

MANIFESTAZIONI D'ARTE

LA CELEBRAZIONE DI A. VIVALDI A SIENA.

Quello spirito arguto ed acuto che fu il Presidente Charles de Brosses non si sofferma molto su Antonio Vivaldi, nelle sue lettere da Venezia 1739-40; ma quel che dice merita di essere ricordato; è, tra l'altro, una pennellata ambiente. «L'interessamento per la musica è qualche cosa di incredibile. Vivaldi è diventato uno dei miei amici intimi per vendermi dei *concerti* a prezzo molto caro. Egli vi è in parte riuscito, ed io pure sono riuscito in quel che desideravo, cioè a sentirlo e ad avere delle buone ricreazioni musicali. È un *vecchio* che ha una forza prodigiosa nel comporre. L'ho sentito vantarsi di scrivere un concerto con tutte le sue parti più sollecitamente di quel che altri farebbe a copiarlo. Con mia grande sorpresa noto che non è stimato quanto meriterebbe, in questa città dove tutto va alla moda. Le sue composizioni si sentono da troppo tempo, mentre qui la musica dell'anno precedente non è più in voga».

Il ritratto più bello e vivo è e rimane sempre, però, quello che di Vivaldi traccia nelle sue *Memorie* Carlo Goldoni. «A Venezia non si riaprono i Teatri fuorchè al principio del mese di ottobre; ma ne' 15 giorni della fiera dell'Ascensione vi si dà un'opera seria, e talvolta due, che hanno fino a 20 rappresentazioni.

«Il Gentiluomo Grimani, proprietario del Teatro di S. Samuele, faceva rappresentare in quella stagione un'opera a spese sue; ed avendomi promesso d'impiegarmi in quello spettacolo, mi mantenne la sua parola.

«In quell'anno non davano un nuovo dramma, ma avevano scelto la *Griselda*, opera di Apostolo Zeno e di Pariati, che lavoravano insieme primachè Zeno partisse per Vienna al servizio dell'Imperatore; ed il compositore che doveva metterla in musica era l'abate Vivaldi, chiamato il Prete rosso per la capellatura che aveva di tal colore. Era più noto per tal soprannome, che per quello della sua famiglia.

«Questo Ecclesiastico, eccellente suonatore di violino e compositore mediocre, aveva allevata e formata nel canto Madamigella Giraud, giovane cantatrice nata a Venezia ma figlia d'un parrucchiere francese. Non era bella, ma aveva grazia, forma delicata, begli occhi, bei capelli, bocca vezzosa, poca voce, molta modulazione. Era questa che doveva rappresentare la parte di *Griselda*.

«Il sig. Grimani mandommi da questo Musico per far nell'opera i necessari cambiamenti, o abbisognasse di raccorciare il dramma, o di cambiare il sito, e il carattere delle arie a grado degli attori e del compositore. Andai dunque dall'abate Vivaldi, e gli feci dire che veniva per parte di S. E. Grimani.

«Lo trovai circondato di musica, e col Breviario in mano. Si leva, fa il segno della croce per lungo e per largo, mette il suo Breviario da banda, e mi fa il complimento ordinario: — Qual'è il motivo, Signore, che mi procura il piacere di vedervi? — S. E. Grimani mi ha incaricato di fare i cambiamenti che voi credete necessari nell'Opera della prossima Fiera. Vengo a vedere, Signore, quali sono le vostre intenzioni. — Ah!, Ah! Voi, Signore, siete incaricato dei cambiamenti nell'opera di *Griselda*? Il signor Lalli, non è più impiegato negli spettacoli del signor Grimani? — Il signor Lalli, molto avanzato in età, godrà sempre i profitti delle lettere dedicatorie e delle vendite dei libri, de' quali io non mi curo. Avrò il piacere di occuparmi in un esercizio che dee divertirmi, ed avrò l'onore di cominciare sotto gli ordini del Signor Vivaldi. (L'abate riprende il suo Breviario, fa un altro segno di croce, e non mi risponde). — Signore, gli dissi io, non vorrei distrarvi dalle vostre occupazioni religiose; ritornerò piuttosto in altro momento. — So bene, mio Signore, che voi avete talento per la Poesia: ho veduto il vostro *Belisario* che m'ha dato molto piacere; ma questo è ben differente; si può fare una Tragedia, un poema epico ancora, seppur volete, senza saper fare un quaternario musicale. — Fatemi il piacere di farmi vedere il vostro dramma. — Anzi, sì, volentieri.... Dov'è cacciata questa *Griselda*? Era qui.... *Deus in adiutorium meum intende. Domine.... Domine.... Domine....* Era qui adesso. *Domine, ad adiuvandum....* Ah! Eccola. Guardate, Signore, quella scena fra Gualtiero e *Griselda*; ella è una scena interessante e commovente. L'autore vi ha messo nel fine un'aria patetica; ma Madamigella Giraud non ama il canto languido, e vorrebbe un pezzo d'espressione, di agitazione, un'aria che esprima la passione, in diversi modi, con parole tronche, per esempio, con sospiri lanciati, con azione, con movimento; non so se Voi mi capite. — Sissignore, comprendo benissimo; ma io ho avuto l'onore di sentire madamigella Giraud, e so che la sua voce non è grandissima.... — Come, Signore, voi insultate la mia scolara? Essa è



