

MIRELLA BRANCA
ANNARITA CAPUTO

Tecnica e sentimento dell'ornato nella didattica della Scuola di Intaglio

A stampa in
Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989) a cura di V. Cappelli e S. Soldani,
Firenze, 1994, pp. 139-156.

Distribuito in formato digitale da
«Storia di Firenze. Il portale per la storia della città»
<<http://www.storiadifirenze.org>>

MIRELLA BRANCA e ANNARITA CAPUTO

TECNICA E SENTIMENTO DELL'ORNATO
NELLA DIDATTICA DELLA SCUOLA D'INTAGLIO

Nella Firenze degli anni Settanta dell'Ottocento le istanze proprie degli intagliatori e degli esperti del settore del mobile rispecchiavano l'intento di ottenere anche in questo ambito produttivo – il più tipico e il più richiesto nel campo dell'artigianato fiorentino – manufatti fortemente rappresentativi di una continuità rispetto alle tradizioni locali. Ciò accadeva nel contesto più generale di un clima culturale italiano che rifletteva le esigenze di uno Stato ancora alla ricerca di una sua identità.

Sul substrato di quella formazione mentale cosmopolita che nella città, sin dalla prima metà del secolo, aveva portato a un *revival* neogotico e neorinascimentale, si sarebbe affermata, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, una più netta richiesta di mobili intagliati improntati a un gusto neofiorentino, tali da appagare le esigenze dei ricchi e colti committenti stranieri, tesi a recuperare, attraverso gli arredi dei loro palazzi, l'atmosfera e la cultura raffinate proprie della Firenze del Rinascimento. Sempre più, pertanto, anche nella produzione delle suppellettili lignee, il neogotico avrebbe finito col sopravvivere quasi esclusivamente negli arredi destinati alle strutture di culto, rispecchiando in tal senso quanto si verificava nelle tendenze architettoniche coeve.¹

¹ È noto come nel campo dell'architettura il richiamo allo stile medioevale abbia costituito un elemento ricorrente non soltanto per edifici di culto e cappelle funerarie, ma anche per villini, palazzotti e per l'organizzazione scenografica dei giardini. Tale riferimento storico si ritrova inoltre in molte tipologie dell'arredo urbano, in ringhiere, finali per cancellate, grigliati, realizzati a Firenze in particolare dalla fonderia del Pignone. Cfr. M. C. TONELLI, *Ricorsi medievali nell'architettura fiorentina dell'Ottocento* e C. CAMARLINGHI, *Tipologie architettoniche neomedievali fra Ottocento e Novecento in Testimonianze neomedievali a Firenze*, Mostra fotografica a cura di M. C. Tonelli e C. Camarlinghi, Firenze, Eurografica, 1980, pp. 7-20 e pp. 25-29.

* Il testo, riprodotto con il permesso di Leo S. Olschki Editore, fa parte del volume: *Storia dell'Istituto d'arte di Firenze (1869-1989)*, a cura di Vittorio Cappelli e Simonetta Soldani, Accademia di Scienze e Lettere «La Colombaria», «Studi CXLIII», Firenze, Leo S. Olschki Editore, MCMXCIV, pp. 139-156.

Non era tuttavia questa la sola esigenza avvertita dai più attenti operatori. Era infatti ancora presente nella città un fermento di idee non riducibili all'esclusiva ricerca di uno stile; più sfaccettate erano contemporaneamente le necessità produttive determinate dalla grave congiuntura economica cittadina.

Se alle esposizioni internazionali venivano inviati esclusivamente mobili di lusso, considerati all'estero rappresentativi dei prodotti italiani, nel 1873 Carlo Demetrio Finocchietti, mentre evidenziava l'ineadeguatezza della mobilia italiana presentata all'esposizione di Vienna, constatava come la nostra produzione fosse troppo attenta alla tradizione storica e realizzasse piccole architetture accuratamente intagliate, ma non necessariamente confortevoli. In Italia solo la sedia di Chiavari raggiungeva livelli analoghi ad una *Thonet* per praticità e sintesi formale² e nella biblioteca della Scuola d'Intaglio, istituita proprio in quell'anno da Finocchietti, figurava non a caso il volume di G.B. Brignardello dedicato a *L'arte delle sedie in Chiavari*. Ciò era spia di una volontà di cambiamento destinata a non trovare piena realizzazione nel contesto di quelle botteghe di ebanisti fiorentini presso le quali i ragazzi della Scuola d'Intaglio effettuavano il loro apprendistato.

Intanto numerosi articoli pubblicati su «Il Giornale Artistico», nel riconoscere la validità tecnica dell'artigianato fiorentino degli anni Settanta, auspicavano l'abbandono di modelli decorativi convenzionali a favore di «una più giusta imitazione e sentimento del vero». ³ Negli ambienti più critici della cultura fiorentina si avvertiva evidentemente il divario determinatosi tra i vari rami dell'arte. Mentre i macchiaioli cercavano nelle campagne dei dintorni della città un immediato richiamo alla natura, gli altri settori artistici, da quello dell'architettura a quello della scultura di tendenza più accademica, a quello dell'intaglio, continuavano a mantenersi fedeli alla tradizione.

² D.C. FINOCCHIETTI, in *Relazione dei giurati sull'Esposizione di Vienna del 1873*, Milano, Dalla Stamperia Reale, 1873, fasc. VII, gruppo VIII, Industria del legno, Scultura in legno. Anche sulla rivista «Arte e Storia» si poneva l'accento sulla difficoltà in Italia di creare mobili progettati pensando alla funzionalità dell'uso, dato il successo dei mobili di lusso e il conseguente recupero eclettico degli stili. Cfr. *A proposito della Costituzione della Commissione artistico-Industriale*, in «Arte e Storia», III, n. 22, 1° giugno 1884, p. 171.

³ Si vedano i numerosi articoli siglati Tito, pubblicati sul «Giornale artistico» il 1° e il 16 aprile, il 1° maggio 1873, il 12 giugno e il 1° luglio 1874. Cfr. anche *L'io del Conte Finocchietti*, ne «Il Giornale Artistico», n. 13, 1° settembre 1873, pp. 102-103. B. SANI, «Il Giornale artistico» a favore di una nuova utilizzazione statale della scultura e delle arti applicate, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di lettere e Filosofia, s. III, VII, 3, 1977, p. 1263.

A distanza di alcuni anni, nel valutare l'aspetto formale dei mobili italiani in occasione dell'Esposizione di Parigi del 1878, Finocchietti confrontava la loro progettazione con quella dei mobili stranieri, che nascevano da una netta separazione tra progettazione ed esecuzione. Gli operai attivi negli opifici stranieri erano infatti suddivisi per specializzazioni; così il mobile nasceva da un'idea realizzata a più mani, a seconda che occorresse intagliare una figura, un animale, un ornato. Il maestro intagliatore italiano curava invece sia l'aspetto ideativo del mobile che quello esecutivo, utilizzando i ragazzi di bottega per una prima sbazzatura del materiale e riservando a se stesso tutte le finiture dell'intaglio. Richiamarsi alla tradizione italiana della bottega artigianale significava dunque, al di là della ricerca di uno stile, abbracciarne anche l'organizzazione, tesa a segnare fortemente la distinzione tra maestro e apprendisti. L'aspirazione al recupero degli antichi opifici, propria dei momenti revivalistici della prima metà del secolo, era oltretutto vagheggiata dalla colonia inglese di Firenze, desiderosa di far rivivere nella città, che era stata la culla del Rinascimento, un'atmosfera antica, non contaminata dalle regole economiche legate alle trasformazioni industriali.

