'impeto della fantasia, ma da un bisogno di semplicità e di sobrietà, dall'equilibrio di una natura abituata a domandare ai ricordi del classicismo la sua ispirazione.

Fu giustamente osservato da Giulio Ferrari che dai primi anni del secolo decimosesto alla metà del seicento l'arte dello stucco passa per tre momenti caratteristici.

Il primo, che è segnato dalla grande opera di Giovanni da Udine e che si continua nei suoi imitatori, si distingue per l'accurata simmetria dei compartimenti e per la squisita scelta dei particolari che l'artista traduce in forme raffinate, ora mantenendo per tutto un partito decorativo il candore della materia adoperata, ora alternandola con gaie policromie. Nei quadri più tosto piccoli si pigiano composizioni dense e minute, con aggetti quasi sempre uguali, con una straordinaria delicatezza di motivi floreali o geometrici e con una suprema eleganza di animali e di figurine umane. Tutta la purezza classica rivive in questa decorazione.

Dopo la prima metà del secolo decimosesto aggettano assai più fortemente le composizioni inquadrate in ossature esse pure assai sporgenti e riccamente ornate. Gli stuccatori traducono con straordinaria maestria le visioni dei grandi pittori di decorazione ; i motivi preferiti sono targhe con motti affondate in bacini dorati, aggrovigliamenti di figure, rosoni e svolazzi di nastri che si intrecciano in complicati nodi.

Più tardi ancora il senso del grandioso prende sempre più il sopravvento. Si preferiscono le grandi masse e gli aggetti ognora più pronunciati, i fiori gittati a piene mani, le fughe degli archi, le finte colonne, turbe di angeli e di efebi volanti in un'atmosfera irreale. Allora la tecnica raggiunse l'apogeo della virtuosità e mirabilmente servì a tradurre nella materia la traboccante genialità degli artisti. La sporgenza dei bassorilievi, l'audacia del tutto rilievo, praticate nelle più difficili ubicazioni di archivolti, di logge, di doppie cupole, di timpani, raggiunsero effetti superbi.

Gli stucchi del palazzo Mattei, benchè eseguiti sulla fine del primo quarto del secolo decimosettimo, si ricollegano alle tradizioni in fiore nella seconda metà del Cinquecento. Le figure non sporgono eccessivamente nei riquadri limitati da cornici semplici a ovuli e a fogliette. L'ispirazione è ancora esclusivamente classica ; aquile romane, panoplie, cavalli marini, mascheroni leonini, appariscono in mezzo alle volute dell' acanto, che apre festosamente i suoi bei fiori carnosi. E' tutto il bagaglio delle vecchie forme disseminate dagli antichi sui sarcofagi, sugli stipiti, sugli architravi. Talvolta l'ignoto decoratore copia persino teste imperiali, da antiche monete o da cammei, tal altra chiede motivi alla simbologia funeraria delle Menadi, dei genietti e delle danzatrici. Ma il genio dell'antichità vi apparisce sempre interpretato con novità di sentimento, elaborato attraverso un temperamento originale, adattato mirabilmente alle necessità dell'ambiente, alle esigenze dello spazio, ad un generale piano decorativo attuato con tutte le raffinatezze di una tecnica franca, nervosa, personale, che dà allo stucco vigoria e delicatezza suprema.

Se si riuscisse a identificare l'autore della stupenda decorazione che ricopre intiere volte e pareti senza pur tuttavia parere pesante, sarebbe possibile scrivere una pagina importante della storia dell'arte nel seicento. E' perciò da sperare che la liberalità della famiglia Mattei consenta a qualche studioso di compiere negli archivi domestici una indagine da cui verrà certamente decoro alla casa e nuova luce su un periodo per il quale non è esagerazione dire che ancora tutto è da fare.

ARDUINO COLASANTI.

Fig. 141. Sopraornato di un camino nel palazzo Mattei.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 8 — Agosto 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XV.

QUISTIONI DIDATTICHE.

L'INSEGNAMENTO DELLA PROSPETTIVA (*).

— Tav. 43, 44 e 45. Fig. da 142 a 155. —

SCEVA Leonardo in quelle curiose note che, fra le titubanze dell'opera sua immortale, gli dovevano certamente servire per raccogliere e determinare il suo pensiero intorno ai più svariati problemi: « La Pittura è di maggior discorso mentale che la Scultura;... è tutta di sottilissime speculazioni ». E pensava anche: «... sempre la pratica deve essere edificata sopra la bona teorica; della quale la Prospettiva è guida e porta e sanza questa nulla si fa ne' casi di pittura ». Ed anche: .... « il giovane debbe prima imparare Prospettiva e la misura di ogni cosa ».

Insomma, se Leonardo vivesse ai giorni nostri e qualche Ministro o qualche Direttore generale per le Belle Arti lo tenesse degno di discutere, in seno ad una delle molte Commissioni, intorno ai programmi delle scuole e — prima di deciderne l'abolizione — intorno alle Accademie e agli Istituti superiori d'Arte, è certo che egli si mostrerebbe fautore del metodo scientifico ed avversario del metodo intuitivo.

Ma, domandiamocelo pure, avrebbe ragione Leonardo?

L'insegnamento artistico deve proprio fondarsi sul raziocinio e muovere da un complesso di nozioni scientifiche e teoriche? Piuttosto che stimolare nel giovine le naturali facoltà di percezione eccitandolo a riprodurre per semplice impressione l'aspetto apparente delle cose, devesi di preferenza (e con quali mezzi e fino a qual punto) dargli le ragioni e spiegargli le leggi che regolano tali aspetti?

Si sa che le linee, le luci, i colori degli oggetti o della scena su cui va a fissarsi l'attenzione dell'artista, dipendono da proprietà fisiche le quali possono essere determinate con sicurezza da leggi generali, accertabili con rigore scientifico; sicchè da Leonardo venendo fino a noi non è mancato chi ha voluto dare all'arte e soprattutto all'insegnamento artistico una ragione scientifica più o meno autentica, ricorrendo alla geometria, alla fisica, all'ottica (oppure più spesso a talune norme empiriche dedotte da queste scienze) per controllare e guidare nelle incertezze della osservazione diretta coloro che si propongono un'esatta riproduzione delle forme e dei colori.

Se Leonardo suggeriva al pittore: « Studia prima la scienza e poi seguita la pratica nata da essa scienza »; ed affermava: « Il pittore che ritrae per pratica e giudizio d'occhio sanza ragione è come lo specchio, che in sè imita tutte le contrapposte cose, sanza cognizione d'esse » ed aggiungeva: « Il giudizio dell'occhio sempre inganna, come prova chi vuol dividere una linea in due parti uguali; onde per tale sospetto li boni giudici temono, il che non fanno l'ignoranti, e per questo, con la notizia della misura di ciascuna lunghezza, grossezza e larghezza dei membri sempre si vanno al continuo governando.... ecc. »; così altri, in diversi modi, espressero idee consimili intorno all'arte e allo studio del disegno.

Ad esempio lo scultore Guillaume (al quale sono dovuti i programmi ufficiali tuttora seguiti nelle scuole francesi) dichiarava: « Nel campo del disegno nulla vi è che non possa essere determinato matematicamente, così per le ombre come per lo sviluppo di qualsiasi superficie. Ogni tratto disegnato deve avere la sua ragione. Il linguaggio grafico del disegnatore e dell'artista non è diverso da quello del geometra ».

Ma in tale concetto del disegno e dell'arte — così restrittivo ed assoluto — e nel seguire un sistema troppo prevalentemente scientifico si verificano degli inconvenienti che possono riuscire di grave danno nell'insegnamento.

Infatti non tutti gli allievi sanno imporsi per molto tempo degli esercizi che siano molto aridi e mentali e non soddisfacciano ai bisogni del loro occhio o della loro fantasia. Quelli che sono più dotati di percezione vivace e di imaginazione seguono di mala voglia un sistema di studio che contrasta colle loro naturali facoltà; oppure, se si sforzano per solo sentimento del dovere in esercitazioni ripugnanti alla loro natura, avviene, nello stesso tempo, che ogni loro entusiasmo si smorza e talora quella stessa vivacità di impressione e di osservazione, quell'indipendente spirito di rappre-

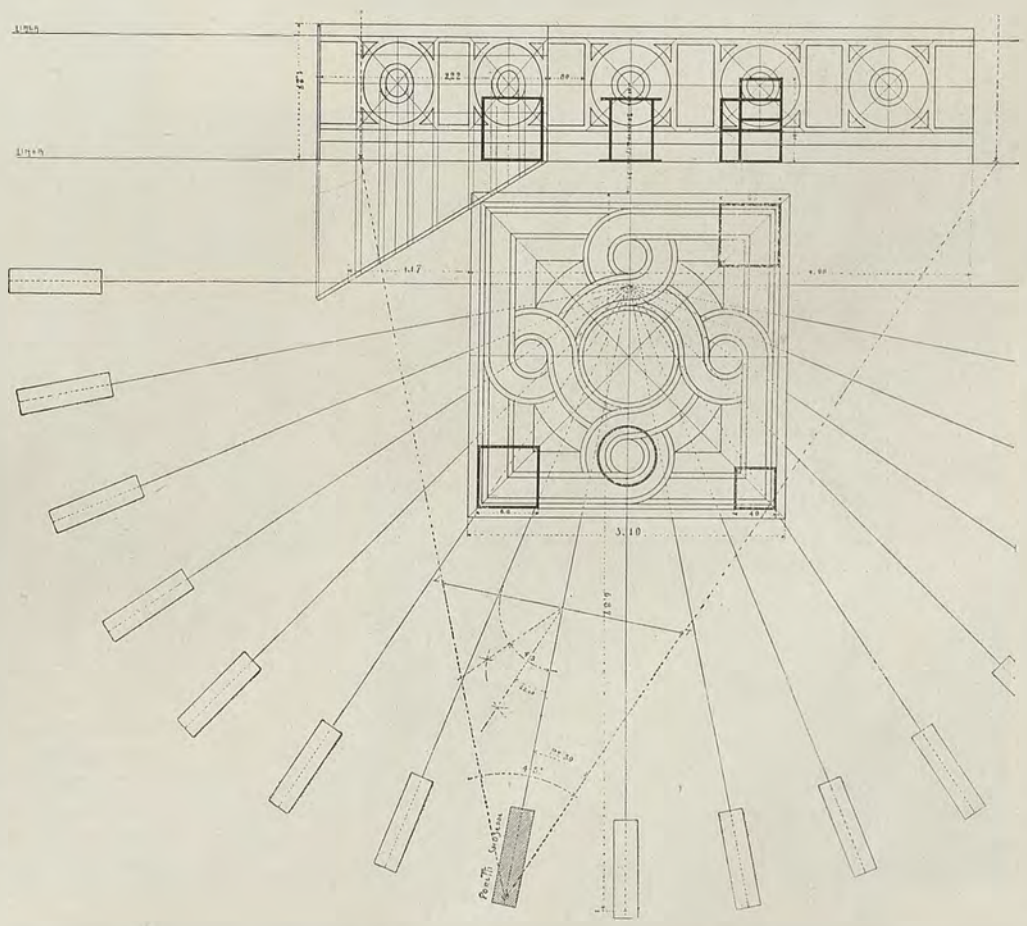


Fig. 142. Distribuzione dei posti in una parte della Scuola di Prospettiva nell'Accademia di Brera (Vedi Tav. 43).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

(*) La conoscenza della Prospettiva non è soltanto necessaria agli artisti, che studiano negli Istituti di Belle Arti; ma è ugualmente indispensabile ai decoratori, cui si rivolge questo periodico, e che s'ammaestrano nelle Scuole d'Arte applicata alla decorazione e alle industrie. Anzi, tutto il nostro glorioso Seicento e buona parte del Settecento provano come il superare ogni ardimento prospettico nelle composizioni architettoniche e negli scorti delle figure sia necessaria virtù di chi è chiamato ad abbellire con i pennelli o con gli stucchi le volte, le cupole, i soffitti, le pareti negli edifici pubblici e privati. E talvolta anche alcune fra le più nobili arti industriali hanno bisogno di essere sorrette dalle ragioni prospettiche.

Il presente studio intorno a questo insegnamento non esce dunque dagli intenti dell'*Arte italiana*. E su di esso avremo campo di ritornare quando, in uno dei prossimi fascicoli, esprimeremo tutto il nostro pensiero sull'indole, sui limiti e sugli scopi delle nostre Scuole artistico-industriali, e sulle novità recentemente escogitate.

La Direzione.

Fig. 143. Disegno dal vero di un alunno nella Scuola di Prospettiva di Brera.

sentazione, che si è voluto troppo severamente costringere, vengono per sempre soffocati. Ed è un gran male.

Fig. 144. Disegno come il precedente.

Perciò altri dicono: teniamo conto innanzi tutto delle intime facoltà del giovinetto, del suo modo particolare di intendere le cose e di rappresentarle, delle sue diverse attitudini, dei suoi gusti e della sua impressionabilità. Eccitiamo in lui insieme con lo spirito di osservazione anche la fantasia ed il sentimento individuale; e accontentiamoci dapprima di quelle rappresentazioni imperfette ed errate che corrispondono in certo modo al linguaggio infantile: indeterminato, scorretto e disuguale fin che si vuole ma pur tanto schietto ed espressivo. Noi arriveremo così, grado a grado, a ottenere da lui un modo di rappresentazione sempre più immediato ed efficace, e solo dopo che egli abbia conquistata quella preziosa dote artistica, che è l'*espressione*, si potrà con gli studi di anatomia, di prospettiva, di storia degli stili, completarne il sapere senza comprimerne lo spirito.

Ma ognuno vede quanto sarebbe arduo — inteso in tale modo — il compito dell'insegnante.

Non solo egli dovrebbe essere un artista, ma un artista dotato di sottile e pieghevole intelligenza, di un gusto eclettico e sicuro, e — scusate se è poco! — essere nello stesso tempo un psicologo ed un filosofo. Che debba proprio esser tale lo afferma anche un valoroso didatta francese, G. Quenieux, che nell'*Art décoratif* pubblicò qualche anno fa parecchi interessanti saggi da lui ottenuti seguendo il metodo intuitivo; e, appunto un dottore in filosofia, il prof. Ulrich Diem, che insegna il disegno a S. Gallo ed applica con grande convinzione i criteri sopra esposti, ottiene dalla sua scolaresca, anche infantile, dei lavori che in un certo modo possono paragonarsi a brevi descrizioni grafiche e cromatiche di oggetti, di ambienti e di scene che colpirono l'occhio del giovinetto e talora anche, con forma ingenua, de' suoi voli fantastici.

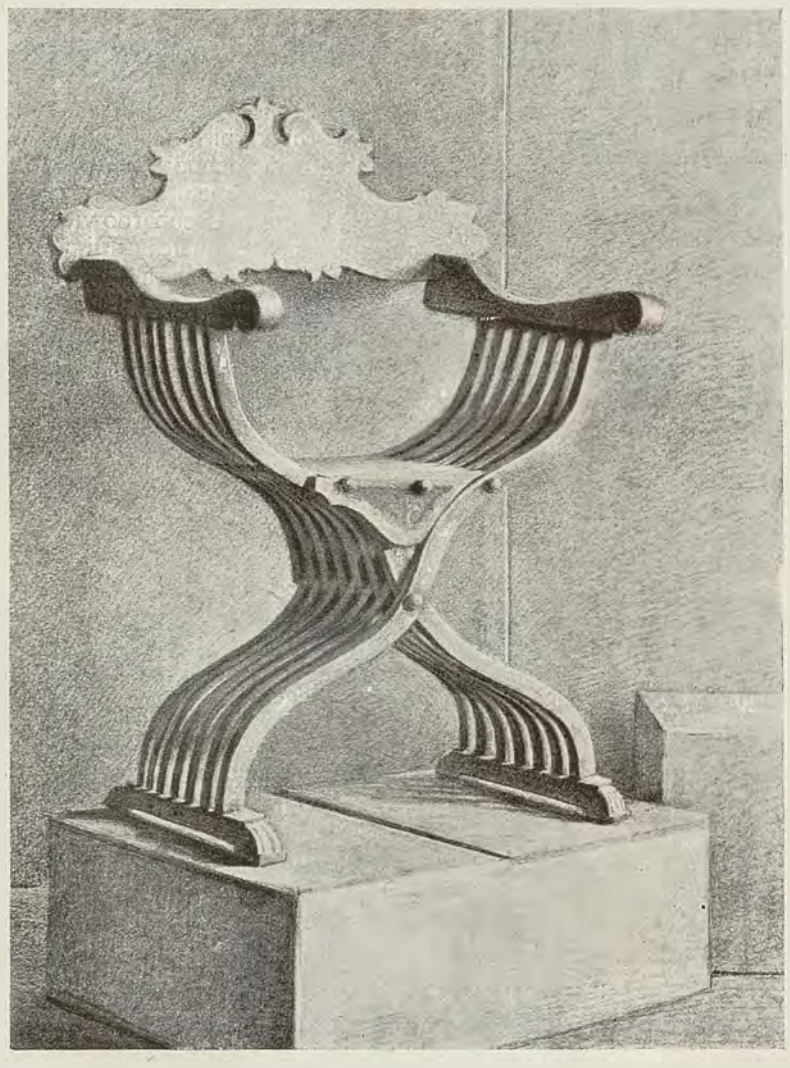


Fig. 145. Disegno come il precedente.

Del resto, senza insistere sulla terribile difficoltà di trovare riunite in un insegnante tutte le rare facoltà suddette (che pure conterebbero poco ove mancasse la più angelica pazienza), molte obbiezioni si devono muovere a tale metodo. Se esso può dar luogo a una certa vivacità e varietà di risultati e forse condurre qualche allievo, eccezionalmente dotato, ad uno sviluppo rapido della propria personalità, tuttavia quando si tratti di render cosciente e sicuro lo sforzo dello scolaro rinunciando ad ogni risultato casuale, e, ancor più, quando si debbano dare ai futuri artieri i mezzi e le nozioni migliori affinchè abbiano poi, con materie di speciali esigenze, a produrre, per scopi determinati, oggetti che riescan belli e possibilmente originali, ma soprattutto opportuni ed utili, tale sistema didattico risulterebbe assai difettoso.

Il giovine abituato a contentarsi di un risultato approssimativo che lascia supporre, nella sua ambiguità, assai più di quanto egli abbia espresso, ben difficilmente si sforzerebbe a migliorarsi e a impadronirsi completamente degli strumenti dell'arte.

Perciò è da credere che nel seguire troppo strettamente così l'uno come l'altro dei due opposti sistemi, si incorra in molti guai che solo saranno evitati da quell'insegnante il quale, libero da preconcetti dottrinali, saprà dirigersi con buon senso a seconda dei casi ed esigere la precisione quando occorra, concedere la libertà ove sia opportuna, eccitare l'osservazione ed abituare in pari tempo al ragionamento.

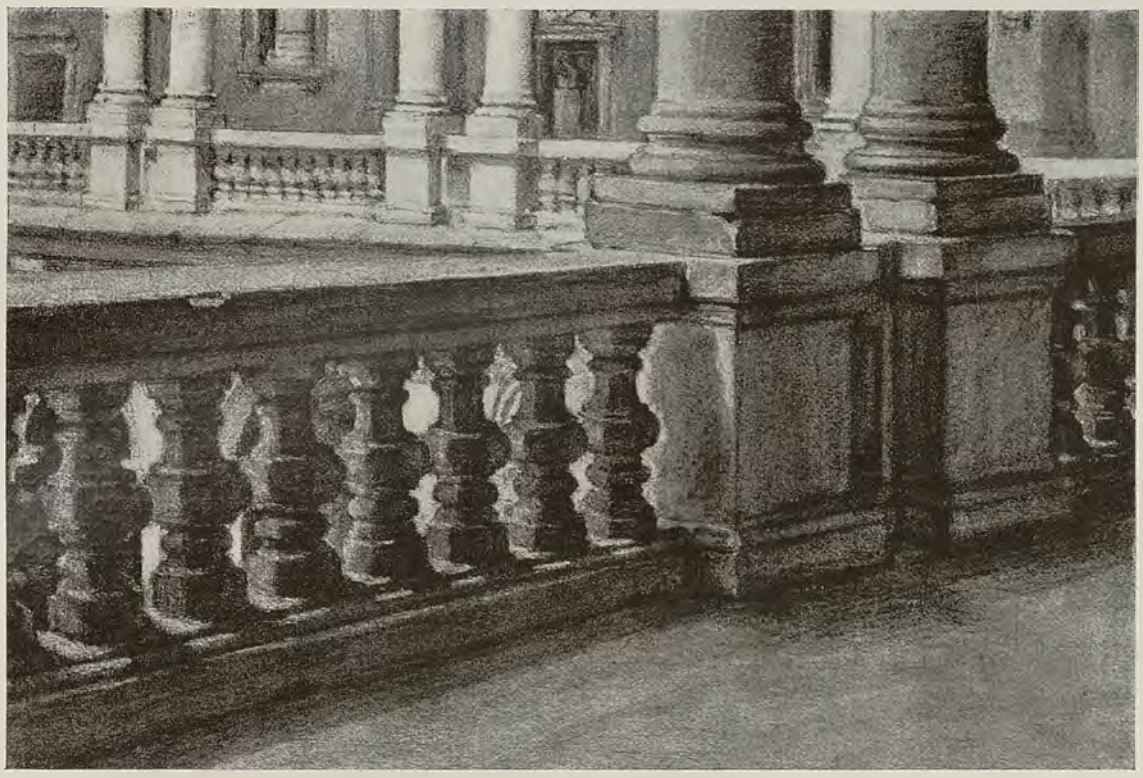


Fig. 146. Disegno scolastico dal vero nel cortile del palazzo di Brera.

E' proprio ciò che pratica nella sua scuola di Prospettiva presso l'Accademia di Brera in Milano il prof. Giuseppe Mentessi; e le considerazioni generali nelle quali ci siamo indugiati sono tanto più opportune in quanto l'insegnamento della Prospettiva è di quelli che per loro natura, a norma dei criteri onde vengono impartiti, possono restare in un campo astrattamente scientifico, oppure riuscire direttamente e grandemente utili nello studio e nell'esercizio dell'arte.

Insegnata dal Mentessi la Prospettiva non è puramente un sottile « discorso mentale » che sarebbe certo malcompreso da allievi talora privi della necessaria istruzione preparatoria oppure incapaci (come spesso succede) di qualsiasi sforzo di rappresentazione astratta; e neppure si riduce a quel complesso di pratiche empiriche che taluno — a scanso di fatiche — suggerisce ai giovani e che questi seguono senza comprendere.

Fin dalle prime lezioni l'alunno può rendersi conto dell'utilità immediata, nell'esercizio della propria arte, della conoscenza delle leggi prospettiche, sia che egli si proponga di riprodurre l'aspetto degli oggetti per copia diretta, come di ricostruire a memoria tale aspetto od una scena complessa da lui osservata o imaginata. Perciò egli segue il maestro con felice e vivace consentimento.

Le prime prove consistono nel notare la trasformazione che un determinato oggetto, del quale l'allievo conosca la configurazione e le proprietà geometriche, subisce secondo il modo con cui venga situato rispetto all'osservatore; nell'avvertire la convergenza delle linee, lo scorcio dei piani, l'impiccolimento graduale in ragione dell'aumentare delle distanze. Da tali osservazioni è naturale che venga all'allievo il desiderio di conoscere la legge che spiega e determina i fatti notati.

E nel far comprendere in modo chiaro e sicuro tale legge a chi poco o nulla sa di geometria descrittiva, di proiezioni, di piani ortogonali, occorre tutta la sapiente insistenza, la genialità e la pazienza del Mentessi, che ricorre talvolta, per meglio riuscirvi, a strumenti da lui ideati.

Così la Prospettiva, che passa ancora per taluno come un'astruseria ed un'esercitazione arida e noiosa, diventa qui una cosa sola con la ricerca artistica nè si scompagna mai dallo studio del vero.

Scriveva il Vasari a proposito di quella singolarissima e nobile figura che fu il pittore fiorentino Paolo Uccello, e di quella sua smisurata passione per la « dolce prospettiva » che lo faceva vegliare allo scrittoio nelle lunghe notti, non badando alla moglie ed a' suoi saggi inviti: « Sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in qua l'arte della pittura, se egli si fosse affaticato tanto nelle figure ed animali quanto egli si affaticò e perse tempo nelle cose di prospettiva, le quali, ancorchè sieno ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l'ingegno empie di difficoltà e bene spesso di fertile e facile lo fa tornar sterile e difficile... » e così via fino a concludere, che, insistendo in tali ricerche « bene spesso si diventa solitario, strano, malinconico e povero, come Paolo Uccello, il quale, dotato dalla natura di un ingegno sofistico e sottile, non ebbe altro diletto che d'investigare alcune cose di prospettiva difficili ed impossibili ».

Ma il rimprovero avveduto e *borghese,* si direbbe ora, che Giorgio Vasari muoveva all'umile amico di Donatello non avrebbe dovuto scompagnarsi da un sentimento di gratitudine, poichè a lui stesso « nel tirar le prospettive dalle piante de' casamenti e dai profili degli edifizi, per via dell'intersecare delle linee... » fu di non poca utilità l'oscura fatica di Paolo, il quale quasi un secolo prima « lasciando il certo per l'incerto » scopriva per sè e per gli altri

Fig. 147. Disegno dal vero di un alunno nella Scuola di Prospettiva in Brera.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

le regole di una disciplina quasi del tutto ignorata.

Tuttavia lo scrittore delle *Vite* osserva giustamente che « gli studî troppo terribili » se da un canto assottigliano l'ingegno del pittore, dall'altro ne violentano la natura, togliendogli talora la grazia spontanea e le doti native.

Nella scuola del Mentessi, la prospettiva non è mai uno studio « *troppo terribile* » e osservando le riproduzioni di diversi saggi, che noi qui con compiacimento pubblichiamo, facilmente si potrà constatare che gli allievi vi imparano assai bene a diventare pittori.

Abbiamo già detto che lo studio teorico si combina con l'osservazione diretta e con lo studio del *vero*. Esaminando le riproduzioni si vedrà però che la scelta del modello non è casuale o lasciata al puro capriccio dello scolaro. Di solito vengono presi per modelli quegli oggetti che si prestano come esempio di speciali casi prospettici: siano essi utensili domestici o rurali, appartengano al mobiglio della scuola oppure della cucina o del salotto.

Ora è una catinella che ripete a diverse altezze la prospettiva del circolo; ora è una sedia od un tavolino che presentano a loro volta la prospettiva del rettangolo o del quadrato. E così via: tutto è scelto con una ragione determinata, sia cioè per la linea, sia anche per il chiaro-scuro. Poichè non va dimenticato che l'allievo deve qui imparare anche la teoria delle ombre e la prospettiva aerea. Oltre a rappresentare esattamente le cose nel loro limite esteriore, nei loro giusti rapporti di dimensione

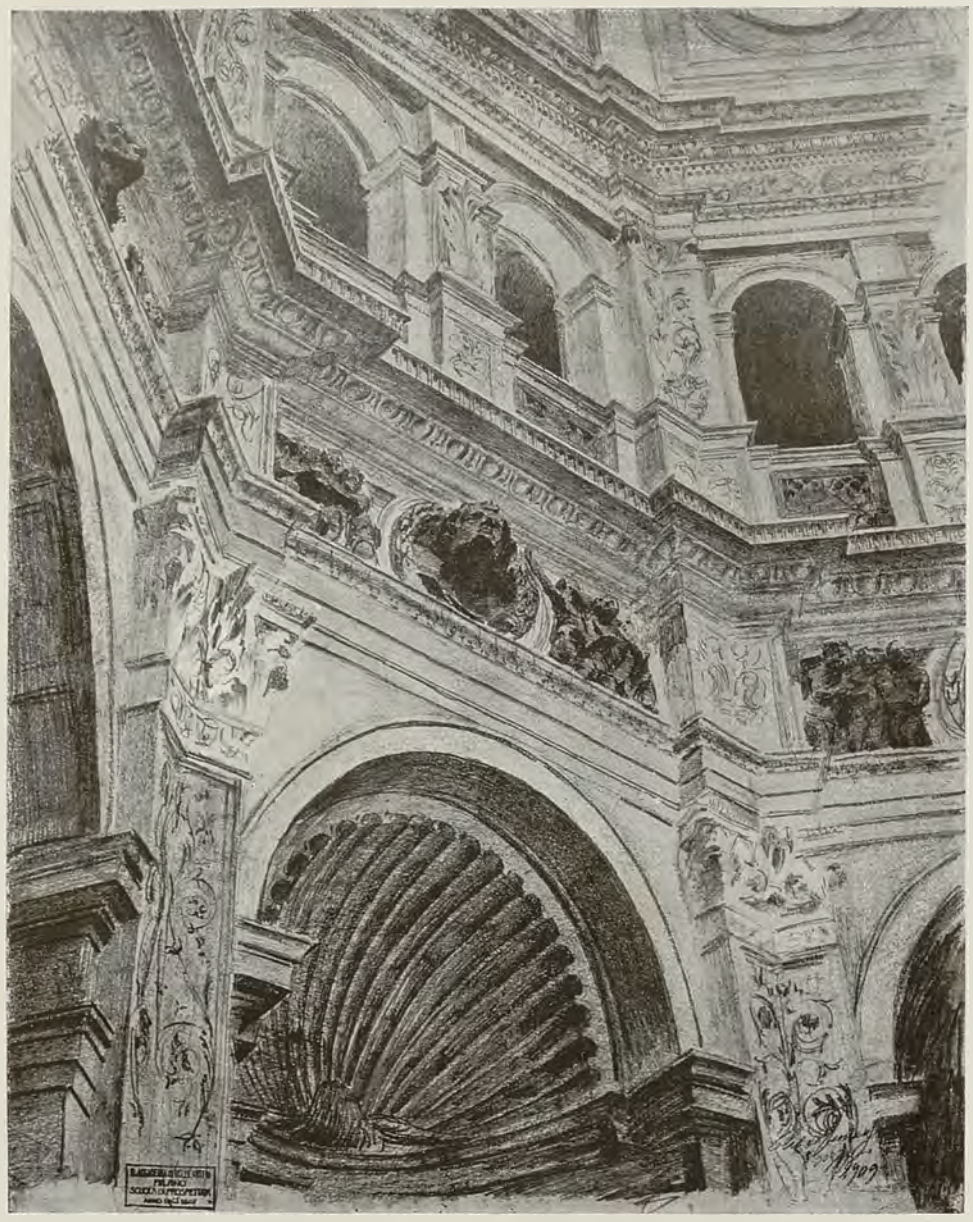


Fig. 148. Battistero di S. Satiro in Milano visto dal sotto in su, disegnato dal vero da un alunno di Brera.

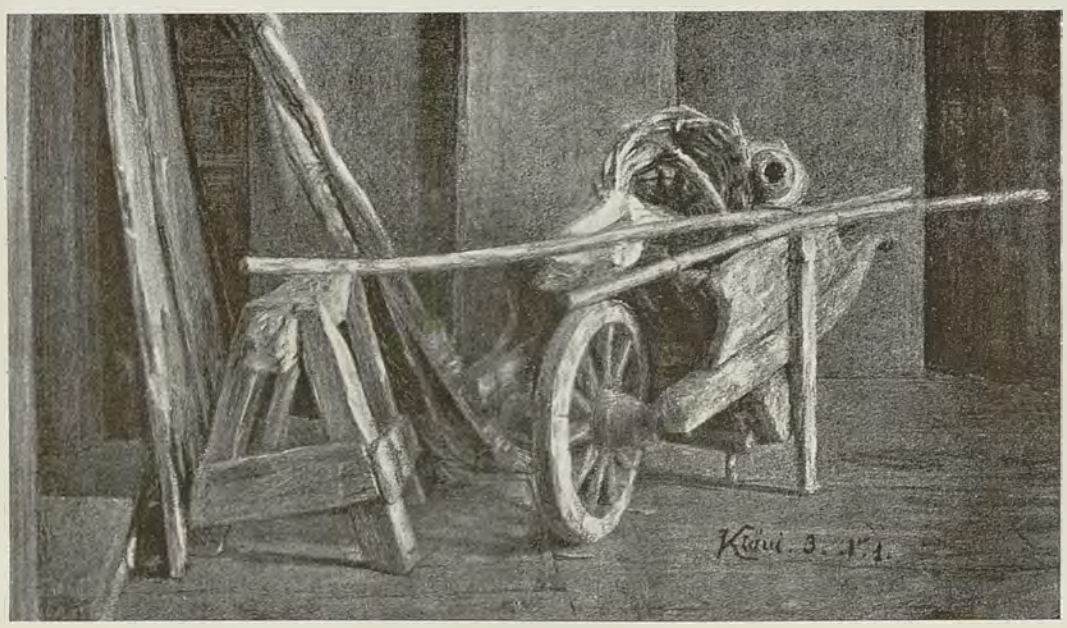


Fig. 149. Disegno dal vero di un alunno della Scuola di Prospettiva in Brera.

e di distanza, si deve pure saperli rappresentare in tutta la varietà degli scuri e delle luci. Intendere con esatto equilibrio i rapporti di tono è altrettanto necessario quanto conoscere i rapporti lineari.

Infatti, come ottenere l'illusione delle distanze, l'andamento dei piani, la configurazione precisa ed il rilievo dei corpi, senza un completo risultato di chiaroscuro?

Soprattutto quegli alunni che dovranno poi rappresentare le cose nel loro giusto colore — i futuri pittori — come potranno riuscire in una ricerca tanto complessa, se prima il loro occhio non fu educato a distinguere il digradare armonico dei toni, a trovare e indicare con giustezza il massimo scuro e la massima luce?

Ecco fra i molti studi qui riprodotti, taluni in cui la ragione principale sta nella ricerca del chiaroscuro e nell'evidenza dei piani. E si noti come certi aggruppamenti di oggetti rustici costituiscano talvolta dei veri quadretti, tanto è inteso il carattere delle cose e tanto bene è scelto il motivo! Veramente può sorprendere il vedere come in un solo ambiente scolastico — per quanto vasto — sia stato possibile trovare tanta varietà di luci e di effetti, riunire e aggiustare, senza apparente artificio, elementi così diversi.

Gli è che quando un insegnante mette nell'adempimento del proprio ufficio la genialità artistica, il gusto, il sapere ed insieme un grande amore, un prodigarsi continuo per il meglio della scuola, anche le difficoltà materiali e gli intoppi inevitabili, che scoraggerebbero chiunque, non possono a meno di essere superati.

Giuseppe Mentessi — è giustizia affermarlo — non è di quei *maestri* che si accontentino di impartire ai propri scolari colla massima economia di tempo e di fatica la scienza o l'arte, così come vuole il programma, e con onesto accorgimento compiono il loro dovere secondo le più tranquille consuetudini, riservando per il loro personale lavoro le forze migliori e — se la posseggono — la vivacità creatrice.

Ove l'insegnante sia nè più nè meno che un impiegato dello Stato, e cioè una brava persona che per un determinato numero di ore di servizio ha diritto ad un determinato salario pagato con precisione astronomica il 27 di ogni mese, poco conta il discutere di programmi, il preparare ed il volere innovazioni.

Il Mentessi diede, invece, e dà per i doveri e le soddisfazioni dell' insegnamento quell'attività che a buon diritto egli potrebbe riservare alla sua opera d'artista. E forse si potrebbe rimpiangere che uno fra i più nobili pittori italiani abbia — certo per sua elezione e senza querimonie — sacrificato gli anni migliori e troppa parte della sua vita nelle occupazioni della scuola, nel curare — anche fuori dell'Accademia — l'applicazione dei suoi concetti didattici nei programmi di diverse istituzioni: come le scuole dell'Umanitaria, quella delle Piccole Lavoratrici, quelle del Canton Ticino.

Io mi auguro di poter un giorno intrattenere i lettori di questo periodico (poichè l'argomento bellissimo è della più grande attualità) intorno a talune innovazioni sperimentate per merito del Mentessi nelle suddette istituzioni, tutte di carattere artistico-professionale. Particolarmente io potrei dire delle scuole ticinesi di disegno avendo potuto rendermi conto, come ispettore governativo, dei buoni frutti che l'indirizzo dato a tali scuole, con saggia conoscenza dei singoli bisogni e con spirito di vera modernità, ebbe a produrre.

Torniamo per ora alla scuola di Prospettiva; senza tuttavia rinunciare a dir subito che le innovazioni (e ne sono annunciate di considerevoli!) proposte dall'autorità sia pure indiscutibile delle commissioni ministeriali (tanto più se eccessivamente sempliciste, come quella, espressa in massima, nel dicembre scorso, di abolire in tutte le scuole i modelli stampati) e introdotte di viva forza là dove fino a ieri si seguivano opposti sistemi didattici, difficilmente riuscirebbero a mutare la sostanza delle cose. Infatti a che giova il migliore dei sistemi se l'insegnante non lo comprende, non se ne impadronisce e nel praticarlo non lo rende un vivo strumento della sua stessa convinzione, vario e pieghevole a seconda delle nuove difficoltà che possono presentarsi?

Dicevamo più sopra che il Mentessi (e qui bisogna notare che nell'ufficio suo è assai ben compreso ed aiutato dai due aggiunti, l'Arch. Cattaneo ed il Lombardi) sa molto bene utilizzare le condizioni necessariamente disagiate di una aula scolastica la quale deve servire tanto per gli esercizi di copia dal vero quanto per le dimostrazioni e gli studi teorici. Una fotografia presa direttamente nella scuola — e qui riprodotta — darà un'idea del modo ingegnoso usato per far eseguire da 17 scolari contemporaneamente un interessante esercizio teorico-pratico sulla prospettiva del quadrato e del circolo (tav. 43 e fig. 142).

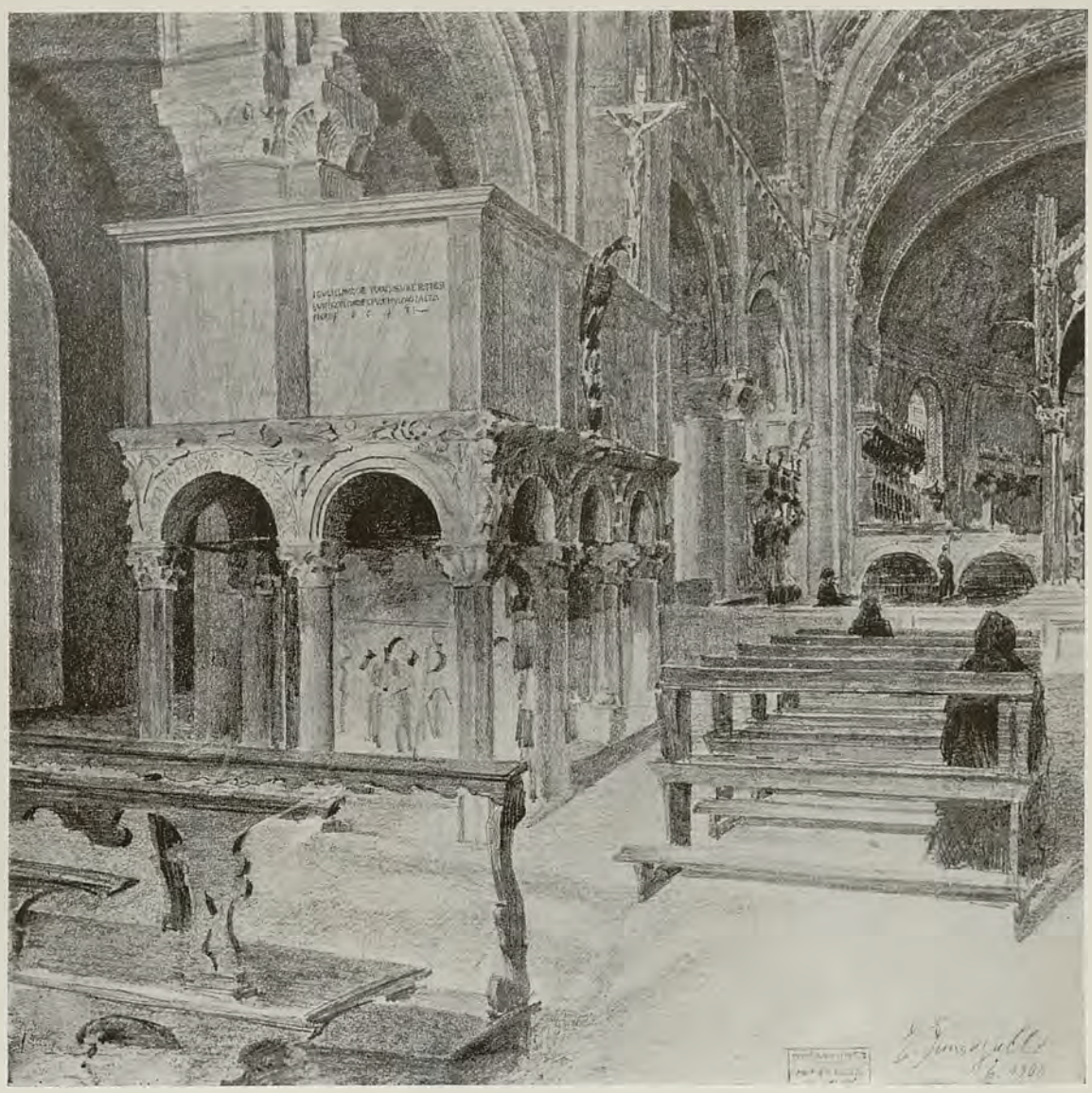


Fig. 150. Interno della Basilica di S. Ambrogio in Milano disegnato dal vero da un alunno della predetta scuola.

Intorno ad una vasta figura geometrica, applicata al pavimento, viene tracciato a debita distanza un semicerchio, sul quale gli scolari determinano il loro punto di osservazione. Da tale punto ognuno di essi, sul raggio generatore del semicerchio, segna i limiti del quadro, secondo la teoria che fissa la grandezza massima dell'angolo visuale in 45 gradi. Oltre la figura geometrica tracciata nel piano orizzontale risulta naturalmente inclusa nel quadro una parte delle vicine pareti verticali, sulle quali in piani diversi stanno disegnate altre figure geometriche ed intrecci di rette e di curve.

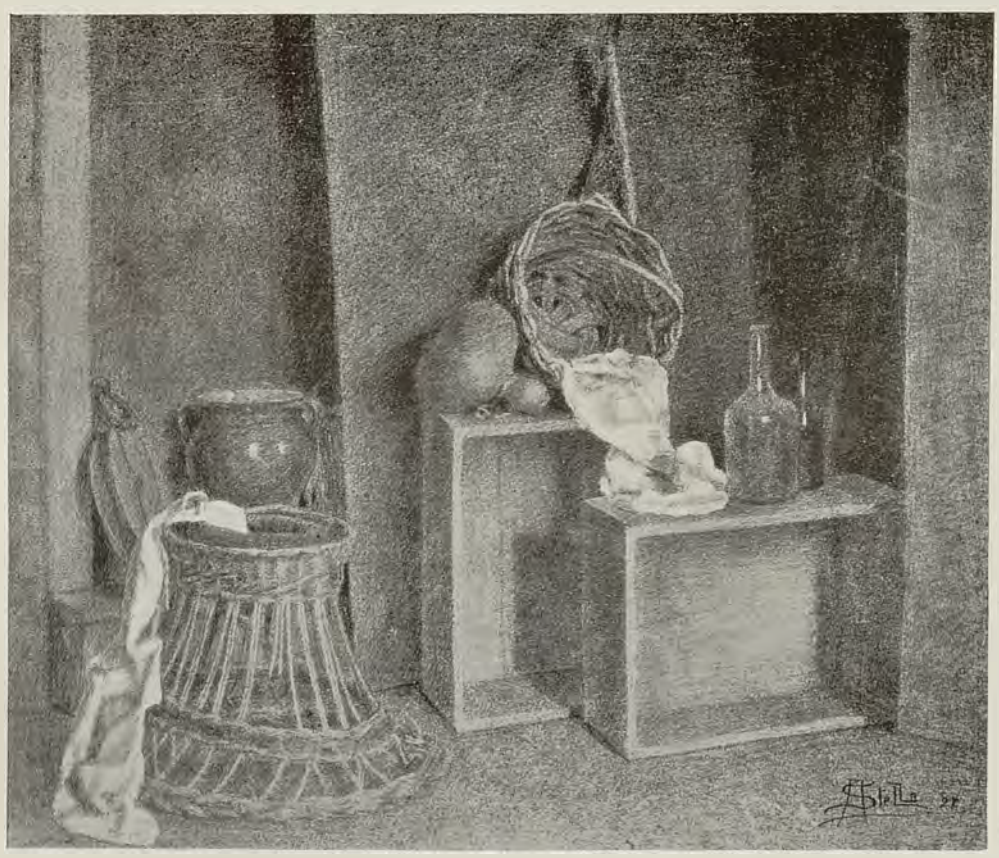


Fig. 151. Disegno dal vero di un alunno della stessa scuola.

Successivamente all'esercizio di copia diretta l'allievo, come controprova all'esattezza del suo occhio, sui dati metrici ben determinati risolve con gli strumenti di precisione secondo le regole prospettiche lo stesso problema, e può così avere un'idea evidente dell'utilità delle sue ricerche.

Nell'impartire l'insegnamento viene tenuto conto della speciale professione dello scolaro; se egli cioè vuole intraprendere lo studio della pittura in tutta la sua estensione, oppure se vuole dedicarsi alla decorazione, alla scenografia, alla scultura, all'insegnamento del disegno, all'architettura; e se ne tien conto sia nella scelta del modello o del problema, sia nel modo e nella materia di esecuzione.

Così l'allievo decoratore viene esercitato principalmente sulle forme che più hanno attinenza con l'arte ornamentale, come: vasi fregiati, capitelli e frammenti architettonici; e l'aggruppamento degli oggetti è tale, in questo caso, da riuscire più che altro un elegante motivo decorativo. E, secondo il concetto del Mentessi, i decoratori dovrebbero aver modo, in questa scuola, di eseguire taluni lavori coi colori a calce, a fresco, in graffito, come la loro professione esige; appunto al modo che vediamo i futuri maestri di disegno adoperare qui di preferenza la matita a piombino e gli architetti la penna e l'acquerello.

Ma poichè l'aula scolastica, per quanto ingegnosamente sfruttata, non potrebbe offrire, nella copia dal vero, che argomenti limitati e non darebbe modo alla libera iniziativa dello scolaro di svolgersi interamente, in buona parte i lavori

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

vengono eseguiti fuori della scuola. Ed è il palazzo stesso di Brera col suo maestoso scalone ed i bei colonnati del cortile, che porge spesso l'argomento. Oppure, quando le giornate si allungano ed il clima lo permette, gli allievi escono nelle strade, vanno nelle chiese e nei vecchi edifici architettonici. Nella loro stessa casa, nel salotto o nell'abbaino, osservano e studiano l'aspetto delle cose, l'intonazione e l'espressione dell'ambiente. Ad esempio se un gruppo di bicchieri della medesima grandezza, collocati su di un vassoio, richiama la legge prospettica dell'impicciolimento dei corpi in ragione della distanza, e la base e l'orlo circolare dei bicchieri ricordano il procedimento teorico per trovare la prospettiva del circolo, nello stesso tempo l'occhio avverte che la lucente superficie del vetro, laddove rispecchia la finestra, dà un guizzo assai più luminoso del bianco della tovaglia sottoposta; così nell'esecuzione del disegno nulla sfugge del complesso carattere del modello (fig. 155).

Si osservino, in proposito, taluni lavori qui riprodotti. Si notino anche taluni interni di chiese: quello di S. Ambrogio, per esempio, col pulpito e lo scorcio della navata così esatto e solido e pur anche pittoresco nel taglio del quadro e fine nei rapporti dei toni; quello della cappella bramantesca di S. Satiro, in un ardito scorcio dal basso all'alto, tanto giusto nella costruzione lineare e nello stesso tempo di una esecuzione così viva e nervosa (fig. 148 e 150).

E' in tale modo che si formano non solo i buoni, i profondi osservatori, ma che si preparano gli artisti.

Poichè infine, diciamolo concludendo, anche in questo momento in cui pare che l'arte e soprattutto la pittura non voglia contenersi nei limiti della verità e della logica, e tanto più è lodata dai critici e discussa dal pubblico *épaté* quanto più diventa paradossale, sbalorditiva e assurda; anche ora e nonostante tutto, conviene che il giovane (anche il futuro violatore di ogni legge) abbia una nozione sufficiente delle norme positive e del meccanismo indispensabile nell'esercizio dell'arte. Anche nel suo compito futuro di rinnovatore e di rivoluzionario, riuscirà assai meglio se avrà a tempo debito imparato quella che si potrebbe chiamare « la scienza dell'arte ».

Padrone dei suoi mezzi, sicuro della tecnica, certo di esprimere ogni sua imagine, egli potrà essere anche, come diceva Leonardo: « Signore di ogni sorte di gente e di tutte le cose »; poichè in questo caso « se il pittore vuol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è Signore di generarle: e se vuol vedere cose mostruose, che

Fig. 152. Disegno di un alunno da modelli nell'aula scolastica.

Fig. 153. Schizzo dal vero di un alunno in una chiesa.

Fig. 154. Disegno dal vero di un alunno nella scuola di Brera.

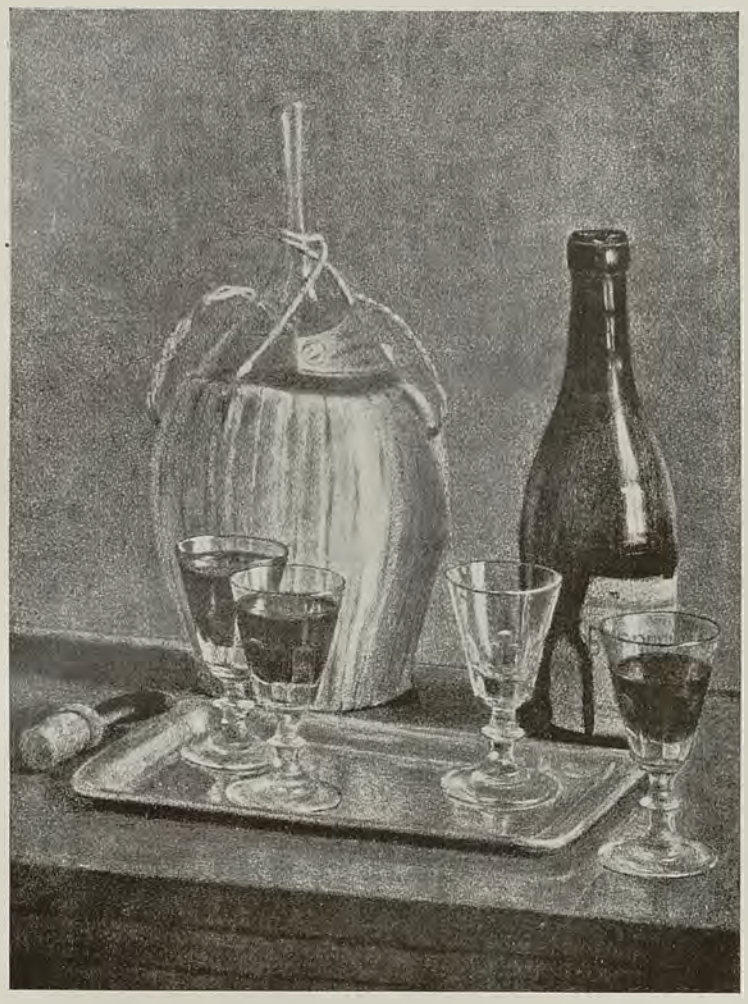


Fig. 155. Disegno dal vero di un alunno della predetta scuola.

spaventino, o che siano buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è Signore e Dio: e se vuol generare siti e deserti, lochi ombrosi e foschi ne' tempi caldi, esso li figura, e così lochi caldi ne' tempi freddi. Se vuol valli, se vuole dalle alte cime de' monti scoprire gran campagna, e se vuole, dopo quella, vedere l'orizzonte del mare, egli n'è Signore.... ».

Sì, tutto egli potrà; ma prima impari.

PIETRO CHIESA.

Fig. 156. Schizzo di fregio del prof. E. Calori.

Fig. 157. Grande salone del palazzo Mattei in Roma come era anni addietro. (*Fot. Tumminello*).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

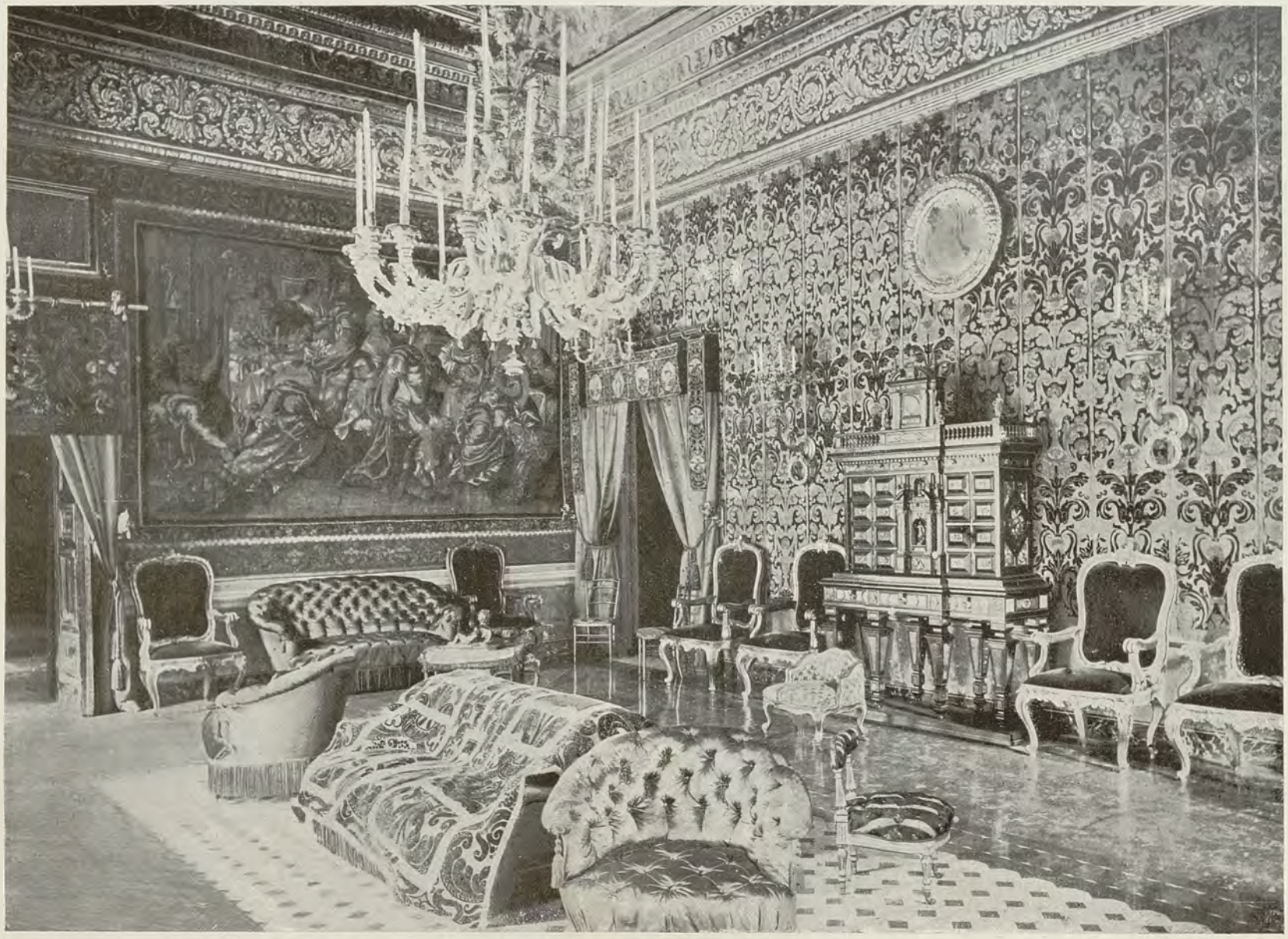


Fig. 158. Altro salone del palazzo Mattei come era addobbato anni addietro. (*Fot. Tuminello*).

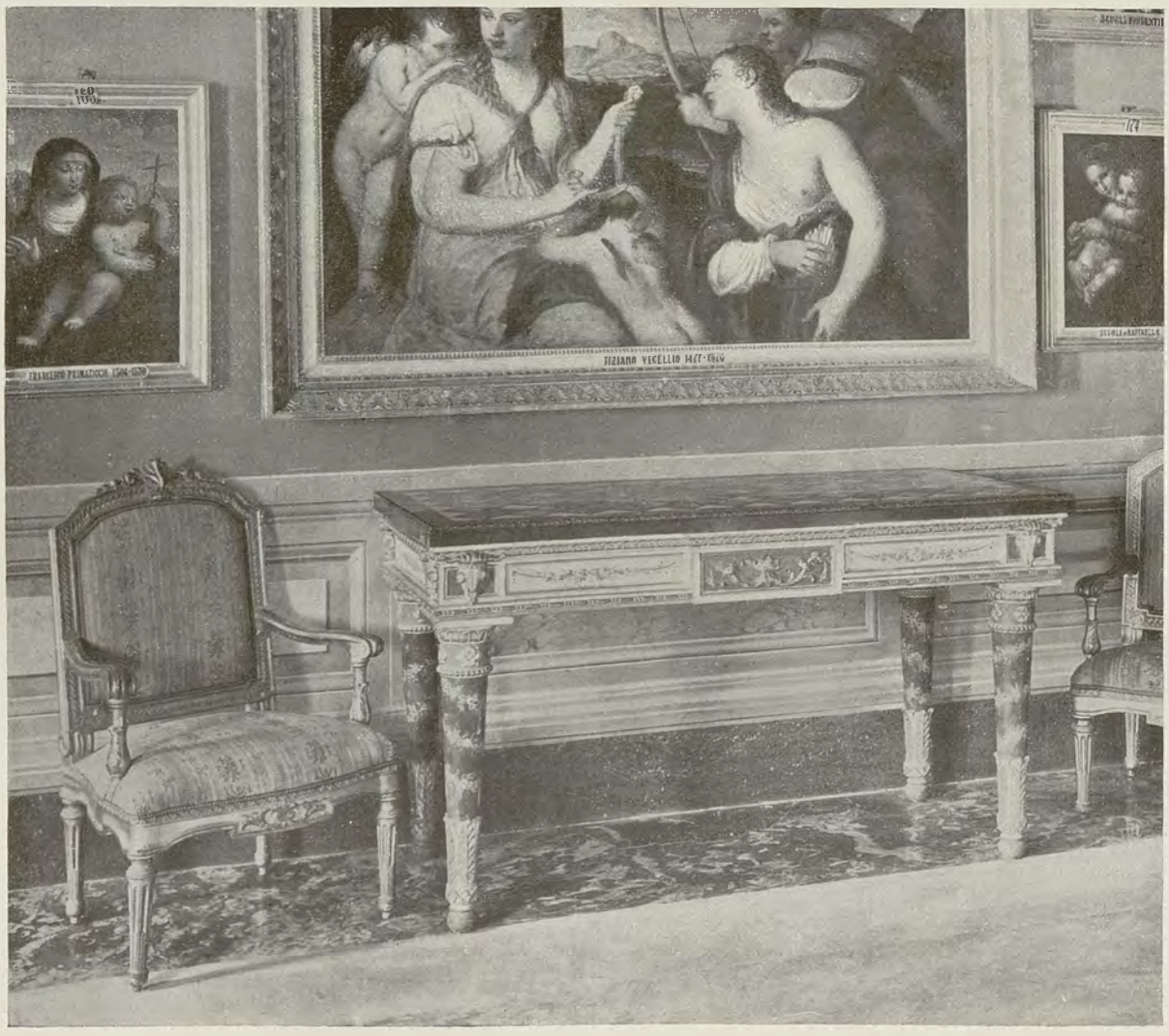


Fig. 159. Tavola e poltrone della fine del Settecento nella sala detta di Tiziano in Galleria Borghese a Roma.

