

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUDINA BARZINI
Assessore alla Cultura
e Tutela dei Diritti del Cittadino

Membri

Arch. GIORGIO LISE
Conservatore

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Dott. CLELIA ALBERICI

† Dott. PAOLO ARRIGONI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte

Prof. PAOLO BELLINI

MARIA BERTARELLI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Redazione

Arch. GIORGIO LISE

INDICE

<i>Ludina Barzini</i> - Assessore alla Cultura e Tutela dei Diritti del Cittadino	pag. 7
<i>Silvia Beretta</i> - Raffaellino da Reggio e i suoi incisori	» 9
<i>Maria Elena Boscarelli</i> - Contributi per Andrea Andreani .	» 59
<i>Mariella Busnelli</i> - I castrati che cantarono a Milano nei ritratti della Raccolta Stampe A. Bertarelli	» 75
<i>Chiara Buss</i> - Note e documenti sulla tipologia di sei marsine di lana conservate presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata	» 117
<i>Grazietta Butazzi</i> - Il Frac. Note di moda maschile settecentesca in rapporto con l'abbigliamento militare	» 143
<i>Nello Forti Grazzini</i> - Due aggiunte agli arazzi delle "Storie di Sansone" delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata .	» 175
<i>Donata Giannone</i> - Contributi sull'opera di Giovanni Battista Del Sole	» 191
<i>Laura Maggi</i> - Appunti di Leopoldo Pollach sull'antico: i taccuini di viaggio a Roma del 1793	» 227
<i>Lorenzo Marazzi</i> - Frammenti di Muro spagnolo della cinta esterna al Castello Sforzesco	» 289

<i>Francesco Pertegato</i> - Dieci frammenti tessili dal Perù Pre-colombiano: considerazioni sul restauro	» 299
<i>Claudio Salsi</i> - Il Gran Coppenol: una problematica copia da Rembrandt	» 315
<i>Marco Tizzoni</i> - Alcune osservazioni riguardanti la statuetta enigmatica rinvenuta in Milano, ora nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata	» 329
<i>Oleg Zastrow</i> - Due opere senesi a smalti nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata: il calice di Rinaldo Malvolti e quello di "Mona Madalena"	» 351

La Rassegna di Studi e Notizie prosegue il suo cammino con nuovi apporti alla conoscenza del vasto e spesso inesplorato patrimonio culturale delle Civiche Raccolte di Milano.

In questo volume fa la sua comparsa anche il mondo del teatro musicale con un saggio sugli "evirati cantori" che agirono nei teatri della città, dal Ducale alla Scala.

La storia dell'incisione riceve contributi da nuovi e vecchi collaboratori, e così la storia del costume, degli arazzi, dei tessuti, delle oreficerie.

Molti di questi lavori integrano opere di catalogazione ed analisi già compiute o pongono le basi per cataloghi in preparazione, nel continuo distillare di conoscenze e di scoperte grandi e piccole.

"Esiste un solo bene, la conoscenza, e un solo male, l'ignoranza" afferma Socrate e la Rassegna delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni e Museo degli Strumenti Musicali si attiene a questo principio guida, anno dopo anno.

LUDINA BARZINI
Assessore alla Cultura
e Tutela dei Diritti del Cittadino

SILVIA BERETTA

Raffaellino da Reggio e i suoi incisori

Un interessante contributo, nell'ambito degli studi sulla pittura tardo-manieristica di Raffaellino da Reggio, deriva dallo studio delle incisioni riproducenti suoi disegni o dipinti.

L'analisi di queste stampe permette, infatti, da un lato l'identificazione di alcune opere, eseguite dall'artista, oggi non più esistenti o andate disperse, dall'altro offre una conferma della fortuna che l'arte del pittore ebbe tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo.

Raffaellino Motta detto Raffaellino da Reggio nacque a Codemondo, frazione di Reggio Emilia nel 1550¹. Proveniente da una famiglia umile ed avviatosi alla pittura per volere del padre, il Motta ricevette i primi insegnamenti artistici in Reggio, presso Alfonso Ruspaggiari², medaglista di modesta importanza, ed, intorno al 1566, si trasferì a Novellara, dove frequentò la scuola di Lelio Orsi³. Il mancato rinvenimento, fino ad oggi, delle opere compiute in questo periodo non permette di definire in modo certo e preciso la formazione e l'iniziale attività dell'artista.

La pittura di Lelio Orsi non improntò in ogni modo fortemente la personalità artistica di Raffaellino, le cui opere appaiono prive di possibili legami stilistici con la produzione pittorica del maestro di Novellara.

Più facilmente delineabile è, al contrario, grazie alla chiarezza delle antiche fonti, l'attività svolta da Raffaellino in Roma, ove giunse intorno al 1572⁴ in compagnia dell'architetto Francesco Capriani da Volterra⁵.

Agli inizi del soggiorno romano si pone la collaborazione con Federico Zuccari⁶, attuata con ogni probabilità negli affreschi della Cappella Maggiore di S. Caterina de Funari, eseguiti dallo Zuccari, in base al ritrovamento di documenti relativi ai pagamenti, intorno al 1572⁷. L'importanza della partecipazione di Raffaellino a questi affreschi non è tanto nelle figure da lui direttamente eseguite, che furono, secondo quanto riferiscono il Celio, il Baglione e la letteratura seguente⁸, un numero esiguo, quanto nell'incontro dell'artista ancora in formazione con la pittura

tardo-manieristica di Federico Zuccari. Nelle opere immediatamente successive, infatti, quali l'affresco con il *Cristo davanti a Pilato*⁹ nell'oratorio del Gonfalone ed i disegni preparatori per la decorazione della facciata della casa di Francesco da Volterra¹⁰ è chiaramente visibile l'adesione del pittore ai moduli zuccareschi. Si possono a questo proposito notare le strutture compositive, mancanti di un punto centrale, le tipologie dei personaggi fortemente caratterizzati, la sproporzione di alcune figure, che appaiono allungate. L'influsso di Federico Zuccari ed indirettamente di suo fratello Taddeo¹¹ continuò ad esercitarsi sull'arte di Raffaellino durante la partecipazione di questi, intorno al 1574, alla decorazione ad affresco del Palazzo Farnese di Caprarola¹². La mancata precisione delle fonti e l'assenza di documenti rendono impossibile l'identificazione della mano dell'artista nel ciclo farnesiano. A nulla è, inoltre, valsa l'annosa questione che, apertasi nel 1920 con Hermann Voss e conclusasi nel 1981 con Italo Faldi, ha tentato di individuare le parti attribuibili a Raffaellino attraverso un'indagine stilistica¹³. È indubbia, in ogni caso, l'importanza del soggiorno a Caprarola, che influi in modo irreversibile sulla pittura dell'artista e lo rese uno dei più capaci esponenti del tardo-manierismo romano.

Le caratteristiche stilistiche e compositive, peculiari di tale fenomeno si palesano, infatti, nuovamente nelle opere immediatamente successive, negli affreschi, ossia, della volta di una cappelletta in S. Silvestro al Quirinale¹⁴ e nella decorazione delle pareti dell'abside dell'oratorio di S. Silvestro presso la chiesa dei SS. Quattro Coronati¹⁵. Si notano, a questo proposito, le scene decentrate, la disposizione scalata di alcune figure dai gesti esasperati ed i volti forzatamente espressivi, la presenza di personaggi che non hanno alcuna attinenza con il soggetto rappresentato. Stilisticamente vicina agli affreschi di S. Silvestro al Quirinale e dei SS. Quattro Coronati è la scena con *Ercole e Caco*¹⁶, dipinta da Raffaellino nella Sala Ducale di Palazzo Vaticano. Permangono in quest'opera i contorni marcati, le pose enfatiche, la proporzione delle figure. Più forte si fa, inoltre, l'uso del chiaroscuro, che sarà una componente essenziale nel *Cristo che lava i piedi agli Apostoli* e nella *Cena in casa del Fariseo*, dipinte da Raffaellino tra il 1576 ed il 1577¹⁷, nelle Logge di Gregorio XIII.

Al termine della sua attività il pittore eseguì l'*Ordinazione dei Leviti* e l'*Ordinazione dei diaconi* nella Sala del Concistoro in Vaticano¹⁸. Tali opere, cronologicamente vicine agli affreschi delle Logge, mostrano con esse una certa affinità stilistica nella spaziosità dell'ambiente, nel modo di condurre alcune figure (si possono a questo proposito vedere le immagini

dei prelati inginocchiati nell'*Ordinazione dei diaconi*) nell'utilizzo, qui però più mitigato, della tecnica chiaroscurale. Altri elementi, quali le mezze figure in primo piano viste di profilo, l'inserzione della figura condotta secondo schemi classici, in funzione di quinta, l'exasperazione delle espressioni dei volti ed i gesti teatrali, richiamano invece le precedenti esperienze dell'artista. Morto nel 1578, a soli 28 anni¹⁹, Raffaellino fu seppellito a Roma nella chiesa degli Orfanelli in Piazza Capranica²⁰.

NOTE

¹ L'esistenza di tre biografie seicentesche redatte rispettivamente da Carel Van Mander (cfr. M. VAES, *Appunti di Carel Van Mander su vari pittori suoi contemporanei*, Roma 1931, pp. 342-343), da Bonifazio Fantini (*Vita di Raffaele Mota Regiano Pitore Famosissimo*, Reggio 1616) e da Giovanni Baglione (*Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato Di Gregorio XIII del 1572. In fino à tempi di Urbano Ottano nel 1642*, Roma 1642, pp. 25-27) rende possibile una ricostruzione della vita del pittore. Le indicazioni relative al luogo ed alla data di nascita si trovano nel testo di B. Fantini (*Vita...* cit., s.p.).

² Cfr. B. FANTINI, *Vita...* cit., s.p.

Tale notizia trova conferma nelle poche informazioni offerte da G. Tiraboschi (*Biblioteca Modenese o notizie della vita e delle opere degli Scrittori Natii degli Stati del Serenissimo Duca di Modena*, Modena 1786, VI, pp. 485-489) su tale personaggio. Scrive, infatti, che il Ruspaggiari «fu amante della pittura, e del disegno e fu in quest'Arti Maestro del celebre Raffaello Motta...». Aggiunge, inoltre, che fu coniata una medaglia in onore suo, quale maestro del Motta, di cui anch'egli possedeva una copia. Per alcune notizie su Alfonso Ruspaggiari si veda: A. BALLETTI, *Alfonso Ruspaggiari, medaglista*, in «Rassegna d'arte», 1901, giugno, pp. 107-108.

³ Cfr. B. FANTINI, *Vita...* cit., s.p. La presenza di Lelio Orsi in quegli anni a Novellara è accertata in base a notizie documentate (cfr. R. SALVINI - A. CHIODI, *Mostra di Lelio Orsi*, Reggio Emilia 1950, p. XXIII). Numerose fonti posteriori riportano, inoltre, notizie sulla cooperazione tra l'Orsi e Raffaellino. Si ricordano, a titolo esemplificativo, i testi di P.A. Orlandi (*Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 333), N. Pio (*Le Vite di Pittori Scultori et Architetti*, Roma c. 1724, Biblioteca Vaticana, Cod. ms. Capponi 257, ff. 182-184, pubblicato Città del Vaticano 1977, a cura di C. e R. Enggass, p. 129), L. Lanzi (*La Storia pittorica dell'Italia inferiore*, Firenze 1792, p. 253) e tra le pubblicazioni più recenti, gli studi di L. Collobi (*Raffaellino Motta detto Raffaellino da Reggio*, in «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Arte», 1938, IV, pp. 266-267), I. Faldi (*Contributi a Raffaellino da Reggio*, in «Bollettino d'Arte», 1951, ottobre-dicembre, IV, p. 325), G. Briganti (*La maniera italiana*, Roma 1961, p. 55).

⁴ Tale data si ricava dai testi di G. Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, ms. 1621 c., ed. a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma 1956-1957) e di G. Baglione (*Le vite...* cit., pp. 25-26), che riportano che Raffaellino giunse a Roma sotto il pontificato di Gregorio XIII, ossia non prima del 1572.

⁵ Il Motta verso il 1567, venne chiamato da Don Cesare Gonzaga a Guastalla, ove fu impegnato nella decorazione pittorica di alcune facciate di case e dove conobbe presumibilmente Francesco da Volterra con il quale si recò in seguito a Roma. (Cfr. B. FANTINI, *Vita...* cit.,

- s.p.; I. AFFÒ, *Istoria della città e ducato di Guastalla*, Reggio Emilia 1785-1787, III (1787), p. 30; G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1855, p. 120.
- ⁶ Cfr. M. VAES, *Appunti di Carel Van Mander...* cit., p. 343; G. MANCINI, *Considerazioni...* cit., p. 223; P.A. ORLANDI, *Abecedario...* cit., p. 333.
- ⁷ Cfr. C. STIRNATI, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in «Storia dell'Arte», 1974, XXI, pp. 85-119.
- ⁸ C. CELIO, *Memorie delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Napoli 1638, p. 27; G. BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 26; F. TITI, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle Chiese di Roma*, Roma 1675, p. 57; N. PIO, *Le vite...* cit., p. 129; PANCIOLO-POSTERLA-CECCONI, *Roma sacra e moderna*, Roma 1725, p. 439; *Roma moderna distinta per rioni*, Roma 1741, p. 334; G. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma 1777, p. 291; A. NIBBY, *Itinerario di Roma*, Roma 1847, p. 411; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, p. 555; L. COLLOBI, *Raffaellino Motta...* cit., p. 268; I. FALDI, *Contributi a Raffaellino...* cit., p. 327.
- ⁹ Stando agli studi condotti da K. Oberhuber (*Jacopo Bertoja in Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom*, in «Römische Historische Mitteilungen», 1958-1959, pp. 252-253), da A. Molfino (*L'oratorio del Gonfalone*, Roma 1964, pp. 25-30) e da H. Rottgen (*Notes on the «Oratorio del Gonfalone» in Rome*, in «The Burlington Magazine», London 1968, 110, pp. 141-143) l'affresco dell'Oratorio del Gonfalone fu eseguito dall'artista tra il 1572 ed il 1573. In relazione a quest'opera si veda anche: C. TILIACOS, *Raffaellino Motta detto Raffaellino da Reggio*, in AA.VV., *Oltre Raffaello aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, Roma 1984, pp. 157-158.
- ¹⁰ Le fonti antiche di B. Fantini (*Vita...* cit., s.p.), G. Mancini (*Considerazioni...* cit., p. 223), C. Celio (*Memorie...* cit., p. 147), G. Baglione (*Le vite...* cit., p. 26) riferiscono che Raffaellino decorò la facciata della casa di Francesco da Volterra a Roma in Campo Marzio. Tale edificio oggi non esiste più. Attraverso la lettura del testo del Baglione è però stato possibile giungere all'identificazione di quattro disegni (Lulworth, Lady Weld Collectio; London, British Museum, (F.f.2-104); Lille, Musée Wicar, (173); Firenze, Uffizi, (817 S.), eseguiti da Raffaellino, in studi preparatori per l'esecuzione di quest'opera. Tali disegni, rappresentanti tutti il medesimo soggetto, furono con ogni probabilità compiuti in un periodo seguente all'8 aprile 1573, data corrispondente al contratto d'affitto tra il Convento di S. Agostino, proprietario della casa e Francesco da Volterra. (Cfr. U. GNOLI, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, in «Il Vasari», 1936-1937, p. 111; C. PERICOLI-RIDOLFINI, *Le case di Roma con facciate graffite e dipinte*, Roma 1960, p. 32; J.A. GERE-P. POUNCEY, *Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983, p. 148).
- ¹¹ Raffaellino non poté conoscere direttamente Taddeo Zuccari, morto a Roma il 2 settembre 1566.
- ¹² Cfr. B. FANTINI, *Vita...* cit., s.p.; G. BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 27.
- ¹³ Si occuparono della questione di Caprarola: H. Voss (*Die Malerei...* cit., p. 555), F. Antal (*Zum Problem des Niederlandendischen Manierismus*, in «Kritische Berichte Zur Kunstgeschichtlichen Literatur», 1928-1929, n. I-II, p. 228 nota 1), F. Baugart (*Giacomo Bertoja, attivo a Caprarola tra il 1569 ed il 1572*, in «Bollettino d'Arte», 1931-1932, XXV, s. III, pp. 454 ss.), A. Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, Milano 1901-1939, IX (1933), p. 651), F. Baumgart (*La Caprarola di Ameto Orti*, Roma 1935, p. 174), L. Collobi (*Raffaellino Motta...* cit., pp. 275 ss.), I. Faldi (*Contributi a Raffaellino...* cit., pp. 326 ss.), F. Zeri (*Pittura e Controriforma. L'arte senza di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, p. 109, nota 46), M.V. Brugnoli (*Le pitture della Palazzina di Gambara*, in *La Villa Lante di Bagnaia*, Milano 1961, p. 119 nota 21), I. Faldi (*Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, Fano 1962, pp. 35-39), R. Roli (*Giovanni de' Vecchi*, in «Arte Antica e Moderna», XXIX, 1965, pp. 52-53), G. Labrot

(*Le Palais Farnèse de Caprarola*, Paris 1970, pp. 138 ss.), L. Patridge (*The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, in «The Art Bulletin», 1972, p. 60 nota 160), C. Strinati (*Gli anni difficili...* cit., p. 92), J. Recupero (*Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Firenze 1975, pp. 46-49, 54-55), I. Faldi (*Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981, p. 34).

- ¹⁴ Gli affreschi situati nella seconda cappella a sinistra raffigurano: *Lo Spirito Santo in gloria*, *Il Sogno di S. Giuseppe*, *La Strage degli Innocenti*. Concordemente le fonti antiche ritengono che queste opere siano di mano di Raffaellino. (Cfr. C. CELIO, *Memorie...* cit. p. 89; G. BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 26; F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, p. 150; F. TITI, *Ammaestramento di pittura nelle Chiese di Roma*, Roma 1686, p. 257).
- ¹⁵ Sulle pareti dell'abside sono affrescati il *Martirio degli Scultori pannonici* ed il *Martirio dei soldati cristiani*. Per quanto riguarda l'attribuzione di queste opere a Raffaellino si veda: I. FALDI, *Contributi a Raffaellino...* cit., p. 325.
- ¹⁶ Cfr. G. BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 26.
- ¹⁷ Cfr. C. CELIO, *Memorie...* cit., p. 113; G. BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 26; F. SCANNELLI, *Il microcosmo...* cit., p. 327; F. TITI, *Ammaestramento di pittura nelle Chiese di Roma*, Roma 1686, p. 427; F. POSTERLA, *Roma sacra e moderna abbellita di nuove figure in rame...*, Roma 1707, p. 62; G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del Palazzo Apostolico di San Pietro*, Roma, vol. II (1766), pp. 147-148.
- I documenti relativi ai pagamenti effettuati a Lorenzo Sabbattini, che aveva la direzione dei lavori nelle Logge, ed alla morte di questi al figlio Mario (cfr. L.V. PASTOR, *Storia dei Papi*, Roma 1925-1963, vol. IX (1925), offrono un'indicazione piuttosto precisa sul periodo di esecuzione della decorazione pittorica, che va collocata tra il 15 ottobre 1575 ed il 29 settembre 1577. Un ulteriore suggerimento esiste per la datazione degli affreschi conservati al secondo piano delle Logge, dove si trovano anche quelli eseguiti da Raffaellino. Compare, infatti, nella quarta, sesta, ottava ed undicesima arcata di questo piano l'iscrizione: «Greg. XIII Pont. M. Anno V», corrispondente all'anno 1576 ed è inoltre visibile una lapide riportante la data 1577. Sembra, dunque, giusto concludere, come ha notato J. Hess (*Le logge di Gregorio XIII: l'architettura ed i caratteri delle decorazioni*, in «Illustrazione Vaticana», 1935, VI, 23, p. 1275), che la decorazione del secondo piano delle Logge sia stata compiuta tra il 1576 ed il 1577.
- È opportuno segnalare, sempre a proposito di questi affreschi, che le fonti antiche del Celio (*Memorie...* cit., p. 113) e del Baglione (*Le vite...* cit., p. 26) e buona parte della letteratura seguente riportano che Raffaellino eseguì nelle Logge di Gregorio XIII un terzo affresco, raffigurante l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*. L'evidente differenza stilistica visibile tra quest'ultimo affresco e gli altri due ha, però, indotto J. Hess (*Le logge di Gregorio XIII nel palazzo Vaticano: i pittori*, in «Illustrazione vaticana», 1936, VII, pp. 162-163) e successivamente L. Collobi (*Raffaellino Motta...* cit., p. 163) ad esprimere alcuni dubbi sull'esattezza di tale attribuzione.
- ¹⁸ Cfr. B. FANTINI, *Vita...* cit., s.p. In relazione a questi affreschi si vedano inoltre: C. CECCHELLI, *Il Vaticano. La Basilica. I Palazzi. I Giardini. Le Mura*, Milano-Roma 1927, p. 308; J.A. GERE, *Mostra dei disegni degli Zuccari e Raffaellino da Reggio*, Firenze 1966, p. 51.
- ¹⁹ La fonte più antica, che offre una data piuttosto approssimativa della morte è quella di Carel Van Mander, che afferma: «Dopo la mia partenza da Roma, in seguito ad amore per una donna, morì nel fior della vita» (cfr. M. VALES, *Appunti di Carel Van Mander...* cit., p. 343). L'indicazione temporale offerta dallo scrittore, che lasciò Roma nel 1576, non è in antitesi con l'anno di morte riportato dal Fantini (*Vita...* cit., s.p.), ossia il 1578. Se, inoltre, si tiene valido quale anno di nascita del pittore il 1550, anche il testo del Baglione (*Le vite...* cit., p. 27), riportando che Raffaellino morì all'età di ventotto anni, concorda con le due fonti precedenti.

²⁰ Cfr. B. FANTINI, *Vita...* cit., s.p.; G. BAGLIONE, *Le vite...* cit., p. 27.
L'edificio, ove fu seppellito l'artista, oggi non esiste più. La chiesa degli Orfanelli, infatti, conosciuta come S. Maria in Aquiro, venne ricostruita dalle fondamenta nel 1590 da Francesco da Volterra.

I D'APRÈS

Le incisioni *d'après* Raffaellino furono quasi tutte eseguite tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Tale fatto mostra, in modo inequivocabile, come l'arte del pittore, sconosciuta e quasi del tutto ignorata nei secoli successivi, fosse al contrario apprezzata nel periodo in cui l'artista era ancora vivente ed in quello immediatamente seguente.

Tra gli incisori che riprodussero opere di Raffaellino merita una particolare menzione Diana Scultori (Mantova 1545-1550 - Roma 1588 (?)), alla quale vengono attribuite sei stampe (tra le sedici qui catalogate), recanti il nome di Raffaellino, quale inventore del soggetto. Nel caso di Diana influì senza dubbio l'amicizia esistente tra suo marito, Francesco Capriani da Volterra e Raffaellino. Nulla però vieta di pensare che la Scultori nutrisse effettivamente una certa stima per le opere dell'artista. Un'ulteriore conferma della fortuna goduta dalla pittura di Raffaellino, verso la fine del XVI secolo, deriva dall'interesse che alcuni incisori mostrarono per il dipinto del *Tobiolo e l'Angelo*, tradizionalmente attribuito al Motta ed oggi conservato alla Galleria Borghese. Furono, infatti, tratte dal corrispondente disegno preparatorio, di proprietà del Gabinetto degli Uffizi (n. 2014 F.), tre incisioni, una delle quali vanta l'attribuzione ad Agostino Carracci (cfr. scheda n. 4).

Lo studio dei *d'après* oltre a testimoniare la stima goduta dall'arte di Raffaellino, offre indicazioni preziose in relazione alla produzione artistica del pittore. Attraverso l'analisi di queste stampe si può infatti giungere all'identificazione di alcune sue opere oggi perdute o non ancora rinvenute. È il caso, ad esempio, dell'incisione, eseguita da Diana Scultori, raffigurante la *Madonna con Bambino, S. Bartolomeo e S. Chiara*, tratta presumibilmente da una tavola, oggi dispersa, citata da Bonifazio Fantini (*Vita...* cit., s.p.) nella sua biografia su Raffaellino.

Ulteriori studi in questo senso potrebbero dunque, risolvendo i problemi relativi alla derivazione da disegni o dipinti, recare un notevole apporto alla conoscenza della personalità artistica del Motta.

AVVERTENZE

Nel presente catalogo le incisioni sono raggruppate secondo un criterio iconografico: dapprima vengono presentati i soggetti relativi al *Vecchio e Nuovo Testamento*, poi quelli di Santi ed, infine, i soggetti di vario genere.

Le misure delle singole opere sono date in millimetri e l'altezza precede sempre la base.

Abbreviazioni di cui si fa l'uso nel catalogo

Bartsch	= A. BARTSCH, <i>Le Peintre-Graveur</i> , Wien 1803-1821.
Bellini	= P. BELLINI, <i>Contributi per Diana Scultori</i> , in "Rassegna di studi e notizie", Milano 1980, vol. VIII, pp. 64-72.
Bertarelli	= Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli.
Bologna	= Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe.
British Museum	= Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.
Brulliot	= F. BRULLIOT, <i>Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc.</i> , Munich 1832.
Calvesi-Casale	= M. CALVESI, V. CASALE, <i>Le incisioni dei Carracci</i> , Roma 1965.
D'Amico-Ferrara-Bellini	= R. D'AMICO, S. FERRARA, P. BELLINI, <i>Incisori liguri e lombardi dal XV secolo al XVIII secolo</i> , Bologna 1977.
D'Arco	= C. D'ARCO, <i>Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI e delle stampe da loro operate</i> , Mantova 1840.
Gaeta Bertelà	= G. GAETA BERTELÀ, S. FERRARA, <i>Incisori bolognesi</i> , Bologna 1973.
Gere Mostra	= J.A. GERE, <i>Mostra dei disegni degli Zuccari e Raffaellino da Reggio</i> , Firenze 1966.
Gere-Pouncey Italian	= J.A. GERE, P. POUNCEY, <i>Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Artist working in Rome 1550 to c. 1640</i> , London 1893.
GG.	= G. GORI GANDELLINI, <i>Notizie storiche degli intagliatori</i> , Siena 1771.
GGDA.	= G. GORI GANDELLINI, L. DE ANGELIS, <i>Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche</i> , Siena 1808-1816.
Heinecken	= C.H. HEINECKEN, <i>Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés</i> , Leipzig 1778-1790.
Huber Brandes	= M. HUBER, <i>Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes de feu Monsieur Brandes</i> , Leipzig 1793.
Huber Manuel	= M. HUBER, <i>Manuel des curieux des amateurs de l'art</i> , Zürich 1797-1804.
Huber Notices	= M. HUBER, <i>Notices générales des graveurs</i> , Dreseden-Leipzig 1787.
Huber Winkler	= M. HUBER, <i>Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes de feu Monsieur Winkler</i> , Leipzig 1801.

- Le Blanc = M. CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890.
- Malaspina = L. MALASPINA DI SANNAZZARO, *Catalogo di una raccolta di Stampe antiche compilata dallo stesso possessore*, Milano 1824.
- Malvasia = C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, Bologna 1678.
- Marucelliana = Firenze, Biblioteca Marucelliana.
- Massari = S. MASSARI, *Incisori mantovani del '500. Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi delle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, Roma 1981.
- Nagler K-L = G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig 1835-1852.
- Nagler Mon. = G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1858-1879.
- Petrucci = A. PETRUCCI, *L'incisione carraccesca*, in «Bollettino d'Arte» 1950, XXXV, p. 134.
- Roma = Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
- Servolini = L. SERVOLINI, *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Lecco 1930.
- Uffizi = Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- Zanetti = A. ZANETTI, *Le premier siècle de la calcographie ou Catalogue raisonné des estampes du Cabinet de Feu M. Le Comte Leopold Cicognara*, Venice 1837.
- Zani = P. ZANI, *Enciclopedia metodico critico-ragionata delle belle arti*, Parma 1817-1824.

TAVOLE

1. Giuseppe e la moglie di Putifarre

Nagler *Mon IV*, p. 584; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, mm. 260 × 330 (inciso).

In basso a destra compare il monogramma: «M.G.F.» ed al centro: «Paulus Furft excudit». G.K. Nagler sostiene che questa stampa derivi da un'invenzione di Raffaellino. Il nome dell'artista non compare nell'unico esemplare da noi conosciuto e qui riportato (British Museum n. 35.7.11.208). Si deve, inoltre, notare che allo stato attuale delle ricerche non si è a conoscenza di alcun disegno o dipinto, raffigurante questo soggetto, di mano di Raffaellino, né le fonti antiche ne danno notizia. È però opportuno segnalare che il monogramma «M.G.F.», corrispondente secondo G.K. Nagler a Matthaus Greuter, è inciso in altre quattro incisioni *d'après* Raffaellino. La presenza, inoltre, di alcuni elementi quali la rigidità delle vesti, le linee particolarmente marcate, la forzata espressività dei volti avvicinano stilisticamente quest'opera all'arte di Raffaellino.



FIG. 1 - Matthaus Greuter (?), *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, bulino.

2. Ordinazione dei Leviti

Huber *Manuel*, p. 645; Brulliot, p. 158; Nahler *K-L IX*, p. 37; Le Blanc I, p. 587; Gere *Mostra*, p. 51; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, mm. 385 × 278 (inciso).

In basso a destra si legge nell'inciso «Rafael de Regio inue» e nell'angolo destro sono visibili le lettere «ac fe». Nel margine sono riportati otto versi latini, che iniziano con le parole «Maximus Hebraeae Moses dux gentis...» e la scritta «Phts e Io: Turpin' exc. Rome» con la data 1599.

L'incisione raffigura l'episodio dell'Ordinazione dei Leviti (*Esodo XXVIII-XXIX*), sono infatti rappresentati al centro della stampa Aronne ed i figli consacrati sacerdoti. Aliprando Caprioli, al quale questa incisione è attribuita, ha derivato il soggetto dall'affresco eseguito da Raffaellino nella Sala del Concistoro in Vaticano, apportando alcune modifiche visibili nello spazio aumentato e nell'aggiunta di alcune figure. La stampa è nello stesso verso dell'affresco. Un esemplare è conservato presso la Marucelliana (XVI, n. 115).

Di questa incisione esiste un secondo stato recante l'indirizzo dell'editore De Rossi: «Gio Iacomo Roffi le stampe in Roma alla Pace». Un esemplare di tale tiratura è conservato al British Museum (n. 1952.4.5.189).



FIG. 2 - Aliprando Caprioli, *Ordinazione dei Leviti*, bulino.
Raffaellino da Reggio, *Ordinazione dei Leviti*, affresco. Vaticano, Sala del Concistoro.

3. Tobiolo e l'angelo

Bartsch XII, p. 27, n. 9; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Chiaroscuro a due legni, mm. 273 × 410 (inciso).

L'incisione raffigura un episodio del *Libro di Tobia* (5,4-11,20), soggetto dipinto da Raffaellino sulla tavola oggi alla Galleria Borghese. Questo bulino deriva in controparte probabilmente più che dal dipinto dal disegno preparatorio (Uffizi, n. 2014 F.); analoghe nel disegno e nella stampa appaiono la posizione della gamba sinistra del Tobiolo, la lunghezza del bastone e della corda che regge il pesce, particolari che nel dipinto sono stati mutati. L'opera è conosciuta in un unico stato privo di qualsiasi scritta. Un esemplare è conservato al British Museum (C. 55 vol. 8).



FIG. 3 - Anonimo, *Tobiolo e l'Angelo*, chiaroscuro a due legni.



Raffaellino da Reggio, *Studio per il Tobio e l'Angelo*, penna, acquerello seppia su traccia sanguigna. Firenze, Uffizi.



Raffaellino da Reggio, *Tobio e l'angelo*, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese.

4. Tobiolino e l'angelo

Malvasia, p. 91; GG. I, p. 233; Heineken II, p. 629; Huber *Notices II*, p. 307; GGDA. VII, p. 317; Bartsch XVIII, p. 36 n. 3; Zani II, IV, pp. 23-24; Brulliot, p. 159; Nagler K-L IX, p. 38; Le Blanc I, p. 598 n. 3; Nagler *Mon.* IV, p. 1015; Petrucci, p. 134; Calvesi-Casale, p. 22; Gaeta-Bertalà, nn. 141-141 a; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, mm. 405 × 320 (inciso).

A sinistra in basso si legge: «Raphael Urbin In / Aug: Ca: fe: 1581». Nel margine inferiore a sinistra in penna— «Raffaello da Reggio». Sul medesimo margine compare, inoltre, la scritta «RAPHAEL COMES IN VIA MEDICUS DOMI Franco Forma».

Il soggetto di questa incisione, attribuita ad Agostino Carracci, deriva presumibilmente anch'esso dal disegno raffigurante il *Tobiolo e l'Angelo*, conservato agli Uffizi (cfr. scheda n. 3). La scritta in basso a sinistra indica quale inventore del soggetto Raffaello d'Urbino. Ma in base a quanto viene riportato dal Bartsch un primo stato di questa incisione porta la scritta «Raphael Regien in». Un esemplare di questa stampa è conservato al Gabinetto Nazionale delle stampe della Biblioteca Nazionale di Bologna (c. 16).



FIG. 4 - Agostino Carracci, *Tobiolo e l'Angelo*, bulino.

5. Tobiolino e l'angelo

Le Blanc II, p. 320 n. 1; Nagler K-L VI, p. 108; Nagler *Mon.* Iv, p. 583.

Acquaforse, mm. 418 × 308 (inciso).

In basso nell'inciso si legge: «Raffaello . da . reggio in» e «M.G.F. 1581».

È questa la terza incisione, raffigurante il *Tobiolo e l'Angelo*, che si presume tratta dal disegno preparatorio di Raffaellino per il dipinto conservato alla Galleria Borghese (cfr. scheda n. 3). La stampa, eseguita in controparte, è conosciuta in un unico stato. Un esemplare è conservato presso la Bertarelli (ART. CART. m. 52-70).



FIG. 5 - Matthaues Greuter, *Tobiolo e l'Angelo*, bulino.

6. Adorazione dei magi

Bartsch XII, p. 31 n. 5; Brulliot III, p. 159; Nagler *K-L* XI, p. 38; Nagler *Mon* IV, p. 1015; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Chiaroscuro, mm. 434 × 335 (inciso).

In basso al centro compare la scritta «RAPHAEL . REG . INVENT».

Il soggetto di questa incisione deriva probabilmente dal disegno, raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, attribuito a Raffaellino e conservato al Metropolitan Museum di New York (n. 65208). La stampa, eseguita in controparte, non mostra particolari varianti rispetto al disegno. Si nota, infatti, esclusivamente la mancanza nell'incisione di alcune figurette (appena abbozzate nel disegno) sul fondo.

Un esemplare è conservato al British Museum (C. 55 vol. 8).



FIG. 6 - Anonimo, *Adorazione dei Magi*, chiaroscuro.



Raffaellino da Reggio, *Adorazione dei Magi*, penna e acquerello marrone.
New York, Metropolitan Museum.

7. Ecce homo

Bartsch XV, p. 435 n. 6; Zani II, VII, p. 298; Zanetti 1837, p. 479 n. 1307; D'Arco, p. 81; Le Blanc, p. 292 n. 16; Albricci, p. 21 n. 30; Bellini, p. 72; Massari, p. 115; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, mm. 372 × 272 (inciso e margine).

In basso a sinistra compare la scritta «RAPHAEL REGIENSIS / IN VENTOR» ed a destra «DIANA MANTVANA CIVIS VOLATERANA / INCIDEBAT ROMAE ANNO M.D. XXXXVI». Nel margine inferiore compare un verso latino che inizia con le parole: «ECCE HOMO, DIXISTI PRAETOR...». Sempre sul margine è visibile l'indirizzo dello stampatore Carlo Losi.

È raffigurato in questo foglio l'episodio evangelico di Pilato che mostra Gesù Cristo ai Giudei (Giovanni 19, 4-6). Allo stato attuale delle ricerche non si è a conoscenza di alcun dipinto o disegno, raffigurante questo soggetto, di mano di Raffaellino. Le fonti antiche non offrono, inoltre, alcuna indicazione a questo proposito.

La derivazione da Raffaellino sembra, comunque, convincente da un punto di vista stilistico. Molti elementi, infatti, quali la caratterizzazione dei volti, la forzata gestualità di Pilato, la plasticità del manto di Cristo, sono stilisticamente riconducibili alla pittura dell'artista.

Esistono di questa incisione altre due tirature, riportate dal Bartsch, anteriori all'indirizzo di Carlo Losi: un primo stato anteriore all'opposizione del nome di Horatius Pacificus ed un secondo stato con tale nome.

Un esemplare di terzo stato è conservato al Gabinetto delle Stampe di Roma (vol. 40 H 17 - F.C. 50718).



FIG. 7 - Diana Scultori, *Ecce Homo*, bulino.

8. Seppellimento di Cristo

Heineken I, p. 243; Huber *Brandes* I, p. 111; Huber *Winckler*, p. 646; GGDA V, p. 169 n. 23; Bartsch XII, p. 44 n. 24; Zani VIII, II, p. 271; Brulliot II, p. 158; Nagler *K-L* I, p. 111; Zanetti, pp. 42, 48; D'Arco, p. 122; Le Blanc I, p. 42; Servolini, p. 104; D'Amico-Ferrara-Bellini, n. 80; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Chiaroscuro a quattro legni, mm. 405 × 320 (inciso).

In basso a sinistra si legge: «Raff. da Reggio Invent. Andrea Andriano / Mant^o intagliatore / all'Ill^{mo} et ecc.^{mo} Sig.^r Don Giovanni / Medici / 1585.

In questa stampa, eseguita da Andrea Andreani nel 1585, è indicato Raffaellino quale inventore del soggetto. Esistono due disegni che chiaramente possono essere messi in relazione con questa incisione: l'uno conservato agli Uffizi (n. 914 S.), l'altro alla Devonshire Collection di Chatsworth (n. 737).

L'incisione, nello stesso verso dei disegni, non presenta particolari varianti, tranne che una maggiore definizione dello sfondo, dove è stato aggiunto l'alberello sulla roccia. Un esemplare è conservato agli Uffizi (ST. Sc. 100).

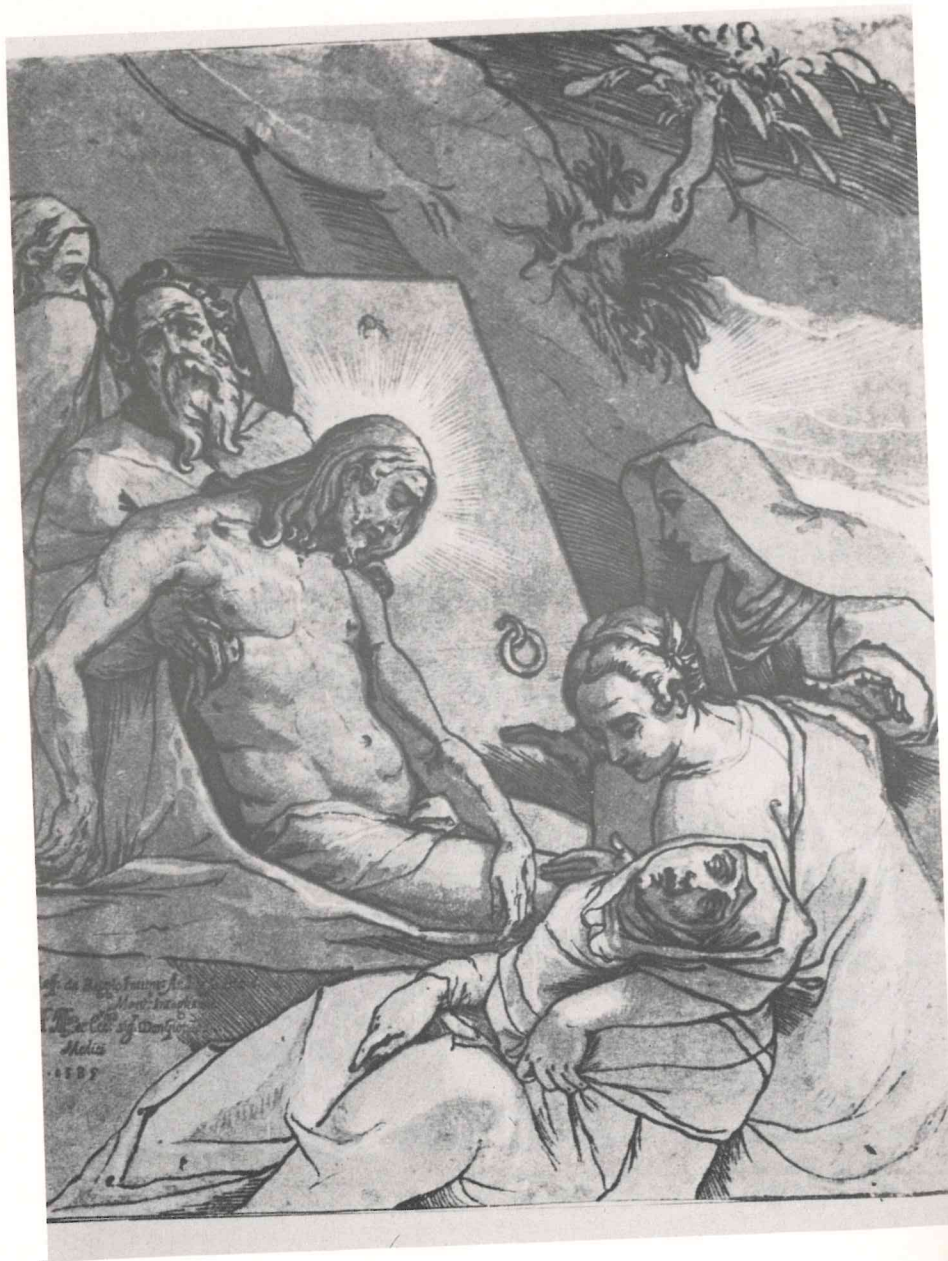


FIG. 8 - Andrea Andreani, *Seppellimento di Cristo*, chiaroscuro a quattro legni.



Raffaellino da Reggio, *Seppellimento di Cristo*, penna e acquerello marrone.
Quadrettatura in matita nera. Firenze, Uffizi.



*Raffaellino da Reggio, Seppellimento di Cristo, penna e acquerello.
Chatsworth, Devonshire Collection.*

9. Seppellimento di Cristo

Brulliot III, p. 158.

Bulino, mm. 210 × 170 (inciso).

In alto a destra sopra ad una roccia compare il monogramma «M.G.F.» e su un'altra roccia a sinistra, verso il centro, si legge: «Raffaello da / reggio in».

Questa stampa, come la precedente, deriva presumibilmente da uno dei due disegni attribuiti a Raffaellino e conservati rispettivamente alla Devonshire Collection di Chatsworth ed agli Uffizi (cfr. scheda n. 8). La stampa, in controparte rispetto ad entrambi i disegni, non presenta particolari varianti.

F. Brulliot cita uno stato successivo a quello da noi considerato, che reca sul margine in basso sei versi latini.

Un esemplare di primo stato è conservato presso la Marucelliana (vol. IX 9500).



FIG. 9 - Matthaus Greuter (?), *Seppellimento di Cristo*, bulino.

10. Dio Padre che sale al cielo

Bartsch XV, p. 436 n. 11; Brulliot III, p. 287; Nagler K-L V, p. 143; Zanetti, p. 477 n. 1301; D'Arco, p. 79; Le Blanc II, p. 292 n. 21; Albricci, p. 21 n. 29; Bellini, p. 70; Massari, p. 107; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, 240 × 239 (inciso).

In basso al centro si legge: «RAPHAEL REGIENSI INVENTOP [sic] / DIANA INCIDEBAT ROMAE / 1581. Horatius Pacificus Formis».

Il soggetto di questa stampa, eseguita da Diana Scultori nel 1581, deriva presumibilmente da un'opera di Raffaellino della quale non abbiamo alcuna notizia. Siamo, però, a conoscenza di un disegno, attribuito a Raffaellino e conservato al Christ Church di Oxford (inv. n. 1306), con il quale l'incisione può essere messa chiaramente in relazione. La stampa, eseguita in controparte rispetto al disegno, non presenta particolari varianti, ad eccezione dell'aggiunta della corona di nubi con quattro cherubini. Bartsch cita uno stato anteriore all'indirizzo di O. Pacifico. Un esemplare di secondo stato è conservato alla Marucelliana (vol. XVI n. 117).



FIG. 10 - Diana Scultori, *Dio Padre che sale al cielo*, bulino.



Raffaellino da Reggio, *Dio Padre che sale al cielo*, penna e acquerello marrone.
Oxford, Christ Church.

11. Spirito Santo in gloria

Bartsch XV, p. 445 n. 30; D'Arco, p. 80; Zanetti, p. 476 n. 1298; Nagler K-L V, p. 421; Le Blnc li, p. 292 n. 31; Albricci, p. 20 n. 28; D'Amico-Ferrara-Bellini, n. 247; Bellini, p. 70.

Bulino, mm. 190,5 (inciso).

In basso al centro si legge: RAPHAEL REGIENSIS INVENTOP [sic] / DIANA INCIDEBAT ROMAI [sic] / 1578.

Il soggetto di questa stampa, incisa da Diana Scultori, deriva in controparte dall'affresco raffigurante lo *Spirito Santo in gloria*, eseguito da Raffaellino nella volta della seconda cappella a sinistra della chiesa di S. Silvestro al Quirinale, o dal corrispondente disegno preparatorio passato ad un'Asta della Sotheby (*Disegni antichi, Mappe, Stampe e Dipinti antichi*. Catalogo Sotheby, 18 Maggio 1978, p. 39).

Molto più fitta e marcata appare nella stampa la corona di teste di angeli sul fondo. Bartsch informa dell'esistenza di un altro stato, con l'opposizione dell'indirizzo dello stampatore Pacifico.

Un esemplare di prima tiratura è conservato agli Uffizi (ST. SC. 1080).

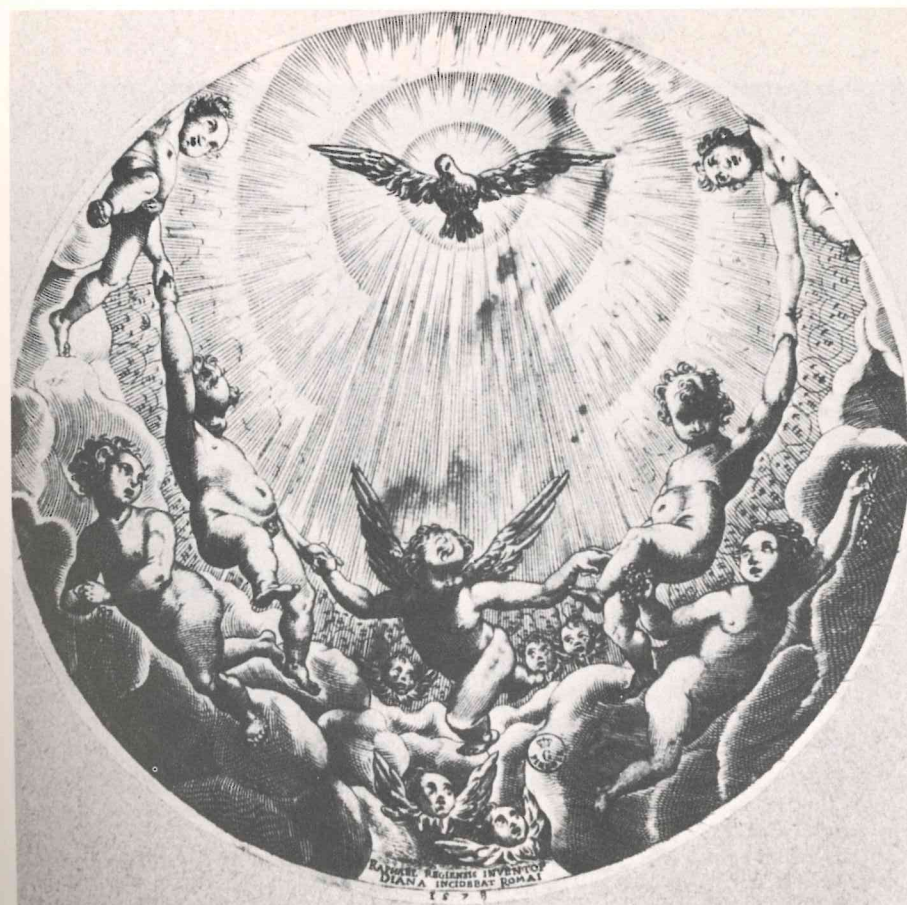


FIG. 11 - Diana Scultori, *Spirito Santo in gloria*, bulino.



Raffaellino da Reggio, *Spirito Santo in gloria*, affresco. Roma, S. Silvestro al Quirinale.

12. Madonna con Bambino, S. Bartolomeo e S. Chiara

GG. II, p. 197; GGDA. X, p. 152; Zani VII, II, pp. 298-299; Zanetti, p. 479; D'Arco II, p. 80 n. 22; Albricci, p. 22 n. 61; Bellini, p. 70; Massari, p. 114; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, mm. 492 × 334 (inciso).

In basso a destra nell'inciso si legge: «RAPHAEL REGIENSIS INVENTOR / DIANA MANTVANA CIVIS VOLATERRANA INCIDEBAT 1585» e su un parallelepipedo al centro «Ill^{mo} et R^{mo} . D . Iulio Antonio San / ctorio S. R. E. Tit. S. Bartholomei / in Insula Presb. Carⁱ S. Severina / Diana Mantuana DD.» Nel margine compare a destra una scritta riferentesi all'editore «Roma 1770; Apud Carolum Losi» ed è inoltre leggibile la frase «VIRGO DEI GENITRIX, AVDI PIA VOTA PRECANTUM: ET FERAT HINC CLARA, HINC BARTHOLAMAEVS OPEM».

Nell'incisione, eseguita da Diana Scultori, sono raffigurati la Madonna, che sostiene il Bambino, attorniata da angeli sopra le nubi, S. Bartolomeo e S. Chiara. G. Albricci, senza offrire alcuna spiegazione, sostiene che il Santo qui rappresentato non sia S. Bartolomeo, ma S. Paolo. Si deve, però, a questo proposito osservare che S. Paolo viene generalmente rappresentato con la spada, attributo che allude alla sua decapitazione. Poco senso assumerebbe, inoltre, convalidando l'ipotesi che si tratti di S. Paolo, la frase scritta nel margine, che riporta il nome di S. Bartolomeo.

Zani sostiene che questa incisione fu tratta da un disegno o da un dipinto di Raffaellino, dei quali peraltro non offre alcuna indicazione. Bisogna, in ogni modo, considerare che B. Fantini parla di una tavola con *Madonna, Bambino, S. Bartolomeo e S. Chiara* eseguita da Raffaellino (Cfr. *Vita...* cit., s.p.). Non si deve dunque escludere che questa incisione sia stata tratta dal suddetto dipinto, del quale oggi non abbiamo più alcuna notizia.

Si conoscono di questa stampa altri due stati anteriori all'indirizzo di Carlo Losi.

Un esemplare di terzo stato è conservato al Gabinetto delle Stampe di Roma (vol. 40 H 17 - F.C. 50732).



FIG. 12 - Diana Scultori, *Madonna con Bambino, S. Bartolomeo e S. Chiara*, inciso.

13. Sacra Famiglia

Huber, *Manuel III*, p. 142 n. 2; Bartsch XV, p. 440 n. 18; GGDA X, p. 152 n. 2; Malaspina II, p. 183; Brulliot III, p. 44 n. 287; Nagler K-L V, p. 144; Le Blanc II, p. 291 n. 9; Albricci, p. 20 n. 26; Massari, p. 100; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, mm. 293 × 223 (inciso).

In basso a destra si legge: «DIANA MANTVANA . INCIDEBAT ROMAE ANNO . M. D. LXXV» e a sinistra «DI GREGORIVS . PP . X III / PRIVILEGIO p AN . X . / RAPH . DA . REGGIO . INVENT».

L'incisione, eseguita da Diana Scultori, rappresenta una *Sacra Famiglia* in cui compaiono in primo piano la Madonna, Gesù Bambino in atto di dare la benedizione a S. Giovannino e sul fondo S. Giuseppe. La presenza del cesto di frutta, portato da S. Giuseppe, è spiegabile, se si pone in relazione con la palma con angeli rappresentata sul fondo, immagine che compare in diverse raffigurazioni della *Fuga in Egitto* e si riferisce con qualche variante (sulla palma, ad esempio non compaiono gli angeli) a quanto viene detto nel Vangelo dello Pseudo-Matteo (cfr. G. BONACCORSI, *Libro sulla nascita della Beata Maria e sull'infanzia del Salvatore*, XX, 1 in *Vangeli Apocrifi*, Firenze 1948).

La stampa deriva da un'opera di Raffaellino della quale non abbiamo alcuna notizia. Soltanto S. Massari ritiene che si possa avvicinare al dipinto, rappresentante una *Sacra Famiglia*, conservato al Museo Nazionale di Varsavia (Cfr. I. FALDI, *Contributi...* cit., p. 328), ma sebbene la Madonna esprima la medesima grazia, l'impostazione dell'opera è totalmente diversa.

Esiste di questa stampa una seconda tiratura, di cui un esemplare è conservato al Gabinetto delle Stampe di Roma (vol. 40 H 17 - F.C. 50728), dove in luogo della scritta «RAPH . DA . REGGIO . INVENT» abrasa, compare l'indirizzo di Callisto Ferranti.

Un esemplare di primo stato si conserva al Gabinetto delle Stampe di Roma (vol. 40 H 17 - F.C. 50727).



FIG. 13 - Diana Scultori, *Sacra famiglia*, inciso.

14. Martirio di S. Dorotea

Bulino, mm. 425 × 303 (inciso).

In basso a sinistra nell'inciso si legge: «RAFFAELLO-DA-REGGIO-IN» ed a destra poco leggibile «M.G.F.». Nel margine al centro si trova la scritta «S. DOROTHEA».

Si narra che S. Dorotea, originaria di Cesarea di Cappadocia, fu condannata alla decapitazione nell'anno 304, in seguito al rifiuto di rinnegare la propria religione. Mentre era condotta al supplizio, lo scriba Teofilo scherzandola le disse: «Sposa di Cristo, mandami delle mele o delle rose dal giardino del tuo sposo». La Santa promise di esaudire le sue richieste. Infatti mentre stava pregando, le apparve innanzi un bambino con tre rose e tre mele e Dorotea gli disse di portarle a Teofilo, che, convertitosi in conseguenza a questo fatto, venne anch'egli decapitato.

A questa leggenda si rifanno solitamente le immagini e gli attributi della Santa. Vengono qui rappresentati i due momenti salienti dell'avvenimento. In primo piano sono le figure del fanciullo che reca il cesto con le mele e le rose a Dorotea, la quale inginocchiata gli indica di portarlo a Teofilo. Dietro alla Santa, l'uomo con la spada alzata allude chiaramente alla sua decapitazione. Sul fondo è visibile la scena del bambino, che offre il cesto a Teofilo, che con le braccia aperte esprime il suo stupore.

Questa stampa, d'invenzione di Raffaellino, come risulta dalla scritta in basso a sinistra, non è apparentemente riportata da alcuna catalogazione precedente. L'esemplare da noi esaminato è conservato alla Bertarelli, tra le incisioni del XVI secolo, eseguite da anonimi (ART. CART. m. 45-51). Un altro esemplare si trova alla Marucelliana ed è inserito, senza alcun fondamento, tra le incisioni attribuite a Giorgio Ghisi (XVI n. 116).

Le fonti non parlano di nessuna opera eseguita da Raffaellino, raffigurante questo soggetto. Si può, però, porre facilmente in connessione questa stampa con un disegno, conservato al Louvre (inv. 10296) ed attribuito a Raffaellino. Identiche sono, infatti, le immagini del bambino, della Santa e dell'uomo che alza la spada. Una chiara identità è visibile anche nella scenetta rappresentata sul fondo. Alcune diversità compaiono, invece, nella finitura del palazzo (è, infatti, qui visibile una parte del secondo piano, che manca totalmente nel disegno) e nella presenza nell'incisione del paesaggio sul fondo, che nel disegno appare appena accennato. Un'ultima differenza è data dalla presenza dell'uomo di schiena con l'alabarda, che non compare nel disegno. Probabilmente anche per questa figura l'invenzione è di Raffaellino, essa mostra infatti evidenti analogie con un'immagine presente negli affreschi della Cappella di S. Silvestro in SS. Quattro Coronati, dipinti da Raffaellino.



FIG. 14 - Matthäus Greuter (?), *Martirio di S. Dorotea*, bulino.



Raffaellino da Reggio, *Martirio dei soldati cristiani*, affresco.
Roma, SS. Quattro Coronati, oratorio di S. Silvestro.

15. I gemelli

Bartsch XV, pp. 450-451 n. 41; Brulliot III, p. 44 n. 287; Nagler K-L V, p. 145; Zanetti, p. 476 n. 1297; D'Arco, p. 80 n. 20; Le Blanc II, p. 293 n. 39; Albricci, p. 20 n. 27; Bellini, p. 70; Massari, p. 106; Gere-Pouncey *Italia*, p. 146.

Bulino, mm. 196 (inciso).

Sul bordo della stampa si trovano scritti i seguenti distici latini: «A GEMINIS GEMINOS NATOS NOS DIXIT AB OVIS / PRISCA SENVUM SERIES SIC GEMINASSE IVVAT» e «SED QVIA SUB CAELI NVNC SYDERE CONDIMVR VNO / MISCVIT ALTERIVS CORPORA CORPORIBUS». Sugli altri due lati compaiono le scritte «RAPHAEL DEGIENSIS INVENTOR» e «DIANA INCIDEBAT ROMAE 1577».

L'inusitata posizione in cui vengono rappresentati in questo foglio due fanciulli che sostengono tra le mani un vaso ed un uccello induce a pensare ad un significato simbolico preciso che però sfugge ad una prima lettura dell'opera e che richiederebbe un'attenta ed approfondita analisi iconografica.

Allo stato attuale delle ricerche non si è a conoscenza di alcuna opera di Raffaellino, dalla quale la stampa possa derivare.

Stefania Massari avverte, però, che lo stesso motivo appare nel soffitto del Camerino degli Uccelli al palazzo Ducale di Mantova. È dunque ipotizzabile che Raffaellino nel periodo in cui si trovava a Guastalla si fosse recato a Mantova ed avesse eseguito un disegno, raffigurante l'affresco suddetto, in seguito riprodotto da Diana in questa stampa.

Un secondo stato, citato da Bartsch, Zanetti, D'Arco, Le Blanc, reca l'indirizzo dell'editore Pacifico: «Horatius Pacificus formis».

Un esemplare di prima tiratura si conserva al Gabinetto delle Stampe di Roma (vol. 40 H 17 - F.C. 50750).

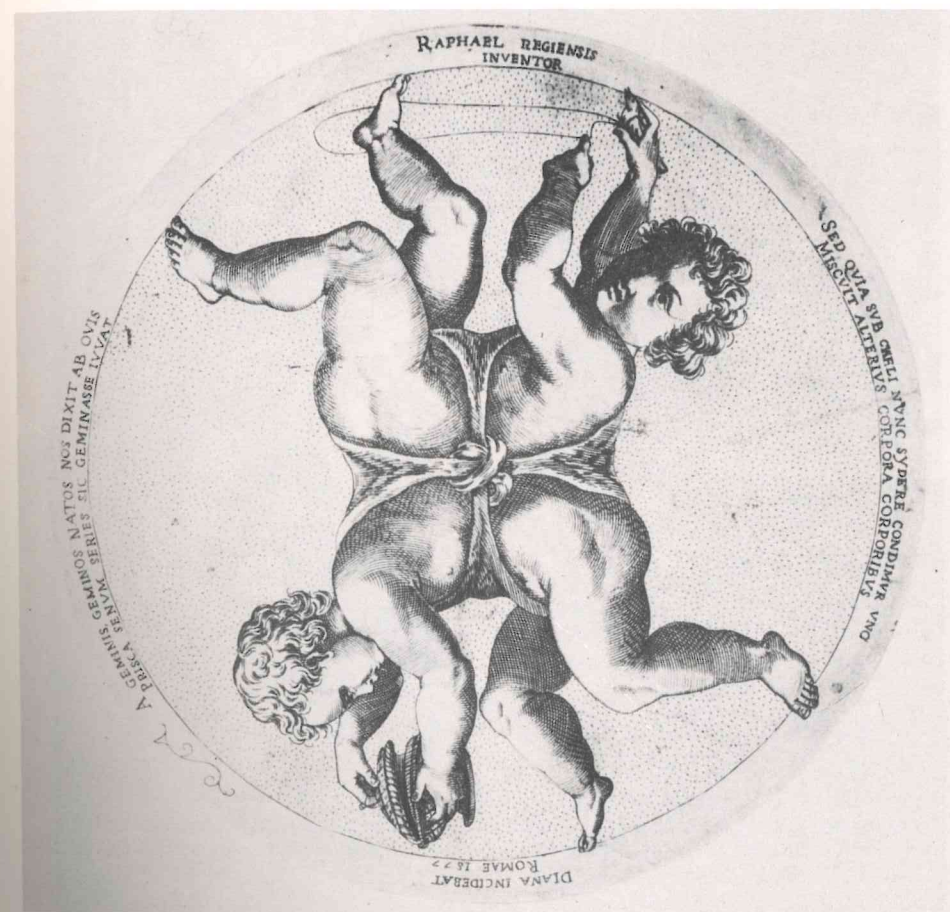


FIG. 15 - Diana Scultori, *I Gemelli*, bulino.

16. Venere e Marte

Huber *Winckler*, p. 654; Nagler *K-L* XI, p. 37; Zanetti, p. 537 n. 1439; Nagler *Mon. IB*, p. 584; Gere-Pouncey *Italian*, p. 146.

Bulino, mm. 440 × 310 (inciso e margine).

In basso a sinistra nell'inciso si legge: «RAFFAELLO DA REGGIO IN» e sulla console a destra appare il monogramma «M.G.F.». Nel margine è visibile una lunga scritta, riferentesi al soggetto raffigurato, che inizia con le parole: «Cede marte al ualor di pargoletto / fanciullo...».

Venere è rappresentata sdraiata su un letto, mentre Marte sembra in procinto di liberarsi delle proprie mani. Un putto, che regge una torcia simbolo d'amore, solleva le cortine del baldacchino. Nell'angolo a destra è visibile una statua, probabile personificazione di Imene, secondo quanto suggerisce lo Zanetti, proposta confermata dalla fiaccola e dal velo di sposa sorretto dalla mano sinistra, tradizionali attributi iconografici di questa divinità. Imene presiedeva gli sponsali ed era in genere anche incoronato, unico elemento iconografico assente nella stampa. Allo stato attuale delle ricerche non si conosce alcuna opera di Raffaellino, che si possa mettere in relazione a questa incisione.

La derivazione da Raffaellino sembra comunque convincente da un punto di vista stilistico. Riconducono, infatti, al pittore la durezza dei contorni (in particolare nella figura di Marte), la plasticità delle cortine del baldacchino e del lenzuolo che copre Venere. Un esemplare di questa stampa si conserva al British Museum (inv. 1874.8.1824). Esiste di questa incisione un altro stato con l'indirizzo dello stampatore Cristoforo Bianco: «Cristoforo blanco formis Romae».



FIG. 16 - Matthäus Greuter, *Venere e Marte*, bulino.

MARIA ELENA BOSCARELLI

Contributi per Andrea Andreani

La recente scoperta presso l'Archivio di Stato di Mantova dell'atto di morte di Andrea Andreani ha permesso di conoscere due dati biografici importanti per inquadrare storicamente l'attività del chiaroscurista mantovano, nato tra il 1558 e il 1559 e morto il 15 febbraio 1629 all'età di settant'anni¹: prima d'ora infatti non solo le due date, ma anche il luogo di morte erano indicati con larga approssimazione². Diverse incertezze tuttavia rimangono riguardo ad altri aspetti biografici, quasi nulla si sa della formazione di Andreani, dei suoi maestri e dei luoghi ove svolse la sua iniziale attività. Stando ad alcune fonti egli avrebbe appreso in patria i primi elementi del disegno e dell'incisione su legno³, ma la circostanza riportata dallo storico mantovano D'Arco⁴ secondo il quale non risulta che all'epoca in Mantova fossero operanti altri intagliatori rende più difficile determinare le influenze e le tappe della sua formazione giovanile, cui forse poté contribuire un soggiorno a Bologna o a Venezia, centri noti ed attivi fin dalla prima metà del secolo per la produzione sia silografica che di chiaroscuri⁵. Rapporti di Andreani con gli esponenti dell'importante scuola incisoria a bulino sviluppatasi in Mantova pochi decenni prima non sono in alcun modo documentati: l'uso di una diversa tecnica, più che un divario cronologico, sembra averlo separato dagli incisori suoi concittadini⁶.

Dopo questa incerta fase iniziale le notizie sullo svolgimento dell'attività e sui luoghi ove Andreani visse si fanno più ampie e attendibili grazie ai monogrammi, alle date ed alle dediche di cui egli corredò le proprie opere, tutti elementi preziosi alla ricostruzione biografica, dal momento che sulle circostanze della sua vita mancano quasi completamente notizie di altro genere. È infatti attraverso queste indicazioni che si può documentare il periodo di attività fra gli anni immediatamente precedenti il 1584 ed il 1610.

Nei vari luoghi in cui operò, l'incisore mantovano venne in contatto con ambienti senza dubbio culturalmente vivaci e stimolanti; egli fu esclusi-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

MARIA ELENA BOSCARELLI

Contributi per Andrea Andreani

La recente scoperta presso l'Archivio di Stato di Mantova dell'atto di morte di Andrea Andreani ha permesso di conoscere due dati biografici importanti per inquadrare storicamente l'attività del chiaroscurista mantovano, nato tra il 1558 e il 1559 e morto il 15 febbraio 1629 all'età di settant'anni¹: prima d'ora infatti non solo le due date, ma anche il luogo di morte erano indicati con larga approssimazione². Diverse incertezze tuttavia rimangono riguardo ad altri aspetti biografici, quasi nulla si sa della formazione di Andreani, dei suoi maestri e dei luoghi ove svolse la sua iniziale attività. Stando ad alcune fonti egli avrebbe appreso in patria i primi elementi del disegno e dell'incisione su legno³, ma la circostanza riportata dallo storico mantovano D'Arco⁴ secondo il quale non risulta che all'epoca in Mantova fossero operanti altri intagliatori rende più difficile determinare le influenze e le tappe della sua formazione giovanile, cui forse poté contribuire un soggiorno a Bologna o a Venezia, centri noti ed attivi fin dalla prima metà del secolo per la produzione sia silografica che di chiaroscuri⁵. Rapporti di Andreani con gli esponenti dell'importante scuola incisoria a bulino sviluppatasi in Mantova pochi decenni prima non sono in alcun modo documentati: l'uso di una diversa tecnica, più che un divario cronologico, sembra averlo separato dagli incisori suoi concittadini⁶.

Dopo questa incerta fase iniziale le notizie sullo svolgimento dell'attività e sui luoghi ove Andreani visse si fanno più ampie e attendibili grazie ai monogrammi, alle date ed alle dediche di cui egli corredò le proprie opere, tutti elementi preziosi alla ricostruzione biografica, dal momento che sulle circostanze della sua vita mancano quasi completamente notizie di altro genere. È infatti attraverso queste indicazioni che si può documentare il periodo di attività fra gli anni immediatamente precedenti il 1584 ed il 1610.

Nei vari luoghi in cui operò, l'incisore mantovano venne in contatto con ambienti senza dubbio culturalmente vivaci e stimolanti; egli fu esclusi-

vamente un incisore di riproduzione e nella scelta dei soggetti, quasi tutti di invenzione cinquecentesca⁷, si dimostrò un attento osservatore della cultura figurativa e del gusto del suo tempo. Andreani non solo impiegò la tecnica del chiaroscuro⁸ circa mezzo secolo dopo la sua scoperta, quando ormai essa aveva ottenuto i migliori risultati sia sul piano dei raggiungimenti tecnici ed espressivi che su quello della diffusione, ma soprattutto si ispirò a modelli di altro genere, dando al chiaroscuro un diverso significato: mentre i primi chiaroscuristi lavoravano di solito su semplici schizzi proponendosi attraverso l'incisione il conseguimento di effetti pittorici, Andreani prendeva a modello disegni completi e cercava di renderli fedelmente; nelle sue opere prevalgono infatti gli aspetti decorativi e grafici, più raffinati ed eleganti anche se meno plastici ed espressivi. Dal punto di vista tecnico i suoi chiaroscuri si differenziano da quelli «a contorni aperti», in cui cioè le linee si interrompono nei punti toccati dalla luce, di Ugo da Carpi e dei suoi seguaci; Andreani eseguì per lo più chiaroscuri a «contorni chiusi» secondo un procedimento abbastanza vicino alla tecnica del *camaieu*⁹, con uno stile prevalentemente disegnativo e linearistico e con esiti più uniformi e precisi rispetto alle macchie larghe ed ai forti contrasti di tinte caratteristici della tecnica dei chiaroscuristi attivi nella prima metà del Cinquecento. Piuttosto che novità stilistiche o capacità interpretative, nelle opere dell'incisore mantovano sono da apprezzare l'indubbia conoscenza degli aspetti tecnici, l'accuratezza e la regolarità dell'intaglio e il gusto per gli effetti decorativi¹⁰.

Prima tappa certa di Andreani fu Roma ove pubblicò, senza data, una copia in silografia del celebre *Trionfo della Fede d'après* Tiziano, uno dei suoi intagli più monumentali e complessi. Fin da questa impresa iniziale – non si conoscono infatti sue opere anteriori – e che parrebbe accreditare l'ipotesi di una precedente permanenza veneziana, l'incisore oltre ad una notevole abilità tecnica mostra anche la predilezione per i soggetti grandiosi di cui sarà chiara prova, circa quindici anni più tardi, la realizzazione della sua opera più nota e di maggior impegno, la serie di chiaroscuri tratti dal *Trionfo di Giulio Cesare* del Mantegna, commissionatagli al suo ritorno in Mantova da Vincenzo IV Gonzaga (figg. 1 e 2). È questa la copia più antica datata e completa del ciclo mantegnesco e non solo contribuì a diffonderne la fama ma, soprattutto in seguito, anche ad una migliore conoscenza e analisi delle composizioni originali, in molte parti alterate o illeggibili.

Negli anni 1584-85 Andreani pubblicò incisioni a Firenze¹¹, chiamatovi probabilmente dal veronese Jacopo Ligozzi, pittore alla corte granducale,



FIG. 1 - ANDREA ANDREANI, *Portatori di monete e di vasellame e portatori di trofei d'armi* dalla serie del *Trionfo di Giulio Cesare*, chiaroscuro a tre legni, Pavia, Museo Civico.



FIG. 2 - ANDREA ANDREANI, *Prigionieri, buffoni e soldati*
dalla serie del *Trionfo di Giulio Cesare*, chiaroscuro a tre legni, Pavia, Museo Civico.

al quale aveva dedicato il *Trionfo della Fede*; qui egli ebbe rapporti con l'élite culturale e aristocratica, come testimoniano una serie di dediche, svolgendo un ruolo non trascurabile confermato ad esempio dalla scelta, piuttosto inconsueta, di modelli scultorei contemporanei. È questo il caso delle incisioni *d'après* Giambologna che indicano da parte di Andreani una ricerca di interpretazione stilistica dell'opera riprodotta, tanto più interessante in quanto sorta nello stesso ambito culturale, e quindi un'attenta osservazione non solo visuale ma anche critica. Nel celebre gruppo del *Ratto di una Sabina*, terminato dallo scultore fiammingo nel 1583 e riprodotto da tre diversi punti di vista per dare così una visione complessiva del tutto tondo della statua, Andreani individuò un linguaggio plastico e pittorico allo stesso tempo, adatto ad essere trasposto per mezzo del chiaroscuro (figg. 3 e 4).

Al 1586 risale la prima opera pubblicata a Siena, città in cui l'incisore mantovano visse e lavorò per poco meno di un decennio¹². Fu probabilmente la notorietà raggiunta a Firenze a procurargli la commissione per la riproduzione di alcune tarsie marmoree con storie bibliche derivate dai cartoni di Domenico Beccafumi per il pavimento del duomo di Siena, di cui i migliori esempi sono i grandi chiaroscuri con il *Sacrificio di Abramo* (fig. 5) e *Storie di Mosè sul Sinai*, rispettivamente del 1586 e del 1590. Anche qui Andreani entrò in contatto con i circoli del mecenatismo cittadino, incidendo soprattutto soggetti di artisti locali ed integrandosi a tal punto nell'ambiente che nella dedica di un'opera intagliata nel 1591 si qualificò come «pittor sanese»¹³.

Fatto ritorno a Mantova presumibilmente nel 1593¹⁴, dopo aver pubblicato il *Trionfo di Giulio Cesare* nel 1598-99, Andreani non si dedicò all'incisione che assai marginalmente: la chiamata in patria da parte dei Gonzaga non sembra infatti avergli procurato altre commissioni né la nomina ad intagliatore di corte, cui probabilmente aspirava. Forse spinto da ragioni economiche intraprese un'attività editoriale, ristampando a scopo commerciale e talvolta anche restaurando o modificando – con l'aggiunta di legni o la sostituzione di scritte e nomi – una trentina di tavole, alcune anonime ma più spesso tratte dal miglior repertorio di Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Giuseppe Nicolò Vicentino. Né documenti contemporanei né fonti successive chiariscono le ragioni che indussero Andreani, proprio dopo aver compiuto la sua opera più importante e significativa, a intraprendere questa nuova attività, documentata fra il 1602 e il 1610 e sulla cui organizzazione e carattere manca qualsiasi notizia. L'attività editoriale ha finora pesato negativamente nella valutazione



FIG. 3 - ANDREA ANDREANI, *Il Ratto di una Sabina*, chiaroscuro a tre legni, New York, Metropolitan Museum.



FIG. 4 - ANDREA ANDREANI, *Il Ratto di una Sabina*, chiaroscuro a tre legni, New York, Metropolitan Museum.

della figura dell'incisore mantovano, influendo anche sul giudizio complessivo della sua opera: l'avere apposto il proprio monogramma su legni intagliati da altri è stato quasi concordemente ritenuto un procedimento illecito e fraudolento. Al di là dei fini più o meno legittimi che egli si prefisse, e che comunque lo screditarono agli occhi dei posteri, l'attività editoriale, volta probabilmente a rispondere alle richieste di un pubblico sempre più vasto conseguente all'ampliarsi e al diffondersi del commercio e del collezionismo di stampe, fu un tramite importante per la divulgazione di idee e motivi figurativi per lo più manieristi, soprattutto attraverso la scelta e la ristampa di molti chiaroscuri cinquecenteschi, alcuni dei quali sono fra i più interessanti dal punto di vista grafico e luministico¹⁵.

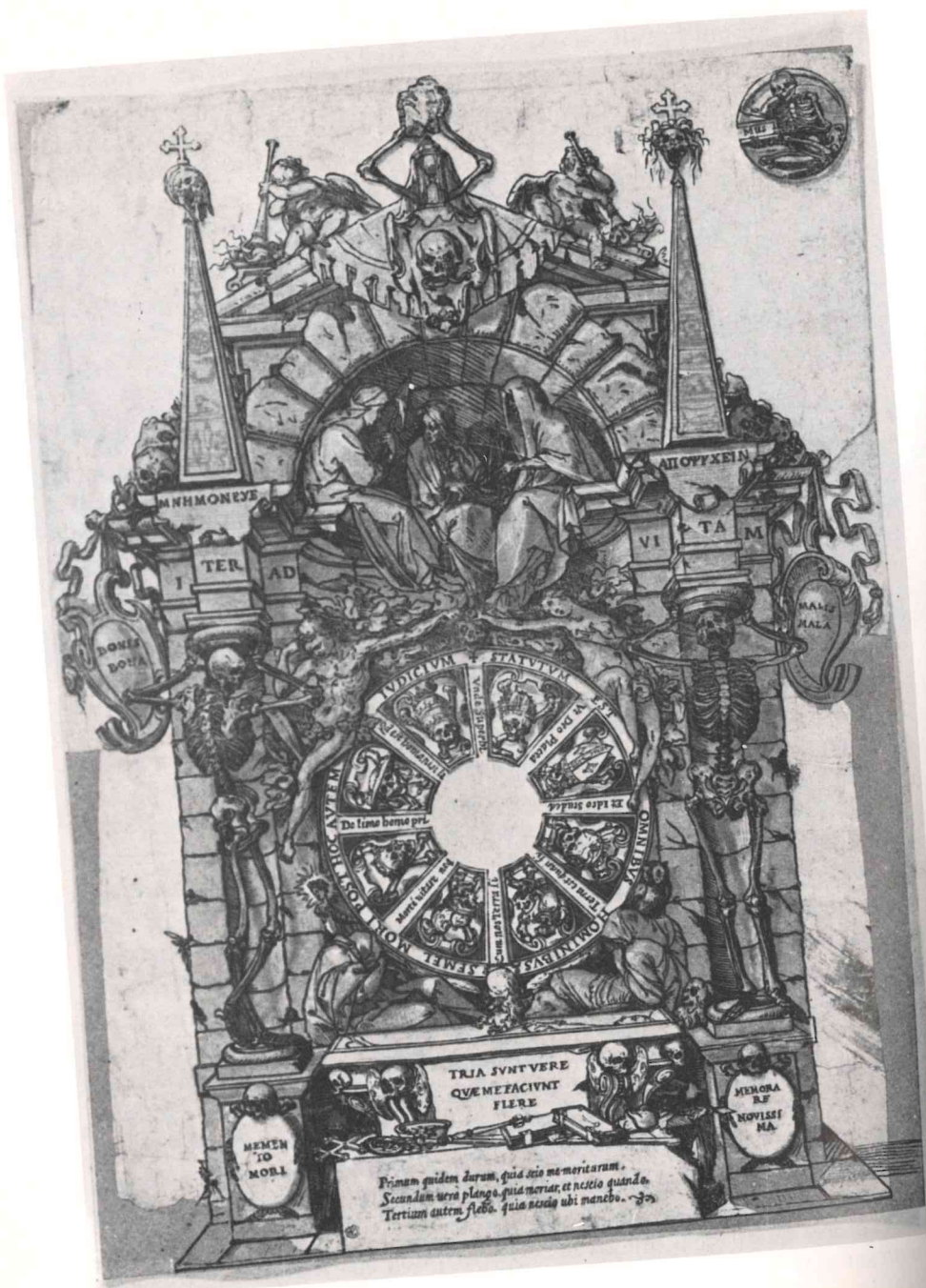
Dal 1610 in avanti di Andreani non si ha più alcuna notizia¹⁶: così come la fase iniziale, anche quella conclusiva della sua attività resta avvolta da dubbi e incertezze, che in ogni caso non pregiudicano troppo il quadro di una produzione intensa e varia nelle forme come nei risultati.

Presso la Raccolta Bertarelli si conservano due esemplari di un interessante e curioso chiaroscuro pubblicato dall'incisore mantovano nel 1588 a Siena e tratto, secondo le fonti, da una composizione del disegnatore e orafo locale Giovanni Fortuna¹⁷ (figg. 6 e 7).

La complessa figurazione presenta allegoricamente una meditazione sulla morte¹⁸ secondo una tipologia caratteristica dell'età barocca, quando sia il genere cosiddetto delle «vanità», rappresentazioni sul tema della caducità umana sorte nell'ambito della spiritualità controriformata, sia l'adozione di un linguaggio figurato incontreranno una certa diffusione. In quest'opera, la struttura architettonica in forma di frontespizio è istoriata di simboli e figure legati al tema della morte. Ai piedi della bara aperta alla base della costruzione si osservano un fascio consolare, una croce a doppia traversa, un pastorale, un recipiente rotto pieno di monete, uno scettro, due libri, una bandiera strappata qui posti probabilmente a significare la vanità del potere temporale e spirituale, della scienza e del denaro. Due figure femminili avviluppate in ampi mantelli con atteggiamento mesto vegliano il cadavere e sono piegate a sostenere l'una un gufo, emblema della notte, l'altra un busto femminile, simile alla polena di una nave, dal cui capo si irradiano raggi luminosi, simbolo del giorno. Due scheletri – elementi che compaiono sulle tombe dalla metà del Cinquecento¹⁹ – sono posti sui pilastri laterali in funzione di cariatidi, mentre i



FIG. 5 - ANDREA ANDREANI, *Il Sacrificio di Abramo*, chiaroscuro a tre legni, Londra, British Museum.



teschi collocati presso la bara richiamano il tema della morte, come pure la testa recisa alla base della ruota e le due maschere, l'una alla sommità della stessa, l'altra a un capo della bara. Il centro di questa singolare costruzione architettonica è appunto occupato da una ruota, simbolo dell'instabilità della condizione umana e del rapido mutare della fortuna. Fra i raggi, entro scudi attraversati da ossa incrociate, campeggiano teschi dai sorrisi sarcastici e schernitori, acconciati con tiare papali, cappelli cardinalizi, mitre vescovili, elmi e corone principesche, a ribadire ancora la caducità di ogni potere terreno. Il motivo dei teschi rivestiti di insegne del comando, come monito ai potenti, sembra derivare dalle danze macabre, raffigurazioni diffuse dalla fine del Medioevo soprattutto in Francia e in Germania, il cui tema centrale verteva sull'uguaglianza di tutti gli uomini di fronte alla morte. In Italia tali rappresentazioni ebbero pochissimo seguito e nelle forme che ne derivarono, anche indirettamente come nel nostro caso, sul gusto ironico e sarcastico vendicatore dei poveri e degli oppressi, prevalente nei paesi d'Oltralpe e qui manifestato dai sorrisi schernitori dei teschi, prevalse il significato ascetico e religioso. In bilico sulla ruota appaiono le figure di Adamo e di Eva che gli porge la mela, a simboleggiare la tentazione e il peccato, mentre al di sopra si apre una nicchia occupata dalle tre Parche intente a filare la vita degli uomini: Cloto tiene la conocchia, Lachesi regge il fuso e Atropo con le forbici recide il filo, anch'esse immagini dell'inesorabilità della morte. Dal timpano della costruzione pende un drappo con la figura di un teschio che stringe fra i denti un serpente, emblema del peccato; sulla sommità è posta invece una clessidra dalla quale spuntano due braccia scheletriche che reggono un macigno. I genietti seduti sugli spioventi del timpano sono intenti a spegnere fuochi, immagini della vita, con trombe rivolte all'ingiù in segno di lutto. Le piramidi laterali sono sormontate da due teschi sghignazzanti che sorreggono una croce gemmata; uno di essi è raffigurato con i capelli scomposti, in segno di dannazione e tormento. La composizione, in cui ai motivi cristiani se ne uniscono altri di origine pagana, è accompagnata da varie iscrizioni, per la maggior parte espressioni proverbiali derivate dal latino medievale²⁰ che invitano ad una meditazione sulla morte, vista non solo nei suoi aspetti terrificanti ma anche nel suo significato di redenzione.

Il secondo stato del chiaroscuro porta una dedica a Pietro Caballo, giureconsulto e cavaliere dell'ordine di S. Stefano, fondato dal Granduca Cosimo I: nel 1570 egli risulta citato in un elenco di «doctores» della città di Pontremoli²¹.



FIG. 7 - ANDREA ANDREANI, *Allegoria della morte*, particolare.

NOTE

- ¹ L'atto di morte è stato ritrovato da Rodolfo Signorini e da lui pubblicato in appendice alla scheda n. 71 p. 145 del catalogo dell'esposizione *The Splendours of the Gonzaga*, London 1981. Il documento (Archivio di Stato di Mantova, Reg. Necrologici n. 32 c. 10 r. n. 78) dice «Messer Andrea Andreani in contrada Leonpardo è morto di longa infirmità d'anni 70».
- ² La data di nascita è posta dalla maggior parte delle fonti nel 1540 o nel 1560, mentre per la morte l'anno comunemente indicato è il 1623. Quanto al luogo di morte vengono solitamente proposte Mantova o Roma; la provenienza mantovana, che lo stesso Andreani dichiara in diverse dediche, non è invece messa in dubbio da alcuna fonte.
- ³ Come affermano M. HUBER - C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zürich 1797-1804, III (1800), p. 207; J.P. BAVEREL - F. MALPÉ, *Notices sur les graveurs*, Besançon 1807-1808, I (1807), p. 13; G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816, V (1809), p. 162; S. TICOZZI, *Dizionario degli Architetti, Pittori, Scultori d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano 1830-1833, I (1830), p. 53; E. KOLLOFF, *Andreani Andrea*, in AA.VV., *Julius Meyer Allgemeine Künstler-Lexikon*, Leipzig 1872-1885, I (1872), p. 715; R. D'AMICO - S. FERRARA - P. BELLINI, *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologna 1979; N. FARGNOLI, *Le incisioni a Stena nel Cinquecento*, in AA.VV., *L'Arte a Stena sotto i Medici*, Catalogo della Mostra, Roma 1980, p. 225.
Neppure ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Mantova sono state utili a chiarire questi problemi.
- ⁴ C. D'ARCO, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI e delle stampe da loro operate*, Mantova, 1840, p. 53.
- ⁵ In entrambe queste città aveva vissuto ed operato Ugo da Carpi, ritenuto l'inventore, intorno al secondo decennio del Cinquecento, della silografia a chiaroscuro ed il principale maestro fra i chiaroscuristi italiani.
- ⁶ Giovambattista Scultori morì nel 1575 e Giorgio Ghisi nel 1582, entrambi in Mantova.
- ⁷ Fanno eccezione le grandi incisioni *d'après* Mantegna.
- ⁸ Nel chiaroscuro l'intaglio viene distribuito su più legni - di solito tanti quante sono le diverse tinte - stampati in sequenza in modo che solo la loro perfetta combinazione e integrazione porti al risultato finale che è eminentemente pittorico-luministico; le forme dai contorni indefiniti risaltano infatti sul fondo chiaro dato dal bianco della carta.
- ⁹ Nel *cameieu*, tecnica cronologicamente precedente e di invenzione tedesca, l'effetto chiaroscurale è raggiunto con l'impiego di due soli legni: l'uno riproduce il disegno in ogni suo dettaglio, l'altro lo completa con un fondo colorato su cui risaltano le parti chiare date dagli spazi lasciati liberi sulla carta. Si tratta dunque del perfezionamento di una vera e propria silografia, al fine di creare un effetto più suggestivo e di ottenere, con due legni, tre diverse tonalità.
- ¹⁰ Andreani intagliò anche silografie; comprese una trentina di riedizioni, la sua produzione ammonta complessivamente a circa settanta fogli.
- ¹¹ A Firenze egli incise *d'après* Giambologna, Raffaellino da Reggio (1550-1578) e Jacopo Ligozzi (1547-1626).
- ¹² Si tratta del grandioso chiaroscuro che rappresenta il *Sacrificio di Abramo*. Se si escludono tre incisioni *d'après* Tiziano e una copia da Dürer, tutte le opere del periodo senese derivano da soggetti di artisti locali, primo fra questi Alessandro Casolani (1552-1606), *d'après* il quale Andreani incise sei chiaroscuri, e poi Domenico Beccafumi, Bartolomeo Neroni (1500-1571-73 c.) e Giovanni Fortuna (1535-1611).

- ¹³ È il chiaroscuro con *La Vergine, il Bambino ed un santo vescovo* da un'invenzione del Casolani.
- ¹⁴ Fin da questa data infatti Andreani ricevette non solo pagamenti da parte dei Gonzaga ma anche un prestito per aprir bottega, come risulta da tre documenti da noi ritrovati presso l'Archivio di Stato di Mantova (Arch. Gonzaga, busta 402 nn. 669, 687, 784).
- ¹⁵ Si possono citare ad esempio *La pesca miracolosa* di Ugo da Carpi, *Gli onori resi a Psiche, L'adorazione dei Magi* e *Il bagno delle ninfe*, di attribuzione incerta.
- ¹⁶ Né i biografi, neppure i più antichi, sanno fornire elementi utili a tracciare una storia di quest'ultimo ventennio, né indagini svolte presso l'Archivio di Stato di Mantova hanno dato in tal senso risultati apprezzabili; si potrebbe tutt'al più avanzare l'ipotesi che alcune ristampe non datate appartengano agli anni successivi al 1610.
- ¹⁷ Di questo artista mancano notizie precise; il disegno originale dell'*Allegoria della morte* è noto soltanto attraverso il chiaroscuro di Andreani, che costituisce una delle poche testimonianze della sua attività.
- ¹⁸ Chiaroscuro a tre legni, mm. 504x340 citato da: C.H. HEINECKEN, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig 1778-1790, I (1778), p. 249; M. HUBER, cit., III, p. 211; GGDA, cit., V, p. 175, n. 39; A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur* Wien, 1803-1821, XII (1811), pp. 135-136, n. 13; L. MALA-SPINA, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, Milano 1824, II, p. 200; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, I (1835), p. 112; A. ZANETTI, *Le premier siècle de la calcographie*, Venezia 1837, pp. 51-52; C.H. LE BLANC, *Manuel de l'amatateur d'estampes*, Paris 1854-1888, I (1854), p. 43; G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, München 1858-1881, I (1858), 86; E. KOLLOFF, cit., I, pp. 721-722; P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1911, p. 310; P. GUSMAN, *La gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIV au XX siècle*, Paris 1916, p. 164; L. SERVOLINI, *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Lecco 1932, p. 108; A. PETRUCCI, *Andreani Andrea*, in AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960-..., III (1964), p. 125; E. MARANI - C. PERINA, *Le Arti in Mantova: La Storia, Le Lettere, Le Arti*, Mantova 1958-1965, *Le Arti*, III (1965), p. 680; C. VAN HASSELT, *Clairs-obscurs, gravures sur bois imprimées en couleurs de 1500 à 1800 provenant de collections hollandaises*, Catalogo della Mostra, Paris-Rotterdam 1965-1966, p. 30, n. 63; N. FARGNOLI, cit., pp. 226, 233; e illustrato in C. KARPINSKI, *Le Peintre Graveur Illustré. Illustrations to A. Bartsch's Le Peintre Graveur*, The Pennsylvania State University 1971, 135; 13; 1. Dell'opera sono noti due stati: I) su una tavola al centro in basso è la scritta: «Primum quidem durum, quia scio me moriturum. / Secundum vero plango, quia moriar, et nescio quando. / Tertium autem flebo, quia nescio ubi manebo». Al di sopra, sul lato anteriore del sarcofago si legge «TRIA SVNT VERE / QVAE MA FACIVNT FLERE». Sui due scudi alla base dei pilastri laterali sono i motti «MEMEN / TO / MORI» e «MEMORA / RE NOVISSI / MA». Tutt'intorno al cerchio della ruota è scritto «STATVTVM EST OMNIBVS HOMINIBVS SEMEL MORI POST HOC AVTEM IVDICIUM», mentre sui raggi appaiono le seguenti frasi «Vnde Superbi» «Vt Deo Placea» «Et Ideo Studea» «Terra est quasi fi» «Cum nos Terra si» «Morte uitare neq» «De limo homo pri» «Qd est homo nisi li». Al centro della ruota è inserito un disco girevole su cui è raffigurato uno scheletro che regge una tavoletta con la sillaba «mus» la quale, ogni volta che il disco si muove intorno al proprio asse, completa le scritte che si trovano sui raggi. Da notare che il disco viene ritagliato dall'angolo superiore destro del foglio. Sull'architrave si legge «ITER AD VITAM» mentre sugli scudi sospesi ai lati dei pilastri sono i motti «BONIS/BONA» e «MALIS/MALA». Infine sopra l'architrave in caratteri greci è scritto «MNHMONEYE AΠOYYXEIN». Esemplici di questo stato si conservano a: Amsterdam, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum; Milano, Racc. Bertarelli. - II) vi si trovano le iscrizioni presenti sul I stato, nell'angolo sinistro in basso si legge inoltre «Ill.ri D. Petro

Caballo I.C. Pontrem. Relig. D. / Steph. ordinisq. milit. Ser.mi M.D. Hetr. Auditori / Dign: Ioh. Fortuna Fortunius Inuen. Senis / MDLXXXVIII». Sullo scalino nell'angolo a destra si osserva il monogramma di Andreani. Esemplici di questo stato si trovano a: New York, Metropolitan Museum; Parma, Biblioteca Palatina; Pavia, Museo Civico.

¹⁹ Cfr. J. HALL, *Dictionary of subjects and symbols in art*, London 1979, p. 94.

²⁰ In H. WALTHER, *Proverbia sententiae latinitatis medii aevi...*, Göttingen 1963-..., si sono ritrovate espressioni molto simili ad alcune presenti sull'incisione, come ad esempio «Statutum est hominibus semel mori» (V, 30324c); «Unde superbimus? Ad terram terra redimus», «Unde superbimus, cum nil simus nisi limus? / Cum simus limus nescimus quando perimus», «Unde superbimus? Nescimus, quando perimus», «Unde superbimus? Pulvis et umbra sumus», «Unde superbimus, quid ego, quid tu nisi limus? / Primus homo limus, sortem mutare nequimus» (V, 32160a, 32160b, 32161, 32161b, 32162), e ancora la strofa «De morte dum cogito, contristor et ploro: / unum est, quod moriar, sed tempus ignoro; / tertium, quod nescio, quorum iungar choro; / sed ut suis merear iungi deum oro» (I, 5095b). In P. VIGO, *Le danze macabre in Italia*, Bergamo 1901, p. 82 è riportata, con alcune varianti, questa stessa strofa che l'autore riferisce essere la quinta di un ritmo che in DU MERIL, *Poesies populaires latines du Moyen Age*, Paris 1847, p. 155 è attribuito a S. Bernardo.

²¹ Cfr. N. ZUCCHI CASTELLINI, *Cronache pontremolesi del Cinquecento*, in «Fonti e studi della Deputazione di Storia Patria per le province parmensi», serie I, X (1980), p. 90.

MARIELLA BUSNELLI

I castrati che cantarono a Milano
nei ritratti della Raccolta Stampe Bertarelli

La testimonianza iconografica offerta dalla raccolta delle Stampe Bertarelli sui cantanti evirati che agirono sulle scene milanesi dal 1717 al Congresso di Vienna non si può dire cospicua quanto significativa.

Anche se alcuni di questi cantanti non figurano nella collezione possiamo ridimensionare, con l'aiuto delle cronologie e delle cronache che riguardano il Regio Ducale Teatro, l'Interinale e i primi anni della Scala, le affermazioni del Parini e del Foscolo, che descrivono la città lombarda come un luogo particolarmente ambito dai cantanti «incomodati» (secondo il pudico sinonimo di certi memorialisti coevi).

Nell'ode *Dei Sepolcri* il Foscolo dice espressamente (verso 75): «Forse tu / o Musa / fra plebei tumuli guardi / vagolando, ove dorma il sacro capo / del tuo Parini? A lui non ombre pose / tra le sue mura la città, lasciva d'evirati cantori allettatrice / non pietra, non parola...».

E lo stesso Parini, nella nota invettiva contro «L'esecrabile e fiero / misfatto onde si duole / la mutilata prole»¹ sembra indicare Milano come il luogo dove la crudele usanza fosse più apprezzata che altrove.

Con l'eccezione della Francia, per ragioni storiche che esporremo, non c'era per la verità nessun teatro d'Europa che fosse privo dei cantanti evirati italiani (o stranieri educati in Italia), perché il mondo del melodramma – cantanti, compositori, ballerini, scenografi – era, nel secolo dei Lumi, virtualmente tutto italiano.

Il nazionalismo operistico, che in Germania si estrinsecava nella forma chiamata *Singspiel* e in Inghilterra *Ballad-opera*, era relegato ai teatri minori ed eseguito da attori-cantanti.

La Francia possedeva invece una tradizione teatrale autonoma, derivante dalla *comédie-ballet* e dalla *tragédie-lirique*, instaurate all'epoca del Re Sole da Molière e Quinault con la musica di Lulli. In queste forme musicali il canto tendeva più all'esaltazione magniloquente e retorica del verso alessandrino e la struttura delle arie in musica concedeva scarso spazio alle fioretture e ai virtuosismi peculiari dell'opera italiana.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

MARIELLA BUSNELLI

I castrati che cantarono a Milano
nei ritratti della Raccolta Stampe Bertarelli

La testimonianza iconografica offerta dalla raccolta delle Stampe Bertarelli sui cantanti evirati che agirono sulle scene milanesi dal 1717 al Congresso di Vienna non si può dire cospicua quanto significativa.

Anche se alcuni di questi cantanti non figurano nella collezione possiamo ridimensionare, con l'aiuto delle cronologie e delle cronache che riguardano il Regio Ducale Teatro, l'Interinale e i primi anni della Scala, le affermazioni del Parini e del Foscolo, che descrivono la città lombarda come un luogo particolarmente ambito dai cantanti «incomodati» (secondo il pudico sinonimo di certi memorialisti coevi).

Nell'ode *Dei Sepolcri* il Foscolo dice espressamente (verso 75): «Forse tu / o Musa / fra plebei tumuli guardi / vagolando, ove dorma il sacro capo / del tuo Parini? A lui non ombre pose / tra le sue mura la città, lasciava d'evirati cantori allettatrice / non pietra, non parola...».

E lo stesso Parini, nella nota invettiva contro «L'esecrabile e fiero / misfatto onde si duole / la mutilata prole»¹ sembra indicare Milano come il luogo dove la crudele usanza fosse più apprezzata che altrove.

Con l'eccezione della Francia, per ragioni storiche che esporremo, non c'era per la verità nessun teatro d'Europa che fosse privo dei cantanti evirati italiani (o stranieri educati in Italia), perché il mondo del melodramma – cantanti, compositori, ballerini, scenografi – era, nel secolo dei Lumi, virtualmente tutto italiano.

Il nazionalismo operistico, che in Germania si estrinsecava nella forma chiamata *Singspiel* e in Inghilterra *Ballad-opera*, era relegato ai teatri minori ed eseguito da attori-cantanti.

La Francia possedeva invece una tradizione teatrale autonoma, derivante dalla *comédie-ballet* e dalla *tragédie-lirique*, instaurate all'epoca del Re Sole da Molière e Quinault con la musica di Lulli. In queste forme musicali il canto tendeva più all'esaltazione magniloquente e retorica del verso alessandrino e la struttura delle arie in musica concedeva scarso spazio alle fioretture e ai virtuosismi peculiari dell'opera italiana.

L'antichissima pratica dell'evirazione nacque da esigenze di culto, anche se il cristianesimo ne fu sempre ufficialmente contrario, pur con l'ipocrita accettazione di castrati che si fossero già trovati in tali condizioni per ragioni terapeutiche o di malattia². Il precetto di San Paolo «mulieres in ecclesiis taceant» (I Cor. XIV, 34) venne interpretato come una espressa proibizione alle donne di cantare nelle chiese. Le parti acute delle composizioni vocali erano quindi affidate dapprima ai bambini (che essendo sottoposti al mutare della voce finivano col rivelarsi inutilizzabili non appena arrivati ad apprendere l'arte del canto) e in seguito ai cosiddetti «falsettisti», italiani, francesi, spagnoli e fiamminghi³. Questi, da non confondere con gli evirati (chiamati anche «falsettisti naturali») erano cantori che potevano sostenere sia le parti sopranili che contraltili mediante il sapiente uso dell'artificio chiamato «falsetto», tecnica di canto basata sull'emissione di testa in grado di ottenere suoni acuti eccedenti il registro normale della propria voce. Nel XVI secolo, coll'affermarsi dello stile polifonico, è probabile che fanciulli e falsettisti non fossero più in grado di supplire alle nuove esigenze imposte dalla più elaborata scrittura musicale. È quindi pensabile che in questo secolo si sia effettuato il trapasso tra falsettisti artificiali e naturali, pur se mancano precisi documenti per la obbligata clandestinità dell'operazione. L'improvvisa comparsa di numerosi evirati attorno al 1600 fa credere, secondo alcuni studiosi, più che a una novità nel costume, semplicemente ad una più sincera ammissione delle loro esistenza. Sappiamo con sicurezza che nel 1599 i primi soprani vennero accolti ufficialmente nella cappella pontificia. Ignoriamo quanti evirati segreti potessero trovarvisi precedentemente. È, tuttavia, chiaro che una volta ammessi in Vaticano, il loro proliferare nelle cappelle di altre chiese e di altre città avvenisse di conseguenza.

Fino a qualche decennio or sono si parlava molto poco dei castrati. La ragione non è tanto di carattere morale, anche se l'idea della castrazione è da sempre oggetto di derisione e disgusto. Ai «cantori» venivano affibbiati tutti i difetti delle prime donne come bizze, vanità, pose, e li si voleva ad ogni costo vedere come esseri odiosi e immorali⁴. Secondo la Chiesa l'evirato era comunque un peccatore, sia che fosse omosessuale sia che si sposasse, essendo il matrimonio vietato quando non finalizzato alla procreazione. Più di ogni altra cosa veniva rimproverata all'evirato (e al cantante sette-

centesco in genere) l'illecita manipolazione dei testi musicali.

Si pensava a questi cantanti soltanto come a coloro che praticavano all'eccesso (ancor più della prima donna) l'arte dell'aggiustare la musica ai propri fini, mediante l'interpolazione di passi «ad libitum» interminabilmente lunghi e di altre libertà nel corpo stesso della trama musicale. Tale giudizio, ignorante e riduttivo, durò per un secolo abbondante, all'incirca dal 1830 al 1960.

L'essenza dell'arte dei castrati fu a lungo incomprensibile perché completamente al di fuori del realismo. Il teatro di Metastasio e contemporanei affidava all'aria la descrizione dei sentimenti e dei propositi; gli avvenimenti venivano portati avanti dal *recitativo*.

Al momento dell'aria l'esecutore si astraeva dagli altri interpreti e, portandosi alla ribalta in posa statuaria, esprimeva il proprio stato d'animo, triste, allegro, sentimentale o furioso, sulla scorta della musica scritta dal compositore ma soprattutto con l'aiuto della propria sensibilità di virtuoso in grado di infarcire la musica con quegli espedienti (trilli, gruppetti, scalette ecc.) che dovevano trasformarsi in espressione artistica grazie alla sua specifica abilità. Le varianti praticate dai cantanti settecenteschi erano quindi un obbligo e non un arbitrio a dispetto degli autori, come la critica dell'Ottocento e della prima metà del Novecento ha voluto farci credere. Furono gli eccessi e la mancanza di gusto che spinsero, più tardi, Rossini a scrivere per esteso gli abbellimenti delle proprie arie. Ma nel secolo dei lumi e del razionalismo il saper ricreare ogni sera un nuovo evento artistico rappresentava un'affermazione e una dimostrazione irrinunciabile di dominio dell'Uomo sulla materia.

