Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

STORIA DELL'ARTE

Ciclo XXI

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/03

ARTI DECORATIVE: BOLOGNA E FAENZA TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Presentata da:
Dott.ssa Elisa Baldini

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Anna Ottani Cavina

Relatore

Prof.ssa Orsola Ghetti Baldi

Esame finale anno 2008

Arti decorative: Bologna e Faenza tra Ottocento e Novecento

Indice

1. Bologna e Faenza tra Otto e Novecento: salotti, cenacoli e istituzioni culturali	**p.**	**1**
2. La vita artistica e artigianale a Bologna e i suoi principali operatori tra il 1890 e il 1910	**p.**	**46**
2.1 Tradizione e rinnovamento delle arti decorative	p.	64
2.2 Ceramica	p.	78
2.3 Ebanisteria e altre lavorazioni del legno	p.	86
2.4 Ferro battuto e altre lavorazini del metallo	p.	94
2.5 Oreficeria, argenteria e gioielleria	p.	100
2.6 Arti tessili	p.	106
2.7 Cuoi	p.	116
3. La vita artistica e artigianale a Faenza e le personalità artistiche emergenti negli anni tra il 1890 e il 1910	**p.**	**122**
3.1 tradizione e sviluppo delle arti decorative	p.	139
3.2 Ceramica	p.	148
3.3 Ebanisteria e altre lavorazioni del legno	p.	157
3.4 Ferro battuto e altre lavorazioni del metallo	p.	167
BIBLIOGRAFIA	**p.**	**175**
REPERTORIO OPERE		

1. Bologna e Faenza tra Otto e Novecento: salotti, cenacoli e istituzioni culturali

Nel periodo che va dall'ultimo decennio dell'Ottocento al primo decennio del secolo successivo Bologna e Faenza sono connesse da una forte rete di collaborazioni tra artisti e laboratori artigianali, vivono un momento di particolare vivacità culturale grazie all'impegno di valenti personalità e alla congiunzione d'interessanti sinergie, possono confrontarsi con esempi nazionali ed internazionali.

A Bologna in questo periodo nasce Aemilia Ars uno dei più innovativi movimenti nazionali nel settore delle arti decorative. L'artigianato bolognese nella seconda metà dell'Ottocento è ancora legato ad una tradizione che affonda le sue radici nei due secoli precedenti. La cultura figurativa bolognese è ampiamente influenzata dell'Accademia Clementina i cui insegnamenti non risentono in modo particolare del clima internazionale. I membri del gruppo Aemilia Ars, raccoltisi intorno alla carismatica figura di Alfonso Rubbiani nei primi anni Ottanta, sembrano fin dapprincipio orientati a seguire precetti ruskiniani e morrisiani.

Il clima artistico faentino invece è caratterizzato dalla significativa eredità neoclassica lasciata da Felice Giani. Oltre a fornire importanti esempi agli artisti e artigiani con interventi lasciati nei palazzi locali – tra cui primeggiano gli splendidi apparati decorativi di Palazzo Milzetti – Giani si fa promotore insieme al Laderchi della locale

Scuola di Disegno. La Scuola, che dal 1879 diventerà Scuola d'Arti e Mestieri, è guidata da Antonio Berti per un quarantennio, dal 1866 al 1906. Il Berti è artista antiaccademico formatosi in area fiorentina che si fa portatore in Faenza d'istanze macchiaiole. In questi anni la Scuola si proietta anche verso una concezione delle arti decorative che s'ispira al mondo delle Arts and Crafts inglesi.

Molto importante in entrambe le città per l'evoluzione dello scenario artistico e artigianale, in questi anni più che mai uniti in un rapporto di strettissima correlazione, sono il contributo e il sostegno offerto dai salotti, dai circoli, dai caffé e dai cenacoli locali. Queste realtà assecondano il processo di rinnovamento fornendo valide occasioni d'incontro e confronto tra gli operatori culturali locali e ospiti italiani e stranieri. Supportano inoltre le nuove esperienze tese allo svecchiamento del settore produttivo attraverso quel fenomeno sociale così tipico di questi anni che è la filantropia di marca più o meno utopista e socialista. Solo per citare alcuni esempi si deve ricordare l'attività dei cenacoli che si raccolsero a Faenza intorno ad Angelo Marabini, a Pietro Conti e a Domenico Baccarini, ma anche il supporto che le famiglie Cavazza e Pizzardi non fecero mancare alle iniziative del gruppo bolognese, o ancora l'attività di cenacoli artistici come l'Accademia della Lira e il Comitato per Bologna Storica ed Artistica.

Dalla riforma della storica Accademia Clementina nel 1860 nasce a Bologna la **Regia Accademia di Belle Arti**. La nuova istituzione resta però orientata all'insegnamento di un'arte monumentale e celebrativa non al passo con i tempi. Il ruolo secondario della scuola bolognese è evidente alla I Esposizione Italiana, tenutasi a Firenze nel 1861, dove primeggiano gli esponenti della cosiddetta "scuola moderna". La pittura di Altamura, Borrani, Cabianca, Celentano, Morelli e Signorini rappresenta quanto di più ardito propone la cultura

figurativa italiana del periodo rendendo drammaticamente evidente il ritardo dei bolognesi[1]. Resta acceso il dibattito con la locale Società Protettrice[2]

> […] Le due istituzioni rappresentano infatti […] due modi opposti di intendere l'arte. La Protettrice, prefigurando un libero mercato in cui hanno il predominio la pittura di paesaggio e quella di genere, alimenta infatti la tipica produzione da "salotto borghese", mentre l'accademia, finalizzando i primi insegnamenti a un'arte monumentale e celebrativa, mantiene vivi i principi della pittura storica[3]

Nonostante il diverso orientamento nessuna delle due istituzioni riesce a scuotere la città dalla situazione di stallo in cui si trova impedendo lo sviluppo di una forma moderna di mercato nel campo delle arti.

Le esposizioni nazionali assumono in questo contesto una particolare rilevanza diventando pressoché le uniche occasioni di verifica per gli artisti bolognesi. L'Esposizione di Parma del 1870 conferma il prevalere della linea verista – portata avanti dalla "pittura di macchia" – sulle divisioni fra scuole locali.

A partire dagli anni Settanta l'Accademia di Bologna manifesta i primi segni d'apertura, il dibattito culturale si amplia e si fa tangibile il

---

[1] a questo proposito cfr. C. Poppi, *Le istituzioni artistiche tra governo pontificio e stato unitario*, in R. Grandi (a cura di), *Dall'Accademia al Vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'unità*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna gennaio-aprile 1983, Casalecchio di Reno, Grafis, 1983, pp. 43-54

[2] nata nel 1853 per volontà del marchese Carlo Bevilacqua, allora presidente dell'Accademia Clementina, le vicende della Società Protettrice sono complementari e spesso conflittuali con quelle dell'Accademia stessa che inizialmente ospita in alcune sue sale l'annuale esposizione della Promotrice. Se nei primi anni d'attività la Società riscuote notevoli consensi già a partire dal 1869 inizia a manifestare inequivocabili segni di declino che porteranno alla sua definitiva liquidazione nel 1874, cfr. C. Poppi, *Le istituzioni artistiche tra governo pontificio e stato unitario*, in R. Grandi (a cura di), *Dall'Accademia al Vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'unità,* cit.

[3] C. Poppi, *Le istituzioni artistiche tra governo pontificio e stato unitario*, in R. Grandi (a cura di), *Dall'Accademia al Vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'unità,* cit. p. 50

desiderio di dialogo con altre realtà.[4] In questo periodo vengono designati alla direzione dell'Accademia l'ingegnere Luigi Protche e Enrico Panzacchi, già docente di storia dell'arte poi sostituito nell'insegnamento da Corrado Ricci. Anche nel corpo docente si assiste ad un rinnovamento che vede l'Accademia bolognese richiamare a sé alcune interessanti personalità come il fiorentino Antonio Puccinelli che occupa la cattedra di pittura e Gaetano Lodi professore di ornato a cui succede Tito Azzolini. Cambiamenti che porteranno una ventata di novità nella statica situazione artistica bolognese. Soprattutto a Puccinelli si deve un progressivo distacco da posizioni ostinatamente classiciste che continuavano l'ormai lontano glorioso periodo seicentesco. L'artista "rappresentava un positivo anello fra un purismo che si era rinnovato intorno al 1852 […] e le ultimissime istanze sintetiche sfociate per logica evoluzione nel mondo dei pittori macchiaioli".[5] Come sostiene Alessandra Borgogelli

> Bologna deve all'artista toscano un rinnovamento della pittura ed un «forte» stimolo a una sintetizzazione stilistica. Il Puccinelli è infatti il primo artista che, negli anni Sessanta, introduce un nuovo modo di ragionare, basato su una robusta geometrizzazione della realtà fenomenica.
>
> Dal suo arrivo, infatti, il «vero» viene svolto verso forme più razionali, «tagliate» secondo nette spartizioni che si ritroveranno nei suoi allievi […] Si svolgono così quelle sintesi stilistiche già inaugurate molto prima dal geniale e prolifico Antonio Basoli, che aveva condotto l'arte dell'Accademia

---

[4] E. Farioli, *L'arte a Bologna dall'Unità al 1888*, in G. Fasoli, M. Saccenti (a cura di), *Carducci e Bologna*, Bologna, Cassa di Risparmio 1985, pp. 195-206; A. Borgogelli, *Rapporti della pittura bolognese con la cultura toscana (1830-1870)*, in R. Grandi (a cura di), *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, cit. pp. 21-29

[5] A. Borgogelli, *Antonio Puccinelli a Bologna. Gli anni nella città emiliana tra incomprensioni e polemiche*, "'800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", anno I – n. 2 giugno 1991, Firenze, Giunti 1991, p. 12; vedi anche A. Borgogelli, *Rapporti della pittura bolognese con la cultura toscana (1830-1870)*, in R. Grandi (a cura di), *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, cit. pp. 21-29

> felsinea lontano da qualsiasi naturalismo, per un lunghissimo periodo […][6]

La componente eclettica del "secolo borghese" asseconda nei propri interpreti la propensione agli spostamenti ad ampio raggio entro gli stili delle epoche precedenti. Tra i momenti stilistici favoriti, nell'area indagata, risultano le molteplici interpretazioni del periodo che va dal Tardogotico al primo Rinascimento autoctono. L'oscillazione stilistica ottocentesca si manifesta dunque agile e veloce, favorita dalla dimensione culturale estremamente variegata entro cui si sviluppa. In questo contesto la tensione verso una sintesi di marca neoquattrocentista è da leggersi nella prospettiva di una regressione storicistica di marca eclettica che si pone all'origine di un cambiamento nel gusto che condurrà a breve a quella

> […] vasta attività di 'restauro', o per meglio dire di ricostruzione neo-medievale della città, portata avanti sotto la guida di Rubbiani. Anche se intensa, quest'esperienza durerà comunque il breve tempo di una stagione[7]

L'Accademia di Belle Arti di Bologna non è solo un luogo di insegnamento istituzionale, ha anche la funzione di ritrovo serale per tutti coloro – professori, artisti, dilettanti e comuni cittadini – che vogliano approfondire i propri studi dal vero tramite la celebre **Scuola Libera del nudo**. Nei propositi della Scuola v'è quello principale di offrirsi quale apertura, a chi ha interesse e sente il bisogno di un luogo d'incontro e di confronto per fare maturare le proprie pulsioni creative. Spazio che è da intendersi come «laboratorio aperto» la scuola è ricordata per l'assoluta libertà e l'atmosfera dilettevole e

---

[6] A. Borgogelli, *Antonio Puccinelli a Bologna*, "'800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", cit., p. 19

[7] C. Poppi, *Le istituzioni artistiche tra governo pontificio e stato unitario*, in R. Grandi (a cura di), *Dall'Accademia al Vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'unità,* cit. p. 54

briosa che vi regnava.[8] Un'altra istituzione facente capo all'Accademia è la **Società degli Artisti e Studenti le Belle Arti** fondata nel 1869 con lo scopo di

> […] cercare ogni mezzo all'effetto di migliorare la condizione dei Soci e Artisti non che il progresso dell'Arte, acquistando, a seconda dei mezzi disponibili della Società, opere offerte dai Soci Artisti. […] mettersi in relazione colle altre Società Artistiche del Regno, e di rappresentare la scolaresca presso la Direzione della Regia Accademia di Belle Arti di Bologna.[9]

L'attività principale svolta dalla Società è l'organizzazione di mostre in cui artisti e studenti hanno l'opportunità di esporre le proprie opere; i migliori lavori presentati vengono acquistati secondo la disponibilità finanziaria della Società e assegnati dopo una regolare estrazione ai soci.[10]

Questa società composta di Soci Effettivi (artisti e studenti di Belle Arti) e Soci Contribuenti (chiunque volesse iscriversi a titolo personale contribuendo economicamente alla causa) si sciolse nel 1884 alla morte dell'unico presidente professor Luigi Busi.[11]

Con cadenza annuale si teneva poi presso l'Accademia, fino al 1888, l'**Esposizione di Belle Arti di Bologna**. Questa esposizione che aveva luogo in concomitanza con la festività di San Petronio era

---

[8] A. Baruffi, *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio*, Bologna, Tipografia compositori, 1940, pp. 72 - 84

[9] *Statuto della Società degli Artisti e Studenti le Belle Arti in Bologna*, Bologna, Tipi Fava e Garagnani, 1869, Capo 1, art. 2 e Capo 3, art. 14

[10] Ogni opera deve essere completa di cornice o filetto dorato (Statuto, cit. Capo 7 art. 33). La Società si impegna a non acquistare più di un'opera da ogni artista (Statuto, cit. Capo 3 art. 14) a meno che il numero dei soci non sia giunto alle 300 unità (Statuto, cit. Capo 7 art. 32). Il prezzo delle opere è stabilito dagli artisti stessi e non può essere variato dalla Società – anche se in realtà la vendità sarà soggetta a contrattazioni (Statuto, cit. Capo 3, art. 14)

[11] Lo scioglimento decretato il 17 febbraio 1884 non ebbe tuttavia effetto immediato infatti l'attività della Società proseguì parzialmente anche nell'anno successivo.

spesso una tappa obbligata per i giovani artisti, che hanno in questo modo l'occasione di esporre e vendere le proprie opere. Vincenza Maugeri Iozzi[12] rileva che la cittadinanza frequenta queste esposizioni con partecipazione e interesse, poiché ciò costituisce sia un avvenimento artistico che mondano. Intervengono infatti non solo artisti già affermati, ma anche studenti dell'Accademia di Belle Arti e dilettanti di ogni classe sociale, dall'aristocratico al semplice artigiano. L'esposizione è occasione d'incontro tra un pubblico spesso ignorante ed una critica desiderosa – anche se non sempre all'altezza – di educarlo. Sia i giornalisti che i critici sono infatti spesso semplici cultori non sempre adeguatamente preparati, spesso petronianamente inclini al rimpianto di un insigne passato artistico e afflitti da un cronico pessimismo nei confronti della situazione dell'arte contemporanea. Ciò non toglie che vi fossero osservatori acuti che non mancano di fare osservazioni argute e ironiche

> […] Né la premiazione delle scuole né l'annuale esposizione artistica di S. Ignazio erano avvenimenti di secondaria importanza. La mostra delle Belle Arti, era visitata di preferenza dalle madri e dalle figlie di famiglia, che trascurando i quadri del Guardassoni, del Basoli, del Ferrari, del Muzzi, emettevano dei prolungati *oh* di meraviglia davanti a un vaso di fiori o a un cesto di frutti fatti di lana, ad un intero da caffè eseguito a *crochet* inamidato, o a tutti gli oggetti formanti la passione di N.S. confezionati in mollica di pane e messi dentro ad una bottiglia di vetro.[13]

Condividendo il giudizio di Maugeri Iozzi l'esposizione di S. Ignazio, seppur seguita dalla cittadinanza e sicuramente primo banco di

---

[12] V. Maugeri Iozzi, *L'Accademia di Belle Arti, il Circolo Artistico, l'Accademia della Lira e il Comitato per Bologna Storica e Artistica*, in *Cenacoli a Bologna*, a cura della FILDS, Bologna, Luigi Parma, 1988, pp. 123

[13] A. Testoni, *Bologna che scompare*, II edizione, Bologna, Cappelli, 1941, p. 17

prova per chi voglia in questi anni testare le proprie potenzialità artistiche, rimane

> […] vetrina di una Bologna […] chiusa in se stessa, culturalmente ed artisticamente immobile, legata all'attività dello Studio universitario e ai passati fasti dell'Accademia di Belle Arti che, erede della settecentesca Accademia Clementina, rimaneva nella seconda città dello Stato Pontificio come solido baluardo dell'ortodossia in arte, poco propensa ad informarsi sul principio del «vero».
>
> Un clima dunque stagnante, dove inevitabile era la fuga di artisti verso quei cenacoli portatori di istanze innovatrici allora operanti a Firenze, a Milano, a Napoli.[14]

Dal 1825 grazie al sostanzioso lascito dell'architetto Angelo Venturoli si era affiancato all'istituto pontificio il **Collegio artistico Venturoli.** Il collegio accoglie, dal dodicesimo al ventesimo anno d'età, i giovani disagiati che intendano dedicarsi all'attività artistica. Gli allievi, che spesso frequentano contemporaneamente gli insegnamenti dell'Accademia, trovano all'interno del collegio maggiore liberà e apertura grazie anche a maestri che, come Serrazanetti per la pittura, seguono gli alunni all'interno dell'istituto. Molti dei migliori artisti bolognesi di questo periodo sono studenti del Collegio Venturoli come Giuseppe Modonesi, Tito Azzolini, Raffaele Faccioli tra gli architetti, Gaetano Belvederi, Luigi Busi, Raffaele Faccioli, Luigi Serra tra i pittori e Federico Monti tra gli scultori. Anche molti membri della gilda rubbianesca studiano e insegnano al Venturoli. Grazie al lascito di un facoltoso mercante il Collegio istituisce nel 1855 la *Pensione Angiolini* che permette agli allievi più promettenti di recarsi per un quadriennio in una città a loro scelta al fine di perfezionarsi negli studi. In seguito alla soppressione dell'accademico alunnato romano, è questa la principale opportunità

---

[14] V. Maugeri Iozzi, *L'Accademia di Belle Arti, il Circolo Artistico, l'Accademia della Lira e il Comitato per Bologna Storica e Artistica*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., p. 124

di aggiornamento fornita ai giovani artisti bolognesi da un istituto cittadino.[15]

Cenacolo di grande rilevanza intorno agli anni Ottanta è il **Circolo Artistico**[16] che annoverava tra i suoi soci Carducci, Oriani, Guerrini, Panzacchi oltre che artisti quali Serra, Faccioli, Vighi e naturalmente Rubbiani e alcuni della sua cerchia (Augusto Sezanne e Alfredo Tartarini). Sede del circolo era Palazzo Cataldi al civico n. 1 di via Montegrappa.

Tra le iniziative del Circolo Artistico, nel 1880, dobbiamo ricordare l'albo unico «Anche Bologna!» caleidoscopica raccolta di "interventi" di tutti i principali affiliati del Circolo con l'importate eccezione di Luigi Serra che già viveva a Roma. Vedute di città, testi poetici, brevi scritti e brani musicali si susseguono in una originale veste grafica che tiene come modello l'albo artistico «Milan Milan». Come ricorda Testoni, per vari anni il Circolo allestì delle "esposizioni artistiche che sostituirono, o meglio soppressero, quelle annuali a S. Ignazio"[17] unitamente a iniziative originali

> Il Circolo artistico la sera dell'11 marzo 1882 diede una festa che, per la sua originalità ed eleganza, superò quante se ne erano fatte fino allora. Tutte le sale furono dagli artisti trasformate in giardini, in acquari, in templi egiziani, in gabinetti turchi e fu in quell'occasione che il pittore Raffaele Faccioli sulle pareti di un salottino disegnò tre "cartoni" rispecchianti, si può dire, la vita artistica bolognese. Lavorare ma divertirsi; discutere seriamente d'arte ma ridere anche, e ridere un po' di tutto e di tutti; avere pochi soldi in tasca – in questo gli artisti sono sempre stati uguali in ogni tempo e in ogni età – ma molti progetti in testa…[18]

---

[15] cfr. C. Poppi, *Le istituzioni artistiche tra governo pontificio e stato unitario*, in R. Grandi (a cura di), *Dall'Accademia al Vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'unità,* cit., p. 49

[16] M. Pasquali, *La felice stagione dell'Art Nouveau*, in G. Fasoli, M. Saccenti, *Carducci e Bologna*, Bologna, Cassa di Risparmio 1985, pp. 207-218

[17] A. Testoni, *Ottocento bolognese, nuovi ricordi di Bologna che scompare*, Bologna, Cappelli, 1933, p. 17

[18] A. Testoni, *Bologna ta Otto e Novecento*, cit., p. 18

Fin dalla sua fondazione nel 1879 Il Circolo Artistico si era affiliato alla Lega Bolognese per l'Istruzione del Popolo, sorta nel 1871. La collaborazione delle due associazioni e la sempre più diffusa esigenza di rinnovamento nel campo delle arti decorative porta alla fondazione, nel 1885, della **Scuola Professionale per le Arti Decorative.**[19] L'interesse per l'artigianato di elevato valore qualitativo s'iscrive nel clima di diffuso neomedievalismo promosso a Bologna da Alfonso Rubbiani, da Raffaele Faccioli e da Guido Zucchini. L'intento è quello di migliorare la produzione locale attraverso la formazione degli addetti che ricevono insegnamenti tesi a sviluppare le loro abilità in campo decorativo,[20] vi si insegnano dunque

> le discipline dell'ornato e delle arti minori quali pittura e plastica decorativa, scultura in legno e in stucco, maiolica e ceramica architettonica […] con il più ambizioso progetto di aprire, a breve, un museo d'arti applicate all'industria, che non vedrà mai la luce a causa di irrisolti problemi economico-istituzionali che, peraltro, assilleranno la scuola per lungo tempo[21]

Poiché i corsi sono rivolti alla formazione degli artigiani si svolgono per la maggior parte nelle ore serali. Alla scuola insegnano artisti e artigiani operanti in città, anche con l'intento di creare una rete di collaborazione tra gli insegnamenti impartiti e l'attività artistica e

---

[19] cfr. *Monografia della Scuola Professionale per le Arti Decorative in Bologna dall'anno 1885 al 1888*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1888; R. Faccioli, *Monografia della Scuola Professionale per le Arti Decorative in Bologna nuovamente pubblicata in occasione della Esposizione Nazionale Italiana di Torino*, Bologna 1898; W. Bergamini *et.al.* (a cura di), *Arti e professioni. Istituto Statale d'arte di Bologna*, Modena, Panini 1986

[20] cfr. S. Nicolini, *Il museo mancato: nota sulle raccolte dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna*, "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", n. 6, giugno 2008, Milano, SilvanaEditoriale 2008, pp. 187-194 e C. Bergonzoni, *Una memoria a molte voci: i fondi storici della biblioteca dell'istituto Statale d'Arte di Bologna*, "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", cit., pp. 195-202

[21] C. Bergonzoni, *Una memoria a molte voci*, "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", cit. p. 195

artigianale locale. La concezione decorativa che anima la scuola è affine a quella promossa dall'Aemilia Ars, anche perché tra i docenti della Scuola professionale per le Arti Decorative militano molti degli artisti che componogono l'équipe di Alfonso Rubbiani. Ricordiamo ad esempio Achille Casanova, insegnate di Ornato e in seguito direttore al posto dell'ingegner Raffaele Faccioli e Vittorio Fiori, docente di Intaglio in legno. L'importante ruolo dell'istituto nel progetto di svecchiamento delle arti decorative concepito da Rubbiani è testimoniato anche dal conte Francesco Cavazza

> La nostra scuola fu sempre assai frequentata e diede molti artigiani che si sono veramente distinti nei diversi rami di industrie artistiche; non pochi di essi sono diventati dirigenti di importanti officine e altri sono stati assunti quali insegnanti in altre Scuole del regno simili a quella nostra. E mentre qui si impartiva l'insegnamento delle industrie artistiche, si avevano nella città nostra non poche manifestazioni in favore di esse; valga per tutte il sorgere dell'*Aemilia Ars* che potè nell'esposizione Internazionale di arti decorative, tenutasi a Torino nel 1902, attirare l'attenzione e il plauso del gran pubblico cosmopolita pei suoi ferri battuti, pei suoi cuoi bulinati, peri suoi legni intagliati e intarsiati, pei suoi marmi, pei suoi merletti e perfino per i suoi gioielli. A quel grande successo concorsero insegnanti e artigiani già allievi di questa nostra Scuola[22]

Il seguente progressivo declino del Circolo Artistico diede luogo a una sorta di diaspora degli artisti che, sul finire degli anni Novanta, si riuniscono in vari gruppi, tra cui il più noto è forse quello dei **"Giambardi della Sega"**. Il curioso nome si deve alla sede degli atelier di molti degli affiliati della combriccola, Palazzo Bentivoglio. Come spiega Alfredo Baruffi[23]

---

[22] F. Cavazza, *Discorso del Presidente*, in *La scuola nel suo passato stato presente e suo avvenire*, Bologna 1928, p. 7

[23] A. Baruffi, *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega*,cit., p. 127

> […]a scanso di equivoci e di maliziose ironie, che qui sarebbero proprio fuor di luogo, sia bene che io mi affretti a spiegarvi che tale motto simbolico non fu scelto a caso. Fu adottato invece, per un sentimento di devozione verso i Bentivogli, patroni della congrega *giambarda*, ed anche per rispetto alle fatidiche tradizioni locali. La *sega*, infatti fiammeggia nello stemma dell'illustre Casato […]

Negli stessi anni si colloca la breve esistenza dell' **"Accademia della Lira".**[24] In entrambi i casi si tratta di circoli che nascono spontaneamente, senza gerarchie, ordinamenti o cariche e, nel caso dell'"Accademia della Lira", senza sede. Singolare sodalizio di buontemponi, gli accademici della Lira – circa una ventina si personaggi tra cui ricordiamo Alfredo Baruffi, Alfredo Oriani, Ermete Novelli, Carlo Zangarini, Umberto Tirelli, Alessandro Scorzoni – devono il proprio nome all'abitudine di riunirsi periodicamente in caffè e ristoranti per un pranzo il cui costo pro capite non doveva superare la lira. Questa Accademia di "scapigliati" in occasione del Natale 1898 pubblica un albo dal titolo *Il Natale della Lira* la cui grafica testimonia l'adesione al movimento art nouveau. L'almanacco vede la partecipazione non solo dei giovani artisti, ma anche di personalità affermate come Giosuè Carducci, Enrico Panzacchi, Lorenzo Stecchetti e Alfonso Rubbiani. Sul piano stilistico *Il Natale della Lira* è connotato dagli interventi di Alfredo Baruffi, di Luigi Bompard e di Giuseppe De Col.

Numerose sono le testate giornalistiche che a partire dagli anni Ottanta appaiono a Bologna. L'estrema ricchezza di proposte è sintomatica dell'entusiasmo e della vivacità di questo felice momento culturale. Assai arduo sarebbe cercare di ricostruirne anche solo un quadro sintetico occorre però quanto meno ricordare la sfortunata

---

[24] L'Accademia della Lira è fondata nel febbraio 1898 da Carlo Gaspare Sarti e Patrizio Patrizi. La riunione costitutiva si tiene il 1 marzo 1898 al Caffè del Pavaglione e vede la partecipazione di circa una ventina di "accademici"

vicenda della rivista umoristica *Italia Ride*[25]. La raffinata pubblicazione, fondata nel 1900 da Amilcare Zamorani, direttore e proprietario del "Resto del Carlino", vede la collaborazione dei migliori grafici e disegnatori presenti a Bologna, da Augusto Majani (Nasica) a Marcello Dudovich, da Alfredo Baruffi a Luigi Bompard, assieme ad alcuni tra gli scrittori più in voga: tra essi Luigi Capuana, Ugo Ojetti, Lorenzo Stecchetti, Giovanni Pascoli, Alfredo Oriani e Luigi Federzoni. Paragonata alla più nota "Simplicissimus", l'elegante (e costosa) rivista rimane invenduta ed è costretta a chiudere dopo soli sei mesi a causa dell'insostenibile situazione finanziaria.

Luoghi di aggregazione per eccellenza, per la generazione di artisti, letterati e musicisti nati intorno agli anni Quaranta, sono i caffè. Molti di questi locali possono essere considerati veri e propri cenacoli dove la partecipazione alla vita civile, alle polemiche artistiche e letterarie si fanno palpabili. Tra i principali caffè di Bologna ricordiamo il Caffè dei Cacciatori, quello delle Scienze e quelli del Corso e del Pavaglione. Il **Caffè dei Cacciatori** è senz'altro tra i più antichi caffè petroniani.[26] Situato all'angolo tra la via di Mezzo (attuale via Rizzoli) e via Castiglione questo caffè, chiamato nei primi anni dell'Ottocento *Caffè Ungherese*, intorno al 1860, in seguito ad un cambio di gestione, diventa il *Caffè dei Cacciatori*[27]. Nel 1867 viene rinnovato

---

[25] F. Cristofori, *Bologna come rideva. I giornali umoristici dal 1859 al 1924*, Bologna, Cappelli, 1973, p. 291 sgg.; E. Gottarelli, *"Italia ride". Il miracolo del Liberty bolognese*, "Strenna storica bolognese", XXIV (1974), pp. 55-75; A. Molinari Pradelli, *Città illustrate. Storia del manifesto pubblicitario in Emilia Romagna*, Bologna, L'inchiostroblu, 2002, p. 30 sgg.

[26] A. Molinari Pradelli, *Bologna tra storia e osterie. Viaggio nelle tradizioni enogastronomiche petroniane*, Bologna, Pendragon 2001, p. 66

[27] non bisogna confondere il Caffè dei Cacciatori con il Circolo della Caccia; il caffè e il circolo sperimentariono un breve periodo di "convivenza" nell'edificio di Piazza di Porta Ravegnana tra il 1890 e il 1891, come è riportato dal sito del tuttora esistente Circolo della Caccia (www.circolodellacacciabologna.it). Quest'ultimo, fondato nel 1888, ha dapprima sede in via Mazzini, sopra il Caffè dei servi, dove rimane fino ai primi giorni del febbraio 1890 quando si trasferisce, temporaneamente, nelle sale poste sopra il Caffè dei cacciatori in piazza Ravegnana. Il 16 febbraio 1891 il Circolo della Caccia si sposta in un

dall'allora proprietario signor Riguzzi. È questo uno dei momenti di maggior fortuna del locale

> i clienti, numerosissimi, si radunano a gruppi. Ci sono cacciatori abitualmente nella sala d'ingresso e studenti, commercianti. Ma all'interno, nel salone di Diana, dove da un dipinto la divina cacciatrice s'impone in una prorompente bellezza tra cigni, putti e papaveri, si raccolgono professionisti, giornalisti, letterati. Soprattutto artisti. […] Diverse imprese giornalistiche hanno il battesimo tra quei tavoli, per lo più periodici con intendimenti polemici sia politici che letterari come […] "Ehi? Ch'al scusa!" un giornale umoristico ideato da Antonio Fiacchi, Alfredo Testoni e Giannetto Becchi che satireggia signorilmente la vita della città, una cronistoria autentica, affettuosa della vecchia Bologna[28]

Frequentano il *Caffè* anche Rubbiani e uno dei suoi primi e più fidatati collaboratori, Alfredo Tartarini. L'apertura del *Bar Centrale* sottrae al *Caffè dei Cacciatori* molti clienti "In pochi anni la concorrenza del più moderno Bar Centrale indebolì l'affezione dei clienti del caffè. Il tracollo fu storia breve: nel 1915 il Cacciatori chiuse definitivamente i battenti e dopo appena due anni picconi e pale lo demolirono per dar agio all'allargamento di via Rizzoli**."**[29]

Altra meta degna di nota è il **Caffè delle Scienze**[30], locale elegante situato all'angolo tra via Farini e via Castiglione. La sala interna del Caffè è chiamata dai frequentatori *l'énfer* – riferendosi al reparto segreto della Biblioteca Nazionale di Parigi che raccoglie i libri proibiti – e alla sera vi si ritrovavano intellettuali ed artisti tra cui Olindo

---

appartamento di proprietà del signor Alessandro Vaccari situato al primo piano dello stabile di via Rizzoli n. 33. Vicende successive portarono il circolo all'attuale sede di via Castiglione

[28] M.L. Bramante Tinarelli, *Letterati, artisti, cospiratori al caffè*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., p. 132

[29] A. Molinari Pradelli, *Bologna tra storia e osterie*, ibid.

[30] M.L. Bramante Tinarelli, *Letterati,artisti, cospiratori al caffè*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., pp. 134-135; V. Brocchi, *Le beffe di Olindo, romanzate da Virgilio Brocchi*, Milano, Cavallotti, 1946, pp. 99-124; M. Poli, *La Bologna dei caffè*, Bologna, Costa, 2005; F. Raffaelli, *I segreti di Bologna*, Bologna, Poligrafici, 1992, p. 59; A. Vianelli, *Caffè d'altri tempi*, in id., *Bologna in controluce. Storie e curiosità fra un secolo e l'altro*, Bologna, Inchiostri, 2001, p. 41-46

Guerrini e Alfredo Testoni. Il locale accoglie alle volte anche la nomade *Accademia della Lira*. Nel maggio del 1904 il caffè chiude; la sua breve esistenza si esaurisce quasi contemporaneamente al sorgere dell'attiguo edificio della Cassa di Risparmio.

Altro luogo di ritrovo e confronto della Bologna Belle époque è il **Caffè del Pavaglione**. Questo esercizio – le cui vetrine dovevano essere nei pressi dell'attuale libreria Feltrinelli (già Zanichelli)[31] in piazza Galvani – vive in questo frangente la sua stagine migliore. "Tra gli avventori, non fa meraviglia, Giosuè Carducci e il suo numeroso seguito di Proseliti",[32] il professor Raffaele Belluzzi, Giuseppe Albini, Luciano Ferrari, Vittorio Puntoni, Vittorio Rugarli, Giuseppe Sommaruga, Enrico Panzacchi , Olindo Guerrini, Corrado Ricci, Luigi Lodi e molti altri. Anche in un contesto informale come quello del caffè Carducci emerge per lo spessore e l'arguzia delle sue riflessioni che destano la curiosità e l'interesse anche degli avventori occasionali i quali, quando parla, tacciono e cercano di afferrare i discorsi del Poeta.[33] Le sue apparizioni a mano a mano si diradano fino a cessare nel 1899. Anche il locale perde la sua vitalità fino alla chiusura definitiva nel maggio del 1900.

Tra i locali citati, il **Caffè del Corso** è il più longevo, la sua attività perdura fino al 1925. Ubicato a fianco dell'omonimo teatro nell'attuale via Santo Stefano questo caffè era particolarmente vivace nel periodo invernale. Gli spettatori del Teatro Brunetti o del Corso, gli attori, gli impresari e i letterati nottambuli erano soliti riunirsi nella sala rossa stile *ancien regime* dopo gli spettacoli teatrali

---

[31] cfr. A. Molinari Pradelli, *Bologna tra storia e osterie*, cit., p.64

[32] A. Molinari Pradelli, *ibidem*

[33] M.L. Bramante Tinarelli, *Letterati, artisti, cospiratori al caffè*, in *Cenacoli a Bologna*, cit. p. 140

> Enrico Panzacchi ed Alfredo Oriani vi si trattengono spesso fino all'alba, accanendosi in gare di epigrammi, o impegnati a discutere degli avvenimenti politici, oppure commentando i successi di teatro, in quello spirito di declinante decadentismo e di ansiosi fermenti di rinnovamento che caratterizzano un'epoca che è «tutta un dubbio, una ricerca, una battaglia»[34]

Panzacchi è il fulcro di quel cenacolo e ammalia per la sua squisita cordialità, profonda cultura e straordinaria competenza artistica. Tra i suoi interlocutori ricordiamo Angelo De Meis, Luigi Serra e Francesco Acri con i quali discute appassionatamente di pittura e letteratura. Misurato, eloquente e finemente ironico Panzacchi è noto anche per la sua indolenza e distrazione.[35]

È doveroso ricordare che è in questo clima che prende forma il progetto dell'**Esposizione delle Province dell'Emilia.**[36] L'Esposizione, inaugurata il 6 maggio 1888 alla presenza dei Reali e del presidente del consiglio Francesco Crispi, chiude l'11 novembre dopo 189 giorni. Tutto è concepito con l'intento di celebrare il progresso. L'Esposizione è in realtà composta di tre mostre distinte: una internazionale di musica, una nazionale di belle arti, una regionale di industria, agricoltura e commercio, organizzate in

---

[34] M.L. Bramante Tinarelli, *Letterati, artisti, cospiratori al caffè*, in *Cenacoli a Bologna*, cit. p. 143

[35] cfr. M.L. Bramante Tinarelli, ibid. e G. Razzini Zucchini, *La libreria Zanichelli*, in *Cenacoli a Bologna*, cit. p. 107. A testimonianza della distrazione di Panzacchi la Razzini Zucchini riporta un curioso aneddoto raccontato dal professor Casanova "Una commissione governativa esaminava i lavori presentati dai concorrenti ad un posto di insegnante di storia dell'arte nei licei e mentre si leggeva uno di questi lavori il professor Panzacchi, che presiedeva la commissione, dava segni di approvazione: «Mo sé… L'è veira… Benessom…» Ad un certo punto il professor Casanova gli gridò: «Ma benessom cosa? Questo è addirittura il tuo studio sul crocifisso nell'arte!». «Ah sé!, - Panzacchi tranquillamente – am pareva bein d'acnossrel! » (mi pareva di conoscerlo)

[36] cfr. R. Belluzzi, V. Fiorini, *Catalogo illustrativo dei libri, documenti ed oggetti esposti dalla provincie dell'Emilia e delle Romagne nel tempio del Risorgimento italiano,* Bologna, Stabilimento tipografico Zamorani e Albertazzi, 1901; V. Montanari, *Bologna e le feste dell'88,* "Il Carrobbio", anno I, 1975, pp. 289-301 e M. Pasquali, *I tempi di Alfonso Rubbiani,* in M. Solmi, F. Dezzi Bardeschi, (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Re Enzo febbraio-marzo 1981, Casalecchio di Reno, Grafis 1981, pp. 439-449

concomitanza con le celebrazioni per l'ottavo centenario dell'ateneo bolognese. Le Belle Arti sono alloggiate a San Michele in Bosco mentre le altre due manifestazioni sono organizzate presso il nuovissimo "Passeggio Margherita" (poi Giardini Margherita) e le due sedi sono collegate tra loro da una tramvia a vapore e da una funicolare. L'ingegner Filippo Buriani è incaricato della direzione dei lavori. Questi prevedono la costruzione di numerosi padiglioni effimeri in stile umbertino e di decorazioni varie fatte realizzare da artisti di rilievo: a guardia del cancello principale vigilano le statue dell'Agricoltura e dell'Industria dello scultore Tullo Golfarelli e il piazzale dell'Esposizione sfoggia un'ampia fontana, opera di Diego Sarti, adorna di leoni, serpenti e sirene che troverà poi alloggio definitivo nei giardini della Montagnola.[37] Tutta la città è interessata dai preparativi per l'Esposizione e si adorna per mostrarsi al meglio alla visita dei Reali il pretesto è la celebrazione del nuovo Regno d'Italia, ma in realtà ciò che si vuole celebrare è la cultura e la civiltà cittadina

> […] dimostrando come esse siano avanzate e progredite, quanto Bologna «illumini» il paese in campo scientifico, culturale e artistico (l'orgoglio di città dotta e attiva, organizzata e civile, trapela anche dalla meraviglia di una totale illuminazione elettrica che fa scintillare i Giardini riempendo di bagliori e riflessi la città *moderna*). Risorta con l'unità d'Italia ma per merito delle proprie forze interne, Bologna si mostra trionfante a tutta la nazione e rinnova nella festa il mito dello Studio, della cultura civile dei glossatori, del centro aperto ricco di contatti e di scambi.[38]

Rubbiani in questi anni ha appena intrapreso la sua attività di restauro e abbellimento della città, ma è abbastanza evidente che la

---

[37] http://certosa.cineca.it/chiostro/eventi.php?ID=326

[38] M. Pasquali, *I tempi di Alfonso Rubbiani*, in F. Solmi, M Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit., pp. 439-464

maggior parte della cultura cittadina ne anticipa la condotta. Come a dire che l'opera di restauro integrativo e analogico e di decorazione eclettica propagata dall'"architetto" si innesta su una mentalità generale particolarmente incline a tale tipo di interventi.

Come si è accennato in precedenza la **Libreria Zanichelli** ebbe un ruolo di primo piano per la cultura bolognese tra Otto e Novecento. Modenese e rivoluzionario, Nicola Zanichelli iniza la sua attività nel 1845 con l'acquisto della libreria "Vincenzi e Nepoti" sotto il portico del Collegio a Modena.[39] Nel 1866 si trasferisce a Bologna nei locali della libreria "Marsigli e Rocchi" sotto le logge del pavaglione. Immediatamente la libreria diventa luogo di incontro e dialogo della migliore intelligenza cittadina. Zanichelli pur schierandosi politicamente a favore di una monarchia laica apre la sua libreria e la sua casa editrice (stabilitasi nel frattempo in CorteGalluzzi) a uomini di tutte le correnti. Tra i più noti frequentatori di Zanichelli sono sicuramente Guerrini, Panzacchi, Masi, Ricci, Lodi e Ferrari, ma soprattutto Carducci del quale Zanichelli diviene "più e meglio che l'editore, l'amico"[40]. L'inizio del lungo sodalizio è nel 1872 quando il poeta propone all'editore la pubblicazione delle *Spigolature filologiche ed erudite.* L'affiatamento con il poeta costituisce allo stesso tempo un vanto e un limite per la casa editrice, come mette in risalto Gabriella Razzini Zucchini

> Puntando su scrittori della corrente carducciana, la Zanichelli rifiutava tutto un versante della produzione italiana. […] La fedeltà a una tradizione realistica di origine romantico-risorgimentale, cauta verso la Scapigliatura e verso il Positivismo sulla linea della tentata restaurazione borghese era implicita nel classicismo carducciano. In quegli anni l'idealismo risorgimentale degli intellettuali entrava in crisi con il brusco

---

[39] G. Razzini Zucchini, *La libreria Zanichelli*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., pp. 99-109

[40] G. Razzini Zucchini, *La libreria Zanichelli*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., p. 104

impatto con i gravi problemi economici, politici, sociali del nuovo Stato.[41]

Dopo la morte di Nicola Zanichelli nel 1884 subentrano i figli, Giacomo e Cesare, che conservarono intatta l'impostazione aziendale paterna, almeno fino al 1906 quando il sopraggiungere di nuove esigenze dettate dai tempi rendono necessaria la trasformazione dell'azienda in società anonima. Nel 1938 la Zanichelli abbandonerà poi l'antica sede nel cuore della città per trasferirsi in via Irnerio.[42]

Negli ultimi anni dell'Ottocento sorgono poi in città nuove associazioni. Nel 1894 nasce la ***Francesco Francia***. Erede della disciolta *Società Protettrice di Belle Arti in Bologna* annovera tra i propri fondatori Alfonso Rubbiani (sostituito nello stesso anno da Achille Casanova) e il conte Francesco Cavazza. Il comitato riunisce intenditori e sostenitori – soci di prima categoria prevalentemente di estrazione nobile o borghese – e naturalmente artisti – soci di seconda categoria, tenuti a pagare una quota associativa inferiore. Tra questi ultimi ricordiamo Enrico Barbieri, Raffaele Faccioli, Angelo Gatti, Tullo Golfarelli e Anacleto Guadagnini.

Continuando la tradizione della locale Società Promotrice la Francesco Francia si propone di sostenere le arti in città. Parte integrante di questa promozione consiste nel favorire la conoscenza e la diffusione dei giovani artisti bolognesi. Ciò è reso possibile soprattutto attraverso l'organizzazione di esposizioni annuali a cui

---

[41] G. Razzini Zucchini, *La libreria Zanichelli*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., p. 108

[42] per una disamina puntuale delle vicende della libreria Zanichelli vedi L. De Franceschi, *Nicola Zanichelli. Libraio tipografo editore (1843-1884)*, Milano, Franco Angeli 2004; L. De Franceschi, *La Società Anonima per Azioni "Nicola Zanichelli": dalla costituzione alla fine della prima Guerra Mondiale (1906-1918)*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento", anno LI-LII, 2006-2007, Bologna 2007, pp. 29-71

possono partecipare i soci di seconda categoria, premiati attraverso l'acquisto delle proprie opere.[43]

Le **esposizioni annuali** della società Francesco Francia si tengono in occasione delle *Feste di Primavera*[44] nei locali del non ancora restaurato Palazzo del Podestà in concomitanza con le esposizioni dei premi *Curlandese*[45] e *Baruzzi*. Le opere esposte vengono riunite in un unico catalogo annuale che annovera i migliori artisti cittadini: Augusto Majani, Tiziano Pagan de Paganis, Cleto Carpi, Alfredo Savini, Flavio Bertelli, Coriolano Vighi, Alfredo Baruffi, Marcello Dudovich, Ugo Valeri, Raffaele Faccioli e Tullo Golfarelli. Tra i partecipanti numerosi sono gli artisti che militano nella *gilda*

---

[43] Prima circolare della costituenda Società "Francesco Francia", marzo 1893, in *Francesco Francia Associazione per le Arti 1894-1994*, Villanova di Castenaso, Renografica 1995, pp. 10-11

[44] Marcello Dudovich vinse numerosi concorsi per i manifesti delle Feste di Primavera. Il giovane cartellonista triestino, a Bologna dal 1899, come dipendente dello stabilimento tipografico di Edmondo Chappuis, vince il concorso della "Società per il Risveglio cittadino" per il manifesto delle Feste di Primavera nel 1900, il successo si ripeterà poi nei due anni successivi. In città fino al 1905, Dudovich frequenta l'ambiente scapigliato e goliardico degli universitari, lasciando con il suo estro grafico una viva testimonianza della Belle Epoque petroniana. Diverrà in seguito uno dei grandi grafici pubblicitari del '900; cfr. A. Majani (Nasica), *Ricordi fra due secoli. Memorie illustrate di un caricaturista bolognese*, presentate da G. Lipparini, Milano, Academia, 1950, p. 154 sgg.; E. Gottarelli, *Edmondo Chappuis e la diffusione del Liberty in Bologna*, in "Strenna storica bolognese", 1973, pp. 121-137; R. Curci, *Marcello Dudovich cartellonista. 1878-1962*, Trieste, Cassa di Risparmio 1976; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna. Architettura arti applicate e grafica, pittura e scultura. Retrospettiva di Roberto Franzoni, Adolfo De Carolis e Leonardo Bistolfi. Prima indagine sull'art-deco*, catalogo della mostra, Bologna marzo - maggio 1977, II. ed., Bologna, Grafis 1977; M. Corticelli Guarmani, *Marcello Dudovich illustratore. I primi lavori all'insegna dell'eclettismo*, "Il carrobbio. Rivista di studi bolognesi", XII (1986), pp. 123-130; G. Roversi, *La tromba della fama. Storia della pubblicità a Bologna*, Casalecchio di Reno, Grafis - Bologna, Banca Popolare di Bologna e Ferrara, 1987, p. 118 sgg.; R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo Italiano*, catalogo della mostra, Torino aprile-giugno 1990, Milano, Fabbri 1990; M. Corticelli Guarmani, *Marcello Dudovich. I grandi cartellonisti bolognesi della Belle Epoque*, "Bologna. Mensile dell' Amministrazione comunale", 4/6 (1993); F. Remondi, *La linea iconica di Marcello Dudovich,* (tesi di laurea, relatore A. Borgogelli), Bologna, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1998/1999**;** G. Ginex (a cura di), *Metlicovitz, Dudovich: grandi cartellonisti triestini. Manifesti della Raccolta "Achille Bertarelli" del Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra, Trieste dicembre 2001 – marzo 2002, Piacenza aprile – giugno 2002, Milano, Skira 2001; A. Molinari Pradelli, *Città illustrate. Storia del manifesto pubblicitario in Emilia Romagna*, Bologna, L'inchiostroblu 2002, p. 24 sgg.; R. Curci (a cura di), *Dudovich: oltre il manifesto*, Milano, Charta 2002;

[45] per una analisi accurata cfr. R. Grandi (a cura di), *I concorsi Curlandesi: Bologna Accademia di Belle Arti 1785-1870*, catalogo della mostra, Bologna Galleria d'Arte Moderna marzo – maggio, Museo Civico giugno – luglio 1980, Bologna, Grafis 1980

rubbianesca come Giuseppe De Col, Alberto Pasquinelli, Alfredo Tartarini e Giuseppe Romagnoli.

La stampa locale raramente apprezza. Spesso la critica bolla questi lavori come opere di second'ordine, rifiutate dalle principali mostre italiane in cerca di un qualche positivo riscontro da parte del pubblico locale, presumibilmente meno raffinato. Non è da escludersi che la pretesa inadeguatezza delle opere presentate sia in primo luogo da attribuirsi alla *vis polemica* dei cronisti de' "Il Resto del Carlino".

Queste esposizioni costituiscono per la città veri e propri appuntamenti mondani che vedono sfilare tutti i principali protagonisti della scena petroniana

> L'inaugurazione di una esposizione è sempre una cosa allegra. Le belle signore sfoggianti le *toilettes* più raffinate, le autorità passeggianti col sussiego di chi «se ne intende», gli artisti tremanti accanto al proprio quadro, i parenti in ammirazione dinnanzi all'opera dei rispettivi congiunti, gli invitati sorridenti di trovarsi fra la rappresentanza della «parte intellettuale», i *reporters* tirati a destra e a sinistra da quelli che vogliono essere notati nei resoconti, il discorsetto del Presidente dell'Esposizione coronato dagli applausi di rito, e tutti gli altri annessi e connessi costituiscono sempre per gli osservatori uno spettacolo interessantissimo.
>
> La Società *Francesco Francia* invece quest'anno ha fatto di tutto perché la inaugurazione riesca non una festa ma un funerale.
>
> Ha risparmiato è vero il discorsetto inaugurale, ma ha bandito dalla cerimonia la più bella metà del genere umano […] Perfino colla stampa ha fatto economia.[46]

A partire dal 1907 all'abituale Esposizione di Belle Arti si aggiunge un premio di 250 Lire offerto dalla "Società del Risveglio Cittadino". L'Esposizione prosegue da questo momento immutata fino al 1915

---

[46] *Guida critico-umoristica della terza Esposizione di Belle Arti promossa dalla società Francesco Francia in Bologna. Note e appunti presi al galoppo da Ser Ciappelletto e Zio Tripa*, Bologna, Tipografia Cenerelli, 1897, pp. 3-4 (Ser Ciappelletto è Carlo Giuseppe Sarti, direttore del "Bologna che dorme")

quando, dopo un anno di sospensione, viene trasferita in Palazzo Bentivoglio e si arricchisce della "Mostra di Bianco e Nero". Verso la fine del decennio la Francesco Francia prende atto dell'avvenuto mutamento della situazione culturale di Bologna e si adegua, non senza difficoltà, alle nuove esigenze restando la principale, se non unica, occasione per molti artisti bolognesi anche negli anni Venti.[47]

Nel 1899 grazie alla volontà di Alfonso Rubbiani e del conte Francesco Cavazza nasce il ***Comitato per Bologna Storico Artistica***[48] che si occupa di numerosi importanti interventi nel cuore della città. Inizialmente il sodalizio si dedica ai restauri architettonici e alla realizzazione dei risanamenti e abbellimenti previsti dalla tradizionale "Festa degli Addobbi". Nel primo decennio del secolo il Comitato parteciperà con successo a varie esposizioni internazionali, in seguito si impegnerà nella valorizzazione e promozione della storia e della cultura locale, nella tutela dei monumenti cittadini e nella conservazione della memoria dei bolognesi illustri.

Da ultimo non per minore importanza – ma per la scarsa disponibilità e l'eterogeneità del materiale documentario a supporto della loro azione – dobbiamo ricordare l'efficace ruolo delle iniziative private. È indubbia e già altrimenti accertata l'importanza del sostegno offerto alla cultura letteraria e artistica bolognese dal mecenatismo dell'alta

---

[47] M. Pasquali, *Le esposizioni della Società «Francesco Francia», i Concorsi Curlandese e Baruzzi, la Società del «Risveglio cittadino», il Circolo Fotografico Bolognese: luoghi d'incontro dell'arte fra il 1895 e il 1910*, in F. Solmi, M Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit., pp. 465-494

[48] il 1899 vede la luce lo statuto di tale associazione il cui comitato si riunisce per la prima volta solo nel 1901. Non è possibile in questa sede elencare con precisione i restauri e i progetti di cui si interessò il comitato. La quantità e l'importanza degli interventi necessiterebbe di una trattazione lunga ed elaborata si rimanda pertanto alla consultazione di F. Solmi, M Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit.; E. Bertozzi, *L'edilizia civile medievale a Bologna. L'operato di Alfonso Rubbiani ed i suoi contemporanei nella Bologna del XIX secolo*, "Strenna storica bolognese", XLVII, 1997, p. 70 sgg; V. Maugeri Iozzi, *Cenacoli artistici*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., pp. 123-130; G. Zucchini, *L'opera del Comitato per Bologna storica e artistica*, ristampa dell'edizione del 1954, alleg. a *Centenario del Comitato per Bologna storica e artistica*, *1899 BSA 1999*, Bologna, Pàtron, 1999

borghesia e della nobiltà imprenditoriale. Il ruolo fondamentale per le arti decorative delle occasioni offerte da Carlo Alberto Pizzardi – che verranno affrontate estesamente nel capitolo successivo – ma anche l'apporto e la partecipazione alle vicende cittadine della famiglia Cavazza, a cui si è già accennato, e che verranno ulteriormente ribadite ed ampliate in seguito nell'analisi della vicenda artistica dell'Aemilia Ars. Vorrei anche ricordare a titolo di esempio di tutta una realtà più ampia che sarebbe interessante studiare in maniera approfondita, il salotto di Giulia Cavallari Cantalamessa,[49] che con la sua attività, si presta nella Bologna di fine secolo a fungere da raccordo tra il mondo culturale letterario e artistico e l'insegnamento delle arti applicate nella loro declinazione femminile. Altri importanti salotti cittadini, frequentati tra l'altro anche da Alfonso Rubbiani, sono quelli delle contesse Carmelita Zucchini, Letizia Isolani e Lina Cavazza e quello della principessa Maria Hercolani.[50]

---

[49] Giulia Cavallari Cantalamessa (Imola 1856 - Bologna 1935) – studiò lettere a Bologna avendo il Carducci come insegnante ed il Pascoli come compagno di corso. Si laureò nel 1882, prima donna italiana a laurearsi in Lettere. Si dedica all'insegnamento, è tra l'alto l'insegnate di Libertà (Titti) Carducci e dei due figli di Murri. Nel 1886, sposa il medico Ignazio Cantalamessa. Come la maggior parte delle donne di quel periodo il matrimonio segna per Giulia Cavallari Cantalamessa l'interruzione della carriera. Rimasta vedova nel 1896, diventa poi direttrice della Scuola Regina Margherita di Bologna. La sua biografia si inserisce nella storia dell'Italia post-unitaria laica, che metteva a punto tra il 1874 e il 1883 politiche di istruzione di massa, in cui si cominciava a riconoscere anche alle donne il diritto all'istruzione superiore, con la possibilità di frequentare i ginnasi e i licei, come ponte per l'università. Di questo percorso di modernizzazione della scuola e della società italiana – di cui si facevano carico con particolare entusiasmo le femministe di matrice mazziniana – Giulia Cavallari fu una delle prime protagoniste. Vedi anche Anna Montanari Baldini, *Il salotto di Giulia Cavallari Cantalamessa*, in *Cenacoli a Bologna*, cit., pp. 41-44; E. Roccella, L. Scaraffia (a cura di), *Italiane. Dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per le pari opportunità, Novembre 2003 http://www.pariopportunita.gov.it/Pari_Opportunita/UserFiles/Servizi/Pubblicazioni/Le_Italiane/Primo_Volume_Lettera_A_C.pdf; G. Murri, *La verità sulla mia famiglia e sul delitto Murri*, Bologna, Pendragon 2003

[50] G.C. Rossi, *Alfonso Rubbiani*, "Strenna Storica Bolognese", XIII, 1963, pp. 9-15

"L'Ottocento iniziò a **Faenza** con un respiro europeo e aperture illuministiche che si innestavano su una già consolidata tradizione civile settecentesca".[51] Grande importanza ha in questo contesto il lavoro di Felice Giani i cui interventi decorativi, primo fra tutti quello di Palazzo Milzetti, rimangono per molto tempo esempio e fonte di ispirazione per artisti e artigiani locali.[52] Sempre a inizio secolo Faenza dà i natali a Tommaso Minardi, capofila del Purismo e propugnatore di un classicismo ingenuo e stilizzato di ascendenza quattrocentesca. In consonaza con il Purismo pittorico si colloca un analogo fenomeno letterario che si rifà però ai modelli dello "stil novo" dantesco e dei Trecentisti. Dante diventa modello condiviso anche in ambito pittorico e figurativo, dove assume la connotazione di Padre della Patria che uniformando la lingua, pone le basi per l'Unità d'Italia. La corrente del post-classicismo purista dilaga fin verso gli anni '80 per poi cedere il passo alle nuove tendenze veriste. Con l'arrivo a Bologna di Gosuè Carducci, si assiste negli anni '60 e '70 ad una ripresa classicista sia nella letteratura che nelle arti. Legato d'amicizia a Giuseppe Torquato Gargani, professore di materie letterarie al Ginnasio e al Liceo di Faenza, Carducci prese a frequentare piuttosto assiduamente la città romagnola. Il pieno inserimento del poeta in un ambiente liberale e colto, è dimostrato dalla sua adesione alla **Società scientifica letteraria,** fondata a Faenza nel 1863, forse per volontà di Antonio Zannoni[53] e presieduta

---

[51] S. Cortesi, *La pittura su maiolica a Faenza nel secondo Ottocento,* Faenza, Casanova 2001, p. 21

[52] cfr. A. Ottani Cavina *et al., L'età neoclassica a Faenza, 1780-1820*, catalogo della mostra, Faenza, Palazzo Milzetti settembre-novembre 1979, Bologna, Edizioni Alfa 1979

[53] Antonio Zannoni (Faenza, 1833-1910) inizia la sua formazione presso la locale Scuola di disegno frequentando il triennio di disegno architettonico i cui insegnamenti seguivano la tradizione faentina. Poi si reca a Roma dove nel 1859 si laurea in filosofia e matematica. Successivamente segue a Bologna il biennio superiore di ingegneria edilizia. Appena consegue il titolo è nominato architetto ed ingegnere comunale di Bologna. Esegue numerosi interventi sia nella città natale che nel capoluogo emiliano. Tra questi ricordiamo la realizzazione della facciata di casa Sacchi a Faenza (1863) – poi modificata a causa di

inizialmente da Ludovico Caldesi.[54] Questa associazione – costituita da studenti faentini che frequentano l'Università di Bologna – si occupò dell'organizzazione di numerose conferenze, promosse le

---

danneggiamenti intervenuti nel corso del secondo conflitto mondiale – la palazzina Ratta Bottrigari (Bologna, piazza Cavour angolo con via dei Poeti, 1864) e il palazzo dei Conti Zucchini (1865) una tra le migliori realizzazioni dell'Ottocento faentino. Nel 1869 si occupa della facciata di palazzo Strozzi già Spada a Faenza – poi rifatta nel 1905 dall'ing. Tramontani – e la villa dei Conti Gessi a Sarna. Il 1869 è un anno cruciale per lo Zannoni, infatti, durante la realizzazione della Galleria degli Angeli al Cimitero Monumentale della Certosa di Bologna, scopre e riporta alla luce una necropoli etrusca e villanoviana e negli anni successivi, prolungando gli scavi dal Cimitero Monumentale della Certosa di Bologna in direzione sud-est, i sepolcreti Benacci, Arnoaldi, Tagliavini, Stradello della Certosa, De Lucca. Quasi contemporaneamente realizza gli edifici delle terme di Riolo (1870), con relativo impianto di raccolta e canalizzazione delle acque. Cura poi la ricostruzione su via Farini della facciata del palazzo Pizzardi a Bologna (1871). Ingegnere capo del comune dal 1874 al 1877, durante l'esecuzione di lavori pubblici, Zannoni rinviene i sepolcreti etruschi di Felsina. A partire dal 1871 e sino al 1893 egli cura una serie di pubblicazioni sistemando ed illustrando i reperti del Museo Civico Archeologico, ospitato nell'ex Ospedale della Morte da lui stesso ristrutturato. Nel 1877 assume la direzione dei lavori di ripristino dell'antico acquedotto romano di Bologna. Proprio durante i lavori di scavo per sistemare le condutture vennero alla luce nuovi reperti archeologici. La pratica dello scavo sistematico e dei rilevamenti stratigrafici con sussidio di disegni e fotografie ebbero in lui uno dei primi fautori in Italia e le sue ricerche ed acquisizioni scientifiche vennero rese pubbliche in opere a stampa di notevole impegno. Tra il 1875 ed il 1880 realizza a Bologna villa Vitta fuori porta San Donato. Dal 1883 ottenne la cattedra di Architettura Tecnica alla scuola d'applicazioni per ingegneri di Bologna dove nel 1899, è nominato ordinario e lo sarà sino al 1909. Realizza la facciata d'angolo del palazzo Pallavancini in via Galliera (1890). Il suo legame con la città natia tuttavia non può mai dirsi interrotto. Negli anni Ottanta infatti termina la realizzazione della chiesa del Paradiso (1886) e realizza le case Zappoli (1885-1888). Dal 1889 è consigliere comunale di Faenza, sino al 1895, e poi ancora dal 1901 al 1907. Fu anche consigliere provinciale di Ravenna in rappresentanza di Faenza dal 1895 al 1901. Come abbiamo visto per gli studi archeologici, la sua sfaccettata cultura consente allo Zannoni di occuparsi di argomenti diversi dalla pura architettura; egli si interessa infatti anche delle linee ferroviarie Faenza-Firenze e Faenza-Ravenna, della direttissima Bologna-Roma, oltre che del Porto di Ravenna e degli acquedotti di Bologna, Faenza, Pesaro. Inoltre studia e discute la realizzazione di un grande acquedotto comprensoriale romagnolo e realizza quello di Ripatransone-Penne. Cfr. A. Muggia, *Commemorazione dell'ing. prof. arch. Antonio Zannoni nel centenario della sua nascita: tenuta il 29 dicembre 1933 a Faenza in una sala del Palazzo comunale*, Bologna, Tip. P. Neri, 1934; G. Coccolini, *Antonio Zannoni, ingegnere e archeologo, e la riattivazione dell'acquedotto romano di Bologna*, Faenza, F.lli Lega, 1991

[54] Ludovico Caldesi (Faenza, 1821-1884) partecipa fattivamente alla vita politica del suo tempo, alternando gli studi botanici, sotto la guida prima di Parlatore poi di De Notaris, la partecipazione ai moti liberali, l'investitura a senatore e l'arruolamento fra i garibaldini. Di ideali liberali, partecipò, infatti, ai moti del 1848, venendo eletto l'anno successivo all'Assemblea costituente della Repubblica Romana. Dopo l'Unità, e in particolare dal 1866, venne eletto, invece, deputato del Regno d'Italia. Dopo il 1870 si dedicò maggiormente allo studio delle piante, in particolar modo si interessò della vegetazione spontanea autoctona del faentino; studi che uscirono a dispense sul "Nuovo Giornale Botanico Italiano" con il nome di *Florae Faventinae Tentamen*. Caldesi venne incaricato di redigere la sezione sulle Primulaceae nella Flora Italiana di Filippo Parlatore, impegno che portò a termine dopo la morte di Parlatore. Caldesi morì tragicamente il 25 maggio 1884 in seguito ad un incidente. Lasciò il suo Erbario all'Orto Botanico dell'Università di Bologna dove tuttora si conserva. cfr. http://www.sma.unibo.it/erbario/caldesi.html

celebrazioni del quinto centenario della morte di Dante e l'istituzione di una biblioteca itinerante, auspicando inoltre la pubblicazione di un giornale locale. Tra i principali obiettivi la divulgazione culturale e scientifica nei ceti meno abbienti, finalità che si estrinsecò anche attraverso l'organizzazione di un corso di lezioni popolari. L'associazione, attiva fino alla fine degli anni Sessanta, si struttura in due tipologie di soci: i soci onorari e soci ordinari. La prima categoria raccoglie studiosi e scienziati italiani, mentre tra i soci ordinari troviamo uomini di cultura e professionisti faentini. [55]

Negli stessi anni Giovanni Ghinassi, preside dell'appena fondato Liceo-ginnasio "Evangelista Torricelli", acquista il primo nucleo della collezione che andrà a formare il **Gabinetto di Storia Naturale.** Il Gabinetto nasce dunque con ovvie finalità didattiche; ciò nonostante la direzione della neonata struttura si rivolge, per incrementare la propria collezione, a nomi noti della della storia scientifica e museologica italiana tra cui Luigi Bombicci, professore di Mineralogia e Geologia all'Università di Bologna. Di pari passo con il Gabinetto di Storia Naturale è allestito anche il Gabinetto di Fisica. Altra collezione interessante donata nel 1889 al Comune di Faenza è quella di Giovan Battista Gatti[56]. Questa raccolta testimonia gli

---

[55] C. Casadio, *Le antiche corporazioni d'arte, l'associazionismo di mutuo soccorso e il vino non commerciabile. Continuità e innovazione nella Faenza post-unitaria*, "Manfrediana", XXV, 1991, pp. 4-5; G.P. Costa, *La vita culturale scientifica nella Faenza ottocentesca*, in *Faenza nell'Ottocento, Vita, società e cultura nel XIX secolo*, Faenza Moby Dick 1992 p. 47

[56] Giovan Battista Gatti (Faenza, 1816 – Roma, 1889) si colloca nell'ambito dell'antica tradizione lignaria faentina che vede protagonisti nei primi anni dell'Ottocento Angelo Bassi, precursore di quella che in seguito diverrà una "scuola d'intarsio" fra le prime d'Italia. Entro la prima metà dell'Ottocento, pur tra i molti valenti intagliatori e intarsiatori, fiorisce a Faenza la bottega di Giovanni e Angelo Mingozzi, padre e figlio. Il giovane Gatti fu introdotto all'ebanisteria da fra Girolamo Bianchedi. Quasi ventenne sentirà poi la necessità di ampliare i propri orizzonti; si trasferirà a Firenze, città cosmopolita e tappa quasi obbligatoria già percorsa da molti suoi conterranei. A Firenze operano in questo momento i fratelli Falcini rinomati intarsiatori che sono in grado di favorire le particolari esigenze di perfezionamento del faentino. In questo prestigioso contesto Gatti sa farsi apprezzare, tanto che, riconosciuto abile e virtuoso, l'alunnato presto mutuò in un rapporto di duratura collaborazione. L'evoluzione professionale dell'ebanista si affianca a quella del disegnatore che, sotto la guida del professor Jacopo Ciacchi, si specializza nel disegno a quadratura. In Toscana il

interessi professionali del proprietario, noto intarsiatore di arredi e di pietre dure.[57]

Gatti affina la tecnica dell'incrostazione, acquisisce abilità nell'uso di essenze lignee esotiche e si confronta con la tecnica della xilotarsia (coloritura a ombreggiatura chiaroscurale). La permanenza a Firenze dura poco più di anno e si conclude con l'attestazione di stima di Luigi Falcini, che riconosce il Gatti quale eccellente maestro. Rientrato a Faenza, il giovane artista apre bottega in proprio, facendosi notare per le eccellenti tarsie e soprattutto per l'abilità di modulare colori e ombre. La sua formazione si arrichisce grazie ai numerosi viaggi che permettono all'ebanista di studiare i capolavori del passato. In particolare visita spesso Bologna dove studia con passione il coro rinascimentale della Basilica San Domenico. La sensibilità di G.B. Gatti è incline alla sintesi formale di acendenza tardo Quattrocentesca. Tra le sue migliori opere del periodo post fiorentino ricordiamo il tavolo a fondo in ebano arabescato in avorio, madreperla, agrifoglio e centrato da ramages floreali che espone nel 1841 al concorso dell'Accademia di Ravenna. Il pezzo ebbe grande risalto grazie alla varietà delle tarsie e all'inusuale artificio dei chiaroscuri suscitando l'ammirazione della critica e del pubblico. L'abilità del faentino non sfuggì al legato apostolico delle Romagne, Cardinale Amat, che acquistò il tavolo e da questo momento divene mecenate dell'intagliatore. Nel 1843, il porporato è richiamato a Roma e invita l'amico artigiano a seguirlo, prospettandogli l'assegnazione di residenza e bottega entro lo stesso palazzo dove aveva sede la sua Cancelleria. Non senza rimpianti, il Gatti lascia Faenza verso la fine del 1843. L'influenza del potente "tutore" gli dischiude le porte della committenza vaticana contribuendo ampiamente all'affermazione dell'intagliatore nella Roma di Pio IX, che annovera peraltro la presenza di una folta colonia di artisti faentini tra i quali ricordiamo Bianchedi, Canalini, Minardi, Sangiorgi e Saviotti. Il successo dell'officina romana del Gatti richiede ben presto un apliamento della manovalanza impiegata, configurandosi presto come una vera e propria impresa commerciale. Vi opera personale di diversa specializzazione, fra questo l'emergente Eugenio Argnani. Il Gatti dapprima si avvale della sua consueta tecnica a tarsie con legni colorati e pirografati, incluse d'avorio e madreperla evolvendosi progressivamente in direzione della tecnica del commesso lapideo che va ad articolare ultriormente la complessità degli interventi decorativi. Da un punto di vista stilistico il Gatti è orientato ad un raffaellismo di tipo purista, vivacizzato da citazioni toscane. Le sue opere avranno diffusione internazionale grazie anche ai sucessi ottenuti nelle esposizioni internazionali. Prende infatti parte a ben diciotto esposizioni universali in Europa e in America – riportandone ventisei premi – tra queste ricordiamo quella di Parigi del 1855 (vi tornerà anche nel 1862 e nel 1878) dove espone un cabinet di superba esecuzione con lo stemma dei committenti, i duchi inglesi di Hamilton. Muore a Roma improvvisamente, il 14 febbraio del 1889 e secondo la sua volontà viene sepolto nell'amata Faenza il 22 febbraio. Il feretro, giunto da Roma via treno, dopo solenne e affollatissima cerimonia è tumulato nel cimitero di famiglia. Giovan Battista Gatti può a tutto diritto essere definito comprimario di una stagione artistica di ampio respiro nazionale non senza fruttuosi rapporti col panorama internazionale. La sua opera si situa in una zona liminare, al confine tra passato e futuro. Erede dell'Impero ma figlio della Restaurazione, matura in seno al rinnovarsi del gusto neorococò frequentando teoremi unitari e risorgimentali, circostanze che lo conducono a qualificarsi come abile esponente dell'eclettismo mitteleuropeo e, in particolare, della neorinascenza italica. Cfr. P. Cesari, *Gian Battista Gatti, Il "Giove della tarsia",* in AA.VV., "Arredi dell'Ottocento" Il mobile borghese in Italia, Icaro progetti per l'arte, Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Modena, Artioli Editore 2002, pp. 83-98 ; E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* Monte di Credito su Pegno e Cassa di Risparmio di Faenza, Faenza 1987, pp. 141, 146, 147, 199, 200; E. Golfieri, *Fra arte e artigianato nella Faenza del primo Ottocento,* 1980, p. 32; E. Golfieri, *La casa faentina dell'Ottocento*, vol. II, Faenza, Edizioni F.lli Lega 1970, tav. 38; G. Morini, *Giri di un profano per l'Esposizone faentina del 1875*, Faenza, Pietro Conti 1875; D.C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi a oggi,* Firenze, Tipografia G. Barbera 1873

[57] G.P. Costa, *La vita culturale scientifica nella Faenza ottocentesca*, cit. pp. 43-49

Intellettuale di spicco, faentino di nascita e sempre legato alla sua città è Alfredo Oriani,[58] come testimoniano i ritratti che gli fecero gli amici artisti che incontrava abitualmente, ricordiamo a questo proposito la caricatura di Oriani eseguita da Domenico Baccarini. Il quadro culturale fin qui molto sommariamente delineato non può tralasciare alcuni riferimenti all'attività musicale. Ancora una volta dobbiamo risalire alla fine del Settecento quando, con la costruzione del Teatro Comunale ad opera di Giuseppe Pistocchi[59], si assiste ad

---

[58] Alfredo Oriani (Faenza 1852 – Casola Val Senio 1909) Inizia il suo percorso formativo presso il Collegio San Luigi di Bologna. In seguito, tra i sedici e i venti anni, studia alla Pontificia Sapienza di Roma laureandosi infine in legge a Napoli. Contrariamente ai desideri paterni Alfredo si rifiuta di esercitare l'avvocatura. Dal 1872 si trasferisce a Casola Valsenio presso il Cardello – residenza acquistata dal padre per se nel 1855 – dove tutte scrive tutte le sue opere e trascorre la sua intera esistenza, salvo occasionali spostamenti a Faenza e a Bologna per incontrarsi con pochi amici. Il suo primo romanzo *Memorie inutili* vede le stampe nel 1876, seguito da alcune opere che non incontrano il successo sperato. Nel 1887, la tragedia di Dogali porta Oriani a fare della riflessione politica l'oggetto principale della sua attività. Pubblica la raccolta di scritti *Fino a Dogali* a cui seguirono le più impegnative *La lotta politica in Italia* (1892) e *La Rivolta Ideale* (1908). Eletto per la prima volta nel 1885 alla deputazione provinciale di Ravenna per il collegio di Casola fra le fila dei progressisti, nel 1889 viene eletto anche nel consiglio comunale di Faenza, incarico che mantiene per brevissimo tempo, ormai totalmente assorbito dalla scrittura. Chiamato a Roma dal Crispi per la campagna elettorale del 1894, forti divergenze d'opinioni con lo statista siciliano gli fecero prendere la decisione di ritirarsi definitivamente nella sua Romagna. Il fallimento personale (e familiare) segue la sfortunata vicenda politica portando l'Oriani – in questi stessi anni – a vivere presso il Cardello con l'unica compagnia del figlio Ugo avuto dalla relazione con una domestica prontamente allontanata. A partire sal 1898 inizia una faticosa risalita che comincia con una serie di collaborazioni regolari con diversi giornali. Nel 1902, il suo entusiasmo per il ciclismo lo porta a scrivere *Bicicletta* e a riavvicinarsi al filone letterario pur non dimenticando la passione per la politica che in questi anni lo porta a concepire *La rivolta ideale* pubblicato a Napoli nel 1908 dopo essere stato rifiutato da numerosi editori. L'anno successivo in un suo saggio Croce sancisce il pieno riconoscimento dell'opera di Oriani ponendo il fondamento per quella larga fama a cui il romagnolo aveva morbosamente aspirato, ma che non si paleserà se non negli ultimi suoi mesi, quando è ormai malato di cuore, precocemente invecchiato e più che mai disgustato dalla vita. La sua opera strumentalizzata durante il periodo fascista – Mussolini individua in Oriani un precursore del regime – fu poi nuovamente dimenticata. Rispolverata solo recentemente, l'opera di Oriani è stata finalmente compresa quale straordinaria rappresentazione del suo tempo, della crisi politica e culturale vissuta dal nostro Paese fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Per informazioni biografiche più dettagliate su Alfredo Oriani e bibliografia completa consultare il sito della Foindazione Oriani http://www.fondazionecasadioriani.it/

[59] Il Teatro Masini, che si affaccia sulla piccola piazza alle spalle dell'ex palazzo della Signoria, viene costruito a partire dal 1780 su progetto del faentino Giuseppe Pistocchi (Faenza, 1744-1814). Il Pistocchi iniza il proprio percorso formativo sotto la guida di Giuseppe Boschi (detto il Carloncino). Nel 1762 il sotegno del Vescovo Cantoni consentono al giovane architetto di proseguire gli studi a Roma. Dal 1766 lo troviamo attivo a Pesaro e a San Leo prima di fare ritorno nella città natale intorno al 1767.

una rinascita dell'interesse per la musica che in quegli anni è uno dei modi più rapidi "per venire in contatto con quel che si pensava o si faceva nei maggiori centri culturali italiani".[60] A questo tipo di espressione artistica si connette quella delle arti figurative con invenzioni scenografiche, architettoniche plastiche e pittoriche di insigni artisti tra cui Antonio Trentanove,[61] Felice Giani e Romolo Liverani[62].

Prima della realizzazione del progetto del Teatro Masini l'architetto lavora ad interventi di restauro e riallestimento favorito ancora una volta del Vescovo Cantoni. Per il teatro l'architetto crea una pianta a forma circolare ispirandosi al modello di teatro pubblicato nell'Enciclopedia francese. Ultimato entro il 1887, l'edificio presenta una facciata ornata da un portico e una sala interna scandita orizzontalmente da quattro ordini di palchi separati da colonne. Le raffinate decorazioni plastiche, costituite da pannelli in stucco dorato e statue di divinità, sono opera di Antonio Trentanove (vedi nota biografica) fidato collaboratore dell'architetto faentino. Tra le realizzazioni del Pistocchi si devono almeno ricordare i palazzi Gessi – che vede l'intervento di Felice Giani per le decorazioni parietali e dal Trentanove per la realizzazione dello scalone – e Conti-Sinibaldi dove assistiamo ancora una volta alla collaborazione con Felice Giani. Tra le realizzazioni del Pistocchi ricordiamo poi anche la sua stessa casa e quella della famiglia Morri, oltre a diversi altri edifici faentini e ville nei dintorni. Il suo capolavoro è senz'altro il progetto palazzo Milzetti. L'opera iniziata nel 1792 purtroppo si interrompe nel 1796 quando l'architetto, a causa dei suoi ideali filogiacobini, viene incarcerato. I lavori riprendono nel 1800 diretti da Giovanni Antonio Antolini, "acerrimo rivale" di Pistocchi, che crea il grandioso salone ottagonale e la scala principale. L'ultima e forse più famosa fase di questo cantiere è quella che vede protagonista l'équipe di Felice Giani che, tra il 1802 e il 1805, esegue i magistrali interventi decorativi che fanno di questo palazzo un vero gioiello del Neoclassicismo. Anche in quest'occasione il pistocchi si avvale della collaborazione per le decorazioni plastiche di Antonio Trentanove questa volta affiancato dai fratelli Giovan Battista e Francesco Ballanti Graziani. Una volta libero il Pistocchi, offeso per la preferenza accordata al rivale, si vendicherà attacando pubblicamente l'Antolini anche dalle città in cui si trasferirà negli anni successivi: Bologna, Milano e Mantova. Dopo il trattato di Tolentino Pistocchi viene nominato Ispettore Generale delle caserme del Dipartimento del Rubicone e Ingegnere idraulico del Canal Naviglio. Le alterne vicende politiche portarono al Pistocchi nuovi rovesci di fortuna almeno fino al 1801 quando, Pistocchi che si trova a Milano, ottiene l'incarico di Architetto dei Quartieri Militari. Concepisce in questo periodo molti progetti che però non trovano realizzazione. Nel 1806 infine si trasferisce a Mantova dove è nominato Direttore dei Reali Palazzi (incarico rifiutato dall'Antolini). Tra Mantova e Milano Giuseppe Pistocchi trascorre gli ultimi anni della propria esistenza. Verso la fine del 1813, quando il sogno della tanto ambita cattedra universitaria a Pavia pare essere in procinto di concretizzarsi, l'aggravarsi della condizione della propria salute costringe il Pistocchi a fare ritorno a Faenza dove si spegne l'agosto successivo. Cfr. E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai nostri giorni,* vol. I, a cura dell'Amministrazione comunale di Faenza, Imola, Grafiche Galeati 1975; A.M. Matteucci, D. Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle Legazioni Pontificie,* Imola, University Press Bologna 1977; F. Bertoni (a cura di) *Faenza: la città e l'architettura,* Faenza, Comune di Faenza 1978; A, Ottani Cavina *et al.*, *L'età neoclassica a Faenza, 1780-1820*, cit.

[60] A. Montevecchi, *Alcuni lineamenti di storia culturale,* in *Faenza nell'Ottocento*, cit. p. 39

[61] Plasticatore, riminese operante in Faenza a partire dal 1773, Antonio Trentanove, è il principale collaboratore di Giuseppe Pistocchi lavorando poi anche con Felice Giani costituendo con entrambi due accoppiate tra le più prolifiche della storia artistica faentina. Numerosi gli interventi che lo vedranno coprotagonista oltre ai già citati (cfr. nota realtiva a

Nata per sostenere artisti e artigiani la **Congregazione artistica,** fondata nel 1883, ha matrici cattoliche e finalità assistenziali. Si rivolge ad artisti e artigiani che si trovino in difficoltà o in situazione di indigenza dovute a problemi di salute. Gli interventi come riporta Claudio Casadio[63] si concretizzano attraverso lo stanziamento e la devoluzione di fondi provenienti da una cassa sociale e la "fraterna

---

Giuseppe Pistocchi) Teatro Masini e i Palazzi Gessi e Milzetti vanno ricordate almeno le statue entro le nicchie della Galleria dei Cento Pacifici (1786-87), gli interventi in S. Ippolito (1773-1775) e le statue dello scaloncino di Palazzo Bandini-Spada (1777-78). Inoltre fra il 1775 ed il 1780 interviene con l'inserimento di quattro grandi statue in stucco – che simboleggiano acqua, terra, aria, fuoco – nelle nicchie del porticato pensile che costituiva il fondale (il cosiddetto "attergato") del palazzo Bandini-Rossi, opera del Pistocchi purtroppo danneggiato con i bombardamenti del 1944, al punto da essere demolito. L'attergato con la loggia al primo piano – composta di dieci "snelle colonne corinzie", simili a quelle interne del Teatro Masini – costituisce quindi l'unica parte superstite di uno degli edifici neoclassici di prestigio del Settecento faentino. L'obbligato allontanamento dall'ambito faentino del Pistocchi costringe il Trentanove a cercare impiego dapprima nel riminese, poi a Bagnacavallo fino a quando, nel 1801, spinto dalla necessità decide di accettare un incarico di insegnamento nella nuova Accademia di Carrara città nella quale si spegne nel 1812, passando il testimone al figlio Raimondo allievo suo e del Bartolini. cfr. A. Messeri, A. Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte*, cit.; E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai giorni nostri*, cit. pp. 36-37; A. Ottani Cavina *et al., L'età neoclassica a Faenza, 1780-1820*, [cit.], p. XLIII

[62] Pittore, scenografo e decoratore di interni Romolo Liverani (Faenza, 1809 – 1872) fu allievo prediletto di Pietro Tomba presso la scuola di architettura faentina. Compie numerosi viaggi per le terre di Romagna, registrando puntualmente nei suoi taccuini scorci di città, e paesaggi. Dal 1824 lavora come scenografo nei principali teatri dell'Italia centro-settentrionale, in particolare nella zona adriatica tra Faenza, Ravenna, Senigallia e Lugo. Con il fratello maggiore Antonio si fa prosecutore per gran parte dell'Ottocento della tradizione decorativa neoclassica inaugurata da Felice Giani attualizzandola con elementi di gusto romantico. Nel 1830 esegue esegue ardite prospettive nell'ambito della decorazione del faentino palazzo Mazzolani. Sempre a Faenza lavora alla decorazione della chiesa di S. Vitale (1831), di villa Rotonda (1837), del convento di S. Domenico (1839), dello studiolo del palazzo dei Conti Gessi (1840), e del palazzo dei Conti Pasolini Zanelli (1842). A partire del 1843 lo troviamo a Ravenna dove si interessa della decorazione di alcune importanti case patrizie. Intorno al 1848, nuovamente a Faenza, esegue nel palazzo dei conti Laderchi, le lunette raffiguranti le ville di Prada e il "Prato", delizie rustiche della nobile famiglia. Tra il 1850 e il 1865 Romolo cura le scenografie per il nuovo presepe dei Conti Zucchini. Nel 1851 si occupa della realizzazione del teatrino Perticari di Sant'Angelo in Lizzola. L'anno successivo, a Faenza, esegue insieme al fratello la decorazione della Cappella dell'Immacolata presso la chiesa di S. Girolamo dell'Osservanza; ultimata nel 1857 questa cappella sarà dedicata dai due artisti al padre, morto nel 1848. Sempre a Faenza tra il 1856 e il 1858 vengono eseguiti interventi esornativi alle chiese del Suffragio e di San Maglorio; l'anno seguente vede la messa in opera delle due lunette nella cappella del Crocifisso presso la Cattedrale. Cfr. M. Vitali, *I disegni di Romolo Liverani*, estratto da "La Biblioteca comunale di Faenza: la fabbrica e i fondi", a cura di A.R. Gentilini, Faenza, 1999; M. Vitali (a cura di), *Romolo Liverani scenografo*, Faenza, Lega 1990; A. Zecchini, *Romolo Liverani: pittore scenografo*, Faenza, Stab. Grafico Fratelli Lega 1940 O. Ghetti, *Palazzo Guidi* (anticamente Conti-Sinibaldi), in L. Savelli (a cura di), *Faenza, il rione rosso*, Faenza, Lions club Faenza host 1995, pp. 36-37

[63] C. Casadio, ibid.

cristiana carità". La Congregazione artistica nasce presumibilmente sul modello della preesistente "Associazione industriale italiana, iniziata nella città di Faenza" (1864) che si poneva come associazione di mutuo soccorso tra società industriali e commerciali.

Bisogna ricordare inoltre la presenza, anche qui, del **Circolo Artistico,** che aveva sede in Palazzo Strozzi[64] dove nel 1886 si tenne l'**Esposizione Artistica,** manifestazione che aveva lo scopo di promuovere il rilancio della cultura artistica locale. Iniziative analoghe sono in questi anni piuttosto comuni e diffuse nei più svariati settori. La genesi della "cultura delle esposizioni" è da rintracciarsi nella matrice illuminista e enciclopedica del sapere ottocentesco che è origine e motivo di diffusione delle Esposizioni Internazionali a partire dalla celeberrima Esposizione Universale di Londra del 1851.[65]

> Il fitto succedersi di esposizioni locali, nazionali, universali, registra la necessità di un periodico pubblico confronto che stimoli ed incentivi la produzione oltre che offrire un prevedibile vantaggio economico. Il diverso modo di affrontare il problema

---

[64] La Facciata fu realizzata nel 1869 da Antonio Zannoni e rifatta nel 1905 dall'ing. Tramontani. Dal 1916 il palazzo ospita l'Istituto Statale per la Ceramica oggi intitolato al suo fondatore Gaetano Ballardini. Dopo aver fondato nel 1908 il Museo Internazionale delle Ceramiche, Balladini decide di istituire una Scuola d'Arte. Museo e Scuola dovevano costituire, nel progetto del fondatore, un centro di cultura che, dalle ricerche storico-conservative e dalla formazione di operatori esperti nell'arte e nella tecnologia ceramica, potesse trarre slancio per lo sviluppo ed il rinnovamento della produzione ceramica artigianale e industriale. L'ambizioso progetto tendeva a valorizzare la gloriosa tradizione artigianale italiana che faceva del "maestro" un autentico caposcuola […] artista e al tempo stesso […] insegnante degli apprendisti che lavoravano alle sue dipendenze. Cfr. A. Messeri, A. Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza, Faenza, Tipografia sociale faentina di Edoardo Dal Pozzo 1909**;** vedi anche i seguenti siti web http://certosa.cineca.it/chiostro/persone.php?ID=482389&al=1 http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/people/detail/39145 http://www.archiviostorico.unibo.it/Template/listContenuti.asp?IDFolder=327&LN=IT

[65] cfr. A.C.T. Geppert, M. Baioni (a cura di), *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, numero speciale di "Memoria e Ricerca: Rivista di storia contemporanea", n. 17 settembre-dicembre 2004, Milano, Franco-Angeli 2004; AA.VV., *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, Union Centrale des arts décoratifs, Paris 1993; L. Aimone, C. Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900: Il progresso in scena,*Torino, Umberto Allemandi 1990; D. Alcouffe, M. Bascou, A. Dion-Tenenbaum, P. Thiébaut, *1851-1900, le arti decorative alle grandi esposizioni universali*. Milano, Idealibri 1988; A. Baculo, S. Gallo, M. Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*. Napoli, Liguori Editore 1988

> contemperava anche l'esigenza di una formazione teorico pratica della classe artigiana, tanto che divenne prassi comune l'istituzione di scuole pratiche, professionali o di Arti e Mestieri [...][66]

Istituzione deputata alla formazione artistica a Faenza è la **Scuola di Disegno**. Fondata nel 1796 dal Consiglio comunale, su proposta di Felice Giani, la scuola muta più volte indirizzo spaziando dal disegno all'incisione alla plastica alla pittura fino a divenire nel 1879 **Scuola di Arti e Mestieri**[67] sul modello inglese delle Arts and Crafts. In questi anni la scuola diretta da Antonio Berti è sovvenzionata oltre che dal comune, dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio. Quest'ultimo indicava gli indirizzi generali di insegnamento inserendo l'istituto faentino in un progetto nazionale di rilancio dell'industria artistica; la Scuola contribuì a formare molte delle personalità che diedero prestigio a Faenza tra la fine del vecchio e l'inizio del nuovo secolo. La molteplicità dei riferimenti storicistici proposti dal Berti nell'ambito dei suoi insegnamenti, il permanere di un certo gusto per l'eclettismo d'ascendenza purista e la raffinatezza della tradizione artigianale rendono Faenza sensibile al rinnovamento naturalista di orientamento sintetico, favorendo sviluppi e aperture in direzione del gusto floreale.

