

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

Avv. Prof. FRANCESCO OGLIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Arch. GIORGIO LISE
Conservatore della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli,
delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli
Strumenti Musicali

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

MARIA BERTARELLI
GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli,
delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli
Strumenti Musicali

Autorizzazione tribunale di Milano n. 321 del 17-10-74

INDICE

<i>Francesco Ogliari</i> - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione	pag. 7
<i>Clelia Alberici</i> - Luigi Cherbuin e un suo album di incisioni e litografie in parte inedite	» 9
<i>Clelia Alberici</i> - Benvenuto Disertori Professore di Incisione presso l'Accademia di Brera	» 43
<i>Nietta Aprà</i> - Il caricaturista Casimiro Teja	» 85
<i>Paolo Bellini</i> - Incisioni di Giorgio Ghisi	» 119
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Il restauro di alcune maioliche del Castello Sforzesco	» 177
<i>Grazietta Butazzi</i> - Una raccolta di scarpe tra i secoli XVII e XIX nella Collezione di Costumi del Castello Sforzesco	» 187
<i>Grazietta Butazzi</i> - Moda siciliana del nostro secolo al Museo del Castello	» 233
<i>Fabrizio Ferranti</i> - Catalogazione di Kozuka, Kogai e Umabari nella Raccolta Giapponese del Castello Sforzesco	» 243
<i>Giorgio Lise</i> - Un ritratto inedito di Domenico Barbaja in silhouette, opera di Gioacchino Rossini	» 283

<i>Giorgio Lise</i> - Una importante raccolta di disegni di arredi sacri dono del Comm. Ettore Gallardi	» 291
<i>Aurora Scotti</i> - Una incisione di Ignazio Fumagalli da Bernardino Luini: La disputa di Gesù fra i dottori nel Tempio	» 297
<i>Oleg Zastrow</i> - Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni Crocifissi metallici tardomedioevali in Lombardia (Parte seconda)	» 307
<i>Attività, doni, acquisti, restauri, mostre</i>	» 339
<i>Gli amici scomparsi</i>	» 354

Mi è grato presentare quest'annuale strenna.

Alcuni articoli si riferiscono a doni recentemente pervenuti che hanno fornito lo spunto per trattare argomenti insoliti. Così per i due scritti di Clelia Alberici. Il dono di un Album di stampe pubblicitarie eseguite da L. Cherbuin è stata l'occasione di valorizzare l'opera del più valente fra gli epigoni dell'incisione vedutistica milanese che nell'ultimo trentennio del secolo XIX venne soppiantata dalla fotografia.

Di Benvenuto Disertori, notissimo incisore, sono messe in rilievo le sue doti di esimio insegnante, essendo pervenute ben 693 stampe che un centinaio dei suoi allievi eseguirono sotto la sua guida durante il trentennio in cui Disertori tenne la Cattedra d'incisione presso l'Accademia di Brera. Giorgio Lise descrive una rara raccolta di disegni per arredi sacri, fra il 1830 e la prima metà del '900 in parte eseguiti dallo stesso donatore il Comm. Ettore Gallardi, che a questo lavoro dedicò con passione la sua vita operosa.

Nietta Aprà, che ha lavorato presso questi Musei, ha messo in giusto rilievo l'opera di un suo conterraneo, il caricaturista Casimiro Teja, citando anche brani sconosciuti di scrittori a lui coevi.

Un contributo fondamentale all'incisione cinquecentesca vien dato da Paolo Bellini, con il Catalogo dell'opera di Giorgio Ghisi: è il risultato di lunghe indagini e si può considerare, a tutt'oggi, lo studio più esauriente. Ai più non è nota l'abilità di Gioacchino Rossini nel tracciare ritratti in « silhouette ». Giorgio Lise ne ha riconosciuta una, sicuramente fatta dal celebre musicista, e che ritrae Domenico Barbaja, suo impresario.

Aurora Scotti conferma l'attribuzione a Ignazio Fumagalli di un'inci-

sione derivata da un dipinto di Bernardino Luini.

Oleg Zastrow conclude lo studio delle Croci lombarde medievali in metallo, possedute dal Museo. Questo lavoro sulla tecnica del produrre per matrici si può considerare un manuale, il primo finora apparso su questo argomento. Viene spiegato come si possa distinguere l'elaborazione tramite matrici, che permettono i multipli, ben differente dalla lavorazione a sbalzo, che non consente la ripetibilità.

Grazia Biscontin Ugolini, esperta di ceramica italiana, illustra i criteri di pulitura di un gruppo di maioliche che in precedenza erano state malamente ridipinte.

Le opere del Giappone, sebbene ancora nei depositi (insieme a quelle della Cina) vengono trattate sul piano dello studio. Fabrizio Ferranti che ha precedentemente fatto il Catalogo degli Tsuba (Rassegna ... 1977) ci presenta il Catalogo degli accessori delle spade giapponesi e cioè: Kozuka (piccolo coltello alloggiato in un'apertura nel fodero delle spade) Kogai (spillone punteruolo pure inserito nel fodero delle spade) e Umabari (coltellino usato per eccitare i muscoli delle zampe dei cavalli). Un prossimo studio riguarderà le lame.

Sono argomenti raramente affrontati dagli studiosi italiani e rappresentano così un contributo di notevole interesse.

Un apporto che mancava è costituito dal dono di abiti di fattura siciliana della fine '800, illustrato da Grazietta Butazzi.

L'evoluzione della scarpa in Italia non ha adeguati studi. Il recente dono di un'eccezionale collezione di scarpe ha anche felicemente imposto a Grazietta Butazzi, lunghe e pazienti ricerche per presentarci un Catalogo esemplare della raccolta.

Le sollecitazioni della Dott. Clelia Alberici per la creazione di un Museo dedicato al Costume e ai Tessuti sono, anche per queste ragioni, seriamente motivate.

AVV. PROF. FRANCESCO OGLIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

CLELIA ALBERICI

Luigi Cherbuin e un suo album di incisioni e litografie in parte inedite

L'occasione di rievocare l'opera di Luigi Cherbuin, figura di primo piano fra gli incisori vedutisti operanti a Milano nel sec. XIX, mi è data dalla recente acquisizione di un album che riunisce parecchi suoi fogli. L'album è pervenuto per la generosità della Banca Popolare di Milano, particolarmente benemerita nei riguardi dei nostri Istituti, con una tradizione di mecenatismo pressoché ininterrotta dal lontano 1953.

Cito per sommi capi i materiali donati: carta moneta, riviste e figurini di moda del sec. XIX, volumi relativi a Milano, litografie francesi, caricature, una raccolta di vecchie cartoline e di fotografie di artisti di Teatro; è dello scorso anno il congruo contributo per l'acquisto dell'incisione eseguita da Bernardo Prevedari nel 1480, raffigurante un Interno di Tempio con figure, derivata da disegno di Donato Bramante.

Inoltre per iniziativa della Banca Popolare sono stati pubblicati due volumi, rispettivamente nel 1976 e 1977, che hanno diffusa la conoscenza del Museo di Arte Applicata del Castello Sforzesco, le cui sezioni quanto mai varie e valide per la rarità delle opere, furono nei due testi degnamente illustrate.

L'album dello Cherbuin è veramente singolare in quanto gli è appartenuto come risulta dalle iniziali L. C. impresse in oro sulla copertina e fu certamente lo stesso artista che applicò sui cartoncini rilegati in pelle marrone a formare un album, 103 stampe da lui eseguite nell'arco di vari anni, quasi tutte prove d'artista, perciò avanti lettera, con didascalie a matita¹. Una vera sorpresa sono state le deliziose vedutine d'interni ed esterni di stabilimenti e negozi che presero l'avvio fra il 1870-74 sia a Milano che in Lombardia e che evidentemente erano stati commissionati allo Cherbuin come biglietti pubblicitari. A questa attività lo Cherbuin si dedicò negli ultimi anni della sua vita, ossia nel periodo in cui l'inci-

sione vedutistica e di riproduzione stava per venir inesorabilmente soppiantata dalla fotografia.

L'album inizia con due cartoncini figurati che si possono considerare biglietti da visita dello Cherbuin stesso, su ciascuno dei quali è indicata la sua professione: « Lithographe » e « Graveur » (fig. 1).

Di questo artista che ebbe un ruolo preminente fra gli incisori coevi operanti a Milano, ma rimasto fin'ora misconosciuto, ho potuto avere varie notizie grazie alla gentilezza del Rag. Ezio Dell'Oro, di cui è ben nota la generosità nell'elargire i risultati di sue ricerche².

Nato a Basilea l'8 novembre 1810, risulta a Milano dal 1835 perché la *Guida di Milano*, pubblicata da Giuseppe Bernardoni nel 1836, perciò compilata l'anno prima, lo elenca già fra gli incisori, coabitante nella Contrada di Chiaravalle n. 4728 con un altro incisore di Basilea, Johann Jakob Falkeisen (Basilea 1806 - ivi 15 febbraio 1883).

Si può supporre che sia stato questo suo concittadino, da diversi anni qui dimorante, ad invitarlo e ad introdurlo nell'ambiente milanese. Il sodalizio con il Falkeisen si protrasse per alcuni anni ed insieme collaborarono ad importanti serie di vedute di Milano. Ad esempio alle [Vedute di Milano da disegno di Giovanni Migliara ed altri, incise all'acquatinta da Luigi Cherbuin, Johann Jacob Falkeisen ed altri] edite da Luigi Valeriano Pozzi, 1835 - 1838³.

Per la splendida pubblicazione in 40 tavole a celebrare l'« Incoronazione di S.M.I.R. Ferdinando I a Re del Regno Lombardo-Veneto... nell'Insigne Metropolitana di Milano... rappresentata dall'Architetto-Pittore Scenico Alessandro Sanquirico... » nel 1838, il Falkeisen eseguì all'acquatinta due importanti vedute; lo Cherbuin raffigurò particolari dell'addobbo del Duomo nella tavola 14.

Il nostro si dimostrò ben presto tanto abile da oscurare la fama del Falkeisen che verso il 1843 lasciò per sempre Milano.

La capacità dello Cherbuin come incisore all'acquatinta⁴ è documentata nel corso degli anni anche in parecchi volumi dell'« *Album Esposizione di Belle Arti...* » di cui inserì otto tavole nell'album che sto illustrando. L'« *Album Esposizione di Belle Arti in Milano* [dall'anno VIII ... ed altre città italiane] », pubblicato a Milano da Carlo Canadelli [dal 1854, da Giuseppe Canadelli], uscì dal 1837, Anno I, al 1861, in forma di Strenna. Era illustrato con incisioni riproducenti le opere esposte annualmente presso l'Accademia di Brera a Milano e dal 1844 anche in altre città italiane. Lo Cherbuin dal 1839 al 1861 ne fu il più impor-



FIG. 1 - Due biglietti da visita di Luigi Cherbuin, in cui sono indicate rispettivamente le sue attività di litografo e d'incisore.

tante collaboratore perché eseguì ben ottanta tavole, sette delle quali rappresentanti vedute di Milano. Egli era autore oltre che dell'incisione all'acquatinta anche del disegno, derivato da un dipinto o da un dagherrotipo. Le tavole inserite nel nostro album sono avanti lettera, con didascalie in matita che non sempre coincidono con quelle che si trovano sulle tavole pubblicate. Per chiarezza le elenco con i titoli che recano sui volumi degli *Album... di Belle Arti*: 1) « *Veduta dal vero in Sorrento... dipinto di Fermini Ambrogio* » (Milano, 1842, Anno VI, p. 82). 2) « *Avanzi di un Castello antico con effetto di luna, dipinto dal Conte Rinaldo Belgioioso...* » (Milano, 1843, Anno VII, p. 38). 3) « *Veduta di Milano con neve cadente, dipinto di Angelo Inganni...* » (Milano, 1845, Anno IX, p. 121). Nell'esemplare avanti lettera è indicato a matita come « *Milano. Piazza del Mercato* », perché rappresenta il Verziere all'altezza della colonna (fig. 2). 4) « *Veduta del Lago di Garda, dipinto di Giuseppe Canella* » (fig. 3) (Milano, 1845, Anno IX, p. 83). 5) « *Veduta del Porto di Como, dipinto di Angelo Inganni...* » (fig. 4) (Milano, 1846, Anno X, p. 79). 6) « *Veduta dell'Isola S. Giorgio presso Venezia, dipinto del Conte Rinaldo Belgioioso...* » (Milano, 1846, Anno X, p. 17). Nel testo che segue l'illustrazione, firmato dal Prof. Cesare Rovida, il disegno dello Cherbuin è giudicato « *egregio lavoro* ». 7) « *Veduta di un torrente presso Merano... dipinto da Giuseppe Canella...* » (Milano, 1847, Anno XI, p. 76). 8) « *La Piazza Fontana in Milano, dipinto di Angelo Inganni.* » (Milano, 1847, Anno XI, p. 13) (fig. 5).

Collaborò anche alle *Gemme d'Arti Italiane*, edite, pure in forma di Strenna, da Paolo Ripamonti e Carpano a Milano (1845 Anno I), per le annate 1857, 1860 e 1861, ma di queste non vi sono illustrazioni nel nostro album.

La produzione che gli procurò maggior fama è però del genere vedutistico, sempre all'acquatinta, tecnica particolarmente adatta a rappresentare con toni graduati sia il chiaroscuro dei monumenti che le ondulazioni del paesaggio, le sfumature dei cieli, le macchie del fogliame. Milano, le sue vie, le piazze, gli edifici furono il soggetto direi costante della sua produzione.

Allo Cherbuin spetta il merito di aver eseguito la prima serie di vedute da dagherrotipo, che gli venne commissionata dall'Editore Ferdinando Artaria nel 1840 dal titolo: *Recueil des vues principales de Milan exécutées d'après le daguerréotype et gravées par J. J. Falkeisen et L. Cherbuin*. Milan, chez Ferd. Artaria et fils... Rue S. Marguerite n. 1110, Impr.

Molina [1840 - 42] in 23 tavole (solamente la n. 1 è qualche volta sostituita da una tavola del Falkeisen)⁵.

Al disegno proprio o di altro artista da cui l'incisore traeva la veduta, è sostituita l'impressione meccanica della lastra fotografica in argento inventata da Daguerre⁶ (18 nov. 1787 Cormeilles-en-Parisis - 10 luglio 1851 Bry sur Marne), da cui il termine dagherrotipo.

L'unica incisione da dagherrotipo contenuta nel nostro album è la veduta di *Porta Ticinese* (fig. 6) avanti lettera che fa parte della nota monografia « *Milano e il suo Territorio* » edita in due volumi dal Municipio di Milano nel 1844 in occasione del VI Congresso degli Scienziati Italiani. È illustrato da tredici vedute di Milano e una del Duomo di Monza, incise dallo Cherbuin da dagherrotipo. Sotto il titolo, nelle tavole del volume, c'è l'indicazione: « *Milano presso Pasquale Artaria* »; fu questa l'ultima serie di vedute milanesi pubblicate dall'Artaria. L'opera fu stampata in 1.500 copie in carta distinta a disposizione ed uso esclusivo del Municipio. Ne fu fatta una tiratura limitata in carta comune per la vendita, ma con varianti nelle figure.

Le tavole dello Cherbuin vennero pubblicate anche a parte riunite in albo senza frontespizio.

La *Porta Ticinese* (fig. 6) pur non appartenendo alla serie nota come *Le Daguerréotype*, dal titolo generale che appare sopra ciascuna veduta, deriva comunque da un dagherrotipo, il che ci offre lo spunto per soffermarci sulle vedute da dagherrotipo a Milano⁷.

Il procedimento inventato da Joseph Isidore Niepce e da Louis Jacques Mandé Daguerre che invano il Governo di Luigi Filippo aveva tentato di riservare alla Francia assegnando agli scopritori una pensione vitalizia (Relazione del 15 giugno 1839) venne ben presto reso noto da opuscoli, curati in parte dallo stesso Daguerre, nei quali veniva svelato il segreto della dagherrotipia con spiegazioni tanto chiare che chiunque era in grado di metter in pratica.

L'interesse dei milanesi per la nuova invenzione fu quanto mai vivo e pronto. Il primo ad importare i nuovi apparecchi fu l'ottico Alessandro Duroni, con negozio in Galleria De Cristoforis che nel novembre 1839 si fece arrivare le macchine da Parigi dove subito si era incominciato a fabbricarle e venderle, e fece i primi esperimenti con ottimi risultati. Il suo esempio venne seguito da altri.

Nella Gazzetta di Milano del 30 dicembre 1839 la Ditta Ferdinando Artaria e figli annuncia che nel loro negozio « *trovasi la macchina per fare*

le vedute col sistema del sig. Daguerre e conosciuta col nome di *Daguerrotipe* ».

Fu probabilmente questa la macchina da cui uscirono i dagherrotipi per le acquetinte dello Cherbuin (5, p. 38). L'immagine che appariva sul dagherrotipo veniva dall'incisore riprodotta su una lastra di rame per ottenere l'incisione o l'incisione ad acquatinta. L'incisione fatta direttamente sulla lastra argentata del dagherrotipo avrebbe graffiato o rovinato irreparabilmente la lastra fotografica inoltre l'immagine sarebbe risultata in contropartita.

Poiché per il dagherrotipo si richiedeva per i primi tempi una posa di almeno mezz'ora, sulla lastra rimanevano perfettamente impresse le vedute, ma non le figure dei passanti né i veicoli essendo in movimento. È di grande interesse la copia del contratto fra lo Cherbuin ed il suo Editore Artaria, stipulato il 28 gennaio 1842, per comprendere le fasi dell'incisione da dagherrotipo.

Il contratto riguarda la serie del *Dagherrotipo* che nel 1842 venne estesa ad altre città italiane sino a raggiungere il numero di 119, dal titolo: *Vues d'Italie d'après le Daguerrotipe. Publiées par Ferd. Artaria et Fils a Milan. Rue S. Marguerite N. 1110.*

Copia del contratto Cherbuin/Artaria

« In conformità delle precorse intelligenze ed in riscontro alla loro lettera di questo giorno, alla quale pienamente annuisco, quindi con la presente dichiaro obbligarmi solidamente ad incidere per loro conto e proprietà il numero di 30 rami in acquatinta, dietro le lastre della Macchina-Daguerrotype che saranno progressivamente a rimettermi, rappresentanti delle vedute in Italia, ritenuto che le dimensioni ed il genere corrisponda precisamente a quelle della serie di vedute di Milano e suoi contorni che attualmente sto incidendo per loro conto.

Sarà mio incarico di delucidare i contorni degli oggetti rappresentati, dalle lastre suddette, trasportarli sul rame ed ivi eseguire le ombre analoghe con l'aggiunta del cielo e delle macchiette occorrenti concertati seco loro.

Mi obbligo formalmente a rimettere dalla consegna degli originali, non meno di un rame al mese ultimato nel modo come sopra ed anche tre rami entro due mesi, siccome pure a non accettare durante questo contratto né eseguire nessun lavoro per conto d'altri negozianti o di par-

ticolari chiunque, che si riferisca al genere di vedute d'Italia, né a prestar consiglio né assistenze ove alcuno fosse per farne eseguire anche da altro artista, e infine di non allontanarmi da Milano durante il presente contratto, affinché la loro intrapresa non venga dal canto mio in verun modo ritardata né sospesa.

In corrispettivo di ché loro si obbligano a consegnarmi gli originali col *Daguerreotypo* nonché le lastre di rame sulle quali va incisa la veduta, ed a pagare alla consegna di ogni rame ultimato di pieno loro gradimento la somma di M. (milanesi) L. 135 (centotrentacinque) abusive di Milano, e ciò pel prezzo convenuto e stabilito invariabilmente per tutta la serie dei trenta rami summentovati.

Con tali reciproche obbligazioni da osservarsi e mantenersi inalterabilmente e sotto la rifusione dei danni e delle spese in caso di mancamento dalle parti.

P. S. Resta convenuto però che il presente contratto, non avrà vigore che dopo ultimate le 25 vedute di Milano e contorni per le quali sussiste fra noi un altro contratto in data 4 Maggio 1841.

Ed in fede L. Cherbuin 28 gennaio 1842 »

Le figurine che popolano le vedute sono schizzate dallo Cherbuin con molta vivacità e distribuite con molto garbo. È questa la parte che dimostra la sua sensibilità artistica; ebbe infatti una particolare capacità, non raggiunta dagli altri incisori coevi milanesi, nel saper inserire le figure nelle vedute ricavate dal dagherrotipo.

Il delineare le figure non era un'abilità di tutti; è infatti frequente nelle stampe di vedute anche non da dagherrotipo, una divisione di lavoro tanto che spesso sono firmate sia dal vedutista sia da un altro « per le figure ».

Le acquetinte miniate venivano vendute naturalmente ad un prezzo maggiore. Ciascuna tavola della Serie « *Vues d'Italie* » era venduta a L. 2 in bianco e nero e L. 6 se colorita. La paga media giornaliera di un operaio specializzato era allora di Lire 2.

Riguardo alla coloritura si può fare l'ipotesi che l'incisore stesso ne colorisse una per campione. Ho avuto infatti la possibilità di vedere presso un collezionista una *Veduta di Carignano* colorita dallo Cherbuin, che reca sul retro, scritto a penna: « Campione ».

Gli « *alluminatori* », detti anche « *Miniatori di Stampe* », dipingevano



FIG. 2 - « Milano. Piazza del Mercato - L. Cherbuin sculps. » Didascalia a penna sul cartoncino di supporto.



FIG. 3 - Veduta del Lago di Garda da dipinto di Giuseppe Canella.

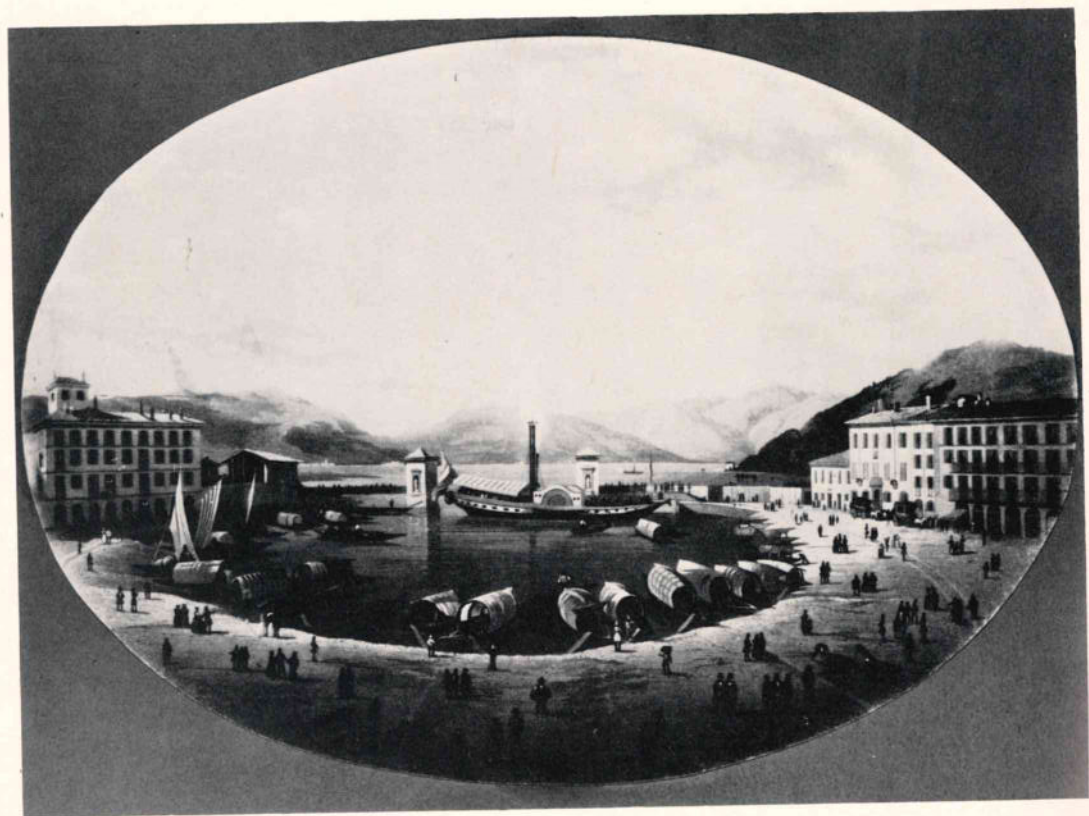


FIG. 4 - Veduta del Porto di Como da dipinto di Angelo Inganni.



FIG. 5 - « Milano. La Piazza Fontana - Cherbuin inc. » Didascalia a penna e matita sul cartoncino di supporto.



FIG. 6 « Porta Ticinese - Louis Cherbuin sculp. » In alto: « Milano ». Didascalia a penna sul cartoncino di supporto.

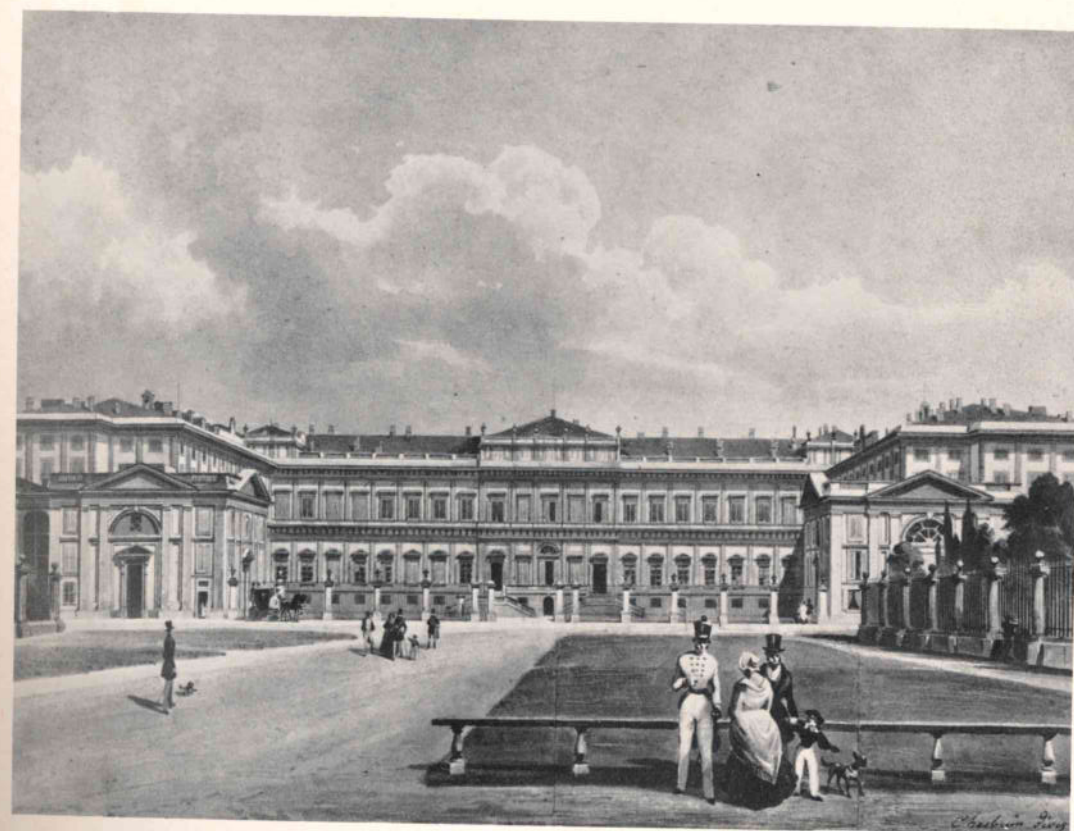


FIG. 7 - Villa Reale di Monza. Acquarello originale firmato: « Cherbuin diseg. ».



FIG. 8 - Genova. Ponte sul Bisagno. Acquarello originale firmato: « L. Cherbuin diseg. ».

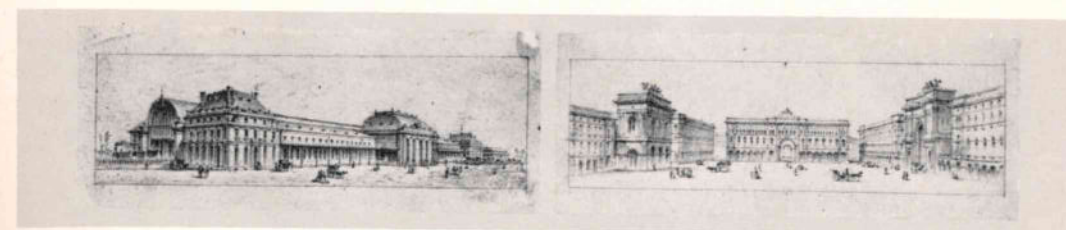


FIG. 9 - La Stazione Centrale di Milano. Piazza del Duomo secondo il progetto di Giuseppe Mengoni. Disegni originali a matita.



FIG. 10 - Filatura e Tessitura di Lino e Canapa in Cassano d'Adda, del Marchese Cusani.



FIG. 11 - Premiata fabbrica di Bottoni, Passamanterie, Cravatte, Guanti di seta ed altri articolo di Moda. Milano, Lit. A. Moldenhauer. Via Brera 16.



FIG. 12 - Manifatture in lana Stefano Bosisio nel Palazzo Ducale Litta. Milano, Corso Magenta 24. Milano, Lit. A. Moldenhauer, Brera 16.



FIG. 13 - Fabbrica di Sapone e Profumeria Edoardo Kauffmann. Milano, Lit.ia Bellazzi e Bobbese, Via Cornacchie.



FIG. 14 - Costantino Clerici. Magazzino di Vini e Liquori. Milano, Via Olmetto N. 4. Lit. A. Francioli e C. C. P. Magenta 22.



FIG. 15 - « Pharmacie Feraboli à Crémone » 1871. Interno ed esterno.



FIG. 16 - R. Kohlschitter. Orologiaio meccanico al servizio del Municipio. Milano. Corso Vittorio Emanuele 1 Via Pattari 1. Milano, Lit. Trzaska e Bellazzi, Maddalena 5.



FIG. 17 - *Al Gran Mercurio*. Carlo Galli. In Corso Vittorio Emanuele 15.



FIG. 18 - *Felice Carcano e Rosa*. Fabbrica di Passamanerie. Milano. Via Fiori Oscuri n. 9.
Milano, Lit. A. Moldenhauer, Brera 16.



FIG. 19 - *Giacomo Redaelli*. Magazzino di Cappelli e Berretti d'ogni qualità - Nazionali ed Esteri. In Corso Vittorio Emanuele 8, angolo S.ta Radegonda.

GRANDE DEPOSITO
Via S.^a Margherita
N. 5



MACCHINE DA CUCIRE
del più perfezionato sistema
Weebler e Wilson ed altri
nuovi e rinomati sistemi
per famiglie e laboratori
d'ogni genere.

CASSE DI FERRO SICURE
contro il fuoco e l'infraxione
per assicurare documenti, libri
e danari della prima fabbrica
Europea **F. Wertheim & C.**
di Vienna.

SUCCURSALE DELLA DITTA
CARLO SIEBER & C^o in MILANO
Piazza S.S. Pietro e Lino, 2.
Via Meravigli

FIG. 20 - Grande Deposito. Via S.^a Margherita N. 5. Macchine da cucire. Casse di ferro sicure. Succursale della Ditta Carlo Sieber e C. in Milano. Piazza S. S. Pietro e Lino 2.



FIG. 21 - Bottiglieria di vini e liquori nazionali ed esteri. Al Cambio. Milano. Via Giardino e Via Romagnosi N. 1.



FIG. 22 - Collegio Convitto S. Carlo in Modena, in Via Emilia. Fondato nel 1626, era noto come Collegio dei Nobili.



FIG. 23 - *Hôtel de l'Europe*. In Corso Vittorio Emanuele 9.



FIG. 24 - *Hôtel de Milan*. In Via Manzoni, angolo Via Crocerozza.



FIG. 25 - *Hôtel Volta* a Como.

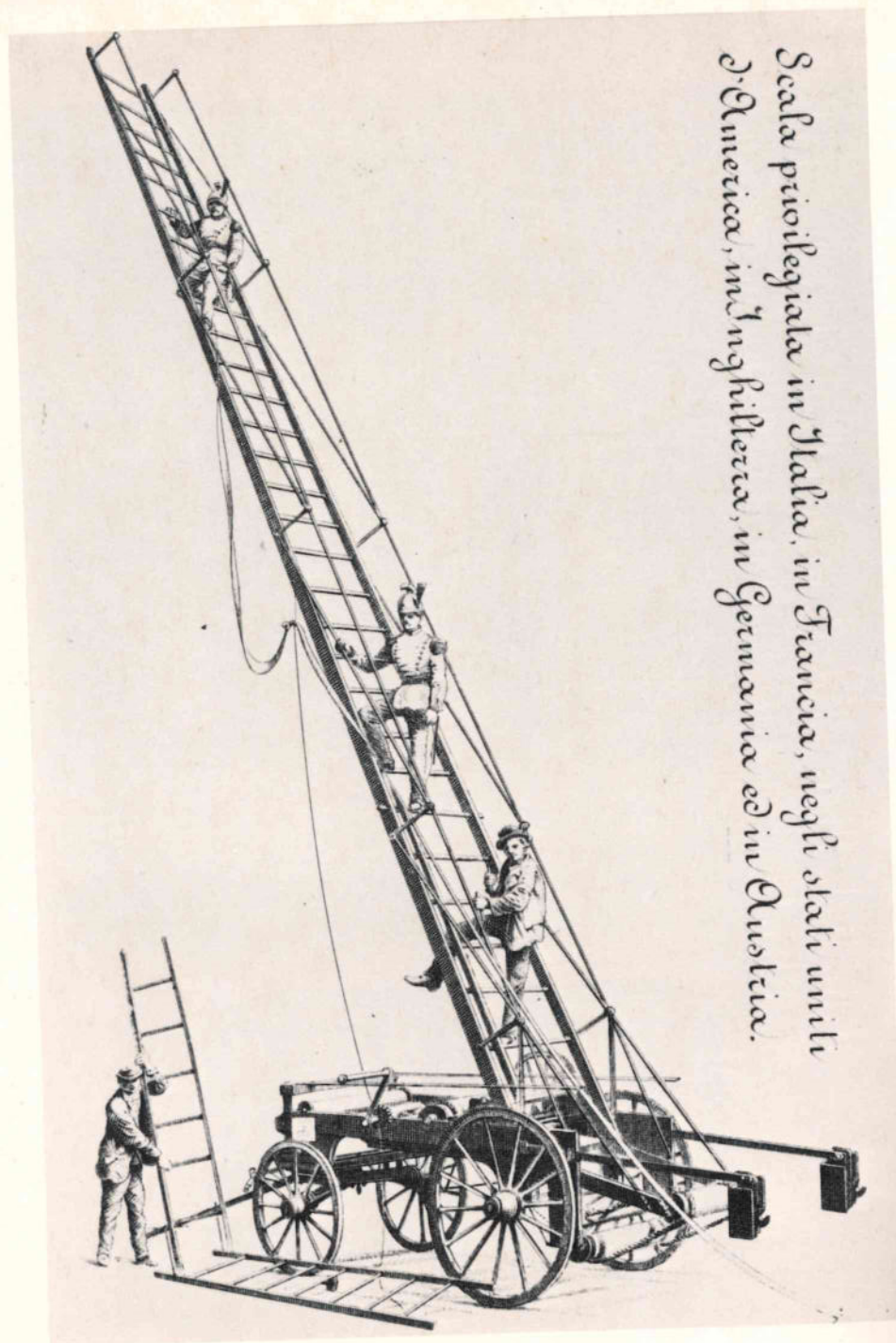


FIG. 26 - Scala per pompieri.

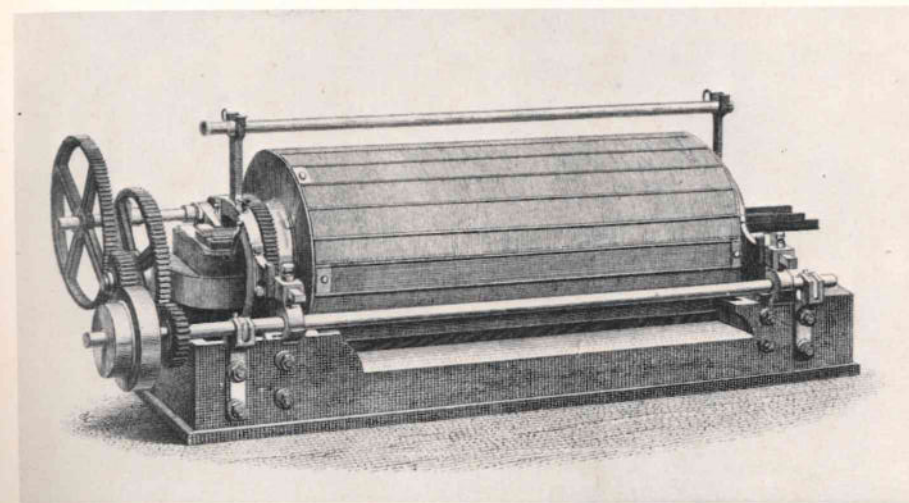


FIG. 27 - Épurateur.

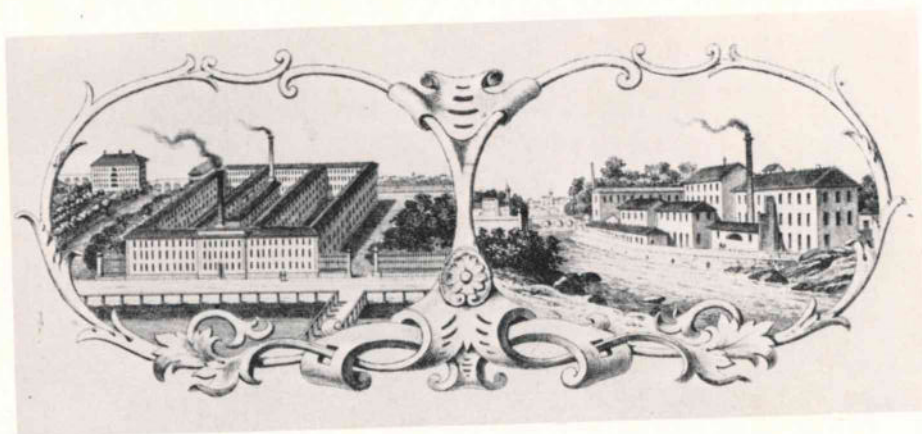


FIG. 28 - Due Stabilimenti non identificati.

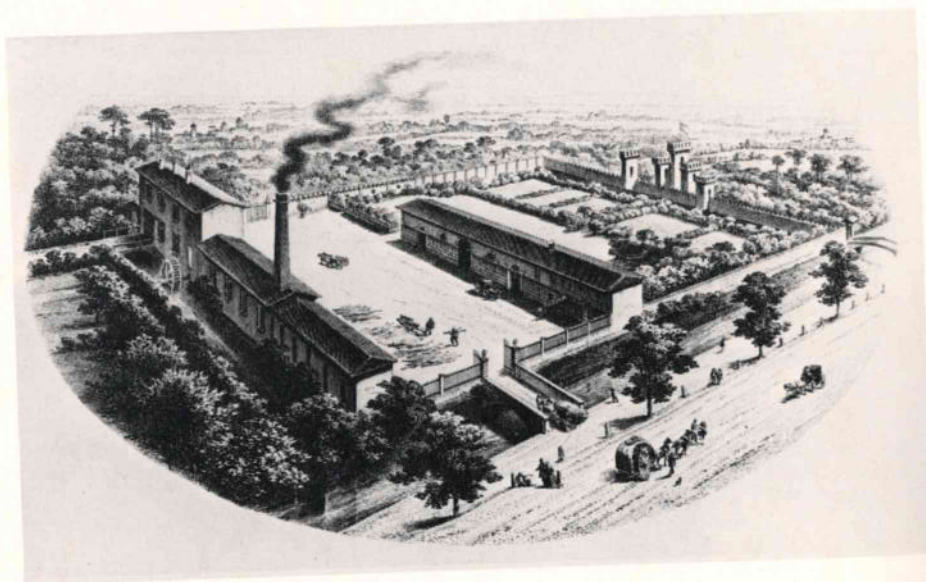


FIG. 29 - Stabilimento non identificato.

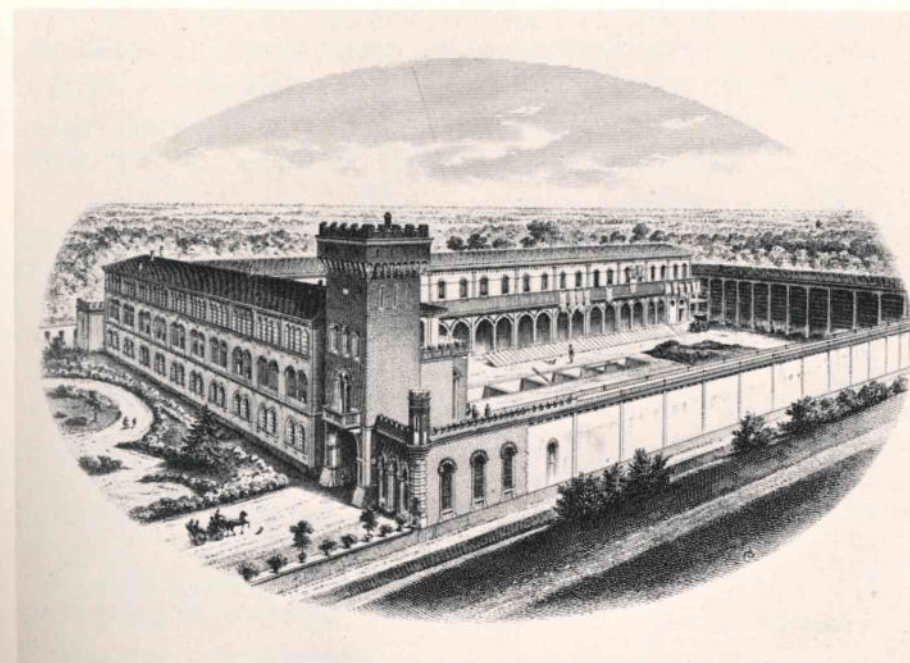


FIG. 30 - Conceria non identificata. In basso a destra, monogramma: LC.

in modo perfettamente simile al campione, come ho potuto constatare da altro esemplare colorito della sopracitata « *Veduta di Carignano* ».

La coloritura era fatta ad acquarello o a tempera. Nelle stampe colorite a tempera (pigmento dato da polveri colorate mescolate ad un legante che poteva esser costituito da chiaro o tuorlo d'uovo o da altri elementi) qualche volta i cieli sono anneriti per alterazione del processo chimico.

Nelle incisioni dello Cherbuin, le architetture ed i paesaggi sono per lo più acquerellati con l'aggiunta di tocchi di tempera, mentre i cieli sono dipinti a tempera.

Nelle *Guide* di Milano pubblicate dal Bernardoni, i Miniatori di stampe sono indicati (nome, cognome ed indirizzo) insieme ai Calcografi, ossia stampatori in rame. Le incisioni a colori venivano vendute prive di didascalie perché per farle risaltare a mo' di quadretto venivano loro ritagliati i margini; le didascalie erano stampate invece sul cartoncino di supporto, colorato in tinte tenui sopra cui veniva incollata la stampa.

Lo Cherbuin, ottimo incisore all'acquatinta, era ovviamente altrettanto eccellente pittore ad acquarello. La Raccolta Bertarelli ha la fortuna di possedere tre suoi acquerelli in toni grigi simili a quelli degli inchiostri da stampa. Uno rappresenta la facciata della *Villa Reale di Monza* (fig. 7) e si può presumere fosse il modello per l'acquatinta esattamente riprodotta e contenuta in: *Recueil des Vues Principales de Milan / et des ses Environs / exécutées d'après / Le Daguerreotype / et gravées Par J. J. Falkeisen et L. Cherbuin*. Milan, chez Ferd. Artaria et Fils / Éditeurs du Gran Recueil des Vues d'Italie d'après le Daguerreotype, Rue S. Marguerite N. 1110 [1840 - 42]. Gli altri due acquerelli: *Genova. Ponte sul Bisagno* (fig. 8) e *Roma. Pantheon* (1842) sono identici alle due tavole in acquatinta dell'opera: *Vues d'Italie d'après le Daguerreotype*, pubblicata da Ferdinando Artaria, dianzi citata con la copia del contratto.

Minuscoli come miniature (mm. 26x85) sono due disegni a matita, raffiguranti la vecchia Stazione Centrale di Milano (fig. 9, a sinistra) e la Piazza del Duomo di Milano secondo il progetto dell'Arch. Giuseppe Mengoni di Bologna (fig. 9, a destra), ammirevolmente disegnati con estrema precisione di tratti. L'artista è riuscito persino a renderli animati con figure e carrozze, delineandoli probabilmente con la lente. La Stazione Centrale costruita dall'Arch. Bouchot fra il 1857 e il 1864, nell'area fra Porta Venezia e Porta Nuova, entrò in servizio nel 1866. Il progetto del Mengoni per la sistemazione di Piazza del Duomo era

stato approvato nelle sedute del 16 e 17 settembre 1863; comunque i due disegni sono assegnabili al 1870 circa.

Nel nostro album sono applicate isolatamente le vedutine delle facciate dei dieci Teatri della città che vennero stampate su un foglio unico, dal titolo: *Teatri di Milano*, comprendente i seguenti Teatri: Filo-Drammatico, Scala, Stadera, Fiando, Carcano, S. Radegonda, Re, Fossati, Canobbiana, Dei Giardini Pubblici. Lo Cherbuin lo disegnò ed incise nel 1860 circa, fu stampato a « *Milano presso Artaria e f.o* » e di molti Teatri milanesi è l'unico ricordo iconografico.

Come già accennai, la parte inedita perciò particolarmente interessante, è data da 37 cartoncini pubblicitari di negozi e stabilimenti di cui pochissimi sono datati, ma assegnabili fra il 1869 e il 1874, data quest'ultima che risulta su un foglio per la *Società Ceramica Richard di Milano*. Mentre si andava affermando la civiltà industriale, la classe commerciale ed industriale milanese e lombarda sollecitava una proliferazione di immagini di piccolo formato, di negozi e stabilimenti.

Oggidì che si sono orientati gli studi anche all'architettura industriale ottocentesca, queste vedutine risultano più che mai preziose testimonianze di un passato produttivo per lo più scomparso; sono « monumenti industriali » rappresentati senz'altra pretesa della fedeltà, ma quanto mai preziosi essendo scomparsi o per lo meno modificati gli edifici (figg. 10-26).

Non tutti gli stabilimenti raffigurati sono stati identificati perché stampati « avanti lettera », ma probabilmente sono milanesi o dell'area lombarda. Quelli non identificati sono alle figure 27-30. La tecnica usata è la litografia.

Queste piccole litografie eseguite con quella mano felice di cui lo Cherbuin aveva sempre dato prova, ci offrono un panorama visivo dell'attività lombarda descritta nel volume diretto da Cesare Cantù: *Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto* (Milano, 1857-1861), e precisamente nel capitolo: *Industria della Provincia di Milano* (vol. I, pp. 383-392). Alla fig. 10 è raffigurata la Filatura e Tessitura di lino « *del marchese Cusani a Cassano, mossa dall'Adda* » ove, come è scritto nel volume sopracitato, si lavorano 180 mila chilogrammi di filo. Era considerato « *il più bel stabilimento della Lombardia in tal genere...* » ed era stato eretto nel 1840 circa, da una Società Milanese il cui titolare era Paolo Battaglia. Le *Guide* di Milano editate da Giuseppe Bernardoni, mi hanno permesso di assegnare datazioni, almeno approssimative, di negozi ed industrie

cittadine, le cui illustrazioni ritengo siano state commissionate al loro sorgere.

La *Premiata Fabbrica di Bottoni* ecc. (fig. 11) potrebbe essere quella di Lertora e Comp. in via Principe Umberto 27 dal 1868; nella vedutina si scorgono in fondo a sinistra il Castello Sforzesco, a destra la Stazione Centrale, per cui l'ampia strada percorsa dal tram a cavalli potrebbe essere via Principe Umberto.

Le vedutine che furono più interessanti sono quelle degli interni con gli operai intenti al lavoro, come nella fabbrica di Sapone e Profumeria Edoardo Kauffmann in via Pantano 15 (fig. 13) che già nel 1869 è ricordata nella Guida edita da G. Bernardoni.

Delizioso è l'interno della Farmacia *Feraboli* di Cremona, del 1871, probabilmente da poco aperta, o per lo meno appena rinnovata a giudicare dall'arredo in stile di moda in quegli anni (fig. 15). Era in Contrada delle Erbe, oggi Vicolo Torriani; in seguito divenne Farmacia Comunale e fu trasferita a poca distanza dalla sede precedente; ha conservato intatto l'arredo. (Notizie gentilmente trasmesse dal Dottor Francesco Guarnieri della Farmacia Mola di Cremona).

Per chi s'interessa di orologi, è importante il meccanismo « *Sistema moderno* » (fig. 16) costruito da R. Kohlschitter, orologiaio del Comune di Milano.

Degli esterni di negozi, quello del « *Gran Mercurio* » di Carlo Galli, in Corso Vittorio Emanuele 15 dal 1872 e ancora lì nel 1880, è piacevole anche per il via vai di persone attratte dalle grandi vetrine dalle quali traspaiono chincaglierie, collane, orologi ed ogni sorta di oggetti (fig. 17).

Una bella scelta di cappelli da uomo, si trova presso il cappellaio Giacomo Redaelli (fig. 19) in Corso Vittorio Emanuele 8, angolo Santa Radegonda, il cui negozio ebbe lì sede dal 1861 e certamente fino al 1873.

Degli Alberghi milanesi, sono rappresentati gli esterni dell'*Hôtel de l'Europe*, in corso Vittorio Emanuele 9 (circa 1870-73) (fig. 23), dell'*Hôtel de Milan*, in via Manzoni angolo via Crocerossa, dove si trova ancora attualmente (fig. 24), inoltre vi è l'*Hôtel Volta* di Como che si trovava in Porta Cavour 614 (Vedi: *Manuale della Provincia di Como* nel 1874. Anno XXXVII. Como, Tip. Felice Ostinelli, p. CLXXXVI) (fig. 25).

Alla fig. 26, è la *Scala privilegiata in Italia, in Francia, negli Stati Uniti d'America, in Inghilterra, in Germania ed in Austria*. È una scala per

Pompieri, probabilmente in uso presso il Corpo dei Pompieri di Milano. Lo Cherbuin fu a Milano uno dei più validi epigoni di una produzione che dopo il 1870 non ebbe più ragione di esistere con il progredire della tecnica fotografica.

NOTE

¹ L'album fu fatto eseguire dallo Cherbuin oppure acquistato già fatto, presso la « *legatoria di libri di Bolla e Comp. i. Corso S. Celso N. 10. Milano* », indirizzo impresso in rilievo sul risguardo della copertina. Misura cm. 20,8 (alt.) x cm. 26 (largh.).

² Dalla scheda anagrafica presso l'Archivio di Stato Civile del Comune di Milano, si ricavano molti particolari della sua vita che venne funestata da gravi sciagure domestiche. Nato a Basilea l'8 nov. 1810 (da Beniamino e Anna Leonard) morì a Milano il 17 maggio 1875, di epatite, in Corso di Porta Romana 1 (domicilio che non risulta dall'Anagrafe). L'Anagrafe lo dà presente a Milano solamente nel 1843, anno in cui si sposò per la prima volta, perché anteriormente non aveva alloggio proprio.

Nel 1843 sposò Cristina Barabini (nata il 1° dic. 1823) che morì di peritonite puerperale il 28 agosto 1846, sette giorni dopo la nascita del terzo figlio. Figli: 1) Edoardo (nato 18 marzo 1844) figura militare nel 1862. 2) Ernesto Luigi (nato 9 maggio 1845) morì a poco più di un anno (21 agosto 1846), lo stesso giorno in cui nasceva la sorellina per il cui parto sette giorni dopo morì la madre. 3) Enrichetta (nata 21 agosto 1846), sposatasi nel 1866.

Probabilmente per poter allevare i due piccoli, lo Cherbuin nel 1847 si risposò con Rosa Fumagalli (nata il 2 sett. 1808 a Pozzolo Martesana) che morì il 23 giugno 1859. Nello stesso anno, si sposò per la terza volta con Clelia Rovida (nata a Milano il 28 agosto 1828) che sopravvisse al marito.

Lo Cherbuin venne dapprima « naturalizzato suddito austriaco » (senza data) e riconosciuto Cittadino del Regno d'Italia il 15 febbraio 1864. Nel 1848 fu tra i primi sottoscrittori per la Causa Nazionale per cui diede un'offerta di L. 14,8 il 4 aprile (così appare su: *Il 22 Marzo*). Ringrazio il Conte Franco Arese per avere riverificato la scheda anagrafica dello Cherbuin.

³ Paolo Arrigoni. *Milano nelle vecchie stampe. Le vedute*. 1969. Idem. *Avvenimenti. Costumi. Piante*. Pubblicate dalla Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1970. Vi è indicata l'opera dello Cherbuin relativa a raffigurazioni milanesi: nn. 74, 179, 189, 193, 207, 213-14, 397, 504, 524, 527-30, 568-569, 583, 592, 785, 1036, 1057, 1200, 1219, 1486.

⁴ *Acquatinta*. Si ottiene anzitutto una granitura della lastra cospargendo il metallo nudo, di polvere di resina o, verniciato, di granelli di sale o zucchero, che aderendo ad esso ottengono una punteggiatura regolare. Determinati i valori dei chiari e degli scuri, si sottopone la lastra granita alla morsa dell'acido a più riprese, ricoprendone volta per volta con vernice i piani più chiari finché restano scoperti solo i massimi scuri. Questa tecnica produce l'effetto di un disegno ad acquarello per i valori di chiaroscuro ottenuti.

⁵ Paolo Arrigoni. *Gli « Artaria di Milano »*. *Contributo alla storia editoriale cittadina dell'Ottocento*. In: La Martinella di Milano, 1952. (pagg. 39 con ill.). La serie del Dagherrotipo fu pubblicata a cominciare dal 1840, per iniziativa del fondatore della Casa Artaria a Milano, Ferdinando (Blevio) (Como) 1781-1843).

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

- ⁶ Nella *Storia della Tecnologia* - Vol. 5. Torino, Paolo Boringhieri, 1965, capitolo: *Le arti fotografiche*. 2) *La fotografia su metallo*, di Helmut e Alison Gernsheim, pp. 730-733, ill., sono descritte con estrema chiarezza le vicende di Niepce e di Daguerre e il procedimento del dagherrotipo. Altri volumi sull'argomento:
- Helmut and Alison Gernsheim. *L.J.M. Daguerre*, London, Secker and Warburg, 1956.
 - Peter Pollack. *Storia della Fotografia dalle origini a oggi*. Milano, Garzanti, 1959.
 - Ando Gilardi. *Storia sociale della fotografia*. Milano, Feltrinelli, 1976.
- ⁷ Ezio Dell'Oro. *Dalla dagherrotipia alla fotografia. Note sui primi cinquant'anni di attività fotografica a Milano*. In: *La Martinella*, vol. IX, fasc. XI - XII, 1955, pagg. 18. ill. Fondamentale per gli esordi della fotografia a Milano.

CLELIA ALBERICI

Benvenuto Disertori Professore d'Incisione presso l'Accademia di Brera

La multiforme attività di Benvenuto Disertori è stata ampiamente illustrata anche in pubblicazioni recenti che mettono in risalto non solamente la sua attività artistica d'incisore e silografo, ma anche i suoi studi sull'incisione e sulla musica (!).

Ci soffermiamo in questa sede a considerarlo sotto il profilo d'insegnante essendo stato per trent'anni titolare della cattedra d'incisione presso l'Accademia di Brera di Milano, dal 1931 al 1960. L'occasione di parlare di Disertori come Maestro ci è offerta dal recente dono di stampe eseguite dai suoi allievi durante i corsi nell'arco di vari anni, stampe che un centinaio di scolari non ritirò mai, per cui rimasero presso l'Accademia.

Alla morte del Maestro (Milano, 22 gennaio 1969), la vedova e il figlio si preoccuparono che una testimonianza così preziosa, sia della validità dell'insegnamento, sia dei buoni risultati ottenuti dagli allievi, non dovesse giacere dimenticata. Pensarono alla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli come all'Istituto più adatto per conservarlo. Regina Disertori, la compagna fedele e devota del Maestro ed il figlio Arch. Andrea ci consegnarono le stampe il 20 agosto 1977 allegando una relazione a chiarimento delle finalità del loro dono, che qui pubblico:

Alla Spett.le CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE
ACHILLE BERTARELLI

Nella presente lettera si propone di offrire in dono alla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli una collezione di stampe (acquaforti, bulino, puntesecche, acquatinte, xilografie) di alunni, eseguite durante un trentennio di insegnamento di Benvenuto Disertori nella Scuola di Incisione dell'Accademia di Brera di Milano dal 1931 al 1960.

Si deve alla sua grande dedizione nell'insegnamento (dedizione che gli era consueta in tutte le sue attività di artista e di studioso) che, nonostante tutte le difficoltà, i trent'anni della sua scuola di incisione sono stati una fioritura di giovani artisti: con le loro opere ottennero grandissimi successi sia nei diversi concorsi (nei « Littoriali » ed altri) sia nelle esposizioni nazionali delle Accademie di Belle Arti (che il governo di allora organizzava a Roma): questi successi vennero riscossi specialmente nella critica, che fu unanime nel lodare la Scuola di Incisione di Brera, come la più interessante ed aggiornata fra tutte le altre. Ed è grazie alla cura con cui Benvenuto Disertori custodiva i fogli stampati, non ritirati dagli allievi, che questi si sono salvati. È stata una circostanza fortunata. Infatti il materiale occorrente veniva fornito gratuitamente dall'Accademia: le lastre di zinco usate per le acqueforti (di qualità piuttosto scadente perché molto sottili) ed i legni per le xilografie dovevano ovviamente restare di proprietà dell'Accademia: ed è difficile sapere se ne esiste ancora qualche pezzo o dove tutto il materiale inciso è andato a finire.

Benvenuto Disertori incoraggiava e stimava molto il lavoro di gran parte dei suoi allievi e ripeteva spesso che questi giovani, se ne avessero avuta l'occasione, avrebbero potuto fare belle cose, come gli artisti dei secoli passati; e con rammarico constataba che spesso i più dotati restavano sconosciuti.

Poiché ovviamente sono opere giovanili, anzi costituiscono il debutto nell'arte incisoria, come tali queste stampe devono essere tenute come un unico blocco a sé stante e non possono venir mescolate alla collezione Bertarelli di opere di incisori che hanno già raggiunto la loro maturità artistica.

Diversi di questi promettenti artisti sono purtroppo scomparsi giovani (come Badodi, morto sul fronte russo, o Romagnoni perito in una disgrazia subacquea). Quindi le loro opere sono quasi esclusivamente limitate ai lavori fatti nel tempo del loro studio a Brera.

Molti altri hanno raggiunto la celebrità; oppure hanno cambiato completamente il loro stile. E purtroppo altri, non meno dotati, sono rimasti nell'ombra.

Per riparare a questa ingiusta sorte Benvenuto Disertori desiderava fare una pubblicazione con lo scopo di far conoscere questa schiera di giovani promesse al pubblico. Pubblicò solo alcuni scritti su Arnaldo Bado-
di e Bernardo Pasotti (su « Rassegna dell'Istruzione Artistica » - 1939), ma purtroppo non ha trovato nessuno disposto ad aiutarlo in questo



Disertori nel suo laboratorio.

suo intento. È per questa ragione che i suoi famigliari, la moglie ed il figlio Andrea (che insegnò per diversi anni a Brera nella Scuola degli Artefici) hanno pensato di agire secondo lo spirito ed il desiderio di Benvenuto Disertori donando queste opere superstiti alla Raccolta Bertarelli, affinché possano essere conosciute e ammirate dal pubblico amatore dell'arte incisoria. La consistenza della raccolta donata risulta dall'elenco allegato. Il suo valore commerciale non è da prendere in considerazione trattandosi di opere mai messe in commercio e che si desidera vengano conservate in un pubblico istituto milanese a testimonianza dell'attività di docente di Benvenuto Disertori e del risultato del suo insegnamento.

Trattandosi di debutti eseguiti durante il periodo di studio all'Accademia, non possono venir mescolati ad opere di artisti maturi. Quindi devono venire conservati in un raggruppamento a sé stante e catalogati a parte, precedendo, su ogni scheda, con la dizione:

« ACCADEMIA DI BRERA, SCUOLA DI INCISIONE DI BENVENUTO DISERTORI, 1931-1960 » ogni altra indicazione (nome dell'autore, titolo dell'opera, tecnica di esecuzione, xilografia o acquaforte o bulino o puntasecca o acquatinta, dimensioni, ecc.).

In tal modo uno studioso che volesse fare la pubblicazione auspicata e non realizzata dal Disertori, sulla attività della Scuola di Incisione negli anni 1931-60, troverà tutto il materiale necessario.

Si fa presente che questa collezione viene presentata al pubblico solamente come documentazione dell'attività di un certo periodo dell'Accademia di Brera. Solo in questo modo si ottempera ad un dovere di correttezza e chiarezza nei confronti sia dell'Accademia, sia degli autori delle opere, sia degli studiosi: per questo motivo si rende necessario di attenersi alle condizioni suddette. Se invece le opere fossero presentate singolarmente ed indipendentemente dall'ambiente e dalle circostanze in cui sono state eseguite si arrecherebbe danno al prestigio di artisti ormai affermati e si verrebbe meno allo spirito con cui tali opere sono state offerte alla Raccolta Bertarelli.

Regina Disertori

Milano, 20-8-77.

Andrea Disertori

Il Prof. Disertori aveva 44 anni, essendo nato a Trento il 16 febbraio 1887, quando nel 1931 vinse per « chiara fama » il Concorso per la Cattedra d'Incisione presso l'Accademia di Brera, succedendo al Prof.

Giuseppe Guidi, pittore. Questi vi aveva insegnato dal 1926 al 1931, anno in cui morì improvvisamente a 46 anni (era nato nel 1884). Era molto appassionato ed abile nella creazione degli smalti, alla cui cottura provvedeva con muffole nella sua stessa casa. I pochi anni trascorsi a Brera furono i più sereni della sua vita solitaria.

Disertori aveva tutte le qualità per rivelarsi subito un eccellente professore. Possedeva una rara capacità nel trattare lastre e morsure ed ogni tecnica, sia dell'incisione sia della silografia, perché già sapientemente usate nella sua produzione artistica. Aveva affrontato la silografia fin dal 1908, quando aveva deciso di abbandonare la pittura per orientarsi al più severo rigore del bianco e nero. Inoltre si era fatta una formidabile cultura nella storia dell'incisione, come dimostrano l'acutezza d'indagine dei suoi scritti su tale argomento. Del suo bagaglio culturale faceva partecipi i suoi allievi, sempre ben disposto a parlare di Dürer, il suo idolo, che in Germania aveva avuto modo di studiare a fondo.

Alcuni tra i suoi primi scolari ricordano che il « nuovo » Professore era curioso di sapere come insegnava il collega che lo aveva preceduto. Lo informarono che Guidi consigliava di sputare sulla lastra prima dell'acidatura e Disertori, invece di stupirsi, si dimostrò molto interessato, perché per temperamento prendeva sempre in considerazione le altrui opinioni.

Soleva sedersi accanto ai ragazzi, ansioso di sapere delle loro esperienze artistiche, delle loro aspirazioni e li ascoltava con umiltà come se dovesse imparare qualche cosa anche da loro. Era molto scrupoloso nell'insegnamento delle tecniche la cui conoscenza è fondamentale per il buon esito della creazione artistica. Esortava alla prudenza nell'uso dell'acido per i rischi che comporta. Non imponeva la sua volontà neppure nella scelta delle tecniche anche se incoraggiava a tecniche ormai desuete, come quella del bulino, in quanto formativa per le difficoltà che comporta.

I ragazzi imparavano in piena libertà in modo che emergesse la loro personalità, non vincolandoli alla propria.

Ovviamente li orientava, senza influire sul loro temperamento. Insegnava con passione e non c'era limite al termine della lezione.

La Scuola di Disertori s'impose ben presto all'attenzione anche della critica. I lavori eseguiti dai suoi scolari riscuotevano consensi calorosi.

L'Eroica. Rassegna Italiana di Ettore Cozzani, in vari numeri usciti fra il 1933 e il 1937 dedicò ampio spazio elogiando la scuola e gli scolari: Delia Rossi, Anna Bolis, Dino Pasotti, la Reiser, Antonietta Albertini,

Carla Magnani, Goliardo Padova, Halit Mustafà, Gioconda Rigamonti, Arnaldo Badodi, Davide Guarino, Alberto Schiappati, Ludt Karpoff, Mario Gentilini, Costantin Angeli Radovani, Guido Mosca, Vittorio Mangoni, Jean Pierre Chabloz, Arnaldo Guenzani e altri.

Anche sulla: *Rassegna della Istruzione Artistica* diretta da Pietro Tricarico, pubblicata mensilmente presso il Regio Istituto d'Arte del Libro di Urbino, vengono dedicate nei numeri di marzo-aprile 1937 varie pagine alle stampe di Dino Pasotti e Arnaldo Badodi.

La perfetta conoscenza che aveva Disertori delle lingue tedesca, inglese e francese, agevolava ed incoraggiava parecchi ragazzi stranieri a frequentare la sua Scuola.

Fino alla II Guerra Mondiale, la Scuola di Incisione funzionò nei locali intorno al Chiostro del Convento della Chiesa di Santa Maria dell'Incoronata indi trovò sede nell'Accademia di Brera.

Un articolo di Leonardo Borgese apparso sul Corriere della Sera il 31 ottobre 1953 come recensione alla Mostra delle *Accademie di Belle Arti Italiane* presso la Permanente, mette in rilievo la validità delle Scuole d'incisione ...« forse perché in questo campo la tecnica è più serrata »; la Scuola di Disertori si fece notare anche in quella Mostra.

Se esaminiamo le stampe pervenute, notiamo che gli allievi pur attenti a seguire le tendenze stilistiche che a mano a mano si avvicinano, operano con una spontaneità svincolata da presupposti ideologici, perché sollecitati anzitutto dal desiderio d'imparare. I fogli sono stati schedati singolarmente e costituiscono una sezione a sé stante. Le riproduzioni (figg. 1-33) ci dimostrano che fin dai primi approcci con quest'arte irta di difficoltà, i ragazzi promettono bene. Alcuni sono diventati incisori celebri, cito, anche se non tutti sono presenti in questa raccolta: Giuseppe Ajmone, Bruno Cassinari, Enrico Della Torre, Giuseppe Guerreschi, Ennio Morlotti, Cesare Peverelli. Altri, come Gioconda Rigamonti Albricci, si sono dedicati anche a studi sulla storia dell'incisione, facendo pubblicazioni scientificamente molto importanti. Angelo Radovani è Direttore dell'Accademia di Zagabria. Trento Longaretti è stato Direttore dell'Accademia Carrara di Bergamo, fino allo scorso anno. Pietro Diana è succeduto a Disertori nella scuola di Brera.

La Raccolta Bertarelli già possiede la produzione della Scuola d'Incisione dell'Accademia fin dai suoi esordi, nel 1790, istituita da Leopoldo II° con il consenso del Ministro Kaunitz. Da lì uscirono i maghi del bulino, soprattutto nel periodo in cui venne diretta da Giuseppe Longhi. Cessò con Luigi Calamatta morto nel 1860, perché ormai era venuta



Fig. 1 - BOLIS Anna (Firenze 26.7.1910) presso la Scuola d'Incisione 1933-34.
Donne sedute che recitano il rosario.
Acquaforse mm. 218 x 248.



FIG. 2 - PASOTTI Bernardo (Dino) (Milano 16.6.1910) presso la Scuola d'Incis. 1933-34.
La famiglia del chitarrista cieco.
 Incisione a bulino mm. 314 x 389.



FIG. 3 - RIGAMONTI ALBRICCI Gioconda (Milano 12.7.1910) presso la Scuola d'Incisione 1933-34.
Due donne in abito lungo guardano un bambino.
 Silografia mm. 312 x 210.

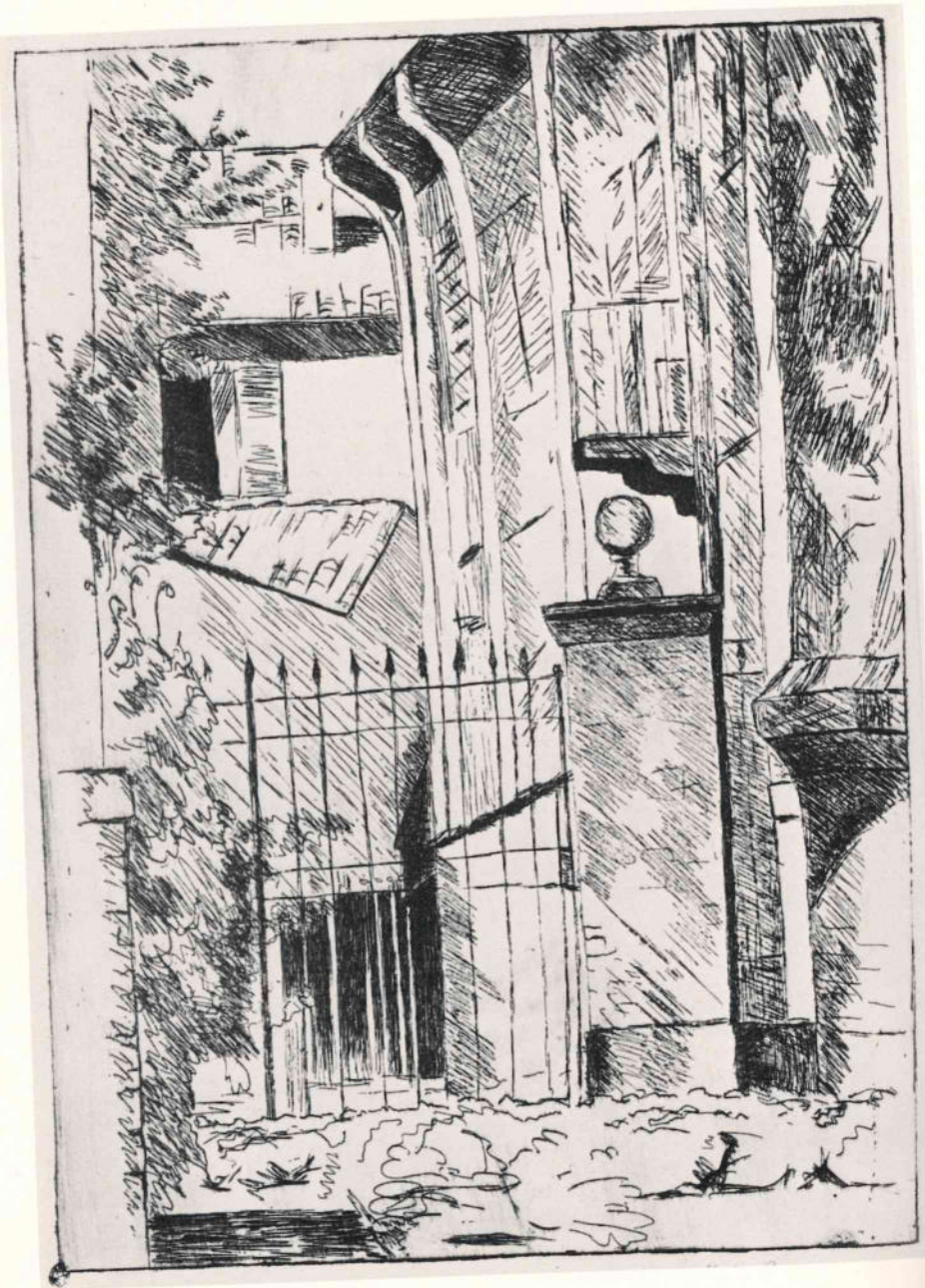


FIG. 4 - ROSSI PASOTTI Delia (Buenos Ayres 25.5.1911) presso la Scuola di Inc. 1933-34.
Particolare di un edificio con cancello in primo piano.
Acquaforse mm. 385 x 266.

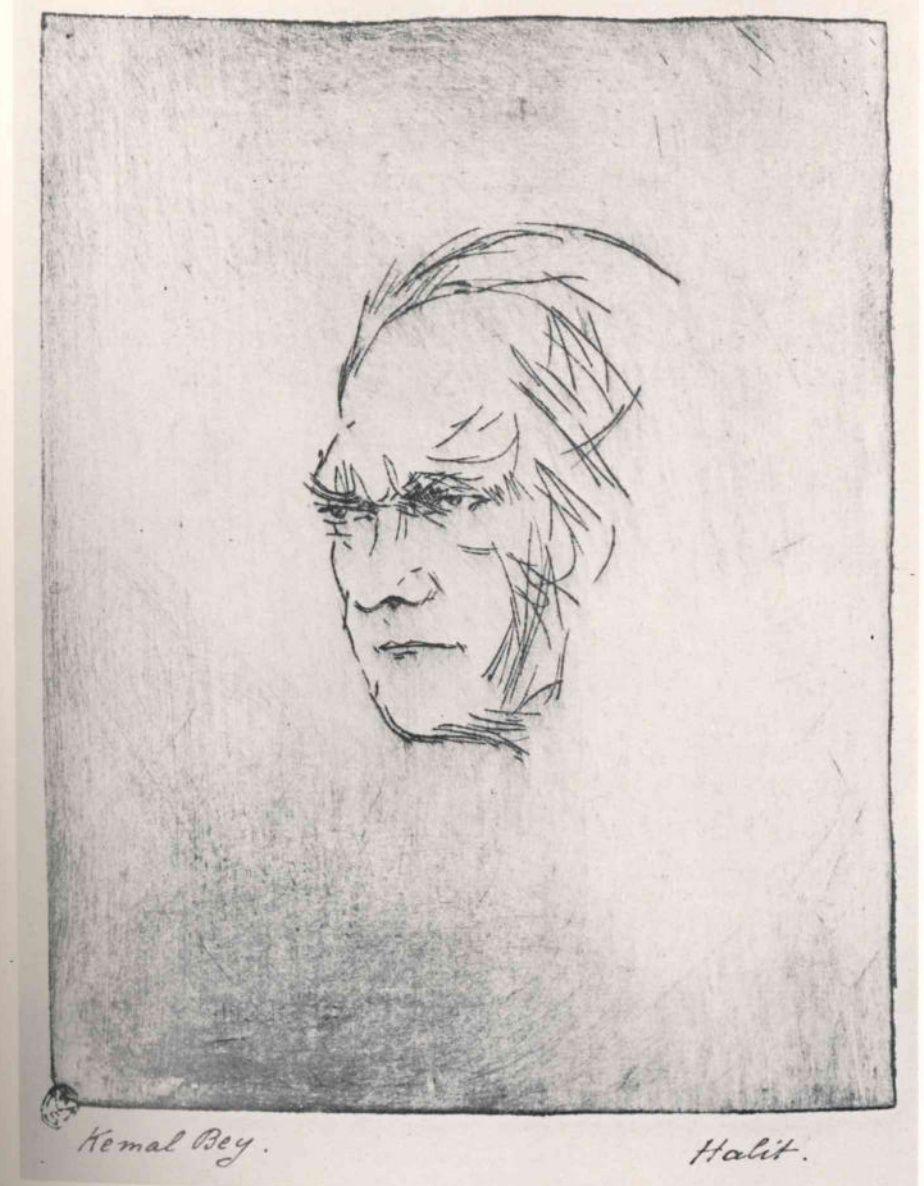


FIG. 5 - HALIT Mustafà (Ankara) presso la Scuola d'Incisione 1934-35.
Kemal Bey.
Acquaforse mm. 175 x 133.