Secondo Finocchietti, l'unità di progettazione ed esecuzione del mobile italiano non trovava tuttavia sempre piena corrispondenza nella qualità della realizzazione. La giustapposizione della doratura a un intaglio non perfettamente scolpito, pur rendendo il manufatto economicamente più accessibile, faceva scadere l'arte in mestiere.⁴ Occorreva dunque tirar su giovani di bottega capaci di proseguire quell'alta tradizione che era stata propria della mobilia fiorentina, particolarmente quando, nel 1842, Angiolo Barbetti aveva trasferito da Siena a Firenze il suo laboratorio.⁵ Proprio nella sua officina — fra l'altro — si era formato Luigi Frullini, figura di particolare rilievo nel contesto degli intagliatori fiorentini anche per la spiccata mentalità imprenditoriale, che lo aveva portato a organizzare il suo laboratorio in modo da renderlo capace di produrre ogni genere di mobili. Alla bottega di Frullini veniva tuttavia assegnato, a livello internazionale, il ruolo esclusivo di più importante officina fiorentina, in grado di produrre soprattutto mobili artistici di lusso, che erano richiesti dagli stranieri e

⁴ D.C. FINOCCHIETTI, *Mobili di lusso italiani e mosaici fiorentini, veneti e romani, Esposizione Universale del 1878 in Parigi*, Roma, Eredi Botta, 1879, p. 86.

⁵ «Gazzetta di Firenze», n. 145, 3 dicembre 1842.

che si caratterizzavano per la fedeltà alla tradizione dell'intaglio. L'aspetto della costruzione e dell'ebanisteria è in quegli oggetti decisamente secondario rispetto alla capacità di intagliare fiori, uccelli, fogliami, frutti, che faceva apprezzare quei prodotti in tutto il mondo. Non per nulla, in occasione dell'esposizione di Filadelfia del 1876, un camino riccamente scolpito da Frullini era stato acquistato per la Scuola d'Arte annessa al museo di quella città. La capacità decorativa faceva sì che le sue opere fossero studiate e copiate anche dagli ornati francesi. Gli stessi giapponesi erano tra gli acquirenti dei suoi pezzi, riconoscendo evidentemente nella distribuzione degli ornati sulle specchiature dei mobili dell'intagliatore fiorentino il tentativo di sfuggire alle regole della simmetria, che era caratteristica della stessa arte giapponese. Del resto, la diffusione in Europa dei prodotti dell'artigianato giapponese, affermata dopo l'esposizione di Parigi del 1867, aveva determinato una vasta conoscenza delle arti applicate di quella tradizione culturale, la cui concezione ornamentale, resa nota soprattutto dai periodici francesi dell'epoca, sarebbe diventata veicolo di un'arte nuova. Oltretutto, esempi di decorazione giapponese erano pubblicati anche su periodici di larga diffusione come il «Journal de Menuiserie».⁶

L'officina di Frullini fabbricava anche nuovi oggetti, appartenenti più al dominio industriale che a quello artistico, adatti agli usi giornalieri di qualunque abitazione, realizzati con buon gusto e correttezza nel disegno. Alle esposizioni, tuttavia, data la scarsità di spazio disponibile, l'intagliatore non presentava saggi della sua produzione di stampo industriale.⁷

La consapevolezza della necessità che i mobili fiorentini divenissero più forti dal punto di vista produttivo, aveva condotto lo stesso Frullini, nei tardi anni Settanta, ad auspicare la fondazione di un'associazione cittadina, costituita dai cinque o sei migliori intagliatori di Firenze, per fabbricare su larga scala anche mobili «per qualunque uso e forma». A questo fine, le grandi fabbriche si sarebbero dovute unire alle piccole, per creare una produzione tale da soddisfare più articolate richieste di mercato. La costituzione di questo consorzio avrebbe consentito di superare l'ostacolo dato dalla deficienza di capitali e

⁶ E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 98-101.

⁷ *L'Esposizione Universale di Parigi del 1878*, Milano, Sonzogno, 1878-1879, pp. 75-76.

avrebbe portato alla creazione di un laboratorio di mobili propriamente italiani. Se l'officina nata da questa associazione fosse stata capace di fabbricare manufatti curati, oltre che nell'intaglio, nell'ossatura e nella semplice falegnameria, non solo i soci ne avrebbero tratto vantaggio economico, ma la cooperativa avrebbe costituito una fonte di ricchezza e di decoro per la città, realizzando prodotti sostenuti da quel senso di *comfort* che li poteva rendere adatti agli usi moderni. Queste erano le aspirazioni di Frullini in un momento in cui la fama della sua bottega era consolidata. Lo stesso spirito imprenditoriale, che lo portava ad auspicare un consorzio di botteghe di intagliatori, lo aveva spinto, nel 1868, a far parte del comitato promotore della Scuola d'Intaglio di Firenze. Educare giovani decoratori all'arte della corretta esecuzione di manufatti artistico-industriali doveva rientrare, nelle intenzioni di Frullini, in una ferma volontà di trasmettere alle future generazioni di artigiani un patrimonio culturale acquisito.

Un esempio significativo dell'operatività della nuova Scuola d'Intaglio lo si ritrova tra le tavole eseguite dagli allievi di Luigi Violi, a corredo dell'album di Disegno Lineare e di Applicazione alle Arti, inviato all'esposizione parigina del 1878.⁸ Vi figurava un armadio progettato per appagare una ricerca di decoro subordinata alla funzionalità quotidiana (fig. 1). La semplicità della struttura, che non rinunciava tuttavia a pochi richiami ornamentali di generico classicismo, doveva contenerne i costi. L'armadio costituisce, dunque, un esempio di quel mobile «più semplice, ma elegante e di forme nostrane, adatto alle classi meno agiate», che veniva auspicato in occasione della stessa esposizione per la quale l'album era stato eseguito.⁹

La conoscenza del disegno lineare, dell'ornato bidimensionale e delle relative applicazioni era richiesta in particolare per sviluppare le attitudini artigianali dei ragazzi che si avviavano a diventare ebanisti, stipettaï, legnaioli, scalpellini, meccanici, fabbri ferrai, muratori. L'insegnamento scientifico, ritenuto indispensabile per tutte le specializzazioni, costituiva il corollario della loro formazione. I disegni dell'album

⁸ *Relazione del Direttore della Scuola ai Signori giurati dell'Esposizione Mondiale di Parigi del 1878*, in Società per la Scuola professionale d'Intaglio e d'altre Arti in Firenze, *Relazione del Consiglio Dirigente nell'adunanza generale del 29 dicembre 1878*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1879.

⁹ *L'Esposizione Universale di Parigi del 1878*, cit., p. 76; AISA, *Album di Disegno Lineare, Applicazioni*, tav. 67. Il disegno fu eseguito, insieme ad altre due tavole con i modelli per una porta, dall'allunno Giovacchino Maoggi.

curato da Violi evidenziano, ancora, una specifica attenzione al fattore tecnico costruttivo. Alcune tavole appartenenti alle esercitazioni di «applicazioni» mostrano esempi di sezione del taglio del legname, a conferma dell'importanza attribuita alla conoscenza del materiale che avrebbe costituito la sostanza del manufatto. Inoltre, l'accentuato interesse della Scuola per i moderni macchinari adatti alla lavorazione del legno si basava sulla convinzione che l'uso di tali «potenti aiuti», comuni presso i laboratori esteri, potesse costituire la base per realizzare una produzione di buona fattura e, in quanto vendita a prezzo vantaggioso, più competitiva sul mercato.

L'insegnamento scolastico era indirizzato alla formazione di valenti artigiani, affinché si tenesse presente «l'essenziatissima distinzione fra apprendisti e coloro che sono destinati al servizio delle officine stesse, perché non accadesse più che solo a trent'anni i nostri operai avessero imparato il loro mestiere». ¹⁰ Tra le tavole dell'album del Violi figurano modelli di ponti e di tipologie edilizie legate al settore della carpenteria, adatte a fabbricati rurali e industriali. Una tavola, in particolare, rappresenta un edificio di struttura modulare che si richiama a tipologie quali costruzioni campestri o chioschi da giardino. ¹¹ Il disegno, a carattere strettamente tecnico, propone l'alzato, la pianta, il sistema di connessione del legname e presenta strette analogie con un'immagine riportata su una pubblicazione francese posseduta dalla biblioteca della Scuola. ¹² Anche i disegni dell'album dedicati al corso di Architettura curano in modo particolare le caratteristiche grafiche proprie del disegno tecnico. Gli elementi decorativi, rigorosamente contenuti nel telaio architettonico, sono sempre d'ispirazione classica o neorinascimentale ¹³. Altri esempi mostrano un preciso riferimento storico, proponendo a modello le finestre di Palazzo Farnese a Roma.