La trasformazione della Scuola si dimostra in perfetta sintonia con le esigenze della produzione manifatturiera locale. Negli anni immediatamente sucessivi la città diviene un grande laboratorio di idee e un cantiere di elaborazione progettuale che si concretizza nella **Mostra provinciale d'Arte e di Industria del 1887** presso il Palazzo Comunale.[68] L'esposizione annoverava numerose presenze

---

[66] M. Vitali, *La ceramica faentina nell'Ottocento*, in *Faenza nell'Ottocento*, cit. p. 54

[67] E. Golfieri, *La scuola di disegno*, Faenza, Comune di Faenza, Offset Ragazzini&C. 1982

[68] P. Lenzini, *La vita artistica*, in *Faenza nel Novecento*, vol. III, Faenza, Edit. Faenza 2003

interessanti ed eterogenee tra cui ricordiamo ad esempio l'Ebanisteria Casalini e Tomaso dal Pozzo,[69] personaggio di spicco della vita artistica faentina di fine Ottocento che in quest'occasione esponeva opere su tela e maioliche.

Alcuni anni più tardi, nel 1902, si costituisce la **Società del Risveglio Cittadino[70].** La Società aveva lo scopo di promuovere le manifestazioni che potessero "valorizzare tutte le espressioni della fabbrilità locale, dall'arte pittorica, decorativa e plastica alle arti cosiddette applicate [...]".[71] L'associazione gode della fiducia incondizionata dell'Amministrazione pubblica fino a configurarsi quasi come una sorta di cittadino "governo ombra". Dal 1903 fanno parte della comitato direttivo anche artisti e artigiani affermati come Venturino Minardi, Achille Calzi e Tommaso Dal Pozzo. Il primo settore interessato dall'azione della Società per il Risveglio fu quello tessile. I membri della Società intanto crescevano apportando senza indugio nuove forze anche a livello economico, tanto che entro poco tempo la Società fu in grado di rinunciare al sussidio elargito dal Comune. Tra le immediate necessità individuate dalla Società per il rinnovamento del tessuto artistico e artigianale locale è

---

[69] Tomaso Dal Pozzo (Faenza, 1862-1906) Artista dai molteplici interessi, si distingue come interprete della corrente verista in vari settori. La Particolarità di questo artista consta nella sua poliedricità; Dal Pozzo unisce infatti alla pratica del pittore, quella del ceramista, dell'architetto e dello storico dell'arte. Operò anche come decoratore in importanti commissioni cittadine come la Cappella del Crocifisso nella Chiesa dei Cappuccini (1899-1900), per un breve periodo fu anche direttore della Pinacoteca e del Museo Civico di Faenza; cfr. sito della Pinacoteca di Faenza: http://www.racine.ra.it/pinacotecafaenza/ita/bertirambelli/biografie.htm e sito del Sistema Museale della Provincia di Ravenna http://www.sistemamusei.ra.it/main/index.php?id_pag=99&op=lrs&id_riv_articolo=105; G. Cicognani, R. Gondolini (a cura di), *I restauri della Cappella del SS. Crocifisso*, Faenza tipografia Faentina 2000; S. Dirani, *Tomaso dal Pozzo: il poeta del paesaggio,* Faenza, banca del Monte e Cassa di Risparmio 1992; P. Lenzini, *La pittura fra XIX e XX secolo*, in *Faenza nell'Ottocento*, cit., p. 61; P. Lenzini, *La vita artistica in Faenza*, cit. p. 639

[70] per una analisi puntuale della nascita e dell'attività della Società per il Risveglio Cittadino cfr. M. Vitali, *La Società del Risveglio Cittadino. Da Faenza all'Europa*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, catalogo della mostra, Faenza, Museo Internazionale delle ceramiche febbraio-maggio 2007, Milano, Electa 2007, pp. 25-37

[71] P. Lenzini, *La pittura fra XIX e XX secolo*, in *Faenza Nell'Ottocento*, cit. p. 61

particolarmente degna di nota la proposta fatta da Venturino Minardi durante l'Assemblea dei soci del 2 febbraio 1904. Minardi infatti propose di istituire una scuola di ceramica pratica, al fine di "rinverdire" le abilità e i primati di quella che riteneva la più faentina delle industrie. Per la formazione dei ceramisti – e degli artigiani in genere – era indispensabile un tirocinio pratico che contemplasse anche l'uso degli strumenti del mestiere e soprattutto l'insegnamento della cultura tecnico-pratica aggiornata alle più moderne tecnologie. A questo scopo il ceramista si offriva di mettere a disposizione un fabbricato confinante con la propria manifattura. La proposta rimase purtroppo inascoltata e la delusione allontanò Minardi dal comitato.[72]

Anche Achille Calzi fu presto escluso dal Consiglio della Società per il Risveglio Cittadino. Ciò provocherà da parte sua l'assunzione di un atteggiamento critico nei confronti dei progetti culturali portati avanti dalla Società e dal suo amministratore Gaetano Ballardini,[73] che

---

[72] M. Vitali, *La Società del Risveglio Cittadino. Da Faenza all'Europa*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, cit., p. 29

[73] personalità straordinaria per interessi, cultura, opere e lasciti, Gaetano Ballardini (Faenza, 1878-1953) fu una figura di riferimento prezioso per le problematiche attinenti le istituzioni culturali faentine. L'impiego come archivista del Comune fu probabilmente congeniale alla passione per gli studi storici e all'interesse per la cultura umanistica. Amministratore della ditta dei F.lli Minardi, Ballardini conobbe i migliori gli artisti che segnarono la stagione del liberty faentino. Il ruolo assunto poi nell'ambito del Comitato per il Risveglio Cittadino gli consente di assumere una posizione di rilievo nell'organizzazione dell'Esposizione torricelliana del 1908 che costituirà il primo passo verso la fondazione del Museo Internazionale delle Ceramiche di cui Ballardini è direttore onorario a partire dal 1912. L'ordinamento delle collezioni secondo sue precise indicazioni è finalizzato a fare del museo non tanto un luogo di conservazione quanto piuttosto un centro propulsore per gli studi di settore. In questa prospettiva assume rilevanza la costituzione di una biblioteca specializzata, seguita a breve termine da una altrettanto specialistica fototeca e dal bollettino del museo «Faenza» che vede la luce nel 1913. L'attività di Ballardini negli anni seguenti fu straordinariamente efficace e consentì al museo di crescere con rapidità e di sviluppare in parallelo la propria vocazione internazionale. Anche lo studio e le pubblicazioni di Ballardini seguirono in questi anni un ritmo serrato, e i suoi scritti – saggi, articoli, collaborazioni a enciclopedie e a riviste italiane e straniere – sono caratterizzati da una sorprendente capacità di sintesi e da una chiarezza espositiva dovute alla specifica conoscenza tecnica e alla raffinata cultura umanistica. Dal 1916 Ballardini promuove anche l'attivazione di corsi serali di ceramica pratica tenuti da artisti affermati e tecnici competenti come Domenico Rambelli, Anselmo Bucci e Maurizio Korack. La scuola – di cui Ballardini sarà direttore onorario fino al 1927 – diviene statale nel 1919, nel 1925 assume la denominazione di "Regia Scuola di ceramica" e infine nel 1938 sarà riconosciuta come "Regio Istituto d'Arte". Questa progressione rispecchia una effettiva messa a punto delle

assumerà progressivamente sempre maggior rilievo. Nel 1903, in previsione delle celebrazioni per Evangelista Torricelli, la Società predispone lo stanziamento di un fondo di 1000 lire da versare in cinque rate fino al 1908;[74] inoltre viene istituito un premio annuale di 50 lire da destinarsi ogni anno ad un settore produttivo diverso (1904 ebanisteria, 1905 scultura, 1906 ceramica, 1907 ferri battuti). Viene anche deliberato un concorso per la realizzazione di un manifesto pubblicitario della Società da riprodursi anche su cartoline e francobolli e un almanacco da offrire ai propri soci. L'attività del comitato dimostra una efficienza organizzativa senza precedenti, occupandosi di molteplici attività in ambiti differenti, dalla musica agli spettacoli pirotecnici.

> La carica di entusiasmo nel promuovere le manifestazioni artistiche allo scopo di valorizzare Faenza e le sue potenzialità fu la dimostrazione che la città, guidata da una *élite* colta e con grandi capacità, sarebbe stata in grado di compiere un ulteriore e ben più importante sforzo organizzativo se fortemente motivata da un'orgogliosa volontà e da un ambizioso programma di rinascita culturale ed economica.[75]

---

potenzialità formative dell'Istituto che unisce all'attività didattica di tipo teorico, importanti strumenti di educazione pratica come il laboratorio scientifico-tecnologico, l'officina per la produzione di smalti e colori e le officine per la decorazione e per il restauro. Museo e Scuola sono da sempre intrinsecamente correlati e si pongono come centro propulsore di attività e di cultura nel settore ceramico. Dal 1928 Scuola e Museo sono sede dei corsi interuniversitari di storia e tecnica della ceramica e, dieci anni più tardi, istituiscono congiuntamente il Concorso nazionale della ceramica. Anche il Comune partecipa alla rinascita di quest'arte e celebra il valore dell'opera di Ballardini istituendo dal 1927 il premio annuale al merito ceramico a lui intitolato. La Seconda Guerra Mondiale e in particolare una violenta serie di bombardamenti nel 1944 distrussero quasi completamente il museo e apportarono gravi danni ai depositi d'emergenza approntati per tutelare il suo ricco e fragile patrimonio. In conseguenza di tali devastazioni gli ultimi anni dello studioso sono caparbiamente dedicati alla imponente opera di ricostruzione. Ballardini, grazie anche al grande credito di cui oramai godeva in ambito nazionale e internazionale fu in grado di recuperare ingenti donazioni che permisero all'istituzione di ripristinare le collezioni e di conferire al nuovo assetto coerenza ed esaustività. cfr. M. Vitali, *Gaetano Ballardini*, "Museo Informa. Notiziario del sistema museale della Provincia di Ravenna", n. 16 anno 2003, consultabile anche nel sito del polo museale ravennate http://www.sistemamusei.ra.it/sezioni/articoli1.php?art=46

[74] M. Vitali, *La Società del Risveglio Cittadino. Da Faenza all'Europa*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, cit., p. 29

[75] M. Vitali, *La Società del Risveglio Cittadino. Da Faenza all'Europa*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, cit., p. 34

La Giunta Municipale aveva fin dal 1903 affiancato l'attività del Comitato per il Risveglio nel progetto di elaborare un grandioso programma di celebrazioni per Evangelista Torricelli nel terzo centenario della nascita. Tale volontà si concretizza nel 1905[76] attraverso la redazione di una proposta da presentarsi l'anno successivo al Congresso Nazionale di Fisica, Matematica e Scienze Naturali che si sarebbe tenuto a Roma.

Il 26 gennaio 1906 i due istituti faentini indicono una pubblica adunanza nel corso della quale sottopongono alla cittadinanza il progetto. Viene nominata una Commissione apposita che si sarebbe occupata del progetto generale della mostra, presentato pubblicamente il 23 maggio 1907.[77] L'Esposizione si sarebbe articolata in tre sezioni: una Torricelliana, una Industriale dedicata a Ceramiche, Ebanisterie e Ferri battuti e una agraria. A questo progetto si sarebbero aggiunti altri 600 metri quadrati per l'esposizione di Belle Arti, voluta dalla Società per il Risveglio Cittadino. Il 15 agosto 1908 alla presenza delle autorità si celebra l'inaugurazione della importante manifestazione.[78]

Tra le sezioni che attrassero maggiormente l'interesse del pubblico e della critica ci fu ovviamente la mostra delle ceramiche; l'allestimento era articolato in due sezioni, l'una "retrospettiva" allestita nei locali dell'ex-convento di San Maglorio e l'altra, in un padiglione attiguo, dedicata alle fabbriche moderne. La mostra delle ceramiche

---

[76] atto Consigliare del 15 aprile 1905. La proposta chiedeva che venisse scelta Faenza come sede del congresso che si sarebbe tenuto nel 1908 in occasione della suddetta ricorrenza. Per l'occasione si sarebbe approntata la pubblicazione dell'opera completa di Evangelista Torricelli

[77] C. Rivalta, *Le esposizioni a Faenza*, in "Onoranze a Evangelista Torricelli", pubblicazione a cura del Comitato di Piacenza e di Faenza, II, 23/08/1908, p. 19

[78] *L'esposizione di Faenza inaugurata*, "Il Resto del Carlino", Bologna, 16 agosto 1908, p. 1

dell'**Esposizione Torricelliana** sarà il punto di partenza per l'allestimento del **Museo Internazionale delle Ceramiche**

> […] nei locali dell'ex convento di S. Maglorio veniva istituito, proprio grazie all'apporto delle manifatture e degli artisti italiani e stranieri presenti all'esposizione e alla generosità del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, quel Museo Internazionale di Ceramiche che doveva poi costituire il fulcro dell'impostazione scientifica di tutta la questione della ceramica. Faenza si rinnova nella tradizione.[79]

Come imponeva il gusto eclettico del tempo, anche all'esposizione torricelliana assistiamo alla commistione di elementi di diverso valore scientifico appartenenti a ambiti disciplinari disparati. Dalla cronaca della visita alla manifestazione pubblicata dall'inviato della "Fira D'San Pir" apprendiamo, per esempio, che dietro a un colossale barometro "era situata una specie di capannna svizzera contenente tutta la svariata coltivazione indigena del tabacco"![80]

Altro settore d'interesse era la mostra del Ferro battuto che vedeva primeggiare le faentine officine Pasi e Matteucci ma ottenne buoni risultati anche Sante Mingazzi, bolognese d'adozione, con una serie di leggiadri piccoli lavori.[81] Per quanto riguarda l'ebanisteria

> […] una delle arti ormai gloriose della nostra Faenza, la Casalini e la Galleati vi occupano uno dei posti principali per la finitezza e la bellezza dei lavori, come pure ci occorre rammentare un nostro intagliatore il signor Cappelli, che nelle sue sedie quattrocentesche con il ritratto del sommo fisico scolpito in legno sullo schienale, ci offre uno dei più comodi e dei più simpatici ricordi di queste feste centenarie […][82]

---

[79] M. Vitali, *La ceramica faentina nell'Ottocento*, in *Faenza nell'Ottocento*, cit. p. 57, vedi anche nota relativa alla biografia di Gaetano Ballardini

[80] Papianus, *Su e giù per l'Esposizione*, in "La Fira d'San Pir", Faenza 17 settembre 1908, p. 2

[81] Papianus, *ibidem*

[82] Papianus, *ibidem*

È interessante, nella prospettiva di questo studio, rilevare che l'ebanisteria Casalini – come chiariremo ulteriormente più avanti – è tra i principali collaboratori dell'Aemilia Ars, società con la quale si era trovata a partecipare anche all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Torino nel 1902.

Altra sala degna di nota dell'Esposizione Torricelliana è quella dedicata ai cosiddetti lavori "femminili". Qui troviamo esposti i merletti dell'Aemilia Ars premiati con il Gran Diploma d'Onore per la sezione "Scuole e Laboratori". La medaglia d'oro viene invece assegnata ai bellissimi ricami della maestra Gisella Ballarini, sempre dell'Aemilia Ars. La stessa sala ospitava anche le vetrine della gioielleria. In questo settore si distinsero i lavori della Premiata Gioielleria Diego Babini e Figlio e della Gioielleria Marchetti. Da questa sala si accedeva all'attigua sezione di fisica retrospettiva. Questa sezione, articolata in due sale, viene definita dalla stampa locale "certamente una della maggiori attrattive per il visitatore intelligente e appassionato"[83].

I locali dell'ex-convento di San Maglorio, decorati per l'occasione da Galileo Chini[84] ospitano dunque la prima **Mostra Biennale**

---

[83] Papianus, *ibidem*

[84] Galileo Chini (Firenze 1873 –1956). Rimasto orfano a undici anni Galileio Chini non segue un percorso formativo ortodosso. Accolto dallo zio paterno, Dario, inizia il mestiere di decoratore e restauratore di monumenti. Sostanzialmente autodidatta si iscrive nel 1895 alla Scuola Libera di Nudo all'Accademia di Belle Arti di Firenze dove conosce Vittorio Giunti e Giovanni Montelatici con i quali nel 1896 fonda "L'Arte della Ceramica", in segno di reazione campanilistica all'acquisizione dell'antica fabbrica Ginori di Doccia da parte dell'industriale Richard. "L'Arte della Ceramica" avrà un ruolo importante nel perfezionamento della tecnica del lustro metallico. Socio del Circolo degli artisti conosce personalità di rilievo come Plinio Nomellini, Telemaco Signorini, Libero Andreotti, Sem Benelli e Giovanni Papini. Signorini allora direttore di "Fiammetta", invita Galileo a collaborare con la rivista. Attivo in molti ambiti (scenografia, pittura, disegno di vetrate e di gioielli, grafica illustrativa, cartellonistica decorazioni ad affresco e disegno di mobili) eccelse nel settore delle ceramiche anche ad uso di decorazione applicata all'architettura. Nel 1904 Galileo abbandona "L'Arte della Ceramica" e nel 1907 con il cugino Chino Chini fonda "Le Fornaci di S. Lorenzo" al Mugello, dove vengono realizzate oltre alle ceramiche e al grès anche vetrate artistiche e ferri battuti. La manifattura, distrutta da un bombardeamento nel 1944, non interesserà più Galileo a partire dalla fine degli anni Venti. È l'inizio di un nuovo periodo. Stilisticamente il gusto preraffaellita viene progressivamente stemperato in stilizzazioni e schemi decorativi di gusto

Romagnola d'Arte tanto caldeggiata dalla Società per il Risveglio Cittadino. In questi ambienti trovano spazio senza soluzione di continuità sculture, dipinti e opere d'arte applicata. Una sezione della mostra – la sala detta "Giovine Romagna" – accoglieva i lavori degli artisti romagnoli, tra i quali ampio spazio è dato ai giovani faentini che facevano "quadrato"[85] attorno a Domenico Baccarini, scomparso prematuramente l'anno precedente e al quale si era deciso di dedicare, nell'ambito dell'Esposizione, una retrospettiva. Al giovane Baccarini è riconosciuto da subito il ruolo di maestro e ispiratore di

---

secessionista di ascendenza austriaca e in geometrizzazioni ispirate all'esempio dei "Quattro di Glasgow" (ossia Charles Rennie Mackintosh, Margaret Mac Donald, Frances Mac Donald e Herbert Mc Nair). Le cromie della produzione di questo periodo si fanno più accese. Galileo Chini collabora abbastanza regolarmente con la Biennale di Venezia dal 1903 agli anni Venti. In particolare ricordiamo la Biennale del 1907, quando insieme a Nomellini e De Albertis Chini realizza *La Sala del Sogno*. Oltre che come decoratore per numerose esposizioni, Chini è impegnato in imprese decorativo-architettoniche, ambito entro il quale è doveroso perlomeno ricordare gli interventi che realizza a Salsomaggiore a partire dal 1922: il Grand Hotel des Thermes, l'Albergo Porro, il villino Forio e soprattutto lo stabilimento termale Lorenzo Berzieri. Tra il 1911 e il 1914 Galileo Chini è in Oriente dove si reca su invito del re del Siam per realizzare gli interventi decorativi al Salone del Trono del Nuovo Palazzo Reale di Bankok progettato dall'architetto Annibale Rigotti. Nel 1914 ritornato dalla Thailandia ottiene la cattedra di Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze e realizza la sua casa al Lido di Camaiore. Nel 1917, insieme a Nomellini e Cifariello, redige e pubblica il manifesto *Rinnovandoci Rinnoviamo* sottoscritto da numerosi artisti, in cui enuncia quei principi di rinnovamento delle arti applicate che egli stesso aveva messo in pratica nel corso di tutta la sua attività sostenendo la necessità di abolire le Accademie e di favorire invece la fondazione di scuole artistiche-industriali. Altri settori di grande impegno sono per l'artista la scenografia e la pittura. Per quanto attiene alla scenografia si devono ricordare soprattutto gli allestimenti per Sem Benelli: *La maschera di Bruto* (1908) e *La cena delle beffe* (1909); negli anni Venti realizza poi per il teatro La Scala di Milano le scenografie per la *Turandot* di Puccini (1924) e per la *Cenerentola* di Rossini (1936). In ambito pittorico Chini aderisce al movimento Divisionista e in particolar modo guarda alla pittura di Gaetano Previati dal quale deriva la tavolozza ma anche le tematiche simboliste. Successivamente la sua produzione pittorica declina verso un decorativismo maggiormente accentuato di gusto klimtiano fino all'ultima sua produzione che tende invece a recuperare la tradizione figurativa più genuinamente toscana in paesaggi che si ispirano alla pittura post-macchiaiola. Per una disamina attenta del percorso artistico di Galileo Chini cfr. G. Cefariello Grosso (a cura di), *Ceramica Chini per l'architettura e l'ebanisteria*, Firenze, Centro Di 1982; *Galileo Chini,* in I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930,* Bari, Laterza1985, pp. 152-163; F. Benzi, G. Cefariello Grosso (a cura di), *Chini*, Milano, Electa 1988; E.B. Nomellini, P. Pallottino (a cura di), *L'immagine riprodotta: manifesti, grafica, illustrazioni dei Galileo Chini e Plinio Nomellini,* catalogo della mostra, Camaiore luglio-settembre 1999, Firenze, Maschietto&Musolino 1999; *Galileo Chini,* in F. Bertoni, J. Silvestrini *Ceramica italiana del Novecento,* Electa, Milano 2005, pp. 78 – 81; C. Spagol (a cura di), *Galileo Chini: cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Il Restauro del ciclo pittorico*, Venezia, Marsilio 2006; *Galileo Chini* in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano,* cit., p. 253-254

[85] E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai nostri giorni*, vol. II, Faenza, 1977 p. 22

un folto gruppo di artisti, letterati e uomini di cultura riuniti in una sorta di cenacolo che contribuisce in modo determinante all'ulteriore rinnovamento della cultura faentina in quanto apportatore delle recenti istanze di rinnovamento che si vanno diffondendo in Italia. Gli artisti del cosiddetto Cenacolo Baccariniano presenti alla mostra nella sezione "Giovine Romagna" erano: Ercole Drei, Giovanni Guerrini, Pietro Melandri, Francesco Nonni, Domenico Rambelli, Roberto Sella e Orazio Toschi. "Altri romagnoli presenti alla Mostra, dal Previati, da Marius Pictor, dal Mentessi, dal Macchiati, al Guicciamanni, al Pratella, al Miserocchi e al Longanesi, erano già nomi di conquista e cari all'arte d'Italia".[86] Tra le opere esposte nelle tredici sale, divise secondo l'allora diffusissimo criterio regionale, ricordiamo quelle di Bompard, Romagnoli, Baruffi, Corsi, Colombarini, Majani, Montaguti e Protti, Fattori, Rivalta, Costetti, De Carolis, Nomellini, Chini, Viani, Andreotti, Cambellotti, Metlicovitz, Nono e i Ciardi. Vittorio Pica aveva "disposto con signorile padronanza"[87] la sezione del bianco e nero, che accoglieva i migliori nomi italiani e stranieri tra cui ricordiamo: Martini, Rossetti, Meunier, Raffaëli, Chahine, Hugo e Larsson. Indimenticabile – anche per le vicende successive – la presenza di una coppia di opere di Rodin; inoltre si registra una sostanziosa rappresentanza di artisti legati alla Secessione monacense come Lenbach, Becker, Habermann, Stadel, Uhde e Hierl-Deronco.[88] La scelta degli artisti fu in larga misura determinata dai gusti e dalle conoscenze di Ballardini prediligendo le firme accademiche che avrebbero richiamato l'interesse del grande

---

[86] *L'Arte a Faenza. Il significato e l'avvenire di una I[a] Esposizione,* in "la fotografia artistica. Rivista internazionale", V, n. XII, Torino, dicembre 1908, pp. 188-191

[87] G. Ballardini, *Esposizione Biennale di Belle Arti in Faenza 1908. Note e impressioni*

[88] quest'ultimo artista aveva avuto presumibilmente un importante ruolo nell'orientare i propri connazionali alla partecipazione poiché, essendo imparentato con la famiglia patrizia faentina dei Ricciardelli doveva essere in relazione con Ballardini, cfr. E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai nostri giorni*, vol. II, cit., p. 23

pubblico e della stampa pur non trascurando il rinnovamento artistico che si respirava in Italia e all'estero. Il divisionismo con Previati, l'arte sociale con Mentessi, Cambellotti e Costetti, il filone naturalistico con Nomellini e Rodin, lo spiritualismo simbolista che esprimeva il tormento interiore con gli artisti nordici influenzati da Munch, la sensibilità espressionista con Viani, Rambelli e i maestri dell'affiche Metlicovitz e Dudovich (quest'ultimo in veste di decoratore dei padiglioni insieme a Chini e autore del manifesto ufficiale) il simbolismo di Alberto Martini, Mario De Maria (Marius Pictor) senza tralasciare l'influenza preraffaellita trasversale a molti artisti interpreti dell'Art Nouveau. Dato il considerevole numero di opere presenti – circa settecento – appartenenti ad un ventaglio di circa centocinquanta artisti, non si ritiene opportuno in questa sede analizzare scrupolosamente l'intera esposizione optando piuttosto per la stesura di un sintetico sunto di quanto esposto nelle tredici sale. La *I Sala*, dedicata alla *Illustrazione storico artistica dei monumenti di Romagna e Mostra di Architettura*, vede la presenza di Alfonso Rubbiani con gli interventi da lui coordinati in Palazzo Bevilacqua a Bologna esemplati in dodici fotografie. Rubbiani con le sue riminescenze neomedievaliste si pone nel panorama nazionale come un emulo delle morrisiane Arts and Crafts promuovendo la costituzione della società Aemilia Ars la quale ebbe felici rapporti di collaborazione con l'artigianato faentino.

La *II Sala* detta *Delle vetrate* nella quale gli ordinatori avevano

> con sagace consiglio raccolto due pannelli decorativi ed alcune belle vetrate a colori di Galileo Chini, tre magnifici arazzi dello svedese Gustaf Adolf Fjaestad, evocanti pittoresche scene d'alberi e d'acque del nord, ed una piccola ma preziosa raccolta

delle raffinate e bizzarre ceramiche policrome del norvegese Haans St. Lerche[89]

Nella *III Sala* trovava posto la mostra retrospettiva di ceramiche. Alla sezione del *Bianco e Nero* erano state assegnate quattro sale, la IV, V, VI e X sala. La *IV Sala* è anche quella dedicata a Baccarini come ricorda Beltramelli.[90] La *X Sala* chiude l'esposizione del bianco e nero con numerose xilografie di Adolfo De Carolis, vincitore del concorso per la decorazione del Palazzo del Podestà a Bologna. Ed è proprio De Carolis in questi anni a mettere in atto il passaggio stilistico dal "prima di Raffaello" al "dopo-Raffaello"[91]

La *VII Sala*, detta *Internazionale,* vede tra le opere esposte quelle di Rodin e "tre squisiti acquerelli di interno, di verde, di sole di quel pittore della poesia domestica che era Carl Larsson, i tre caratteristici paesaggi di acque e di nevi di Fjaestad, uno dei primi maestri, per tempo e valore, della moderna pittura scandinava"[92]

L'*VIII Sala* o *Sala Tedesca* "era molto seria e distinta e […] vi si trovavano i sei nomi bavaresi della giovane e battagliera scuola che si vantava della Secessione".[93] La *IX Sala* detta *Giovane Etruria* ospita tra gli altri Libero Andreotti e Galileo Chini mentre nella *XI* Sala, *Giovine Romagna*, si trovano i principali artisti romagnoli tra i quali i già citati membri del Cenacolo baccariniano. La *XII Sala* o *Sala italiana*, annovera tra le altre le importanti presenze di Leonardo Bistolfi e Giovanni Fattori; la *XIII* e ultima sala è intitolata a Giovanni

---

[89] V. Pica, *Le esposizioni artistiche. La prima Mostra Romagnola d'Arte a Faenza,* "Emporium", vol. XXVIII, n. 165, settembre 1908, p. 236

[90] A. Beltramelli, *La Giovine Romagna. Domenico Baccarini*, "Tribuna", Roma, 24 ottobre 1908

[91] R. Barilli, *Bistolfi e De Carolis a Bologna,* in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit., pp. 367-371

[92] G. Ballardini, *Esposizione Biennale di Belle Arti in Faenza 1908. Note e impressioni,* cit.

[93] *All'Esposizione di Faenza,* "Il Resto del Carlino", 4 ottobre 1908

Piancastelli per la mostra che specialmente vi faceva il ritrattista romagnolo "abile nel taglio dei quadri, vivacissimo nel tocco di penna."[94]

Oltre ai luoghi deputati di circolazione della cultura occorre ricordare la presenza a Faenza di cenacoli e salotti che contribuiscono ad animare la vita di provincia di nuovi fermenti. A partire dalla fine del Settecento e durante la prima metà dell'Ottocento, sulla spinta di un nuovo umanesimo di carattere europeo, si diffonde la consuetudine, presso le famiglie patrizie e dell'alta borghesia di organizzare incontri e dibattiti a cui partecipa la società più erudita. A Faenza i più importanti **salotti** sono quelli di Casa Tampieri (1820-40), che annovera tra i partecipanti illustri Lord Byron e la corte di Luigi di Baviera e quello di Casa Cavina a cui partecipa l'abate Cesari. Bisogna ricordare anche i salotti Pasolini Dall'Onda, Pasolini-Zanelli, Gessi Ginassi e infine il salotto di Casa Laderchi.

Come a Bologna – e nel resto d'Europa – anche a Faenza nel corso dell'Ottocento i Caffè adempiono ad una importante funzione come luoghi di incontro, di discussione e di confronto. Ricordiamo ad esempio l'abitudine dei liberali faentini di ritrovarsi

> "[…] nel *caffè Calzi,* che era sotto la loggia così detta de' Signori, proprio nello stesso luogo dove oggi è il *caffè dell'Europa.* Quivi convenivano i liberali dell'elemento borghese medio e popolare insieme con i repubblicani[…]*"*.[95]

La nobiltà e l'alta borghesia avevano invece il loro abituale punto d'incontro nel

> *caffè dell'Orfeo* [dove] convenivano gli elementi moderati, le così dette «autorità», gli ufficiali, non escluso però qualche forte

---

[94] *All'Esposizione di Faenza, ibidem*

[95] A. Messeri, A. Calzi*, Faenza nella Storia e nell'Arte*, cit., p. 341

patriota […] che mantenevano, per così dire, il contatto tra i due caffè[96]

Un ruolo assolutamente di primo piano nella definizione della cultura faentina in questi anni è poi da attribuirsi ai cosiddetti cenacoli. Ricordiamo quello che si raccolse intorno ad **Angelo Marabini**[97] presso la stamperia del padre sotto il loggiato del palazzo dei conti Zauli Naldi. Ritrovo abituale di un cospicuo numero di artisti oltre che di esponenti della cultura letteraria qui si discuteva di storia, musica, pittura, letteratura, filosofia nonché di affari economici e politici. Frequentatori illustri furono tra gli altri Tommaso dal Pozzo, Romolo Liverani, Antonio Berti e Federico Argnani. Ricordiamo inoltre la significativa anche se saltuaria presenza del prete patriota Don Giovanni Verità. Altro luogo di incontri fu la **libreria di Pietro Conti**, editore e tipografo. Intorno a lui erano soliti raccogliersi i migliori letterati faentini discepoli di Dionigi Strocchi e seguaci della linea classicista. Fino al costituirsi sul finire del secolo del più noto dei cenacoli locali, quello che si raccolse intorno alla carismatica figura di **Domenico Baccarini** radunando i migliori interpreti dell'ultima generazione artistica del XIX secolo. In un sodalizio fatto di ammirazione e stima e di una comune passione per le arti si strinsero non solo compagni e maestri del giovane Baccarini come Giuseppe Ugonia, Francesco Nonni, Giovanni Guerrini, Domenico

---

[96] A. Messeri, A. Calzi*, ibidem*

[97] figlio d'arte, il padre era un incisore, Angelo Marabini (Faenza, **?** - 1892) frequenta la locale Scuola di Disegno. Pur avendo capacità, aspirazioni artistiche e il desiderio di ampliare i propri orizzonti, Angelo non può seguire questa via perchè il suo aiuto è nesessario nella direzione della tipografia di famiglia. Continua comunque a praticare l'incisione e si accosta alla pittura su ceramica. Nel 1879 assunse la direzione artistica della fabbrica Ginori a Doccia presso Sesto Fiorentino dove rimase per tre anni prima di fare ritorno a Faenza. Cfr. S. Dirani, *Angelo Marabini mago del pennello e della miniatura*, Faenza, Monte di Credito su Pegno e Cassa di Risparmio 1988; A. Zecchini, *Il Cenacolo Marabini*, Faenza, Fratelli Lega 1952; voce "Angelo Marabini" in A. Messeri, A. Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte*, cit. pp. 460-461

Rambelli, Ercole Drei, Pietro Melandri e Orazio Toschi ma anche letterati come Alfredo Oriani, Ercole Alberti e Ugo Bubani. Dopo la morte di Baccarini e fino al 1914 circa un gruppo ristretto ed esclusivo di questi continuò a radunarsi presso la casa del letterato Antonio Missiroli.[98] Dal 1918 poi un terzo salotto radunò presso la casa del dottor Paolo Galli – amico, medico e mecenate del cenacolo baccariniano – un gruppo ancora più ristretto di questi artisti.

[98] vedi O. Ghetti in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna,* cit., pp. 260-280

2. La vita artistica e artigianale a Bologna e i suoi principali operatori tra il 1890 e il 1910

A partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento la scena artistica e artigianale bolognese, come si è precedentemente accennato, è guidata dall'ampia attività di restauro e rinnovamento delle arti decorative operate degli artigiani legati ad Alfonso Rubbiani, uniti in un sodalizio che fin dalla metà degli anni Ottanta prende il nome di Gilda di San Francesco e si formalizza nel 1898 in Aemilia Ars.

Alfonso Rubbiani riunisce dunque attorno a sé un nutrito gruppo di artisti tra i quali spiccano Edoardo Collamarini,[99] Achille[100] e Giulio[101]

---

[99] Edoardo Collamarini (Bologna, 1863 – 1928). Formatosi alla Regia Accademia di Belle Arti di Bologna tra il 1879 ed il 1882, Collamarini è uno degli architetti più attivi sulla scena bolognese della Belle Epoque. Di tendenza eclettica, il suo nome è indissolubilmente legato a quello di Alfonso Rubbiani per via di alcuni celebri ed alquanto criticati restauri. Già nel 1886 firmava le tavole illustranti i progetti per i restauri della chiesa di San Francesco, pubblicate da Alfonso Rubbiani a corredo dell'omonima pubblicazione. Nel 1887 partecipa alla competizione per il completamento della facciata di San Petronio esponendo anche un disegno (fuori concorso) realizzato in collaborazione con Rubbiani. Sui resti antichi – venuti alla luce dopo la demolizione della grande cappella settecentesca della chiesa di San Francesco a Bologna – i due studiarono la forma architettonica per la "nuova" cappella centrale dell'abside, o della Pace tra i Popoli (1891-92); per la basilica francescana Collamarini disegna inoltre la lapide commemorativa del cardinal Battaglini (1892, Cappella Centrale per la Pace tra i Popoli) e l'altare della Cappella Calzoni (1894). Dal 1889 al 1892 Collamarini insegna a Roma presso la Scuola Serale per le Arti Decorative. Questo soggiorno lo espose ad influenze internazionali procurandogli commissioni importanti come la cappella funeraria per la famiglia Doria-Pamphili (1896-22). Tornato a Bologna lavora per l'appena costituito Ufficio di Conservazione per i Monumenti dell'Emilia, e un paio d'anni più tardi, ottiene una cattedra all'Istituto Aldini Valeriani. Nel 1899 assume l'insegnamento d'Architettura presso la Regia Accademia di Belle Arti di Parma, dove partecipa ai restauri delle chiese di S. Maria della Steccata e di Santa Croce. Opera a Reggio Emilia per i restauri della cosiddetta Casa del Boiardo, a Pisa nel palazzo della Cassa di Risparmio con Tito Azzolini, a Firenze concepisce un edificio per la Biblioteca Nazionale, a Pesaro trasforma l'ex chiesa di San Domenico in Palazzo delle Poste, a Brisighella presso il Santuario del Monticino e infine a Re in provincia di Novara progetta il Santuario della Madonna del Sangue. Ritorna definitivamente a Bologna nel 1908 e occupa la cattedra di Architettura all'Accademia di Belle Arti. Nei panni di abile e aggiornato insegnate di architettura lo ricorda Nasica (Augusto Majani), che lo ritrae in una delle sue sagaci

caricature con le tasche rigonfie di fogli e riviste sia italiane che straniere destinate ai suoi allievi. Lavorò molto per la città nativa, sia per restauri, che in edifici di nuova costruzione. Se il suo intervento più noto è senza dubbio il complesso del Sacro Cuore con accluso Istituto Salesiano (1897-12), non bisogna dimenticare nel momento giovanile della sua produzione lo "Chalet delle rose" all'interno dei giardini pubblici Regina Margherita, o l'edicola funeraria per la famiglia Talon alla Certosa (1894-8). Per l'insigne complesso cimiteriale bolognese concepisce anche i monumenti per le Famiglie Salina-Amorini e Bernaroli. Al ritorno da Parma nel 1908 progetta la "Casa dei Ciechi" voluta dal conte Francesco Cavazza, gli Istituti di Botanica, Chimica e Veterinaria per l'Università di Bologna, due villini con giardino in viale Panzacchi, il "nuovo braccio" della Regia Pinacoteca e gli ampliamenti della Sala Borsa voluti dalla Cassa di Risparmio. Più controversi, sempre in ambito bolognese, rimangono i suoi interventi di restauro, a partire da Santa Maria degli Angeli, intrapresa prima di partire per Roma ed ultimata da Alfonso Rubbiani e continuando con la sua partecipazione, insieme all'èqipe di Rubbiani al gran completo, all'impresa di realizzazione delle prove al vero per le integrazioni da apportare al Palazzo del Podestà. Cfr. C. Ricci, G. Zucchini, *La verità sui restauri bolognesi,* Bologna, Tipografia Luigi Parma 1959; L. Vignali, *Nella Bologna di fine secolo,* "Strenna Storica Bolognese" XXXI, 1981, pp. 291-300; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit.; A. Baccilieri, S. Evangelisti, (a cura di), *L'Accademia di Bologna figure del Novecento*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988; G. Bernabei (a cura di), *Dizionario dei bolognesi* (ad vocem)*,* Bologna, Tipografia Compositori 1990; G. Pesci (a cura di), *La certosa di Bologna*, *immortalità della memoria,* Bologna, Editrice Compositori 1998, *Biografie,* C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, catalogo della mostra, Bologna Collezioni Comunali d'Arte marzo-maggio 2001, Milano A+G edizioni, 2001, p. 254; G. Gresleri, P.G. Massaretti (a cura di), *Norma e arbitrio. Architetti e ingegneri a Bologna 1850-1950*, catalogo della mostra, Bologna Museo Civico Archeologico maggio-ottobre 2001, Venezia, Marsilio Editori 2001**;** A. Baccilieri (a cura di), *Figure del Novecento 2. Oltre l'Accademia*, catalogo della mostra, Bologna Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti giugno-dicembre 2001, Carpi, LaLit edizioni d'arte, 2001

[100] Achille Casanova (Minerbio, 1861 – Bologna, 1948) originario di Minerbio, paese della provincia a nord di Bologna, si forma in una bottega artigiana locale dove lavora come apprendista. Trasferitosi a Bologna, all'età di sedici anni, aumentano per lui le opportunità di crescita dal punto di vista professionale e artistico. Determinante fu l'incontro con Alfonso Rubbiani, avvenuto molto probabilmente in occasione dei lavori di restauro al castello di San Martino in Soverzano o dei Manzoli (1883-85). Partecipa all'Esposizione delle province dell'Emilia del 1888, ma il campo in cui si esprime coi migliori risultati è senz'altro la decorazione, ambito entro il quale si configura presto come uno dei principali collaboratori di Rubbiani in imprese di grande impegno come il cantiere di San Francesco. Nel 1892 lavora con Augusto Sezanne al ripristino ed alla decorazione di Casa Stagni, o Canton de'Fiori, che rappresenta il manifesto della poetica floreale bolognese di quegli anni. In ambito bolognese Casanova interviene in alcuni importanti palazzi della nobiltà cittadina, quali Palazzo Pizzardi (1894 ca), Palazzo Cavazza (1900 ca) e Palazzo Bevilacqua (1905–1908), inoltre nelle case Cavriani–Ratta, Fava–Simonetti, Gradi e Mazzacorati. Per conto del Marchese Carlo Alberto Pizzardi l'artista aveva già lavorato alla decorazione del Castello di Bentivoglio e al Palazzo Rosso nella stessa località, sicuramente in collaborazione con il giovane fratello Giulio e con Augusto Sezanne. Oltre alla già menzionata Basilica di San Francesco, la sua opera può essere rintracciata in numerosi interventi nella chiesa di San Petronio e principalmente nella Cappella dell'Immacolata. Tra il 1900 e il 1902 lavora alle decorazioni della Sala Verde o dei Matrimoni del Municipio di Bologna e della pasticceria Rovinazzi (oggi libreria Mondadori) in via D'Azeglio. Partecipa insieme agli artisti della Gilda ad esposizioni nazionali e internazionali con disegni per oggetti di uso quotidiano, soprattutto mobili e pizzi. Tra le esposizioni nazionali ricordiamo: l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Torino del 1902, le Biennali di Venezia del 1903 e del 1905 (dove insieme agli artisti della Gilda si occupò degli allestimenti delle sale Emiliane) e l'Esposizione etnografica di Roma del 1911 (insieme a Cleto Capri ed Edoardo Collamarini per l'allestimento del padiglione regionale). Fra gli importanti lavori come decoratore, al di fuori dell'ambito locale, vanno ricordati quelli per il palazzo della Cassa di Risparmio di Pistoia (1898) e soprattutto della Basilica del Santo a Padova, dove l'esecuzione del

progetto, ideato in collaborazione con Rubbiani e Collamarini, vincitore del concorso del 1897, lo impegna dal 1903 al 1941. Gli viene affidata la cattedra di Ornato a Modena presso l'Istituto Artistico Adolfo Venturi a partire dal 1906**;** precedentemente aveva insegnato presso la Scuola Serale degli Artigiani di Bologna dal 1889, presso il Collegio Artistico Venturoli a partire dal 1905, e dal 1922 presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Cfr.; *Arte Italiana decorativa e industriale,* Bergamo, 1901, 1902, 1903, 1907; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, in "Il Carrobbio", II, 1976, pp. 191-202; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna,* cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* Bologna, Cappelli 1979; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit.; G. Bernabei (a cura di), *Dizionario dei bolognesi,* (ad vocem), cit.; C. Fantazzini, *Achille e Giulio Casanova, celebri artisti di origine minerbiese,* in "Strenna Storica Bolognese", XLVII, 1997, pp. 265-295; F. Serra, *Vita e didattica dell'arte nel Collegio Venturoli,* (tesi di laurea, relatore Eleonora Frattarolo), Bologna, Collegio venturoli, a.a. 1997/1998; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, p. 253; L. Cerasi, *Achille Casanova*, "La Torre della Magione. Notiziario del Comitato per Bologna Storica e Artistica", anno XXXIV n. 2, maggio-agosto 2007, pp. 9-10

[101] Giulio Casanova (Minerbio, 1875 – Torino, 1961) Fratello minore di Achille, Giulio studia tra il 1893 e il 1896 alla Scuola Professionale di Arti Decorative di Bologna. Lavora con Achille fin da giovanissimo e forse proprio a causa della notorietà del fratello maggiore la sua attività in ambito bolognese non fu mai pienamente riconosciuta ed autonoma. Già negli ultimi anni dell'Ottocento l'artista collaborò ad alcune riviste quali *Fantasio*, *Italia Ride* e allo speciale almanacco *Il Natale della Lira*. Baruffi lo ricorda tra i giovani artisti della Gilda. La partecipazione ai lavori di ripristino e decorazione della basilica francescana bolognese costituisce per Giulio quasi una tappa obbligata, testimoniata anche, semmai ce ne fosse bisogno, da una distinta di pagamento, conservata nell'Archivio di San Francesco, in cui il fratello Achille lo annovera tra i propri collaboratori per l'anno 1896-97. Anche Giulio prese parte all'Esposizione Internazionale di Torino del 1902. In questa occasione Giulio espone un notevole cancello in ferro battuto, realizzato dalle officine Matteucci di Faenza, città con la quale l'artista intratterrà a lungo un forte legame professionale. Nello stesso anno il giovane Casanova consegue il diploma di abilitazione all'insegnamento presso l'Istituto di Belle Arti di Bologna. Nel 1904 gli viene commissionata la realizzazione della decorazione pittorica esterna per la casa dell'ingegner Besozzi di Torino. Questa è l'occasione per lui di iniziare una nuova, più indipendente carriera fuori dell'orbita d'influenza del fratello maggiore. Non fece, infatti, più ritorno a Bologna stabilendosi permanentemente nel capoluogo piemontese, dove peraltro lavorò moltissimo sia per committenti privati (progetti per le tombe *Porcheddu Dainesi* e *Solaro della Margherita)*, che per committenze pubbliche e religiose. Insegna decorazione in vari istituti torinesi, ma soprattutto ricordiamo la sua attività presso l'Accademia Albertina di Belle Arti, e la Scuola Superiore d'Architettura. Nel 1909 si allontana temporaneamente dal capoluogo piemontese per insegnare alla Scuola Superiore d'Arte Applicata di Venezia. Partecipa a varie manifestazioni. Oltre alla già citata Esposizione Internazionale di Torino del 1902, ricordiamo la ravennate Esposizione delle Province della Romagna del 1904 e l'Esposizione del Sempione del 1906. Nel 1913 partecipa con il progetto *Savena* al concorso della società bolognese Francesco Francia per la decorazione del salone del Podestà (vinto da da Adolfo de'Carolis); negli stessi anni collabora alla ornamentazione del monumento a Vittorio Emanuele II a Roma dove successivamente partecipa anche alla alla Biennale del 1921. Tra il 1925 e il 1929, Giulio Casanova vince il concorso per la realizzazione di una particolare vettura ferroviaria destinata al trasporto dei Reali: il Treno Reale, oggi Treno Presidenziale. Cfr. A. Baruffi, *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna,* cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit.; C. Fantazzini, *Achille e Giulio Casanova, celebri artisti di origine minerbiese*, cit.; F. Dalmasso, G. Auneddu (a cura di), *Eclettismo e Liberty a Torino: Giulio Casanova e Edoardo Rubino,* catalogo della mostra, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti gennaio-

Casanova, Alfredo Tartarini,[102] Giuseppe De Col[103] e Alberto Pasquinelli[104]. La principale occasione che porta al costituirsi di

---

marzo 1989, Torino, Il Quadrante 1989**;** *Biografie*, in *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., pp. 253-254

[102] Alfredo Tartarini (Bologna, 1854 – 1905) Dopo aver conseguito il diploma di ragioniere, Tartarini intraprende, nel 1873, gli studi artistici presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna dove ebbe come maestri Tito Azzolini e Contardo Tommaselli. Nel 1877-78 segue il corso di architettura. Nello stesso anno vince il premio Curlandese con un'opera dal titolo *Ricca pala di stile 1690* (1877) il premio gli viene nuovamente attribuito nel 1880 con *Scala principale di un castello medievale*. Ai primi anni d'attività del Tartarini va fatta risalire la decorazione - concertata con Alfonso Rubbiani e Achille Casanova - della *Sala Consiliare* del Municipio di Budrio, paese della pianura bolognese. Nel 1888 l'artista produce disegni per oggetti da eseguirsi in ferro battuto, come testimoniano alcuni esemplari, presentati al concorso Francesco Francia di quell'anno, realizzati poi da Sante Mingazzi e Pietro Maccaferri. In occasione dei festeggiamenti per l'ottavo centenario dell'Università di Bologna, Tartarini fu incaricato di idearne il Gonfalone. Risalgono a questo periodo i lavori di ripristino alla Loggia della Mercanzia, progettati, come molti altri, in collaborazione con Alfonso Rubbiani. Ancora del periodo 1888 - 1890 è la sepoltura di Luigi Serra, nel Chiostro Maggiore della Certosa di Bologna. Per la Certosa Tartarini progetta numerosi monumenti: la tomba Cavazza, il sarcofago Merlani (1893) nonché il sacello della propria famiglia, dove egli sarà sepolto nel 1905, Dal 1890 lavora al *Monumento a Papa Alessandro V* traslato in epoca napoleonica alla Certosa e in questi anni ricollocato in San Francesco. Tra il 1894 e il 1896 ottiene la cattedra di Ornato all'Accademia di Belle Arti di Modena e presso il Collegio Artistico Venturoli dove assume anche la direzione artistica dell'insegnamento. Da questi luoghi deputati contribuisce ad orientare verso il gusto floreale – che è senz'altro l'aspetto più interessante e moderno della sua produzione – la formazione di molti giovani artisti, che di lì a poco andranno ad alimentare l'attività dell'*Aemilia Ars*. Dal 1896 fino a tutto il 1905, è impegnato in vari lavori di restauro e decorazione in San Petronio. Nel 1898, in occasione del cinquantesimo anniversario dello Statuto, l'artista disegna il grande cofano (m 3,20 x 0,80) destinato a contenere il tricolore donato dalle città d'Italia a Torino. Il cofano è decorato con gli stemmi delle ottanta città italiane sui cui primeggia quello della capitale sabauda, entro una ricca ornamentazione composta di garofani. Risale al 1899 il progetto del cancello per la tredicesima cappella della Chiesa di San Martino in Bologna e all'anno successivo la realizzazione degli strumenti simbolici destinati all'apertura della Porta Santa da parte di Papa Leone XIII (1878-1903), in occasione dell'anno giubilare. Alfredo Tartarini è senza dubbio uno dei più attivi disegnatori della società cooperativa bolognese, per la quale concepisce molti oggetti di uso comune, come le belle lampade, i cui progetti sono conservati presso i Musei Civici d'Arte Antica di Bologna. Sono di sua ideazione anche i mobili-vetrina posti al centro della sala Aemilia Ars *all'Esposizione Internazionale di Torino* del 1902, occasione per cui Tartarini crea anche, oltre a diversi decori per pizzi, uno dei tre cancelli esposti, realizzato dal maestro del ferro battuto Sante Mingazzi. L'anno successivo Tartarini, Rubbiani, Sezanne, Casanova e Romagnoli progettano l'allestimento della *Sala Emiliana* per la V Biennale di Venezia. Dello stesso anno sono gli studi per la decorazione esterna dello studio dell'artista in via Castiglione (oggi di proprietà della nipote dell'artista). Negli ultimi anni della sua vita Tartarini si occupa della decorazione di Palazzo Bevilacqua nell'ambito dei restauri voluti dal duca Lamberto – completata poi da Achille Casanova e da Edoardo Breveglieri – e della composizione del fregio decorativo per le scuole comunali di Budrio (1904). Cfr. *Cronache d'arte*, "Il Resto del Carlino", 19 aprile 1898; V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* cit.; *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia,* Venezia, C. Ferrari 1903; V. Pica, *Alfredo Tartarini*, "Emporium" settembre 1905; A. Rubbiani, *Alfredo Tartarini,* in Corrado Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti*, Bologna, Licino Cappelli 1925, pp. 154-156; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna,* Bologna, Zanichelli 1950; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon* (ad vocem) cit.; *I pittori emiliani dell'Ottocento*, catalogo della mostra promossa dall'Accademia Clementina, Palazzo Salina-Amorini, Bologna, Poligrafici il Resto

del Carlino 1955; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna*, cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; F. Solmi, M Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit.; F. Serra, *Vita e didattica dell'arte nel Collegio Venturoli,* cit.; L. Pallaver, *Alfredo Tartarini e il Liberty nella scuola Bolognese fra '800 e '900*, Bologna, Comune di Budrio 1998; G. Pesci (a cura di), *La certosa di Bologna, immortalità della memoria*, Bologna, Editrice Compositori 1998; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*,, pp. 260-261; E. Baldini, *L'arte decorativa di Alfredo Tartarini* in R. Barilli (a cura di), *Annuario della Scuola Superiore in Storia dell'Arte,* Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 89-109

[103] Giuseppe De Col (Bologna, 1863 – 1912) frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna a partire dal 1881 e ha come professori, tra gli altri, Tito Azzolini e Augusto Sezanne. All'*Esposizione delle Province dell'Emilia* del 1888 presenzia con opere di matrice accademico-naturalistica (quattro acquerelli ed un olio) ritraenti vedute di monumenti cittadini. Lo stesso anno partecipa all'esposizione della Francesco Francia; nell'ambito della medesima competizione presenta nel 1889 due prospettive paesistiche. In questo periodo si occupa anche della decorazione di alcuni soffitti di palazzi bolognesi, forse proprio questa sua attività lo avvicina ad Achille Casanova di cui presto, insieme ad Odoardo Breveglieri, diviene il collaboratore più fidato ed il più valente esecutore. Con la Gilda lavora ai restauri della basilica di San Francesco, ed in particolare alle decorazioni della cappella Calzoni (1895-6), della cappella centrale Votiva per la Pace tra i Popoli – i cui progetti erano presenti all'Esposizione di Torino del 1898 – della cappella Santi (1899) e della Cappella Boschi (1905/6). Sempre in ambito sacro, nel 1905 De Col lavora, questa volta in piena autonomia, alla tomba di Enrico Zucchini a Baricella, nella campagna bolognese. Sul finire del secolo l'artista collabora con la rivista "Italia Ride" e con l'almanacco *Il Natale della Lira*. La partecipazione di De Col alla società Aemilia Ars è attestata da numerosi disegni per svariate tipologie di oggetti: dai pizzi ai mobili, dalle decorazioni per rilegature ai ferri battuti. Particolarmente congeniale al suo estro esornativo sono le progettazioni per cuoi e rilegature di libri, molte delle quali esposte nella grande vetrina al centro della sala Aemilia Ars a Torino nel 1902. In occasione di quest'evento che segnò il panorama culturale italiano d'inizio Novecento progettò quella che oggi è senz'altro la sua realizzazione più nota, il grande cancello decorato a melograni eseguito da Pietro Maccaferri, attualmente di proprietà del Museo Davia Bargellini. Dall'analisi dei disegni autografi del fondo Aemilia Ars di proprietà dei Musei Civici bolognesi, nonché dalle realizzazioni pervenuteci, appare chiaramente l'autonomia di Giuseppe De Col dalle suggestioni più marcatamente medievaliste caratteristiche del gruppo emiliano. La sua naturale predisposizione all'astrazione e la propensione ad assottigliare, tendere e geometrizzare i suoi soggetti, lo collocano tra i disegnatori più aggiornati sulle novità d'oltralpe nella scena artistica italiana del periodo. Cfr. *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Bologna catalogo ufficiale,* a cura del Comitato Generale, Bologna, Luigi Parma editore 1888*;* A. Rubbiani, *La tomba di Enrico Zucchini a Baricella*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1906; "Arte Italiana Decorativa e Industriale"*,* Bergamo, luglio 1907; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna*, cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; F. Solmi, M Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit.; G. Bernabei, (a cura di), *Dizionario dei bolognesi* (ad vocem)*,* cit.; Carteggio dell'Archivio di San Francesco sezione I *Verbali Adunanze*, sezione V *Liste e Ricevute*, sezione VI *Particolari studi e lavori*; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna,* cit., p. 255;

[104] Alberto Pasquinelli (Bologna, 1872 – Trapani, 1928) Si forma professionalmente presso il Collegio Venturoli di Bologna, dove ha come maestro, dal 1888, Alfredo Tartarini e come compagno di studi, tra gli altri, Giuseppe Romagnoli. Bolognese d'origine è ammesso al collegio nel 1885 appena dodicenne come esige il regolamento dell'istituto. Dai verbali del Consiglio di Amministrazione dello stesso risultano numerose le menzioni di merito conferite al giovane Pasquinelli. Il 24 febbraio 1893 gli viene conferito lo speciale premio che il collegio destina agli studenti più meritevoli di ogni corso alla conclusione del loro percorso

questo gruppo è il cantiere dei restauri della basilica francescana bolognese, da cui l'appellativo Gilda di San Francesco. La cultura poliedrica, la personalità e la tenacia di Alfonso Rubbiani costituiscono per gli artisti della Gilda un potente catalizzatore dei fermenti di fine secolo e contribuiscono ad indirizzare la loro ricerca verso soluzioni formali di respiro internazionale migliorando contemporaneamente la qualità dell'artigianato locale.

L'influsso della rivoluzione industriale che si manifesta già sul finire del Settecento nella società e nella produzione inglese, si diffonde progressivamente in Europa arrivando in Italia con sensibile ritardo. Ciò implica che spesso, specie nella fabbricazione degli oggetti d'uso quotidiano, ci si attardi nella riproposizione di forme antiche inadatte alla realizzazione "a macchina" imposta dalla nascente produzione di massa. Ciò appare più evidente quando le merci si affastellano numerose, per esempio in occasione delle esposizioni. In Italia l'industria che si era andata sviluppando principalmente sotto la rigida politica protezionistica umbertina a partire dagli anni Ottanta

---

formativo, il "Pensionato Angiolini". Questo premio consiste in una speciale sovvenzione che consente agli studenti di approfondire i loro studi in città di rilevante interesse artistico come Firenze, Venezia, Milano e Roma. Nel 1895 gli sarebbero stati accordati due ulteriori anni di "Pensionato" per particolare merito. L'esordio di Pasquinelli avviene nel contesto della prima esposizione della Società Francesco Francia (1894) con il quadro *La sala dell'Anticollegio del Palazzo Ducale a Venezia*. Stando ai verbali della Fabbriceria di San Francesco, fin dal 1897 fa parte dell'èquipe che lavora sotto la direzione di Alfonso Rubbiani ai restauri dell'antica basilica, per la quale nel 1899 disegna la vetrata della Cappella Santi. Nel 1898 alcuni suoi disegni di arredi sacri per la chiesa bolognese avevano partecipato alla Prima esposizione di Arte Sacra a Torino. Partecipa all'attività dell'Aemilia Ars fin dalla sua nascita nel 1898. In occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1902 Pasquinelli realizza alcuni dei disegni per merletti cercando "secondo la prudente consuetudine di questo gruppo di artisti emiliani, […] con sagace ingegnosità, di mettere d'accordo il nuovo col vecchio, applicando per così dire, ritmi antichi a motivi decorativi non ancora usati" (V. Pica). Annoverato tra i soci d'onore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, pare che l'artista abbia trascorso gli ultimi anni di vita a Trapani. Cfr. *Cronache d'arte,* "Il Resto del Carlino", 19 aprile 1895; *L'esposizione di Torino,* "Il Resto del Carlino" 15 maggio 1898; A. Rubbiani, *Nuova decorazione della cappella Santi nella chiesa di San Francesco a Bologna,* "Arte Italiana Decorativa ed industriale ", Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, gennaio 1902; V. Pica, *L'Arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* cit.; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; F. Serra, *Vita e didattica dell'arte nel Collegio Venturoli,* cit. AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna*, cit.; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, pp. 258;

dell'Ottocento, solo verso la fine del secolo comincia a dar mostra di sé in esposizioni spesso di carattere locale, che culminano, per quanto attiene alle arti industriali, nell'Esposizione di Torino del 1902.[105]

A Bologna, un'importante occasione in questo senso si ha nel 1888, quando, in concomitanza con le celebrazioni dell'VIII centenario dell'Università, si tiene l'Esposizione delle Province dell'Emilia[106]

"Bologna uscì per un momento dal suo guscio di città provinciale"[107] mostrando i progressi della regione nei settori, agricolo, industriale e artistico. Per quanto attiene gli artisti della Gilda rubbianesca, molti di essi vi presero parte,[108] esponendo le loro opere in San Michele in Bosco, sede del padiglione delle Belle Arti, dedicato a Luigi Serra,[109] morto lo stesso anno pochi giorni dopo l'inaugurazione del suo celebre *Irnerio*. Come ricordato nel primo capitolo, nel 1888 a Bologna si scioglie la Società Promotrice di Belle Arti che perseguiva lo scopo di conferire

> maggiore libertà agli artisti, scontenti degli insegnamenti accademici. Da questo momento le Accademie, sia per la crisi delle committenze pubbliche, sia per le metodologie antiquate di insegnamento, come pure per l'esigenza di sbocchi diversi non hanno più una funzione di guida[110]

---

[105] R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902, le arti decorative internazionali del nuovo secolo,* catalogo della mostra, Torino 1994, Milano, Fabbri, 1994

[106] cfr. V. Montanari, *Bologna e le feste dell'88,* "Il Carrobbio", cit. pp. 289-301 e M. Pasquali, *I tempi di Alfonso Rubbiani,* in F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit. pp. 439-449

[107] V. Montanari, *Bologna e le feste dell'88,* "Il Carrobbio", cit. p. 290

[108] vengono annoverati tra i partecipanti, Edoardo Breviglieri, Achille Casanova, Augusto Sezanne, Pietro Suppini, Giuseppe De Col e Edoardo Collamarini

[109] per notizie su Luigi Serra *Il segno e il colore. Nell'atelier di Luigi Serra,* a cura di C. Poppi, catalogo della mostra, Bologna Galleria d'Arte Moderna aprile-giugno 2003, Milano, Silvana Editoriale, 2003 e bibliografia precedente indicata

[110] A. Borgogelli, *Verso l'Unità*, in R. Barilli (a cura di), *Il secondo 800 italiano. Le poetiche del vero,* catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale maggio-settembre 1988, Milano, Mazzotta 1988, p. 48

Come abbiamo visto l'assenza di una istituzione non accademica deputata alla protezione e al sostegno dei giovani artisti origina nel 1893 la Società "Francesco Francia" che accoglie, entro le fila degli artisti che partecipano alle sue annuali Esposizioni Provinciali di Belle Arti,[111] molti dei membri della Gilda. Questi riportano in tali manifestazioni numerosi riconoscimenti almeno fino a tutto il primo decennio del Novecento, periodo che corrisponde approssimatamente anche al momento di maggior fortuna critica della società Aemilia Ars.

Nata il 3 dicembre 1898 in forma di Società per Azioni su idea del conte Ranuzzi Segni, l'esperienza Aemilia Ars matura, come abbiamo detto, in seno al cantiere dei restauri alla chiesa di San Francesco a Bologna. Infatti, non solo gli artisti che prendono parte a questo felice episodio sono gli stessi che, sotto la guida di Alfonso Rubbiani, andavano restaurando e decorando la basilica, ma anche molti membri del gruppo di nobili che rende possibile la fondazione della Società fa parte della Fabbriceria di San Francesco. Il fine di questa società è il rinnovamento e lo sviluppo delle arti decorative;

> si voleva […] creare un centro di promozione stilistica collegato con le principali industrie artigianali della Regione […] che fornisse disegni e progetti creati in parte dagli artisti della società, ma anche scelti attraverso concorsi da bandire ogni anno, aperti a tutti gli artisti della Regione[112]

---

[111] per una trattazione sintetica dell'argomento vedi il primo capitolo dedicato alla situazione culturale locale e la bibliografia ivi indicata, in particolare R. Grandi, *Dall'Accademia al vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'Unita*, cit. e M. Pasquali, *Le esposizioni della Società "Francesco Francia", i Concorsi Curlandese e Baruzzi, la società del "Risveglio cittadino", il Circolo Fotografico Bolognese: luoghi d'incontro dell'arte tra il 1895 e il 1910,* in M. Solmi, F. Dezzi Bardeschi, (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit. pp. 465-487

[112] E. Farioli, *L'Aemilia Ars. Alcune precisazioni*, in F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e I falsi storici,* cit., pp. 267-268

La Regione a cui si fa riferimento nell'articolo 2 dell'atto costitutivo è quella "che sta fra il Po, l'Appenino e il mare come la definiva Dante".[113] Nello stesso articolo vengono dichiarate le istanze a fondamento dell'iniziativa

> La società che estende la propria azione alle regioni emiliane e romagnole (Aemilia dei romani) ha lo scopo:
>
> 1. Di migliorare nel rispetto dell'arte e della praticità i prodotti delle industrie artistiche e delle arti decorative attinenti all'arredamento e al decoro della casa.
>
> 2. Di aumentare così anche commercialmente la produzione artistica industriale e il lavoro nella regione a profitto degli artisti e degli artefici.

Nel successivo art. 3 si esplicitano le modalità per mezzo delle quali si intendono raggiungere detti scopi

> La società si adoprerà all'uopo procurando buoni disegni e buoni modelli agli esercenti delle arti e industrie […] concederà il proprio magazzino e patronato […] terrà aperta una mostra permanente […] concederà anticipi agli artisti e agli artieri.

Nonostante le ottime intenzioni, l'appoggio della Camera di Commercio, della Cassa di Risparmio e della Deputazione provinciale di Storia Patria, il primo bando con ventiquattro concorsi a premio per lo sviluppo e il miglioramento delle industrie artistiche, pubblicato il 31 gennaio 1899, va quasi deserto. La causa come dice la Farioli[114] è da ricercarsi nell'esiguità dei premi ma anche nell'impreparazione degli artisti ancora indirizzati verso modalità compositive classicheggianti. L'orientamento del concorso è volto a sensibilizzare artisti e industriali alla necessità

---

[113] A. Rubbiani, *Di un sentiero fiorito per l'arte nostra*, in C. Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti*, cit. p. 227

[114] E. Farioli, *Aemilia Ars. Alcune Precisazioni*, in F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit. p. 268

> di consociare più strettamente l'opera artistica all'opera industriale al fine di ottenere una produzione di pregio valevole per le nobili qualità di gusto italiano, a richiamare commissioni anche dal di fuori[115]

Requisito fondamentale per il concorso è la semplicità, la mancanza assoluta di lusso. Proprio nel bando infatti Rubbiani tiene a precisare che "Basta poco ad esprimere la intenzione artistica […] ma basta poco a sconfinare nel lusso, la qual ultima cosa vuolsi assolutamente evitare in questo concorso".[116]

Nonostante questo iniziale insuccesso, gli scopi che avevano motivato la nascita dell'Aemilia Ars sono in seguito spesso raggiunti, Paradigmatica è l'evoluzione a cui si assiste nel settore delle vetrate. Infatti, se agli inizi degli anni Novanta Alfonso Rubbiani per la realizzazione delle grandi vetrate dell'abside della chiesa di San Francesco aveva preferito rivolgersi alla *Ancienne Maison Coffetier* di Parigi[117] (ditta che affiancava spesso Viollet-Le-Duc), negli anni successivi, per le vetrate necessarie agli interventi di decorazione e restauro dell'équipe bolognese – oltre alla *Tiroler Glasmalerei* di Insbruck – sono attivi anche i fratelli, Alfredo e Attilio Fabbri[118], che Rubbiani dice "mastri vetrai bolognesi".

---

[115] cfr. A. Rubbiani, *Società Aemilia Ars per lo sviluppo e il miglioramento delle industrie artistiche nella regione Emiliano romagnola. Ventiquattro concorsi a premio*, Bologna 31/01/1899

[116] A. Rubbiani, *Società Aemilia Ars per lo sviluppo e il miglioramento delle industrie artistiche nella regione Emiliano romagnola. Ventiquattro concorsi a premio*, cit., pp. 1-6

[117] cfr. C. Brisac, *Le vetrail archeologique en France au XIX siècle: modeles et transpositions,* in R. Bossaglia, V. Terraroli (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo,* Milano, Mazzotta, 1989, pp. 201-211

[118] Attilio e Alfredo Fabbri (Bologna, 1871-?) Le notizie intorno all'attività di questi artisti che Rubbiani definisce "pittori" provengono prevalentemente dall'archivio Rubbiani della Biblioteca di San Francesco. In questo cantiere sono attivi almeno a partire dal 1899, quando eseguono la vetrata che sovrasta la tomba di Papa Alessandro V, studiata secondo le cronache dei restauri sul tipo di quelle di Santa Maria del Fiore. Alcuni anni più tardi, nel 1903, quando gli artisti della Gilda, ormai consociati nell'Aemilia Ars, sono al culmine della loro notorietà, i Fabbri vengono chiamati a realizzare, sempre per la basilica francescana, la vetrata commissionata dalla contessa Bianconcini e quella della Cappella di Sant'Antonio

Nell'autunno del 1900 la Società cambia ragione sociale divenendo una Società anonima cooperativa.[119] All'atto di trasformazione della società per azioni in Società cooperativa (datato 19 luglio 1900) si determina anche una durata auspicabile di questo "progetto", all'art. 1, infatti

> È costituita in Bologna una società cooperativa denominata Aemilia Ars, con sede in via Ugo Bassi 21. La sua durata è di anni 25 decorribili dal giorno del provvedimento del tribunale [la Cancelleria Commerciale del Tribunale provvederà alla registrazione dell' "impresa" Aemilia Ars il giorno 8 novembre 1900][120]

Viene allestita una piccola mostra dei prodotti eseguiti. Si tratta di mobili, ceramiche, ferri battuti, argenti, gioielli e cuoi a cui si aggiungeranno l'anno successivo i ricami e merletti prodotti dall'azienda creata dalle contesse Lina Bianconcini Cavazza e Carmelita Zucchini Solimei. Quest'ultimo settore nato dalla passione della contessa Cavazza per le trine rinascimentali emiliane compendierà una antica tecnica di merletto ad ago con la ricerca di nuovi motivi ispirati al mondo e alle forme naturali.[121] Immediatamente gli artisti della cerchia di Rubbiani si cimentano in questa nuova sfida creando disegni di gusto floreale, per trine e

---

(oggi Da Via). cfr. Carteggio dell'Archivio di San Francesco sezione I *Verbali Adunanze*, sezione V *Liste e Ricevute; Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, p. 255

[119] Per le informazioni di carattere amministrativo, giuridico e organizzativo della società risulta fondamentale la consultazione dell'"Atto Costitutivo", nonché dello statuto, o meglio delle diverse edizioni di esso e del Regolamento del lavoro della società. Alcuni di questi documenti fanno parte della donazione Cavazza ai Musei Civici di Bologna, cfr. B. Argelli, *Le carte Aemilia Ars, 1898-1937,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., pp. 239-248, altri sono consultabili presso Lega Società Cooperative di Bologna

[120] Cfr. "Atto costitutivo" e "Statuti" della Società per Azioni Aemilia Ars presso l'archivio della Lega Società Cooperative di Bologna

[121] per una documentata analisi di questo settore dell'Aemilia Ars vedi D. Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., pp. 93-115 e bibliografia precedente indicata

ricami documentati in buona quantità nel fondo Aemilia Ars dei Musei Civici d'Arte Antica e nei materiali delle Collezioni Comunali d'Arte. Questo settore, apparentemente secondario si dimostra nella realtà il più longevo, proseguendo ben oltre il 1903.[122] Nei primi giorni del 1904 infatti il resto della produzione verrà messo all'asta all'hotel Baglioni di Firenze,[123] mentre gli artisti e i laboratori artigianali proseguiranno la loro attività in modo individuale.

Il breve spazio cronologico entro cui si colloca questa interessante esperienza bolognese consente comunque alla Aemilia Ars di prendere parte ad alcune importanti esposizioni internazionali. La più importante è senza ombra di dubbio l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Torino del 1902.[124] Una sala a loro dedicata ospiterà in questo contesto i lavori di tutti i principali artisti della Gilda. In questa occasione

> "l'Aemilia Ars corrispose validamente alle aspettative del comitato e dei molti critici, se consideriamo i diplomi ottenuti in quell'impegnativo confronto all'interno del completo schieramento della Sezione Italiana. […] tornando ai commenti critici […] ci pare di poter dire che tutti furono positivi"[125]

---

[122] ancora oggi esiste a Bologna un negozio Aemilia Ars. In via Castiglione dal 2001, il negozio era situato precedentemente nel portico sottostante l'appartamento Cavazza di via Farini. All'interno del negozio fanno ancor oggi bella mostra di sè un copritermosifone e due vetrine dal disegno analogo a quello per la vetrina a doppio corpo disegnata da Alfredo Tartarini per l'esposizione di Torino del 1902

[123] vedi *Aemilia Ars. Vendita in Firenze Grand Hotel Baglioni 7, 8, 9 gennaio 1904*, Bologna, Tipografia Paolo Neri, 1903

[124] per notizie circa questa importante manifestazione vedi S. Scarrocchia, *Aemilia Ars all'Esposizione internazionale di Torino del 1902 e negli anni successivi,* in C. Bernardini, M. Forlai (a cura di), *Industriartistica bolognese*. *Aemilia Ars: luoghi, materiali, fonti,* Biblioteca di arti decorative, Milano, SilvanaEditoriale 2003, pp. 60-66 e bibliografia precedente indicata, con particolare riferimento a R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902, le arti decorative internazionali del nuovo secolo,* cit.; F. Dalmasso, *Eclettismo e Liberty a Torino*, cit.; V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* cit.

[125] O. Ghetti, *Arts and crafts a Bologna,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., p. 70-71

Tra i più entusiasti sostenitori dei risultati ottenuti da Rubbiani e dagli artisti Aemilia Ars, il principale è senz'altro Vittorio Pica, che nella recensione dell'esposizione torinese[126] dedica ampio spazio agli artisti della Gilda.

Il successo ottenuto incentiva il gruppo a prendere parte, l'anno successivo, alla V Biennale di Venezia (1903) organizzata per la prima volta per sale regionali. Il proposito è quello di conferire una illusionistica sensazione di abitabilità alle singole sale che dovrebbero apparire come "una piccola e scelta galleria moderna appartenente a un signore di buon gusto"[127] Fradeletto poi specifica che ogni sala "dovrebbe avere un'impronta decorativa nuova, ma possibilmente con manifesti richiami allo stile più caratteristico del luogo."[128] Da queste affermazioni emerge che l'obiettivo è quello di integrare in modo armonioso le arti cosiddette "maggiori" con le arti decorative, in un ideale proseguimento dell'esperienza torinese dell'anno precedente. Ciò nondimeno, mentre l'esperienza torinese aveva aperto all'Italia uno scorcio sul modernismo internazionale, alla base degli orientamenti espositivi della V Biennale veneziana sta l'esaltazione della sintesi tra arte nuova e tradizione locale, idea molto più affine agli orientamenti Aemilia Ars che al gusto Liberty internazionale.[129] La Sala Emiliana architettata collegialmente da Rubbiani e dai sui più stretti collaboratori si presenta tappezzata di stoffe, al di sopra delle quali vengono raffigurati alberi con frutti e fiori

---

[126] V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* cit.

[127] lettera Fradeletto-Tartarini, in F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani I veri e I falsi storici,* cit., p. 369

[128] F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani I veri e I falsi storici, ibid.*

[129] vedi M. Rosci, *Le arti decorative e industriali del Liberty-Floreale,* in F. Bellonzi *et al.* (a cura di), *Mostra del Liberty italiano*, Milano, Palazzo della Permanente dicembre 1972 – febbraio 1973, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizioni permanente, 1972

e tra questa vegetazione, ad opera di Giuseppe Romagnoli,[130] giovani donne, ispirate a canoni estetici preraffaelliti, danzano

[130] Giuseppe Romagnoli (Bologna, 1872 – Roma, 1966) Formatosi al Collegio Venturoli dove merita diversi premi, nel 1893 compare insieme ad Alfredo Tartarini nella commissione giudicatrice per l'ammissione al collegio Venturoli dei nuovi alunni (tra cui Roberto Franzoni). Passato in quell'anno l'Accademia di Belle Arti di Bologna, ha come insegnante di scultura Enrico Barberi. A partire dal 1896 partecipa con una certa regolarità ai concorsi della Francesco Francia, riportandone spesso premi e onorificenze, in particolare dobbiamo ricordare il premio Baruzzi vinto nel 1898. Nel 1896 l'artista presenzia alla Prima Esposizione di Torino, e l'anno successivo partecipa alla Biennale di Venezia con Diego Sarti. In questo periodo il Collegio Venturoli gli commissiona la realizzazione di un busto in marmo del Marchese Agostino A. Bolognini, da trarsi da un suo precedente lavoro in gesso. Nel 1902 è all'Esposizione Internazionale di Torino con il gruppo Aemilia Ars, dove espone vari lavori; alcuni in bronzo, criticati poco favorevolmente da Ojetti, altri decisamente più felici, in marmo, tra cui la celebre fontana rappresentante una ninfa dalle cui labbra sgorga l'acqua, opera di carattere marcatamente simbolista. Presenzia alla V Biennale di Venezia. Oltre ai bassorilievi citati nel testo realizza il vaso centrale in bronzo *Sopor Amor Vita* ed alcune sculturette. Partecipa alla successiva edizione della manifestazione veneziana, nuovamente in compagnia dei membri dell'ormai sciolta società; continuerà poi a presenziarvi con regolarità, almeno fino al 1914. L'appartenenza al gruppo di Alfonso Rubbiani è confermata anche dal Baruffi; lavora nel cantiere di San Francesco dove sono sue la lastra tombale di Emma Palladini Boschi (nella cappella omonima decorata tra il 1905 e il 1906), e un busto in terracotta di *San Tommaso,* eseguito per l'altare maggiore della cappella Da Via. Sempre per la città natale realizza il busto in memoria di Umberto I, la targa per il cinquantesimo della liberazione di Bologna, una lapide per la Cassa di Risparmio, alcuni busti di illustri docenti dell'Università per Palazzo Poggi, tre busti (Luigi Calori, Augusto Righi e Alfonso Rubbiani) per il Pantheon alla Certosa, successivamente trasferiti in Palazzo Comunale (1927) e oggi a Villa delle Rose. Sempre per il cimitero comunale realizza altri monumenti funerari. E' da ricordare la sua collaborazione con i periodici "Italia Ride", "Fantasio" e con l'almanacco *Il Natale della Lira*. Dall'anno 1900 lo troviamo sporadicamente a Roma in compagnia di grandi nomi del panorama artistico italiano quali Ximenes e Sartorio. Si stabilirà definitivamente nella capitale a partire dal 1909, quando gli è affidata la direzione della *Scuola delle Medaglie* (ruolo mantenuto fino al 1954), a Roma realizza fra l'altro il bassorilievo *Gloria* per il Vittoriano e un gruppo in marmo sul ponte Vittorio Emanuele II (o ponte Vittorio). Tra le opere di maggior impegno va annoverato il *Monumento dell'Unione Telegrafica Internazionale* di Berna (1922). La nomina a membro dell'Accademia di San Luca, nel 1911, costituisce un ulteriore tributo alle sue capacità professionali. Cfr. *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Moderna*, Catalogo Ufficiale, Torino, 1902; A. Rubbiani, *Nuova decorazione della cappella Santi nella chiesa di San Francesco a Bologna,* "Arte Italiana Decorativa ed Industriale ", gennaio 1902; U. Thieme, F. Becker, *Algemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, Lipsia, 1907-1933 (ad vocem); *Enciclopedia Italiana* (ad vocem); F. Sapori, *Scultura italiana moderna*, Roma, 1950; F. Bellonzi, *Lo scultore Romagnoli*, in "Dialoghi" novembre-dicembre 1961; F. Bellonzi, *Arte moderna*, Roma, De Luca, 1963; R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 1968; C. Ricci, G. Zucchini,*Guida di Bologna*, cit.; F. bellonzi *et al., Mostra del Liberty Italiano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente dicembre 1972 – febbraio 1973, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizioni Permanente 1972, E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna,* cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; F. Solmi e M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit.; F. Serra, *Vita e didattica dell'Arte nel Collegio Venturoli,* cit.; R. Grandi, (a cura di), *Dall'Accademia al vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'Unità,* catalogo della mostra Galleria d'arte Moderna, Bologna, Grafis, 1983; M.P. Marzocchi, G. Pesci, V. Vandelli, *Il Liberty in Emilia*, Modena Poligrafico Artioli, 1988; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 258, S. Balbi De Caro, Laura Cretara, Rosa Maria Villani (a cura di), *Ars Metallica: monete e*

muovendosi con leggiadria verso la primavera recando il motto *Flos spes fructus, pulchrum lux boni*, le corone di anemoni per le lampade elettriche ad arco sono ideate da Augusto Sezanne[131] (che disegna

---

medaglie, arte tecnica e storie – 1907-2007. Cento anni della scuola dell'Arte della Medaglia nella Zecca dello Stato, Roma, Editalia 2007

[131] Augusto Sezanne (Firenze, 1856 – Venezia, 1935) Attivo nei vari campi della pittura, architettura, decorazione, grafica, si forma in ambito accademico a Bologna, allievo di Puccinelli, Tommaselli e Azzolini. Insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Modena e presso quella di Bologna dal 1882 al 1893, anno in cui gli è conferita la cattedra di Decorazione all'Istituto di Belle Arti di Venezia. Negli anni veneziani mantiene i contatti con Alfonso Rubbiani ed i membri della Gilda di San Francesco. Nel corso della sua attività si intrecciano indissolubilmente gli interventi in veste di decoratore, di architetto e pittore. Bolognese per adozione, i suoi esordi sono da rintracciarsi nell'*Esposizione di Belle Arti* di Torino del 1880 (col dipinto *Requiem*), e la sua attività espositiva prosegue anche dopo il trasferimento a Bologna (nel 1883 espone a Firenze e a Roma) L'origine del sodalizio con Alfonso Rubbiani è da ravvisarsi probabilmente nel cantiere del restauro al castello di San Martino dei Manzoli (o "Sopra Zena") negli anni 1883-1888. In quest'occasione Sezanne realizza alcune eleganti decorazioni destinate ad ornare le pagine della riedizione (preceduta da un'introduzione di Alfonso Rubbiani e Corrado Ricci) di uno scritto relativo al castello, risalente al tardo Cinquecento e adottato come traccia per il ripristino operato in quegli anni per volere del nuovo proprietario conte Felice Cavazza. In veste di pittore Sezanne partecipa fra il 1884 e il 1887 alle esposizioni di Firenze, Torino, Milano, e all'*Esposizione Nazionale Artistica* di Venezia. Nel 1887 pubblica a Parigi, presso la casa editrice Rotschild, un poema ispirato all'acqua, con introduzione di Alphonse Daudet. In questi anni lavora anche con la rivista *Illustrazione Italiana* e la casa editrice Ricordi. Sempre nel campo dell'editoria Sezanne collabora successivamente con alcune importanti riviste nazionali ("Italia Ride" nel 1900 ed "Emporium" nel 1907,1909 e 1912). Nel 1888 partecipa *all'Esposizione delle Province dell'Emilia* (a lui si deve il disegno del manifesto ufficiale e delle locandine) con alcune pitture ad olio. Dal 1889 contribuisce ai lavori di ripristino e decorazione della Basilica di San Francesco. Al 1892, poco prima della partenza per Venezia, risale un'opera che può essere ritenuta il manifesto del florealismo bolognese: il restauro e decorazione esterna del "Canton de'Fiori", l'antica Casa Stagni. Negli anni veneziani Sezanne lavora in collaborazione con Achille Casanova alle decorazioni e agli arredi del palazzo di proprietà del marchese Carlo Alberto Pizzardi (1894), e con ogni probabilità anche al cantiere per la residenza di campagna dello stesso committente a Bentivoglio (Palazzo Rosso 1897ca.). Attivo anche alla Certosa di Bologna progetta l'ultima dimora per alcune importanti famiglie cittadine (Sanguinetti, Faccioli, Gozzadini). Sempre in ambito cimiteriale, ma a Venezia, Sezanne realizza nei primi anni del nuovo secolo la decorazione della Cappella Stucky. Le vetrate *Il viaggio della vita,* una delle sue opere più note*,* ideate per questa tomba, esposte alla Biennale veneziana del 1903. Nell'ambito della stessa manifestazione Sezanne collabora con gli artisti del gruppo di Alfonso Rubbiani all'allestimento della sala Emiliana. Con il gruppo, ormai unito nella società cooperativa Aemilia Ars, aveva partecipato alla Grande Esposizione Internazionale di Torino l'anno precedente con numerose realizzazioni. Ricordato tra gli ideatori della mostra veneziana, Sezanne partecipa con regolarità alla *Biennale* dal 1901 al 1932 (nel 1912 fu allestita una sua "personale " consistente in vari dipinti raffiguranti la Basilica di San Marco a Venezia, raccolti nel 1920 in un volume curato da un editore parigino. In occasione dei lavori di ricostruzione del campanile di San Marco, Sezanne riceve l'incarico di realizzare il francobollo commemorativo dell'evento. All'*Esposizione Universale* di Bruxelles del 1910 intanto allestisce l'ingresso e la galleria della sezione Italiana, come pure all'Esposizione Etnografica di Roma del 1911, dove ottiene l'argento per il padiglione veneto. Entro il primo decennio del nuovo secolo realizza a Bologna la Palazzina Majani (1908). Rientrato a Venezia, dopo una breve parentesi bolognese (1917 - 1919), vi trascorse il resto della vita, continuando forse a nutrire una sorta di mai sopita nostalgia per il capoluogo emiliano dove nel 1923 lo troviamo tra i membri del *Comitato per il Monumento ai Caduti di Bologna*. Cfr.

anche la cornice per lo specchio eseguita da Cadorin) e fucinate da Sante Mingazzi.[132] Tartarini con la collaborazione di Vittorio Fiori[133]

A. Rubbiani, C. Ricci, *Il castello di San Martino Sopra Zena,* cit.; A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi,* Firenze, 1892.; A. Gatti, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia di Belle Arti a Bologna,* Bologna,1896; *La nuova casa del canton dei Fiori,* "L'illustrazione italiana", 1902; *V Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia,* cit.; A. Rubbiani, *La casa di Canton dei Fiori in Bologna,* "Arte Italiana Decorativa e Industriale", XIV, 1905; A. Rubbiani, *La cappella Stucky a San Michele in Isola. Opera di Augusto Sezanne*, Bergamo, Officine dell'Istituto d'Arti Grafiche, 1908; G. Damerini, *La cappella Stucky,* "Emporium", febbraio,1909; L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea in Italia,* cit.; U. Ojetti, *La X esposizione d'arte a Venezia,* Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1912; G. Zucchini, *Edifici di Bologna, repertorio bibliografico e iconografico,* Roma, 1931; L. Sighinolfi; *Guida di Bologna,* Bologna, 1934; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei* cit.; http://www.comanducci.it/; U. Thieme, F. Becker, *Algemeines Lexicon,* (ad vocem); cit.; C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna,* cit.; E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty,* Milano, Gorlich,1973; G. Marchetti, *Motivi di stile Liberty nell'edilizia bolognese del cinquantennio 1865 – 1915,* "Strenna Storica Bolognese", XXIV, 1974; AA. VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna,* cit.; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani, i veri e i falsi storici,* cit.; G. Dal Canton, *Venezia e la Biennale, una nuova* internazionalità, in G. Romanelli (a cura di), *Venezia. L'arte nei secoli,* II, Udine, Magnus Edizioni 1997, p. 860; Biografie, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, pp. 259-260 e bibliografia precedente indicata; L. Cerasi, *Augusto Sezanne e la cultura bolognese tra fine Ottocento e inizi Novecento*, (tesi di laurea, relatore V. Strukelj), Università di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, C.d.L. in Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2003/2004; L. Cerasi, *La 'Sala dello Zodiaco' in Palazzo Rosso a Bentivoglio, una nuova ipotesi di attribuzione* "Strenna Storica Bolognese", LV, 2005, pp. 123-141; Carteggio dell'Archivio di San Francesco, sezione I Verbali Adunanze, sezione V Liste e Ricevute

[132] Sante Mingazzi (Ravenna, 1867 – Bologna, 1922). Artista del ferro battuto, così come lo ricorda Alfredo Baruffi ne *I Giambardi della Sega* (indicato in bibliografia), Sante Mingazzi è sicuramente uno dei collaboratori più attivi della cerchia di Rubbiani. La sua formazione avviene in botteghe artigiane di rilievo, dapprima in Ravenna sotto la guida di Giorgio Pasolini, poi in Bologna, nella bottega dei Maccaferri prima di aprire il proprio laboratorio. Nel 1899 realizza, per la cappella della Pace tra i Popoli in San Francesco, la splendida *Lampada Votiva*. Per la grande esposizione di Torino del 1902 Sante Mingazzi forgia su disegno di Alfredo Tartarini uno dei tre cancelli presentati, oggi purtroppo disperso, e molti altri oggetti in ferro battuto, specie lampadari, su disegno di vari artisti dell'Aemilia Ars, tra cui Alfredo Tartarini. La figura di Mingazzi è significativa anche per lo sviluppo dell'arte di forgiare il ferro in ambito ferrarese, grazie alla sua partecipazione alla rassegna artigianale promossa in occasione dell'Esposizione Nazionale delle Rose di Palazzo massari nel 1901; partecipa anche alla cosiddetta "Mostra delle Bonifiche" nel 1910. Per la società cooperativa bolognese egli realizza molti altri oggetti: alcuni d'uso comune, come lampadari, insegne per negozi, lunette sopraporte e pensiline, altri decisamente più particolari come il curioso *Distributore di Brodo Grabinsky,* destinato ai locali pubblici, oppure la tiara pontificia del 1903 la cui fotografia è oggi conservata, insieme a molte altre, nel ricco fondo donato nel 1985 dalla figlia dell'artista alla fondazione della Cassa di Risparmio di Bologna, per la quale Sante Mingazzi realizza le ringhiere della scala e dei ballatoi della sala che ospita le cassette di sicurezza. Mingazzi va ricordato anche in seno all'Associazione Francesco Francia della quale, a partire dal 1909, è socio insieme a molte personalità rappresentative della cultura cittadina. La tecnica in cui egli eccelle è la lavorazione del metallo "a freddo", tecnica che conferisce agli oggetti una particolare leggerezza. Questa caratteristica, unita all'influenza che su di lui ha il florealismo rubbianesco e l'attenta osservazione della natura quale fonte d'ispirazione per le proprie realizzazioni, rende Sante Mingazzi particolarmente adatto alla traduzione dei motivi fluidi dell'epoca, in uno dei materiali protagonisti della rinascita delle arti decorative. Egli riceve insigni riconoscimenti, anche dalla Casa Reale,

per l'esecuzione e la decorazione delle parti lignee si occupa della progettazione degli stipiti delle porte, del divano centrale decorato ad intaglio, delle mensole, dello zoccolo delle pareti e dei piedistalli delle sculture decorati a motivi d'orchidea.[134] Questa imponente decorazione racchiude le opere di Mario de Maria (Marius Pictor),

---

come testimoniato dalla spilla in oro e smalti che riceve dalla Regina Margherita. Ben presto la sua fama, "dilagò per l'Italia e varcò trionfalmente i confini della Patria" come sembra testimoniare un'altra delle fotografie del fondo della Cassa di Risparmio su cui compare un cartello con questa dicitura: "Special show for Cav. Sante Mingazzi, Bologna". Nel 1910 il laboratorio doveva essere già molto ben avviato, come documenta il "Regolamento del lavoro" (documento autografo del 1910) che sembra pensato per incentivare i dipendenti di un'officina piuttosto numerosa. Nel 1922, dopo la morte di Sante, l'officina "Mingazzi" è condotta dalle sue figlie. Cfr. O. Antognoni, *La nuova festa dell'artea Torino: Aemilia Ars,* cit.; G. Cavallari Cantalamessa, *Aemilia Ars,* cit.; "L'edilizia Moderna", Milano, G. Modiano, 1904; *Premio d'anzianità per gli operai,* firmato S. Mingazzi, 1910 (documento autografo); *Industrie artistiche e botteghe artigiane Bolognesi,* cit.; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.;M. Bianconi, *Trent'anni di officina: confessioni e ricordi di un operaio,* Bologna, Tamari, 1958; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; F. Solmi e M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit.; L. Scardino, *Officine Ferraresi del ferro battuto (1900-1940)*, in A.P. Zugni-Tauro (a cura di), *Carlo Rizzarda (1883-1931) e l'arte del ferro battuto in Italia*, cit., p. 113; M.P. Marzocchi, G. Pesci, V. Vandelli, *Il Liberty in Emilia,* Modena, Cassa di Risparmio di Modena, Poligrafico Artioli, 1988 *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., p. 257

[133] Vittorio Fiori (Mirandola 1860 - ?) Ricordato da Alfredo Baruffi come uno dei membri della Gilda, Vittorio Fiori fu un abile intagliatore, preziosissimo per l'attività dell'Aemilia Ars. Lavora con gli artisti della Gilda al San Francesco fin dal 1891. I suoi lavori più importanti sono la realizzazione del tabernacolo per la Cappella Votiva per la Pace (1897), su disegno di Alberto Pasquinelli e il rifacimento degli stalli del coro (1908). Interviene in veste di restauratore anche sugli stalli del coro di San Petronio nel 1911 e nel restauro della Cappella dell'Immacolata, almeno per quanto riguarda la prima tranche dei lavori. Con l'Aemilia Ars, Vittorio Fiori partecipa all'esposizione di Torino del 1902, dove presenziano tra l'altro i due salotti realizzati su disegno d'Augusto Sezanne, per il marchese Pizzardi, e su disegno d'Achille Casanova per il conte Cavazza. L'anno successivo è alla Biennale di Venezia, con il gruppo Aemilia Ars, occupandosi dell'intaglio dei mobili e delle porte della Sala Emiliana su disegno di Alfredo Tartarini. La collaborazione dell'intagliatore con la società cooperativa bolognese è da estendersi a numerose altre realizzazioni, viste le diciture che designano il Fiori quale esecutore, piuttosto frequenti sui disegni progettuali dei mobili Aemilia Ars. Cfr. O. Antognoni, *La nuova festa dell'arte a Torino Aemilia Ars,* cit.; G. Cavallari Cantalamessa, *Aemilia Ars,* in "Cronaca Imolese"; A. Masetti Zannini, *Gli stalli del coro di San Francesco,* Bologna, Tip. Antonio Brunelli, 1928; A. Baruffi, *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; Carteggio dell'Archivio di San Francesco sezione I Verbali Adunanze, sezione V Liste e Ricevute, sezione VI particolari studi e lavori, sezione VII stampe e pubblicazioni; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 258

[134] vedi Antonio Fradeletto, *Catalogo della V Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia,* Venezia, Tip. C. Ferrari, 1903, p. 95

Augusto Mussini, Giovanni Muzzioli, Giovanni Romagnoli e Giuseppe Graziosi. Il consenso ottenuto da questo allestimento non è pari però al successo dell'anno precedente. Infatti come nota O. Ghetti

> I toni della critica sono già più smorzati e il plauso si ridimensiona […] proprio quando il successo della Aemilia Ars sembrava al culmine […] la Sala Emiliana scivola negli eccessi di un effettismo che comincia a minare creatività e disciplina artistica. […] l'armonia decorativa dell'ambiente è affidata a un fragile equilibrio, non ancora inesorabilmente incrinato […] La sala emiliana lascia trapelare la caduta della tensione innovativa nell'eccesso di dorature e in certe forzature del florealismo, ove si insinua il presentimento di un avvio verso l'inevitabile declino.[135]

[135] O. Ghetti Baldi, *Arts and Crafts a Bologna,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., pp. 71-72

2.1 Tradizione e rinnovamento delle arti decorative

In consonanza ai dettami anglosassoni prende dunque forma un rinnovamento della tradizione artigianale, sensibile dal punto di vista formale al mondo della natura, da cui sono selezionate forme eccentriche e idonee a subire un processo di razionalizzazione sintetizzante. Per quanto riguarda le modalità di realizzazione, si assiste spesso all'adozione di prassi ibride che risentono di una volontà di recupero di modi produttivi antichi frequentemente congiunti a materiali nuovi o perlomeno inusuali. A questo proposito si ricorda a titolo di esempio lo zoccolo della settima la settima cappella radiale della basilica francescana bolognese, dedicata ai beati francescani (o al Beato Guido Spada). Lo zoccolo costituito di mattonelle con decorazione a bassorilievo con motivo di ninfee sembra realizzata in terracotta senonchè, dai verbali delle adunanze[136] della fabbriceria apprendiamo che si tratta in realtà di formelle in cemento formate da Aristide Zannini.[137] Analogo uso del

---

[136] Biblioteca di San Francesco, archivio Rubbiani, B1/Y1-B1/Y6 minuta del verbale della adunanza del 7 febbraio 1899 (vedi anche estratti dei verbali e delle minute delle adunanze relative alla cappella Spada).

