

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

INDICE

<i>Luigi Corbani</i> - Assessore alla Cultura, Presentazione	pag. 7
<i>Claudio Salsi</i> - 1984-1988 Avvenimenti dalla vita di un Museo (manifestazioni culturali, doni, acquisti)	» 9
<i>Paolo Bellini</i> - Le incisioni tratte da soggetti di Cesare Fiori	» 19
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Ceramiche: quindici anni di doni e acquisizioni	» 153
<i>Mariaebe Colombo Fantini</i> - Il gonfalone di Milano	» 197
<i>Andrea Gatti</i> - Musica e musicisti nell'opera di Giuseppe Maria Mitelli	» 249
<i>Giulia Marsili Rietti</i> - Due disegni dell'Archivio Cagnola presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli e l'altare nella chiesa del Collegio della Guastalla	» 301
<i>Alberto Milano</i> - Due gruppi di cartelle per il gioco della Cavagnola	» 335
<i>Carla Paggi Colussi</i> - Bordi ricamati delle Civiche Raccolte di Arte Applicata	» 359
<i>Paolo Bensi</i> - Analisi chimiche della tintura di alcuni ricami delle Civiche Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco	» 407
<i>Elena Villani</i> - Tre scatole del XVIII secolo decorate ad arte povera	» 413
<i>Oleg Zastrow</i> - Un gruppo d'inedite pissidi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco	» 455

Scorrendo l'indice del XIV volume della «Rassegna di Studi e di Notizie» si evidenziano alcune prospettive tematiche entro le quali sono raggruppati i contributi presenti.

Da una parte riaffiora un tradizionale filo conduttore della pubblicazione: l'intento di fornire documentazione su aspetti poco noti dell'arte lombarda attraverso studi sulle opere delle Civiche Raccolte, preoccupazione sempre strettamente connessa al più generale interesse verso le stampe e le arti applicate.

Sotto questo profilo sono quindi da leggersi alcuni specifici apporti, rigorosamente organizzati sia sotto il profilo catalogico che storico-archivistico: la descrizione del «corpus» delle incisioni tratte da opere del secentesco artista lombardo Cesare Fiori, il resoconto delle fasi progettuali per la realizzazione del celebre gonfalone di Milano, uno dei più rappresentativi simboli della città, e l'indagine su un aspetto minore dell'attività di Luigi Cagnola, figura di primo piano dell'architettura milanese del neoclassicismo.

Sono presenti altri saggi, elaborati con scrupolosa competenza, che indagano il patrimonio museale, con riguardo ad alcuni fondi tematici nella Raccolta Bertarelli, nella collezione dei tessili ed in quella dei mobili, per metterne in risalto possibili valenze critiche sotto l'aspetto tecnico-documentario, culturale ed artistico.

Non contrasta con il carattere specialistico della Rassegna la sollecitudine di tipo «istituzionale» che contraddistingue la XIV edizione.

In questo spirito viene documentato filologicamente un quindicennio di acquisizioni nel settore delle ceramiche, una collezione tra le più rilevanti nell'ambito di quelle possedute da raccolte pubbliche italiane.

Inoltre, a cura del Conservatore, sono illustrati alcuni momenti significativi dell'attività museale degli ultimi anni, in relazione soprattutto alla realtà degli incrementi (doni ed acquisti) senz'altro un dato emergente nel contesto delle vicende che fanno capo alla Direzione dell'Istituto.

Nello stesso tempo si provvede a segnalare, a parte, una serie di interessanti acquisizioni realizzate nel corso del 1988. Queste sono state rese possibili grazie ad un programma straordinario di stanziamenti elaborato e favorito dal settore Cultura e Spettacolo per il biennio 1988-89 e destinato a incrementare, eccezionalmente, il patrimonio artistico comunale.

LUIGI CORBANI

Vice Sindaco e Assessore alla Cultura e Spettacolo

CLAUDIO SALSI

1984-1988

Avvenimenti dalla vita di un Museo
(manifestazioni culturali, doni, acquisti)

Il calendario delle ricorrenze ha rievocato, nella scadenza del 1988, un evento di grande rilievo per la storia recente delle Civiche Raccolte: i cinquant'anni della morte di Achille Bertarelli (1863-1938). Ci pare superfluo ripercorrere ora le vicende che hanno portato alla costituzione della celebre Raccolta che a Bertarelli si intitola; rimandiamo perciò a quanto è già stato scritto in proposito abbastanza recentemente (vedi C. ALBERICI, *Discorso inaugurale per l'apertura della rinnovata sede della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. VI, a.V., Milano 1978), ci sembra invece più importante avvertire che l'occasione non è trascorsa senza alcune conseguenze sul piano culturale. Il programma celebrativo ideato per ricordare l'avvenimento, presentato nel corso di una conferenza stampa tenutasi nel maggio '88 a Palazzo Marino, presieduta dal Vicesindaco di Milano e Assessore alla Cultura e Spettacolo, Luigi Corbani, si articola in forma pluriennale attraverso alcune esposizioni, la pubblicazione di un catalogo scientifico dedicato ad un settore del ricchissimo fondo di stampe popolari della Bertarelli e la realizzazione di un convegno o di un seminario di studi, su contenuti relativi all'incisione antica.

Delle varie iniziative intraprese a tutt'oggi viene data notizia in questa sede, mentre per quelle ancora allo studio si fornirà più dettagliato resoconto nei prossimi numeri della *Rassegna*.

Nell'anno appena trascorso (1988) è stato possibile offrire all'attenzione del pubblico due mostre con riferimento all'argomento a tema: una piccola rassegna fotografica ospitata presso la sala di consultazione della Raccolta delle Stampe dal titolo: «Raccogliere stampe - Collezionare la storia: la figura e l'opera di Achille Bertarelli», ed un'importante esposizione di antiche matrici silografiche e relative tirature provenienti dalla Galleria Estense di Modena. Per quest'ultima è stata mantenuta la titolazione originaria, al fine di evidenziarne lo stretto nesso di continuità con la precedente edizione modenese, con la semplice aggiunta di un richiamo di ti-

po storico che mettesse in evidenza l'occasione della riproposta milanese. La mostra «I legni incisi della Galleria Estense, a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)» è stata realizzata d'intesa e in collaborazione con la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia insieme al Comune di Modena, Assessorato alla Cultura, presso la Sala Castellana al Castello Sforzesco di Milano dal 20 dicembre 1988 al 31 gennaio 1989.

Al catalogo vero e proprio (AA.VV., *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986) si è creduto opportuno, fin dall'inizio, affiancare una nuova pubblicazione che potesse esplicitare le ragioni della riedizione in ambito milanese.

Il Comitato Scientifico ha così elaborato un'agile guida ai nuovi settori espositivi, strutturandola come repertorio di matrici, piuttosto che di tirature, soluzione insolita anche nel campo della bibliografia specialistica. Il progetto redazionale dell'opera è di Maria Goldoni, alla quale si deve anche l'ideazione e il coordinamento scientifico della mostra; Alberto Milano e Maria Goldoni hanno tracciato l'itinerario alla comprensione del percorso espositivo, indubbiamente non semplice, ma di innegabile fascino come ha testimoniato la cospicua affluenza di pubblico, Giorgio Montecchi ha redatto una nota archivistica sui legni dei tipografi modenesi ed infine chi scrive ha potuto firmare un saggio incentrato su un momento molto particolare della fortuna critica della raccolta modenese, quella che registrò un interesse alquanto specifico da parte di Achille Bertarelli (vedi AA.VV., *I legni incisi della Galleria Estense, a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli, 1938-1988*, Ediz. del Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo 1988).

L'iniziativa, dunque, attraverso questa pubblicazione e l'allestimento di un'apposita sezione espositiva dedicata alla falsificazione delle matrici ha permesso coniugare, per il motivo che vedremo, molto naturalmente l'interesse per una collezione unica nel suo genere con il riferimento alla figura di Achille Bertarelli e al suo lavoro come studioso e raccogliatore di stampe, purtroppo spesso con termine improprio dette «popolari».

Egli infatti individuava nelle stampe «Soliani», quelle derivate da matrici che furono della tipografia Soliani di Modena, ora prevalenti nel gruppo dei legni estensi, una delle più preziose testimonianze di una perduta cultura figurativa, convenzionalmente definita popolare perché diffusa tra larghi strati sociali. Questa tematica, ripresa in chiave critica, interessa

non marginalmente il catalogo della mostra ed è presente, in forma anche più esplicita ed ulteriormente arricchita di nuove problematiche, nella pubblicazione di cui si è detto.

Ricordando Bertarelli e dovendo suggerire sinteticamente il dato più significativo della sua ineguagliabile eredità storica, attraverso due esposizioni programmate tra il 1988 e il '90, una la citata mostra di Modena, l'altra, ancora allo studio, dedicata alla stamperia Remondini di Bassano che si vorrebbe avere come rassegna itinerante da quella città il prossimo anno, si è cercato di evidenziare, nel modo più diretto, l'importanza e l'originalità del suo impegno nella veste di studioso e collezionista di stampe.

Il collezionismo di Bertarelli è stato quindi tematizzato come fatto in sé, nella sua portata più generale; le declinazioni specifiche sono state lasciate alle circostanze che si sono presentate in questo momento più praticabili. Anziché di stampe popolari si sarebbe potuto trattare del collezionismo di stampe storiche, di ex-libris, di cartografia e vedutistica milanese e via dicendo di un crescendo di possibilità suggerite dalla infinita varietà del materiale che, nelle intenzioni del Bertarelli, avrebbe addirittura dovuto rappresentare l'intero complesso della vita umana, in tutti i suoi più articolati dettagli.

Non a caso, comunque, ha trovato spazio e patrocinio la mostra modenese dedicata alle matrici e alle stampe da Bertarelli dette «Soliani»: ciò proprio in ragione di una feconda esperienza di accumulazione risalente ai primi anni del secolo quando Bertarelli ebbe modo di rilevare tutto un fondo di ristampe da legni antichi appartenente alla ditta Barelli di Milano. I Barelli, commercianti e stampatori, avevano acquistato nel 1864 le matrici silografiche che erano state di proprietà della tipografia Soliani di Modena reimpiegandole in nuove tirature e in molti casi rimaneggiandole per trarne stampe falsificate.

Fogli pregevoli, ma anonimi, venivano diffusi con firme e monogrammi di artisti famosi o spesso puramente immaginari; un procedimento abilmente condotto e in grado di trarre in inganno il collezionista poco avvisato.

Al nostro spetta il merito non trascurabile di aver svelato i meccanismi di una intricata vicenda e di aver prosciugato le fonti del fraudolento smercio rilevando in blocco tutto il residuo fondo di «ristampe Barelli» (vedi A. MILANO *La falsificazione dei legni*, in AA.VV., *I legni incisi della Galleria Estense*, Modena 1986).

Simile preoccupazione può leggersi alla base di altri interventi, ad esempio quello compiuto dal Bertarelli a favore delle sopravvissute stampe remondiniane, acquistate a Bassano in grande quantità a prezzo di carta

da macero nel 1893, quando una delle più prestigiose stamperie d'Europa aveva ormai chiuso irrimediabilmente i battenti.

Questa posizione culturale rivela, da parte di Bertarelli, il bisogno di riannimare i flussi circolatori della antica cultura di immagine, i quali per molti versi correivano paralleli a più celebrate correnti di arte figurativa, non tanto e non soltanto col radunare occasionali reperti isolati, quanto piuttosto con l'aggregare interi «corpus» della cui sedimentazione storica potesse enuclearsi il valore di un'esperienza complessa, quale doveva essere la diffusione delle stampe organizzata su larga scala da imprese produttive e commerciali specializzate e la loro fruizione da parte di un pubblico imprevedibilmente composito.

Il rilievo indiscusso di Achille Bertarelli come raccoglitore e studioso di fondi specialistici e l'importanza internazionale della sua raccolta di stampe, lasciata al Comune di Milano nel 1923, ha trovato ulteriore conferma in un'iniziativa patrocinata dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, su proposta del Centro Internazionale di Etnostoria di Palermo, cioè la creazione di un Comitato Nazionale per le celebrazioni in onore di Bertarelli.

Tra le numerose proposte celebrative scaturite in seno alla Giunta Esecutiva del Comitato, una ci preme ricordare soprattutto perché prevede più direttamente il coinvolgimento del nostro Istituto. Si tratta della stesura del catalogo scientifico che raccolga tutte le stampe popolari profane conservate presso la Raccolta delle Stampe del Castello, circa 1500 esemplari. Del compito è stata incaricata la dottoressa Clelia Alberici, Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni.

L'insolito materiale esaminato in questo lavoro rende particolarmente complesso l'approccio con finalità di catalogazione scientifica.

Non si dimentichi, infatti, che ogni opera impone una precisa identificazione delle iconografie per lo più oscure, che si tratta di fogli realizzati in un arco di tempo piuttosto esteso senza che le varie produzioni possano differenziarsi, sovente, per particolarità stilistiche apprezzabili e, infine, che la maggior parte di esse non porta generalmente indicazioni di tipo cronologico. Neppure il ricorso ai tradizionali repertori è di qualche aiuto per i dati biografici di incisori e stampatori, anzi uno dei compiti che l'opera si propone è proprio fornire il primo repertorio biografico di artisti e calcografi che eseguirono stampe popolari.

L'operazione in corso, dunque, ha caratteristiche di assoluta originalità, non solo in relazione alla natura delle opere prese in considerazione, un fondo analogo per vastità ed eterogeneità non è mai stato trattato orga-

nicamente, ma anche per la rigorosa metodologia d'approccio riservata a queste stampe abitualmente considerate senza adeguato rispetto per la loro precisa individualità storica e artistica.

I lettori avranno notato come a partire dal n° XII della *Rassegna* sia stato omissso il tradizionale ringraziamento ai donatori meritevoli di avere arricchito in vario modo il patrimonio delle Civiche Raccolte.

Allo stato presente delle cose è impossibile recuperare il tempo perduto e aggiornare queste notizie con i dati relativi alle donazioni succedutesi dall'84 ad oggi, ne scaturirebbe un lunghissimo elenco che lo spazio a disposizione non ci consentirebbe neppure di ospitare adeguatamente. È giocoforza riservare una menzione solo per quegli apporti indiscutibilmente più rilevanti per consistenza e qualità, senza negligenza deliberatamente i numerosissimi altri donativi pervenuti negli anni con confortante regolarità, soprattutto ad incremento della Raccolta delle Stampe e della collezione di moda e costume.

Con questo numero della *Rassegna* si vuole inaugurare un capitolo fisso nell'economia della pubblicazione dedicato agli incrementi dei vari settori delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni.

Il primo esempio è rappresentato dal saggio di Grazia Biscontini Ugolini, incentrato sullo sviluppo della collezione di ceramiche negli ultimi quindici anni.

Da pochissimo tempo l'Amministrazione Comunale ha destinato alla Bertarelli una importante raccolta di grafica moderna e di «multipli».

Si tratta della «donazione Baj», quasi 600 opere, più di 500 solo le stampe originali, offerte in varie fasi al Comune di Milano in questo decennio e nel precedente, che ha potuto trovare ora una definitiva e adeguata sistemazione. Aggiungendosi alle incisioni del maestro Enrico Baj acquisite dalla Raccolta Bertarelli già alla fine degli anni '50 e ai primi anni '60 gli esemplari radunati recentemente permettono di rappresentare quasi per intero il «corpus» grafico dell'artista lombardo. Nella primavera del 1987, anno nel quale il Comune di Milano ha formalizzato l'assegnazione del fondo alle Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, è stato inaugurato anche uno spazio espositivo idoneo a rappresentare una parte consistente della produzione di Baj, ed ad accogliere periodicamente nuovi fogli nell'ottica di un continuo aggiornamento della collezione.

In alcuni locali situati nello storico Palazzo Dugnani è stata creata una galleria permanente, più che un museo in senso tradizionale, lo «Spazio Baj», dove sono esposte, in questo momento, circa 200 incisioni originali

e 32 «multipli», illustranti un arco di attività che data dalla metà degli anni '60 fino alla produzione più recente, documenti delle tappe più significative della evoluzione artistica di Enrico Baj.

L'iniziativa si propone al pubblico anche con finalità didattiche: favorire l'incontro con la stampa originale e le sue infinite possibilità applicative. Figura nella mostra un ampio repertorio di varie tecniche incisorie: acquaforte, acquaforte a colori, acquatinta e le sue varianti e di diversi metodi di stampa: litografia, serigrafia e tecniche sperimentali.

Le tecniche miste risentono dei procedimenti usati dall'artista in pittura, con l'impiego del «collage» congiuntamente alla stampa serigrafica, attraverso l'applicazione di carta da parati, etichette di vini o liquori, carta ritagliata in funzione decorativa.

Viene anche dimostrata la possibilità di utilizzare, come matrici per la stampa, retini metallici, pizzi, elementi di "meccano", inchiostrati e passati sotto il torchio calcografico per realizzare policrome impronte.

L'opera grafica di Baj si compone anche di una serie, unica nel suo genere, di «libri di artista», così definiti dallo stesso Baj secondo l'espressione francese, cioè testi di autori antichi e moderni illustrati con incisioni originali.

Il «libro d'artista» stampato in poche copie vuole contrapporsi alla produzione editoriale di massa riallacciandosi alle più prestigiose opere letterarie del passato dove la dimensione poetica e quella figurativa si fondono in una naturale armonia compositiva.

Tra le più importanti realizzazioni dell'artista in questo settore annoveriamo le quaranta acqueforti, in parte acquerellate, del 1986, formanti la serie del «Paradiso Perduto» di John Milton e le tavole in acquatinta a colori dello stesso anno per la «Caccia allo Snark» di Lewis Carrol.

Enrico Baj ha inteso donare, insieme alle incisioni, anche la collezione completa dei «multipli». Si tratta di elaborati realizzati per lo più in forma tridimensionale, pensati dall'artista nei più svariati materiali e riprodotti successivamente in esemplari limitati, firmati e numerati.

Un ulteriore significativo arricchimento della sezione corrispondente agli artisti contemporanei è rappresentato dal dono di oltre una trentina di opere da parte del maestro Aldo Salvadori.

I fogli pervenuti alla Raccolta delle Stampe nel 1986, serigrafie, litografie, vernici molli, costituiscono le sue creazioni più recenti e vanno ad aggiungersi a quelle già presenti nella Raccolta così da formare una testimonianza ampiamente rappresentativa, se non esaustiva, dell'opera serigrafica di Salvadori tra il 1979 e il 1985.

Tra le ultime liberalità a favore della Raccolta delle Stampe non può essere dimenticato un apporto quanto mai pertinente con il nucleo fondamentale della collezione che è di tipo prevalentemente documentario.

La dottoressa Nicoletta Cipriani ha donato nel 1988 circa 300 volumi, molti illustrati con stampe, numerosi e rari almanacchi, strenne con tavole per lo più di genere satirico: opere pubblicate in varie città d'Italia, compresa Milano, tra il 1817 e il 1878, oltre a qualche esemplare degli inizi del sec. XIX. Sono compresi nel dono riviste dell'Ottocento, anche francesi, volumi con vedute e costumi degli inizi del sec. XIX, volumi moderni riguardanti Milano (guide, ecc.). Da segnalare tre albums con stampe dell'Imagerie d'Épinal, della Casa Pellerin, raffiguranti avvenimenti storici e fogli di soldatini della fine del sec. XIX, materiali che fino ad un passato poco lontano non trovavano grande interesse collezionistico e che oggi rendono il giusto merito alla perspicacia di chi li ha saputi conservare nel tempo.

All'anno 1988 risale una importante donazione a beneficio dei musei.

Il dottor Silvio Segre ha fatto pervenire 45 opere di arte precolombiana, prevalentemente in terracotta, appartenenti alle culture Chavin, Vicùs, Moche, Recuay, Nazca, Virù, Lambayeque, Huari, Tiahuanaco, Chimù, Chancay, collocabili approssimativamente tra il II sec. a.C. ed il XV secolo circa.

Esse completano ed integrano varie lacune esistenti nella raccolta attuale, peraltro già di un certo rilievo, dove sono rappresentate circa un centinaio di ceramiche (vedi *Terrecotte del Perù precolombiano*, catalogo a cura di L. Laurencich-Minelli, Ediz. del Comune di Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo 1984), una importante raccolta di tessuti della stessa zona geografica (Perù precolombiano), circa 150 testine di terracotta mesoamericane oltre ad alcuni oggetti dall'area intermedia (Costa Rica) e, cosa più notevole, rende possibile finalmente la creazione di un vero e proprio settore espositivo al Castello Sforzesco dedicato esclusivamente all'arte precolombiana.

Nel contesto di una veloce retrospettiva dove sono state evidenziate, tra le varie cose, le tappe più significative della crescita del rapporto, sempre di grande interesse, tra il Museo il pubblico dei collezionisti, non può essere taciuta l'esistenza di una relazione privilegiata, a tutt'oggi vitale anche se data ormai da venti anni, tra l'Istituto e l'Associazione «Amici della Raccolta Bertarelli».

Questo sodalizio anche negli ultimi anni ha continuato ad arricchire il patrimonio della Raccolta delle Stampe donando fogli e volumi di parti-

colare pregio e interesse artistico e documentario per integrare i nuclei omogenei già presenti sia nella collezione di incisioni che nella annessa biblioteca specialistica.

L'Associazione in questo momento lamenta la grave perdita della sua Presidentessa, Maria Bertarelli, nipote di Achille Bertarelli in quanto figlia del fratello Giulio, scomparsa dopo un periodo di dolorosa infermità il 20 febbraio 1989.

Il nome di Maria Bertarelli resta legato al ricordo di un generoso ed incondizionato mecenatismo a favore della Raccolta, a lei debitrice per numerosi e importantissimi contributi elargiti con assiduità nel corso di un lungo arco di tempo. Grazie al suo diretto interessamento, ad esempio, ha potuto confluire alla Bertarelli, nel 1970, la biblioteca appartenuta alla storica del costume Rosita Levi-Pisetzky. Per rendersi conto dell'importanza dell'acquisizione basti pensare che la raccolta con circa 1117 opere, volumi, opuscoli, riviste riguardanti la storia dell'abbigliamento, della moda e del costume sociale è, per vastità e ricchezza, tra le più importanti possedute da istituti culturali italiani comprendendo gran parte del repertorio bibliografico figurato sul costume dal primo '500 fino al secolo XIX.

Chiudendo questo capitolo dedicato alle più importanti donazioni dal 1984 a tutto il 1988, come già si diceva necessariamente approssimativo, ma doveroso come minima sollecitudine verso chi ha mostrato fiducia per le civiche istituzioni non possiamo trascurare l'altro versante delle attività museali in relazione agli incrementi, cioè la pratica degli acquisti.

Il Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, ha favorito nel corso di questo biennio (1988-89) un'iniziativa di assoluta eccezionalità: uno stanziamento straordinario per acquisti di opere destinate alle Raccolte dei Musei Civici, ideato nell'intento di superare le ben note limitazioni strutturali che impediscono alle Raccolte Artistiche una crescita programmata nel tempo in rapporto alle occasioni che si presentano di volta in volta sul mercato antiquario.

Lo spirito del progetto prevede l'incremento di quei settori lacunosi, o non ancora adeguatamente rappresentati, con apporti nuovi che ne consentano significativi sviluppi.

In questa linea, per quanto riguarda il nostro Istituto, sono state effettuate alcune scelte a vantaggio della raccolta delle sculture lignee, del Museo degli strumenti musicali, del settore delle ceramiche e di quello dedicato alla collezione di moda e costume.

Per quanto è stato possibile si è cercato di aderire al principio di rappre-

sentanza il più possibile l'arte lombarda, con riferimento a quelle collezioni che ovviamente lo consentivano.

È stato acquistato un gruppo ligneo policromo (alt. cm. 56) raffigurante la Vergine che allatta il Bambino, frammento da un polittico scultoreo, probabilmente un'ancona suddivisa in scomparti, verosimilmente di area lombarda, di particolare interesse per l'iconografia della «Madonna del latte», rara nella scultura lignea e per il riferimento, curioso e abbastanza puntuale attraverso il costume della Vergine, a precisi elementi della moda femminile dell'Italia settentrionale tra il secolo XIV e il XV. Appunto all'inizio di quest'ultimo si può riferire l'opera.

Una ricca collezione di abiti, biancheria, accessori femminili, per l'esattezza una completa raccolta privata con oltre 300 pezzi databili a partire dalla seconda metà del secolo XIX fino agli anni trenta del nostro secolo e provenienti da famiglie lombarde attraverso acquisti accertabili è pervenuta recentemente, tramite acquisto, ai musei del Castello Sforzesco.

Non ci dilungheremo, per ora, in notizie su questa importante acquisizione rimandando ad un apposito saggio che è in preparazione per il prossimo numero della *Rassegna*, ci basta segnalare che l'acquisto, di notevole livello qualitativo, permette di interpretare la moda femminile in epoche non ancora ben rappresentate nel Museo fino a questo momento, completando la caratteristica di documentazione lombarda già esistente, a sua volta proveniente da raccolte private e da case milanesi e lombarde.

La collezione sforzesca delle maioliche si è arricchita di due rilevanti manufatti pesaresi che integrano la documentazione sulle fornaci marchigiane ed i loro decori: un grande catino decorato in monocromo rosso «a piccolo fuoco» ed a un boccale da vino per l'esportazione, entrambi settecenteschi, esemplari ampiamente descritti nel saggio che illustra in modo specifico un lungo periodo di acquisizioni in questo settore.

La raccolta dei mobili e degli arredi del Castello Sforzesco possiede una notevole rappresentanza di oggetti decorati «in arte povera».

Si tratta di una decorazione molto singolare, in uso alla metà del secolo XVIII, diffusa soprattutto a Venezia, che prevedeva l'imitazione della laccatura «alla cinese» attraverso l'applicazione sui mobili di stampine ritagliate e minate.

Nell'edizione precedente (*Rassegna* cit., vol. XIII, 1986) era stato dedicato uno studio accurato ad un mobile a tre corpi, appartenente a questa tipologia, presente nelle raccolte del Castello Sforzesco; in questo numero segue un'ulteriore contributo su decori analoghi rinvenuti nei restanti esemplari.

Per le ragioni esposte ci è parso atto significativo acquisire un oggetto

disponibile sul mercato antiquario e rappresentativo, ad alto livello, di quella inconsueta tecnica ornamentale non ancora adeguatamente illustrata soprattutto nel Museo degli strumenti musicali.

Si tratta di una spinetta di proporzioni molto ridotte, un modello, strumento-giocattolo ben conservato di fattura veneziana, risalente alla metà del '700, che riproduce in piccolo il meccanismo di una spinetta normale. L'oggetto esternamente si presenta laccato e decorato con motivi floreali, mentre all'interno offre sul retro del coperchio una composizione con figure, incisioni ritagliate e colorite di varia provenienza applicate su fondo dipinto, animanti una scena di festa campestre.

Come abbiamo già precisato, un accenno sommario come questo non può certo offrire un resoconto sufficientemente esauriente di tutta una realtà complessa come quella degli incrementi dal 1984 ad oggi, sia sotto forma di doni, sia attraverso gli acquisti.

Alcune collezioni, è bene ricordarlo, sono andate abbastanza regolarmente ampliandosi anche a prescindere dalla favorevole contingenza di cui si è detto, soprattutto ci riferiamo alle stampe della Raccolta Bertarelli e alla serie dei volumi sull'incisione antica e moderna che forma il nucleo più consistente della biblioteca annessa alla sala di consultazione del gabinetto delle stampe. Risale, infatti, al biennio 1987-88 l'acquisto di due fogli particolarmente pregevoli, entrambi primi stati: la «Conversione di S. Paolo», di Luca di Leyda (bibl. F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, 1450-1700, Amsterdam 1949 e seg., vol. X, p. 129,) e la «Trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor», di Camillo Procaccini (bibl. C. Alberici, *Stampe*, in *Il Seicento lombardo, catalogo dei disegni, libri e stampe*, cat. esposizione, Milano 1973, p. 66, n. 360) oltre ad una serie di 20 stampe di varia nazionalità, epoca e soggetto, di tipo documentario e popolare (vedutistica, giochi, almanacchi, figure di santi, soggetti storici, ecc.) alcune delle quali di indubbia rarità.

La vita di un museo, tuttavia, è costituita anche dall'insieme delle attività rivolte alla conservazione e alla migliore valorizzazione del patrimonio affidato alla sua tutela.

Nei prossimi numeri della *Rassegna* ci auguriamo di potere annunciare le novità che riguarderanno la creazione di nuovi settori museali e la realizzazione di uno spazio espositivo, per mostre temporanee, a disposizione dell'Istituto; parliamo di progetti a cui si è dato corso già da qualche tempo con notevole investimento di energie e risorse creative.

PAOLO BELLINI

Le incisioni tratte da soggetti di Cesare Fiori

In questi ultimi anni sono stati intrapresi diversi studi sistematici sulle incisioni derivate da soggetti di un singolo pittore, prendendo cioè come denominatore comune di interesse non più l'incisore di una certa serie di opere, ma l'inventore. Dal volume di M. Rotili sulle incisioni tratte da Michelangelo (Benevento-Roma 1964), si è passati in tempi più recenti agli studi sulle incisioni derivate da Tiziano (1976), Maratti (1977), Veronese (1977 e 1979), Muziano (1983), Leonardo (1984), Raffaellino da Reggio (1984), Raffaello (1985), Carracci (1986) e Cantarini (1987). Solitamente questi studi permettono di giungere alla conoscenza dell'immagine di diverse opere di questo o quell'artista, andate disperse, ma in qualche modo ricostruibili appunto attraverso la riproduzione a stampa degli incisori. Questo caso si presenta anche per Cesare Fiori, un artista lombardo, meno noto e affermato dei precedenti sopra citati, del quale si conoscevano fino ad oggi un limitato numero di dipinti, qualche incisione e un ridottissimo gruppo di disegni. Ricercando le incisioni derivate da suoi soggetti, è stato possibile rintracciare, a fronte dell'esigua produzione fino ad oggi nota, una settantina di opere che indirettamente testimoniano dell'esistenza di altrettanti disegni o dipinti, oggi forse conservati in qualche archivio, collezione o magazzino, e probabilmente ritenuti opera di anonimo.

L'alto numero di incisioni derivate da soggetti di Cesare Fiori lascia presumere che questo artista, che fu pittore, incisore, disegnatore, medaglista e architetto, abbia svolto anche un'attività grafica intesa appositamente a successiva traduzione in incisione da parte di altri intagliatori. Infatti, scorrendo il catalogo che in queste pagine viene presentato, si nota come molte di queste acqueforti derivino da disegni del Fiori, non eseguiti come fase preparatoria per un dipinto, ma concepiti fin dall'inizio come supporto per la successiva incisione.

La letteratura artistica riguardante Cesare Fiori è sostanzialmente scarsa ed ancora non è stato compiuto uno studio monografico esauriente su

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

disponibile sul mercato antiquario e rappresentativo, ad alto livello, di quella inconsueta tecnica ornamentale non ancora adeguatamente illustrata soprattutto nel Museo degli strumenti musicali.

Si tratta di una spinetta di proporzioni molto ridotte, un modello, strumento-giocattolo ben conservato di fattura veneziana, risalente alla metà del '700, che riproduce in piccolo il meccanismo di una spinetta normale. L'oggetto esternamente si presenta laccato e decorato con motivi floreali, mentre all'interno offre sul retro del coperchio una composizione con figure, incisioni ritagliate e colorite di varia provenienza applicate su fondo dipinto, animanti una scena di festa campestre.

Come abbiamo già precisato, un accenno sommario come questo non può certo offrire un resoconto sufficientemente esauriente di tutta una realtà complessa come quella degli incrementi dal 1984 ad oggi, sia sotto forma di doni, sia attraverso gli acquisti.

Alcune collezioni, è bene ricordarlo, sono andate abbastanza regolarmente ampliandosi anche a prescindere dalla favorevole contingenza di cui si è detto, soprattutto ci riferiamo alle stampe della Raccolta Bertarelli e alla serie dei volumi sull'incisione antica e moderna che forma il nucleo più consistente della biblioteca annessa alla sala di consultazione del gabinetto delle stampe. Risale, infatti, al biennio 1987-88 l'acquisto di due fogli particolarmente pregevoli, entrambi primi stati: la «Conversione di S. Paolo», di Luca di Leyda (bibl. F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, 1450-1700, Amsterdam 1949 e seg., vol. X, p. 129,) e la «Trasfigurazione di Gesù sul monte Tabor», di Camillo Procaccini (bibl. C. Alberici, *Stampe*, in *Il Seicento lombardo, catalogo dei disegni, libri e stampe*, cat. esposizione, Milano 1973, p. 66, n. 360) oltre ad una serie di 20 stampe di varia nazionalità, epoca e soggetto, di tipo documentario e popolare (vedutistica, giochi, almanacchi, figure di santi, soggetti storici, ecc.) alcune delle quali di indubbia rarità.

La vita di un museo, tuttavia, è costituita anche dall'insieme delle attività rivolte alla conservazione e alla migliore valorizzazione del patrimonio affidato alla sua tutela.

Nei prossimi numeri della *Rassegna* ci auguriamo di potere annunciare le novità che riguarderanno la creazione di nuovi settori museali e la realizzazione di uno spazio espositivo, per mostre temporanee, a disposizione dell'Istituto; parliamo di progetti a cui si è dato corso già da qualche tempo con notevole investimento di energie e risorse creative.

PAOLO BELLINI

Le incisioni tratte da soggetti di Cesare Fiori

In questi ultimi anni sono stati intrapresi diversi studi sistematici sulle incisioni derivate da soggetti di un singolo pittore, prendendo cioè come denominatore comune di interesse non più l'incisore di una certa serie di opere, ma l'inventore. Dal volume di M. Rotili sulle incisioni tratte da Michelangelo (Benevento-Roma 1964), si è passati in tempi più recenti agli studi sulle incisioni derivate da Tiziano (1976), Maratti (1977), Veronese (1977 e 1979), Muziano (1983), Leonardo (1984), Raffaellino da Reggio (1984), Raffaello (1985), Carracci (1986) e Cantarini (1987). Solitamente questi studi permettono di giungere alla conoscenza dell'immagine di diverse opere di questo o quell'artista, andate disperse, ma in qualche modo ricostruibili appunto attraverso la riproduzione a stampa degli incisori. Questo caso si presenta anche per Cesare Fiori, un artista lombardo, meno noto e affermato dei precedenti sopra citati, del quale si conoscevano fino ad oggi un limitato numero di dipinti, qualche incisione e un ridottissimo gruppo di disegni. Ricercando le incisioni derivate da suoi soggetti, è stato possibile rintracciare, a fronte dell'esigua produzione fino ad oggi nota, una settantina di opere che indirettamente testimoniano dell'esistenza di altrettanti disegni o dipinti, oggi forse conservati in qualche archivio, collezione o magazzino, e probabilmente ritenuti opera di anonimo.

L'alto numero di incisioni derivate da soggetti di Cesare Fiori lascia presumere che questo artista, che fu pittore, incisore, disegnatore, medaglista e architetto, abbia svolto anche un'attività grafica intesa appositamente a successiva traduzione in incisione da parte di altri intagliatori. Infatti, scorrendo il catalogo che in queste pagine viene presentato, si nota come molte di queste acqueforti derivino da disegni del Fiori, non eseguiti come fase preparatoria per un dipinto, ma concepiti fin dall'inizio come supporto per la successiva incisione.

La letteratura artistica riguardante Cesare Fiori è sostanzialmente scarsa ed ancora non è stato compiuto uno studio monografico esauriente su

questo artista. A partire dal Torre con il suo *Ritratto di Milano* del 1672, si sono succedute, praticamente fino ai giorni nostri, soltanto sporadiche citazioni, in ordine soprattutto a singole opere. Così avviene infatti in tutti gli scritti del XVIII e XIX secolo: Bosca (1672), Orlandi (1704), Latuada (1737), Frigerio (1739), Albuzzi (1770, Bartoli (1776), Cusani (1879), Canetta (1880) e Malvezzi (1882). Una attenzione solo di poco maggiore è stata riservata alle incisioni, dapprima con il classico repertorio del Nagler (1835), poi con i cataloghi curati da Bertarelli ed Arrigoni (1931, 1932, 1936). Per quanto riguarda la pittura si è manifestato un maggiore interesse a partire dagli anni Sessanta del nostro secolo, dapprima ancora con citazioni occasionali, come in Nicodemi (1957), Arslan (1960) e Rosci (1965), poi con un'attenzione più specifica e dettagliata grazie agli studi di Arese sulla produzione di medaglie (1975), di Bona Castellotti (1985) e di Colombo (tesi di laurea del 1985).

C. Fiori, figlio di Gerolamo, nacque a Milano nel 1636, come è possibile ricavare da documenti d'archivio¹ e, all'età di otto anni, stando a un'informazione non troppo credibile dell'Orlandi², avrebbe eseguito un ritratto del padre defunto. Studiò più tardi architettura presso P.P. Caravaggio senior ed ebbe la sua formazione pittorica presso Carlo Cane, con un alunnato che alcune fonti antiche (ad es. Lanzi e Ticozzi) definiscono mediocri. Nel 1669, anno della riapertura della seconda Accademia Ambrosiana di Pittura, Scultura e Architettura, venne chiamato a farvi parte³. La sua attività artistica è documentata dal 1655 fino al 1693. Al di là di questa data lo troviamo aggregato nel 1696 all'Accademia di San Luca di Corcorio, della quale fu anche consigliere⁴. La morte lo colse il 3 giugno 1702 «per lenta febbre»⁵.