Nel suo complesso l'album del corso di Disegno Lineare è l'unica testimonianza rimasta a documentare il carattere anche tecnico e

¹⁰ AISA, *Scuola Preparatoria d'Intaglio ed altre arti Professionali. Regolamento organico e disciplinare*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1876; *Scuola per intagliatori in legno, ebanisti e legnaiuoli. Programma* in D.C. FINOCCHIETTI, *Delle industrie...*, cit., p. 345.

¹¹ AISA, *Album di Disegno Lineare, Applicazioni*, tav. 62. Il disegno è firmato «Giovacchino Maoggi fece/1877». Altre tavole mostrano interesse per le tecniche costruttive di ponti, come i disegni di Giovanni Piccardi (tavv. nn. 53-54).

¹² C. DUVAL, *Architecture civile, rurale et communale*, tav. 28 in *Petites Maisons de plaisance et d'habitation choisies aux environs de Paris*, Liège, Domin. Avanzo, s. a. [1852].

¹³ AISA, *Album di Disegno Lineare, Architettura*, tav. 28 di Enrico Sgatti.

scientifico impresso alla Scuola di Intaglio dai suoi fondatori. La raccolta di serpentini, marmi, campioni di ferro lavorato, curata dallo stesso Violi, voleva essere un supporto alla conoscenza tecnologica. Contemporaneamente, i testi disponibili nella biblioteca interna erano, visto il carattere industriale della Scuola, non tanto uno stimolo alla conoscenza teorica, quanto piuttosto un costante riferimento per la ricerca dei modelli. Ne è prova evidente il pessimo stato di alcune tavole, adoperate come vero e proprio materiale di lavoro. Agli acquisti compiuti al momento dell'istituzione della biblioteca doveva risalire la *Storia di cinque lavoratori inventori* di Samuel Smiles, stampata a Firenze nel 1869. Lo scrittore scozzese era partecipe dei movimenti volti a favorire l'autoeducazione morale (*Self-Help*, 1859) con riforme sociali improntate allo spirito del liberalismo manchesteriano. Negli anni Ottanta anche il deputato Baldassarre Odescalchi, incaricato ministeriale per il rinnovamento dell'istruzione artistico-industriale, avrebbe auspicato la partecipazione delle società operaie per favorire le desiderate riforme, citando le espressioni inglesi «*times is money*» e «*self help*». ¹⁴ L'attenzione a queste problematiche sociali, cui era particolarmente sensibile Finocchietti, trovava conferma nella presenza nella biblioteca scolastica del testo di Paladini, *Gli scioperi e la questione sociale in Italia*.

Tra le numerose pubblicazioni a carattere tecnico figuravano il *Dessin linéaire industriel appliqué à la mécanique et à la construction* di Stanislas Petit e *L'Arte, l'Industria e la Meccanica degli anni 1878-1888*, pubblicazione curata da Giuseppe Colombo. Allo stesso spirito scientifico si ricollegavano la «*Revue Générale de l'Architecture et des travaux publics*» (1877-1881) di César Daly e le tavole francesi dei fratelli Monrocq – donate dal Barone Giulio Franchetti – volte a illustrare in modo particolare i problemi costruttivi inerenti all'arredo urbano, ai ponti, alle carrozze ferroviarie, alle stazioni. Anche il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio forniva, attraverso il «*Bollettino industriale del Regno d'Italia*» (1864-1865), un repertorio di immagini in cui prevalevano i modelli stranieri. Il periodico mirava a creare le sollecitazioni più svariate, nell'atmosfera da 'grande emporio' propria delle esposizioni ottocentesche. Le tavole proponevano sia

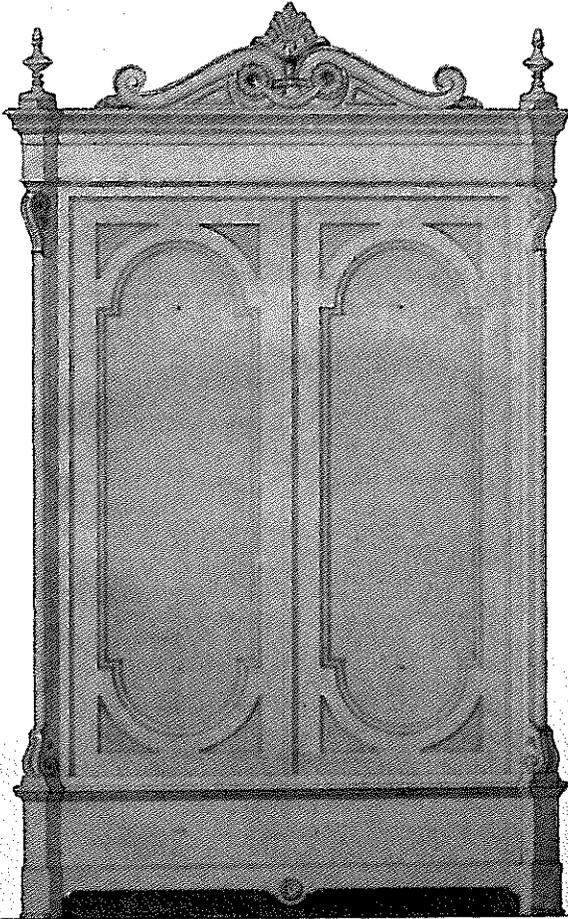
¹⁴ B. ODESCALCHI, *Dell'insegnamento dell'ornato, considerazione e proposte*, Roma, 1883, p. 54.

macchine perforatrici, macchinari idraulici e industriali, che prototipi per lampade a gas o per scarpe. La «Gazzetta Chimica Italiana» (1871-1872) costituiva, inoltre, un supporto per la informazione scientifica, mentre il *Manuale di filatura del cotone* di Enrico Pandiani, il testo *Delle materie tessili e dei colori* e il *Manuale del marmista* di Alessandro Ricci, illustravano aspetti tecnico-pratici relativi a campi diversi di applicazione; né mancava l'attenzione alle problematiche commerciali esposte nella *Guida teorico pratica alla conoscenza delle merci che formano oggetto del grande commercio* (Firenze, 1876). Per l'insegnamento del disegno i riferimenti erano soprattutto i modelli francesi, ritenuti indiscutibilmente superiori: tra i testi della biblioteca erano il *Cour de dessin* di Bargue e Jérôme, nell'edizione parigina del 1868, e *La grammaire élémentaire du dessin* di Carnesson, oltre a *Il disegno lineare* di Guido Schreiber. Per la prospettiva pratica si adoperava il volume di Thenot, *Trattato di prospettiva pratica per disegnare dal vero* (Firenze, 1851), corroborato dalla ristampa di un testo antico di Fra' Domenico de' Fossi, *Disegni geometrici prospettici del 1547* (Firenze, 1879).

L'inventario del sia pur esiguo patrimonio librario posseduto dalla biblioteca prima degli anni Ottanta conferma lo stretto legame esistente tra la Scuola e la cultura delle esposizioni internazionali, di cui erano presenti i principali cataloghi. Solo alla fine degli anni Settanta sarebbe stato acquistato anche il «Journal de Menuiserie» (1879-1884), periodico rivolto, oltre che agli architetti, ai falegnami e agli imprenditori industriali. Vi si pubblicavano articoli di contenuto scientifico dedicati al legno, presentando contemporaneamente mobili progettati in vista delle nuove esigenze della vita moderna, dall'arredamento dei negozi ai padiglioni industriali, con l'intento di fornire un'ampia gamma di modelli legati all'arte industriale.

Occorre riflettere a questo punto sul fatto che la Scuola d'Intaglio fiorentina era originariamente definita «preparatoria», in quanto destinata non solo agli intagliatori, ma anche agli ebanisti e ai legnaioli. Troppo spesso si tende ad associarla alla notissima produzione coeva di cornici, mobili scolpiti e intagliati, decorati con puttini e candelabre, perdendo di vista come essa abbia allevato, oltre che scultori in legno e decoratori, una fitta schiera di falegnami, stipettai ed ebanisti che avrebbero diffuso il senso del buon mestiere e della corretta tecnica costruttiva e di finitura della tradizione artigianale fiorentina. Se si scorrono del resto le tavole fotografiche allegate alla relazione sulla Scuola, pubblicata da Finocchietti nel 1876, si può vedere come tra gli

ARMADIO



Scala: _____



Maoggi
1878

Fig. 1 - Giovacchino Maoggi, *Armadio*, 1878.