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

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 9 — Settembre 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

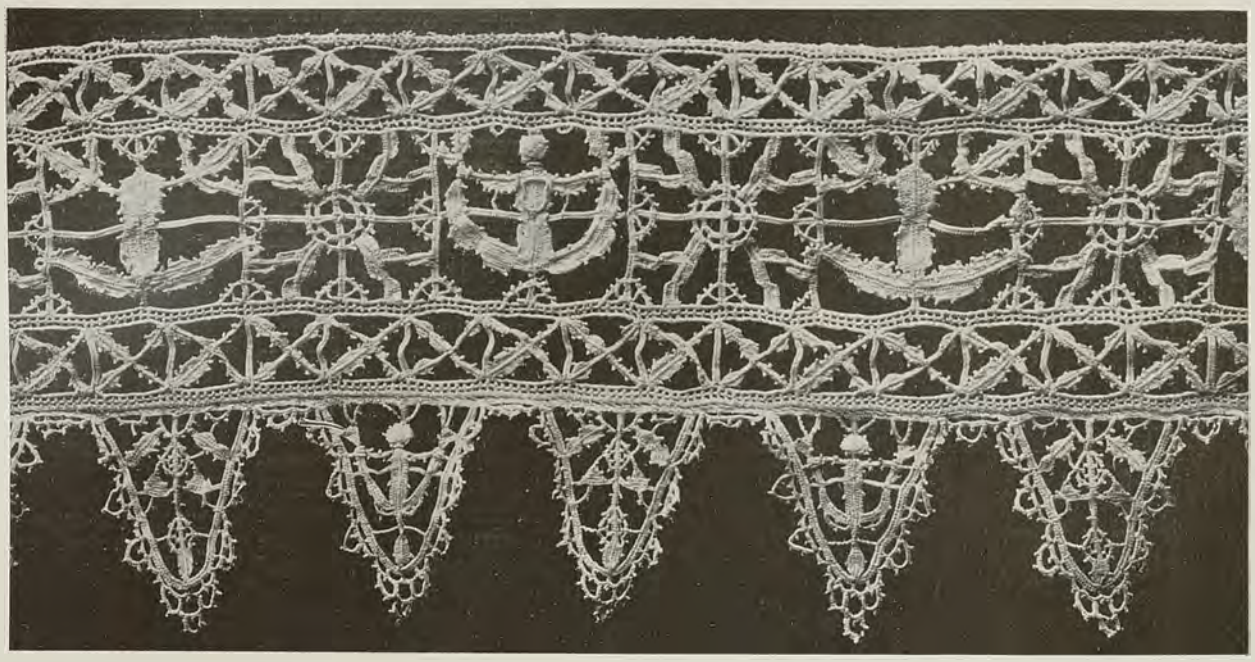


Fig. 160. Trina a reticello con figure di Sirena nella falsatura e nelle punte. — Venezia. Sec. XVI.

XVI.

TRINE DEL MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO

— Tav. 49 e 50. Fig. da 160 a 167. —

HI dalla via Manzoni, signorilmente tumultuosa, e vibrante di vita elegante e moderna, svolta per via Morone, si trova d'un tratto in un altro mondo. La via, stretta, tortuosa, oscura, deserta, dà però un senso di sorpresa e di riposo, coll'ombra dei suoi palazzi antichi che portano nomi anche più antichi, e con quella sua pace silenziosa che vince l'imminente frastuono.

A sinistra, la prima modesta porticina, conduce al Museo Poldi-Pezzoli. Meglio si chiamerebbe ancora Casa Poldi-Pezzoli, poichè per fortuna (e per savio volere degli ordinatori) ha conservato l'aspetto amabile della casa d'un gran signore che vi inviti a veder le cose rare e preziose ch'egli ha raccolto e disposto a gioia sua, prima, poi vostra e di tutti. Dono magnifico e nobilissimo offerto all'ammirazione e allo studio di quanti (pur lontani nel tempo e nello spazio) gli sono e saranno compagni nell'amore delle cose belle.

I mille oggetti svariati hanno un valore ingentissimo; ma ben maggior valore ha la raccolta tutta insieme, che è l'opera di studio, di ricerca, di generosità, d'amore d'un uomo, il quale ha fatto in questo modo cosa più utile e più gloriosa che un libro o un monumento.

Fui invitata a veder le trine (che saranno esposte fra poco in apposita vetrina) e accettai con maggior curiosità che speranza. Quando si formava la raccolta Poldi Pezzoli le belle trine italiane del cinquecento e del seicento, preziose e severe, non godevano gran favore poichè mal s'acconciavano alla moda femminile d'allora. Era il tempo delle Valenciennes, dei pizzi di Malines e di Chantilly, e di quei finissimi merletti fiamminghi, che, con una stupefacente geografia, si chiamano *punto d'Inghilterra*. Trine sentimentali e romantiche fatte per avvolger in una lieve nuvola preziosa la languida bellezza femminile: lavori di prodigiosa e inquietante finezza, che, dopo aver costato salute e occhi a chi li eseguiva, costavano tesori a chi li comprava.

Le nostre trine italiane sono belle in sè stesse; figlie del Rinascimento, portano quell'impronta di grazia nobile e sobria propria alle forme d'arte risorte, o, come questa, sorte in quel lietissimo momento.

Fig. 161. Dalla *Corona delle Nobili et Virtuose donne* di Cesare Vecellio. — Venezia 1591.

Trovai che il raccoglitore aveva avuto gusto e senno anche nel sceglier le trine.

Mi furono infatti mostrati varii bei saggi di *punto a reticello*, che fu il primo vero merletto ad ago, e nacque in Italia all'inizio del cinquecento. Il disegno è ancora geometrico, colle rosette incluse nei quadretti della larga rete che dà al punto il nome di *reticello:*

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

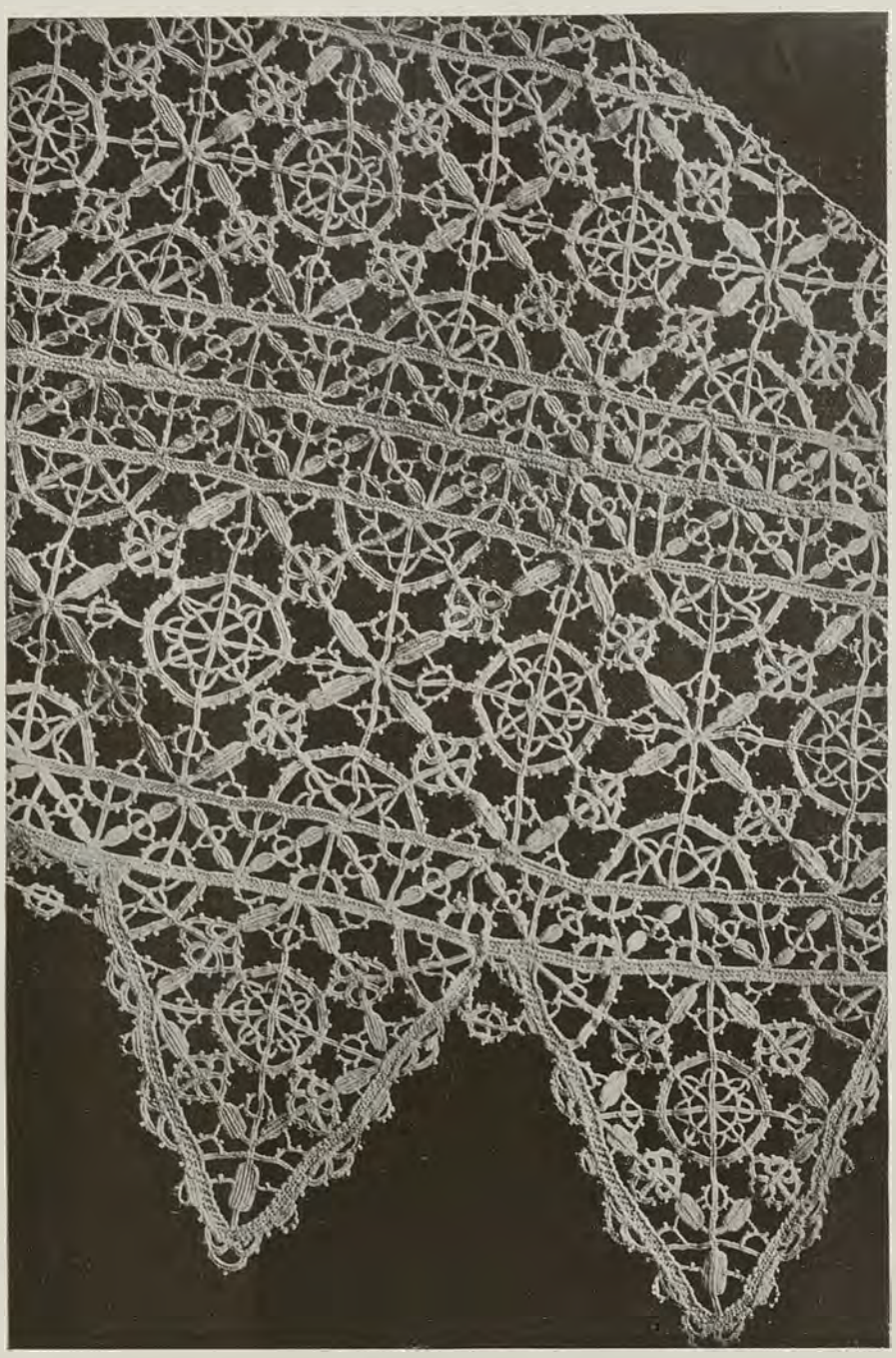


Fig. 162. Trina *a reticello* con le punte originali. — Venezia. Sec. XVI.

e la tecnica è quella stessa che vediamo oggi rifiorire fra le mani delle nostre donne d'ogni condizione, così come fiorì fra le dame e le popolane nel cinquecento.

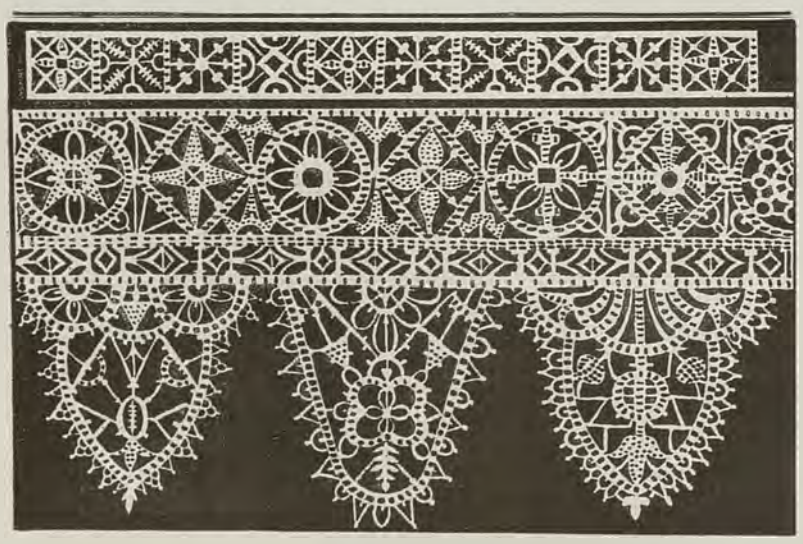


Fig. 163. Dalla *Corona delle Nobili et Virtuose donne* di Cesare Vecellio. — Venezia. 1591.

Nella tela si tagliano i fili in modo da quadrettarla largamente: e i gruppi di fili che rimangono a formar quasi le sbarre di una inferriata si rivestono di un *punto a stuoia* che li unisce e li consolida. I vani regolari che rimangono vuoti si riempiono e si animano coi disegni più varii: foglioline, cerchi, triangoli, rosette, animali o figurine.

Il merletto alla fig. 162 ricorda alcuni disegni della *Corona delle Nobili et Virtuose donne* di Cesare Vecellio, come mostra la fig. 163, ed ha il pregio assai raro di conservar le punte originali, nelle quali si vede felicemente adattato il disegno stesso della falsatura.

Anche il merletto alla fig. 160 conserva le punte originali, bene assortite alla falsatura. Qui il motivo è figurato, e anche, in verità, alquanto *sfigurato*. Rappresenta la sirena, che in altra tavola del Vecellio (fig. 161) ritroviamo assai più evidente e graziosa. Ma ancora nell'abbozzo informe si vede la testa, la quale in alcuni punti conserva le due perline nere che segnano gli occhi, le braccia colle mani, e il corpo: ancora si legge il gesto caratteristico della pericolosa abitatrice del mare! Ma che cosa doveva mai significar in origine la figura che, separata da una rosetta, si alterna colla sirena? Una barca colla vela, come in qualche disegno vediamo accostata alla sirena quasi a significar il mare, se pure non si tratta della nave di Ulisse?

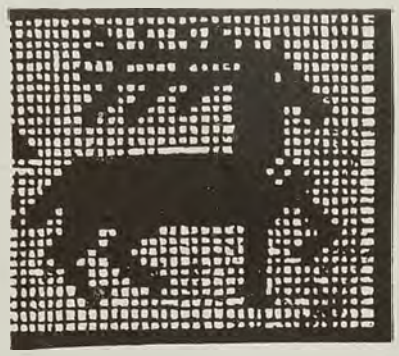


Fig. 164. Dall'*Esemplario di lavori* di Giov. Andrea Vavassore. — Venezia. 1532.

Uno studio interessante, o almeno curioso, intorno a queste progressive (o meglio regressive) deformazioni dei motivi decorativi, si potrebbe fare su tali opere d'arte minori e individuali.

L'artefice, abbandonato a sè, copia dalla copia, aggiungendo, togliendo, modificando allo scopo di facilitar l'esecuzione o di rendere il lavoro più ricco, e intanto, mano mano, perde di vista il primo modello, e lo altera fino a fraintenderne anche il significato.

Di ciò offrono esempi evidenti i tappeti d'Abruzzo, dove da secoli gli ingenui artefici ripetono gli stessi motivi (tolti, in origine, ai *libri di modelli* di cui già abbiamo dato qualche saggio [1] o ai magnifici tessuti orientali) copiando disegni già scorretti e deformandoli sempre più.

Fig. 165. Rappresentazione di cavallo in un tappeto d'Abruzzo.

In un campione mi avvenne (fig. 164 e 165) di trovare l'artista

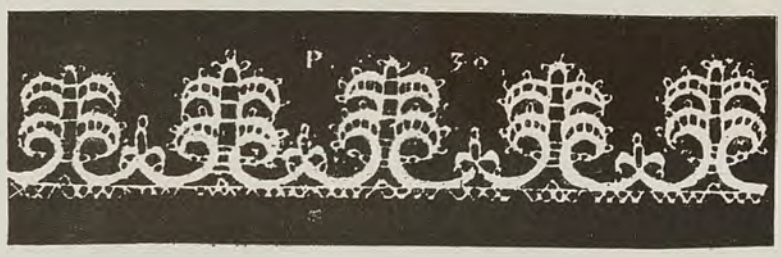


Fig. 166. Dal *Teatro delle Nobili et Virtuose donne* di Catanea Parasole. — Venezia. 1616.

tessitore, per dire così, in flagrante. La figura, che nel cinquecento rappresentava un cervo, nella stoffa del settecento ha messo un muso di cavallo, ha irrigidite le gambe; le corna, non più attaccate alla fine testina, come nel modello, non sono più capite dall'artefice rozzo, il quale ne fece un motivo ornamentale a sè, senza ragione nè significato.

Non sarà dunque meglio, in questo rifiorir promettente delle arti industriali, risalire alle fonti, e copiare e ispirarsi dai libri di *modelli* che ci lasciarono artisti eccellenti del cinquecento e del seicento, e che ora si vanno ristampando da ogni parte?

Ma torniamo alle trine del Museo: nella tavola 50 abbiamo ancora una falsatura dove la sirena cogli occhietti di perline nere

(1) Uno di tali preziosi e rarissimi libretti trovammo serbato, fin dal seicento, in un lontano paesello sulle montagne abruzzesi.

par che pianga per aver le braccia troppo corte e il corpo troppo lungo! Più chiaro, se non corretto, è l'uccellino di cui le penne sono rese con il *punto riccio*, che dà il rilievo.

Il pizzo che fu aggiunto in un disgraziato adattamento è lavorato a fuselli, e deriva dai disegni di Isabella Cataneo Parasole.

Allo stesso modo vediamo associata a un bel lavoro di *punto a reticello* una preziosa trina ad ago spagnuola, densa, arruffata, straricca. Il merletto italiano, pur essendo disordinato e sconclusionato nel disegno (che fa pensare a un ferro battuto) serba però quel felice senso d'equilibrio, che è il carattere delle nostre trine (e non delle sole trine). Senza esser povero, esso non è farraginoso, come la trina spagnuola, che mal lo accompagna e che pure, per sè stessa, è mirabile nell'esecuzione e in alcuni particolari.

Infine, la tavola 51 ci mostra una grande coperta formata di quadrati di

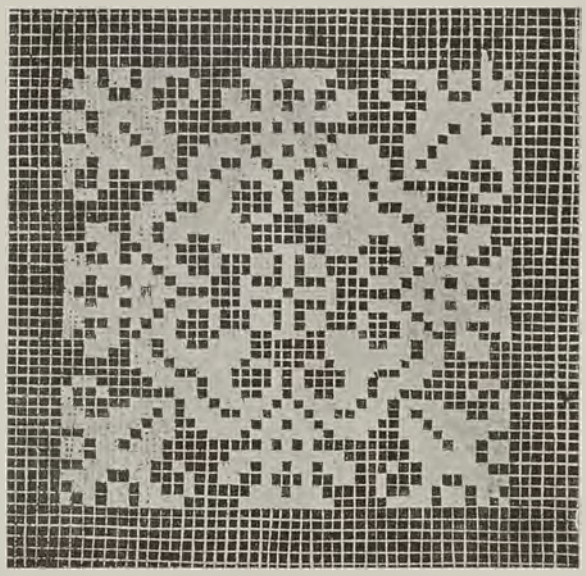


Fig. 167. Dai *Singuliers et nouveaux Pourtraicts du seigneur de Vinciolo.* — Parigi. 1606.

modano ricamato associati con tela ornata di rosette di *punto a reticello* e finita con un pizzo di quel *punto avorio*, o *poncett*, vigoroso e fine, che è lavoro d'ago tradizionale delle nostre alpigiane, anch'esse vigorose e fini come il loro merletto.

Il lavoro sulla rete, che aprì primo la via alle trine propriamente dette, fu assai caro alle dame e alle principesse del cinquecento e del seicento. Caterina de' Medici, la gran protettrice di quel Federico Vinciolo veneziano, che pubblicò a Parigi il libro di modelli più fortunato del tempo, lasciò morendo, nei suoi stipi, ben novecento *Carrés* ricamati!

E certo in omaggio a questa predilezione della sua augusta patrona, il Vinciolo stampò, nella seconda parte de' suoi *Singuliers et nouveaux Pourtraicts* una serie di disegni per lavori su rete, che sono quanto di più vario e di più artistico si sia mai creato in quel genere.

ELISA RICCI.

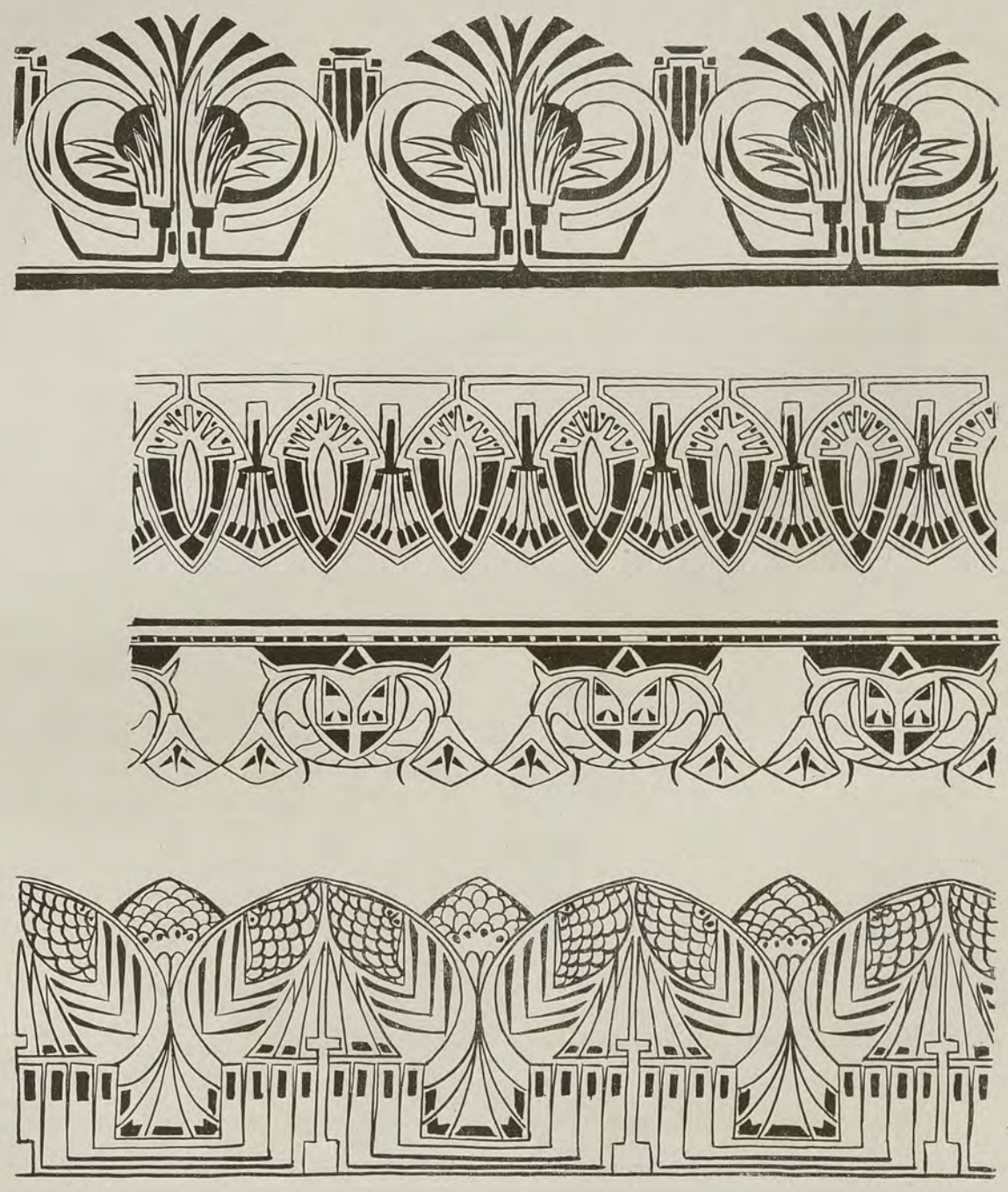


Fig. da 168 a 172. Fregi per tarsie in legno, madreperla, avorio, e per altre applicazioni artistico-industriali. Composizioni del prof. E. Calori.

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

XVII.

LA PORTA GIÀ DEL PALAZZO STANGA IN CREMONA

ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE.

— Tav. 51 e 52. Dett. 33 e 34. Fig. da 173 a 184. —

A Casa Patrizia in Lombardia doveva sul finire del 15° ed al principio del 16 secolo essere un vero modello di elegante e sobrio buon gusto, rispondente alla cultura classica diffusa nella nobiltà, ad un sentimento naturale assai evoluto del bello, alla ricchezza che nel paese vi avevano portato cinquant'anni di pace e di prosperità col governo iniziato da Francesco Sforza. Pur troppo la maggior parte di quelle ricchezze artistiche è andata perduta: il mutarsi del gusto e delle condizioni economiche e dei rapporti sociali, il succedersi di vari governi, la rapida decadenza economica della Lombardia sotto il governo spagnuolo, colla conseguente decadenza artistica non hanno, si può dire, lasciato completo nella loro bella interezza nessuno di quei Palazzi che solo uno studio paziente ed amoroso può ora in parte ricostruire.

Fig. 173. Ornamento di pilastro nella porta del palazzo Stanga a Cremona, ora al Louvre.

Nel Cremonese, per la fertile natura del suolo, le famiglie patrizie, le quali erano anche onorate di cariche lucrose dagli Sforza, vivevano certo con grande agiatezza, se dobbiamo giudicarne dai Palazzi allora innalzati, dalle cappelle private, dai monumenti sepolcrali, dai quadri ed affreschi nelle chiese, eseguiti soventi a spese private. Ed era sorta fra quelle famiglie come una gara nell'edificare le loro case e renderle ornate e magnifiche come segno della loro potenza, della loro ricchezza e della loro cultura.

Eliseo Raimondi costruiva nel 1496 quel Palazzo di cui si vanta nell' iscrizione aver dato il disegno con *romana architettura*, e la cui marmorea facciata ci pervenne per fortuna ancora intatta, non inferiore certo, anzi più maestosa e corretta della Farnesina di Roma, che il Peruzzi, qualche anno dopo, disegnava pel Chigi; e vi chiamava a

Fig. 174. Porta del palazzo Stanga, come stava prima di essere tolta da Cremona.

scolpire i capitelli del portico e della loggia superiore Gaspare Pedoni, che vi conduceva pure il magnifico camino, portante tuttora lo stemma e le imprese dei Raimondi e che per caso non andò disperso, ma orna tuttavia una delle sale del Palazzo Comunale di Cremona. I Trecchi muravano il loro Palazzo a S. Agata che fu degno di ospitare Carlo V e molti altri principi di passaggio a Cremona, e le cui terrecotte sono uno dei più pregiati ornamenti del Museo del Castello Sforzesco in Milano. I Meli avevano a San Michele la loro casa la cui facciata portava un grande fregio in terracotta, pur troppo andato distrutto, e della cui magnificenza si può avere un' idea nelle incisioni del principio del secolo scorso. I Fodri a Porta Ognissanti facevano fabbricare il loro Palazzo (ora Monte di Pietà) il cui cortile, non deturpato, è ancora una delle più caratteristiche e suggestive costruzioni in terracotta della fine del quattrocento, e il cui atrio originalissimo e le grandi sale decorate di affreschi, coi soffitti a tavolette dipinte — costume quasi esclusivamente cremonese — stanno tornando in luce per opera intelligente e solerte di quell'Amministrazione, che è veramente *rara avis* fra gli amministratori iconoclasti del cinquantennio scorso e pur troppo ancora d'oggidì.

Fig. 175. Fregio nella porta del predetto palazzo.

La famiglia Stanga (del ramo di Castelnuovo Bocca d'Adda) era una delle più illustri e ricche di Cremona; essa godeva della protezione e dei favori di Lodovico il Moro, tantochè Marchesino, figlio di Cristoforo, fu segretario particolare del Duca: ebbe incarichi di missioni delicatissime, fra le quali quelle di due ambasciate segrete per l'Imperatore Massimiliano, e gli fu compagno nella fuga; ebbe la sopraintendenza dell'annona pubblica; e fu uomo amante dell'arte e magnifico perchè anche a Milano edificava una casa, detta in un diploma *pulcherrima et ornatissima*. In un elogio funebre scritto da un contemporaneo di lui, Gian Giacomo Crotti, è chiamato *Ludovici Sfortiae Ducis Mediolani Mecaenas*. Il padre suo, Cristoforo, ebbe esso pure doni, onori, privilegi dal Duca, ed un fratello, Clemente, dedicato alle armi, ma violento tanto da commettere un fratricidio, si segnalò pel suo coraggio e per la sua intelligenza.

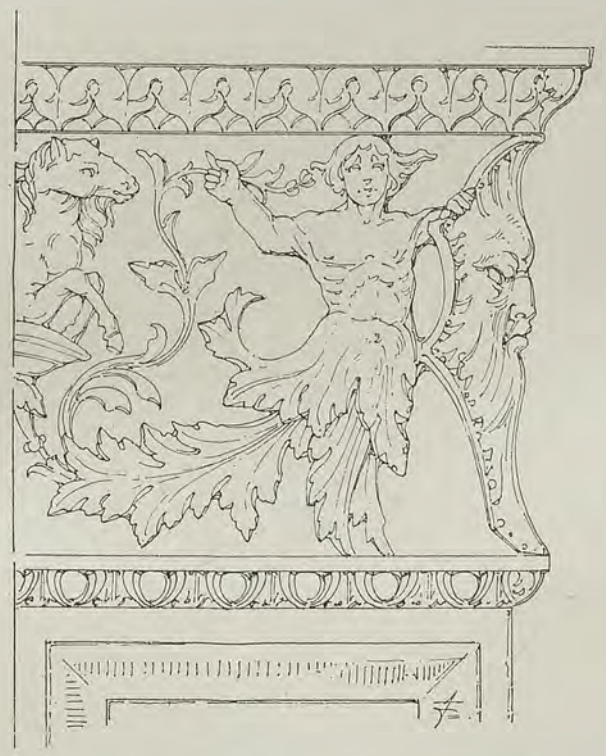


Fig. 176. Capitello sotto l'arco della detta porta.

Questa famiglia fece essa pure fabbricare il proprio Palazzo nella *vicinia* di S. Luca e lo fece, si vede, con grande magnificenza, poichè ne ornò l'ingresso con quella porta che è una delle meraviglie del Museo del Louvre, dove venne portata, poichè fu venduta e si lasciò tranquillamente emigrare dal nostro paese, quando nessuna legge ancora proteggeva il nostro patrimonio artistico e sembrava ai reggitori della cosa pubblica d'allora indegno di buoni cittadini e di patrioti occuparsi di studi, che essi ritenevano perditempi, intorno all'arte nostra.

Della facciata del Palazzo non ci resta traccia, trasformata, come fu, sul finire del settecento nello stile rococò poichè venne in mano dei Rossi di S. Secondo ed, a vero dire, con tutta la fine e leziosa eleganza dell'epoca. Una facciata verso il cortile secondario ha ancora le forme del rinascimento, ma la principale doveva essere assai più bella e ricca, se era degna del portale, tanto che anche i barocchi lo rispettarono come opera rara e preziosa.

Della quale torna inutile dare qui una descrizione poichè è bene illustrata dalle fototipie che, meglio d'ogni sforzo della penna, possono dare un'idea della ricchezza della decorazione che l'incognito artista vi ha profuso. Giuste le proporzioni nell'ossatura generale con membrature e sagome usate liberissimamente, con ricordi del gotico non ancora scomparso del tutto nella pratica degli artisti, che pur correvano verso il dolce stil nuovo, creando così un geniale connubbio di forme nuove e vecchie senza nessuna pedantesca imitazione. Le lesene sono a

Fig. 178. Frammento nel Museo archeologico del Castello Sforzesco a Milano.

forma di candelabro, forma quasi esclusivamente usata nella Lombardia, ricoperte da un vero ricamo di ornari vari, sempre nuovi e sempre rinnovantisi senza sforzo come la spontanea creazione di una fantasia esuberante ed inesauribile: esse sono terminate da capitelli di una ricchezza e di una gentilezza inimitabili. Il tema dell'ornamen-

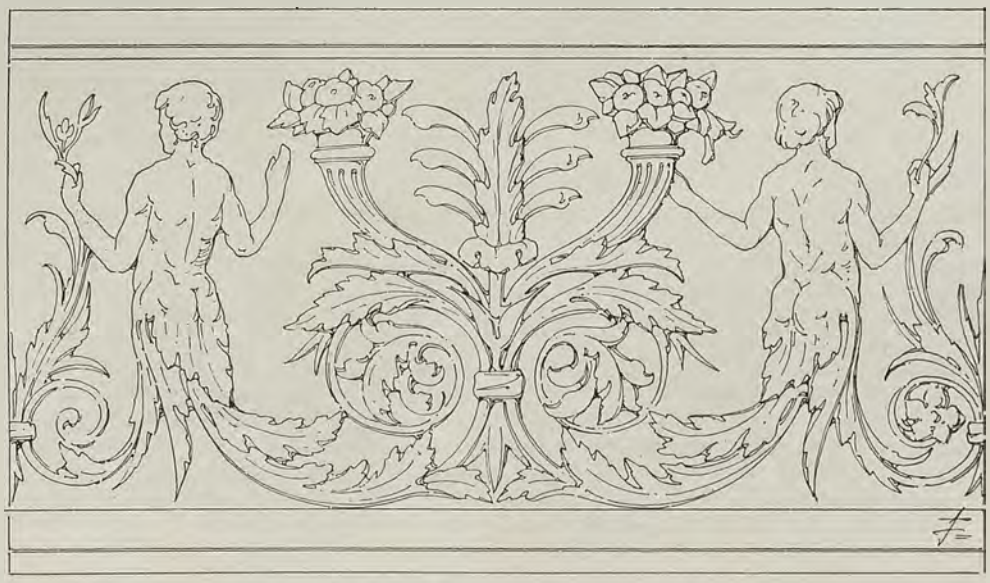


Fig. 177. Fregio nella porta del predetto palazzo.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

tazione è dato dalle imprese di Ercole e di Perseo, raffigurati per intero come telamoni reggenti il fregio, che rappresenta i combattimenti sostenuti contro le amazzoni ed i centauri dai due eroi, le cui fatiche sono qua e là ricordate nei medaglioni, insieme a busti di imperatori romani e ad un'infinità di figure allegoriche e mitologiche.

Che la porta appartenesse agli Stanga non v'ha dubbio perchè per ben cinque volte il loro stemma vi figura intrecciato ai vari ornati: e non è neppur dubbio che appartenesse al ramo dei Conti di Castelnuovo.

In uno studio intorno a questo monumento, pubblicato fin dal

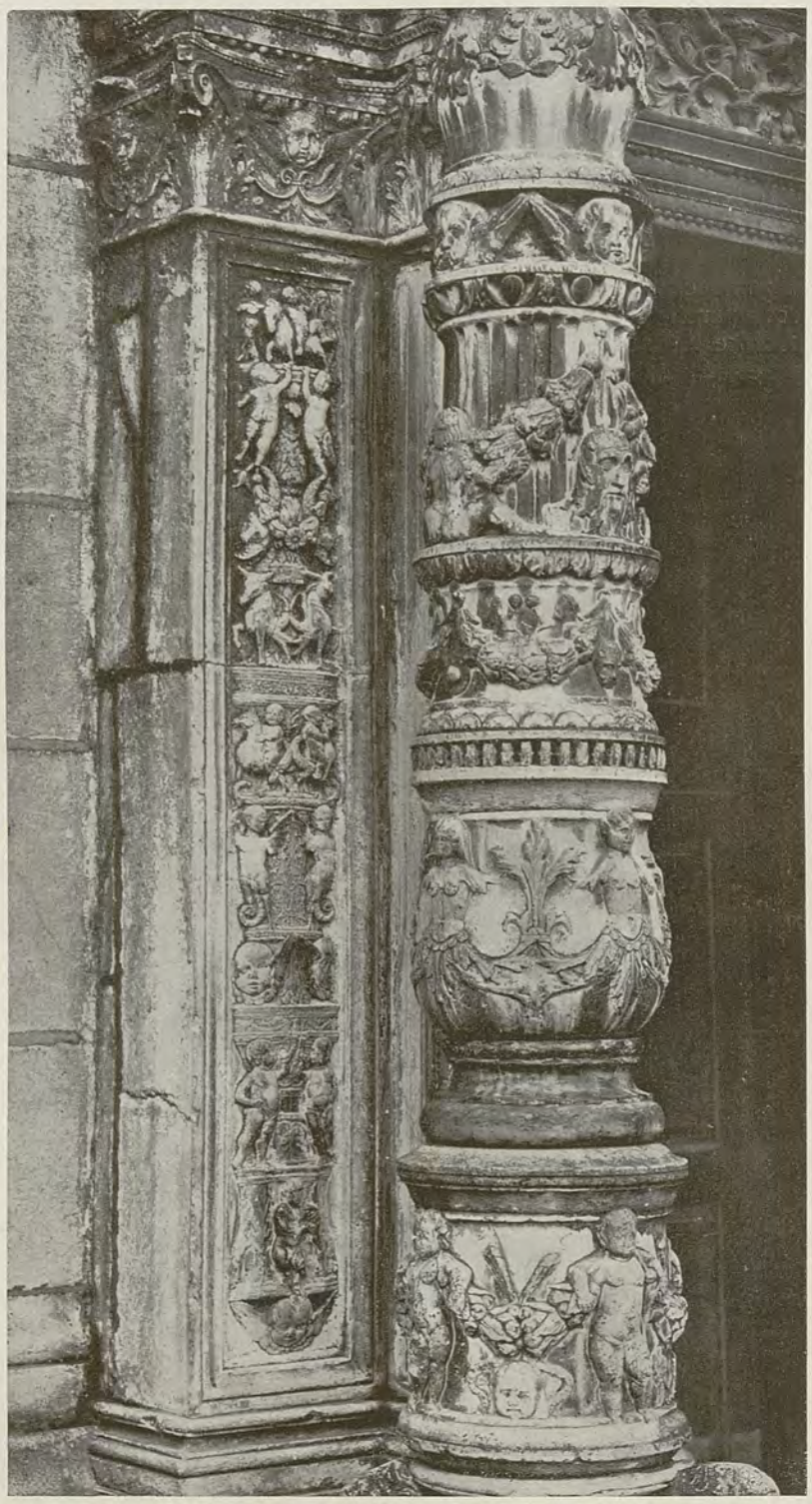


Fig. 179 e 180. Colonne a candelabro nella porta del fianco settentrionale del Duomo di Como, opera di Tomaso e Jacopo Rodari da Maroggia. Principio del sec. XVI.

1881 (Giornale *Il Politecnico*, Tipografia Saldini, Milano) ho dimostrato, valendomi della *Cronica Parva* del Bordigallo, scritta sul principio del cinquecento, che il Palazzo apparteneva ai figli di Cristoforo Stanga. Il chiarissimo signor March. Idelfonso Stanga, nella dotta illustrazione della genealogia della *Famiglia Stanga*, da lui pubblicata in un ricco volume, riporta l'inventario dei beni abbandonati da Cristoforo Stanga, morto nel 1503, nel quale inventario figurano due registri coperti in *coyro turchino* del 1498-1499: essi contenevano le annotazioni delle spese *de la casa qual di presente si fa fabbricare*, dimodochè non solo è identificata la Casa ma altresì colui che provvide alla sua fabbrica, oltre la data certa della sua costruzione.

Se quei due registri coperti in *coyro turchino* non fossero andati perduti, certo sarebbe noto il nome dello scultore finora rimasto nel mistero malgrado le pazienti ricerche di tanti studiosi della storia dell'arte.

Le antiche Guide di Cremona attribuivano l'onore di quest'opera insigne ad un Bramante Sacca, ed in quell'ormai mio vecchio studio mi sforzai di dimostrare come non fosse esistito a Cremona uno scultore di questo nome, mentre i Sacca erano una famiglia di artisti sì, ma nella maggior parte valentissimi intagliatori ed intarsiatori in legno (qualcuno poi fu anche architetto) e sostenni che nessun Bramante Sacca era mai esistito. I pazienti studi del Courajod, che venne inviato dal Museo del Louvre a Cremona per scoprire il nome dell'autore della porta, confermarono quelle mie induzioni, sia nel dimostrare come i Sacca fossero intagliatori in legno, sia nel togliere all'ipotetico Bramante un' altra opera a lui attribuita dalle Guide e cioè l'arca dei Santi Pietro e Marcellino, ora nella sottoconfessione del Duomo di Cremona, e già nella distrutta chiesa di San Tomaso, svelandone il vero autore — Benedetto da Briosco.

Siamo quindi pur sempre nel campo delle ipotesi. Non parrebbe potersi escludere l'influenza di Marchesino Stanga (che morì, pare, nel 1500) nel consigliare al padre l'artista, perchè Marchesino nel momento della costruzione del Palazzo Stanga non solo era il personaggio più influente della famiglia, ma era un vero mecenate dell'arte, come sopra si è accennato, ed in contatto con molti artisti del suo tempo. Nello studio del 1881 ho ricordato come il Duca Lodovico, sopra proposta di Marchesino Stanga, abbia nominato nel 7 ottobre 1495 scultore ducale Cristoforo Solari detto il Gobbo, e accennai all' ipotesi che questi fosse l' autore della porta, essendo i due uomini indubbiamente fra loro legati da amicizia.

Ma ultimamente venne in luce una lettera della Duchessa Isabella d' Este Gonzaga a Marchesino Stanga nella quale l' Illustre Donna chiedeva che questi le inviasse a Mantova il più presto possibile Cristoforo Romano.

Cristoforo Romano fu dunque anch'esso famigliare di Marchesino Stanga e potrebbe esser stato l'autore della porta..... Deduzioni troppo affrettate: perchè, se è vero che Cristoforo Romano ebbe relazioni personali con Marchesino, se è vero anzi, per di più, che condusse proprio a Cremona, per la famiglia Trecchi, il sepolcro di Pier Francesco nel 1510, posteriore perciò alla costruzione della porta, che, come vedemmo, dovette esser scolpita negli ultimi anni del '400, è altresì vero che il Cristoforo Ganti ebbe uno stile più castigato, più gentilmente classico di quello che si riscontra nel nostro monumento. E d'altra parte altri scultori lavoravano allora a Cremona. Amadeo scolpì in quegli anni il monumento Meli — ora tramutato nei pulpiti del Duomo — e condusse altri lavori portanti la sua firma; Benedetto da Briosco il monumento dei Ss. Marcellino e Pietro, e il Pedoni, oltre i lavori del Palazzo Raimondi, il monumento a Pietro Ala in Duomo; nè sappiamo chi fosse lo scultore della bella porta donata dal March. Filippo Ala-Ponzone al Civico Museo, e che ne orna l' ingresso principale. Lorenzo Trotti dava non solo i disegni della loggia detta la Bertazzola, ma scolpiva la elegante porta che mette al cortile del Torrazzo; e Tomaso Raude o Rho era nominato scultore e architetto del Duomo e scolpiva certamente le statue dei Santi Protettori della città, che ancor si vedono sotto il frontone della facciata principale, e ci lasciò un altro bassorilievo col suo nome: ed infine, se non di scultori in marmo, una scuola di forti modellatori in creta vi doveva pur essere in Cremona, se essi crearono tanti e così svariati e bei motivi non solo d'ornato, ma di figure e di composizioni in terra cotta che sono richiamati nella porta degli Stanga, e se Rinaldo de Stauri, autore del piccolo chiostro della Certosa di Pavia, era certamente cremonese.

Fig. 181. Insieme della porta sul fianco settentrionale del Duomo di Como. Principio del sec. XVI.

Fig. 182. Porta del palazzo dei Tribunali in Piacenza con le colonne a candelabro. Rinascimento.

Fig. 183. Parte superiore nella porta del palazzo Scotti in Piacenza. Rinascimento.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Il fare dunque il nome di un artista certo è cosa ardua: se il portale della Madonna dei Miracoli a Brescia è di Gaspare Pedoni, la porta degli Stanga sembra ricordarne il fare e la ricca, inesauribile fantasia: ma anche questa è un'ipotesi che potrebbe domani esser distrutta da un documento d'archivio, il quale venisse ad assegnare ad alcuno degli artisti sopra menzionati il monumento, o ad altro il cui nome ci è rimasto fin qui ignoto.

Non possiamo però dispensarci dal notare come, fra le opere contemporanee, quella che più si avvicina alla nostra è indubbiamente la porta sul fianco settentrionale del Duomo di Como, lavoro dei fratelli Tomaso e Jacopo Rodari. In essa, non solo si rivela il medesimo sentimento architettonico, ma in alcune parti e massime nelle colonne a candelabro si ritrovano quasi gli stessi motivi, quasi le stesse forme (fig. 179 e 180). Se si pensa poi che Marchesino Stanga ebbe la cittadinanza di Como per le sue benemerenze verso la città e possedette un feudo sul Lago, è spontanea la deduzione che a lui non potessero essere ignoti i Rodari e, conoscendone il grande valore, desiderasse valersene. Che se poi, come è probabile, la porta degli Stanga non uscì dalle mani di un solo artista, ma fu lavoro di parecchi, non sarà avventata ipotesi che l'uno o l'altro, o forse entrambi i fratelli comaschi abbiano cooperato alla porta di Cremona.

Dobbiamo ad ogni modo, per amor di prudenza, lasciare ancora nel mistero, che lo circonda, il nome del valentissimo artista della porta, e dopo averla ammirata deplorandone la perdita per Cremona e per l'Italia, dobbiamo pur pensare che fu un periodo oltre ogni credere fortunato quello in cui famiglie nobili, ricche certamente, ma pur sempre di condizione privata, potevano permettersi il lusso di tanto splendore d'arte, potevano trovare artisti tali da tradurre nel marmo, nella tela, negli edifici quegli ideali del bello; e dobbiamo trarne altresì conforto, poichè questa terra, che fu madre di tanti artefici sommi, non può avere ancora esaurita la sua potenza creatrice. Ispiriamoci a quei modelli, non con una servile e pedante imitazione — chè la storia e l'arte non si ripetono —, ma per saper dare all'Italia nuova l'arte nuova che non sia una goffa imitazione del cattivo gusto d'oltr' alpe.

Ing. Ettore Signori.

Fig. 185. Palazzo Bianco a Genova. Statua di *Davide* del Chiaffarino.

Fig. 184. Porta di casa Varesi a Lodi. Rinascimento.

Fig. 186. Coperta di Messale nel Duomo di Trento. Sec. XIII.

Monticelli Giuseppe, Gerente responsabile.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 10 — Ottobre 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XVIII.

QUESTIONI DIDATTICHE.

L'INTERPRETAZIONE DI UN VOTO.

— Tav. 56, 57 e 58. Fig. da 187 a 194. —

TTIAMOCI dunque a *distinguere*, come fanno i pedanti; poichè, volere o non volere, in ogni questione didattica c'è almeno un poco di pedanteria. Ma innanzi tutto bisogna riferire intiero il voto di cui si tratta, cioè l'Ordine del giorno formulato pochi mesi addietro dalla terza sezione del Consiglio superiore per le Antichità e le Belle Arti — la sezione cui spetta di dar consigli al Ministro della Istruzione intorno alle cose dell'arte contemporanea.

Nè può sembrare tempo sprecato, dacchè i più serii giornali d'Italia riferirono il concetto del voto, e molti artisti e insegnanti d'arte, anche in pubbliche assemblee, ne parlarono con approvazione e con lode.

Il voto, testualmente, cioè quale fu pubblicato nel *Bollettino dell'Associazione degli insegnanti di Disegno*, dice così:

« La Sezione terza esprime il voto che l'insegnamento del disegno a mano libera nelle Scuole Governative, sia diretto a dare agli scolari la facoltà di ritrarre le cose, o vive o inanimate, *direttamente dal vero*, innalzando così questo ramo dell'insegnamento a quel grado di progresso, che altre nazioni hanno di già conseguito.

« Il corpo degli insegnanti del disegno in Italia per mezzo dei Congressi internazionali segue il movimento ascendente delle altre nazioni, ed ha fatti esso stesso voti nei Congressi nazionali per questo principio, il quale *tende ad abolire per sempre memoriali, libretti, esemplari*, che fuorviano, anzichè sussidiarla, l'attività degli alunni.

« La Sezione terza desidererebbe che in quelle scuole, ove questa radicale riforma non fosse, in via transitoria, per particolari ragioni, possibile, venisse chiamata a pronunziarsi su quegli esemplari che venissero proposti.

« La Sezione Terza, infine, fa voti, che agli insegnanti del disegno in Italia sia data la possibilità di aspirare all'ispettorato, cosicchè la classe dei maestri del Disegno possa avere fra gli ispettori scolastici i suoi legittimi rappresentanti ».

Lasciamo stare l'ultimo desiderio, che non ha relazione con ciò di cui ci occupiamo, e vediamo piuttosto di chiarire un grave dubbio nel primo capoverso, lì ove s'invoca un insegnamento *diretto a dare agli scolari la facoltà di ritrarre le cose, o vive o inanimate, direttamente dal vero*. La predetta *facoltà* sembrerebbe quindi lo scopo dello studio, non il mezzo, e ancora meno il principio. Ma ecco che quì, per fortuna, interviene la voce autorevole del presidente della terza Sezione, il quale nelle brevi parole premesse alla stampa degli *Atti* dell'ultimo Congresso nazionale degl'insegnanti di Disegno, da lui stesso presieduto, dichiara che il riferito voto *suffraga la desiderata riforma didattica del nostro insegnamento coll'abolizione dei modelli grafici e colla proclamazione dell'efficacia dello studio dal vero fin dall'inizio.*

Fin dall'inizio: è chiaro.

Ma può nascere una gran confusione su altri due punti:

1. Di quali *Scuole Governative* intende parlare la terza sezione?
2. Quale significato intende essa dare propriamente alle *cose vive o inanimate* da copiarsi *direttamente dal vero?*

L'insegnamento del disegno s'impartisce in tante scuole governative affatto diverse l'una dall'altra per intenti, per durata di studii, per preparazione di alunni, per ampiezza di programmi: Scuole e Istituti tecnici in cui, naturalmente, l'indirizzo tecnico deve prevalere; Ginnasi e Licei ove dovrebbe prevalere la cultura estetica;

Fig. 187. Studio di fiori nella classe preparatoria femminile del Prof. Grolla nell'Accademia di Brera.

Fig. 188. Applicazione dello studio dai fiori alla dipintura di un vaso nella predetta classe.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Istituti di Belle Arti — il genio libero —; Scuole d'Arte applicata alle industrie — il genio pratico. E queste ultime, non proprio governative, ma consorziali, dipendono dal Ministero della Industria, non da quello della Istruzione, al quale, come s'è detto, il Consiglio superiore delle Belle Arti è chiamato a porger pareri. E' dunque logico supporre che la terza Sezione rivolgesse i suoi sguardi agli Istituti di Belle Arti, dove i metodi son più difficili a trattenere in giusti limiti, lontani così dalla sonnolenta tradizione scolastica come dalla irrequieta smania di novità. Già bisogna confessare che pittori

terracotta, una formella intagliata in legno o fusa nel bronzo, un lavoro di incastonatura o di commesso, una lama ageminata, uno stallo intarsiato, una parete a graffito, un gruppo di solidi geometrici, una serie di anfore e vasi antichi o moderni, le membrature e gli ordini architettonici, e cento e cento altri oggetti diversi?

E chi può affermare che non sieno *veri* i gessi cavati materialmente dai rilievi? Si copia, di grazia, la materia o si copia la forma? — Non sono *veri* i facsimili di quegli innumerevoli e stupendi fregi del Rinascimento, come i fregi nel cortile del Palazzo ducale

Fig. 189. Vaso con rose: bassorilievo eseguito da un alunno nella classe di modellazione per gli artieri, del prof. Bolgiani nell'Accademia di Brera.

e scultori negli Istituti di Belle Arti oggi studiano male, non tanto per colpa dei programmi e degli insegnanti quanto per l'influsso esterno delle Esposizioni e della critica. Sentono esaltare opere scorrettissime, strapazzate, annebbiate, evanescenti, eseguite con tecniche faticosamente arcane; sentono ricantare queste auree sentenze: — che la precisione dell'insieme e delle proporzioni rende impossibile la potente manifestazione del sentimento; — e che, per

di Venezia, in Santa Croce di Firenze, nella sagrestia della Certosa pavese, ecc. ecc. dove il disegno è formato con un incavo sottile eseguito a scarpello e poi riempiuto da piombo o da stucco levigato sulla superficie piana del marmo o della pietra? Che differenza c'è, per l'insegnamento, fra l'originale e la riproduzione meccanica sopra un bel foglio di carta grossa? — Non è vera la eliocromia di una lamina ageminata in oro, o la tricromia di un niello e di uno smalto?

Fig. 190. Putti con ghirlande: bassorilievo eseguito da un alunno nella predetta classe.

raggiungere la verità ideale, l'artista ha il diritto di ricreare il corpo de' suoi personaggi o l'aspetto della natura. —

Figurarsi se cosiffatte teorie non fanno breccia nel cervello dei giovani, mandando a soqquadro gli studii del nudo, dell'anatomia, del colorito, del paesaggio.

Altra scolaresca è, per ora, quella che frequenta la Scuola d'Arte applicata alle industrie: ragazzi e giovinotti i quali intendono a un mestiere e hanno necessità di guadagnarsi il pane. Non si nutrono di parole; bisogna dir loro le cose chiare, le cose pratiche. Quali modelli vivi o inanimati volete voi che, fino dal primo, incerto, inconscio passo infantile, sieno *direttamente* copiati *dal vero?* Volete che sia un uomo, una bestia, un bel mazzo di fiori freschi? Oppure saranno oggetti senz'anima, ma *veri* perchè reali, perchè effettivi: ad esempio, un ornamento in marmo o in

Non sono vere le fotografie, le eliotipie, le zincotipie di un graffito bianco e nero, di una incastonatura geometrica, di una delle infinite tarsie piene di ammirabili motivi ornamentali, vegetali, figurativi, fantastici, ove Fra Giovanni da Verona e tanti altri artefici legnaioli del Quattrocento e del Cinquecento lasciarono l'impronta del loro genio nei cori delle chiese italiane?

Copiare il bello proprio dagli originali, sempre dagli originali, ci vorrebbe altro! Non basterebbe un secolo di pellegrinaggio solo per l'Italia. Oppure che miracolosi Musei d'Arte industriale occorrerebbero: dieci volte più abbondanti del Kensington.

Come mai un uomo pratico dell'insegnamento e sperimentato delle faccende di questo mondo, nelle due paginette premesse agli *Atti* del Congresso nazionale degli insegnanti di Disegno potè lasciarsi andare alla ingenuità futurista di proporre, in generale, *l'abo-*

lizione dei modelli grafici? Anche qui bisogna distinguere. Abolizione sì degli esemplari arbitrarii, creati dall' insegnante tale o dal professore tal'altro, frutti di vanità individuali o di speculazioni librarie; ma lo spregio dei modelli fedeli, che mettono in luce le ricchezze e le bellezze inesauribili del passato per togliere i giovani dall'ignoranza preparandone le forze all'attività libera — lo spregio di siffatti modelli sarebbe più che un errore, una stoltezza. E' impossibile che abbia inteso parlare di questi l'uomo che sa misurar le parole e guardarsi dalle esagerazioni.

Più cautamente s'è espressa la terza Sezione nel riferito Ordine del giorno, proponendo di *abolire per sempre memoriali, libretti, esemplari, che fuorviano, anzichè sussidiarla, l'attività degli alunni.* E siamo pienamente d'accordo, tutto ciò che fuorvia lo scolaro deve essere bruciato sul rogo o buttato fra le immondizie, come all' opposto i memoriali o manuali, che rammentano cose utili a sapersi, i libretti che insegnano modestamente cose semplici e pratiche, gli esemplari che mostrano con precisione cose degne di essere studiate o almeno conosciute, vanno lodati e incoraggiti, finchè non sieno proclamate virtù supreme l'ignoranza e la presunzione.

* * *

Ancora una parola, affatto superflua per chi conosce questo periodico: noi crediamo che lo studio della foglia, del fiore, della pianta naturale intera, largamente inteso e assennatamente applicato secondo l'indole delle varie arti, non sia solamente benefico nelle Scuole d'Arte industriale e decorativa, ma sia assolutissimamente necessario. E di tale vecchia persuasione abbiamo voluto porgere una evidente riprova in questo medesimo scritterello, adornandolo con figure e tavole ove son riprodotti alcuni saggi scolastici delle frequentatissime classi artistico-industriali dell'Accademia di Brera: tutti lavori modesti eseguiti da giovani studenti e da alunne, tutti suggeriti dall'amore della verde e fiorita natura.

La Direzione.

Fig. 191, 192 e 193. Studio dalle piante nella scuola speciale di decorazione del Prof. Lodovico Pogliaghi nell'Accademia di Brera a Milano.

POLITECNICO BIBLIOTECA

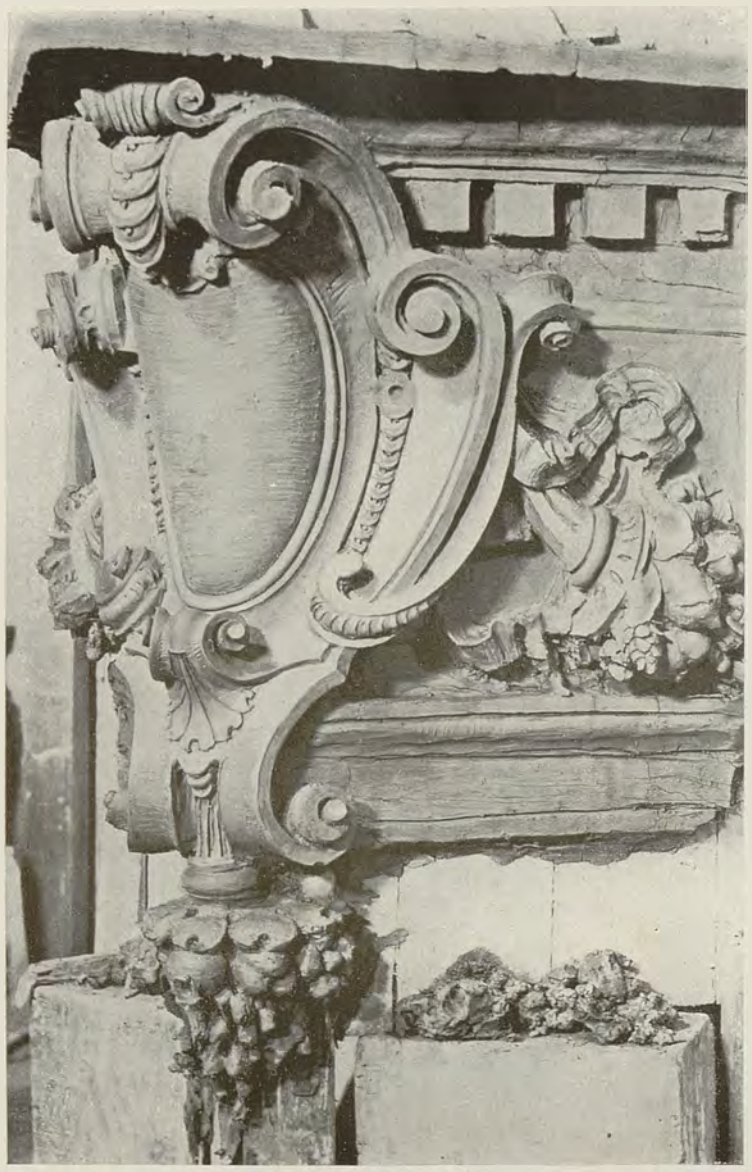


Fig. 194. Saggio nella classedi modellazione per gli artieri nell' Accademia predetta.

Fig. 195. S. Andrea apostolo, statua in legno nella chiesa di S. Michele in Pellio inferiore: opera di Ercole Ferrata, nato nel 1610 nella suddetta borgata e, dopo aver eseguito innumerevoli lavori di scultura e di stucco, morto nel 1686 in Roma e sepolto ivi onorevolmente in S. Carlo al Corso, chiesa dei Lombardi.

Fig. 196. S. Pietro, statua come la precedente.

XIX.

L'ARTE DECORATIVA DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

NELLA VALLE D'INTELVI.

— Tav. 59 e 60. Fig. da 195 a 203 —

Ho disse che dai dintorni del lago di Lugano partissero coorti silenziose di lavoratori anonimi, le quali diffusero nel primo medioevo le pratiche costruttive dell'arte lombarda per tutta Italia e nei paesi d'oltralpe fino alle regioni lontane, alle soglie dell'Oriente e nella Scandinavia. Gran peccato che nello studio storico e critico del contributo dato alle arti dall' Italia Settentrionale nel periodo dal VI all' XI secolo, esteticamente così povero e pure così interessante per lo svolgimento dell'architettura, si sia rimasti da noi un po' stazionari, mentre si ha sotto mano il materiale più ricco e copioso, e non se ne sia ritratto, con indagini dirette ad uno scopo preciso, un risultato paragonabile a quello che si ebbe nel decorso trentennio dai lavori sull'arte borgognana, germanica e anglosassone dello stesso periodo. In questa intricata materia della architettura medievale ci siamo lasciati sopraffare, cullandoci in una letteratura inconsistente, invece di seguire la strada tracciata da qualcuno che forse primo tra di noi ne trattò con profondità di pensiero. Non siamo riusciti a far più luce in quel capitolo importante delle corporazioni dei *maestri comacini*, la cui esistenza ci fu positivamente documentata fin dal tempo della pubblicazione del commentario del Promis alle Leggi longobarde, se anche non fosse bastato a farne testimonianza la gran quantità di opere sparse nel territorio comasco, e la loro stretta parentela colle coeve di fuori. E' mai possibile che questi *maestri comacini*, queste legioni di artefici dotati di così gran facoltà di espansione, non abbiano cavato dal loro sangue nessuna stilla, non abbiano diffusa nessuna loro tradizione d'arte paesana, e si siano contentati, come si vorrebbe, di assoggettare in tutto la loro opera ai modi e alle forme orientali o cluniacesi?

Ma passiamo oltre. Da queste terre partirono più tardi altre coorti di artisti, tra cui i grandi ingegni ci sono designati dalla serena bellezza delle loro opere. Li conosciamo sotto

il nome di *maestri campionesi*, che ci addita gli albori del Rinascimento in Lombardia: figli probabilmente dei remoti *maestri comacini* per una catena di tradizioni che non riusciremo mai a conoscere. E con loro arriviamo grado a grado a quella magnifica fioritura che è caratterizzata in Como dai Rodari di Maroggia, e si è sfogata anche oltre i confini del territorio coi Bregno, coi Gaggini, coi Pedoni e cogli altri; e non citiamo i Lombardi di Venezia, perchè la loro origine da questi luoghi non è assolutamente comprovata.

Il fenomeno è storicamente grandioso, e si è tentati di ricercarne la ragione nella natura delle genti o dei luoghi. Certo è che dai maestri muratori vennero i tagliapietre, gli scultori, gli architetti, e che la tradizione si mantenne entro quella cerchia di lavoro, e si mantiene perfino oggi sufficientemente distinta; e questo è rimarchevole per un tempo in cui le mutazioni rapide sono così notevolmente favorite dalla rapidità degli scambi.