Le sue prime opere documentate riguardano lavori di non grande importanza nel Duomo di Milano: nel 1655 eseguì un dipinto raffigurante «l'arma del nuovo pontefice», Alessandro VII Chigi, che divenne papa appunto in quell'anno, e nel 1660 alcune decorazioni per la «nivola», una sorta di ascensore, un tempo azionato a braccia, che serviva per arrivare dal terreno ad una nicchia ricavata nella volta del semicatino absidale⁶. Risalgono agli anni Sessanta i primi ritratti dipinti dal Fiori: intorno al 1660 è collocabile infatti il *Ritratto di Pietro Paolo Caravaggio*, suo maestro (Milano, Ambrosiana), in seguito riprodotto in incisione da G.B. Bonacina, e di poco posteriore (c. 1665) dovrebbe essere il *Ritratto di Gian Galeazzo Trotti* (Milano, Coll. privata). Del 1667 sono invece il *Ritratto di Giovanni Battista Comerio* (Milano, Ca' Granda), indoratore e benefattore dell'Ospedale Maggiore di Milano, morto appunto in quel-

l'anno⁷ e probabilmente il *Ritratto di Francisco de Orosco*⁸. L'attività ritrattistica sarà per tutto il corso della vita del Fiori una delle principali occupazioni ed egli eseguirà opere di questo genere fino agli anni Novanta. Una produzione di opere con diversi soggetti ha inizio invece intorno al 1671, quando viene documentata dalle fonti la realizzazione, in collaborazione con Ambrogio Besozzi, di un grande dipinto per *La cardinalizzazione di Federico Borromeo* (Milano, Ambrosiana)⁹. Per quanto concerne l'attività ritrattistica degli anni seguenti si possono citare: il *Ritratto di Giovanni B. Ferrari Bianchi* del 1675 (Milano, Ca' Granda)¹⁰; il *Ritratto dell'Abate Jean Baptiste Boisot* del 1676 (oggi conservato a Besançon, Musée du Palais Granvelle); il *Ritratto di Isabella Gamberini Rodriguez de Arevalo* (Milano, Ca' Granda), eseguito nel 1684, anno di morte di questa monaca che lasciò per disposizione testamentaria tutti i suoi beni all'Ospedale Maggiore di Milano, purché l'Ospedale facesse eseguire un suo ritratto¹¹; il *Ritratto di Cesare Osio* (Milano, Ospedale Fatebenefratelli) dello stesso anno, più tardi riprodotto in incisione da G. Battista Bonacina; ed infine il *Ritratto di Carlo Maria Maggi* (Firenze, Uffizi), che fu poeta dialettale e professore di eloquenza all'Università di Pavia¹². Nell'elenco dei dipinti del Fiori sono da citare ancora *La nascita di San Carlo* (Milano, Duomo), un lavoro generalmente considerato mediocre dalla critica, commissionato al Fiori dalla famiglia Melgar e realizzato presumibilmente nel periodo 1678-1686, gli anni in cui il conte di Melgar fu Governatore dello Stato di Milano¹³, e gli affreschi, recentemente restaurati, per la chiesa di S. Francesco a Trecate (Novara), datati 1680, *Le tentazioni di S. Antonio* e *S. Gerolamo nel deserto*, nelle pareti laterali del presbiterio e le figure di *Mosè* e *David* nella parete di fondo dello stesso presbiterio (vedi ill.)¹⁴.

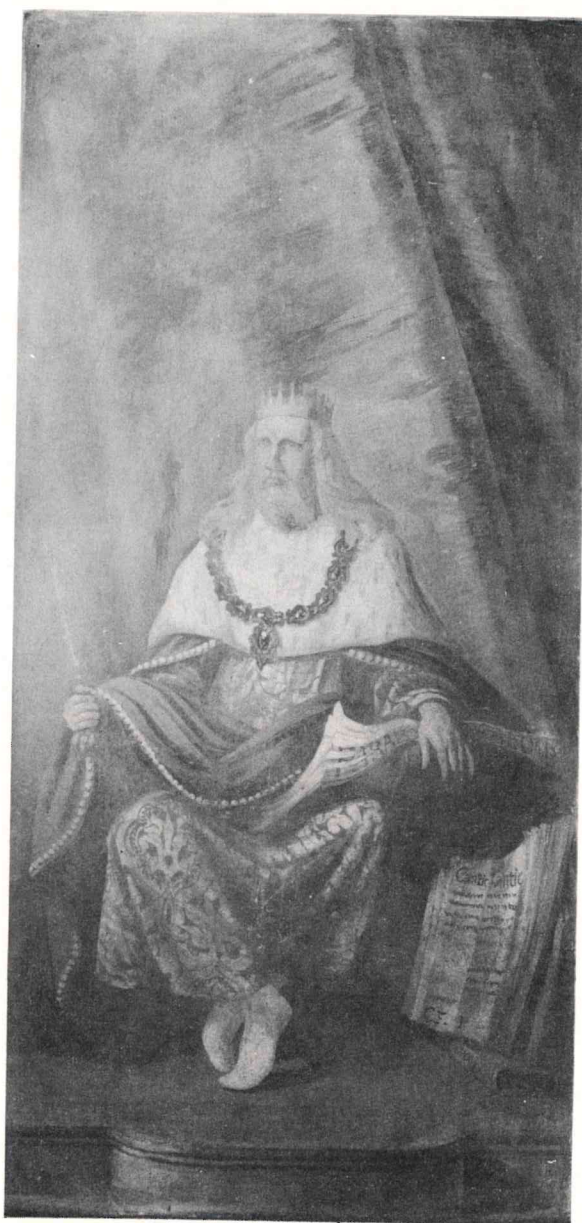
In aggiunta ai dipinti fin qui citati, le fonti menzionano altri lavori pittorici del Fiori, oggi perduti. Ad esempio il Latuada (1737, IV, p. 247), riprendendo un'informazione dalla guida del Paraini del 1716, ricorda una pala laterale accanto a quella centrale dipinta dal Legnani nella cappella di S. Bonaventura nella chiesa di S. Francesco Grande a Milano; il Torre (1674, III, pp. 304-305) menziona due dipinti nell'oratorio di S. Giovanni Decollato detto alle Case Rotte, rispettivamente un *Battesimo di Cristo* e una *Predicazione del Battista* (questa notizia è poi riportata anche dal Bartoli 1776-1777, I, p. 178); il Torre (libro III, p. 334) ricorda ancora una tavola raffigurante *La Vergine Incoronata con S. Bernardino in ginocchio* nella chiesa di S. Bernardino alle Ossa. Dal volume di poesie del De Lemene (1698, II, pp. 223, 234) si viene a conoscenza di un *Ritratto*



CESARE FIORI, *S. Gerolamo nel deserto*, Trecate (Novara), chiesa di S. Francesco.



CESARE FIORI, *Le tentazioni di S. Antonio*, Trecate (Novara), chiesa di S. Francesco.



CESARE FIORI, *Mosè*, Trecate (Novara), chiesa di S. Francesco.



CESARE FIORI, *David*, Trecate (Novara), chiesa di S. Francesco.

di P. Tommaso Ceva gesuita e di un *Ritratto di Paolo Monti*. In tempi più recenti il Thieme-Becker (XII, p. 1) cita un *Ritratto di Giovanni Battista Cornero* e Nicodemi (1958, XI, p. 508) menziona un non meglio specificato *Dipinto allegorico con figure, fiori e architetture* (un tempo a Milano, nella coll. Elli). A questa serie vanno poi aggiunti quei lavori che possono essere dedotti dalle numerose incisioni derivate da composizioni non note di C. Fiori.

Oltre al campo pittorico il Fiori coltivò anche, in misura minore, una certa attività in campo architettonico, progettando nel 1671 l'apparato funebre per le esequie di Donna Felice di Sandoval, duchessa di Uceda, moglie di Gaspar Tellez, governatore di Milano; tali esequie vennero celebrate nella chiesa di S. Maria della Scala il 26 ottobre. Ancora si ricorda intorno al 1686-1689 il progetto per l'altare dell'Oratorio dell'Immacolata Concezione, presso la chiesa di S. Antonio a Milano (l'altare fu smantellato nel 1798 e il locale è oggi adibito ad altro uso)¹⁵; nel 1696 progettò gli apparati funebri per le esequie di Cristiano de Landas, conte di Lovigny; intorno al 1698 eseguì il progetto per la cappella della Beata Vergine dei Sette Dolori nella chiesa di S. Maria Beltrade (oggi perduta); in data non precisata collaborò inoltre ad arricchire l'architettura della basilica di S. Nazaro¹⁶; ed infine nella chiesa di S. Gaudenzio a Novara eseguì i disegni per gli ornamenti in marmo nero che circondano la statua della Madonna di Loreto, nella terza cappella a destra¹⁷. Del Fiori è inoltre da ricordare un'attività come medaglista, dal 1670 al 1682. In questo settore Arese ha catalogato nove medaglie la cui ideazione può essere ricondotta al Fiori¹⁸.

L'ultimo campo di attività del Fiori, e non certo il minore, è quello legato alle incisioni, sia direttamente realizzate da lui, sia fornendo i disegni che altri intagliatori hanno poi inciso all'acquaforte. Circa 15 sono le incisioni eseguite direttamente dal Fiori, alcune sciolte, come il *Ritratto di Giuseppe Archinto*, il *Ritratto di Ignazio Carcano*, il *Ritratto del Marchese Gorini*, altre invece concepite come illustrazioni per volumi: tre incisioni inserite nel volume *Teatro de la Gloria consagrado a la Excellentissima Señora Doña Felice de Sandoval Enriquez* (Milano 1671), due opere per il volume di P.F. Scarabelli, *Museo ò Galeria Adunata del Sapere, e dello Studio del Sig. Canonico Manfredo Settala* (Tortona 1666) e diversi intagli per il volume di G. M. Visconti, *Exequiae in Temple S. Nazarii Manfredo Septalia Patritio Mediolanensi* (Milano 1680). Numerosissime sono poi, come testimonia il catalogo che segue, non solo le acquaforti derivate da dipinti o disegni del Fiori, ma anche da opere di altri artisti, attraverso

la traduzione grafica intermedia del Fiori. Gli incisori che hanno intagliato questo genere di opere sono: F. Agnelli, A. Besozzi, G.P. Bianchi, G.B. Bonacina, G.F. Bugatti, M. Desbois, S. Durello, F.M. Francia, C. Laurenzio, J. Mulder, G. Petrarca, Ponce (Nicolas?), D. Rossetti, Siamensen (un incisore non noto ai repertori), G. Tasniere, e alcuni altri intagliatori rimasti anonimi.

Si può infine ricordare che del Fiori esistono all'Ambrosiana di Milano quattro disegni, raffiguranti: *Schizzi per varie figure*, *Un gruppo di putti*, un'*Allegoria della Carità* e un'*Allegoria della Morte* (inv.: F. 205, 1002 r e v, 1003, 1004, 10031); inoltre l'ultima sua attività accertata dalle fonti è l'esecuzione di disegni, insieme ad altri artisti, per la statua argentea di S. Ambrogio, donata dalla città di Milano al Duomo, da collocarsi a fianco dell'altar maggiore¹⁹.

NOTE

¹ Conservati a Milano, Archivio Parrocchiale di S. Alessandro, Registro dei Morti, 1702; Archivio di Stato, Fondo Popolazione, P. A. c. 146.

² ORLANDI 1704, p. 110. Secondo questo autore, il Fiori sarebbe stato, oltre che pittore ed architetto, anche ballerino, schermidore e alfiere della milizia urbana.

³ Vedi NICODEMI 1957, p. 677 e 680.

⁴ Vedi i documenti al riguardo conservati presso l'Archivio parrocchiale di Corcorio, pubblicati in C. CARENA, *La Congregazione di San Luca a Corcorio*, in «Novarien», n. 15, 1985, pp. 40-57.

⁵ Vedi il registro dei morti del Fondo Popolazione, Parte Antica, presso Archivio di Stato di Milano.

⁶ Per il primo di tali lavori C. Fiori ricevette un pagamento di 36 lire imperiali il 26 aprile 1655, per il secondo di 40 lire imperiali nel 9 luglio 1660. Vedi *Archivi della Fabbrica del Duomo*, vol. V, Milano 1883, p. 253.

⁷ Vedi *Archivio dell'Ospedale Maggiore, Mastro carichi uscite 1663-1671*, f. 510 (pubblicato in P. CANETTA, *L'Ospedale Maggiore di Milano e i suoi benefattori*, Milano 1880, p. 62).

⁸ Oggi di ubicazione ignota. È stato riprodotto nel 1668 in incisione da Simone Durello e più tardi è stato utilizzato come illustrazione in G. GUALDO PRIORATO, *Historia di Leopoldo Cesare*, Vienna 1674, III, p. 525.

⁹ Descritto fedelmente dal Bosca 1672, p. 177, che ricorda non solo il Besozzi, generalmente ritenuto il solo autore del dipinto, ma anche il Fiori. Si vedano anche i documenti relativi pubblicati da P. NURCHI, *Alessandro Manzoni e l'Ambrosiana*, Milano 1985, p. 5.

¹⁰ Circa l'autografia del dipinto si veda l'*Archivio Ospedale Maggiore, Mastro carichi uscite*, 1672-1685, f. 182, pubblicato da BONA CASTELLOTTI 1981, p. 136.

¹¹ Vedi *Archivio dell'Ospedale Maggiore, Mastro carichi uscite 1672-1685*. Vedi anche BONA CASTELLOTTI 1981, p. 138.

- ¹² Di quest'opera parla L. MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi*, Milano 1700, pp. 145-147. Si veda anche C. M. MAGGI, *Poesie varie*, Venezia 1708, pp. 161, 264, 265.
- ¹³ Il dipinto si trova illustrato in E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, tav. 94.
- ¹⁴ Cfr. C. MOSSETTI, in AA.VV., *Restauri a San Francesco di Trecate*, Trecate 1988, p. 13, ill. 5 e 22.
- ¹⁵ Vedi: P.S. PASQUALI, *Di due antiche iscrizioni perdute già esistenti nella chiesa di S. Antonio Abate*, in «Archivio Storico Lombardo», LIX, 1932, p. 241; M.C. NASONI, *Le chiese di Milano*, Milano 1986, p. 244.
- ¹⁶ Vedi LATUADA 1737, vol. II, p. 306.
- ¹⁷ Cit. da: PRINA 1711, p. 36; BARTOLI 1776-1777, II, p. 92.
- ¹⁸ Vedi ARESE 1975, pp. 182-194. Diversi personaggi raffigurati nelle medaglie sono stati dall'artista ritratti anche in alcuni dipinti o incisioni.
- ¹⁹ Vedi *Annali della Fabbrica del Duomo*, VI, 1968, p. 50.

BIBLIOGRAFIA

Avvertenza: I testi qui di seguito citati con l'indicazione delle pagine riguardano Cesare Fiori. Quelli riferiti senza indicazione del numero di pagina sono relativi alla bibliografia citata nella scheda dei singoli incisori.

- ALBERICI CLELIA, *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri e stampe*, Milano s.d. [1973], pp. 68, 75.
- ALBERICI CLELIA, *Un automa del Museo Settala*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano 1982, pp. 37-67.
- ALBUZZI FRANCESCO, *Memorie per servire alla storia de' pittori scultori, et architetti milanesi...*, manoscritto c. 1770, pubblicato in Nicodemi Giorgio, le «Memorie per servire alla storia [...] raccolte dall'abate Antonio Francesco Albuzzi», in «L'Arte», Luglio 1948 - Luglio 1951, p. 4.
- ANDRESEN ANDREAS, *Handbuch für Kupferstichsammler...*, Leipzig 1870-1873.
- Annali della Fabbrica del Duomo*, Milano 1883, IV, p. 253; 1898, VI, p. 50.
- ANONIMO, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Roma 1972-1976, vol. V (1974), pp. IX e 10.
- ANONIMO, in Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907-1950, vol. XII (1916), p. 1.
- ARESE FRANCO, *Nove schede per Cesare Fiori*, in «Arte Lombarda», Milano 1975, pp. 182-194.
- ARESE FRANCO, *Giuseppe Vismara medaglista barocco milanese*, in «Medaglia», I, 1975, pp. 83-85.
- ARGELATI F., *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensis*, Milano 1745, IV, p. 2020.
- ARRIGONI LUISA, in AA.VV., *Francesco Cairo*, Varese 1983, pp. 188-189.
- ARRIGONI PAOLO, *L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei secoli XV-XIX*, in *Storia di Milano*, vol. XV, Milano 1961, pp. 689-690.
- ARRIGONI PAOLO, *Milano nelle vecchie stampe*, Milano 1970, nn. 390, 645, 875, 881, 888.
- ARRIGONI PAOLO - BERTARELLI ACHILLE, *Le carte geografiche dell'Italia nella raccolta delle stampe e disegni*, Castello Sforzesco, Milano 1930.
- ARRIGONI PAOLO - BERTARELLI ACHILLE, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni*, Castello Sforzesco, Milano 1931, nn. 2469, 3642.
- ARRIGONI PAOLO - BERTARELLI ACHILLE, *Le stampe storiche conservate nella raccolta del Castello Sforzesco*, Milano 1932, nn. 388, 389, 408.

- ARRIGONI PAOLO - BERTARELLI ACHILLE, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia*, Milano 1936, nn. 61, 432, 495.
- ARSLAN EDOARDO, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, pp. 55, 109, 110.
- BARTOLI FRANCESCO, *Notizia delle Pitture, Sculture e Architetture, che ornano le principali Città d'Italia*, Venezia 1776-1777, I, pp. 162, 178; II, p. 92.
- BARTSCH ADAM, *Le Peintre-Graveur*, Wien 1803-1821.
- BASAN FRANÇOIS, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris 1767, p. 52, 1.
- BERTARELLI ACHILLE - MONTI ANTONIO, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici. 1630-1875*, Milano 1927, nn. 26, 52, 54.
- BESSONE AURELJ A.M., *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello 1915, p. 258.
- BONA CASTELLOTTI MARCO, in AA.VV., *La Ca' Granda*, Milano 1981, pp. 136-139, 367.
- BONA CASTELLOTTI MARCO, *La pittura lombarda del '600*, Milano 1985, fig. 679, tav. 299.
- BORA GIULIO, *Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano 1980, pp. 99-140.
- BOSCA P.P., *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae Hemidecas*, Milano 1672, p. 177.
- BRULLIOT FRANÇOIS, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.*, München 1832-1834, vol. III (1834), n. 217.
- CAIMI A., *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, pp. 12, 17, 20.
- CANETTA P., *L'Ospedale Maggiore di Milano e i suoi benefattori*, Milano 1880, pp. 28, 32, 38, 43-46, 62.
- CICOGNARA LEOPOLDO, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Pisa 1821, vol. I, nn. 1469, 1464.
- COLOMBO SILVIA, *Cesare Fiori e Andrea Porta pittori milanesi della fine del Seicento*, tesi di Laurea, Università Cattolica, Milano, anno accademico 1985-1986.
- CUSANI F., *I ritratti dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano 1879, 17, 23, 26.
- DE ANGELIS LUIGI, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816.
- DE BONI FRANCESCO, *Biografia degli artisti, ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori...*, Venezia 1852, p. 364.
- DE LEMENE FRANCESCO, *Poesie diverse*, Milano-Parma 1669, II, pp. 223, 234-236 (ediz. 1692, I, p. 83).
- FOGOLARI GINO, *Il Museo Settala*, in «Archivio Storico Lombardo», XXVII, 1900, II, p. 118.
- FORRER L., *Biographical Dictionary of Medallist*, London 1902-1912, VII, p. 305.
- FRIGERIO P.A., *Distinto ragguaglio dell'Ottava meraviglia del mondo o sia il Duomo di Milano*, Milano 1739, p. 98.
- FÜSSL J.R., *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Zürich 1763, pp. 191-192.
- FÜSSL J.R. & H.H., *Allgemeines Künstlerlexikon...*, Zürich 1806-1819, Theil II, Abschnitt II (1816), pp. 315 e 362.
- HEINECKEN CARL HEINDRICH, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig 1778-1790.
- HUBER MICHEL, *Manuel des Curieux et des Amateurs de l'Art*, Zürich 1797-1804.
- JOHNSON VELIA, *Dieci anni di studi di medaglistica*, Milano 1979, p. 194.
- LANCRENON J.F., *Catalogue du Musée de Besançon*, Besançon 1865.
- LANZI LUIGI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano del Grappa 1795-1796, vol. II, parte I, p. 466.
- LATUADA SERVILIANO, *Descrizione di Milano*, Milano 1737-1738, II, pp. 306, 345-348; IV, p. 247; V, p. 429.

- LE BLANC CHARLES, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890.
- MALVEZZI LUIGI, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano 1882, pp. 226, 257.
- MEYER JULES, *Allgemeines Künstler Lexikon*, Leipzig 1872-1885, I (1872), p. 123.
- MEZZANOTTE PAOLO - BASCAPÈ GIACOMO G., *Milano nell'arte e nella storia*, Milano-Roma 1948, p. 493.
- MINONZIO DONATA, *Contributi per Ambrogio Besozzi*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano 1981, pp. 359-398.
- MURATORI L.A., *Vita di Carlo Maria Maggi*, Milano 1700, pp. 145-147.
- NAGLER GEORG KASPAR, *Neue allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1835-1852, vol. V (1837), p. 6, vol. VIII (1839), p. 266.
- NAGLER GEORG KASPAR, *Die Monogrammisten*, München-Leipzig 1858-1879, vol. I, p. 1042, no. 2514.
- NASONI M.C., in *Le chiese di Milano*, Milano 1986, p. 244.
- NICODEMI GIORGIO, *Lettere inedite di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone*, in «Archivio Storico Lombardo», LII, 1925, p. 374.
- NICODEMI GIORGIO, *L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura fondata dal Card. Federico Borromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Milano 1957, pp. 677, 680.
- NICODEMI GIORGIO, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706*, in *Storia di Milano*, vol. XI (1958), p. 509.
- NURCHI P., *Alessandro Manzoni e l'Ambrosiana*, Milano 1985, p. 5.
- ORLANDI PELLEGRINO ANTONIO, *Abcedario pittorico*, Bologna 1704, p. 121 (il medesimo testo è ripetuto nelle edizioni del 1719, p. 117; 1733, p. 110; 1753, p. 122).
- PASQUALI P.S., *Di due antiche iscrizioni perdute già esistenti nella chiesa di S. Antonio Abate*, in «Archivio Storico Lombardo», LIX, 1932, p. 241.
- PECCHIAI PIO, *I ritratti dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano 1927, pp. XXXVIII, 22.
- PIANTANIDA SANDRO - DIOTALLEVI LAMBERTO - LIVRAGHI GIANCARLO, *Autori italiani del '600*, Milano 1950, III, pp. 242-243, n. 3396.
- PRINA GEROLAMO ANTONIO, *Il trionfo di S. Gaudenzio*, Milano-Novara 1711, p. 36.
- ROSCI MARCO, *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, Milano 1965, pp. 112-113.
- SANTAGOSTINO A.G., *Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Milano 1728, p. 151.
- SANTORO CATERINA, *Tipografi milanesi*, in «La Bibliofilia», 1965, p. 342.
- SINISTRI CESARE - BELLONI CARLO, *Le antiche stampe di Pavia e Provincia*, Pavia 1979, p. 74.
- SORMANI NICOLÒ, *Giornata terza de' passeggi [...] nella città indi nella diocesi di Milano*, Milano s.d. [1752], pp. 38, 190.
- THIEME ULRICH - BECKER FELIX, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907-1950.
- TICOZZI STEFANO, *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori...*, Milano 1830-1833, vol. II (1831), p. 86.
- TRIACA FABRIZI FABRIZIA, *Simone Durello incisore lombardo (1631-1719)*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Milano 1986, p. 729.
- TORRE CARLO, *Del ritratto di Milano*, Milano 1672, pp. 304 e 334.
- ZANI PIETRO, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1817-1824, parte I, vol. IX (1822), p. 51.

AGNELLI FEDERICO

Milano, attivo dal 1648 al 1700.

Incisore, stampatore e forse scrittore. La sua opera incisa annovera oltre 300 intagli.

Bibl.:

Heineken 1778-1790, I (1778), p. 54; Füssli 1806-1819, Teil II, Ab. I, p. 5; Suppl., p. 25; Nagler 1835-1852, I, p. 28; Le Blanc 1854-1890, I, p. 5; Meyer 1872-1885, I, pp. 123-124; Arrigoni-Bertarelli 1936, nn. 27, 113, 181, 209, 357, 366, 598, 705, 706, 788, 796, 805, 817, 818; Arrigoni 1970, I, tavv. 14-22; II, tavv. 24, 25.

1. Apollo e le Muse

Acquaforse, misure non note.

Bibl.: Meyer 1872, I, p. 123, n. 9; Piantanida-Diotallevi-Livraghi 1950, III, pp. 242-243.

Quest'opera funge da antiporta alla seconda parte del volume C.G. Fontana, *Le bellezze difformi, o sia la Venere smascherata*, Parma 1689. Da un disegno del Fiori. Di essa non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

2. Ercole inginocchiato porge una cerva a Diana e a Giove

Acquaforse, misure non note.

Bibl.: Heineken 1778, I, p. 54; Meyer 1872, I, p. 123.

Da un disegno del Fiori. Di quest'opera non abbiamo rinvenuto alcun esemplare. Heineken informa che questa raffigurazione è stata utilizzata per una tesi.

AGNELLI GIACOMO ANTONIO

Figlio di Federico, nato a Milano il 16 gennaio 1653.

Bibl.:

Cfr. i libri parrocchiali di S. Protaso ad Monacos, conservati a Milano, S. Fedele.

3. La venerabile Arcangela Panigarola

Acquaforse, mm. 136x87 (inciso).

In una banderuola: «Effigie della Ven.^e Mre / Arcangela Panigarola Prio / ra dell'Insigne Mon.^{ro} di S.^{ta} / Marta in Milano Passo / di questa Vita l'Año 1525 / alli 16 Gen.^o a'hore 4 di Notte». Più sotto a sinistra «Caesar de Floribus delin.» e a destra: «I.A. Agnellus Scul.».

Milano, Bertarelli (TR. P. 5-3).

Un angelo tiene una corona di spine sopra il capo della religiosa, le cui mani portano i segni delle stigmate.



AGNELLI G.A., *La Venerabile Arcangela Panigarola*.

BESOZZI AMBROGIO

Milano 1648 - Milano 1706.

Pittore, incisore e disegnatore. Ha inciso poche acqueforti.

Bibl.:

Bartoli 1776, I, pp. 139, 180; Heineken 1778-1790, II (1788), p. 658; De Angelis 1808-1816, VI, pp. 259-260; Bartsch 1803-1821, XXI, pp. 257-259; Nagler 1835-1852 (Leipzig s.d., I, pp. 488-489); Le Blanc 1854-1890, I, p. 325; C. Brun in Meyer 1872-1885, III (1885), pp. 742-743; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, 1885, VI, p. 50, nota 1; Nicodemi 1957, pp. 677, 682, 695; Arrigoni 1961, pp. 690, 697, 700; Minonzio 1981, pp. 359-398.

4. Catafalco per le esequie della Duchessa d'Uceda

Acquaforse, 555x335 (inciso); 583x354 (lastra).

Bibl.: Arrigoni-Bertarelli 1932, 389; Minonzio 1981, 3.

I stato: in basso a sinistra: «Caesar D' Floribus Pictor Inuen.» e in basso a destra: Ambrosius Besutius Fecit.».

Milano, Ambrosiana (S.T.A.XII,1); Milano, Bertarelli (3 es.: TR. M. 6-10; A.S.G. 5-9; A.S. M. 51-28).

II stato: sono stati ritoccati a bulino alcuni contorni.

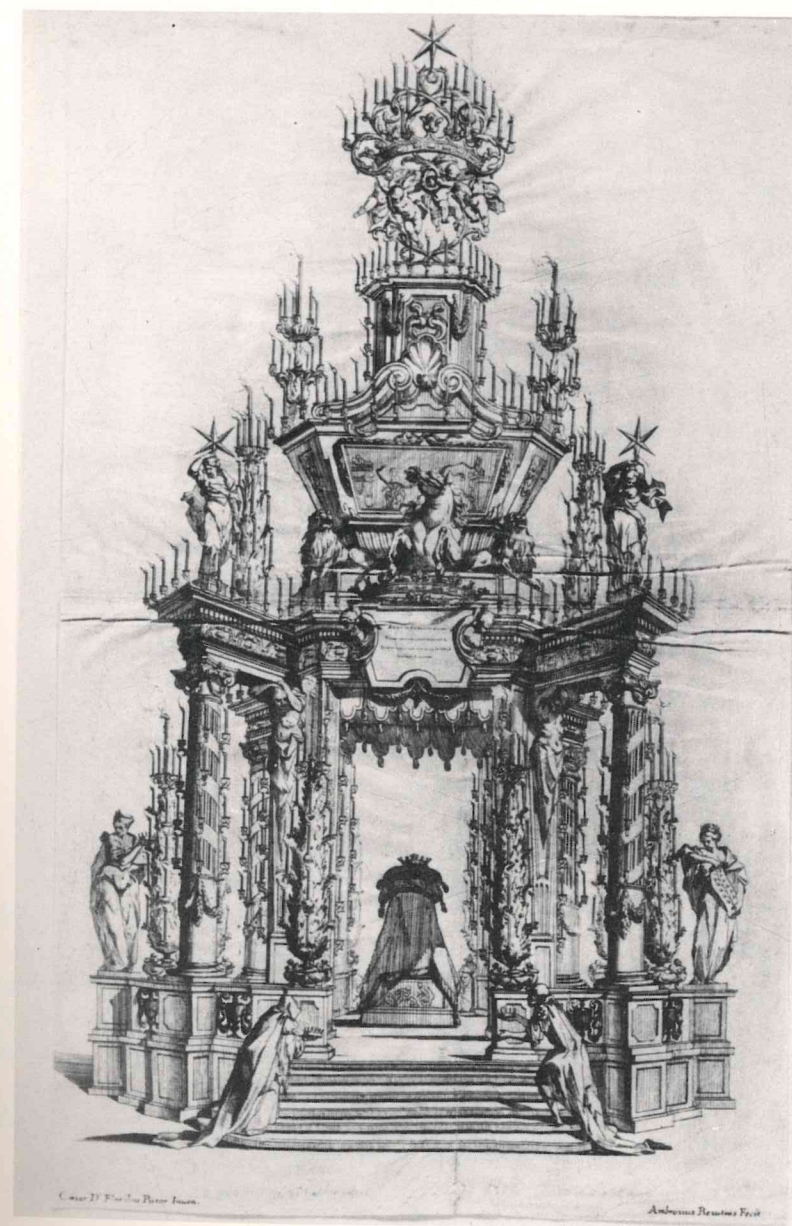
Milano, Brera (II.X.5/1); London, British Library (9902.1.24).

Questa acquaforse è contenuta come illustrazione nel volume in lingua spagnola *Teatro de la Gloria consagrado a la Excelentissima Señora Doña Felice de Sandoval Enriquez Duquesa de Vceda Difunta*, pubblicato in occasione delle esequie della Duchessa, avvenute il 26 ottobre 1671 a Milano, nella chiesa di S. Maria della Scala. Il volume contiene otto acqueforti, incise da C. Fiori, A. Besozzi e G.B. Bonacina, quasi tutte derivate da soggetti del Fiori, che fu infatti incaricato di allestire gli apparati per le esequie insieme a G.B. Paggi. La Duchessa era moglie del Duca di Ossola, Don Gaspar Tellez Giron, Governatore dello Stato di Milano.

Le otto incisioni contenute nel volume raffigurano:

- Il catafalco (inv. Fiori; inc. Fiori).
- La facciata della chiesa (inv. Fiori; inc. Fiori).
- Alfonso VI in battaglia contro i Mori (inv. Besozzi; inc. Besozzi).
- Gomez Gonzales Sandoval contro gli Aragonesi (inv. Fiori; inc. Bonacina G.B.).
- Apparati di un lato della navata (inv. Fiori; inc. Bonacina G.B.).
- Pianta del catafalco.
- Disegno del catafalco (inv. Fiori; inc. Besozzi).
- Pianta della chiesa con disposizione dei posti durante la cerimonia.

Il volume ha avuto una edizione con testo in italiano e latino, stampata a Milano (anch'essa senza data di pubblicazione, come per l'edizione spagnola). Copie del volume in lingua spagnola si trovano a: Milano, Ambrosiana (S.T.A.XII.1); Milano, Brera (II.X.5/2; 26.15.H.8; G.III.23/3; 27.7.H.13). Copie del volume con il testo in italiano e latino sono a: Milano, Ambrosiana (S.P.B.XI.1); Milano, Brera (II.X.5/1); London, British Library (9902.1.24).



BESOZZI A., Catafalco esequie duchessa di Uceda.

5. Ritratto della Duchessa di Uceda e allegoria del Tempo

Acquaforte e bulino, 367x234 (inciso); 370x236 (lastra).

Bibl.: Basan 1767, p. 52, 1; Gori Gandellini 1771, I, p. 87; Heinecken 1778, II, p. 658; Gori Gandellini - De Angelis 1808, VI, p. 260, II; Bartsch 1821, XXI, p. 258, 2; Cicognara 1821, I, p. 251, n. 1469; Nagler 1835, I, p. 489; Le Blanc 1854, I, p. 325, n. 1; Meyer 1872, III, p. 743, 2; Arrigoni-Bertarelli 1932, 388; Minonzio 1981, 2; The Illustrated Bartsch vol. 47, 1983, p. 381, 2.

In basso a sinistra: «Caesar d' Floribus Pictor inuenti» e a destra: «Ambrosius Besutius Fecit». Sotto al ritratto ovale: «Bonacina Scul.».

Milano, Ambrosiana (S.T.A.XII.1); Milano, Bertarelli (2 es.: RI. M. 31-19; A.S. M. 3-62).

Raffigura Donna Felice di Sandoval Enriquez, Duchessa di Uceda, moglie del governatore di Milano. L'opera è contenuta come illustrazione in *Teatro de la Gloria...*, Milano 1671 (per ulteriori notizie su questo volume si veda la scheda n. 4).



BESOZZI A., *Ritratto Duchessa di Uceda.*

BIANCHI (senza nome)

6. Ritratto di Luigi De Benavides

Acquaforte, 190x150 (inciso, escluso un margine di mm. 47); 240x153 (lastra).

Sotto al ritratto vi è una scritta con il nome del personaggio raffigurato. Più sotto a sinistra: «Cesare Fiori a delin.» e a destra: «Bianchi a scul.».

Amsterdam, Rijksmuseum (It. 11); Milano, Bertarelli (2 es.: RI. P. 19-36; Seletti vol. III, p. 39 *verso*); Parma (27612).

Quest'opera si trova contenuta come illustrazione nel volume di G. Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Vienna 1670-1674, parte III, p. 728.



DON LVIGI DE BENAVIDES CARILLIO, E TOLEDO
MARCHESE DI FROMISTA E CARACENA CONTE
DI PINTO GENTILHOMO DELLA CAMERA DI
S.M.CATT.^A SVO CONS.^{RE} DI STATO CAPITAN
GENERALE NEL PAESE BASSO ANNO 1658.
Cesare Fiori a delin. Bianchi a scul.

BIANCHI, Luigi de Benavides.

BIANCHI GIOVANNI PAOLO

Milano 1601-1659.

Disegnatore e incisore, autore di circa 350 stampe, molte delle quali concepite come illustrazioni di libri.

Bibl.:

Status Animarum di S. Protaso ad Monacos (Visite pastorali di S. Fedele, Libro XXXI); Fondo popolazione p.a. Registri dei Morti di Milano, cart. 129, Archivio di Stato di Milano; Heinecken 1778-1790, II (1778), p. 677; Füssli 1806-1819, Teil II, Abschnitt I (1806), p. 74; Zani 1817-1824, parte II, vol. VIII, p. 306; Nagler 1835-1852, I, p. 486 (Leipzig s.d. I, p. 502); Le Blanc 1854-1890, I, pp. 332-334; Nagler 1858-1879, I, n. 1947, IV, n. 2822; Arri-goni-Bertarelli 1936, nn. 21, 22, 24, 27, 34, 40, 379, 419, 430, 431, 567, 645; F. Borroni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1968, X, pp. 122-123; A. Bergomi, in «L'Arte a Stampa», n. 3, 1978; Bora 1980, pp. 106, 109-110, 117-123.

7. Ritratto del card. Giacomo Antonio Moriggia

Acquaforse, 320x208 (inciso).

Sotto al ritratto: «EMINENTISSIMO / PRINCIPI / IACOBO ANTONIO / MORIGIO / S.R.E. CARDINALI.».

Sotto all'inciso a sinistra: «Caesar de Floribus Del.» e a destra: «Paulus Blanchus Sculp. Mediolani».

Milano, Bertarelli (TR. M. 4-21).

Incisione eseguita dopo il 1698, anno della nomina cardinalizia di Giacomo Antonio Moriggia (Milano 1633 - Pavia 1708), barnabita, teologo del Granduca Cosimo III dal 1674. Venne consacrato vescovo nel 1681 e due anni più tardi fu inviato come arcivescovo a reggere la diocesi di Firenze. Papa Innocenzo XII lo nominò cardinale nel 1698 e lo volle presso di sé a Roma. Dal 1701 fino alla morte resse la diocesi di Pavia.



BIANCHI G.P., Giacomo Ant. Moriggia.