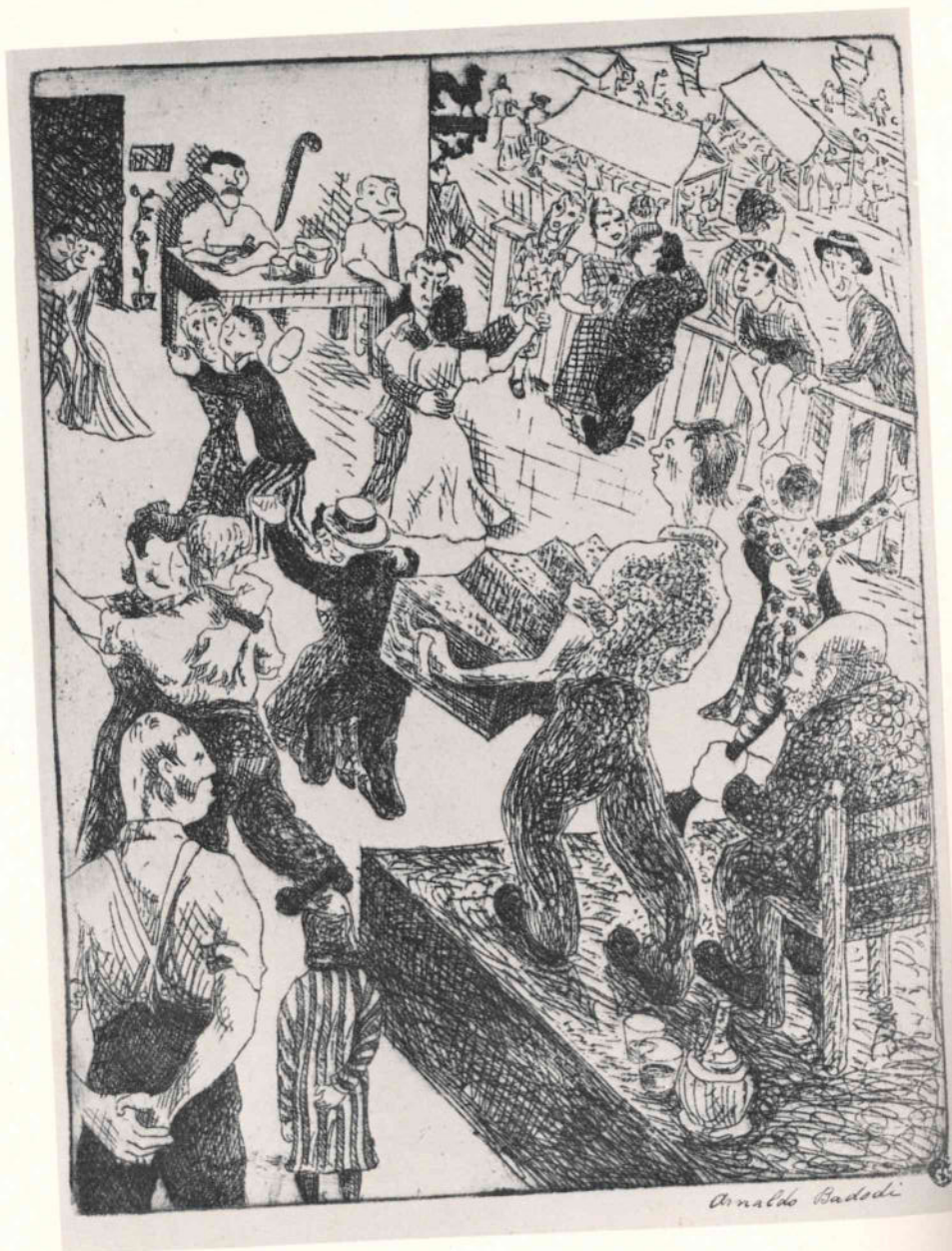


FIG. 6 - BADODI Arnaldo (Milano 17.3.1913 - morto nella II^a Guerra Mondiale sul fronte Russo.) Presso la Scuola d'Incisione 1935-36.
Balera con suonatori e coppie che ballano.
Acquaforte mm. 350 x 229.

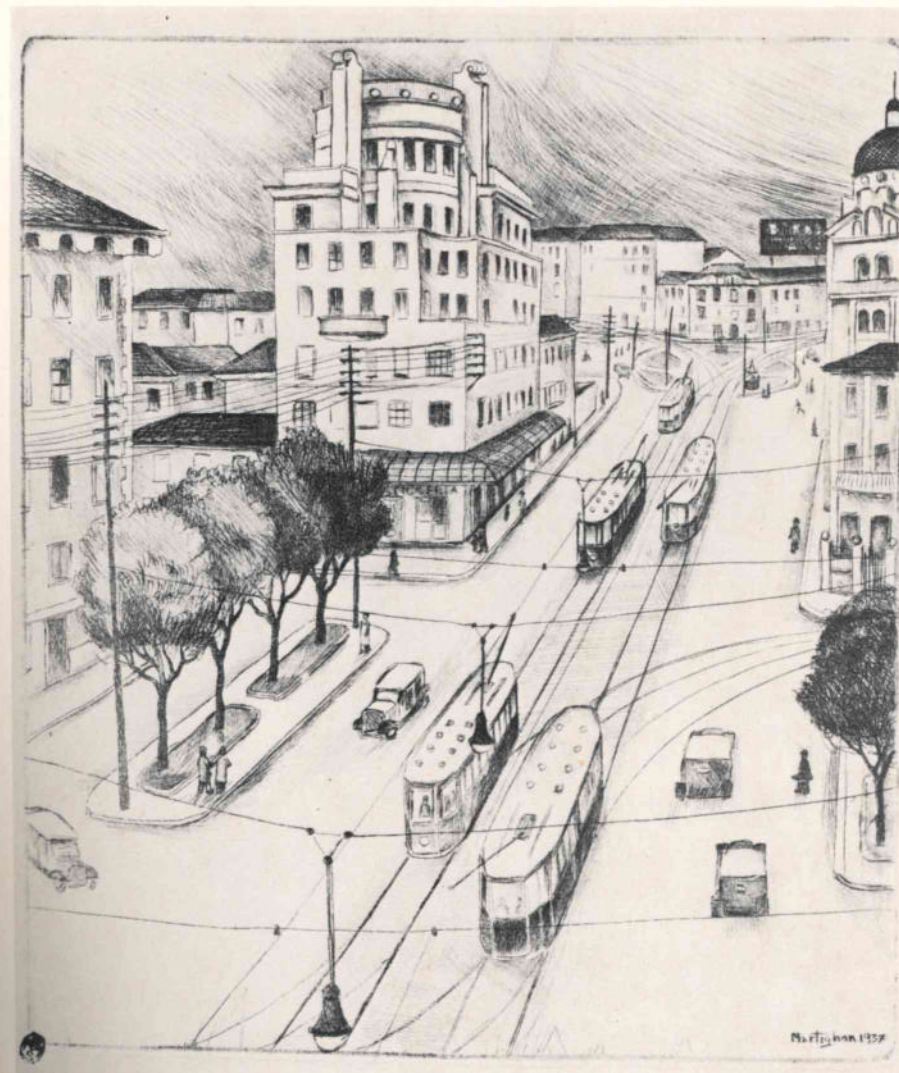


FIG. 7 - MARTIGNON Luigi (Milano 26.11.1911) presso la Scuola d'Incisione 1936-37.
Milano, Corso Buenos Ayres.
Puntasecca mm. 250 x 212.



FIG. 8 - CASSINARI Bruno (Piacenza 29.10.1912) presso la Scuola d'Incisione 1937-38.
Contadino seduto.
 Acquaforte mm. 250 × 142.



FIG. 9 - ANGELI-RADOVANI Kostantin (Londra 16.10.1916) presso la Scuola d'Incisione 1937-38.
Madre che si dispera per la morte del suo bambino, di cui a sinistra vi sono i giocattoli e la sedia vuota.
 mm. 198 × 196.



FIG. 10 - AGNOLETTO Michele (Venezia 3.3.1912) presso la Scuola di Incis. 1938-39.
Giocatori di carte in una bettola.
 Silografia mm. 200 x 152.

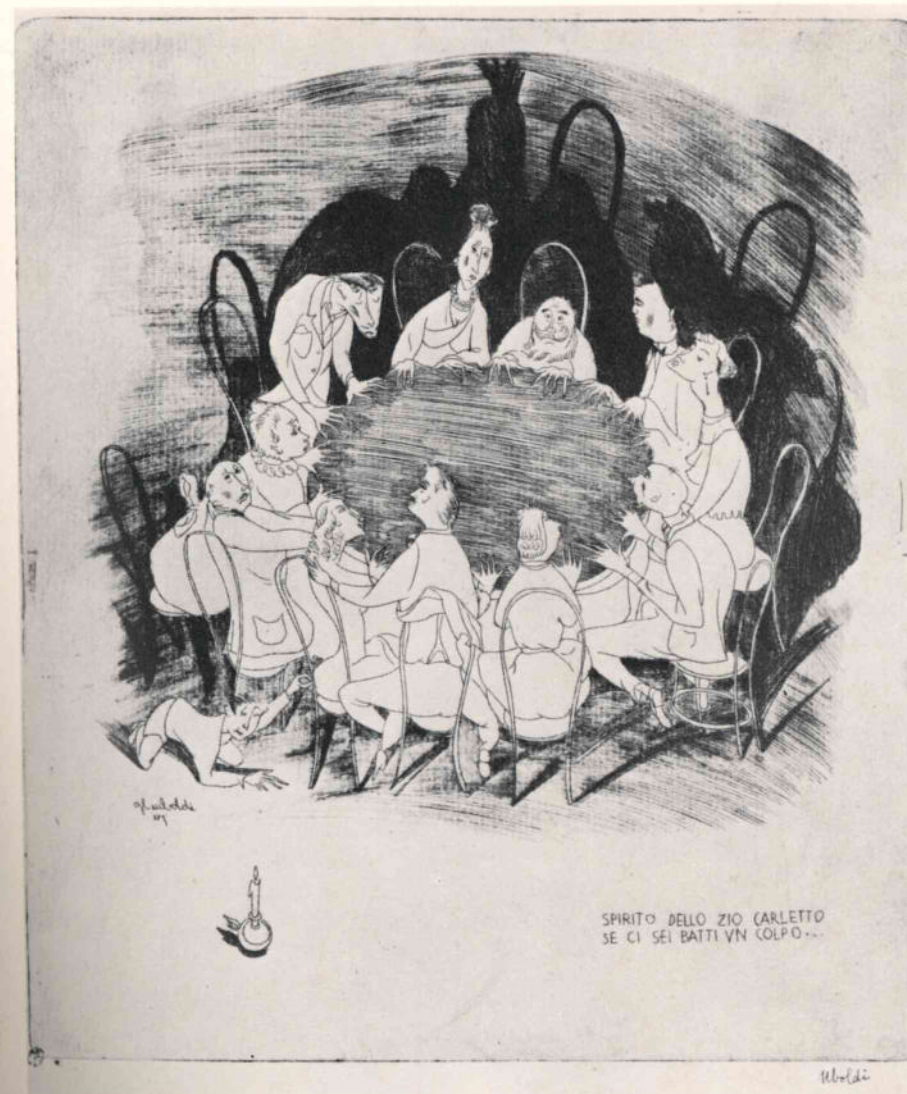


FIG. 11 - UBOLDI Gian Luigi (Como 12.9.1915) presso la Scuola d'Incisione 1938-39.
Seduta spiritica.
 Acquaforte mm. 390 x 333.



FIG. 12 - LONGARETTI Trento (Treviglio 27.9.1916) presso la Scuola d'Incis. 1939-40.
Bambino seduto su una sedia.
 Acquaforte mm. 313 × 244.

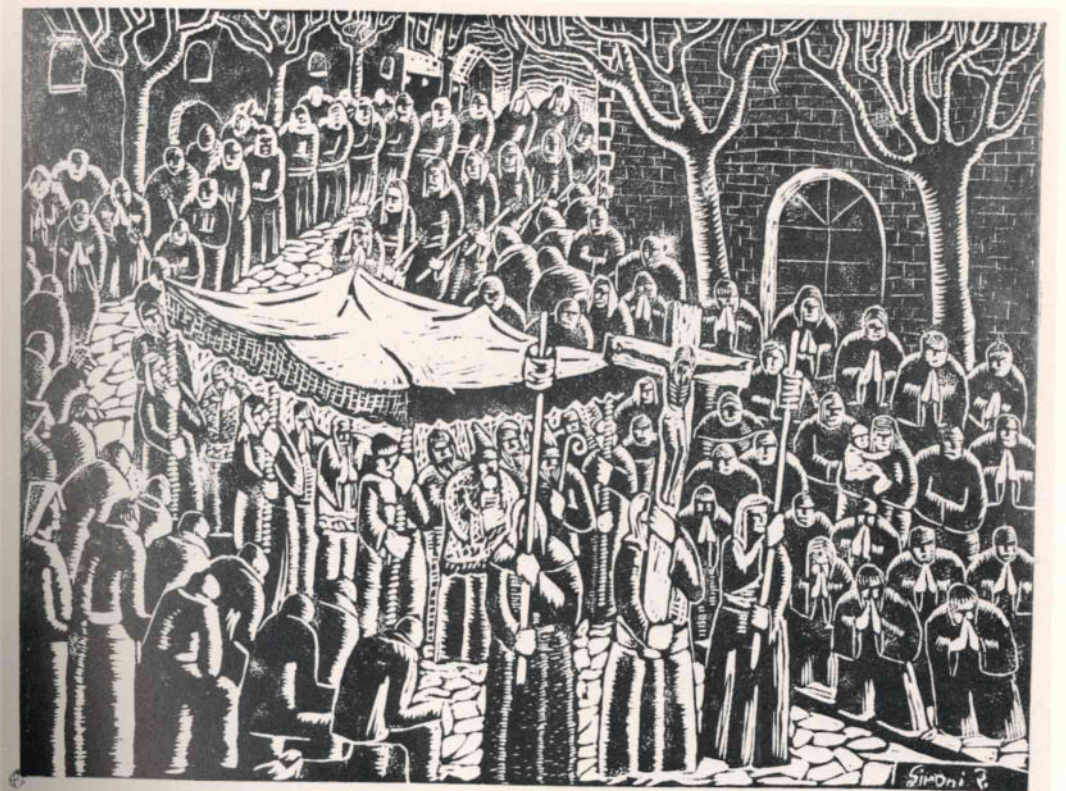
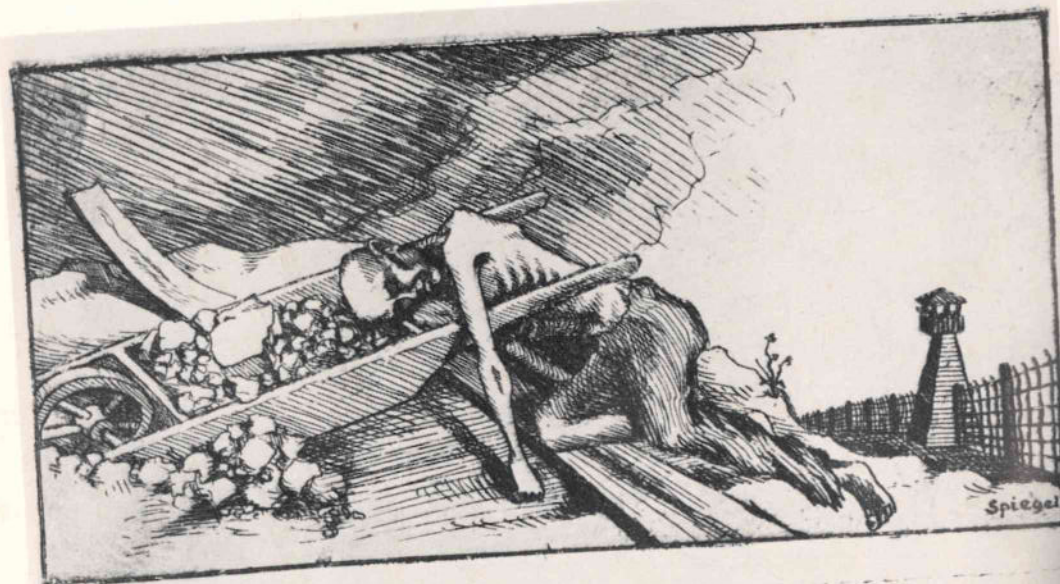


FIG. 13 - GIRONI Riccardo (Legnano 2.9.1909) presso la Scuola d'Incisione 1939-40.
Processione.
 Silografia mm. 258 × 345.



Spiegel David.

FIG. 14 - SPIEGEL David (Przemysl (Polonia) 8.9.1918) presso la Scuola d'Inc. 1947-48.
Prigioniero di un lager che crolla morente su una cariola piena di pietre.
Acquaforte mm. 95 × 190.

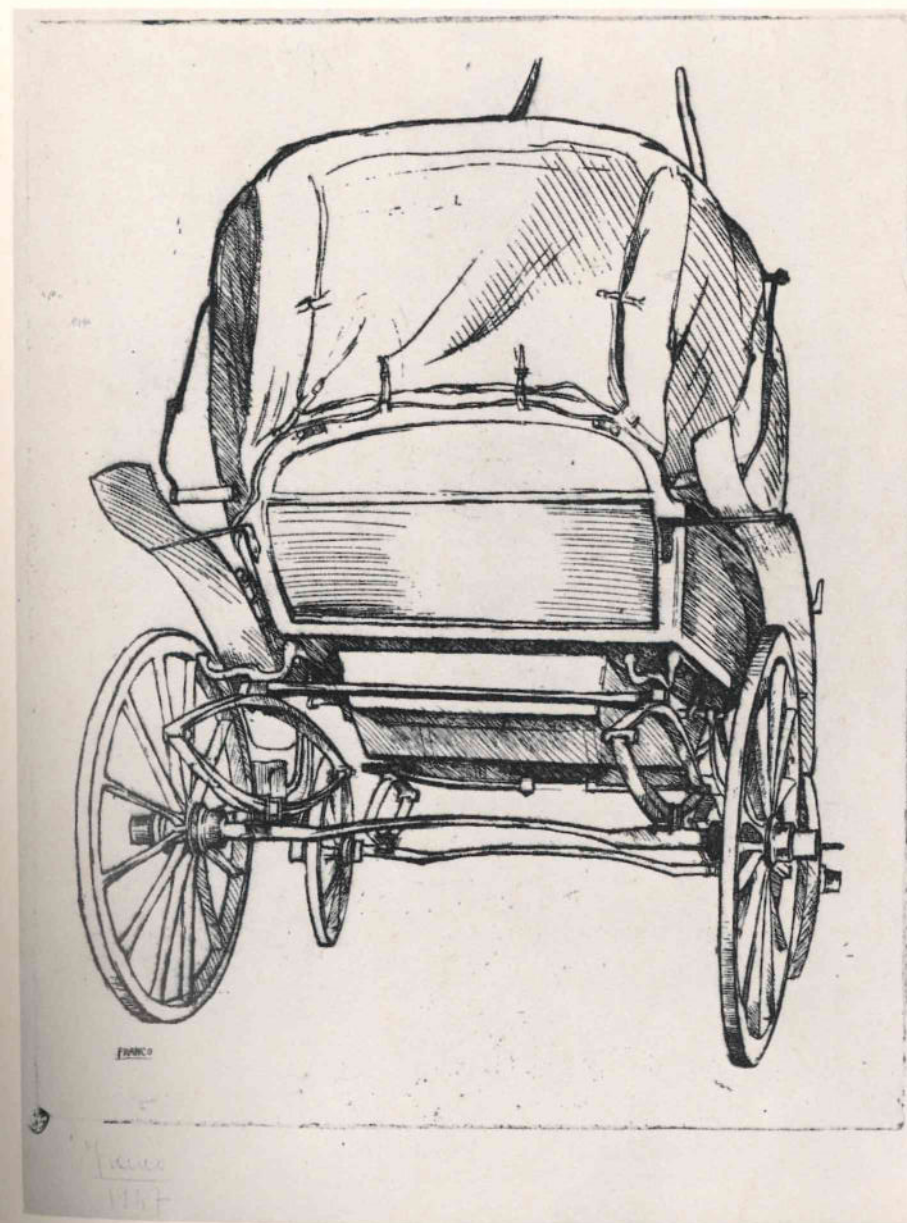


FIG. 15 - CACCIAGUERRA Franco (Lambrate (MI) 7.10.1926) presso la Scuola di
Incisione 1949-50.
Calesse.
Acquaforte mm. 320 × 248.



FIG. 16 - BORA Luciana (Treviso 13.6.1926) presso la Scuola d'Incisione 1949-50.
Monumento al Manzoni in Piazza San Fedele.
 Acquaforte mm. 180 x 111.

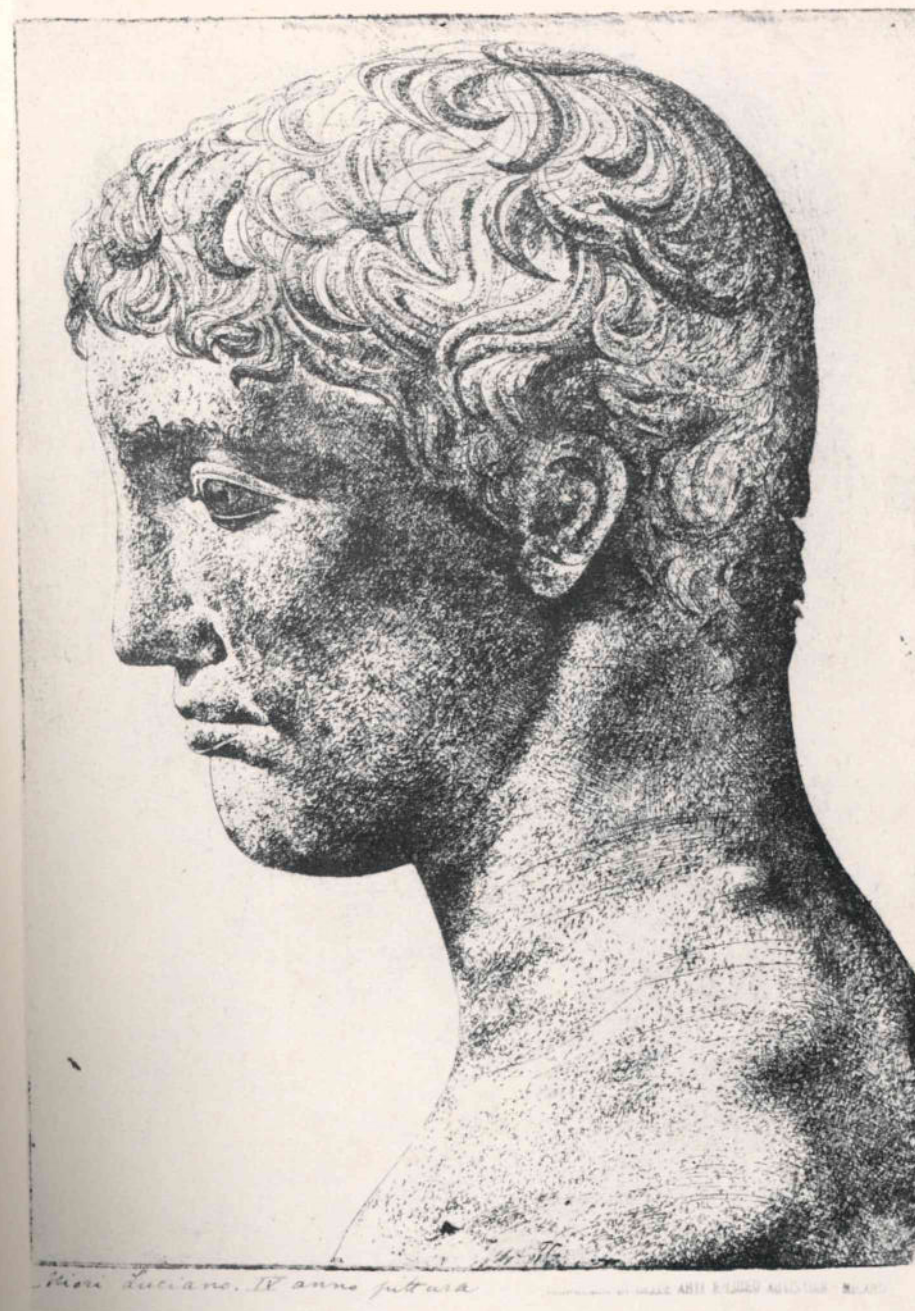


FIG. 17 - MIORI Luciano (Genova 15.2.1921) presso la Scuola d'Incisione 1949-50.
Testa di statua greca.
 Acquaforte mm. 318 x 255.

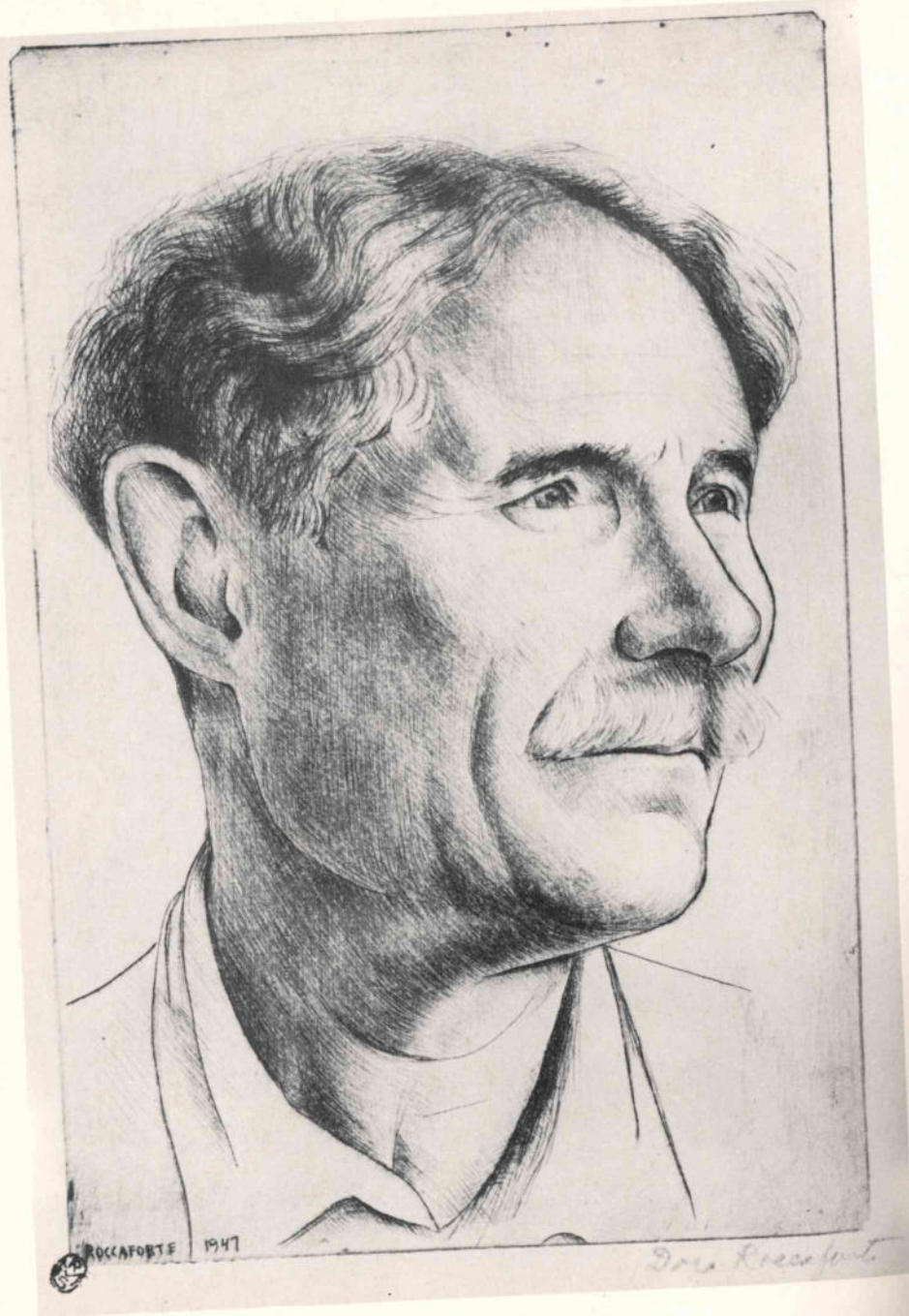


FIG. 18 - ROCCAFORTE Dora Haydée (Buenos Ayres 1.4.1920) presso la Scuola
d'Incisione 1949-52.
Ritratto del padre.
Acquaforse mm. 231 x 150.

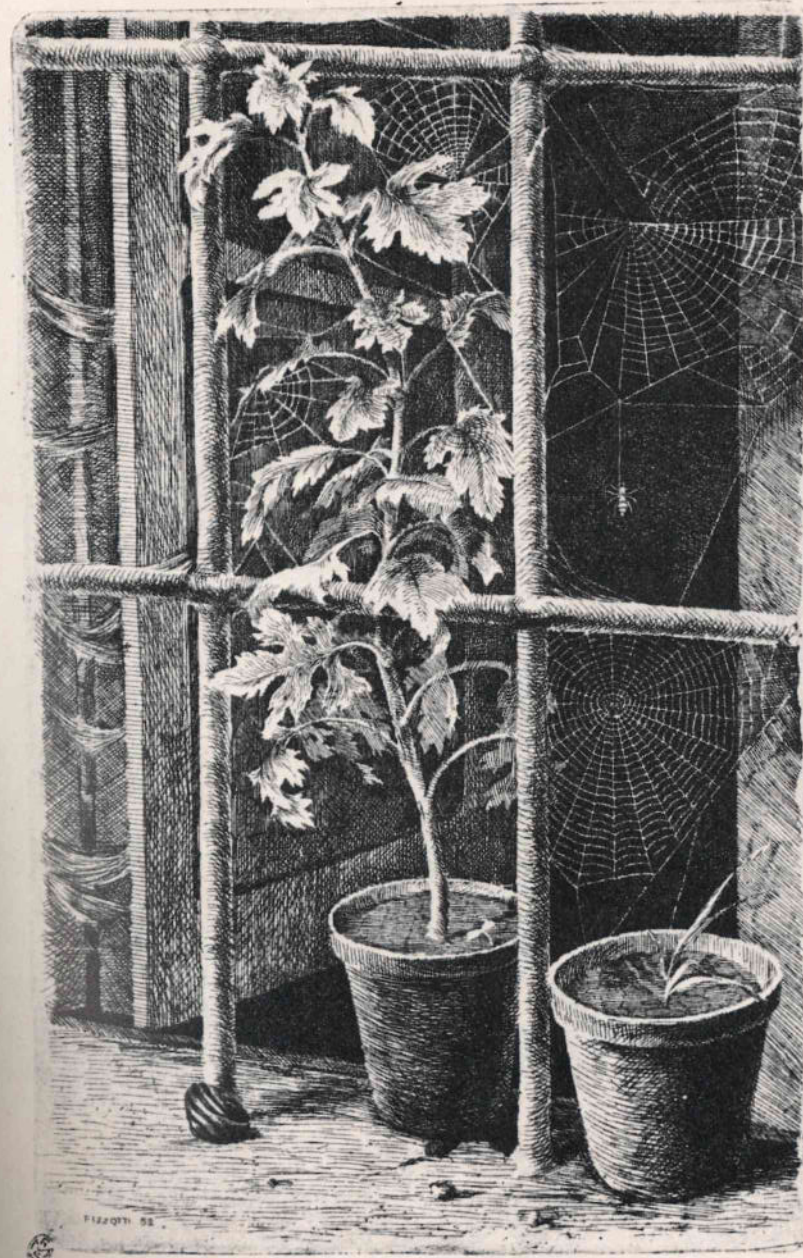
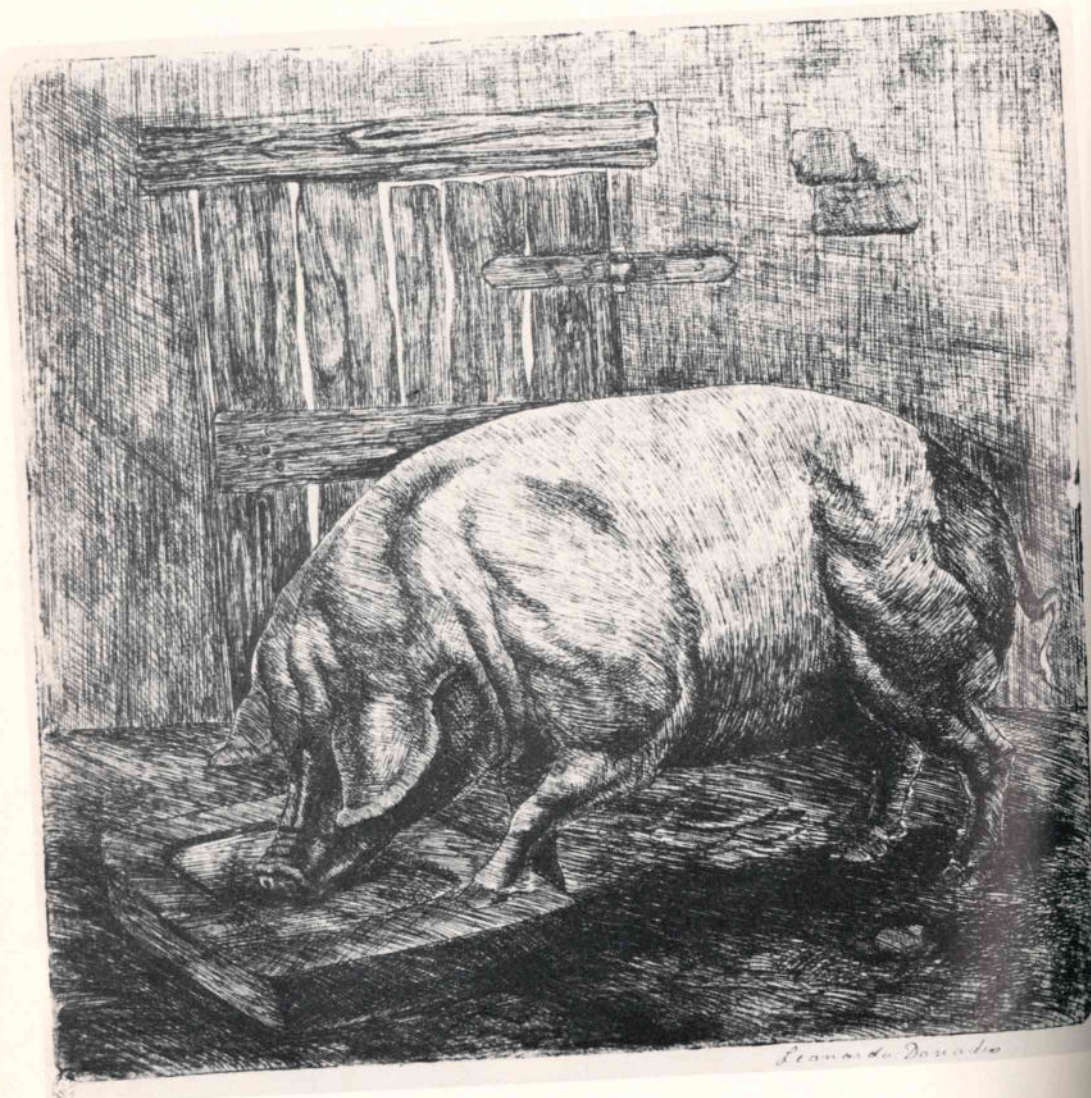


FIG. 19 - FIZZOTTI Franco (Grignasco (Novara) 11.10.1925) presso la Sc. d'Inc. 1950-51.
Due vasi sul davanzale di una finestra.
Acquaforse mm. 300 x 185.



.FIG. 20 - DONADIO Leonardo (Vieste (Foggia) 14.3.1923) presso la Sc. d'Inc. 1950-51.
Pasto del maiale.
 Acquaforte mm. 229 x 241.



FIG. 21 - GASPARINI Giansisto (Casteggio (Pavia) 5.11.1924) presso la Scuola di
 Incisione 1951.
Muro crollato sopra alcuni bambini.
 Acquaforte mm. 253 x 395.



FIG. 22 - DE LUCIA Gino Giuseppe (Napoli 8.1.1926) presso la Scuola d'Inc. 1952-53.
Donna seduta intenta a cucire.
 Acquaforte mm. 212 × 183.



FIG. 23 - STAGNOLI Antonio (Bagolino (Brescia) 1.6.1922) presso la Sc. d'Inc. 1953-54.
Fanciulla con trecce e maglioncino a scacchi.
 Acquaforte mm. 303 × 201.



FIG. 24 - GUERRESCHI Giuseppe (Milano 15.7.1929) presso la Scuola d'Inc. 1953-54.
Ragazzo in nero e ragazza con vestito a quadri.
 Acquaforte mm. 303 × 171.



FIG. 25 - DIANA Pietro (Milano 28.12.1931) presso la Scuola d'Incisione 1953-54.
Vaso di fiori.
 Acquaforte mm. 236 × 129.

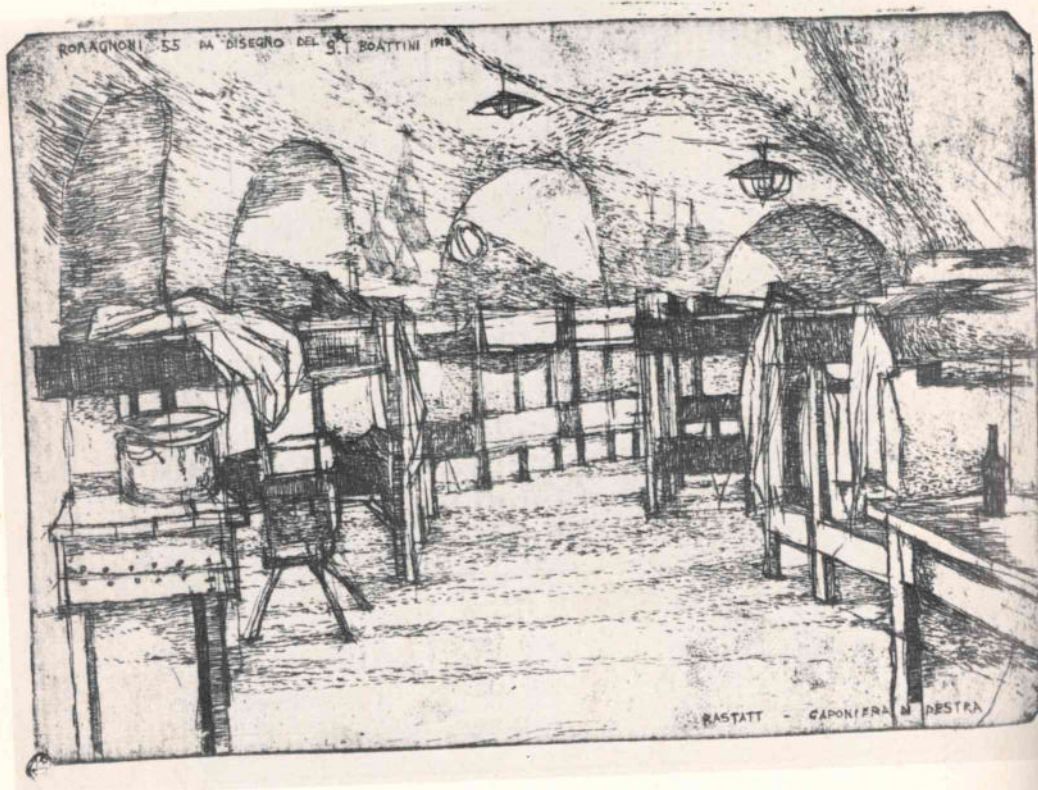


FIG. 26 - ROMAGNONI Bepi (Milano 21.11.1930-1964) presso la Scuola d'Inc. 1954-55.
« Rastatt ». Caponiera di destra.
 Da disegno del S. T. Boattini 1918. Acquaforte mm. 195 x 280.

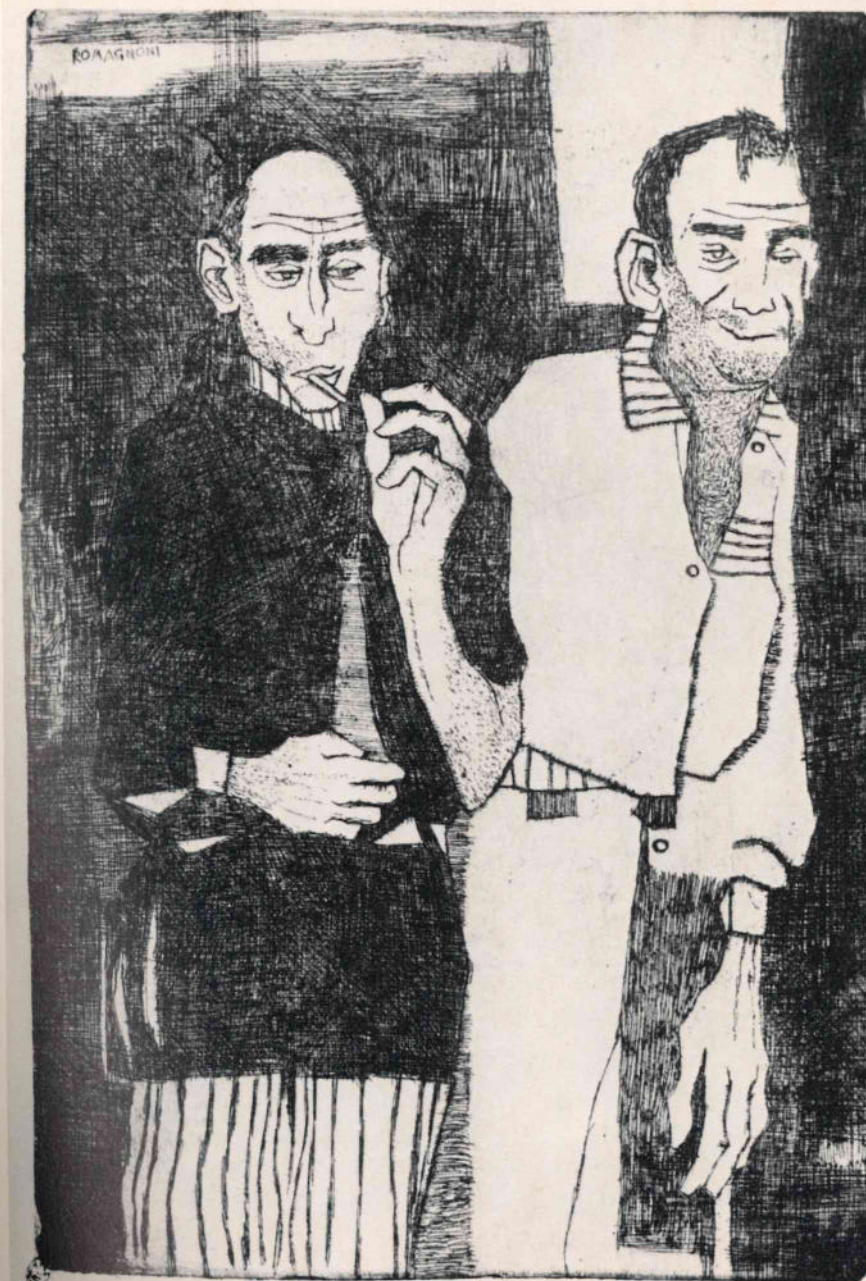


FIG. 27 - ROMAGNONI Bepi (Milano 21.11.1930-1964) presso la Scuola d'Inc. 1954-55.
Due uomini, quello a sinistra fuma una sigaretta.
 Acquaforte mm. 275 x 180.



FIG. 28 - DELLA TORRE Enrico (Pizzighettone 26.6.1931) presso la Sc. d'Inc. 1954-55.
Piazza del Popolo.
 Acquaforte mm. 247 × 185.

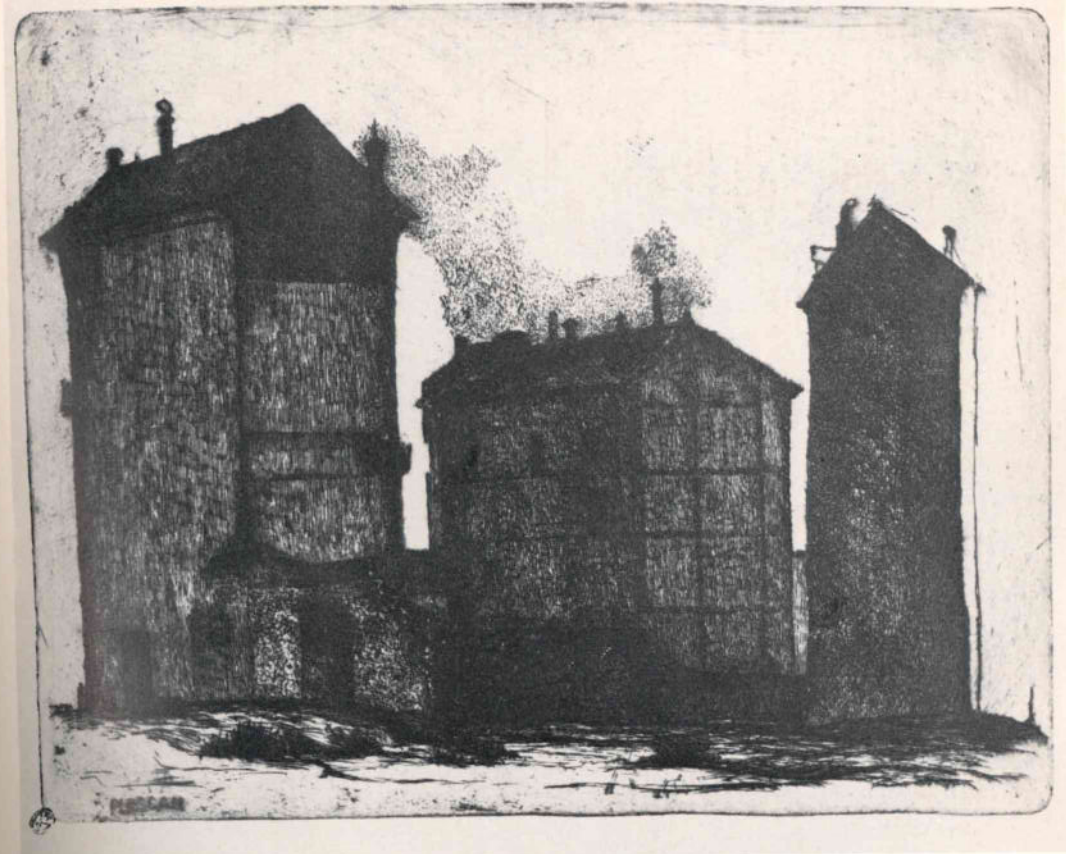


FIG. 29 - PLESCAN Pietro (Milano 2.8.1929) presso la Scuola d'Incisione 1954-55.
Caseggiati popolari.
 Acquaforte mm. 207 × 265.

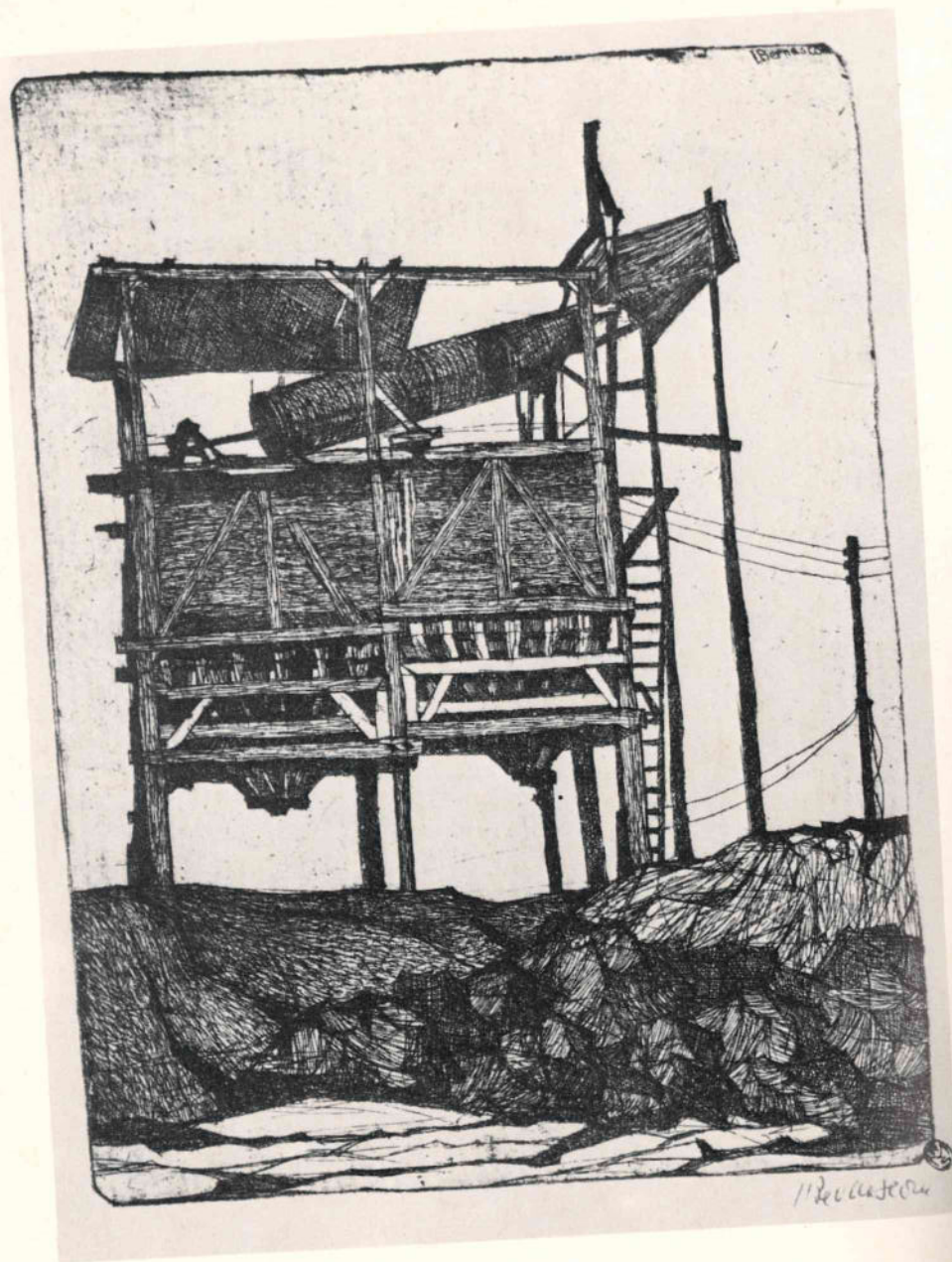


FIG. 30 - BERNASCONI U. presso la Scuola d'Incisione 1955.
Due Silos per ghiaie montati su pali.
 Acquaforte mm. 254 × 185.

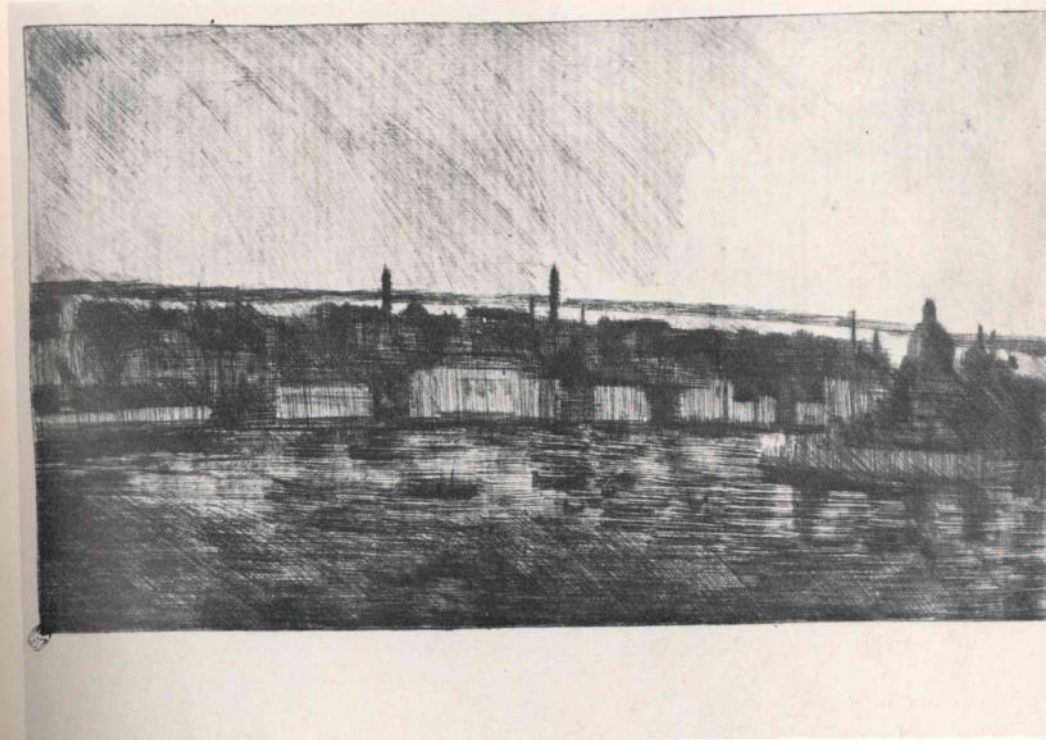


FIG. 31 - GOLA Pia (Milano 28.7.1931) presso la Scuola d'Incisione 1955-56.
Profilo di città sul mare.
 Acquaforte mm. 166 × 285.



FIG. 32 - TOSI Marisa (Milano 19.2.1934) presso la Scuola d'Incisione 1956-57.
Vecchio contadino.
 Acquaforte mm. 199 × 152.

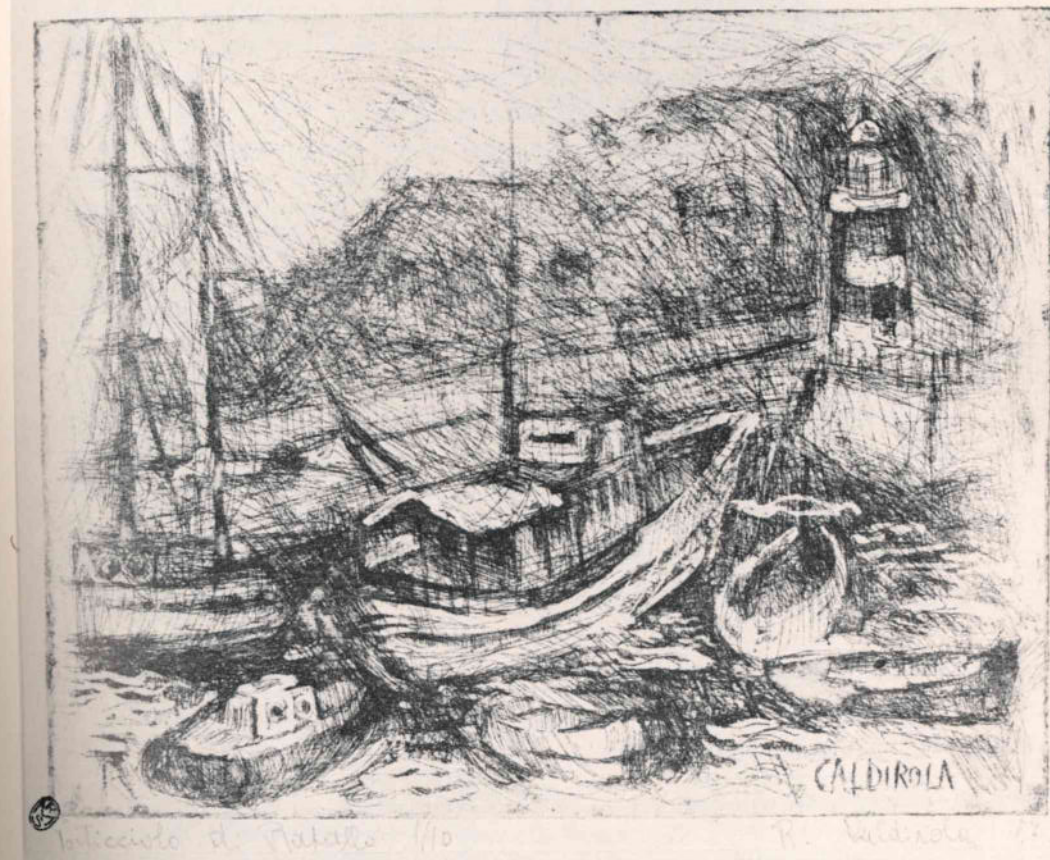


FIG. 33 - CALDIROLA Rossana (Renate Veduggio 1.1.1936) presso la Sc. d'Inc. 1957-58.
Porticciolo di Rapallo.
 Acquaforte mm. 164 × 203.

meno la necessità dell'incisione di riproduzione, soppiantata dalla fotografia. Pertanto questa raccolta della Scuola di Disertori, nella Bertarelli trova la sua collocazione più giusta. Un « ritratto » quanto mai calzante di Disertori è stato tracciato da Roberto De Monticelli: *Nero come un antico abate, con un'aureola di riccioli bianchi che gli scappa dal basco, non è difficile incontrare a quell'ora, per i grandi corridoi di Brera, Disertori, il professore di incisione, che lascia la sua aula e torna al suo alloggio, una stanzetta nel palazzo. Disertori, che è un artista e un accanito ricercatore di antichi codici musicali, sembra uscito dai muri stessi di Brera, quei muri secolari. La sua aula pare il laboratorio di un mago, col torchio di vecchio ferro, il soppalco in legno, l'odore acuto degli inchiostri e degli acidi. Disertori passa tutto il giorno là dentro, anche quando non ha lezione. Legge le note sui cartigli che angeli reggono nei quadri antichi, e li trasforma in musica. Studia, in un vecchio affresco, la posizione delle mani di un Santo o d'una Beata sulle corde d'una viola e ne trae un accordo. Ha scritto, su queste sue ricerche, durante una intera vita, un libro in cui ogni pagina è come il tasto di un clavicembalo.* (Epoca, giugno 1951).

Elenco alfabetico degli allievi della scuola di incisione di Benvenuto Disertori presso l'Accademia di Brera.

- | | |
|--|------------------------------------|
| 1 - Agnoletto Michele (Fig. 10) | 24 - Caldirola R. (Fig. 33) |
| 2 - Albertario Carolina | 25 - Casaroli Luciano |
| 3 - Albertazzi Giuseppe | 26 - Casoni |
| 4 - Albertini Jetta | 27 - Cassinari Bruno (Fig. 33) |
| 5 - Alguati Sostene | 28 - Castelbarco |
| 6 - Angeli - Radovani Kostantin (Fig. 9) | 29 - Cattadori Germana |
| 7 - Badodi Arnaldo (Fig. 6) | 30 - Ceretti Nino (Domenico) |
| 8 - Bandini | 31 - Chabloz Jean Pierre |
| 9 - Banfi Gianna | 32 - Chiesa Raffaele |
| 10 - Barbara Achille | 33 - Cogorno Santiago |
| 11 - Beccarini | 34 - Dansi Achille |
| 12 - Bellagente G. | 35 - D'Antona Mario |
| 13 - Bernasconi U. (Fig. 30) | 36 - Del Corno Marco |
| 14 - Bernini Vevé | 37 - Della Torre Enrico (Fig. 28) |
| 15 - Bertucci Giacomo | 38 - De Lucia Gino (Fig. 22) |
| 16 - Bianchi M. | 39 - De Micheli Aurelia (?) |
| 17 - Bianchi Luigi | 40 - Diana Pietro (Fig. 25) |
| 18 - Bolis Anna (Fig. 1) | 41 - Donadio Leonardo (Fig. 20) |
| 19 - Bolzani | 42 - Ferrario Gabriella |
| 20 - Bora Luciana (Fig. 16) | 43 - Filippini Antonio |
| 21 - Bresciani Enrico | 44 - Fizzotti Franco (Fig. 19) |
| 22 - Cacciaguerra Franco (Fig. 15) | 45 - Frassoni Ester |
| 23 - Calati Maria | 46 - Gasparini GianSisto (Fig. 21) |

- | | |
|------------------------------------|--|
| 47 - Gentilini Mario | 74 - Padova Goliardo |
| 48 - Gironi Riccardo (Fig. 13) | 75 - Pasotti Bernardo, detto Dino (Fig. 2) |
| 49 - Gola Pia (Fig. 31) | 76 - Plescan Pietro (Fig. 29) |
| 50 - Guarino Davide | 77 - Pulvirenti Adriana |
| 51 - Guenzani Arnaldo | 78 - Puthod |
| 52 - Guerreschi Giuseppe (Fig. 24) | 79 - Raiser |
| 53 - Halit Mustafà (Fig. 5) | 80 - Ravanelli Gian Pietro |
| 54 - Hogs Isaak | 81 - Redaelli Carlo |
| 55 - Iliprandi Gian Carlo | 82 - Repossi Giovanni |
| 56 - Imbonati Giorgio | 83 - Rigamonti Albricci Gioconda (Fig. 3) |
| 57 - Jaspard Suzy | 84 - Roccaforte Dora Haydée (Fig. 18) |
| 58 - Leszl Gabriella | 85 - Romagnoni Bepi (Fig. 26, 27) |
| 59 - Lienhardt Roberto | 86 - Rossi Pasotti Delia (Fig. 4) |
| 60 - Longaretti Trento (Fig. 12) | 87 - Salvioni Alberto |
| 61 - Maccaferri | 88 - Semplici Carlo |
| 62 - Maglio Liliana | 89 - Sichel Bruno |
| 63 - Magnaghi Ambra | 90 - Spiegel David (Fig. 14) |
| 64 - Magnani Carla | 91 - Stagnoli Antonio (Fig. 23) |
| 65 - Mandelli Ferdinando | 92 - Tagliavini Nello |
| 66 - Mangoni Vittorio | 93 - Tanzi Enrico |
| 67 - Martignon Luigi (Fig. 7) | 94 - Ticozzelli Carmen |
| 68 - Massa Alberto | 95 - Tizzoni S. |
| 69 - Mazza Giovanni | 96 - Toschi Giorgina |
| 70 - Miori Luciano (Fig. 17) | 97 - Tosi Marisa (Fig. 32) |
| 71 - Mosca Guido | 98 - Ubaldi Gian Luigi (Fig. 11) |
| 72 - Nani Claudio | 99 - Vago Valentino |
| 73 - Olgiati Ottorino | 100 - Valenti Italo |

NOTE

¹ BENVENUTO DISERTORI. *Bibliografia*. Comune di Trento, 1972.

È un volumetto fondamentale per conoscere nel suo complesso l'attività dell'artista. Contiene note biografiche, elenco delle Esposizioni a cui partecipò, elenco degli articoli da Lui pubblicati riguardanti la Calcografia di Roma, i rami cinquecenteschi conservati nella Calcografia e studi vari sull'incisione. Elenco dei suoi scritti musicologici (e relative recensioni), delle sue prose e poesie. Elenco delle pubblicazioni a commento della sua opera grafica.

Pubblicazioni successive sono:

IRMA ARESTIZABAL. *Botanica di Disertori*. In: Kalòs, n. 17, ottobre 1972.

PAOLO BELLINI. *Benvenuto Disertori. Catalogo completo dell'opera incisa*. In: I quaderni del conoscitore di stampe. N. 14, nov.-dic. 1972, pp. 34-51.

ALDO BERTOLUZZA. *Ex-libris di Benvenuto Disertori*. Trento, Stampatore Dossi, 1979. Al Museo Provinciale d'Arte di Trento è stata donata l'intera raccolta di Ex-libris.

BENVENUTO DISERTORI. *La Musica nei quadri antichi*. Calliano (Trento), Vallagarina - Arti Grafiche L. Manfrini, 1978. Riunisce tutti gli scritti di B. Disertori relativi alla musica: musica nei quadri antichi, gli antichi strumenti musicali, l'elenco degli scritti musicologici e le recensioni agli scritti musicologici di Benvenuto Disertori. Con molte illustrazioni.

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

NIETTA APRA

Il caricaturista Casimiro Teja

Mentre ci accingiamo a ricordare l'opera, la vita e l'ambiente in cui operò il caricaturista Casimiro Teja, recentemente definito¹ « ... il migliore dei caricaturisti italiani dell'Ottocento », ed altrove²: « ... il più grande dei caricaturisti italiani dell'Ottocento, anzi il simbolo di una caricatura italiana che seppe liberarsi dagli schemi d'Oltr'Alpe », intendiamo anche aggiungere che abbiamo preferito riportare qui, quanto più possibile, scritti sull'artista di autori a lui contemporanei e non contemporanei, coscienziosamente spogliando scritti evocativi, guide dell'epoca, biografie, cataloghi, ovunque si trovasse un cenno del suo passaggio, addivenendo così ad una ricostruzione il più possibile fedele del tempo di Teja e della sua arte per meglio evidenziare un personaggio che, anche fuori della limitata cerchia artistica della prima capitale d'Italia, ebbe un posto di primo piano come disegnatore, umorista e vivace caricaturista.

Casimiro Teja visse negli anni che vanno dal 1830 al 1897, periodo che gli permise di mettere in caricature i principali eventi politici che prepararono l'unità d'Italia, di aggirarsi in una Torino capitale del Regno Sardo, sede di ministeri, una Torino in cui si battevano per la sospirata unità: Cavour, più volte preso di mira, Massimo d'Azeglio, il re Galantuomo, di cui Teja godette la più cordiale e liberale amicizia; fu testimone e partecipe del tumultuoso dispiacere quando, nel 1865 la capitale d'Italia, proclamata nel 1861, fu trasferita a Firenze³ prima e poi a Roma. Fu testimone del mutarsi della fisionomia architettonica della sua Torino, dagli sventramenti, alle ricostruzioni, al suo estendersi e migliorarsi.

Attingendo a guide della città del suo tempo, a cronache cittadine, a scritti giornalistici, abbiamo tentato la ricostruzione ideale della città natale dell'artista, la quale ricostruzione è stata un'impresa piena di fascino e di attrattive, nella quale abbiamo trasfusa la nostra personale nostalgia

per quei tempi in contrasto pauroso con quella di oggi così nevrotica e inquietante.

Per quanto concerne le sue amicizie, capitolo questo di grande importanza nella vita dell'artista (la sua dimestichezza con il re Galantuomo in veste di cacciatore, la sua predilezione per le montagne della Valle d'Aosta) abbiamo attinto a scritti di autori vissuti in fraterna amicizia con il Teja ai tempi felici delle caccie reali a Cogne e a Valsavaranche ecc., preferendo lasciare intatta la parola viva dei suoi amati valligiani e compagni d'escursioni come l'Abate Gorrett, Giuseppe e Piero Giacosa. Di De Amicis, che possiamo considerare il suo più prolisso biografo e amico, abbiamo scelto, fra quella prosa giornalistica e mielata solo quanto ci parve utilizzabile per definire personalità e costumi del nostro caricaturista. Una specie di mosaico di presenze, al quale aggiungeremo anche una nostra tessera di notazione critica.

La Torino di Teja

La Torino di Teja, una Torino la cui immagine, oggi, sarebbe da incorniciare come una stampa ottocentesca, preziosa e rara. Dal volume « Memorie »⁴ di De Amicis stralciamo dal capitolo: « La capitale d'Italia nel 1863 », gustosa e fedele descrizione della città dove visse e operò il nostro artista: « Torino era assai meno grande e bella che non è ora. Contava 130.000 abitanti di meno. Una buona parte della sua faccia, ora rosseggiante di tetti, aveva ancora la barba verde. Dove ora sorgono i bei quartieri nuovi di Piazza d'Armi, di corso D'Azeglio e del Borgo di San Secondo, si stendevano campi e prati; l'antica Cittadella copriva tutto lo spazio fra i corsi Oporto e Vinzaglio; piazza Statuto non era tracciata che da filari d'alberi, le piazze Solferino e Carlo Emanuele erano circondate di casupole campestri; l'obbrobrio del borgo Moschino, la corte dei miracoli della Mecca era ancora intatta; non si passava il Po' che sopra due ponti; la stazione di Porta Nuova era una enorme baracca, il Valentino non aveva parco, era ancora al concorso il monumento del Conte di Cavour, nella fonderia dell'Arsenale la statua di Pietro Micca, nel cervello dell'Antonelli il Tempio Israelitico, e la maggior parte degli uomini illustri, che ora sorgono qua e là in marmo e in bronzo, passeggiavano ancora per le vie, delle quali appena tre o quattro erano privilegiate di un servizio di autobus, in cui si andava come in barconi sbattuti dalle onde. E s'avvelenavano ancora i cani per le strade. Ma nel cuore della città pulsava più forte la vita; l'aspetto della cittadi-

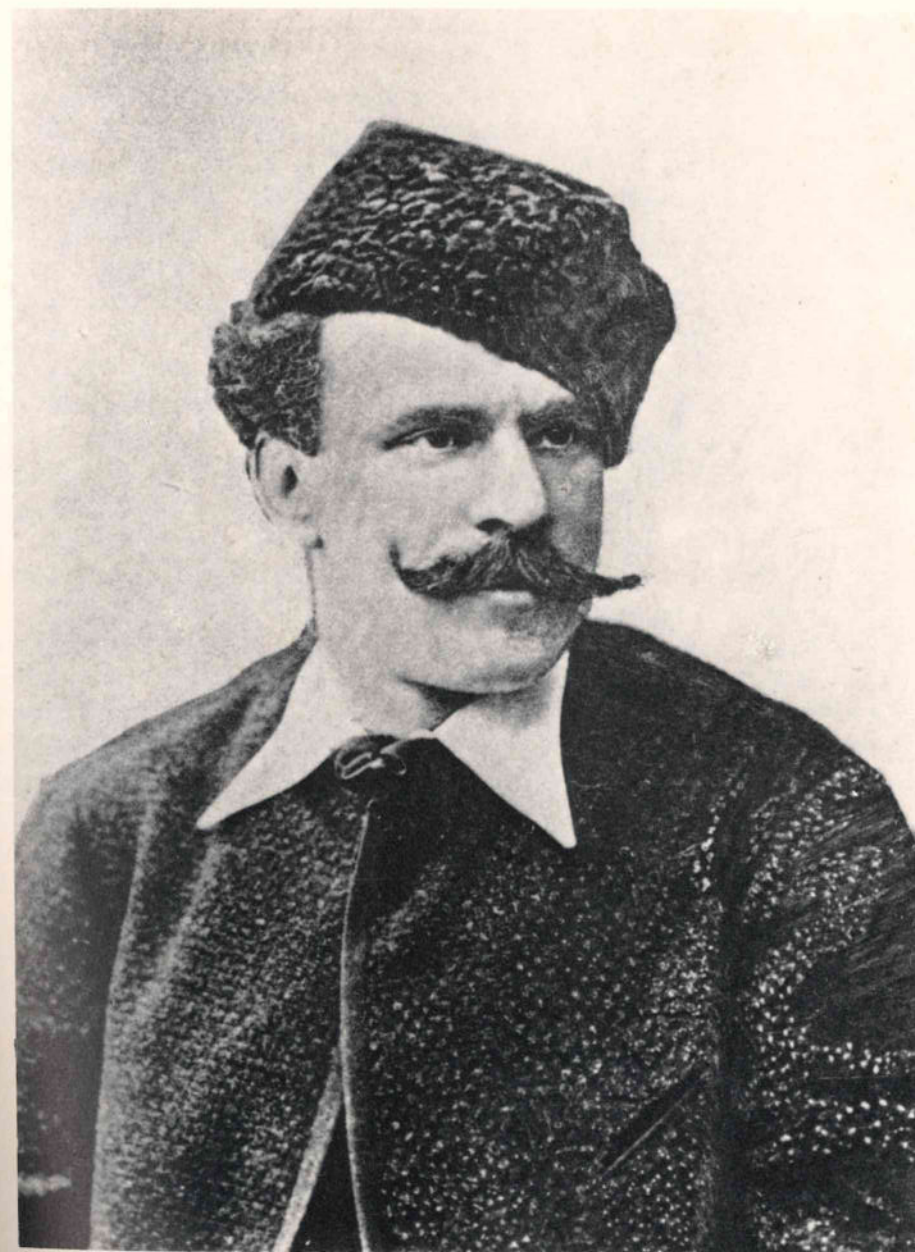


FIG. 1 - Casimiro Teja trentenne.

nanza, tra cui si vedevano visi di tutte le province d'Italia, era più vario; più fitto il via vai delle carrozze, più affollati i caffè dove si parlava più alto e si discuteva con più calore che ora non si faccia: e poi un visibilio di ufficiali, una moltitudine di giovani emigrati, una « celebrità » politica di ufficiali, una moltitudine di giovani emigrati, una « celebrità » politica ogni venti passi, frotte d'impiegati all'ora dell'uscita dai Ministeri, Guardie nazionali da ogni parte... Ma sopra ogni cosa un abbaglio: il lusso delle signore e l'eleganza dei giovani, e mi diede al capo l'odore sottile di città raffinata, di voluttà mondana; di opulenza aristocratica che sentivo nell'aria ». E ancora « ...al Caffè Perla, che era frequentato da artisti e da uomini politici d'ogni partito, io sempre con gli occhi a caccia di uomini illustri non vedevo neppure quello che bevevo. Attirò la mia attenzione l'allegria vivacissima, il cordiale riso fanciullesco di un signore sulla trentina, piccolo, tarchiatello, che desinava dall'altra parte della sala in mezzo ad altri due: curiosa testa di Bismark giovane e buono, collo grosso e corto, cinto da un largo solino alla Vittorio Emanuele, biancheggiante sopra una giacchetta di velluto nero.

– Quello là – mi disse il mio parente – è Casimiro Teja, il famoso caricaturista, direttore del « Pasquino ». L'avevo un po' amara con lui perché metteva in caricatura il mio amato Brofferio; ma ciò non impedì che mi riuscisse oltremodo simpatico. Era un presentimento che egli sarebbe stato per venti anni uno dei miei più cari amici e l'amico prediletto dei miei bambini? »

In questa città, il 12 giugno 1830, nacque Casimiro Teja. Figlio dell'Intendente del Principe di Carignano (quando questi era ammiraglio), deceduto nel lontano mare americano in una notte di burrasca e seppellito a Rio di Janerio. Tale morte fu la causa che permise al giovane Teja, altrimenti destinato alla Marina, di scegliersi la via dell'Accademia Albertina per dedicarsi completamente agli studi artistici dove lo portava una sua particolare tendenza al disegno satirico, allo schizzo umoristico. Dal più riuscito saggio della Rebaudengo⁵ riportiamo una descrizione divertente del giovane Teja: « Chi passava sotto i portici nella via Po verso mezzogiorno incontrava un giovane studente dell'Accademia con addosso un camiciotto imbrattato di colori verdi, gialli, azzurri, neri, costellato di macchie di biacca e di vernice secca; basso di statura, con un viso dall'espressione tra bonaria e maliziosa, distratta, seria e faceta; teneva costantemente tra le labbra una corta pipa di gesso e il puzzo del tabacco si mescolava a quello della vernice e dell'acquaragia. Questo era Casimiro Teja a vent'anni... ».

Un altro ritratto di Teja, intorno al 1880, a trent'anni circa, è quello che



FIG. 2 - Casimiro Teja a 56 anni nel trentesimo anniversario del Pasquino.

presentiamo nel testo: colbacco di astracan sulle 23, più a sghimbescio che diritto, baffi alla cosacca, piglio quasi gogliardico, sguardo vivo, intelligente, acuto e buono, colletto a lunghe punte. Aveva iniziata la sua carriera al « Fischietto », chiamatovi dal caricaturista Virginio, e per qualche tempo si firmò Puff; lavorava in una équipe di genialoidi quali Camillo Marietti, notaio e artista, da ristudiare a fondo tutto, Giorgio Dalsani, Caronte. Il suo successo fu immediato e quando Giovanni Piacentini e Augusto Cesana, nel 1856, fondarono il Pasquino, l'intera parte artistica fu affidata al Teja.

Ecco l'atto di nascita della sua carriera ufficiale giornalistica che ho trascritta dal Fischietto del gennaio 1855 e il cui titolo era: « L'anno VIII del Fischietto », e il testo: « Sett'anni di vita sono ormai compiuti. È un bel tratto di strada! E chi vuol conoscere come l'abbiamo percorso non ha che da dare un'occhiata ai primi numeri del 1848. Ogni anno ha portato con sé miglioramenti... Il Fischietto avrà dunque cinque caricaturisti e al nostro Redenti si è associata la collaborazione dei signori, A. Macchi, I. Virginio, il primo per le caricature ufficiali, il secondo per le caricature politiche, nelle quali prese già, di tempo in tempo, parte indiretta nei momenti di bisogno. La direzione, poi, oltre a questi artisti, ne arruolò altri due, non badando a dispendi, per le caricature in genere, cioè il signor Greppi, già caricaturista dello « Spirito Folletto » di Milano nel 1848, e, per le illustrazioni da intercalarsi nel testo di « schizzi parlamentari fisiologici, racconti ecc. indipendentemente dalle caricature in terza pagina, il signor Casimiro Teja, i cui disegni saranno incisi in legno dal signor P. Vajani. La Direzione ».