* * *

Uno dei luoghi degni di speciale considerazione per un aspetto tutto particolare della sua storia artistica, che si svolse in questo ciclo comacino, ma acquistò anche una vera fisonomia locale in epoca posteriore al Rinascimento, è la pittoresca Valle d'Intelvi, la quale costituisce un valico tra il lago di Lugano e il lago di Como, sparso di villaggi ridenti tra i verdi pascoli e i castagneti ombrosi. Chi vi si reca attratto dalle bellezze della natura, vi trova pure gradito pascolo alla curiosità artistica, perchè in ognuno di quei villaggi è ricordato qualche conterraneo da opere sue, quasi sempre nella chiesetta parrocchiale. E questo fatto suggerisce subito un raffronto, che mi pare non privo d'interesse per la cronaca artistica del territorio comasco, tra questa Valle d'Intelvi e la Valtellina, le quali rappresentano in quel territorio le due plaghe più ricche di memorie d'arte, fatta esclusione dei centri, cospicui in tal campo, di Como, di Lugano e di Varese.

Fig. 197. Volta ornata di stucchi in S. Pancrazio di Ramponio.

Fig. 198. Oratorio di S. Giuseppe in Ramponio.

Fig. 199. Parte di una volta con stucchi e pitture nella chiesa parrocchiale di Laino.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

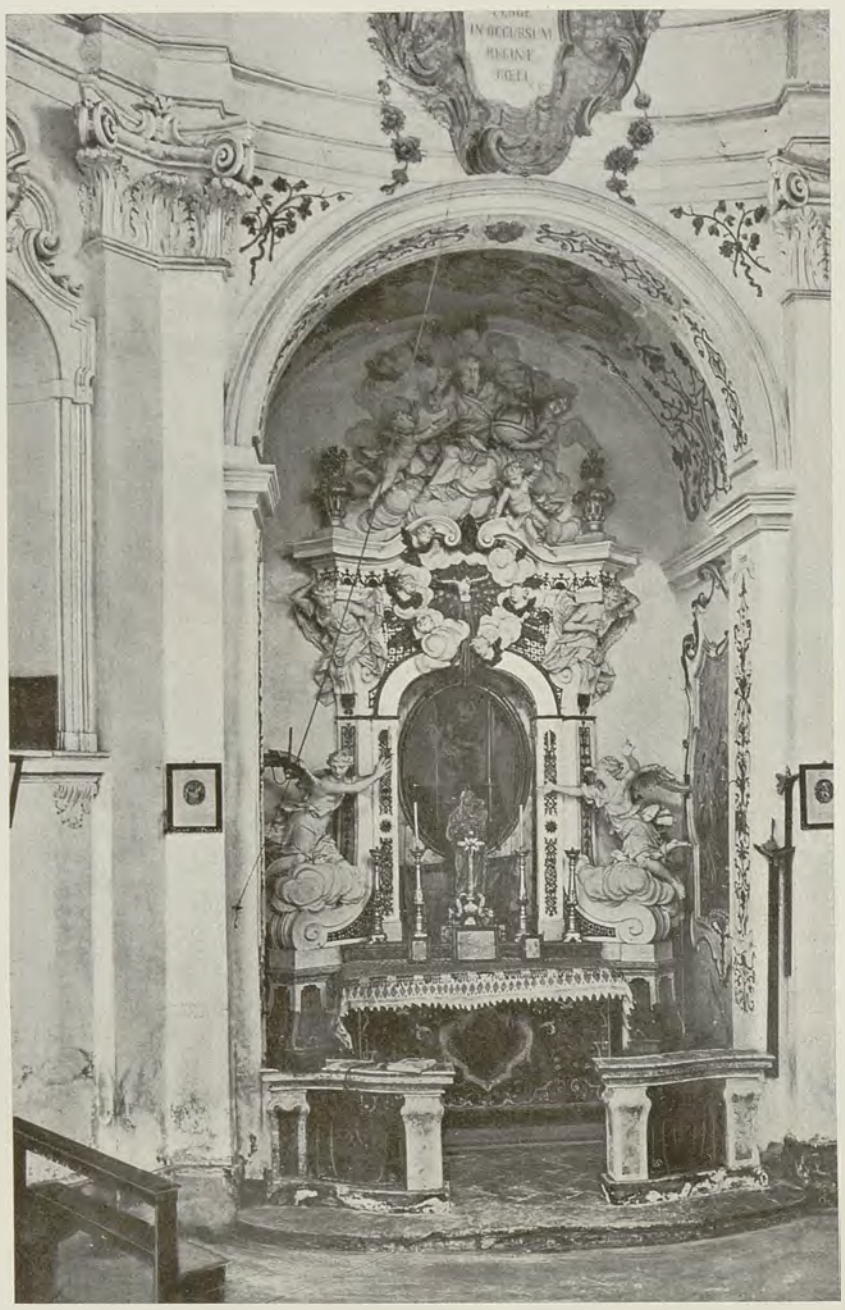


Fig. 200. Oratorio di S. Giuseppe in Laino.

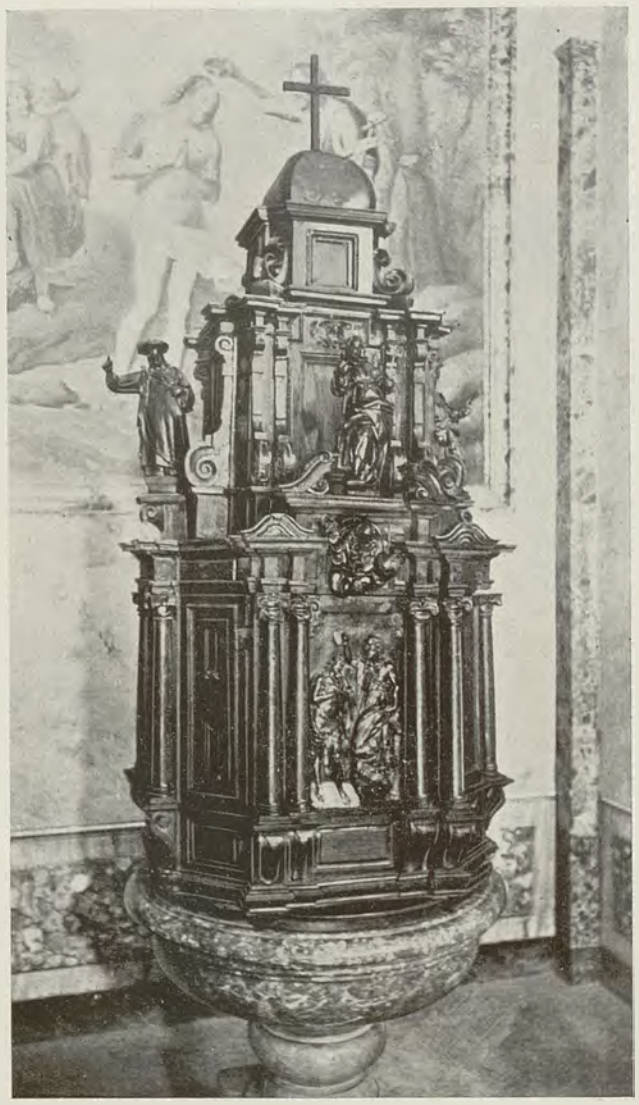


Fig. 202. Battistero in Castiglione.

La Valle d'Intelvi possiede i ricordi degli artisti che vi nacquero, numerosi e notevoli nel gruppo appartenente ai due secoli XVII e XVIII; artisti che partivano da casa loro pieno il cuore delle dolci memorie paesane, e vi tornavano romani o veneziani o bolognesi, per aver lavorato a fianco dei grandi maestri, per aver coltivata la ispirazione alle magnificenze delle grandi città. In quei due secoli non c'è più in Lombardia quel fervido richiamo di artisti attorno ad un monumento, che si era verificato per le chiese, i conventi e le dimore ducali nel Quattrocento, quando a Milano, a Pavia e a Cremona convenivano l'Amadeo, il Briosco, i Mantegazza, i Solari, i Della Porta, con Pasio da Gaggino, col Foppa, con Macrino d'Alba, col Bergognone, col Perugino, con Filippo Lippi, con Leonardo e con Bramante. La grande scuola, alla quale erano cresciuti gli edificatori del Duomo di Como, è scomparsa; l'arte lombarda vive di riflessi dal di fuori, e Roma, Venezia, Bologna, ammaestrano gli artisti di tutta Italia. Là doveva quindi convenire in gran parte la emigrazione dalle terre intelvesi, che nei secoli antecedenti aveva potuto raccogliersi anche nelle città vicine. In tutta la valle non c'era allora — e non c'è manco oggi — nessuna borgata importante, nè grandi chiese, nè conventi, nè dimore signorili; non esisteva insomma in luogo nessun fattore di lavoro, nessuna ragione di permanenza per gli artisti locali, nè di attrazione per quelli di fuori. Tuttavia, ritornando dalle lontane peregrinazioni a ritem-

Fig. 201. Volta a stucchi nella chiesa parrocchiale di Laino.

prarsi nelle aure native, godettero quei valligiani di lasciare coll'opera loro un ricordo del loro nome al modesto paese d'onde erano partiti artefici modesti. Cosicchè la valle divenne quasi il museo esclusivo degli artisti locali del Seicento e del Settecento; perchè opere di artisti di quell'epoca d'altri paesi mi par certo che là non se ne trovino, o ben poche e di nessun valore.

Il medioevo vi è ben rappresentato da quattro edifici notevoli: la chiesa parrocchiale in S. Fedele; la chiesa di S. Pancrazio in Ramponio; quella dei SS. Nazaro e Celso sopra Scaria, e il S. Vittore di Laino. Del resto poche vestigia costruttive a Pigra, a Cerano, a Laino, e l'avanzo decorativo di un portale di chiesa a Pellio inferiore.

Del Rinascimento pochissime cose, e la più parte di artisti di second'ordine, che operavano nel tardo Cinquecento colle maniere del principio del secolo.

(Continua) ING. ANDREA FERRARI.

Fig. 203. Volta con stucchi e dipinti nella chiesa del Carmine in Casasco.

XX.

UN SOFFITTO DEL 1418 IN VELATE VARESINO.

— Tav. 55. Dett. 37 e 38. Fig. da 204 a 207 —

TRE epoche ben distinte hanno lasciato la loro traccia in Velate, ameno paesello situato appiè del Sacro Monte di Varese: l'epoca romana, nella quale sorsero massicce, altissime torri; l'epoca medioevale in cui si alzarono poche case dai pilastri gravi con archi a sesto acuto, dalle finestre in terra cotta e dai soffitti robusti orditi di travi maestre e di travicelli; l'epoca della rinascenza che disseminò poi dovunque lo spirito e la grazia cui è informata l'arte di quel tempo. Ond'è che percorrendo le tortuose viuzze di Velate, ancora pochi anni addietro si appalesavano al visitatore alquanti frammenti artistici, non risparmiati in seguito all'insulto del piccone per lasciar posto a nuove costruzioni o venderli ad avidi speculatori.

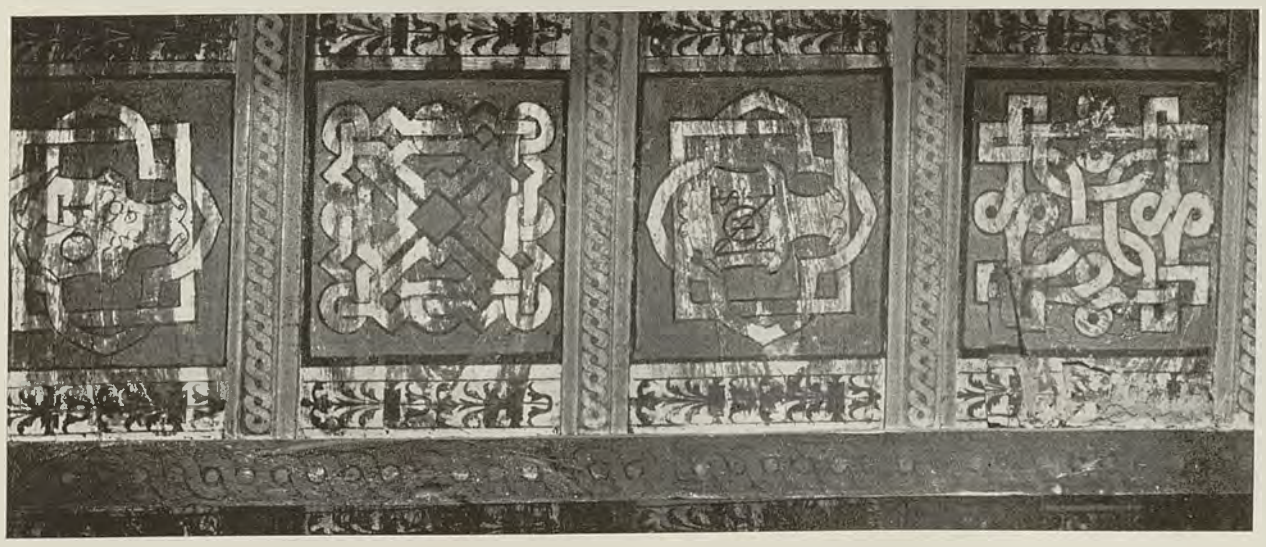


Fig. 204. Serie di lacunari in un soffitto della casa parrocchiale in Velate Varesino.

Era un arco tondo, isolato, dai cunei di pietra ben connessi e chiusi con la serraglia finemente scolpita; erano colonne dai capitelli graziosi; erano finestre dal contorno modesto incornicianti ingegnose ferriatelle; erano cornici miste di mattoni e fregi dipinti a intrecci geometrici, o grandiosi camini dalle mensole eleganti portanti l'architrave scolpito di cartelle e di stemmi, o infine erano vestigia di affreschi figurativi, nobili ri-

POLITECNICO BIBLIOTECA

chiami di tempi andati. Ma l'arte della rinascenza sembra non sia destinata a scomparir per intero: dureranno molto ancora gli ultimi resti, se chi ne ha il possesso saprà riguardarli come cose pregevoli e rare.

La chiesa di Velate, in origine, doveva essere poco più di una cappella votiva. La struttura absidale ci dà ragione delle sue antiche proporzioni; il perimetro semipoligonale, costituito di cinque lati, dà risalto nell'incontro degli spigoli a esili paraste, aventi base e capitello e portanti, nei fusti, ricche decorazioni fregiate a candelabro e dipinte a chiaroscuro con singolare maestria.

A pochi passi dalla chiesa sorge la casa parrocchiale con gli ambienti piccoli, secondo l'uso delle abitazioni di montagna, e fra essi un salotto, già adibito ad archivio, coperto da un interessantissimo soffitto, pure del quattrocento. Sulla pianta irregolare è diviso in due campate col mezzo di una trave, per modo che una campata assume la forma di perfetto rettangolo, mentre l'altra riesce sensibilmente trapezoide. Dalla trave maestra si dipartono i travicelli che, insieme con i listelli, costituiscono lo scomparto a cassettoni, nei quali si alternano tre motivi o intrecci geometrici, uno quadrilobato, racchiudente un grazioso stemma con dentro un monogramma, che il lettore vorrà darsi lo svago di decifrare (tav. 55, dett. 37 e 38).

I cassettoni, dipinti direttamente sul legno, portano i colori di fondo, rosso e bleu, disposti a dama, mentre l'ornamentazione stacca in bianco ed è vigorosamente contornata di nero sui fondi stessi. Parallelamente ai travicelli, e sempre nel corpo dei cassettoni, ricorre la fascia tracciata e campita in nero sul bianco; codesta decorazione, a guisa di graffito, rompe in modo assai caratteristico le tinte robuste predominanti nella superficie del soffitto. Infine, lungo la trave maestra e sui muri ad essa' rispondenti, fra travicello e travicello le assicelle, disposte a sguancio, sono pure alternate da tre motivi ornamentali, in uno dei quali viene ricordato e ripetuto l'anno 1418 della esecuzione.

Il soffitto è in istato di quasi perfetta conservazione; soltanto una leggera alterazione nei toni ha giovato alla fusione armonica di essi.

Nel raffrontare il partito decorativo del soffitto con le paraste nell'abside della chiesa, dianzi citate, l'osservatore non si trova dubbioso attribuendo le due opere alla stessa epoca, anzi allo stesso autore, tanto riesce evidente l'affinità in certe parti del disegno e della sua esecuzione.

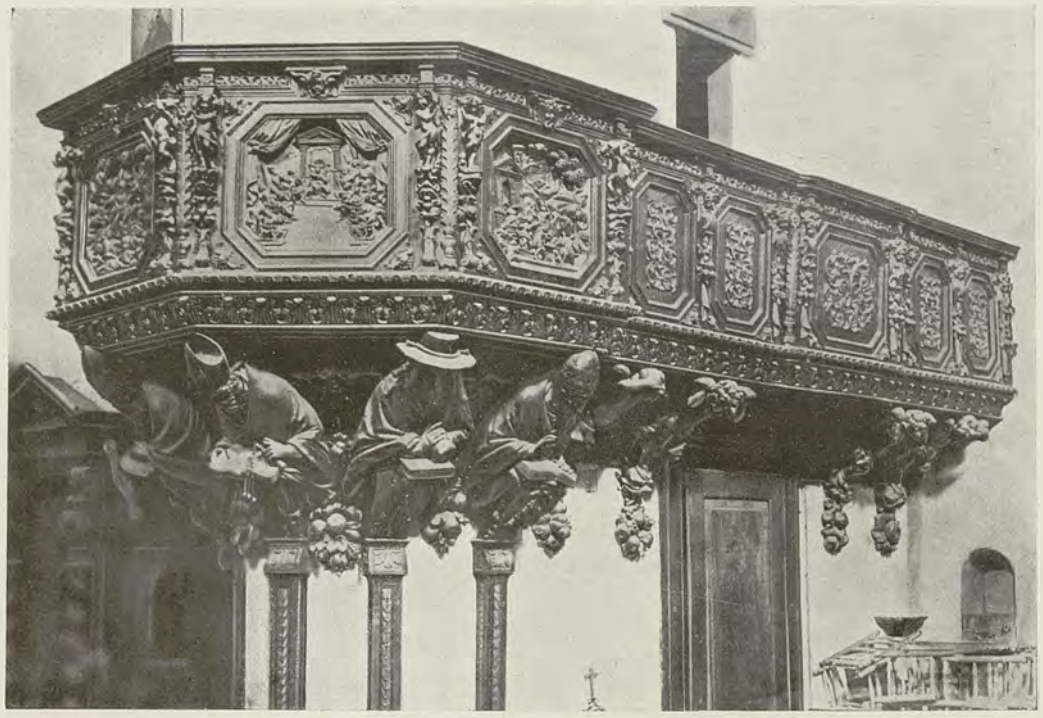


Fig. 205. Pulpito nella chiesa parrocchiale di Caronno Ghiringhello: lavoro di Bernardino Castelli da Velate.

Illustrato così il soffitto di Velate, un bellissimo saggio dell'arte del quattrocento, vorremmo additarlo alle cure di chi ne è custode; e se questa pubblicazione servisse a rafforzare l'augurio della lunga

Fig. 206. Pulpito nella chiesa di S. Vittore a Varese, dello stesso autore.

Fig. 207. Confessionale nel battistero di S. Giovanni a Varese, del medesimo artista.

conservazione d'un' opera di tanto pregio, avremo conseguito il fine più lusinghiero che si potesse sperare.

Prima di chiudere queste poche righe ci piace ricordare Bernardino Castelli da Velate, autore di pregiate opere d'intaglio, fra le quali meritano altissima considerazione le cantorie e i pulpiti nella chiesa di S. Vittore a Varese, il confessionale nel Battistero di S. Giovanni, pure in Varese, e il pulpito nella parrocchiale di Caronno Ghiringhello (fig. 205, 206 e 207).

ARCH. AGOSTINO CARAVATI.

MONTICELLI GIUSEPPE, Gerente responsabile

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 11 — Novembre 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXI.

TARSIE E INTAGLI DI FRA' GIOVANNI DA VERONA

NELLA CHIESA DI S. MARIA IN ORGANO.

— Tav. da 62 a 66. Dett. 41-42, 43-44 e 45-46. Fig. da 208 a 230. —

A vita di fra' Giovanni da Verona, malgrado le notizie già edite dai commentatori del Vasari, e poi dal Franco, dal Lugano e da altri, e quelle di prossima pubblicazione per merito del Trecca, è tuttavia avvolta parzialmente nelle tenebre; nè le ricerche stesse di chi detta il presente articolo sono valse a troppo diradarle: poichè — gravissimo ostacolo a tutti i biografi suoi — mancano sicuri criteri in base ai quali distinguere i dati che è giusto riferire all'industre monaco veronese, da quelli che riguardano invece gli omonimi suoi contemporanei.

Ed invero in quegli stessi anni del famoso artefice olivetano, visse altresì un Giovanni da Verona, scalpellino e scultore, che lavorò di marmi a Roma tra il 1458 e il 1464. Vissero pure sette lapicidi tutti abitanti in Verona, di nome Giovanni, l'uno detto Riccio, stabilito nel 1465 a S. Quirico; l'altro originario da Como e domiciliato nel 1473 a S. Matteo; l'altro ancora figlio di Bartolomeo e stanziato nel 1482 a S. Vitale; il quarto oriundo tedesco e registrato nel 1492 a S. Giovanni in Valle; il quinto figlio di Berto da Trezzo ed annotato a S. Benedetto nel 1492 e 1502; il seguente figlio del muratore Giovanni ed elencato pure nel 1502 a S. Nicolò; l'ultimo figlio di Cristoforo da Pagio ed iscritto nello stesso anno a Pontepietra. Visse un Giambattista da Verona, autore di un bel tondo in legno intagliato a figure di santi, di proprietà di Gustavo Frizzoni; visse un altro Giambattista da Verona scultore, abitante a Mantova, e ricordato dal Vasari. E al tempo stesso fiorirono un frate olivetano, Giovanni, figlio di Davide da Verona, morto priore a Venezia nel 1474; un secondo fra' Giovanni da Verona, detto per lo più *junior* (figlio di Giovanni da Vigasi e fratello della Placidia che sposò il pittore Giovanni Caroto), il quale entrò come novizio a S. Maria in Organo nel 1487 e sembra morisse verso il 1512; un Giovanni da Verona, soprannominato *monoculus*, che figura del pari novizio a Montoliveto maggiore nel 1495, e restò oblato; ed un ultimo fra' Giovanni da Verona, novizio a S. Maria in Organo nel 1523 e già professo l'anno seguente: mentre in fine resta pur sempre dubbio se il frate Giovanni di Marco da Verona, che troveremo lavorare in legno a Perugia, deva identificarsi o meno col grande artista.

Ad ogni modo sembra assodato che, contrariamente alle notizie offerte dal Vasari, il nostro intarsiatore nacque a Verona intorno al 1457; nel 1475 fu accolto novizio fra i monaci Benedettini olivetani di S. Giorgio di Ferrara e di S. Michele in Bosco di Bologna; professò il 25 marzo 1476 a Montoliveto maggiore — ottenendo più tardi anche gli ordini sacri —; ritornò a Ferrara dal 1476 al 1478, ed a Bologna dal 1478 al 1479; e soggiornò finalmente nel 1480-1481 al convento di Montemorcino presso Perugia, e di bel nuovo a Montoliveto senese nel 1481-1482.

Se tali notizie, desunte dalle *Tabulae* dell'ordine, possono considerarsi sufficentemente attendibili — quantunque la personalità dell'artista non vi sia con sicurezza specificata —, mancano al contrario ulteriori dati biografici di lui per i sette anni che seguono; nè si potrebbe certo in alcuna guisa colmare la lacuna, se non accogliendo l'ipotesi che il nostro monaco sia una sola persona col ricordato fra' Giovanni da Verona, che fra il 1483 ed il 1485 ebbe a lavorare a Perugia per il convento affine dei Benedettini cassinesi varie opere d'intarsio e di scultura in legno, che oggigiorno si devono lamentare perdute: fra esse, una ancona fu più tardi affidata al Perugino, perchè la dorasse e vi dipingesse all'interno il miracolo dell'Ascensione.

Un fra' Giovanni riappare nel 1488 a S. Maria in Organo di Verona. Ma egli deve essere l'omonimo, detto *junior*, che era entrato novizio l'anno prima. Non può esservi dubbio al contrario nella identificazione del nostro artista col frate Giovanni da Verona,

Fig. 208. Stalli nel coro della chiesa di S. Maria in Organo a Verona (1491-99).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

registrato nel 1489-1490 dalle stesse *Tabulae* fra gli Olivetani di S. Elena di Venezia, per ciò appunto che al suo nome trovasi aggiunto l'epiteto di *sculptor*. Che se tale qualificativo, usato qui la prima volta (nella nota di professione del 1476 esso fu aggiunto da mano più recente), si deve soltanto alla necessità di distinguere l'artista dall'altro monaco di egual nome, è notevole tuttavia il fatto che precisamente dal soggiorno di fra' Giovanni a S. Elena gli scrittori nostri fossero soliti di ripetere l'educazione artistica sua.

Certo si è che in quegli stessi anni e precisamente dal 1479 al 1482, dal 1484 al 1495 e dal 1497 alla morte nel 1505 soggiornava in quell'isolotto della laguna fra' Sebastiano da Rovigno — chiamato comunemente *fra Bastian de Santa Lena* o anche *el laico Schiavon* — nato verso il 1420, professo nel 1461, dimorato a S. Maria in Organo dal 1464 al 1466 (donde forse condusse il Liberale a Montoliveto) e dal 1468 al 1470, ritornato a Montoliveto dal 1474 al 1476, e vissuto a S. Giorgio di Ferrara in quegli anni dal 1477 al 1479 nei quali vi fu altresì accolto il nostro fra' Giovanni.

Il modesto laico istriano è bastantemente noto agli studiosi dell'arte, come quegli che, trapiantata dalla Toscana nel Veneto l'arte della tarsia, fondò appunto la florida scuola, donde sarebbero usciti e fra Paolo da Recco, e il domenicano Damiano Zambelli da Bergamo, e il nostro fra' Giovanni da Verona, e gli stessi frati Vincenzo Dalle Vacche da Verona (col collega fra Pietro da Padova) ed Antonio Preposito di Venezia, che del medesimo fra' Giovanni si considerano scolari. E come anzi la più celebre fra le opere di fra' Sebastiano fu considerata quella

Fig. 209. Tarsie e intagli nella spalliera di uno dei detti stalli.

Fig. 210. Tarsie come le precedenti.

degli armadi della sagrestia e degli stalli del coro di S. Elena, così volentieri si volle vedere nella tranquilla isoletta veneziana il seminario di tutti quanti gli intarsiatori olivetani in generale e di fra' Giovanni in particolare.

Checchè però ne sia degli altri, torna in vero agevole ammettere che il nostro frate ricavasse notevole profitto dal suo soggiorno col laico Schiavone, e può persino concedersi — in base alla autorità di Francesco Sansovino (1581) — che lo coadiuvasse anzi nell'esecuzione di quegli armadi di S. Elena, benchè altre memorie li riportino agli ultimi anni di vita del Rovignese. Ma per contrario chi vuole sostenere che soltanto dalla dimora a S. Elena si iniziasse la prima attività artistica di fra' Giovanni, ha bisogno non solo di ripudiare l'ipotesi riguardante quegli anteriori suoi lavori a Perugia, ma per di più di provare che il Veronese non aveva saputo ancora trarre profitto alcuno della comunanza con fra' Sebastiano, quantunque più volte già si fossero trovati insieme, nel 1468-1470 a Verona durante la puerizia di Giovanni, poi a Montoliveto nel 1476 all'epoca della professione, e finalmente nell'annata 1477-1478 al monastero ferrarese.

Questo è certo che fra' Giovanni partì da S. Elena già artista. E se le *Tabulae* olivetane ce lo mostrano — ormai *presbiter* — nel seguente 1490-1491 ospite del convento di S. Maria in Baggio presso Milano, un documento del 5 marzo 1492 ci testimonia come egli non avesse potuto prender parte alla stima degli stalli del coro nella certosa di Pavia. Il destino lo aveva già portato ad adornare della paziente opera sua la patria diletta.

A S. Maria in Organo di Verona egli è registrato infatti col distintivo di *senior* senza interruzione dal 1491 al 1501. Di qui nel 1496 e 1497 ebbe a recarsi in più riprese a Mantova, apportatore, a nome del convento, di fagiani, di pernici, di lepri, di tordi, di olive all'immortale Mantegna, che di quel tempo stava dipingendo la pala per l'altar maggiore del tempio. E nel 1501 fu incaricato di rappresentare il convento al capitolo generale di Montoliveto.

La *Cronica* olivetana ci assicura che fra' Giovanni fu egualmente esperto nella scultura e nell'intarsio in legno, come nella lavorazione del marmo, nella fusione in bronzo, e nell'architettura in genere. Ma se le xilotarsie ed i legni lavorati da lui testimoniano ancora quanto fosse meritato l'elogio di quel testo, mancano al contrario sicure prove per assegnare al suo scalpello qualsiasi opera in pietra od in metallo, siano pure l'altorilievo della Madonna a Montoliveto maggiore segnato dell'anno 1490, la porta del vescovado di Verona colla data del 1502, od i capitelli della biblioteca e delle attigue loggie nel convento stesso di Montoliveto.

eseguiti verso il 1513-1514: lavori tutti che a lui volentieri vengono attribuiti. E soltanto il campanile di S. Maria in Organo riesce in qualche modo a svelarci l'abilità architettonica del versatile monaco.

Incominciato nel 1495 e portato a 40 piedi nell'anno seguente, il campanile restò allora incompiuto; e soltanto nel 1525, dopo la morte di fra' Giovanni, fu stipulato il nuovo contratto di prosecuzione dei lavori; e nel 1533 venne murata la lapide commemorativa nella cella terminale. Ma l'epigrafe medesima assicura a fra' Giovanni il merito dell'opera, e facilmente se ne persuade chiunque confronti il disegno del campanile con quello consimile in una delle specchiature del coro.

Di quelle tarsie e degli altri lavori in legno eseguiti di questo tempo da fra' Giovanni a S. Maria in Organo, riparleremo più avanti. Per ora a noi giova seguirlo attraverso le vicende della vita nelle nuove sue peregrinazioni.

La testimonianza delle *Tabulae* olivetane, nelle quali fra' Giovanni da Verona figura risiedente dal 1502 al 1506 nel monastero di Montoliveto maggiore, è confermata pure da altri documenti: poichè proprio di quel tempo egli fu chiamato a stimare la famosa cassapanca del duomo di Siena, intagliata da Antonio Barili.

Durante il nuovo soggiorno nel monastero centrale dell' ordine il nostro Olivetano eseguì con tutta probabilità l'elegante candelabro in legno scolpito e dorato, che tanto somiglia a quello di Verona; scolpì ed intarsiò per il coro l'artistico armadio per i libri corali, adornato di due vedute del Montoliveto e di figurazioni di oggetti sacri e di animali, e datato del 1502 (esso è ora ricoverato in quella biblioteca); e sicuramente in fine, in un solo biennio — come ricorda la *Cronica* — portò a termine quegli stalli del coro segnati col nome dell'abate Pallavicino, ai quali deve alludere il Vasari: mentre però in tale lavoro è ragionevole ammettere lo coadiuvasse pure l'opera di fra' Raffaele Maroni e di fra' Antonio Preposito da Venezia, che con lui soggiornavano nel monastero. I 54 stalli, ispirati tuttora alla radicata tradizione gotica, ebbero le specchiature adorne di ogni sorta di figurazioni in tarsia, suggerite invece dai nuovi ideali del rinascimento: imagini di S. Benedetto e di San Gregorio, architetture svariatissime, paesaggi, animali, finti armadi contenenti gli oggetti più diversi — arredi sacri, libri, strumenti musicali, attrezzi, frutti, fiori —: tutti quei soggetti insomma che avean già fatta la delizia del coro di S. Maria in Organo. Accresciuto di 15 nuovi stalli nel secolo XVI, il coro di Montoliveto venne invece miseramente danneggiato al tempo della soppressione Napoleonica; e 38 di quelle specchiature, trasmigrate nel coro del duomo di Siena, furono sostituite in parte colle 39 tarsie analoghe del convento di S. Benedetto — opera dello stesso fra' Giovanni —, in parte con altre, raccolte da vari luoghi.

Fig. 211. Tarsie e intagli in una delle dette spalliere.

Fig. 212. Tarsia molto danneggiata.

Nel periodo trascorso dal 1506 al 1516 le solite *Tabulae* ci presentano il nostro artefice come ospite ad un tempo di parecchi conventi dell'ordine, senza che si riesca a comprendere se trattisi di errore nei registri stessi, di nuovi casi di omonimia, oppure di reali alternative di soggiorno del nostro frate nei vari monasteri: verosimilmente, destinato ad un convento, ma chiamato a lavorare in un altro, egli figura in questo come in quello. Così lo troviamo a Montoliveto di Napoli dal 1506 al 1507 e dal 1507 al 1510; nel 1507 delegato da S. Maria Nova di Roma al capitolo generale, e priore nello stesso convento — a quanto sembra — dal 1511 al 1512; a S. Magno di Fondi dal 1507 al 1508 e vicario dal 1510 al 1513 e delegato di nuovo nel 1509 e 1513 al capitolo generale; a S. Maria in Organo di Verona nel 1510 e 1511; a S. Benedetto di Siena dal 1511 al 1512 e — pare — dal 1515 al 1516; e finalmente vicario a S. Bartolomeo di Rovigo dal 1513 al 1516.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Nè dissimili condizioni si presentano per gli anni seguenti, quando le *Tabulae* più non aggiungono alcun epiteto distintivo al nome di fra' Giovanni, e giova credere quindi che l'omonimo *junior* fosse già morto: laddove il nostro scultore comparirebbe così vicario a S. Maria di Camerino nel 1516-1517; semplice monaco ai Ss. Angelo e Nicolò di Villanova in quel di Lodi e al tempo stesso a S. Tomaso di Cremona dal 1517 al 1518; e in fine abate a S. Giovanni in Deserto di Cremona stessa dal 1518 al 1519, e deputato per il convento medesimo al capitolo di Montoliveto nel 1518: mentre poi un sicuro documento del 1517 ci informa come il 6 luglio di quell'anno fra' Giovanni esaminasse il coro della certosa di Maggiano presso Siena, intagliato da Antonio Barili e dal nipote Giovanni.

Comunque fosse di tutto ciò, ragione vuole che all'epoca appunto fra il 1506 e il 1519 si assegnino diverse opere d'arte che il Veronese ebbe a compiere per i vari conventi del suo ordine.

A Montoliveto di Napoli (dove si trovavano allora altresì i suoi allievi Raffaele Maroni ed Antonio Preposito) fra' Giovanni, coadiuvato da maestro Geminiano di Colle in Toscana e dal napoletano Imperiale, condusse gli stalli per il coro della cappella dei Tolosi e le spalliere della sagrestia: alle quali già allude, assegnandole a fra' *Ioan da Verona*, una lettera del 1523. Trasportati le une e gli altri nel 1545 nella nuova sagrestia, e ridotta poi questa ad oratorio di S. Anna dei Lombardi, le tarsie vennero di recente largamente restaurate. Rappresentano, ora sotto un'ogiva gotica, ora sotto un arco romano,

Fig. 213, 214 e 215. Tarsie nelle spalliere degli stalli, variamente danneggiate.

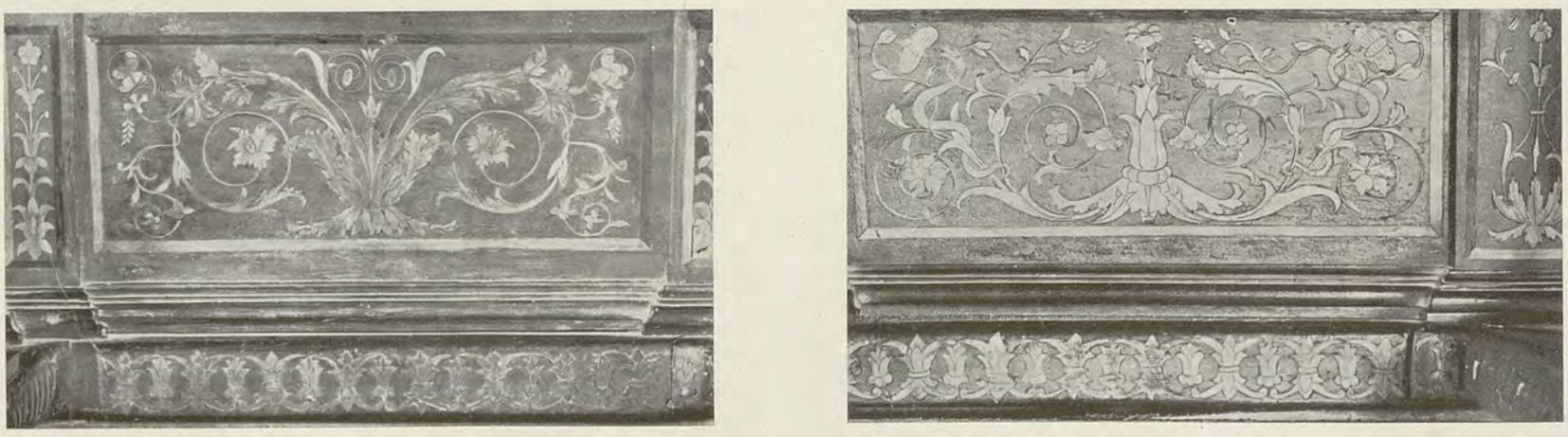


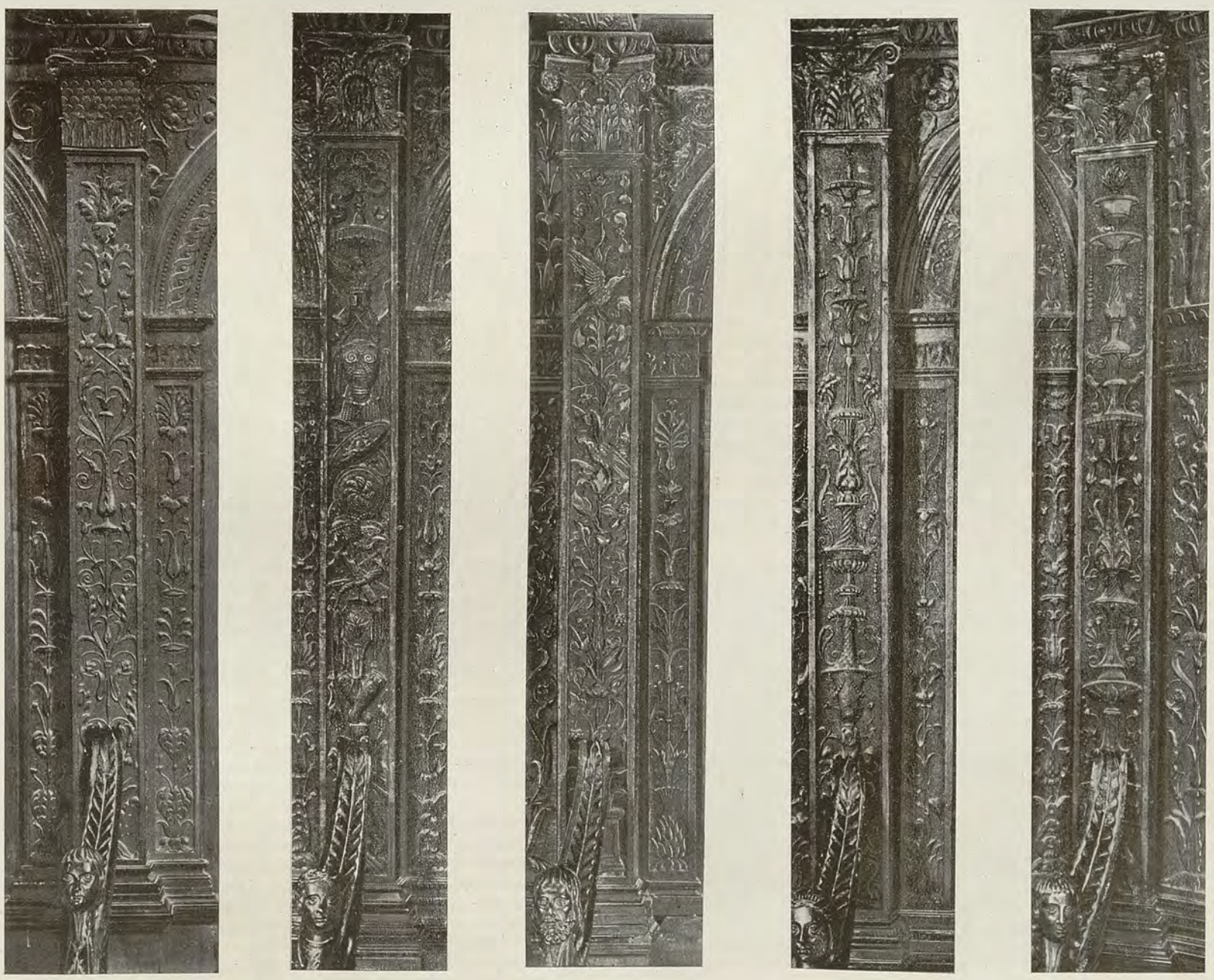
Fig. 216 e 217. Tarsie ornamentali al basso delle spalliere.

Fig. 218 e 219. Tarsie dietro i sedili.

nove prospettive di paesaggi ed architetture di gusto veneto; laddove altre dieci raffigurano i soliti svariatissimi oggetti tanto cari all'intarsiatore, e l'effige di S. Benedetto coi nomi dell'abate generale e del priore del tempo.

Poco dopo, fra il 1511 ed il 1512, per commissione di papa Giulio II, fra' Giovanni adornava di spalliere, di sedili e di usci la camera della Segnatura in Vaticano, della quale parlano il Vasari e la *Cronica* olivetana. Che se, dopo breve corso di anni, Paolo III era costretto a far sostituire l'opera del Veronese dalle pitture di Pierin del Vaga, è giusto supporre che costui non facesse che replicare gli anteriori soggetti, di cui fanno parte non solo alcune vedute di Grottaferrata e di Tuscolo, ma anche uno dei soliti armadi cogli strumenti dell'arte dell'intaglio.

Verso quel tempo ancora devono essere stati lavorati da fra' Giovanni (probabilmente insieme con fra' Antonio) gli stalli del coro nel convento di S. Benedetto di Siena, quali a lui giustamente attribuisce fin dal 1623 il Lancellotti. Trasportate, come si disse, nel secolo scorso a Montoliveto maggiore, le trenta specchiature (un'altra ne è andata perduta) fanno parte ora del celebre coro dell'abbazia.



POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Fig. da 220 a 224. Ornamenti varii intagliati nei pilastri e nelle alette dei postergali.

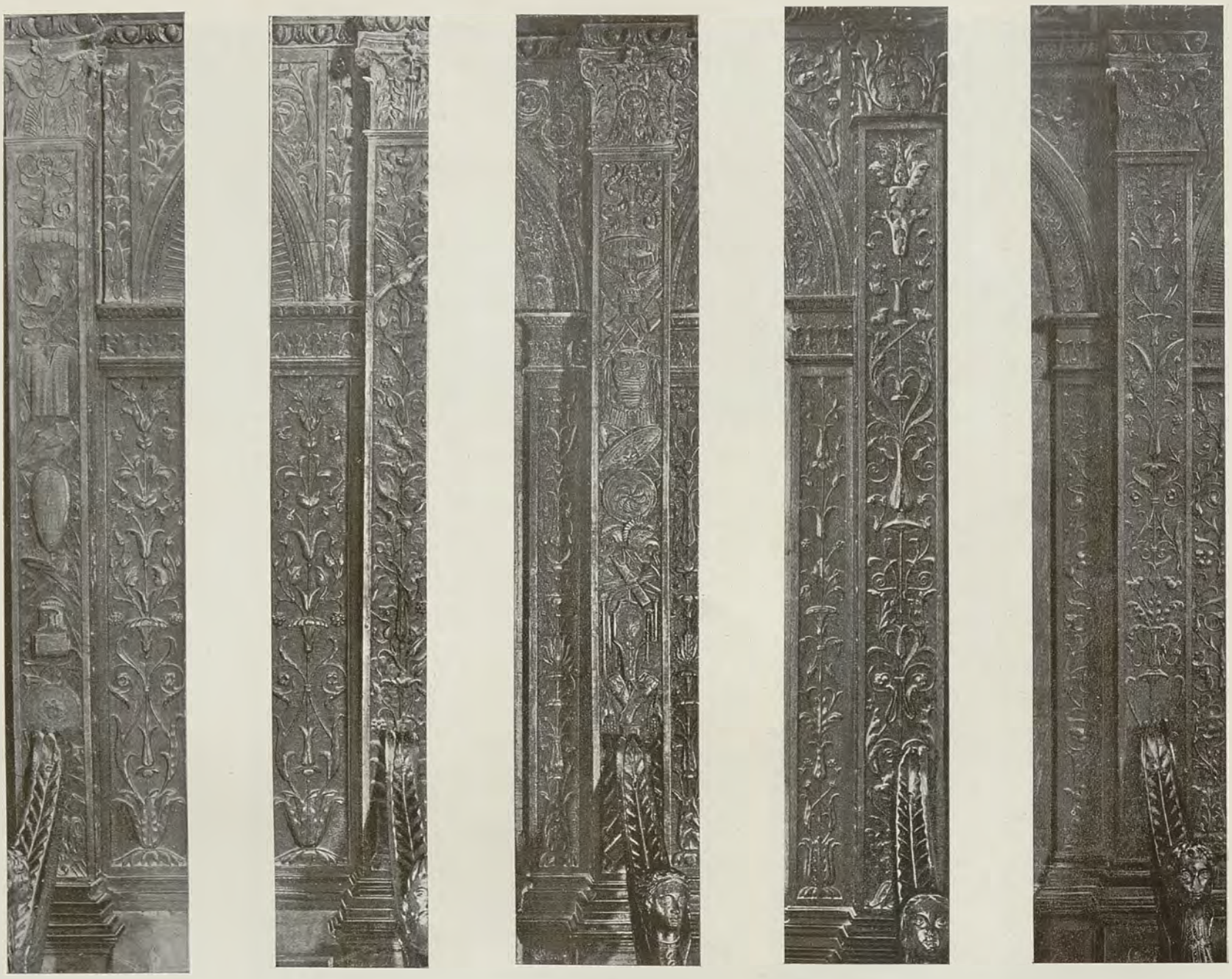


Fig. da 225 a 229. Ornamenti varii intagliati nell'architettura in legno dei postergali.

E finalmente col soggiorno al monastero di Villanova Sillaro potrebbe coincidere la pretesa esecuzione dei libri corali miniati per il convento, i quali ci mostrerebbero il nostro scultore non meno esperto in quell'arte del minio, che fu pure esercitata forse dal suo maestro fra' Sebastiano. Dei venti libri di cui parla un manoscritto della fine del sec. XVI, uno solo è tuttora conservato nella sagrestia di Villanova. Ma, non ostante la mancata testimonianza di un soggiorno del frate, anche il monastero centrale di Montoliveto si arricchiva in quel tempo di nuove opere del glorioso suo adepto. Durante il governo di Filippo Vitelli, dal 1514 al 1516, egli eseguiva

Fig. 230. Tarsia dietro uno dei sedili.

infatti, per esplicita testimonianza della *Cronica* dell'ordine, gli scaffali ed i sedili della biblioteca — oggigiorno scomparsi — ed un tabernacolo per il Santissimo, che si è voluto identificare con una incorniciatura tuttora conservata; eventuale opera sua sarebbero stati del pari i sedili del capitolo — ormai distrutti —, e più probabilmente la famosa porta, superbo ornamento anche ai giorni nostri della biblioteca, scolpita al tempo dell'abate Cevennini, fra il 1518 e il 1520: la quale porta giova sia confrontata con quella del palazzo comunale a Monte S. Savino, attribuita del pari a fra' Giovanni.

A datare però dal 1519, fra' Giovanni, ritornato in patria, non dovette più muoversi da Verona. Certo egli era a S. Maria in Organo, quando, a norma di una testimonianza della fine del cinquecento, il più volte ricordato monastero lodigiano di Villanova gli commetteva nel 1523 ben 35 quadretti di prospettiva. La morte dell'esecutore venne a troncare il lavoro: ma i 23 quadri già ultimati furono portati a Lodi. Dopo varie vicende e trasmigrazioni undici di quelle tarsie si ammirano ancora nel coro della chiesa suburbana di Santa Maria della Clemenza: e stanno a dimostrare come, fino agli ultimi tempi della sua vita, egli prediligesse gli stessi motivi alternando le prospettive di edifici ai finti armadi ricolmi dei più svariati oggetti.

L'ultimo soggiorno di fra' Giovanni a Verona non va noto però soltanto per le tarsie lodigiane. Bensì ad esso si ricollega senza dubbio anche la spalliera della sagrestia di S. Maria in Organo, il capolavoro del nostro frate: del quale diremo nel prossimo Fascicolo.

Quanto alla data della morte sua, conviene non lasciarsi indurre in errore dalle *Tabulae*, che nel 1525-1526 ricordano tuttora a S. Maria in Organo un fra' Giovanni da Verona. Costui, come già accennammo, deve essere tutt'altra persona, un giovane monaco novizio nel 1523-1524 e già professo col rinnovato epiteto di *junior* nel seguente 1524-1525.

Per contrario il *Necrologium* olivetano segna la morte di fra' Giovanni — *fabrus lignarius peritissimus* — dopo il capitolo del 1524. E lo conferma l'abate Sabbia nella fine del cinquecento, registrando che il famoso artista passò di questa vita all'età di 68 anni, il 10 febbr. 1525.

(*Continua*) GIUSEPPE GEROLA.

XXII.

UNO SCULTORE SECENTISTA DELLA VALLE D'INTELVI

— *Fig. da 231 a 236.* —

Fig. 231. Ritratto di Ercole Ferrata (n. 1610 m. 1686).

RIPRENDEREMO in uno dei prossimi Fascicoli a discorrere dell'arte decorativa intelvese, la quale, come si è potuto giudicare dalle Tavole e dalle Figure pubblicate nel Numero precedente, non manca di opere varie e notevoli, eseguite dalla metà del Secolo XVII agli ultimi anni del XVIII. Per questa volta ci fermeremo un poco ad uno scultore intelvese, che non è propriamente un decoratore, quando non si creda che il Barocco ed il Roccoccò serbino quasi sempre un sentimento spontaneo e pronto, il quale ha qualcosa di comune con l'indole della decorazione. Infatti è assai spesso difficile decidere se un gruppo, una statua, un bassorilievo dell'indicato periodo appartengano all'arte propriamente detta od a quella che si usa chiamare decorativa o applicata, poichè una certa superficialità, una certa convenzione di maniera, vengono compensate dal decoro non di rado vigoroso e insieme allettevole. Aggiungiamo la grande virtù dell'accordarsi pienamente, intimamente con l'architettura.

Di Ercole Ferrata, nato a Pellio di sotto, Pelsotto, l'anno 1610, si mostrarono nell'ultimo Fascicolo due figure, non delle migliori, tra quelle che, scolpite in legno, furono ammirate nella recente Esposizione intelvese, e ornano la chiesa di S. Michele nella borgata ove nacque l'artista. Ora mostriamo le altre, assai notevoli per alcune qualità singolari di efficace espressione e di attraente composizione.

La Madonna si muove con verità e con grazia, pure nella ridondanza dei panneggiamenti: con la mano sinistra tiene, senza fatica, il Bambino grassoccio, gaio; ma la testa di Lei è piena di mesta dolcezza. Santa Maria Maddalena e San Giovanni Battista traboccano di sentimento; lui specialmente, che incrocia le mani all'altezza del petto e muove tutto il corpo, alzando la faccia al cielo. San Paolo non si allontana dalle solite formule artistiche secentesche, e l'altro santo, in abito da romeo, studiato bene e nella testa e nelle mani, rivela il contrasto fra la pompa dello stile e una certa leziosaggine, che sovente accompagnava l'arte dopo il tramonto del Secolo d'Oro.

La faccia di Ercole Ferrata, scrutatrice negli occhi, con qualche fattezza dura e volgaruccia, corrisponde alla descrizione che fa dell'indole dell'uomo e de' suoi costumi Filippo Baldinucci nelle *Notizie de' professori del Disegno da Cimabue in qua*. E il Baldinucci conosceva bene il Ferrata, lo apprezzava e aveva udito dalla viva voce di lui tutto ciò che poi scrisse, cominciando dalla nascita in Pelsotto, dai primi studi, interrotti a cagione della *debolezza di complessione*, dalla disposizione per l'arte, dal viaggio a Genova accompagnato dal padre, e dalla sua entrata nello studio d'un parente, Tommaso Orsolino, scultore praticone. « Nella stanza dunque e casa di costui restò il giovanetto Ercole con allegrezza e con contento nel bel principio; ma quello che gli toccò a sentire dipoi fu per lui altro suono che di campane. Primieramente assegnavansi a' giovani due ore al giorno per disegnare, ed il rimanente del tempo doveasi spendere in servire al maestro in ogni più faticosa faccenda, con patir d'ogni cosa nel proprio comodo e sostentamento; e bisognava anche pagar la dozzina. Per ogni leggiera mancanza aveasi poi a toccar tante botte quante spesso bastavano a stare i bei cinque o sei giorni obbligato a letto. A questi trattamenti stette il giovane sette anni, nei quali cercò al possibile d'imparar a modellare. Fu il suo maggiore studio, ogni volta ch' ei vedeva fare al maestro una figura, il prendere un pezzo di marmo e condurne una in piccola misura; e queste poi, avendo loro spaccio per Francia e Spagna, erano d'aiuto al giovane per pagare la dozzina ».

Finalmente, volendo sciogliersi da quei vincoli, sperando lavoro

Fig. 232, 233 e 234. Figure scolpite in legno da Ercole Ferrata per la chiesa di Pellio di sotto.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

in Napoli, partì; ma, pochi giorni dopo il suo arrivo, gli venne addosso una malattia che lo tenne a letto tre mesi. A poco a poco, stentatamente, lavorando qua e là, si fece strada, finchè piovvero le allogazioni — santi, madonne, teste di cherubini, busti e statue

Fig. 235 e 236. Figure di S. Paolo e di S. Maria Maddalena, come le precedenti.

di persone morte, ma anche Venere, Orfeo, fontane, una quantità di putti. Altri lavori fece in Aquila; ma sempre era tirato dal desiderio di riveder la gran Roma, ove tornò infatti raccomandato al cavalier Bernino, che lo fece modellare e scolpire; poi si pose coll'Algardi; poi operò liberamente da sè in tante chiese e palazzi, in tanti monumenti che l'elenco, non completo, delle sue fatiche innumerevoli occupa alquante faccie nel tredicesimo volume delle *Notizie* del Baldinucci, edizione del 1812.

In grazia del marmo e dello scarpello il nostro Ercole non abbandonò lo stucco e la decorazione; senza dire che la maggior parte degli angeli, dei putti, delle statue allegoriche, dei gruppi simbolici e d'altri lavori marmorei, immedesimati nelle modanature e negli ornamenti architettonici, appartengono all'arte propriamente decorativa.

« Era finalmente giunto l'anno 1685 (così scrive il Baldinucci) quando nella città di Roma per ogni professore di scultura incominciarono a scemare a gran segno le occasioni dei lavori; e il Ferrata, come quegli che avvezzo era ad operar da mattina fino a notte, erasi ridotto a non avere in sua stanza altro marmo che quello del ritratto del cardinal Cybo, onde egli cadde in una tale malinconia, che cominciò a poco a poco a scapitare di forze e di sanità: le quali cose, accompagnate dal peso degli anni, fecero per modo che egli, assalito da febbre, in poco tempo diede fine a' suoi giorni, e nella chiesa di sua nazione di S. Carlo al Corso ebbe onorata sepoltura... Fu allegro nella conversazione, ma talvolta poco grato, e talora si faceva conoscere per troppo permaloso, lasciandosi per piccola cagione pigliare da collera, la quale però in breve tempo si acquietava. Il desiderio del guadagno, che in lui fu non poco, talvolta alquanto gli nocque ».

Non nocque al suo erede, figlio d'una sua sorella; nè alla parrocchia del suo paese di Pellio inferiore, alla quale lasciò un buon legato coll'obbligo pel cappellano di fare scuola ai ragazzi; nè alle spose, per cui istituì ogni anno una dote; nè *a quei giovani che potessero essere inclinati alla scultura*, purchè nati nella sua cara Valle d'Intelvi, ai quali egli intendeva serbare il ricavato sulla vendita di tutto ciò che abbandonava nel proprio studio, compresi gli strumenti della professione.

E questa fu la lunga vita operosa, affaticata, un po' gretta, un po' tirchia d'un artefice che sognò invano di riposare fra i verdi monti e i lieti poggi della sua valle nativa.

Fig. 237. Canapè della fine del Settecento nel palazzo della Villa Borghese a Roma.

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

Anno XIX — 7° della Nuova Serie. N. 12 — Dicembre 1910.

ARTE ITALIANA

DECORATIVA E INDUSTRIALE

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

XXIII.

ALCUNI SOFFITTI NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA.

— Tav. 67, 68 e 69. Fig. da 238 a 242. —

Più volte questo periodico trasse dal Palazzo Ducale di Venezia esemplari di decorazioni e di ornamenti; più volte ancora ne caverà poichè la miniera della bellezza sembra quasi inesauribile in quell'edifizio, il quale è fra i più stupendi e vari monumenti del mondo. Persino dagli incendi del 1574 e del 1577, che distrussero o guastarono le grandi sale del Senato o dei Pregadi (*pregati* dal doge ad assistere alle adunanze), del Gran Consiglio, del Collegio, delle Quattro porte, dello Scrutinio, minacciando quelle del Consiglio dei X, cavarono i savii reggitori della Repubblica occasione di nuove ricchezze, cui si prestava il Cinquecento già decadente.

I dipinti che quegli incendi ridussero in cenere saranno sempre cagione di rimpianto; ma già, mezzo secolo prima del fuoco, il tempo aveva sciupato le vecchie decorazioni, le quali, in oltre, non rispondevano più al bisogno dello sfarzo, rinato col risorgere del classicismo. Marin Sanudo il 5 giugno del 1525 registra ne' suoi *Diarii* un ammonimento avuto nella Sala dei Pregadi dal procuratore Federico Cornaro: — *Osserva, figliol mio, questa sala, costrutta al tempo del doge Pier Gradenigo* (1288-1311). *Essa, come vedi, è dipinta ad alberi grandi, mezzani e piccoli, a significare che in questo Senato entrano a far parte uomini di tutte le età. Imperocchè i piccoli imparano, poi divengon mezzani, indi maggiori: ed in questo modo governasi la città fin da quando fu instituita questa Repubblica.* —

La sala dunque era, come si direbbe adesso, di maniera floreale, con alberi frondosi di varia altezza e forse festoni e ghirlande, come spesso si vede, massime in Toscana, sui resti delle pareti trecentesche; e il soffitto era, probabilmente, scompartito a lacunari col fondo celeste sparso di stelle d'oro. A queste semplici e modeste decorazioni il Cinquecento, già quasi precipitando nel Barocco, sostituì le alte spalliere, le enormi tele dipinte, i giganteschi quadranti d'orologio, gli spartimenti del soffitto, disegnati dal veronese Cristoforo Sorte, tanto accartocciati, mistilinei, tormentati di grevi sagome spezzate e di massicci fiorami, da sembrare, senza il quasi, addirittura barocchi (tav. 67 e 68, fig. 242). Molte e importanti aggiunte furono fatte, senza dubbio, dopo la fine del Secolo d'Oro, dopo che Cristoforo Sorte se la pigliò nel 1579 con Gerolamo Vicentino, intagliatore, perchè questi, essendo stato eletto accollatario per l'esecuzione dei due immensi soffitti della Sala del Maggior Consiglio e di quella dei Pregadi, non seguiva i suoi disegni, non ubbidiva a' suoi ordini. Nè bastò al Sorte di intimare per via di notaio al Vicentino gli obblighi assunti, ma si rivolse direttamente ai *Provveditori sopra la restauratione del Palazzo*, poi nientemeno che al *Serenissimo Principe e alla Illustrissima Signoria*, finchè all'udienza, perduta ogni misura, accusò messer Lauro Zordan, segretario, e messer

Fig. 238. Parte del soffitto nella Sala del Collegio nel Palazzo ducale di Venezia, disegnato da Antonio dal Ponte.

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

Antonio dal Ponte, proto, di favorire Gerolamo, compare del primo: *et per venir al suo desiderio, loro hanno cercato d'espulsarmi fuori per far a suo modo con vergogna et danno al pubblico,..... ma io criderò sempre fino al Cielo, perchè io non voglio vergogna.*

Fra le molte e varie accuse di *contrafattione* una ce n'è che riguarda una parte del soppalco nel salone dei Pregadi, la quale apparisce assai bene nella tavola 68: i quattro sfiatatoi o ventilatori.