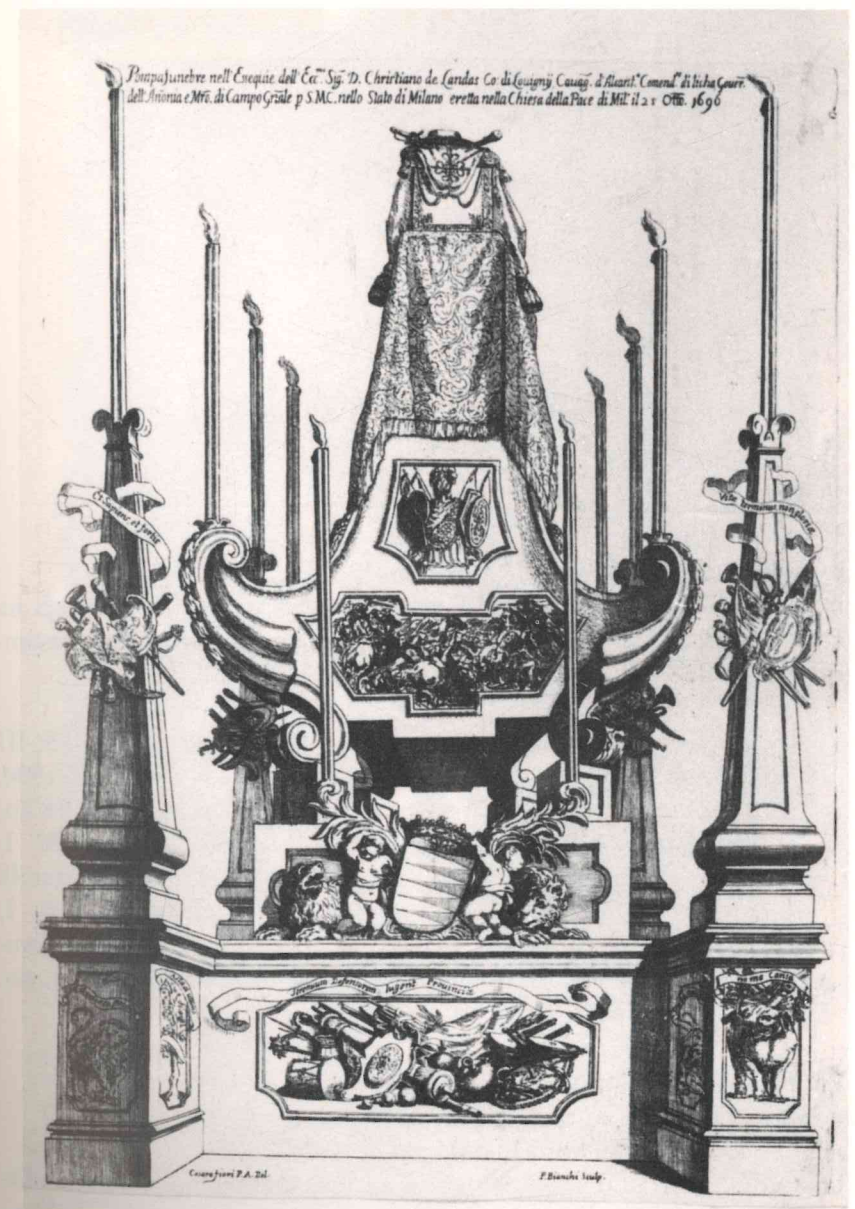
8. Catafalco per Cristiano de Landas

Acquaforte, 481x332 (inciso); 483x340 (lastra).

Bibl.: Arrigoni 1970, n. 888.

In alto vi è una scritta riferita al defunto, datata 25 ottobre 1696. In basso a sinistra: «Cesare fiori P.A. Del.» e a destra: «P. Bianchi Sculp.». Altre scritte si trovano in alcune banderuole, nell'inciso. Milano, Bertarelli (TR. G. 20).

Le esequie di C. de Landas si svolsero nella chiesa di S. Maria della Pace nel 1696. Cristiano de Landas, conte di Lovigny, fu Maestro di Campo nell'esercito dello Stato di Milano.



BIANCHI G.P., Catafalco per Cristiano da Landas.

BONACINA GIOVANNI BATTISTA

Con questo nome sono stati attivi almeno due artisti, uno dei quali ha esercitato anche l'attività di stampatore. Le opere da loro incise assommano in totale a circa 115 intagli.

Bibl.:

Heineken 1778-1790, II (1778), pp. 471, 475, 479, 487, 488; III (1789), pp. 43, 128-129; IV (1790), pp. 8, 378; Huber 1797-1804, IV, pp. 38-39; Füssli 1806-1819, Teil II, Abschnitt I (1806), p. 96; Nagler 1835-1852, II, p. 28; Le Blanc 1854-1890, I, pp. 438-439; Andresen 1870-1873, I, p. 153; Arrigoni-Bertarelli 1930, nn. 3017, 3052, 3095, 3096; Nagler 1858-1879, I, n. 2072; Arrigoni-Bertarelli 1931, nn. 994, 1002, 1005; Arrigoni-Bertarelli 1932, nn. 246, 388, 5952; Arrigoni-Bertarelli 1936, nn. 23, 130, 289, 495; Arrigoni 1961, p. 692.

9. La Madonna di Concesa

Acquaforse, 145x92 (inciso).

Bibl.: Arrigoni-Bertarelli 1936, 495.

In basso in un cartiglio vi è una dedica a Elena d'Aragona Mercader, firmata «Bonacina feci». Più sotto al centro: «Cesare Fiore delin. D.D.». Milano, Bertarelli (T.R. P. 3-6).

Incisa all'incirca nel 1655. Il soggetto riproduce il dipinto del Santuario della Madonna del Carmelo di Concesa, un paese ad est di Milano.



BONACINA G.B., *Madonna di Concesa*.

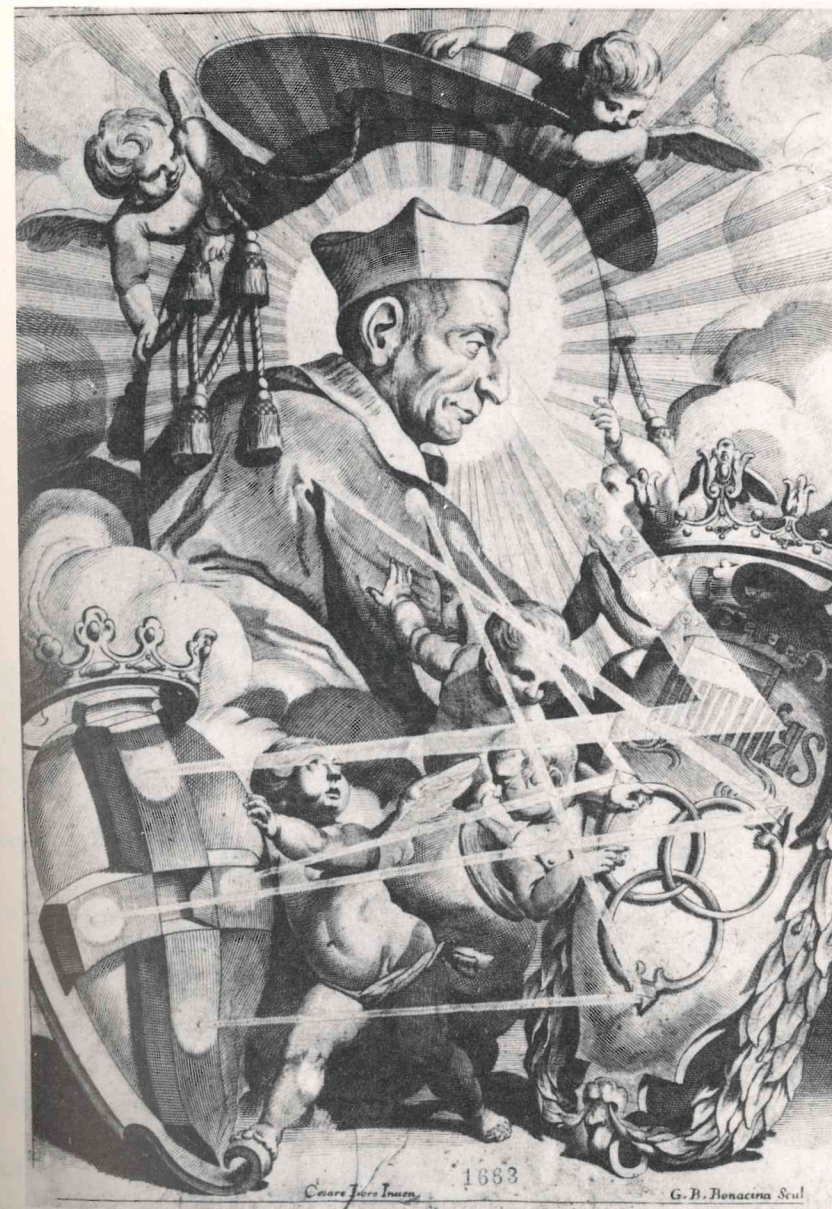
10. S. Carlo Borromeo

Acquaforte, 300x213 (inciso); 303x213 (lastra).

In basso al centro: «Cesare Fiore Inuen.» e a destra: «G.B. Bonacina Scul.».

Milano, Ambrosiana (1663, es. con il nome del Bonacina grattato dalla carta); Monza (B. 43).

Il soggetto vuole illustrare in forma figurata i benefici che la città di Milano ha ricevuto dalla santità di San Carlo: dal santo partono dei raggi che colpiscono lo stemma con la scritta «*humilitas*» e da qui si riflettono sullo stemma della città.



BONACINA G.B., S. Carlo Borromeo.

11. Antiporta per la «Vita di S. Gaudenzio»

Acquaforte, 222x150 (inciso).

In alto a destra, su un drappo, vi è una dedica al Presidente dei Decurioni della città di Novara; in una tavola tenuta dalla figura seduta vi è il titolo del libro; in basso a destra un putto tiene un libro sul quale è scritto: «S. / GAUD. / EP. / NOV.»; sotto l'inciso a sinistra: «Caesar de Floribus delin.» e a destra: «Jo Baptā Bonacina Scul.».

Milano, Bibl. Sormani (N. VET. 257, es. tagliato in basso); Parma (35143).

Quest'opera funge da antiporta a: F. Bagliotti, *Della vita di S. Gaudenzio, primo Vescovo, e Protettore di Novara*, Venezia 1674 (una copia del volume, ma senza incisioni, si trova a Brera).

12. Ritratto di Giovanni Bracherio

Acquaforte, 315x211 (inciso); 320x219 (lastra).

In basso vi è una scritta latina con il nome del personaggio raffigurato e più in sotto a sinistra: «Cesare Fiore ha delin.» e a destra: «G.B. Bonacina ha Scul.».

Milano, Ambrosiana (2 es.: S.IX.6; 1665); Milano, Bertarelli (2 es.: Seletti vol. IV, p. 31; RI. M. 67-22); Milano, Brera (Racc. Ritratti, 12-12-II-2, Gruppo U, p. 136); Parma (15563).

Incisione contenuta nel volume di G. Dondeno, *Consultationes*, Milano 1667. Giovanni Bracherio, nativo di Tortona, fu senatore a Milano.



BONACINA G.B., *Giovanni Bracherio*.

13. Ritratto di Pietro Paolo Caravaggio

Acquaforse, 296x202 (inciso, escluso un margine di mm. 5); 302x204 (lastra).

In basso al centro in un cartiglio vi è il nome del personaggio raffigurato. Nel margine, a sinistra: «Caesar Florus Pinxit.» e a destra: «I.B. Bonacina Scul.».

Milano, Ambrosiana (1661); Milano, Bertarelli (2 es.: RI. M. 67-48; TR. P. 6-9); Milano, Brera (Raccolta Ritratti, 12-12-II-3, Gruppo V, p. 30); Parma (19170).

Soggetto derivato da un dipinto del Fiori (Milano, Ambrosiana). P.P. Caravaggio (1617-1688) fu professore di matematica nelle Scuole Palatine. Ebbe un figlio, Pietro Paolo Caravaggio junior (1658-1723), che fu architetto militare e a sua volta professore di matematica nelle stesse scuole. È nota una medaglia, attribuita al Fiori da Arese, che riproduce al *recto* e al *verso* i due Caravaggio (cfr. Arese 1975, pp. 189-190, n. 4).

All'Ambrosiana esiste un secondo dipinto, ritenuto opera di un anonimo, che raffigura il medesimo personaggio nella stessa posizione.



BONACINA G.B., *Pietro Paolo Caravaggio*.

14. Ritratto di Marco Antonio Cusano

Acquaforse, 195x160 (inciso, escluso un margine di mm. 40); 235x248 (lastra).

Nel margine al centro vi è il nome del personaggio raffigurato; in basso a sinistra: «Cesare Fiori a delin.» e in basso a destra: «G.B. Bonacina a scul.».

Amsterdam, Rijksmuseum (It. 12); Milano, Bertarelli (4 es.: Vol. U. 170; TR. P. 6-34; RI. P. 54-84; Seletti vol. III, p. 10); Milano, Brera (12-12-I-10, vol. C-E, p. 139/bis); Roma, Gab. delle Stampe (vol. 57. N. 6, n. 116335).

Quest'opera si trova inserita, come illustrazione, nel volume G. Gualdo Priorato, *Vite et azioni di personaggi militari e politici*, Vienna 1673.



MARCO ANTONIO. CVSANO Sig.^{re} di Castel Vignale,
et Montemalo, de Sig.^{ri} di Chignolo, et Generale della Cavalleria
di Francia di qua da monti &
Cesare Fiori a delin. G.B. Bonacina a scul.

BONACINA G.B., Marco Antonio Cusano.

15. Ritratto di Laurengo Isimbardi

Acquaforte, 200x166 (inciso, escluso un margine di mm. 30); 232x168 (lastra).

Nel margine al centro vi è il nome del personaggio raffigurato; in basso a sinistra: «Cesare Fiori a delin.» e in basso a destra: «G.B. Bonacina a scul.».

Amsterdam, Rijksmuseum (It. 12); Milano, Bertarelli (2 es.: Vol. U. 170; RI. P. 92-34; Seletti vol. XV, p. 33); Monza (B. 28); Roma, Gab. delle Stampe (57. N. 6, n. 116338).

Opera contenuta come illustrazione in G. Gualdo Priorato, *Vite et azioni di personaggi militari e politici*, Vienna 1673. Lorenzo (anticamente Laurengo) Isimbardi, nativo di Pavia, fu nominato nel 1440 ambasciatore presso Amedeo Duca di Savoia e più tardi presso papa Martino V e i suoi successori ed infine presso il re di Francia.




LAVRENGO ISIMBARDI CAVAGLIER AVRATO,
 Consigliere, et Ambasciatore delli Duchi di Milano a Sommi
 Pontefici, Imperatore, et Re di francia &
 Cesare Fiori a delin. G.B. Bonacina a scul

BONACINA G.B., *Laurengo Isimbardi.*

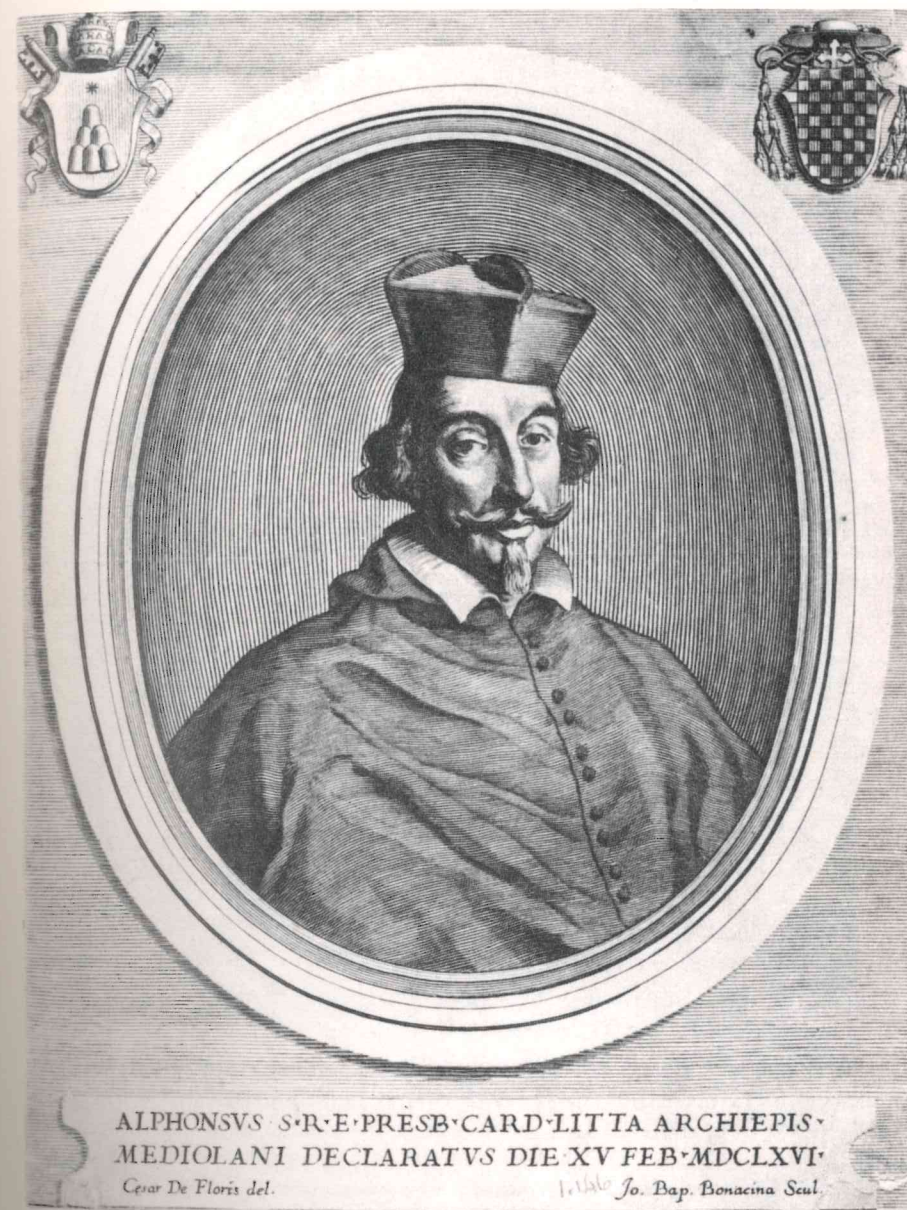
16. Ritratto del card. Alfonso Litta

Acquaforte, 267x198 (inciso); 269x201 (lastra).

In basso in un riquadro vi è il nome del Cardinale, con i suoi titoli; più sotto a sinistra: «Cesar De Floris del.» e a destra: «Jo. Bap. Bonacina Scul.».

Milano, Ambrosiana (1652); Milano, Bertarelli (TR. P. 6-67).

Alfonso Litta, nato a Milano nel 1608, si laureò in legge a Bologna; venne eletto vescovo di Milano nel 1652 e venne nominato cardinale il 15 febbraio 1666; morì nel 1679. In alto a sinistra vi è uno stemma con le insegne papali, e in alto a destra lo stemma della famiglia Litta. Questa incisione fa parte di una serie comprendente ritratti di cardinali edita a cura dello stampatore romano Domenico de Rossi. G.B. Bonacina ha inciso due altri ritratti di A. Litta, uno datato 1664, molto simile a questo, ma in controparte (un es. è conservato all'Ambrosiana, inv.: 1650); un altro in occasione della laurea in filosofia di S. Resta nel 1655 (un esemplare in Bertarelli, inv.: TR. P. 6-65).



BONACINA G.B., *Alfonso Litta*.

17. Ritratto di Cesare Osio

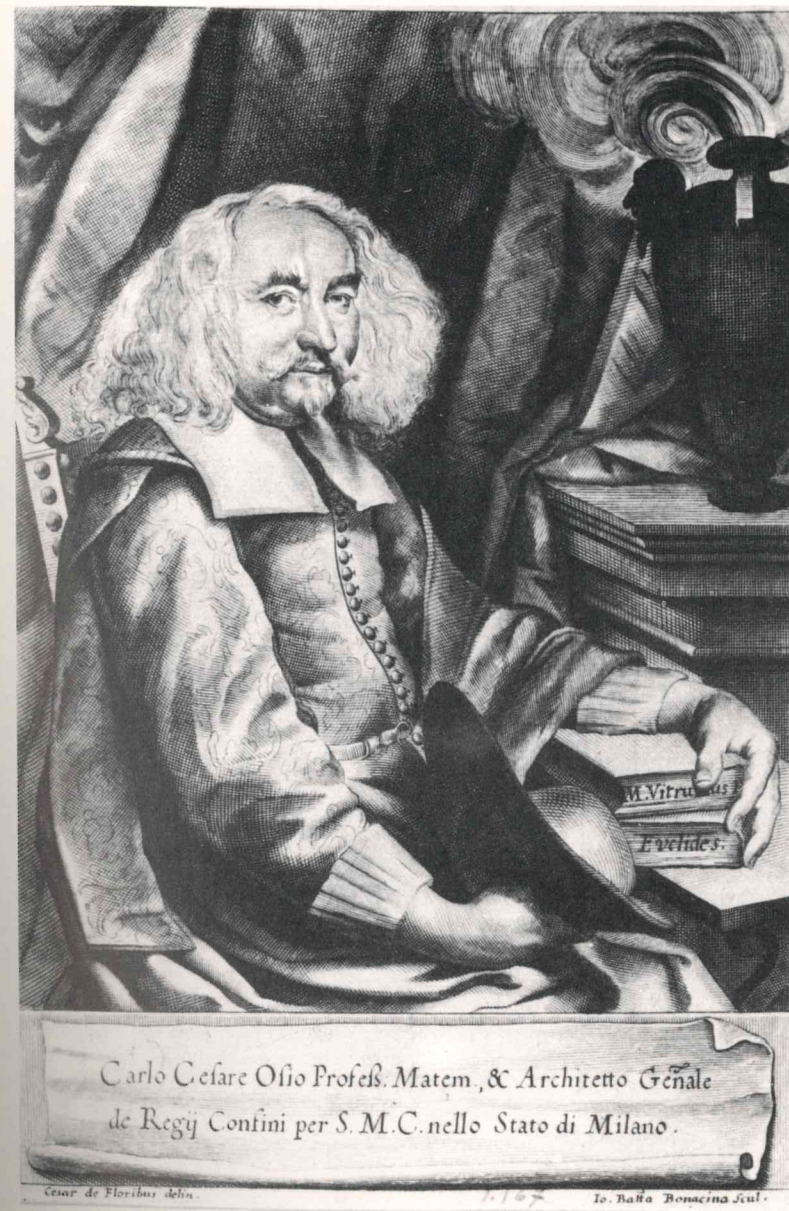
Acquaforte, 237x185 (inciso, escluso un margine di mm. 46).

Bibl.: Cicognara I, p. 105, n. 589.

In basso vi è una scritta con il nome del personaggio raffigurato, sotto la quale a sinistra è scritto: «Cesar de Floribus delin.» e a destra: «Io. Batta Bonacina Scul.».

Milano, Ambrosiana (1657); Milano, Bertarelli (TR. P. 7-22); Milano, Brera (C.XVI.9.439).

Il soggetto deriva da un dipinto del Fiori oggi conservato all'Ospedale Fatebenefratelli di Milano. Questa incisione è contenuta come illustrazione in C.C. Osio, *Architettura civile dimostrativamente proporzionata...*, Milano 1661. Cesare Osio (1608-1684) fu ingegnere e architetto. Non avendo figli, lasciò tutte le sue sostanze all'Ospedale Fatebenefratelli.



BONACINA G.B., Cesare Osio.

18. Ritratto di Luca Pertusati

Acquaforse, 298x200 (inciso).

I stato: in un riquadro in basso: «D. LVCAS PERTVSATVS Pheudatarius Castri Ferri, / in Supremo Italiae Consilio Regens, A Secretiori Consilio, / Ac Magistratus Ordinariorum Reddituum Status Mlni / Praeses.»; più sotto a sinistra: «Caesar de Floribus delin.» e a destra: «Io: Bapta Bonacina Sculp.».

Milano, Bertarelli (RI. P. 137-18).

II stato: è cambiata la scritta; in basso: «D. LVCAS PERTVSATVS COMES Castri Ferri / Regens et Preses Excell.^{mi} Mlni Senatus / M.D.C. LXXXIII.».

Permangono in basso a sinistra e a destra i nomi del Fiori e del Bonacina. Sono state abrase la parte inferiore del piatto sinistro della bilancia e le ombre lasciate sul riquadro con le scritte dall'elsa della spada e dal caduceo. In alto al centro, nella cornice, è in inserito uno stemma.

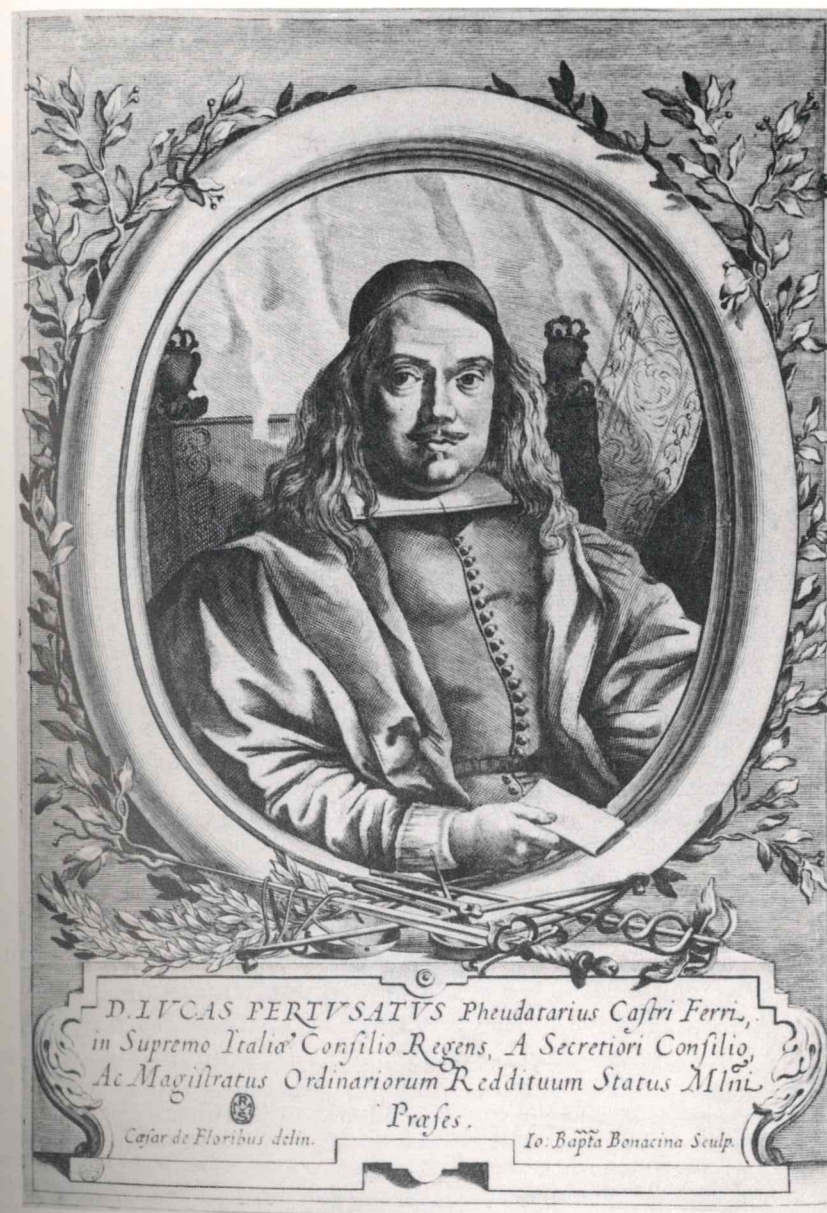
Milano, Ambrosiana (1660).

La tipologia del volto del personaggio raffigurato e il particolare del colletto di forma quadrata, sopra una blusa abbottonata, derivano, in controparte, da un dipinto di anonimo, conservato nel Collegio Ghislieri di Pavia, ove il Pertusati è ritratto in piedi (ill. in AA.VV., *Il Collegio Ghislieri* 1657-1967, Milano 1967, p. 344).

Lo stemma che si vede in alto al centro è ripetuto, in forma sostanzialmente analoga, in un'altra incisione raffigurante Luca Pertusati, ove il personaggio ritratto appare accompagnato da un cappello cardinalizio. Tale incisione è opera di F. Zucchi, su disegno di G. Ferroni (un esemplare in Bertarelli, inv.: RI. P. 137-17). Alla Raccolta Bertarelli si conserva inoltre un disegno a carboncino e pastello, raffigurante il medesimo personaggio, ritenuto opera di B. Bossi.

Luca Pertusati, figlio di un benestante signore di Alessandria, studiò a Pavia, nel Collegio Ghislieri. Nel 1672 sposò Barbara Dal Pozzo, dalla quale ebbe sei figli. Nel 1676 ottenne la signoria di Castelferro (Alessandria), che venne elevata a contea nel 1683. Fu avvocato fiscale a Lodi, poi entrò a far parte del senato di Milano, di cui divenne presidente. Morì nel 1718. Suo figlio Carlo raccolse un'importante biblioteca, che in seguito divenne il primo nucleo dell'attuale biblioteca di Brera.

Il I stato dell'incisione è databile nel 1676, anno dell'investitura alla signoria di Castelferro, ricordata nella iscrizione; il II stato è invece del 1683, anno della nomina a conte.



BONACINA G.B., *Luca Pertusati*.

19. Ritratto di Pio V

Acquaforte, 270x195 (inciso); 273x199 (lastra).

In alto, nella cornice ovale: «B. PIVS. QVINTVS P.O.M.»; in basso al centro vi è una dedica ad Anna Antonia de Benavides. Più sotto a sinistra: «Caesar Florus D. D.» e a destra: «I.B. Bonacina scul.».

Milano, Ambrosiana (1658); Napoli, Capodimonte (vol. 1216, n. 98113).

Incisione eseguita presumibilmente in occasione della canonizzazione, da parte di Clemente XI, di Antonio Ghislieri (nato a Borgo Marengo nel 1504), divenuto papa con il nome di Pio V. Tale canonizzazione ha avuto luogo il 22 maggio del 1712. In quest'opera il Fiori non figura né come inventore, né come disegnatore, ma solo come firmatario della dedica; infatti il soggetto deriva nello stesso verso da un dipinto di Scipione Pulzone da Gaeta, che ritrae l'intera figura del Pontefice, seduto e con un piccolo libro nella mano destra. Tale dipinto è conservato a Pavia, al Collegio Ghislieri, ove si trova pure un altro dipinto, con soggetto sostanzialmente identico, di formato ovale, di anonimo (entrambi ill. in AA.VV., *Il Collegio Ghislieri 1657-1967*, Milano 1967, fra le pp. 328-329). Dall'incisione del Bonacina è stata poi tratta una copia del tutto fedele, ma in controparte, da Federico Agnelli (es. di questa incisione sono conservati a: Pavia, Musei Civici, inv.: S.P. d. 17; Milano, Ambrosiana, inv. 87).



BONACINA G.B., *Pio V.*

20. Ritratto di Luigi Scaramuccia

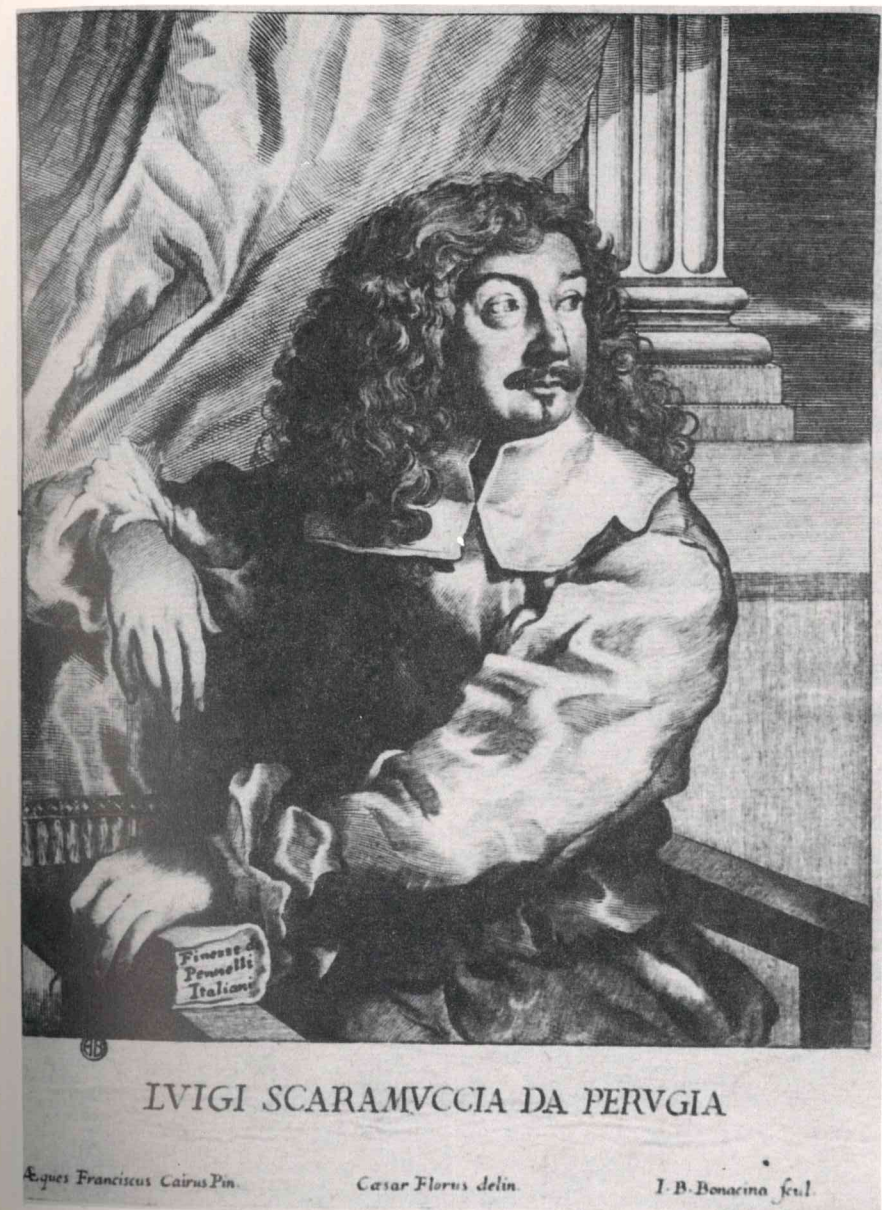
Acquaforse, 224x183 (inciso, escluso un margine di mm. 35); 266x196 (lastra).

Bibl.: Cicognara 1821, I, n. 205; Arrigoni 1983, n. 55.

Nel margine vi è il nome del personaggio raffigurato. Più sotto a sinistra, nel margine: «Aeques Franciscus Cairus Pin.»; al centro: «Caesar Florus delin.» e a destra: «I.B. Bonacina scul.».

Milano, Ambrosiana (1648); Milano, Bertarelli (RI. P. 161-89); Milano, Brera (Racc. Ritratti, 12-12-II-7, Gruppo AA, p. 32); Parma (16099); Pavia (Mal. 2742); Roma, Gab. delle Stampe (57. N. 6, n. 116346).

L'opera è contenuta nel volume dello Scaramuccia, *Le finenze dei pennelli italiani*, Pavia 1674. Il disegno del Fiori deriva in controparte e senza significativi cambiamenti da un dipinto conservato a Brera, opera di Francesco Cairo. Con soggetto pressoché analogo è noto un dipinto (Roma, Palazzo Corsini), assegnato a Pier Francesco Mola, ritraente il poeta ferrarese Fulvio Testi. L'identificazione del personaggio raffigurato (Scaramuccia o Testi) non è ancora stata risolta con prove convincenti, sebbene a nostro parere appaia più probabile trattarsi del ritratto dello Scaramuccia, non essendo plausibile che il volume delle *Finezze dei pennelli italiani*, uscito nel 1674, vivente il suo autore, contenesse un ritratto sbagliato.



BONACINA G.B., *Ritratto di Luigi Scaramuccia*.

21. Ritratto di Manfredo Settala

Acquaforse, 167x124 (inciso); 170x127 (lastra).

Bibl.: Le Blanc 1854, I, p. 439, 17.

- I stato: in un cartiglio in basso al centro: «MANEREDVS SEPTALIVS / MEDIOLANENSIS ANNOR LXXX. / MDCLXXX.». In basso a destra: «Bonacina scul.».
Amsterdam, Rijksmuseum (It. 12); Milano, Bertarelli (TR. P. 7-65).
- II stato: il nome «MANEREDVS» è stato corretto in «MANFREDVS». Milano, Bertarelli (RI. P. 166-29).
- III stato: è stato aggiunto in basso a sinistra: «C. à Flore delin.». La firma in basso a destra è stata modificata in: «I.B. Bonacina scul.».
Milano, Ambrosiana (1639); Milano, Bertarelli (RI. P. 166-28).

Manfredo Settala (1601-1680) era figlio del profetico Ludovico. Studiò a Pavia, Pisa e Siena. In seguito venne creato Canonico della Basilica di S. Nazaro. Costituì il famoso Museo Settala. Il Bonacina aveva in precedenza già inciso un altro ritratto di questo personaggio, in età di 63 anni. M. Settala si trova inoltre effigiato a mezzo busto, in una medaglia eseguita nel 1677.