Il Fischietto in origine si pubblicava tre volte la settimana con il sottotitolo: « Giornale satirico-umoristico-sociale ». Intorno al 1882 adottò le otto pagine e fischiò due volte la settimana: il martedì e il sabato. Pochi giornali furono attesi con tanto ardore e compiacenza dal pubblico che vignette umoristiche e didascalie divertivano tanto da essere poi raccolte, prestate, collezionate, rilegate in annate: un pieno successo del buon umore per quella acuta presa in giro dei grandi della politica, dei fatti comuni civici, che il pubblico gradiva come interpreti facili dei propri giudizi.

Teja collaborò al Fischietto, molto apprezzato e approvato anche da Cavour, per dieci anni, fino a quando, nel 1863, passò a dirigere il Pasquino⁶. L'insegna del nuovo giornale è il torso di Pasquino, corroso e mutilo gruppo marmoreo, al quale i caricaturisti porranno simbolicamente in mano una matita litografica⁷ nel doppio porta matite e una penna di oca.



Fig. 3 - Teja in gita a Pinerolo nel 1871 con Pastoris, Avondo e D'Andrade.

Alla sua funzione di accusa di costumi, di satira politica si ricollegano i fini e la scelta torinese del nome con cui fu battezzato il nuovo giornale.

I Caffè torinesi - Importanza dei Caffè nella vita dei torinesi

Caratteristica di quegli anni di fervore risorgimentale erano i Caffè; nel 1830 pare ne esistessero 98, dove la gente si riuniva e passava interminabili ore a discutere di politica, a leggere, ad attendere ansiosamente notizie dei combattimenti e della guerra. Dagli informatissimi e piacevoli volumi « Caffè Letterari » trascrivo notizie essenziali su questo argomento: « È uno sbocciare, quello dei caffè torinesi, improvviso e di tale portata che si potrebbe costituire un florilegio di menzioni al riguardo... Sarebbe difficile dare anche un solo accenno ai caffè di Torino in quella vigilia del loro massimo interesse e fulgore prima della loro importanza risorgimentale e della lenta, ma continua decadenza, dopo il trasporto della capitale a Firenze; in quella vigilia già così viva e fervida, nel costume e nel pensiero l'aristocrazia amava raccogliersi al Fiorio, poteva anche recarsi al Romano, alla Meridiana, al Cambio o al Parigi; per numero di giornali era preferibile il Londra, il San Filippo, il Madera « tutto specchi colorati ». « Il caffè Madera all'angolo di via Ospedale con via Conciatori (oggi via Lagrange) fu la culla del giornalismo torinese: nella sala del caffè più fornito di giornali di tutta Torino c'era una saletta tappezzata di rosso dove chi voleva leggere ne aveva per una giornata intera. Gli studenti universitari si gettavano sui fogli francesi ed inglesi, altri aspettavano di poterlo fare »⁸. Ancora, da una pubblicazione del tempo⁹ apprendiamo: « A Torino, in quegli anni con le sue 180 botteghe di caffè, senza contare i vermutai, liquoristi, birrai, cioccolattieri, al caffè si andava quasi principalmente per leggere i giornali e non c'è caffè un po' avviato che non spenda per la gazzetta dalle 1200 alle 1800 lire annue ». La bevanda tipica era il « bicerin »¹⁰ la cui descrizione dettagliatissima ho trovato in un volume edito da Roux e Favale nel 1880: « Bevanda costituita da tre componenti, che venivano serviti separatamente, caldissimi sempre, a volontà e richiesta della clientela; « pur-e-barba » traduceva il desiderio di caffè e cioccolatta; « un po' 'd tut » domandava miscela eclettica dei diversi ingredienti. In un bicchiere a parte si consegnava la « stissa » (la goccia) che può essere di latte, ma di consueto era caffè, però d'indole pacifica e tale da non turbare l'equilibrio dei nervi. Funziona fino a mezzogiorno; chiesto più tardi diverrebbe un anacronismo. Costa normalmente 15 centesimi, ma ne occorre altri cinque quando la « stissa » era di

cioccolatta. Il « tassun » (tazzone) però, un bicchierino di maggior mole, cresce a 25 centesimi, con diritto a una più abbondante quantità di zucchero. Il bicerin era contenuto in un bicchiere comune, senza manico, scottante, si serviva accompagnato da un paniere di parecchie qualità di squisiti pani soffici e dorati, inzuccherati, tra cui primeggiavano i « crocioni e torcetti » i quali a loro volta costavano un soldo l'uno... Il bicerin sembra sia stato introdotto da un tal Giovanni Ari che ne ottenne patente da Madama Reale verso il 1678 ».

Ancora notizie sugli usi nei caffè di quel tempo: « ... le monete del resto venivano consegnate fradice, poiché, fin dalla terribile peste del 1630, durava in ogni negozio l'uso di buttare i denari in una conca d'acqua. C'era da restituire agli avventori degli spiccioli? Si tuffava la mano nella conca, se ne pigliava una manata, e si davano da mano a mano all'avventore, dopo aver fatto mostra di asciugarli con un cencio. Il primo caffettiere che concepì l'arditissima innovazione per cui ogni chicchera avrebbe avuto il suo bravo manico e i quattrini non sarebbero più messi in molle e il resto verrebbe dato su un vassoio, fu il Calosso, in via Doragrossa, verso il 1843 »¹¹.

De Amicis, nella sua descrizione della Torino del 1863, ci ha informati del suo fortuito incontro col gioviale caricaturista al caffè Meridiana, posto nella allora Galleria Geisser, ora S. Federico, caffè preferito dal Teja che in questo locale, nel 1884, insieme a Giuseppe Giacosa, Alfredo d'Andrade, Vittorio Avondo stesero i primi piani per la costruzione del Borgo Medioevale al Valentino per la grande esposizione torinese di quell'anno.

Era, quello dei caffè affollati, il periodo in cui Carpano inondava Torino prima e poi l'Europa con il suo vermut¹², posto in vendita già nel 1776 in una bottega che si trovava all'angolo di Piazza Castello e via Viotti, purtroppo demolita nel 1932. Cinzano aveva bottega già nel 1821 in via Doragrossa e manipolava il suo vermut nella cascina Muscaté nelle Langhe e Gancia fondava la sua ditta nel 1850. Fra tutti questi innumerevoli ritrovi spiccava il Carpano, dove si poteva gustare un « preparato » oppure un altro intruglio chiamato « i quattro ebrei » e dove sovente Cavour, prima di recarsi al suo tavolo riservato al Cambio, passava per l'aperitivo d'obbligo.

Della vita movimentata della sua città, dell'ardore patriottico che vi si respirava ovunque, Teja fu partecipe instancabile, sorretto da una vera passione civica, sempre pronto a fissare con la sua matita accenti particolari da mettere in burletta nel suo giornale.

Per quarant'anni durò questo appuntamento settimanale con i suoi lettori che lo impegnava nella lettura dei molti quotidiani da cui trarre lo spunto da evidenziare e parodiare. A questo lavoro che oggi si direbbe stressante si sottraeva, appena gli era possibile, con lunghe escursioni in montagna, escursioni chilometricamente disagiate dato che da Torino non c'era ancora la strada fino ad Aosta. Con la corriera a cavalli Teja raggiungeva Champorcher e dopo una lunga e scomoda scarpinata raggiungeva Cogne dove incontrava di frequente l'amatissimo re Galantuomo e cacciatore Vittorio Emanuele II.

Numerose e divertenti le avventure alpine del caricaturista (con quei suoi inseparabili amici: il pittore Vittorio Avondo, il Pastoris, e l'architetto e pittore d'Andrade) di cui abbiamo trovato ricordanze e notizie negli scritti di Giuseppe Giacosa, del fratello Piero Giacosa e dell'abate Gorret, alpinista valoroso e scrittore valdostano¹³.

Riportiamo dal bel volume « Cogne » di Piero Giacosa, la descrizione dell'abbigliamento alpino dell'allegra compagnia che fa, nel 1869, un alpinista francese che se li trovò sulla sua strada: « Leur coiffure surtout est originale: espèce de chapeau de paille, panaché de quelques longues plumes, écrasé, ou élané, c'est à dire inversament proportionel à la taille de celui qui en est couvert; peut-être à fin de soumettre la caravane à la même mesure. A cette fin un des voyageurs le portait très élevé, de forme conique, cerclé d'un quadruple rang de rubans rouges, surmonté d'une couple de plumes et dominé par une longue pipe de terre. Quoique il en soit, tout dans la société respirais l'aise et la gaité ».

Che la descrizione sia esatta ce ne possiamo convincere guardando la vignetta che si trova nel Pasquino del 15 agosto 1869, disegnata da uno di loro e, per abbandonare in documenti, aggiungiamo una fotografia fatta poco più tardi che ripete l'equipaggiamento dei nostri artisti. In quegli anni Teja collaborò con l'abate Amé Gorret all'illustrazione del volumetto del Gorret stesso « Victor Emanuel sur les Alpes » del 1878, gentilmente prestatomi dal dott. Piero Malvezzi, nipote di Piero Giacosa, in cui il Teja con rispettosa matita si limita ad una blanda caricatura del suo amato re. Dalla prefazione del libretto trascriviamo questa precisazione del Presidente della Section d'Aoste: « Notre ami Casimir Teja a bien voulu s'associer à l'idée patriotique de l'Abbé Gorret en prêtant le concours de son habil crayon pour retracer quelques vues du campement des chasses royales et reproduir sous son costume pittoresque la figure du Roi chasseur. Turin, 5 avril 1878 ». Anche in questo ci soccorre l'abate Gorret che così descrive l'abbigliamento del re duran-

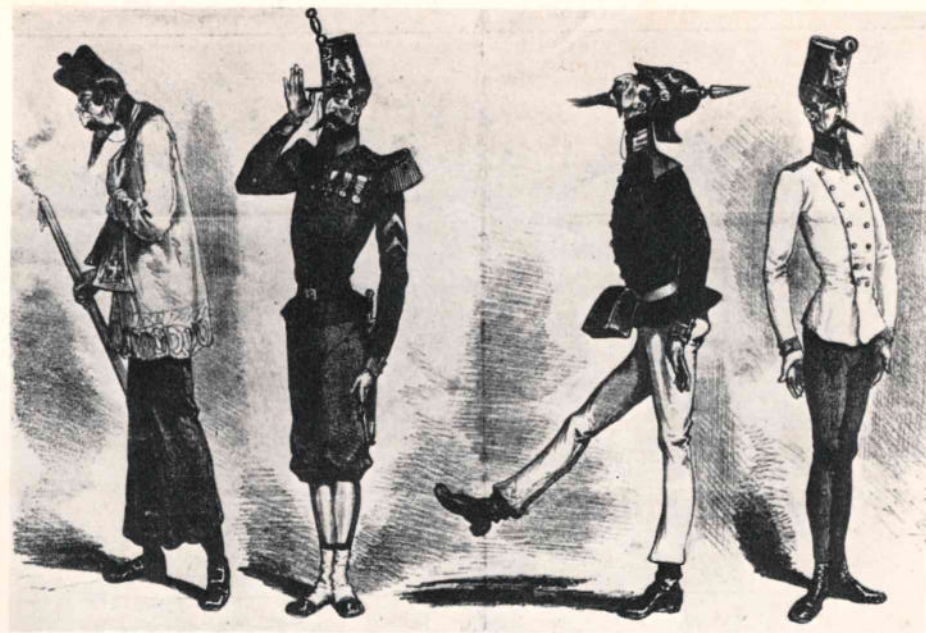


Fig. 4 - Casimiro Teja, caricatura di Alfonso Lamarmora (15 aprile 1866).

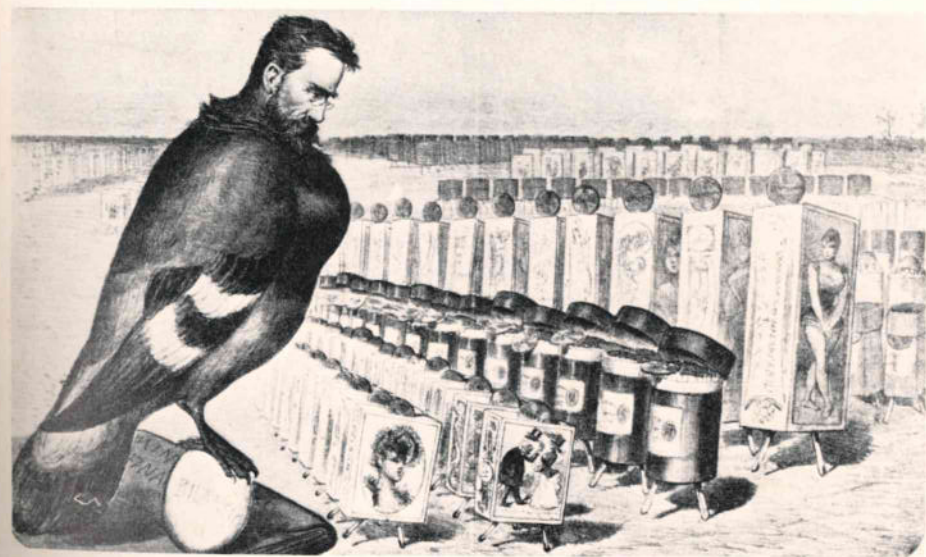


Fig. 5 - Casimiro Teja, caricatura del ministro Pietro Colombo (12 aprile 1891).



FIG. 6 - Casimiro Teja, I Torinesi senza grissini (5 giugno 1859).

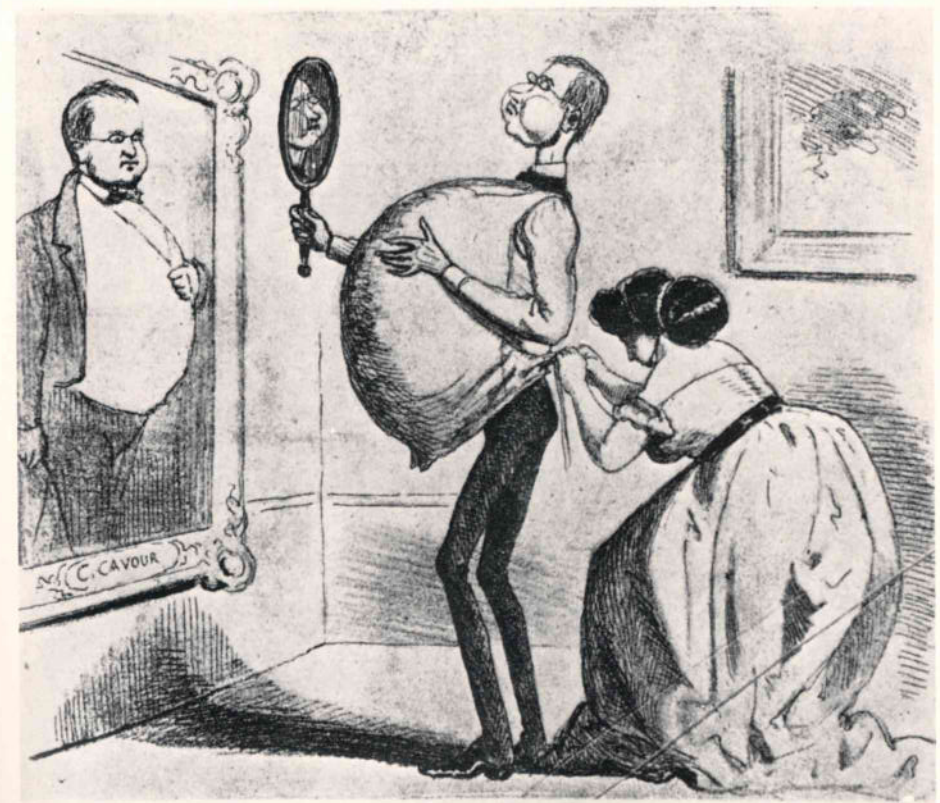


FIG. 7 - Casimiro Teja, Urbano Rattazzi si appresta ad andare al governo cercando di assomigliare a Cavour (18 marzo 1866).



FIG. 8 - Casimiro Teja, Satira politica riguardante i nuovi rapporti russo-turchi dopo la guerra di Crimea. L'Europa sta a guardare il turco aggiogato che balla agli ordini dell'orso russo (2 febbraio 1868).



FIG. 9 - Casimiro Teja, Le potenze europee in Africa. I coccodrilli fuggono dal fiume Congo spaventati da animali più affamati di loro (7 dic. 1884).



FIG. 10 - Casimiro Teja, Depretis cerca la pietra filosofale che gli dia il potere eterno (13 marzo 1881).

te i suoi soggiorni nella amatissima valle d'Aosta: « Il re portava un gran cappello alla calabrese, ma in questi ultimi anni portava un bonnet o calotte armenienne, che presentava meno presa per i colpi di vento » e racconta ancora l'abate: « ... il re giungeva a Cogne dalla valle di Champorcher, per una strada impossibile, attraverso il Colle della Finestra col suo cavallino arabo, una novità assoluta per quei luoghi. Non esisteva allora una mulattiera da Bard a Cogne, ma solo un sentiero che era qualche cosa d'indeciso fra una forra, un pantano ed un corso d'acqua ». Non crediamo, da quanto abbiamo letto sull'argomento, che il re Galantuomo si stancasse molto alle cacce: per lui si preparavano « brevi spianate circolari cinte da un muricciolo a secco, che costituiva la cosiddetta « imposta del re » dove, seduto, egli fumando i famosi sigari, aspettava pazientemente che i batteurs gli mandassero gli stambecchi e i camosci. Le famose cacce si svolgevano così: il giorno stabilito i batteurs partivano nella notte e circondavano i dintorni delle località in cui si trovava la posta reale. Verso le sette o le otto del mattino, il re partiva col suo seguito e, come raggiungeva (a cavallo) la posta, i batteurs stringendo sempre più il loro cerchio, emettendo grida o scaricando in aria le loro pistole, costringevano la selvaggina a passare alla portata dei colpi della carabina reale e a quella dei suoi compagni di caccia. Verso le 15 o 16 la caccia era finita. La sera il re tornava al campo e dietro a lui i carichi di stambecchi che egli faceva allineare nel prato per passarli in rivista ». Per eseguire le vignette di questo re gran scalatore, a cavallo, di montagne e di passi, Teja deve aver fatto parte più di una volta del seguito reale e stretti rispettosi, ma cordiali rapporti con il re. Ancora Piero Giacosa ci racconta: « ... Il re sapendo a Cogne l'Avondo con una brigata di amici e parenti aveva mandato in dono uno stambecco ucciso da lui: consumata la selvaggina, rimanevano a farsi i ringraziamenti; il che si volle fosse in forma collettiva e solenne, come comportava la circostanza. Il documento fu allestito nella grande sala della Canonica, presente e sorridente il buon curato Chamonin. Su un foglio di carta protocollo, Casimiro Teja segnò alla brava un fregio immaginoso, dove fra abeti e ronchioni si vedevano stambecchi, camosci ed aquile prendere pose artistiche da circo per far mostra di sé davanti al reale loro signore. L'artista con un intuito audace e profetico delle future tendenze simboliche dell'arte pittorica aveva dato alla selvaggina una tinta verde: la cosa non poteva che meravigliare e destare curiosità. « Perché i camuss verd? » gli chiese il re in dialetto piemontese. « Maestà » rispose anch'egli in piemontese il buon caricaturista, « perché ai tiro verde, quand'c'a sun



FIG. 11 Il Re Vittorio Emanuele a caccia sulle Alpi, dal volumetto dell'abate Amé Gorret « Victor Emanuel sur les Alpes », 1878.

dnas a Chiel " (perché diventano verdi dalla paura quando sono dinanzi a Lei).

Giuseppe Giacosa, nel suo volume « *Novelle e Paesi Valdostani* », ci narra di un altro ringraziamento pittorico avvenuto per un nuovo dono di camoscio reale: « ... Per ringraziare la Sua Maestà del grazioso dono, la nostra brigata si raccolse a consiglio e deliberò di mandare al campo un gran foglio, illustrato a modo di pergamena gotica, dove il Teja disegnò il ritratto di ognuno di noi, e io postillai ogni ritratto con due versi dichiarativi. Il Re ne fu contentissimo e ci mandò ad invitare tutti a pranzo per il giovedì venturo, tempo permettendolo. Ma dopo due giorni cadde una tale nevicata che il colle del Lauzon divenne impraticabile. Tuttavia tre dei nostri vi si avventurarono: lo studente, il Teja ed il Pittara, i quali giunsero a Valsavaranche più morti che vivi. Il Teja raccontò questa sua visita nel Pasquino. « Tanta fu la cortesia del sovrano e l'artista ne ebbe impressioni sì indimenticabili che chiese al re di poter tradurle a matita sul Pasquino: "C'a fassa pura, c'a fassa pura" – rispose il re – mi quand'l Pasquin am buta en caricatura, am pias tant, oh! s'am pias!" (Faccia pure, faccia pure, a me piace tanto, oh! quanto mi piace, quando il Pasquino mi mette in caricatura!) ».

La morte del re, avvenuta nel 1878, è annunciata nel Pasquino a piena pagina ampiamente listata di nero con disegno commemorativo e didascalie di sincero dolore.

Quale fu l'area di cultura in cui visse Casimiro Teja?

Il De Amicis in quella sua ottocentesca prosa: « ... quanto mai provvisoria e, diciamo pure sciatta e piagnosa all'acqua di rose » (E. Cecchi), nel suo discorso elogiativo (che qui riportiamo) dei trent'anni di vita del Pasquino, ce lo presenta con parole elogiative, grande artista, grande disegnatore, caricaturista emerito, ma gli scappa detto fra l'altro « ... il campo ben lavorato e fecondo, ma non vasto della sua cultura letteraria... ».

Pensiamo che, come è noto, gli studi all'Accademia Albertina erano allora indirizzati unicamente alle materie artistiche, quali copie di disegni antichi, ci riferiamo alla donazione di Carlo Alberto a quell'Accademia da lui fondata, di stampe, d'incisioni, di gessi, mentre le materie di formazione culturale erano pressoché dimenticate.

I numerosi viaggi che Teja compì (fu in Giappone, in Spagna, a Parigi, in Germania, all'inaugurazione del canale di Suez nel 1871) gli offrirono orizzonti nuovi e arricchimenti che egli coltivò sempre con l'assidua frequentazione di artisti a lui contemporanei principalmente, ripetiamo,

con i pittori Vittorio Avondo, Federico Pastoris, Alfredo d'Andrade, Carlo Pittara.

Di una partecipazione alla Scapigliatura piemontese, di cui erano esponenti di maggior rilievo Giovanni Faldella, Roberto Sacchetti, Achille Cagna, Cesare Molineri, non abbiamo trovato traccia alcuna da parte del nostro caricaturista. Le « *Figurine* » del Faldella e altri scritti del più brillante, vivo, manipolatore di un linguaggio che egli creava con voci dialettali, arcaismi, estrosità, mischiate in pepate satire politiche, sembra non lo abbiano interessato, mentre ebbe certo frequenti contatti con un altro giovane scapigliato, Edoardo Calandra, presente ed attivo nell'ideazione del Borgo Medioevale al Valentino eretto per la grande Esposizione del 1884. Rapporti di affettuosa amicizia ebbe con Giuseppe Giacosa di cui era ospite abitudinario a Collareto-Parella, e ospite desiderato fu sempre dal Pittara, che fu l'animatore della scuola di Rivara, piccolo paese nel verde, dolce canavese, dove l'allegra brigata faceva spesso lunghi, operosi soggiorni¹⁴.

Ricordiamo, per completare il quadro e le tradizioni del tempo in cui visse Teja, le sue prestazioni alle feste del Bogo¹⁵. Tanta popolarità e tanto successo ebbe questa grossa festa di carnevale e tanta viva parte ne prese per molti anni il nostro artista, che non possiamo non accennarne in queste pagine rievocative. Della quale carnevalata Teja e gli inseparabili compagni ne fu l'animatore, il bozzettista, a volte l'inventore e sovente il regista, in quel periodo in cui la Piazza Vittorio o la piazza Castello accoglievano improvvisati scenari in legno, teloni dipinti, fondali, padiglioni e tutti quegli apparati volanti dove fosse necessaria la sua matita e la sua estrosa inventiva.

Tentativo di critica

Scrivete De Amicis quasi a mo' di critica del Teja: « Né odio, né insulto, né vendetta trapelò mai dalle sue caricature...; sfogliate, sfogliate la raccolta del Pasquino troverete ... ci troverete di tutto: ma non mai l'insulto nella censura, né l'odio dietro la celia, né la vendetta sotto al castigo... tutti gli avversari ch'egli bollò nel Pasquino gli possono stringere la mano ». Non è certo da De Amicis che ci attendiamo una critica e tanto meno un linguaggio critico attendibile, ma recentemente scrive Gec (Gianieri) di Teja in « *Piemonte vivo* »: « ... le sue litografie più bonarie che polemiche incontrarono un enorme successo. Il grande merito di Teja fu quello di aver creato una specie di caricatura italiana li-

bera dall'influsso francese e di cui fu innalzato a simbolo. Ma si legò alla caricatura tedesca, particolarmente a Wilhem Busch »¹⁶. E noi a questo punto dissentiamo nel modo più assoluto con l'eccellente studioso, parendoci che tanto è allobrogo, sfaccettato di umore, vivo e mutevole di tecnica e di tratto il piemontese Teja, tanto è monotono nei temi, di tratto incerto, di spirito greve il tedesco.

Scrivono Gec nel catalogo della I Biennale di caricatura a Vercelli: « Casimiro Teja è considerato il padre della caricatura italiana, il più grande nostro caricaturista dell'Ottocento. Titoli ambedue piuttosto discutibili » e ancora « ... Pasquino si trasformò in un giornale di satira-politica. Cosa questa tutt'altro che facile, dato il carattere mite di Teja che non possedette mai né il mordente, né il coraggio di molti altri caricaturisti dei suoi tempi come Redenti o come Borgomainero. Tanto che nella sua lunga, lunghissima attività, e in quei giorni – ma non soltanto in quelli – di denunce facili, non subì mai neppure l'ombra di un processo ». È chiara l'allusione a Daumier, il più grande artista dell'intero panorama della caricatura europea che, per i suoi disegni satirici di cui ognuno era un'aspra accusa, una spietata denuncia della società, una implacabile staffilata alla monarchia, alla magistratura, alla borghesia di affaristi e dei ciarlatani politici, si ebbe sei mesi di carcere.

Il nostro Teja non possedette certamente la inconfondibile personalità artistica di Daumier, ma nello stesso tempo non continuammo a fare di questo pur grande, infaticabile caricaturista, un timido, pacifico, superficiale disegnatore di vignette prive di mordente, di acredine, mai in polemica con nessuno; non attendiamoci da lui l'inumana amarezza, la matita sempre pronta ad accusare, il coraggio disperato e l'ansia di libertà dell'irraggiungibile francese. Teniamo conto, invece, dei valori sicuri della sua arte, dell'importanza della sua personale tessitura grafica delle immagini che rivelano il suo stile, la resa espressiva fissata con la immediatezza di un'istantanea delle sue figure. Ben lieti anche di sapere che aveva un animo sereno, un sano, comunicativo buon umore e che non abbia subito neanche un mese di carcere per oltraggi alle autorità costituite.

A noi pare che, più di tanti altri artisti, il Teja si sia istintivamente attenuto alla prima definizione che della caricatura¹⁷ diede Annibale Carracci nel Seicento, ossia di « ritrattini carichi » o del « ritrattare a colpi carichi »: esagerare, quindi, caricare, insistere su un dato delle fisionomie per sottolinearne e renderne comica la figura. Quella di Teja è una sottile presa in giro, sottile e un poco beffarda, tocca, « carica » senza far male,

sottolinea colpendo in giusta misura e riesce ad ottenere risultati di divertente comicità.

Osserviamo, per esempio, la vignetta del giornaleto « Gianduja » dal Teja stesso fondato, eseguita a tratto, intitolata: « Tipi di vari artisti della grande compagnia comico-acrobatica che agisce a Roma nella pantomina: "I martiri giapponesi" ». Osserviamo con quale nuovo, incisivo stile si riveli il nostro bonario Teja che abbandona il morbido sfumato del disegno litografico e usa una linea ben marcata in cui il bianco e il nero si contrastano violentemente ottenendo una denigrante caratterizzazione della classe ecclesiastica che, in quel particolare momento di anatemi del vescovo Frasoni, del voltafaccia di Pio IX, del Sillabo papale, rappresentavano avversari temibili e contrastanti il travagliato anelito al raggiungimento della sospirata Unità d'Italia. Guardiamo le mani contorte, la nodosità rattappata quasi scorza rinsecchita di vecchio albero, delle mani di Padre Lanza (il ministro Giovanni Lanza) nella caricatura intitolata « Confessioni » di « Padre Lanza » ancora di indirizzo anticlericale e avremo ancora una volta prova della sua incisività di disegnatore e dell'umore parodistico dell'artista. Teja seppe dare al Pasquino un volto particolare creando una serie di rubriche che si ripetevano a rotazione; credè la « Famiglia Christofle » mordace satira dell'aristocrazia più melensa, inventò il termine « Mellonaggini »¹⁸ che usò sovente per caricare avvenimenti balordi e sciocchi sia politici che sociali quanto di costume. Scrisse nel 1871, ed illustrò umoristicamente, « Da Torino a Roma »; sua è la « Via Crucis di Gianduja » del 1865 e l'album-strenna « L'Istmo di Suez » all'apertura del canale cui partecipò quale inviato speciale del proprio giornale.

Oltre le spiritose Mellonaggini sono divertenti i « Ghiribizzi di Teja » che mettevano in burla gli argomenti di attualità; qualche titolo « Dell'origine dell'uomo » parodia spassosa in occasione della pubblicazione dell'opera di Darwin del 1871; « Sudori di Teja - abbattimento del giardino dei Ripari, del Borgo del Moschino e la distruzione di Piazza d'Armi »; « Congresso di Berlino » i tre imperatori con volti di animali che li simboleggiano: Austria con tre teste d'aquila coronate e con lunghissimi colli annodati, la Russia con un testone d'orso, la Germania con una sola d'aquila grifagna.

Le vignette della serie intitolata « Schizzi dal vero » sono, per la maggior parte, frizzanti bozzetti, schizzati a effetto immediato dal vero, arricchiti tecnicamente di tenui chiaroscuri e leggeri passaggi di morbide sfumature.

« A zonzo », una serie sbrigliata, tocca qua e là vari argomenti di ogni genere con uno stile dalla linea pulita a tratti nitidi dal disegno rapido a fissare un'idea, un'impressione, un ricordo da tradurre con vena maliziosa.

Queste macchiette a disegno leggero, appena ombreggiate da marcature e sfumature contrastanti con piena ricchezza di effetti, questa scrittura litografica rivelano il miglior Teja, mentre nelle piene pagine dedicate a grandi avvenimenti, a commemorazioni, scema il piglio di quella sua briosa vena.

Impossibile, sfogliando come abbiamo fatto tante annate del Pasquino, annotare tutto il buono e il meno buono della produzione dell'operosissimo artista, vista l'ampiezza del lavoro, la quotidianità degli eventi illustrati, i fatti di cronaca di cui oggi ci sfugge il senso e a volte lo stesso significato.

Di maggior comprensione e di divertente penetrazione psicologica è la rubrica « Mode, carnevalate di Teja » dove l'artista si sbizzarrisce e si diverte e ci diverte, ricca come è di confronti con ogni tipo di vestiario per quanto concerne le spericolate mode femminili del suo tempo. Alla moda imperante che impone alla coiffure femminile altissimi chignons quasi a torretta, legata alla sommità da una specie di cinturetta fermata da una fibbia, Teja aderisce con la raffigurazione di un tenero abbraccio di un signore di alta statura e una signora piuttosto piccoletta. Didascalia dell'autore: « La fibbia mi baciò tutto tremante! » E moltissimi esempi si potrebbero citare.

All'amico e prezioso collaboratore Dalsani, la cui attività fu illustrata in questa sede¹⁹, in un frettoloso cartoncino spedito dalla montagna, dove lo costringeva un'indisposizione, scriveva per pregarlo di recarsi in sua vece ad un déjeuner di Notai, e non manca di insistere: ... « Le raccomando di portarmi i tipi dei notai più bellicosi; ne vidi con dei baffoni, delle barbe, dei pizzi veramente eroici; mi preme poi avere la figura del commendatore Eula, Presidente della Cassazione, l'altra sera io l'avevo proprio dietro e non era possibile di farlo, speravo oggi, ma il male mi impedisce di scendere... ».

Sappiamo, e già ne abbiamo accennato, che viaggiò molto, da ogni luogo recando quella messe di disegni e di ricordi, di cianfrusaglie, pipe, vasi, ventagli giapponesi, che contribuirono, a detta degli amici, a trasformare il suo studio in via S. Massimo in una specie di negozio di rigattiere del quale egli era molto fiero.

E, per concludere, non possiamo non ricordare, in questa sede il già menzionato valido collaboratore ed eccellente caricaturista Giorgio Dalsani dal maestro stesso scelto a succedergli nella direzione e proprietà dell'amato Pasquino, direzione e proprietà che, come è noto, il Dalsani non si sentì di accettare.

Il 20 ottobre 1897 muore Casimiro Teja. Il suo Pasquino esce in supplemento per darne la mesta notizia; nella prima pagina della Stampa si legge un necrologio di quasi due colonne. Il 12 dicembre dello stesso anno viene bandito un « Concorso Teja » dotato di un premio di lire 200 per i migliori disegni da pubblicarsi sulla Strenna del Pasquino, che andò a vuoto; altro concorso che andò anch'esso a vuoto fu bandito il 20 ottobre 1898, per il primo anniversario della morte dell'artista. Sempre il 20 ottobre si adunò all'Accademia Albertina un'accolta di amici e di ammiratori onde promuovere l'erezione di un pubblico ricordo al compianto artista e pubblicista torinese.

Solo nel 1903 avvenne l'inaugurazione del monumento che sorge in piazza IV Marzo. La figura del caricaturista risalta con poco aggetto da un ceppo di marmo, un mezzo busto, una mezza testa, un mezzo cappello a lobbia, baffoni, cravatta e giacca che si fondono nel marmo. Sovrasta questa modestissima immagine dello spensierato e arguto caricaturista la figura del Pasquino. Sui lati del plinto a fatica si legge: *Castigat ridendo mores*. Torino ha voluto dedicare questa stele a Teja, Antonio Rubino ne fu l'autore, forse in un giorno di cattivo umore.

NOTE

- ¹ vedi « La caricatura » di Vittorio Rubio, Sansoni, 1973.
- ² da C.A. Petrucci, « La Caricatura italiana dell'Ottocento », Roma, 1954.
- ³ da I. Montanelli, L'Italia dei Notabili, 1973: « L'idea di trasferire la capitale erano in molti a sostenerla, per « spiemontizzare » l'Italia. Però appena tale notizia trapelò, i torinesi scesero in piazza. I tumulti furono violenti e si conclusero con una trentina di morti e un centinaio di feriti. Nel giugno del 1865 avvenne il primo trasferimento a Firenze.
- ⁴ da E. De Amicis, Memorie, Treves, 1900.
- ⁵ da D. Rebaudengo, « Nei disegni di Teja malizia e passione civica », in « Piemonte vivo », aprile, 1974.
- ⁶ dal nome Pasquino dato nel Rinascimento a un corroso e mutilo gruppo marmoreo, copia di un originale ellenistico pergameno, raffigurante Achille che regge il corpo di Patroclo, posto in un angolo dall'attuale palazzo Braschi in Roma, dove fu fatto erigere nel 1501 dal cardinale Olivero Carafa. Perché a quel gruppo sia stato quel nome resta dubbio: tradizioni piuttosto tarde lo fanno risalire a un sarto, Pasquino, che aveva bottega lì presso, o a un maestro di scuola, o a un barbiere o a un oste di tal nome.
- ⁷ La matita litografica veniva usata per disegnare sulla pietra litografica ed era composta di: sapone, cera, sego e nerofumo; se non contenuta nello apposito portamatite, avrebbe imbrattato le mani del disegnatore. Teja raffigura la simbolica immagine di Pasquino in atto di brandire una matita litografica e una penna d'oca.
- ⁸ da « Torino e i torinesi » di Alberto Viriglio, 1898.
- ⁹ da « Torino », ed. Roux e Favale, 1880.
- ¹⁰ da « Piemonte », Utet, 1925.
- ¹¹ da « Torino », ed. Roux e Favale, 1880.
- ¹² « Wermut », scritto in modi diversi, è il nome tedesco dell'assenzio, cioè della pianta dell'artemisia.
- ¹³ Abate Amè Gorret (1836-1907) soprannominato di volta in volta « l'ours de la montagne », « le grand Gorret », « l'eremita di Saint Jacques » o più semplicemente « il prete alpinista ». Fu sacerdote, alpinista e valente scrittore. Pubblicò il volumetto « Victor Emanuel sur les alpes » che Teja illustrò. La sua vita fu travagliata da una serie di continui trasferimenti, dovuti tutti al suo carattere intollerante. Tutte le più impervie parrocchie dell'alta montagna valdostana lo ebbero prima o poi Vicario.
- ¹⁴ da M. Bernardi, Carlo Pittara e la scuola di Rivara, Pan, II, agosto 1934. Unico vero cenacolo artistico piemontese dell'Ottocento, aveva da poco iniziata la sua vita serena, la brigata: D'Andrade, Avondo, Pastoris Pittara, Teja.
- ¹⁵ da A. Merlini, Ambienti e figure della vecchia Torino, Torino 1938. Il Gran Bogo, a cui non si può non accennare parlando dei carnevali torinesi. A nominarlo adesso c'è da sentirsi chiedere chi o che cosa sia, ma per anni e anni godè di una larga popolarità... È una tipica creazione degli artisti subalpini, un parto della loro amena fantasia: un fantoccio diventato un simbolo, un nume grottesco e bonario cui s'intitolò un « Ordine » ch'ebbe rapidamente seguaci, gradi, cariche con relativi distintivi e decorazioni. Origine del tutto casuale: il pittore Pittara, recatosi a Parigi, ne tornò con certi pupazzi di vescica, che, a riempirli d'aria, si gonfiavano assumendo proporzioni esagerate ed aspetti buffissimi. Un d'essi, panciuto, con testone spropositato, venne scelto a figurare da divinità selvaggia in uno spettacolo a fondo esotico. Fu battezzato col nome di BOGO e sollevò tale successo d'ilarità che gli organizzatori pensarono di onorare il pupazzo, e in pari tempo segnare

l'avvenimento con la fondazione del famoso ordine cavalleresco, naturalmente umoristico a lui dedicato. All'enorme fantoccio pieno di fuochi di artificio, a mezzanotte in punto del « martes gras » (martedì grasso) una fiamma provocava lo scoppio, sprizzando razzi a girandola nel cielo. Così, fra canti, grida, urla moriva il festoso carnevale.

- ¹⁶ Wilhem Busch (1832-1908). Scrittore e disegnatore tedesco. Studiò ad Hannover e ad Anversa. Collaborò dal 1859 ai Fliegende Blätter e a numerosi altri giornali umoristici. Nel 1865 scrisse « Max und Moritz » la popolarissima storia di due monelli da lui stesso illustrata con disegni di estrema semplicità e usando la tecnica del tratto a penna, non usò mai la matita litografica. Non meno popolarità ebbe la storia « Plisch und Plum » il romanzo tutto da ridere di due cani; « La scimmia Fipps » e in genere storie buffe e comiche di animali che divertirono generazioni di bambini tedeschi.
- ¹⁷ da « Vite di pittori italiani del Seicento, Filippo Baldinucci, 1681-1696 », nella « Vita di Annibale Carracci »: « ... Traeva anche materia di bellissimo scherzo, e di fare altrui conoscere i propri corporali difetti, dalle effigie degli uomini, le quali fu solito ritrarre in quel modo che noi diciamo di colpi caricati, e non è mancato chi affermi che egli di tale bizzarria fosse primo inventore. Di simili ritratti ne fece in disegno molti e molti, che furono ne' suoi tempi lo spasso e 'l trastullo di Roma, e di questi avvenne fra gli altri un libro intero, tutti ridicolissimi, tocchi di penna a meraviglia, e sono anche accompagnati con ingegnosi motti. Talora usò far ritratti, trasformando i volti delle persone in varie forme di cose inanimate, secondo l'inclinazione che riconosceva nelle fisionomie, come sarebbe a dire di pentola, d'orciuoli, e simili ».
- ¹⁸ Mellonaggini, significa: stupidaggini, balordaggini, e deriva da mellone, che anticamente indicava un frutto diverso dal popone comune, i cui frutti erano insipidi. Di qui l'uso figurativo per uomo sciocco, balordo, d'ingegno grosso.
- ¹⁹ G. Kalk Lubatti. Il caricaturista Giorgio Ansaldo (Dalsani), in: Rassegna di Studi e Notizie, Milano 1975, pag. 205 e ss.

DOCUMENTI

Discorso di Edmondo De Amicis al banchetto per festeggiare i trent'anni di pubblicazione del « Pasquino » (12.1.1886).

Non parlo di C. Teja artista, direttore e disegnatore unico del Pasquino, il giornale di caricature più sensatamente arguto, più simpaticamente personale che vi sia in Italia. Non c'è italiano colto che non abbia nella memoria alcuni dei suoi disegni innumerevoli i quali rappresentano con evidenza parlante una « situazione politica » o un fatto o un momento psicologico del paese, esprimendo in forma burlesca un sentimento profondo o un giudizio sagace, che ci fa pensare quasi sempre come una frase in cui sia compendiata e decisa una lunga controversia... Un artista solo ci potrebbe dire come egli abbia attinto al Cham la varietà delle idee comiche, e al Gavarni il disegno grasso, colorito e fermo, ed altri artisti stranieri certe ispirazioni e certi modi, pure non rifacendo nessuno.

Io vi presento l'uomo che tutta Torino conosce; uno dei più cari e pepati originali che non sian mai sbocciati ai piedi delle Alpi.

È nato 55 anni fa; ma sarebbe una sciocchezza dire che ha 55 anni. Davanti alla pietra litografica ne ha 35, nelle ascensioni alpine 29, in compagnia degli amici 18. Mettete insieme un grande buon senso e molti grani di pazzia, una bontà delicatissima di dentro e un po' rude di fuori, la giocondità d'uno studente e la franchezza di un soldato, una vena faceta inesauribile tutto quello che c'è di meglio nel tipo del vecchio piemontese e nel tipo del nuovo; e quando avrete messo insieme tutto questo, non crediate mica ancora di conoscere Teja, neanche per ombra. Bisogna proprio vederlo in corpo e in anima, così bassotto, col collo grosso e corto, con le braccia corte, con le mani corte; una figura di piccolo indiato vecchio sergente dei bersaglieri che dal dondolio delle spalle e del capo, e perfino dall'andatura e dalla singolarità simpatica del vestimento fa indovinare il buon figliolo. Bisogna vedere quel lungo viso bruno, che si allarga dalla fronte in giù sormontato da quell'eterno cappello tronco conico, e tagliato per quanto è largo da due grossi baffi bianchi che paiono appiccicati da tanto che stonano curiosamente col riso giovanile degli occhi scuri vivissimi e dell'ampia bocca canzonatoria; bisogna vederlo con la pipa di legno in bocca, col cappello a sghimbescio, coi gomiti sulla tavola, insaccato nella sua immutabile giacchetta da cui spunta una cravatta pretenziosa in mezzo a due grandi ali ripiegate di solino bianco; bisogna vederlo in mezzo agli amici, quando celia e ragiona a bocca libera e a cuore spalancato, per conoscere la vera originalità sua, per avere un'idea della forma nuova e amabile in cui possono mescolarsi nell'animo d'un uomo e nel suo aspetto e nei suoi modi la semplicità, l'arguzia, il buon cuore, la monelleria e una punta di stravaganza e anche una certa durezza d'indole subalpina, con tutto l'argento vivo, con tutta la forza d'espansione pirica d'una natura meridionale.

Suo padre morì molto giovane. Era Intendente del principe di Carignano, quando il principe era ammiraglio. Morì d'un colpo di carrucola che gli cadde sul capo a bordo, una notte di tempesta, e fu sepolto in una chiesa di Rio de Janeiro. Se non avesse perduto il padre così presto C. Teja, che era destinato alla marina, ora sarebbe comandante di una nave da guerra italiana. Pare strano, non è vero? Ma forse l'uniforme di capitano di vascello non avrebbe potuto soffocare il caricaturista, perché in lui la disposizione naturale al disegno si rivelò precocissima. Non aveva ancora otto anni, e già i suoi maestri seguitavano con occhi inquieti i pezzetti di carta che gli uscivano di sotto la penna per portare di banco in banco le loro non adulate sembianze, provocatrici di pensi terribili. Tredicenne entrò nell'Accademia Albertina e vi studiò 5 anni, guadagnando nell'ultimo corso il premio di composizione e di dipinto, facendo in tutti e cinque molte biricchinate memorabili, e sempre più acueno l'ingegno e addestrando la mano al disegno scherzoso, a cui la natura lo spingeva. E gli venne prima la celebrità che la barba. Era ancora scolaro quando il caricaturista Virginio lo attirò a disegnare pel Fischietto, sul quale scrivevano allora il Chiaves, il Bersezio, il

Piacentini e il Cesana: quel Cesana – il Teja della penna – che oggi ancora fa scintillare nelle colonne del Pasquino la sua prosa limpida e allegra come un ruscello in cui rida il sole. Il Cesana stesso e il Piacentini misero poi al mondo il Pasquino, un giornale di caricatura sociale, che non si doveva impicciare di politica per aver libero corso in tutta Italia, e lo affidarono al Teja, che aveva allora 25 anni. Il primo numero uscì il 27 gennaio del 1856 pochi giorni prima che il Conte di Cavour partisse per il Congresso di Parigi. Ci collaborarono da principio il Seismit-Doda e il Piolti De Bianchi; ci disegnarono per qualche tempo il Virginio e il Redenti. Poi tutta la parte artistica ricadde su C. Teja che fece del Pasquino una cosa sua; e quel benedetto Cinquantanove compì l'opera gettando il giornale nella politica, per la quale non era nato, ma in grazia della quale è vissuto e cresciuto, e non morirà.

Da più di 40 anni, dunque la sua infaticabile matita lavora. Trenta volumi di disegni son là, quasi tutta l'opera sua. Sfogliate la raccolta del Pasquino dal '59 all'85: è una storia disegnata di Torino e dell'Italia che i futuri storici italiani farebbero assai male a trascurare. Vi ci trovate raffigurati cento volte i nostri principali uomini politici, in tutti i loro mutamenti morali e fisici, e in ogni loro vicenda; potete seguirli passo per passo nel lungo viaggio dal palazzo Carignano a Montecitorio, vederli invecchiare a grado a grado, incanutire, ingobbire, morire, e molti di essi riapparire poi ancora, tratto tratto in forma di fantasmi e di statue. Quant'è curioso il tener dietro, disegno per disegno a quelle trasformazioni! Sfogliate sfogliate: ci troverete tutte le nostre insperate fortune festeggiate in quadri trionfanti d'alterezza e di gioia; tutti i nostri errori tutte le nostre sciocchezze messe alla gogna; le nostre sventure, le morti dei nostri grandi, piante in ampi disegni simbolici pieni di tristezza e di poesia, e a queste immagini gravi, dinnanzi a molte delle quali vi s'inumidiscono gli occhi, intercalate le trasformazioni più stravaganti del figurino della moda, le folle di trenta carnevali, l'epopea eroicomica della Guardia nazionale, le ridicolaggini e le miserie di tutte le classi sociali, e una miriade di sghiribizzi, di amabili buffonerie, di capricci deliziosi dell'immaginazione, gettati sulla pietra da una mano fremente di giovinezza... Ci troverete di tutto: ma non mai l'insulto nella censura, né l'odio dietro la celia, né la vendetta sotto al castigo.

Il vero Teja, il Teja genuino ed intero non è che là, in quel suo strano studio, dentro a un arruffio di giornali illustrati e di fotografie in mezzo a un disordine pien di colori, d'armi antiche, di parasoli giapponesi e di ricordi carnavaleschi. Là con la pipetta in bocca, con la matita in mano, egli vede tutta l'Italia, riepiloga le discussioni del Parlamento evoca i grandi morti, sferza, castiga, rivendica, indovina; là è qualcosa di più d'un artista fosforescente e d'un amabile originale: là è un poeta, un patriotta, un cooperatore della storia e una forza del suo paese.

Ma benché la sua conversazione sia così attraente per la vivezza del suo senso comico, per la ricca varietà dei ricordi, per l'acutezza dei suoi giudizi artistici liberi da predilezioni ingiuste del passato o del presente ed anco per molte idee originali e sensate intorno ad argomenti che escono dal campo ben lavorato e fecondo, ma non vasto della sua cultura letteraria si può dir nondimeno che il Teja critico e artista non palesa, alla conversazione, la parte migliore di sé. È quasi sempre uno stupore per gli amici il veder tradotti sul Pasquino i concetti che egli ha prima espressi nel discorso: essi ritrovano nell'opera sua delicatezze, ardimenti, intuizioni profonde e sottili, che non manifesta punto la sua parola. Perciò parla di rado del disegno che volge in mente, o l'accenna di volo, e in modo da non darne che un'idea dimezzata. Il suo vero linguaggio è quello ch'egli parla sulla pietra litografica. Ogni avvenimento di cui riceva notizia gli si presenta alla mente, e il giudizio che ne darà gli si forma e gli si esprime subito nel cervello a tratti di matita, in contorni di figure umane, e in atteggiamenti di fisionomie. La parte più fine del suo intellettuale è composizione e disegno. Anche per questa ragione la sua conversazione è più mimica che discorso. Riflette poi però anch'essa il doppio aspetto della natura artistica in questa maniera: che come nel Pasquino si alternano; costantemente ai disegni pensati, in cui è significato un alto con-

cetto o un alto sentimento, le lepidi e le bizzarrie giovanili e puerili; così la sua conversazione è una sequela di arrabbiature eloquenti e di slanci di sentimento patriottico o critico, a cui succedono espansioni improvvise di buon umore, e scappate fanciullesche carissime, nelle quali par che salti fuori un'altr'uomo. Ma chi ci vivesse insieme anche un anno, senza aver visto mai il suo lavoro, non conoscerebbe che assai malamente l'ingegno e l'animo suo.

Ecco il Teja, il nostro buon vecchio Teja, onore del buon senso e dello spirito piemontese, ben voluto da tutti, cercato da tutte le brigate, anima di ogni festa artistica, capace anche di vincere il premio a una regata di canottieri, come quando portava mille sabati di meno sulle spalle, o di andare in ventidue ore da piazza Castello sulla punta del Monviso, come fece pochi anni or sono. È uno schietto esemplare di subalpino, un eccellente stampo di italiano, artista in tutte le gocce del sangue, amico di vecchio modello, e modello di vecchio figliuolo. Perché ha ancora la madre, più che ottuagenaria, alla quale è rimasto quell'unico figliuolo adorato, che è l'anima sua e che la consola dei molti dolori che hanno travagliato la sua vita virtuosissima. Essa è malata in questi giorni. ...Noi lo festeggiamo tanto più lietamente, nel trentesimo anniversario del suo PASQUINO, perché non è lungo tempo che abbiamo temuto di perderlo. Una infermità ribelle ad ogni cura lo torturò per molti mesi, e lo tolse agli amici... ma la ferrea tempra d'alpinista vinse la malattia ed egli rimbalsò in piedi rimpolpato, ridente e strepitante a roteare in alto un'altra volta, in mezzo agli amici, le sue due fruste immaginarie e la sua matita ricominciò a figliare dozzine di De Pretis, centinaia di deputati, di monarchi e di donnine, le innumerevoli figure da lui predilette e a noi familiari da tanti anni, ma più vive, ci parve e più spigliate che nel passato. E fu una festa per tutti perché, veramente, a nessuno dei suoi amici intimi par quasi d'incestare fin che egli è là, sempre pronto alla prima chiamata di chi abbia bisogno del suo vecchio viso e della sua voce per confortarsi di un dolore e riprendere amore alla vita. Ogni volta che questo accade noi scriviamo a lui, e possiamo esser ben certi che in quel luogo convenuto, in quel momento designato, la sua desiderata faccia apparirà, e ch'egli sarà il più allegro della brigata, e che dopo cena farà qualche passetto di can-can con l'antico diavolo in corpo, e tornerà a casa senza levarsi dalla testa i fiori di cui l'avremo incoronato fra i bicchieri; di tutto ciò gli siamo grati, e glielo diciamo pubblicamente deponendogli ciascuno una foglia d'alloro sul cappello conico, e un bacio fraterno sui baffi bianchi. Ho accennato a un suo gesto abituale. Ah! La mimica di Teja è una delle più straordinarie e piacevoli cose che si possano immaginare. A Torino è famosa. Bisognerebbe fare una persona sola d'un oratore andaluso, d'un popolano napoletano, d'un cantastorie arabo e d'un sordomuto nervoso per avere un quissimile di quella gesticolazione. Cominciando il suo discorso si contiene, non fa che strisciare le mani sulla tavola come un conferenziere che stia pigliando l'abbrivio; ma poi accalorandosi rapidamente allarga e varia le mosse, nuota, anaspasmo, gioca di scherma, scatta in piedi e risiede di colpo, si racchiocciola accanto alla sedia, fa girare i pugni sopra il capo, come se rotasse per aria due fruste, e pesta i tacchi come il racconto richiede, con una tale smania di far vedere e sentire ogni cosa, che spesso il suo discorso è per qualche momento tutto gesti e voci onomatopiche, senza una sola parola... in quei momenti è come sollevato e portato via da un soffio tempestoso d'ispirazione comica. Pare che suoni dieci strumenti ad un tempo, non gli sembra mai di rendere le sue immagini con bastante vigore, tirerebbe dei colpi di pistola, farebbe scoppiare dei petardi, se potesse, per esprimere più fortemente il proprio pensiero. Arriva fino a tal segno di furore imitativo, da sgusciare fuori dal crocchio degli amici, e correre a tondo in una sala di caffè o attraverso la strada, in mezzo alla gente meravigliata e esilarata, per rappresentare la fuga di un viaggiatore colto dal mal di mare alla mensa di bordo o il galoppo di un sarto gobbo dietro al debitore che scappa; dopo di che ritorna al suo posto ansando e continua il racconto senza avvedersi che altre venti persone, oltre ai suoi amici si sono mattamente divertiti ad osservarlo. E, notate, tutta questa gesticolazione è interrotta e accompagnata da

un riso tutto suo, esuberante esplosivo, irresistibile che s'attacca e scuote i fianchi ai più restii. Bisogna sentirgli raccontare le avventure comiche delle sue gite di alpinista e dei suoi viaggi in Svizzera e in Egitto, le vicende della sua vita di guardia nazionale nel '59, le sue gesta di studente dell'Accademia.

Bisogna sentirlo in queste serate felici in cui non ha nemmeno l'ombra d'un sovraccapo; e allora non si trova soltanto un piacere vivissimo ma anche un sentimento d'ammirazione profonda per l'indomabile giovinezza di quella bella natura.

da « *Caricature di Teja annotate da Augusto Ferrero* »

1886 - XXX Anniversario del « Pasquino » - 31 gennaio

Tra le feste dell'arte che hanno lasciato più vivo ricordo nelle cronache torinesi, deve indubbiamente annoverarsi quella con cui la sera del 27 gennaio 1886 si celebrò all'Hotel d'Europa il trentesimo anno di vita del « Pasquino », acclamando l'arte ed il cuore del babbo suo, di Casimiro Teja.

Ciò che l'arte, il giornalismo, la letteratura contava di meglio, s'era dato convegno attorno al vecchio caricaturista. E di lontano gli amici e gli ammiratori avevano mandato il loro omaggio affettuoso. L'anima buona di Teja, commossa meditava la rivincita. E questa venne nel numero ultimo di gennaio. L'artista disegnò una bella, argentea targa, ed in caratteri lapidari scrisse i propri ringraziamenti. Ma poiché egli era disegnatore ed umorista e non letterato, nello stesso numero volle tracciare qualche particolare eloquentissimo della festa: il sindaco di Torino, conte di Sambuy, che, piegando l'eccelsa persona, da un « bacio d'inclinazione » al Teja, il quale gli restituisce un bacio di « esaltazione »; il dottor Bottero che bacia Teja pargoletto; l'on. Roux (Roux tipografi - editori torinesi: Lorenzo (1811-78), direbbe con i Vigliardi - Paravia la Stamperia Reale di Torino; Luigi, suo figlio (1848-1913), passò al giornalismo e alla politica, direbbe la Gazzetta Piemontese, poi divenuta « La Stampa », e la « Tribuna » da lui fondata, nel 1882. Nel 1905 costituì la STEN (Soc. Tipografica Editrice Nazionale). Fu deputato al Parlamento (1882) e senatore (1898) il Bottero che in segno di riconciliazione spezza il tradizionale grissino sul capo del marchese Calani; e come corollario di questo atto cordiale dei direttori dei fogli politici quotidiani di Torino: la Gazzetta piemontese, la Gazzetta del Popolo, la Gazzetta di Torino - l'emblema che nei tempi mitologici serviva per l'amore, dice Teja, servirà per le riunioni dei giornalisti (due colombi che si baciano).

La figura di De Pretis, cucinata dalla matita del Teja in tutte le salse non poteva pur essa mancare: ed eccola infatti ispirare al Teja ancora una arguzia che gli dà il destro di ricordare altresì come il vecchio statista sia fra i 50 deputati d'ogni partito i quali, in un album inviatogli dallo on. Roux, gli hanno, in questa occasione, rivolto auguri e saluti.

dal necrologio di Casimiro Teja - La Stampa, 21 ottobre 1897

Ieri mattina, alle otto e mezzo, nella sua abitazione di via San Massimo 55 è spirato improvvisamente CASIMIRO TEJA. Aveva 67 anni.

Era anch'egli un decano, ormai; un decano dell'arte, del giornalismo, del patriottismo. Era, soprattutto, il rappresentante più genuino e più chiaro del buon senso e dello spirito piemontese.

Casimiro Teja!... La mente, a questo nome, rievoca quei tempi lontani, i primi anni di libero pensiero e di libera stampa, quando sui fogli di Torino si combattevano le più solenni e le più feconde battaglie del sorgente regime, e il sentimento popolare si educava e si avviava a divenire vera opinione pubblica, illuminata e cosciente, organo essenziale dell'ordi-

namento costituzionale, altissima funzione e sindacato supremo. Nel giornalismo politico iniziavano le lotte che dovevano poi continuare nelle aule del Parlamento e nei Consigli della Corona, uomini che si chiamavano Cesare Balbo, Camillo Cavour, Michelangelo Castelli, Ercole Ricotti, Carlo Boncompagni, Pier Carlo Boggio, Lorenzo Valerio, Giuseppe Cornero, Giovanni Lanza... I giornali avevano nome « Risorgimento », « Concordia », « Opinione »...

Ma il linguaggio serio e severo di tali fogli rivolgevasi piuttosto alla classe colta, già matura nel pensiero, già pronta all'azione, che non alle masse, cui bisognava affinare e preparare al compito nuovo, e che bisognava scuotere con alcunché di più sensibile che la semplice parola non fosse. Questa fu la missione dei giornali umoristici a disegni, cui asperse luminosamente la via il Fischietto, creazione dell'alessandrino Carlo A. Valle, passato dalle visioni solenni della poesia epica agli arguti giochi della poesia satirica. E nel « Fischietto », in cui scrivevano allora Desiderato Chiaves, Vittorio Bersezio, Piacentini, Cesana, nel « Fischietto » entrò a collaborare, per invito del caricaturista Virginio, Casimiro Teja, tuttora scolaro dell'Accademia Albertina.

Per il disegno, e specialmente per la caricatura, aveva dimostrato una vocazione precocissima, fin dai banchi delle prime scuole, per i quali egli faceva correre i suoi schizzi a penna, mettendovi in burla i maestri, che lo ripagavano con larga copia di « pensi ». Perfezionatosi nel disegno, in cinque anni di studio all'Accademia Albertina, egli esplicò viemmeglio nel « Fischietto » le sue tendenze allo stile scherzoso e satirico; finché Cesana e Piacentini misero al mondo il « Pasquino », un giornale di caricatura sociale, che non si doveva impicciare di politica per aver libero corso in tutta Italia. Il primo numero uscì il 27 gennaio 1856. Vi collaborarono da principio il Seismit-Doda e il Piolti De Bianchi: ci disegnarono per qualche tempo il Virginio ed il Redenti. Poi tutta la parte artistica ricadde su Casimiro Teja, che fece del « Pasquino » una cosa sua; finché il 1859 e il movimento unitario compirono l'opera, aprendo al giornale le grandi porte della politica, per la quale non era nato, ma in grazia della quale prosperò, rifulse e conta tuttora fra le manifestazioni più caratteristiche dell'opinione pubblica italiana.

Per circa cinquant'anni lavorò così la matita di Casimiro Teja: ed oltre quaranta di questi si dedicò tutti al « Pasquino », dando una nuova e larghissima popolarità al romano campione dell'umorismo, il cui torso dall'angolo di palazzo Braschi aveva per tanto tempo simboleggiato la satira che sferza, castiga e corregge. E nelle quarantadue annate del « Pasquino », cui Teja consacrò tutto sé stesso, si trova rispecchiata intera la vita nazionale, prima del Piemonte e poi dell'Italia. Tutte le nostre vicende, liete ed amare, le colpe, le follie, le speranze, i dolori: i nostri uomini politici, nei loro mutamenti fisici e morali, nella parabola varia della loro carriera: una vera storia del nostro popolo, documentata nelle sue forme esterne. Quante volte, nel suo lungo cammino, Teja fustigò con ironia spietata, incalzante, demolitrice, politici e politicastri. Quante campagne piene di coraggio, di ardimento, di tenacia, combattute per un'idea politica, per l'alto amore della patria, per l'irremovibile culto del vero!

Eppure Teja non lascia nemici, non lascia rancori, perché il rancore non conobbe, e non conobbe l'odio. Onde De Amicis poté scrivere di lui: « Tutti gli avversari ch'egli bollò nel « Pasquino » gli possono stringere la mano; la simpatia che ispira per tutto il suo nome prova che egli esercita nobilmente l'ufficio suo; né bassi e durevoli rancori potrebbero far lega con un sentimento così giovanilmente gaio dell'arte, radicato in un così caldo cuore di cittadino. E tale si mostra nella vita, nel cerchio dei più stretti amici. Piglia, è vero, delle caldane improvvise contro gli avversari politici, e tuona e strepita facendo il viso paonazzo; ma che gli guizzi un lampo di trista luce negli occhi o

che gli schizzi una goccia di veleno dalla bocca, mai, per quanto egli agiti violentemente le sue braccia corte al disopra del cono tronco che ha in capo ».

E la prova migliore la si vide in una memoranda sera, quando nella gran sala dell'Albergo d'Europa, amici ed ammiratori, il 27 gennaio 1886, offerse a Casimiro Teja un banchetto per celebrare il trentennio dal primo numero del « Pasquino ».

Non mai Torino vide tanto consenso di presenti, tanta adesione di assenti, in ogni forma più geniale del pensiero e dell'attività umana. Fu un trionfo, vorremmo quasi dire un'apoteosi, se una così solenne parola non paresse troppo discordante con la sua semplicità bonaria.

Casimiro Teja era, oltreché un vivido, arguto ingegno, oltreché una felice matita, anche un ottimo cuore, un caro e desiderato compagno. Nel profilo che di lui scrisse De Amicis, a cui abbiamo già tolto un passo, si trovano queste altre righe:

« Ecco il Teja, il nostro buon vecchio Teja, onore del buon senso e dello spirito piemontese, ben voluto da tutti, cercato da tutte le brigate, anima di ogni festa artistica, capace ancora di vincere il premio di una regata di canottieri, come quando portava mille sabati di meno sulla spalle, o di andare in ventidue ore da piazza Castello sulla punta del Monviso, come fece pochi anni or sono. È uno schietto esemplare di subalpino, un eccellente stampo d'italiano, artista in tutte le gocce del sangue, amico di vecchio modello e modello di vecchio figliuolo ».

Ecco qua l'ultimo numero del « Pasquino »: il N. 42 dell'anno XXXXII, uscito il 17 ottobre. Aprite la pagina centrale; vi è ancora uno schizzo di Teja: « Consiglio di ministri presente e futuro ». La pagina è amara, ma quanti, quanti fra il largo buon senso popolare, non daranno ragione alla frusta del caricaturista?

Teja ora è morto. Prendono il lutto per lui tanti amici che egli ha saputo crearsi e serbarsi. Prende il lutto la Patria, che fu il suo fervido amore perenne e la fonte prima delle sue aspirazioni.

La stanza, il suo studio, la sua sala e il suo museo, vi entrava ieri per quattro finestre una luce piena e si diffondeva su mille ricordi e gingilli, su armi, su cofanetti, su disegni, su libri, su piume e pelli... tutti i suoi ricordi, ricordi di viaggi lontani in Egitto, di scampagnate vicine, di gite alla montagna che adorava, di feste di beneficenza che combinava, animava col suo brio... ricordi di amici defunti o lontani, di persone per qualche modo care... ricordi di personaggi politici, di artisti, di letterati... ricordi di una vita bella, buona, altamente benefica, umoristicamente educatrice. Povero Teja!

BIBLIOGRAFIA

- TEJA CASIMIRO, *La via Crucis di Gianduja*, ed. « Buonomore », Torino; 1865; Id., *L'istmo di Suez*, Foà, Torino 1870; Id., *Da Torino a Roma*, Foà, Torino 1871.
- A. GORRET et BICH, *Guide de la Vallée d'Aoste*, Casanova, Torino, 1877.
- M. BARETTI, *Studi geologici sul gruppo del Gran Paradiso*, 1877.
- GORRET AMÈ, *Victor Emanuel sur les Alpes*, Turin, Casanova, 1878, Notices et souvenir avec Croquis par Casimir Teja.
- A. GIRTANNER, *Lo stambecco delle Alpi* ecc. 1879; Giacosa Piero, *Cogne, Ivrea* 1880 (ristampa, 1925).
- Torino, Roux e Favale, 1880.
- Torino Artistica, marzo 1886.
- E. DE AMICIS, *Casimiro Teja*, « Pasquino », n. 43, 1886; Cap. *Casimiro Teja*, Pasquino n. 43, 1897.
- Guida illustrata della Valle D'Aosta*, Torino 1893.
- Alcuni giorni in Torino*, guida descrittiva, storica, artistica, 1898.
- E. DE AMICIS, *Memprie*, 1899.
- AUGUSTA TAURINORUM, *Torino illustrata nelle sue cose e nei suoi Concittadini*, s.d. (fine Ottocento).
- Enciclopedia Moderna* Sonzogno, s.d.
- Caricature di Teja* annotate da A. Ferrero, Torino, 1900.
- PICA V., *Attraverso gli albi e le cartelle*, 1904, serie prima.
- R. A. MEYER, Wilhem Busch, in *L'art et les artistes*, Tome VII, Paris, 1908.
- A. SCHIAVI, *La storia del bilancio italiano nelle caricature di Teja*, in « Lettura » luglio 1909.
- G. CAUDA, *Teja e il Pasquino*, in « Lettura », aprile 1922.
- P. GIACOSA, *Il Castello d'Issogne*, 1928.
- M. BERNARDI, *La Scuola di Rivara*, in *Pan*, agosto 1934.
- M. BERNARDI, *La Scuola di Rivara*, in *Pan*, agosto 1935.
- F. BURZIO, *Piemonte*, Torino, 1938.
- C. BAUDELAIRE, *Curiosités Esthetiques*, Paris, 1946.
- M. BERNARDI, *Ottocento piemontese*, 1946.
- Mostra del Centenario della Società Promotrice delle Belle Arti in Torino*, 1952.
- G. CONTINI, *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Bompiani, 1953.
- Enciclopedia Universale Illustrata*, Vallardi, 1954.
- C. A. PETRUCCI, *La caricatura italiana dell'800*, Roma, 1954.
- Catalogo della Mostra di caricature, tenutasi nella Villa Comunale di Milano*, 1955.
- BALLABIANO A., *Questa è la via*, Bologna, 1957. GEC, *Gianduja nella storia-nella satira*, s.d.
- H. D'IDEVILLE, *Il Re, il Conte e la Rosina*, diario pettegolo di un diplomatico alla corte dei Savoia, Longanesi, 1959.
- F. COGNASCO, *Storia di Torino*, Milano, Martello, 1959.
- Caffè Letterari*, Canesi, 1962.
- C. MERLINI, *Ambienti e figure di Torino vecchia*, Torino, Rattero, 1964.
- REBAUDENGO D., *Torino sconosciuta*, 1964.

- P. MALVEZZI, *Le val de Cogne, recueil de textes rares*; Aosta, 1966.
- Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII, Garzanti, 1968.
- Dizionario Enciclopedico Italiano*, Treccani, Roma, 1970.
- Torino, Rivista bimestrale del Comune.
- SPADOLINI, *Gli uomini che fecero l'Italia*, 1972.
- E. CECCESI, *La letteratura italiana del Novecento*, Mondadori 1972.
- I. MONTANELLI, *L'Italia del Risorgimento*, 1972.
- id., *L'Italia dei Notabili*, 1973.
- V. RUBIU, *La caricatura*, Sansoni, 1973.
- N. APRÀ, *Dalsani* (Giorgio Ansaldo, caricaturista), Centro studi piemontesi, 1973.
- G. GIACOSA, *Novelle e paesi valdostani*, Torino, 1886 (ristampa, 1974).
- G. KALK LUBATTI, *Il caricaturista Giorgio Ansaldo* (Dalsani), *Rassegna di studi e notizie*, vol. III, Anno 1975.
- GEC, in *Piemonte vivo*, aprile, 1975.
- Catalogo della Mostra Antologica di C. Teja*, Vercelli, 1975.
- FINIF.-G. MATTANA, *Il Gran Paradiso*, Zanichelli, 1977.
- R. WILLIEN, *Vieille vallée*, vecchie immagini della Valle d'Aosta, 1977.
- Torino come eravamo*, supplemento alla Stampa, 20 gennaio 1978.
- Rivista Piemonte vivo*, aprile 1978; *Piemonte vivo*, marzo 1978; *Piemonte vivo*, giugno 1978; *Piemonte vivo*, agosto, 1978.
- Cap., *Casimiro Teja e il Pasquino*, « Gazzetta Sera », Torino, 28-4-1932.
- GEC, *La vita è dura ma è comica*, Garzanti 1939.
- GEC, *Tocchi e Toghe*, Torino, 1945; E. ZANZI, *Cronaca che diventa storia*, Vegliione dell'oca, 1946.

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

PAOLO BELLINI

Incisioni di Giorgio Ghisi

Poiché chi scrive va da parecchi anni indagando attorno all'opera dell'incisore mantovano Giorgio Ghisi allo scopo di delineare alla fine un catalogo completo della sua opera incisa, con piacere ha accolto l'invito della Dott.ssa Alberici, Direttrice della Bertarelli, e dell'Arch. Lise di stendere alcune note su quanto finora ha avuto modo di trovare a proposito di un gruppo di incisioni di G. Ghisi conservate appunto alla Bertarelli.

G. Ghisi è oggi riconosciuto come l'incisore più dotato e di maggior interesse del manierismo italiano. Tuttavia le notizie fino ad oggi acquisite sulla sua vita sono scarse e ricorrenti: noi qui ci limiteremo a riferirne le principali, in modo da tracciare un profilo biografico sufficiente ad inquadrare le opere che più avanti verranno descritte.

La sua nascita avvenne in Mantova nel 1520¹. Secondo il D'Arco, che riferisce notizie ricavate dallo Schivenoglia, la famiglia Ghisi proveniva da Parma e sarebbe arrivata a Mantova nel secolo XIV². Nulla si sa con certezza della sua formazione artistica, né se esercitasse anche l'attività di pittore come lo Zani e il Nagler ipotizzano³: in realtà non esistono testimonianze di alcun genere al riguardo, mentre invece è certo che si dedicò saltuariamente alla « azàmina », come riferiscono il Bertano e il Vasari, e come è testimoniato da una spada firmata conservata al Museo di Budapest e da uno scudo del 1554 conservato al British Museum di Londra⁴.

Circa i suoi primi orientamenti stilistici ebbe comunque peso la presenza di Giulio Romano, che era presente a Mantova fino dal 1524 e che influenzò evidentemente Giorgio Ghisi, come del resto testimonia la sua attenzione a molte opere del Pippi eseguite a Palazzo Te.

La prima incisione firmata e datata di Giorgio è del 1543, *Donna, uomo*

e bambino in una barca: essa rivela uno stile ancora esitante, impacciato e una vaga derivazione di sapore giuliesco.

Forse intorno al 1546, anno della morte di Giulio Romano, Giorgio si spostò a Roma⁵ e qui forse eseguì la serie di incisioni tratte dalla Cappella Sistina di Michelangelo, nella quale il suo bulino si mostra ormai più sicuro ed esperto e l'iniziale momento di apprendistato appare abbastanza superato. Sulla presenza del Ghisi in questi anni a Roma vi è anche la testimonianza diretta dell'architetto G. B. Bertano che nel suo volume su Vitruvio cita una sua visita alla chiesa di S. Bartolomeo in Roma in compagnia appunto di Giorgio⁶.

Intorno al 1550-1551, chiamato presumibilmente dall'editore Hieronymus Cock⁷, Giorgio lasciò Roma e si spostò ad Anversa. La sua presenza in questa città è fra l'altro confermata da una nota dei registri della Guild de Saint-Luc che, nell'anno 1551, nomina un Jorge Mantewaen, senz'altro identificabile in Giorgio⁸. In questo periodo « fiammingo » Giorgio incise due grandi opere da Raffaello, *La scuola di Atene* (datata 1550) e *La disputa del Sacramento* (1552), un' *Ultima Cena* (1551) da Lamberto Lombardo e una *Natività* (1554) dal Bronzino. Tutte queste opere vennero pubblicate con l'indirizzo di H. Cock.

La permanenza ad Anversa influi nettamente sull'arte di Giorgio, creando in lui quel gusto ai particolari e alla descrizione analitica degli aspetti più minuti, che contrassegneranno parecchie delle sue incisioni seguenti.

Lo si osserva bene, ad esempio, nella *Visione di Ezechiele* (1554) o nel *Giudizio di Paride* (1555), entrambe tratte dal Bertano e che stanno a cavallo fra il soggiorno ad Anversa e il suo ritorno a Mantova, ove egli certamente si trovava nel 1556⁹. Non possediamo documenti sicuri atti a provare che in questo stesso anno Giorgio abbia anche intrapreso un viaggio a Roma, come ipotizza Rotili¹⁰. Certo è che nel 1556 incise *Diana e Orione*, *Venere punta da una spina* (entrambe da L. Penni) e il *Ritratto di F. Duaren*; nel 1558 *Le tre Parche* (da G. Romano) e *Ercole e l'Idra* (da G. B. Bertano), nel 1561 il cosiddetto *Sogno di Raffaello*, che rimane uno degli intagli più belli e più enigmatici di Giorgio.

A questo punto c'è un viaggio a Parigi e probabilmente a Fontainebleau, del quale peraltro non conosciamo la durata¹¹. È certo tuttavia che nel 1564 Giorgio si trovava nuovamente a Mantova, poiché intorno al 1564-1565 incise il *Martirio di S. Barbara* (dal Brusasorci) e quindi nel 1567 *Ercole disteso a terra* (probabilmente da un suo disegno), nel 1568 *La nascita di Memmone* (da G. Romano) e nel 1569 *La Calunnia* (da

L. Penni). Segue poi verosimilmente un momento di riposo che terminò comunque nel 1574 quando incise il *Matrimonio di Amore e Psiche* (da G. Romano). Del 1575 sono una *Sacra Famiglia*, un *Matrimonio mistico di S. Caterina* (dal Correggio) e un' *Incoronazione della Vergine*¹²; del 1576 *Il Padre glorifica il Figlio* (da un suo disegno) e del 1578 la sua ultima incisione datata, una *Fuga in Egitto* da Giulio Campi.