Uno dei quattro si vede nella metà inferiore della Tavola predetta, adornato e protetto da intrecciamenti a traforo, con un cerchio nel mezzo e diversi arzigogoli intorno. Chi è responsabile di questi trafori, non bellissimi certamente, ma neppur brutti: il Sorte, il Vicentino, o forse anche Antonio dal Ponte? Ecco la dichiarazione del primo: — *Molti mi hanno ricercato* (fra gli Eccellentissimi Signori Pregadi) *che io facessi sboratori nel soffittado; et gli ho fatti per quattro forami, quali furono molto laudati, et mai esso Proto non gli ha fatti metter in opera, per esser cosa honorata, con tutto che molte volte gli è stato commesso che li faccia mettere, et mai ha voluto; ma di più ha messo una inventione — per vergognar ha fatto — di certi sboratori in forma di pirie* (imbuti) *come si fanno nelle caneve* (cantine) *da travasar vino.*

Procedeva un poco men male l'immane soffitto della Sala del Maggior Consiglio, simile al precedente nel modo della composizione e nello stile, e non dissimile da quello della Sala dello Scrutinio (fig. 240 e 241), sebbene il sospettoso Cristoforo Veronese si dolesse, anche al proposito del più vasto soppalco del Palazzo, disegnato da lui, che il Vicentino e il proto dal Ponte l'avessero malamente eseguito: *et tutto questo è venuto da questi galantuomini sopranominati.*

Confortiamoci, poichè non mancavano fra gli artisti e gl'ingegneri del Secol d'Oro gli ombrosi, gl'invidiosi, i prepotenti, i maligni e i pettegoli.

S'intende subito, solo a guardarlo, che un altro soffitto, quello di cui è adorna la Sala del Collegio (fig. 238 e 239), fu opera di un vero architetto, avvezzo alla logica della linea e alla misura dell'arte pratica. Predominano le forme geometriche, pure accordate fra loro da mascheroni, volute e membrature fiorite; ma la composizione è sottoposta all'organismo, inquadrando, come gemme, le luminose pitture di Paolo Veronese.

Vediamo nella figura 238, sopra un ottagono ove sta scritto *Custodes libertatis*, la magnifica bionda Venezia seduta in trono; sui gradini del quale, simboleggianti, pare, i meridiani del globo terrestre, è accovacciato il Leone. Innanzi alla maestà di Venezia s'inchina la Giustizia, nobile matrona, e s'inchina la Pace; l'una con la spada in pugno e la bilancia, l'altra con una larga frasca di ulivo in mano. E manti variopinti, e veli, e braccia nude, e gioielli, e tutta

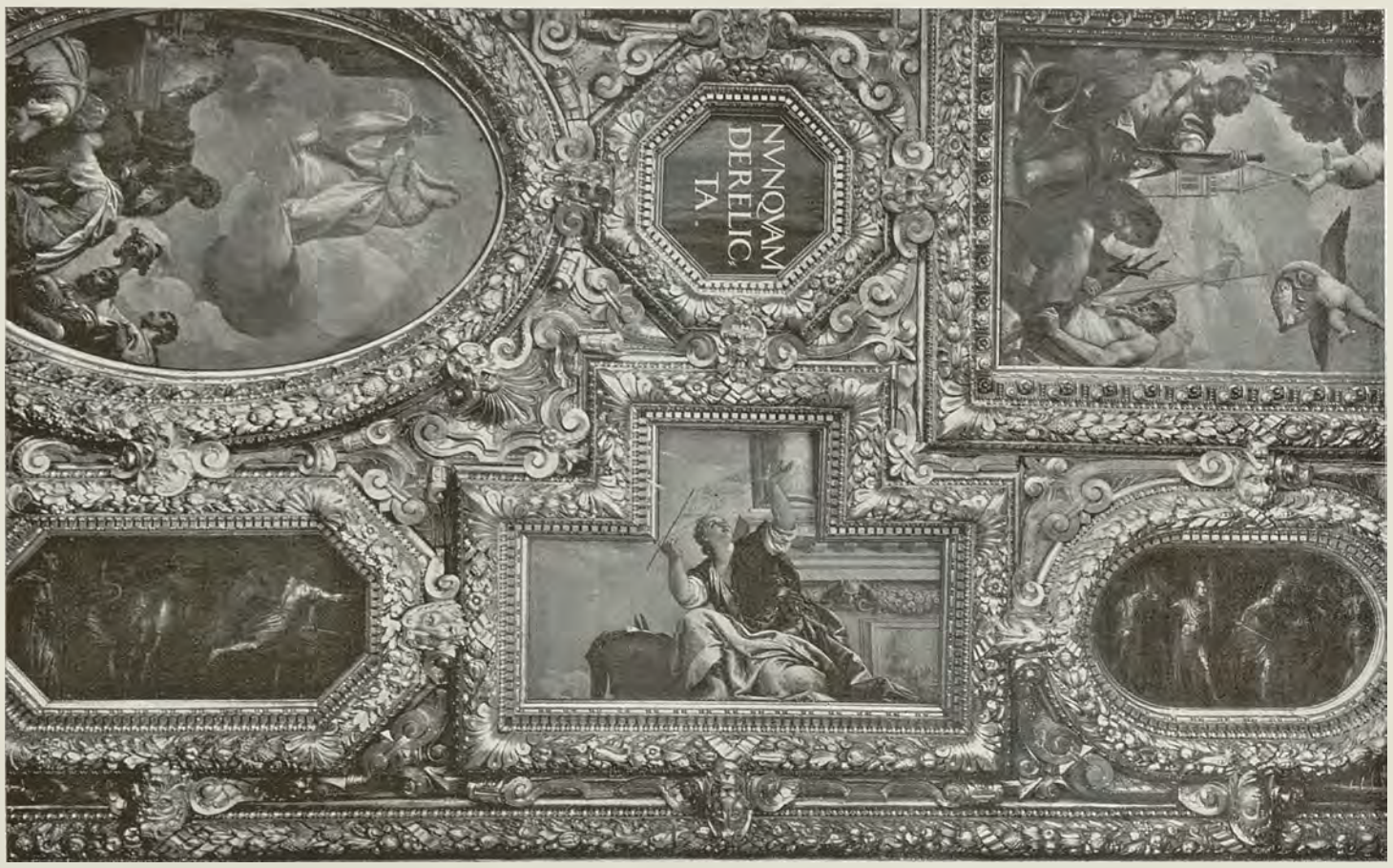


Fig. 239. Altra parte del precedente soffitto.

la seduzione di una tavolozza, che trova nel suo splendore i maggiori allettamenti, senza scapito del decoro.

Dunque custodi della Libertà la Pace e la Giustizia; non c'è bisogno per consentire in ciò di citar, come fa lo Zanotto (autore della più ponderosa opera che sia stata stampata sul Palazzo Ducale di Venezia), sant'Agostino, Silio Italico, Sofocle, Dionigi d'Alicarnasso

Fig. 240. Sala dello Scrutinio nel Palazzo ducale di Venezia.

e Diogene Laerzio. Ma occorrono ancora altre Virtù, oltre quelle due, all' ottimo vivere sociale, alcune per i governanti, parecchie per i cittadini. E già gli artisti sono sempre stati grandi ricercatori di Virtù, in pro dei tiranni come dei principi buoni, in pro dei popoli matti come dei sudditi savii, cominciando assai prima della Cappella giottesca degli Scrovegni, passando dal Rinascimento, dal Risorgimento, dal Barocco, dall' Impero fino ai dì nostri. Infatti le Virtù furono sempre comode ai pennelli ed agli scalpelli per comporre belle figure nude o panneggiate, femminili o maschili ; non sempre chiare, per verità, ma non monta. E' la Dialettica oppure l'Industria quella formosa giovine accosciata (fig. 239), la quale guarda in su al ragnatelo che, fermato ad un bastoncino, ella distende con le dita aperte della mano sinistra? E' la Dialettica che non resiste a un soffio di vento — retorica vana —, o è la Dialettica che studia i raggiri della ragna per passarvi attraverso con l'astuzia, senza farsi scorgere? Oppure, all' incontro, si allude al Ragno industrioso, fabbricatore del più delicato e ammirabile paretaio, in questa continua caccia della vita?

Poco importa. Importa invece moltissimo l'atteggiamento decorativo della figura; ed è pur degno di considerazione il modo di comporla entro alla forma rettilinea della inquadratura, giovandosi dell'architettura del fondo, e anche del paniere, che sta a destra della bella donna e serve ad allargare in basso lo sviluppo della composizione. La stessa cosa può dirsi della Fedeltà e della Felicità col caduceo e il cornucopia, seppure non sono l' Abbondanza o la Concordia (fig. 238), e della Mansuetudine, della Vigilanza, della Moderazione, della Liberalità e della Semplicità, simboleggiata, quest'ultima, da una bianca colomba.

La ricchezza pittorica del soffitto è compiuta dalle formelle in chiaroscuro a tinta verdognola con piccole figure rappresentanti storie antiche, le quali si alternano sapientemente alle composizioni grandi e alle figure allegoriche; il tutto distribuito con bel garbo negli scomparti del soppalco e ravvivato sontuosamente dagl'intagli e dall' oro. E al soffitto corrispondono le pareti, le quali non abbiamo potuto riprodurre qui accanto per non ripetere ciò che si vede già nella tavola 34 dell'Anno 1901, decimo di questo Periodico, a cui rimandiamo il lettore. In quella veduta della nobile sala, ove erano ricevuti in forma solenne gli ambasciatori, domina, sopra il trono del doge e sopra i sedili dei consiglieri, un altro gran quadro di Paolo Caliari, e nella parete di faccia si svolge una enorme tela di Jacopo Tintoretto, e sui lati spiccano, con un magnifico camino di Girolamo Campagna, altre opere d'arte, accordate insieme, come nel rimanente del palazzo, in una deliziosa e stupenda armonia.

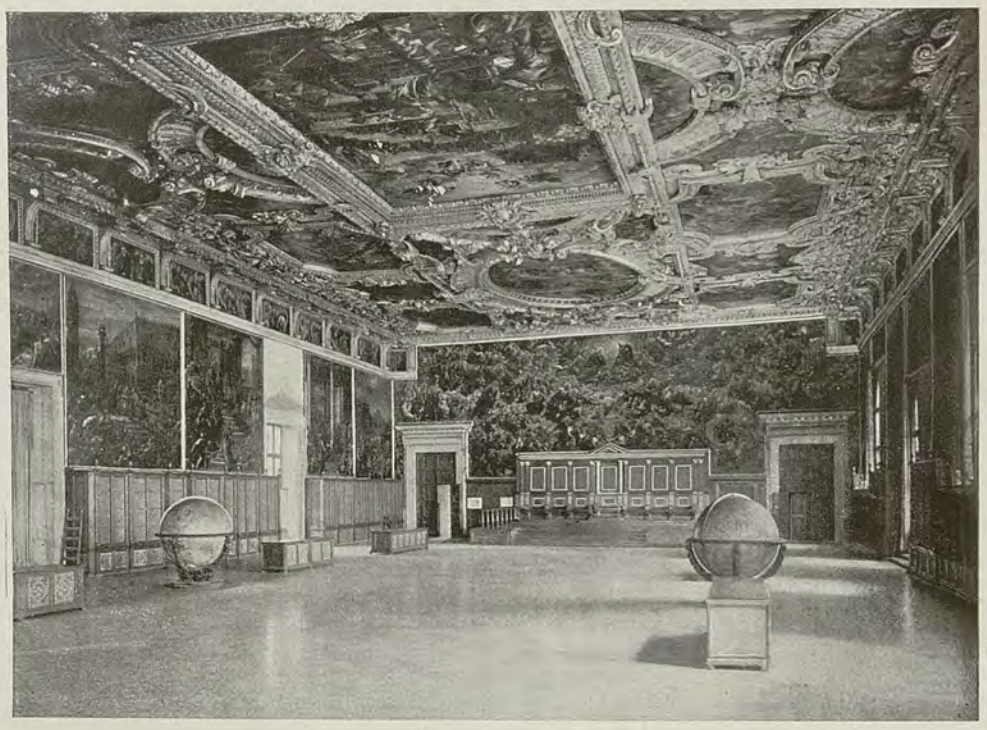


Fig. 241. Sala del Maggior Consiglio nel predetto palazzo.

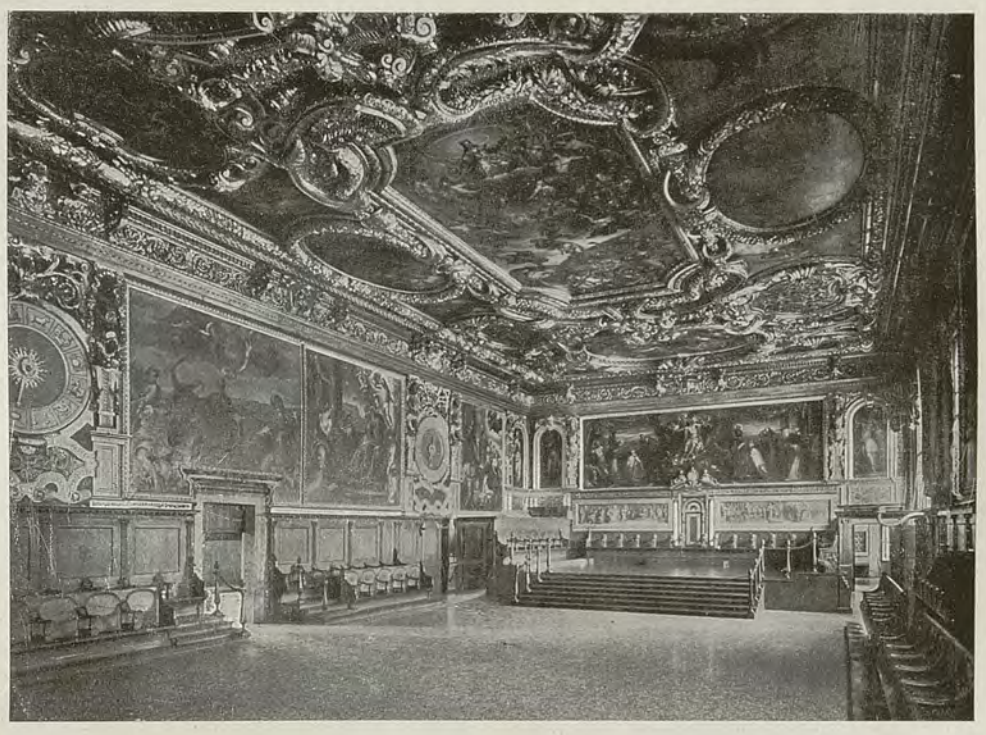


Fig. 242. Sala dei Pregadi o del Senato nello stesso palazzo.

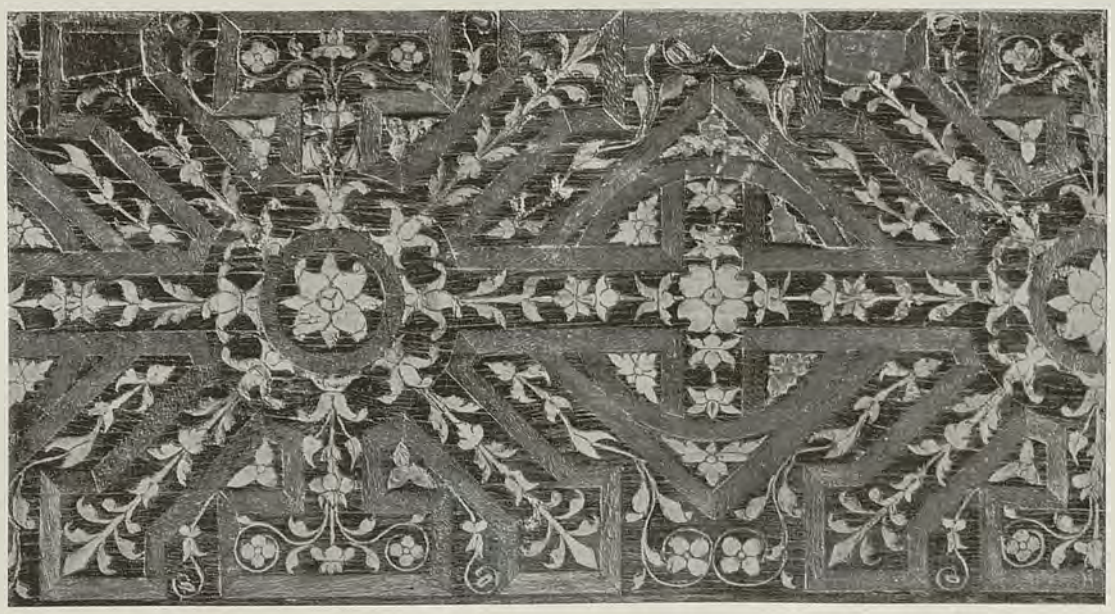


Fig. 243. Tarsia geometrica nello zoccolo della spalliera della sagrestia in S. Maria in Organo a Verona.

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

XXIV.

TARSIE E INTAGLI DI FRA' GIOVANNI DA VERONA NELLA CHIESA DI S. MARIA IN ORGANO.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente).

— Tav. 70, 71 e 72. Dett. 45-46 e 47-48. Fig. da 243 a 259. —

La chiesa veronese di S. Maria in Organo, fondata nel secolo VIII e riedificata e restaurata più volte successivamente, riconosce tuttavia il definitivo suo assetto dai monaci benedettini olivetani, ai quali era stata concessa nel 1444. La nuova sistemazione, iniziata verso il 1481, venne condotta a termine fra la fine del quattrocento ed i primi anni del secolo seguente, quando tutto il tempio fu rinnovato nella marmorea sua architettura, e Andrea Mantegna, Domenico e Francesco Morone, Francesco e Gerolamo dai Libri, Giovanni Caroto, Nicolò Giolfino, Domenico Brusasorzi, Francesco Torbido e Girolamo Mocetto ebbero l'incarico di adornare di affreschi le pareti, di pale gli altari, di miniature i libri sacri dell'insigne basilica: laddove — meravigliosi fra tutti — i lavori di intaglio e di tarsia in legno dovevano essere gloria di un figlio stesso del monastero, fra' Giovanni da Verona.

L'attività dell'industre olivetano ebbe successivamente ad esplicarsi negli stalli e nel leggio del coro, nelle incorniciature agli altari delle due cappelle a lato del maggiore, nel candelabro e tabernacolo quivi collocati e nella spalliera della sagrestia: lavori tutti che rivelano ad un tempo la somma perizia dell'artefice nelle scolture in

Fig. 244. Tarsie e intagli nella spalliera della sagrestia di S. Maria in Organo.

legno gareggianti col bronzo, e la inarrivabile sua abilità nell'intarsiare ad emulazione della stessa pittura: *Fra Giovanni da Verona* — scrisse il Vasari — *che in esse tarsie fece gran frutto, largamente le migliorò, dando varii colori ai legni con acque e tinte bollite e con oli preparativi per avere di legname i chiari e li scuri variati diversamente, come nell'arte della pittura, e lumeggiando con bianchissimo legno di silio le cose sue.*

Arrivato a Verona nel 1491, egli iniziava poco dopo i lavori del coro, perchè i documenti del monastero ricordano frequentemente dal 1493 in poi i garzoni impiegati nell'opera: Francesco, Gerolamo,

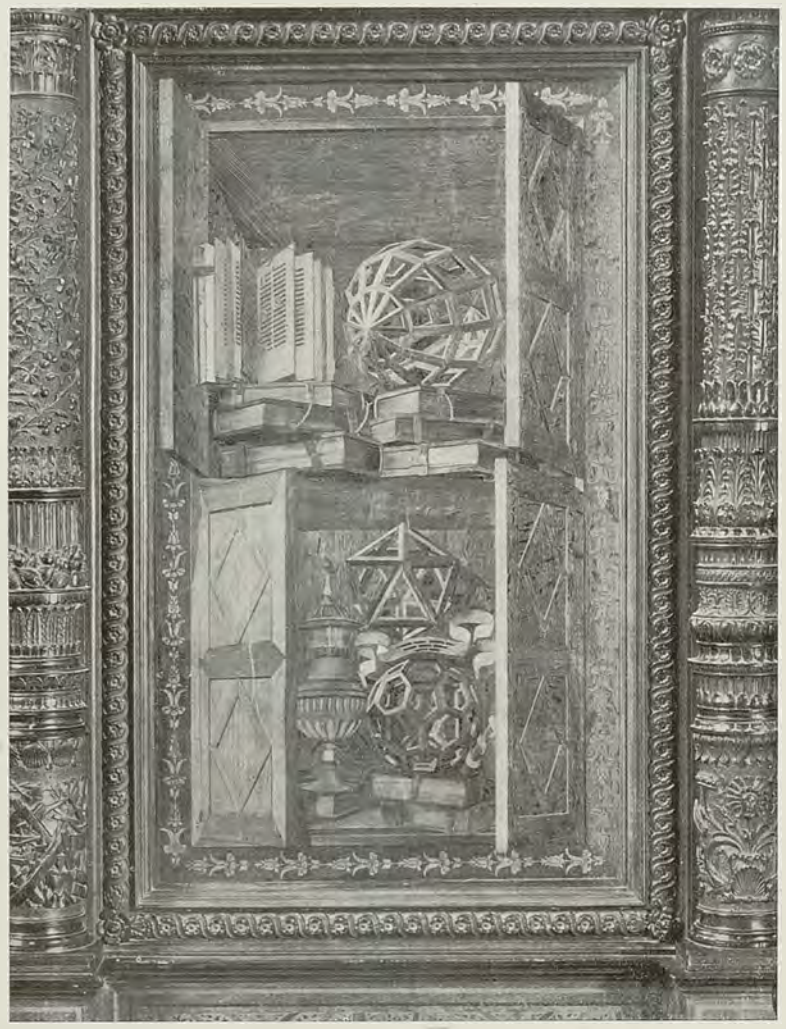


Fig. 245. Tarsie e intagli come i precedenti.

Guglielmo, Pietro, Evangelista, Antonio di Giovanni, Antonio di Rovere, Gian Antonio Bressan.... Ma anche i monaci Antonio Preposito e Vincenzo Dalle Vacche soggiornarono nel convento rispettivamente dal 1494 e dal 1497: e non possono a meno di aver cca-

Fig. 246. Dettaglio di una veduta ad intarsio.

Fig. 247. Arcate nella spalliera sopra i panconi della sagrestia nella chiesa di S. Maria in Organo a Verona (1510-25).

diuvato il maestro nel lavoro lungo e paziente. L'anno 1499 l'opera meravigliosa era compita, e l'autore ne incideva la data nel fregio della cornice centrale.

Oltraggiato dal tempo dopo la soppressione del convento, danneggiato da un incendio all'epoca dei restauri del 1874 e gravemente guastato dalla inondazione del 1882, il coro manca oggigiorno di due stalli superiori, laddove gli altri dovettero in più riprese venir restaurati e completati, sopra tutto nella parte bassa. Quelli superiori erano complessivamente 27; gli inferiori sono tuttora 18, dovendo restare liberi fin dall'origine gl'intervalli d'accesso. Ognuno dei postergali è separato da un pilastrino, sopra il cui capitello sporge la mensola che regge la trabeazione decorata. Nelle specchiature che ne risultano, un arco serve di cornice alle tarsie. Ogni pilastrino è scolpito variamente con candelabre, festoni, animali, armi, simboli della Passione. Tutte le altre membra sono squisitamente intagliate o intarsiate. Il vano fra i sedili — separati da braccioli reggenti altrettante chimere alate che si appoggiano ai pilastrini — ha gli specchi inferiori ravvivati di tarsie a fogliami ed ornati.

Ma sono le specchiature dei postergali quelle che costituiscono l'opera più mirabile. Dopo i panconi della sagrestia dei Benedettini neri a S. Nazzaro, ove sotto un fine intaglio gotico, compreso da pilastrini del rinascimento, si spiegano delle ornamentazioni intarsiate ad intrecci geometrici ed anche a qualche parca veduta, Verona nulla poteva additare che pur si avvicinasse all'opera prospettica e pittorica del valente frate olivetano.

A S. Maria in Organo fra' Giovanni ha già fissato quello che sarà il tipo costante di tutte quante le sue tarsie. Ogni specchio, entro una prima incorniciatura architettonica, svolge una veduta prospettica, oppure — ad intervalli — dà luogo ad un finto armadio, i cui sportelli a grata variamente socchiusi con perfetta conoscenza della prospettiva, lasciano intravedere all'interno gli oggetti più svariati, i quali però infallibilmente si ripetono altrove nelle diverse tarsie dell'artista. Le figure dei santi sono riservate alle specchiature principali: nel caso nostro alla parete centrale.

Così, incominciando alla sinistra, si hanno successivamente:

Fig. 248, 249 e 250. Vedute eseguite in tarsia da fra' Giovanni da Verona nelle predette arcate.

la veduta di una porta di città, ispirata al patrio portone Borsari; un armadio con turibolo e candelieri di sopra, ed un teschio con lucernetta di sotto; un tempio, al quale vuolsi abbia attinto il Sanmicheli il concetto per la nuova facciata della chiesa; un armadio superiormente con libri, calamaio, penne e piattello per la polvere, e inferiormente con una coppa di uva; una strada di città, collo sfondo di un fiume; un armadio contenente un cardellino in gabbia,

POLITECNICO BIBLIOTECA

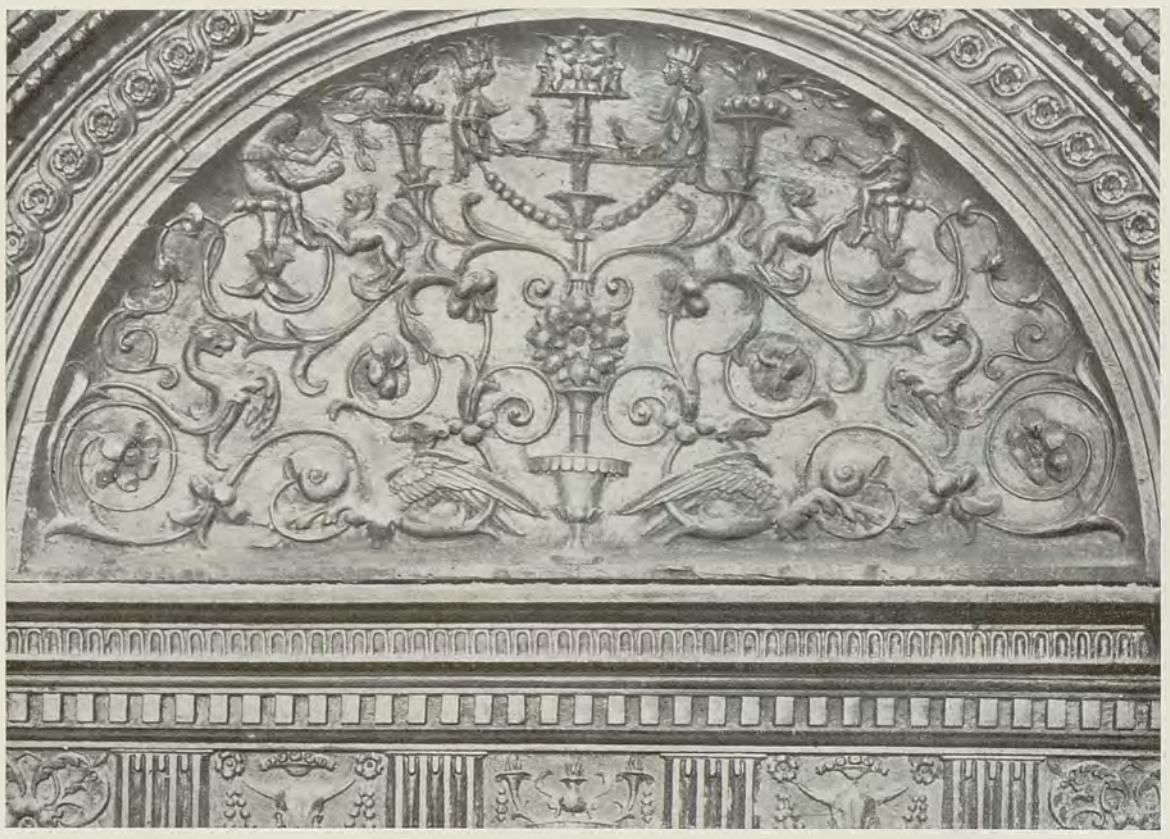


Fig. 251. Ornamento intagliato in legno nella lunetta di una delle arcate della precedente spalliera.

una brocca col suo bacino ed una scatola; altro armadio dove in un palchetto si trovano dei codici, una catena per assicurarli, un mazzo di candele ed un candeliere, e nell'altro un libro ed un pacco di penne e matite; il panorama di Verona visto dalla pianura, con due cavalieri sul davanti; e altro armadio che in alto racchiude un liuto, un mandolino, un arco e della carta da musica, a basso invece una mandòla, ed un triangolo con la sua bacchetta. Mancano i due stalli bruciati. Seguono le figure di S. Benedetto e di S. Gregorio, evidentemente attinte all'arte del Mantegna; la specchiatura centrale, rappresentante il solito armadio coll'emblema olivetano, presso cui un calice rovesciato al di sopra, e in basso due candelieri ed una pisside; quindi altre due figure di S. Zeno e di Santa Scolastica. La tarsia che segue contiene nell'armadio un violoncello, i cembali, un arco, una scatola di corde ed un fazzoletto; succede un palazzo con sfondo di città in collina; quindi l'interno di una chiesa, ove il frate sagrestano deve essere quel Matteo nano che fu oblato al convento dal 1486 al 1503; l'armadio successivo ha di sopra un bicchiere con un ramo di giglio e di altro fiore, e due ampolle col loro piatto, di sotto dei libri, un candeliere, una pisside ed un orologio; tien dietro un atrio, con lontano profilo di collina; poi un armadio con calice e purificatorio da una parte, secchiello, aspersorio e reliquiario dall'altra; e ancora una facciata di tempio; quindi un nuovo armadio che rinserra in alto dei libri, al basso una lucernetta, una clessidra, delle penne, un temperino, una scatola, un polverino ed una lettera coll'indirizzo dell' autore: *R.do in X.o p. f.* | *joāi* | *mo*; finalmente una strada con chiesa e campanile arieggianti S. Maria in Organo stessa; un ultimo armadio con cesto di melagrani di sopra, e coppa di ciliege inferiormente; e ancora una strada con due rondinelle posate all'alto.

Completa la serie degli stalli anche il leggio, che giova credere eseguito all'epoca stessa da fra' Giovanni. Ha base triangolare colle tre fronti ornate di leggiere cornici e di specchiature a tarsia — figuranti due armadi socchiusi, in uno dei quali si scorgono un secchiello, una mitra ed un pastorale abbaziali, nell'altro dei calici ed un vaso di candelotti: manca la terza specchiatura, su cui vedevasi un coniglio. Una colonnina ad intaglio porta il leggìo a due facce inclinate ove ad intarsio sono finti due corali aperti colla antifona: *Alma Redemptoris mater* ecc., mentre nei due triangoli laterali figurano una testa di gatto ed una civetta. Sormonta il tutto la cimasa in rilievo con cornucopie ed angioletti.

Terminato il coro, fra' Giovanni passò immediatamente ad altro lavoro. Per tacere di una sedia condotta nel 1501, l'anno precedente egli lavorava ad un tabernacolo; e al tempo medesimo è a credere scolpisse l'incorniciatura che per l'appunto nella cappella del Sacramento ebbe a racchiudere — dietro testimonianza

Fig. 252 e 253. Ornamenti nelle medesime lunette.

del Vasari — il piccolo quadro dei Ss. Canziani dipinto da Gerolamo dai Libri, del quale ci resta appena un disegno recente. Dell'altra incorniciatura consimile, per la opposta cappellina della Maestà — pure attestata dal Vasari — i documenti del 1501 ricordano l'acquisto di oro ed oltremare: ma essa pure, al pari dell'altra, è miseramente sparita, e la sua minuscola ancona di Francesco Morone coi Ss. Pietro e Giovanni, trasmigrata nella galleria Mond di Londra. Della stessa cappella della Maestà faceva parte però anche il candelabro per il cero pasquale, che fortunatamente tuttora si conserva e che, senza dubbio alcuno, è il capolavoro scultorio di fra' Giovanni. Lo stesso Vasari confessava di non credere *che per cosa simile si possa veder meglio.*

Alto più di quattro metri, è quasi tutto scolpito, con pochissime tarsie. La base, pure triangolare, si adorna di esili decorazioni a rilievo; di qui si parte la candelabra, accompagnata in basso da festoni di frutta e da delfini, laddove verso la metà altrettante chimere sostengono otto nicchie colle statuette di S. Scolastica, S. Benedetto e quattro angeli, mancando due delle figure (tav. 65).

Eppure l'opera più meravigliosa del nostro frate non si trova nè attorno al coro, nè fra le cappelle della chiesa, bensì nella sagrestia: quella sagrestia — adornata del preteso ritratto dell'artista — la quale per le pitture dei due Morone — il cui concetto è ripetuto altresì nell'affresco dei fondatori a Montoliveto — e per le tarsie da quest'ultimo condotte potè allora vantarsi, come il Vasari afferma, *la più bella sagrestia che fusse in tutta Italia; poichè quelle tarsie sono, di quante opere fece mai fra' Giovanni, le migliori: sicchè si può dire che quanto nell'altre vinse gli altri, tanto in queste avanzasse sè stesso.*

Fig. 254 e 255. Ornamenti intagliati in legno come i precedenti.

Quando precisamente la spalliera venisse lavorata, non consta. Nel primo soggiorno del frate a S. Maria in Organo i documenti tacciono affatto di simile opera, nè d'altronde la sagrestia era allora peranco compiuta. Il breve soggiorno del 1510-1511 non può essere stato bastante per un lavoro di sì lunga e paziente esecuzione. Bisogna quindi pensare all'ultima dimora di sei anni, dopo il 1519, quando a S. Maria in Organo ebbero a convenire altresì fra' Vincenzo Dalle Vacche nel 1519-1520 e dal 1524 al 1532, e fra' Antonio Preposito dal 1523 al 1525.

Fig. 256. Altro ornamento simile ai predetti.

Collocata originariamente molto più in basso, in corrispondenza con quella linea terminale degli affreschi che, dopo il completamento della sagrestia nel 1504, erano stati eseguiti dal Morone, la spalliera fu alzata soltanto nel 1623 sopra i panconi che tuttora la sostengono.

Essa è divisa in dieci scomparti, risultanti da altrettanti archi, sorretti da colonnine abbinate, le quali posano sopra un basamento che ricorre su tutta la fronte. Sopra le colonne grava del pari una cornice, donde spiccano gli archi; e corona il tutto una ricca trabeazione intagliata.

Le colonnine, variamente ornate, recano scolpiti nella parte inferiore strumenti musicali, arredi sacri, utensili da falegname, masserizie di cucina, suppellettili domestiche, altri arredi sacri, arnesi guerreschi, attrezzi agricoli, e nuovi strumenti musicali: mentre nei due pilastrini terminali sono appesi tutti i simboli della Passione.

Di tarsie è decorato tutto il basamento, i cui svariatissimi motivi ornamentali furono in parte restaurati con semplice riempitura di

POLITECNICO BIBLIOTECA

mastice. Le specchiature rettangolari alternano invece i soggetti ormai familiari all'arte di fra' Giovanni: ma tutti i paesaggi figurano sullo sfondo di una grande arcata architettonica, la quale, occupando il primo piano, nel mentre ricorda le altre specchiature a centina, è certamente dovuta al desiderio di riempiere la parte superiore che altrimenti sarebbe rimasta troppo vuota: risorsa prediletta da fra' Giovanni anche in altri suoi lavori.

La prima specchiatura rappresenta un armadio con mazzi di pennelli ed un candeliere nel palchetto o scompartimento di sopra, un calice, una patena, due ampolle, un messale ed una scatola per le ostie nello scomparto basso; la seconda un tempietto rotondo del tipo caro non solo all'artista ma agli stessi architetti e pittori del primo rinascimento; la terza un altro armadio racchiudente libri e un poliedro in alto, ed inferiormente altri libri e poliedri, e una pisside; la quarta un anfiteatro romano in rovina, simile a quello che vedesi intarsiato a Montoliveto; la seguente un tabernacolo con tendina, ostensorio, baldacchino, due candelabri, aspersorio, secchiello, libro e candela; la successiva una veduta della collina del castello di S. Pietro in Verona, con una quaglia ed una cingallegra sul davanti; l'altra un nuovo armadio con una coppa piena di nocciole, una mela cotogna, un nastro ed una scatola, e in basso un barbagianni, un libro, una tazza ed un vaso; l'ottava un cappone spiccante innanzi a un paesaggio; la penultima un armadio ove di sopra si vedono alcuni poliedri, un turibolo ed un grappolo d'uva, di sotto vari libri, un altro poliedro, una clessidra, un coltellino, un polverino ed un candelabro; la decima un arco trionfale davanti, con la vista d'un paesaggio lacustre.

GIUSEPPE GEROLA.

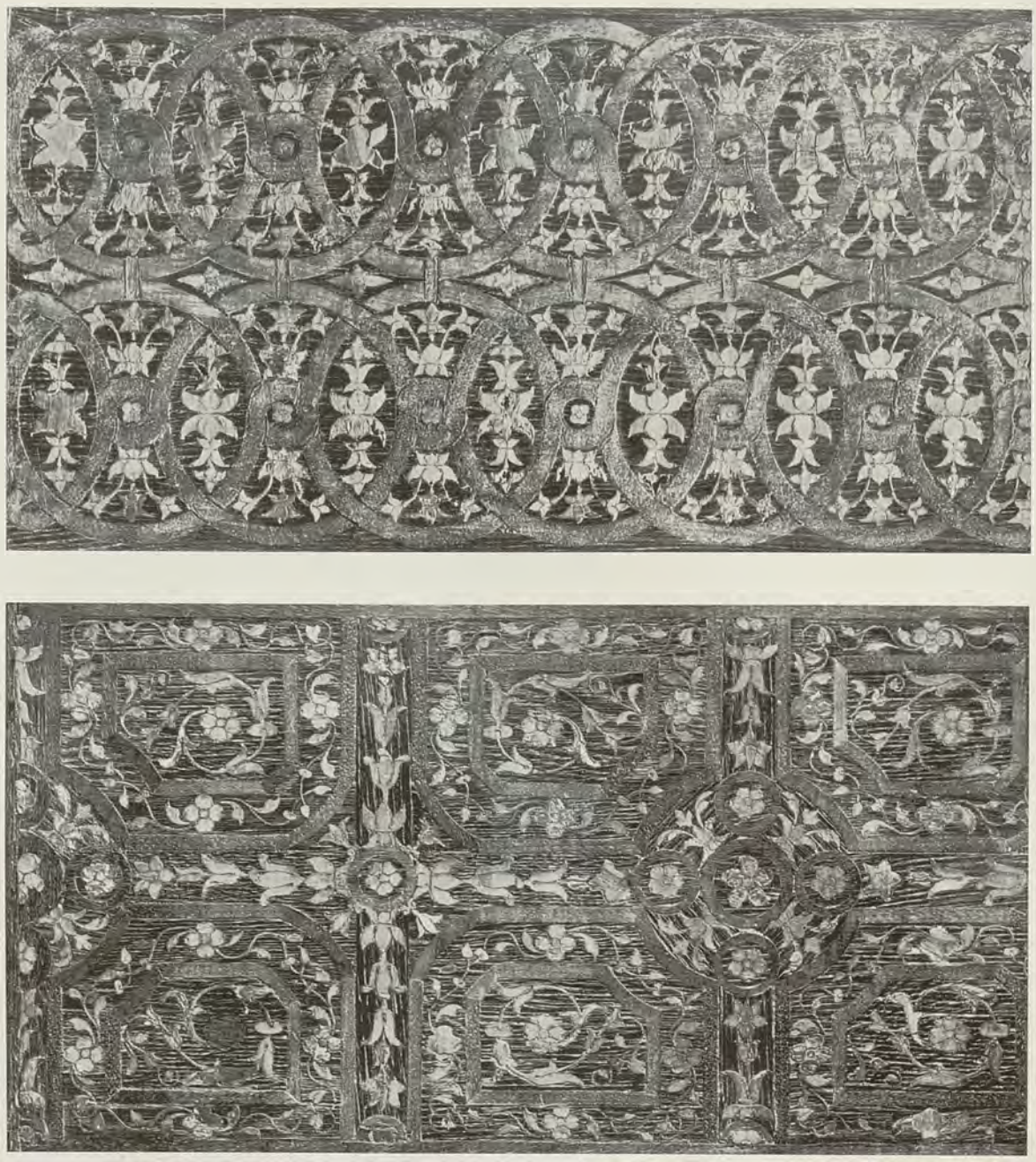


Fig. 257 e 258. Tarsie geometriche nello zoccolo della spalliera della sagrestia in S. Maria in Organo a Verona.

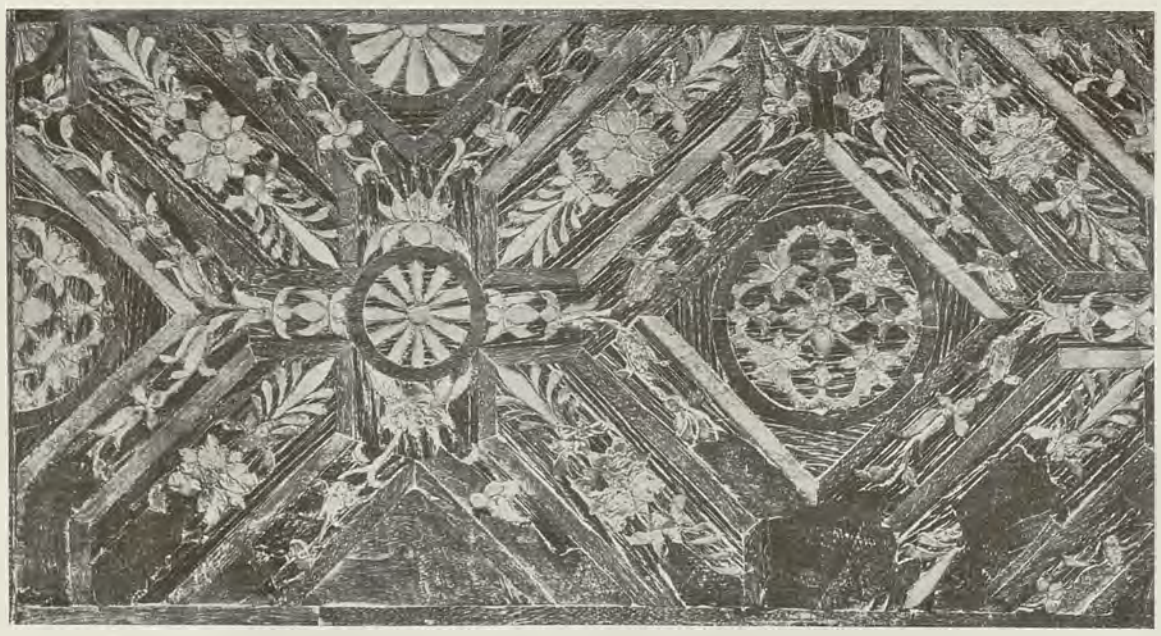


Fig. 259. Tarsia geometrica come le precedenti.

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

INDICI DELL'ANNO DICIANOVESIMO

1910

I.

TESTO

	Pagina
La grande pittura decorativa. — Giambattista Tiepolo. *L. Serra* . .	3-8
Figure d'arte antica — etrusche, greche, ellenistiche, romane. *G. Patroni*	8
La chiesa di S. Paolo a Milano. *U. Nebbia*	13
L'arte decorativa nella Villa Borghese a Roma. *P. D'Achiardi* 21, 29, 37, 47	
Stoffe da parato nel primo Impero napoleonico	26
L'arte industriale sacra contemporanea a confronto con quella del passato. *U. Nebbia*	33
Due marmi figurati romani con rappresentanze astronomiche. *G. Patroni*	43
Carte da tarocco artistiche vecchie e recenti. *G. Frizzoni*	45
La Scuola popolare di Disegno e Plastica in Vicenza	53
Gli stucchi nel palazzo Mattei a Roma. *A. Colasanti*	56
Quistioni didattiche. — L'insegnamento della prospettiva. *P. Chiesa* .	61
Trine del Museo Poldi-Pezzoli a Milano. *Elisa Ricci*	69
La porta già del Palazzo Stanga in Cremona, ora nel Museo del Louvre. *Ing. Ettore Signori*	72
Quistioni didattiche. — L'interpretazione di un voto	77
L'arte decorativa del Seicento e del Settecento nella Valle d'Intelvi. *A. Ferrari*	80
Un soffitto del 1418 in Velate Varesino. *A. Caravati*	83
Tarsie e intagli di fra' Giovanni da Verona nella chiesa di S. Maria in Organo. *Giuseppe Gerola*	85-96
Uno scultore secentista della Valle d'Intelvi	91
Alcuni soffitti nel Palazzo ducale di Venezia	93

II.

TAVOLE IN CROMOLITOGRAFIA

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

N. 1 - Rilegature in pelle per la libreria di una signora: composizione del prof. E. Calori

» 13 - Sei fregi: composizioni del predetto professore.

» 25 - Museo artistico Poldi-Pezzoli in Milano. — Gioielli in oro cesellato e smaltato con perle e pietre preziose. Sec. XVI e XVII.

» 37 - Scuola popolare di Disegno e Plastica in Vicenza. — Diadema e collane: composizioni degli alunni orefici M. Andrighetto e M. Marchiaro.

N. 38 - Scuola predetta. — Pettini variamente ornati: composizioni dell'alunno M. Veronese.

» 55 - Soffitto a lacunari in legno dipinto, nella casa parrocchiale di Velate Varesino. Anno 1418. — Rilievo del sig. A. Macchi.

III.

TAVOLE IN ELIOTIPIA

N. 2 - Affreschi di Giambattista Tiepolo nel Palazzo arcivescovile di Udine: il Profeta Elia e Agar nel deserto.

» 3 - Affreschi di G. B. Tiepolo nella Cappella Colleoni a Bergamo: la Predicazione di S. Giovanni e il Martirio di S. Bartolomeo.

» 4 - Affreschi di G. B. Tiepolo nella predetta Cappella. Pennacchi della cupola con le figure della Fede e della Giustizia.

» 5 - 1. Frammento di figura muliebre in marmo nel Museo di Atene. Seconda metà del Sec. VI av. Cr. — 2. Statuetta di Athena in bronzo dorato nel detto Museo. Sec. V. av. Cr. — 3. Satiro d'arte ellenistica nel predetto Museo. — 4. Figuretta in legno d'arte egiziana nel Museo del Louvre.

» 6 - Specchi greci in bronzo nel Museo nazionale di Atene. — Dalla fine del V Sec. av. Cr. alla metà del IV.

» 7 - Lunetta della porta e davanzale della finestra nella facciata della chiesa di S. Paolo a Milano. — Principio del Sec. XVII.

» 8 - Navata coll'altar maggiore e cancello innanzi alle Cappelle nella detta chiesa.

» 9 - Veduta della grande Galleria nel Palazzo Clerici a Milano, e testata della volta dipinta da Giambattista Tiepolo.

» 10 - Croce, secchiello con aspersorio e candellieri nel Museo del Louvre Parigi. — Arte italiana del Risorgimento.

N. 11 - Croce astile di bronzo nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — Sec. XVII.

» 12 - Candelabro in bronzo dorato con la figuretta del Satiro secentesca e il resto moderno, nel predetto Museo.

» 14 - Veduta e particolari del Salone d'ingresso al palazzo della Villa Borghese in Roma.

» 15 - Volta della Sala detta del Davide nel palazzo predetto.

» 16 - Tavola degli ultimi anni del Settecento nel predetto palazzo.

» 17 - 1. Reliquiario gotico della S. Lingua nel tesoro della Basilica di S. Antonio a Padova. — 2. Reliquiario nella chiesa di Badia a Firenze. Sec. XVI. — 4. Reliquiario ogivale nel Museo di Città di Castello.

» 18 - 1 e 2. Ostensorio e Pace in argento donati da Francesco Sforza alla Basilica di S. Ambrogio in Milano. — 3 e 4. Croce e reliquiario nel Museo artistico municipale del Castello in Milano.

» 19 - Salone detto degli Imperatori nel palazzo della Villa Borghese a Roma.

» 20 - Particolari delle pareti e della volta nel medesimo Salone.

» 21 - Volta della Sala detta Egiziana nel palazzo della suddetta Villa.

» 22 - Volta della Sala detta del Fauno nello stesso palazzo.

» 23 - Lunette della volta nella precedente Sala.

» 24 - 1, 2 e 3. Reliquiari gotici nel tesoro della Basilica di S. Antonio a Padova. — 4. Croce detta dei Pisani nel Duomo di Lucca.

N. 26 - Palazzo della Villa Borghese a Roma. — Volta del Salone al primo piano dipinta da Giovanni Lanfranco nella prima metà del Seicento.
» 27 - Mobili settecenteschi nel predetto palazzo.
» 28 - Poltrona della fine del Settecento e seggiola dell'Impero nel predetto palazzo.
» 29 - Reliquiario del Sec. XVI nella sagrestia della Basilica di S. Paolo fuori le mura di Roma.
» 30 - Soffitto nella chiesa di S. Bernardino in Aquila. — Sec. XVII.
» 31 - Carte da tarocco ora nella Galleria Carrara di Bergamo, eseguite da due miniatori diversi intorno alla metà del Quattrocento.
» 32 e 33 - Carte da tarocco, inventate e disegnate dal prof. Giovanni Vacchetta piemontese.
» 34 - Stemma della famiglia e parte superiore di un edificio annesso al palazzo della Villa Borghese in Roma.
» 35 - Pronao costrutto con frammenti antichi nel Parco e balaustrata innanzi al palazzo della predetta Villa.
» 36 - Viale con statue, erme, hidrie, ecc. e vecchio ingresso di stile barocco nel Parco della detta Villa.
» 39 - Cortile del Palazzo Mattei a Roma. — Architetto Carlo Maderno, 1616.
» 40 e 41 - Cupolino, pennacchi ed intradossi degli archi sopra i ripiani dello scalone nel predetto palazzo. — Stucchi eseguiti innanzi al 1625.
» 42 - Fregi in stucco nello scalone del predetto palazzo, eseguiti prima del 1625.
» 43 - Scuola di Prospettiva nell'Accademia di Brera. — Veduta della grande aula e copie di una parte dei modelli in gesso che contiene eseguite da alunni.
» 44 e 45 - Copie dal vero eseguite dagli alunni della predetta Scuola.
» 46 - Contorni floreali a due miniature del Breviario Grimani custodito nella Biblioteca Marciana. — Sec. XV.
» 47 - Statue di stucco nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma, posate sugli archivolti della nave. — Sec. XVII.
» 48 - Schizzi di fregi composti dal prof. E. Calori.
» 49 - Trine a *reticello* di Venezia nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano. — Sec. XVI-XVII.
» 50 - Coperte con quadrati di *modano ricamato*, rosette di punto a *reticello* e merletto di punto *avorio* nel predetto Museo. — Sec. XVII-XVIII.
N. 51 e 52 - Insieme e particolari della porta già nel Palazzo Stanga a Cremona, ora nel Museo del Louvre. — Fine del Sec. XV.
» 53 - Amboni nelle chiese di S. Pellino di Valva e di S. Clemente in Casauria. — Fine del Sec. XII.
» 54 - Ornamenti negli architravi dei predetti amboni.
» 56 - Ventaglio e fregi: saggi della classe preparatoria femminile del prof. Grolla nell'Accademia di Brera a Milano.
» 57 - Saggi nella classe speciale di decorazione del prof. Comolli nella predetta Accademia.
» 58 - Saggi nella classe di modellazione per gli artieri, del prof. Bolgiani, nella suddetta Accademia.
» 59 - Altar maggiore e portale interno nella chiesa parrocchiale di Scaria in Val d'Intelvi. — Sec. XVII-XVIII.
» 60 - Altare di una cappella e volta nella predetta chiesa.
» 61 - *Eliocromia*. — Gioielli in oro cesellato e smaltato dei Secoli XVI e XVII nel Museo artistico Poldi-Pezzoli a Milano.
» 62 - Stalli nel coro della chiesa di S. Maria in Organo a Verona e particolare di una delle grandi tarsie delle spalliere. — Opere di Fra Giovanni. Anni 1491-99.
» 63 - Due delle grandi tarsie nelle spalliere dei detti stalli.
» 64 - Formelle ornamentali ad intarsio negli stalli medesimi.
» 65 - Insieme e particolari del Candelabro intagliato in legno da Fra Giovanni per il coro della predetta chiesa.
» 66 - Veduta generale della sagrestia nella stessa chiesa e particolare di una delle pareti. — Anni 1519-25.
» 67 - 1. Angolo della Sala dei Pregadi o del Senato nel Palazzo ducale di Venezia. Fine del secolo XVI con molte aggiunte — 2. Trono del doge nella medesima Sala. Fine del sec. XVIII.
» 68 - Soffitto nella predetta sala disegnato da Cristoforo Sorte. — Fine del Sec. XVI con molte aggiunte.
» 69 - Veduta generale della Sala del Maggior Consiglio nel suddetto palazzo riprodotta da una incisione del Settecento.
» 70-71-72 - Particolari della spalliera nella sagrestia di S. Maria in Organo a Verona: intagli in legno e tarsie di Fra Giovanni. Anni 1519-25.

IV.

DETTAGLI

N. 1 a 6 - Grandi riquadri nella facciata della chiesa di S. Paolo a Milano, con trofei composti e disegnati da G. B. Crespi detto il Cerano ed eseguiti in marmo dagli scultori A. Biffi e G. Bono nella prima metà del Seicento.
» 7-8 - (*Cromolitografia*) - Fregio del Rinascimento dipinto a buon fresco nella sagrestia della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. — Facsimile eseguito dal pittore Giuseppe Cherubini.
» 9 - Stoffa da parato in raso color malva disegnata a giallo d'oro. — Stile del primo Impero napoleonico.
» 10 - Stoffa da parato in raso damascato a fondo azzurro chiaro intessuto d'argento. — Stile del primo Impero.
» 11 - 1. Motivo di stoffe da parato in velluto a campo verde ricamato d'oro. — 2. Stoffa per mobili in broccato d'oro col fondo azzurro. — Stile del primo Impero.
» 12 - Lembi di stoffe da parato nello stile del primo Impero.
» 13-14 - Forziere di metallo sopra un basamento in ebano intarsiato d'avorio e ornato di riporti in bronzo. — Prima metà del Settecento.
» 15 - Guarnizioni di mobili, placchette e altri piccoli oggetti in metallo. — Seconda metà del Settecento.
» 16 - Placchette, riporti e guarnizioni in metallo per mobili. — Ultimo quarto del Settecento.
» 17 - Cimase per cornici di specchi barocche in legno dorato.
» 18 - Mensole e ornamento per mobile di stile barocco in legno dorato.
» 19-20 - (*Cromolitografia*) - Stoffa imitata dall'architetto Sacconi per la Cappella di S. Giuseppe di stile trecentesco nella Basilica Lauretana.
N. 21 - Seggiola nello stile del primo impero napoleonico.
» 22 - Sopraornato di caminiera intagliato in legno e dorato. — Ultimi anni del Settecento.
» 23-24 - (*Cromolitografia*) - Velluto veneziano controtagliato del Sec. XVII.
» 25 - Porta nello stile detto di Luigi XIV. — Insieme della porta e particolari delle formelle minori nelle imposte.
» 26-27 - Formelle grandi nelle imposte della predetta porta.
» 28 - Sopraornato della predetta porta.
» 29-30 - (*Cromolitografia*) - Insegna di un negozio di Cristallerie, Porcellane, ecc. eseguita in vetri colorati. — Composizione del prof. E. Calori.
» 31-32 - (*Cromolitografia*) - Fregi di mattonelle maiolicate per rivestimenti di pareti. — Composizione del predetto professore.
» 33-34 - Ornamento di pilastro nella porta già del Palazzo Stanga a Cremona, ora nel Museo del Louvre a Parigi. — Fine del Sec. XV.
» 35-36 - (*Cromolitografia*) - Fregi per rivestimenti di pareti in mattonelle maiolicate. — Composizioni del prof. E. Calori.
» 37-38 - Soffitto a lacunari in legno dipinto, nella casa parrocchiale di Velate Varesino. Anno 1418. — Rilievo del sig. A. Macchi.
» 39-40 - (*Cromolitografia*) - Saggio della classe preparatoria femminile del prof. Grolla nell'Accademia di Brera a Milano.
» 41 a 46 - (*Cromolitografie*) - Tarsie nei postergali degli stalli del coro nella chiesa di S. Maria in Organo a Verona. — Opere di Fra Giovanni. Anni 1491-99.
» 47-48 - (*Cromolitografie*) — Tarsie nella spalliera della sagrestia della medesima chiesa.

V.

DISEGNI INTERCALATI NEL TESTO

Pagina

Fig. 1 - G. B. Tiepolo. — Parte del soffitto dei Carmini a Venezia: *La Mansuetudine e l'Umiltà* 3
» 2 - Idem. — Palazzo ducale in Venezia: *Venezia sposata a Nettuno* 4
» 3 - Idem. — Palazzo arcivescovile di Udine. Soffitto dello scalone: *La caduta degli angeli ribelli* 4

Pagina

Fig. 4-5 - Idem. — Pennacchi della cupola nella Cappella Colleoni a Bergamo: *La Fortezza e la Carità* 5
» 6 - Idem. — Parte del soffitto Archinti a Milano: *Il trionfo delle Arti* . . . . . .