All'esecutore spettava quindi la funzione di co-autore (anche nel campo della musica strumentale). Il suo compito, atteso ed approvato, era svolgere il pensiero musicale, lasciato in abbozzo dall'autore, fino alla massima perfezione espressiva. Gli ideali artistici degli evirati non si fermavano alle acrobazie canore e alla pura virtuosità ma si realizzavano anche nell'estasi lirica del cosiddetto *canto spianato* e nei patetismi delle lunghe melodie, particolarmente agevolate dai lunghissimi fiati che solo questi cantori, con le loro abnormi casse toraciche, riuscivano ad ottenere.

La decadenza del melodramma classico fu conseguenza dell'affermarsi dell'opera giocosa. Qui i personaggi appartenevano alla vita di tutti i giorni e possedevano dinamismo e capacità di divertire.

La riforma dello Zeno, con lo stabilire la netta divisione tra genere comico (considerato insulso e plebeo) e melodramma paludato e solenne, segnò l'inizio del processo di disfacimento di quest'ultimo.

L'evoluzione dell'opera buffa durò tutto il secolo; da farsa (con personaggi spesso dialettali) passò a commedia giocosa, a commedia di mezzo carattere con aspetti patetico-sentimentali, per configurarsi alla fine del processo evolutivo (con le grandi opere italiane di Mozart⁵) in opera lirica completa di tutte le situazioni e tipizzazioni umane, modello pronto per la vicina opera romantica.

Nel periodo dei castrati il gusto della fiorettatura astratta, asessuata, l'idealizzazione del dramma in puri virtuosismi, non obbligava il timbro dell'interprete alla corrispondenza col sesso del personaggio. Creare, per mezzo dell'arte del canto, un mondo il più possibile lontano dalla realtà era precisamente lo scopo di questo genere d'arte. L'effetto emotivo che si voleva ottenere consisteva in una specie di estasi al di fuori dell'umano. Per questa ragione non aveva alcuna importanza che una donna cantasse parti maschili o un uomo parti femminili. Allo stesso modo non esistevano suddivisioni «espressive» fra musica da teatro, da chiesa o da concerto.

Il concetto di verità teatrale, di manifestazione passionale e, più avanti, di realismo e bozzettismo piccolo borghese, furono acquisizioni successive destinate a far cadere un sipario di ferro fra il nostro sentire, formato all'idealizzazione dell'arte quale espressione di sentimenti e di ideali, e le lontanissime, incomprensibili astrazioni del belcantismo puro⁶. Queste vennero giudicate, senza nemmeno tentare di studiare il fenomeno, come vacuità e frivolezza, come ciarpame privo dei famosi «contenuti» (senza capire che i «contenuti» c'erano, anche se diversi). Con tali preclusioni si spiega la dimenticanza dell'opera seria settecentesca e primo ottocento, legata alla struttura del seguito di arie ognuna compiuta in se stessa. Si sono salvate le opere buffe perché le fiorettature e gli abbellimenti vi erano ammessi come espressione di divertimento e di leggerezza.

A questo rifiuto idealistico si deve aggiungere la completa ignoranza sulla prassi esecutiva di questo genere di musica. Nell'Ottocento si arrivò ad «aggiustare» le poche opere di questo periodo rimaste in repertorio con arricchimenti strumentali del tutto arbitrari. Nel nostro secolo, al contrario, ci furono i ripulitori che predicarono la fedeltà assoluta al testo scritto nella convinzione di essere «seri» e «in stile», senza capire che il risultato era di un'aridità musicale quanto mai lontana dagli intendimenti settecenteschi.

Il declino degli evirati⁷, al di là delle ragioni morali e umanitarie, ebbe inizio quando il teatro si volse alla verità drammatica, che già nella seconda

metà del Settecento, alcuni teorici del melodramma andavano auspicando.

Le recenti riprese sulle scene di opere serie belcantistiche e l'interesse da queste destate – non solo nella critica ma anche nel pubblico – mostrano come i concetti di astrazione e di straniamento riescono oggi a penetrare anche nel mondo della lirica, tradizionalmente conservatore e legato alle emozioni più superficiali e appariscenti.

L'epoca di Maria Teresa fu un periodo di prosperità e di pace per tutta la Lombardia. La vita teatrale milanese non era così sviluppata come in altri centri della penisola, tuttavia Milano era musicalmente considerata come una seconda Vienna. I frequenti soggiorni di musicisti tedeschi (primi fra tutti Gluck e Mozart), napoletani o veneziani, e le frequentissime occasioni di festeggiamenti dovuti a matrimoni reali, passaggi di principi in città, insediamenti di viceré o governatori, costituivano i pretesti per una nutrita attività operistica.

Si deve tenere presente che nel XVIII secolo venivano composti melodrammi a getto continuo. Il prodotto opera, richiestissimo, non aveva ambizioni di posterità ma veniva considerato come un intrattenimento d'occasione destinato a nascere e morire nel giro di pochi giorni; le riprese erano fatti rarissimi.

La consuetudine di musicare infinite volte lo stesso testo, di spostare i pezzi da un'opera all'altra (anche di autori diversi), la concezione stessa dell'opera in forme chiuse, e le ragioni esposte in precedenza, portavano ad innalzare l'esecutore nei confronti dell'autore che veniva pagato molto meno del primo.

Nel 1696 si apriva il Regio Ducale Teatro Nuovo, che sorgeva sull'area di un precedente Salone Margherita, già sede di melodrammi destinati però al solo pubblico aristocratico. Dopo un incendio nel 1708, seguito da un periodo di attività nell'adiacente teatrino di via delle Ore, il Ducale risorse nel 1714 e svolse un'importante attività che terminò il 25 febbraio 1776 con un nuovo incendio, forse doloso.

Fino all'apertura della Scala (agosto 1778) la vita teatrale continuò nel teatro detto Interinale, eretto in legno nel giardino del palazzo già appartenente a Bernabò Visconti, noto come la Ca' de cani, a fianco della chiesa di San Giovanni in Conca.

Incisioni raffiguranti cantanti evirati che si esibirono a Milano dal 1718 al Congresso di Vienna.

CARLO BROSCHI (Farinelli o Farinello)
nato ad Andria (Bari) il 24 gennaio o 25 giugno 1705, morto a Bologna
il 15 luglio 1782

Questo grande sopranista fu tra i più conosciuti ed apprezzati del secolo. La folta bibliografia e le numerose testimonianze i consentono di conoscere a fondo la sua vita e di avere un'idea abbastanza ampia delle sue peculiarità artistiche. A differenza della maggior parte dei castrati⁸ Farinelli nacque da famiglia nobile. Pare che il soprannome gli venisse dalla casata napoletana dei Farina dalla quale sarebbe stato aiutato agli inizi della carriera. Giovanissimo fu inviato a Napoli alla scuola del Porpora come il suo rivale Cafariello, e fin dai primi anni di attività si stabilirono fra i due accese polemiche, destinate a durare per oltre mezzo secolo. Pare che il Farinelli fosse l'esatto opposto di Cafariello, gentile e modesto il primo quanto arrogante, litigioso e capriccioso il secondo. Chiamato familiarmente «il ragazzo» Farinelli iniziò giovanissimo una prodigiosa carriera che lo avrebbe portato ad esibirsi in tutti i teatri e le corti d'Europa. I suoi studi approfonditi, estesi anche alla composizione, gli consentirono di acquisire una tecnica che gli rese agevoli le più mirabolanti acrobazie vocali sempre, tuttavia, contenute nei limiti che il suo gusto e la sua cultura gli suggerivano.

La lunga amicizia col Metastasio, iniziata negli anni di studio a Napoli e terminata solo con la morte del poeta nel 1782, può avere influito alla formazione di una sensibilità drammatica e di un'attenzione verso i lavori del libretto, sconosciuta agli altri cantori del suo secolo. Il Burney racconta nel suo *Present state of music in France and Italy*⁹ come a 17 anni, durante un soggiorno a Roma, si cimentasse ogni sera in una gara di spettacolosi virtuosismi con un suonatore di tromba che regolarmente pare uscisse battuto. I continui viaggi e i soggiorni all'estero (per più di vent'anni, dal 1737 al 1761, rimase in Spagna) gli consentirono solo fugaci apparizioni a Milano. Lo ricordiamo nel *Ciro* di Francesco Ciampi (28 agosto 1726) e, nello stesso anno in una "serenata" non meglio identificata. Del fratello compositore Riccardo Broschi (1701-1756) venne rappresentata al Ducale un'*Arianna e Teseo* (28 agosto 1731) con la quale registriamo la seconda ed ultima presenza del Farinelli nella città lombarda.

L'incisione della Bertarelli lo dichiara napoletano (errore in cui cadde anche il Burney) e celebra l'esibizione a Vienna del 1731 per l'imperatore Carlo VI che, pur tra gentilezze e complimenti, lo criticò per la sovrabbondanza di fiorettature. Le osservazioni del monarca, sempre secondo il Burney, ebbero come conseguenza un radicale mutamento nello stile del Farinelli che da allora in poi prestò maggiore attenzione al genere patetico e sentimentale riuscendo, nell'alternanza con il virtuosismo, ad affascinare oltre che a sorprendere.

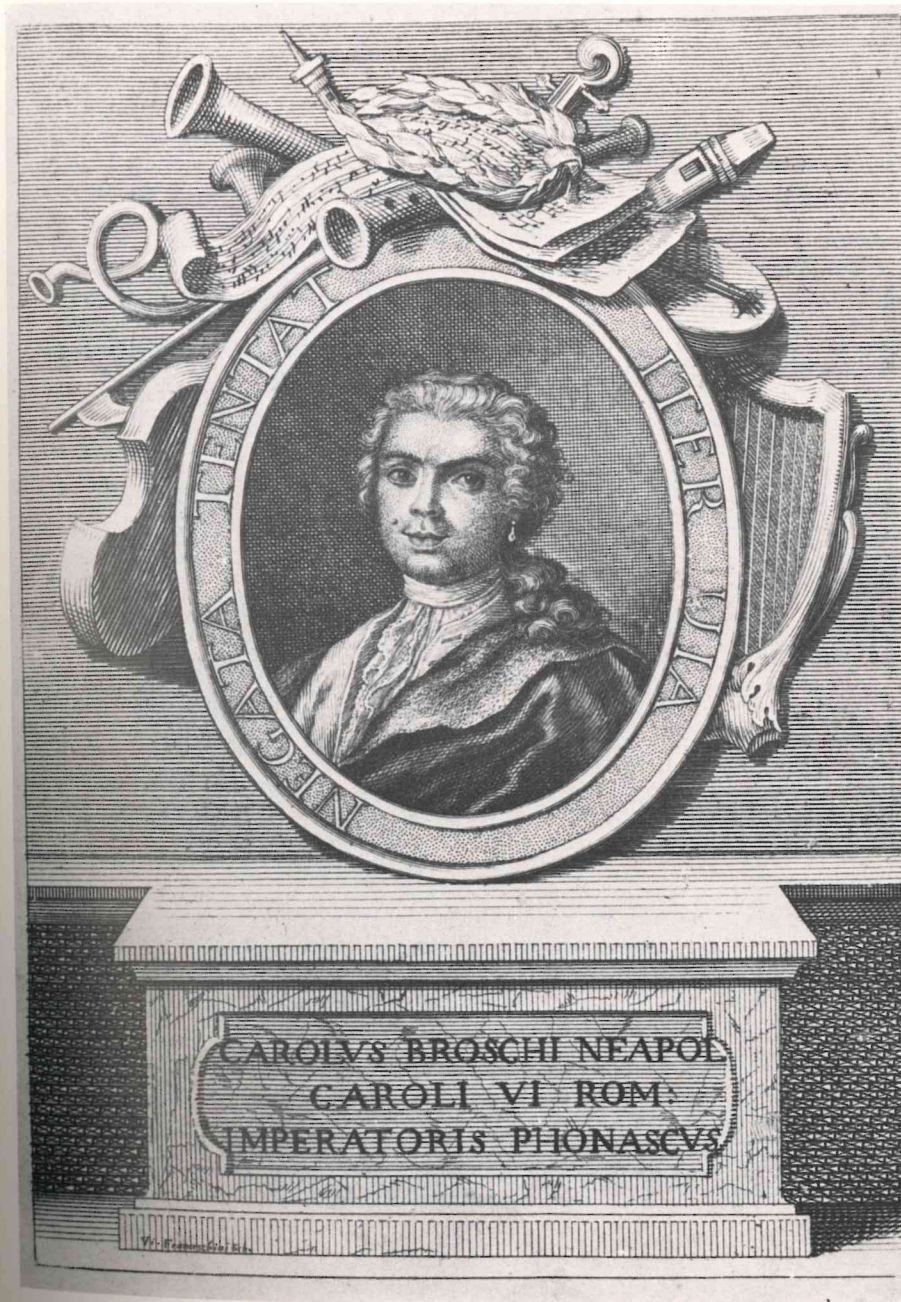


FIG. 1 - CARLO BROSCHI (Farinelli o Farinello).
Cantò al Ducale il 28 agosto 1726

GAETANO MAJORANO (Caffarelli o Caffariello)
nato a Bitonto (Bari) nel 1710, morto a Napoli nel 1783.

Come si è detto a proposito del suo massimo rivale Farinelli questo sopranista ebbe carattere litigioso, arrogante e vanitoso. Rappresentò il classico castrato con tutte le vanità e i capricci di una prima donna. Allievo prediletto del Porpora venne da questi educato in ogni ramo della sua arte.

La sua vita avventurosa fu segnata dalle numerose conquiste femminili e dalla turbolenza del carattere che gli procurò scarse simpatie.

A Vienna, il Metastasio, trovandolo inferiore alla sua fama, lo giudicò poco benevolmente. A Milano è ricordato per la sua interpretazione nella *Didone abbandonata* di Tomaso Albinoni (26 dicembre 1728), nel periodo di attività del Ducale che vedeva contemporaneamente presenti i celebri Bernacchi, Carestini e Farinelli.

Il 26 dicembre 1732 andò in scena il *Candace* del milanese Giovanni Battista Lampugnani, seguito dalla *Semiramide* di Giovanni Porta (gennaio 1733) con le quali opere il Caffarelli si congedò da Milano.

Si ricorda una sua gara di virtuosismi col Farinelli nella *Merope* di Giacomelli a Venezia che suscitò aspre contese. Fu l'idolo dei maggiori teatri d'Europa e alla fine della carriera si ritirò a Napoli dove morì ricchissimo. L'incisione che possediamo ce lo mostra di profilo, senza par-
rucca.

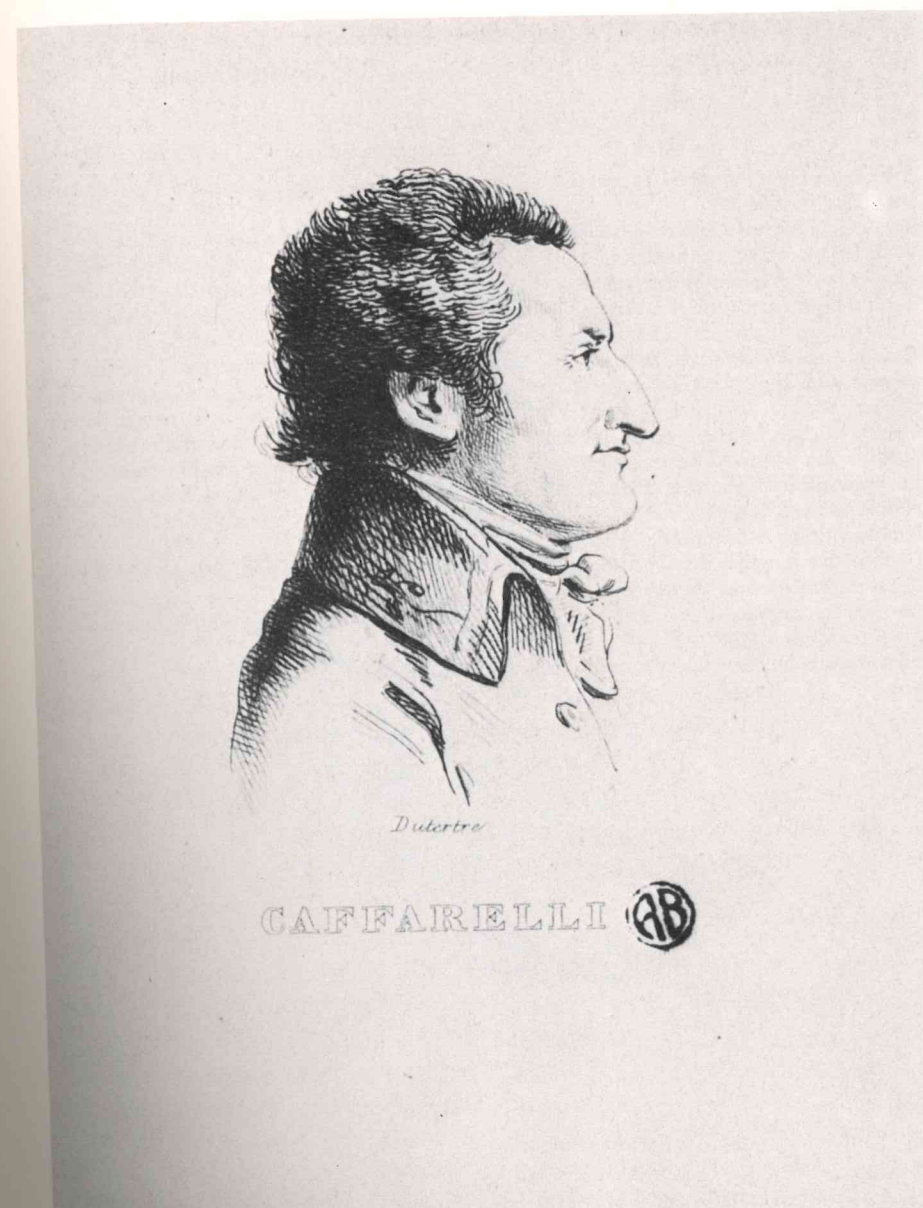


FIG. 2 - GAETANO MAJORANO (Caffarelli o Caffarello).
Cantò al Ducale nel dicembre 1728, dicembre 1732 e gennaio 1733

GIOACCHINO CONTI (Gizziello o Egiziello)
nato ad Arpino (Frosinone) il 24 febbraio 1714, morto a Roma il 25 ottobre 1762

Il soprannome gli viene da Domenico Gizzio o Egizzio, un illustre cantante col quale rimase a studiare sette anni¹⁰. Pare che la fama del suo debutto, avvenuto a Roma nel Teatro delle Dame con l'*Artaserse* di Vinci (1730) facesse talmente sensazione da indurre lo scorbutico Caffarelli a intraprendere un viaggio per ascoltarlo. Si dice anche che il carattere schivo e modesto lo portasse alla disperazione al punto di svenire ascoltando Farinelli che, a suo giudizio, era del tutto irraggiungibile. Colse particolari successi a Londra dove fece parte della compagnia di Händel e cantò nell'*Arion*, nell'*Atalanta*, nell'*Arminio*, nel *Giustino* e nella *Berenice*. Sembra che il suo modo di cantare abbia suggerito al maestro sassone uno stile di composizione più agile e «napoletano». Rimase, dopo il 1743, per quasi dieci anni a Lisbona producendosi anche in altri importanti teatri d'Europa. La sua voce era leggera ed estremamente scorrevole, l'intonazione perfetta. Il canto, a suo parere, doveva essere una gioia sia per l'ascoltatore come per l'esecutore. Lo troviamo a Milano per l'*Ezio* (26 dicembre 1750) del napoletano David Perez, già consacrato operista a Napoli, Palermo, Roma, Venezia, e per l'*Adriano in Siria* di Antonio Gaetano Pampani (testo di Metastasio, 6 febbraio 1751). La dispotica presenza del Gizziello aveva costretto gli impresari ad aggiungere sul libretto dell'*Ezio* tale avvertenza: «Se troverai o cortese lettore, in qualche parte mutato dal suo originale questo dramma, degnati di solo attribuirlo alla necessità di far luogo alla desiderata Aria cantabile per il Personaggio...». L'incisione a bulino conservata alla Bertarelli è del 1837.



FIG. 3 - GIOACCHINO CONTI (Gizziello o Egiziello).
Cantò al Ducale nel dicembre 1750 e gennaio 1751

GIOVANNI MANZUOLI (o Manzoli, detto Succianoccioli)
nato a Firenze nel 1725, morto ivi nel 1782

Di questo sopranista possediamo due incisioni. Un ritratto in età matura con la consueta cornice ovale, stampato a Firenze in epoca imprecisata e una notissima incisione del Dal Re che riproduce una scena dell'opera *Arianna e Teseo* (gennaio 1762), musica di Giuseppe Ponzo, libretto di Pietro Pariati, scenografia di Giuseppe Galiari. Il Manzuoli si produsse spesso al Ducale e fu col Bernacchi uno tra i cantanti preferiti dei milanesi. Il suo debutto avvenne durante la stagione 1748-49 con *Demetrio* (agosto 1748), opera del mediocre compositore napoletano Piero Pulli, su testo del Metastasio. I recitativi erano stati affidati a un certo Giuseppe Torti, secondo una disinvoltata abitudine di arrangiamento non infrequente nel teatro del tempo. Accanto al Manzuoli figurava il celebre tenore Amorevoli, ricordato dal Rovani nel suo romanzo *Cent'anni*. Un altro eloquente esempio del costume teatrale settecentesco è il divario fra il favoloso compenso del sopranista L. 11.250 contro le lire 1500 per il compositore Pulli (dal Rendiconto dell'Economica impresa dell'anno 1749. Arch. di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, busta 44). Qualcosa di più venne accordato al Galuppi (L. 1935) per la *Semiramide riconosciuta* (libr. del Metastasio) che andò in scena nel gennaio 1749, sempre col Manzuoli fra gli interpreti. Negli anni seguenti registriamo le seguenti opere al Ducale con la presenza del «musicò» fiorentino:

Sesostri Re d'Egitto, di Carlo Monza, 26 dic. 1759

Demetrio, di Georg Christoph Wegenseil, gennaio 1760

Semiramide, di Giovanni Battista Lampugnani, 26 dic. 1761

Arianna e Teseo, di Giuseppe Ponzo, 26 genn. 1762

Olimpiade, di Antonio Sacchini, 27 aprile 1776

Ifigenia in Tauride, di Tommaso Traetta, 26 dic. 1766

Scipione nelle Spagne, di Ferdinando Bertoni, genn. 1768

Il Ruggiero, di Adolf Hasse, ott. 1761

Terminata con quest'opera la lunga carriera, il Manzuoli si ritirò presso Firenze, dedicandosi all'insegnamento. Il Burney aveva scritto della sua voce: «Quella di Manzuoli era la voce più potente e voluminosa di soprano mai udita sui nostri palcoscenici dal tempo di Farinelli e il suo stile di canto era pieno di gusto e dignità».

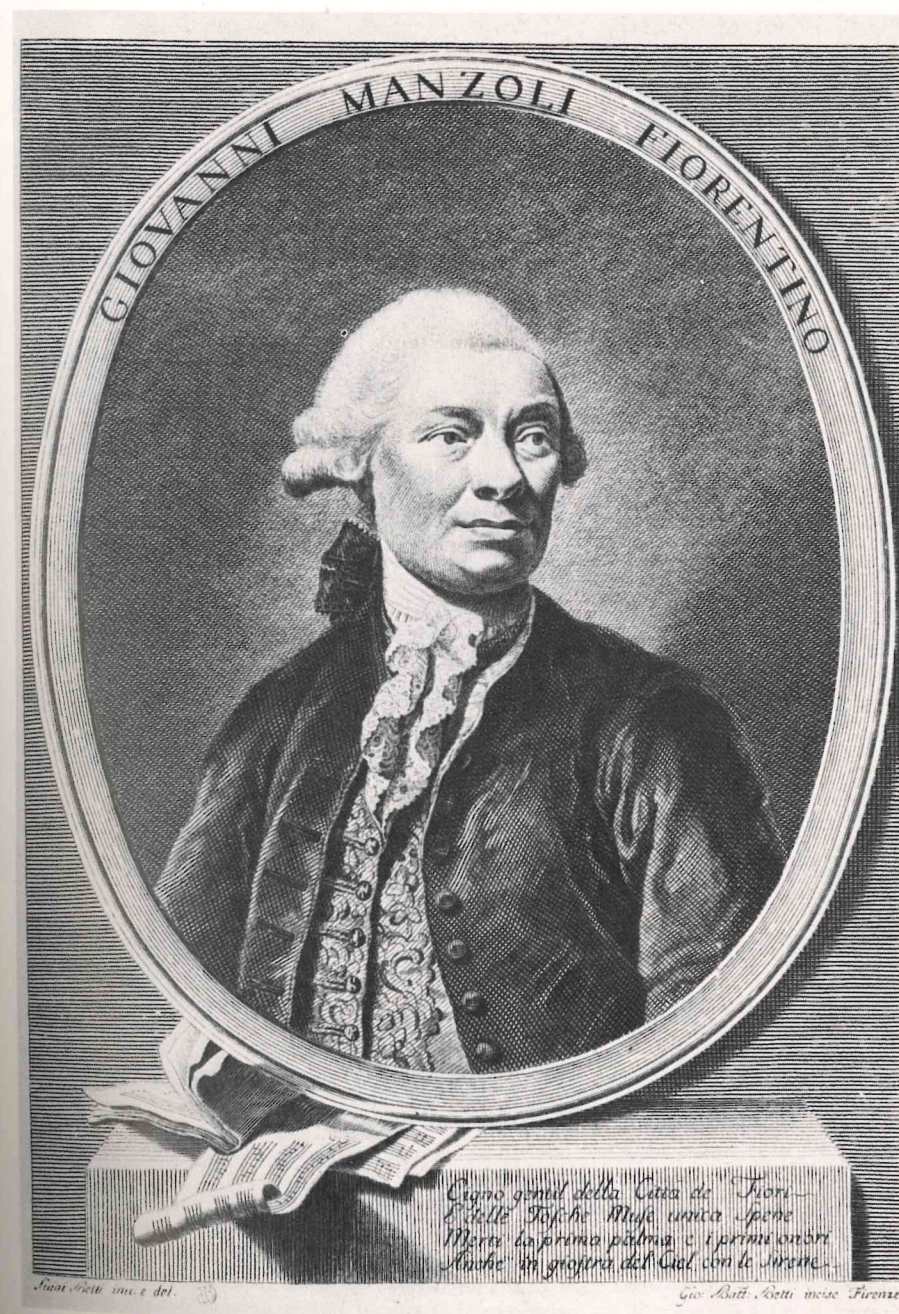


FIG. 4 - GIOVANNI MANZUOLI (o Manzoli, detto Succianoccioli).
Cantò al Ducale tra il 1748 al 1761



FIG. 5 - GIOVANNI MANZUOLI (o Manzoli, detto Succianoccioli)
Cantò al Ducale tra il 1748 al 1761

TOMMASO GUARDUCCI

nato a Montefiascone nel 1720, morto senza l. senza d.

Poche notizie ci sono rimaste di questo cantante che dall'incisione della Bertarelli e dalle descrizioni del Burney appare esattamente come il classico «canoro elefante». «Alto e goffo di figura, senza vita come attore, privo di grazia e lento nei movimenti». Sembra che avesse un animo semplice e gentile e cantasse senza darsi alcuna importanza e con raffinata espressione. Sempre il Burney, in visita alla sua villa di Montefiascone, lo chiama «ottimo uomo e cantante affascinante». Studiò col Bernacchi e venne protetto dal Farinelli che lo invitò a Madrid per gli spettacoli al castello del Buen Retiro. Si esibì anche a Londra, Vienna, Napoli, Roma. A Milano partecipò col Tenducci alle esecuzioni dell'*Artaserse* di Gasparini (dicembre 1756) e dell'*Ezio* di Galuppi (gennaio 1757).



FIG. 6 - TOMMASO GUARDUCCI
Cantò al Ducale nel dicembre 1756 e nel gennaio 1757

GIUSEPPE APRILE (Sciroletto o Sciolino)
nato a Martina Franca (Taranto) il 29 dicembre 1732, morto ivi nel 1813

Fu contraltista e maestro di canto, compose musica da camera, arie, duettini ed esercizi pubblicati a Londra nel 1761 (*The modern Italian method of singing*) che vennero ristampati fino a tutto l'Ottocento.
Compi gli studi nel Reale Conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli, centro principale per la preparazione degli evirati (mentre Venezia era rinomata per le cantanti femmine)¹¹. Cantò nei principali teatri italiani e stranieri, ma in particolare svolse la propria attività nella città partenopea, dove venne definito «il padre de' tutti i cantanti» ed ebbe tra gli allievi Cimarosa.
Burney, che lo ascoltò a Napoli nel *Demofoonte* di Jommelli (1770), giudicò la sua voce piuttosto debole mentre lodò incondizionatamente la tecnica. Si narra che una volta in cui il miracolo di San Gennaro stentava a realizzarsi, riuscisse a distrarre la folla impaziente e imprecante con qualche mirabolante roulade e qualche trillo, giusto il tempo sufficiente al compiersi dell'evento.
Milano ebbe occasione di applaudirlo per due volte, in un'ennesima *Didone abbandonata* per la musica del piemontese Ignazio Celonat (26 dic. 1759) e nel *Cesare in Egitto* di Piccinni (gennaio 1770).



FIG. 7 - GIUSEPPE APRILE (Sciroletto o Sciolino).
Cantò al Ducale nel dicembre 1759 e gennaio 1770

PASQUALE POTENZA

nato a Napoli nel 1735, morto senza l. e senza d.

Questo sopranista è nominato nel 1797 tra i cantori della cappella di San Marco; non si hanno altre notizie. L'incisione della Bertarelli, tuttavia, induce a pensare ad un artista conosciuto anche se non necessariamente di primo piano. Secondo l'elenco degli spettacoli del Ducale che si trova nell'Archivio di Stato milanese (Spettacoli pubblici, p.a., busta 34) e che viene riportato anche dal Paglicci Brozzi nel suo libro, si conosce un Angelo Potenza che avrebbe cantato al Ducale ne *La Conversazione* di Giuseppe Solari (autunno 1759), ne *Il Conte Chicchera* di Giovanni Battista Lampugnani (autunno 1759) e ancora ne *Il filosofo di campagna* di Galuppi (autunno 1760) in *Cecchina o la buona figliola* di Piccini (autunno 1760) e in *Il signor dottore* di Domenico Fischiotti (autunno 1760). Trattandosi di opere giocose è dubbio che Pasquale Potenza possa avervi preso parte. Si ha notizia, tuttavia, che vi furono anche castrati che si esibirono in opere buffe, pur se il loro normale impiego era nell'opera seria. Il problema se Angelo e Pasquale siano o no la stessa persona rimane aperto.



FIG. 8 - PASQUALE POTENZA

GIUSTO FERDINANDO TENDUCCI (Senesino)¹²
nato a Siena nel 1736, morto senza l. ca. 1800

Sul conto di questo sopranista le cronache sono ricche di aneddoti e anche di pettegolezzi. Debuttò a Venezia nel 1743 nella *Ginevra* di Bertoni e si esibì a Milano solo due volte: nell'*Artaserse* di un certo abate Gasparini (che non può essere il compositore Francesco Gasparini, morto nel 1727) e nell'*Ezio* di Galuppi, rispettivamente nel dicembre 1756 e nel gennaio 1757. I massimi trionfi li colse nelle isole britanniche dove si trattenne per molti anni e dove, oltre ad affermarsi in particolare nell'*Artaxerxes* di Thomas Arne (opera con la quale il compositore inglese applicò i modelli italiani), divenne conosciutissimo per un memorabile scandalo scoppiato nel 1766 quando fuggì con una ragazza di buona famiglia, Miss Dora Mamsell di Lime-
rick, e la sposò a Cork con rito protestante.

Perseguitato dai nobili parenti della damigella patì anche la prigione e fu costretto a smentire pubblicamente il matrimonio. Il fatto più curioso viene riferito dal Casanova che afferma di avere conosciuto, oltre alla sposa, anche due bambini. L'avventuriero veneziano affermava che essendo il Tenducci «triorchis» l'asportazione di due sole ghiandole non l'aveva privato della facoltà generativa. Ma questo genere di notizie è evidentemente da prendere con le dovute cautele.

Del Tenducci si perdono le tracce dopo la definitiva partenza dall'Inghilterra in seguito alla morte della moglie. Come compositore lo ricordiamo per alcune opere su testo inglese (*Phar-naces*, 1769, *The castle of Andalusia*, 1783, *The Campaign*, 1784) e una serie di sonate celbastiche. Il suo genere di canto pare fosse più «spianato» che ornamentale. Assai diverse sono le due incisioni conservate alla Bertarelli. La prima, senza data, lo cita come professore dell'Accademia degli Intronati in Siena e la seconda – il volto simpatico e sorridente – fatta a Londra, è datata 1 settembre 1770 e lo mostra con una parte musicale nella mano sinistra sulla quale si intravede un testo inglese, il tempo ternario e la chiave di violino.



FIG. 9 - GIUSTO FERDINANDO TENDUCCI (Senesino).
Cantò al Ducale nel dicembre 1756 e gennaio 1757

GASPARO PACCHIEROTTI (o Pacchiarotti)
nato a Fabriano (Ancona) nel 1740, morto a Padova nel 1821

Le testimonianze che abbiamo su questo cantante sono concordi nel riferire la sua intelligenza e cultura. Tra gli elogi di un lord inglese che lo ascoltò a Londra nel 1790, quando ormai non era più giovane, troviamo queste parole: «Non cantava mai un'aria due volte esattamente nello stesso modo e neppure introduceva un ornamento che non fosse giusto o appropriato alla composizione».

Pare che Pacchierotti avesse incontrato non poche difficoltà, all'inizio della carriera, dovute principalmente al suo aspetto. Era infatti estremamente magro e alto (non tutti i castrati erano «elefanti»), di viso sgradevole e di movimenti sgraziati. L'incisione della Bertarelli lo mostra di profilo, con la fronte bassa, il naso rincagnato e un discreto prognatismo. Seppe correggere con lunghi studi le marcate inflessioni nasali della voce trasformando i difetti della natura in altrettante virtù.

Usò con misura le ornamentazioni per dedicarsi maggiormente all'abbandono espressivo, anticipando certe maniere tipicamente romantiche. Al Ducale si produsse nel *Medonte* del senese Luigi Alessandri (26 dicembre 1774) e nell'*Alessandro nelle Indie* di Carlo Monza (gennaio 1775). Più tardi, durante la breve stagione dell'Interinale, lo troviamo nell'*Artaserse* di Ferdinando Bertoni (26 dicembre 1776) cui fece seguito l'*Ezio* del siciliano Michele Mortellari (gennaio 1777). Ritiratosi dalle scene a Padova godette, in tarda età, dell'amicizia di Foscolo, Monti, Alfieri, Gozzi, Goldoni, Canova, Rossini e Stendhal.

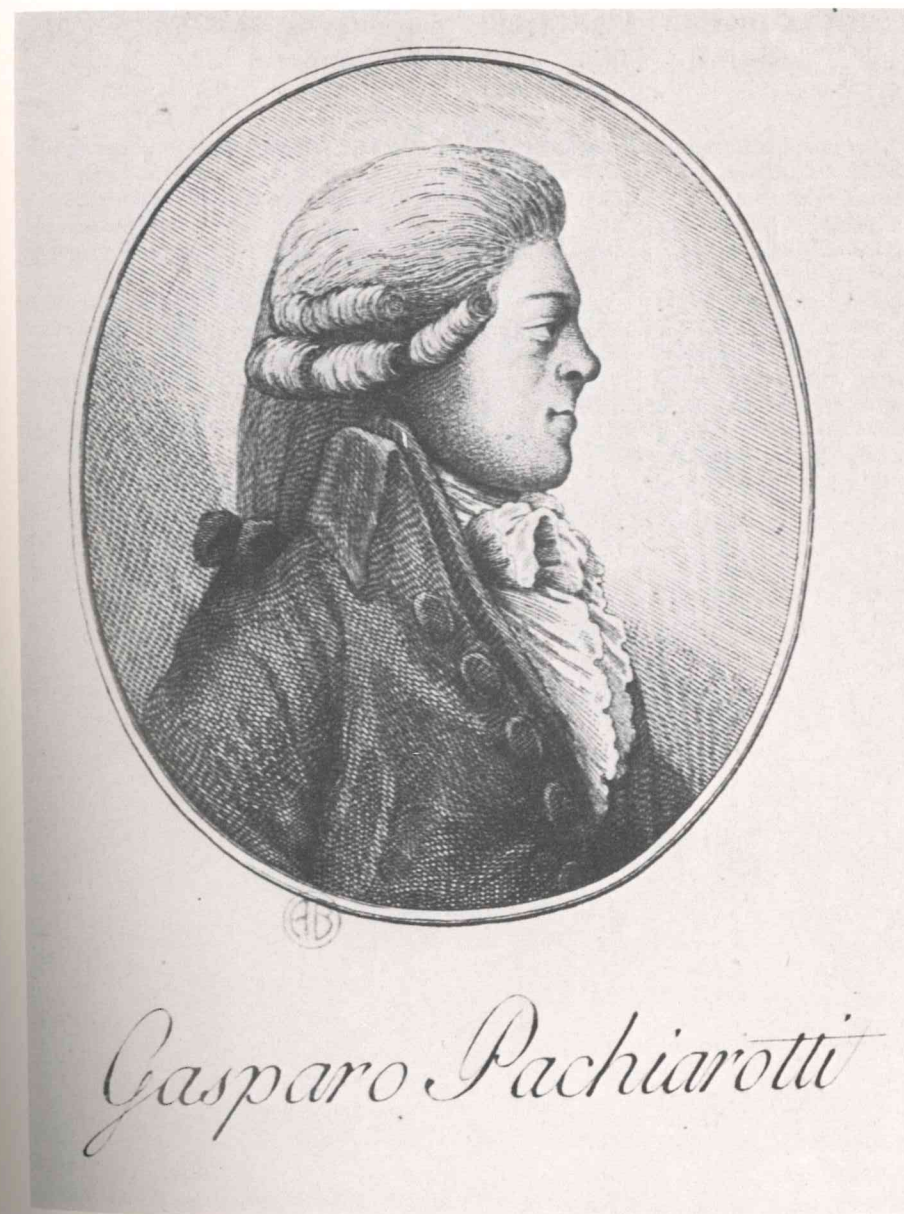


FIG. 10 - GASPARO PACCHIEROTTI (o Pacchiarotti).
Cantò al Ducale nel dicembre 1774 e gennaio 1775,
all'Interinale nel dicembre 1776 e gennaio 1777

LUIGI LODOVICO MARCHESI (Marchesini)
nato a Milano nel 1754, morto a Inzago (Milano) nel 1829

«Allievo musico soprano» della cappella del Duomo debuttò a Roma nel 1774 in una ripresa della *Serva padrona* di Pergolesi, certamente nella parte della protagonista. La sua voce pare fosse di particolare bellezza e duttilità. Mieté successi ovunque e fece strage di cuori femminili. In Inghilterra Maria Cosway, moglie di un celebre miniaturista, lasciò marito e figli per seguirlo (l'incisione della Bertarelli, datata Londra, 1 maggio 1790, ci mostra un uomo di piacevole aspetto). Vanitosissimo, pare che pretendesse di fare la sua entrata in scena discendendo da una collina a dorso di cavallo, con un elmetto di piume multicolori lunghe almeno un metro e accompagnato da squilli di trombe. La sua aria fissa «di sortita» era stata composta su misura per lui dal Sarti ed iniziava colle parole «*Mia speranza ognor vorrei*»¹³. Lo Troviamo alla Scala, già nel nuovo secolo nell'*Eraldo ed Emma* di Simone Mayr (libr. di Gaetano Rossi), 8 gennaio 1805.



FIG. 11 - LUIGI LODOVICO MARCHESI (Marchesini).
Cantò alla Scala nel gennaio 1805

ANDREA MARTINI (Senesino)
nato a Siena nel 1761, morto a Firenze nel 1819

Il ritratto che conosciamo è un'acquaforte riprodotta in antiporta di un opuscolo stampato per una sua visita nella città natale.
Così il testo: «*Applausi poetici / all'incomparabile signore / che con universal gradimento e sorpresa / ha cantato in Siena sua patria / nel teatro / della virtuosissima accademia / Intronata / l'estate dell'anno 1795*».

Martini fece il suo debutto a Roma e cantò per lo più in quella città. Sua specialità furono le parti femminili, sia comiche che serie. Bello ed elegante, possedeva voce dolce e flessibile. Si produsse alla Scala nella *Cinna* di Bonifacio Asioli, libretto di Luigi Anelli (26 dicembre 1792), nell'*Egilina* di Giovanni Battista Borghi (libr. Anelli, 26 gennaio 1793), nelle *Danaidi* di Angelo Tarchi (26 dicembre 1794) e nella *Rossana* di Ferdinando Paër (31 gennaio 1795). Nel 1783, quando cantava ne *I due baroni di Rocca Azzurra* di Cimarosa, venne composta una poesia in suo onore:

«*La tua voce soave, allor che canti,
passa veloce dall'orecchio al core,
Ivi desta il piacer, desta l'amore
e i più tristi pensier fuggono erranti*».



FIG. 12 - ANDREA MARTINI (Senesino).
Cantò alla Scala dal dicembre 1792 al gennaio 1795

GIROLAMO CRESCENTINI
nato a Urbania (Urbino) nel 1762, morto a Napoli nel 1846

Col celebre G.B. Velluti fu uno degli ultimi grandi castrati. Fece il suo debutto a Roma all'età di 21 anni (tardi per un evirato) per poi prodursi in numerose città italiane. A Milano è alla Scala nel dicembre 1795 con *Apelle e Campaspe* di Giacomo Tritto su libretto del Sografi. Nel gennaio '96 lo ritroviamo a Milano con *Giulietta e Romeo* di Zingarelli (libr. di Giuseppe Maria Foppa) da lui portata al trionfo dopo avervi inserito, secondo il costume corrente, l'aria di sua composizione «Ombra adorata aspetta».

Nel maggio successivo il viceré austriaco doveva fuggire mentre la città veniva occupata dai francesi. La voce dolcissima del Crescentini affascinò Napoleone che lo nominò cavaliere della corona ferrea (una decorazione di solito conferita ai militari) e lo volle a Parigi per sei anni. Lo ricordiamo anche per aver preso parte alle prime di due importanti opere di Cimarosa *L'italiana in Londra* (1794) e *Gli Orazi e i Curiazi* (1797).

Negli ultimi anni insegnò nel Collegio Reale di San Pietro a Majella di Napoli.



FIG. 13 - GIROLAMO CRESCENTINI
Cantò alla Scala nel dicembre 1795 e gennaio 1796

GRUPPO DI CANTANTI

Composizione in forma di trionfo con ritratti di cantanti incisa tra il 1801 e il 1807. Tra i vari artisti troviamo i seguenti e virati:

ANTONIO MARIA BERNACCHI

nato a Bologna nel 1685, morto ivi nel 1756.

Contraltista e maestro di canto fu storicamente uno dei cantanti più notevoli che siano mai esistiti anche se venne spesso giudicato solo come un brillante virtuoso, abilissimo nel gareggiare con gli strumenti, ma non sufficientemente artista. Un evento ricordato da molti storici è il suo cimento col più giovane Farinelli in una gara di fioriture e abbellimenti che si svolse nella sua città e dalla quale sortì vincitore per acclamazione generale. Membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna e insegnante, cantò a Londra, Monaco, Düsseldorf e in parecchie città d'Italia. A Napoli si ricorda la rivalità accesa col Carestini e la conseguente divisione del pubblico in due partiti.

Cantò a Milano in numerose opere: *Elmira*, pastorale, di ignoto - 21 agosto 1718. *Ambleto* atto I Giuseppe Vignati; atto II Carlo Baliani; atto III Giacomo Cozzi - 27 agosto 1719. *Porsenna* Giuseppe Vignati - 24 dicembre 1719. *La pace tra Seleuco e Tolomeo* - 8 gennaio 1720. *Aquilio* in *Siracusa* stessi autori di *Ambleto* - 27 agosto 1720. *Nerone* Giuseppe Vignati - 26 dicembre 1724. *Elena* Stefano Andrea Fiore - gennaio 1725. *Ipermestra* ignoto - 26 dicembre 1727. *Demetrio* Gaetano Schiassi - 28 agosto 1732. *Catone in Utica* Giovanni Maria Marchi - 26 dicembre 1733. *La forza dell'amore* Francesco Araja - gennaio 1734.

CARLO BROSCHI (Farinelli)

GIOVANNI CARESTINI (Cusanino)

nato a Monte Filottrano (Ancona) ca. 1705, morto ivi 1760.

A dodici anni venne portato a Milano dove ottenne la protezione della famiglia Cusani (donde il soprannome). Debuttò a Roma nel 1721 con la *Giselda* del Bononcini e riscosse immediato successo. Cantò per molti anni nelle principali città italiane; a Napoli capitò nella stessa compagnia del Bernacchi col quale litigò furiosamente. A Londra venne ascoltato dal Burney che scrisse: «La sua figura era alta, bella e maestosa. Attore assai animato e intelligente nutriva sempre grande entusiasmo per ciò che doveva interpretare; dotato di vivida e ricca immaginazione riusciva a rendere interessante tutto ciò che cantava mediante il buon gusto l'energia e i giudizi abbellimenti. Dimostrava grande agilità nelle esecuzioni di difficili gorgheggi di petto con uno stile articolato ed ammirevole». La sua voce, che andava dal si bemolle basso al do sopra il rigo mutò nella maturità da soprano a contralto; pare che i suoi suoni profondi possedessero particolare qualità di volume e colore.

Cantò a Milano in parecchie opere: *Tamerlano* di Antonio Giay (della regia Cappella di Torino) - 28 agosto 1727 con l'Anna Girò, amica e allieva di Vivaldi. *La fortezza al cimento* di Tomaso Albinoni - 28 agosto 1719. *Arminio* di Johann Adolf Hasse che scrisse pezzi su misura per lui e per la propria moglie, la celebre Faustina Bordoni - 28 agosto 1730. *Artaserse* di ignoto - 26 dicembre 1730. *Arianna e Teseo* di Riccardo Broschi - 21 agosto 1731. *Antigono* di ignoto - 26 dicembre 1731.

GAETANO MAJORANO (Caffarelli) - GIOACCHINO CONTI (Giziello o Egiziello) - GIOVANNI MANZOLI (o Manzoli detto Succianoccioli) - TOMMASO GUARDUCCI - GIUSEPPE APRILE (Sciroletto o Sciroolino) - GIUSTO FERDINANDO TENDUCCI (Senesino) - GASPARO PACCHIEROTTI - LUIGI MARCHESI - ANDREA MARTINI - GIROLAMO CRESCENTINI

GIUSEPPE MILLICO

nato a Terlizzi (Bari) nel 1769, morto a Napoli nel 1802

La sua prima esperienza di una certa importanza la registriamo a Vienna nel *Paride ed Elena* di Gluck. Pare che fosse eccezionalmente scuro di carnagione e bruno di capelli (anche se non risulta dal piccolo ritratto compreso nel gruppo). Partecipò alle ultime recite del Ducale con il *Vologeso* di Pietro Guglielmi (26 dicembre 1775) e colla *Merope* di Tommaso Traetta (gennaio 1776). Il 25 febbraio seguente il teatro prese fuoco.

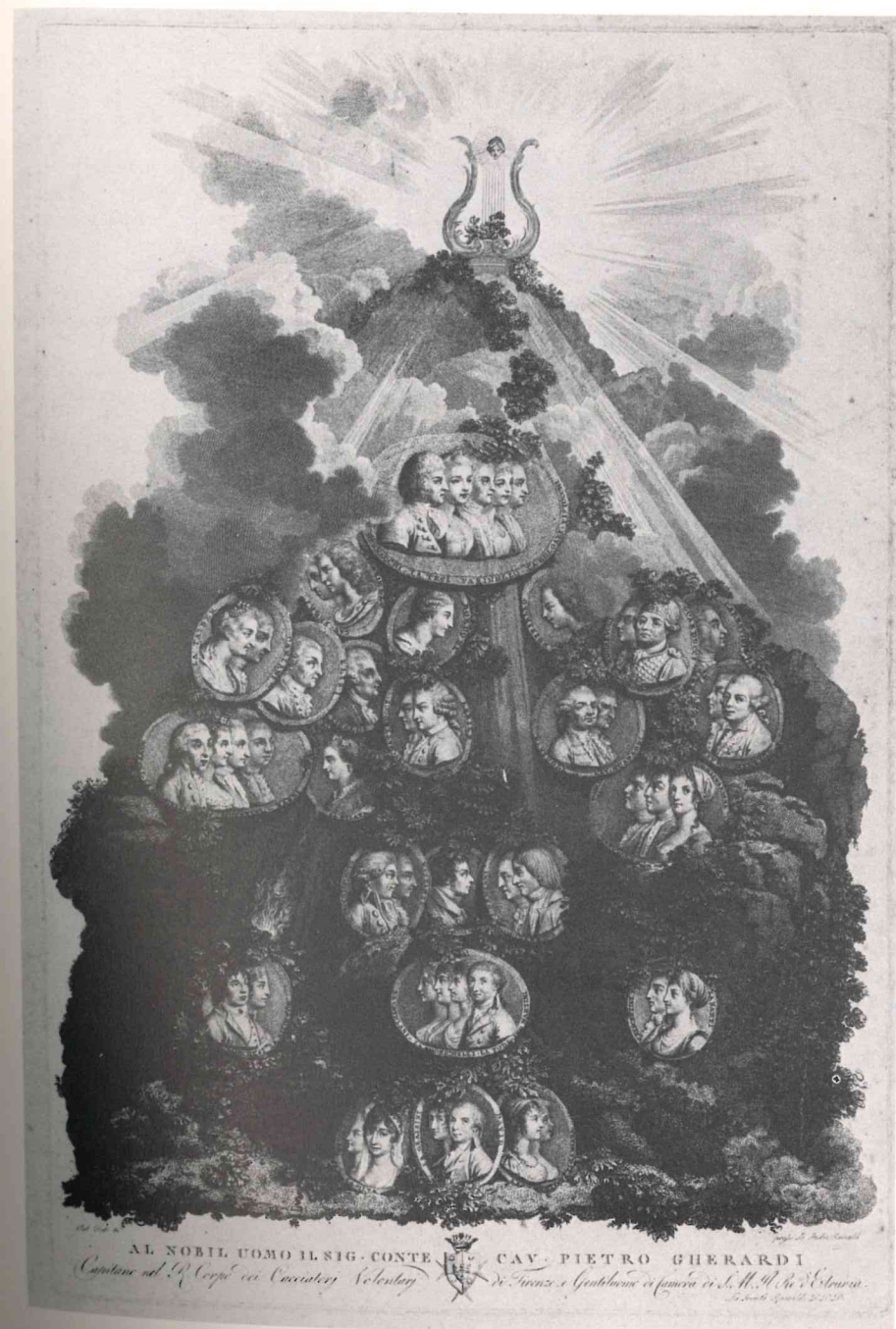


FIG. 14 - GRUPPO DI CANTANTI

GIOVANNI BATTISTA VELLUTI
nato a Corridonia (Macerata) nel 1780, morto a Sambruson di Dolo (Venezia) nel 1861

Questo soprano ebbe la ventura di sopravvivere a se stesso e alla sua arte. Al momento della sua morte – Verdi aveva già scritto *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata* e Wagner *Tristan und Isolde* – i castrati erano considerati esseri leggendari che solo qualche vegliardo aveva sentito in teatro e che la temperie romantica aveva ormai cancellato. Il Velluti aveva studiato a Bologna col padre Mattei e debuttato a Forlì nel 1800. I suoi più significativi successi li mieté a Roma e a Napoli; fu per la prima volta a Milano nel *Coriolano* di Niccolini (libr. Luigi Romanelli) il 26 dicembre 1808 dove ebbe a compagna di scena la famosa Isabella Colbran, prima moglie di Rossini. L'incontro col Pesarese avvenne per l'*Aureliano in Palmira* (26 dicembre 1814) e pare non fosse tra i più tranquilli a causa delle eccessive varianti praticate dal cantante e mal sopportate da Rossini. Velluti apparve per l'ultima volta alla Scala nell'*Attila* di Giuseppe Farinelli (21 maggio 1814), un compositore che si chiamava Giuseppe Francesco Finco e che aveva mutato nome in omaggio al grande soprano. Velluti conobbe trionfi canori e amorosi in ogni parte d'Europa. Impersonò il cavaliere cristiano Armando in una parte scritta appositamente per lui da Mayerbeer nel suo *Crociato in Egitto*, dove cantò a fianco di Maria Malibran quando era ancora la signorina Garcia. Interpretò anche il ruolo di Arbace nella rossiniana *Semiramide*, composto originariamente per una donna, la contralto Rosmunda Pisaroni, che pare fosse bruttissima. Velluti svolse anche il ruolo di impresario e fu fra i primi ad occuparsi della fedeltà storica dei costumi. A questo proposito possiamo osservare 3 incisioni fra le 7 conservate alla Bertarelli. In due di queste il cantante appare in veste di Bardo nell'opera *L'eroe di Lancastro* (musica di Niccolini, libretto di Gaetano Rossi), data al Regio di Torino durante il carnevale 1821. Nella terza il costume è, o dovrebbe essere, romano, trattandosi di un *Traiano in Dacia*, sempre di Niccolini, che cantò a Torino e Venezia. Le altre stampe lo ritraggono in età diverse: un ritratto giovanile non datato, un busto neoclassico pure senza data e un'incisione del 1830 quando ormai aveva intrapreso il lavoro d'impresario. Infine un sonetto del 1807 ricorda una sua esibizione all'Argentina di Roma dove era rimasto dal 1805 al 1808 cantando in opere di Niccolini e Tritto. Coloro che appartenevano alla sua generazione lo giudicarono un cantante meraviglioso mentre per i nati nel nuovo secolo non era che qualcosa di imbarazzante e strano. Da vecchio, a Parigi, diventò amico di Rossini, col quale forse avrà passato il tempo ricordando i tempi andati, quando si cantava meglio. Che poi è il lamento sempre attuale per ogni generazione da quando esiste l'opera lirica.

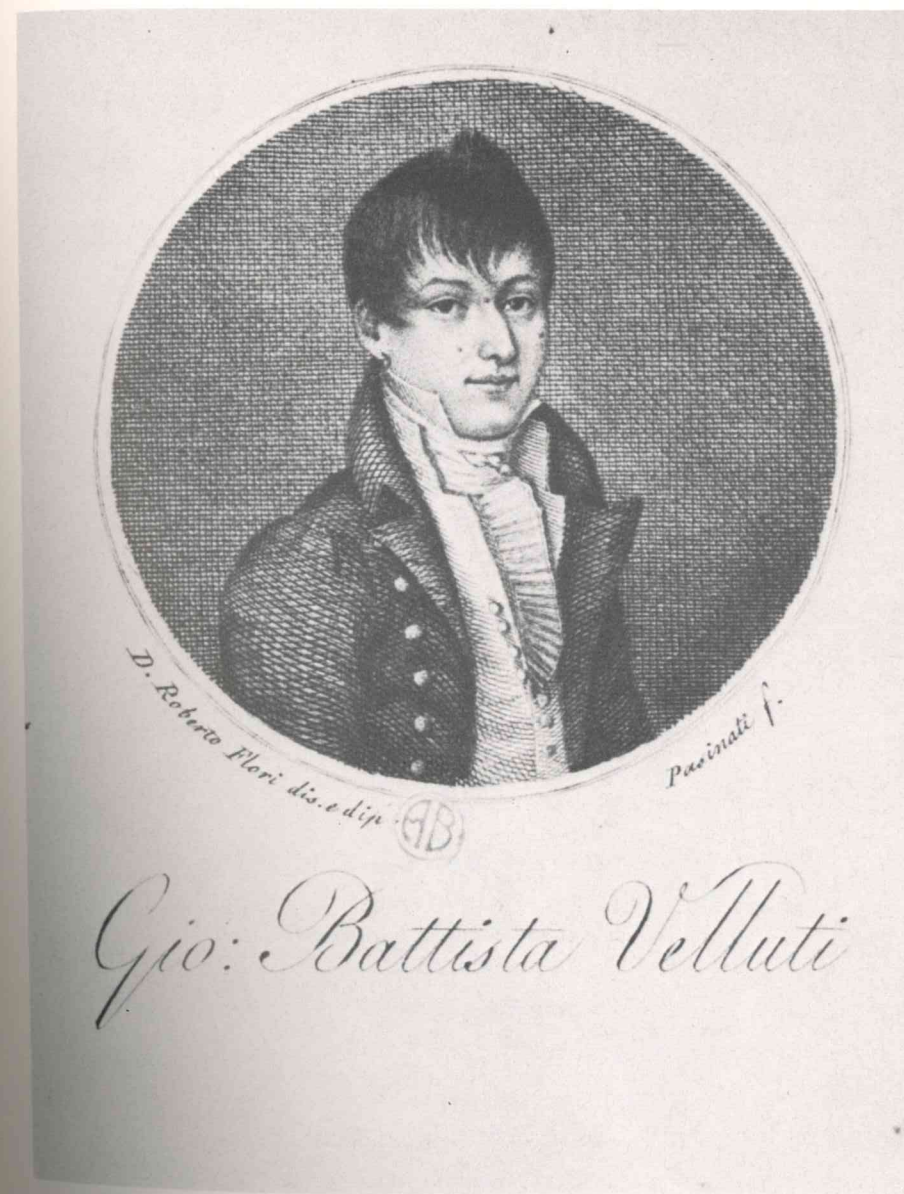


FIG. 15 - GIOVANNI BATTISTA VELLUTI
Cantò alla Scala nel dicembre 1808, dicembre 1814, maggio 1814



FIG. 16 - VELLUTI nell'Eroe di Lancastro di Niccolini



FIG. 17 - VELLUTI nell'Eroe di Lancastro di Niccolini



FIG. 18 - VELLUTI nel Traiano in Dacia di Niccolini

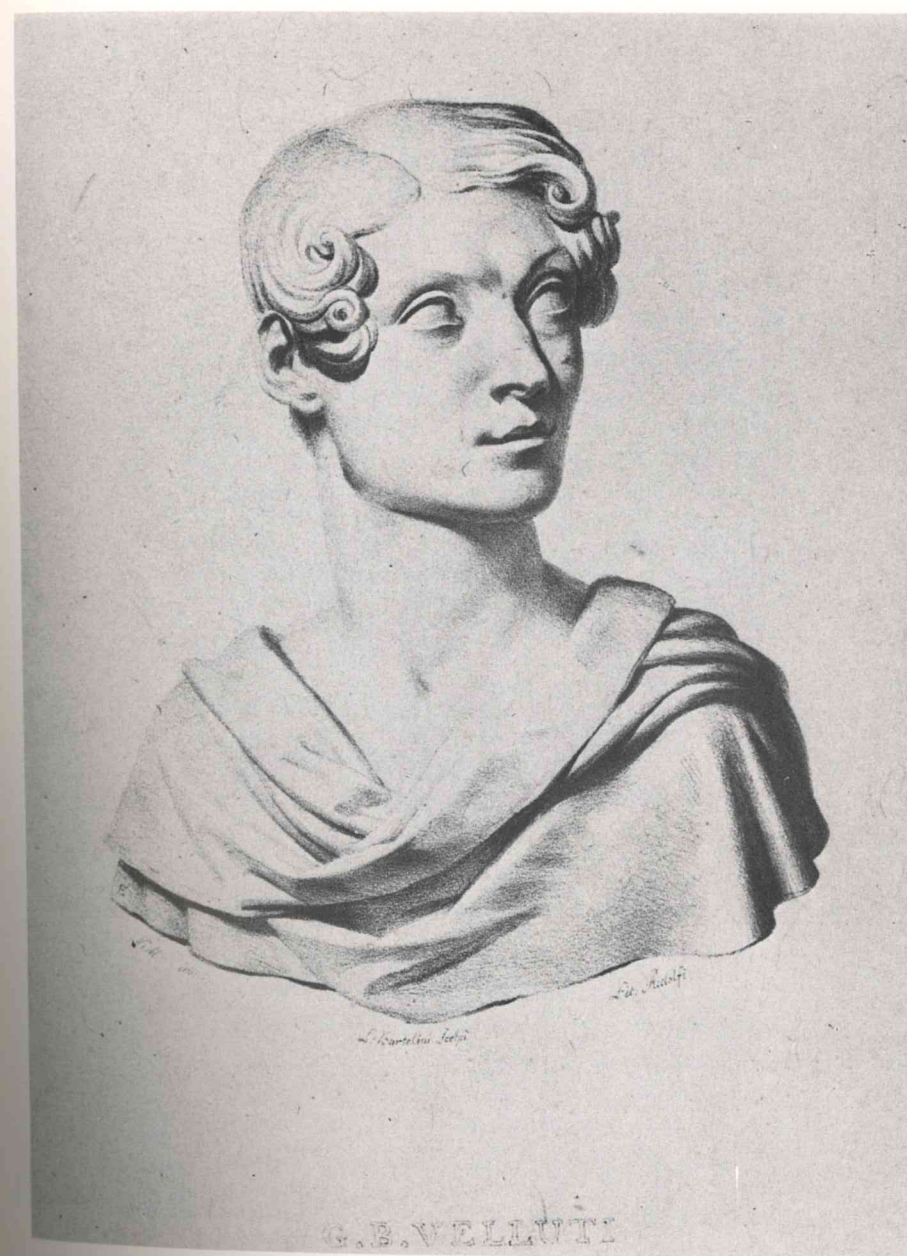


FIG. 19 - VELLUTI



FIG. 20 - VELLUTI

AL MERITO SINGOLARISSIMO
DEL SIGNOR
GIOVAN BATTISTA VELLUTI
CHE HA SOSTENUTO CON GENERALE APPLAUSO
IL CARATTERE DI PRIMO SOPRANO
NEL TEATRO DI TORRE ARGENTINA
IL CARNEVALE DELL' ANNO 1837.

S O N E T T O.

Della bell' Arte di cantar giocondo,
Tu per dritto cammin franco giungesti
Alla meta sublime, e il vanto avesti
Cingerti il crine dell' Aonia fronda .

Sempre bella, e di grazie ognor feconda
La tua voce si spiega eguale ai gesti,
E perciò non invan teco traesti
Il pubblico favor, che ti circonda .

Tu sulla scena , qual invitto , e prode
Guerriero in Campo ti diporti , e il grido
Del plauso popolar forma tua lode .

Dell' Invidia non temi il soffio infido :
Ma di VELLUTI dappertutto s'ode
Il bel Nome echeggiar di lido in lido .

In attestato di verace stima
Gl' Amici e Riconoscenti del merito .

ROMA, presso il Salomoni)o(*Con Approvazione.*

FIG. 21 - SONETTO che ricorda il periodo di scrittore del Velluti all'Argentina di Roma

NOTE

- ¹ *La Musica* (La evirazione) strofa 2.
- ² Ancora nel 1824 l'I.R. Governo Austriaco nell'occuparsi del nuovo assetto della Cappella del Duomo, stabiliva fra l'altro: «*Quanto però alle voci acute di soprano e di contralto non dovendosi calcolare sopra un supposto, che le leggi d'accordo con la morale pubblica escludono, queste voci saranno supplite dai giovanetti della scuola, che a quest'uopo sarà estesa a venti alunni, onde non manchi il necessario numero di voci medie tra l'infante e l'adulto. Però se per fatto vi abbiano e si offrano, senza essere invitati con pubblico avviso, un soprano e un contralto ufficiali già formati e vigorosi è permesso di profittare dell'accidente per rinforzo di quelle classi*» (Storia di Milano v. XVI p. 565).
- ³ I falsettisti, oggi detti «controtenori» sono ancora impiegati in riesumazioni teatrali e concertistiche di musiche barocche.
- ⁴ Ci si riferisce al famoso libello *Il Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello che essendo uscito nel 1720 è però precedente al periodo più significativo dell'arte degli evirati.
- ⁵ *Le nozze di Figaro* (1781), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1791).
- ⁶ Dicesi *Bel canto* lo stile vocale durato fino a Rossini che aveva la sua ragione d'essere nella ricerca del bel suono fine a se stesso, al di fuori di ogni ragione di plausibilità scenica. Il termine non può quindi essere adottato col significato generico di «canto operistico».
- ⁷ Si intende nel teatro d'opera. L'ultimo castrato è stato alessandro Moreschi (1858-1922) che fu attivo nell'ambito della musica sacra.
- ⁸ I castrati (detti anche «musicisti») provenivano in genere da famiglie umili, perché soltanto chi avesse necessità di danaro poteva consentire che i propri figli venissero sottoposti alla mutilazione. L'Heriot parla di «schiavi musicali» e li paragona ai bimbi che nel secolo successivo venivano mandati a lavorare nelle miniere o a fare gli spazzacamini. Per molti genitori la castrazione dei propri figli veniva considerata un investimento sicuro, anche se a lungo termine.
- ⁹ Traduzione italiana a cura di Enrico Fubini (*Viaggio musicale in Italia*), Torino, 1979, p. 87.
- ¹⁰ Oggi, nei Conservatori, gli anni previsti per lo studio del canto sono solo cinque.
- ¹¹ Lo studio nei Conservatori napoletani era programmato in un severo orario di lavoro che contemplava, oltre alla disciplina del canto, clavicembalo, contrappunto, armonia, scrittura, lettura, aritmetica, portamento.
- ¹² Tre furono gli evirati chiamati «Senesino». Il Tenducci, il Martini e Francesco Bernardi, il più conosciuto per il soprannome. Nato circa nel 1680 a Siena, Bernardi morì in luogo ignoto circa nel 1750. Aveva voce di contralto e i giudizi sul suo canto sono parecchio discordi. Pare non sia mai stato a Milano.
- ¹³ Le arie che i cantanti si portavano dietro in tournée e che venivano inserite in qualsiasi opera erano dette «arie di baule».

NOTE BIBLIOGRAFICHE

- CHARLES BURNEY, *The present state of Music in France and Italy*, London, 1771.
- CHARLES BURNEY, *The present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, London, 1773.
- CHARLES BURNEY, *General history of Music*, London, 1776.
- GIACOMO CASANOVA, *Mémoires*.
- GABRIELE FANTONI, *Storia universale del canto*, Milano, 1873.
- ANTONIO PAGLICCI-BROZZI, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII*, Milano, 1894, esemplare conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Milano con correzioni a penna di Francesco Somma.
- GINO MONALDI, *Cantanti evirati celebri nel teatro italiano*, Roma, 1920.
- FRANZ HABOCK, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart, 1927.
- ACHILLE BERTARELLI, ANTONIO MONTI, *Tre secoli di vita milanese, 1630-1875*, Milano, 1927.
- ARMAND MACHABEY, *Bel Canto*, Paris, 1928.
- CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano, 1937.
- RÉNÉ BOUVIER, *Farinelli, le chanteur des Rois*, Paris, 1943.
- ANGUST HERIOT, *The Castrati in Opera*, London, 1956.
- FEDELE D'AMICO, voce *Evirato*, Enciclopedia dello Spettacolo, Roma, 1957.
- STORIA DI MILANO, Voll. XII, XVI.
- RODOLFO CELLETTI, *La vocalità*, in *Storia dell'Opera*, Torino, 1977.
- ELENA FERRARI-BARASSI, *Il trionfo del melodramma*, in *Storia dell'Opera*, Torino, 1977.
- RODOLFO CELLETTI, *Storia del Bel canto*, Fiesole, 1983.
- DIZIONARIO ENCICLOPEDICO DELLA MUSICA, voci *canto* e *castrati*, Torino, 1983-84.
- MARIELLA BUSNELLI, *La musica non scritta*, in *Musica*, N. 28, 1983.
- MARIELLA BUSNELLI, *Nozioni di letteratura poetica e drammatica*, Milano, 1984.
- ARCHIVIO DI STATO DI MILANO, Spettacoli pubblici, p.a., busta 34.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

CHIARA BUSS

Note e documenti sulla tipologia tessile
di sei marsine di lana
conservate presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata

La collezione di costumi del museo comprende un nucleo di sette marsine ed un abito (marsina, sottoveste e calzoni) di lana ricamati in seta, sulla cui provenienza purtroppo poco o nulla si sa¹. Da uno studio effettuato recentemente su questi esemplari è risultato che le caratteristiche sartoriali e decorative (sia il disegno che la tecnica dei ricami) permettono di datarli all'incirca tra il 1775 ed il 1815².

Partendo dunque dai dati emersi da questo studio e da quelli ricavati dall'analisi tecnica dei tessuti, si è proceduto allo spoglio dei documenti bibliografici e d'archivio relativi a questo periodo di tempo nel tentativo di arrivare ad identificare la denominazione storica³ dei tessuti ed a raccogliere il maggior numero di dati relativi ai centri ed ai periodi di produzione, ai materiali e metodi di lavorazione ed ai prezzi di mercato, in un'area geografica limitata all'Italia settentrionale e per un periodo di pochi anni a cavallo tra i due secoli.

L'ostacolo maggiore che si incontra nello studio del tessuto di lana è rappresentato dalla natura stessa della fibra. Il pelo ha uno strato esterno con struttura a piccole scaglie cornee, il che significa, nel nostro caso in cui tutti i tessuti sono *panni*⁴, che il prodotto finito presenta una superficie così compatta che, a meno sia molto liso, risulta assai difficile leggere l'armatura, e ancor più isolare i filati per calcolarne i capi, la torsione o il titolo. Diviene quindi necessario, almeno per i «campioni pilota», allenare l'armatura; e se vogliamo verificare tutti i dati che compongono l'identikit di un panno, il campione da analizzare deve avere misure notevoli. Nel nostro caso solo sei (figg. 1-6) degli otto reperti non hanno fodera e presentano, a rovescio, e lontano da cuciture, porzioni di uno o due centimetri quadrati che potevano essere sacrificati senza recare danno alla struttura del capo. Essendo però i campioni di misure molto ridotte, non si sono potuti verificare con la voluta precisione dati quali la razza e qualità dell'ovide da cui proviene il pelo, il titolo esatto, il numero dei capi ed il tipo di torsione per ogni filato, e la sostanza specifica usata



FIG. 1 - Marsina di panno (*panno olandino*) blu decorata con ricamo in sete policrome e applicazione di nastro di tulle meccanico. 1803-1815 circa. (C.R.A.A., n. 76C)

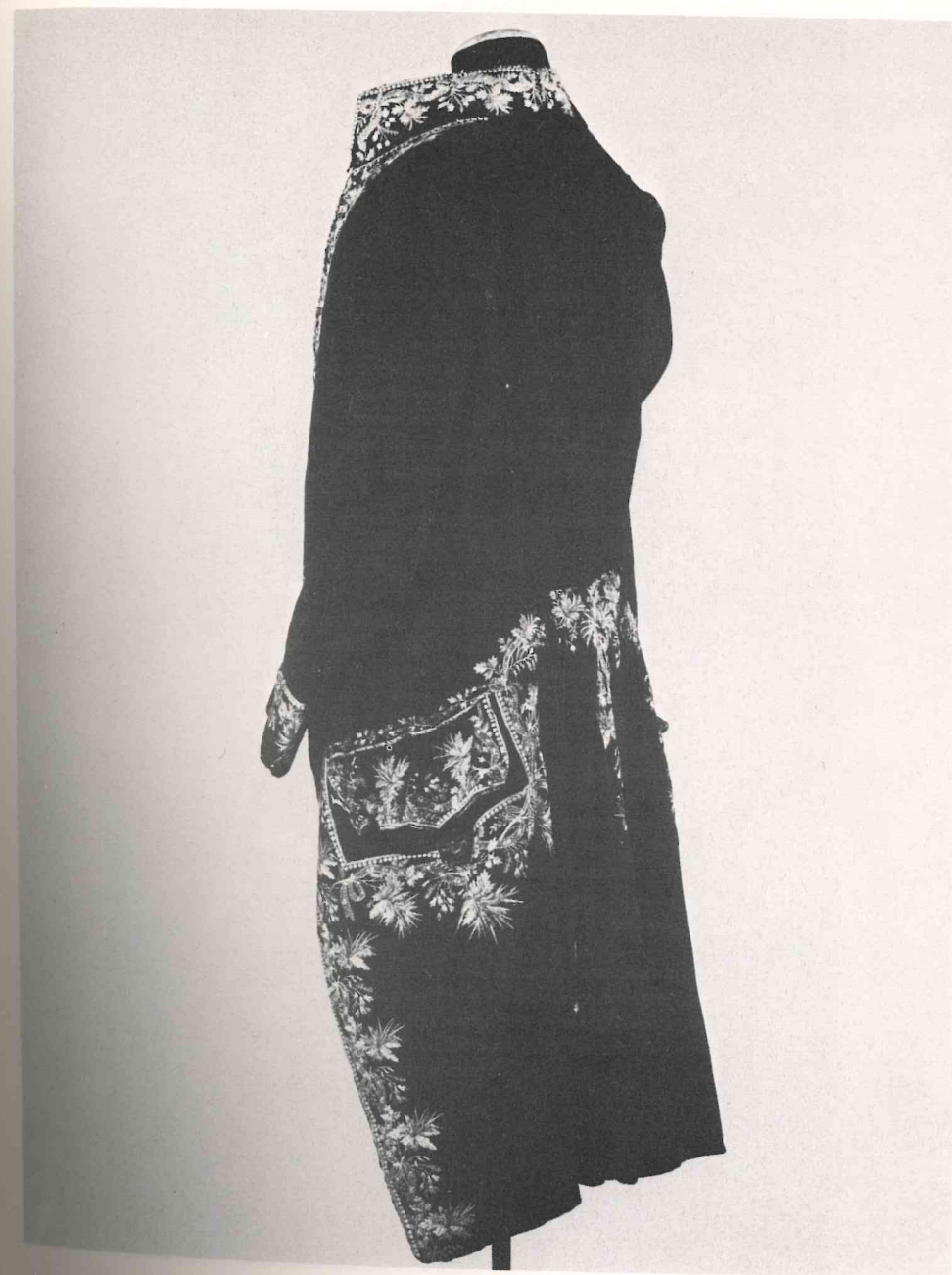


FIG. 2 - Marsina di panno (*panno olandino*) nero ricamata con sete policrome. 1780-1790 circa. (C.R.A.A., n. 261C)

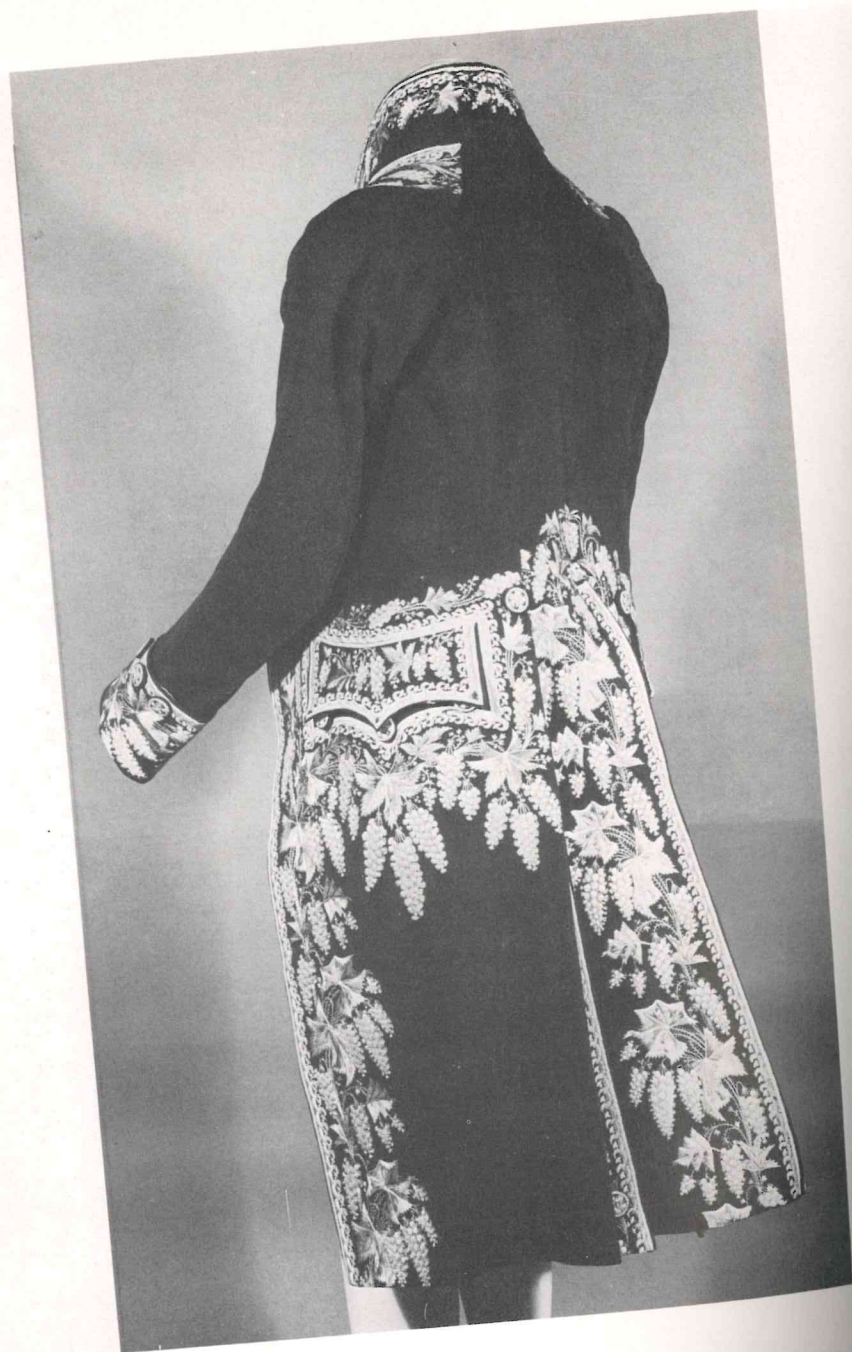


FIG. 3 - Abito di panno (*panno all'uso di Verona?*) marrone scuro con ricamo in sete policrome. 1803-1815 circa. (C.R.A.A., n. 257C)



FIG. 4 - Marsina di panno (*panno all'uso di Verona?*) marrone rossiccio con ricamo in sete policrome. 1780-1790 circa. (C.R.A.A., n. 299C)



FIG. 5 - Marsina di panno (*panno misto*) verde cupo ricamata con seta bianca e verde chiaro.
1780-1790 circa. (C.R.A.A., n. 298C)



FIG. 6 - Marsina di panno (*perpetuello*) marrone ricamata con sete policrome.
1803-1815 circa. (C.R.A.A., n. 330C)

nelle tinture.

Le analisi eseguite presso i laboratori del Lanificio Ermenegildo Zegna hanno dato i seguenti risultati:

TIPOLOGIA DELLE FIBRE: *lana ovide pura* (nei reperti nn. 76 e 261 si tratta di lana pregiata, possibilmente di razza merinos⁵, dato non verificabile causa l'esiguità dei campioni).

TIPOLOGIA DEI FILATI: tutti *cardati*.

TITOLO REALE APPROSSIMATIVO: reperto n. 298: Nm⁶ 1/8-9; reperti nn. 299, 257: Nm 1/12-13; reperto n. 330: Nm 1/13-14; reperto n. 76: Nm 1/14-15⁷; reperto n. 261: non eseguito causa la fragilità dei filati⁸.

TIPOLOGIA DEL TESSUTO: tutti *panno* (cfr. nota n. 4).

ARMATURA: tutti *tela* (cfr. nota n. 4).

IPOTESI DEL CICLO DI FINISSAGGIO: rammendatura; lavaggio (lisciva e olio); follatura (cfr. nota n. 4); cimatura; pressa o decantissaggio.

TIPOLOGIA DELLE SOSTANZE COLORANTI: sicuramente non ottenute a mezzo di sintesi chimica; dovrebbero essere sostanze organiche di natura vegetale, non identificabili data l'esiguità dei campioni; si tratta per tutti i reperti di coloranti con comportamento simile ai moderni coloranti al tino e cioè riducibili con forti riducenti ad una forma Leuco e riossidabili con forte ossidante.

Appare evidente dalla lettura delle analisi che i sei esemplari sono molto simili tra loro, ma non identici. Stabilito che rientrano tutti nella tipologia del *panno*, offrono la possibilità di riconoscere alcuni dei termini usati nel periodo preso in esame che distinguevano le varianti di questo tessuto, varianti che erano determinate innanzi tutto dal tipo di lana impiegata e quindi dal tipo di filato e da elementi legati ai sistemi di lavorazione ed agli attrezzi usati nelle fasi di filatura, cardatura, tintura e finissaggio, e, non ultimo, dall'abilità degli operatori coinvolti in ciascuna di dette fasi.

Passando ora ai riscontri tra materiali analizzati e documenti, il più esauriente è quello che riguarda il panno delle marsine nn. 76 e 261 (figg. 1 e 2). Presso l'ASCM si trova un carteggio tra la Municipalità di Milano e il mercante Carlo Silvestri⁹ che inizia il 16 Pratile, Anno IV (4 giugno 1796) per una fornitura al Magazzino Militare di 161 aunes¹⁰ (m. 81,5 ca.) di *Panno Bleu tinto in pezza alto 4/4*¹¹ (cm. 120 ca.) *otto Pezze in tutto*. In data 27 Pratile (15 giugno) la Municipalità di Milano, trovando la *detta partita composta di due qualità cioè una passabile e l'è uniscono al presente promemoria segnata A, altra assai cattiva seg.ta B*.¹², la fa analizzare da Giuseppe Antonio Morra e Antonio Silvestri, mercanti di panni lana a Milano, i quali, in data 16 giugno, certificano che «...i seguenti

panni Bleu roi A & B, cioè la mostra A per un Panno fabbricato nella valle di Gandino in Bergamasca denominato Olandino, e questo vale al Braccio di Milano, comprese le spese di condotta, il dazio, Lire sette, e Soldi dieci, e l'altro fabbricato pure nello stesso paese, chiamato Padovano in tela, vale al B.ª colle spese come sopra Lire sei...»¹³ (fig. 7).

Il campione «A» ha in comune con i nostri reperti nn. 76 e 261 tutti i dati elencati nelle analisi tecniche, eccetto il titolo. L'industria laniera di Gandino, piccolo centro situato in fondo alla valle omonima nel bergamasco, famoso per la produzione di pannilana pregiati sin dal XIV secolo¹⁴, è ancora attivissimo nel periodo esaminato¹⁵ e durante tutto il XIX secolo¹⁶. I reperti nn. 76 e 261 sono quelli che l'esperto tessile ha ritenuto essere tessuti con lana di qualità pregiata, «possibilmente di razza merinos». A questo proposito ricordiamo che già dalla prima metà del '700 Venezia importava lane merinos dalla Spagna¹⁷ per i suoi panni più fini e che trovandosi Gandino in area d'influsso veneziano, è possibile vi arrivassero approvvigionamenti di tale lana. Ma più interessante è forse l'opinione ribadita da molti dei contemporanei che si occuparono delle manifatture laniere, secondo cui la seconda e terza qualità delle lane merinos di Spagna non erano superiori alle lane di prima qualità di Padova¹⁸, altra zona da cui è probabile si rifornissero i manifatturieri gandinesi, né, secondo il fabbricatore milanese Defendente Tua¹⁹, erano di molto superiori alla prima qualità delle lane di Puglia, detta Lucoli, usata da *li industriosi abitanti delle valate di Bergamo*²⁰ *per cavare lo stame*²¹. Infine, sempre dal Tua, veniamo informati che la seconda qualità delle lane di Puglia, detta Cierano, poiché molto sottile, veniva usata sia per l'ordito che per la trama di *un pano filato al olandese*²².

Del panno *all'olandese* o *olandino* sappiamo che tra la fine del '700 e gli inizi del '800 viene prodotto in numerosi centri dell'Italia settentrionale, e questo sin dagli inizi del XVIII secolo²³. Sempre secondo Defendente Tua, che è l'unico tra gli autori consultati a descrivere l'invenzione degli olandesi, questa consiste principalmente nella tecnica particolare usata per ottenere lo stame: *Il petenatore che trae dalla Lana lo Stame, non è cosa istessa come lo scarteggiare, poiché dal petine li Sette della Lana, o sia i filamenti, sortano per via retta uno consecutivamente alli altri, che al contrario è lo scarteggiare posando alla filatura sortami in traverso; noi ne siamo obbligati di questo trovato alla Sagacità dei Olandesi di cui questa filatura porta secco il suo nome...*²⁴. In termini contemporanei, il panno denominato *olandino* era tessuto con stame prodotto da una pettinatura eseguita in diagonale rispetto alla fibra. Evidentemente questa caratteristica

non è rilevabile nel panno finito, poiché lo stame è stato cardato e poi il tessuto lavato, follato e pressato. Possiamo solo constatare il fatto che i reperti nn. 76 e 261 e il campione "A" su citato, così come il campione n. 4 che vedremo più avanti, a parità di peso, sono più sottili e morbidi degli altri tipi di panno esaminati.

Per quanto riguarda il prezzo di mercato sulla piazza di Milano, troviamo che nello stesso anno 1796 il mercante milanese Antonio Silvestri vende 17 e $\frac{3}{8}$ di aune di panno olandino alto $\frac{4}{4}$ (cm. 120 ca. come l'altro) a lire 19 per aune²⁵, cioè circa lire 9.10 al braccio milanese²⁶.

Infine, un panno in tutto uguale a quello del reperto n. 76, compreso il titolo approssimativo, è quello del campione n. 4 (fig. n. 8) allegato ad una offerta che il mercante milanese Antonio Maria Rhò fa al Commissario della Municipalità di Milano, in data 16 Messidoro, anno IV (4 luglio 1796). Il Rhò offre 300 pezze di *Drap Bleu*, alte una aune (cm. 120 ca.) per un totale di circa 4400 aunes di Parigi (una partita considerevole, pari a m. 5230 ca. di tessuto) che egli farebbe arrivare da Lugano nel giro di venti giorni al prezzo di 17 lire e dieci soldi di Milano per ogni aune di Parigi, cioè circa lire 8.15 al braccio milanese²⁷.

A parità di tipologia tessile e altezza della pezza, nello stesso anno, tre panni olandini, molto probabilmente provenienti da manifatture diverse, hanno prezzo che varia di poco e le differenze sono dovute, almeno in parte, alla diversa quantità di tessuto trattata per ognuna delle tre commesse.

Dai due campioni e dai documenti citati risulta quindi che: 1) il panno che vediamo negli esemplari nn. 76 e 261 era denominato *olandino* per le caratteristiche di lavorazione che abbiamo visto; 2) era manufatto, negli anni Novanta del XVIII secolo, nei maggiori centri di produzione laniera dell'Italia settentrionale; 3) poteva essere di qualità media con prezzo medio rispetto ai panni pregiati (fra cui, per esempio, *panni olandini fini*)²⁸ ed a quelli detti *ordinari*²⁹.

Un'altra corrispondenza, relativamente ai dati dell'analisi tecnica, compreso il titolo approssimativo, la troviamo tra i reperti nn. 257 e 299 (figg. n. 3-4) ed un campione di panno verde allegato alla lettera del mercante Federico Berchet (fig. n. 9), datata 1° Complimentare, anno VIII (18 settembre 1800) e indirizzata alla Amministrazione Dipartimentale d'Olanda³⁰. Il mercante risponde ad una ingiunzione di procurare *Panno verde dragone fino* per provvedere al vestiario della Divisione Italica. Il Berchet dichiara di non avere tale panno causa i problemi di trasporto da Verona e da Bolzano, sue usuali fonti di approvvigionamento; offre invece panni

ordinari verdi drago di Cattiva qualità piuché tinti in pezza e pieni d'onto essendo... degli anni passati. Accanto al campione allegato scrive che di questo panno ha sole 28-30 braccia, altezza 25 once³¹ (cm. 90 ca.) e non ne cita neppure il prezzo. A questo punto va notato che il mercante, come del resto altri diciotto colleghi del Dipartimento dell'Olanda³², non ha nessuna intenzione di procurare della merce che teme non gli verrà mai pagata³³, e quindi presenta con tono dispregiativo un panno che se non è *fino* come richiesto, non è neppure di qualità scadente, ma semmai media. Quanto poi alla particolarità di essere tinto in pezza, sappiamo che era norma comune sia in Italia che in Francia³⁴, e soprattutto in Inghilterra³⁵, tessere il panno in bianco e poi tingere in pezza, ad eccezione dei *misti*, come vedremo più avanti, e dei colori molto delicati, quali il rosso e il nero³⁶. E se è documentato che in Francia era d'uso tingere in filo il blu e il verde³⁷, in Italia invece il verde veniva tinto in pezza, perché richiedendo la tintura in pezza minor quantità di sostanza tintoria, solo *i colori fini si fanno su lane fini*, mentre il verde, *color di buon comando*, si tinge in pezza³⁸. Che il panno del campione del Berchet non fosse di cattiva qualità è confermato, oltre che dal suo aspetto, da una fattura del mercante milanese Bartolomeo Regli, datata 17 maggio 1796, in cui troviamo *panno verde tinto in pezza di Como alto 6/8* (di un'aune, cioè cm. 90 ca.) *ad uso di Verona a lire 7 al braccio di Milano*³⁹. Tenendo conto che il Berchet dichiara il suo panno essere vecchio di qualche anno, che uno dei due centri ove usa rifornirsi è Verona, potremmo azzardare l'ipotesi che il campione da lui mandato *in mostra* e quello citato dal Regli siano simili nella qualità e nel prezzo, e poiché il campione presenta caratteri identici, eccetto il colore⁴⁰, a quelli dei nostri reperti nn. 257 e 299, potremmo concludere tentativamente che il panno nelle due marsine, verso la fine del XVIII secolo, era denominato *panno all'uso di Verona* ed aveva un valore di mercato (con altezza della pezza di circa cm. 90) pari a 7 lire di Milano al braccio milanese. Allo stato attuale della ricerca, non avendo trovato descrizione alcuna delle particolarità che contraddistinguono questo panno, si può ipotizzare, in base all'analisi tecnica dei reperti nn. 257 e 299 e del campione d'archivio, che oltre a probabili e minimi dettagli riferiti alle varie fasi di lavorazione, la tipologia di questo panno sia legata soprattutto alla qualità delle lane impiegate⁴¹.

Le notizie trascritte dalla Davanzo da documenti dell'Archivio di Stato di Venezia che riguardano Verona, ci informano che nel triennio 1768-1770, i fabbricatori di lane in città erano dieci, e fra questi si distinguevano la ditta di Giuseppe Favalli che produceva *panni uso Olanda e Inghilterra*

con lane provenienti dal territorio circostante e dalle Puglie, e quella di Gio. Batta. Erbisti, ch'egli *fabricator di panni a uso estero*⁴². Evidentemente il *panno ad uso di Verona* non è tra i più fini prodotti in quella città o sarebbe citato fra le produzioni dei due più importanti fabbricatori della città, ma è comunque un tipo di panno che incontra il favore del mercato verso la fine del secolo se nel 1796 è prodotto anche a Como. Inoltre è probabilmente tessuto con lane di qualità inferiore a quella delle Padovane e della prima scelta di Puglia, come indicherebbe l'Nm basso.

Il panno dell'esemplare n. 298 (fig. n. 5) trova un riscontro completo, anche di colore, in un campione di *panno misto* che, assieme ad altri cinque, si trova involtolato in un foglio di carta che all'esterno porta scritto *Defendente Tua* e all'interno, accanto ai campioni, la loro denominazione (fig. n. 10). Il quinto campione dall'alto presenta tutti i dati d'armatura, titolo, finissaggio e caratteristiche dei filati uguali a quelli del reperto n. 298, compresi i colori dei filati: grigio ferro, verde cupo e una piccola quantità di bianco (all'apparenza pelo morto).

Il *panno misto* presentava alla fine del '700 la caratteristica principale di essere tessuto con filati tinti in lana, lana che, secondo il Tua, appunto per questo fatto, doveva essere molto elastica e robusta, naturalmente sempre delle meno bianche e delle più corte⁴³. Sempre secondo il Tua, le lane più adatte ad essere tinte in fiocco per panni *non fini* erano la terza qualità delle lane di Puglia, detta *Aquila d'Abruzzo*, piuttosto scaterza ma elastica e quindi *buona per i peluzzi... e i misti*; le lane di Scopie e quelle della Vallassina, non pregiate ma prodotte in gran quantità e usate tinte in fiocco sia nella Repubblica Cisalpina che in Piemonte, soprattutto nel Biellese⁴⁴. Essendo poi le lane impiegate nei *panni misti* delle qualità inferiori, erano anche *sudicie e scure* e quindi sempre tinte in tonalità scure e con sostanze tintorie poco pregiate⁴⁵. Quanto alla tecnica d'esecuzione, la particolarità principale di questo panno consisteva nel fatto che lane tinte in fiocco in due/quattro colori diversi, venivano cardate insieme più volte⁴⁶ per mischiare le tinte in maniera omogenea; secondo il Tua, che entra in maggiori dettagli a proposito, le lane venivano cardate tre volte e, per evitare che la tripla operazione rompesse troppo le fibre già corte, queste andavano prima trattate col miglior olio d'oliva puro, applicato dopo che le lane erano state battute dal miglior battitore del lanificio, il quale sapeva essere energico per *togliere polvere e immondizie per ben disporle a ricevere l'olio*, ma delicato abbastanza in modo da non rompere fibre già tanto corte e indebolite dalla tintura⁴⁷.

Il *panno misto* che vediamo nel reperto n. 298 è dunque un panno tessuto con lane non pregiate in quanto corte (cfr. Nm molto basso), scure e sudicie, ma dotate di resistenza ed elasticità; queste venivano tinte in fiocco a più colori e quindi cardate insieme almeno tre volte; inoltre la lana riceveva trattamenti particolari che, se effettuati con perizia e con l'impiego di sostanze adatte (olio d'oliva puro), davano come risultato un tessuto non scadente, ma di qualità media, di buona durata e resistenza. Ne troviamo documentata una produzione piuttosto scarsa negli anni 1760-1770⁴⁸, che diventa invece notevole, per lo meno nella Repubblica Cisalpina e nel Biellese, dalla metà degli anni Ottanta ai primi dell'Ottocento⁴⁹. Oltre ai due campioni citati che provengono dal lanificio diretto da Defendente Tua e databili verso la fine del secolo⁵⁰, ricordiamo che l'uniforme consisterà di *Abito di Panno mischio dragone o verde diable...*⁵¹. Quest'ultima notizia conferma un dato rilevato nel panno della marsina così come in quelli dei campioni su citati ed in altri quattro acclusi ad una *mostra*⁵² anch'essa proveniente dal lanificio diretto dal Tua (fig. n. 11): benché il *panno misto* sia composto da filati a più colori, uno prevale sugli altri e l'effetto *mélange* può, come nella marsina, essere quasi impercettibile.

Quanto al prezzo di questo tipo di panno, allo stato attuale della ricerca, non si sono trovati documenti riferibili al mercato milanese attorno alla fine del secolo. In un'enorme ordinazione del Ministero della Guerra di Milano, datata 1811, che comprende una gran quantità di tessuti di lana, troviamo del *Drap gris de fer mélangé* a lire 11.7 per aune⁵³, cioè circa lire 5.14 al braccio milanese, prezzo che varia di poco da quello degli altri panni citati nell'ordinazione, tutti di qualità media. Secondo i complessi calcoli del Martini sui valori della lira milanese tra il 1706 ed il 1848⁵⁴, lire 5.14 del 1811 dovrebbero equivalere a circa lire 7.2 negli ultimissimi anni del XVIII secolo. Saremmo quindi nell'ambito del prezzo medio: la lana di qualità inferiore alle altre considerate sin qui è compensata dalla lavorazione lunga e delicata.

Nella stessa *mostra* del lanificio diretto da D. Tua, alla fig. n. 10, il terzo ed il quarto campione dall'alto presentano caratteri uguali, eccetto il colore, al nostro esemplare n. 330 (fig. n. 6). Accanto al terzo è scritto *perpetuelo vè di Sasonia* mentre per il quarto leggiamo *Simile Osento*. Stante che i campioni sono entrambi di panno verde, ma di tonalità diverse, e che di *Sassonia* sappiamo riferirsi alla tonalità di colore⁵⁵, si può dedurre che *Simile Osento* stia a significare «pertetuello verde Osento» dove

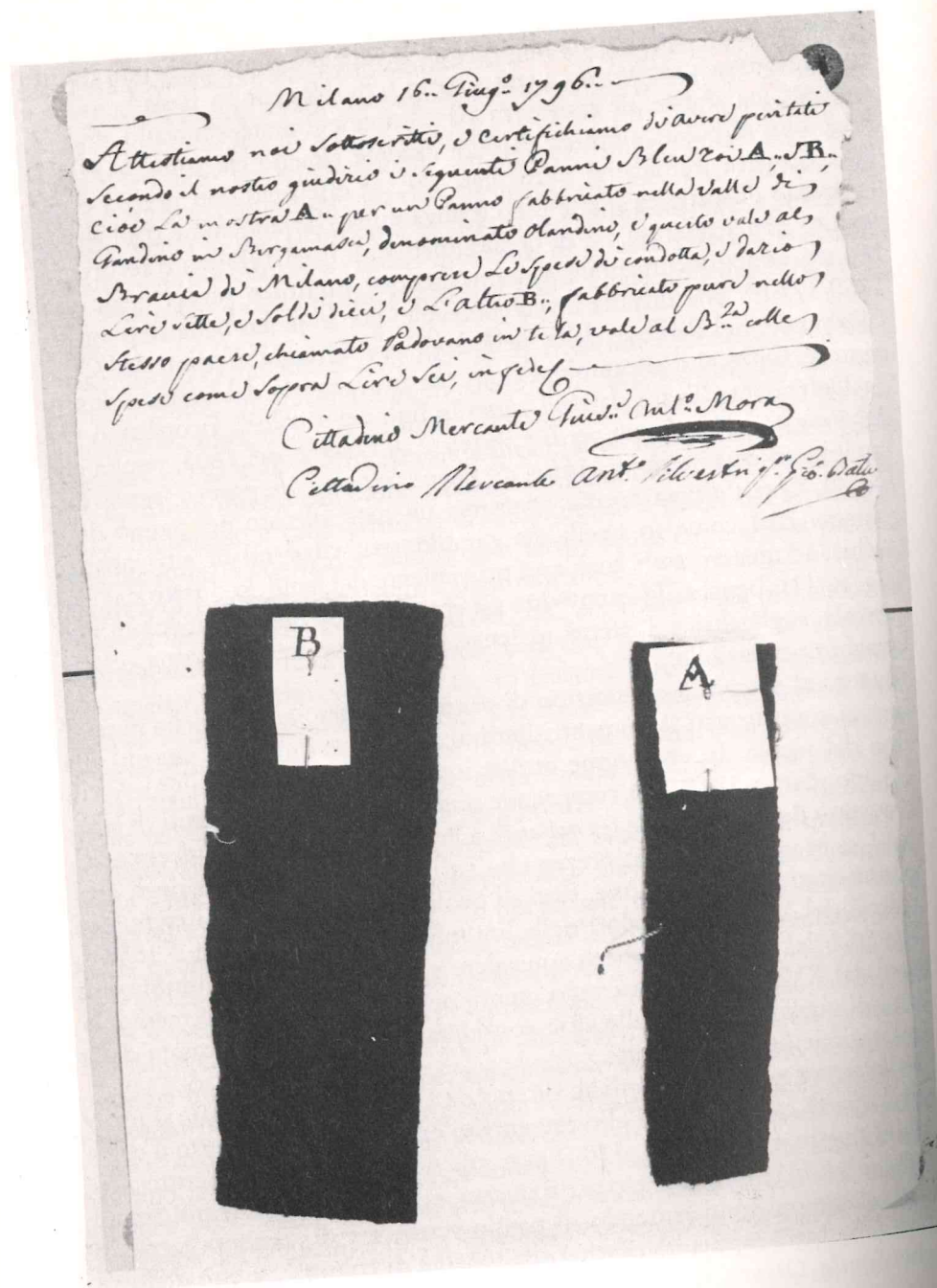


FIG. 7 - Perizia su due campioni di panno, "A" e "B", allegati, eseguita dai mercanti milanesi Giuseppe Antonio Morra e Antonio Silvestri, in data 16 giugno 1796.
 (Archivio Storico Civico di Milano, Cartografia, cart. 16/12)

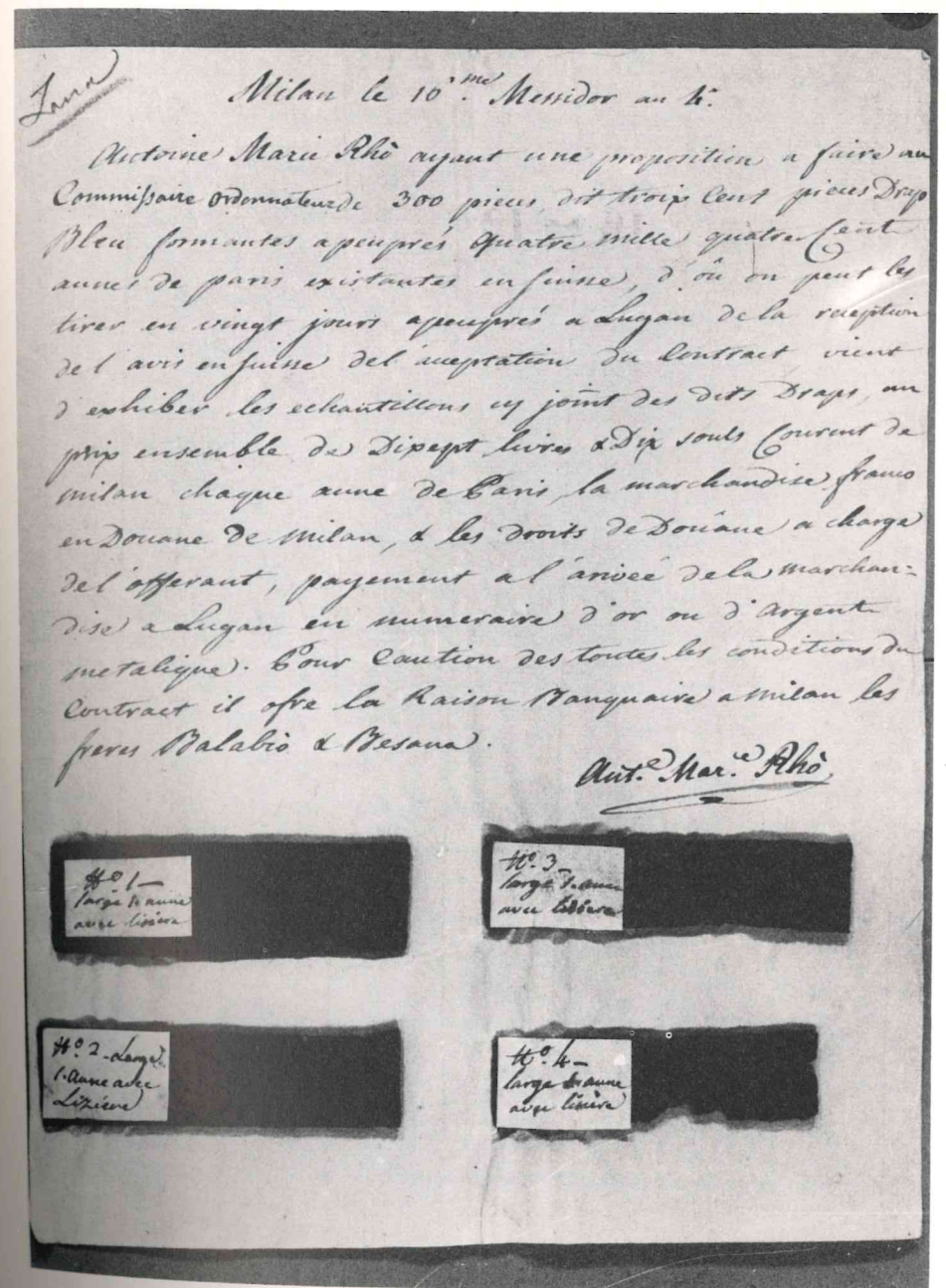


FIG. 8 - Proposta di vendita di una partita di Drap Bleu, con 4 campioni allegati, del mercante milanese Antonio Maria Rhò, in data 16 Messidoro, anno IV (4 luglio 1796).
 (Archivio Storico Civico di Milano, Cartografia, cart. 16/12)

Libertà
Eguaglianza
Amministrazione Dipartimentale d'Olona

Cole più dopo pranzo alle ore 5. mi viene presentato da detti di cotte Ammirati, nel quale
sono invitato a fornire 60 60 Panno verde drago, mezzina, e 10 20 simile giallo. Se
me ne trovo, da aver subito versato, ma avessi la necessità di impossibilità di
procacciarmi i fuori d'ordini che toccano ai capi tanto alla Mesola che
al Ponte degli Sassi Verona, Solpino, is mi trovo diventato in modo che
e per me ben doloroso trovarmi vicino alla fine, e privo delli
necessari, ordinati; lo non mi trovo che i panni ordinari vendi drago di
altre qualità perché non in poggia, e privo d'oro, e d'oro d'offiato
delli anni passati, onde sono nell'assoluta impossibilità di versare come
desidero di panni d'ordini; mi offro subito per procurarmi i fuori
ordinari, da che sono al di là che al Padale della Lunga del Po. Da
formare variano d'ordini a versare di panni, ed ufficio non d'ordini
che l'amministratore, e d'ordini rimovendo alcuni impetenti attuali me ne
sono per ora esente, giacché io non posso fare che il possibile, e
d'altre ne allego delle Ragioni certamente trovate dagli
bisogni per il momento, tanto più dalla necessità, e giustizia di
cotte Ammirati.