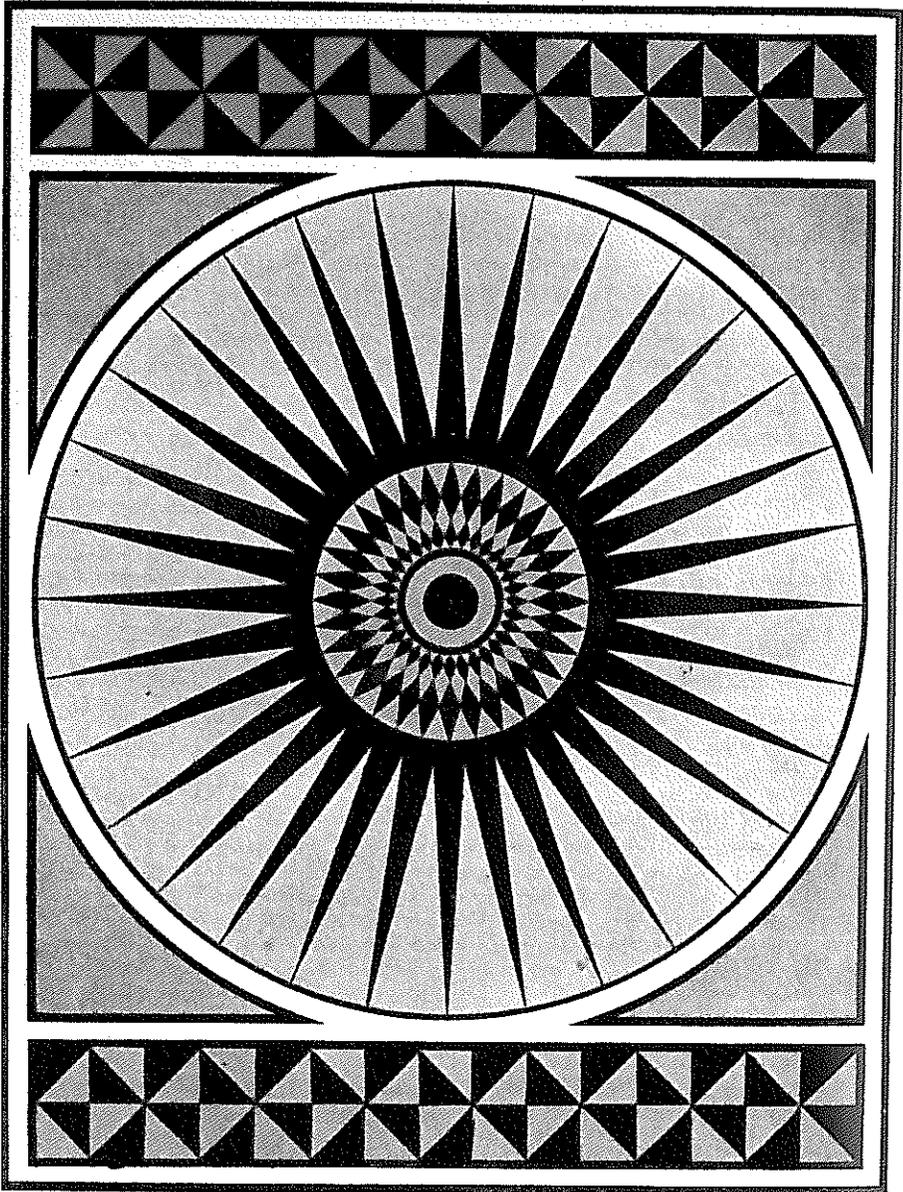


Fig. 2 - Carlo Sandrini, *Applicazione per tarsia*, 1878.



Fig. 3 - Dal *Corso di ornato lineare* di A. Salvini, 1877.

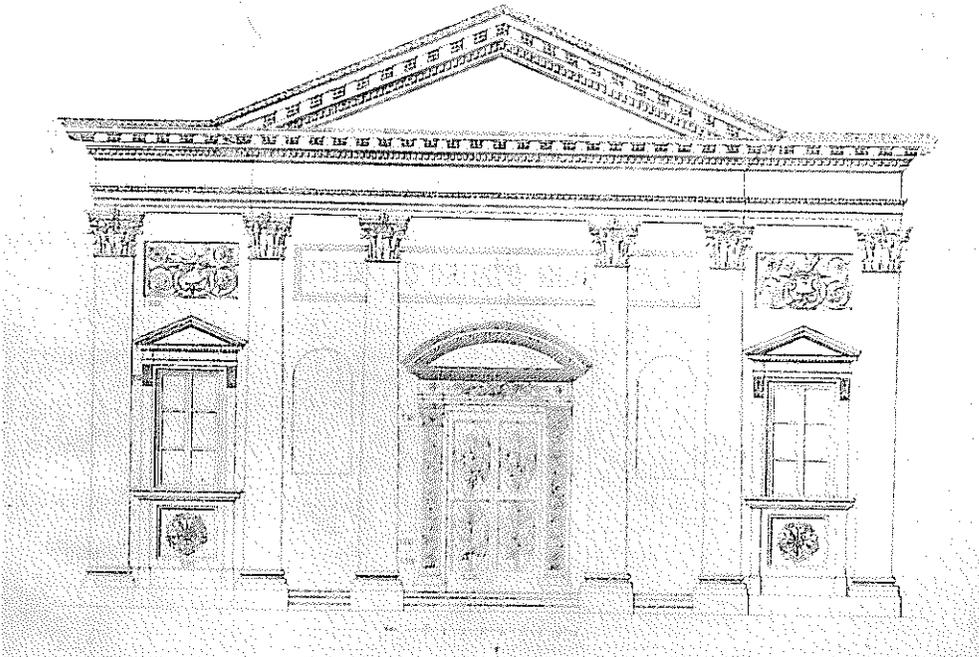


Fig. 4 - Scuola di ornato elementare, da *Raccolta di ornamenti scolastici* di A. Salvini, 1877.