Pagina

Fig. 7 - G. B. Tiepolo — Storia e decorazione di parete nel Palazzo a Dugnani Milano 6
» 8-9 - Idem. — Volta nella grande Galleria del Palazzo Clerici a Milano 7
» 10 - Offerta sacrificale ad Athena. Frammento nel Museo dell'Acropoli d'Atene 8
» 11 - Frammento trovato presso il Partenone 8
» 12 - Nike o Vittoria nel Museo nazionale di Atene, di carattere prassitelico 9
» 13 - Figurina etrusca in bronzo proveniente dal lago di Ciliegeta, ora nel Museo del Louvre 9
» 14 - Bozzetto etrusco in bronzo proveniente dal detto lago, ora nel Museo del Louvre 9
» 15 - Lottatore d'arte greco-romana proveniente da Anzio; forse un contrappeso scorrevole di stadera 9
» 16-17 - Figurine di Tanagra in terracotta nel Museo di Atene . 10
» 18 - Vasi e figurine di Tanagra in terracotta nel predetto Museo 10
» 19 - Vasi di Tanagra in forma di figure 11
» 20 - Figurina di Tanagra in terracotta 11
» 21 - Acroterio architettonico dipinto da G. B. Tiepolo nel Salone del Palazzo Labia a Venezia 12
» 22 - Altare nell'Oratorio dei Re Cattolici all' Alcazar di Siviglia, tutto in ceramica 12
» 23 - Fascia ricamata in oro di un paliotto del Seicento nel Duomo di Siena 12
» 24 - Facciata della chiesa di S. Paolo in Milano 13
» 25 - Finestra nella predetta facciata 13
» 26 - Una delle cappelle della chiesa ornate dai fratelli Campi di Cremona 14
» 27 - Cappelle della retrochiesa claustrale ora abbandonata . . 14
» 28-29 - Grandi riquadri della facciata con trofei composti e disegnati da Giambattista Crespi detto il Cerano ed eseguiti in marmo dagli scultori A. Biffi e G. Bono 15
» 30 - Altar maggiore dei primi del Settecento 16
» 31 - Tabernacolo dei primi anni del Settecento accanto all' altare maggiore 16
» 32 - Volta della navata dipinta da Giulio, Antonio e Vincenzo Campi di Cremona 17
» 33 - Ornamento nel Salone del Palazzo Labia a Venezia dipinto da G. B. Tiepolo 17
» 34 - G. B. Tiepolo. — Soffitto col *Cavallo Pegaseo e la Fama*, nel Salone del Palazzo Labia a Venezia 18
» 35-36 - Idem. — Parti del *Convito di Antonio e Cleopatra* nel predetto palazzo 19
» 37 - Idem. — Apoteosi della famiglia Pisani: soffitto dipinto nella Villa di Strà 20
» 38-39 - Sagrestia della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia 20
» 40 - Veduta del palazzo nella Villa Borghese a Roma, dipinta da G. Baur 21
» 41 - Facciata presente del detto palazzo 21
» 42 - Ritratto del cardinale Scipione Borghese scolpito dal Bernini 22
» 43 - Volta del Salone d' ingresso nel palazzo di Villa Borghese, dipinta da Mariano Rossi 22
» 44 - Altro angolo della predetta volta 23
» 45 - Volta nella sala detta della Paolina con le storie del De Angelis e l'architettura del Marchetti 23
» 46 - Centro di un lato nella predetta volta 24
» 47 - Sala detta di Apollo e Dafne: gruppo del Bernini . . . 24
» 48 - Volta della predetta sala dipinta dal Mantesti 24
» 49 - Tavola degli ultimi anni del Settecento nel palazzo di Villa Borghese 25
» 50 - Tavola e poltrone della fine del Settecento nel palazzo della predetta Villa 25
» 51 - Caminetto dell'Impero nel predetto palazzo 26
» 52 - Damasco nel palazzo di Fontainebleau 26
» 53 - Damasco nel palazzo delle Tuileries 26
» 54 - Raso azzurro chiaro intessuto d' argento nella camera dell'Imperatrice Giuseppina alle Tuileries 27
» 55 - Raso cremisi con disegni imitanti la trina nel gabinetto della predetta nel palazzo di Versailles 27
» 56 - Damasco di fondo azzurro nel palazzo di Fontainebleau . . 28
» 57 - Damasco nel palazzo di Saint-Cloud 28
» 58 - Viale nella Villa Borghese a Roma 28
» 59 - Tavola di vari marmi con riparti di bronzo dorato nella Sala degli Imperatori 29
» 60 - Vaso di porfido verde nella predetta sala 29
» 61 - Particolari della ornamentazione sui pilastri e sugli interpilastri nella Sala degli Imperatori 30
» 62 - Erma di Bacco con la testa di bronzo sopra fusto d'alabastro nella predetta sala 30
» 63 - Urna di nero antico nella predetta sala 30
» 64 - Tavola di porfido nella Sala degli Imperatori 31
» 65 - Vaso di marmo lunense con figurazioni dell'*Autunno* scolpite dal Laboureur 31

Pagina

Fig. 66 - Sala detta dell' Ermafrodito 31
» 67 - Sala detta dell'Enea, decorata dal Marchetti 32
» 68 - Sala Egiziana nel palazzo di Villa Borghese con la volta rappresentante Cibele che versa i suoi doni sull' Egitto, i sette pianeti e un Anubi 32
» 69 - Altra veduta della predetta sala 32
» 70 - Secchiello per acqua santa nella chiesa di S. Michele in Visdomini a Firenze. — Sec. XVII 33
» 71 - Croce astile della chiesa parrocchiale di Domaso. — Opera di Piero Lierni da Como, 1593 33
» 72 - Croce d'argento antica con molti restauri, nella Basilica di S. Ambrogio a Milano 34
» 73 - Riccio di pastorale del Sec. XIII nel Museo nazionale di Firenze 34
» 74 - Calice con smalti e ceselli del Sec. XV nell'Arcipretale di Chiavenna 34
» 75 - Reliquiario del Sec. XVI nella chiesa di Badia a Firenze . 34
» 76-77 - Tabernacolo d'argento dorato con diciotto storie in smalto translucido: lavoro francese del Sec. XIV, nel Museo Poldi-Pezzoli a Milano 35
» 78 - Coperchio di cofanetto in rame argentato del Sec. XIII, nel Museo nazionale di Firenze 35
» 79 - Coperta di messale con la fig. del sec. XIII nel tesoro del Duomo di Trento 36
» 80 - Croce del sec. XIV nel Museo Nazionale di Firenze. Collezione Carrand 36
» 81 - Parte della volta dipinta da Giovanni Lanfranco nel palazzo di Villa Borghese 37
» 82 - Stipo in ebano e avorio con figurazioni sacre nella Sala detta del Lanfranco 38
» 83 - Parte della decorazione nella Sala detta dei Ritratti . . . 38
» 84 - Angolo di parete nella sala detta delle Dame 38
» 85 - Angolo della volta dipinta dall'Hamilton nella predetta sala 39
» 86 - Angolo della volta dipinta da F. Novelli nella Sala detta dell'*Amor sacro e profano* 39
» 87 - Caminetto nella predetta sala 40
» 88 - Mobili in una sala del palazzo della Villa 40
» 89 - Parete e mobili nella Sala detta di Raffaello 40
» 90 - Volta dipinta l'anno 1786 da C. Unterberger nella predetta sala 41
» 91 - Altra veduta nella predetta volta 41
» 92 - Particolare di un angolo nella predetta volta 42
» 93 - Caminetto nella Sala detta del Botticelli 42
» 94 - Incensiere gotico nella chiesa di S. Ambrogio a Firenze . . 42
» 95 - Quadrante solare romano, ora nel Museo del Louvre . . 43
» 96 - Patella con teste di divinità nel detto quadrante 43
» 97 - Atlante sorreggente un disco con le costellazioni dello Zodiaco: opera romana, ora in Villa Albani 44
» 98 - Stemma dei Gondi nel loro palazzo a Firenze. — Giuliano da Sangallo 45-46
» 99 a 107 - Carte da tarocco inventate e disegnate dal prof. Giovanni Vacchetta 47
» 108 - Ingresso principale al parco di Villa Borghese. — Architetto Cavino 47
» 109 - Parte dell'Ippodromo detto Piazza di Siena 48
» 110 - Arco con la statua di Esculapio 48
» 111 - Fontana detta dei Leoni e loggia con frammenti antichi . 48
» 112 - Simulazione di tempio rotondo antico dedicato a Diana . 49
» 113 - Viale di lecci verso il tempio di Diana 49
» 114 - Tempio ionico sul lago della Villa 49
» 115 - Fontana dei Cavalli marini 50
» 116 - Fontanelle della balaustra innanzi al Palazzo 50
» 117 - Edifizio connesso al palazzo della Villa 50
» 118 - Ingresso secondario alla Villa 51
» 119 - Ingresso alla Villa verso Porta Pinciana 51
» 120 - Parte della facciata dell'Uccelliera 51
» 121 - Muro di cinta e ingressi secondari alla Villa Borghese . 52
» 122 - Inginocchiatoio composto nel modo floreale dal pittore Samoggia, bolognese 52
» 123 - Stoffa di velluto veneziano controtagliato. — Sec. XVII . 52
» 124 - Sottocoppa in metallo dorato e smaltato. — Composizione dell'alunno A. Stefani nella Scuola di Vicenza 53
» 125 - Bicchiere relativo alla precedente sottocoppa 53
» 126 - Vaschetta per fiori in argento sbalzato. — Composizione dell'alunno T. Zivelonghi nella predetta Scuola 54
» 127 - Caffettiera d'argento. — Compos. dell'alunno M. Meggiolan 54
» 128 - Calice sbalzato in argento. — Comp. dell'alunno M. Marchiaro 54
» 129 - Piatto d'argento lavorato a sbalzo. — Compos. dell'alunno A. Stefani 55
» 130 - Portafogli con guarnizioni di metallo. — Composizione dell'alunno M. Veronese 55
» 131 - Schizzo di fregio del prof. E. Calori 55
» 132 - Angolo del cortile nel Palazzo Mattei a Roma 56
» 133 - Vaso antico nel cortile del predetto Palazzo 59

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

Pagina

Fig. 134 - Loggia verso il cortile nel detto palazzo e cancello in ferro battuto verso lo scalone 57
» 135 - Parte superiore del suddetto cancello 57
» 136-137 - Ripiani dello scalone nel Palazzo Mattei con stucchi del primo quarto del Sec. XVII 58
» 138 - Cupolino e pennacchi sopra uno dei precedenti ripiani . 58
» 139 - Formella tra i pilastri di uno dei precedenti ripiani . . 59
» 140 - Angolo di un salone come era addobbato anni addietro . 59
» 141 - Sopraornato di un camino nel Palazzo Mattei 60
» 142 - Distribuzione dei posti in una parte della Scuola di Prospettiva nell'Accademia di Brera 61
» 143 - Disegno dal vero di un alunno della Scuola predetta . 62
» 144-145 - Disegni come il precedente 62
» 146 - Disegno scolastico dal vero nel cortile del Palazzo di Brera 63
» 147 - Disegno dal vero di un alunno nella scuola di Prospettiva in Brera 63
» 148 - Battistero di S. Satiro in Milano visto dal sotto in su, disegnato dal vero da un alunno di Brera 64
» 149 - Disegno dal vero di un alunno della Scuola di Prospettiva di Brera 64
» 150 - Interno della Basilica di S. Ambrogio in Milano disegnato dal vero da un alunno della predetta scuola 65
» 151 - Disegno dal vero di un alunno della stessa scuola . . . 65
» 152 - Disegno di un alunno da modelli nell'aula scolastica . . 66
» 153 - Schizzo dal vero di un alunno in una chiesa 66
» 154 - Disegno dal vero di un alunno della Scuola di Brera . . 66
» 155 - Disegno dal vero di un alunno della predetta scuola . . 67
» 156 - Schizzo di fregio del prof. E. Calori 67
» 157 - Grande salone del Palazzo Mattei in Roma come era anni addietro 67
» 158 - Altro salone del predetto palazzo come era addobbato anni addietro 68
» 159 - Tavola e poltrone della fine del Settecento nella Sala detta di Tiziano in Galleria Borghese a Roma 68
» 160 - Trina a *reticello* con figure di Sirena nella falsatura e nelle punte. — Venezia, sec. XVI 69
» 161 - Dalla *Corona dalle Nobili et Virtuose donne* di Cesare Vecellio. — Venezia, 1591 69
» 162 - Trina a *reticello* con le punte originali. — Venezia, Sec. XVI 70
» 163 - Dalla *Corona delle Nobili et Virtuose donne* di Cesare Vecellio. — Venezia, 1591 70
» 164 - Dall'*Esemplario di lavori* di Giov. Andrea Vavassore. — Venezia, 1532 70
» 165 - Rappresentazione di cavallo in un tappeto d'Abruzzo . . 70
» 166 - Dal *Teatro delle Nobili et Virtuose donne* di Catanea Parasole. — Venezia, 1616 70
» 167 - Dai *Singuliers et nouveaux Pourtraicts du seigneur de Vinciolo*. — Parigi, 1606 71
» 168 a 172 - Fregi per tarsie in legno, madreperla, avorio, e per altre applicazioni artistico-industriali. — Composizioni del E. Calori prof. 71
» 173 - Ornamento di pilastro nella porta del Palazzo Stanga a Cremona, ora al Louvre 72
» 174 - Porta del Palazzo Stanga, come stava prima di essere tolta da Cremona 72
» 175-177 - Fregi nella porta del predetto palazzo 73
» 176 - Capitello sotto l'arco della detta porta 73
» 178 - Frammento nel Museo archeologico del Castello Sforzesco a Milano 73
» 179-180 - Colonne a candelabro nella porta del fianco settentrionale del Duomo di Como, opera di Tomaso e Jacopo Rodari da Maroggia 74
» 181 - Insieme della porta sul fianco settentrionale del Duomo di Como 75
» 182 - Porta del Palazzo dei Tribunali in Piacenza con colonne a candelabro 75
» 183 - Parte superiore nella porta del Palazzo Scotti in Piacenza 75
» 184 - Porta di casa Varesi a Lodi 76

Pagina

Fig. 185 - Palazzo Bianco a Genova. Statua di *Davide* del Chiaffarino 76
» 186 - Coperta di Messale nel Duomo di Trento 76
» 187 - Studio di fiori nella classe preparatoria femminile del prof. Grolla nell'Accademia di Brera 77
» 188 - Applicazione dello studio dai fiori alla dipintura di un vaso nella predetta classe 77
» 189 - Vaso con rose: bassorilievo eseguito da un alunno della classe di modellazione per gli artieri, del prof. Bolgiani, nell'Accademia di Brera 78
» 190 - Putti con ghirlande: bassorilievo eseguito da un alunno della predetta classe 78
» 191 a 193 - Studio dalle piante nella scuola speciale di decorazione del prof. Lodovico Pogliaghi nell'Accademia di Brera a Milano 79
» 194 - Saggio nella classe di modellazione per gli artieri nell'Accademia predetta 80
» 195-196 - S. Andrea e S. Pietro, statue in legno nella chiesa di S. Michele in Pellio inferiore. — Opere di Ercole Ferrata . . 80
» 197 - Volta ornata di stucchi in S. Pancrazio di Rampogno . . 81
» 198 - Oratorio di S. Giuseppe in Rampogno 81
» 199 - Parte di una volta con stucchi e pitture nella chiesa parrocchiale di Laino 81
» 200 - Oratorio di S. Giuseppe in Laino 82
» 201 - Volta a stucchi nella chiesa parrocchiale di Laino . . . 82
» 202 - Battistero in Castiglione 82
» 203 - Volta con stucchi e dipinti nella chiesa del Carmine in Casasco 83
» 204 - Serie di lacunari in un soffitto della casa parrocchiale in Velate Varesino 83
» 205 - Cantoria nella chiesa di S. Vittore a Varese. — Lavoro di Bernardino Castelli da Velate 84
» 206 - Pulpito nella predetta chiesa e dello stesso autore . . . 84
» 207 - Confessionale del medesimo artista 84
» 208 - Stalli nel coro della chiesa di S. Maria in Organo a Verona (1491-99) 85
» 209 a 215 - Tarsie e intagli nelle spalliere dei detti stalli . . 85-86-87
» 216-217 - Tarsie ornamentali al basso delle spalliere 88
» 218-219 - Tarsie dietro i sedili 89
» 220 a 224 - Ornamenti varii intagliati nei pilastri e nelle alette postergali 89
» 225 a 229 - Ornamenti varii intagliati nell'architettura in legno dei postergali 90
» 230 - Tarsia dietro uno dei sedili 90
» 231 - Ritratto di Ercole Ferrata (1610-1686) 91
» 232-234 - Figure scolpite in legno da Ercole Ferrata per la chiesa Pallio di Sotto 91
» 235-236 - Figure di S. Paolo e di Maria Maddalena come le precedenti 92
» 237 - Canapè della fine del Settecento nel palazzo di Villa Borghese a Roma 92
» 238 - Parte del soffitto nella Sala del Collegio nel Palazzo ducale di Venezia, disegnato da Antonio dal Ponte 93
» 239 - Altra parte del precedente soffitto 94
» 240 - Sala dello Scrutinio nel Palazzo ducale di Venezia . . 94
» 241 - Sala del Maggior Consiglio nel predetto palazzo 95
» 242 - Sala dei Pregadi o del Senato nello stesso palazzo . . . 95
» 243 - Tarsia geometrica nello zoccolo della spalliera della sagrestia in S. Maria in Organo a Verona 95
» 244 - Tarsia e intagli nella spalliera della predetta sagrestia . . 96
» 245 - Tarsia e intagli come i precedenti 96
» 246 - Dettaglio di una veduta ad intarsio 96
» 247 - Arcate nella spalliera sopra i panconi della predetta sagrestia 97
» 248 a 250 - Vedute eseguite in tarsia da fra, Giovanni da Verona nelle predette arcate 97
» 251 a 256 - Ornamenti intagliati in legno nelle lunette delle arcate della precedente spalliera 98-99
» 257 a 259 - Tarsie geometriche nello zoccolo della precedente spalliera 100

POLITECNICO BIBLIOTECA CENTRALE MILANO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

RILEGATURE IN PELLE PER LA LIBRERIA DI UNA SIGNORA. — COMPOSIZIONI DEL PROF. E. CALORI.

[illegible]

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

AFFRESCHI DI G. B. TIEPOLO NEL PALAZZO ARCIVESCOVILE DI UDINE.

1. IL PROFETA ELIA. — 2. AGAR NEL DESERTO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

AFFRESCHI DI G. B. TIEPOLO NELLA CAPPELLA COLLEONI A BERGAMO.

1. LA PREDICAZIONE DI S. GIOVANNI. — 2. IL MARTIRIO DI S. BARTOLOMMEO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

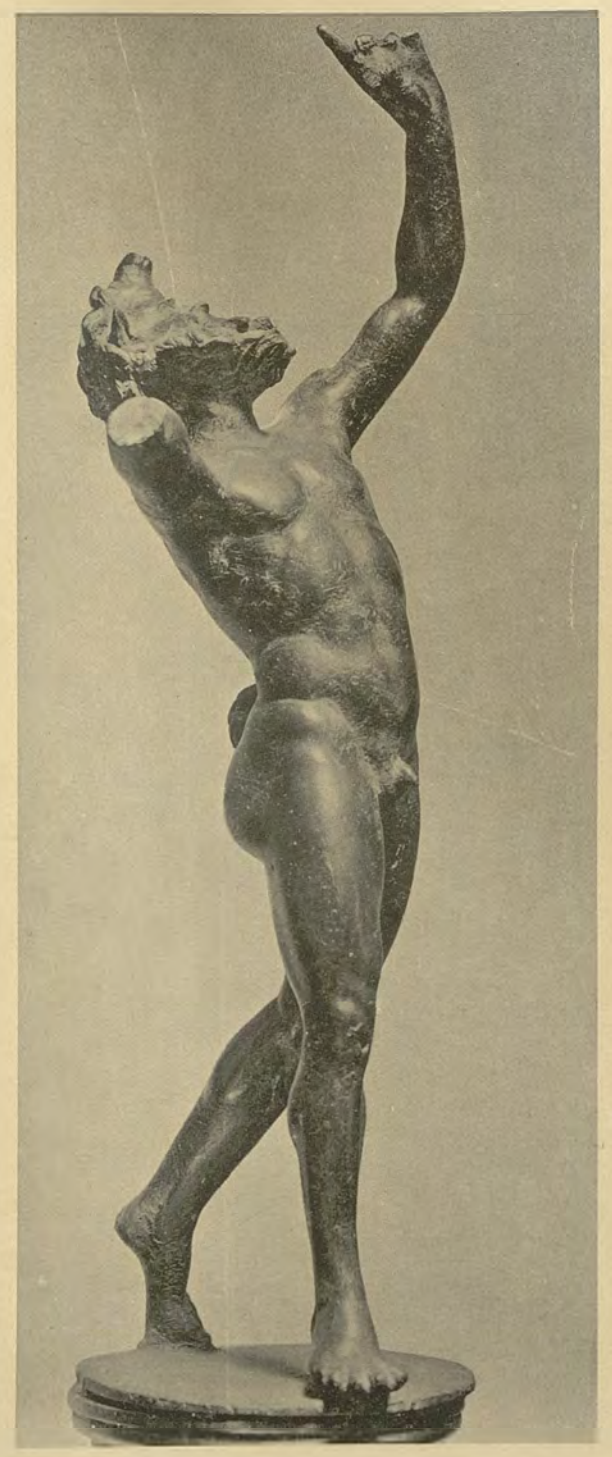
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

AFFRESCHI DI G. B. TIEPOLO SUI PENNACCHI DELLA CUPOLA NELLA CAPPELLA COLLEONI A BERGAMO. — 1. LA FEDE. — 2. LA GIUSTIZIA.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO MILANO



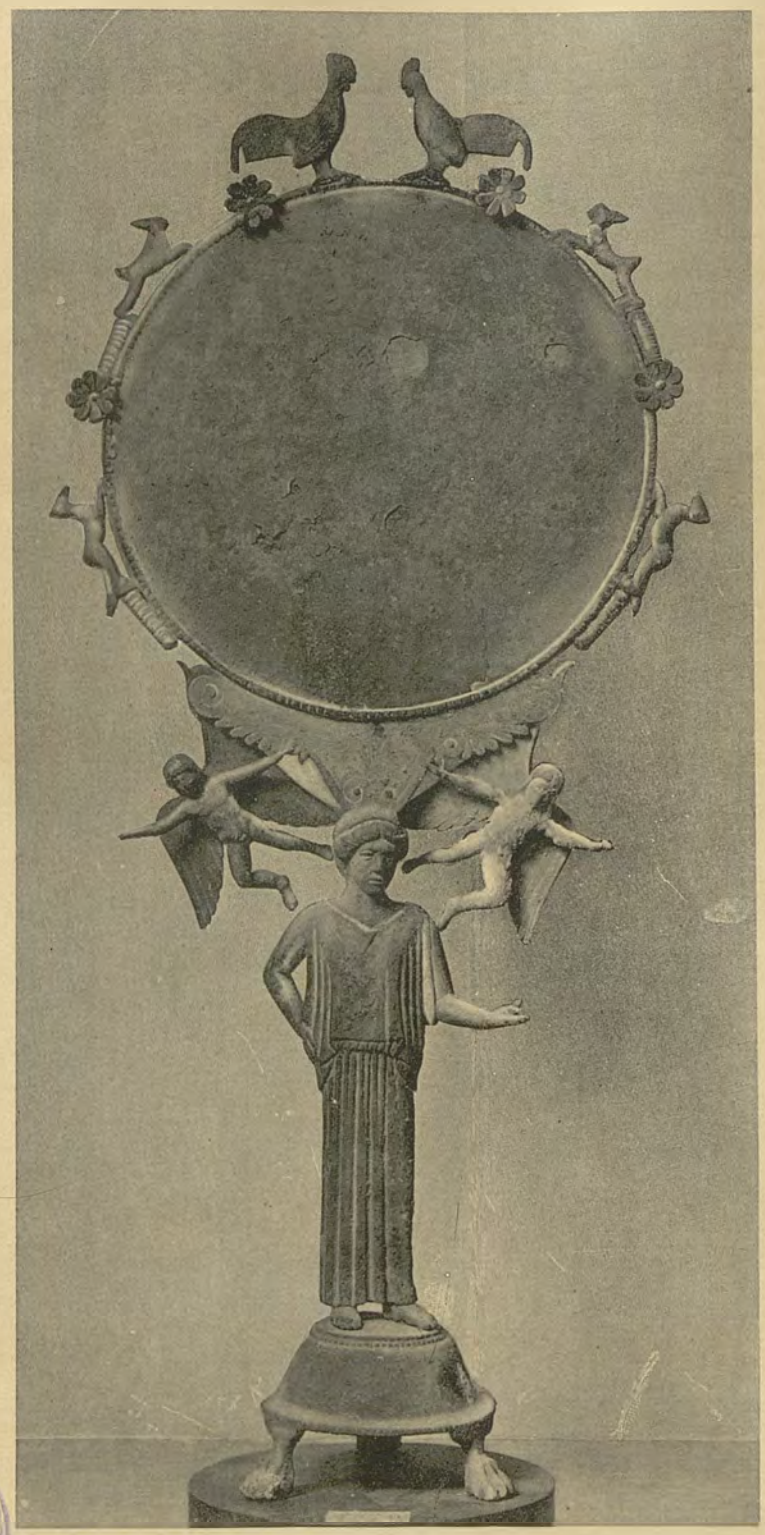
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

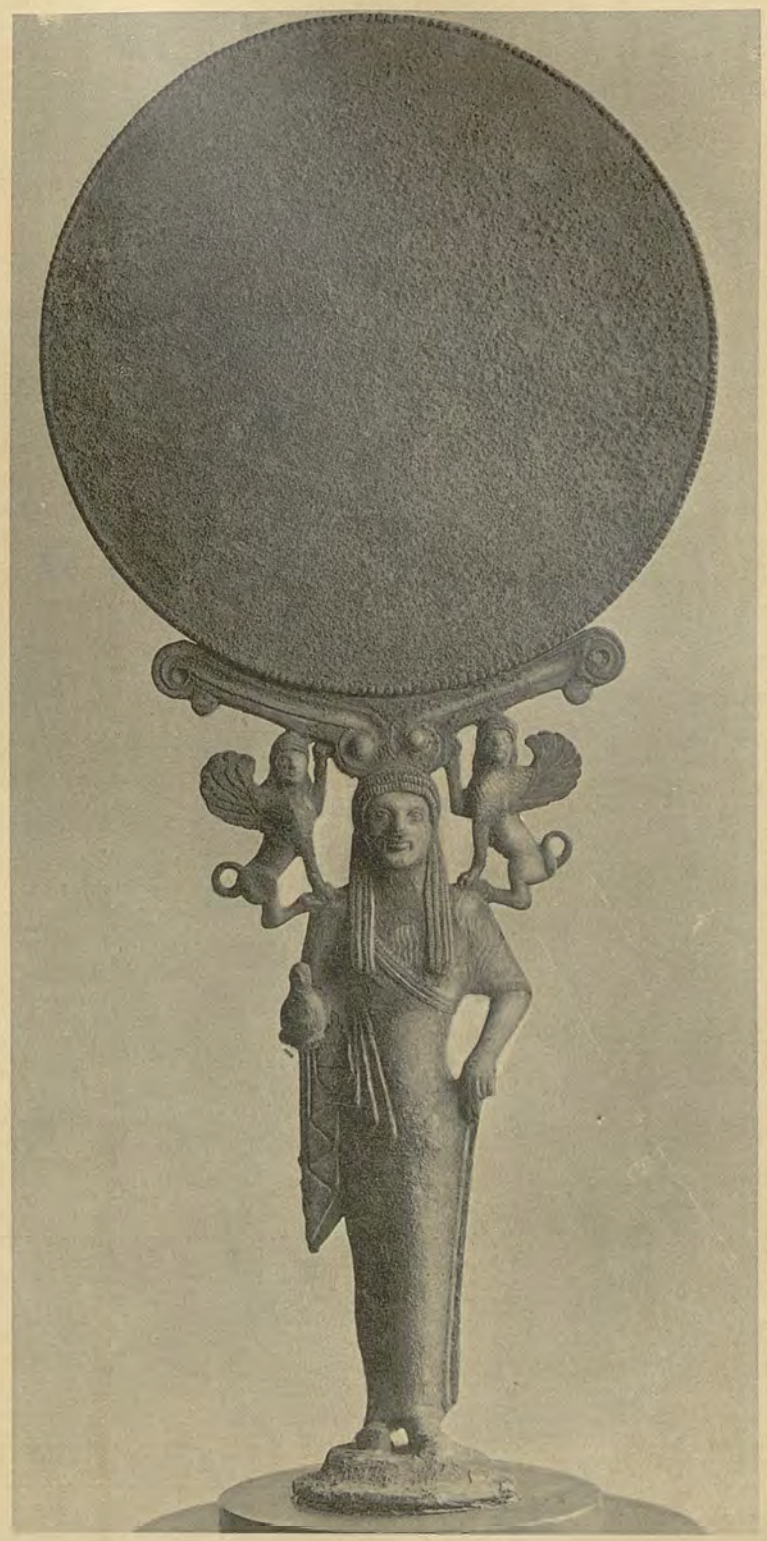
1. FRAMMENTO DI FIGURA MULIEBRE IN MARMO NEL MUSEO DI ATENE. SECONDA METÀ DEL SEC. VI AV. CR. — 2. STATUETTA DI ATHENA IN BRONZO DORATO NEL DETTO MUSEO. SEC. V AV. CR.
3. SATIRO D'ARTE ELLENISTICA NEL PREDETTO MUSEO. — 4. FIGURETTA IN LEGNO D'ARTE EGIZIANA NEL MUSEO DEL LOUVRE.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



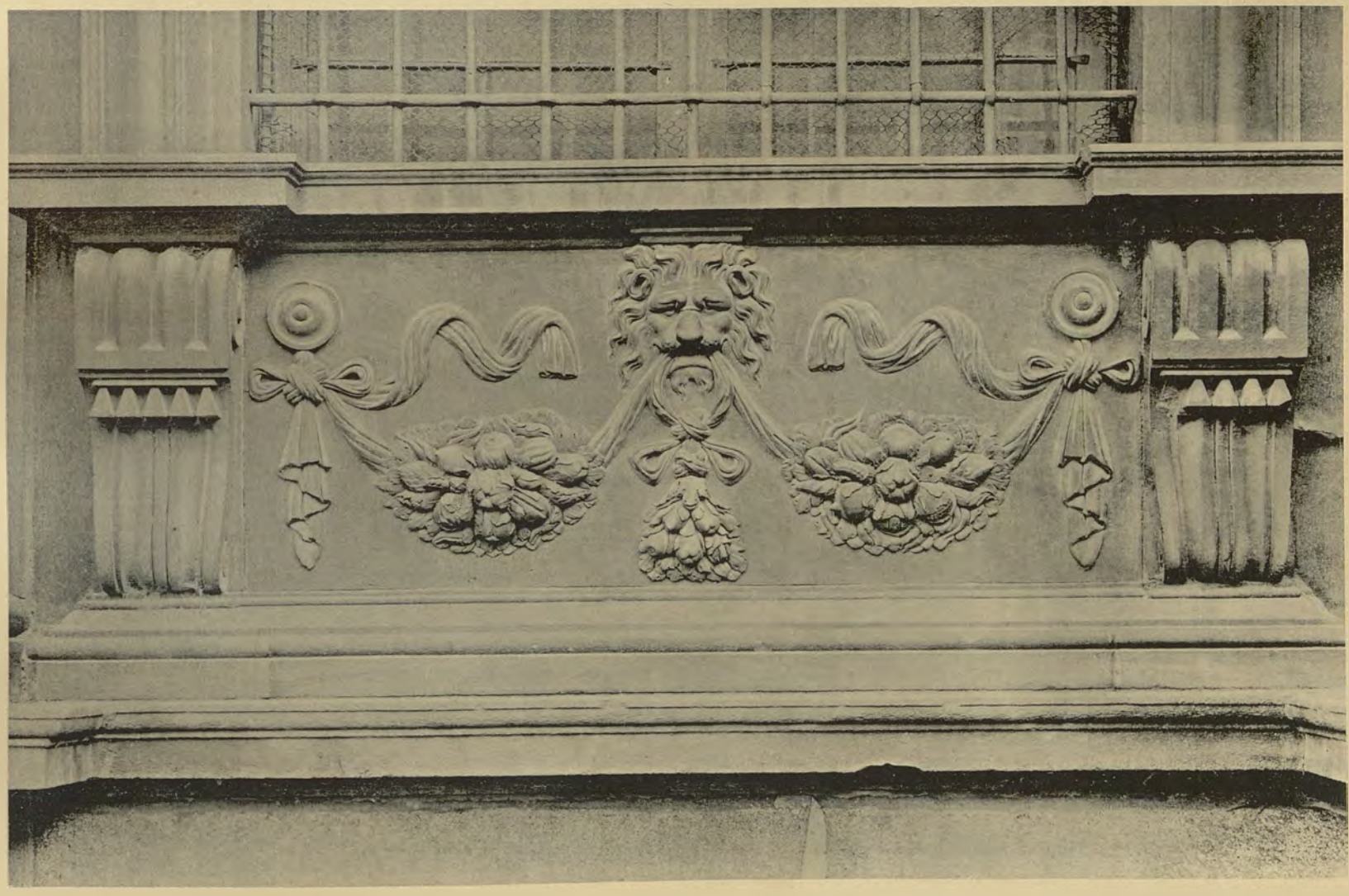
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo



ULRICO HOEPLI - Milano

SPECCHI GRECI IN BRONZO NEL MUSEO NAZIONALE DI ATENE. — DALLA FINE DEL VI SEC. AV. CR. ALLA METÀ DEL V.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



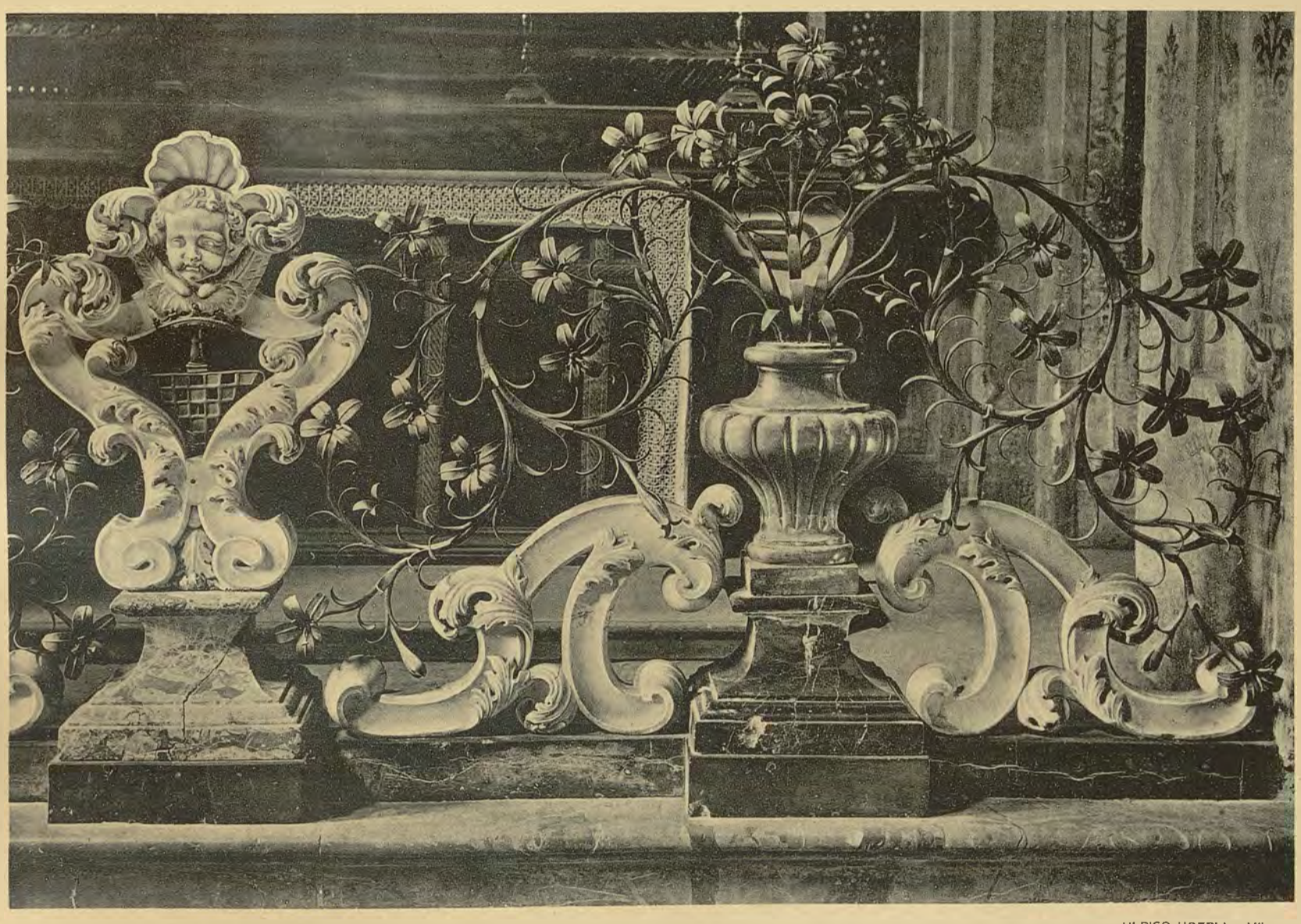
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

LUNETTA DELLA PORTA E DAVANZALE DELLE FINESTRE NELLA FACCIATA DELLA CHIESA DI S. PAOLO IN MILANO.

PRINCIPIO DEL SEC. XVII.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



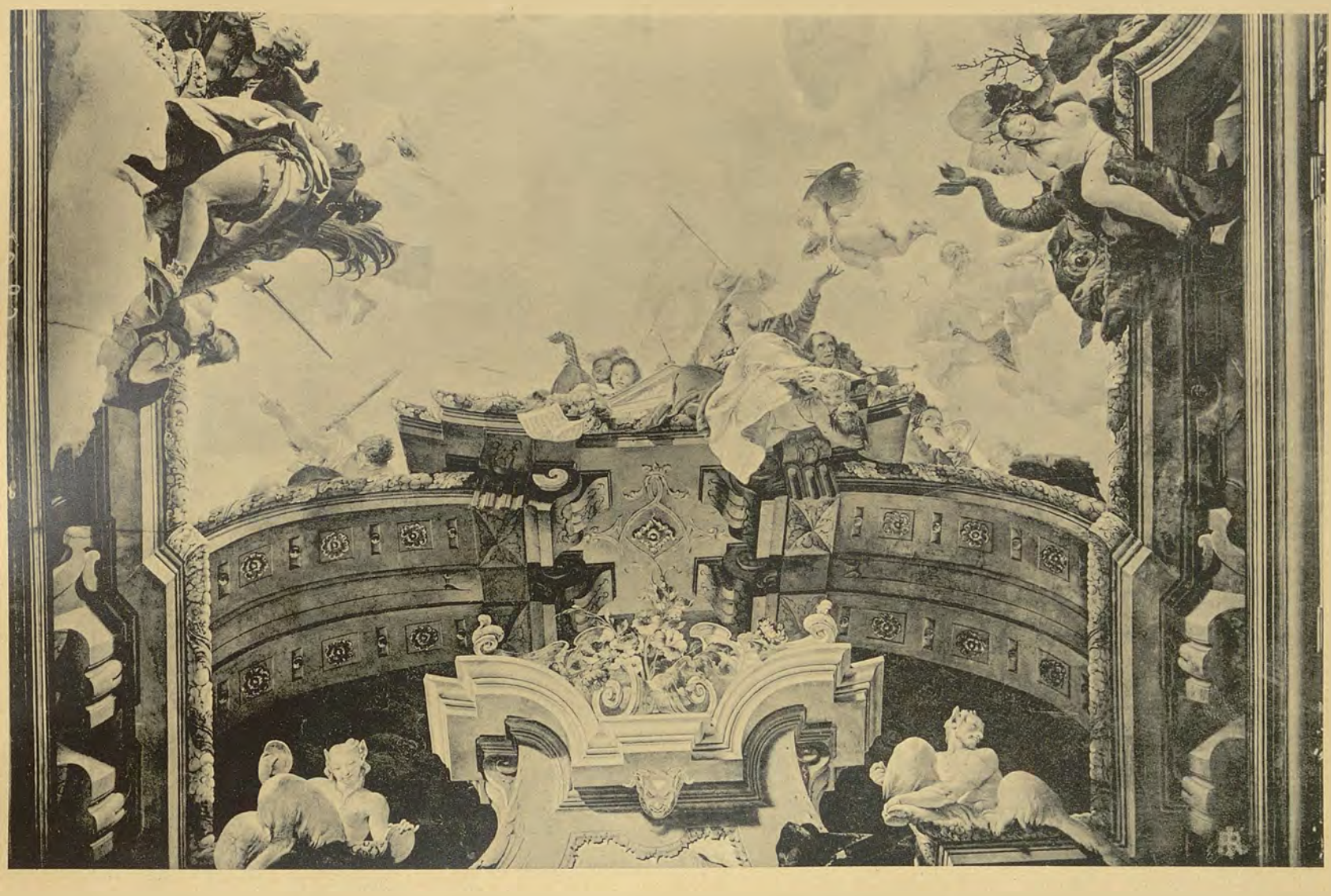
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

NAVATA COLL'ALTAR MAGGIORE E CANCELLO INNANZI ALLE CAPPELLE NELLA CHIESA DI S. PAOLO A MILANO.

SEC. XVII E PRIMI ANNI DEL XVIII.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



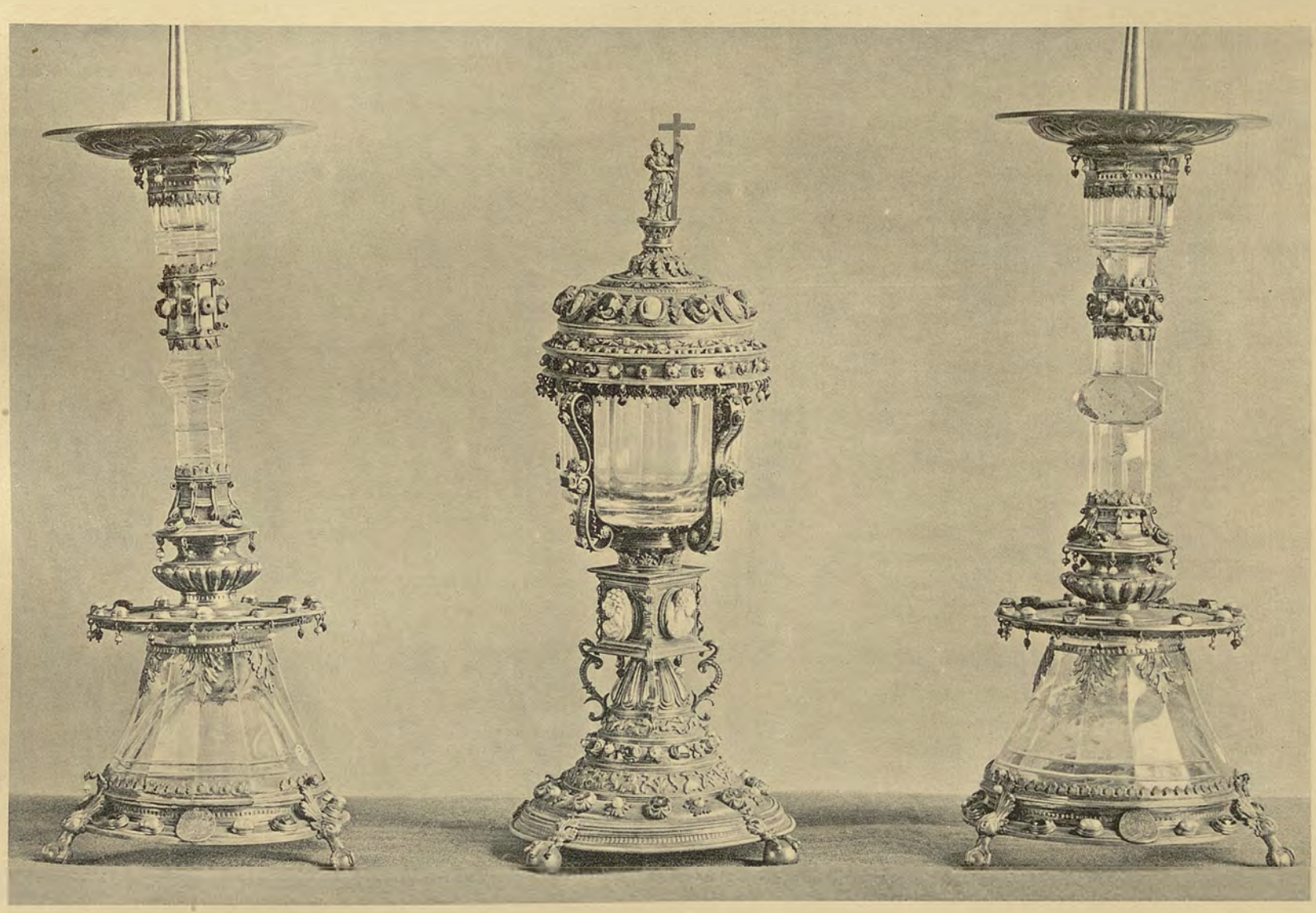
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

VEDUTA DELLA GRANDE GALLERIA NEL PALAZZO CLERICI A MILANO
E TESTATA DELLA VOLTA DIPINTA DA GIAMBATTISTA TIEPOLO.

(FOT. BROGI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

Cornell University Library



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

CROCE, SECCHIELLO CON ASPERSORIO, OSTENSORIO E CANDELLIERI NEL MUSEO DEL LOUVRE A PARIGI.

ARTE ITALIANA DEL RISORGIMENTO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CROCE ASTILE DI BRONZO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO. — SEC. XVII.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

CANDELABRO IN BRONZO DORATO CON LA FIGURETTA DEL SATIRO SECENTESCA E IL RESTO MODERNO NEL MUSEO POLDI-PEZZOLI A MILANO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

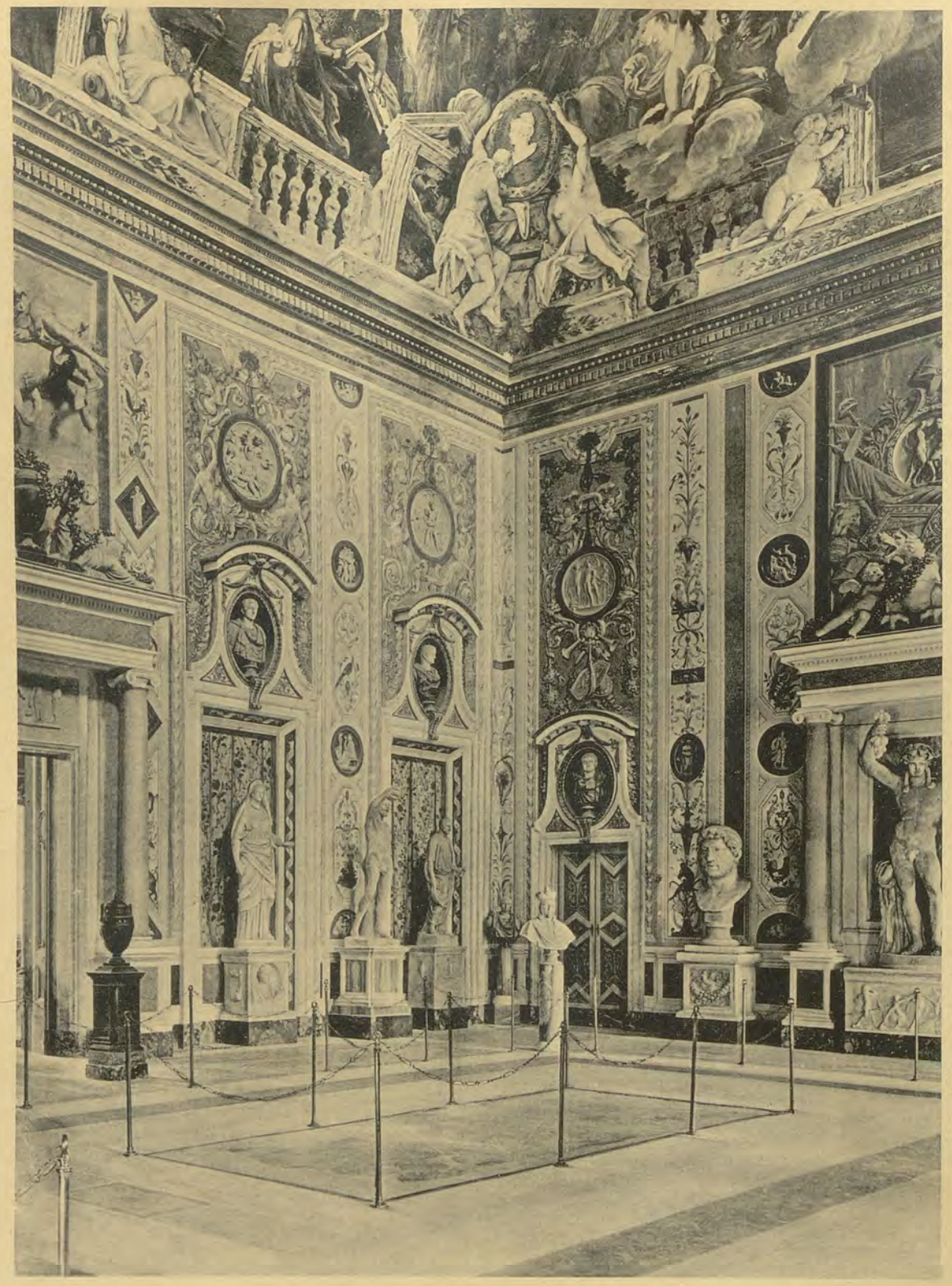
POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

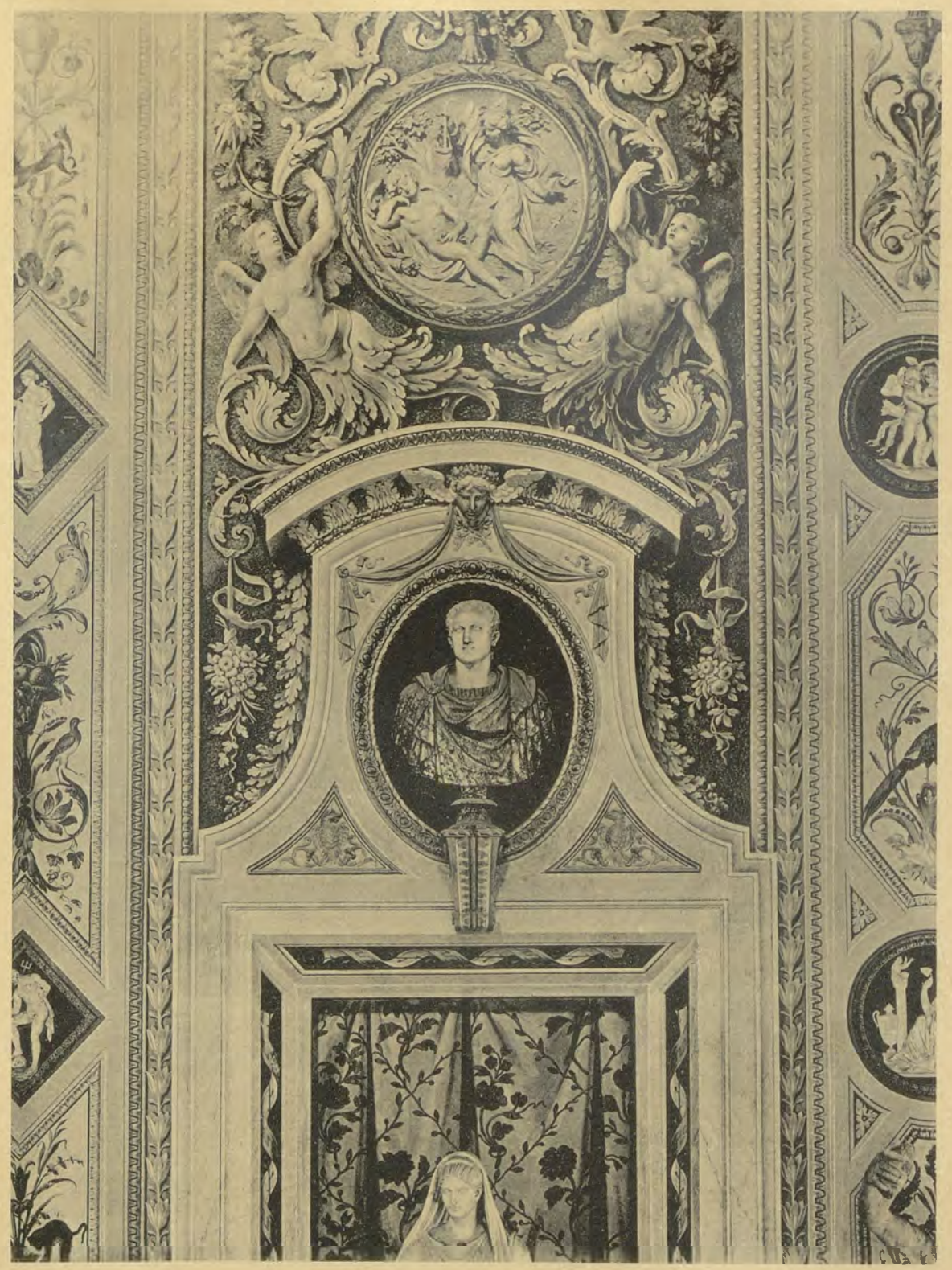
ULRICO HOEPLI - Milano

FREGI: COMPOSIZIONI DEL PROF. E. CALORI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

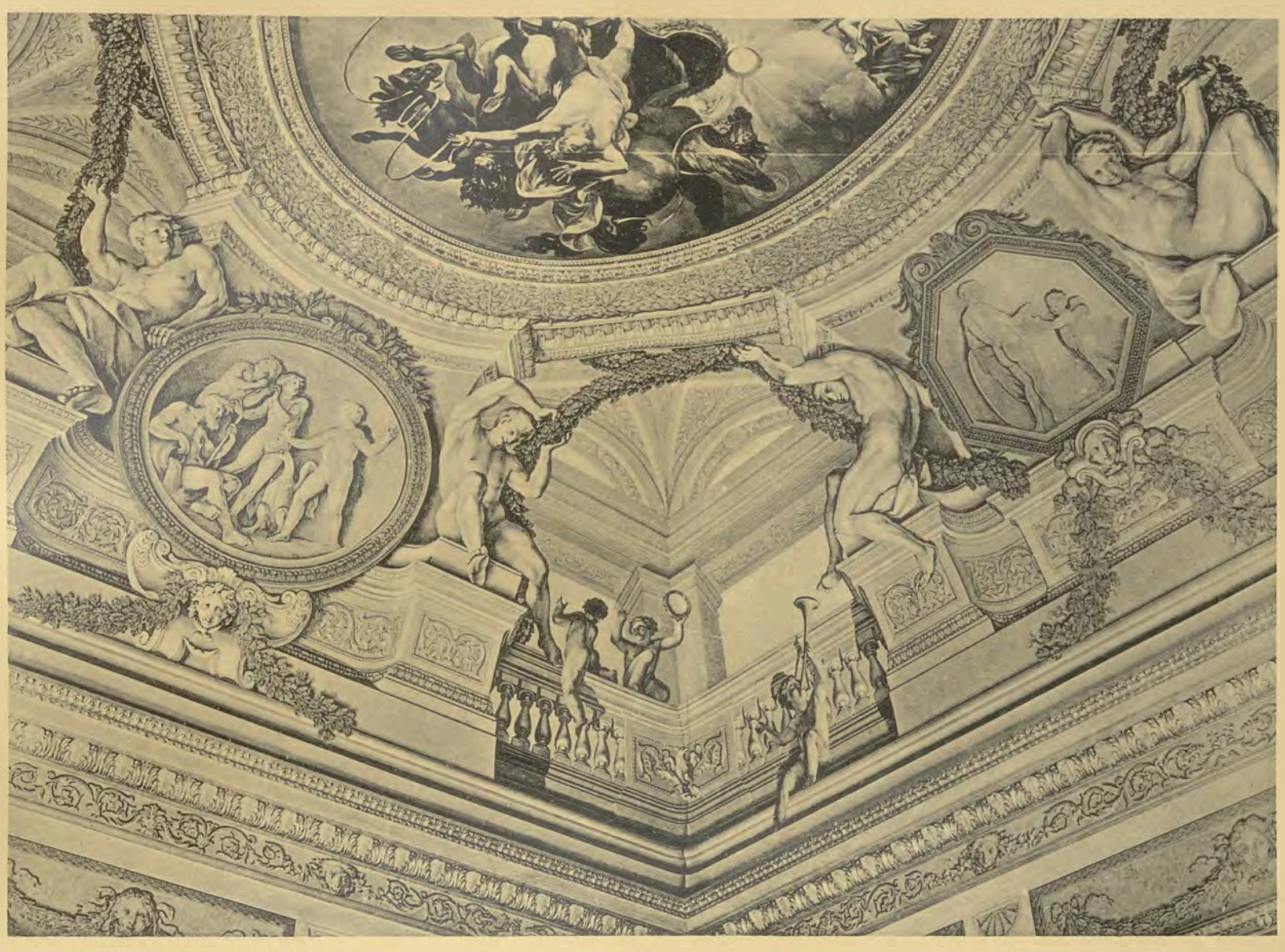


ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — VEDUTA E PARTICOLARE DEL SALONE D'INGRESSO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



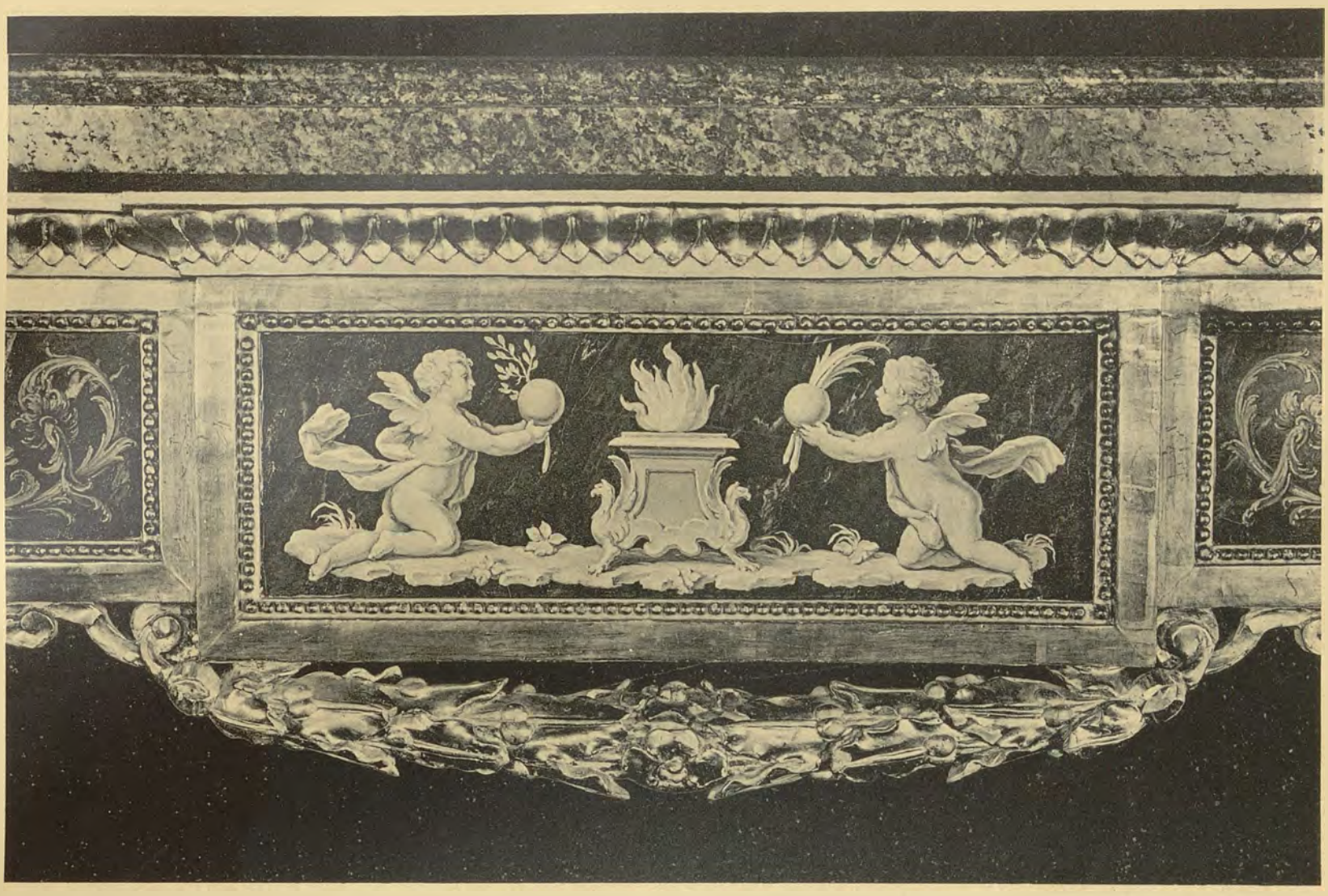
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — VOLTA NELLA SALA DETTA DEL DAVIDE.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



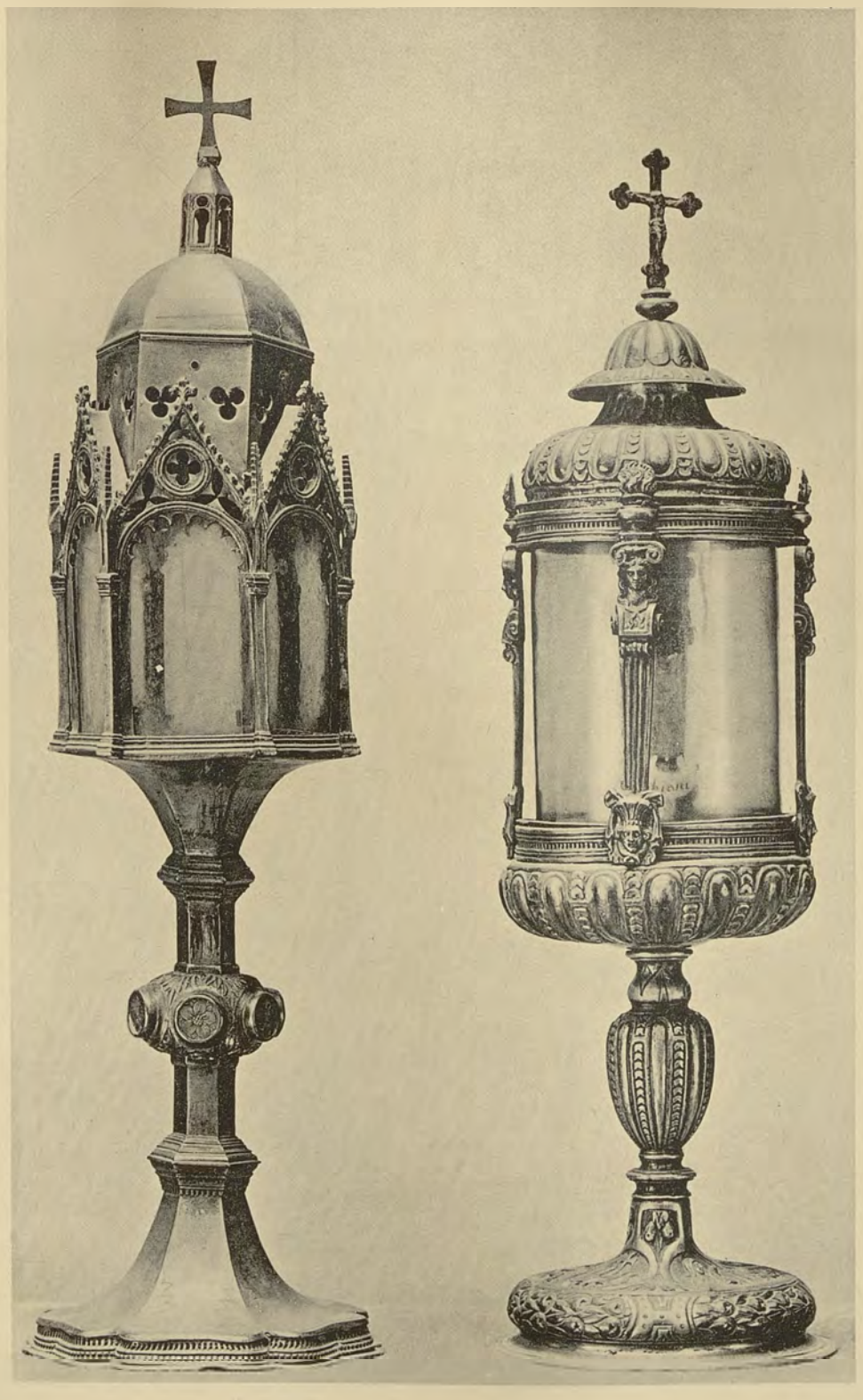
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

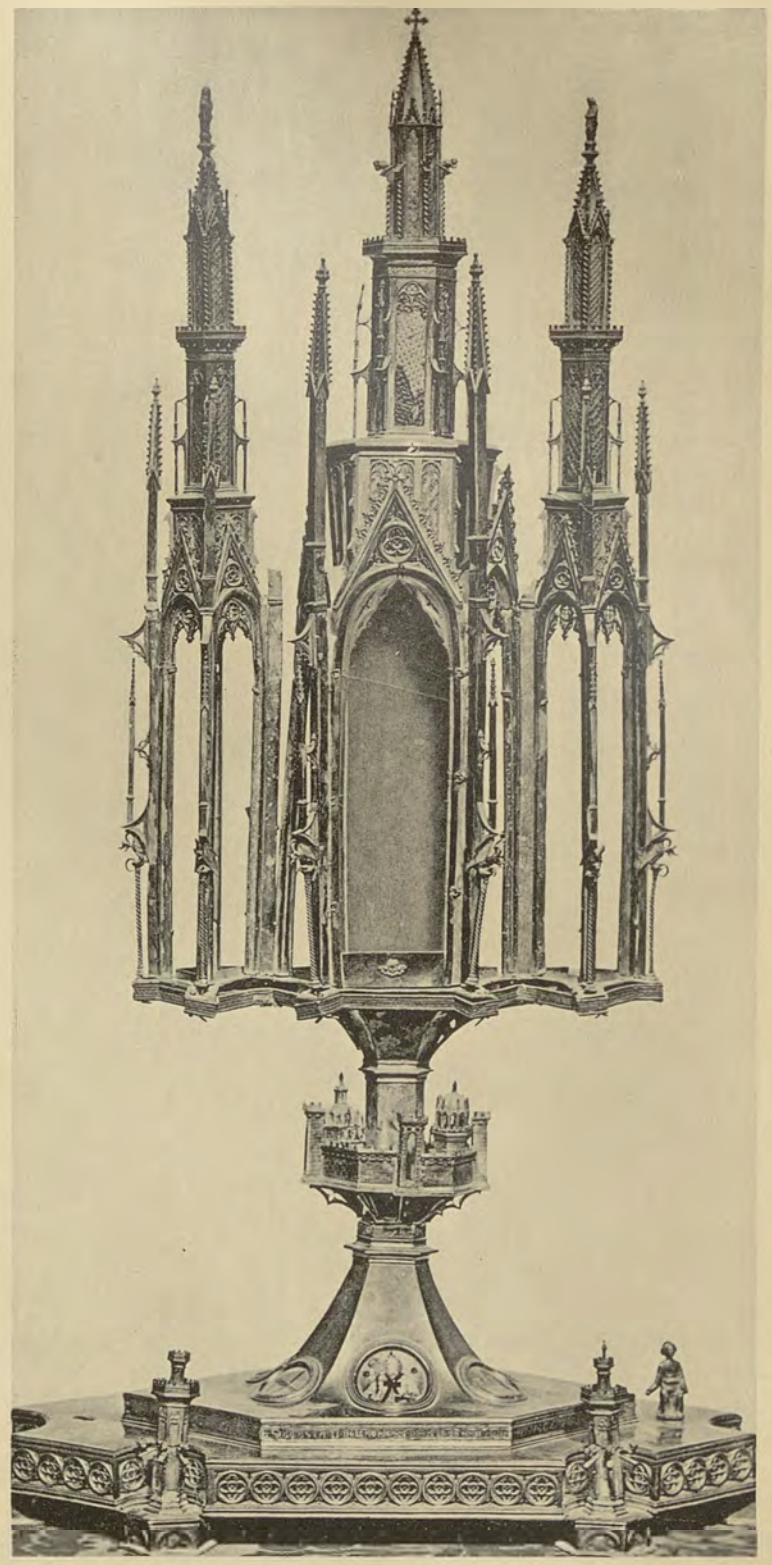
ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — TAVOLA DEGLI ULTIMI ANNI DEL SETTECENTO (VEDI FIG. 49).