[137] Aristide Zannini figura poco nota della cerchia di Rubbiani si distingue per la maetria come "formatore". La sua bottega è individuata in strada San Felice al numero 63 da numerose sue ricevute conservate presso l'archivio francesccano bolognese. Le notizie e i carteggi relativi a questo artigiano che si conoscono sono riferite a lavori eseguiti per la cappella Spada in San Francesco. Cfr. Carteggio dell'Archivio di San Francesco *sezione I Verbali Adunanze e sezione V Liste e ricevute, sezione VI Particolari studi e lavori;*

cemento viene fatto nell' ottava cappella della stessa chiesa (Cappella Desideri, poi Boschi) dove però il rivestimento in mattoni di cemento imita blocchi scolpiti di arenaria gialla. I mattoni sono di tre diversi tipi anche se delle stesse dimensioni, l'uno con doppio spigolo, gli altri, uno con fiore di radicchio selvatico (*taraxacon*), l'altro con foglie della medesima pianta. Si occupa della realizzazione la ditta Trebbi[138] che che completa l'intervento con corniciotto e ghiera decorati con fiori di "oricella".

Un simile uso del cemento è indicativo di una volontà di sperimentazione e di ibridazione tra passato e presente, l'utilizzo di materie e tecniche nuove purificati attraverso il filtro delle forme medievaleggianti costituisce un tentativo di recuperare il perduto equilibrio tra arte e industria.

Biografie, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 261

[138] Agostino Trebbi viene ricordato nei carteggi del San Francesco come "formatore"; ebbe bottega dapprima in via Paglietta al n. 13, poi dal 1921 in via Solferino n. 19 angolo con Mirasole n. 6. Ampiamente attivo nella chiesa fin dal 1893; fra le opere da lui eseguite su disegno degli artisti della Gilda vanno almeno ricordate la "formatura" delle decorazioni per la *Tomba di Alessandro V* (1896, sotto la direzione di Alfredo Tartarini), gli stucchi per gli emblemi del *Sole*, della *Luna*, della *Cometa* e della *Terra* nella volta della cappella della Pace (1895-96), e soprattutto lo zoccolo per la cappella Boschi, in "cemento giallognolo" ad imitazione dell' arenaria (1904). Lo troviamo poi nuovamente con gli artisti della Gilda nell'intervento di decorazione della cappella dell'*Immacolata* in San Petronio. In quest'occasione produce in gesso i modelli per le terrecotte (1919 -21). Le poche notizie sul Trebbi sono per lo più desunte dal carteggio dell'archivio di San Francesco; è molto probabile che, come spesso avviene per le botteghe e gli artigiani attivi per la Gilda, egli operi anche nell'ambito degli "allestimenti integrali " che la società *Aemilia Ars* realizza in palazzi privati e in pubbliche esposizioni. Si ricorda, per esempio, che furono eseguiti dal Trebbi i gessi che ornavano la Sala Emiliana alla Biennale del 1903. Cfr. *V Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia,* cit.; Carteggio dell'Archivio di San Francesco sezione I Verbali Adunanze e sezione V Liste e ricevute; Carteggio dell'Archivio di San Petronio fasc. Ripresa dei restauri 1916-1922 e fasc. Documenti contabili relativi ai restauri; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 261

Questo slancio innovatore che si avvale di forme fitomorfe si fonde a un gusto storicista influenzato in particolar modo dal recupero di modelli tardogotici – assai diffuso in Europa – o protorinascimentali; in entrambi i casi si tratta di forme particolarmente adatte alla modalità lineare ed astrattiva a cui tendevano i principali interpreti dell'ultimo ventennio dell'Ottocento.

I vari settori produttivi che si erano attardati nella realizzazione di oggetti dalle forme pesanti (quasi seicentesche), certamente poco adatte all'affermarsi di una produzione industriale, subiscono una decisa accelerazione in direzione di un gusto per forme più leggere e svelte che, attraverso la possibilità di riproduzione seriale degli oggetti, si diffonderà quasi capillarmente tra l'aristocrazia e la borghesia, faticando ancora però a raggiungere le classi meno abbienti a causa degli elevati costi di produzione.

Interprete e principale sostenitore locale di questa necessità di rinnovamento è senz'altro, come si è detto, quell'Alfonso Rubbiani che tanta parte ebbe negli interventi di restauro che, sul finire del XIX secolo, conferirono a Bologna il suo attuale aspetto.

Entusiasta di quel periodo comunale, che per lo Studio e per la città fu certo tra i più gloriosi, la principale ambizione di Rubbiani è quella di farlo rivivere. Il suo amore per le cosiddette "arti minori" espresso fin dal 1882 nello scritto *Dell'arte in Bologna*[139] dove egli rammenta la perfezione dell'oreficeria bolognese e, rimpiangendo la finezza delle decorazioni in terracotta ispirate alla natura realizzate dagli antichi artigiani, loda "il semplice buongusto dei capomastri e tutta la famiglia artistica dei bravi modellatori in creta."[140] Fin da questi suoi primi scritti appaiono evidenti attinenze tra le idee di Rubbiani e

---

[139] A. Rubbiani, *Dell'arte in Bologna,* Bologna, Zanichelli, 1882

[140] A. Rubbiani, *Dell'arte in Bologna,* cit. p. 25

quelle di Ruskin e di Morris. Nel 1973 Orsola Ghetti scrive in proposito

> L'alta considerazione che gode presso Rubbiani ogni aspetto dell'artigianato, unitamente al fatto di richiamarsi alla natura per tutti i tipi di decorazione, sono altrettante innegabili corrispondenze con le idee di Ruskin e di Morris.[141]

Il tema ruskiniano dell'"umile adorazione della natura" ricorre in maniera più o meno esplicita in gran parte degli scritti di Rubbiani. A questo proposito sono di particolare interesse i commenti alla decorazione delle cappelle di San Francesco[142] in questo scritto Rubbiani parla esplicitamente, forse per la prima volta, di "arte floreale simbolica", concetto ripreso e sviluppato l'anno successivo, nello scritto inedito intitolato *Arte Floreale.*[143] In questo secondo scritto Rubbiani indica l'adozione di stilemi fitomorfi quale tematica ricorrente nei momenti di rinnovamento artistico

> Perché mettete dell'ironia quando contestate che l'arte nuova cerca negli orti e nei prati le nuove forme decorative? E' antica la storia del floreale. Essa appare tutte le volte che l'arte si rinnova[144]

E' forse ravvisabile nella concezione di una possibile contaminazione metamorfica tra materiale e oggetto "finito" il suo pensiero più moderno, che sfiora il decorativismo organicistico nell'affermazione che esorta a

---

[141] O. Ghetti, *La poetica di Alfonso Rubbiani tra revivalismo e modernismo,* in R. Bossaglia, C. Cresti, V. Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty,* atti del convegno internazionale, Salsomaggiore terme 1973, Firenze, Clusf, 1975, p. 298

[142] A. Rubbiani, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei Glossatori,* Bologna, Zanichelli 1899, p. 72

[143] C. Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti*, cit., p. 21

[144] C. Ricci, ibidem

> […] supporre vivente anche la materia del mobilio […] perché i "pannaux" di un armadio non possono ricordare una spalliera di iris o l'attico di una porta una fioritura di orchidee parassite, di katleye, di vandas penzolanti o una fila di impavide orecchielle che coronano i margini delle vecchie casipole.[145]

Sempre in quest'occasione egli descrive quale intento debba presiedere al rinnovamento delle arti decorative

> L'umile adorazione della natura porta a questo che l'intento delle stesse arti decorative sia di ricordare i godimenti che offrono gli aspetti delle cose naturali, ricordandole o suggerendone il piacere che danno[146]

Questi pensieri riflettono una conoscenza delle realtà che si era andata sviluppando in ambito europeo, come afferma Linda Nochlin:

> […] nell'ambito delle arti decorative vi fu una netta tendenza – nata in Inghilterra negli anni quaranta, sviluppatasi col "Journal of Design and Manufactures" e culminata negli scritti e nell'attività di William Morris – verso una rigorosa riforma, o addirittura verso una rivoluzione radicale, alla ricerca di uno stile più astratto, più decorativo e (nel caso delle superfici piane) più ligio alla bidimensionalità: ricerca fondata su esigenze teoriche di maggiore sincerità e onestà non dissimili a quelle dei contemporanei riformatori dell'architettura. Negli scritti di questi teorici sono riconoscibili, anche se talvolta in forma sommaria o appena accennata, le origini di quella trasmutazione della verità e dell'onestà realiste in fedeltà alla natura del materiale, di quell'affermazione etica del "diritto" degli oggetti, dei materiali e delle superfici a essere trattati secondo certe peculiari modalità espressive "organiche", che costituiscono in effetti uno (se non il principale) dei fondamenti del modernismo.[147]

---

[145] A. Rubbiani, *Arte decorativa*, in C. Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti*, cit., p. 116

[146] A. Rubbiani, *Arte decorativa,* ibidem

[147] L. Nochlin, *Realism,* Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1971, trad. it. .*Il Realismo nella pittura europea del XIX secolo,* Torino, Einaudi, 1989, p. 135

Questa necessità di corrispondenza tra struttura e materiale, sentita da Augustus Welby Northmore Pugin (London, 1812- Beddam, 1852) già sul finire degli anni Trenta dell'800 avvicina ancora una volta il gusto morrissiano della rivalutazione della semplicità costruttiva e ornamentale alle idee di Rubbiani, che afferma

> La generazione che sentirà l'"umile adorazione della natura" come sua estetica, cioè quasi una religione con ali pronte e ingenue, non avrà bisogno di un'arte insaziabile di lusso e rovinosa. Poiché basterà che l'arte accenni e ridesti i ricordi delle bellezze della natura per determinarne i migliori godimenti[148]

E' proprio l'assunzione di questi principi estetici che porta allo svecchiamento dei tradizionali partiti decorativi scelti da Rubbiani e dalla sua équipe. Negli interventi messi in opera dagli artisti della Gilda vengono esibite ininterrotte fioriture di iris, melograni, ninfee e girasoli; così accanto a forme stilistiche copiate (o ispirate) agli ornamenti del medioevo o del primo Rinascimento, si trovano motivi floreali tipici del primo Novecento. Iginio Benvenuto Supino nota per esempio a proposito della sofisticata decorazione delle cappelle absidali di San Francesco che

> L'attitudine del pensiero del Rubbiani ha origini moderne – francesi e romantiche – ispirate cioè a un vago panteismo, ben diverso dallo stato d'animo dei credenti primitivi. Questa tendenza sentimentale si materiò soprattutto per opera dei maestri francesi in un simbolismo raffinato, prezioso, elegantissimo: e forse da queste radici sorse e si nutrì principalmente l'arboscello bolognese coltivato con tanto amore dal Rubbiani, che pur si piacque di arricchirlo con qualche fioritura del nostro Quattrocento.[149]

---

[148] A. Rubbiani, *Floreale,* in C. Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti*, cit., p. 121

[149] I. Benvenuto Supino, *Alfonso Rubbiani*, "Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna", Serie 4, Vol. 4, 1914

Per quanto concerne la vena di Simbolismo contenuta in certi aspetti dell'opera e del pensiero di Rubbiani e degli artisti della Gilda – la cui assunzione di motivi tratti dal mondo della natura era assai distante dalla concezione fenomenica della realtà tangibile[150] – i riferimenti culturali più prossimi, sono ancora una volta da identificarsi negli esempi di nazioni come la Francia, il Belgio e l'Inghilterra; in questi paesi si era prima che altrove affermata la necessità di far conoscere le idee, unica autentica realtà, attraverso le apparenze o, come afferma Anna Maria Damigella, di "giungere tramite le 'affinità esoteriche' alle idee primordiali"[151]

> La necessaria oscurità deriva dal principio che all'idea non ci si accosta direttamente, ma attraverso i simboli, oggetti e immagini, che hanno una proprietà evocatrice magica o mistica, segni che si riferiscono al mondo invisibile, procedono per via di allusioni e di analogie poiché il simbolo deve conservare un certo mistero e prestarsi a molteplici significati[152]

Damigella, sostiene inoltre che questi aspetti generali del decadentismo e del simbolismo europeo erano diffusi a livello nazionale già dal 1888, quando comparve sulla "Revue des deux Mondes" (molto diffusa in Italia) un lungo articolo sull'argomento di F. Brunetière, attento critico letterario classicista e quindi "non di parte". In particolare una osservazione di Brunetière, riportata da Damigella pare adattarsi particolarmente bene alla poetica di Rubbiani:

> ciò che è vago, impreciso, incerto, misterioso, è poetico, è affascinante, è musicale ed è veicolo di emozione; e si concreta nella immagine di una natura notturna, velata o segnata dalle tracce del passato.[153]

---

[150] Cfr. O. Ghetti Baldi, *Arts and Crafts a Bologna,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, cit., p. 41-85

[151] A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia,* Torino, Einaudi, 1981, p. 7

[152] A.M. Damigella, ibidem.

[153] A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia,* cit., p. 17

Rubbiani attraverso l'assunzione di questi modelli, fa proprie anche le contraddizioni che essi comportavano. La complessa simbologia floreale delle decorazioni delle cappelle radiali della basilica francescana bolognese, per esempio risente di quella contraddizione che Nochlin attribuisce ai movimenti d'avanguardia degli anni ottanta laddove

> […] l'onestà "contadina" e l'aperta denunzia della struttura, tipiche del realismo, entrano in un complesso rapporto di coordinazione con l'eleganza, la sobrietà e il "buon gusto" aristocratici: e da questa fusione ha origine nelle arti pure come in quelle applicate, quell'orientamento modernista del gusto e dei valori estetici che caratterizza la prima metà del nostro secolo. […] nella seconda metà del secolo XIX i concetti "di verità" e "onestà" furono associati in un primo tempo col tentativo realista di registrare la percezione della realtà contemporanea, e in seguito furono usati per indicare la pura quintessenza della qualità "artistica" che caratterizzava il "buon gusto" nelle arti decorative[…][154]

Nel definire il Liberty come "lo stile che 'unificò' veramente la penisola" in contrapposizione al protezionismo artistico umbertino, Annie Paule Quinsac afferma che

> Il *Liberty* nasce come esigenza di un ritorno alla natura – come ben indica la denominazione 'floreale' – creando uno stile quanto più lontano dall'architettura "da antiquario" imposta dal potere. Ma era una natura limitata ai motivi vegetali – papaveri e fiori di loto, innumerevoli tipi di foglie - e agli uccelli […][155]

E' evidente come l'iconografia caratterizzante questo stile possa essere precocemente ravvisata nell'operato degli artisti della Gilda di San Francesco; così come vi si può cogliere una parziale adesione ai

---

[154] L. Nochlin, *Il Realismo nella pittura europea del XIX secolo,* cit., p.133

[155] A.P. Quinsac, *Dalla restaurazione all'alba del XX secolo, 1815 – 1905: lo "stile umbertino" in architettura e la reazione Liberty*, in P. Morel (a cura di), *L'arte italiana dal Rinascimento al 1905*, Milano, Garzanti 1999, p. 498

principi espressi soprattutto da William Morris intorno alla nuova funzione sociale dell'arte[156]. Nel discorso pronunciato ad Edimburgo nel 1889 Morris si chiedeva

> Qual'è attualmente la nostra posizione verso le arti applicate e che cosa possiamo sperare per esse a da esse nel futuro?
>
> Senza esitazione alcuna io dico che lo scopo di applicare l'arte agli articoli utilitari è duplice; in primo luogo per aggiungere bellezza al risultato del lavoro umano, che potrebbe altrimenti essere brutto; ed in secondo luogo per dare gioia al lavoro stesso che altrimenti sarebbe spiacevole e disgustoso.
>
> Se non mettete arte negli oggetti d'uso voi non soltanto avrete un prodotto insignificante, ma un prodotto che porterà in sé la stessa mala sorte delle coperte infette da vaiolo o scarlattina, ed ogni passo della vostra vita materiale e il suo progresso tenderanno verso la morte intellettuale della razza umana[157]

Ruskin e Morris, così come sostiene Nochlin

> […] vedevano chiaramente che all'origine dei difetti del design vittoriano non c'erano i designers e la loro formazione professionale, ma la divisione del lavoro e il sistema capitalistico, che dissociavano brutalmente il lavoro manuale da quello intellettuale, la riflessione dal sentimento, il lavoro dalla gioia. Furono proprio loro a gettare le basi dello spirito d'élite, di avanguardia e di esclusivismo che caratterrizza l'arte modernista del Novecento, col loro appassionato umanitarismo (specialmente in Morris) e col loro insistere sull'abilità artigianale, la bidimensionalità, l'astrazione e la stilizzazione, sull'intrinseca virtù dei materiali e della superficie, sul "buon design come qualcosa che nasce da un rapporto quasi mistico fra l'interiorità del sentimento e i materiali usati".[158]

---

[156] E' possibile che la concezione della funzione sociale dell'arte di Rubbiani abbia risentito anche di una conoscenza piuttosto precoce delle idee di Leone Tolstoj e del suo *Che cosa è l'arte* (1897). Nel 1899, infatti commentando la realizzazione della lampada Votiva per la cappella della Pace tra i Popoli, fa esplicito riferimento allo scrittore russo, cfr. A. Rubbiani, *La chiesa di S. Francesco e le tombe dei Glossatori in Bologna*, cit.

[157] W. Morris, *Arti e mestieri di oggi,* in M. Manieri-Elia (a cura di), *William Morris. Opere,* Bari, Laterza, 1985, p. 250

[158] L. Nochlin, *Il Realismo nella pittura europea del XIX secolo,* cit., p. 139

Rubbiani sostanzialmente concorda con le idee dei due più radicali e accesi riformatori, e come loro si rende probabilmente conto che al di la dei principi puramente estetici ciò che va modificato è il fondamento stesso della struttura sociale venutasi a determinare con l'ascesa della borghesia. A questa necessità doveva pensare quando nel 1898 insieme agli artisti della Gilda, e con il patrocinio di parte della nobiltà cittadina costituisce l'Aemilia Ars.

Nonostante i successi riscossi dalla società bolognese durante la sua breve esistenza (1898-1903), certamente dovuti all'esempio e agli orientamenti dell'arte inglese – che circolava in Italia, soprattutto ad opera di Nino Costa, i cui legami con l'ambiente inglese diffusero la conoscenza di Frederick Leighton, Edward Burne-Jones e dei Preraffaelliti, veicolata poi da importanti riviste[159] tra cui anzitutto "Il Marzocco" e "Emporium"[160] – Alfonso Rubbiani (dopo aver

---

[159] Le riviste "culturali" vissero in questi anni un periodo di particolare fortuna, tanto da costituire una tendenza letteraria. Spesso erano chiamati a parteciparvi gli stessi artisti, non solo per le illustrazioni ma anche per esprimere le loro opinioni o la loro concezione dell'arte. Questo tipo di stampa con connotazioni ideologiche leggermente variate era diffusa in tutte le principali città italiane. A Roma per esempio si pubblicò dapprima la dannunziana "Cronaca bizantina" (1881-1885) e in seguito "Il Convito" (1895-1907) principale fonte di diffusione del Simbolismo parigino. A Firenze, opponendosi alla posizione elitaria di D'Annunzio e delle fonti francesi, nacque "Il Marzocco" (1896-1932) a sostegno della diffusione di una cultura improntata all'esempio anglo-belga. A Milano, legate alla figura di Vittore Grubicy nacquero le riviste "Natura e Arte"(1891-1911), "La cronaca d'arte" (1890) e "Battaglia per l'Arte" (1893). Infine a Bergamo sono legati "Arte Italiana Decorativa e Industriale" (1892) e "Emporium" (1895-1964); anche Bologna, fu testimone in questi anni di una stagione particolarmente felice per quanto riguarda l'editoria. "Italia Ride" (1900), erede della precedente "Bologna che dorme" (1898-1899), costituisce come si è detto nel primo capitolo un felice episodio della *Belle Epoque* bolognese che vede come protagonista l'atelier Chappuis e i giovani artisti ad esso legati. cfr. A. P. Quinsac, *Dalla restaurazione all'alba del XX secolo, 1815 – 1905: lo "stile umbertino" in architettura e la reazione Liberty*, in P. Morel (a cura di), *L'arte italiana dal Rinascimento al 1905*, cit., pp. 501-502; A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia,* cit.; E. Gottarelli, *Edmondo Chappuis e la diffusione del Liberty in Italia,* in "Strenna Storica Bolognese", XXIII, 1973, pp. 123-137; E. Gottarelli, *"Italia Ride"il miracolo del Liberty bolognese,* in "Strenna Storica Bolognese", XXIV, 1974, pp. 57-75

[160]Pubblicata a Bergamo presso L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche a partire dal 1895, la rivista "Emporium" fu essenziale nell'orientare la sensibilità verso un simbolismo decorativo che fosse in grado di fondere arti applicate e Liberty architettonico nella creazione di un gusto capace di unificare arte e decorazione al servizio di una concezione totalizzante di ascendenza ruskiniana-morrisiana; "Emporium" contribuì peraltro alla diffusione del pensiero di Ruskin pubblicandone a partire dal 1898, vari scritti, tra cui i riassunti di *Le pietre di Venezia.* La rivista inoltre contribuì alla precoce diffusione dell'esempio preraffellita,

fugacemente citato Ruskin nell'*Estratto dalla Cronaca dei lavori di Ristauro alla chiesa Monumentale di San Francesco*[161] nel 1898) riconosce pubblicamente le influenze dell'esempio d'oltremanica solo nel 1905, quando afferma

> L'arte decorativa, in questi ultimi anni, fatta conscia della sua nobile funzione per la parola di Ruskin e per gli esempi degli inglesi bandì il proprio rinnovamento, invocando per la letizia della gente, per la luce delle intelligenze, per la poesia dei cuori quante idee possono prendere forme nuove dai suggerimenti, dalle voci della vita tutta quanta[162]

Rubbiani dimostra di aver correttamente identificato in Ruskin – che nel 1860 con il suo *Unto This Last*[163] si era scagliato contro la società industriale auspicando un ritorno ai metodi di produzione artigianale ed un recupero della organizzazione sociale del medioevo – il teorico principale sostenitore del complesso movimento delle *Arts and Crafts* e nell'esempio inglese la via da seguire.[164] Le difficoltà di mercato

---

dedicando spazio fin dal primo numero ad alcune delle principali figure legate al mondo delle arti applicate inglesi

[161] *Estratto dalla Cronaca dei lavori di Ristauro alla chiesa Monumentale di San Francesco, illustrata con notizie storiche, archeologiche fotografie, disegni; per Alfonso Rubbiani e d'incarico della Commissione della fabbrica,* cart. IV, lavori dal 3 gennaio 1896 al 31 dicembre 1897, Bologna, 1898, p. 25

[162] A. Rubbiani, *Alfredo Tartarini,* in C. Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti,* cit., p. 154

[163] J. Ruskin, *Unto This Last,* in E.T. Cook, Alexander Wederburn (ed.), *The Works of J. Ruskin,* George Allen, London, 1903-1912, trad. it. G. Amendola (a cura di), *Fonti della ricchezza*, Roma, E. Voghera 1908 e F. Villani, *I diritti del lavoro,* Bari, Laterza, 1946

[164] A prescindere da William Morris che già nel 1861 aveva fondato insieme a P.P. Marshall e Charles J. Faulkner una società di Artisti, la *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, di cui facevano parte anche Philip Webb, Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti e Edward Burn-Jones, conosciuta anche come *The Firm* in Inghilterra si formarono negli anni Ottanta dell'Ottocento diverse esperienze improntate al libero associazionismo tra artisti ed artigiani. Artur Heygate Mackmurdo nel 1882 fondò la *Century Guild*; Walter Crane nel 1884 fondò l'*Art Workers Guild*, e ancora nel 1888 la *Guild and School of Handicraft* di Charles Robert Ashbee. Queste Gilde erano molto attive nell'architettura, nelle decorazioni d'interni, nella progettazione di arredi e mobili, nella pittura e nella scultura Sempre nel 1888 fu costituita l'*Arts and Crafts Exhibition Society*, che tenne a Londra esposizioni quadriennali molto seguite, almeno fino al primo decennio del Novecento. Dopo questi anni l'avversione per le macchine si attenuò e la passione del medioevo fu superata da nuove mode; cfr. M. Manieri-Elia (a cura di), *William Morris. Opere,* Bari, Laterza 1985

incontrate dalla società bolognese non intaccano poi la sua convinzione circa la necessità di abbellire il quotidiano, e se il bolognese non si propone come William Morris di offrire a basso costo oggetti artistici eseguiti secondo tecniche antiche, ciò non significa che attraverso il sodalizio di artisti e "artieri" da lui promosso egli non si proponesse, come sostiene Ghetti, di imprimere nuovo impulso alle arti applicate e che nelle sue ambizioni non ci fosse il desiderio di essere l'equivalente emiliano della corporazione artistica attuata da Morris.[165]

Del resto l'affermarsi del nuovo gusto porta inevitabilmente alla necssità di un miglioramento nella qualità dell'artigianato giacché come osserva Quinsac riferendosi più genericamente allo stile Liberty

> [esso] provocò un rinnovamento forzato dell'artigianato, poiché richiedeva un'attenzione quasi ossessiva ai dettagli, e influenzò allo stesso modo le arti applicate e decorative.[166]

Vittorio Pica è tra i primi sostenitori dell'esperienza bolognese. La sua è una posizione condivisa della critica più raffinata e consapevole dei movimenti europei. Pica identifica con nitidezza nell'arte della Gilda una lenta e cauta evoluzione.[167] Anche la Giuria dell'Esposizione Internazionale di Torino, nel conferire ad Aemilia Ars il Diploma d'onore, ravvisa nell'opera del gruppo una indiscussa precocità, riconoscendo loro anche una posizione di avanguardia nei confronti del panorama artistico nazionale coerentemente espressa nella seguente affermazione "[…] la Aemilia Ars, tiene rispetto

---

[165] O. Ghetti, *La poetica di Alfonso Rubbiani tra revivalismo e modernismo,* cit.

[166] A.P. Quinsac, *Dalla restaurazione all'alba del XX secolo, 1815 – 1905: lo "stile umbertino" in architettura e la reazione Liberty*,cit. p. 499

[167] V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* cit., pp. 331-332

all'Italia il posto medesimo che occupa l'Inghilterra in faccia al mondo […]".[168] Nei confronti del gruppo si registrano, sulle riviste italiane coeve, apprezzamenti e critiche. Si riconosce infatti la precocità dell'opera di questi artisti nell'ambito del panorama italiano ma contemporaneamente si appuntano critiche per l'indecisione tra modernità e tradizione. Già i contemporanei notavano che la forma è spesso rigida, strettamente simmetrica, guidata da una sensibilità "ora medievaleggiante, ora rinascimentale, ora floreale".[169] L'ispirazione florealista, spesso di gusto squisito, manca però di slancio vitale. Non c'è traccia di dinamicità, nessun *coup de fouet* è assestato entro la rigida simmetria degli schemi compositivi di questi artisti. Tartarini non fa eccezione e, in sintonia con il clima culturale bolognese, sperimenta un generale innamoramento per un Medioevo idealizzato, punto di partenza per un rinnovamento culturale, produttivo e artistico. Singolare idea di progresso quella che nel voler andare avanti non riesce a distogliere lo sguardo da un passato edulcorato in cui si rintracciano tutti i valori carenti della società contemporanea. Questo sentire diffuso si ritrova pressoché immutato nelle poesie di Carducci e di Pascoli, ma anche nell'esemplare opera di Luigi Serra ispirata ad Irnerio e a Bologna libero Comune.

Senza avere la pretesa di costituire un repertorio esaustivo delle opere e degli interventi dell'Aemilia Ars, ma interessandoci soprattutto dello spostamento di gusto che va operandosi verso la fine del secolo, proseguiremo ora affrontando l'ampio campo di interventi per settori produttivi cercando di dare risalto, all'interno di ogni settore, ai principali interpreti ed esecutori e delineando le

---

[168] *Relazione della Giuria, Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna,* Torino, 1902, pp. 141-142

[169] A. Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna di Torino,* "Arte italiana decorativa e industriale", maggio, 1902, pp. 41-42

istanze che spinsero al rinnovamento. Dal punto di vista documentario, iconografico e fenomenologico ci si interrogherà sulle affinità (o divergenze) tra il lavoro dei bolognesi e quello che si ritiene essere stato per questi artefici il più rilevante ambito di riferimento, cioè l'attività degli artisti e artigiani inglesi che si formarono ed operarono attorno alla figura di William Morris.

2.2 Ceramica

La produzione di ceramiche artistiche è una delle attività artigianali più antiche. Rappresentative di una tradizione millenaria, della cultura e della storia di un popolo, le ceramiche artistiche sono da sempre apprezzate sia come complemento per l'arredamento della casa sia come decorazione applicata all'architettura sia come articolo da regalo. Tanto nella produzione artigianale quanto nella produzione industriale la lavorazione di manufatti come bomboniere, piatti o vasi in ceramica si affianca frequentamente alla produzione di piastrelle e paramenti ceramici da applicarsi all'architettura. La lavorazione della ceramica della zona di Bologna risale all'antichità. Nel corso dei secoli in città si sono alternati ceramisti spesso di origine o formazione faentina. La produzione locale assume una certa rilevanza nel corso del Settecento, quando ha inizio un percorso che si concluderà solo un paio di secoli più tardi, dopo aver raggiunto livelli qualitativi di valore internazionale grazie all'attività di indiscussi protagonisti tra i quali dobbiamo almeno ricordare le storiche manifatture Colle Ameno, Finck, Aldrovandi e Minghetti.[170]

---

[170] il marchese Filippo Carlo Ghisilieri attiva intorno alla metà del Settecento una manifattura nel suo borgo di Colle Ameno, presso Pontecchio Marconi. La produzione compete per raffinatezza e sobrietà con le raffinate maioliche faentine. Alla morte del marchese, nel 1765, il figlio affitta l'attività ai maiolicari Giuseppe Finck ed Antonio Rolandi, i quali, tre anni piu' tardi, sono costretti a chiudere. Sciolta la società, Finck proseguirà l'attività con il fratello Leopoldo, aprendo una nuova sede in via S. Felice ed una bottega in via S. Mamolo. Decori "alla rosa" o a "paesi verdi", colori verdi e rossi brillanti, e la presenza, in molti pezzi, dell'oro, caratterizzano la produzione delle sue maioliche, che resterà intensa fino al 1812. Nel mentre il gusto cambia, le terraglie bianche – sul tipo di quelle inglesi prodotte nello Staffordshire da Josuah Wedgwood – soppiantano le maioliche policrome. Seguendo la moda del tempo che vede i nobili impegnati nell'attività artistica, nel 1794 il conte Carlo Filippo Aldrovandi Marescotti, apre una manifattura di terraglia all'interno del suo palazzo (oggi Palazzo Montanari in Via Galliera). Paolo Pizzoli, che ne è il direttore e' inviato immediatamente presso la celeberrima manifattura inglese per carpire i segreti e a copiare i modelli di Robert Adam. Il segreto, dal punto di vista chimico sta nell'impasto che arricchito di caolino argilloso è più leggero e origina prodotti di colore bianco avorio che al tocco

È soprattutto quest'ultima – anche per motivi cronologici – che si occupa di realizzare a Bologna i disegni degli artisti dell'Aemilia Ars. Seguendo quelle che erano le modalità di diffusione della cultura di fine Ottocento, il laboratorio dei Minghetti diventa presto un punto di incontro di letterati ed artisti frequentato da nomi di spicco della cultura petroniana (e non) come Giosuè Carducci, Olindo Guerrini, Severino Ferrari e Leonardo Bistolfi.[171] La ditta fondata da Angelo Minghetti è attiva fin dalla seconda metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento ed è soprattutto famosa per l'ampia produzione di pale d'altare, soprammobili, servizi da tavola, busti e Madonnine, riconoscibili per l'originale decoro policromo a raffaellesca o in stile robbiano. È però soprattutto grazie ai figli del fondatore, Gennaro e Arturo (e ai numerosi nipoti) che l'attività partecipa al pervasivo rinnovamento delle arti decorative portato avanti da Rubbiani. Lo stile robbiano ben si addice al recupero storicistico attuato dall'"architetto" soprattutto nei suoi interventi di restauro.[172] In questo ambito stilistico

---

danno un suono simile a quello della porcellana, per questo detti anche anche "mezza porcellana". Giacomo Rossi e Giacomo de Maria, con il disegnatore, Onofrio Gandolfi, realizzano oggetti per la casa dalle eleganti decorazioni neoclassiche. Dopo varie vicissitudini e vari passaggi di proprietà l'antica manifattura Aldrovandi cessa la propria attività all'alba del Novecento. Intorno alla metà dell'Ottocento poi Angelo Minghetti inaugura la sua prima fornace (1858), presso Palazzo Pepoli. Madonnine, piatti, busti, servizi da tavola e vasi, costituiscono una produzione presente in tutte le principali Esposizioni Europee e in tutte le nobili case bolognesi. Il capolavoro della ditta è senz'altro il monumentale servizio reallizzato in occasione delle nozze di SAR Antonio di Borbone Orléans, duca di Montpensier, con l'Infanta Eulalia di Spagna (6 marzo 1886) L'attività dei Minghetti, di cui si parlerà anche in seguito cessa nel 1967, ma Dora Nicoli, moglie di Alcino Cesari, presidente delle "Ceramiche Minghetti" dal 1940, continuerà sino al 1989 la conduzione del negozio in Piazza Galvani. Per una analisi approfondita sull'argomento cfr. Giorgio Bertocchi, Francesco Liverani, *Ceramiche bolognesi del Settecento,* Bologna, Cassa di Risparmio 1981; N. Barberini, M. Conti, *Ceramiche artistiche Minghetti*, Bologna, Bolelli 1994; N. Barberini, *La manifattura Aldrovandi*, Bologna, Bolelli 1996; Giovanni Asioli Martini, *Da Giuseppe a Leopoldo Finck (1764-1797),* catalogo della mostra, Bologna San Giorgio in Poggiale novembre 2000, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio 2000; N. Barberini (a cura di), *Bologna e le sue ceramiche. Colle Ameno, Finch, Aldrovandi, Minghetti, 1758-1967*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Saraceni gennaio-marzo 2004, Bologna, Editrice Compositori 2004

[171] cfr. N. Barberini (a cura di), *Bologna e le sue ceramiche. Colle Ameno, Finch, Aldrovandi, Minghetti, 1758-1967*, cit., p. 35

[172] il metodo adottato dal restauratore prevede, quando gli avanzi rinvenuti forniscano indicazioni sufficienti, un esatto restauro delle parti rovinate dal tempo che egli

sono da collocarsi le due grandi opere realizzate per la chiesa di San Francesco: l'ancona raffigurante la scena delle stimmate dell'Alvernia, commissionata nel 1895 dalla famiglia Calzoni per la propria cappella di famiglia **[fig. 1]** e l'arca dedicata al Beato Guido Spada (1896) per l'omonima cappella **[fig. 2]** opera imitante la ceramica faentina del XV secolo caratterizzata dal serrato avvicendamento chiaroscurale nei toni del blu**.** L'amicizia di Gennaro con alcuni dei principali artisti della gilda come i due Casanova e Augusto Sezanne, sposta le realizzazioni dei Minghetti dallo storicismo di tipo eclettico in direzione del più aggiornato gusto floreale. In questo contesto si colloca per esempio la bella caminiera disegnata da Giulio Casanova "Con due alti fenicotteri di Sardegna"[173] **[figg. 3 e 3bis]**. La natura come fonte naturale d'ispirazione non è mai da intendersi in senso fenomenico. La razionalizzazione del mondo naturale portata avanti negli interventi della ditta bolognese si indirizza verso un mondo naturale formalmente corretto, raddrizzato e distribuito tracciando assi di simmetria e curve con il compasso, così come gli inglesi, gli artisti Aemilia Ars rinunciano il più delle volte a quelle rappresentazioni

---

scrupolosamente conduce adottando un metodo affine a quello attualmente in uso. Decisamente più arbitrari sono invece quegli interventi in cui gli avanzi non presentino tracce sufficienti ad indicare la forma originaria degli elementi e dei particolari decorativi; in questi casi infatti Rubbiani procede conducendo un restauro di tipo analogico, quando non addirittura attraverso l'inserimento di invenzioni riecheggianti motivi in stile con il monumento restaurato. Per il concetto di restauro analogico cfr. F. Solmi e M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit.; L. Bertelli, O. Mazzei (a cura di) *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro del suo tempo,* Milano, Franco Angeli, 1986 e O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.

[173] Il camino, che risulta tra gli oggetti dell'asta tenutasi a Firenze nei primi giorni del 1904 in seguito alla chiusura della ditta, potrebbe trovarsi oggi presso la Rocchetta Mattei a Riola di Vergato. Questa collocazione è attestata dalla documentazione fotografica pubblicata sul sito della Fondazione Cesare Mattei, (http://www.cesaremattei.com/) dove è possibile visionare un repertorio fotografico degli interni della Rocchetta. La notizia non si è potuta verificare a causa della difficoltà di accedere all'importante complesso da molti anni in stato di rovina e recentemente acquistato dalla Fondazione Ca.Ris.Bo – che sta procedendo al restauro – con la prospettiva di farne un museo della fiaba; cfr. *Vendita in Firenze. Grand Hotel Baglioni. Catalogo della vendita Aemilia Ars*, Firenze, 1904, sito della fondazione http://www.fondazionecarisbo.it/index.php?page=609

grafiche dalle linee di sviluppo più sofisticate che, conducendo a schemi compositivi "ellittici, ondulatori, elicoidali, alveolati, lanceolati e così via",[174] costituiranno il discrimine con il Modern Style. Ciò che allontana maggiormente questi interpreti dagli andamenti ellissoidali e imprevedibili prescritti dalla trattatistica di Christopher Dresser[175] è il loro confliggere con una esigenza residuale di definizione fenomenica. Fiori, frutti, e fronde, presentando impalpabili riferimenti alla loro originaria organicità, si sottraggono alla completa bidimensionalità, impedendo all'arte dei protagonisti della vicenda bolognese, ma spesso anche all'equipe morrisiana di manifestarsi completamente in forme astratte. A questo proposito dobbiamo ricordare in ambito ceramico i numerosi disegni a motivo floreale per piastrelle conservati nel fondo di disegni Aemilia Ars dei Musei Civici di Arte Antica, Museo Davia Bargellini **[figg. 4, 4bis, 4ter, 5 e 6]**. Molti disegni di questo fondo, con decorazioni della serie per ceramiche, sono state realizzate dalla Fabbrica Minardi, di Faenza di cui si parlerà nel prossimo capitolo, confermando il clima di stretta collaborazione dell'impresa petroniana con la città romagnola e

---

[174] cfr. dispensa del corso di Storia delle arti applicate in età contemporanea per il biennio specialistico in Storia dell'arte tenuto per l'a.a. 2004-05 dal prof. Renato Barilli p. 12

[175] Dresser è autore di vari trattati che si occupano di decorazione. Si ricordano *The Art of Decorative Design* (1862) pioneristico manifesto dell'opera del designer, *Principles of Decorative Design* (1873), nato dalla raccolta di una serie di articoli pubblicati sul mensile "The technical Educator" rivista d'aggiornamento per gli artigiani. *Studies in Design,* pubblicato in volumi tra il 1874 e il 1876 e magnificamente illustrato a colori è forse la pubblicazione più prestigiosa di C. Dresser che pubblicò successivamente anche *Japan, its Architecture, Arts and Art Manufactures* (1882) e *Modern Ornamentation* (1886). È il caso di ricordare che anche l'équipe bolognese manifesta sporadicamente ma con modalità mature e raffinate un interesse verso la stilizzazione di gusto giapponese. È il caso per esempio della decorazione per la Sala dello Zodiaco di Palazzo Rosso a Bentivoglio. In questa occasione i decoratori illustrano, nella fascia centrale dell'intervento, una essenziale rappresentazione dell'ambiente palustre che era possibile vedere nella zona circostante il palazzo stesso. Lungi dall'essere una riproduzione naturalistica, il fregio si compone di tre fasce che rappresentano con asciutta e caratteristica bidimensionalità il cielo – con la sua popolazione di anatre da valle e germani reali – la vegetazione di canne palustri emergenti dalle acque e la vita ittica della palude. Soprattutto in quest'ultima fascia compaiono raffinate composizioni di vari tipi di pesci locali tra cui eleganti carpe che per bidimensionalità, sintesi e decoratività della disposizione nulla hanno da invidiare alle loro "sorelle" orientali, raffigurate in abbondanza nell'opera dei principali artisti giapponesi come Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige.

attestando la volontà di Rubbiani di estendere oltre le mura dell'amata Bologna l'ondata di rinnovamento delle arti decorative, come dichiarato nell'atto costitutivo della società[176]

Interessanti sono poi i disegni per bomboniere, vasi e oggetti destinati all'arredo. In questo settore troviamo attraenti disegni di Cesare Alessandrini[177] e di Giuseppe De Col. Del primo ricordiamo gli studi per una coppia di bomboniere; l'una con decorazione a motivo di anemoni e l'altra decorata da fiori d'arancio e doppio scudo araldico **[figg. 7 e 8]**. Da questi disegni, entrambi datati 1902, sono probabilmente state tratte alcune delle bomboniere che hanno fatto parte del cospicuo campionario inviato dall'Aemilia Ars all'Esposizione Internazionale di Torino. Questi oggetti, che ben corrispondono all'esigenza di elegante semplicità espressa da Rubbiani fin dalla pubblicazione dei ventiquattro concorsi a premio del 1898, si prestano ad essere riprodotti in serie, costituendo un ottimo prototipo di oggettistica da regalo – o per la celebrazione di eventi familiari quali battesimi, comunioni, fidanzamenti e matrimoni – destinazione molto comune a gran parte della produzione più minuta (pergamene, cornici, rilegature e gioielli) dell'Aemilia Ars. A

---

[176] "La società […] estende la propria azione alle regioni emiliane e romagnole (Aemilia dei romani)" vedi "Atto costitutivo" della Società per azioni Aemilia Ars, Art. 2, cit.

[177] Cesare Alessandrini (Bologna, 1882 – 1907) è ammesso con riserva al Collegio Venturoli nel 1894. Due anni dopo viene confermato e rimane presso il Collegio come studente fino al 1902. Al termine del suo alunnato ottiene uno speciale sussidio semestrale per preparare l'esame necessario al conseguimento della "patente di insegnante di disegno alle scuole tecniche del Regno". Presto inizia a collaborare con artisti dell'*Aemilia Ars*, come Tartarini, che era stato suo insegnante al Collegio Venturoli. L'appartenenza di Cesare Alessandrini alla "serafica schiera" del San Francesco è confermata da Baruffi nella sua opera *I Giambardi della Sega*, dove si parla di un fregio che l'Alessandrini avrebbe realizzato all'esterno di "uno stabile di proprietà del Collegio degli Spagnoli". Nell'autunno del 1905, il giovane artista affianca Achille Casanova in qualità di assistente nell'insegnamento del disegno presso il Collegio Venturoli fino al 1907 quando ancora giovanissimo muore di tubercolosi polmonare. cfr. A. Baruffi, *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit.; F. Serra, *Vita e didattica dell'Arte nel Collegio Venturoli,* cit.; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 251

supporto dell'ipotesi della riproduzione seriale depone anche l'iscrizione che compare su entrambi i disegni in alto a destra, rispettivamente: "N. 1 / Tipo A" e "N. 5 / Tipo D". Il desiderio di poter riprodurre "in serie" gli oggetti contraddistingue gran parte della progettazione della ditta bolognese. La serialità a cui si fa riferimento non si compone però certo di milioni di copie, come l'industria contemporanea ci ha abituato; si tratta piuttosto di una serialità limitata, che si attesta intorno alle poche decine di esemplari. Ciò nonostante, il fenomeno rimane indicativo della volontà di conferire dignità artistica ad oggetti di buona fattura che non essendo più "opere uniche" – come tali destinate ad un unico fortunato fruitore – possono essere acquistate da più persone, adattandosi alle esigenze del ceto sociale emergente.

Per quanto riguarda i disegni per ceramiche di Giuseppe De Col che si trovano nella collezione citata, i migliori riguardano una coppia di portacenere **[figg. 9 e 10]** da realizzarsi, secondo le indicazioni dell'artista stesso, in "maiolica o porcellana". Entrambi datati 1899 questi disegni si riferiscono probabilmente a posacenere destinati a completare altrettanti "tavolini da fumo"[178]. In contrasto con la sobria essenzialità della decorazione monocroma (blu su fondo bianco) delle bomboniere dell'Alessandrini, la composizione a motivo d'orchidee si fa in questi posacenere "densa" e distribuita sull'oggetto in maniera estensiva e regolare. Il fondo, in entrambi i casi di colore bordeaux, conferisce una sensazione di decorazione al "grado massimo", affine all'*horror vacui* di marca tipicamente eclettica. Tanta differenza stilistica può essere in parte giustificata dalla distanza

[178] avendone accertato un modello compiuto esposto in occasione della citata mostra *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903*

generazionale[179] tra i due artisti (De Col appartiene alla classe del 1863, nasce quindi quasi vent'anni prima di Alessandrini che vede la luce nel 1882). Tra le numerose figure che collaborano con Alfonso Rubbiani nell'ambito dell'Aemilia Ars infatti è possibile individuare un solco generazionale dividendo i primi più fedeli interpreti della poetica di Rubbiani dalla successiva generazione di giovani che si trovarono ad affiancarli. Ciò ha ovviamente una ricaduta anche dal punto di vista stilistico. Infatti, se la prima generazione rimane più fedele ad una impostazione di tipo eclettica e legata al revival (neogotico o neorinascimentale), la generazione più giovane si accosta con maggiore scioltezza e con più coerenza al gusto floreare. Nella ceramica così come in tutti gli altri settori produttivi

> La decorazione floreale è presente da qualche decennio, ma ancora applicata a modelli eclettici e storicistici. La grande tradizione e maestria degli artigiani italiani costituisce il maggior freno al rinnovamento ispirandosi ancora per molto tempo al grande passato rinascimentale. Ancora nel 1898 a Bologna fu fondata "l'Aemilia Ars" che, proponeva di rinnovare la produzione partendo dalla natura, ma sempre iniziando con lo studio del Medioevo e del Rinascimento[180]

I giovani, spesso allievi dei più maturi collaboratori di Rubbiani, si sentono spesso legittimati ad intervenire più liberamente, subendo meno l'influsso del gusto storicista, che verso la fine del secolo va esaurendosi per evolversi, come succede nel resto d'Europa, nella variegata gamma di declinazioni nazionali previste dall'Art Nouveau. Vicino al gusto secessionista e forse anche un po' nabis troviamo il progetto per un grande pannello ceramico disegnato da Gigi

---

[179] per il concetto di "generazione" vedi R. Barilli**,** *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, il Mulino 1982 (ed. cons. 1991), pp. 51-56

[180] P. Santoro, *Ottocento, la base della modernità*, in AA.VV., *Arredi dell'Ottocento. Il mobile borghese in Italia*, a cura di ICARO progetti x l'Arte, Modena, Artioli 2002, p. 63

Bonfiglioli[181] **[fig. 11]**. In questo grande disegno compaiono motivi decorativi molto aggiornati al gusto mitteleuropeo – come il mascherone da cui sgorga l'acqua e la fascia a quadrettatura bianco-blu che sta subito sotto al grande pannello – garbatamente accostati ad un gusto più francese nella resa della vegetazione arborea che ricorda, sia per la modalità compositiva che per la resa sintetica delle fronde, le modalità operative di Pierre Bonnard, Maurice Denis e Edouard Vuillard. Questo grande pannello ci sarà utilie anche successivamente in quanto credo possa coaudiuvare l'intenzione di attribuire a Bonfiglioli una coppia di vasi realizzati della Fabbrica Minardi – che affronteremo nel prossimo capitolo – che ribadiscono la stretta collaborazione attiva in questi anni tra il gruppo bolognese e l'ambiente faentino.

---

[181] Gigi Bonfiglioli (Bologna, 1874 -?) Rimane tra i pochi artisti dell'entourage di Rubbiani a non aver frequentato il Collegio Venturoli. Formatosi all'Accademia di Belle Arti, segue i corsi di Antonio Puccinelli e di Domenico Ferri. Partecipa alle Esposizioni della Francesco Francia fin dalla prima edizione (1895), manifestando una particolare attenzione alle novità simboliste. Il suo precoce allontanamento dal naturalismo accademico ottocentesco suscita reazioni negative nella critica locale. Partecipa autonomamente alle Biennali veneziane del 1899 e del 1901. Nei primi anni del nuovo secolo collabora a "Italia Ride" e "Fantasio", con illustrazioni che rivelano attenzione verso l'arte europea ed in particolare secessionista. Nel 1906, Bonfiglioli insieme ad Ugo Valeri realizza di un "foglio pirata" dal titolo "Bologna Artistica" che recensisce diffusamente e non senza ironia l'esposizione della Francesco Francia di quell'anno. Bonfiglioli è ricordato da Alfredo Baruffi "fra gli anziani, […] pittori" della Gilda di San Francesco. Prende parte all'attività dell'*Aemilia Ars* in occasione dell'Esposizione di Torino nel 1902. Nell'ambito delle arti decorative si dedica soprattutto alla progettazione di decori per pizzi, ceramiche e mobili. Cfr. *Cronache d'arte*, "il Resto del Carlino", 28 aprile 1895; U. Ojetti, *Cronache d'arte*, "il Resto del Carlino", 3 giugno 1897; *III Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo illustrato, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1899; *IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo illustrato, Venezia, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1901; M. Di Seina, *Cronache d'arte*, "il Resto del Carlino", 14 maggio 1901; G. De Frenzi, *Cronache d'arte*, "Il Resto del Carlino", 19 maggio 1902; L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*,cit.; U. Thieme, F. Becker, *Kunstler Lexicon,* cit.; A. Baruffi, *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporane,* Milano, Patuzzi 1962; http://www.comanducci.it/ ; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista'*, cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna,* cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit.; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., pp. 251-252

2.3 Ebanisteria e altre lavorazioni del legno

I numerosi disegni per mobili ritrovati nei principali fondi consultati[182] nonché la massiccia presenza di pezzi di mobilio in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino fa supporre che questo fosse un settore piuttosto prolifico. Del resto la modalità adottata dall'équipe bolognese prevedeva una progettazione globale degli ambienti, ragion per cui un certo numero di suppellettili era previsto secondo la concezione degli spazi tipica di questo periodo

> Il nuovo modo di vivere tra le mura domestiche e il consolidarsi di mode comportamentali che valorizzano la casa e il focolare, [rendono i mobili] parte integrante emozionale del quotidiano dell'uomo borghese che si compiace di circondarsi delle cose che ama e che lo appagano. "Un nido di cose belle e preziose" che rappresentano il benessere raggiunto, un'idea di lusso che affiora anche nelle dimore più modeste, non importa infatti quante siano le stanze ma è fondamentale che in queste dimorino arredi e suppellettili che certifichino l'appartenenza ad un determinato gruppo sociale[183]

Anche in questo settore sono presenti oscillazioni del gusto che portano alla realizzazione di un repertorio che si muove tra il recupero storicistico[184] e l'ispirazione derivata dal mondo naturale

---

[182] Ci si riferisce in particolar modo al fondo dei disegni Aemilia Ars appartenenete ai Musei Civici d'Arte Antica (Museo Davia Bargellini), all'Archivio Rubbiani conservato presso la Biblioteca del Convento di San Francesco, al Fondo Tartarini dell'Istituzione Galleria d'Arte Moderna di Bologna, ai materiali Aemilia Ars appartenenti al Museo della Tappezzeria di Bologna, all'Archivio del Collegio Artistico Venturoli, all'Archivio Pizzardi oggi conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, all'Archivio Comunale di Bentivoglio e all'Archivio del Comitato per Bologna Storica e Artistica

[183] E. Barbolini Ferrari, *Il mobile dell'800. L'arredo borghese in Italia*, in AA.VV., *Arredi dell'Ottocento. Il mobile borghese in Italia*, cit. p. 8

[184] per la storia del mobile emiliano cfr. L. Bandera, *Il mobile emiliano*, Novara, De Agostini 1972 e A. Gonzales-Palcios, *I mobili italiani,* Milano, Electa 1997

con una apparente preminenza di quest'ultima. A fronte di un sostanzioso numero di disegni e di opere superstiti è necessario mettere in evidenza la spesso insormontabile difficoltà attributiva. A questo proposito giova ricordare che la cerchia dei collaboratori di Rubbiani si configura come una confraternita in senso neomedievalista con orientamento ruskiniano e morrisiano. Tale posizione ideologica comunitaria del gruppo può giustificare, almeno in parte, le difficoltà che si incontrano nel cercare di dare forma alle singole personalità della Gilda o nel tentare di attribuire in maniera univoca progetti, opere o interventi sulla base di considerazioni puramente stilistiche, in assenza di testimonianze documentarie inconfutabili. Detta motivazione può essere addotta anche a spiegazione della necessità di ricorrere frequentemente alle citazioni di Rubbiani, che del gruppo è stato sempre l'ideologo e il cronista.

Una importante differenza tra l'ambito inglese e quello bolognese è riscontrabile nel diverso atteggiamento che i due gruppi hanno nei confronti della macchina. Rifiutata totalmente da Morris[185] la macchina fa parte invece delle modalità esecutive previste da Alfonso Rubbiani che nel citato bando del 1899, allo scopo di conciliare razionalità ed esigenze creative con gli ideali di ruskiniana semplicità, suggerisce di industrializzare "le prime fasi della produzione, studiando i materiali in rapporto alla loro lavorazione, alle tecniche, per trovare linee decorative col minor dispendio di mano d'opera" a tal fine propone di realizzare a macchina "le cornici a trotto, […] le impellicciature […], di fare qualche bordo continuo a

[185] per una interessante analisi degli aspetti relativi alla meccanizzazione nell'ambito delle Arts & Crafts di William Morris cfr. R. Barilli, *William Morris tra utopia e utopismo*, in Nadia Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo Editore 1992, pp. 309-315

tarsia, […], cose date alle macchine a poco prezzo"[186] In questo Aemilia Ars si discosta dunque dal morrisianesimo più ortodosso per spostarsi in direzione delle Schools of Design di Henry Cole, importante momento di sviluppo delle Arts & Crafts verso l'Industrial Design. Gli intenti didattici delle Schools of Design si propongono di educare il gusto per "una destinazione meno elitaria, mantenendo costante attenzione alla qualità, senza troppi pregiudizi verso la meccanizzazione. […] Nasce in questo ambito un largo repertorio di immagini e una trama di idee generatrici dello stile prossimo a venire[…]"[187].

L'utilizzo delle moderne attrezzature meccaniche e il conseguente accrescimento nella disponibilità di merci sono sicuramente da considerarsi tra i principali fattori di destabilizzazione del sistema sociale ottocentesco. In questo contesto

> L'uomo per non smarrirsi si rivolge al passato e […] ritrova nel Gotico le certezze della fede […] o la fuga fantastica in un mondo arcano abbastanza distante da non sembrare contaminato […] con l'Ottocento le potenzialità della macchina sembrano inebriare e storidire. La storia appare, in quanto passato, punto fermo da cui attingere e scegliere come in un bell'album di ricordi quello che di volta in volta appare costituire una solida base cui ispirare la propria vita. I musei diventano come una macchina del tempo, che permette di toccare con mano un passato reso solido dai suoi monumenti.[188]

Osserva Camillo Boito

> […] mentre i Floreali d'altri paesi considerano gli stili del passato con abominio e si torturano la mente per iscansarne le forme, preferendo a queste una qualunque stravaganza o

---

[186] vedi A. Rubbiani, *Società Aemilia Ars per lo sviluppo e il miglioramento delle industrie artistiche nella regione Emiliano romagnola. Ventiquattro concorsi a premio*, cit.

[187] O. Ghetti, *Arts and crafts a Bologna*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*,cit. p. 48

[188] P. Santoro, *Ottocento, la base della modernità*, in AA.VV., *Arredi dell'Ottocento. Il mobile borghese in Italia,* cit., p. 57

> scipitaggine, purchè abbia l'apparenza del nuovo, codesti nostri Bolognesi, pure intendendo alla originalità, amano il passato e se ne sanno valere[189]

Ciò non toglie che, nella maggioranza dei casi, proprio questa abilità nel conciliare "le antiche forme" con il più attuale ornamento di natura vegetale, reloghi quest'ultimo a "orpello" di superficie. Le realizzazioni del gruppo bolognese infatti si attestano su una tranquilla reinterpretazione della decorazione degli oggetti senza per questo riplasmarne le forme nell'ottica di una riformulazione della struttura. Con una azione riformista piuttosto che rivoluzionaria questi artisti e artigiani inoculano il germe di un cambiamento che si manifesterà compiutamente in anni successivi. Per il momento le loro realizzazioni si ammantano di raffinate decorazioni che esibiscono, non senza compiacimento, una maestria "d'altri tempi". È il caso per esempio della raffinata serie di mobili che Augusto Sezanne disegna per il palazzo di città del marchese Carlo Alberto Pizzardi. Questi mobili, eseguiti da Vittorio Fiori, esibiscono nella loro pur massiccia struttura uno squisito campionario floreale che si estende, con modalità esecutive differenziate ed essenze variegate, a tutto l'arredo **[figg. 12, 13 e 14]**. Sono numerosi i casi in cui la decorazione floreale si dispone raffinatamente sulle superfici da decorare; è il caso del disegno per lo scrittoio *Suaviter Fortiter* di Alberto Pasquinelli **[fig. 15]** la cui rigida struttura, pur non scomponendosi, accoglie nella decorazione delle ante eleganti gigli che sembrano sorreggere il cartiglio con il motto. Lo stesso può dirsi per il disegno del mobiletto portagiornali firmato da Achille Casanova, **[fig. 16]**, da realizzarsi in legno tinto (verde), i cui pannelli esterni si arricchiscono di eleganti fiori rosa con lunghi steli e foglie intrecciate

---

[189] C. Boito, *L'arte italiana e l'ornamento floreale*, "Arte Italiana e Decorativa", VII, 1898

in un equilibrato e simmetrico movimento. Anche le foglie di ippocastano e le graziose falene che ornano lo sgabello per pianoforte disegnato da Pietro Suppini[190] non forzano in alcun modo la struttura dello sgabello appoggiandosi placidamente (e in buon ordine) su di esso **[fig. 17]**. È interessante notare come gli artisti della cerchia non si specializzino in un unico settore produttivo, ma si applichino alla progettazione di diverse tipologie di oggetti. È il caso, per esempio, di Giuseppe De Col che abbiamo visto nelle vesti di decoratore di ceramiche e ritroviamo ora come disegnatore di mobili (ma anche successivamente nella progettazione di decorazioni per cuoi) con un curioso *Tavolino da fumo* **[fig. 18]**. Questa tipologia di piccolo mobile prevede nel piano superiore un foro nel quale deve essere inserito un portacenere **[fig. 19]**. La coerenza del motivo decorativo fa pensare che i disegni per portacenere dello stesso autore, precedentemente citati, e il presente tavolino da fumo dovessero completarsi. L'integrazione di materiali eteogenei è piuttosto diffusa; a tal proposito si ricordano anche il *Mobile a due ante con alzata,* **[fig. 20]** di cui si conserva anche il disegno, **[fig. 21]** e la *Boiserie per salotto* con seduta, spalliera in pannelli di cuoio bulinato e alzata con antine in filigrana **[fig. 22]**. Accostata a questa

---

[190] Pietro Suppini (Praduro e Sasso [oggi Sasso Marconi], 1872 – ?) è annoverato da Alfredo Baruffi tra gli anziani pittori membri della Gilda di San Francesco. Non se ne conosce il percorso formativo; nel 1888 espone nella sezione "Acquarelli e Pastelli" della divisione regionale emiliana alla *Mostra delle Province dell'Emilia*, e nel 1890 vince il Concorso Curlandese col progetto per la *decorazione di una pala*. A partire dal 1894 Suppini eseguì rilievi e disegni per il restauro della basilica di San Francesco; con la Gilda partecipò all'*Esposizione di Arte Sacra* a Torino nel 1898. Dal 1901 al 1904 ebbe lo studio nei locali di San Francesco insieme a Casanova e Pasquinelli, mentre la residenza è attestata - almeno fino alle date dell'*Esposizione delle Province dell'Emilia* - in via Belle Arti al numero 50. Nell'ambito dell'*Aemilia Ars* produsse disegni caratterizzati da una decorazione misuratamente floreale e partecipò all' Esposizione di Torino del 1902. Cfr. *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Bologna 1888,* cit.; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista',* cit.; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* cit.; F. Serra, *Vita e didattica dell'arte nel Collegio Venturoli,* cit.; Carteggio dell'Archivio di San Francesco sezione I Verbali Adunanze, sezione V Liste e Ricevute; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 260

boiserie nel palazzo di città del marchese Carlo Alberto Pizzardi, troviamo una coppia di *Mobili a due ante con alzata* **[fig. 23]** la cui semplice stuttura ricorda l'elegante credenza disegnata nel 1860 da Philip Webb **[fig. 24]**. L'analogia con i mobili britannici – non solo della cerchia morrisiana – si può estendere anche alla tipologia dei sofà con alzata, **[figg. 25, 26, 27 e 28]** dove ritroviamo anche un analogo gusto per le integrazioni di materiali differenti (in questo caso legno e tessuto nell'alzata). A partire da questo periodo gli artisti iniziano a mescolare non solo gli stili ma anche i materiali, allestendo, anche in occasioni di livello internazionale,

> un bazar di oggetti disparati, attestanti l'estro esuberante, sfrenatamente eclettico e di gusto a tratti anche equivoco dell'ideatore. Si trattava di una pletora di pezzi di vario stile – dal Liberty al moresco al gotico al neorinascimentale – realizzati con le più diverse tecniche […] con materiali differenti, da soli o combinati tra loro, quali il cuoio, il legno, il vetro, la ceramica[191]

La conoscenza del repertorio britannico e del modo di vivere borghese del resto è spesso ribadita anche in annotazioni sui disegni stessi, come rileva anche Orsola Ghetti

> Le stesse tipologie introdotte sono relative al vivere borghese e ne fotografano le abitudini sociali. Gli arredi per intere camere devono assolvere ai molteplici e differenziati impieghi quotidiani; i talvolini da fumo e da tè o quelli da lavoro (detti "cicogne" a causa dell'insolita forma bombata), quelli da parete, a ripiani, i mobiletti porta-giornali assecondano precise destinazioni, come era d'abitudine in Inghilterra. Più di una volta ricorre l'annotazione "tratto dal tipo inglese", o altra equivalente […] L'orientamento anglofilo sostiene in egual misura la ricerca sul piano estetico e su quello costruttivo.[192]

---

[191] G. Dal Canton, *Umberto Bellotto nell'ambiente artistico e artigianale veneziano*, in A.P. Zugni-Tauro (a cura di), *Carlo Rizzarda (1883-1931) e l'arte del ferro battuto in Italia*, Feltre, Assessorato alla cultura 1987, p. 81

[192] O. Ghetti, *Arts & Crafts a Bologna*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, cit. p. 73

Solo in rare opere più schiettamente innovative pare fare capolino nelle realizzazioni dell'équipe bolognese quel biomorfismo che, ispirandosi al mondo naturale, non ne rimane una imitazione di superficie ma si volge ad una quintessenzialità "saccheggiata in un patrimonio di strutture fondamentali e sintetiche, sottostanti alla vita […] imitazione essenziale della natura"[193]. È il caso per esempio di un paio di schizzi per una scrivania e una consolle di Alfredo Tartarini **[figg. 29, 30 e 31]** dove il florealismo si sposa ad una linea fluida che a volte riesce anche a fondersi, perlomeno nelle fasi di progettazione, con l'ornamento di superficie. Analoga ispirazione alle forme essenziali della natura nello stesso autore si può cogliere nell'andamento mosso del cofano per la bandiera della nave Regina Margherita **[figg. 32 e 33]**, e nel mobile a doppio corpo progettato per l'Esposizione di Torino **[fig. 34]**, la cui forma è morbidamente strutturata entro un intricato dischiudersi di ireos e coronata da fronde di oleandri in fiore. Alla stessa tipologia decorativa possiamo ricondurre anche il disegno di Giulio Casanova **[fig. 35]** dove il gruppo di giunchiglie si dipone ordinatamente a coronamento del fronte superiore di un mobile, lo stesso fiore diviene però anche supporto dell'alzata stessa. Interessanti sono anche due disegni, l'uno per un tavolino e l'altro per la testata di un letto, entrambi caratterizzati dal medesimo colore di fondo verde tenue – colore peraltro tipico anche dei primi mobili della Morris, Marshall, Faulkner & Co. disegnati da Ford Madox Brown e oggi conservati a Kelmscott Manor[194] – e da analogo motivo decorativo **[figg. 36 e 37]**. In entrambi i casi gli steli delle infiorescenze globose diventano elegantemente funzionali alla struttura, senza rinunciare ad un ulteriore carico decorativo consistente, nel caso del tavolino, nella

---

[193] R. Barilli, *Il Liberty,* Milano, Fabbri, 1966 ed. Elite. Arti e stili, 1984, p. 14

[194] C. e P. Fiell, *William Morris*, Köln, Taschen 1999, pp. 71-72

differenziazione cromatica dello stelo, e nel caso della testata nel delicato raccordarsi della griglia in sinuosi piccoli "riccioli", che conferiscono movimento alla composizione.

Difficile stabilire se l'affrancamento da motivi di stampo storicistico sia dovuta a ragioni di tipo cronologico o piuttosto all'applicarsi degli artisti del gruppo alla progettazione di differenti tipologie d'oggetti. è probabile piuttosto che sia l'effetto di entrambe le cause.

> Veniva così delineandosi, anche nell'ambito dell'artigianato, un'«arte nuova» già vicina agli stilismi del Liberty nazionale, in una fase che ancora coniugava gli apporti della tradizione e i moderni indirizzi del simbolismo europeo[195]

Apparentemente il settore dei mobili e quello dei ferri battuti, nell'ambito della produzione dell'Aemilia Ars, sono quelli che meno risentono di vincoli storicistici e più compiutamente si collocano in sintonia con il gusto floreale liberty.

---

[195] E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1851 al 1900*, Milano, Electa 2007, p. 368

2.4 Ferro battuto e altre lavorazioni del metallo

La tradizione del ferro battuto aveva avuto nella zona tra Piacenza e Bologna notevole sviluppo a partire dal Settecento ininterrotamente, in un crescendo che culmina nei primissimi decenni del Novecento. A Bologna questa fiorente tradizione si sviluppa nell'ambito della cultura figurativa e ornamentale legata alla personalità di Alfonso Rubbiani e alla crescita dell'Aemilia Ars. In questo contesto i migliori forgiatori di ferro sono senz'altro Sante Mingazzi e Pietro Maccaferri.[196] Questi abili artigiani pur lavorando anche su propri

[196] Pietro Maccaferri (Bologna, 1859 – Bologna, 1941) Artefice del ferro battuto, Pietro Maccaferri lavora spesso con gli artisti dell'Aemilia Ars. Figlio di Giuseppe Maccaferri, fondatore della ditta, Pietro si avvale della collaborazione del nipote, Francesco Pezzoli. La produzione dell'officina Maccaferri, ha spesso un carattere improntato a modelli antichi, e piuttosto "massiccio" che forse deriva dal tipo di lavorazione in cui prevale la fucinatura dei ferri rispetto alla modellazione a freddo. L'officina realizza i cancelli delle cappelle absidali della chiesa di San Francesco e nel 1899, il cancello della XIII cappella della Chiesa di San Martino, su disegno di Alfredo Tartarini, come si legge sulla serratura del manufatto. Nel 1902, partecipa all'Esposizione di Torino. In quest'occasione Pietro Maccaferri realizza su disegno di Giuseppe De Col un altro famoso cancello, decorato con farfalle e melograni, oggi di proprietà del Museo Civico d'Arte Industriale Davia Bargellini. Un'altra importante realizzazione di quest'officina è la corona per la tomba di Giovanni Pascoli (1912 ca). Pietro Maccaferri lavora anche in ambito ferrarese. Sue sono infatti le balaustre del presbiterio dell'Abbazia di Poggio Renatico (ricostruita in stile gotico-lombardo nel 1907). Nella citta di Ferrara lascia poi i tre imponenti cancelli dell'ingresso dell'Ospedale Sant'Anna e una modesta cancellata per un villino di via Argine Ducale. In una pubblicazione a cura della Camera di Commercio di Bologna, si dice che l'officina Maccaferri fosse specializzata nella realizzazione di "reticelle per librerie in ferro ritorto", corredando l'articolo di alcune fotografie. Dal confronto non appare stilisticamente improbabile che possano essere state realizzate da questa officina le reticelle per la boiserie di Palazzo Pizzardi. Cfr. *Industrie artistiche e botteghe artigiane Bolognesi,* edito a cura del Consiglio Provinciale dell'Economia, Bologna, 1928; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista',* cit.; C. Ricci, G. Zucchini, *Guida di Bologna,* cit.; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, *Alfonso Rubbiani, i veri e i falsi storici,* cit.; L. Scardino, *Officine Ferraresi del ferro battuto (1900-1940)*, in A.P. Zugni-Tauro (a cura di), *Carlo Rizzarda (1883-1931) e l'arte del ferro battuto in Italia*, cit., p. 113; Carteggio dell'Archivio di San Francesco sezione I *Verbali Adunanze*, sezione V *Liste e Ricevute*, sezione VI *Particolari studi e lavori*; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, p. 256

disegni si avvalgono spesso della progettazione degli artisti della Gilda. Come dice Giuseppina Dal Canton

> […] l'ideologia modernista [è] sostenitrice della globalità e, per così dire, della interdisciplinarità sia della progettazione che della realizzazione artistiche […][197]

Per esempio in occasione dell'esposizione della "Francesco Francia" del 1888 i due artieri presentano alcuni ferri a motivo floreale eseguiti su disegni di Alfredo Tartarini.

Nella produzione di quest'ultimo i disegni per i ferri battuti, [198] insieme ai progetti per mobili, sono di particolare interesse, poiché l'artista si libera di ogni contaminazione storicistica e il gusto floreale, pur mantenendo una connotazione naturalistica, utilizza un segno funzionalmente decorativo, già liberty. A questo proposito si riportano alcuni disegni per l'orologio all'angolo tra via Carbonesi e via Val D'Aposa a Bologna **[figg. 38, 39 e 40]**. Sia nei disegni che nel manufatto l'invadenza dell'ornamento floreale assume linee sinuose e movimenti serpentinati; il risultato finale, però, nel complesso, appare ancora rigido nel disegno, un po' più fluido nella realizzazione. La rigidità degli ornamenti fitomorfi è piuttosto caratteristica dei ferri disegnati da Tartarini; ricordiamo ad esempio la

---

[197] G. Dal Canton, *Umberto Bellotto nell'ambiente artistico e artigianale veneziano*, in A.P. Zugni-Tauro (a cura di), *Carlo Rizzarda (1883-1931) e l'arte del ferro battuto in Italia*, cit., p. 81

[198] I disegni per ferri battuti sono assai scarsi nel fondo della Istituzione Galleria d'arte Moderna e si limitano ad una decina di schizzi per orologi tra cui anche un paio simili a quello tuttora presente all'angolo tra via Carbonesi e via Val d'Aposa a Bologna. I migliori disegni di questo gruppo, contenuto nel primo cassetto del fondo conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna in una carpetta rosa con annotazione ms. sul fronte: *Materiale Tartarini,* sono versioni leggermente meno finite di quelli appartenenti alla collezione dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Museo Davia Bargellini, inv. 1984 nn. 1246 neg. 2127, 1247 neg. 2128, 1248 neg. 2128. Questo fondo è costituito da oltre quattrocento disegni eseguiti dai principali artisti legati all'Aemilia Ars e testimonia di varie tipologie d'oggetti tra cui mobili, ferri battuti, cuoi, ceramiche e pizzi. I disegni per gli orologi in ferro battuto di cui sopra sono pubblicati in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, cit., p. 173 e in in L. Pallaver, *Alfredo Tartarini e il Liberty nella scuola Bolognese fra '800 e '900*, Comune di Budrio, Bologna, 1998, pp. 17-19

cancellata della XXX cappella della chiesa di San Martino a Bologna, che Pietro Maccaferri esegue su disegno di A. Tartarini datata 1899 **[fig. 41]**

Altre personalità della cerchia rubbianesca si cimentano nella progettazione dei ferri battuti. Giuseppe De Col concepisce il disegno poi realizzato dalle Officine Maccaferri per il cancello che è oggi conservato al Museo Davia Bargellini **[fig. 42]**. Il pregevole cancello mostra una fluidità notevole nella parte centrale costituita da flessuosi fogliami, a fronte di una caratteristica corposità data oltre che dal prevalere dei pieni sui vuoti – caratteristica evidente nella fascia in basso decorata con motivo fitomorfo) – dalla "porosità", distintiva della lavorazione di Maccaferri, che conferisce alla superficie dei suoi manufatti una particolare "morbidezza".

Al contrario le opere di Sante Mingazzi si contraddistinguono per la levigatezza delle superfici che l'artiere conferisce alle sue creazioni evitando la fase di fucinatura, e praticando la cosiddetta "lavorazione a freddo". Tecnica questa che richiede una speciale abilità nella battitura, dato che la struttura del metallo non fucinato diventa estremamente frangibile. Il risultato dà superfici lisce, quasi seriche. La copiosa produzione dell'officina Mingazzi comprende come si è detto nella nota biografica numerose e diversificate tipologie di oggetti, alcuni dei quali conservati oggi al Museo Davia Bargellini in seguito alla donazione fatta dalla figlia dell'artista nel 1892. È il caso dell'insegna dell'officina di via Santo Stefano **[fig. 43]**. L'insegna è eseguita dall'artista in occasione dei festeggiamenti per la Decennale Eucaristica di San Giovanni in Monte del 1914. Mingazzi nel realizzarla lavora su proprio progetto, e come avviene spesso nella sua produzione, elabora in modo autonomo modelli derivati dal

repertorio caratteristico dell'Aemilia Ars.[199] Ottimo e precoce esempio della produzione di Mingazzi è il *Lampadario della Cappella per la Pace tra i Popoli* (1899) nel San Francesco di Bologna. Lo squisito lampadario, realizzato da Sante Mingazzi su disegno di Achille Casanova riprende l'antica tipologia della lampada "a corona" **[fig. 44]**. Nonostante l'ispirazione di tipo storicistico, come nota Orsola Ghetti, questa lampada

> […] è interamente concepita come un tripudio di fiori, espansi come in una "forma vivente". La scritta *ut flores vere, fruges aestu, fructus autumno, clementia hieme, ad vitam ad pacem ad laetitiam hominis* definisce la destinazione e il concetto estetico che sottrae questo oggetto alla tipologia delle lampade antiche a corona, per assimilarla ai postulati di una natura come materia vivente, entrati allora in voga.[200]

La lampada si compone dunque di motivi floreali che alludono misticamente, secondo le parole di Alfonso Rubbiani, alla

> […] fertilità della terra [alla] pace del lavoro umano. […] Sopra un prato a ghirlanda di auspicale trifoglio, luccicano, a guisa di un vapore fosforescente, dipinte su vetro rischiarato dall'interno da una corona di fiammelle, le parole seguenti: "ut flores vere, fruges aestu, fructus autumno, clementia hieme, ad vitam, ad pacem, ad laetitam hominis". Preghiamo fiori alla primavera, messi all'estate, frutti all'autunno, clemenza all'inverno perché ne abbia vita, pace e letizia l'umanità – dice la lampada e parla a nome dei grandi Popoli cristiani d'Europa e d'America, di cui le imprese vincitrici e gloriose pendono all'ingiro. E una festa di fiori, bizzarre grazie venute dalle foreste della Guiana, fiori di Zygopetali eleganti, sale su della ghirlanda di trifoglio e spandesi e intrecciasi di sopra quasi a dare forma vivente e volante alla piccola costellazione di ferro dorato. In verità viva e voli il nuovissimo augurio della nostra lampada, che sospendiamo fra terra e cielo; e poiché essa è di ferro durerà per vedere la fatica umana meglio confortata di pace e di abbondanza, questa nobile vittoria della scienza e dell'amore.