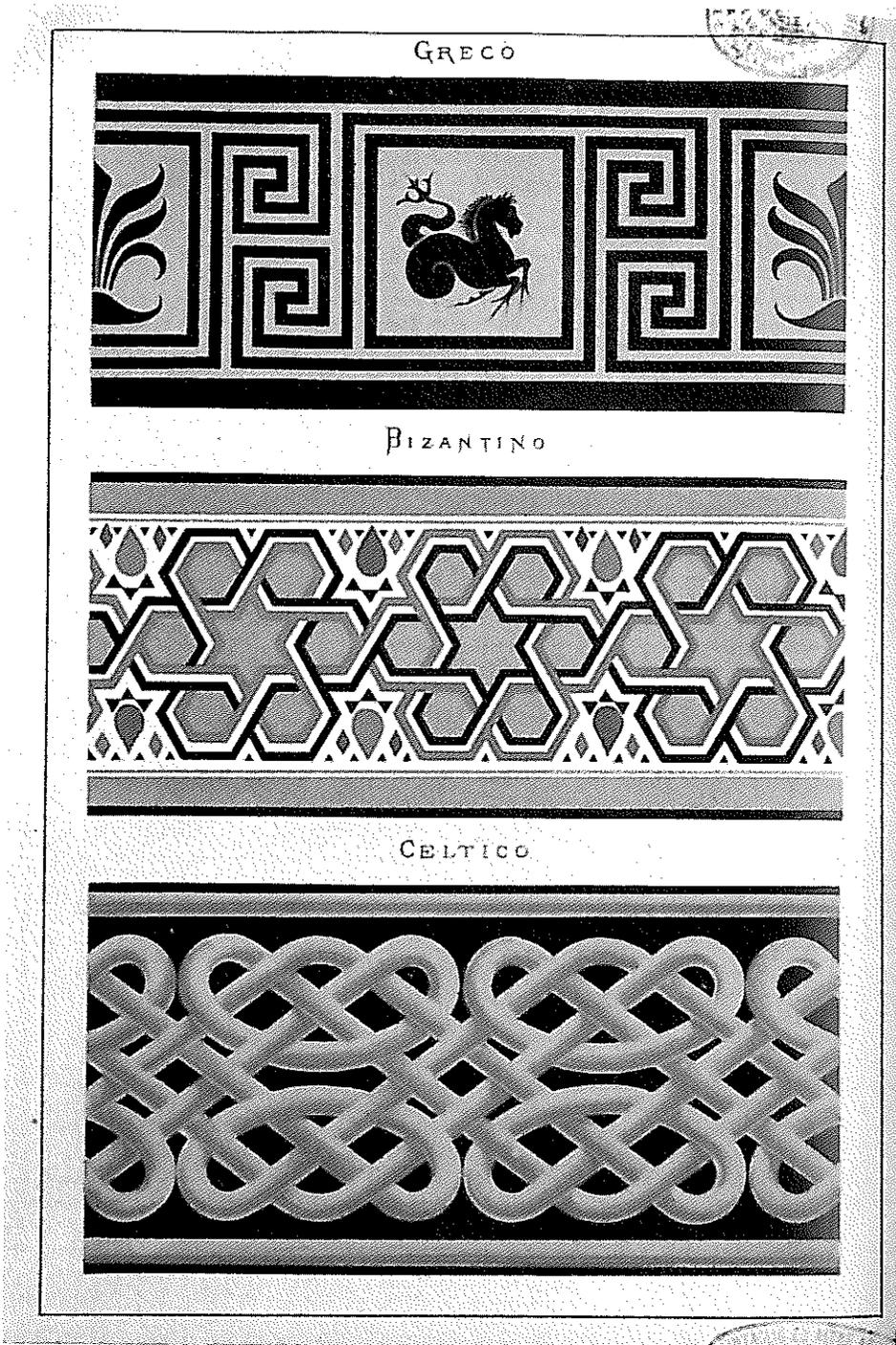


Fig. 5 - Fregi dal *Corso di ornato lineare* di A. Salvini, 1877.

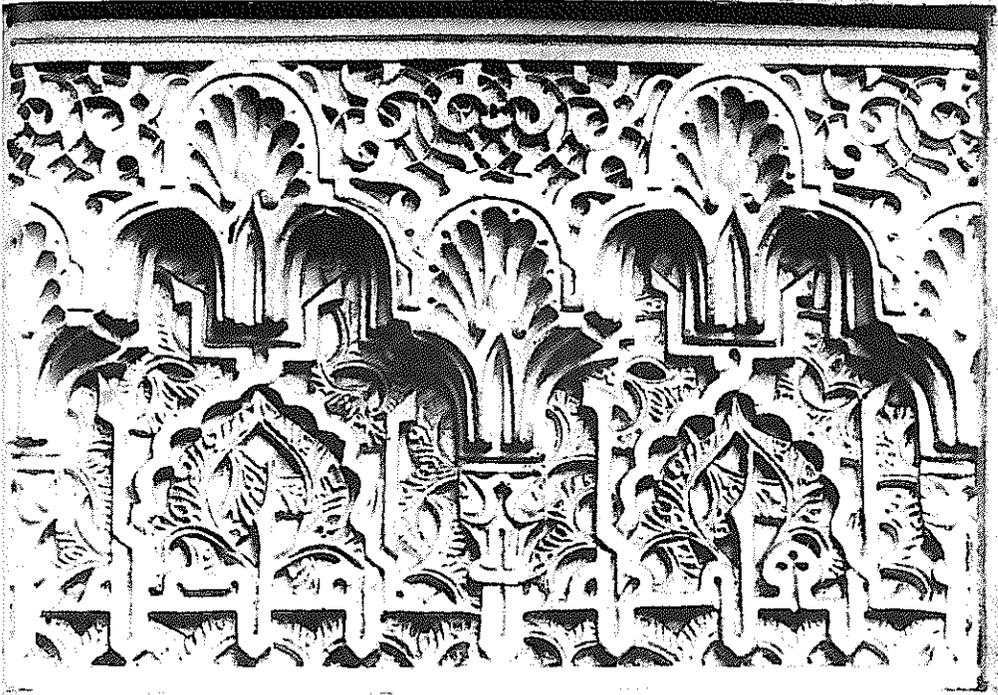


Fig. 6 - Calco in stile moresco, già nella Scuola di Intaglio, Firenze Gipsoteca.



Fig. 7 - Piano di tavolo intarsiato, dal *Corso di ornato lineare* di A. Salvini, 1877.



Fig. 8 - Sala in stile moresco del Villino Oppenheim, 1870-1872. Firenze, Gabinetto fotografico della Soprintendenza dei beni ambientali e architettonici, n. 3239.

oggetti realizzati dagli allievi vi siano saggi di tarsie geometriche in legno in tutto analoghe a quelle dei *parquets* realizzati per le abitazioni fiorentine della ricca borghesia (particolarmente negli anni in cui la città era capitale), per i quali gli allievi di Violi si esercitavano (fig. 2). Tra le più antiche pubblicazioni della biblioteca era del resto il diffusissimo manuale di Tirone, le cui tavole presentavo quattordici disegni di scomparti per intarsiatore di pavimenti e soffitti (Torino, 1874).

Gli allievi intarsiatori frequentavano la seconda sezione, creata per chi aspirava a diventare scultore in legno o in marmo, ornatista, incisore, orefice, cesellatore, bronzista, decoratore, cioè tutti mestieri che richiedevano la conoscenza del disegno di ornato e delle sue applicazioni. In questo caso soprattutto, la didattica doveva mirare a fare acquisire i mezzi per un'ideale resa tridimensionale (ornato con ombre o copia dai gessi), con l'intento di arrivare all'esecuzione del modellato in creta, sempre finalizzato alla specializzazione dell'allievo, in vista dell'esercizio del mestiere. Si trattava di categorie artigiane per le quali non poteva essere sufficiente una buona capacità tecnica, ma occorreva coltivare anche una maggiore attitudine alla riflessione sul rapporto tra l'oggetto costruito e la decorazione, stimolata da un più specifico esercizio della manualità. Agli allievi di questa sezione dovevano in particolare essere destinati i testi a carattere generale posseduti dalla biblioteca. Vi figuravano, oltre alle *Vite* del Vasari, i classici breviari propri dell'artista romantico, quali *Le storie fiorentine* di Niccolò Machiavelli o *Le cronache fiorentine* di Dino Compagni. Si voleva evidentemente, non soltanto suggerire spunti iconografici per gli aspetti narrativi propri in certi casi della decorazione pittorica o dei manufatti artistici, ma richiamare anche un clima che trovava conferma nelle illustrazioni fotografiche di opere di Massimo D'Azeglio e di Luigi Sabatelli, proposte come unici modelli didattici di pittura moderna. L'inventario del 1882 indica che le fotografie possedute a quella data dalla Scuola, per lo più donate dai laboratori dei soci azionisti Brogi e Alinari, fornivano centottantuno motivi ornamentali. Accanto ad esempi tratti dalla scultura toscana medievale e rinascimentale (da Andrea Pisano a Ghiberti, Donatello, Verrocchio, Michelangelo) vi erano parecchi riferimenti moderni, desunti prevalentemente dal settore della decorazione artistico-industriale. Vi era ampiamente documentata la produzione di mobili, cornici, specchi, *consolles* dei Barbetti, di Luigi Frullini, di Egisto Gajani, di Ferdinando Romanelli, di Coco

Salvadore, di Federico Lumetti, dei fratelli Levera, oltre alle inferriate di Pasquale Franci.¹⁵

Il richiamo costante a modelli moderni, osservati e sbazzati dai ragazzi nel laboratorio pratico delle botteghe cittadine, era certamente in gran parte dettato da esigenze produttive, ma dimostrava anche la volontà della Scuola d'Intaglio fiorentina di allinearsi alle esperienze realizzate all'estero già nel corso della prima metà del secolo. In Inghilterra, ad esempio, il *Council of Management* delle scuole di disegno aveva potuto usufruire, nel 1838, di uno stanziamento governativo di mille e cinquecento sterline per acquistare a Parigi, allora universalmente «considerata culla del *design*», modelli di oggetti di arte ornamentale di recente produzione.¹⁶

Il fondo fotografico della Scuola d'Intaglio comprendeva anche immagini del castello di Vincigliata, il quale fu proprio allora oggetto, per volontà – come è noto – del diplomatico e amatore d'arte inglese John Temple Leader che lo aveva acquistato nel 1855, di un restauro stilistico interamente ricostruttivo che lo trasformò in un ambiente di particolare forza evocativa, emblematico della cultura storicistica di quegli anni.