Nell'ottobre del 1581 Giorgio figura come ricamatore alla corte di Mantova¹³ e ancora è al servizio della corte ducale nel 1582¹⁴. La morte sopravvenne il 15 dicembre 1582, dopo una breve malattia¹⁵.

La sua opera incisa consta di circa 70 bulini, ai quali se ne possono aggiungere alcuni altri in forma dubitativa. Dall'esame globale di queste opere e soprattutto dall'analisi delle loro tirature balza all'occhio con evidenza che il Ghisi fu nel Cinquecento e nel Seicento incisore stimato e ricercato. L'elenco dei suoi stampatori è lunghissimo: lui vivo, si interessarono alla tiratura delle sue incisioni il mantovano Pietro Facchetto, Antonio Lafrery, Nicola Van Aelst, Claudio Duchet e Hieronymus Cock. Ma dopo la sua scomparsa i suoi bulini conobbero continue e incessanti fortune: lo confermano le tirature eseguite da Cristoforo Blanco (nel 1593); Giovanni Orlandi (intorno al 1602); Pietro de Nobili; Filippo Thomassin e più tardi da tre diversi componenti della famiglia de Rossi (Giuseppe, Giovanni Giacomo e Gian Battista). Nella seconda metà del secolo XVII curò una tiratura del Ghisi Francesco Palmiero e nel secolo XVIII altre tirature furono eseguite da Carlo Losi (nel 1773). Alcune lastre finirono intanto in mano a stampatori stranieri che provvidero a stamparle con i loro indirizzi: è il caso di Harmann Adoltz (o Arloff), Ioan Meyseña, Ioan Galle e Iacobus Honerought¹⁶.

Come si vede, dunque, una folla di stampatori, numerosissime tirature e variazioni di stato. Per logica conseguenza non è mai stato agevole stilare una catalogazione completa delle incisioni di Giorgio Ghisi: il primo a tentarla, in ordine di tempo, fu il Mariette¹⁷, che stilò un elenco manoscritto delle opere di Giorgio unitamente a quelle di Gian Battista, Diana e Adamo Scultori. Per quanto ovviamente lacunoso questo primo repertorio stabilisce già con buona approssimazione il *corpus* incisivo del Ghisi¹⁸. Ad esso hanno fatto seguito le due edizioni del Gori Gandellini (1771) e del Gori Gandellini-De Angelis (1812), che non hanno apportato sostanziali mutamenti, fino a giungere al catalogo del Bartsch del 1813, che per primo ha dato una sistemazione valida all'ordinamento di

queste incisioni, più tardi integrata con notizie e aggiunte dal lavoro del D'Arco (1840), mentre non recano aggiunte significative né l'elenco stilato dal Nagler (1835-1852), né quello del Le Blanc (1854-1888).

La maggior parte dei bulini di G. Ghisi, come si è visto, sono opere di riproduzione: questo non pregiudica quasi mai la personalità dell'artista, il cui segno è reso particolare e quasi impreziosito da maniere singolarissime. Tanto che nella maggior parte dei casi egli sostituisce a una fredda imitazione del modello un rifacimento, fedele sì, ma personalizzato e dotato di forza propria. E ciò in contrasto abbastanza evidente con quasi tutti gli incisori mantovani dei tempi suoi, primi fra tutti Adamo e Diana Scultori, quasi sempre piatti imitatori del modello da riprodurre, autori sovente di intagli senza vita e personalità.

La scelta dei soggetti è varia: alcuni sono di intonazione religiosa, legati prevalentemente all'infanzia di Gesù e alla sua Passione (nessuno di questi tuttavia figura nel gruppo di opere che in queste pagine viene presentato); altri sono di intonazione mitologica. Fra questi ultimi pochi si esauriscono nella esposizione visiva di semplici accadimenti; la più parte piuttosto sviluppano in più piani una complessità storica di avvenimenti e semantica di simboli davvero impensabile. Generalmente l'episodio è narrato non solo attraverso gli attori principali, ma per mezzo anche di innumerevoli corollari o elementi di secondo piano (si veda ad esempio *La morte di Procri*) che il Ghisi fedelmente riporta nei suoi bulini e che individuano senza problemi la sua preferenza verso questo tipo di composizioni, care del resto all'ambiente che ruotava intorno a Giulio Romano. La carica di contenuto simbolico di queste opere è tale che non sempre si può affermare con certezza di averla pienamente afferrata nel suo esatto significato o nella sua totalità (o, quanto meno, tale è il dubbio che rimane a noi che scriviamo queste note). Valga come esempio, a questo riguardo, *Venere punta da una spina*.

Probabilmente anche questo aspetto, oltre a quello intrinseco al suo stesso segno, ha contribuito a fare del Ghisi il più interessante e il più valido incisore mantovano del secondo Cinquecento.

Nel chiudere la presentazione di questo lavoro è doveroso da parte nostra un ringraziamento particolare alla Sig.ra Gioconda Albricci, che ci è stata preziosa per consigli e suggerimenti e alla quale dobbiamo in parte se questo studio è stato a suo tempo iniziato.

NOTE

¹ Lo si ricava dall'atto di morte. Cfr. la nota 15.

² Il D'Arco specifica inoltre che i Ghisi probabilmente abitavano a Parma nella contrada detta « del Ghisio » (*Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XV*, Mantova 1840, pp. 40-41).

³ G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, vol. V, p. 412; G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, Leipzig 1839, III, 185.

⁴ La « azamina » o « agemina » (dalla voce persiana *agiam*) è un procedimento consistente nell'inserire a freddo sottili lamine di metallo pregiato in un supporto di metallo non pregiato, scolpito a cesello o a scalpello. Una varietà dell'agemina è la damaschinatura. Il Bertano, nel suo scritto *Gli oscuri et difficili passi dell'Opera ionica di Vitruvio...* (Mantova 1558), definisce il Ghisi « huomo veramente raro oggidì in tagliar rami, lavorare nella Azzamina di varie sorti ».

⁵ È comunque certo che non fu chiamato a Roma, come dice il D'Arco e come finora si sosteneva, dall'incisore e stampatore mantovano Pietro Facchetto, perché costui nel 1549 aveva solo 14 anni.

⁶ Il D'Arco al riguardo precisa che il Bertano si recò a Roma in due occasioni e sempre sotto il papato di Paolo III, che durò dal 1534 al 1549 (*Di cinque valenti incisori...* cit., p. 42).

⁷ Di tale parere sono: A. PETRUCCI, *Panorama dell'incisione italiana: il Cinquecento*, Roma 1964, p. 97, nota 64 e M. ROTILI, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Benevento-Roma 1964-1965, p. 76.

⁸ Cit. in H. ZERNER, *Ghisi et la gravure maniériste à Mantoue*, in « L'Oeil », n. 88, aprile 1962, p. 28.

⁹ Lo attesta un documento nel quale si rileva che Giorgio in quell'anno acquistò una casa per il fratello (cit. in H. ZERNER, *Ghisi et la gravure...* cit., p. 29).

¹⁰ Cfr. M. ROTILI, *Fortuna di Michelangelo...* cit., p. 76. Egli inoltre tende a collocare il ritorno da questo viaggio nel 1573.

¹¹ Giorgio si trovava certamente a Parigi nel dicembre del 1562. Lo testimonia una sua lettera, datata da Parigi il 15 dicembre 1562. Tale lettera è stata per la prima volta citata e riportata da M. Rotunno (cfr. Tesi, p. 28).

¹² Queste tre opere vennero tutte stampate a Roma da Antonio Lafrery.

¹³ Cfr. A. BERTOLOTI, *Le arti minori alla Corte di Mantova*, Milano 1889, p. 220.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Nei libri necrologici è detto: « Die Mercurij. 15 dec.^{ris} 1582 [...] M. Georgiō Ghisi nella c.^{ta} dell'acqla [aquila] è morto di febre e catarro infermo otto giorni d'anni n.^o 62 » (Registo Necrologico dell'Archivio Gonzaga, in Archivio di Stato di Mantova, alla data 15 dicembre 1582).

¹⁶ Alla Calcografia Nazionale di Roma si conservano i rami di 22 opere del Ghisi. Altri quattro sono stati trovati recentemente a Mantova e, per quanto ci è stato possibile apprendere, temporaneamente affidati alla Calcografia Naz. di Roma. Non ci è stato tuttavia comunicato a quali opere corrispondano questi quattro rami.

¹⁷ Per tutti i dati relativi ai cataloghi citati in questo paragrafo si veda l'elenco bibliografico.

¹⁸ Per quanto concerne il catalogo del Mariette si tenga presente che, a causa della ripetizione dello stesso numero per più stampe, abbiamo aggiunto di nostra iniziativa, nell'indicazione dei vari repertori presente in ogni scheda, alcune lettere alfabetiche, al fine di ottenere una più esatta individuazione dell'opera.

BIBLIOGRAFIA

- P.-J. MARIETTE, Catalogo delle stampe di G. Ghisi e dei tre Scultori, in *Notes*, t. V, pp. 11-19, pubblicato in « Nouvelles de l'estampe », 9, 1968.
- 1767 F. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, II, pp. 295-297.
- 1771 G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, vol. II (ediz. consultata: 1808, pp. 197-199).
- 1812 G. GORI GANDELLINI - L. DE ANGELIS, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, vol. X, pp. 153-156.
- 1813 A. BARTSCH, *Le peintre-graveur*, Vienna, vol. XV, ad vocem.
- 1820 P. ZANI, *Enciclopedia metodica...*, Parma, p. II, IV, p. 165.
- 1835 G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, ad vocem.
- 1837 P. L. CODDÈ, *Memorie biografiche [...] dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani*, Mantova, pp. 66-67.
- 1839 G. H. NAGLER, *Die Monogrammisten*, Leipzig, vol. II, nn. 2115, 2914; vol. III, nn. 170, 185, 186, 202.
- 1840 C. D'ARCO, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI*, Mantova, pp. 39-53 e 97-116.
- 1854 CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1888, vol. II, pp. 294-297.
- 1857 C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova.
- 1864 J. D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, Leipzig, vol. VI, pp. 137-140.
- 1889 A. BERTOLOTTI, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, p. 220.
- 1922 B. DISERTORI, *Le stampe del secolo XVI*, in « Emporium », gennaio, p. 34.
- 1958 A. PETRUCCI, *L'opera del Genio italiano all'Estero. Gli incisori dal secolo XV al secolo XIX*, Roma, parte III, pp. 39-51.
- 1962 H. ZERNER, *Ghisi et la gravure maniériste à Mantoue*, in « L'Oeil », n. 88, aprile, pp. 26-34 e 76.
- 1964 M. ROTILI, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Benevento-Roma 1964-1965, pp. 76-78.
- 1964 A. PETRUCCI, *Panorama dell'incisione italiana: il Cinquecento* Bestetti Ed., Roma, pp. 52-54.
- 1965 C. PERINA, in AA.VV., *Mantova. Le Arti*, Mantova, vol. III, pp. 341, 378, 676-679.
- 1975 G. ALBRICCI, *Su un'incisione di G. Ghisi*, in « I quaderni del conoscitore di stampe », n. 28, pp. 16-17.
- 1975 L. PRICE AMERSON JR., *The Fortuna of Michelangelo*, The University of California, Sacramento - Davis, pp. 10-13, 30-34.
- 1977 R. D'AMICO - ST. FERRARA - P. BELLINI, *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologna, nn. 107-152.
- 1979 M. ROTUNNO, *Giorgio Ghisi*, tesi della Scuola di Perfezionamento, Milano, Università Cattolica, anno acc. 1978-1979.

AVVERTENZA PER LA LETTURA DELLE SCHEDE

Le schede che qui vengono presentate (seguendo nell'ordine la numerazione progressiva del Bartsch) si riferiscono a incisioni di Giorgio Ghisi conservate alla Raccolta Bertarelli di Milano. Ciascuna scheda è suddivisa in tre settori: dapprima sono indicati il titolo e i riferimenti alle precedenti catalogazioni (per le abbreviazioni vedi sotto); in un secondo settore sono riportate tutte le caratteristiche inerenti al foglio preso in esame (tecnica, misure, stato, scritte, danni, filigrana, numero di inventario); infine in un terzo settore vengono presentate alcune annotazioni in ordine all'opera (spiegazione del soggetto, sua derivazione, datazione dell'opera, eventuali notizie sulla lastra, descrizione generale degli stati).

ABBREVIAZIONI

Mariette	=	Catalogo pubblicato in « Nouvelles de l'estampes ».
GG.	=	Gori Gandellini, <i>Notizie istoriche...</i>
GGDA.	=	Gari Gandellini - De Angelis, <i>Notizie istoriche...</i>
B.	=	Bartsch, <i>Le peintre-graveur</i> .
Nagler K-L	=	Nagler, <i>Neues allgemeines Künstler-Lexikon</i> .
D'Arco	=	D'Arco, <i>Di cinque valenti incisori...</i>
LB.	=	Le Blanc, <i>Manuel de l'amateur d'estampes</i> .
Zani	=	<i>Enciclopedia metodica...</i>

MARTIRIO DI S. BARBARA

Mariette 23/a; B. 10; Nagler K-L, p. 413; D'Arco 40; LB. 15.

Bulino, mm. 264 × 178.

Esemplare di II stato (su due), recante in basso al centro il monogramma dell'artista. Esemplare su foglio senza filigrana.

Collocazione: Art. M. 52-50.

È raffigurato in questo foglio il martirio di S. Barbara avvenuto probabilmente sotto Massimino il Trace (235-238) o sotto Massimiano (308-313) in una località non ben definita (per alcuni Antiochia, per altri Nicomedia, per altri ancora la Toscana)¹. La storia di questa santa racconta che fu rinchiusa dal proprio padre Dioscuro in una torre a causa dei molti che la volevano in moglie, sebbene essa volesse convertirsi al Cristianesimo e consacrarsi a Dio. Il padre, venuto a conoscenza di questo proposito, la fece tormentare con diversi supplizi e alla fine lui stesso la decapitò. L'incisione raffigura appunto questo episodio. Si noti tuttavia come la torre, abituale attributo iconografico della santa, sia qui assente. La spada impugnata da Dioscuro ha l'elsa con la testa di cane, animale sacro a Marte, dio della guerra. Si osservi inoltre che Dioscuro ha curiosamente un piede calzato e l'altro nudo. Un'idea del soggetto poté derivare al Ghisi dal dipinto di Domenico Brusasorci, eseguito su disegno del Bertano² per la chiesa di S. Barbara a Mantova. Tale chiesa, opera dell'architetto G. B. Bertano, venne terminata nel 1565³. L'incisione venne eseguita pertanto dopo questa data e servì ad illustrare, secondo quanto riferisce il D'Arco, un libro dei Canonici della Basilica di Corte a Mantova. Dell'opera si conoscono due stati: il I, molto raro, anteriore all'apposizione del monogramma; il II come quello qui descritto. Di un altro presunto stato, privo del coro di angeli musicanti che sta in alto, non abbiamo finora trovato traccia.

¹ Cfr. al riguardo: AA.VV., *Bibliotheca Sanctorum*, Univ. Lateranense, Roma 1962-1968, vol. II, *ad vocem*.

² Cfr. lettera del 5 ottobre 1564, diretta da G. B. Bertani al duca Guglielmo di Mantova, Archivio di Stato di Mantova, Fondo Gonzaga, busta 2572.

³ Cfr. C. D'ARCO, *Notizie intorno agli arazzi disegnati da Raffaello [sic] posseduti dai Gonzaga di Mantova*, Mantova 1867, p. 9. La medesima notizia è confermata dal Coddè (*Memorie biografiche... dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani*, Mantova 1837, p. 18).



FIG. 1

La serie dei PROFETI E SIBILLE

La serie delle sei incisioni raffiguranti tre Profeti e tre Sibille deriva dal soffitto michelangiolesco della Sistina. La serie trova, in Michelangelo come nel Ghisi, la sua unitarietà nella comune destinazione oracolistica assegnata a questi personaggi. Infatti, accanto ai Profeti dell'Antico Testamento, taluni scrittori cristiani vollero affiancare, sia pure a un diverso livello, le Sibille, considerando i loro oracoli una sorta di rivelazione precristiana. Le Sibille erano Vergini, sovente abitanti in grotte, che ispirate da un dio (generalmente Apollo) rivelavano il futuro. Il loro numero fu fissato da Varrone in dieci, ma in realtà se ne conoscono molte altre oltre a quelle da lui citate ed esse vengono generalmente suddivise in tre aree geografiche: la greco-ionica, la greco-italica e l'orientale.

Per questa serie la controversia maggiore riguarda l'anno di esecuzione e la determinazione cronologica dei diversi stati. Un tempo si credeva che la prima tiratura fosse quella eseguita da N. Van Aelst datata 1540 e la seconda quella eseguita da P. Facchetto datata 1549. Ma nel 1962 H. Zerner ha mostrato, con motivazioni che più avanti illustreremo, che la tiratura di Van Aelst è posteriore a quella del Facchetto¹. Neppure questa conclusione tuttavia è del tutto valida. Al momento attuale dei nostri studi ci è possibile affermare che la serie venne incisa da G. Ghisi nel 1549 o, probabilmente più tardi, e che la successione degli stati, per tutta la serie, deve intendersi come segue: per tutte le sei stampe esistono rare prove anteriori ad ogni indirizzo (di cui noi non abbiamo mai incontrato peraltro alcun esemplare, ma che sono citate con sicurezza dal Nagler). Quindi segue una prima edizione ufficiale recante l'indirizzo di Pietro Facchetto (1535-1613) e la data falsa « 1549 »²: diciamo che tale data è falsa perché in quell'anno il Facchetto era solo quattordicenne³.

A questa tiratura fa seguito quella eseguita da Nicola Van Aelst (1527-1613), il quale peraltro in quattro casi ha aggiunto stranamente e per motivi non del tutto spiegati la data falsa « 1540 ». Che tale datazione non risponda a verità lo si evince dal fatto che nel 1540 il Van Aelst aveva solo 13 anni e pertanto un'età nella quale non poteva materialmente possedere una bottega di stampatore. Inoltre le altre edizioni datate del Van Aelst, fino ad oggi conosciute, portano tutte date molto posteriori. Infine, se si volesse considerare valida la data 1540, bisognerebbe anche credere che G. Ghisi abbia inciso queste sei grandi lastre all'età di 19-20 anni, un'operazione che, per quanto non impossibile, appare tuttavia improbabile, sia per le difficoltà tecniche che per la problematicità di trovare un committente per un artista così giovane⁴. A questo infine si aggiunga che, osservando attentamente gli indirizzi di Van Aelst, si scorgono tracce di brunitoio, che indicano come questo stampatore abbia provveduto a cancellare i precedenti indirizzi di P. Facchetto.

L'edizione successiva a quella di Van Aelst è contrassegnata dall'apposizione degli indirizzi dello stampatore G. G. De Rossi, senza peraltro abradere il precedente indirizzo di Van Aelst.

Infine per tutta la serie esiste un ultimo intervento, eseguito dalla Calcografia Camerale che aveva acquistato le lastre, consistente in qualche caso nel togliere il nome del De Rossi e nell'aggiungere foglie di fico su varie figure di nudi.

Chiarito dunque che la serie delle sei stampe venne incisa intorno al 1549, se non più tardi, proponiamo qui un'ipotesi nuova a proposito della loro esecuzione, non tanto per quanto concerne le figure centrali o quelle delle parti superiori, bensì le due figure laterali che appaiono in basso in ognuna delle stampe. Esse sono inconfondibilmente incise con un segno diverso, più duro e più secco e appaiono nel complesso rigide e in pose forzate, tanto da avallare l'ipotesi che esse non siano opera di Giorgio Ghisi, ma di un aiuto di lui assai meno abile. Tale aiuto, a nostro giudizio, è da ravvisare in Adamo Scultori, venuto da Mantova a Roma intorno al 1546-1547; dopo la morte di Giulio Romano. Non solo si possono istituire rapporti stilistici molto eloquenti fra queste figure e l'opera incisa di Adamo, ma nel caso specifico si possono compiere precisi paragoni, avendo Adamo inciso queste stesse figure anche nella sua nota serie di 73 rami (B. 27-98), riproducenti le figure della Cappella Sistina. Tale raffronto indica il medesimo stile duro e rigido e il medesimo modo piatto di riprodurre il soggetto⁵.

Per quanto riguarda la figure centrali eseguite dal Ghisi, cinque di esse corrispondono ai Profeti e alle Sibille raffigurate nel lato Nord del soffitto della Sistina, mentre la sesta, Delfica, si trova nel lato opposto. Per completare la serie dipinta da Michelangelo mancherebbero le Sibille Cumana e Libica e i Profeti Isaia e Daniele. Probabilmente era nell'animo dell'artista, o dei suoi committenti, compiere al bulino l'intera serie, ma qualche motivo a noi sconosciuto⁶ impedì la realizzazione del progetto.

L'ultima osservazione riguarda il modello: esso fu con ogni probabilità lo stesso soffitto michelangiolesco e non una copia. Lo fa pensare l'accuratezza dei dettagli. Ma, nonostante ciò, nelle incisioni sembra parzialmente andare perduta quella sensazione di illusionismo generata dal dipinto.

I sei rami della serie sono conservati alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 191-196).

¹ Del resto già il D'Arco nel 1857 affermava che Pietro Facchetto, dopo aver inciso egli stesso alcuni rami, « datosi a trafficare delle opere altrui volle che il Mantovano Giorgio Ghisi intagliasse in sei stampe i profeti dipinti dal Buonarroti entro la Cappella Sistina » (*Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova 1857, p. 226). Il D'Arco sbaglia comunque quando in un altro passo della medesima pagina afferma, peraltro senza fornire alcuna prova, che il Ghisi avrebbe inciso questa serie a 20 anni.

² Questo indirizzo compare peraltro solo su quattro delle sei stampe.

³ Per quale ragione il Facchetto abbia apposto questa data evidentemente falsa non è possibile sapere: forse per far credere più « antica » la sua tiratura.

⁴ Di questo stesso parere sono anche H. Zerner (*Ghisi et la gravure...* cit., p. 29) e A. Faith - L. Price Amerson (*The Fortuna of Michelangelo*, Davis-Sacramento 1975, pp. 11-13). In questi studi vengono portate soprattutto motivazioni di ordine stilistico, in ragione delle quali si sostiene che lo stile delle sei incisioni della serie è piuttosto rapportabile al modo di incidere di Giorgio alla fine degli Anni Quaranta.

⁵ Elenchiamo qui le figure corrispondenti di Adamo, indicando in parentesi il numero del Bartsch. Per *Il profeta Geremia* (B. 85, B. 86); per *Il profeta Gioele* (B. 77, B. 78); per *La sibilla Persica* (B. 69, B. 70); per *La sibilla Eritrea* (B. 79, B. 80); per *Il profeta Ezechiele* (B. 81, B. 82).

⁶ A. Faith e L. Price Amerson ipotizzano che tale motivo possa essere la morte di Papa Paolo III avvenuta nel 1549 (*The Fortuna of Michelangelo* cit., p. 13).

IL PROFETA GEREMIA

Mariette 2; GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 155, II; B. 17; Zani, p. II, IV, pp. 164-166; Nagler K-L, p. 413; D'Arco 54; LB. 19.

Bulino, mm. 568 × 436.

Esemplare di V stato (su cinque), recante il nome del Profeta al centro e in basso l'indirizzo di Van Aelst, mentre l'indirizzo del De Rossi risulta abraso. A tre figure in alto sono state aggiunte delle foglie di fico. Esemplare su carta senza filigrana, con una larga macchia visibile sul retro. In basso a sinistra si trovano il timbro della Raccolta Bertarelli e un secondo timbro a secco, rotondo, con la dicitura ormai illeggibile.

Collocazione: P. V. 13-36.

Il soggetto raffigura, al centro, il profeta delle *Lamentazioni*, Geremia, mentre il personaggio sottostante a sinistra è il re Booz, e la figura a destra, seduta di faccia, è Aminadab, principe dei Leviti. La serie dei cinque stati è da intendersi come segue: I) prima di ogni indirizzo; II) con il nome di P. Facchetto; III) con il nome di Van Aelst; IV) con l'indirizzo di De Rossi; V) è abraso De Rossi e vi sono le foglie di fico.



FIG. 2

IL PROFETA GIOELE

Mariette 2; GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 155, II; B. 18; Zani, p. II, IV, pp. 164-166; Nagler K-L, p. 413; D'Arco 54; LB. 20.

Bulino, mm. 566 × 420.

Esemplare di VI stato (su sei), recante il nome del Profeta al centro e l'indirizzo di Van Aelst, mentre l'indirizzo del De Rossi risulta abraso; sono inoltre aggiunte foglie di fico a quattro nudi in alto e a uno in basso. Esemplare su carta senza filigrana, con una larga macchia visibile sul retro.

Collocazione: P. V. 13-37.

Il soggetto raffigura al centro il Profeta Gioele, uno dei profeti minori, intento a sfogliare un rotolo scritto. Taluni hanno supposto di scorgere nel suo viso il ritratto di Bramante. In basso a sinistra vi è la madre di Eliud nell'atto di offrire cibo al figlioletto, mentre a destra vi è una madre con un bambino in braccio. La successione dei cinque stati è la seguente: I) senza scritte e con una buona parte della composizione, esclusa la figura di Gioele, ancora da incidere; II) la composizione è tutta incisa e con la scritta « IOEL »; III) con il nome di P. Facchetto; IV) con il nome di N. Van Aelst; V) con l'indirizzo di De Rossi; VI) il nome di De Rossi è abraso e sono apposte le foglie di fico.



FIG. 3

LA SIBILLA PERSICA

Mariette 2; GG; II, p. 199; GGDA. X, p. 155, II; B. 19; Zani, p. II, IV, pp. 164-166; Nagler K-L, p. 413; D'Arco 54; LB. 21.

Bulino, mm. 567×433.

Esemplare di IV stato (su quattro), recante al centro il nome della Sibilla e in basso a sinistra l'indirizzo di Van Aelst, ma senza l'indirizzo del De Rossi, che risulta abraso, e con l'apposizione delle foglie di fico a quattro nudi in alto e a uno in basso. Esemplare su foglio senza filigrana, con una larga macchia visibile sul retro. Nell'angolo inferiore sinistro si trovano il timbro della Raccolta Bertarelli e un secondo timbro rotondo, a secco, con la dicitura ormai illeggibile.

Collocazione: P. V. 13-34.

La Sibilla Persica solitamente sta a indicare la vecchiaia ed è accompagnata dai segni della miopia e della gibbosità. Nella tradizione mitologica essa appartiene al gruppo delle Sibille orientali. Talvolta viene confusa con la Sibilla Caldaica. In basso è raffigurato un uomo prostrato da una pena o da una fatica, mentre a destra le figure dovrebbero essere identificate in Obed, figlio del re Booz, e sua madre Rut. La successione degli stati è la seguente: I) prima di ogni indirizzo; II) con il nome di Van Aelst; III) con il nome di De Rossi; IV) è abraso De Rossi e vi sono le foglie di fico.

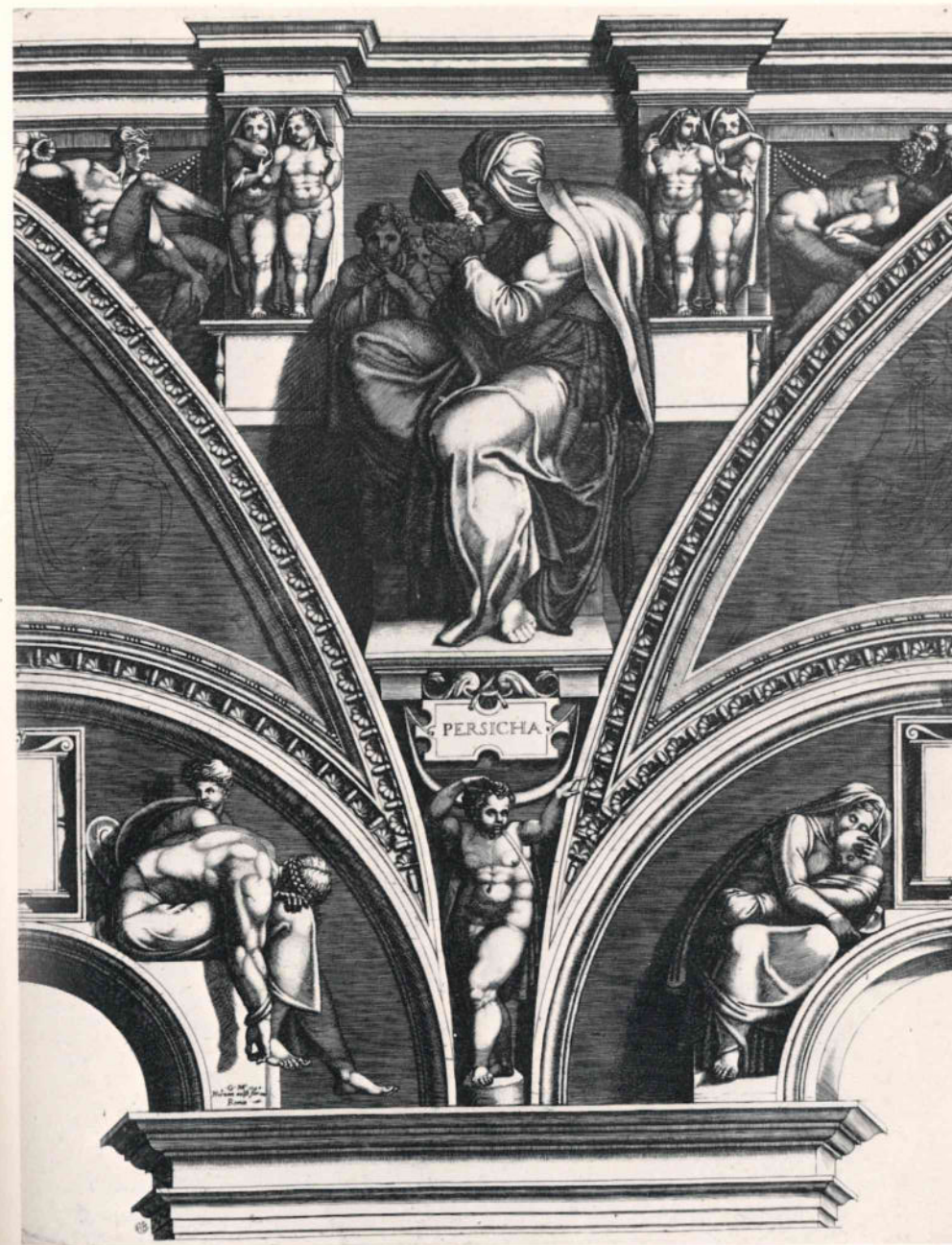


FIG. 4

LA SIBILLA DELFICA

Mariette 2; GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 155, II; B. 20; Zani p. II, IV, pp. 164-166; Nagler K-L, p. 413; D'Arco 54; LB. 22.

Bulino, mm. 564×435.

Esemplare di V stato (su cinque), recante al centro il nome della Sibilla e in basso a destra l'indirizzo di Van Aelst, ma senza l'indirizzo di De Rossi che risulta abraso; inoltre sono aggiunte delle foglie di fico a cinque nudi in alto e uno in basso. Esemplare su foglio senza filigrana, con una larga macchia visibile sul retro. Nell'angolo inferiore sinistro si trovano il timbro della Raccolta Bertarelli e un timbro a secco rotondo, con la dicitura ormai illeggibile.

Collocazione: P. V. 13-35.

La Sibilla Delfica, figlia dell'indovino Tiresia, appartiene al gruppo di Sibille greco-ionico. La figura in basso a sinistra è Giosia con il piccolo Jeconia, mentre del tutto incerta appare l'identificazione delle due figure a destra. La successione degli stati è la seguente: I) prima di ogni indirizzo; II) con il nome di Facchetto; III) con il nome di Van Aelst; IV) con l'indirizzo di De Rossi; V) è abraso De Rossi e vi sono le foglie di fico.



FIG. 5

LA SIBILLA ERITREA

Mariette 2; GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 155, II; B. 21; Zani, p. II, IV, pp. 164-166; Nagler *K-L*, p. 413; D'Arco 54; LB. 23.

Bulino, mm. 568×433.

Esemplare di VII stato (su sette), recante al centro, nel cartiglio, l'indirizzo di G. G. De Rossi e in basso la scritta: « MICHAEL ANGELVS INVENT ET PINXIT GEORGIVS MANTVANVS FECIT » e l'indirizzo di Van Aelst. Inoltre sono apposte delle foglie di fico a due nudi in alto e a uno in basso. Esemplare su foglio senza filigrana, con una larga macchia visibile sul retro. In basso a sinistra si trovano il timbro della Raccolta Bertarelli e un secondo timbro rotondo, a secco, con la dicitura ormai illeggibile. Questo esemplare portava inoltre in basso a destra la scritta a matita « Erithrea » (vedi foto), ora cancellata.

Collocazione: P. V. 13-33.

La Sibilla Eritrea era così chiamata da Eritre, il luogo ove si trovava la sua grotta. Appartiene al gruppo delle Sibille greco-ionico. Incerta è l'interpretazione delle figure sottostanti: quella a sinistra potrebbe essere Eliachim e quella a destra una donna con il futuro re Achiaz bambino. La successione degli stati è la seguente: I) prima di ogni indirizzo; II) con la scritta in basso « MICHAEL... »; III) con il nome di Van Aelst; IV) è abraso il nome della Sibilla; V) con l'indirizzo di De Rossi; VI) all'indirizzo del De Rossi è aggiunto il privilegio; VII) sono aggiunte le foglie di fico.

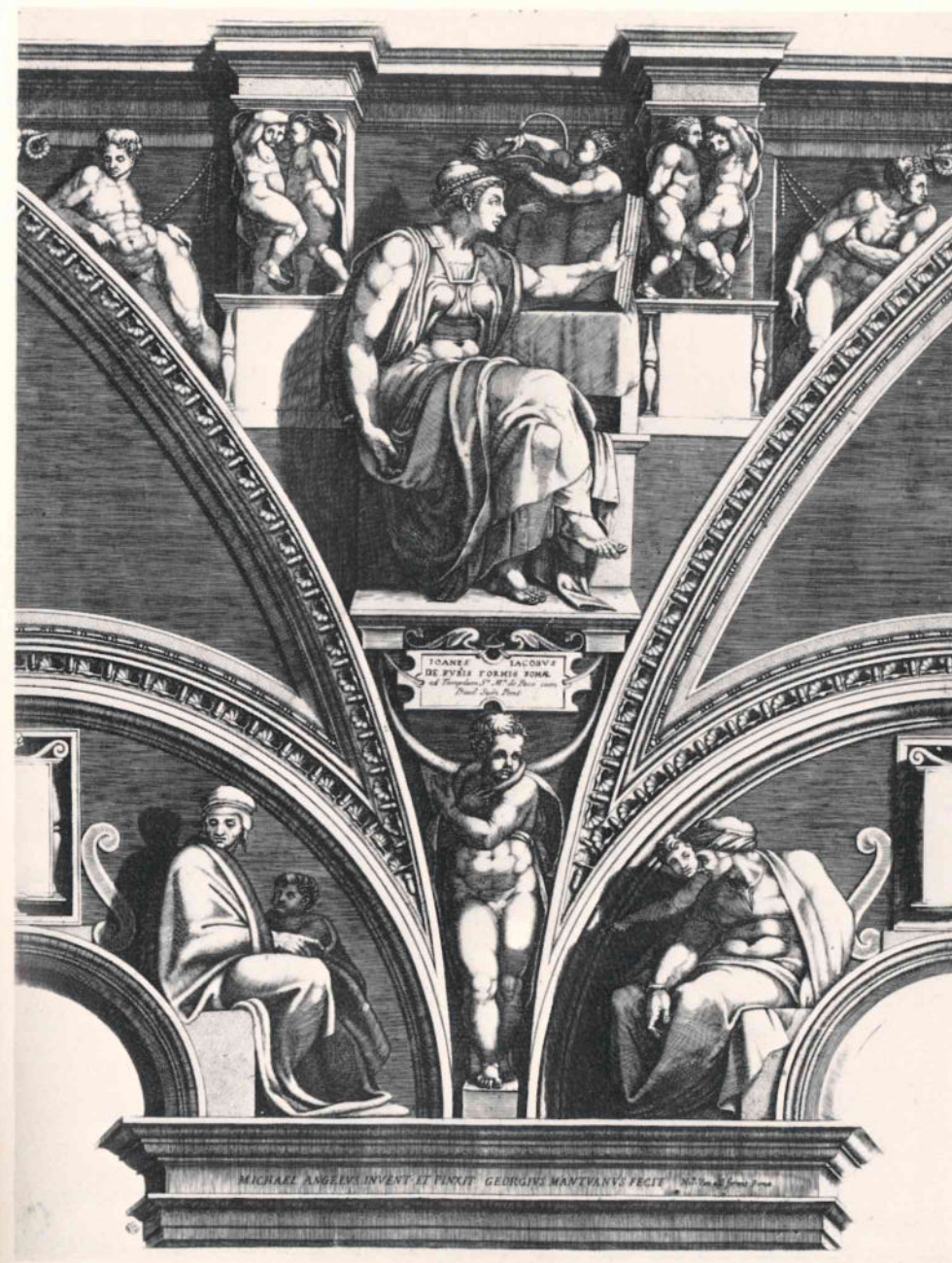


FIG. 6

IL PROFETA EZECHIELE

Mariette 2; GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 155, II; B. 22; Zani, p. II, IV, pp. 164-166; Nagler *KL*, p. 413; D'Arco 54; LB. 24.

Bulino, mm. 568 × 434.

Esemplare di VI stato (su sei), recante in basso a sinistra l'indirizzo di Van Aelst e ancora più a sinistra, nell'angolo, l'indirizzo di G. G. De Rossi malamente abraso. Inoltre risulta abraso il nome del Profeta nel cartiglio al centro e sono state apposte foglie di fico a un nudo in alto e a quello al centro in basso. Esemplare su foglio senza filigrana, con una larga macchia visibile sul retro.

Collocazione: P. V. 13-32.

Il Profeta è raffigurato in un atteggiamento agitato, ma non collerico, come appare invece nel dipinto; nella sinistra tiene un rotolo, che allude ai suoi scritti profetici. È incerta l'identificazione delle figure sottostanti. La successione degli stati è la seguente: I) prima di ogni indirizzo; II) con il nome di P. Facchetto; III) con il nome di Van Aelst; IV) con l'indirizzo di De Rossi; V) De Rossi è parzialmente abraso; VI) vi sono le foglie di fico.

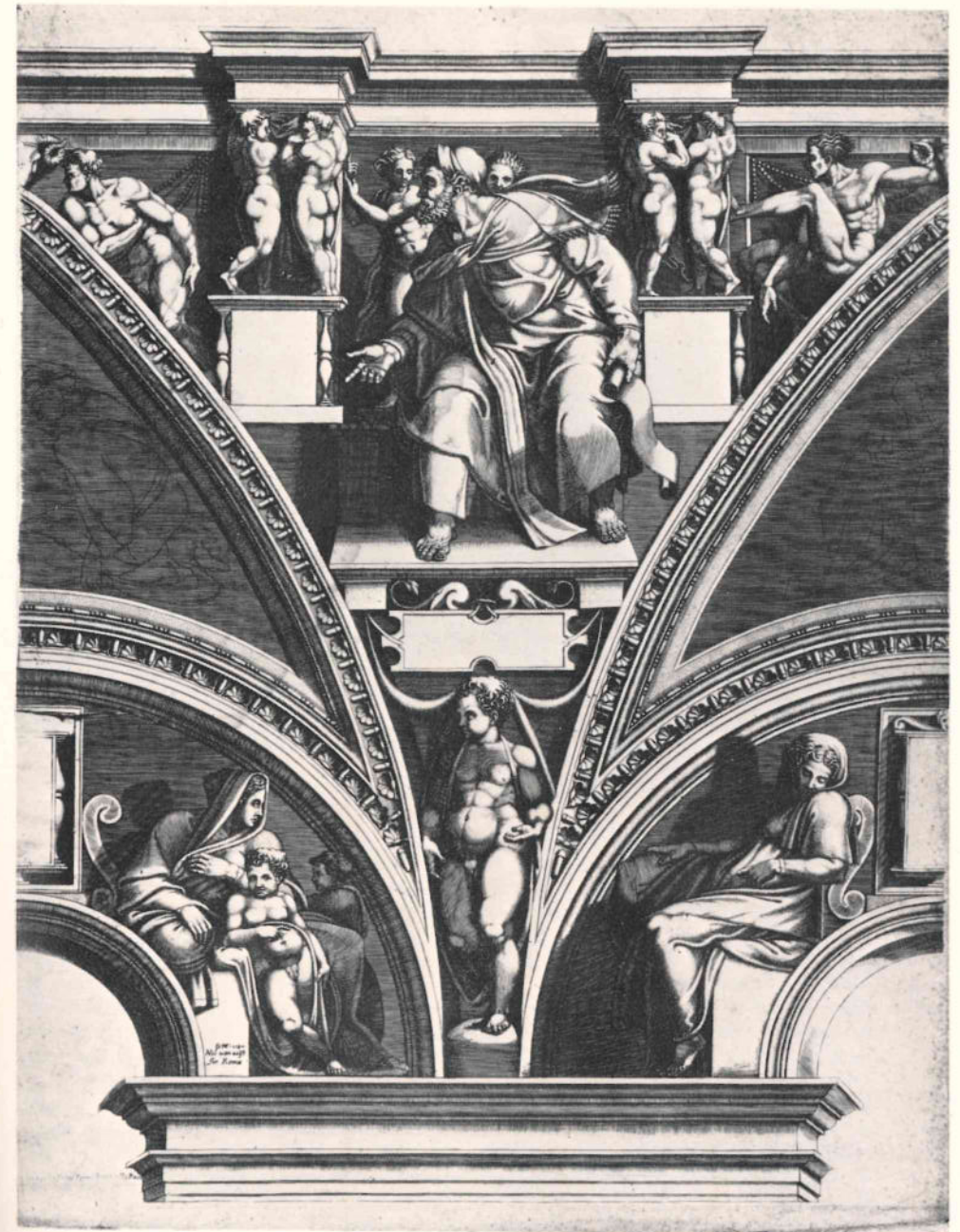


FIG. 7

LA DISPUTA DEL SACRAMENTO

GG. II, p. 198; GGDA. X, p. 155, VII; B. 23; Nagler *KL*, p. 413; D'Arco 30; LB. 25.

Bulino, mm. 513×835 (in due lastre e due fogli).

Unico stato, recante in basso a destra, sulla faccia interna di una colonnina, la scritta: « HIERONY / MVS / COCK / PICTOR / EXCV. / M.D.LII / CVM / GRATIA / ET / PRIVIL / EGIO » e in basso a destra: « RA / PHA / EL / VRB. / IN. » e più sotto: « GIE / OR / G.^s / MAN / TVA / N.^s / F ». Ancora più a destra vi è una lunga scritta che inizia con le parole: « COLLAVDANT HIC... ». Foglio incollato con eventuale filigrana non visibile. Nell'angolo inferiore sinistro dell'inciso vi è il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. G. 17-14.

Il titolo di questa composizione, come quello dell'affresco raffaellesco da cui deriva, è inesatto. Tale inesattezza proviene dal Vasari. Il titolo corretto sarebbe: *Trionfo dell'Eucarestia*. La composizione è costruita su due emicicli concentrici e sovrapposti: in quello superiore stanno i Profeti, gli Apostoli e i Santi (vi si riconoscono, da sinistra, Adamo, S. Pietro, S. Giovanni Evangelista, Davide, S. Stefano, Geremia, Giuda Maccabeo, S. Lorenzo, Mosè, S. Matteo, Abramo e S. Paolo). In quello inferiore sono raffigurati, fra gli altri, il Beato Angelico, Bramante (appoggiato alla balaustra a sinistra), S. Gregorio Magno, S. Ambrogio, S. Tommaso, S. Agostino e Dante. In alto sta l'Eterno Padre, sotto il Figlio, che ha ai suoi fianchi la Vergine e il Battista, e più sotto vi è lo Spirito Santo raffigurato nella colomba, accanto al quale quattro Angeli reggono i Vangeli.

Il soggetto dell'incisione è tratto dall'affresco di Raffaello che sta in Vaticano, nella Stanza della Segnatura. L'incisione risulta nello stesso verso del dipinto, che però è a forma semicircolare. Il Bartsch ritiene che questa sia una delle migliori incisioni del Ghisi. Il Le Blanc per parte sua accenna all'esistenza di due differenti stati, ma senza dare spiegazioni in merito.

L'incisione porta la data 1552, con il nome dell'editore Cock. Essa venne presumibilmente eseguita dall'artista durante il suo soggiorno ad Anversa.

Dall'affresco di Raffaello trasse un'incisione anche F. Thomassin (i due rami che la compongono sono conservati alla Calcografia Nazionale di Roma, inv. 827).

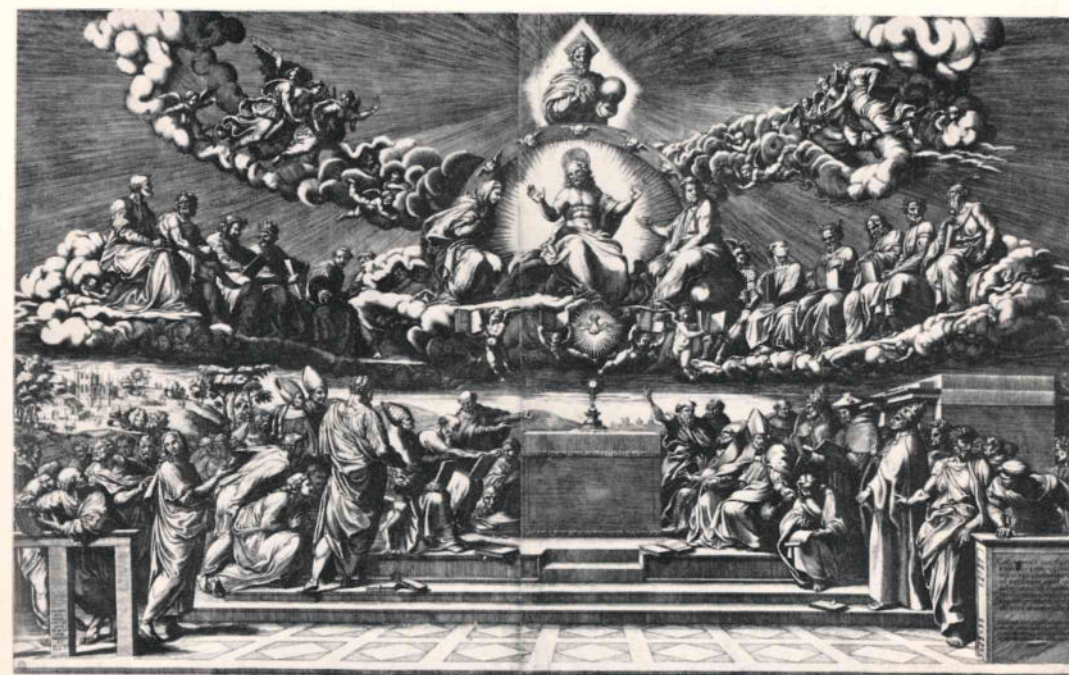


FIG. 8

LA VITTORIA

GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 155, X; B. 34; Nagler K-L, p. 414; D'Arco 6; LB. 58.

Bulino, mm. 236 × 128.

Esemplare di II stato (su due), recante in basso al centro, verso sinistra, il monogramma dell'artista e un segno simile a una graffiatura, lungo circa cm. 1, sul globo. Foglio con filigrana « giglio in un tondo ». In basso a sinistra è malamente visibile il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. P. 13-24.

Dal Bartsch e da taluni altri autori questa incisione è intitolata impropriamente *La Fortuna*, ma la figura rappresentata si avvicina assai più alla Vittoria, generalmente raffigurata come una dea alata con una palma o un alloro, mentre solitamente la Fortuna è raffigurata sopra il globo terrestre con gli attributi del premio e della punizione (calice e briglie) o versando una borsa colma di monete.

Il soggetto viene ordinariamente ritenuto, ad esempio dal Bartsch e dal Le Blanc, derivante da Giulio Romano. Noi non abbiamo rintracciato tuttavia quale opera del Pippi possa aver suggerito questa incisione. Un'idea del soggetto è forse ravvisabile in un disegno conservato all'Albertina di Vienna¹, raffigurante una Vittoria, ma con numerose varianti soprattutto nella posa delle braccia e delle vesti.

Il rame dell'incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 637).

Di questa incisione è noto ordinariamente un solo stato, con il monogramma in basso. La lastra tuttavia subì un danno simile a una graffiatura, nel globo tenuto dalla figura femminile. La presenza di tale graffiatura, pur non costituendo un intervento volontario dell'artista o di altri sulla lastra, determina tuttavia di fatto la presenza di due differenti tipi di tirature, e in definitiva di due differenti stati.

¹ Illustrato in F. HARTT, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven 1958, fig. 523.



FIG. 9

VENERE, VULCANO E TRE PUTTI

Mariette 43; GG. II, p. 198; B. 35; Nagler K-L, p. 414; D'Arco 27; LB. 36.

Bulino, mm. 284×205.

Esemplare di II stato (su due), recante in basso a destra, in una tavoletta, il monogramma del Ghisi e con un segno verticale di rottura della lastra in basso a sinistra. Esemplare su carta senza filigrana. In basso a sinistra si scorge il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. M. 99 Pr.

Non da tutti il soggetto della presente incisione è interpretato come un episodio della vita di Vulcano: per taluni infatti non si tratterebbe di questo dio, ma di Marte. A questo riguardo però va ricordato che Vulcano, antico dio romano, solo in seguito identificato con il dio greco Efesto, dal quale poi prese gli attributi e le caratteristiche, nell'arte romana è sempre raffigurato barbuto. La composizione dunque raffigurerebbe Venere in compagnia di Vulcano, il più deforme degli dei, quando Giove a lui la diede in sposa per vendicarsi del rifiuto di Venere a giacere con lui.

Controversa è l'origine del soggetto: secondo il Bartsch e il Le Blanc esso deriverebbe da Pietro Buonaccorsi, meglio noto come Perin del Vaga (1501-1547). Va osservato, a questo proposito, che nell'Inventario della quadreria Gonzaga stilato nel 1627 si nomina un dipinto raffigurante *Venere, Vulcano e Amore* che potrebbe essere l'origine del soggetto di questa incisione¹.

Incerta risulta pure, al momento, la datazione dell'opera, coesistendo diversi elementi fra loro discordi, per un'esatta collocazione cronologica. Il più evidente pare essere, in ogni caso, una certa analogia fra il tipo di segno di questa incisione e quello dei quattro ovali tratti dal Primaticcio, che dovrebbero essere databili intorno al 1562.

Il I stato di questa incisione è anteriore alla rottura della lastra, il II mostra tale rottura. Il tratto di bulino che erroneamente si prolunga dall'ala del putto a destra in basso è presente in tutti gli esemplari da noi consultati.

¹ Pubblicato in C. D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*. Mantova 1857, II, p. 159.



FIG. 10

VENERE PUNTA DA UNA SPINA

B. 40; Nagler K-L, p. 414; D'Arco 16; LB. 37.

Bulino, mm. 302×211.

Esemplare di I stato (su due), recante in basso al centro, in una tavoletta, la scritta: « L. / PENIS. / R. / IN. » e in basso a destra, in un'altra tavoletta, il monogramma del Ghisi e la data 1556. Inoltre nel margine in basso figurano quattro versi latini, ma tali versi risultano praticamente illeggibili essendo l'esemplare tagliato in basso. Esemplare su carta senza filigrana. Nell'angolo inferiore sinistro è visibile il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. M. 98 Pr.

Il significato di questa composizione sembrerebbe richiamarsi alla favola di Adone e Venere. Quest'ultima si era innamorata di Adone, suscitando le ire di Marte, che a sua volta amava Venere. Nell'incisione, sulla destra, sembrerebbero appunto raffigurati Adone che fugge inseguito da Marte, mentre sulla sinistra in primo piano sta Venere, desiderosa di non farsi scorgere da Marte. Nel fare questo essa si è punta con una spina di rosa e con il suo sangue ha arrossato interamente il gruppo di rose. A questa mitologia fanno riferimento anche i quattro versi che si trovano nel margine in basso: « Mortiferis spinis toto sum corpore loesa / Purpurea estaq. meo sanguine facta rosa / Dulcis amor causa est; sed nil mea vulnera curo / Eripiam crudis dum puerum manibus ». Ma, in verità, nel racconto mitologico Marte si traveste da cinghiale, mentre ciò non avviene nell'incisione. Il soggetto, come è indicato nella tavoletta in basso al centro, deriva da Luca Penni (??? - 1556) detto Romanus.

L'opera è datata 1556.

Dei due stati conosciuti, il I è come quello qui descritto, il II porta aggiunto l'indirizzo di Carlo Losi.



FIG. 11

DIANA E ORIONE

GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 156, XXI; B. 43; Nagler K-L, p. 414; D'Arco 17; LB. 34.

Bulino, mm. 359 × 249.

Esemplare di II stato (su quattro), recante in basso a sinistra, in una tavoletta, la scritta: « LVCA / PENNIS / R. / INVEN. / GEORGIUS / GHISI MANT. F. / M.D.L.V.I ». Più sotto nel margine vi sono quattro versi latini che iniziano: « IN SYLVIS HABITANS... ». Esemplare molto rovinato, incollato su supporto. In basso a sinistra si scorge il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. M. 17-25.

Il soggetto raffigura il cacciatore Orione, famoso per la sua altezza, che porta sulle spalle Diana. L'elsa della spada di Orione ha la forma di una testa d'aquila, animale sacro a Giove, mentre alla sua destra pende, appena visibile, il corno da caccia. Da caccia sono pure quattro dei cinque cani intorno a lui, altri simili se ne scorgono nel gruppo in secondo piano, e due altri ancora, molto piccoli, si vedono sullo sfondo, intenti a inseguire un cervo. Da taluni (ad es. il D'Arco) il cacciatore qui raffigurato è stato, senza apparente ragione, identificato in Endimione, bellissimo pastore e cacciatore amato da Diana, la quale da lui si recava ogni notte baciandolo senza farsi riconoscere. Se Luca Penni, inventore del soggetto, si attenne a questa mitologia, non è possibile identificare Endimione nel soggetto raffigurato.

Luca Penni, inventore del soggetto, fu allievo di Perin del Vaga.

L'opera è datata 1556 e risente del momento « fiammingo » del Ghisi, come si rileva dalla descrizione minuta di una molteplicità di oggetti e di animali, anche molto piccoli. Il rame è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 594).

Di questo bulino sono noti tre stati: il I senza scritte e con le teste dei cani ancora da incidere; il II è quello qui illustrato; il III porta in basso a destra nel margine l'indirizzo di Claudio Duchet e il IV quello di Gian Giacomo De Rossi, collocato al posto di quello del Duchet.



FIG. 12

ERCOLE E L'IDRA

GG. II, p. 199; GGDA. X, p. 156, XXV; B. 44; Nagler K-L, p. 414; D'Arco 49; LB. 41.

Unico stato, recante sulla fascia sinistra della decorazione una tavoletta con la scritta: « . I. / BA. B. / . IN. / . V. » e sulla fascia destra una seconda tavoletta di uguale forma con la scritta: « G/EOR / GIVS / GHISI / MANT / VAN^s / F. ». Foglio senza filigrana. In basso a sinistra si scorge il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. M. 97 Pr.

La composizione raffigura Ercole che si riposa dopo aver ucciso l'Idra di Lerna, alla quale ha mozzato le sette teste. Nella decorazione laterale è più volte ripetuto il motivo di una donna alata, raffigurante la Vittoria, intenta a scrivere su un bacile. Di queste composizioni, quella a sinistra nella fascia superiore mostra parecchie analogie con un'incisione di Adamo Scultori di uguale soggetto (B. 105), che deriva da un disegno di G. Romano conservato agli Uffizi (inv. 1492 E.). Un altro disegno con soggetto analogo si trova alla Biblioteca Reale di Torino (inv. 15790) e una figura in identica posa è raffigurata in uno dei cinque spicchi laterali nella Sala degli Stucchi a Palazzo Te a Mantova. Nei due medaglioni, negli angoli superiori dell'incisione, sono rispettivamente raffigurate a sinistra la Giustizia e a destra la Carità, mentre nel medaglione in basso a sinistra vi è la Temperanza. Lo Zerner osserva che le piccole figure della cornice fanno risaltare il gigantismo di Ercole al centro¹. Secondo quanto informa il D'Arco, questa incisione servì ad adornare un volume dedicato al Card. Ercole Gonzaga (si osservi la simbologia del nome con il soggetto dell'incisione) scritto da G. B. Bertano, che fornì anche il disegno per l'incisione, come si desume dalla scritta a sinistra, da leggersi: « Iohannes Baptista Bertano Inventor ». Il volume, dal titolo *Gli oscuri et difficili passi dell'Opera ionica di Vitruvio di latino in volgare et alla chiara intelligentia tradotti et con le sue figure a luochi suoi* è del 1558. Lo stemma in alto al centro è lo stemma dei Gonzaga. La prima « G » della parola « GEORGIVS », nella scritta a destra, è rovescia.

G. B. Bertano (1516-1576), inventore del soggetto, era architetto e fu collaboratore di Giulio Romano a Palazzo Te.

Il rame dell'incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 475).

¹ H. ZERNER, *Ghisi et la gravure...* cit., p. 76.



Fig. 13

AMORE E PSICHE

Mariette 34; GG. II, p. 198; GGDA. X, p. 155, XII; B. 45; Nagler K-L, p. 415; D'Arco 3; LB. 39; Pass. VI, p. 139, 45.

Bulino, mm. 315 × 229.

Esemplare di II stato (su tre), recante in basso a destra in una tavoletta il nome dell'inventore del soggetto: « IVLIVS RO. / IN. » e più sotto, da questa stessa parte, il monogramma del Ghisi, l'anno 1574 e l'aggiunta del nome dello stampatore: « Nicolo uan aelst ». Inoltre il bacino di Psiche, nudo nel I stato, è ora parzialmente coperto da un drappo. Esemplare con filigrana in un tondo, non identificabile e con il timbro della Raccolta Bertarelli visibile in basso a sinistra.

Collocazione: Art. M. 17-24.

In questa incisione è raffigurata la parte finale della favola di Amore e Psiche raccontata nelle *Metamorfosi* di Apuleio. In essa si narrano le numerose traversie patite da Psiche fino a che Amore acconsentì a sposarla, ricevendola in cielo e chiedendo nello stesso tempo a sua madre Venere di cessare di opporsi a tali nozze. Si tenne allora un banchetto nuziale, al quale parteciparono tutti gli dei e del quale l'incisione riproduce solo una parte. Si osservi sotto al letto dei due sposi un piccolo cane, simbolo della fedeltà.

Il soggetto deriva, con qualche variante, dalla parte destra di un affresco di Giulio Romano, eseguito nella Sala dei Venti di Palazzo Te a Mantova. Esso è nello stesso verso rispetto all'incisione. La rimanente parte dell'affresco venne riprodotta a bulino da Diana Scultori (B. 40).

L'incisione è datata 1574. Stilisticamente l'ombreggiatura della montagna sullo sfondo è ottenuta con tratti molto simili a quelli presenti nella *Visione di Ezechiele* (B. 69), incisa nel 1554.

Il I stato di questa incisione è anteriore all'apposizione dell'indirizzo di Van Aelst e alle correzioni nelle vesti di Psiche. Il II è come quello qui descritto. Nel III è abrasa la lettera « G » del monogramma. Si noti infine che in tutti gli esemplari, nella data, sotto al numero « 4 » appare un « 3 » corretto.



Fig. 14

VENERE CON DUE DIVINITA' E PUTTI

Mariette, serie 41-44 (?); B. 49; Nagler K-L, p. 415; D'Arco 21; LB. 55.

Bulino, mm. 142 × 240 (lastra rettangolare con inciso ovale).

Esemplare di I o II stato (su tre), con la scritta in basso al centro: « .FRAN. BOL. IN. G. MF. » (cioè: « Francesco Bolognino Inventor. Giorgio Mantuanus Fecit »). L'esemplare, incollato su un supporto, è rifilato all'inciso, ma è parzialmente tagliato nella parte inferiore destra, ove negli esemplari intonsi tre dita della figura debordano dall'ovale. È visibile in basso a sinistra, sul supporto bianco, il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. P. 37-66.

Il soggetto fa parte di una serie di quattro stampe (B. 48-51), tutte derivate da dipinti del Primaticcio, soprannominato il Bolognino, eseguiti nei soffitti del Castello di Fontainebleau. Il rame di questa incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 687). La successione degli stati, al momento attuale degli studi, è da intendersi come segue: il I stato è anteriore ai ritocchi e reca in basso a destra, fuori dall'ovale, una scritta tutta in lettere maiuscole che contiene probabilmente il nome dello stampatore Lafrery; il II stato è anteriore ai ritocchi e mostra tale scritta abrasa; il III stato mostra una maggiore ombreggiatura sulla fronte del putto più a destra e sulla parte sinistra del volto della divinità più a destra, ove fra l'altro un segno di bulino di queste nuove aggiunte « taglia » erroneamente le labbra e il mento della figura.



Fig. 15

IL GIUDIZIO DI PARIDE

Mariette 29; GGDA. X, p. 156, XXIX; B. 60; Nagler *KL*, p. 415; D'Arco 51; LB. 35.

Bulino, mm. 523 × 397.

Esemplare di II stato (su tre), recante in basso a sinistra in una tavoletta la scritta: « BAPTISTA BERTANO MANTVA / NVS INVENTOR / GEORGIUS GHISI MANTVANVS / FECIT / HIERONYMVS COCK EXCVDE. / M.D.L.V. / CV GRA ET PRE. CAES. M. AD SEXENIVM ». Esemplare incollato su supporto, con vari buchi lungo la piega verticale al centro.

Collocazione: Art. M. 17-26.

La composizione, sebbene derivi da G. B. Bertano, è affollata di particolari e risente dello stile fiammingo cui fu sensibile il Ghisi dopo il suo viaggio ad Anversa intorno al 1550. Al centro della composizione sta seduto Paride, che tiene appoggiato a una gamba il bastone da pastore e che ha a fianco, accucciato, il suo cane. Alla sua sinistra, in piedi, si trova Mercurio dal piede alato, che tiene in mano il Caduceo, un bastone di lauro e di olivo che egli ebbe da Apollo quando gli donò la sua lira e sul quale sono intrecciate due serpi che con quel bastone Mercurio volle separare. Le ali sopra al bastone sono simbolo della velocità del dio. Davanti a lui in piedi stanno Venere, cui si aggrappa Cupido, e Minerva, circondata da tre Amorini che le reggono la lancia e lo scudo. Sulla destra sta infine giungendo Giunone, la terza dea. Essa scende da una biga, con la quale è giunta, posta in mezzo alle bighe delle altre due dee. Sulla sinistra vi sono due Satiri, uno dei quali è evidentemente eccitato alla vista della nudità di Venere, la quale poi avrà da Paride il premio. A tale Satiro è rivolto in tono di rimprovero lo sguardo di Mercurio, e non si saprebbe dire se il gesto della sua mano destra sia da collegare a tale sguardo, al quale peraltro il Satiro risponde con un'espressione di motteggio. In alto vi sono i carri del Sole e dell'Aurora.

Il paesaggio sullo sfondo rivela costruzioni tipiche dei Paesi del Nord (si osservi fra l'altro il mulino a vento). A proposito dell'affollamento di stampo nordico, si può osservare che questa incisione comprende 19 personaggi e, esclusi i sei cavalli in alto, ben 17 animali, molti dei quali incisi in piccolo in lontananza.

Il soggetto deriva da una composizione di G. B. Bertano ed è datato 1555.

Di questa incisione il I stato è anteriore alla scritta del riquadro in basso a sinistra e ha nel paesaggio alcune modifiche, il II è come quello qui descritto; il III porta in basso una seconda scritta. Il I e il III stato sono da considerarsi rari.



FIG. 16

LA MORTE DI PROCRI

Mariette 31 e 32; GG. II, p. 198; GGDA. X, p. 155, XIV; B. 61; Nagler K-L, p. 415; D'Arco 4; LB. 44.

Bulino, mm. 392 × 568.

Esemplare di VII stato (su otto), recante in basso al centro la scritta: « IVLIVS ROMANVS INVENTOR / GMF » e in alto: « PROCRIN ERITREI ATHENIENSIVM / FILIA, ET CEPHALI VXOR, AB EODEM VIRO INSCIO / OCCISA / OVIDII 7°. TRANSFORMATIONVM ». In basso a sinistra vi è l'indirizzo dello stampatore G. G. De Rossi e verso il centro, su un rialzo, quello di Filippo Thomassin. Foglio senza filigrana, recante in basso a sinistra il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. G. 6-42.

Il soggetto della composizione si riferisce alla storia di Cefalo e Procri. I due, dopo essersi amati e separati a causa di Eos che aveva suscitato in Procri il dubbio sulla fedeltà di Cefalo, si erano alla fine di nuovo incontrati e amati. In quell'occasione Procri aveva donato a Cefalo sia il cane Lelapo, sia una freccia magica che non mancava mai il bersaglio. Ma Artemide, che per prima era stata proprietaria del cane e della freccia, si irritò per questo rinnovato amore e insinuò in Procri il sospetto che Cefalo, quando diceva di recarsi a caccia con il cane e la freccia, in realtà andasse a convegni amorosi. Avvenne così che Procri, una mattina, spiase Cefalo e che questi, scambiandola per selvaggina, la colpisse a morte. La composizione del Ghisi raffigura con esattezza tutti i particolari della storia: sulla destra Cefalo piange sconsolato tenendo fra le sue braccia il cadavere di Procri, al centro una figura alata mostra la freccia magica, a destra e a sinistra Ninfe e Satiri commentano l'accaduto, mentre a destra in primo piano vi è il cane Lelapo, che più tardi verrà pietrificato da Giove. Sullo sfondo al centro compare il carro di Eos (l'Aurora) ad indicare l'alba.

Il soggetto di quest'opera deriva, in controparte, da un disegno di Giulio Romano conservato a Francoforte, Städelches Kunstinstitut (inv. 4336).

Il rame dell'incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 634).

La successione dei differenti stati è da intendersi come segue: I) con la scritta in basso al centro; II) la lastra è ritoccata in più punti, in particolare è aumentata l'ombreggiatura della guancia sinistra di Procri e in basso a sinistra vi è l'indirizzo di A. Lafrery; III) vi sono altri ritocchi eseguiti dal Thomassin e compare la lunga scritta in alto al centro; IV) è aggiunto in basso verso sinistra l'indirizzo del Thomassin; V) in basso a sinistra compare un nuovo indirizzo; VI) tale indirizzo è malamente abraso; VII) al posto dell'indirizzo del Lafrery vi è ora, in basso a sinistra, quello di G. G. De Rossi; VIII) è stata apposta una foglia di fico alla figura che regge la freccia e ombreggiato il membro del satiro in primo piano a sinistra.



Fig. 17

DONNA, UOMO E BAMBINO IN UNA BARCA

Mariette 15/a; GGDA. X, p. 155, IX; B. 65; Nagler K-L, p. 416; LB. 69; Pass. VI, p. 139, 65.

Bulino, mm. 199×134.

Unico stato, recante in basso a sinistra il monogramma dell'artista e la data 1543. In basso a destra, scritto a penna, vi è il numero « 75 ». Foglio senza filigrana, con il timbro della Raccolta Bertarelli visibile in basso a sinistra. Collocazione: Art. P. 13-25.

L'interpretazione del soggetto di questa incisione non è fino ad oggi del tutto chiarita: secondo taluni autori la scena raffigurerebbe il padre e la madre di Mosè che si accingono ad abbandonare il figlio sulle rive del Nilo. Ma questa interpretazione parrebbe tuttavia da scartarsi poiché il testo biblico parla di Mosè abbandonato fra i giunchi, sulla riva del fiume, in una cesta di papiro (Esodo, 4, 2) che non risulta in questa composizione. Una seconda interpretazione potrebbe essere quella di una particolare raffigurazione della Fuga in Egitto, ma la mancanza di aureole e il volto mestissimo e senza speranza della donna inducono a scartare anche questa ipotesi. La più probabile, anche se non del tutto convincente, appare quella che ravvisa nel personaggio maschile Acrisio, re di Argo, nella donna sua figlia Danae e nel bambino il piccolo Perseo, figlio di Danae. Dall'oracolo Delfico era stato predetto ad Acrisio che sarebbe stato ucciso da suo nipote, figlio di sua figlia, per cui egli, dopo precedenti tentativi andati a vuoto, decise di disfarsi della figlia e del nipote abbandonandoli in mare chiusi in una cassa.

Secondo tutti gli autori il soggetto deriva da G. Romano, ma questa affermazione fino ad oggi è stata sostenuta senza alcuna reale prova a sostegno, né fra le opere conosciute del Pippi siamo fino ad oggi riusciti a rintracciare la fonte per questa incisione. Il bulino è datato 1543 ed è la prima opera datata del Ghisi.



FIG. 18

VARI PRIGIONIERI

Mariette 26/b; GG. II, p. 195 (come G. B. Scultori); B. 66; Nagler K-L, p. 416; D'Arco 7 (come G. B. Scultori); LB. 70; Pass. VI, p. 139, 66; Albricci 35 (*Le incisioni di G. B. Scultori*, in « I quaderni del conoscitore di stampe », n. 33-34).

Bulino, mm. 274×421.

Esemplare di IV stato (su quattro), recante in basso a sinistra le iniziali « I. R. » (Iulius Romanus), al centro la scritta: « Reatus diuerse acriterq. Iulii Cesaris Imperatoris iustitia torquet » e in basso a destra la data 1773 e l'indirizzo dello stampatore Carlo Losi. In basso a sinistra si nota inoltre il timbro della Raccolta Bertarelli. Foglio incollato su supporto.

Collocazione: Art. M. 17-27.

Il soggetto raffigura l'interno di una prigione con dieci persone condannate a differenti supplizi.

Esso è ripreso con alcune varianti da uno dei medaglioni dipinti da G. Romano nella Sala dei Venti a Palazzo Te. Rispetto al dipinto l'incisione è in controparte.

Il Le Blanc pone quest'opera fra quelle del Ghisi, mentre Mariette, Bartsch, Nagler e Passavant ritengono, a vari titoli, che essa possa forse assegnarsi a G. Pencz, ma questa ipotesi è stata scartata nel recente catalogo su quest'artista¹. Per contro Vasari², Gori Gandellini, Ferrario³, D'Arco e Albricci attribuiscono questo bulino a G. B. Scultori. La Albricci in particolare sottolinea la forte somiglianza fra la testa dell'uomo seduto a sinistra in questa incisione e quella di Giove nell'intaglio *Giove cambiato in serpente abbraccia Deode* di G. B. Scultori (Albricci 9). A quest'ultima annotazione si può aggiungere che la prospettiva pareti-pavimento della cella, nella parte destra, è palesemente errata: è questa, a nostro giudizio, una prova ulteriore per scartare l'attribuzione al Ghisi, incisore notoriamente esperto e preciso fin dai suoi primi lavori.

La successione degli stati è da intendersi come segue: I) con le lettere « I. R. »; II) con la lunga scritta in basso; III) con l'indirizzo di G. B. De Rossi; IV) è abraso questo indirizzo e si trova quello del Losi. Con lo stesso soggetto esiste un'incisione di A. Fantuzzi⁴.

¹ D. LANDAU, *Georg Pencz*, Milano 1978, p. 178.

² G. VASARI, *Le Vite*, Ed. Milanesi, Firenze 1906, V, p. 550.

³ G. FERRARIO, *Le Classiche Stampe*, Milano 1836, p. 155.

⁴ H. ZERNER, *École de Fontainebleau*, Paris 1969, n. 12.



FIG. 19

PRIGIONIERI CONDOTTI IN TRIONFO

Mariette 27; GG. II, p. 198; B. 68; Nagler K-L, p. 416; D'Arco 1; LB. 65.

Bulino, mm. 444×565.

Esemplare di III stato (su tre), recante in basso al centro la scritta: « IVLIVS ROMANVS INVENTOR / GEORGIVS MANTVANVS FECIT » e più a destra gli indirizzi degli stampatori Nicola Van Aelst e G. G. De Rossi. Foglio con filigrana rappresentata da un giglio e dalla scritta « FABRIANO » e altre lettere più sopra. Nell'angolo inferiore sinistro dell'inciso è visibile il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: Art. G. 7-1.

Nonostante l'impressione di affollamento, i prigionieri condotti in trionfo sono solo otto: due vecchi, due uomini e quattro donne, oltre a quattro bambini. La composizione rappresenta un momento del trionfo di Scipione l'Africano.

Il soggetto dell'incisione deriva, in controparte e con qualche variante, da uno dei disegni del *Trionfo di Scipione* di Giulio Romano. Il disegno è conservato a Parigi, Louvre (inv. 3540).

Non vi sono elementi per una datazione sicura, tuttavia la presenza dell'attributo « Mantuanus » nella firma e l'indirizzo di Van Aelst fanno supporre che l'opera sia stata eseguita a Roma. Inoltre si notano alcune differenze nell'esecuzione delle figure del corteo e delle donne a sinistra rispetto al gruppo in secondo piano fra le colonne, stilisticamente più impacciato ed esitante: ciò forse potrebbe far pensare che quest'ultima parte sia stata incisa da una mano diversa. Il rame dell'incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 649).

La successione degli stati è da intendersi come segue: I) con la scritta al centro, ma prima di ogni indirizzo; II) con l'indirizzo di Van Aelst e la data 1605; III) è aggiunto l'indirizzo di De Rossi.

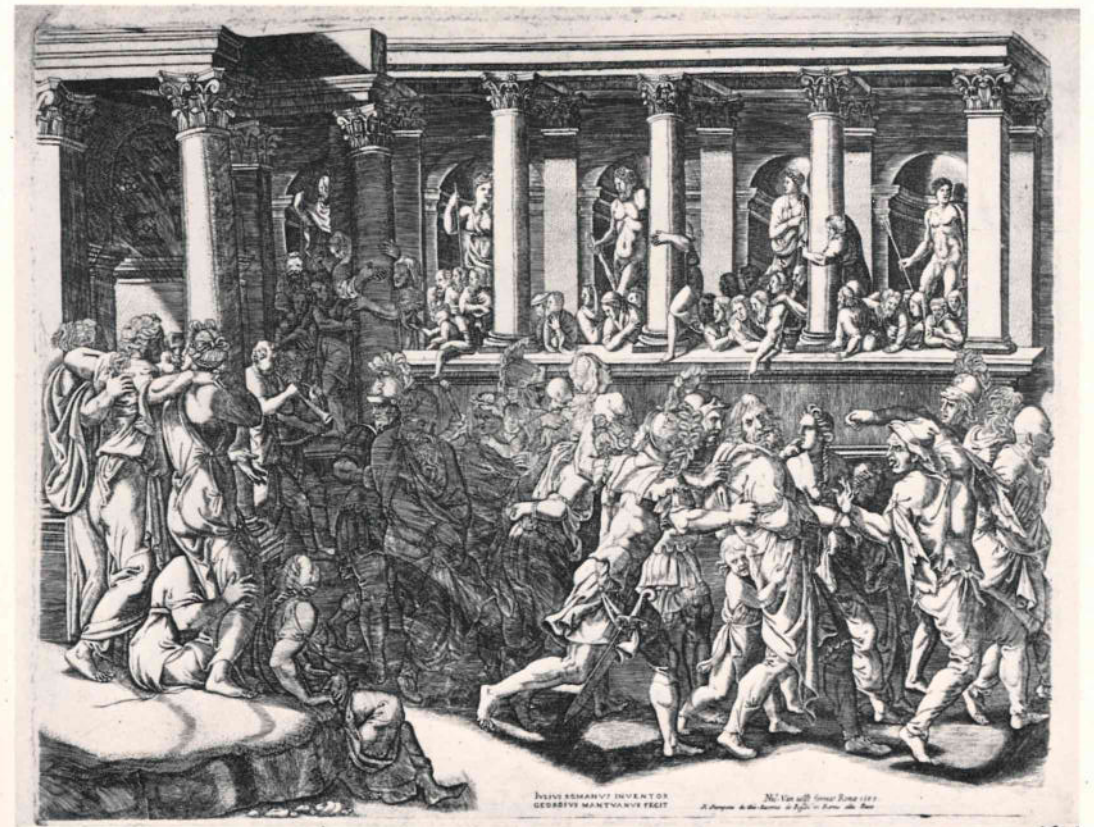


FIG. 20

LA VISIONE DI EZECHIELE

Mariette 24; B. 69; Zani, p. II, IV, pp. 179-180; Nagler K-L, p. 416; D'Arco 50; LB. 60.