Fig. 10. PAOLO VERONESE: San Girolamo
(lo stesso che alla figura precedente, dopo il restauro).

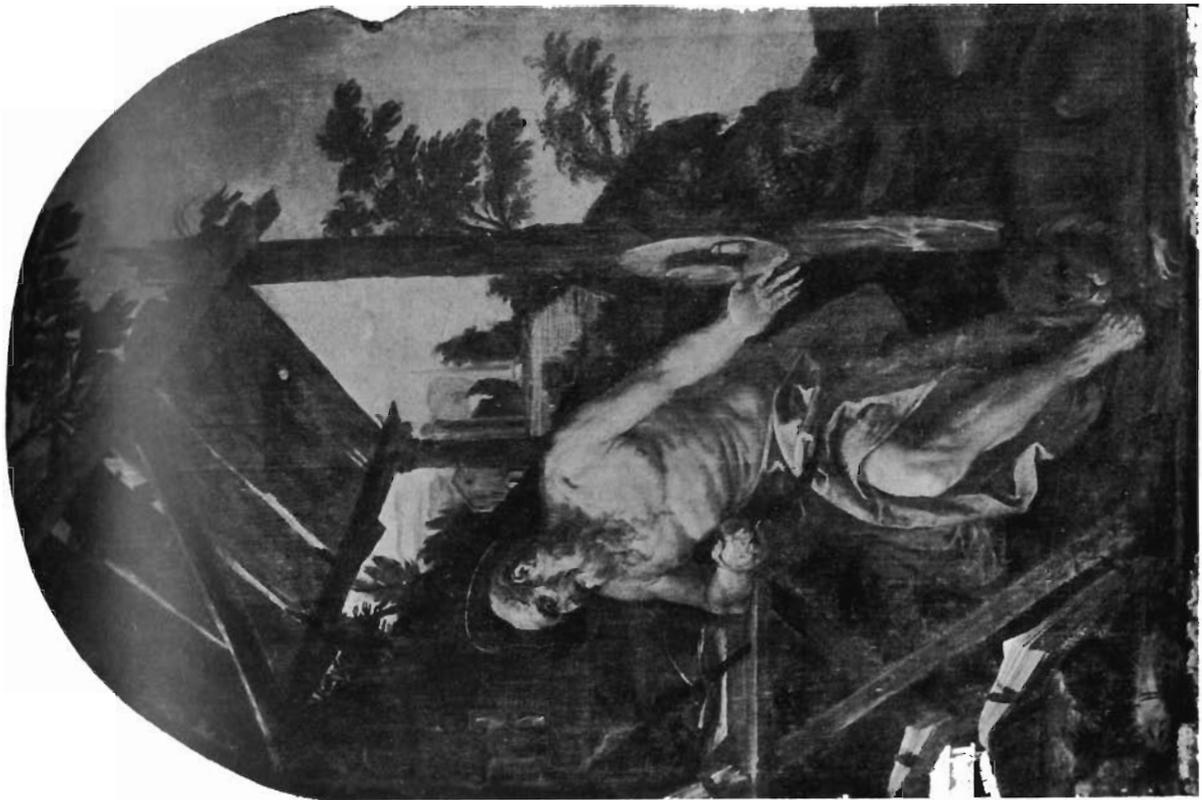


Fig. 9. PAOLO VERONESE: San Girolamo (prima del restauro).
Venezia, S. Andrea della Zirada.