---

[199] vedi R. D'Amico, *Insegna dell'officina Mingazzi*, in R. Grandi (a cura di), *Museo Davia Bargellini*, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica 1987, p. 218

[200] O. Ghetti, *Arts & Crafts a Bologna*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, cit. p. 58

> Quando tutta la terra arabile fumerà di arature e di fatica umana, serena perché a tutti fruttuosa; e l'Italia, giardino d'Europa, con lieto fato autrice sempre di bellezza, la inonderà anche nell'inverno di fiori. Poiché gli scogli baciati dal mare e dal sole di mezzodì, persino gli scogli, non più asserragliati di dighe e di insidie esplodenti, ma per iscientia di colture perennemente rifiorenti, potranno essere per la letizia degli uomini e dei loro amori quando tutta la terra arabile sarà arata per la prosperità della specie. Poiché quando il lavoro sarà diventato buona universale volontà sulla terra, il cielo si chinerà, come fu detto in una notte santa, perché un'altra Dea, migliore ancora della Bellezza, nasca o dalla spuma del mare, o dalle nevi dell'Alpi, o meglio dal profumo delle messi ondeggianti – la Pace.[201]

Riferimenti di questo tipo si possono cogliere pressoché dovunque, negli interventi della Gilda. Questa inestricabile corrispondenza tra motivi decorativi e concetti ricorda tra l'altro l'intento che presiede alla realizzazione di *The Flower Book* di Edward Burne-Jones, pubblicato postumo nel 1905 con l'introduzione di Georgiana, moglie dell'artista e sua fervida sostenitrice. Nella selezione dei fiori da illustrare, Burne-Jones non intendeva orientarsi verso quella raffinata ma sentimentale logica che presiedeva alla realizzazione dei manuali sul linguaggio dei fiori, tanto in voga a quei tempi nel nord- Europa (e successivamente anche in Italia)[202], ma piuttosto egli cercava secondo le sue stesse parole

> I want the name and the picture to be one soul together, and indissoluble, as if they could not exist apart[203]

---

[201] A. Rubbiani, *La cappella centrale dell'abside in S. Francesco ricostruita con pensiero votivo per la pace dei Popoli data al culto divino il XVIII maggio MDCCCIC quando aprivasi in Olanda una conferenza internazionale per la pace. Nota illustrativa*, Bologna, Soc. già Compositori, 1899

[202] L. Tongiorgi Tomasi, L. Zangheri, *Il linguaggio dei fiori: divertissement intellettuale e moti del cuore in età romantica* in C. de Latour, *Il linguaggio dei fiori*, trad. it. di G. Garufi, Firenze, Leo S. Olschki 2008, pp. V-IX; J. Goody, *La cultura dei fiori: le tradizioni, i linguaggi, i significati dall'estremo oriente al mondo occidentale*, Torino, Einaudi, 1993, P. Grati, *Il linguaggio dei fiori*, Firenze, Adriano Salani editorie, 1901

[203] E. Burne-Jones, *The Flower Book*, in G. Uerscheln, *Edward Burne-Jones, The Flower Book*, Koln, B. Taschen Verlag 1994

La complessità dei significati, specifici di ogni composizione floreale utilizzata, fa sì che "Il popolo religioso"[204] – la cui volontà Rubbiani invoca a giustificazione degli interventi di abbellimento operati – probabilmente non sia sempre in grado di comprendere i concetti che il restauratore desidera trasmettere. La complessità di queste composizioni a volte è accresciuta dall'intento di esprimere attraverso esse non solo il significato intrinseco legato alla composizione floreale, ma anche precisi orientamenti letterari, sociologici (o addirittura politici)

> […] codesta lampada, in ferro battuto, è molto più che un ordegno di ferro. Pensata in un silenzio delle cose da un piccolo ammiratore di Tolstoi, pazientemente disegnata da un altro amico mio, il Casanova, essa vuol essere un poema e lo è.[205]

In questo senso tutta la complessa vicenda legata alla necessità di rinnovamento delle arti decorative – ed in particolar modo alla riscoperta del valore del lavoro artigianale – si configurano come una madalità di intervento che ha come obiettivo la riforma della società contemporanea

> la rivalutazione della arti "minori" antiche non già in nome di un semplice interesse archeologico, per tornare a favorire la fuga nel passato, ma in nome di una battaglia per il presente, nel contesto di una concezione prammatica della storia[206]

---

[204] A. Rubbiani, *La primitiva dipintura murale nella chiesa di San Francesco in Bologna,* cit., p.11

[205] A. Rubbiani, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei Glossatori in Bologna, ristauri dall'anno MDCCCLXXXVI al MDCCCIC, note storiche ed illustrative* , cit.

[206] F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari, Laterza 1972, p. 211

2.5 Oreficeria, argenteria e gioielleria

Durante il XIX secolo si assiste anche in campo orafo ad una proliferazione di stili, motivi e progressi tecnici. La peculiarità dell'Ottocento è, come si è detto, quella di essere stato un secolo dominato dall'eclettismo e di aver visto non lo svolgersi progressivo di uno stile dominante, ma la compresenza di stili di diversa natura e provenienza. Nel campo del gioiello[207] le importanti scoperte archeologiche favoriscono nella prima metà del secolo la moda "archeologica" condizionando enormemente la la progettualità. Poche fortunate potevano sfoggiare autentici reperti di scavi e con l'aumentare delle richieste, gli orafi si specializzano nella perfetta imitazione delle forme e delle tecniche antiche. Si sviluppa in seguito il gusto per il revival medioevale, con monili che ricordano lo stile gotico e rinascimentale. In questo ultimo si distingue Alphonse Fouquet che, intorno al 1870, produce a Parigi oggetti in oro cesellato e smalto dipinto.

L'ispirazione verso nuovi motivi decorativi arriva nella seconda metà del secolo dalle culture esotiche. La partecipazione del Giappone all'Esposizione Universale di Londra nel 1862, favorisce in campo orafo, il diffondersi di particolari tecniche – tra cui primeggia quella

---

[207] per una disamina della storia del gioiello e dell'orificeria nel XIX secolo vedi C. Phillips, *Gioielli breve storia dall'antichità a oggi*, Milano, Skira 2003; *Oreficerie dell'Ottocento dal Museo civico d'arte antica: doni diplomatici e ornamenti popolari*, catalogo dell'esposizione, Torino novembre-dicembre 1991, Torino, Assessorato alla cultura 1991; H. Tait (a cura di), *Gioielli 7000 anni di storia*, Milano, Tecniche nuove 1989; F. Sborgi (a cura di), *Storia dei gioielli*, Novara, De Agostini 1986; H. Tait (a cura di), *The art of Jeweller. A catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum: Jewellery, Engraved Gems and Goldsmiths' Work*, London, British Museum Publications Limited 1984; Erich Steingraber, *L'arte del gioiello in Europa dal Medioevo al Liberty,* Firenze, Edam 1965; Greta Pack, *Jewelry and enameling*, Princeton, D. van Nostrand Co. 1961

dello smalto *cloisonné* – e motivi: crisantemi, bambù, dragoni e ventagli.

La nascente borghesia e la nobiltà imprenditoriale costituiscono in questo periodo la parte dominante del mercato. Le nuove esigenze mirano a conciliare qualità e prezzo, manifestando anche il desiderio, forse dovuto al diffondersi degli orientamenti stilistici, di un nuovo tipo di commercio del gioiello legato alla moda. L'eclettismo stilistico che caratterizza la produzione orafa del XIX secolo impone inoltre la ripresa di antiche tecniche. Dalla ripresa della filigrana d'oro e granulazione tipica dei gioielli etruschi, sviluppatasi in epoca Neoclassica, all'uso dello smalto in sostituzione delle pietre per conferire vivacità cromatica agli oggetti.

Molto diffusi sono i collari e le collane di perle o pietre preziose con pendente a goccia. La tiplogia del pendente ricorre con frequenza tra i disegni per gioielli della ditta bolognese.

> […] fra memoria e rinnovamento si muove il gruppo di artisti bolognesi che, sotto l'ala di Rubbiani, partecipa nel 1902 a Torino alla *I Esposizione di arte decorativa moderna* e, in questa occasione, ottiene un generalizzato apprezzamento che sancisce il culmine della ricerca modernista a Bologna. […][208]

In sintonia con questo gusto dobbiamo soprattutto ricordare uno dei più noti gioielli realizzati nell'ambito dell'Aemilia Ars, che ebbe un enorme successo all'esposizone di Torino **[fig. 45]**. Si tratta del pendente tratto dal dipinto di Raffaello *Santa Cecilia tra santi*[209] **[fig.**

---

[208] F. Farneti, *Modernisti, simbolisti, naturalisti,* in A. Baccilieri (a cura di), *Figure del Novecento 2. Oltre l'Accademia*, Carpi, LaLit Edizioni d'Arte 2001, p. 21

[209] eseguita intorno al 1513 da Raffaello per la cappella della beata Elena Duglioli (nella chiesa di San Giovanni in Monte). La beata aveva costruito la propria immagine di santità ispirandosi alla leggenda di santa Cecilia. La pala raffigura la santa in una inedita iconografia "musicale" carica di significati simbolici. Quest'opera riveste un ruolo fondamentale nell'ambito della cultura figurativa dell'ideale classico seicentesco e influenza artisti del calibro dei Carracci e Guido Reni. In seguito l'importante pala è una delle più illustri opere prelevate da Napoleone e trasferite a Parigi. L'importanza della pala ne

45bis]. In riferimento a questo gioiello un appunto testimonia il vasto successo di questa tipologia presso una committenza esclusiva. Leggiamo infatti:

> […] venduto a S.M. la Regina Margherita – S.M. la Regina Elena – S.E. Donna Laura Minghetti – S.E. la Principessa Corsini […][210]

I disegni per gioielli sono in prevalenza a firma di Alberto Pasquinelli, anche se compare sporadicamente la firma di Rubbiani, non sappiamo se in qualità di progettista o di "direttore artistico" della Ditta. Tra i laboratori orafi che più frequentemente collaborano con Aemilia Ars ricordiamo i Fratelli Zanetti,[211] Alessandro Fuochi[212] e Luigi Marchi.[213]

---

consentì la restituzione alla città, dopo la fine del governo napoleonico, anche se l'opera non fu restituita alla chiesa d'origine – per la quale fu eseguita da Clemente Alberi (Rimini, 1803-Bologna, 1864) una copia reinserita nella cornice originale del Formigine (Andrea di Pietro detto il Formigine o Andrea da Formigine, Formigine tra il 1480 e il 1490 – Bologna, 1559) – bensì alla Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti (ora Pinacoteca Nazionale), dove si trova tutt'oggi, collocata entro una riproduzione, pure ottocentesca, dell'ancona originaria. Cfr. C. Bernardini, *127. Raffaello Sanzio, Santa Cecilia coi santi Paolo, Giovanni, Agostino e Maria Maddalena* (scheda dell'opera), in A. Emiliani (a cura di), *La Pinacoteca nazionale di Bologna*, Milano, Electa 1997, p. 86 e bibliografia precedente indicata

[210] Fondo Cartaceo Cavazza conservato presso il Museo della Tappezzeria di Bologna, note relative al gruppo dei gioielli

[211] Gaetano e Alessandro Zanetti orafi figli d'arte, continuarono l'attività del padre Giulio tra il 1884 e il 1903 con laboratorio in via degli Orefici (numero 15 lettera A) che richiamava nell'insegna di San Gaetano quella del capostipite fondatore della ditta Alessandro (morto nel 1836, si distinse più volte per "perfezione d'arte e maggior lavorazione", cfr. Bulgari). Presso l'Archivio di San Francesco numerosi atti di pagamento attestano che i fratelli Zanetti tra il 1891 ed il 1900 realizzarono arredi per le cappelle radiali della chiesa francescana, tra cui un busto reliquiario per la Cappella Da Via, in metallo sbalzato argentato e dorato (su disegno di Augusto Sezanne), e la piccola croce con smalti della cappella Calzoni (su disegno di Alberto Pasquinelli). Nella conferenza tenuta da Enrico Panzacchi in occasione del sessantesimo anniversario della fondazione della *Società di Mutuo Soccorso fra Orefici ed Affini*, la figura di Alessandro Zanetti venne richiamata a termine di un *excursus* storico sull'oreficeria bolognese a partire dal Trecento. Cfr. *Società di Mutuo Soccorso fra Orefici ed Affini in Bologna, resoconti dal 1886 al 1926 al 1933 XII;* G.C. Rossi, *Gli Orafi bolognesi,* in "Rivista Economica, organo della Camera di commercio Industria e Agricoltura e dell'Ente Provinciale per il Turismo", n. 12, Bologna, 1949; C. G. Bulgari, *Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia,* Roma, F.lli Palombi editori, 1974; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 261

[212] Alessandro Fuochi, (Bologna, 1846 – Bologna, 1906) argentiere e bronzista con studio in via Cavaliera, 4 (oggi via Oberdan), Fuochi fece parte della *Società di mutuo soccorso fra orefici ed arti affini di Bologna,* e come socio effettivo beneficiò nel 1895 e nel 1896 delle

La *Santa Cecilia* di Raffaello non è la solo opera ad aver ispirato la gioielleria Aemilia Ars; altre fonti d'ispirazione per i gioielli derivati dall'antico, ripetutamente definiti nei disegni "tipo Rinascenza",[214] sono opere del Francia, di Amico Aspertini, del Ghirlandaio ma anche pitture fiamminghe del XV e XVI secolo. A questa tipologia appartengono alcuni gioielli per la familia Cavazza. Il pendente per Livia è studiato su gioielli che compaiono in dipinti del Francia come indicato su una fotografia dell'epoca[215] che riproduce un disegno preparatorio per il pendente **[figg. 46, 47 e 48]**. Il medaglione donato a Francesco Cavazza in occasione di una ricorrenza dalla moglie Lina e dai figli Sisi, Pippo e Sandro appare sempre studiato su tipologie antiche di medaglie; il verso – dove compare un garofano dalla linea estremamente sintetica – sembra un po' più sciolto, specie nel movimento delle foglie e dello stelo del fiore, che delimitano lo spazio entro cui sono disposti i nomi dei donatori, tracciati con un *lettering* più snello e moderno rispetto a quello

---

sovvenzioni che la Società distribuiva ai membri che subivano perdite in seguito ad infermità temporanee o permanenti. Specializzato nella "lavorazione di qualunque genere per chiesa". Fu attivo in San Francesco dove si occupò prevalentemente di lavori di argentatura e doratura; a lui si deve la realizzazione dell'aureola in bronzo per il busto di San Tommaso (1893) in terracotta modellato da Giovanni Romagnoli. Cfr. *Società di Mutuo Soccorso fra gli Orefici e Arti Affini in Bologna*, resoconti dal 1886 al 1926 al 1933 XII; Carteggio dell'Archivio di San Francesco, sezione V Liste e Ricevute; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 256

[213] Luigi Marchi (Bologna, 1824 – 1906) è tra l'altro l'autore del gioiello ispirato a quello indossato dalla Santa Cecilia di Raffaello; il ciondolo è marcato sul passante: Marchi Bologna Aemilia Ars. Figlio di Angelo e di Maddalena Mela, dal 1854 al 1888 Luigi Marchi è proprietario di una bottega di oreficeria all'insegna della "Luna" con lui lavora il figlio, Raffaele Angelo (Bologna, 1855 -1909). Quest'importante dettaglio fa luce su un'altra delle botteghe artigiane che partecipano al tentativo ri rinnovamento nelle arti applicate tanto auspicato da Alfonso Rubbiani e dai suoi collaboratori, al mometo della fondazione della Società Cooperativa Aemilia Ars. Cfr. C.G. Bulgari, *Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia*, cit.; H. Tait (a cura di), *The art of Jewellery. A catalogue of the hull Grundy Gift to the British Museum: Jewellery*, *Engraved Gems and Goldsmits' Work*, cit.; *Biografie*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 256

[214] vedi Fondo Cartaceo Cavazza presso il Museo della Tappezzeria di Bologna citato

[215] ci si riferisce ad una fotografia dell'epoca conservata nel Fondo Cavazza del Museo della Tappezzeria di Bologna. La fotografia riproduce il disegno del fronte e della sezione laterale del gioiello con alcune annotazioni. In alto a destra: Gioiello preso da una pittura del Francia; sempre a destra, in basso: Smalti rossi - ametista

utilizzato per l'iscrizione sul bordo della medaglia stessa **[fig. 49]**. Allo stesso gruppo appartiene il pendente per Lina Cavazza, indossato dalla nobildonna anche in un suo ritratto **[fig. 50]**. In questo ciondolo la composizione si situa in una posizione mediana tra il recupero di tipologie antiche e linee più autenticamente nuove, come il geometrico intereccio delle terminazioni inferiori delle ali, o la decorazione fluida e a tratti asimmetrica delle piastrine per l'incastonatura delle perle naturali. Il tema delle ali ritorna anche nel pendente per Lilla Belgrano. In quest'occasione l'intreccio inferiore delle ali viene eliminato a favore dell'inserimento del dettaglio quasi naturalistico dello stelo (con delicate foglioline) del melograno centrale. Il verso diventa ancora una volta occasione per personalizzare il gioiello. Vi trovano infatti spazio non solo la dedica (*Tibi Laetitia et Pax*) e il nome della destinataria ma, nel verso della perla naturale inferiore, anche una piccola spiga di grano, richiamo "simbolico" alla famiglia della destinataria **[figg. 51 e 52]**.

Come avviene anche negli altri settori produttivi, l'alternativa alla regressione storicistica è rappresentata dalle forme fitomorfe e zoomorfe: fiori, spighe di grano, farfalle e viti rampicanti solo per fare alcuni esempi. Come abbiamo visto a proposito dei ferri battuti ad ogni fiore è attribuito un significato in base ad uno specifico linguaggio diffuso da numerosi testi sull'argomento. Un altro linguaggio utilizzato in oreficeria è quello delle pietre che vengono accostate tra loro in modo che le iniziali formino messaggi costituiti di singole parole o di intere frasi, determinando quindi anche la complessità del gioiello. Uno dei pochi gioielli documentati che si emancipa dall'influenza storicistica è il pendente *Laetitia Noctis* realizzato dalla Ditta Coltelli[216] su disegno di Alberto Pasquinelli

[216] Ditta Fratelli Coltelli. I fratelli in questione sono Dante, Galileo e Michelangelo, nipoti del fondatore della ditta, Luigi Coltelli (Bologna, 1808-1880). Nato nel 1834, il laboratorio orafo

[figg. 53 e 54], Questo pendente riunisce alcuni dei *pattern* più utilizzati dalla Aemilia Ars come le ondine sul fronte che sovrastano il cartiglio con l'iscrizione da cui il pendente prende il nome e sul verso il motivo della ninfea, particolarmente diffuso, in questi anni, non solo in ambito locale.

---

ebbe dapprima sede in via degli Orefici all'insegna della "Castellata"; un secondo negozio, gestito dal figlio del fondatore, Ulisse (Bologna, 1827-1891), fu aperto, pochi anni dopo, in via delle Spaderie all'insegna della "Croce di Malta". Dei Tre fratelli colui che si occupa maggiormente dell'attività di famiglia è Michelangelo, Dante si lega alla commercializzazione di una nota marca di acqua minerale e Galileo muore piuttosto giovane nei primissimi annni del Novecento. Spetta dunque probabilmente a Michelangelo la realizzazione del pendente *Laetitia Noctis* esposto a Torino nel 1902, per il quale la Ditta Coltelli riceve il Diploma d'Onore, ancora oggi conservato nel negozio dell'attuale discendente di questa famiglia, il cui capostipite è da identificarsi con il padre del fondatore della ditta, Gaetano Coltelli. Quest'ultimo ricoprì tra l'altro importanti cariche in seno all'"Unione Ausiliaria del Ceto degli Orefici e Gioiellieri" che nel 1884 muta il proprio nome in "Società di Mutuo Soccorso fra Orefici ed Arti Affini". Cfr. *Società di Mutuo Soccorso fra Orefici ed Affini in Bologna, resoconti dal 1886 al 1926 al 1933 XII;* C.G. Bulgari, *Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia,* cit.; *Biografie* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, cit. p. 255

2.6 Arti tessili

Abbiamo già detto quale importanza abbiano avuto le esposizioni internazionali per il rinnovamento delle arti decorative in generale; tale argomento è ampiamente valido anche nel campo delle arti tessili.[217] La grande esposizione londinese del 1851 costrinse i contemporanei a prendere coscienza dell'importanza dell'artigianato ponendo l'accento sulla necessità di costituire un nucleo di oggetti che rappresentassero la maestria umana nei più disparati settori. Se la finalità principale fu senz'altro quella didattica, non bisogna però dimenticare che

> La graduale faticosa rivalutazione fu conseguenza di quel progressivo diverso atteggiamento nei confronti delle arti applicate che potè registrarsi all'epoca dell'Esposizione Universale di Londra del 1851 e alla successiva istituzione del Museum of Ornamental Art, il primo nucleo del futuro South Kensington poi Victoria and Albert Museum: simili avvenimenti non erano che la logica conclusione di un serrato e profiquo dibattito culturale che si svolgeva nell'ambito di una diversa e stratificata considerazione della storia con un rinnovato atteggiamento di fronte al problema arte-industria[218]

---

[217] Per una approfondita indagine dello stato delle arti tessili nel periodo in oggetto si rimanda a G. Porpora (a cura di), *Le industrie femminili italiane. Una rete culturale nazionale per lo sviluppo economico territoriale*, ristampa anastatica del catalogo de "Le Industrie Femminili Italiane" del 1906, Morlacchi editore, 2002; D. Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit.; D. Davanzo Poli, *Cinque secoli di merletti europei: i capolavori*, Consorzio Merletti di Burano, 1984; E. Ricci, *Merletti e ricami della Aemilia Ars*, Milano, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1929 (e ed. succ.); E. Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze, Le Monnier 1925; E. Ricci, *Trine ad ago. Raccolte e ordinate da Elisa Ricci*, Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche 1908

[218] M. Vitali, *La ceramica faentina nell'Ottocento*, in *Faenza nell'Ottocento,* cit. p. 53

Anche nel settore tessile la diffusione delle macchine stava sconvolgendo non solo le modalità di produzione, ma addirittura la percezione degli stessi manufatti che progressivamente stavano perdendo il loro status di oggetti di lusso per divenire semplici componenti d'arredo o d'abbigliamento il cui valore era legato al variare delle mode piuttosto che alla qualità tecnica o dei materiali.

I repertori proposti dai nascenti musei d'arte industriale non dovevano servire allo scopo di una sterile riproduzione degli stili del passato, ma piuttosto dovevano costituire il materiale su cui si potessero studiare le tecniche nella consapevolezza che la padronanza assoluta di un procedimento produttivo contiene in sé le potenzialità per un suo superamento, rendendo anche possibili innovazioni e variazioni artistiche.

Illustri numi tutelari si pongono all'origine del rinnovamento tardo ottocentesco delle arti tessili. Ancora una volta il primato spetta all'Inghilterra. Bisogna innanzitutto notare l'importanza di Owen Jones che nella sua *Grammar of Ornament* (1856), rilevando come ogni decorazione abbia fondamento geometrico, anticipa la nozione di *pattern,* inteso come sistema ripetititvo di strutture, concetto particolarmente funzionale al settore tessile. Prosegue idealmente il discorso Christopher Dresser, che rileva il valore della conoscenza dei materiali e delle tecniche, pur sottolineando la preminenza del design rispetto al procedimento produttivo. In stretta prossimità cronologica e di ambito culturale si pone William Morris. Convinto fautore della funzione sociale dell'arte e della indissociabilità delle due fasi artistica e produttiva, recupera tecniche antiche arrivando a produrre opere in cui disegno e materiali sono correlati e interdipendenti. La tradizione tessile britannica giunge ininterrotta fino agli ultimi decenni dell'Ottocento quando, partendo dalla contea del Devonshire e dal Lake District inizia un vero e proprio revival. Tra

le protagoniste ricordiamo Marion Twelves, amica di John Ruskin e fondatrice delle *Ruskin Houses.*

Come afferma Doretta Davanzo Poli

> […] si suggerisce ai disegnatori tessili di studiare gli antichi modelli per arrivare alla formazione di soggetti nuovi, sia modificandone o cambiandone gli elementi, sia per effetto di un più vasto assortimento e per una più armonica distribuzione dei colori, ma i risultati, fondati sull'imitazione contemporanea di tutti gli stili del passato, saranno mesiocri. Stessa sorte tocca all'arte del merletto, che sullo scorcio del secolo rinasce ovunque in Europa, nonostante la concorrenza meccanica, non riuscendo a emanciparsi dagli antichi modelli decorativi.[219]

In Italia il rinnovamento delle arti tessili è portato avanti, in differenti aree del Paese, da un manipolo di intraprendenti e facoltose nobildonne le quali, grazie ad una cerchia di conoscenze altolocate, sono in grado di procurarsi una clientela facoltosa che può permettersi di acquistare oggetti di pregio, influenzando al contempo la moda. Queste iniziative sono sostenute a partire dai primi anni del Novecento dalle Industrie Femminili Italiane. Costituitasi nella primavera del 1903 con sede a Roma, questa istituzione intende creare

> […] un vigoroso strumento di economia commerciale, che apra le vie internazionali ai prodotti femminili italiani, educandoli pazientemente coi consigli dell'arte alle forme più elette [in grado di] eliminare gli intermediari che sfruttano il timido lavoro delle donne […][220]

Le Industrie Femminili Italiane garantiscono inoltre, attraverso un comitato (e vari sottocomitati regionali e locali) il livello qualitativo dei

---

[219] D. Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico*, in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., p. 94

[220] *Le Industrie Femminili Italiane. Relazioni e catalogo dei lavori inviati all'esposizione internazionale di Milano del 1906 e distrutti dall'incendio nella notte del 3 agosto*, Milano, P. Rocco e C. 1906, pp. 9-11

manufatti, sorvegliando anche "il movimento artistico dell'azienda"[221] e dirigendola "coi consigli, coi modelli, colle ispezioni".[222]

Tra le prime ad affiliarsi alle Industrie Femminili Italiane troviamo la società Aemilia Ars, o meglio il settore femminile dell'Aemilia Ars, che, come abbiamo visto, proprio nel 1903, nonostante il successo ottenuto all'esposizione internazionale di Torino dell'anno precedente, si vedeva costretta a chiudere a causa di sopraggiunte difficoltà economiche. Rimase attivo solo il neo-nato (e più longevo) settore dei pizzi, guidato dalla contessa Lina Cavazza. L'articolato sistema di formazione delle ricamatrici prevedeva un breve periodo di apprendimento seguito poi dall'esercizio autonomo e individuale delle ricamatrici, che possono così esercitarsi (e successivamente lavorare) anche a casa propria.

> Nelle campagne, dove sono scuole dirette da Suore, detta signora [Lina Cavazza] si rivolse a loro pregandole d'insegnare il punto, appena imparatolo alle loro allieve, perché queste poi lo insegnasssero alle compagne fuori della scuola. Dove non sono suore la cosa è proceduta diversamente, e cioè la signora ha insegnato il punto alla maestra del luogo, affidandone l'incarico, dietro piccolo compenso, di radunare, per almeno tre ore al giorno e per quindici giorni, una quindicina di ragazze, le quali dopo questo breve periodo di tempo, seguitando da se a casa propria il lavoro cominciato, lasciarono il posto ad altre quindici ragazze, e queste ad altre, così che nel breve giro di un mese e mezzo, furono iniziate quarantacinque lavoratrici che poi, con lo stesso ordine e nello stesso numero volta per volta, tornarono dalla maestra a perfezionarsi.[223]

La contessa Lina aveva iniziato ad insegnare il cosiddetto "punto antico" fin dal 1899 ad alcune ragazze di modesta origine, poi alle maestre e alle monache anche di fuori città. Si unirono presto alla

---

[221] ibidem

[222] ibidem

[223] "Statuto Società «Aemilia Ars» in Bologna. Sezione ricami", 1902, p. 5

Cavazza anche Carmelita Zucchini Solimei e Maria Chautré Bedot. Il lavoro procedette per via sperimentale tutto il 1900, affiancandosi agli altri settori produttivi ufficialmente nel 1901, presso la sede di via Ugo Bassi al n. 21. Nel suo commento all'esposizione internazionale di Torino Giulia Cavallari Cantalamessa celebra l'eleganza dei disegni e la perfezione del ricamo della ditta.[224] Il giudizio della Cantalamessa è rinforzato da Romualdo Pàntini che a proposito di una precedente esposizione danese dice che i prodotti dell'Aemilia Ars "nulla cedono al confronto della miglior produzione delle inglesi *Ruskin Houses*";[225] da poi risalto alla novità del disegno degli esemplari esposti che sono attribuiti ad Alfonso Rubbiani, al "professor Tartarini", a Gigi Bonfiglioli, ad Alberto Pasquinelli e ad Augusto Sezanne. Segue una sommaria descrizione dei disegni che sembrano riproporre tutto l'eleborato e raffinato campionario vegetale utilizzato anche per gli altri settori produttivi. Anche nel settore dei pizzi si manifesta la duplice "anima" fondamento stilistico della ditta bolognese. Accanto alla produzione dedicata al recupero del "punto antico" e alla riproposizione di campionari tratti da libri di disegni cinquecenteschi,[226] troviamo un ben congegnato campionario di motivi fitomorfi e zoomorfi che caratterizza il più attuale gusto floreale: melagrane, ombrellifere, ciclamini, anemoni, rose, orchidee, ireos, gigli, ninfee, mughetti, gelsomini, dalie, mimose, fresie, frittilarie e tralci sinuosi, completati da pappagalli, cigni, uccelli lira e pavoni o piume di pavone. La contessa Cavazza era solita dividere i lavori di ricamo in quattro gruppi:[227] quelli copiati dal Passerotti; quelli

---

[224] cfr. G. Cavallari Cantalamessa, *Aemilia Ars*, "Rivista italiana di scienze, lettere ed arti", 30 settembre 1902, n. 9, pp. 131-134

[225] R. Pàntini, *Aemilia Ars*, "Nuova Antologia", 1902, p. 735

[226] ci si riferisce in particolare al celebre *Libro di lauorieri* di Aurelio Passerotti, proprietà della famiglia Malvezzi de' Medici

[227] Quest'ordine è adottato peraltro anche da Elisa Ricci nella pubblicazione *Merletti e Ricami della Aemilia Ars* precedentemente citata

tratti da altri modellari antichi; “quelli adattati a usi moderni da antichi disegni; quelli tratti da disegni d’oggi, i più del Rubbiani e del Casanova”.[228]

Tra gli artisti che si dedicano alla creazione di disegni per trine vanno ricordati anche Edoardo Breveglieri[229] e Guido Fiorini.[230]

Questa quadripartizione diviene quasi trasposizione pragmatica delle parole di Vittorio Pica

---

[228] U. Ojetti, *Aemilia Ars*, “Il Corriere della Sera”, 31 gennaio 1929

[229] Edoardo Breveglieri (Bologna, 1864 -?) si forma al Collegio Venturoli, dove viene ammesso dodicenne nel 1876. A partire dal 1881 frequenta anche l’Accademia di Belle Arti. Si diploma nel 1884. Lo stesso anno è premiato al Curlandese per un saggio di progetto decorativo per teatro. Nell’autunno ottiene il premio Angiolini e si reca in Toscana (1885), in Veneto (1886) e a Roma (1887), col vincolo di visitare all’andata o al ritorno le città di Siena, Orvieto, Assisi, Perugia e Arezzo. In seguito si stabilisce a Bologna in via Cavaliera numero 34. Nel 1888 partecipa alla Mostra delle Province dell’Emilia con una moltitudine di studi dal vero (addirittura 32!) nella sezione dedicata alla “Pittura ad Olio” della divisione regionale emiliana. Nel 1896 al fianco di Achille Casanova decora le cappelle in San Francesco. Successivamente, nel 1899 è tra i partecipanti al concorso indetto dalla Società Francesco Francia. Nel 1900 partecipa alla realizzazione della rivista “Italia ride”. A partire dal 1904 e fino al 1925 lavora con Achille Casanova a Padova alla decorazione della Basilica del Santo. Tra il 1905 e il 1908 Si occupa anche del ripristino del fregio nel loggiato di palazzo Sanuti-Bevilacqua (intervento inserito in un più ampio progetto di risistemazione, che prevedeva anche interventi all’interno del palazzo) sotto la direzione di Achille Casanova. Tra il 1908 e il 1912 fa parte del gruppo che, sotto la direzione di Alfonso Rubbiani, è incaricato della realizzazione di prove al vero delle integrazioni previste dal progetto di restauro del palazzo del Podestà. Nel 1911 partecipa all'Esposizione Etnografica di Roma. cfr. *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Bologna 1888, catalogo ufficiale,* Parma, Premiato Stabilimento Tipografico Luigi Battei, 1888; A. Rubbiani, *Il palazzo Bevilacqua in Bologna*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1908; L. Rizzoli, *L’opera compiuta da Achille Casanova nella Basilica del Santo*, "Il Veneto", 24 dicembre 1934; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il ‘Cavaliero papista’,* cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna,* cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città* cit.; F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani, i veri e i falsi storici* cit.; F. Serra, *Vita e didattica dell’arte nel collegio Venturoli,* cit.; *Biografie,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., p. 252

[230] Guido Fiorini (Bologna, 1879 – 1960). Alfredo Baruffi annovera Guido Fiorini tra i più giovani membri della Gilda di San Francesco. Fiorini collabora certamente con l’Aemilia Ars, almeno per il settore dei lavori femminili, a partire dal 1906. E’ nota inoltre la sua attività come decoratore di soffitti di palazzi, Baruffi lo ricorda per esempio insieme ad Edoardo Breveglieri al lavoro nella “sontuosa dimora del conte Miari, a Sant’Elena d’Este”. Questo binomio, Breveglieri-Fiorini è ripetuto in più occasioni nel testo del Baruffi. cfr. A. Melani, *Pizzi moderni,* in “Vita d’arte” n. 38, 1911; “Ars et Labor”, 1913; A. Baruffi*, Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* cit.; E. Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il ‘Cavaliero papista’,* cit.; AA.VV., *Il Liberty a Bologna e in Emilia Romagna,* cit.; O. Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* cit.; *Biografie,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., p. 256

> Accettando dai gloriosi nostri Quattrocentisti il salutare principio naturalistico di attingere l'ispirazione d'ogni motivo decorativo direttamente dalla natura, il Rubbiani ed i suoi amici, […] hanno giudicato che per far opera moderna bisognasse, pur tenendosi ligi a certi principi tradizionali, presentare aspetti nuovi, chiedendoli il più delle volte a fiori, a piante, a sembianze della natura, su cui gli occhi degli antichi non vollero o non potettero posarsi. […] questo piccolo gruppo[…] di giovani artisti e di giovani artieri […] si è presentata […] con un complesso svariatissimo e molto interessante di prodotti di arte applicata.[231]

Alle parole di Pica sembrano rispondere gli originali disegni per bordure di Alfredo Tartarini, fiorite di ginestre, speronelle e gelsomini **[figg. 55-57]** o di Alberto Pasquinelli **[fig. 58].** In questi disegni ritroviamo le tipologie floreali utilizzate anche per la decorazione dei mobili e degli altri oggetti prodotti dalla Ditta. È il caso per esempio delle bignonie che si dispiegano con eguale eleganza sul mobile a doppia anta con alzata o della ombrellifere che si ripetono con uguale ipnotica regolarità nella bordura ad ago **[figg. 59, 60]** e nelle ceramiche per il bagno Minardi, o ancora dell'elegante "passeggiata dei pavoni" che orna le stanze di Palazzo Pizzardi di città, **[fig. 61]** l'appartamento Cavazza di via Farini **[fig. 62]** così come la coppia di tovaglie destinate – secondo quanto riportato da Elisa Ricci[232] – a Mr. Vanderbilt e Mr. Bache di New York **[fig. 63]**.

La novità dei disegni e l'accuratezza dell'esecuzione dei ricami dell'Aemilia Ars attirano velocemente l'attenzione di importanti critici, e storici dell'arte. Nel giugno del 1904 Giuseppe Lipparini dedica all'impresa bolognese un lungo e interessante articolo sulla rivista "Natura ed Arte". Questa attenzione oltre a confermare il prestigio raggiunto rende ancora più esplicita la relazione che in questi anni

---

[231] V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* cit. p. 332

[232] E. Ricci, *Merletti e ricami della Aemilia Ars*, cit. tav. LXXXVIII fig. 353

viene ad istituirsi tra le arti decorative e la cultura cosiddetta "ufficiale"

> In un clima così fertile e ricco di stimoli e sollecitazioni, traeva naturale vantaggio anche l'aspetto culturale delle arti applicate, che il dibattito contemporaneo riscattava dalla sfera della pura manualità a prodotto della storia […][233]

Nel citato articolo Lipparini conferma, seppur ce ne fosse bisogno, di aver ben compreso in quale direzione si stessero applicando gli sforzi di Alfonso Rubbiani e dei suoi fiancheggiatori.[234] Dopo aver tracciato una rapida storia dei merletti non manca di sottolineare come dallo studio degli antichi modellari i disegnatori si fossero progressivamente sforzati di "trovare motivi originali e nuovi". Lipparini dice di considerare parimenti moderna l'organizzazione del lavoro che definisce di "sapor ruskiniano".[235] Nonostante ciò, anche in questo settore della produzione dell'Aemilia Ars ci troviamo di fronte alla contraddizione che caratterizza tutto il filone delle arti decorative di fine secolo. Ciò sta dire che a fronte di una volontà di diffusione capillare e democratica, gli alti costi di produzione relegano in realtà la fruizione di questi manufatti ad una stretta cerchia di acquirenti. A questa constatazione giunge anche Alfredo Melani che, pur trovandosi d'accordo con le posizioni di Ruskin, ostili alla produzione meccanizzata, critica parimenti i pizzi veneziani e

---

[233] M. Vitali, *La ceramica faentina nell'Ottocento*, in *Faenza nell'Ottocento,* cit. p. 56

[234] G. Lipparini, *I merletti di Bologna*, "Natura ed Arte" XIII, n. 14, giugno 1904, pp. 119-121

[235] Si è già fatto cenno all'ingegnoso sistema di formazione delle ricamatrici messo in opera da Lina Cavazza. Vale però la pena ricordare come la contessa cercasse anche di favorire l'emancipazione delle ricamatrici, organizzando corsi festivi di disegno e conferenze, sollecitando inoltre le "proprie operaie […] ad iscriversi nella Società di mutuo soccorso" cfr. S. Albertoni Tagliavini, *Industrie femminili emiliane*, in *Le industrie femminili italiane*, Milano, Pilade Rocco e C. 1906, pp. 111-112

bolognesi “che non possono comparire che là dove il denaro è abbondante”[236]

Per quanto riguarda il “sapor ruskiniano” chiamato in causa da Lipparini per l’organizzazione del lavoro, si può dire che esso si estenda anche al gusto decorativo. I motivi ispirati alla natura sono estremamente numerosi. Si pensi alle meravigliose toilettes femminili eseguite ad ago

> Disegnato da Achille Casanova, su schizzo di Alfonso Rubbiani, fu realizzato da cinquantanove merlettaie […] Il decoro è insieme antico e moderno: esili tralci di avanto si svolgono in ogni direzione, creando sinuose volute entro cui si alternano mazzolini di pomi granati, di roselline, di garofani, di grappoli d’uva e viticci, di spighe, in una sotra di *horror vacui*. Senza un ordine apparente si dispongono tra il fitto intrecciarsi dei rami, diversamente posizionati, in atto di spiccare il volo o regalmente atteggiati: uccelli «lira», del paradiso, pappagalli, fenici, cigni, pavoni. Gli orli dell’abito, lo scollo, le maniche sno invece sottolineati da un motivo frangiato composto dal sovrapporsi di teorie di piume.[237]

La minuziosa descrizione di Doretta Davanzo Poli si riferisce ad una veste inviata a Bruxelles per l’Esposizione del 1910, ma si adatta splendidamente anche all’abito realizzato nel 1905 per la Signora Marsaglia Balduino di Genova, documentato da una fotografia dell’epoca e da numerosi frammenti **[figg. 64-67]**.

Per concludere possiamo applicare anche ai pizzi realizzati dalle abili mani delle ricamatrici dall’Aemilia Ars l’affermazione di Alfonso Rubbiani che, pur riferendosi alle decorazioni delle cappelle radiali della chiesa di San Francesco a Bologna, viene in mente in più

---

[236] A. Melani, *Pizzi moderni*, “La lettura”, n. 3 marzo 1904, pp. 233-242

[237] D. Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico,* in C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cit., p. 107

occasioni quasi che fosse una esplicita dichiarazione della poetica adottata dal gruppo bolognese

> Sul vecchio tronco dell'arte decorativa italiana del secolo XV fu fatto, qui come altrove, l'innesto da cui germoglia la nuova giovanissima arte dell'abbellimento, piena di idee, di simboli, di allegorie, in veste semplice e naturale, umile ammiratrice della natura e di quanto fiorisce dai cuori e dai prati[…][238]

[238] A. Rubbiani, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei Glossatori in Bologna,,* cit. p. 72

2.7 Cuoi

Altra tipologia cospicua documentata nei fondi studiati è quella costituita da schizzi e progetti per la realizzazione di oggetti in cuoio. Si tratta in prevalenza di disegni per la decorazione di cofanetti e di rilegature per libri.

Le ditte che più frequentemente traducono in oggetti i disegni della Aemilia Ars, destinati al settore dei cuoi, sono la Carteria e Legatoria al Palombo e la ditta Cicotti e Montebugnoli239. Tra i disegni per le rilegature spiccano quelli di Alfredo Tartarini e Giuseppe De Col.

Il necrologio scritto da Rubbiani per l'amico Tartarini va a conferire maggior fondamento all'impressione generale che si ricava dall'analisi dei disegni di quest'ultimo

> disegnatore che ben pochi rivali aveva in Italia, era anche il più sapiente architetto dei suoi disegni e il più perspicace trovatore di tecniche per tradurle in cose industriali. A lui parecchie industrie artistiche di Bologna devono origine e fortuna; fra cui quella dei cuoi bulinati e cesellati e l'arte rinnovata di lavorare il ferro con antica schiettezza, a fuoco e martello, come gli antichi maestri facevano.[240]

---

[239] Cicotti e Montebugnoli. Laboratorio specializzato nella cesellatura artistica dei cuoi ad imitazione antica. Partecipa alle esposizioni di Bologna del 1886 del 1892, dove guadagna la medaglia d'argento. Negli stessi anni la ditta Cicotti e Montebugnoli è annoverata tra i fornitori di S.A.R. la Duchessa d'Aosta. Proprio in questo periodo la rilegatoria-incisoria inizia una lunga collaborazione con gli artisti della Gilda, come risulta dai documenti conservati presso l'archivio di San Francesco. Realizzano la rilegatura per l'*Album fotografico* dei restauri di San Francesco donato dalla Fabbriceria alla Regina Margherita, nel 1893, nonché la rilegatura in cuoio della *Cronaca dei Ristauri.* La Cicotti Montebugnoli non si occupa peraltro solo di rilegature; sempre per il San Francesco, infatti, realizza nel 1899 il *Ciborio* in cuoio bulinato a fondo oro per la cappella Santi. Nel 1902 presenzia alla Mostra di Torino con numerosi oggetti in cuoio disegnati dagli artisti Aemilia Ars. Cfr. O. Antognoni, *La nuova festa dell'arte a Torino. Aemilia* Ars, cit., Archivio della Biblioteca di San Francesco, sezione V *Liste e Ricevute*; *Biografie*, C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di) in *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* cit., p. 254

[240] A. Rubbiani, "Alfredo Tartarini", cit., p. 154

In particolare per quanto riguarda le creazioni di Tartarini ricordiamo i disegni per le rilegature di una coppia di libri di John Ruskin: *Giotto and His Works in Padua* **[figg. 68, 69]** e *The Seven Lamps of Architecture* **[figg. 70, 70bis]**. Entrambe erano finora genericamente attribuite alla società cooperativa Aemilia Ars; il ritrovamento dei rispettivi disegni preparatori nel fondo della Istituzione Galleria d'Arte Moderna di Bologna ci ha permesso di collocarle più precisamente entro l'opera di Alfredo Tartarini. Ambedue le rilegature furono realizzate. Una copia con legatura originale di *Giotto and His Works in Padua* è custodita presso la Bowdoin College Library di Brunswick nel Maine (USA)[241], mentre di *The Seven Lamps of Architecture* rimangono alcune fotografie dell'epoca,[242] ma nessuna notizia circa eventuali esemplari conservatisi. In un attento confronto tra le fotografie delle due rilegature emergono una serie di analogie. I manufatti appaiono assai simili per materiali, tecniche e tipologia decorativa impiegati. Entrambe le rilegature sembrano essere realizzate in pelle e decorate a bulino con uno schema compositivo complesso a motivo floreale, ma senza dorature. E ancora, in entrambe il titolo, in lingua originale, compare sul piatto frontale, mentre il nome dell'autore è riportato all'esterno del piatto inferiore. Dal sito della Bowdoin College Library apprendiamo che il volume ivi conservato risulta pubblicato a Londra dall'editore G. Allen nel 1900. Le numerose affinità sopra esposte, nonché l'analisi stilistica della

---

[241] cfr. C. Bernardini, M. Forlai (a cura di), *Industriartistica bolognese,* cit., p. 57; vedi anche il sito internet della Bowdoin College Libray http://library.bowdoin.edu/arch/exhibitions/Bliss/Ars.shtml. Identica rilegatura figura anche tra gli oggetti in vendita a Firenze nel 1903, vedi *Aemilia Ars. Vendita in Firenze Grand Hotel Baglioni 7, 8, 9 gennaio 1904,* Bologna, Tipografia Paolo Neri, 1903, p. 39

[242] una delle fotografie che si conoscono appartiene alla collezione Fernè, Fondo Aemilia Ars di San Lazzaro di Savena, Bologna ed è stata pubblicata in *Aemilia Ars. Arts&Crafts a Bologna, 1898-1903*, cit., p. 46 oppure vedi *Aemilia Ars. Vendita in Firenze* cit, p. 29

decorazione della rilegatura di *The Seven Lamps of Architecture* farebbe pensare ad una analoga destinazione.[243] La complessità dell'ornamentazione, in questo caso marcatamente floreale, caratterizza anche la rilegatura per la pubblicazione di Alfonso Rubbiani *Il tipo di Cristo e l'immagine di Edessa*[244] **[fig. 71]**. La decorazione della preziosa rilegatura realizzata dalla ditta Cicotti e Montebugnoli, come riportato in quarta di copertina, è rigidamente simmetrica e dominata da un imponente giglio centrale. Entro la corona spinata che circonda l'inflorescenza del giglio è ripetuto più volte il saluto *Ave Rex* e longitudinalmente, a lettere dorate, è riportato il nome dell'autore. Il cuoio, la chiusura borchiata e la struttura della rilegatura ricordano la fisicità degli antichi corali. Le movenze delle foglie del giglio e l'invadenza della decorazione però ricollocano immediatamente l'oggetto nel suo contesto storico e culturale.

I disegni per rilegature di Giuseppe De Col si compongono invece con frequenza di semplilci motivi fitomorfi disposti con rigorosa simmetria in flessuose (ma irrigidite) contorsioni. È il caso del disegno per rilegatura *QVOTIDIE* dove il motivo floreale, estremamente sintetizzato, si dispone elegantemente in una composizione in cui dominano la verticalità e un ritmo tanto simmetricamente geometrico da evocare addirittura sensazioni Déco **[fig. 72]**. Lo stesso tipo di decorazione anche se con essenze floreali diverse può essere riscontrato nella maggioranza dei disegni per rilegature di De Col **[figg. 73, 74]**. La sobria essenzialità che connota l'opera di questo artista sembra dissiparsi nel progetto per la legatura

---

[243] Si è tentato, attraverso la consultazione dell'OPAC, di rintracciare volumi eventualmente presenti in biblioteche pubbliche italiane con le caratteristiche editoriali di cui sopra,[243] ma finora non si sono avuti risultati apprezzabili.

[244] A. Rubbiani, *Il tipo di Cristo e l'immagine di Edessa,* Bologna, Zanichelli 1881

della cronaca dei restauri alla basilica francescana bolognese **[fig. 75]**.[245] In questa composizione il profilo della chiesa, con gli eleganti archi rampanti, occupa la parte superiore della composizione, che è coronata da un motivo ornamentale di antica tradizione, frequentemente presente in questi anni non solo nell'opera dei bolognesi. La graziosa bordura è riscontrabile infatti in diversi interventi dell'equipe, per esempio nella circonferenza dei medaglioni con l'angelo e l'Annunciata delle vetrate per la cappella centrale della chiesa di San Francesco **[figg. 76, 76bis]**, ma anche nel fregio ceramico dell'Istituto di chimica dell'Università di Bologna **[fig. 77]**, entrambi dovuti ad Achille Casanova. In ambito diverso lo troviamo in alcuni disegni della cerchia di William Morris, come ad esempio nel progetto per una vetrata con pellicano disegnato da Philip Webb **[fig. 78]**.

Sempre nell'ambito dei cuoi bulinati e cesellati sono da ricordarsi almeno alcuni dei numerosi oggetti ornamentali eseguiti dalla ditta bolognese. Tra questi spiccano le tipologie del cofanetto e del portaritratti. Prevale in questi oggetti e nei relativi disegni la decorazione marcatamente floreale, rari invece i manufatti decorati con semplice motivo geometrico. In alcuni degli esemplari superstiti di portaritratti in cuoio **[figg. 79, 80]** la decorazione è curiosamente asimmetrica e sembra sorgere dalla base dell'oggetto per avvolgere delicatamente l'apertura centrale lasciando sgombra una ampia porzione di cornice. Questo tipo di decorazione, mai invadente, lascia spazio sul bordo dell'oggetto ad una cornice che in alcuni casi adotta un motivo geometrico, che alterna piccoli quadrati dorati e naturali, introducendo uno dei motivi di successo della decorazione secessionista di ambito mitteleuropeo.

---

[245] A. Rubbiani, *La chiesa di San Francesco in Bologna ristauri 1886-1900*, Bologna, Zamorani e Albertazzi 1900

Alla tipologia più semplice è da riferirsi il progetto per il curioso cofanetto "verticale" di Alfonso Tartarini **[fig. 81]** datato 29 novembre 1903. Qui una semplice ma elegante decorazione del coperchio, realizzata probabilmente in metallo, conferisce grazia ad un oggetto altrimenti banale. Ornato da rigogliose ma composte fronde vegetali, il progetto per il cofanetto, destinato a racchiudere la medaglia a Guglielmo Marconi **[figg. 82 e 82bis]**, datato 1 maggio 1893, comporta una decorazione sobria. Il dettaglio dell'apertura doveva conferire all'oggetto originalità visto che Tartarini, nel fornire i disegni al laboratorio per l'esecuzione, vuole garantirne l'esclusiva raccomandandosi di non riprodurlo per altri.

Contrasta con gli esemplari fin qui visti la festosità quasi invadente dei progetti per la decorazione dei cofanetti ideati come dono in occasione di nozze o fidanzamenti. In virtù della loro destinazione, questi oggetti si ammantano di decorazioni composte di varie essenze arboree e floreali che alludono alle virtù d'amore, dispiegandosi su ogni lato dell'oggetto e imprigionando i blasoni delle famiglie degli sposi. Questa tipologia è ben rappresentata dai disegni di Alfredo Tartarini per i cofanetti *Cavazza – Nyblom- Lundberg* **[fig. 83]** del giugno 1893, *Fava – Gregorini* **[fig. 84]** del giugno 1894, *Seganti – Gioppi* **[fig. 85]**, datato Agosto 1895 e *Cavazza – Rasponi* **[fig. 86]** del 1896**.**

Ugualmente molto ricchi sono i disegni di Alfredo Tartarini per la *Cassetta Campini* **[fig. 87]** e per il cofanetto *Pasolini*. Il primo, realizzato dalla ditta Cicotti Montebugnoli, è destinato a contenere le fotografie che il Maggiore Cattaneo di Genova, in rappresentanza degli ufficiali del III Reggimento Artiglieria, vuole donare al proprio colonnello Leone Campini. Nonostante la destinazione maschile questo cofanetto è estensivamente decorato da violaciocche (o viole

del pensiero). L'estrema stilizzazione dei fiori conferisce però alla decorazione un aspetto sobrio, che non stride con il suo uso.

Il *Cofanetto Pasolini* **[fig. 88 e 88bis]**, anch'esso realizzato dalla Cicotti Montebugnoli, pare sia invece il dono di Maria Pasolini all'amica Olivia Leslie Guthrie. In qualche maniera quest'oggetto deve essere legato alla città di Ravenna visto che Alfonso Rubbiani si preoccupa di fornire all'amico Alfredo due motti allusivi: l'uno alla storia di Ravenna e l'altro alla "Poesia del Pineto".[246] Qui la deliziosa decorazione si popola di una serie di buffi alberelli (pini marittimi) di forma conica simili a quelli che affollano il cofanetto *Cavazza-Rasponi*, derivati forse da composizioni ornamentali arcaiche, e si ingentilisce di una moltitudine di ninfee fiore caro alla cerchia rubbianesca e all'estetica fin de siecle.

[246] Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Fondo Tartarini, cartella *Aprile 1896. Cofanetto Pasolini,* c. 4, nota ms.: Caro Alfredo / Ecco due motti che / potrebbero essere scritti nel cofanetto, ai lati. Uno allude alla storia / caratteristica di Ravenna; / l'altra alla poesia del Pineto / Ti saluto cordialmente / Tuo Rubbiani // Romano nomine Ravenna / fidelis / Et syliae et paludis alta quies

3. La vita artistica e artigianale a Faenza e le personalità artistiche emergenti negli anni tra il 1890 e il 1910

> Dall'ultimo decennio dell'Ottocento agli anni venti del Novecento si sviluppa a Faenza, a tutto campo, un rinnovamento eccezionale delle arti figurative e applicate intorno alla figura emergente di Domenico Baccarini, che viene riconosciuto come capo carismatico di un'intera genarazione di giovani, chiamati a riunirsi abitualmente per riflettere sulle ricerche artistiche di attualità, analizzarne i contenuti ideali, le poetiche, gli orientamenti estetici e le tecniche.
>
> Rivitalizzare le tecniche, rifondare il mestiere nell'esercizio quotidiano era sentita, con consapevolezza, come condizione preliminare per mettersi al passo con le esperienze artistiche di respiro internazionale, in una città che aveva vissuto stagioni culturali esaltanti nel passato e registrava un allarmante declino.[247]

Giovani artisti e nuove e coraggiose iniziative imprenditoriali contribuiranno ad uno svecchiamento generale, definendo l'attuarsi di

> Una temperie culturale nella quale confluiscono anche a Faenza alcune fra le immagini più moderne dell'Europa contemporanea[248]

---

[247] O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano e l'Europa*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, Milano, Electa 2007, p. 39

[248] G.C. Bojani, *Lo spazio della riproducibilità*, in G.C. Bojani, A. Storelli, A. Trombadori (a cura di), *Tre momenti del Liberty – Ceramiche di Faenza, vetri di Boemia, grafica Art Nouveau*, catalogo della mostra, Riolo terme Galleria Comunale d'Arte Torre Quadra della Rocca, Riolo Terme, Litografica Faenza 1985, p. 9

Si configura dunque un panorama artistico d'eccellenza in ambito nazionale. Nel campo delle arti decorative il settore ceramico, antica gloria faentina, si rinnova dando energia anche a numerose altre attività manifatturiere. Ebanisti, fabbri, orafi, carrozzieri, statuari, tessitori, alimentano una nuova stagione dell'artigianato faentino.[249] La città produce in questi anni di tutto, tanto che, se avesse voluto isolarsi sarebbe stata in grado di garantirsi l'autosufficienza. Al contrario l'intelligente strategia messa in opera nel processo di aggiornamento si concretizza in una particolare apertura alle novità e alle influenze nazionali e internazionali. "Come nel Medio Evo ed all'epoca della Signoria Manfrediana, queste arti fiorirono adeguandosi alle nuove esigenze".[250]

Il rinnovamento si inserisce in un clima di generale continuità con la tradizione; tanto che antiche corporazioni professionali, governate ancora da statuti medievali si trasformano, nel corso dell'Ottocento, in "moderne" Associazioni di mutuo soccorso di mestiere.[251]

Il clima artigianale che si era determinato a Faenza, caratterizzato dal retaggio della tradizione neoclassica, che Felice Giani, aveva segnato indelebilmente, riesce nell'ultimo quarto dell'Ottocento ad arricchirsi di nuova linfa grazie anche alla Scuola di disegno che, come si è detto nel primo capitolo, in questi anni, sotto la guida di Antonio Berti diviene Scuola d'Arti e Mestieri (1879).[252] Un tale cambiamento è sintomatico di una nuova attenzione verso l'artigianato che, aperto ad influssi culturali eterogenei, interpreta le

---

[249] vedi F. Bertoni, *Aspetti dell'artigianato artistico,* in A. Montevecchi, *Faenza nel Novecento*, vol. III, Faenza, Edit Faenza 2003, pp. 663-670

[250] E. Golfieri, *Repertorio delle botteghe e degli artigiani faentini dell'800 e della prima metà del 900*, "Manfrediana. Bollettino della Biblioteca di Faenza", 30, 1996, p. 7

[251] C. Casadio, *Le antiche corporazioni d'arte, l'associazionismo di mutuo soccorso e il vino non commerciabile. Continuità e innovazione nella Faenza post-unitaria,* in "Manfrediana", 25, Faenza, 1991, pp. 4-5

[252] cfr. E. Golfieri, *La scuola di disegno*, Faenza, Comue di Faenza 1982

esigenze della città, trasformandola in una sorta di grande laboratorio di idee, cantiere di elaborazione progettuale che comincia a concretizzarsi fin dalla Mostra provinciale d'Arte e Industria del 1887.[253]

Le tendenze artistiche di fine Ottocento sono sensibili dunque alla ricchezza e una varietà di sollecitazioni nazionali e internazionali. Suggestioni simboliste, tendenze veriste e influenze orientali si contemperano nel gusto Art Nouveau, che si evolve poi nei primissimi anni del Novecento in direzione di quelle istanze espressioniste che caratterizzano la maturità artistica di gran parte degli artisti formatisi in questo contesto.

Secondo Ennio Golfieri[254] vessilliferi del gusto floreale a Faenza sono Vincenzo Pritelli (Faenza, 1858 – Roma, 1932), Achille Calzi (Faenza, 1873 – 1919) e Virginio Minardi (Faenza, 1864 – 1913). In particolare l'attività dei questi ultimi due sarà indagata nelle sezioni seguenti a proposito del rinnovamento delle attività manifatturiere. Lo stile floreale, che a seconda dei luoghi e dei tempi prende il nome di *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Sezession* o *Liberty*, si diffonde in modo particolare nella decorazione e nelle arti cosiddette minori. Modernità infatti in questi anni è sinonimo non solo delle cosiddette Arti maggiori, ma anche di Arti decorative e applicate che, a Faenza, in forza di una secolare tradizione si pongono in continuità con i più caratteristici rami delle arti manifatturiere locali: ceramiche, ebanisteria e ferro battuto.

---

[253] vedi P. Lenzini, *La vita artistica,* in A. Montevecchi (a cura di), *Faenza nel Novecento*, cit., p. 639

[254] E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai nostri giorni*, vol. II, Faenza, Amministrazione Comunale 1977, p. 15

Su queste basi si formano gli artisti, che raccoltisi intorno a Domenico Baccarini,[255] costituiscono il cosiddetto Cenacolo

[255] Domenico Baccarini (Faenza, 1882 – 1907) studia, a partire dal 1894, presso la Scuola di Arti e Mestieri di Faenza diretta da Antonio Berti, dove si cimenta nella plastica e nella scultura seguendo gli insegnamenti di Massimiliano Campello e nel disegno sotto la guida del Berti stesso che lo sollecita anche a sperimentare le terrecotte invetriate. Ottenuto il diploma, Berti si adopera per assicurare al giovane artista una borsa di studio che gli consenta di frequentare l'Accademia di Belle Arti a Firenze, dove Baccarini soggiorna in maniera discontinua, anche per via di problemi di salute, dall'autunno del 1900 ai primi mesi del 1903. Durante il periodo fiorentino Baccarini conosce personaggi quali Gino Severini, Raul Dal Molin Ferenzona, Giuseppe Vinier, Giovanni Costetti e Lorenzo Viani la cui amicizia è documentata da alcune cartoline che quest'ultimo indirizza all'amico faentino. Nel 1902 visita l'Esposizione Internazionale di Arti decorative di Torino e nel 1903 la V Biennale Internazionale d'Arte a Venezia. Ritornato in Romagna, partecipa con successo all'Esposizione Emiliano Romagnola di Belle Arti di Imola e alla Esposizione Circondariale di Lugo. In questo periodo conosce Elisabetta Santolini, che diverrà sua compagna e modella. Le preoccupazioni economiche spingono Baccarini dapprima a cercare lavoro presso la fabbrica di ceramiche dei fratelli Minardi e le Fabbriche Riunite di Ceramica di Faenza ed in seguito motivano, almeno in parte, la sua partenza per Roma. A Roma Baccarini frequenta la casa di Giovanni Prini dove l'artista faentino si riavvicina all'amico Ferenzona e incontra alcuni dei principali protagonisti della scena culturale e artistica nazionale: i letterati Giuseppe Baffico (direttore del giornale *La Patria*) e Guelfo Civinini, il musicista e critico Alberto Gasco e tra gli artisti Gino Severini, Umberto Boccioni e Giacomo Balla. Nel 1904 Baccarini espone presso la redazione de *La Patria* ove ha trovato lavoro come vignettista e partecipa, con successo di critica e di pubblico, alla Mostra Regionale Romagnola di Ravenna. In questo primo periodo romano Baccarini conosce anche i romagnoli A. Beltramelli e G. Sangiorgi. Spinto forse dalla scarsa remunerazione fornitagli dal proprio lavoro al giornale, Baccarini tenta invano di ottenere il Pensionato Artistico Nazionale prima di fare ritorno a Faenza con la compagna e la figlia Maria Teresa. Giunto a Faenza nel 1905 lavora alacremente sia nella produzione di modelli per le officine Minardi sia a sculture e disegni, tre dei quali esposti alla VI Biennale di Venezia (1905), vero esordio di Baccarini nel panorama artistico nazionale. Vittorio Pica nota il giovane faentino e lo invita alla Mostra di Belle Arti in occasione dell'Esposizione Internazionale per l'apertura del Sempione che si tiene a Milano l'anno successivo. In questo periodo Baccarini espone nella città natale alla I Mostra, con annesso concorso per l'Arte applicata, indetto dalla Società del Risveglio Cittadino, collabora con la rivista romana *L'avanti della domenica*, dà inizio al sodalizio con Beltramelli per l'illustrazione delle sue novelle, e lavora alla statua *L'abbandono,* collocata nel 1906 nella cappella Pancrazi del cimitero di Faenza. Nonostante il successo alla Mostra d'Arte di Faenza del 1906, abbandonato dalla Bitta e spinto da necessità economiche, Baccarini si reca prima a Milano e poi a Roma, dove trova occupazione tramite il Beltramelli presso la "Casa del Pane", istituto benefico voluto dal Sangiorgi. Per il benefattore Baccarini realizza una serie di disegni che illustrano il lavoro dei campi, successivamente riprodotti anche in cartolina. La cattiva condizione fisica dell'artista peggiora rapidamente durante questo secondo soggiorno romano tanto da costringerlo a ritornare a Faenza, dove muore il 31 gennaio 1907. Il successo di Baccarini viene definitivamente decretato in alcune manifestazioni artistiche locali successive alla sua morte; in particolare alla III Mostra d'Arte Faentina del giugno 1907 e alla I Mostra Biennale romagnola d'arte del 1908 quando una retrospettiva accosta il nome di Domenico ai più grandi tra i suoi contemporanei: Leonardo Bistolfi, Edgar Chahine, Galileo Chini, Victor Hugo, Carl Larsson, Alberto Martini, Giuseppe Mentessi, Plinio Nomellini, Gaetano Previati, Auguste Rodin e Lorenzo Viani. Il valore del giovane faentino, prematuramente scomparso, è riconosciuto anche da Pica che nello scriverne il necrologio su *Emporium* ne loda le capacità disegnative e le doti di illustratore. Fin dal periodo della formazione faentina il talento di Baccarini raccoglie intorno a sé un affiatato gruppo di coetanei che sono in modo diverso influenzati dal suo esempio. È il caso di Domenico Rambelli, Francesco Nonni, Ercole Drei, Giuseppe Ugonia, Giovanni Guerrini e Orazio Toschi che insieme costituiscono il cosiddetto "Cenacolo". Pur essendo soliti riunirsi nel retrobottega della famiglia Baccarini (Tomaso, il padre di Domenico, era calzolaio) i

baccariniano. Questo circolo di giovani intellettuali nasce nell'ambito della Scuola di Arti e Mestieri "Tommaso Minardi" e si trasferisce successivamente nel retrobottega della madre di Baccarini, Maddalena.

> […] Baccarini aveva attivato un vero e proprio laboratorio tecnico nel piccolo retrobottega della casa materna, in via Domizia (ora Matteotti), ove i convenuti si esercitavano nell'intaglio e nel disegno e approntavano le basi delle incisioni a stampa. In quella sede erano oggetto di lettura e commento le pubblicazioni correnti: "Arte decorativa moderna", "Arte italiana decorativa e industriale", "Emporium", "Il Marzocco", il "Leonardo".[256]

Il gruppo aveva stretto un intimo legame scandito, come lo descrive Francesco Sapori,[257] da incontri serali allo scopo di confrontarsi sul tema dell'arte, anche commentando le mostre che i convenuti

---

giovani si ritrovano a volte anche a casa dell'uno o dell'altro dei partecipanti e frequentemente a casa del professore di lettere Antonio Missiroli; durante questi incontri non si discute solo d'arte ma anche di letteratura, poesia e musica. Le scelte del Cenacolo si indirizzano verso autori moderni anche stranieri contribuendo così a sensibilizzare i propri membri verso la grafica di gusto simbolista e il disegno purista di stampo preraffaellita, caratteristiche che fecondano di nuovi umori il ricercato artigianato locale e la cultura pittorica di tipo verista di cui si era nutrita la precedente generazione di artisti faentini. L'ultima opera di Baccarini *Le passioni umane,* rimasta incompiuta, mostra una maturazione in direzione di un espressionismo di matrice tedesca greve e contratto, certamente distante dal tratto morbido e filamentoso o dalla tecnica di orientamento divisionista dei suoi precedenti lavori ispirati a soggetti misticheggianti, a temi populisti o a fervori di tipo simbolista. Cfr. O. Ghetti Baldi, *Domenico Baccarini*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna, cit.*, pp. 260-265; *Domenico Baccarini nel I centenario della nascita (1882-1907)*, catalogo della mostra, Faenza, Palazzo del Podestà giugno – settembre 1983, Grafica Artigiana, Castel Bolognese 1983; *Domenico Baccarini*, in I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930,* cit., pp. 66-69; B. Bandini, *Domenico Baccarini,* pubblicazione in occasione della mostra, Ravenna, S. maria delle Croci, agosto – settembre 1987, s.l., s.e. 1987; E. Golfieri, *Arte e storia del primo Novecento faentino,* in *Il nostro ambiente e la cultura*, Monte di Credito e Cassa di Risparmio di Faenza, Faenza 1988; R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, catalogo della mostra, Torino, Mole antonelliana aprile-giugno 1990, Milano, fabbri Editori 1990, pp. 17-18, 177*; Domenico Baccarini*, in F. Bertoni, J. Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento,* Electa, Milano 2005; *Domenico Baccarini,* in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 241; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53; A. Imolesi Pozzi, *Lanima e il volto, gli autoritratti di Domenico Baccarini*, "La Piè", 76, 3, maggio – giugno 2007; S. Dirani, *Domenico Baccarini incisore e illustratore,* Faenza Edit Faenza, 2008

[256] O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 42

[257] F. Sapori, *Domenico Baccarini e il suo Cenacolo*, Faenza, F.lli Lega, 1928

avevano visitato. Altro luogo d'incontro degli aderenti al Cenacolo era la casa del professor Antonio Missiroli (dal 1906 al 1914) e, alle volte, le serate si svolgevano in casa dell'uno o dell'altro degli aderenti al gruppo. In tutte queste occasioni oltre alle riflessioni intorno alle arti figurative, si facevano letture di autori contemporanei russi, francesi inglesi e tedeschi, ma si discuteva anche di poesia e di musica, occasionalmente invitando ad unirsi al dibattito anche studenti della locale Scuola d'Arte, dei licei e dell'università.[258] Nel primo dopoguerra questo genere di conviti prosegue eleggendo come luogo d'incontro la casa del dottor Paolo Galli, "sostenitore fin dalla prima ora del clan romagnolo".[259]

Ai primi accoliti, Domenico Rambelli,[260] Francesco Nonni[261] ed Ercole Drei,[262] si uniscono presto anche Giovanni Guerrini,[263] Orazio

---

[258] O. Ghetti, *Domenico Baccarini*, in AA,VV. *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit., pp. 260-265

[259] medico faentino il dottor Paolo Galli era collezionista e mecenate, oltre che medico curante degli artisti faentini. Aveva rapporti d'amicizia anche con artisti bolognesi come Alfredo Baruffi e Marcello Dudovich. Quest'ultimo a sua volta intratteneva rapporti non solo professionali con la città romagnola avendo sposato la faentina Elisa Bucchi. O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 43; A. Di Nardo, *Ragazza alla porta del Dottor Galli*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 203

[260] Domenico Rambelli (Faenza 1886 – Roma 1972) nasce nei pressi di Faenza inizia giovanissimo a plasmare figurette in argilla e, dopo aver sperimentato diversi mestieri, si occupa nell'intaglio presso una ebanisteria locale. Frequenta la faentina Scuola di Arti e Mestieri, dove viene in contatto con Domenico Baccarini e col suo circolo. Segue Baccarini nella sua esperienza fiorentina dove fa la conoscenza di Viani e Costetti. Durante questo periodo la tendenza ad una composizione classica, derivatagli dal Berti, si conferma in seguito agli insegnamenti che riceve alla Scuola libera del nudo dell'Accademia, che frequenta tra il 1902 e il 1904. Il suo esordio avviene nel 1905 a Roma dove espone *L'uomo malato*. Da questo momento la sua presenza alle esposizioni sarà intensa. Lo troviamo infatti a Milano nel 1906, a Venezia alle Biennali in più occasioni, a partire dal 1907 (quando il ritratto del maestro Berti suscita l'interesse di Pica) e a Faenza alla Torricelliana nel 1908. Per la città romagnola esegue nello stesso anno il *Monumento a Raffaele Pasi*. Parte per il primo soggiorno parigino, seguito da un viaggio in Belgio e al suo ritorno prosegue gli studi a Firenze dove partecipa anche a diverse esposizioni. La sua attività espositiva comprende anche le Biennali romane, intervallate nel 1914 da un secondo soggiorno parigino. L'apertura europea avvicina Rambelli ad un modo più sintetico orientato all'arcaismo forse inizialmente ispirato all'esempio di Bourdelle. Allo scoppio della I Guerra Mondiale si arruola, ma viene ferito e congedato entro il 1916 anno in cui inizia ad insegnare Plastica alla Scuola Serale di Ceramica di Faenza fino a che, nel 1919, ottiene lo stesso insegnamento presso il Reale Istituto di Ceramica. Gli anni Venti segnano il momento più impegnativo della sua attività segnato dall'incarico, in collaborazione con Lorenzo Viani, per la realizzazione del *Monumento ai Caduti di Viareggio* naugurato nel 1927. L'opera, frutto di una lunga

gestazione cominciata nel 1923, esibisce un incredibile equilibrio tra esigenza di dinamismo e volontà di recuperare un classicismo formale promosso da Valori Plastici che include arcaismi anche extraoccidentali. In questi anni Rambelli, oltre a rafforzare l'amicizia con Viani, frequentò assiduamente Carlo Carrà e Leonardo Bistolfi. L'impegno per il monumento porterà l'artista a comporre numerosissimi studi preparatori. Dello stesso periodo è la serie dei pastelli dalle essenziali eleganze déco. Ogni riferimento al gusto Liberty limitatamente presente nella sua opera è ormai abbandonato in favore di compattezza delle forme segnata da una inclinazione espressionista. In molti disegni mostra una affinità con la ricerca di Arturo Martini e una vicinanza al gruppo Novecento con cui espone nel 1926 e nel 1929. Nel 1932 partecipa con notevole successo alla mostra della Rivoluzione Fascista dove espone le statue del *Re* del *Duce* e del *Fante che canta*. Questo episodio dà l'avvio a una serie di commissioni a soggetto di orientamento fascista. Con l'inaugurazione del monumento a Francesco Baracca di Lugo nel 1936 si apre un'altra fortunata stagione dell'artista che si rende protagonista della III Quadriennale romana nel 1939. La sua attività cessa temporaneamente a causa del secondo conflitto mondiale per poi riprendere, dopo una breve parentesi bolognese, a Roma dove si stabilisce presso l'amico faentino Giovanni Guerrini. Qui lavora alla Cappella di San Francesco nella Basilica di Sant'Eugenio e comincia a studiare per la città natia il monumento a Alfredo Oriani. Disegna le pietre tombali per gli amici Francesco Balilla Pratella a Lugo, Giuseppe Donati a Faenza e per Lorenzo Viani a Viareggio. Nel 1960 è nominato Accademico di San Luca. Muore a Roma nel 1972. Cfr. O. Ghetti Baldi, *Domenico Rambelli*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit., pp. 265-271; O. Ghetti, *Domenico Rambelli,* catalogo della mostra, Faenza Palazzo delle Esposizioni 1980, Comune di Faenza, Faenza 1980; R. De Grada, *Rambelli,* Roma, Editalia 1982; Giorigio Cicognani (a cura di), *Domenico Rambelli: il monumento nazionale a Francesco Baracca,* catalogo della mostra, a cura di G. Cicognani, University Press, Bologna 1988; *Omaggio a Picasso: dall'artista al museo,* catalogo della mostra, Faenza, Paalazzo delle Esposizioni settembre-ottobre 1989, Comune di Faenza-Ente Settimana Faentina, Faenza 1989; G.C. Bojani, M.G. Morganti (a cura di), *Domenico Rambelli e la ceramica alla Scuola di Faenza dal 1919 al 1944. Anselmo Bucci e la ceramica d'atelier,* catalogo delle mostre, Centro Di, Firenze 1989; R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, cit.; O. Ghetti Baldi, *I disegni di Domenico Rambelli,* in A.R. Gentilini, *La Biblioteca Comunale di Faenza la fabbrica e i fondi*, Studio 88, Faenza 1999, pp. 170-178; B. Buscaroli Fabbri (a cura di), *Domenico Rambelli*, catalogo della mostra, Vicenza Basilica Palladiana novembre 2002 – febbraio 2003, Vicenza, Edisai 2002; *Domenico Rambelli,* in F. Bertoni, J. Silvestrini *Ceramica italiana del Novecento,* cit.; *Domenico Rambelli,* in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 247; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[261] Francesco Nonni (Faenza, 1885 – 1976) inizia a lavorare giovanissimo alla Ebanisteria Casalini come allievo intagliatore quando ancora frequenta la scuola serale comunale "Minardi" dov'ebbe anch'egli come maestri il Berti e lo scultore Campello. Nonni è uno dei frequentatori più assidui del Cenacolo che si raccoglie intorno al talento di Domenico Baccarini. La sua precoce esperienza di intagliatore influenza forse la predilezione che l'artista sviluppa nei confronti della xilografia. In questo campo Nonni si afferma come uno dei protagonisti del rinnovamento che interessa l'Italia nel primo ventennio del Novecento. Tra il 1903 e il 1904 si definisce la poetica dell'artista che, lontana da ogni influenza realista, si nutre delle esperienze preraffaellite e simboliste dando vita ad uno stile sintetico, decorativo elegante e mai svenevole. Tra i primi modelli di riferimento di Nonni troviamo Adolfo De Carolis di cui il nostro diverrà aiuto e amico, pur mantenendo sempre saldo il rifiuto per i toni neomichelangioleschi del maestro. L'Esposizione internazionale d'Arte a Milano, che nel 1906 accompagna l'apertura del traforo del Sempione, è la prima occasione pubblica di Francesco Nonni che vi partecipa insieme ai compagni Baccarini e Rambelli. Nello stesso anno conosce Beltramelli con il quale avvia una proficua collaborazione nel campo della grafica illustrativa. Notevole fu anche il successo dell'artista all'Esposizione faentina del 1908 anno che vede anche la partecipazione di Nonni alla Quadriennale di Torino. Tra il 1910 e il 1914 partecipa alle Biennali veneziane. Sono questi gli anni dell'affiliazione alla corporazione italiana degli xilografi patrocinata da Ettore Cozzani e Adolfo De Carolis. In questo periodo le incisioni di Nonni vengono continuamente richieste e

pubblicate da numerose riviste di punta. La sensibilità verso gli aspetti decorativi favorisce un interessamento di Nonni anche ad aspetti più frivoli come il disegno di abiti femminili. La frequentazione degli ambienti secessionisti e veneziani forniscono all'artista l'occasione di conoscere l'espressionismo tedesco ed in particolare l'opera di Käthe Kollwitz**,** fondamentale poi per i disegni del campo di prigionia che Nonni realizza durante il periodo di segregazione nel corso della Prima Guerra Mondiale. Ritornato in patria rifiuta la cattedra di Xilografia all'Istituto Superiore di Belle Arti in Roma per rimanere nella natia Faenza, dove insegna Plastica e intaglio alla scuola "Minardi" e fonda la rivista "Xilografia", raffinata pubblicazione stampata tra il 1924 e il 1926, che ebbe grande diffusione anche in ambito internazionale. Nell'immediato dopoguerra il suo stile che risente nuovamente delle grazie del Liberty si interessa ai nuovi dati di costume interpretando magistralmente lo stile Déco, specie nel campo della ceramica dove assumerà a partire da questi anni un ruolo fondamentale. Meno significativa ci sembra essere la sua successiva esperienza in ambito pittorico. Cfr. M. Azzolini, *Nonni*, Bologna, Alfa 1971; O. Ghetti, *Francesco Nonni*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna,* cit., pp. 271-274; F.M. Rosso, *Per virtù del fuoco. Uomini e ceramiche del Novecento italiano,* s.l., Edizione per la Cassa di Risparmio di Torino 1983, pp. 168, 177, 198; C. Venturini, *Francesco Nonni: artista europeo,* Galleria Carlo Venturini, Milano 1983; G.C. Bojani (a cura di), *Calzi, De Carolis, Nonni: grafica Liberty,* catalogo della mostra, Riolo Terme 1984, Faenza, Litografica, 1984; *Francesco Nonni*, I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930,* cit., pp. 252-257; G.C. Bojani (a cura di), *Francesco Nonni: ceramiche degli anni Venti,* catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, luglio-ottobre 1986, Firenze, Centro Di 1986; S. Casadei, Ferenc Pinter (a cura di), *Francesco Nonni,* catalogo della mostra, Brisighella, Museo della Grafica Giuseppe Ugonia 1990, Faenza, Edit Faenza, 1990; M.C. Zarabini, *La produzione grafica di Francesco Nonni: l'illustrazione per l'infanzia,* in "Studi romagnoli", n. 41 1990, pp. 197-223; A. Mingotti, *Francesco Nonni: il fiabesco nella xilografia,* in "La Piê", n. 66 1997, n. 2, pp. 73-74; *Nonni Francesco,* in *Dizionario Skira delle Arti decorative moderne,* Skira, Milano 2001, pp. 142-144; S. Dirani, *Francesco Nonni pittore su maiolica,* Faenza, Edit Faenza, 2003; S. Dirani, *Francesco Nonni scultore,* Faenza, Edit Faenza 2004; S. Dirani, *Francesco Nonni: i disegni dalla prigionia,* Faenza Edit Faenza 2004; S. Dirani, *Francesco Nonni caricaturista,* Faenza, Edit Faenza 2005; *Francesco Nonni* in F. Bertoni, J. Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento,* cit., pp. 190-192; *Francesco Nonni,* in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 246-247; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[262] Ercole Drei, (Faenza 1886 – Roma, 1973) ancora giovanissimo ffrequenta il Cenacolo del faentino Domenico Baccarini. Dal 1904, con l'assegno conferitogli dal Comune di Faenza, studia all'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove segue gli insegnamenti di Augusto Rivalta e di Giovanni Fattori. A quest'ultimo Drei nel 1907, dedica un ritratto, che verrà premiato dalla stessa Accademia. A Firenze stringe amicizia con Adolfo De Carolis, Armando Spadini e con lo scrittore Federico Tozzi, di cui eseguirà il ritratto nel 1914 (acquistato poi, dalla Galleria Nazionale d' Arte moderna - Roma). Frequenta i letterati di "La Voce", diretta da Giuseppe Prezzolini, con il quale stringerà amicizia. Conosce Papini, Soffici e Francesco Sapori che più volte scriverà elogiando la sua scultura. Vince a Bologna il premio Baruzzi (1910) e il premio Curlandese dell'Accademia dei belle arti (1912). Nel 1913, con il gruppo scultoreo *La morte dell'eroe*, si merita il Pensionato Nazionale, che gli consente di trasferirsi a Roma. Drei, che aveva partecipato alla Biennale di Venezia (1912) e all'Esposizione internazionale di Firenze (1913), una volta stabilitosi a Roma è presente alla Seconda (1914) e alla Terza Secessione Romana (1915). Sempre nel 1915 prende parte alla Panama-Pacific International Exposition di S. Francisco (U.S.A.). Chiamato alle armi dal 1915 al 1918 per la I guerra mondiale, riprende l'attività artistica immediatamente dopo il congedo. A partire dal 1920 al 1955 prende parte con regolarità alle Biennali veneziane. Partecipa alle Mostre dell'Associazione Artistica Internazionale, alle Biennali Romane e ad altre importanti Mostre in Italia e all'estero (Buenos Aires, Londra, Barcellona, Atene, Los Angeles). Realizza mostre personali a Roma e a Bologna. Espone dal 1931 a tutte le Quadriennali d'Arte di Roma; in questo contesto viene premiato nel 1939 (III Quadriennale). Si sposa nel 1919, e due anni più tardi si trasferisce definitivamente a Roma

nello studio-abitazione di Villa Strohl-Fern. A questo periodo appartengono *L'Insurrezione* al Vittoriano di Roma (1920), il gruppo scultoreo della Galleria Colonna (1924), la Quadriga e i bassorilievi del Palazzo di Giustizia di Messina (1927), il Monumento a Michele Bianchi a Belmonte Calabro, la statua di Ercole nello stadio dei marmi a Roma (1932), la Fontana Monumentale in Piazza della Stazione a Bologna (1934, distrutta dai bombardamenti durante la II guerra) il Monumento ad Alfredo Oriani, al Colle Oppio in Roma (1935), un pilone del Ponte Duca D'Aosta a Roma (1939), il Monumento Equestre al Generale Poulawski a Providence U.S.A. (1953). Nel 1962 realizza la grande stele *Il lavoro nei campi* all'EUR di Roma al cui progetto l'artista lavorava fin dal 1942. Altre opere monumentali si trovano a Milano, Bologna, Faenza e Ravenna. Nel 1927 gli viene conferita, per chiara fama, la cattedra di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove insegnerà fino al 1957 (e negli ultimi cinque anni ne assumeràla direzione). Nominato Accademico di San Luca, negli anni Venti Ercole Drei frequenta il pittore Carlo Socrate, anche lui residente a Villa Strohl-Fern, e si dedica alla pittura. Nella prima e nella seconda mostra del "Novecento italiano" sarà infatti presente esclusivamente come pittore. Da questo momento si dedicherà contemporaneamente a scultura e pittura. Notevole è anche la sua attività in ambito ceramico settore nel quale collabora, solo per ricordare le personalità più note, con Melandri, Bucci e Zauli. Nel 1986 il comune di Faenza, nel centenario della nascita, gli dedica una grande antologica nel Palazzo del Podestà. Nel 1988 viene presentata una seconda antologica al Museo di Palazzo Venezia a Roma. Cfr. G.C. De Feo, D.M. Titonel (a cura di), *Ercole Drei, 1886-1973: trenta disegni inediti, scultura e pittura,* catalogo della mostra, Roma, Nuova Galleria Campo dei fiori febbraio – aprile 2008, Roma, Okprint 2008; F. Bertoni, *Ercole Drei*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 243-244; F. Antonacci, G.C. De Feo (a cura di), *Ercole Drei, Faenza 1886 – Roma 1973, dalla Secessione al Classicismo del Novecento*, catalogo della mostra, Roma maggio-giugno 2005, Roma 2005; F. Bertoni (a cura di), *Ercole Drei scultore 1886-1973*, Bologna, Bononia University Press 1986; R. Buscaroli, *Ercole Drei scultore*, Bologna, Tamari 1964; *Ercole Drei*, catalogo della mostra, Bologna, galleria La Loggia settembre-ottobre 1956, Bologna, s.e. 1956; Valerio Mariani, *Ercole Drei*, catalogo della mostra, Roma 1941, Roma, Stab. Tip. Coppitelli&Palazzotti 1941; G. Lipparini, *Ercole Drei scultore*, Bologna, Zanichelli 1937; F. Sapori, *Artisti di Romagna: Domenico Baccarini e il suo cenacolo*, cit.;e il sito della figlia dell'artista dedicato al padre http://www.liadrei.com/ercoledrei.html

[263] Giovanni Guerrini (Faenza 1887 – Roma 1972). Come i suoi contemporanei faentini Giovanni Guerrini studiò con A. Berti presso la locale Scuola d'Arte e Mestieri perfezionandosi poi a Bologna, a Firenze dove giunge dopo il 1910 e infine a Roma dove si stabilisce. La litografia è da sempre la sua tecnica espressiva preferenziale. Il suo stile lenticolare e preziosissimo ricopre interamente le superfici con dettagli preferibilmente floreali, fitomorfi e zoomorfi, incisi sulla pietra con la precisione dell'orafo. I suoi soggetti si rifanno alla poetica sofisticata, languida e malinconica del neoprimitivismo con tematiche anche macabro-simboliche che utilizzano un aggiornatissimo repertorio simbolista. Pur restando la grafica il suo principale mezzo espressivo Guerrini si applica anche alla pittura, alla decorazione e al design di mobilio, vetro e ceramica. Il suo stile pittorico, si rifà all'esempio postmacchiaiolo; persiste la forza del disegno che costringe le figure entro contorni quasi scolpiti, caratteristica mitigata da influenze di tipo divisionista. La sua opera di decoratore si estende a numerose case faentine e all'Albergo Vittoria, i cui soffitti, decorati dal Guerrini tra il 1908 e il 1909, ricordano per soggetti e tipologia l'opera grafica, anche se l'andamento delle decorazioni accenna ad un irrigidimento entro forme geometriche di gusto secessionista. Impresa decorativa di rilievo è il ciclo di nove scene illustranti la trasformazione dei terreni bonificati in suolo produttivo che Guerrini affresca, a partire dal 1919, in Palazzo Byron a Ravenna, sede della Federazione delle Cooperative agricole. Il ciclo purtroppo distrutto in un incendio resta documentato dai 10 disegni acquerellati conservati presso la Cassa di Risparmio e riprodotti sulla rivista *La Piê* del 1921. In quest'occasione lo stile evidenzia una maggiore sintesi e una efficace unitarietà improntata ad un sintetismo di stampo popolare, che ricorda Rambelli e la fase più matura dell'opera di Baccarini. Nel campo delle arti applicate ovvia preminenza è da rintracciare nel settore della grafica illustrativa che si realizza in una numerosa serie di copertine (degna di nota la copertina per "Emporium" del 1924), di illustrazioni e di manifesti. Tra quest'ultimi ricordiamo

Toschi,[264] Giuseppe Ugonia,[265] Pietro Melandri[266] e Riccardo Gatti.[267] Concordando con Orsola Ghetti Baldi si ritiene sorpassata la

