

Non è strano quindi che l'arch. Lionello Costanza Fattori abbia dedicato una monografia — la prima — al bresciano Rodolfo Vantini, che sicuramente è uno dei rappresentanti più dotati dell'architettura di quel periodo.

Potrà invece parere alquanto strano che non sia un saggio rigorosamente critico, rivolto unicamente alla figura del Vantini come architetto (e forse, a volte, un esame un po' più approfondito della sua opera non sarebbe stato male), ma piuttosto una ricostruzione dell'uomo, oltre che dell'artista, e del suo ambiente.

L'autore volle infatti seguire quanto era stato richiesto dal bando di concorso indetto dalla Fondazione Ugo Da Como di Lonato, editrice del volume — che ebbe il premio del secondo concorso triennale —, nel quale si raccomandava che il Vantini fosse visto non solo come architetto, ma anche come uomo e patriota.

Vi è però una ragione ancor più intima: all'autore, che a Castiglione delle Stiviere vive nella casa dei suoi avi, una delle più originali costruzioni del Vantini (il quale perciò fa quasi parte intima della sua vita), sono congeniali per temperamento, per sensibilità umanistica, per gusto, non soltanto l'opera dell'architetto bresciano, ma l'epoca nella quale visse, l'ambiente raffinato e ancora sereno, nonostante le vicende politiche e militari, del mondo neoclassico prima e romantico poi.

Tutto questo è stato facile all'autore dall'esame del ricco archivio vantiniano conservato presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia: il Vantini, accurato e ordinato, conservò ogni foglio, ogni disegno, ogni missiva, e da quelle carte — oltre che dalle sue opere — si può davvero risalire alla mentalità, ai gusti, ai costumi della società in cui l'architetto visse e operò.

Naturalmente non manca la parte critica: con molta sobrietà, ma con acuta sensibilità, l'autore mette in luce gli elementi formali dell'arte Vantiniana, le qualità più interessanti delle singole architetture, interpreta la figura del Vantini architetto come artista e come tecnico, secondo una concezione che si andava allora affermando; ma tutto questo è inserito con felice scioltezza, con abilità, nel contesto delle vicende familiari, politiche, sentimentali o nell'ambiente ricco di amici, di conoscenze, di interessi culturali.

Un ricco materiale illustrativo — e molti disegni, planimetrie o prospetti originali del Vantini — servono a completare il dettato sempre elegante e chiaro, e permette a chiunque legge di avere una conoscenza meno approssimativa dell'architetto.

E' possibile infatti seguirlo dai primi passi — era nato nel 1792 —, allievo, si può dire, del padre Domenico, distinto pittore ed architetto, poi a Pavia, presso quell'Università, allievo di Giuseppe Marchesi, infine a Milano, dal 1810 al 1812, dove presto si inserì nell'ambiente bril-

lante e vivace della capitale lombarda nell'epoca napoleonica, e poi di nuovo a Brescia, dove insegnò disegno al Liceo-Ginnasio.

Solo due anni dopo l'abilitazione all'ingegneria, nel 1815, il Vantini ricevette l'incarico di progettare il Cimitero di Brescia, chiamato anche il Vantiniano, senza dubbio l'opera sua maggiore, che egli non riuscì a veder compiuta, ma che fu continuata poi secondo i suoi disegni: è una delle più importanti manifestazioni dell'architettura neoclassica in Italia.

Non solo fu il primo esempio di cimitero moderno considerato come « necropoli », tanto che il Vantini venne ritenuto poi come un esperto in questo ramo specifico dell'architettura, ma a questo nuovo tipo di edifici egli diede squisita eleganza di forme, euritmia di colonnati, calma e serenità di strutture, espresse nel bianco botticino che contrasta e si esalta a contatto del verde cupo dei cipressi o dell'azzurro del cielo.