Salute, e in pella
Federico Berchet

di 1. Complimentare Anno 8.° Ref. p.
alti 25. di cui ecco la Montas, e ne
avro circa 28 a 30

FIG. 9 - Lettera del mercante Federico Berchet, con allegato campione di panno verde drago, in data 1° Complimentare, anno VIII (18 settembre 1800). (Archivio Storico Civico di Milano, Cartografia, cart. 16/12)

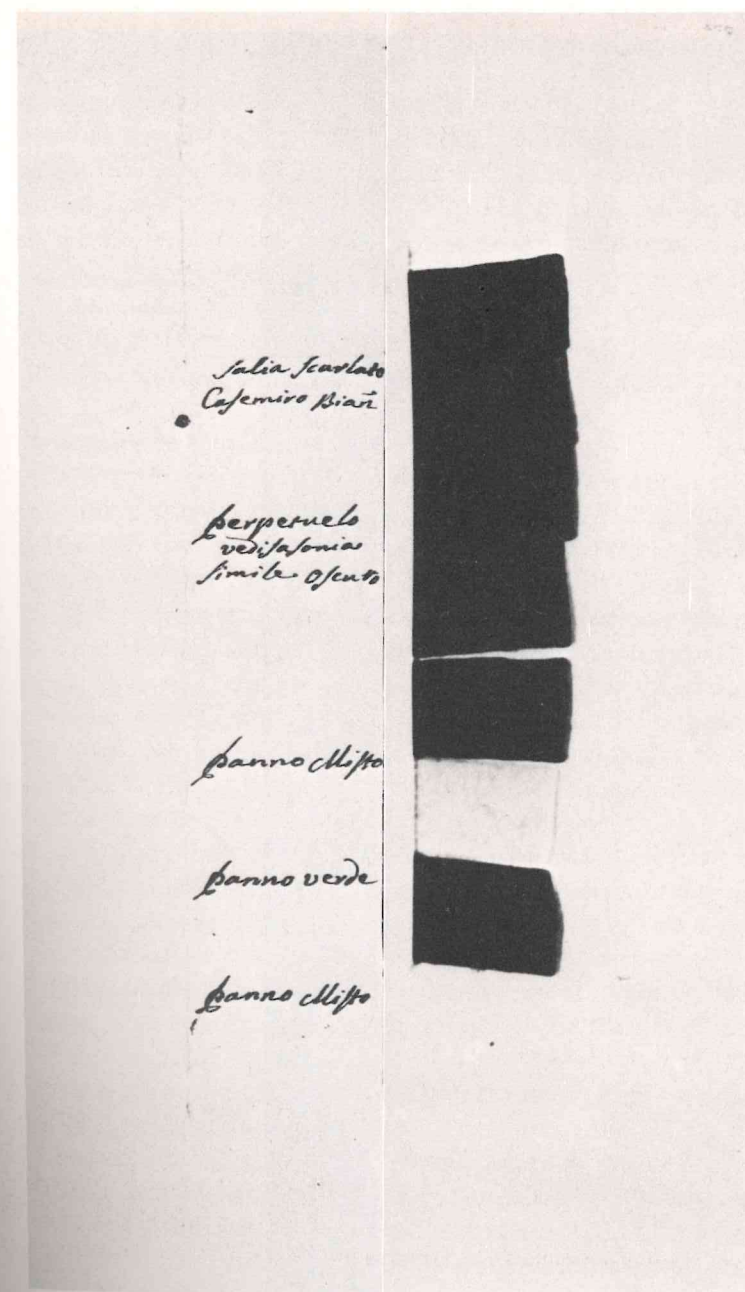


FIG. 10 - Campionario proveniente dal lanificio di Defendente Tua, senza data (1790-1802 ca.). Sette campioni di panno, dall'alto in basso: Salia scarlato, Casemiro bian, perpetuelo vè di Sasonia, Simile Oseuto, panno misto, panno verde, panno misto. (Archivio di Stato di Milano, Commercio, Parte Antica, cart. 199, fasc. 2)

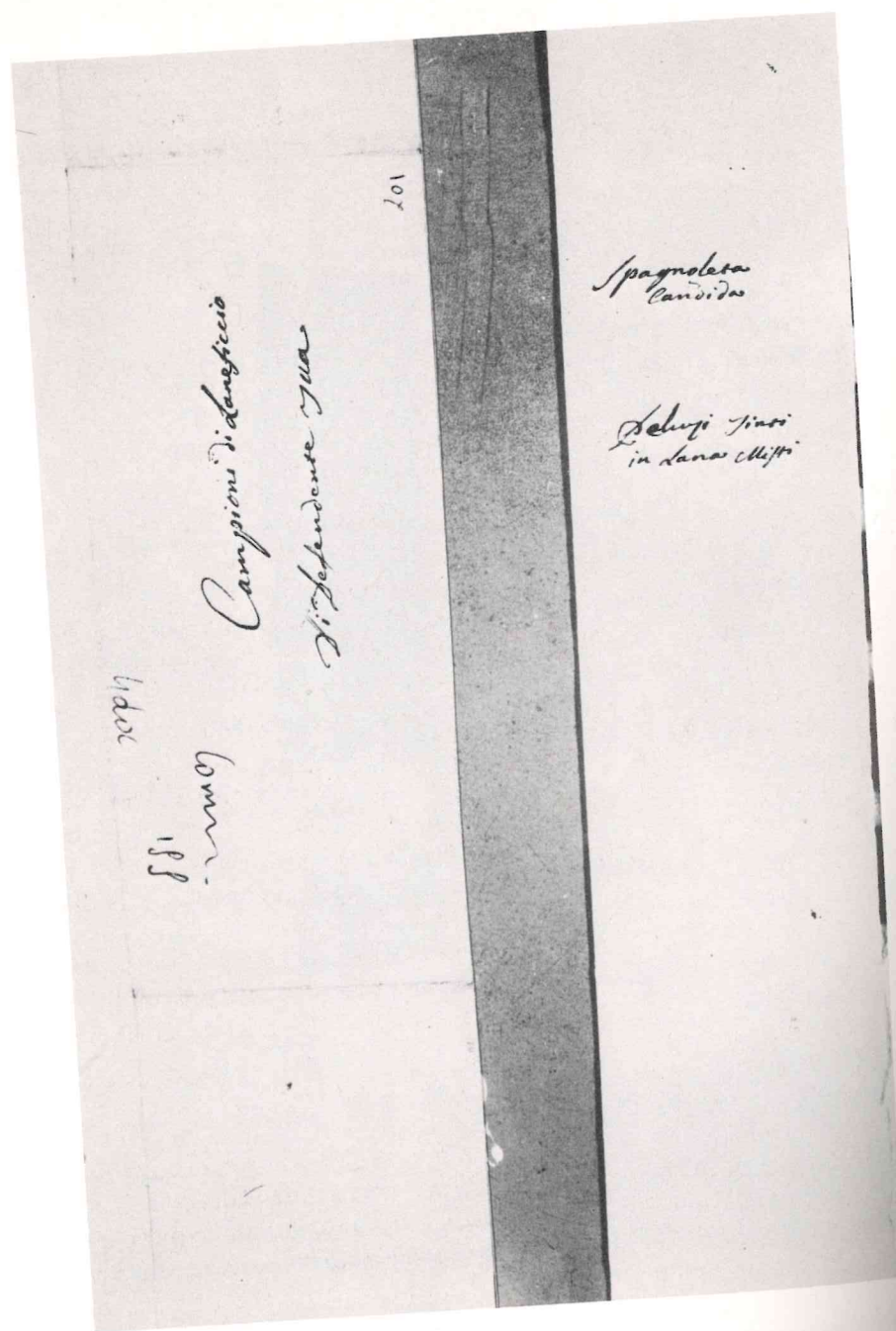


FIG. 11 - Campionario proveniente dal lanificio di Defendente Tua, senza data (1790-1802 ca.).
 Dei cinque campioni di panno, il primo dall'alto è *Spagnoletta Candida*,
 mentre gli altri quattro sono tutti *Peluzzi tinti in Lana Misti*.
 (Archivio di Stato di Milano, Commercio, Parte Antica, cart. 199, fasc. 5)

Osento, come Sassonia, si riferisca alla tonalità del colore.

Il *perpetuello* non è menzionato nei dizionari del Diderot e del Griselin, ma lo troviamo abbastanza spesso nelle liste delle manifatture francesi, inglesi e lombarde verso la fine del '700⁵⁶. Da un brano del manoscritto del Tua, *La Fabbrica di panni fini e medi, casemiri, perpetuelli e simili...*⁵⁷, il *perpetuello* risulterebbe essere un panno di qualità oscillante tra fine e media, oppure solo media se *fino* lo consideriamo riferito al *casimiro*, che è sempre e da tutti citato esclusivamente tra i panni *fini* o *sopraffini*⁵⁸. In una consegna datata 21 maggio 1796 del mercante milanese Innocenzo Veneziani al Magazzino Militare di Milano, troviamo 33 e 1/8 di aunes di *Perpetuello bleu e verde sop.fino* L. 14.10 p. aune⁵⁹ (circa lire 7.5 al braccio milanese). Qui l'aggettivo «sopraffino» farebbe pensare a tessuto di pregio, ma il suo prezzo, messo a confronto con le 14 lire al braccio per un *Panno di Olanda verde fino*, le 9 lire al braccio per un *Panno Mezzofino Inglese reffolato*, o le 7.10 lire al braccio per un *Pannno mezzofino Bristollo*, che fanno parte della stessa consegna, induce a pensare che il campione rappresenti semmai il miglior tipo di *perpetuello* in commercio e conferma l'ipotesi che questa tipologia rientri nell'ambito dei panni di qualità media. Questa conclusione è confermata dai dati riguardanti la lana impiegata, per lo meno dal Tua, nella fabbricazione, e cioè Lucoli, prima qualità di Puglia dalla fibra piuttosto fine e lunga (cfr. Nm alto), in ordito, e Cierano, seconda qualità di Puglia, in trama⁶⁰. Sempre secondo il Tua, *per costruire perpetuelli... l'ordimento sarà forte per resistere alli replicati colpi del battente, qualora venga eseguita lodevolmente la filatura; così pure la trama sarà e sortirà il suo buon effetto nel panno... il qual pelo sarà folto e fino, proporzionato alla qualità del genere*⁶¹. Insomma, un panno molto fitto, e quindi resistente, in cui l'intensità della battuta richiede filati resistenti ed elastici (quindi anche filatura accurata) sia in ordito che in trama.

Tra il reperto n. 76, che fra i sei esaminati è risultato essere un poco superiore agli altri per qualità di materiale e particolare lavorazione dello stame, ed i reperti nn. 257 e 299 che risultano essere di qualità leggermente più ordinaria, la differenza di prezzo, sul mercato di Milano, nell'anno 1796, ammonta a sole 2 lire e dieci soldi al braccio. Quindi le piccole differenze nel titolo dei filati e nella qualità delle fibre osservate dal perito tessile trovano riscontro nelle piccole varianti di prezzo desunte dallo spoglio dei documenti, in base all'identificazione lessicale resa possibile dal raffronto tra gli esemplari del Museo ed i campioni custoditi in archivio. L'identificazione lessicale ha poi portato, soprattutto grazie al mano-

scritto del Tua, a definire le minime differenze tecniche riscontrate tra gli esemplari di panni esaminati, permettendo di tradurre la terminologia storica, già ben nota, in dati tecnici precisi riferiti al tipo di lana impiegata ed ai metodi e agli strumenti usati nelle varie fasi di lavorazione. Da questa modesta indagine, che si auspica possa essere continuata nel tempo ed ampliata sul territorio, possiamo concludere che per le marsine di lana ricamate in seta confezionate tra l'ultimo quarto del XVIII secolo e gli inizi del XIX, si dava la preferenza al panno, ed in particolare ai panni di prezzo e qualità media. La scelta del panno non pare essere solo legata al costo o all'aspetto del tessuto, poiché a parità di prezzo il mercato offriva panni dall'aspetto più raffinato anche se di poca durabilità⁶², ma piuttosto alle caratteristiche di robustezza e resistenza. Questi due caratteri potrebbero essere dovuti alla necessità di supportare le notevoli tensioni provocate dal ricamo che, come nota la Carmignani⁶³, in questo periodo ha anche il peso aggiunto dell'imbottitura di cartone, oppure essere legati ad una esigenza di «vistosità a buon mercato» delineata dalla Butazzi⁶⁴, secondo la quale si richiedeva che abiti ad uso cerimoniale per persone di modesto rango apparissero al loro meglio e durassero a lungo, pur non richiedendo un investimento notevole di denaro. Naturalmente il loro uso era quasi certamente circoscritto a persone che non coprivano cariche ufficiali, poiché queste ultime indossavano uniformi civili di panno pregiato, per lo più ricamate in oro e/o argento, sia prima della Rivoluzione Francese⁶⁵ che dopo⁶⁶.

NOTE

- ¹ La mancanza quasi totale di notizie è dovuta alla scomparsa di gran parte del materiale d'archivio del Museo durante il periodo bellico. Per i pochi dati conosciuti ed una schedatura completa dell'abito e di tre delle marsine prese in esame, rimando all'articolo di G. BUTAZZI, *Due doni recenti con alcune note su una raccolta di marsine ricamate nelle collezioni del Museo*, in «Rassegna di Studi e Notizie», vol. V, anno IV, 1977, pp. 155-183.
- ² Cfr. C. BUSS, G. BUTAZZI e M. CARMIGNANI, *Il tessuto di lana ricamato nella moda maschile tra l'ultimo quarto del Settecento e l'epoca napoleonica*, in «I tessuti antichi e il loro uso: testimonianze sui centri di produzione in Italia, lessici, ricerca documentaria e metodologia». Atti del III Convegno CISST, Torino, 25-27 ottobre 1984, in corso di pubblicazione.
- ³ A questo proposito ricordiamo con rammarico la distruzione, avvenuta nel corso di un bombardamento durante l'ultimo conflitto bellico, del volume *Operazioni del 1785*, conservato presso l'ASCM. Il volume conteneva relazioni commerciali di Bartolomeo Giuseppe Scorza, Regio Ispettore dei Dazi dello Stato di Milano; fra le relazioni di maggior rilievo era quella sull'industria della lana, e attenzione particolare veniva data, secondo il Verga che esaminò

il documento, alla «nomenclatura» che l'autore voleva *semplificare, razionalmente, per facilitare le operazioni doganali* (e)... *infine a riprova del suo ragionare* accludeva un ricco campionario delle stoffe di lana fabbricate nel 1784 dalle ditte Clerici e Mangone di Milano, e Guaita di Como: 395 campioni di tessuti di lana ordinati e classificati con buon criterio. (Cfr. E. VERGA, *Un campionario dell'industria della lana milanese e comasca del 1795*, in «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», sett. 1902, n. 9, anno XIII, pp. 131-132.

- ⁴ Il panno è così definito dal Grisellini: *Il panno è fabbricato con un ordimento e con una trama che sono stati ugualmente scardassati... a semplice incrociatura* (armatura tela). Segue una descrizione, per lo più sommaria, di alcune varianti che, come l'autore stesso dichiara, *sono altre molte, le quali nascono semplicemente dai gradi dal più al meno, o dagli alternativi cambiamenti sì del colore, come della grossezza nei fili... o dal battere la stoffa sul telaio*. (Cfr. F. GRISELINI, *Dizionario delle Arti e dei Mestieri*, Venezia, t. V, 1769, pp. 320-322.

Le definizioni dei tessuti di lana del Grisellini sono, eccetto rari casi, una semplice traduzione dall'Encyclopédie dove però troviamo l'ulteriore notizia che i filati in ordito, nel panno, hanno torsione inversa a quelli in trama (cfr. ENCYCLOPÉDIE, ed. Lucca, vol. IX, pp. 152 e segg.).

Quanto al valore delle definizioni tecniche in entrambe le opere, è interessante riportare qui l'opinione di Defendente Tua, direttore di un lanificio, il quale nota che *gli autori letterati come il cielebre Grisellini... (fanno) una bella teoria, trovando anche qualche cosa di buona... ma niuno... che siasi compiaciuto di descrivere attentamente la costruzione di un genere*. (Cfr. D. TUA, *Il Fabbriatore di Lanificio*, Milano, 1798, ff. 11-12, manoscritto in ASM, Commercio, P.A., cart. 199).

- ⁵ Sin dai tempi più remoti la razza ovide denominata «merinos» era allevata in Galizia e più tardi in altre regioni della Spagna. Già nel XVI secolo Elisabetta I fece importare in Inghilterra delle greggi che, incrociate con le locali, diedero origine alle pregiate razze inglesi. Ma questo rimase un episodio isolato sino agli inizi del XIX secolo quando la razza merinos poté essere esportata liberamente e contribuì a rinvigorire e migliorare le razze nazionali di molti paesi. Per notizie dettagliate sulle caratteristiche che riguardano l'allevamento di questa razza ovide, le qualità della lana ed il suo commercio nella Spagna del XVIII secolo, cfr. F. CAMPOMANES, *Discorso sopra il fenomeno dell'industria popolare* (a cura di C. Palese), Venezia, 1787, pp. 71-109.

Il governo francese diede grande impulso all'importazione e all'allevamento di greggi di merinos nella Rep. Cisalpina prima e nel Regno d'Italia poi, non appena l'esportazione dalla Spagna divenne possibile. Ne è testimone una lista dei premi concessi dal governo a chi introducesse innovazioni nel campo della produzione tessile. Fra i premiati figurano: Vincenzo Dandolo di Venezia, 1806, *per introduzione e coltivazione pecore merine*; F. Bonlini di Nuvolara, 1806, *per miglioramento razze spagnole di prima e seconda generazione*; Vincenzo Dandolo, 1811, *per la sua produzione di lane merinos* (cfr. M. GIOJA, *Sulle manifatture nazionali e tariffe daziarie*, Milano, 1819, documento «A», pp. I-III).

- ⁶ Per la lana si usa la numerazione metrica (Nm), in cui nel rapporto $\frac{\text{lunghezza}}{\text{peso}}$ per un tratto di filato si usano le unità di misura $\frac{1 \text{ km}}{1 \text{ kg}}$. Il titolo di un filato di lana è uguale al numero di chilometri di quel filato necessari per raggiungere un chilo di peso ($Nm = \frac{Lm}{Pg}$). (Cfr. G. MORESCHI, *Tecnologia tessile*, Bergamo, 1979, p. 71).

⁷ Il titolo più alto del reperto n. 76 confermerebbe l'osservazione che il filato sia di pelo pregiato, che essendo più sottile può produrre un metraggio maggiore di filato (cfr. nota n. 6).

- ⁸ La fragilità dei filati del reperto n. 261 confermerebbe l'osservazione che si tratti di lana merinos, il cui pelo misura in diametro tra i 14 ed i 24 micron contro i 40 micron di diametro dei peli di lana meno pregiata (vfr. G. MORESCHI, op. cit., pp. 35-42).

⁹ ASCM, Materie, cart. 574, fasc. 1796.

- ¹⁰ Dal 1746 all'entrata in uso del sistema metrico decimale, l'aune era l'unità di misura di lunghezza usata in Francia. Una aune = m. 1,188446 (cfr. A. MARTINI, *Manuale di metrologia*, Torino, 1883, pp. 466-467).
- ¹¹ L'aune si suddivideva in terzi e quarti, e loro multipli (cfr. A. MARTINI, op. cit., p. 466).
- ¹² ASCM, Materie, cart. 574, fasc. 1796.
- ¹³ Ivi, Cartografia, cart. 16/12.
- ¹⁴ Per notizie sulla storia dell'industria della lana a Gandino, cfr. C. RUDELLI, *Dell'antica manifattura della lana in Gandino*, Roma/Biella, 1941.
- ¹⁵ ASCM, Materie, cart. 574, 575. ASM, Commercio, P.A., cart. 199; Ministero della Guerra, cart. 7, 10. M. GIOJA, op. cit., documento «A».
- ¹⁶ Gandino rimane uno dei principali centri della produzione laniera in Italia durante tutto il XIX secolo (cfr. MINISTERO DELL'AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, *Annali di Statistica*, Fasc. LIX: «Industria della lana», Roma, 1895, pp. 74 e segg.).
- ¹⁷ L. DUHAMEL DU MONCEAU, *Art de la draperie principalement pour ce qui regard les draps fins*, Parigi, 1765, p. 95.
- ¹⁸ Ivi, p. 3; F. CAMPOMANES, op. cit., p. 99; F. GRISELINI, op. cit., p. 265; *ENCYCLOPEDIE*, op. cit., p. 145; J.J. DE LALANDE, *Voyage en Italie*, Genova, 1790, t. VII, pp. 128-129.
- ¹⁹ Defendente Tua è figlio di un fabbricatore di pannilana biellese che lo manda a imparare l'arte presso amici pure fabbricatori a Torino. *Spronato dalle inclinazioni di perfezionarsi*, egli poi viaggia in Francia ed in Italia, lavorando nelle più accreditate fabbriche. Con un prestito governativo, nel 1785, assieme ad uno o più fratelli, impianta una fabbrica di Peluzzi tinti in lana e altri generi ad Asso, nella Valassina. Quando il governo austriaco decide di impiantare un lanificio nella Casa di Correzione di Milano, onde far lavorare i detenuti, Aurelio Manzoni, *unico Fabricatore in questa vasta Comune*, chiama il Tua a dirigerlo, ed è mentre ricopre questo incarico che egli scrive la sua opera e chiede al governo di pubblicarla per incoraggiare li Capitalisti... ad un genere di Commercio il più necessario, il più stabile... il quale dopo l'Agricoltura l'arte più necessaria è la fabbricazione dei pannilana, la quale non potrà mai la folia della moda renderla in minima parte men necessaria, ella abbraccia il vestiario di tre Stagioni per l'uno e l'altro Sesso (cfr. ASM, Commercio, P.A., Cart. 199, fasc. 1785 e D. TUA, op. cit., ff. 10-11).
- ²⁰ D. TUA, op. cit., f. 8.
- ²¹ Il termine *stame*, che oggi chiameremmo sottoprodotto o brousse, si riferiva nel XVIII secolo alle fibre corte che cascavano in fase di pettinatura della lana destinata ai tessuti pettinati. Nella fabbricazione dei panni si usava dal 30 al 50% di stame (cfr. D. TUA, op. cit., f. 13).
- ²² Ivi, f. 23.
- ²³ Nel 1703 il tedesco Francesco Tieffen chiede ed ottiene il privilegio di fondare a Milano un grande lanificio per produrre tessuti fini all'uso d'Inghilterra e d'Olanda (cfr. E. VERGA, *Le corporazioni delle industrie tessili a Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», 1903, p. 105). Nel 1710 un decreto del Senato di Venezia autorizzava a tessere panni ad uso d'Olanda (cfr. S. MARIN, *Storia del Commercio*, Venezia, vol. VIII, p. 235 e segg.). A Gandino questo tipo di panno è già in produzione, e con ottimi risultati, nel 1713 quando è citato tra gli esempi da emulare perché le merci possano paragonarsi a quelle estere in una controversia tra mercanti e Università di Milano riguardo la concessione delle privative per la produzione di panni tipo Inghilterra e Olanda (cfr. ASCM, Materie, cart. 573, fasc. 1705-1716). Dal 1760 si lavora a Padova lo stame d'angora... all'uso d'Olanda e tra il 1768 ed il 1770 il panno olandino è normale produzione sia a Conegliano che a Verona (cfr. D. DAVANZO

POLI, *I mestieri della moda a Venezia nei secoli XIII-XVIII. Documenti*, Venezia, 1984, pp. 107-109.

- ²⁴ D. TUA, op. cit., ff. 63-64. Altri dettagli riguardo la torsione di ordito e trama e la tipologia degli attrezzi da usarsi nelle varie fasi di lavorazione dell'olandino sono elencati ai ff. 69-72 del manoscritto.
- ²⁵ ASCM, Materie, cart. 574, fasc. 1796.
- ²⁶ Il braccio mercantile milanese, unità di misura di lunghezza sino al 1805, misurava cm. 0,594936. Dal 1781 il braccio di Milano fu sostituito a tutti gli altri bracci sino ad allora usati nei vari territori della Lombardia (cfr. A. MARTINI, op. cit., p. 350).
- ²⁷ ASCM, Cartografia, cart. 16/12.
- ²⁸ *Panno olandino scarlatto fino*, alto 4/4 a 26 lire di Milano per aune; *panno di Londra sopraffino*, alto braccia 2 e 1/2 a 32 lire per aune; *panno di Sedan scarlatto fino*, alto braccia 2 e 3/4 a 46 lire per aune (cfr. «nota spese» del mercante milanese Silvestri, datata 1796, in ASM, Materie, cart. 574, fasc. 1796).
- ²⁹ *Panni ordinari quali peluzzi, rattine, panni da truppa, saglierie ordinarie, barracani, panni da garzare* (cfr. D. TUA, op. cit., ff. 6-18; F. GRISELINI, op. cit., pp. 321-322), oppure *bajette, coperte, panni da livrea, da operato, da mendico e per i vestiti dei Luoghi Pij* (cfr. ASM, Commercio, P.A., cart. 199, fasc. 4 e 10; *ENCYCLOPEDIE*, op. cit., p. 158) avevano un prezzo medio, sullo scorcio del secolo, che variava tra le 3.10 e le 5.15 lire al braccio (cfr. ASM, Ministero della Guerra, cart. 7, fasc. 1802-1803), mentre invece i tessuti di lana di una discreta finezza, nello stesso periodo, a Milano, avevano prezzi che variavano dalle sette alle dodici lire al braccio (cfr. D. TUA, op. cit., ff. 6, 10, 13).
- ³⁰ ASCM, Cartografia, cart. 16/12.
- ³¹ Oncia, misura di lunghezza che, a Milano prima del 1805, corrispondeva a m. 0,036265 (cfr. A. MARTINI, op. cit., p. 350).
- ³² Nella Repubblica Cisalpina il Dipartimento dell'Olonia comprendeva i circondari delle città di Milano, Pavia, Monza e Gallarate (cfr. ASM, Ministero della Guerra, cart. 10, fasc. 1812).
- ³³ Tra il 29 Fruttidoro ed il 1° Complementare dell'anno VIII (1800), diciotto commercianti cui erano state fatte le stesse richieste ricevute dal Berchet, rispondono di non avere i tipi di panni ordinati, ognuno adducendo le ragioni più varie e fantasiose, e tutti concludono le loro lettere ricordando all'Amministrazione le somme di cui ognuno di loro è ancora creditore per forniture vecchie di molti mesi (cfr. ASCM, Materie, cart. 574, fasc. 1800).
- ³⁴ L. DUHAMEL DU MONCEAU, op. cit., p. 7; F. GRISELINI, op. cit., pp. 260-262, 265-266; *ENCYCLOPEDIE*, op. cit., p. 151; M. PESSINA, A. DE MADDALENA (a cura di), *Relazioni di Marsilio Landriani sui progressi delle manifatture alla fine del Settecento*, Milano, 1981, pp. 159, 280-282.
- ³⁵ D.T. JENKINS, K.G. PONTING, *The British Wool Textile Industry: 1770-1914*, Londra, 1982, pp. 48 e 361. Anche in Inghilterra vi erano casi, naturalmente, in cui si tingeva in filo o anche in fiocco (cfr. D. DYAMOND, A. BETTERTON, *Lavenham: 700 years of Textile Making*, Londra, 1982, p. 16).
- ³⁶ *ENCYCLOPEDIE*, op. cit., pp. 156-157.
- ³⁷ Ivi.
- ³⁸ D. TUA, op. cit., ff. 25 e 32. Per ulteriori e più particolareggiate notizie sulla tintura delle lane, cfr. J. HELLOT, *L'art de la teinture des laines et étoffes de laine au grand et au petit teint*, Parigi, 1750 e A.N. TALIER, *Dell'Arte di Tingere in Filo, in Seta, in Cotone, in Lana ed in Pelle*, Venezia, 1793.

- 39 ASCM, Materie, cart. 574, fasc. 1796.
- 40 Anche i panni color marrone, colore non *fino*, venivano usualmente tinti in pezza (cfr. D. TUA, op. cit., ff. 25-32; A.N. TALIER, op. cit., p. 28).
- 41 Ricordiamo a questo proposito che la denominazione di un tessuto di lana era sì legata a varianti nelle fasi di lavorazione, alla qualità delle lane e degli attrezzi impiegati, ma che spesso questa sembrerebbe derivare semplicemente dal nome del luogo di produzione e, come giustamente nota il Grisellini, *Si riempirebbero cento pagine di nomi che vengono dati alle stoffe di lana di una medesima specie, e che non hanno altra differenza che quella dei luoghi ove sono fabbricate* (cfr. F. GRISELINI, op. cit., p. 322).
- 42 D. DAVANZO POLI, op. cit., p. 109.
- 43 D. TUA, op. cit., f. 3.
- 44 Ivi, ff. 6, 11, 25.
- 45 Ivi, ff. 25-31.
- 46 F. GRISELINI op. cit., pp. 265-266; *ENCYCLOPEDIE*, op. cit., p. 151.
- 47 D. TUA, op. cit., ff. 50-53.
- 48 Ne figura una quantità minima nelle tavole delle merci trattate a Milano nel 1763 (cfr. P. VERRI, *Considerazioni sul commercio dello Stato di Milano*, Milano, 1763, ed. 1939, tav. III. Tra il 1764 ed il 1768 i fratelli Carcano di Canzo ne producono in piccole quantità; pochi ne produce la ditta Clerici di Milano nel 1766; nel 1772 il Resnati di Milano ne produce dieci pezze su un totale annuale di 335 (cfr. ASM, Commercio, P.A., cart. 199, fasc. 1764-68, 7, 1772).
- 49 ASM, Commercio, P.A., cart. 199, fasc. 1785; Ivi, Ministero della Guerra, cart. 7 e 10.
- 50 Nel suo manoscritto del 1798, il Tua dice di essere alla direzione del Lanificio della Casa di Pena di Milano da alcuni anni e lo stesso lanificio risulta essere diretto da un certo Villa nel 1802 (cfr. ASM, Ministero della Guerra, cart. 7, fasc. maggio 1802), da cui deduciamo che le due *mostre* non datate alle figg. nn. 10 e 11 sono da comprendersi tra gli anni Novanta del XVIII secolo ed il 1802.
- 51 ASM, Ministero della Guerra, cart. 7, fasc. 1803.
- 52 Ivi, Commercio, P.A., cart. 199, fasc. 5.
- 53 Ivi, Ministero della Guerra, cart. 10, fasc. 1812.
- 54 A. MARTINI, op. cit., pp. 354 e segg.
- 55 *Per tingere in Pezza verde Composto, o sia verde all'uso di Sassonia...* (cfr. D. TUA, op. cit., f. 32).
- 56 F. CAMPOMANES, op. cit., p. 99; ASCM, Materie, cart. 574 e 575.
- 57 D. TUA, op. cit., f. 10.
- 58 M. PESSINA, A. DE MADDALENA, op. cit., pp. 205-206; F. GRISELINI, op. cit., p. 324; L. DUHAMEL DU MONCEAU, op. cit., p. 36; ASCM, Materie, cart. 574, fasc. 1796, 1800.
- 59 ASCM, Materie, cart. 574, fasc. 1796.
- 60 D. TUA, op. cit., f. 24.
- 61 Ivi, f. 23.
- 62 Panni tessuti con il 50% di stame e con filati poco ritorti sia in ordito che in trama erano più morbidi e leggeri di quelli che contenevano solo il 30% di stame ed avevano trama ed ordito *ben torti e seguenti*, ma erano molto meno resistenti di quelli più rigidi e pesanti, allo stesso prezzo di mercato (cfr. D. TUA, op. cit., ff. 68-70).

63 C. BUSS, G. BUTAZZI, M. CARMIGNANI, op. cit., in corso di stampa.

64 Ivi.

65 Cfr. l'abito di panno fino grigio perla ricamato con argento filato dorato e paillettes conservato presso il Museo Garibaldi di Como (inv. n. 26), databile attorno al 1770, con la marsina di panno marrone ricamata con sete policrome, databile attorno al 1790 circa, conservata presso lo stesso museo (inv. n. 27).

66 Cfr. le marsine di panno ricamate in seta policroma conservate presso i Musei Civici di Genova (inv. nn. 137, 2631 e 2 s.n.), in cui è impiegato un panno di qualità media e molto robusto, come quelli delle C.R.A.A. di Milano e della marsina marrone di Como, con le uniformi civili e di corte conservate nel museo genovese, confezionate con panni fini e ricamate con oro e argento (cfr. *Fasti della Burocrazia. Uniformi civili e di corte dei secoli XVIII e XIX*, catalogo della mostra a cura di M. CATALDI GALLO, C. CAVELLI TRAVERSO e E. COPPOLA, Genova, 1984, schede nn. 2 e 10).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- 1750 J. HELLOT, *L'art de la teinture des laines et étoffes de laine au grand et au petit teint...*, Parigi.
- 1763 P. VERRI, *Considerazioni sul commercio dello stato di Milano*, Milano. Riedizione, Milano, 1939.
- 1765 L. DUHAMEL DU MONCEAU, *Art de la draperie, principalement pour ce qui regard les draps fins*, Parigi.
- 1767 *ENCYCLOPEDIE, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers... par M.M. DIDEROT et M. D'ALEMBERT*, ed. Lucca, vol. IX.
- 1769 F. GRISELINI, *Dizionario delle Arti e de' Mestieri*, Venezia, tomo V.
- 1787 F. CAMPOMANES, *Discorso sopra il fenomeno dell'industria popolare*, a cura di C. Palese, Venezia.
- 1790 J.J. DE LALANDE, *Voyage en Italie*, Genova.
- 1793 A.N. TALIER, *Dell'Arte di Tingere in Filo, in Seta, in Cotone, in Lana ed in Pelle*, Venezia.
- 1798 D. TUA, *Il Fabbricatore di Lanificio*, Milano. Manoscritto in ASM, Commercio, P.A., cart. 199.
- 1819 M. GIOJA, *Sulle manifatture nazionali e tariffe daziarie*, Milano.
- 1883 A. MARTINI, *Manuale di metrologia*, Torino.
- 1895 MINISTERO DELL'AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO, *Annali di Statistica*, fasc. LIX: "Industria della lana", Roma.
- 1902 E. VERGA, *Un campionario dell'industria della lana milanese e comasca del 1785*, in "Rivista delle Biblioteche e degli Archivi", sett. 1902, n. 9, anno XIII, vol. XIII.
- 1903 E. VERGA, *Le corporazioni delle industrie tessili in Milano. Loro rapporti e conflitti nei secoli XVI-XVIII*, in "Archivio Storico Lombardo".
- 1941 C. RUDELLI, *Dell'antica manifattura della lana in Gandino*, Roma/Biella.
- 1977 G. BUTAZZI, *Due doni recenti con alcune note su una raccolta di marsine ricamate nelle collezioni del Museo*, in "Rassegna di Studi e Notizie", vol. V, anno IV.
- 1979 G. MORESCHI, *Tecnologia tessile. Fibre. Filati. Tessuti*, Bergamo.

- 1981 M. PESSINA, A. DE MADDALENA, (a cura di), *Relazioni di Marsilio Landriani sui progressi delle manifatture alla fine del Settecento*, Milano.
- 1982 D. DYAMOND, A. BETTERTON, *Lavenham: 700 years of Textile Making*, Londra.
- D.T. JENKINS, K.G. PONTING, *The British Wool Textile Industry: 1770-1914*, Londra.
- 1984 M. CATALDI GALLO, C. CAVELLI TRAVERSO, E. COPPOLA, (catalogo della mostra a cura di), *Fasti della Burocrazia. Uniformi civili e di Corte dei secoli XVIII e XIX*, Genova.
- 1984 D. DAVANZO POLI, *I mestieri della moda a Venezia nei secoli XIII-XVIII. Documenti*, Venezia.
- c.d.s. C. BUSS, G. BUTAZZI, M. CARMIGNANI, *Il tessuto di lana ricamato nella moda maschile tra l'ultimo quarto del Settecento e l'epoca napoleonica*, in "I tessili antichi e il loro uso: testimonianze sui centri di produzione in Italia, lessici, ricerca documentaria e metodologia". Atti del III Convegno CISST, Torino: 25-27 ottobre 1984.

FONTI DOCUMENTARIE

Archivio di Stato di Milano (ASM): Commercio, Parte Antica, cart. 199; Ministero della Guerra, cart. 7 e 10.

Archivio Storico Civico di Milano (ASCM): Materie, cart. 573, 574, 575; Cartografia, cart. 16/12.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare i Sigg. Lora Lamia e Rondo per aver fatto eseguire le analisi tecniche dei campioni di tessuto presso i laboratori del Lanificio Ermenegildo Zegna & Figli S.p.A. Vivi ringraziamenti anche a Margherita Rosina Bellezza, del CISST Lombardia, e ad Alba Osimo, dell'Archivio di Stato di Milano, per avermi agevolato nella ricerca presso quell'archivio. Ringrazio infine il personale dell'Archivio Storico Civico e di quello di Stato di Milano per la sempre cortese ed efficiente collaborazione, e Anna Rossi Guzzetti per avermi segnalato il testo del Campomanes, conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara.

GRAZIETTA BUTAZZI

Il Frac

Note di moda maschile settecentesca in rapporto con l'abbigliamento militare

Alcuni frac della collezione di moda e costume delle Civiche Raccolte di Arte Applicata offrono l'opportunità per qualche osservazione su questo elemento della moda vestimentaria maschile, che tanto significato ha avuto per la sua evoluzione. Affermatosi nell'abbigliamento della nobiltà di campagna, in Inghilterra, nel corso degli anni '30 del XVIII secolo¹, il frac ebbe rapida diffusione nel continente europeo, differita però di qualche decennio. Il De Garsault (ed. 1769) ne riferisce come di una innovazione recente², ma l'inventario Pandolfini (1760) già elenca il frac, distinguendolo dal giustacuore³.

Il suo impiego alternativo all'*habit à la français* e non corrispondente alle occasioni più formali, è testimoniato, anche nella società inglese, fino agli anni '70⁴; mentre, sul versante europeo, si può citare l'attestazione del Verri nel 1766⁵ e, oltre un ventennio dopo, quella del Metternich di fronte ai rappresentanti della Francia rivoluzionaria⁶. Alla fine degli anni '70, incisioni francesi ancora testimoniano dell'uso del frac come abbigliamento informale, o per equitazione⁷, o come elegante *deshabillé* per la mattina⁸.

Tra gli anni '80 e '90, la diffusione del frac si fa più accentuata fino a portarlo all'impiego, più raffinato, come abito di gala.

A questo periodo di rapida evoluzione si collegano tre dei nostri esemplari, collocabili appunto a cavallo tra i due decenni (5C, 32C, 324C; figg. 1, 2, 3), dei quali l'ultimo in particolare presenta elementi di interesse per la qualità della fattura e del tessuto. Data la presenza contemporanea, nel gruppo, di esemplari con e senza colletto, va notato che, dalla metà degli anni '80, in cui si ha a disposizione una letteratura periodica specializzata, anche l'indumento senza colletto è indicato come frac.

L'esemplare della fig. 3 è in panno di lana molto fine, a larghe righe marrone e avana. Alla moda dei tessuti rigati si adeguano gli altri due, nei quali però facili effetti di lavorazione danno luogo a proposte diverse

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

- 1981 M. PESSINA, A. DE MADDALENA, (a cura di), *Relazioni di Marsilio Landriani sui progressi delle manifatture alla fine del Settecento*, Milano.
- 1982 D. DYAMOND, A. BETTERTON, *Lavenham: 700 years of Textile Making*, Londra.
- D.T. JENKINS, K.G. PONTING, *The British Wool Textile Industry: 1770-1914*, Londra.
- 1984 M. CATALDI GALLO, C. CAVELLI TRAVERSO, E. COPPOLA, (catalogo della mostra a cura di), *Fasti della Burocrazia. Uniformi civili e di Corte dei secoli XVIII e XIX*, Genova.
- 1984 D. DAVANZO POLI, *I mestieri della moda a Venezia nei secoli XIII-XVIII. Documenti*, Venezia.
- c.d.s. C. BUSS, G. BUTAZZI, M. CARMIGNANI, *Il tessuto di lana ricamato nella moda maschile tra l'ultimo quarto del Settecento e l'epoca napoleonica*, in "I tessuti antichi e il loro uso: testimonianze sui centri di produzione in Italia, lessici, ricerca documentaria e metodologia". Atti del III Convegno CISST, Torino: 25-27 ottobre 1984.

FONTI DOCUMENTARIE

- Archivio di Stato di Milano (ASM): Commercio, Parte Antica, cart. 199; Ministero della Guerra, cart. 7 e 10.
- Archivio Storico Civico di Milano (ASCM): Materie, cart. 573, 574, 575; Cartografia, cart. 16/12.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare i Sigg. Lora Lamia e Rondo per aver fatto eseguire le analisi tecniche dei campioni di tessuto presso i laboratori del Lanificio Ermenegildo Zegna & Figli S.p.A. Vivi ringraziamenti anche a Margherita Rosina Bellezza, del CISST Lombardia, e ad Alba Osimo, dell'Archivio di Stato di Milano, per avermi agevolato nella ricerca presso quell'archivio. Ringrazio infine il personale dell'Archivio Storico Civico e di quello di Stato di Milano per la sempre cortese ed efficiente collaborazione, e Anna Rossi Guzzetti per avermi segnalato il testo del Campomanes, conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara.

GRAZIETTA BUTAZZI

Il Frac

Note di moda maschile settecentesca in rapporto con l'abbigliamento militare

Alcuni frac della collezione di moda e costume delle Civiche Raccolte di Arte Applicata offrono l'opportunità per qualche osservazione su questo elemento della moda vestimentaria maschile, che tanto significato ha avuto per la sua evoluzione. Affermatosi nell'abbigliamento della nobiltà di campagna, in Inghilterra, nel corso degli anni '30 del XVIII secolo¹, il frac ebbe rapida diffusione nel continente europeo, differita però di qualche decennio. Il De Garsault (ed. 1769) ne riferisce come di una innovazione recente², ma l'inventario Pandolfini (1760) già elenca il frac, distinguendolo dal giustacuore³.

Il suo impiego alternativo all'*habit à la français* e non corrispondente alle occasioni più formali, è testimoniato, anche nella società inglese, fino agli anni '70⁴; mentre, sul versante europeo, si può citare l'attestazione del Verri nel 1766⁵ e, oltre un ventennio dopo, quella del Metternich di fronte ai rappresentanti della Francia rivoluzionaria⁶. Alla fine degli anni '70, incisioni francesi ancora testimoniano dell'uso del frac come abbigliamento informale, o per equitazione⁷, o come elegante *deshabillé* per la mattina⁸.

Tra gli anni '80 e '90, la diffusione del frac si fa più accentuata fino a portarlo all'impiego, più raffinato, come abito di gala.

A questo periodo di rapida evoluzione si collegano tre dei nostri esemplari, collocabili appunto a cavallo tra i due decenni (5C, 32C, 324C; figg. 1, 2, 3), dei quali l'ultimo in particolare presenta elementi di interesse per la qualità della fattura e del tessuto. Data la presenza contemporanea, nel gruppo, di esemplari con e senza colletto, va notato che, dalla metà degli anni '80, in cui si ha a disposizione una letteratura periodica specializzata, anche l'indumento senza colletto è indicato come frac.

L'esemplare della fig. 3 è in panno di lana molto fine, a larghe righe marrone e avana. Alla moda dei tessuti rigati si adeguano gli altri due, nei quali però facili effetti di lavorazione danno luogo a proposte diverse



FIG. 1 - Frac. Pekin di seta marrone, avana e verde,
con effetti per liseré di trama e per ordito supplementare, 1786-1792c.
Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata (5C).



FIG. 2 - Frac. Taffetà con effetto di gros di seta viola e gialla, 1786-1792c.
Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata (32C).



FIG. 3 - Frac. Panno di lana a righe marrone e avana, 1786-1792c.
Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata (324C).

dalla semplice rigatura. Tale moda ebbe un momento di particolare fervore tra la seconda metà degli anni '80 e l'inizio del decennio seguente⁹ e, secondo la tipica tendenza francese tardo-settecentesca di legare le novità nella produzione di moda agli accadimenti più effimeri dell'attualità, trovò anche una riconosciuta parentela con la presenza di una zebra nei recinti reali, che ispirò inizialmente un «habit de zebre»¹⁰. Dal mantello dell'animale sembrerebbe influenzato il tessuto del nostro frac, come i due figurini pubblicati, che rappresentativi, l'uno (fig. 4), dell'anno 1786, e l'altro (fig. 5), del 1793, segnano l'inizio e la fine del favore incontrato nella moda maschile dal panno di lana rigato, favore che fu assai forte, se nel 1788 si trova un frac di "panno zebra" come abito di gala¹¹. La diffusione del panno di lana, anche di qualità assai più grossolana di quello dell'esemplare in questione¹², rappresenta una favorita novità della moda sul finire degli anni '80, al punto da essere impiegato persino in estate¹³, e una delle componenti per l'affermazione della marsina in tutte le sue prestazioni. All'uso del panno, si accompagna la voga per i colori scuri, con preferenza per il nero, che costituirà la caratteristica fondamentale del grande cambiamento intervenuto nella moda maschile dalla fine del secolo XVIII.

Il panno scuro si impone non solo nell'abbigliamento quotidiano e informale, ma – fatto ancora più importante – in quello di gala, determinando una graduale discordanza tra la moda di Corte (destinata, da ora in avanti, ad espressioni di arcaicità e conservatorismo) e una nuova eleganza maschile improntata a principi di sobrietà e raffinatezza, con la conseguente distinzione – formale e di abbigliamento – tra "cerimonia" e "gala"¹⁴.

Nel 1787, la rivista di moda milanese dà notizia di una differenza tra "gala" maschile all'inglese – caratterizzata dall'inserimento del frac in una situazione di formalità (fig. 6) – e il corrispettivo francese (fig. 7), specificando che la prima è molto poco seguita e la seconda si presenta senza decorazioni¹⁵.

Il raso verde, indicato per l'abito alla francese della fig. 7, deve avere avuto una certa predominanza come tessuto impiegato per gala, perché lo troviamo già segnalato dalla stessa rivista un anno prima¹⁶ e, nel luglio del 1792, a un ballo per le feste in occasione dell'incoronazione di Francesco I di Asburgo-Lorena, Metternich ventenne apriva le danze vestito di raso verde, con i bottoni d'argento¹⁷. Se la segnalazione dell'86 si riferisce ad un abito ricamato, mentre nell'87 si sottolinea il «tutto soglio», anche con bottoni della stessa stoffa, e a questa tendenza sembra ade-



FIG. 4 - «Giornale delle Dame e delle Mode di Francia», n. XI, 15 dicembre 1786, tav. II.
Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».

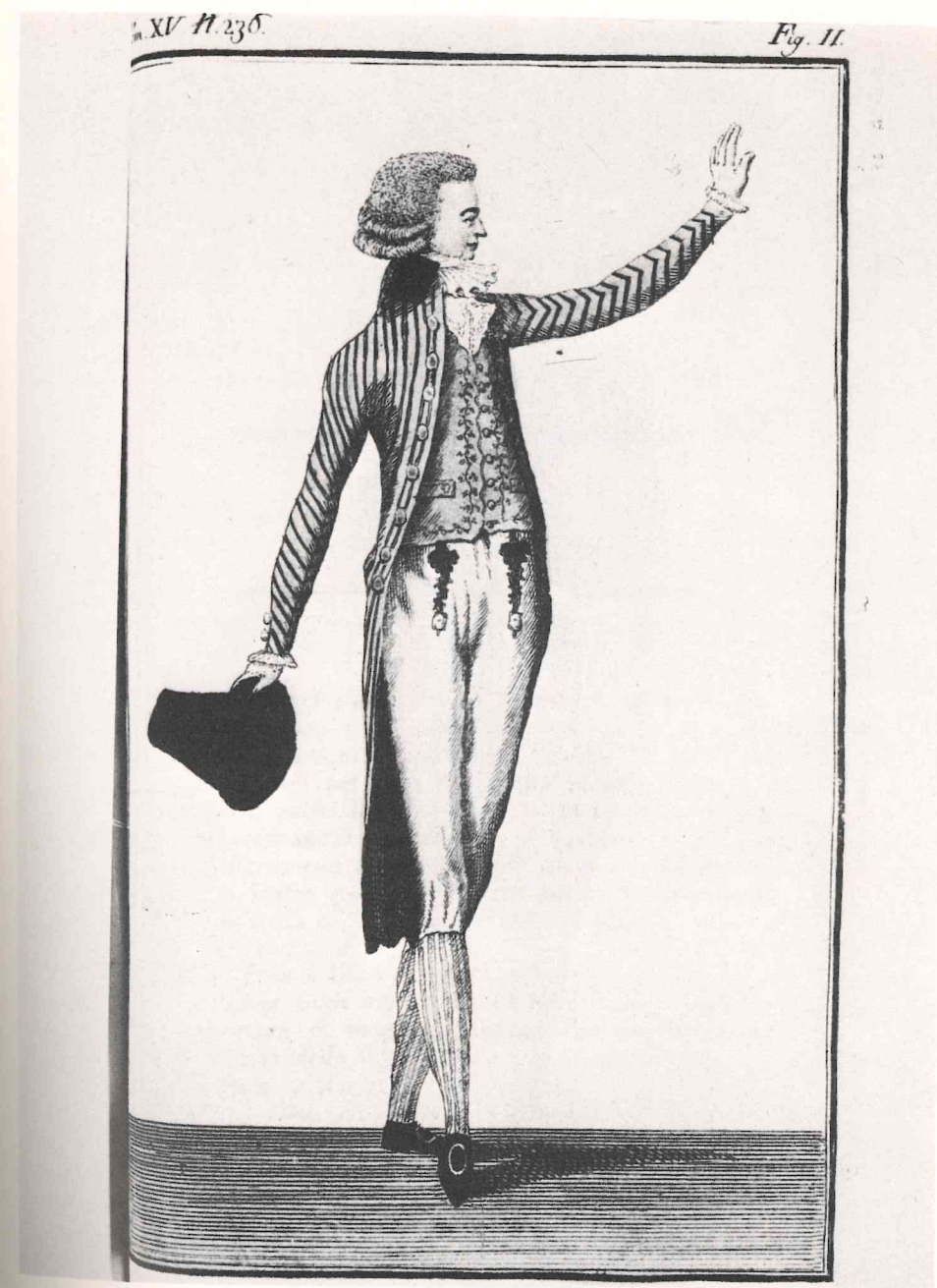


FIG. 5 - «Giornale delle Mode principali d'Europa», n. CCXXXVI, 1 Aprile 1793, tav. II.
Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».



FIG. 6 - «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», 30 gennaio 1787,
tav. 2 «Un giovane inglese in abito di gala».
Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».



FIG. 7 - «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», n. XVII,
20 febbraio 1787, tav. II, «Moda francese».
Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».

guarsi il giovane Metternich, con la sola variante dei bottoni più preziosi, è chiaro che in questi anni a cavallo tra i due decenni si imposta quella frattura tra moda di Corte, o di cerimonia, e moda elegante, cui si è già accennato.

Un passaggio interessante di questa evoluzione si ha nel 1788 con l'adozione del panno liscio (senza ricami) per gala, e del panno ricamato per *desabillé* e mezza gala; indice di una trasformazione del gusto e del «segno» sociale della moda maschile diretto alla qualità piuttosto che alla vistosità¹⁸.

Nello stesso torno di tempo è accettato nella moda di gala il frac di velluto tagliato, da portarsi, assieme a calzoncini eguali o di tessuto di seta, con gilet bianco ricamato¹⁹. Il figurino citato consente di accostarvi il nostro esemplare della fig. 8 (308C), in velluto tagliato di seta blu, foderato in tutte le sue parti di taffetà di seta bianca che forma profilatura su tutti i bordi.

La fodera di colore contrastante, in funzione decorativa, è un'altra caratteristica di questi anni, sempre con riferimento agli abiti di gala²⁰. Analoghi esiti decorativi mostra il frac della fig. 9 (16C), di finissimo panno di lana blu, la cui datazione è da spostare agli inizi del secolo XIX per il taglio più accostato della vita e la manica alta e increspata alla spalla²¹. Alla diffusione del frac concorsero indubbiamente i provvedimenti emanati, in Italia, con la conquista napoleonica^{21bis} contro gli «habits carrés», ma ancora nei primi anni del nuovo secolo (quando, anzi, le direttive della corte napoleonica favoriscono il ritorno a forme, anche vestimentarie, del periodo pre-rivoluzionario) l'eleganza maschile rimase divisa tra vecchio e nuovo, almeno a livello generazionale²².

L'influenza militare

Il sensazionale cambiamento avvenuto nella moda maschile dall'ultimo ventennio del secolo XVIII, riflette la fine delle divisioni e dei privilegi vestimentari dell'«ancien régime», anche se su di esso hanno pesato, forse in maggior misura, sia l'influenza della cultura e della società inglese, sia quella proveniente dall'ambito militare, in un'Europa segnata dai movimenti e dagli spostamenti di grandi masse di eserciti, perfettamente regolamentate per quanto riguarda l'abbigliamento. L'uniforme militare, soprattutto per le esigenze di adeguamento a una vita faticosa, di continuo esercizio fisico, come quella del soldato, è più di ogni altro elemento alla base dell'evoluzione subita dalla moda maschile settecentesca, anche



FIG. 8 - Frac (abito di gala). Velluto tagliato di seta blu, fodera di taffetà di seta bianca, 1787-1790c. Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata (308C).



FIG. 9 - Frac (abito di gala). Panno di lana blu, fodera di taffetà di seta bianca, 1800c.
Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata (16C).

della sua qualità semiologica legata all'idea di eguaglianza.

Lo stretto legame tra abbigliamento militare e civile aveva, però, radici più lontane, se si vuole collegare l'origine di un indumento chiave come la marsina-giustacuore a una forma di sopravveste usata dai militari²³.

La data più sicura a disposizione per la comparsa del giustacuore è quella del 1661, ricavata dai Diari del Pepys²⁴, quando già l'indumento aveva una sua diffusione, fuori dalla moda ufficiale e dall'ambiente aristocratico, utilizzato per cacciare e andare a cavallo.

Stando a uno studioso di uniformologia, se la prima introduzione ufficiale del giustacuore nell'uniforme militare è da attribuire all'esercito spagnolo nel 1668²⁵, nel 1660, proprio in Inghilterra, l'ampia sopravveste delle truppe di Carlo II era portata con le falde abbottonate dietro durante le marce e le esercitazioni²⁶; una consuetudine cui si deve, circa un secolo dopo, il taglio del frac con le falde molto arretrate.

Per la forma della sopravveste a falde, converrà ricordare anche la «casacha», di impiego gentilizio nelle arti marziali (fig. 10, 1623), cui un documento datato 1620 testimonia la possibilità di alternare falde lunghe a falde corte, e viceversa²⁷.

Quanto all'accostamento della prima tipologia della marsina-giustacuore all'«ungherina»²⁸, mi sembra interessante notare come anche questa fosse portata con le falde abbottonate negli esercizi più violenti (in particolare dalle truppe di cavalleria), fino dagli inizi del secolo XVII (figg. 11 e 12). Alla fine del secolo, una coincidenza tra ungherina e giustacuore è chiarita dal Negri, che ne precisa anche l'uso per la classe nobile e quella militare²⁹; ma ulteriori e interessanti confronti sono possibili tra il giustacuore militare, ormai in uso nell'ultimo quarto del secolo XVII, e lo «spahi» degli Arceri della Guardia dell'esercito turco (figg. 13 e 14), descritto come «sur-tout de damasc de satin blanc, qui leur tombe par derrière jusques à mi-jambe dont ils retroussent les bouts à leur ceinture»³⁰.

Agli inizi del secolo XVIII, comunque, convivono le due forme che, unificandosi, daranno luogo alla marsina: la sopravveste ampia e lunga anche sotto il ginocchio, e il vero e proprio giustacuore più corto e attillato. Il Bonanni le illustra entrambe, indicando come giustacuore la forma attillata e corta, o lunga, al massimo, fino al ginocchio (portata, però, sopra un farsetto) e giubba la forma più ampia, «stesa fino a mezza gamba»³¹. Un documento degli inizi del secolo elenca separatamente giubba e marsina (si tratta, infatti, di documento milanese, un territorio in cui si diffuse questo vocabolo al posto del francesizzante giustacuore) come tipologie sostitutive del giuppone^{31bis}.

A questo periodo di transizione verso nuove forme di moda, appartengono, nell'uso militare e in quello civile, indumenti di pelle, il cui impiego si esaurisce nell'ultimo ventennio del secolo XVII³¹. Una di queste lunghe giubbe, a falde squadrate sul davanti (figg. 15 e 16), fa parte della raccolta (144C), e la sua fattura presenta gran parte delle caratteristiche assunte in seguito dalla marsina (cfr. figg. 17, 307C).

La frequenza dei riferimenti tra abbigliamento militare e civile è resa comprensibile dall'uso, da parte degli ufficiali, di una stessa tipologia di abito nell'esercito e fuori, oppure dall'alternanza tra uniforme e abito civile dopo la regolamentazione delle uniformi; nell'un caso e nell'altro, l'apparato decorativo si strutturava in modo da richiamare tanto la matrice militare che quella nobiliare e cortigiana.

Valga, per il primo caso, la notazione sotto l'incisione di Henri Bonnart, raffigurante un capitano di vascello (fig. 18), in cui si precisa che la stessa marsina è di impiego militare e civile, ed è usata anche per andare a cavallo. Nell'inventario Pandolfini³², invece, troviamo, nell'elenco di un ricco guardaroba, una maggioranza di abiti di panno di lana con decorazioni a galloni e bottoni d'argento o di metallo (di chiara influenza militare), oltre all'interessante indicazione di un giustacuore «ridotto a uniforme da cavaliere».

Dal confronto con la documentazione iconografica a disposizione, la decorazione con galloni si fa particolarmente intensa negli anni '50 e '60 del secolo XVIII, ma soprattutto in questo decennio, dopo il quale lascia spazio ad altre tipologie ornamentali riconducibili all'uso militare. Si era avuto, però, nell'ultimo ventennio del secolo XVII, una diffusione assai ampia della «gallonatura», e le due incisioni (figg. 19 e 20) degli anni '80 ne mostrano la profusione, sia nell'abbigliamento civile che in quello militare.

È comunque difficile poter disporre di sicurezze da un'analisi iconografica, per la frammentarietà della documentazione, che rimane indubbiamente abbondante nel ventennio indicato, per il quale si avvale anche della preziosa testimonianza del De Garsault³³. Vanno inoltre ricordati, nel corso del secolo XVIII, i numerosi divieti suntuari legati ai galloni d'oro e d'argento³⁴.

Dopo il 1785, la possibilità di utilizzare la stampa di moda specializzata fa concludere che a questa data la decorazione a galloni è quanto meno fuori moda, assieme a quella «alla polacca», particolarmente in voga negli anni '70, tanto da apparire ripetutamente in un almanacco di moda per l'anno 1778³⁵ (fig. 21).



FIG. 10 - *Le Manege Royal de Monsieur de Pluvinet premier Escuyer du Roy...*
anno 1626, Braunschweig, Gottfrid Muellers
(edizione originale 1623, incisioni di Crispian de Pas, Brunet t. IV, pt. I, p. 747).
Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».



FIGG. 11-12 - Gheyn (de) Jacob (1565-1629)
Scuola di equitazione ed esercizio a cavallo con pistole, spada, fucili e lance,
 titolo con versi di Hugo Grotius, S.I.E., c. 1600 (datato nella scheda),
 particolare del frontespizio e tav. 7.
 Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».



FIGG. 13-14 - A. Manesson Mallet, *Les Travaux de Mars, ou L'Art de la Guerre*, A la Haye, chez Henri de Van Bulderen, 1696, t. III, tavv. 13 e 349. Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».

A questo tipo di decorazione sembrerebbe riferirsi il Morazzoni³⁶, che cita anche un decreto di divieto nel 1781.

Dagli anni '70 si manifesta più diffusamente l'impiego dei colori rosso e blu nello stesso abito, un abbinamento sicuramente suggerito da molte uniformi militari e civili³⁷. Sempre sul piano decorativo, il forte contrasto di tinte nel colletto, mostre e paramani rispetto al tessuto di fondo; la contrapposizione cromatica tra gilet, calzoni e marsina, e tra la fodera e il tessuto, testimoniano di un rapporto costante tra la segnaletica legata alle uniformi e la sua assunzione nella moda civile. Naturalmente, questi contatti si fanno più stretti dall'inizio degli anni '90, quando gli avvenimenti francesi e il prestigio dell'«Armée», prima, e degli eserciti alleati poi, imprimeranno alla moda maschile caratteri di marzialità³⁸.

L'impatto dell'uniforme sull'abbigliamento civile si fa più forte, a mio avviso, se riferito alla modificazione delle forme nel senso di una maggiore aderenza alle esigenze di movimento del corpo, e a una migliore esperienza sul piano sartoriale e della confezione. Riguardo al primo punto – interessante per quegli esiti che hanno condotto alla soluzione del frac nei suoi connotati essenziali – si possono citare, a titolo di esempio, alcune particolarità dell'uniforme dell'esercito sabaudo. Negli ultimi anni del regno di Vittorio Amedeo II (1666-1732), questa si caratterizzava per tenere abbottonate insieme la falda anteriore e quella posteriore del giustacuore; un modo per evitare ogni impedimento delle falde nel camminare, che anticipava di molti decenni le falde strettissime dei frac degli anni '90 del secolo XVIII³⁹.

Nella fanteria piemontese, viene adottato nel 1752 un nuovo modello di fucile, lungo m. 1,48; in seguito a tale adozione, l'uniforme «fu ristretta nel taglio, il giustacorporo e i calzoni divennero più aderenti; la veste fu accorciata, i paramani più piccoli»⁴⁰, un insieme di elementi che ritroviamo nella moda civile a partire dagli anni '60-'70.

Ancor più significativo per l'innegabile salto di qualità compiuto della sartoria maschile dagli albori del sec. XIX, il progresso tecnico necessario, nel corso del XVIII secolo, per la confezione di quantitativi sempre maggiori di uniformi, a cui per altro erano richieste notevoli qualità di taglio e di esecuzione. L'«Encyclopédie» già documentava la confezione dei giustacuori militari in tre taglie – grande, media e piccola⁴¹. Dopo la



FIGG. 15-16 - Giubba di pelle scamosciata, ultimo ventennio sec. XVII.
Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata (144C).



FIG. 17 - Marsina di velluto tagliato di seta nera;
occhielli-alamaro di cordoncino di metallo dorato filato, 1735-40c.
Milano, Civiche Raccolte di Arte Applicata (307C).



Capitaine de Vaisseau en Pinchena
L'habit est de campagne ainzi que de la ville Pour des ains cavaliers il devient fort vile
Soit qu'il pleuve ou qu'il vente ou bien qu'il fasse beau Même a cheual j'l peut tenir lieu de manteau
Chez Bonnard au Coq avec privil.

FIG. 18 - H. Bonnard «Capitain de Vaisseau en Pinchena»
 (da Bonnard, Personages de Qualité, 1680-1715 raccolti da R.A. Weigert,
 Parigi, Ed. Rombaldi).



Cavaliere di qualità in habito di panno rigato
Gio. Giacomo de Rossi la stampa in Roma alla Pace con licenza de Superiori l'anno 1689.

FIGG. 19-20 - Da Bonnard, Gio. Giacomo de Rossi, in Roma alla Pace,
 «Cavaliere di qualità in habito di panno rigato» e «Henri Jule de Bourbon Prince de Condé»
 (da Bonnard, Personages de Qualité, 1680-1715 raccolti da R.A. Weigert,
 Parigi, Ed. Rombaldi).
 Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».



Henry Jules de Bourbon Prince de Condé.
A donouveau exploits par la gloire guidé, *Qu'il combatte, il suffit au seul nom de Condé.*
Ce Prince encor vainqueur, grossira notre histoire. *L'On verra voler la victoire.*



Jeune Elegant du XVIII^e Siècle,
en Polonoise ornée d'une tresse sur
toutes les Coutures, en 1778.

FIG. 21 - *Le Secretaire des Dames et des Messieurs*, 1778
 «Jeune Elegant du XVIII^e Siècle en Polonoise ornée d'une tresse sur tous les coutures, en 1778».
 Milano, Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli».

conquista napoleonica, l'esercito francese, di oltre 100.000 uomini, fu equipaggiato direttamente in Italia; ogni reggimento aveva due uniformi per i propri soldati, e si calcola che, ogni anno, le fabbriche italiane di panni di lana abbiano prodotto il fabbisogno per rivestire almeno 50.000 uomini⁴². Del resto, un'influenza positiva sull'industria della confezione, anche per quanto riguarda la qualità della produzione, è segnalata nell'ultimo dopoguerra, e messa in relazione con le esigenze di chi aveva rivestito per molti anni un'uniforme, e si era abituato a certe regole di accuratezza e di decoro nell'abbigliamento⁴³.

Mi sembra giustificato, infatti, collegare quella tendenza legata alla moda maschile, fino dagli inizi del secolo XIX, a privilegiare effetti di pulizia, decenza, precisione, rispetto allo sfarzo, spesso trascurato, di un tempo, anche alla cura esasperata richiesta ad ogni soldato per la propria uniforme, in nome della simbologia patriottica che le è connessa.

NOTE

- ¹ P. BYRDE, *The Male Image; men's fashion in Britain 1300-1970*, Londra 1979. In S. BATTAGLIA, *Il grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1975, voce «frac»: «...deriva dall'inglese *frock* nel 1719», evidentemente per la consuetudine di indossare un indumento di questo nome tra i lavoratori agricoli. Cfr. A. BUCK, *Dress in XVIIIth century England*, Londra 1979, cap. V.
- ² M. DE GARSIAULT, *Art du Tailleur, contenant le tailleur d'habits d'hommes, le culottes de peau; le tailleur de corps de femmes et enfants; la couturiere et la merchanche de modes*, Paris 1769, p. 19 «La fraque est aussi une espece de justau-corps imaginé depuis peu; il a peu de plis, et n'a point de pattes». F. BOUCHER, *Histoire du Costume en Occident*, Flammarion 1965, p. 308, ne assegna l'introduzione in Francia al 1766-67; la stessa data indicata in S. BATTAGLIA, *op. cit.*, voce «frac».
- ³ *Inventario di Masserizie Biancheria e Panni di proprietà dell'Ill.mo Sig. Conte Cav. Colonnello Ferdinando Pandolfini dati in consegna alla Lisabetta Mezzantini nuova cameriera*, 1 dic. 1760, ms., citato anche da R. LEVI PISETZKY, *Storia del Costume in Italia*, Milano 1967, vol. IV, p. 168.
- ⁴ A. BUCK, *op. cit.*, p. 33; C.W. e P. CUNNINGTON, *Handbook of English Costume in the XVIIIth century*, Londra 1957, pp. 193 e 196.
- ⁵ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di E. Greppi e A. Giulini, Milano 1923, vol. I, pt. I, lettera 8 dic. 1766, p. 122 e vol. I, pt. II, lettera 19 dic. 1766, p. 398.
- ⁶ C. DE GRÜN WALDT, *Metternich*, Milano 1938, p. 16 «I capi vestono l'abito borghese, frac e pantaloni, come noi non oseremmo acconciarci al mattino».
- ⁷ «Le lever» in *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs, du Costume*, 1774: «...il faut que je monte à cheval... un frac et mon pantalon».
- ⁸ *Galerie des Modes et Costume française dessinés d'après nature*, 1778-1787, Paris, Emile Levy, pl. 155, per la *toilette en chenille* «...deshabillé que les jeunes hommes prennent le matin et

qui consiste dans un frac... dans une cravate de taffetas noir ou blanc, dans des cheveux nattés ou retroussés avec un peigne...». La stessa *toilette en chenille* ripetuta nel «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», n. CXVII, 11 ott. 1790, p. 86 «si chiama pure con questo nome un abito da uomo succinto da mattina, e che consiste in un frac, in una cravatta nera o bianca, in una massa di capegli intrecciati, ed avvinti, e ripiegati con un pettine».

- ⁹ «Giornale delle Dame e delle Mode di Francia», n. XI, 15 dic. 1786, tav. II (fig. 4); «Giornale delle Mode principali d'Europa dedicato alle dame italiane», n. CCXXXVI, 1 aprile 1793, tav. II (fig. 5) e n. CCXLII, 1 giugno 1793, tav. II; «Giornale delle nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», *op. cit.*, n. XLIX, 10 gennaio 1788, e *ivi* n. LII, 10 febb. 1788, tav. II; *ivi*, 20 ott. 1797, p. 96. Negli stessi anni, frequente anche la comparsa di modelli di frac in tessuti rigati pubblicati su «Cabinet des modes».
- Si citano anche due ritratti: «Don Sebastian Martinez» di Goya del Metropolitan Museum di New York, datato 1792, in M. Davenport, *The Book of Costume*, New York, 1956, vol. II, n. 2062, e il ritratto di Robespierre di anonimo presso il Musée Carnavalet di Parigi (in F. BOUCHER, *op. cit.*, fig. 842), intorno alla stessa data.
- Il 19 aprile 1789, per una corsa di barberi tenuta a Milano per festeggiare le nozze di Vittorio Emanuele di Savoia, allora duca di Aosta, con la figlia dell'Arciduca Ferdinando, Maria Teresa, il terzo premio in palio era costituito da 32 braccia di «gros de Tour bianco rasato e rigato», F. CALVI, *Gli sportsmen milanesi del 1789*, in «Archivio Storico Lombardo», s. II, vol. VI, 1889, pp. 438-443, p. 439.
- ¹⁰ *Galerie des Modes et Costume*, *op. cit.*, pl. 312 «jeune officier en habit de zebre», dove si cita la notazione da S. Mercier (*Tableaux de Paris*, 1787) a proposito della moda delle righe.
- ¹¹ «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», n. LII, 10 febbraio 1788, tav. II.
- ¹² Vd. il contributo di C. Buss in questo volume e *Il Tessuto di lana ricamato nella moda maschile*, di C. Buss, G. Butazzi e M. Carmignani, in «Atti del III Convegno del Centro Italiano di Studi sulla Storia del Tessuto», Torino 1984, di prossima pubblicazione.
- ¹³ «Atti del III Convegno di Studi del CISST», *op. cit.*
- ¹⁴ *Ivi*. Per l'avvenuta omologazione, nelle forme e nei colori essenziali, tra l'abito maschile di etichetta e quello informale, cfr. «Journal des Dames et des Modes», a. XI, 20 Nevoso, p. 200; *ivi*, 30 Pluvioso, «Costume Parisienne», n. 450; 30 Termidoro, «Costume de Paris», n. 448; 25 Frimaio, p. 140. Cfr. anche «Giornale di Mode e di Aneddoti», 10 marzo 1803 e 10 settembre 1803.
- ¹⁵ «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», 30 gennaio 1787, tav. II, e *ivi*, 20 febbraio 1787, tav. II.
- ¹⁶ «Giornale delle Dame e delle Mode di Francia», n. VIII, 31 ottobre 1786.
- ¹⁷ C. DE GRÜN WALDT, *op. cit.*, p. 2.
- ¹⁸ «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», n. LXXX, 20 novembre 1788, p. 110 e tav. II; cfr. anche «Atti del III Convegno di Studi CISST», *op. cit.*
- ¹⁹ «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», n. LXXXVIII, 10 febbraio 1789, p. 30, tav. II. Da segnalare anche un «conversation piece» di Roslin «La famiglia Martineau de Fleurian» (1785) in F. BOUCHER, *op. cit.*, p. 729, oltre al ritratto di B. Yriarte di F. Goya al Musée des Beaux Arts di Strasburgo.
- Un completo in tre pezzi, databile agli anni '90 per le caratteristiche formali, è conservato al Museo del Risorgimento di Bologna, ed è appartenuto a Giovanni Vicini, dignitario della Repubblica Cisalpina; velluto blu (marsina-frac e calzon) con fodera di taffetà di seta bianca, e sottoveste di raso bianco ricamata.
- ²⁰ «La Donna Galante ed Erudita», 1787, n. XV, in G. CORNOLDI CAMINER, *La donna galante ed erudita, giornale dedicato al bel sesso*, Venezia 1983, p. 127.

- ²¹ Nel «Journal des Dames et des Modes» del 1 aprile 1800 si trova già cenno a questa forma rialzata della manica maschile.
- ^{21bis} Anche per quanto riguarda la Francia, si trova sul «Journal des Dames», 1 luglio 1798, questa nota «les hommes ont quitté, depuis quelque temps, l'habit quarré pour prendre le frac».
- ²² «Journal des Dames et des Modes», a. XII, 20 Pluvioso, p. 221 «Il y a, dans ce moment ici, une espèce de lutte entre les fracs et les habits; les gens obligés de faire les cérémonies ou les honneurs d'une maison, prétendent qu'un frac serait indécent et peu convenable à la gravité de leur fonctions. Les jeunes gens et les danseurs assurent de leur côté que, pur danser, faire des pirouettes et lever les jambes aussi haut que le chef, l'habit français est trop large et trop grave. De sorte que la moitié de cercles est composé d'hommes en habit d'étiquette... tandis que l'autre moitié est composée de jeunes Titus en frac».
- ²³ F. BOUCHER, *op. cit.*, p. 258.
- ²⁴ D. DE MARLY, *King Charles II's own Fashion; the theatrical origin of the English vest*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», s.i.d., p. 379 e tavv. 85 a) e b).
- ²⁵ A. GASPARINETTI, *L'uniforme italiana nella storia e nell'arte. L'esercito*, Roma 1961, p. 7.
- ²⁶ *Ivi*, p. 8.
- ²⁷ Firenze, A.S., Guardaroba mediceo 394, c. 9s «...quattro casache... che una di baietta nera rovescia con falde lunghe e corte da levare e porre le lunghe», 1620.
La Levi Pisetsky assegna alla trasformazione di questo indumento l'origine della marsina, in R. LEVI PISETSKY, *Storia del Costume in Italia*, Milano 1966, vol. III, p. 344 e ritengo giustificato questo collegamento.
- ²⁸ F. BOUCHER, *op. cit.*, p. 258. Cfr. anche D. DE MARLY, *op. cit.*, p. 382 e fig. 85d per una sopravveste da caccia derivata da modello polacco.
- ²⁹ F. NEGRI, *Viaggio settentrionale fatto e descritto dal Molto Rev.do Sig. D. F.N. ... Opera postuma data alla luce dagli Heredi del Sudetto*, in Padova 1700, lettera II, p. 71 «...e per distinzione portano i Nobili e i Soldati l'Ongherina o Giustacuore, e sopra di esso la spada». Cfr. S. BATTAGLIA, *op. cit.*, voce «giustacuore».
- ³⁰ A. MANESSON MALLET, *Les Travaux de Mars, ou de l'Art de la Guerre*, à la Haye, chez Henri van Bulderen, 1696, t. III, p. 349.
- ³¹ *Catalogo degli Ordini equestri e militari esposto in immagini, e con breve racconto offerto...* dal P. Filippo Bonanni, Roma 1711, tavv. XX e XXIV per il giustacuore e tav. XCIX per la giubba.
- ^{31bis} Milano, ASC, Materie 82, vertenza tra Pattari e Calzanti, documento a stampa datato in archivio 1705 o 1706 «...e che si sosteneva da Calzanti, che il Gippone di quel tempo oggidì è Giubba, Marsina e ferraio, e così cose subrogate al Gippone...».
- ^{31tris} C.W. e P. CUNNINGTON, *op. cit.*, p. 133.
- ³² Vd. nota 3.
- ³³ DE GARSULT, *op. cit.*, p. 30 indica i galloni come la forma più comune di decorazione.
- ³⁴ R. LEVI PISETSKY, *op. cit.*, vol. IV, pp. 264-267.
- ³⁵ *Le Secrétaire des Dames et des messieurs* (non citato in R. GAUDRIAULT, *La Gravure de Mode féminine en France*, Les Éditions de l'Amateur, 1983).
- ³⁶ G. MORAZZONI, *La moda a Venezia nel secolo XVIII*, Milano, 1931, p. 49.
- ³⁷ Per l'uniforme Windsor cfr. G. BUTAZZI, Prefazione, in *Fasti della burocrazia, uniformi civili e di corte dei secoli XVIII-XIX*, cat. a cura di M. Cataldi, C. Cavelli e E. Coppola, Genova 1984. Cfr. anche A. GASPARINETTI, *op. cit.* e dello stesso *L'uniforme italiana nella storia e*

nell'arte. Uniformi della Marina, Roma 1964, dove descrive i colori delle uniformi. Significativo il ritratto «Jean-Etienne Liotard a colazione» di J.E. Liotard (c. 1770) in *L'opera completa di J.E. Liotard*, Milano 1978, tav. LIII, n. 277.

³⁸ Cfr. G. BUTAZZI, Prefazione, *op. cit.*, p. 7. Di utile riferimento la pubblicazione di figurini militari francesi sul «Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra», n. CXV, 21 novembre 1789, con questa spiegazione «L'abito militare è una cosa troppo nuova per i Francesi perché non debba essere anche un oggetto di moda... La moda che perciò noi diamo non può diventare quella di tutti i Paesi..., ma noi diamo la moda che regna a Parigi, e questo è tutto ciò che si ha diritto di chiederci», e il 1 Aprile 1792, n. CC, «giacché in quel regno è quest'abito divenuto di moda e di moda assoluta» (si tratta dell'uniforme della Guardia Nazionale).

³⁹ A. GASPARINETTI, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰ *Ivi*, p. 38.

⁴¹ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers...*, Livorno 1773, tomo XVIII, voce «Habillement».

⁴² R. TREMELLONI, *Storia dell'industria italiana contemporanea*, vol. I, *Dalla fine del Settecento all'Unità*, Torino 1947, p. 52. Importante, per il problema delle forniture militari da parte dell'industria tessile e delle produzioni legate all'abbigliamento, il contributo di D.J. SMITH, *Army Clothing Contractors and the Textile Industries in the 18th century*, in «Textile History», vol. 14, n. 2, autunno 1983, pp. 153-164.

⁴³ S.D. BARNEY, *Clothes and the Man*, Londra 1951, p. 41.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

NELLO FORTI GRAZZINI

Due aggiunte agli arazzi delle "Storie di Sansone"
delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata

Anversa, divenuta sin dal XVI secolo il centro privilegiato del mercato degli arazzi fiamminghi, fiorì nel XVII secolo anche come sede di produzione dei grandi tessuti decorativi da muro¹. Numerosi nomi di arazzieri attivi a Anversa nel Seicento ci sono serbati dalle carte d'archivio – oltre ai Wauters, i Bouwens, Peter Kolvenaer, Jan van der Goten, Baltazar Bosmans; i Francx, i van Welden, i de Bie, Jacob Tsantels, Hans Bos, Bernard Gerstelincx, i van der Beken, Jacob Stommans, Abraham de Hu, Peter van Camp, Pauwels Rasiers, i van Butsel, Joris Rombouts e altri – ma la produzione di parecchi *ateliers* non è stata ancora identificata, vuoi perché le opere sono andate perdute, vuoi perché gli arazzi uscivano spesso dalle manifatture privi dei monogrammi o delle firme dei fabbricanti – e perfino delle marche della città –, secondo il volere dei mercanti a cui competeva la distribuzione e la vendita delle opere: impedivano in questo modo che gli acquirenti, identificando gli arazzieri, si rivolgessero direttamente alle fabbriche saltando la loro mediazione. La cortina fumogena dell'anonimato con cui i mercanti tutelavano i loro interessi in molti casi non è stata ancora dissipata. Maggior fortuna si è avuta con i Wauters, la più importante schiatta di arazzieri del secondo Seicento a Anversa: Jacob (morto nel 1660), i suoi figli Michiel (morto nel 1679) e Philip, Maria Anna figlia di Michiel. La quantità dei tessuti usciti dalle loro fabbriche ed esportati in tutta l'Europa fu enorme e, non fosse altro che per questo motivo, molte delle loro opere si sono conservate; inoltre la documentazione relativa alla loro attività era sufficientemente circostanziata da consentire l'identificazione di numerosi pezzi, facilitata talvolta dalla presenza delle marche, riconosciute in modo definitivo da Martha Crick-Kuntziger in un saggio, vecchio ormai di cinquant'anni, ma tuttora fondamentale².

Presso le Civiche Raccolte d'Arte di Milano si conservano due cicli di arazzi tessuti dai Wauters: tre pezzi da una serie con *Storie di Marc'Aurelio* eseguiti da Michiel Wauters in base a cartoni di Abraham van Die-

penbeeck (ca. 1655-1670) e sette arazzi con *Storie di Sansone* databili al 1680 ca., usciti dalla manifattura di Michiel o da quella di Philip Wauters. Entrambi i cicli sono stati organicamente studiati nel catalogo generale degli arazzi della collezione, pubblicato nel 1984³. A distanza di due anni dall'uscita del catalogo non mi pare di avere niente da aggiungere alle schede del *Marc'Aurelio*, che per altro era già noto tramite le repliche conservate in altre raccolte; ma qualche nuovo dato si può aggiungere alla serie di *Sansone*, per chiarirne la genesi e, come si vedrà, per rafforzare con nuove conferme l'attribuzione e le considerazioni svolte nel catalogo, dove il ciclo era stato per la prima volta riprodotto e analizzato. Diamo anzitutto un conciso *identikit* delle *Storie di Sansone*, rimandando il lettore al catalogo generale per un più ampio ragguaglio: sono sette arazzi (privi di marche), quattro dei quali integri (*Combattimento contro i Filistei*, *Trasporto delle porte di Gaza*, *Dalila svela il segreto della forza di Sansone*, *Accecamento di Sansone* (fig. 1)), tre frammentari (*Convito con i Filistei*, *Tradimento di Dalila* (fig. 5), *Crollo del tempio*). La fattura è di tipo corrente (5 fili di ordito per cm.), con una gamma cromatica parca e contrastata, tipica dei prodotti di Anversa. Pervenuti alle Civiche Raccolte nel 1936, erano precedentemente di proprietà della famiglia Durini di Milano, nel cui palazzo, posto tra Via Guastalla e la chiesa di San Barnaba, erano segnalati dal 1913; ma già nel 1874 erano entrati nella raccolta dei Durini⁴. Mancano notizie anteriori.

Le vecchie attribuzioni dei cartoni (perduti) al pittore viterbese Giovan Francesco Romanelli e la localizzazione della tessitura a Bruxelles, verso il 1630-1650 non possono più aver seguito. La tecnica, la conformazione dei bordi indicano piuttosto un *atelier* di Anversa e richiamano in particolare le opere dei Wauters. La datazione verso il 1680 si deduce dalle carte d'archivio raccolte e pubblicate dal Denucet, dove sono citate quattro volte delle *Storie di Sansone* nelle mani dei mercanti collegati con gli arazzieri di Anversa: nel 1676 (una serie di otto pezzi) e nel 1685, con esplicito riferimento a Michiel Wauters, e ancora nel 1704 (otto pezzi) e nel 1706; inoltre nel 1683 una serie di otto *Storie di Sansone*, "Tapessarie di Fiandra di Pietro Paolo Rubens", è menzionata a Genova, nel testamento di Giuseppe Grimaldi⁵. Debitamente interpretata, l'attribuzione delle *Storie di Sansone* a Rubens si rivela utile: è chiaro che i nostri arazzi non derivano né direttamente né indirettamente da cartoni eseguiti dal maggior esponente del Barocco fiammingo, ma senz'altro escono da un ambiente che, vari decenni dopo la morte di Rubens, si rifaceva ancora al suo stile e cercava ispirazione nei suoi modelli. Ricordiamo, infine, che



FIG. 1 - *Accecamento di Sansone*.
Arazziere Michiel o Philip Wauters. Milano, Civiche Raccolte d'Arte.

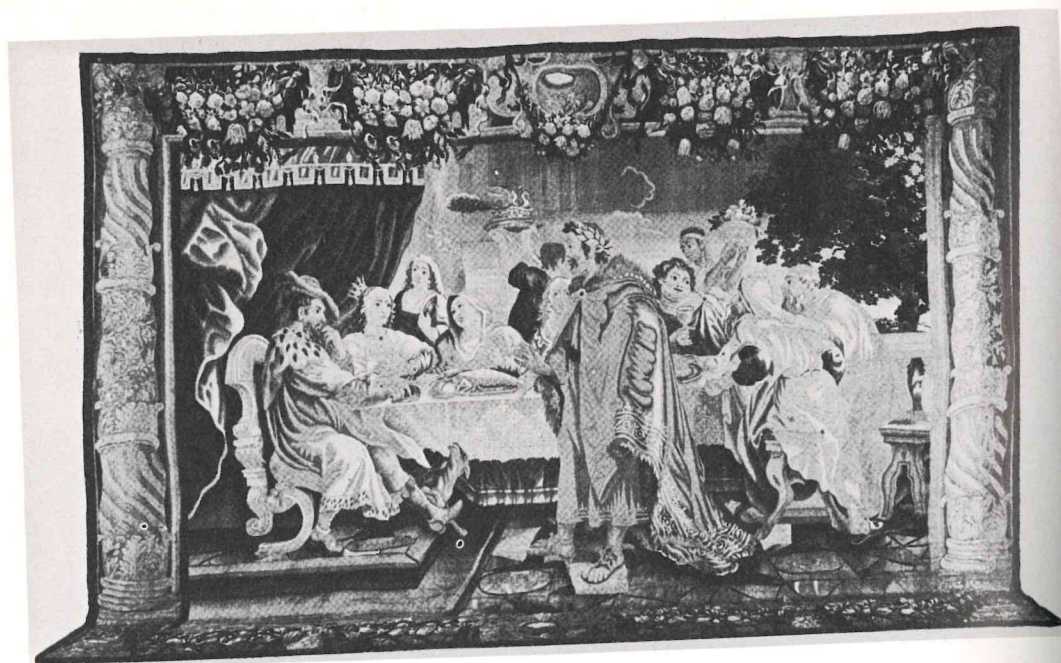


FIG. 2 - *Nozze di Sansone*.
Arazziere Michiel o Philip Wauters. Vendita Sotheby's, Monaco, 1985 (dal catalogo).

alcuni soggetti delle Civiche Raccolte d'Arte sono replicati in altri arazzi, coevi, usciti dalle stesse manifatture di Anversa: il *Trasporto delle porte di Gaza* e il *Crollo del tempio* in una serie di *Sansone* in otto parti conservata a Vienna, Kunsthistorisches Museum, n. LXXXII⁶ (e questa, a sua volta, si collega a una terza serie che ne replica i soggetti, di cui sono noti due pezzi: le *Nozze di Sansone* a Malbork, Polonia, Museo del Castello⁷, e il *Combattimento contro i Filistei* già a Madrid, Ayuntamiento, Casa de Cisneros⁸ (fig. 7); il *Crollo del tempio* delle Civiche Raccolte d'Arte, oltreché a Vienna, è replicato una terza volta in un arazzo isolato conservato a Vich, Museo Arqueologico Episcopal, inv. 4332⁹.

I documenti scalati tra il 1676 e il 1706, laddove indicano il numero degli arazzi componenti i cicli delle *Storie di Sansone*, menzionano invariabilmente serie di otto soggetti. Se la laconicità delle fonti documentarie non permette di stabilire dei collegamenti definitivi tra gli arazzi noti e i documenti, sussiste però il dubbio che la serie delle Civiche Raccolte d'Arte, di sette pezzi, non debba venir riferita a quei dati d'archivio; a meno ch'essa non sia incompleta. È questo il caso?

La serie di Milano è effettivamente incompleta. Ai sette arazzi va infatti aggiunto un ottavo pezzo: è l'episodio delle *Nozze di Sansone* (fig. 2) passato in vendita a un'asta di Sotheby's (Monaco) il 23-24 giugno 1985, dov'era erroneamente descritto come segue: "arazzo a soggetto mitologico del XVII secolo, circa 1630-1640, probabilmente di Anversa: storia di Didone ed Enea"¹⁰. Errato il titolo, errata la datazione, ne era correttamente identificata soltanto la città d'origine. La pertinenza del paramento tessile al nostro ciclo è attestata dal bordo. Le colonne "salomoniche" laterali sono in tutto identiche a quelle che ornano i pezzi delle Civiche Raccolte, col fusto superiormente e inferiormente strigliato e ornato al centro da rilievi vegetali. Come nel pezzo dell'*Accecamento di Sansone*¹¹ (fig. 1) (l'unico confrontabile per lunghezza), il bordo superiore è ritmato da mensole alternate a festoni di fiori pendenti entro la figurazione e reca al centro un cammeo, davanti al quale è appesa una corona vegetale; il motivo è ripetuto nella cornice inferiore. Qualche apparente differenza tra le cornici dipende dal fatto che le estremità superiore e inferiore del bordo delle *Nozze* sono tagliate o ripiegate dietro la cimossa moderna. Le misure dell'arazzo Sotheby's (360 × 520 cm.) concordano con quelle dei pezzi milanesi, la cui altezza varia tra 355 e 363 cm.

Soprattutto, l'arazzo delle *Nozze* lega con i pezzi compagni delle Civiche Raccolte d'Arte per le modalità della tessitura, di media finezza, con

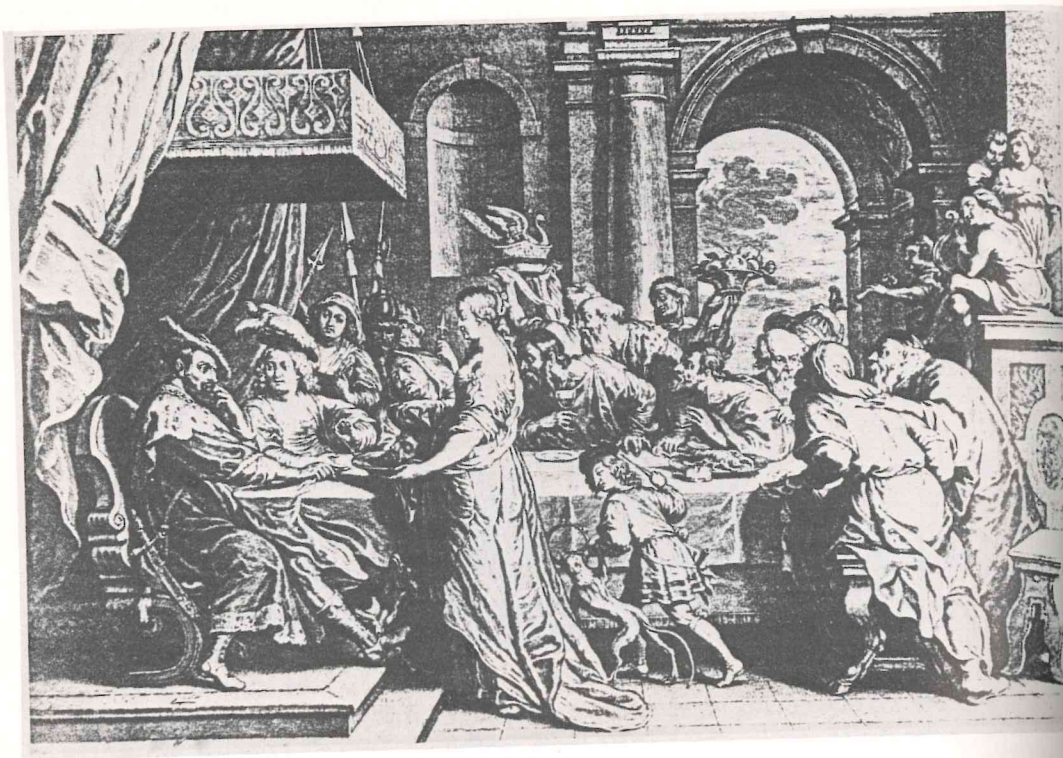


FIG. 3 - *Festino di Erode*.
Incisione di Schelte Boswert, da Rubens.

poche tinte, fortemente contrastate, e per lo stile figurativo, o meglio per il ricorso alle stesse fonti a cui rimandano altre parti del ciclo. Per quanto non siano identificati tutti i modelli figurativi delle *Storie di Sansone*, talune scene tradiscono il ricorso a celebri prototipi fiamminghi del primo Seicento. Ad esempio, il soldato inginocchiato che apre il cofano nel pezzo con *Dalila che svela il segreto della forza di Sansone* è ripreso, in modo certo maldestro, dalla magnifica tela di Jacob Jordaens con *S. Paolo e S. Barnaba a Listra* (Leningrado, Ermitage), del 1616 ca.¹²; l'*Accecamento di Sansone* altro non è che la trasposizione, modificata qualche figura, di un celebre prototipo di Rubens: il dipinto con *Tomiri regina degli Sciti che fa immergere la testa di Ciro in un bacile di sangue umano* (Boston, Museum of Fine Arts), probabilmente ripreso da una delle copie incise da P. Pontius o da F. Ragot¹³. Un caso pressoché identico ci è presentato dalle *Nozze di Sansone*, poiché la scena è una replica, con qualche variante, di un'altra rinomata invenzione di Rubens: il *Festino di Erode*, noto attraverso l'originale già a Bridgeport, Coll. Hermann Linde, una replica meno sviluppata a Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery, e la copia del Metropolitan Museum di New York, ma anche tramite le copie incise da Schelte Boswert (fig. 3) e Albert Clouet, edite a Anversa da Gillis Hendricx¹⁴; il cartonista fece probabilmente ricorso a una stampa. Sono evidenti le modifiche apportate nella trasposizione tessile: la campitura è ribassata, è abolito il fondale architettonico, sono eliminate alcune figure per stringere la composizione, variati o eliminati numerosi particolari. La figura di Salomè che mostra al padre la testa decapitata del Battista è sostituita da quella di Sansone, ricoperto da un lungo manto, la testa coronata di lauro; in questo modo, col minimo sforzo, l'impianto rubensiano fu adeguato al nuovo soggetto (si noti, per inciso, che la figura di Sansone, a sua volta, s'ispira a un altro modello di Rubens: uno dei re dell'*Adorazione dei Magi* conservata a Lione, Musée des Beaux-Arts, anch'essa riprodotta dagli incisori¹⁵). Il fatto che anche nelle *Storie di Sansone* ad arazzo di Vienna (fig. 4) e di Malbork l'episodio delle *Nozze* sia ricavato, ma con maggior originalità, dal *Festino di Erode* rubensiano, è una riconferma delle "parentele" che ho più sopra indicato e dell'origine degli arazzi in uno stesso ambiente, a Anversa. Bordo uguale, modello figurativo omogeneo con le altre *Storie di Sansone*: non vi è dubbio che l'arazzo venduto da Sotheby's fosse parte, non solo della stessa serie, ma della stessa "edizione" del *Sansone* delle Civiche Raccolte d'Arte. Quando venne staccato dal resto del gruppo è impossibile dire, ma i tagli eseguiti sugli altri pezzi fanno intuire che in una fase

imprecisabile (prima metà dell'Ottocento?) la serie fu complessivamente ridotta in lunghezza, per apparare un locale di limitate dimensioni. Le *Nozze di Sansone*, l'arazzo più lungo del ciclo, fu probabilmente alienato proprio nel momento in cui gli altri pezzi venivano sottoposti al drastico *maquillage* di cui recano ancora, evidenti, le tracce.

Completata, o per lo meno ampliata la serie con l'aggiunta di un nuovo soggetto, ritorniamo al gruppo delle Civiche Raccolte. Per quanto concerne gli arazzi tagliati, è stato sinora possibile ricostruire, tramite le repliche, l'aspetto originario di uno solo di essi: è il *Crollo del tempio*, un frammento di due sole figure, reintegrabili nella composizione completa grazie ai due arazzi di Vich e di Vienna¹⁶. Un arazzo (fig. 6) passato in vendita presso Christie's (New York), 30 aprile - 3 maggio 1983¹⁷, consente ora di conoscere l'aspetto originario del brano incompleto delle Civiche Raccolte d'Arte con la metà destra del *Tradimento di Dalila* (fig. 5). Già basandoci sul solo frammento, con la figura di Dalila seduta sul letto, la mezzana allè sue spalle che scosta il lembo del baldacchino e si sporge in avanti per osservare quanto la bella filistea indica con la destra, dove s'intravedono la figura tagliata di un milite nerboruto, e la gamba e il braccio d'un personaggio (Sansone) che si sta alzando dal letto, s'intuisce che l'episodio del *Tradimento* è svolto in accordo con l'iconografia tipica dell'arte barocca fiamminga: privilegiando cioè l'attimo drammatico della cattura, anziché quello precedente, più statico, del taglio dei capelli¹⁸. E vengono alla mente i dipinti di Rubens (Monaco, Alte Pinakothek) e di Antoine Van Dyck (Vienna, Kunsthistorisches Museum), che il cartonista doveva conoscere¹⁹. Ora possiamo giudicare la scena nella sua interezza. I soldati si avventano su Sansone; questi, volto verso la donna che l'ha tradito, ha fatto appena in tempo a sollevarsi dal giaciglio e ad appoggiare un piede a terra, che già un milite, inginocchiato, gli serra una corda alla caviglia, un altro si sporge dietro la sua schiena tendendo la fune per serrare l'altro piede, un terzo lo prende per il polso destro, un quarto, col legaccio levato sopra la testa, sta per intervenire, e un quinto, la lancia appoggiata alla spalla, controlla che l'arresto si svolga senza imprevisti. I riferimenti a Rubens e a Van Dyck, come ora si capisce meglio, riguardano soltanto l'impostazione generale della scena e qualche particolare iconografico, poiché, confrontata con quei possenti modelli, l'immagine dell'arazzo risulta più bloccata, appiattita, impoverita. Piuttosto va rilevato che due dei soldati, quello che s'inginocchia sgraziatamente in primo piano e l'altro che, più in alto, alza la corda sopra la testa, ricompaiono nel *Tradimento di Dalila* della già citata serie



FIG. 4 - *Nozze di Sansone*.
Arazziere Michiel o Philip Wauters. Vienna, Kunsthistorisches Museum, ser. LXXXII.



FIG. 5 - *Tradimento di Dalila*.
Arazziere Michiel o Philip Wauters. Milano, Civiche Raccolte d'Arte.



FIG. 6 - *Tradimento di Dalila*.
Arazziere Michiel o Philip Wauters. Vendita Christie's, New York, 1983 (dal catalogo).



FIG. 7 - Combattimento contro i Filistei.
Arazziere Michiel o Philip Wauters. Già Madrid, Ajuntamiento, Casa de Cisneros.

LXXXII di Vienna, Kunsthistorisches Museum. Quanto al bordo, l'arazzo venduto da Christie's ha in comune con quelli di Milano l'adozione di colonne salomoniche laterali, anche se diversamente ornate, mentre i bordi superiore e inferiore, con cespi vegetali alternati a piccoli vasi di fiori, sono completamente diversi, né trovano confronti in alcuna delle altre versioni conosciute delle *Storie di Sansone*. Questo arazzo implica dunque l'esistenza di un'ulteriore edizione, la quinta, sinora ignota²⁰. La complessa rete di rapporti incrociati che unisce le cinque redazioni del ciclo biblico indica che tutte uscirono, verosimilmente, dalla stessa manifattura, o da due manifatture operanti in base ai medesimi cartoni: quelle di Michiel e Philip Wauters ad Anversa. I bordi, mai identici nelle cinque serie, presentano elementi comuni accostati entro combinazioni diverse. Quanto alle scene vere e proprie, se un soggetto – il *Crollo del tempio* – era ripreso sempre dallo stesso cartone, per gli altri gli arazzieri dovevano avere a disposizione due varianti di ciascun soggetto e in tal modo, alternando ora una ora l'altra variante, nessuna serie sarebbe risultata uguale alle precedenti.