BONACINA G.B., *Manfredo Settala*.

22. Ritratto di Ercole Sfondrato

Acquaforte, 200x159 (inciso, escluso un margine di mm. 5); 258x171 (lastra).

Nel margine vi è il nome del personaggio raffigurato. Più sotto a sinistra: «Cesare Fiori a delin.» e a destra: «G.B. Bonacina a scul.».

Milano, Bertarelli (4 es.: Vol. U. 170; RI. P. 166-77; TR. P. 7-66; Seletti vol. III, p. 6); Milano, Brera (12-12-B-7, vol. S-W, p. 72); Roma, Gab. delle Stampe (vol. 57. N. 6, n. 116334).

Opera contenuta come illustrazione in G. Gualdo Priorato, *Vite et azioni di personaggi militari e politici*, Vienna 1673. Figlio di Paolo Sfondrato, Ercole militò da giovane nei Paesi Bassi, più tardi fu nominato da suo zio, papa Gregorio XIV, duca di Montemarciano e quindi capitano generale dell'esercito spedito in Francia. Morì nel 1637.



D. HERCOLE SFONDRATO DVCA DI MONTEMARCIANO
CO. DELLA RIVIERA, E CAP.^{no} GLÈ DI S.^a CHIESA
SOTTO LI PONTEFICI GREGORIO XIV SVO ZIO,
INNOCENTIO IX, E CLEMENTE VIII.
Cesare Fiori a delin. G.B. Bonacina a scul.

BONACINA G.B., *Ercole Sfondrato*.

23. Ritratto di Valeriano Sfondrato

Acquaforse, 203x163 (inciso, escluso un margine di mm. 43); 251x167 (lastra).

Nel margine vi è il nome del personaggio raffigurato. In basso a sinistra: «Cesare Fiori a delin.» e a destra: «G.B. Bonacina a scul.».

Milano, Bertarelli (3 es.: RI. P. 166-82; Vol. U. 170; TR. P. 7-67); Milano, Brera (12-12-B-7, vol. S-W, p. 71); Roma, Gab. delle Stampe (vol. 57. N. 6, n. 116333).

Opera contenuta come illustrazione in G. Gualdo Priorato, *Vite et azioni di personaggi militari e politici*, Vienna 1673. Valeriano Sfondrato (1606-1645) fu Decurione e Commissario Generale degli eserciti dello Stato di Milano.



45
DON VALERIANO SFONDRATO CONTE DELLA RIVIERA
GENTILHOMO DELLA CAMERA DI SVA M^{TA} CATTOLICA
E SVO COMMISARIO GENERALE DE GL' ESSERCITI
NELLO STATO DI MILANO, LOMBARDIA E PIEMONTE
Cesare Fiori a delin. G.B. Bonacina a scul.

BONACINA G.B., Valeriano Sfondrato.

24. Ritratto di Antonio Trivulzio (?)

Acquaforse, 294x200 (inciso).

In basso a sinistra sotto l'inciso: «Caesar de Floribus delin.» e in basso a destra: «I.B. Bonacina scul.».

Milano, Bertarelli (2 es.: RI. M. 42-11; RI. P. 180-71); Parma (15796).

In entrambi gli esemplari conservati alla Raccolta Bertarelli è indicato in basso, in forma manoscritta, il nome di Antonio Trivulzio.



BONACINA G.B., Antonio Trivulzio (?).

25. Ritratto di C. Truchi (?)

Acquaforte, 300x214 (inciso); 311x218 (lastra).

In basso a sinistra: «Cesare Fiore delin.» e in basso a destra: «G.B. Bonacina scul.».

Milano, Ambrosiana (1654).

Sotto all'ovale sono raffigurati elementi simbolici riferiti al personaggio effigiato. La giovane età del personaggio non permette la sua identificazione, che è basata unicamente su una nota manoscritta apposta in calce all'esemplare esaminato. La persona raffigurata tuttavia non pare avere somiglianze con il conte G.B. Truchi, di cui si conoscono almeno quattro diversi ritratti, incisi da G.B. Bonacina, G. Tasniere e da due incisori rimasti anonimi.



BONACINA G.B., *Ritratto di C. Truchi (?)*.

26. Ritratto di Galeazzo Visconti

Acquaforse, 245x175 (inciso); 247x179 (lastra).

Bibl.: Bertarelli-Monti 1927, n. 52.

In basso vi è una scritta latina con il nome del personaggio raffigurato; più sotto a sinistra: «Caesar Florus De» e a destra: «Bonacina scul.».

Milano, Bertarelli (2 es.: TR. P. 8-6; RI. P. 187-95, es. danneggiato in basso a destra); Milano, Brera (Racc. Ritratti, 12-12-II-1, Gruppo T, p. 270).

Galeazzo Visconti, nato ad Oleggio Castello nel 1650, si laureò a Pavia nel 1670. Dal 1677 risulta iscritto nel Collegio dei nobili giureconsulti. Coprì diverse cariche pubbliche. Morì nel 1715.



BONACINA G.B., Galeazzo Visconti.

27. Ritratto di Guido Visconti

Acquaforte, 190x153 (inciso, escluso un margine di mm. 34); 225x157 (lastra).

Bibl.: Heineken 1778, III, p. 129; Gori Gandellini - De Angelis 1808, VII, p. 57, I; Nagler 1835, II, p. 62; Le Blanc 1854, I, p. 439, 21.

In basso vi è una scritta con il nome del personaggio. Più sotto, a sinistra: «Cesare Fiore delin.»; al centro «ex Leonardo Vincio.» e a destra: «G.B. Bonacina scu».

Amsterdam, Rijksmuseum (It. 12); Milano, Ambrosiana (1643); Milano, Bertarelli (2 es.: Vol. U. 170; Seletti vol. X, p. 31); Roma, Gab. delle Stampe (vol. 57. N. 6, n. 116326).

Quest'opera si trova inserita, come illustrazione, nel volume: G. Gualdo Priorato, *Vite et azioni di personaggi militari e politici*, Vienna 1673. Guido Visconti, figlio di Battista, fu signore di Somma Lombardo, Cremona e Genova. Morì nel capoluogo ligure nel 1474 e venne sepolto nella chiesa di S. Francesco.



GUIDO VISCONTE Consignore del Borgo di Soma, Cislago, Agnadello, Golaseca, et loro Pertinenze, Cauaglier Aureato, Ducal Consigliere Secreto, Gouvernator di Cremona, et di Genoua
Cesare Fiore delin. ex Leonardo Vincio. G. B. Bonacina scu

BONACINA G.B., Guido Visconti.

28. Ritratto di Teobaldo Visconti

Acquaforte, 355x254 (inciso, escluso un margine di mm. 7).

Bibl.: Alberici 1973, n. 384.

Sotto al ritratto vi è una dedica a Teobaldo Visconti. Nel margine, in basso a sinistra: «Salamon pin.», al centro: «Caesar Florus delin.» e a destra: «I.B. Bonacina scul.».

Milano, Ambrosiana (1672); Milano, Bertarelli (2 es.: TR. M. 4-38; RI. M. 43-61); Milano, Univ. Cattolica (Fondo Negri N 5/2); Monza (B. 42); Roma, Gab. delle Stampe (vol. 57. N. 6, n. 116330).

L'incisione deriva da un disegno del Fiori, a sua volta tratto da un dipinto di Salomone Adler (Milano, Ca' Granda). La stampa talvolta è contenuta come illustrazione (piegata in quattro) nel volume di Girolamo Biffi, *Gloriosa Nobilitas Illustrissimae Familiae Vicecomitum*, Milano 1671. Teobaldo Visconti venne nominato nel 1640 fra i sessanta Decurioni della città di Milano, nel 1646 fu eletto Soprintendente Generale della Milizia Urbana, nel 1656 venne creato conte di Gallarate e nel 1670 venne insignito dell'ordine del Toson d'Oro. Morì nel 1674. Esiste una medaglia non firmata, ma assegnata al Fiori da Arese (cfr. Arese 1975, p. 187), che raffigura lo stesso personaggio a mezzo busto, nell'identica posa della stampa e con i gli stessi abiti. Un'altra effigie di T. Visconti si trova in una medaglia del Vismara.



BONACINA G.B., Teobaldo Visconti.

29. Gomez Gonzales Sandoval contro gli Aragonesi

Acquaforse, 425x290 (inciso).

Bibl.: Cicognara I, p. 251, n. 1469; Arrigoni-Bertarelli 1932, 388.

In basso a sinistra: «Caesar d' Floribus Inven.» e a destra: «I.B. Bonacina fecit».

Milano, Ambrosiana (2 es.: S.T.A.XII.1; 1674); Milano, Bertarelli (A.S. M. 3-66); Monza (B. 44); Roma, Gab. delle Stampe (vol. 57. N. 6, n. 116318).

Questa incisione è contenuta come illustrazione in *Teatro de la Gloria...*, Milano 1671 ed è relativa alle esequie della Duchessa di Uceda (per la spiegazione del soggetto si veda la scheda n. 4). Il soggetto raffigura un antenato di Donna Felice de Sandoval, Duchessa di Uceda, e cioè Don Gomez Gonzales Sandoval a cavallo, mentre si accinge a combattere l'esercito aragonese. Questa composizione si trovava sopra una delle porte laterali della chiesa di S. Maria della Scala, negli apparati predisposti per le esequie della Duchessa.



BONACINA G.B., *Gomez Gonzales Sandoval contro gli Aragonesi.*

30. Apparato di un lato della navata per le esequie della Duchessa di Uceda

Acquaforse, 320x460 (inciso); 340x445 (lastra).

Bibl.: Cicognara I, p. 251, n. 1469; Arrigoni-Bertarelli 1932, 388.

In basso a sinistra nel margine: «Caesar de Floribus Pictor inuet.» e a destra: «J.B. Bonacina Fecit.».

Milano, Ambrosiana (1673); Milano, Bertarelli (A.S. M. 3-63).

Questa incisione è contenuta come illustrazione in *Teatro de la Gloria...*, Milano 1671 ed è relativa alle esequie della Duchessa di Uceda (per ulteriori notizie si veda la scheda n. 4).

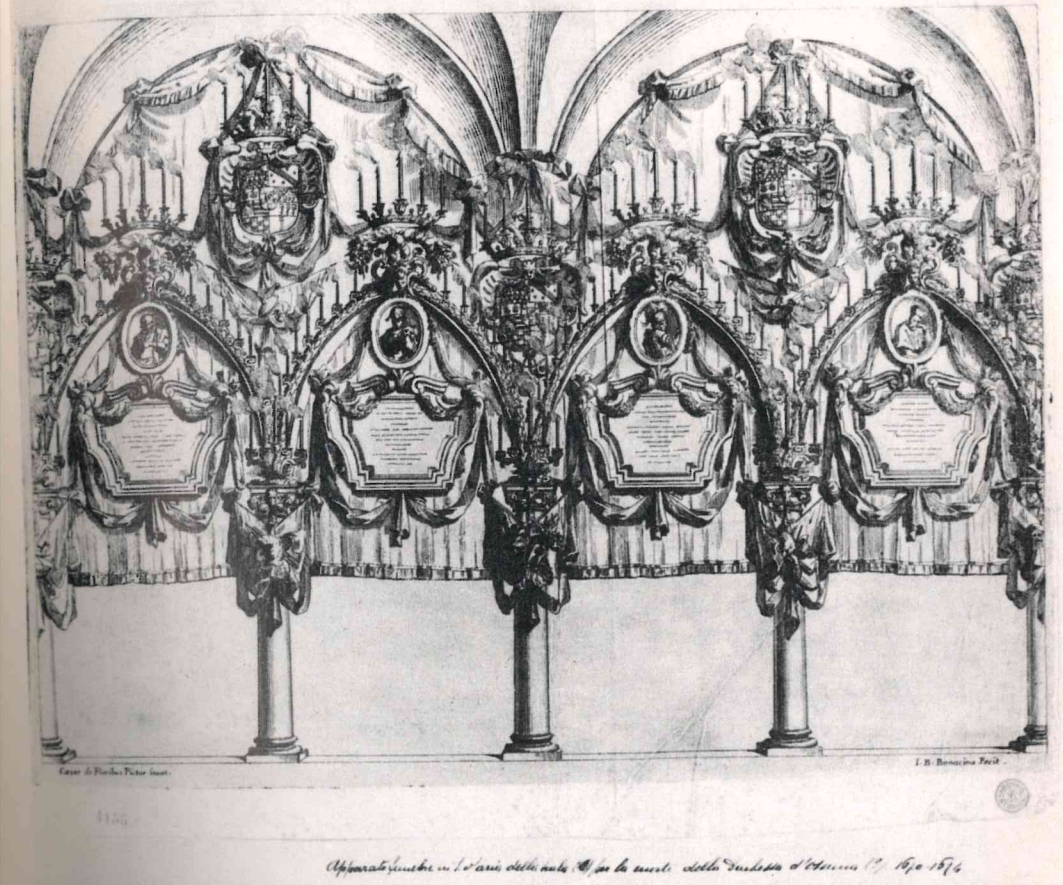
31. Antiporta con un vecchio e due galli

Acquaforse, 293x212 (inciso).

In basso a sinistra, sotto all'inciso: «Cesar Fiore delin.» e in basso a destra: «I.B. Bonacina scul.».

Parma (3476).

Raffigura un vecchio, in piedi a sinistra, che dà da mangiare alcune spighe a due galli; alle spalle vi è la porta di una città e sullo sfondo un gruppo di cavalieri al galoppo.



BONACINA G.B., Apparato per le esequie della Duchessa di Uceda.

BUGATTI GIOVANNI FRANCESCO

Milano c 1660 (attivo 1678-1695).

Bibl.:

Heineken 1778-1790, II (1788), p. 658, 685; III (1789), p. 448; IV (1790), p. 324; Füssli 1806-1819, Teil II, Abschnitt I (1806), p. 132; VI (1812), p. 70; De Angelis 1808-1816, VI, pp. 259-260; Zani 1817-1824, parte I, vol. V, p. 100; Nagler 1835-1852, vol. II (1835), p. 193; Le Blanc 1854-1890, I, p. 543; Meyer 1872-1885, III (1885), p. 743; Thieme Becker 1907-1950, vol. V (1911), p. 206; Arrigoni 1961, p. 693; Bora 1980, pp. 99-140.

32. S. Michele uccide il drago

Acquafornte, 207x146 (inciso); 210x151 (lastra).

In basso a sinistra: «C. Florus d.» e a destra: «Bugattus f.».

Milano, Ambrosiana (Villa Pernice 19414); Milano, Bertarelli (vol. Q. 132); Milano, Brera (2 es.: XX.XII.17; XX-XII-37); Monza (B. 939).

Questa incisione funge da antiporta al volume di F. De Lemene, *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Innoncenzo Undecimo*, Milano 1684 e talvolta viene utilizzata come antiporta anche per il volume di F. De Lemene, *Poesie diverse*, parte II, Milano 1692, che ha per titolo *Poesie sacre del signor Francesco de Lemene*. Il soggetto raffigura allegoricamente la lotta sostenuta da Innocenzo XI, papa dal 1676 al 1689 contro i Turchi e Maometto IV, che l'anno precedente (1683) aveva assediato Vienna. Nello scudo dell'arcangelo S. Michele è raffigurato il ritratto del papa e sopra ogni testa del drago vi è la mezzaluna turca; armi di foggia turca sono gettate a terra in basso a sinistra. Il globo che si vede sullo sfondo sta ad indicare che il conflitto aveva confini internazionali. Gli elementi iconografici rappresentati illustrano abbastanza fedelmente una strofa di una poesia del De Lemene: «Il celebre guerriero era Michele; / ma pria che con la spada il mostra assaglia / de la Romana Fe scopre lo scudo, / che di quel mostro crudo / con effigie scolpita i lumi abbaglia: / e l'orrenda Gorgone e l'empio drago / fu d'Innocenzo il Pio la sacra imago» (p. 22). Il soggetto di questa incisione si trova ripetuto nello stesso verso, ma in formato più piccolo (115x70) nell'edizione di Milano-Parma 1711 del volume di poesie del De Lemene; tale acquafornte è opera di un incisore anonimo, che ha riportato le medesime scritte presenti nell'inciso e ha invece modificato quelle sotto l'inciso, tralasciando il nome del Fiori (una copia del volume a Milano, Bibl. Trivulziana).



BUGATTI G.F., *S. Michele uccide il drago*.

33. Ritratto di Giovanni Caramuel

Acquaforte, 186x134 (inciso, escluso un margine di mm. 8); 200x139 (lastra).

Sotto il tondo con il ritratto vi è un cartiglio con il nome del personaggio raffigurato. In un risvolto di tale cartiglio sta il nome del Fiori («Caesar Florus del.»); più sotto, nel margine: «Tanti Praesulis, ac beneficetissimi Domini [...] Franciscus Bugattus Mediolanensis».

Milano, Ambrosiana (2078); Milano, Bertarelli (RI. P. 37-73); Firenze, Marucelliana (XCIX, 356).

Juan de Caramel de Lobkowitz (Madrid 1606 - Vigevano 1682), cistercense, fu dapprima insegnante di teologia a Salamanca, segnalandosi anche come ingegnere militare. Nel 1645 fu nominato ambasciatore a Vienna presso l'imperatore Ferdinando III; nel 1655 papa Alessandro VII lo chiamò a Roma, ove fu consultore della Congregazione del S. Uffizio e dei Riti; nel 1657 venne nominato vescovo di Campagna e nel 1673 gli venne assegnata la sede vescovile di Vigevano. Scrittore fecondo, pubblicò numerose opere, generalmente giudicate superficiali dalla critica posteriore. I libri, con i titoli, che si vedono nell'incisione sotto al ritratto ricordano appunto alcune sue opere. L'incisione del Bugatti è databile intorno al 1683, cioè dopo la morte del Caramel, dal momento che nell'iscrizione sulla stampa è ricordata la sua data di morte. Il Bugatti aveva in precedenza inciso un altro ritratto del Caramel, datato 1679, che si trova inserito come illustrazione nel volume dello stesso Caramel, *Architettura civil recta e obliqua...*, Vigevano 1678.



BUGATTI G.F., *Ritratto di Giovanni Caramuel*.

34. Ritratto di Francesco De Lemene

Acquaforse, 253x177 (inciso).

intorno all'ovale vi è una scritta: «UMBRA MEA MORIAR...»
e sotto al ritratto: «FRANCISCUS DE LEMENE LAVDEN-
SIS». In basso a sinistra, nell'inciso: «C. Florus del.» e a destra:
«I.F. Bugattus Sc.».

Milano, Ambrosiana (2079); Milano, Bertarelli (2 es.: Vol. Q.
132; Seletti vol. II, p. 4); Bologna (P.N. 17388); Milano, Brera
(2 es.: XX-XII-57; Racc. Ritratti, 12-12-II-1, Gruppo T, p. 150).

Il stato: la lastra è stata tagliata ai quattro lati e misura ora 214x158. La
cornice e le scritte in essa contenute sono state abrase.
Milano, Ambrosiana (Villa Pernice 19414).

Gli esemplari del I stato di questa aquaforse sono presenti come illustrazione e in alcune copie
del volume di F. De Lemene, *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Immoncenzo Undecimo*,
Milano 1684. Gli esemplari del II stato sono invece stati utilizzati per illustrare: F. De Lemene,
Poesie, Milano 1692. Francesco De Lemene (Lodi 1634 - Ivi 1704), fu letterato e uomo politico
a Lodi. In gioventù compose opere giocose, in età più matura scrisse invece opere filosofiche
e teologiche.



BUGATTI G.F., Francesco De Lemene.

35. Frontespizio di tesi con ritratto di Federico Visconti

Acquaforte, 511x375 (inciso); 530x385 (lastra).

Intorno all'ovale: «EMINENT. PRINC. S. R. E. CARD. FEDERICUS VICECOMES ARCHIEP. MEDIOL.»; sotto al ritratto vi è una dedica di G. Ottello e l'elenco delle tesi di filosofia, discusse nel Collegio dei Gesuiti a Milano, nell'anno 1682. In basso a sinistra: «Caesar de Floribus del.» e a destra: «Io. Fr. Bugattus scul. Mediol.».

Milano, Ambrosiana (2085); Milano, Bertarelli (TR. M. 4-35).

Attorno al ritratto vi sono le raffigurazioni simboliche di alcune virtù; a sinistra vi è la Temperanza (la donna che mescola insieme acqua e vino) e la Fortezza (la giovane guerriera con un leone); a destra vi è la Giustizia (con la bilancia) e la Prudenza (la donna con un serpente); in alto vi è un putto che, uscendo dallo stemma dei Visconti che si intravede a destra, sostiene un cappello cardinalizio. Federico Visconti (1617-1693) fu arcivescovo di Milano e cardinale. Due altri ritratti di Federico Visconti sono stati incisi anche da Cesare Laurenzio (es. a Napoli, Capodimonte, inv.: vol. 123, n. 98884; e a Milano, Ambrosiana, inv.: 5821); un ritratto del Visconti è stato pure inciso da S. Durello, da un disegno di F. Biffi (esemplari di questa incisione sono conservati a Milano, Bertarelli, inv.: TR. M. 4-34; P.V. P. 8-8). Le tesi di filosofia elencate nella stampa sono state discusse da G. Ottello nel 1682, presso il Collegio dei Gesuiti di Milano (oggi sede del Museo di Brera).



BUGATTI G.F., Frontespizio con Fed. Visconti.

DESBOIS MARTIAL

Paris 1630 - Paris 1700

Disegnatore e incisore. La sua opera incisa comprende oltre 80 bulini, acqueforti e incisioni alla maniera nera.

Bibl.:

Gori Gandellini 1771, I, p. 350; Heineken 1778-1790, IV (1790), p. 604; Nagler 1835-1852, vol. III, p. 354; Le Blanc 1854-1890, II, pp. 114-116.

36. Ritratto di Alvise Foscari

Incisione di grande formato, compresa nell'elenco del Le Blanc (II, p. 114, n. 18), che cita la scritta: «Foscarenus [...] Bergomensis urbis Praefectus. Incisa a Bergamo nel 1682. Di questa incisione non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

DURELLO SIMONE

Milano 1641 - Milano 1719.

Incisore, autore di circa 130 incisioni.

Bibl.:

Füssli 1806-1819, Teil II, Abschnitt I (1806), p. 315; Arrigoni-Bertarelli 1930, nn. 817, 1041; Arrigoni-Bertarelli 1931, nn. 1839, 2003; Arrigoni-Bertarelli 1932, nn. 358, 404, 406, 412; Arrigoni-Bertarelli 1936, nn. 47, 51, 52, 58, 65, 161, 212, 247, 322, 365, 459, 824; Arrigoni 1970, nn. 863, 864, 872, 879, 890; F. Triaca, in «Rassegna di Studi e Notizie» 1986, pp. 707 ss.

37. Allegoria con uno stemma cardinalizio

Acquaforse, 285x208 (inciso).

In basso al centro, in una banderuola: «EMICVIT RESERATA DIES.».

Nell'angolo inferiore sinistro, dentro l'inciso: «Ces. Fiore Inuent. et Delin.» e nell'angolo destro: «Simone Durello Scolpi».

Parma (35494).

L'incisione raffigura al centro uno stemma, sormontato da un cappello cardinalizio; ai lati appaiono due figure femminili allegoriche, a sinistra una donna velata con la croce in mano (la Fede) e a destra una figura femminile con il sole al centro del petto e con un libro nella destra (la Virtù). Nell'angolo inferiore destro vi è uno stemma raffigurante un'aquila che sormonta un castello.

38. Ritratto di Gerolamo Legnani

Citata da Füssli 1806, II, p. 315.

Di quest'opera non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

39. Ritratto di Francesco di Orosco

Acquafornte, 189x145 (inciso, escluso un margine di mm. 46); 240x150 (lastra).

Bibl.: Triaca Fabrizi 1986, p. 729, nota 18.

In basso nel margine vi è il nome del personaggio raffigurato con l'elenco dei suoi titoli; più sotto a sinistra: «Cesare Fiori a delin.» e a destra: «& Anno 1668 / Durello a scul.».

Amsterdam, Rijksmuseum (09: 4899); Milano, Ambrosiana (2 es.: 3841: S.C.P. VII. 15, p. 526); Milano, Bertarelli (2 es.: RI. P. 130-20; TR. P. 7-21); New York, Public Library (MEZDP); Parma (27616); Siena (Ritratti Pozzi III, 478).

Questa aquaforte si trova come illustrazione nel volume G. Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Vienna 1670-1674, parte III, p. 526. Francisco de Orosco, nato nel 1600, entrò a far parte dell'Ordine dei Cavalieri di S. Giacomo a 21 anni (l'incisione ne mostra lo stemma portato a guisa di medaglia e sostenuto da un nastro); nel 1652 ricevette il titolo di Marchese di Olias; nel 1659 fu chiamato a far parte del Consiglio di Stato e in seguito divenne Governatore dello Stato di Milano, carica che tenne fino al 1668, anno della sua morte.



DURELLO S., *Ritratto di Francesco di Orosco*.

40. Ritratto di Luigi Guzman Ponce de Leon

Acquaforse, 230x150 (inciso, escluso un margine di mm. 36); 243x155 (lastra).

Bibl.: Verga 1911, p. 281; Arrigoni 1958, XI, p. 152; Triaca Fabrizi 1986, p. 729, nota 18.

Nel margine vi è una scritta con il nome del personaggio raffigurato; più sotto a sinistra: «Cesare Fiori a delin.» e a destra: «Durello a scul.».

Amsterdam, Rijksmuseum (05: 1244); Milano, Ambrosiana (2 es.: 3842; S.C.P. VII. 15, p. 25); Milano, Bertarelli (RI. P. 87-35); Parma (27623); Roma Gab. delle Stampe (FC 36921); Siena (Ritratti Pozzi III, 489).

Questa acquaforse si trova come illustrazione nel volume G. Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare*, Vienna 1670-1674, parte III, p. 25. Luigi Guzman fu Gentiluomo della Camera Reale, capitano della guardia spagnola, vicerè della Navarra e ambasciatore presso il Papa; nel 1662 divenne governatore dello Stato di Milano. Morì nel 1668 e alcuni particolari delle sue esequie sono stati incisi da C. Laurenzio in una serie di acqueforti, contenute nel volume di G. Aimino, *Il Mausoleo. Machina inalzata per le solenni esequie dell'Ill.mo [...] Don Luigi de Guzman...*, Milano 1668 (una copia del volume è conservata a Brera, inv. II.XI.30).



DURELLO S., *Ritratto di Luigi Guzman Ponce de Leon.*

FRANCIA FRANCO MARIA
Incisore, attivo a Bologna nella seconda metà del XVII secolo.

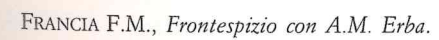
41. Frontespizio di tesi con ritratto di Antonio M. Erba
515-516, 444 (inciso)

41. Frontespizio di testata
Acquaforte, 565x444 (inciso).

Una scritta sta intorno all'ovale sormontato da un'aquila e un'altra sotto al ritratto; l'elenco delle tesi si trova in due cartigli in basso e a destra e a sinistra. In basso al centro: «F. M. Francia / Sculp. Bononie» e «Caesar de Flo / ribus delin:».

Milano, Bertarelli (RI. G. 2-24).

Antonio M. Erba era nipote di Innocenzo XI; la tesi di filosofia venne discussa a Brera nel collegio dei Padri Gesuiti.



LAURENZIO CESARE

Incisore, attivo a Milano nel 1664-1675.

Bibl.:

Heinecken 1778-1790, IV (1790), p. 9; Füssli 1806-1819, Teil II, Abschnitt IV (1809), p. 681; Nagler 1835-1852, VII (1839), p. 338; Le Blanc 1854-1890, II, p. 506; Arrigoni-Bertarelli 1931, nn. 940, 4192, 4233; Arrigoni-Bertarelli 1936, nn. 21, 48, 118, 269, 331, 361, 367, 373, 374, 379, 444, 499 bis, 713, 716, 826; Arrigoni 1970, nn. 104, 106, 860, 866, 871, 872, 874, 876.

42. Ritratto di Giovanni T. Enriquez di Cabrera

Acquaforte, 192x136 (inciso).

In basso al centro vi è un cartiglio con il nome del personaggio raffigurato; in basso a sinistra: «Cesare Fiore Del.»; in basso a destra: «Cesare Laurentio Fece».

Milano, Ambrosiana (5823); Parma (15793).

Per notizie su Giovanni Thomas Enriquez di Cabrera, conte di Melgar si veda la scheda n. 60.



LAURENZIO C., Giovanni T. Enriquez Cabrera.

43. Ritratto di Marc'Antonio Malatesta

Acquaforse, 240x169 (inciso, escluso un margine di mm. 10); 255x177 (lastra).

Bibl.: Nagler 1835, VIII, p. 266; Le Blanc 1854, II, p. 506, 3; Minonzio 1981, p. 392, 10.

In basso a sinistra: «Cesare Fiore Del.»; in basso a destra: «Cesare Laurentio Fece.».

Nel margine: «Marc'Antonio Malatesta D. D. D.».

Milano, Ambrosiana (5832); Milano, Bertarelli (RI. P. 107-79).

Marc'Antonio Malatesta successe all'Arconati nel 1630 alla guida del Tribunale della Sanità.



LAURENZIO C., *Marc'Antonio Malatesta*.

44. Ritratto di Baldassare Trovato

Acquaforse, 205x153 (inciso); 210x160 (lastra).

In alto in una banderuola: «MUL TA TULIT FECITQUE...». In un cartiglio in basso vi è il nome del personaggio raffigurato con l'indicazione della sua età: 19 anni; in basso a sinistra: «Caesar de Floribus del.» e a destra: «Caesar de Laurentijs Fe.». A destra, in uno stemma, vi è la scritta: «VIDIMVS STELAM IN ORIENTE».

Milano, Ambrosiana (11212); Milano, Bertarelli (TR. P. 7-78).

Considerando la giovane età del personaggio effigiato, che viene indicata nel cartiglio sotto l'ovale del ritratto, e la menzione dei suoi titoli accademici, è possibile che questa incisione sia stata realizzata in occasione del conseguimento di tali titoli.



LAURENZIO C., Baldassare Trovato.

45. Ritratto di Gasparino Visconti

Acquaforte, 231x150 (inciso); 244x160 (lastra).

A sinistra, nell'inciso: «a bon fin». In basso vi è il nome del personaggio raffigurato con i suoi titoli; più sotto a sinistra: «Cesare Fiori delin.» e a destra: «Cesare Laurentio Fece».

Milano, Bertarelli (3 es.: RI. P. 238-28; Vol. U. 170; Seletti vol. X, p. 32).

Contenuta come illustrazione in G. Gualdo Priorato, *Vite et azioni di personaggi militari e politici*, Vienna 1673. Gasparino Visconti, figlio primogenito di Pietro, ottenne nel 1341 dal principe Luchino l'investitura per alcune terre intorno a Castelseprio; più tardi Gian Galeazzo Visconti lo nominò Signore di Arona. Nel 1401 fu inviato quale ambasciatore in Piemonte, presso i Savoia. Morì a tarda età e venne sepolto nella chiesa di S. Eustorgio, a Milano, in un sepolcro marmoreo bianco, sul quale era scolpito lo stemma dei Visconti, attorniato da quattro scudi, uno dei quali raffigurava una banderuola con le parole «A BON FIN», l'altro un mantice (entrambi questi particolari sono rappresentati nella stampa, ai lati del ritratto).



LAURENZIO C., *Gasparino Visconti*.

MULDER JOSEPH

Amsterdam c. 1659 - Amsterdam c. 1710.

Disegnatore ed incisore, autore di una trentina di acqueforti.

Bibl.:

Gori Gandellini 1771, II, p. 317; Nagler 1835-1852, IX (1840), p. 24; Le Blanc 1854-1890, III, p. 62.

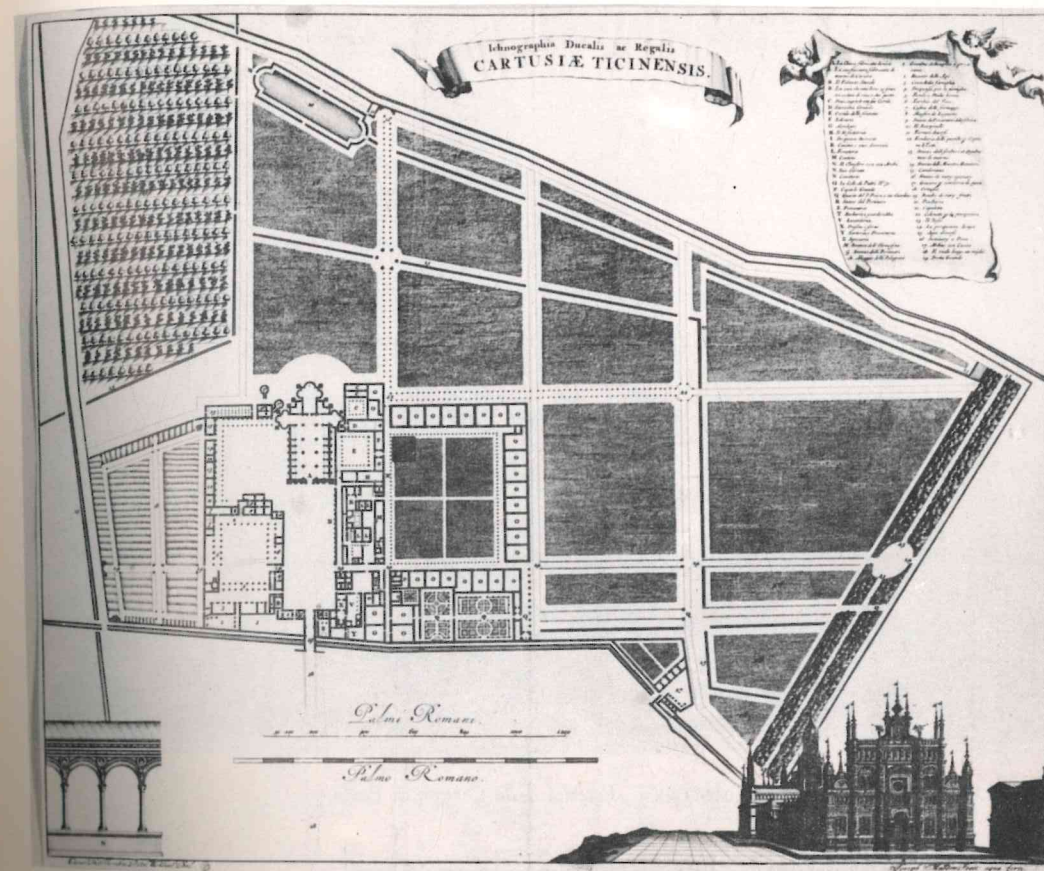
46. Pianta della Certosa di Pavia

Acquaforte, 500x607 (inciso).

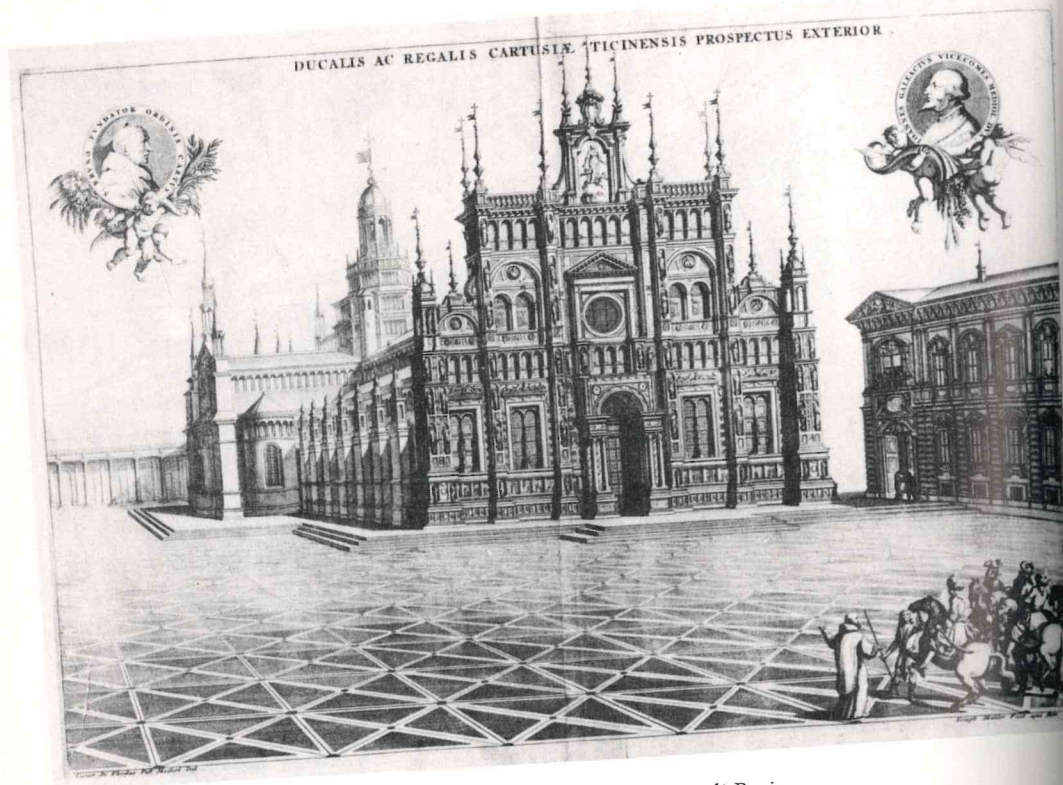
Bibl.: Arrigoni-Bertarelli 1931, 3642.