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA





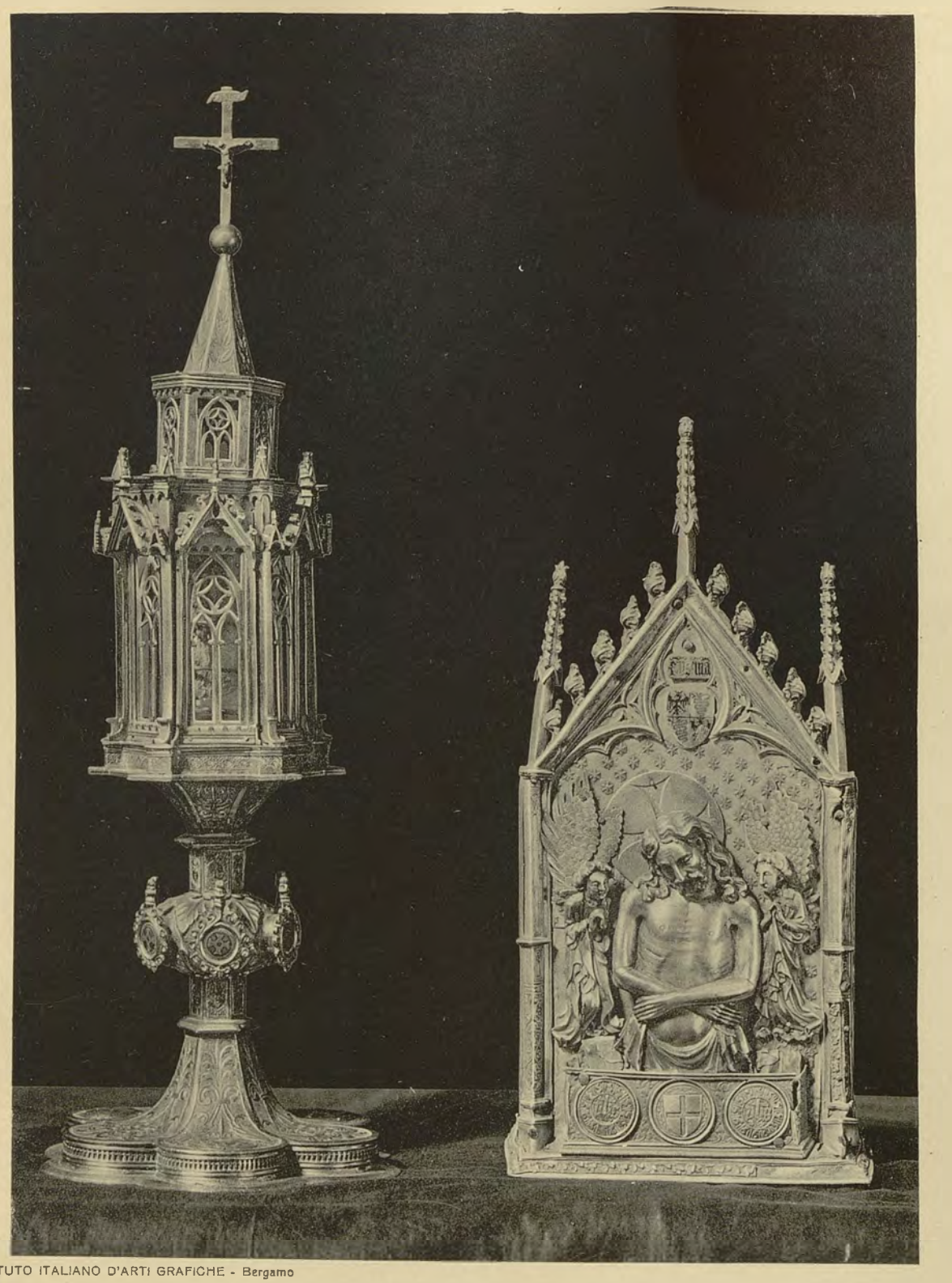
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA

1. RELIQUIARIO GOTICO DELLA S.ª LINGUA NEL TESORO DELLA BASILICA DI S. ANTONIO A PADOVA. — 2. RELIQUIARIO NELLA CHIESA DI BADIA A FIRENZE. SEC. XV. 3. RELIQUIARIO IN S. LUCIA DEI MAGNOLI A FIRENZE. SEC. XVI. — 4. RELIQUIARIO OGIVALE NEL MUSEO DI CITTÀ DI CASTELLO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

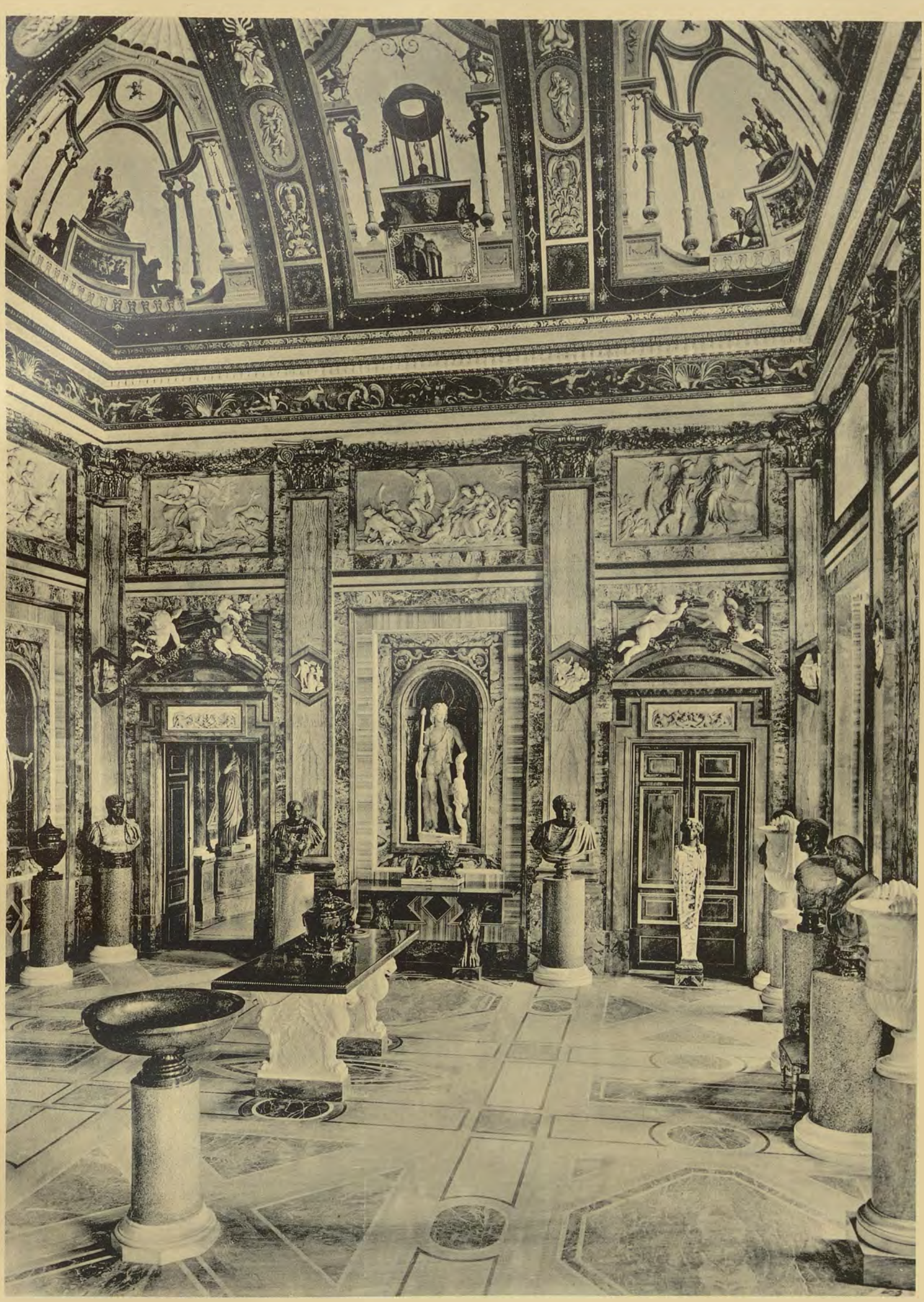
ULRICO HOEPLI - Milano

1 E 2. OSTENSORIO E PACE IN ARGENTO DONATI DA FRANCESCO SFORZA ALLA BASILICA DI S. AMBROGIO IN MILANO.

3 E 4. CROCE E RELIQUIARIO NEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE DEL CASTELLO IN MILANO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

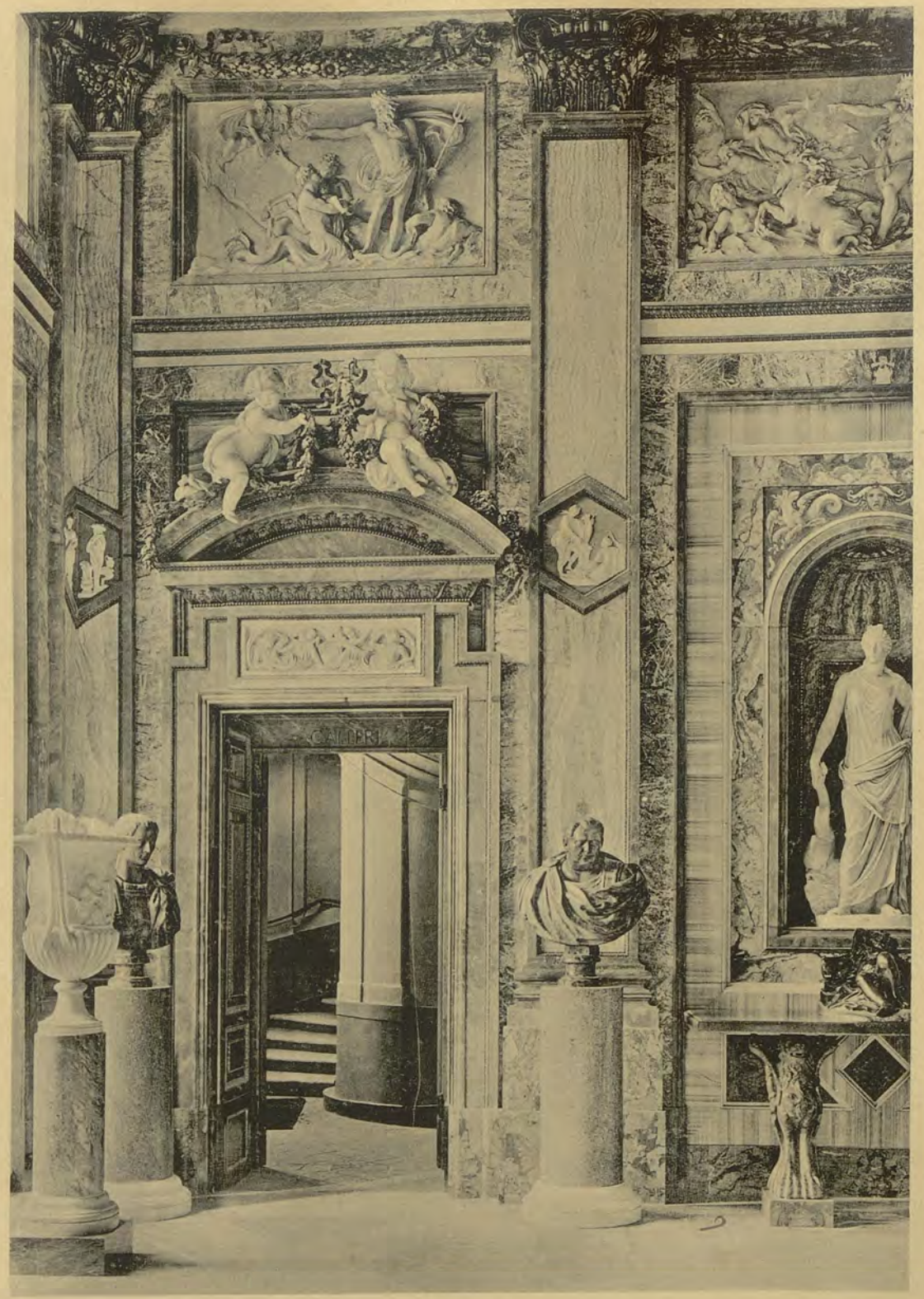


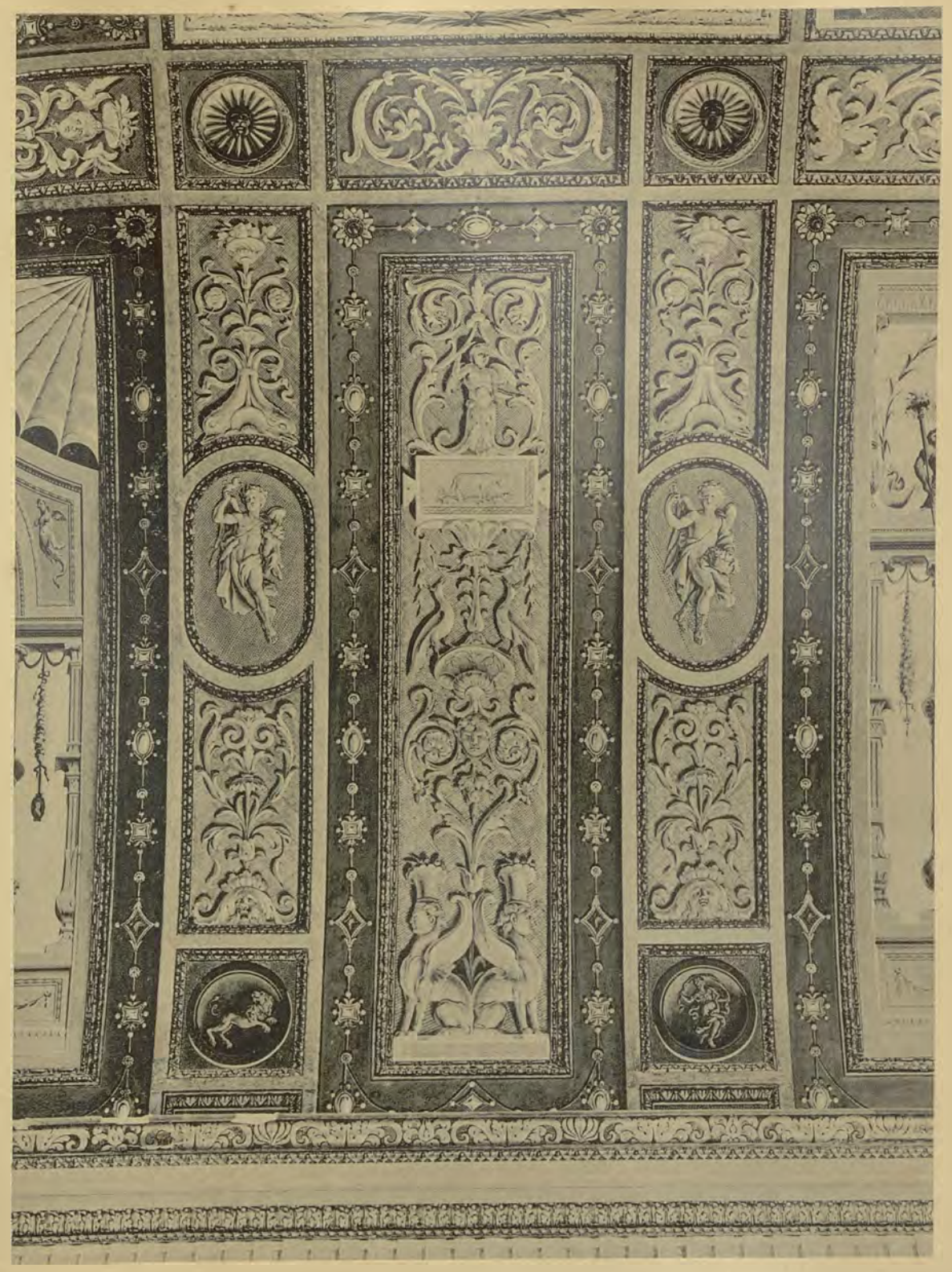
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — SALONE DETTO DEGLI IMPERATORI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO





POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — PARTICOLARI DELLE PARETI E DELLA VOLTA NEL SALONE DEGLI IMPERATORI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — VOLTA NELLA SALA DETTA EGIZIANA.

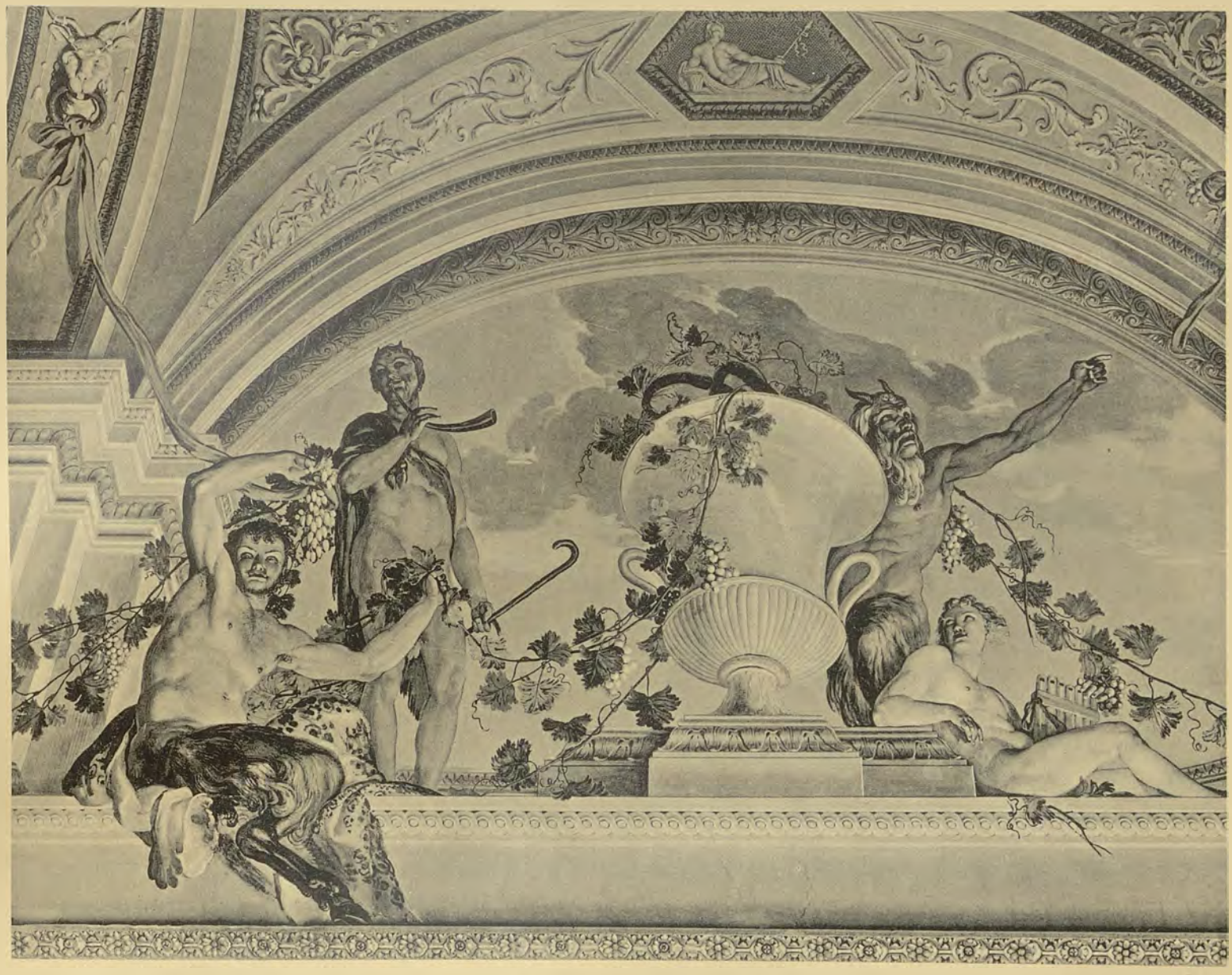
(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — VOLTA NELLA SALA DETTA DEL FAUNO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



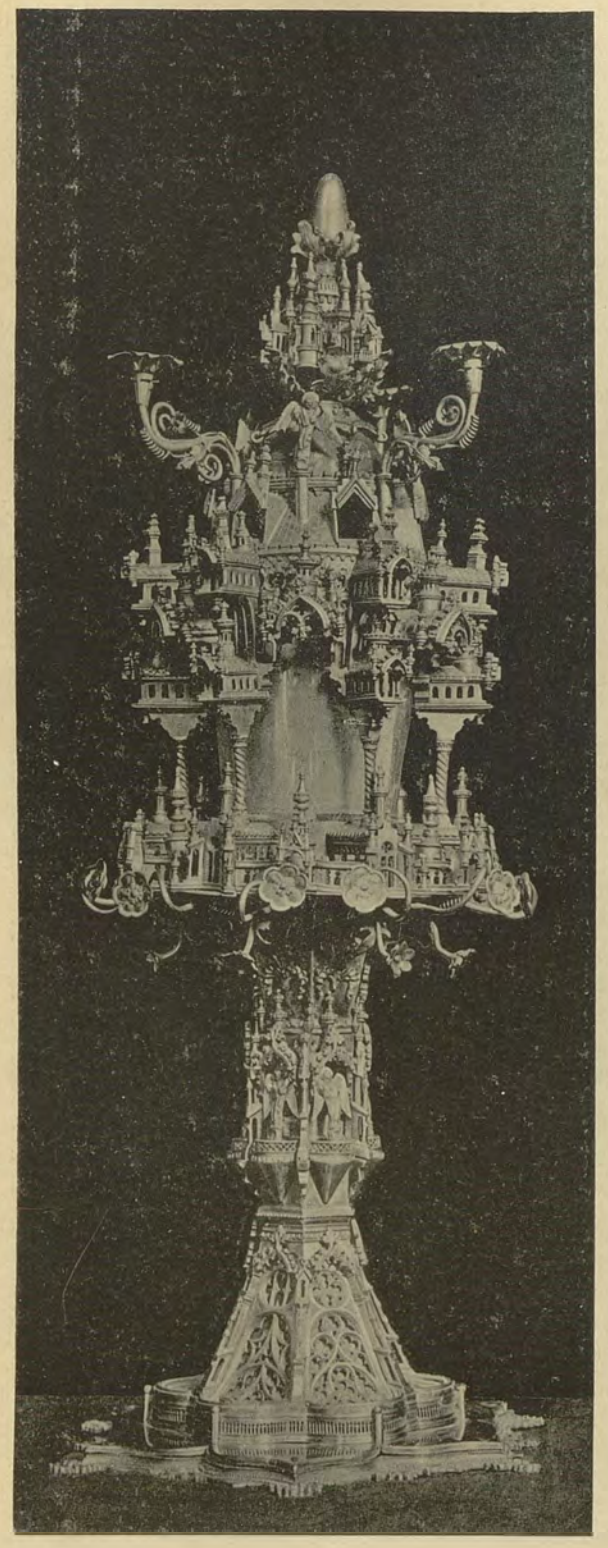
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

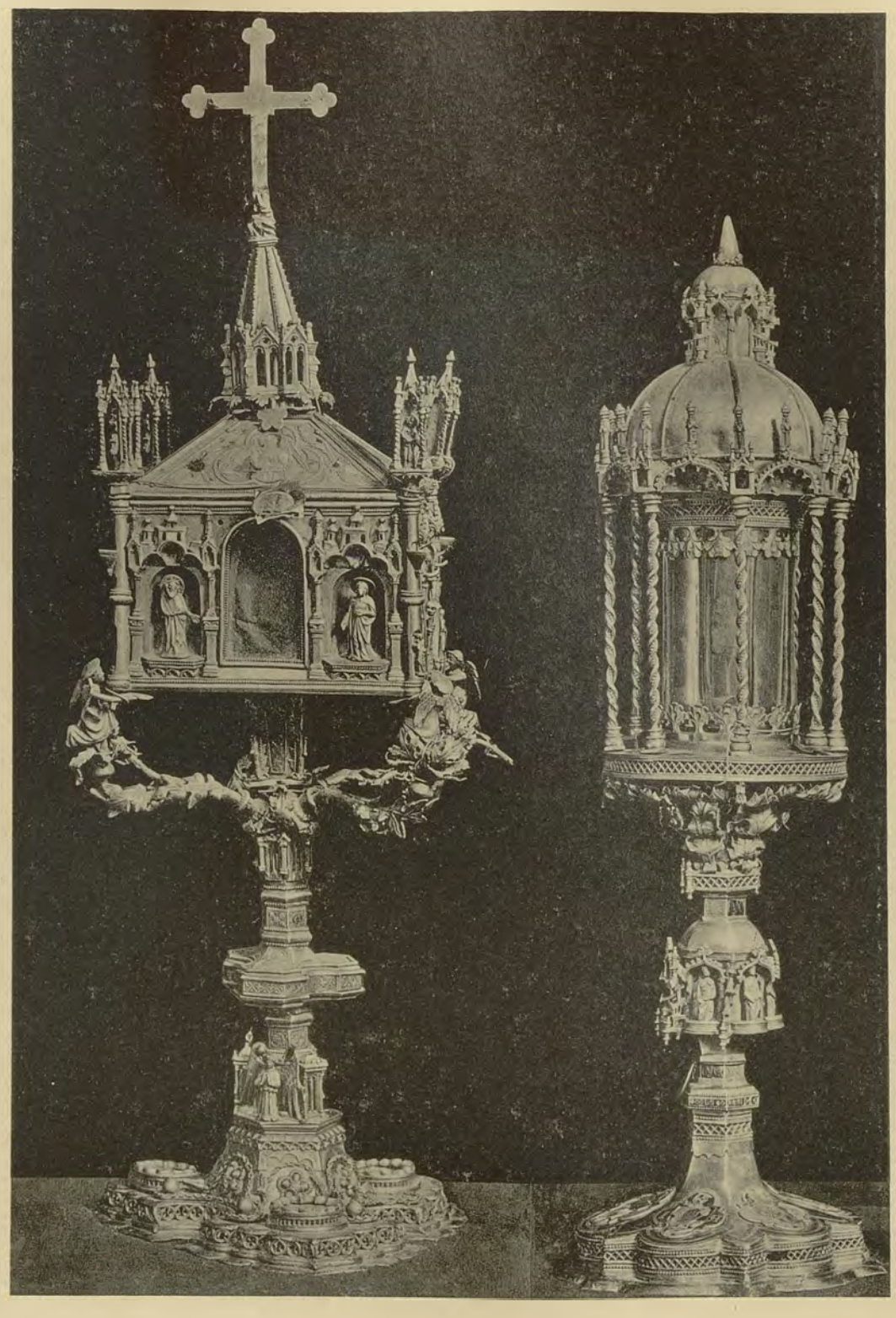
ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA. — LUNETTE DELLA VOLTA NELLA SALA DETTA DEL FAUNO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

1. 2 E 3. RELIQUIARII GOTICI NEL TESORO DELLA BASILICA DI S. ANTONIO A PADOVA. — 4. CROCE DETTA DEI PISANI NEL DUOMO DI LUCCA.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

MUSEO ARTISTICO POLDI-PEZZOLI IN MILANO.

GIOIELLI IN ORO CESELLATO E SMALTATO CON PERLE E PIETRE PREZIOSE. — SEC. XVI E XVII.

(ELIOCROMIA DELL'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE)

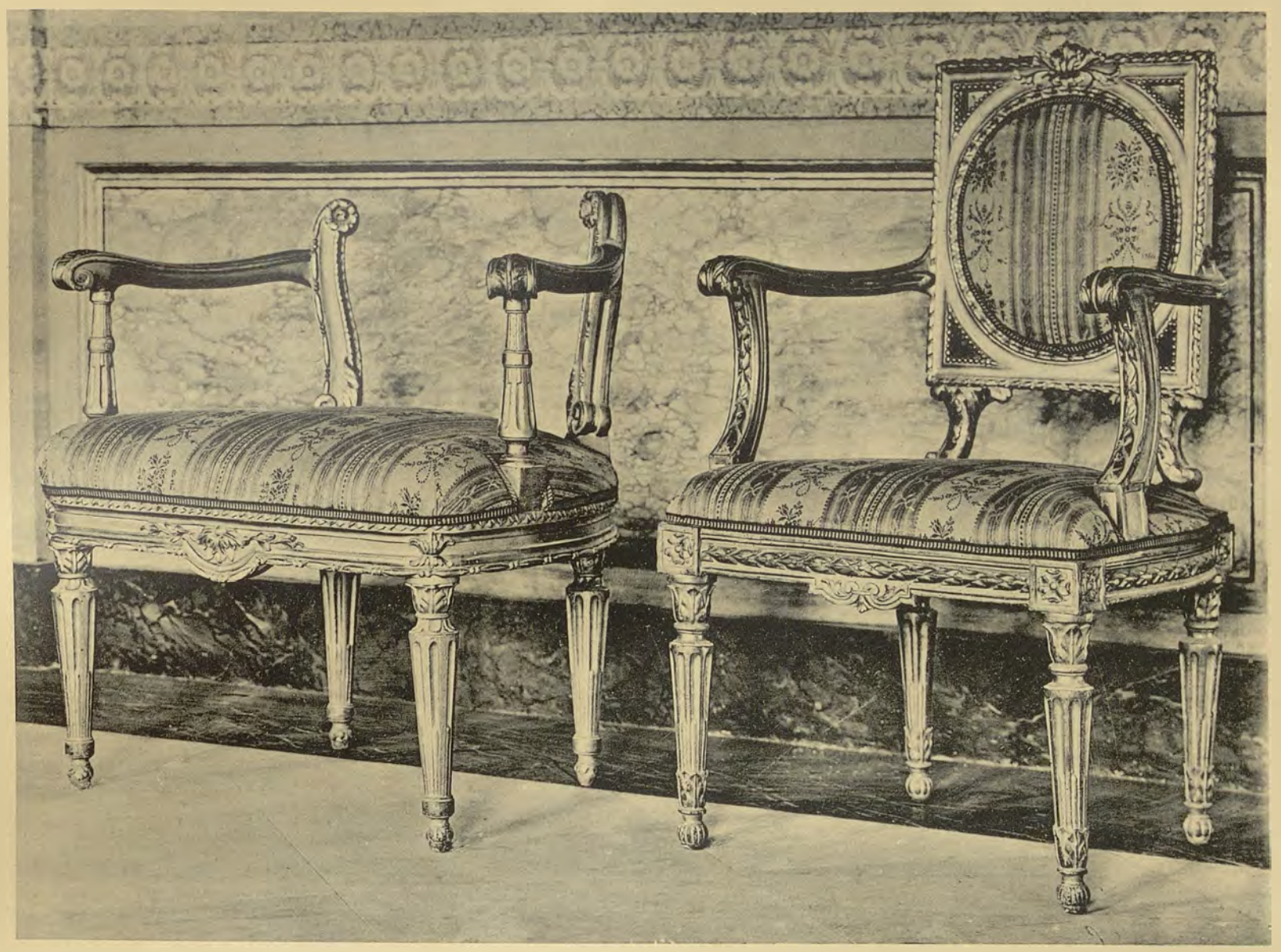
R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE A ROMA. — VOLTA DEL SALONE AL PRIMO PIANO DIPINTA DA G. LANFRANCO NELLA 1ª METÀ DEL SEICENTO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

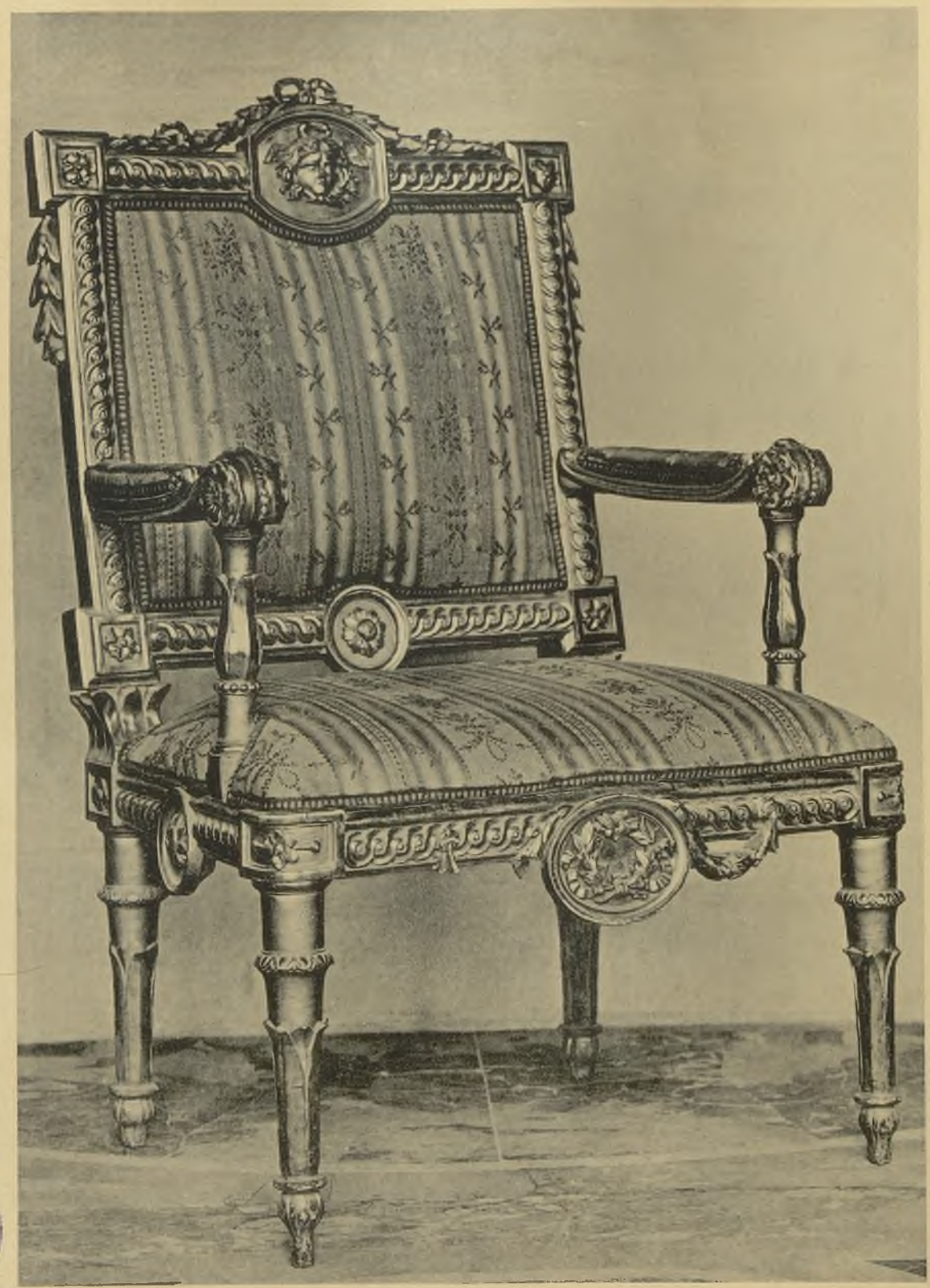


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

MOBILI SETTECENTESCHI NEL PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE A ROMA.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO



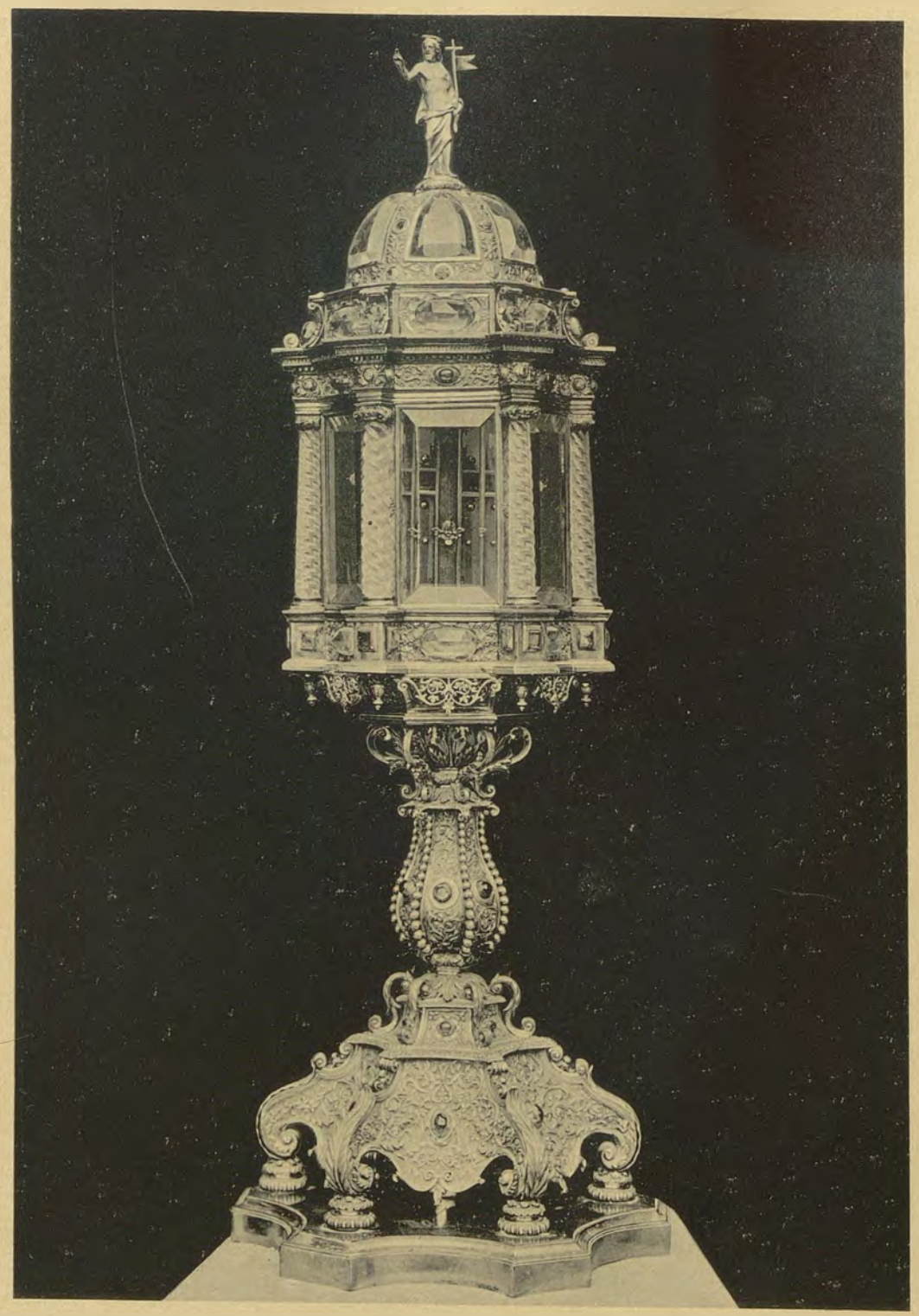
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

POLTRONA DELLA FINE DEL SETTECENTO E SEGGIOLA DELL'IMPERO NEL PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE A ROMA.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



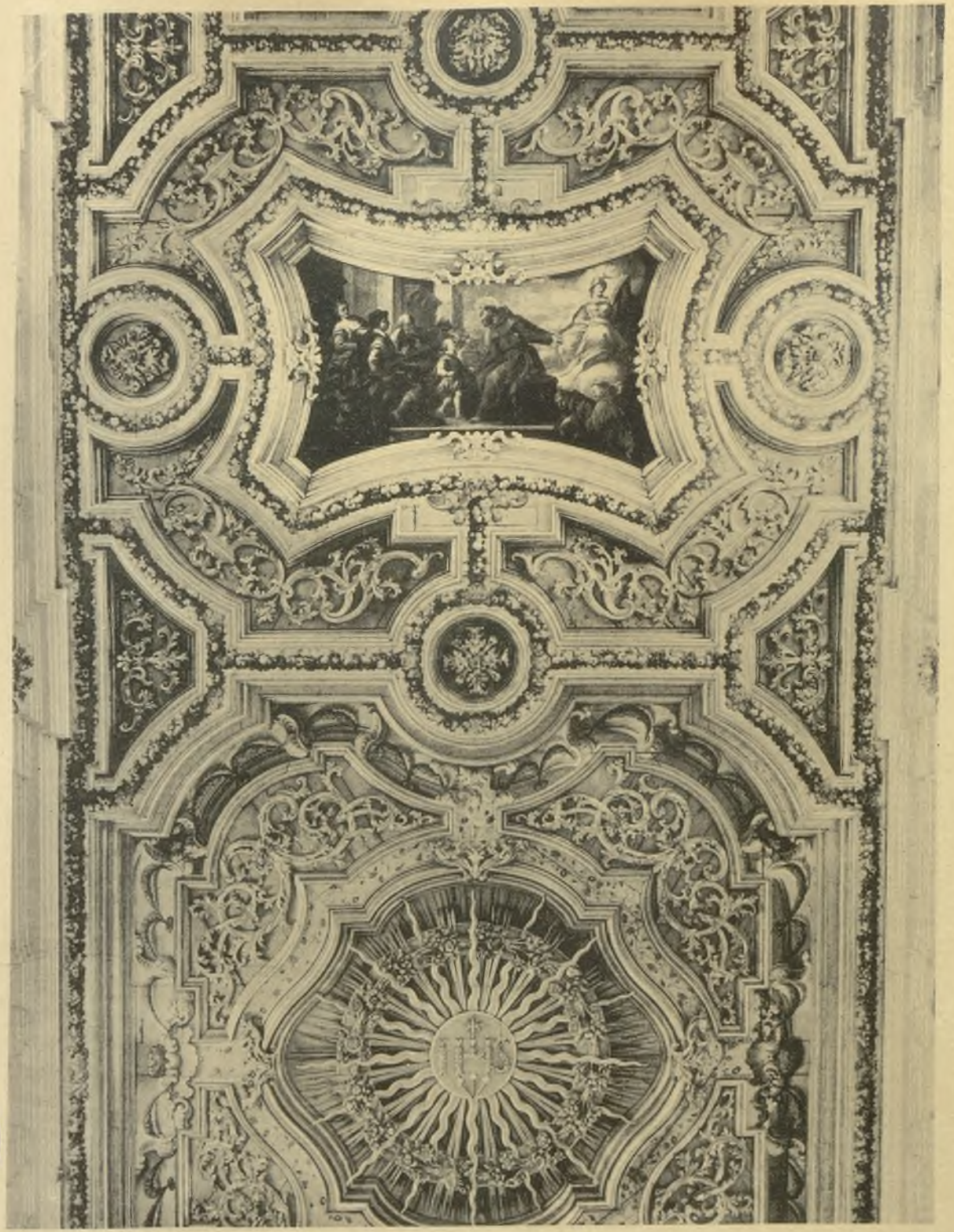
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

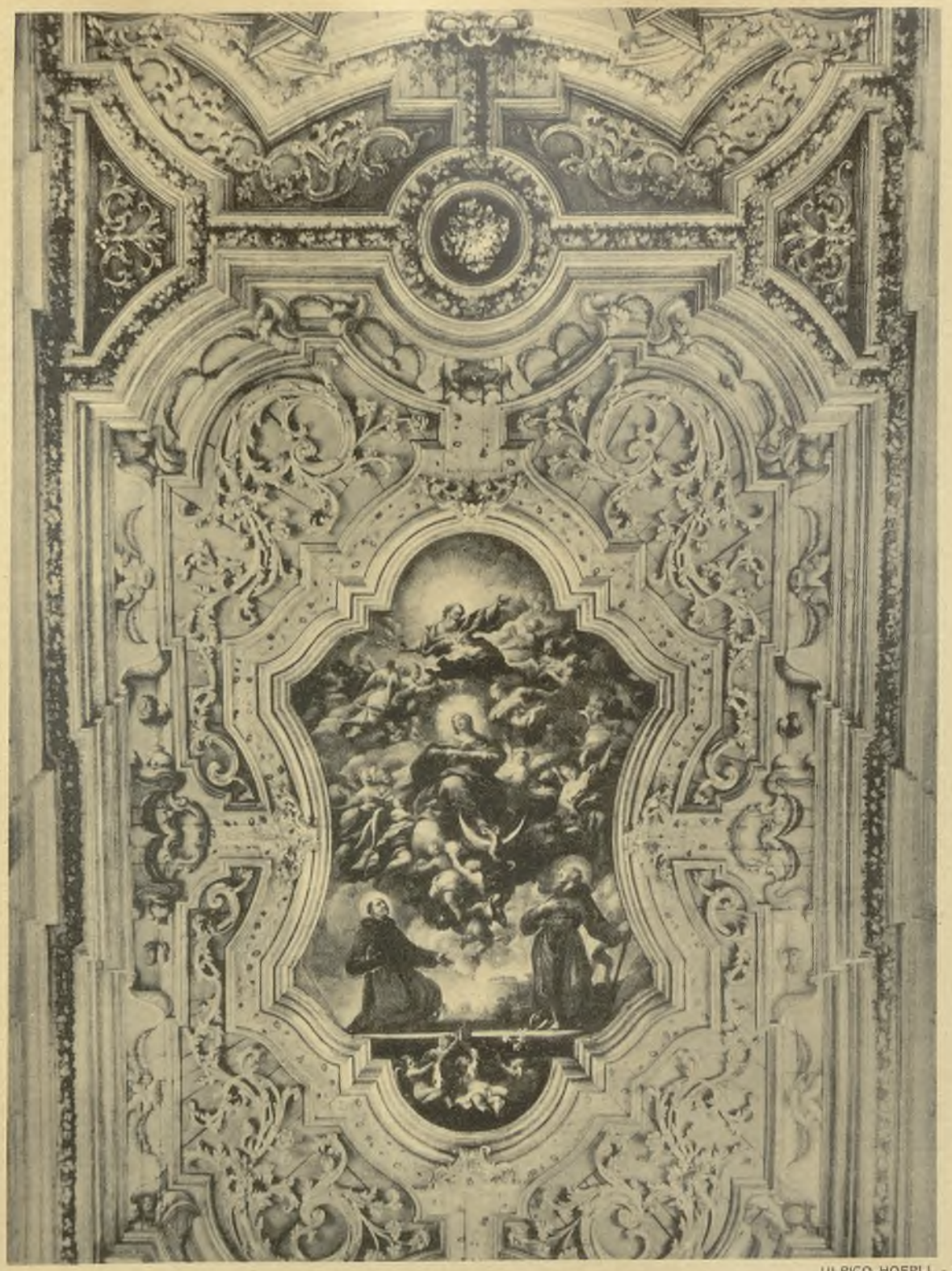
ULRICO HOEPLI - Milano

INSIEME E PARTICOLARE DI UN RELIQUIARIO DEL SEC. XVI NELLA SAGRESTIA DELLA BASILICA DI S. PAOLO FUORI LE MURA DI ROMA.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





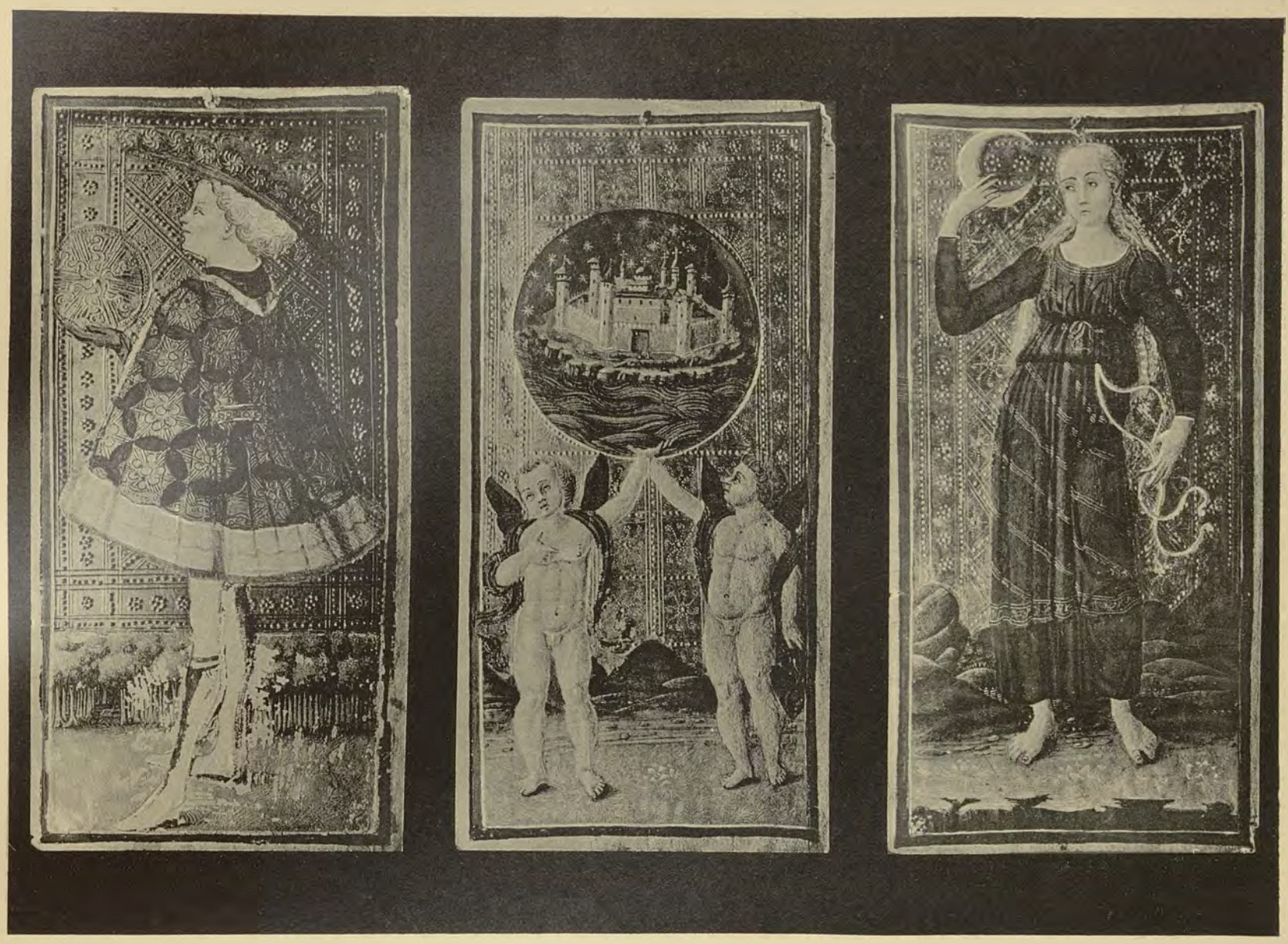
R. POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

SOFFITTO NELLA CHIESA DI S. BERNARDINO IN AQUILA. — SEC. XVII.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).