La presenza di fotografie del Castello tra i modelli della Scuola appare del resto quasi ovvia, dal momento che tra il 1870 e il 1880 vi lavorava Gaetano Bianchi, curandone sia gli interventi decorativi che gli allestimenti. Il Bianchi vi dipinse formelle, fregi e stemmi, dedicandosi soprattutto alle pitture murali del chiostro e conferendo all'insieme un aspetto prettamente revivalistico. Di Luigi Frullini erano poi gli arredi neoquattrocenteschi della camera da letto.¹⁷

¹⁵ Le fotografie, già indicate nell'inventario del materiale didattico della Scuola d'Intaglio, sono ricordate in modo analitico e non generico nell'*Inventario del Mobiliare e Materiale tecnico*, già citato e compilato nel 1882, in seguito al trasferimento della Scuola nella sede di Santa Croce.

¹⁶ D. LEVI, *Design, Scuole, Musei: il modello inglese* in AA. VV., *Storia del disegno industriale 1851-1918. Il grande emporio del mondo*, Milano, Electa, 1990, p. 32. Si ricorda che anche nel caso francese i prodotti del *design* coevo si affiancavano ai calchi di opere antiche, secondo la consuetudine desunta dal tradizionale bagaglio degli studi accademici, anche se adattato alle esigenze dell'insegnamento dell'Ornato.

¹⁷ A proposito del Castello di Vincigliata si rimanda, oltre che a G. MARCOTTI, *Vincigliata*, Firenze, Barbera, 1879 ai saggi di C. Giannini, G. Gentilini, C. Paolini e G. Morolli, in AA.VV., *L'idea di Firenze*, Firenze, Centro Di, 1989. Cfr. anche F. BALDRY, *John Temple Leader e il castello di Vincigliata: un episodio di restauro e di collezione nella Firenze di secondo Ottocento*, tesi di laurea in Museografia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Firenze, anno accademico 1992-93.

Di particolare interesse è inoltre la presenza, in questo fondo antico, di fotografie relative alla decorazione di una sala in stile moresco e di un'altra in stile bizantino nel villino Oppenheim, ricordate negli inventari come eseguite da Dall'Orto.¹⁸ Mentre infatti già dai primissimi anni Ottanta il Castello di Vincigliata sarebbe diventato un punto di riferimento ampiamente imitato, sia per l'apparato decorativo che per gli allestimenti degli interni, il villino Oppenheim, esempio singolare e particolarmente significativo degli interventi architettonici del tempo di Firenze capitale, sia per l'altissima qualità che per la committenza di respiro internazionale, era destinato a non avere grosse ripercussioni nel panorama della decorazione locale, forse anche a causa dello sfarzo dei suoi interni, che conferiva un tono di insieme di impronta non fiorentina. Il villino era stato edificato, tra il 1870 e il 1872, su un lotto di terreno acquistato sul viale dei Colli dal finanziere Gustavo Oppenheim in occasione del suo matrimonio con la nipote di Carlo Fenzi, Eugenia. Il Fenzi stesso seguì per conto dell'Oppenheim, residente ad Alessandria d'Egitto, tutti i lavori di realizzazione della villa, progettata dall'architetto Pietro Comparini Rossi, allievo e collaboratore di Giuseppe Poggi. La decorazione degli interni invece venne in gran parte affidata all'ingegnere torinese Edoardo Gioia, divenuto amico del finanziere per avere avuto un ruolo importante nella progettazione e nella realizzazione del Canale di Suez, finanziato dallo stesso Oppenheim, oltre che dai Rothschild. Il Gioia ebbe dal committente l'incarico di rappresentarlo nella direzione di tutto ciò che riguardava la sontuosa decorazione interna e il mobiliare della sua nuova casa. Dello *staff* artistico che vi lavorava facevano parte, oltre ad alcuni noti pittori decoratori non fiorentini (quali Angiolo Pietrasanta, Luigi Samoggia e Antonio Caremmi), artisti locali, alcuni già collaboratori del Poggi, legati alla Scuola d'Intaglio in qualità di maestri o di soci azionisti. Erano tra questi l'intagliatore Francesco Morini, gli stuccatori Bernardo e Nicola Ramelli, lo scultore Augusto Passaglia.¹⁹ L'ele-

¹⁸ Il villino, passato poi in proprietà a Egidio Cora nel 1894, è oggi noto come Hotel Villa Cora sul Viale Machiavelli. Egidio Cora risulta tra i soci sostenitori della Scuola Professionale di Santa Croce. Cfr. AISA, Ins. 13, *Ammissione dei Soci*, 1893. Nell'archivio fotografico della Biblioteca dell'Istituto Statale d'Arte, non esistono più le vecchie foto degli interni, che non sono reperibili nemmeno presso l'Archivio Alinari di Firenze. G. Dall'Orto con B. Marucelli eseguì un camino nel villino Oppenheim, poi pubblicato in «Ricordi di Architettura», 1880, s. I, III, fasc. VI, tav. IV.

¹⁹ Archivio Storico del Risorgimento, Firenze, Carteggio Fenzi, filze 79-82. Le filze

mento unificante degli interni, ognuno improntato a un diverso carattere ornamentale, era in effetti dato dalla compresenza di quegli stili che sono tuttora posti ai vertici dell'arte decorativa: quelli dell'Estremo Oriente, del mondo islamico, del Rococò.²⁰ In questo senso le ornamentazioni in esso realizzate, particolarmente quelle più esotiche, erano adatte a costituire un modello ideale per una scuola che poneva la decorazione tra i suoi principali intenti.

Un riflesso di questo gusto si trova anche nelle litografie che costituiscono la *Raccolta d'ornamenti scolastici*, curata da Antonio Salvini e inviata all'esposizione parigina del 1878.²¹ La prefazione con la quale Salvini introduceva i saggi degli allievi chiariva la metodologia didattica. Tra i principali presupposti era quello secondo il quale non si poteva immaginare una decorazione senza conoscere l'oggetto per il quale essa doveva essere eseguita. L'insegnamento dell'ornato era dunque da intendersi sempre in rapporto al fare progettuale, in sintonia con un indirizzo didattico che tentava di distinguersi dal metodo di insegnamento dell'ornato in uso nelle Accademie. Il manufatto era però per Salvini unicamente il punto di partenza di una teoria ornamentale, che manifestava una sostanziale diversità della cultura italiana rispetto a quella inglese, più pragmatica nella progettazione dell'oggetto artistico-industriale. Secondo l'impostazione inglese l'argentiere, ad esempio, poteva imparare più da un oggetto che da un disegno o da un'immagine di repertorio. Salvini riteneva che l'allievo, nell'osservare il manufatto, avrebbe acquistato consapevolezza di come ogni singola

documentano i lavori relativi alla realizzazione e all'allestimento degli arredi della villa. In proposito vedi anche *Villa Cora e le sue origini*, a cura del Grand Hotel villa Cora, Firenze, Errepublierre, s. a. e la voce *Villa Oppenheim, Cora* a cura di M. BENCIVENNI in L. ZANGHERI, *Ville delle provincia di Firenze, La città*, Milano, Rusconi, 1989.

²⁰ E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine...*, cit., p. XVI.