Dopo questa importante, fondamentale opera si susseguirono le costruzioni pubbliche e private. A Brescia Porta Pile, il progetto del palazzo dei Commestibili, l'elegante palazzo Tosio per la celebre Galleria poi donata alla città, la sistemazione di Palazzo Rossa, la casa in Contrada Tre Spade, la tomba Bonomini, ecc.; a Milano, la genialissima soluzione data alla Barriera di Porta Orientale (1827-28), superando nella competizione l'aulico e potente Cagnola; ad Iseo la Pretura, che ricorda nella dignità e nella sobrietà dell'insieme le architetture del maturo Cimquecento; a Bergamo il palazzo Frizzoni, attualmente sede del Municipio, di notevole monumentalità nella facciata, con la grandiosa soluzione del cortile, di ispirazione piermariniana, a Castiglione delle Stiviere i palazzi Beschi, a Salò, a Rezzato, a Travagliato i cimiteri, ed in quest'ultima località anche l'Ospedale, e ancora a Rovato la piazza ellittica del mercato, a Rezzato il palazzo municipale con la scuola di disegno da lui fondata e diretta con tanto amore e da cui uscirono i marmorini suoi esecutori, alcuni allievi e scultori, a Gargnano la chiesa parrocchiale, e altre opere come il palazzo Thunn a Trento, la villa Frizzoni a Bellagio.

In tutti questi edifici si notano genialità delle soluzioni architettoniche aderenti al tipo della costruzione, all'ambiente, purezza delle forme neoclassiche un po' fredde, se si vuole, ma sempre nobilissime, che poi si tramutano, nelle opere ultime, in quelle romantiche neogotiche, accuratezza di esecuzione fin nei minimi particolari, tanto da giungere — negli edifici privati — persino all'allestimento di appartamenti, alla scelta dei mobili.

L'amore per le forme classiche, lo spirito e la cultura umanistici di cui era dotato non gli impedirono di stare al corrente delle novità costruttive e delle prime conquiste dell'industria, adattandole ai suoi

scopi di progettazione e di allestimento.

Questa attività fervida, intensa, che giughe fino al 1856, anno della sua morte, trovò incentivo dalla vita brillante, dalle conoscenze e dalle amicizie con famiglie nobili o borghesi, dai Tosio ai Lechi, dai Bevilacqua ai Thunn, dai Frizzoni ai Paleocapa, ecc., dalle varie vicende sentimentali, alternando il tutto con la partecipazione, anche se un po' in sordina, alla vita politica di allora tesa al riscatto nazionale, alle manifestazioni culturali ed economiche: importante fu infatti la sua collaborazione agli scavi archeologici nella città natale, attiva la sua opera per la strada ferrata ferdinandea.

Naturalmente il lavoro del Costanza non è privo di qualche imperfezione, mancanze o ripetizioni, alcune parti sono poco lumeggiate o trascurate; come si è detto, una più larga trattazione dell'attività architettonica e un più approfondito esame critico degli architetti contemporanei — maestri, colleghi, rivali — del Vantini non sarebbero stati inutili; ma è tuttavia un libro di grande utilità, sia per gli storici dell'architetto, sia per gli storici puri. È anche un libro di piacevole lettura.

G. PANAZZA

CARLO ENRICO RAVA, *La scenografia*, in « Il Museo teatrale della Scala », Milano 1963, pp. 207-300; ill. 54 e 4 tav., a colori.

Tra le collezioni grafiche italiane, credo che quella appartenente al Museo teatrale della Scala (straordinario complesso, di documenti inerenti alla storia dello spettacolo) sia una delle meno conosciute e delle meno esplorate: per quanto si tratti, poi — e sia pure, ovviamente, nei termini di raccolta *specializzata*, di materiale scenografico, riferibile al '600 e, in prevalenza, al '700 e all' '800 — di una delle più ricche e interessanti. Merita lode, pertanto, l'iniziativa del Comune di Milano che ha voluto, a degna commemorazione del cinquantenario del Museo teatrale scaligero, il recente, elegante volume: e, nell'ambito di questo, un'ampia sezione dedicata alla presentazione del *corpus* grafico. Non è possibile prendere qui in considerazione l'opera nel suo insieme — ciò esulerebbe, d'altronde, dalla nostra competenza; e dagli interessi specifici di questa rivista —; ma riteniamo doveroso segnalare agli specialisti delle arti figurative appunto la sezione scenografica, dovuta a uno studioso quale Carlo Enrico Rava che, di un complesso vasto e ancora, quanto a classificazione, disordinato, ha saputo offrire, con acume critico, conoscenza profonda della storia del teatro e felice scioltezza espositiva, un panorama singolarmente lucido: fondamento prezioso e insostituibile a un lavoro sistematico di schedatura