---

quello per l'Esposizione di Villa Reale a Monza del 1923. Collabora con l'Ebanisteria Casalini realizzando raffinati disegni di mobili in stile modernista e con i Matteucci per le cui officine disegna ferri battuti dalla sorprendente esilità, ispirati ad un fitomorfismo mai banale ed aggiornato agli esempi europei. Nel 1941 vince il concorso per la realizzazione di parte dei mosaici da installare nel Salone dei Ricevimenti del Palazzo dei Congressi all'EUR di Roma. Partecipa assiduamente alle più importanti manifestazioni artistiche nazionali e internazionali. Esordisce nel 1906 alla Mostra d'Arte nel Palazzo del Comune di Faenza dove espone con i membri del Cenacolo. Ancora a Faenza nel 1908 espone alla I Mostra Romagnola d'Arte. Partecipa con regolarità alle Biennali veneziane dal 1912 al 1936, alla prima Biennale romana del 1921 e dal 1923 al 1936 alle Esposizioni Internazionali di Arti Decorative di Monza e Milano. Nel 1926 è presente alla I mostra del Novecento Italiano, e nel 1930 alla I Quadriennale Romana. All'estero troviamo Guerrini alla Mostra dell'Associazione degli acquafortisti e incisori di Londra (1916), alla Esposizione Internazionale di Barcellona (1929), alla Settimana italiana in Atene (1931) e alla Esposizione di Arti Decorative di Parigi e alla Esposizione Internazionale di Bruxelles entrambe del 1935. Nel 1938 partecipa alla Esposizione Internazionale dell'Artigianato di Berlino mentre l'anno successivo è a New York per l'Esposizione Mondiale dove si occupa della sezione dedicata all'artigianato italiano. Nel 1951 allestisce la Mostra degli Istituti tessili a Lille; ancora in Francia nel 1956 è incaricato dalla Federazione Nazionale del Vetro di allestire la Mostra dei Vetri d'Arte presso il Museo del Louvre; nel 1957 allestisce per conto dell'ENAPI la Mostra dell'Artigianato Italiano a Monaco di Baviera. Parallelamente alla sua attività artistica Guerrini si dedica all'insegnamento, dapprima a Faenza e a partire dal 1910 all'Accademia di Belle Arti di Ravenna dove tiene per quattordici anni la cattedra di Pittura decorativa e Architettura fino a che nel 1924 è chiamato a dirigere l'Accademia di Belle Arti a Perugia. Attraverso l'esempio e l'insegnamento si impegna personalmente a favorire il dialogo tra arte e industria così importante tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Cfr. O. Ghetti, *Giovanni Guerrini*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit., pp. 278-279; *Giovanni Guerrini*, in I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930,* cit., pp. 216-219; F. Bertoni, O. Ghetti Baldi, *Giovanni Guerrini: 1887-1972,* catalogo della mostra, Faenza Palazzo delle Esposizioni 1990, Faenza, Assessorato alla Cultura 1990; S. Vicini, *Giovanni Guerrini artista faentino novecentesco,* in "IBC informazioni: rivista bimestrale dell'Istituto per il Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna", n. 5, giugno 1990, pp. 66-67; C.F. Carli, L. Djokic (a cura di), *Giovanni Guerrini: 1887-1972. Dal Liberty al Novecento,* Roma, Galleria Campo de' Fiori 1997; *Giovanni Guerrini,* in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 245; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[264] Orazio Toschi (Lugo 1887 – Firenze 1972) nasce a Lugo nel 1887. A Faenza frequenta il ginnasio unitamente alla scuola di Disegno e Plastica, qui fa la conoscenza del maestro Berti e dei giovani artisti riunitisi attorno a Domenico Baccarini. Completa la sua formazione a Ravenna dove nel 1906 si diploma presso l'Accademia di Belle Arti. Nello stesso anno dà inizio alla sua carriera di insegnante di scuola media, che lo porterà in giro per l'Italia dalla Sicilia al Friuli e contemporaneamente inizia a presentare i propri disegni ad un pubblico ristretto. Nonostante gli studi accademici lo stile di Toschi risente maggiormente degli orientamenti del circolo baccariniano la cui attenzione si rivoge alla pittura simbolista, al divisionismo, ma anche alle secessioni non senza dimenticare il lessico preraffaellita e i suoi agganci con le arti applicate; a tutto ciò Toschi aggiunge la sua personale cultura assai articolata. La sua prima vera occasione pubblica sarà a Faenza nel 1908 quando viene premiato alla I Mostra Biennale Romagnola d'Arte. Dal 1911 al 1912 Orazio Toschi abbandona temporaneamente il colore a favore del bianco e nero, che ritiene più idoneo ad esprimere la propria sensibilità lirica. Dal 1916 è regolarmente ospite delle esposizioni bolognesi indette dalla Società Francesco Francia. La sua intensa attività espositiva, che evolve nella direzione di un lirico realismo magico, prosegue con una personale a Roma nel 1918; nel 1919 Marinetti lo invita alla mostra futurista di Milano e a partire dal 1920 lo

troviamo ripetutamente alle Biennali veneziane, alle Biennali e Quadriennali romane e alle triennali milanesi. Più volte vincitore di premi, le esposizioni sono spesso per l'artista fonte di incoraggianti testimonianze di valore da parte della critica più avvertita. Si sono infatti interessati all'opera di Toschi personalità della levatura di Ojetti, Serra, Soffici, Dottori e molti altri. Toschi delinea compiutamente una teoria artistica, i cui principi sono riscontrabili in gran parte della propria opera, nello scritto del 1921 *Pittura Lirica*. Nel periodo della propria maturità l'artista sceglie di stabilirsi in Toscana, dapprima ad Arezzo, poi a Pistoia e infine a Firenze dove dimorerà stabilmente dal 1938 alla fine dei suoi giorni. Cfr. O. Ghetti Baldi, *Orazio Toschi 1887-1972,* catalogo della mostra, Lugo Palazzo Trisi 1982, Casalecchio di Reno, Grafis 1982; *Orazio Toschi: archivio storico e bibliografico*, Stabilimento Grafico Commerciale, Firenze 1994; C. Daddi Pistolesi (a cura di), *Orazio Toschi 1887-1972. La nuvola e il pastore*, catalogo della mostra, Firenze febbraio 1996, Faenza, Edit Faenza 1996; *Orazio Toschi,* in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 248; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[265] Giuseppe Ugonia (Faenza 1881 – Brisighella 1944). Fin dal 1900 Giuseppe Ugonia insegna alla Scuola d'Arte e Mestieri di Brisighella dove conduce una vita ritirata, senza emarginarsi dai principali centri di cultura. Questa scelta, non deve trarre in inganno, inducendo ad interpretare l'opera di quest'artista in termini d'ideale e romantica semplicità. Si forma alla scuola del Berti a Faenza dove entra a far parte del Cenacolo baccariniano i cui incontri stimolano Ugonia alla cultura più aggiornata, dalle problematiche connesse alla situazione dell'artigianato al ruolo che l'intellettuale deve consapevolmente assumere. In questo primo periodo Ugonia frequenta la stamperia Morgagni per esercitarsi nella litografia. Completa poi la sua formazione conseguendo il diploma presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Sperimenta dapprima tecniche diverse: pittura ad olio, disegno e incisione, optando poi lucidamente per la litografia. Dopo il conseguimento del diploma si ritira a Brisighella, ma non cessa di avere rapporti con importanti artisti e critici come Adolfo De Carolis e Alfredo Baruffi oppure Francesco Sapori, con il quale intrattiene rapporti d'amicizia, Vittorio Pica e Ugo Ojetti. Le litografie a colori venate di un naturalismo intimista e sentimentale impressionano favorevolmente Ojetti che nel 1912 sostiene la candidatura di Ugonia presso il londinese *Senefelder Club* prestigiosa associazione del settore. Ugonia vi è ammesso nel 1916 e partecipa all'esposizione dell'incisione italiana promossa da tale società. L'opera di Ugonia era peraltro già nota in ambito internazionale essendo apparsa una sua litografia un paio d'anni prima sulla rivista "The Studio". Nonostante la scelta di vita ritirata Giuseppe Ugonia riesce a partecipare a numerosissime e importanti manifestazioni nazionali; per citarne solo alcune ricordiamo che nel 1912 prende parte alla mostra organizzata dalla rivista "l'Eroica" e all'Esposizione del Bianco e Nero a Bologna; ancora a Bologna nel 1916 è presente alla "Francesco Francia" e tra il 1914 e il 1930 si vedono sue opere a varie Biennali veneziane; nel 1925 espone a Monza, e anche in seguito la sua attività espositiva è intensa sia in Italia che all'estero. Cfr. L. Bianchi, M. Catelli Isola, *Giuseppe Ugonia*, Faenza, Litografiche Artistiche Faentine 1970; O. Ghetti, *Giuseppe Ugonia*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna,* cit, pp. 275-277; F. Di Castro (a cura di), *Giuseppe Ugonia, disegni, litografie, illustrazioni nelle collezioni del Gabinetto delle Stampe*, catalogo della mostra, Roma Villa della Farnesina, novembre-dicembre 1981, Roma, De Luca 1981; O. Ghetti Baldi (a cura di), *Giuseppe Ugonia. Disegni litografie, illustrazioni nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, pubblicazione in occasione della mostra, Forlì Palazzo Albertini, Forlì, Assessorato alla Cultura 1982; F. Di Castro (a cura di), *Giuseppe Ugonia. Paesaggi*, catalogo della mostra, Brisighella Museo G. Ugonia 1995, Milano, Electa 1994; *Giuseppe Ugonia nel 50 anniversario della morte*, atti del convegno a cura della Società Torricelliana di Scienze Lettere, Brisighella 1994, Edit Faenza, Faenza 1997; B. Buscaroli Fabbri (a cura di), *Museo Civico Giuseppe Ugonia di Brisighella*, Ravenna, s.e. 2000; *Giuseppe Ugonia,* in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,pp. 248-249; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[266] Pietro Melandri Faenza 1885 – 1976 si forma professionalmente a Faenza presso la fabbrica dei Fratelli Minardi dove lavora come apprendista tra il 1897 e il 1905. Frequenta le

lezioni serali della Scuola di Arti e Mestieri di Antonio Berti. Conosce Domenico Baccarini e aderisce al suo cenacolo. Nel 1905 soggiorna in Campania in Calabria poi a Torino e infine a Milano dove si stabilisce fino all'inizio del primo conflitto mondiale, adattandosi a vari lavori, mentre frequenta il corso di Scenografia all'Accademia di Brera. Durante la guerra è prigioniero in Ungheria e successivamente ha modo di conoscere la Secessione viennese. Terminato il conflitto, Melandri torna a Faenza dove conduce con Paolo Zoli la ditta ceramica *La Faïence* a cui collaborano G. Guerrini e F. Nonni. Nel 1920 l'artista apre una sua attività nella fornace che era stata di Achille Calzi. Qui continua a collaborare con Nonni, realizza oggetti desunti da Baccarini, traduce in maiolica *La meretrice* e *Il cavallino innamorato* (1918), modelli realizzati da Arturo Martini durante il suo soggiorno faentino. Nel 1922 il ravennate Umberto Focaccia acquista i locali della ex fabbrica Minardi e incarica Melandri della direzione artistica della ditta Focaccia e Melandri. Negli anni successivi la ditta ottiene ampio consenso, confermato da numerosi premi: Esposizione di Venezia Lido (1922), I Biennale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato di Firenze (1924), II Biennale d'Arti Decorative di Monza e Exposition des Arts Décoratifs di Parigi (1925), ma partecipa anche alla mostre della Società Francesco Francia di Bologna, della Galleria Micheli di Milano (1928), della Galleria Bardi di Milano (1930) e alle Triennali milanesi. Nel 1929 realizza L'impegnativo pannello per l'Ospedale Civile di Faenza *Madonna del Roseto*, restaura la Rocca delle Camminate per Mussolini e crea omaggi da donare agli ospiti per D'Annunzio. La ditta è costretta a chiudere nel 1932 e Melandri prosegue la propria attività aprendo una casa-atellier in via Salvolini a Faenza. L'artista può ora dedicarsi alle sue personali ricerche sui materiali e sulle tecniche. nel 1933 gli è dedicata una personale alla V Triennale di Milano. In questi anni Melandri avvia una proficua collaborazione con gli architetti Gio Ponti e Melchiorre Bega (presente a Faenza per diverse commitenze, cfr. O. Ghetti, *Casa Sirotti*, in L. Savelli, *Faenza, il rione rosso*, Faenza, Lions club Faenza host, 1995, pp. 119-130). Le commissioni si susseguono numerose. Intanto Melandri matura anche come scultore. Esempio ne è senz'altro la composizione *Venere Moderna* (1933) realizzata per la Pasticceria Motta di Milano o l'enorme pannello per la Triennale di Milano del 1936 *Perseo e la Medusa,* lavoro per il quale Melandri vince il Gran Premio Ufficiale per la Scultura alla Mostra di arti decorative di Parigi dell'anno successivo. L'interesse di Melandri per la decorazione architettonica in ceramica ha modo di svilupparsi compiutamente in una numerosa serie di interventi tra la metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Sessanta. Tra questi ricordiamo: la *Fonte Littoria* per le Terme di Castrocaro (1924), il *Mito di Orfeo ed Euridice* (1938) per il Teatro Eliseo di Roma, la decorazione per la Pasticceria Flamigni di Forlì (1939-40) e per la Cassa di Risparmio di Imola (1942-43), il *Battesimo di Cristo* (1942) per la chiesa di San Domenico di Faenza. Nel 1938 il ceramista vince il Primo Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza, ma poi è pressochè costretto all'inattività a causa della Guerra. Nel 1946 la casa-laboratorio di Melandri riapre e la collaborazione con gli architetti porta a molti nuovi interventi. Sono di questo periodo la decorazione del cinema Apollo e della pasticceria Zanarini (entrambi del 1948) di Bologna, la cappella della Santa Umiltà nella Cattedrale di Faenza (1949) e gli arredi per le navi da crocera realizzate con Gio Ponti e Zoncada (*Biancamano*, *Conte Grande* e *Giulio Cesare*), realizzati tra il 1949 e il 1952. Esegue i pannelli per l'Hotel Bauer di Venezia nel 1956 e nello stesso anno il *Monumento ai caduti per la Libertà* del Cimitero faentino. Si occupa poi delle decorazioni per la Cassa di Risparmio di Reggio Calabria e per la Banca Popolare di Faenza; quest'ultimo intervento è eseguito con la collaborazione di Nonni. Di poco successivi sono i pannelli per l'albergo Roma di Bologna. Quest'opera, oggi conservata al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, è da collocarsi entro il 1959. La sua attività espositiva prosegue anche negli anni cinquanta. Espone alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1951 e allestisce una personale alla X Triennale di Milano nel 1954. L'opera di Melandri, grande figura del Novecento poco studiata, è stata recentemente indagata in occasione di una importante monografica, dedicatagli dal Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza nel 2002. Cfr. *Selezione di opere di Pietro Melandri 1885-1976*, catalogo della mostra, Comune di Faenza, Faenza 1977; P. D'Averio, *Cento Ceramiche italiane*, catalogo dell'asta, Milano, Finarte stampa 1981; A. Cairola (a cura di), *Quaranta anni del premio Faenza*, catalogo della mostra, Siena Palazzo Pubblico – Magazzini del Sale marzo-aprile 1983, Siena, Centrooffset 1983; S. Dirani, *Pietro Melandri e le sue natività nel primo centenario della nascita,* Monte di Credito su Pegno e Cassa di Risparmio, Faenza 1985; L. Stefanelli Torossi, L. Stefanelli Torossi (a cura di), *Pietro Melandri 1885-*

1976, catalogo della mostra, Roma Galleria Arco Farnese maggio-giugno 1987, Faenza Palazzo del Podestà giugno-agosto 1987, Roma De Luca 1987; *Omaggio a Pietro Melandri. Manifestazioni internazionali della ceramica*, catalogo della mostra, Faenza 1994, Faenza, Silvio Pellico Edizioni 1994; *Pietro Melandri ceramiche dal 1919 al 1931*, pubblicazione in occasione della mostra, Faenza 1995, Faenza, Litografica 1995; *Pietro Melandri ceramiche dagli anni '50 al 1976*, pubblicazione in occasione della mostra, Faenza 1996, Faenza, Studio 88 1996; E. Gaudenzi, *Pietro Melandri (1885-1976)*, Faenza, Gruppo Editoriale Faenza editrice 2002; E. Nesti (a cura di), *L'arte di Pietro Melandri nella collezione di Giovanni Bolognesi: tra mito, natura, fede*, pubblicazione in occasione della mostra, Tavernelle Val di Pesa 2002, Empoli, Editori dell'Acero 2002; *Pietro Melandri,* in F. Bertoni, J. Silvestrini *Ceramica italiana del Novecento,* Electa, Milano 2005, pp. 170-172; *Pietro Melandri*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 246; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[267] Riccardo Gatti (Faenza 1886 – 1972) si forma alla faentina scuola d'Arti e Mestieri. Ha come maestro Antonio Berti e frequenta i coetanei riunitisi intorno a Domenico Baccarini. Nel 1906 espone insieme a tutti i membri del Cenacolo alla Mostra delle Arti Figurative Faentine. Si nota subito la sua abilità in ambito plastico. Nel 1908 il busto della *Madre* è premiato con l'argento per la scultura alla Esposizione Torricelliana di Faenza. La sua prima esperienza lavorativa è presso la Fabbrica di maioliche dei fratelli Minardi dove opera fino al 1909, quando, incoraggiato dai risultati ottenuti, decide di proseguire gli studi. Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1911 è costretto a ritornare a Faenza, riprendendo il lavoro per i Minardi. Nel 1913 in seguito alla chiusura della fabbrica Gatti parte per Roma dove frequenta i corsi serali di studio del nudo. Al termine del I conflitto mondiale trova impiego presso le Manifatture Ceramiche (Ex Fabbrica Farina) fino al 1924. In seguito Gatti passa alla Faventia Ars. Acquista progressivamente autonomia e matura l'idea di aprire una sua bottega. Verso la fine del 1927 inizia a costruirsi una piccola fornace e nel 1928 si licenzia dalla Faventia Ars e apre la Gatti & C. La primissima produzione del laboratorio si allinea alla tradizione locale. Presto però si converte al gusto futurista. La ceramica futurista della Bottega Gatti nasce dalla felice congiunzione degli interessi dello scrittore Giuseppe Fabbri, di Giacomo Balla, Benedetta Marinetti e di Mario Guido Dal Monte. Nell'ottobre del 1928 abbiamo la prima mostra inaugurata a Faenza da F.T. Marinetti. Nel dicembre dello stesso anno alcune piastrelle in maiolica marchiate "Ceramiche Futuriste G. Fabbri Faenza" sono prodotte da Gatti ed esposte alla personale di M.G. Dal Monte a Roma presso la Galleria Bragaglia. Nello stesso periodo Gatti partecipa alla Mostra d'Arte Futurista Novecentista Strapaesana di Mantova. Nel 1929 partecipa alla mostra del Cenacolo Imolese ma soprattutto alla Exposiciòn Internacional di Barcellona, alla mostra dei "Trentatrè Futuristi" presso la Galleria Pesaro di Milano e alla V Fiera di Fiume. Conclusasi l'esperienza futurista, le creazioni della bottega tornano ad indirizzarsi verso la tradizione. Affianca questa produzione classica una linea parallela, dal carattere fortemente personale e tecnicamente sperimentale, che si compone di modelli di figure femminili, animaletti e vasi. Nel 1930, come per Melandri, l'interessamento di Gio Ponti stimola Gatti ad orientarsi verso realizzazioni di gusto stilisticamente più avanzato, impreziosite di smalti opachi e colature iridescenti su riflessi e lustri metallici. Allo stesso anno risale la costruzione del primo forno a muffola per la realizzazione di manufatti con riflessi a riduzione. Nel 1932 e nel 1935 Gatti è premiato per la ceramica artistica a Bologna (Esposizione e IX Fiera). Nel 1933 amplia la propria bottega dotandosi, tra i primi a Faenza, di un forno elettrico. Nello stesso anno partecipa alla Mostra regionale dell'Artigianato di Parma e nel 1934 alla Fiera Campionaria di Firenze. A partire da questi anni l'attività espositiva della Bottega Gatti si intensifica sia in Italia che all'estero. Sarà tra l'altro all'Esposizione Internazionale di Parigi (1937) e di Berlino (1938), alla VII Settimana Faentina del 1937 e al IV Concorso Nazionale della ceramica di Faenza (1942). Nel tempo libero Gatti si dedica a svariate tecniche artistiche. La sua giovanile inclinazione per la scultura si concretizza nel secondo dopoguerra con la produzione di sculture anche per l'estero che gli procura numerosi riconoscimenti. Ricordiamo una *Visitazione* e una *Via Crucis* per i Frati Passionisti di Casale Riminese, il *Fonte battesimale*, la statua di *San Savino* e la *Via Crucis* per la chiesa di Modigliana, due statue per la tomba Bolognesi del cimitero di Faenza, la *Trasfigurazione* della Cappella della Casa di Riposo della stessa città

polemica circa l'appartenenza al nucleo originario di Pietro Melandri e di Riccardo Gatti[268] e anzi si crede necessario interpretare questo interessante fenomeno di aggregazione nella maniera più estensiva

> Dalla critica storica facente capo al Sapori – ripreso da Golfieri – è prevalso il criterio di considerare come autentico Cenacolo il nucleo originario composto di sei eletti. Riteniamo che tale ottica vada rivista nel senso di un opportuno allargamento […] così da comprendere nella compagine "baccariniana" quei seguaci che operarono e si aggregarono nel segno della continuità con il capostipite, pur nella varietà delle posizioni[269]

Questa posizione consente di ricondurre al Cenacolo anche il più "anziano" Achille Calzi,[270] Roberto Sella,[271] costretto da vicende

---

e la decorazione per la scuola materna "Cairoli" di Belluno. Inoltre la decorazione della *Fontana* a pannelli riflessati per l'albergo Universal Cortesi di Cesenatico; la *Via Crucis* della Delegazione Apostolica di Washington; la *Via Crucis* e le grandi statue dell'*Immacolata* e del *San Giuseppe* a Philadelphia. Nel 1969 gli viene dedicata una personale a Roma col patrocinio della "Famiglia Romagnola". Nel 1973, ad un anno dalla sua morte, gli Amici dell'Arte di Faenza ricordano Gatti con una mostra postuma presso la Galleria del Voltone della Molinella. Cfr. G.C. Bojani (a cura di), *Riccardo Gatti, ceramiche,* catalogo della mostra, Faenza Palazzo del Podestà 1987, Faenza, Litografica 1987; S. Dirani, *Riccardo Gatti i dipinti*, Banca del Monte e Cassa di Risparmio Tipografia Valginigli Faenza 1993; B. Buscaroli (a cura di), *Romagna futurista*, catalogo della mostra, San Marino, Museo di San Francesco aprile-giugno 2006, Silvana, Milano 2006; *Riccardo Gatti*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 244-245; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[268] Nel testo del 1928 Francesco Sapori non include tra i protagonisti del Cenacolo né Pietro Melandri né Riccardo Gatti; in polemica col Sapori nel 1930 Antonio Zecchini aggiorna la schiera dei baccariniani includendo anche questi ultimi due artisti. Cfr. A. Zecchini, *Ricordanze d'arte,* Faenza, F.lli Lega 1930

[269] O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 40

[270] Achille Calzi (Faenza, 1873 – 1919) nasce a Faenza nel 1873. La famiglia d'origine deve in qualche modo aver favorito le inclinazioni artistiche del giovane Achille, essendo da generazioni impegnata in occupazioni legate al mondo dell'arte e della decorazione, con particolare riferimento al settore delle ceramiche, da sempre vanto della città romagnola. Qui, sotto la guida di Antonio Berti, Calzi si diploma alla Scuola d'Arte e Mestieri ottenendo il titolo di Insegnante di Disegno Industriale e Artistico. Prosegue poi i suoi studi a Firenze, frequentando il corso di Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti, tenuto da Arturo Burchi, maestro anche di Galileo Chini. Trasferitosi a Potenza, dove si dedica per alcuni anni all'insegnamento, Calzi torna alla sua città natale nel 1904 per affiancare Federico Argnani, Direttore della Pinacoteca e del Museo Civico, al quale subentrerà ufficialmente un paio d'anni più tardi. Il 1906 è dunque un anno cruciale per Achille Calzi il quale, in seguito alla scomparsa di Tommaso Dal Pozzo, assume anche la direzione artistica delle Fabbriche Riunite di Ceramiche. In questa veste Calzi partecipa all'Esposizione del Sempione a Milano, dove ottiene una medaglia d'oro e le Fabbriche sono insignite del Grand Prix. A

partire dal medesimo anno l'artista ottiene l'insegnamento di Ornato presso la Scuola di Disegno e Plastica di Faenza, divenendone poi titolare nel 1908 e direttore della Scuola nel 1909, quando con Antonio Messeri pubblica *Faenza nella storia e nell'arte*, testo fondamentale per lo studio della storia cittadina. L'esperienza maturata all'Esposizione milanese del 1906 conferisce a Calzi un ruolo importante nell'organizzazione dell'Esposizione Torricelliana, che si tiene a Faenza nel 1908. Nel 1911 in occasione dell'Esposizione Internazionale di Roma organizza una fabbrica dimostrativa di maioliche. Tra il 1917 e il 1919 grazie alla collaborazione di ottimi artigiani, quali Anselmo Bucci e Pietro Fabbri, mette a punto una propria bottega di maioliche frequentata anche da Arturo Martini intorno al 1918. Non potendo partecipare alla grande Guerra per motivi d'età, fin dal 1914 Calzi promuove manifestazioni artistiche e culturali e mantiene aggiornati i concittadini sulle fasi finali della Guerra e della pace immediatamente successiva. Ciò si concretizza in una nutrita serie di cartelloni satirici che, dal settembre 1918 all'inizio del 1919, vengono esposti ogni mattina sotto i portici del Comune di Faenza, non senza suscitare vivaci reazioni e interesse da parte della stampa locale. La versatilità della propria indole spinge l'artista a confrontarsi con i settori più diversi: dalla progettazione dei ferri battuti per le Officine Matteucci ai disegni di mobilio per l'Ebanisteria Casalini. Nel suo variegato percorso artistico Calzi si accosta anche alla pittura. Il suo orientamento, partito da uno stile naturalista, si aggiorna sulle tecniche espressive d'ispirazione divisionista, sicuramente derivategli dalle esperienze maturate nei propri viaggi in Italia e all'estero (soprattutto in Inghilterra e Francia) e da frequentazioni illustri con artisti, musicisti e letterati del calibro di Pellizza da Volpedo, Domenico Baccarini, Marcello Dudovich, Adolfo De Carolis, Giosuè Carducci, Alfredo Oriani, Gabriele D'Annunzio, Aristide Sartorio e Riccardo Zandonai. Da queste premesse di formazione culturalmente allargata si giustifica il suo progressivo orientamento verso motivi di gusto simbolista ed esoterico che riscopre i più disparati ed esotici grafismi, anticipando in qualche misura il gusto e lo stile déco soprattutto nell'ambito della produzione ceramica. Cfr. O. Ghetti Baldi, *Achille Calzi tra simbolimo e satira*, catalogo della mostra, Faenza, Banca di Romagna marzo –aprile 2007, Faenza, 2007; *Achille Calzi,* in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,pp. 241-243; *Achille Calzi nel cinquantenario della morte,* elenco delle opere in mostra alla Galleria del Voltone della Molinella giugno 1969, Amici dell'Arte, Faenza, 1969; *Achille Calzi*, voce a cura di M. Vitali, in K.G. Saur, *Allgemeines Kunstler-lexikon. Die Bildendenkunstler aller Zeiten und Völker,* band 15, München-Leipzig, 1997, pp. 640-641; *Calzi Achille junior*, voce a cura di E. Golfieri, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVII, Roma, 1974, pp. 59-60; F. Bertoni, J. Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento,* cit., pp. 61-62; G.C. Boiani, *Achille Calzi. Ceramiche 1918-1919,* catalogo della mostra presso la Sede di Forlì della Banca Popolare di Faenza novembre 1991 - febbraio 1992, Faenza, Studio 88, 1991; G.C. Boiani (a cura di), *Calzi, De Carolis, Nonni: grafica liberty,* cit.; I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930,* cit.; S. Dirani, G. Vitali, "Ex arte Dominicis De Calcis maiolicari faentini, 1677", in S. Dirani, G. Vitali, *Fabbriche di maioliche a Faenza dal 1900 al 1945,* Faenza, Edit. Faenza 1982, pp. 72-78; S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*, cit.; A. Montevecchi (a cura di), *Faenza nel Novecento,* cit.; E. Golfieri, *Arturo Martini a Faenza,* in "La Piè", Faenza, marzo-aprile 1968; E. Golfieri, *Arte e storia del primo Novecento faentino,* Faenza, Monte di credito e Cassa di Risparmio di Faenza, 1988; E. Golfieri, *Caricature satiriche in pace e in guerra di Achille Calzi (1873 – 1919),* Castelbolognese, Grafica Artigiana 1981; E. Golfieri, *L'ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza*, Monte di Credito su Pegno e Cassa di risparmio di Faenza, Faenza 1987; C. Grigioni, *L'arte alla Prima Esposizione Biennale Romagnola in Faenza,* in "La Romagna", febbraio 1909, anno VI, fasc. 2, pp. 80-86; A. Messeri, A. Calzi, *Faenza nella storia dell'arte,* cit.; A. Storelli, *Achille Calzi (1873 – 1919),* in *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit., pp. 122-123, 282; *Carteggio* di proprietà della Famiglia dell'Artista, Milano: comprende fotografie, biglietti da visita, cartoline, lettere, stralci da pubblicazioni d'arte, cataloghi di mostre e bozzetti. Particolare rilievo hanno le cartoline e biglietti firmati e datati inviati da Pellizza da Volpedo nell'anno 1894

[271] Roberto Sella (Lugo 1878 – Faenza 1955) nasce in una famiglia della media borghesia di tradizioni repubblicane. Consegue la licenza tecnica alla scuola locale e appresi i rudimenti del disegno alla Scuola Comunale di Arti e Mestieri diretta da Domenico Visani si iscrive al Regio Istituto di Belle Arti di Bologna nel 1894. Il suo percorso è scandito da numerosi

personali e familiari ad allontanarsi saltuariamente da Faenza, e il giovanissimo Leo Guerrini,[272] la cui interessante e poco conosciuta

---

attestati di distinzione; terminati gli studi nel 1900, decide di dedicarsi all'insegnamento e ottiene un incarico alla Scuola di Belle Arti "Rossetti Valentini" di Santa Maria Maggiore in provincia di Novara. Si trasferisce quindi in Piemonte nel 1902 restando però in contatto con la famiglia e gli amici lughesi. Rimane particolarmente legato al fratello minore Attilio, ai musicisti Francesco Balilla Pratella e Alceo Toni e ai pittori Esodo Pratelli, Nino Pasi e Orazio Toschi e al poeta Luigi Donati. Nel 1905 sposa Carolina Gubetta di Craveggia dalla quale avrà tre figli. La morte prematura della moglie nel 1911 costringerà Sella a provvedere personalmente ai bambini. Si acuisce la nostalgia e il desiderio di rientrare in Romagna dove aveva gli amici del Cenacolo baccariniano da lui frequentato ogni estate. Nel 1908 espone alla mostra Torricelliana *Sotto la lampada*. Nel 1909 dopo aver tentato vari concorsi accetta l'incarico di Disegno Costruttivo, di Plastica di Intaglio del Legno e di Storia dell'Arte presso la Scuola Comunale di Disegno e di Plastica per gli Artigiani "Tommaso Minardi" di Faenza. Nello stesso anno si occupa dei costumi e degli arredi per la messa in scena al Teatro Comunale di Bologna dell'opera dell'amico Pratella *La Sina'd Vargöun.* A Faenza Roberto Sella fa parte della Commissione Edilizia tra il 1911 e il 1917, quando gli viene affidata anche la cattedra di Disegno presso la Regia Scuola Tecnica "D. Strocchi". Intorno al 1915 si accosta al Futurismo. Nel 1916 l'artista si arruola volontario nel Genio Ferrovieri e viene mandato in territorio bellico tra il 1917 e il 1918. Al momento del congedo ha il grado di tenente ed è iscritto nei ruoli degli ufficiali di riserva con diritto di fregiarsi di varie insegne e onori militari. Terminata la Guerra riprende l'insegnamento presso la faentina scuola "T. Minardi" e nel 1920 subentra nella direzione ad Achille Calzi. In questo stesso anno assume anche il primo incarico di grande impegno: la decorazione del teatro e del foyer del Palazzo Modernissimo di Bologna. Nel 1923 il Comune di Lugo gli commissiona il progetto della decorazione della cappella funeraria di Francesco Baracca. Sella produce quindi i disegni per il cancello in ferro battuto e i cartoni che saranno poi realizzati dal fratello Attilio. Dal 1923 al 1925 insegna Disegno all'Istituto Tecnico e dall'anno successivo fino al 1944 tiene il corso di Storia dell'Arte al Liceo-Ginnasio "Torricelli", dirigendo contemporaneamente la locale Pinacoteca. Questi anni intensissimi lo vedono anche progettare abitazioni private e monumenti funerari per diverse famiglie lughesi e faentine. Data l'intensità di questa sua ultima occupazione decide nel 1928 di iscriversi all'albo degli architetti. In questo periodo esegue per il Monte di Pietà di Faenza gli affreschi per la grande volta e le vele. Nonostante nel 1925 si fosse aggregato al Partito Fascista, negli anni dell'occupazione tedesca si stabilisce a Lutirano e collabora con le formazioni partigiane che presidiano l'appennino romagnolo. Durante il conflitto il suo studio faentino è bombardato e depredato. Nel 1948 è collocato a riposo, ciò nonostante prosegue nell'insegnamento presso la scuola "Minardi" fino al 1954. L'ultimo intervento di Roberto Sella è infatti la decorazione della biblioteca del Cardinale Cicognani nel Seminario Nuovo di Faenza che termina poco prima della morte avvenuta il primo di gennaio del 1955. Cfr. O. Ghetti Baldi, *Roberto Sella 1878-1955,* Edit Faenza, Faenza 1996; *Roberto Sella*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 248; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

[272] Leo Guerrini (Faenza 1895 – 1925). Allievo di Roberto Sella e di Achille Calzi alla Scuola di Disegno "Tommaso Minardi" di Faenza, Leo Guerrini perfeziona la sua formazione all'Accademia di Bologna, dove studia a partire dal 1913. Le opere del Guerrini sono improntate alla verità e all'armonia delle forme vigorosamente indagate nella loro interiorità in una ricerca di tipo Espressionista. A Bologna Leo Guerrini vince due consecutive edizioni del "Concorso Francesco Francia" con il busto *Mia Madre* (1918) acquistato nel 1938 dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma e l'anno successivo con *Fanciulla*; opere pervase da una austerità malinconica, che sembrano esprimere una certa apatia nei confronti della vita, nei volti scarni che quasi manifestano la lenta consunzione della malattia. Nel 1920 sempre a Bologna vince il premio "Baruzzi" con *Nudo Giovanile*, dove le forme della giovane seduta appaiono più rigogliose e l'atteggiamento più sereno. Nel 1920 a testimonianza delle proprie capacità artistiche il giovane artista viene chiamato ad insegnare Plastica Decorativa all'Accademia di Belle Arti di Ravenna. Nello stesso periodo partecipa e vince il concorso

opera è stata recentemente indagata in occasione della mostra *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano* tenutasi nel 2007 al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza.

Anche per motivi generazionali, questa compagine, pur interessandosi all'area anglosassone ed impegnandosi nel rinnovamento dell'artigianato locale, generalmente si avvicina al gusto floreale solo nella fase iniziale dell'attività dei propri membri che approdano, in anni successivi al primo decennio del Novecento, ad esiti personali spesso più prossimi all'Espressionismo o al gusto Déco. Lo stesso Baccarini, morto giovanissimo nel 1907, con la sua ultima opera rimasta incompiuta, *Le passioni umane,* manifesta un deciso spostamento verso l'area espressionista.

---

indetto dal Ministero della Guerra per la realizzazione di un monumento da collocare nel Cimitero Italiano di Zeitenlik (Salonicco). Nasce così il *Fante* inaugurato nel 1925. Negli ultimi anni il giovane scultore faentino modella *Il contadino*, bronzo acquistato dalla Galleria d'Arte di Ravenna e una piccola plastica che ritrae un suo giovane scolaro (Alfredo Lusa). Inoltre realizza una dovizia di piccole sculture, alcune ceramiche e figurine in terracotta. Al giovane artista, caduto poi nell'oblio, sono dedicate alcune pagine sul numero di gennaio-febbraio 1921 della rivista faentina "La Piê", dove sono illustrate lo opere premiate ai concorsi bolognesi e due immagini di una non meglio identificata *Bimba*. Nel 1926 viene riconsiderato in una retrospettiva presso la "Mostra d'Arte in onore di Silvestro Lega" a Modigliana. Cfr. *Nuovo professore di disegno*, in "Il Piccolo", Cronaca, 10 ottobre 1915; "La Piê", anno II, vol. II, nn. 1 – 2, gennaio – febbraio 1921, pp. 3, 4, 16, 17, 20; Mastro Vio, *Modigliana e le sue mostre d'arte in onore di Silvestro Lega*, in "La Piê", anno VII, vol. XI, nn. 7 – 8, luglio – agosto 1926, pp. 145-147; E. Jacchia, *Scultori faentini nell'oblio. Leo Guerrini a 40 anni dalla scomparsa*, in "La Piê", anno XLVII, n. 3, marzo 1966, pp. 112-113; *Leo Guerrini,* in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, cit., pp. 217; S. Casadei, *Il Museo Nascosto. Arte Moderna nella Pinacoteca di Faenza*, catalogo della mostra, Faenza Palazzo delle Esposizioni 1994, Stampa Offset Ragazzini & C., Faenza 1994 *Riccardo Gatti*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit.,p. 244-245; O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 39-53

3.1 Tradizione e sviluppo delle arti decorative:

Come si è detto nel capitolo introduttivo, grande importanza hanno avuto per Faenza la tradizione gianesca e la locale scuola di Arti e Mestieri. A ciò si deve aggiungere la posizione strategica della cittadina romagnola, da sempre influenzata dalle vicine città di Bologna e Firenze. Le due città risultano particolarmente attraenti per prossimità geografica, per la presenza di istituzioni prestigiose in campo artistico, per le recenti sperimentazioni "florealiste", e nel caso di Firenze per l'ambiente cosmopolita e di assoluto rilievo culturale. Firenze è per gli artisti faentini il primo centro frequentato per proseguire gli studi intrapresi presso la locale Scuola di Arti e Mestieri. Vi approdarono in momenti diversi Baccarini, Rambelli e Nonni. Gli artisti faentini della generazione degli anni Ottanta, come Baccarini

> […]del resto allora guardava[no] verso i due luoghi maggiori dell'Italia centrale, scavalcando l'Appenino, e resistendo alla fiacca attrazione di una Bologna ferma a un intimismo sfatto[…][273]

Nel periodo considerato si può dire che Firenze accogliesse ogni tipo di espressione artistica, a partire da quella linea neomedievale e preraffaellita che era stata fecondo punto di partenza per la cerchia di Alfonso Rubbiani a Bologna. Esponenti di questa tendenza sono soprattutto i membri della colonia anglo americana

---

[273] R. Barilli, *L'Espressionismo italiano*, in R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, cit., p. 17

> La chiesa della Trinità, il più importante cantiere artistico cittadino per la diffusione delle nuove teorie estetiche elaborate in Inghilterra, fu edificata, tra il 1891 e il 1904, grazie alla collaborazione di artisti e artigiani inglesi e fiorentini tutti operosi sotto la guida dell'architetto di origine scozzese George Frederick Bodley (1827-1907) […] Il pittore preraffaellita John Roddam Spencer Stanhope, [si stabilisce] dal 1880 a Bellosguardo […] e Frederick Stibbert […] a partire dai primi anni Settanta dell'Ottocento [cura] di persona la sistemazione dell opere d'arte che via via acquistava durante i suoi viaggi, magari dipingendo di propria mano pannelli e mobili da lui stesso ideati, ma soprattutto [chiama] a raccolta i migliori artigiani del momento , fra i quali […] il ceramista Ulisse Cantagalli. Quest'ultimo, assai legato alla cultura figurativa inglese, grazie alla collaborazione con Willim De Morgan, aveva sviluppato un proprio ed originale stile, misto di ricordi rinascimentali e precoci citazioni Art Nouveau.[274]

Anche il gusto simbolista era presente a Firenze in svariate sue declinazioni

> Edward Burne-Jones, Lawrence Alma Tadema e il belga Fernand Khnopff erano diventati familiari al pubblico e al mercato, come del resto Leighton, il giapponesista americano Whistler e gli inglesi in genere, che fin dagli anni ottanta erano stati mediati da Signorini e Banti. Un ruolo chiave in tale campo era svolto dalla rivista "Il Marzocco", favorevole all'indirizzo ideista simbolico[275]

La presenza di Arnold Böcklin,[276] costituisce un illustre precedente per la diffusione di propaggini dell'ambiente tedesco che si estendono in ambito fiorentino a partire dal 1905 quando, grazie soprattutto all'interessamento di Max Klinger, si concretizza il

---

[274] E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia*. *Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, cit. pp. 246-247

[275] O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 43

[276] svizzero d'origine, ma tedesco per formazione e gravitazione culturale, Arnold Böcklin sentì spesso il richiamo dell'Italia dove visse a lungo. Fu a Firenze una prima volta nel 1879; vi fece poi ritorno nel 1893 e, un paio di anni più tardi, decise di stabilirsi definitivamente a Fiesole dove rimase fino alla morte nel 1901

progetto di istituire a Villa Romana un luogo si studio e di soggiorno per gli artisti tedeschi più meritevoli.[277]

I giovani faentini si dimostrano molto ricettivi e metabolizzano con solerzia, in modo personale le suggestioni che pervengono loro dall'ambiente circostante, cosicché il risveglio dell'arte tanto tenacemente perseguito a Faenza fin dall'ultimo ventennio dell'Ottocento, nei primi anni del nuovo secolo è in grado di inserirsi a pieno titolo entro le nuove idee e i nuovi linguaggi che percorrono l'Europa

> […] lungo i flussi dell'Art Nouveau, del Simbolismo, del sintetismo pittorico e del rinnovamento dell'espressione letteraria architettonica e artigianale. I filoni artistici preferiti dai nostri erano quelli che si erano diffusi lungo un ipotetico asse che dalla Gran Bretagna e dalla Scozia ai Paesi Scandinavi discendeva nel centro Europa attraverso il Belgio, la Germania e l'Austria. La Francia, seguita attentamente nel settore della letteratura, appare meno influente sul fronte delle arti visive, soprattutto se consideriamo i grandi nomi e i movimenti che poteva vantare in quei decenni […] Quindi filtrano con chiarezza ciò che è congeniale ai loro obiettivi poetici, estrapolando selettivamente da quel versante artistico d'oltralpe che – sebbene eterogeneo stilisticamente – comporta una presa di distannza dall'Impressionismo e dai suoi prolungamenti[278]

---

[277] Con il sostegno di un gruppo di amici amanti dell'arte, Max Klinger acquista nel 1905 l'edificio neoclassico di Villa Romana in via Senese a Firenze con con l'obiettivo di creare un forum indipendente dallo stato e gestito direttamente dagli artisti, in cui fosse dato spazio ad ogni forma di espressione artistica. Nello stesso anno, il Deutscher Künstlerbund istituisce il "Premio Villa Romana", finalizzato a realizzare a Firenze un centro di produzione artistica indipendente dai percorsi di formazione ufficiale finanziati dallo stato, ponendosi così in contrapposizione con i riconoscimenti assegnati dalle Accademie statali. Giovani artisti particolarmente meritori ebbero la possibilità di dedicarsi completamente all'evoluzione del proprio linguaggio durante un lungo soggiorno a Firenze. Tra i fruitori del "Premio Villa Romana" vanno ricordati Max Beckmann, Kate Kollwitz e Ernst Barlach. Artisti, che lontani dai gusti dello stesso fondatore, sono tutti validi rappresentanti dell'Espressionismo tedesco affine alla sensibilità dai faentini. Cfr. Adele Finzi, *Max Klinger (1857-1920) in Italia: frammento di un epistolario*, (tesi di laurea, relatore Anna Ottani Cavina), Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, CdL in Lettere indirizzo moderno, Anno Accademico 1996/1997 e anche il sito internet dell'istituzione http://www.villaromana.org/front_content.php?idcat=2&lang=3

[278] O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. pp. 40-41

Il loro interesse è rivolto piuttosto a tutto quel filone della ricerca artistica, anche francese, che si muove in direzione di una riduzione dei valori icastici, o come dice Renato Barilli "si impone la sintesi, che fa piazza pulita di ogni inopportuno accidente descrittivo, scuotendo via da sé gli orpelli esteriori".[279] L'effettismo sensibilista, qualora presente nell'opera dei membri del Cenacolo, è relegato alle loro prime prove. È il caso delle opere plastiche giovanili di Domenico Baccarini e Domenico Rambelli quali ad esempio il *Busto della sorella* (di Baccarini) **[fig. 89]** e il *Ritratto della scultrice danese Anna Reumert* (di Rambelli) **[fig. 90]**. In queste opere è evidente una meditata rilettura delle opere di August Rodin e di Medardo Rosso spesso venate di una eleganza memore dell' "arte morbida della generazione precedente, da Medardo Rosso a Paolo Troubetzkoy".[280] Grande influenza si deve riconoscere poi all'opera di Leonardo Bistolfi specie per l'evocativo fascino del suo "non finito" che compare occasionalmente nei lavori di Baccarini. Più in generale, come osserva Anna Maria Damigella, riflettendo sull'opera di Baccarini, è inevitabile rilevare come, grazie anche alle significative frequentazioni che l'artista intrattiene nel corso dei suoi spostamenti, il suoi lavori, possono essere considerati una sintesi di varie tendenze: la tradizione ottocentesca, le correnti preraffaellite, l'influenza di Segantini e di Pellizza, componenti del Liberty e del Secessionismo, il tutto innestato su un fondo di umanitarismo e realismo romagnolo.[281]

> È certo che con l'opera del Baccarini […] la cultura artistica faentina, si arricchisce di proficui contributi esterni: l'ultimo

---

[279] R. Barilli, *L'Espressionismo italiano*, in R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, cit., p. 12

[280] ibidem.

[281] A.M. Damigella, *Modernismo, Simbolismo, Divisionismo, arte sociale in Roma dal 1900 al 1911*, in D. Durbè (a cura di), *Aspetti dell'Arte a Roma dal 1870 al 1914,* catalogo della mostra, Roma Palazzo Barberini 1972, Roma, De Luca 1972

> verismo si colora di connotazioni simboliste, ma anche il movimento divisionista si fa sentire attraverso Raoul Molin Ferenzona, Pellizza da Volpedo e Giovanni Segantini. Il grande appuntamento per un confronto più diretto dell'arte faentina e l'orizzonte più vasto, europeo […] sarà offerto dalla Esposizione del 1908 […][282]

Lo stesso Baccarini, nella sua pur breve esistenza, sperimenta vari interessi che lo portano da un iniziale tangenza con le modalità figurative del realismo attraverso gli intimismi del tardo Simbolismo (che si esprime occasionalmene attraverso il linguaggio pittorico divisionista) fino, come si è detto, agli esiti finali molto vicini ad effetti espressionisti probabilmente mediati dall'ambiente degli stranieri che Baccarini ha occasione di osservare a Roma. Come non manca di osservare Renato Barilli "Baccarini, a cavallo tra i due secoli, è un espressionista, cioè un cultore della figurazione in modi duri, risentiti, spavaldi"[283] Questo percorso, come nota Orsola Ghetti Baldi,[284] è ben rappresentato dalla numerosa serie dei autoritratti **[figg. 91, 91a-h]** che da una raffinatezza di ispirazione pellizziana si spinge, attraverso un percorso non lineare, fino al limite del caricaturale. La naturale propensione verso la caricatura si rivela molto utile tanto a Baccarini quanto ai suoi compagni per superare i languori liberty e preraffaelliti che caratterizzano generalmente la prima fase della loro produzione artistica. Del resto come dice Alessandra Borgogelli

> In questi anni, dopo il gentile e dolce grafismo liberty, la caricatura, ampiamente impiegata in molte riviste italiane e straniere, suggerisce per via ironica la possibilità di deformare […] proprio 'la deformazione' diventa la parola d'ordine di tutta

---

[282] P. Lenzini, *La pittura fra XIX e XX secolo,* in *Faenza Nell'Ottocento*, cit. p. 6

[283] R. Barilli, *L'Espressionismo italiano*, in R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, cit., p. 18

[284] O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 44

una generazione, assieme al recupero del 'primitivismo' variamente inteso.[285]

Oltre alle influenze esercitate dalle stimolanti frequentazioni – si pensi per esempio al rapporto di Baccarini durante il periodo romano con lo scultore Giovanni Prini (Genova, 1877 – Roma, 1958) che il faentino fissa come in una fotografia nel disegno del 1904 *Ricevimento in casa Prini* **[fig. 92]** – non doveva passare inosservato il fascino del nascente cinematografo. Ne *L'uscita dalla filanda* (1905ca.) **[fig. 93]** infatti sono riscontrabili affinità compositive con la *Sortie de l'usine Lumière*[286] (1895) **[fig. 94]** Le tematiche sociali, supportate da un orientamento socialista, avvicinano Baccarini a giornali come "La Patria" e l'"Avanti della Domenica" per i quali lavora in qualità di illustratore. Questi orientamenti lo portano sicuramente anche a conoscere l'opera e l'impegno dell'arte di Duilio Cambellotti (Roma, 1876 - 1960) e l'entourage di "In Arte Libertas". Anche sul piano della tipologia decorativa si riscontrano consonanze con l'opera di Cambellotti, specie nella produzione di plastiche e di oggetti antropomorfi, quali per esempio vasi, portagioie, calamai e portacenere. Questa fase dell'attività di Baccarini lo vede operare in collaborazione con la fabbica dei Fratelli Minardi e con le Fabbriche

---

[285] A. Borgogelli, *Primitivismo e deformazione*, in R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, cit., p. 21

[286] *L'uscita dalle officine Lumière* (titolo originale: *La Sortie de l'usine Lumière*) è uno dei dieci film che i fratelli Auguste e Louis Lumière proiettarono alla presenza del pubblico il 28 dicembre 1895 al Grand Cafè di Boulevard des Capucins a Parigi. Fu il primo film a venire visto dal pubblico, per cui viene solitamente indicato come il punto di partenza della storia del cinema. Il film mostra un ampio gruppo di operai, per la maggior parte donne, in abbigliamento tipico della Belle Époque, in uscita da dall'edificio alla periferia di Lione che ospitava i laboratori Lumière (25 rue St. Victor, Montplaisir). Non ci si vuole qui addentrare nella discussione che riguarda la nascita del cinema, né si intendono considerare gli interrogativi e le problematiche che questo filmato continua a porre a chi si occupa di cinema. Ciò che ha rilevanza in questa sede è l'affinità "iconografica" e compositiva utilizzata da due mezzi tanto diversi tra loro per tipologia e ambito. Cfr. Sandro Bernardi, L'avventura del cinematografo, Marsilio Editori, Venezia 2007; e il sito dell'Institut Lumière http://www.institut-lumiere.org/

Riunite di Ceramiche – di cui parleremo nella prossima sezione – e si colloca in maniera discontinua tra il 1903 e i primi mesi del 1906. Come riporta Orsola Ghetti,[287] Anna Maria Damigella si rifà all'autobiografia di Gino Severini quando parla dell'importante ruolo di coordinamento che il circolo di Prini assume nella capitale. La giovane bohème trova in casa Prini un recapito per costituire sodalizi e legami. Prini, che aveva conosciuto Domenico Baccarini nel periodo degli studi fiorentini, lo sollecita a trattenersi da lui (a Roma) dal 1903 al 1904. In questo periodo è molto probabile che il faentino oltre a incontrare Severini abbia avuto contatti anche Balla e Boccioni che in quegli anni cominciarono a frequentare casa Prini. In casa Prini Baccarini ha senz'altro avuto la possibilità di documentarsi anche attraverso importanti riviste internazionali. Il fatto

> […] che le riviste straniere fossero diffuse in Italia è provato anche dalla loro esistenza nelle biblioteche degli artisti nati negli anni Settanta: risulta (e qui se ne da conto a titolo di esempio) che in quella di Giovanni Prini […] era presente la raccolta di "Pan" e di "Ver Sacrum" almeno dal 1900 […][288]

Nell'ultimo periodo poi la produzione artistica di Baccarini, si volge quasi esclusivamente all'illustrazione. Entrato infatti nell'orbita di Antonio Beltramelli (Forlì, 1879 – Roma, 1930), viene totalmente assorbito della malia delle sue novelle. Queste offrono a Baccarini spunti assai suggestivi e drammatici che caratterizzano opere come *Il campo delle bisce, Ritorno alla casa paterna, L'ucciso*, *L'uomo a cavallo in pineta e Mareia* **[figg. 95-99]**. Per completare il quadro sopra delineato, si rammenti pure come Faenza sia fequentata, a partire dai primi anni del Novecento per motivi professionali e in

---

[287] O. Ghetti, *Domenico Baccarini*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna,* cit, p. 260

[288] I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, cit. p. 42

alcuni casi per ragioni di parentela, da personalità quali il già citato Galileo Chini, Raul Dal Molin Ferenzona, Lorenzo Viani, Marcello Dudovich, Carlo Corsi, Guglielmo Talamini e André Noufflard. A questi si aggiunga, per completezza d'informazione, Arturo Martini, il cui soggiorno risulta documentato solo al 1918.

La morte di Domenico Baccarini nel gennaio del 1907 sancisce la fine del Cenacolo. Anche se fino a tutto il primo decennio del secolo gli affiliati a questo fecondo sodalizio non si disperdono del tutto mantenedo frequenti contatti tra loro e con la città d'origine.

> Da questo momento, ognuno, con il patrimonio consolidato dalla pluriennale collaborazione, valorizza e sviluppa le componenti personali differenziate che si intuivano fin dalle prime opere.[289]

Nella prospettiva di un confronto tra le diverse modalità espressive appare evidente il contrasto tra il poderoso e primitivo Rambelli, che prende prestissimo la via della regressione espressionista, e il raffinato Guerrini che si orienta in direzione di un gusto déco finemente arabescato **[figg. 100-101]**. Quest'ultimo usa un lessico decorativo affine a quello manifestato all'incirca poco prima da alcuni esponenti della scozzese gerchia delle *Glasgow Girl* (1880-1920),[290] in particolare si pensa alle sofisticate, quasi bizantine composizioni di Annie French (Glasgow, 1872 – 1965) **[figg. 102-105]** In consonanza con quelle fiabesche rappresentazioni possiamo ravvisare anche parte dell'opera di Francesco Nonni **[figg. 106-107]**. Questo confronto tra i diversi stili degli artisti del Cenacolo si manifesta anche nella collaborazione che molti di loro intrattennero con le locali

---

[289] O. Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano*, in J. Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 45

[290] per approfondimenti vedi J. Burkhauser (a cura di), *Glasgow Girls. Women in Art and Desig 1880-1920*, Edimburg, Canongate 1990

manifattue. Affronteremo quindi nella prossima sezione gli apporti che questi artisti offrirono alla rinascita dell'artigianato faentino. Emergeranno in questa analisi, affrontata per settori produttivi, anche le collaborazioni delle produzioni locali con alcune delle personalità legate all'Aemilia Ars.

3.2 Ceramica

> L'ultimo decennio del XIX e il primo ventennio di questo nostro secolo sono gli anni più felici per l'arte illustrativa e decorativa, quella che si manifesta più per forma che per contenuti. Ma c'era anche chi faceva molta attenzione ai contenuti; quello fu per Faenza un momento particolarmente attivo anche nel campo culturale perché nel nostro piccolo centro ebbero occasione di fermarsi, sia pur brevemente, e d'intrecciare rapporti con gli artisti e uomini di cultura locali molte personalità, talune di primo piano, italiane e straniere[291]

L'economia faentina di fine ottocento è caratterizzata dal ruolo trainante dell'agricoltura. Sprovvista di potenzialità di tipo industriale, i settori sui quali poteva contare per una rinascita di tipo non agricolo erano quelli legati alla secolare tradizione artigianale nel campo dell'ebanisteria, dei ferri battuti e soprattutto della ceramica. Le produzioni faentine dell'epoca in questi settori assursero in alcuni casi a livelli d'eccellenza. L'esportazione di tali manufatti in tutta Italia contribuì notevolmente alla crescita economica e sociale della città.

L'arte ceramica[292] costituisce per Faenza una peculiarità tanto radicata che già in epoca protorinascimentale (XIV – XV secolo) il

---

[291] E. Golfieri, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai nostri giorni,* vol. II, Imola, 1977, pp. 15-16

[292] per una approfondita analisi del settore ceramico si rimanda agli studi di Carmen Ravanelli Guidotti. In particolare: C. Ravanelli Guidotti, *Il tesoro di Faenza,* "Faenza, bolettino del Museo Internazionale delle Ceramiche", 91, n. 1-6, 2005, pp. 241-258; C. Ravanelli Guidotti (a cura di), *Studi in onore di Gaetano Ballardini (1953-2003),* Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche 2003; G.C. Bojani, C. Ravanelli Guidotti (a cura di), *Maioliche di Faenza dal Trecento al Novecento: selezione di opere* (ed. riveduta e ampliata), Faenza, Studio 88 1998, C. Ravanelli Guidotti, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza nelle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, Faenza, Agenzia polo ceramico 1998

nome della città diviene sinonimo di quell'arte. Faenza giunge all'apogeo della produzione ceramica all'inizio del XVI secolo.

La produzione ceramica settecentesca[293] è dominata dalla fabbrica dei Ferniani che fu attiva fino a dopo l'unità d'Italia quando la ditta prende parte ad esposizioni internazionali riportandone numerosi riconoscimenti. Si ricordano a titolo di esempio quello conseguito all'Esposizione di Vienna nel 1873 e quello parigino del 1878. Nel 1894 in seguito alla morte del conte Annibale Ferniani la fabbica fu affittata e costretta a chiudere solo sei anni più tardi.[294]

Ai primi dell'Ottocento la Municipalità di Faenza è costretta a rilevare il non florido stato delle manifatture ceramiche locali

> […] per quanto però possiamo essere orgogliosi per l'invenzione di questa arte, il nostro amor proprio nin ci lascia dissimulare di averne specialmente in questi ultimi tempi perduta la primazia. Non è al presente la nostra maiolica delle migliori per ciò che riguarda il resistere al fuoco e la manipolazione della terra. Le forme però dei vasi sono eccellenti ed è in questo che consiste ora il suo pregio.[295]

La situazione non pare miglirare nei decenni seguenti tanto che come rileva Gian Carlo Bojani all'aprirsi del nuovo secolo la produzione locale si allontanava da quello stile capace di fondere

---

[293] C. Ravanelli Guidotti, *Faenza-faience. Bianchi di Faenza*, Ferrara, Belriguardo stampa 1996

[294] C. Casadio, *Le antiche corporazioni d'arte, l'associazionismo di mutuo soccorso e il vino non commerciabile. Continuità e innovazione nella Faenza post-unitaria,* in "Manfrediana", cit., p. 6

[295] risposta della Municipalità di Faenza alla richiesta dell'Amministrazione Dipartimentale del Rubicone del 5 ottobre 1804 per informazioni sulle fabbriche ecc. del Comune, in Archivio di Stato, Faenza, Archivio Comunale, Carteggio, 1804, IV Commercio, pubblicata in M. Vitali, *Le fabbriche faentine dal periodo napoleonico agli inizi del XX secolo attraverso i documenti dell'Archivio Comunale. I. Dal periodo napoleonico al Regno d'Italia,* "Faenza", LXVIII (1982), nn. 3-4, p. 202

funzionalità e decoro che da sempre aveva caratterizzato la maiolica locale.[296]

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento si colloca l'interessante esperienza di Achille Farina (Faenza, 1804-1879) che nel 1873 avvia la Società Anonima A. Farina e Compagni

> […] non risparmiando studi e fatica [riesce] ad imitare e riprodurre con felicissimo successo le antiche maioliche faentine sulla stile del Cinquecento[297]

Nonostante i meritati riconoscimenti in campo artistico, a causa delle difficoltà economiche la ditta – negli ultimi tempi diretta dal figlio di Achille, Ludovico[298] – è costretta a chiudere nel 1877.

Le creazioni ceramiche si stavano ormai fossilizzando negli stretti confini dati dalla ripetizione di modelli del passato; ciò non solo impediva un necessario progresso, ma andava persino ad impoverire lo splendore dell'antica produzione, stereotipandola in una continua auto-citazione. Un declino inarrestabile che avrebbe trovato soluzione soltanto attraverso una svolta culturale.[299]

Nel 1890 risultano attive a Faenza la ditta Ferniani, la Società Cooperativa Faenza (ex Farina) e la Società Cooperativa Trerè e

---

[296] G.C. Bojani, *La ceramica di Faenza*, AA.VV., *Storia dell'artigianato Europeo*, Milano, Etas Libri 1983

[297] C. Casadio, *Le antiche corporazioni d'arte, l'associazionismo di mutuo soccorso e il vino non commerciabile. Continuità e innovazione nella Faenza post-unitaria,* in "Manfrediana", cit. p. 6

[298] in seguito alla chiusura della ditta impiantata dal padre, Ludovico Farina parte per Londra dove trova lavoro presso la celebre manifattura De Morgan. Cfr. M. Vitali, *la ceramica faentina dell'Ottocento,* in AA.VV., *Faenza nell'Ottocento. Vita, società e cultura nel XIX secolo*, cit. p. 54

[299] M. Vitali, *Le fabbriche faentine dal periodo napoleonico agli inizi del XX secolo attraverso i documenti dell'Archivio Comunale. I. Dal 1890 agli inizi del secolo,* "Faenza", LXIX (1983), nn. 1-2, pp. 123-156

Martini.[300] Nel febbraio del 1899 a causa di una situazione economica precaria le tre fabbriche tantano una fusione sotto il nome di Società Faenza Cooperativa per la Ceramica. Il tentativo sfortunatamente fallisce nei primi mesi del 1900.[301]

Il conte Carlo Cavina attuando allora una importante e onerosa iniziativa imprenditoriale rileva i predetti opifici e dà vita alle Fabbriche Riunite di Ceramiche.[302]

> All'aprire del nuovo secolo la situazione è invece decisamennte più interessante e vede finalmente prendere forma quei progetti e le istanze venutesi a delineare negli ultimi decenni dell'Ottocento grazie a quell'atmosfera culturale sensibile alla rivalutazione delle arti applicate.[303]

La rinascita, resa possibile dall'impegno del conte Cavina e dall'abile direzione prima di Tomaso dal Pozzo e dal 1906 di Achille Calzi,[304] origina una raffinata produzione i cui modelli si collocano da un punto di vista stilistico tra il gusto storicista di tipo eclettico e la nascente sensibilità modernista. Le Fabbriche Riunite di Ceramiche fanno presto conoscere la propria attività al di fuori dell'ambiente locale presentando opere di raro virtuosismo ad esposizioni nazionali e internazionali.[305]

---

[300] La Trerè e Martini era erede della precedente Francesco Ancarani e Compagni (già Camangi) rilevata nel 1882

[301] S. Dirani, *Ceramiche ottocentesche faentine*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza Editrice 1992

[302] C. Casadio, *Le antiche corporazioni d'arte, l'associazionismo di mutuo soccorso e il vino non commerciabile. Continuità e innovazione nella Faenza post-unitaria,* in "Manfrediana", cit. p. 7

[303] M. Vitali, *la ceramica faentina dell'Ottocento,* in AA.VV., *Faenza nell'Ottocento. Vita, società e cultura nel XIX secolo*, cit. p. 56

[304] M. Vitali, *Le fabbriche faentine dal periodo napoleonico agli inizi del XX secolo attraverso i documenti dell'Archivio Comunale. I. Dal 1890 agli inizi del secolo,* cit.

[305] S. Dirani, *I più noti ceramisti e le maggiori manifatture ceramiche*, in A. Montevecchi (a cura di), *Faenza nel Novecento*, cit. pp. 781-782

Parallelamente all'impresa del conte Cavina nasce nel 1899 la Fabbrica dei Fratelli Minardi. Originaria di Russi (Ravenna) la famiglia Minardi si trasferisce a Faenza per consentire ai giovani fratelli, Venturino e Virginio, di frequentare la Scuola di Arti e Mestieri e di praticare la ceramica nelle botteghe faentine.

Nei primi anni del Novecento, dopo un periodo di formazione in Francia (pratica consueta per i ceramisti di questo periodo), e l'esperienza presso le fabbriche Cantagalli e Chini di Firenze, Venturino Minardi torna a Faenza dove nel 1899 aveva cominciato a lavorare "nei locali dell'ex-cereria"[306] insieme al fratello.

Nel 1903 la ditta si trasferisce in una nuova sede nel viale della stazione collocandosi, anche fisicamente, nella zona dove con maggiore intensità si manifestano i fermenti d'inizio secolo

> La direttrice che unisce corso Mazzini con la stazione viene immediatamente individuata dall'Ingegnere comunale Giuseppe Tramontani […] come l'asse portante di un'inedita espansione al di fuori della cinta muraria. […] sarà proprio lungo questo nuovo viale che si addenseranno alcuni dei villini di nuova costruzione più rispondenti a un tentativo di aggiornamento linguistico e che troveranno sede importanti manifatture ceramiche come quella dei Fratelli Minardi, l'ebanisteria Casalini, l'Esposizione del 1908 e il Museo Internazionale delle Ceramiche[307]

La nuova fornace consente soluzioni tecniche sorprendenti. I due fratelli introducono l'uso del grès a Faenza; e oltre alla progettazione di un raffinato campionario orientato verso il più moderno gusto floreale, si dedicano alla sperimentazione di nuovi impasti sui quali

---

[306] M. Vitali, *la ceramica faentina dell'Ottocento,* in AA.VV., *Faenza nell'Ottocento. Vita, società e cultura nel XIX secolo*, cit. p. 56

[307] F. Bertoni, *Faenza 1900: nuova architettura e nuova ceramica*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit., p. 60

applicare cristallizzazioni e lustri. Grazie anche alla collaborazione con talentuosi artisti, vedono il loro prestigio aumentare con rapidità

Le creazioni della nuova ditta si possono classificare in quattro ordini fondamentali: riproduzioni della maiolica italiana classica, oggetti in che ripercorrono stilemi del secolo precedente e pittura di genere, grès con colature d'ispirazione orientaleggiante e personali interpretazioni alla maniera floreale. Quest'ultimo orientamento in particolare vide il coinvolgimento della bolognese Aemilia Ars. I Minardi si occuparono della realizzazione di numerosi oggetti progettati dagli artisti bolognesi.[308]

Il disegno di Achille Casanova con ireos gialli, che porta sul verso l'annotazione "per i signori Minardi di Faenza" **[fig. 108]**, è testimone di un rapporto molto proficuo per la circolazione dei motivi stilistici. È principalmente il fratello di Achille Casanova, Giulio, a sviluppare il collegamento con i Minardi e con Faenza. I Casanova nel 1902 elaborano un disegno con ninfee ed ombrellifere eseguito dai Minardi per il pannello in ceramica per la sala da bagno del Palazzo Conti Sinibaldi (poi Guidi) acquistato dallo stesso Venturino **[figg. 109 e 110]**.

L'opera di Giulio Casanova a Faenza si intensifica nel momento in cui stabilisce anche una collaborazione con gli artigiani del ferro battuto Matteucci [vedi capitolo seguente], forgiatori di provata maestria e titolari di una ditta sviluppatasi alla metà dell'Ottocento. Giulio Casanova disegna tutti gli elementi in ferro, i fregi in terracotta e i motivi, con spighe stilizzate, per i pannelli in ceramica da applicare alla facciata di casa Matteucci, dove aveva sede la ditta **[figg. 111 e 112]**. Un altro esito del fortunato sodalizio artistico

---

[308] G.C. Bojani, *Fonti delle ceramiche Minardi a Faenza e l'Aemilia Ars*, in F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (acura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit., p. 352 e seg.

bolognese-faentino, è osservabile sulla facciata di Casa Albonetti **[fig. 113]** in piazza della Libertà a Faenza. Disegnato da Giulio Casanova nel 1908, il palazzo è ornato da un elegante balcone in ferro battuto e da fregi in terrecotta che testimoniano sia la perizia esecutiva dei Matteucci, sia la vitale migrazione dei motivi bolognesi nel cuore della città romagnola.

Come nota Franco Bertoni

> […] l'impiego della ceramica nell'architettura, che pur avrebbbe garantito igiene agli interni e inalterabilità agli esterni unitamente all'introduzione di una vivace policromia caratterizzante, rimane un fatto episodico o marginale. Pur presenti nei campionari della manifattura Fratelli Minardi e delle Fabbriche Riunite di Ceramica, le piastrelle per l'aarchitettura trovarono scarsa applicasione a Faenza e il loro utilizzo rimase limitato a pannelli pubblicitari o a fregi decorativi.[309]

La produzione ceramica faentina di questo periodo si può dire che segua fondamentalmente tre direttrici. La prima è quella caratterizzata dall'uso di decori e stilemi di gusto floreale, seguita come abbiamo visto sia dai Fratelli Minardi che dalle Fabbriche Riunite di Ceramiche. I motivi floreali compaiono su vasi e oggetti vari (servizi per la tavola, portacenere, bomboniere, ecc.) nonché su piastrelle per interni e per esterni. Questi motivi decorativi derivano in parte da repertori internazionali, nonché dagli album a stampa di disegni policromi, alcuni dei quali dedicati ad Alphonse Mucha, il cui nome è richiamato frequentemente nel listino dei prezzi dei Fratelli Minardi.[310] Altra fonte è sicuramente da ricondursi, come abbiamo visto, all'area bolognese. È presente infatti nel fondo di disegni dei Musei Civici di Arte Antica, Museo Davia Bargellini una serie per

---

[309] F. Bertoni, *Faenza 1900: nuova architettura e nuova ceramica*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit., p. 61

[310] G.C. Boiani, *Fonti delle ceramiche Minardi a Faenza e l'Aemilia Ars*, in F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit. p. 353

oggetti e pannelli ceramici disegnati da Aemilia Ars, che vengono realizzati dalla Fabbrica Minardi e portati all'Esposizione Regionale Romagnola di Ravenna nel 1904 **[figg. 114-117]**. Se come si è detto l'azione meglio documentata degli scambi tra la città di Faenza e l'Aemilia Ars è senza dubbio quella riconducibile agli interventi di Giulio Casanova, credo possa si possa ipotizzare l'intervento di altri coprotagonisti della felice stagione bolognese. Si pensi per esempio alle notevoli affinità stilistiche rilevabili tra il vaso con bucaneve **[fig. 118]** e la fontana con mascherone firmata da Gigi Bonfiglioli vista nelle pagine dedicate alle ceramiche bolognesi. Anche in funzione dell'esigua presenza del motivo decorativo a fiori di bucaneve nell'ambito della produzione Aemilia Ars si può ritenere che esso venga concepito dal medesimo disegnatore.

Seconda linea caratterizzante la produzione ceramica faentina d'inizio Novecento è quella della sperimentazione di impasti, smalti, vernici, lustri metallici e decorazione a colature, inaugurata come abbiamo già detto da Virginio Minardi.

La terza e ultima caratterizzazione di questo periodo è legata alla produzione di plastiche e oggetti antropomorfi. Questa particolare produzione vede impegnato soprattutto Domenico Baccarini **[figg. 119, 119a-b]**, il quale mostra in questo una affinità con le creazioni di Duilio Cambellotti **[fig. 120]**.

Pur tenendo conto dell'importante ruolo di Domenico Baccarini nell'abito ceramico non si può certo dire che egli sia stato il solo a preoccuparsi di risollevare le sorti dell'antica gloria locale. Come nota Marcella Vitali a proposito della ditta dei Fratelli Minardi

> La produzione stessa, estremamente variata, finalizzata in gran parte all'arredamento della casa oltre alle decorazioni e rivestimenti per interni ed esterni, può contare sull'impronta decisiva data dal contributo dei diversi artisti faentini che di volta in volta collaborarono con le manifatture, come Baccarini, Calzi, Nonni, adeguando la produzione all'ormai consacrato

> gusto floreale, variandone le estrosità e i languori col segno sicuro della propria personalità artistica.[311]

Oltre alle splendide interpretazioni di Achille Calzi[312] che nel suo poliedrico approccio all'arte Bertoni definisce "personalità […] particolarmente disposta a rappresentare il passaggio dalla figura dell'artista a quella del progettista per l'industria"[313] non possiamo dimenticare che quasi tutti i discepoli del Cenacolo si dedicarono all'arte ceramica. Alcuni ne sperimentarono direttamente la produzione come Pietro Melandri, Riccardo Gatti e Francesco Nonni, altri ne curarono l'aspetto progettuale affidando la produzione ad esperti artigiani. Come Domenico Rambelli che si affida alla precisa collaborazione tecnica di Anselmo Bucci. A quest'ultimo si affidano anche Ercole Drei e Giovanni Guerrini, che alternano alla collaborazione con il Bucci quella con il Melandri. Nonostante la forte personalità dei personaggi appena citati, è riconoscibile in ognuno di loro l'ascendente che il giovane Baccarini aveva potuto esercitare. Proprio il suo carisma orienta i compagni di studi e di vita verso la grafica simbolista, il disegno purista dei Preraffaelliti e anche aspetti di arcaismo che si innestano sul progredito artigianato faentino e sulle componenti naturaliste.[314]

---

[311] M. Vitali, *La ceramica faentina nell'Ottocento*, in *Faenza nell'Ottocento*, cit. pp. 56-57

[312] il periodo di più forte interesse per la ceramica Achille Calzi lo vive tra il 1917 e il 1919 quando, grazie anche alla collaborazione di ottimi artigiani quali Anselma Bucci e Pietro Fabbri, mette a punto un proprio laboratorio frequentato anche da Aurturo Martini intorno al 1918 cfr. O. Ghetti Baldi, *Achille Calzi tra simbolismo e satira*, catalogo della mostra, Faenza Banca di Romagna marzo – aprile 2007, Faenza, Pantieri pubb. 2007

[313] F. Bertoni, *Faenza 1900: nuova architettura e nuova ceramica*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit., p. 66

[314] O.Ghetti, *Domenico Rambelli*, cit. p. 9

3.3 Ebanisteria e altre lavorazioni del legno

Prima dell'Ottocento falegnami e mobilieri faentini non si distinguono particolarmente per tecnica e stile dallq analoghe maestranze del territorio circostante. Le crescenti possibilita di lavoro finiscono per formare un numero sempre maggiore di operatori che determinano un incremento nell'ebanisteria e nella lavorazione dei metalli, tale da raggiungere il livello dell'attività ceramica, tradizione secolare della città. Un artigianato di alta levatura tecnica diventa a partire dalla fine del Settecento la caratteristica principale delle maestranze faentine. Non solo, le tendenze predominanti degli artefici romagnoli e faentini in particolare, risultano essere la versatilità e il politecnicismo: è questo un segno del persistere della tradizione delle botteghe rinascimentali che accomuna Faenza a Firenze.

> Il mobile settecentesco, a Faenza, come in gran parte della Romagna, ha la peculiarità degli intarsi con arabesco di intrecci a racemi chiari (generalmente eseguiti con acero od avorio) su fondo scuro di noce, ebano o palissandro; gli esemplari più pregevoli di questo tipo di mobile intarsiato vengono eseguiti a Faenza, Bagnacavallo, Lugo e Imola; a Faenza, già nell'ultimo decennio del Settecento, si imponne il nuovo gusto del mobile neoclassico con parti intagliate o in pastiglia verniciata in bianco e oro ed anche in massello sagomato di legno naturale[315]

Nel corso della prima metà dell'Ottocento si sviluppa a Faenza la bottega dei Mingozzi.[316] "Degni e ultimi epigoni della gloriosa

---

[315] E. Golfieri, *La casa faentina dell'Ottocento*, parte II, Faenza, Edizioni F.lli Lega 1970, p. 3

[316] l'ebanisteria dei Mingozzi fu tra le più illustri e longeve botteghe di Faenza. Costituita dopo la caduta del regime napoleonico da Giovannni Mingozzi, prolungò la propria attività nel corso del secolo successivo per tre generazioni tramandandosi di padre in figlio. A Giovanni succedono infatti prima Angelo poi il nipote Alessandro. Il fondatore, Giovanni

ebanisteria faentina, eredi di quel cenacolo settecentesco che seppe esprimere una fioritura neoclassica di respiro internazionale".[317] Sulla scia dei Mingozzi si pone Gian Battista Gatti (di cui si è parlato nel primo capitolo). Intorno agli anni Quaranta dell'Ottocento Angelo Mingozzi e Gian Battista Gatti dopo aver svolto il loro tirocinio a Firenze importano e diffondono anche a Faenza la tradizione degli intarsi in pietre dure.

A partire dalla metà dell'Ottocento viene maturandosi un rinnovamento della linea e del gusto che prelude a uno stile di forme ibride, in cui riminescenze barocche si sposano ad elementi di

---

(XVIII-XIX secolo) fu attivo a partire dal nono decennio del Settecento. Giovanni e il figlio Angelo avevano bottega in casa propria all'angolo del Corso di Porta Imolese con la via Monaldina (oggi via G. Pascoli). Nell'Ottocento, venendo progressivamente meno l'interesse per lo stile impero, la tarsia ebbe a Faenza momenti di grande fortuna e prestigio. Nella bottega del Mingozzi si eseguirono, a commesso, con acero e avorio su fondo di noce scuro, opere che per virtuosità tecnica ed eleganza grafica del disegno si avvicinano al movimento, di origine toscana, che aveva riscoperto il valore dei primitivi e l'interesse per l'arte lignaria del Rinascimento. E' nella bottega del maestro che Giovanni Battista Gatti (vedi nota biografica) impreziosisce l'intarsio con l'uso della madreperla, della tartaruga, dell'incrostazione eburnea, con tartaruga e con metalli, ottenendo esiti di particolare ricchezza cromatica affini a quelli ricercati a Firenze dai fratelli Falcini. Nel 1832 Giovanni Mingozzi fu premiato ai Concorsi dell'Accademia di Ravenna per un tavolino intarsiato con ornamenti in bronzo dorato. Il figlio di Giovanni, Angelo (XIX secolo). ne continuò la tradizione. Perfezionò la sua arte studiando intarsio a Firenze, arte nella quale fu poi valente interprete. Tipici gli arredi che uscirono dalla sua bottega, impreziositi con intarsi di legni colorati e rifiniti con incrostazioni in madreperla e avorio, sovente contorniati da listelli in ottone trafilato e piegato ad avviluppare i motivi ornamentali. Nel 1844 ebbe ad esporre a Bologna un tavolino di questo genere, che fu così lodato e ammirato dal Tognetti, segretario dell'Accademia bolognese: "sì distinto maestro intarsiatore degno di gareggiare coi più valenti nelle città principali". Angelo fu apprezzato artista e poté vantare una numerosa clientela in tutta Italia, compresa Roma, dove ebbe una questione giuridica con un nobile di quella città che pur avendogli commissionato l'arredo di vari ambienti, stentava a pagarne il saldo. Ebbe un figlio, Alessandro, che anch'esso lavorò d'ebanisteria con buon successo, a consolidare ormai la lunga tradizione dei Mingozzi faentini. Fra i molti lavori di Alessandro, si ricorda che 1862 eseguì le scaffalature della biblioteca del Liceo statale su commissione del Preside Cav. Giovanni Ghinassi. Nell'Esposizione Faentina del 1875 fu tra i premiati. Vedi P. Cesari (a cura di), "Giovanni Mingozzi", "Angelo Mingozzi" e "Alessandro Mingozzi", *AbacuSistemArte*, cod. 100676 consultabile anche al sito http://www.paolocesari.com/dizionarioartistilegno/m.html; P. Cesari, *Gian Battista Gatti,* in *Arredi dell'Ottocento. Il mobile borghese in italia*, cit. p. 86; E. Golfieri, *L'ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza*, cit., pp. 141, 146, 147, 199, 200; E. Golfieri, *La casa faentina dell'Ottocento*, cit.; per la presenza degli ebanisti a Faenza nel primo Ottocento e i rapporti con Felice Giani cfr. A. Ottani Cavina *et al.*, *L'età neoclassica a Faenza 1780*-1820, cit. e A. Ottani Cavina, *Felice Giani (1758-1823) e la cultura di fine secolo*, cit.

[317] P. Cesari, *Gian Battista Gatti,* in *Arredi dell'Ottocento. Il mobile borghese in italia*, cit.

stilizzazione naturalistica e l'intaglio diviene predominante. In questi anni nasce ad opera di Giuseppe Casalini l'omonima ebanisteria.[318]

Intorno al 1885 in seguito a dissapori tra i figli del fondatore l'Ebanisteria Casalini fallisce e si costituisce la Società Cooperativa Ebanisteria Casalini che nell'arco di vent'anni raggiunge un posto di primo piano nel mercato nazionale del mobile di pregio.

Salvatore Dapporto (Faenza, 1859 – 1941) si forma presso la locale Scuola d'Arti e Mestieri frequentando gli insegnamenti del Berti e del Maestro Campello, il quale dal 1885 tiene il corso di plastica e intaglio, incentrando il suo insegnamento sulla tecnica e sulla abilità manuale, mirando a valorizzare le particolari abilità di ciascun discepolo dall'incisione alla xilografia all'intaglio dell'avorio.[319]

Dapporto è il primo capo-intagliatore, disegnatore e progettista della Società Cooperativa Ebanisteria Casalini. Egli prosegue lo stile eclettico di Giuseppe Casalini. I disegni d'arredo dell'album[320] del

---

[318] l'Ebanisteria Casalini viene fondata nel 1836 da Giuseppe Casalini, figlio di un "sellaio" faentino. L'ebanisteria ebbe inizialmente sede nella ex-chiesa di Sant'Abramo e visse il suo momento di maggior espansione a partire dal 1855, quando i tre figli del fondatore – Enrico (1847), Antonio (1849) e Lorenzo (1857) – ritornarono a Faaenza da Parigi (dove avevano compiuto gli studi) e rinnovarono completamente le strumentazioni, importando dalla Francia nuovissime macchine a vapore e pregiate materie da utilizzarsi nella realizzazione dei mobili. a causa di problemi economici, ben presto l'attività fu ceduta a una società di azionisti che continuò la produzione con il nome di Ebanisteria Casalini, fino al 1886 (quando si interruppe il rapporto a causa di contrasti interni). L'ebanisteria subì alterne vicende per alcuni anni finoa quando, grazie alla collaborazione con valenti artisti quali Achille Calzi (Junior) e Francesco Liverani, riuscì a risollevarsi e ad aprire du filiali, una a Bologna e una a Ferrara. In questo momento l'ebanisteria faentina si avvalse saltuariamente della collaborazione di artisti non faentini, in particolare di Achille Casanova e degli artisti Aemilia Ars. La collaborazione avviata in occasione dell'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa di Torino del 1902 non è peraltro circoscritta a tale evento. La ditta faentina insieme a Vittorio Fiori deve essere considerata la principale esecutrice dei disegni per mobilio del gruppo bolognese. Cfr. O. Antognoni, *La nuova festa dell'arte a Torino: Aemilia Ars*, cit.; *Vendita in Firenze. Grand Hotel Baglioni. Catalogo della vendita Aemilia Ars*, cit. M. Vitali, *Casalini, famiglia di mobilieri e ditta di ebanisteria (secolo XIX-XX)*, "Manfrediana. Bolletino della Biblioteca comunale di Faenza", 31-32, 1997-1998, pp. 46-47*; Biografie,* C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia Ars 1898-1903. Arts&Crafts a Bologna*, cit. p. 253

[319] A. Montevecchi (a cura di), *Faenza nel Novecento*, cit. p. 666

[320] l'album (cm 41x32) si compone di ottantanove disegni in fogli manoscritti eseguiti da Salvatore Dapporto a mano libera, a pastello e a china databili in un arco di tempo compreso tra il 1888 e il 1907. L'album proviene dall'archivio della Casalini e fu donato nel

progettista dimostrano la fusione degli stili della tradizione. La sala presentata in occasione delle Esposizioni Riunite di Milano del 1894,[321] per esempio, esibisce elementi di stile eclettico di genere anglofilo, come l'uso di materiali eterogenei, tipo maiolica e marmo.[322] Questi motivi, che tanta fortuna avranno nella produzione Casalini del periodo Liberty, vengono dapprima sperimentati in modelli d'ispirazione storicistica. Troviamo infatti intagli e intarsi che ricoprono tutta la superficie degli arredi, cimase-frontoni riccamente decorati, fregi continui, colonnette scanalate poste agli angoli e teste leonine.

> Questo straordinario risveglio e fervore, contrastato ma non sopito dalle difficoltà economiche, scaturisce quindi da un sostanziale e non superficiale interesse, da un'esigente cultura delle arti applicate che ritornano a vita rinnovata nel culto della storia, richamata e rivissuta in nome di una nuova vitalità del presente: del resto l'atmosfera che giustifica la rievocazione degli stili del passato (neogotico, neorinascimento, ecc.), necessariamente doveva prestare uno sguardo ammirato anche alle esemplari produzioni delle arti applicate.[323]

Dapporto amplia il repertorio produttivo e si adegua alle novità dello stile floreale. L'artista contribuisce a rinnovare i modelli della Ditta dimostrandosi "al passo con le innovazioni stilistiche del suo tempo,

---

1986 da Giuseppe Laghi alla Biblioteca Comunale di Faenza per tramite dell'architetto Ennio Golfieri. Dopo la ventesima pagina, per un errore del rilegatore, è necessario andare all'altro capo. Le annotazioni leggibili sui fogli registrano acquisti da parte di privati di Fusignano, Russi, Ravenna, Ferrara, Bologna, Fano, Padova, Roma e anche acquirenti stranieri. Inoltre sono risconntrabili commissioni di prestigio come quella per la Casa Reale dei Savoia (1888), per il Ministro plenipotenziario d'Italia in Grecia (1890), per la Deputazione provinciale di Ravenna (1897), per i comuni di Occhiobello (1905) e di Cotignola (s.d.) e per gli istituti del Piccolo Credito Romagnolo (1905 – 1906) e per la Cassa di Risparmio di Forlì (1907)

[321] vedi E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno in Faenza*, cit., p. 37

[322] dall'immagine della *Sala di Rappresentanza* riprodotta nel testo appena citato si può ipotizzare che le placche negli ovali delle cimase, nelle ante, nei cassetti e nelle basi rettangolari dei mobili fossero di maiolica dipinte a motivi floreali e i piani d'appoggio sono apparentemente di marmo.

[323] M. Vitali, *La ceramica faentina nell'Ottocento*, in *Faenza nell'Ottocento,* cit. pp. 54-55

comprese quelle del periodo floreale"[324] Oltre all'inserimento dei panneli ceramici si riscontrano nei disegni del progettista altri elementi caratteristici del gusto contemporaneo: ad esempio nel gruppo di *Due poltrone e sedie* dal suo album **[fig. 121]** gli intagli vegetali ricordano tipologie floreali e arboree presenti nel repertorio dell'Aemilia Ars; inoltre le spalliere a ringhiera della poltrona di sinistra rimandano ad arredi eseguiti dalla Casalini su progetto di Pietro Suppini per l'Esposizione di Torino del 1902 **[fig. 122]**. Il nuovo gusto si trova anche in altri disegni dell'album di Dapporto; per esempio nel tavolo per *Camera da studio* (come indicato sul foglio) **[fig. 123]**, e nel gruppo costituito da poltrona e tavolini **[fig. 124]**. La guizzante e snella eleganza di questi arredi, si allinea in maniera decisa al gusto art nouveau. Le strutture si "svuotano" (come testimoniano anche i disegni per il tavolino coordinato) cercando di pervenire ad una leggerezza estranea ai modelli tradizionali dell'arredamento emiliano romagnolo.[325]

Il successo raggiunto in questo momento dall'Ebanisteria è dovuto però oltre che alle capacità professionali e gestionali di Dapporto anche alla forte carica sociale della Società Cooperativa e alla grande partecipazione delle maestranze. Gli operai erano ripartiti in quattro livelli in base alle capacità e ai meriti. Seguendo questa gerarchia venivano distribuiti i premi in base agli utili e provvedendo anche ad un fondo per la Cassa Interna di Previdenza.[326]

Nel 1906 l'azienda mette in circolazione il suo primo catalogo illustrato. I vari tipi di arredo in produzione comprendevano mobili di

---

[324] E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* cit. p. 15

[325] per approfondimenti circa la storia e le tipologie degli arredi emiliano-romagnoli vedi gli studi di Alvar Gonzales-Palacios e Luisa Bandera citati al paragrafo 2.3 nel contesto dell'ebanisteria bolognese

[326] E. Golfieri, *Repertorio delle botteghe e degli artigiani faentini dell'800 e della prima metà del '900,* "Manfrediana. Bollettino della Biblioteca di Faenza", 30, 1996, p. 10

repertorio sia comuni che di lusso, nonché una selezione degli arredi speciali per ambienti pubblici come banche, uffici, negozi e teatri.[327]

Nel 1907 la Società Cooperativa si dota di un nuovo stabilimento negli orti dell'ex-convento di San Maglorio (vicino alle manifatture Minardi). La struttura e l'ornamentazione del nuovo edificio **[fig. 125]** si allineano alle nuove tendenze architettoniche e esornative. La facciata, progettata da Achille Calzi, presenta decorazioni in maiolica e lettere in terracotta verniciata per l'insegna, realizzate dalle Fabbriche Riunite. La vetrina e il balcone in ferro battuto sono eseguiti dalla Ditta Matteucci di cui parleremo tra poco. Il fregio in maiolica, con la raffigurazione allegorica dell'industria e del commercio e motivi di gusto floreale creano una sobria nota cromatica nell'essenzialità della struttura caratterizzata da cornici e modanature in cemento.