Bulino, mm. 409×665.

Esemplare di V stato (su cinque), recante a sinistra, ai piedi del catafalco, in una tavoletta la scritta: « JO. BAPTISTA / BRITANO / MANTVAN^s / IN. » e in un'altra tavoletta, posta per terra sulla destra: « GEORGIVS / DE GHISI / MANTVAN^s / F. MDLIII ». Inoltre in basso al centro si trovano la parola « Romae » e segni di abrasioni, mentre a sinistra vi è l'indirizzo dello stampatore G. G. De Rossi. Esemplare con filigrana del giglio in un tondo e con il timbro della Raccolta Bertarelli in basso a destra.

Collocazione: Art. G. 6-41.

Il soggetto raffigura la visione che ebbe Ezechiele, quando gli fu mostrata una pianura piena di ossa e Dio gli disse: « Ecco io mando in voi un soffio e rivivrete. Su di voi porrò i nervi e farò crescere la carne » (Ezechiele, 37, 6): le due ultime frasi di questo versetto sono riportate, in latino, nel cartiglio tenuto dagli Angeli nel cielo e ripetono esattamente il versetto della Vulgata: « Et dabo super vos nervos, et succrescere faciam super vos carnem ».

Nella drammaticità della composizione non mancano spunti di diversa intonazione: si osservino i due scheletri al centro che ridono e si abbracciano, quasi fossero più contenti di ritrovarsi dopo parecchio tempo che di recuperare le proprie membra. Uno (il più basso, una donna?) manca infatti ancora di un piede, l'altro della mano sinistra.

Il soggetto dell'incisione deriva da G. B. Bertano.

L'opera è datata 1554. Il rame dell'incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 474).

La successione degli stati è da intendersi come segue: I) con le scritte nelle due tavolette, ma prima di ogni indirizzo; II) con l'indirizzo di A. Lafrery; III) con l'indirizzo di C. Blanco al posto di quello del Lafrery; IV) con l'abrasione dell'indirizzo del Blanco, salvo la parola « Romae »; V) con l'indirizzo di G. G. De Rossi.



FIG. 21

RITRATTO DI FRANCESCO DUAREN

B. 76; Nagler K-L, p. 416; LB. 67.

Bulino, mm. 140×113.

Unico stato, recante in basso al centro in un cartiglio la scritta: «FRANCISCVS DVARENVS / INVERECONS. / .M.D.L.V.I» e più sotto al centro, in un piccolo margine, il monogramma del Ghisi. In basso a sinistra è visibile il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: RI. P. 232-72.

L'incisione ritrae Francesco Duaren (o Douaren, o Duareno), un giurista francese (1500-1559), formatosi alla scuola dell'Alciato, autore di vari libri di diritto. Fu uno dei maggiori giuristi del suo tempo.

Al momento attuale degli studi non ci è possibile dire se l'opera derivi da un disegno dello stesso Ghisi o di altro artista.

Il bulino fu eseguito nel 1556 per fungere da frontespizio al volume *Opera omnia quae [...] extant in jure civili*, edito a Lione nel 1558, scritto dallo stesso Duaren, cui si riferisce il ritratto. Confrontando le date, si rileva che l'incisione venne commissionata al Ghisi almeno due anni prima della pubblicazione del volume.

L'incisione, nota in un unico stato, deve considerarsi rara.



FIG. 22

RITRATTO DI MICHELANGELO

GG. II, p. 199; B. 71; Nagler K-L, p. 416; D'Arco 53; LB. 66.

Bulino, mm. 263 × 196.

Unico stato, recante in basso una scritta in sette righe che inizia con le parole: « MICHAEL ANGELVS BONAROTA / TV-SCORVM... ». Più sotto al centro vi è il monogramma del Ghisi. Foglio senza filigrana, con parecchi piccoli fori. In basso a sinistra, verso il centro, il timbro della Raccolta Bertarelli.

Collocazione: RI P. 31-84.

Il soggetto di questa incisione potrebbe derivare, con alcune varianti, da un dipinto di Iacopino del Conte, conservato a Firenze in casa Buonarroti. L'incisione è nello stesso verso rispetto al dipinto.

Questo bulino viene ordinariamente considerato il frontespizio della serie delle dieci tavole che riproducono il *Giudizio Universale* della Sistina (B. 25), e ad esse viene solitamente abbinato (così ad es. nella serie conservata a Firenze, Bibl. Marucelliana, CCXXV, 31-41). Del *Giudizio Universale* di G. Ghisi al momento abbiamo enumerato almeno sette diversi stati, ma le modifiche intervenute non riguardano mai il ritratto di Michelangelo qui illustrato e descritto, che deve pertanto considerarsi esistente in unico stato. Tutti gli esemplari da noi consultati mostrano nella cornice ovale, a sinistra, all'altezza della fronte dell'artista, un piccolo tratto diagonale.

A proposito dell'abbinamento fra il *Ritratto di Michelangelo* inciso dal Ghisi e la serie del *Giudizio Universale* va osservato che talora il *Ritratto* del Ghisi viene arbitrariamente sostituito con un altro *Ritratto di Michelangelo*, nel quale l'artista è raffigurato con un cappello di pelo; all'intorno vi è una cornice ovale con una scritta che assegna all'artista l'età di 91 anni. Questo secondo ritratto, non inciso dal Ghisi, si trova ordinariamente abbinato a un'altra serie di incisioni riproducenti il *Giudizio Universale* della Sistina, stampata in tre successivi stati dal Lafrery, Thomassin e G.G. De Rossi.

Il *Ritratto* eseguito dal Ghisi, sebbene non datato, dovrebbe risalire alla stessa epoca in cui incise il *Giudizio Universale*¹. Il rame dell'incisione è conservato alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 202).

¹ Chiara Perina data questa incisione al 1556, ma non adduce alcuna prova per tale datazione (*Mantova. Le Arti*, Mantova 1965, III, p. 678).



Fig. 23

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

Il restauro di alcune maioliche del Castello Sforzesco

Nel periodo del secondo dopoguerra, quando con provvido impegno il Comune di Milano iniziava l'opera di restituzione del Castello Sforzesco all'uso di pubblico museo, il progetto del nuovo allestimento veniva affidato allo studio degli architetti Belgioioso, Peressutti e Rogers. In quella occasione furono studiate le nuove strutture che avrebbero ospitato le opere d'arte e si mise mano anche alla copiosa collezione di maioliche. Ci si rese conto allora che moltissime opere, che erano state per lungo tempo pigiate in casse da imballaggio, dovevano essere restaurate, sia per i danni causati dallo sfollamento in depositi fuori città, che per l'opera del tempo che aveva infierito su materiali tanto fragili.

Si provvide allora, in un primo tempo, al restauro delle opere più importanti e, successivamente, mentre l'allestimento delle sale procedeva, si passava al restauro degli esemplari meno impegnativi.

La tecnica del restauro allora in uso presso molti artigiani del settore, sia per i dipinti che per altri oggetti, imponeva di restituire il pezzo in ottime condizioni, le parti mancanti, che dovevano essere rifatte in gesso, dovevano essere ridipinte, coperte, nascoste. L'oggetto doveva apparire integro e nuovo a scapito di ogni senso critico.

Il ritocco pittorico, esteso anche sulla maiolica, non sempre si limitava alla sola parte aggiunta, ma capitava assai spesso che per meglio nascondere la parte rifatta il restauratore accompagnasse i colori estendendo la zona ritoccata anche sulle parti limitrofe che non ne avrebbero avuto alcun bisogno.

Alcune volte, e molto più spesso di quanto non si immagini, allo scopo di nascondere un restauro e per meglio accompagnare i colori non perfettamente uguali a quelli già esistenti, si stendeva sul manufatto un unico fondo tinta, tanto sul recto come sul verso, che al momento dell'esecuzione raggiungeva un risultato accettabile per il gusto dell'epoca.

Con il passare del tempo accadeva che la polvere si impastasse maggiormente con il colore aggiunto ogni qualvolta il pezzo veniva maneggiato, e il materiale usato nel restauro si ossidava rendendo l'esemplare opaco, giallino, difficilmente leggibile nei suoi dettagli a causa del degradarsi delle vernici protettive che rendevano brillante la superficie.

È questo il caso di molti esemplari esposti nelle vetrine o giacenti nei depositi della Raccolta di maioliche del Castello Sforzesco. Si è iniziata già da qualche anno una paziente opera di ripulitura, che meglio si potrebbe definire come restauro del restauro, con nuovi criteri, imposti da un maggiore rispetto per l'opera d'arte, per cui si è provveduto ad asportare, con leggerissimi solventi, la patina ossidata, i restauri troppo marcanti e i colori eccedenti.

Si sono ottenuti brillanti risultati, soprattutto in alcuni piatti della fabbrica milanese di Pasquale Rubati, dove il colore aggiunto aveva completamente nascosto, sul rovescio del pezzo, il famoso chiodo, la marca che ne distingue la provenienza.

Alcuni frammenti di una ciotola graffita della fine del quattrocento erano stati ricomposti, ma completamente ritoccati con altri toni di colore che non avevano nulla a che fare con l'epoca del graffito stesso, così da renderne difficile la leggibilità. Asportato completamente il colore eccedente si è ottenuta una ciotola mancante di alcune parti decorate, ma completamente ristabilita nell'equilibrio delle sue tonalità originarie.

Nello stesso modo un piatto istoriato cinquecentesco ha ritrovato la completa brillantezza del suo smalto procedendo all'asportazione della vernice opaca che, stesa su tutta la superficie, nascondeva una rottura trasversale, ma anche i colori usati dall'artista.

Un piatto pesarese con il decoro settecentesco del « ticchio », a piccoli mazzolini di fiori, oltre ad essere ricoperto interamente da una tinta biancastra, che in origine era servita a nascondere la rottura in più parti, era anche stato completamente ridipinto ripassando con il pennello ad uno ad uno i petali delle celebri margherite, tanto da rendere più ardua l'attribuzione alle officine pesaresi o a quelle di Le Nove di Bassano. La completa ripulitura dell'oggetto rende alle fornaci pesaresi un frutto dei suoi maiolicari.

I nuovi restauri, soprattutto in sede museale, tendono ora a non tentare di nascondere il segno di una rottura o di una parte rifatta, ma di accompagnarla con colori neutri che si intonino il più possibile con quelli di fondo, tanto da non disturbare la visione completa dell'oggetto a causa di contrasti cromatici troppo accentuati.



Piatto - Pesaro, fabbrica Callegari e Casali, c. 1780 (M. 2757).

Il pezzo presenta parti rifatte in gesso, annerite dal tempo. Si noti al centro del rattoppo maggiore la differenza cromatica nella prima fase di saggio di pulitura. Successivamente alla completa sbiancatura delle parti in gesso, l'oggetto verrà protetto con una vernicetta sintetica non degradabile.



Piatto - Lodi, Fabbrica Ferretti, monocromo verde, c. 1780 (M. 1854).
L'esemplare era completamente rivestito di colore bianco coprente e anche i fiori erano stati ridipinti. Il saggio di pulitura evidenzia lo stato disastroso in cui il piatto si era ridotto con il passare del tempo.



Piatto - Lodi, produzione popolare, sec. XIX seconda metà (M. 1358).
Completamente ridipinto per nascondere le molte rotture. Una parte è malamente rifatta in gesso.



Orciolo - Copia ottocentesca da esemplare faentino antico (M. 4021).
Il beccuccio è rifatto in gesso ed è scurito dal tempo. Si procederà alla pulitura totale,
come pure per la parte rifatta del piede.



Tazzina - Milano, fabbrica Clerici, c. 1760 (M. 773).
Pulitura da vernici ossidate. Si evidenziano così i molti frammenti in cui la tazzina era
originariamente, mascherati con colore coprente e vernice cristallina. Anche il manico
è rifatto.



Piatto con tesa a rilievo - Esemplare bassanese derivato da forme di Angarano, sec. XIX
seconda metà-fine (M. 3518)

Completamente ridipinto con colore di notevole spessore e consistenza. La vedutina è rifatta di sana pianta nell'intento di arricchire il piatto interessante piuttosto per il rilievo della tesa.



Particolare di boccia - Fabbrica incerta, primo novecento (M. 3199).

Il particolare evidenzia le stuccature operate fra i frammenti incollati del vaso e a sinistra si può notare il saggio di pulitura dalla vernice degradata.

NOTE

Si rimanda alle singole didascalie delle illustrazioni per le notizie precise sui singoli interventi operati in sede di restauro.

NOTA BIBLIOGRAFICA:

Per il restauro delle ceramiche sono ottimi testi teorici i seguenti:

JEAN-MICHEL ANDRÉ, *Restauration de la Céramique et du Verre*, Office du Livre, Fribourg, 1976.

EVERARD BLANCHE, *Traité de peinture à froid sur porcelaine, faïence, biscuit, terre cuite, grès, glace, en supprimant la cuisson*, Paris, 1970.

RIS PAQUOT O.E., *L'art de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux, marbres, etc.*, Paris, 1872.

THIAUCOURT P., *L'art de restaurer les faïences et les porcelaines*, Paris, 1868.

GRAZIETTA BUTTAZZI

Una raccolta di scarpe tra i secoli XVII e XIX nella collezione di costumi del Museo del Castello Sforzesco

Il settore costumi del Museo del Castello Sforzesco, si è recentemente arricchito di una raccolta di scarpe comprendente 35 esemplari, donata dal Conte Carlo Alessandro Arborio Mella. La raccolta fu costituita sul finire del sec. XIX dal nonno del donatore, l'avvocato Carlo Bazzero Mattei, che, nel gusto eclettico della fine secolo, seguendo l'esempio di altri colti gentiluomini milanesi di cui Gian Giacomo Poldi Pezzoli rappresenta il prototipo più illustre, amò anche raccogliere oggetti minori, nel campo delle arti industriali e applicate. Converrà ricordare che la raccolta di costumi già conta un numero considerevole di abiti e indumenti settecenteschi provenienti dalla collezione del pittore Pompeo Mariani, costituita pure negli ultimi decenni del sec. XIX. Le raccolte Bazzero, la più nota tra le quali, iniziata dal fratello Ambrogio, riuniva armi e armature italiane, erano collocate nella bella casa milanese di via Gorani, oggi distrutta dai bombardamenti, che conglobava la torre Gorani¹, ed anche nel Castello Bellavista a Galbiate, sorto al posto dell'antico casino di caccia del generale Pino. Amante della sua città, secondo i ricordi dei discendenti il Bazzero non se ne allontanava volentieri, tanto che viaggiò pochissimo e sembra che le sue ricerche e i suoi acquisti in campo antiquariale si svolgessero esclusivamente tra Milano e Venezia. Troppo poco, purtroppo, per poter tentare di attribuire delle provenienze a queste scarpe, ma un particolare che può valere la pena di segnalare. Per la maggior parte, gli esemplari della raccolta sono di produzione settecentesca e riferiti alla moda femminile, ad eccezione di un paio di scarpe infantili (fig. 1), per bambino di 4-5 anni, che rappresentano anche il documento più interessante, sia per la difficoltà di trovare conservati oggetti di costume infantile, sia per la qualità delle calzature. Di pelle di capra bianca, con le suola e il tacco tinti di rosso, si presentano finemente decorate con intagli a traforo sul puntale e sulla mascherina.

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

NOTE

Si rimanda alle singole didascalie delle illustrazioni per le notizie precise sui singoli interventi operati in sede di restauro.

NOTA BIBLIOGRAFICA:

Per il restauro delle ceramiche sono ottimi testi teorici i seguenti:

JEAN-MICHEL ANDRÉ, *Restauration de la Céramique et du Verre*, Office du Livre, Fribourg, 1976.

EVERARD BLANCHE, *Traité de peinture à froid sur porcelaine, faïence, biscuit, terre cuite, grès, glace, en supprimant la cuisson*, Paris, 1970.

RIS PAQUOT O.E., *L'art de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux, marbres, etc.*, Paris, 1872.

THIAUCOURT P., *L'art de restaurer les faïences et les porcelaines*, Paris, 1868.

GRAZIETTA BUTTAZZI

Una raccolta di scarpe tra i secoli XVII e XIX nella collezione di costumi del Museo del Castello Sforzesco

Il settore costumi del Museo del Castello Sforzesco, si è recentemente arricchito di una raccolta di scarpe comprendente 35 esemplari, donata dal Conte Carlo Alessandro Arborio Mella. La raccolta fu costituita sul finire del sec. XIX dal nonno del donatore, l'avvocato Carlo Bazzero Mattei, che, nel gusto eclettico della fine secolo, seguendo l'esempio di altri colti gentiluomini milanesi di cui Gian Giacomo Poldi Pezzoli rappresenta il prototipo più illustre, amò anche raccogliere oggetti minori, nel campo delle arti industriali e applicate. Converrà ricordare che la raccolta di costumi già conta un numero considerevole di abiti e indumenti settecenteschi provenienti dalla collezione del pittore Pompeo Mariani, costituita pure negli ultimi decenni del sec. XIX. Le raccolte Bazzero, la più nota tra le quali, iniziata dal fratello Ambrogio, riuniva armi e armature italiane, erano collocate nella bella casa milanese di via Gorani, oggi distrutta dai bombardamenti, che conglobava la torre Gorani¹, ed anche nel Castello Bellavista a Galbiate, sorto al posto dell'antico casino di caccia del generale Pino. Amante della sua città, secondo i ricordi dei discendenti il Bazzero non se ne allontanava volentieri, tanto che viaggiò pochissimo e sembra che le sue ricerche e i suoi acquisti in campo antiquariale si svolgessero esclusivamente tra Milano e Venezia. Troppo poco, purtroppo, per poter tentare di attribuire delle provenienze a queste scarpe, ma un particolare che può valere la pena di segnalare. Per la maggior parte, gli esemplari della raccolta sono di produzione settecentesca e riferiti alla moda femminile, ad eccezione di un paio di scarpe infantili (fig. 1), per bambino di 4-5 anni, che rappresentano anche il documento più interessante, sia per la difficoltà di trovare conservati oggetti di costume infantile, sia per la qualità delle calzature. Di pelle di capra bianca, con le suola e il tacco tinti di rosso, si presentano finemente decorate con intagli a traforo sul puntale e sulla mascherina.

Le testimonianze su calzature bianche decorate a traforo si riferiscono soprattutto a « calcagnini » veneziani cinquecenteschi, tra cui un paio su suola altissime conservati al Museo Correr e un altro paio, con suola di altezza più contenuta, del Museo del Castello Sforzesco.

Ci aiuta anche la testimonianza del Vecellio, per calzature evidentemente di qualità assai meno fine, quando cita « scarpe bianche lavorate » per le contadine di terra ferma giunte a Venezia per la festa della Sensa².

Una indicazione tecnica precisa troviamo nel Garzoni « Calzolari »: « ... cucite che sono le scarpe, è di mestieri d'haver certe sgrubie e scarpelli da frapparle con galanteria, per servire a' Spagnuoli attillati, Napolitani politi, a' Fiorentini garbati che pongono in questi lavori industria particolare... »³. Stando al nostro esemplare questo tipo di lavorazione sarebbe esteso in Italia ancora nella seconda metà del sec. XVII.

Quanto alla forma, l'alta e larga linguetta che risale verso il collo del piede è tipica della seconda metà del sec. XVII, sia in Italia che negli altri paesi europei⁴, come i due cinturini forati per lasciar passare il fiocco. In ambito milanese, « i scarpett bianch col bindellaz » sono ricordate dal Maggi⁵, e compaiono ai piedi di un bambino nel ritratto eseguito da Giuseppe Rivolta di Giorgio Clerici, marchese di Cavenago, con un figlio⁶. Pur con molte cautele per la documentazione di costume da ritratti molto spesso postumi come quelli della Quadreria dell'Ospedale Maggiore, va preso in considerazione il piccolo Clerici che indossa un elegante abbigliamento con calzoni alla « rhingrave », una moda di cui si segnala la scomparsa in Francia sul finire degli anni '70 e che, essendo giunta in ritardo da noi, dovrebbe essere seguita soprattutto nel ventennio tra il 1660 e l' '80⁷. Le scarpette, come il nostro esemplare, hanno la punta arrotondata, anche se più larga che nel nostro paio; un momento di passaggio dalla punta squadrata, che sopravvive fin'oltre la metà del secolo, mentre già fino dai primi anni del seguente la scarpa si presenta molto appuntita sul davanti⁸.

Un'altra caratteristica delle nostre scarpette è data dalla suola e dal tacco, costituiti da strati di cartone, tinti di rosso. L'impiego di cartone, che in scarpe di questa qualità dovrebbe mirare più ad ottenere leggerezza che al risparmio, non può comunque stupire se anche le leggi suntuarie erano intervenute contro questa soluzione⁹. Il dettaglio del tacco rosso, che sembra aver fatto una prima comparsa tra la fine del sec. XVI e i primi anni del seguente, forse nel costume dei livreati, indicato anche di origine veneziana⁸, entra nel costume elegante fino dagli ultimi decenni del

sec. XVII, come dimostra anche il nostro esemplare, e sembra documentato ancora agli inizi del sec. XIX¹⁰.

Appare quindi giustificata una datazione per le scarpette da collocare nel decennio tra il 1670 e il 1680.

Un gruppo di indubbio interesse nella raccolta riguarda diverse paia di pianelle, da datare tra i primi decenni e la fine del sec. XVIII. Il termine « mule », di tradizione cinquecentesca¹¹, sembra essere usato soprattutto a Venezia, anche nei secoli seguenti. Lo stesso dizionario della Crusca porta solo « pianella » con i suoi diminutivi¹², termine che nel sec. XVI appare usato assieme ad altri come « calcagnini », « calcagnetti »¹³ o « zoccoli »¹⁴, senza distinzioni precise, sia riferendosi a pianelle con il tacco basso che altissimo.

L'uso settecentesco della pianella è citato anche per il ballo in date molto diverse in Italia e in Inghilterra¹⁵. Il loro impiego nel costume elegante si riferisce soprattutto alla metà del secolo, a cui sono da ascrivere le pianelle n. 853C (fig. 5) e 1000C (fig. 4), mentre ai due decenni precedenti vanno riferiti gli altri due esemplari 854C (fig. 3) e 992C (fig. 2).

Queste ultime due, hanno tacco di legno tinto di nero, una produzione che, dato il loro largo impiego, diviene autonoma dall'arte del calzolaio fino dagli inizi del secolo¹⁶.

Oltre a un gruppo di pianelle degli ultimi decenni del secolo, un paio, qui non fotografato, (869C), presenta alcuni interessanti problemi sia per la forma della suola che per la decorazione. La suola è di legno, con incavatura centrale, e presenta due zone modellate « a rocchetto », sotto il tallone e nella parte anteriore, la prima fortemente rientrata verso il centro del piede. Analoga forma di supporto viene indicata in ambito popolare dal Vecellio per contadine del Bellunese¹⁷ con zoccoli a pianella, senza i quartieri, e la ritroviamo nelle incisioni dello Zompini, nel friulano venditore di pignatte¹⁸, con la tomaia intera sopra lo zoccolo. La particolare decorazione, a piccoli fiocchi di filato di seta, richiama ornamenti simili su abiti di ambito veneziano, in particolare larghe fasce di analoghi fiocchetti in filato di seta su una settecentesca « andrienne » conservata nei depositi del Museo Correr. Purtroppo, non si conoscono punti di riferimento con la singolare decorazione della pelle che riveste il legno – e che indurrebbe a ritenere le pianelle di destinazione popolare – con motivi floreali ricavati a intaglio, senza traforo, togliendo il « fiore » della pelle.

La particolare forma della suola si ritrova, per quanto riguarda la parte

anteriore, in una scarpa di destinazione elegante conservata al Museo delle Calzature di Gottwaldov nella Moravia (Cecoslovacchia)¹⁹ e sembra derivare, come i « calcagnini » cinque e secenteschi, da modelli medio-orientali, in particolare turchi, con il doppio supporto anteriore e posteriore²⁰.

Il gruppo più numeroso della raccolta comprende scarpe femminili con la tomaia in seta operata. La loro misura si aggira per ognuna sull'attuale 35-36. Il tacco è sempre ricoperto con lo stesso tessuto della tomaia, oppure di capretto bianco; è sempre a rocchetto, molto spesso di forma bassa, poco incavata nella gola, che gli inglesi distinguevano con il nome di « tacco italiano »²¹ da quello alla francese, oggi chiamato Luigi XV. Il modello più comune è con i cinturini compresi nella tomaia, fermati sul davanti da una fibbia, sopra la linguetta piuttosto alta e stondata. Di particolare interesse il n. 999C (fig. 6), di pelle di capretto bianco ricamata con oro filato e seta gialla con motivi di volute vegetali, molto simile a una scarpa veneziana pubblicata dal Morazzoni e appartenente al Museo Correr²². Le notevoli analogie tra le due calzature riguardano, oltre al modello e alla decorazione, il tacco piuttosto basso, come appare, del resto, dall'opera del Longhi, dove le veneziane sembrano preferire tacchi poco elevati, nonostante il passare dei decenni, anche quello cruciale – per i tacchi femminili – tra il '70 e l' '80, contraddicendo, con le gonne più corte della norma, quella che sembra una legge fondamentale della moda, per cui alle gonne più corte deve corrispondere il rialzarsi dei tacchi²³.

Dopo i tacchi molto alti degli inizi del secolo, un'altra ripresa la si avrà, soprattutto in Francia, dagli anni '50, con punte di singolare altezza dopo il '70, tanto da rendere necessario anche da parte femminile l'uso del bastone da passeggio²⁴. Non a caso, l'« Encyclopédie », alla voce « chaussures » elenca tutta una serie di controindicazioni alle calzature femminili contemporanee; troppo alte, troppo strette e perfino troppo corte per ottenere il vagheggiato piedino, e constata che « les chaussures basses facilitent tous les mouvements naturels de pieds »²⁵.

Lo stesso Grisellini non separa, nella confezione della scarpa, la qualità del materiale dalla comodità della calzatura.

L'allacciatura per mezzo dei cinturini incrociati sul davanti e chiusi da una fibbia rimane praticamente l'unico modello per le calzature femminili settecentesche almeno fino al 1770; dopodiché cominciano ad apparire nuove forme di scollatura del quartiere e di allacciatura con cinturini più stretti uniti sopra la scollatura. Anche la decorazione, finora costituita

quasi esclusivamente dalla fibbia, cambia e lascia spazio ai nastri, alle larghe rosette, alle coccarde, fino alle fibbie di grande formato nel penultimo decennio del secolo.

Due scarpe « décolleté » (con la tomaia intera) ornate da fiocco sono raffigurate alle figg. 9 e 10; la n. 10 presenta il tacco molto spostato verso il centro del piede come sarà diffuso dopo l' '80.

Particolarmente interessante il modello del n. 11, con il puntale sagomato in pelle allungato fino ai quartieri, che viene precisamente descritto nel novembre 1792 e messo in relazione con un nuovo costume femminile che ha spinto le donne a una vita non più chiusa dentro la casa, ma dedita anche al movimento e al passeggio: « scarpe mascherate, cioè il bordo della tomaia è guarnito di pelle o di marocchino nero: dacché le donne usano di essere sempre al passeggio, esse portano quasi sempre scarpe mascherate »²⁶. I due stretti cinturini non prevedono l'allacciatura con fibbia e segnano, come si è detto, se non il tramonto della chiusura a larghi cinturini incrociati, almeno la loro coesistenza con altre forme dopo il 1770. Fino a tale epoca, quest'ultima forma con il bordo dei cinturini in nastrino di seta dello stesso colore o di colore contrastante al materiale con cui era confezionata la scarpa, rimane l'unica accettata sia per esemplari modesti che per le occasioni di gala. Un paio di calzature del tutto simili come modello ai nostri nn. 12 e 13 fa parte dell'abito usato per l'incoronazione da Caterina II di Russia, avvenuta nel 1762²⁷.

La graduale scomparsa dei due cinturini incrociati porta anche a una maggiore fantasia nei bordi, che abbandonano il semplice nastrino per profili più movimentati, con ruche e falbalà, (vedi i nn. 860C e 861C), una moda anche questa di cui troviamo notizia nell' '87 « Questo falbalà è il solo con cui si guarniscono le scarpe »²⁸. Il n. 861C, pur presentando l'allacciatura con i cinturini incrociati, è chiuso da una grande fibbia rettangolare, della misura e della forma in voga dopo l' '80.

La scarsa frequenza delle fibbie sugli esemplari di calzature rimaste sta evidentemente a testimoniare della ricchezza di questo accessorio, così spesso sottolineata dagli inventari²⁹ e perfino dai verbali di polizia (riguardo a un clamoroso furto subito dal conte Giacomo Massimiliano di Collalto nel suo palazzo di S. Stin nel febbraio 1793, nella nota degli oggetti rubati figurano anche « un paio di fibbie d'argento moderne costano L. 80 »)³⁰. Anche nella nostra raccolta, infatti, le uniche scarpe con fibbie presentano esemplari in metallo; la sorte toccata a molti oggetti preziosi (durante la rivoluzione francese, ad esempio l'offerta e la richiesta di gioielli e metalli preziosi da fondere non risparmiò le fibbie da scarpe)³¹

e il collezionismo hanno quasi sempre alienato dalla calzatura il suo accessorio principale.

La grande fibbia rettangolare come quella delle n. 861C fu una moda francese, inaugurata dal Conte di Artois, futuro Carlo X, durante il periodo in cui fu ambasciatore francese a Londra, e ne viene segnalata la voga fino dalla fine degli anni '70.³² Il modello, a rosette accostate lungo il profilo della fibbia, si rifà a esemplari più raffinati e denota un impoverimento tecnico nella lavorazione, che si fa più evidente dopo il 1780³³. La fibbia metallica fu una produzione tipicamente inglese, concentrata soprattutto nella zona di Birmingham, e apprezzata sul continente per la qualità della lavorazione anche nelle parti non a vista, che fermavano la fibbia ai cinturini³⁴, ma una produzione di questo tipo viene riferita anche a Venezia³⁵. Della giusta fama degli esemplari inglesi in metallo, fa fede il carteggio dei fratelli Verri: « Questo è il paese delle fibbie, dei bottoni... e d'ogni sorta di travaglio in metallo... » scriveva da Londra Alessandro, e fibbie di metallo, lisce e lavorate, risultano tra i suoi acquisti di oggetti metallici da inviare a Milano³⁶.

I commenti sulla larghezza eccessiva delle fibbie da scarpe si fanno molto frequenti, nelle riviste di moda, negli ultimi anni del decennio '80-'90³⁷ quando se ne segnala addirittura un tipo, da Parigi, ispirato alla presa della Bastiglia e un altro, detto del Terzo Stato³⁸. Ma l'epoca della grande diffusione dei modelli con fibbia va ormai scomparendo e, come è stato spesso rilevato nella storia della moda, proprio il momento di maggior furore di una certa voga coincide con l'inizio del suo declino. Così si può dire per le fibbie dopo il 1790: l'aumento dei costi di molti metalli come il rame, l'ottone o lo stagno che avevano largo impiego in questa produzione, la difficoltà di sistemarle sulla scarpa nonostante i numerosi tentativi di perfezionamento nelle parti di aggancio segnalati proprio in questi anni, la maggiore praticità e economicità della fermature con stringhe, decretarono il definitivo tramonto della fibbia, tramonto firmato anche dai militari che le scartarono, alla fine del secolo, perché troppo facili a intricarsi con le staffe³⁹.

La vasta diffusione della calzatura, anche ad ampi strati sociali, nella seconda metà del sec. XVIII, si può constatare dal numero di artigiani che lavorano nella produzione e nella vendita delle scarpe, sia nuove che usate. A Milano, dove l'Università dei Calzolari risulta già soppressa nel 1771⁴⁰, oltre al « calzolaro » che confeziona scarpe con materiale nuovo, c'è lo « zavataro » che è il rigattiere di scarpe usate e lo « zavatino » che ripara o ricicla le scarpe usate. Nell'elenco di fabbricatori e mercanti com-

pilata dal Vianello per l'anno 1791, i « calzolari » risultano 146 contro 145 sarti e 147 fornai⁴¹. Il Vianello evidentemente non calcola la lavorazione e la ristrutturazione di scarpe vecchie, che risulta invece in una statistica relativa a Piacenza sul finire del sec. XVIII: 58 iscritti al paratiko dei calzolari, 85 a quello dei ciabattini, 98 nel paratiko dei sarti e 26 fornai⁴².

NOTE

¹ Oreste F. Tencajoli, *Il palazzo e l'armeria Bazzero in Milano*, in « Ars et Labor », v. I n. 2 febr. 1907, pagg. 117-122. A pag. 121 è ricordata la raccolta di scarpe femminili.

² *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius orbis...* In Venetia, appresso i Sessa 1598. Libro I, pag. 142.

³ *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, di Tomaso Garzoni di Bagnocavallo... In Venetia, appresso Michiel Miloco, 1665, pag. 616 (prima ed. del 1585).

⁴ R. Levi Pisetzkzy, *La moda spagnola a Milano*, in « Storia di Milano » vol. X, pag. 573 e Eunice Wilson, *A history of shoe fashion*, London, I. Pitmann, 1969, pag. 163.

⁵ R. Levi Pisetzkzy, *ivi*.

⁶ Giuseppe Rivolta « Giorgio Clerici marchese di Cavenago, Gran Cancelliere, Consigliere di Stato e Presidente del Senato di Milano, dei decurioni di Como, con un figlio », in Giacomo C. Bascapé e Emilia Spinelli, *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano dal XV al XX secolo*, Milano, Silvana ed., 1956.

⁷ Vedi M. Leloir, *Dictionnaire du Costume et de ses accessoires...* Paris, Libr. Gründ, 1951, voce « ringrave » pag. 346-347; André Blum, *Histoire du Costume, Le Mode au XVII e XVIII s.*, Paris, Libr. Hachette, 1928, pag. 112; R. Levi Pisetzkzy, *op. cit.* pag. 567 e n. 3.

⁸ Mitelli, *Di Bologna l'Arti per via ... Gio. Giacomo Rossi le stampe in Roma, 1660*, tav. 15. Nel campionario del venditore di scarpe, le calzature più eleganti hanno la punta quadrata. Vedi anche C. Willett e Phillis Cunningham, *Handbook of English Costume in the XVIIIth century*, London, Faber and Faber, 1957, pag. 170.

⁹ R. Levi Pisetzkzy, *Storia del costume di Italia*, I.E.I., 1967, Vol. IV, pag. 97.

¹⁰ E. Wilson, *op. cit.*, pag. 176, 182 e 183; Turner R. Wilcox, *The mode in footwer*, New York and London, C. Scribner's, 1948, pag. 89-90; J. Quicherat, *Histoire du Costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII s.*, Paris, 1875, pag. 528 e 562.

¹¹ C. Battisti e G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, s.d.

¹² *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, impressione napoletana secondo l'ultima di Firenze con la giunta di molte voci..., in Napoli 1747... nella stamperia di Giovanni Di Simone.

¹³ R. Levi Pisetzkzy, *Storia del Costume in Italia*, I.E.I., 1965, vol. II, pag. 146.

¹⁴ Diversi esempi dell'uso non differenziato tra « pianelle » e « zoccoli » in (Cesare Vecellio), *Habiti antichi et moderni...* *op. cit.*, pag. 174, 178, 259, 260, 272.

- ¹⁵ da *Relazione delle mode correnti fatta ad una dama che ne fa istanza da un cavaliere per sua istruzione*, Bologna, 1889, pag. 10 (per nozze Carducci-Masi) citato in R. Levi Pisetzky, *Storia del Costume in Italia*, I.E.I., 1967, vol. IV, pag. 97. *London Magazine or Gentleman's Monthly Intelligencer*, 1772, citato in C. Willett e Phillis Cunnington, *op. cit.*, pag. 390.
- ¹⁶ Turner R. Wilcox, *op. cit.*, pag. 108 e Francesco Grisellini, *Dizionario delle Arti e de' Mestieri*, In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1768, Tomo III, voce « calzolajo » pagg. 197 e segg. « ... le forme e i tacchi di legno che s'impiegano nella fabbricazione delle scarpe possono essere fatte dai calzolaj, ma non pertanto non perdon egli un tal tempo, e comperano le une e gli altri da coloro che soltanto si esercitano in tali particolari manufatture. Questi sono i Formetta ».
- ¹⁷ (Cesare Vecellio) *Habiti antichi et moderni...* *op. cit.*, Libro I, pag. 154.
- ¹⁸ Gaetano Zompini, *Le Arti che vanno per via nella città di Venezia*, publ. by Lackington Allen and Co., 1803, tav. 14. (Dall'edizione veneziana del 1753. Colas, 3121).
- ¹⁹ L. Kybalová, O. Herbenová e M. Lamarová, *Enciclopedia illustrata del costume*, Libreria Accademia 1977, pag. 756 n. 996.
- ²⁰ *Balduinus de Calceo et Nigronius de Caliga Veterum*, Lugduni Batavorum, apud T. Haak, 1711, cap. XV, pag. 133. *The Costume of the Empire of Russia*, London, printed for E. Harding at the Crown and Mitre Pall Mall, 1803, tavv. n. 65 e 70. *Vestiario ed Usi della Corte, Governo, Legge e Culto, Milizia e Comuni dei Turchi*, incisi su tavole di rame, e pubblicati con note esplicative da Filippo Delpino, Torino, s.d., tavv. n. 5, 85, 154.
- ²¹ C. Willett e Phillis Cunnington, *op. cit.*, pag. 392.
- ²² *La moda a Venezia nel sec. XVIII*, note di G. Morazzoni, ed. a cura dell'Associazione del Museo Teatrale alla Scala, Milano, 1931, tav. 87.
- ²³ Eunice Wilson, *op. cit.*, pag. 1.
- ²⁴ Jérôme Doucet, *Chaussures d'Autan*, Paris, 1913, pag. 34. Reginald W. Brown, *Northampton's boot and shoe collection at the Central Museum*, 1929, pag. 12.
- ²⁵ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* Livorno, 1771, vol. III, voce « chaussure ».
- ²⁶ « Giornale delle Nuove Mode di Francia e d'Inghilterra », 21 nov. 1792, pag. 118.
- ²⁷ Jacqueline Onassis, *À la Cour de Russie; miroir de la vie élégante à Saint-Petersbourg*, avec la collaboration du Metropolitan Museum of Art, New York, Viking Penguin, 1976, Salle d'armes du Kremlin, pag. 81.
- ²⁸ « Giornale delle Nuove Mode... », *op. cit.*, 10 ottobre 1787, pag. 87.
- ²⁹ R. Levi Pisetzky, *Storia del costume...* *op. cit.*, vol. IV, pag. 97 e 99. R. Levi Pisetzky, « Come vestivano i milanesi nel '700 », in *Storia di Milano*, vol. XII, pag. 937 e n. 6.
- ³⁰ *Effetti derubati a S. E. il Sig. Co. Giacomo Massimilano di Collalto ... nel suo palazzo di Contrada di S. Stin con rottura di porte, e di tutti li suoi armari, e buro' in ogni stanza...* Addi' 13 febbraio 1793 (tra gli effetti rubati in camera da letto).
- ³¹ Philip Mould, *The English Shoe buckle*, publ. and printed by Leemans Seel House, Neston, Wirral, Cheshire, pag. 12.
- ³² Bernard and Therle Hughes, *Georgian Shoe Buckles*, illustrated by the Lady Maufe Collection of Shoe Buckles at Kenwood, Greater London Council, 1972, (senza numerazione di pagine).

- ³³ Bernard and Therle Hughes, *op. cit.*, pag. 15.

- ³⁴ Philip Mould, *op. cit.*, pag. 6.

- ³⁵ *La moda a Venezia nel sec. XVIII...* *op. cit.*, pag. 48.

- ³⁶ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di E. Greppi e A. Giulini, Milano, 1923, vol. I parte I, lettera XXXIII, pag. 143 e *ivi* pagg. 197 e 198.

- ³⁷ *Giornale delle Nuove Mode...* *op. cit.*, 20 maggio 1787, 10 Agosto 1787, 30 aprile e 10 luglio 1788.

- ³⁸ *ivi*, 1 ottobre 1790, tav. II.

- ³⁹ Philip Mould, *op. cit.*, pag. 11.

- ⁴⁰ Archivio Civico, fondo Materie, fasc. 85.

- ⁴¹ C. A. Vianello, *Il 700 milanese*, con prefazione di G. Galbiati. Milano, 1934, v. tabelle in appendice.

- ⁴² Vincenzo Pancotti, *I paratici piacentini e i loro statuti*, Piacenza, 1925-30. Pag. 162.

CATALOGO

Nella catalogazione ho seguito, per quanto ho potuto, lo schema proposto in « Proposed Scheme for Cataloguing Shoes » di June Swann, in *Costume, The Journal of Costume Society*, no. 11, 1977, pagg. 34-37. Devo molta riconoscenza ad Adriano Lunati, insegnante all'Istituto Tecnico Internazionale di Arte Calzaturiera presso la rivista « Ars Sutoria » di Milano, per avermi aiutato nelle molte difficoltà incontrate nell'esame tecnico degli esemplari studiati, oltre che per l'appassionato interesse dimostrato nel farmi comprendere le qualità essenziali della tecnica calzaturiera settecentesca.

993C/953A (fig. 1)

SCARPE infantili (un paio).

Materia e colori

Tomaia: pelle di capra bianca.

Suola: cuoio con concia vegetale sopra suola di cartone. Tacco.

Punta

A punta accentuata.

Tacco

Altezza: cm. 3.

Largo e rotondo. Formato da strati di cartone laccato di rosso.

Soprattacco di cuoio fermato da chiodi di legno.

Suola

Uno strato di cartone laccato di rosso prima della suola di cuoio. Guardalo con cucitura a grani di riso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 15.

Senza contrafforte.

Tomaia

Spunterbo separato dalla mascherina, decorato con intagli a traforo che formano motivo a griglia. Mascherina e linguetta con leggeri intagli a linee e rosette disposti in motivi geometrici. Linguetta e bordo dei quarteri centinati.

Linguetta alta e squadrata su cui si incrociano i cinturini forati per lasciar passare il fiocco.

Buono stato di conservazione.

Fodere

Pelle sfoderata. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1670-1680 c. Provenienza probabile: Veneto o Lombardia.

Donazione C.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.

992C/952A (fig. 2)

PIANELLE (« mule ») femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: velluto tagliato di seta rossa.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Leggermente rialzata senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 9.

A rocchetto « Luigi XV » applicato. Legno dipinto di nero. Soprattacco di cuoio fermato con chiodi di legno.

Suola

A gondola. Guardalo con cucitura visibile a grani di riso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 25.

Tomaia

Molto alta sul collo del piede. Bordo di nastrino di seta verde. Sulla punta, gallone di seta gialla e argento filato.

Il velluto è un po' sciupato.

Fodere

Capretto color avana. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1730-40 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.



FIG. 1 - Scarpe infantili. Pelle di capra bianca con decorazione a traforo. Suola e tacco di cartone tinto di rosso. 1670-1680 c.



FIG. 2 - Pianelle (« mule ») femminili di velluto rosso. 1730-1740 c.



FIG. 3 - Pianelle (« mule ») femminili di velluto azzurro. 1730-1740 c.



FIG. 4 - Pianelle (« mule ») femminili di velluto rosso. 1750 c.

854C/715A (fig. 3)

PIANELLE (« mule ») femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: velluto tagliato di seta azzurra.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Molto a punta, un po' sollevata, senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 10.

A rocchetto « Luigi XV » applicato. Di legno tinto di nero.

Soprattacco fermato con chiodi di legno.

Suola

Incarna verticale e cucitura visibile a grani di riso. Non mostra tracce di riparazioni.

Misura: cm. 26.

Tomaia

Molto alta verso il collo del piede. Bordo a ruche di taffetà di seta azzurra. Sulla punta, gallone di seta bianca e argento filato con motivi geometrici.

Sciupato il tessuto e il gallone. La ruche è sparita per metà.

Fodere

Capretto marrone. Soletta di pelle di capra marrone con bordo centinato.

Datazione: 1730-1740 c.

Donazione: c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

1000C/960A (fig. 4)

PIANELLE (« mule ») femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: velluto tagliato di seta rossa.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta lievemente arrotondata. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 11.

A rocchetto « Luigi XV ». Di legno rivestito di capretto nero.

La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco con cucitura a vista.

La pelle è strappata nel rivestimento del tacco destro.

Suola

Guardalo con cucitura visibile a grani di riso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 22.

Tomaia

Centinata a cuore con bordo di nastrino di seta gialla e argento filato.

Ricamo con motivi floreali eseguito in seta policroma e argento filato.

Buono stato di conservazione.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1750 c.

Donazione: c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.

853C/714A (fig. 5)

PIANELLE (« mule ») femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: capretto bianco

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Lunga e pronunciata, senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 8.

A rocchetto « Luigi XV » applicato. Di legno rivestito di capretto marrone. Privo di soprattacco.

Suola

Guardalo e cucitura visibile a grani di riso. Non si notano tracce di riparazioni. Nella scarpa destra, la suola è rotta all'attaccatura del tacco.

Misura: cm. 24.

Tomaia

Centinata a cuore con duplice ruche di nastro di seta rosa.

Ricamo con motivi di fiori e racemi, eseguito in seta policroma e oro filato di spessore diverso.

Il ricamo è sciupato in alcuni punti. La sinistra ha uno strappo nella pelle e manca di un giro di ruche nel bordo.

Fodere

Capretto color avana. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1750-60 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

870C/731A

PIANELLA femminile.

Materiali e colori

Tomaia: pelle di capra bianca.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Piccola e squadrata. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 11.

A rocchetto. « Luigi XV » Legno rivestito di capretto marrone.

La cucitura che unisce la gola del tacco alla suola unitamente alla copertura in pelle, prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Guardalo con cucitura a grani di riso. Non mostra traccia di riparazioni.

Misura: cm. 23.

Tomaia

Molto alta verso il collo del piede. Apertura centrale. Decorata con nastri di seta disposti a griglia.

Quasi scomparsa la decorazione.

Fodere

Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1740-1750 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.



FIG. 5 - Pianelle (« mule ») femminili di capretto bianco ricamato. 1750-1760 c.



FIG. 6 - Scarpe femminili di capretto bianco ricamato in giallo e oro

865C/726A

PIANELLE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: raso di seta color avorio.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Molto accentuata, senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 6.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito di capretto bianco. Gola prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco.

Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita con guardalo. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 22.

Tomaia

Centinata con duplice bordo a ruche di nastro di seta color avorio. Sulla punta, motivo con cerchio dipinto di colore giallo circondato da ricamo in seta policroma, lustrini metallici e colorati, cordoncino e canottiglia dorata.

Tessuto molto deteriorato.

Fodere

Capretto marrone. Soletta di capretto marrone; capretto bianco nel tallone.

Datazione: 1770-1780 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

869C/730A

PIANELLE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: capretto marrone.

Suola: cuoio con concia vegetale.

Punta

Senza punta.

Tacco

Altezza: cm. 3.

A rocchetto molto incavato nella zona posteriore. Legno rivestito di capretto marrone.

Soprattacco di cuoio cucito a vista.

Suola

Sagomata a rocchetto anche nella parte anteriore, della stessa altezza del tacco. Di legno rivestita di capretto marrone con decorazioni floreali eseguite « a graffito », togliendo il fiore della pelle. Suola cucita senza guardalo.

Misura: cm. 25.

Tomaia

Due strisce di capretto marrone unite per il centro.

Duplici striscia a fiocchetti di filato di seta rosa salmone, che imitano la piuma.

La pelle è sciupata in più punti; scolorita la seta della decorazione.

Fodere

Montone color avana. Soletta di montone color avana.

Datazione: 1785-1790 c. Probabile provenienza veneta.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

864C/725A

PIANELLE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: gros di seta rosa.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta lunga senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 3.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito dello stesso tessuto della to-

maia. Gola prolungata fino all'inizio della suola. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si vedono tracce di riparazioni.

Misura: cm. 27.

Tomaia

Ricamo sulla punta eseguito in oro filato e paillettes dorate, con motivo floreale stilizzato.

Tessuto in discreto stato di conservazione.

Fodere

Tela di cotone bianco. Soletta di pelle di capra bianca.

Datazione: 1790-1795 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

871C/732A

PIANELLE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: velluto tagliato di seta rossa.

Suola: cuoio con concia vegetale.

Punta

A punta lunga. Senza rinforzo.

Tacco

A zero con rinforzo ricoperto di capretto bianco.

Suola

Non mostra traccia di riparazioni.

Misura: cm. 27.

Tomaia

Duplici profilo di cordoncino dorato.

Fodere

Capretto marrone. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1790-1800 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

909/959A (fig. 6)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: capretto bianco.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Arrotondata, senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 3.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito di capretto bianco. Ricamo in oro filato. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 24.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata. Cinturini tagliati con i quartieri, incrociati sul davanti e chiusi da fibbia metallica rettangolare, liscia.

Interamente ricamata con oro filato e seta gialla con motivi di volute vegetali. Bordi di nastrino di seta bianco. Ruche di nastrino di seta bianco alla linguetta.

Molto sciupati i bordi.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1760-1770 c. Provenienza probabile: Venezia.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.

852C/713A (fig. 7)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Pelle di capretto stampata (con tecnica molto simile all'acquaforte). Fon-

do minutamente quadrettato blu su bianco, con fiori di gusto orientalizzante dipinti a mano in varie tonalità dall'avana al marrone.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Arrotondata e un po' sollevata. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 5.

A rocchetto « Luigi XV ». Di legno rivestito come la tomaia. Gola prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 23.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata. Cinturini tagliati con i quartieri incrociati sul davanti. Bordi di seta color avorio. Ruche della stessa seta della linguetta.

La pelle è sciupata in diversi punti. Quasi scomparsi i bordi.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1770-1780 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

851C/812A (fig. 8)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: taffetà di seta azzurra con effetti di disegno per trame spollinate di seta bianca, rosa, nera e verde. Ordito supplementare di seta bianca determina effetti di cannellato. Motivo a mazzi di fiori disposto entro la rigatura così formata.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta leggermente arrotondata. Senza rinforzo.



FIG. 7 - Scarpe femminili con tomaia di pelle stampata. 1770-1780 c.



FIG. 8 - Scarpe femminili con tomaia di seta operata. 1770-1780 c.

Tacco

Altezza: cm. 6.

A rocchetto « Luigi XV ». Di legno rivestito di capretto bianco. Gola prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco diviso con anima interna.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 26.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e arrotondata. Cinturini tagliati con i quartieri incrociati sul davanti entro fibbia rotonda di metallo sbalzato. Bordi di nastrino di seta bianco.

Discreto stato di conservazione.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1770-1780 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

863C/724A (fig. 9)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: taffetà di seta color crema.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta un po' sollevata. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 5.

A rocchetto « Luigi XV ». Gola prolungata fino all'inizio della suola. Legno rivestito di capretto bianco. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco con cucitura a vista.



FIG. 9 - Scarpe femminili con tomaia di taffetà di seta ricamata in oro filato e lustrini. 1775 c.



FIG. 10 - Scarpe femminili con tomaia di seta operata. 1780-1785 c.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Motivo a fiamma in lucido e opaco. Non si vedono tracce di riparazioni.

Misura: cm. 24.

Senza contrafforte.

Tomaia

Mascherina ricamata con oro filato e lustrini metallici; motivo del ricamo a fiori e volute disposti attorno a una stella posta sulla punta. Scollatura del quartiere stretta, chiusa da cordoncino di seta rosa scorrevole all'interno e conclusa sul davanti da un fiocco di taffetà di seta rosa.

Molto malandato il tessuto nella zona ricamata.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1775 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

857C/718A (fig. 10)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: Cannellato (cannelé). Seta color avorio con effetti di disegno per trame spollinate di seta bianca, nera e in gradazioni diverse dal rosa al marrone. Motivo (non leggibile) con mazzi di fiori e foglie.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Punta lievemente rialzata con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 6.

A rocchetto « Luigi XV ». Gola prolungata fino all'inizio della pianta. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco.

Legno rivestito dello stesso tessuto. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non mostra traccia di riparazioni.

Misura: cm. 25.

Senza contrafforte.

Tomaia

Scollatura décolleté; al centro, fiocco di nastro di seta color avorio. Bordi di nastrino di seta color avorio.

Tessuto sciupato e bordi mancanti in più punti.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1780-1785 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

856C/717A (fig. 11)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: gros di seta azzurro cenere. Effetti di disegno per trame broccate di seta rosa, verde e argento filato. Motivo (non leggibile) con mazzi di fiori.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta accentuata, senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 5.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito di capretto nero.

Gola prolungata fino all'inizio della pianta. La cucitura che unisce la gola alla suola, unitamente alla copertura in pelle, prosegue attorno alla base per fissare il tacco.

Soprattacco con cucitura a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si vedono tracce di riparazione.

Motivo fiammato in lucido e opaco.

Misura: cm. 25.

Senza contrafforte.

Tomaia

Scollatura rotonda con cinturini che la chiudono al collo del piede. Puntale centinato lungo la mascherina, di capretto nero.

Bordi di nastrino di seta color avana.
Tessuto in buono stato di conservazione.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1785-1795 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

996C/956A (fig. 12)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: gros di seta rosso « cerise ».

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Leggermente arrotondata. Con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 7.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno ricoperto di capretto bianco. Gola prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola, unitamente alla copertura in pelle, prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco diviso, con anima interna.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 24.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata. Cinturini tagliati assieme ai quarti incrociati sul davanti e fermati da fibbia. Bordo di nastrino di seta color avana rosato.

Fibbia metallica liscia di forma rettangolare.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1770-1775 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.



Fig. 11 - Scarpe femminili con tomaia di seta operata con puntale di pelle. 1785-1795 c.



Fig. 12 - Scarpe femminili con tomaia di seta rossa. 1770-1775 c.

862C/723A (fig. 13)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: capretto (chevron) nero.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta un po' stondata. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 7.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito di capretto bianco. Soprattacco diviso in due parti con anima interna.

La cucitura che unisce la gola del tacco alla suola unitamente alla copertura in pelle, prosegue attorno alla base per fissare il tacco.

Suola

Non mostra traccia di riparazioni. Cucita a fondo chiuso.

Misura: cm. 24.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e diritta. Cinturini tagliati con i quartieri, incrociati sul davanti e fermati da fibbia. Bordo di nastro di grossa seta nera.

Fibbia di metallo di forma rettangolare, con profilatura centinata a giorno. Motivo impresso a piccola greca.

La pelle è scrostata in più punti.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1770. c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

997C/957A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: gros di seta grigio-verde molto pallido con effetti per spolinature di seta verde, gialla, rosa e nera. Motivo del disegno (non completamente leggibile) con fiori e volute.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.



FIG. 13 - Scarpe femminili con tomaia di « chevron » nero. 1770 c.



FIG. 14 - Scarpe femminili con tomaia di raso « alla cinese ». 1800-1810 c.

Punta

Punta leggermente arrotondata e rialzata senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 4.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito del tessuto della tomaia. Gola prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco.

Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 25.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta alta e squadrata. Cinturini tagliati con i quartieri incrociati sul davanti. Bordi di nastrino di seta grigio-verde. Ruche dello stesso nastrino della linguetta.

Discreto stato di conservazione. La scarpa destra presenta due cuciture nella mascherina, corrispondenti a una riparazione.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1780 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.

998C/958A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: gros di seta azzurra con effetti di disegno per trame spollinate di seta bianca e in diverse tonalità di rosa e verde. Motivo del disegno (non chiaramente leggibile) a mazzi di fiori e nastri ondulati imitanti la trina.

Suola: cuoio con concia vegetale.

Punta

A punta leggermente stondata. Con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 4.

A rocchetto « Luigi XV ». Gola prolungata fino all'inizio della suola. Legno rivestito di capretto bianco. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si vedono tracce di riparazioni.

Misura: cm. 26.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata. Cinturini tagliati con i quartieri, incrociati sul davanti. Bordo di nastrino di seta azzurra.

Tessuto in discreto stato di conservazione.

Fodere

Tela di cotone bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1775-1780 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.

850C/711A

SCARPA femminile.

Materiali e colori

Tomaia: raso di seta azzurra pallido.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta molto accentuata. Con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 7.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno ricoperto di capretto bianco. Soprattacco diviso in due parti con anima interna.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 25.

Senza contrafforte.

Tomaia

Ricamo sulla punta eseguito con seta della stessa tinta del tessuto, con motivo floreale.

Sui quartieri, il raso ha perduto completamente l'ordito di pelo.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1770-1775 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

858C/719A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: taffetà di seta color crema. Fili di ordito di seta azzurra e giallo formano motivo a righe alternate. Effetto per trame spollinate di seta policroma con mazzi di rose e fiori disposti lungo la rigatura.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta accentuata. Con rinforzo tra la fodera e la tomaia.

Tacco

Altezza: cm. 4.

A rocchetto « Luigi XV ». Gola prolungata fino all'inizio della suola. Legno rivestito di capretto bianco. La cucitura che unisce la gola del tacco alla suola unitamente alla copertura in pelle, prosegue attorno alla base per fermare il tacco. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Marchio impresso con tre stelle.

Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 24.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata. Cinturini ritagliati con i quartieri incrociati sul davanti, chiusi da fibbia metallica di forma ovale. Bordo di nastrino di seta color avorio.

Tessuto molto malandato.

Fodere

Capretto bianco. Soletta.

Datazione: 1780-85 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

860C/721A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: seta operata (trama verde e ordito color avorio). Disegno per spolinature di seta rosa, rossa, marrone e verde. Fili di ordito di seta azzurra e rossa determinano effetti di rigatura. Disegno a motivi floreali disposti verticalmente alternati alle righe.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Rotonda. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 3.

A rocchetto. Gola prolungata fino all'inizio della pianta. Legno rivestito dello stesso tessuto. Soprattacco con cucitura a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 25.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata con i cinturini ritagliati nei quartieri incrociati sul davanti. Ruche di nastro di seta color avorio al bordo della linguetta.

Tessuto piuttosto malandato.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1785-1790 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

859C/720A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: taffetà di seta color avorio con effetto di disegno a trame spollinate di seta rosa, azzurra, verde e marrone. Motivo (non chiaramente leggibile) a mazzi di fiori e tralci fioriti.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Leggermente arrotondata. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 4.

A rocchetto « Luigi XV ». Gola prolungata fino all'inizio della suola. Legno rivestito di capretto bianco. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Marchio impresso con una stella. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 25.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e arrotondata. Cinturini tagliati con i quartieri, incrociati sul davanti. Bordo di nastrino di seta color avorio. Tessuto molto sporco e strappato in più punti.

Fodere

Canapa greggia. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1780-1785 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

995C/955A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: gros di seta rosa violaceo. Effetti di controfondo per liseré; effetti di disegno per trame spollinate di seta rosa, verde e rosso cupo.

Trame broccate di argento lamellare. Motivo del disegno (non chiaramente leggibile) con mazzi di fiori ed elementi nastriformi.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta leggermente arrotondata. Con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 6.

A rocchetto « Luigi XV ». Di legno rivestito dello stesso tessuto. Soprattacco cucito a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non mostra tracce di riparazioni.

Misura: cm. 26.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata. Cinturini tagliati con i quartieri che si incrociano sul davanti. Bordi di nastrino di gros di seta rosa.

Tessuto in discreto stato di conservazione.

Fodere

Tela di cotone bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1775-1780 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.

994C/954C

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: Ottoman di seta color salmone con effetti per spolinature di seta bianca e in varie tonalità di rosa, azzurro e viola. Motivo floreale (non leggibile).

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

A punta rialzata. Con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 5.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito del tessuto della tomaia. Gola

prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco con cucitura a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 24.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta larga e squadrata. Cinturini tagliati con i quartieri, incrociati sul davanti. Bordi di nastrino di seta rosa.

Tessuto molto scolorito.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1775-1780 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.

861C/722A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: raso di seta color avorio.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Lievemente arrotondata. Senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 4.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito di capretto bianco.

Gola prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco diviso in due parti con anima interna.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non mostra traccia di riparazioni.

Misura: cm. 26.

Senza contrafforte.

Tomaia

Linguetta alta e squadrata. Cinturini tagliati con i quartieri incrociati sul

davanti entro larga fibbia rettangolare di metallo bianco con profilo composto da rosette accostate.

Ricamo sulla punta con motivo floreale stilizzato eseguito in seta rossa e gialla e argento lamellare. Bordi di nastro di seta color avorio. Ruche dello stesso nastro della linguetta.

Tessuto molto deteriorato. Sciupata la profilatura.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1780-1785 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

855C/716A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: Cannellato (cannelé) di seta color avana chiaro con effetti per trame spollinate di seta bianca, rosa e verde.

Effetti di controfondo a « royale ». Disegno (non chiaramente leggibile) con motivi di piccoli mazzi di rose.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Arrotondata, con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 5.

A rocchetto « Luigi XV ». Legno rivestito di capretto bianco.

Gola prolungata fino all'inizio della suola. La cucitura che unisce la gola alla suola prosegue attorno alla base per fissare il tacco. Soprattacco con cucitura a vista.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 25.

Senza contrafforte.

Tomaia

Scollatura « décolleté » con rosetta centrale di nastro di seta avana.

Bordi di nastro della stessa seta.

Sciupato il nastrino delle profilature.

Fodere

Canapa greggia. Soletta di capretto marrone.

Datazione: 1785-1790 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

867C/728A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: taffeta di seta color avorio. Effetto di disegno a minuti riquadri ottenuto per liseré.

Suola: cuoio con concia vegetale.

Punta

A punta accentuata. Senza rinforzo.

Tacco

A zero, con rinforzo rivestito di capretto bianco sostitutivo del contrafforte.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si vedono tracce di riparazioni.

Misura: cm. 24.

Tomaia

Scollatura « décolleté ». Ricamo centrale eseguito con paillettes dorate a motivo floreale.

Tessuto molto deteriorato.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1800 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

1001C/961A

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: raso color avorio.

Suola: cuoio con concia vegetale.

Punta

A punta lunga. Senza rinforzo.

Tacco

A zero, con rinforzo, sostitutivo del contrafforte, rivestito di capretto bianco.

Suola

A gondola. Cucita a fondo chiuso. Non mostra traccia di riparazioni.

Misure: cm. 26.

Senza contrafforte.

Tomaia

Scollatura « décolleté ». Bordo di nastrino di seta color avorio con piccolo fiocco al centro della scollatura. Decorazione centinata di capretto marrone.

Tessuto molto deteriorato.

Fodere

Capretto bianco. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1800/1810 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ott. 1978.

866C/727A (fig. 14)

SCARPE femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: raso di seta color avorio.

Suola: cuoio con concia vegetale.

Punta

Molto rialzata « alla cinese ». Senza rinforzo.

Tacco

A zero con rinforzo, sostitutivo del contrafforte, rivestito di capretto bianco.

Suola

A gondola. Cucita a fondo chiuso. Non mostra traccia di riparazioni.

Misura: cm. 26.

Senza contrafforte.

Tomaia

Scollatura « décolleté ». Bordo di nastrino di seta color avorio. Al centro della scollatura, rosetta dello stesso nastro.

Tessuto molto sporco con qualche strappo.

Fodere

Tela di canapa alla mascherina; capretto bianco ai quartieri. Soletta di capretto bianco.

Datazione: 1800-1810 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

991C/951A (fig. 15)

STIVALETTI femminili (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: taffetà di seta verde pistacchio.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Quadrata, senza rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 4.

Mezzo tacco. Legno rivestito del tessuto della tomaia. Soprattacco fermato con chiodi.

Suola

Cucita a fondo chiuso. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 28.

Con contrafforte.

Tomaia

Allacciatura interna con spighetta di seta verde entro asole.

Bordo superiore centinato. Grande coccarda di nastro di seta verde sul davanti.

Buone condizioni di conservazione. (Una macchia sulla scarpa sinistra).

Fodere

Tela di cotone bianco. Soletta di tela di cotone bianco.

Datazione: 1855-1860 c.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, ottobre 1978.



FIG. 15 - Stivaletti femminili con tomaia di seta verde. 1855-1860 c.

868C/729A (fig. 16)

STIVALETTI per bambino di circa 2 anni (un paio).

Materiali e colori

Tomaia: damasco di seta rosso cupo.

Suola: capretto bianco.

Punta

Punta arrotondata. Manca il rinforzo.

Tacco

A zero.

Suola

Cucita a mano al tessuto della tomania.

Misura: cm. 10.

Tomaia

Mascherina molto spostata verso il dietro. Linguetta alta cucita alla gamba. Cucitura orizzontale sulla gamba, per aggiungere i due pezzi di tessuto. Fattura casalinga, non professionale.

Orlo in alto strappato.

Senza fodere.

Datazione: Prima metà del tec. XIX.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

849C/710A

SCARPE (un paio) probabilmente per costume teatrale.

Materiali e colori

Tomaia: velluto tagliato di seta rosso fegato.

Suola: cuoio con concia vegetale. Tacco.

Punta

Rotonda. Con rinforzo.

Tacco

Altezza: cm. 3.

Largo e piatto.

Di legno foderato dello stesso tessuto della tomaia.

Soprattacco fermato con chiodi.



FIG. 16 - Stivaletti per bambino di circa 2 anni. Damasco rosso. Prima metà sec. XIX.

Suola

Fermata con chiodi. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 27.

Con contrafforte.

Tomaia

Allacciatura laterale per mezzo di un nastrino di cotone rosso entro asole metalliche.

Ottimo stato di conservazione.

Fodere

Tela di cotone bianco. Soletta di tele di cotone bianco.

Datazione: sec. XIX, imitando i modelli tra la fine del sec. XVII e gli inizi del sec. XVIII.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

GRAZIETTA BUTAZZI

Moda siciliana del nostro secolo
al Museo del Castello

La donazione di alcuni oggetti di moda femminile e infantile della signora Natalia Montalbano Palladini, che include, tra l'altro, una serie interessante di monili in tartaruga, arricchisce le raccolte di moda e costume del Museo di elementi insoliti, in quanto gli oggetti provengono da una famiglia siciliana.

Il documento più interessante è rappresentato da un abito di nozze, sfortunatamente mancante del corpino e della sottoveste (fig. 1), di cui si dispone però della fotografia (fig. 2). Si tratta della madre della donatrice, signora Rosalia Di Stefani sposata Montalbano. Il matrimonio avvenne a Palermo il 30 novembre 1907. La fotografia permette una verifica del tono cosmopolita della « belle époque » palermitana e del suo completo aggiornamento in fatto di moda, che non è sempre dato di ritrovare nelle maggiori riviste di moda italiane di quegli anni.

L'abito si struttura nella linea a vita alta, con la gonna diritta, che veniva in quegli anni proposta dalla Francia e che si imporrà completamente solo con il 1910. Desta, perciò, una certa sorpresa vederla adottata per un abito di nozze, dove i modelli tradizionali erano seguiti con maggior rigore.

La nuova linea imponeva modificazioni profonde alla corsetteria in quanto toglieva al busto femminile la curvatura ad S tipica degli anni del passaggio del secolo, per riportarlo a una forma più naturale. Questa nuova impostazione della figura femminile accendeva vivaci polemiche, tra il plauso degli igienisti che vedevano finalmente allentarsi la morsa dannosa della guaina steccata e le preoccupazioni moralistiche di quanti temevano la troppa generosa esposizione delle floride forme italiane. Nelle riviste di moda meno eleganti, basate soprattutto sulla diffusione dei modelli di carta per la realizzazione casalinga degli abiti, si ammoniva a non

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

Suola

Fermata con chiodi. Non si notano tracce di riparazioni.

Misura: cm. 27.

Con contrafforte.

Tomaia

Allacciatura laterale per mezzo di un nastrino di cotone rosso entro asole metalliche.

Ottimo stato di conservazione.

Fodere

Tela di cotone bianco. Soletta di tele di cotone bianco.

Datazione: sec. XIX, imitando i modelli tra la fine del sec. XVII e gli inizi del sec. XVIII.

Donazione c.te Carlo A. Arborio Mella, nov. 1977.

GRAZIETTA BUTAZZI

Moda siciliana del nostro secolo
al Museo del Castello

La donazione di alcuni oggetti di moda femminile e infantile della signora Natalia Montalbano Palladini, che include, tra l'altro, una serie interessante di monili in tartaruga, arricchisce le raccolte di moda e costume del Museo di elementi insoliti, in quanto gli oggetti provengono da una famiglia siciliana.

Il documento più interessante è rappresentato da un abito di nozze, sfortunatamente mancante del corpino e della sottoveste (fig. 1), di cui si dispone però della fotografia (fig. 2). Si tratta della madre della donatrice, signora Rosalia Di Stefani sposata Montalbano. Il matrimonio avvenne a Palermo il 30 novembre 1907. La fotografia permette una verifica del tono cosmopolita della « belle époque » palermitana e del suo completo aggiornamento in fatto di moda, che non è sempre dato di ritrovare nelle maggiori riviste di moda italiane di quegli anni.

L'abito si struttura nella linea a vita alta, con la gonna diritta, che veniva in quegli anni proposta dalla Francia e che si imporrà completamente solo con il 1910. Desta, perciò, una certa sorpresa vederla adottata per un abito di nozze, dove i modelli tradizionali erano seguiti con maggior rigore.

La nuova linea imponeva modificazioni profonde alla corsetteria in quanto toglieva al busto femminile la curvatura ad S tipica degli anni del passaggio del secolo, per riportarlo a una forma più naturale. Questa nuova impostazione della figura femminile accendeva vivaci polemiche, tra il plauso degli igienisti che vedevano finalmente allentarsi la morsa dannosa della guaina steccata e le preoccupazioni moralistiche di quanti temevano la troppa generosa esposizione delle floride forme italiane. Nelle riviste di moda meno eleganti, basate soprattutto sulla diffusione dei modelli di carta per la realizzazione casalinga degli abiti, si ammoniva a non

seguire la nuova linea chi non avesse mezzi economici sufficienti, evidentemente perché essa imponeva capacità tecniche, soprattutto di taglio, che la fattura casalinga non poteva conseguire.

L'unico elemento che in parte collega il modello dell'abito Montalbano con gli schemi precedenti è dato dalla grande gala che circonda la scollatura e che richiama i colli « a berta » con la mantellina che copriva la manica, una voga che tenderà a scomparire solo dopo il 1908.

L'alta cintura di raso, a bustino, rispondeva in pieno all'impostazione verticale della nuova moda, che si richiamava allo stile « Empire ». Questo modello era eseguito sia in seta che in pelle molto morbida ed era definito, nelle riviste di moda e nei campionari commerciali, cintura « Direttorio ».

Un dettaglio straordinariamente aggiornato era dato dalla manica corta, che era stata lanciata, anche per i vestiti matrimoniali, appunto nell'estate 1907, purché le braccia fossero coperte dal lungo guanto di « suède »¹.

Queste nozze, del resto, avvenivano in un anno in cui la vita mondana di Palermo aveva avuto alcuni tra i suoi appuntamenti più importanti. Proprio nel carnevale di quell'anno, oltre al consueto e splendido ballo di donna Franca Florio, all'Hotel Igea si era svolta una fiabesca festa offerta dal barone Rotschild, e nel marzo lo yacht reale « Victoria and Albert » aveva portato i sovrani inglesi in visita di piacere alla città, durante una delle loro annuali crociere nel Mediterraneo.

Nella città, la moda francese aveva i suoi canali appropriati, sia attraverso l'elegante società internazionale che vi si dava convegno, sia attraverso due famose sartorie, « autenticamente francesi » dirette da Madame Merlet e Madame Durand².

La scelta del merletto per la confezione dell'abito, anche se si tratta di esecuzione non raffinata che impiega elementi eseguiti a macchina, rientra nel grande rilancio del merletto nella moda, a tutti i livelli di qualità e di costo. Le riviste femminili incitano le spose a supplire all'enorme spesa dell'abito di merletto, eseguendolo da sé, e consigliano le tecniche più semplici, quali il pizzo d'Irlanda lavorato all'uncinetto, il tulle ricamato, e l'imitazione dei fuselli con la fettuccia prodotta meccanicamente³.

Il merletto dell'abito, di esecuzione forse domestica (sono pervenuti al Museo anche gli avanzi della seta, della spighetta e della fettuccia di seta

serviti per l'esecuzione), mostra comunque nell'impaginazione e nella scelta degli elementi decorativi un'aderenza ai temi nuovi abbastanza insolita in questo tipo di lavori, e che si riallaccia forse all'influenza esercitata dall'iniziativa sicula nel campo delle Industrie Femminili, la « Sicaniae Labor », promossa nel 1904 dalla principessa Resuttana⁴.

NOTE

¹ « La Donna » aprile 1907.

² MARIO TACCARI, *Palermo l'altro ieri*, Palermo, Flaccovio, 1966, p. 43.

³ « La Donna », aprile 1907 e « La Moda Universale » agosto 1906.

⁴ A. MELANI, *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*, Milano, Hoepli, 1907, p. 519.



FIG. 1

1028/1028A (fig. 1 e 2)

Parti di abito nuziale riferite alla gonna con strascico, gala attorno alla scollatura e cintura a bustino di raso di seta color avorio, con due fiocchi all'allacciatura.

La gonna e la gala di merletto eseguito con spighetta di seta color avorio, seta e tulle di seta. Motivi a fiori e foglie stilizzati entro cui si inseriscono elementi di tulle ricamati. Gli elementi che compongono il disegno sono riuniti da barrette eseguite a mano.

L'abito fu indossato da Rosalia Di Stefani Montalbano per le sue nozze avvenute a Palermo il 30 novembre 1907. L'abito per intero è visibile in una fotografia (fig. 2).

Rimangono alcune matassine di seta e tipi diversi di spighetta utilizzati per le confezioni dell'abito.

Condizioni: buone.

Lunghezza massima della gonna: cm. 160.

Larghezza massima della gonna: cm. 464.



FIG. 2

1029C/1029A (fig. 3)

Completo da battesimo composto da abito, cuffietta e copricuscino. Tulle di seta bianco con applicazioni di nastrino che forma il disegno a fiori e volute stilizzate. Intrecci interni eseguiti a mano. Trasparente in raso di seta color avorio. Doppia ruche di pizzo al bordo dell'abito, delle maniche e alle spalle.

L'abito è aperto dietro, legato in alto da nastri di raso di seta.

Cuffietta con piccolo bordo di pizzo, legata da nastri di raso di seta.

Copricuscino di forma rotonda.

1910-1920 c. Eseguito a Palermo, usato nella famiglia della donatrice.

Condizioni: buone.

Lunghezza massima abito: cm. 105.

Larghezza massima abito: cm. 150.

Copricuscino: diametro cm. 46.



FIG. 3



FIG. 4

24B/768A (fig. 4)

Borsa per carnevale di rete nera su trasparente di raso di seta giallo oro. Fodera interna di raso di seta color crema. Ricamo nella parte anteriore e posteriore con motivi di fiori a stella eseguiti con canne di vetro bianche, blu e oro. Al centro dei fiori, pietre di vetro gialle e rosse.

Chiusa a busta con gancio automatico. Bordo di nastrino dorato. Cordone dorato concluso da due nappe.

Borse di questo tipo venivano confezionate in casa ed erano utilizzate durante il carnevale per contenere i confetti da gettare in strada.