dei singoli pezzi, che riteniamo (i sorprendenti risultati dell'indagine del Rava autorizzano ad esprimere quest'auspicio) debba, al più presto, essere condotto. Pensiamo, in particolare modo, ai disegni, tra i quali, a esaminare le riproduzioni — purtroppo, ma inevitabilmente, poche — e con la garanzia sicura del giudizio del Rava, sono brani di straordinaria qualità e capisaldi stilistici, non di rado illuminanti ai fini di una compiuta restituzione della personalità dei maestri, cui spettano. Sarebbe, d'altronde, errore imperdonabile, trascurare di prendere in considerazione tante incisioni, che si impongono per un duplice ordine di ragioni, sempre lucidamente colte ed evidenziate dal compilatore: in quanto documenti significativi di allestimenti scenici, e, in genere, di *spettacoli* — quindi, a un livello di interessi relativo alla storia della cultura e, più specificamente, alla storia del teatro —; e in quanto esercizi grafici di classe, opere valide per una propria compiuta qualità espressiva e stilistica — quindi, a un livello di interessi relativo alla storia dell'arte —. In tal senso, non si può fare a meno di rammentare cose quali la serie, completa, delle sette scene delle « Nozze degli Dei » di A. Coppola, allestita a Firenze da Alfonso Parigi, nel 1637, per le nozze di Ferdinando II e Vittoria d'Urbino, incisa magistralmente da Stefano della Bella, del quale le collezioni scagliere conservano anche la tavola illustrante un libretto del Bardi con la « Descrizione » dello stesso avvenimento nuziale del 1637, un'incisione dell'apparato (la « Nave del Colombo » etc.) per il torneo « Proteo e la Fama » combattuto a Firenze nel 1652 in onore degli Arciduchi d'Austria e i due bellissimi e famosi fogli illustranti il balletto a cavallo del « Mondo festeggiante » ideato da A. Carducci e inscenato dal Tacca nell'anfiteatro di Boboli, l'anno 1661, in occasione delle nozze di Cosimo III e Margherita Luisa d'Orléans (e qui vien da aggiungere che il Tacca per questi festeggiamenti preparò anche le dodici scene dell'« Ercole in Tebe » di G. A. Moneglia, in alcune delle quali il Rava, in capo a una felice lettura delle incisioni di Valerio Spada — le raccolte del Museo teatrale ne raccolgono ben nove pezzi — avverte, con pertinenza, proposte innovative, che tragittano dalle soluzioni scenografiche *aperte* dei Parigi alla concezione *chiusa*, di suggestione molto probabilmente torelliana, ricca di avvenire, e di fortuna. Ancora, e almeno, sono da citare le due complete serie di stampe, di otto fogli ciascuna, relative alla messinscena delle feste di Versailles del 1664 e del 1674, a opera del Vigarani: incise rispettivamente dal Silvestre, nel 1664, e dal Le Pautre tra il 1676 e il 1679; il gruppo; pure completo dei suoi tredici fogli, inciso dal Bonavera, dal Lorenzini, dal Mattioli e dal Francia, delle scene di Domenico Mauro per la rappre-

sentazione del « Favore degli Dei » al Teatro Farnese di Parma nel 1690 (opportunamente assunto dal Rava come testimonianza di un certo carattere *ritardatario* della cultura scenografica veneziana, successivamente alla partenza del Torelli, per Parigi, nel 1645); numerose tavole, firmate dal Buffagnotti, delle « Varie opere di prospettiva » di Ferdinando Bibiena (cinquantatré su settanta; e, tra esse, sedici fogli di « sott'in su ») e delle « Architetture e prospettive » di Giuseppe Bibiena, dall'edizione 1740 di Pfeffel, uscita ad Augsburg, nonché — purtroppo solo quattro fogli — dall'edizione, assai rara e stuggita allo Hyatt-Mayor (The Bibiena Family, New York 1945), incisa da A. Orio per i Remondini; due stampe — « Ponte monumentale » e « Portico regio » — della giovanile (1743) « Prima parte di architetture e prospettive » del Piranesi; tredici acquedotti dai « Capricci teatrali », datati tra il 1771 e il 1776, di Vincenzo Mazzi. Potremo moltiplicare le citazioni, delle opere e degli stimolanti *passaggi* nella presentazione che il Rava ne offre: ma tanto basti, giacché ci preme soffermarci più a lungo, nei limiti consentiti a una nota di recensione, e con riguardo pertanto alle segnalazioni più rilevanti, sui disegni.