In questo periodo a Salvatore Dapporto succede Giulio Zauli (Faenza, 1891 – Brisighella, 1944). Anche Zauli pur accostandosi al gusto floreale rimane legato ad un repertorio sostanzialmente eclettico. All'interno della produzione dell'Ebanisteria, Zauli ha il compito di disegnare mobili comuni, quelli cosiddetti "di repertorio" della Ditta, per la quale lavora fino al 1941. I disegni di Zauli manifestano una curiosa predilezione per il recupero di forme tanto differenti tra loro, come quelle barocche e quelle legate invece allo stile Impero.[328] Con Zauli prosegue l'intenso periodo di collaborazione con gli artisti dell'Aemilia Ars, documentato perlomeno dal 1902 in occasione dell'Esposizione di Torino. La ditta faentina adottando lo stile moderno, che viene interpretato con

---

[327] E. Golfieri, *L'ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza*, cit., p. 15

[328] l'album (cm 36x24) di proprietà dell'architetto Crispino Tabanelli di Faenza raccoglie ottantuno fogli manoscritti eseguiti dal Giulio Zauli a riga e squadra, a pastello e a china. I disegni si datano in un periodo approssimativamente compreso tra il 1908 e il 1923

efficacia e semplicità di linea, riesce ad ottenere risultati agili e originali, come dimostrano gli arredi realizzati per la società bolognese **[figg. 126-132]**. L'elemento floreale proprio dell'Aemilia Ars, viene adottato dagli artigiani della Casalini negli eleganti intagli, quasi sempre unito tuttavia a dettagli rinascimentali e alla solidità delle strutture tradizionali. In generale, la "rigidità" dei mobili viene addolcita da profili curvilinei nelle alzate, negli appoggi e in alcuni elementi decorativi accessori come i sostegni dei piani che occasionalmente presentano morfologie a *coup de fouet*. Nella credenza di cui alla fig. 127 sempre realizzata per l'Aemilia Ars si riscontra una interessante novità; le due ante superiori, solitamente previste in questa tipologia di arredo, lasciano il posto ad un elemento decorativo, costituito da una sezione, presumibilmente dipinta, che sostituisce il fregio della credenza (vedi ad esempio l'analogo arredo di cui alla fig. 126 con una decorazione costituita da motivi di vegetazione e frutta, che conferiscono originalità al mobile). Inoltre il piano d'appoggio più piccolo, al di sotto della sezione dipinta, parallelo a quello centrale, si connota per non essere un elemento puramente decorativo, apportando funzionalità alla struttura. La solidità d'impianto della credenza è alleggerita dalle due colonnnine laterali al posto delle tradizionali alzate; tale elemento di gusto eclettico, ricorrente nella produzione Aemilia Ars, viene solitamente inserito nel tentativo di conferire maggior leggerezza al pezzo. Le due credenze, oltre alle numerose analogie strutturali, presentano nelle ante inferiori una decorazione che si avvicina al motivo della carta da parati *Honeysuckle* (caprifoglio) ideata da William Morris nel 1883.[329] Anche la sedia precedentemente ricordata eseguita dall'ebanisteria faentina, su disegno di Suppini, per l'esposizione torinese del 1902, rimanda (per lo schienale a

[329] C. e P. Fiell, *William Morris*, cit. p. 118

ringhiera con formella centrale e per il sedile di tessuto imbottito e decorato ai bordi da una striscia sottile) alla produzione di gusto neogotico delle morrisiane Arts & Crafts. I fratelli Casanova, raffinati interpreti del Liberty italiano e della tradizione ornatistica, mettono a punto uno stile fortemente caratterizzato dalla simmetria della composizione e dalla predilezione per le forme circolari e i suoi derivati. In generale la progettazione di camere da letto è piuttosto frequente tra i disegni conosciuti di Achille Casanova. Nel disegno *Camera acero. Orchidee dorate* (dalla indicazione riportata sul disegno stesso) **[fig. 133]** il letto è dotato di testata e pediera decorate con pannelli rettangolari ornati da orchidee stilizzate e basi dal profilo sinuoso; in un altro progetto **[fig. 134]** dello stesso tipo di letto viene presentato il particolare dei pannelli decorati e dell'angolo del piede ornato con un motivo fitomorfo a "colpo di frusta". Questi elementi si ritrovano nella camera da letto di cui alla fig. 128 realizzata dall'ebanisteria faentina esposta a Torino e documentata da Guido Marangoni.[330]

La linearità del disegno strutturale caratteristico della progettazione dei Casanova (derivato presumibilmente dall'ambiente britannico), il motivo della decorazione ad orchidee, simmetricamente ripetuta, connota il gruppo di mobili per studio in legno di noce decorato a intaglio e intarsio, presentato con poche varianti sia all'Esposizione torinese del 1902 sia alla successiva mostra di Ravenna del 1904 **[fig. 135]**. È inoltre documentata,[331] anche nella produzione Casalini, la tipologia del divano con alto schienale e "baldacchino" che si rifà esplicitamente a modelli britannici come già illustrato nel capitolo precedente (sezione 2.3 *Ebanisteria e altre lavorazione del legno*).

---

[330] G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo. Enciclopedia delle moderne arti decorative*, Milano, Ceschina 1925, tav. 67

[331] E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza*, cit. p. 58

Un artista "della Casalini" che aderirà alle tendenze del più aggiornato Liberty internazionale è il già citato Achille Calzi. Come si è detto Calzi aderisce al Cenacolo che si costituisce ad inizio Novecento intorno a Domenico Baccarini. Marcella Vitali ci ricorda che Achille Calzi

> […] si formò nella Scuola tecnica (1885-1888) e nella Scuola d'Arti e Mestieri di Faenza (1887-1890), sotto la guida di Antonio Berti, successivamente frequentò fino al 1893 l'Accademia di Belle Arti a Firenze, diplomandosi in pittura e decorazione […][332]

allontanandosi così dal realismo del Berti. Dopo il 1911 l'artista afferma un suo siimbolismo parallelo a quello di marca secessionista viennese. I temi dell'insolito, del visionario, dell'onirico fin quasi all'incubo sono presenti nella sua opera grafica. Calzi coltiva amicizie dirette nell'ambito della corrente divisionista e simbolista intrattenendo rapporti d'amicizia oltre che con Raul Dal Molin Ferenzona (conosciuto durante il soggiorno fiorentino) anche con Giuseppe Pellizza da Volpedo e Augusto Mussini.[333] L'attività per l'ebanisteria Casalini è testimoniata da alcuni arredi, fra i quali un tavolino da salotto (1910ca.) **[figg. 136]** e da alcuni disegni documentati da Ennio Golfieri[334] come lo schizzo per un attaccapanni **[fig. 137]**, il disegno per un seggiolone con schienale **[fig. 138]** e il dettaglio di un piede per sofà a sdraio **[fig. 139]**. Questi lavori sono stilisticamente analoghi ai disegni dell'artista per i ferri Matteucci. La propensione di Calzi a sperimentare forme audaci è più evidente nei nei suoi interventi grafici (compresi disegni e progetti per l'arredo) dove la sinuosità dei tratti e l'elemento curvilineo e fitomorfo

---

[332] M. Vitali, *Achille Calzi: un artista dimenticato*, "Per voi", 28 dicembre 1991

[333] come risulta dalla corrispondenza conservata dagli eredi (Brotto-Calzi di Milano), e dalle caricature realizzate agli amici dall'artista

[334] E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza*, cit. pp. 83-85

diventano caratteristiche portanti. L'estrema stilizzazione conduce progressivamente le forme organiche a farsi quasi geometriche spingendo alcuni dei suoi disegni al limite del Dèco, o almeno vicino all'area scozzese, ambito con il quale si riscontra una particolare affinità, per esempio, con alcuni interventi della cerchia di C.R. Mackintosh **[fig. 140]**.

3.4 Ferro battuto e altre lavorazioni del metallo

Altra attività che rinasce rinnovandosi in questi anni è quella legata alla modellazione e forgiatura del ferro. Nel contesto di un interesse generalizzato verso gli aspetti decorativi dell'architettura e dell'arredo (anche urbano) è ovvio pensare quale rilevanza possa assumere la lavorazione artistica di questo materiale. Analogamente a quanto detto a proposito della ceramica anche nel campo dei ferri battuti si riscontra in ambito romagnolo e faentino una tradizione che risale perlomeno ai secoli XVI e XVII. L'arte di forgiare il ferro in quest'epoca aveva avuto notevole sviluppo, come testimoniano ancora diversi esempi, tra cancellate, ringhiere e inferriate presenti in chiese e palazzi locali. Grazie alle rinnovate esigenze e agli esempi contemporanei di utilizzo del ferro[335] che acquisisce in questo periodo una rinnovata dignità artistica, intorno alla metà del XIX secolo rifiorisce anche a Faenza l'attività del ferro battuto. Il merito va soprattutto all'impegno della famiglia Matteucci.

La vocazione della famiglia per la lavorazione del ferro battuto pare sia da rintracciarsi addirittura intorno alla metà del XVII secolo

> […] già dal 1640 viene ricordato un ferraio di tale famiglia che sembra essere originaria di Solarolo, paese del contado limitrofo a Faenza[336]

---

[335] per approfondimenti sulle vicende del ferro a partire dall'ultimo decennio del Settecento vedi S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, U. Hoepli 1984, pp. 159-280

[336] P. Lenzini, *L'Officina Matteucci di Faenza*, in A.P. Zugni-Tauro, *Carlo Rizzarda 1883-1931 e l'arte del ferro battuto in Italia*, cit. p. 123

Da questo periodo dunque i Matteucci risultano abitare a Faenza e già dal secolo successivo pare si fosse consolidata l'abitudine di riferisi ai membri della famiglia con l'appellativo «i fabròn» a testimonianza di una consuetudine lavorativa oramai radicata.

Fautore della rinascita artistica dell'attività fabbrile faentina intorno alla metà dell'Ottocento è Luigi Matteucci (Faenza, 1817 – 1894),[337] definito da Pietro Lenzini "il primo artefice che riscattò l'attività puramente artigianale di fucinatura in un'autentica produzione artistica".[338]

L'acquisto nel 1888 dei locali in via del Corso ai numeri 43 e 44, che Luigi Matteucci aveva in affitto dal 1881, testimonia il successo dell'attività, forte, già in questa prima fase, di ampi consensi. Luigi Matteucci infatti si pone all'origine di un periodo di intenso lavoro sia per la parte meccanica, sia per quella decorativa avvalendosi per primo di noti collaboratori, tra i quali ricordiamo Antonio Berti e Tomaso dal Pozzo, ideatori di composizioni che il fabbro realizza poi con grande maestria.[339]

È però soprattutto con il figlio di Luigi, Francesco (Faenza, 1850 – 1928) che l'attività acquista risonanza al di fuori dell'ambito locale. Francesco Matteucci è il vero artista della famiglia. Avendo appreso dal padre i rudimenti del mestiere, egli vuole qualificare le proprie competenze e, grazie anche a sovvenzioni pubbliche, ha la possibilità di fare pratica presso le officine del cavalier Alemanno di Torino e quelle dei Fucini di Brescia. Tornato a Faenza decide poi di seguire gli insegnamenti della Scuola Libera di Disegno e

---

[337] S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nella officina Matteucci a Faenza*, cit. p. 1

[338] P. Lenzini, *Faenza e Bologna: relazioni e contributi figurativi a cavallo tra il XIX e XX secolo*, in F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cit. p. 345

[339] cfr. S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nella officina Matteucci a Faenza*, cit. p. 28

Architettura e in seguito anche la Scuola di Arti e Mestieri diretta, come abbiamo visto, in questi anni da Antonio Berti. Alla morte del padre, nel 1894, Francesco Matteucci assume la conduzione dell'attività di famiglia. Incoraggiato dai buoni risutati e dai riconoscimenti ottenuti in occasione di numerose esposizioni nazionali e internazionali innalza la notorietà e la diffusione delle sue opere ben oltre i confini regionali.[340]

Il grande successo dei ferri battuti Matteucci si deve all'impiego di ottime materie prime, alla grande abilità degli esecutori e alla raffinatezza e aggiornamento dei disegni impiegati **[fig. 141]**. Lo stesso Francesco forte di una cultura internazionale e della conoscenza diretta dei lavori francesi, rinnova il proprio repertorio all'insegna di una via italiana al modernismo mantenendo comunque riminescenze ed echi di stampo storicista.[341] A tutto ciò deve aggiungersi la lungimiranza del Matteucci nella scelta delle collaborazioni artistiche. Tra i contributi più proficui, nel periodo considerato, ricordiamo quelli di Achille Calzi e di Giulio Casanova. A quest'ultimo si deve, tra l'altro, il disegno per il bel cancello composto a motivo di foglie di ippocastano esposto nella sala Aemilia Ars a Torino nel 1902, che valse al Matteucci il Diploma d'onore.

Nelle opere migliori di questo periodo, la linea decorativa si fa leggera fino quasi a smaterializzarsi, o comunque fino ad esibire una netta predominanza dei vuoti sui pieni. Ne è un esempio il bel cancello, ascrivibile al disegno di Giulio Casanova, per il Palazzo Conti-Sinibaldi (o Guidi) **[fig. 142]** posto in opera nel 1902

---

[340] tra le esposizioni in cui le Officine Matteucci si distinsero ricordiamo: l'Esposizione Universale di Parigi (1900), l'Esposizione Internazionale di Arti decorative di Torino (1902), l'Esposizione Regionale Romagnola di Ravenna (1904), l'Esposizione Internazionale di Londra (1904), l'Esposizione Internazionale del Sempione (1906), l'Esposizione Torricelliana di Faenza (1908), l'Esposizione del Progresso Industriale di Roma (1909)

[341] F. Bertoni, *Aspetti dell'artigianato artistico*, in A. Montevecchi (a cura di), *Faenza nel Novecento*, cit. p. 666

nell'ambito degli interventi voluti da Venturino Minardi.[342] Il cancello si articola in quattro fasce e coronamento. Nelle due fasce inferiori sintetiche sagome con motivi di foglie e di fiori si aprono sulla superficie compatta e scura del ferro. Nella parte centrale il capovolgimento dei valori cromatici e materici porta ad una netta prevalenza degli spazi "vuoti", ritmati da eleganti nastri e foglie di ippocastano che a gruppi di tre fungono anche da decorazione terminale superiore. Completa l'arredo dell'androne il raffinato lume **[fig. 143]**. La dittà realizzerà, su disegno dello stesso artista, diversi lumi di analoga tipologia anche se destinati ad usi differenti. È il caso, per esempio, della lampada votiva eseguita per la signora Panciatichi di Forlì **[fig. 144]**.[343]

Complice forse la natura del materiale nel settore dei ferri battuti, pur permanendo un legame con la tradizione e quindi con forme di derivazione storicistica, l'elemento di ispirazione fitomorfa prevale nettamente. L'interpretazione non si interessa alla annotazione degli aspetti fenomenologici del campionario vegetale, quanto piuttosto all'efficacia del pattern da esso proposto

> Dopo la storia, quindi, la natura. Se mai l'occhio avido del lettore o dell'architetto o del decoratore ancor giovane e troppo proclive all'imitazione si fosse ubriacato di storicismo nonostante tutte le accortezze espresse o implicite, ecco la medicina […] fiori e infiorescenze […] sono presentati nello loro struttura […] «cristallina», nelle loro proporzioni e secondo un sobrio colorismo che ne esalta la fillotassi, sottratta alla individualità del fenotipo e immobilizzata in una conformazione piuttosto stereotipata, ma non per questo meno attendibile, poiché quelle leggi naturali sono universali, ammonisce Jones, sia che si scoprano in una foglia che in mille[344]

---

[342] relativamente a tali lavori ricordiamo le decorazioni ceramiche già documentate

[343] S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nella officina Matteucci a Faenza*, cit. p. 30

[344] G.L. Tusini, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento,* Bologna, Bononia University Press 2008, pp. 98 – 99

il commento di Gian Luca Tusini relativamente alle tavole di Christopher Dresser può essere impiegato altrettanto bene a proposito delle morfologie vegetali che popolano gli interventi decorativi tanto degli artisti bolognesi legati all'Aemilia Ars, quanto dei loro colleghi faentini.

Nel 1910 il progressivo aumento del volume delle vendite rende necessario un ampliamento della sede delle Officine Matteucci. La ditta decide quindi di spostarsi in corso Mazzini 62, affidando il restauro della nuova sede al progetto di Giulio Casanova, da tempo fidato collaboratore dell'impresa.[345] L'antica casa rinascimentale[346] in cui le officine progettano di trasferirsi ha una facciata rustica che il Casanova fa decorare con terrecotte e fregi in maiolica dei Fratelli Minardi, completando poi l'intervento con ricchi ornati in ferro battuto per il portone e i balconi. In questo caso il motivo decorativo dei ferri è caratterizzato da una duplice tiplologia vegetale di riferimento; la struttura dei balconcini è costituita da delicate rose selvatiche i cui tralci, nella parte inferiore della composizione, diventano svelti motivi geometrici che preludono quasi a forme dèco **[fig. 145]**. Il portone d'ingresso, di contro, si fregia nella rostra **[fig. 146]** e nel picchiotto **[figg. 147]** di vigorosi tralci e foglie di quercia raccordati da ammalianti spirali che introducono un elemento formale non rifererito ad un universo meccanicistico, ma portatore di un rigore che attenua e regolarizza la forza delle fronde. L'elemento geometrico è peraltro ribadito anche dagli apparati decorativi in ceramica e in terra cotta, i

---

[345] oltre a fornire disegni per la realizzazione dei ferri battuti, pare che Giulio Casanova agisse anche come mediatore di incarichi per lavori da eseguirsi sia a Bologna che in altri centri della regione, cfr. E. Golfieri, *Repertorio delle botteghe e degli artigiani faentini dell'800 e della prima metà del 900*, "Manfrediana. Bollettino della Biblioteca di Faenza", cit. p. 18

[346] per la storia del palazzo vedi L. Savelli, *Casa Matteucci*, in *Faenza. Il Rione Verde*, 6, Faenza, Lions Club Faenza Host, 1997, p. 46

quali delimitano il proprio spazio con un elegante motivo “a quadretti” d’ispirazione secessionista.

All’incirca coevo è l’intervento dello stesso Casanova per casa Albonetti. La facciata in stile eclettico coordina, secondo un gusto revivalistico cornici e modanature in terracotta, pannelli decorativi in ceramica e ferri battuti. In questo caso la tipologia vegetale selezionata è la medesima, così tutti i balconi si ammantano di aguzze foglie di quercia intercalate alla base da un esile motivo spiraliforme leggermente schiacciato **[fig. 148]**. Questa compressione esercia un effetto geometrizzante che conferisce alla spirale un andamento pressochè quadrangolare soprattutto nei balconcini del secondo piano **[fig. 149]**.

Altro collaboratore della ditta è Achille Calzi. La poliedricità dei suoi interessi e la sua versatilità sono

> […] felice espressione di una dicotomia della pulsione artistica, l’affermazione di una personalità dall’inclinazione bivalente: su un versante l’artista domina la stagione delle arti applicate faentine, travolgendo ogni leziosaggine floreale, interpretando […] il rigore lineare decorativo dello jugendstil secessionista […] sull’altro versante fa precipitare in un’alchimia torbida, onirica e surreale gli umori tormentati del simbolismo di fine secolo […][347]

Achille Calzi è tra coloro che meglio interpretano il clima Liberty e Art Nouveau nel contesto emiliano romagnolo di questi anni. La sua capacità d’applicazione lo rende capace di superare la tradizionale figura d’artista e di avvicinarsi alla più aggiornata figura di progettista per l’industria.[348] Nei disegni per ferri battuti ad attrarlo è soprattutto il fascino della linea fluida, a cui conferisce un impeccabile ritmo art nouveau o déco. Già nella progettazione degli ornamenti e dei

---

[347] O. Ghetti Baldi, *Achille Calzi tra simbolismo e satira*, cit.

[348] F. Bertoni, *Achille Calzi*, in J. Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, cit. p. 241-243

cancelli in ferro battuto, per la nuova sede delle fabbriche Minardi, (1903) **[fig. 150]** Calzi mostra un allontanamento dai vezzi floreali optando per una enfatizzazione della fluidità delle linee. Analoghe osservazioni devono essere fatte anche per alcune realizzazioni a lui attribuite nel catalogo delle Officine Matteucci,[349] **[figg. 151 e 151a]** da riferirsi a realizzazioni del 1906. Anche in questo caso l'impatto dell'elemento floreale, pur non del tutto ricusato, risulta assolutamente minoritario rispetto al fascino esercitato dalle eleganti fluttuazioni delle linee. Sempre una accentuata propensione per il molle disporsi dei tracciati di gusto secessionista caratterizza gli interventi nella sistemazione dell'edificio dell'ebanisteria Casalini (1907) ai quali si era accennato nella precedente sezione. Si ribadisce anche quanto affermato a proposito dei progetti per mobili dello stesso artista circa una non occasionale affinità dei disegni di Calzi con il gusto di derivazione scozzese. Quest'analogia è riscontrabile soprattutto nell'accentuato verticalismo e nella morbidezza dei movimenti delle linee adottate. Rappresentativo di questo gusto, nel settore di cui ci stiamo interessando può essere, tra gli altri, il bel portaombrelli illustrato nel sopraccitato catalogo **[figg. 152 e 152a]**.

Alla morte di Francesco (1928) l'officina prosegue la sua attività sotto la conduzione del nipote, Giulio (Faenza, 1889 – 1967) il quale continuerà la tradizione di famiglia avvalendosi della preziosa collaborazione dei maggiori artisti faentini del tempo.[350]

Il volgere delle mode e del gusto determina una progressiva perdita di interesse verso il ferro battuto e con la morte di Giulio, ultimo

---

[349] le tavole a cui ci si riferisce sono quelle documentate dal già più volte citato testo S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nella officina Matteucci a Faenza*

[350] in particolare ricordiamo Roberto Sella, Orazio Toschi e Giovanni Guerrini, cfr. P. Lenzini, *L'Officina Matteucci di Faenza*, in A.P. Zugni-Tauro, *Carlo Rizzarda 1883-1931 e l'arte del ferro battuto in Italia*, cit., p. 124

esponente della famiglia, si chiude definitivamente la secolare, ininterrotta attività dell'officina faentina.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto,* catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale e Ca' Pesaro 1995, Milano, Fabbri 1995

AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna marzo-maggio 1977, Bologna, Grafis 1977

AA.VV., *Le Arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico,* catalogo integrativo della mostra Biennale di Venezia maggio-settembre 1984, Milano, Mazzotta 1984

AA.VV., *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, Union Centrale des arts décoratifs, Paris, 1993

AA.VV., *Antichità virtuale, la scenografia urbana tra Ottocento e Novecento,* "Quaderni 4", Bologna, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici dell'Emilia 1994

AA.VV., *La città che sale, dalla stazione ai Giardini Margherita: viaggio nella Bologna del Rubbiani, 1848-1913, "*Quaderni 3", Bologna, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici dell'Emilia 1994

AA.VV., *"Arredi dell'Ottocento" Il mobile borghese in Italia*, Icaro progetti per l'arte, Modena, Artioli Editore 2002

AA.VV., *Storia dell'artigianato Europeo*, Milano, ETAS libri 1983

AA.VV., *Edward Burne-Jones 1833-1898, un maitre anglais de l'imaginaire,* catalogo della mostra New York, The Metropolitan Museurn of Art, 1998, Birmingham, The Birmingham Museurn and Art Gallery, 1998-99, Paris, Musée d'Orsay 1999 Paris, Réunion des Musées Nationaux 1999

Achille Calzi nel cinquantenario della morte, elenco delle opere in mostra alla Galleria del Voltone della Molinella giugno 1969, Faenza, Amici dell'Arte 1969

Ippolita Adamoli, *Basilica di San Francesco in Bologna, interventi d'urgenza per il consolidamento di alcuni pilastri della navata principale*, "Strenna Storica Bolognese", XLV, 1995

Alison Adburgham, *Liberty's, A Biography of a Shop*, London, George Allen e Unwin LTD 1975

Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900: Il progresso in scena* Torino, Umberto Allemandi 1990

Silvia Albertoni Tagliavini, *Industrie femminili emiliane,* in *Le industrie femminili italiane,* Milano, Pilade Rocco e C. 1906, pp. 101-113

Daniel Alcouffe, Marc Bascou, Anne Dion-Tenenbaum, Philippe Thiébaut, *1851-1900, le Arti Decorative alle Grandi Esposizioni Universali,* Milano, Idealibri 1988

V. Amaldi, *La Cappella Muzzarelli in San Francesco in Bologna e il suo restauro*, "Bollettino d'Arte", 1950 pp. 336-340

Oreste Antognoni, *La nuova festa dell'arte a Torino. Aemilia Ars,* Torino, 22 settembre 1902

Francesca Antonacci, Giovanna Caterina De Feo (a cura di), *Ercole Drei, Faenza 1886 - Roma 1973, dalla Secessione al Classicismo del Novecento,* catalogo della mostra, Roma, maggio - giugno 2005, Roma, s.e. 2005

Giulio Carlo Argan (a cura di), *Il Revival*, Milano, Gabriele Mazzotta editore 1974

Brunella Argelli, *Le carte Aemilia Ars, 1898-1937,* in Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, cat. della mostra, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, marzo-maggio 2001, Milano, A+G edizioni 2001, pp. 239-248

Barrie Wendy Armstrong, *The Arts and Crafts Movement in the North West of England. A Handbook,* Wetherby, Oblong 2005

Giovanni Asioli Martini, *Da Giuseppe a Leopoldo Finck (1764-1797)*, catalogo della mostra, Bologna San Giorgio in Poggiale, novembre 2000, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio 2000

Rosario Assunto, *et. al.*, *Dante e l'arte romantica, Nazareni, Puristi, Preraffaelliti,* Milano, Rizzoli 1981

Marcello Azzolini (a cura di), *Nonni,* Bologna, Alfa 1971

Giuseppe Bacchelli, *Il restauro del palazzo del Podestà,* "Il Resto del Carlino", 15 marzo 1908

Giuseppe Bacchelli, *Giù le mani dai nostri monumenti antichi! Note critiche sui progetti dei nuovi lavori al Palazzo del Podestà in Bologna,* Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano 1910

Adriano Baccilieri (a cura di), *Figure del Novecento 2. Oltre l'Accademia*, catalogo della mostra, Bologna Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti giugno-dicembre 2001, Carpi, LaLit edizioni d'arte 2001

Adriano Baccilieri, Silvia Evangelisti, (a cura di), *L'Accademia di Bologna figure del Novecento*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1988

Malcom Backer, Brenda Richardson (a cura di), *A Grand Design. The Art of the Victoria & Albert Museum,* London, V&A Pubblications 1997

Adriana Baculo, Stefano Gallo, Mario Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*. Napoli, Liguori Editore 1988

Eleonora Bairati, Rossana Bossaglia, Marco Rosci, *L'Italia Liberty. Arredamenti e Arti figurative,* Milano, Gorlich 1973

Silvana Balbi De Caro, Laura Cretara, Rosa Maria Villani (a cura di), *Ars Metallica: monete e medaglie, arte tecnica e storie – 1907-2007 Cento anni della scuola dell'Arte della Medaglia nella Zecca dello Stato,* Roma, Editalia 2007

Elisa Baldini, *L'arte decorativa di Alfredo Tartarini* in Renato Barilli (a cura di), *Annuario della Scuola Superiore in Storia dell'Arte,* Bologna, Bononia University Press 2008, pp. 89-109

Gaetano Ballardini, *Esposizione Biennale di Belle Arti in Faenza*

Luisa Bandera, *Il mobile emiliano,* Novara, De Agostini 1972

Bruno Bandini, *Domenico Baccarini,* pubblicazione in occasione della mostra, Ravenna, S. Maria delle Croci, agosto-settembre 1987, s.l., s.e. 1987

Alfredo Barbacci, *La Basilica di San Francesco in Bologna e le sue secolari vicende*, "Bollettino d'Arte"*,* 1953

Alfredo Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia,* Roma, Istituto Poligrafico dello Stato 1959

Alfredo Barbacci, *Ricordo di E. Collamarini (1864-1928)*, "Atti e Memorie della Accademia Clementina di Bologna"*,* Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1978

Alfredo Barbacci, *Ricordo di Guido Zucchini*, "Strenna Storica Bolognese"*,* VII, 1957, pp. 17-19

Alfredo Barbacci, *Rubbiani restauratore di monasteri*, "Strenna Storica Bolognese"*,* XIII, 1963, pp. 23-29

Nicoletta Barberini (a cura di), *Bologna e le sue ceramiche. Colle Ameno, Finch, Aldrovandi, Minghetti, 1758-1967,* catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Saraceni gennai-marzo 2004, Bologna, Editrice Compositori 2004

Nicoletta Barberini, *La manifattura Aldrovandi,* Bologna, Bolelli 1996

Nicoletta Barberini, Matilde Conti, *Ceramiche artistiche Minghetti*, Bologna, Bolelli editore 1994

Maurizio Barberis, *et al.* (a cura di), *Mariano Fortuny*, catalogo della mostra, Venezia Palazzo Fortuny dicembre 1999-luglio 2000, Venezia, Marsilio Editori 1999

Elisabetta Barbolini Ferrari, *Il mobile dell'800. L'arredo borghese in Italia*, in AA.VV., *Arredi dell'Ottocento. Il moblie borghese in Italia*, Modena, Artioli 2002

Renato Barilli, *I Preraffaelliti,* Milano, Fratelli Fabbri Editori 1967

Renato Barilli, *Il Simbolismo*, in *L'Arte Moderna*, 6, Milano, Fratelli Fabbri 1967

Renato Barilli, *Il secondo 800 italiano. Le poetiche del vero*, Milano, Mazzotta 1988

Renato Barilli, *Il primo 800 italiano. La pittura tra passato e futuro,* Milano, Mazzotta 1992

Renato Barilli, *L'arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze,* Milano, Feltrinelli 2000

Renato Barilli, *Bistolfi e De Carolis a Bologna*, in AA.VV., *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna,* catalogo della mostra, Bologna Galleria d'Arte Moderna marzo-maggio 1977**,** Bologna, Grafis Edizioni 1977, pp. 367-371

Renato Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili,* Bologna, Il Mulino 1982

Renato Barilli, *William Morris tra utopia e utopismo,* in Nadia Minerva (a cura di)*, Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto,* Ravenna, Longo Editore 1992, pp. 309-315

Alfredo Baruffi, *Bologna guida artistica e storica della città e dei dintorni* Bologna, Paolo Neri 1910

Alfredo Baruffi, *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio. Memorie di Barfredo da Bologna. I Giambardi della Sega,* Bologna, Tipografia Compositori 1940

Marc Bascou, *et al.* (a cura di), *Gothic Revival: Architecture et arts decoratifs de l'Angleterre Victorienne*, catalogo della mostra Parigi Musée D'orsay marzo-giugno 1999, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1999

Gabriella Belli, Anna Ottani Cavina, Franco Rella, Pierre Rosenberg, (a cura di), *Romanticismo, il nuovo sentimento della natura*, Catalogo della Mostra, Trento Palazzo delle Albere maggio-agosto 1993 Milano, Electa 1993

Fortunato Bellonzi *et al.* (a cura di), *Mostra del Liberty italiano,* catalogo della mostra, Milano Palazzo della Permanente dicembre 1972-febbraio 1973*,* Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizioni permanente 1972

Fortunato Bellonzi, *Lo scultore Romagnoli*, "Dialoghi" novembre-dicembre, 1961

Fortunato Bellonzi, *Arte moderna. Tendenze e personalità ed altri contributi ad una storiografia tendenziosa*, Roma, De Luca 1963

Fortunato Bellonzi, *Arte moderna,* Roma, De Luca 1963

Raffaele Belluzzi, Vittorio Fiorini, *Catalogo illustrativo dei libri, documenti ed oggetti esposti dalla provincie dell'Emilia e delle Romagne nel tempio del Risorgimento italiano*, Bologna, Stabilimento tipografico Zamorani e Albertazzi 1901

Antonio Beltramelli, *La Giovine Romagna. Domenico Baccarini*, “Tribuna”, Roma, 24 ottobre 1908

Maria Teresa Benedetti, Gianna Piantoni, *Burne-Jones, dal preraffaellismo al Simbolismo,* Milano, Mazzotta 1986

Jadranka Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano,* catalogo della mostra, Faenza, febbraio - maggio 2007, Milano, Electa 2007

Fabio Benzi, *Ercole Drei,* in Lucia Stefanelli Torossi, *Gli artisti di villa Strohl-Fern tra Simbolismo e Novecento,* catalogo della mostra, Roma, 1983, pp. 52-56

Fabio Benzi, Gilda Cefariello Grosso (a cura di), *Chini,* Milano, Electa 1988

Fabio Benzi, Mariastella Margozzi, *Dipinti, decorazione ceramica, teatro, illustrazione,* Milano, Electa 2006

Fabio Benzi, *Liberty e Déco. Mezzo secolo di stile italiano (1890-1940),* Milano, Federico Motta 2007

Wanda Bergamini (a cura di), *Arti e professioni. Istituto Statale d’arte di Bologna,* Modena, Panini 1986

Claudia Bergonzoni, *Una memoria a molte voci: i fondi storici della biblioteca dell’istituto Statale d’Arte di Bologna,* in "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", n. 6, giugno 2008, Milano, SilvanaEditoriale 2008 pp. 195-202

Franco Bernabei, *Pietro Selvatico nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento,* Vicenza, Neri Pozza 1974

Giancarlo Bernabei, Giuliano Gresleri, Stefano Zagnoni, *Bologna moderna, 1860-1980,* Bologna, Patron 1984

Giancarlo Bernabei (a cura di), *Dizionario dei bolognesi,* Bologna, Tipografia Compositori 1990

Giancarlo Bernabei (a cura di), *San Francesco,* Bologna, Santarini 1993

C. Bernardi, *Esposizione Internazionale d'Arte decorativa moderna a Torino,* "La Minerva", Roma, settembre 1902

Carla Bernardini, *Raffaello Sanzio, Santa Cecilia coi santi Paolo, Giovanni, Agostino e Maria Maddalenna*, in Andrea Emiliani (a cura di), *La Pinacoteca nazionale di Bologna,* Milano, Electa 1997

Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, marzo-maggio 2001, Milano, A+G edizioni 2001

Carla Bernardini, Marta Forlai (a cura di), *Industriartistica bolognese. Aemilia Ars: luoghi, materiali, fonti,* Biblioteca di arti decorative, Milano, SilvanaEditoriale 2003

Livia Bertelli, Otello Mazzei (a cura di), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro del suo tempo,* atti delle giornate di studio su Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1925), Bologna 12-14 novembre 1981, Milano, Franco Angeli 1986

Giorgio Bertocchi, Francesco Liverani, *Ceramiche bolognesi del Settecento,* Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna 1981

Franco Bertoni (a cura di), *Faenza: la città e l'architettura,* Faenza, Comune di Faenza 1978

Franco Bertoni (a cura di), *Ercole Drei scultore 1886 - 1973,* Bologna, Bononia University Press 1986

Franco Bertoni, *Aspetti dell'artigianato artistico,* in Alessandro Montevecchi*, Faenza nel Novecento*, Faenza, Edit Faenza 2003, pp. 663-670

Franco Bertoni, *Ercole Drei*, in Jadranka Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, catalogo della mostra, Faenza, febbraio - maggio 2007, Milano, Electa 2007, pp. 243-244

Franco Bertoni, *Faenza 1900: nuova architettura e nuova ceramica,* in Jadranka Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano,* catalogo della mostra, Faenza, febbraio - maggio 2007 Milano, Electa 2007, pp. 55-67

Franco Bertoni, Jolanda Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa 2005

Franco Bertoni, Orsola Ghetti Baldi, *Giovanni Guerrini: 1887-1972*, catalogo della mostra, Faenza, Palazzo delle Esposizioni 1990, Faenza, Assessorato alla Cultura 1990

Elisabetta Bertozzi, *L'edilizia civile medievale a Bologna, l'operato di Alfonso Rubbiani ed i suoi contemporanei nella Bologna del XIX sec*., "Strenna Storica Bolognese"*,* XLVII, 1997, pp. 59-89

Renzo Bianchi, *Edoardo Collamarini a cinquant'anni dalla sua morte*, "Strenna Storica Bolognese", XXIX, 1979, pp 67-76

Lidia Bianchi, Maria Catelli Isola, *Giuseppe Ugonia*, Faenza, Litografiche Artistiche Faentine 1970

Lina Bianconcini Cavazza, *Nota introduttiva allo scopo dell'azienda merletti e ricami a punto antico*, Bologna, s.e. 1902

Mario Bianconi, *Trent'anni di officina: confessioni e ricordi di un operaio,* Bologna, Tamari 1958

Agostino Bignardi, *Minerbio, Malalbergo, Baricella, appunti di storia locale,* "Strenna Storica Bolognese"*,* IX, 1959, pp. 25-34

Biennale di Venezia III, catalogo ufficiale, Venezia, 1899

Biennale di Venezia IV, catalogo ufficiale, Venezia, 1901

Biennale di Venezia V, catalogo ufficiale Venezia, 1903

Leonardo Bistolfi, *L'arte decorativa moderna*, "L'Arte Decorativa Moderna", I, 5, 1902

Camillo Boito, *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, introduzione a i.d. *Architettura del medioevo in Italia*, Milano, U. Hoepli 1880

Camillo Boito, *L'arte italiana e l'ornamento floreale*, "Arte Italiana e Decorativa", VII, 1898

Camillo Boito, *I nostri vecchi monumenti,* “Nuova Antologia”, III serie, vol. 3, Roma, 1886

Gian Carlo Bojani (a cura di), *Calzi, De Carolis, Nonni. Grafica liberty,* catalogo della mostra, Riolo Terme 1984, Faenza, Litografica 1984

Gian Carlo Bojani (a cura di), *Francesco Nonni: ceramiche degli anni Venti*, catalogo della mostra, Centro Di, luglio-ottobre 1986, Firenze, Centro Di 1986

Gian Carlo Bojani (a cura di), *Riccardo Gatti, ceramiche,* catalogo della mostra, Faenza Palazzo del podestà 1987, Faenza, Litografica 1987

Gian Carlo Bojani, *La ceramica di Faenza,* in AA.VV., *Storia dell'artigianato Europeo*, Milano, ETAS libri 1983

Gian Carlo Bojani, *Lo spazio della riproducibilità*, in Gian Carlo Bojani, Antonio Storelli, Antonello Trombadori (a cura di), *Tre momenti del Liberty – Ceramiche di Faenza, vetri di Boemia, grafica Art Nouveau,* catalogo della mostra, Riolo Terme, Galleria Comunale d'Arte Torre Quadra della Rocca 1985, Riolo Terme, Litografica Faenza 1985, pp. 5-19

Gian Carlo Bojani, *Achille Calzi. Ceramiche 1918-1919*, catalogo della mostra presso la sede di Forlì della Banca Popolare di Faenza, novembre 1991 - febbraio 1992, Faenza, Studio 88 1991

Gian Carlo Bojani, Antonio Storelli, Antonello Trombadori (a cura di), *Tre momenti del Liberty – Ceramiche di Faenza, vetri di Boemia, grafica Art Nouveau*, catalogo della mostra, Riolo Terme, Galleria Comunale d'Arte Torre Quadra della Rocca 1985, Riolo Terme, Litografica Faenza 1985

Gian Carlo Bojani, Carmen Ravanelli Guidotti (a cura di), *Ceramica di Faenza. selezione delle opere dal Medioevo ad oggi,* Faenza, Studio 88 1995

Gian Carlo Bojani, Carmen Ravanelli Guidotti (a cura di), *Maioliche di Faenza dal Trecento al Novecento: selezione di opere* (ed. riveduta e ampliata), Faenza, Studio 88 1998

Gian Carlo Bojani, Maria Grazia Morganti (a cura di), *Domenico Rambelli e la ceramica alla Scuola di Faenza dal 1919 al 1944, Anselmo Bucci e la ceramica d'atelier,* catalogo delle mostre, Faenza 1989, Firenze, Centro Di 1989

Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di una ideologia*, Bari, Laterza 1972

Bologna's Applied Arts & Crafts, Bologna, ed. Provincial Council of Economics of Bologna 1928

Lanfranco Bonora, Anna Maria Scardovi, *Saggio di bibliografia degli scritti di Alfonso Rubbiani,* "Strenna Storica Bolognese", XXXI, 1981, pp. 301-336

Alessandra Borgogelli, Paolo Stivani, *La pittura nell'Ottocento,* in *Storia illustrata di Bologna,* "Il tempo e la città", n. 15/III 1989, Milano, AIEP Editore 1989, pp. 281-290

Alessandra Borgogelli, *Primitivismo e deformazione*, in Renato Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana aprile-giugno 1990, pp. 21-28

Alessandra Borgogelli, *Antonio Puccinelli a Bologna. Gli anni nella città emiliana tra incomprensioni e polemiche*, "'800 italiano. Trimestrale d'arte, cultura e collezionismo", anno I – n. 2 giugno 1991, Firenze, Giunti 1991 pp.11-19

Alessandra Borgogelli, *Verso l'Unità,* in Renato Barilli (a cura di), *Il secondo 800 italiano. Le poetiche del vero,* Milano, Mazzotta 1992, pp. 45-57

Giovanna Bosi Maramotti, *Gli anni bolognesi di Corrado Ricci,* "Accademia Clementina. Atti e memorie", n. 42, Bologna, Mineva edizioni 2003, pp. 9-18

Rossana Bossaglia (a cura di), *Adolfo De Carolis e il Liberty nelle Marche,* Milano, Mazzotta 1999

Rossana Bossaglia, *Grafica italiana del Liberty,* "Critica d'Arte", n. 90, 1967

Rossana Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Milano, Il Saggiatore 1968

Rossana Bossaglia, *Il "Déco" italiano. Fisionomia stile 1925 in Italia,* Milano, Rizzoli 1975

Rossana Bossaglia, *Il Liberty in Italia,* Milano, Il Saggiatore 1968

Rossana Bossaglia, Carlo Cresti, Vittorio Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty*, atti del convegno internazionale, Salsomaggiore ottobre 1974, Firenze, Edizioni Clusf 1975

Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci (a cura di), *Torino 1902, le arti decorative internazionali del nuovo secolo,* catalogo della mostra, Torino 1994, Milano, Fabbri 1994

Rossana Bossaglia, Valerio Terraroli (a cura di), *Il neogotico nel XIX e nel XX secolo,* Milano, Mazzotta 1989

Maria Letizia Bramante Tinarelli (a cura di), *Cenacoli a Bologna,* Bologna, Edizioni Luigi Parma 1988

Catherine Brisac, *Le vitrail archeologique en France au XIX siècle: modeles et transpositions,* in Rossana Bossaglia, Valerio Terraroli (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo,* atti del convegno, Pavia settembre 1985, Milano, Mazzotta 1989, pp. 201-211

Virgilio Brocchi, *Le beffe di Olindo, romanzate da Virgilio Brocchi,* Milano, Cavallotti 1946, pp. 99-124

Costantino G. Bulgari, *Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia*, Roma, Fratelli Palombi editori 1974

Jude Burkhauser, *Glasgow Girls. Women in Art and Design 1880-1920,* Edimburgh, Canongate 1993

Beatrice Buscaroli Fabbri (a cura di), *Museo Civico Giuseppe Ugonia di Brisighella*, Ravenna, s.e. 2000

Beatrice Buscaroli Fabbri (a cura di), *Domenico Rambelli*, catalogo della mostra, Vicenza, Basilica Palladiana novembre 2002-febbraio 2003, Vicenza, Edisai 2002

Beatrice Buscaroli, *Romagna futurista*, catalogo della mostra, San Marino, Museo di San Francesco aprile-giugno 2006, Milano, SilvanaEditoriale 2006

Rezio Buscaroli, *Ercole Drei scultore,* Bologna, Tamari 1964

Aldo Cairola (a cura di), *Quaranta anni del premio Faenza,* catalogo della mostra, Siena, Palazzo Pubblico - Magazzini del sale marzo-aprile 1983, Siena, Centrooffset 1983

Luigi Callari, *Storia dell'arte contemporanea in Italia,* Roma, Loescher 1909

Graziano Campanini (a cura di), *Il Museo della Sanità e dell'Assistenza della Città di Bologna,* Bologna, Minerva Edizioni 2003

Cleto Capri, *Scheda informativa autografa*, (conservata presso l'Archivio storico della Biennale di Venezia) 1951

Giosuè Carducci, *Amo Bologna,* in *Prose Scelte*, Bologna, Zanichelli 1935

Giosuè Carducci, *Comune rustico*, in *Rime nuove*, Bologna, Zanichelli 1887, ed. cons. *Giambi e Epodi e Rime nuove,* Bologna, Zanichelli 1942, pp.123-124

Giosuè Carducci, *Nella piazza di San Petronio,* in *Odi barbare,* Bologna, Zanichelli, 1910, ed. cons. L. Banfi (a cura di), *Odi barbare,* Milano, Mursia 1986, p. 29

Giosuè Carducci, *I funerali di Rubbiani,* "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne", serie VI, vol. V, 1913, p. 327

Carlo Fabrizio Carli, Lela Djokic (a cura di), *Giovanni Guerrini: 1887-1972. Dal Liberty al Novecento,* Roma, Galleria Campo dei Fiori 1997

Sauro Casadei, *Il museo nascosto. Arte Moderna nella pinacoteca di Faenza*, catalogo della mostra, Faenza Palazzo delle Esposizioni 1994, Faenza, Stampa Offset Ragazzini & C. 1994

Sauro Casadei, Ferenc Pinter (a cura di), *Francesco Nonni,* catalogo della mostra, Brisighella, Museo della Grafica Giuseppe Ugonia 1990, Faenza, Edit Faenza 1990

Claudio Casadio, *Le antiche corporazioni d'arte, l'associazionismo di mutuo soccorso e il vino non commerciabile. Continuità e innovazione nella Faenza post-unitaria*, in "Manfrediana", XXV, 1991, pp. 4-12

Francesca Castellani (a cura di), *Achille Casanova al Santo*, Padova, Centro Studi Antoniani Associazione Museo Antoniano 1996

Francesca Castellani, *La giovanissima arte alla Biennale di Venezia. Note sulle decorazioni della Sala Emiliana nel 1903*, "Venezia Arti", 1997

Enrico Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia, l'Ottocento,* Milano, Electa 1991

Giulia Cavallari Cantalamessa, *Aemilia Ars,* "Cronaca Imolese", Imola, 1 novembre 1902

Giulia Cavallari Cantalamessa, *Aemilia Ars,* "Rivista italiana di scienze, lettere ed arti", n. 9, 30 settembre 1902, pp. 131-134

Francesco Cavazza, *Del trasporto e collocamento di monumenti sepolcrali particolarmente di antichi lettori dello studio bolognese in San Francesco,* Parma, Officina grafica Fresching 1921

Francesco Cavazza, *Discorso del Presidente*, in *La scuola nel suo passato stato presente e suo avvenire,* Bologna, s.e. 1928

Sergio Cecchieri, Athos Vianelli, *La Mercanzia*, Bologna, Tipografia Compositori 1982

Gilda Cefariello Grosso (a cura di), *Ceramica Chini per l'architettura e l'ebanisteria*, Firenze, Centro Di 1982

Lorena Cerasi, *Un inedito di Alfonso Rubbiani conservato all'Archiginnasio,* "La torre della magione. Notiziario del Comitato per Bologna Storica e Artistica", 2, 2004, pp. 4-10

Lorena Cerasi, *La 'Sala dello Zodiaco' in Palazzo Rosso a Bentivoglio, una nuova ipotesi di attribuzione,* "Strenna Storica Bolognese", LV 2005, pp. 123-141

Lorena Cerasi, *Achille Casanova,* "La Torre della Magione. Notiziario del Comitato per Bologna Storica e Artistica", anno XXXIV n. 2, maggio-agosto 2007, pp. 9-10

Lorena Cerasi*, Augusto Sezanne e la cultura bolognese tra fine Ottocento e inizi Novecento,* (tesi di laurea, relatore Vanja Strukelj), Università di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, C.d.L. in Conservazione dei Beni Culturali, a.a. 2003/2004

Giuseppe Ceri, *San Petronio*, "La Striglia", 6 novembre 1887

Giuseppe Ceri, *Aemila Ars*, "La Striglia"*,* 4 marzo 1899

Giuseppe Ceri, *La Fabbriceria di San Francesco impazzita!*, “La Striglia”, 16 dicembre 1905

Alessandro Cervellati, *Certosa Bianca e verde: echi e aneddoti*, Bologna, Tamari 1967

Paolo Cesari, *Gian Battista Gatti, Il “Giove della tarsia”,* in AA.VV., *“Arredi dell’Ottocento” Il mobile borghese in Italia*, Icaro progetti per l’arte, Banca Popolare dell’Emilia Romagna, Modena, Artioli Editore 2002, pp. 83-97

Giorgio Cicognani (a cura di), *Domenico Rambelli: il monumento nazionale a Francesco Baracca*, catalogo della mostra, Lugo 1988, Bologna, Bononia University Press 1988

Giorgio Cicognani, *L'arte del legno a Faenza, ebanisteria Casalini*, Comune di Faenza, Centro Fieristico Provinciale 1985

Giorgio Cicognani, Rossana Gondolini (a cura di), *I restauri della Cappella del SS. Crocifisso*, Faenza, Tipografia faentina 2000

Italo Cinti, *Cento pittori bolognesi*, Bologna, Tamari 1959

Kenneth Clark, *Il revival Gotico,* Torino, Einaudi 1972

Jeanne Clegg, Paul Tucker, *Ruskin e la Toscana,* catalogo della mostra, Londra-Lucca 1993 (trad. it.), Lucca, Fondazione Ragghianti 1993

Giiuseppe Coccolini, *Alfonso Rubbiani restauratore*, “Strenna Storica Bolognese”*,* XLII, 1992, pp. 133-159

Giuseppe Coccolini, *Antonio Zannoni, ingegnere e archeologo, e la riattivazione dell'acquedotto romano di Bologna*, Faenza, F.lli Lega 1991

Giuseppe Coccolini, *Il recupero Urbano, Alfonso Rubbiani e la ‘Carta 1987 della conservazione e del restauro’,* “Strenna Storica Bolognese”, XL, 1990, pp. 155-178

Carlo Colitta, *Bologna rovistata,* Bologna, Tecnoprint 1994

Enrico Colle, *Il mobile dell’Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d’interni dal 1815 al 1900*, Milano, Electa 2007

Agostino Mario Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei* Milano, Patuzzi 1962

Giovanna Conti, *Maioliche Cantagalli in donazione al Bargello*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello 1982

Santa Cortesi, *La pittura su maiolica a Faenza nel secondo Ottocento,* Faenza, S. Casanova 2002

Marialessandra Corticelli Guarmani, *Marcello Dudovich illustratore. I primi lavori all'insegna dell'eclettismo*, "Il carrobbio", XII, 1986, pp. 123-130

Marialessandra Corticelli Guarmani, *Marcello Dudovich. I grandi cartellonisti bolognesi della Belle Epoque*, "Bologna. Mensile dell' Amministrazione comunale", 4/6 1993, 1993

Gian Paolo Costa, *La vita culturale scientifica nella Faenza Ottocentesca*, in *Faenza nell'Ottocento, Vita, società e cultura nel XIX secolo*, Faenza, Moby Dick 1992, pp. 43-50

Mauro Cremonini, Giulia Lorenzoni, *"… una lieta villa fortificata dalla rinascenza…" Il restauro del castello di Bentivoglio a opera di Alfonso Rubbiani,* in Anna Laura Trombetti Budriesi (a cura di), *Il Castello di Bentivoglio. Storie di terre, di svaghi, di pane tra Medioevo e Novecento,* Firenze, Edifir 2006, pp. 185-208

Franco Cristofori, *Bologna come rideva. I giornali umoristici dal 1859 al 1924,* Bologna, Cappelli 1973

Franco Cristofori, *Bologna immagini e vita tra Ottocento e Novecento,* Bologna, Edizioni Alfa 1978

Cronache d'arte, "Il Resto del Carlino", 19 aprile 1895

Cronache d'arte, "il Resto del Carlino", 28 aprile 1895

Cronache d'arte, "Il Resto del Carlino", 19 aprile 1898

Elizabeth Cumming, Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement,* London, Thames&Hudson 2004

Giovanni Curatola, Marco Spallanzani, *Mattonelle islamiche, esemplari d'epoca e loro fortuna nella Manifattura Cantagalli*, Firenze, Museo del Bargello 1985

Roberto Curci (a cura di), *Dudovich: il manifesto,* Milano, Charta 2002

Roberto Curci, *Marcello Dudovich cartellonista. 1878-1962,* Trieste, Cassa di risparmio 1976

Cecilia Daddi Pistolesi (a cura di), *Orazio Toschi 1887-1972. La nuvola e il pastore,* catalogo della mostra, Firenze febbraio 1996, Faenza, Edit Faenza 1996

Giuseppina Dal Canton, '*Ut pictura somnium': il sogno e le arti visive fra Simbolismo e Surrealismo*, in Vittore Branca, Carlo Ossola, Salomon Resnik (a cura di), *I linguaggi del Sogno. Morfologie e percorsi di lettura,* Firenze, Sansoni 1984, pp. 351-366

Giuseppina Dal Canton, *Umberto Bellotto nell'ambiente artistico e artigianale veneziano,* in Anna Paola Zugni-Tauro (a cura di), *Carlo Rizzarda 1883-1931 e l'arte del ferro battuto in Italia*, Feltre, Assessorato alla cultura 1987, pp. 79-90

Giuseppina Dal Canton, *La pittura del Primo Novecento in Veneto (1900-1945)*, in Carlo Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento*, Milano, Electa 1992, pp. 261-317

Giuseppina Dal Canton, *Dalla cultura artistica del Simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro*, in Toni Toniato (a cura di), *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, Venezia, Supernova 1995, pp. 58-81

Giuseppina Dal Canton, *Gli artisti veneti alla Biennale,* in AA.VV., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale e Ca' Pesaro 1995, Milano, Fabbri 1995, 111-122

Giuseppina Dal Canton, *Venezia e la Biennale, una nuova internazionalità*, in Giandomenico Romanelli (a cura di), *Venezia. L'arte nei secoli,* II, Udine, Magnus Edizioni 1997, pp. 860-891

Franca Dalmasso, *Accademia Albertina: storia e artisti*, in *L'Accademia Albertina di Torino,* Torino, Istituto Bancario San Paolo 1982, pp. 63-79

Franca Dalmasso, Giorgio Auneddu (a cura di), *Eclettismo e Liberty a Torino: Giulio Casanova e Edoardo Rubino,* catalogo della mostra, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti gennaio-marzo 1989, Torino, Il Quadrante 1989

Gabriella D'Amato, *Storia dell'arredamento dal 1750 a oggi,* Roma, Laterza 1992

Gabriella D'Amato, *L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere,* Milano, Mondadori 2001

Gino Damerini, *La cappella Stucky,* "Emporium", febbraio 1909, pp. 231-235

Rosalba D'Amico, *Insegna dell'officina Mingazzi,* in Renzo Grandi (a cura di), *Museo Davia Bargellini,* Bologna, Musei Civici d'Arte Antica 1987, p. 218

Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia,* Torino, Einaudi 1981

Anna Maria Damigella, *Modernismo, Simbolismo, Divisionismo, arte sociale in Roma dal 1900 al 1911*, in Dario Durbè (a cura di), *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914,* catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini 1972, Roma, De Luca 1972

Mirella D'Ascenzo, *Editoria, scuola e società a Bologna nel primo Novecento*, "Bollettino del Museo del Risorgimento", anno LI-LII, 2006-2007, Bologna, 2007, pp. 73-98

Doretta Davanzo Poli, *Cinque secoli di merletti europei: i capolavori,* Consorzio merletti di Burano 1984

Doretta Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico,* in Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, *Aemilia Ars. Arts & Crafts a Bologna 1898-1903,* catalogo della mostra, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte marzo-maggio 2001, Milano, A+G edizioni 2001, pp. 93-115

Philippe D'Averio (a cura di), *Cento Ceramiche italiane,* catalogo d'asta Milano Finarte 1981, Milano, Finarte stampa 1981

Giovanna Caterina De Feo, Daina Maja Titonel (a cura di), *Ercole Drei, 1886-1973: trenta disegni inediti, scultura e pittura,* catalogo della mostra, Roma, Nuova Galleria Campo dei fiori febbraio - aprile 2008, Roma, Okprint 2008

Loretta De Franceschi, *Nicola Zanichelli. Libraio tipografo editore (1843-1884)*, Milano, Franco Angeli 2004

Loretta De Franceschi, *La Società Anonima per Azioni "Nicola Zanichelli": dalla costituzione alla fine della prima Guerra Mondiale (1906-1918),* "Bollettino del Museo del Risorgimento", anno LI-LII, 2006-2007, Bologna, 2007, pp. 29-71

G. De Frenzi, *Cronache d'arte*, "Il Resto del Carlino", 19 maggio 1902

Raffaele De Grada, *Rambelli,* Roma, Editalia 1982

Angelo De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi,* Firenze, Le Monnier 1889

Irene De Guttry, Maria Paola Maino, Mario Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930,* Bari-Roma, Laterza 1985

Robert De La Sizeranne, *La Peinture Anglaise Contemporaine,* Paris, Librarie Hachette et Cie. 1895

Charlotte de Latour, *Il linguaggio dei fiori*, Firenze, Leo S. Olschki 2008

Franco Degli Esposti, *Il sapere delle mani: l'artigiano e le sue storie,* Bologna, Istituto Nazionale Editoriale Italiano 1990

Agnes Delannoy, Gilles Genty, Rene Le Bihan (a cura di), *Da pont-Aven ai Nabis. Le stagioni del Simbolismo francese. Denis Serusier, Gauguin, Vallotton e gli altri,* catalogo della mostra, Brescia Palazzo Martinengo luglio 1999-gennaio 2000, Ginevra-Milano, Skira 1999

Federica Di Castro (a cura di), *Giuseppe Ugonia: disegni, litografie, illustrazioni nelle collezioni del Gabinetto delle Stampe,* catalogo della mostra, Roma, Villa della Farnesina novembre-dicembre 1981, Roma, De Luca 1981

Federica Di Castro, *Giuseppe Ugonia. Paesaggi,* catalogo della mostra, Brisighella, Museo Ugonia 1995, Milano, Electa 1994

Andrea Di Nardo, *Ragazza alla porta del Dottor Galli*, in Jadranka Bentini, *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano,* catalogo della mostra, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche febbraio - maggio 2007, Milano, Electa 2007, p. 203

M. Di Seina, *Cronache d'arte*, "il Resto del Carlino", 14 maggio 1901

Stefano Dirani (a cura di), *Francesco Nonni pittore su maiolica* Faenza, Edit Faenza 2003

Stefano Dirani (a cura di), *Francesco Nonni scultore*, Faenza, Edit Faenza 2004

Stefano Dirani, *Angelo Marabini mago del pennello e della miniatura*, Faenza, Monte di Credito su Pegno e Cassa di Risparmio 1988

Stefano Dirani, *Tomaso dal Pozzo: il poeta del paesaggio,* Faenza, Banca del Monte e Cassa di Risparmio 1992

Stefano Dirani, *Pietro Melandri e le sue natività nel primo centenario della nascita,* Faenza, Monte di Credito su Pegno e Cassa di Risparmio 1985

Stefano Dirani, *Ceramiche ottocentesche faentine,* Faenza, gruppo Editoriale Faenza 1992

Stefano Dirani, *Riccardo Gatti i dipinti*, Faenza, Banca del Monte e Cassa di Risparmio 1993

Stefano Dirani, *I più noti ceramisti e le maggiori manifatture ceramiche*, in Alessandro Montevecchi, *Faenza nel Novecento*, Faenza, Edit Faenza 2003, 781-782

Stefano Dirani, *Francesco Nonni: disegni dalla prigionia,* Faenza, Edit Faenza 2004

Stefano Dirani, *Francesco Nonni caricaturista,* Faenza, Edit Faenza 2005

Stefano Dirani, *Domenico Baccarini incisore e illustratore,* Faenza, Edit Faenza 2008

Stefano Dirani, Giuliano Vitali, *Fabbriche di maioliche a Faenza dal 1900 al 1945*, Faenza, Edit Faenza 1982

Stefano Dirani, Tiziano Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*, Faenza, Monte di Credito su Pegno e Cassa di Risparmio di Faenza, Grafica Turrazzo 1983

Di una via fra le piazze centrali e le Due Torri e di un'altra fra le Due Torri e la Stazione Ferroviaria. Progetto di Alfonso Rubbiani e Gualtiero Pontoni, presentato al Municipio di Bologna per voto di una adunanza di artisti tenuta il VI giugno MCMIX, con una pianta e cinque prospettive, Bologna, P. Neri 1909

Domenico Baccarini nel I centenario della nascita (1882-1907), catalogo della mostra. Faenza, Salone del Podestà giugno - settembre 1983, Castel Bolognese, Grafica Artigiana 1983

Dopo la chiusura dell'Esposizione d'Arte decorativa di Torino, "Avvenire d'Italia", 14 novembre 1902

Dario Durbè (a cura di), *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini 1972, Roma, De Luca 1972

Charles Loke Eastlake, *A History of the Gothic Revival 1872,* Leicester, Leicester University Press 1970

Ebanisteria Casalini. Catalogo illustrato di diversi prodotti per la casa, Faenza, s.e. 1905

Andrea Emiliani, *La Pinacoteca nazionale di Bologna* Milano, Electa 1997

Epigrafe in morte del Com. E. Collamarini, Bologna, tipografia l'Avvenire d'Italia 1928

Ercole Drei, catalogo della mostra, Bologna, Galleria La Loggia, settembre-ottobre 1956, Bologna, s.e. 1956

Esposizione di Faenza, "Il Resto del Carlino", 4 ottobre 1908

Esposizione di Torino, "Il Resto del Carlino" 15 maggio 1898

Esposizione Emiliana del 1888, catalogo ufficiale, Parma, Luigi Battei 1888

Esposizione etnografica a Roma, catalogo ufficiale, Roma, 1911

Esposizione Nazionale di Belle Arti in Bologna, catalogo ufficiale, a cura del Comitato Generale, Bologna, Luigi Parma editore 1888

Esposizione Nazionale di Belle Arti in Bologna, Parma, Luigi Battei 1888

Estratto dalla Cronaca dei lavori di Ristauro alla chiesa Monumentale di San Francesco, illustrata con notizie storiche, archeologiche fotografie, disegni per Alfonso Rubbiani e d'incarico della Commissione della fabbrica, cart. IV, lavori dal 3 gennaio 1896 al 31 dicembre 1897, Bologna, Zanichelli 1898

Rita Fabbri, *Un possibile itinerario dal bivio teorico tra Viollet-le-Duc e Ruskin al dibattito italiano dell'ottocento. Riflessioni sulle teorie del restauro,* Ferrara, s.e. 1998

Raffaele Faccioli, *Monografia della Scuola Professionale per le Arti Decorative in Bologna nuovamente pubblicata in occasione della Esposizione Nazionale Italiana di Torino,* Bologna, 1898

Maurizio Fagiolo, Maurizio Marini, *Pittori dannunziani. Letteratura e immagini tra Ottocento e Novecento,* Roma, Bulzoni 1977

Laura Falqui, *Ascoltare l'incenso, confraternite di pittori nell'Ottocento. Nazareni, Preraffaeliti, Rosa+Croce, Nabis,* Firenze, Alinea 1985

Giovanni Fanelli, *Il disegno Liberty,* Roma-Bari-Roma, Laterza 1981

Cesare Fantazzini, *Achille e Giulio Casanova, celebri artisti di origine minerbiese*, "Strenna Storica Bolognese"*,* XLVII, 1997, pp. 265-295

Mario Fanti, *Alfonso Rubbiani: un intellettuale multiforme,* "Centenario del Comitato per Bologna Storica e Artistica", Bologna, Patron 1999, pp. 77-108

Elisabetta Farioli, *L'Aemilia Ars. Alcune precisazioni,* in Franco Solmi, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e I falsi storici,* catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Re Enzo febbraio-marzo 1981 Casalecchio di Reno, Grafis 1981 pp. 267-268

Elisabetta Farioli, *Nel 1898 un gruppo di artisti e un gruppo di azionisti decidono di fondare una società cooperativa per lo sviluppo e il rinnovamento nelle arti decorative,* "Bologna Incontri" mensile dell'Ente Provinciale per il turismo di Bologna, 1, 1981, pp. 27-29

Elisabetta Farioli, *L'arte a Bologna dall'unità al 1888*, in Gina Fasoli, Mario Saccenti (a cura di), *Carducci e Bologna*, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna 1985, pp. 195-206

Elisabetta Farioli, *Il Veneto e l'Emilia,* in Renato Barilli (a cura di), *Il secondo 800 italiano. Le poetiche del vero,* Milano, Mazzotta 1992, pp. 105-115

Gina Fasoli, Mario Saccenti (a cura di), *Carducci e Bologna,* Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna 1985

Luigi Federzoni, *Bologna carducciana,* Bologna, Cappelli 1961

Charlotte e Peter Fiell, *William Morris*, Koln, B. Taschen Verlag 1999

Francesco Filippini, *Nicolò Lamberti e il monumento di Alessandro V a Bologna*, "Il Comune di Bologna", n. 11, novembre, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti 1929 p. 6

Demetrio Carlo Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi a oggi,* Firenze, Tipografia G. Barbera 1873

Bruno Fourcart (a cura di), *Viollet Le Duc e il restauro degli edifici in Francia*, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana luglio-ottobre 1981, Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux 1980, trad. it. Milano, Electa 1981

Georg Fuchs, *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes a Turin 1902*, Darmstadt, Alexander Koch Librairie Des Arts Décoratifs, 1902

Luigi Garani, *Il bel San Francesco di Bologna. La sua storia,* Bologna, Luigi Parma 1948

Angelo Gatti, *Restauri in maschera,* "Gazzetta dell'Emilia", 6 ottobre 1893

Angelo Gatti, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia di Belle Arti a Bologna,* Bologna, Stabilimento tipografico succ. Monti 1896

Emanuele Gaudenzi, *Ceramica pubblicitaria: esemplari delle manifatture e dei maestri faentini del Novecento,* San Marino, AIEP 2001

Emanuele Gaudenzi, *Pietro Melandri (1885-1976)*, Faenza, gruppo Editoriale Faenza 2002

Alexander C.T. Geppert, Massimo Baioni (a cura di), *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, numero speciale di

"Memoria e Ricerca: Rivista di storia contemporanea", n. 17 settembre-dicembre 2004, Milano, Franco Angeli 2004

Georg Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain Sources, Influences and Ideas,* London, Lund Humphries 1972

Orsola Ghetti Baldi (a cura di), *Giuseppe Ugonia. Disegni, litografie, illustrazioni nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe,* mostra, Forlì, Palazzo Albertini giugno - luglio 1982, Forlì, Assessorato alla Cultura 1982

Orsola Ghetti Baldi, *Arts and Crafts a Bologna,* in Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, *Aemilia Ars 1898-1903. Arts and Crafts a Bologna*, catalogo della mostra, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte marzo-maggio 2001, Milano, A+G edizioni 2001 pp. 41-85

Orsola Ghetti Baldi, *Orazio Toschi 1887-1972*, catalogo della mostra, Lugo, Palazzo Trisi 1982, Casalecchio di Reno, Grafis 1982

Orsola Ghetti Baldi, *Palazzo Guidi* (anticamente Conti-Sinibaldi), in Lorenzo Savelli (a cura di), *Faenza, il rione rosso*, Faenza, Lions club Faenza host 1995, pp. 36-37

Orsola Ghetti Baldi, *Roberto Sella 1878-1955*, Faenza, Edit Faenza 1996

Orsola Ghetti Baldi, *I disegni di Domenico Rambelli*, in Anna Rosa Gentilini, *La Biblioteca Comunale di Faenza la fabbrica e i fondi,* Faenza, Studio 88 1999, pp. 170-178

Orsola Ghetti Baldi, *Achille Calzi tra simbolismo e satira*, catalogo della mostra, Faenza, Banca di Romagna marzo-aprile 2007, Faenza, Pantieri pubb. 2007

Orsola Ghetti Baldi, *Faenza Primonovecento: il Cenacolo baccariniano e l'Europa*, in Jadranka Bentini (a cura di), *Art Nouveau a Faenza. Il Cenacolo baccariniano*, catalogo della mostra, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche febbraio - maggio 2007, Milano, Electa 2007, pp. 39-53

Orsola Ghetti, *La poetica di Alfonso Rubbiani tra revivalismo e modernismo,* in Rossana Bossaglia, Carlo Cresti, Vittorio Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty,* atti del convegno internazionale, Salsomaggiore ottobre 1974, Firenze, Edizioni Clusf 1975, pp. 295-302

Orsola Ghetti, *Domenico Rambelli*, catalogo della mostra, Faenza, Palazzo delle Esposizioni 1980, Comune di Faenza 1980

F. Giacomelli, *La morte dello scultore Arturo Colombarini,* "Il Resto del Carlino", Bologna, 13 novembre 1940

Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, U. Hoepli 1984

Agathe Gillet, *La collezione Pizzardi nella Biblioteca dell'Archiginnasio,* in Graziano Campanini (a cura di), *Il Museo della Sanità e dell'Assistenza della Città di Bologna,* Bologna, Minerva Edizioni 2003, pp. 39-46

Giovanna Ginex (a cura di, *Metlicovitz, Dudovich: grandi cartellonisti triestini. Manifesti della Raccolta "Achille Bertarelli" del Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra, Trieste dicembre 2001-marzo 2002, Piacenza aprile-giugno 2002, Milano, Skira 2001

Giuseppe Ugonia nel cinquantesimo anniversario della morte, atti del convegno a cura della Società Torricelliana di Scienze e di Lettere, Brisighella 1994, Faenza, Edit Faenza 1997

Ezio Godoli (a cura di), *Manifatture angeliche: l'Art Nouveau europeo nella ceramica per l'architettura,* catalogo della mostra, Faenza aprile-giugno 2008, Torino, Allemandi 2008

Ennio Golfieri, *L'arte a Faenza dal Neoclassicismo ai nostri giorni,* vol. I, a cura dell'Amministrazione comunale di Faenza, Imola, Grafiche Galeati 1975

Ennio Golfieri, *L'ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza*, Faenza, Monte di Credito su Pegno e Cassa di risparmio di Faenza 1987

Ennio Golfieri, *Arturo Martini a Faenza*, "la Piè", Faenza, marzo-aprile 1968

Ennio Golfieri, *La casa faentina dell'Ottocento*, vol. II, Faenza, Edizioni F.lli Lega 1970

Ennio Golfieri, *Fra arte e artigianato nella Faenza del primo Ottocento,* Faenza, Amministrazione comunale 1980

Ennio Golfieri, *Caricature satiriche in pace e in guerra di Achille Calzi (1873 - 1919)* Castel Bolognese, Grafica Artigiana 1981

Ennio Golfieri, *Arte e storia del primo Novecento faentino,* in *Il nostro ambiente e la cultura*, Faenza, s.e. 1988

Ennio Golfieri, *Repertorio delle botteghe e degli artigiani faentini dell'800 e della prima metà del '900,* "Manfrediana. Bollettino della Biblioteca di Faenza", 30, 1996, pp. 7-27

Alvar Gonzales-Palacios, *I mobili italiani,* Milano, Electa 1997

Jack Goody, *La cultura dei fiori: le tradizioni, i linguaggi, i significati dall'estremo oriente al mondo occidentale,* Torino, Einaudi 1993

Elena Gottarelli, *Edmondo Chappuis e la diffusione del Liberty in Italia,* "Strenna Storica Bolognese", XXIII, 1973, pp. 123-137

Elena Gottarelli, *'Italia Ride' il miracolo del Liberty bolognese,* "Strenna Storica Bolognese", XXIV, 1974, pp. 57-75

Elena Gottarelli, *Ascesa e caduta di Alfonso Rubbiani, il 'Cavaliero papista',* "Il Carrobbio", II, 1976, pp. 191-202

Elena Gottarelli, *L'amara storia di Giuseppe Ceri, il censore dell'edilizia bolognese*, "Il Carrobbio", II, 1976, pp. 206-220

Renzo Grandi (a cura di), *I concorsi Curlandesi: Bologna Accademia di Belle Arti 1785-1870*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna marzo-maggio, Museo Civico giugno-luglio 1980, Bologna, Grafis 1980

Renzo Grandi (a cura di), *Museo Davia Bargellini,* Bologna, Musei Civici d'Arte Antica 1987

Renzo Grandi, (a cura di), *Dall'Accademia al vero: la pittura a Bologna prima e dopo l'Unità,* catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'arte moderna gennaio-aprile 1983, Bologna, Grafis 1983

Paolina Grati, *Il linguaggio dei fiori,* Firenze, Adriano Salani editore 1901

Paul Greenhalg (a cura di), *Art Nouveau 1890-1914,* The Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum 2000, London, V&A Publications 2000

Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti (a cura di), *Norma e arbitrio. Architetti e ingegneri a Bologna 1850-1950*, catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico maggio-ottobre 2001, Venezia, Marsilio Editori 2001

C. Grigioni, *L'arte alla Prima Esposizione Biennale Romagnola in Faenza*, in "La Romagna", febbraio, anno VI, fasc. 2, 1909, pp. 80-86

A. Guadagnini, *I lavori di San Francesco*, “L’Unione”, 9 marzo 1894

Guida critico-umoristica della terza Esposizione di Belle Arti promossa dalla società Francesco Francia in Bologna. Note e appunti presi al galoppo da Ser Ciappelletto e Zio Tripa, Bologna, Tipografia Cenerelli 1897

Guida di Bologna e dei suoi dintorni, con 150 fototipie e due piante topografiche, Bologna, G. Brugnoli e figli Librai Editori 1915

Guida illustrata dell’Esposizione di Milano del 1906, Milano, Max Frank & C. 1906

Guida illustrata dell’Esposizione Emiliana del 1888, Bologna, Zanichelli 1888

"Il Messaggero", 3 marzo 1910

Il Palazzo del Podestà verso piazza del Nettuno. La redazione di Alfonso Rubbiani, “Il Resto del Carlino”, 10 marzo 1908

Antonella Imolesi Pozzi, *L'anima e il volto, gli autoritratti di Domenico Baccarini (1882-1907),* "La Piè", 76, 3, maggio - giugno 2007

Industrie artistiche e botteghe artigiane Bolognesi, edito a cura del Consiglio Provinciale dell'Economia di Bologna, Bologna, 1928

I pittori emiliani dell'Ottocento, catalogo della mostra, Bologna Accademia Clementina-Palazzo Salina Amorini 1955, Bologna, Poligrafici “Il Resto del Carlino” 1955

E. Jacchia, *Scultori faentini nell'oblio. Leo Guerrini a 40 anni dalla scomparsa*, "La Piè", anno XLVII, n. 3, marzo 1966, pp. 112-113

Jarno Jessen, *Prerafaelismo*, con aggiunte originali sul Prerafaelismo in Italia del dr. Enrico Thovez, Torino, Carlo Clausen Hans Ririck Succ. 1907

Eiko Kondo, Giovanni Peternolli, *Riflessi del Sol Levante. Arte xilografica giapponese dei secoli XVIII-XX*, Catalogo della mostra, Bologna, Centro Studi d'Arte Estremo Oriente, Accademia di Belle Arti, Pinacoteca Nazionale novembre 1998-gennaio 1999, Bologna, Grafiche dell'Artiere 1998

"La Piè", anno II, vol. II, nn. 1-2 gennaio-febbraio 1921, pp. 3, 4, 16, 17, 20

"L'edilizia Moderna" Milano, G. Modiano 1904

L'esposizione di Faenza inaugurata, "Il Resto del Carlino", Bologna, 16 agosto 1908, p. 1

La nuova casa del canton dei Fiori, "L'illustrazione italiana", 1902

Le Industrie Femminili Italiane. Relazioni e catalogo dei lavori inviati all'esposizione internazionale di Milano del 1906 e distrutti dall'incendio nella notte del 3 agosto, Milano, P. Rocco e C. 1906

Le Maioliche artistiche di Angelo Minghetti e figli, Bologna, Zamorani e Albertazzi 1906

Pietro Lenzini, *La pittura fra XIX e XX secolo* in *Faenza nell'Ottocento. Vita, società e cultura nel XIX secolo*, Faenza, Moby Dick 1992, pp. 59-66

Pietro Lenzini, *La vita artistica*, in *Faenza nel Novecento*, vol. III, Faenza, Edit. Faenza 2003, pp. 639-641

Giuseppe Lipparini, *La Regia Accademia di Belle Arti in Bologna,* Firenze, F. Le Monnier 1941

Giuseppe Lipparini, *I merletti di Bologna*, "Natura ed Arte", XIII, n. 14, giugno 1904, pp. 113-122

Giuseppe Lipparini, *Ercole Drei scultore,* Bologna, Zanichelli 1937

Augusto Majani, *Ricordi fra i due secoli,* Milano, Academia 1950

Augusto Majani, *Ricordi fra due secoli. Memorie illustrate di un caricaturista bolognese*, presentate da Giuseppe Lipparini, Milano, Academia 1950

Francesco Malaguzzi Valeri, *Arte Gaia,* Bologna, Apollo 1926

Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1875-1943,* Torino, Einaudi 1960, ed. succ. cons., Torino Einaudi 1992

Nerio Malvezzi, *Alessandro V Papa a Bologna*, *discorso di Nerio Malvezzi, "La tomba di Alessandro V (Opus Sperandei), nota di Alfonso Rubbiani*, Bologna, Fava e Garagnani 1893

Mario Manieri-Elia (a cura di), *William Morris. Opere,* Bari, Laterza 1985

Guido Marangoni, *Il mobile contemporaneo. Enciclopedia delle moderne arti decorative,* Milano, Ceschina - Torino, UTET 1925

Gaetano Marchetti, *Giulio Casanova architetto e pittore 1875-1961*, "La Fameja Bulgnèisa"*,* anno XXVIII n.6 novembre-dicembre 1984

Gaetano Marchetti, *I restauri di Alfonso Rubbiani*, "Strenna Storica Bolognese", XLIX, 1999, pp. 289-300

Gaetano Marchetti, *Motivi di stile Liberty nell'ediliza bolognese del cinquantennio 1865-1915*, "Strenna Storica Bolognese", XXIV, 1974, pp. 97-131

Gaetano Marchetti, *I fondamenti teorici del metodo restaurativo di Alfonso Rubbiani*, "Strenna Storica Bolognese", XXXI, 1981, pp. 159-186

Gaetano Marchetti, *In memoria di Alfonso Rubbiani,* "Strenna Storica Bolognese", XXXI, 1981, pp. 149-158

Valerio Mariani, *Ercole Drei,* catalogo della mostra, Roma 1941, Roma, Stabilimento tipografico Coppitelli&Palazzotti 1941

Graziella Martinelli Braglia, *La pittura dell'Ottocento in Emilia Romagna,* in Enrico Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia, l'Ottocento,* Milano, Electa 1991, pp. 245-287

Barbara Martorelli (a cura di), *George Barbier. La nascita del déco*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Fortuny agosto 2008-gennaio 2009, Venezia, Marsilio 2008

Maria Pace Marzocchi, Giovanna Pesci, Vincenzo Vandelli, *Il Liberty in Emilia,* Modena, Poligrafico Artioli 1988

Antonio Masetti Zannini, *Gli stalli del coro di S. Francesco,* Bologna, Tip. Antonio Brunelli 1928

Gian Lodovico Masetti Zannini, *Alfonso Rubbiani e la Æmilia Ars*, "Strenna Storica Bolognese", XXXI, 1981, pp. 187-210

Mastro Vio, *Modigliana e le sue mostre d'arte in onore di Silvestro Lega*, "La Piè", anno VII, vol. XI, nn. 7-8, luglio - agosto 1926, pp. 145-147

Anna Maria Matteucci, Deanna Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura delle Legazioni Pontificie,* Bologna, Bononia University Press 1977

Enrico Mauceri, *Ricordi bolognesi nelle vecchie carte,* Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti 1935

Vincenza Maugeri Iozzi, *Cenacoli artistici. L'Accademia di Belle Arti, il Circolo Artistico, l'Accademia della Lira e il Comitato per Bologna Storica e Artistica*, in F.I.L.D.I.S., Federazione italiana laureate e diplomate istituti superiori Bologna, *Cenacoli a Bologna*, Bologna, L. Parma 1988, pp. 123-130

Otello Mazzei, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città,* Bologna, Cappelli 1979

Adolfo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna di Torino, "*Arte Italiana decorativa e industriale", maggio 1902, pp.41-42

Adolfo Melani, *Pizzi moderni*, "La lettura", n. 3 marzo 1904, pp. 233-242

Alfredo Melani, *Pizzi moderni,* "Vita d'arte" n. 38, 1911

Antonio Messeri, Achille Calzi, *Faenza nella storia e nell'arte,* Faenza, Tipografia sociale faentina di Edoardo Dal Pozzo 1909

Maria Grazia Messina, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi 1993

Nadia Minerva (a cura di)*, Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto,* Ravenna, Longo Editore 1992

Alberto Mingotti, *Francesco Nonni: il fiabesco nella xilografia,* "La Piè", 66, 2, 1997, pp. 73-74

Ottorino Modugno, *Ricordi bolognesi,* Bologna, Oberosler 1921

Alessandro Molinari Pradelli, *Bologna tra storia e osterie. Viaggio nelle tradizioni enogastronomiche petroniane,* Bologna, Pendragon 2001

Alessandro Molinari Pradelli, *Città illustrate. Storia del manifesto pubblicitario in Emilia Romagna,* Bologna, L'Inchiostroblu 2002

Monografia della Scuola Professionale per le Arti Decorative in Bologna dall'anno 1885 al 1888, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani 1888

Anna Montanari Baldini, *Il salotto di Giulia Cavallari Cantalamessa*, in *Cenacoli a Bologna,* Bologna, L. Parma 1988, pp. 41-44

Valerio Montanari, *Bologna e le feste dell'88,* "Il Carrobbio", anno I, 1975, pp. 287-302

Alessandro Montevecchi (a cura di), *Faenza nel Novecento,* Faenza, Edit Faenza 2003

Philippe Morel (a cura di), *L'arte italiana dal Rinascimento al 1905,* Milano, Garzanti 1999

Giuseppe Morini, *Giri di un profano per l'Esposizone faentina del 1875* Faenza, Pietro Conti 1875

William Morris, *Prospects of Architecture in Civilization,* (1881) trad. it. di Manieri Mario Manieri-Elia, *Architettura e Socialismo,* Bari, Laterza 1963

William Morris, *Arti e mestieri di oggi,* in Mario Manieri-Elia (a cura di), *William Morris. Opere,* Bari, Laterza 1985, pp. 250-26

Attilio Muggia, *Commemorazione dell'ing. prof. arch. Antonio Zannoni nel centenario della sua nascita: tenuta il 29 dicembre 1933 a Faenza in una sala del Palazzo comunale*, Bologna,Tipografia P. Neri 1934

Attilio Muggia, *L'architettura dell'avvenire,* "Il Natale de' l'accademia della Lira", 1898, pp. 82-85

Gianna Murri, *La verità sulla mia famiglia e sul delitto Murri*, Bologna, Pendragon 2003

Elena Musiani, *Circoli e salotti femminili nell'Ottocento,* Bologna, Clueb 2003

Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di), *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio: dal mito bolognese di Re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia Romagna,* Bologna, Clueb 2003

Elena Nesti (a cura di), *L'arte di Pietro Melandri nella collezione G. Bolognesi. Tra mito, natura, fede,* Empoli, Editori dell'Acero 2002

Simonetta Nicolini, *Il museo mancato: nota sulle raccolte dell'Istituto Statale d'Arte di Bologna*, "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", n. 6, giugno 2008, Milano, SilvanaEditoriale 2008, pp. 187-194

Concetto Nicosia, *Arte e Accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica,* Bologna, Minerva Edizioni 2001

Linda Nochlin, *Realism,* Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1971, trad. it. *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo,* Torino, Einaudi 1989

Eleonora Barbara Nomellini, Paola Pallottino (a cura di), *L'immagine riprodotta: manifesti, grafica, illustrazioni dei Galileo Chini e Plinio Nomellini,* catalogo della mostra, Camaiore luglio-settembre 1999, Firenze, Maschietto&Musolino 1999

Notizia Statuto, Aemilia Ars, Bologna, 1900

*Nuovo Professore di disegno, "*Il Piccolo", Cronaca, 10 ottobre 1915

Mark O'Neill, *et al.*, *Art Treasures of Kelvingrove. Highlights from Glasgow's Kelvingrove Art Gallery and Museum,* Glasgow, Scala Publishers 2003

Ugo Ojetti, *Aemilia Ars,* "Il Corriere della Sera", 31 gennai 1929

Ugo Ojetti, *Cronache d'arte*, "il Resto del Carlino", 3 giugno 1897

Ugo Ojetti, *La X esposizione d'arte a Venezia*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche 1912

Omaggio a Picasso: dall'artista al museo, catalogo della mostra, Faenza, Palazzo delle Esposizioni settembre-ottobre 1989, Faenza, s.e. 1989

Omaggio a Pietro Melandri: manifestazioni internazionali della ceramica d'arte, catalogo della mostra Faenza 1994, Faenza, Silvio Pellico edizioni 1994

Oreficerie dell'Ottocento da Museo civico d'arte antica: doni diplomatici e ornamenti popolari, catalogo dell'esposizione, Torino novembre-dicembre 1991, Torino, Assessorato alla cultura 1991

Pietro Orsi, *Storia mondiale 1814-1938,* Bologna, Zanichelli 1939

Anna Ottani Cavina *et al.*, *L'età neoclassica a Faenza, 1780-1820*, catalogo della mostra, Faenza, Palazzo Milzetti, settembre-novembre 1979, Bologna, Edizioni Alfa 1979

Anna Ottani Cavina, *L'ultima impresa decorativa: Achille Casanova e la Cappella dell'Immacolata,* in *La Basilica di San Petronio*, vol. II, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna 1984, p. 241-249

Anna Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Torino, Einaudi 1994

Anna Ottani Cavina, *Felice Giani (1758-1823) e la cultura di fine secolo*, Milano, Electa 1999

Greta Pack, *Jewelry and enameling* Princeton, D. van Nostrand Co. 1961

Marco Pagan de Paganis, *Cornici di terracotta in Bologna, rilevate e disegnate dall'architetto,* Torino, tip. Camilla e Bertolero 1880