1910 c. Eseguita a Palermo.

Condizioni: buone.

cm. 28 x 27.

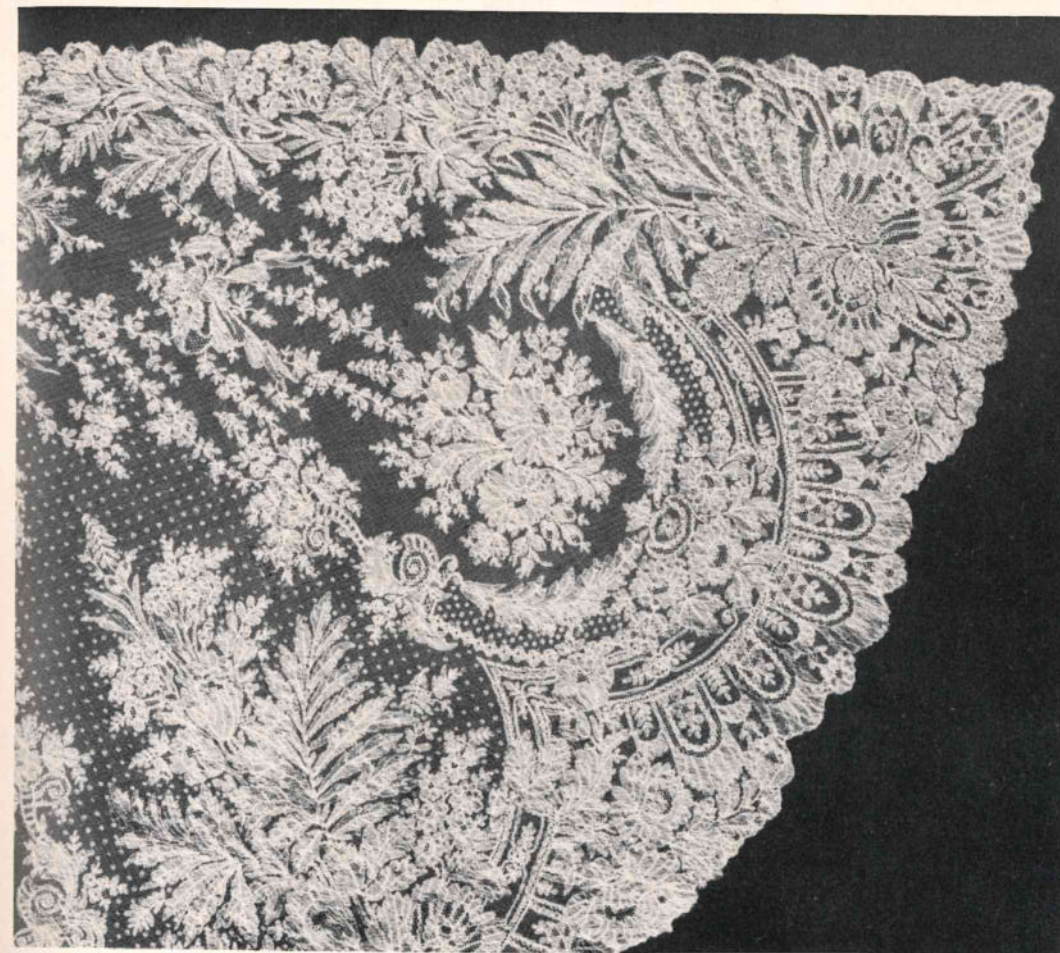


FIG. 5

849C/753A (fig. 5)

Mantella di pizzo di lana color giallo avorio. Grandi mazze di fiori e motivi vegetali lungo i bordi centinati. cm. 113 x 270.

Lavoro meccanico. 1850-1860 c.

Condizioni: sulle spalle, la trina risulta disfatta in più punti.



FIG. 4

24B/768A (fig. 4)

Borsa per carnevale di rete nera su trasparente di raso di seta giallo oro. Fodera interna di raso di seta color crema. Ricamo nella parte anteriore e posteriore con motivi di fiori a stella eseguiti con canne di vetro bianche, blu e oro. Al centro dei fiori, pietre di vetro gialle e rosse.

Chiusa a busta con gancio automatico. Bordo di nastrino dorato. Cordone dorato concluso da due nappe.

Borse di questo tipo venivano confezionate in casa ed erano utilizzate durante il carnevale per contenere i confetti da gettare in strada.

1910 c. Eseguita a Palermo.

Condizioni: buone.

cm. 28 x 27.

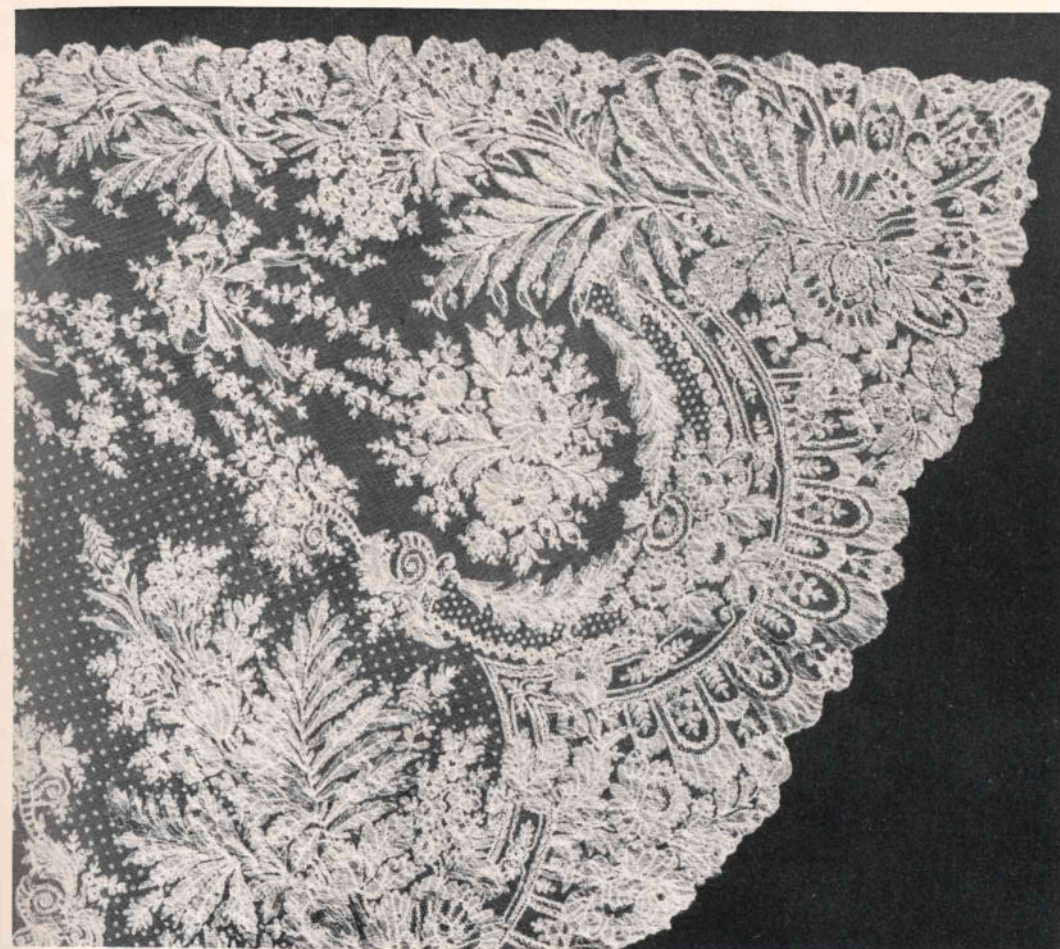


FIG. 5

849C/753A (fig. 5)

Mantella di pizzo di lana color giallo avorio. Grandi mazzi di fiori e motivi vegetali lungo i bordi centinati. cm. 113 x 270.

Lavoro meccanico. 1850-1860 c.

Condizioni: sulle spalle, la trina risulta disfatta in più punti.

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

FABRIZIO FERRANTI

Catalogazione Kozuka, Kogai e Umabari
nella Raccolta Giapponese del Castello Sforzesco

Lo studio del settore armi della Collezione Giapponese era iniziato nel 1977 con l'esame della raccolta degli *Tsuba* (guardiamano) la cui catalogazione è stata pubblicata sulla Rassegna di Studi e di Notizie del medesimo anno.

Ora, dopo un intervallo dedicato alle armi che il Barone Confalonieri ha lasciato in eredità al Comune di Milano, l'esame della Raccolta Giapponese riprende con la catalogazione degli altri accessori della spada e più precisamente dei *Kozuka*, *Kogai* e *Umabari*.

Col termine di *Kozuka* (lett. piccolo manico) si designa, secondo una etimologia universalmente accettata, il piccolo coltello che è alloggiato in un'apertura del fodero delle spade, normalmente posto a circa nove centimetri sotto lo *Tsuba* e sul lato *Ura* (interno). Alcuni esperti indicano questo accessorio col nome di *Ko-Katana* oppure *Kogatana*, termine che viene usato in Giappone per definire ogni coltello di piccole dimensioni. Per non generare confusione, nella stesura di questa catalogazione, ci si atterrà alla definizione data da Weber (I, pag. 438): « *Kogatana originariamente la lama del Kozuka, detta anche Sabi. Più tardi il nome Kozuka fu applicato all'intero coltello* ». In questa catalogazione si è preso in considerazione il singolo oggetto, come si era fatto per quella precedente relativa agli *Tsuba*, di per sé stesso svincolato cioè dalla sua funzione di accessorio, comprendendo in un unico testo sia i *Kozuka* sciolti che quelli facenti parte di una montatura e così pure i *Kogai* e gli *Umabari*.

Come si è già detto il *Kozuka* è alloggiato in un'apposita apertura del fodero della spada dove poteva venir posto ed estratto passando attraverso un foro (*Hitsu*) praticato nel corpo dello *Tsuba*, in tal modo poteva essere usato senza dover sfoderare la lama.

Normalmente questo accessorio si trova nelle montature delle *Wakizashi* (spade corte) solo od abbinato al *Kogai* (spillone). Molto raramente si trova sulle *Katana* e non è previsto nelle montature *Tachi*.

Esistono tre tipi di *Kozuka*: quello normale, l'*O-Kozuka* (grande *Kozuka*) e l'*Hanzashi Kozuka*, di dimensioni ridotte per le montature dei *Tanto* (pugnali con guardiamano e lama di lunghezza inferiore ai cm. 30,3) o degli *Aikuci* (pugnali senza guardiamano).

Il *Kozuka* si compone di due parti: manico e lama. Quest'ultima è fissata all'impugnatura mediante un codolo piatto, lungo ed avvolto in strisce di carta che veniva inserito a pressione nel manico. Molte di queste lame sono opera di rinomati spadai (*Kaji*) e rivelano interessanti *Yakiba* (linee di tempera) simili a quelle delle spade; sovente recano la firma dell'autore oppure incisioni, decorazioni o poesie. L'impugnatura, grazie alla sua forma piatta ed allungata, è la parte dove l'estro e la perizia dei cesellatori giapponesi hanno trovato un ulteriore spazio per l'esecuzione di vere e proprie opere d'arte.

Normalmente gli autori e le tecniche sono gli stessi degli *Tsuba* e non è difficile trovare *Kozuka* e *Kogai* decorati « en suite » con gli altri accessori.

La decorazione interessa solo il piano anteriore e si sviluppa in orizzontale rispetto al dorso della lama, ma a volte si estende anche sul retro dove sovente si trova la firma dell'artista.

Le decorazioni eseguite in verticale sono da considerarsi relativamente recenti in quanto questa innovazione fu apportata dalla scuola di cesellatori *Yokoya* verso la seconda metà del XVIII secolo.

Una tecnica molto usata consisteva nell'eseguire a parte, la decorazione, su una piastrina di metallo che veniva poi inserita nell'apposita depressione del manico.

I *Kozuka*, invece, decorati senza l'ausilio di questa tecnica, si chiamano *Sodé Kozuka*, e sono considerati di maggior pregio rispetto agli altri. Circa la funzione del *Kozuka*, esistono diverse ipotesi tutte possibili: più credibile è l'ipotesi che lo indica come arma da lancio ma più probabile è comunque l'utilizzo come coltello da tasca per svariati usi, oltre alla sua funzione di ulteriore fermo per mantenere la spada nel fodero.

Come detto in precedenza, spesso insieme al *Kozuka* sull'altro lato del fodero delle spade corte *Wakizashi*, si trova un ulteriore accessorio, il *Kogai* (spillone, punteruolo). Costruito in un unico pezzo, di forma qua-

si uguale al *Kozuka*, ripete, sempre nell'impugnatura, i motivi ornamentali del *Kozuka* a cui è abbinato e di conseguenza anche le tecniche, fra le quali l'applicazione successiva della superficie decorata (*Kogai Naoshi*).

Anche per il *Kogai* le supposizioni circa l'uso sono svariate: si dice che venisse usato per acconciare i capelli, che *Kogai* con l'emblema della famiglia (*Mon*) venissero lasciati conficcati nel corpo dei nemici uccisi, che venisse usato per trasportare la testa di un nemico ucciso o per dare il colpo di grazia ad un compagno ferito mortalmente; tutte teorie che però non hanno un inequivocabile riscontro con la realtà.

A volte il *Kogai* è diviso in due parti uguali (*Hashi, Wari Kogai* o *Tayu-Kogai*), in modo da poter essere usato come bacchette per il cibo, però un'altra versione afferma che si trattasse di un attrezzo per raccogliere l'incenso o rimuovere le ceneri.

Un particolare tipo di accessorio è invece l'*Umabari* (*uma* = cavallo, *Bari* = ago). Lo si trova solamente sulle montature delle spade di *Higo*, al posto del *Kozuka*. È anch'esso un coltellino ma a differenza del *Kozuka* è costituito da un solo pezzo con manico piatto decorato e lama a sezione triangolare, che veniva usato per provocare una particolare eccitazione dei muscoli dei cavalli trafiggendoli nelle zampe.

Essendo questa una continuazione della catalogazione iniziata con gli *Tsuba*, sono stati mantenuti gli stessi criteri e cioè l'indicazione del numero d'inventario della Raccolta, la descrizione dell'opera utilizzando i termini giapponesi con relativo significato; per i *Kozuka* facenti parte di accessori di un'arma, il numero di inventario indicato è quello della spada.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ALFRED DOBRÉ, *Japanese Sword Blades*. Arms and Armour Press. London, 1974.
HENRY L. JOLY, *Japanese Sword Fitting*. The Holland Press. London, 1973.
HENRY L. JOLY, *The Sword and Samé*. The Holland Press. London, 1975.
B. W. ROBINSON, *The Arts of The Japanese Sword*. Faber and Faber. London, 1978.
GEORGE CAMERON STONE, *A Glossary of the Construction Decoration and Use of Arms and Armour*. Jack Brussel Publisher, New York, 1961.
V. F. WEBER, *Ko-Ji Ho-Ten*. Paris, 1923.
JOHN M. YUMOTO, *The Samurai Sword*. Charles E. Tuttle Company. Rutland, Vermont and Tokyo, Japan, 1974.

CATALOGO

Fig. 1 (dall'alto verso il basso)

Inv. Giappone N° 248

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con le figure di due danzatori di shishimai (danza del leone) con maschere riproductenti teste di leone cinese (kara shishi) separati da un tamburo, eseguiti in agemina d'oro ad altorilievo (takabori takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

La danza del leone (Shishi mai) è una delle più antiche del Giappone e deriva probabilmente dalla danza del leone che veniva eseguita in Cina.

Inv. Giappone N° 249

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con una sella, un elmo, un bastone di comando (saihai) ed un frustino di bambù eseguiti ad altorilievo (takabori) con dettagli in agemina d'oro ad altorilievo (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,8.

La sella, l'elmo ed il bastone di comando (saihai) simboleggiano la vita del guerriero.

Inv. Giappone N° 250

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata

a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con cinque foglie di paulownia (kiri) nella variante composta da tre foglie, tre steli con cinque fiori in quello centrale e tre su ciascuno dei laterali (go-san-no kiri) eseguiti in altorilievo (takabōri) e dettagli in oro (takazogan).
Dimensioni: lunghezza cm. 9,8.

Le foglie di Paulownia (Kiri) formano il blasone (Mon) imperiale giapponese e di un gran numero di famiglie nobili.

Inv. Giappone N° 251

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con la figura di Hotei con i suoi attributi; il bastone del viandante, il ventaglio ed il sacco contenente le cose preziose, eseguiti in altorilievo di shakudo, oro e argento (iroe takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

Hotei è uno dei sette dei della buona fortuna, è considerato il dio della contentezza e della moderazione dei desideri e probabilmente è la divinità più raffigurata sia nell'arte giapponese che cinese.



FIG. 1

Fig. 2 (dall'alto verso il basso)

Inv. Giappone N° 252

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con aragosta e volante per il gioco con le racchette (Hanetsuki) eseguiti in altorilievo (takabori) e oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

L'aragosta ed il volante per il gioco con le racchette (Hanetsuki) simboleggiano il nuovo anno.

Inv. Giappone N° 253

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con tre pesci in altorilievo (takabori), dettagli in oro (takazogan) e fiume in bassorilievo (nikubori). Dimensioni: lunghezza cm. 9,8.

Inv. Giappone N° 254

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con penna (Ha boki) e borsa per il the (Cha ire fukuro) eseguiti in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Inv. Giappone N° 255

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con drago in altorilievo d'oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7.

Il drago (Ryo) è l'animale più spesso rappresentato nelle opere d'arte orientale; secondo la leggenda possiede particolarità straordinarie, fra le quali quella di rendersi invisibile. Ha molteplici significati simbolici fra i quali rappresentare le forze della natura ed essere uno dei dodici animali dello zodiaco.

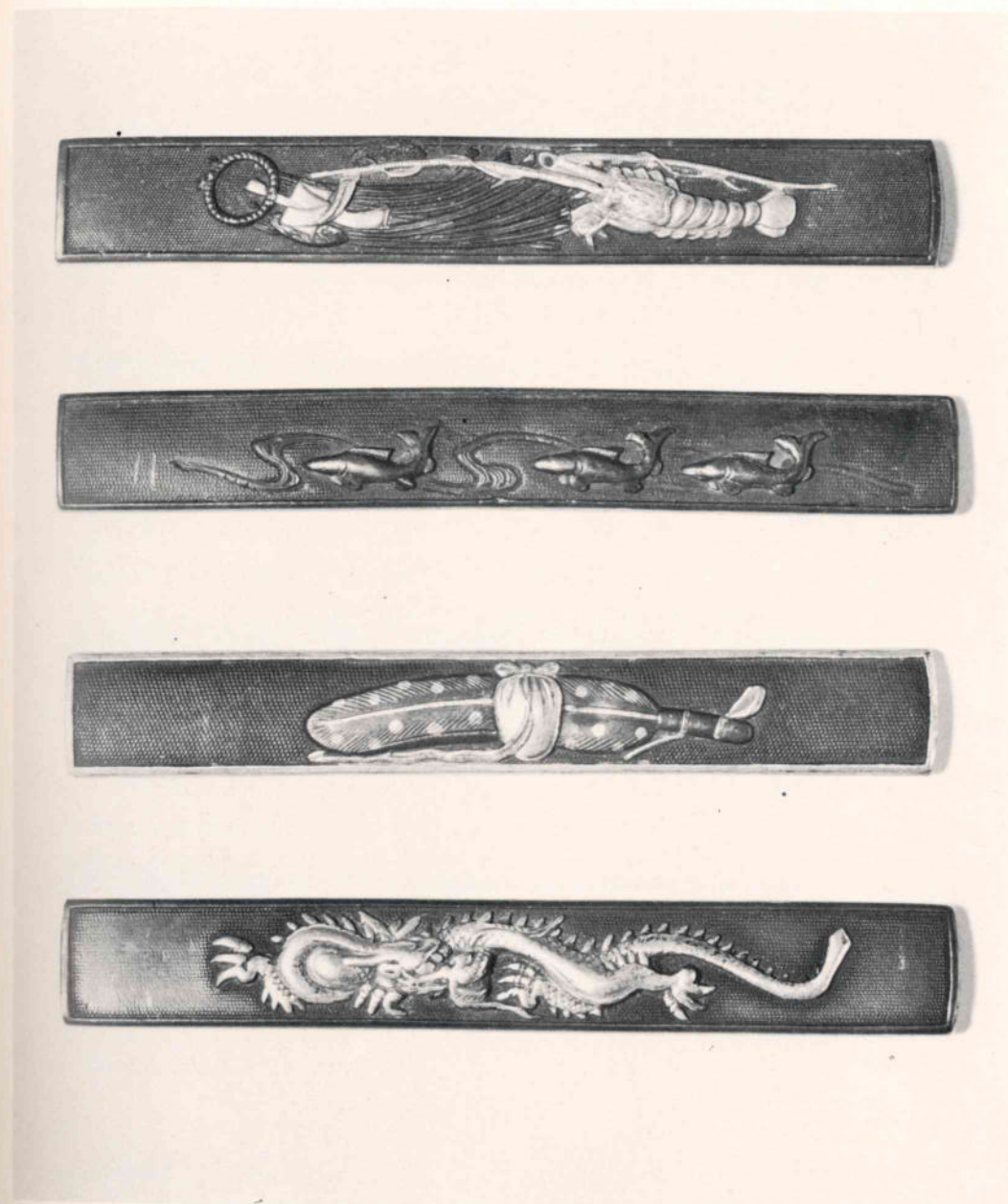


FIG. 2

Fig. 3 (dall'alto verso il basso)

Inv. Giappone N° 256

Sec. XVIII firmato Goto Hachirobei Yei Tsukuru

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shokudo), superficie a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con cuculo (Hototogisu) che vola verso una falce di luna tra le nuvole eseguiti in altorilievo (takabori) d'argento, oro e shakudo (iroe takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

La scuola Hachirobei venne fondata da Kwanjo esponente della famiglia di cesellatori Goto verso la metà del XVII secolo.

Nell'arte giapponese l'allegoria rappresentata dal cuculo (Hototogisu) che vola verso la falce di luna è molto frequente ed è ispirata dalla melanconia del canto dell'uccello.

Inv. Giappone N° 257

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakuzo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorato con crisantemo, foglie e germogli in altorilievo (takabori) d'argento e oro (iroe takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Inv. Giappone N° 258

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie decorata in altorilievo (takabori) con dama in costume di corte con piccolo tamburo su un'imbarcazione contornata da paesaggio con rocce, alberi, nuvole ed onde, eseguito in altorilievo d'argento, oro e shakudo (iroe takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

La dama col piccolo tamburo è con tutta probabilità Asazuma che fu amata dallo Shogun Tokugawa Iyetsuna.

Inv. Giappone N° 259

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con paesaggio di tempio fra le montagne ad altorilievo (takabori) in agemina d'oro (takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,7.

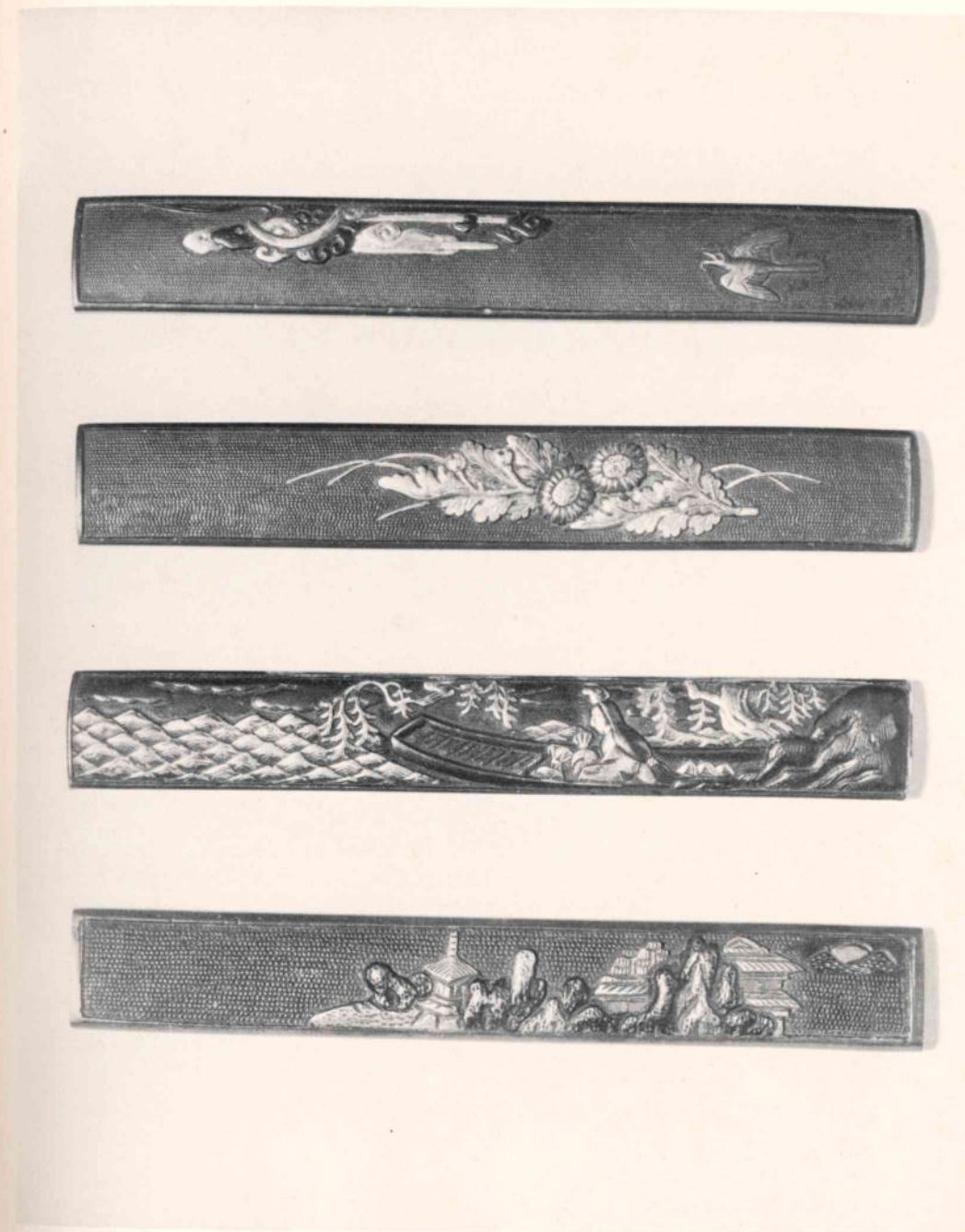


FIG. 3

Fig. 4 (dall'alto al basso)

Inv. Giappone N° 260

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con tre aironi in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Inv. Giappone N° 261

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con aragosta ad altorilievo (takabori) in agemina d'oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Inv. Giappone N° 262

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con leggera punteggiatura (nanako) decorata con tigre, drago, topo e cavallo in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

La tigre (Tora), il topo (Ne), il drago (Tatsu, Ryo) ed il cavallo (Uma) simboleggiano i segni dello zodiaco e corrispondono, rispettivamente, ai gemelli, all'ariete, al leone ed alla bilancia dello zodiaco occidentale.

Inv. Giappone N° 263

Sec. XVIII stile Goto

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con leggera punteggiatura (nanako) decorata con leone cinese (Karashishi) tra rocce, foglie e torrente in altorilievo (takabori) di shakudo, oro e argento (iroe takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7.

Il leone (Shishi) è un animale che in Giappone non esisteva per cui le raffigurazioni che lo illustrano derivano dall'iconografia cinese ed infatti il suo nome completo è Karashishi (Kara = cinese, Shishi = leone).

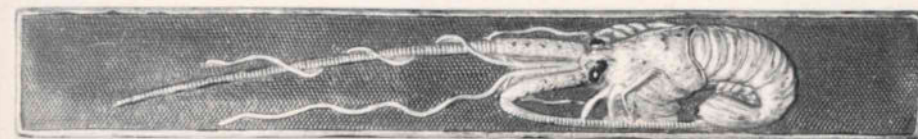


FIG. 4

Fig. 5 (dall'alto al basso)

Inv. Giappone N° 264

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con leggera punteggiatura (nanako) decorata con carpa in oro ad altorilievo (takazogan) fra onde in altorilievo (takabori).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

La carpa è uno dei pesci più raffigurati nell'arte giapponese, è considerata simbolo di tenacia e perseveranza ed è l'emblema della festa dei fanciulli (Tango no sekku) che si celebra ogni anno in Giappone il 5 maggio.

Inv. Giappone N° 265

Sec. XVIII stile Nomura

Kozuka in rame (yama gane) con superficie liscia (migaki ji) decorata con paesaggio composto da tre alberi con il monte Fuji sullo sfondo, eseguito ad altorilievo (takabori) con dettagli in agemina d'argento (nunu nome zogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

Inv. Giappone N° 266

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo ed oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con leggera punteggiatura (nanako) decorata con le figure di tre divinità eseguite in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,4.

Gli dei sono tre dei sette detti della buona fortuna e precisamente: Fukurukuyo col cervo (dio della longevità), Bishamon con la lancia (dio della prosperità) e Daikoku con le balle di riso (dio della felicità).

Inv. Giappone N° 267

Sec. XVII/XVIII

Kozuka in ferro con superficie granulosa (ishime ji) decorata con fiume in bassorilievo (nikubori) con colline, albero e pali in altorilievo di metallo dorato (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

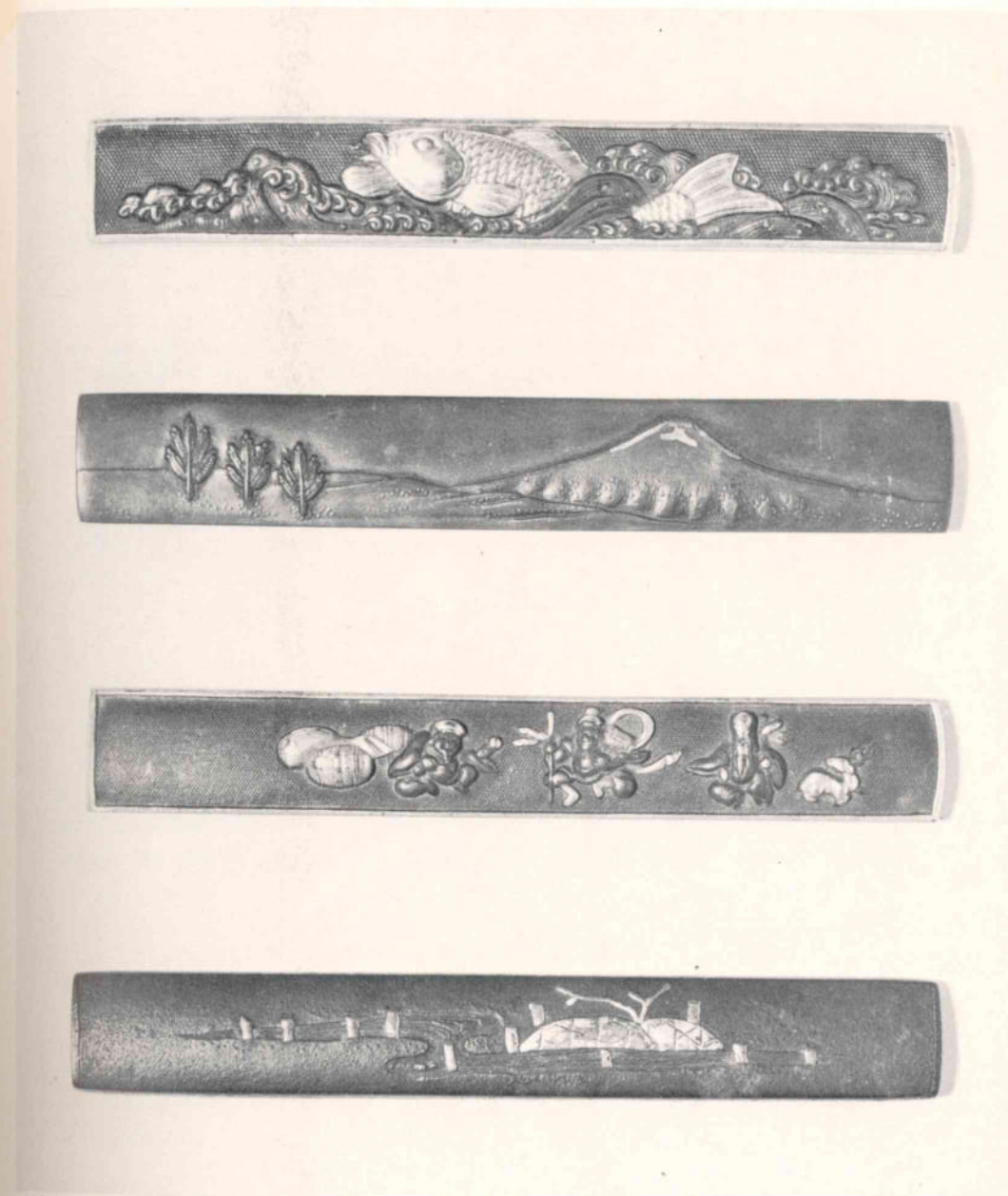


FIG. 5

Fig. 6 (dall'alto verso il basso)

Inv. Giappone N° 268

Sec. XVIII/XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con tigre, foglie di bambù e fiori in altorilievo d'oro (takazogan) e drago in altorilievo (takabori) con dettagli in oro.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

La raffigurazione simboleggia la contrapposizione degli elementi naturali rappresentati dal drago, con gli altri animali della terra rappresentati dalla tigre che in Giappone è considerato l'animale più forte.

Inv. Giappone N° 269

Sec. XIX stile Kiyosada

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) decorato con tendaggio e grande nodo quadrato incisi a bassorilievo (nikubori) con fiori e foglie in agemina d'oro (nunome zogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7.

Inv. Giappone N° 270

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con composizione di fiori diversi in un contenitore, eseguiti in agemina d'oro ad altorilievo (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

Inv. Giappone N° 271

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare decorata con drago attorcigliato intorno ad una spada (Amaryo no kurikararyo) eseguiti ad altorilievo in agemina d'oro, argento e rame (iroe takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

La raffigurazione del dragone attorcigliato intorno ad una lama di spada (Amaryo no Kurikararyo) simboleggia l'unione dei due principi essenziali della vita.

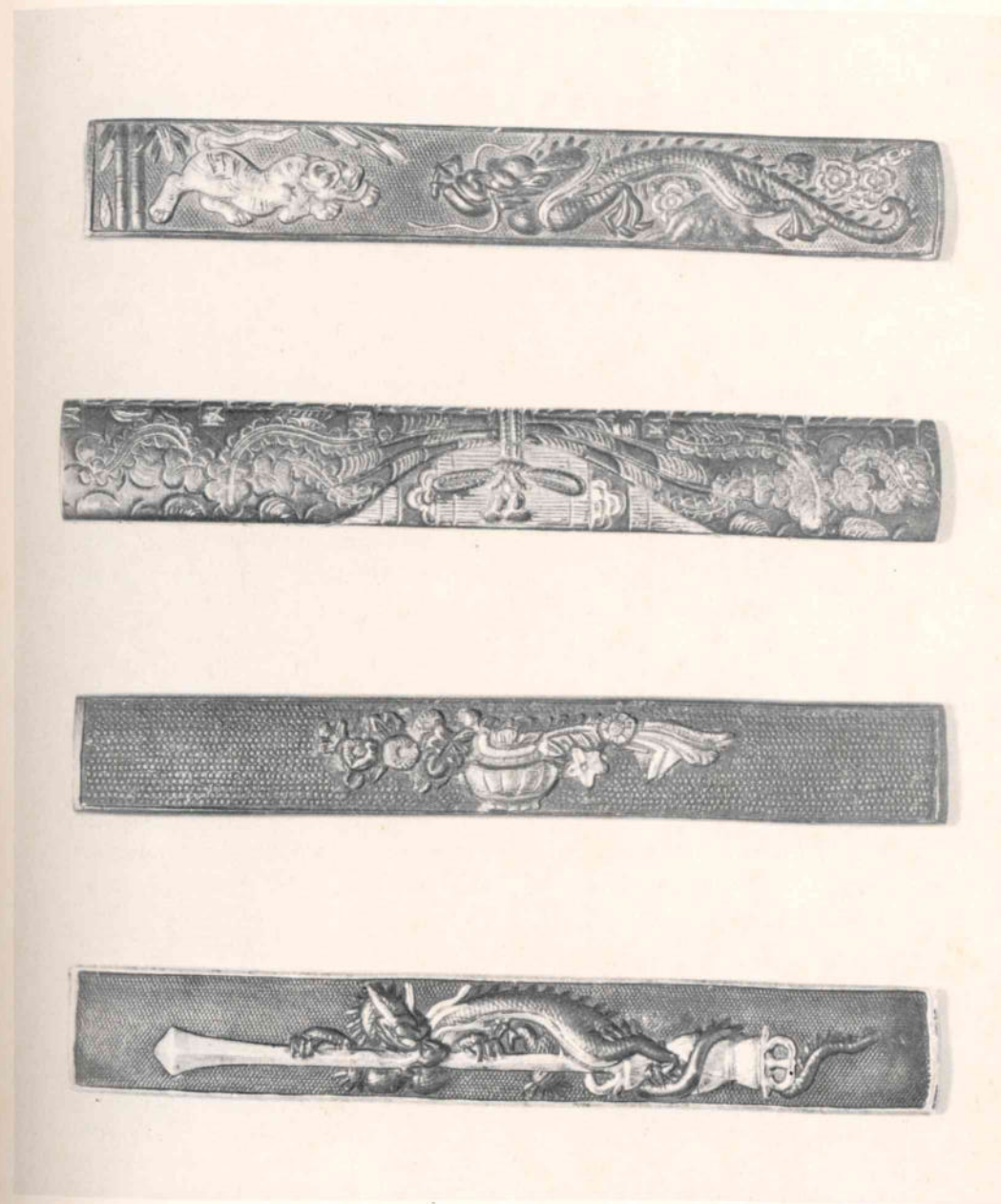


FIG. 6

Fig. 7 (dall'alto verso il basso)

Inv. Giappone N° 272

Sec. XVIII stile Goto

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con tigre eseguita in altorilievo (takabori) ed albero di bambù in agemina d'oro ad altorilievo (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7.

Inv. Giappone N° 273

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con arco (Kyu) e spallaccio d'armatura (Sode) eseguiti in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6.

Inv. Giappone N° 274

Sec. XIX stile Goto

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con coppia di cicogne e piccoli eseguiti in agemina ad altorilievo d'argento, oro e shakudo (iroe takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Inv. Giappone N° 275

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, oro e bronzo (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con drago attorcigliato intorno ad una spada (Amaryo no Kurikararyo) eseguito in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

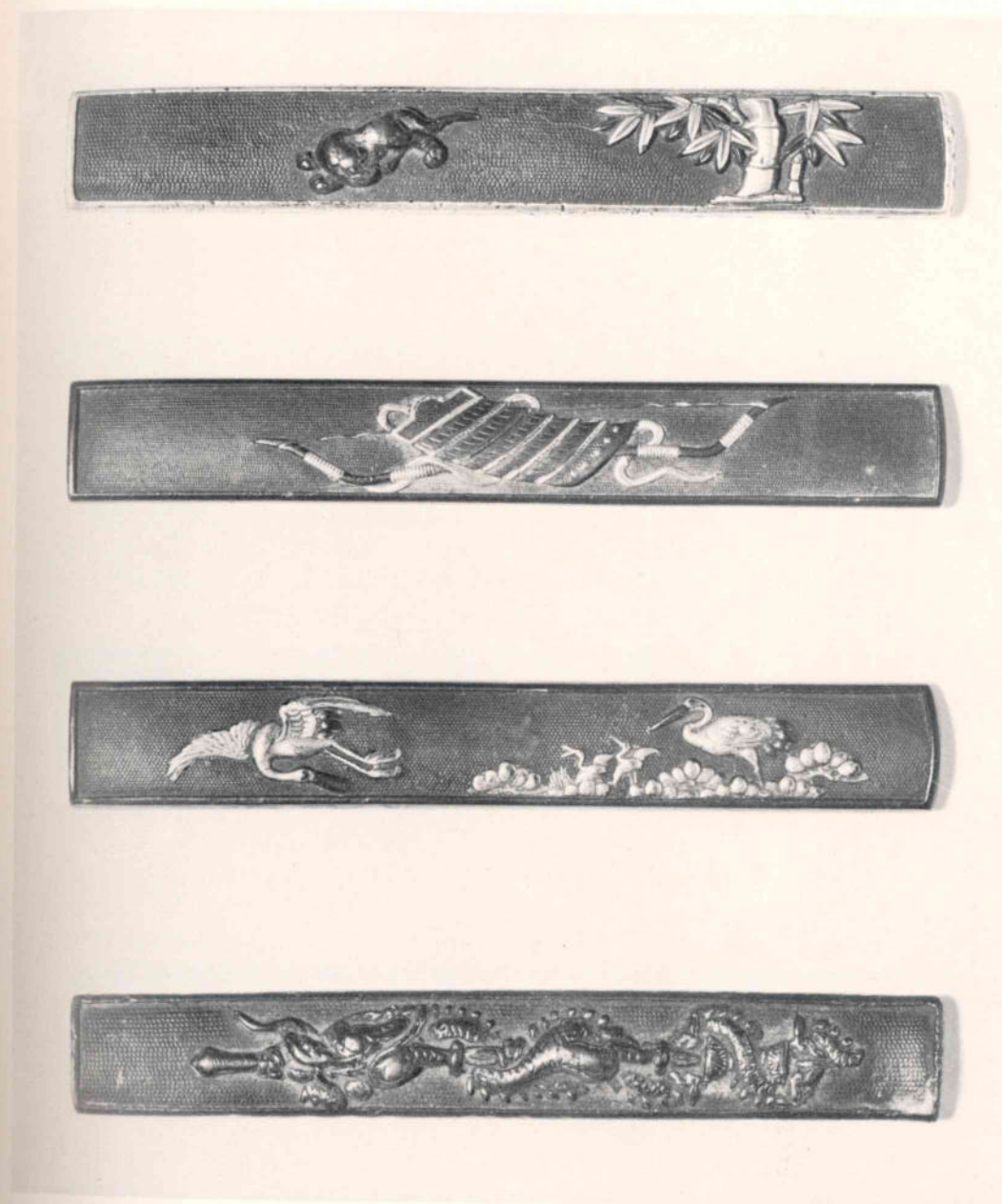


FIG. 7

Fig. 8 (dall'alto verso il basso)

Inv. Giappone N° 276

Sec. XIX firmato Ishiguro Masahide

Kozuka in lega di rame, oro e bronzo (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorazione composta da cicogna contornata da dieci uccellini in agemina ad altorilievo d'argento, shakudo e oro (iroe takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Ishiguro Masahide fu uno degli esponenti di valore della famiglia di cesellatori fondata da Ishiguro Masatsune di Yedo verso la fine del XVIII secolo e che rifletteva una profonda influenza dello stile dei cesellatori Goto.

Inv. Giappone N° 277

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con le figure dell'Imperatrice Jingo Kogo e del suo ministro-generale Takeshiuchi no Sukune che tiene in braccio Homuda il figlio dell'Imperatrice.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7.

Jingo Kogo fu la moglie di Chuai 14° Imperatore del Giappone ed alla cui morte, avvenuta nel 200 ca., divenne reggente del paese fino all'anno della sua morte avvenuta nel 269. Conquistò la Corea con una grande spedizione militare e nell'arte giapponese è sovente raffigurata in armatura nell'atto di scrivere con l'arco su una roccia gli ideogrammi Koku O (reggente dello stato).

Inv. Giappone N° 278

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con paesaggio marino e figura d'uomo sulle onde eseguiti in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,4.

Inv. Giappone N° 279

Sec. XVIII

Kozuka in rame (yama game) a superficie granulosa (ishime ji) con decorazione composta da un drago in altorilievo d'oro (takazogan) fra nuvole in altorilievo (takabori). Dimensioni: lunghezza cm. 9,9.

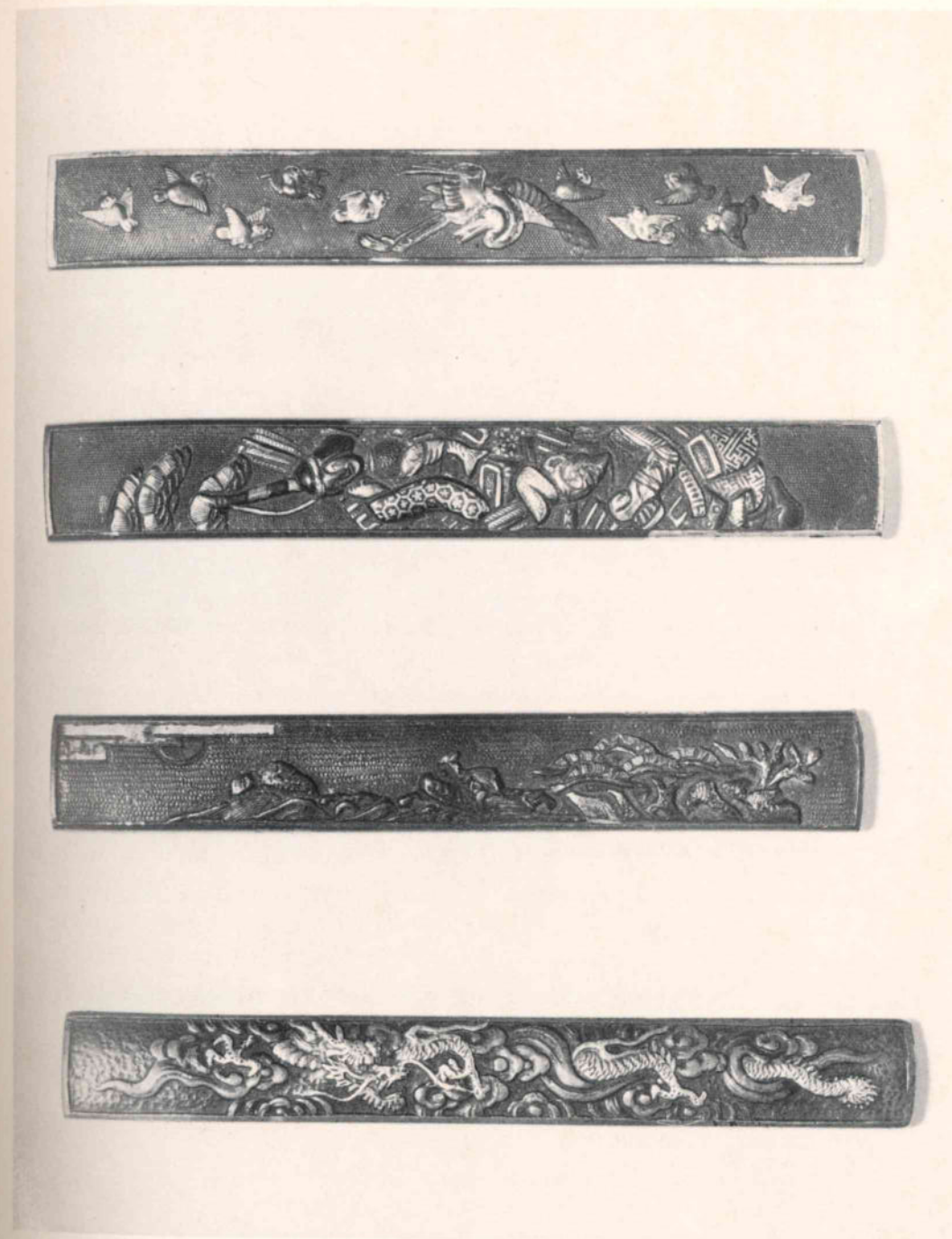


FIG. 8

Fig. 9 (dall'alto verso il basso)

Inv. Giappone N° 280

Sec. XIX stile Goto

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (srakudo) con superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con pescatore alla lenza e paesaggio con nuvole e luna in altorilievo (takabori) e dettagli in oro (takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Il pescatore è probabilmente il saggio Kenshi di cui nell'arte giapponese esistono numerose raffigurazioni molto simili fra loro nelle quali il saggio è intento a pescare con la lenza.

Inv. Giappone N° 282

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorate con due scimmie su un ramo eseguite in altorilievo (takabori), tracce di dettagli in oro. Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

La scimmia (saru) sovente rappresentata nell'arte giapponese è uno dei dodici animali dello zodiaco, l'ora della scimmia corrisponde alla 16ª e 17ª ora europea, mentre il giorno della scimmia, che secondo il vecchio calendario cade ogni due mesi, è consacrato a Koshin, dio delle strade.

Inv. Giappone N° 281

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con fiore di peonia con stelo e foglie in altorilievo d'oro e d'argento (iroe takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

La peonia (Botan) è la rosa del Giappone, simboleggia la primavera ed è uno dei soggetti floreali più diffusi nella decorazione giapponese.

Inv. Giappone N° 283

Sec. XVIII stile Goto

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con la figura di una scimmia vestita, nell'atto di danzare mentre regge con la zampa destra un sonaglio; eseguito in altorilievo (takabori) con dettagli in oro (takazogan). Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.



FIG. 9

Fig. 10 (sopra)

Inv. Giappone N° 592

Sec. XIX

Anzashi Kozuka in rame (yama game) a forma di segmento di bambù decorato con foglie in cise (Nikubori) (mancante della lama).

Dimensioni: lunghezza cm. 5,2.

Fig. 10 (sotto)

Inv. Giappone N° 284

Sec. XVIII

Kozuka in rame (yama game) superficie liscia (migaki-ji) decorata con le figure dei sei poeti (Rokka-sen) seduti, eseguite in altorilievo (takabori) con dettagli in argento ed oro (iroe takazogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5.

Nell'arte giapponese il soggetto dei sei poeti (Rokka sen) è molto diffuso, e vuole raffigurare i sei poeti più celebri vissuti in Giappone nel IX secolo.

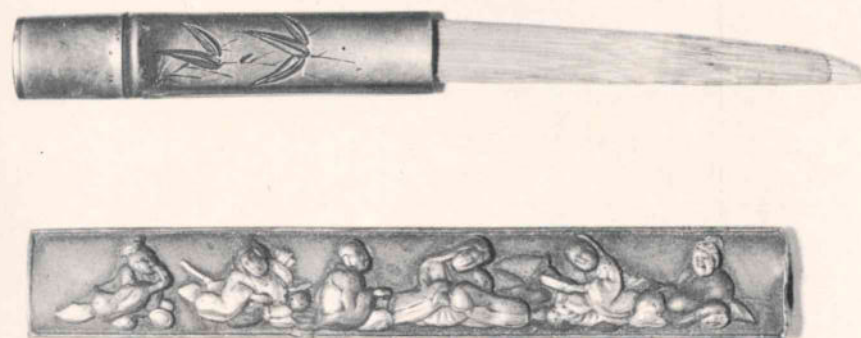


FIG. 10

Fig. 11 (da sinistra)

Inv. Giappone N° 579

Sec. XVIII. Firmato Kunishige Hirado (no) Ju

1) Kozuka in rame (yama gane) decorato in altorilievo (takabori) con drago marino (Ryu jin); alle due estremità onde in bassorilievo (nikubori), dettagli e conchiglie in agemina ad altorilievo d'oro, shakudo e rame (Iroe takazogan).

Lama firmata: Sadakatsu Nagato (no) Kami.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7; lunghezza totale cm. 21.

2) Kogai in rame con impugnatura decorata con drago marino ad altorilievo (takabori) con dettagli in agemina d'oro (Kinzogan) in stile diverso.

Dimensioni: lunghezza cm. 20,7.

Kunishige, cesellatore della provincia di Hizen, fu attivo nel 1700 e prediligeva lavorare su rame giallo.

Inv. Giappone N° 584

Sec. XIX

1) Kozuka in ottone con superficie lavorata a bulino a punteggiatura regolare (nanako) decorata con sette foglie di Kiri in agemina d'argento ad alto rilievo (takazogan). Lama firmata: Kuniyoshi Fujiwara Hizen (no) Kami.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7; lunghezza totale cm. 20,6.

2) Kogai in ottone simile al Kozuka con sei foglie di Kiri.

Dimensioni: lunghezza cm. 16,5.



Fig. 11

Fig. 12 (da sinistra)

Inv. Giappone N° 590

Sec. XIX (1857) firmato Yoshinobu Tsukuru e datato Ansei san

1) Kozuka in rame (yama game) con superficie liscia (migaki ji) con con poesia incisa (nikubori). Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7; lunghezza totale cm. 21.

2) Kogai come il Kozuka con le medesime firma e data.

Dimensioni: lunghezza cm. 20,6.

Inv. Giappone N° 591

Sec. XVIII

Umabari in ferro (tetsu) con la superficie dell'impugnatura lavorata a trama di legno (ishime ji) decorata con bordura inferiore e ragnatela in agemina d'oro (nunomezogan).

Lama a sezione triangolare molto schiacciata.

Dimensioni: lunghezza cm. 16,7.

Inv. Giappone N° 1072

Sec. XVIII

Hashi Kogai (kogai diviso in due parti) in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie liscia (migaki-ji) decorata con fiori di gardenia incisi (nikubori) ed ageminati in oro (nunome zogan).

Dimensioni: lunghezza cm. 15,5.

Inv. Giappone N° 630

Sec. XIX

Umabari in ferro con superficie dell'impugnatura decorata con onde marine in oro ad altorilievo (takazogan); lama a sezione triangolare acuta.

Dimensioni: lunghezza cm. 15,5.

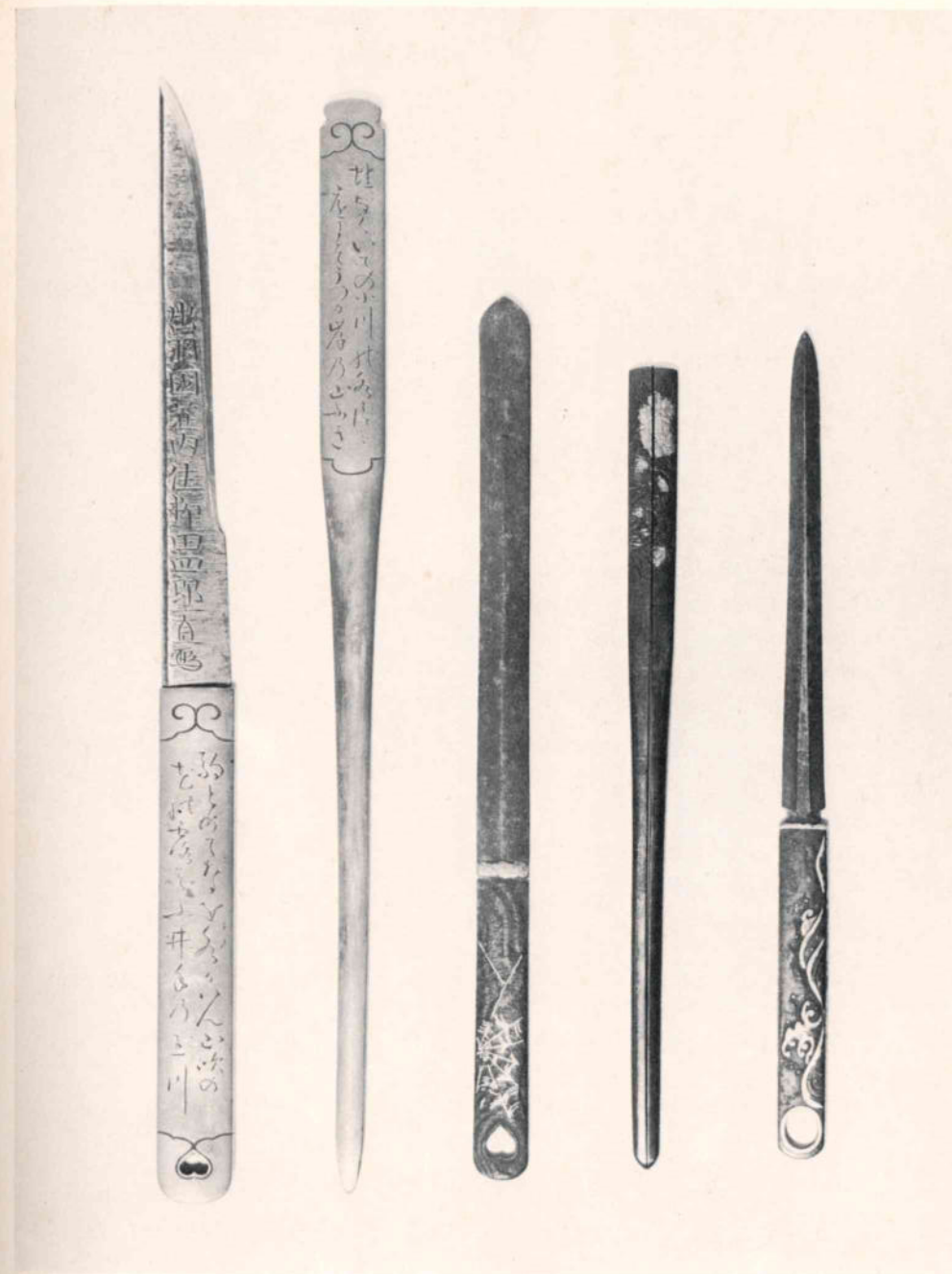


Fig. 12

Fig. 13 (da sinistra)

Inv. Giappone N° 598

Sec. XIX

Kozuka in ottone con superficie in avorio ad intaglio a tutto tondo (marubori) di conchiglie di tipo diverso.

Lama decorata con incisione di paesaggio.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6; lunghezza totale cm. 20,2.

Inv. Giappone N° 600

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) a superficie liscia (migaki ji) decorata con la figura di Jurojin a bassorilievo (nikubori) con dettagli in agemina d'oro (kinzogan).

Lama firmata: Yoshimichi Tamba (no) Kami.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6; lunghezza totale cm. 21,5.

Jurojin, uno dei sette dei della buona fortuna, è rappresentato nell'arte giapponese, in abiti cinese e con un copricapo particolare. E' il dio della longevità ed i suoi attributi sono o un ventaglio od un lungo bastone nodoso; sovente è accompagnato da una cicogna.

Inv. Giappone N° 601

Sec. XVIII

Kozuka in ferro a superficie liscia (migaki ji) con decorazione in agemina d'argento (nunomezogan) raffigurante un drago stilizzato.

Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5; lunghezza totale cm. 20,5.

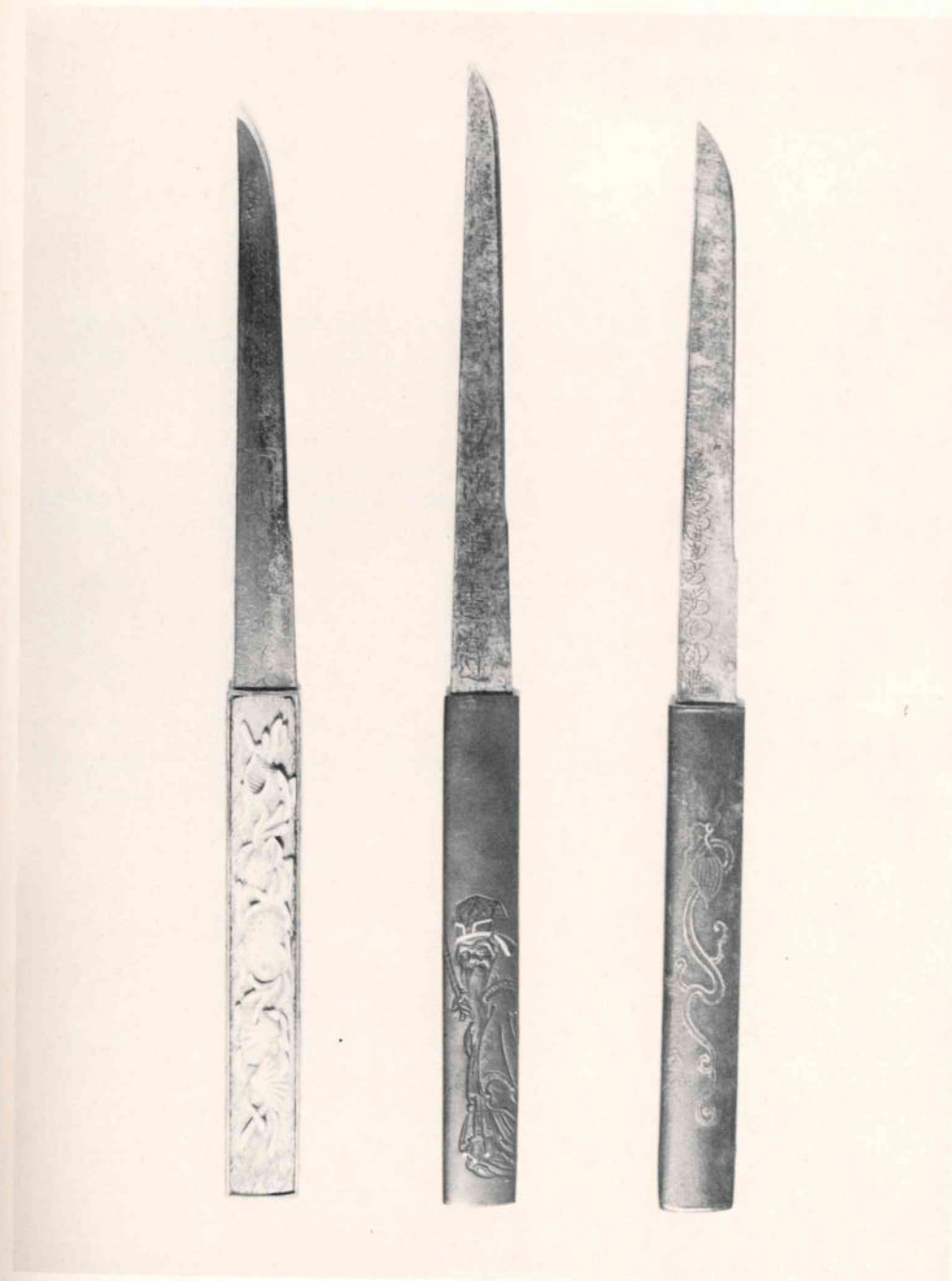


FIG. 13

Fig. 14 (da sinistra)

Inv. Giappone N° 608

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie liscia (migaki ji) decorata con ramo di ciliegio fiorito e ventaglio in agemina d'oro ad altorilievo (takabori takazogan).

Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5; lunghezza totale cm. 19,7.

Il ciliegio (Sakura) e soprattutto i suoi fiori sono considerati in Giappone come emblemi nazionali; nell'arte sono sovente rappresentati come simboli di delicatezza di sentimenti e purezza di vita.

Inv. Giappone N° 613

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo), superficie lavorata a bulino con punteggiatura regolare (nanako) decorata con aragosta ad altorilievo (takabori) con applicazioni d'oro in rilievo (takazogan).

Lama decorata e firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,4; lunghezza totale cm. 20,9.

Inv. Giappone N° 614

Sec. XVII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie decorata ad altorilievo (takabori) di farfalle, ramo di bambù e ventaglio.

Lama firmata: Sukenao Tsuda Omi (no) Kami.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5; lunghezza totale cm. 20,1.

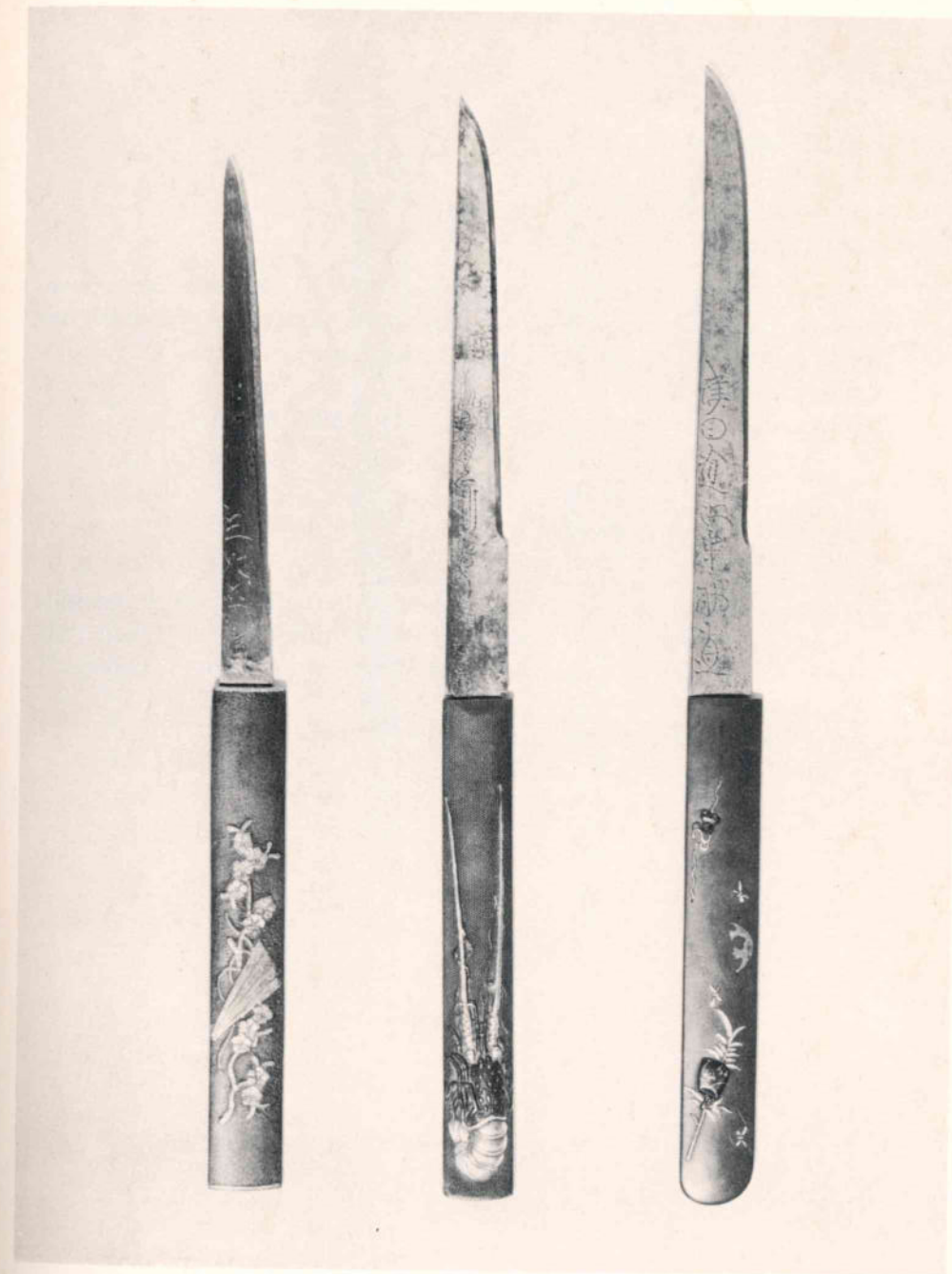


FIG. 14

Fig. 15 (da sinistra)

Inv. Giappone N° 615

Sec. XVII

Kozuka in ferro, superficie granulosa (ishime-ji) decorata con suonatore di shamisen ed ascoltatore, eseguiti in altorilievo (takabori) sul fondo paravento con dettaglio in oro (takazogan).

Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7; lunghezza totale cm. 21,2.

Inv. Giappone N° 616

Sec. XVIII

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino a punteggiatura regolare (nanako) decorata con tenda militare in agemina ad altorilievo di shakudo ed oro (takabori takazogan).

Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,3; lunghezza totale cm. 20.

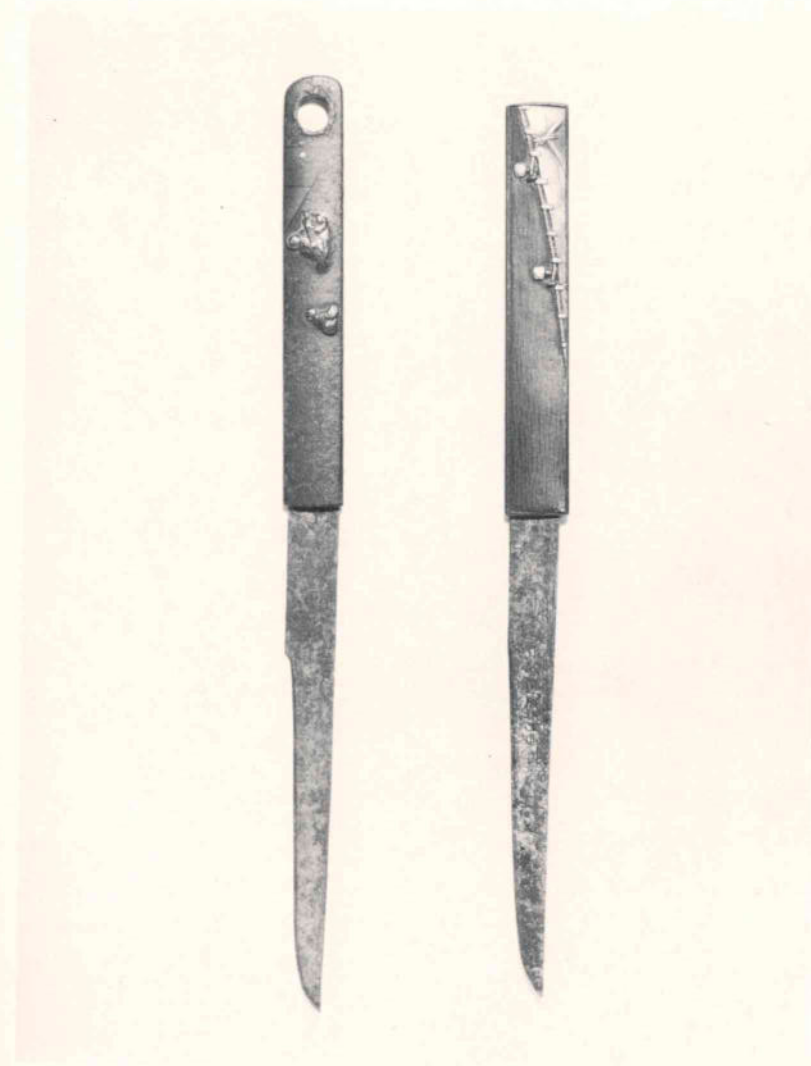


FIG. 16

Fig. 16 (da sinistra)

Inv. Giappone N° 619

Sec. XVIII

1) Kozuka in ottone con superficie lavorata a bulino a punteggiatura regolare (nanako) decorata con otto foglie di Kiri (Paulownia) in agemina d'argento ad altorilievo (takazogan).

Lama firmata: Kotetsu (Musashi 1661).

Dimensioni: lunghezza cm. 9; lunghezza totale cm. 21,5.

2) Kogai simile al Kozuka decorato con quattro foglie di Kiri.

Dimensioni: lunghezza cm. 14.

Inv. Giappone N° 622

Sec. XIX firmato Goto Mitsuyoshi Shinjo

1) Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino a punteggiatura regolare (nanako) decorata con granchio, aragosta e pesci diversi in agemina ad altorilievo di oro, rame e shakudo (iroe takazogan).

Lama firmata: Yoshimichi Nagato (no) Kami.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6; lunghezza totale cm. 21,5.

2) Kogai con impugnatura decorata come il Kozuka.

Dimensioni: lunghezza cm. 21.

Goto Mitsuyoshi Shinjo, figlio di Mitsumori Keijo, fu il 15° maestro della famiglia e morì nel 1834.

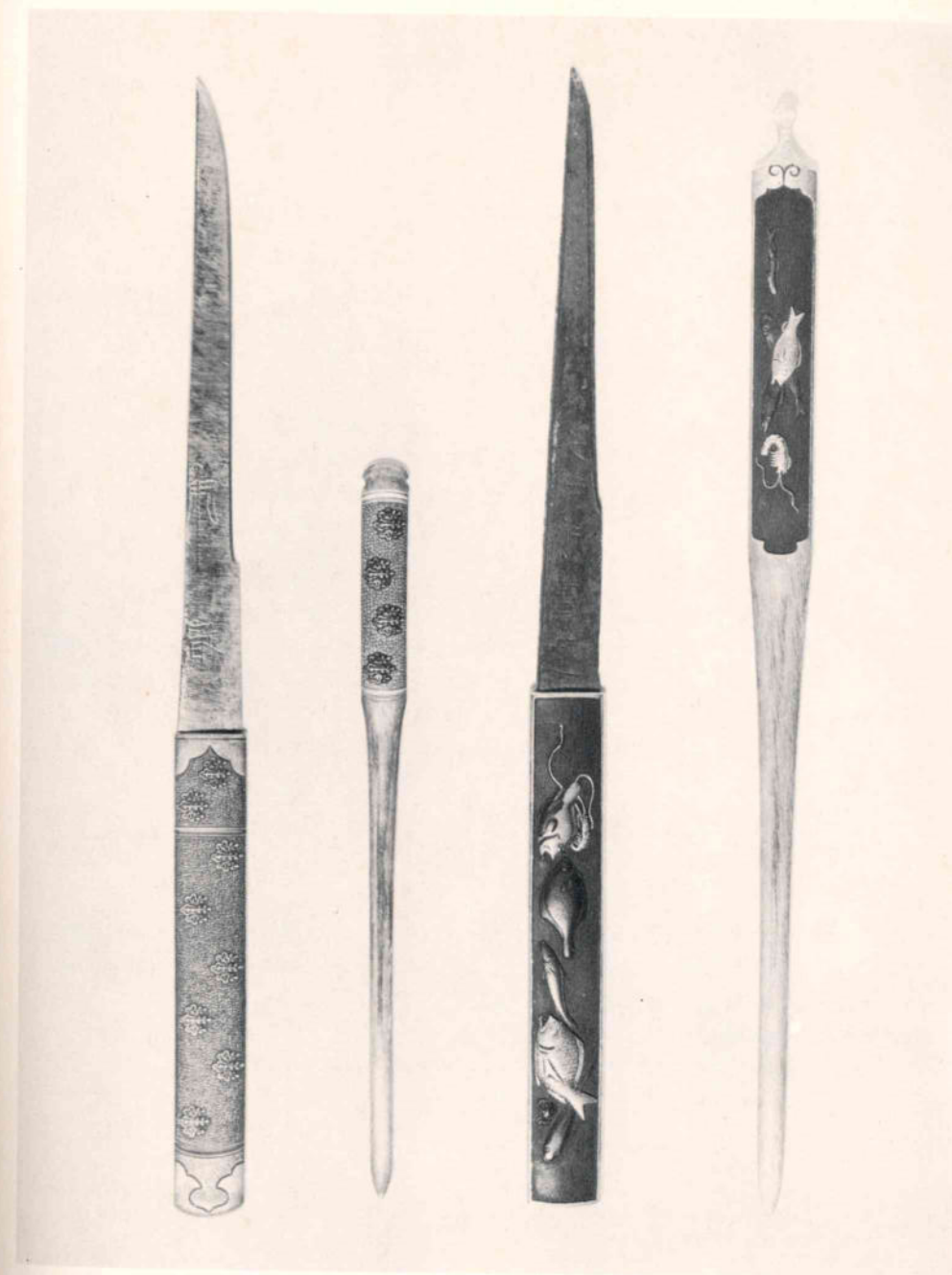


Fig. 16

Fig. 17 (da sinistra)

Inv. Giappone N° 625

Sec. XIX

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino a punteggiatura regolare (nanako) decorata con spada in agemina ad altorilievo d'oro (takabori takazogan).

Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,5; lunghezza totale cm. 20,1.

Inv. Giappone N° 624

Sec. XIX stile Goto

Kozuka in lega di rame, bronzo e oro (shakudo) con superficie lavorata a bulino a punteggiatura regolare (nanako) decorata con tre cavalli e due bufali in altorilievo di shakudo ed oro (takabori takazogan).

Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,6; lunghezza totale cm. 21.

Inv. Giappone N° 626

Sec. XVIII stile Jshiguro

Kozuka in ferro con superficie liscia (migaki-ji) decorata in altorilievo (takabori) con piante di crisantemo (kiku) con fiore e libellula in altorilievo d'oro (takazogan).

Lama firmata.

Dimensioni: lunghezza cm. 9,7; lunghezza totale cm. 21.