²¹ *Raccolta d'ornamenti scolastici di A. Salvini. Riproduzioni in Litografia fatte nella Scuola Preparatoria d'Intaglio e Altre Arti professionali durante l'anno 1877 dall'allievo del 2° anno Italo Carli, premiato con medaglia d'argento dorata*. Nella Biblioteca dell'Istituto si conservano esemplari diversi del corso del Salvini con piccole varianti di tavole. In un volume sono, ad esempio, inseriti modelli adatti per carte da parato, o tappezzerie in stoffa o cuoio. Italo Carli si era segnalato anche per il ritratto a penna raffigurante il Re, offerto al sovrano in occasione della sua venuta a Firenze l'11 novembre 1878. Venne data facoltà alla Scuola di fregiare il suo prospetto con lo stemma reale, subito scolpito dall'allievo Angelo Bastiani. Il ritratto eseguito da Carli, collocato in una sala del Quirinale, fu fotografato da Alinari. Il giovane fu compensato dai sovrani con un gioiello «fregiato del R. nome in brillanti», *Parole del Conte Comm. Demetrio Finocchietti nella solenne Adunanza Generale del 29 dicembre 1878 nella quale fu inaugurato il Regio Stemma concesso dall'augusto sovrano*, in *Relazione del Consiglio Dirigente nell'Adunanza Generale del 29 dicembre 1878*, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1879, pp. 4-5 e p. 23.

componente dovesse essere armonicamente collegata con il tutto. Ma il disegno, elemento unificante tra teoria e pratica, doveva poi consentire di riportare ogni singola decorazione a una struttura geometrica offrendo al giovane il senso dei rapporti proporzionali, indispensabili per le riduzioni o gli ingrandimenti propri dell'arte industriale. Il procedimento mentale e disegnativo doveva partire dalla sintesi dell'oggetto di partenza (un arazzo, un mobile, un monumento) e spingere il ragazzo a riflettere analiticamente su diversi dettagli decorativi, che diventavano la base del corso elementare di Ornato. Successivamente l'allievo avrebbe cercato una propria sintesi nello sforzo mentale di ricomporre i singoli elementi in una nuova organizzazione strutturale. Salvini poneva dunque come intento fondamentale della sua didattica il conseguimento di una capacità progettuale che attuasse una 'circolarità' tra l'insieme e le parti, tra la teoria e la prassi.

Il disegno, definito nello scorcio del secolo con espressioni che hanno la forza di uno *slogan* – «la chiave dell'operaio», «l'alfabeto delle forme» – costituiva prima di tutto la base per quella formazione professionale che avrebbe consentito al giovane artigiano di diventare, da «rozzo operaio», un «artiere cosciente ed evoluto», capace di una moderna progettazione.²² Le tavole del corso di Antonio Salvini mostrano come il ragazzo dovesse, partendo dal disegno lineare di ornato, arrivare alla resa tridimensionale utilizzando modelli vegetali, prima rappresentati nell'aspetto naturalistico e poi messi a confronto con le loro traduzioni nei fogliami tipici degli stili storici. Questo metodo appariva diverso da quello di Telemaco Dechamps, insegnante di disegno presso le Scuole del Popolo fiorentine. Il suo *Trattato elementare di ornato*, pubblicato nel 1878, trascurava infatti deliberatamente l'«ornato detto di fantasia», vale a dire quello che era stato elaborato nel corso dei secoli.²³

Subito dopo gli elementi fitomorfici, Salvini introduceva lo studio della figura umana e animale, usata sempre in funzione decorativa, insieme al fogliame, e coordinata con la forma dell'oggetto o assimilata

²² A. MELANI, *L'insegnamento dell'arte decorativa nel suo vecchio e nuovo ordinamento* in C. BORTO, *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano, Hoepli, 1882. Per quel che attiene alla didattica dell'ornato in area toscana nel corso dell'Ottocento cfr. M. COZZI, *Alle origini del design. - La Toscana unita fra artigianato e industria*, parte I e II, in «Design e dintorni», n. 1, 1988, pp. 131-134.

²³ *Trattato elementare di ornato del M^o Telemaco Deschamps*, Firenze, P. Smorti e C. Editori, 1878.

a una struttura geometrica sull'asse della quale si doveva snodare la composizione (fig. 3). L'ornatista — a suo parere — doveva ragionare in termini diversi dal pittore, concependo la figura come parte di un tutto euritmico, tenendo sempre presente una composizione organizzata secondo rigorosi rapporti proporzionali. Lo studio della figura in relazione all'oggetto era fondamentale per qualunque artigiano, ma lo era in modo particolare per gli intagliatori e gli scultori in legno, dal momento che i mobili prodotti a Firenze erano ricercati proprio perché non si basavano soltanto su motivi architettonici e su semplice ornato con foglie, come accadeva in genere per quelli esteri, ma vi era trattata anche egregiamente la parte figurativa, costituita da puttini, cariatidi, mascheroni.

Per quel che riguarda gli elementi fitomorfici si partiva dai primi esercizi con la piana foglia di platano, per proseguire poi con la rappresentazione in scorcio della classica e morbida foglia d'acanto. L'immagine doveva venire ancorata idealmente a una croce, allo scopo di definire i principali assi strutturali. Infine si passava a una resa plastica con la mezza macchia, tappa conclusiva del corso elementare di Disegno. Alle prime tavole, rigorosamente in bianco e nero, segue un repertorio di fregi, ispirati ai principali stili ornamentali del passato, nei quali l'elemento geometrico bidimensionale è arricchito da quello cromatico, secondo i consueti riferimenti presenti nelle pubblicazioni coeve dedicate alla decorazione (fig. 5). Il colore è steso in modo piatto, senza sfumature, per sottolineare gli intrecci bidimensionali, quasi anticipando quanto avrebbe affermato qualche anno più tardi Camillo Boito, ricordando come per questo primo tipo di tinteggiatura fosse «bastevole la diligenza del non uscire dal confine dei contorni, poiché gli alunni nostri non devono ancora né simulare la luce e l'ombra, né rappresentare in nessuna maniera il rilievo, ma solo tinteggiare le varie parti de' loro intrecciamenti per iniziarsi all'intelligenza del colore convenzionale nelle varie arti industriali». ²⁴

I fregi riportati nell'album appartengono alle due grandi famiglie delle decorazioni ornamentali, rettilinee e curvilinee con intrecci a compasso. La ricerca stilistica proposta risulta in sintonia con tavole di repertorio coeve, come quella raffigurante il *Mosaïque en bois* della

²⁴ C. Borro, *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*, (Milano, 1882), ristampa anastatica dell'edizione del 1925⁷, Milano, Hoepli, 1988, p. 77.

chiesa di Sant'Anastasia e San Nazario a Verona, pubblicata nel 1877 su «L'Art et l'Industrie». Anche in questo caso varie figure poligonali sono fra loro intrecciate in modo da formare stelle e suggerire complessi intrecci sul piano bidimensionale, per offrire agli ornatisti un repertorio tale da far loro acquisire una chiara percezione delle caratteristiche tipiche di ogni stile.

Riguardo al concetto di decorazione di interno, proprio della cultura dell'epoca, una lettera riguardante l'allestimento degli ambienti del villino Oppenheim, inviata da Comparini a Fenzi il 15 febbraio 1871, ne chiarisce gli intenti e le caratteristiche. Traspare in essa la tensione creatasi tra l'architetto, formatosi alla tradizione fiorentina, e il piemontese ingegnere Gioia, legato al suo committente dalla conoscenza diretta e dalla passione per la culturale orientale. In quegli anni, del resto, maestranze provenienti da altre regioni d'Italia, davano alla città, ancora sede della corte sabauda, un'impronta decorativa diversificata:

È nelle consuetudini nostre che la decorazione interna delle case ben architettate si divide in architettonica-ornamentale e ornamentale soltanto. La prima, che si riferisce agli ingressi, scale, anticamere e sala da ballo, dovrebbe essere in armonia con lo stile della decorazione esterna e mantenere il carattere della medesima. Questa ordinariamente suole essere affidata all'architetto stesso che ha eseguito il progetto e diretto i lavori della casa. La seconda, cioè soltanto ornamentale, si riferisce alle camere, ai salotti e a tutti gli altri locali della casa, e per questa il proprietario sceglie e fa eseguire quelle decorazioni che più soddisfano al proprio gusto e corrispondono alle comodità particolari della propria famiglia. Tutto il mobiliare è fuori dall'ingerenza dell'architetto a meno che piaccia al proprietario di affidargliene speciale incarico...²⁵

In effetti, gli ingressi, le scale e le anticamere del villino erano eseguiti in analogia con i caratteri esterni dell'edificio, in stile neorinascimentale; gli altri ambienti erano invece improntati ognuno a una decorazione differente, secondo quanto nei primi anni Ottanta avrebbe detto Camillo Boito a proposito di una modalità dell'eclettismo «in un palazzo signorile si fa il gabinetto moresco e l'oratorio gotico, la sala da ballo rococò e la sala da pranzo Svizzera».²⁶

²⁵ Archivio Storico del Risorgimento, Firenze, Carteggio Fenzi, f. 81, c. 575.