Fig. 12. PAOLO VERONESE: San Pantalone guarisce un fanciullo
(lo stesso che alla figura precedente, dopo il restauro).



Fig. 11. PAOLO VERONESE: San Pantalone guarisce un fanciullo (1587),
prima del restauro. Venezia, S. Pantalone.

buona a tutto, e canta tutto. — Sì, Signore, avete ragione; datemi il libro, e lasciate fare a me. — No, Signore, non posso privarmene, ne ho bisogno, e sono sollecitato. — Ebbene, se siete sollecitato, prestatemelo per un momento, e subito vi soddisfo. — Subito? — Sì, signore, subito.

«L'abate ridendosi di me presentami il Dramma, mi dà carta e calamaio, riprende il suo Breviario, e passeggiando recita i suoi Inni e i suoi Salmi. Io rileggo la scena che già mi era nota: fo l'epilogo di ciò che il Musico desiderava; ed in meno d'un quarto d'ora stendo sulla carta un'aria di otto versi divisa in due parti. Chiamo il Prete, e gli fo vedere la mia composizione. Vivaldi legge, raggrinza la fronte, rilegge, fa gridi di gioia, getta il suo Breviario per terra, e chiama Madamigella Giraud. Ella viene: — Ah!, diss'egli, questo è un uomo raro, questo è un poeta eccellente; leggete quest'aria; è questo Signore, che l'ha fatta qui, senza muoversi, in meno di un quarto d'ora; e rivoltandosi a me: Ah, Signore, mi dice, Vi domando perdono; e mi abbraccia, e mi protesta che non si servirà mai d'altro Poeta, che di me.

«Mi confida il Dramma, e mi ordina altri cambiamenti. Rimane sempre di me contento e l'opera riesce mirabilmente».

* * *

Questo incontro di Goldoni con Vivaldi avveniva nel 1735, quando l'avvocato Carlo aveva 28 anni, e il Prete rosso intorno a 57. Era il tempo del Teatro-Accademia di canto: quello che apparve a Siena precisamente, il melodramma *Olimpiade*, su libretto di Metastasio; una delle più interessanti — non delle più significative — manifestazioni della *Settimana Vivaldi*, organizzata con tanto senso d'arte dalla Accademia Musicale Chigiana nello scorso settembre.

In questa *Olimpiade*, il motivo drammatico centrale è uno dei più cari al teatro settecentesco: la sostituzione di persona, con tutta la relativa matassa scenica che si imbroglia sino all'inverosimile e fino alla penultima scena: quando, per uno di quei tempestivi interventi providenziali che entravano anch'essi nel gusto e nell'uso del tempo, tutto si rivolge nel migliore dei modi con duplici nozze e con letizia di tutto il mondo: proprio alla maniera delle Fiabe di Carlo Gozzi:

«Si rinnovellino le nozze con rape in composta, sorci pelati, gatti scorticati...» ecc.

Qui un Licida ex amante di Argene e dimentico di questa per la fulminea fiamma onde

si accende per Aristeia, dà all'amico suo fidatissimo Megacle l'incarico assai delicato di conquistargli ai giuochi olimpici — per i quali non si sente portato — la sposa Aristeia: la quale dal re Clistene, suo padre, è stata promessa in premio al vincitore. Megacle si assume il compito; ma ah, mentre si avvia allo Stadio apprende che colei che egli conquisterà all'amico, è proprio quell'Aristeia che, riamato, da tanto tempo perdutamente egli ama, e dalla quale ha dovuto dividersi per circostanze politiche: il re Clistene non poteva soffrire gli ateniesi e non voleva saperne di avere un genero che in Atene avesse avuto sua culla. La conclusione è che Megacle vince la gara atletica, ed è pronto a sparire dalla circolazione per lasciare a Licida e il lauro della vittoria, e l'attraentissimo premio di essa, rappresentato da Aristeia. Ma la sua partenza non è abbastanza sollecita perchè Aristeia non si accorga, per un fortuito incontro, che il vittorioso Licida ch'essa sarà obbligata a sposare per via di questo benedetto sport, altri non è se non l'amatissimo suo Megacle. Ciò che succede dopo questo ritrovamento è sempre più complicato fino alla metà del terzo atto: quando apprendiamo che Filiuto in un accesso di furore ha tentato di uccidere il re Clistene. Dopo, però, grazie all'intervento di Argene e di altri, tutto si spiega e si scioglie; e abbiamo così le doppie nozze (Filiuto-Argene, Megacle-Aristeia), il perdono del Re che in quel poco di buono di Filiuto ha avuto la consolazione di riconoscere il suo proprio figlio, e l'allegro coro finale del popolo:

*Viva il figlio delinquente
Perchè in lui non sia punito
L'innocente genitor.*

* * *

Non quest'ultima terzina che è un po', diremo, curiosa per quel *viva* che non è l'*evviva* acclamatorio, ma intende — ed è superfluo avvertirlo — «sia risparmiato al supplizio il figlio delinquente»; ma sono molti, nel libretto del Metastasio, i bei momenti di poesia e di efficacia oratoria. Però, delle innumerevoli azioni onde è contestata la trama, non una è realizzata tecnicamente; di tante cose, di tanti eventi più o meno straordinari si sente solo parlare. Tutto è raccontato nei *recitativi*; e, nelle *arie*, si ha il commento o la conclusione o il riflesso sentimentale di quello che è stato narrato. Era questo, e doveva rimaner tale fino alla riforma del Calzabigi, il melodramma del '700. Il Teatro

Accademia, nel quale il pubblico si recava per chiacchierare e giuocare e sorbir gelati durante i *recitativi*, e per porgere attenzione alle *arie*, quando fossero cantate da virtuosi celebri. Melodramma-Accademia è anche questa *Olimpiade* di Antonio Vivaldi, in tutto ossequente, come spirito e forma, all'uso del tempo; in tutto obbediente «alla moda» di cui Benedetto Marcello (e gli strali della satira eran proprio indirizzati, più che ad altre, alle opere del Vivaldi) ci lasciò i figurini e le caricature eloquentissimi. Poca o punta cura nella espressione del recitativo (quale decadenza in confronto delle opere e degli stessi *Madrigali in stile rappresentativo* di Claudio Monteverdi!) e tutta la cura, tutta l'attenzione, tutto il genio - più di una volta - di Vivaldi nelle *arie*, nei duetti, nel quartetto: alcuni dei quali di una bellezza superiore.

Non come teatro dunque - che questo non è, per noi, teatro (e dovette essere, ed era infatti, solo nominalmente *teatro* e musica drammatica anche per il '700) - ma come puro e mirabile fenomeno musicale, vi sarebbe molto da dire, molto da ricordare e da annotare in senso ammirativo intorno a quest'opera vivaldiana. La *Sinfonia*, la vera *Sinfonia italiana*, specialmente nel suo tempo centrale e nel terzo; molte *arie* nelle quali l'ispirazione più alta detta al musicista melodie di una bellezza e di una libertà di periodare e di fraseggio sorprendenti; il duetto Megacle-Aristea alla fine del primo atto; il bellissimo *duo* di apertura del secondo, l'aria di *Argene*, dal carattere anche storicamente interessante *larmoyant*, con la bellissima seconda parte e l'originalissima cadenza; il *duetto* finale di quest'atto che è di una forza e di una elevatezza di ispirazione superbe, e arricchito da riprese e da ritornelli orchestrali di straordinaria efficacia. Nel terzo, preziosa di bellezza e di espressività è l'aria di *Argene* per melodia e per varietà di accenti.

Ottima mi è parsa la trascrizione dell'opera dovuta al M.^o Virgilio Mortari; buona, se bene lenta in qualche movimento, l'esecuzione musicale diretta da Antonio Guarnieri, alla quale hanno partecipato lodevolmente, per la parte vocale, Dolores Ottani, Edmea Limberti Meletti, Gino del Signore, Franco Zaccarini, Vittorio Petrocchi, Giuseppe Del Pane, Saturno Meletti. Quanto alla messa in scena e alla regia, dubito che si siano perfettamente intonate al carattere che sarebbe stato necessario a creare un'atmosfera adeguata all'opera. Qui occorre, a mio modo di vedere, un grande, un pieno barocco nelle scene nei costumi nei movimenti dei personaggi singoli e delle masse;

e occorreva *tutto vedere e interpretare e rendere* coraggiosamente attraverso il gusto barocco proprio della messa in scena del '700: dalle colonne e loro capitelli in plastica al lampadario, ai panneggi, ai fondali, alle architetture, ai costumi, agli attrezzi, allo stile del movimento delle forme sceniche. I documenti non mancano; basta pensare alle scene di Filippo Juvara e dei Bibbiena; o anche agli anonimi che tradussero nel gusto barocco del tempo prospettive architettoniche e giardini, marine e interni, piazze e nuvole, costumi ed elmi dei vari *Servio Tullio*, e *Numi* dell'Olimpo, e *Adriano*, e *Demofonte*, e *Didone*, e *Achille in Sciro*, e *Galatea*, e *Semele*, e *Giuditta*.