In alto al centro in una banderuola: «Ichonographia Ducalis ac Regalis / CARTUSIAE TICINENSIS.»; in alto a destra vi è una leggenda riferita ai luoghi raffigurati. Sotto all'inciso a sinistra: «Caesar De Floribus Pict. Meldiol. [sic] Del.» e a destra: «Ioseph Mulder Fecit aqua forti.».

Milano, Bertarelli (2 es.: P.V. G. 4-37; P.V. G. 5-33); Monza (M. 313).



MULDER J., *Pianta della Certosa di Pavia.*



MULDER J., *Esterno della Certosa di Pavia.*

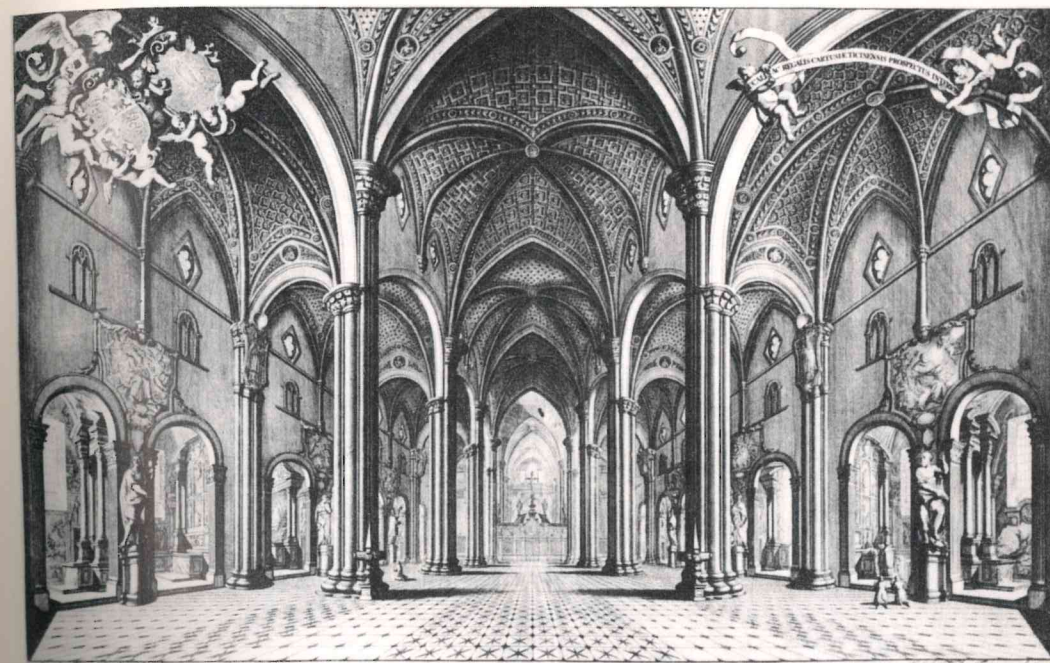
47. Esterno della Certosa di Pavia

Acquaforse, 480x710 (inciso); 490x720 (lastra).
Bibl.: Arrigoni-Bertarelli 1931, 3642.

In alto al centro: «DUCALIS AC REGALIS CARTUSIAE TICINENSIS PROSPECTUS EXTERIOR.».

In alto a sinistra in un tondo vi è il ritratto di S. Bruno e a destra quello di Giov. Galeazzo Visconti. Sotto l'inciso a sinistra: «Caesar De Floribus Pict Mediol Del» e a destra: «Ioseph Mulder Fecit aqua forti».

Milano, Bertarelli (2 es.: P.V. G. 5-31; P.V. G. 4-35); Monza (M. 315); Pavia (2 es.: S.P.B. 49 L.D.T.; S.P.B. 50, 51, 52 L.D.T.).



MULDER J., *Esterno della Certosa di Pavia.*

48. Interno della Certosa di Pavia

Acquaforse, 422x687 (inciso).

Bibl.: Arrigoni-Bertarelli 1931, 3642.

In alto a destra in un cartiglio: «DUCALIS AC REGALIS CARTUSIAE TICINENSIS PROSPECTUS INTERIOR». Sotto l'inciso a sinistra: «Caesar De Floribus Pict Meldiol [sic] Del.» e a destra: «Ioseph Mulder Fecit aqua forti».

Milano, Bertarelli (2 es.: P.V. G. 4-36; P.V. G. 5-32); Monza (M. 314); Pavia (2 es.: S.P.B. 48, L.D.T.; S.P.B. 46 L.D.T.).

PETRARCA GIUSEPPE

Attivo a Milano dal 1667 al 1706.
Ha inciso all'incirca 17 acqueforti.

Bibl.:

Füssli 1806-1819, Teil II, Ab. V, p. 1702; Nagler 1835-1852, XII, p. 328; Arrigoni-Bertarelli 1931, n. 3817; Arrigoni-Bertarelli 1932, n. 5956; Arrigoni-Bertarelli 1936, nn. 151, 432.

49. Urna con i corpi dei SS. Faustino, Ippolito e Feliciano

Acquaforse, 210x302 (inciso).

Bibl.: Arrigoni-Bertarelli 1936, 432.

In alto a sinistra vi è una dedica a Carlo Lonati, priore della chiesa della Visitazione di Maria e Elisabetta; in alto al centro, in una banderuola, vi sono i nomi dei tre santi. In basso a sinistra: «Caesar Florus Inuentor» e in basso a destra: «I. Petrarca Delin. & Scul.».

Milano, Bertarelli (TR. P. 2-62).

I corpi dei tre santi vennero posti nell'altare della chiesa della Visitazione, quando questa fu costruita. Nel 1688 i corpi vennero esposti alla pubblica venerazione in un'arca dorata, quella che viene raffigurata nella stampa (cfr. Latuada 1735, II, p. 51-54). Una stampa di Sebastiano Bianchi rappresenta la processione che si tenne in quello stesso anno in onore dei tre santi (un esemplare a Milano, Bertarelli, inv.: M.T. M. 2-39). D. Corti (tesi di laurea, Università Cattolica, anno acc. 1986-1987) ipotizza che la posizione casuale e non evidenziata della dedica al marchese Carlo Lonati permetta di sospettare che la stampa inizialmente fosse stata prevista senza tale dedica, che sarebbe stata aggiunta più tardi, in un periodo compreso fra il 1688 e il 1690, anno della morte del marchese (cfr. Archivio Storico Civico di Milano, Fondo Famiglie, cartella 858).



PETRARCA G., Urna con i corpi dei SS. Faustino, Ippolito e Feliciano.

50. Il mistero dell'Eucaristia

Acquafornte, 196x132 (inciso); 205x138 (lastra).

In basso a sinistra: «Caesar de Floribus delin. Petrarca Scul.». In una banderuola: «ABSCONDISTI HAEC A SAPIENTIBVS»; in alto a sinistra: «28».

Milano, Ambrosiana (Villa Pernice 19414); Milano, Bertarelli (vol. Q. 132); Milano, Brera (2 es.: XX.XII.17; XX.XII.37).

Questa incisione è contenuta come illustrazione nel volume di F. De Lemene, *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano 1684 e talvolta viene utilizzata come antiporta anche per il volume di F. De Lemene, *Poesie diverse*, parte II, Milano 1692, che ha per titolo *Poesie sacre del signor Francesco de Lemene*. Il soggetto di questa incisione si trova ripetuto nello stesso verso, ma in formato più piccolo (115x70) nell'edizione di Milano-Parma 1711 del volume di poesie del De Lemene; tale aquaforte è opera di un incisore anonimo, che ha riportato le medesime scritte presenti nell'inciso e ha invece modificato quelle sotto l'inciso, tralasciando il nome del Fiori (una copia del volume a Milano, Bibl. Trivulziana).



PETRARCA G., *Il mistero dell'Eucaristia*.

PONCE

51. [Titolo non noto]

Thieme-Becker cita un'opera, derivata da C. Fiori, incisa da Ponce. Forse si tratta di Ponce Nicolas (1746-1831), di cui il Le Blanc dà un catalogo, ma senza citare opere derivate da C. Fiori.

ROSSETTI DOMENICO

Venezia c. 1650 - Verona 1736.

Disegnatore, medaglista, architetto e incisore, autore di circa 135 incisioni. Lavorò per dodici anni a Düsseldorf, al servizio dell'elettore del Palatinato Giovanni Guglielmo.

Bibl.:

Nagler 1858-1879, II, n. 1329; Ticozzi 1830-1832, III, p. 269.

52. Ritratto di Tommaso Santagostini

Acquaforse, 143x94 (inciso); 153x100 (lastra).

Intorno all'ovale vi è una scritta ove si dice che il personaggio ha 47 anni; sotto al ritratto si trova un'iscrizione latina, più in basso a sinistra: «C. Fior. del:» e a destra «Dom: Rossetti scul:».

Milano, Bertarelli (TR. P. 7-53); Milano, Brera (12.I.124, vol. S-W, p. 11); Parma (16173).

Tommaso Santagostino, milanese, era uno studioso di astrologia. Di lui la Raccolta Bertarelli conserva un secondo ritratto, opera di un incisore anonimo (inv. TR. P. 7-52).



ROSSETTI D., Tommaso Santagostini.

SIAMESEN

Questo incisore risulta sconosciuto ad ogni precedente repertorio.

53. Tre ritratti

Opere citate, senza ulteriore descrizione, da Thieme-Becker (XII, p. 1).

TASNIERE GIORGIO

Torino 1675 - Torino 1752.

Incisore di riproduzione, autore di numerose incisioni derivate da C. Fiori e D. Piola.

Bibl.:

Nagler 1835-1852, XVIII (1848), p. 119; Le Blanc 1854-1890, IV (1890), p. 8.

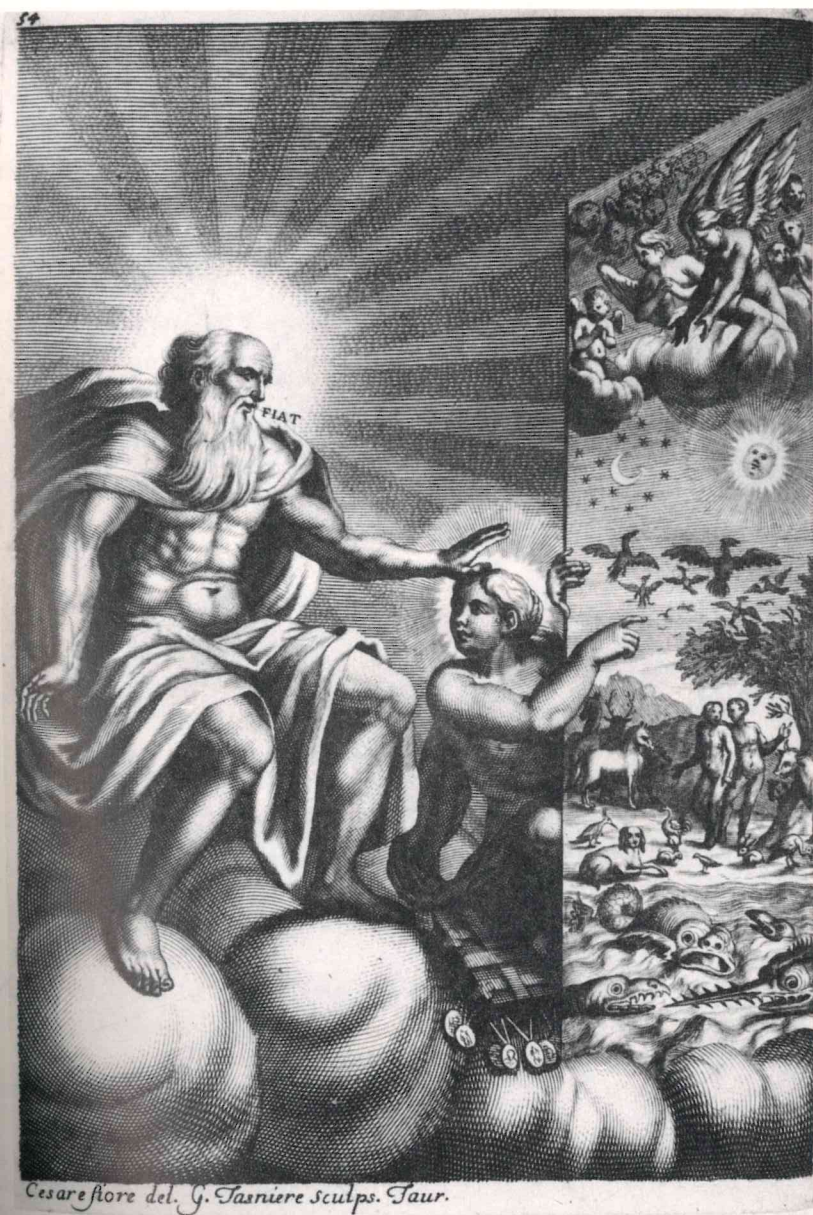
54. L'Eterno Padre e la Creazione

Acquaforse, 194x134 (inciso); 200x141 (lastra).

Dalla bocca dell'Eterno Padre esce la parola «FIAT». In basso a sinistra, sotto all'inciso: «Cesare fiore del. G. Tasniere Sculps. Taur.».

Milano, Bertarelli (Vol. Q. 132); Milano, Brera (2 es.: XX.XII.17; XX.XII.37); Monza (T. 438).

Questa incisione è contenuta come illustrazione nel volume di F. De Lemene, *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano 1684 e in *Poesie sacre del signor Francesco de Lemene*, Milano 1692, parte II. Il soggetto di questa incisione si trova ripetuto nello stesso verso, ma in formato più piccolo (115x70) nell'edizione di Milano-Parma 1711 del volume di poesie del De Lemene; tale acquaforse è opera di un incisore anonimo, che ha riportato le medesime scritte presenti nell'inciso e ha invece modificato quelle sotto l'inciso, tralasciando il nome del Fiori (una copia del volume a Milano, Bibl. Trivulziana).



TASNIERE G., *L'Eterno Padre e la Creazione*.

55. La Vergine con lo Spirito Santo sul capo e una giovane donna
 Acquaforte, 191x132 (inciso); 206x137 (lastra).
 Su un cartiglio tenuto dalla giovane donna: «CARMĒ / DEO / NOSTRO» e in una banderuola ai suoi piedi: «IN OS MEVM CANTICVM NOVVM». In alto a sinistra il numero: «28»; sotto all'inciso a sinistra: «Cesar fiore del. G. Tasniere sculps. Taur.».
 Milano, Ambrosiana (2 es.: S.C.L. IX. 44; Villa Pernice 19414); Milano, Bertarelli (Vol. Q. 132); Milano, Brera (XX. XII. 37).

Questa incisione è contenuta come illustrazione nel volume di F. De Lemene, *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano 1684 e talvolta nella parte II del volume *Poesie diverse...* dello stesso De Lemene (Milano 1692). Il soggetto di questa incisione si trova ripetuto nello stesso verso, ma in formato più piccolo (115x70) nell'edizione di Milano-Parma 1711 del volume di poesie del De Lemene; tale acquaforte è opera di un incisore anonimo, che ha riportato le medesime scritte presenti nell'inciso e ha invece modificato quelle sotto l'inciso, tralasciando il nome del Fiori (una copia del volume a Milano, Bibl. Trivulziana).



TASNIERE G., *La Vergine con lo Spirito Santo e una giovane.*

56. Allegoria del Sangue di Cristo

Acquaforte, 195x131 (inciso); 200x136 (lastra).

In un cartiglio si trova una scritta che viene cancellata, in altro cartiglio: «DELENS ET AFFIGENS CRVCI». In basso a sinistra, sotto l'inciso: «Cesar fiore del. G. Tasniere Sculps. Taur.».

Milano, Ambrosiana (2 es.: S.C.L. IX, 44; Villa Pernice 19414); Milano, Bertarelli (Vol. Q. 132); Milano, Brera (2 es.: XX.XII.17; XX.XII.37).

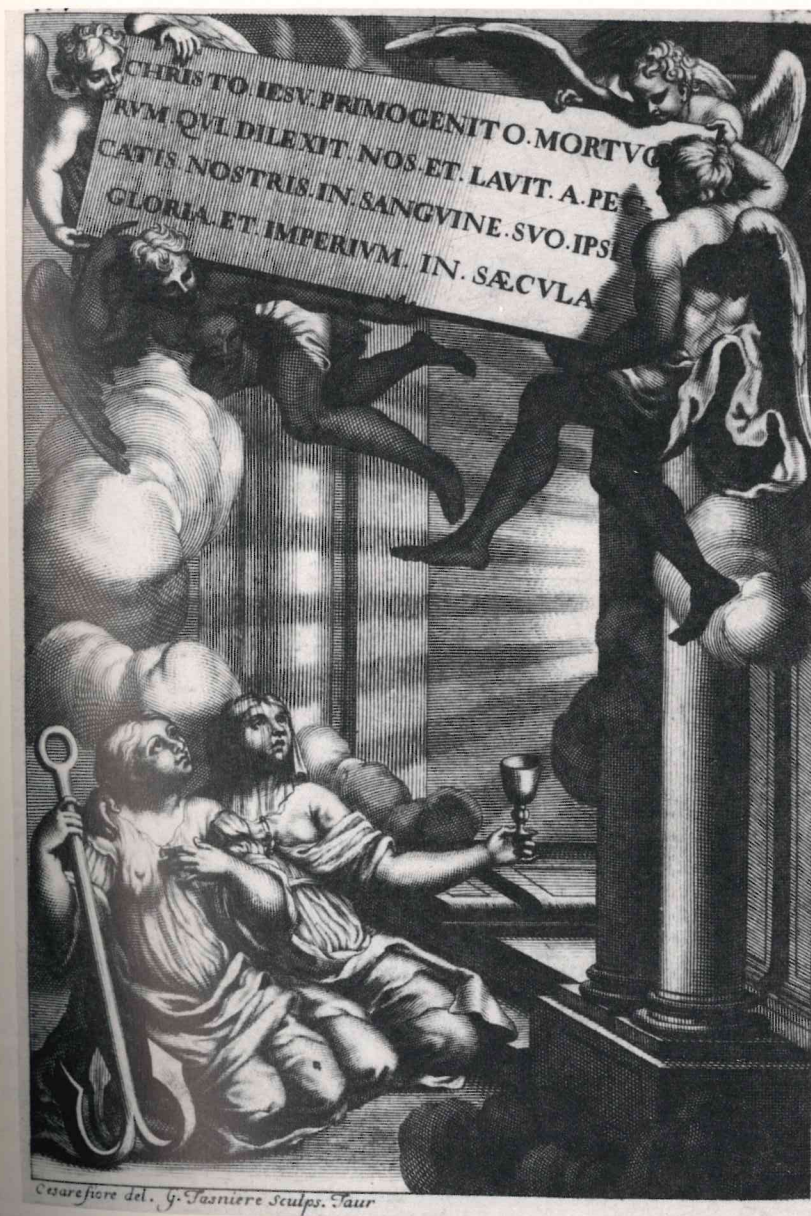
Questa incisione è contenuta come illustrazione nel volume di F. De Lemene, *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano 1684 e talvolta nella parte II del volume *Poesie diverse...*, che ha per titolo *Poesie sacre del signor Francesco de Lemene* (Milano 1692). Il soggetto di questa incisione si trova ripetuto nello stesso verso, ma in formato più piccolo (115x70) nell'edizione di Milano-Parma 1711 del volume di poesie del De Lemene; tale acquaforte è opera di un incisore anonimo, che ha riportato le medesime scritte presenti nell'inciso ed ha invece modificato quelle sotto l'inciso, tralasciando il nome del Fiori (una copia del volume a Milano, Bibl. Trivulziana).



TASNIERE G., *Allegoria del Sangue di Cristo*.

57. Allegoria della Salvezza con due figure in ginocchio
 Acquaforte, 195x131 (inciso); 200x138 (lastra).
 In alto, in una tavola sorretta da Angeli: «CHRISTO. IESV. PRIMOGENITO. MORTUO. QUI DILEXIT NOS. ET. LAVIT. A. PECCATIS. NOSTRIS. IN. SANGVINE. SVO. IPSA. GLORIA. ET. IMPERIUM. IN. SAECVLA.»
 In basso a sinistra sotto l'inciso: «Cesare fiore del. G. Tasniere Sculps Taur».

Milano, Ambrosiana (2 es.: S.C.L. IX, 44; Villa Pernice 19414); Milano, Bertarelli (Vol. Q. 132); Milano, Brera (2 es.: XX.XII.17; XX.XII.37).
 Questa incisione è contenuta come illustrazione nel volume di F. De Lemene, *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, Milano 1684 e talvolta nella parte II del volume *Poesie diverse...* (Milano 1692), che ha per titolo *Poesie sacre del signor Francesco de Lemene*. Il soggetto di questa incisione si trova ripetuto nello stesso verso, ma in formato più piccolo (115x70) nell'edizione di Milano-Parma 1711 del volume di poesie del De Lemene; tale acquaforte è opera di un incisore anonimo, che ha riportato le medesime scritte presenti nell'inciso e ha invece modificato quelle sotto l'inciso tralasciando il nome del Fiori (una copia del volume a Milano, Bibl. Trivulziana).



TASNIERE G., *Allegoria della Salvezza*.

58. Immacolata Concezione della chiesa dei Teatini

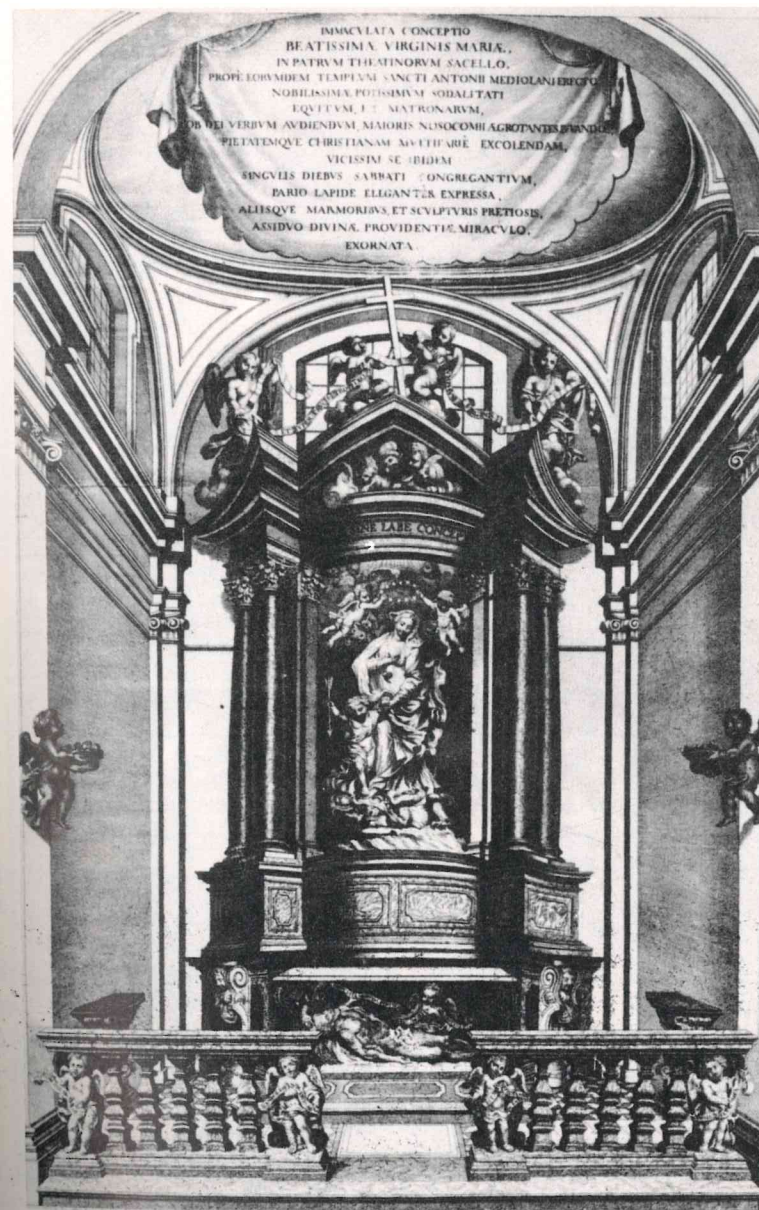
Acquaforte, 720x450 (inciso); 734x462 (lastra).

Bibl.: Arrigoni-Bertarelli 1936, 61.

In alto al centro vi è una lunga scritta che inizia con le parole: «IMMACULATA CONCEPTIO / BEATISSIMAE VIRGINIS MARIAE, / IN PATRVM THEATINORVM SACELLO / ...»; sotto l'inciso a sinistra: «Cesar de floribus Arch: Picr: del. G: Tasniere Sculps. Taurini 1701.».

Milano, Bertarelli (TR. Gr. 1).

Incisa a Torino nel 1701. La cappella si trova nella chiesa di S. Antonio a Milano. La statua è opera di Giuseppe Rusnati ed era originariamente collocata nell'Oratorio della Concezione a destra della chiesa, oggi adibito ad altro uso. Sull'argomento si veda: S. COPPA, *L'oratorio teatino dell'Immacolata a Milano: profilo storico e artistico*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», n. 104, 1978, pp. 83-101.



TASNIERE G., *Immacolata Concezione della chiesa dei Teatini.*

59. Frontespizio per le «Poesie» di F. De Lemene

Acquafornte, 210x146 (inciso, escluso un margine di mm. 8).

I stato: In una banderuola: «POESIE DEL SIG. DE LEMENE»; in basso a sinistra sotto l'inciso: «Cesar fiore del. Mediol.» e in basso a destra: «G. Tasniere Sculps. Taurini».

Milano, Ambrosiana (2 es.: Villa Pernice 19414; S.C.L. IX. 44).
II stato: la parola «POESIE» è stata abrasa. Inoltre il foglio con le note musicali tenuto con la mano sinistra dal putto in alto a destra è stato parzialmente abraso e il putto tiene ora in mano solo un lembo stracciato del foglio.
Milano, Brera (XX.XII.17).

Incisione utilizzata (sia in esemplari del I che del II stato) come frontespizio per il volume *Poesie diverse del signor Francesco De Lemene*, parte I, Milano 1692. Il soggetto di questa incisione si trova ripetuto nello stesso verso, ma in formato più piccolo (115x70) nell'edizione di Milano-Parma 1711 del volume di poesie del De Lemene; tale acquafornte è opera di un incisore anonimo, che ha riportato le medesime scritte presenti nell'inciso e ha invece modificato quelle sotto l'inciso, tralasciando il nome del Fiori (una copia del volume a Milano, Bibl. Trivulziana).



TASNIERE G., Frontespizio Poesie di De Lemene.

60. Frontespizio di tesi con ritratto di G.T. Enriquez de Cabrera
 Acquaforte 732x433 (inciso); 755x442 (lastra).
 Ai lati del ritratto a sinistra vi è il nome del disegnatore: «Cesare fiore del.» e a destra quello dell'incisore: «G. Tasniere Sculps. / Taur.»; sotto all'ovale vi è un cartiglio con una dedica a G.T. Enriquez de Cabrera; intorno all'ovale: «EXCELLENTIS. D. D. IOAN: THOMAS HENRIQUEZ DE CABRERA COMES DE MELGAR MEDIOL: GVBERN: ET c.». Più sotto vi sono i titoli delle tesi discusse e la data 1682. Milano, Bertarelli (RI. G. 2-23); Monza (non inventariata).

Giovanni Tommaso Enriquez de Cabrera († 1705) fu conte di Melgar e poi Duca di Medina de Rioseco; fu Governatore dello Stato di Milano dal 1678 al 1686, in seguito divenne primo ministro di Spagna. Il Fiori ha eseguito nel 1679 una medaglia con il suo ritratto (vedi Aresé 1975, pp. 192-194). Il frontespizio in cui è contenuto il presente ritratto servì per la tesi del Marchese Pietro Isimbardi presso il Collegio dei Gesuiti a Milano nel 1682.



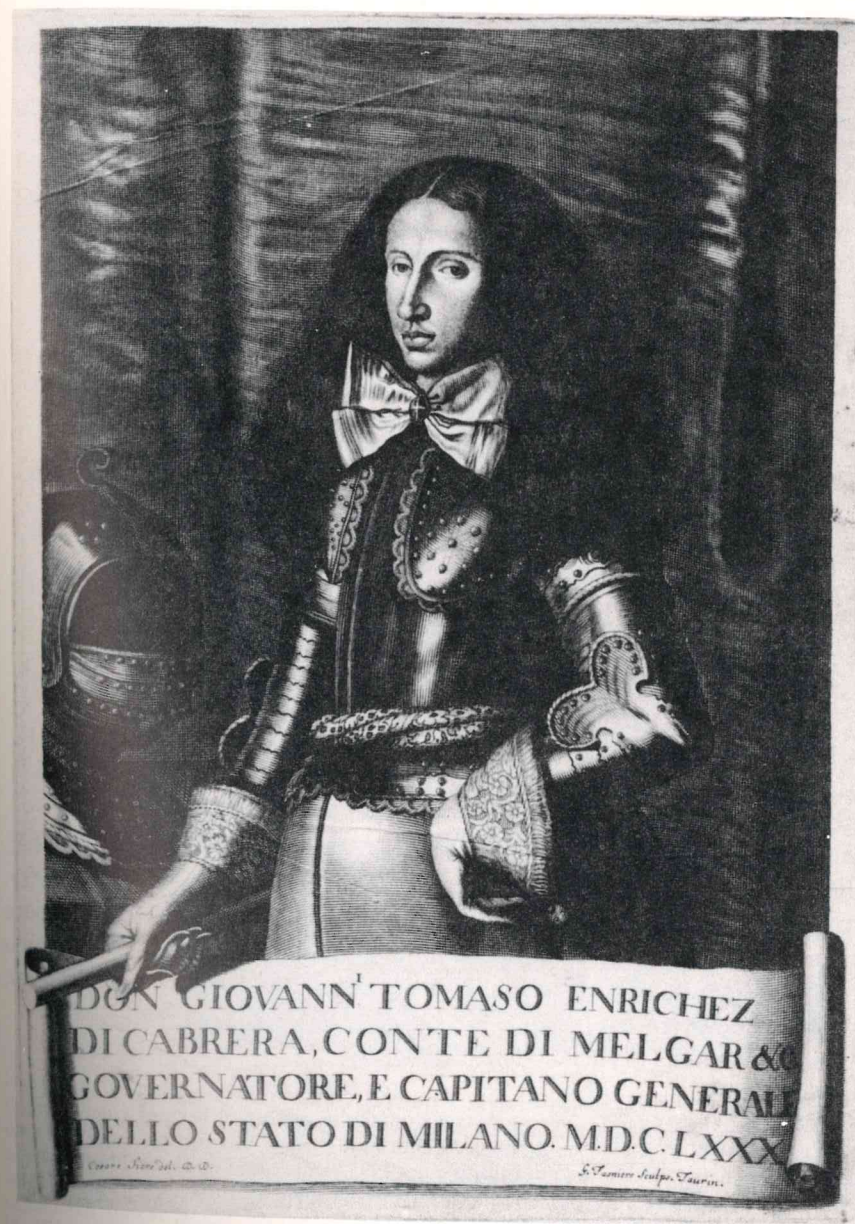
TASNIERE G., Frontespizio con G.T. Enriquez de Cabrera.

61. Ritratto di Giovanni Tommaso Enriquez de Cabrera
 Acquaforte, 205x140 (inciso).
 Il nome del personaggio raffigurato si trova in una banderuola tenuta dal
 putto che regge fra le mani una carta geografica, a sinistra sotto l'ovale.
 In basso a destra sotto l'inciso: «Cesare fiore del: G: Tasniere Sculps:
 Taur:».
 Milano, Bertarelli (RI. P. 115-28).
 Per notizie su G.T. Enriquez de Cabrera si veda alla scheda n. 60.



TASNIERE G., Tommaso Enriquez de Cabrera.

62. Ritratto a mezzo busto di G. Tommaso Enriquez de Cabrera
 Acquaforte, 257x182 (inciso); 262x186 (lastra).
 In basso al centro, in un cartiglio, vi è il nome del personaggio raffigurato, con i suoi titoli e la data 1680. Più sotto a sinistra, sempre nel cartiglio: «Cesare fiore del. D.D.» e a destra: «G. Tasniere Sculps. Taurin.».
 Milano, Bertarelli (TR. P. 6-4).
 Opera incisa nel 1680. Per notizie su G.T. Enriquez de Cabrera si veda alla scheda n. 60.



TASNIERE G., Ritratto a mezzo busto di G.T. Enriquez de Cabrera.

63. Ritratto del Card. Federico Caccia
 Acquaforte, 275x195 (inciso).
 Intorno all'ovale: «FEDERICVS CACCIA S.R.E. CARDINALIS S.M.E. ARCHIEPISCOPVS & C.». In basso a destra, nell'inciso, la data «1699». Sotto all'inciso a sinistra: «Cesar fiori del:» e a destra: «G. Tasniere Sculps. Taur:». Più sotto, presumibilmente in una seconda lastra, vi è una scritta in tre righe che inizia con le parole: «Obequij testimonium, quod...».

Milano, Bertarelli (TR. P. 6-5).
 Federico Caccia nacque a Milano nel 1635 e studiò a Pavia, al Collegio Ghislieri; più tardi si spostò a Roma, ove esercitò l'avvocatura concistoriale, fu uditore di Rota ed elimosiniere di papa Innocenzo XI. Nel 1692 fu inviato come nunzio in Spagna, alla corte di Carlo II; l'anno seguente fu nominato arcivescovo di Milano e nel 1695 venne eletto cardinale. Più tardi gli fu anche affidato, *ad interim*, il governo della città. Morì nel 1699. Un ritratto di F. Caccia è stato inciso anche da P. Bianchi (un es. a Napoli, Capodimonte, inv.: vol. 123, n. 98986). Al Collegio Ghislieri di Pavia si conserva un ritratto a figura intera di Federico Caccia (ill. in AA.VV., *Il Collegio Ghislieri 1567-1967*, Milano 1967, fra le pp. 344-345), che mostra con la presente acquaforte solo qualche somiglianza d'insieme, ma molte varianti nei dettagli. L'incisione è in controparte rispetto al dipinto.



Obequij testimonium, quod Eminentissimo Presuli cum Theologica Lauro parauerat optimi Mecenatis
 perenni memoriae inter Funestas eypressus consecrat
 (restitissimus Pius de floribus Mediolanensis)

TASNIERE G., Federico Caccia.

64. Ritratto di ecclesiastico

Acquaforte, 225x175 (inciso, ovale).

In alto al centro nella cornice intorno al ritratto vi è una scritta poco leggibile: «Nato...1633»; in basso al centro nella stessa cornice: «CAESAR FLORIBVS DEL. MED. G. TASNIERE SCVLPS. MEDIOL. 1692».

Milano, Bertarelli (TR. P. 8-40).



TASNIERE G., *Ritratto di ecclesiastico*.

65. Allegoria con Minerva prima della battaglia
 Acquaforte, 206x140 (inciso).
 In una banderuola vi è la scritta: «DE COELO DIMICATVM EST».
 Sotto l'inciso a destra: «Cesare fiore del. G. Tasniere Sculps. Taur.».
 Monza (T. 421).
 La presente incisione e le quattro seguenti si trovavano probabilmente inserite come illustrazioni in un volume, non rintracciato.



TASNIERE G., *Allegoria con Minerva*.

66. Un guerriero calpesta un nemico
 Acquaforte, 205x137 (inciso); 220x142 (lastra).
 In alto in una banderuola: «IN ORDINE ET CVRSV SVO». Sotto l'inciso a destra: «Cesare fiore del. G: Tasniere Sculps. Taur.».
 Monza (T. 423).
 Vedi nota alla scheda n. 65.



TASNIERE G., *Un guerriero calpesta un nemico*.

67. Allegoria con la Giustizia e la Vittoria
 Acquaforte, 203x140 (inciso); 213x145 (lastra).
 In un cartiglio la scritta: «PER ME». Sotto l'inciso a destra: «Cesare fiore
 del. G: Tasniere Sculps. Taur.».

Monza (T. 424).
 In alto a destra si trova lo stemma della famiglia Pertusati. Questa incisione, insieme ad almeno
 altre quattro, era stata concepita probabilmente come illustrazione per un volume, non rintrac-
 ciato.



TASNIERE G., *Allegoria con la Giustizia e la Vittoria*.

68. Scena allegorica con Minerva e un cannone
 Acquaforte, 205x144 (inciso); 219x147 (lastra).
 In una banderuola in alto: «CERTA LEGE». Sotto l'inciso a destra: «Ce-
 sare fiore del: G. Tasniere Sculps. Taur.».
 Monza (T. 425).
 Vedi nota alla scheda n. 65.



TASNIERE G., *Allegoria con Minerva e un cannone.*

69. **Allegoria della Vittoria e Minerva prima di una battaglia**
 Acquaforte, 206x139 (inciso); 216x149 (lastra).
 Nel cartiglio tenuto dalla donna a sinistra: «MEA EST PRVDENTIA»,
 sul foglio posto davanti alla donna di destra: «MEA EST FORTITVDO».
 In basso a destra sotto l'inciso: «Cesare fiore del.» e «G. Tasniere Sculps.
 Taur.».
 Monza (T. 422).
 Vedi nota alla scheda n. 65.



TASNIERE G., *Allegoria della Vittoria e Minerva.*

INCISORI ANONIMI

70. Scena allegorica

Acquaforse, misure non note.

In basso a sinistra si legge «Caesar Florus».

Monza (F. 182).