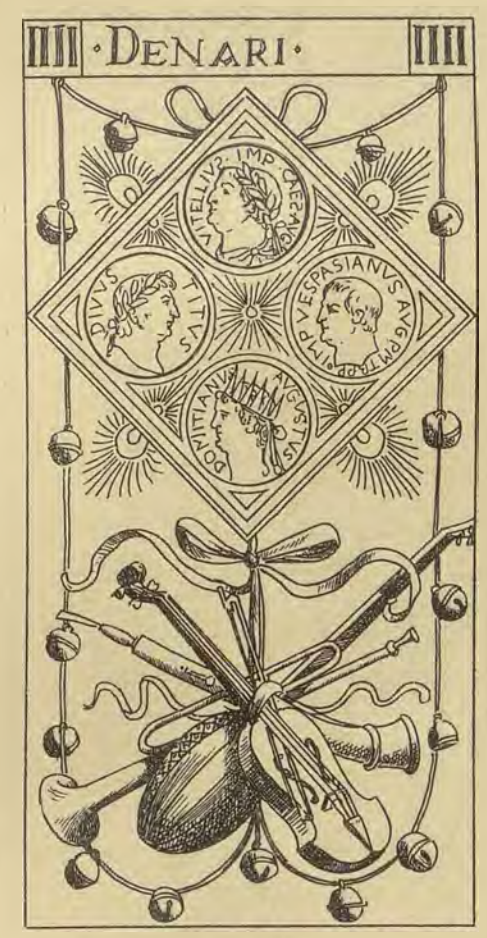
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

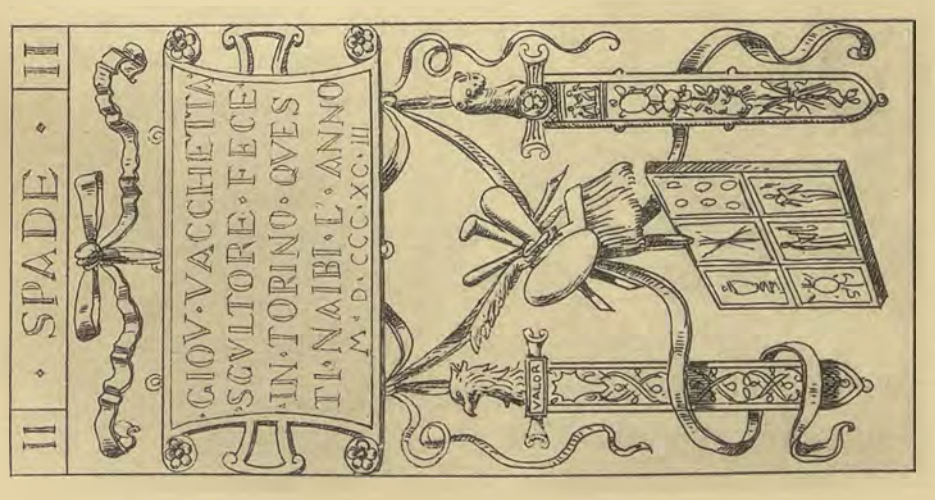
ULRICO HOEPLI - Milano

CARTE DA TAROCCO ORA NELLA GALLERIA CARRARA DI BERGAMO
ESEGUITE DA DUE MINIATORI DIVERSI INTORNO ALLA METÀ DEL QUATTROCENTO.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO





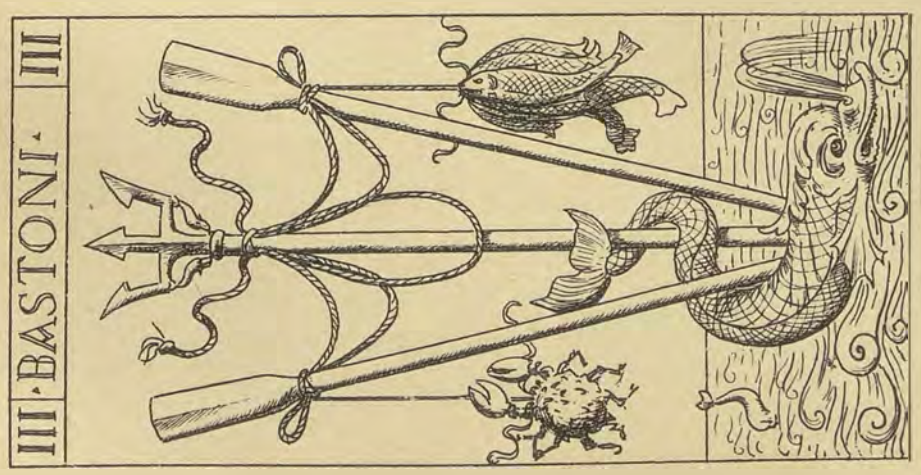
CARTE DA TAROCCO
INVENTATE E DISEGNATE DAL
PROFESSORE GIOVANNI VACCHETTA
PIEMONTESE.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

ULRICO HOEPLI - Milano

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

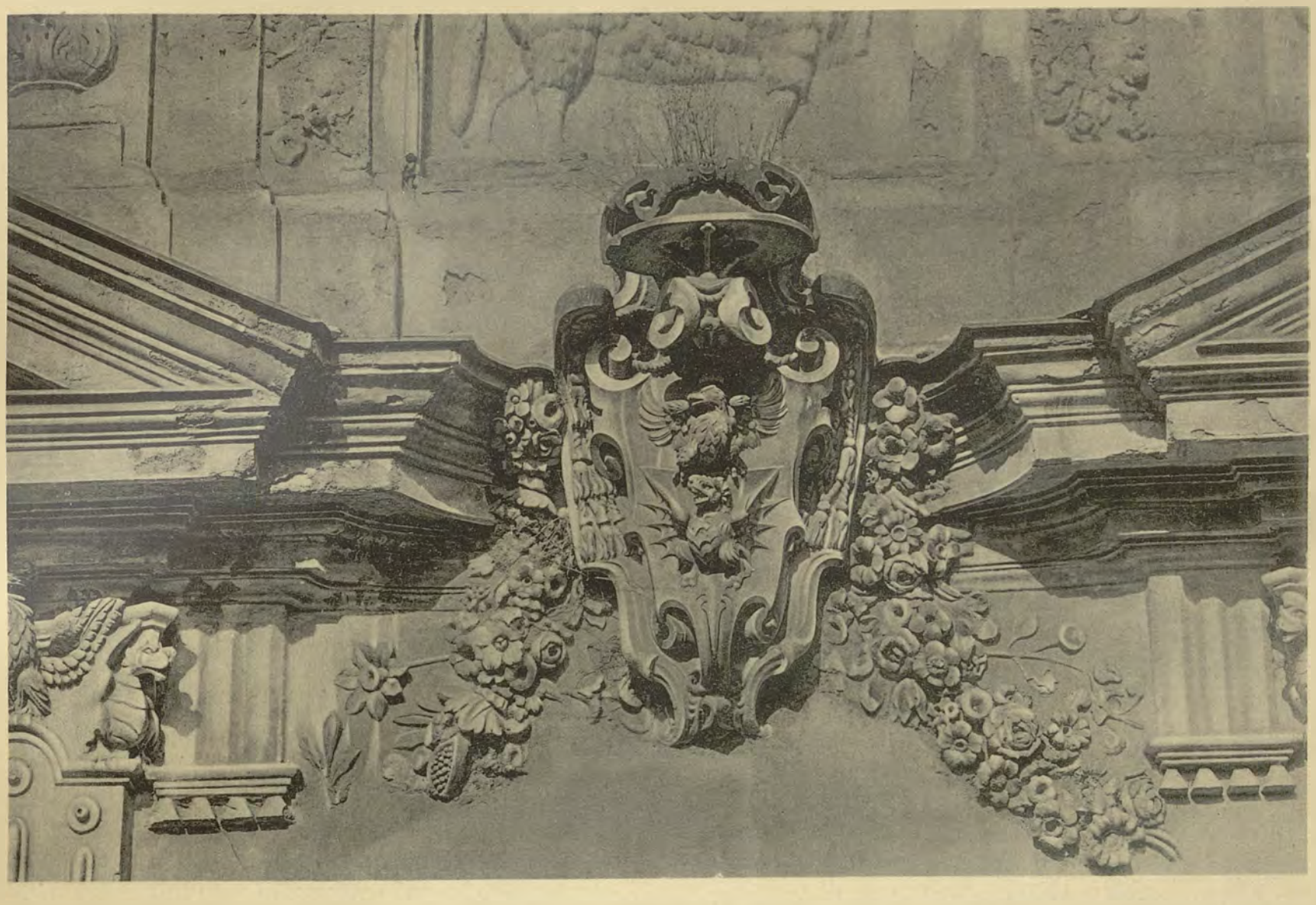


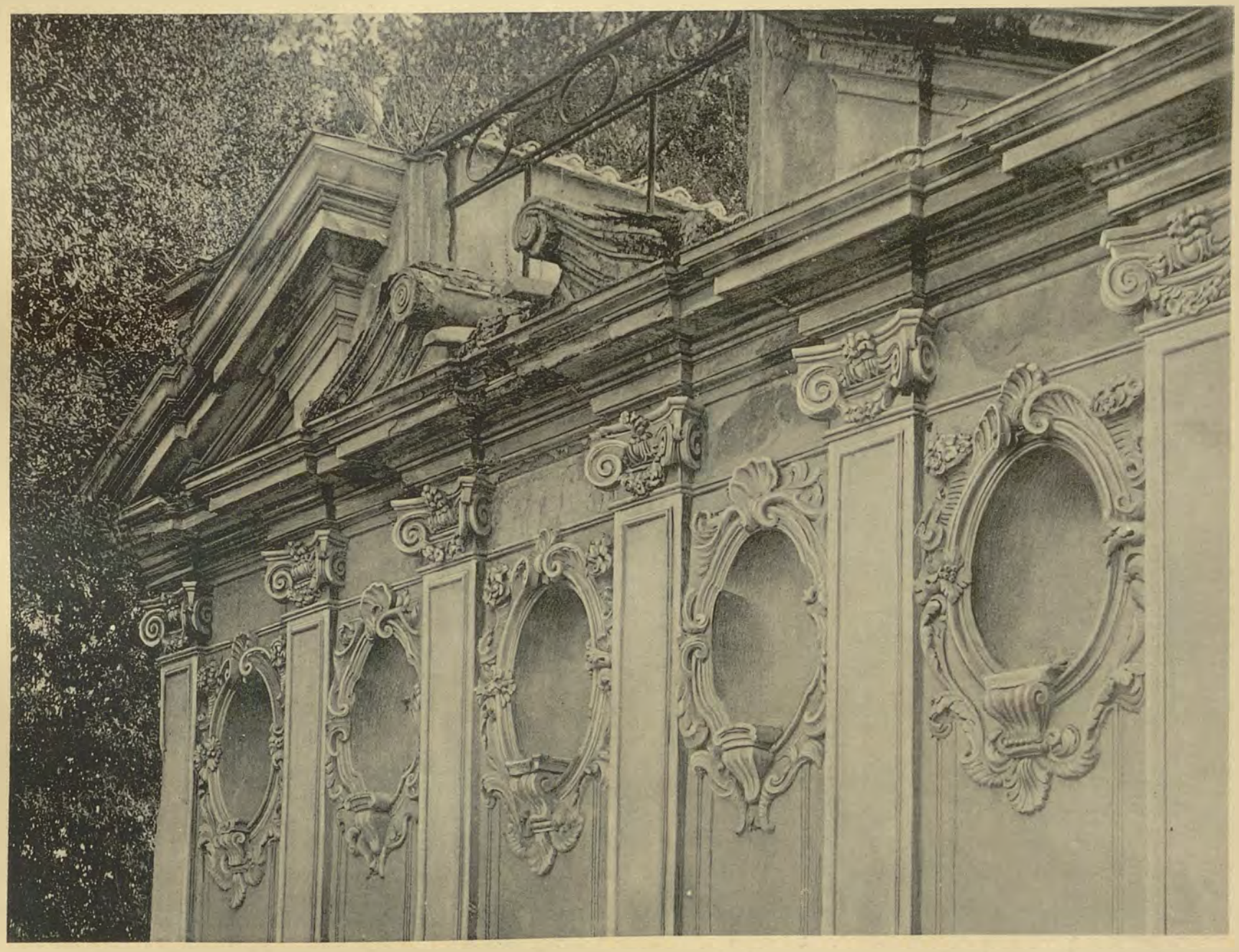
CARTE DA TAROCCO
INVENTATE E DISEGNATE DAL
PROFESSORE GIOVANNI VACCHETTA
PIEMONTESE.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO
ERICO HOEPLI
BIBLIOTECA



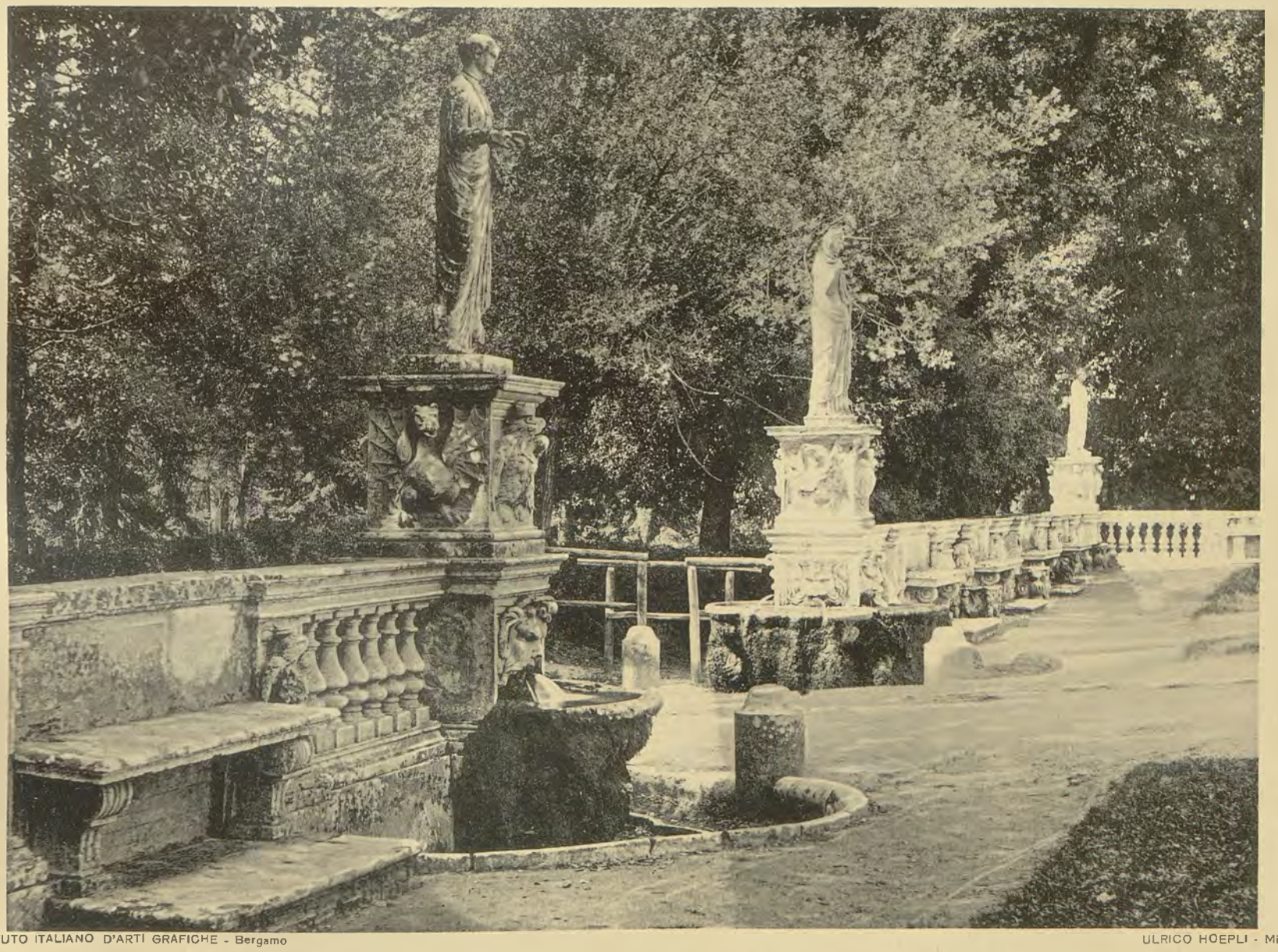


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

STEMMA DELLA FAMIGLIA E PARTE SUPERIORE DI UN EDIFICIO ANNESSO AL PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE IN ROMA.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

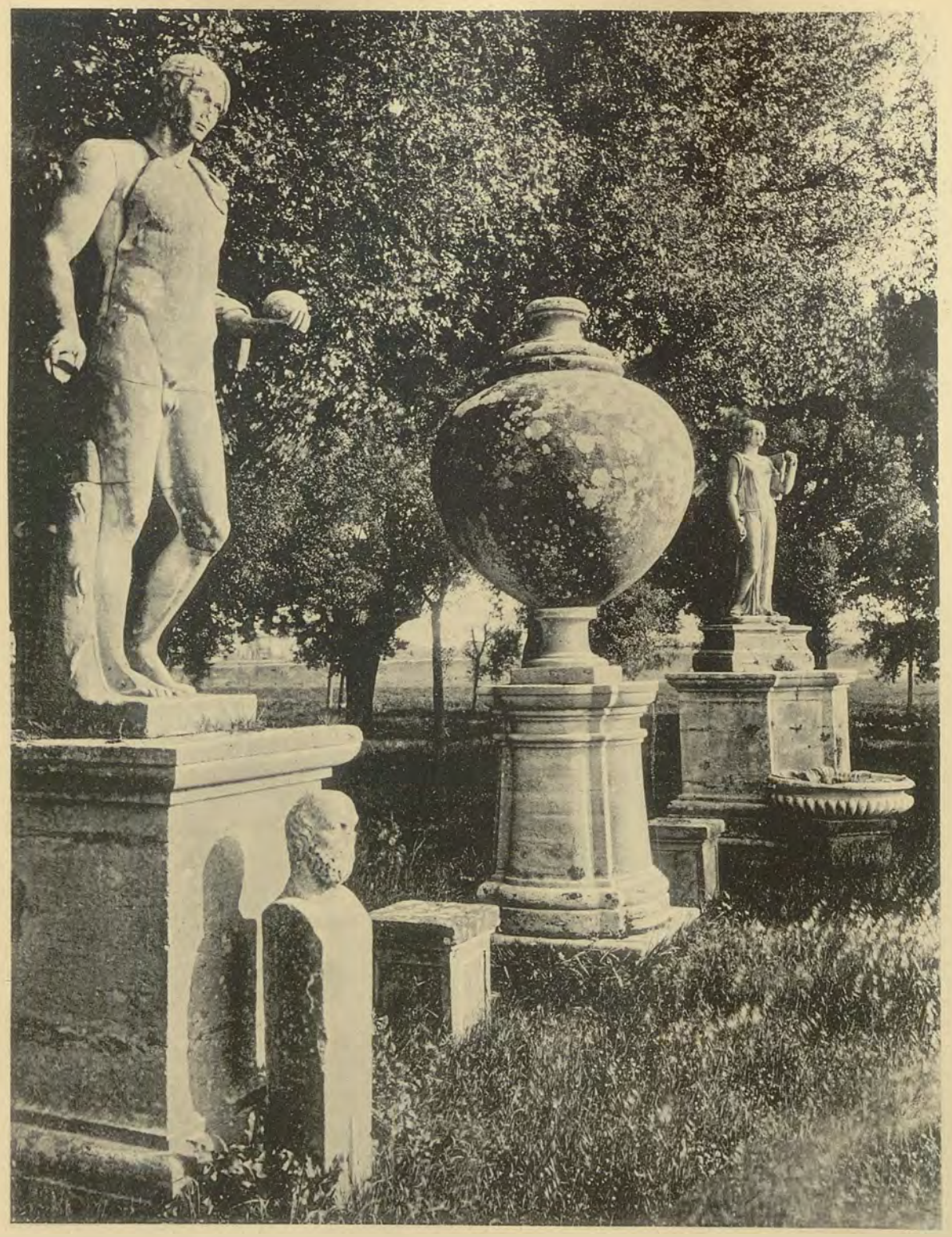


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo ULRICO HOEPLI - Milano

PRONAO COSTRUTTO CON FRAMMENTI ANTICHI NEL PARCO
E BALAUSTRATA INNANZI AL PALAZZO DELLA VILLA BORGHESE A ROMA.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

ULRICO HOEPLI - Milano

VIALE CON STATUE, ERME, HIDRIE ECC., E VECCHIO INGRESSO DI STILE BAROCCO NEL PARCO DI VILLA BORGHESE A ROMA.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

SCUOLA POPOLARE DI DISEGNO E PLASTICA IN VICENZA

DIADEMA E COLLANE: COMPOSIZIONI DEGLI ALUNNI OREFICI M. ANDRIGHETTO ED M. MARCHIARO.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO ULRICO HOEPLI - MILANO

SCUOLA POPOLARE DI DISEGNO E PLASTICA IN VICENZA

PETTINI VARIAMENTE ORNATI: COMPOSIZIONI DELL'ALUNNO OREFICE M. VERONESE.

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

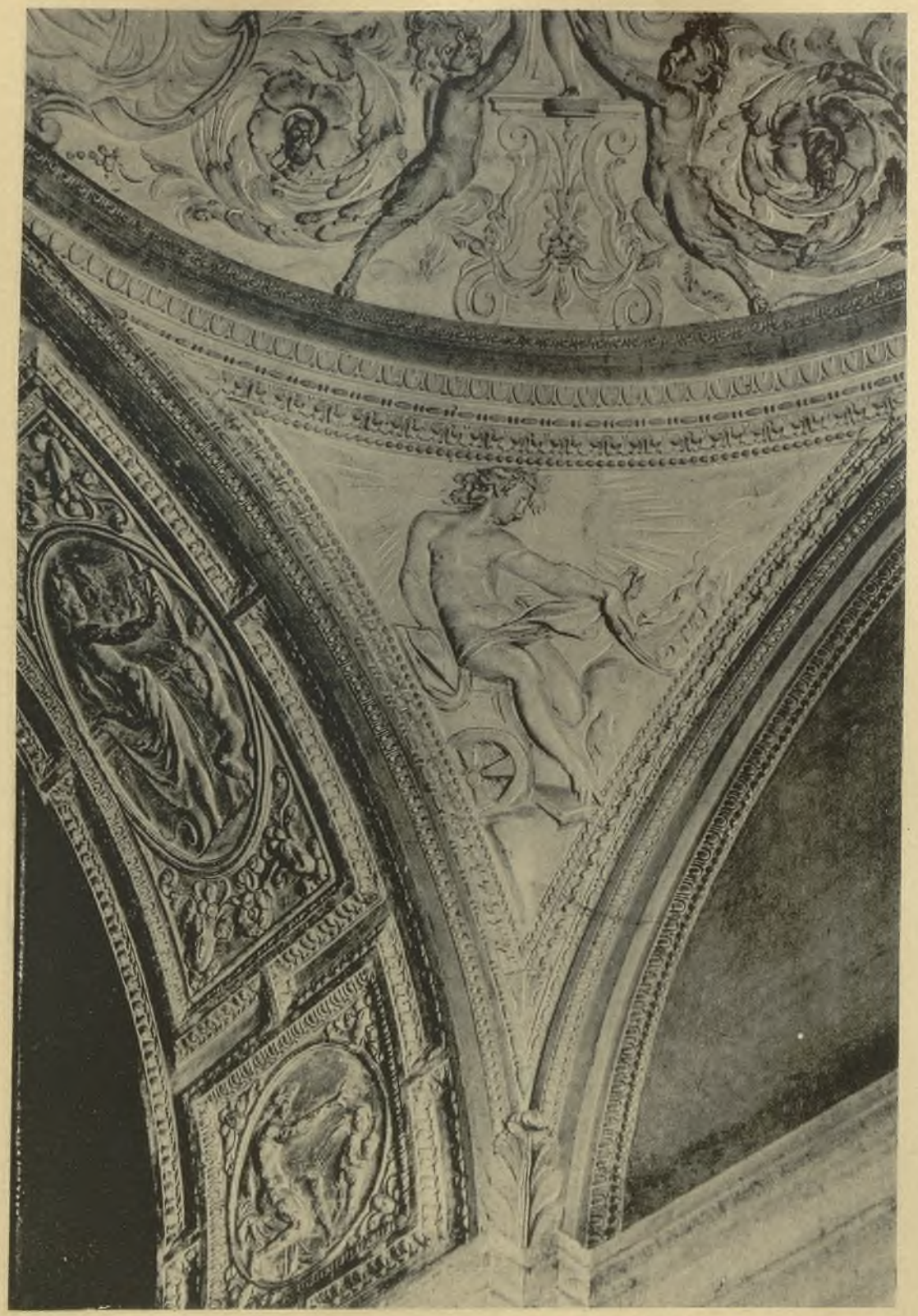
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

CORTILE DEL PALAZZO MATTEI A ROMA. — ARCHITETTO CARLO MADERNO. 1616.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

CUPOLINO, PENNACCHI E INTRADOSSI DEGLI ARCHI SOPRA UN RIPIANO DELLO SCALONE NEL PALAZZO MATTEI A ROMA.
STUCCHI ESEGUITI INNANZI AL 1625.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

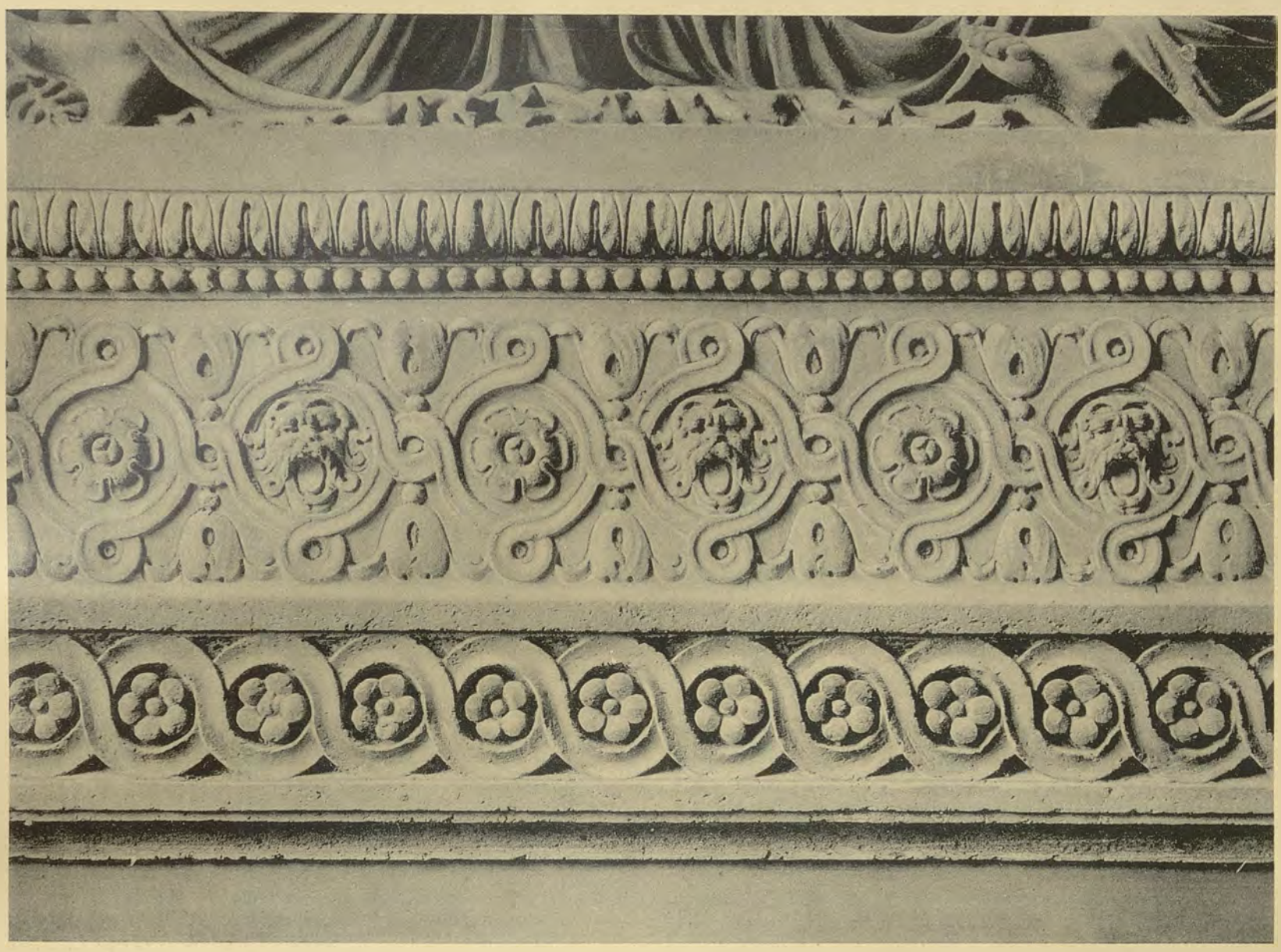
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

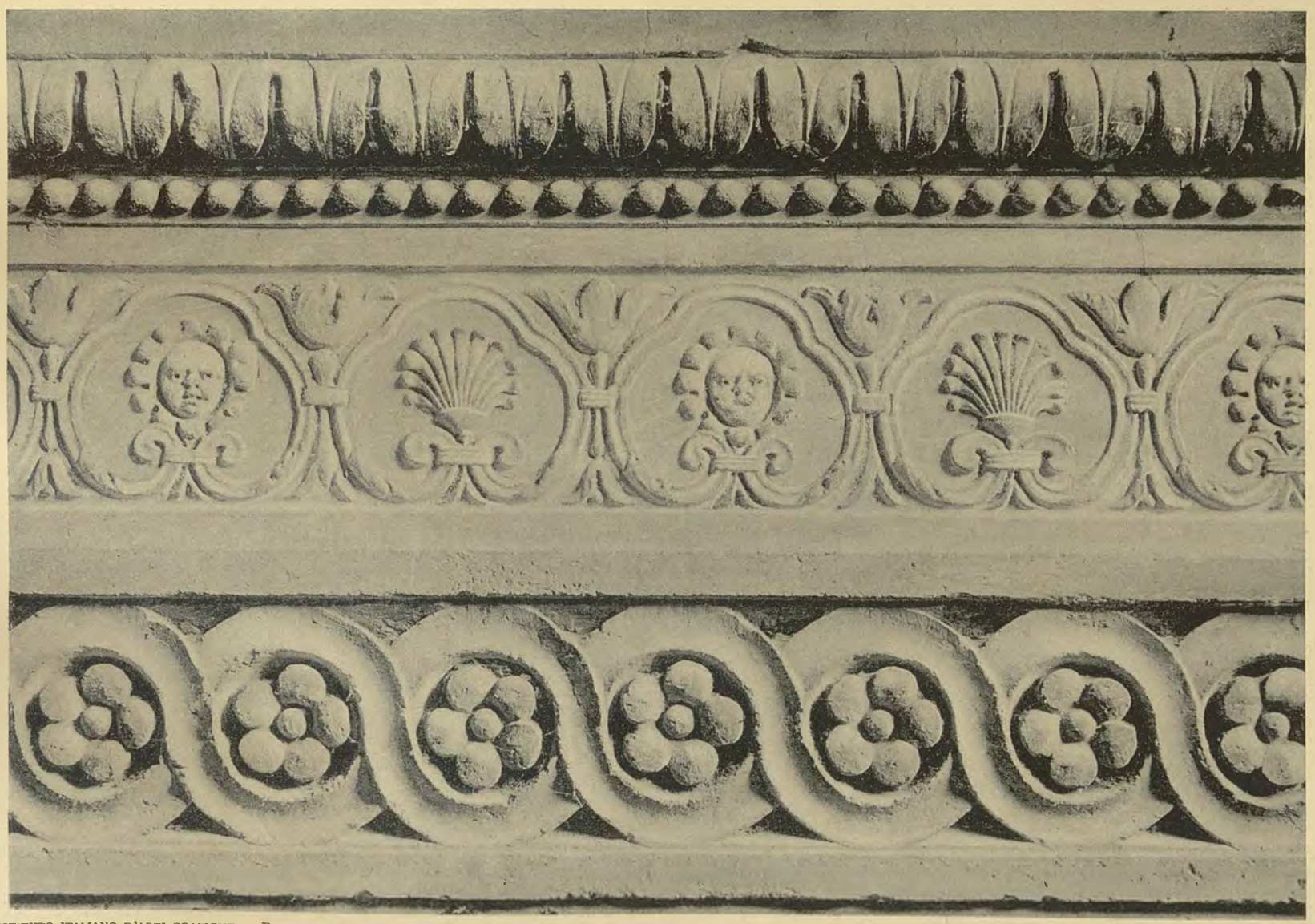
ULRICO HOEPLI — MILANO.

CUPOLINO, PENNACCHI E INTRADOSSI DEGLI ARCHI SOPRA UN RIPIANO DELLO SCALONE NEL PALAZZO MATTEI A ROMA.
STUCCHI ESEGUITI INNANZI AL 1625.

(FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



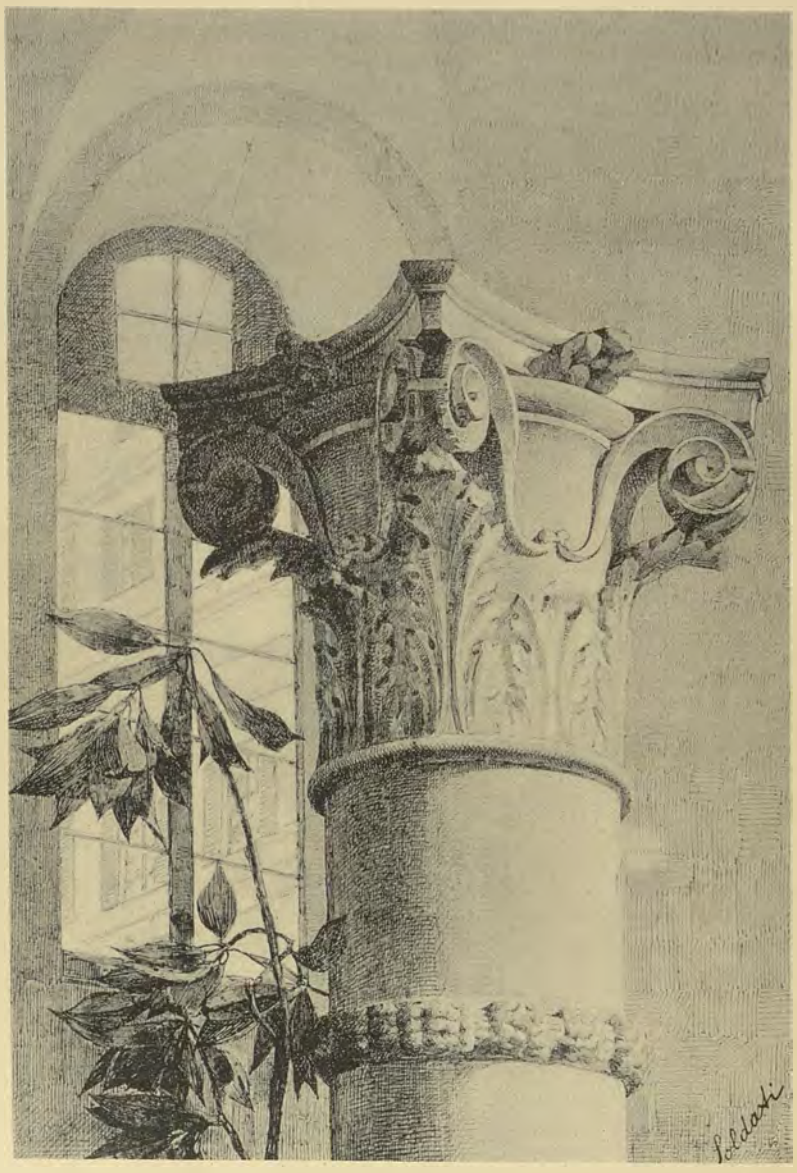


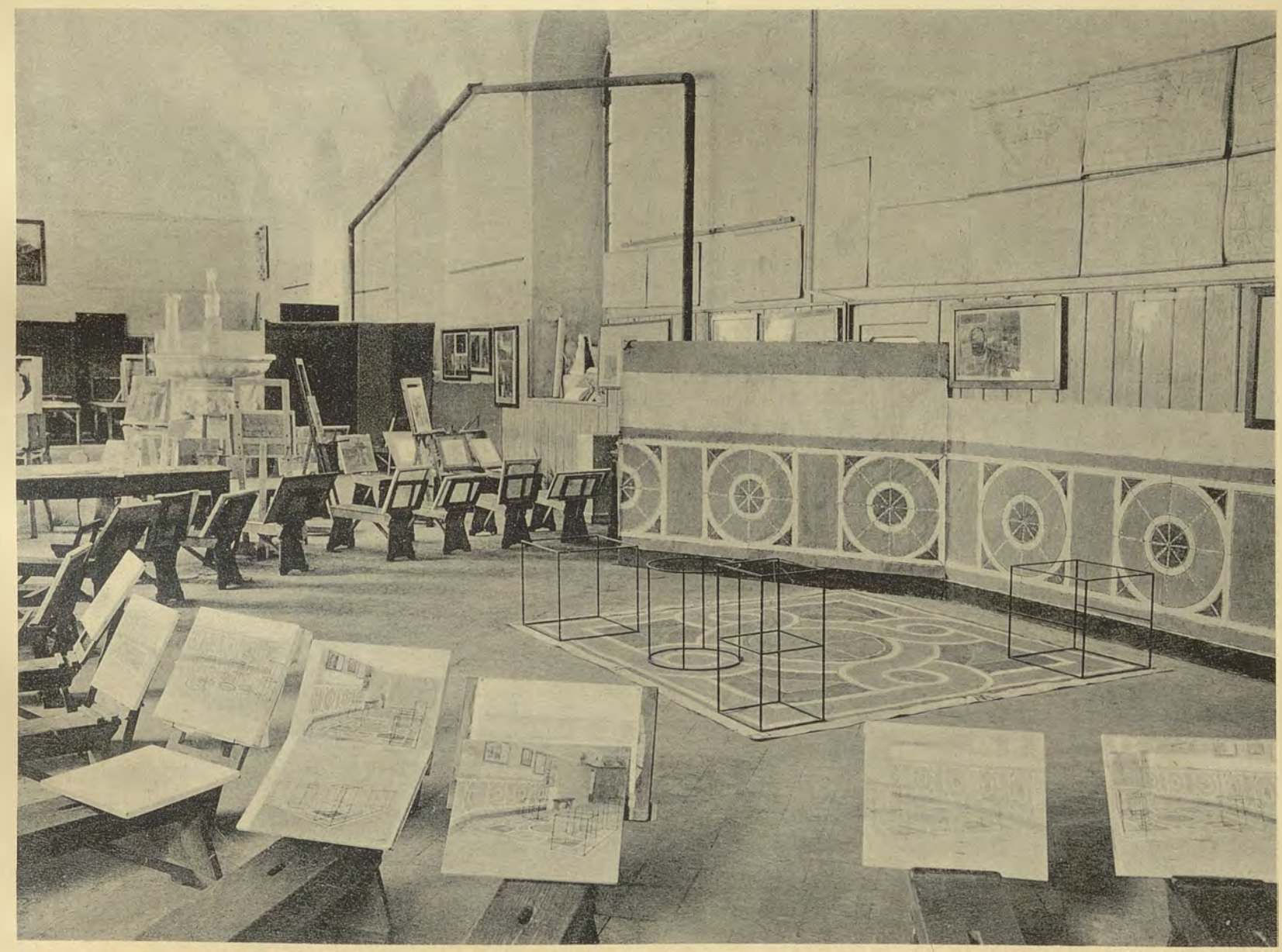
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

FREGI NELLO SCALONE DEL PALAZZO MATTEI A ROMA. — STUCCHI ESEGUITI PRIMA DEL 1625.

(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA





ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

SCUOLA DI PROSPETTIVA NELL'ACCADEMIA DI BRERA.

VEDUTA DELLA GRANDE AULA E COPIE DI UNA PARTE DEI MODELLI IN GESSO CHE CONTIENE, ESEGUITE DA ALUNNI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

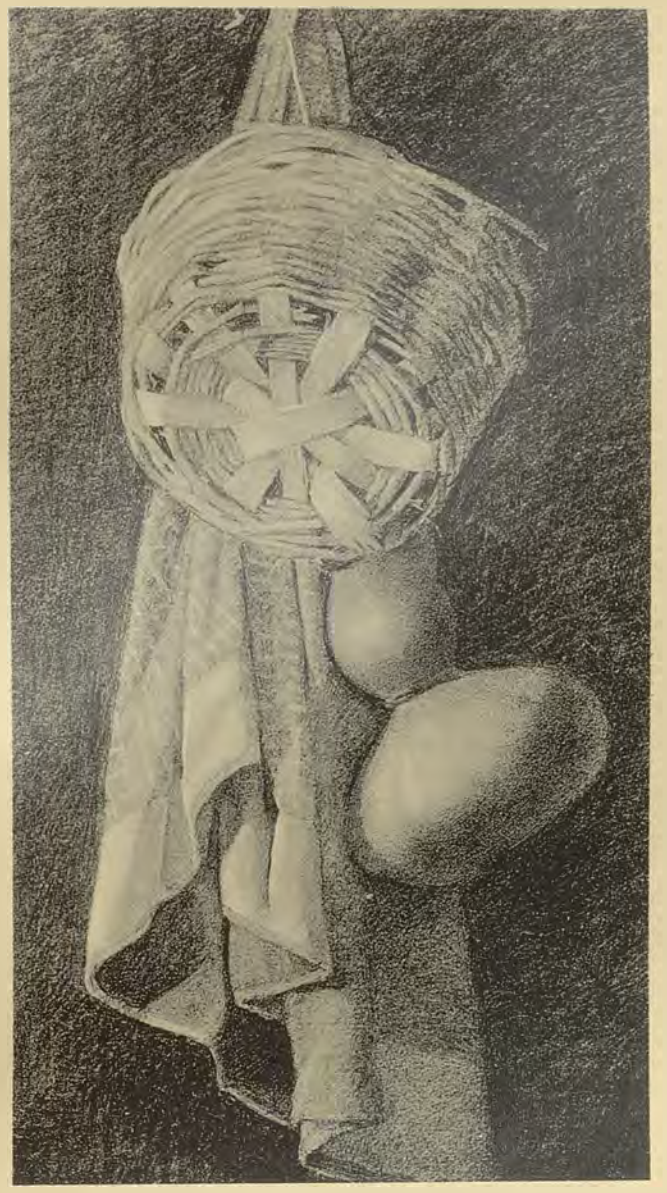
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

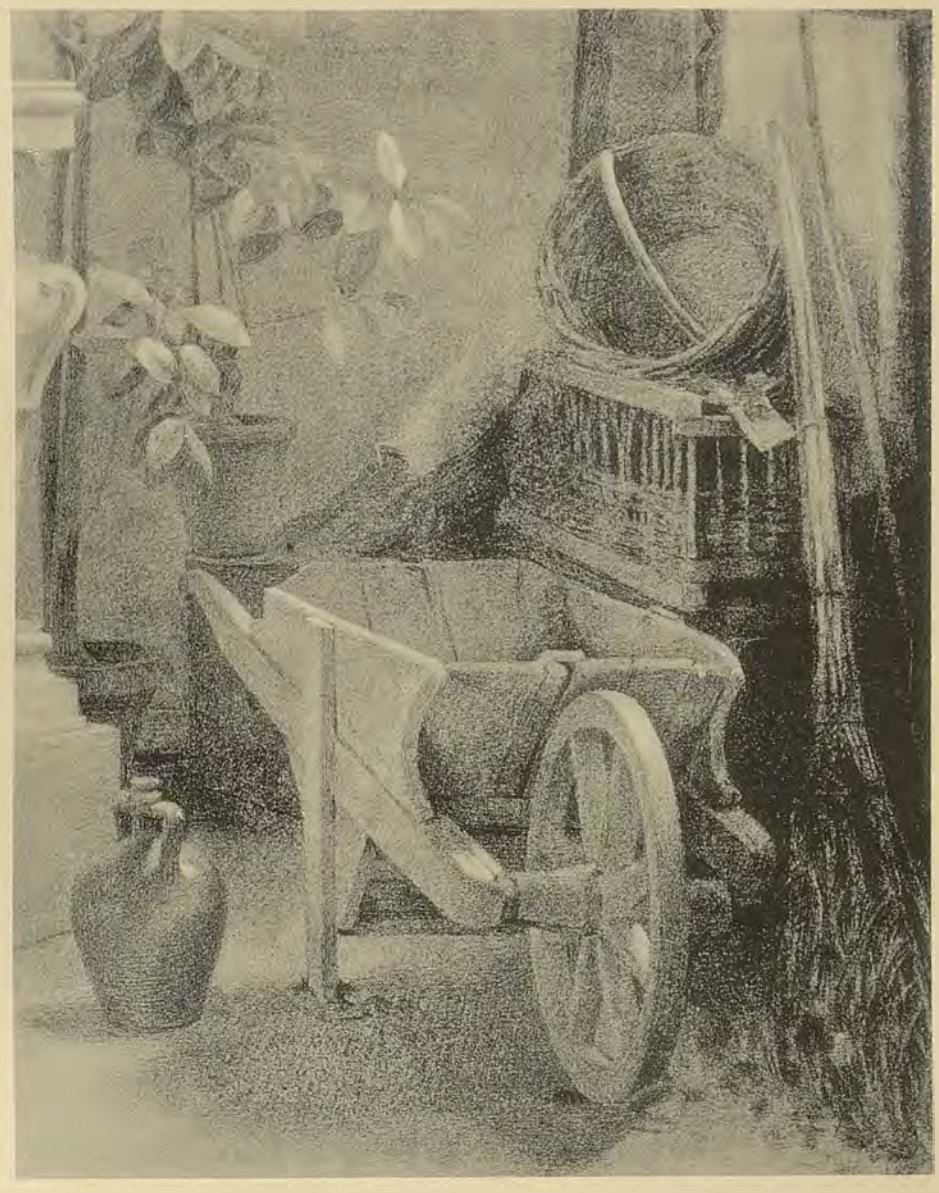
SCUOLA DI PROSPETTIVA NELL'ACCADEMIA DI BRERA.

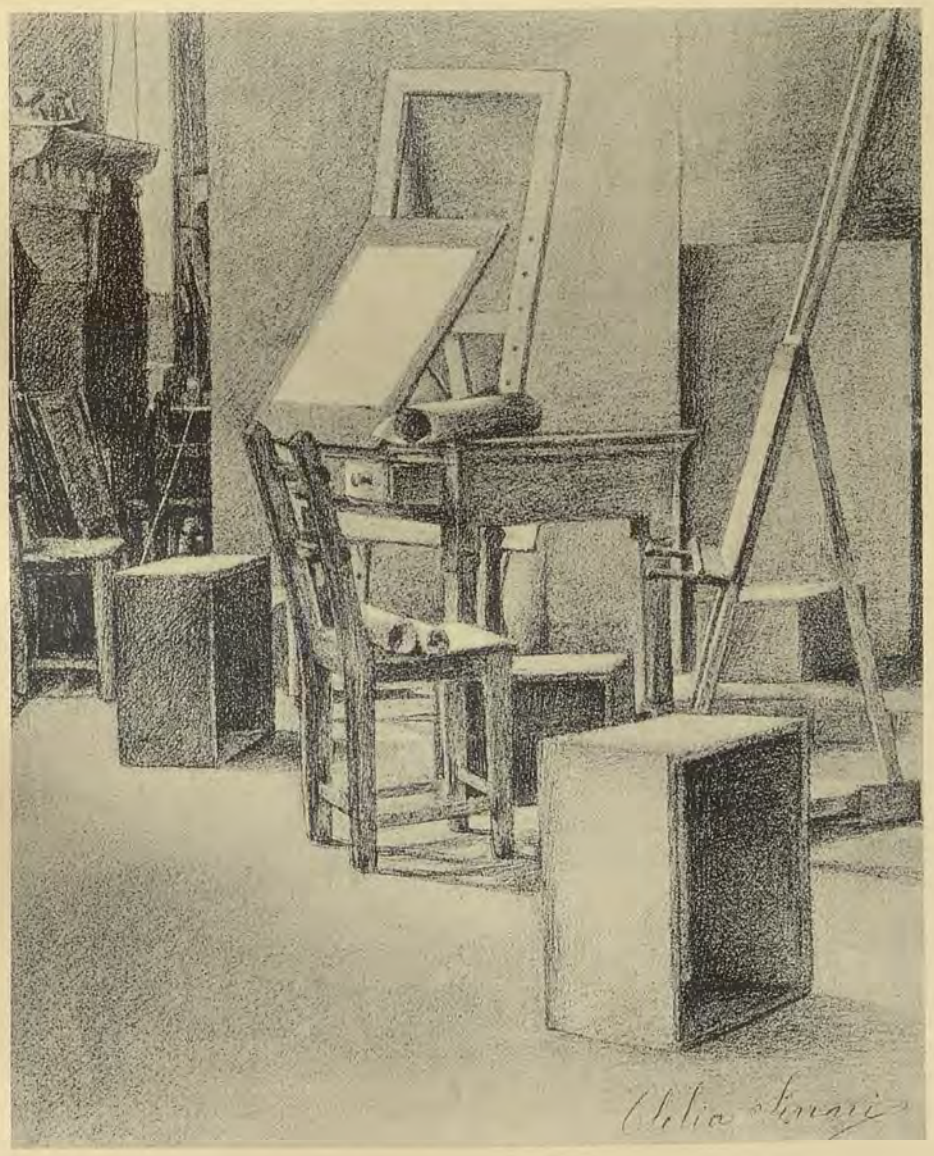
COPIE DEGLI ALUNNI DA MODELLI IN GESSO CHE STANNO NELLA GRANDE AULA.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA







ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

SCUOLA DI PROSPETTIVA NELL'ACCADEMIA DI BRERA. — COPIE DAL VERO ESEGUITE DAGLI ALUNNI.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

CONTORNI FLOREALI A DUE MINIATURE DEL BREVIARIO GRIMANI CUSTODITO NELLA BIBLIOTECA MARCIANA. — SEC. XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

STATUE DI STUCCO NELLA CHIESA DI S. MARIA DEL POPOLO A ROMA POSATE SUGLI ARCHIVOLTI DELLA NAVE. — SEC. XVII.

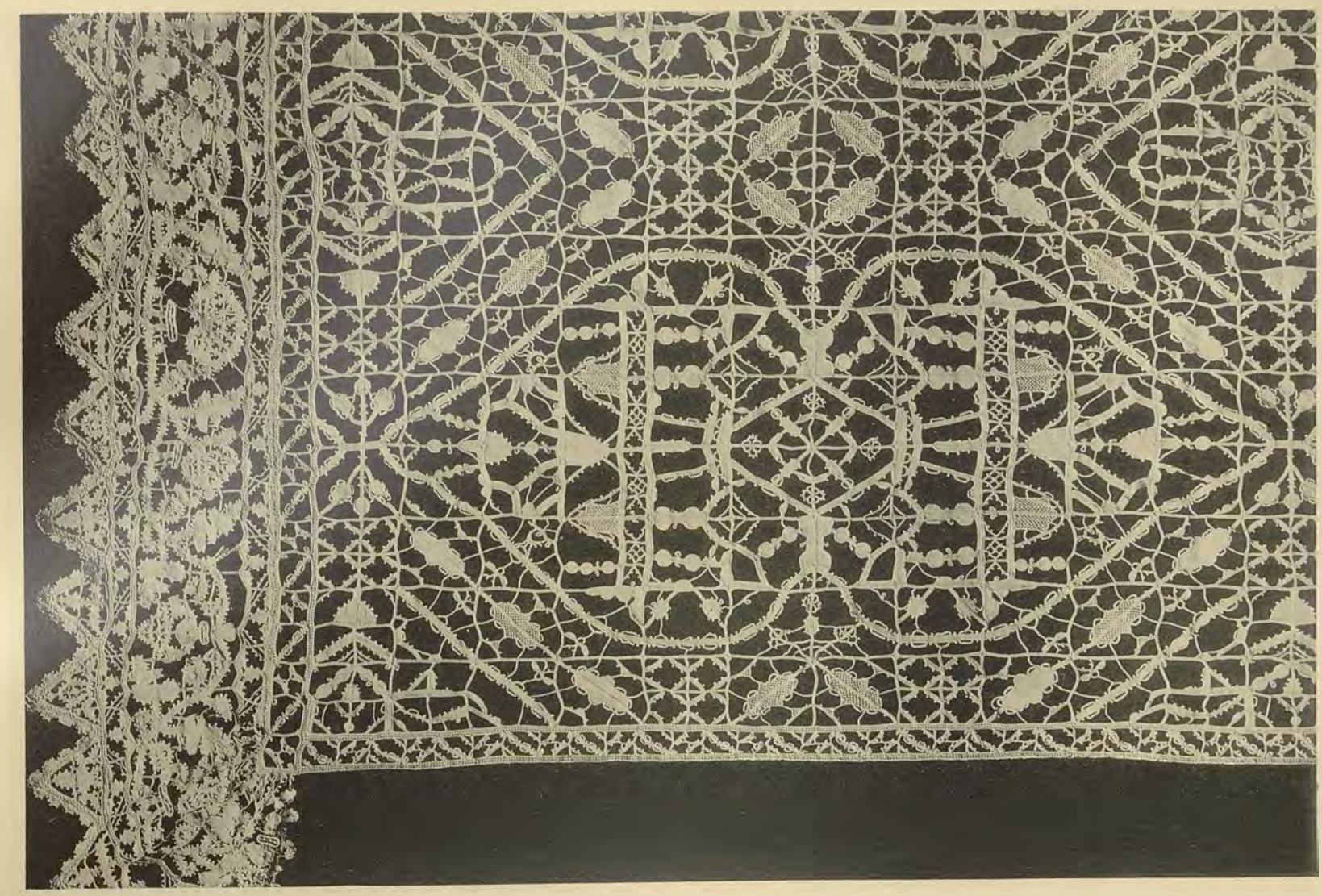
(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

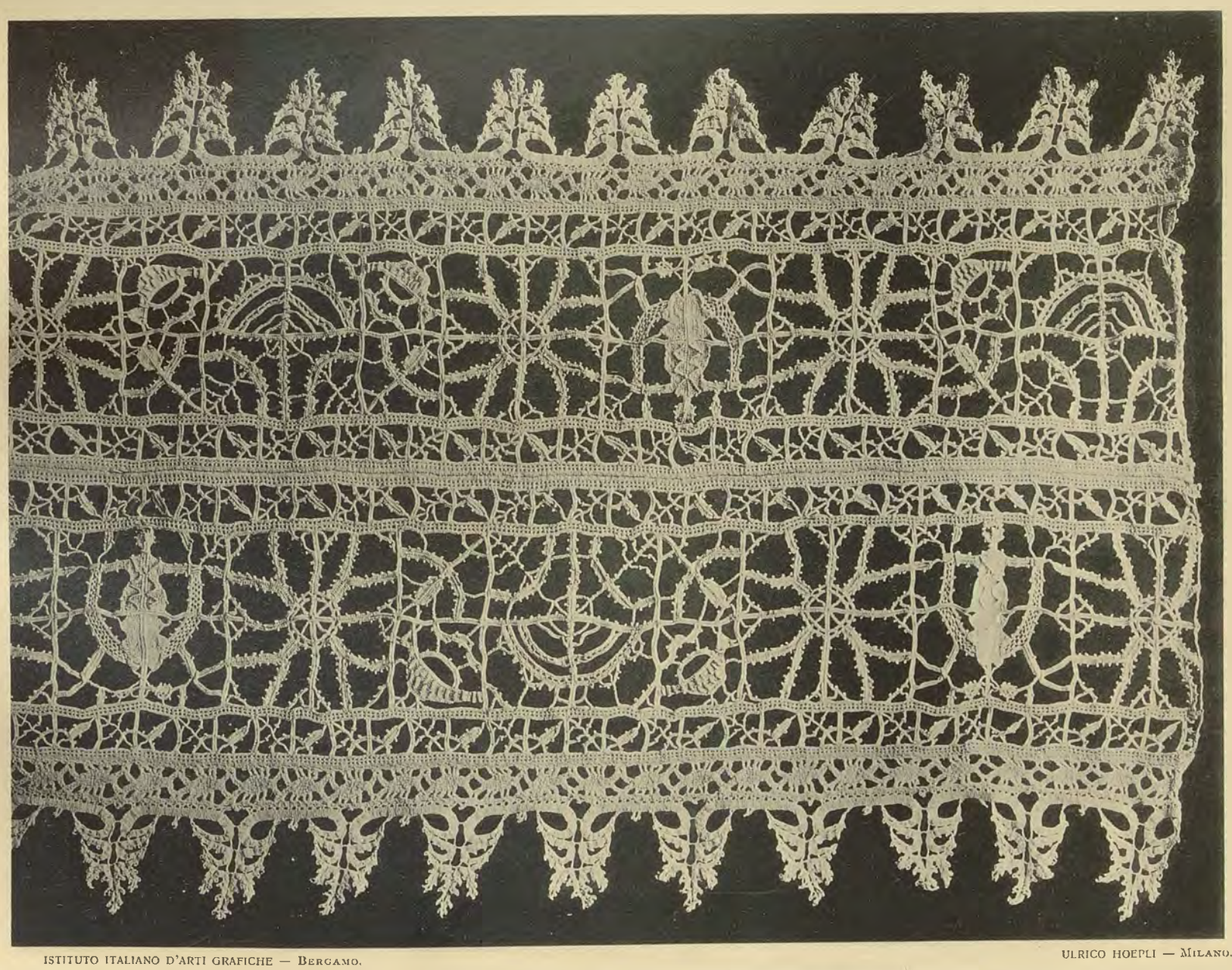
POLITECNICO BIBLIOTECA di TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

SCHIZZI DI FREGI COMPOSTI DAL PROF. E. CALORI.

POLITECNICO BIBLIOTECA



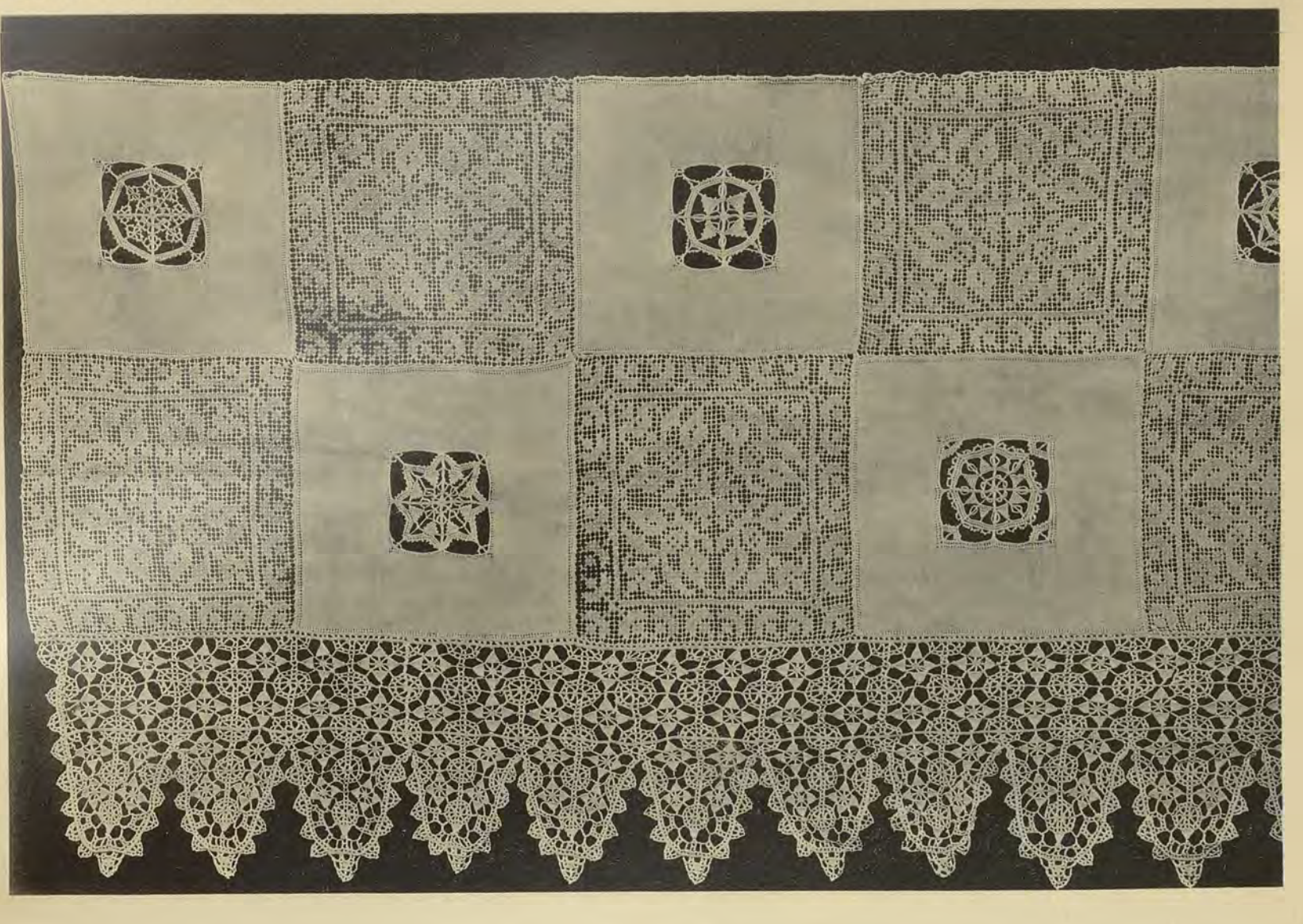


ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO. — 1. TRINA *A RETICELLO* (VENEZIA, SEC. XVI) CON MERLETTO DI *PUNTO DI SPAGNA* (SEC. XVII). — 2. TRINA *A RETICELLO* CON FIGURE DI SIRENE E UCCELLETTI; LE PUNTE *A FUSELLI* (VENEZIA, SEC. XVI-XVII).

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



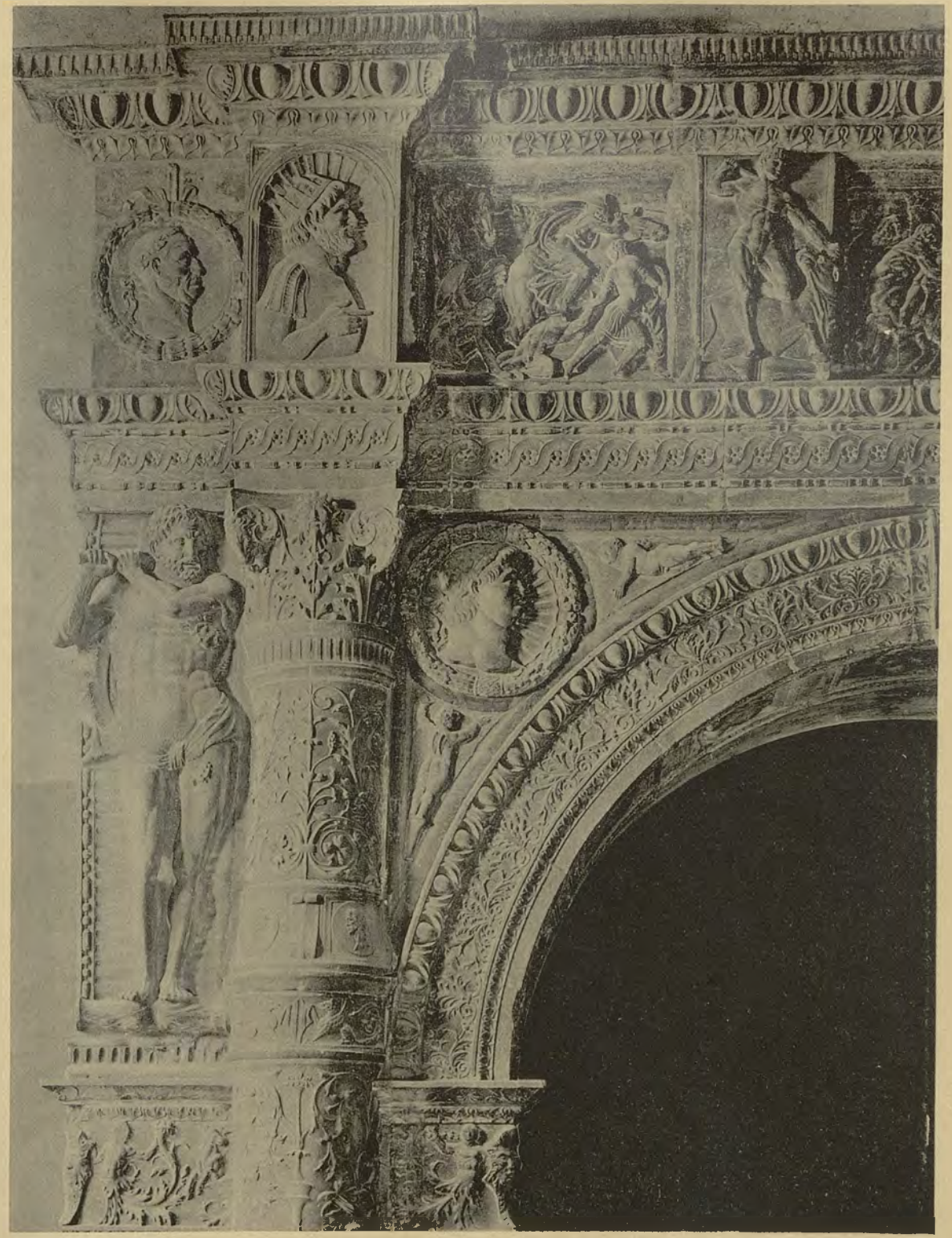
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

MUSEO POLDI-PEZZOLI IN MILANO. — COPERTE CON QUADRATI DI *MODANO RICAMATO*, ROSETTE DI PUNTO *A RETICELLO* E MERLETTO DI PUNTO *AVORIO*. — SEC. XVII o XVIII).

(FOT. ED ELIOT. DEL L'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



ULRICO HOEPLI — MILANO.