* * *

Fra le musiche ascoltate nelle cinque sedute senesi, meritano di essere ricordate - oltre a quelle già note, che hanno occupato quasi interamente il programma del primo Concerto, e cioè la *Sinfonia in do maggiore* col suo *Presto* finale elettrizzante, il *Concerto alla rustica* di una stupenda freschezza e di straripante ricchezza di melodie, di armonie, di ritmi, e quel *Concerto in si minore* per quattro violini che, eseguito nella versione originale è apparso nettamente superiore alla pur superba traserzione in *la minore* fattane da G. S. Bach per quattro clavicembali - la *Serenata*, il *Concerto «La Notte»*, il *Concerto in la minore per due violini principali ed archi*, il *Concerto per archi e cembalo «Il Riposo»*.

Il *Concerto per due violini principali e orchestra d'archi*, specialmente, è apparso di straordinaria bellezza. L'energia leonina, la fantasia stupefacente, la portentosa ricchezza melodica, la solare mediterranea luminosità del genio di Antonio Vivaldi sembrano condensati ed espressi col loro massimo splendore in questa composizione che per *due secoli* rimase sepolta negli archivi. In questo *Concerto* si afferma un altro primato musicale italiano; si intende, dalla sua conoscenza, come e perchè e da quali radici siano nate, in terra straniera, altre opere insigni di altri genii coevi del Vivaldi; e noi italiani possiamo avere l'orgoglio, per esso, di sapere e di poter dire che, per esempio il celebre e monumentale *Concerto per due violini e orchestra d'archi* di Giovanni Sebastiano Bach ha, nella letteratura simile italiana, il capolavoro monumentale suo precursore e non certo inferiore. Anzi, più alto ancora, forse, ancor più trascinate e commovente, in quanto *latino*, in quanto *gentile*.

* * *

La vera, la grande rivelazione della settimana senese è stata però costituita dal concerto ultimo della manifestazione vivaldiana: il Concerto di tutta *Musica sacra* per voci, coro, organo e orchestra. Ha ben ragione Alfredo Casella, al quale spetta il merito di avere organizzato questa Settimana Antonio Vivaldi, di dolersi che « la maggior parte dei migliori dizionari omettono completamente di menzionare questa parte cospicua della produzione di Vivaldi, oppure vi dedicano un breve ed incompleto accenno ». In una nota pubblicata nell'opuscolo illustrativo della manifestazione senese il Casella elenca una grande quantità di composizioni sacre del Vivaldi, che fanno parte di un grandioso e preziosissimo fondo di antiche musiche munificamente donato dalle famiglie Roberto Foà e Giordano alla Biblioteca Nazionale di Torino, ed ivi custodito. Le composizioni religiose comprendono quasi tutte le forme tradizionali dell'arte cattolica sacra: *Kyrie*, con e senza sinfonia; *Gloria*, *Introibo*, *Confiteor*, *Agnus Dei*, *Laudate Domino*, *Miserere*, *Mottetti*, *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Resurrexit*, *Salve Regina*, *Gloria*, e un intero oratorio, *Juditha*.

Nel concerto di Siena solo una piccola parte di queste composizioni ha potuto, naturalmente, trovar posto; ma è stata sufficiente a far conoscere un nuovo, essenziale aspetto dell'arte di Antonio Vivaldi.

Ripensate panoramicamente, nei loro caratteri generali, queste musiche appaiono — come atmosfera, modi di espressione, efficacia di accenti, bellezza di melodia e di effetti, e anche come architettura — molto vicine alla musica sacra di Haendel degli *Oratori* e di Giovanni Sebastiano Bach delle *Cantate*: con un doppio vantaggio, però, su queste: della precedenza cronologica e della concisione tutta latina.