Nella parte superiore si trovano due raffigurazioni allegoriche della Fama, rappresentate da due donne alate, reggenti una tromba, mentre nella parte inferiore, verso destra, si vede la raffigurazione allegorica di un fiume. L'unico esemplare di questa incisione da noi esaminato si trovava nella Raccolta della Biblioteca Civica di Monza, ma da lì è stato rubato nel 1981. Pertanto non ci è possibile dare la sua illustrazione, né fornire una più esatta descrizione del soggetto.

71. Ritratto di Jan Oc pra Visud...

Acquaforse.

Füssli 1806-1819, Teil II, II, p. 362.

Senza il nome del Fiori, ma di sua invenzione. Opera citata unicamente dal Füssli, della quale non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

72. Ritratto di Jan Oc lung Callaya...

Acquaforse.

Füssli 1806-1819, Teil II, II, p. 362.

Senza il nome del Fiori, ma di sua invenzione. Opera citata unicamente dal Füssli, della quale non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

73. Ritratto di Jan Oc Scrivi...

Acquaforse.

Füssli 1806-1819, Teil II, II, p. 362.

Senza il nome del Fiori, ma di sua invenzione. Opera citata unicamente dal Füssli, della quale non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Ceramiche: quindici anni di doni e acquisizioni

Dal 1973, quando ebbe inizio la Rassegna di Studi e Notizie, è stata data comunicazione di doni e di acquisti destinati ai vari settori delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni con elenchi, articoli e saggi specifici. Tuttavia per molte acquisizioni non si è ancora provveduto alla loro illustrazione. Si è voluto ora indicare, nel campo della ceramica, gli oggetti più rilevanti pervenuti alle Civiche Raccolte d'Arte dal 1973 ad oggi.

Nel settore della maiolica italiana gli acquisti sono stati numerosi e hanno notevolmente arricchito la pur vastissima collezione sforzesca. Alcune di queste opere sono state già pubblicate in diversi articoli apparsi sulla Rassegna di Studi, ma la maggior parte risulta tutt'ora inedita.

Anche se gli oggetti pervenuti alla Raccolta rivestono tutti il medesimo interesse storico-artistico, tuttavia alcuni fra loro rappresentano documenti di studio più circostanziato sulla produzione di diverse manifatture, divenendo quindi un prezioso materiale di studio per gli addetti ai lavori.

Con questo fine risulta particolarmente interessante il fortunoso acquisto del piatto istoriato del XVI secolo, con la rappresentazione del carro di Venere, che porta nel verso la segnatura: *fatto in pesaro 1544* (inv. M. 4090), piatto che ha permesso di attribuire alle fornaci pesaresi cinquecentesche molti esemplari di fattura analoga; il tondino nuziale di bottega faentina dell'inizio del XVI secolo (inv. M. 4097); la caffettiera marcata: *Pesaro* (inv. M. 4077) decorata a gran fuoco con il «tiechio», che documenta la produzione settecentesca di questo popolare motivo. L'acquisto di due albarelli toscani (inv. M. 4102-4103) ha colmato la lacuna di esemplari di questa zona; mentre il magnifico catino pesarese, recentemente acquistato, porta elementi interessanti per la datazione e l'attribuzione alla fornace marchigiana di una diversa tipologia della famosa «rosa» (inv. M. 4114). Infine è di questi giorni l'acquisto del boccale settecentesco decorato in monocromo turchino (inv. M. 4115), marcato: *N.2:C.C.* (Ca-

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

INCISORI ANONIMI

70. Scena allegorica

Acquaforte, misure non note.

In basso a sinistra si legge «Caesar Florus».

Monza (F. 182).

Nella parte superiore si trovano due raffigurazioni allegoriche della Fama, rappresentate da due donne alate, reggenti una tromba, mentre nella parte inferiore, verso destra, si vede la raffigurazione allegorica di un fiume.

L'unico esemplare di questa incisione da noi esaminato si trovava nella Raccolta della Biblioteca Civica di Monza, ma da lì è stato rubato nel 1981. Pertanto non ci è possibile dare la sua illustrazione, né fornire una più esatta descrizione del soggetto.

71. Ritratto di Jan Oc pra Visud...

Acquaforte.

Füssli 1806-1819, Teil II, II, p. 362.

Senza il nome del Fiori, ma di sua invenzione. Opera citata unicamente dal Füssli, della quale non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

72. Ritratto di Jan Oc lung Callaya...

Acquaforte.

Füssli 1806-1819, Teil II, II, p. 362.

Senza il nome del Fiori, ma di sua invenzione. Opera citata unicamente dal Füssli, della quale non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

73. Ritratto di Jan Oc Scrivi...

Acquaforte.

Füssli 1806-1819, Teil II, II, p. 362.

Senza il nome del Fiori, ma di sua invenzione. Opera citata unicamente dal Füssli, della quale non abbiamo rinvenuto alcun esemplare.

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Ceramiche: quindici anni di doni e acquisizioni

Dal 1973, quando ebbe inizio la Rassegna di Studi e Notizie, è stata data comunicazione di doni e di acquisti destinati ai vari settori delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni con elenchi, articoli e saggi specifici. Tuttavia per molte acquisizioni non si è ancora provveduto alla loro illustrazione. Si è voluto ora indicare, nel campo della ceramica, gli oggetti più rilevanti pervenuti alle Civiche Raccolte d'Arte dal 1973 ad oggi.

Nel settore della maiolica italiana gli acquisti sono stati numerosi e hanno notevolmente arricchito la pur vastissima collezione sforzesca. Alcune di queste opere sono state già pubblicate in diversi articoli apparsi sulla Rassegna di Studi, ma la maggior parte risulta tutt'ora inedita.

Anche se gli oggetti pervenuti alla Raccolta rivestono tutti il medesimo interesse storico-artistico, tuttavia alcuni fra loro rappresentano documenti di studio più circostanziato sulla produzione di diverse manifatture, divenendo quindi un prezioso materiale di studio per gli addetti ai lavori.

Con questo fine risulta particolarmente interessante il fortunoso acquisto del piatto istoriato del XVI secolo, con la rappresentazione del carro di Venere, che porta nel *verso* la segnatura: *fatto in pesaro 1544* (inv. M. 4090), piatto che ha permesso di attribuire alle fornaci pesaresi cinquecentesche molti esemplari di fattura analoga; il tondino nuziale di bottega faentina dell'inizio del XVI secolo (inv. M. 4097); la caffettiera marcata: *Pesaro* (inv. M. 4077) decorata a gran fuoco con il «ticchio», che documenta la produzione settecentesca di questo popolare motivo. L'acquisto di due albarelli toscani (inv. M. 4102-4103) ha colmato la lacuna di esemplari di questa zona; mentre il magnifico catino pesarese, recentemente acquistato, porta elementi interessanti per la datazione e l'attribuzione alla fornace marchigiana di una diversa tipologia della famosa «rosa» (inv. M. 4114). Infine è di questi giorni l'acquisto del boccale settecentesco decorato in monocromo turchino (inv. M. 4115), marcato: *N:2:C.C.* (Ca-

sali-Callegari) che costituisce l'unica prova concreta, conosciuta fino ad ora, circa l'appartenenza alle fornaci di Pesaro del motivo «alla rosa bleu».

Il settore porcellane del Castello Sforzesco, che ha la sua sede espositiva sul vasto ballatoio che si affaccia sulla Sala della Balla, comprende un vasto e circostanziato panorama, sia pure con qualche lacuna, della produzione italiana ed europea dei secoli XVIII e XIX.

È stata incrementata la collezione della porcellana italiana con l'acquisto di una chicchera veneziana della fabbrica di Geminiano Cozzi (inv. P. 1272); di due tazzine con piattini analoghi della fabbrica di Capodimonte, epoca Carlo III (inv. P. 1281-82) e di un interessante centro da tavola della fabbrica napoletana di Ferdinando IV (inv. P. 1283). Questo esemplare è particolarmente appropriato alla nostra collezione che già possiede due candelieri con cariatidi dello stesso servizio (inv. P. 90-91).

Per il settore europeo sono di grande interesse due tazzine di Meissen decorate in bleu e oro a doppia ansa con relativi piattini, dipinte da un Hausmaler, o pittore domestico, nella bottega di F.J. Ferne (inv. P. 1278-79). Fra gli acquisti minori vi sono cinque posate, tre forchette e due coltelli, con manico in porcellana a decori rabescati in monocromia bleu, della seconda metà del XVIII secolo (inv. P. 1273-1277).

Per una visione più completa delle opere, diamo qui di seguito la loro raffigurazione accompagnata da una breve schedatura.



FIG. 1a - FAENZA, Sec. XVI (1520 ca.). Maiolica.

Tondino nuziale a larga tesa con decorazione policroma a grottesche, quattro medaglioni circolari racchiudono due cuori uniti e due stemmi gentilizi. Lo stemma in alto, con leone rampante, appartiene a Giacomo Nordi, vescovo di Urbino dal 1523 al 1540. Al centro due putti alati racchiusi entro la scritta: A DOMINO AUXILIUM MEUM.
Diam. cm. 25 (inv. M. 4097).
Acquisto 1980.

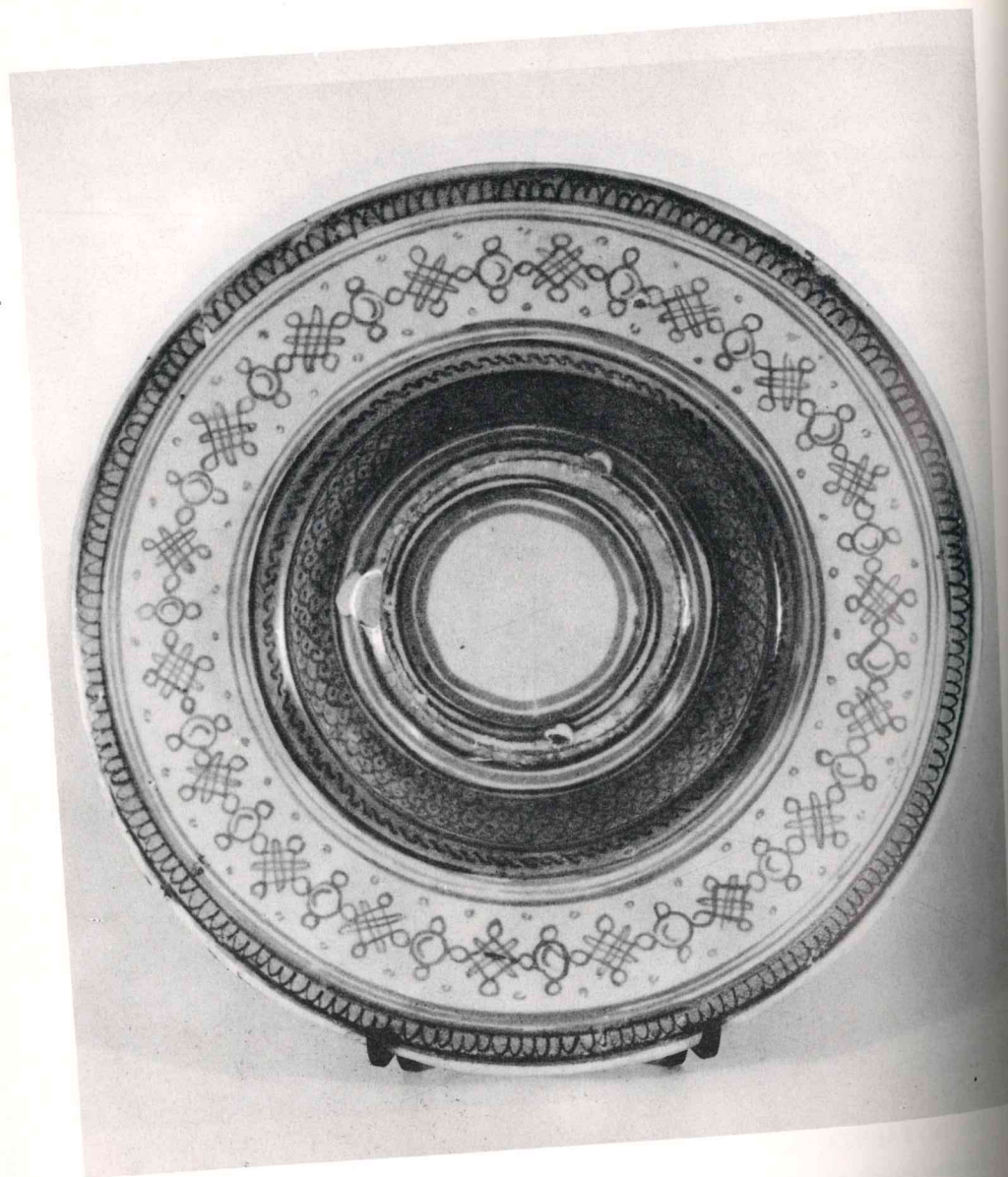


FIG. 1b

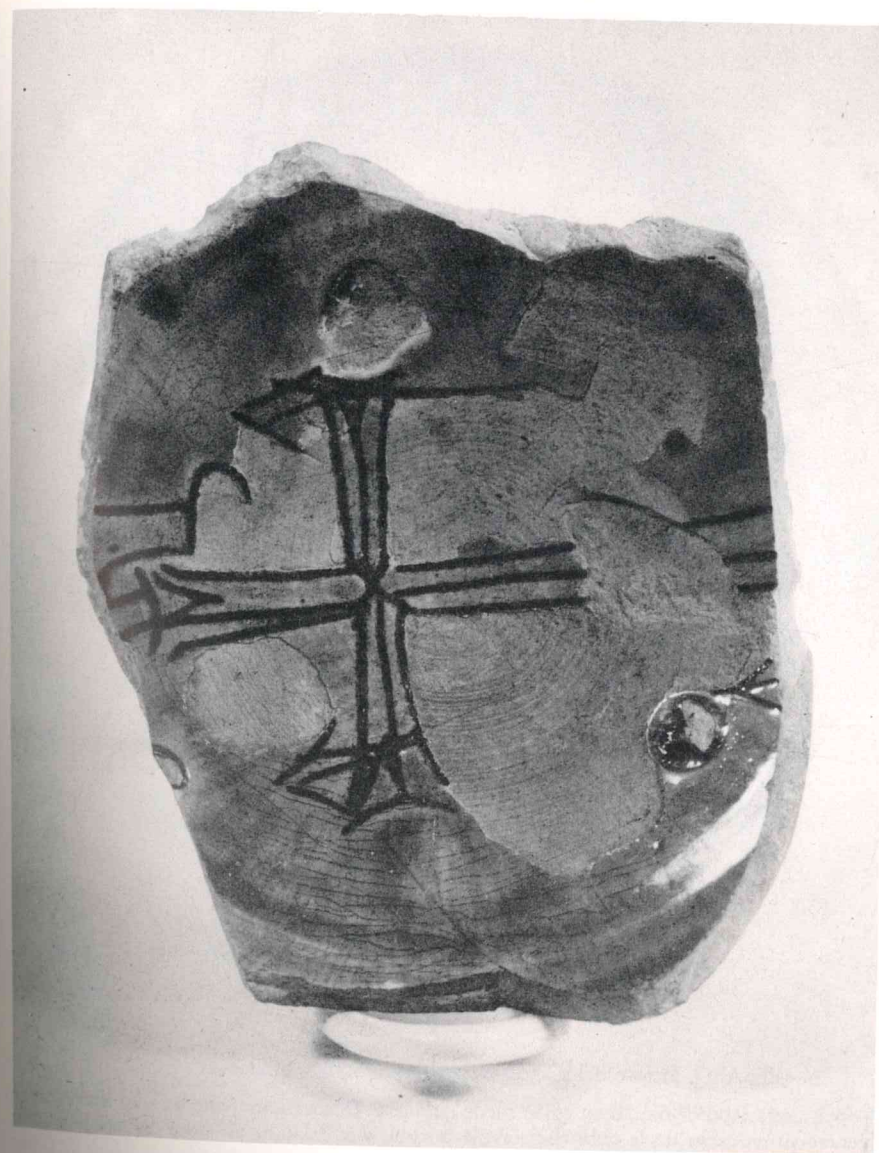


FIG. 2 - PAVIA, Sec. XVI metà. Maiolica.
Frammento di scodellino graffito con il disegno di una Croce al centro; fondo giallo lionato.
Cm. 9x7 (inv. M. 4083).
Rinvenuto a Niguarda.
Dono S. Aliberti, 1977.



FIG. 3a - PESARO, Pittore del pianeta Venere, datato 1544. Maiolica.
Coppa liscia a bordi rialzati su basso piede circolare. Decorazione policroma ad istoriato con Venere su un carro tra le nubi che sorvola la città; due colombe al lato e divinità femminili al centro. Nel verso la scritta: *Venere bella matre de / l'amore il sole è bello / et il fiore de Giove / fatto in Pesaro 1544.*
Diam. cm. 28 (inv. M. 4090).
Acquisto 1979.

Bibl. G. BISCONTINI UGOLINI, *Di alcuni piatti pesaresi...*, in: Faenza 1978, n. 2, p. 27; IDEM, *Alcune maioliche...*, in: Rassegna di Studi, 1981, p. 152; P. BONALI - G. CRESTA, *Girolamo e Giacomo Lanfranco*, 1987, p. 60.

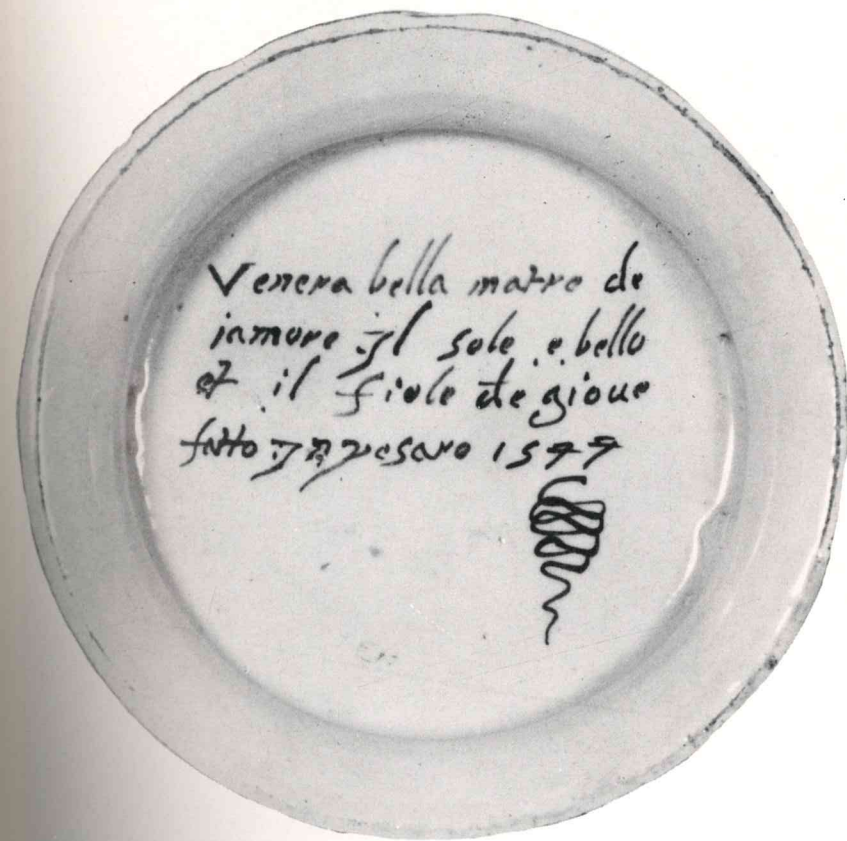


FIG. 3b



FIG. 4 - SIENA O DERUTA, Sec. XVI metà. Maiolica.
Albarello rastremato al centro, piede e orlo espansi. Decoro policromo delimitato da un motivo a scacchiera in alto e in basso, fascia anulare dipinta con foglie d'acanto e cornucopie al centro. Alt. cm. 23; diam. piede cm. 11 (inv. M. 4102).
Acquisto 1984.
Bibl. *Le Maioliche della collezione D. Serra*, Galleria La Porta d'oro, Milano, s.d. fig. 111.

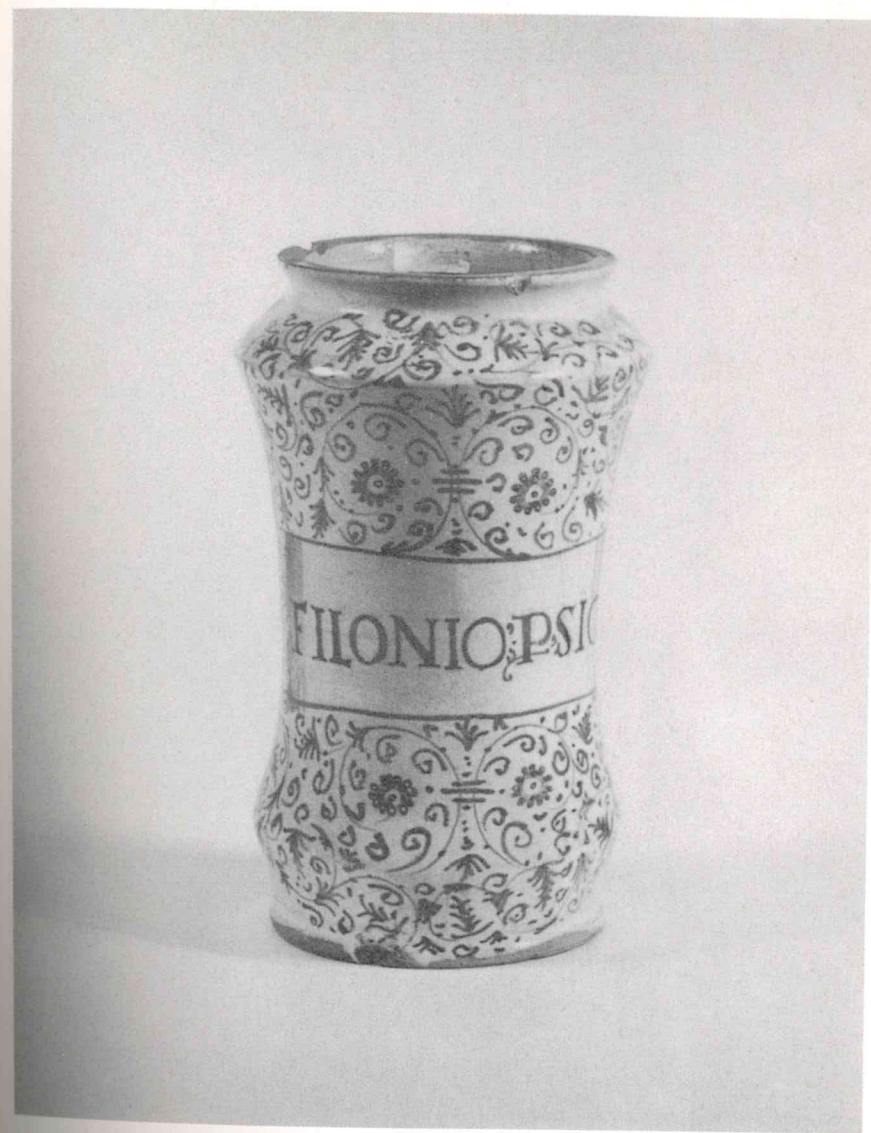


FIG. 5 - AREA TOSCANA, Sec. XVI metà. Maiolica.
Albarello rastremato al centro, orlo espanso. Decoro a piccoli girali con foglie e fiori. Al centro la scritta: FILONIO P.SIO, a lettere romane. Colori: turchino su fondo bianco con piccoli fiori in giallo di Siena. Alt. cm. 18; diam. base cm. 9 (inv. M. 4103).
Acquisto 1984.

Bibl. *Le maioliche della collezione D. Serra*, Galleria La Porta d'oro, Milano, s.d. fig. 76.



FIG. 6 - URBINO, Bottega Patanazzi, 1575 ca.. Maiolica.
Versatoio del servizio per le terze nozze di Alfonso II d'Este con Margherita Gonzaga. Decorazione ad istoriato con grottesche, fanciulli e ninfe. Sulla gola, al centro, l'impresa nuziale di Alfonso II con il cartiglio e il motto: ARDET AETERNUM.
Alt. cm. 30; diam. piede cm. 9 (inv. M. 4073).
Acquisto 1974.

Bibl. G. BISCONTINI UGOLINI, *Un nuovo pezzo...*, in: *Rassegna di Studi*, 1976, p. 156, figg. 1 e 2; IDEM, *Grandi collezioni di Arte Decorativa*, 1976, p. 94, fig. 89.



FIG. 7 - ARIANO IRPINO, Sec. XVII seconda metà. Maiolica.
Saliera a base triangolare raffigurante una fanciulla in abito lungo che regge un vassoio rettangolare; al centro una S sbarrata.
Alt. cm. 17,3 (inv. M. 4072).
Acquisto 1975.

Per esemplari analoghi vds. G. DONATONE, *La maiolica di Ariano Irpino*, Napoli 1980, tav. 37a.

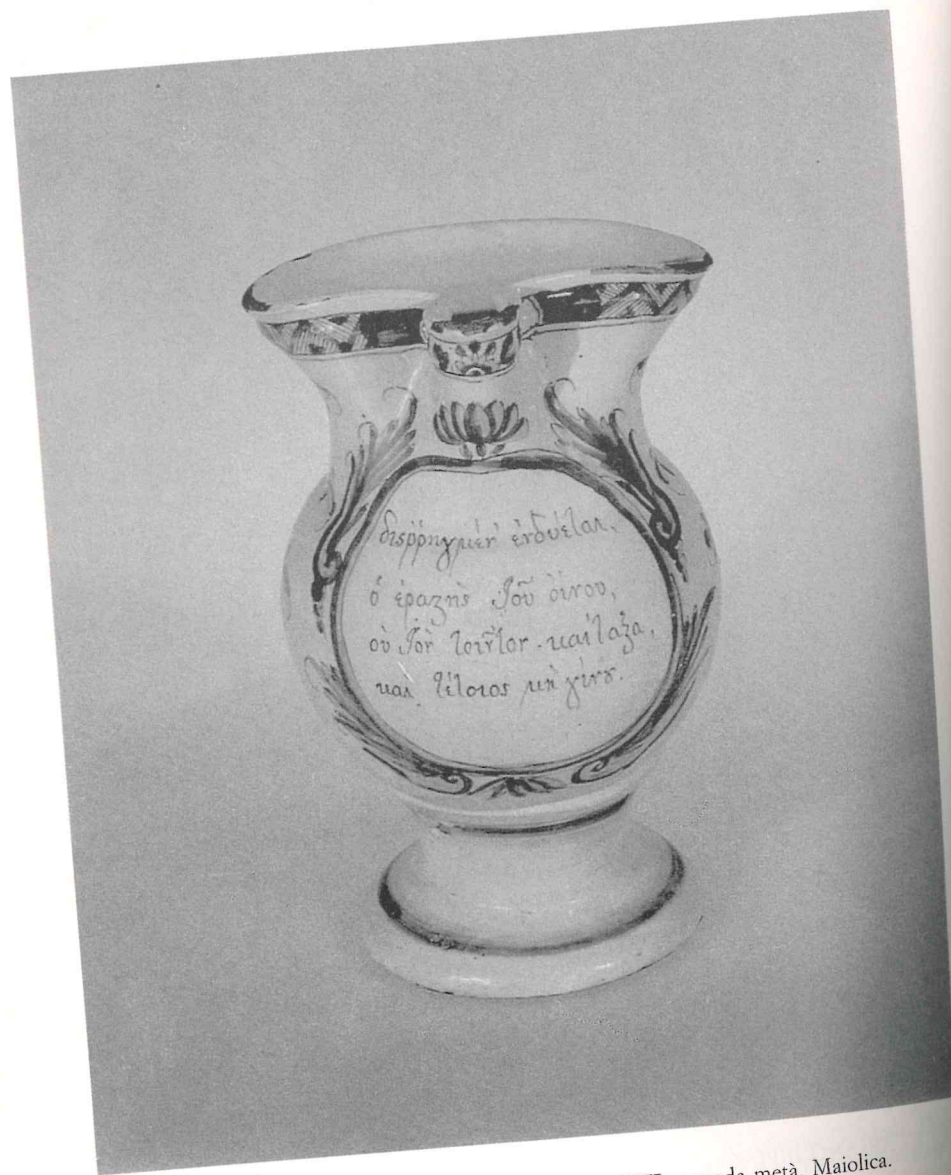


FIG. 8a - PESARO, fabbrica Casali e Callegari, Sec. XVIII seconda metà. Maiolica.
Boccale da osteria decorato in monocromo turchino nella tipologia della «rosa bleu». La cartella centrale con la scritta in greco testimonia la sua destinazione ai paesi dell'opposta sponda Adriatica. Sotto il piede la segnatura: N° 2: C.C. (Casali e Callegari).
Alt. cm. 27. Diam. piede cm. 11 (inv. M. 4115).
Acquisto 1988.

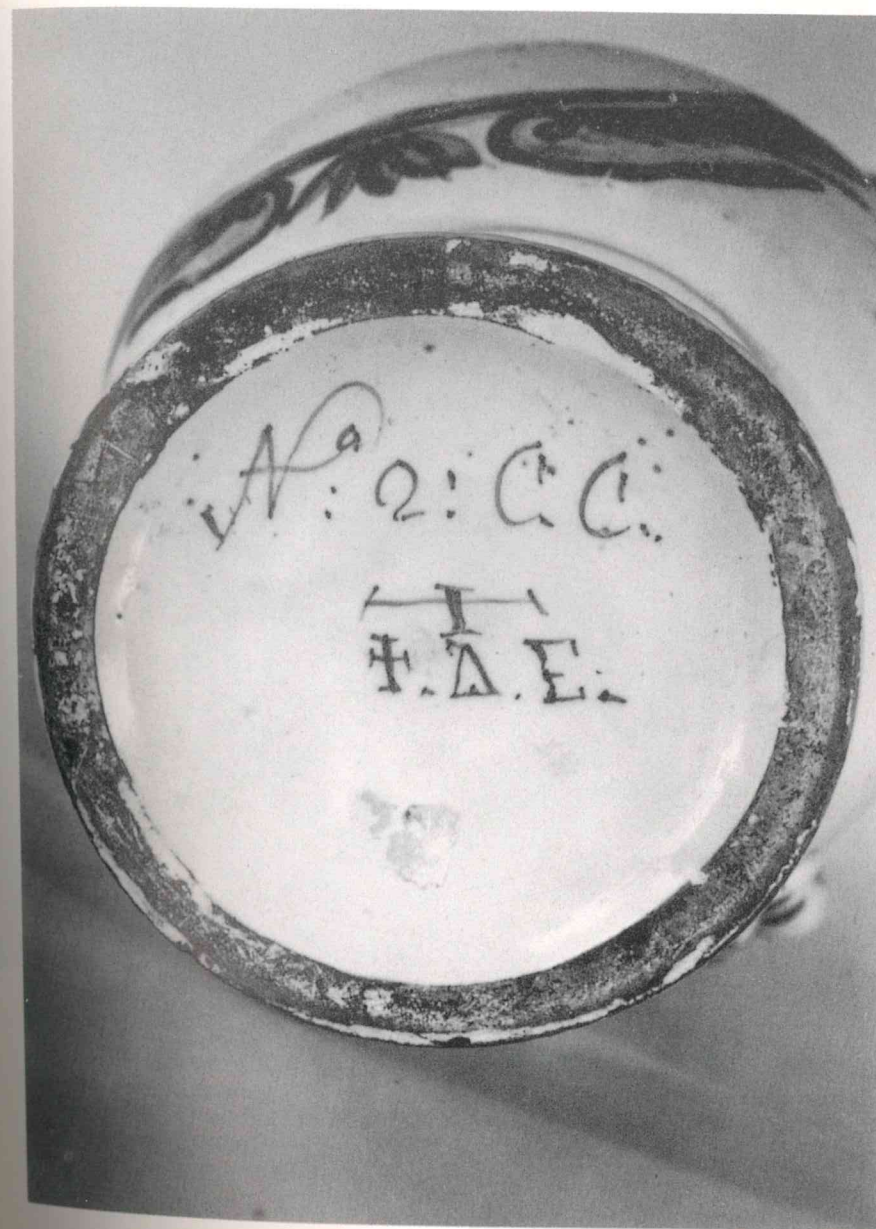


FIG. 8b



FIG. 9 - PESARO, fabbrica Casali e Callegari, Sec. XVIII terzo quarto. Maiolica.
Caffettiera costolata, priva di coperchio, decorata con il motivo del «ticchio» a gran fuoco.
Segnatura sotto la base: *Pesaro*.
Alt. cm. 18; diam. base 9,8 (inv. M. 4077).
Dono G. Biscontini Ugolini 1972.
Bibl. G. BISCONTINI UGOLINI, *Ipotesi sull'origine...*, in: *Rassegna di Studi*, 1976, p. 87; *IDEM*, *Ceramiche pesaresi dal XVIII al XX secolo*, 1986, p. 62.

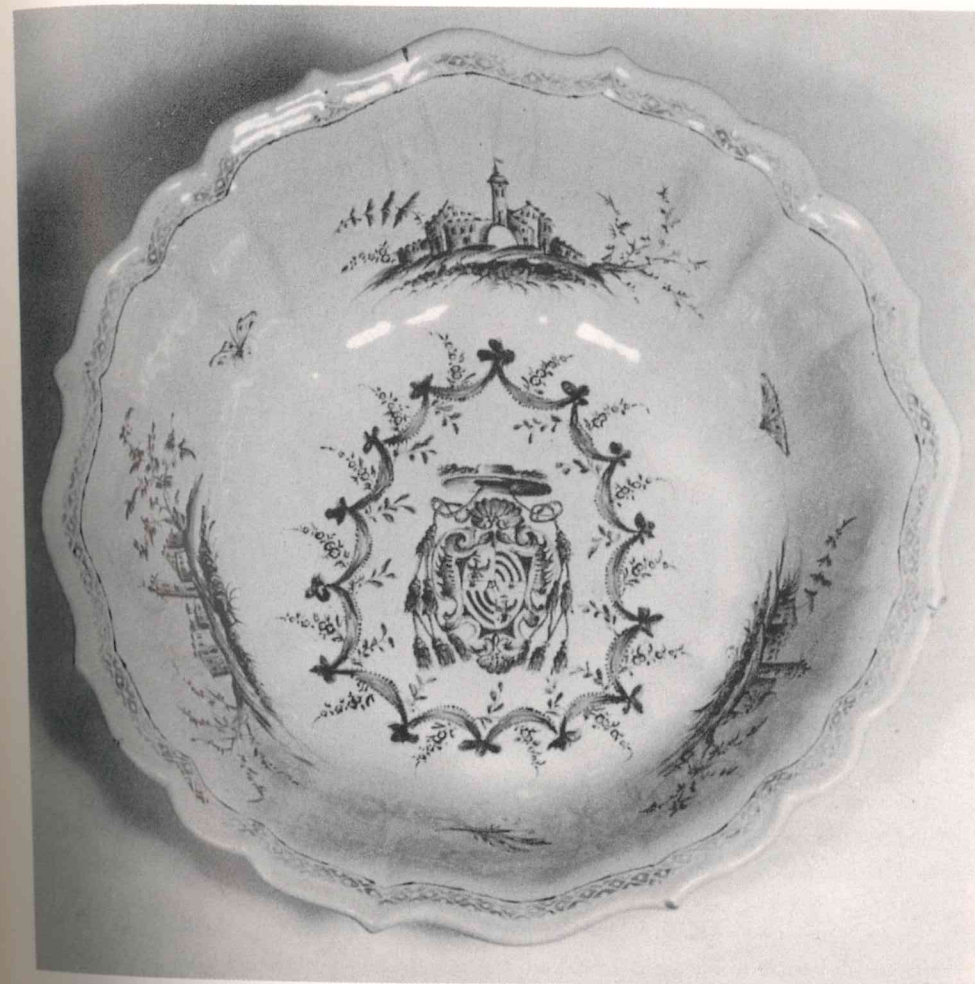


FIG. 10 - PESARO, fabbrica Casali e Callegari, Sec. XVIII terzo quarto. Maiolica.
Catino costolato ad orlo sagomato. Decorazione a «piccolo fuoco» in monocromo rosso. Sulla
parete tre architetture alberate alternate a farfalle. Al centro, stemma quadripartito sormontato
da cappello cardinalizio racchiuso in un ovale formato da nastri festonati con piccoli tralci fio-
riti. All'orlo nastro sagomato, con motivo graffito a losanghe.
Alt. cm. 9,8; diam. cm. 35,5 (inv. M. 4114).
Acquisto 1988.



FIG. 11 - PESARO, fabbrica Casali e Callegari, Sec. XVIII seconda metà. Maiolica.
Tazzina cilindrica con piattino analogo. Decorazione a «piccolo fuoco» con fiori raccolti a mazzo nella tipologia della «rosa»; all'orlo fascia anulare in rosso porpora con motivo graffito.
Alt. cm. 5,5; diam. cm. 5,5 tazzina; diam. cm. 12 piattino (inv. M. 4095-4096).
Acquisto 1980.
Bibl. G. BISCONTINI UGOLINI, *Alcune maioliche...*, in: *Rassegna di Studi*, 1981, pp. 182-183.



FIG. 12 - FAENZA, fabbrica Ferniani, Sec. XVIII seconda metà. Maiolica.
Piattino da caffè. Decorazione policroma a «piccolo fuoco» con scena di danza campestre in un prato. Motivo in rosso porpora all'orlo. Soggetto tratto da incisione di Francesco Bartolozzi (1728-1815), *Raccolta delle Stampe A. Bertarelli* (albo 185, tav. 1).
Diam. cm. 12,5 (inv. M. 4098).
Dono degli Amici della Raccolta Bertarelli, 1983.