Di Ferdinando Bibiena il Rava, produce, accanto al noto « Atrio », esposto e già pubblicato dal Ricci, quattro « pensieri scenografici » inediti (tre riprodotti) di forza eccezionale — una « Piazza », un « Cortile reale » e un « Atrio reale » —, che costituiscono un vero e proprio arricchimento, e non d'ordine puramente quantitativo, del catalogo del maestro bolognese, ribadendo le doti d'estro fantastico e le capacità di controllo stilistico, che fanno del Galli uno dei disegnatori più singolari del suo tempo. Anche a Giuseppe Bibiena il Rava recupera due bellissimi fogli, sin qui sconosciuti (entrambi riprodotti), un « Giardino con chioschi » e un « Gabinetto reale » che lo studioso suggerisce, con molta finezza, di mettere in rapporto con le invenzioni per le « Feste teatrali in occasione delli sponsali del Principe reale di Polonia ed elettorale di Sassonia » edite a Dresda nel 1719; e, con l'alternativa di un recupero attributivo ad Antonio Bibiena, uno studio per un « Cortile reale » (non riprodotto).

Di non trascurabile interesse è l'identificazione di un finissimo esercizio di Prospero Zanichelli, rappresentante un « Atrio reale », garantito dal tipico monogramma P.Z. (riprodotto); ma decisamente rilevante è il riconoscimento, felice e indiscutibile, di due superbe prove grafiche (entrambe riprodotte) di Filippo Juvara, scoperte dal Rava tra i disegni del cospicuo e pressoché del tutto inesplorato « fondo Galliari ». Si tratta di schizzi per un « Atrio e galleria con scalinata » e per una « Corte regia », di grande libertà e scioltezza, e meritevoli, forse — ci sia consentito l'appunto

— di una più attenta disamina, in vista di una puntuale collocazione nell'ambito del ricchissimo e, certamente, qua e là ancora incerto e sfocato, panorama della produzione grafica juvariana. In tal senso, sarebbe stato forse possibile verificare l'appartenenza, che suggeriamo qui in via di ipotesi, del primo disegno al *corpus* di « pensieri » per il Teatro Ottoboni, pur richiamato, ai fini della collocazione attributiva, dal Rava; e, del secondo, una eventuale *destinazione* più propriamente architettonica, che ci sembra indicata dagli interessantissimi appunti di planimetrie, nella parte sinistra superiore del foglio. Opportunamente il Rava sottolinea la importanza di un altro disegno (riprodotto) con il prospetto, e schizzi di pianta, di un « Foro imperiale » (?), il cui *ductus* richiama, di primo acchito, il Valeriani (al quale lo studioso riferisce con riserva un foglio di schizzi, non riprodotto) se non lo stesso Juvara, ma suggerisce poi, a un più articolato esame, « nel ritmo della composizione e nella sua resa grafica », certe prove del Piranesi: disegno-problema, dunque, sul quale, utilizzando la piattaforma preziosa dell'esame condotto dal Rava, è auspicabile un largo dibattito.

Il nome di Piranesi, « certo di mano antica » e di grafia assai simile a quella di firme accertate, figura in calce a un altro bel foglio, a penna e acquerello, con l'« Atrio circolare di un tempio » (riprodotto), felicemente proposto all'attenzione degli specialisti. Approviamo, frattanto, l'ampia riserva con cui il Rava ne propone l'attribuzione all'incisore veneziano, assegnazione che ci pare in qualche modo resa difficile dal carattere di *finitezza* del foglio del Museo scaligero, contrastante con l'idea di una funzione secondaria del disegno propria del Piranesi (si ricordino le parole dell'artista a Hubert Robert riportate dal Legrand) e con il dato di fatto dell'« incompiutezza » caratteristica delle cose sicure. Più facilmente potrebbe ricorrere il nome di Giambattista per un impetuoso « Studio di carceri », altra brillante *scoperta* del Rava (riprodotto) anche se, poi, certe debolezze inducano alla prudenza « non potendosi, fra l'altro, affatto escludere — secondo ben annota lo studioso — che ci si trovi di fronte a un' *esercitazione* di Vincenzo Mazzi, su modi piranesiani, condotta con eccezionale bravura ».