Può forse stupire che cicli di relativo impegno tecnico e figurativo quali questi di *Sansone* venissero replicati tante volte, ma il successo della produzione dei Wauters e la diffusione delle loro opere in un contesto internazionale si dovette proprio alla loro capacità di diversificare la qualità adeguandosi a più "circuiti" del mercato, conformando le loro opere a un gusto prettamente locale (tipico è il caso degli arazzi inviati in Inghilterra, scambiati a lungo per opere inglesi²²), o alternando cicli di alto livello, più costosi, destinati a una clientela facoltosa, a serie meno originali e lavorate più frettolosamente (quali le *Storie di Sansone*) per un pubblico meno esigente e dotato di minori disponibilità economiche.

NOTE

- ¹ Per un'introduzione generale sull'argomento si veda *Antwerpse Wandapijten*, cat. mostra, Deurne, 1973; E. DUVERGER, *Antwerp Tapestries of the Seventeenth Century*, in "The Connoisseur", Vol. 194, n. 782, April 1977, pp. 274-287.
- ² Cfr. M. CRICK-KUNTZIGER, *Contribution a l'histoire de la tapisserie anversoise: les marques et les tentures des Wauters*, in "Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art", T. V, fasc. 1, Janvier-Mars 1935, pp. 35-43.
- ³ Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Museo d'Arti Applicate. Arazzi*, Milano, 1984 (d'ora in poi citato come *Catalogo arazzi*, 1984) pp. 32-37, nn. 13-16, tavv. 44-56 (*Storie di Marco Aurelio*), pp. 42-46, nn. 23-29, tavv. 83-98 (*Storie di Sansone*).

- ⁴ Nel 1874 il frammento del *Convito con i Filistei* (citato come "Paggio con anfora", di manifattura francese del XVIII secolo, proprietà di Carlo Durini) fu esposto all'Esposizione storica d'Arte Industriale (cfr. *Esposizione storica d'Arte Industriale in Milano 1874. Catalogo generale*, Milano 1874, p. 97, n. 195). Per le altre menzioni, nel 1913, 1917, 1919, cfr. *Catalogo arazzi*, 1984, p. 43.
- ⁵ Cfr. *ibid.*, p. 44.
- ⁶ Cfr. E. RITTER VON BIRK, *Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", II, 1884, pp. 191-192, ser. LXXXII; M. KALAMAJSKA-SAEED, *Gobelin "Wesele Samsona"*, in "Biuletyn Historii Sztuki", XL, n. 3, Warszawa 1978, pp. 245-253; *Catalogo arazzi*, 1984, pp. 43, 45, 46, Appendice II fig. 21 (*Trasporto delle porte di Gaza*).
- ⁷ Cfr. M. KALAMAJSKA-SAEED, *Gobelin... cit.*, loc. cit.
- ⁸ Cfr. *Catalogo arazzi*, 1984, p. 43. L'arazzo, qui pubblicato per la prima volta, mi è stato gentilmente segnalato da Guy Delmarcel; la riproduzione è una copia della fotografia conservata a Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Fototeca degli arazzi, n. 1650.142.
- ⁹ Cfr. *Catalogo arazzi*, 1984, p. 46, Appendice II, fig. 22.
- ¹⁰ Cfr. *Bel Ameublement*, Sotheby's Monaco, 23-24 giugno 1985, n. 970.
- ¹¹ Cfr. *Catalogo arazzi*, 1984, tav. 91.
- ¹² Cfr. R.-A. D'HULST, *Jacob Jordaens*, London, 1982, tav. 32.
- ¹³ Cfr. *Catalogo arazzi*, 1984, pp. 43, 46; numerosi modelli per arazzi furono desunti dalle incisioni rubensiane fino all'inizio del XVIII secolo: per un episodio posteriore a quello che stiamo studiando qui, si veda G. DELMARCEL, *The Rubens' Tapestry Set in Valletta, Malta. Some new facts and documents*, in *Papers presented at the International Rubens Symposium, April 14-16 1982*, "The Ringling Museum of Art Journal", 1983, pp. 192-203.
- ¹⁴ Cfr. J.A. GORIS, J.S. HELD, *Rubens in America*, New York 1947, p. 52, n. A69; L. BURCHARD, *Rubens "Feast of Herod" at Port Sunlight*, in "The Burlington Magazine", XCV, 1953, pp. 383-387; per le incisioni cfr. D. BODART (a cura di), *Rubens e l'incisione*, cat. mostra, Roma 1977, nn. 45, 330 (schede di A. Mezzetti).
- ¹⁵ Cfr. *ibid.*, n. 126; si veda anche il bozzetto autografo dell'*Adorazione dei Magi* conservato in una collezione privata di Ginevra, riprodotto per la prima volta in D. BODART, *Rubens*, Milano 1985, p. 56.
- ¹⁶ Cfr. *Catalogo arazzi*, 1984, p. 46, tav. 98, Appendice II, fig. 22.
- ¹⁷ Cfr. *Fine French and Continental Furniture, Objects of Art, Tapestries, Sculpture and English and Continental Pottery and Porcelain*, Christie's, New York, 30 aprile - 3 maggio 1983, n. 134. Il soggetto è correttamente identificato nel catalogo. L'arazzo misura 280 x 520 cm., contro 355 x 250 cm. del frammento di Milano.
- ¹⁸ Cfr. *Catalogo arazzi*, 1984, p. 46; per la cattura di Sansone nell'iconografia fiamminga si veda M. KAHR, *Delilah*, in "The Art Bulletin", LIV, n. 3, September 1972, pp. 282-299.
- ¹⁹ Per la tela di Rubens, del 1613 ca., cfr. *Le siècle de Rubens*, cat. mostra, Bruxelles, 1965, pp. 169, 170, n. 182; i modelli sono a Basilea, Coll. Von Hirsch, e a Chicago, Art Institute: cfr. M. KAHR, *Delilah cit.*, figg. 15, 16; per la tela di Van Dyck, cfr. E. TIETZE-CONRAT, *Van Dyck's Samson and Delilah*, in "The Burlington Magazine", LXI, July-December 1932, p. 246; E. LARSEN (a cura di), *L'opera completa di Van Dyck 1626-1641*, Milano, 1980, n. 577.

²⁰ Le *Storie di Sansone* tessute dai Wauters a Anversa negli anni 1675 ca. e successivi sono dunque le seguenti (la numerazione da I a V non indica precedenza cronologiche):

- Serie I.* Otto soggetti. Bordi laterali con colonne salomoniche tripartite; bordi superiore e inferiore con festoni di fiori ritmati da mensole e, al centro, cammei circolari entro un fastigio:
— Milano, Civiche Raccolte d'Arte: a) *Convito con i Filistei* (?), frammento; b) *Combattimento contro i Filistei*; c) *Trasporto delle porte di Gaza* (uguale a serie II, e); d) *Dalila svela il segreto della forza di Sansone*; e) *Tradimento di Dalila* (uguale a serie V, a), frammento; f) *Accecamento di Sansone*; g) *Crollo del tempio* (uguale a serie II, h; III, a).
— Vendita Sotheby's, Monaco, 23-24 giugno 1985, n. 970: h) *Nozze di Sansone*.
- Serie II.* Otto soggetti. Bordi laterali con colonne salomoniche su cui si avvolge un festone, che sale a spirale girando quattro volte attorno al fusto, erette su basi ornate con piccoli busti; bordo superiore pressoché uguale a quello della serie I; bordo inferiore con festoni di fiori alternati a frammenti di festoni e, al centro, elemento decorativo di forma trapezoidale.
— Vienna, Kunsthistorisches Museum, ser. LXXXII: a) *Predizione della nascita di Sansone*; b) *Sansone lotta contro il leone* (modello di scuola rubensiana, tratto da un'incisione di F. van den Wijngaerde, cfr. D. BODART, *Rubens e l'incisione cit.*, n. 293); c) *Nozze di Sansone* (tratto dalla stessa incisione rubensiana usata per serie I, h; uguale a IV, a); d) *Combattimento contro i Filistei* (uguale a serie IV, b); e) *Trasporto delle porte di Gaza* (uguale a serie I, c); f) *Tradimento di Dalila* (parzialmente uguale a serie I, h; V, a); g) *Accecamento di Sansone*; h) *Crollo del tempio* (uguale a serie I, g; III, a).
- Serie III.* Un soggetto. Bordi laterali con fiori; bordo superiore con festoni di fiori uguali a quelli del bordo inferiore della serie II; bordo inferiore uguale a quello della serie II.
— Vich, Museo Archeologico Episcopale, inv. 4332: a) *Crollo del tempio* (uguale a serie I, g; II, h).
- Serie IV.* Due soggetti. Bordi laterali con colonne uguali a quelle della serie II, ma il festone gira tre sole volte; bordi superiori uguali a quelli delle serie I e II; bordi inferiori con festoni alternati a mensole e, al centro, elemento decorativo trapezoidale: sintesi di serie I e II.
— Malbork (Polonia), Museo del Castello: a) *Nozze di Sansone* (uguale a serie II, c).
— già Madrid, Ajuntamiento, Casa de Cisneros: b) *Combattimento contro i Filistei* (uguale a serie II, d).
- Serie V.* Un soggetto. Colonne salomoniche col fusto diviso in cinque parti, alternativamente strigilate o con rilievi di putti vendemmiatori; bordi superiore e inferiore uguali, con cespi di fiori alternati a vasetti di fiori.
— Vendita Christie's, New York, 30 aprile - 3 maggio 1983, n. 134: a) *Tradimento di Dalila* (uguale a serie I, e).

²¹ Cfr. G. WINGFIELD DIGBY, *Tapestries by the Wauters Family for the English Market*, in *Het Herfstij van de Vlaamse Tapijtkunst. International Colloquium* (1959), Brussel 1960, pp. 227-244.

ADDENDA. Quando ormai l'articolo è impaginato, mi accorgo che una replica delle *Nozze di Sansone* Sotheby's, appartenente alle Collezioni Reali di Svezia, è stata pubblicata da G.T. van Ysselsteyn (*Geschiedenis der tapijtweverijen in de Noordelijke Nederlanden*, Leiden, 1936, I, tav.

160, II, p. LXXV) come arazzo olandese del secondo Seicento appartenente a una *Storia di Antonio e Cleopatra*. Esso è parte, invece, di una *Storia di Sansone*: una sesta edizione del ciclo che ho descritto, poiché il suo bordo a festoni non corrisponde ad alcuno tra quelli adottati nelle cinque serie elencate a nota 20.

DONATA GIANNONE

Contributi sull'opera di Giovanni Battista Del Sole

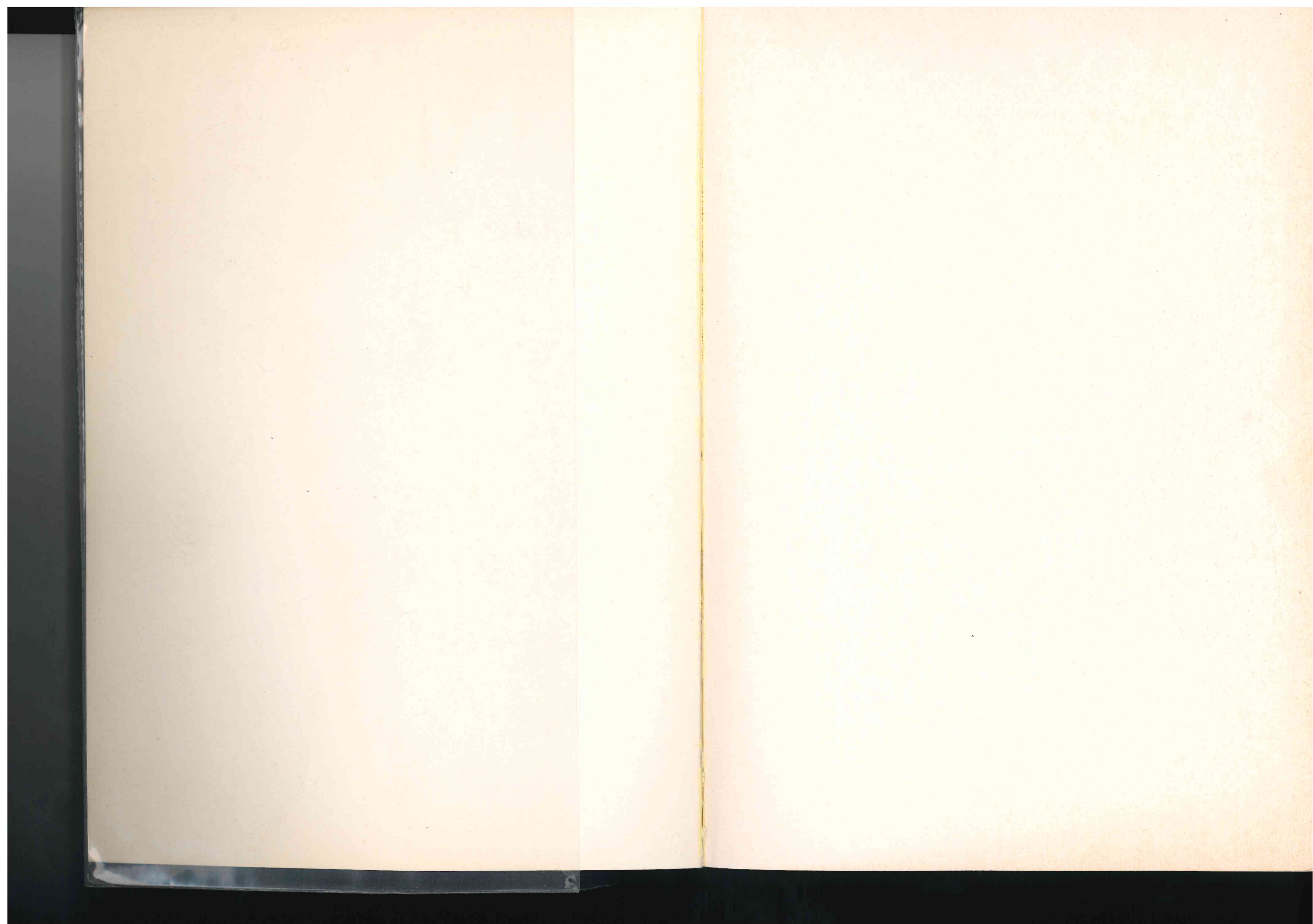
Gio. Battista Del Sole è un pittore ed intagliatore milanese del Seicento, che, come Gio. Paolo Bianchi, Gio. Battista e Cesare Bonacina, Simone Durello ed i Biffi, è stato incisore di soggetti tratti da opere proprie o di altri autori, ed ha lui stesso ideato soggetti per incisioni di vari artisti, secondo una consuetudine comune ai pittori coevi.

L'importanza del Del Sole nasce dal fatto che la sua produzione pittorica ed incisa è assai più vasta di quella sino ad oggi conosciuta. Il tentativo che caratterizza queste pagine è quello di far luce sulla sua vicenda biografica, e di recare un primo contributo sull'opera pittorica, su cui non si hanno studi specifici¹.

Il silenzio che per lungo tempo ha avvolto la figura di Gio. Battista Del Sole parrebbe imputabile sia all'esiguità di notizie tramandate dalle fonti, sia alla trascurabile considerazione riservata dai posteri alla sua produzione, oggi in gran parte scomparsa. Questa considerazione vale specie per i dipinti, ubicati a Milano ed in centri periferici, lontani dall'interesse prevalente della storiografia artistica.

Il precario ausilio apportato dai documenti d'archivio, sovente lacunosi, non facilita le ricerche intorno alla sua vita, ed è per tale motivo che sia le notizie biografiche, sia quelle concernenti la sua attività, potrebbero essere ancora passibili di ulteriori ed auspicabili aggiunte e precisazioni.

La prima, laconica «biografia» su Gio. Battista (il termine è improprio, dato il carattere di breve inciso nel corso della trattazione), è desumibile da una guida descrittiva della città di Milano, edita nel 1674. L'autore, Carlo Torre, a proposito di alcuni affreschi in S. Pietro in Gessate con le *Storie di S. Benedetto*, oggi scomparsi, specifica che sono opera di «Pietro del Sole Padre di Gio. Battista oggidì vivente, e buono Pittore»². In altro luogo il Torre afferma di ritenere Gio. Battista uno dei «nostri milanesi de' più moderni»³, e tale espressione va intesa come l'equivalente di «contemporaneo». Quasi tutte le fonti ed i repertori bibliografici posteriori ripetono queste notizie, senza peraltro fornire dati documentari che



160, II, p. LXXV) come arazzo olandese del secondo Seicento appartenente a una *Storia di Antonio e Cleopatra*. Esso è parte, invece, di una *Storia di Sansone*: una sesta edizione del ciclo che ho descritto, poiché il suo bordo a festoni non corrisponde ad alcuno tra quelli adottati nelle cinque serie elencate a nota 20.

DONATA GIANNONE

Contributi sull'opera di Giovanni Battista Del Sole

Gio. Battista Del Sole è un pittore ed intagliatore milanese del Seicento, che, come Gio. Paolo Bianchi, Gio. Battista e Cesare Bonacina, Simone Durello ed i Biffi, è stato incisore di soggetti tratti da opere proprie o di altri autori, ed ha lui stesso ideato soggetti per incisioni di vari artisti, secondo una consuetudine comune ai pittori coevi.

L'importanza del Del Sole nasce dal fatto che la sua produzione pittorica ed incisa è assai più vasta di quella sino ad oggi conosciuta. Il tentativo che caratterizza queste pagine è quello di far luce sulla sua vicenda biografica, e di recare un primo contributo sull'opera pittorica, su cui non si hanno studi specifici¹.

Il silenzio che per lungo tempo ha avvolto la figura di Gio. Battista Del Sole parrebbe imputabile sia all'esiguità di notizie tramandate dalle fonti, sia alla trascurabile considerazione riservata dai posteri alla sua produzione, oggi in gran parte scomparsa. Questa considerazione vale specie per i dipinti, ubicati a Milano ed in centri periferici, lontani dall'interesse prevalente della storiografia artistica.

Il precario ausilio apportato dai documenti d'archivio, sovente lacunosi, non facilita le ricerche intorno alla sua vita, ed è per tale motivo che sia le notizie biografiche, sia quelle concernenti la sua attività, potrebbero essere ancora passibili di ulteriori ed auspicabili aggiunte e precisazioni.

La prima, laconica «biografia» su Gio. Battista (il termine è improprio, dato il carattere di breve inciso nel corso della trattazione), è desumibile da una guida descrittiva della città di Milano, edita nel 1674. L'autore, Carlo Torre, a proposito di alcuni affreschi in S. Pietro in Gessate con le *Storie di S. Benedetto*, oggi scomparsi, specifica che sono opera di «Pietro del Sole Padre di Gio. Battista oggidì vivente, e buono Pittore»². In altro luogo il Torre afferma di ritenere Gio. Battista uno dei «nostri milanesi de' più moderni»³, e tale espressione va intesa come l'equivalente di «contemporaneo». Quasi tutte le fonti ed i repertori bibliografici posteriori ripetono queste notizie, senza peraltro fornire dati documentari che

ne sorreggano la veridicità⁴. In effetti il termine «milanese» usato dal Torre è generico, ed è esteso anche ad artisti che siano nati nell'area lombarda o che abbiano svolto una lunga attività in Milano e dintorni: manca in tal modo una chiara indicazione sul luogo di provenienza di Gio. Battista e della sua famiglia, cosicché non è neppure possibile stabilire se esistano rapporti di parentela con Carlo e Gio. Antonio Del Sole, pittori poco noti, anch'essi attivi nello stesso periodo in Lombardia⁵. Più tardi, nel Settecento, il Del Sole sarà ricordato come «patrizio di Varese»⁶, ma anche in questo caso non paiono sussistere conferme documentarie che riconducano ad una sua origine varesina.

A causa delle omissioni delle fonti, ignoti restano, oltre al luogo, anche l'anno di nascita⁷ ed altri dati anagrafici, fra cui quello di morte, che lo Zani⁸ indica avvenuta a Milano nel 1719.

Così come non sono conosciuti gli estremi biografici, non pare del tutto chiaro quando sia iniziata e come si sia svolta la sua formazione artistica. Le fonti suggeriscono che l'apprendistato viene condotto sotto la scorta del padre Pietro⁹, e la testimonianza di un alunnato familiare, più indipendente dai canoni istituzionali dell'epoca, parrebbe attendibile, dal momento che non sembra documentata una sua adesione alla scuola dell'Accademia Ambrosiana di Milano. In effetti il Del Sole, che a Milano ha avuto il fulcro della sua attività artistica e forse anche sociale, avrebbe potuto avere, come alcuni suoi contemporanei, una formazione di «Academicus», oppure una carica di «maestro di pittura»¹⁰, allorché questa scuola riprende la sua attività nel 1669, dopo un periodo di stasi, causata dalla peste del 1630.

Per ciò che concerne la sua attività nota, occorre far presente che le fonti coeve evidenziano solo la sua produzione pittorica, tralasciando un aspetto non meno importante della sua personalità artistica, ossia la pratica incisoria. Quest'ultima è complementare a quella pittorica, e permette di delineare una figura poliedrica, in armonia con lo spirito di un'epoca e di un ambiente, che vede un fertile connubio di esperienze e tecniche artistiche.

La cronologia lacunosa dei suoi esordi, tuttavia, non permette di stabilire con certezza quale delle due attività abbia praticato per prima, seppur non siano, in un primo momento, corse parallele.

La prima data sicura nella produzione di Gio. Battista Del Sole risale al 1644, allorché esegue con Gio. Paolo Bianchi la serie di acquaforti che illustrano il volume commemorativo delle esequie della regina di Spagna Isabella di Borbone, edito nel 1645 da Dionisio Gariboldi¹¹: questo

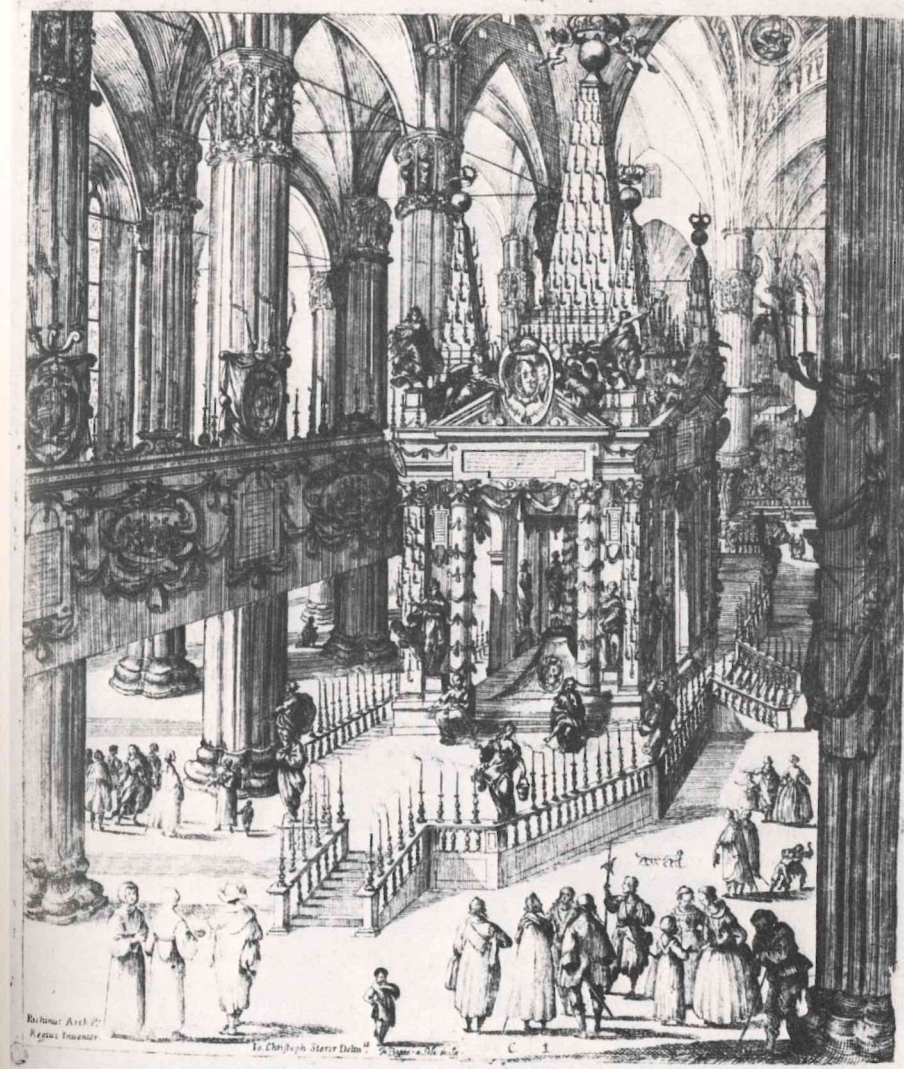


FIG. 1 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Catafalco di Isabella di Borbone*, acquaforte. Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 2 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Fedeltà*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).

nucleo di opere, benché rivesta minore importanza da un punto di vista stilistico, è considerevole per la ricchezza del contenuto iconografico dei soggetti, ad iniziare dalla veduta d'insieme del *Catafalco* (fig. 1), sino a quelli legati alla esaltazione delle virtù (figg. 2-11) della defunta regina¹². Anche in seguito il Del Sole è richiesto come illustratore di libri, e la conferma è data da un'altra incisione, *La Battaglia* (fig. 12): essa è stata tratta da un proprio dipinto, realizzato nel 1649 in occasione dell'entrata in Milano della principessa Maria Anna d'Austria, ed è inserita nel volume celebrativo dell'evento, edito da Gio. Battista e Giulio Cesare Malatesta nel 1651¹³.

In questo periodo il Del Sole deve già essere attivo anche come frescante, oltre che come incisore e pittore ad olio. Infatti il Torre indica la presenza nella chiesa di S. Eustorgio a Milano di varie opere, fra cui le «Istoriare Pitture» affrescate sulle pareti della cappella di S. Domenico¹⁴: dalla testimonianza dell'Allegrezza¹⁵ si può arguire che in un periodo compreso fra il 1636 ed il 1657 possa collocarsi l'attività di Gio. Battista Del Sole in questa chiesa. Per ragioni di completezza, a tale ciclo di affreschi, oggi conservato, in cui sono raffigurate agiograficamente e con un senso di generico accademismo le *Storie di S. Domenico*, va aggiunto anche l'affresco con il *Miracolo della nube* di S. Pietro Martire da Verona, un tempo visibile sul pulpito in pietra posto fuori la chiesa di S. Eustorgio¹⁶.

Dal momento che l'attività pittorica si sviluppa parallela a quella incisoria, il Del Sole nel 1656 lascia un altro saggio delle sue incisioni.

In quell'anno dedica infatti al vescovo di Tortona (Alessandria), Carlo Andrea Settala, una stampa con la veduta del *Sepolcro di Enrico Settala* (fig. 13). Questa incisione ha un indiscusso valore documentario, sia perché permette di conservare il ricordo del monumento e del dipinto ornamentale ed encomiastico che il Del Sole doveva aver realizzato sul marmo del sepolcro¹⁷, sia perché conferma i rapporti di amicizia intrattenuti dall'artista con uno dei membri della nobile famiglia milanese con cui sarà spesso in contatto.

Nel novero delle incisioni conosciute, alcune non presentano indizi sufficienti per essere datate, come la *Sacra Famiglia*¹⁸; altre (fig. 14) parrebbero da derubricare dal catalogo delle opere incise di G.B. Del Sole¹⁹. Altre ancora, come l'*Allegoria della Chiesa Cattolica*²⁰, non paiono reperibili, così come accade per certe incisioni, ritenute eseguite *d'après* Gio. Battista Del Sole da alcuni repertori che, in merito, forniscono indicazioni molto lacunose, limitandosi talora a ricordarne solo il titolo²¹. Invece si è a conoscenza di un *Ritratto maschile*, inciso da Gio. Battista Bonacina,

il cui soggetto è stato ideato da G.B. Del Sole²². Quest'ultimo tipo di stampa induce a presumere che anche il Del Sole, come G. Besozzi, C. Storer, C. Fiori, sia stato un esponente di quel tipo di collaborazione artistica seicentesca, che vede pittori e disegnatori fornire i soggetti per incisioni eseguite da altri autori. Tuttavia, sia il limitato numero di incisioni *d'après* Del Sole conosciute, sia l'apparente assenza di disegni attribuibili con certezza a Gio. Battista, non permettono di precisare quanto feconda sia stata la sua attività di disegnatore²³.

Nel frattempo il Del Sole non ha tralasciato la sua attività di pittore, ed è accertabile la frequenza con cui è richiesto ad operare in chiese e palazzi di Milano e di varie città di provincia lombarde, al fianco di altri protagonisti del secondo Seicento, fra cui Ercole Procaccini, Stefano Danedi detto il Montalto, Federico Bianchi, Cesare Fiori, Luigi Scaramuccia detto il Perugino, Antonio Busca.

Nel 1658 infatti è a Varese, ove affresca la volta dell'Oratorio, oggi chiesa, di S. Giuseppe con numerosi *Puttini e Angeli* musicisti e cantori²⁴, tuttora in loco.

L'intensa attività di questi anni lo conduce poi a Broni (Pavia): il 27 settembre 1661 viene stipulato l'accordo per l'esecuzione ed il pagamento dei primi sei dipinti con le *Storie di S. Contardo* (figg. 15-16) nella chiesa di S. Pietro Apostolo; il 19 gennaio 1662 il Del Sole riceve il saldo per nove dipinti, ed il 23 settembre 1663, per altri dieci dipinti nella cappella di S. Contardo, conviene una somma di «Lire 480», di cui riceve un acconto²⁵. La numerosa serie di affreschi, che un tempo copriva interamente le pareti della cappella di S. Contardo²⁶, tradisce parzialmente la fretta esecutiva del pittore, e pare essere espressiva di un momento di transizione verso le soluzioni compositive più calibrate della maturità, di cui darà prova in particolar modo fra il 1669 ed il 1673. Il Del Sole è frequentemente presente nel paese bronese, e la conferma è data anche da un altro documento, da cui si desume che il 30 novembre 1664 l'artista sottoscrive una testimonianza su una convenzione stesa fra i Procuratori della Comunità di Broni e l'intagliatore milanese Gian Battista Turcazzani²⁷, con cui doveva probabilmente essere in rapporti di amicizia.

Gio. Battista Del Sole ha ormai raggiunto una fama considerevole, e del resto le esperienze in provincia non impediscono il proseguimento della sua attività nella città di Milano, che intorno al 1665 pare essere di nuovo il fulcro della sua produzione pittorica. Prima del 1664 ha già compiuto un gruppo di sette dipinti su lapislazzuli con scene marine per il Museo di Manfredo Settala²⁸, e prima del 1672 altri due dipinti con scene pae-



FIG. 3 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Spagna*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).

saggistiche per la galleria del milanese Don Guido Antonio Mazenta²⁹. Ancora a Milano, prima del 1674, anno della prima edizione della guida del Torre, ha già eseguito tutte le opere menzionate nel testo di questo autore: tuttavia, se per alcune di esse è possibile avanzare l'ipotesi di una cronologia meno approssimativa, per altre le indicazioni lacunose del Torre non permettono che la datazione *ante quem*³⁰.

In base ai risultati emersi dalle ricerche, si può supporre che nel 1665 a Milano il Del Sole sia impegnato nella decorazione delle Sale di Palazzo Ducale, poi Reale, distrutta durante la seconda guerra mondiale³¹, e che nel 1669, anno della canonizzazione di Pietro d'Alcantara, protettore dell'Ordine dei Francescani, abbia eseguito due dipinti che hanno per soggetto lo stesso Santo: l'uno per la chiesa di S. Maria della Pace³², da considerarsi perduto perché la chiesa fu soppressa nel 1805, l'altro per S. Angelo³³, tuttora conservato. Nella chiesa di S. Angelo il Del Sole ha lasciato altre opere, fra cui si potrebbero ricordare gli affreschi nei chiostri del convento, non citati dal Torre³⁴, andati distrutti durante i bombardamenti nel secondo conflitto mondiale.

Il nutrito gruppo di opere milanesi parrebbe preludere al momento della maturità artistica, che si delinea alla luce di nuove esperienze nella provincia bergamasca. Prima del 1671 infatti il Del Sole dipinge la tela con la *Morte del giusto*³⁵ per la chiesa di S. Biagio a Caprino Bergamasco (Bergamo).

In seguito, lo studio e la ricerca maturati in un ambiente influenzato dalla tradizione artistica veneta, paiono approfondirsi e manifestarsi anche nella tela con la *Battaglia di Lepanto*, compiuta fra il 1672 ed il 1673 per il Collegio Ghislieri di Pavia³⁶, come attestano alcuni documenti conservati presso l'archivio del Collegio (figg. 17-19). Questo dipinto può considerarsi come la *summa* delle caratteristiche salienti nell'arte di Gio. Battista Del Sole: il gusto per le scenografie ed il plasticismo di carattere lombardo si coniugano ora con una struttura compositiva più complessa e calcolata, così come la ricerca tonale, condotta in precedenza su modi composti e tinte morbide e sfumate, si ravviva, sotto il nuovo impulso del luminismo veneto, tramite la «pasta cromatica che si rassoda in sbattimenti di luce»³⁷. Ed ancora, nella scena del dipinto, «dicotomizzata» in una zona inferiore con lo scontro navale avvenuto nel 1571 fra la Cristianità ed i Turchi, ed in una superiore con l'episodio di papa Pio V che prega per l'intercessione della Vergine, la dovizia dei particolari, e la minuzia del tratto, fanno pensare alla precisione ed alla sicurezza derivategli dalla sua esperienza di incisore.



FIG. 4 - GIO. BATTISTA DEL SOLE (attribuito a), *Purità*, acquaforte. Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 5 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Fecondità*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 6 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Liberalità*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 7 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Clemenza*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 8 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Economia*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 9 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Didone*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 10 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Lucrezia*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 11 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Bunduica*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 316).



FIG. 12 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Battaglia*, acquaforte.
Milano, Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 192).

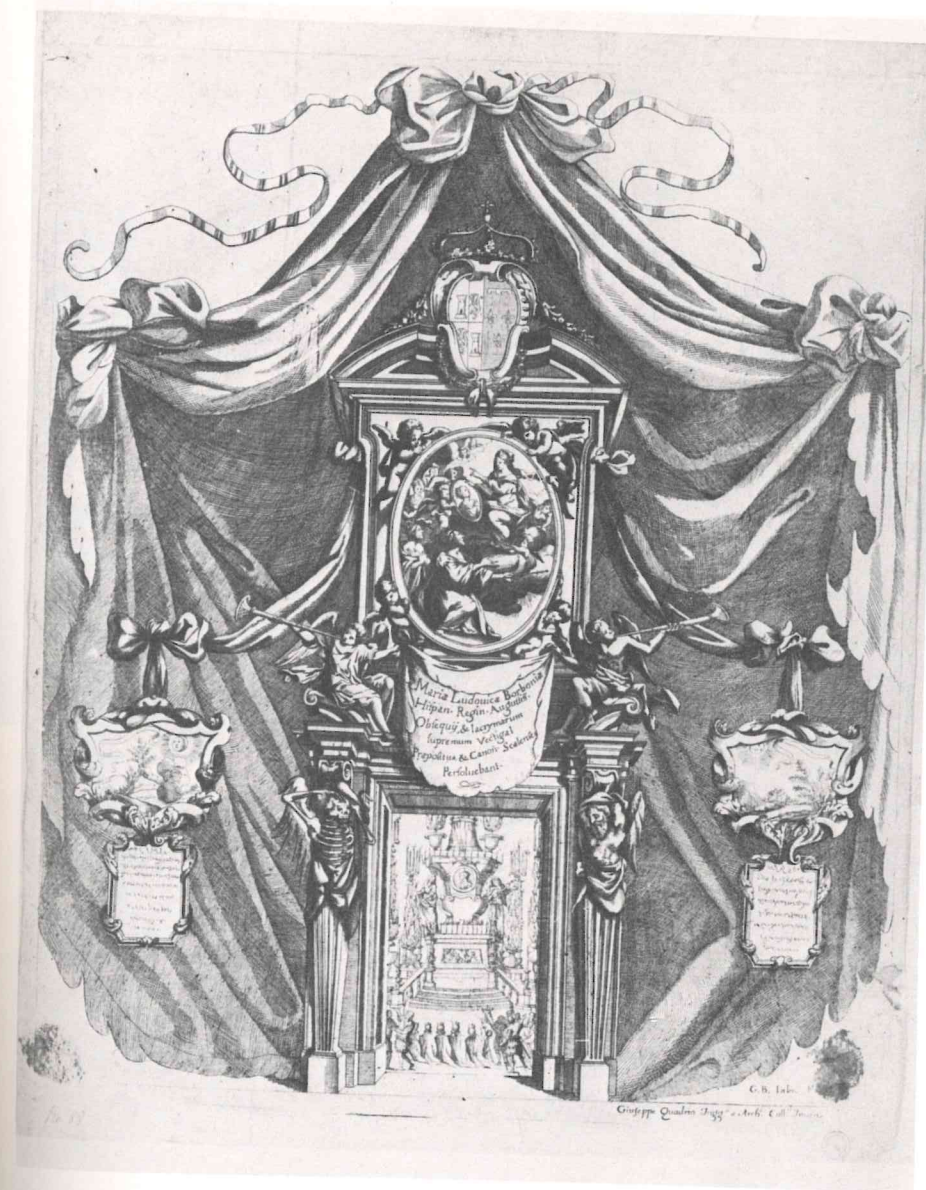
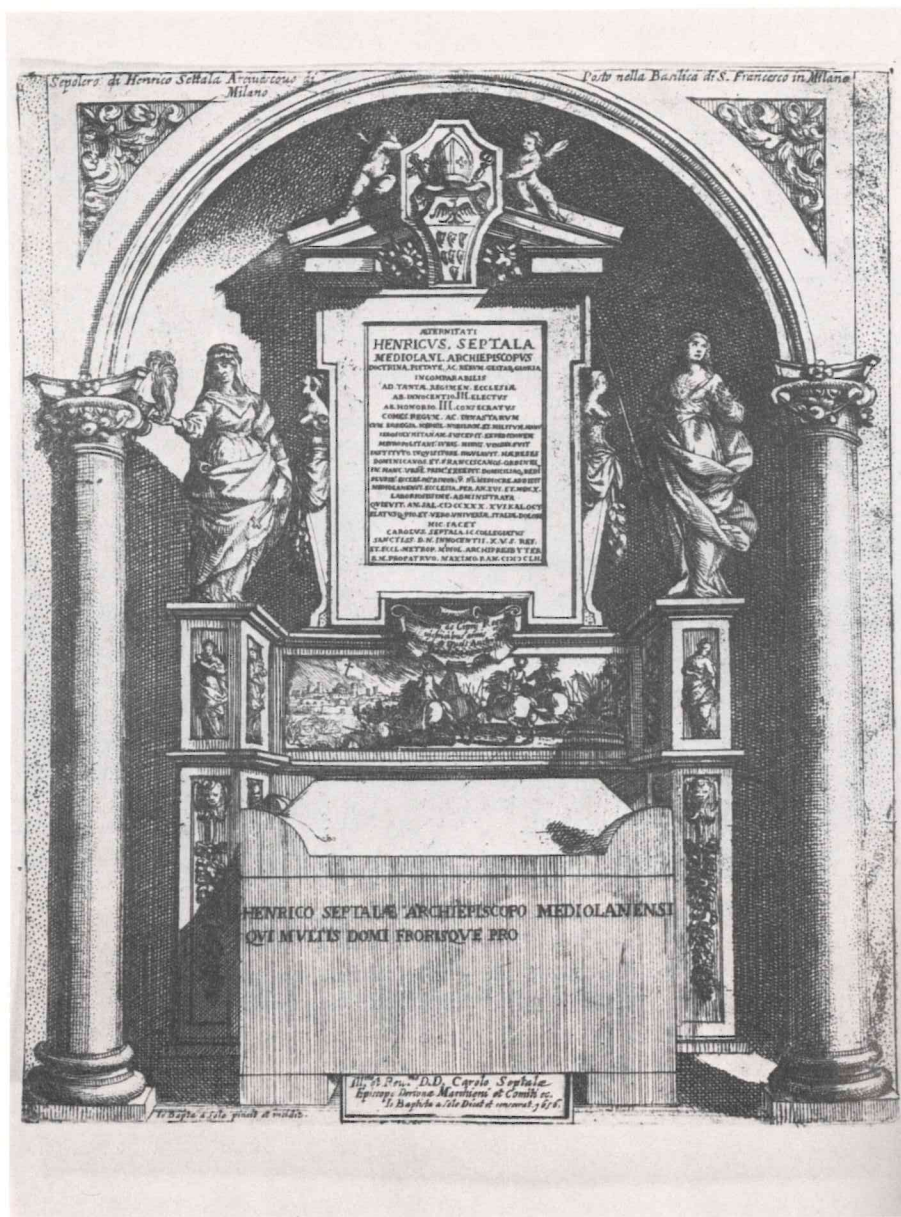




FIG. 15 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *S. Contardo viene scacciato infermo dall'albergo*, affresco.
Broni (Pavia), Chiesa di S. Pietro Apostolo.



FIG. 16 - GIO. BATTISTA DEL SOLE, *Broni nel 1249 alla morte del Santo*, affresco.
Broni (Pavia), Chiesa di S. Pietro Apostolo.

accresciuta si elencano anche le opere incise: cfr. H.R. FÜSSL, *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Zürich, 1806-1821, II (1814), pp. 1668-1669; A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, Wien, 1803-1821 (ed. cons.: Leipzig, 1870, XXI, pp. 123-124); P. ZANI, *Enciclopedia...* cit., p. 323; L. MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, Milano, 1824, II, pp. 345-346; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, 1835-1852 (ed. cons.: Leipzig, 1919, XIX, pp. 55-56; P. ARRIGONI, *ad vocem*, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, pp. 238-239; E. BÉNEZIT, *Dictionnaire...* cit., VIII, p. 11; A.M. ROMANINI, *La pittura milanese nel XVIII secolo*, in *Storia di Milano*, Milano, 1953-1966, XII (1959), parte X, p. 739; C. ALBERICI, *ad vocem*, in *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano, s.d. [1973], p. 76.

⁵ Entrambi gli artisti sono citati da pochi repertori, e lo Zani li ricorda come «milanesi» (cfr. P. ZANI, *Enciclopedia...* cit., parte I, p. 323). Carlo Del Sole è attivo a Milano nella seconda metà del Seicento, ed oggi si conserva un suo disegno, firmato «Carolus à Sole deli.^t Mediolani» («Carlo Del Sole disegnò a Milano»), in uno dei tre codici con le illustrazioni degli oggetti presenti nel Museo Settala di Milano (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. Z 389 Sup., fol. 40). Inoltre era testimoniata la presenza di un suo dipinto, oggi scomparso, nella galleria dello stesso Museo allestito dal canonico Manfredo Settala (cfr. P.M. TERZAGO, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae patritii Mediolanensis industrioso labore constructum...*, Tortona, 1664, cap. 64, p. 150, n. 74). Gio. Antonio Del Sole è indicato da F. Bartoli (*Notizia delle pitture...* cit., II, p. 45) come l'autore di un dipinto firmato, raffigurante *S. Pietro piangente*, un tempo nella chiesa collegiata di S. Pantaleone a Pavia, distrutta nel 1789. Giustamente la Romanini (*La pittura milanese...* cit., in *Storia di Milano*, XII, parte X, p. 740) avverte di non confondere Gio. Battista Del Sole con Gio. Antonio, su cui del resto non si possiedono analogamente precise indicazioni biografiche.

⁶ Cfr. *Memorie della città di Varese dall'anno 1737 all'anno 1776 Raccolte dal Signor Vincenzo Marliani ed in ristretto ridotte dal Chierico Castiglioni di Varese*, manoscritto edito a cura di A. Mantegazza in G.A. ADAMOLLO - L. GROSSI, *Cronaca di Varese* cit., p. 172 v. Dall'esame dei *Certificati di morte dal 1636 al 1698*, degli *Atti di nascita dal 1559 al 1638* ed *Atti di matrimonio dal 1647 al 1710* (questo ultimo registro reca l'errata dicitura 1795-1710), presenti presso l'Archivio della Basilica di S. Vittore a Varese, non pare risultare la provenienza della famiglia Del Sole da questa città lombarda. Pertanto l'espressione «patrizio di Varese», potrebbe essere intesa come un semplice titolo onorifico, assegnato a G. Battista in virtù dei suoi meriti artistici, senza che essa comporti altre implicazioni di carattere sociale.

⁷ A proposito di questo dato anagrafico anche le fonti coeve non si pronunciano. Molto più tardi il Malaspina (*Catalogo...* cit., II, p. 345) indica, senza alcuna conferma documentaria, il 1640, mentre A. Silli (*Per una iconografia di S. Pio V*, in AA.VV., *S. Pio V e la problematica del suo tempo*, Alessandria, 1977, p. 192) propende dubitativamente per il più verosimile 1614. Da quanto è dato di sapere sull'attività di Gio. Battista Del Sole, si potrebbe tuttavia ipotizzare l'anno di nascita entro un periodo compreso fra il 1620c.-1625c. Si conoscono infatti le incisioni eseguite in occasione della morte della regina di Spagna Isabella di Borbone, le prime opere databili con sicurezza nel 1644, anno in cui sono compiute per essere pubblicate come illustrazione del volume che ne commemora le solenni esequie (cfr. ANONIMO, *Racconto delle sontuose esequie fatte alla Serenissima Isabella Reina di Spagna nella chiesa maggiore della città di Milano...*, Milano, 1645). Considerate dall'Arrigoni (*L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei secoli XV-XIX*, in *Storia di Milano*, Milano, 1962, XV, parte VII, cap. II, p. 688) come le prime espressioni di una carriera artistica che vedrà in seguito il Del Sole fortunato pittore ed incisore, esse potrebbero essere state compiute all'età di venti-venticinque anni, quando l'artista, terminato l'apprendistato, deve aver dato prova della sua abilità e padronanza della tecnica incisoria.

⁸ Cfr. P. ZANI, *Enciclopedia...* cit., parte I, p. 323. La data proposta dallo Zani pare confusa con quella del decesso di Gio. Gioseffo Del Sole, l'artista bolognese con cui Gio. Battista

viene frequentemente confuso, specie a partire dall'Ottocento, e che muore a Bologna nel 1719, là dove era nato il 10 dicembre 1654 (cfr. G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna, 1739, I, pp. 290, 310). Tuttavia il 1719 viene comunemente accettato da altri repertori, e solo nel 1962 l'Arrigoni (*L'incisione...* cit., in *Storia di Milano*, Milano, 1962, XV, parte VII, cap. II, p. 688, nota n. 5) si avvede che è troppo avanzato rispetto alla data del 1644, quando Gio. Battista Del Sole è già un artista noto e qualificato. In base agli indizi ed alle indicazioni emersi dalle fonti, si è cercata una conferma del decesso di G. Battista sui registri mortuari conservati presso l'Archivio di Stato di Milano (*Fondo Popolazione parte antica, Milano, Registri Morti, Provv.^{ti} Gen.^{ti}*, cart. nn. 135-140, 154), e presso l'Archivio della Basilica di S. Vittore a Varese (vedasi nota n. 6). Purtroppo il momento della sua scomparsa, apparentemente, non risulta annotato né in un periodo compreso fra il 1675 ed il 1690 (scelto orientativamente in base alla menzione del Torre, che lo ritiene ancora vivo nel 1674, ed in base ad una ipotesi sulla durata media della vita in quel secolo, ossia sessantaseisantacinque anni circa), né tantomeno nel 1719, sia a Milano, sia a Varese.

⁹ Cfr. P.A. ORLANDI, *L'Abecedario...* cit., p. 230; H.R. FÜSSL, *Allgemeines...* cit., Zürich, 1779, p. 616; A. BARTSCH, *Le Peintre...* cit., XXI, p. 123; L. MALASPINA, *Catalogo...* cit., II, p. 345; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines...* cit., XIX, p. 55; P. ARRIGONI, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238.

¹⁰ Questa ipotesi nasce dalla considerazione che Gio. Paolo Bianchi, al cui fianco il Del Sole collabora nel 1644, usi talora firmarsi nelle incisioni come «Academicus». In realtà l'ammisione del Bianchi nella scuola dell'Accademia è documentata, ed avviene il 7 gennaio 1622 [cfr. G. NICODEMI, *L'Accademia di Pittura, Scultura, e Architettura (fondata dal Card. Federico Borromeo all'Ambrosiana)*, in AA.VV., *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Milano, 1957, p. 671], con quella di altri artisti (fra cui E. Procaccini, C. Biffo, C. Pessina, B. Todeschino) nel cui novero non compare il Del Sole. Neppure negli anni seguenti risulta un'adesione di Gio. Battista a questa istituzione, che conosce, fra i suoi primi maestri, i nomi più prestigiosi del primo Seicento lombardo (G.B. Cerano, G.A. Biffo, F. Mangone). Dopo un periodo di stasi, l'Accademia riprende la sua attività nel 1669, quando il Del Sole è già un artista affermato. In quell'anno si tiene una Congregazione in cui intervengono i «Sigg. Conservatori dell'Accademia», fra cui compare Manfredo Settala, canonico di S. Nazaro (*Ivi*, p. 677), uno dei nobili milanesi committente di opere al Del Sole. Siccome sono frequenti i rapporti intrattenuti con i membri di questa famiglia (non solo con Manfredo, ma anche con il fratello Carlo Andrea, vescovo di Tortona, cui è dedicata la stampa con il *Sepolcro di Enrico Settala*, incisa dal Del Sole nel 1656), il saldo legame, forse anche di amicizia personale, con il Conservatore dell'Accademia poteva far supporre una eventuale presentazione del pittore per la carica di «maestro», in quel momento vacante a causa della riapertura della scuola. Tuttavia, dai documenti esaminati, risulta che tale carica viene assegnata ad Antonio Busca, sotto la cui direzione vengono accettati, come pittori della nuova generazione milanese, C. Fiori, G.B. Todeschini, A. Besozzi, A. Lanzani, G. Procaccini, ecc. (cfr. *Ivi*): pertanto pare da escludersi la presenza di Gio. Battista Del Sole sia come allievo sia come maestro presso questa Accademia, il cui tentativo didattico-culturale in effetti non ha costituito l'unico indirizzo valido per la preparazione di vari artisti milanesi del Seicento (cfr. G. NICODEMI, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, Milano, 1958, XI, parte IX, cap. I, p. 480).

¹¹ Cfr. ANONIMO, *Racconto delle sontuose esequie fatte alla Serenissima Isabella Reina di Spagna...* cit. Alcuni esemplari del volume sono conservati presso la Raccolta di Stampe A. Bertarelli (Vol. AA.316), la Biblioteca Braidense (XA. XI. 41) e la Biblioteca Ambrosiana di Milano (due esempl.: S.T.A.XII.1; S.P.E.X.30). La serie di incisioni non era conosciuta dal Bartsch, né da altri repertori, e solo a partire dall'inizio del Novecento il volume è segnalato (cfr. E. VERGA, *Storia della vita milanese*, Milano, 1909, p. 178; P. ARRIGONI, *L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei secoli XV-XIX*, in *Storia di Milano*, XV (1962), parte VII,

cap. II, p. 696). Il nome dell'autore della narrazione non compare nel frontespizio, e nell'introduzione Gio. Paolo Bianchi si dichiara curatore della parte illustrata del libro, di cui è stato anche autore, insieme al Del Sole. Il fatto che questi venga richiesto per eseguire la serie di incisioni, i cui soggetti sono forniti da C. Storer, indica palesemente che il Del Sole deve aver già raggiunto in tale data una notevole considerazione nell'ambiente artistico milanese. In effetti, in occasione dell'allestimento dell'apparato funebre della regina nel Duomo di Milano, collaborano i migliori specialisti dell'epoca: F.M. Richino per l'architettura, G.P. Lasagna per la scultura e C. Storer per la pittura, le cui opere rivestono nel contesto un preciso scopo celebrativo ed iconografico.

¹² All'abilità di G. Battista Del Sole è affidata l'esecuzione di una serie di lastre: alcuni esemplari delle stampe, oltre a quelli inseriti nel ricordato volume, sono presenti singolarmente in varie Raccolte di Stampe, di cui si darà menzione caso per caso. I soggetti incisi consistono nella veduta d'insieme del *Catafalco di Isabella di Borbone* (Milano, Biblioteca Ambrosiana: 8910; Raccolta A. Bertarelli, due esemplari: A.S. 63-59, A.S. 51-20; Parma, Biblioteca Palatina, Collezione Ortalli: 18116); nelle figure simboliche della *Magnificenza*, della *Fedeltà* e di alcuni paesi dominati dal regno di Isabella, fra cui *Spagna* (Biblioteca Civica di Monza: D. 605) ed *Insubria* (ossia Ducato di Milano). Altre figure, esclusa la *Fame* (Biblioteca Civica di Monza: D. 604), esaltano le virtù fisiche e morali della regina: il Del Sole incide la *Fecondità*, *Grazia*, *Religione*, *Liberalità*, *Clemenza*, *Equanimità*, *Economia*, e, forse, la *Purità*, che del resto può essere dubitativamente attribuita anche a G.P. Bianchi, in quanto essa si presenta senza la firma dell'incisore. Interessanti per lo studio di alcune incisioni sono le segnalazioni di due disegni, conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, ritenuti studi preparatori per il *Catafalco* (Cod. F. 251 INF., n. 174) e per l'*Equanimità* (Cod. F. 235 INF., n. 1210), l'uno di F.M. Richino, l'altro attribuito allo Storer (cfr. A. BARIGOZZI BRINI, *Feste, cerimonie, ecc. nel Duomo e nella piazza del Duomo nei Seicento e nel Settecento attraverso le stampe e i disegni dell'epoca*, in AA.VV., *Il Duomo di Milano. Atti del Congresso Internazionale*, Milano, 1969, II, pp. 80-81 e G. BORA, *Alcuni disegni per incisioni...* cit., in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano, 1980, VIII, pp. 114, 116, figg. 11, 14). La serie di acquaforti di G. Battista Del Sole termina con gli ovali, in cui sono rappresentate scene storico-mitiche di eroine dell'antichità che esaltano le virtù della regina, come *Matilde* (due esemplari presso la Biblioteca Civica di Monza: D.2, D.3, ed un esemplare rovinato presso il Museo Civico di Pavia: Mar. P.41), *Tomiri* (Biblioteca Civica di Monza: D.4), *Donne di Tesaglia* (Biblioteca Civica di Monza: D.8; Museo Civico di Pavia, due esemplari: Mar. P.36, Malaspina 2850), *Didone* (Biblioteca Civica di Monza: D.9; Museo Civico di Pavia: Mar. P.42), *Rodope* (Biblioteca Civica di Monza, due esemplari: D.6, D.7; Museo Civico di Pavia: Mar. P.43, Malaspina 2848), *Bunduica* (Biblioteca Civica di Monza: D.5; Museo Civico di Pavia: Mar. P.44). Occorre segnalare che alcuni esemplari degli ovali sono secondi stati: a Monza è il caso di *Tomiri* (D.4), *Matilde* (D.2; D.3), *Rodope* (D.6), *Bunduica* (D.5), ed a Pavia quello di *Lucrezia* (Mar. P.43; Malaspina 2848), *Matilde* (Mar. P.41), *Didone* (Mar. P.42). Ciò è determinato dal fatto che la numerazione progressiva originale delle lastre stampate sulle pagine del volume è stata abrasa, così come la scritta che presenta come base il margine verticale della lastra: in questi esemplari la numerazione è invece più bassa, e potrebbe far supporre che le incisioni possano essere state utilizzate come illustrazione di un altro volume, che non contemplasse il testo narrativo ed esplicativo.

¹³ Cfr. ANONIMO, *La Pompa della Solenne entrata fatta dalla Serenissima Maria Anna Austria...*, Milano, 1651. Alcuni esemplari del volume sono conservati presso la Raccolta di Stampe A. Bertarelli (Vol. AA. 192), la Biblioteca Ambrosiana (S.P.A.XI.3; S.P.E.X.30), la Biblioteca Braidense di Milano (XA.XI.54), ed alcuni singoli esemplari della stampa presso la Raccolta Bertarelli (Vol. AA. 96), la Biblioteca Ambrosiana (8909), il Museo Civico di Pavia (Mar. P.45, Malaspina 2852). L'incisione con la *Battaglia* è conosciuta da A. Bartsch

(*Le Peintre...* cit., XXI, pp. 124-125, n. 2); L. Malaspina (*Catalogo...* cit., II, p. 346); G.K. Nagler (*Neues allgemeines...* cit., p. 55, n. 2); Ch. Le Blanc (*Manuel...* cit., III, p. 550, n. 2); P. Arrigoni, in U. Thieme - F. Becker (*Allgemeines Lexikon...* cit., XXXI, p. 239). Secondo l'Arrigoni (*Ivi*) questa incisione ritrae un dipinto di Gio. Battista Del Sole, oggi perduto, realizzato in onore della principessa austriaca nel 1649, insieme ad altri quattro «grandissimi quadri à Oglio» con le «Historie [dai] più celebri pennelli ispresse» (cfr. ANONIMO, *La Pompa della Solenne entrata...* cit., p. 15). In realtà ad avvalorare questa opinione concorre anche l'analisi della scritta apposta nel margine inferiore destro della stampa, la quale rivela che «Gio. Batta del Sole inuen. et Sculp.» (cioè «Gio. Battista Del Sole ideò ed incise»). Da tali testimonianze è possibile stabilire pertanto che l'artista prima inventò la composizione e la dipinse ad olio, e poi la traspose egli stesso in incisione: la stampa, in quanto permette di conservare il ricordo di un dipinto perduto, assume un indiscusso valore documentario.

¹⁴ Cfr. C. TORRE, *Il ritratto...* cit., p. 89. Altri repertori citano tale gruppo di opere: P.A. ORLANDI, *Abecedario...* cit., p. 230; S. LATUADA, *Descrizione di Milano...*, Milano, 1737-1738, III (1737), p. 198; N. SORMANI, *De' passeggi storico-topografico-critici...*, Milano, 1751-1752, Giornata seconda, pp. 23-24; F. BARTOLI, *Notizia...* cit., I, p. 159; H.R. FÜSSL, *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Zürich, 1779, p. 616; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines...* cit., XIX, p. 55; P. ARRIGONI, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines lexikon...* cit., XXXI, p. 238; P. SPREAFICO, *La basilica di S. Eustorgio ritornata antica e vera*, Milano, 1970, pp. 64-65.

¹⁵ Cfr. G. ALLEGRAZZA, *Descrizione Istorica della Basilica di S. Eustorgio in Milano*, Milano, 1874 (ed. cons.: copia del manoscritto originale non consultabile, esaminata grazie al permesso concesso dal parroco locale). Il padre domenicano, che nell'indice considera il Del Sole come un pittore «competente», ricorda, nel corso delle sue annotazioni, che la cappella Torelli, o di S. Domenico, «nell'anno 1636 e nei seguenti [...] fu dipinta [...] nei lati esteriori da Gianbattista del Sole [...] e finalmente nel 1657 da Orlando Ricci» (cfr. *Ivi*, cap. XIV, p. 112). Inoltre l'Allegrezza (*Ivi*, p. 113) afferma di aver trovato anche il pagamento per le opere di Gio. Battista Del Sole, di cui indica il compenso, consistente in «dobbe [doppie] d'Italia n. 20», ma non la data in cui viene effettuato. La ricerca di questo certificato presso l'Archivio di Stato di Milano, ove l'odierno parroco asserisce che sia stata trasportata tutta la documentazione concernente la Basilica di S. Eustorgio, non si è rivelata fruttuosa: tuttavia la testimonianza dell'Allegrezza pare sufficiente per ritenere che gli affreschi di Gio. Battista, iniziati dopo il 1636, siano già compiuti nel 1657, allorché il Ricci termina i dipinti della cappella.

¹⁶ Cfr. C. TORRE, *Il ritratto...* cit., p. 88; S. LATUADA, *Descrizione...* cit., III, pp. 231-232; P. ARRIGONI in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238. Sulla base di documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano (*Fondo Religione parte antica*, Milano, *Conventi*, *S. Eustorgio*, cart. 1107, fasc. 1), si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'affresco sia stato compiuto nel 1653: infatti uno di essi riguarda la copia della Bolla Pontificia di papa Innocenzo X Pamphili, datata «Perusij VIII Kal. Aprilis, Pontificatus nostrus Anno decimo» (ossia «Perugia 25 marzo 1653»), concernente la «Santificazione, Festa ed Ufficio solenne di S. Pietro martire dell'Ordine dei Predicatori». Qualora si consideri che Pietro martire da Verona è stato santificato nel 1253 (cfr. V.J. KOUELKA, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1968, X, p. 753), il documento citato potrebbe essere un indizio sufficiente per indicare l'ipotetica data d'esecuzione del *Miracolo della nube* nella ricorrenza del quadricentenario di tale solennità. Oggi purtroppo l'affresco non è più visibile perché è stato irrimediabilmente cancellato dalle inclemenze atmosferiche.

¹⁷ Non in Bartsch. Si tratta di un'incisione rara: un esemplare è conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (8908), ed uno, segnalato dal Dott. P. Bellini, presso la Raccolta di Stampe A. Bertarelli di Milano (T.R.I. M. 7-4). Il titolo si desume dalla scritta che compare, nella stampa, in alto a sinistra, e continua nella parte destra: «Sepolcro di Henrico Settala Arcivescovo di Milano Posto nella Basilica di S. Francesco in Milano». La data di esecuzione e la dedica

fronto stilistico con le opere pervenute di Gio. Battista Del Sole, inducono a confermare come dubbie tali attribuzioni.

- ²⁴ L'opera è citata nel manoscritto con le *Memorie della città di Varese dall'anno 1737...* (edito in G.A. ADAMOLLO - L. GROSSI, *Cronaca...* cit., p. 172 v., ed in L. GIAMPAOLO, *Le memorie della città di Varese...*, Varese, 1955, p. 52), e viene indicata da P. Arrigoni nel testo di U. Thieme - F. Becker (*Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238). Una scritta, apposta sotto l'intradosso a sinistra sulla volta della chiesa, segnala che «GIO. BATTA DEL SOLE PIN. 1658» («Gio. Battista Del Sole dipinse nel 1658»): questa iscrizione, in assenza di ulteriori dati che confermino la paternità degli affreschi al Del Sole, ha pertanto un valore documentario attendibile.
- ²⁵ La precisa documentazione del pagamento concernente questo ciclo di affreschi, ricordati da F. Bartoli (*Notizia delle pitture...* cit., II, p. 60), e segnalati da P. Arrigoni nel testo di U. Thieme - F. Becker (*Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238), è stata raccolta dallo studioso broniese A. Cerioli (*L'Arca di S. Contardo d'Este. Notizie-Documenti*, in «L'Eco di S. Contardo», Broni, 1904, p. 11). Come indica lo stesso autore (*Ivi*, p. 10), essa era contenuta nel *Libro del Maneggio [...] et de' spese per la Veneranda Fabrica di S. Contardo dall'anno presente 1570...*, ma il *Libro*, un tempo conservato nell'Archivio della Fabbriceria di S. Pietro Apostolo di Broni, ed in seguito trasportato presso l'Archivio Comunale, è andato disperso dopo la seconda guerra mondiale. Di ciò ne fa conferma sia l'esito negativo della ricerca presso l'Archivio del Comune, sia la testimonianza orale di Mons. Beccaria, parroco di Broni, che qui si intende ringraziare per gli utili consigli, e per aver messo a disposizione la raccolta degli articoli di A. Cerioli, senza cui non si sarebbe potuto trovare menzione delle commissioni e del pagamento al Del Sole per tali opere.
- ²⁶ Oggi non tutti gli affreschi sono visibili: parte infatti è stata distrutta nel 1870, quando si è costruito nella cappella di S. Contardo il grandioso altare in onore del Santo (cfr. A. CERIOLI, *Altari in onore di S. Contardo Estense in Broni*, in «L'Eco di S. Contardo», Broni, dicembre 1905, n. 24, pp. 5-13), parte è stata irrimediabilmente danneggiata dall'umidità. Per quanto concerne un ragguaglio sul contenuto iconografico dei riquadri affrescati, sia superstiti, sia scomparsi, cfr. A. CERIOLI, *Sui quadri che veggonsi alle pareti di S. Contardo d'Este*, in *Note alla Storia di S. Contardo del Crosmi*, Broni, aprile 1919, pp. 30r-31v. (manoscritto conservato presso l'Archivio parrocchiale di S. Pietro Apostolo di Broni, la cui consultazione è stata cortesemente permessa da Mons. Beccaria).
- ²⁷ Cfr. A. CERIOLI, *L'Arca di S. Contardo...* cit., p. 13. Per ulteriori notizie su G.B. Turcazzani vedasi *Ivi*, p. 19.
- ²⁸ Cfr. P. TERZAGO, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae patritii Mediolanensis, industrioso labore constructum...*, Tortona, 1664, cap. 62, p. 142; H.R. FÜSSLI, *Allgemeines...* cit., Zürich, 1779, p. 616. Nella descrizione del museo milanese raccolto da Manfredo Settala, il Terzago analizza anche il patrimonio artistico della collezione di opere d'arte allegatavi dal canonico, secondo lo spirito eclettico del tempo. Nel novero dei dipinti appaiono ben sette opere di G.B. Del Sole, eseguite dall'estro del pittore su pietre semipreziose dal colore blu oltremare cupo e venate di bianco, i lapislazzuli. Solo due di esse hanno il soggetto specificato: si tratta del *Galeone e Galea* e del *Porto di mare*, come viene indicato nella traduzione del testo del Terzago da parte di F. Scarabelli (*Museo o Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala...*, Tortona, 1666, cap. 62, pp. 252-253), il quale altresì enfatizza le lodi riservate dal Terzago all'arte pittorica di Gio. Battista Del Sole. Purtroppo nulla si può dire intorno a tale nucleo di dipinti, perché sono da ritenersi perduti dopo la dispersione definitiva del Museo Settala durante la seconda guerra mondiale (cfr. C. TAVERNARI, *Manfredo Settala Collezionista e Scienziato milanese del Seicento*, in «Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze», Firenze, 1976, fasc. I, p. 58).

²⁹ Cfr. E. VERGA, *La Famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte*, in «Archivio Storico Lombardo», Milano, 1918, fasc. II, p. 281. Il Del Sole esegue per questa collezione privata «due figure di paesi simili con alcune figure di macchia in tela, d'oncie 12», come risulta dall'inventario redatto da periti su richiesta del Dott. Collegiato Questore Don Guido Antonio Mazenta: prima di tale data quindi tali opere dovevano già essere state compiute. Non è possibile fornire altri dati sui due dipinti elencati anche da P. Arrigoni in U. Thieme - F. Becker (*Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238), perché sono da considerare dispersi, in conseguenza dell'estinzione della famiglia Mazenta e delle sue raccolte artistiche (cfr. P. MEZZANOTTE - C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948, p. 278).

- ³⁰ Il Torre (*Il ritratto...* cit., pp. 12, 157, 303, 321), fornisce lacunose notizie intorno a varie opere eseguite da G.B. Del Sole, a volte omettendone il soggetto o la precisa ubicazione. È il caso degli affreschi in S. Bernardo (cfr. anche P.A. ORLANDI, *L'Abecedario...* cit., p. 230; S. LATUADA, *Descrizione...* cit., III, p. 4; N. SORMANI, *De' passeggi...* cit., Giornata prima, p. 97; H.R. FÜSSLI, *Allgemeines...* cit., Zürich, 1779, p. 616; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines...* cit., XIX, p. 55; P. ARRIGONI, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238), che non sono più reperibili in loco, poiché la chiesa è stata distrutta durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, e delle (o della) tele un tempo presenti nella raccolta del cardinale Federico Borromeo presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (anch'esse da ritenersi perdute, in quanto non se ne ha menzione nel manoscritto con l'*Inventario generale dei dipinti dell'Ambrosiana* a cura di P. Nurchi, né in guide della stessa pinacoteca). Analogamente l'affresco con il *Cristo morto*, dipinto per la chiesa di S. Maria della Pace (cfr. anche S. LATUADA, *Descrizione...* cit., I, p. 179; F. BARTOLI, *Notizia...* cit., I, p. 195; P. ARRIGONI, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238), probabilmente è stato disperso o distrutto dopo la soppressione della chiesa nel 1805. Per ciò che concerne il dipinto con l'*Erodiade*, dal Latuada (*Descrizione...* cit., V, pp. 428-429) si apprende che esso originariamente era collocato intorno all'altare dell'Oratorio della Confraternita nella chiesa di S. Giovanni alle Case Rotte: pertanto non avrebbe potuto essere eseguito prima del 1666, anno di edizione del libro di G. Gualdo Priorato (*Relatione della città e stato di Milano*, Milano, 1666, parte I, p. 95), ove si precisa che in quel periodo è ancora in costruzione l'Oratorio in cui sarà collocato il dipinto di G.B. Del Sole. Terminata tuttavia prima del 1673 (cfr. C. TORRE, *Il ritratto...* cit., p. 303), anche l'*Erodiade* è da ritenersi dispersa dopo la demolizione della chiesa nel 1906. Fra coloro che citano l'attività del pittore in S. Giovanni alle Case Rotte, si possono ricordare: P.A. ORLANDI, *L'Abecedario...* cit., p. 230; N. SORMANI, *De' passeggi...* cit., Giornata prima, p. 190; F. BARTOLI, *Notizia...* cit., I, p. 178; H.R. FÜSSLI, *Allgemeines...* cit., Zürich, 1779, p. 616; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines...* cit., XIX, p. 55; P. ARRIGONI, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238.
- ³¹ Gli affreschi decorativi delle Sale di Palazzo Ducale, eseguiti dal Del Sole insieme a vari pittori lombardi coevi, fra cui E. Procaccini, F. Bianchi, S. Danedi, sono ricordati dal Torre (*Il ritratto...* cit., p. 363), l'Orlandi (*L'Abecedario...* cit., p. 230), il Latuada (*Descrizione...* cit., II, pp. 131-132), il Füssli (*Allgemeines...* cit., Zürich, 1779, p. 616), il Nagler (*Neues allgemeines...* cit., XIX, p. 55), P. Arrigoni nel testo di U. Thieme - F. Becker (*Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238), C. Bascape (*Il «Regio Ducal Palazzo» di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano, 1970, p. 27). Il Torre tuttavia ne omette il soggetto, ma ciò non pregiudica di formulare un'ipotesi plausibile circa l'anno di esecuzione di tali affreschi. Infatti esso si deduce indirettamente da una lettera del conte milanese Orazio Archinti, datata «Milano li 27 di Ottobre 1665», in cui si accenna alla fervida attività di «questi nostri pittori» locali nella decorazione del Palazzo, in corso durante quell'anno (cfr. G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866, pp. 125-126). Purtroppo null'altro si può aggiungere sul conto di tali opere, distrutte definitivamente durante i bombardamenti del secondo conflitto mondiale (cfr. G. BASCAPÈ, *Il «Regio Ducal Palazzo...*» cit., p. 113).
- ³² Cfr. C. TORRE, *Il ritratto...* cit., p. 321; S. LATUADA, *Descrizione...* cit., I, p. 179. Probabil-

mente «la tavola con il S. Pietro d'Alcantara» è stata compiuta nel 1669: infatti i libri di amministrazione del convento francescano di S. Maria della Pace, conservati presso l'Archivio di Stato di Milano (*Fondo Religione parte antica, Milano, Conventi, S. Maria della Pace Minori Osservanti, Libri amministrazione*, cart. 1459), testimoniano che in quell'anno fervono i preparativi per la santificazione di Pietro d'Alcantara, protettore dell'Ordine francescano. Fra le annotazioni delle spese concernenti l'apparato figurativo predisposto per tale celebrazione, compaiono i pagamenti per il dipinto raffigurante il Santo, senza peraltro specificare il suo autore. Di conseguenza, pur non essendo lecito, data l'omissione, pensare a quello eseguito da G.B. Del Sole, è tuttavia possibile puntualizzare la sua collocazione cronologica, in quanto i quadri con soggetto agiografico, che commemorano i beatificati o i neo-santificati, vengono solitamente realizzati nell'anno in cui la congregazione interessata festeggia il suo Santo patrono o protettore. Purtroppo anche questa opera si deve ritenere dispersa, poiché la chiesa di S. Maria della Pace è stata soppressa nel 1805.

³³ Cfr. C. TORRE, *Il ritratto...* cit., p. 264; P.A. ORLANDI, *L'Abecedario...* cit., p. 230; S. LATUA-DA, *Descrizione...* cit., V, p. 316; *Annotazioni pittoriche relative alla fondazione del Convento di S. Angelo vecchio e delle Pitture nella Chiesa e Cappelle del nuovo Convento*, manoscritto databile post 1746, conservato presso l'Archivio di Stato di Milano (*Fondo Religione parte antica, Milano, Conventi, S. Angelo Minori Osservanti, Circondario*, cart. 953, fasc. 3, sotto-fasc. 18); N. SORMANI, *De' passeggi...* cit., Giornata terza, p. 147; F. BARTOLI, *Notizia...* cit., I, p. 142; H.R. FÜSSL, *Allgemeines...* cit., Zürich, 1779, p. 616 (nell'edizione ampliata della stessa opera, Zürich, 1814, II, p. 1669, il S. Pietro d'Alcantara viene erroneamente assegnato al bolognese Gio. Gioseffo Del Sole, e tale scambio, nei repertori posteriori, sarà più volte consueto sino ai nostri giorni); G.K. NAGLER, *Neues allgemeines...* cit., XIX, p. 55; P. ARRI-GONI in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 238. Il dipinto, che raffigura il Santo glorificato entro un sipario di nubi ed angeli, un tempo posto nella terza cappella sinistra della chiesa di S. Angelo, è stato rimosso dalla collocazione originaria nel 1955 e trasportato al secondo piano del Convento di S. Angelo, ove attualmente si trova (cfr. A. MOSCONI - F. OLGATI, *Chiesa di S. Angelo dei frati minori*, Milano, 1972, p. 87).

³⁴ Il canonico milanese, nella descrizione del patrimonio artistico della chiesa di S. Angelo, non fa menzione degli affreschi di Gio. Battista Del Sole nei chiostri del convento. La presenza dell'artista è invece rilevata dall'anonimo autore del manoscritto con le *Annotazioni pittoriche relative alla fondazione del Convento di S. Angelo vecchio...* cit., databile post 1746. In quell'anno infatti il convento viene distrutto da un incendio causato dalle truppe spagnole, sin dall'anno precedente, erano stanziati anche sotto ai portici «con danno notabilissimo delle pregiatissime pitture opera de' più eccellenti Pittori, come [...] Del Sole» (cfr. 1745 e 1746. *Estesa Narrazione dell'Incendio avvenuto nel conv. di S. Angelo causato dalle truppe spagnole*, manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, *Fondo religione p.a., Milano, Conventi, S. Angelo...* cit., cart. 953, fasc. 47). Nel testo delle *Annotazioni...* la data del 1746 ed il ricordo dell'incendio ricorrono subito dopo la menzione degli affreschi con le *Storie di S. Francesco* nei chiostri, per cui si deduce che l'autore debba essere stato al corrente dell'avvenimento cui accenna. Come la maggior parte delle opere dell'artista, anche queste sono state distrutte durante i bombardamenti della guerra (cfr. A. MOSCONI - F. OLGATI, *Chiesa di S. Angelo...* cit., p. 125).

³⁵ È infatti del 1671 la relazione sulla chiesa di S. Biagio, inviata al Padre Donato Calvi dal Curato di Caprino Bergamasco Giambattista Natali, in cui si annovera la presenza del dipinto di G.B. Del Sole nella cappella del Suffragio dei Morti (cfr. A. PINETTI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. I. Provincia di Bergamo*, Roma, 1931, p. 191). Pertanto l'opera, non citata dai comuni repertori, in tale data deve già ritenersi eseguita. Un sopralluogo effettuato nella stessa chiesa di Caprino (facilitato dalla cortesia del parroco locale, Don Antonio Valle, che qui si intende ringraziare), ha permesso di constatare che il dipinto ora si trova nella sacrestia di S. Biagio, come già indicava nel 1819 G. Maironi Da Ponte (*Dizionario*

Odeporico, o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca, Bergamo, 1819-1820, I, p. 225).

³⁶ L'opera è già attribuita a Giovanni Battista Del Sole da F. Bartoli (*Notizia...* cit., II, p. 18). La paternità del dipinto, che agli inizi del Novecento comincia ad essere assegnata al bolognese Gio. Gioseffo Del Sole, si è potuta rivendicare grazie a documenti presenti nell'Archivio del Collegio Ghislieri di Pavia (Sezione Storica, *Visitatio almi Collegij Ghislieriorum facta per R.um Abbatem S.te Saluatoris...*, cart. G, scaff. 1, fila 3, n. 4, anno 1673, Catalogo 1.2): in essi compare la menzione del «Quadro della Babbagl.ª nauale del Sig. Gio: Babª Del-sole» nell'inventario degli oggetti presenti nella chiesa del Collegio, e viene indicato anche il pagamento complessivo dei «Pittori di Roma, et altri, che hanno lauorato in Collegio per la solennità del B[eato] Pio V Fondatore... s. 8112:--3.» (cfr. anche F.R. PESENTI, *Opere d'arte nel Collegio Ghislieri*, in AA.VV., *Collegio Ghislieri 1567-1967*, Milano, 1967, p. 329. Nello stesso archivio pavese inoltre (cfr. Sezione Storica, *Visitatio [...] facta per A.R. Priorem S.te Ihoane...*, cart. G, scaff. 1, fila 3, n. 3, anno 1672, Catalogo 1.2) si è reperito un anticipo di lire «1150:12:», a quanto risulta sinora mai pubblicato, consegnato nel «1672 a 30 giugno [...] a Pittori...» chiamati a cooperare per i festeggiamenti indetti per la beatificazione di Pio V Ghislieri, fondatore dell'omonimo Collegio. Verosimilmente quindi il grande quadro di G.B. Del Sole è iniziato nel 1672 e portato a termine nel 1673. Attualmente il dipinto è ubicato nella Sala Pio V del Collegio Ghislieri a Pavia.

³⁷ Cfr. F.R. PESENTI, *Opere d'arte...* cit., p. 331.

³⁸ Nel testo di P. Saglio (*Notizie storiche di Broni...* cit., II, parte II, cap. III, p. 42) si menziona un affresco datato 1631, oggi scomparso, che l'autore riteneva eseguito da Gio. Battista Del Sole sulle pareti esterne di una casa bronese. L'inattendibilità dell'attribuzione è giustificata dalla data proposta, poiché l'artista nel 1631 non poteva ancora essere un abile frescante, se si consideri che egli potrebbe essere nato intorno al 1620 c. -1625 c. Ancora per motivi cronologici è confutabile l'attribuzione al Del Sole degli affreschi decorativi, ancor oggi visibili sulle pareti della cappella di S. Tommaso in S. Angelo a Milano, e che, sulla scorta di dati documentari, si ritiene siano stati eseguiti dopo il 1620 (cfr. A. MOSCONI - F. OLGATI, *Chiesa di S. Angelo...* cit., p. 87). Inoltre, nell'elenco di opere di G.B. Del Sole, compilato da P. Arrigoni nel testo di U. Thieme - F. Becker (*Allgemeines...* cit., XXXI, p. 239), compare l'accenno al dipinto *Kirchgang Mariä* (*Presentazione al tempio di Maria*), che le fonti antiche attribuiscono al bolognese Gio. Gioseffo Del Sole (cfr. V. FANTI, *Descrizione completa di ciò che ritrovasi nella Galleria di sua Altezza Giuseppe Wenceslao [...] della Casa regnante di Lichtenstein*, Vienna, 1767, p. 47 e H.R. FÜSSL, *Allgemeines...* cit., Zürich, 1814, II, p. 1669). Tuttavia nell'Ottocento iniziano i consueti scambi fra i due artisti, e l'opera è assegnata a Gio. Battista (cfr. ANONIMO, *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie...*, Vienna, 1885, p. 35, n. 242): in assenza di dati documentari che ne confermino la paternità e la cronologia, si ricorda che questo dipinto fa parte attualmente della Collezione dei Principi di Liechtenstein nel Castello di Vaduz (si ringrazia il Direttore della Fürstlichen Sammlungen di Vaduz, Dr. R. Baumstark, per tale indicazione, e per aver messo a disposizione il materiale bibliografico reperito). Infine, ancora l'Arrigoni nel testo di U. Thieme - F. Becker (*Allgemeines...* cit., XXXI, p. 239) fa riferimento alla guida di A. Santalena (*Guida di Treviso*, Treviso, 1894, p. 96), in cui si cita un'opera di un non meglio precisato Gio. Dal Sole, un tempo nella Raccolta trevigiana dei Corniani. Non è tuttavia possibile stabilire il suo reale autore, in quanto anche l'inventario a stampa con l'*Elenco dei quadri di proprietà degli eredi Corniani degli Algarotti-Perazzolo*, Roma, 30 marzo 1892 (reperito presso la Biblioteca Civica di Treviso dal Dott. G. Fossaluzza, che qui si intende cortesemente ringraziare), riporta il nome proprio dell'artista in modo incompleto: la perdita del dipinto non permette di formulare ulteriori ipotesi circa la sua paternità.

³⁹ L'attribuzione al Del Sole di questa copia della *Battaglia di Lepanto* è ancora un quesito aperto, e viene formulata dagli studiosi solo in base ad un rapporto stilistico rilevabile fra

le due opere, del resto dissimili nelle loro qualità formali. Le fonti antiche paiono non pronunciarsi sulla presenza del dipinto nella chiesa bronese di S. Pietro Apostolo, e nel 1890 P. Saglio (*Notizie storiche di Broni...* Broni, 1890, II, parte II, cap. II, p. 42) l'attribuisce a G. Battista Tassinari, mentre, più tardi, A. Cerioli (*Cappella e Compagnia della Vergine del SS. Rosario in Broni...*, in «L'Eco di S. Contardo», Broni, novembre 1907, n. 47, p. 6) la ritiene compiuta da Gio. Gioseffo Del Sole, accogliendo le supposizioni di altri studiosi. Non è tuttavia possibile stabilire con una certezza documentaria il reale autore della tela, in quanto il *Libro dell'entrata et uscita della [...] Compagnia del S.^{mo} Rosario nella Collegiata di Broni* (manoscritto conservato presso l'Archivio di S. Pietro Apostolo, Classe VIII, Categ. 5^a, sez. 2) ed il *Libro de la spesa del S.^o Rosario nella Collegiata di Broni* (manoscritto posto nell'armadio dello stesso Archivio senza segnatura, esaminato, come il precedente, grazie alla cortese concessione di Mons. Beccaria), apparentemente non riportano dati concernenti tale dipinto. L'ignoto pittore tuttavia pare essersi attenuto alla composizione pavese di Gio. Battista Del Sole, che traspone con qualche variante iconografica ed una tecnica di gran lunga meno raffinata: è pertanto possibile stabilire indirettamente che questa opera sia stata eseguita dopo il 1673.

⁴⁰ Nell'edizione del manoscritto del Marliani (*Memorie della città di Varese dall'anno 1737...* cit.), a cura di A. Mantegazza in G.A. Adamollo - L. Grossi (*Cronaca...* cit., p. 172 v.), si citano gli affreschi di Gio. Battista Del Sole, eseguiti con Federico Bianchi nella cappella di S. Marta in S. Vittore a Varese. Invece nel testo settecentesco dell'Adamollo, edito nello stesso volume (*Ivi*, p. 79 v.), si comunica che il padre di G. Battista, Pietro Del Sole, compie tali affreschi, e ciò è recentemente rivendicato, sulla base documentaria di una visita pastorale del 1755, anche da C. Tavernari, nell'ambito della catalogazione della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano (scheda n. 03/00046336-123). Per ciò che concerne questa indagine, dato che non paiono sussistere documenti coevi che siano d'ausilio per poter dirimere tale controversia attributiva, sia sufficiente rilevare che nel 1680 un membro di questa famiglia è ancora attivo nella provincia lombarda. In effetti le testimonianze rilevate sono tutte della prima e seconda metà del Settecento, quando già iniziano le confusioni fra i due artisti: le assonanze stilistiche fra i dipinti della cappella di S. Marta ed altre opere conservate di Gio. Battista, indurrebbero tuttavia a confermarne la paternità (cfr. anche P. ARRIGONI in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 239 ed A.M. ROMANINI, *La pittura...* cit., in *Storia di Milano*, Milano, 1959, XII, parte IX, p. 739). Gli affreschi con le *Storie di S. Marta*, tuttora in loco, sono stati compiuti molto tempo dopo le disposizioni concernenti la cappella di S. Marta in S. Vittore, emanate dal cardinale Monti durante la sua visita pastorale del 1637 (Varese, Archivio di S. Vittore, *Decreta ab. Em.^{mo} et Reue.^{mo} D.D. Cesare Montio Mediolani Archiepiscopo In sua personali Visitatione Burgj Varisij [...] anno 1637 mense septembris facta ...*, cart. 34, fol. 8).

⁴¹ Nell'edizione del manoscritto del Marliani, a cura di L. Giampaolo (*Le memorie...* cit., p. 52), è citata una «Annunziata colla gloria di angeli» nella chiesa del convento francescano dell'Annunciata a Giubiano (Varese), senza indicazione della tecnica esecutiva. L'opera è ricordata nel Novecento da A. Mosconi (*S. Francesco a Varese*, Varese, 1956, p. 22), il quale segnala che la chiesa è stata smantellata nel 1810, e che il suo patrimonio artistico è stato completamente distrutto (cfr. *Ivi*, p. 25): il dipinto pertanto non è più conservato. A Varese inoltre il Del Sole ha ripetutamente operato, e si ha la testimonianza anche di una decorazione a fresco nei pressi di Porta Pozzovaghetto, di cui non è possibile precisare il titolo ed il soggetto, a causa delle antitetiche trascrizioni del manoscritto del Marliani (cfr. l'edizione di G.A. ADAMOLLO - L. GROSSI, *Cronaca...* cit., p. 173 r., e quella a cura di L. GIAMPAOLO, *Le memorie...* cit., p. 53). Purtroppo anche tali affreschi sono stati distrutti prima del 1872, allorché la Porta di Pozzovaghetto è abbattuta per creare migliori condizioni di viabilità nella città (cfr. L. BRAMBILLA, *Notizie storiche, archeologiche, naturalistiche...*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica di Varese, Varese, 1872, p. 28).

LAURA MAGGI

Appunti di Leopoldo Pollach sull'antico: i taccuini del viaggio a Roma del 1793

Verona, 18 ottobre 1793: Giacomo Albertolli a Leopoldo Pollach "Architetto valentissimo. Roma".

"Amico Carissimo e Signore mio pregiatissimo da mio Zio Giocondo ho saputo essersi essa portata a Roma in compagnia di S.A. il S.r Conte Serbelloni. Ne ho avuto somma consolazione. Ora arrischio questa lettera non per indicarLe cosa debba vedere delle antichità, e dei monumenti, che questi sono troppo noti; ma solo per rammentarLe di andar, se può, a Caprarola, che quello è il più bel pezzo d'Architettura moderna. Caprarola è distante da Roma quaranta miglia ma essa si troverà ben contenta di aver fatto quel viaggio. Se andasse mai a Napoli, si celebra il giardino di Caserta, fatto all'Inglese dicesi da un bravo Tedesco. In Roma si ricordi di visitare il famoso Milizia, a cui essa ha delle obbligazioni; e se ha tempo procuri di vedere una unione di certi giovani di Roma, anzi quei sono i giovani che intendono l'arte come si deve; è loro guida un certo Vincenzo Balestra disegnatore di cui io non conosco il migliore, ed è della società il S.r Campovecchio Mantovano giovine architetto di molto merito. Qualunque Milanese o Mantovano a cui essa cerchi conto di questa unione gli ene darà certezza! I giovani pensionati di Spagna, sono pure valentissimi, se ha tempo cerchi di vederli. Ma soprattutto La prego nuovamente di trattare il Signor Milizia. A Tivoli già andará senz'altro. Ritornando e passando per Modena, vada a vedere l'Accademia, dove ritroverà il Signor Soli professore Architetto che gli piacerà assai. A Reggio se può cerchi di Marchelli, e ritroverà quello che forse non si aspeterebbe mai da quel giovine. Se non più a Borgo San Donnino quindici miglia lontano da Parma per andare a Piacenza non manchi se può di veder una rotonda disegno del detto Marchelli, che merita di esser veduta anche da chi viene da Roma. Scusi se scrivo così alla buona, e secco secco. Lo faccio per non fargli perder tempo, e senza più sono il suo antico amico vero e servitore.

Giacomo Albertolli

P.S. Mi saluti il Signor Abbate Uggeri vedendolo¹.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

le due opere, del resto dissimili nelle loro qualità formali. Le fonti antiche paiono non pronunciarsi sulla presenza del dipinto nella chiesa bronese di S. Pietro Apostolo, e nel 1890 P. Saglio (*Notizie storiche di Broni...* Broni, 1890, II, parte II, cap. II, p. 42) l'attribuisce a G. Battista Tassinari, mentre, più tardi, A. Cerioli (*Cappella e Compagnia della Vergine del SS. Rosario in Broni...*, in «L'Eco di S. Contardo», Broni, novembre 1907, n. 47, p. 6) la ritiene compiuta da Gio. Gioseffo Del Sole, accogliendo le supposizioni di altri studiosi. Non è tuttavia possibile stabilire con una certezza documentaria il reale autore della tela, in quanto il *Libro dell'entrata et uscita della [...] Compagnia del S.^{mo} Rosario nella Collegiata di Broni* (manoscritto conservato presso l'Archivio di S. Pietro Apostolo, Classe VIII, Categ. 5^a, sez. 2) ed il *Libro de la spesa del S.^o Rosario nella Collegiata di Broni* (manoscritto posto nell'armadio dello stesso Archivio senza segnatura, esaminato, come il precedente, grazie alla cortese concessione di Mons. Beccaria), apparentemente non riportano dati concernenti tale dipinto. L'ignoto pittore tuttavia pare essersi attenuto alla composizione pavese di Gio. Battista Del Sole, che traspone con qualche variante iconografica ed una tecnica di gran lunga meno raffinata: è pertanto possibile stabilire indirettamente che questa opera sia stata eseguita dopo il 1673.

⁴⁰ Nell'edizione del manoscritto del Marliani (*Memorie della città di Varese dall'anno 1737...* cit.), a cura di A. Mantegazza in G.A. Adamollo - L. Grossi (*Cronaca...* cit., p. 172 v.), si citano gli affreschi di Gio. Battista Del Sole, eseguiti con Federico Bianchi nella cappella di S. Marta in S. Vittore a Varese. Invece nel testo settecentesco dell'Adamollo, edito nello stesso volume (*Ivi*, p. 79 v.), si comunica che il padre di G. Battista, Pietro Del Sole, compie tali affreschi, e ciò è recentemente rivendicato, sulla base documentaria di una visita pastorale del 1755, anche da C. Tavernari, nell'ambito della catalogazione della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano (scheda n. 03/00046336-123). Per ciò che concerne questa indagine, dato che non paiono sussistere documenti coevi che siano d'ausilio per poter dirimere tale controversia attributiva, sia sufficiente rilevare che nel 1680 un membro di questa famiglia è ancora attivo nella provincia lombarda. In effetti le testimonianze rilevate sono tutte della prima e seconda metà del Settecento, quando già iniziano le confusioni fra i due artisti: le assonanze stilistiche fra i dipinti della cappella di S. Marta ed altre opere conservate di Gio. Battista, indurrebbero tuttavia a confermarne la paternità (cfr. anche P. ARRIGONI in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines...* cit., XXXI, p. 239 ed A.M. ROMANINI, *La pittura...* cit., in *Storia di Milano*, Milano, 1959, XII, parte IX, p. 739). Gli affreschi con le *Storie di S. Marta*, tuttora in loco, sono stati compiuti molto tempo dopo le disposizioni concernenti la cappella di S. Marta in S. Vittore, emanate dal cardinale Monti durante la sua visita pastorale del 1637 (Varese, Archivio di S. Vittore, *Decreta ab. Em.^{mo} et Reue.^{mo} D.D. Cesare Montio Mediolani Archiepiscopo In sua personali Visitatione Burgj Varisij [...] anno 1637 mense septembris facta ...*, cart. 34, fol. 8).

⁴¹ Nell'edizione del manoscritto del Marliani, a cura di L. Giampaolo (*Le memorie...* cit., p. 52), è citata una «Annunziata colla gloria di angeli» nella chiesa del convento francescano dell'Annunziata a Giubiano (Varese), senza indicazione della tecnica esecutiva. L'opera è ricordata nel Novecento da A. Mosconi (*S. Francesco a Varese*, Varese, 1956, p. 22), il quale segnala che la chiesa è stata smantellata nel 1810, e che il suo patrimonio artistico è stato completamente distrutto (cfr. *Ivi*, p. 25): il dipinto pertanto non è più conservato. A Varese inoltre il Del Sole ha ripetutamente operato, e si ha la testimonianza anche di una decorazione a fresco nei pressi di Porta Pozzovaghetto, di cui non è possibile precisare il titolo ed il soggetto, a causa delle antitetiche trascrizioni del manoscritto del Marliani (cfr. l'edizione di G.A. ADAMOLLO - L. GROSSI, *Cronaca...* cit., p. 173 r., e quella a cura di L. GIAMPAOLO, *Le memorie...* cit., p. 53). Purtroppo anche tali affreschi sono stati distrutti prima del 1872, allorché la Porta di Pozzovaghetto è abbattuta per creare migliori condizioni di viabilità nella città (cfr. L. BRAMBILLA, *Notizie storiche, archeologiche, naturalistiche...* manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica di Varese, Varese, 1872, p. 28).

LAURA MAGGI

Appunti di Leopoldo Pollach sull'antico: i taccuini del viaggio a Roma del 1793

Verona, 18 ottobre 1793: Giacomo Albertolli a Leopoldo Pollach "Architetto valentissimo. Roma".

"Amico Carissimo e Signore mio pregiatissimo da mio Zio Giocondo ho saputo essersi essa portata a Roma in compagnia di S.A. il S.r Conte Serbelloni. Ne ho avuto somma consolazione. Ora arrischio questa lettera non per indicarle cosa debba vedere delle antichità, e dei monumenti, che questi sono troppo noti; ma solo per rammentarle di andar, se può, a Caprarola, che quello è il più bel pezzo d'Architettura moderna. Caprarola è distante da Roma quaranta miglia ma essa si troverà ben contenta di aver fatto quel viaggio. Se andasse mai a Napoli, si celebra il giardino di Caserta, fatto all'Inglese dicesi da un bravo Tedesco. In Roma si ricordi di visitare il famoso Milizia, a cui essa ha delle obbligazioni; e se ha tempo procuri di vedere una unione di certi giovani di Roma, anzi quei sono i giovani che intendono l'arte come si deve; è loro guida un certo Vincenzo Balestra disegnatore di cui io non conosco il migliore, ed è della società il S.r Campovecchio Mantovano giovine architetto di molto merito. Qualunque Milanese o Mantovano a cui essa cerchi conto di questa unione gli ene darà certezza! I giovani pensionati di Spagna, sono pure valentissimi, se ha tempo cerchi di vederli. Ma soprattutto La prego nuovamente di trattare il Signor Milizia. A Tivoli già andará senz'altro. Ritornando e passando per Modena, vada a vedere l'Accademia, dove ritroverà il Signor Soli professore Architetto che gli piacerà assai. A Reggio se può cerchi di Marchelli, e ritroverà quello che forse non si aspeterebbe mai da quel giovine. Se non più a Borgo San Donnino quindici miglia lontano da Parma per andare a Piacenza non manchi se può di veder una rotonda disegno del detto Marchelli, che merita di esser veduta anche da chi viene da Roma. Scusi se scrivo così alla buona, e secco secco. Lo faccio per non fargli perder tempo, e senza più sono il suo antico amico vero e servitore.

Giacomo Albertolli

P.S. Mi saluti il Signor Abbate Uggeri vedendolo¹.

La lettera, oltre a fornirci interessanti notazioni sul fervido ambiente romano e sul gusto dell'epoca, ci consente di datare con esattezza all'autunno del 1793 il viaggio del Pollach² a Roma e in Italia centrale. Nel corso del soggiorno egli fece forse da consulente esperto di architettura al nobile Serbelloni, i cui studi di letteratura, gli incarichi commissionati all'architetto e il tipo stesso di viaggio intrapreso ci indicano come una personalità culturalmente preparata e attenta³.

Non possiamo affermare con certezza che il Pollach a Roma in compagnia del conte Alessandro Serbelloni Sfrondati abbia seguito alla lettera i suggerimenti dell'amico Giacomo Albertolli⁴ poiché tra i disegni e i rilievi da lui eseguiti in tale occasione, già appartenenti alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli e ora conservati al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano⁵, fra tutti i luoghi menzionati dall'Albertolli, risulta documentata solo la visita a Tivoli. Nulla possiamo dire degli esempi del passato indicati dall'Albertolli che, oltre ai monumenti della romanità, risultano essere il cinquecentesco Palazzo Farnese del Vignola, mentre per l'età contemporanea si suggeriscono alcuni esempi di 'tendenze' emergenti, quali quelle rappresentate dal giardino all'inglese nel parco della reggia di Caserta, la cui sistemazione del 1782 fu opera di Giovanni Andrea Graefer, e dalla rotonda di Domenico Marchelli⁶ a Borgo San Donnino, nei pressi di Fidenza. Fondamentale e caldamente raccomandata è però la visita a Francesco Milizia, a Roma fino dal 1761 e ormai al culmine della carriera⁷, del quale il Pollach possedeva l'opera completa. Per l'architetto austriaco l'incontro con l'autorevole e temuto critico avrebbe rappresentato un momento di scambio fecondo: anch'egli condivideva fermamente i principi di bellezza, comodità e solidità, che rendono 'compita' una fabbrica, ispiratori delle formulazioni teoriche del Milizia, come traspare dalle relazioni stese su incarico del governo in età giuseppina.

Ugualmente interessanti sono i rimandi a Filippo Gianni⁸, a Vincenzo Balestra⁹, ai pensionati di Spagna e al giovane Campovecchio, sicuramente Luigi, essendo il fratello Giovanni noto come pittore paesista e di ornamentazioni architettoniche¹⁰. L'architetto mantovano, all'epoca in cui il Pollach compì il suo viaggio, doveva aver ultimato il rilevamento del palazzo Cacciaporci e di altre fabbriche di Giulio Romano, attività, quella di rilevatore di architetture, nella quale era molto 'diligente' e che gli aveva valso il pensionato gratuito a Roma da parte dell'Accademia di Mantova¹¹.

La ricca serie di tavole allora elaborate dall'architetto viennese permette

quindi di aggiungere un tassello al già complesso quadro delle presenze di artisti e intellettuali confluiti in Italia, e a Roma nel caso particolare, nel corso del Settecento¹² «per perfezionare il proprio iter di artista»¹³ e bastano le parole di Goethe, per la prima volta a Roma nel 1786, per rievocare la suggestione che la città eterna e l'antichità dovevano esercitare all'epoca.

«Sì, finalmente mi trovo in questa capitale del mondo!... Ho pressoché sorvolato le montagne tirolesi; ho visitato bene Verona, Vicenza, Padova e Venezia, di sfuggita Ferrara, Cento e Bologna, e Firenze, si può dire non l'ho veduta. L'ansia di giungere a Roma era così grande, aumentava tanto di momento in momento, che non avevo tregua, e sostai a Firenze solo tre ore. Eccomi qui adesso tranquillo e, a quanto pare, placato per tutta la vita. Giacché si può dir davvero che abbia inizio una nuova vita quando si vedono coi propri occhi tante cose che in parte già si conoscevano minutamente in ispirito... Quando l'Elisa del Pigmaliione, che questi aveva foggia secondo la sua precisa volontà, e a cui aveva infuso tanta verità e realtà di vita quanta è possibile all'artista, finalmente gli venne incontro e gli disse: «Sono io!», come diversa fu la persona viva dalla pietra scolpita»¹⁴.

Ma i taccuini di viaggio costituiscono in primo luogo un'importante fonte documentaria degli interessi di Leopoldo Pollach, architetto neoclassico dalla complessa personalità, le cui radici culturali sono sì rintracciabili, ma estremamente intricate anche per gli interrogativi che ancora gravano sulla sua formazione in ambiente viennese per la scarsità di notizie circostanziate.

A Vienna sono documentati l'apprendistato presso il Baumeister Paul Ulrich Trientl negli anni intorno al 1771¹⁵ e la frequenza ai corsi di arte della costruzione, dove venivano impartiti gli insegnamenti di 'aritmetica, geometria o arte delle misurazioni, principi di meccanica, prospettiva, ordini, piante ed alzati, valutazione e scienza dei materiali'¹⁶ sotto la direzione di Vinzenz Fischer¹⁷, nella rinnovata Accademia di Belle Arti¹⁸. È interessante rilevare che entrambi, sia Trientl che Fischer, approdarono nella loro maturità a soluzioni orientate in direzione classicista e non più barocca anche se il primo disegno conosciuto, in ordine di tempo, di Leopoldo Pollach, ora conservato alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli (fig. 1), raffigura un'opera di Fischer von Erlach, la chiesa di S. Carlo Borromeo a Vienna¹⁹.