FIG. 13 - LE NOVE, gestione Baroni, Sec. XIX prima metà. Terraglia.
Vaso ad anfora su alto piede. Quattro medaglioni con busti di personaggi a rilievo su fondo turchino. Nella parte inferiore del vaso motivi rilevati a foglie di acanto.
Alt. cm. 27; diam. piede cm. 11,8 (inv. M. 4077).
Acquisto 1973.



FIG. 14 - PESARO, fabbrica Benucci e Latti, Sec. XIX, prima metà. Terraglia.

Piatto circolare con decorazione «a riporto» in monocromo bruno, riproducente una famiglia di pastori tratta da una incisione di Bartolomeo Pinelli, *Famiglia di pecorari*, in: *Nuova raccolta di cinquanta costumi pittoreschi*, Roma, 1816, tav. 28. Marca nel verso: B L PESARO impressa in pasta.
Diam. cm. 31 (inv. M. 4069).
Acquisto 1973.



FIG. 15 - PESARO, fabbrica Benucci e Latti, Sec. XIX, prima metà. Terraglia.

Piatto ovale con decorazione «a riporto» in monocromo bruno, riprodotto un gruppo di pastori tratta da una incisione di Bartolomeo Pinelli, *Costumi di Cerbara*, in: *Nuova raccolta di cinquanta costumi pittoreschi*, Roma, 1816, tav. 37. Marca nel verso: B L PESARO, impressa in pasta. Ovale cm. 31,5x25 (inv. M. 4067). Acquisto 1973.



FIG. 16 - PESARO, fabbrica Benucci e Latti, Sec. XIX, prima metà. Terraglia.

Piatto circolare con decorazione «a riporto» in monocromo bruno, riprodotto la figura di una popolana seduta tratta da una incisione di Bartolomeo Pinelli, *Costumi di Albano*, in: *Nuova raccolta di cinquanta costumi pittoreschi*, Roma, 1816, tav. 30. Marca nel verso: B L PESARO impressa in pasta. Diam. cm. 24,5 (inv. M. 4068). Acquisto 1973.



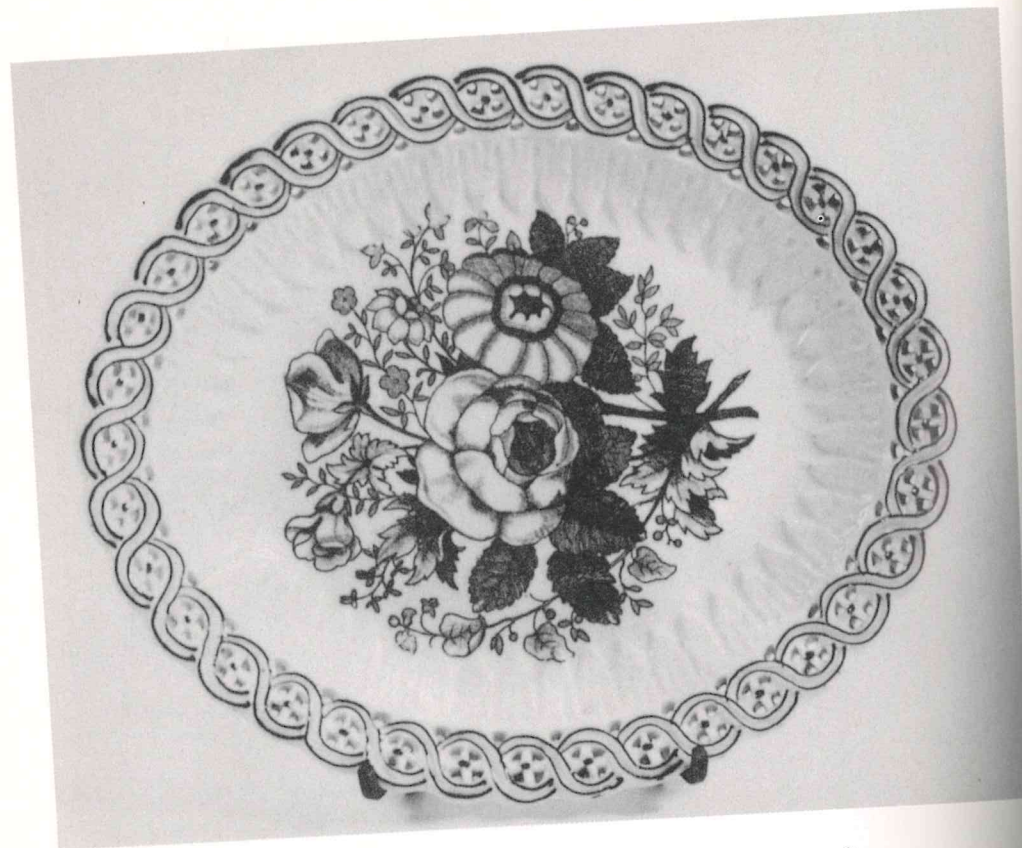


FIG. 17 - PESARO, fabbrica Benucci e Latti, Sec. XIX, prima metà. Terraglia.
Piatto ovale con tesa a treccia traforata e centinata. Decorazione «a riporto» in monocromo tur-
chino, con mazzo di fiori al centro. Marca nel verso: B L PESARO impressa in pasta.
Ovale cm. 24x19 (inv. M. 4080).
Dono C. Badioli Ugolini 1976.
Bibl.: G. Biscontini Ugolini, *Ceramiche pesaresi dal XVIII al XX secolo*, 1986, p. 158.

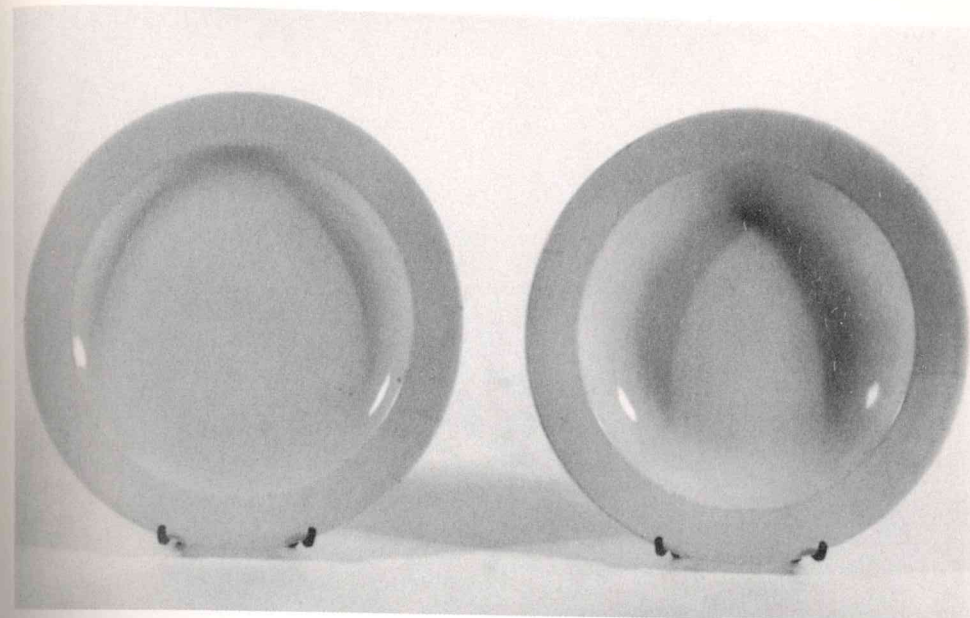


FIG. 18 - PESARO, fabbrica Benucci e Latti, Sec. XIX, seconda metà. Terraglia.
Piatto piano e piatto fondo privi di decorazione. Marca nel verso: B L PESARO impressa in
pasta.
Diam. cm. 24 (inv. M. 4078-4079).
Dono, C. Badioli Ugolini, 1976.



FIG. 19 - COPENAGHEN, Sec. XX (1925, ca.). Maiolica.
Vaso cilindrico con decorazione policroma di glicini e farfalle su fondo quadrettato. Segnatura
nel verso: DENMARK ¹¹³³ — in verde.
400
Alt. cm. 27, diam. base cm. 8,2 (inv. M. 3071).
Dono, M.L. Quarti Warmer, 1974.

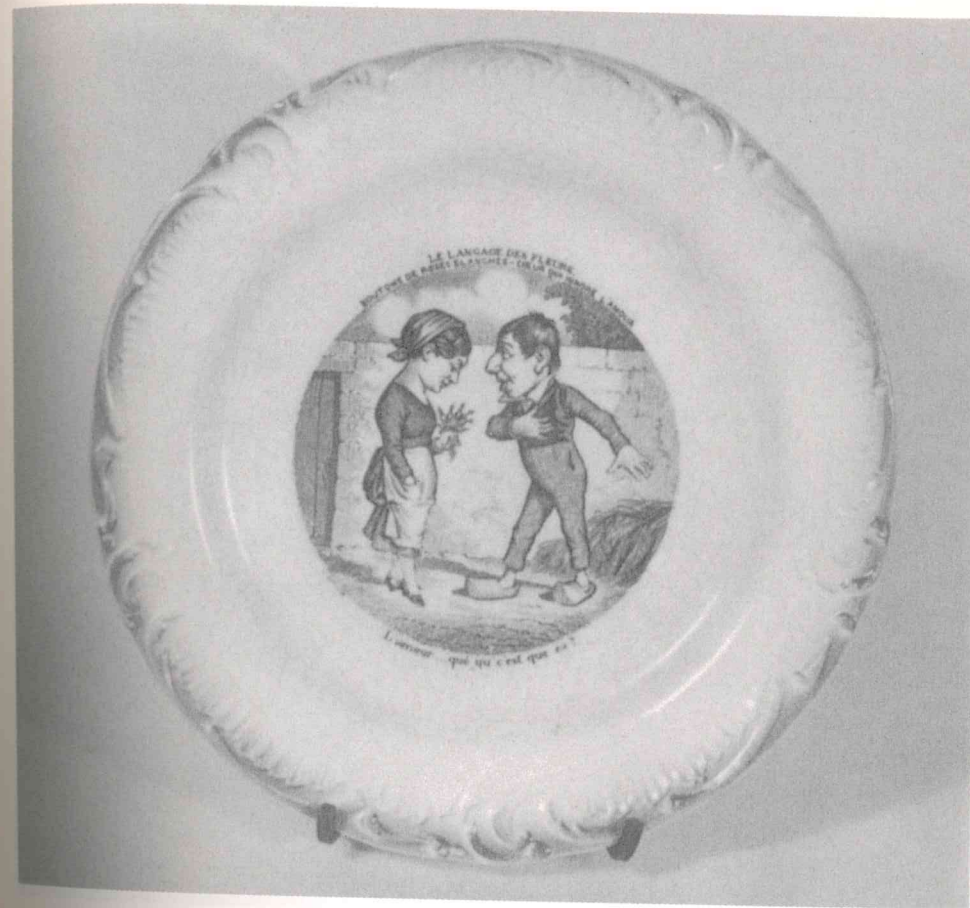


FIG. 20a - Fabbrica francese, Sec. XIX fine. Terraglia.
Piatti (n. 3) con tesa a rilievo. Decorazione «a riporto» con scene amorose caricaturali tratte
dalla serie di incisioni: LE LANGAGE DES FLEUR.
Diam. cm. 20 (inv. M. dal 4099 al 4101).
Dono A. Fiorentini, 1983.



FIG. 20b



FIG. 20c

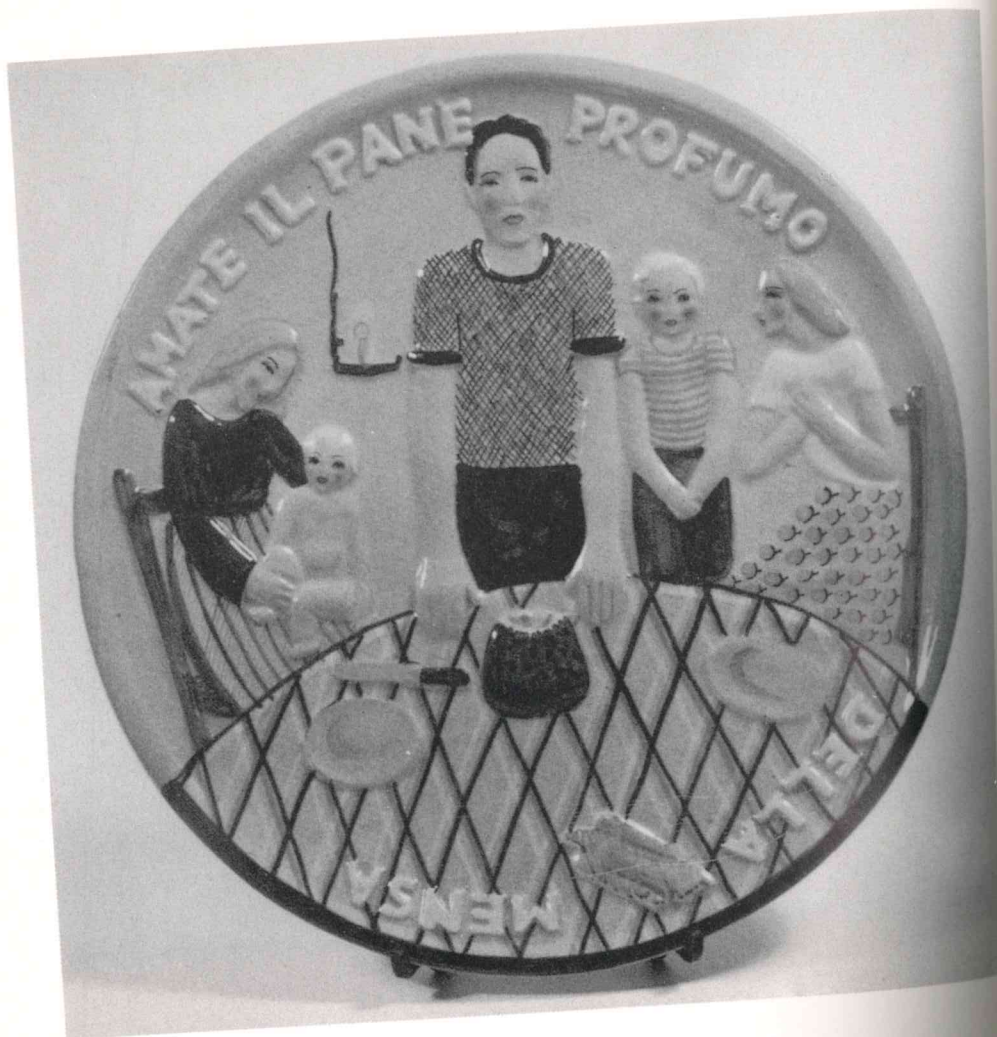


FIG. 21a - ALBISOLA, fabbrica Mazzotti, Sec. XX (1928 ca.). Maiolica.
 Piatto grande e piatti medi (n. 5) con la scritta: AMATE IL PANE PROFUMO DELLA MENSA; RISPETTATE IL PANE; PANE FRAGRANZA DELLA TERRA; PANE SOAVE DONO DI DIO; PANE RICCHEZZA DELLA PATRIA; PANE GLORIA DEI CAMPI.
 Decorazione policroma con figure allegoriche e scritte in rilievo. Nel verso la segnatura impressa in pasta: MOTTA MAZZOTTI. Piatti venduti dalla ditta Motta, nelle confezioni natalizie del 1928, per la propaganda della battaglia del grano promossa da Benito Mussolini.
 Diam. cm. 27 e cm. 20 (inv. M. dal 4084 al 4089).
 Dono G. Lopez, 1977.



FIG. 21b



FIG. 21c



FIG. 21d



FIG. 21e



FIG. 21f



FIG. 22a - PESARO, Ferruccio Mengaroni, 1918. Maiolica.
Spilla a medaglione circolare montata in argento e decorata con due putti alati su fondo tur-
chino. Segnatura nel *verso*: S.D.C. (Società d'arte Ceramica) / PESARO / Serie A.N: 2 / Fer-
ruccio Mengaroni / fece / X. VII. MCMXVIII.
Diam. cm. 4 (inv. M. 4092).
Acquisto 1974.

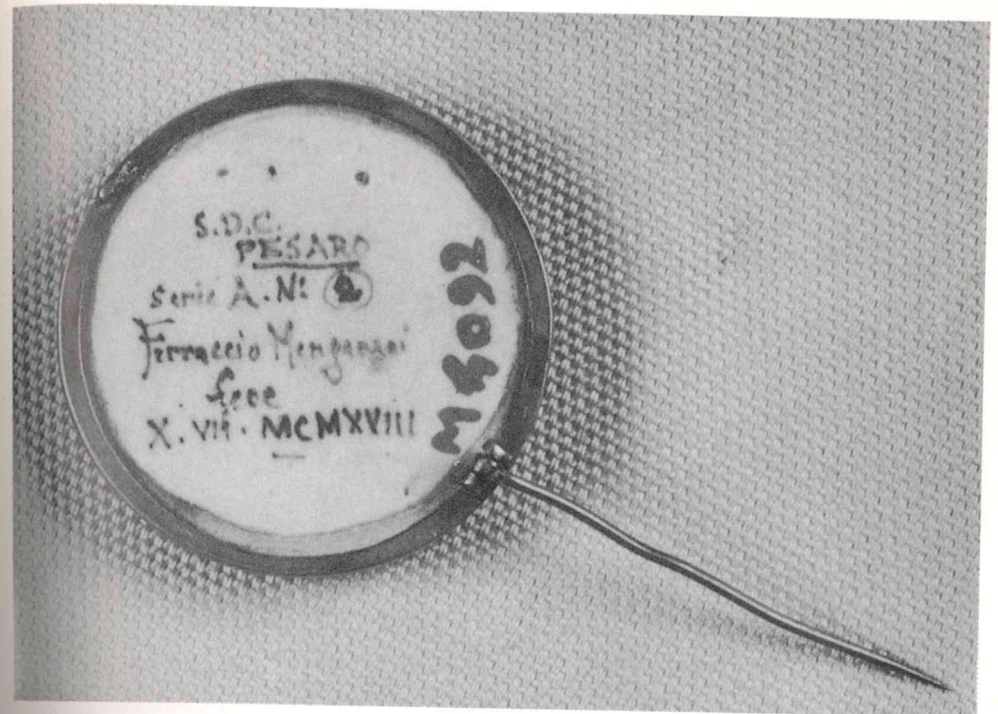


FIG. 22b



FIG. 23 - ISA PIZZONI, datato 1979. Maiolica.
Grande piatto con la raffigurazione di un gallo graffito su fondo bruno. Firmato nel *recto*: Pizzoni 1979; nel *verso* la segnatura: CA m. (Curti Alberto Milano).
Diam. cm. 42,8 (inv. M. 4094).
Acquisto 1979.



FIG. 24 - ISA PIZZONI, datato 1979. Maiolica.
Grande piatto a fondo bianco con la raffigurazione di un gufo. Firmato nel *recto*: Pizzoni 1979; nel *verso* la segnatura: CA m. (Curti Alberto, Milano).
Diam. cm. 36,5 (inv. M. 4093).
Acquisto 1979.

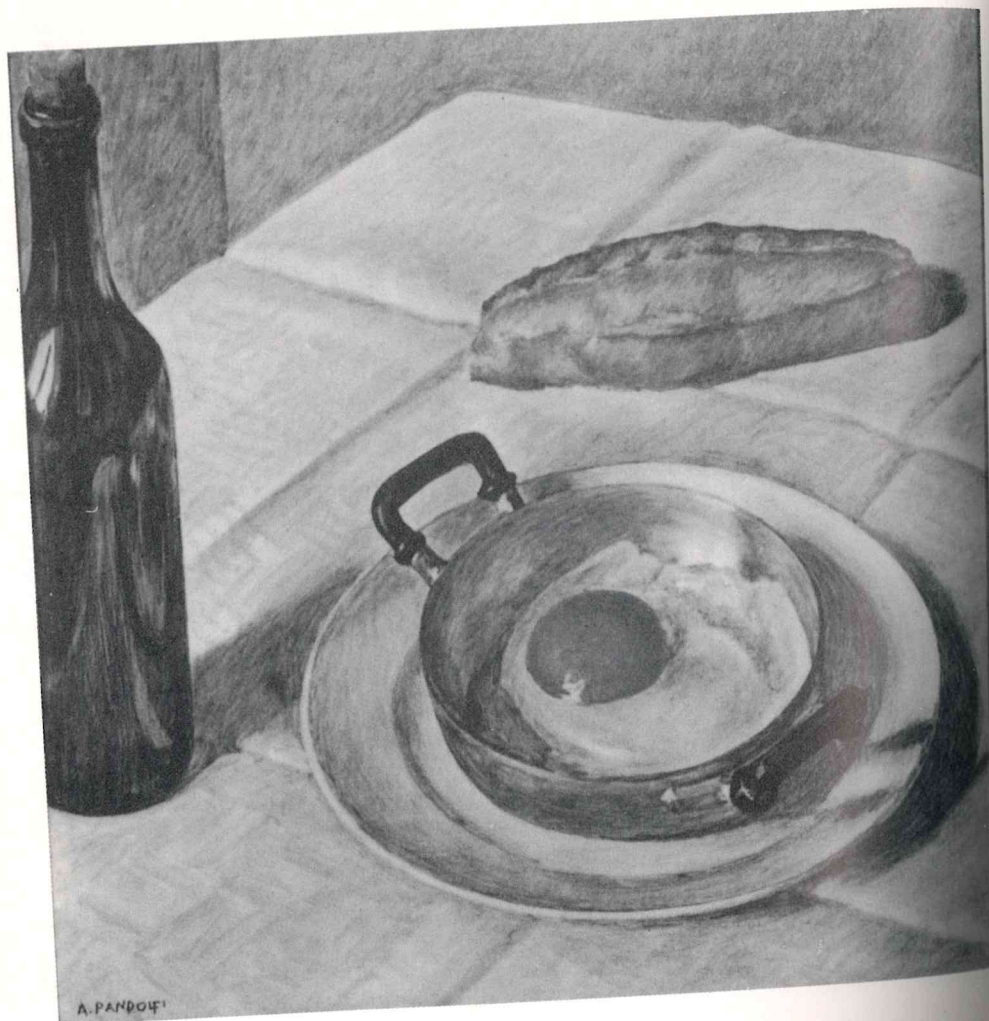


FIG. 25 - ALESSANDRO PANDOLFI, Sec. XIX (1950 ca.). Maiolica.
Piastrina con natura morta racchiusa entro cornice in legno. In primo piano un uovo in un tegamino; accanto una bottiglia e una pagnotta di pane. In basso a sinistra la firma dell'autore: A. Pandolfi.
Cm. 29x29 (inv. M. 4113).
Dono E. Rivolta Velati, 1988.



FIG. 26 - VENEZIA, manifattura Vezzi, Sec. XVIII (1720-1727). Porcellana.
Chicchera con decorazioni sottosmalto in bleu, con alberelli, foglie e viticci. Sul bordo interno motivo festonato a semicerchi.
Colore: esternamente monocromo bleu con tocchi in oro, internamente in monocromo rosso.
Marca sul fondo: *Ven.* in bleu sottosmalto.
Alt. cm. 4,2, diam. cm. 7,4 (inv. P. 1272).
Acquisto 1983.
Per esemplari analoghi vds. F. STAZZI, *Porcellane della casa eccellentissima Vezzi*, Milano, 1967.



FIG. 27 - MEISSEN, Sec. XVIII metà. Porcellana.
Tazzine (n. 2) biansate con piattini analoghi (n. 2). Decoro monocromo bleu con lumeggiature in oro; opera di Hausmaler o pittore domestico nella bottega di F.J. Ferner, attivo tra il 1746 e il 1753. Marca: spade bleu sottosmalto.
Alt. tazze cm. 7,5, diam. cm. 7; diam. piattini cm. 13 (inv. P. 1278-1279).
Acquisto 1982.
Bibl.: G. LISE, *Porcellane e Maioliche*, Milano, 1981, p. 23.



FIG. 28 - CAPODIMONTE, Sec. XVIII (1750 ca.). Porcellana.
Chicchere (n. 2) e piattini (n. 2) analoghi decorati con alberi in primo piano e paesaggi sfumati nel fondo. Colore: monocromo viola con filettature in oro ai bordi. Marca sul foglio: giglio azzurro.
Alt. cm. 7,5, diam. cm. 7; piattini diam. cm. 13 (inv. P. 1281-1282).
Acquisto 1984.
Per esemplari analoghi vds. F. STAZZI, *L'arte della ceramica, Capodimonte*, Milano, 1972, p. 228, tav. 19.

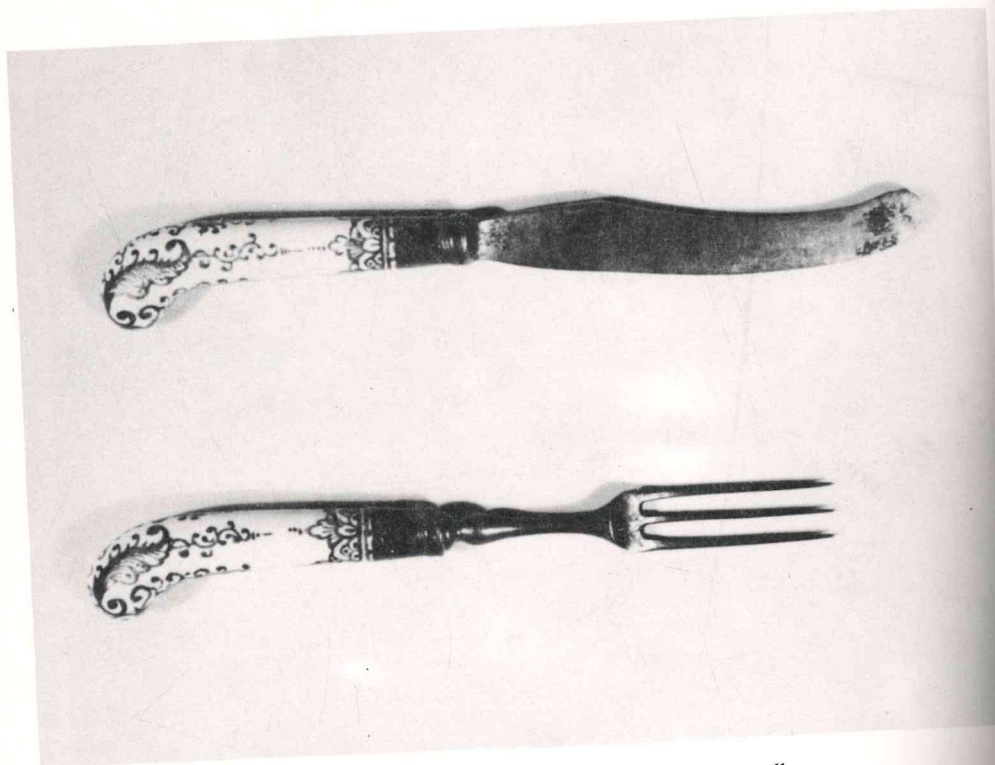


FIG. 29 - SAINT. CLOUD, Sec. XVIII metà. Porcellana.

Forchette (n. 3) e coltelli (n. 2) in metallo con manico in porcellana. Decorazione monocroma in turchino su fondo bianco con motivi di foglie e girali.
Lunghezza totale forchette cm. 19,8, coltelli cm. 21 (inv. P. 1273-1277).
Acquisto 1980.

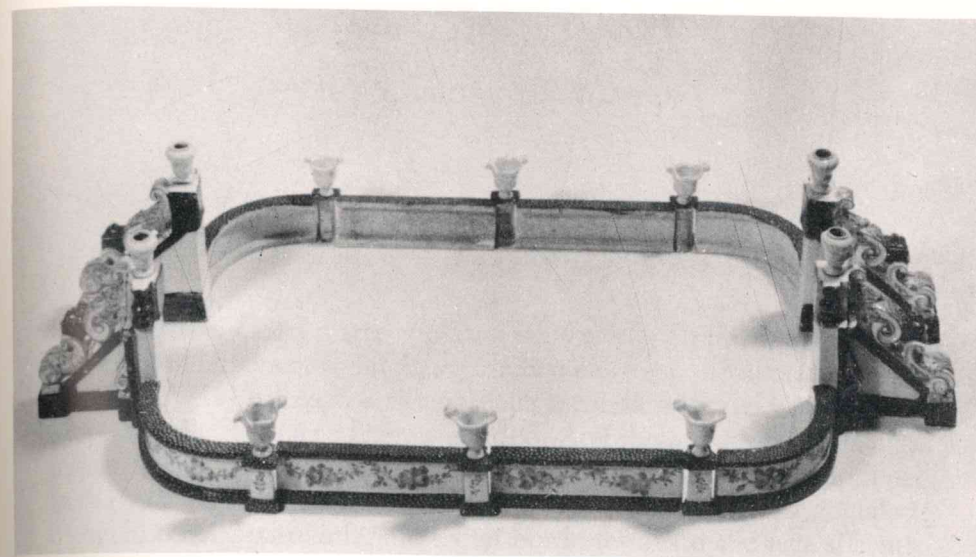


FIG. 30 - NAPOLI, fabbrica Ferdinando IV, gestione Giustiniani, Sec. XVIII (1790-1800 ca.). Porcellana.

Centro da tavola composto da 20 pezzi che sistemati in differenti modi formano un recinto di giardino. Decorazione in violaceo intenso puntinato di bianco con fascia festonata a fiori policromi. (Della medesima produzione il Museo possiede due candelieri sorretti da tre cariatidi addossate, la cui base è analoga ai piani d'appoggio del centro tavola).
Dimensioni dell'ovale 61,5x23 (inv. P. 1283).
Acquisto 1984.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

MARIAEBE COLOMBO FANTINI

Il gonfalone di Milano

Presso i Musei Civici d'arte applicata del Castello Sforzesco di Milano è conservato l'imponente gonfalone cittadino che è esposto al piano terreno nella sala VII. Realizzato a ricamo nella seconda metà del Cinquecento, presenta sulle due facce l'immagine di S. Ambrogio, patrono della città, inquadrato da un arco trionfale su cui sono raffigurati quattro episodi della sua vita. Ai piedi del Santo giacciono due soldati riversi. Il gonfalone è concluso nella parte inferiore da un bordo festonato che reca al centro e alle estremità lo stemma di Milano, croce rossa in campo bianco con la scritta «Comunitas», e i sei stemmi delle porte cittadine (figg. 1-16)¹. L'indagine sui documenti riguardanti il manufatto, conservati all'Archivio Storico Civico di Milano (fondo *Località Milanesi*, Cart. 309), ebbe inizio da parte di alcuni studiosi verso la metà del secolo scorso, ed ha consentito di individuare gli autori dei disegni preparatori e di ricostruire nelle linee fondamentali l'iter progettuale². Soltanto attraverso una lettura completa ed attenta dei documenti mi è stato possibile fare maggior chiarezza sulla complessa vicenda della progettazione che tuttavia presenta ancora degli interrogativi.

L'iter progettuale

Da alcuni documenti del 1546 si ricavano scarse notizie su un progetto in atto a quella data per la realizzazione di un nuovo gonfalone civico. Filippo Candiani, più volte menzionato come *uno deli deputati alla fabrica del novo confalone* (docc. 2, 3, 4), appare in veste di amministratore del denaro destinato a questo scopo (docc. 2, 3, 4, 5). Contribuiscono alla spesa alcuni Paratici, promuovendo raccolte di denaro (docc. 1, 2, 3), e la Magnifica Comunità di Milano, nella persona del Vicario e dei Dodici di Provvisione, che offre una cospicua somma ricavata dall'esazione sul vino (doc. 4). Incaricato di eseguire il manufatto, che deve presentare

l'immagine di S. Ambrogio³, è il ricamatore Gerolamo Delfinone cui sono indirizzati alcuni pagamenti (docc. 2, 3, 5)⁴. La lavorazione doveva essere in una fase avanzata nell'estate del 1546 se alla fine d'agosto a un certo Tommaso Rotula viene versata una somma *a bono conto sopra le franze et altre cose necessarie* (doc. 5)⁵. Questa è tuttavia l'ultima notizia fornita dai documenti su questo stendardo: non è pertanto consentito di sapere se sia stato portato a termine e, in caso affermativo, quale sorte abbia avuto⁶ dal momento che dopo quasi un ventennio, all'inizio del 1563, «l'operazione gonfalone» riparte da capo⁷. È infatti del 18 febbraio un mandato di pagamento di 100 lire imperiali a titolo di acconto a favore di *maestro Carolo de Urbini da Crema pittore qual ha preso la carica di fare in pittura in carta et tela il disegno del nuovo confalone de Santo Ambrosio* (docc. 6, 7); una eguale somma, con la stessa motivazione, gli viene versata il 13 ottobre successivo da Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità, committente dell'opera (docc. 8, 9).

Il pittore cremasco era già a Milano in quegli anni, impegnato in una importante commissione: la decorazione ad affresco di alcune volte e capelle del deambulatorio in Santa Maria presso S. Celso⁸. Da due documenti posteriori di qualche anno risulta che l'Urbino era affiancato dal *tapezero* Bartolomeo Rainone come esecutore del manufatto, che in una supplica (doc. 46) e in un memoriale del 1° luglio 1569 chiede alla Magnifica Comunità il risarcimento dei danni per essergli stata tolta anni addietro la commissione di eseguire il gonfalone (doc. 33). Questi documenti danno informazioni molto significative: l'incarico era stato affidato al Rainone con una ordinazione del 14 febbraio 1563 (doc. 33), in coincidenza col primo mandato di pagamento all'Urbino; mentre *messer Carlo Urbino faceva la pittura egli si esercitava affinché la testa et altre parte nude d'esso confalone fossero riuscite come in essa ordinatione appare* (doc. 46). In attesa di *certi denari quali doveano esser exborsati in Comunità per dar a detto supplicante per incominciar detta opera* al Vicario in carica ne era subentrato uno nuovo che decise di far eseguire il manufatto *d'un altro novamente dimandato* (doc. 46). Dal momento che il mandato dei Vicari durava un anno, la sostituzione del *tapezero*, che non aveva ancora messo mano allo stendardo, avvenne con ogni probabilità nel 1564; a lui subentrerà Scipione Delfinone a cui, col compagno Pusterla, verrà commissionato formalmente il manufatto con un contratto steso il 14 luglio 1565 (doc. 11). Forse il Rainone era stato scelto per ragioni di economia dal momento che il suo lavoro, come afferma egli stesso,

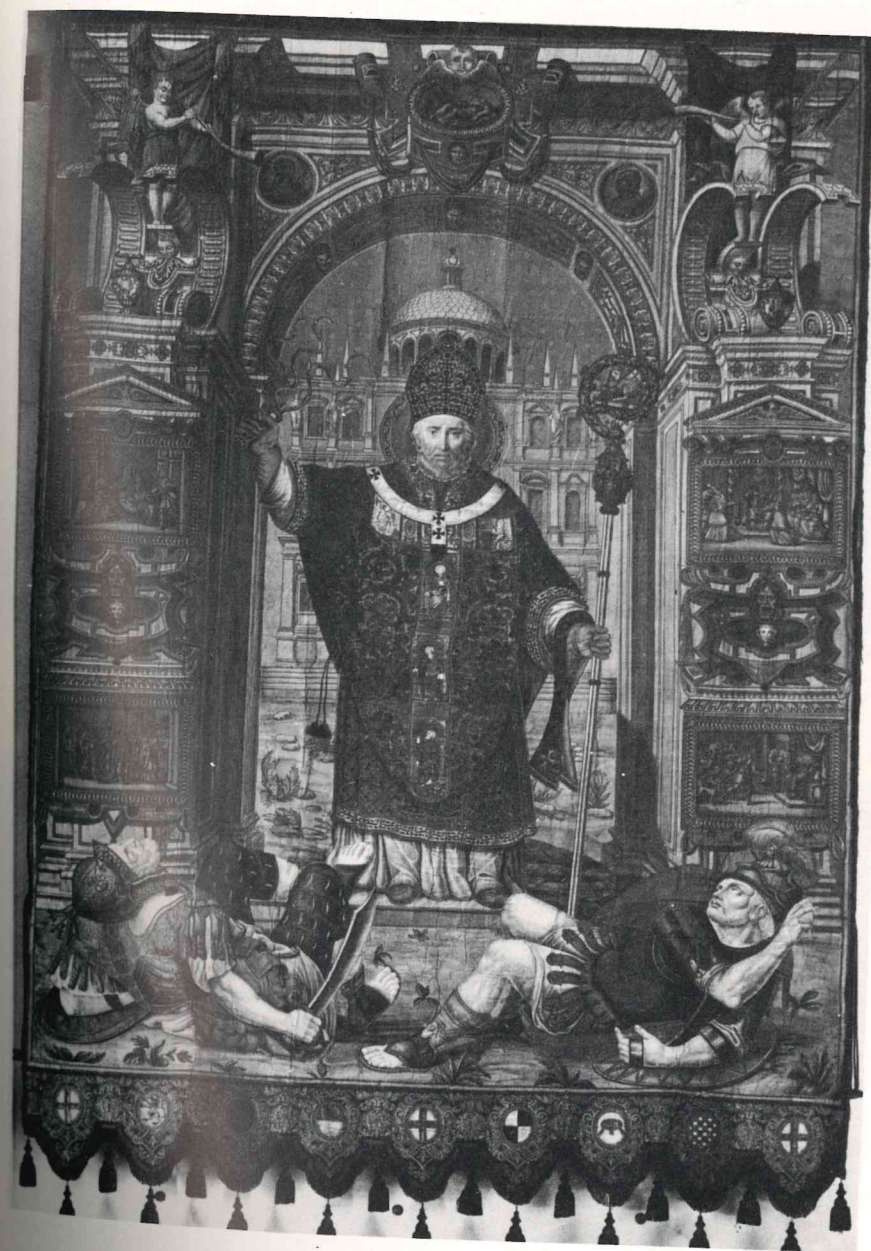


FIG. 1 - Gonfalone di Milano.
Ricamatori SCIPIONE DELFINONE e CAMILLO PUSTERLA.
Progetto di GIUSEPPE ARCIMBOLDI e GIUSEPPE MEDA.
Milano, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco.