FIG. 17

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

GIORGIO LISE

Un ritratto inedito di Domenico Barbaja in silhouette,
opera di Gioacchino Rossini

Una rarità in senso assoluto è un documento uscito dalla ricchissima miniera iconografica della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Si tratta del ritratto in silhouette di Domenico Barbaja (1778-1841), il famoso impresario teatrale della prima metà dell'Ottocento (fig. 1). Raro ed eccezionale il ritratto perché di Barbaja si conosceva solo il ritratto di anonimo (fig. 2) del Museo Teatrale alla Scala di Milano¹, e più eccezionale il ritrattista, Gioacchino Rossini, non raro a questo genere di attività grafica in silhouette, in caricatura e come autoritrattista. Interessante poi la persona cui il ritratto è dedicato, Madama Garcia, meglio nota come la Malibran.

Che Rossini si diletasse nel disegnare ritrattini o a ritagliarli in carta nera, era risaputo, come si conoscono suoi disegni spiritosi in cui spesso la vittima della satira è lui stesso (fig. 3).

La silhouette in questione, in carta nera su cartoncino, reca la scritta autografa:

« Le directeur Signor
Barbaja
de l'Opera
al illustrissima Signora
Garcia
G. Rossini »

Sul retro del cartoncino ritagliato in forma ovale (cm. 9x6, disegno cm. 4,5x3,4) un timbro ad olio documenta la precedente appartenenza alla raccolta del Barone Albert von Lanna riferito a Praga².

La collezione del Barone venne messa all'asta a Berlino da Paul Cassirer e Hugo Helbing nel novembre del 1929, e comprendeva opere insigni

illustrate in un ricco catalogo³ che comprendeva le opere maggiori della raccolta.

All'asta dei capolavori dovette corrispondere una vendita delle cose considerate minori, cui certo apparteneva questo importante cimelio della storia del melodramma italiano.

Domenico Barbaja fu uno straordinario personaggio nel mondo teatrale del primo Ottocento, nato a Milano, non, come a volte si legge, a Napoli, nel 1778, e morto a Posillipo nel 1841. Iniziò la carriera come lava bottiglie, fu cameriere, inventore della « barbajada », ossia panna e cioccolata o caffè mescolati, poi impresario dei giochi d'azzardo nel ridotto della Scala. Successivamente divenne impresario del Teatro S. Carlo di Napoli e del Fondo (1809-1840), della Scala e della Canobbiana (1826-32) e dell'Opera di Vienna (1821-28). In questa attività ebbe fra i suoi artisti e protetti Rossini, Bellini, Donizetti, la Pasta, la Colbran, Donzelli. L'illustrissima signora Garcia della dedica è Maria Felicia Malibran (1808-1836), figlia di Manuel Garcia e maritata Malibran con uno sposo più vecchio di lei di trent'anni. La Malibran s'era sposata durante la tournée americana della sua compagnia lirica nel 1826. Tornata sola in Europa perché il vecchio consorte si era rivelato uno squattrinato sfruttatore delle sue doti vocali, ebbe successi strepitosi come interprete rossiniana e belliniana fino alla prematura morte avvenuta nel 1836.

La Malibran conobbe Rossini sul finire del 1827 a Parigi frequentando il salotto della contessa Merlin, ove Rossini, la Colbran ed altri artisti erano di casa. Nel gennaio e aprile dell'anno dopo la Malibran cantava Semiramide al Teatro Italiano, poi Otello e Cenerentola.

Non fa meraviglia il fatto che Rossini scriva « Garcia » nella dedica, perché la Malibran usò il cognome da ragazza per tutta la vita assieme a quello del marito. Ancora nel 1835 per una prima di Cenerentola alla Fenice di Venezia veniva presentata nel programma come Madama Garcia Malibran assieme ai grandi Donzelli e Varesi.

Il ritrattino è, dicevamo, una silhouette.

L'uso di questo genere di ritratto si diffuse nel Seicento ed ebbe ampia fortuna nel Settecento. Il nome deriva da Étienne de Silhouette (1709-1767), uomo politico francese poco popolare per la sua grettezza d'animo. I ritratti ridotti a sola ombra di profilo vennero così denominati per analogia con la « miseria » che il nome di Silhouette richiama dal tempo in cui, come controllore delle finanze di Francia, protetto dalla Pompadour, s'era guadagnato la mala fama di sanguisuga fiscale. Il popolo di-



FIG. 1 - Ritratto di Domenico Barbaja
fatto da G. Rossini per Maria Felicia Garcia Malibran
(Milano, Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).



FIG. 2 - Domenico Barbaja nel ritratto di anonimo al Museo Teatrale alla Scala di Milano, ritenuto fino ad oggi il solo ritratto dell'impresario teatrale.
Sul fondo Rossini, Bellini e la Pasta.



noi' mème

G. Rossini

FIG. 3 - Autoritratto di G. Rossini in silhouette.

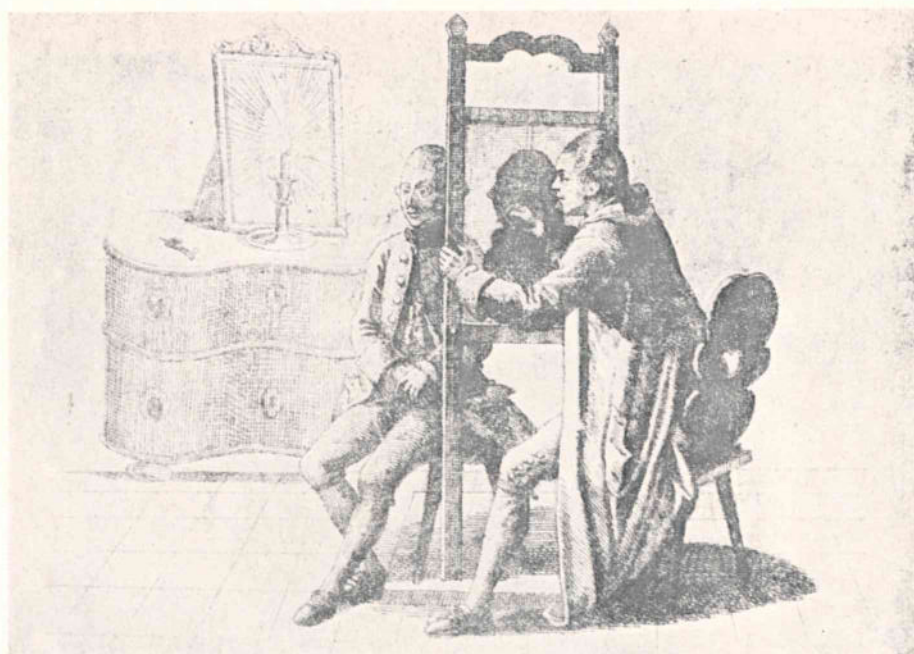


FIG. 4 - Stampa illustrante la tecnica di esecuzione di una silhouette.

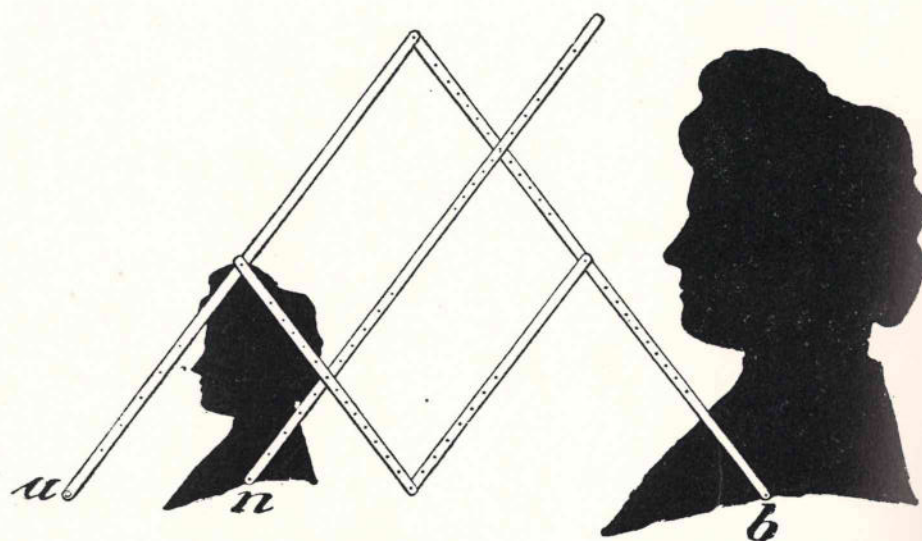


FIG. 5 - Metodo per rimpicciolire un ritratto in silhouette mediante pantografo.

segnava il profilo di Silhouette sui muri con il carbone creando un uso non nuovo, ma più popolare di espressione grafica.

Nell'impiego più aulico di tale tecnica si poteva ottenere una perfetta somiglianza del profilo proiettandolo su un telaio trasparente al quale si appoggiava il foglio di carta su cui disegnare (fig. 4). L'immagine ottenuta veniva poi ridotta con l'uso del pantografo (fig. 5).

Più frequentemente tuttavia era l'occhio allenato dell'artista a sostituire i mezzi meccanici.

Vale la pena, in questa sede, di segnalare che la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli possiede altre silhouettes autografe di G. Rossini, tutte provenienti dalla stessa collezione del Barone von Lanna di Praga. Si tratta dei ritratti di Marietta Marcolini, Geltrude Giorgi Righetti, Isabella Colbran, Luigi Zamboni, Botticelli, Mozart.

Tutti i ritratti recano la dedica a Madama Garcia Malibran come il precedente di Barbaja e sono firmati, in modo più o meno leggibile, dall'autore. La Marcolini, Zamboni e Botticelli sono preceduti dalla qualifica di cantanti, Mozart è definito « *le maître des maîtres* ».

La Marcolini fu la prima *Italiana in Algeri*, Zamboni e la Righetti cantarono la prima del *Barbiere di Siviglia*.

NOTE

¹ Olio su tela, cm. 120x98 (inv. 3136) databile intorno al 1825/30. Sullo sfondo del ritratto si intravedono Rossini, Bellini e la Pasta. Questo dipinto, anche a detta dei discendenti, era considerato il solo ritratto noto di Barbaja.

² Il timbro ovale reca la scritta: Sammlung Freiherr von Lanna-Prag.

³ Sammlung Dr. Albert Freiherr von Lanna, München (Esposizione e vendita all'asta). Catalogo edito da P. Cassirer e H. Helbing a Berlino, comprendente 95 numeri degli oggetti più importanti di scultura, pittura, miniatura, arazzeria e mobilio. L'indicazione « Alte sammlung Lanna » fa pensare che la collezione sia di famiglia, con una precedente abitazione a Praga, più tardi a Monaco. Fra le cose di maggior interesse erano una Madonna attribuita a Nino Pisano, una lunetta di Andrea della Robbia, quadri di El Greco, Bonifacio de' Pitati, Pordenone, Luini, Pinturicchio, Tiepolo, Canaletto, van Loo, van Dick, Ingres.

NOTA BIBLIOGRAFICA SULLA SILHOUETTE:

L. CICOGNARA, *Dell'arte papirografica*, lettera dell'illustre Sig. Conte Cavaliere L. C., Verona, 1823.

La Silhouette, spezzatura della « Lettura » di Milano, c. 1900, pagg. 472-5.

J. GRAND-CARTERET, *Vieux Papiers, Vieilles images*, Paris, 1896.

A. COSTA, *Silhouettes del Settecento*, in *Emporium*, 1924, ottobre, pagg. 635-642.

GIORGIO LISE

Una importante raccolta di disegni d'arredi sacri
dono del Comm. Ettore Gallardi

Le modifiche e le trasformazioni di fondo inserite nella nuova liturgia postconciliare hanno profondamente mutato anche la tipologia di taluni paramenti ed arredi sacri in uso nel cerimoniale ecclesiale, un tempo più fastoso e scenograficamente ricco, legato da secoli alla consuetudine di un costume religioso sfarzoso e complesso, opera di ricamatori e specialisti che, dalla Controriforma in poi, ebbero la ventura di curare l'aspetto meno spirituale, ma più spettacolare e di suggestione dei sacri riti.

Di questo mondo in via di estinzione una ricchissima documentazione viene ora ad aggiungersi alle collezioni dell'« ornato » della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli di Milano grazie ad uno degli ultimi grandi artefici del settore, il Comm. Ettore Gallardi, disegnatore e ricamatore d'arte sacra e anche militare, maestro di questa professione per la quale aveva ottenuto nel 1925 la medaglia e la Croce al Merito d'Arte e Industria all'Esposizione di Roma.

Ettore Gallardi cominciò ad operare nel settore verso il 1906 presso la ditta Biella, mettendosi in proprio nel 1919, al 3 di via Pantano.

La sua attività fu nel corso degli anni quella di ricamatore e disegnatore d'arte sacra, paramenti, paliotti, stendardi, bandiere, gradi e gagliardetti militari, arte oggi in via di estinzione non tanto per mancanza di committenza, quanto di artigiani pazienti ed esperti che nell'epoca del superpersonico non trovano più spazio vitale.

La raccolta di disegni preparatori ed esecutivi donata dal Comm. Gallardi viene ad aggiungersi ora ad altre raccolte omogenee e complete, quella dei disegni Mazzucotelli per i ferri battuti e quelli della ditta Quarti per l'arte del mobile e dell'arredo d'interni.

Il dono comprende centinaia di fogli disegnati e coloriti, altri traforati ad ago per lo spolvero del disegno sul tessuto da ricamare. Non mancano i disegni d'epoca provenienti da ditte del passato o da botteghe che ave-

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

NOTA BIBLIOGRAFICA SULLA SILHOUETTE:

L. CICOGNARA, *Dell'arte papirografica*, lettera dell'illustre Sig. Conte Cavaliere L. C., Verona, 1823.

La Silhouette, spezzatura della « Lettura » di Milano, c. 1900, pagg. 472-5.

J. GRAND-CARTERET, *Vieux Papiers, Vieilles images*, Paris, 1896.

A. COSTA, *Silhouettes del Settecento*, in *Emporium*, 1924, ottobre, pagg. 635-642.

GIORGIO LISE

Una importante raccolta di disegni d'arredi sacri
dono del Comm. Ettore Gallardi

Le modifiche e le trasformazioni di fondo inserite nella nuova liturgia postconciliare hanno profondamente mutato anche la tipologia di taluni paramenti ed arredi sacri in uso nel cerimoniale ecclesiale, un tempo più fastoso e scenograficamente ricco, legato da secoli alla consuetudine di un costume religioso sfarzoso e complesso, opera di ricamatori e specialisti che, dalla Controriforma in poi, ebbero la ventura di curare l'aspetto meno spirituale, ma più spettacolare e di suggestione dei sacri riti.

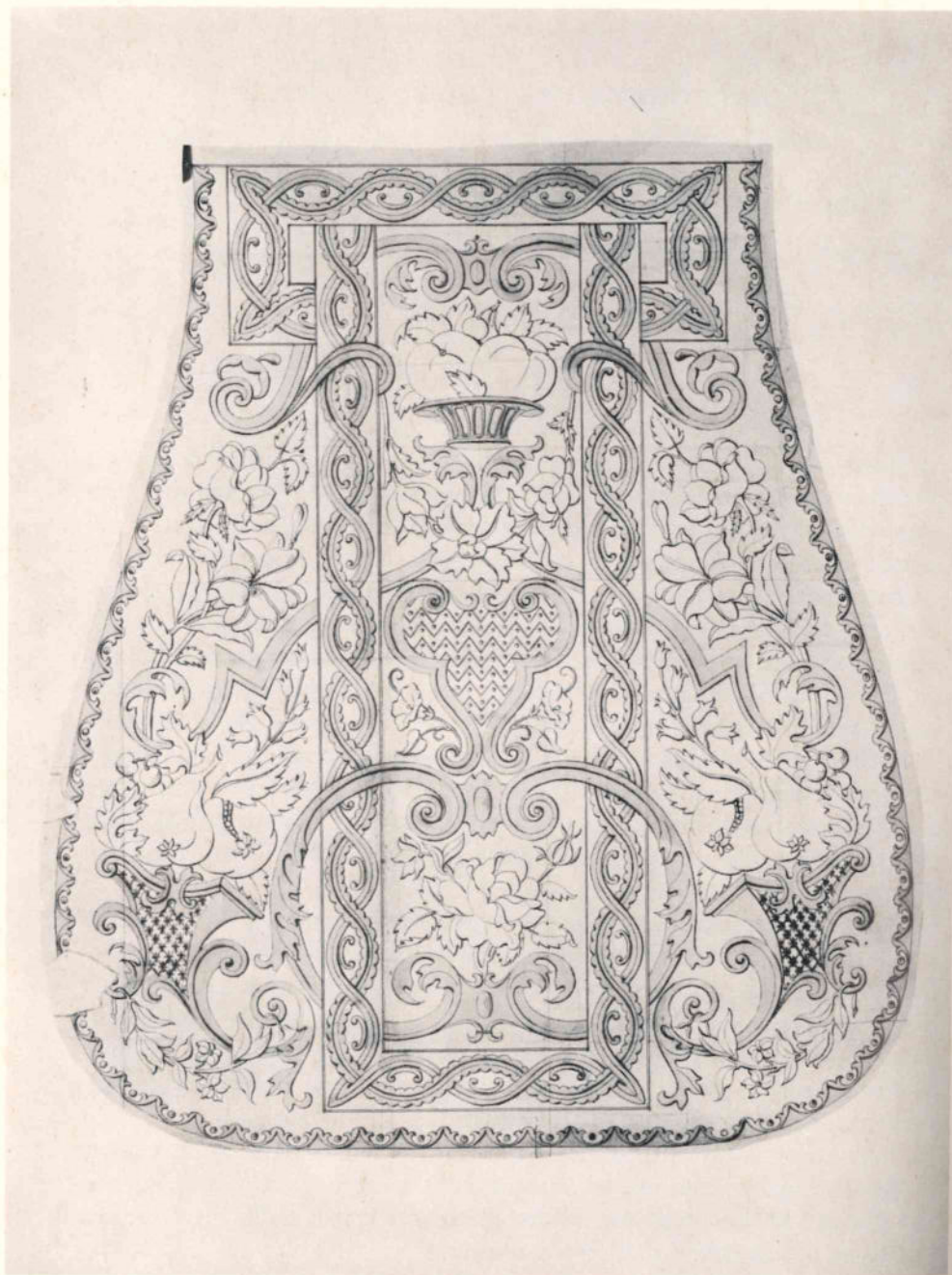
Di questo mondo in via di estinzione una ricchissima documentazione viene ora ad aggiungersi alle collezioni dell'« ornato » della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli di Milano grazie ad uno degli ultimi grandi artefici del settore, il Comm. Ettore Gallardi, disegnatore e ricamatore d'arte sacra e anche militare, maestro di questa professione per la quale aveva ottenuto nel 1925 la medaglia e la Croce al Merito d'Arte e Industria all'Esposizione di Roma.

Ettore Gallardi cominciò ad operare nel settore verso il 1906 presso la ditta Biella, mettendosi in proprio nel 1919, al 3 di via Pantano.

La sua attività fu nel corso degli anni quella di ricamatore e disegnatore d'arte sacra, paramenti, paliotti, stendardi, bandiere, gradi e gagliardetti militari, arte oggi in via di estinzione non tanto per mancanza di committenza, quanto di artigiani pazienti ed esperti che nell'epoca del superpersonico non trovano più spazio vitale.

La raccolta di disegni preparatori ed esecutivi donata dal Comm. Gallardi viene ad aggiungersi ora ad altre raccolte omogenee e complete, quella dei disegni Mazzucotelli per i ferri battuti e quelli della ditta Quarti per l'arte del mobile e dell'arredo d'interni.

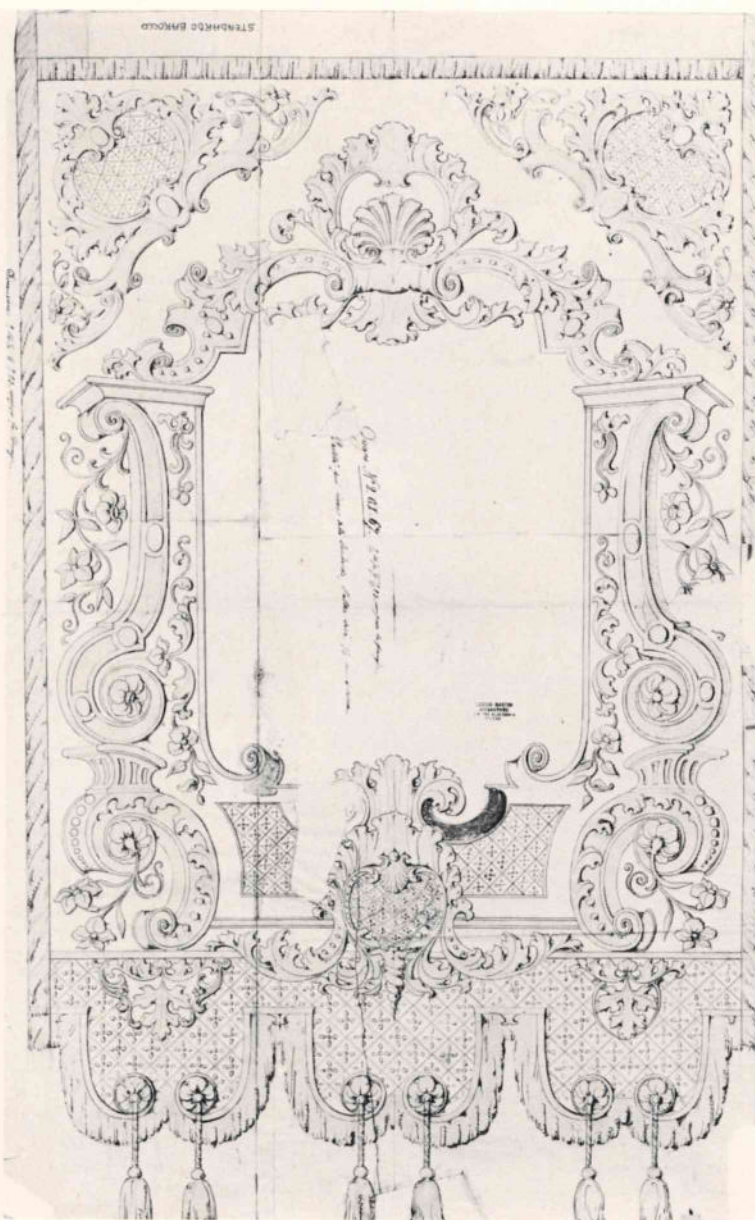
Il dono comprende centinaia di fogli disegnati e coloriti, altri traforati ad ago per lo spolvero del disegno sul tessuto da ricamare. Non mancano i disegni d'epoca provenienti da ditte del passato o da botteghe che ave-



Disegno di parte anteriore di pianeta tradizionale in stile barocco opera di Giuseppe Martini (sec. XIX metà), firmata.



Disegno di parte posteriore di pianeta di rito ambrosiano, in stile barocco, opera di Giuseppe Martini (sec. XIX metà).



Disegno per uno stentardo barocco della ditta Eugenio Martini (sec. XIX, metà).

vano smesso l'attività. Molti splendidi disegni per pianete ed altro appartennero alla ditta Eugenio Martini, attivo nella metà del secolo scorso dapprima in contrada Dogana al 4034 presso San Satiro, poi in contrada dei Tre Alberghi al 4, infine, con l'erede Giuseppe, in via Palla 3 e in via Fieno 1.

Altri Martini operavano nei dintorni, un Cesare in via Unione 12, un altro Giuseppe in via Zebedia 5, un Luigi fu Giuseppe in via Speronari 4 e un Rinaldo fu Giuseppe in via Torino 6, tutti ricamatori in oro, argento e seta di apparati da chiesa, bandiere, uniformi, ecc., come si rileva dalla Guida Bernardoni del 1882. Nella guida del 1863, prima del cambio della numerazione civica delle case milanesi, avvenuta nel settembre 1865, si trova un Martini Eugenio, forse nonno dell'Eugenio di Giuseppe, oppure è lui, proprio in Contrada Dogana al 4034, un Faustino in via de' Visconti 4921 e un Luigi del fu Giuseppe, *ricamatore della R. Corte con fabbrica e magazzino d'apparati per chiesa d'ogni genere*, e bottega in via Speronari 3. Dal settore pubblicità milanese della Raccolta Bertarelli si rilevano anche delle fatture a nome di Giuseppe Martini, la prima del 1838, con fabbrica e negozio in Contrada del Cappello e dei Visconti ai numeri 4934 e 4935, una seconda del 1844 *vicino all'Albergo del Cappello, appena voltato l'angolo nella Cont.da degli Speronari, n. 4014 dirimpetto precisamente al Campanile e Casa Prepositurale di S. Satiro*, ora al 4 di via Speronari.

Non sappiamo come fossero imparentati tutti questi Martini, né se lo fossero, né se i vari Giuseppe siano persone diverse. C'era un Giuseppe anche in *Contrada dei Pernacchiari al 3229, prima corte, terzo piano*, poi via Torino 6. Interessa in questa sede rilevare come solo in una zona tanto ristretta potessero essere concentrate tante botteghe ed attività di ricamatori dello stesso cognome. Vi erano allora a Milano altre decine e decine di ditte analoghe sparse un po' ovunque.

Epigono di quest'arte antica Ettore Gallardi lavorò per molte di queste ditte, per Cordani, un tempo in via Dogana 2, nella guida del 1882, per Angelo Manenti al 14 di via Unione nel 1936, per Bodini, per la ditta dei Fratelli Bertarelli in via Broletto, una delle più importanti attività del settore a Milano e in Italia.

La sua raccolta di disegni e modelli è ora pervenuta alla Raccolta Bertarelli, nuovo contributo all'arricchimento dei molteplici settori di cui si compone, nuovo campo di ricerca per gli appassionati della storia del ricamo, del costume religioso e dell'ornato.

Una incisione di Ignazio Fumagalli da Bernardino Luini:
la Disputa di Gesù fra i Dottori nel Tempio

L'acquaforte raffigurante *La Disputa di Gesù fra i Dottori*, derivata da una pittura su tavola di Bernardino Luini, è l'unica incisione di Ignazio Fumagalli (1778-1842) posseduta dalla Raccolta Bertarelli¹.

Nonostante il Fumagalli sia assai più noto come accademico e segretario aggiunto di Brera che come incisore, con questa sua giovanile attività egli contribuì ad aumentare l'interesse di conoscitori e collezionisti per la pittura lombarda del primo Cinquecento.

L'acquaforte con la *Disputa* è infatti la ventitreesima delle cinquantatré pubblicate nel volume, primo di una serie poi non completata, dal titolo: « La scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia o sia Raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro diseguate incise e descritte da Ignazio Fumagalli membro della R. Accademia di Belle Arti in Milano », Milano, Stamperia Reale, 1811, comprendente la riproduzione di lavori di Bernardino Luini, di Francesco Melzi, del Salai, di Cesare da Sesto, del Boltraffio, di Marco da Oggiono e di Gaudenzio Ferrari².

I rami erano stati incisi a partire dal 1809, come provano le date poste in calce ad alcune tavole del volume e ben visibili anche sugli esemplari sciolti di esse, tutte relativi ad opere di Bernardino Luini, conservati all'Archivio di Stato di Milano³, con i quali l'incisione della Bertarelli si accompagna perfettamente.

Fra gli scolari di Leonardo, e Fumagalli dichiarando di attenersi al parere vasariano, vi ascriveva anche il Luini, le sue preferenze andavano proprio a Bernardino, di cui copiò tavole ed affreschi⁴. Queste stampe sciolte vanno considerate o come prove di stampa, o, forse meglio, come esemplari destinati ad essere venduti singolarmente, prima che, ottenuta una sovvenzione imperiale, Fumagalli avesse la possibilità di far uscire, senza ricercare altri finanziamenti, il volume.

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

AURORA SCOTTI

Una incisione di Ignazio Fumagalli da Bernardino Luini:
la Disputa di Gesù fra i Dottori nel Tempio

L'acquaforte raffigurante *La Disputa di Gesù fra i Dottori*, derivata da una pittura su tavola di Bernardino Luini, è l'unica incisione di Ignazio Fumagalli (1778-1842) posseduta dalla Raccolta Bertarelli¹.

Nonostante il Fumagalli sia assai più noto come accademico e segretario aggiunto di Brera che come incisore, con questa sua giovanile attività egli contribuì ad aumentare l'interesse di conoscitori e collezionisti per la pittura lombarda del primo Cinquecento.

L'acquaforte con la *Disputa* è infatti la ventitreesima delle cinquantatré pubblicate nel volume, primo di una serie poi non completata, dal titolo: « La scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia o sia Raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro diseguate incise e descritte da Ignazio Fumagalli membro della R. Accademia di Belle Arti in Milano », Milano, Stamperia Reale, 1811, comprendente la riproduzione di lavori di Bernardino Luini, di Francesco Melzi, del Salai, di Cesare da Sesto, del Boltraffio, di Marco da Oggiono e di Gaudenzio Ferrari².

I rami erano stati incisi a partire dal 1809, come provano le date poste in calce ad alcune tavole del volume e ben visibili anche sugli esemplari sciolti di esse, tutte relativi ad opere di Bernardino Luini, conservati all'Archivio di Stato di Milano³, con i quali l'incisione della Bertarelli si accompagna perfettamente.

Fra gli scolari di Leonardo, e Fumagalli dichiarando di attenersi al parere vasariano, vi ascriveva anche il Luini, le sue preferenze andavano proprio a Bernardino, di cui copiò tavole ed affreschi⁴. Queste stampe sciolte vanno considerate o come prove di stampa, o, forse meglio, come esemplari destinati ad essere venduti singolarmente, prima che, ottenuta una sovvenzione imperiale, Fumagalli avesse la possibilità di far uscire, senza ricercare altri finanziamenti, il volume.

In un « Prospetto dell'opera », conservato manoscritto e databile al 1808⁵, egli infatti dichiarava di voler dare al pubblico una serie di immagini « intagliate a contorno, ma con una sufficiente indicazione di chiaroscuro onde l'Artista e il dilettante possano rilevare il loro totale effetto. Sortiranno sei stampe ogni semestre (numero che sarà accresciuto secondo le circostanze), accompagnate da una descrizione del soggetto e da tutte quelle notizie che possono interessare, cioè se dipinte a olio, a tempera, o a fresco, ove si ritrovano, quale la loro misura, e quale il possessore di ciascun dipinto. Siccome poi l'Editore si è prefisso di tradurre gli originali, il più gli sia possibile coll'adottato metodo, quali sono, procurando di nulla aggiungere del proprio, così si farà lecito di azzardare alcune osservazioni tanto sui pregi quanto sopra alcuni difetti, da cui qualche volta non vanno esenti anche i parti dei più insigni autori ». Questo tentativo è visibile ad esempio nel commento alla tavola raffigurante *L'apparizione di Cristo alla Maddalena*, sempre del Luini e di proprietà della Pinacoteca Ambrosiana, dove Fumagalli, pur lodando l'espressione delle Figure, ne sottolineò l'impianto un po' tozzo; e, ad altro livello, proprio nel commento con cui accompagnò nel volume l'incisione della Bertarelli: in esso egli rivendicava, sulla scia di Amoretti e forse di Bossi, a Bernardino Luini la paternità delle varie versioni allora conosciute della tavola, compresa quella ora alla National Gallery di Londra⁶.

Questa attribuzione è oggi pacifica, ma, negli anni in cui scriveva Fumagalli, la tavola, acquistata dall'inglese Day nel 1801 nella collezione romana Aldobrandini, era ancora riferita a Leonardo.

L'originale copiato da Fumagalli era comunque una tavola di proprietà del collezionista milanese commendator Casati; egli citava però anche un'altra replica del Luini esistente nella Galleria Arcivescovile di Milano, di provenienza dal legato Monti.

Il volume e le incisioni di Fumagalli sono rilevanti non tanto per la qualità, in realtà non eccelsa, di esse, quanto perché documentano il diffuso rinascere di interesse per Leonardo e per la sua scuola che, sia pur anticipato da eruditi nel Settecento, si era concretato all'inizio del nuovo secolo in particolare nell'opera di Andrea Appiani e di Giuseppe Bossi. Lo studio e l'impegno leonardesco di quest'ultimo fu ampiamente documentato col volume *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, Stamperia Reale, 1810. Ma tale impegno aveva già prodotto anche una copia, in misura, del Cenacolo stesso, eseguita per commissione vicereale nel 1808⁷.

Anzi Fumagalli dichiarava d'aver ricevuto il primo incentivo ad occuparsi della scuola leonardesca proprio da questa impresa del Bossi⁸; e di certo ciò corrisponde a realtà se si tien conto dei rapporti intercorrenti fra i due da quando, avendo Bossi chiesto un aggiunto, non riuscendo più a sopperire da solo alla quantità di lavoro che doveva espletare come Segretario di Brera, il 26 giugno 1806 gli era stato affiancato appunto Ignazio Fumagalli che, benché abbastanza esperto nelle arti del disegno, era allora impiegato come Ufficiale Indicista presso l'Archivio generale del Ministero dell'Interno⁹, dopo esser stato nel 1802/5 scrittore presso la Sovrintendenza alle Fabbriche nazionali. Quando nel febbraio del 1807 Bossi si dimise dalla carica braidense, sentì il bisogno di ricordare accanto agli altri professori anche il suo aggiunto: « Debbo non meno lodarmi dell'intelligenza, zelo, e assiduità del Segretario Fumagalli, il quale abile anche per la parte del disegno ha potuto talora supplire al Professore di Elementi di Figura, e ha recato co' suoi servigi non lieve utilità allo stabilimento »¹⁰, zelo e assiduità che gli valsero la conferma presso il nuovo segretario Zanoja.

L'amore per Leonardo e la propensione per il disegno fecero sì che Fumagalli fosse anche ritenuto l'elemento più adatto ad essere scelto come allievo da affiancare al celebre mosaicista Giacomo Raffaelli, per imparare i segreti del mestiere nella fabbricazione delle tinte, quando questi fu incaricato di trasporre in mosaico il cartone con la *Cena* del Bossi¹¹.

L'attività di segretario aggiunto di Brera comportava per il Fumagalli anche una continua familiarità con le opere della Pinacoteca imperiale, dove Andrea Appiani aveva incominciato a raccogliere affreschi della scuola lombarda del Rinascimento come i Luini di S. Marta, o i Luini e i Gaudenzio della Chiesa di S. Maria della Pace, che, dopo essere stati provvisoriamente in S. Maria della Passione, nel 1813/14 sistemò nell'atrio della Pinacoteca¹². Di tutte queste opere Fumagalli doveva essersi riservata l'esclusiva per l'incisione, desiderando pubblicarle se non nel primo volume della sua opera edito nel 1811, nei volumi successivi. Di fatto Michele Bisi, promettente allievo in Brera di Giuseppe Longhi, accingendosi a intraprendere l'edizione della *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti*, in cui intendeva illustrare tutte le opere in essa conservate accompagnandole con un testo di Robustiano Gironi, dichiarava di escludere però dal suo lavoro, pubblicato in parte nel 1812, le opere dei maestri leonardeschi, in quanto già riservate al Fumagalli¹³.

È interessante notare che le fatiche dei due incisori parevano completarsi ed accomunarsi anche per altri caratteri: di metodo innanzitutto, in quan-



FIG. 1 - I. FUMAGALLI, Angeli coi simboli della passione,
da un affresco di B. Luini.



FIG. 2 - I. FUMAGALLI, Morte di S. Caterina,
da un affresco di B. Luini.



FIG. 3 - I. FUMAGALLI, La disputa di Gesù fra i dottori nel tempio,
da una pittura su tavola di B. Luini.
Milano, Raccolta Bertarelli.

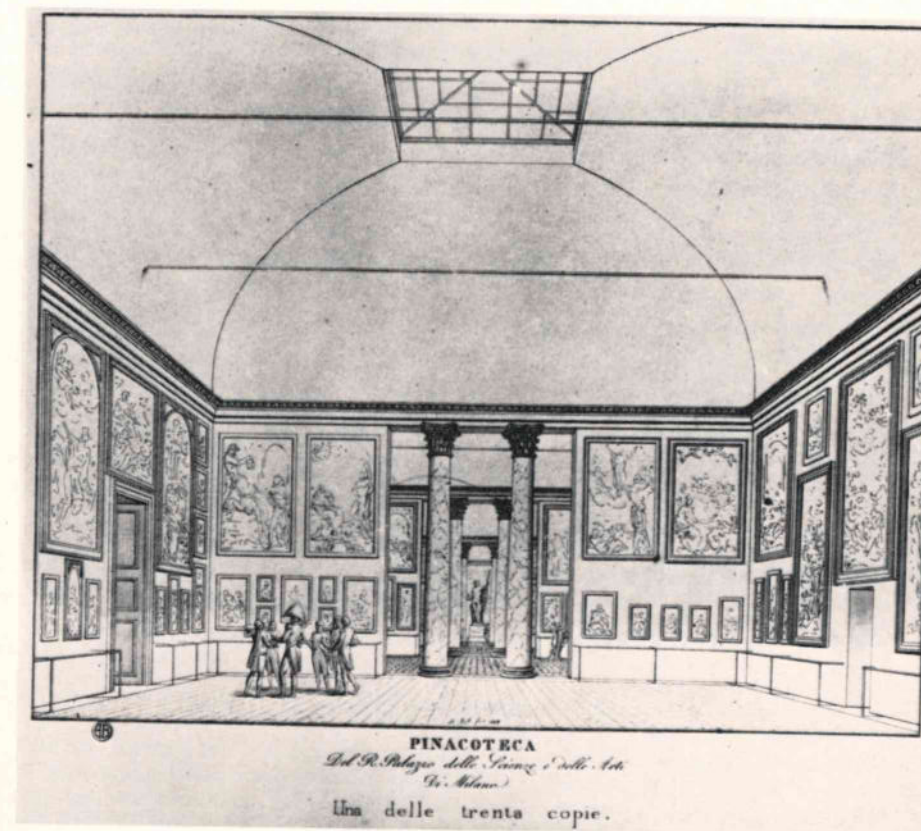


FIG. 4 - M. BISI, Le sale della Pinacoteca nel 1812. Milano,
Raccolta Bertarelli.

to anche Michele Bisi dichiarava di voler procedere nell'incisione a « brevi contorni con qualche indicazione d'ombra », accompagnando poi il lavoro con una dettagliata descrizione delle caratteristiche tecniche e delle vicende storiche dei dipinti; e di edizione, in quanto anche Bisi sperava di poter godere delle sovvenzioni vicereali che non erano mancate al Fumagalli, e che infatti si concretarono nell'impegno del Beauharnais di acquistare almeno 30 copie del volume del Bisi.

Negli esemplari a lui dedicati, Bisi inserì una incisione suppletiva raffigurante le sale della Pinacoteca, col Viceré stesso in compagnia di Zanoja¹⁴.

Gli impegni di Fumagalli come segretario aggiunto di Brera si fecero sempre più gravosi, tanto più che alla morte di Zanoja nel 1817 e per molti anni non si ritenne opportuno nominare un altro segretario effettivo, lasciando su di lui tutte le incombenze, comprese quelle relative alla Pinacoteca, che ci si era prefissi di arricchire specialmente di opere dei maestri lombardi. Così « Di fatto lo stesso Fumagalli dovette per tal motivo sospendere l'opera che aveva intrapresa e già condotta a buon termine della Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia, adorna di molti rami da esso medesimo disegnati ed incisi »¹⁵. Per questo, nella nuova edizione ampliata del volume iniziato dal Bisi, e pubblicata per le cure del Gironi in tre volumi nel 1823, furono comprese anche le opere dei leonardeschi, oramai sottratte alla esclusiva del Fumagalli¹⁶.

NOTE

¹ Segnatura art. p. 11 - 84; misure da nero a nero mm. 121 x 143, della lastra mm. 155 x 168. Sul Fumagalli cfr. U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1916, vol. 12, p. 584.

² Esemplari del volume sono alla Biblioteca Braidense e alla Biblioteca Ambrosiana. Le opere incise dal Fumagalli erano conservate a Brera, all'Ambrosiana, nel Palazzo Arcivescovile, al Monastero Maggiore e presso privati.

³ Archivio di Stato di Milano, Autografi cart. 90, fasc. 35. Le incisioni conservate all'Archivio di Stato sono 12, e in particolare trattasi delle tavole del volume: n. 3 (*La presentazione della Vergine al tempio di Brera*), nn. 4/5 (*Martirio e morte di S. Caterina di S. Maurizio al Monastero Maggiore*), n. 8 (*La Madonna col Bambino e S. Giuseppe della coll. di Giuseppe Appiani*), n. 9 (*Apparizione di Cristo alla Maddalena dell'Ambrosiana*), nn. 11/14/15/16 (*Angeli con emblemi della passione, S. Lucia, S. Cecilia, Angelo di S. Maurizio al Monastero Maggiore*), n. 38 (*Madonna col Bambino e S. Giovanni Battista dell'Ambrosiana*).

⁴ La fonte era G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, in appendice alle vite di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi, per cui rimando al vol. VI

dell'edizione di G. Milanesi, Firenze 1881. C. Amoretti, a cui Fumagalli si oppone, in *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano 1804, pp. 155/56 aveva scritto che Bernardino Luini « non fu propriamente suo scolaro, ma dipinse su suoi principi, molto studiolo, e n'ebbe de' disegni e de' cartoni che eccellentemente colorì, dando alle figure grazia e morbidezza maggiore di quella che data non gli avrebbe Leonardo istesso ».

⁵ A.S.M., Autografi cart. 90, fasc. 35; era consuetudine annunciare l'opera con prospetti per la sottoscrizione.

⁶ C. Amoretti, *Memorie...*, op. cit., 1804, p. 160: « Nel palazzo Aldobrandini v'era la disputa di Gesù Cristo co' dottori; che però da valente pittore viene riputata del Luino sul disegno vinciano come molte altre ». Sulla tavola di Londra, oltre ad A. Ottino della Chiesa, Luini, Novara 1956, p. 84, n. 84, cfr. M. Davies, *The earlier italian Schools*, National Gallery Catalogues, Londra 1961, pp. 317/19, n. 18.

⁷ Sia il cartone che il bozzetto ad olio del *Cenacolo* eseguiti dal Bossi sono andati distrutti. S. Samek Ludivici, G. Bossi, in *Diz. Biografico degli italiani*, vol. 13, Roma 1971, e G. Bora, G. Bossi segretario e professore di Brera, nel catalogo della mostra *I maestri di Brera*, Milano 1975, pp. 31/35.

⁸ A.S.M., Autografi cart. 90, fasc. 35.

⁹ A.S.M., Studi p.m., cart. 341, fasc. Fumagalli: già il 24 ottobre 1805 Fumagalli aveva chiesto un posto come conservatore o ispettore della R. Pinacoteca « che va ad erigersi in questa capitale », ricordando la sua abilità nel disegno; il 27 maggio 1806 Bossi aveva chiesto un aggiunto con conoscenze di disegno a cui far scrivere lettere, verbali di adunanze, far ricevere quadri, tenere l'archivio, ammettere gli allievi secondo le sue istruzioni.

¹⁰ A.S.M., Studi p.m., cart. 341 (ex 452), lettera di Bossi alla Direzione generale della Pubblica Istruzione del 24/2/1807. Il professore di Elementi di Figura era Domenico Aspari, eccellente incisore egli stesso.

¹¹ A.S.M., Studi p.m., cart. 361 (ex 479): una supplica di Raffaelli del 1819 riporta vari allegati fra cui l'allegato F del 2/7/1807, lettera del Ministro dell'Interno Di Breme a Giacomo Raffaelli in cui si dice: « ho destinato il Sig.r Ignazio Fumagalli Ufficiale presso il Segretario dell'Accademia di Belle Arti in Brera a recarsi presso di lui Sig.r Professore per apprendere praticamente la composizione delle tinte, tanto pel mosaico, quanto per gli smalti, giusta il contratto che tiene col Governo. Nella scelta di questa persona si ebbe in vista non solamente di destinare un giovane sufficientemente colto, attivo e applicato ai suoi doveri, ma inoltre dotato di quella onestà che garantisca e il governo, e lui Sig.r Professore che il segreto non sarà pubblicato né comunicato ad altri ». Di fatto il Fumagalli dovette far buona pratica se nel carteggio sulla Scuola di Mosaico (A.S.M., Studi p.m., cart. 360, ex 478) nel 1814/5 si afferma che se Raffaelli partirà da Milano senza aver finito il suo lavoro (è il mosaico ora alla Minoritenkirche di Vienna) lo potrà ultimare il Fumagalli « oramai perfetto ».

¹² Gli affreschi della Pelucca si era pensato di staccarli già nel 1806; nel 1811 si cominciò a progettare una galleria di affreschi lombardi in Brera.

¹³ A.S.M., Autografi cart. 90, fasc. 13, memoria del Bisi del 16/7/1811 alla Direz. Gen. della Pubblica Istruzione, con cui chiedeva per sé l'esclusiva sulle altre pitture, ma oltre che dal Bisi le opere furono incise da altri autori.

¹⁴ L'incisione raffigurante il Viceré con Zanoja in visita alle sale della Pinacoteca è presente nei soli volumi destinati ad essere acquistati dal governo. Essa è presente in una tiratura o riedizione più tarda alla Racc. Bertarelli. Il governo si era già associato per 30 copie

(poi ridotte a 11 dalla Reggenza) il 13 aprile 1812, quando però Bisi chiedeva un anticipo di sovvenzione come era stato fatto col Fumagalli (A.S.M., Autografi cart. 90, fasc. 13).

¹⁵ Citato da una lettera del presidente dell'Accademia Castiglioni al governo in data 3 ottobre 1823 (A.S.M., Studi p.m., cart. 341); solo più tardi Fumagalli divenne Segretario effettivo di Brera.

¹⁶ Nessuna tavola si aggiunse alle 53 già citate poiché in un foglio a stampa allegato all'esemplare del volume del Fumagalli conservato alla Bibl. Ambrosiana, e datato dopo la sua morte, si elencano quelle sole aquaforti precisando « Cet ouvrage ne se trouvé que chez le fils de M. Fumagalli Peintre historique », in via Borgonuovo n. 1518.

OLEG ZASTROW

Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni crocifissi metallici tardomedioevali in Lombardia

Parte seconda

Nella « Rassegna di Studi e di Notizie » dello scorso anno si è già avuto l'occasione di proporre la prima parte di questa indagine¹. Pare utile riprendere il paragrafo introduttivo poiché, riallacciando il discorso, illustrava le finalità del lavoro: « Lo spunto per queste note è stato suggerito da un consistente e in pratica inedito gruppetto di croci astili metalliche tardomedioevali, conservate a Milano nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Per la nota ragione della carenza di spazi espositivi sono conservate nei depositi del Museo, anche se alcuni soggetti sono stati riproposti in talune occasioni, come nella quattordicesima settimana dei musei del 1971. Del sopracitato gruppo se ne sono prese in considerazione, in questo caso, solo quattro, riservando l'attenzione nei riguardi di altri esemplari, pure altrettanto inediti, ad una prossima opportunità ».

Le motivazioni, secondo cui si è operata questa distinzione, fra la prima parte e la presente, sono molteplici. Le precedenti quattro croci, già denominate con le lettere A, B, C, D, formavano un gruppo sostanzialmente piuttosto omogeneo: databili fra la metà del XIV secolo e l'inizio del successivo, hanno una origine comune (come si dimostrò dall'uso di un'unica matrice per alcune formelle metalliche di tutti e quattro gli esemplari); si registrò inoltre la presenza dei pregevoli fregi, ad ornati fitomorfi, a copertura degli spessori laterali delle croci (elementi decorativi del tutto assenti negli esemplari qui presentati); ancora, la morfologia dei bracci (sia pure sempre dalle estremità a trilobi mistilinei) era di struttura piuttosto tozza, dai bordi rettilinei e dall'incrocio in cui s'interponeva un quadrato, caratteristiche complessivamente differenti, rispetto a quelle dei soggetti proposti in questa seconda parte dello studio.

In definitiva, il primo gruppo non riusciva a celare, sotto una stilistica de-

PER
1

COMUNE DI MILANO



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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. VII - Anno VI

CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1979

(poi ridotte a 11 dalla Reggenza) il 13 aprile 1812, quando però Bisi chiedeva un anticipo di sovvenzione come era stato fatto col Fumagalli (A.S.M., Autografi cart. 90, fasc. 13).

¹⁵ Citato da una lettera del presidente dell'Accademia Castiglioni al governo in data 3 ottobre 1823 (A.S.M., Studi p.m., cart. 341); solo più tardi Fumagalli divenne Segretario effettivo di Brera.

¹⁶ Nessuna tavola si aggiunse alle 53 già citate poiché in un foglio a stampa allegato all'esemplare del volume del Fumagalli conservato alla Bibl. Ambrosiana, e datato dopo la sua morte, si elencano quelle sole acquaforti precisando « Cet ouvrage ne se trouvè que chez le fils de M. Fumagalli Peintre historique », in via Borgonuovo n. 1518.

OLEG ZASTROW

Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni crocifissi metallici tardomedioevali in Lombardia

Parte seconda

Nella « Rassegna di Studi e di Notizie » dello scorso anno si è già avuto l'occasione di proporre la prima parte di questa indagine¹. Pare utile riprendere il paragrafo introduttivo poiché, riallacciando il discorso, illustrava le finalità del lavoro: « Lo spunto per queste note è stato suggerito da un consistente e in pratica inedito gruppetto di croci astili metalliche tardomedioevali, conservate a Milano nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Per la nota ragione della carenza di spazi espositivi sono conservate nei depositi del Museo, anche se alcuni soggetti sono stati riproposti in talune occasioni, come nella quattordicesima settimana dei musei del 1971. Del sopracitato gruppo se ne sono prese in considerazione, in questo caso, solo quattro, riservando l'attenzione nei riguardi di altri esemplari, pure altrettanto inediti, ad una prossima opportunità ».

Le motivazioni, secondo cui si è operata questa distinzione, fra la prima parte e la presente, sono molteplici. Le precedenti quattro croci, già denominate con le lettere A, B, C, D, formavano un gruppo sostanzialmente piuttosto omogeneo: databili fra la metà del XIV secolo e l'inizio del successivo, hanno una origine comune (come si dimostrò dall'uso di un'unica matrice per alcune formelle metalliche di tutti e quattro gli esemplari); si registrò inoltre la presenza dei pregevoli fregi, ad ornati fitomorfi, a copertura degli spessori laterali delle croci (elementi decorativi del tutto assenti negli esemplari qui presentati); ancora, la morfologia dei bracci (sia pure sempre dalle estremità a trilobi mistilinei) era di struttura piuttosto tozza, dai bordi rettilinei e dall'incrocio in cui s'interponeva un quadrato, caratteristiche complessivamente differenti, rispetto a quelle dei soggetti proposti in questa seconda parte dello studio.

In definitiva, il primo gruppo non riusciva a celare, sotto una stilistica de-

liberatamente goticheggiante, l'eredità di formule arcaiche, in parte di ascendenza duecentesca. Al contrario, nei soggetti qui proposti lo sganciamento da tali retaggi è già avvenuto in modo più sostanzioso, anche se talvolta un poco confusamente, salvo che nella tecnica di produrre in serie per matrici. Tale metodologia, dimostrabilmente applicata anche in questi oggetti, non trova nel presente gruppetto quella ripetitività, anche occasionalmente fortuita, registrata nelle quattro croci dall'A alla D. Se tale fenomeno non permette quindi di riproporre come per il precedente gruppo un'unica bottega, resta per contro l'interesse circa la presenza diversificata, anche cronologicamente, di opere di non marginale interesse.

Va infine ancora riaffermato il fatto che tali soggetti non risultano del tutto isolati nella collezione d'oreficerie del Castello Sforzesco, ma che si è ritenuto più stimolante proporli, come si era già detto nell'introduzione alla prima parte di questo lavoro, proprio per l'obiettivo difficoltà ad esporli nelle sale del museo e quindi di potervi accedere da parte dei più. Sempre secondo tale prospettiva si è ritenuto opportuno sottoporre all'attenzione un gruppetto di formelle metalliche erratiche, pure custodite nei depositi, sicuramente in origine destinate ad essere applicate a croci astili: la quasi perfetta aderenza d'ordine cronologico, tecnico e stilistico permette d'inquadrare agevolmente tali oggetti nel secondo gruppo di croci qui presentato, confermando ancora una volta le particolarità dello sviluppo ulteriore di tale elaborazione nell'arte orafa « minore » dell'estremo tardo Medioevo.

Le croci astili proposte in questa seconda parte sono tre; per coerenza e continuità rispetto alle altre quattro già illustrate si denomineranno con le lettere E, F, G. Le formelle staccate sono cinque: due con simboli apocalittici degli evangelisti, una con la Maddalena, un'altra con Giovanni il precursore, l'ultima con Ambrogio vescovo. Tutte le parti metalliche, sia quelle inchiodate su un nucleo ligneo che le erratiche, sono di lamina di rame, ancora più o meno consistentemente dorata.

La prima delle croci, indicata qui con la lettera E, è priva del nodo metallico per inserirvi l'asta che, con tutta probabilità, s'innestava nel cuneo ligneo sporgente dall'estremità inferiore. Lo stato di conservazione è discreto, anche se mancano alcuni elementi, come la sottile crocetta recante il crocifisso, che era inchiodata in corrispondenza dell'incrocio dei bracci sul recto e alcune delle sferule che ornavano come di consueto il perimetro dell'oggetto. La doratura si è conservata molto sporadicamen-

te. Proveniente dalle Civiche Raccolte come acquisto², misura cm 43x30,5 (non contando le sferette applicate e il tratto di legno sporgente).

La conformazione dei bracci è affatto caratteristica per l'epoca di tale tipo di elaborati. Le estremità sono, come in esemplari più antichi, a trilobi mistilinei ma i bordi dei bracci assumono il tipico andamento ondeggiante a sporgenze taglienti (vago richiamo al « viride lignum »), l'incrocio è raccordato da una sagoma ellittica e tutte le lamine piane, che fungono da sfondi alle formelle a rilievo con i diversi personaggi o figure, sono decorate dal noto ornato a scacchiera, formato da un alternarsi di rombi lisci ad altri puntinati a bulino. Tutti questi elementi, unitamente alla sagoma sottile e rettilinea della croce riportata (che, sebbene sparita, s'individua dalla traccia rimasta incisa), alla snellezza generale dell'oggetto nonché, massimamente, alla stilistica dei rilievi applicati portano, come meglio si vedrà in sede di disamina critico-comparativa, ad una produttività databile per sommi termini alla prima metà del XV secolo.

Va annotato il fatto, già rilevato in diversi altri casi e che si rivedrà ancora nella croce G, che la posizione originaria delle formelle a sbalzo è stata in parte variata, probabilmente a seguito di qualche vecchio « restauro ». In particolare le due figure, al sommo del braccio verticale, sono state invertite così che, sul recto, al posto dell'angelo orante vi è l'Aquila-Giovanni, la quale avrebbe dovuto canonicamente trovarsi al posto del primo. È possibile inoltre che il rilievo con il pellicano sia stato collocato sopra il Crocifisso al posto del cartiglio, andato esso pure perduto.

Sul fronte della croce astile (fig. 1) alla destra dell'incrocio ove, come si è detto, si trovava in origine il Cristo suppliziato, è la figura a mezzo busto della Madonna dolente: in sembianze giovanili, ha le mani in una singolare posizione di orazione, con le punte delle dita appena sfiorantisi. Simmetricamente alla Vergine, alla sinistra di Gesù e quindi pure in posizione canonica, vi è Giovanni, anch'egli con il volto giovanile incorniciato da lunghi capelli femminei; le mani giunte hanno le dita intrecciate. All'estremità inferiore del braccio verticale, anch'essa nella corretta posizione iconografica, è la Maddalena, sempre a mezzo busto, dai capelli sciolti sulle spalle, con la mano destra sul petto e la sinistra reggente la consueta ampolla degli olii preziosi. Sopra la posizione ov'era il Cristo si trova, in corrispondenza a dove in genere è posto il cartiglio, la piccola formella col pellicano mistico che si squarcia il petto per nutrire i tre



FIG. 1 - Croce E; recto.



FIG. 2 - Croce E; verso.

piccoli nel nido. All'estremità superiore del braccio è posta, erroneamente come si è visto, l'Aquila-Giovanni.

Sul rovescio (fig. 2), all'incrocio dei bracci, è applicato il rilievo col Dio-Padre, l'unica delle figure antropomorfe conservatesi a tutta immagine: assiso, leva la destra e regge il libro aperto con la mano sinistra. Alla sua destra è il Leone-Marco, qui nella posizione originaria, dato che volge la testa verso il Dio, ma un poco anomala, poiché la più antica tradizione lo vorrebbe nella ubicazione contrapposta. Identico discorso vale per il Toro-Luca, in questo caso posto alla sinistra del Padre. In basso è Matteo e in alto come si è già detto l'angelo orante, ove venne ricollocato erroneamente in luogo dell'Aquila-Giovanni.

Proprio le due formelle con l'angelo ci apportano la conferma, peraltro già intuibile da altri dettagli tecnici come si vedrà in fase di riepilogo del presente lavoro, circa il fatto che i rilievi siano frutto di una esecuzione in serie tramite l'uso di matrici precostituite. La coppia di elaborati infatti mostra due figure perfettamente identiche, fino nei più marginali dettagli. In fase di presentazione al committente tale « banalità » non doveva risultare così evidente, dato che le due figure si trovavano, rispettivamente, al sommo del recto e all'estremità inferiore del verso.

La seconda croce astile, che qui si è denominata con la lettera F, ha conservato il nodo metallico (di tipo sferico, liscio e privo di ornati) e deve considerarsi complessivamente un oggetto di rilevante interesse. Lo stato di conservazione è buono, necessitando solo di un consolidamento del nucleo ligneo ed essendoci la necessità di far sostituire i rozzi chiodi positivi tardivamente a fissarne le lamine di rame; su queste sono rimaste consistenti tracce di doratura. Misura cm 37x24, mentre tutto il supporto con il nodo e il tubo reggi asta è lungo cm 24,5; l'opera è stata segnalata solo episodicamente³.

Come per il precedente esemplare si ha lo stesso andamento ondeggiante per i bordi dei bracci; tuttavia le lamine di sfondo, perlomeno sul recto ove vi sono le formelle a rilievo, risultano affatto lisce e prive di decorazioni; inoltre i trilobi mistilinei alle estremità hanno le lobature del tipo archiacuto. L'incrocio dei bracci è intersecato da una forma quadrata.

Sul recto (fig. 3), al centro della croce, è il Cristo, direttamente inchiodato sulle lamine piane, senza l'interposizione di una crocetta riportata; è da considerarsi di qualità non trascurabile la struttura anatomica, dalle forti caratterizzazioni. Più di uno spunto della figura di Gesù propone richiami sensibilmente arcaiceggianti di sapore ancora trecentesco, ri-

petto a canoni più correnti, come si può fra l'altro notare nella conformazione del perizoma, ancora piuttosto largo e basso, ma tuttavia già privo di quelle eccessive pieghettature e svolazzi, elementi così diffusamente indicativi e già visti negli esemplari A, B, C, D.

Alla sua destra è il busto della Madonna, avvolta da un pesante mantello che le si drappeggia anche sul capo, dalle mani incrociate sul petto. Alla sinistra, simmetricamente, è Giovanni con le mani piamente giunte in atto di commossa preghiera.

In basso è la mezza figura della Maddalena, vivacemente posta di scorcio: leva la destra e regge l'ampolla con la sinistra. In alto è un vescovo dottore: con la mitria in capo, sostiene nella mano sinistra il pastorale mentre tiene stretto al petto con la destra il suo libro chiuso.

Le tre lamine del verso sono decorate solo ad incisione (fig. 4), fatto inconsueto per il gruppo di croci trattate in questi due lavori, ma che s'incontra non raramente anche in esemplari tardivi. All'incrocio dei bracci è rappresentato il busto del Cristo Pantocratore, levante la destra e reggente con la sinistra il libro chiuso. Al suo fianco destro è il Leone-Marco; alla sinistra il Toro-Luca; in alto l'Aquila-Giovanni; in basso l'Angelo-Matteo. Gli interspazi liberi sono occupati da una sequenza continua di larghi fogliami, il tutto su uno sfondo puntinato a bulino.

Pure in questo caso, anche se non abbiamo palesi doppioni, si può asserire con discreta certezza che le formelle a sbalzo siano state elaborate tramite l'uso di matrici precostituite per lavori in serie. Per quanto riguarda alcuni dettagli, in merito alla problematica d'ordine cronologico, si può anticipare che la morfologia della croce e la tipologia delle figure rappresentano una commistione fra richiami arcaiceggianti, di gusto trecentesco, ed elementi evolutivi già di netto ambito quattrocentesco.

La terza croce, G, è quella che ha subito i più consistenti rimaneggiamenti. Manca il nodo; il tubo reggi asta non pare originario; alcune delle lamine di sfondo sono state rozzamente sostituite; diverse formelle sono in una posizione errata, oltre che essere abrase o mancanti di alcuni dettagli; il gancio ad anello posto alla sommità è tardivo. L'elemento che crea il maggior contrasto, di primo acchito, è la sostituzione di almeno quattro lamine originarie di sfondo, sul recto, con rozze imitazioni e di altrettante sul verso. Sulle parti di rame originarie si sono conservate buone tracce di doratura. Forse anche i raggi che si dipartono dall'incrocio dei bracci sono frutto d'interventi posteriori. Sul diritto della croce sono applicate due formelle originariamente localizzate sul verso e in parallelo lo stesso accade per il rovescio. La croce misura cm 40x32, sen-



FIG. 3 - Croce F; recto.



FIG. 4 - Croce F; verso.

za contare il tubo reggi asta, e pervenne alle Civiche Raccolte nel secolo scorso fra i numerosi oggetti del legato Guasconi⁴.

Formalmente, esistono consistenti analogie rispetto alla croce E: lo stesso profilo ondeggiante dei bordi; i trilobi mistilinei ad archi semicircolari; l'incrocio dei bracci raccordato dalla forma ellittica; lo sfondo delle formelle a rilievo e degl'interspazi liberi ancora con l'alternarsi a scacchiera di rombi lisci e puntinati a bulino. È inoltre possibile che siano andati ancora dispersi il cartiglio sopra il Cristo, la crocetta riportata, liscia e sottile, sotto il suppliziato, forse le sferule perimetrali e altri dettagli minori.

Sul recto (fig. 5), al centro, è la bella figura del Cristo crocifisso. I caratteri quattrocenteschi sono ben evidenziati; si notano particolarmente: la pregevole anatomia toracica; il piccolo e corto perizoma sobriamente piegheggiato; la gonfia volumetria dei capelli, sopra i quali poggia una coroncina di spine, elementi entrambi saldati in una fase successiva alla elaborazione del capo.

Alla sua destra è il busto della Vergine, con le mani giunte e la figura arcuata secondo una iconografia ancora legata a richiami primo gotici. Le due lamine che congiungono questa formella con quella del Cristo sono, rispettivamente, una sostituita (quella più prossima all'incrocio dei bracci) e l'altra proveniente dal verso della croce (si nota un frammento circolare che coronava l'aureola di uno dei Tetramorfi).

Alla sinistra del Cristo è ancora una lamina sostituita tardivamente a cui segue nel trilobo la formella con l'Uomo-Matteo. Questi è rappresentato a mezzo busto, come personaggio attempato (tipica iconografia tardiva), reggente nella sinistra il proprio volume del Vangelo. È da notare il fatto che lo spostamento sia stato effettuato, non solo relativamente alla parte a rilievo: si osserva infatti come la sagoma liscia rimasta libera sulla lamina piana dietro al personaggio non corrisponde alla « silhouette » del medesimo. Parrebbe tuttavia che la lamina piana fosse stata in origine solo ruotata di novanta gradi, come si deduce da alcuni dettagli. Questo fatto confermerebbe che l'evangelista Matteo fosse in origine all'estremità inferiore del verso, come d'altra parte vuole la prassi iconica anche nelle croci tardive del Medioevo.

Sotto i piedi del Cristo, dopo un'altra lamina sostituita, vi è la figura a mezzo busto della Maddalena, reggente con entrambe le mani la coppa d'alabastro con gli olii preziosi. Fra tutti i personaggi presenti sulla croce è quello, assieme a Matteo, che presenta i caratteri di più vivace e intenso realismo, per taluni versi ormai sganciatisi dalla più corrente produt-

tività « minore » tardogotica dell'arte orafa. Si nota, particolarmente, l'opulenta capigliatura che scende morbidamente, lungo il fianco destro, ben oltre l'altezza della vita; né minore qualità denuncia il volto, dall'attonita ma dolce espressione, ben lontana ad esempio dallo stereotipo della Madonna; una buona cura è stata pure riservata alla nervosa pressione delle grandi mani sulla coppa.

Sopra il Crocifisso, ancora dopo una lamina sostituita, è la caratteristica rappresentazione dell'Aquila-Giovanni, sicuramente rimontata erroneamente e già destinata a sormontare, superiormente sul verso, il braccio verticale.

Sulla parte posteriore della croce (fig. 6) al centro è il Padre Eterno, rappresentato seduto a tutta figura, levante l'indice della mano destra e con la sinistra reggente il libro aperto. Su ciascuno dei tratti liberi dei bracci della croce è inchiodato un frammento di lamina, imitante rozza-mente il disegno originario ad alternanza di rombi. Alla destra del Padre è il Toro, alla sinistra il Leone, in posizione probabilmente corretta, mentre in alto è il busto di Giovanni che sostituisce erroneamente la figura dell'Aquila apocalittica.

Un particolare interesse s'incentra nell'ultima formella, posta in basso, anch'essa in posizione errata, con la pregevole rappresentazione di Giorgio a cavallo che calpesta il drago. Sia la bella figurina del cavaliere, elegantemente vestito con corazza, mantello e sottoveste in maglia d'acciaio, sia il cavallo ben bardato che s'impenna sollevando le zampe anteriori, come il sottile e sinuoso drago squamoso, sono rappresentati con notevole grazia. La presenza di tale personaggio proporzionerebbe sostanziosi argomenti alla tesi circa il fatto che la croce fosse stata eseguita per una chiesa dedicata a san Giorgio.

Riassumendo, l'originaria dislocazione delle formelle, secondo una ideale ricostruzione, era la seguente. Sul recto: il Cristo crocifisso, con a destra la Vergine, alla sinistra Giovanni (spostato), in alto san Giorgio (spostato), in basso la Maddalena. Sul verso: al centro il Dio Padre, con a destra il Toro, a sinistra il Leone, in alto l'Aquila (spostata), in basso Matteo (spostato).

Nonostante il confuso e parzialmente lacunoso stato, l'oggetto può a buon diritto definirsi come un pregevole elaborato, specie in alcuni dettagli plastici. Va comunque rimarcato il fatto che, pur con qualche riserva per alcune formelle, la tecnica d'esecuzione tramite l'uso di matrici precostituite pare qui trovare ulteriori riconferme, non ultima fra l'altro il tipo di rozzo « assemblaggio » delle parti (al di là dei rima-

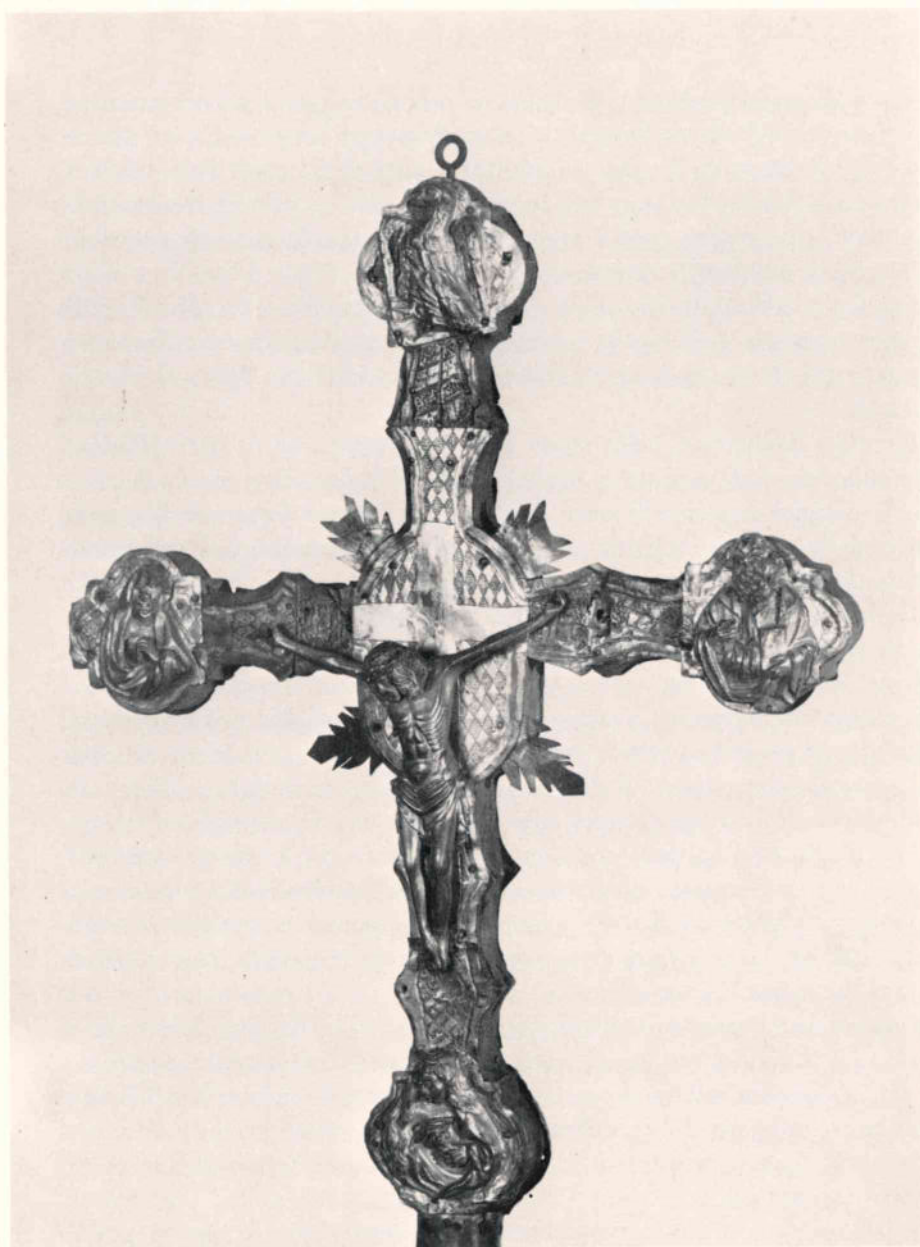


FIG. 5 - Croce G; recto.

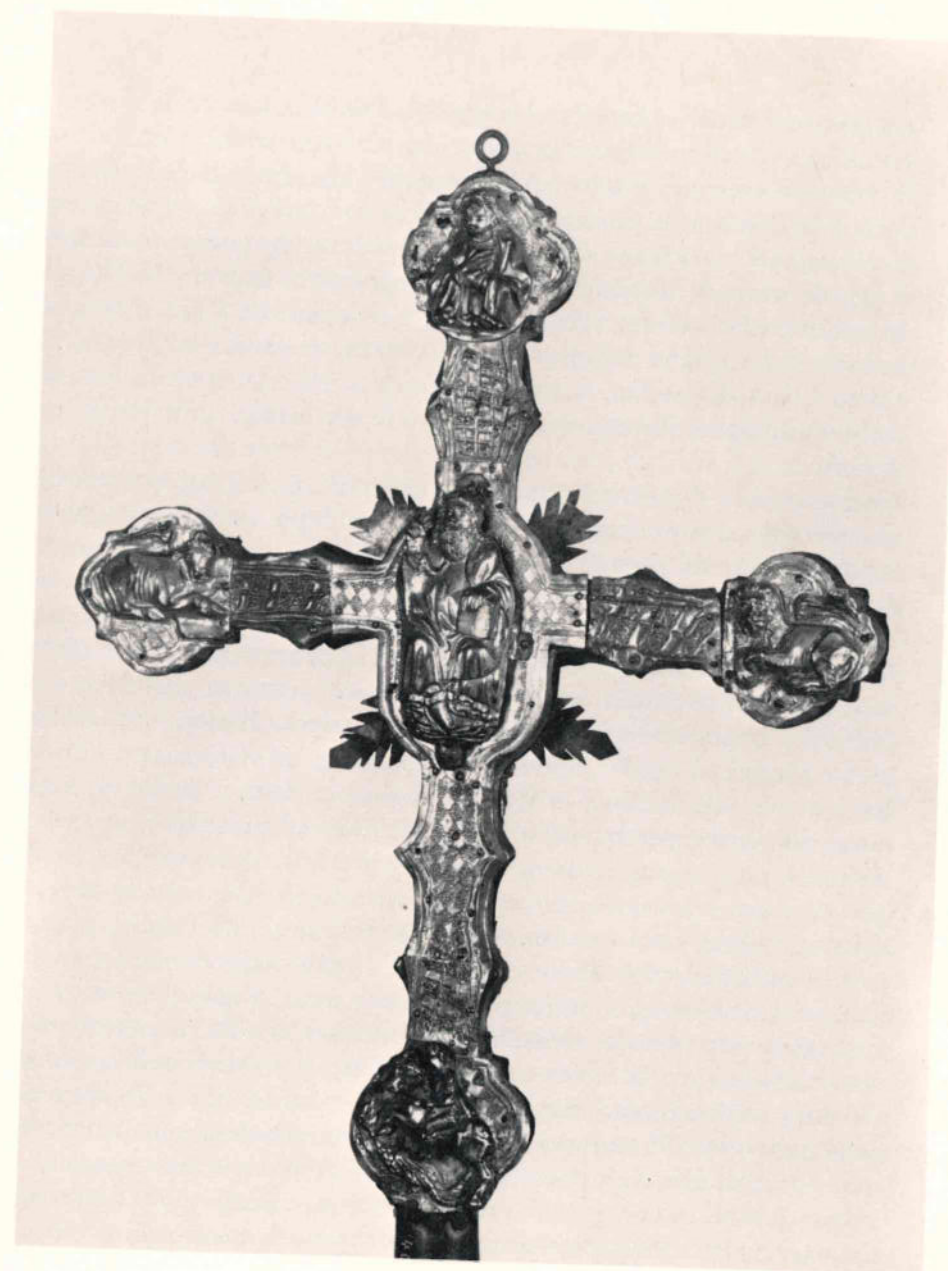


FIG. 6 - Croce G; verso.

neggiamenti tardivi) che urta vistosamente con il buono e talvolta persino raffinato livello esecutivo di parecchie delle figurazioni a sbalzo.

Si nota, ad esempio, il distacco di gusto e d'arte fra il banale sfondo a rozza scacchiera e la precisione con cui furono eseguiti nei personaggi alcuni minuti particolari, dell'ordine di grandezza di qualche millimetro: il piccolo tratto di maglia d'acciaio che spunta sopra la gamba di Giorgio; la criniera a riccioli del cavallo; le fitte « cannettature » che si formano in basso sulle pieghe dell'abito del Dio Padre; la canizie di Matteo, dal cranio a pera da vecchio; la splendida capigliatura, volutamente sensuale, della Maddalena; l'anatomia del Cristo; e gli esempi potrebbero continuare.

L'accostamento di questo antitetico dualismo di qualità non potrebbe essere spiegato solo con la diversificata presenza di più artefici, attivi in una stessa bottega: un personaggio di discreto talento, come ad esempio colui che elaborò il pregevole gruppo di formelle della croce G, non avrebbe sicuramente voluto accettare un grado di rifinitura così meschino, a « supporto » dei suoi elaborati originali. Ci si deve quindi inevitabilmente rifare alla presenza di almeno due differenti ambienti operativi, forse neanche necessariamente conviventi in una stessa bottega, o probabilmente meglio ad una « commissione » proposta ad un artista esterno.