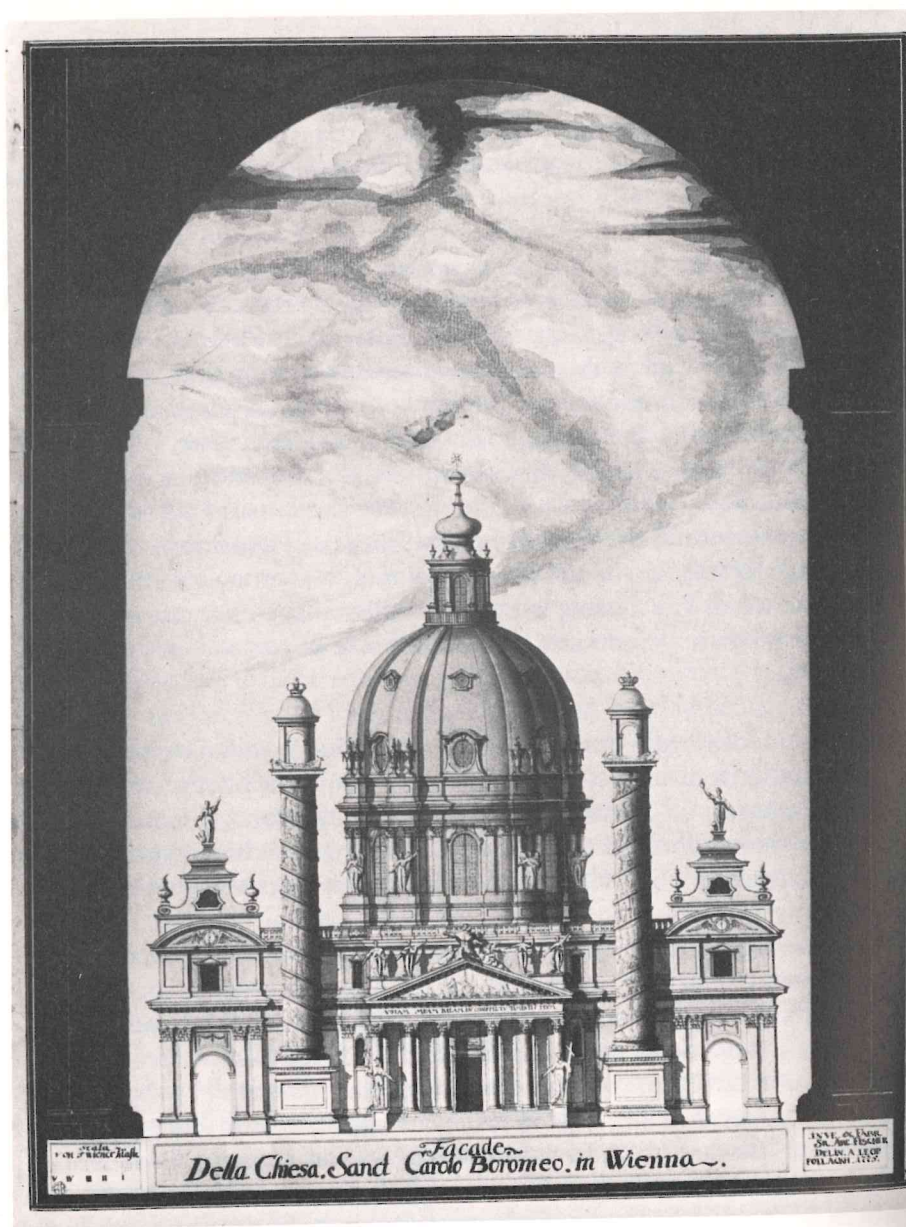


FIG. 1 - «Facade. / Della Chiesa. Sanct Carolo Boromeo. in Vienna. / INVE. ex FABR. / SR. ARC. FISCHER. / DELIN. A LEOP. / POLLACKH. 1775.», disegno a penna, china e acquarello giallo e azzurro su carta bianca, mm. 450x340. Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

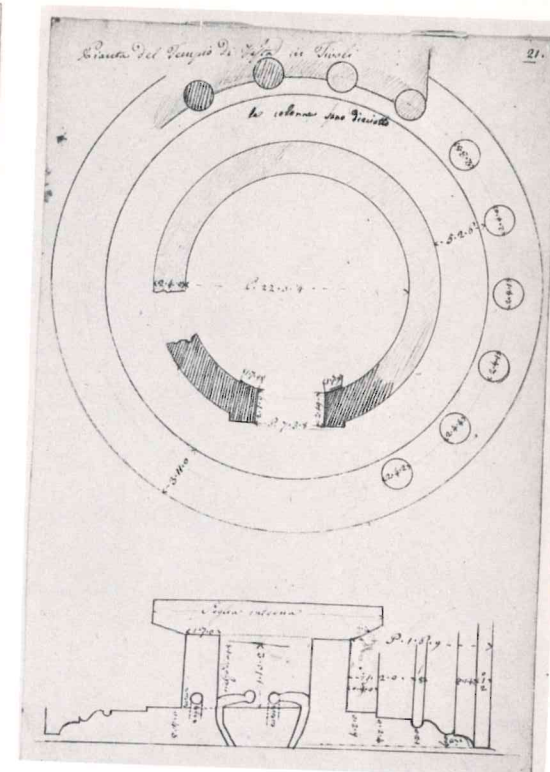


FIG. 2 - Tempio di Vesta a Tivoli, matita su carta bianca, mm. 251x174

FIG. 3 - «Pianta del Tempio di Vesta in Tivoli», matita e penna su carta bianca, mm. 255x175

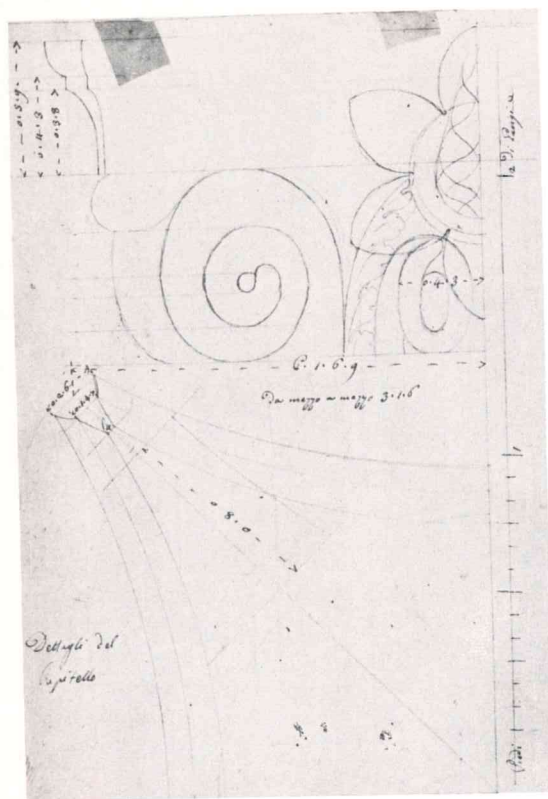


FIG. 4 - «Dettagli del Capitello»,
matita e penna su carta bianca, mm. 251x175

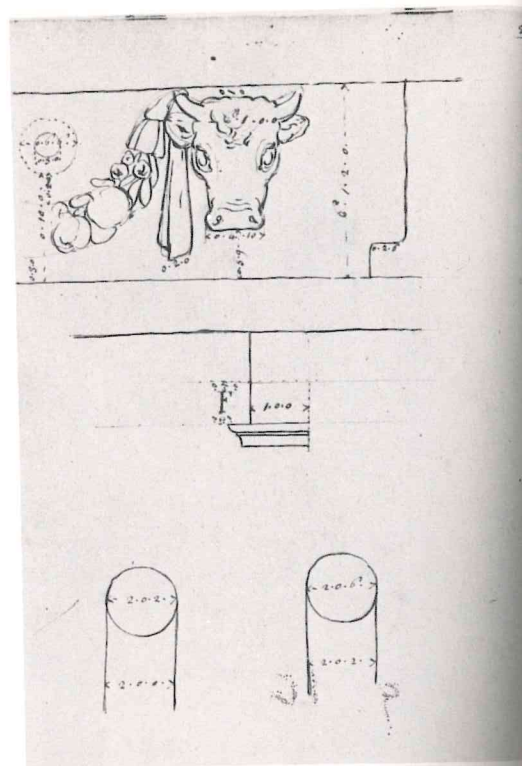


FIG. 5 - Particolari del fregio a bucrani del tempio
di Vesta, matita e penna su carta bianca, mm. 251x175

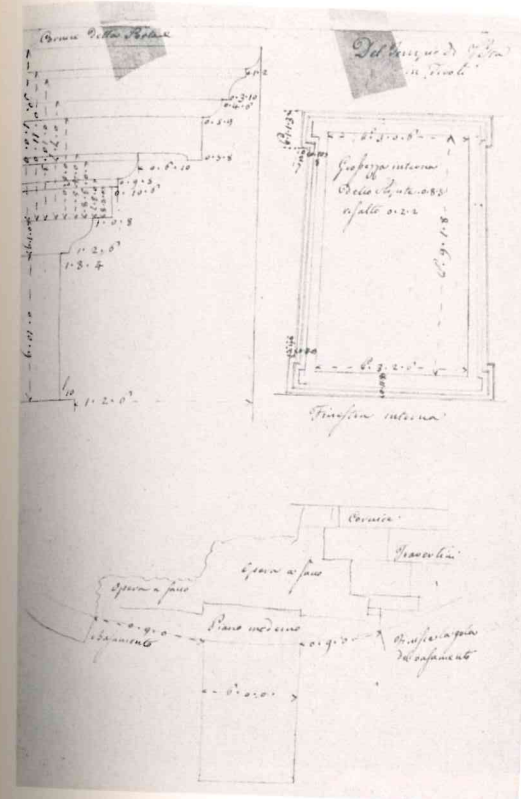


FIG. 6 - Dettagli architettonici della
«Cornice della Porta Del Tempio di Vesta in Tivoli»
e della «Finestra interna»,
matita e penna su carta bianca, mm. 255x175,
verso del disegno riprodotto nella fig. 8.

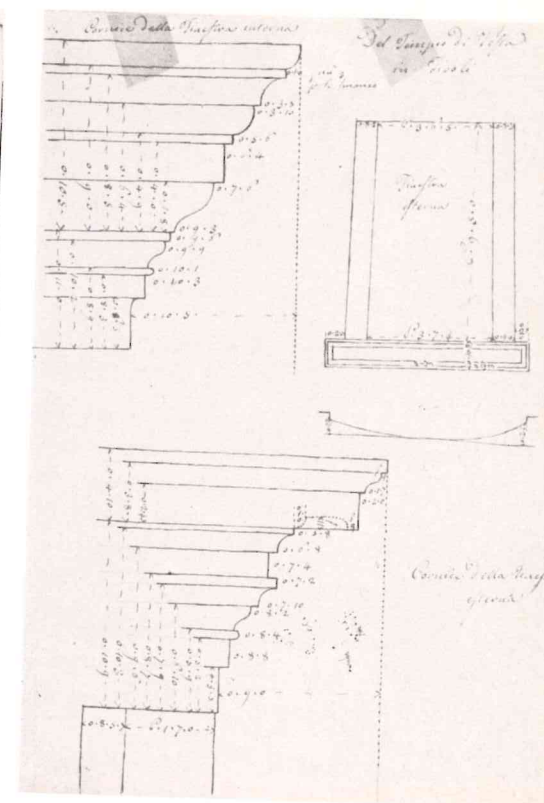


FIG. 7 - «Cornice della Finestra interna Cornice della
Finestra esterna Del Tempio di Vesta in Tivoli»,
matita e penna su carta bianca, mm. 255x175,
verso del disegno riprodotto nella fig. 3.

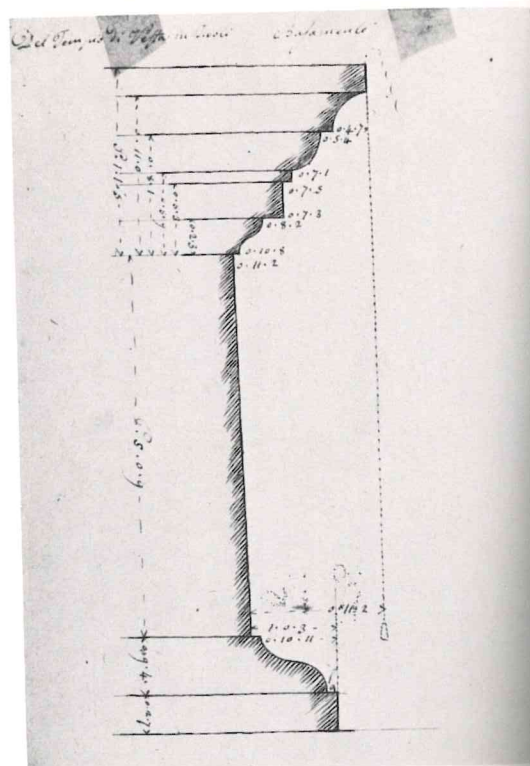
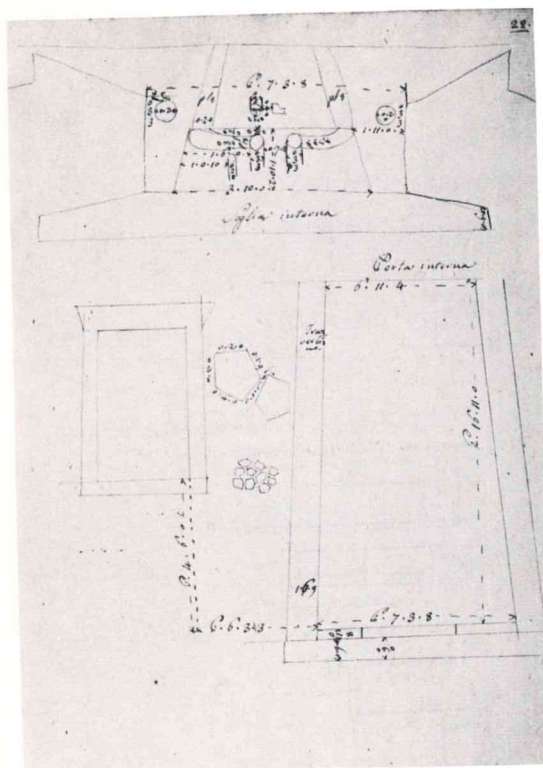


FIG. 8 - «Soglia interna Porta interna»
del tempio di Vesta, matita e penna su carta bianca,
mm. 253x174

FIG. 9 - «Del Tempio di Vesta in Tivoli Basamento»,
matita e penna su carta bianca, mm. 252x175,
verso del disegno riprodotto nella fig. 17

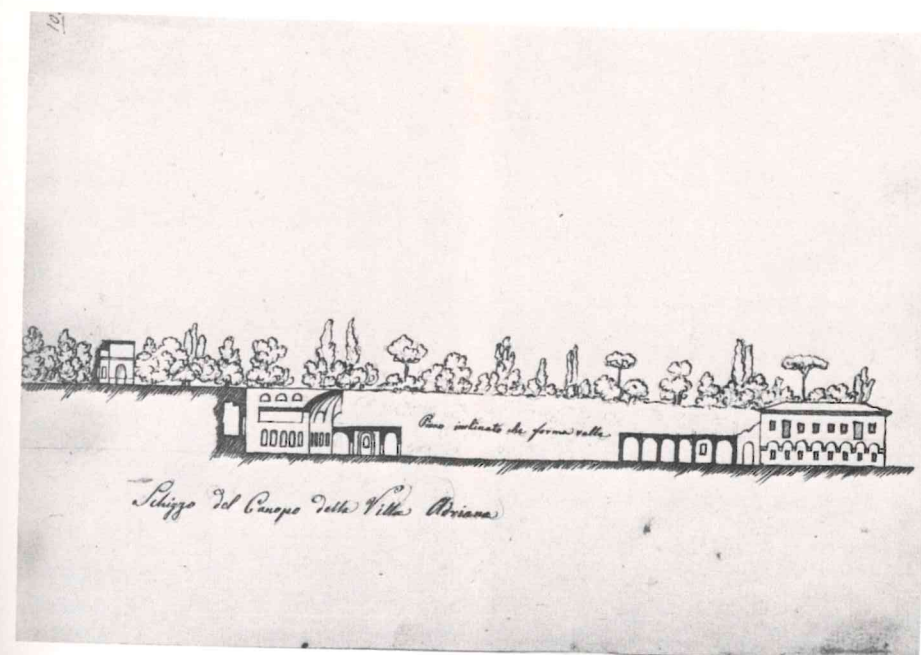


FIG. 10 - «Schizzo del Canopo della Villa Adriana»,
matita e penna su carta bianca, mm. 175x253

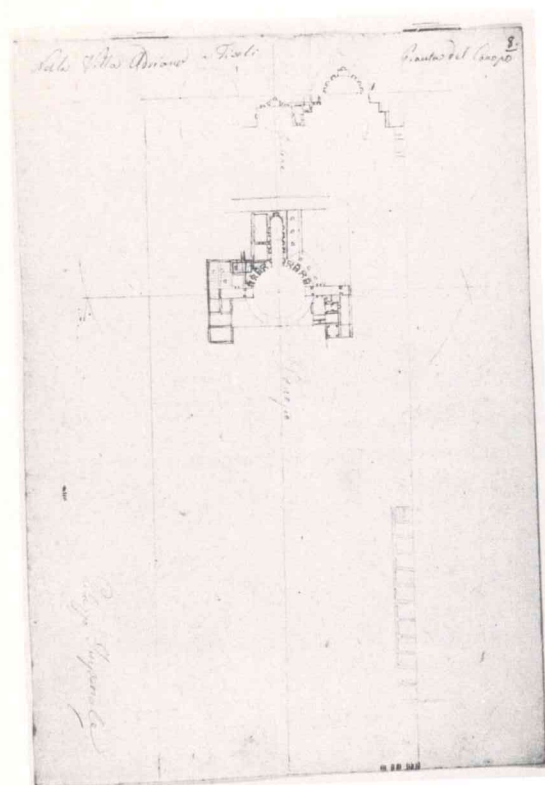


FIG. 11 - «Nella Villa Adriana a Tivoli Pianta del Canopo», matita su carta bianca, mm. 252x174

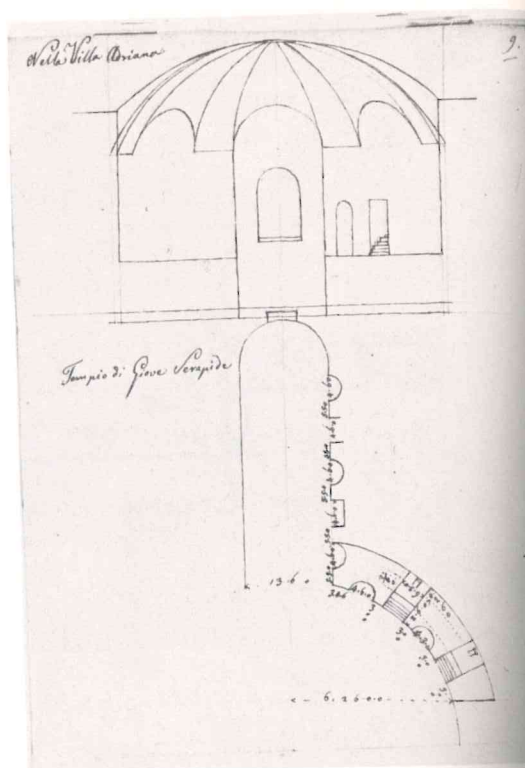


FIG. 12 - «Nella Villa Adriana Tempio di Giove Serapide», matita e penna su carta bianca, mm. 252x174

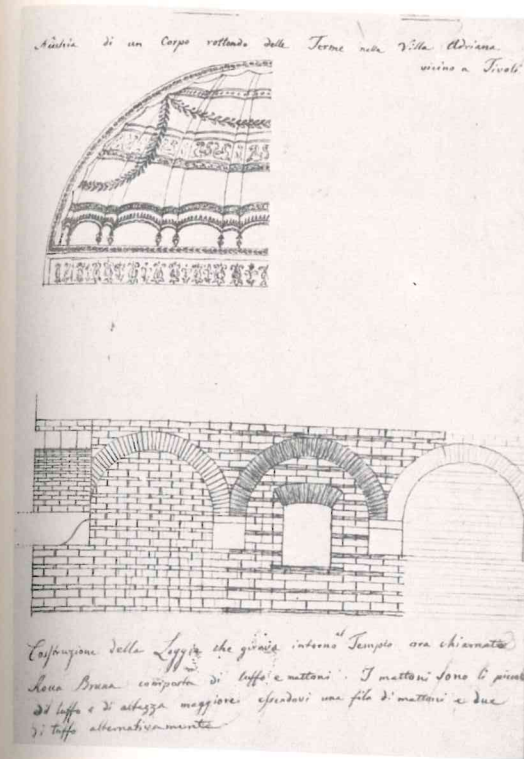


FIG. 13 - «Costruzione della Loggia che girava intorno al Tempio ora chiamata Rocca Bruna composta di tufo e mattoni. I mattoni sono li piccoli ed il tufo è di altezza maggiore essendovi una fila di mattoni e due di tufo alternativamente», matita e penna su carta bianca, mm. 244x175. Nella parte superiore dello stesso disegno è raffigurata la «Nicchia di un Corpo rotondo delle Terme nella Villa Adriana vicino a Tivoli»

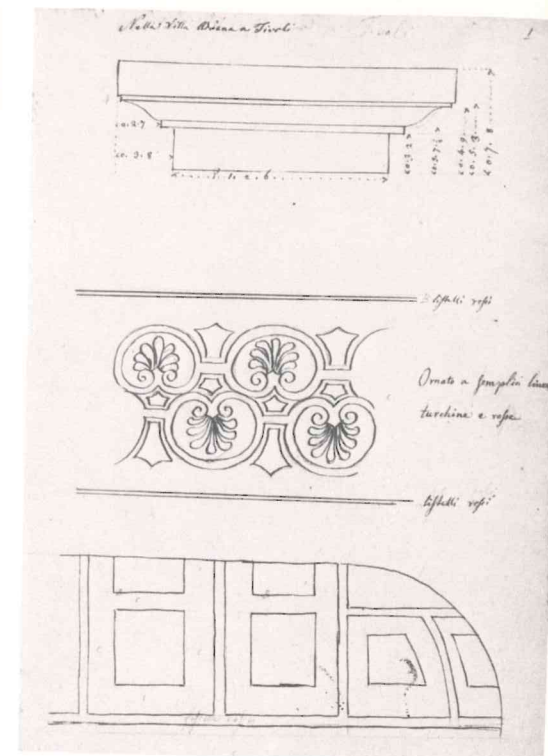


FIG. 14 - Dettagli architettonici e tipi delle decorazioni delle volte a botte nella Villa Adriana a Tivoli, matita e penna su carta bianca, mm. 241x174

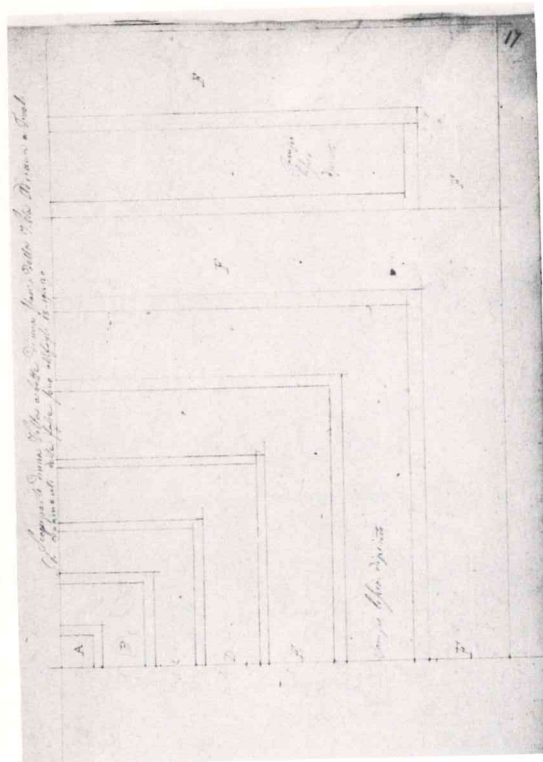


FIG. 15 - «Scomparto di una Volta a botte di una stanza della Villa Adriana a Tivoli. Gli ornamenti delle fasce sono agli fogli 18.19.20», matita su carta bianca, mm. 174x256

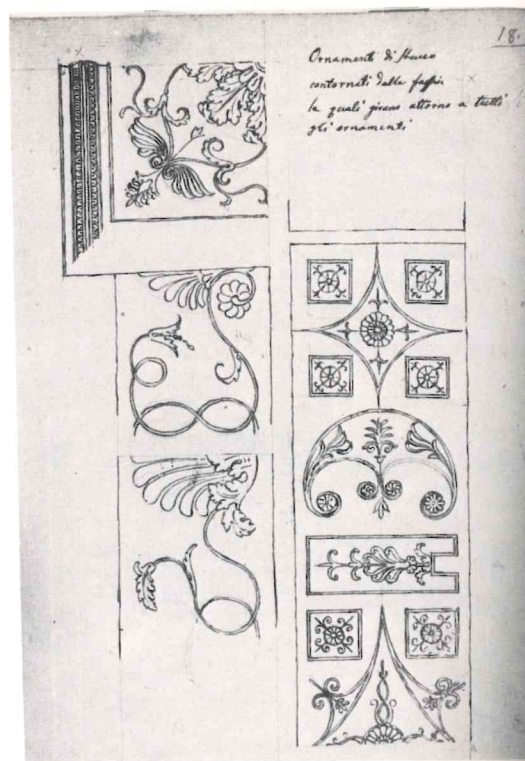


FIG. 16 - «Ornamenti di stucco contornati dalle foglie le quali girano attorno a tutti gli ornamenti» della fascia della volta a botte raffigurata nel disegno riprodotto nella fig. 15, matita e penna su carta bianca, mm. 253x174

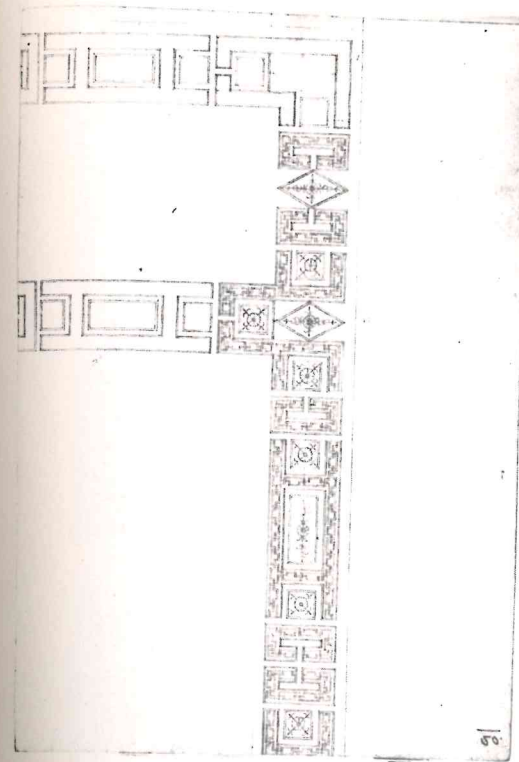


FIG. 17 - Decorazioni della volta a botte raffigurata nel disegno riprodotto nella fig. 15, matita su carta bianca, mm. 252x175

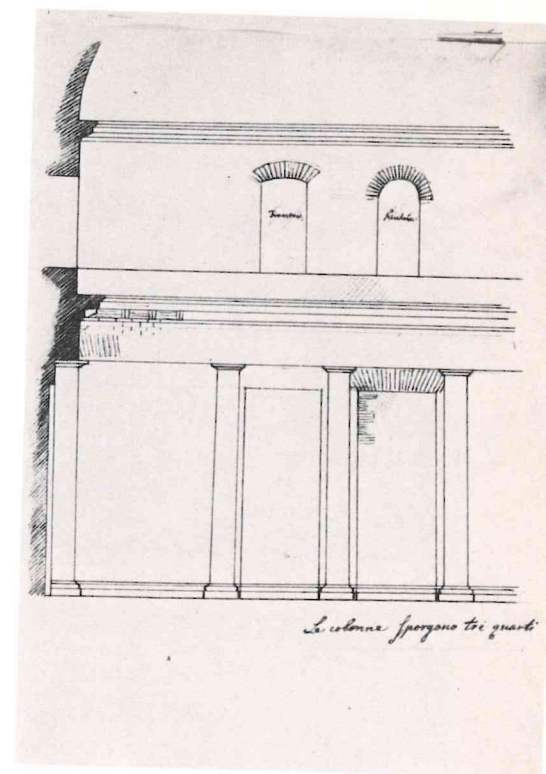


FIG. 18 - Alzato con la nota «Le colonne sporgono tre quarti», matita e penna su carta, mm. 236x175

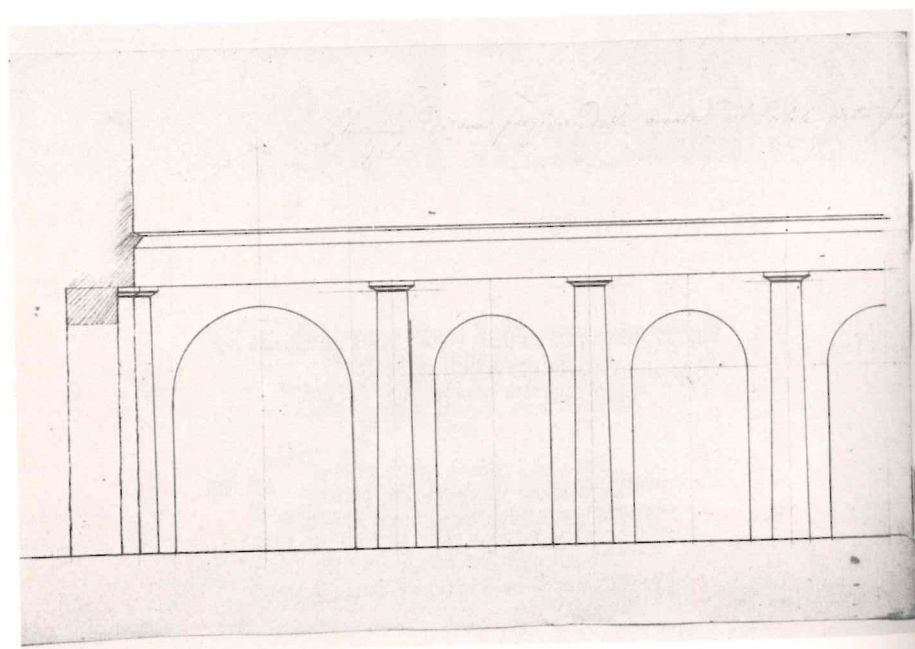
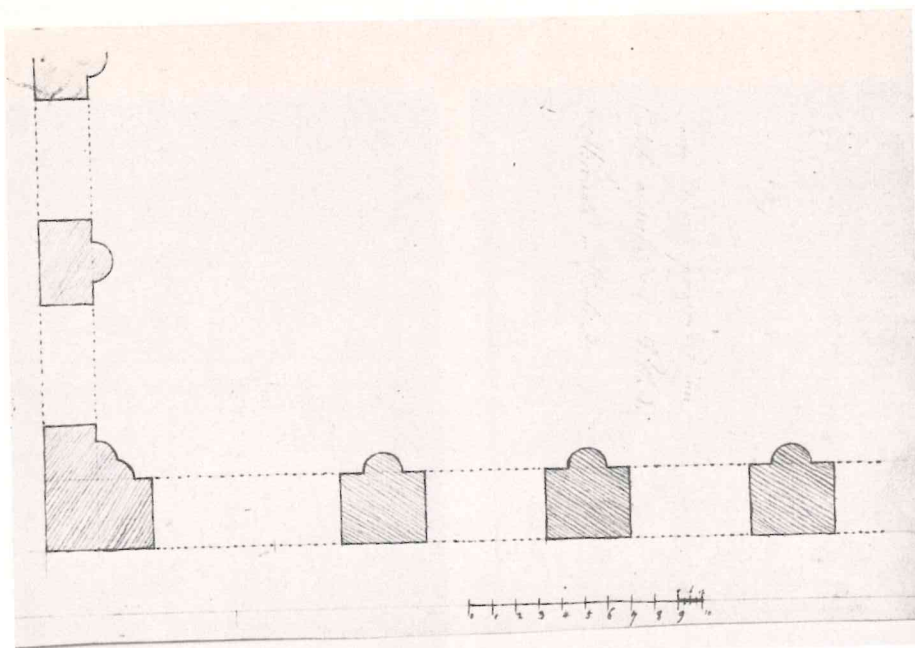


FIG. 19 - «Pianta di una porzione di un Cortile a archi Della Villa di Mecenate in Tivoli»,
matita e penna su carta bianca, mm. 254x165

FIG. 20 - «Elevazione di una porzione delle arcate del Cortile dietro...»,
matita e penna su carta bianca, mm. 164x251

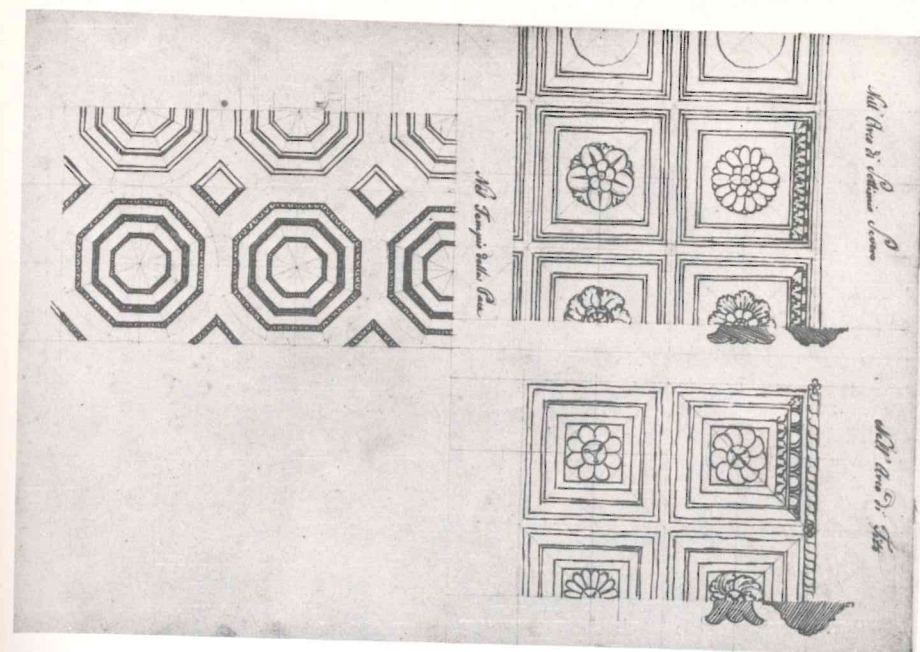


FIG. 21 - Esempi di decorazione in stucco dei fornic
«Nell'Arco di Settimio Severo Nell'Arco di Tito Nel Tempio della Pace»,
matita e penna su carta bianca, mm. 324x230

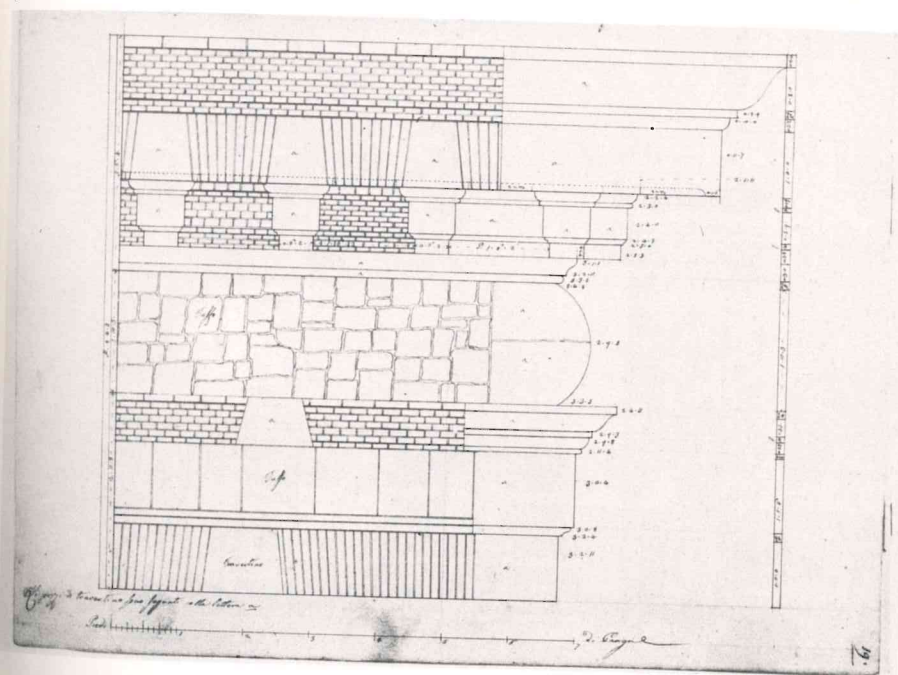


FIG. 22 - Particolare dei materiali usati in una cornice architettonica,
penna su carta bianca, mm. 237x319

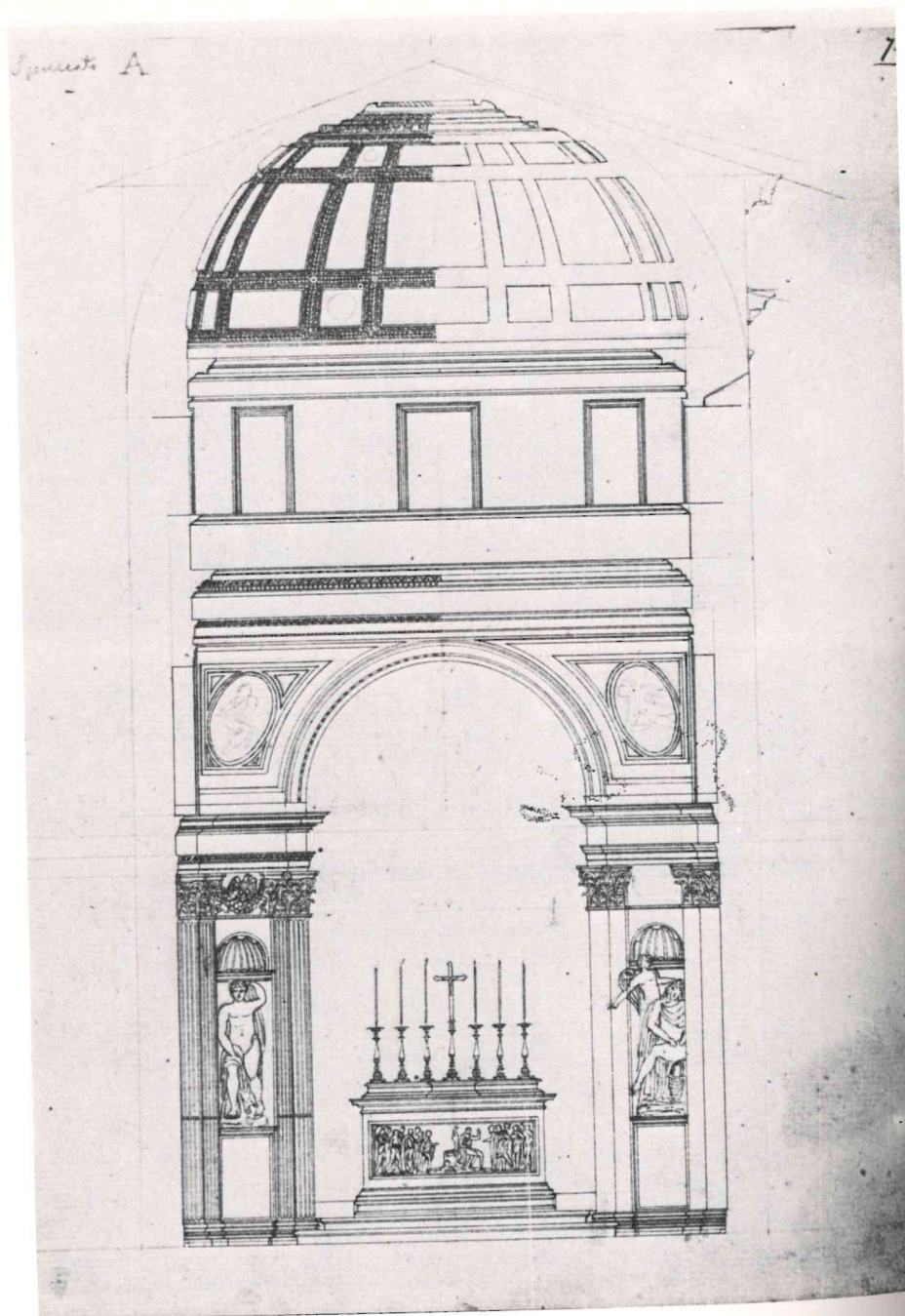


FIG. 23 - «Spaccato A»: sezione trasversale con prospetto di altare della Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, matita e penna su carta bianca, mm. 318x239

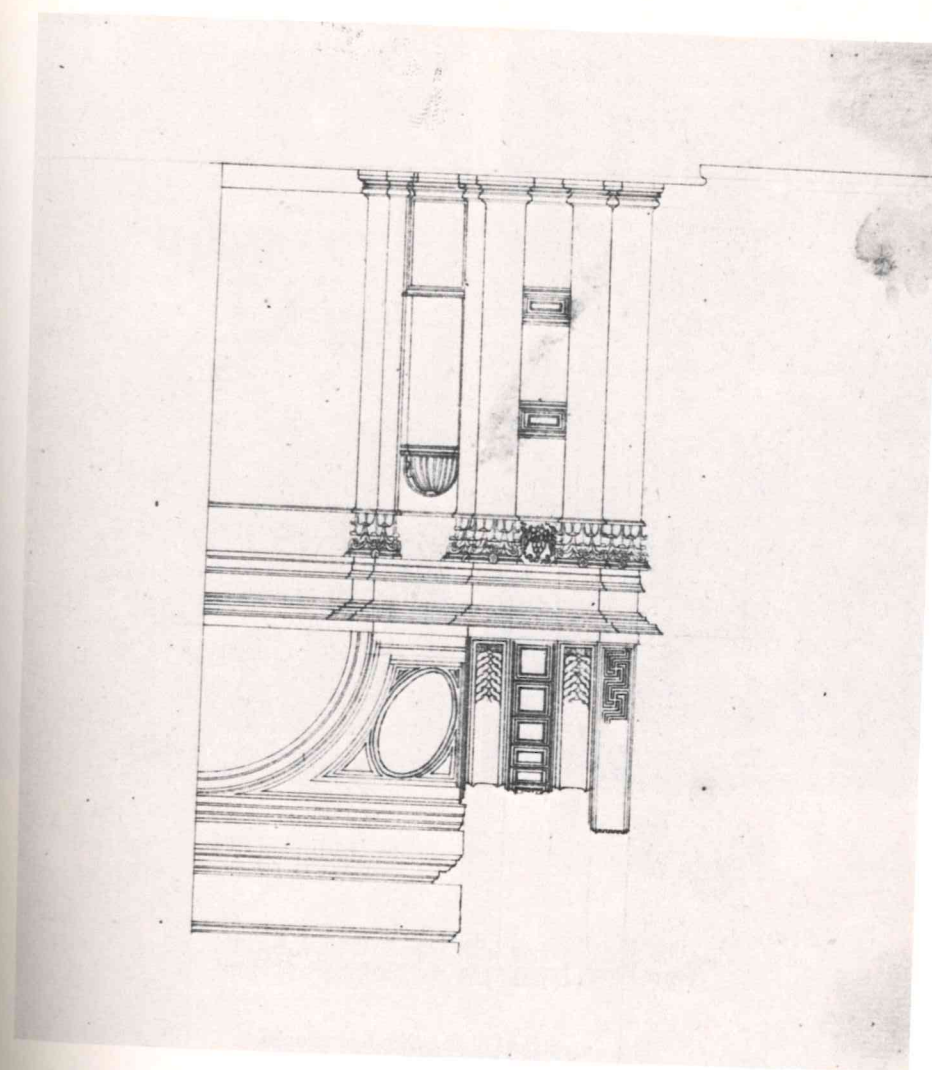


FIG. 24 - Fronte del braccio laterale, verso del disegno riprodotta nella fig. 23, matita e penna su carta bianca, mm. 318x239

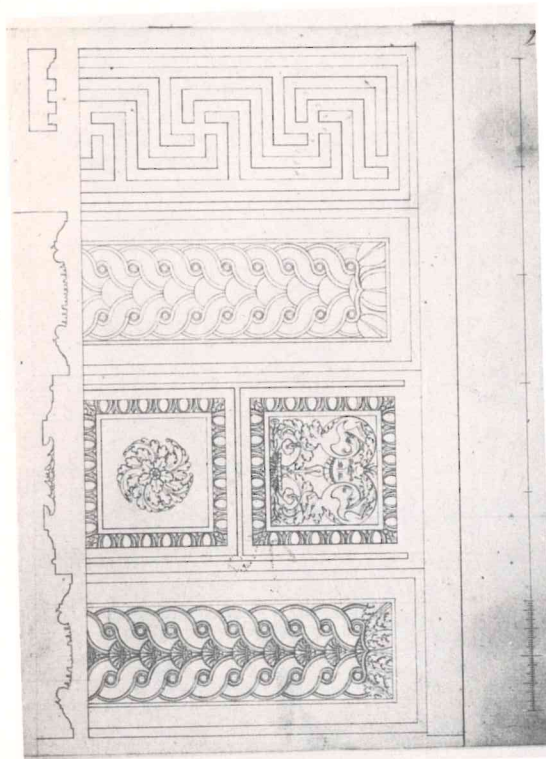


FIG. 25 - Particolari della decorazione in stucco sopra l'arco, penna su carta bianca, mm. 236x320

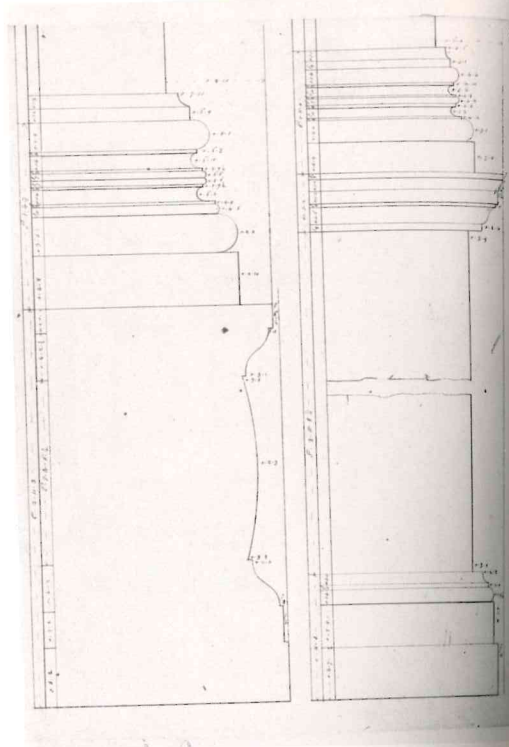


FIG. 26 - Rilievi di dettagli architettonici, penna su carta bianca, mm. 318x236

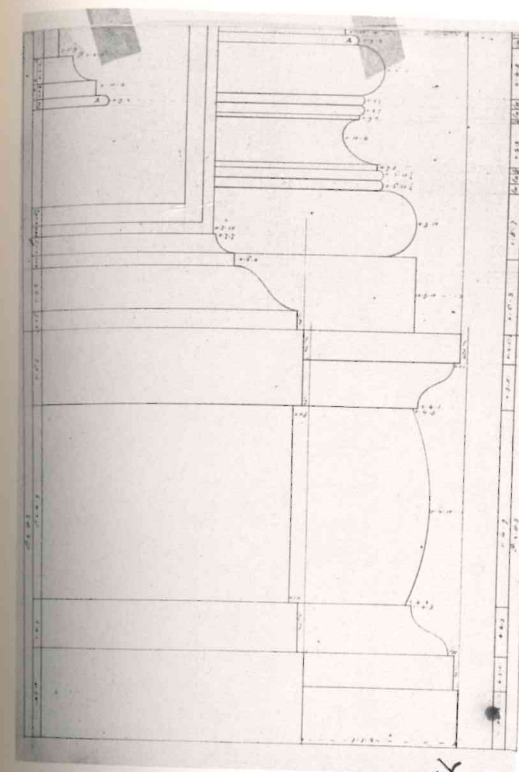


FIG. 27 - Base di pilastro, verso del disegno riprodotto nella fig. 30, penna su carta bianca, mm. 319x238

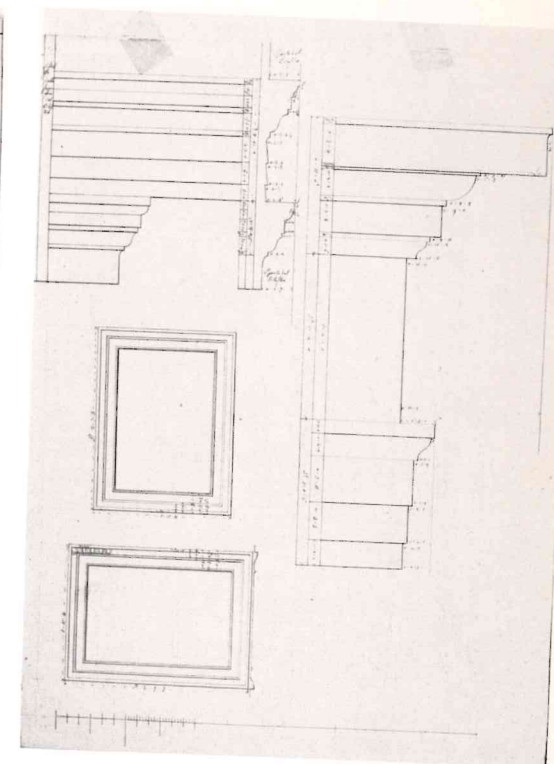


FIG. 28 - Profili di cornici architettoniche, penna su carta bianca, mm. 318x236, verso del disegno riprodotto nella fig. 26

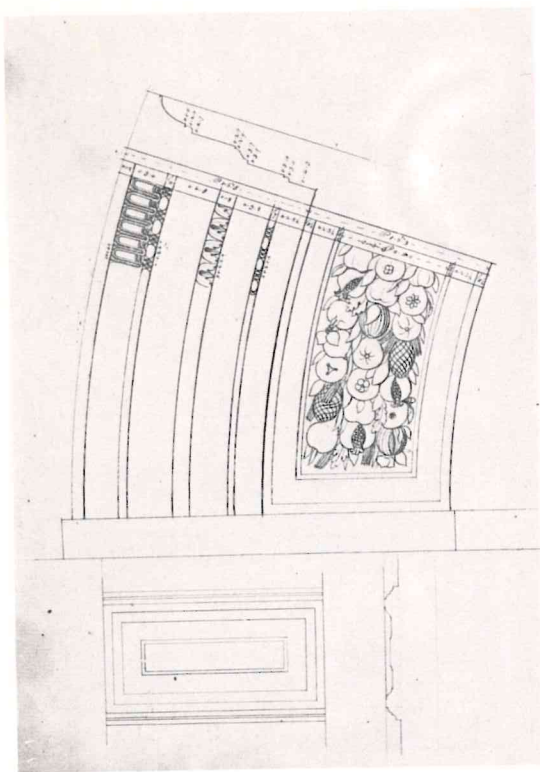


FIG. 29 - Particolari della decorazione dell'arco,
penna su carta bianca, mm. 319x236,
verso del disegno riprodotto nella fig. 31

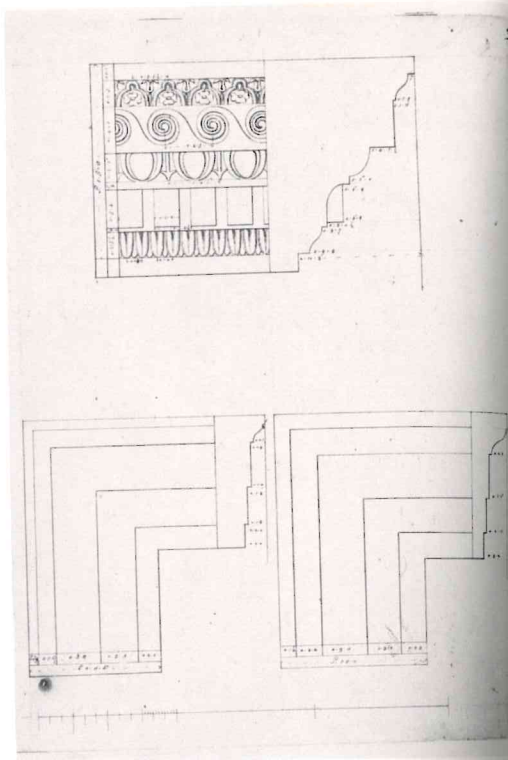


FIG. 30 - Prospetto e profili di cornici architettoniche,
penna su carta bianca, mm. 319x238

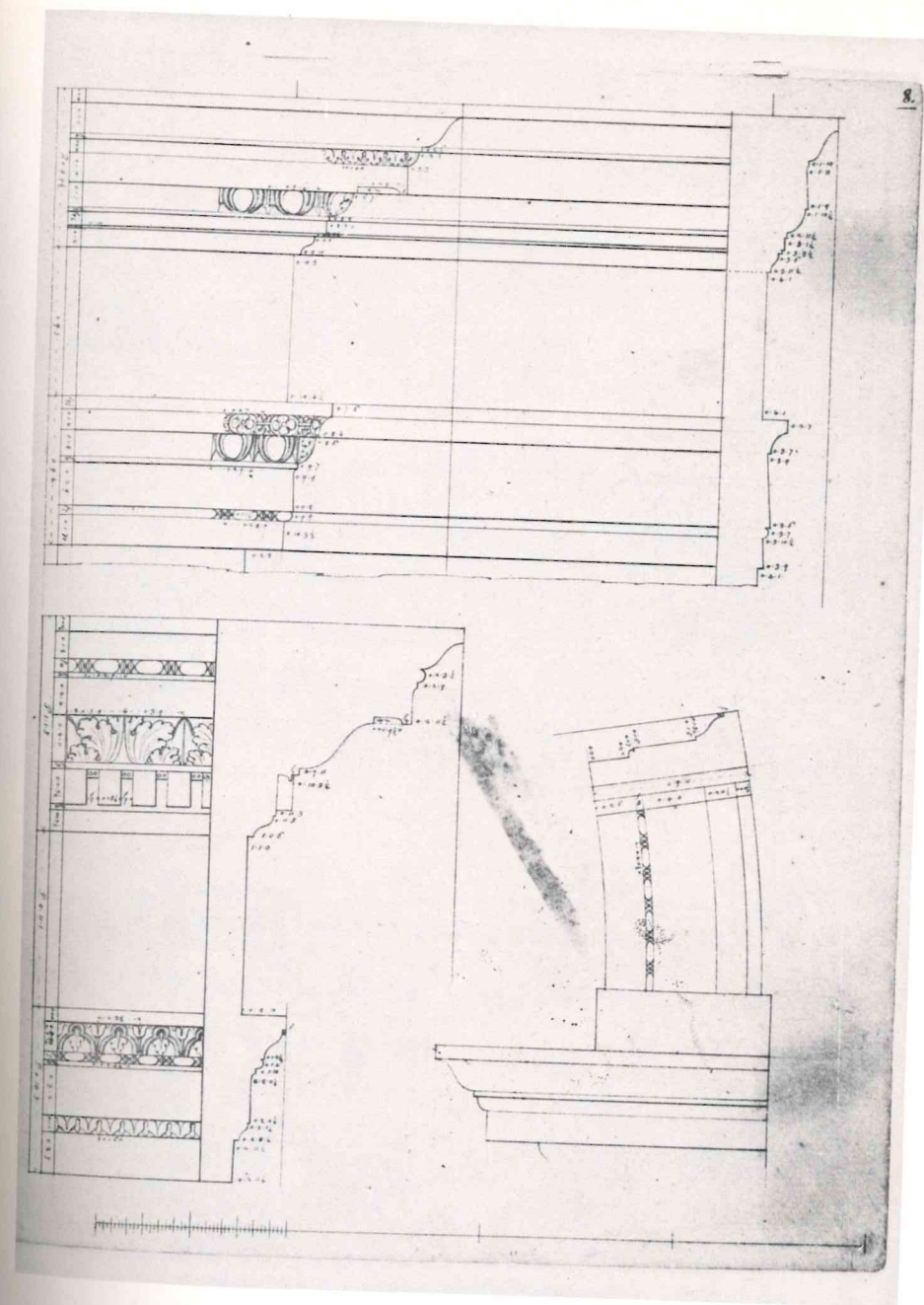


FIG. 31 - Particolari decorativi di cornici architettoniche
e di arco, penna su carta bianca, mm. 319x236

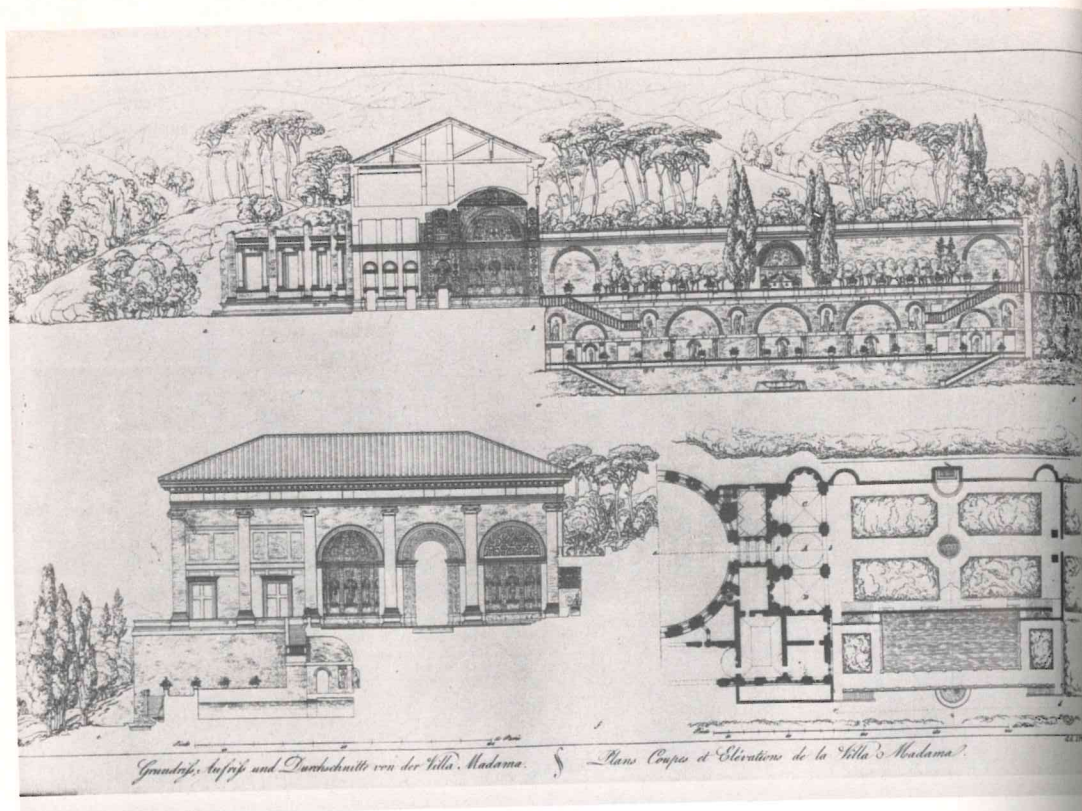


FIG. 32 - Da: GRUNER L. *Décorations de Palais et d'Eglises en Italie*, Paris et Londres, 1854, pl. 7 (Milano, Raccolta della Stampe A. Bertarelli)

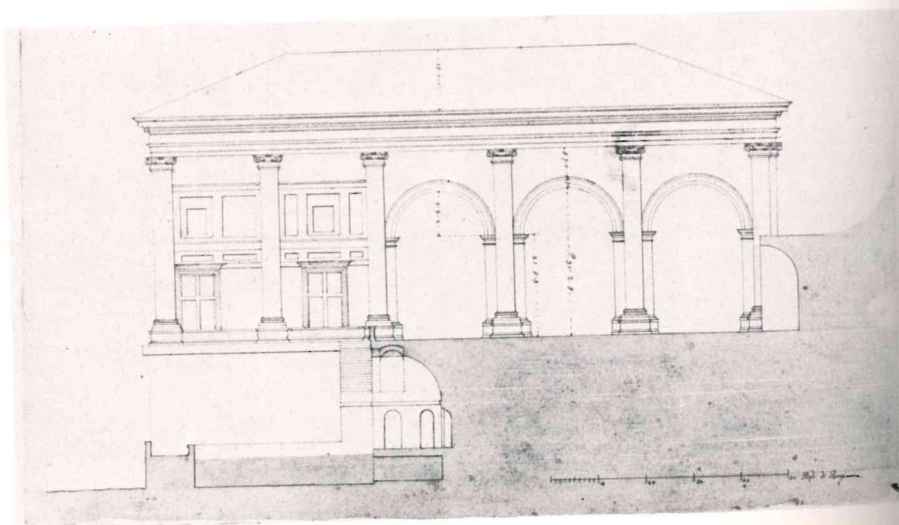


FIG. 33 - Alzato e spaccato della Villa Madama, penna e acquarello azzurro e beige, mm. 236x319

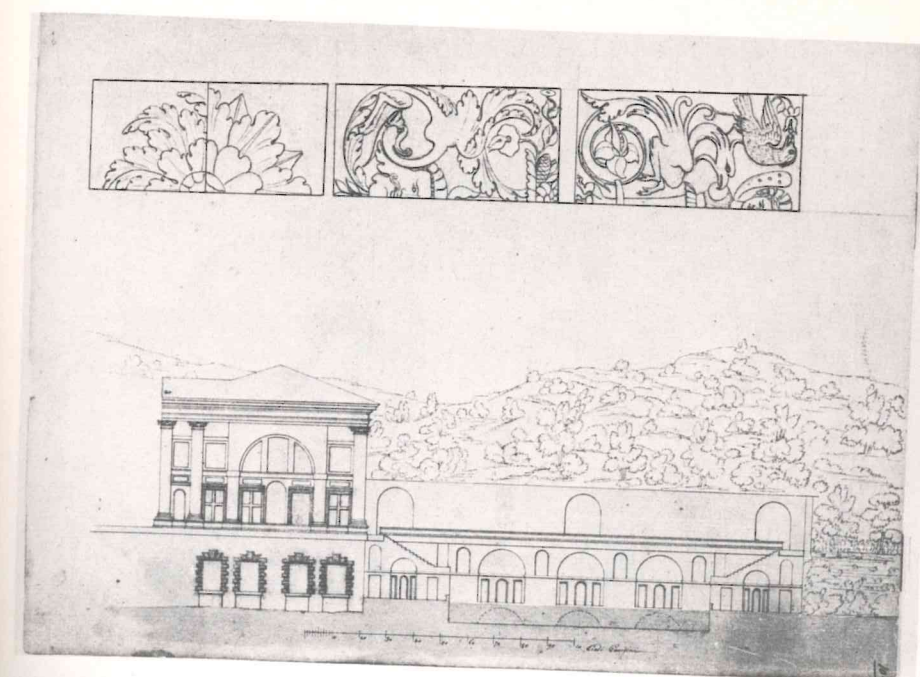


FIG. 34 - Prospetto, sezione e particolari decorativi della Villa Madama, penna e acquarello su carta bianca, mm. 235x318

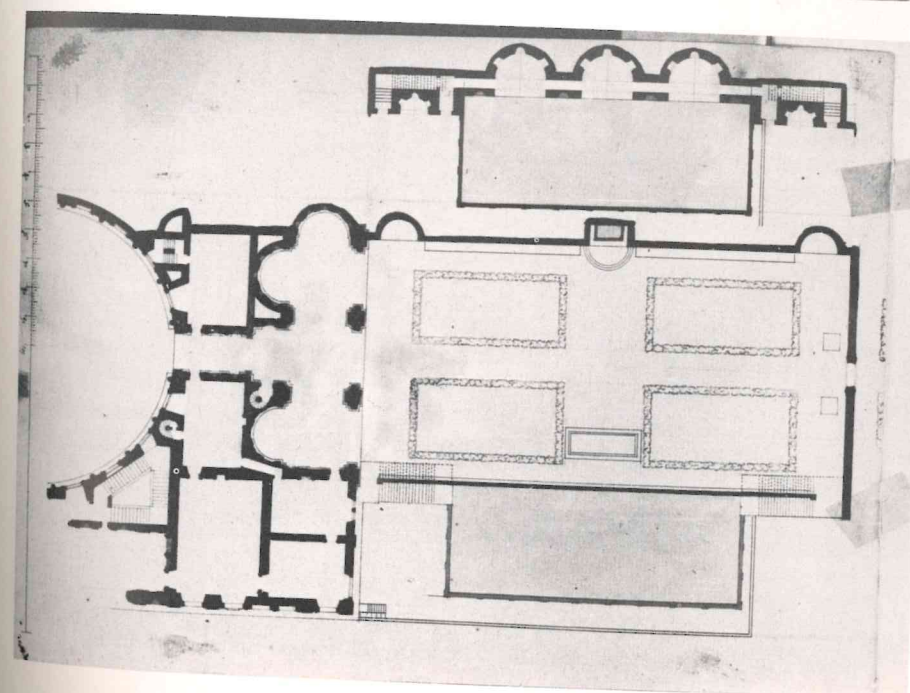


FIG. 35 - Particolare della pianta e dei giardini di Villa Madama, penna e acquarello, mm. 236x320, verso del disegno riprodotto nella fig. 25

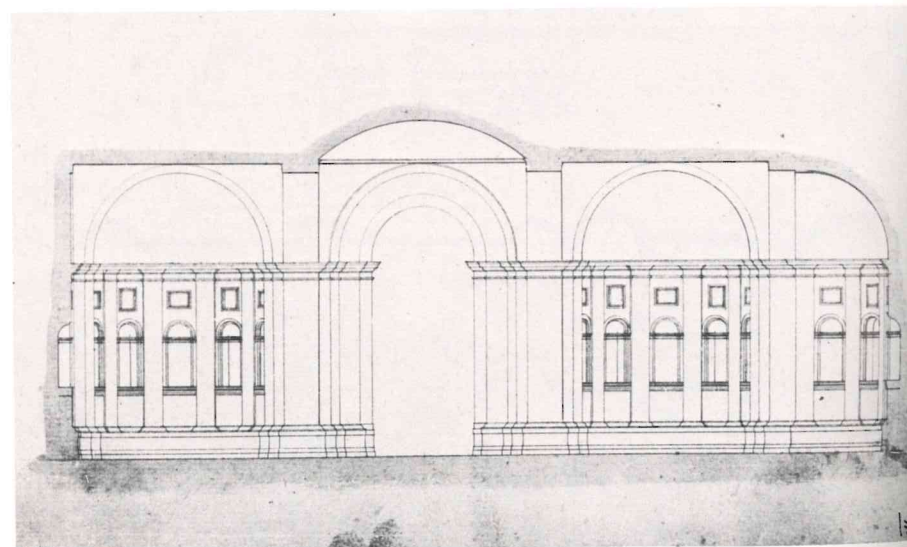
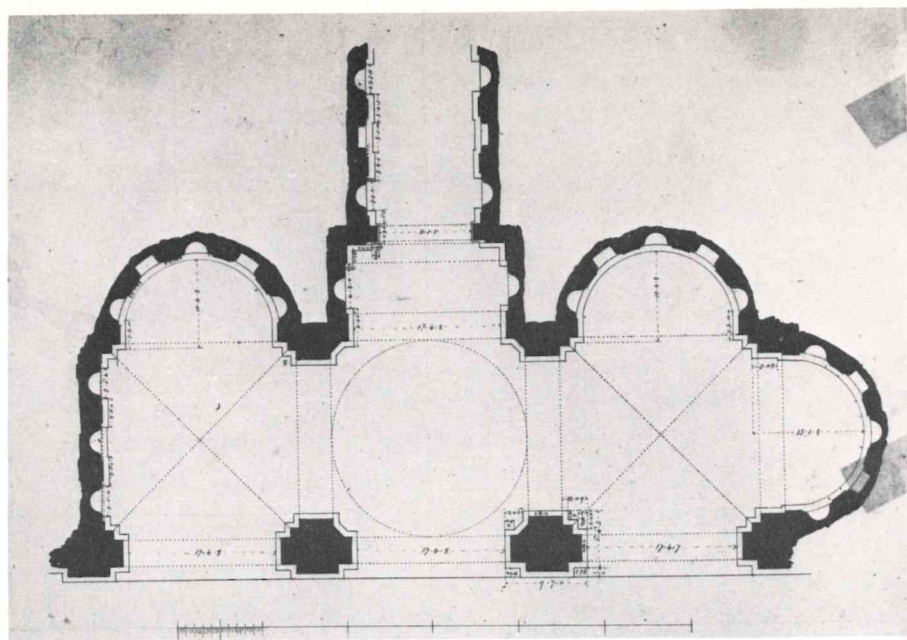


FIG. 36 - Pianta della loggia della Villa Madama, penna e inchiostro di china, mm. 235x318, verso del disegno riprodotto nella fig. 34

FIG. 37 - Spaccato della loggia della Villa Madama, penna e acquarello rosa e beige, mm. 236x319, verso del disegno riprodotto nella fig. 33

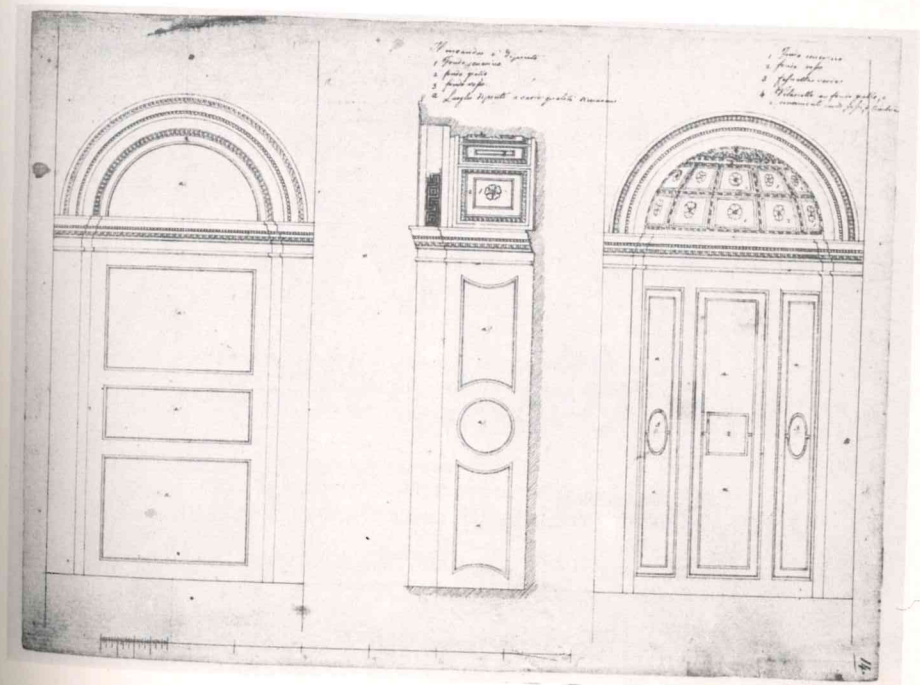
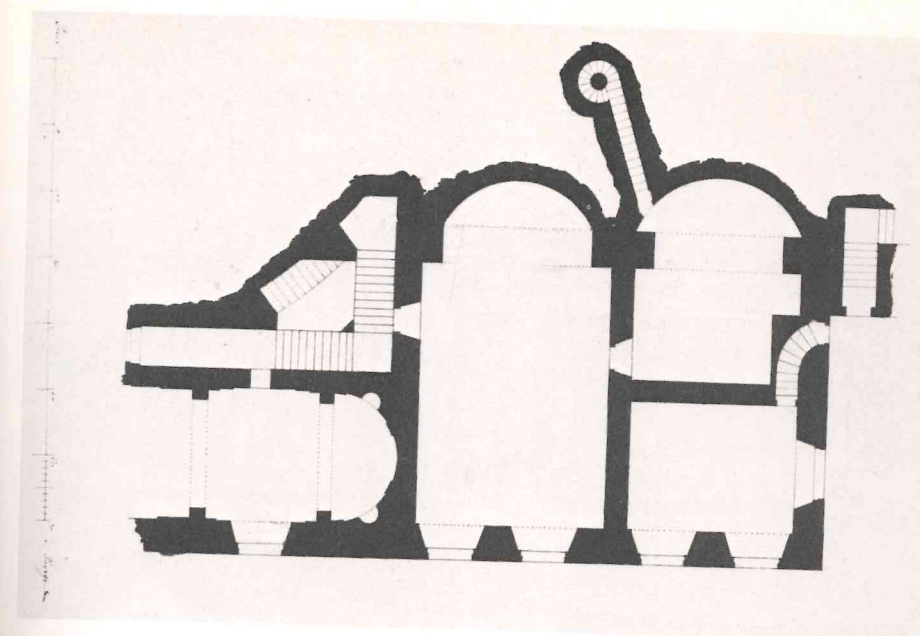


FIG. 38 - Pianta con le strutture delle sostruzioni della Villa Madama, penna e inchiostro di china su carta bianca, mm. 318x237

FIG. 39 - Prospetto e profilo delle nicchie lungo il perimetro della loggia della Villa Madama, penna su carta bianca, mm. 218x237

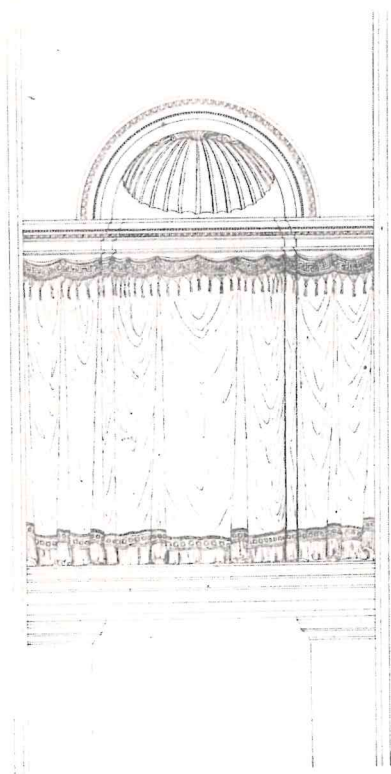


FIG. 40 - «Nicchia ornata di stucco» della loggia della Villa Madama, penna su carta bianca, mm. 237x318, verso del disegno riprodotto nella fig. 38

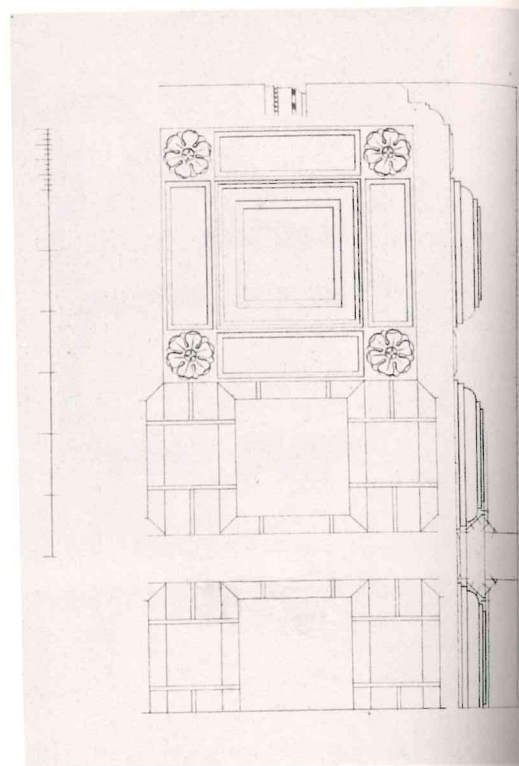


FIG. 41 - Particolare architettonico, verso del disegno riprodotto nella fig. 22, penna su carta bianca

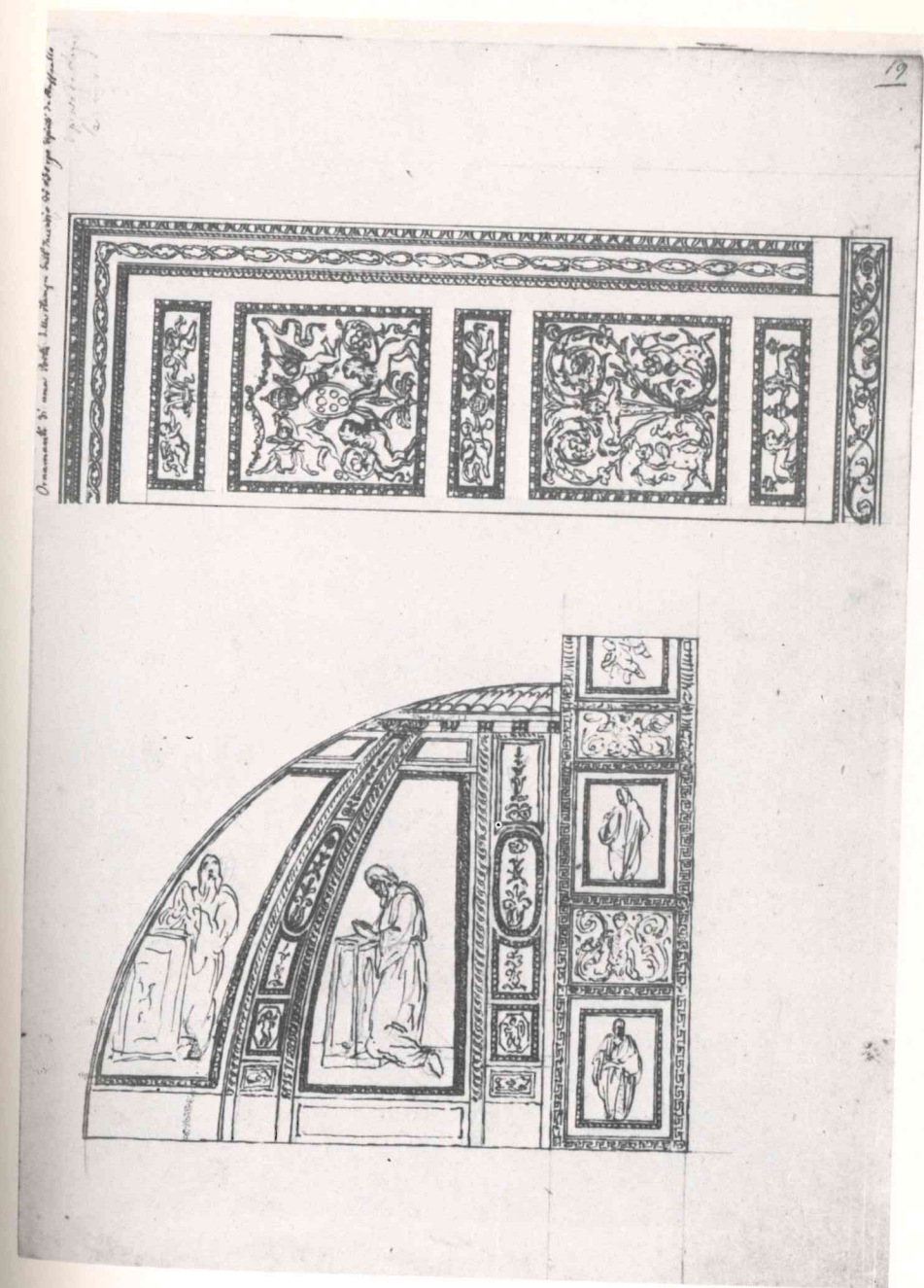


FIG. 42 - «Ornamenti di una Porta della stanza dell'Incendio di Borgo dipinti da Raffaello», penna su carta bianca, mm. 228x323

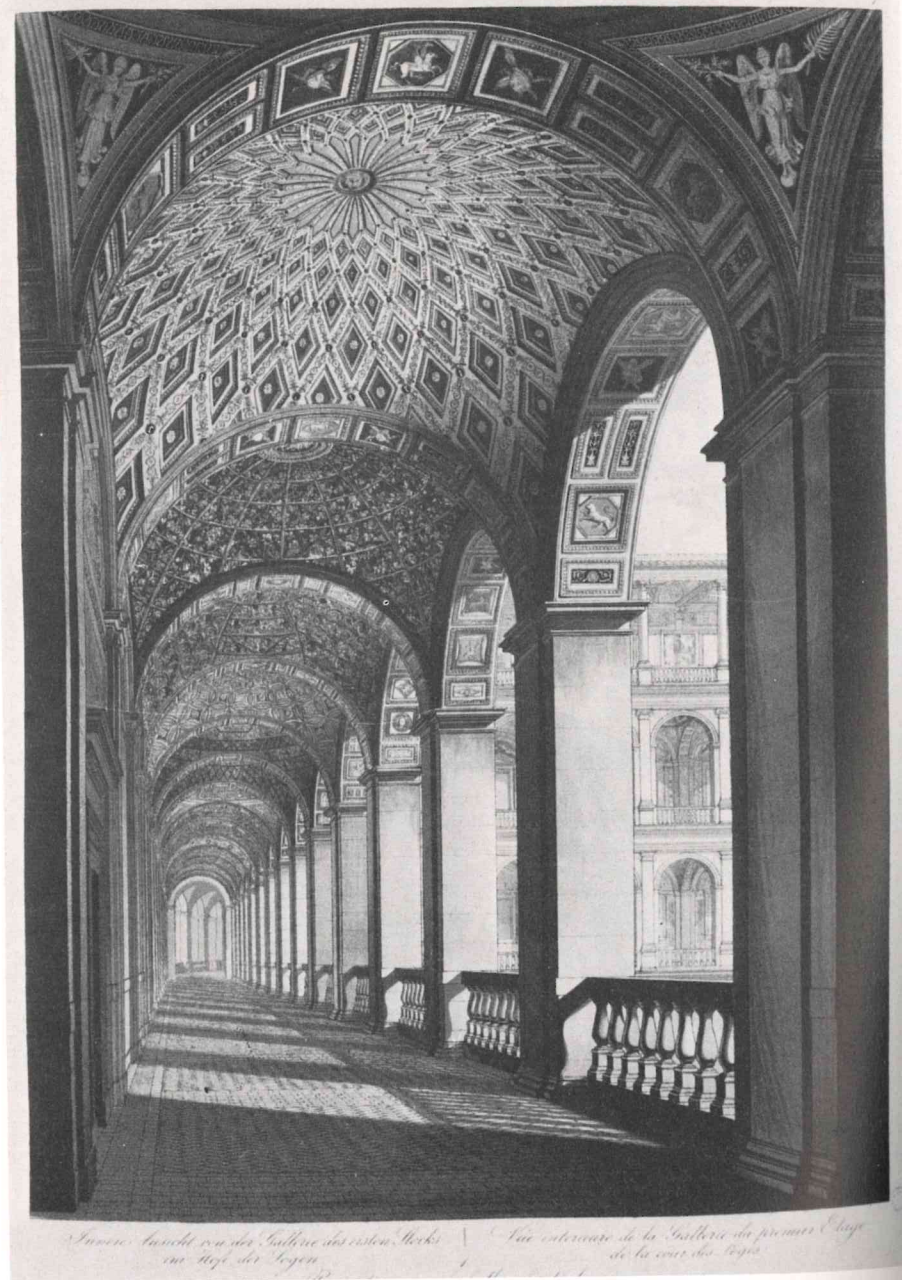


FIG. 43 - Da: L. GRUNER, *Décoration de Palais et d'Eglises en Italie*, Paris et Londres, 1854, pl. 1
(Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

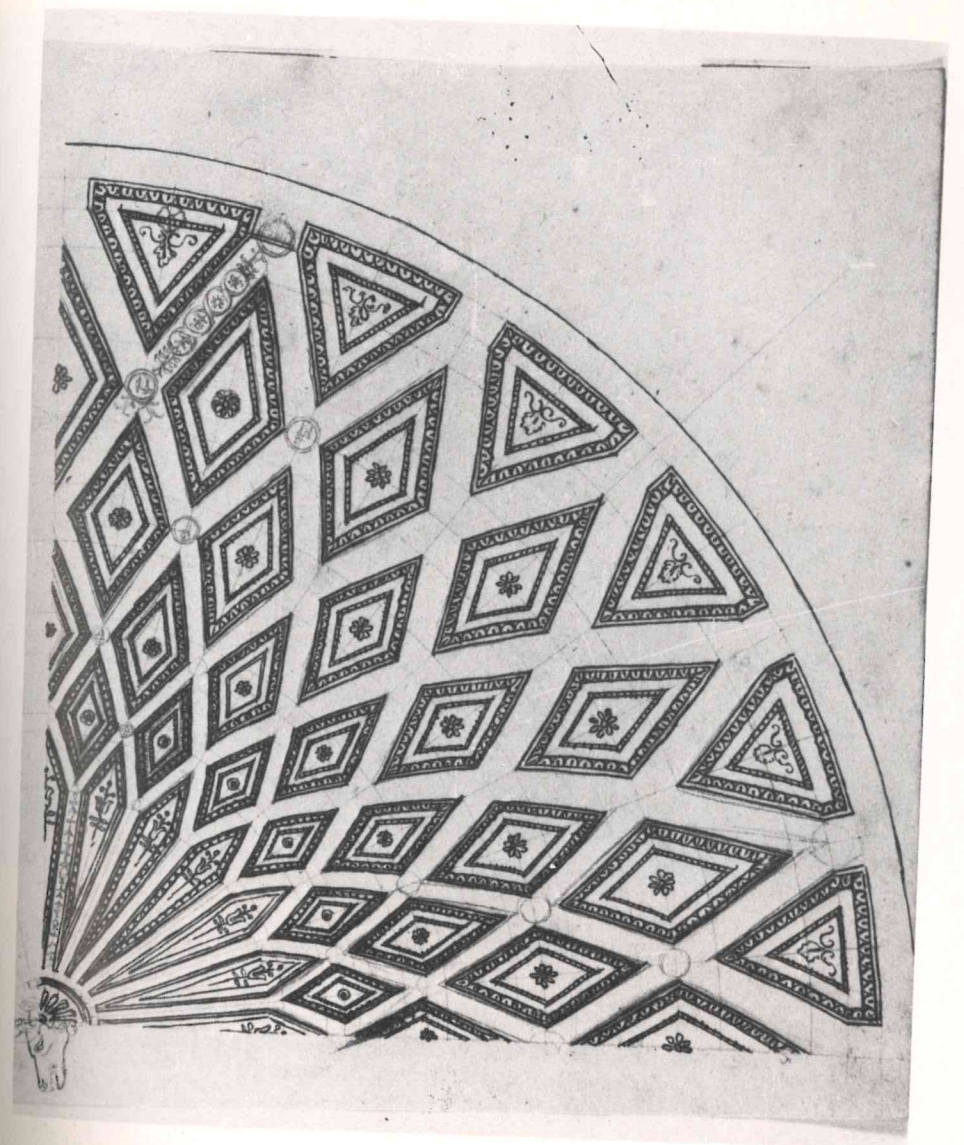


FIG. 44 - Decorazione dell'interno di una volta del cortile di S. Damaso,
matita e penna su carta bianca, mm. 180x195

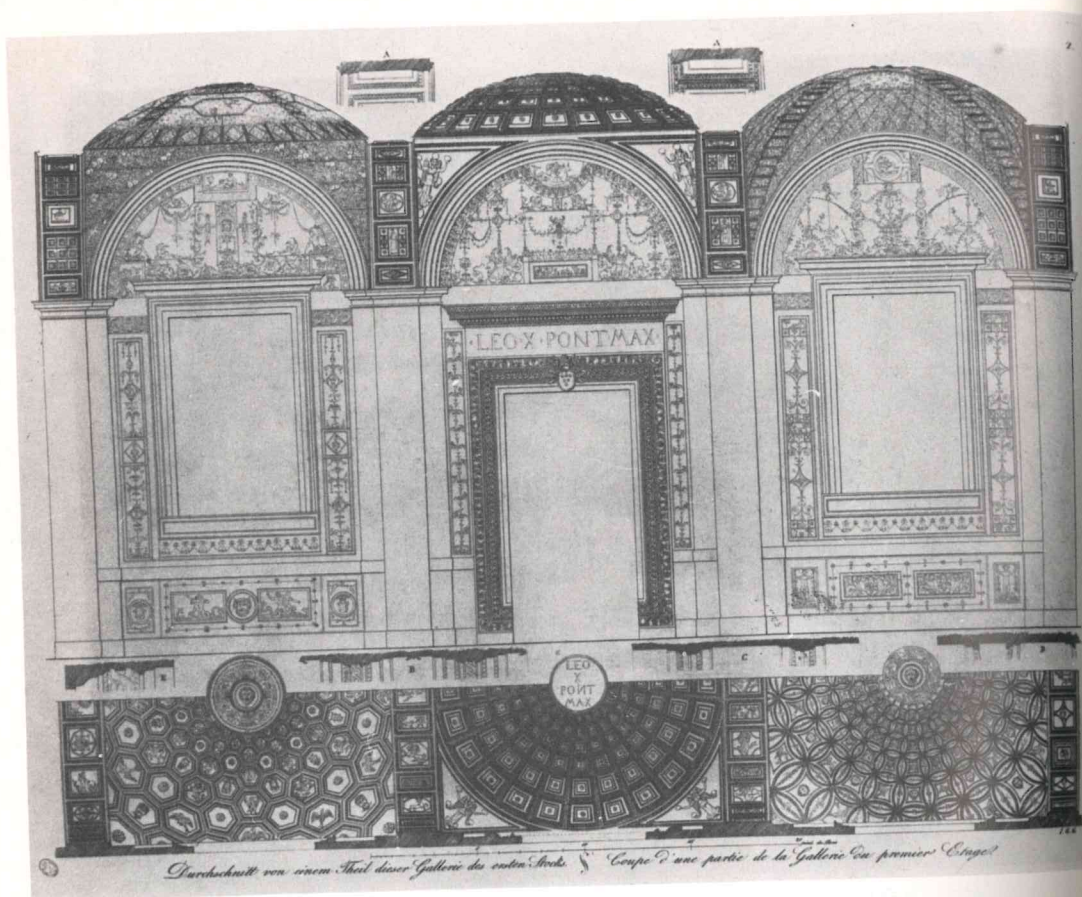


FIG. 45 - Da: L. GRUNER, *Décoration de Palais et d'Eglises en Italie*, Paris et Londres, 1854, pl. 2
(Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

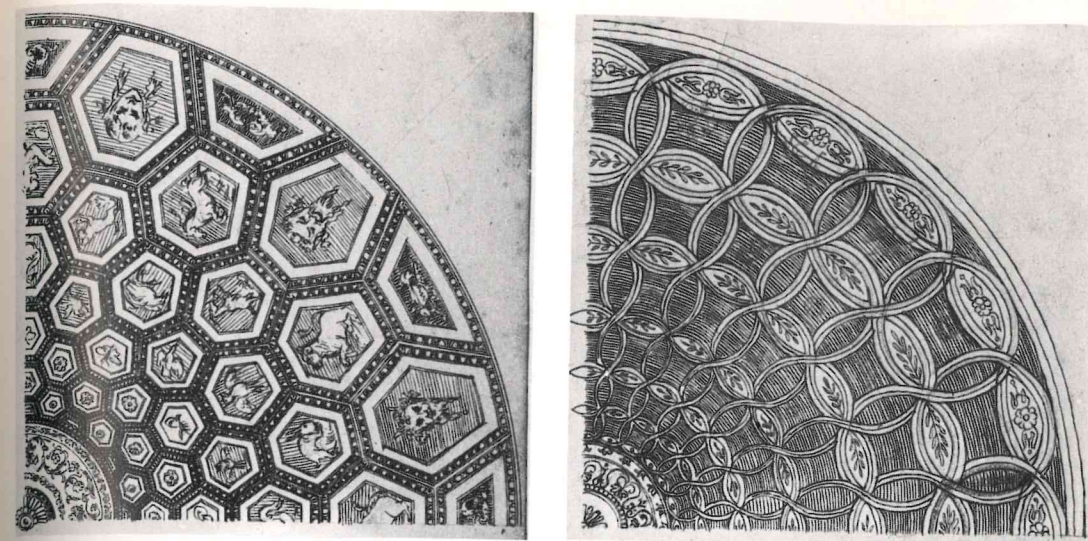


FIG. 46 - Decorazione dell'interno di una volta del
cortile di S. Damaso, penna su carta, mm. 175x180

FIG. 47 - Decorazione dell'interno di una volta del
cortile di S. Damaso,
matita e penna su carta, mm. 173x180

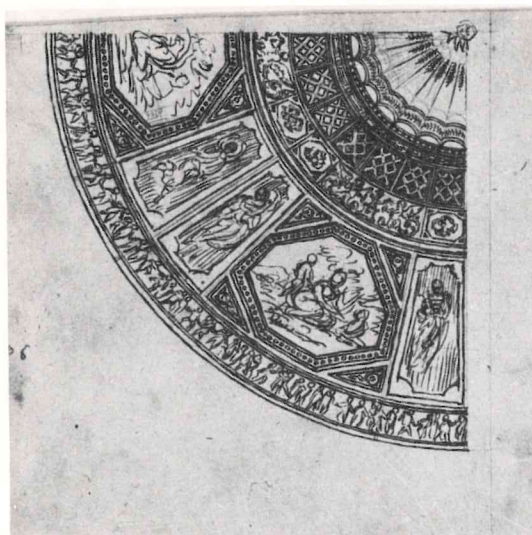


FIG. 48 - Decorazione dell'interno di una volta del cortile di S. Damaso (?), penna su carta, mm. 151x151



FIG. 49 - Decorazione dell'interno di una volta del cortile di S. Damaso (?), penna e acquarello azzurro, verde, giallo, viola e rosa su carta bianca, mm. 123x125

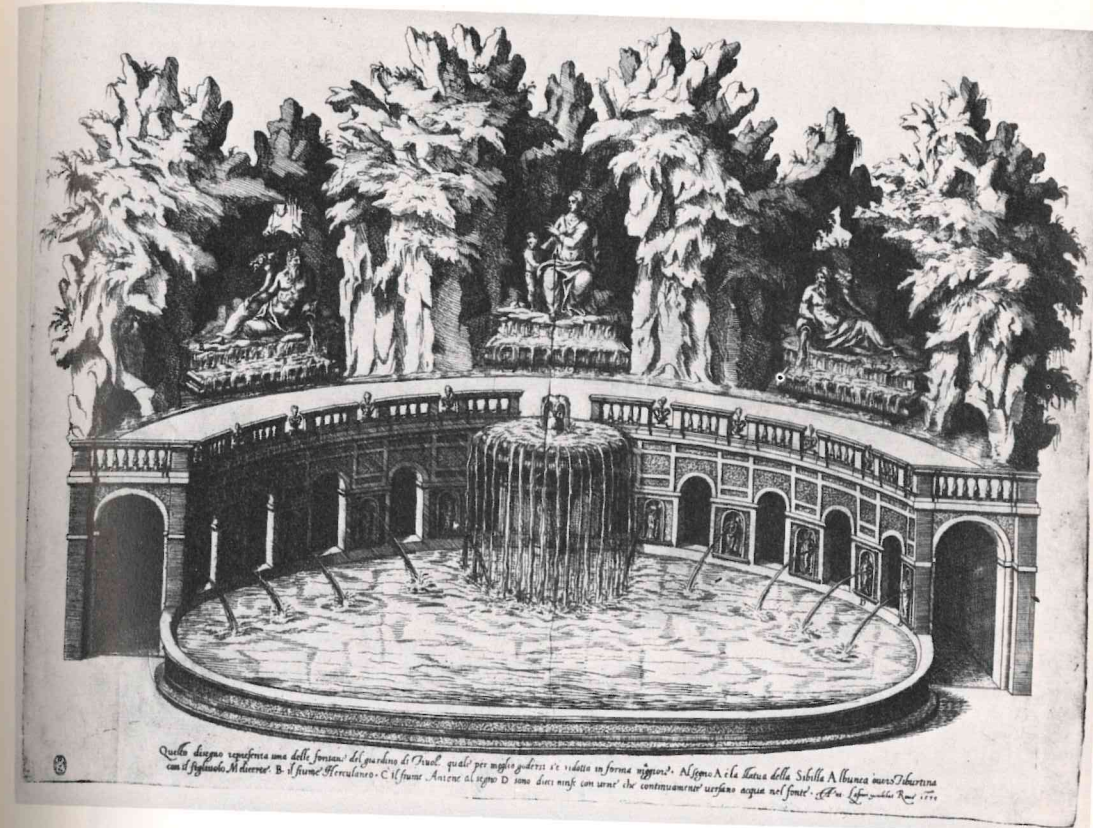


FIG. 50 - Fontana del giardino di Tivoli, incisione di Lafreri, Roma, 1575 (Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

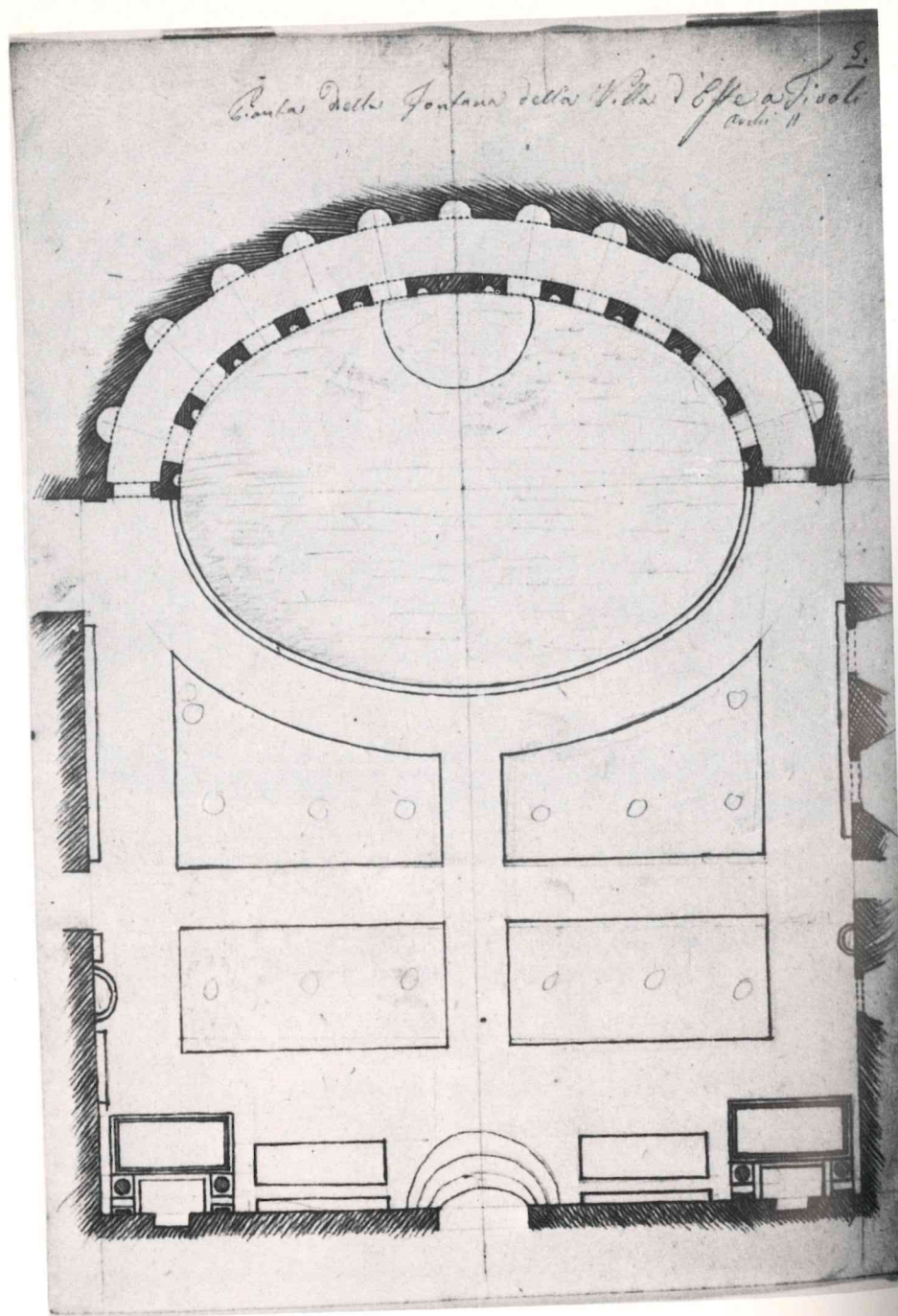


FIG. 51 - «Pianta della Fontana nella Villa d'Este a Tivoli Archi II»,
matita e penna su carta bianca, mm. 250x175

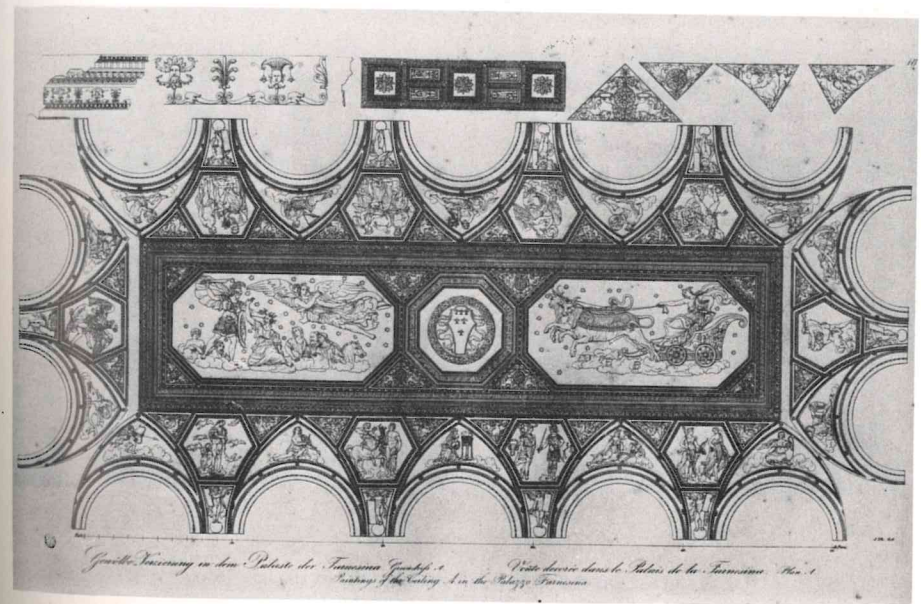
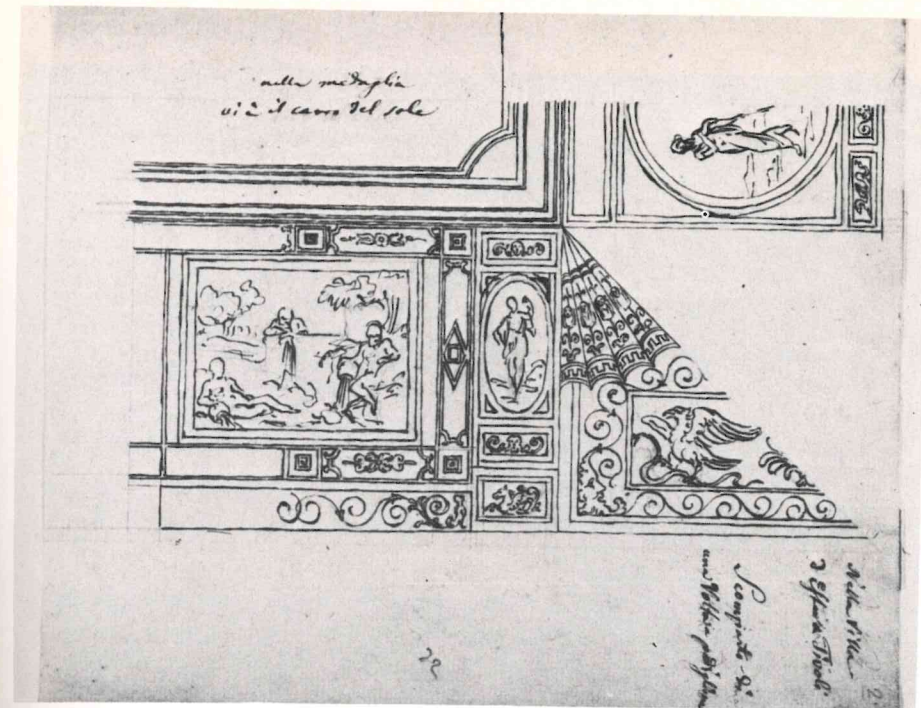