Lucia Pallaver, *Alfredo Tartarini e il Liberty nella scuola Bolognese fra '800 e '900,* Bologna, Comune di Budrio 1998

Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana,* Bologna, Zanichelli 1988

Tommaso Paloscia, *Accadde in Toscana,* Firenze, Giunti 1997

Romualdo Pàntini, *Aemilia Ars,* "Nuova Antologia", IV, 1902

Papianus, *Su e giù per l'Esposizione*, "La Fira d'San Pir", Faenza 17 settembre 1908, p. 2

Giovanni Pascoli, *Poemi italici e canzoni di re Enzio,* Bologna, Zanichelli 1914, ed. cons. Milano, Mondadori 1968

Marilena Pasquali, *I tempi di Alfonso Rubbiani,* in Franco Solmi, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Re Enzo febbraio-marzo 1981, Casalecchio di Reno, Grafis 1981, pp. 439-449

Marilena Pasquali, *Le esposizioni della Società "Francesco Francia", i Concorsi Curlandese e Baruzzi, la società del "Risveglio cittadino", il Circolo Fotografico Bolognese: luoghi d'incontro dell'arte tra il 1895 e il 1910,* in Franco Solmi, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici, catalogo della mostra,* Bologna, Palazzo Re Enzo febbraio-marzo 1981, Casalecchio di Reno, Grafis, 1981, pp. 465-487

Marilena Pasquali, *La felice stagione dell'Art Nouveau*, in Gina Fasoli, Mario Saccenti (a cura di), *Carducci e Bologna*, Bologna, Cassa di Risparmio in Bologna 1985, pp. 207-218

Luciano Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo, fonti teorie, modelli 1750-1900,* Milano, Gabriele Mazzotta editore 1975

Patrizio Patrizi, *La nuova sala dei matrimoni a Bologna*, "Emporium", giugno 1903, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche pp. 477-481

B. Pelliccioni, *Rinnovamento edilizio*, "Il Comune di Bologna", n. 3, marzo 1931

Pier Paola Penzo, *Infrastrutture, edilizia e urbanistica nei periodici professionali: Bologna 1860-1900,* "Bollettino del Museo del Risorgimento", anno LI-LII, 2006-2007, Bologna, 2007, pp. 99-125

Per le mura di Bologna. Discorso alla Regia Deputazione di Storia Patria per le Romagne. Adunanza del XVI febbraio MCMII, Bologna, Zamorani e Albertazzi 1902

Giovanna Pesci (a cura di), *La certosa di Bologna, immortalità della memoria* Bologna, Editrice Compositori 1998

Giovanni Peternolli, Alessandro Guidi, Manuela Moscatiello (a cura di), *Estro e splendore. Stampe giapponesi del XIX secolo. Mostra della collezione Contini,* catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico ottobre 2008-gennaio 2009, Bologna, Compositori 2008

Rodolfo Pezzoli, *Mostra Provinciale di arte Applicata all'Industria*, a cura del Comitato Esecutivo del Concorso della Camera di Commercio ed Arti, Bologna, Stabilimento tipografico succ. Monti 1892

Clare Phillips, *Gioielli, breve storia dall'antichità a oggi*, Milano, Skira 2003

Vittorio Pica, *Arte Aristocratica,* Napoli, Luigi Pierro editore 1892

Vittorio Pica, *Lo stile nuovo dell'arte decorativa*, "La Settimana", II, 1902

Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino,* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1903

Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1903

Vittorio Pica, *Alfredo Tartarini*, "Emporium" settembre 1905, pp. 239-240

Vittorio Pica, *Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia,* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1905

Vittorio Pica, *Alfredo Tartarini*, "Emporium" settembre 1905

Vittorio Pica, *Le esposizioni artistiche. La prima Mostra Romagnola d'Arte a Faenza,* "Emporium", vol. XXVIII, n. 165, settembre 1908, p.236

Mariantonietta, Picone Petrusa, Raffaella Pessolano, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911, la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale,* Napoli, Liguori 1988

F. Pieri, *Casanova al Santo*, "Il Messaggero di Sant'Antonio", anno 98 n. 1123 ottobre 1996, pp. 62-63

Pietro Melandri: ceramiche dal 1919 al 1931, pubblicazione in occasione della mostra, Faenza 1995 Faenza, Litografica 1995

Pietro Melandri: ceramiche dagli anni '50 al 1976, pubblicazione in occasione della mostra, faenza 1996, Faenza, Studio 88 1996

Pius X Papa, *Lettere del S.S. Papa Pio X alla Commissione per la fabbrica di San Francesco in Bologna,* Bologna, Soc. Coop. Tip. Azzoguidi 1904

Marco Poli, *La Bologna dei caffè*, Bologna, Costa 2005

Claudio Poppi (a cura di), *Collezionisti a Bologna nell'Ottocento, Vincenzo Valorani e Luigi Pizzardi*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Musei Civici d'Arte Antica, Collezioni Comunali d'Arte marzo-maggio 1994**,** Casalecchio, Grafis 1994

Geneviève Porpora (a cura di), *Le industrie femminili italiane. Una rete culturale nazionale per lo sviluppo economica territoriale*, ristampa anastatica del catalogo del "Le Industrie Femminili Italiane" del 1906, Perugia, Morlacchi editore 2002

Prima Esposizione Internazionale d'Arte Moderna, catalogo ufficiale, Torino, 1902

Renate Puvogel, *Carl Larsson,* Koln, B. Taschen Verlag 1999

F. Puzzarini, *Casanova ritrovato*, in *'l caval 'd brons*, n. 6 giugno 1983

Annie Paule Quinsac, *Dalla restaurazione all'alba del XX secolo, 1815 – 1905: lo "stile umbertino" in architettura e la reazione Liberty*, in Philippe Morel (a cura di), *L'arte italiana dal Rinascimento al 1905*, Milano, Garzanti 1999, pp. 498-519

Filippo Raffaelli, *I segreti di Bologna*, Bologna, Poligrafici 1992

Rassegna Illustrata dell'Esposizione del 1911, Roma, 1911

Angelo Raule, *La Basilica di San Francesco in Bologna. Guida Storica ed artistica,* Bologna, Edizioni Agostiniane 1954

Angelo Raule, *La Certosa di Bologna*, Bologna, Nanni Stampa 1961

Carmen Ravanelli Guidotti (a cura di), *Studi in onore di Gaetano Ballardini (1953-2003),* Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche 2003

Carmen Ravanelli Guidotti (a cura di), *Ceramiche italiane datate dal XV al XIX secolo per il Corpus della miolica italiana di Gaetano Ballardini,* Faenza, Edit Faenza 2004

Carmen Ravanelli Guidotti, *Faenza-faïence. Bianchi di Faenza,* Ferrara, Belriguardo stampa 1996

Carmen Ravanelli Guidotti, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza nelle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza,* Faenza, Agenzia polo ceramico 1998

Carmen Ravanelli Guidotti, *Il tesoro di Faenza,* "Faenza, bolettino del Museo Internazionale delle Ceramiche", 91, n. 1-6, 2005, pp. 241-258

Relazione della Giuria Internazionale, Prima Esposizione Internazionale d'arte Decorativa Moderna, a cura della Giuria Internazionale, Torino, Roucs e Viarengo 1903

Corrado Ricci, Guido Zucchini, *Guida di Bologna,* IV ed., Bologna, Zanichelli 1930

Corrado Ricci, Guido Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, Zanichelli 1950

Corrado Ricci, Guido Zucchini, *La verità sui restauri bolognesi,* Bologna, Luigi Parma 1959

Corrado Ricci, Guido Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, Alfa 1968

Corrado Ricci, *Ricordi Bolognesi,* Bologna, Zanichelli 1924

Corrado Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti Vari editi ed inediti,* Bologna, Licino Cappelli 1925

Elisa Ricci, *Trine ad ago. Raccolte e ordinate da Elisa Ricci,* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1908

Elisa Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni,* Firenze, Le Monnier 1925

Elisa Ricci, *Merletti e ricami della Aemilia Ars*, Milano, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli 1929

Ristauro delle tombe di Accursio, di Odofredo e di Rolandino de'Romanzi in Bologna, "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province delle Romagne", serie III, vol. VIII, 1889-1890, pp. 129-158

Carlo Rivalta, *Le esposizioni a Faenza*, "Onoranze a Evangelista Torricelli", pubblicazione a cura del Comitato di Piacenza e di Faenza, II, 23/08/1908, p. 19

Luigi Rizzoli, *L'opera compiuta da Achille Casanova nella Basilica del Santo,* "Il Veneto", 24 dicembre 1934

Eugenia Roccella, Lucetta Scaraffia (a cura di), *Italiane. Dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale,* Presidenza del Consigliodei Ministri – Dipartimento per le pari opportunità 2003

Ferdinando Rodriguez, *La Basilica di San Francesco in Bologna,* Bologna, Luigi Parma 1948

Giandomenico Romanelli (a cura di), *Venezia. L'arte nei secoli,* II, Udine, Magnus Edizioni 1997

Marco Rosci, *Le arti decorative e industriali del Liberty-Floreale,* in Fortunato Bellonzi *et al.*, *Mostra del Liberty italiano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente dicembre 1972-febbraio 1973, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizioni permanente 1972

Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Ann Dumas, *1900 Art at the Crossroads,* catalogo della mostra, Londra, Royal Academy gennaio-aprile 2000, New York, Guggenheim Museum maggio-settembre 2000, New York, Harry N. Abrams Inc. 2000

Giuseppe Carlo Rossi *Alfonso Rubbiani*, "Strenna Storica", XIII, 1963, pp. 9-15

Raffaella Rossi Manaresi, *Materiali e rifiniture nell'edilizia storica bolognese, ipotesi sull'immagine della città*, "Bollettino d'Arte", n. 84-85, marzo-giugno 1994

Giuseppe Carlo Rossi, *Gli Orafi bolognesi,* "Rivista Economica, organo della Camera di commercio Industria e Agricoltura e dell'Ente Provinciale per il Turismo", n. 12, Bologna, 1949

Fulvio Maria Rosso, *Per virtù del fuoco. Uomini e ceramiche del Novecento italiano,* s.l., Edizione per la Cassa di Risparmio di Torino 1983

Giancarlo Roversi, *La tromba della fama. Storia della pubblicità a Bologna,* Casalecchio di Reno, Grafis 1987

Alfonso Rubbiani, *La facciata di San Petronio,* "Armonie d'arte per Bajardo", Bologna, 1877

Alfonso Rubbiani, *Gita al monte Catria (Metri 1702),* a cura del Club Alpino Italiano – sezione di Bologna, Bologna, Soc. Tip. già Compositori 1879

Alfonso Rubbiani, *L'uso della ragione e l'A E I O U,* Bologna, Zanichelli 1879

Alfonso Rubbiani, *La facciata di San Martino,* "La Pace", 17 giugno 1879

Alfonso Rubbiani, *Dell'arte in Bologna,* Bologna, Fava e Garagnani 1882

Alfonso Rubbiani, *L'Appennino bolognese. Descrizione e itinerari 1881,* a cura del Club Alpino Italiano – sezione di Bologna, Bologna, Fava e Garagnani 1882

Alfonso Rubbiani, *La Chiesa di San Francesco in Bologna con atlante di 10 (ma 9) tavole,* 2 volumi (testo + atlante) Bologna, Zanichelli, 1886

Alfonso Rubbiani, *Le tombe di Accursio, di Odofredo e di Rolandino dei Romanzi, glossatori nel sec. XIII,* Bologna, Zanichelli 1887

Alfonso Rubbiani, *La facciata australe del San Francesco, progetto di ristauro,* Bologna, Cenerelli 1893

Alfonso Rubbiani, *La facciata dello Spirito Santo*, "Il Resto del Carlino", 7 ottobre 1893

Alfonso Rubbiani, *Polemica Rossa*, "Il Resto del Carlino"*,* 10 ottobre 1893

Alfonso Rubbiani, *Il sepolcro di Papa Alessandro V in San Francesco a Bologna,* Bologna, Tip. Fava e Garagnani 1894

Alfonso Rubbiani, *La facciata dello 'Spirito Santo' in Val D'Aposa (Bologna). Opera del sec. XV, ristaurata l'anno MDCCCXCIII,* Bologna, Fava e Garagnani 1894

Alfonso Rubbiani, *Primitiva dipintura murale nella chiesa di San Francesco in Bologna (XIII-XIV sec.) relazione intorno ad un saggio di dipintura dell'abside in detta chiesa che correlata di tavole illustrate, fu esibita dalla Commissione per la Fabbrica di San Francesco alla Regia Commissione Conservatrice dei Monumenti nel dicembre MDCCCXCV*, Bologna, Zanichelli 1895

Alfonso Rubbiani, *Il Pantheon degli uomini illustri,* "Il Resto del Carlino"*,* 19 ottobre 1897

Alfonso Rubbiani, *A San Francesco*, "Il resto del Carlino"*,* 27/IX/ 1898

Alfonso Rubbiani, *Cronaca dei lavori di ristauro alla chiesa monumentale di San Francesco in Bologna, illustrata con notizie storiche, archeologiche, fotografie, disegni*, Bologna, Zanichelli 1898

Alfonso Rubbiani, *Polemica rossa!*, "Il Resto del Carlino", 4 ottobre 1898

Alfonso Rubbiani, *La Chiesa di San Francesco e le tombe dei Glossatori,* Bologna, Zanichelli 1899

Alfonso Rubbiani, *Nel tempio di San Francesco, la cappella votiva per la Pace*, "Il Resto del Carlino"*,* Bologna, 18 maggio 1899

Alfonso Rubbiani, *Società Aemilia Ars per lo sviluppo e il miglioramento delle industrie artistiche nella regione Emiliano romagnola. Ventiquattro concorsi a premio,* Bologna, 31/01/1899

Alfonso Rubbiani, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei Glossatori in Bologna, ristauri dall'anno MDCCCLXXXVI al MDCCCIC, note storiche ed illustrative,* II edizione, Bologna, Zamorani e Albertazzi 1900

Alfonso Rubbiani, *Per conservare le mura di Bologna,* Bologna, Società Tipografica Compositori 1901

Alfonso Rubbiani, *Per le mura di Bologna,* "Corriere della Sera", 8 dicembre 1901

Alfonso Rubbiani, *Nuova decorazione della cappella Santi nella chiesa di San Francesco a Bologna,* "Arte Italiana Decorativa ed Industriale", gennaio 1902

Alfonso Rubbiani, *Per le mura di Bologna, adesioni al voto per conservare le mura di Bologna*, "Il Resto del Carlino", 5-6 gennaio 1902

Alfonso Rubbiani, *Di una "via direttissima" al Giardino Margherita,* Bologna, Zamorani e Albertazzi 1904

Alfonso Rubbiani, *La direttissima dal centro di Bologna ai Giardini Margherita,* "Il Resto del Carlino", 30-31 luglio 1904

Alfonso Rubbiani, *Il palazzo di Re Enzo a Bologna,* "Il Resto del Carlino", 28-29 novembre 1905

Alfonso Rubbiani, *La cappella Stucky*, Venezia 1905

Alfonso Rubbiani, *La casa del Canton dei Fiori in Bologna*, "Arte Italiana decorativa e industriale"*,* gennaio/febbraio 1905

Alfonso Rubbiani, *Per una tomba*, "Il Resto del Carlino"*,* 19-20 novembre 1905

Alfonso Rubbiani*, Il Palazzo dei Notari (Domus magna Notariorum) in Bologna*, "Edilizia Moderna", XV, ottobre, 1906

Alfonso Rubbiani*, Il Palazzo dei Notari (Domus magna Notariorum) in Bologna*, in "Edilizia Moderna", XV, ottobre, 1906

Alfonso Rubbiani, *Il Palazzo di Re Enzo in Bologna,* Bologna, Zanichelli 1906

Alfonso Rubbiani, *La tomba di Enrico Zucchini a Baricella*, Bologna, Zamorani e Albertazzi 1906

Alfonso Rubbiani, *Il palazzo dei Notari (Domus magna Notariorum) in Bologna*, Milano, Modiano & C., 1907

Alfonso Rubbiani, *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna,* Milano, Alfieri & Lacroix 1908

Alfonso Rubbiani, *Il restauro del palazzo del Podestà. La risposta al comm. Bacchelli*, "il Resto del Carlino", 2 aprile 1908

Alfonso Rubbiani, *La cappella centrale dell'abside di San Francesco ricostruita con pensieri votivo per la Pace dei Popoli data al culto divino il XVIII maggio MDCCCIC quando aprivasi in Olanda una conferenza internazionale per la Pace,* nota illustrativa, Bologna, s.e. 1909

Alfonso Rubbiani, *Restauri nel San Francesco di Bologna e delle decorazioni nuove nelle sue cappelle*, “Arte Italiana decorativa e industriale”, settembre 1909

Alfonso Rubbiani, *L’Asinella, una lettera del Comm. Rubbiani A.,* “Il Resto del Carlino”, 15 luglio 1912

Alfonso Rubbiani, *Di Bologna riabbellita, proemio alla cronaca dei ristauri e riabellimenti in Bologna nell’anno MCMI compilata a cura del Comitato per Bologna Storica ed Artistica e di prossima pubblicazione,* Bologna, Paolo Neri 1913

Alfonso Rubbiani, *Piccola guida artistica alla chiesa di San Francesco in Bologna,* Bologna, Paolo Neri 1913

Alfonso Rubbiani, *Di un sentiero fiorito per l’arte nostra*, in C. Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti*, Bologna, Licino Cappelli 1925, pp. 227-233

Alfonso Rubbiani, *Alfredo Tartarini,* in C. Ricci, *Alfonso Rubbiani. Scritti vari editi ed inediti,* Bologna, Licino Cappelli 1925 pp. 154-156

Alfonso Rubbiani, *Piccola guida artistica alla chiesa di San Francesco in Bologna,* Bologna, Paolo Neri 1927

Alfonso Rubbiani, *I pipistrelli di San Petronio,* “L’Ancora”, 28 e 29 maggio 1878, pp. 23-26

Alfonso Rubbiani, *Il tipo di Cristo e l'immagine di Edessa,* Bologna, Zanichelli 1881

Alfonso Rubbiani, *L’Agro dei Galli Boii (Ager Bojorum) diviso e assegnato ai coloni romani (anni 565 – 571 di Roma),* “Atti e Memorie della Regia deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, serie III, vol. I, 1882-1883, pp. 65-120

Alfonso Rubbiani, *La tomba di Alessandro V in Bologna opera di M. Sperandio da Mantova*, “Atti e Memorie della regia Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”*,* SIII, vol. XI, 1894, pp. 57-68

Alfonso Rubbiani, *Floreale*, in “Il Natale de’ l’accademia della Lira”, Bologna, 1898, pp. 17-18

Alfonso Rubbiani, *La cappella centrale dell'abside in S. Francesco ricostruita con pensiero votivo per la pace dei Popoli data al culto divino il XVIII maggio*

MDCCCIC quando aprivasi in Olanda una conferenza internazionale per la pace. Nota illustrativa, Bologna, Soc. Tip. già Compositori 1899

Alfonso Rubbiani, *L'orologio del Comune di Bologna e la sfera del 1451. Note storiche e proposte del Comitato per Bologna Storico-Artistica,* "Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna", serie III, vol. XXVI, 1907-1908, pp. 349-366

Alfonso Rubbiani, *Il "palazzo del Podestà" in Bologna. Opere di ristauro e compimento, proposte dal Comitato per Bologna Storico-Artistica,* "Edilizia Moderna", XVII, 1908, pp. 29-32

Alfonso Rubbiani, *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna,* "Rassegna d'Arte", VIII, 1908, pp. 124-129

Alfonso Rubbiani, *Palazzo Grande o Novo del Comune di Bologna (1426 –1430). Opere di ristauro e compimento proposte dal Comitato per Bologna Storico-Artistica,* "Edilizia Moderna", XVII, 1908, pp. 48-51

Alfonso Rubbiani, *Nel Palazzo degli Anziani in Bologna. Proposte di Ristauro del Comitato per Bologna Storico-Artistica,* "Ediliza Moderna", XVII, 1908, pp. 84-88

Alfonso Rubbiani, *Anche una parola per la Torre Asinelli,* "Il Resto del Carlino", 11 luglio 1912 anche in "L'Archiginnasio", VII, 1912, pp. 255-257

Alfonso Rubbiani, *Cronaca dei lavori di ristauro alla chiesa monumentale di S. Francesco in Bologna, intrapresi il 3 giugno 1886, illustrata con fotografie, disegni notizie storiche, cartella IV lavori dal 1892 al 1896,* (testo a stampa conservato presso la Biblioteca di San Francesco)

Alfonso Rubbiani, *Il "Palazzo del Podestà" verso Piazza del Nettuno. Progetto di restauro e compimento,* Bologna, Neri, 1908

Alfonso Rubbiani, Alfredo Tartarini, *I ristauri della "Mercanzia",* Bologna, Camera di Commercio, Tipografia Compositori 1889

Alfonso Rubbiani, Corrado Ricci, *Il castello di San Martino sopra Zena*, Bologna, Officina Tipografica Azzoguidi 1885

Renzo Rubini, *Le chiese di San Francesco e di San Petronio A Bologna,* Bologna, Delaiti 1951

John Ruskin, *Unto This Last,* in Edward Tyas Cook, Alexander Wederburn (ed.), *The Works of J. Ruskin,* George Allen, London, 1903-1912, trad. it. Giovanni Amendola (a cura di), *Fonti della ricchezza*, Roma, E. Voghera 1908 e Felice Villani, *I diritti del lavoro,* Bari, Laterza 1946

John Ruskin, *Le pietre di Venezia,* 1851-53, trad. it., Milano, Jaca Book 1982

John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura,* 1849, trad. it., Milano, Jaca Book 1982

Pierdario Santoro, *Ottocento, la base della modernità,* in AA.VV., *Arredi dell'Ottocento. Il mobile borghese in italia,* a cura di Icaro progetti x l'arte, Modena, Artioli 2002

Francesco Sapori, *Domenico Baccarini,* Torino, Edizioni d'Arte E. Celanza 1921

Francesco Sapori, *Domenico Baccarini e il suo Cenacolo,* Faenza, F.lli Lega 1928

Francesco Sapori, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato 1949

Antonio Sartori, *Guida storico artistica della Basilica del Santo,* Padova, edizioni antoniane 1947

Lorenzo Savelli (a cura di), *Faenza, il rione nero* Faenza, Lions Club Faenza Host 1994

Lorenzo Savelli (a cura di), *Faenza, il rione rosso* Faenza, Lions Club Faenza Host 1995

Lorenzo Savelli (a cura di), *Faenza, il rione verde* Faenza, Lions Club Faenza Host 1997

Lorenzo Savelli (a cura di), *Faenza, il rione giallo* Faenza, Lions Club Faenza Host 1999

Franco Sborgi, *Storia dei gioielli*, Novara, Agostini 1986

Lucio Scardino, *Officine Ferraresi del ferro battuto (1900-1940),* in Anna Paola Zugni-Tauro (a cura di), *Carlo Rizzarda (1883-1931) e l'arte del ferro battuto in Italia,* Feltre, Assessorato alla cultura 1987, pp. 111-122

Sandro Scarrocchia, *Aemilia Ars all'Esposizione internazionale di Torino del 1902 e negli anni successivi,* in Carla Bernardini, Marta Forlai (a cura di), *Industriartistica bolognese. Aemilia Ars: luoghi, materiali, fonti*, Biblioteca di arti decorative, Milano, SilvanaEditoriale 2003, pp. 60-66

Julius Von Schlosser, *Letteratura artistica,* trad. it. a cura di Filippo Rossi, Firenze, La Nuova Italia 1935, pp. 471-502

Robert Schmutzler, *Art Nouveau,* trad. it., Milano, Il Saggiatore 1966

Carl E. Schorske, *Vienna fin de siecle: politica e cultura,* Milano, Bompiani 1981

Paola Barbara Sega (a cura di), *Emilio Prazio(1887-1977). Artista e scultore del ferro battuto,* Milano, Mazzotta 2001

Paola Sega Serra Zanetti, *L'attualità dell'arte: scritti di critica e storia dell'arte contemporanea,* Bologna, CLUEB 1997

Paola Sega Serra Zanetti, *A proposito della letteratura critica sul Liberty, Mario Morasso e "La Nuova Arte"*, in Rossana Bossaglia, Carlo Cresti, Vittorio Savi (a cura di), *Situazione degli studi sul Liberty,* atti del convegno internazionale, Salsomaggiore ottobre 1974, Firenze, Edizioni Clusf 1975

Selezione di opere di Pietro Melandri 1885-1976, catalogo della mostra, Comune di Faenza 1977 Faenza, s.e. 1977

Ornella Selvafolta, *The Legacy of the Renaissance in periodicals*, in Rosanna Pavoni, *Reviving the Renaissance. The use and abuse of the past in nineteenth-century Italian art and decoration*, Cambridge University Press 1997

Livia Semerari, *La grammatica dell'ornamento: arte e industria tra Otto e Novecento,* Bari, Dedalo 1993

Francesca Serra, *Vita e didattica dell'arte nel Collegio Venturoli,* (tesi di laurea, relatore Eleonora Frattarolo), Bologna, Collegio Venturoli, A.A. 1997/1998

Francesca Serra, *Didattica e architettura nel Collegio Venturoli,* in Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti (a cura di), *Norma e arbitrio. Architetti e ingegneri a Bologna,*catalogo della mostra, Bologna maggio-ottobre 2001, Venezia, Marsilio 2001 pp.107-120

Fedora Servetti Donati, *Alfonso Rubbiani a Budrio (decennio 1879/1888). Appunti per una biografia,* in Franco Solmi, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, cat. della mostra, Bologna Palazzo Re Enzo febbraio-marzo 1981 Casalecchio di Reno, Grafis 1981 pp. 586-590

Albert Charles, Sewter, *The Stained Glass of William Morris and His Circle*, New Haven and London, Yale University Press 1974

Lino Sighinolfi, *Guida di Bologna,* Bologna, Cappelli 1934

Società di Mutuo Soccorso fra gli Orefici e Arti Affini in Bologna, resoconti dal 1886 al 1926 al 1933, XII

Franco Solmi, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici,* catalogo della mostra, Bologna, Palazzo Re Enzo febbraio-marzo 1981, Casalecchio di Reno, Grafis 1981

Ettore Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo 1848-1861,* Milano, Leonardo editore, Roma De Luca edizioni d'Arte 1989

Ettore Spalletti, *La pittura dell'Ottocento in Toscana,* in Enrico Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia, l'Ottocento,* Milano, Electa 1991, pp. 288-367

Statuto, Aemilia Ars Società Protettrice di arti e industrie decorative nella regione Emiliana, Bologna, Società Cooperativa Tipografica Azzoguidi 1998

Lucia Stefanelli Torossi (a cura di), *Gli artisti di Villa Strohl-Fern tra Simbolismo e Novecento*, catalogo della mostra, Roma 1983, Roma, s.e. 1983

Lucia Stefanelli Torossi (a cura di), *Pietro Melandri 1885-1976,* catalogo della mostra, Roma Galleria Arco Farnese maggio-giugno 1987, Faenza, Palazzo del Podestà giugno-agosto 1987, Roma, De Luca 1987

Erich Steingraber, *L'arte del gioiello in Europa dal Medioevo al Liberty,* Firenze, Edam 1965

Igino Benvenuto Supino, *Alfonso Rubbiani*, “Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, Serie IV, Vol. IV, 1914

Ivo Tagliaventi, *Viollet Le Duc e la cultura architettonica dei Revivals,* Bologna, Patron 1976

Hugh Tait (a cura di), *The Art of the Jeweller. A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum: Jewellery, Engraved Gems and Goldsmiths' Work*, London, British Museum Publications Limited 1984

Hugh Tait (a cura di), *Gioielli 7000 anni di storia,* Milano, Tecniche nuove 1989

D. Taverna, *L’ornato del primo Novecento*, in “Piemonte vivo”*,* n. 2 aprile 1983

D. Taverna, *Riscoprire Casanova*, “‘L caval ‘d brons”*,* n. 3 marzo 1983

Eva Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo,* Milano, Ceschina 1932

Alfredo Testoni, *Ottocento bolognese*, *nuovi ricordi di Bologna che scompare,* Bologna, Cappelli 1933

Alfredo Testoni, *Bologna che scompare,* Bologna, Licino Cappelli 1905

Alfredo Testoni, Oreste Trebbi, *Aneddoti bolognesi,* Roma, Formiggini 1929

The Cristal Palace Exhibition. Illustrated catalogue 1851, New York, Dover Publications Inc. 1979

Philippe Thiebaut (a cura di), *1900*, catalogo della mostra, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais marzo-giugno 2000, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux 2000

Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexicon der Bilden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart,* Leipzig, A. Seemann 1938

Lucia Tongiorgi Tomasi, Luigi Zangheri, *Il linguaggio dei fiori: divertissemennt intellettuale e moti del cuore in età romantica*, in Charlotte de Latour, *Il linguaggio dei fiori*, trad. it. di Giuseppina Garufi, Firenze, Leo S. Olschki 2008, pp. V-IX

G Tonini, *L’Asinella,* “Il Resto del Carlino”, 13 luglio 1912

Gianfranco Tortorelli, "*È meglio guarire che restare sempre infermicci": Geremiadi di Nicola Zanichelli sul commercio librario e sulle contraffazioni,* "Bollettino del Museo del Risorgimento", anno LI-LII, 2006-2007, Bologna, 2007, pp.11-27

Oreste Trebbi, *Nella vecchia bologna, cronache e ricordi,* Bologna, Zanichelli 1924

Lanfranco Trezzini, *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, 1966

Anna Laura Trombetti Budriesi (a cura di), *Il Castello di Bentivoglio. Storie di terre, di svaghi, di pane tra Medioevo e Novecento,* Firenze, Edifir 2006

Gian Luca Tusini, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento,* Bologna, Bononia University Press 2008

Gabriele Uerscheln, *Edward Burne-Jones, The Flower Book,* Koln, B. Taschen Verlag 1994

Franca Varignana (a cura di) *Coscienza urbana e urbanistica tra due millenni, i fatti bolognesi dal 1976 alla Prima Guerra Mondiale,* Collezioni di Arte e di Storia della Cassa di Risparmio di Bologna, Bologna, Grafis Edizioni 1977

Franca Varignana, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna. I disegni dal paesaggio romantico alla veduta urbana, III.* Collezioni di Arte e di Storia della Cassa di Risparmio di Bologna, Bologna, Grafis Edizioni 1977

William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, New Haven and London, Yale University Press 1979

Vendita in Firenze. Grand Hotel Baglioni 7, 8, 9 gennaio 1904. Catalogo della vendita Aemilia Ars, Bologna, Tipografia Paolo Neri 1903

Carlo Venturini, *Francesco Nonni, artista europeo 1885-1976,* Milano, s.e. 1983

Athos Vianelli *Caffè d'altri tempi*, in Athos Vianelli, *Bologna in controluce. Storie e curiosità fra un secolo e l'altro*, Bologna, Inchiostri 2001, p. 41-46

Sara Vicini, *Giovanni Guerrini artista faentino novecentesco,* "IBC informazioni: rivista bimestrale dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna", 5 giugno 1990, pp. 66-67

Luigi Vignali, *Nella Bologna di Fine Secolo,* “Strenna Storica Bolognese”, XXXI, 1981, pp. 291-300

Lara Vinca-Masini, *Il Liberty, Art Nouveau,* Firenze, Giunti 2000

Mario Vinciguerra, *Il preraffaellismo inglese*, Bologna, Zanichelli 1925

Eugène-Emmanuel Viollet Le Duc, *Entretiens sur l’architecture,* Paris, A. Morel et C., 1863-1872, trad. it a cura di R. Tamborrino*, Scritti sull’architettura*, Torino, Bollati Boringhieri 1996

Eugène-Emmanuel Viollet Le Duc, *Dictionnaire raisonnè de l’architecture francaise du XI au XVI siècle (10 voll.),* Paris, Morel, Librairies-imprimeries reunies, 1854 – 68

Marcella Vitali, *Le fabbriche faentine dal periodo napoleonico agli inizi del XX secolo attraverso i documenti dell'Archivio Comunale. I. Dal periodo napoleonico al Regno d'Italia,* "Faenza", LXVIII, nn. 3-4 1982, pp. 198-219

Marcella Vitali, *Le fabbriche faentine dal periodo napoleonico agli inizi del XX secolo attraverso i documenti dell'Archivio Comunale. I. Dal 1890 agli inizi del secolo,* "Faenza", LXIX, nn.1-2, 1983, pp. 123-156

Marcella Vitali (a cura di), *Romolo Liverani scenografo*, Faenza, Lega 1990

Marcella Vitali, *Achille Calzi: un artista dimenticato,* "Per voi", 28 dicembre 1991

Marcella Vitali, *La ceramica faentina nell’Ottocento*, in *Faenza nell’Ottocento*, Faenza, Moby Dick 1992 pp. 51-58

Marcella Vitali, *Artisti faentini*, “Manfrediana”, Faenza, 1997-98

Marcella Vitali, *I disegni di Romolo Liverani,* estratto da "La biblioteca comunale di Faenza: la fabbrica e i fondi", a cura di Anna Rosa Gentilini, Faenza, 1999

Marcella Vitali, *Gaetano Ballardini*, “Museo Informa. Notiziario del sistema museale della Provincia di Ravenna”, n. 16 anno 2003

Maurizio Vitta, *Il progetto della bellezza. Design fra arte e tecnica, 1851-2001,* Torino, Einaudi 2001

Cesarino Volta, *Ritratti di artigiani Bolognesi (disegni di Alfio Vinicio Gigli),* Bologna, Editoriale Artigiano 1985

James R. Walker, *James Abbot Mc Neill Whistler*, New York, Harry Abrams Inc. 1987

David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale,* Bologna, Zanichelli 1990

Ray Watkinson, *William Morris as designer*, London, Studio Vista 1967

Martin Joel Wiener, *Culture and the decline of the industrial spirit 1850-1980,* Cambridge, Cambridge University Press 1981; trad. it. *Il progresso senza ali. La cultura inglese e il declino dello spirito industriale (1850-1980),* Bologna, Il Mulino 1985

Fabia Zanasi, *Affascinante e pittoresco con una certa libertà. Il gusto del Revival in Emilia Romagna nella seconda metà dell'Ottocento*, "Il Carrobbio", anno IX, Bologna, 1983, pp.333-342

Maria Chiara Zarabini, *La produzione grafica di Francesco Nonni: l'illustrazione per l'infanzia*, "Studi romagnoli", n. 41 1990, pp. 197-223

Paolo e Romana Zauli, *Espressioni del Liberty a Bologna*, catalogo della mostra, Bologna Palazzo Salina Brazzetti, Galleria d'Arte il Caminetto, Bologna, 1969

Antonio Zecchini, *Romolo Liverani: pittore scenografo*, Faenza, Stab. Grafico Fratelli Lega 1940

Antonio Zecchini, *Il cenacolo Marabini*, Faenza, F.lli Lega 1952

Guido Zucchini, *Edifici di Bologna, repertorio bibliografico e iconografico,* Roma, 1931

Guido Zucchini, *L'opera del Comitato per Bologna storica e artistica*, ristampa dell'edizione del 1954, alleg. a Centenario del Comitato per Bologna storica e artistica, 1899-1999 BSA, Bologna, Pàtron, 1999

Guido Zucconi, *La ripresa del Medioevo nella "Bologna riabbellita" di fine Ottocento,* in Maria Giuseppina Muzzarelli (a cura di), *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio: dal mito bolognese di Re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia Romagna,* Bologna, Clueb 2003, pp. 49-61

Guido Zucconi, Francesca Castellani (a cura di), *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia Unita,* catalogo della mostra, Padova aprile-luglio 2000, Venezia, Marsilio 2000

Anna Paola Zugni-Tauro (a cura di), *Carlo Rizzarda 1883-1931 e l'arte del ferro battuto in Italia,* Feltre, Assessorato alla cultura 1987

Arti decorative: Bologna e Faenza tra Ottocento e Novecento

repertorio opere

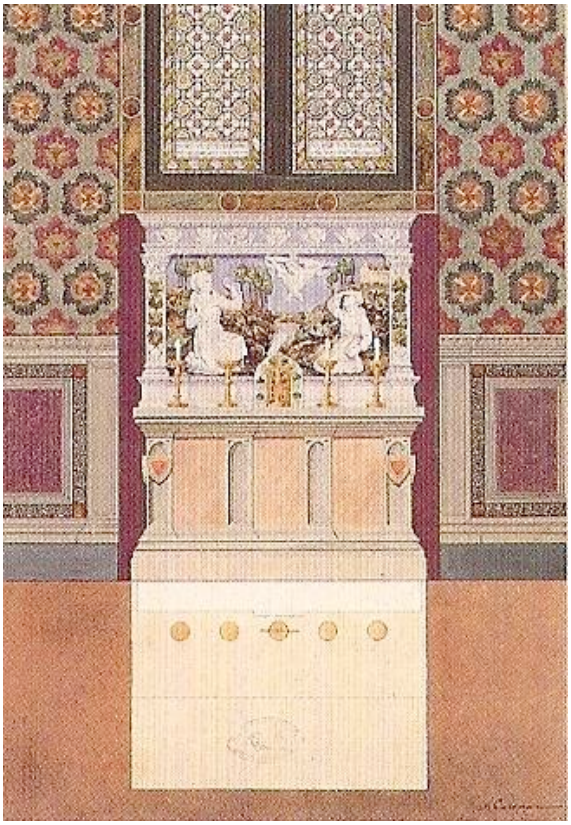


fig. 1 Aemilia Ars, *Progetto per decorazione altare e cappella delle stimmate,* 1894, Bologna, Biblioteca di San Francesco



fig. 2 Fratelli Minghetti, *Arca del Beato Guido Spada (o dei Beati francescani)*, 1895-1896, Bologna, Chiesa di San Francesco, Cappella Spada

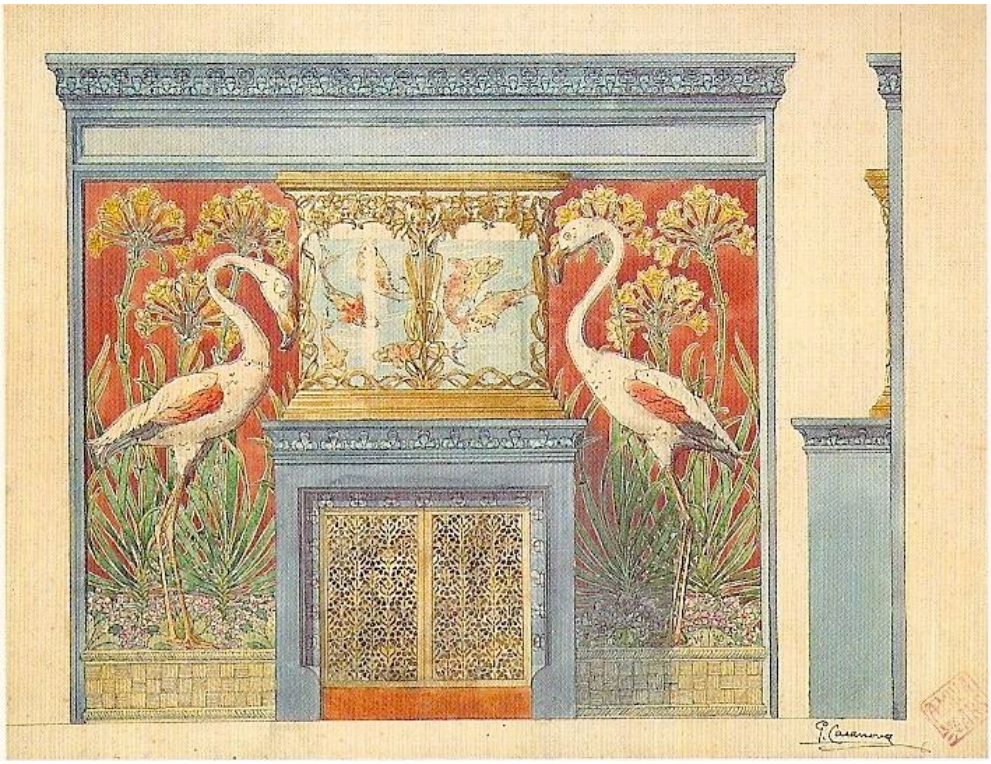


fig. 3 Giulio Casanova, *Progetto per camino*, 1898-1900, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 3bis Fratelli Minghetti, su disegno di Giulio Casanova, *Camino*, 1900ca.







fig. 4 Aemilia Ars, *Progetti di decorazione a motivo floreale per piastrelle,* 1902-1904, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

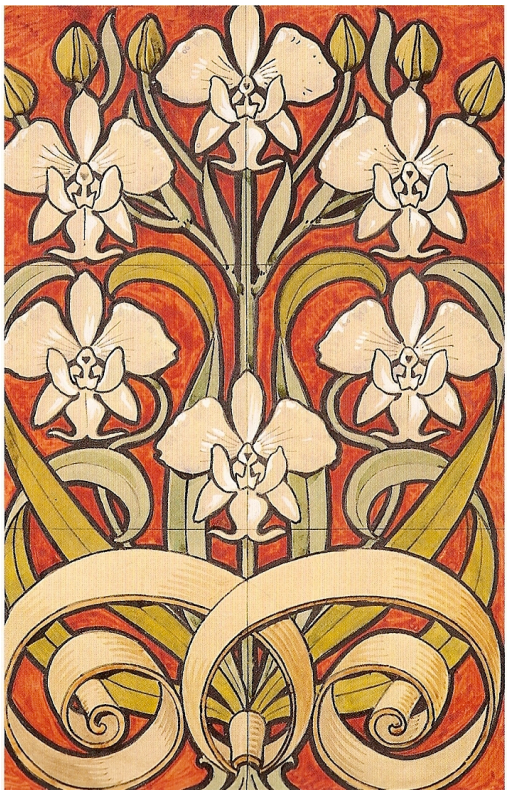


fig. 5 Achille Casanova*, Progetto per decorazione con orchidee bianche per ceramica*, 1902-1904, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 6 Aemilia Ars, *Progetto di decorazione con ninfea per piastrelle,* 1902-1903, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

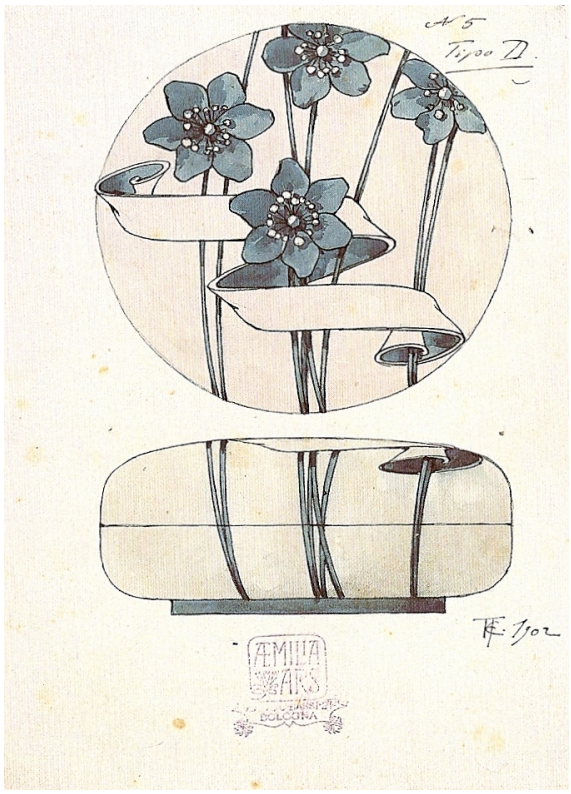


fig. 7 Cesare Alessandrini, *Progetto per bomboniera*, 1902, Bologna, MCAA, Museo Davia Bargellini

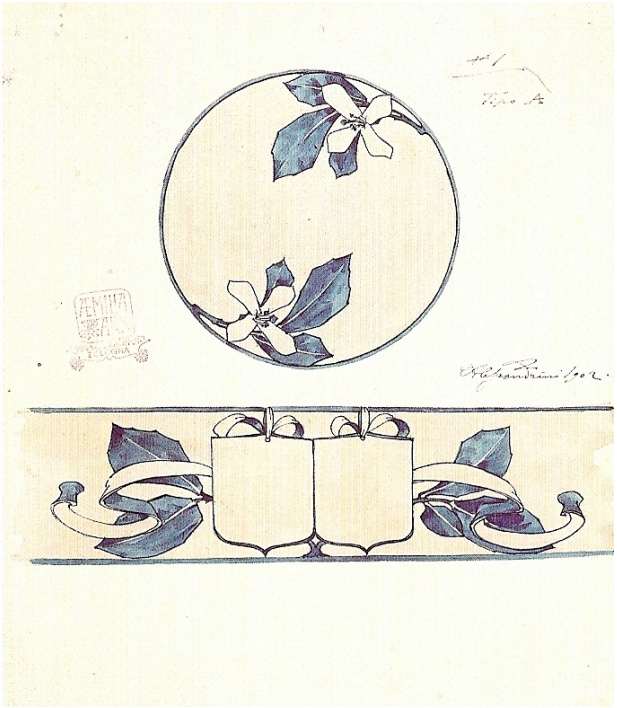


fig. 8 Cesare Alessandrini, *Progetto per bomboniera*, 1902, Bologna, MCAA, Museo Davia Bargellini

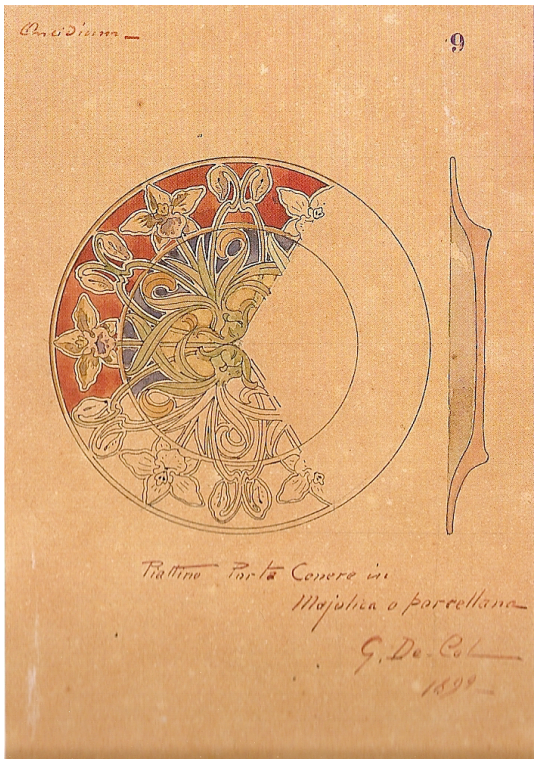


fig. 9 Giuseppe De Col, *Progetto per piattino portacenere*, 1899, MCAA, Museo Davia Bargellini



fig. 10 Giuseppe De Col, *Progetto per piattino portacenenre*, 1899, Bologna, MCAA, Museo Davia Bargellini

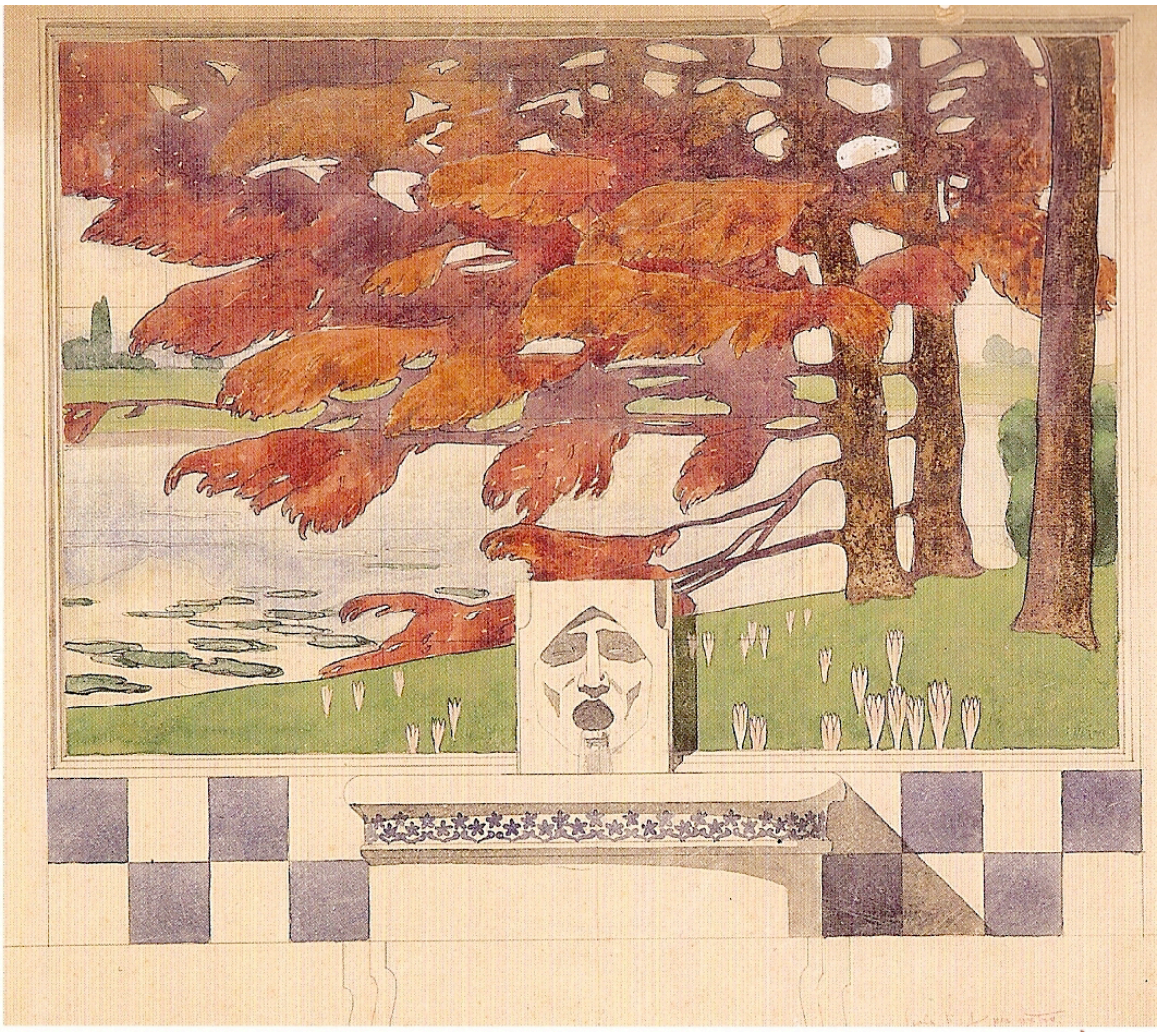


fig. 11 Gigi Bonfiglioli, *Progetto per fontana con mascherone*, 1902, Bologna, MCAA, Museo Davia Bargellini



fig. 12 Vittorio Fiori, su disegno di Augusto Sezanne, *Scrivania*, 1897-1899, Bologna, Palazzo Pizzardi



fig. 13 Vittorio Fiori, su disegno di Augusto Sezanne, *Mobile con alzata,* 1897-1899, Bologna, Palazzo Pizzardi



fig. 14 Vittorio Fiori, su disegno di Augusto Sezanne, *Sedia,* 1897-1899, Bologna, Palazzo Pizzardi

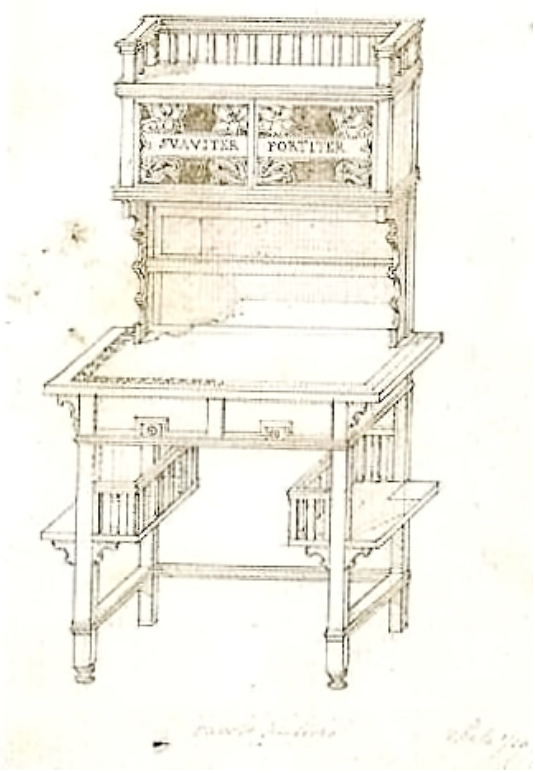


fig. 15 Alberto Pasquinelli, *Progetto per scrittoio "Suaviter Fortiter"*, 1900ca., MCAA, Museo Davia Bargellini

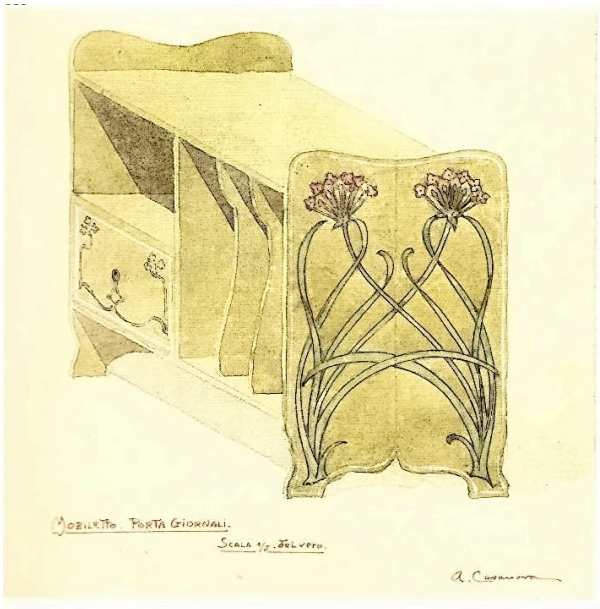


fig. 16 Achille Casanova, *Progetto per mobiletto portagionali*, 1898-1900, Bologna, MCAA, Museo Davia Bargellini

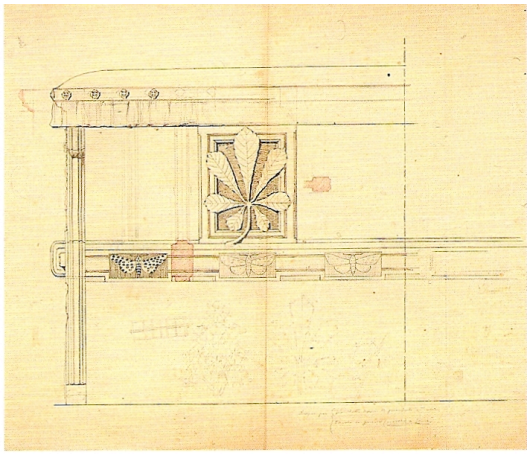


fig. 17 Pietro Suppini, *Progetto di sgabello per pianoforte (parte sinistra)*, 1900-1902, Bologna, MCAA, Museo Davia Bargellini

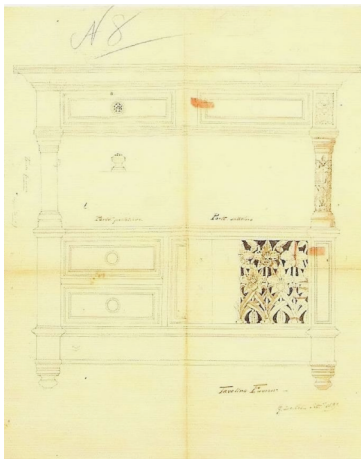


fig. 18 Giuseppe De Col, *Progetto per tavolino da fumo*, 1899, MCAA, Museo Davia Bargellini



fig. 19 Aemilia Ars, *Tavolino da fumo,*1900ca., collezione privata



fig. 20 Aemilia Ars, *Mobile a due ante con alzata*, 1900-1902, collezione privata

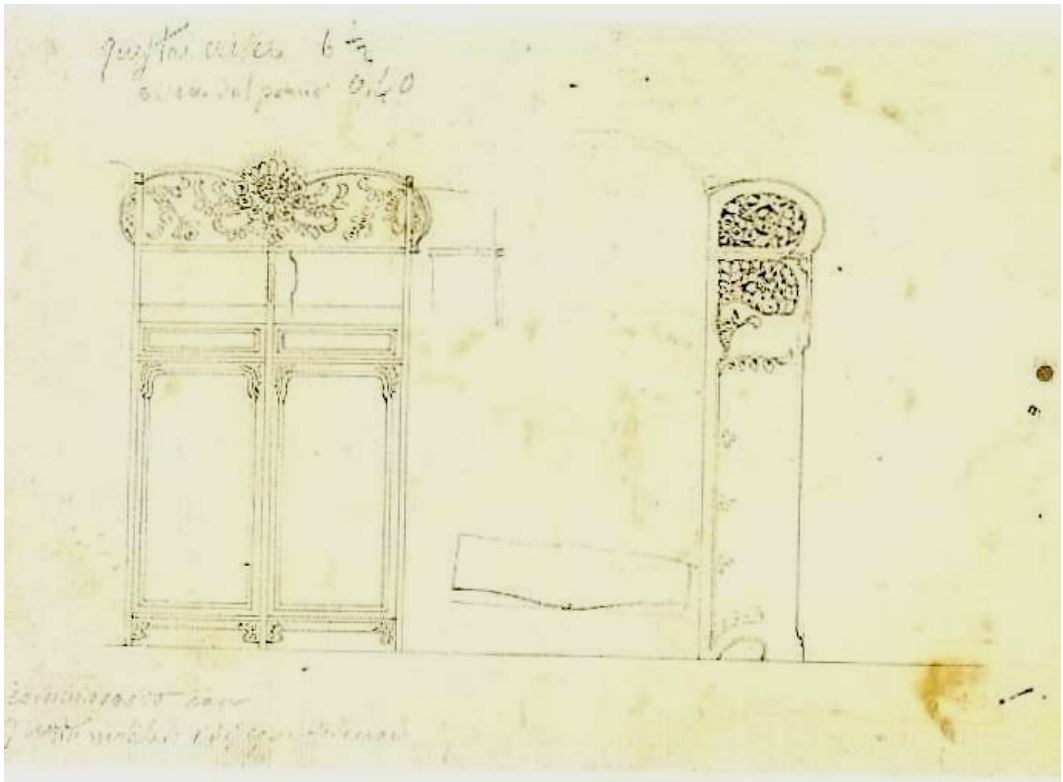


fig. 21 Aemilia Ars, *Mobile a due ante con alzata*, 1900-1902, MCAA, Museo Davia Bargellini



fig. 22 Aemilia Ars, *Boiserie per salotto*, 1894-1897, Bologna, Palazzo Pizzardi



fig. 23 Aemilia Ars, *Mobile a due ante con alzata*, 1900-1902, Bologna, Palazzo



fig. 24 Philip Webb, *Credenza,* 1860ca



fig. 25 Aemilia Ars, *Sofà*, 1900-1902, collezion



fig. 26 Morris & Co., *Sofà,* 1871ca., Cotswolds, Kelmscott Manor

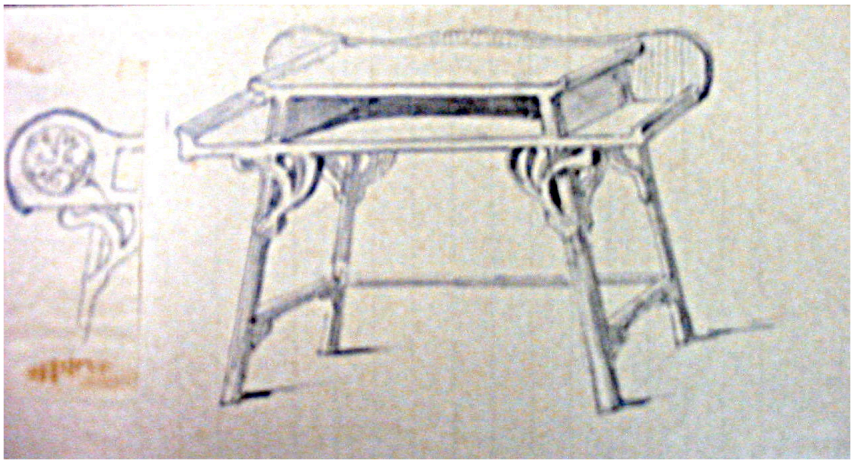


fig. 27 Philip Webb, *Sofà*, 1860ca.



fig. 28 Century Guild, disegnato da Arthur Heygate Macmurdo,

Sofà, 1886ca.



f**ig. 29** Alfredo Tartarini, *Disegno per tavolo*, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

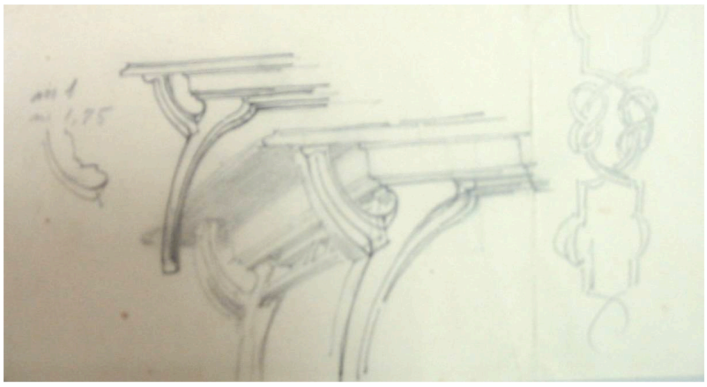


fig. 30 Alfredo Tartarini, *Disegno per tavolino (dettaglio),* Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

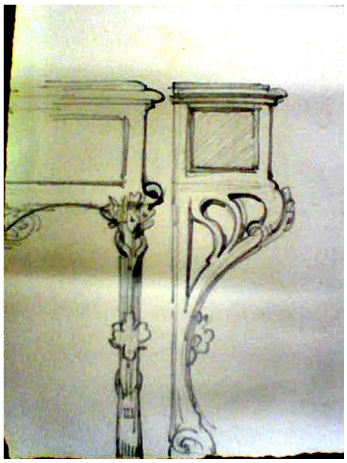


fig. 31 Alfredo Tartarini, *Disegno per consolle (dettaglio del fronte e del fianco),* Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

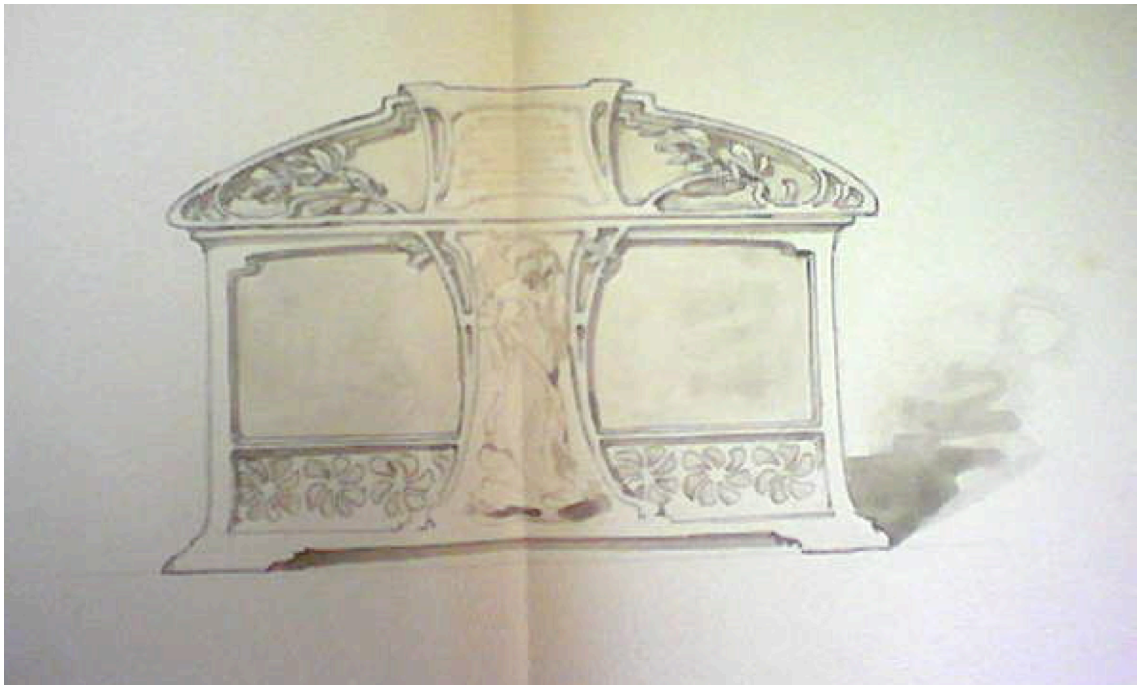


fig. 32 Alfredo Tartarini, *Progetto del Cofano per la bandiera della nave Regina Margherita,* Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartari

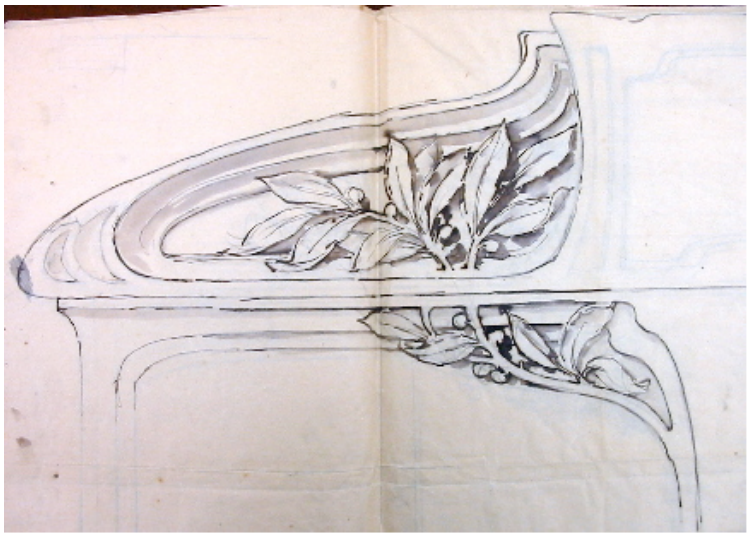


fig. 33 Alfredo Tartarini, *Progetto del Cofano per la bandiera della nave Regina Margherita (dettaglio),* Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

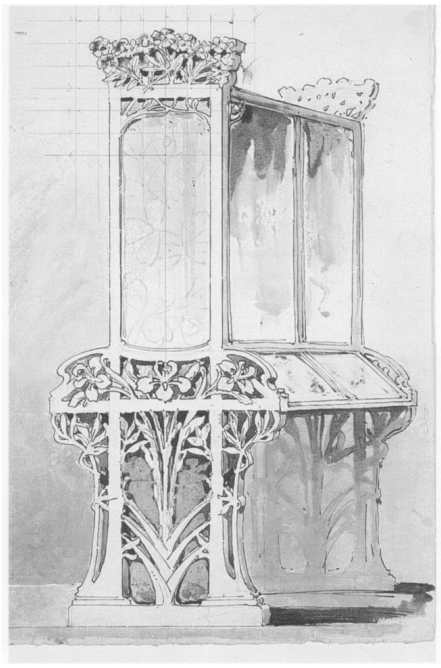


fig. 34 Alfredo Tartarini, *Progetto per vetrina a doppio corpo,* 1902, Bologna, Musei Civici s'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 35 Giulio Casanova, *Progetto per cimasa con decorazione a motivo di giunchiglie (dettaglio della parte sinistra)*, 1902, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

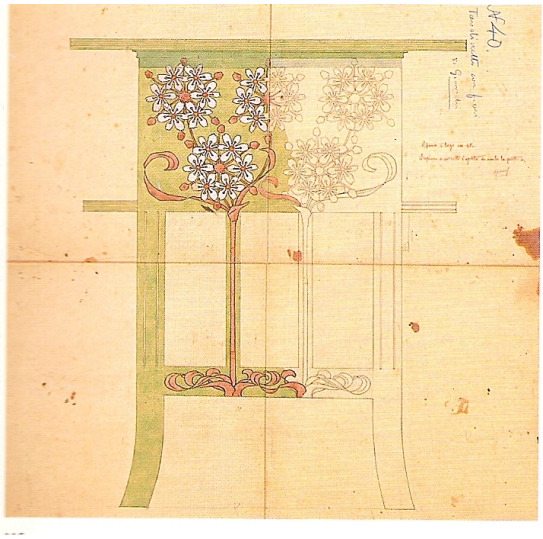


Fig. 36 Aemilia Ars, *Progetto di tavolino in ferro*, 1900-1903, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

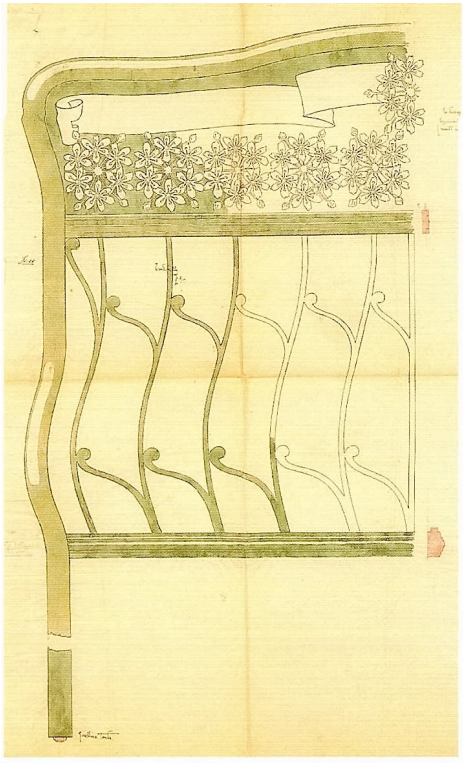


fig. 37 Aemilia Ars, *Testata di letto (dettaglio della metà sinistra)*, 1900-1903, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

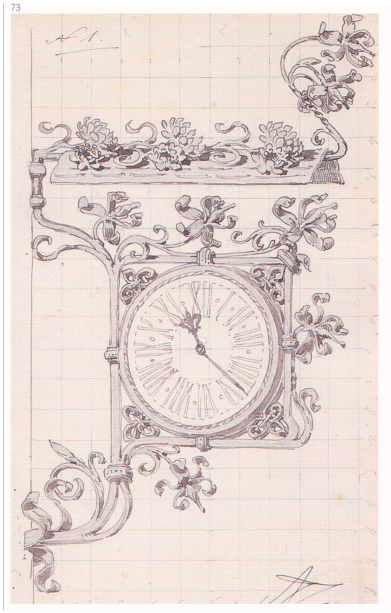


fig. 38 Alfredo Tartarini, *Disegno per orologio*, 1900ca., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

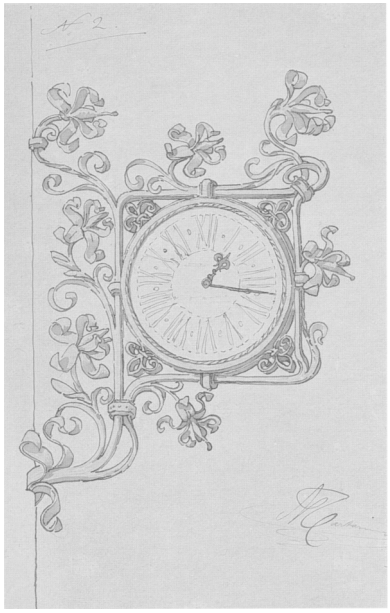


fig. 39 Alfredo Tartarini, *Disegno per orologio*, 1900ca., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 40 Aemilia Ars, su disegno di Alfredo Tartarini, *Orologio,* 1900ca., Bologna, via Barberia angolo via Val D'Aposa



fig. 41 Pietro Maccaferri, su disegno di Alfredo Tartarini, *Cancello,* 1899, Bologna, Chiesa di San Martin



fig. 42 Pietro Maccaferri, su disegno di Giuseppe De Col, *Cancello,* 1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 43 Sante Mingazzi, *Insegna dell'officina Mingazzi*, 1914, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargel



fig. 44 Sante Mingazzi, su disegno di Achille Casanova, *Lampada Votiva per la pace dei Popoli*, 1899, Bologna, Chiesa di San Francesco, Cappella Centrale per la Pace tra i Popoli, fotografia dell'epoc



fig. 45 Luigi Marchi, *Pendente* (recto e verso), 1900ca., Londra, The British Museum



fig. 45bis Raffaello Sanzio, *Santa Cecilia tra i santi Paolo, Giovanni, Agostino e Maria Maddalena,* 1513ca., Bologna, Pinacoteca

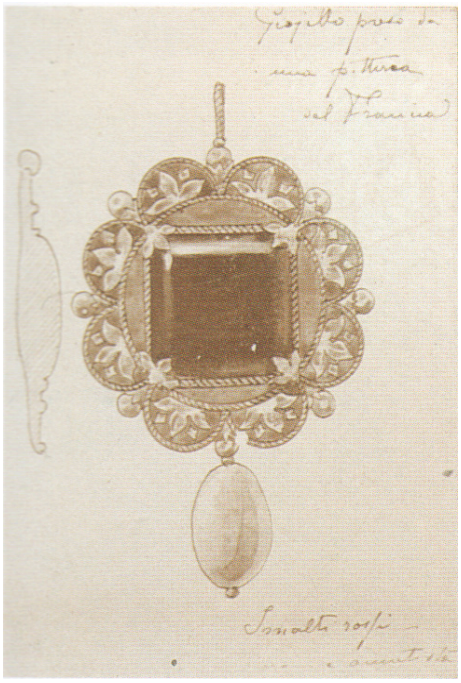


fig. 46 Aemilia Ars, *Progetto per pendente "Livia"* (fotografia dell'epoca)*,* 1900ca, Bologna Museo Storico Didattico della Tappezzeria, Fondo Cavazza



fig. 47 Aemilia Ars, *Disegno per il verso del pendente "Livia",* 1900ca, Bologna Museo Storico Didattico della Tappezzeria, Fondo Cavazza



fig. 48 Aemilia Ars, *Pendente "Livia",* 1900ca., collezione privata



fig. 49 Aemila Ars, *Medaglia* (recto e verso), 1900ca., collezione



fig 50 Aemilia Ars, *Pendente "Lina"* (recto e verso), 1900ca., collezione



fig. 51 Aemilia Ars, *Disegno per il verso del pendente "Lilla"*, 1911, Bologna, Museo Storico Didattico della Tappezzeria, Fondo Cavazza



fig. 52 Aemilia Ars, *Pendente "Lilla"* (recto e verso), 1911, collezione

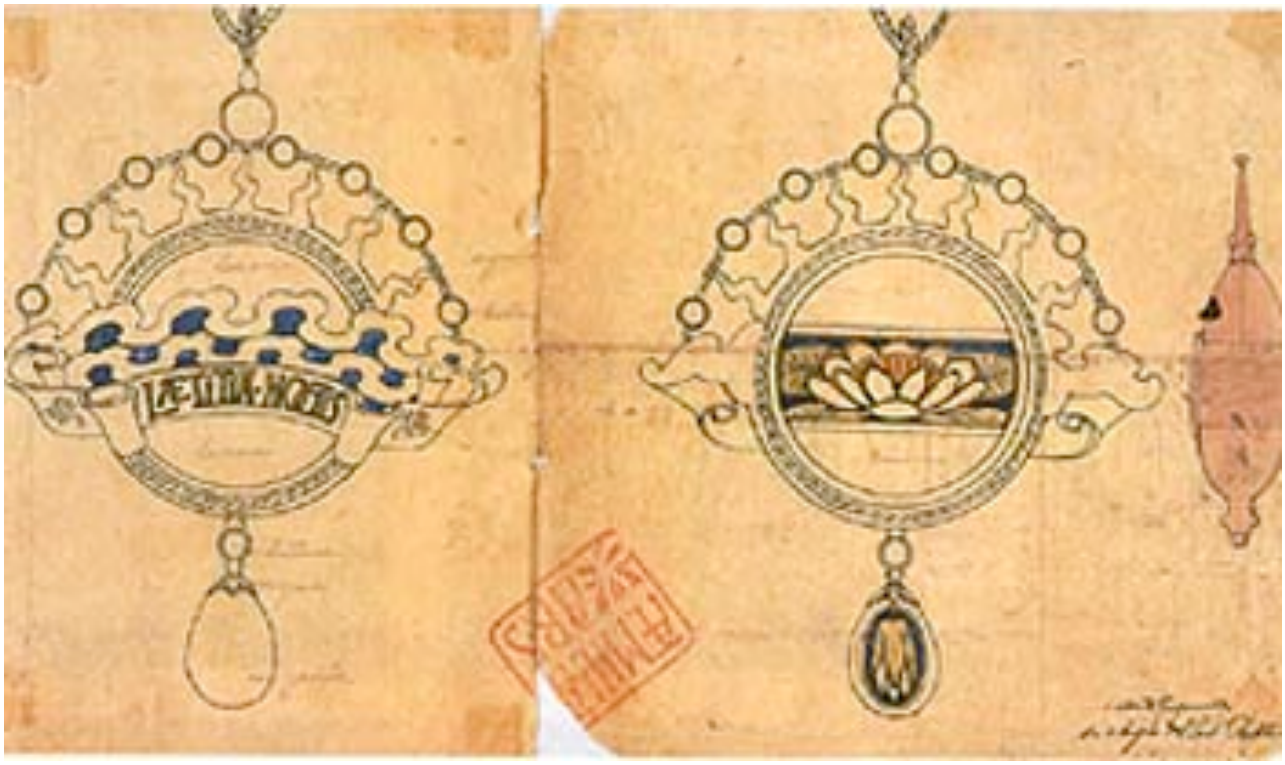


fig. 53 Alberto Pasquinelli, *Disegno per pendente Laetitia Noctis"*, 1902, collezione



fig. 54 Ditta Coltelli, su disegno di Alberto Pasquinelli, *Pendente "Laetitia Noctis"*, 1902, collezione privata



fig. 55 Alfredo Tartarini, *Motivo decorativo con gelsomino per bordo,* 1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

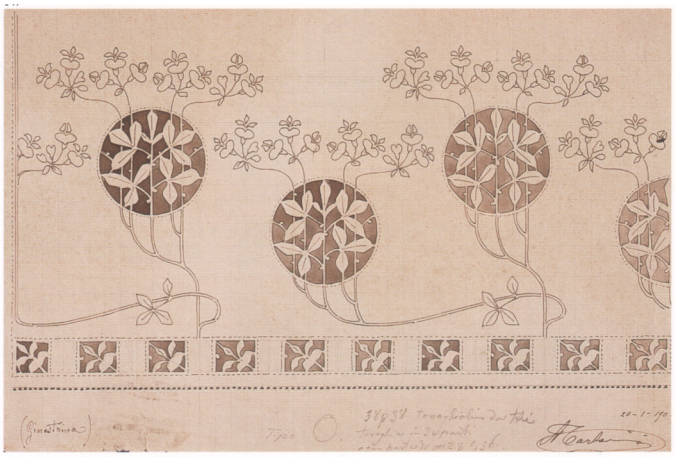


fig. 56 Alfredo Tartarini, *Motivo decorativo con ginestra per bordo,* 1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

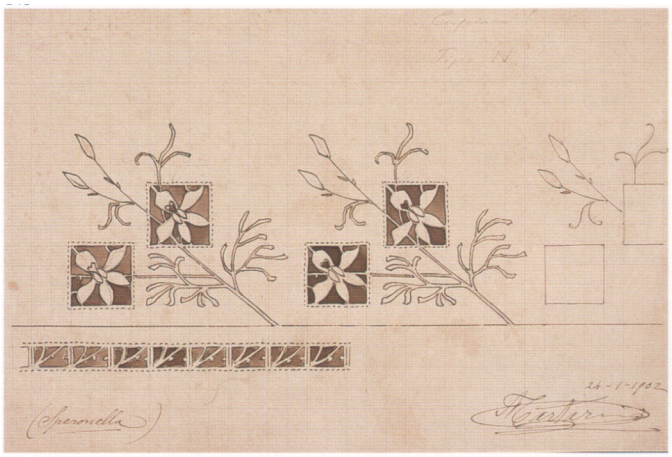


fig. 57 Alfredo Tartarini, *Motivo decorativo con "speronella" per bordo,* 1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

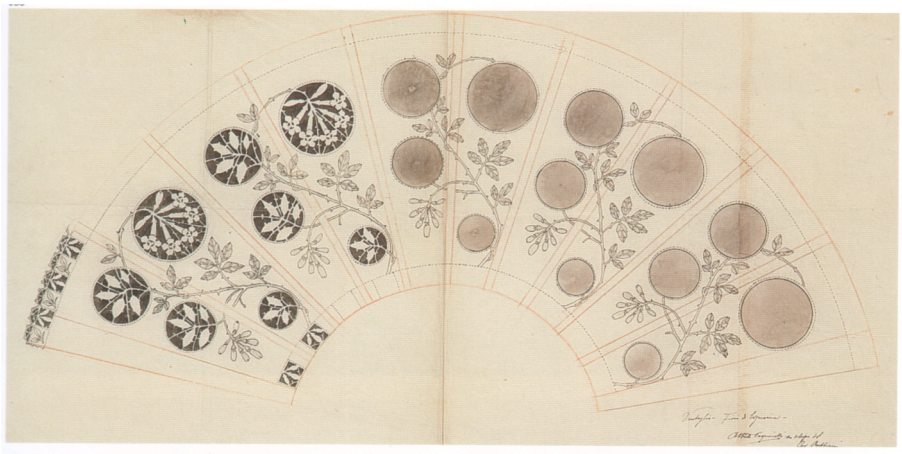


fig. 58 Alberto Pasquinelli, *Disegno per ventaglio decorato con bignonie,* Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

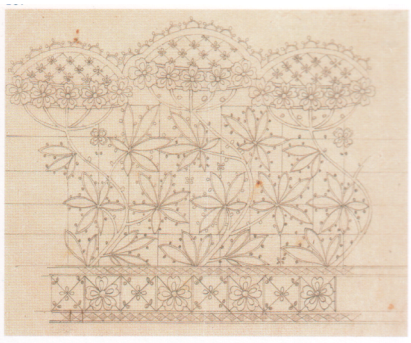


fig. 59 Aemilia Ars, *Disegno per motivo decorativo con ombrellifere*, 1900-1905, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

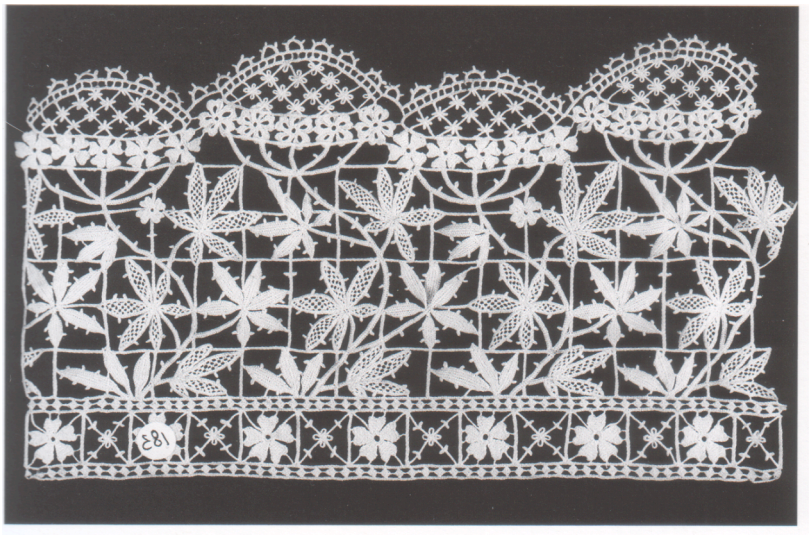


fig. 60 Aemilia Ars, *Bordura con motivo di ombrellifere*, 1900-1905, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

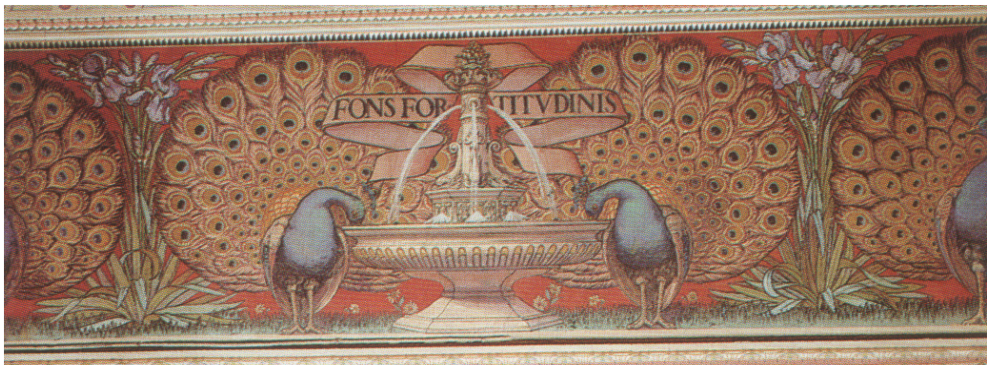


Fig. 61 Achille Casanova, *Anticamera dei pavoni (dettaglio del fregio)*, 1894-97, Bologna, Palazzo Pizzardi, via Castiglione



Fig. 62 Achille Casanova, *Sala dei pavoni,* 1900ca., Bologna, Palazzo Cavazza, via C. Farini

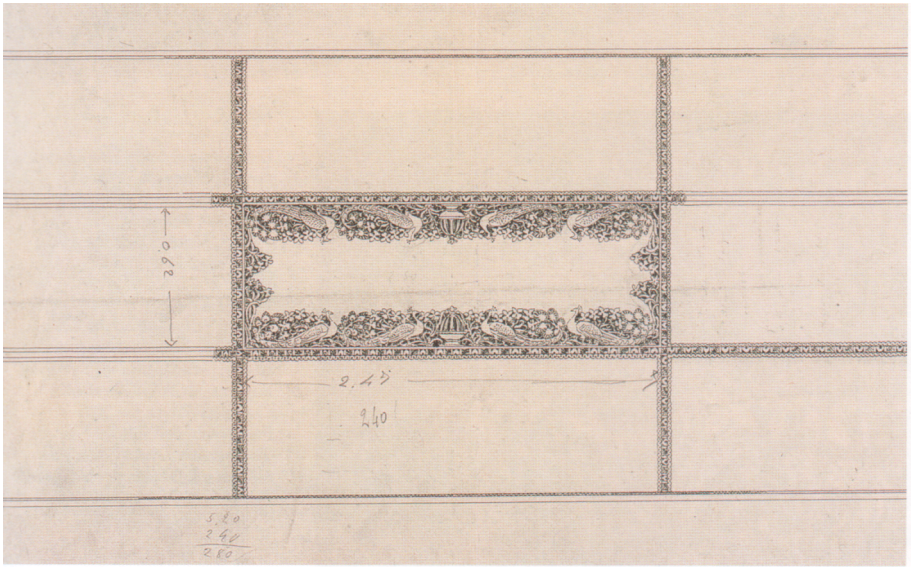


Fig. 63 Aemilia Ars, *Progetto per tovaglia "La passeggiata dei pavoni"*, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