Un esempio significativo, e di non marginale interesse in merito a tale questione, anche per la notevole vicinanza cronologica con le opere qui trattate e per l'essere frutto di un recente studio, si può reperire nel fregio argenteo, a tralci vitinei con grappoli e foglie, che orna lo spessore della splendida croce quattrocentesca di Primaluna in Valsassina⁵. L'opera è un capolavoro d'arte orafa, con i personaggi eseguiti a stozzo, mentre il citato fregio risulta come l'unica parte eseguita, invero magistralmente pur essendo un dettaglio decorativo minore, tramite l'uso di una matrice e poscia sapientemente applicato con chiodi nella sua sede. Orbene, nell'inventario sistematico che si è intrapreso sulle oreficerie nelle parrocchie del territorio di Lecco è stato possibile reperire un'altra croce quattrocentesca⁶, pure di lamina a rilievo argentea, complessivamente di assai minore pregio e cura, in cui le formelle con i personaggi sono state elaborate tutte tramite l'uso di matrici, mentre gli sfondi pianeggianti delle medesime sono stati rifiniti con una decorazione sempre a impressione, utilizzando lo stesso « cliché », già usato, tuttavia in ben altro modo, per la croce di Primaluna.

Risulta evidente, da questo esempio puramente episodico, la metodologia estremamente variabile secondo cui si dovevano incrociare gli usi e gl'in-

terscambi di stampi in lamine sbalzate già nella tarda età medioevale, specie nelle zone di provincia. Non dovrebbe quindi meravigliare la tesi, secondo la quale viene qui proposto che un artista, sufficientemente qualificato, fosse retribuito per fornire i pregevoli archetipi, non raramente piuttosto raffinati, con cui altri artefici, talvolta con poca ingegnosità se non addirittura con rustica sprovvedutezza, potevano eseguire diversi esemplari a ripetizione, o forse, ma meno verosimilmente o frequentemente, prestandosi vicendevolmente, fra bottega e bottega, tali preziosi prototipi.

Se si è così visto come l'uso di similari matrici potesse essere più o meno appropriatamente sfruttato, non si deve ignorare tuttavia il fatto che tale metodologia, sempre nell'ambito della produzione orafa minore in Lombardia, raggiungesse talvolta dei livelli di esasperata disintegrazione tecnico-artistica. Si potrebbe ancora ricordare, sempre nell'ambito del sopra citato inventario sulle oreficerie nel Lecchese, un'altra croce astile quattrocentesca argentea e inedita, conservata fra gli oggetti della parrocchiale di Tremenico in Valvarrone⁷: sullo sfondo delle solite lamine con i rombi incisi disposti a scacchiera e fissate ai bracci dai bordi consuetamente ondegianti, decorazione analoga a quella delle tre croci E, F, G qui presentate, si nota che nei trilobi mistilinei sono stati applicati dei rilievi circolari bronzei, sicuramente eseguiti in serie ripetitive ma con una tecnica addirittura a getto. Sui clipei sono rappresentate delle miniaturizzate e pregevoli figurette di santi e martiri (Sebastiano, Rocco, Agata) ma, oltre annotare che una di esse è riproposta addirittura due volte, si è potuto sciogliere l'incognita, circa l'invero non proporzionato o incongruo uso di tali dischetti, tramite il rinvenimento, fra gli oggetti di oreficeria della stessa parrocchia, di un nodo di croce astile assai ricco e raffinato su cui tali dischi erano stati appropriatamente usati come decorazione di completamento, disposta lungo una fascia « equatoriale » del nodo stesso. L'utilizzo improprio di tali elementi figurativi su tale croce è un altro dei significativi indizi dell'impoverimento di idee e di concetti a cui poté portare l'esasperazione di una produzione realmente minore, anche nell'ambito dell'oreficeria cultuale.

Tali sintetiche osservazioni, circa le diverse metodologie di utilizzazione e di applicazione della tecnica di riprodurre per multipli, già accennate e viste nella precedente parte del presente lavoro, per le quattro croci astili cronologicamente anteriori, ma eseguite secondo canoni non meno ripetitivi, sono degli elementi da tener presenti con particolare attenzione, nell'ambito di una valutazione costruttivamente globale di tale tipo di

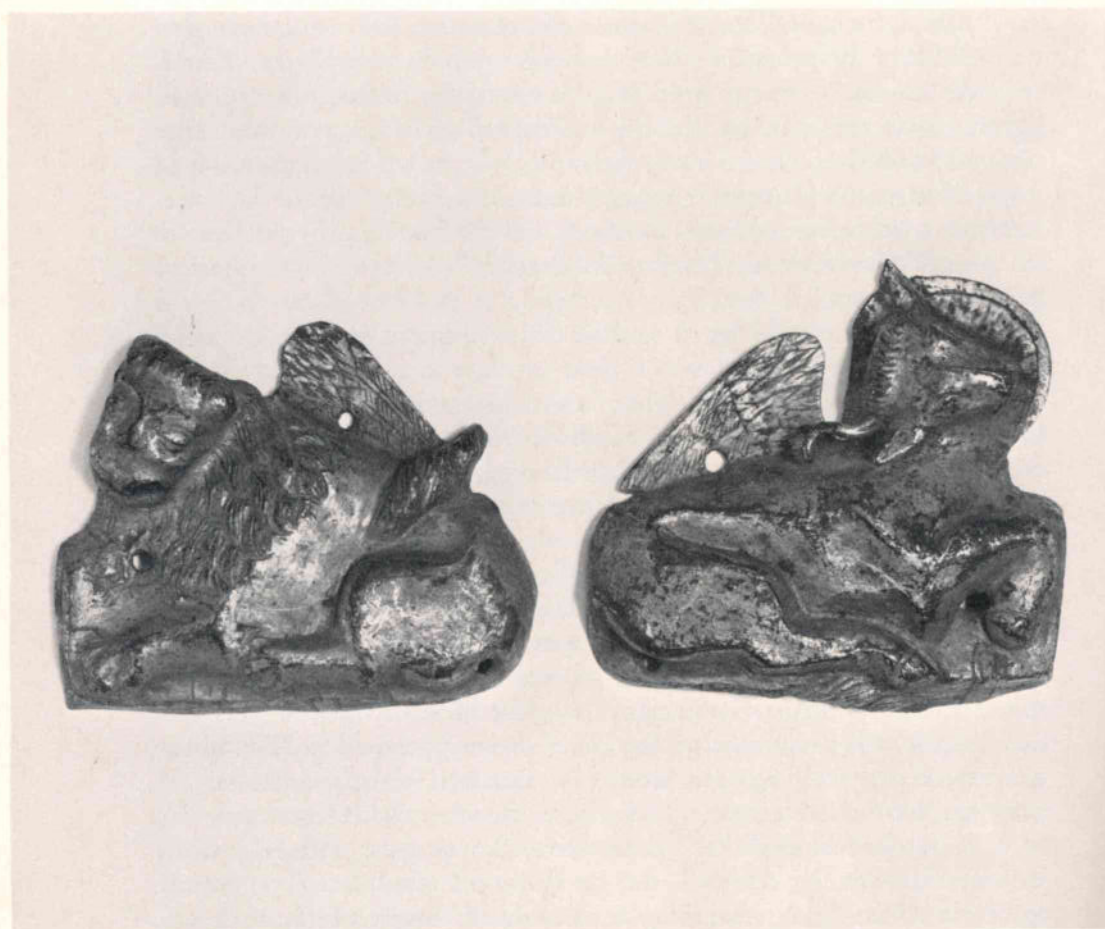


FIG. 7 - Formella con il Leone-Marco.

FIG. 8 - Formella con il Toro-Luca.



FIG. 9 - Formella con Maria Maddalena.

produzione, specie nel corso dei secoli XIV e XV. Né pare inutile far presente come il capitolo, sulla conoscenza complessiva di tale vasto e spesso affatto importante fenomeno, sia obiettivamente in larga parte ancora da scrivere.

Completano la rassegna del secondo gruppo presentato in questo lavoro, sul tema di opere quattrocentesche effettuate a impressione tramite l'utilizzazione delle matrici, cinque formelle erratiche già citate nell'apertura di queste pagine. Le prime due sono da considerarsi certamente in coppia, in quanto pervenute a seguito di uno smembramento da un unico elaborato. Non se ne conosce né la provenienza né l'anno di acquisizione o comunque d'ingresso nel Museo⁸. Di lamina di rame, conservano ancora discrete tracce della doratura originaria. Rappresentano, rispettivamente, la prima il simbolo apocalittico dell'evangelista Marco (fig. 7) e la seconda quella del Toro-Luca (fig. 8); entrambe le figure stringono fra le zampe anteriori un larvato accenno del loro libro. La prima misura cm 5 di altezza, la seconda cm 5,5. Non presentano caratteri di eccezionale interesse, né iconograficamente né stilisticamente; è invece palese che dovevano trovarsi, in posizioni contrapposte, ai lati di un Cristo Pantocratore o di un Dio Padre, alle estremità del braccio orizzontale, sul verso di una croce astile: il Leone alla sinistra del Dio e il Toro alla destra (quindi in posizione strettamente canonica), come si deduce dall'orientamento delle due figure. Sono degli esemplari, peraltro, estremamente ben caratterizzanti, come si dirà più innanzi, nel fornire indizi circa alcuni aspetti sulla tecnica dell'elaborazione tramite l'uso di matrici.

Un discreto aggancio con le due formelle precedenti potrebbe essere reperito con la figurina a mezzo busto della Maddalena (fig. 9). Pure per questa non si conosce né l'anno d'ingresso né la provenienza⁹. Comunque, sia il materiale usato, con buone tracce di doratura, sia la stilistica quattrocentesca-arcaiceggiante, così come la non eccelsa tecnica esecutiva (specie nei dettagli delle rifiniture: l'identico sistema di rilievo piatto, a pieghe molto allentate, la rude « scontornatura » dei bordi, l'analogo disegno inciso sull'aureola raggiata a doppia bordura), proporrrebbero verosimilmente una comune provenienza da un unico oggetto. In merito a quest'ultimo rilievo, la collocazione sarebbe da vedersi sull'estremità inferiore del braccio verticale nel recto, localizzazione pure in tale caso del tutto canonica. Anche le dimensioni, con l'altezza di otto centimetri, giustificerebbero una corretta proporzionalità con le due formelle degli evangelisti: si tenga presente, nella ubicazione, la disposizione « orizzon-

tale » della coppia di Tetramorfi, contro quella « verticale » della Maddalena.

La peccatrice redenta è rappresentata molto formalmente, senza spunti di notevole originalità. I noti dettagli iconografici che permettono d'individuare sono i capelli lunghi non velati scendenti lungo le spalle e l'ampolla con gli olii preziosi che la Maddalena stringe con ambo le mani. Come si è già annotato, il rilievo è piuttosto appiattito, non solo nella realizzazione allentata delle pieghe sugli abiti, ma anche nei tratti del volto e particolarmente nella scarsa delineazione delle mani.

Ben maggiore rigore compositivo presenta, anche se pure un poco difettando per quanto riguarda il livello qualitativo, il rilievo con la figura del Battista (fig. 10). Sempre di lamina di rame, con buone tracce dell'originaria doratura, misura cm 12,5 di altezza. Pervenne, come altri pezzi prima segnalati, dal cospicuo gruppo di oggetti del legato Guasconi¹⁰. Il personaggio è ancora eseguito a volumetrie non molto pronunciate e mostra i segni dei fori per applicarlo, visibili uno sull'aureola e l'altro fra il busto e l'Agnello Mistico. L'ubicazione originaria non è nota ma, in via d'ipotesi, potrebbe anche vedersi, particolarmente per le dimensioni e il tipo di santo, all'incrocio dei bracci, sul verso di una croce astile; non è comunque da escludersi una diversa possibilità, al limite anche su un altro tipo di oggetto. Un richiamo comparativo per la possibile localizzazione proposta potrebbe essere la formulazione della successiva e ultima formella con il santo vescovo (fig. 11).

Se l'esecuzione, come si è detto, non eccelle qualitativamente, va richiamata piuttosto l'attenzione sulla complessa e studiata formula iconografica del personaggio. La tunichetta, in primo luogo, è abbastanza inconsueta, come se fosse a mezza strada fra un abito elegante d'epoca (si noti l'ampia scollatura a V, con i gonfi nodi sulle spalle) e la semplicità della parte restante assai corta, liscia e stretta ai fianchi da un cordone. Il Precursore, inoltre, non sostiene con la sinistra solo l'Agnello, ma anche un libro, su cui è posato il simbolo della redenzione. Non si può in tale senso non rammentare la simbologia, più volte ripresa anche in seguito in diverse epoche, di chiara matrice apocalittica, con l'abbinamento dell'Agnello divino alla sua collocazione sul libro dei sette sigilli. Il disegno delle gambe e dei piedi di Giovanni è così semplificato da far pensare, più che non siano nudi, alla presenza di una qualche incongrua calzamaglia. L'unica parte realizzata tecnicamente con un certo vigore risulta il volto, aspro, scavato, incorniciato da una barba vellosa e contrastante con i capelli lunghi, ma elegantemente raccolti in due bande a fianco del volto.

L'ultima delle formelle erratiche qui proposte mostra un personaggio, eseguito in un tutt'uno con la lamina che gli funge da sfondo (fig. 11). Questa, peraltro chiaramente alludente ad una ubicazione come elemento centrale di una croce astile, probabilmente sul verso dell'oggetto, anche se risulta priva di decorazioni ulteriori, incise o a sbalzo, ha una discretamente originale conformazione mistilinea: infatti, da un canto, l'incrocio dei bracci è intersecato da una non frequente figurazione a losanga, mentre d'altra parte i bordi della lamina sono scanditi da piccoli rigonfiamenti sporgenti che, proseguendo verosimilmente anche sulle altre lamine, dovevano conferire all'opera un arcaiceggiante richiamo ad alcuni tipi di croci due-trecentesche¹¹.

La placca, sempre di lamina di rame ancora ben dorata, è alta cm 21 e pervenne alle Civiche Raccolte come un acquisto effettuato nel 1894¹². Al centro è rappresentato un vescovo santo, particolare quest'ultimo che si deduce dall'aureola leggermente tracciata a puntinatura sullo sfondo; regge nella sinistra il pastorale, ha in capo la mitria e indossa i paramenti vescovili. La mano destra semisollevata impugnante il tipico staffile permetterebbe d'individuare con una certa sicurezza nel personaggio Ambrogio vescovo, con utili riscontri anche ai fini di una indagine territoriale del luogo ove fu elaborato l'oggetto.

Prima di proporre alcuni accenni riassuntivi, che possano essere utilizzati come una traccia per l'individuazione e la distinzione delle opere eseguite tramite matrice, rispetto a quelle in cui l'esecuzione a stozzo permetta di considerarle un « unicum », vale la pena di proporre ancora alcune osservazioni, in merito a questo secondo gruppo di opere che, come si è detto più addietro, tendono ad approfondire l'analisi su alcuni crocifissi tardo-medioevali conservati nelle Civiche Raccolte; la cronologia attardata, rispetto alla precedente parte del presente studio, può intendersi anche come una conclusione del piano di lavoro proposto.

Una discreta possibilità comparativa, in ordine ai problemi sia stilistici che cronologici, ci proviene da un repertorio di opere abbastanza simili che si trovano nel territorio, peraltro ancora in gran parte da investigare, a nord del Milanese, in particolare nella provincia di Sondrio e di Como, zone culturali con cui buona parte degli oggetti qui presentati sembrerebbe presentare delle connessioni forse non marginali. Prima di accennare ad alcuni esemplari, più o meno noti, è da ritenersi comunque opportuno un riepilogo, in parte già esposto, circa le principali caratteristiche che evidenziano la proposta datazione, per tutti i pezzi illustrati in questa seconda parte, al secolo XV in genere discretamente avanzato.



FIG. 10 - Formella con Giovanni Battista.

La forma dell'oggetto: si tende all'assottigliamento della larghezza dei bracci (come avviene ad esempio anche nelle croci lignee, peraltro senza in genere sagomature sporgenti) che acquistano molto spesso il tipico andamento ondeggiante a punte acute, come nel nostro caso; i trilobi sono in genere mistilinei e prevalentemente ad archeggiature non acute, ma non si possono ignorare celebri esemplari ad estremità archiacute come la splendida croce argentea quattrocentesca della cattedrale di Mantova¹³; l'incrocio dei bracci viene ricordato da una figura ellittica. Si nota inoltre frequentemente la presenza di una crocetta riportata, dietro la figura del Cristo, oltre che quella di un cartiglio pure applicato.

Caratteristiche tecniche: vi è un notevole uso della metodologia di elaborare figure per multipli, tramite l'uso di matrici precostituite (questo principio è applicato con grande frequenza particolarmente negli oggetti di metallo non prezioso); le formelle con i personaggi sono per lo più distaccate dalle lamine che fungono da sfondo, contro la maggiore propensione a elaborare il pezzo in un tutt'unico nelle croci metalliche « minori » del secolo XIV; diminuisce l'uso di decorare con fregi le lamine che coprono gli spessori dell'oggetto (si confrontino al contrario i begli ornati delle croci A, B, C, D nelle figg. 9-12 del precedente gruppo); le superfici che fungono da sfondo ai personaggi sono assai frequentemente ornate con la già citata formulazione a losanghe, alternativamente poste a scacchiera.

L'iconografia: si comincia ad accentuare vivamente il distacco dalle formulazioni più tradizionali e ripetitive; così, sul recto in basso, diventa uno dei personaggi « nuovi » più caratterizzanti la figura della Maddalena che, con la sua carica di passionalità e di amore redento permette di soddisfare la nuova spinta culturale del tempo, favorevole a formule più umanizzate ed edonisticamente aperte a libere elaborazioni; altro elemento vivamente caratterizzante è la sostituzione, sempre prevalentemente sul fronte dell'oggetto, della convenzionale figura di un angelo dolente con il santo patrono della chiesa per cui fu commissionata l'opera: così nei casi presentati si ritrovano i personaggi pure « nuovi » di un vescovo (fig. 3) e di Giorgio col drago (fig. 6); il Battista (fig. 10) e Ambrogio vescovo (fig. 11) furono verosimilmente ubicati in una posizione di preminente prestigio. Una ulteriore figura, che acquisterà ben maggiore rilievo nel secolo XVI, è quella del Pellicano mistico squarciantesi il petto (fig. 1) (d'altronde questi primi accenni di sganciamento troveranno proprio nel secolo successivo alcuni fra i più ragguardevoli impulsi); resta



FIG. 11 - Formella con Ambrogio vescovo.

invece per lo più ancora invariata la situazione sul verso delle croci, con il Dio Padre, più che non con il Pantocratore, attorniato dalle relative rappresentazioni apocalittiche degli evangelisti.

Lo stile: pur considerando che la maggior parte di tali croci eseguite per multipli, certo per un largo consumo, fu di produzione provinciale o comunque ritardataria¹⁴, si notano non poche avvisaglie del cambiamento di gusto già introdottosi vigorosamente nell'arte dell'epoca, e questo nonostante un avvicinarsi, spesso anomalo, di riprese arcaicizzanti talvolta accostate a stilemi assai pittorescamente progrediti. Il Cristo crocifisso mostra alcuni degli elementi figurativi più caratterizzanti, che vanno da una nuova impostazione iconica, già accennata addietro nel corso del lavoro, al desiderio di una rappresentazione più aderente alla realtà, scevra quindi di tutti quei fronzoli manierati e irreali ereditati dalla pittorica e dalla miniaturistica gotica trecentesca (contorsioni eccessive, assurde dislocazioni delle braccia, delle mani e delle gambe, perizomi enormi e sbandieranti in innumerevoli e improbabili pieghe), con l'accentuazione al contrario della espressione della sofferenza, del dolore e della morte. Se Giovanni e la Maddalena non hanno frequentemente ancora assunto nuove « identità », essendo forse ancora troppo legati a una tradizione secolare, presentano peraltro spesso una maggiore dignità nella sofferenza morale, mentre probabilmente i migliori spunti si ritrovano là ove il nuovo rigore devozionale lasciava più spazio d'operatività all'artista, come appunto si è già notato per la Maddalena e anche per i citati santi titolari, che non raramente assumono anche colorite note di popolarità tutt'altro che di marginale interesse.

Per quanto riguarda la possibilità di alcuni confronti, non mancano, come si è detto, discrete opportunità comparative. Già nel 1913 Camillo Bassi proponeva l'illustrazione di una pregevole croce di lamine di rame, da lui definita propriamente di sapore arcaico, e conservata fra gli oggetti della chiesa di san Fedele a Buglio in Valtellina¹⁵, ove è pure l'altro ben più celebre crocifisso cinquecentesco del Lierni. L'opera trova agganci morfologici, se non anche stilistici, particolarmente con la nostra croce E, a cui rimandano il disegno uguale dei bracci (dagli sfondi a scacchiera), quello dei trilobi e del raccordo a ellisse, per non parlare del rarefatto disegno delle figure a rilievo, realmente assai prossimo ai personaggi sulla croce del museo milanese. Un esemplare coevo, pure assai pertinente per un confronto, è quello della croce processionale valtellinese di Cedrasco, parrocchia di sant'Agostino: pure di lamina di rame, ha anche il

tipico inserimento della figura della Maddalena e puntuali riscontri non solo formali¹⁶. Dalla frazione Pianazzola di Chiavenna proviene una interessante croce a lamine di ottone, della chiesa di san Bernardino da Siena: la forma e l'iconografia sono sempre le stesse e le eventuali variazioni sono da vedersi piuttosto in un generale irrigidimento di tutte le figure¹⁷. Alcuni fra i migliori riscontri, anche con la croce F, specialmente sul piano dell'esecuzione delle formelle a rilievo, si possono notare ancora, fra i diversi esemplari noti, nella croce astile della chiesa dei santi Pietro e Paolo di Tresivio: di rame dorato, ha inserito, oltre che il personaggio della Maddalena, anche quello di un vescovo¹⁸.

L'elenco potrebbe continuare con altri pregevoli esemplari coevi sempre valtellinesi, citati prima dal Bassi e poi dalla Gnoli-Lenzi, come per la croce di Delebio o per quella di Chiuro, ma è pure interessante rifarsi ad altri esemplari ubicati nel territorio della provincia di Como, come per quello di recentissima segnalazione della parrocchiale di san Martino a mont'Introzio in Valvarrone¹⁹: di lamina d'argento e di accurata elaborazione, reca, sul recto, oltre che le solite figure della Vergine e di Giovanni ai lati del Cristo crocifisso, due formelle con la Maddalena e san Martino a cavallo che offre il mantello al povero, chiaro riferimento alla chiesa per cui fu commissionato l'oggetto.

Senza entrare nell'ambito delle croci comasche quattrocentesche elaborate da Francesco Ser Gregorio di Gravedona, come quella di Pianello Lario datata 1489²⁰ (eseguita a stozzo e opera del celebre artista, quindi concettualmente estranea al gruppo di opere qui proposte), si può ad esempio rammentare, per alcune buone connessioni d'ordine stilistico, morfologico e iconografico la croce quattrocentesca di rame della chiesa di santa Maria a Vico di Nesso sul Lario²¹. Che del resto nella zona persistessero a lungo tipiche morfologie di tradizione quattrocentesca, anche nell'ambito del secolo successivo, sempre però da parte di botteghe minori, potrebbe riconfermarsi per mezzo di altre opere come, fra l'altro, per le due croci di Olcio, paese presso Mandello sul Lario²², dagli acuti caratteri arcaiceggianti, l'una anche datata al 1511, quando già parallelamente si sviluppava negli artisti locali di maggiore importanza la stilistica rinascimentale: valga per tutti citare il grande e documentato operare del Lierni²³, o quello del nuovo nome di orafo, recentemente comparso ad aggiungersi ai pochi già noti per le loro opere, di Francesco Schenardi di Morbegno²⁴.

Tornando al nostro gruppetto di croci o frammenti erratici di tali oggetti,

sempre comunque di epoca quattrocentesca ed eseguiti tramite l'uso di matrici, è possibile esprimere ancora qualche considerazione sui singoli pezzi. La croce E (figg. 1, 2) può essere definita come un'opera classicamente tipica, dal punto di vista morfologico, iconografico e stilistico. Rappresenterebbe quindi assai bene quello spirito di conformistico « consumismo » nell'oreficeria « minore », probabilmente primo quattrocentesca: la presenza di due formelle identiche, in particolare, testimonierebbe una quale eccessiva industrializzazione del prodotto.

Un interesse di tipo particolare riveste la croce F (figg. 3, 4), sia per un'accurata esecuzione delle formelle, che per la loro varietà (vi è la presenza « nuova » sia della Maddalena che di un vescovo), così come per la conformazione arcaicizzante dei trilobi ad archi acuti e per l'esecuzione del verso inciso a bulino. Si è già detto del pregevole accostamento di note innovative, accanto a formule discretamente arcaicizzanti e in tale senso una proposta cronologica comporta talune difficoltà, anche legate probabilmente ad un'area produttiva discretamente estranea al principale filone quattrocentesco di croci astili metalliche minori citate; una datazione al primo scorcio del secolo può essere quindi intesa come una cauta possibilità.

Nonostante lo stato piuttosto mediocre di conservazione, la croce G (figg. 5, 6) apporta alcuni fra i più interessanti spunti, circa la proposta tipologia di tali opere metalliche quattrocentesche in Lombardia. Va rilevato primariamente, al di là della consueta morfologia dell'oggetto e dei tipici ornati correntemente usati, il pieno realizzarsi, da un canto, di quei costrutti iconografici così bene individuabili anche nelle opere « minori » del secolo (si noti fra l'altro l'inserimento di Giorgio, titolare della chiesa per cui la croce fu elaborata); d'altra parte, anche la stilistica delle formelle a rilievo, taluni pregevoli spunti fisionomici (come nel volto dell'evangelista Matteo), la precisa intenzione di umanizzare alcuni aspetti della passione (si è già richiamata l'attenzione sul personaggio della Maddalena), pongono l'oggetto in una abbastanza precisa corrente produttiva, forse già discretamente inoltrata nel XV secolo.

Sia le due formelle erratiche con i simboli di Marco e di Luca (figg. 7, 8) che quella con la Maddalena (fig. 9) possono intendersi come degli elaborati, pure verosimilmente databili al XV secolo, più caratterizzati da una certa sommarietà che non forse da un vero e proprio ascetismo; la schematizzazione sembra qui raggiungere livelli quasi eccessivi: si noti, ad esempio, come l'anatomia per il corpo e gli arti del Toro-Luca (fig. 8)

sia rappresentata quasi solo da tre semplici nervature dall'andamento a linea ondeggiante, sì che il corpo sottostante risulterebbe quasi sottinteso. Il rilievo con il personaggio del Battista (fig. 10) su cui già si sono espresse alcune valutazioni d'ordine qualitativo, si potrebbe distaccare dagli altri elaborati proposti anche per un discretamente inconsueto carattere iconografico, nel contesto pur sempre quattrocentesco delle croci astili metalliche. Vi è infatti da considerare la circostanza che, se le dimensioni discretamente ragguardevoli proporrebbero, come pressochè unica localizzazione su una croce, il punto di congiunzione dei bracci sul verso, tale tipo di personaggio, specie nella notevole evidenziazione qui proposta, risulterebbe tutt'altro che correntemente usato. Inoltre, fra tutti gli elaborati proposti pare l'unico che potrebbe presentare qualche eventuale dubbio circa il tipo di elaborazione per multipli.

Circa la bella placca centrale per croce con il personaggio di Ambrogio vescovo (fig. 11), si può ancora aggiungere che, così come per la precedente figura del Battista se tale ubicazione fosse confermata, non sarebbe inopportuno supporre che la dedicazione dell'oggetto alla chiesa per cui fu originariamente destinato il rilievo, fosse quella del patrono di Milano, così come nell'altro caso l'eventuale tempio potrebbe essere stato consacrato al Precursore.

A conclusione di queste note su alcune croci astili conservate nelle Civiche Raccolte, si vorrebbero riassumere sinteticamente alcune considerazioni, allo scopo di facilitare, sull'esempio dei soggetti qui proposti ma con finalità estendibili a qualunque opera simile coeva, l'individuazione degli elaborati metallici prodotti tramite matrici, rispetto a quelli la cui creazione fu eseguita solo a stozzo e quindi come « unicum ».

Innanzitutto il tipo di materiale usato. È certamente di gran lunga più facile che tale operatività ripetitiva avvenisse alla presenza di lamine di un metallo non particolarmente pregiato, come il rame l'ottone o la banda, piuttosto che ad esempio con l'argento, anche se non è questa una regola da prendersi come legge rigorosa. In tal senso a titolo puramente episodico si può citare, ad esempio, la preziosa lipsanoteca dei santi Senesio e Teopompo, conservata nel tesoro dell'abbazia di Nonantola²⁵: le lamine argentee della rara e inconsueta cassetta-reliquiario hanno le figure sicuramente eseguite per multipli tramite matrici, come si nota con evidenza non solo dai quattro raffinati clipei uguali, raffiguranti la simbolica lotta dell'uomo con il leone (forse aggiunti in seguito, come denoterebbe la tecnica più esperta), ma proprio dalla presenza di tre angeli, posti fra

i simboli degli evangelisti, sbalzati direttamente sulle lamine e del tutto identici fra loro.

D'altra parte è accertabile anche una interconnessione o meglio un interscambio, per una stessa matrice o per un gruppo di stampi, fra gli elaborati eseguiti sia pure identicamente ma con materiali di diverso pregio. Ad esempio, alcuni anni addietro si era presentata in queste pagine una rara croce abruzzese trecentesca di lamine di rame, inedita anche iconograficamente²⁶; in tale occasione si era rilevato come uno dei dettagli della croce fosse presente, riprodotto in lamina d'argento, sulla base della celebre croce proveniente da Rosciolo e ora custodita a Roma nel Museo di Palazzo Venezia²⁷. Si può ora aggiungere che, nel corso di una indagine da noi compiuta alla ricerca di alcune oreficerie sulmonesi nel territorio umbro, di cui si darà presto una relazione, è stato possibile inventariare una splendida croce argentea nella chiesa parrocchiale del paese di San Giorgio, presso Norcia, che riporta le formelle, ubicate su entrambe le facce, eseguite tramite le stesse matrici della sopracitata croce, anche se la morfologia generale dell'opera e gli ornati, oltre che il materiale della croce in Umbria, sono incomparabilmente più ricchi e grandiosi.

Relativamente al metallo usato per le opere eseguite tramite matrici si può quindi annotare che le probabilità della presenza di un tale tipo di elaborazione, specie per opere non a carattere monumentale, siano spesso a favore delle lamine di materiale meno prezioso. Se non vale però spesso l'inverso, tale criterio, ad esempio per il rame e l'ottone, è spesso un buon indizio.

In secondo luogo va ricercata e controllata una certa omogeneità qualitativa delle diverse parti dell'oggetto, come si era già illustrato più addietro: opere infatti in cui, ad esempio, gli sfondi siano sensibilmente meno accurati rispetto ai rilievi applicati, potrebbero suggerire buoni argomenti per la valutazione della presenza di elaborati eseguiti per multipli. Tuttavia, anche in questo caso non può sempre valere il contrario, nel senso che quando ci si trovi alla presenza di opere matericamente pregevoli è facile constatare come l'elaborato sia stato eseguito tutto con una notevole cura, come insegnano i due esempi citati, di Nonantola e umbro.

In terzo luogo sembrerebbe fin troppo ovvio ricordare (se non avvenisse che anche questo particolare non fosse spesso per nulla visto nei dovuti termini) il fatto che la presenza di un'opera con più soggetti o personaggi ripetuti identicamente sia il metodo più semplice e immediato, quando

sia verificabile, per poter definire un oggetto come eseguito tramite l'uso di matrici.

Vi è infine ancora una considerazione che può permettere, in correlazione con le altre tecniche, ma talvolta anche come metodo determinante, di trovare ulteriori indizi per una efficace distinzione fra i due più volte accennati metodi di elaborazione a rilievo delle lamine metalliche figurate: l'analisi tecnica del tipo di sbalzo effettuato. Va premesso come quest'ultimo tipo d'indagine sia principalmente estendibile, per una maggiore sicurezza di applicabilità, ad elaborati dai secoli XIV e XV in avanti: infatti, principalmente da quest'epoca il rilievo su lamina tende ad assumere una volumetria più protrusa ed a rendere complessa, in una dimensione sempre più naturalistica, sia l'anatomia delle figure, così come la variata panneggiatura delle vesti, la ricchezza delle capigliature, ecc.

Alcuni indizi indicativi, nel senso proposto, cioè per una individuazione di opere eseguite per multipli, possono essere i seguenti. L'esistenza di un rilievo tendenzialmente appiattito e talvolta schematico, come si può notare ad esempio nelle due formelle erratiche con i simboli degli evangelisti (figg. 7, 8). La mancanza di « doppi piani scultorei », nel senso dell'inesistenza di dettagli a rilievo o sporgenti al di sopra di altre parti sbalzate, oppure presentanti delle « strozzature », incompatibili con la elaborazione a stampo a freddo: esempi tipici potrebbero essere un braccio o la testa sporgenti a tutto tondo (ma bisogna ancora fare attenzione a che non ci siano delle parti applicate in un secondo momento come finitura, sul tipo della capigliatura saldata « a parrucca » sulla testa del Cristo nella croce G, fig. 5).

Come si è accennato più sopra un altro elemento importante è l'accertamento del grado di volumetria della formella metallica: se la profondità non supera la percentuale della metà del « tutto tondo » è possibile che possa trattarsi di un'opera eseguita a matrice; in caso contrario, proprio per motivi d'ordine pratico, già la profondità di tre quarti delle dimensioni massime della figura renderebbe se non impossibile meno agevole una realizzazione a stampo. Un interesse non marginale va inoltre riservato al grado di rifinitura della superficie sbalzata: se si nota una consistente presenza di elementi non solo decorativi, più o meno marginali, eseguiti ad incisione sul recto della formella vuole spesso dire che l'opera fu eseguita a matrice. Infatti, già questa è una tecnica che l'orefice tardo-medioevale di vaglia rifugge dall'utilizzare se non piuttosto sporadicamente (si confronti la placca con Ambrogio, fig. 11); inoltre tale metodologia diventa quasi indispensabile, per l'impossibilità di ottenere un

pezzo integralmente già rifinito nella prima fase di lavoro, se l'opera fu eseguita a stampo. Non raramente tali rifiniture venivano effettuate quando le lamine sbalzate erano già applicate in sede e se le impressioni a bulino erano particolarmente profonde se ne può trovare la traccia, lungo il perimetro del rilievo, sul nucleo di supporto ligneo sottostante, come è anche stato possibile rilevare in alcuni pezzi ancora duecenteschi di oreficeria sulmonese, sempre tuttavia eseguiti tramite l'uso di matrici precostituite²⁸.

NOTE

¹ Cfr. O. ZASTROW, *Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni crocifissi tardomedioevali in Lombardia*, in « Rassegna di Studi e di Notizie », a. V, 1978, pp. 225-244.

² L'oggetto è registrato sotto il n. inventario Oreficerie 47; fu acquistato nel 1938 dalla signora Carolina Clerici, vedova Massimini.

³ Cfr. C. ALBERICI, 14^a *Settimana dei Musei. Guida alle opere esposte e a nuovi allestimenti definitivi e provvisori*, MILANO, 1971, p. 15; è registrata con il n. inventario Oreficerie 46.

⁴ La croce è inventariata con il n. Oreficerie 40. Si deve ancora una volta rammentare l'importanza, non solo quantitativa, degli oggetti pervenuti nelle Civiche Raccolte dal legato Guasconi.

⁵ Cfr. O. ZASTROW, *La grande croce argentea di Primaluna in Valsassina*, in « Archivi di Lecco », a. 1978, 4^o trim., pp. 157-187 e in particolare le pp. 164 e 182 e la fig. 14.

⁶ Cfr. O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco. Tremenico*, in « Archivi di Lecco », a. 1979, 1^o trim., pp. 44-46, n. 1, fig. 1-4.

⁷ Cfr. O. ZASTROW, *Inventario...*, cit. pp. 46-47, n. 2, fig. 5.

⁸ Le due formelle sono state inventariate solo recentemente, con il n. Oreficerie 338; rispettivamente: Oref. 338/a, la formella con il leone e Oref. 338/b, quella con il toro.

⁹ Anche in questo caso l'oggetto è stato registrato tardivamente con il numero Oreficerie 337, così come era successo per le due precedenti formelle, a seguito di una indagine sui « fondi vari » delle oreficerie non inventariate nel Museo, durante la ricerca di oggetti tardo medioevali elaborati in lamina metallica tramite l'uso di matrici precostituite.

¹⁰ La formella è registrata sotto il n. inventario Oreficerie 181, con l'annotazione del legato Guasconi nell'anno 1863. Vi è una citazione del pezzo in F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro. III. Gli artisti lombardi*, MILANO, 1917, fig. 478 a p. 360.

¹¹ Si possono rammentare, ad esempio, le varie croci su sculture litiche antelamiche, come quelle di Parma o di Bardone nel Parmense; a titolo episodico, per la discreta diffusione nell'oreficeria duecentesca limosina, si può citare il poco noto ma importante crocifisso metallico processionale con similari rigonfiamenti, conservato in una raccolta privata di Milano: cfr. O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo. Croci e crocifissi*, COMO, 1975, pp. 64-65, tavv. LXXII-LXXIII.

¹² La placca, acquistata dalla Scuola d'Arti e Mestieri da C. Clerici, porta il n. di registrazione Oreficerie 100; è stata citata in F. MALAGUZZI VALERI, *La corte...*, cit., fig. 331, l'A. la disse della « maniera del Raverti ».

¹³ Per riproduzioni fotografiche della croce, oltre che per un sommario bibliografico e un aggiornamento critico si rimanda alla scheda di Ilaria Toesca in *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, Catalogo, MILANO, 1974, pp. 92-93, n. 114.

¹⁴ Circa la possibilità che tale produzione possa essere stata eseguita prevalentemente in un territorio provinciale, piuttosto che non prettamente cittadino, giocherebbero diverse considerazioni, non ultima il forte ritardo stilistico quasi sempre presente in tali oggetti. Che anche tale problema sia tuttavia lungi dall'essere considerabile come risolto rimarrebbe comprovato, fra l'altro, da tesi contrastanti rispetto a quella qui proposta come quella che venne espressa, in merito alla croce astile argentea della cattedrale di Asolo; si affermò infatti: « Si trovano medaglie molto simili a queste in altri esemplari (il riferimento è relativo alle formelle sbalzate), ciò che lascia supporre un lavoro quasi in serie, possibile solamente in un grande centro. (cfr. la scheda di Luigi Bosio in *Tesori d'arte...*, cit., p. 175, n. 264).

¹⁵ Cfr. C. BASSI, *Croci artistiche in Valtellina*, in « Rivista Archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como », fasc. 67-68, 1913, pp. 142 segg., fig. 6. L'A. trovò tuttavia connessioni « d'indubbia parentela », obiettivamente inesistenti, con le croci elaborate dal celebre Francesco Ser Gregorio di Gravedona; cfr. pure M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, IX, *Provincia di Sondrio*, ROMA, 1938, p. 42.

¹⁶ Per la scheda e la riproduzione fotografica cfr. M. GNOLI LENZI, cit., p. 61.

¹⁷ Cfr. M. GNOLI LENZI, cit., testo e foto a p. 76.

¹⁸ Cfr. M. GNOLI LENZI, cit., p. 329 e fig. a p. 330.

¹⁹ Cfr. O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco. Mont'Introzio*, in « Archivi di Lecco », a. 1979, 2^o-3^o trim., pp. 188-190, n. 1, figg. 1-5.

²⁰ Per la croce di Pianello cfr.: S. MONTI, *Storia ed Arte nella Provincia e antica Diocesi di Como*, COMO, 1902, p. 170; F. MALAGUZZI VALERI, cit., p. 292; L. MAZZUCCHI, *Minuzie storico-domestiche di Pianello Lario*, COMO, pp. 111, 115, 170; A. GIUSSANI, *Croci astili del Lario*, in « Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como », fasc. 115-116, a. 1937, pp. 102-105; G. ROSA, *Le arti minori nella seconda metà del XV secolo*, in « Storia di Milano », 1956, VII; M. VALSECCHI, *Tesori in Lombardia*, MILANO, 1973, p. 176; O. ZASTROW, *La grande croce...*, cit., p. 170.

²¹ Per la croce di santa Maria di Vico cfr.: S. MONTI, cit., p. 207; A. GIUSSANI, cit., pp. 106-107; O. ZASTROW, *La grande croce...*, cit., p. 176.

²² Per la croce di Olcio cfr.: A. GIUSSANI, cit., pp. 110-115; O. ZASTROW, *La grande croce...*, cit., p. 176.

²³ Sull'orafo Giovanni Pietro Lierni la letteratura è piuttosto sostanziosa; per una sintesi sia bibliografica che aggiornativa, circa le attribuzioni all'artista di diverse opere, si rimanda a quanto è stato proposto da Paolo Venturoli nel catalogo *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi* (Mostra a Villa Quadrio), 15 ottobre - 10 novembre, SONDRIO, 1976.

²⁴ Cfr. O. ZASTROW, *L'oreficeria in Lombardia*, MILANO, 1978, p. 176, fig. 255: da una pergamena conservata nell'archivio parrocchiale di Gerola Alta si apprende che il 24 settembre 1551 venne pagata la somma di lire cinquecento a Francesco Schenardi, orafo di Morbegno e figlio del fu Alessio. Il documento è siglato dal notaio Giovanni Curtoni di

Morbegno ed attesta fra l'altro il peso in once dell'argento fornito, le aggiunte di tale metallo che furono necessarie e l'elenco dei committenti che contribuirono a coprire le spese per l'opera.

²⁵ In merito ad una buona descrizione dell'abazia di Nonantola e del suo tesoro cfr. G. MOREALI, *Nonantola*, ROCCA SAN CASCIANO, 1956. Sull'antichità della tecnica del produrre per multipli, e proprio in correlazione con il reliquiario di Nonantola resta ancora significativo quanto disse il Toesca che, riferendosi al reliquiario dei Magi nel duomo di Colonia asserì: *I fregi intorno a codesta legatura, anch'essi di maniera oltremontana, non differiscono molto da quelli di altre oreficerie veneziane: battuti su stampo, secondo la pratica comune tra gli orafi. I quali sovente, e non soltanto per gli ornati, adopravano matrici di provenienza lontana, come nei medaglioni di un cofanetto della badia di Nonantola...* (P. TOESCA, *Il Medioevo*, II, TORINO, 1965, rist., p. 1146).

²⁶ Cfr. O. ZASTROW, *Inedito iconografico abruzzese: una croce astile processionale trecentesca*, in « Rassegna di Studi e di Notizie », vol. II, 1974, pp. 245-278.

²⁷ Per la celeberrima croce degli Orsini, proveniente da Roscìolo (L'Aquila) fra la numerosa bibliografia si può citare per le due contrastanti tesi circa la provenienza, dall'Abruzzo o dall'ambito napoletano, dell'opera datata 1334: V. PACE, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese*, in « Bollettino d'arte », a. LVII, 1972, pp. 78-79; A. LIPINSKY, *La croce degli Orsini del 1334 e l'arte orafa napoletana*, in « Napoli Nobilissima », n.s., VI, 1967, pp. 123-134.

²⁸ Cfr. O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Un nuovo gruppo di croci sulmonesi « arcaiche »*. *Ulteriori apporti conoscitivi sull'esegetica della più antica oreficeria sulmonese*, « Quaderni del Museo Civico di Sulmona », VI, in part. pp. 14-19: *Alcune note relative ad un restauro recente. Considerazioni sulla tecnica ed i materiali*.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli

Come da consuetudine ormai più che decennale, le seguenti persone hanno fatto pervenire in dono alla Raccolta Bertarelli: etichette di vini, liquori ecc..., liste vivande, inviti a nozze ecc., biglietti e tessere, cartoline, biglietti di auguri, veline avvolgenti agrumi e frutta varia, bustine di zucchero, bustine di fiammiferi:

Dott.ssa Clelia Alberici - Milano	Sig. Giuseppe Monti - Milano
Prof. Giacomo Bascapé - Milano	Dott.ssa Marianna Moro - Milano
Ing. Bruno Bonazzelli - Milano	Sig.ra Letizia Palleroni - Milano
Dott. Giuseppino Bossi - Milano	Sig.ra Margherita Petringa - Milano
Sig. Ennio Celant - Milano	Sig.ra Carmela Sendresen Pozzi - Milano
Sig.na Giuseppina Colombo - Milano	Sig. Enzo Preda - Milano
Sig.na Lucilla De Magistris - Milano	Sig. Alberto Procovio - Milano
Dott.ssa Luisa Erba - Pavia	Dott.ssa Margherita Rossi - Milano
Arch. Beppe Ermentini - Crema	Dott. G. Rossi - Milano
Rag. Carlo Forcato - Verona	Sig. Giorgio Sigurtà - Milano
Sig. Rodolfo Gulli - Milano	Sig.ra Laura Taragni - Milano
Dott.ssa Iris Malanca - Milano	Sig.ra Iside Ubaldi - Milano
Dott.ssa Maria Mariani - Milano	Sig. Roberto Valota - Milano
Dott.ssa Lina Massini - Milano	Sig.na Grazia Vogli - Milano
	Sig.na Maria Zavatroni - Milano

Pervennero inoltre i seguenti doni:

Sig. Piero Airaghi - Rho. P. Airaghi. *Storia di Rho dalle origini ai giorni nostri*, 1979.

Sig.ra Maria Pia Angelini – Milano. M. P. Angelini. Maschere Marionette e Burattini. Milano, 1979.

Sig. Vito Arienti – Lissone. Mazzi di carte eseguiti da incisori contemporanei e mazzi di carte ristampate da originali antichi, pubblicati da Vito Arienti.

Dott. Arch. Arrigo Arrighetti – Milano. Arrigo Arrighetti fino al 1979. Milano, 1979.

Associazione Amici della Raccolta Bertarelli, Milano. – Veduta di Milano. Rarissima incisione stampata a Lipsia e facente parte del Volume: « Der Sächsische Postillon », fine sec. XVIII. Storia del Costume in Italia, di Rosita Levi Pisetyky, 5 voll.

Sig.ra Giuseppina Jona Avigdor, Rivoli – « Le canne », Acquaforte, 1978. « Ulivi a Tivoli » n. 10 incisioni 1976-77. Incisioni eseguite dalla donatrice.

Banca Popolare di Cremona, Cremona – Maria Teresa Saracino. Il Torrazzo e il suo restauro. Cremona, 1979.

Banca Popolare di Verona, Verona – Lionello Puppi, Ritratto di Verona. Verona, 1978.

Basso Maria, Milano – Tavole di un Catalogo di Mobili del 1850 circa.

Banco Ambrosiano, Milano – Miniature altomedievali lombarde. Milano, 1978.

Prof. Paolo Bellini, Milano – P. Bellini, Guttuso opera Grafica. Milano, 1978.

Biblioteca Forney. Ville de Paris, Parigi – N. 41 cataloghi di Mostre, 1973-1979.

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze – Gabinetto Stampe. Libri di ornitologia per Bibliofili, 1979 (Catalogo Mostra).

Poligrafiche Bolis – Bergamo. G. Carrara. L. Chiodi: Caravaggio ritratto di un Borgo. Caravaggio, 1979.

Sig.ra Miriam Bondioli, Tradate – Ex libris ed incisioni di vedute di Roma.

Comm. Riccardo Borgato, Milano – Incisioni ottocentesche raffiguranti vedute varie.

Dott. Gian Carlo Bosisio, Bergamo – N. 2 episodi de « L'enfant Prodigue ». Litografie pubblicate a Parigi c. 1840. Ritratto di Cesare Costa, litografia pubblicata a Modena, c. 1840.

Prof. Luigi Cardì, Gaeta – Luigi Cardì. Lo sviluppo urbano di Gaeta dal '500 al '900. Gaeta, 1979.

Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano – G. Lopez. G. A. Dell'Acqua. L. Grassi. G. Bologna. Gli Sforza a Milano. Milano, 1978.

Dott. Ercole Castoldi, Abbiategrasso – Mario Comincini. Giovanni De Alessandri. Maria Amelia Zilocchi. Casa Orsini di Roma in Abbiategrasso. Abbiategrasso, Banca Popolare, 1978.

Dott.ssa Maria Catelli Isola, Roma – Palazzo Poli sede dell'Istituto Nazionale per la Grafica. Roma, 1979 (Catalogo Mostra).

Centro Internazionale della Grafica, Venezia – Sgorlon, Carlo. Cinque xilografie a colori di Nicola Costanzo, 1978. Cinque acqueforti di Anna Cantoni, 1978. 6ª Rassegna della Grafica Contemporanea Venezia, 1979 [Catalogo]. Fossili. Cinque incisioni di Giovanni Brambilla.

Sig. Giamberto Chiappella, Milano – T. Olivieri. V. Badano. Cara vecchia Varazze. Varazze, 1978. M. Molinari. Varazze dove sei..... Varazze, 1979.

Sig. Giuseppe Comoletti, Milano – Pietro Canetta. Storia del Pio Istituto di S. Corona. Milano, 1883. Giovanni Boccaccio. Il Decameron. Bergamo, 1853. W. E. Hoare. L'étamage à chaud. Bruxelles 1950. Anzola. I secoli. Una nostalgia Anzola d'Ossola, 1972. Ex libris di G. Comoletti « Discere ad docendum ».

Sig.ra Mila Contini, Milano – Varie annate della rivista « Elle ». Paris, 1956-1972. Fotografie di attori, scene da film, costumi, moda e acconciature.

Sig. Mario Cordero, Cuneo – M. Cordero. Muri di città. Quattrocento anni di manifesti a Cuneo, 1979.

Sig. Franco Corradini, Borgonuovo V. T. (P. C.) – 1 litografia e 11 ex libris da lui stesso eseguiti.

Sig. Teodoro Cotugno, Lodi – N. 2 incisioni da lui stesso eseguite, 1978.

Licia Dabove, Milano – N. 6 manifesti per le elezioni del Parlamento Europeo 1979. N. 12 manifesti pubblicitari stampati in occasione della Fiera G.E.C., 1979.

Sig. Alessandro Dal Prato, Mantova – Otto graffiti di A. Dal Prato. Guidizzolo (Mantova), 1978.

De Carlo Editore, Milano – Nanni Svampa. La mia morosa cara. Milano, 1978.

Ing. Gabor Dessau, Pisa – N. 4 ex libris di Emma Dessau Goiten. Silografie, c. 1925.

Giulio Einaudi Editore, Torino – Lamberto Vitali. Il Risorgimento nella fotografia. Einaudi, 1979.

Sig. Mario Fara Puggioni, Milano – Fotografie raffiguranti personaggi della propria famiglia: Carlo Valerio, Cap. Antonio Fara Puggioni e altre fotografie.

Federazione delle Casse di Risparmio dell'Emilia Romagna, Bologna – Cultura Popolare nell'Emilia Romagna. Espressioni Sociali e luoghi d'incontro, 1978.

Libreria Feltrinelli, Milano – C. Cederna, M. Lombardi, M. Somaré. Milano in guerra. Milano, 1979.

Amt Für Wissenschaft und Kunst der Stadt, Frankfurt am Main – Veduta di Como e Lago. Litografia stampata in Germania c. 1830. Rarissima.

Sig. Daniele Fridelfi, Milano – M. Maggi, D. Fridelfi. Mostra rievocativa dei fatti risorgimentali nel Veronese. [Catalogo], 1979.

Sig.na Domitilla Gerli – The honeyman Collection of Scientific Books and Manuscripts. London, 1978.

Sig. Gaspare Giannantonio, Bollate – Milano vista da G. Vigorelli, G. Lopez, R. Sanesi, R. Guiducci, G. Ballo, R. Costa, G. Barigazzi, E. Pozzi, P. Pillitteri. Milano, 1973.

Sig. Luigi Gioia, Milano – N. 3 ex libris da lui stesso eseguiti, 1977-78.

Istituto Editoriale Regioni Italiane, Milano – Autori vari. La grande Brianza. Milano, 1978. G. Pugnetti. I venditori ambulanti nel cammino della civiltà. Milano, 1978.

Sig. Gianni Lambrugo, Como – Tessuto in seta raffigurante il Monumento ai Caduti di Como, 1978.

Arch. Giorgio Lise, Milano – G. Lise. La danza a Milano nelle stampe. Milano, 1978. Mario De Micheli. Scalarini, Vita e disegni del grande caricaturista politico. Milano, 1978. N. 2 Stampe del « Gioco dell'Oca », « Gioco del Giro d'Italia », « Gioco del Tramvai » c. 1925. Hokusai, Milano 1978.

Dott.ssa Rosa Maria Manzionna, Bari – Enzo Spera. Il legno del Caprone. Il mondo di un oggetto. Matera, 1977.

Tranquillo Marangoni, Genova – Una xilografia da lui stesso eseguita, un ex libris, xilografia Natale 1978. Tranquillo Marangoni xilografo. Jesolo Lido, 1979 [Catalogo].

Sig. Giorgio Mauri, Erba (Co) – E. Magni, G. Mauri. Vecchie Osterie della Brianza. Albese, 1978.

Gabriele Mazzotta Editore, Milano – F. Masereel. La città. Un viag-

gio appassionato. Milano, 1979. E. Max. Una settimana di bontà o sette elementi capitali. Milano, 1978. Bignamini Iaria. Mercanti, Signori e Pezzenti nelle stampe di William Hogarth. Milano, 1979. Agosti Paola. Immagine del mondo dei vinti. 102 fotografie. Milano, 1979.

Belotti Massimo. La Biblioteca difficile, Milano, Provincia di Milano, Milano 1978. L'Arcimboldo dei mestieri. Milano, 1979. J. G. Links. Views of Venice by Canaletto. New York, 1971.

Dott. Alberto Milano, Milano – Carte milanesi da gioco nell'Ottocento. Mantova, Catalogo Mostra, 1978.

Museo Civico di Storia ed Arte, Trieste – Bianca Maria Favetta. Trieste dal '700 al futuro. Trieste, 1974. Vanja Strukelj – Argio Orell Cartellonista.

La Nuova Italia Editrice, Firenze – Le acqueforti di Tiepolo scelte e annotate da Terisio Pignatti. Firenze, 1979.

Nuove Edizioni, Milano – La Scala in caricatura. Milano, 1978.

Opera Bevilacqua La Masa, Venezia – Vincenzo Eulisse. Mostra Antologica. Venezia, 1978. Giorgio Trentin, Razstava Sodobne Beneške Grafice, 1979. (Catalogo Mostra).

Sig. Giancarlo Ottani, Milano – N. 85 incisioni raffiguranti vedute, personaggi e avvenimenti storici, sec. XIX.

Dott. Enrico Panzacchi, Macerata – Cecchi Dante, Macerata e il suo territorio. Il paese. Macerata, 1978.

Sig.ra Elena Pasti, Milano – N. 8 Cataloghi di Mostre di Costumi inglesi, allestite dal Museo di Manchester, 1951-1978. Antichi ferri per impressioni in oro su legature di pregio in pelle.

Geom. Domenico Pirotti, Sabbioneta – Paolo Carpeggiani. Sabbioneta, 1977.

Libreria Antiquaria Prandi, Reggio Emilia – Incisori occasionali dell'800 e '900 Italiano, Catalogo 176.

Dott. Lucio Puttini, Treviso – Marcello Dudovich nei Manifesti « Salce » Treviso, 1978. [Catalogo Mostra].

Franco Maria Ricci Editore, Milano – J. J. Hauswirth, L. D. Saugy, Merletti di carta. Milano, 1978.

Sig. Roberto Roncaglio, Milano – 16 Manifesti e un album di figurine di calciatori « Argentina '78 ».

Sig. Attilio Rossi, Milano – Brivio Ernesto. La Basilica di San Vincenzo in Prato. Milano, 1978.

Dott.ssa Laura Ruaro Loseri, Trieste – Luisa Crușvar. Stampe giapponesi delle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste. Trieste, 1977. [Catalogo Mostra].

Barone G. B. Rubin de Cervin, Venezia – G. B. Rubin de Cervin. Bateaux et batellerie de Venise. Lausanne, 1978.

Pittore Aldo Salvadori, Bergamo – A. Salvadori. Dipinti e disegni. [Catalogo Mostra]. Firenze, 1979.

Selezione dal Reader's Digest, Milano – G. Devoto. G. C. Oli. Vocabolario illustrato della lingua Italiana. Milano, 1979.

Dott. Leone Sibani, Bologna – Franca Varignana. Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Bologna, 1978.

Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino – Firpo Luigi. Henri Dunant e le origini della Croce Rossa. Strenna UTET 1979.

Università degli Studi, Pisa – N. 5 Cataloghi di Mostre allestite dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, 1975-78.

Sig. Renato Venezian, Laveno Mombello – Un'acquaforte di Varallo Sesia da lui stesso eseguita, 1976.

Sig. Lamberto Vitali, Milano – Fotografie varie relative al periodo risorgimentale.

Sig.ra Maria Zilioli, Milano – N. 15 immagini sacre, fine sec. XIX. N. 42 etichette vini, 1969-1977.

Raccolte di arte applicata

DONI

Dott.ssa Clelia Alberici – Milano
Cappello di feltro nero a « cloche » con scatola originale Borsalino.
1930-35 ca.

Prof. Rodolfo Banfi – Milano
Abito maschile cinese da corte, decorato con l'allegoria del governo imperiale - Sec. XIX.
Tessuto di velluto rosso - Sec. XIX.

Sig.ra Miriam Bondioli – Tradate (Varese)
Vetrinetta in bronzo e vetro, probabilmente modellino di cristalliera o mobile per gioielli.

Sig.ra Marcella Cabella – Milano
Festone per lenzuolo ricamato a mano. Prima metà sec. XIX.

Sig. Roberto Cavaglià – Milano
Abito femminile in « taffetas » azzurro. 1905 ca.
Abito femminile in due pezzi con corpetto in raso color crema,
1908-10 ca.

Sig.ra Bianca Colombo – Besana Brianza
Gonna di seta lilla, 1895 ca. Corpetto di raso nero operato a damasco, 1890 ca.

Blouse di raso di cotone nero ricamata, recante l'etichetta Emilio Ghezzi – Milano, fine sec. XIX – Cuffietta femminile di raso nero, 1880 ca.

Architetto Andrea Disertori – Milano
Abito femminile di crespò marrone, 1920 ca.

Avv.to Lucilla Gallavresi – Milano
Abito da ballo in seta bianca del I° Impero, con ricchissimi ricami,
1810-15 ca.

Dott. Bernardo ed Antonia Maggi – Varese
Tovaglia d'altare di seta tipo lampasso, sec. XIX.
Coperta da letto matrimoniale di « gros » di seta.

Dott.ssa Maria Mariani – Milano
2 federe in lino ricamato, fine 1800.

Prof. Giulio Morello – Milano
Giacchino femminile di gros color avorio, sec. XIX metà – Abito battesimale di taffetas avorio, sec. XIX fine – Redingotte per bambino di velluto tagliato rosso, sec. XIX – Cuffietta per bambino di faille color avorio, sec. XIX – 6 paia di calze eseguite a mano, sec. XIX – 9 fazzoletti in gran parte cifrati F M, inizi sec. XX – Scialle rettangolare di gros di seta nero, sec. XIX seconda metà – Busta porta camicia da notte, di Buratto con trasparente di taffetas rosa, inizi sec. XIX – Tre camicie per neonato di tela bianca con pizzi – Cuffietta di tela bianca con pizzo – Borsetta di moerò nero foderata di faille color avorio – Due vestine da bambino di pizzo Sangallo – Abito da bambino di tela di lana, sec. XX – Sciarpa di seta rosso scuro, sec. XX – Grembiule di tela di seta greggia – 3 paia di mutande femminili di tela di cotone – Tre camicie da giorno femminili – Mantellina « visite » di velluto nero – Sei bottoni piccoli di madreperla – 11 bottoni rotondi – Gruppo di bottoni decorati di madreperla scura.

Dott.ssa Marianna Moro – Milano
Vestaglia di tela bianca in forma di Kimono 1930 ca. – Due buste porta camicia da notte in tela di lino; al centro della parte ricamata monogramma dei coniugi Moro, genitori della donatrice – 2 fazzoletti di lino, fine sec. XIX – Tovagliolo in fiandra su cui sono ricamati « Buon Appetito » ed il monogramma M F (Francesco Moro nonno della donatrice).

Sig.ra Natalia Montalbano Palladini – Milano
Fibbia di metallo dorato in stile Impero 1910 ca. – Abito composto da gonna, mantellina, colletto e cintura di raso utilizzato per le nozze avvenute a Palermo nel 1907 di Rosalia di Stefani in Montalbano – Abito da battesimo di raso di tulle ricamato con cuffietta analoga e bavaglino, primo quarto sec. XX – Copricuscino in seta ricamata per cerimonia di Battesimo (?).

Prof. Paolo Panbianco – Lussemburgo
Ombrello per accompagnare il Sacerdote quando porta il Santissimo,
sec. XIX fine.

Sig.ra Elena Pasti – Milano
Guanti di capretto bianco con moschettiere di capretto nero, 1930-35
ca.

Sig.ra Vera Resnati Pogliaghi – Milano
2 Jabot di tulle color avorio, 1910 ca. – Collettino con jabot di trina
nera, 1910 ca. – Jabot con fiocco di tulle – Veletta da cappello di seta
nera a rete, 1910 ca. – Guanti lunghi di pizzo « Bruxelles », 1900-10
– Colletto di seta « crêpe » 1930 ca. – Ricamo a piccolo punto, 1914
ca. – 2 portaghi – 12 bottoni di vetro, 1930 ca. – Ricamo a macchina
su carta per applicazioni – Gallone di gros azzurro con motivo ondu-
lato a nastro, 1930 ca. – Cuscino scaldapiedi con ricami a motivi flo-
reali, 1910/15 – Imparaticcio per rammendi e cuciture di una scuola
femminile di Berna, 1900 ca. – Borsetta con perline e monogramma
« A C », 1920 ca.

Sig.ra Ida Ranchet – Milano
Due abiti da bambina, inizi sec. XX.

Sig. Giorgio Sigurtà – Milano
Fazzoletto di lino bianco ricamato a mano, 1950 ca.

Sig.ra Antonietta Tajer ved. Angeli – Milano
Stola di raso operato di seta pura nera, con frangia, 1925 ca.
Matinee in pelle d'uovo bianca ricamata dalla donatrice nel 1922-23.

Museo degli Strumenti Musicali

DONI

Sigg. Rocco Bonaventura e Legato Giovanna – Pero
Mandolino eseguito da Gaetano Sacco e C., via Maqueda 150, Paler-
mo. '800, seconda metà.

Scenografo Pier Luigi Pizzi – Roma
Fortepiano in legno di noce, eseguito a Bologna da Raffaello Dondi,
con due candelabri in bronzo a due luci, sec. XIX. Donato in memo-
ria del padre.

MOSTRE FATTE DALLA RACCOLTA BERTARELLI
O MOSTRE ALLE QUALI HA PARTECIPATO

« Le incisioni di Carlo Maratti e quelle derivate da suoi dipinti ». Milano, Sala delle Asse del Castello Sforzesco, 13 marzo - 30 aprile 1979. A cura della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Castello Sforzesco.

- 1) « Neoclassico e troubadour nelle miniature di G. B. Gigola ». Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, gennaio - marzo 1979. A cura dei Musei Civici di Brescia (proseguimento della mostra organizzata dal Museo Poldi Pezzoli nel periodo ottobre 1978 - gennaio 1979).
- 2) Mostra Foscoliana. Milano, Castello Sforzesco, 15 febbraio 1979. A cura della Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco.
- 3) « Letteratura e arte: miti del '900 ». Milano, Padiglione d'Arte contemporanea, 19 febbraio - 30 giugno 1979. A cura delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco.
- 4) « Milano, le prime foto ... ». Milano, Civico Museo di Milano, aprile - novembre 1979. A cura del Civico Museo di Milano.
- 5) Mostra di stampe romantiche. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, aprile - maggio 1979. A cura della Biblioteca Nazionale Braidense.
- 6) « Il melodramma italiano dell'800 nelle stampe ». Torino, Teatro Regio, maggio 1979. A cura della Sovrintendenza del Teatro Regio di Torino.
- 7) « Arte e socialità in Italia. Dal realismo al simbolismo, 1865-1915 ». Milano, Palazzo della Permanente, maggio - novembre 1979. A cura della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.
- 8) Mostra dedicata alla Grafica di Giovanni Migliara. Torino, Salone degli Svizzeri a Palazzo Reale, giugno - luglio 1979. A cura dell'Assessorato all'Istruzione della Regione Piemonte.

- 9) Mostra dedicata al Centenario dell'Ossario di Custoza 1879-1979. Sommacampagna (Verona), Villa Pignatti-Morano, 24 giugno - 25 luglio 1979. A cura del Comitato per le manifestazioni rievocative dei fatti risorgimentali nel veronese.
- 10) « Società e cultura nella Piacenza del '700 ». Piacenza, Palazzo Farnese, settembre - dicembre 1979. A cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Piacenza in collaborazione con altri enti ed istituti culturali.
- 11) « L'arte del Settecento Emiliano ». Bologna, X Biennale d'Arte Antica, Museo Civico, 8 settembre - 25 novembre 1979. A cura del Comitato delle Biennali d'Arte Antica in collaborazione con la Regione Emilia Romagna, l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche e i Comuni di Bologna, Faenza, Parma.
- 12) Mostra fotografica di Luca Comerio. Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna, 27 settembre - 20 novembre 1979. Mostra trasferita a Modena, presso l'Assessorato alla Cultura del Comune, per il periodo 24 novembre - 23 dicembre 1979.
- 13) « Il mondo delle Stazioni ». Milano, Museo della Scienza e della Tecnica, 13 ottobre 1979 - 31 gennaio 1980. A cura della Ripartizione Cultura del Comune di Milano in collaborazione con il Centro Pompidou.
- 14) Mostra dedicata alla grafica di Giovanni Migliara. Milano, Palazzo della Permanente, 16 ottobre - 18 novembre '79. A cura dell'Assessorato agli Enti locali e alla Cultura della Regione Lombardia in collaborazione con la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.
- 15) Mostra dell'opera grafica di Antonio Fontanesi. Torino, Palazzo Chiabrese, novembre - dicembre 1979. A cura dell'Assessorato all'Istruzione della Regione Piemonte.

- 16) « La medaglia da Pisanello ai nostri giorni negli studi di Velia Johnson ».
Milano, Castello Sforzesco, 23 novembre - 21 dicembre 1979.
A cura della Biblioteca Trivulziana e delle Civiche Raccolte Numismatiche del Castello Sforzesco.
- 17) Mostra delle opere del Maestro Mazzucotelli.
Lodi, Biblioteca Comunale Laudense, Museo Civico, 24 novembre - 25 dicembre 1979. A cura della Biblioteca Comunale Laudense di Lodi (proseguimento della Mostra « Ferro e Liberty » organizzata dalla Biblioteca Civica di Monza).

RACCOLTE DI ARTE APPLICATA

Mostre a cui sono state prestate opere:

La Fonderia Artistica Veronese dal XII al XIX secolo.
Presso il Museo di Castelvechio di Verona, agosto - settembre 1979.

Campanello in bronzo con manico a forma di Ercole.
Firmato: Joseph de Levis Ver. F. - Arte veneta sec. XVI cm. 18 h. (Inv. bronzo n. 1).

La medaglia da Pisanello ai nostri giorni negli studi di Velia Johnson.
Presso l'Archivio Storico del Castello Sforzesco, 23 novembre - 21 dicembre 1979.

Medaglione del Cardinale Alfonso Litta 1608-1679, Vescovo di Milano.
Arte Italiana sec. XVII (1675). (Inv. bronzo n. 1731).

RESTAURI NELLA SEZIONE DEI COSTUMI

La Signora Elena Pasti si è offerta di restaurare una pianeta a punto a croce, di fattura ottocentesca. È stato un lavoro che ha richiesto estrema pazienza, ma il risultato è stato soddisfacente. Una pianeta interamente ricamata a punto a croce è piuttosto rara, il restauro l'ha restituita molto degnamente.

Inoltre ha restaurato un farsetto maschile, tagliato e ricamato nel gusto cinquecentesco, ma eseguito nel sec. XVIII come costume da travestimento. È un capo di notevole qualità, in taffetà di seta azzurra, interamente ricamato con cordoncino di seta policroma, applicato alla stoffa. Poiché il cordoncino si era quasi completamente staccato, vi è stato riapplicato con molta perizia.

DOTT. SANDRO PIANTANIDA

Il Dott. Sandro Piantanida è mancato agli amici ed estimatori non il giorno in cui lasciò questa terra in un Ospedale di Piacenza il 9 aprile 1979, ma quando un anno prima chiuse la Libreria Vinciana e lasciò la sua città dove era nato (nel 1896).

Il Dott. Piantanida era subentrato al libraio Castelli con negozio in Via Brera 14 e di cui aveva acquistato nel 1940 tutta la notevole giacenza di volumi; non c'era a Milano una Libreria più fornita di opere di grande pregio. Piantanida la chiamò « Vinciana » avendo largamente collaborato alla Mostra Leonardesca che si tenne alla Triennale nel 1939. Fin dagli inizi la Libreria si rese nota in Italia e all'estero per la qualità delle stampe e dei volumi di cui disponeva. Ogni sabato faceva una esposizione-vendita, il sabato dei Bibliofili, come Hoepli, che attirava collezionisti e librai. Circa due volte all'anno batteva un'asta, il cui Catalogo veniva inviato in varie città anche d'oltr'Alpe. Furono quelli gli anni più prestigiosi.

Nel 1953 trasferì la Libreria in Via Montenapoleone 23 e fu lì che lo conobbi poiché il Dott. Paolo Arrigoni, allora Direttore della Raccolta Bertarelli mi portava seco dai librai per scegliere le stampe da acquistare. Del Dott. Piantanida mi colpirono subito la signorilità, la gentilezza, la vasta cultura e la modestia. C'era sempre tanta gente nella sua libreria e con tutti s'intratteneva amabilmente anche se non comperavano. Anzi spesso ricorrevano a lui per avere notizie utili per Tesi di Laurea o pubblicazioni che stavano preparando. Se non era in grado di rispondere immediatamente, si sobbarcava ricerche non indifferenti pur di accontentare anche sconosciuti che venivano a Piantanida scaricati magari dai suoi colleghi.

Si stabilivano fra i bibliofili, gli studiosi e il Dott. Piantanida dei rapporti ben diversi da quelli che possono intercorrere fra cliente e mercante; si diventava amici.

Un gruppo di studiosi interessati particolarmente alla storia e all'arte milanese, divenne assiduo della Vinciana, ove si riuniva prima di cena. Anch'io fui con estrema gentilezza accolta in questi quotidiani incontri. S'intrecciavano dotti, ma piacevolissimi conversari senz'ombra di esibizionismo, su argomenti i più disparati, ma riguardanti per lo più la nostra città. La cordialità e la generosità di Piantanida si era trasmessa anche ai frequentatori « della sera ». Ciascuno con entusiasmo aiutava nelle ricerche l'amico; non esisteva la gelosia di mestiere!

Fra le personalità molto note, gli appassionati e i collezionisti ricordo: Orio Vergani, Titta Rosa, Raffaele Calzini, Antonio Bandini Buti, Paolo Arrigoni, Emilio Sioli Legnani, Ezio dell'Oro, Natale Gallini, Emilio Brusa, Dante Isella, Luigi Finzi, il pittore Nanni, Leopoldo Marchetti, Emilio Guicciardi, Renzo Gerla, Sergio Samek Ludovici, Marcello Campaner, Franco Arese, Luigi Zipoli, Sidney Sganzerla.

Qualche volta ci si riuniva a cena e Francesca Bertini, amica di Piantanida fu più volte l'ospite d'onore.

Molto ci sarebbe da dire anche della sua attività di studioso, dai suoi esordi, quando collaborava a « Bottega di Poesia » intorno agli anni venti.

Un elenco delle sue pubblicazioni più importanti può orientare sugli studi da lui intrapresi:

- 1) Autori italiani del '600. Catalogo Bibliografico, Milano, 1948.
- 2) Mostra di libri d'arte e sul costume. Venezia, Palazzo Grassi, 1951. Sulla moda e sul costume aveva una non comune preparazione.
- 3) Il Ticino. Storia e storie. Torino, 1955.
- 4) La caccia a cavallo nel milanese. Milano, 1957.
- 5) La stampa umoristica milanese. Milano, 1957.
- 6) La macchina per cucire. Milano, 1962.
- 7) I caffè di Milano. Milano, Mursia, 1969. Volume fondamentale su quell'argomento.

Quando passo da Via Montenapoleone non posso far a meno di ricordare e rimpiangere il Dott. Piantanida che con la sua carica umana aveva fatto della sua libreria un centro aperto agli studiosi.

Lo scorso anno è mancato (3 luglio 1979) anche il decano della compagnia, il Signor Severo Cappellini, appassionato cultore di storia di Milano.

PROF. SERGIO SAMEK LUDOVICI

Il Prof. Sergio Samek Ludovici ci ha lasciati, a 72 anni, il 1° luglio del '79. Fu bibliotecario presso la Biblioteca di Brera dal 1943 al 1952; indi venne nominato Sovrintendente ai Beni Librari di Modena. Per oltre un ventennio (1952-1977) insegnò all'Università di Roma, Storia dell'Incisione e dell'Illustrazione del libro a stampa presso la scuola speciale per Archivistici e Bibliotecari. Ebbe anche l'incarico di redigere il Catalogo dei volumi miniati della Biblioteca Braidense.

Data la sua specializzazione, aveva frequenti occasioni di venire alla Bertarelli a cercare stampe da riprodurre sui libri e gli articoli che scriveva.

Altri illustreranno l'importante ruolo che egli ebbe negli studi sia delle stampe che delle miniature.

Io vorrei sottolineare la cordialità e la giovialità del suo carattere che attirava le simpatie di tutto il personale dell'Istituto.

Inoltre aveva la gentilezza di consegnarci personalmente un esemplare delle pubblicazioni sulle quali non mancava mai una sua dedica autografa con espressioni di gratitudine e di stima.

PROF. ETTORE TONINI

Il Comm. Prof. Ettore Tonini Capitano delle Cravatte Azzurre, si è spento a 87 anni l'11 maggio del 1979.

Egli fu veramente « insegnante emerito, uomo buono, leale, generoso » come era scritto nel quotidiano triestino che ne diede l'annuncio.

Collezionista tra i più noti di fogli di soldatini, donò alla Raccolta Bertarelli nel 1974, la sua eccezionale raccolta di 5382 fogli interi, oltre quattro album contenenti ciascuno circa 120 fogli ritagliati o fustellati. A questo dono venne dedicato un articolo della *Rassegna* ...1976 (F. Ferranti. I soldatini della collezione Tonini).

Inoltre ci donò la sua splendida raccolta di teatrini, scenografie, costu-

mi teatrali, marionette ed accessori di scena per un complesso di circa 800 fogli, di cui circa la metà, italiana. Il dono venne illustrato nella *Rassegna*... del 1977 (G. Lise. I teatrini di carta della Collezione Tonini). Onoreremo sempre la memoria di questo mecenate triestino, che tanta stima dimostrò verso un istituto milanese.

PROF.SSA MARIANGELA VANDONI

Una dolorosa perdita è stata quella della Prof.ssa Mariangela Vandoni, immaturamente scomparsa il 14 luglio 1979.

L'incontro con Mariangela avvenne nel 1974, anno in cui questa Direzione ebbe l'iniziativa di allestire il Museo Egizio nei sotterranei del Castello Sforzesco.

Si pensò subito d'informare la Prof. Vandoni, docente di Papirologia presso l'Università Statale, e fu entusiasta di offrirci la sua preziosa consulenza sia durante la fase di allestimento sia nella stesura del volume che serve da guida alla visita del Museo.

Prodiga di consigli e suggerimenti, offriva la sua competenza con quella modestia che la rendeva così cara.

Nonostante la lunga e penosa malattia da Lei eroicamente sopportata, trovò la forza di dare il suo contributo anche al Catalogo Scientifico del Museo Egizio; si rammaricava di non poter dedicarsi come avrebbe voluto, ma scrisse la prefazione e collaborò fino agli ultimi giorni, venendo in Castello a controllare le trascrizioni geroglifiche.

Non si può dimenticare una studiosa come la Vandoni, che tanto ha saputo dare anche ad una istituzione Civica.

C. A.