FIG. 52 - «Nella Villa d'Este a Tivoli Scomparto di una Volta a padiglione»,
nella seconda stanza Tiburtina (affresco attribuito a Cesare Nebbia),
matita e penna su carta, mm. 205x174

FIG. 53 - Da: L. GRUNER, *Décorations de Palais et d'Eglises en Italie*,
Paris et Londres, 1854, pl. 20 (Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

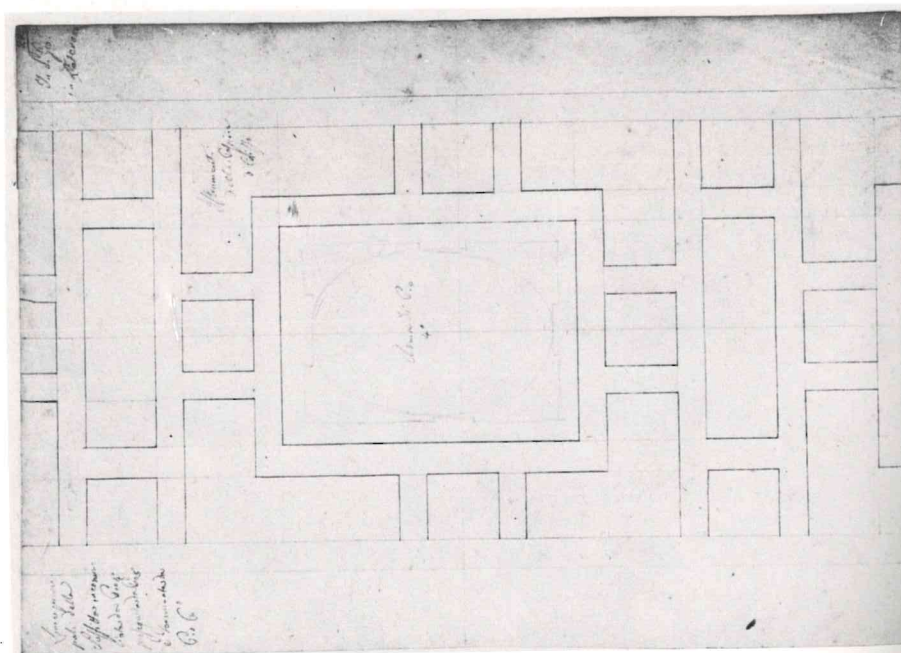
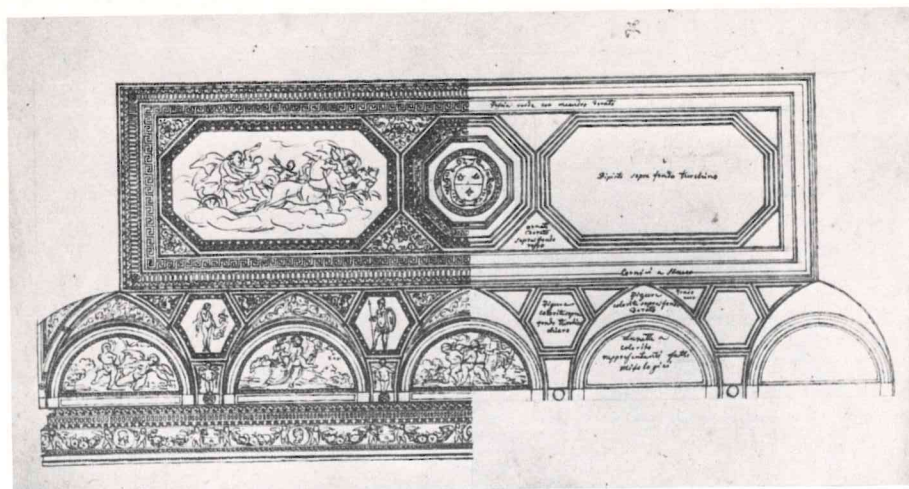


FIG. 54 - Elementi principali della struttura di una volta,
penna su carta bianca, mm. 173x323

FIG. 55 - «Linee principali della Soffitta incominciata da Pio 4° proseguita da Pio 5° e
terminata da Pio 6°», matita su carta bianca, mm. 228x323

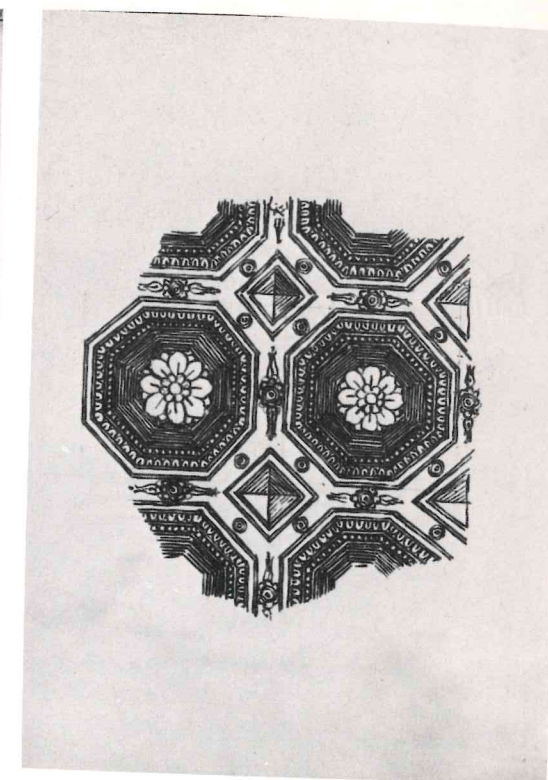
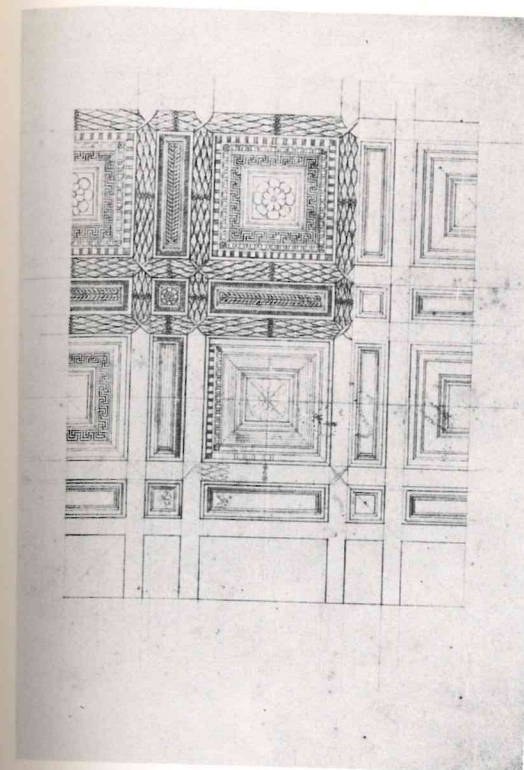


FIG. 56 - Particolare della decorazione di un soffitto,
matita su carta bianca, mm. 324x229

FIG. 57 - Particolare della decorazione di un soffitto,
penna su carta, mm. 125x171

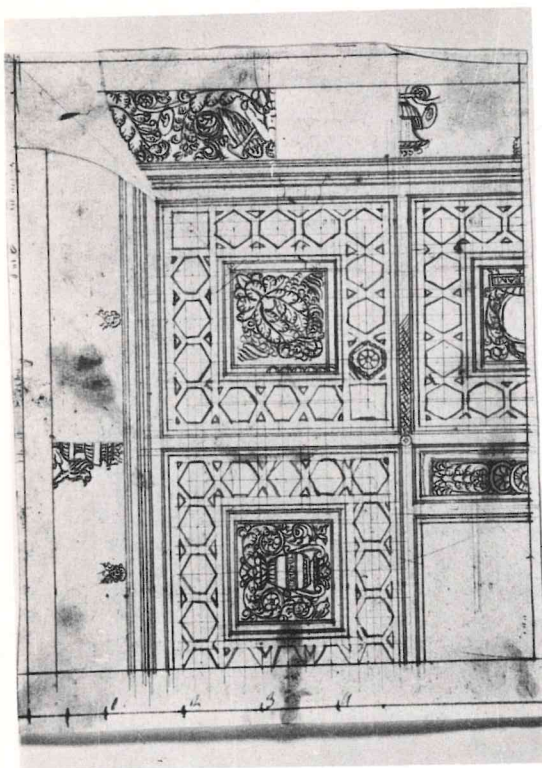


FIG. 58 - Particolare della decorazione di un soffitto,
matita e china rosa su carta, mm. 148x186,
sul verso tracce di schizzo a matita

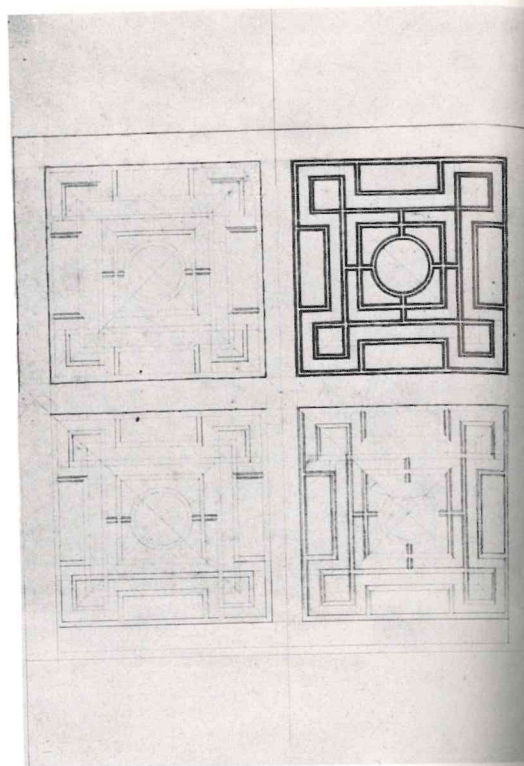


FIG. 59 - Particolare della decorazione di un soffitto,
matita e penna su carta bianca, mm. 229x323

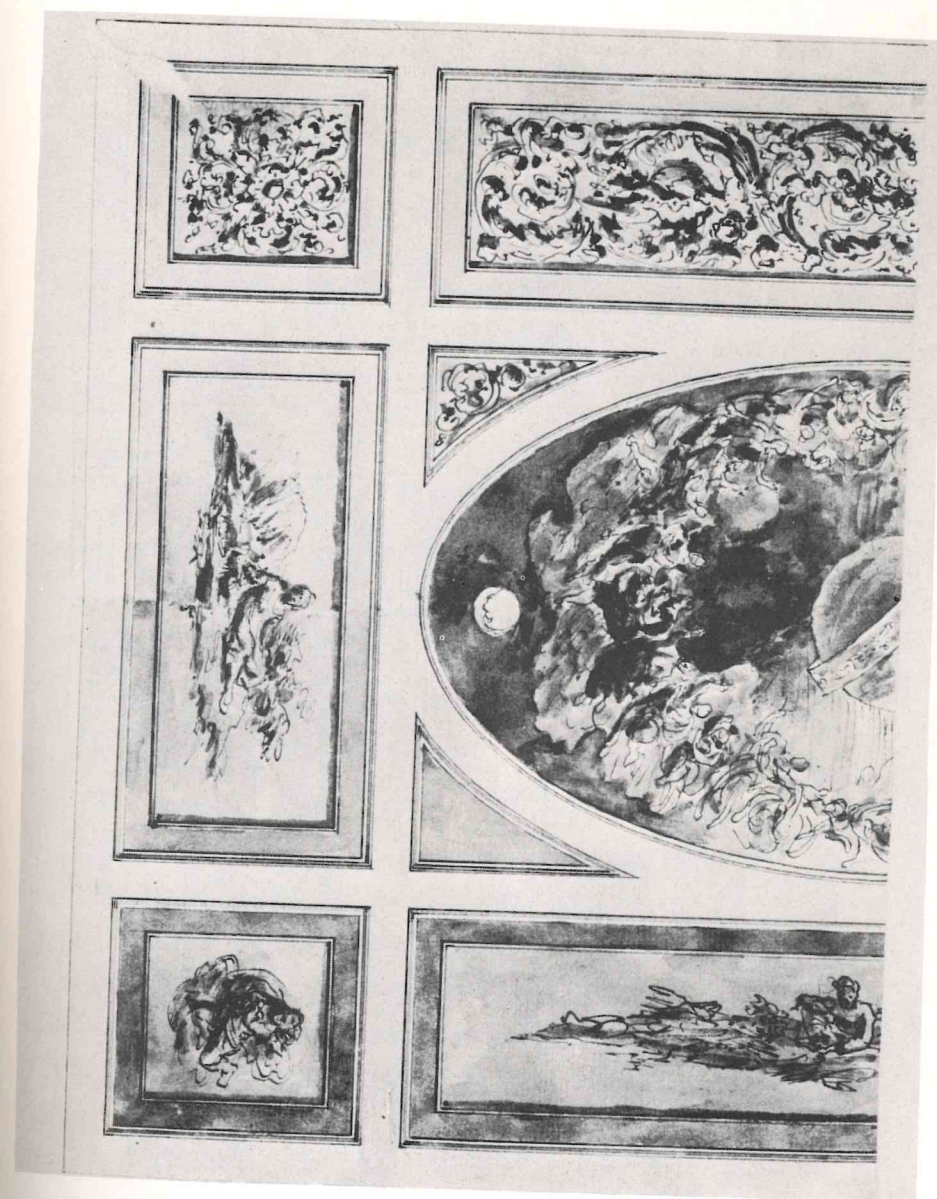


FIG. 60 - Soffitto affrescato, penna e acquarello rosa, azzurro, verde e viola su carta bianca,
mm. 159x224

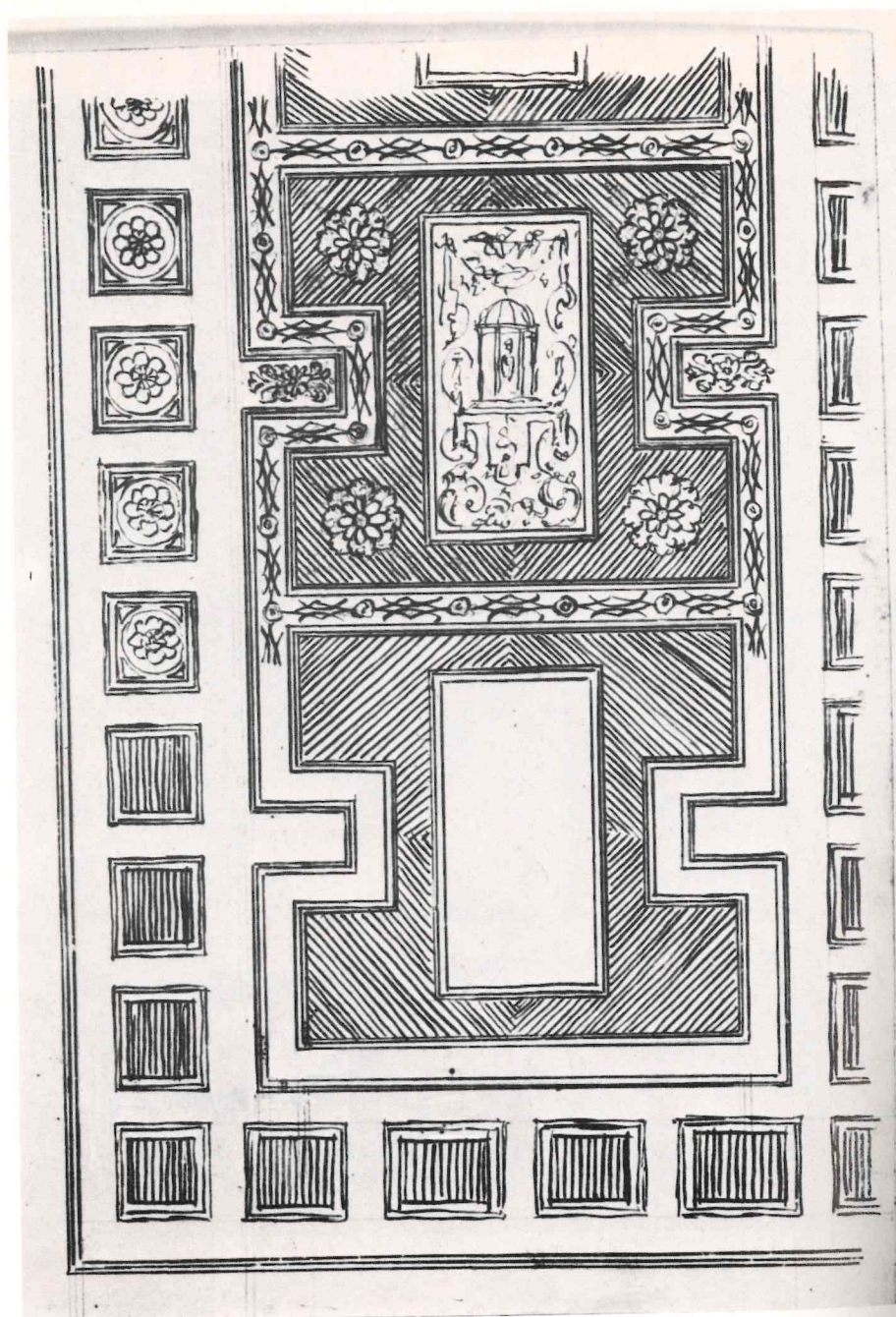


FIG. 61 - Decorazione di un soffitto, penna su carta bianca, mm. 136x209

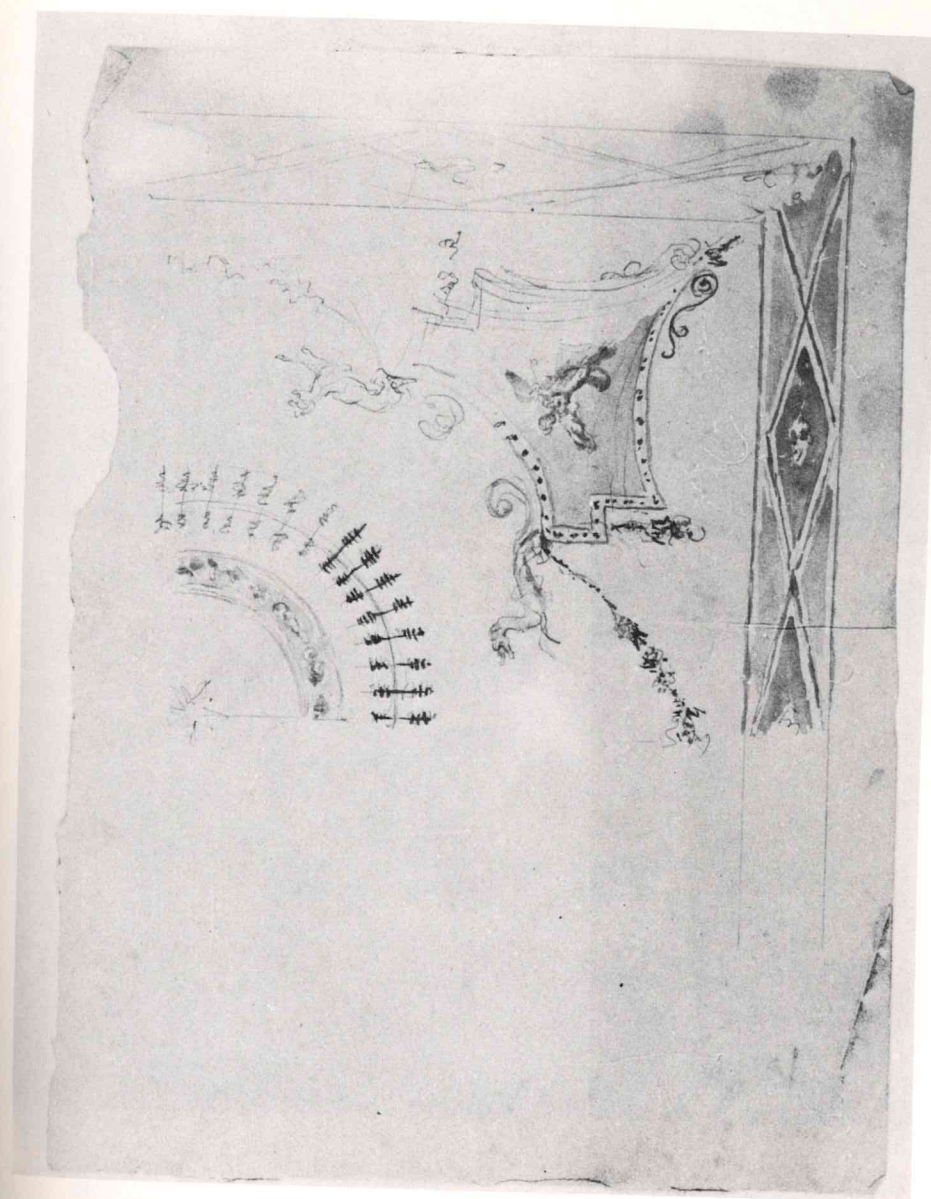


FIG. 62 - Decorazione a fresco di soffitto, matita e acquarello rosa, verde e giallo su carta, mm. 151x209

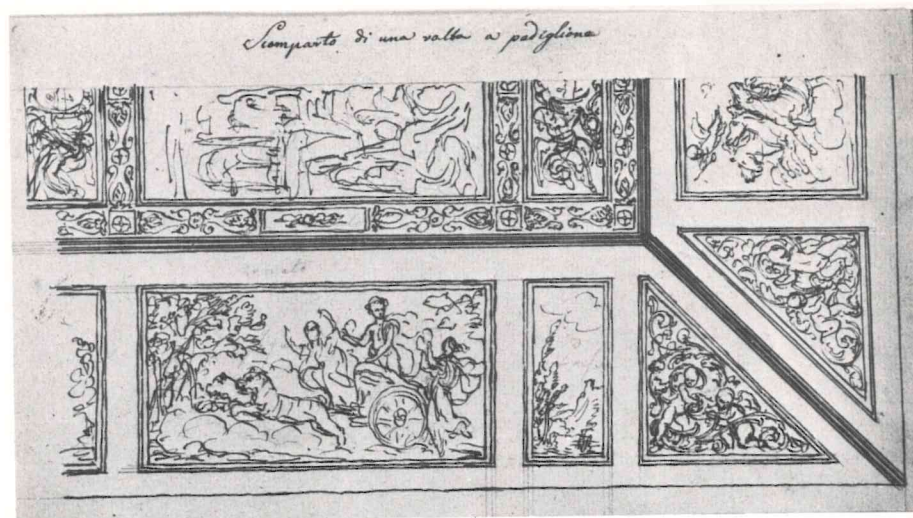


FIG. 63 - «Scomparto di una volta a padiglione», penna su carta, mm. 135x240

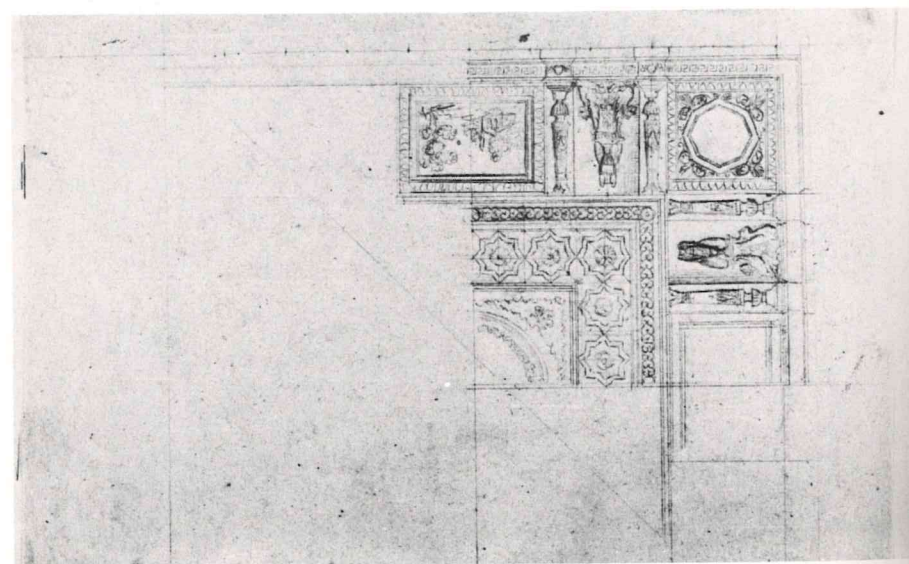


FIG. 64 - Particolare della decorazione di un soffitto, matita su carta bianca, mm. 254x342

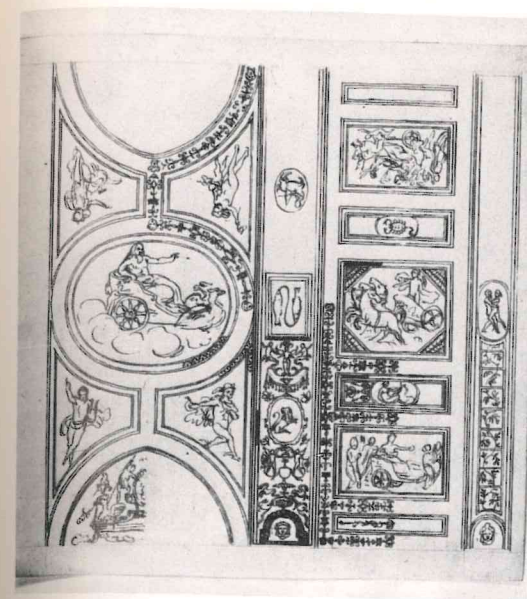


FIG. 65 - Particolare della decorazione di un soffitto, matita e penna su carta bianca, mm. 229x222

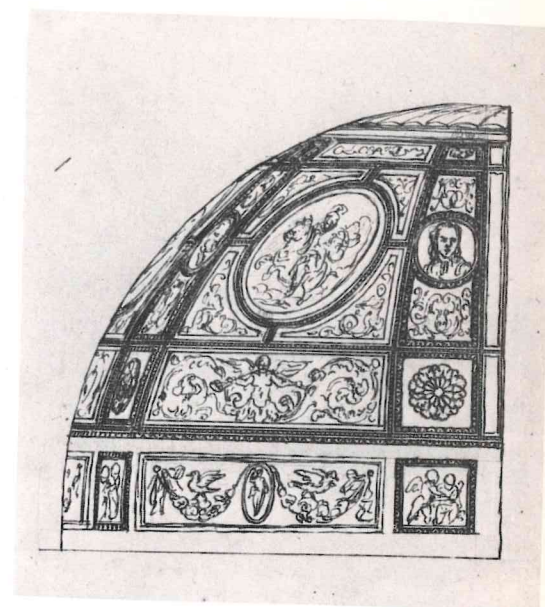


FIG. 66 - Decorazione di una volta, penna su carta bianca, mm. 160x149

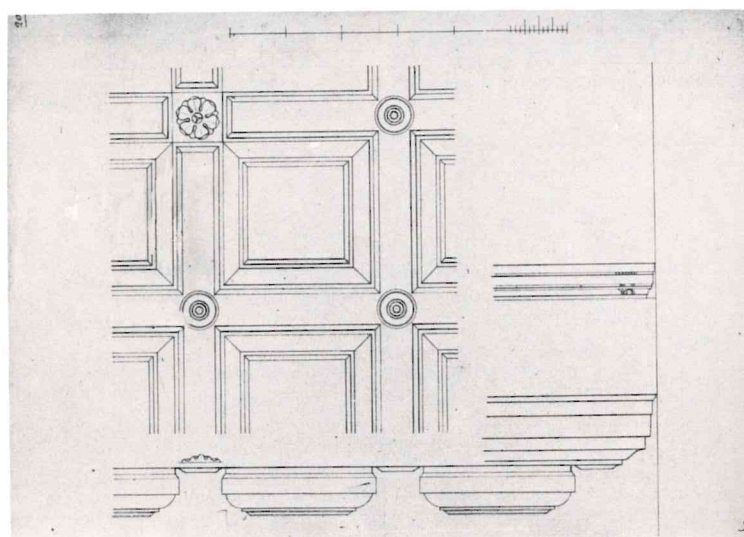
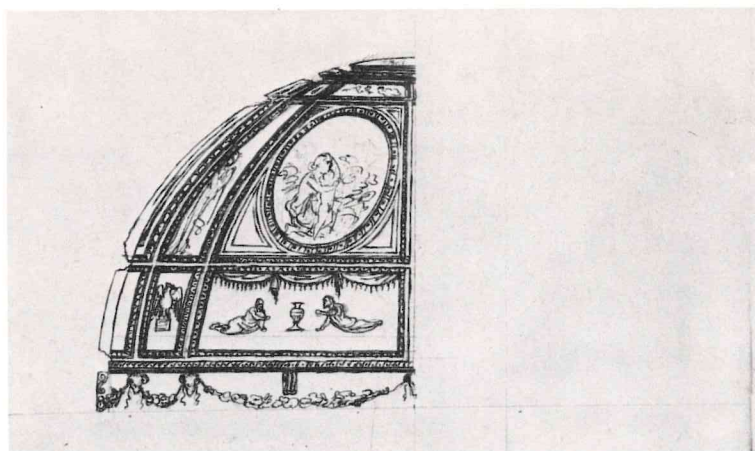


FIG. 67 - Decorazione di una volta,
matita e penna su carta, mm. 163x229

FIG. 68 - Particolare di soffitto,
penna su carta bianca, mm. 318x237

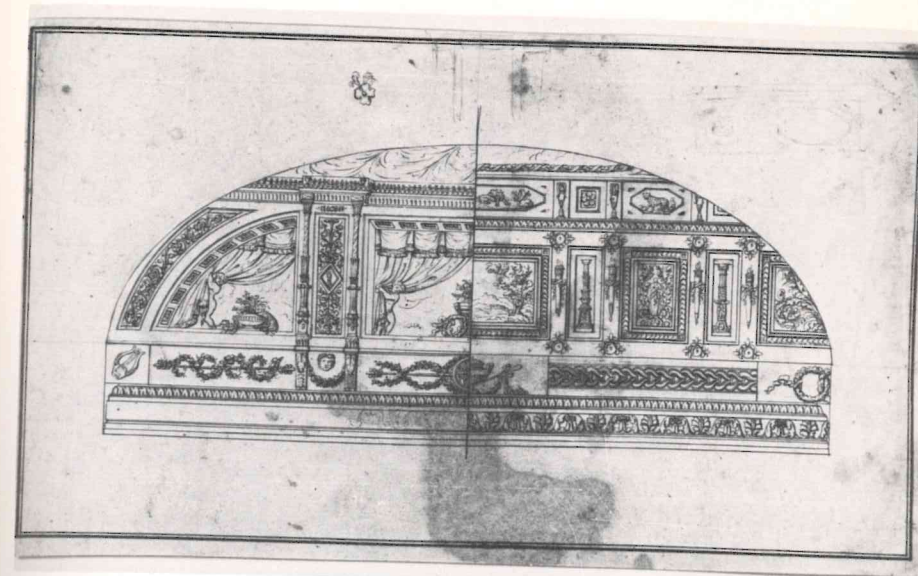


FIG. 69 - Proposte per la decorazione di interni con volta a padiglione,
matita e penna su carta bianca, mm. 230x394

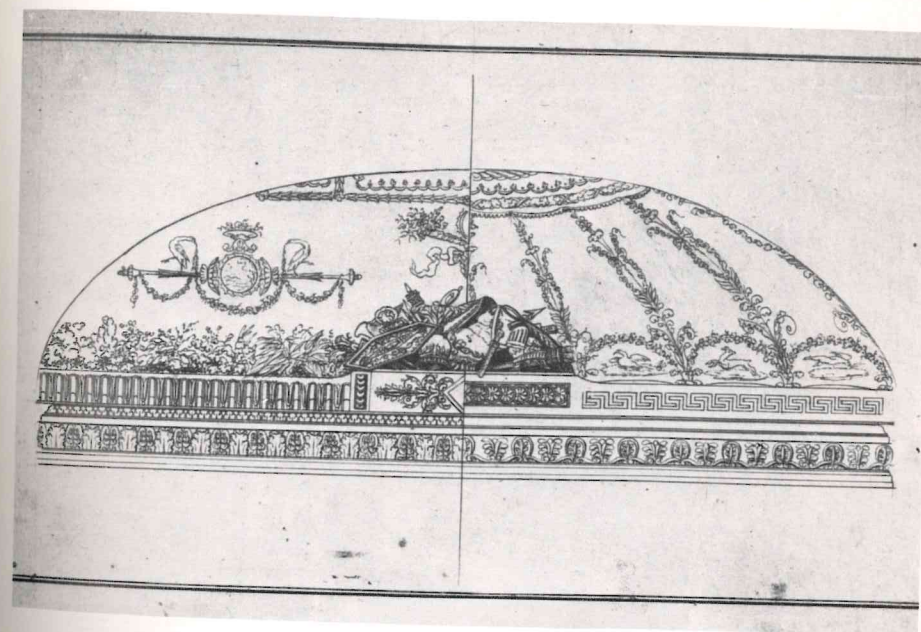


FIG. 70 - Proposte per la decorazione di interni con volta a padiglione,
penna su carta bianca, mm. 250x390

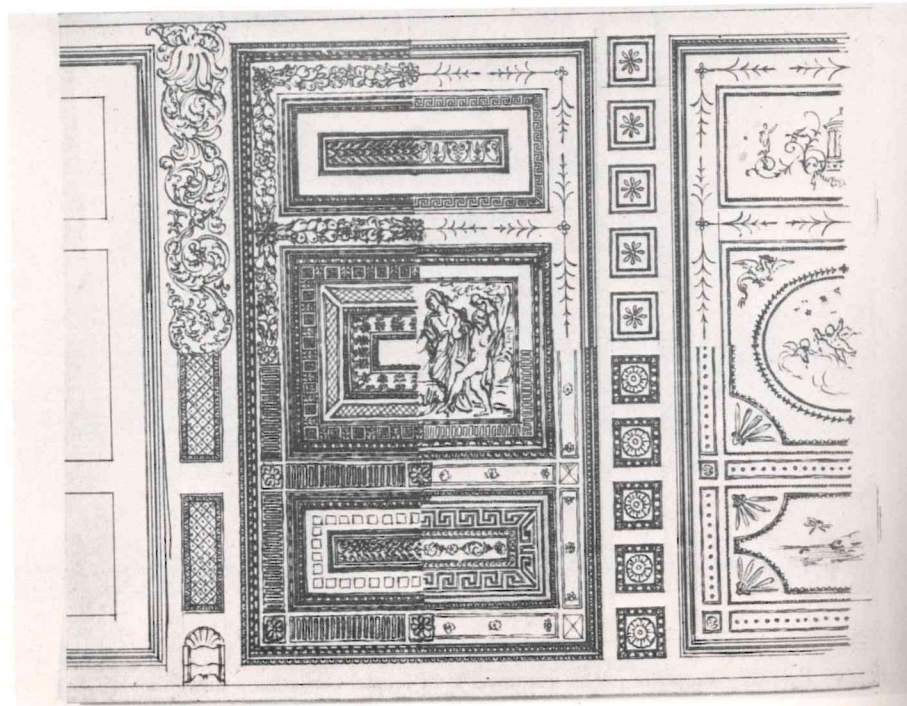
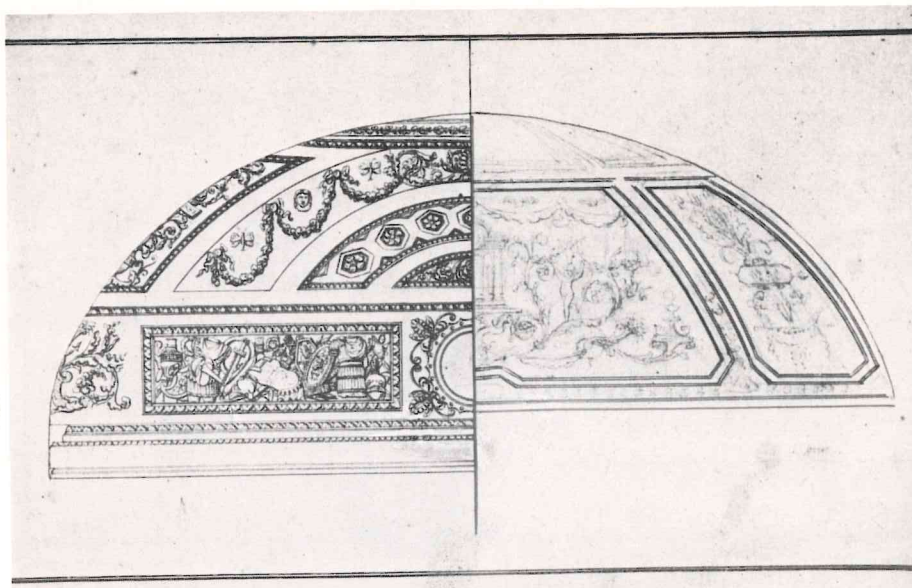


FIG. 71 - Proposte per la decorazione di interni con volta a padiglione, matita e penna su carta grigiastra, mm. 242x397

FIG. 72 - Proposta per la decorazione di soffitto piano, penna su carta bianca, mm. 229x270



FIG. 73 - Decorazione a stucco della lunetta nella Sala degli Stucchi del Palazzo del Te di Mantova, matita e penna su carta, mm. 121x169



FIG. 74 - Particolare di fregio decorativo, verso del disegno riprodotto alla fig. 68, penna su carta bianca

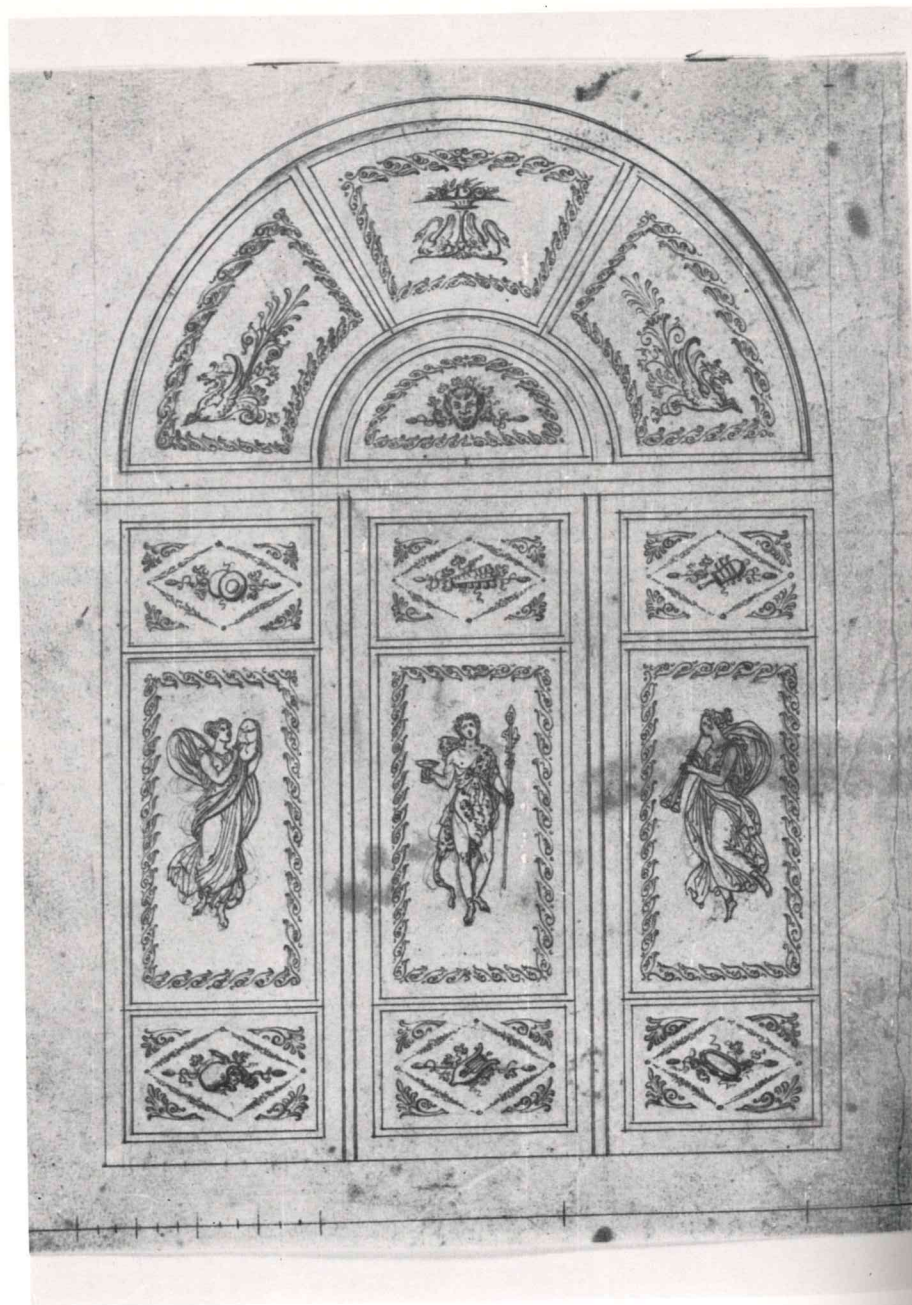


FIG. 75 - Decorazione di parete, penna su carta bianca, mm. 267x204

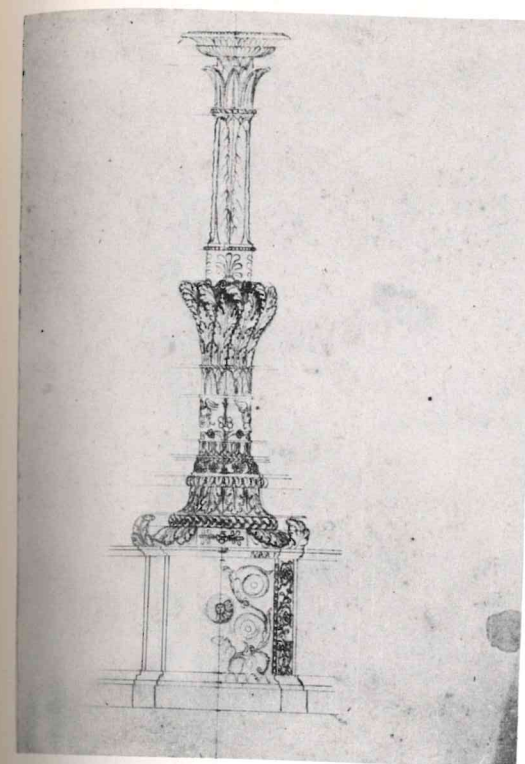


FIG. 76 - Candelabro, matita su carta bianca, mm. 229x160

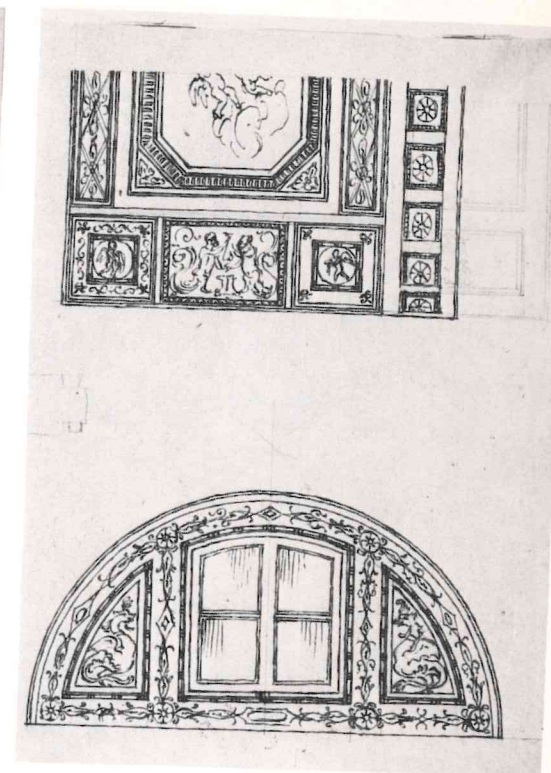


FIG. 77 - Decorazione di una finestra e del soffitto, matita e penna su carta bianca, mm. 224x174

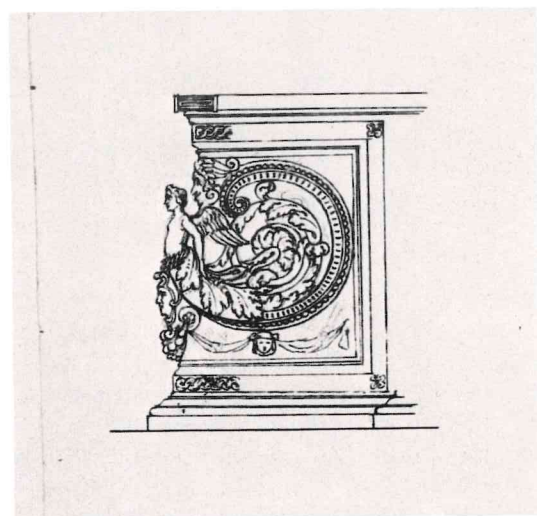
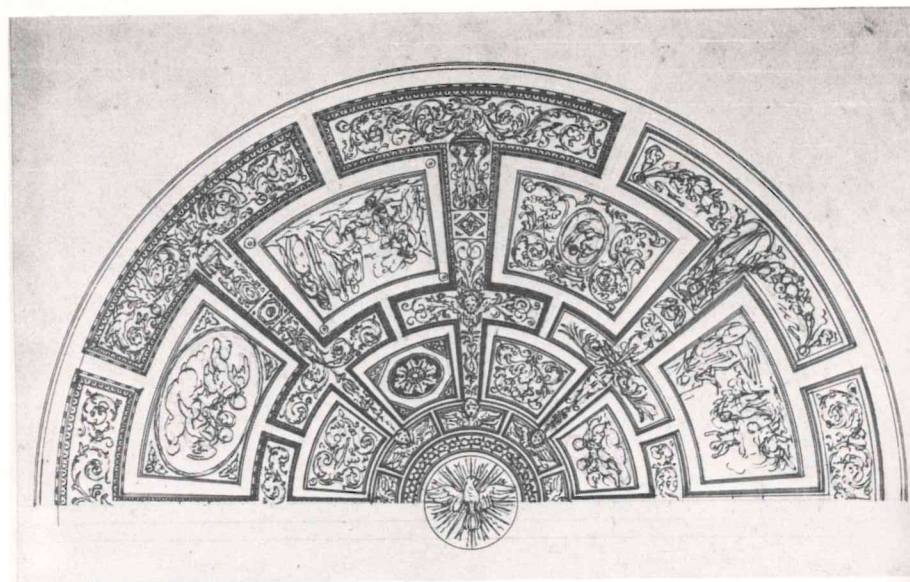


FIG. 78 - Particolari decorativi di una cupola con motivi di soggetto religioso, matita e penna su carta bianca, mm. 218x324

FIG. 79 - Base d'altare (?), matita e penna su carta bianca, mm. 169x124

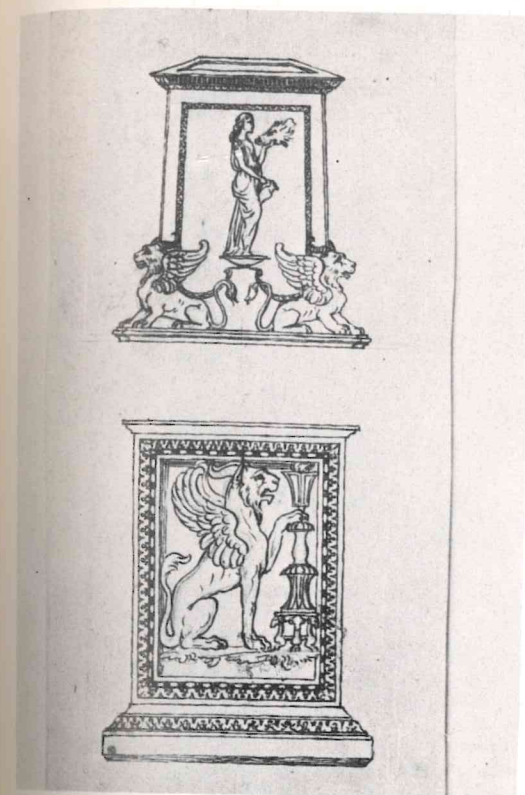


FIG. 80 - Basamento, matita e penna su carta bianca, mm. 229x110

FIG. 81 - Fonte battesimale (?), matita e penna su carta bianca, mm. 171x124

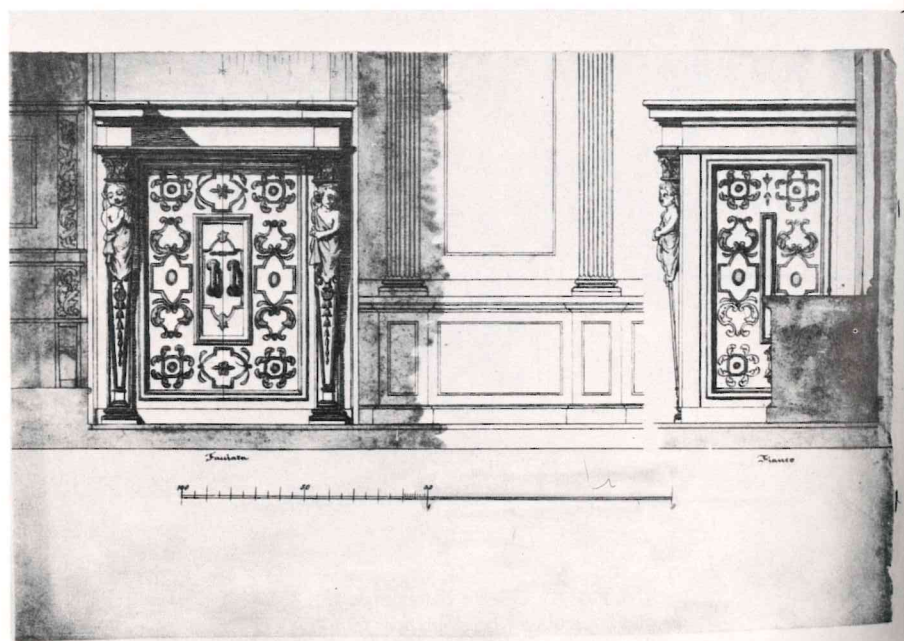
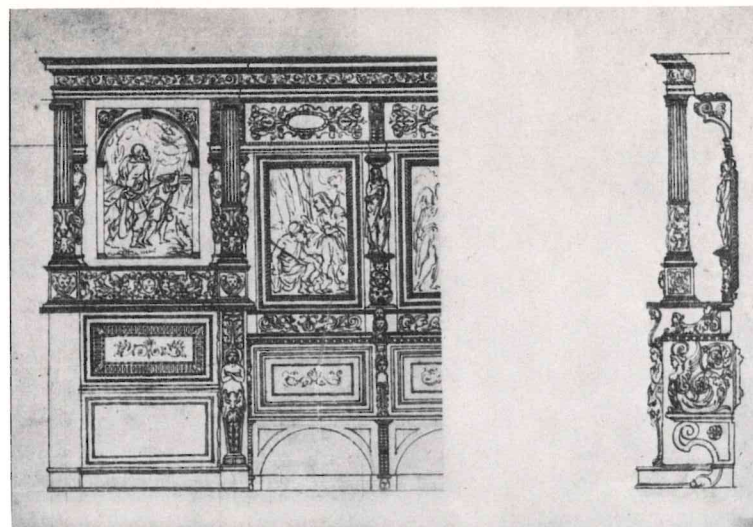


FIG. 82 - Prospetto e profilo degli stalli di un coro,
matita e penna su carta bianca, mm. 189x281

FIG. 83 - Arredo architettonico, penna, acquarello e bistro su carta bianca, mm. 251x380



FIG. 84 - Mausoleo di Teodorico, disegno a penna su carta bianca e note manoscritte,
mm. 215x175 (Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli)

Arrivato a Milano nel 1775 e allievo dell'Accademia di Brera²⁰, il Pollach fu messo direttamente a contatto con il Piermarini e fu pronto ad adeguarsi agli indirizzi allora imperanti in campo artistico come testimonia la sua attività personale dal 1782, anno del suo affrancamento dall'architetto folignate²¹ giungendo a condannare, almeno a livello teorico, le istanze formali del XVII secolo per «parer architetto liscio, Palladiano, antiquario», e non a caso l'unico suo ritratto conosciuto lo raffigura accanto a un trattato del maestro veneto. Due esempi possono meglio chiarire la sua posizione: nel caso del rifacimento di un interno – l'atrio dell'entrata principale dell'Ospedale di S. Matteo a Pavia – pone l'«obbligo di levarne tutti quei fantastici ornati ossia pelami insignificanti e ridurre li muri lisci a piena soddisfazione di tutti ochi sani»²², ugualmente dovendo approntare il progetto dell'alzato del Collegio di Monza nel 1790 scrive «ho avuto presente di non fare nella Facciata gli ornati inutili ed inusitati, ne di stucco, ne di vivo»²³ in perfetta sintonia, quindi, con gli indirizzi dell'architettura pubblica promossa da Giuseppe II.

Al suo rifiuto delle esuberanti decorazioni in campo architettonico non si accompagnò mai la ricusa di tipologie spaziali del tardobarocco internazionale soprattutto nelle residenze private progettate a partire dall'ultima decade del Settecento²⁴. Proprio in questa fase evolutiva della sua crescita artistica è da collocarsi il viaggio a Roma dove l'esperienza diretta di soluzioni architettoniche e decorative, che il Pollach poté fare contemporaneamente su una grande varietà di modelli, gli permise di arricchire il lessico del suo linguaggio architettonico.

L'attenzione dell'architetto si polarizzò principalmente attorno a due nuclei di monumenti, quelli dell'antichità romana e quelli del Cinquecento, con una certa predilezione per le soluzioni approntate da Raffaello. L'esame dei disegni, stesi a matita e ripassati a penna, occasionalmente acquarellati e a bistro, spesso veri e propri rilievi di edifici dell'epoca romana nella capitale e a Tivoli, porta ad affermare che il Pollach fu alieno da ogni spunto di celebrazione romantica e di elaborazione fantasiosa dell'antichità criteri che invece guidarono altri artisti del periodo tra i quali ricordiamo, per restare tra i lombardi, l'Abate Angelo Uggeri²⁵. Nelle incisioni dei numerosi album del professore cremonese, pubblicati a partire dal 1789 e dei quali la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli conserva una ricca serie²⁶, viene accentuato il carattere «pittresco» delle rovine riprodotte a illustrazione degli itinerari alla ricerca delle testimonianze del passato. In esse dei folti alberi nascondono in parte alla vista i monumenti colti isolati e sovradimensionati grazie all'adozione di un

punto di osservazione più basso del naturale, mentre l'uso del chiaro-scuro ne sottolinea l'aspetto romantico e naturalmente selvaggio.

I disegni del Pollach hanno invece un carattere più oggettivo e freddo: quasi dei precisi rilievi di strutture e di dettagli architettonici rivelano un'attenzione pressoché matematica e scientifica ai rapporti proporzionali tra le varie parti componenti gli elementi delle antiche costruzioni – basamenti, colonne, capitelli, stipiti e sporgenze (figg. 6-7-8-9-22-26-27-28-30-31) – e sembrano costituire una verifica in loco degli esempi studiati nei testi²⁷.

Grazie alla tecnica del rilievo dei monumenti perfezionata da Raffaello e da Palladio²⁸, le strutture del tempio di Vesta a Tivoli²⁹, di cui dà dapprima uno schizzo sommario (fig. 2), appaiono negli accurati disegni analiticamente scomposte nelle loro parti essenziali scendendo dalla pianta (fig. 3) fin nei minimi dettagli del capitello (fig. 4), del fregio della trabeazione con bucrani sorreggenti ghirlande (fig. 5), delle cornici della porta, delle finestre interne e esterne (figg. 6 e 7), della soglia interna (fig. 8) e del basamento (fig. 9).

L'analisi della Villa Adriana (fig. 10) è incentrata sulle articolate piante del Canopo (fig. 11) e del Tempio di Giove Serapide (fig. 12) di cui viene esaminata con cura la struttura della loggia che corre attorno all'edificio sacro con particolare attenzione al tipo di materiali impiegati (fig. 13), indagine condotta del resto dallo stesso Uggeri nell'opera *Détails des Matériaux dont se servaient les anciens pour la construction de leur bâtiments*³⁰. Del complesso architettonico fatto edificare dall'imperatore Adriano e che dovette colpire l'interesse del Pollach per la varietà quasi eclettica degli elementi adottati, sono messe in rilievo le decorazioni delle volte a botte degli ambienti interni (figg. 14-15-16-17) e di una nicchia delle Terme (fig. 13), e la struttura di un alzato (fig. 18) mentre nella Villa di Mecenate, sempre a Tivoli³¹ l'attenzione è rivolta alla pianta (fig. 19) e all'alzato (fig. 20) di una parte del cortile ad archi.

Se consideriamo i disegni sin qui analizzati e quelli con esempi di decorazione in stucco a rilievo nei fornicelli dell'arco di Tito³² e di Settimio Severo³³ e nel tempio della Pace³⁴ (fig. 21) e di altri minuziosi rilievi di elementi architettonici (fig. 22) essi sembrano offrire una visione abbastanza limitata dell'eredità dell'arte romana presa in considerazione dal Pollach. La ragione è da cercarsi nel fatto che l'architetto probabilmente prestò particolare attenzione a quelle soluzioni che gli sembravano adottabili nei suoi progetti di edifici privati e pubblici e a quegli spunti ornamentali utilizzabili per la decorazione di ambienti interni.

Da questo primo nucleo di disegni imperniato su ricerche compositive di piante e di elementi architettonici, abbastanza omogeneo sia sotto il profilo tematico – monumenti dell'antichità romana – che quello temporale – l'età imperiale – si passa a un altro gruppo di rilievi di edifici e elementi decorativi rinascimentali e della fine del XVI secolo dove i criteri informativi che fanno da filo conduttore all'analisi sono costituiti dall'interesse per l'attività di Raffaello Sanzio architetto³⁵ e per le soluzioni decorative degli interni.

L'attenzione di Pollach si sofferma sulla Cappella Chigi (1513-1520) in Santa Maria del Popolo (figg. 23/31), sulla Villa Madama (figg. 33/41) progettata da Raffaello e in seguito trasformata da Antonio da Sangallo il Giovane, sui particolari degli interni delle stanze raffaellesche in Vaticano (fig. 42) e delle logge del cortile di S. Damaso (figg. 44/49).

I numerosi disegni accuratamente selezionati delle strutture di famosi edifici quali la Villa d'Este a Tivoli (figg. 51 e 52), la Farnesina (fig. 54), la chiesa di S. Giovanni in Laterano (fig. 55) o di particolari di soffitti a fresco o a cassettoni lignei non puntualmente riconducibili a esempi noti (figg. 56/68) rivelano, al di là dell'interesse artistico, l'intento di raccogliere in loco degli spunti per attuare, come sembra egli avesse in progetto di fare³⁶, una serie di incisioni da pubblicare per offrire una panoramica delle possibili soluzioni decorative per interni (figg. 69-70-71-72). Alla medesima sfera di interessi è da rimandare il disegno, appartenente alla medesima raccolta (fig. 73), schizzato questa volta però non a Roma, ma a Mantova e che riproduce una lunetta nella Sala degli Stucchi del Palazzo del Te di Giulio Romano³⁷.

A parte una decina di disegni disomogenei per la diversità dei soggetti ritratti (decorazioni a grottesche, un candelabro, ornamenti di volte, finestre e soffitti, una base d'altare, un fonte battesimale, un coro, etc. - figg. 74/83) di difficile identificazione, ma da riferire con probabilità oltre che al soggiorno romano, ai luoghi della sua attività di architetto, dell'interesse del Pollach per l'antico è ulteriore riprova lo schizzo, conservato tra le sue numerose tavole alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli³⁸, che riproduce il mausoleo di Teodorico a Ravenna (fig. 84), rilevato anche dal Palladio³⁹, e di cui sono evidenziate in nota autografa le caratteristiche costruttive, visto nel giugno del 1802, nove anni dopo il viaggio a Roma. Se avalliamo l'affermazione che il «paragone meno arbitrario» per i disegni del Pollach per la sistemazione all'inglese del giardino della villa Pesenti Agliardi a Paladina di Sombreno (1798-1801) «possa essere costituito dalla romana Villa Adriana a Tivoli, ovviamente dimensioni a par-

te»⁴⁰, possiamo vedere in essi una derivazione diretta delle suggestioni romane. È infatti difficile trovare un riscontro puntuale della lezione della classicità nei progetti posteriori al 1793 per la complessità del linguaggio da sempre adottato, ma è interessante notare come l'attenzione prestata dall'architetto viennese alle piante articolate dei complessi romani trovi un parallelo nei progetti di punta dei contemporanei.

Passando in rassegna gli elaborati presentati dai partecipanti ai Concorsi Clementini negli anni 1775, 1779, 1783, 1795 e 1805 e al Concorso Balestra del 1792⁴¹ vediamo la scomparsa di edifici a pianta conchiusa e un progressivo intensificarsi della ricerca intorno a soluzioni più complesse e articolate, diramantesi dal nucleo centrale in porzioni di fabbrica a nuclei geometrici sempre più infinitesimali.

Lo sforzo culminerà nei grandiosi progetti, vere e proprie prove di virtuosismo più che proposte reali, approntati all'inizio del nuovo secolo e che preludono a quell'«idea della magnificenza civile» teorizzata da Carlo Cattaneo nel 1839⁴².

Del resto anche per il Pollach il momento di grande favore come architetto di fabbriche pubbliche, strettamente legato all'età del giuseppinismo, si avviava al declino, né il suo tentativo di procurarsi nuove commissioni recandosi a Vienna nel '95 ebbe un felice esito. Si avvicinava il '96, anno dell'entrata dei Francesi in Milano, e la sfera della sua attività si andò sempre più orientando verso le committenze dei privati, per i cui palazzi di città, le «ville di delizia» e le case di campagna approntò degli elaborati progetti facendo tesoro della lezione romana soprattutto nelle soluzioni decorative degli interni.

NOTE

¹ La lettera è conservata alla Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano fra le «Carte manoscritte 278 riguardanti l'attività di Pollack e Albertolli, riunite in un volume-folio».

² Sulla figura di Leopoldo Pollach oltre al fondamentale saggio di A. ZADOR, *Leopoldo Pollach, 1751-1806*, in «L'Arte», luglio-dicembre 1963, pp. 347-364 e al successivo *Appunti sulle perdute «Carte Pollach»*, in «Storia Architettura», 1975, pp. 13-20 e al capitolo a lui dedicato da G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, 1966, pp. 171-204 ai quali rimandiamo per i riferimenti bibliografici ricordiamo: AA.VV., *Leopoldo Pollach Architetto 1751-1806*, Catalogo della mostra, Bergamo e Pavia, 1978; L. MAGGI, *Gli edifici pubblici promossi da Giuseppe II a Pavia: l'attività di Leopoldo Pollach* in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», 1979, pp. 96-118; IDEM, *Verso una gestione laica dell'assistenza: dai progetti per le «case di lavoro» agli edifici per la cura e l'educazione degli orfani* in «Annali di storia pavese», 1980, pp. 181-192; IDEM, *La riforma delle infrastrutture urbane in età teresiano-giuseppina: le fabbriche degli orfanotrofi lombardi* in «Storia della Città», 22 (1982), pp.

49-64; F. BUONINCONTRI, *Il sistema teatrale a Bergamo tra il XVIII e il XIX secolo*, *Ibidem*, pp. 75-80; A. SCOTTI, *Distribuzione, tipologia e scelte formali di alcuni edifici di «pubblica utilità» nella Milano del secolo Settecento* in «Storia urbana», 12, 1980, pp. 81-90; IDEM, *L'Ospedale di San Matteo al tempo di Maria Teresa e Giuseppe II: dal ricovero indifferenziato alla clinica* in «Annali di storia pavese», 1980, p. 199 entrambi riediti in A. SCOTTI, *Lo stato e la città. Architettura, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, 1984; M. BENUZZI - L. ERBA, *A proposito del Seminario Generale di Pavia: organizzazione, studi e alunni* in «Annali di storia pavese», 1980, p. 105; AA.VV., *Mostra dei Maestri di Brera*, Catalogo della mostra, Milano, 1975, pp. 55-62; AA.VV., *Cultura figurativa e architettonica degli Stati del Re di Sardegna / 1773-1861*, Catalogo della mostra, Vol. I, Torino, 1980, pp. 172-173; S. ZAMBONI, *Leopoldo Pollach e Charles Heathcote Tatham: due progetti inediti* in «Atti e memorie della Accademia Clementina in Bologna», 13, 1978, pp. 69-72; C. PEROGALLI, *Civiltà neoclassica nella provincia di Como: l'architettura neoclassica nel territorio. Problemi di ambientazione* in «Arte Lombarda», 1980, 55-56, pp. 165-171; G. ONETO, *Disegno di paesaggio* in «Ville e giardini», pp. 46-47 che riproduce il disegno di una filanda disegnata dal Pollach nel 1805, tavola appartenente alla collezione dello Studio Architetti Bugatti di Milano.

³ Figlio del duca Gabrio e di Maria Vittoria Ottoboni, fratello minore di Gian Galeazzo, a cui andò il titolo del padre, nacque nel 1745 e, dopo aver ultimato gli studi letterari nel Collegio Imperiale, passò in quello Clementino di Roma; da lì a Vienna per apprendere l'arte militare. Nel 1788, alla morte di don Carlo Sfrondati della Riviera, ne ereditò i beni ed il titolo non per vincoli di parentela, ma unicamente per ragioni di amicizia (cfr. Archivio Storico Civico di Milano, d'ora in poi A.S.C., *Fondo Serbelloni*, Serie II, cart. 33; A.S.C., *Famiglie*, cart. 1404 e cart. 1405, Serbelloni). Proprietario di beni situati anche nel territorio di Cornaredo, sembra che abbia affidato al Pollach l'incarico di formarvi un giardino all'inglese (cfr. A. ZADOR, *Leopoldo Pollach, 1751-1806*, op. cit., p. 352) per la sua abitazione di campagna. Dell'originaria struttura del giardino oggi sopravvivono solo alcune tracce; una lapide posta sulla fronte del fabbricato un tempo in prossimità dell'edificio padronale, oggi distrutto, ricorda: «Queste fabbriche sono state fatte dal duca Alessandro Serbelloni Sfrondati, delineate ed eseguite dall'architetto Leopoldo Pollach, viennese. Capo Mastro Carlo Serachi di Corbetta, anno 1806». Uno schizzo dell'architetto per un cancello d'ingresso recante le iniziali del Serbelloni, è conservato alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli di Milano tra i disegni del Pollach. Il Serbelloni, che ereditò il titolo di Duca alla morte del fratello, morì nel 1826.

⁴ Oltre alla voce ALBERTOLLI nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. I, Roma, 1960, p. 759 e alla bibliografia ivi riportata si veda la scheda a lui dedicata in AA.VV., *Mostra dei Maestri di Brera*, op. cit., pp. 77-79.

⁵ I disegni in due serie di diverso formato - A e B - recano le segnature A 1735/1773 e B 1864/1904; alcuni di essi, quelli riguardanti l'arredamento di camere e un appartamento di studi, sono stati esposti alla citata *Mostra dei Maestri di Brera*, p. 61 del catalogo relativo.

⁶ Cfr. U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Lipsia, 1907-1947, ed. 1953, vol. XXIV, p. 61.

⁷ Si veda il *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Roma, 1969, vol. IV, p. 54.

⁸ Probabilmente quel «Gianni, peintre d'histoire, XVIIIe siècle (Ec. Ital.)». Le Musée de Nice conserve un dessin de lui» autore di quattro tele con la veduta di Malta e di «Giuseppe e la moglie di Putifarre» (attribuito) ricordato da E. BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris, 1976, Tome IV, p. 711.

⁹ Calcografo e architetto, è ricordato per una sua «Veduta della Basilica di S. Giovanni in Laterano» (Vinc. Balestra inc.; Roma, c. 1810). Cfr. A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato*

dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei, Milano, 1962, vol. I, p. 102.

¹⁰ Cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, op. cit., vol. XIII, p. 619-620.

¹¹ IDEM, *ibidem*, p. 619; M. PELLEGRINI, *L'Accademia Parmense di Belle Arti*, Catalogo della mostra, Parma, 1979, p. 78; AA.VV., *Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova (1752-1802)*, Catalogo della mostra, Mantova, 1980, pp. 27-33 e pp. 48-61.

¹² Si veda: C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»* in *Annali della Storia d'Italia*, vol. V, Torino, 1982, pp. 125-263; A. BATTISTINI, *Italia ed Europa: i luoghi bifocali dei viaggiatori settecenteschi* in *Paesaggio immagine e realtà*, Catalogo della mostra, Milano, 1981, pp. 71-75 e la «Cronologia» relativa al periodo 1750-1835 pubblicata in *Classici e romantici tedeschi in Italia*, Catalogo della mostra, Venezia, 1977, pp. 23-41.

¹³ R. FERTONANI, *Prefazione* a J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, 1983, p. XVIII.

¹⁴ J.W. GOETHE, op. cit., p. 138.

¹⁵ Cfr. «Aufnahmsprotocoll für die academischen Schüler von Juli 1765 bis Juli 1795 (2), fol. 17» alla data 17 giugno 1771: «Pollack Leop. Maurerballiers Sohn von fürst Kaunitz dermahlen in der Lehr beim H(err) Trientl: Arch.» nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Vienna. Nato nel 1700 a Vienna, il Trientl era ormai al termine della sua carriera: morì infatti il 6 aprile 1772. Fino agli anni trenta del Settecento il suo lavoro più importante fu costituito dalla collaborazione alla costruzione della Piaristenkirche Maria Trau a Vienna, su progetto del 1698 di Lukas von Hildebrandt, la cui direzione dei lavori era affidata a Franz Jäckl. Dal 1750 al 1752, il Trientl aveva svolto le funzioni di Capomastro in un considerevole numero di fabbriche per la corte, diventando anche, più tardi architetto imperiale. Dal 1756 ebbe la responsabilità dei cantieri edili viennesi e la sua intensa attività (cfr. le opere riportate nel U. THIEME - F. BECKER, op. cit., vol. XXIII, p. 339 e i rimandi bibliografici) culminò nell'edificazione della Margarethener Josefskirche (1759-69), consacrata nel 1771, dagli esterni semplici e classicheggianti.

¹⁶ Cfr. nel citato archivio dell'Accademia di Belle Arti di Vienna il «Namen Register aller der jeunigen welche von I. January 1754, die K.:K.: Academie der Mahler - Bildhauer - und Baukunst zu frequentieren, eingeschrieben worden (Ic), fol. 227» alla data 9 maggio 1771: «Pollack Leop.: von Wien, sein Vater Maurepolier bey Fürst Kaunitz, l(ebt) in der Herrengasse in der Niederländischen Kanzley.». Sull'organizzazione degli studi di architettura si veda W. WAGNER, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien, 1967, cap. II, paragrafo 6.

¹⁷ Vinzenz Fischer era nato nel 1729 a Fürstenzell in Baviera e morì nel 1810 a Vienna. Dal 1749 risulta iscritto all'Accademia viennese, di cui divenne membro nel 1760; dal 1780 fece parte del consiglio accademico. Incaricato dell'insegnamento dell'«arte della costruzione» e delle materie complementari egli era, oltre a architetto anche scultore e decoratore di interni. Nel 1753 era stato in Italia dove entrò in rapporto con il Tiepolo e il Cignaroli e dal 1764, contemporaneamente al suo incarico nella scuola di Architettura dell'Accademia diretta da van Meytens svolse un'intensa attività orientata prevalentemente nella decorazione plastica di interni, per la quale anche il Pollach mostrò uno spiccato interesse. Sulla figura del Fischer si vedano U. THIEME - F. BECKER, op. cit., vol. XII, p. 43 e W. WAGNER, op. cit., p. 363.

¹⁸ L'Accademia risultò dalla unione dell'istituto preesistente di Peter Strudel, fondato nel 1692, poi diretto da van Schuppens, con altre due scuole d'arte, l'Accademia degli incisori in rame e la «Manufaktur-und Graveurschule». La formazione di un'Accademia, sotto la protezione della corte, fu caldeggiata dal Kaunitz che dal 1770 ne sostenne l'istituzione, evidenziando l'utilità delle arti per lo stato, la cui industria sarebbe stata vivificata dalle commissioni provenienti da altre nazioni. Approvato da Maria Teresa il nuovo statuto nel novembre 1772,

dopo due anni di discussione sul progetto da adottare, il Kaunitz ne divenne il 'Protektor'. Nel frattempo l'antica accademia di van Schuppens svolgeva una regolare attività (Sulla storia dell'Accademia di Belle Arti di Vienna si veda W. WAGNER, *op. cit.*, di cui il primo ed il secondo capitolo ne illustrano la formazione e l'attività fino alla morte del Kaunitz). È di particolare interesse il rilievo dato al disegno come fondamento di tutte le arti, evidenziato dal progetto steso e presentato dal pittore Anton Maron, i cui punti fondamentali si tennero presenti per la stesura del piano di studi dell'Accademia. Anche i disegni del Pollach rivelano infatti abilità, attenzione per i particolari, forti contrasti chiaroscurali, differenze tonali nell'uso del colore e, soprattutto in quelli per i giardini all'inglese, l'intenzione di inserire i progetti nel contesto ambientale. L'inserimento di personaggi in abiti dell'epoca, in altri disegni per edifici pubblici quali i diversi progetti per il Teatro Anatomico di Pavia, potrebbe confermare l'ipotesi.

¹⁹ Il disegno è conservato alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli di Milano.

²⁰ Il Pollach risulta iscritto alla Scuola di Architettura, diretta dal Piermarini, da un elenco di alunni datato 28 gennaio 1776 (in Archivio di Stato di Milano, d'ora in avanti A.S.M., *Studi p.a.*, cart. 202). Era giunto a Milano grazie a una lettera di raccomandazione del Kaunitz, diretta al Firmian (in A.S.M., *Studi p.a.*, cart. 199) per favorirne l'iscrizione all'Accademia milanese. Sull'istituzione milanese si vedano E. TEA, *L'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano*, Firenze, 1941-42; AA.VV., *Mostra dei Maestri di Brera*, *op. cit.*, pp. 13-110 e A. SCOTTI, *Brera 1776-1815; nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, 1979.

²¹ L. MAGGI, *op. cit.*, 1979, pp. 99-101. Sul Piermarini si veda *Piermarini e il suo tempo*, Catalogo della mostra, Milano, 1983 e la ricca bibliografia ivi riportata.

²² Cfr. i capitoli per l'appalto della fabbrica dell'Ospedale di S. Matteo in A.S.M., *Luoghi pii p.a.*, cart. 465.

²³ Cfr. la relazione del Pollach in data 24 settembre 1790 in A.S.M., *Studi p.a.*, cart. 64.

²⁴ Esempi di queste soluzioni si hanno nella villa Casati a Muggiò e ne «La Rotonda» di Como-Borgovico, entrambe della fine del Settecento-primi anni dell'Ottocento, dove viene adottata la soluzione della sala ovale sporgente in facciata. Proposte di soluzioni simili si trovano anche fra i disegni del Pollach alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli e al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

²⁵ Nato a Gera di Pizzighettone in provincia di Cremona, studiò presso l'Accademia di Parma, allievo di Manfredini, dove vinse nel 1783 il concorso di architettura. Professore a Cremona, la sua attività si svolse prevalentemente a Roma e Milano dove conobbe Giocondo Albertolli e, riconoscendolo come maestro, gli dedicò una raccolta di tavole ornamentali. Disegnò le tavole dell'opera di Gian Lodovico Bianconi, *Descrizione dei circhi*, particolarmente di quello di Caracalla, Roma, 1789 che contiene una ricostruzione ideale di tale circo; pubblicò con il proprio nome: *Journées pittoresques des édifices de Rome Ancienne*, Roma, 1800; *L'ordre dorique*, Roma, 1804 (cfr. G. MEZZANOTTE, *op. cit.*, pp. 7-14-16-17-106-157-187-283-290) ed altre opere che verranno ricordate via via. Si veda inoltre AA.VV., *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento*, Catalogo della mostra, Bologna, 1983.

²⁶ Presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli sono conservate le seguenti opere di Angelo Uggeri: *Journées pittoresques des édifices de Rome Ancienne*, Roma, 1800; *Supplément aux Journées Pittoresques de Roma antique*. Achevé dans 1808 publié 1814; *Vues - Supplément aux édifices de Rome Antique et suite. Édifices réparés par Pie VII et édifices de la Décadence*, Roma, 1807; *Édifices de la décadence. Partie II*. Roma, Franc. Bourlié, 1809; *Vue des édifices de Rome antique dans l'intérieur publiés de l'an 1793 au 1810*. Vol. III en deux parties (Roma s.a. 1810); *Vues du Tours des murs de Rome*, Roma, Vinc. Poggioli, 1828; *Édifices de Rome Antique déblayés et réparés par S.S. le Pape VII depuis l'an 1804 au 1816*, Roma, Bourlié,

1817; *Détails des matériaux dont se servoient les anciens pour la construction de leur bâtiments*, Roma, Pagliarini, 1802; *Journées pittoresques. Première journée Capo di Bove et Vallée des Camènes*, Roma, Ant. Fulgoni, 1804; *Journée pittoresque de Tivoli*, Roma, Antonio Fulgoni, 1806; *Monumenti antichi del circondario. Giornata Toscolana*, Roma, s. tip., 1824; *Ouvrages de la Renaissance. Edifices du XV et XVI siècle. Avec Supplément*, Roma, s. tip., 1827-34; *Les trois ordres Grecs d'après les Monuments de Rome Antique*, Roma, s. tip., 1804; *Appendice di dissertazioni alla parte istruttiva delle Giornate Pittoriche*, Roma, Fr. Bourlié, 1822; *Della Basilica di S. Paolo sulla Via ostiense*, Roma, s. tip., 1823, oltre a diversi disegni e incisioni che non riguardano però Roma e dintorni.

²⁷ La Zador nel suo articolo *Appunti sulle perdute «Carte Pollach»*, *op. cit.*, p. 17 pubblica un elenco di libri d'architettura appartenenti alla biblioteca del Pollach, dei quali non fornisce però informazioni precise per cui è stato necessario risalire dal titolo all'autore o viceversa. Gli interessi dell'architetto pur non dimenticando gli antichi (Leon Battista Alberti (1406-1472), *De re aedificatoria*, 1452; Jacopo Barozzi detto il Vignola (1507-1573), *Regola dell'cinque ordini d'architettura*, 1562; Giovanni Antonio Rusconi (1520-1587), *Dell'architettura secondo i precetti di Vitruvio*, Venezia, 1590; Giorgio Vasari (1511-1574), *Vite de più eccellenti architetti, scultori e pittori*, 1550) erano rivolti anche agli scritti recenti (Francesco Algarotti (1712-1764), *Saggio sopra la pittura*, 1787; Blondel, *Les Maisons de Plaisance*; Carpentier, *Architettura*, 1760; Ferdinando Maria Galli da Bibiena (1657-1743), *Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva*, 1711; Guarino Guarini (1624-1683), *Architettura civile*, 1737 in una nuova edizione; F. Milizia (1725-1798), *Tutte le opere*; Pierre Patte (1723-1814), *Essai sur l'architecture théâtrale*, 1782; Jochim-von Sandrart (1606-1688), *Accademia tedesca*, 1675-1679; E. Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano, 1800; Tomaso Temanza (1705-1789), *Vite dei più celebri Architetti e Scultori veneziani*, 1778; Vinci, *Saggio d'architettura civile*, 1793).

²⁸ Si vedano H. BURNS, *Raffaello e «quell'antiqua architettura»* in AA.VV., *Raffaello architetto*, Catalogo della mostra, Milano, 1984, pp. 381-396; A. NESSELRATH, *Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento*, *ibidem*, pp. 397-421; G.G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia, 1959.

²⁹ Ci si è valse dell'ausilio delle tavole dell'Uggeri contenute in *Vues des environs de Rome, Journée Seconde*, vol. XXIII, Tivoli (tav. 10); in *Journée Pittoresque de Tivoli* (tav. 4); in *Ornements d'Architecture d'après les Édifices de Rome Antique*, Roma, 1810 (tav. 7) oltre a quelle di H. D'ESPUNY, *Fragments d'Architecture antique d'après les relevés et restaurations des anciens pensionnaires de France a Rome*, Paris, s.a., II vol., pl. 44-45-46 per un raffronto con i disegni del Pollach.

³⁰ L'opera è stata pubblicata a Roma da Pagliarini nel 1802 (Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

³¹ Cfr. A. UGGERI, *Vues des environs de Rome*, *op. cit.*, tav. 28; IDEM, *Journée Pittoresque de Tivoli*, *op. cit.*, tav. IX.

³² Cfr. H. D'ESPUNY, *op. cit.*, vol. I, pl. 85 e vol. II, pl. 80.

³³ Cfr. H. D'ESPUNY, *op. cit.*, vol. I, pl. 96.

³⁴ Cfr. A. UGGERI, *Vues des Édifices de Rome Antique dans l'Intérieur*, Rome, 1793-1810, Vol. III, pl. 12; IDEM, *Vues des Édifices de Rome Antique. Déblayés et Réparés par le Souverain Pontife Pie VII. de l'An. 1804 au 1816*, vol. XXII, pl. 1.

³⁵ Estremamente utile ai nostri fini risulta la consultazione del catalogo della mostra *Raffaello architetto*, *op. cit.*

³⁶ Cfr. A. ZADOR, *op. cit.*, 1975, p. 16. L'intento è rivelato anche dal tipo particolare dei disegni che, nella stessa tavola, dai dettagli molto minuziosi, offrono da due (figg. 68-69 e 70) a quattro (fig. 71) soluzioni decorative diverse.

³⁷ Si veda E.H. GOMBRICH, *Il palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982. L'opera di Giulio Romano* in *Quaderni di Palazzo Te*, N. 1, luglio-dicembre 1984, p. 42.

³⁸ Cfr. il Vol. BB 46, tav. 33.

³⁹ Cfr. G.G. ZORZI, *op. cit.*, tav. 254 che riproduce la pianta e l'alzato del mausoleo di Teodorico a Ravenna.

⁴⁰ C. PEROGALLI, *op. cit.*, p. 171 nota 18.

⁴¹ P. MARCONI - A. CIPRIANI - E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di S. Luca*, Roma, 1974, 2 voll.

⁴² Si veda AA.VV., *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Catalogo della mostra, Milano, 1978 che pubblica alle pp. 75-76 e 88-89 alcuni dei disegni presentati ai Concorsi Annuali dell'Accademia di Brera tra il 1805 e il 1840.

LORENZO MARAZZI

Frammenti di muro spagnolo della cinta esterna al Castello Sforzesco

Lo stabile in Milano, sito in via Ricasoli 1, acquistato dall'Amministrazione Comunale di Milano nel 1973, venne assegnato in dotazione patrimoniale all'Azienda Trasporti Municipali di Milano, per essere destinato ad uffici ai piani superiori ed a mensa aziendale ai piani terra e scantinato. Allo scopo di disporre di maggior spazio, venne deciso di sfruttare la zona sottostante il giardino interno, per i servizi generali della cucina e per la creazione di un ulteriore salone mensa.

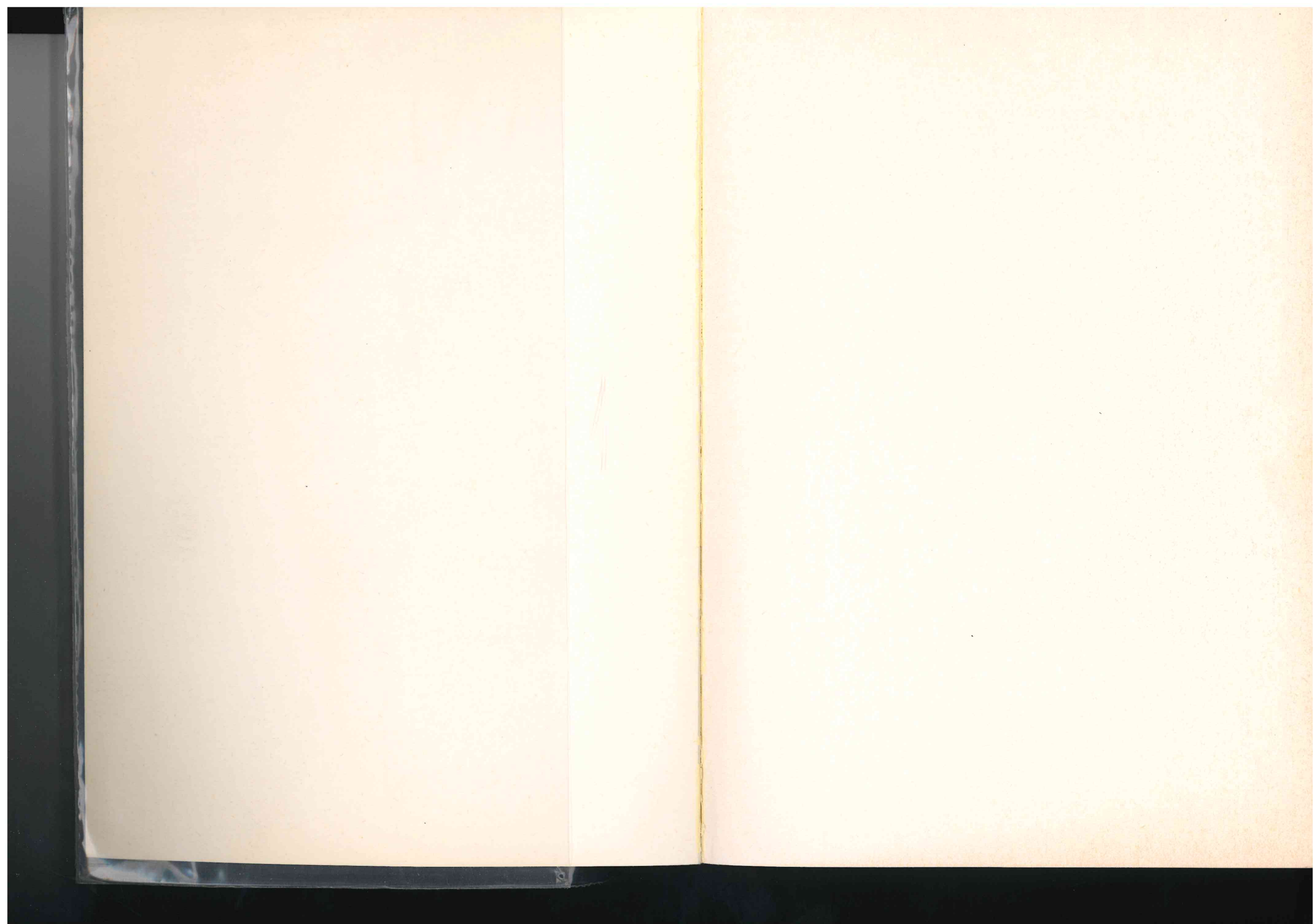
Durante i lavori di scavo del giardino vennero alla luce due frammenti di un muraglione, allineati fra loro e posti trasversalmente rispetto la facciata dello stabile su via Ricasoli¹.

Il tratto interessante la muratura scoperta è lungo dodici metri; i due frammenti, a sezione rastremata, presentano le caratteristiche proprie di una controripa di spalto, hanno una larghezza base di mt. 1,40 (quota - 3.43, corrispondente all'attuale pavimento) e mt. 0,60 all'estremo superiore oggi rimasto (quota - 0.40). La muratura poggia direttamente sul terreno (tav. n. 1 e n. 2).

La figura 1 mostra il muraglione nel suo complesso, mentre le figure 2 e 3 riproducono rispettivamente il tratto Nord Est e Nord Ovest.

Si tratta di una muratura di mattoni, con legante di malta di calce e sabbia. I laterizi usati (cm. 25,7x12,8x6,4) mantengono tuttora un denso e vivace colore rosso, segno evidente che furono impastati con argilla magra dotata di un elevato quantitativo di ossido di ferro. Il che fa supporre che tali mattoni siano stati manufatti nella zona appena a Nord di Milano, un tempo e sino agli anni quaranta del nostro secolo, ricca di fornaci.

Data la vicinanza di via Ricasoli con il Castello Sforzesco, è sorto immediatamente il sospetto che la struttura ritrovata abbia avuto qualche connessione con la cinta bastionata di recinzione del Castello stesso, fatta brillare a colpi di mina per ordine del generale Napoleone Bonaparte, subito dopo il suo ingresso in Milano, avvenuto il 2 giugno 1800.



³⁷ Si veda E.H. GOMBRICH, *Il palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982. L'opera di Giulio Romano* in *Quaderni di Palazzo Te*, N. 1, luglio-dicembre 1984, p. 42.

³⁸ Cfr. il Vol. BB 46, tav. 33.

³⁹ Cfr. G.G. ZORZI, *op. cit.*, tav. 254 che riproduce la pianta e l'alzato del mausoleo di Teodorico a Ravenna.

⁴⁰ C. PEROGALLI, *op. cit.*, p. 171 nota 18.

⁴¹ P. MARCONI - A. CIPRIANI - E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di S. Luca*, Roma, 1974, 2 voll.

⁴² Si veda AA.VV., *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Catalogo della mostra, Milano, 1978 che pubblica alle pp. 75-76 e 88-89 alcuni dei disegni presentati ai Concorsi Annuali dell'Accademia di Brera tra il 1805 e il 1840.

LORENZO MARAZZI

Frammenti di muro spagnolo della cinta esterna al Castello Sforzesco

Lo stabile in Milano, sito in via Ricasoli 1, acquistato dall'Amministrazione Comunale di Milano nel 1973, venne assegnato in dotazione patrimoniale all'Azienda Trasporti Municipali di Milano, per essere destinato ad uffici ai piani superiori ed a mensa aziendale ai piani terra e scantinato. Allo scopo di disporre di maggior spazio, venne deciso di sfruttare la zona sottostante il giardino interno, per i servizi generali della cucina e per la creazione di un ulteriore salone mensa.

Durante i lavori di scavo del giardino vennero alla luce due frammenti di un muraglione, allineati fra loro e posti trasversalmente rispetto la facciata dello stabile su via Ricasoli¹.

Il tratto interessante la muratura scoperta è lungo dodici metri; i due frammenti, a sezione rastremata, presentano le caratteristiche proprie di una controripa di spalto, hanno una larghezza base di mt. 1,40 (quota - 3.43, corrispondente all'attuale pavimento) e mt. 0,60 all'estremo superiore oggi rimasto (quota - 0.40). La muratura poggia direttamente sul terreno (tav. n. 1 e n. 2).

La figura 1 mostra il muraglione nel suo complesso, mentre le figure 2 e 3 riproducono rispettivamente il tratto Nord Est e Nord Ovest.

Si tratta di una muratura di mattoni, con legante di malta di calce e sabbia. I laterizi usati (cm. 25,7x12,8x6,4) mantengono tuttora un denso e vivace colore rosso, segno evidente che furono impastati con argilla magra dotata di un elevato quantitativo di ossido di ferro. Il che fa supporre che tali mattoni siano stati manufatti nella zona appena a Nord di Milano, un tempo e sino agli anni quaranta del nostro secolo, ricca di fornaci.

Data la vicinanza di via Ricasoli con il Castello Sforzesco, è sorto immediatamente il sospetto che la struttura ritrovata abbia avuto qualche connessione con la cinta bastionata di recinzione del Castello stesso, fatta brillare a colpi di mina per ordine del generale Napoleone Bonaparte, subito dopo il suo ingresso in Milano, avvenuto il 2 giugno 1800.



FIG. 1 - I due frammenti di muraglione venuti alla luce durante gli scavi effettuati nel giardino interno.

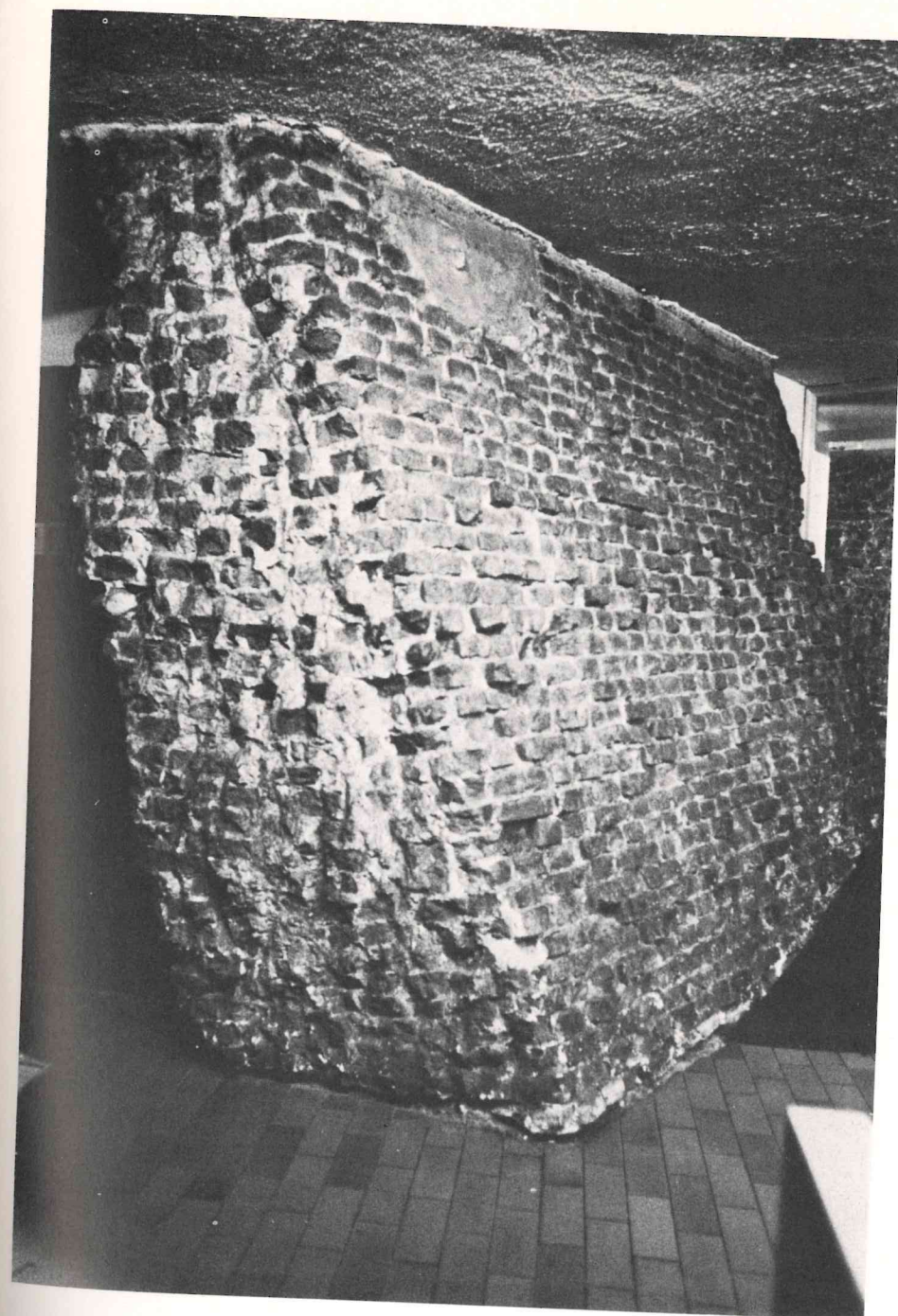
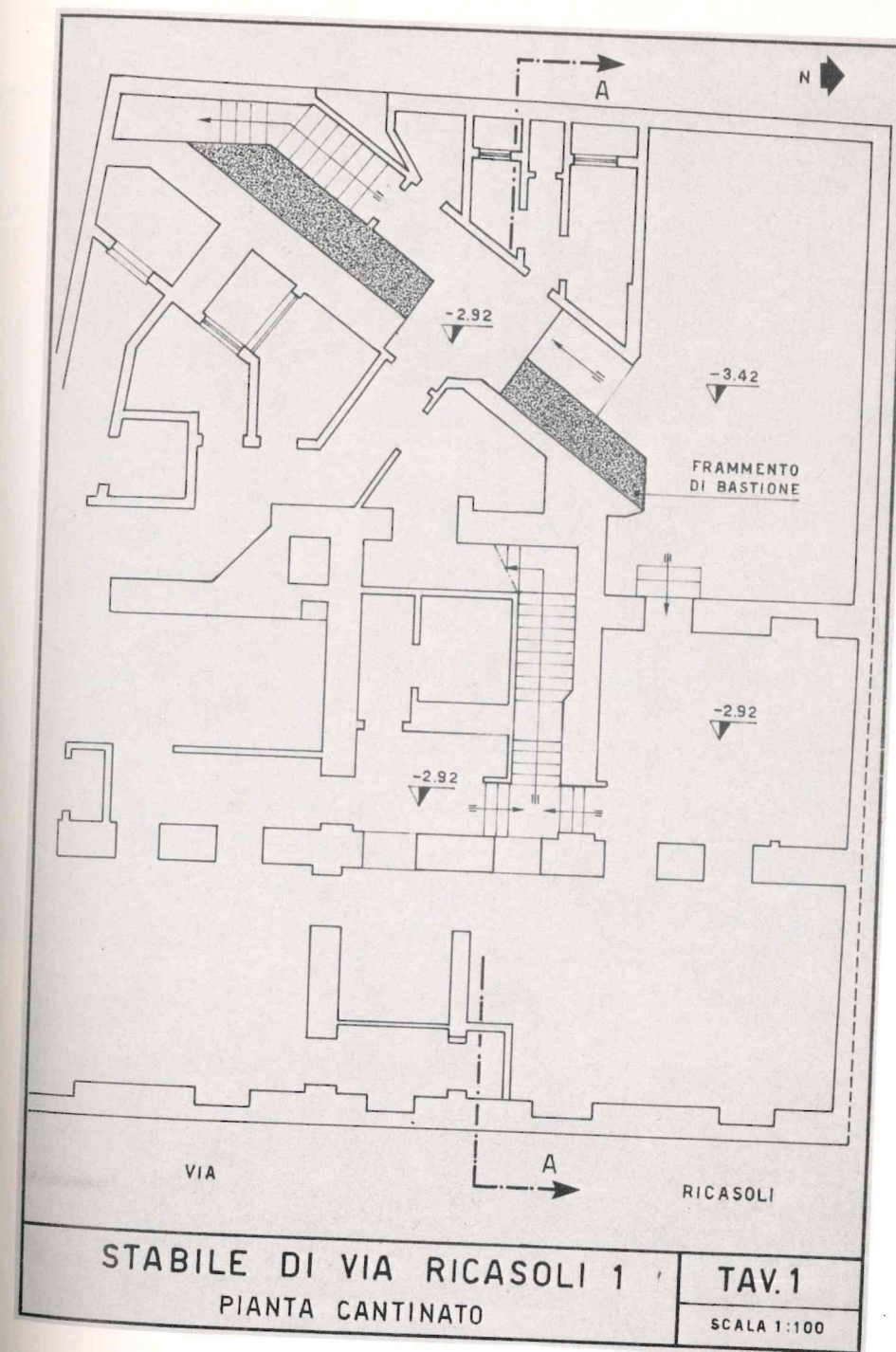


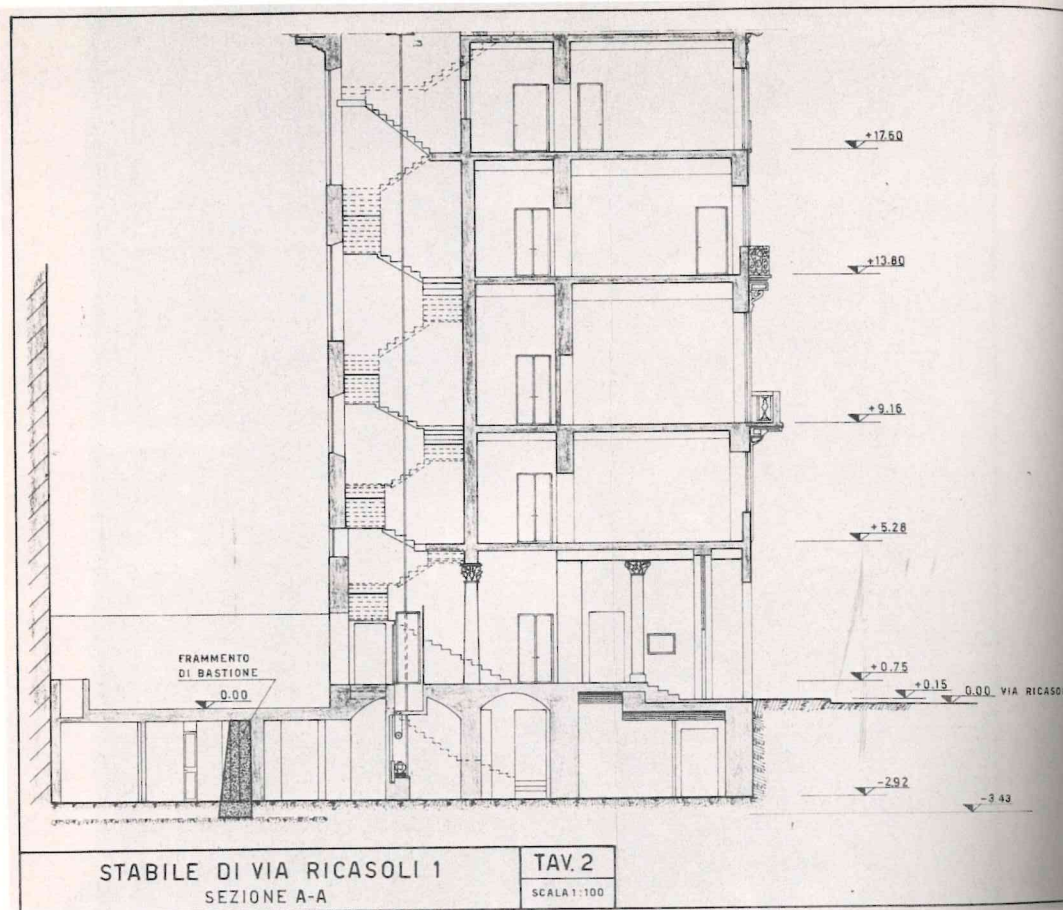
FIG. 2 - Il tratto di muraglione verso Nord-Est.