Il *Credo* per coro, organo e archi ha un *andante sostenuto* e l'entrata del coro donne: *Crucifixus*, di nobile e patetica ispirazione. Alcune progressioni, alcuni andamenti cromatici discendenti delle voci e dell'orchestra hanno dolci abbandoni e sereno andamento alla maniera che oggi diciamo perosiana. Nel *Mottetto* per soprano, organo e orchestra, dopo un'aria di non grande rilievo, un recitativo è condotto nei modi che poi saranno comuni al grande Giovanni Sebastiano Bach nelle sue *Cantate*. È una bella, intensa pagina di Bach che qui par di sentire: ma è Vivaldi, predecessore e maestro di Bach che qui ascoltiamo. Segue una

stupenda dolcissima melodia per soprano sulle parole « *Rosa quae moritur* » di altissima ispirazione, di largo respiro, di contenutissima espressione, cui si accompagna all'unisono, e con brevi imitazioni, l'*oboe*, e che conclude con sublime serenità.

Nello *Stabat Mater* per contralto, organo ed archi, il recitativo che ne costituisce il secondo numero è bello in sé; ma trae valore anche dalla conoscenza dei recitativi profani di *Olimpiade*. L'intensità di espressione non appare neppure qui pienamente raggiunta; ma il carattere austero e l'attenzione alla lettera e allo spirito del testo latino risultano evidenti e attingono una notevole efficacia. L'« *Eja Mater* » incomincia con una interessante introduzione corale che più tardi e da noi stessi — ignari della sua vera origine — sarà per molto tempo definita di « carattere prettamente bachiano ». Ma la melodia vocale non è di grande rilievo. L'« *Amen* » ha un vocalizzo del contralto che si sviluppa in gran parte nel registro mediano e basso della voce e che è molte volte sopraffatto dalle parti strumentali soprastanti, perdendo così molto dell'effetto che potrebbe produrre.

Il *Gloria*, per due soprani, contralto, coro, organo e orchestra è la composizione di più vasta mole fra quelle sacre eseguite a Siena. Dopo il primo numero un poco esteriore e « alla moda » (del tempo), si ha un brano corale e orchestrale « *et in terra pax* » che incomincia come potrebbe lo Haendel degli *Oratori*, ma di una scorrevolezza di una grazia tutta italiana. Un improvviso passaggio in tono minore è in questo brano, di un effetto penetrante e sorprendente. Le « imitazioni » tra voce e voce nascono spontanee dal contesto dell'eloquio musicale, e sono tutte ispirazione ed espressione: esenti da ogni pedanteria scolastica. Il brano « *Gratias agimus tibi* » è uno stupendo e poderoso e vivo fugato di impetuosa ispirazione e di magnifica fattura contrappuntistica. Un altro bellissimo brano è « *Domine Deus* » per soprano e oboe solo, che si apre con un preludetto per oboe, per innalzarsi poi con una dolcissima melodia vocale del soprano a ritmo ternario nei più alti domini della ispirazione elevata e commossa, pura e affettuosa. Ancora una bella pagina: « *Domine Deus Agnus Dei* »: un drammatico dialogo fra il contralto e il coro, nel quale, tra l'altro, è notevole il movimento dei contrabbassi e violoncelli, con movenze, in qualche passo, quasi di recitativo: presentimento, in certo modo, del celebre recitativo per contrabbassi della beethoveniana *Nona Sinfonia*.

Con questo *Gloria* si è chiusa la Settimana

Vivaldi. Per quello che di inedito e di assolutamente inesplorato ci ha fatto conoscere, e per quello che — sulla base delle recenti rivelazioni — si può ritenere per certo esista ancora nella Raccolta Foà-Giordano di altrettanto importante e significativo, si può ben dire che essa ha fissato finalmente, per Antonio Vivaldi, il posto di assoluta eccezione che gli spetta nel quadro dei grandi genii della musica e nelle eccelse vie della Storia dell'Arte.

Una manifestazione di così alta importanza e di così profondo significato artistico e storico che ha avuto in Alfredo Casella un sagacissimo ordinatore, torna a grande onore e ad alto titolo di benemerita artistica della Accademia Musicale Chigiana che ha voluto e organizzato la manifestazione, e del suo illustre fondatore e presidente, Conte Guido Chigi Saracini.