INSIEME E PARTICOLARI DELLA PORTA GIÀ NEL PALAZZO STANGA A CREMONA, ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE. — ULTIMI ANNI DEL SECOLO XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

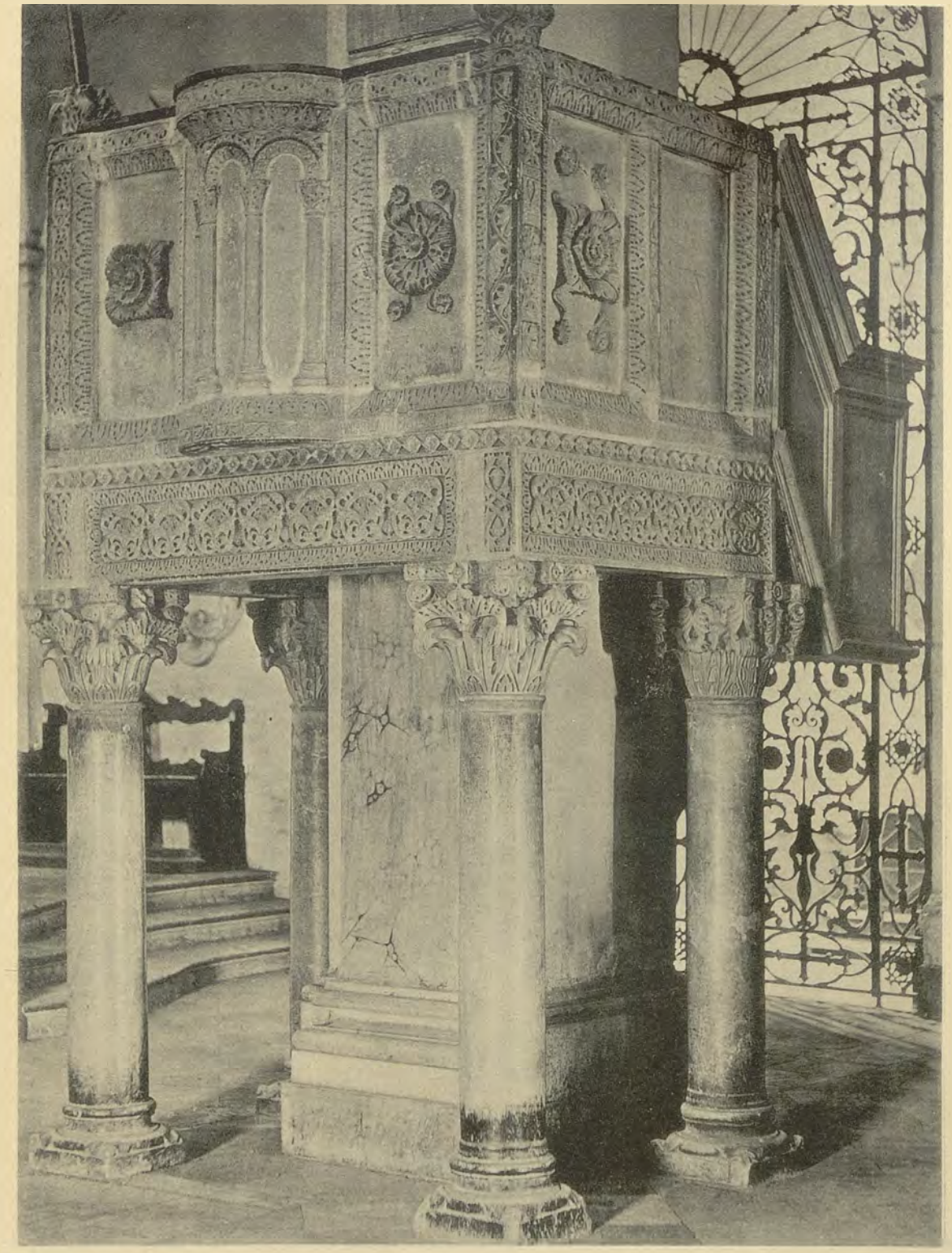
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

PARTICOLARI DELLE COLONNE A CANDELABRO NELLA PORTA GIÀ DEL PALAZZO STANGA A CREMONA, ORA NEL MUSEO DEL LOUVRE. — ULTIMI ANNI DEL SECOLO XV.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

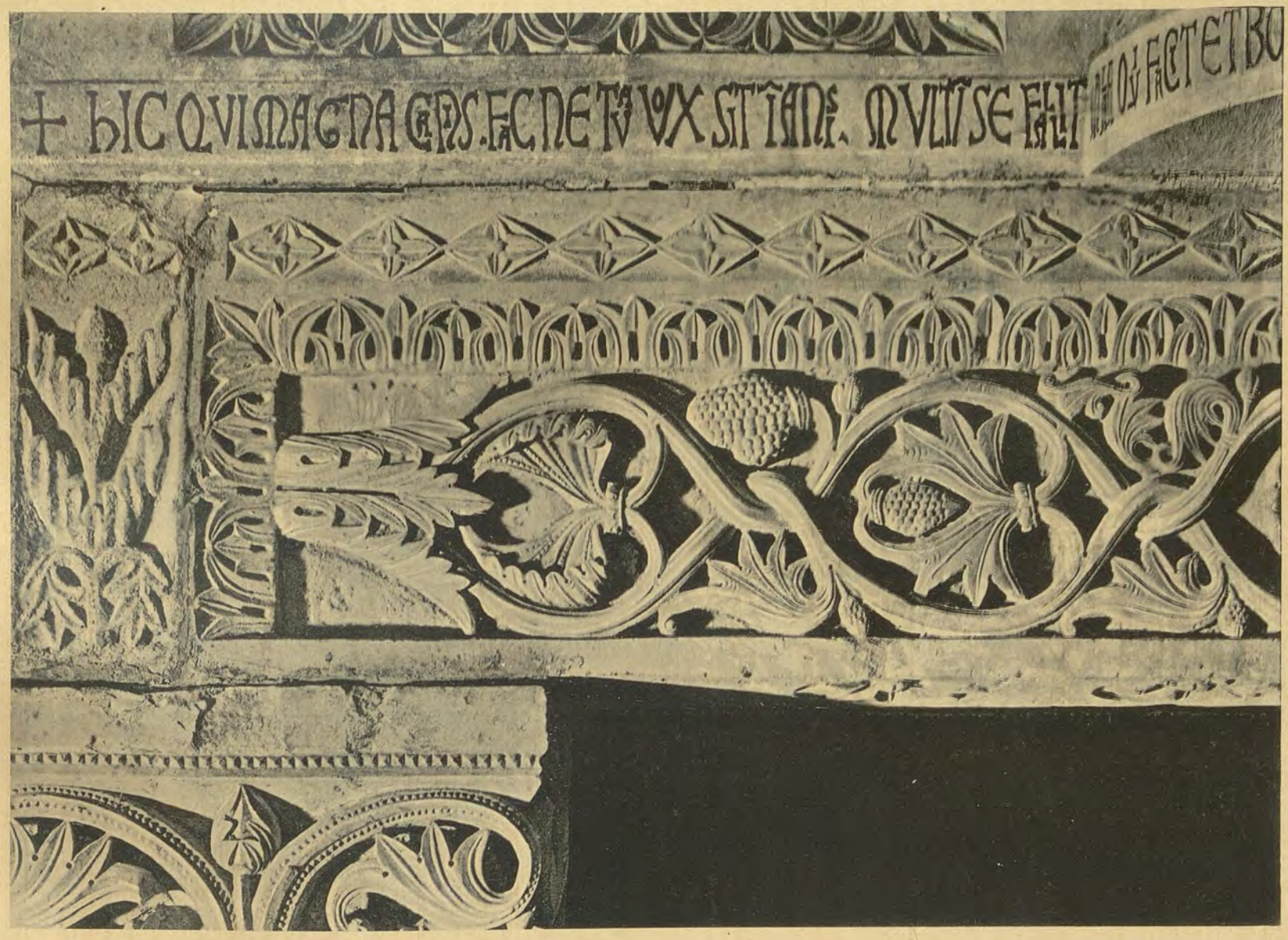
ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. AMBONE NELLA CHIESA DI S. PELLINO DI VALVA: OPERA DELL'ARTEFICE IDOLERICO, CIRCA L'ANNO 1170.

2. AMBONE NELLA CHIESA DI S. CLEMENTE IN CASAURIA: OPERA DI FRATE GIACOMO DI POPOLI. FINE DEL SEC. XII.

FOT. MOSCIONI — ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



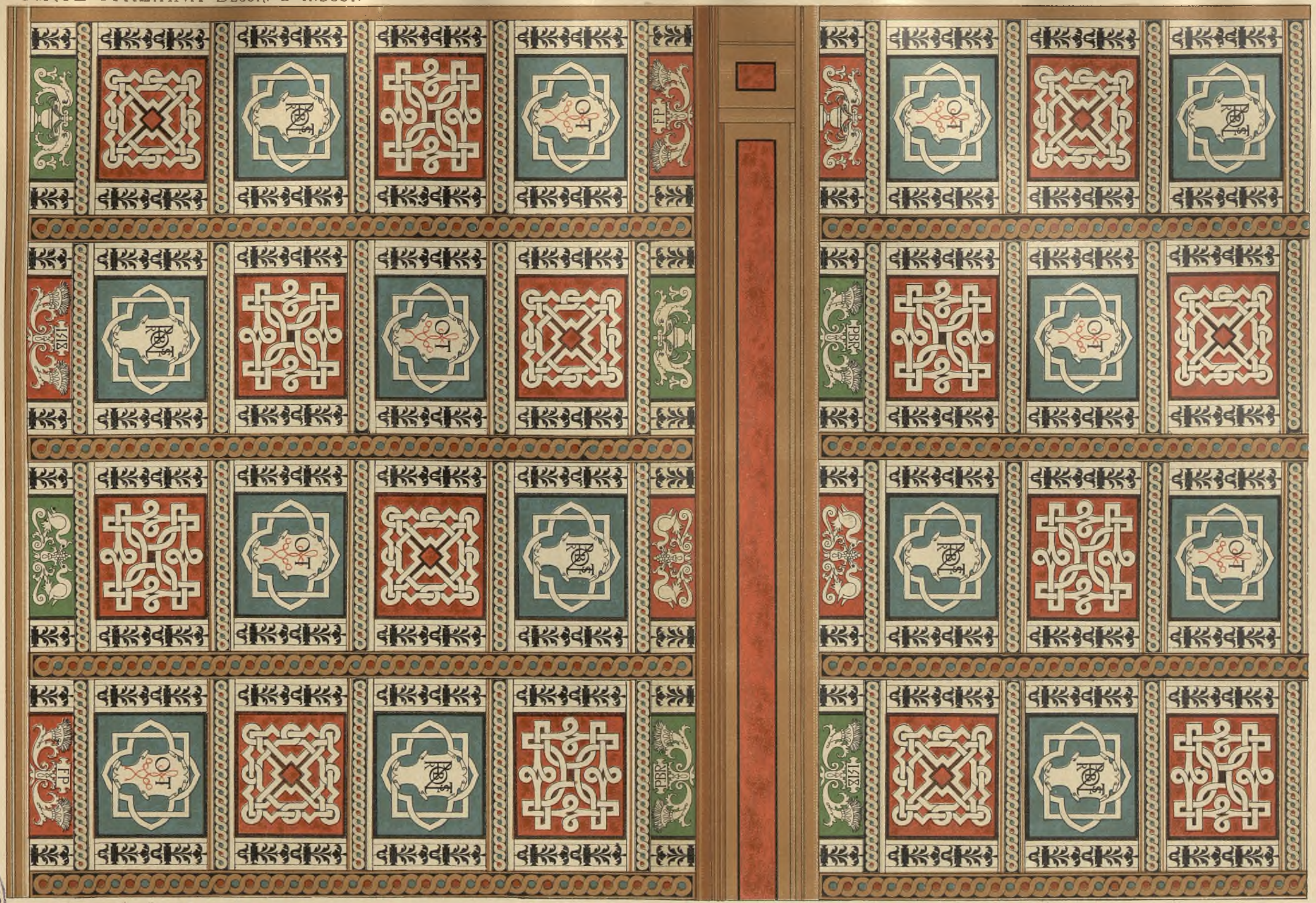
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

FREGI NEGLI AMBONI DELLE CHIESE DI S. PELLINO DI VALVA E DI S. CLEMENTE IN CASAURIA

(VEDI LA PRECEDENTE TAV. 53)

(FOT. MOSCIONI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE)

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



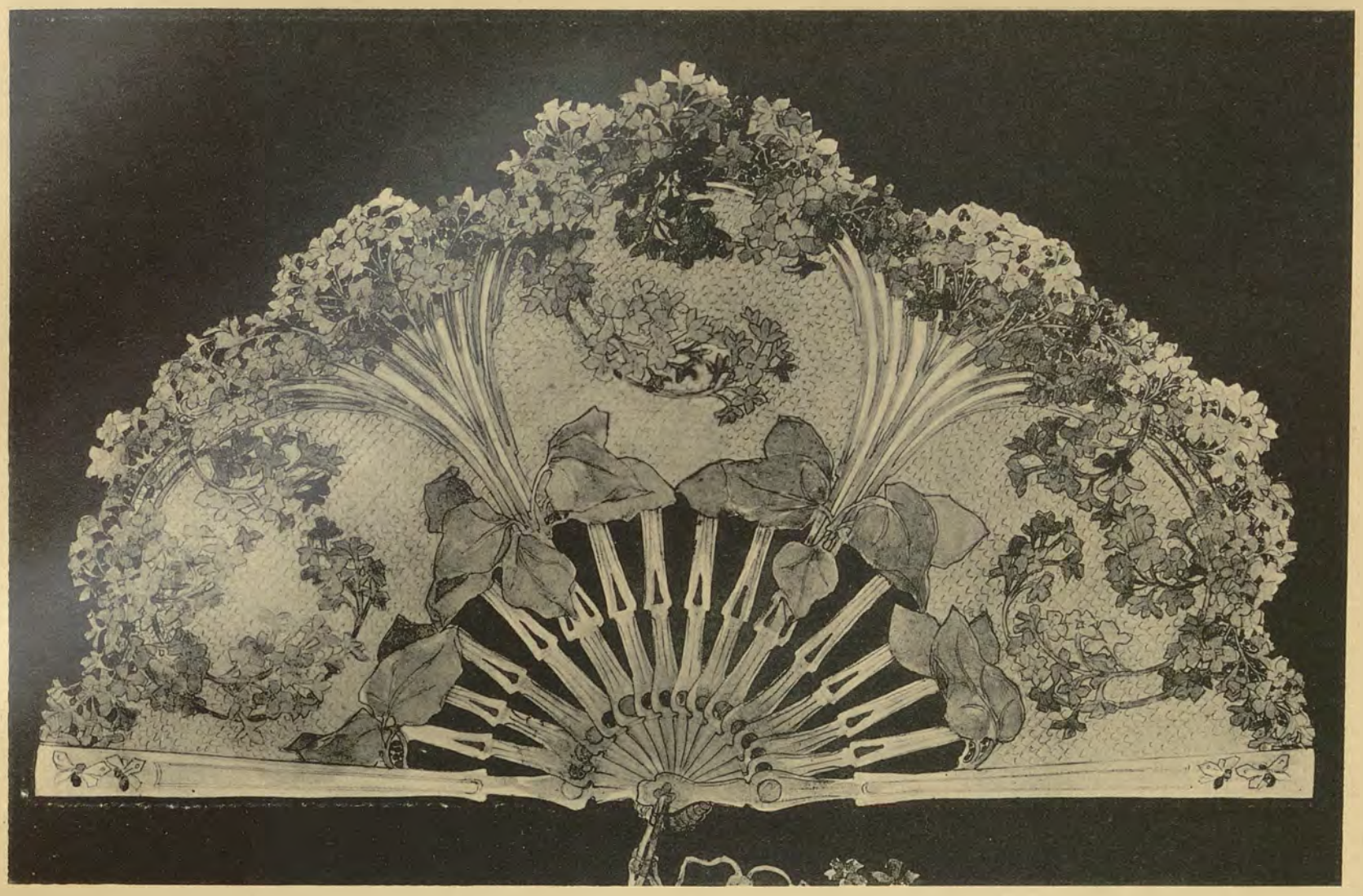
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

ULRICO HOEPLI - MILANO

SOFFITTO A LACUNARI IN LEGNO DIPINTO NELLA CASA PARROCCHIALE DI VELATE VARESINO — ANNO 1418.

(RILIEVO DEL SIG. A. MACCHI).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

VENTAGLIO E FREGI: SAGGI DELLA CLASSE PREPARATORIA FEMMINILE DEL PROF. GROLLA NELL'ACCADEMIA DI BRERA A MILANO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA DI TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

SAGGI NELLA CLASSE SPECIALE DI DECORAZIONE DEL PROF. COMOLLI NELL'ACCADEMIA DI BRERA A MILANO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

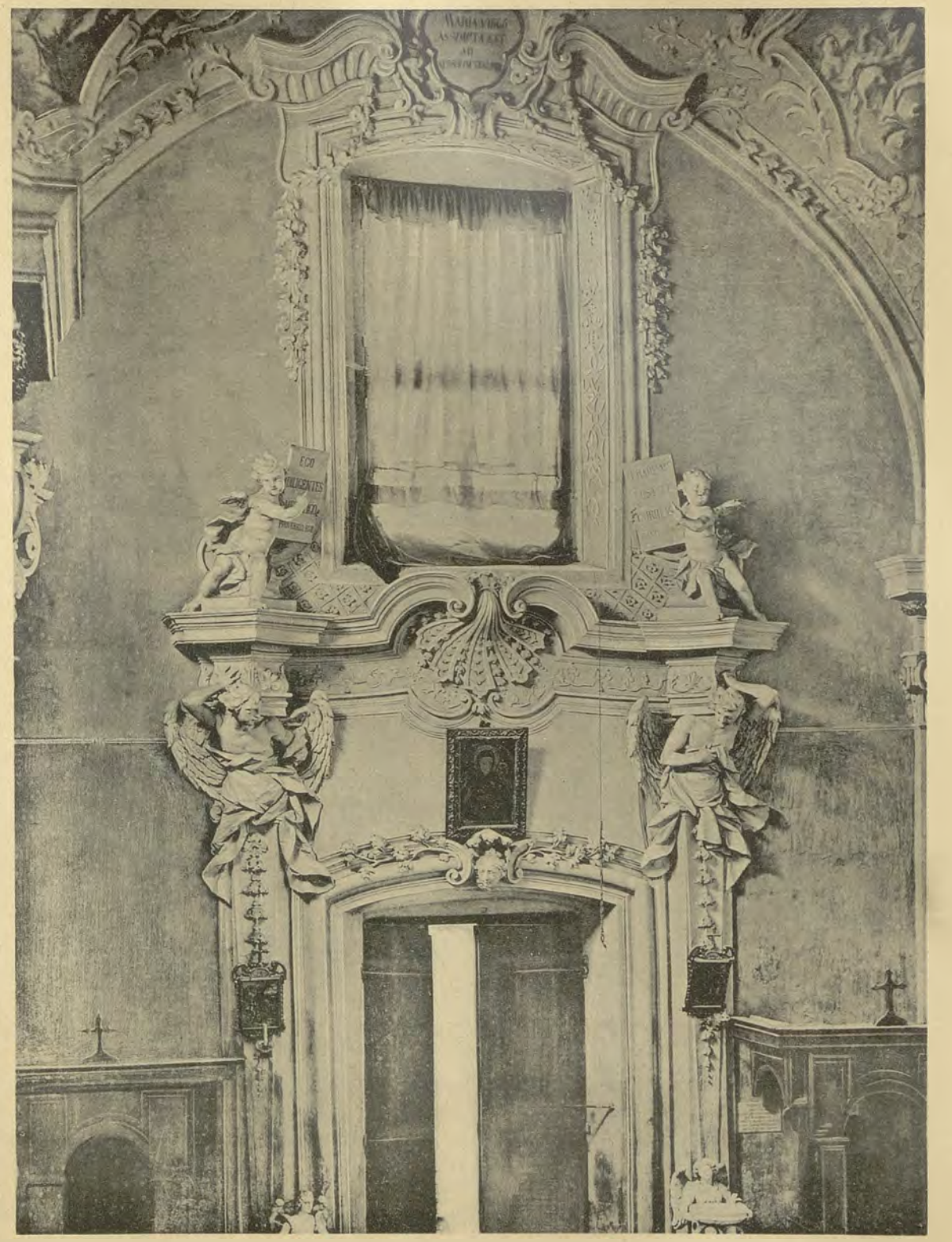
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

SAGGI NELLA CLASSE DI MODELLAZIONE PER GLI ARTIERI, DEL PROF. BOLGIANI, NELL'ACCADEMIA DI BRERA A MILANO.

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

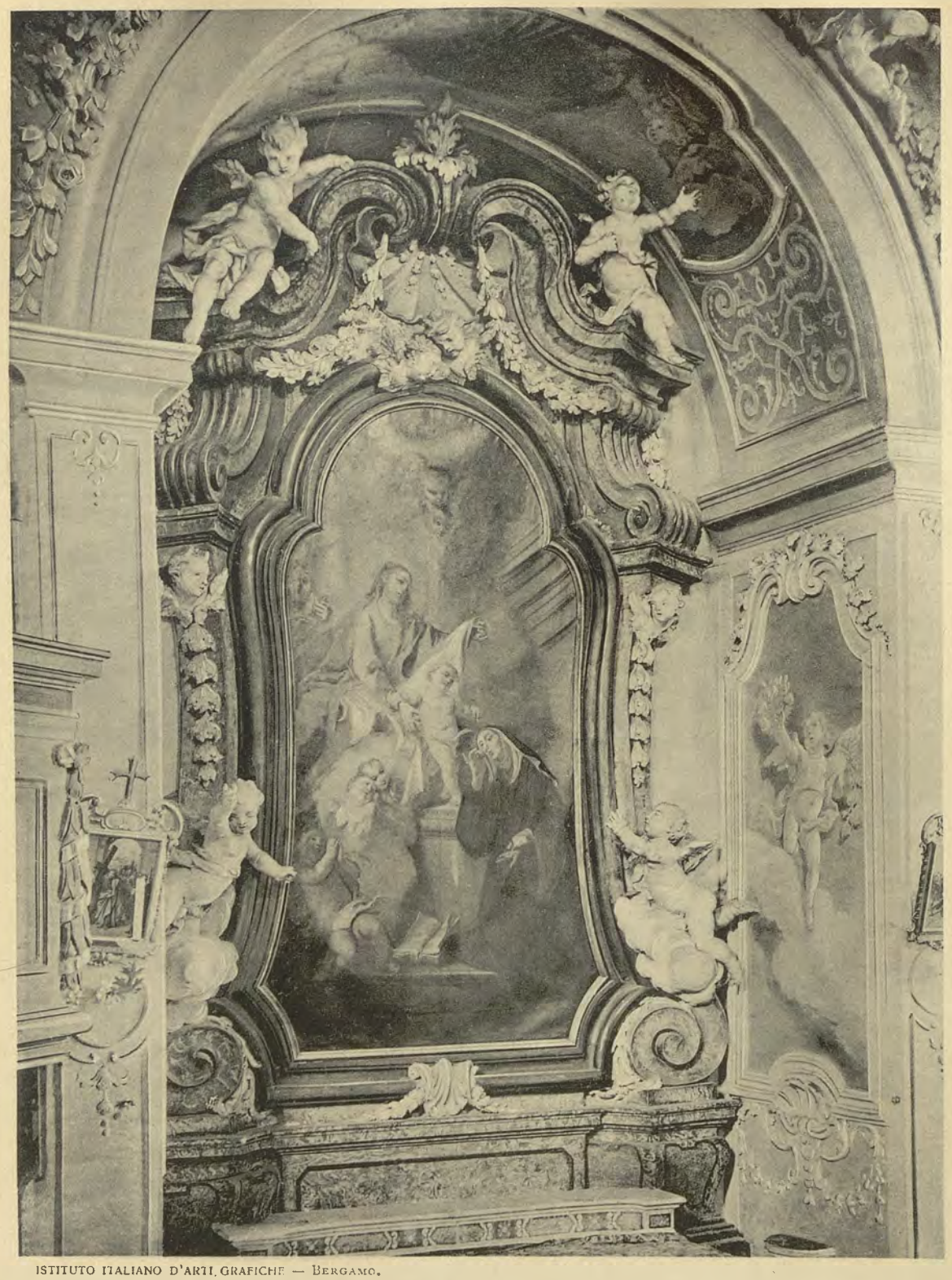


ULRICO HOEPLI — MILANO.

L'ARTE DECORATIVA DELLA VALLE D'INTELVI NEI SECOLI XVII E XVIII. — ALTAR MAGGIORE E PORTALE INTERNO NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI SCARIA.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

L'ARTE DECORATIVA DELLA VALLE D'INTELVI NEI SECOLI XVII E XVIII. — ALTARE DI UNA CAPPELLA E VOLTA NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI SCARIA.

(ELIOT. DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA FINO

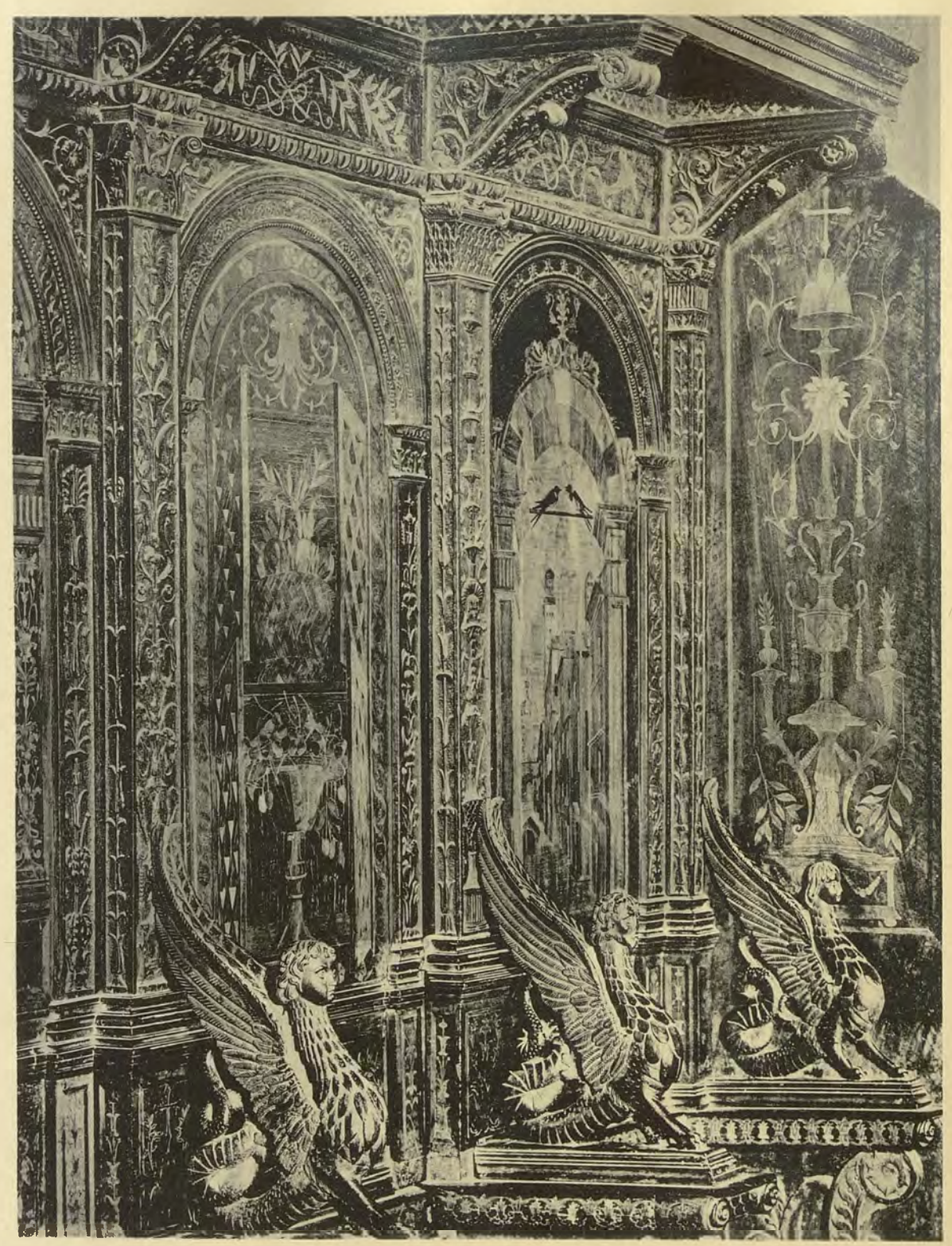
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

MUSEO ARTISTICO POLDI-PEZZOLI IN MILANO. — GIOIELLI IN ORO CESELLATO E SMALTATO CON PERLE E PIETRE PREZIOSE. — SEC. XVI E XVII.

(ELIOCROMIA DELL'IST. IT. D'ARTI GRAFICHE).

R. POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

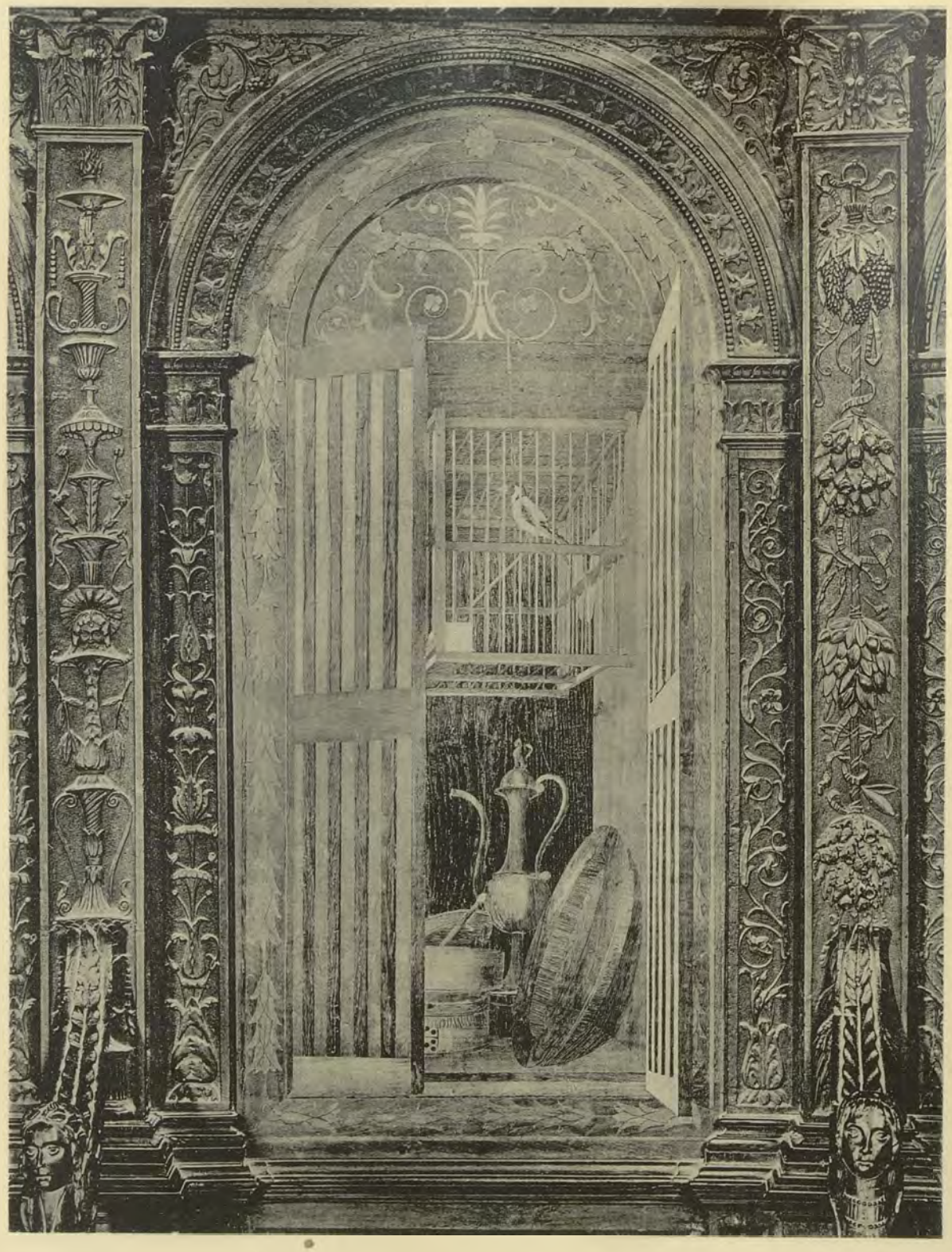
ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. STALLI NEL CORO DI S. MARIA IN ORGANO A VERONA: OPERA DI FRA GIOVANNI. ANNI 1491-99.

2. INTARSI E INTAGLI NELLA SPALLIERA DI UNO DEGLI STALLI.

(FOT. E ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

ULRICO HOEPLI — MILANO.

INTARSI E INTAGLI NELLE SPALLIERE DEGLI STALLI DEL CORO IN S. MARIA IN ORGANO A VERONA: OPERA DI FRA GIOVANNI. — ANNI 1491-99.

(FOT. E ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

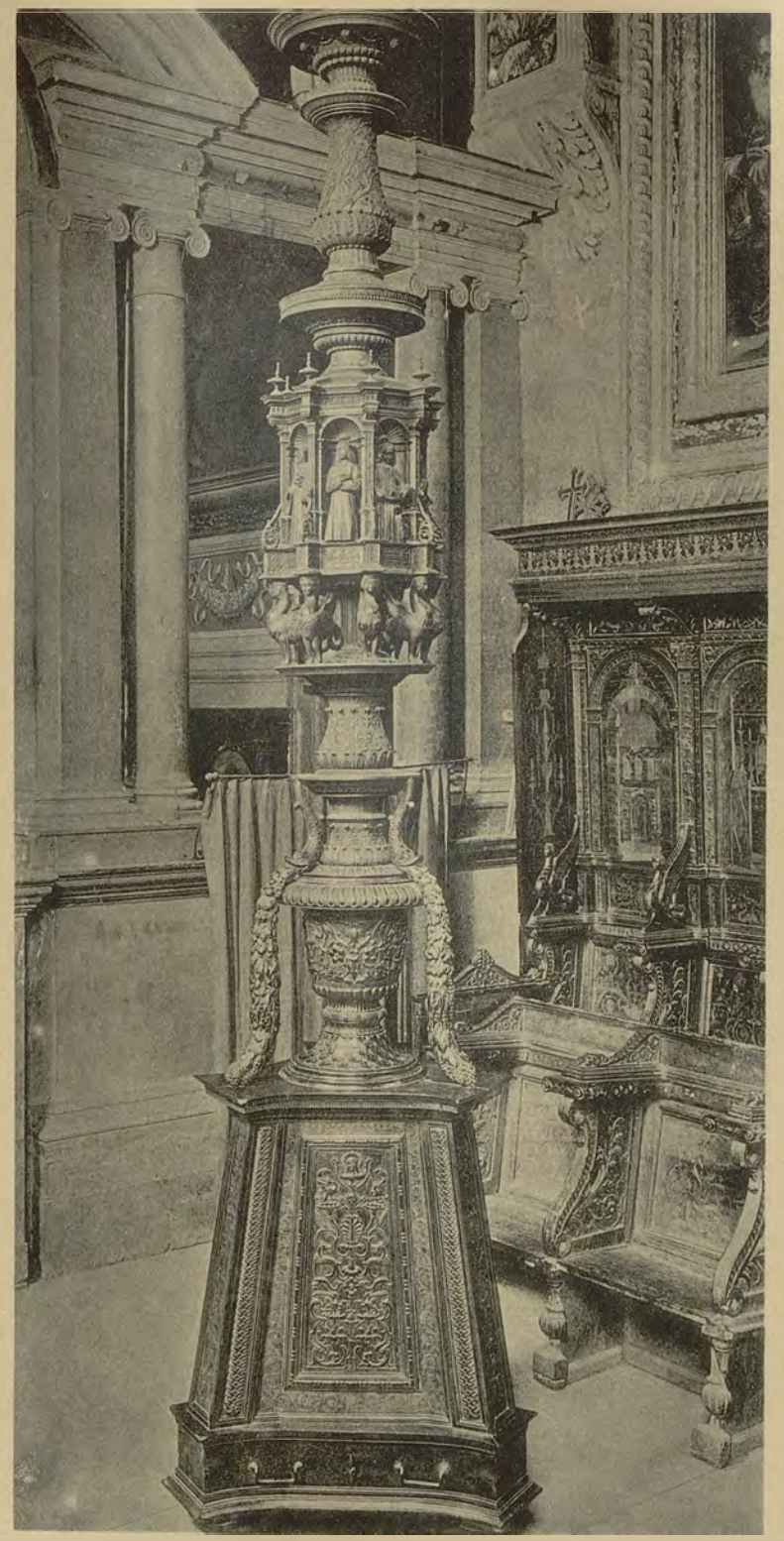
ULRICO HOEPLI — MILANO.

TARSIE NEI SEDILI DEGLI STALLI DEL CORO IN S. MARIA ID ORGANO A VERONA: OPERA DI FRA GIOVANNI. — ANNI 1491-99.

(FOT. E ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

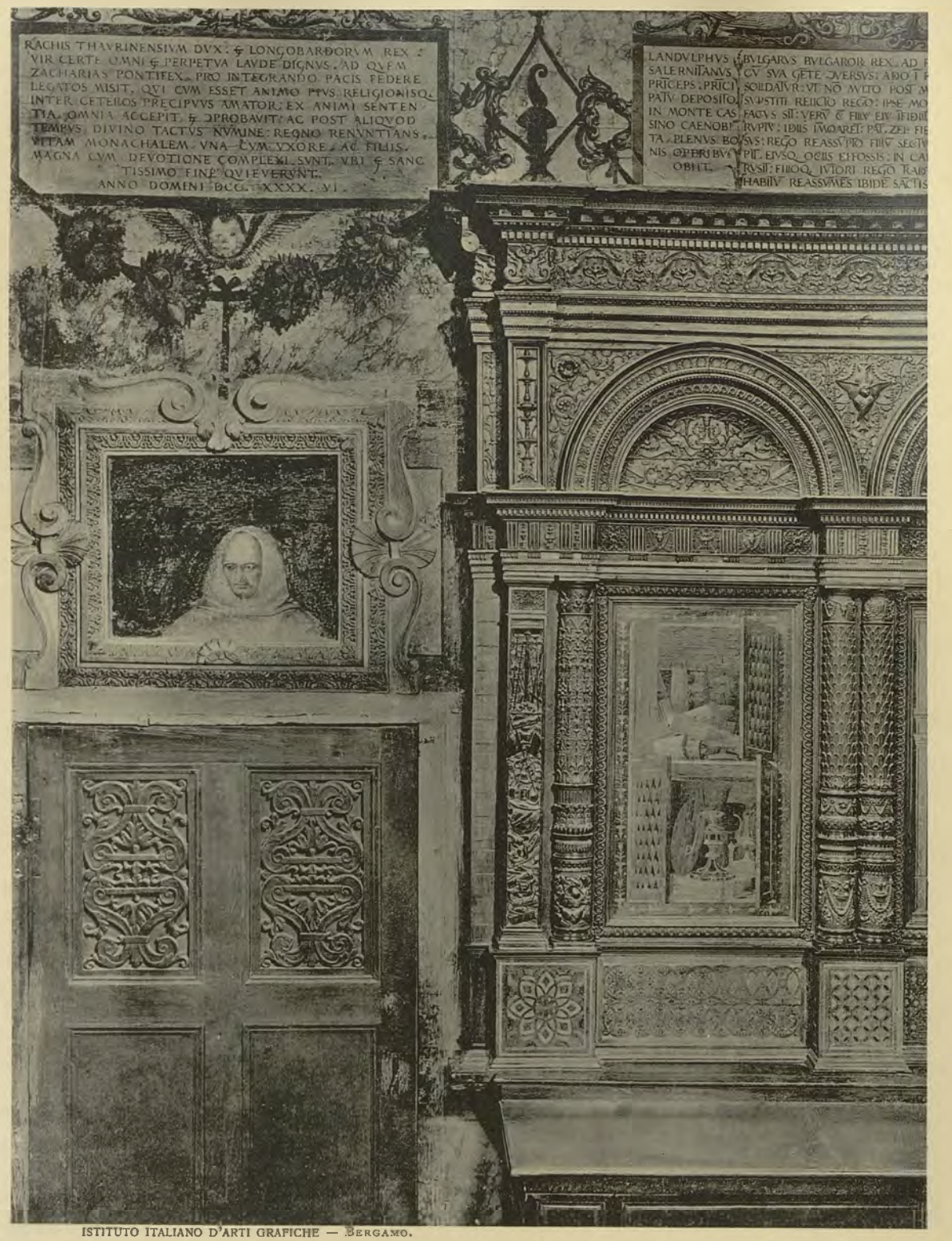


ULRICO HOEPLI — MILANO.

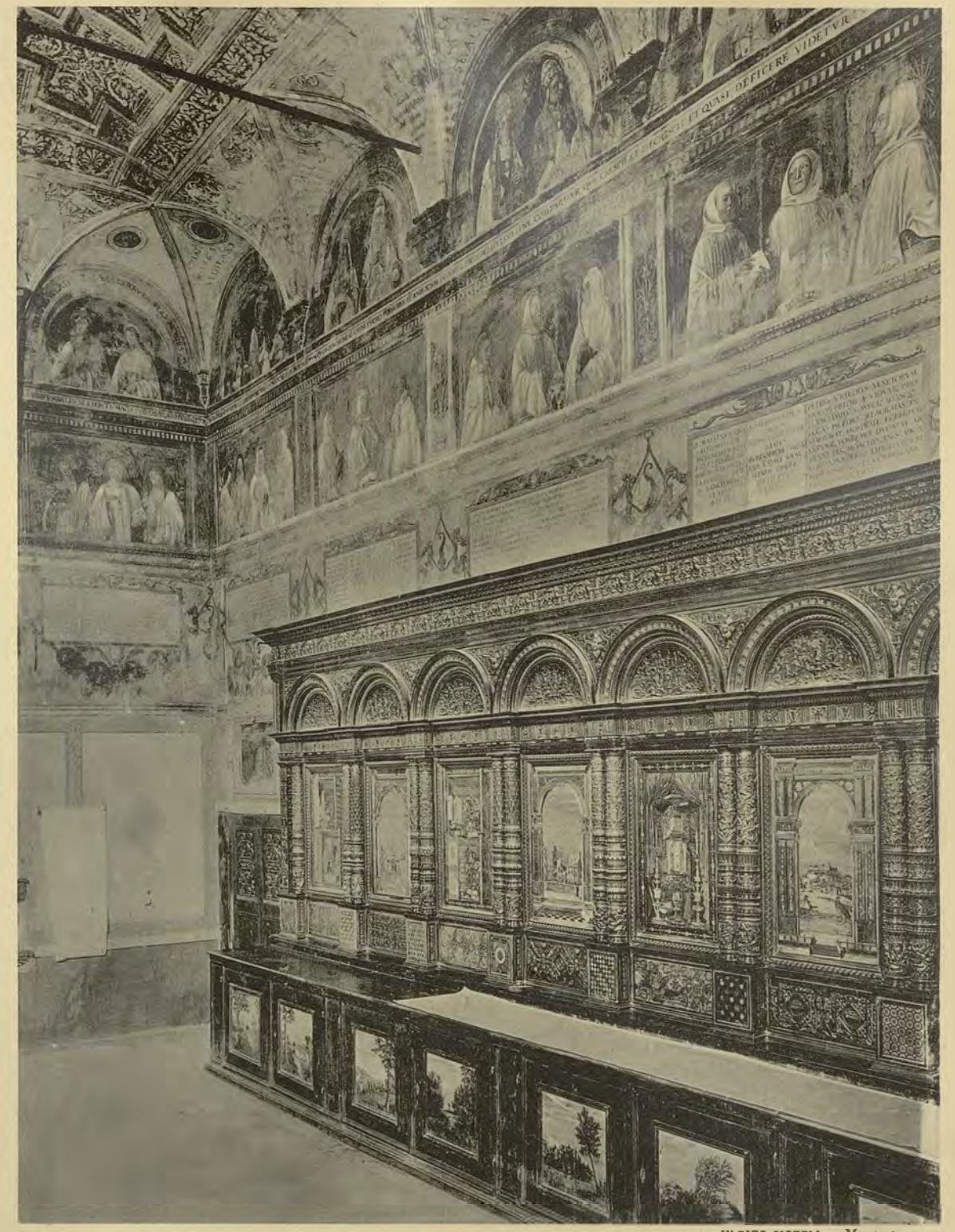
INSIEME E PARTICOLARI DEL CANDELABRO INTAGLIATO IN LEGNO DA FRA GIOVANNI DA VERONA PER IL CORO DELLA CHIESA DI S. MARIA IN ORGANO. — ANNI 1491-99.

(FOT. ALINARI E BROGI. — ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



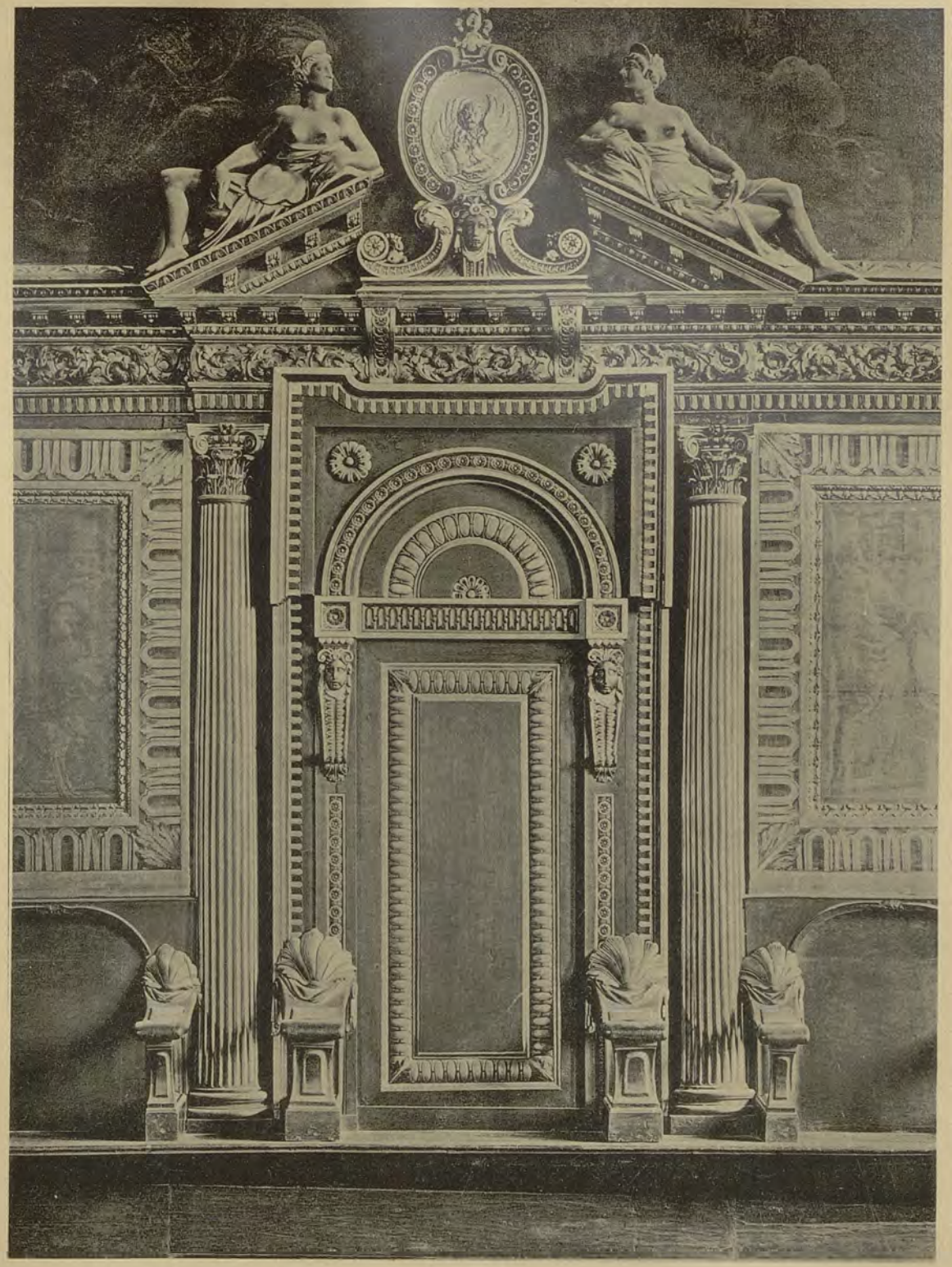
ULRICO HOEPLI — MILANO.

SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. MARIA IN ORGANO A VERONA CON LE SPALLIERE INTAGLIATE E INTARSIATE DA FRA GIOVANNI.
ANNI 1519-1525.

(FOT. E ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA KINO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



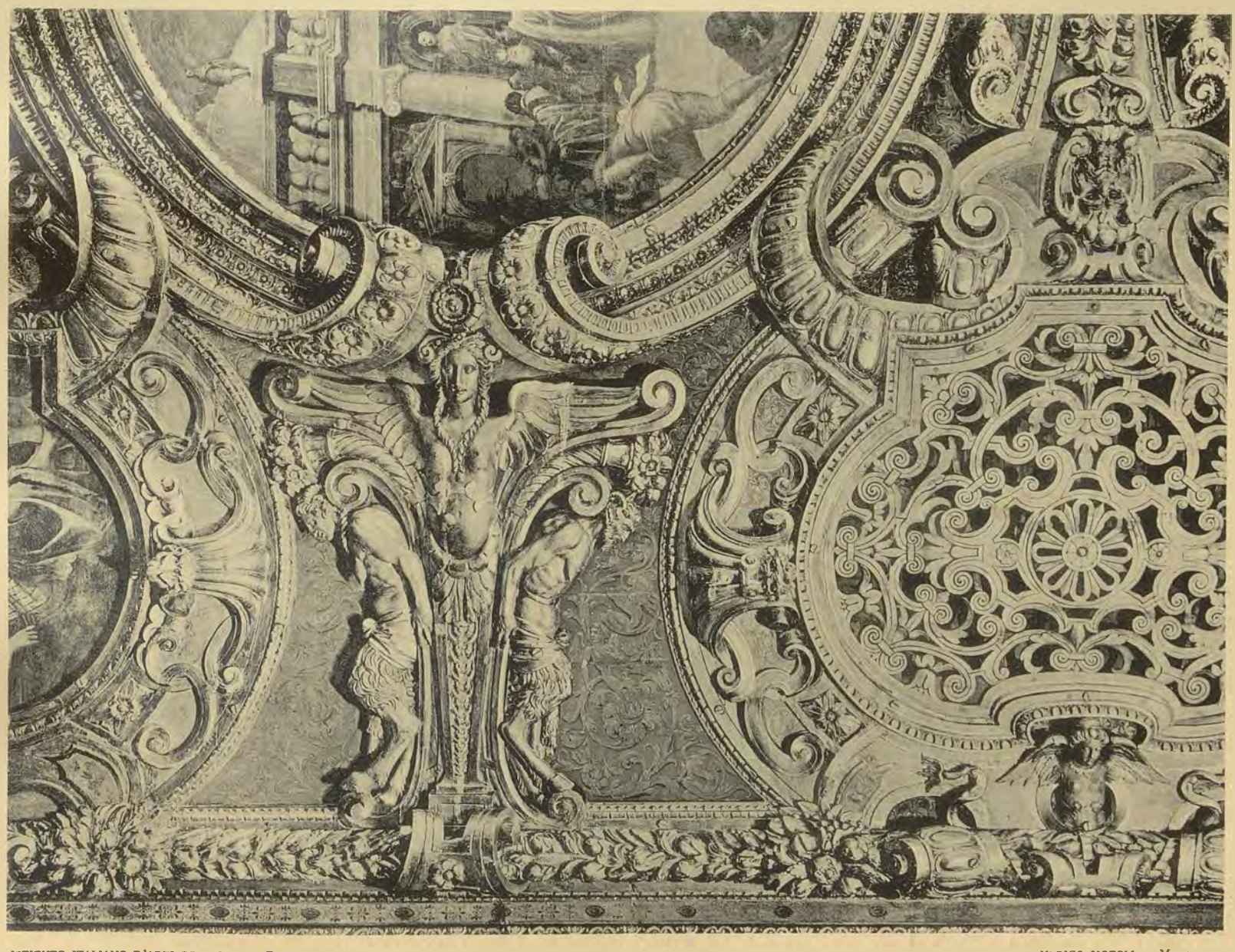
ULRICO HOEPLI — MILANO.

1. ANGOLO DELLA SALA DEI PREGADI O DEL SENATO NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA. FINE DEL SEC. XVI CON MOLTE AGGIUNTE.

2. TRONO DEL DOGE NELLA MEDESIMA SALA. FINE DEL SEC. XVIII.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO di TORINO BIBLIOTECA



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

SOFFITTO DELLA SALA DEI PREGADI NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA, DISEGNATO DA CRISTOFORO SORTE.
FINE DEL SEC. XVI CON MOLTE AGGIUNTE.

(FOT. ALINARI — ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA MILANO

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

VEDUTA GENERALE DELLA SALA DEL GRAN CONSIGLIO NEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA, COL SOFFITTO TRACCIATO DA CRISTOFORO SORTE, RIPRODOTTA DA UNA INCISIONE DEL SETTECENTO.

(ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.

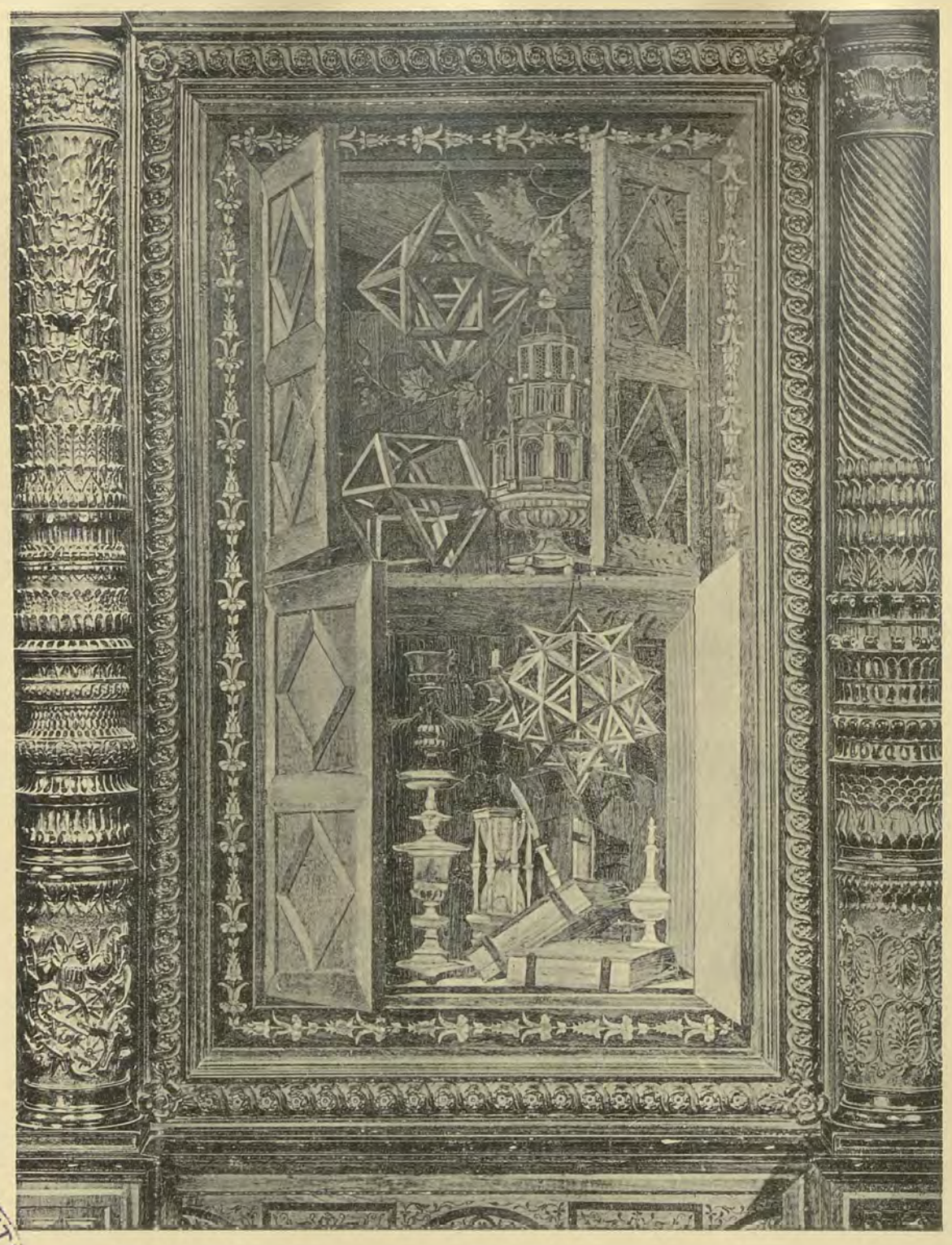
ULRICO HOEPLI — MILANO.

PARTICOLARI DELLA SPALLIERA INTAGLIATA E INTARSIATA DA FRA GIOVANNI DA VERONA NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. MARIA IN ORGANO. — ANNI 1519-25 (VEDI TAV. 66).

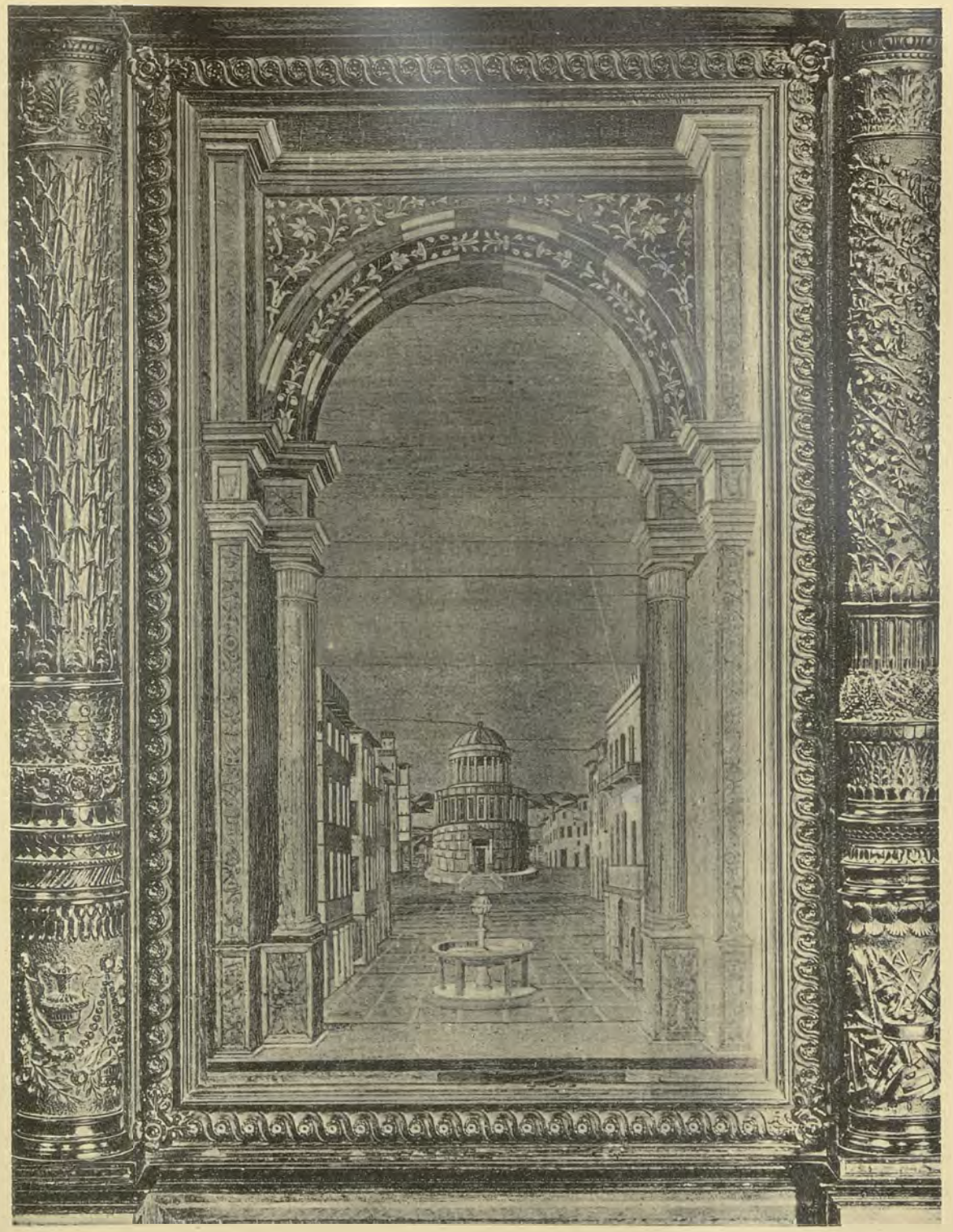
(FOT. E ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO TORINO BIBLIOTECA

COLL



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO.



ULRICO HOEPLI — MILANO.

PARTICOLARI DELLA SPALLIERA INTAGLIATA E INTARSIATA DA FRA GIOVANNI DA VERONA NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. MARIA IN ORGANO. — ANNI 1519-25. (VEDI TAV. 66).

(FOT. E ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO DI MILANO BIBLIOTECA

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO. ULRICO HOEPLI — MILANO.

INTAGLI DELLA SPALLIERA NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. MARIA IN ORGANO A VERONA: OPERA DI FRA GIOVANNI. — ANNI 1519-25. (VEDI TAV. 66).

(FOT. ED ELIOT. DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE).

POLITECNICO BIBLIOTECA TORINO

R. POLITECNICO DI TORINO BIBLIOTECA

POLITECNICO
BIBLIOTECA
TORINO