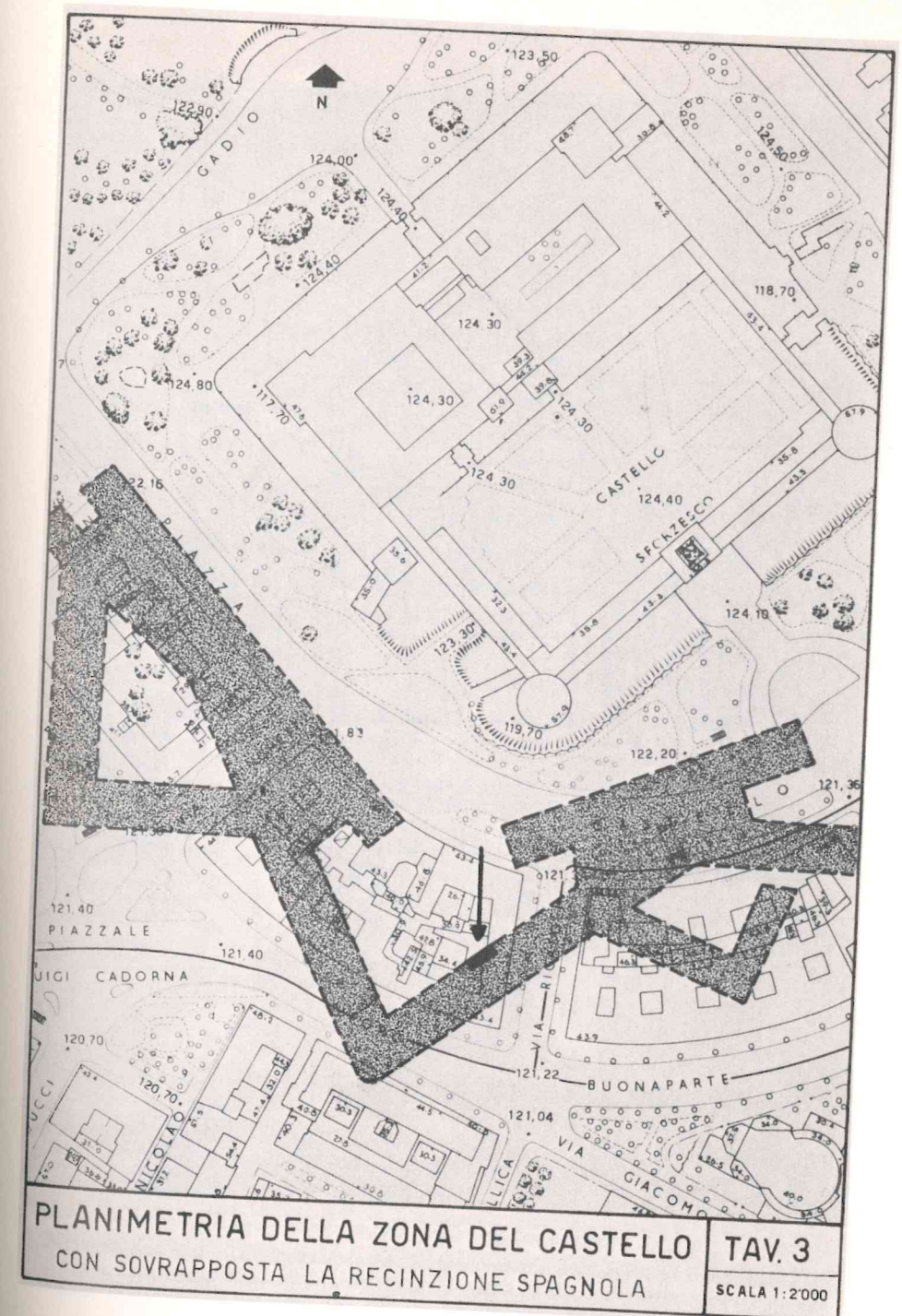
FIG. 3 - Il tratto di muraglione verso Nord-Ovest.



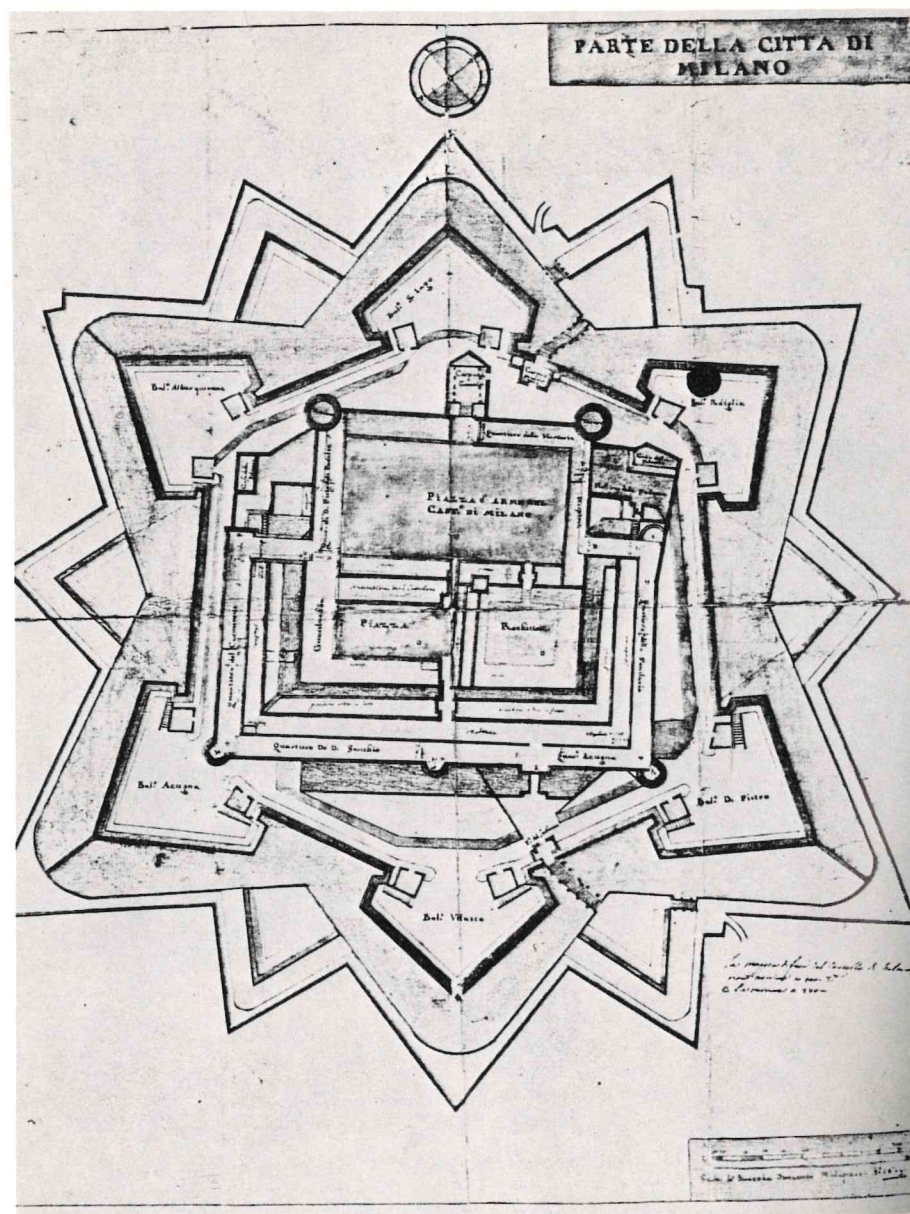
TAV. 1 - Stabile di via Ricasoli, 1 - piano cantinato.



TAV. 2 - Stabile di via Ricasoli, 1 - sezione verticale.



TAV. 3 - Planimetria della zona del Castello con sovrapposta la recinzione spagnola.



TAV. 4 - Vero ed esatto disegno del Castello di Milano.

In proposito, si rimanda il lettore che volesse approfondire la conoscenza della fortificazione esterna del Castello, agli attenti e puntuali studi di Clelia Alberici².

Localizzata la posizione dei due tratti di muraglione e definito il loro esatto orientamento rispetto l'asse stradale di via Ricasoli, si è avuta cura di segnare sopra un aggiornato foglio di mappa, la muratura di recinzione costituente la stella a dodici punte, fatta costruire nella prima metà del sec. XVII dal Governatore spagnolo della Lombardia (tav. n. 3).

Per effettuare la sovrapposizione dei rilievi planimetrici sulla mappa attuale, è stata utilizzata la tavola intitolata "Vero ed Esatto Disegno del Castello di Milano / Con atachi fati dalle Armi Alleate di Franc. e Savoia Soto il Generaliss. Comando di / S.M. Sarda l'anno 1733"³ in quanto è apparsa la più idonea nell'ambito della vasta documentazione iconografica esistente sull'argomento; questa tavola riporta infatti un rilievo planimetrico e non descrive una visione prospettica (tav. n. 4).

È stata successivamente effettuata una verifica della sovrapposizione degli elementi delle mappe con la "Pianta del Castello di Milano coi suoi attacchi. Milano, 1707"⁴.

Come indicato nella tavola n. 3, appare evidente che i due tratti di muratura venuti alla luce nel 1973, altro non sono che una piccola parte di formazione del versante interno del baluardo dedicato al Governatore Sancio de Padilla, posto di fronte al Torrione de l'Hostaria.

Questi due frammenti, probabilmente, non vennero demoliti perché la porzione di terreno interessata era già destinata a giardino interno del fabbricato prospiciente via Ricasoli.

Il nuovo assetto urbanistico della zona circostante il Castello Sforzesco, che doveva realizzarsi con l'attuale piazza Castello e Foro Bonaparte, all'inizio del sec. XIX era, infatti, già stato delineato.

NOTE

- ¹ Si ringrazia il Direttore Generale dell'A.T.M. di Milano, dr. ing. Marcello Liberatore, per aver consentito la riproduzione di disegni e materiale fotografico aziendale.
- ² C. ALBERICI, *Documenti fotografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII, XVIII in rassegna di Studi e di Notizie*. Milano, 1973 e 1974.
- ³ Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli - Milano.
- ⁴ Archivio di Stato Milano - Tavola esposta nel locale dell'ingresso.
- ⁵ Meritano una particolare menzione, per la conservazione dei frammenti di bastione l'ing. Adriano Chiari, Capo Servizio A.T.M. e il progettista arch. Giorgio Aliprandi, cui è spettato l'onere di adattare gli ambienti destinati a servizi, secondo un nuovo progetto.

FRANCESCO PERTEGATO

Dieci frammenti tessili dal Perù Precolombiano:
considerazioni sul restauro

Un piccolo nucleo di tessuti peruviani antichi sono stati sottoposti a restauro nel 1984.

La scelta di dieci esemplari tra gli oltre sessanta in inventario¹ nelle Civiche Raccolte è stata operata in occasione della loro ricollocazione in deposito, nel corso della quale sono stati rimossi, quando non confacenti ad una corretta sistemazione dei reperti, i vecchi supporti cartacei; ed è stata motivata essenzialmente dal cattivo stato di conservazione, in taluni casi tale da metterne in pericolo, a breve scadenza, l'integrità.

Per semplificare l'esposizione degli interventi di consolidamento e restauro, questi sono stati raggruppati in funzione della metodologia a cui si è fatto ricorso caso per caso².

Stato di conservazione

I tessuti mostravano guasti di natura diversa che esaurivano la gamma di quelli tipici dei reperti archeologici appartenenti a quest'epoca e a quest'area geografica.

Per alcuni la disintegrazione parziale dei fili d'ordito, di cotone (nn. 116, 151 e 209) aveva provocato la liberazione delle trame, prevalentemente in lana, e talvolta la loro caduta (fig. 1); il fenomeno era tanto accentuato nel pezzo n. 218 da renderlo del tutto irriconoscibile: un vero groviglio di fili (fig. 3), semplicemente segnati dalle piegature impresse con la tessitura.

In altri si riscontrava, invece, una caduta parziale delle trame per decadimento a livello molecolare delle lane tinte in alcuni particolari colori: il bruno negli esemplari nn. 220 e 221 (fig. 6), il giallo negli esemplari 217 e 219 (il fenomeno è probabilmente da attribuire ad effetti secondari innescati dalla tintura).

Vanno poi segnalati i casi di degrado del tessuto di fondo dei ricami (n. 13), di alterazione dei colori e infragilimento delle fibre prodotti in corrispondenza delle macchie di umidità (nn. 116 e 209), o i pezzi in così

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

FRANCESCO PERTEGATO

Dieci frammenti tessili dal Perù Precolombiano:
considerazioni sul restauro

Un piccolo nucleo di tessuti peruviani antichi sono stati sottoposti a restauro nel 1984.

La scelta di dieci esemplari tra gli oltre sessanta in inventario¹ nelle Civiche Raccolte è stata operata in occasione della loro ricollocazione in deposito, nel corso della quale sono stati rimossi, quando non confacenti ad una corretta sistemazione dei reperti, i vecchi supporti cartacei; ed è stata motivata essenzialmente dal cattivo stato di conservazione, in taluni casi tale da metterne in pericolo, a breve scadenza, l'integrità.

Per semplificare l'esposizione degli interventi di consolidamento e restauro, questi sono stati raggruppati in funzione della metodologia a cui si è fatto ricorso caso per caso².

Stato di conservazione

I tessuti mostravano guasti di natura diversa che esaurivano la gamma di quelli tipici dei reperti archeologici appartenenti a quest'epoca e a quest'area geografica.

Per alcuni la disintegrazione parziale dei fili d'ordito, di cotone (nn. 116, 151 e 209) aveva provocato la liberazione delle trame, prevalentemente in lana, e talvolta la loro caduta (fig. 1); il fenomeno era tanto accentuato nel pezzo n. 218 da renderlo del tutto irriconoscibile: un vero groviglio di fili (fig. 3), semplicemente segnati dalle piegature impresse con la tessitura.

In altri si riscontrava, invece, una caduta parziale delle trame per decadimento a livello molecolare delle lane tinte in alcuni particolari colori: il bruno negli esemplari nn. 220 e 221 (fig. 6), il giallo negli esemplari 217 e 219 (il fenomeno è probabilmente da attribuire ad effetti secondari innescati dalla tintura).

Vanno poi segnalati i casi di degrado del tessuto di fondo dei ricami (n. 13), di alterazione dei colori e infragilimento delle fibre prodotti in corrispondenza delle macchie di umidità (nn. 116 e 209), o i pezzi in così



FIG. 1 - Frammento di arazzo (Inv. n. 151). Ordito in cotone non tinto; trama in lana a più colori; motivi profilati da trame oblique. Dettaglio prima del restauro.

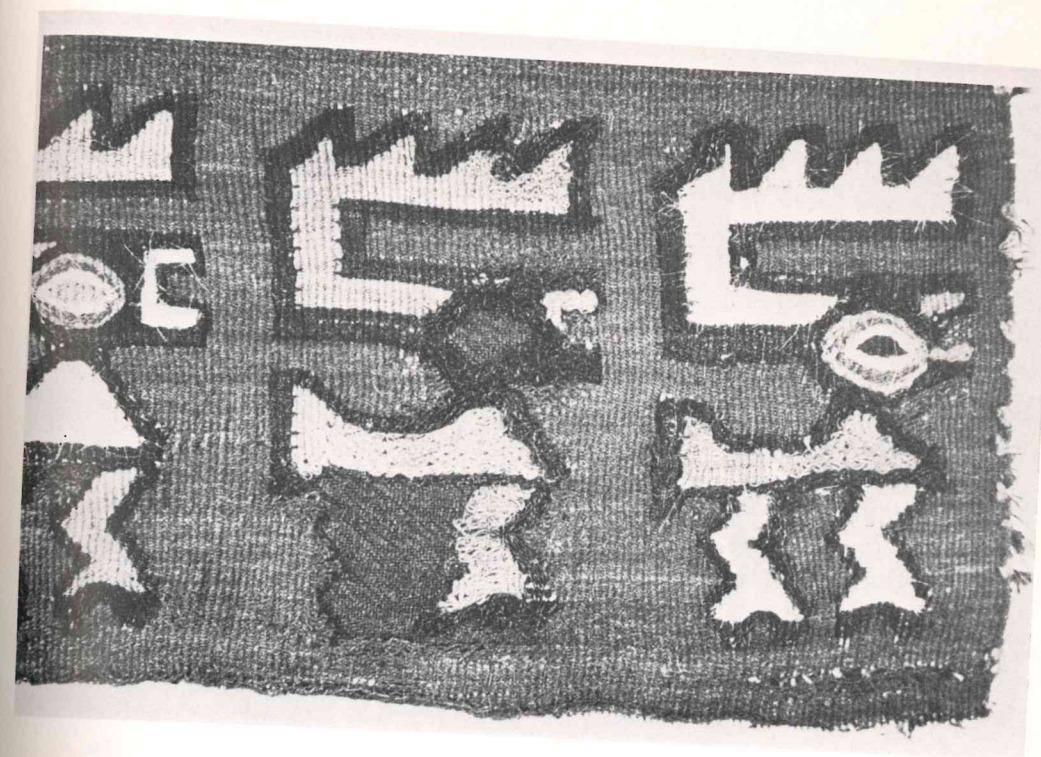


FIG. 2 - Il dettaglio di fig. 1 dopo il restauro.

avanzato stato di mineralizzazione generale da comportare la perdita pressoché totale delle proprietà di flessibilità e plasticità delle fibre, come nei frammenti nn. 129 e 144 (fig. 8) e, anche se in misura più contenuta, nel n. 217.

Accanto a questi vanno menzionati i guasti quasi certamente provocati dall'entrata nel mercato antiquariale e di collezionismo; come il taglio dei pezzi grandi (il n. 151, completo di cimose sui due lati, faceva probabilmente parte di un pezzo di dimensioni maggiori; forse anche il n. 221; il 220 manca certamente di una sezione lungo tutto il margine sinistro - fig. 6 - tagliato o strappato) o la ricomposizione di frammenti irregolari non contigui al fine di ottenerne un pezzo meglio valutato (n. 144 - fig. 8).

Pulitura

Si è proceduto innanzitutto alla rimozione dei vecchi supporti: carta di medio peso applicata a mezzo di filze a punti lunghi ai margini; cartoncino fissato con chiazze di colla agli angoli. Successivamente sono state staccate le etichette; ne sono state individuate di 4 tipi diversi, talvolta conviventi sullo stesso esemplare: a) in carta rosata, risalente all'inventario dei «Civici Musei d'Arte del Castello Sforzesco» del 1936; b) in cartoncino sottile applicato sul retro con quattro punti di cucito agli angoli; c) in carta bianca con cornice azzurra, fissata con colla; d) scritta direttamente in vernice rossa sul fondo del cartone dei contenitori a busta. Ove possibile, le colle, prevalentemente di natura vegetale, sono state rimosse meccanicamente, senza far uso di solventi, talvolta ammorbidendo i depositi con acqua distillata.

Dopo gli opportuni saggi di compatibilità la pulitura vera e propria è stata realizzata per taluni pezzi mediante immersione in solventi organici³, per altri mediante trattamento in soluzione detergente non ionica, leggermente basica⁴. Quelli più fragili (in particolare i nn. 129 e 218) non sono stati sottoposti ad alcun trattamento di pulitura per evitare di aggravarne le condizioni, mentre il n. 144 è stato trattato con una soluzione di glicerina al 5% in acqua distillata, nel tentativo di ammorbidirlo e di solubilizzare la colla animale che lo impregnava e costituiva una vera e propria patina gialla (il risultato si è rivelato solo parzialmente soddisfacente).

Supporto

Tutti i frammenti sono stati quindi sottoposti a supporto, utilizzando metodologie diverse a seconda dei danni subiti e del grado di resistenza



FIG. 3 - Fascia per il capo (Inv. n. 218). Lavorazione ad arazzo; ordito in cotone non tinto; trama in lana a più colori. Prima del restauro.

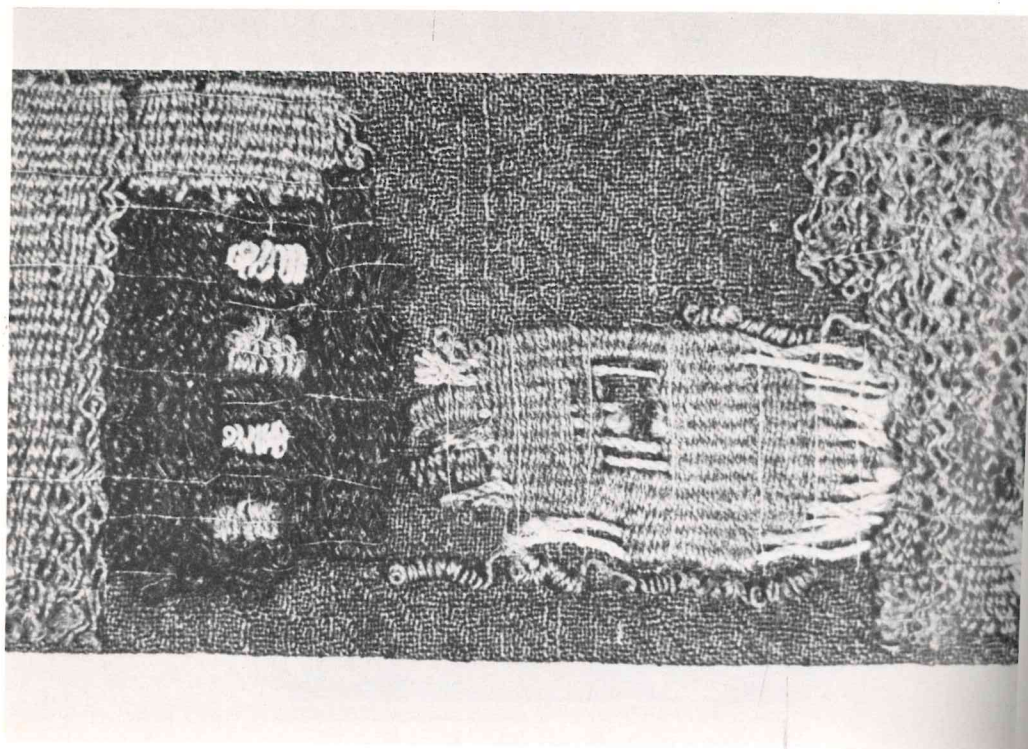


FIG. 4 - La fascia di fig. 3, rimontata su supporto di lana a conclusione del restauro.

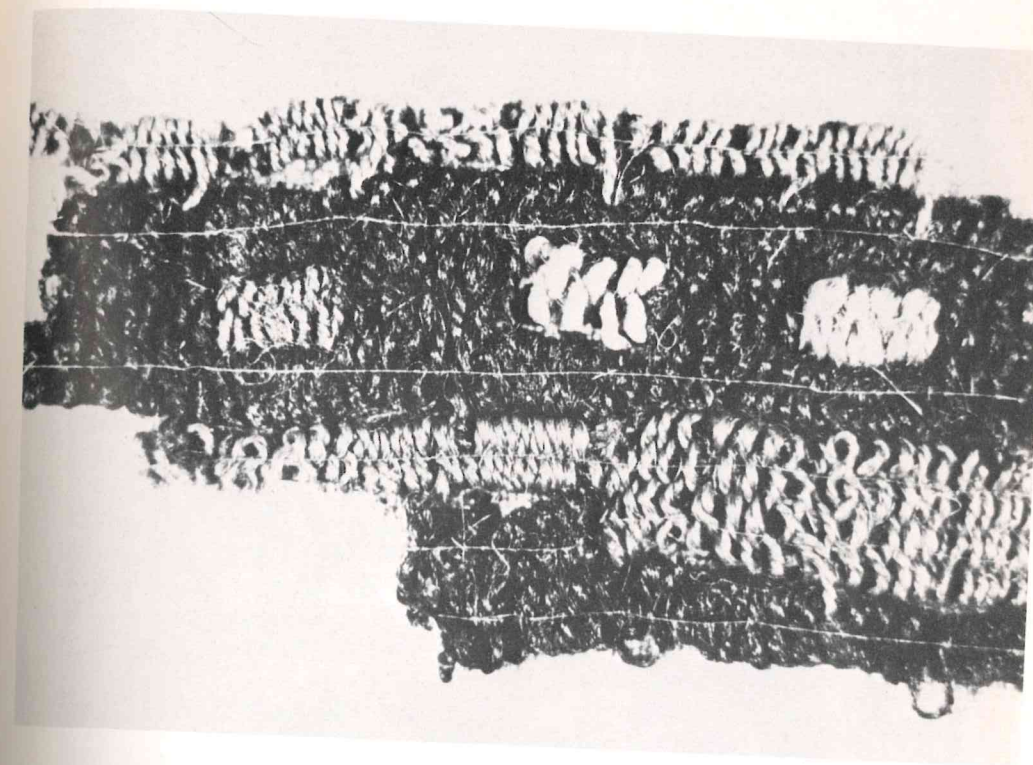


FIG. 5 - Dettaglio della fascia ad arazzo in cui si rilevano trame di due colori che agganciano uno uno stesso filo d'ordito.

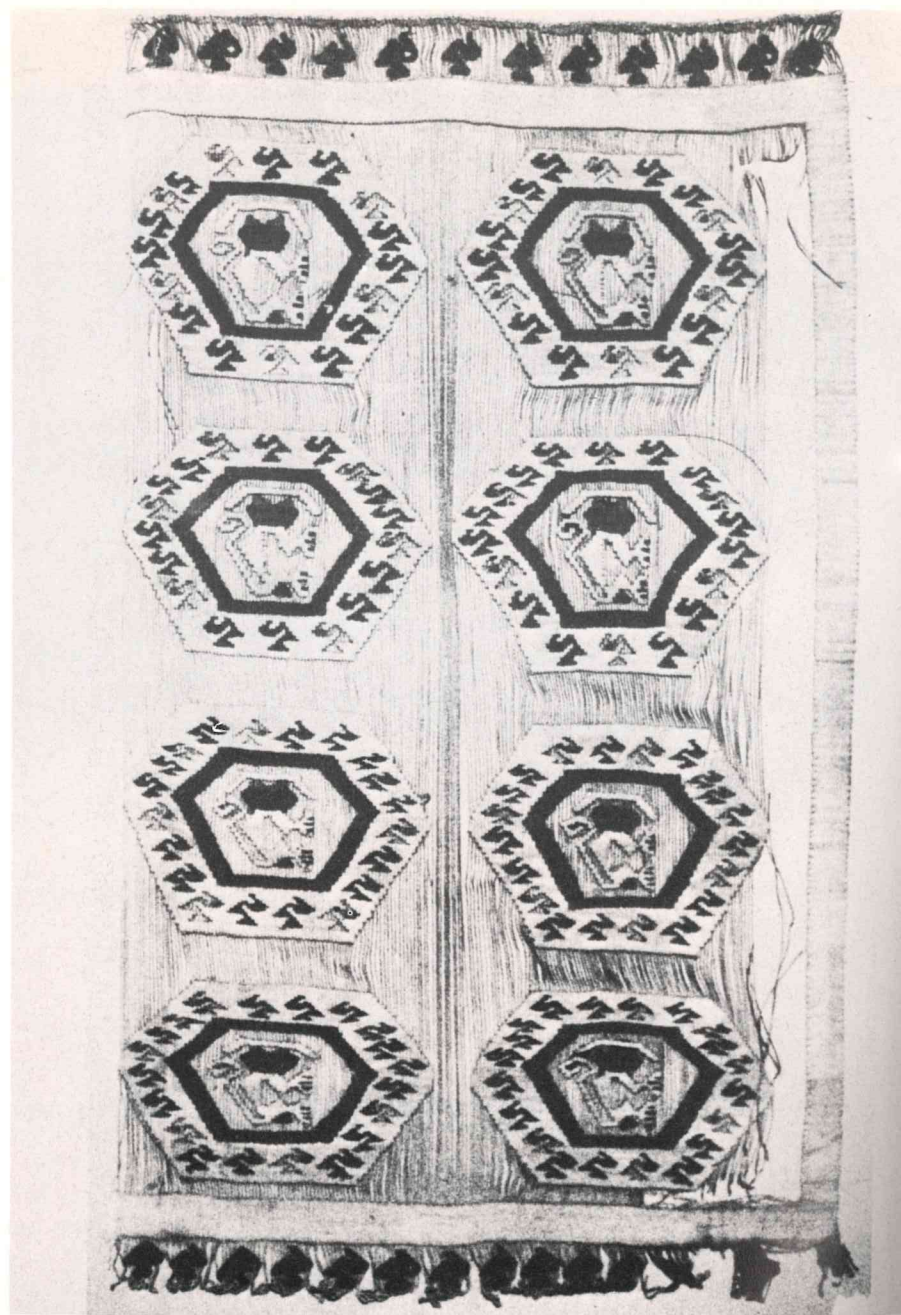


FIG. 6 - Tessuto ad arazzo (Inv. n. 221). Ordito in cotone non tinto; trama in lana, a più colori.
La disintegrazione della trama in lana bruno-nero del fondo ha lasciato scoperti i sottostanti
fili di ordito, chiari. Prima del restauro.

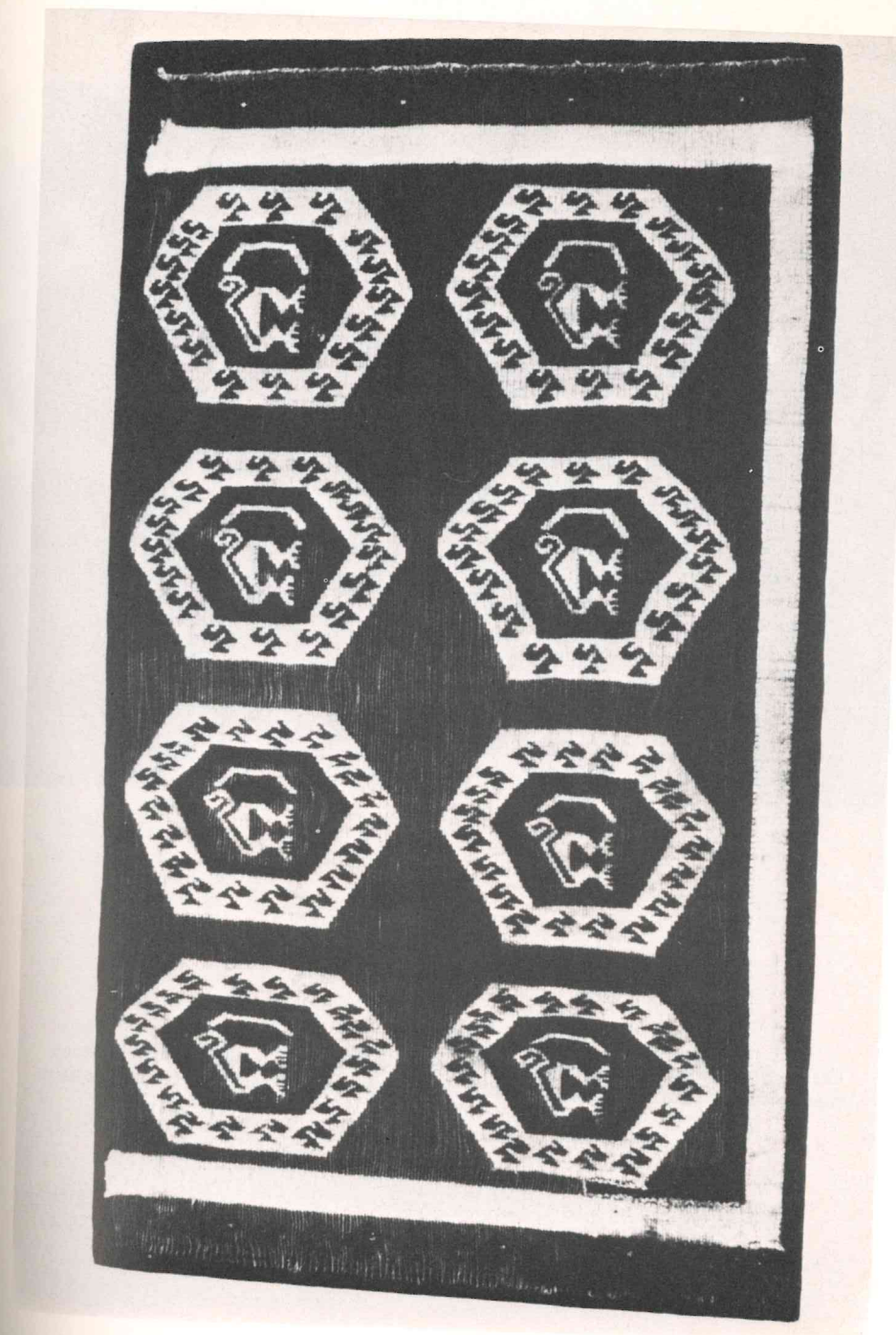


FIG. 7 - Il tessuto in fig. 6, a restauro ultimato.

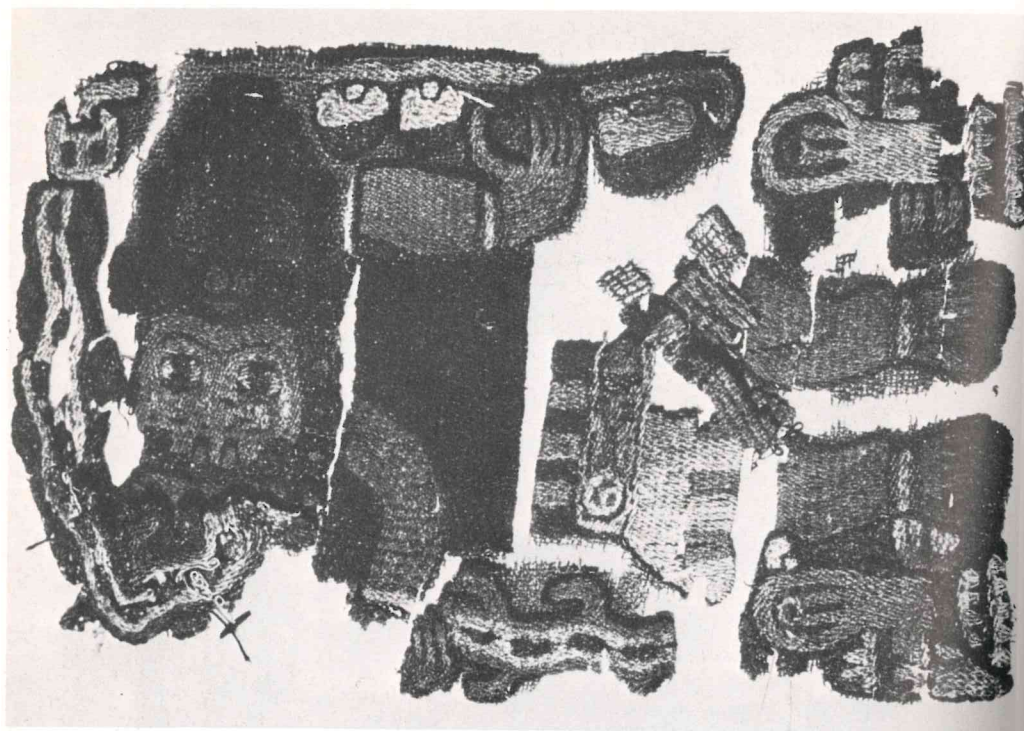


FIG. 8 - Pannello ricamato (Inv. n. 144) a punto erba, in lana a più colori su tela di cotone, ottenuto ri assemblando arbitrariamente numerosi frammenti provenienti da un manufatto di dimensioni maggiori. Prima del restauro.

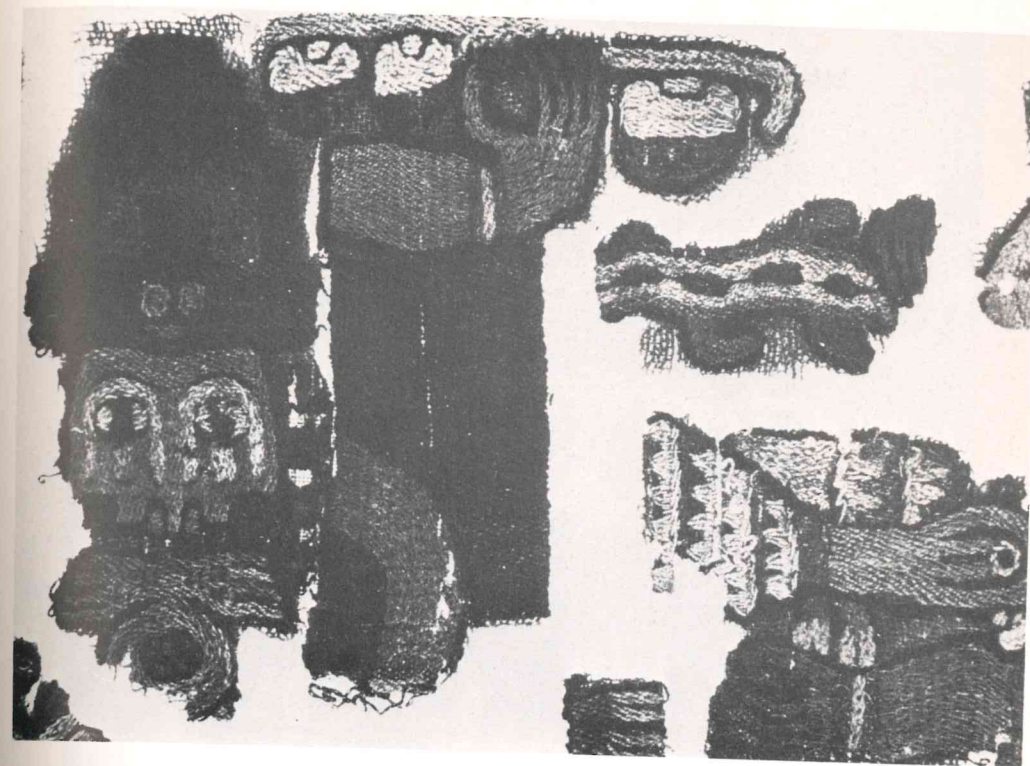


FIG. 9 - Il ricamo di fig. 8 dopo il restauro. I frammenti sono stati ricollocati in modo da evidenziare la discontinuità del pezzo.

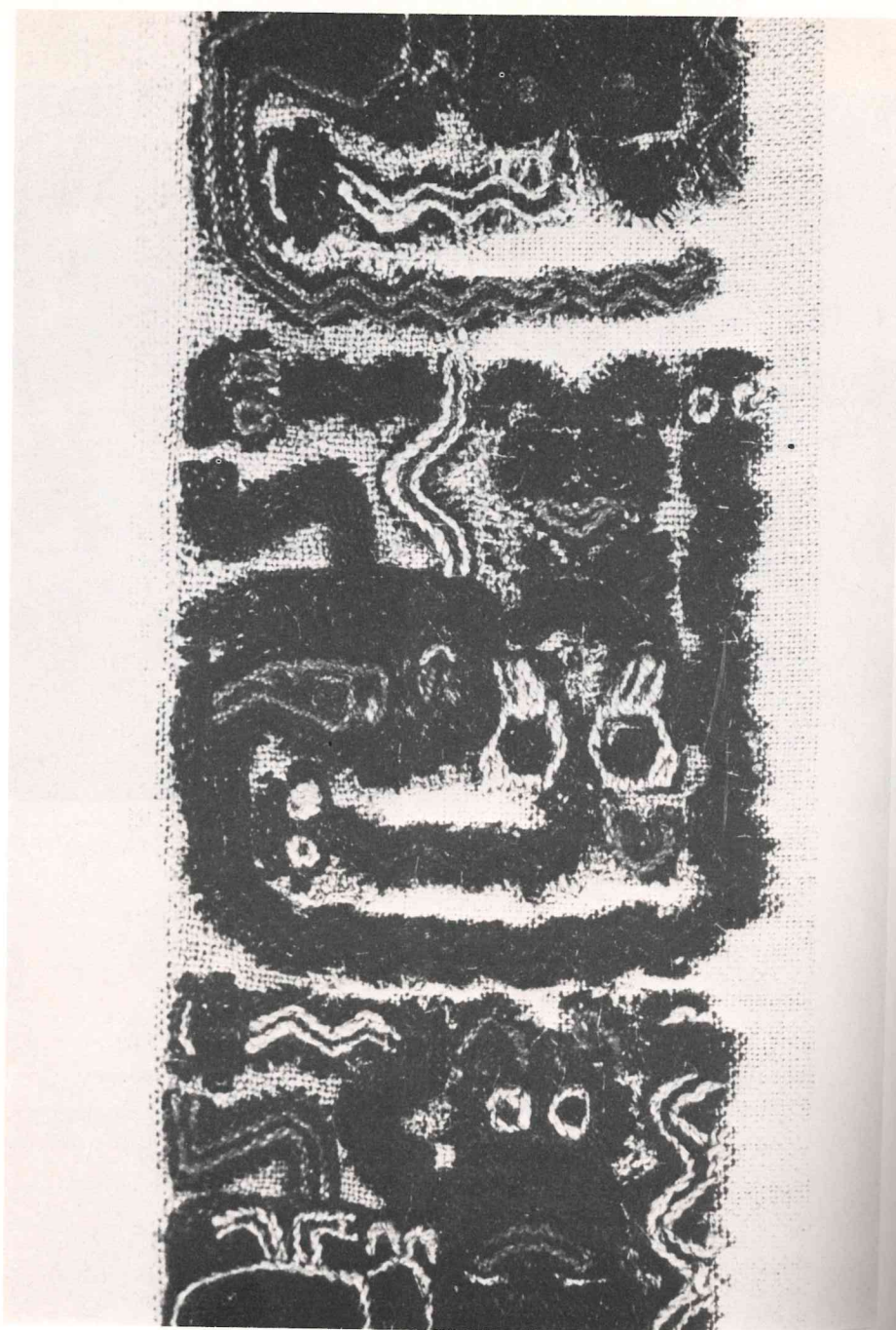


FIG. 10 - Frammento di ricamo (Inv. n. 13). Punto erba in lana a più colori su tela di cotone. Dopo il restauro.

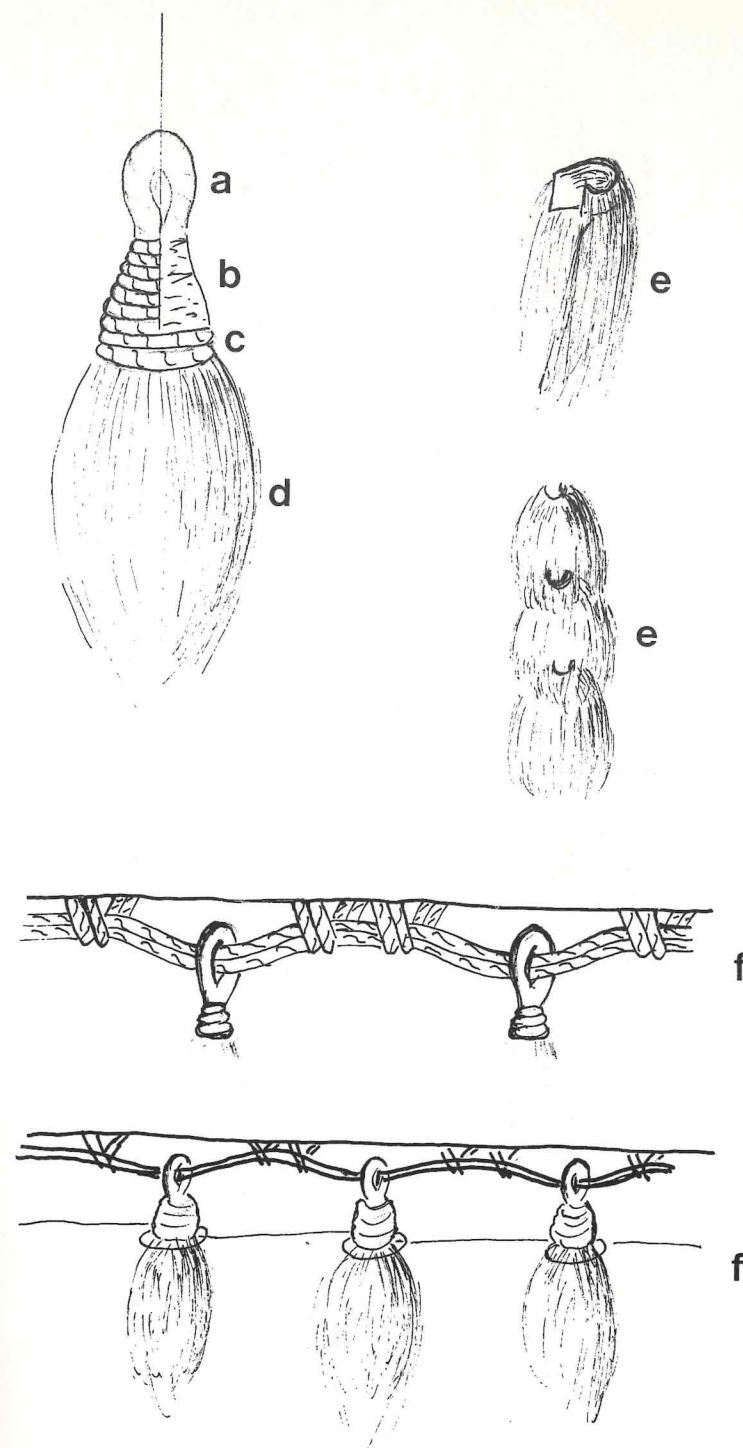


FIG. 11 - Rappresentazione grafica del procedimento seguito della realizzazione dei fiocchetti in vello animale, utilizzati nella decorazione di una borsetta (n. 217) lavorata ad arazzo: a) anima interna costituita da uno spago a 6 capi; b) imbottitura in fibra vegetale non filata; c) rivestimento in filo di lana a due capi, avvolti a spirale; d) fiocco vero e proprio; e) assemblaggio del fiocco; f) applicazione dei fiocchi alla borsa.

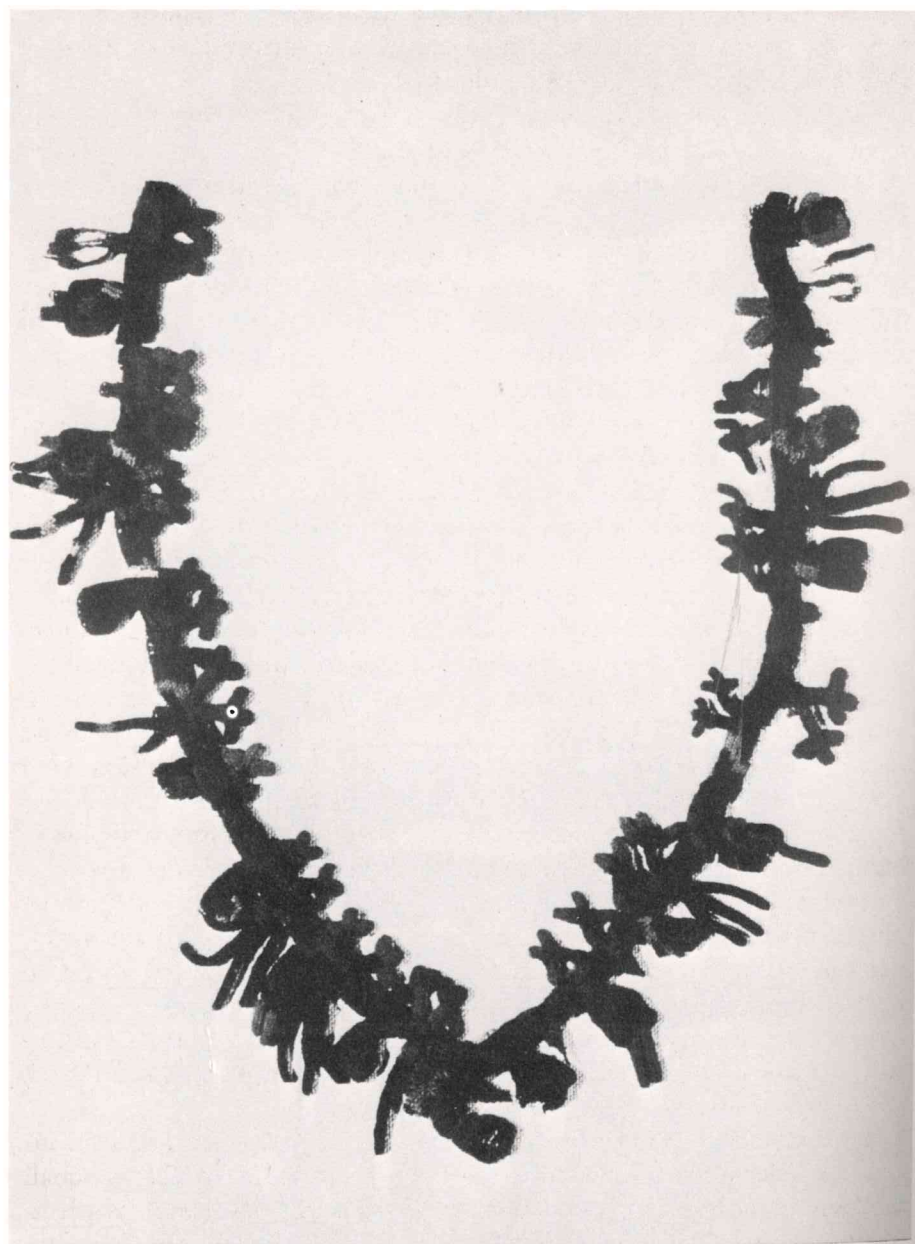


FIG. 12 - Collanina, in maglia tubolare di lana (Inv. n. 129), a restauro concluso.

meccanica residua; d'altra parte la scelta dei tessuti di supporto e la tintura degli stessi⁵ ha consentito di dare soluzione appropriata ai problemi di natura formale, anch'essi diversificati.

Per un primo gruppo di cinque frammenti si è fatto ricorso a supporto, parziale (nn. 116 e 151) o totale (nn. 13, 209 e 217), col metodo del cucito, su tela di lino (i ricami) o di lana (frammenti di arazzo) tinta di volta in volta nel colore di fondo del tessuto, oppure nel colore più diffuso nell'area guastata dalle lacune (fig. 10). Il supporto ha permesso di riposizionare e ancorare i fili di trama rimasti liberi e i bordi delle rotture, stabilizzando i guasti allo stato attuale (fig. 2); d'altro canto la tintura del supporto ha abbassato l'evidenza intrusiva delle lacune. Nel caso della borsetta n. 217 il metodo è stato applicato con una variante: poiché i fili di trama si sono rivelati più fragili di quelli d'ordito, il cucito ha agganziato questi ultimi ed è stato condotto in modo da distribuire regolarmente la tensione sull'intera superficie del tessuto; il manufatto ha richiesto, inoltre, che taluni fiocchetti decorativi venissero riassemblati e riapplicati lungo il bordo inferiore e l'occasione ha consentito di individuare l'originario procedimento di realizzazione (fig. 11). Un caso particolare, infine, è rappresentato dall'esemplare n. 218, ridotto ad un ammasso disordinato di fili. La piegatura ancora evidente delle trame è stata utilizzata per dedurre gli elementi tecnici e stilistici fondamentali del tessuto: si tratta di una bordura o fascia, larga 5 cm e lunga circa 60, lavorata ad arazzo, a moduli rettangolari decorati con motivi geometrici e alternati a bande verticali, in tinta unita di un tono di marrone molto scuro.

È stato inoltre possibile ricomporre in parte il manufatto rimontando buona parte dei frammenti su tela di lana; grazie al colore del supporto, un marrone simile a quello delle bande divisorie, è stata in una qualche misura ripristinata visivamente l'originaria unità (fig. 4). L'attenta analisi dei frammenti ha condotto, infine, a rilevare la presenza di trame di colore diverso avvolte intorno allo stesso filo d'ordito (fig. 5) – una tecnica che rende superflua la cucitura degli stacchi – e anche di una sola trama avvolta attorno allo stesso filo d'ordito (fatto, questo, rilevato anche nella borsetta n. 217).

In un secondo gruppo di tessuti il colore del supporto è stato utilizzato con una diversa modalità: si tratta di due reperti (nn. 220 e 221) nei quali la caduta di abbondanti porzioni di trama in lana scura aveva completamente alterato l'equilibrio cromatico. In corrispondenza delle perdite, infatti, erano emersi, scoperti, gli orditi chiari. La tela di lana del supporto (parziale nel n. 220, totale per il 221) è stata, pertanto, tinta nel

colore individuato nei frammenti residui di trama caduta e con ciò si è ricostituito, in misura soddisfacente, l'equilibrio tra i motivi decorativi chiari e il fondo scuro (fig. 7).

Per due ulteriori esemplari – un ricamo (n. 144) e una collanina di maglia tubolare (n. 129) – l'estremo decadimento delle fibre ha reso impraticabile il supporto a mezzo del cucito. Nel primo caso – un piccolo pannello rettangolare ottenuto ricomponendo rozzamente numerosi frammenti – questi, staccati, sono stati successivamente fissati ad un fondo in organza di poliestere (fig. 9) utilizzando una pellicola di resina termoplastica⁶. Nel secondo caso la fragilità era così accentuata che si è ritenuto prudente non provvedere neppure alla spolveratura. Si è reso quindi necessario far precedere l'applicazione per adesione⁷ su organza di poliestere con un consolidamento per imbibizione⁸, al fine di evitare la polverizzazione del materiale tessile (fig. 12).

Montaggio

Tutti i pezzi che, per la condizione di particolare delicatezza, avrebbero potuto essere danneggiati nel corso della normale attività del museo, sono stati in conclusione montati su un fondo rigido, completo di *passepertout* a rilievo (fig. 7), rivestito di tela di lino (nn. 13, 129, 144 e 220) previamente lavata per eliminare i residui acidi del processo di produzione.

NOTE

¹ Alcuni esemplari della collezione, di cui fanno parte anche manufatti non tessili, sono stati esposti alla mostra *Antichi Tessuti Peruviani* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1984). Cfr. catalogo a cura di Laura Laurencich Minelli, Milano, 1984, schede nn. 45, 46 e 48.

² Per una trattazione più ampia si veda: F. PERTEGATO, *Note introduttive al restauro dei manufatti tessili*, in U. BALDINI, L.G. BOCCIA, P.R. DEL FRANCIA, M. DEZZI BARDESCHI, G. GALLI, F. PERTEGATO, *Confronto metodologico nel restauro delle discipline artistiche*, Milano, 1985.

³ È stato utilizzato tetracloroetilene, privo di carica.

⁴ La soluzione detergente era stata preparata con: 1 g/l di tensioattivo non ionico; 0,5 g/l di tripolifosfato di sodio; 0,1 g/l di carbossimetilcellulosa di sodio.

⁵ Tutti i coloranti utilizzati sono prodotti dall'A.C.N.A.

⁶ Si tratta di una miscela contenente 6 parti di Vinavil BN40 e 4 parti di Vivavil COP 52 AB (entrambi di produzione Montedison), diluita al 25% in acqua distillata. Il procedimento seguito è quello detto dell'adesione «a caldo».

⁷ Vedi nota precedente.

⁸ Paraloid B 72 al 2,5% in xilene.

CLAUDIO SALSI

Il gran Coppenol: una problematica copia da Rembrandt

"O Coppenol non manca che la vita ed una cosa ancora (al tuo ritratto n.d.a.). Che cosa? Una corona sulla tua penna ed un alloro che ti adorni le tempie".

"Ecco Coppenol, questo sorprendente scrivano, ritratto da Rembrandt...".
"L'arte vive nell'uomo in differenti aspetti: eccovi la rappresentazione del maestro della calligrafia. Lievens van Coppenol scripsit 1667 - Six de Chandelier composuit"¹.

Se queste espressioni vergate su diverse copie dell'incisione che lo ritrae con la penna in mano ed il foglio di carta sono autografe come si pensa, c'è ragion di credere che Lievens Willemsz Van Coppenol (1599 - dopo il 1667) non fosse tipo da reputarsi secondo a nessuno quanto a capacità professionali e impegno nella sua attività preferita.

Purtroppo l'immodestia del personaggio e il suo desiderio di pubblicità dovettero in qualche modo condizionare il vecchio amico Rembrandt quando ne incideva il ritratto all'acquaforte².

Se ciò che qui è rappresentato non è semplice e disinvolto come nel *"Piccolo Coppenol"* o in genere in Rembrandt, la colpa è di Coppenol stesso, probabilmente, e della sua tendenza a coltivare una propria immagine ammantata di pedante ampollosità.

Una inconsueta pesantezza in tutta la composizione, che vuol rivaleggiare con gli effetti di un quadro³, una poco convinta sistemazione dello sfondo, le dimensioni stesse della lastra, eccessivamente grandi per un ritratto all'acquaforte, devono essere state le cause del giudizio generalmente poco benevolo che pesa su questa tarda creazione del maestro olandese.

L'incisione recentemente acquisita dalla Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli è una copia del ritratto di Lievens van Coppenol, eseguito da Rembrandt nel 1658, detto il *"Gran Coppenol"* per distinguerlo dal più piccolo e maggiormente apprezzato ritratto di medesimo soggetto.

Si tratta di una bella impressione all'acquaforte, su antica carta⁴ pervenuta alla Bertarelli in buono stato di conservazione (fig. 1).

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XII - Anno XI-XII

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1984-85

colore individuato nei frammenti residui di trama caduta e con ciò si è ricostituito, in misura soddisfacente, l'equilibrio tra i motivi decorativi chiari e il fondo scuro (fig. 7).

Per due ulteriori esemplari – un ricamo (n. 144) e una collanina di maglia tubolare (n. 129) – l'estremo decadimento delle fibre ha reso impraticabile il supporto a mezzo del cucito. Nel primo caso – un piccolo pannello rettangolare ottenuto ricomponendo rozzamente numerosi frammenti – questi, staccati, sono stati successivamente fissati ad un fondo in organza di poliestere (fig. 9) utilizzando una pellicola di resina termoplastica⁶. Nel secondo caso la fragilità era così accentuata che si è ritenuto prudente non provvedere neppure alla spolveratura. Si è reso quindi necessario far precedere l'applicazione per adesione⁷ su organza di poliestere con un consolidamento per imbibizione⁸, al fine di evitare la polverizzazione del materiale tessile (fig. 12).

Montaggio

Tutti i pezzi che, per la condizione di particolare delicatezza, avrebbero potuto essere danneggiati nel corso della normale attività del museo, sono stati in conclusione montati su un fondo rigido, completo di *passepertout* a rilievo (fig. 7), rivestito di tela di lino (nn. 13, 129, 144 e 220) previamente lavata per eliminare i residui acidi del processo di produzione.

NOTE

¹ Alcuni esemplari della collezione, di cui fanno parte anche manufatti non tessili, sono stati esposti alla mostra *Antichi Tessuti Peruviani* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1984). Cfr. catalogo a cura di Laura Laurencich Minelli, Milano, 1984, schede nn. 45, 46 e 48.

² Per una trattazione più ampia si veda: F. PERTEGATO, *Note introduttive al restauro dei manufatti tessili*, in U. BALDINI, L.G. BOCCIA, P.R. DEL FRANCIA, M. DEZZI BARDESCHI, G. GALLI, F. PERTEGATO, *Confronto metodologico nel restauro delle discipline artistiche*, Milano, 1985.

³ È stato utilizzato tetracloroetilene, privo di carica.

⁴ La soluzione detergente era stata preparata con: 1 g/l di tensioattivo non ionico; 0,5 g/l di tripolifosfato di sodio; 0,1 g/l di carbossimetilcellulosa di sodio.

⁵ Tutti i coloranti utilizzati sono prodotti dall'A.C.N.A.

⁶ Si tratta di una miscela contenente 6 parti di Vinavil BN40 e 4 parti di Vivavil COP 52 AB (entrambi di produzione Montedison), diluita al 25% in acqua distillata. Il procedimento seguito è quello detto dell'adesione «a caldo».

⁷ Vedi nota precedente.

⁸ Paraloid B 72 al 2,5% in xilene.

CLAUDIO SALSI

Il gran Coppenol: una problematica copia da Rembrandt

"O Coppenol non manca che la vita ed una cosa ancora (al tuo ritratto n.d.a.). Che cosa? Una corona sulla tua penna ed un alloro che ti adorni le tempie".

"Ecco Coppenol, questo sorprendente scrivano, ritratto da Rembrandt...".
"L'arte vive nell'uomo in differenti aspetti: eccovi la rappresentazione del maestro della calligrafia. Lievens van Coppenol scripsit 1667 - Six de Chandelier composuit"¹.

Se queste espressioni vergate su diverse copie dell'incisione che lo ritrae con la penna in mano ed il foglio di carta sono autografe come si pensa, c'è ragion di credere che Lievens Willemsz Van Coppenol (1599 - dopo il 1667) non fosse tipo da reputarsi secondo a nessuno quanto a capacità professionali e impegno nella sua attività preferita.

Purtroppo l'immodestia del personaggio e il suo desiderio di pubblicità dovettero in qualche modo condizionare il vecchio amico Rembrandt quando ne incideva il ritratto all'acquaforte².

Se ciò che qui è rappresentato non è semplice e disinvolto come nel *"Piccolo Coppenol"* o in genere in Rembrandt, la colpa è di Coppenol stesso, probabilmente, e della sua tendenza a coltivare una propria immagine ammantata di pedante ampollosità.

Una inconsueta pesantezza in tutta la composizione, che vuol rivaleggiare con gli effetti di un quadro³, una poco convinta sistemazione dello sfondo, le dimensioni stesse della lastra, eccessivamente grandi per un ritratto all'acquaforte, devono essere state le cause del giudizio generalmente poco benevolo che pesa su questa tarda creazione del maestro olandese.

L'incisione recentemente acquisita dalla Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli è una copia del ritratto di Lievens van Coppenol, eseguito da Rembrandt nel 1658, detto il *"Gran Coppenol"* per distinguerlo dal più piccolo e maggiormente apprezzato ritratto di medesimo soggetto.

Si tratta di una bella impressione all'acquaforte, su antica carta⁴ pervenuta alla Bertarelli in buono stato di conservazione (fig. 1).

Può dirsi una fortunata acquisizione che allo studio riesce a sollevare interessanti problemi e che, per le ragioni che vedremo, può rivestire un importante valore documentario.

Il celebre maestro di calligrafia, seduto dirimpetto ad un tavolo, è visto quasi di fronte, con in capo uno zucchetto sotto cui spuntano corti capelli bianchi.

L'abito è un "giuppone" ornato di una fila di bottoni e, sulle spalle, un mantello da cui pende un cordone con nappa.

Le maniche sono rovesciate e tra le mani tiene un foglio bianco e nella destra una penna.

L'inciso risulta di più ridotte dimensioni alla prova originale, benché si conservino pressoché inalterate le proporzioni del soggetto nelle caratteristiche somatiche e nelle fattezze del volto⁵.

Una certa libertà nel riprodurre numerosi particolari, soprattutto dei capi di abbigliamento, rivela da parte dell'abile maestro intenti di zelante copista piuttosto che di scrupoloso falsificatore, anche se sorprende tanta fedeltà ai valori psicologici del personaggio.

Si può affermare con sicurezza che il nostro autore ha guardato come modello il primo dei sei stati in cui è conosciuta l'incisione originale, anche se la consultazione dei repertori più aggiornati si è in genere rivelata poco feconda di esaurienti descrizioni in merito alle prove di primo stato.

Infatti i più si limitano a descrivere la composizione in questione come lo stato incompleto, col fondo bianco e col braccio destro del personaggio leggermente ombreggiato⁶. Il primo stato, che pure ha una ben precisa peculiarità, è visto generalmente solo come una fase transitoria alla composizione completa, dove lo sfondo è occupato da una pesante tenda scura.

Come nell'originale, anche nella copia la parte meglio riuscita è indubbiamente il volto di Coppenol.

Benché l'incarnato sia reso, pur nella innegabile perizia, un po' schematicamente con regolari e uniformi segni incrociati, l'espressione non ne viene sostanzialmente modificata. Solo lo sguardo risulta più rilassato perdendo un poco di quel cipiglio austero che distingue la posa autentica, per divenire qui un po' più benevolo e familiare.

Decisamente infelice la parte inferiore della tavola, laddove la fantasia di Rembrandt non sa escogitare una soluzione convincente e l'inventiva del copista sopprime con mediocre ingegno.

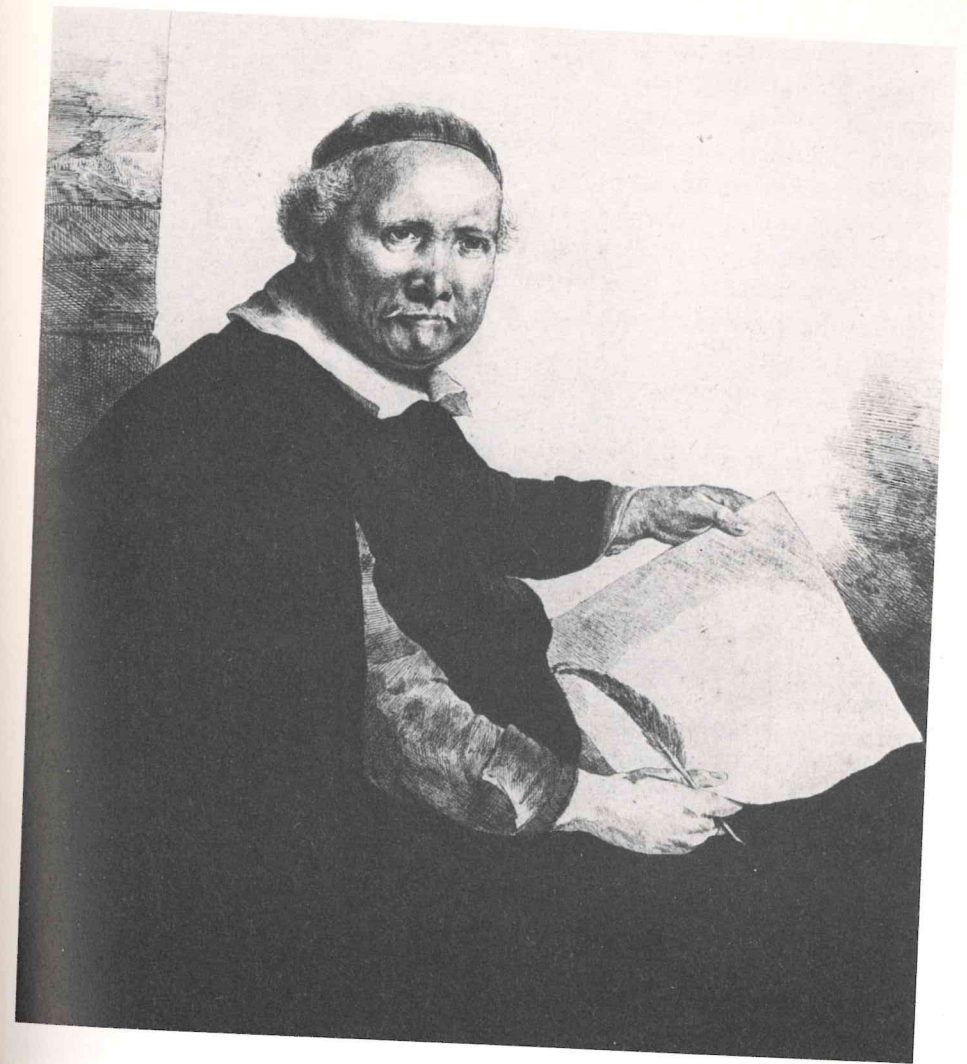


FIG. 1 - P.F. Basan, «Il Gran Coppenol», copia da Rembrandt (1° stato).
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Un fitto tratteggio, che elimina le mezze tinte al disotto della mano destra dello scrivano, tendendo decisamente ad un nero profondo, vorrebbe suggerire un improbabile confine tra l'ombra naturale dell'ambiente e i volumi delle membra, ottenendo così un effetto scarsamente attendibile sotto il profilo anatomico.

Non vogliamo addentrarci in questa sede in una meticolosa elencazione delle differenze tra copia e originale, rimandando questo compito alla nota⁷. Preferiamo invece soffermarci, a tempo debito, solo su quei particolari che rivestono un qualche interesse per la collocazione storica del pezzo.

Valga per ora un'osservazione di carattere generale. Tutta la composizione, dai contorni ben marcati del soggetto al tratteggio serrato e uniforme ad un certo appiattimento tonale nella resa dei capi di abbigliamento, risulta con un aspetto complessivo di "finito" non apprezzabile invece nell'originale.

Come abbiamo detto, non è stato semplice verificare quanto del primo stato di Rembrandt sia stato fedelmente riprodotto nel foglio della Bertarelli e ciò a causa dell'incompletezza delle informazioni di cui possiamo disporre. Tuttavia, confrontando e integrando i dati in nostro possesso, possiamo ora avvalerci di una descrizione della prova autentica di primo stato abbastanza particolareggiata.

Si tratta di una impressione ottenuta da una lastra incompleta, dove lo sfondo è ancora vuoto e bianco⁸, eccetto nell'esemplare di Cambridge (fig. 2), che il maestro stesso ha provveduto ad annerire con un carboncino⁹.

Il braccio destro è abbozzato e solo leggermente ombreggiato, ma considerevolmente più chiaro del "giuppone"¹⁰.

Né il polsino rivoltato, né la stretta manica di camicia hanno contorni ben definiti¹¹.

Il fondo ospita sulla sinistra un pilastro che si eleva fin quasi alla sommità della tavola¹².

Il Dutuit fornisce la misura dell'altezza del pilastro e su di esso, indica l'estensione degli intagli¹³.

Questi dettagli, nell'esemplare della Bertarelli, coincidono con una certa precisione.

Il pezzo non è sufficientemente illustrato se si trascura di accennare alla leggera ombreggiatura, ottenuta con rapidi tagli, in prossimità del margine destro della tavola, al di sopra del piano di scrittura. La lastra in quel

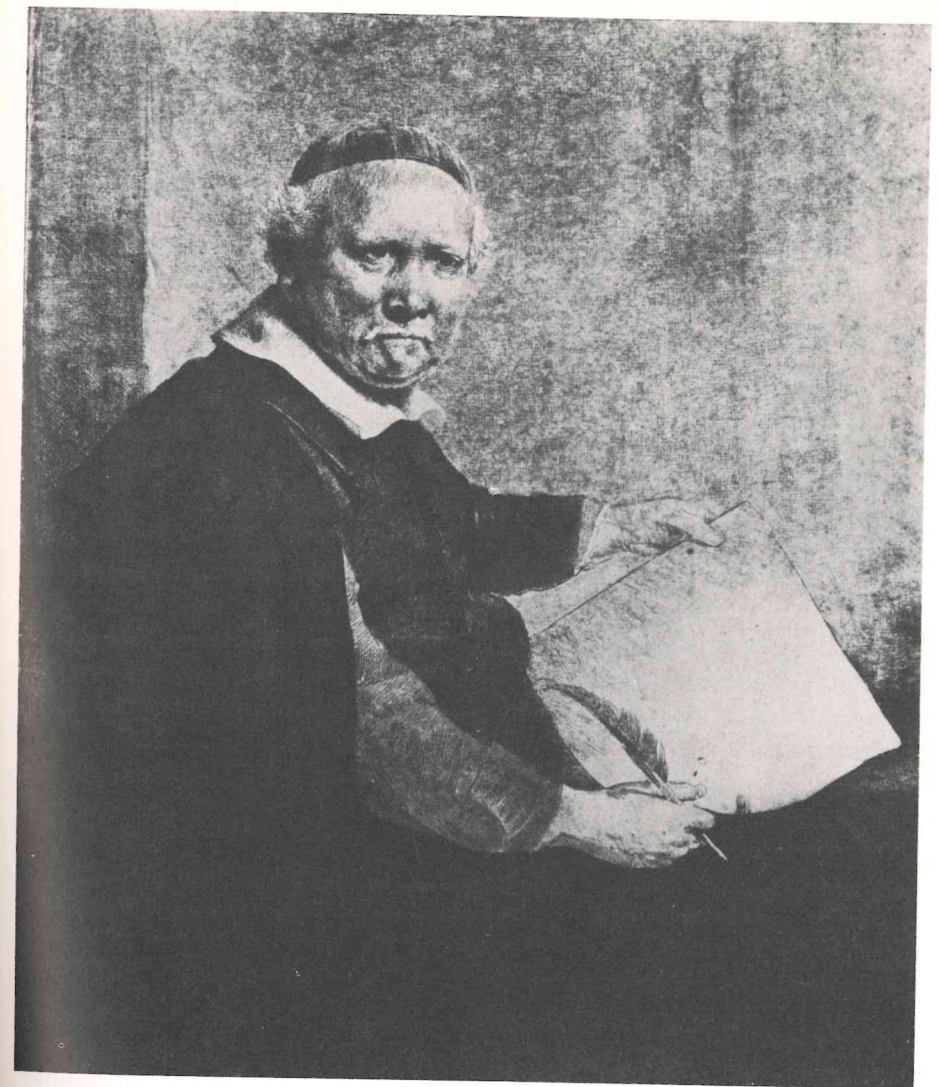


FIG. 2 - Rembrandt Van Rijn, «Il Gran Coppenol» (1° stato col fondo ritoccato).
Cambridge, Fitzwilliam Museum.

punto presenta effettivamente una sia pur modesta lavorazione, come si può osservare anche nel foglio di Cambridge, sotto la tinta scura che un po' lo nasconde. Infatti riteniamo che il Delaborde, descrivendo la prova incompiuta custodita alla Biblioteca Nazionale di Parigi abbia voluto proprio indicare un'ombreggiatura quando avverte che «il pilastro ed il lato destro sono in parte tinti»¹⁴.

Solamente a titolo di curiosità non nuoce ricordare che in un certo periodo, nel secolo scorso, intorno alle caratteristiche del primo stato del «*Gran Coppenol*» s'era intrecciato un dibattito, coloratosi presto di un certo mistero.

Infatti sia il Claussin che il Blanc lo descrivevano come «*della massima rarità*», con la manica destra bianca e la colonna ombreggiata fino a metà, con il fondo naturalmente bianco.

Ne erano conosciuti solo due esemplari, uno alla Biblioteca Nazionale di Parigi, l'altro al Museo di Amsterdam, proveniente dalla Collezione Verstolk di Soelen e venduto ad Amsterdam nel 1847¹⁵.

Il Blanc citava anche una prova dove la colonna sulla sinistra era ricoperta di tagli che superavano i tre quarti della sua altezza, ma classificava l'esemplare come un secondo stato.

Benché il Blanc identificasse con sicurezza le prove, di cui descriveva le caratteristiche, il Dutuit, già sul finire del secolo, dubitava della loro autenticità¹⁶ e nel 1922 il Seidlitz, senza arrivare a negarne l'esistenza, si limitava a dichiararli introvabili e li classificava come ipotetiche prove d'un primissimo stato¹⁷.

Sopita ora la pur composta polemica, quel po' di *suspense* evocato ci introduce alla realtà, altrettanto misteriosa, ma forse un po' più tangibile delle copie e del falsi.

Sia Pierre François Basan (1723-1797), incisore, editore di stampe e scrittore, sia Dominique Vivant Denon (1747-1821), artista e consigliere di Napoleone, lasciarono copie piuttosto note del «*Gran Coppenol*».

Riproducendo il soggetto nella stessa direzione dell'originale eseguirono fac-simili in ossequiente fedeltà allo spirito del maestro olandese.

Ambedue riprodussero anche il primo stato, ma all'interno di questa produzione vorrei soffermarmi solo sull'opera di Basan.

Questi ha mostrato infatti una vera predilezione per i maestri olandesi, del resto così apprezzati ai suoi tempi, e ci ha lasciato copie così ben fatte «*che verrebbe da scambiare per originali...*»¹⁸.

La prova tratta dallo stato col fondo bianco e la manica incompleta è

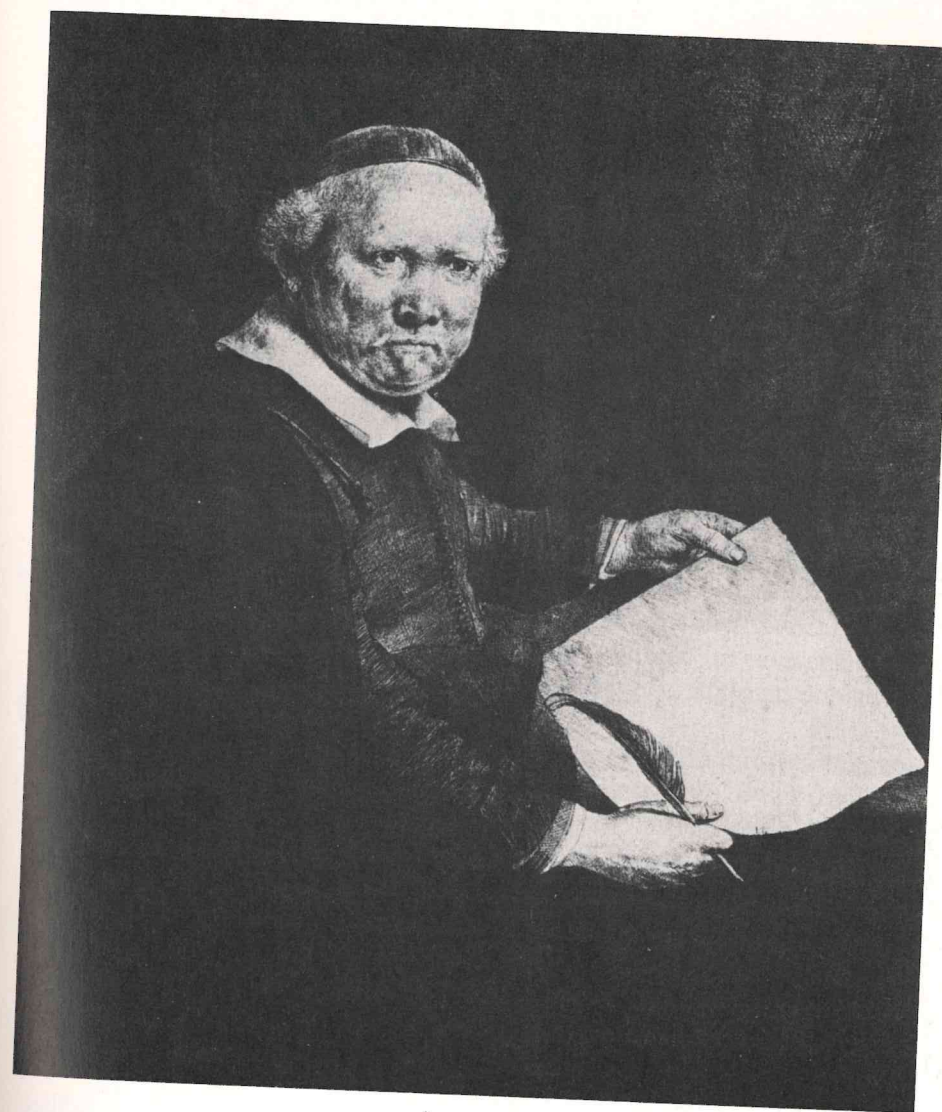


FIG. 3 - Rembrandt Van Rijn, «Il Gran Coppenol» (4° stato).
Cambridge, Fitzwilliam Museum.

stata definita da Eugene Dutuit «ingannevole», e ben più della copia del Denon, consona al mondo spirituale di Rembrandt.

Tuttavia i fogli di entrambi sono riconoscibili dalla particolare forma dello spazio incluso tra il contorno inferiore del braccio sinistro, lo stomaco e il foglio bianco¹⁹.

Purtroppo meno verificabile come uno dei segni distintivi della riproduzione del primo stato per mano del Basan, rispetto all'analogo esemplare di Vivant Denon, è la particolare gradazione delle lumeggiature alla base e sulla punta del naso di Coppenol, caratteristica che lo rende molto simile all'autentico ritratto inciso da Rembrandt²⁰.

Queste indicazioni così vaghe non ci hanno consentito in un primo momento di classificare con sicurezza il pezzo in esame.

Si è reso necessario, quindi, fare un confronto con una stampa esistente presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, catalogata come primo stato del «*Gran Coppenol*» di Basan, verificandone la assoluta identità con la copia della Raccolta Bertarelli.

Rende ulteriormente indiscutibile l'attribuzione la possibilità di esaminare parallelamente un secondo stato, dello stesso autore presso la medesima collezione parigina, con il fondo completo di ombreggiature e di tendaggio scuro.

Ma esaminiamo infine la peculiarità più significativa della copia per mano di Pierre François Basan, e cioè il disegno dell'unghia del pollice destro che con l'indice della stessa mano regge il lato inferiore del foglio bianco. Il Biörklund, che rivela l'importanza di questo particolare già segnalato dal Bartsch, nella identificazione delle diversità tra copia e originale, non si spinge oltre all'affermare che in quest'ultimo l'unghia non è sottolineata, mentre in Basan risulta marcata²¹.

Come possiamo notare negli originali del primo e del quarto stato (figg. 2-3), l'ultima falange del pollice destro nella prima prova è solo abbozzata, salvo poi essere completata nelle successive, e il dito visto comunque sempre di tre quarti.

Nell'esemplare concepito dal Basan, al contrario, sia l'unghia del pollice che il dito stesso risultano di profilo. Si confrontino al proposito questi stessi particolari, già descritti nel catalogo di Francesco Santo Vallardi²² e riprodotti nel disegno didascalico (fig. 4), dove appaiono: a) il pollice nella copia francese del Basan, b) il dito nell'originale di Rembrandt col fondo bianco, c) lo stesso nell'originale col fondo completo.

Le differenze con l'opera di Rembrandt non sono né poche né trascura-

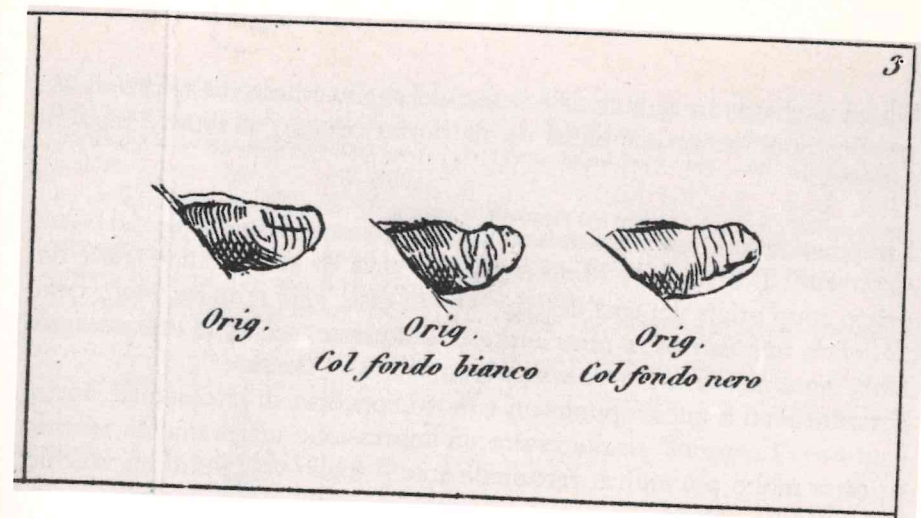


FIG. 4 - Disegni di particolari del pollice destro nella copia di P.F. Basan e negli originali di Rembrandt (1° e 2° stato).
(Dal volume «Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe...», Franc. Santo Vallardi, Milano 1843).

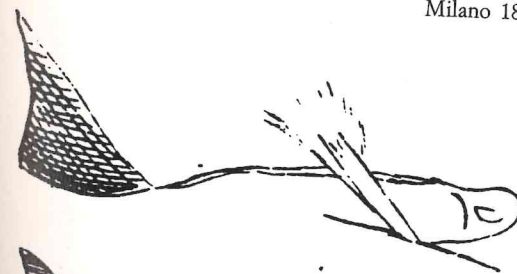


Fig. 19. Copy by Denon.

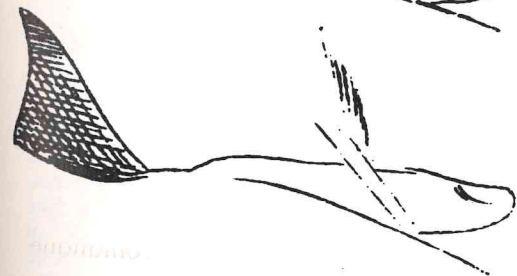


Fig. 20. Copy by Basan.

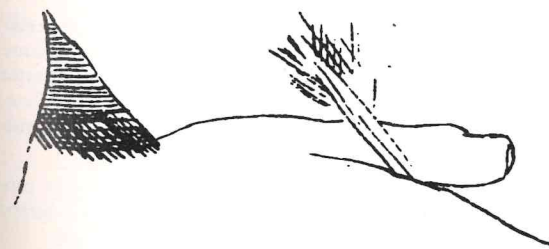


Fig. 21 Copy by Morley.

FIG. 5 - Disegni del pollice destro nelle copie di Basan, Denon e Morley.
(Dal repertorio di C.H. Middleton «Descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt Van Rhyn» London 1878).
(Per gentile concessione della British Library)

bili ed anche da un superficiale esame del foglio emerge lo spirito di una composizione senza complessi di inferiorità rispetto all'illustre modello ispiratore.

I rinomati artisti francesi non furono i soli a cimentarsi in copie del "Gran Coppenol". Il reverendo Middleton dà notizia di altre stampe tratte dal primo stato originale; così descrive una di esse: «*Ho visto un'impressione di questo tipo imitata su carta antica, probabilmente il foglio volante di un libro, senza iscrizioni, erroneamente attribuita al Basan*»²⁴.

Sottolineiamo a questo punto un curioso concorso di circostanze: anche il nostro "Coppenol" risulta essere un'impressione relativamente recente su carta molto più antica, verosimilmente il foglio volante di un vecchio tomo...

Il Middleton, tuttavia, volendo fugare tutte le perplessità, riproduce puntualmente un dettaglio della stampa in questione (fig. 5 n. 21).

Anche in questo caso possiamo accertare che l'equivoca attribuzione dipende proprio dalla particolare forma del pollice destro, una volta ancora diverso dall'originale, ma difforme anche dalla copia del Basan.

NOTE

¹ Questi ultimi versi accompagnati dal nome del loro compositore appaiono su una prova già presso Crozat. (Cfr. L. MÜNZ, *A critical catalogue of Rembrandt's etchings*, London 1952, n. 78, p. 70).

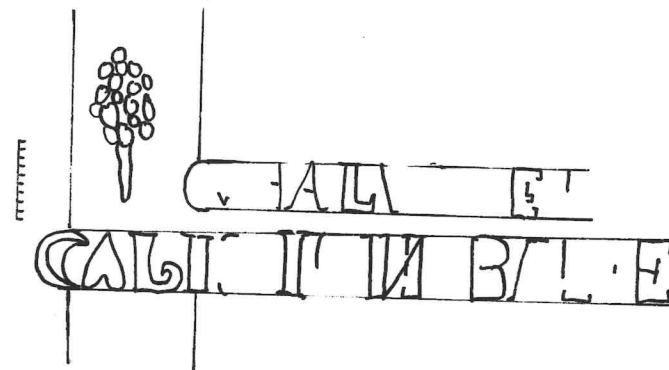
Le prime rime citate contrassegnano un foglio del IV stato del British Museum, autografato dal Coppenol e datato 1664. Al Rijksprentenkabinet di Amsterdam, inoltre, si trova una prova (IV stato) dove si può leggere in olandese qui liberamente tradotto: «Ecco Coppenol, questo sorprendente scrivano ritratto da Rembrandt. La sua agile mano benché di vecchio, supera tutti per abilità, come l'imbarcazione leggera sorpassa le altre più pesanti sull'«Y» (il golfo di Amsterdam)». Più sotto: «Lieven Van Coppenol scrisse nell'anno 1661, all'età di 62 anni». (Cfr. E. DUTUIT, *L'œuvre complet de Rembrandt*, Paris 1883-85, vol. II, n. 258, p. 47).

² Coppenol, che negli ultimi anni attraversava l'Olanda facendo sfoggio di abilità nella calligrafia, sviluppò una particolare inclinazione ad essere ritratto e, come possiamo ammirare un dipinto e due acqueforti fattigli da Rembrandt nel 1658, così ci rimane un suo ritratto inciso da Cornelis Visscher nello stesso anno. (Nota di CH. WHITE, *The late etchings of Rembrandt - A study in the development of a print - An arts council exhibition*, The British Museum Gallery of Prints and Drawings, London 1969, n. XXI, p. 29).

³ Secondo White (*The late etchings...* cit., n. XXI, p. 29) la grande lastra del Coppenol rappresentava un ritorno ad una più antica tradizione che consisteva nel realizzare una stampa perfettamente compiuta dopo un dipinto preparatorio di quasi analoghe dimensioni.

Tuttavia il quadro, più o meno delle stesse misure, al Metropolitan di New York (Bredius 291) è ora ritenuto non di mano di Rembrandt (cfr. F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, Amsterdam 1949 e seg., vol. XVIII, B 283, p. 135).

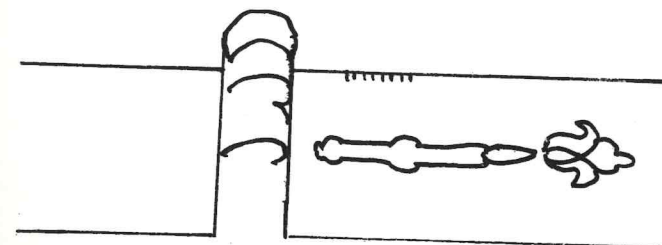
⁴ La carta presenta due filigrane. Una, nella prima metà del foglio, è costituita dal grappolo d'uva nelle particolari forme che appartengono prevalentemente alle regioni del centro e del mezzogiorno della Francia, benché sia di origini diverse. (vedi C.M. BRIQUET, *Les filigranes*, Leipzig 1923, vol. IV, nn. 13078, 13081, 13094, p. 646). Il segno è accompagnato da tre parole di cui la prima probabilmente indica la manifattura di provenienza apparentemente leggibile:



Il Briquet classifica numerose carte di questo tipo, non solo francesi, di cui alcune anteriori al XVII secolo, specificando però che l'uso di accompagnare al grappolo d'uva un nome intero è più frequente nei secoli XVII e XVIII. (Cfr. BRIQUET, op. cit., vol. IV, pp. 646-655). Le due parole in seconda riga son da tradursi come: GALICION BALE. I Gallicion o Galliziani erano una importante famiglia di cartai di Basilea (Bâle). È ormai accertata l'origine della famiglia proveniente da una località del Piemonte nelle vicinanze di Torino (vedi W.F. TSCHUDIN, *The ancient paper mills of Basle*, Hilversum-Holland 1958, pp. 108-109).

Attivi a Basilea dal 1451 Antonio, Michele e Giovanni Galliziani diedero vita ad una dinastia di cartai di cui l'ultima esponente conosciuta è Veronica, andata sposa verso il 1511 a Jerg Dürr, cartai di Reutlingen, stabilitosi a Basilea. La proprietà della cartiera di St. Alban im Loch, della famiglia Galliziani dal 1453, passò così ai Dürr che ne restarono titolari per tutta la durata del XVI secolo (cfr. BRIQUET, op. cit., vol. I, pp. 105-106).

Nell'altra metà del foglio la seconda filigrana è uno scettro o bastone sormontato da un giglio sotto il quale si identificano a fatica tre lettere o simboli in successione, apparentemente leggibili:



Il Briquet non riproduce la tipologia in questione, verosimilmente francese, e ci limiteremo quindi a segnalare che, a partire dalla metà del XVI secolo, si ingenerò in Francia e in Germania l'abitudine da parte dei cartai di collocare una seconda filigrana nell'altra metà del foglio. Quest'uso è ancora eccezionale nel XVI secolo.

Fin d'allora, quando una filigrana era diventata troppo banale, il fabbricante che voleva personalizzare la carta univa al simbolo una sua contromarca in una nuova filigrana (cfr. *Ivi*, p. 14).

La difficoltà di identificare esattamente i simboli con le tre lettere che li accompagnano non permette di attribuire con sicurezza il foglio né alla Francia, né ad una fabbrica di Basilea.

Tuttavia si può ipotizzare che nel XVI secolo tra la famiglia Galliziani e una manifattura francese intercorressero rapporti commerciali che prevedevano la fornitura di una partita di carta, di cui il nostro foglio forse faceva parte, a favore dell'una o dell'altra casa con l'utilizzo pertanto di entrambe le filigrane, quella del committente e quella del fornitore.

Sospettiamo che sia piuttosto infrequente trovare indicata la famiglia Galliziani col nome intero piuttosto che con il simbolo, i repertori consultati, in effetti, non offrono riscontri in questo senso.

Più conosciute sono invece le varie marche: la testa di bue nelle sue varianti, la lettera C con la croce, ecc. ... (cfr. W.F. TSCHUDIN, op. cit., p. 109).

⁵ Acquaforte, mm. 325x282 (inciso) (l'originale è mm. 340x290), mm. 356x300 (lastra, tagliata a filo al margine destro), mm. 368x302 (foglio).

Il soggetto, visto approssimativamente fino a sotto il ginocchio, risulta più corto di 7-8 mm. rispetto ad un originale del IV stato riprodotto in grandezza originale in: SINGER e SPRINGER, *Rembrandts Sämtliche Radierungen*, München 1920, Tomo III, n. 309 - B 283.

⁶ F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish...* cit., vol. XVIII, B 283, p. 134; G. BIÖRKLUND, *Rembrandt's etchings true and false*, Stockholm-London-New York 1955, BB 58 F, p. 120; A. CH. COPPIER, *Les eaux fortes authentiques de Rembrandt*, Paris 1929, vol. I, F 124, p. 108; W. SEIDLITZ, *Die Radierungen Rembrandts*, Leipzig 1922, n. 283, p. 216.

⁷ Non sono evidenziate apprezzabili differenze tonali tra il mantello e il «giuppon» di Coppenol, entrambi più scuri che nell'originale.

Differenti le lumeggiature nello zucchetto, nel volto e sul cordone di passamaneria che garantisce il mantello. Più marcate le ombreggiature sul colletto.

Il profilo dello stomaco si presenta più frastagliato, diversa la foggia della nappa sulla spalla destra e i risvolti delle maniche. Lontano dall'originale è il disegno delle mani, soprattutto dei pollici, le uniche dita visibili.

Si noti soprattutto la forma dell'unghia del pollice destro, confrontando il medesimo dettaglio nella copia autentica che abbiamo riprodotto. Tutte le impressioni originali sono su carta Giappone (vedi F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish...* cit., vol. XVIII, B 283, p. 134).

⁸ F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish...* cit., vol. XVIII, B 283, p. 134; G. BIÖRKLUND, *Rembrandt's...* cit., BB 58 F, p. 120; A. CH. COPPIER, *Les eaux fortes...* cit., vol. I, F 124, p. 108; W. SEIDLITZ, *Die Radierungen...* cit., n. 283, p. 216; E. DUTUIT, *L'œuvre complet...* cit., vol. II, n. 258, p. 45; M. CH. BLANC, *L'œuvre complet de Rembrandt*, Paris 1859, n. 175, p. 57.

⁹ F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish...* cit., vol. XVIII, B 283, p. 134.

¹⁰ G. BIÖRKLUND, *Rembrandt's...* cit., BB 58 F, p. 120.

¹¹ G. BIÖRKLUND, op. cit., BB 58 F, p. 120.

¹² E. DUTUIT, *L'œuvre complet...* cit., vol. II, n. 258, p. 45; M. CH. BLANC, *L'œuvre complet...* cit., n. 175, p. 57.

¹³ Secondo Dutuit (op. cit. n. 258, p. 45) nell'esemplare citato dal Blanc e conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi la colonna a partire dalla spalla di Coppenol misura 120 mm. di altezza. È ombreggiata di tagli incrociati su 59 mm. e orizzontalmente solo su 40.

¹⁴ «Épreuve du premier état, avec le fond blanc, sauf le pilastre et le côté droit qui sont en partie teints, et avant l'achèvement de la manche droite et des deux mains» (H. DELABORDE, *Le Département des Estampes a la Bibliothèque Nationale*, Paris 1875, p. 285).

¹⁵ M. CH. BLANC, *L'œuvre complet...* cit., n. 175, p. 57.

¹⁶ E. DUTUIT, *L'œuvre complet...* cit., vol. II, n. 258, p. 46.

¹⁷ W. SEIDLITZ, *Die Radierungen...* cit., n. 283, p. 216.

¹⁸ M. ROUX, *Bibliothèque Nationale - Département des Estampes - Inventaire du Fonds Français - Graveurs du dix-huitième siècle*, Paris 1933, tomo II, p. 91. Si veda inoltre (*Ivi*, p. 143) la scheda relativa al «*Gran Coppenol*» di P.F. Basan e le misure dell'inciso nella prova con il fondo bianco (mm. 326x280). Purtroppo risulta difficile datare il foglio, come per la maggior parte delle stampe del Basan. Può essere utile affidarsi al catalogo delle sue opere conosciute comunemente come «*L'œuvre de Basan*» che uscì dal 1761 al 1779, i cui pezzi sono citati nel «*Catalogue du fonds Basan*», pubblicato da H.L. Basan, primogenito dell'artista.

¹⁹ G. BIÖRKLUND, *Rembrandt's Etchings...* cit., BB 58 F, p. 121.

²⁰ E. DUTUIT, *L'œuvre complet...* cit., n. 258, p. 46.

²¹ «This Copy (Basan n.d.a.) is to be known by the nail of the right thumb being marked, which is not so in the print by Rembrandt (note from Harold Wright)» (G. BIÖRKLUND, *Rembrandt's Etchings...* cit., BB 58 F, p. 121).

Secondo il Bartsch: «F. Basan ha fatto una copia della prima prova col fondo bianco [...]. Differisce dall'originale [...] nell'unghia del pollice della mano destra che qui è marcata mentre non vi è del tutto nella prova col fondo bianco della stampa originale» (A. BARTSCH, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs composé par le sieurs Gersaint, Helle, Glomy et Yver*, Vienne 1797, n. 283, pp. 241-242).

²² *Manuale del raccogliatore e del negoziante di stampe contenente le stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio [...]* compilato da Franc. Santo Vallardi, Milano 1843, pp. 203-204.

²³ M. ROUX, *Bibliothèque Nationale - Département des estampes - Inventaire du Fonds Français...* cit., tomo II, p. 90.

²⁴ Così il Middleton: «Copy. Same d. of the Ist. State. In the upper right is a monogram composed of the letters W M interlaced (William Morley), and below it April 1834. I have seen an impression of this taken off on old paper, probably the fly leaf of a book, and without the inscription, erroneously attributed to Basan. For a variation, vide plate III.21» (C.H. MIDDLETON, *Descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt Van Rbyn*, London 1878, n. 174, p. 159).

ABBREVIAZIONI

BREDIUS - A. BREDIUS, *The paintings of Rembrandt*, London 1937.

MARCO TIZZONI

Alcune osservazioni riguardanti la «statuetta enigmatica»
rinvenuta in Milano,
ora nelle Civiche Raccolte di Arte Applicata

L'oggetto qui presentato è una statuetta in calcare, probabilmente pietra d'Angera, rinvenuta nel 1908¹ durante gli scavi per la costruzione dell'edificio della Banca d'Italia, che sorge all'angolo tra le vie Armorari e Bocchetto (figg. 1a, b; 2).

Qui fu trovato un edificio di m. 44x16,85 munito di robuste mura che il De Marchi riconobbe come l'edificio della zecca romana.

La statua venne rinvenuta «alla profondità di circa cinque metri dall'attuale piano stradale, non molto lontano dall'angolo occidentale del muro sopradescritto, senz'altra traccia di altra costruzione vicina, senza accompagnamento d'altri oggetti»².

La statua in questione, alta cm. 40,5, rappresenta una figura umana nuda, seduta con le gambe piegate in modo che il tallone del piede destro tocchi la coscia destra ed il piede sinistro sia leggermente più avanzato del destro. La mano destra stringe il piede destro, che è leggermente piegato all'interno, in prossimità del quinto dito. La mano sinistra è posata sul ginocchio, forse reggeva qualcosa, ma non è possibile esserne certi, poiché è frammentata. Il torace è stretto e le spalle sono più strette del bacino. La muscolatura è tozza. Le mani ed i piedi sono rifiniti in modo da mostrare chiaramente le unghie delle dita. La mano destra è incompleta nella parte posteriore. Il collo è tozzo, la testa è completamente calva ed asimmetrica. Infatti lo zigomo e la fossa orbitale di sinistra sono infossati, mentre la bocca ed il mento risultano distorti. Le orecchie, lacunose, sono delineate correttamente. Il naso è diritto, ma asimmetrico, la punta è spezzata. Tra i denti vi era qualcosa, ora mancante, probabilmente la lingua tirata in fuori e ripiegata sul labbro inferiore³. La testa ed il collo sono separati dal torso, si tratta, apparentemente, di una rottura, ma, credo, intenzionale ed eseguita in modo che i due pezzi possano poi essere facilmente rimontati e smontati.

Frontalmente il torace presenta un paio di seni vizzi e cadenti ed un sesso maschile di tipo infantile.

Mentre le varie parti del corpo sono abbastanza proporzionate tra loro, la testa risulta eccessivamente grande. Inoltre il forte schiacciamento laterale della scatola cranica dà, come risultato, una faccia troppo lunga ed un cranio esageratamente alto.

La statua posa su una base che segue all'incirca il contorno della figura ed ha un'ampia lacuna davanti al piede sinistro. Sotto la base vi è una serie di segni incisi grossolanamente.

La scultura è stata eseguita con uno scalpello di ferro largo, piatto e munito di denti, detto gradina, e rifinita con un altro più piccolo, piatto e non dentellato. I fori delle orecchie e delle narici sono stati ottenuti a trapano.

La superficie è stata lisciata senza troppa cura e trascurando i punti dove tale operazione era troppo difficile, ad esempio nelle pieghe del corpo. La statua presenta, oltre alla lacuna alla base, altre piccole rotture alla testa, al viso ed agli arti. Sulla superficie vi sono alcune macchie di ruggine dovute al contatto con alcuni oggetti di ferro durante la sepoltura. Tale osservazione è in contrasto con quanto pubblicato da De Marchi, ma la sua affermazione si basava su quanto dichiararono gli operai. Molto probabilmente gli oggetti in ferro, ridotti a dei grumi di terriccio rugginoso, non vennero presi in considerazione.