ADRIANO LUALDI.

LA MOSTRA DEGLI ISTITUTI D'ISTRUZIONE ARTISTICA.

Sotto gli auspici della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti s'è inaugurata nel Palazzo dell'Esposizione a Via Nazionale tale Mostra che ha un suo particolare carattere. Il Ministro dell'Educazione Nazionale, che ha apposto una sua prefazione al catalogo della Mostra, afferma ch'essa non ha il carattere di quelle che solitamente si chiamano Mostre d'arte, Mostre dunque di artisti già formati, già passati al vaglio di Esposizioni sindacali, internazionali, nazionali, ma che è « una rassegna delle attività esercitate nel tirocinio scolastico dai nostri giovani » nell'intento di « manifestare simultaneamente le tendenze e gli indirizzi operanti in tutte le Scuole d'arte, gli Istituti, le Accademie ».

Sotto tale aspetto la Mostra, stupendamente organizzata, è una larghissima elencazione di opere di pittura, di scultura, d'arte applicata nei vari generi e nelle varie materie, vetro, maiolica, legno, marmo, ferro, ed è una guida sicura a capire, appunto, gli indirizzi che operano in modo attivo nella varietà degli insegnamenti. Vaste sezioni di saggi d'incisione comprese tra la multiforme produzione scolastica delle differenti Accademie stanno a testimoniare la sollecitudine che i docenti pongono nell'insegnamento di tale arte, di così sicura e gloriosa tradizione italiana e di così rapida e larga diffusione.

Ma l'importanza della Mostra è tutta nella minutissima documentazione di quanto si va operando nei vari settori delle arti maggiori e

minori, e specie la rassegna di queste ultime, nei loro esemplari delle Scuole d'arte di tutta l'Italia, sta a dimostrare come i motivi si sono rinnovati e come le forme, abbandonato il loro vieto modulo, sono animate da spiriti nuovi. La disposizione di tutto codesto enorme materiale che tocca tutti i generi della vita pubblica e privata è stata fatta con una tale chiarezza, con tale ordine, con tale larghezza di spazio, nel giusto criterio d'una moltiplicazione d'esemplari, che dal mobile al sopra-mobile, dall'arazzo alla tenda, dalla tarsia al modello di mosaico, ai mille particolari, infine, d'una suppellettile svariatissima, tutto è chiaramente visibile, e quasi elencabile in una scala di necessità, diciamo, gerarchiche.

Sotto vetro gli esemplari in rame e ferro battuto della scuola di Alberto Gerardi; ma drizzate sulle pareti le porte cavate dai legnaiuoli di Val Gardena in tronchi irti e scabri. Così continua la disposizione dei vari oggetti a seconda della loro materia. È chiaro che le Scuole d'arte, produttrici, diciamo, di tali forme, e in attinenza con l'artigianato non hanno del tutto ripudiato la bottega. Il pericolo in tali opere quasi artigiane è principalmente nell'intervento artistico, cioè d'un professore che nell'aspetto d'un consigliere aiuta l'artigiano a rinnovarsi, accollandogli, ove non sia discreto, una specie di stilismo comune che gli toglie di colpo ogni spontaneità, non diremo inventiva, ma esecutiva. Che le Scuole d'arte si vadano preoccupando di svecchiare i motivi ornamentali è proposito lodevolissimo, anche perchè tale opera implica un rinnovamento della tecnica, una maggiore conoscenza del mestiere, una sempre maggiore attenzione portata sulla qualità diciamo atomica della materia. E rispetto a tale qualità abbiamo altra volta denunciato il pericolo d'una eccessiva bravura manuale che potrebbe portare l'artigiano a far assumere alla materia delle forme che contrastino, appunto, con la sua costituzione atomica. Esempio: il ferro che diventa un ricamo, il legno che s'atteggia a marmo, nell'esecuzione, il marmo che diventa maiolica, il vetro che diventa spuma; e via di seguito.

L'istinto nell'artigiano di superare la sua materia dev'essere costretto proprio dal freno dell'arte: e tale superamento, che noi depreciamo, e che è cosa puramente manuale, come una gara tra officine, non va confuso con la più ampia e lirica trasformazione che l'arte, la grande arte suole operare della realtà e naturalmente anche della materia in che essa si configura. In tutta la varia congerie di saggi delle