Sui risultati dell'esplorazione, accorta e intelligente, condotta dal Rava sul *corpus* dei disegni dei Galliari — volumi miscelanei, album, fogli sciolti — abbiamo già dato anticipazione riferendo di preziosi recuperi a diversa matrice: ma va, adesso, sottolineata l'importanza del lavoro compiuto ai fini di una distinzione interna, rivolta ad una restituzione alle singole personalità, della prima e della seconda generazione, di quella famiglia di scenografi, del materiale spettante a ciascuna, e sinora, quasi tutto, mescolato nei grossi zibaldoni, messi in-

sieme dai raccoglitori ottocenteschi (Mironi, Redaelli; etc.). Basti pensare che il compilatore si è trovato di fronte al compito di ordinare circa cinquecento disegni, dei quali soltanto trentacinque — di Fabrizio, di Giuseppino e di Giovanni — noti, e schedati da una studiosa dell'autorità e della diligenza della Viale Ferrero: laddove risultavano presenti, accanto ad altre numerose prove dei maestri nominati, cospicue testimonianze di Bernardino e di Gaspare (queste ultime solo molto genericamente ricordate dalla Viale Ferrero). Non ci è possibile offrire, in questa sede, una relazione, sia pur succinta, degli esiti dell'impresa portata a termine dal Rava: ma vorremmo, almeno, metterne in rilievo i grandi meriti che sono da riconoscere non soltanto nel contributo imponente al catalogo della produzione grafica dei Gallari, ma nell'affinamento, conseguente alla sottile operazione di analisi, degli strumenti di indagine stilistica nell'ambito degli scenografi piemontesi (talché le dense pagine dedicate al fondo Gallari finiscono per proporsi come una fondamentale referenza specifica); e, ancora, ciò che investe la questione più generale della storia del teatro, nella puntualità degli abbondanti, e convincenti, riferimenti di numerose scenografie agli spettacoli per i quali erano state concepite e tracciate.

Sul piano qualitativo, i molti disegni collocabili nel tramonto della grande stagione dei Gallari, tra il '700 e l' '800, e nell' '800, segnano, allorché si confrontino con quanto siamo venuti citando, un certo scadimento (che rispecchia la vicenda della scenografia e della cultura figurativa coeve): in ogni modo, ci paiono, indiscutibilmente, meritevoli di considerazione i brani riconosciuti al Fontanesi (una deliziosa « Reggia di Venere » e un bell' « Atrio reale », quanto meno), al Gonzaga (un « Sotterraneo con sepolcreti », inciso dallo Zucchi: un esemplare è al Museo), al Landriani (un foglio con « Propilei egizi »); i due grandi fogli anonimi raffiguranti « Scene classiche » (uno riprodotto) per i quali il Rava avanza, giustamente a nostro giudizio, il nome di Giacomo Quarenghi; gli esercizi del Basoli, del Cocchi, del Rosini, del Gandaglia, del Ricci, del Ferrario. Un cenno particolare spetta, infine, al ricco complesso di disegni, oltre duecento, di Alessandro Sanquirico.

Il Rava conclude il suo saggio richissimamente rammaricandosi di dover, tuttavia, per ragioni di spazio, tralasciare di considerare altre cose pur attinenti alla scenografia (ancora testimonianze grafiche, disegni e incisioni; e una serie di « vues d'optique », un gruppo di modelletti settecenteschi di teatrini, etc.). Il suo rammarico è anche il nostro: talché ci sarà consentito di ribadire l'augurio, formulato all'avvio di questa nota: auspicando che le stimolanti pagine qui segnalate possano davvero costituire il fondamento di

quel catalogo completo e sistematico delle raccolte scenografiche scalgere, che costituirebbe (e quale garanzia se lo stesso Rava potesse occuparsene) un ulteriore validissimo contributo alla conoscenza della storia delle arti figurative e del teatro.

L. PUPPI

CARLO ENRICO RAVA, *Storia del mobile, vol. I, La sedia*, Milano, Görlich, 1964.

L'argomento « mobili » è indubbiamente di moda: prova ne è l'abbondanza della letteratura che tratta questo soggetto, perlopiù edizioni di lusso che riproducono talvolta gli stessi esemplari, accompagnando le illustrazioni con uno scarso testo, spesso dilettantistico.

Con ben altri intenti è invece scritto il I volume della « Storia del mobile », dedicato alla sedia. In esso, Carlo Enrico Rava dà un interessante saggio che naturalmente esce dai confini di una stretta trattazione, per abbracciare tutto il campo della storia del costume e della civiltà.

Il libro inizia con un'ampia introduzione dal tono alquanto polemico che indica gli scopi ed il metodo di questo lavoro, molto esteso e, perciò forzatamente, non sempre ovunque approfondito, poiché comprende ben tre millenni di civiltà.