²⁶ C. BORTO, *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*, cit., p. 120.

La presenza, tra le tavole litografiche dell'album di Salvini dei fregi policromi interpretati secondo i vari stili indicava la volontà di offrire all'ornatista un primo repertorio, che sarebbe stato utilizzato anche in relazione alla funzione cui era destinato l'ambiente da decorare. In particolare, il fregio di stile arabo corrispondeva a uno specifico interesse della Scuola d'Intaglio, confermato dalla presenza, tra gli esemplari più antichi dei gessi, di modelli di ornato in stile moresco²⁷ (fig. 6). È noto, peraltro, come alcune indicazioni in questo senso fossero venute, in area fiorentina, per lo più da interventi commissionati dai colti stranieri residenti in città. Di notevole rilievo erano il castello di Sammezzano, realizzato tra il 1853 e il 1873 da Ferdinando Panciatichi Ximenes, e la sala moresca progettata, intorno al 1882, da Gaetano Fortini e da Augusto Passaglia per la villa di Montughi di Frederick Stibbert. Alla tipologia della 'sinagoga moresca' si ispirava inoltre il tempio israelitico fiorentino, edificato tra il 1874 e il 1882.²⁸ Un teorico dell'ornato come Owen Jones aveva d'altronde indicato nell'Alhambra il monumento più adatto ad illustrare la grammatica dell'ornamentazione, vera sintesi dell'arte decorativa di qualsiasi popolo. La critica inglese aveva spesso accomunato il recupero dello stile gotico a quello moresco, poiché entrambi basati sull'unione del decoro geometrico e di quello vegetale.²⁹

Nel caso — come si è detto — dei fregi dell'album di Salvini il richiamo più preciso sembra il villino Oppeheim, che presentava un'esemplare sequenza di stili. Nella sala moresca (fig. 8) l'ornamentazione trovava la sua singolare espressione nelle combinazioni degli intrecci rettilinei e curvilinei, esaltati dalle iscrizioni arabe che lo stesso Oppeheim aveva inviato dall'Egitto. Allo stile bizantino era improntata la sala da gioco, mentre quella da ballo era inevitabilmente in stile

²⁷ F. SCARAMUCCI MONACI, *Decoratori in stile moresco*, in AA.VV., *Il Medioevo nei Colchi della Gipsoteca*, Firenze, SPES, 1993, scheda n. 65, pp. 133-145.

²⁸ M.C. TONELLI, *Alhambra anastatica*, in «F. M. R.», fasc. 4, giugno 1982, pp. 34-60; *Il Tempio Israelitico di Firenze*, in «Arte e Storia», n. 22, 29 ottobre 1882, pp. 169-170. Il progetto del tempio, dovuto agli architetti Mariano Falcini, Marco Treves e Vincenzo Micheli venne approvato il 30 giugno 1874. Ebbero grande fama i candelabri e la lampada sul tabernacolo disegnati proprio da Francesco Morini. In quel periodo la stessa fabbrica Cantagalli metteva in produzione una serie di mattonelle ceramiche di gusto islamico, dallo stile persiano all'ispano-moresco, che ebbero successo all'Esposizione Industriale di Milano del 1881, cfr. G. CURATOLA - M. SPALLANZANI, *Mattonelle islamiche*, Firenze, SPES, 1985.

²⁹ E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine...*, cit., pp. 92-93. Del resto proprio allora anche la critica d'arte francese si apriva allo studio del mondo islamico, come testimoniano le pagine della «Gazette des Beaux Arts», tra il 1875 ed il 1884.

rococò e la stanza da pranzo tutta 'fiorentina', dato il carattere neorinascimentale conferitole dagli stucchi e dall'imponente mobilio, realizzato da Francesco Morini. A proposito di questo monumentale mobilio, allusivo alla 'solidità familiare', il Gioia aveva scritto al suo committente di aver fatto eseguire, nella sua qualità di direttore di lavori, modifiche tali che mobili come quelli della sua sala da pranzo non se ne sarebbero mai visti, né a Firenze, né altrove.³⁰

Lo specifico collegamento tra gli ornati proposti dal Salvini e la decorazione della villa, suggerito dalla presenza delle fotografie dell'abitazione nel fondo più antico della Scuola, non deve però far dimenticare che l'idea di connettere gli stili delle varie epoche a tipi di ornamentazione individuati con precisione era del tutto usuale nelle scuole di disegno ottocentesche. Si intendeva infatti mettere lo studente in grado di disegnare facciate, interni o arredi in qualsiasi stile d'epoca in relazione al mutare delle mode e delle esigenze e per creare continui e diversi campi di fascinazione in cui la forma oscillasse tra memoria e cordiale racconto.³¹

Legata alla tradizione fiorentina era la penultima litografia dell'album di Salvini, che mostrava un esempio di piano di tavolo intarsiato (fig. 7). In un insieme impostato con simmetria compositiva, si ponevano al centro, nere su fondo chiaro, silhouettes di putti, che sostenevano caratteri tipografici. Questi erano disposti come se fossero le squadre e i compassi che gli allievi adoperavano per disegnare, e tuttavia componevano il nome del maestro, «A. Salvini». Inoltre le figure, con i loro variati movimenti, intendevano dare all'insieme un carattere più moderno, suggerendo una spazialità, che risulta però in contrasto con il fastoso decoro bidimensionale della cornice.

Infine, l'immagine conclusiva (fig. 4) era, come espressamente affermava Salvini, la metafora dell'intero corso: i singoli ornati su cui in precedenza si era esercitata la mano del ragazzo si inserivano ora tra i partiti architettonici del prospetto classico della scuola d'Ornato elementare. La tavola, evidente riferimento a come la decorazione trovasse una propria definitiva collocazione nella sintesi offerta dall'ar-

³⁰ Archivio Storico del Risorgimento, Firenze, Carteggio Fenzi, f. 82, c. 585, lettera del 22 agosto 1872. Per la ricerca negli arredi di uno stile fiorentino da parte della committenza straniera, in relazione ad ambienti che dovevano essere improntati a solidità e spessore culturale, vedi C. PAOLINI, *L'elaborazione dell'interno abitato*, in *L'idea di Firenze*, cit., p. 182.

³¹ E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine...*, cit., p. 319.

chitettura, mostrava una facciata che era espressione di un decoro i cui equilibri erano affidati alla disposizione degli elementi ornamentali, secondo l'indirizzo proprio dell'architettura dell'epoca.³²

«E veramente l'ornato non è né persona, né veste; — scriveva Salvini — ma più che veste è un modo elegante di accrescere la bellezza di questa e di quella».³³ Le problematiche legate alla decorazione, così ribadite, richiamavano esigenze tipiche della cultura ottocentesca, come confessava con chiarezza Camillo Boito: «Lo studio degli stili a cosa mena? All'ornato architettonico, alla decorazione dipinta, alle arti industriali (...). Noi non abbiamo al tempo nostro una lingua artistica schietta, per mezzo della quale esprimere tutti i nostri pensieri, dal più gaio al più triste, e servire a tutti i nostri bisogni, dal più modesto e materiale al più pomposo e sublime. Ci manca nel secolo nostro un siffatto linguaggio, che ebbero tutti i popoli, anche ignoranti, in tutti i tempi, anche mezzo barbari».³⁴

Il costante attraversamento degli stili nasceva proprio da questo atteggiamento critico nei riguardi della propria età e dall'esigenza di ripercorrere la storia della cultura europea ai suoi albori, recuperandone linguaggi e metodologie.

³² A. RESTUCCI, *Città e architettura nell'Ottocento*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, Einaudi, VI parte seconda, 1982, p. 763.

³³ *Raccolta di ornamenti scolastici di A. Salvini...*, cit., Prefazione.

³⁴ C. BOITO, *I principii del disegno*, cit., pp. 119-120; Ernst Gombrich, a proposito dell'onnipresenza degli stili nella concezione ottocentesca dell'ornato, confermerà tale sentimento affermando: «Il XIX secolo era ossessionato dallo stile precisamente perché si sentiva privo di uno stile proprio»; cfr. E. H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine...*, cit., p. 321.