La parte superiore della testa reca un macchia giallastra ed è particolarmente levigata e lucida, tale macchia è stata causata, molto probabilmente dal contatto con qualche sostanza organica prima della sepoltura, o al momento dell'interramento, infatti al di sopra di questa chiazza si trovano resti di incrostazioni di terriccio. L'aspetto estremamente levigato di tale zona mi fa pensare che sia stata ripetutamente sfregata o spalmata con una sostanza a noi ignota. La macchia in questione non ricopre tutta la testa, ma solo circa i due terzi della calotta cranica.

Per quanto riguarda la datazione e l'attribuzione culturale di questo manufatto, sono state fatte diverse ipotesi, che però partivano dal presupposto della sua antichità⁴.

Tuttavia, prima d'iniziare una discussione di questo tipo, è necessario tenere presenti alcuni fatti:

I) La pietra di cui è fatta la statua è, molto probabilmente, di provenienza lombarda.

II) L'esecutore era una persona che sapeva scolpire e che si era prefissa lo scopo di creare una figura mostruosa tramite l'asimmetria dei lineamenti e la sproporzione tra la testa e gli arti.

III) Molto probabilmente lo scultore non fu la medesima persona che

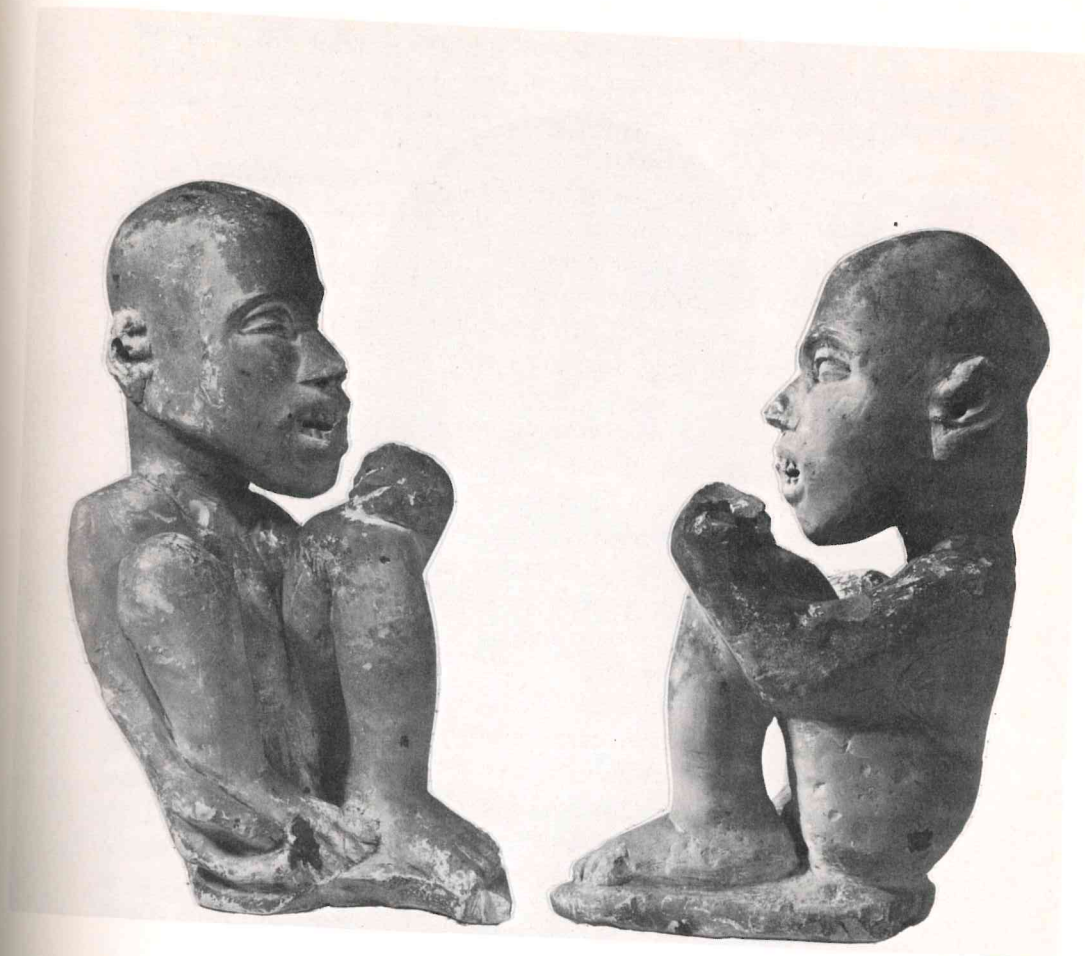


FIG. 1 - La statuetta rinvenuta nel 1908.



FIG. 2 - La testa, particolare.

incise i segni sotto la base della figura.

IV) La statua è «smontabile», ciò ne rendeva più facile l'eventuale trasporto e/o il nasconderla; inoltre la testa, separata dal busto, poteva avere una sua particolare funzione.

V) L'uso del trapano nell'esecuzione costituisce un terminus post quem.

VI) È vero che la statua venne rinvenuta ad una profondità (5 m.) a cui si trovano i livelli romani e le fondazioni del vicino edificio si spingevano sino a sette metri di profondità, ma non vi era alcun motivo per poterla considerare in relazione con i resti di quest'edificio.

È necessario considerare brevemente le tre caratteristiche principali della statua in questione, cioè l'ermafroditismo, la testa separabile dal corpo e l'iscrizione sotto la base.

Com'è noto l'ermafroditismo era rappresentato dai Greci con una divinità figlia di Hermes e di Venere⁵.

Anche se i Greci avevano questa divinità in realtà esercitavano, come giustamente sottolineato dalla Delcourt e dal Libis⁶, un'estrema repressione contro gli individui che presentavano queste caratteristiche. Lo stesso dicasi dei Romani che, pur avendo una divinità come Hercules Victor, portatore di salute e di benessere, poiché rappresentante l'individuo in equilibrio nelle sue componenti maschili e femminili, non esitavano a mettere al rogo una persona accusata di cambiamento di sesso.

Per alcuni popoli l'idea di androginia è connessa a facoltà magico-vaticinatorie, i resti di tale tradizione rimarrebbero, per i Greci, nella leggenda di Tiresia, gli sciamani sono androgini ed è interessante notare come i Greci non potessero più comprendere questo fenomeno presso gli Sciti e ne giustificassero l'esistenza attribuendola ad una vendetta divina (Erodoto) o ad una malattia (Ippocrate)⁷.

L'individuo androgino era creduto dotato di queste capacità divinatorie, perché presenta le caratteristiche dei due sessi, rappresenta, cioè un essere intermedio tra la Terra (principio femminile) ed il Cielo (principio maschile)⁸.

È il caso di ricordare che la Fenice, creatura sovrannaturale, ma vivente sulla terra, e quindi partecipe del mondo degli dei, oltre che di quello degli uomini, era ermafrodita.

In epoca cristiana l'ermafroditismo assume altre valenze.

«Or, la dramaturgie gnostique se déploie sur un schème fondamental, qui est celui de la présence d'un Élément féminin au sein du Principe primordial – du Grund divin qui est à l'origine de toutes choses. De plus, nous savons, et cela en dépit de nombreuses variantes, que cet élément féminin

subit une chute catastrophique vers la Matière, mais qu'en vertu d'une eschatologie typiquement gnostique, il est susceptible d'un rachat qui le conduit à une réintégration dans son éminente dignité originelle. Que ce dramatique processus cosmico-théologique soit habité par toute une bisexualité latente, c'est là déjà ce que nous révèle la Gnose elle-même. La Gnose est, pourrait-on dire, la révélation de l'Androgyne comme symbole du Monde.

Mais il faut aller plus loin et dire que, en sens inverse, c'est l'état androgynique lui-même qui constitue l'une des clés de la Connaissance. Ceci signifie que la Connaissance sera d'autant plus parfaite que l'«initié» retrouvera en lui-même le chemin de la synthèse entre principe masculin et principe féminin, à l'instar du Père Inconnu de toutes choses qui tout à la fois «contient» le couple primordial et sa résolution éventuelle. Dans la perspective gnostique, Connaissance et Rédemption von de pair.» (Libis, J. 1980, p. 123).

Nella concezione gnostica Dio è l'Androgino archetipale ed anche il Demiurgo, che è l'ombra del prodotto abortivo del peccato di Sophia, poiché concepito senza la partecipazione del suo compagno di coppia (Theletos, che rappresenta la volontà spontanea e naturale), è androgino. Secondo la Gnosi l'uomo psichico venne creato dagli arconti, mentre quello fisico da una moltitudine di diavoli ed essendo creato come copia dell'Anthropos superiore, è anch'egli androgino⁹. Conseguire la Gnosi significa sviluppare l'uomo essenziale che è in tutti noi e che è creato ad immagine del Padre e che quindi, come scrive Ippolito, è una «potenza androgina»¹⁰.

L'androgino per la Gnosi, come per l'Alchimia, ha quindi valore di superamento dei limiti fisici (rappresenta infatti, secondo la psicanalisi, il desiderio d'essere, di conoscere e di capire l'altro) e spirituali¹¹.

Nella religione ebraica gli Angeli sono considerati androgini, mentre in quella cristiana sono asessuati; ciò va visto nel quadro di una visione sempre più negativa del sesso femminile, caratteristica di alcune fasi del Cristianesimo, per cui si otteneva il duplice scopo non solo di liberare gli Angeli dalla loro componente «peggiore», ma anche di liberarli totalmente dal «peso della carne».

Sembra che nella concezione dell'androgino vi sia, a questo punto, uno sdoppiamento. Infatti si venne a creare una visione che potremmo definire positiva di questa figura e, all'opposto, una totalmente negativa. Tali opposte concezioni derivano, è curioso dirlo, dal medesimo punto di partenza, si tratta solo di due opposte interpretazioni della sessualità.

L'interpretazione positiva potrebbe essere definita anche ermetica, perché, come vedremo, l'Ermafrodito assume una particolare connotazione positiva nella simbologia ermetica.

In Alchimia, che, stando alla definizione di Burckhardt è «un ramo o una dimensione operativa dell'Ermetismo» (Burckhardt T., 1974, p. 28), l'Ermafrodito rappresenta Mercurio¹².

A questo proposito val la pena di citare la voce Ermafrodito tratta dal «Dictionnaire myto-hermetique» del Pernety: «La matiere de l'art Hémetique tient de Mercure et de Vénus, et porte elle même le nom de Mercure des Philosophes: plus d'un Adepte lui ont donné le nom de Vénus, et c'est en effet de l'un et de l'autre qu'elle est composée. Il est à remarquer que ce fils de Mercure et de Vénus ne devint Hermaphrodite qu'après son union avec la Nymphé Salmacis, et la matiere ne prend aussi le nom de *Rebis* et d'Hermaphrodite qu'après la jonction du soufre et du mercure des Sages dans leur fontaine, qui est, dit Trévisan, la fontaine où le Roi et la Reine se baignent, comme le sirene Salmacis et Hermaphrodite. La propriété qu'acquist alors cette fontaine de rendre participans des deux sexes tous ceux qui s'y baigneraient, est précisément la propriété de l'eau mercurielle des Philosophes, qui est prise pour semelle, et qui ne fait plus qu'un corps des corps qu'on y baigne, parce qu'ils s'y dissolvent radicalment, et s'y fixent ensuite de maniere à ne jamais pouvoir être séparés. C'est pour cette raison que quelques Philosophes ont donné le nom d'*Hermaphrodite* à leur matiere fixée au blanc.» (Pernety A.-J., 1758, pp. 191-192)¹³.

Il significato esatto di *Rebis*, cioè di Ermafrodito¹⁴ è ulteriormente chiarito in uno degli scritti che costituiscono il «Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum»: «Et Richardus Anglicus ait: Lapis est unus, una medicina, quae secundum philosophos dicitur REBIS, id est ex bina re, scilicet ex corpore et spiritu albo vel rubeo, in quo multi fatui erraverunt, diversimo de exponentes illud: Est REBIS in dictis rectissima forma figuris, id est duae res: et hae duae res sunt una res, id est aqua coniuncta corpori, qua corpus solvitur in spiritum: quia tunc aqua et spiritus est una res, ex qua fit tinctura, et medicina omnium corporum purgandorum. Igitur ex una re, quae est aqua corporis et spiritus, medicina perficitur. Et sic secundum philosophos habemus naturam sulphuris et mercurii super terra, ex quibus aurum et argentum factum est sub terra.» (Tractatus aureus de Philosophorum lapide, 1678, p. 11)¹⁵.

Il mercurio, che, alla temperatura a cui generalmente lo vediamo, è liquido, partecipa alla natura dei metalli, con cui si combina con grande faci-

lità, per l'aspetto, e a quella dei liquidi per la «consistenza»; inoltre si combina facilmente con lo zolfo.

Il mercurio alchemico si pone in una posizione intermedia tra i simboli astrali che rappresentano gli aspetti attivi e passivi/maschili e femminili dei pianeti¹⁶.

In astrologia mercurio presiede a due segni, quello dei Gemelli (segno d'aria con accento maschile) e a quello della Vergine (segno di terra con accento femminile), confermando anche in questo caso la sua «doppiezza».

Il Caduceo, simbolo del dio Mercurio, con i due serpenti allacciati ed affrontati, che, per gli alchimisti rappresentano la capacità di trasformarsi con questo metallo possiede, è forse da collegarsi anche con la leggenda di Tiresia, che mutò sesso per aver colpito con un bastone un serpente mentre si stava accoppiando con un altro.

Le raffigurazioni dell'Ermafrodito alchemico sono totalmente diverse dalla statuetta in questione, pur aiutando nella comprensione del suo significato. Infatti più che un vero Ermafrodito quello alchemico è il risultato della fusione di due corpi (uno maschile ed uno femminile) lungo l'asse verticale. Ne risulta una figura con: due teste, due braccia, un torso, con un solo seno, due sessi e due gambe¹⁷. Si tratta semmai di una specie di «fratelli siamesi».

Già nel secolo XVIII, com'è testimoniato dall'opera «De hermaphroditum, monstrorumque partuum natura»¹⁸ si conosceva e si studiava il vero ermafroditismo ed il volume in questione presenta alcune illustrazioni simili all'Ermafrodito alchemico.

È interessante notare come l'Autore di questo libro attribuisca la causa di questo fenomeno ad uno squilibrio tra i componenti dell'embrione umano, intuendo quindi l'esistenza dei cromosomi.

Anche se molto diverso dalle avvenenti raffigurazioni classiche, l'Ermafrodito alchemico mantiene una connotazione positiva.

Possiamo osservare inoltre che, da Leonardo in avanti, la pittura, ed in particolar modo quella italiana, rappresenta sempre di più individui androgini¹⁹.

È curioso tuttavia il fatto che l'Ermafrodito non sia stato raffigurato nell'enciclopedica opera del Cartari²⁰, ciò potrebbe essere motivato dal fatto che raffigurazioni di Ermafrodito risalenti all'epoca classica non erano allora note o, per lo meno, non ancora riconosciute come tali²¹.

Sul significato e valore dell'androgino nella prima metà del XVI secolo, è di particolare interesse il ritratto allegorico di Francesco I^o, conservato

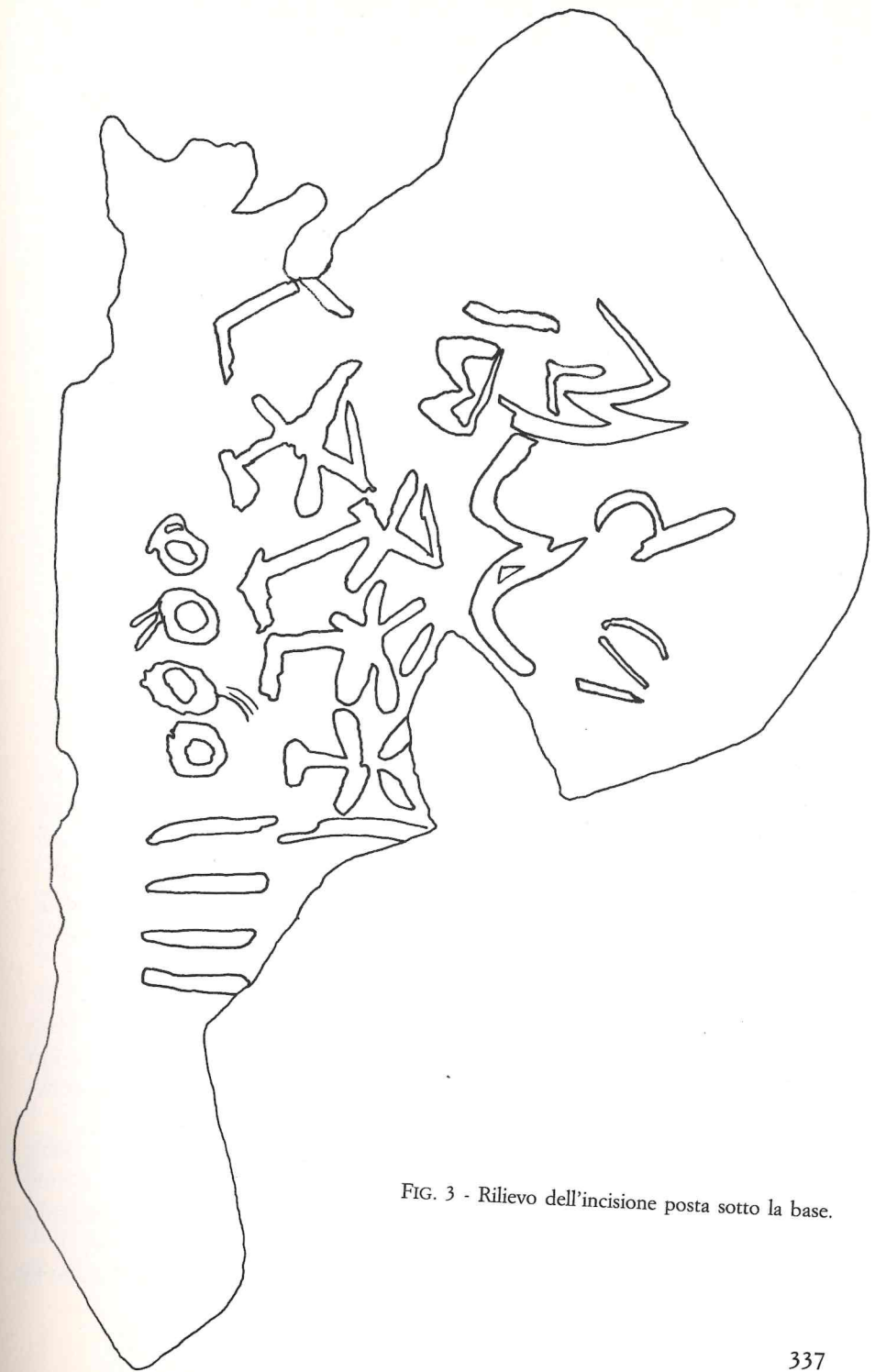


FIG. 3 - Rilievo dell'incisione posta sotto la base.

alla Bibliothèque Nationale di Parigi. In questo quadro il barbuto imperatore è munito di un corpo che ben si adatterebbe ad una Minerva. Di particolare interesse è il fatto che tra gli attributi dell'imperatore vi è anche il caduceo e i calzari alati, simboli di Mercurio. Francesco I° è visto quindi come un insieme di varie divinità (Minerva, Marte, Diana, Eros, Mercurio), ne risulta il suo aspetto androgino, che, come giustamente osserva il Wind²², rappresenta il Rebis, cioè «l'apice delle trasformazioni» e la fusione dei principi opposti in un unico corpo.

Per concludere l'argomento della visione alchemica dell'Androgino, possiamo osservare che il Böhme scrive che il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo si trovano all'interno di un'entità che si chiama «Sophia», cioè la Sapienza, o la Contemplazione di Dio²³. Questo elemento femminile che partecipa della Trinità è emanazione e parte di Dio, che manifesta quindi se stesso come Androgino, questa concezione era già dello Gnosticismo.

Vi è anche un'interpretazione dell'Ermafrodito al negativo, secondo la quale diventa oggetto d'obbrobrio, poiché si pone a metà strada tra il bene (rappresentato, secondo la concezione del tempo dal sesso maschile) ed il male (rappresentato dal sesso femminile)²⁴. Siamo infatti nel periodo della demonizzazione della donna, perché allora considerata più propensa al male ed al peccato dell'uomo in virtù di una sua inclinazione naturale. In questo processo di denigrazione della donna, il Diavolo viene ad assumere una sempre maggiore connotazione sessuale²⁵. Queste caratteristiche vengono codificate nel *Malleus Maleficarum*²⁶. L'argomento della sessualità del Diavolo è strettamente legato a quello della stregoneria, infatti nei verbali dei processi per stregoneria si vede, sin dalla fine del XIV secolo un progressivo aumento delle connotazioni sessuali ed orgiastiche. Se ciò fosse quanto realmente dichiarato dagli accusati, o, in realtà, quello che gli inquisitori volevano sentire è un argomento estremamente dibattuto sul quale non è il caso di soffermarsi in questa sede²⁷.

A proposito di come era vista la strega e la stregoneria da parte di un contemporaneo, è di grande interesse il trattatello di Giovan Francesco Pico della Mirandola²⁸, che, redatto sotto forma di dialogo e condotto secondo lo stile e la logica dell'Umanesimo, «dimostra» l'esistenza della stregoneria proiettandola dai tempi classici sino ai suoi giorni.

I Demoni, a differenza degli Angeli, sono sessuati, poiché, essendo caduti, partecipano della materia e quindi anche del sesso; infatti L.M. Siniestrari de Ameno li definisce: «Daemones seu Angeli corporei seu animalia rationalia»²⁹.

I Demoni, potendo essere indifferentemente incubi e succubi (anche se

taluni autori, in vena di moralismo, sembra scrivano di Diavoli maschi e femmine!) partecipano dei due sessi, da ciò derivano alcune raffigurazioni (figg. 4, 5)³⁰ che presentano creature ermafrodite con connotazioni demoniache. Queste figurazioni si trovano al polo opposto dell'Ermafrodita dell'arte classica. Ora l'Ermafrodita è diventato simbolo di ipersessualità, di satirismo e di ninfomania³¹.

Le due figurazioni di Demoni qui presentate, presentano alcune analogie con la nostra statuetta, in particolar modo nella configurazione della testa. Inoltre, mentre il Demone alla fig. 5 è allegramente ipersessuale, la nostra figurina presenta alcuni connotati fisici caratteristici delle figurazioni di streghe (vedasi, ad esempio, il personaggio posto all'estrema destra nella fig. 4).

Per quanto riguarda l'iconografia della strega, i tratti fondamentali sono già stati delineati dal Battisti³², il quale giustamente osserva come, a cominciare dalla seconda metà del XV secolo, le streghe, prima raffigurate come avvenenti fanciulle (vedasi, ad esempio, la tavoletta di Lipsia), vengono rappresentate con connotati sempre peggiori, sono laide, mostruose e macilente, ed infatti nell'operetta di Giovanni Francesco Pico della Mirandola leggiamo:

«Strega: Sempre quando veniva per dormire meco.
Apistio: Oh che! dormire con una vecchia grinza!»³³.

A questo punto occorre ricordare due cose: la prima riguarda la differenza tra magia e stregoneria, di tutte le definizioni che sono state date³⁴, a mio avviso la più chiara è ancora quella di Paracelso (ovviamente limitata all'ambito culturale europeo): «La Magia e la Stregoneria sono due cose del tutto diverse, e fra loro vi è la stessa differenza che passa tra la luce e l'oscurità, tra il bianco e il nero. La Magia è la massima sapienza e la conoscenza dei poteri soprannaturali. La conoscenza delle cose spirituali non può essere ottenuta solo ragionando logicamente sulle apparenze che esistono sul piano fisico, ma può essere ottenuta più spiritualmente se ci rendiamo capaci di sentire e di vedere le cose dello spirito». Invece la stregoneria è il mezzo per cui «una persona può danneggiare un'altra senza correre il rischio di essere scoperta; perché può uccidere o danneggiare il suo nemico senza avvicinarlo, e quest'ultimo non può difendersi, come potrebbe fare se fosse aggredito da un nemico invisibile.»³⁵.

La seconda è che la donna viene vista negativamente perché, per sua «indole naturale» più tendente al peccato ed alla magia³⁶ e al tempo stesso per il suo ruolo sociale, più vicina al mondo delle streghe (basti pensare

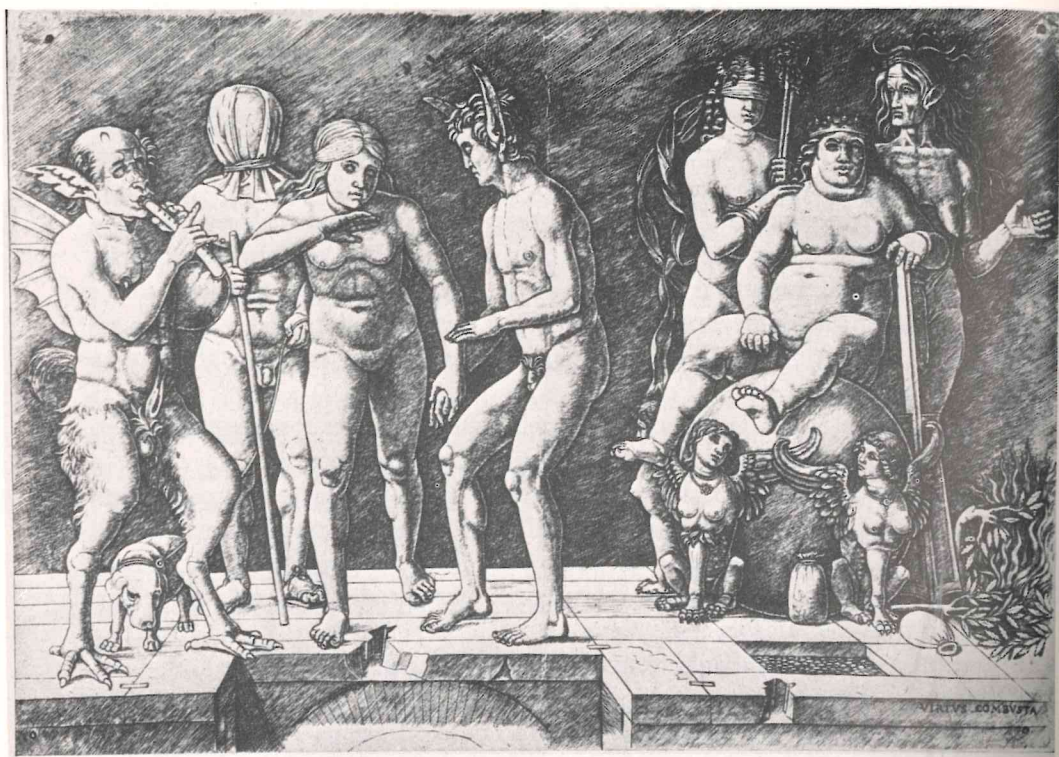


FIG. 4 - Virtus combusta. Scuola del Mantegna.



FIG. 5 - Disegno del XVII secolo.

che ancor oggi se noi raffiguriamo una «vecchia grinza» in una fumosa cucina intenta a rimestare in una pentola posta sul fuoco, pensiamo ad una strega e non ad una signora un po' all'antica, che sta preparando con metodi tradizionali il ragù con la polenta!). Inoltre le trasformazioni chimico-fisiche che subisce il cibo durante la cottura, si avvicinano molto alle trasformazioni alchemiche.

Questi fatti, uniti alla più complessa sessualità della donna ed alla sua capacità riproduttiva, crearono tutta una serie di superstizioni che condussero, come abbiamo già detto, a credere in una potenziale pericolosità della donna (basti pensare a tutte le credenze riguardanti il sangue mestruale).

Ancora Paracelso, a proposito della stregoneria scrisse: «Le donne hanno più successo in questi esperimenti, perché sono più impulsive, più implacabili nelle loro vendette e più inclini all'invidia e all'odio.»³⁷. Inoltre una sostanza di grande valore per compiere stregonerie è, oltre al sangue mestruale, lo sperma, quindi: «bisognerebbe fare particolare attenzione ai conventi, ai monasteri e alle case di prostituzione, perché in questi luoghi è specialmente attiva un'immaginazione lasciva e maligna e viene raccolta dagli spiriti malvagi una grande quantità di sperma»³⁸.

Proprio per questi motivi il Diavolo è ermafrodito e l'essere raffigurato sulla nostra statuetta presenta caratteri mostruosi. Potremmo addirittura ipotizzare, e non penso che saremmo di molto lontani dalla realtà, che la macchia giallastra sulla testa della figurina sia dovuta ai residui di qualche sostanza collante usata per fissare un paio di corna.

Di particolare interesse sono poi le due raffigurazioni di esseri demoniaci qui presentate (figg. 4, 5), poiché dimostrano come una medesima iconografia del Demonio fosse diffusa in ambienti culturali differenti ed in diverse parti d'Europa tra il XV e il XVII secolo.

Nella incisione «Virtus combusta» di scuola del Mantegna, la figura in questione è interpretata come la Lussuria e viene definita come un satiro che suona. Se l'interpretazione di Lussuria è convincente, non si può dire lo stesso della definizione di satiro, poiché questo personaggio ha in comune con i satiri solo il fatto di avere un corpo semi-umano (si confrontino, ad esempio le figure di satiri nei Bacchanali del Mantegna), ma non spiega il perché di zampe desinenti in artigli di uccello rapace, le ali da pipistrello e la calvizie (quando invece i satiri tendono ad essere piuttosto zazzeneruti).

Propenderei piuttosto per un'interpretazione demoniaca di questa figura. La nostra statuetta rappresenterebbe quindi un demone, tuttavia va tenuta

presente la sua valenza anche come versione opposta e negativa del Dio androgino e dell'Ermafrodito alchemico.

La testa «smontabile» può essere stata ideata come soluzione di motivi pratici e contingenti, come abbiamo già detto, ma anche per motivi che possono essere stati legati ad una sua particolare funzione. Nella visione alchemica l'Ermafrodito equivale a Mercurio, e, alla luce di tale equivalenza, il seguente passo tratto dal Cartari, potrebbe aiutare a comprendere il significato:

«...i Greci chiamano Cilli quelli, alli quali sia mozzo alcun membro; e mostrano la forza del parlare, il quale non ha bisogno dell'aiuto delle mani, come scrive Festo, par fare ciò che vuole, ma quando è bene ordinato e si fa udire a convenevoli tempi, tanto può che facilmente piega gli animi umani, come gli piace, e sovente fa forza altrui a suo piacere»³⁹. Quest'affermazione del Cartari, unita al fatto che riferisca anche la notizia dell'oracolo di Mercurio in Acaia⁴⁰, mi fa pensare che questa testa, estremizzazione del concetto esposto dal Cartari, possa essere servita per vaticinî ed oracoli. L'idea di crani e teschi parlanti e vaticinanti è assai comune in diverse parti del mondo e nelle più svariate epoche. Per citare un esempio assai vicino a noi, basterà ricordare il «dialogo» di Amleto con il teschio.

L'iscrizione (fig. 3) sulla faccia inferiore della base della statua presenta una serie di segni che non è stato possibile interpretare sino ad oggi. Li deve aver incisi una persona che, oltre a non conoscere nemmeno i rudimenti della incisione su pietra, non doveva essere troppo robusta, forse una persona anziana, o una donna od un bambino (anche, se come vedremo, quest'ultimo caso è da escludersi), infatti i segni sono imprecisi, l'esecutore è passato diverse volte sullo stesso tracciato, senza riuscire ad ottenere un approfondimento del solco, ma semmai soltanto l'allargamento e la slabbratura dei margini delle precedenti incisioni. Spesso lo strumento con cui veniva eseguita l'incisione è «scappato» di mano all'esecutore.

A questi segni, di per sé già abbastanza imprecisi, se ne sono aggiunti altri, del tutto casuali, ma che hanno reso più difficile la lettura dell'iscrizione.

Per quanto riguarda quest'iscrizione non sono stato in grado di trovarne un'altra uguale, tuttavia l'aspetto dei segni che la costituiscono ricorda quello dei simboli contenuti nei libri di magia rituale⁴¹, nell'interessante opera di Reginald Scot⁴² e nei varî Grimoria⁴³. Inoltre questi segni possono essere confrontati con i caratteri sacri dei sette pianeti⁴⁴.

Bisogna tener presente il fatto che i singoli simboli alchemici e magici avevano numerose varianti, alcune delle quali molto diverse tra loro⁴⁵. Non sappiamo esattamente le cause dell'esistenza di queste varianti, potevano essere dovute a differenze nella tradizione a seconda delle aree geografiche o delle epoche, o, più semplicemente, possono essere considerate come dei «sinonimi». Molti di questi simboli sono costituiti da diversi segni legati assieme. Inoltre alcuni sono il risultato di schematizzazioni di lettere dell'alfabeto ebraico⁴⁶, essendo schematizzazioni e, per giunta, nel nostro caso, incise grossolanamente sulla pietra, è assai facile che due lettere in origine diverse vengano ad assomigliarsi al punto tale da non essere più distinguibili. Vi è anche un altro problema e cioè quello del verso di lettura.

Sembra infatti che in alcuni casi non abbia importanza un'eventuale rotazione o mutamento d'inclinazione dei simboli. Anche in questo caso, come nel precedente, ciò potrebbe costituire un ulteriore motivo di confusione tra i simboli.

Infine non sappiamo quale fosse la «latitudine» di variazione tra i singoli segni a seconda della grafia individuale dell'esecutore.

È come se noi, avendo pochissimi esemplari di grafia decidessimo che alcune lettere sono diverse dalle altre solo a causa della differente «mano» dello scrittore.

Un esempio è dato dalla fig. 5. Il segno a forma di H risulta dominante sia per le sue stesse dimensioni sia per la posizione che ha rispetto al segno ad S. Vi è anche la vignetta in cui una mano che rappresenta la forza e il potere d'azione del simbolo ad H, come d'altronde è chiaramente indicato, afferra la S. Quest'ultimo simbolo è una «lettera separata», che è uno dei «caratteri degli Spiriti Benigni»⁴⁷. La mano (che poi in questo caso è direttamente connessa al simbolo ad H) e la spada fanno parte dei «caratteri degli Spiriti Maligni». Però nella tavola dei «caratteri degli Spiriti» nell'opera dello pseudo-Agrrippa non risulta alcun segno ad H.

Questo stesso segno, leggermente variato e piegato sul lato destro di 90° lo troviamo nel «sigillo» del frontespizio dell'edizione romana del 1670 del Grimorio di Papa Onorio. E. Levi lo interpreta come il simbolo di uno spirito, dato il simbolismo del «sigillo» di cui fa parte e a causa dello stesso contenuto del Grimorio si deve trattare di uno spirito malvagio. Venendo quindi alla nostra iscrizione, la lettura della maggior parte dei segni indica che andava letta nella posizione in cui è illustrata, non mi è stato possibile determinare però se l'iscrizione sia destrorsa o sinistrorsa

o se inizi dall'alto o dal basso, poiché questi segni hanno un valore puramente simbolico e non sono articolati in un qualsivoglia tipo di sintassi. Quindi, cominciando dall'alto, la lettura che ne dò è la seguente:

I linea:

4 cerchi, si può trattare indifferentemente di «figure integrali» («caratteri degli Spiriti Benigni») o di «figure penetranti» («caratteri degli Spiriti Maligni») ⁴⁸, com'è più probabile, dato il carattere della statua.

4 segmenti orizzontali, anche in questo caso si può trattare indifferentemente di «linee orizzontali» («caratteri degli Spiriti Benigni») o di «linee rette» («caratteri degli Spiriti Maligni»).

II linea:

abbiamo un segno a l ripetuto cinque volte e posto in posizione orizzontale. Possiamo pensare che si tratti di una variante del segno originale, oppure che si tratti di due scritte diverse con le linee alternate e ruotate di 90° l'una rispetto all'altra. Quest'ultima interpretazione ben si accorda con il carattere duplice della nostra statua.

Il segno l ripetuto cinque volte sarebbe la lettura Daleth dell'alfabeto ebraico. Questa lettera simboleggia «Il numero del cielo perfetto. La croce filosofica. Il fuoco elementare dei saggi»⁴⁹. Come numerale indica il 4.

Non è forse un caso il fatto che nella linea precedente abbiamo due simboli diversi ripetuti quattro volte ciascuno.

Sotto questa lettera abbiamo un simbolo di difficile interpretazione, infatti potrebbe trattarsi della rappresentazione grafica di una specie di sostegno, o base, con funzione di esaltazione del numerale ebraico, oppure di una variante di uno dei segni «caratteri» di Saturno⁵⁰, oppure anche di un segno non presente nelle tipologie che ho potuto consultare. Possiamo osservare come molti di questi segni rappresentino lettere e numeri dell'alfabeto ebraico, schematizzati in modo tale da essere riconoscibili solo da chi ha familiarità con quest'alfabeto e con tali schematizzazioni⁵¹.

In alto ed alla base di questa linea vi è una lacuna.

III linea:

«Carattere» di Venere.

«Carattere» del Sole.

Lacuna.

IV linea:

i segni sono resi confusi da graffi ed abrasioni che ne rendono incerta la lettura.

Abbiamo due segni troppo poco chiari per poter cercare d'interpretarli. Un «carattere» di Giove (più probabilmente che di Saturno, anche se sono molto simili).

Un segno non identificabile.

Una «linea curva» («caratteri degli Spiriti Benigni»).

Due «linee oblique» («caratteri degli Spiriti Benigni»).

Lacuna.

Questo tentativo di lettura dell'iscrizione tuttavia non ci permette di coglierne esattamente il significato o la funzione.

Ciò è in parte dovuto anche alla lacuna che non permette una lettura completa.

Se fossero più facilmente reperibili altre «scritte» di questo tipo, corredate da qualche sorta di spiegazione, potremmo avere una migliore comprensione di quest'iscrizione.

Purtroppo non esiste né uno studio sull'origine di questi segni, né tantomeno un «corpus» dove essi siano raccolti con tutte le loro possibili varianti.

Possiamo concludere osservando che la nostra statuetta doveva servire, con tutta probabilità, per evocare «spiriti», ma non ci è dato sapere con precisione né di quali spiriti od entità si trattasse, penso però che, dato il carattere e l'aspetto della statua, non dovessero avere delle connotazioni molto positive.

Per quanto riguarda la datazione, abbiamo visto che questo tipo d'iconografia è presente in un arco di tempo piuttosto ampio, cioè tra la fine del XV al XVII secolo. I confronti che è stato possibile riscontrare per i simboli incisi sotto la base si collocano tutti attorno alla prima metà del XVI secolo.

Non è però possibile sapere per quanto tempo questi segni siano stati in uso.

Per quanto riguarda il punto ove la statua venne rinvenuta, sappiamo che vi sorgevano alcune case d'abitazione, ma non palazzi o costruzioni degne di qualche memoria. Non è stato altresì possibile sapere chi esattamente abitasse nella casa in questione, e, anche sapendolo, la cosa non potrebbe essere di molto aiuto, poiché non conosciamo la datazione esatta della statua.

Il fatto che la statua sia stata rinvenuta ad una così grande profondità indica, a mio avviso, il fatto che essa venne buttata, assieme ai suoi vari «parafernalia», in una specie di pozzo o di profonda buca. Ciò sarebbe stato fatto o perché il detentore aveva timore d'essere trovato in possesso

di un oggetto considerato, al tempo, di pubblica pericolosità, o perché la statua, troppo carica di «valenze negative», era giudicata «pericolosa» dal suo stesso detentore.

L'esecutore della scritta sotto la base che, con tutta probabilità, era anche l'ideatore della scultura medesima, apparteneva a quella categoria di persone che nel Rinascimento venivano definiti, a seconda dei casi, streghe o stregoni, individui che potevano avere una conoscenza della simbologia alchemica e cabbalistica, ma cheolgevano le loro arti al male e che non sono da confondersi con la figura del mago. Quest'ultimo, di cui, come giustamente osserva la Yates, il Prospero di Shakespeare è un ritratto, è invece un individuo «capace di operare mediante i suoi poteri evocatori, pieno di dignità morale, dotato di un carattere che può avvicinarlo a un riformatore in quanto libera l'isola dagli influssi diabolici» (Yates F.A., 1976, p. XXI).

NOTE

¹ A. DE MARCHI, *Di alcuni recenti ritrovamenti in Milano*, in Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, XLI, 1908, pp. 732-736.

A. DE MARCHI, *Una statuetta enigmatica con iscrizione*, in Bollettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico e della Civ. Raccolta d'Arte Moderna di Milano, IV, 1909, pp. 29-30.

² A. DE MARCHI, 1908, *op. cit.*, p. 735.

³ Non è di questo avviso il De Marchi, che reputava che la statua avesse qualcosa nella mano sinistra e che fosse raffigurata in atto di morderla. Da un più accurato esame della rottura si può vedere che la parte mancante aderiva non solo ai denti, ma anche a parte del labbro inferiore e del mento. Inoltre è estremamente improbabile che vi fosse una connessione tra la mano sinistra, che reggeva qualcosa e la testa mobile, si doveva trattare quindi della lingua, o di qualcosa d'altro tenuto solo con i denti, come nella fig. 5.

⁴ Si veda, ad esempio la datazione e l'attribuzione alla cultura di Golasecca per questo manufatto in:

A. MIRA BONOMI, *Ricerche nel territorio della cultura di Golasecca*, in *Sibrium*, IX, 1969, pp. 26-27.

Tale ipotesi non è neppure da prendersi in considerazione.

⁵ Sull'Ermafrodito in epoca classica si veda l'eccellente opera:

M. DELCOURT, *Harmaphrodite*, London, 1961. Più recentemente ed in senso più ampio, ma meno specialistico, lo stesso tema è stato ripreso da:

J. LIBIS, *Le mythe de l'Androgyne*, Paris, 1980.

Per una visione generale della bisessualità divina, del suo valore e significato nelle diverse religioni, vedasi anche:

M. ELIADE, *Mefistofele e l'Androgino*, Roma, 1971.

⁶ M. DELCOURT, 1961, *op. cit.*, pp. 64-69.

J. LIBIS, 1980, *op. cit.*, pp. 171-175.

⁷ M. DELCOURT, 1961, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁸ M. ELIADE, 1971, *op. cit.*, pp. 106-107.

- ⁹ G. FILORAMO, *L'attesa della fine - Storia della Gnosi*, Bari, 1983.
Occorre ricordare che nel dialogo il «Discorso Perfetto», Ermete Trismegisto ed Asclepio dicono le seguenti frasi:
«Cosa dici? Dio possiede due sessi o Trismegisto?»
«Sì, Asclepio, e non solo Dio, ma tutti gli animali e i vegetali». Questa affermazione, oltre ad enunciare il concetto dell'androginia divina, contiene l'intuizione del fatto reale per cui tutti gli esseri viventi hanno i cromosomi di entrambi i sessi.
- ¹⁰ G. FILORAMO, 1983, *op. cit.*, p. 233.
- ¹¹ Per i significati psicologici del Mercurio alchemico e dell'Ermafrodito vedasi:
C.G. JUNG, *La psicologia del transfert*, Milano, 1965 (in particolare modo le pp. 46-47, 192-207) e, naturalmente anche: *Psychologie und Alchemie* dello stesso Autore (1944).
- ¹² T. BURCKHARDT, *Alchimia*, Milano, 1981.
- ¹³ A.-J. PERNETY, *Dictionnaire mytho-hermetique*, Paris, 1758.
- ¹⁴ A proposito di questa definizione dell'Ermafrodito alchemico vedasi anche:
G. TESTI, *Dizionario di alchimia e di chimica antiquaria*, Roma, 1950, pp. 32, 151.
C. DELLA RIVIERA, *Il mondo de gli heroi*, Milano, 1605 (ristampa, Carmagnola, 1978), pp. 16-26.
Questo stesso concetto del mercurio alchemico è abilmente delineato dalla Delcourt: «The prima materies, corresponding to the synthesis Heaven-Earth, Spirit-Body, is hermaphroditic; it contains all metals and all colours, and endangers itself. That is why the philosopher's Stone, which is often identified with it, is represented by a crowned Hermaphrodite. The Adam philosophicus too is bisexual, even though he appears in masculine form, for he carries with him, hidden in his body, his wife Eve» (M. DELCOURT, 1961, *op. cit.*, p. 81).
- ¹⁵ ANONIMO, *Musaeum hermeticum reformatum*, Francofurti, 1678.
- ¹⁶ T. BURCKHARDT, 1981, *op. cit.*, pp. 166-167.
- ¹⁷ Sono noti numerosi esempi di quest'iconografia alchemica, in particolare modo quando viene illustrato il procedimento per ottenere il Lapis philosophorum, per brevità citeremo solo come esempio l'edizione del Rosarium Philosophorum stampata a Francoforte nel 1550.
- ¹⁸ C. BAUHINI, *De hermaphroditum, monstrorumque natura*, Oppenheimi, 1614.
Da un punto di vista medico, l'Ermafrodito della tradizione classica è uno pseudo-ermafrodito, infatti lo pseudo-ermafroditismo è la condizione in cui l'individuo ha un singolo sesso cromosomico e nelle gonadi, ma combina le caratteristiche di entrambi i sessi nei genitali esterni. Lo pseudo-ermafroditismo femminile si riferisce ad un individuo con ovaie, ma con caratteristiche sessuali secondarie, o con genitali esterni, che assomigliano a quelli maschili. Lo pseudo-ermafroditismo maschile si riferisce ad individui le cui gonadi sono testicoli, ma le cui caratteristiche fisiche, o i genitali esterni, assomigliano a quelli femminili. Questo fenomeno è risultato di una deficienza di ormoni sessuali durante lo sviluppo embrionale nei maschi, nelle femmine può essere causato da malattia delle ghiandole surrenali o delle ovaie, sia nello sviluppo embrionale, sia nella vita adulta, con conseguente produzione di ormoni maschili.
L'ermafrodito vero e proprio presenta invece le gonadi di entrambi i sessi, come pure i genitali esterni mostrano i tratti d'entrambi i sessi e i cromosomi mostrano un mosaico di cromosomi maschili e femminili (XX/XY). Questo fenomeno è estremamente raro.
L'Ermafrodito alchemico si avvicinerebbe quindi più all'ermafrodito vero e proprio che allo pseudo.
- ¹⁹ Su quest'argomento che esula dai limiti di quest'articolo vedasi:
P. BOLSENA, *La iconologia bisessuale segreta di Raffaello e del Rinascimento*, 1980-1981.

- ²⁰ V. CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venezia, 1647.
- ²¹ Ciò è strano se si pensa che il personaggio di Ermafrodito era «in voga» almeno sin dal XV secolo. Ad esempio il Beccadelli dedicò a Cosimo de' Medici una sua opera con questo titolo.
- ²² E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, 1980, pp. 211-217, fig. 80.
Questo genere di raffigurazioni non deve sorprendere se si pensa che in alcune corti europee avevano tra il loro «personale» alchimisti e studiosi di scienze occulte. Alla corte di Francesco I di Francia era stato impiegato dal 1524 al 1526 anche Enrico Cornelio Agrippa, che poi aveva dovuto andarsene per dissapori insorti tra lui e la madre dell'imperatore. Già ai tempi di Luigi XII, a cui successe nel 1515 il figlio Francesco I, era attivo a corte un misterioso alchimista italiano di nome Giovanni.
- ²³ J. LIBIS, 1980, *op. cit.*, pp. 64-65.
Più in generale sul pensiero di J. Böhme vedasi:
F. HARTMANN, *Il mondo magico di Jacob Boehme*, Roma, 1983.
- ²⁴ J. LIBIS, 1980, *op. cit.*, p. 178 e p. 247.
H.C.E. MIDELFORT, *The Social Position of the Witch in South-western Germany*, in *Witchcraft and Sorcery*, Harmondsworth, 1982, pp. 174-189.
- ²⁵ L. MURARO, *La Signora del gioco*, Milano, 1976, pp. 156-158.
N. COHN, *The Non-Existent Society of Witches*, in *Witchcraft and Sorcery*, Harmondsworth, 1982, pp. 140-157.
- ²⁶ H. KRAMER, J. SPRENGER, *Malleus Maleficarum* (transl. by M. Summers), London, 1928.
- ²⁷ L. MURARO, 1976, *op. cit.*, pp. 147-155.
M.J. KEPHART, *Rationalists vs. romantics among Scholars of Witchcraft*, in *Witchcraft and Sorcery*, Harmondsworth, 1982, pp. 326-342.
- ²⁸ G.F. PICO DELLA MIRANDOLA, *La strega ovvero degli inganni de' demoni* (trad. di T. Turini), Milano, 1864.
- ²⁹ L.M. SINISTRARI DE AMENO, *De Daemonialitate et Incubis et Succubis* (trad. del man. latino della seconda metà del XVII sec.), Paris, 1875, n. 102.
- ³⁰ La fig. è tratta dal seguente volume:
G. PACCAGNI, *Andrea Mantegna - Catalogo della mostra*, Mantova, 1961, pp. 213-214, fig. 167.
Mentre la fig. con la didascalia: «Composizione occulta: Amore e Odio, Vienna, sec. XVII» è tratta da:
M.M. LOCATELLI, *I sette cancelli della magia e dell'occultismo*, Firenze, 1974, p. 131.
- ³¹ J. LIBIS, 1980, *op. cit.*, p. 133.
- ³² E. BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milano, 1962, pp. 138-156.
- ³³ G.F. PICO DELLA MIRANDOLA, 1864, *op. cit.*, p. 68.
- ³⁴ Si veda, ad esempio:
E.E. EVANS-PRITCHARD, *Witchcraft among the Azande*.
A. MACFARLANE, *Definitions of witchcraft*.
Entrambi gli scritti in: *Witchcraft and Sorcery*, Harmondsworth, 1982, pp. 29-37 e pp. 44-47.
- ³⁵ F. HARTMANN, 1982, *op. cit.*, p. 138.
- ³⁶ K. THOMAS, *Religion and the Decline of Magic*, Harmondsworth, 1970, p. 679.
- ³⁷ F. HARTMANN, 1982, *op. cit.*, p. 161.
- ³⁸ F. HARTMANN, 1982, *op. cit.*, p. 158.

stile che le iscrizioni riportate) che, appena segnalati marginalmente come oggetti d'arte orafa, non sono stati ancora appositamente studiati, né dettagliatamente, né tanto meno per quello che riguarda le loro parti smaltate⁴. Al di là dell'interesse collegabile con la loro identificazione, va annotato che i due oggetti si presentano come opere non solo di buon interesse artistico, ma anche significativi dal punto di vista storico e suscettibili di ulteriori ricerche d'ordine documentario nel territorio di Siena. A quest'ultimo proposito, si può segnalare che, per entrambi i soggetti, appare noto, sia pure forse ancora in modo non completo, il nome del donatore e, nel primo dei due casi, anche la famiglia di provenienza; per il secondo calice potrebbe comunque forse essere ricostruibile la casata, dall'identificazione di uno stemma che si annovera fra le diverse placchette smaltate. Ulteriori studi, nell'ambito delle carte delle famiglie e degli ordini religiosi senesi, nonché ovviamente fra i documenti sugli ordinativi a botteghe locali di orefici e smaltatori, potranno forse apportare notizie conclusive sulla coppia di elaborati qui in oggetto.

Il primo calice venne acquistato nel 1887⁵; privo della coppa e del reggi coppa, è di rame dorato e misura in altezza, nella sua parte residua, cm 13,2. Gli elementi figurativi ed epigrafici sono quasi esclusivamente eseguiti a smalto, secondo una duplice tecnica: a pasta vitrea opaca disposta entro alveoli scavati nel vivo del metallo e quindi scaldata direttamente sull'elaborato (quindi la metodologia del cosiddetto «champlevé»); a traslucido, ossia scavando su una piastrina argentea separata (in questo caso in numero di sei, tutte a forma circolare) un disegno perfettamente cesellato nei particolari, ma a bassissimo rilievo, indi applicando un tenue velo di pasta vitrea policroma semitrasparente, sì da creare dei preziosi effetti chiaroscurali, determinati dalle diverse profondità del sottostante rilievo argenteo; le placchette così completate venivano poi applicate al nucleo metallico dell'oggetto con delle incastonature.

La conformazione di questa parte residua di calice è affatto classica, per l'epoca ogivale a Siena e in generale per l'area umbro-toscana, salve delle significative varianti, determinate da differenti usanze locali o da divari d'ordine cronologico: diversità di cui si potrà riportare più avanti qualche accenno esemplificativo. Il basamento mistilineo è composto da sei lobi ad arco di circonferenza, intercalati a sporgenze ad angolo retto (fig. 1); la struttura soprastante si ripartisce in sei facce, quasi completamente lisce, se si esclude una sottile incorniciatura inferiore, incisa leggermente, includente entro stilizzate archeggiature composizioni fitomorfe.

Il fusto, a sezione esagonale, si allarga nella parte centrale in un nodo, di

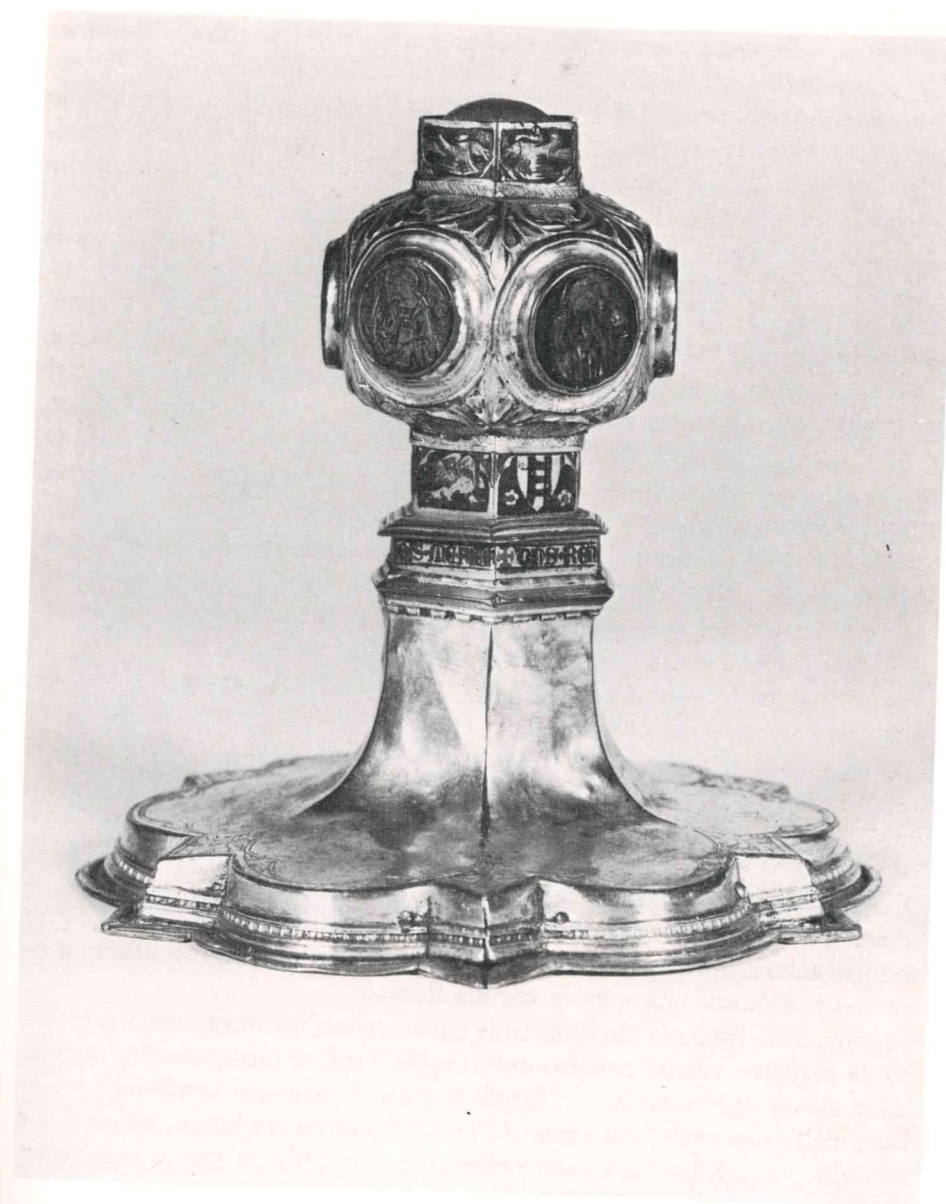


FIG. 1

forma emisferica leggermente schiacciata ai poli: il tutto di nuovo secondo una formulazione affatto consueta, nell'ambito cronologico e territoriale sopra citato. Sul nodo, gli spazi lasciati liberi dalla sequenza delle sei «incastonature» contenenti le placchette argenteo smaltate a traslucido, sono profondamente cesellati secondo un disegno decorativo che riproduce stilizzate composizioni fitomorfe.

Pure il programma figurativo della sestina di piastrine smaltate non si discosta, nella sostanza (ad eccezione della presenza di un elemento tardivo, sostituito da un altro andato perso), dai molteplici repertori di simili sequenze. Tre placchette sono dedicate al dramma della crocifissione, nel senso che una di esse riproduce il Cristo applicato alla croce, mentre alla sua destra, canonicamente, su una seconda è la Madonna dolente, così come alla sinistra sul terzo smalto è l'evangelista Giovanni, pure in atteggiamento di drammatica aspettativa. In genere le altre tre figurazioni erano dedicate, come in questo caso, a rappresentazioni di santi o martiri, non raramente collegati al culto dedicatorio dell'edificio per cui era stato commissionato il calice, oppure a una particolare devozione da parte del committente o del donatore: in questo caso si tratta di due giovani martiri, l'uno di sesso maschile, l'altro femminile.

Prendendo in esame come prima piastrina quella con Maria Addolorata (fig. 2), si nota come la Vergine, a mezza figura come tutti gli altri personaggi, eccettuato quello minuscolo del Cristo crocifisso, appaia idealmente rivolta verso il figlio, posto alla sua sinistra nella placchetta successiva. Maria ha il capo graziosamente reclinato verso il petto in segno di mestizia, sentimento sottolineato dalle mani giunte quasi in atto di preghiera e levate come a sostenere il capo. I capelli ondulati sono parzialmente coperti da un mantello che avvolge le spalle della Madonna e che si apre anteriormente mostrando la veste sottostante; nello sfondo monocromo è disposta una minuta corolla floreale.

Proseguendo lungo la circonferenza equatoriale s'incontra, come si è detto, la piastrina con la crocifissione (fig. 3). Gesù è rappresentato inchiodato a una croce dai bracci larghi e corti, rimontanti sensibilmente la linea dell'orizzontale; sul corno superiore del braccio longitudinale è un cartiglio anepigrafico. Il Cristo è raffigurato già defunto, con la testa reclinata verso la spalla destra; i piedi appoggiano a sghimbescio su un largo suppedaneo, inchiodati in apparenza separatamente, mentre le gambe sono disposte in accentuata rotazione verso il fianco destro e sensibilmente flesse; il perizoma è corto e largamente panneggiato. A corollario dell'iconografia di questa crocifissione si può annotare come tutti gli ele-



FIG. 2



FIG. 3



FIG. 4

menti presenti concorrano, in perfetta sintonia, a dichiarare con notevole sicurezza l'ambito cronologico dell'opera in un intorno per ora circoscrivibile all'avanzato XIV secolo. Ai lati della croce si alzano due collinette su cui sono simbolicamente piantati due caratteristici strumenti della passione: la lancia di Longino e l'asta con issata la spugna di Stephaton. La terza piastrina, completante caratteristicamente come si è detto il tritico della crocifissione, mostra la figura di Giovanni evangelista, rivolto idealmente verso la propria destra, a rimirare il Cristo suppliziato (fig. 4). Il santo indossa un'ampia veste panneggiata che sostiene con la mano sinistra, mentre leva l'altra in segno esclamativo. Pure al suo fianco, così come nel caso della Madonna, è localizzata sullo sfondo una isolata corolla floreale.

La quarta placchetta, pur essendo quella tardiva, sostituite uno smalto andato perso, presenta elementi di differente ma ugualmente buon interesse (fig. 5). Si tratta di una laminetta argentea lavorata a niello e, come appare, eseguita appositamente per occupare lo spazio circolare lasciato libero. Il disegno rappresenta, sempre a mezza figura, il personaggio di Francesco stigmatizzato. Il santo indossa il saio, fornito di cappuccio rovesciato sulle spalle, stretto in vita dal grosso cordone; regge nella mano destra una lunga e sottile croce, mentre leva la sinistra. Sul suo lato destro, in alto, è simboleggiato l'intervento divino delle stimmate che ferirono Francesco sotto forma di una serie di raggi che piovono nella direzione del santo; sullo sfondo, lateralmente, sono due conformazioni montuose, in una delle quali è un albero, dalla forma incurvata che segue il disegno periferico del niello. L'elaborato, di corretto disegno esecutivo, può attribuirsi a una produzione probabilmente non anteriore alla metà del XVII secolo.

Le ultime due piastrine smaltate riproducono, come si è accennato, la prima le fattezze di un giovane santo martire e la seconda quelle di una fanciulla pure con gli attributi del martirio e della santità (la palma e l'aureola). Il santo, disposto frontalmente, sembra indossare paramenti vescovili (fig. 6); impugna nella mano destra la palma del martirio e stringe con la sinistra un grosso volume dalla copertina ornata da borchie e chiusa da un fermaglio. La santa, similmente alla precedente figura, ha pure sul fianco, nello spazio libero, una corolla floreale (fig. 7); regge similmente la palma e un volume, ma è disposta leggermente di tre quarti; vi è ancora da notare la pregevole acconciatura dei lunghi capelli, con un fermaglio a scudetto al sommo della fronte. I due martiri non posseggono elementi iconografici sufficienti a permettere una sicura identificazione.



FIG. 5



FIG. 6



FIG. 7

Le pellicole smaltee dei cinque tondi sono in cattivo stato di conservazione: in notevole percentuale sono cadute e in parte appaiono rozzamente restaurate con del materiale opaco, che ne ha trasformato la vera natura, localmente anche coprendo e mascherando la sottostante preparazione. Relativamente alle parti policrome originarie superstiti si nota una qualità del traslucido piuttosto notevole, sia per la purezza dei colori che per la brillantezza delle tonalità. Si registra la presenza di un azzurro intenso per tutti gli sfondi; di un verde chiaro per il mantello della Madonna, quello dei santi ed i bracci della croce; di giallo per le aureole, le corolle floreali sugli sfondi e le bordure sul mantello del santo; di viola rossiccio per la veste della Vergine; di rosa tenue per gl'incarnati.

Il tronco del fusto reca, nella sua porzione inferiore, una iscrizione che si sviluppa sulle sei facce; essa è eseguita con smalto a pasta vitrea opaca di colore azzurro cupo, entro alveoli ricavati nel vivo del metallo e a forma delle lettere componenti l'epigrafe; appare preceduta dalla consueta crocetta introduttiva, similmente elaborata ma di colore rosso. Si legge (figg. 8-13): + DNS · REN / ALDVS · DE / MALAVOT' / · CHA-
NONIC' / · ECCLE · MAI / OIS · ME · FIEIF (sic).

Nello spazio fra l'iscrizione e il nodo, la sestina di specchiature è occupata dal disegno di quattro aquile (disposte in posa aggressiva e ad ali semispiegate, due rivolte verso sinistra e due verso destra: figg. 14-15) e dallo stemma della famiglia del committente (una scala a tre pioli disposta verticalmente; essa è affiancata, come elementi decorativi, da due corolle floreali che richiamano quelle poste a lato dei sopra citati personaggi a smalto traslucido: fig. 16). Infine, pure le sei facce del fusto soprastante il nodo sono decorate da un ripetitivo singolare volatile, disegnato ad ali semispiegate: tre volte rivolto verso destra e altrettante verso sinistra, in posizioni a due a due affrontate.

Le dodici specchiature, con figure di volatili e con gli stemmi non sono eseguite a traslucido ma, come per l'iscrizione, a smalto opaco entro alveoli praticati nel vivo del metallo. I disegni sono a figure risparmiate e dorate su fondi policromi. Le tonalità utilizzate sono: azzurro intenso per gli sfondi; azzurro cupo per la scala dello stemma; rosso violaceo per i quarti di archetto di circonferenza (inseriti negli angoli superiori dei riquadri sottostanti al nodo) e per il pistillo delle coppie di corolle floreali affiancanti lo stemma.

Una prima considerazione, circa la presenza di alcuni dati interessanti è relativa all'iscrizione: da questa si apprende che il calice fu commissionato da Rinaldo Malavolti, canonico del duomo di Siena, tempio quest'ul-



FIGG. 8-10



FIGG. 11-13

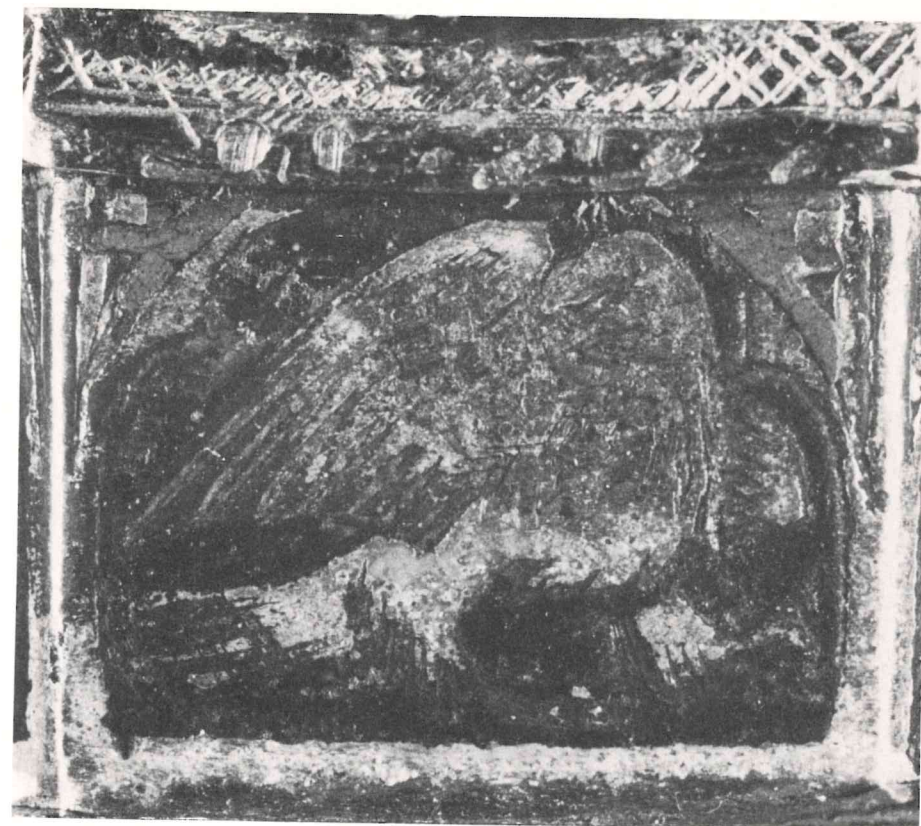


FIG. 14



FIG. 15

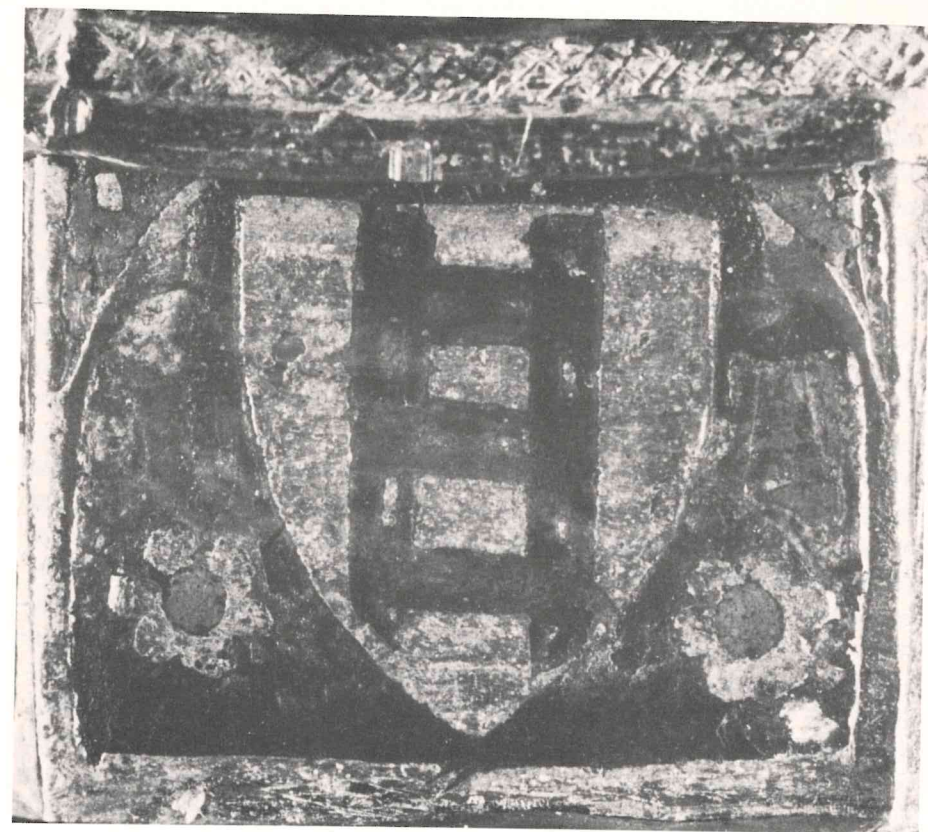


FIG. 16

timo che si riconosce sciogliendo una delle abbreviazioni in ECCLESIAE MAIORIS (figg. 12-13). Il dubbio che non debba trattarsi della città di Siena viene ulteriormente fugato, oltre che dallo stile dell'opera, dalla identificazione del canonico Rinaldo in un membro appartenente alla nobile famiglia senese dei Malavolti; di questa è stato affermato che «...fino dal secolo XII era tra le principali di Siena, tra quelle dette consolari o dei grandi...»⁶. Una precisa riconferma proviene dalla presenza già citata dello stemma (fig. 16), riportato due volte a smalto direttamente sul fusto del calice, quindi escludendo la possibilità di un recupero posteriore. Il blasone della famiglia è pure noto per una raffinata esecuzione del sigillo con l'emblema della casata, oggetto proveniente dalla collezione dei sigilli, conservata già nella Biblioteca Comunale di Siena e passata poi al Museo Civico della città⁷.

Va annotata la presenza di differenze abbastanza rilevanti fra la formella dello stemma sulla matrice del museo di Siena e quella del calice del museo milanese: principalmente nel fatto che là la scala è riprodotta a quattro pioli, mentre quelle sul calice ne hanno ciascuna tre; inoltre, mentre sul calice Malavolti vi sono delle aquile che fiancheggiano l'emblema, sulla matrice il supporto è determinato da due leoni rampanti. Per quanto riguarda il diverso tipo di animali, va annotato come questi non costituiscono un elemento determinante dell'emblema, che è in effetti caratterizzato dalla sola presenza della scala verticale, bensì degli arricchimenti di tipo ornamentale.

Circa il numero di pioli sulla scala, giocano anche altre considerazioni. In primo luogo il divario cronologico. È da considerarsi che per la matrice del museo senese è stata proposta una datazione oscillante fra gli ultimi anni del XIII secolo e i primissimi del XIV, mentre, come si dirà più avanti, l'esecuzione del calice Malavolti non dovrebbe essere anteriore alla metà del Trecento. È noto come, nel procedere del tempo, gli stemmi possano non raramente subire delle trasformazioni. Sempre per non allontanarsi dallo stesso soggetto, si possono citare una riproduzione e descrizione tardiva, del XVIII secolo, per l'emblema di questa famiglia⁸, in cui lo stemma, chiamato saracinesca, è così citato: «Malavolti di Siena, d'oro con una saracinesca di rosso, e d'argento; e il campo di azzurro, caricato di tre gigli d'oro, divisi da un lambello di quattro pendenti di rosso».

Ritengo peraltro che nella diversità fra le due riproduzioni trecentesche abbia influito un differente livello qualitativo fra le esecuzioni: quella della matrice è certamente di notevole raffinatezza e tratto sottile; una

cura particolare è poi riconfermata dalla accurata e perfetta composizione dell'iscrizione dislocata lungo l'esergo; sul calice, in contrasto, si nota una rimarchevole semplificazione degli stemmi, a cui si accosta la concezione dell'iscrizione, certamente non di elevato livello. Questa, infatti, già disegnata con rigore non rimarchevole e con disequaglianze, inizia piuttosto correttamente ma, essendo stato probabilmente mal calcolato lo spazio disponibile, termina con le ultime parole confuse e pasticciate da abbreviazioni.

Come si è annotato più addietro, non è impossibile pensare che, a seguito di fortunate ricerche d'archivio, si possa ottenere una convincente documentazione, circa il personaggio di Rinaldo Malavolti che, verosimilmente nella seconda metà del Trecento, era canonico del duomo di Siena: significative notizie in merito potrebbero apportare, se non forse circa precise attribuzioni sull'autore dell'oggetto qui proposto, perlomeno in merito a un più circostanziato momento in cui esso venne donato al tempio senese. A titolo di pura esemplificazione, che non si esclude abbia tutti i caratteri della mera coincidenza, si può annotare la presenza di un personaggio affatto omonimo, registrato fra i più antichi podestà noti di Mandello, sul lago di Como⁹: la notizia (tratta dall'Archivio di Stato di Milano, registro ducale, n. 150, p. 206) annota come nel 1445 appaia quale podestà di Mandello e pertinenze tale «Raynaldo Malavolta, giurispedito». Il divario di parecchi decenni, fra il verosimile momento di esecuzione del calice e quello successivo della denominazione del personaggio reggente l'importante carica nel Comasco, escluderebbe comunque la possibilità che possa trattarsi della medesima persona, pur non potendosi negare l'esistenza di un legame di forse non lontana parentela. Certo è che, nell'elencazione dei podestà, quasi tutti con nomi lombardi, anche se non locali, la famiglia dei Malavolti appare per il Comasco in generale, e per il Mandellasco in particolare, come un fenomeno singolare e del tutto estraneo.

Non è stato ancora steso un «corpus» ragionato e organico delleoreficerie senesi d'epoca gotica, in particolare per gli smalti coevi di quel territorio artistico, anche se non mancano molteplici repertori e monografie in merito, più però interessate al discorso complessivo degli oggetti, che non al pur straordinario episodio della smaltaria coeva, a traslucido e a pasta vitrea opaca in alveoli. Conseguentemente, anche in studi affatto apprezzabili, si registra non raramente, specie ove manchino datazioni precise riportate sugli oggetti (o altri analoghi dati documentari, epigrafici e araldici) la presenza di datazioni, a esempio proprio per dei calici, i quali vogliamo per ora genericamente definire toscani, che non sembrano

del tutto convincenti. Va in particolare registrata la tendenza ad attribuire molte opere che pure potrebbero inserirsi nel XIV secolo, se non forse anche a un momento anteriore, a quell'unico anonimo calderone che tende a diventare il XV secolo, e ciò forse anche per un ingiustificato timore di subire più facili critiche per delle ambientazioni eccessivamente arcaiche, mentre così si pensa di ripararsi meglio dietro l'ambiguo schermo dell'arcaismo.

Mi pare che tale ultima opportunità, per il calice Malavolti, debba essere decisamente scartata: infatti, un pezzo di oreficeria, fra l'altro pregevolmente ornato da figurazioni smaltee di duplice formula tecnologica, il quale venne donato da un esponente di una celebre e antica famiglia di Siena al duomo della città (da parte fra l'altro di un canonico dello stesso tempio) è un fatto che già di per se stesso esclude storicamente la verosimiglianza per una tesi favorevole a una attribuzione sia provinciale, che arcaicizzante; lo stile dell'opera non può che essere quello più che consueto per l'epoca dell'esecuzione.

Si possono citare a confronto alcuni esempi di calici, più o meno analoghi e più o meno coevi, anche se debbo confermare che non pochi di questi sono stati datati, nelle pubblicazioni a repertorio o in cataloghi di diverse mostre, a un momento talvolta sensibilmente posteriore a quello probabilmente reale: appunto al famigerato calderone del Quattrocento, seppure in certi casi in un suo primo scorcio.

Un'opera che non rientra, conformemente agli studi attuali, in tale parzialmente erronea attribuzione troppo attardata è il calice certamente toscano di Nicolas de Cues; l'opera, conservata nelle raccolte dell'ospedale di Cues-sur-la-Moselle, è stata correttamente studiata: è datata all'attardato Trecento, salvo il rimaneggiamento subito nella metà del secolo XV¹⁰. Precisi riscontri si notano, non solo nelle linee generali, nella forma del piede e del fusto, nella disposizione e formula degli smalti (lì decoranti anche il piede), ma fino nella dislocazione, nella parte bassa del fusto, dello stemma del donatore originario, poi ricoperto nel Quattrocento da quello di Nicolas de Cues, e nella sequenza di figurette ripetitive di volatili (aquile o pellicani) nelle facce superiori del fusto. Si deve infine pure registrare, fra le diverse formelle smaltee, il Cristo crocifisso fra le figure dolenti di Maria e Giovanni e la presenza di altri tre santi.

La formula tecnica di questo tipo di placchette in argento coperte da smalti traslucidi era peraltro ben consolidata fin dalla seconda metà del secolo XIII, nell'ambito umbro-toscano, anche se più diretti riscontri si possono rimarcare in opere senesi dell'inizio del Trecento, come per le

placchette figurate che decorano il riccio di pastorale di Città di Castello, opera conservata presso il locale Museo Capitolare e nel complesso attribuita, attorno al 1324, a Goro di Gregorio e a un altro orafo senese¹¹: il tipo di disegno preparatorio delle lamine argente, con le figure dei personaggi campeggianti su sfondi non sagrinati o quadrettati, ma già analogamente con le caratteristiche rosette isolate, disposte sui fianchi ad abbellimento così come nel nostro caso, propongono illustri antecedenti, rispetto al calice Malavolti.

Peraltro, anche le linee generali del calice parlano di un momento abbastanza avanzato, nell'ambito del XIV secolo, come si può fra l'altro notare per una formulazione già discretamente allungata, particolarmente nel settore d'attacco fra piede e fusto, o per il tipo di nodo che tende sempre meno a comprimersi ai poli, entrambi precisi indizi, rispetto alle formule più tozze di calici senesi maggiormente antichi e con i nodi accentuatamente schiacciati; un significativo esempio, in tale senso di maggiore arcaicità, potrà pervenire dal secondo calice proposto nel presente lavoro e pure appartenente alle Civiche Raccolte Milanesi.

Nell'ambito toscano non mancano ripetuti riscontri per altri calici, con agganci più o meno diretti, rispetto a quello qui proposto: alcuni solo parzialmente avvicinabili per pertinenze, come ad esempio quello della parrocchiale di Mezzana¹², o l'altro conservato a Orvieto nel Museo dell'Opera del Duomo¹³ (quest'ultimo di linee generali piuttosto analoghe), mentre altri buoni elementi di comunanza appaiono ancora riscontrabili in opere leggermente più tarde, come in un bel calice conservato nel Museo Diocesano di Pistoia¹⁴: quest'ultimo, di rame dorato, presenta smalti a incavi in due serie a colori rosso e azzurro e una sequenza di ton-di, con rappresentati di nuovo il Cristo crocifisso fra la Vergine e l'evangelista Giovanni, oltre che i santi Pietro, Paolo e l'«Arbor Vitae». Così pure un'altra opera senese, il calice di Tommaso Vannino da Siena, di pertinenza della chiesa di san Flaviano a Montefiascone¹⁵, pur essendo già databile all'inizio del secolo XV, presenta interessanti elementi di riscontro, sia pure indiretti, per i suoi riconosciuti caratteri ancora pregni di reminiscenze di gusto trecentesco. Peraltro, opere quasi coeve al calice Malavolti, certamente d'ambito creativo senese, anche se di concezione indubbiamente più elevata e di alto criterio innovativo, come la splendida croce, del 1352, opera di Vannuccio di Viva da Siena¹⁶, appaiono spirare una accomunata atmosfera che pervade l'oreficeria coeva del territorio citato.

Un diverso ma non minore tipo d'interesse è collegato al secondo calice



FIG. 17

che è oggetto di questo lavoro. Fu acquistato a Roma nel 1889¹⁷, quindi due anni dopo l'ingresso nei musei civici, sempre per acquisto, del precedentemente citato calice Malavolti. È sostanzialmente integro nelle sue parti metalliche, in contrasto con il precedente che è privo della coppa. Di rame dorato, è stato integralmente ridorato in epoca abbastanza recente ma non precisata; sul rovescio del piede sono tutt'ora ben visibili i segni delle martellature praticate per conformare la lamina metallica secondo le linee volute. Misura complessivamente in altezza cm. 18,7. Come per l'elaborato precedente si registra, anche in questo caso, la presenza dei due diversi tipi di ornamentazioni smaltee: sulle sei facce del fusto, sovrastanti e sottostanti il nodo, è di nuovo presente una decorazione bicroma, eseguita scavando alveoli nel vivo del metallo e poi scaldando la pasta vitrea con cui essi erano stati preventivamente riempiti (come si è annotato è la tecnica del cosiddetto «champlevé»); sul nodo invece si susseguono regolarmente, lungo la circonferenza equatoriale, sei incastonature circolari includenti piastrine argenteo smaltate a traslucido. Mentre gli smalti a alveoli scavati sono tutt'ora sostanzialmente in buono stato di conservazione, quelli a traslucido appaiono in larga percentuale caduti e in parte rozzamente restaurati: peraltro, questa circostanza di differente conservabilità è già ben nota, data la notevole delicatezza delle placchette smaltate a traslucido.

La forma dell'oggetto e il tipo complessivo di decorazione si richiamano in parte a quelli del precedente calice, salvo delle differenze significative dovute a ragioni d'ordine cronologico: mentre il calice Malavolti è attribuibile alla seconda metà del XIV secolo, questo, come si dirà, appartiene a un momento iniziale del Trecento, pur essendo entrambi accomunati da un unitario ambito produttivo senese. Il basamento ha di nuovo la caratteristica pianta a sei lobi mistilinei (determinanti sei facce sul piede) e un fusto esalatero (fig. 17). L'innesto fra piede e fusto ha un'altezza sensibilmente inferiore a quella annotata per l'altro calice e così pure il nodo risulta ben più accentuatamente compresso ai poli, con una forma risultante ancora molto lontana dalla concezione sferica. Il piccolo ma pregevole reggi coppa è composto da una alternanza di clipei circolari e di forme romboidali.

Gli ornati non smaltei sono delle stilizzate composizioni fitomorfe, profondamente cesellate sul nodo, e delle altre semplificate forme fogliacee sul piede e sul reggi coppa: si ha quindi una discreta analogia, rispetto al programma decorativo, già descritto per il precitato calice, anche se in questo caso si registra una leggermente maggiore raffinatezza. Un ulte-

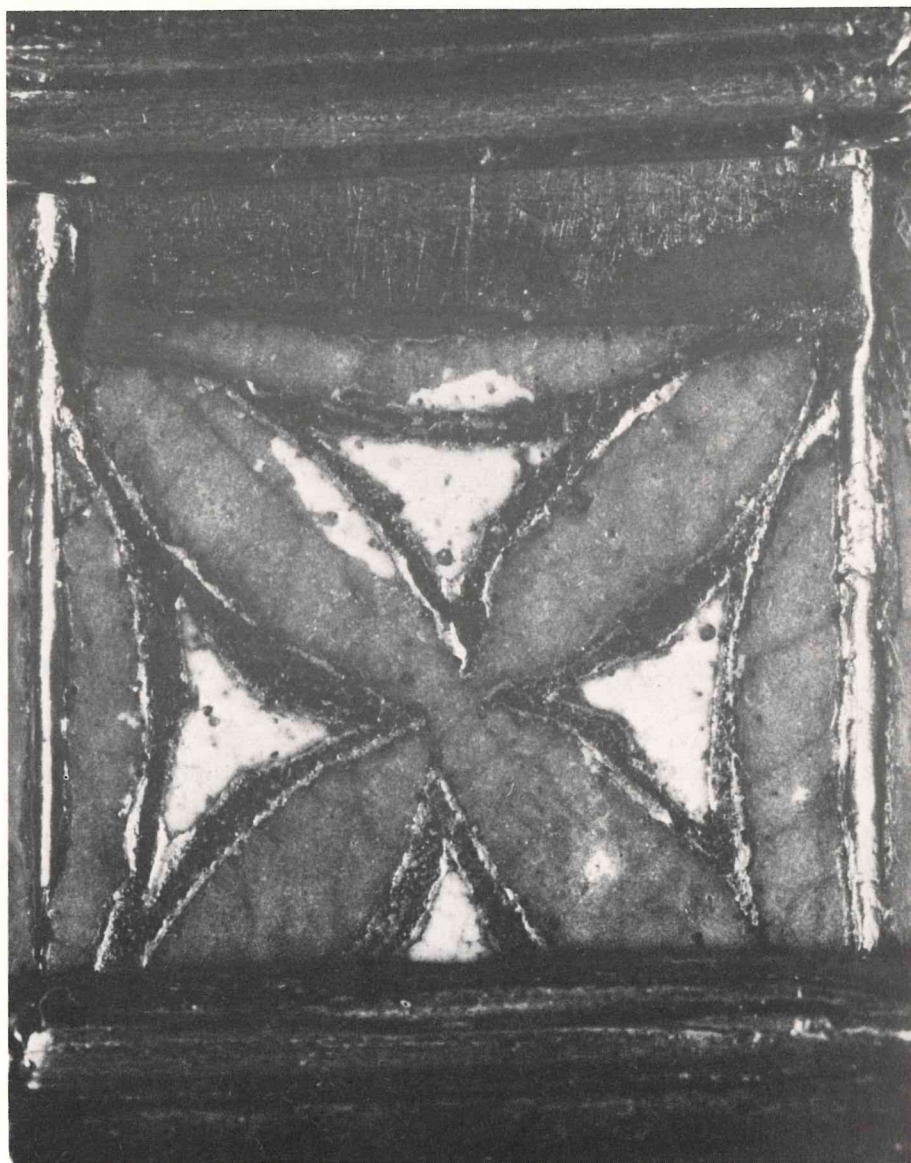


FIG. 18

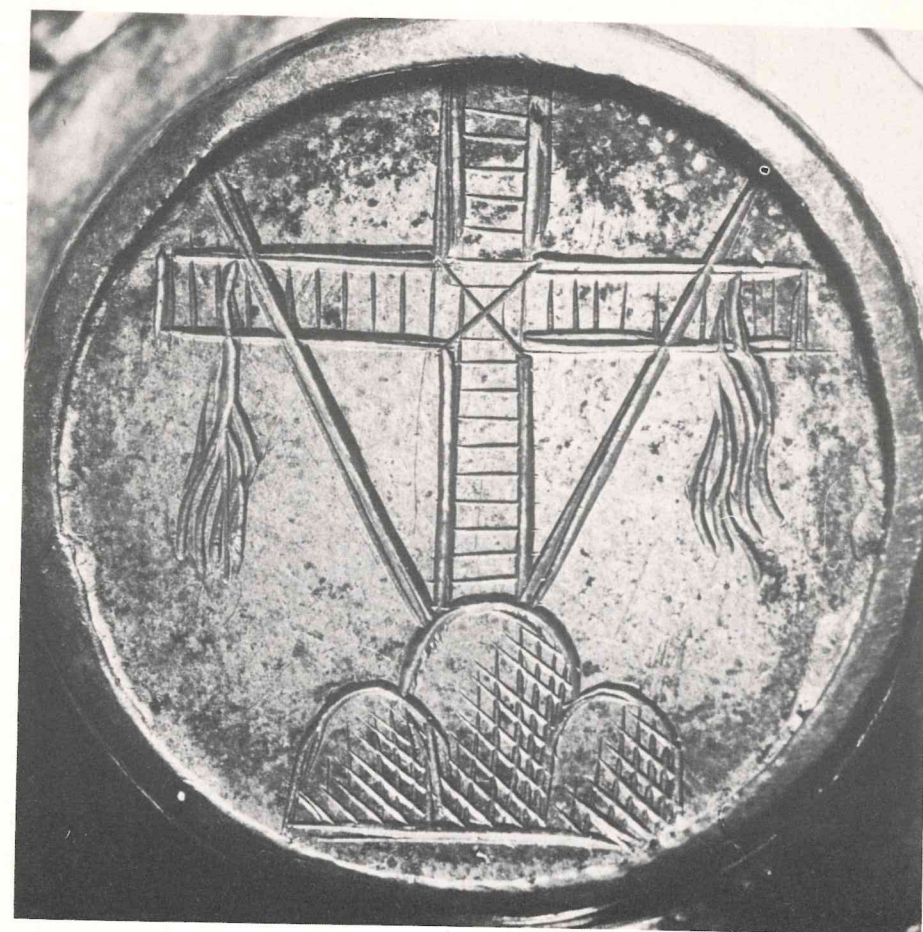


FIG. 19



FIG. 20



FIG. 21



FIG. 22



FIG. 23

riore elemento di buon interesse, al fine della proposta di datazione per il calice, è dato dalla forma della coppa, elemento originario e qui fortunatamente non perduto: si nota ancora una struttura bassa e accentuatamente svasata.

Le due sestine di specchiature sul fusto, sopra e sotto il nodo, ripetono sempre ugualmente lo stesso disegno a smalto (fig. 18): una sorta di croce di Malta bianca con gli spazi di fondo di colore azzurro. La qualità di questo tipo di smalto non appare di eccellente livello, con reciproche invasioni di campo fra gli spazi dedicati alla cromia bianca e azzurra.

La sequenza delle sei piastrine argente, profondamente incise con il disegno preparatorio e poi smaltate a traslucido, mostra in successione le seguenti figurazioni. Un emblema che, seppure a carattere religioso, dovrebbe riferirsi alla donatrice, la cui epigrafe conclude il sestetto nell'ultimo smalto. In questo caso la pellicola vitrea policroma appare praticamente del tutto perduta. È rappresentata la croce, priva della figura del suppliziato, ma percorsa da una righettatura regolare (fig. 19): è infissa sopra tre protuberanze, tipica stilizzazione del Calvario ripresa peraltro su numerosissimi stemmi, anche di formula papale. I tre monticelli sono percorsi da una fitta sequenza di losanghe: da essi si dipartono diagonalmente due aste che, se potrebbero in qualche modo richiamare la coppia di strumenti della passione di Gesù (la lancia e la spugna issata su un'asta, che la tradizione vuole fossero impugnate rispettivamente da Longino e da Stefanato), in questo caso hanno invece delle singolari code, pendenti dalle estremità superiori.

Segue una placchetta con il busto, disposto leggermente di tre quarti, di un santo, monaco o frate (fig. 20). Le parti smaltate della figura sono state fortemente e rozzamente restaurate, mentre lo sfondo azzurro originario è ancora parzialmente leggibile: in merito alle superfici cromatiche di contorno, va annotato, anche per le altre piastrine smaltate del calice, là dove se ne sono conservate tracce, che esse sono sempre della stessa tonalità azzurra. Del personaggio si riesce a malapena a distinguere i tratti del volto, il cui sguardo appare malinconicamente rivolto verso l'alto; il capo è aureolato e sul busto s'intravede il pannello di un saio che, per quel poco che si può leggere, parrebbe più di un frate che di un monaco; infine, si nota pure la presenza della mano sinistra che parrebbe impugnare un sottile oggetto allungato, probabilmente un giglio. Alcune di queste annotazioni propenderebbero per l'individuazione del santo in Antonio da Padova ma, fra le diverse ipotesi potrebbe anche non essere da scartarsi quella di san Nicola da Tolentino.

La terza piastrina ha persa tutta la superficie smaltata, ad eccezione di un piccolo frammento dello sfondo azzurro. È rappresentata a mezzo busto la figura di una santa (fig. 21). Il personaggio ha le sembianze giovanili, i lunghi capelli ricadenti sulle spalle, un nimbo raggiato attorno al capo e appare rivolta leggermente di lato; indossa una tunica fittamente panneggiata e regge uno stelo, lungo e sottile, che sembra terminare alla sommità con una rosa in boccio affiancata da quattro fogliette. Il disegno, anche se piuttosto dettagliato, non permette una sicura identificazione della santa.

Sul quarto dischetto è rappresentato il cosiddetto Cristo in pietà (fig. 22): la figura di Gesù è disegnata semi inserita in un sarcofago; il Cristo è cinto solo da un perizoma, ha il busto scarnito e il volto atteggiato a una amara smorfia. Qualche modesto frammento di smalto azzurro, parzialmente ritoccato, è visibile a lato del personaggio.

La quinta piastrina reca il busto di un vescovo, come confermano il pastorale che l'uomo impugna nella mano sinistra, la mitria calzata in capo e i paramenti indossati (fig. 23). Rappresentato voltato di tre quarti verso la propria destra, l'uomo è apparentemente di età non giovanile e con il volto ornato da una corta barbetta. Anche per questo tondo lo smalto è in gran parte perso, salvi dei frammenti azzurri dello sfondo. L'ultima placchetta reca solo il cartiglio rettangolare, di sapore classicheggiante per le due sporgenze laterali aggettanti a forma ansata, con incisa su tre righe l'iscrizione riferita alla committenza (fig. 24): MONA MA / DALENA / D SIENA. Anche in questo caso i pochi lacerti smaltati sono di colore azzurro, con la scritta in nero.

Come per il calice Malavolti, anche per questo è sicuramente accertabile l'attribuzione senese, garantita sia dalla tipologia degli ornati e degli elementi figurativi, che dalle linee generali dell'oggetto, quanto dall'iscrizione, confermando che la donatrice fosse della città di Siena. Anche se non si è in grado di stabilire per quale edificio l'opera sia stata commissionata, come fortunatamente si è invece potuto rilevare nell'altro caso, non è da escludere che una specifica indagine fra i vari stemmi, sia religiosi che profani, della città e del contado di Siena, possa apportare una precisazione circa l'emblema con la croce e le due aste "impennacchiate", che parrebbe direttamente connesso con la citata "mona Madalena".

Nonostante il fatto che i sei smalti siano in pessimo stato di conservazione, l'opera mantiene nel suo complesso un notevole interesse, non solo in connessione con il suo sicuro luogo di produzione, ma anche per quanto riguarda l'epoca dell'esecuzione che dovrebbe aggirarsi attorno al primo



FIG. 24

scorcio del XIV secolo. Va ancora una volta rimarcata, in contrapposizione a larga parte di oggetti di oreficeria consimili e cronologicamente accostabili, la tendenza a datare anche analoghi calici al secolo XV. Già la conformazione dell'epoca propone una datazione piuttosto arcaica, nell'ambito della creatività ogivale. Ne sono conferma il corto sviluppo, per l'innesto fra piede e fusto; la forma accentuatamente compressa ai poli del nodo; la sensibile svasatura della coppa, fornita di un minuscolo reggi coppa: il tutto conferisce al pezzo di oreficeria sacra un'attribuzione stilistica che non dovrebbe autorizzare una datazione posteriore ai primi decenni del Trecento. Si può aggiungere che, anche per questo calice, così come si è detto per quello Malavolti, non appare proponibile, per tutta una serie di motivazioni ovvie, una eventuale localizzazione a un ambito provinciale, con le conseguenti indicazioni di ritardi, di ordine iconografico e stilistico. Pure le caratteristiche delle figurazioni, incise sulle placchette argentee circolari, non presentano elementi accentuatamente attardati, ad eccezione al più del cartiglio dedicatorio, che pare improntato ad accenti di sapore classico.

Due calici, conservati nel Museo Diocesano di Pistoia, palesano, fra le molteplici opere accostabili, discrete analogie, anche se nella loro catalogazione si è provveduto come di norma a datarli al secolo XV. Uno, di rame dorato, è tipologicamente abbastanza analogo a quello di "mona Madalena"¹⁸; sulle formelle smaltate si nota di nuovo il Cristo in pietà, mentre negli altri tondi si susseguono l'evangelista Giovanni, Lucia, la Maddalena, Caterina d'Alessandria, Francesco d'Assisi (?). L'altro calice, pure di rame dorato, ha riscontri ancora più immediati¹⁹, nel nodo pure sensibilmente sporgente, nelle specchiature sul fusto con smalti, ad alveoli scavati, alternanti disegni decorativi a colori azzurri e bianchi. Viene qui riproposto un tondo con Cristo in pietà, mentre negli altri sono raffigurati la Maddalena, Francesco, un santo vescovo, Giovanni evangelista, Bartolomeo (?).

Forse ancora migliori riscontri sono rilevabili in un bel calice, pure a mio avviso erroneamente definito in una catalogazione come opera quattrocentesca e appartenente al pregevole repertorio di oggetti liturgici del Casentino²⁰. Di pertinenza della chiesa di san Domenico a Consuma, frazione di Pelago, palesa ottimi elementi, in comune con quelli del calice di mona Madalena; è di rame dorato, con una forma complessiva assai analoga e un simile disegno ornamentale sulle specchiature nel fusto esagonale, al di sopra e al di sotto del nodo. Pure la sequenza di sei dischi sul nodo riprende uno schema già annotato, con in successione il Cristo,

la Madonna, Giuseppe, Pietro, Chiara e (coincidenza singolare) uno stemma composto da una scala fra due stelle.

A parziale commento conclusivo, circa la presentazione di questi due calici senesi trecenteschi, mi permetto di esporre due considerazioni. Una, in diretta pertinenza con la coppia di oggetti, è relativa alla constatazione sull'interesse, di carattere artistico e storico, che scaturisce dall'esame di tali opere, fra l'altro di qualità tutt'altro che marginale. La seconda, di ordine più generale, vorrebbe intendersi come un richiamo, circa l'opportunità, se non addirittura la necessità, di promuovere una indagine sistematica, con una conseguente catalogazione, sulle opere a smalto senesi d'epoca ogivale, le quali rappresentano uno degli episodi più straordinari della smaltaria coeva europea²¹. Solo tale operazione potrebbe permettere, oltre che un reale apprezzamento di questo patrimonio di straordinario interesse, di effettuare una corretta identificazione, in prima istanza, delle precise ambientazioni cronologiche e, in collegamento, delle attribuzioni a singoli maestri o ad ambiti di botteghe più o meno chiaramente circoscrivibili. A tale proposito, a titolo di confronto, vale la pena di rammentare quanto è stato fatto (e ancora si sta facendo, nonostante l'avanzato stato di conoscenza acquisito) in merito alla produzione a smalto della Francia meridionale²². In tale ottica, purtroppo ancora per ora così lontana, in Italia, da una fase di realizzazione, anche questo studio si spera possa fornire un suo utile contributo.

NOTE

¹ Cfr. O. ZASTROW, *Museo d'arti applicate. Gli smalti*, Milano, 1985. Il volume fa parte della collana «Musei e gallerie di Milano».

² Il primo volume è stato: O. ZASTROW, *Museo d'arti applicate. Gli avori*, Milano, 1978; quello denominato *Leoreficerie* è in corso di elaborazione. Resta per certi versi aperto il capitolo di altre arti suntuarie che, per le Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, appaiono peraltro scarsamente rappresentate, se si esclude forse un piccolo ma prezioso raggruppamento di frammenti di tessuti antichi (romani, copti, greci, ecc.).

³ Cfr. E. STEINGRÄBER, *Lombardisches Maleremail um 1500*, in «Festschrift Wolfgang Braunsfeld», a cura di F. Piel e J. Träger, Tübingen, 1977, pp. 371-387.

⁴ Per il primo calice vi è solo un fugace accenno in nota: cfr. A. LISANI, *Notizie di orafi e di oggetti d'oreficeria senesi*, in «Buletino senese di Storia Patria», XI, 1904, nota n. 3, p. 663; per il secondo calice: cfr. C. ALBERICI, *Oreficerie e nielli*, in «Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco», Milano, 1975, pp. 58-60.

⁵ È inserito nella schedatura museale con il numero delle oreficerie 92; fu acquistato da Cantoni nel 1887; è stato inventariato nel citato catalogo degli smalti con il numero di scheda 5.

⁶ Cfr. A. LISINI, *Sigillo della famiglia Malavolti*, in «Miscellanea Storica Senese», III, 1895, p. 89, n. 6.

⁷ Per note cronologiche e riproduzione dell'elaborato cfr. E. CIONI LISERANI, *Sigillo della famiglia Malavolti*, in «Il Gotico a Siena», Firenze, 1982, n. 45, p. 133.

⁸ Cfr. M.A. GINANNI, *L'arte del blasone dichiarato per alfabeto*, Venezia, 1756, p. 283, n. 659.

⁹ Cfr. V. ZUCCHI, *Oppidum Mandelli*, Lecco, 1979⁴, pp. 109, 111, 112, 113, 427.

¹⁰ Cfr. in particolare lo studio di J.M. FRITZ, *Zwei toscanische Kelche berühmter Kardinäle des Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13, Bd. III-IV, Oct. 1968, p. 276 ss; M.M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg, 1972, n. 236, p. 414.

¹¹ Anche per un sommario bibliografico si rimanda a D. CINELLI, *Riccio di pastorale di Città di Castello*, in «Il Gotico a Siena», Firenze, 1982, n. 70, pp. 201-205.

¹² Cfr. P. STEFANINI, M. BUCCI, *Mostra d'arte sacra antica*. Congresso Eucaristico Liturgico Diocesano, Pisa, 1953, n. 16, p. 21.

¹³ Cfr. A. GARZELLI, *Museo di Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologna, 1972, n. 205.

¹⁴ Cfr. M. CHIARINI, *Museo Diocesano di Pistoia*, Firenze, 1968, n. 12.

¹⁵ Cfr. M. ANDALORO, *Calice di Tommaso Vannino*, in «Mostra Tesori d'Arte Sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento», Catalogo, Roma, 1975, n. 60, p. 29.

¹⁶ Per note sull'elaborato del Museo Diocesano di Orte cfr. L. MORTARI, *Museo diocesano d'arte*, Viterbo, 1967, p. 40. Cfr. anche: M. COLLARETA, D. LEVI, *Calici italiani*, in «Lo specchio del Bargello», 12, Firenze 1983.

¹⁷ È registrato nella schedatura museale con il numero d'inventario Oreficerie 75; venne acquistato a Roma dalla vendita Pirri; è inventariato nel citato catalogo degli smalti con il numero di scheda 6.

¹⁸ Cfr. M. CHIARINI, cit., n. 13.

¹⁹ Cfr. M. CHIARINI, cit., n. 9.

²⁰ Cfr. G. CANTELLI, *Poppi. Mostra dei paramenti ed arti minori nelle chiese del Casentino*, Firenze, 1968, n. 11.

²¹ È palese che per l'importanza del materiale esistente tale inventariato andrebbe anche esteso a grande parte delle produzioni a smalto coeve: toscane, lombarde, napoletane, abruzzesi, ecc.

²² Cfr. M.M. GAUTHIER, *Corpus des émaux meridionaux, XII-XIV^e siècles*, Parigi, 1983-1985.