Linea direttrice dell'opera, il concetto della sedia considerata come strumento dell'uomo, destinato, cioè, ad accogliere nella sua struttura a questo scopo adattata, il corpo umano in posizione di riposo. In questo senso è presentato l'evolversi del modello, da quello primitivo della sedia egizia e greco-romana, a schienale rigido e poi curvo, per giungere dopo lungo percorso sino a quello che è al culmine della strumentalità: l'esemplare settecentesco Luigi XVI perfetto nel suo schienale ovale, i braccioli ricurvi, la struttura avvolgente.

Accanto a questo « motivo » sono pure rilevanti nell'opera, quello del parallelismo tra mobile e costume (si veda ad esempio la contemporaneità di uno stile « caricato » nelle vesti e negli accessori del mobile dell'epoca Luigi XIV) e, dominante, quello dell'inquadramento nel tempo e nello spazio della materia trattata. Su questa linea osservando o costruendo rapporti, l'Autore nota l'alternarsi di periodi in cui la diffusione di un modello è universale (si pensi ad esempio alla sedia a stecche) e di periodi definiti più individualistici, come il Rinascimento, in cui prevalgono caratteri nazionali: perciò la storia del mobile acquista più vasta portata e viene considerata come storia di influssi, di correnti, di predomini.

Primo fra tutti questi, quello dell'Italia, dominatrice del gusto sino al secolo XVII, sebbene, malgrado l'affermarsi della civiltà ispano fiamminga, essa rimanga ancora presente nello stile italianizzante

dell'età di Mazzarino. L'arte italiana appare sempre efficace nel XVIII secolo, al quale è dedicato uno studio più vasto per l'importanza della produzione francese, veneziana ed inglese; un particolare accento è dato ai rapporti tra Italia ed Inghilterra, evidenti soprattutto in certi tipi di sedia, che presentano caratteri reciprocamente vicini a Londra ed a Venezia ed è appunto su queste città, a cui si aggiunge Parigi, che punta la trattazione del periodo settecentesco, qui assai abbondantemente documentata, mentre riapre la questione degli influssi italiani ricordando l'importanza dell'imitazione palladiana sotto Giorgio I d'Inghilterra e l'anglomania, rivelata in Italia anche nel campo letterario.

Ancora ricercando l'inquadramento di uno stile attraverso i tempi, l'Autore si sofferma sul concetto di « classicismo » come di un elemento sempre attuale nell'espressione artistica — si ripensi agli intenti degli artefici al tempo di Luigi XIV e di « neoclassicismo », stile che nel suo pieno sviluppo, non fa parte del XVIII secolo, bensì appare all'epoca impero, dopo la campagna d'Egitto, come frattura ben definita del gusto '700.

L'ecllettismo, la fine dell'originalità creativa, avrà inizio invece più tardi, all'epoca di Luigi Filippo, con la produzione del « mobile di stile ».

Il testo chiude con una nota polemica che trae lo spunto da un giudizio sulla « novità » costituita dal Liberty. L'Autore, esprime la sua perplessità sul concetto di « nuovo » e propone il confronto tra una sedia egizia ed una della fine dell'ottocento, lasciando la conclusione a chi legge.

Il testo dunque ha per fine di giungere ad una sintesi, inquadrando storicamente ed esteticamente la materia secondo un nesso logico.

Difficile il compito dell'Autore; l'opera ne esce talvolta non di facile lettura, perchè troppo vasta è la materia che risulta spesso eccessivamente condensata nell'esposizione. Troppe cose vogliono essere segnalate in un esiguo spazio, perciò arduo è il poter seguire le linee direttrici del lavoro che riserba molte, moltissime notazioni, espressioni di una vasta cultura e frutto di una pluriennale e critica osservazione, utili, anzi essenziali, per chi voglia approfondire minimamente l'argomento. Si veda, ad esempio, la spiegazione del passaggio, nella struttura, della sedia alla cattedra, che si svilupperà negli stali; mentre la sedia a sella si evolverà nello sgabello pieghevole; l'annotazione sull'origine dell'incanniccato, della sedia imbottita, della bergère, della sedia a pozzetto, della sedia a crinolina, ecc. e per ogni singola osservazione non è dimenticato il rapporto con l'arte maggiore, cercando, nei movimenti del pensiero e del gusto il filone dell'evoluzione della materia trattata.

Il testo di cui ora abbiamo riferito, non è, secondo l'uso, corredato