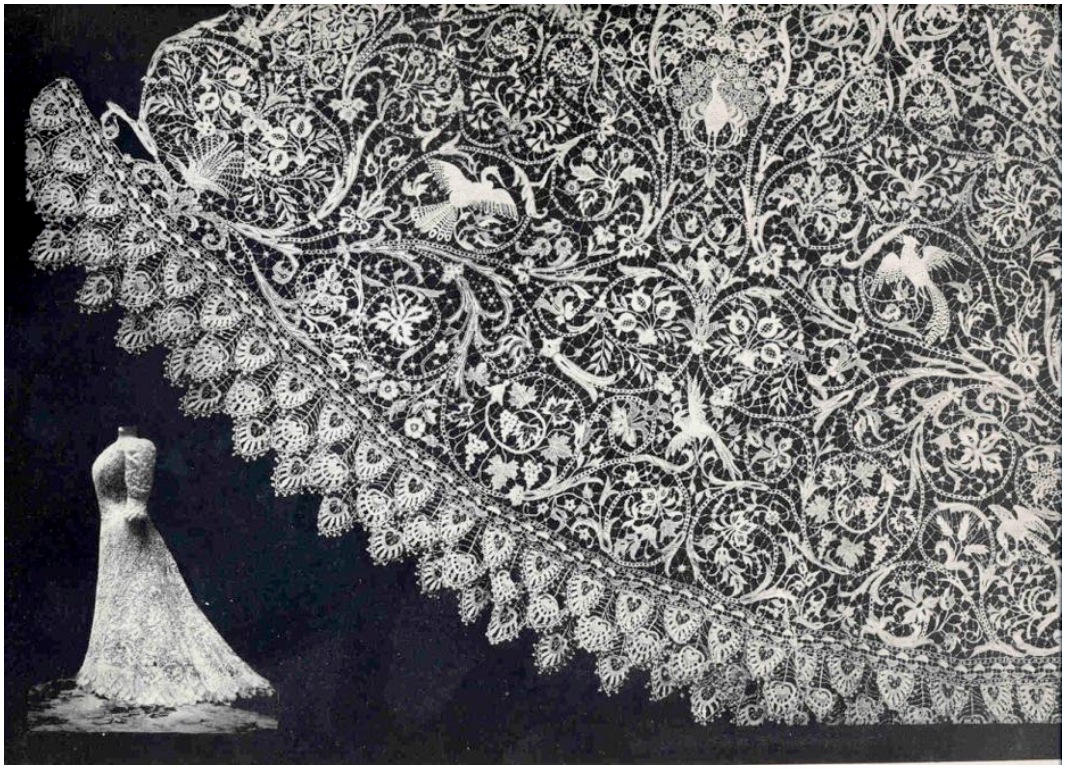


fig. 64 Aemilia Ars, *Abito femminile*, fotografia dell'epoca da E. Ricci, *Merletti e ricami dell'Aemilia Ars*, tav.XCIII



fig. 65 Aemilia Ars, *Modello di corpetto (parte anteriore)*, 1905ca., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



Fig. 66 Aemilia Ars, *Disegno di manica per abito femminile,* 1900-1905ca., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 67 Aemilia Ars, *Manica per abito femminile*, primo quarto del XX sec., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 68 Alfredo Tartarini, *Disegno per rilegatura*, 1900ca., Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini



fig. 69 Aemilia Ars, su disegno di Alfredo Tartarini, *Rilegatura*, Brunswick, Bowdoin College Library

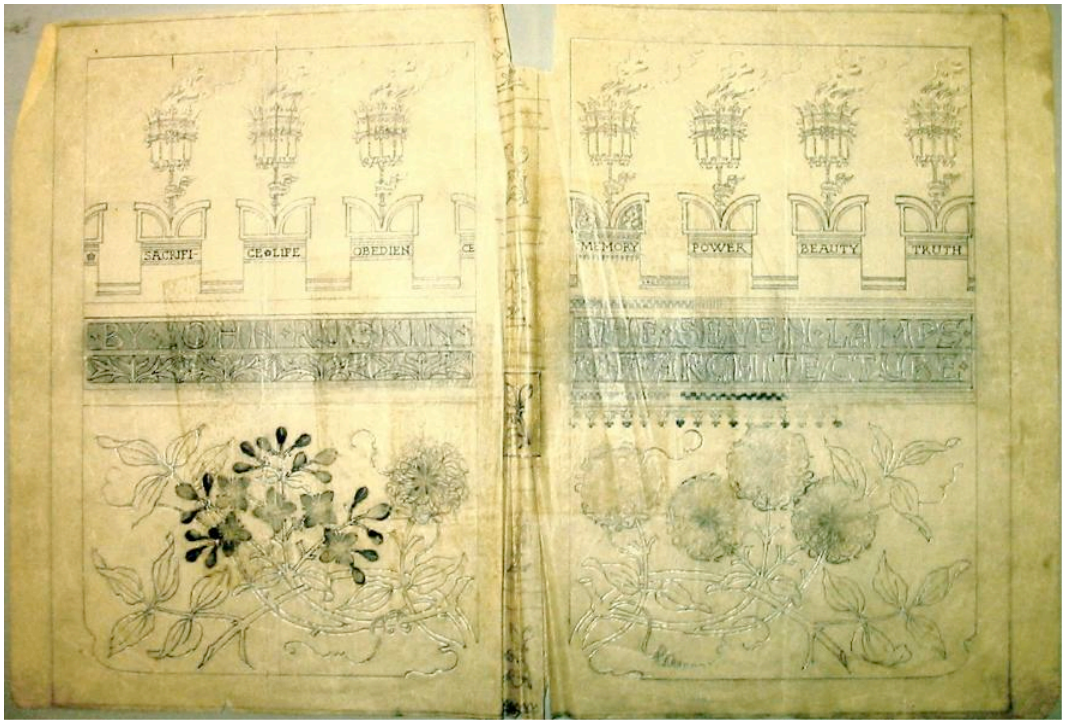


fig. 70 Alfredo Tartarini, *Disegno per rilegatura,* 1900ca., Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

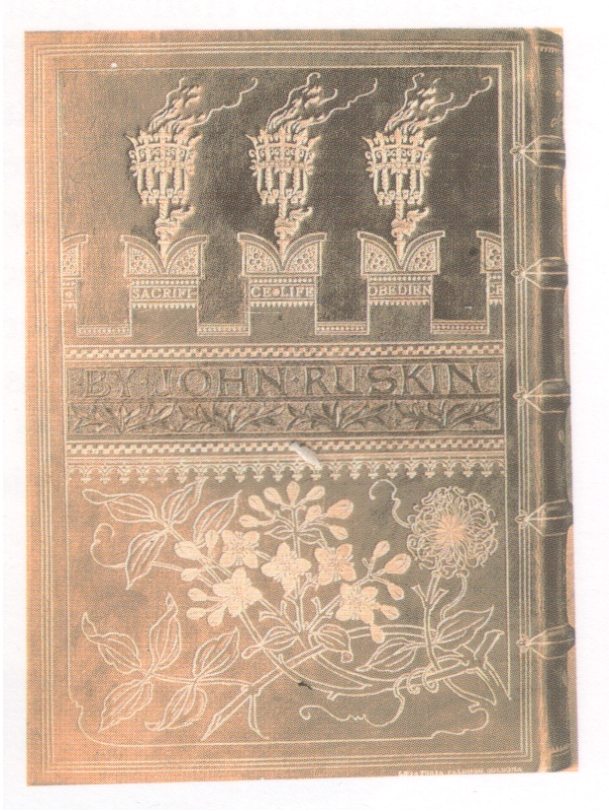


fig. 70bis Aemilia Ars, su disegno di Alfredo Tartarini, *Rilegatura*, fotografia dell'epoca, collezione privata

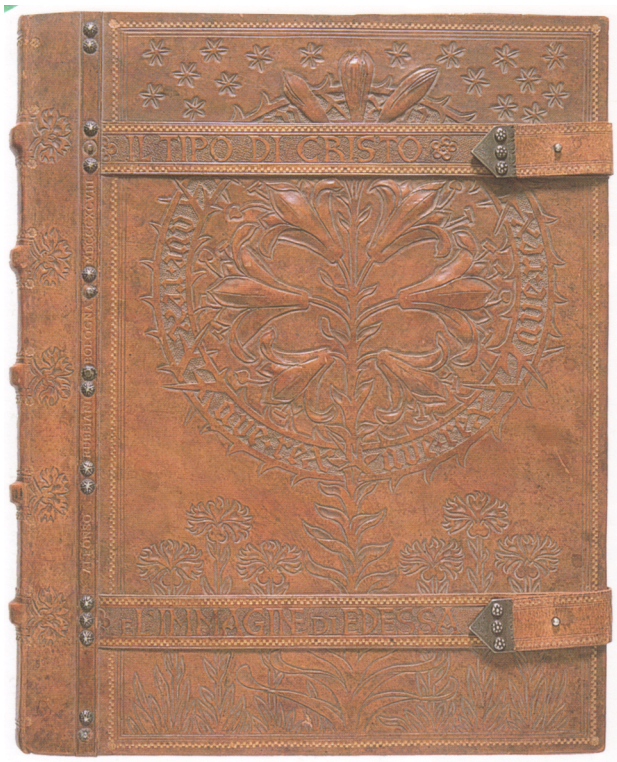


fig. 71 Aemilia Ars, *Rilegatura*, 1898, collezione privata

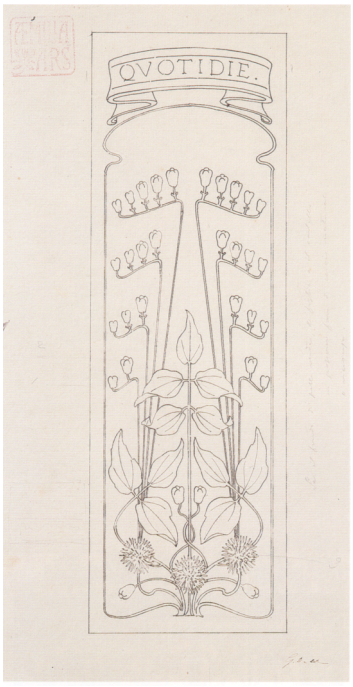


fig. 72 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura*, 1900ca., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

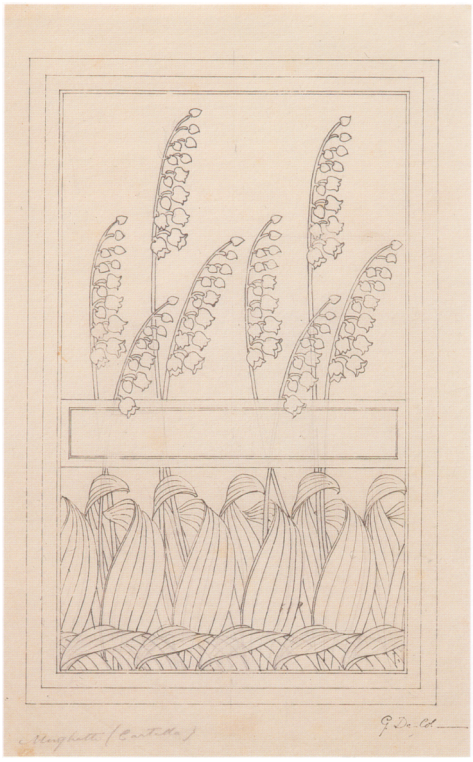


fig. 73 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura con motivo di mughetti*, 1900ca., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 73bis Aemilia Ars, *Rilegatura*, 1902ca., fotografia dell'epoca, collezione privata



fig. 74 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura*, 1899, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 75 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura*, 1902, Bologna Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 76 Achille Casanova, *Progetto per la vetrata della cappella Votiva per la Pace tra i Popoli (Angelo Annunziante)*, 1898, Bologna, Biblioteca di San Francesco



fig. 76bis Achille Casanova, *Progetto per la vetrata della cappella Votiva per la Pace tra i Popoli (Annunziata)*, 1898, Bologna, Biblioteca di San Francesco



fig. 77 Aemilia Ars, su disegno di Achille Casanova, *Decorazione ceramica*, Bologna, Istituto di Chimica “Giacomo Ciamician”, via Selmi

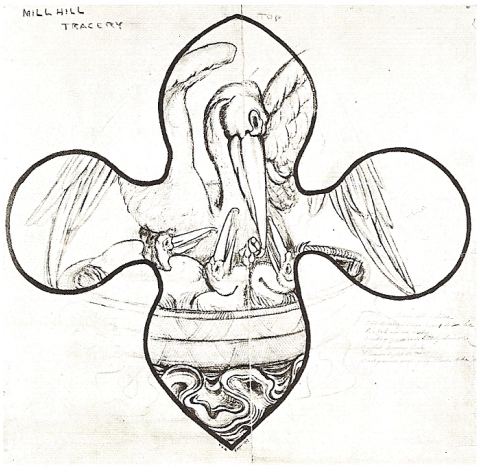


fig. 78 Philip Webb, *Disegno per vetrata*



fig. 79 Aemilia Ars, *Portaritratti*, 1900, collezione privata



fig. 80 Aemilia Ars, *Portaritratti*, 1900, collezione privata

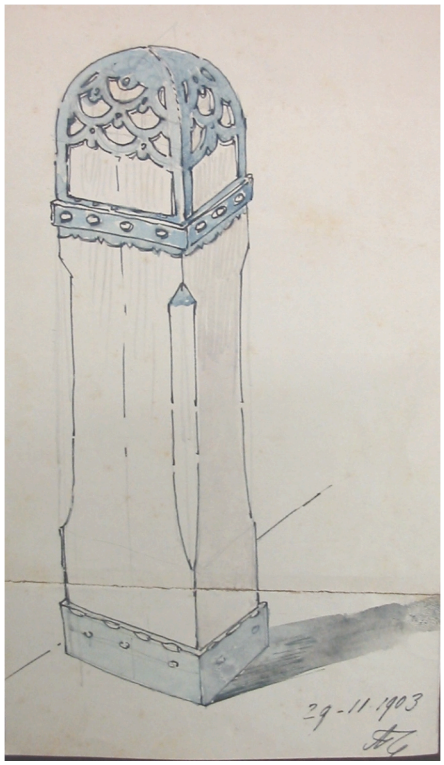
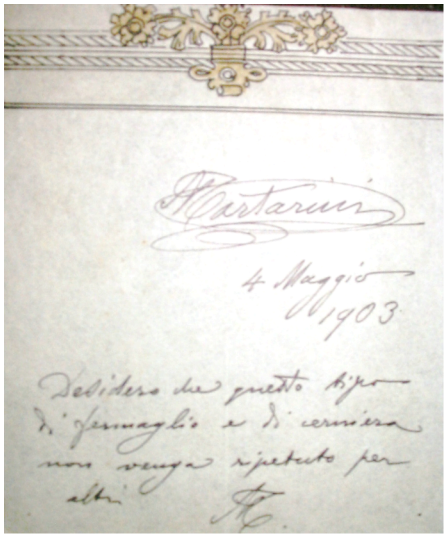


fig. 81 Alfredo Tartarini, *Progetto per coafanetto verticale*, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini





figg. 82 e 82bis Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto porta medaglia e dettaglio delle indicazioni d'esecuzione*, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini



fig. 83 Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto* (dettaglio della decorazione del fianco), Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

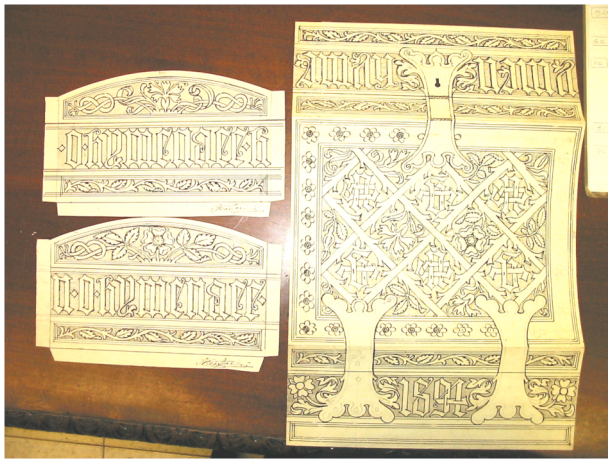


fig. 84 Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto*, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini



fig. 85 Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto*, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

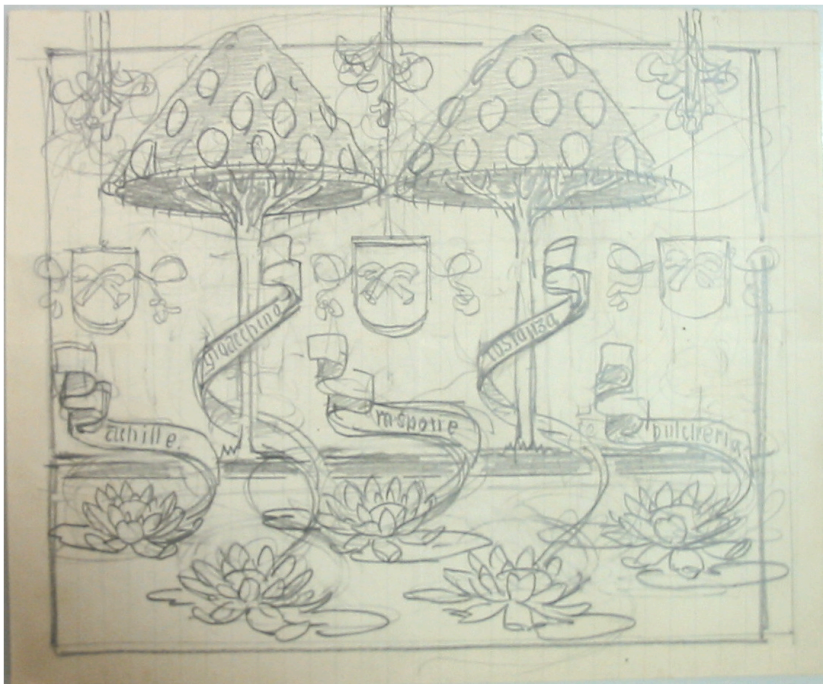


fig. 86 Alfredo Tartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto*, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

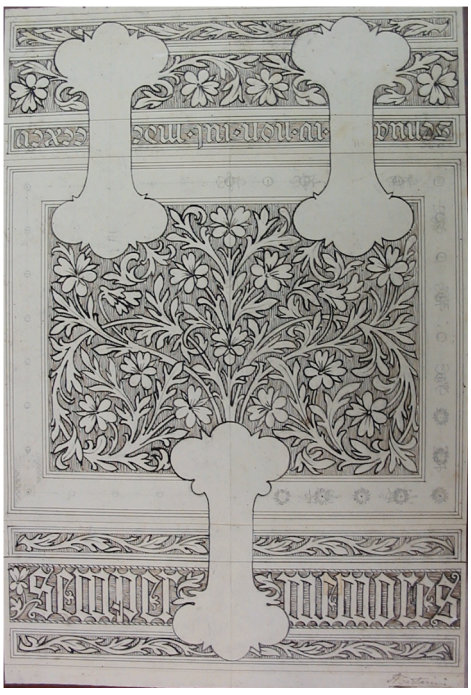


fig. 87 Alfredo Tartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto* (modello al vero), Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini



fig. 88 AlfredoTartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto,* Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna

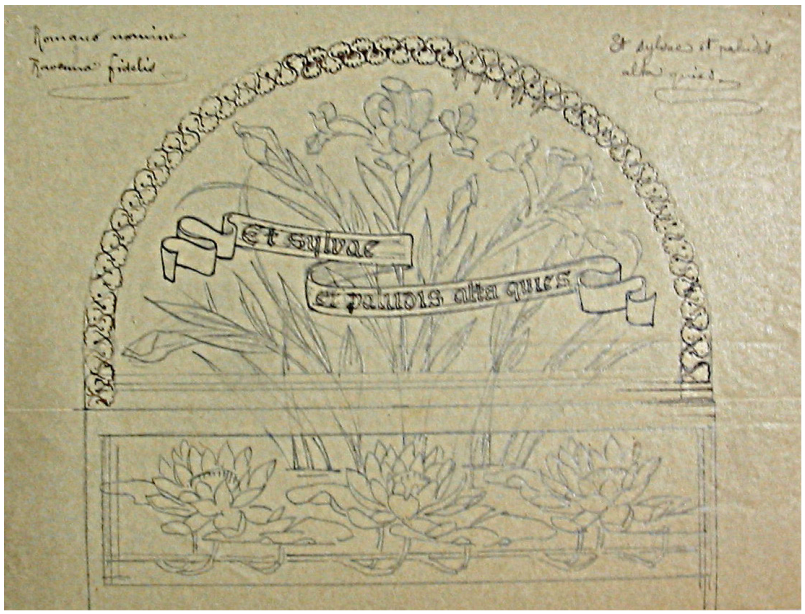


fig. 88bis AlfredoTartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna*



fig. 89 Domenico Baccarini, *Busto della sorella*, 1900, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 90 Domenico Rambelli, *Ritratto della scultrice danese Anna Reumert*,1907-8, Faenza, collezione privata

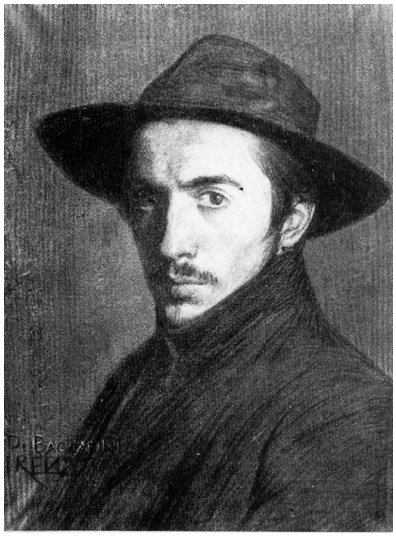


fig. 91 Domenico Baccarini, *Autoritratto con cappello*, 1901-1902, Faenza, Pinacoteca Comunale

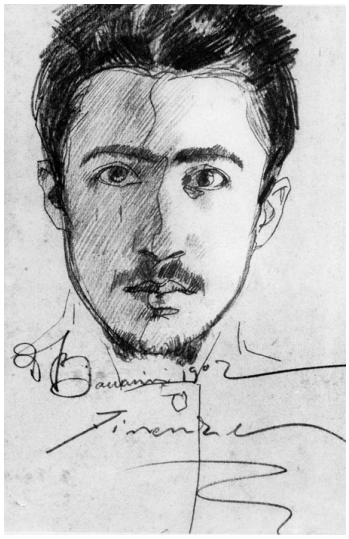


fig. 91a Domenico Baccarini, *Autoritratto fiorentino*, 1902, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 91b Domenico Baccarini, *Piccolo autoritratto*, 1903, Faenza, Pinacoteca Comunale

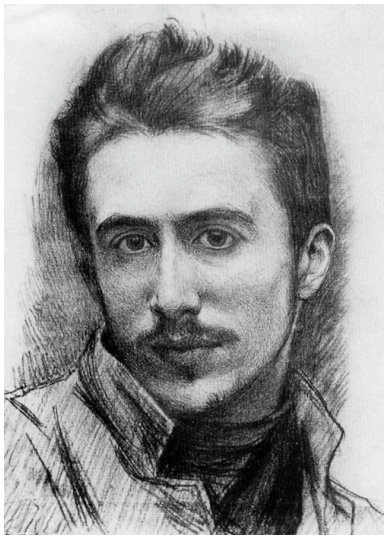


fig. 91c Domenico Baccarini, *Autoritratto con testa piegata*, Faenza, Pinacoteca Comunale

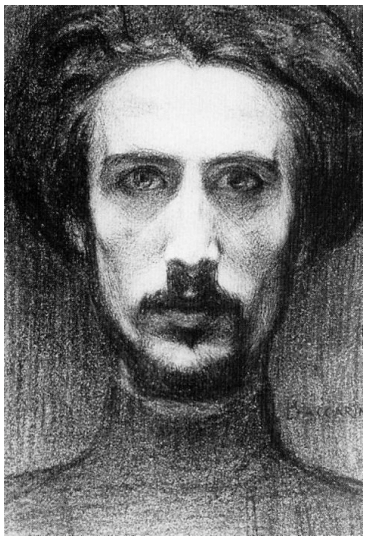


fig. 91d Domenico Baccarini, *Autoritratto frontale*, 1903, Faenza, Pinacoteca Comunale

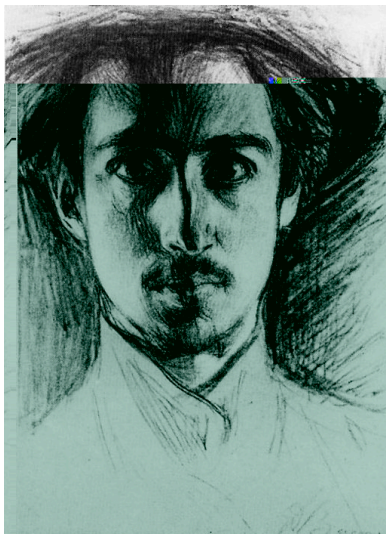


fig. 91e Domenico Baccarini, *Autoritratto*, 1906, Faenza, Pinacoteca Comunale

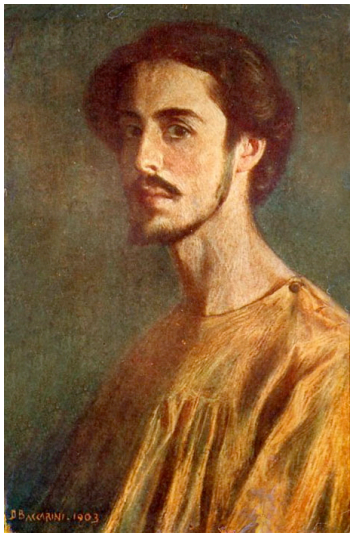


fig. 91f Domenico Baccarini, *Autoritratto in rosa*, 1903, Faenza, Pinacoteca Comunale

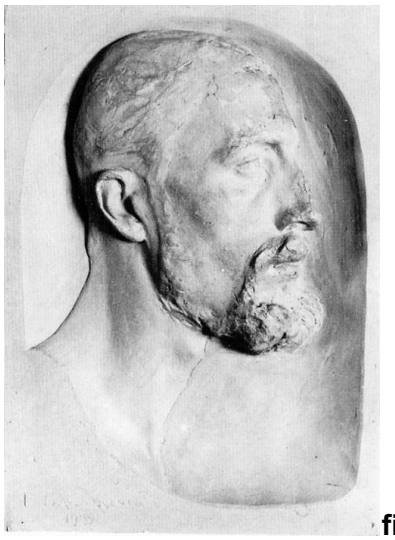


fig. 91g Domenico Baccarini, *Autoritratto in terracotta*, 1905, Faenza, Pinacoteca Comunale

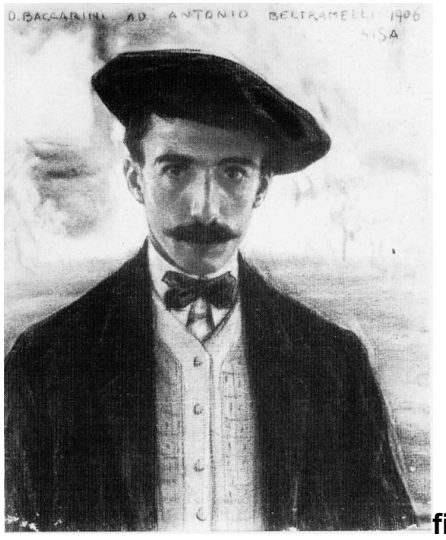


fig. 91h Domenico Baccarini, *Autoritratto col berretto*, 1906, collezione privata

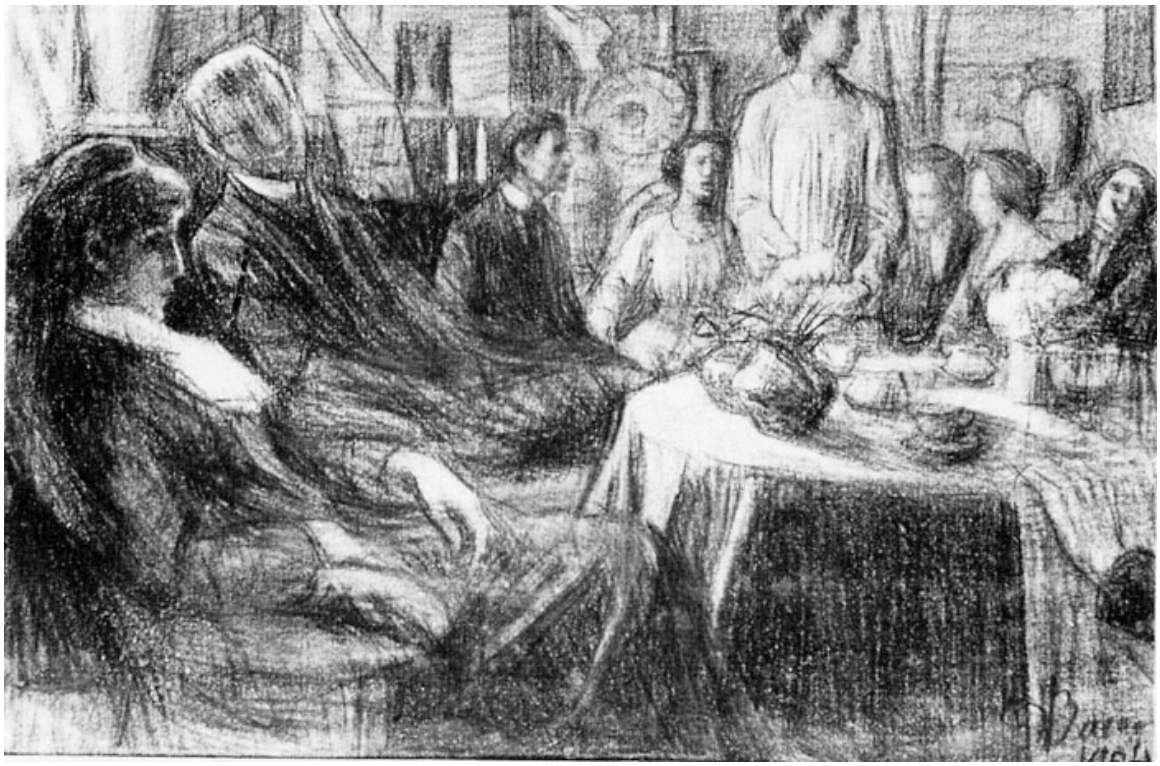


fig. 92 Domenico Baccarini, *Ricevimento in casa Prini,* 1904, Faenza, Pinacoreca Comunale



fig. 93 Domenico Baccarini, *L'uscita dalla filanda* o *Le filandaie,* 1905ca., Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 94 Frères Lumière,

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 45'', Lyon, 1895

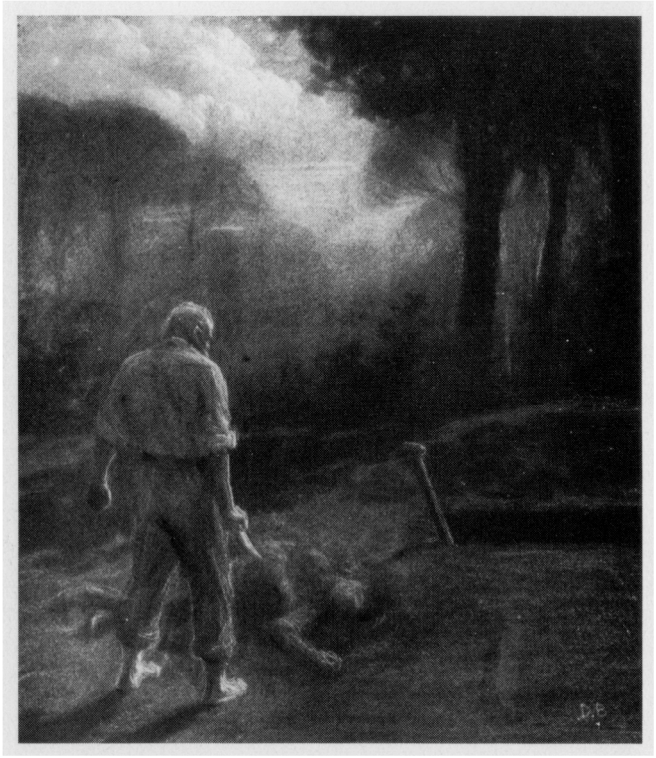


fig. 95 Domenico Baccarini, *Il campo delle bisce*, 1906, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 96 Domenico Baccarini, *Ritorno alla casa paterna,* 1906, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 97 Domenico Baccarini, *L'ucciso,* 1906, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 98 Domenico Baccarini, *L'uomo a cavallo in pineta,* 1905-1906, Faenza, Pinacoteca Comunale

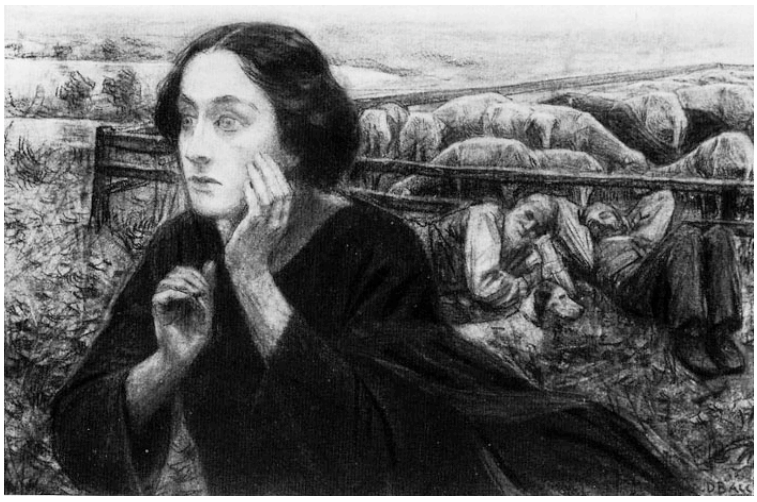


fig. 99 Domenico Baccarini, *Mareja*, 1906, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 100 Giovanni Guerrini, *La fonte,* 1911-1912, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 101 Giovanni Guerrini, *Vanità*, 1916, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 102 Annie French, *The Ugly Sister,* 1900ca., Edimburgo, National Galleries of Scotland



fig. 103 Annie French, *Glasgow Samaritan Hospital,* 1903



fig. 104 Annie French, *Daisy Chain*, 1906, Londra, Victoria & Albert Museum



fig. 105 Annie French, *The Picture Book*, 1906, in “The Studio”, vol. 38, n. 160, 14 luglio 1906



fig. 106 Francesco Nonni, *Fanciulle in un roseto (o Mani d'Oliva)*, 1909, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 107 Francesco Nonni, *Le tre Grazie*, 1910-1913, Faenza, Pinacoteca Comunale



fig. 108 Achille Casanova, *Progetto per decorazione con ireos gialli,* 1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 109 Achille e Giulio Casanova*, Progetto per decorazione con ombrellifere*, 1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Da Via Bargellini

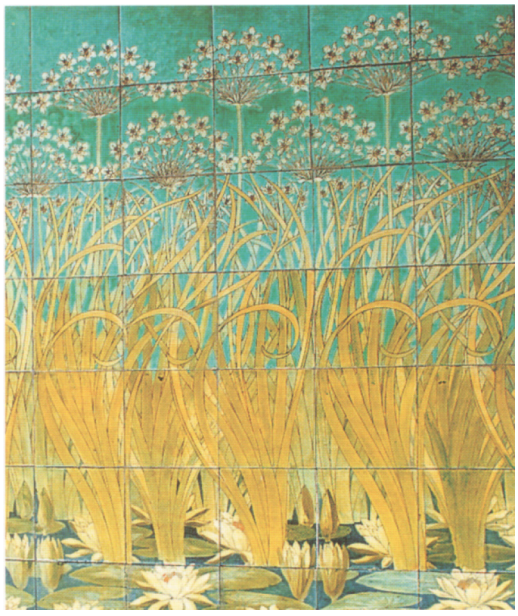


fig. 110 Fratelli Minardi, su disegno di Achille e Giulio Casanova, *Pannello ceramico con decorazione a motivo di ombrellifere,* Faenza, Palazzo Conti-Sinibaldi o Guidi



fig. 111 Giulio Casanova*, Progetto di decorazione con motivo di spighe*, 1909, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti



fig. 112 Fratelli Minardi [attribuito], su disegno di Giulio Casanova, *Pannelli decorativi in ceramica con motivo di spighe*, 1912, Faenza, Casa Matteucci



fig. 113 Giulio Casanova*, Casa Albonetti,* 1909-1910, Faenza, Piazza della Libertà (Rione Rosso)



fig. 114 Aemilia Ars, *Disegno per decorazione con fritillaria per ceramica*, 1902-1903, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 115 Giulio Casanova, *Motivo decorativo con fresie per per vaso*, 1898-1900, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 116 Aemilia Ars, *Progetto per vaso*, 1902-3, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

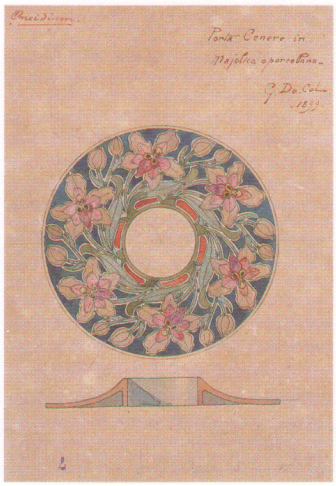


fig. 117 Giuseppe De Col, *Progetto per piattino portacenere*, 1899, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

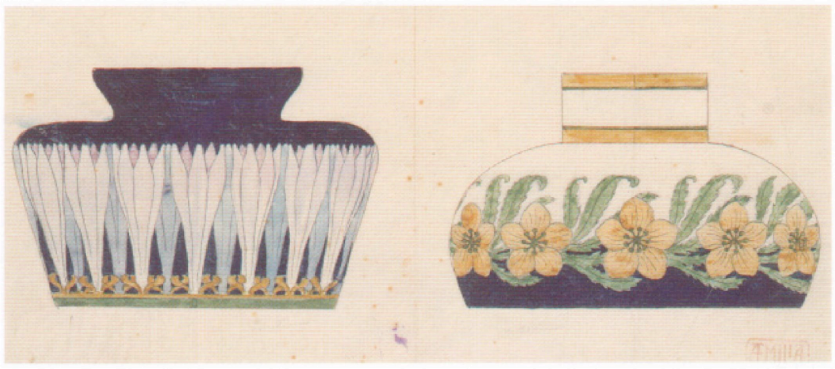


fig. 118 Gigi Bonfiglioli (attribuito), *Progetto per coppia di vasi*, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 119 Domenico Baccarini, *Volata di donne (Teoria di fanciulle)*, 1909 (da modello del 1903ca.), Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche



fig. 119a Domenico Baccarini, *Vaso con satiro e ninfa,* 1903, collezione privata



fig. 119b Domenico Baccarini, *Cache-pot con figure fluttuanti o cache-pot con ondine,* 1930ca. (da modello del 1903), Faenza, Museo Internazionale della Ceramica



fig. 120 Duilio Cambellotti, *La conca dei Bufali*, 1908, terracotta, Roma, collezione privata

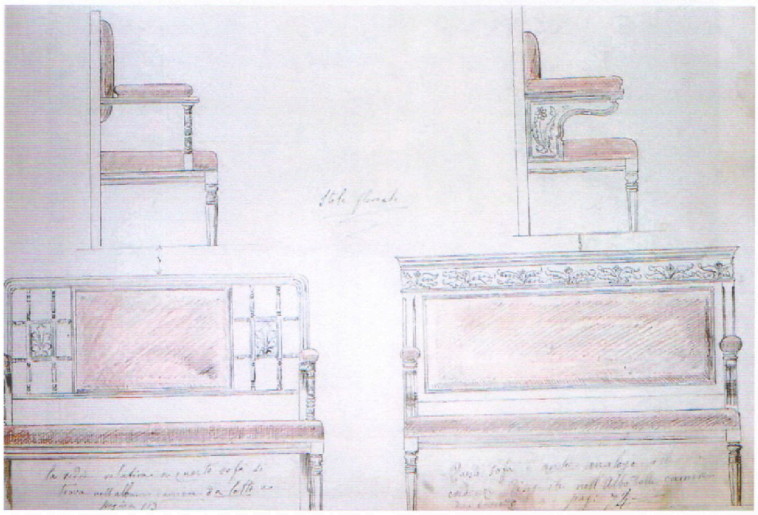


fig. 121 Salvatore Dapporto, *Progetto per sedie e sofà*, 1888-1907, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, Sezione rari

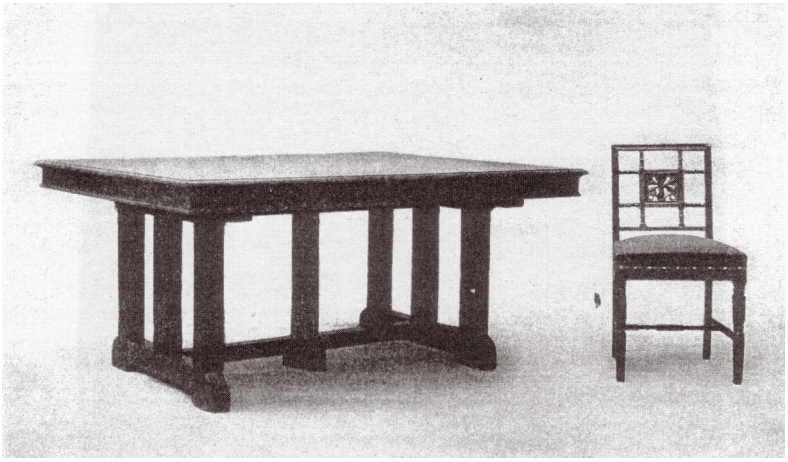


fig. 122 Aemilia Ars, su disegno di Pietro Suppini, *tavolo e sedia*, in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tavola 140

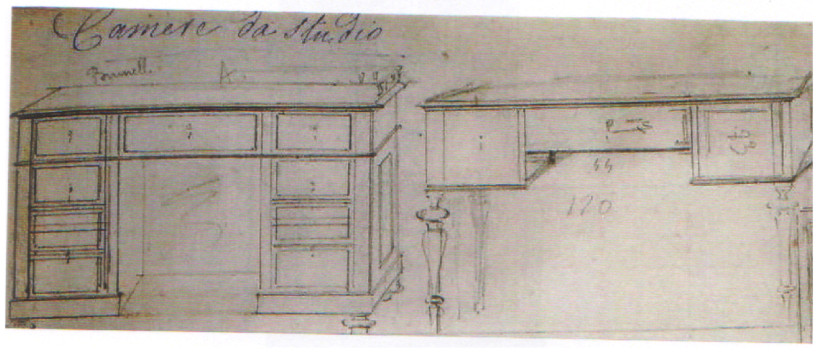


fig. 123 Salvatore Dapporto, *Camera da studio*, 1888-1907, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, sezione rari

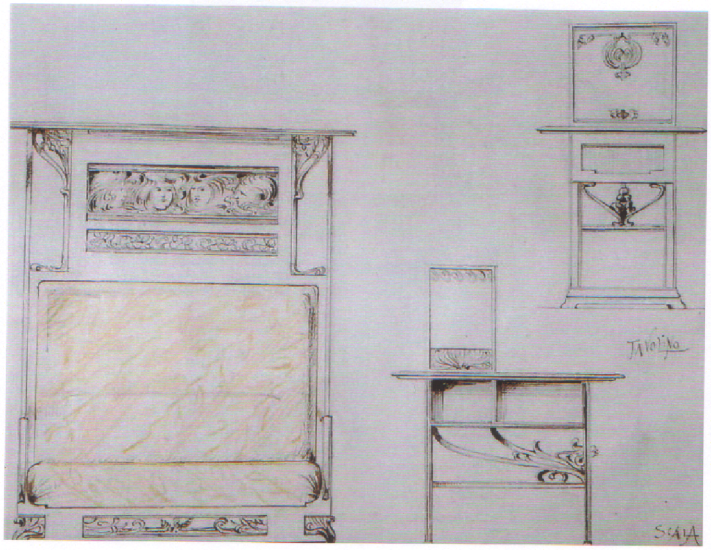


fig. 124 Salvatore Dapporto, *Poltrona e tavolini*, 1888-1907, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, sezione rari

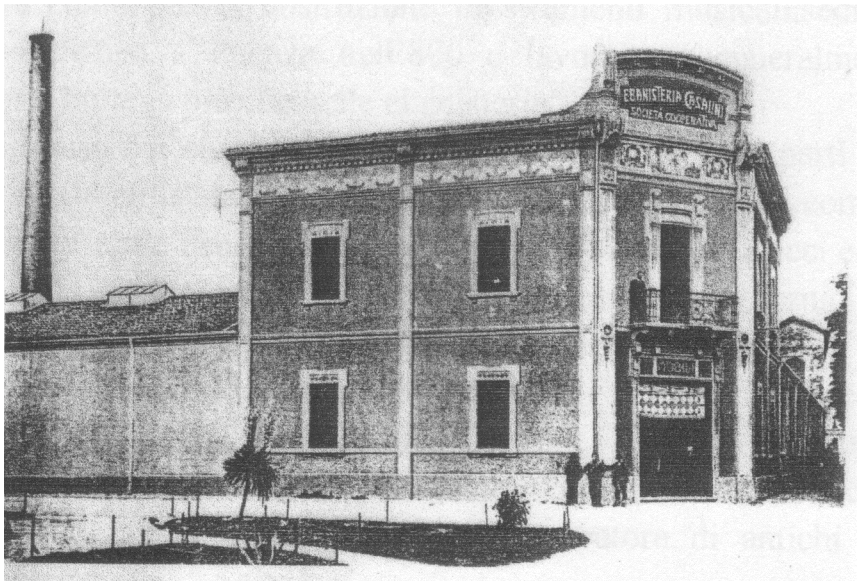


fig. 125 Ebanisteria Casalini (nuova sede), 1907ca., fotografia dell'epoca, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, sezione rari



fig. 126 Aemilia Ars, *Credenza*, in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo,* tav. 91



fig. 127 Aemilia Ars, *Credenza*, 1895-1905 in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tav. 97

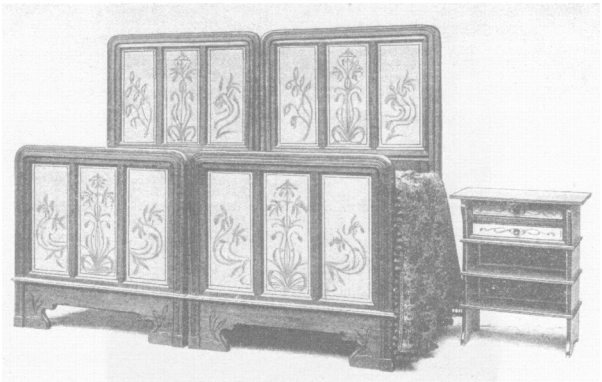


fig. 128 Achille Casanova, *Camera da letto e comodino*, 1902, G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tav. 67



fig. 129 Achille Casanova, *Credenza*, 1902, in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tav. 92



fig. 130 Achille Casanova, *Credenza*, 1902, in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tav. 93



fig. 131 Achille Casanova, *Scrivania e poltroncina,* 1902, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902*, *le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, p. 427



fig. 132 Achille Casanova, *Sedie*, 1902*,* in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902*, *le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, p. 427

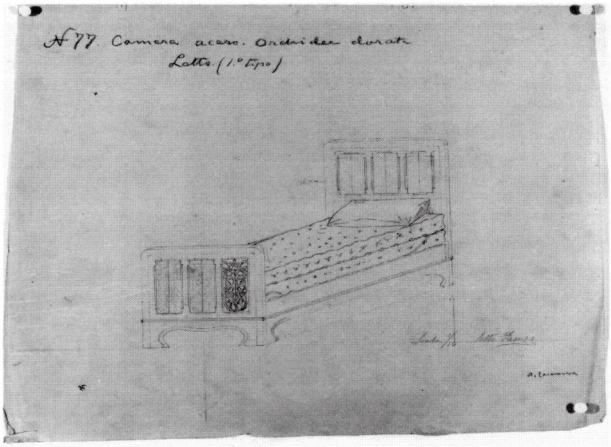


fig. 133 Achille Casanova*, Schizzo per letto*, 1898-1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini



fig. 134 Achille Casanova (attribuito), *Progetto per pediera,* 1898-1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

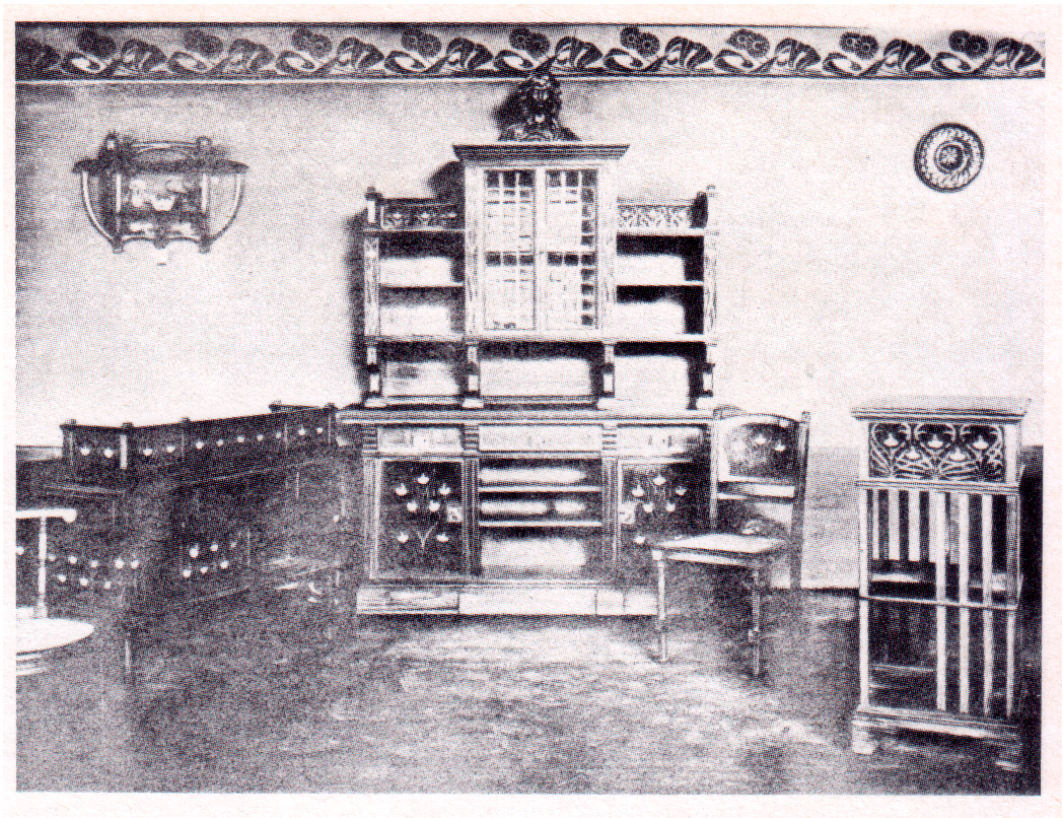


fig. 135 Ebanisteria Casalini, *Mobili per studio*, 1902-1904 riproduzione fotografica dal catalogo della ditta, poi in AA.VV. *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, p. 103



fig. 136 Achille Calzi, *Tavolino*, 1910ca., collezione privata

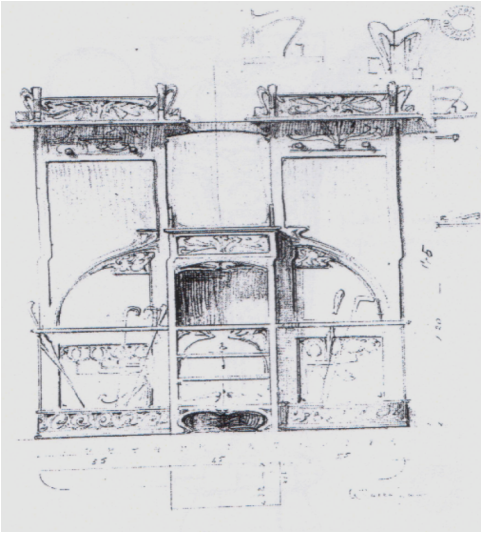


fig. 137 Achille Calzi, *Bozzetto per attaccapanni*, 1900ca. in E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* p. 83

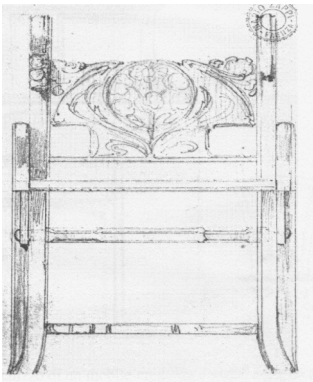


fig. 138 Achille Calzi, *Bozzetto per scranno*, E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* p. 84

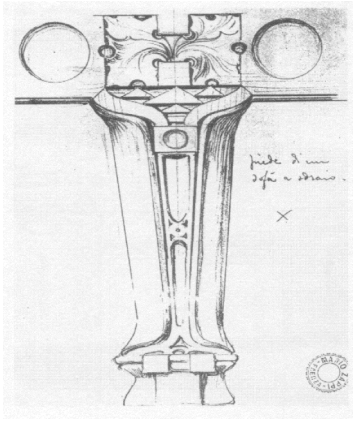


fig. 139 Achille Calzi, *Piede per divano* (dettaglio), E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* p. 85

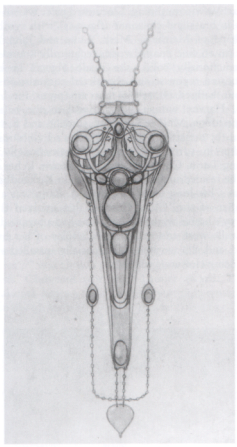


fig. 140 Frances Macdonald MacNair o Herbert MacNair*, Progetto per pendente,* 1902ca., collezione privata, in J. Burkhauser, *Glasgow Girls. Women in Art and Design 1880-1920*, p. 179



fig. 140a Frances Macdonald, 1896-96, *La bella addormentata*, Glasgow, Museum and Art Galleries in J. Burkhauser, *Glasgow Girls. Women in Art and Design 1880-1920*, p. 129

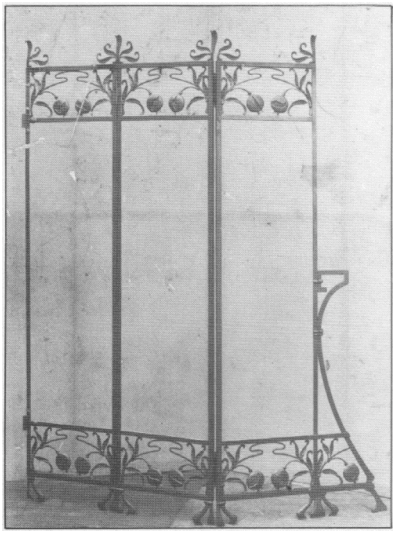


fig. 141 Officina Matteucci, *Paravento*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* tav. 23



fig. 142 Giulio Casanova, *Cancello Palazzo Conti Sinibaldi*, 1902, Faenza, corso Mazzini (Rione rosso)



fig. 143 Giulio Casanova, *Lume dell'androne Palazzo Conti Sinibaldi*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* tav. 27

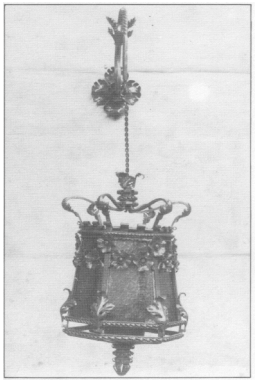


fig. 144 Giulio Casanova, *Lume votivo*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* tav. 25

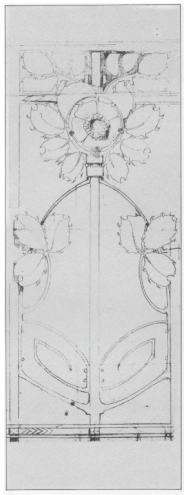


fig. 145 Giulio Casanova, *Progetto per ringhiera (Casa Matteucci)*, in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* p. 87



fig. 145a Giulio Casanova, *Balconcino di Casa Matteucci*, Faenza, corso Mazzini (Rione verde)

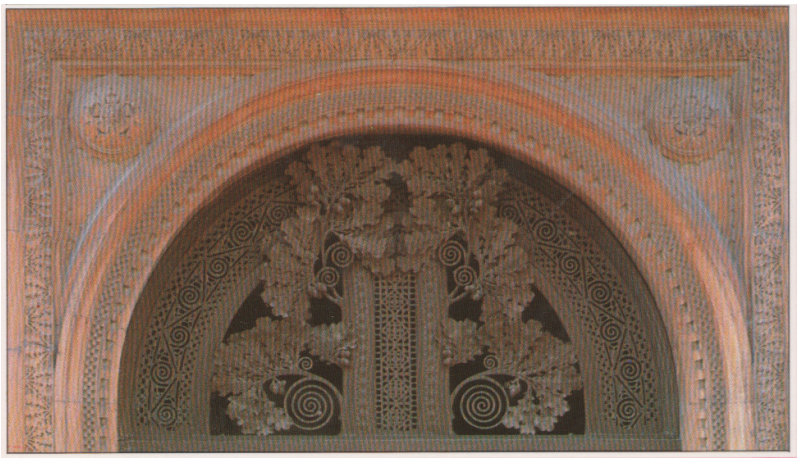


fig. 146 Giulio Casanova, *Rostra di Casa Matteucci*, Faenza, corso Mazzini (Rione verde)

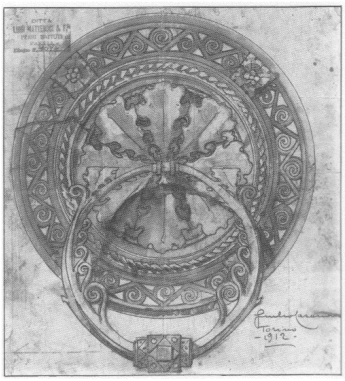


fig. 147 Giulio Casanova, *Progetto per picchiotto (Casa Matteucci)*, in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* p. 88

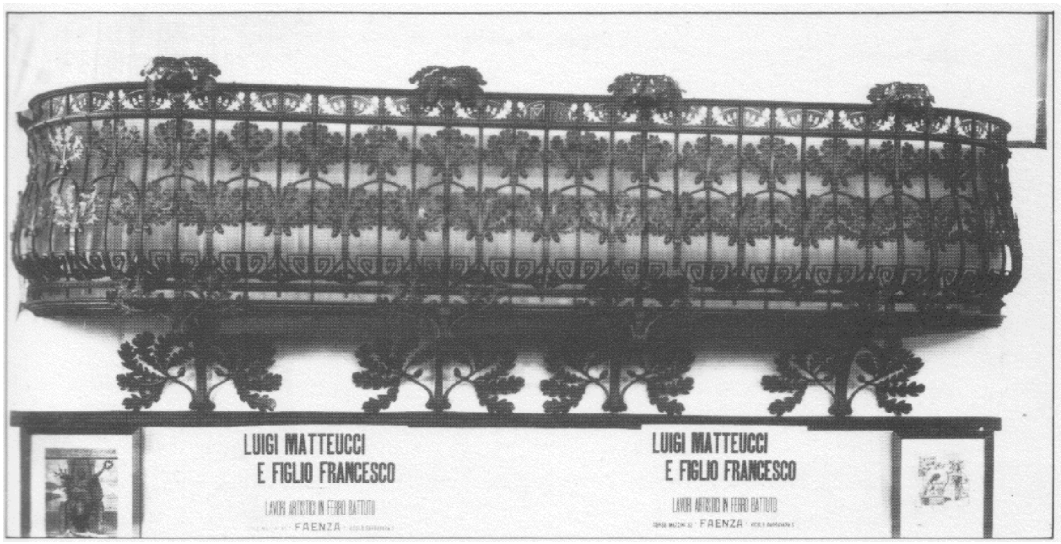


fig. 148 Giulio Casanova, *Balcone (Casa Albonetti)*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*

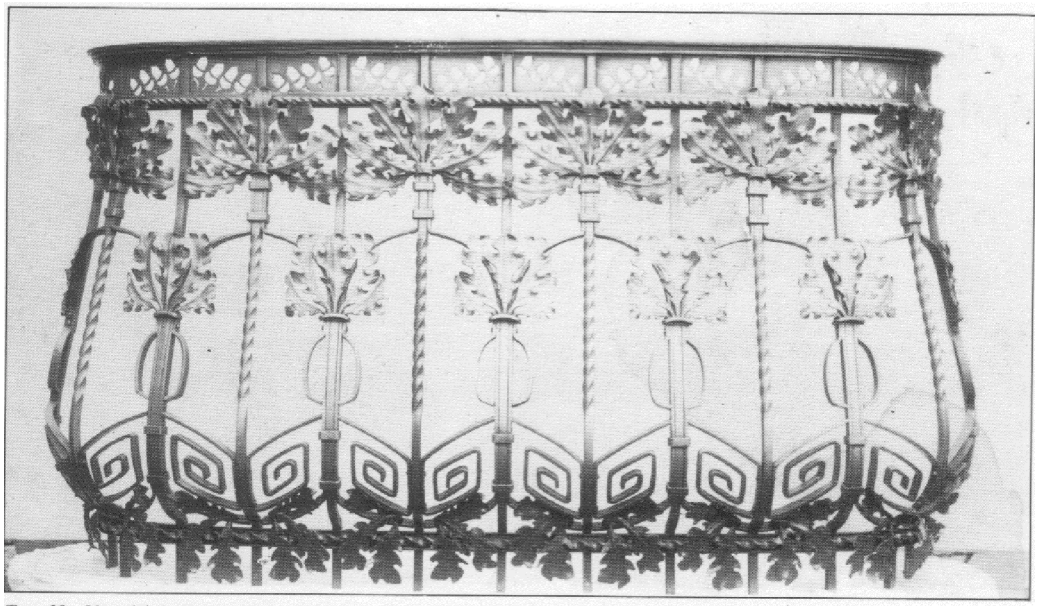


fig. 149 Giulio Casanova, *Balconcino (Casa Albonetti)*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*



fig. 150 *Fabbrica Minardi*, fotografia dell'epoca

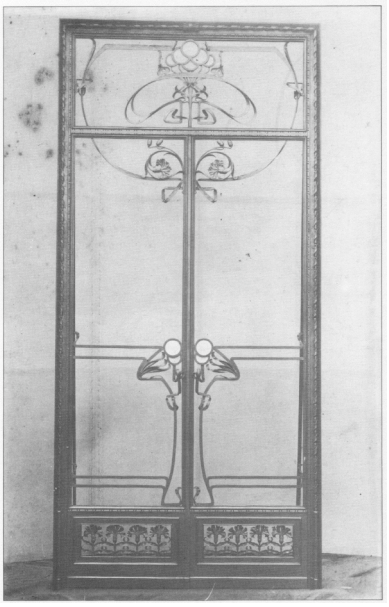




fig. 151 e 151a Officine Matteucci, su disegno di Achille Calzi, *Infissi per vetrate (Massa Lombarda)*, 1906, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*



fig. 152 e 152a Officine Matteucci, su disegno di Achille Calzi, *Portaombrelli*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*

INDICE ICONOGRAFICO

fig. 1 Aemilia Ars, *Progetto per ancona d'altare Cappella delle Stimmate,* 1894-95, penna, inchiostro e acquerello su carta incollata su cartone, 570x380, Bologna, Biblioteca di San Francesco

fig. 2 Ceramiche Minghetti, *Arca del Beato Guido Spada (o dei Beati francescani),* 1895-96, Bologna, Chiesa di San Francesco, Cappella Spada

fig. 3 Giulio Casanova, *Progetto per camino con Fenicotteri,* 1898-1900, penna, inchiostro e acquerello su carta incollata su cartone, 493x690, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 3bis Ceramiche Minghetti, su disegno di Giulio Casanova, *Camino con Fenicotteri,*1898-1900

fig. 4 Aemilia Ars, *Progetto di decorazione a motivi floreali per piastrelle,* 1902-1904, acquerello su carta, 510x337, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 4bis Aemilia Ars, *Progetto di decorazione a motivi floreali (fresie) per piastrelle,* 1902-1904, matita e acquerello su carta, 515x430, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 4ter Aemilia Ars, *Progetto di decorazione a motivi floreali (ireos) per piastrelle,* 1902-1904, acquerello su carta, 618x385, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 5 Achille Casanova, *Progetto di decorazione con orchidee bianche per ceramica,* 1902-1904, penna, inchiostro e acquerello su carta incollata su cartone, 540x377, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 6 AemiliaArs, *Progetto di decorazione con ninfea per piastrelle*, 1902-1903, acquerello su carta, 417x513, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 7 Cesare Alessandrini, *Progetto per bomboniera,* 1902, penna, inchiostro e acquerello su carta, 238x166, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 8 Cesare Alessandrini, *Progetto per bomboniera,* 1902, penna, inchiostro e acquerello su carta, 336x240, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 9 Giuseppe De Col, *Progetto per piattino portacenere,* 1899, penna, inchiostro e acquerello su carta incollata su cartone, 317x230, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 10 Giuseppe De Col, *Progetto per piattino portacenere,* 1899, penna, inchiostro e acquerello su carta incollata su cartone, 320x230, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 11 Gigi Bonfiglioli, *Progetto per fontana con mascherone,* 1902, penna, inchiostro, tracce di matita e acquerello su carta incollata su cartone, 530x685, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 12 Vittorio Fiori, su disegno di Augusto Sezanne, *Scrivania,* 1897-1899, legno di acero intagliato, intarsiato e dorato, 79x159x106 Bologna, Palazzo Pizzardi

fig. 13 Vittorio Fiori, su disegno di Augusto Sezanne, *Mobile con alzata,* 1897-1899, legno di acero intagliato, intarsiato e dorato, 166x236x49, Bologna, Palazzo Pizzardi

fig. 14 Vittorio Fiori, su disegno di Augusto Sezanne, *Sedia,* 1897-1899, legno di acero intagliato, intarsiato e dorato e cuoio, 76x53x45, Bologna, Palazzo Pizzardi

fig. 15 Alberto Pasquinelli, *Progetto per scrittoio "Suaviter Fortiter",* 1900ca., matita su carta, 270x195, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 16 Achille Casanova, *Progetto per mobiletto portagiornali*, 1898-1900, penna, inchiostro e acquerello su carta incollata su cartone, 491x350, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 17 Pietro Suppini, *Progetto di sgabello per pianoforte* (dettaglio della parte sinistra), 1900-1902, matita, penna e inchiostro su carta, 760x950, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 18 Giuseppe De Col, *Disegno per tavolino da fumo*, 1900ca., penna, inchiostro e acquerello su carta, 990x725, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 19 Aemilia Ars, *Tavolino da fumo*, 1900ca., legno intagliato, 60x65xx50, collezione privata (Cavazza)

fig. 20 Aemilia Ars, *Mobile a due ante con alzata*, 1900-1902, legno intagliato e cuoio bulinato, 187x108x45, collezione privata (Cavazza)

fig. 21 Aemilia Ars, *Progetto di mobile a due ante con alzata*, 1900-1902, matita, penna, inchiostro su carta, 305x435, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 22 Aemilia Ars, *Boiserie per salotto con seduta e alzata con antine in filigrana,* 1894-1897, legno intagliato e cuoio sbalzato e bulinato, Bologna, Palazzo Pizzardi

fig. 23 Aemilia Ars, *Mobile a due ante con alzata*, 1894-1897, legno intagliato, 181x128x45 Bologna, Palazzo Pizzardi

fig. 24 Philip Webb, *Credenza,* 1860ca. in C. e P. Fiell, *William Morris,* p. 103

fig. 25 Aemilia Ars, *Sofà*, 1900-1902, legno intagliato e tela rada ricamata a piccolo punto, 181x139x73, collezione privata

fig. 26 Morris & Co., *Sofà,* 1871ca., Cotswolds, Kelmscott Manor, in C. e P. Fiell, *William Morris*, p. 72

fig. 27 Philip Webb, *Sofà*, 1860ca., in C. e P. Fiell, *William Morris*, p. 100

fig. 28 Century Guild, *Sofà,* 1886ca., disegnato da Arthur Heygate Macmurdo, in E. Cumming, W. Kaplan, *The Arts and Crafts Movement*, p. 23

f**ig. 29** Alfredo Tartarini, *Disegno per tavolo*, matita su carta con dettaglio di decorazione a matita su carta velina incollato su carta, 180x97, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 30 Alfredo Tartarini, *Disegno per tavolino (dettaglio),* matita su cartoncino, 190x100 Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 31 Alfredo Tartarini, *Disegno per consolle (dettaglio del fronte e del fianco),* matita su carta, 100x135, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 32 Alfredo Tartarini, *Progetto del Cofano per la bandiera della nave Regina Margherita,* penna con inchiostro bruno parzialmente acquerellato su carta, 345x250, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 33 Alfredo Tartarini, *Progetto del Cofano per la bandiera della nave Regina Margherita (dettaglio),* matita su carta, 977x743, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 34 Alfredo Tartarini, *Progetto per vetrina a doppio corpo,* 1902, penna, inchiostro e acquerello su cartoncino, 304x202, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 35 Giulio Casanova, *Progetto per cimasa con decorazione a motivo di giunchiglie (dettaglio della parte sinistra),* 1902, penna, inchiostro e acquerello su carta, 118x625, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

Fig. 36 Aemilia Ars, *Progetto di tavolino in ferro*, 1900-1903, matita e acquerello su carta, 985x745, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 37 Aemilia Ars, *Testata di letto (dettaglio della metà sinistra)*, 1900-1903, penna, inchiostro e acquerello su lucido, 985x740, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 38 Alfredo Tartarini, *Disegno per orologio*, 1900ca., matita, penna e inchiostro su carta, 210x135, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 39 Alfredo Tartarini, *Disegno per orologio*, 1900ca., penna e inchiostro su carta, 210x135, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 40 Aemilia Ars, su disegno di Alfredo Tartarini, *Orologio,* 1900ca., ferro battuto, Bologna, via Barberia angolo via Val D'Aposa

fig. 41 Pietro Maccaferri, su disegno di Alfredo Tartarini, *Cancello,* 1899, ferro battuto, Bologna, Chiesa di San Martino

fig. 42 Pietro Maccaferri, su disegno di Giuseppe De Col, *Cancello,* 1902, ferro battuto, 237x136 cm., Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 43 Sante Mingazzi, *Insegna dell'officina Mingazzi*, 1914, ferro battuto, 108x245 cm, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 44 Sante Mingazzi, su disegno di Achille Casanova, *Lampada Votiva per la pace dei Popoli*, 1899, Bologna, Chiesa di San Francesco, Cappella Centrale per la Pace tra i Popoli, fotografia dell'epoca, Biblioteca di San Francesco

fig. 45 Luigi Marchi, *Pendente* (recto e verso), 1900ca., oro, smalti e calcedonio blu, h. 7,6cm, Londra, The British Museum

fig. 45bis Raffaello Sanzio, *Santa Cecilia tra i santi Paolo, Giovanni, Agostino e Maria Maddalena,* 1513ca., olio su tavola trasportato su tela, 238x150, Bologna, Pinacoteca Nazionale

fig. 46 Aemilia Ars, *Progetto per pendente "Livia"* (fotografia dell'epoca), 1900ca, Bologna Museo Storico Didattico della Tappezzeria, Fondo Cavazza

fig. 47 Aemilia Ars, *Disegno per il verso del pendente "Livia",* 1900ca, penna e inchiostro rosso su carta, 115x90, Bologna Museo Storico Didattico della Tappezzeria, Fondo Cavazza

fig. 48 Aemilia Ars, *Pendente "Livia",* 1900ca., oro, amestista centrale, perle naturali, una perla e smalto monocromo, 6,6x3,6 cm, collezione privata

fig. 49 Aemila Ars, *Medaglia* (recto e verso), 1900ca., oro e smalti policromi, Ø 3.3 cm, collezione privata (Cavazza)

fig 50 Aemilia Ars, *Pendente "Lina"* (recto e verso), 1900ca., oro, smaalti e perle naturali, 7,5x4,8 cm, collezione privata (Cavazza)

fig. 51 Aemilia Ars, *Disegno per il verso del pendente "Lilla"*, 1911, matita, penna, inchostro e acquerello su carta, 155x110, Bologna, Museo Storico Didattico della Tappezzeria, Fondo Cavazza

fig. 52 Aemilia Ars, *Pendente "Lilla"* (recto e verso), 1911, oro, brillanti, perle naturali e smalti policromi, 8,1x5,3 cm, collezione privata

fig. 53 Alberto Pasquinelli, *Disegno per pendente Laetitia Noctis"*, 1902, matita, penna, inchiostro e acquerello su carta, 170x290, collezione privata (Gioielleria Coltelli)

fig. 54 Ditta Coltelli, su disegno di Alberto Pasquinelli, *Pendente "Laetitia Noctis"*, 1902, argento e brillanti, pietra lunare, perla e smalti policromi, 5,7x8,6 cm, collezione privata (Gioielleria Coltelli)

fig. 55 Alfredo Tartarini, *Motivo decorativo con gelsomino per bordo,* 1902, penna e inchiostro su carta quadrettata, 210x310, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 56 Alfredo Tartarini, *Motivo decorativo con ginestra per bordo,* 1902, penna e inchiostro su carta quadrettata, 210x310, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 57 Alfredo Tartarini, *Motivo decorativo con "speronella" per bordo,* 1902, penna e inchiostro su carta quadrettata, 197x307, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 58 Alberto Pasquinelli, *Disegno per ventaglio decorato con bignonie,* 1902, penna e inchiostro su lucido, 405x690, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 59 Aemilia Ars, *Disegno per motivo decorativo con ombrellifere*, 1900-1905, matita su lucido, 148x178, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 60 Aemilia Ars, *Bordura con motivo di ombrellifere*, 1900-1905, lino, merletto ad ago, punto reticello, 19,5x10,5 cm, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

Fig. 61 Achille Casanova, *Anticamera dei pavoni (dettaglio del fregio)*, 1894-97, Bologna, Palazzo Pizzardi, via Castiglione

Fig. 62 Achille Casanova, *Sala dei pavoni,* 1900ca., Bologna, Palazzo Cavazza, via C. Farini

Fig. 63 Aemilia Ars, *Progetto per tovaglia "La passeggiata dei pavoni"*, penna e inchiostro su carta, 340x537, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 64 Aemilia Ars, *Abito femminile*, fotografia dell'epoca da E. Ricci, *Merletti e ricami dell'Aemilia Ars*, tav.XCIII

fig. 65 Aemilia Ars, *Modello di corpetto (parte anteriore)*, 1905ca., penna e inchiostro su carta da modelli telata e incerata cucita su tela di cotone, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

Fig. 66 Aemilia Ars, *Disegno di manica per abito femminile,* 1900-1905ca., matita su lucido, 568x620, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 67 Aemilia Ars, *Manica per abito femminile*, primo quarto del XX sec., rete di lino bianco ed écru, merletto ad ago, punto in aria, 44,5x38 cm, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 68 Alfredo Tartarini, *Disegno per rilegatura*, 1900ca., matita e penna con inchiostro bruno su carta, 417x309, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 69 Aemilia Ars, su disegno di Alfredo Tartarini, *Rilegatura*, Brunswick, Bowdoin College Library (dal sito del Bowdoin College indicato in nota nel testo)

fig. 70 Alfredo Tartarini, *Disegno per rilegatura,* 1900ca., matita, penna e inchiostro bruno su carta velina, 460x298, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 70bis Aemilia Ars, su disegno di Alfredo Tartarini, *Rilegatura*, fotografia dell'epoca, collezione privata (Garagnani)

fig. 71 Aemilia Ars, *Rilegatura*, 1898, cuoio impresso e parzialmente dorato, borghie di metallo, 41,3x33,1 cm, collezione privata

fig. 72 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura*, 1900ca., penna e inchiostro su carta, 370x210, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 73 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura con motivo di mughetti*, 1900ca., penna e inchiostro su lucido, 390x275, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 73bis Aemilia Ars, *Rilegatura*, 1902ca., fotografia dell'epoca, collezione privata (Garagnani)

fig. 74 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura*, 1899, penna e inchiostro su carta, 492x374, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 75 Giuseppe De Col, *Progetto per rilegatura*, 1902, penna e inchiostro su lucido, 377x295, Bologna Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 76 Achille Casanova, *Progetto per la vetrata della cappella Votiva per la Pace tra i Popoli (Angelo Annunziante)*, 1898, penna, inchiostro e acquerello su carta incolata su cartone, 520x550, Bologna, Biblioteca di San Francesco

fig. 76bis Achille Casanova, *Progetto per la vetrata della cappella Votiva per la Pace tra i Popoli (Annunziata)*, 1898, penna, inchiostro e acquerello su carta incolata su cartone, 550x460, Bologna, Biblioteca di San Francesco

fig. 77 Aemilia Ars, su disegno di Achille Casanova, *Decorazione ceramica*, Bologna, Istituto di Chimica "Giacomo Ciamician", via Selmi

fig. 78 Philip Webb, *Disegno per vetrata,* in A.C. Sewter, *The Stained Glass of William Morris and His Circle,* p. 17

fig. 79 Aemilia Ars, *Portaritratti*, 1900, cuoio impresso e dorato, 19x19, collezione privata

fig. 80 Aemilia Ars, *Portaritratti*, 1900, cuoio impresso e dorato 18x15, collezione privata

fig. 81 Alfredo Tartarini, *Progetto per coafanetto verticale*, matita, penna e inchiostro nero parzialmente acquerellato e acquerello su carta 130x220, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 82 Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto porta medaglia e dettaglio delle indicazioni d'esecuzione*, matita, penna con inchiostro nero e acquerello policromo su carta, 147x162 Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 82bis Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto porta medaglia (dettaglio delle indicazioni d'esecuzione)*, penna con inchiostro bruno e acquerello policromo su lucido, 141x168, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 83 Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto* (dettaglio della decorazione del fianco), penna, inchiostro e acquerelli su carta, 161x166, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 84 Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto*, matita, penna e inchiostro bruno su cartoncino di sagoma irregolare, 258x155, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 85 Alfredo Tartarini, *Progetto per cofanetto*, matita, penna e inchiostro nero su carta di profilo irregolare, 178x189, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 86 Alfredo Tartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto*, matita su carta a righe 250x209 Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 87 Alfredo Tartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto* (modello al vero), matita, penna e inchiostro bruno e nero su carta 448x300, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Fondo Tartarini

fig. 88 AlfredoTartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto,* matita, penna e inchiostro bruno su carta 260x205, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna

fig. 88bis AlfredoTartarini, *Progetto di decorazione per cofanetto,* matita, penna e inchiostro su carta velina 191x150, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna

fig. 89 Domenico Baccarini, *Busto della sorella*, 1900, terracotta, 76x41x41 cm, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 90 Domenico Rambelli, *Ritratto della scultrice danese Anna Reumert*, 1907-1908, gesso, 80x38x50, Faenza, collezione privata

fig. 91 Domenico Baccarini, *Autoritratto con cappello*, 1901-1902, carboncino su carta, 360x265 Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91a Domenico Baccarini, *Autoritratto fiorentino*, 1902, matita su carta, 190x130, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91b Domenico Baccarini, *Piccolo autoritratto*, 1903, matita su carta, 180x135, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91c Domenico Baccarini, *Autoritratto con testa piegata*, matita conté su carta, 370x265, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91d Domenico Baccarini, *Autoritratto frontale*, 1903, carboncino su carta fissato a vernice, 240x165, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91e Domenico Baccarini, *Autoritratto*, 1906, matita contè e sfumature a carboncino su carta, 180x130, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91f Domenico Baccarini, *Autoritratto in rosa*, 1903, olio su cartone, 71x49 cm, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91g Domenico Baccarini, *Autoritratto in terracotta*, 1905, terracotta, 24,5x17,5x 3,5 Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 91h Domenico Baccarini, Autoritratto col berretto, 1906, carboncino su carta, 285x230, collezione privata

fig. 92 Domenico Baccarini, *Ricevimento in casa Prini,* 1904, contè charoscurato a carboncino, 200x300, Faenza, Pinacoreca Comunale

fig. 93 Domenico Baccarini, *L'uscita dalla filanda* o *Le filandaie,* 1905ca., carboncino su carta avoriata, 405x405 Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 94 Frères Lumière, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 45'', Lyon, 1895

fig. 95 Domenico Baccarini, *Il campo delle bisce*, 1906, carboncino e gessetto su carta, 355x300, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 96 Domenico Baccarini, *Ritorno alla casa paterna,* 1906, contè e carboncino su carta, 185x245, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 97 Domenico Baccarini, *L'ucciso,* 1906, carboncino e gessetto su carta, 395x610, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 98 Domenico Baccarini, *L'uomo a cavallo in pineta,* 1905-1906, gessetto bianco e nero su cartone giallo, 175x290, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 99 Domenico Baccarini, *Mareja*, 1906, contè, carboncino e tracce di gessetto bianco su carta, 255x335, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 100 Giovanni Guerrini, *La fonte,* 1911-1912, litografia color seppia, 335x260, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 101 Giovanni Guerrini, *Vanità*, 1916, litografia, 335x260, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 102 Annie French, *The Ugly Sister,* 1900ca., penna, inchiostro nero e acquerello con dorature su carta, 571x525, Edimburgo, National Galleries of Scotland

fig. 103 Annie French, *Glasgow Samaritan Hospital,* in J. Burkhauser, *Glasgow Girl. Women in Art and Design 1880-1920*, p. 33

fig. 104 Annie French, *Daisy Chain*, 1906, penna con inchiostro nero su carta, 462x343, Londra, Victoria & Albert Museum

fig. 105 Annie French, *The Picture Book*, 1906, in "The Studio", vol. 38, n. 160, 14 luglio 1906

fig. 106 Francesco Nonni, *Fanciulle in un roseto (o Mani d'Oliva)*, 1909, xilografia, 205x135, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 107 Francesco Nonni, *Le tre Grazie*, 1910-1913, xilografia, 200x140, Faenza, Pinacoteca Comunale

fig. 108 Achille Casanova, *Progetto per decorazione con ireos gialli,* 1902, penna, inchostro e acquerello su carta incollata su cartone, 698x538, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 109 Achille e Giulio Casanova*, Progetto per decorazione con ombrellifere*, 1902, matita, penna e inchiostro su carta, 1675x700, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Da Via Bargellini

fig. 110 Fratelli Minardi, su disegno di Achille e Giulio Casanova, *Pannello ceramico con decorazione a motivo di ombrellifere,* Faenza, Palazzo Conti-Sinibaldi o Guidi

fig. 111 Giulio Casanova*, Progetto di decorazione con motivo di spighe*, 1909, penna, inchiostro e acquerello su carta, incollata su cartone, 270x590, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti

fig. 112 Fratelli Minardi [attribuito], su disegno di Giulio Casanova, *Pannelli decorativi in ceramica con motivo di spighe*, 1912, Faenza, Casa Matteucci, corso Mazzini (Rione verde)

fig. 113 Giulio Casanova*, Casa Albonetti,* 1909-1910, Faenza, Piazza della Libertà (Rione Rosso)

fig. 114 Aemilia Ars, *Disegno per decorazione con fritillaria per ceramica*, 1902-1903, penna, inchiostro e acquerello su carta, 500x370, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 115 Giulio Casanova, *Motivo decorativo con fresie per per vaso*, 1898-1900, penna, inchiostro e acquerello su carta, 340x270, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 116 Aemilia Ars, *Progetto per vaso*, 1902-3, penna, inchiostro e acquerello su carta, 500x373, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 117 Giuseppe De Col, *Progetto per piattino portacenere*, 1899, penna, inchiostro e acquerello su carta incollata su cartone, 320x230, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 118 Gigi Bonfiglioli (attribuito), *Progetto per coppia di vasi*, 1902-1903, penna, inchiostro e acquerello su lucido, 377x497, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini

fig. 119a Domenico Baccarini, *Vaso con satiro e ninfa,* 1903, maiolica, 23x23Ø, Faenza, collezione privata

fig. 119b Domenico Baccarini, *Cache-pot con figure fluttuanti o cache -pot con ondine,* 1930ca. (da modello del 1903), maiolica rosso-bruno riflessata, 12x25x35, Faenza, Museo Internazionale della Ceramica

fig. 120 Duilio Cambellotti, *La conca dei Bufali*, 1908, terracotta, Roma, collezione privata

fig. 121 Salvatore Dapporto, *Progetto per sedie e sofà*, 1888-1907, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, Sezione rari

fig. 122 Aemilia Ars, su disegno di Pietro Suppini, *tavolo e sedia*, in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tavola 140

fig. 123 Salvatore Dapporto, *Camera da studio*, 1888-1907, china e acquerello su carta, 410x320, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, sezione rari

fig. 124 Salvatore Dapporto, *Poltrona e tavolini*, 1888-1907, china e acquerello su carta, 410x320, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, sezione rari

fig. 125 Ebanisteria Casalini (nuova sede), 1907ca., fotografia dell'epoca, Faenza, Biblioteca Comunale, Fondo Ebanisterie, sezione rari

fig. 126 Aemilia Ars, *Credenza*, in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo,* tav. 91

fig. 127 Aemilia Ars, *Credenza*, 1895-1905 in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tav. 97

fig. 128 Achille Casanova, *Camera da letto e comodino*, 1902, G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tav. 67

fig. 129 Achille Casanova, *Credenza*, 1902, in G. Marangoni, *Il mobile contemporaneo*, tav. 92

fig. 130 Achille Casanova, *Credenza*, 1902, in G. Marangoni*, Il mobile contemporaneo*, tav. 93

fig. 131 Achille Casanova, *Scrivania e poltroncina,* 1902, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902*, *le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, p. 427

fig. 132 Achille Casanova, *Sedie*, 1902*,* in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902*, *le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, p. 427

fig. 133 Achille Casanova*, Schizzo per letto*, 1898-1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini, negativo n. 1969

fig. 134 Achille Casanova (attribuito), *Progetto per pediera,* 1898-1902, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, Museo Davia Bargellini, negativo 1971

fig. 135 Ebanisteria Casalini, *Mobili per studio*, 1902-1904 riproduzione fotografica dal catalogo della ditta, poi in AA.VV. *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna*, p. 103

fig. 136 Achille Calzi, *Tavolino*, 1910ca., Faenza, collezione privata

fig. 137 Achille Calzi, *Bozzetto per attaccapanni*, 1900ca. in E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* p. 83

fig. 138 Achille Calzi, *Bozzetto per scranno*, E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* p. 84

fig. 139 Achille Calzi, *Piede per divano* (dettaglio), E. Golfieri, *L'Ebanisteria Casalini e l'arte del legno a Faenza,* p. 85

fig. 140 Frances Macdonald MacNair o Herbert MacNair*, Progetto per pendente,* 1902ca., collezione privata, in J. Burkhauser, *Glasgow Girls. Women in Art and Design 1880-1920*, p. 179

fig. 140a Frances Macdonald, 1896-96, *La bella addormentata*, Glasgow, Museum and Art Galleries in J. Burkhauser, *Glasgow Girls. Women in Art and Design 1880-1920*, p. 129

fig. 141 Officina Matteucci, *Paravento*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* tav. 23

fig. 142 Giulio Casanova, *Cancello Palazzo Conti Sinibaldi*, 1902, Faenza, corso Mazzini (Rione rosso)

fig. 143 Giulio Casanova, *Lume dell'androne Palazzo Conti Sinibaldi*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* tav. 27

fig. 144 Giulio Casanova, *Lume votivo*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* tav. 25

fig. 145 Giulio Casanova, *Progetto per ringhiera (Casa Matteucci)*, in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* p. 87

fig. 145a Giulio Casanova, *Balconcino di Casa Matteucci*, Faenza, corso Mazzini (Rione verde)

fig. 146 Giulio Casanova, *Rostra di Casa Matteucci*, Faenza, corso Mazzini (Rione verde)

fig. 147 Giulio Casanova, *Progetto per picchiotto (Casa Matteucci)*, in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci,* p. 88

fig. 148 Giulio Casanova, *Balcone (Casa Albonetti)*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*

fig. 149 Giulio Casanova, *Balconcino (Casa Albonetti)*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*

fig. 150 *Fabbrica Minardi*, fotografia dell'epoca

fig. 151 e 151a Officine Matteucci, su disegno di Achille Calzi, *Infissi per vetrate (Massa Lombarda)*, 1906, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*

fig. 152 e 152a Officine Matteucci, su disegno di Achille Calzi, *Portaombrelli*, nel catalogo della ditta, poi in S. Dirani, T. Righini, *L'arte di forgiare il ferro nell'officina Matteucci*