FIG. 2 - Gonfalone di Milano: *Il miracolo delle api* (part.).



FIG. 3 - Gonfalone di Milano: *Ambrogio impedisce a Teodosio l'ingresso nel tempio* (part.).

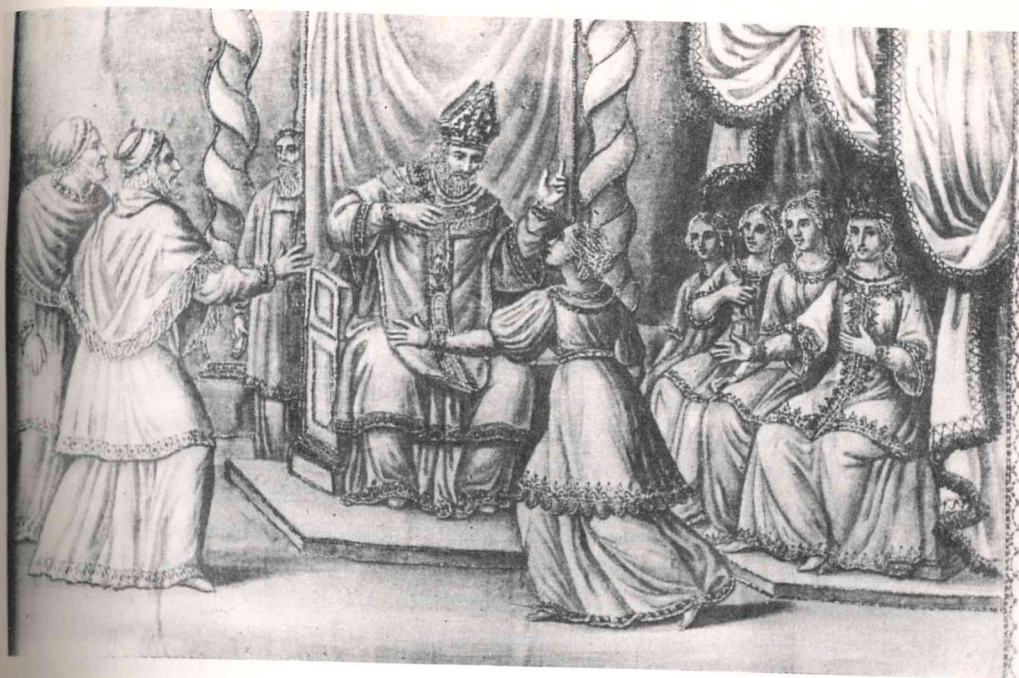


FIG. 4 - Gonfalone di Milano: *Una vergine tenta di far cadere Ambrogio durante il Concilio di Sirmio* (part.).



FIG. 5 - Gonfalone di Milano: *L'omaggio ad Ambrogio degli ambasciatori di Fritigilde, regina dei Marcomanni* (part.).

sarebbe stato meno caro e più durevole (doc. 46). Ma fin dall'inizio era sorta una controversia riguardo alla resa poco felice degli incarnati. Verosimilmente il nuovo Vicario, Giovanni Alfonso di Gallarate⁹, poco convinto dell'abilità del Rainone, per garantirsi un'opera veramente magistrale, decise di sostituirlo rivolgendosi a Scipione Delfinone, notissimo ricamatore, figlio di quel Gerolamo cui nel 1546 era stato affidato lo stesso incarico¹⁰. In questa nuova scelta sarebbe addirittura cambiata la tecnica di esecuzione: infatti il termine *tapezero*, come si qualifica il Rainone nella supplica, deriva dalla parola francese «tapisier», cioè arazziere¹¹; per di più il Rainone afferma di aver assunto lavoratori provenienti dalle Fiandre, da Ferrara e Firenze (doc. 33), città queste ultime dove proprio nel XVI secolo erano state istituite importanti manifatture di arazzi, dirette da maestri fiamminghi¹². L'affidamento dell'opera al Delfinone esprimerebbe pertanto anche la volontà di servirsi di una tecnica, quella del ricamo, ampiamente sperimentata – e con grande successo – nella Milano del Cinquecento¹³.

Quanto all'Urbino, questi documenti tacciono sul suo conto; è tuttavia evidente che l'incarico del progetto passò ad un altro artista. Infatti, benché nel contratto del progetto passò ad un altro artista. Infatti, benché nel contratto coi ricamatori del 14 luglio 1565 non sia menzionato l'autore del modello cui il Delfinone e il Pusterla devono conformarsi (doc. 11), sono registrati a favore di un altro pittore, Giuseppe Meda, due pagamenti sotto le date 15 novembre e 5 dicembre dello stesso anno (doc. 34). Manca la motivazione che appare invece chiara nel rendiconto finale della gestione finanziaria dove risulta che la prima somma, di lire imperiali 82, soldi 10, gli viene sborsata *per la mercede sua del ultimo disegno di detto confalone*; la seconda, di lire imperiali 206, soldi 10, *per sua mercede della pittura et fattura del detto disegno di carta di detto confalone* (doc. 44). A un altro pittore milanese, Giuseppe Arcimboldi, tramite un suo procuratore, vengono versate, in data 10 ottobre e 30 dicembre 1567, rispettivamente lire imperiali 223, soldi 5, denari 6, e lire imperiali 51, soldi 14 *per sua mercede delle fatiche per lui sopportate per causa delli primi disegni...* (doc. 44). I dati documentari indicano pertanto in questi due artisti gli autori del progetto dello stendardo: l'Arcimboldi avrebbe fornito i primi disegni¹⁴, il Meda la stesura definitiva¹⁵.

Ulteriori notizie su questa fase dell'impresa si ricavano da un documento conservato nell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano (doc. 10): si tratta di una supplica, in data 6 novembre 1564, indirizzata ai Fabbri da Giuseppe Meda a proposito di una controversia sorta durante il concorso per le ante d'organo del Duomo fra lui e Bernardino Campi.

In essa il Meda rammenta che quest'ultimo che *si suppone de essere migliore deli altri* e con *stratageme* sembra essersi aggiudicato il prezioso incarico, essendo *venuto diverse volte a concorrentia con messer Ioseph Arcimboldo compagno dil comparente* [il Meda], *et tra l'altre per causa dil confalone del novo Santo Ambrosio e sempre restato inferiore*; e che, avendo ciascuno dei due concorrenti presentato su indicazione del Tribunale di Provvisione un progetto per il nuovo gonfalone, i signori Melzi e Figino giudicarono *il disegno desso Bernardino esser molto inferiore al disegno d'esso messer Ioseph, qual fu acetato et messo in opera*¹⁶. Pertanto l'allogazione all'Arcimboldi è il risultato di un concorso bandito dal Tribunale di Provvisione; sono chiamati a far parte della commissione giudicante due pittori milanesi, Francesco Melzi e Gerolamo Figino¹⁷. Antagonista dell'Arcimboldi, e soccombente, è il cremonese Bernardino Campi, il cui progetto secondo la critica più recente dovrebbe identificarsi con il disegno del gonfalone conservato all'Arcivescovado di Milano (Inv. 36), attribuito precedentemente ad Ambrogio Figino (fig. 17)¹⁸. Ci chiediamo ora dove si debba situare nella cronologia dell'iter progettuale questa gara, disponendo di una sola data, il 6 novembre 1564, che ne costituisce il termine ante quem.

Formulando l'ipotesi più semplice, cioè che il concorso si sia svolto nel 1564, la sequenza dei dati documentari sarebbe la seguente: nel 1563 l'Urbino, incaricato dei disegni, è affiancato dal Rainone per l'esecuzione del manufatto; il Vicario che entra in carica nel 1564 revoca entrambe le commissioni, e bandisce un concorso per il disegno, cui partecipano Bernardino Campi e Giuseppe Arcimboldi, concluso con la vittoria di quest'ultimo; il Meda subentrerà al suo *compagno* nella redazione finale del progetto, mentre del ricamo sono incaricati il Delfinone e il Pusterla. Ma l'attendibilità di questa ipotesi è contraddetta dalle notizie che abbiamo sugli spostamenti dell'Arcimboldi: risulta infatti che l'artista lasciò Milano nel 1562 per trasferirsi alla corte imperiale di Praga dove soggiornò a lungo, sino al 1587, divenendo il pittore prediletto di Massimiliano e di Rodolfo II, e che rientrò in patria per qualche tempo soltanto nel 1566¹⁹. Sembra improbabile pertanto che egli abbia potuto partecipare alla gara, se la datassimo al 1564²⁰.

Se invece il concorso si fosse svolto prima della partenza da Milano dell'Arcimboldi, l'iter progettuale avrebbe avuto un diverso svolgimento: nel 1562 o 1563 l'incarico del disegno sarebbe passato all'Urbino, e da quest'ultimo al Meda, ferma restando la sostituzione del Rainone col Delfinone e il Pusterla. In questo caso tuttavia un problema rimane aperto:

per quale motivo all'Arcimboldi, assente da Milano e quindi impossibilitato a continuare il lavoro, sia subentrato l'Urbino, e non, come sarebbe stato più logico, il suo collaboratore Giuseppe Meda che prenderà il posto del cremasco soltanto qualche anno dopo.

Al di là di questi interrogativi, che rimangono per ora senza risposta, è fuori discussione la paternità del progetto del gonfalone all'Arcimboldi e al Meda, e l'esistenza di un sodalizio artistico fra i due confermato recentemente da ulteriori testimonianze²¹.

Il contratto con i ricamatori, rogato il 14 luglio 1565 nel Broletto vecchio di Milano, dà l'avvio alla fase esecutiva dell'impresa (doc. 11). Il documento, pubblicato integralmente dal Beltrami verso la fine del secolo²², ci informa anzitutto sull'identità dei contraenti: il Vicario Antonio Maria Calco e i Dodici in nome della Magnifica Comunità, committente dell'opera, ed i ricamatori cui è affidata l'esecuzione: *maestro Scipione Delphinono del quondam maestro Hieronimo... et maestro Camillo Pusterla del quondam maestro Giovan Pietro*. Del Delfinone abbiamo già detto; quanto al Pusterla, né il Lomazzo né il Morigia lo menzionano fra i ricamatori milanesi che nel Cinquecento si distinguono in quest'arte. Ci chiediamo se fosse collaboratore abituale del notissimo Scipione che comunque sarà il personaggio di maggiore spicco nei frequenti contatti che i ricamatori avranno con la Magnifica Comunità durante il lungo periodo di lavorazione: a lui verranno di volta in volta consegnati i materiali occorrenti (docc. 36, 37), e in casa sua, dove con molta probabilità era stato impiantato il laboratorio, avrà luogo la pesatura del manufatto (doc. 24). È presente alla stesura del contratto il conte Sforza Moroni²³ che insieme al conte Giulio Cesare Borromeo²⁴ è nominato dai Sessanta del Consiglio generale e dal Tribunale di Provvisione deputato *alla cura et impresa di detta fabrica*. I due nobili personaggi si potrebbero qualificare come «controllori»: infatti nell'ultima parte del contratto si stabilisce che sarà loro affidato il collaudo dell'opera (doc. 28) prima del saldo ai ricamatori; verranno in seguito richiesti di valutare la qualità di una importante fornitura di materiali preziosi e di stabilirne il prezzo (20). Il contratto prosegue con le vere e proprie convenzioni. I ricamatori *ciascuno di loro per il tutto*, vale a dire in solido, si impegnano ad eseguire lo stendardo *conforme al disegno sopra ciò fatto consignatoli*, di cui non è indicato l'autore, ma che sappiamo realizzato da Giuseppe Meda. Il documento di allogazione rivela indirettamente che tale disegno doveva essere così dettagliato da non lasciare spazio all'inventiva del Delfinone e del Pusterla, guidati inoltre da prescrizioni minuziose nella scelta dei



FIG. 6 - Gonfalone di Milano: *La Fede* (part.).



FIG. 7 - Gonfalone di Milano: *Particolare dell'arco trionfale.*



FIG. 8 - Gonfalone di Milano: *Particolare dell'arco trionfale.*

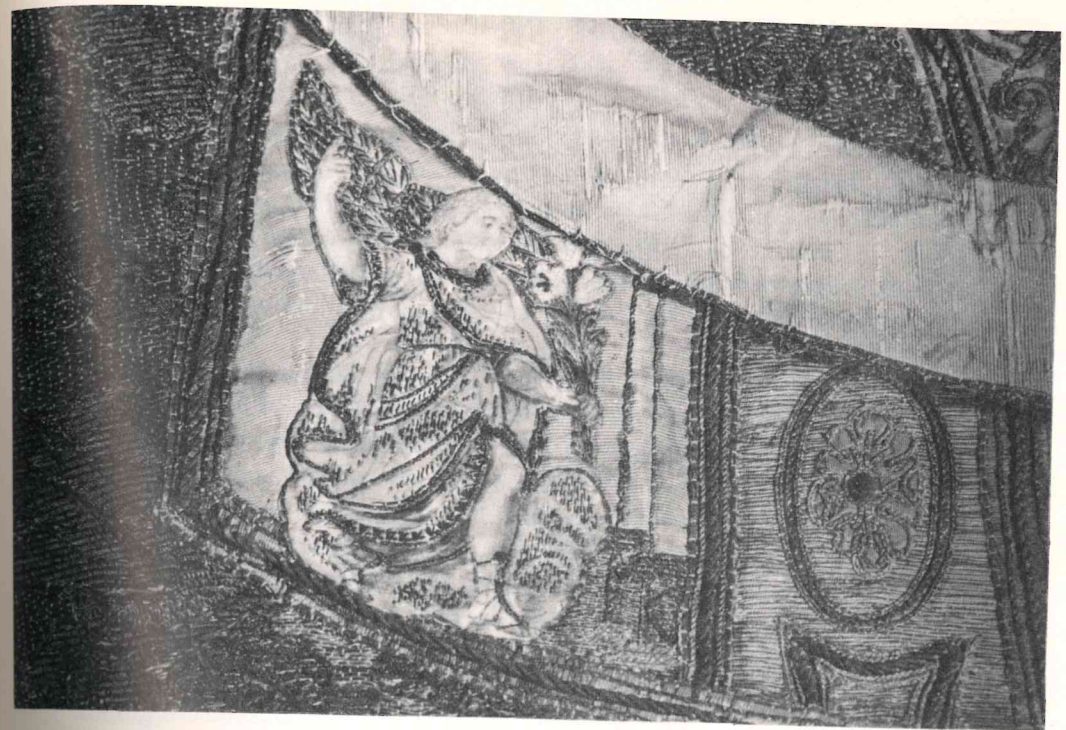


FIG. 9 - Gonfalone di Milano: *Angelo Annunciante (part.).*



FIG. 10 - Gonfalone di Milano: *Vergine Annunciata (part.).*

materiali, dei colori, della tecnica di esecuzione²⁵; per tutti gli elementi figurativi, analizzati in successione rigorosa, sono dettate norme di esecuzione precise²⁶. Il manufatto a due facce uguali²⁷ dovrà essere ultimato per la processione di Pentecoste del 1566. Il contratto, rogato da Giovanni Antonio Spanzotta, notaio e cancelliere della Magnifica Comunità, si conclude fissando la retribuzione dei ricamatori e le modalità di pagamento²⁸.

La manifattura impegnerà i ricamatori oltre la scadenza prevista: infatti il 6 e l'11 agosto, e il 3 settembre 1566 il mercante Francesco Fanagrossa consegna ancora tele e raso *per uso del confalone* (doc. 24) e il Delfinone il 22 agosto *riceve argento da brunito once 36 denari 18 per fare frangie e fiocho* (doc. 36). Il lavoro che ormai si avvia alla conclusione negli ultimi giorni deve essere stato portato avanti febbrilmente se già il 7 settembre il tesoriere della Magnifica Comunità testimonia *come hoggi in casa di Messer Scipione Delfinone si è pesato con la stadera del Comune il confalone di Santo Ambrosio, novamente fabricato per esso Messer Scipione* (doc. 24)²⁹.

L'opera è terminata e farà la sua prima apparizione in pubblico il giorno successivo, 8 settembre, festa del Duomo, come risulta da un pagamento *alli sonatori quali hanno accompagnato il detto novo confalone alla processione celebrata nel giorno della natività della gloriosa Vergine Maria, nella giesia maggiore* (doc. 44), e in questa occasione riceverà la benedizione solenne da Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano³⁰.

Il 20 dicembre dello stesso anno il conte Giulio Cesare Borromeo e il conte Sforza Moroni effettuano il collaudo (doc. 28). La maestria e la diligenza che si richiedevano con tanta insistenza nei lunghi capitoli del contratto vengono meticolosamente riscontrate in ogni parte del manufatto; i due deputati lo dichiarano pertanto eseguito *magistralmente et lodevolmente et in conformità del sudetto disegno*.

Il presunto intervento dei Padri di San Pietro Celestino: un equivoco risolto

Un documento del 24 ottobre 1563 (doc. 47) contiene un ordine di mandato del Vicario di Provvisione al tesoriere della Magnifica Comunità perché venga versata una somma ai monaci di San Pietro Celestino in Milano per la *pittura delli duoi capitoli penti in un altro quadro della vita del Santo Ambrosio... nel clauastro grande di detto monastero cioè contigui et annessi alli altri quadri già fabricati a spesa de detta magnifica comunità*. Risulta

quindi che la Magnifica Comunità era stata committente di alcuni dipinti raffiguranti episodi della vita di Ambrogio nel chiostro grande del monastero di S. Pietro Celestino; che i dipinti alla data menzionata erano già stati realizzati, non si sa se del tutto o in parte.

Il Latuada a proposito di questo monastero conferma che *ha un bel Chiostro quadrato sostenuto da colonne di marmo; Vi sono antiche pitture rappresentanti la Vita e fatti di Santo Ambrogio, più volte fatte ristorare d'ordine pubblico*³¹. Un riscontro non è più possibile poiché del complesso conventuale, sorto nel XIV secolo, è rimasta soltanto la chiesa, ricostruita nel 1735; infatti il monastero, dopo la soppressione avvenuta nel 1782, fu completamente distrutto per far posto ad edifici civili³².

L'inserimento del documento nel fascicolo riguardante il gonfalone da parte dell'archivista, verosimilmente tratto in inganno dalla medesima committenza, dall'identico tema trattato e dalla coincidenza delle date, ha indotto quasi tutti gli studiosi che si sono occupati dell'argomento, già a partire dal Casati, a ritenere opera dei monaci del San Pietro Celestino i fatti della vita di Ambrogio rappresentati nello stendardo, identificandoli implicitamente con i quadri menzionati nel documento del 24 ottobre 1563³³. L'estraneità di questa carta d'archivio alla vicenda del gonfalone è indirettamente ribadita dal contratto con i ricamatori (doc. 11), dove al Delfinone e al Pusterla vengono date istruzioni anche a proposito dei riquadri dedicati ad Ambrogio, pertanto di loro pertinenza, e dal rendiconto finale della gestione finanziaria (doc. 44) dove non è annotato nessun pagamento a favore dei monaci del San Pietro Celestino.

La gestione finanziaria dell'impresa

Un lungo documento non datato, ma dal quale si può ricavare come termine post quem il 30 dicembre 1567, riassume meticolosamente la gestione finanziaria dell'impresa: è il rendiconto finale, steso da Erasmo d'Adda in qualità di *thesoriero delli danari destinati a spesa della fabrica del novo confalone*, nominato dal Vicario e dai Dodici (doc. 44). In una supplica, di questo personaggio vengono messe a fuoco le qualità umane: di lui si dice che *come amorevole compatriotta non ha mai sparagnato alcuna fatica in questa impresa ne in alcun'altra qualsivoglia occasione dove si trattasse de l'honor et beneficio universal, ancora senza veruno suo premio* (doc. 45). Un giudizio altrettanto lusinghiero è pienamente confermato dal Calvi che rammenta le numerose occasioni in cui il d'Adda

si è adoperato per i suoi concittadini, sottolineandone l'instancabilità e lo zelo³⁴.

Il suo operato nell'impresa del gonfalone è documentato da numerosi mandati di pagamento che il Vicario e i Dodici indirizzano al tesoriere della Magnifica Comunità Francesco Homato o direttamente al d'Adda, per far pervenire a quest'ultimo le somme devolute alla realizzazione dello stendardo e per disporne l'impiego (docc. 12-19, 21, 22, 24, 30, 44), e da pagamenti effettuati dal d'Adda direttamente (docc. 34, 35, 39, 40). A chiusura di tutta l'operazione la richiesta di liberazione da ogni altra resa dei conti viene accolta (docc. 32, 45); il Vicario e i Dodici dopo le opportune verifiche ordinano che il rendiconto finale venga redatto da un notaio e acquisti quindi l'efficacia d'atto pubblico (doc. 32).

Giovanni Agostino Litta e Pietro Paolo da Prato sono delegati dal Tribunale di Provvisione a *stabellire et fermare li conti* (doc. 32); le loro firme apposte in calce al rendiconto finale ne attestano la regolarità. Scarse le notizie su questi due personaggi: il primo è uno dei Dodici di Provvisione, l'altro ha già la qualifica di *ragionatto della Magnifica Comunità di Milano* (docc. 32, 45), e come tale durante la gestione finanziaria ha sottoscritto alcune scritture contabili (doc. 42).

Rileviamo che la gestione copre un arco di tempo molto ampio: si apre il 27 gennaio 1565, quando una somma notevole, proveniente dai dazi sul grano del 1562, è già a disposizione del tesoriere, e si chiude il 30 dicembre 1567 con l'ultimo pagamento a Giuseppe Arcimboldi (doc. 44). Il documento consente di conoscere la provenienza di circa la metà del denaro devoluto a questa impresa: la Magnifica Comunità, come committente dell'opera, destina al gonfalone i dazi sull'introduzione del grano di tre annate, il 1562, il 1565 e 1566, le imposte del 1563 e del 1564 sulla farina e sul pane, e le entrate che derivano da alcune sanzioni pecuniarie; è registrata pure l'offerta di un privato cittadino, Guido Antonio Landriano³⁵.

Particolarmente importante ci appare la seconda parte del rendiconto che si riferisce all'impiego del denaro raccolto. Vi si apprende che le retribuzioni al Meda *per la mercede sua del ultimo disegno* e all'Arcimboldi come autore *delli primi disegni* sono quasi equivalenti, ammontando rispettivamente a lire imperiali 289 e a lire imperiali 274, soldi 19, denari 6. Il lavoro dei ricamatori viene ricompensato con una somma, 800 scudi d'oro³⁶, già fissata nel contratto (doc. 11), veramente ingente, peraltro giustificata non solo dalle dimensioni del manufatto, ma anche dalla notorietà del Delfinone. Vari pagamenti documentano la spesa per i materiali



FIG. 11 - Gonfalone di Milano: S. Pietro (part.).



FIG. 12 - Gonfalone di Milano: *S. Paolo* (part.).



FIG. 13 - Gonfalone di Milano: *S. Barnaba* (part.).



FIG. 14 - Gonfalone di Milano: *Pastorale* (part.).



FIG. 15 - Gonfalone di Milano: *Elmo del soldato di sinistra* (part.).



FIG. 16 - Gonfalone di Milano: *Elmo del soldato di destra* (part.).



FIG. 17 - Gonfalone di Milano: BERNARDINO CAMPI (att.), *Progetto per il gonfalone di Milano*.
Disegno a penna, matita nera e lumeggiature a biacca su carta ocre, mm. 545x375.
Milano, Arcivescovado.

che incide in misura notevole sul costo globale dello stendardo³⁷. Due mercanti, Gerolamo Cantone e Francesco Fanagrossa, forniscono filati d'oro e d'argento, e tessuti di grande pregio come tele d'oro e d'argento, broccato rizzo soprarizzo oltre a rasi colorati forti e rasi cremisi (docc. 16, 18, 20, 21, 25, 29, 44). La fornitura del Fanagrossa è così importante che a giudicare la qualità dei materiali e a stabilirne il prezzo sono chiamati il conte Sforza Moroni e il conte Giulio Cesare Borromeo (doc. 21). Un orefice, Battista Cellario, procura un numero molto elevato di perle e di granate, oltre ai rubini destinati ad ornare la mitra di Ambrogio (docc. 22, 23, 44). Si registra anche l'acquisto di una pezza di tela di sangallo, consegnata al Delfinone per fare il corpo et sostegno interior e di quatro vintenne de tela de lino per fare la fodra et corpo (docc. 16, 40, 44); un sarto viene retribuito per aver cusito insieme detto confalone due volte (docc. 41, 42).

La conservazione di un manufatto tanto prezioso richiede cura particolare; poco dopo la sua realizzazione due pagamenti sono motivati dall'acquisto de brazza cento ottanta tela verde per fare la coperta e di altra tela verde per fodrare il vestaro nel quale si rippone il novo confalone (doc. 44). Infine il 3 giugno 1567 il tesoriere viene incaricato di retribuire il mercante Galeazzo Caccia per bazza (sic) novanta cinque de bonbacina bianca da lui comprata per fare una fodra soprana per conservatione di detto novo confalone (docc. 30, 43, 44)³⁸. Lo stesso giorno viene emesso un mandato di pagamento a favore di maestro Hieronimo Pellegrino... per le (materie e) mercede della fattura de' l'archivio del venerando santo Ambrosio (doc. 31)³⁹. Le spese non si esauriscono qui: si provvede anche alle divise pittoresche dei dodici portatori e dei sei trombetti che lo accompagnano nelle pubbliche et solenne processioni, et oblationi (docc. 26, 27, 38, 44), e addirittura ai pagamenti dei suonatori presenti l'8 settembre 1566 (doc. 44), quasi a voler sottolineare che il gonfalone cittadino acquista una identità completa soltanto mediante la sua funzione pubblica.

dicembre 1988

Questo articolo trae origine da una ricerca più vasta condotta nell'ambito della mia tesi di perfezionamento *Il gonfalone di S. Ambrogio: storia, arte, iconografia*, discussa il 28 marzo 1984 presso l'Università Cattolica di Milano, relatore prof. Maria Luisa Gatti Perer. Per una lettura iconografica del gonfalone di Milano è in corso di pubblicazione in *Pellegrino Tibaldi: nuove proposte di studio*, Atti del Convegno internazionale, Valsolda (Co), 19-20-21 settembre 1987.

NOTE

¹ P. MEZZANOTTE - G. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1968³, p. C.

² Il gonfalone viene citato brevemente da P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano 1619², p. 495, da S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, III, Milano 1737, pp. 92-93, e da N. SORMANI, *De' passeggi storico-topografico-critici nella città, indi nella diocesi di Milano*, 3 volumi in uno, Milano 1752-1753, p. 117. Soltanto verso la metà del secolo scorso gli viene dedicato un breve saggio monografico da G. CASATI, *Origine e descrizione del confalone o stendardo di Sant'Ambrogio*, Milano s.d. [dopo il 1847], che attraverso uno spoglio di documenti d'archivio, di cui peraltro non indica la collocazione, propone una ricostruzione dell'iter progettuale riferendo il disegno preparatorio a Carlo Urbino. Inquadrandolo in un discorso sulla evoluzione del ricamo milanese attraverso i secoli, L. BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano 1897, pp. 12-18, 41-42, 50-53, accetta quest'attribuzione, accolta pure da F. MALAGUZZI VALERI, *Milano*, II, Bergamo 1906, p. 96, C. ROMUSI, *Milano nei suoi monumenti*, I, Milano 1912, pp. 173-174, A. BERTARELLI - A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese*, Milano 1927, pp. 84-85, MEZZANOTTE - BASCAPÉ, *op. cit.*, p. CI. Contributo fondamentale è la breve monografia dedicata a Giuseppe Meda da C. BARONI, *Appunti d'archivio su Giuseppe Meda*, in «Rivista d'arte», XV (1933), pp. 458-460, 462, 464, dove, grazie ad un'indagine archivistica più approfondita svolta all'Archivio Storico Civico di Milano, la paternità del progetto, confermata da confronti stilistici, è data a Giuseppe Meda subentrato all'Urbino. Questa attribuzione è ribadita quasi unanimemente dalla critica successiva: in una breve citazione di G.A. DELL'ACQUA, *La pittura a Milano dalla metà del XVI sec. al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, p. 699, da G. ROSA, *Le arti minori dal 1530 al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, pp. 851-855, che lega l'esecuzione tecnica dello stendardo ai caratteri del ricamo milanese del Cinquecento, da A.P. VALERIO, *Sculpture, oreficerie, ricami*, in AA.VV., *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*, Milano, Palazzo Reale, giugno-ottobre 1973, Milano 1973, p. 19. G. BORA, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in AA.VV., *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica nell'età di Carlo V*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 27 aprile-20 luglio 1977, Milano 1977, pp. 52-53, 86, aggiunge ulteriori, fondamentali precisazioni alla cronologia dell'iter progettuale suggerita dal Baroni. Riferiscono l'ideazione del gonfalone alla coppia Urbino-Meda: DON FERRANTE (pseud.), *Il gonfalone del Comune di Milano*, in «Città di Milano», XXXIX (1923/4), p. 120; G. BUTTAZZI, *Tessuti, ricami, trine*, in *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano 1976, p. 143; G. BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, Milano 1981, p. 95.

³ Un gonfalone della città di Milano con la figura di S. Ambrogio doveva esistere già da tempo, se due ordinanze del 31 agosto 1389 e del 16 febbraio 1406 ne fanno menzione: cfr. C. SANTORO, *I registri dell'ufficio di Provvisione e dell'ufficio dei Sindaci sotto la dominazione viscontea*, Milano 1829-1832, p. 198, nota 4; p. 488, nota 18. La fonte è tratta da BARONI, *Appunti... cit.*, p. 459, nota 1.

⁴ Gerolamo fu l'iniziatore nell'arte del ricamo di una tradizione familiare che continuerà col figlio Scipione e col nipote Marcantonio. Preziose notizie sulla sua attività ci sono fornite nell'«Idea del tempio della pittura» dal Lomazzo che lo dice allievo di Luca Schiavone de i ricamatori, principe di tutti nelle figure et istorie. Fra i suoi illustri committenti vi fu Andrea Doria che gli affidò l'esecuzione di tre ritratti: il proprio, quello di Francesco II Sforza e del cardinale di Bayeux. Per quest'ultimo personaggio Gerolamo realizzò un'opera di soggetto religioso, vale a dire una *Vita della Vergine la quale è cosa rarissima*. Fu abilissimo anche nelle tappezzerie, si come quello che era pervenuto al fondo della cognizione di cotal arte (G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, ed. in R.P. CIARDI, *Giovan Paolo Lomazzo. Scritti sulle Arti*, I, Firenze 1973, p. 371). Per gli estremi biografici e ulteriori noti-

zie sull'attività di Gerolamo si rimanda alla voce *Delfinone* di M.T. OLIVARI BINAGHI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, in corso di stampa.

- ⁵ Le frange sono elementi accessori e ornamentali posti all'estremità inferiore del manufatto; come vedremo in seguito a proposito del gonfalone realizzato nel 1566, la consegna di materiali per fare frangie et fiocho precederà di pochi giorni la conclusione del lavoro (doc. 36).
- ⁶ Si potrebbe identificare con lo *Confalone* che pochi anni dopo, il 1 giugno 1550, nella processione organizzata per l'ingresso dell'arcivescovo Giovanangelo Arcimboldi appare al primo posto dinanzi agli Scolari, ai Disciplini e al Clero Regolare (cfr. C. MARCORA, *La Chiesa Milanese nel decennio 1550-1560*, in «Memorie storiche della Diocesi di Milano», VII (1960), p. 403).
- ⁷ Una lettura incompleta di questo primo gruppo di documenti ha indotto la maggior parte degli studiosi a ritenere invece che sia stato il progetto del 1546 ad essere ripreso, dopo una lunga pausa, a partire dal 1563 (CASATI, *op. cit.*, p. 5; BELTRAMI, *op. cit.*, p. 41; ROMUSSI, *op. cit.*, I, p. 173; DON FERRANTE, *op. cit.*, p. 120; BERTARELLI - MONTI, *op. cit.*, p. 84; BARONI, *Appunti... cit.*, pp. 459-460; MEZZANOTTE - BASCAPE, *op. cit.*, p. CI; BOLOGNA, *op. cit.*, p. 95).
- ⁸ Cfr. C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I, Firenze 1940, p. 257, nota 3 e 4; p. 262, nota 1; BORA, *La cultura... cit.*, p. 51. Sulla figura e l'opera di Carlo Urbino si veda: S. GATTI, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in «Arte Lombarda», 47/48 (1977), pp. 99-107, cui rimando per le fonti e la bibliografia precedente; G. BORA, *Note cremonesi II: l'eredità di Camillo e i Campi* (continuazione), in «Paragone», XXVIII, n. 327 (1977), pp. 54-88; IDEM, *La cultura... cit.*, pp. 45-54; IDEM, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 52 (1979), pp. 90-106; IDEM, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura a S. Maria della Passione*, in AA.VV., *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano 1981, pp. 122, 124; IDEM, *La pittura: dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, in AA.VV., *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Milano 1984, pp. 182-184. Per la produzione grafica dell'Urbino si veda: GATTI, *op. cit.*, pp. 101-106; BORA, *La cultura... cit.*, schede 42-51, 53; IDEM, *Un disegno di Brera e alcune precisazioni sul percorso grafico di Carlo Urbino*, in «Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi», aprile 1978-marzo 1979, pp. 17-32; IDEM, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980, pp. 55-59; L. ARRIGONI, in AA.VV., *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell'Arcivescovado di Milano*, Catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, Firenze 1986, pp. 102, 132.
- ⁹ Cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo*, IV, Milano 1881, p. 55; P. MEZZANOTTE, *L'architettura da F.M. Richino al Ruggeri*, in *Storia di Milano*, XI, Milano 1958, p. 441, nota 1.
- ¹⁰ La fama da Scipione dovette andare ben oltre quella paterna: egli si affermò a livello internazionale e annoverò fra i suoi committenti Enrico VIII d'Inghilterra e Filippo II di Spagna per i quali ricamò scene di caccia. È sempre il Lomazzo nella «Idea del tempio della pittura» a riferire che non è principe o signore in queste parti che non abbia alcuna cosa della sua mirabile arte anco in tapezzerie ove si vedono espressi vestimenti da uomini, e cavalli con bellissime invenzioni e capricci di trofei, grotteschi, fogliami, e di tutto quello che la mente d'uomo può immaginarsi. Abilissimo nelle scene profane, dove la sua capacità inventiva poteva meglio esprimersi, fu nei soggetti religiosi così simile al padre che vedendo l'opera sue si possono giudicare fatte dalle proprie mani paterne (LOMAZZO, *op. cit.*, I, pp. 371-372). Un giudizio altrettanto favorevole è espresso dal Morigia che lo definisce gran ricamatore (P. MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia 1592, p. 290) ed elogia una tapezzaria de' Satiri, et Centauri realizzata per Filippo II e il gonfalone civico con l'immagine di S. Ambrogio, opera di mirabile ricamatore, e degna di lode per la sua rarità, e eccellenza (MORIGIA, *La nobiltà... cit.*, p. 495). Per la ricostruzione della vicenda biografica di Scipione si rimanda a OLIVARI

BINAGHI, *op. cit.*, in corso di stampa. Lo stesso contributo precisa le relazioni internazionali del ricamatore e il suo inserimento attivo ai livelli più alti della cultura milanese letteraria e figurativa. I Delfinone, indicati dalla letteratura artistica soltanto come ricamatori, in realtà avevano attrezzato il loro laboratorio, il solo attivo per circa un secolo, anche per la produzione di arazzi, affiancandosi in tal modo ai già noti arazzieri locali del Cinquecento (cfr. la voce *Delfinone, famiglia* di M. COLOMBO FANTINI in *Dizionario della Diocesi ambrosiana*, II, Milano 1988, pp. 1017-1019).

- ¹¹ Del resto anche il Cherubini nel suo dizionario traduce la parola milanese «tappezzaria» con arazzo (F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, IV, Milano 1843, p. 359).
- ¹² Si veda G. GAETA BERTELA, *Gli arazzi*, in AA.VV., *Gli Uffizi*. Catalogo generale, Firenze 1979, p. 1047; M. FERRERO VIALE, voce *Arazzo*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, I, Novara 1980⁴.
- ¹³ Quest'arte, che si era già affermata in età sforzesca, nel pieno Cinquecento vive forse la sua stagione più felice grazie alla straordinaria capacità tecnica dei nostri ricamatori, alla raffinatezza di esecuzione e alla preziosità dei materiali impiegati, di produzione locale. Al Lomazzo, *op. cit.*, I, pp. 371-372, e al Morigia, *La nobiltà... cit.*, pp. 495-497, dobbiamo preziose informazioni sull'identità dei ricamatori e sugli illustri committenti appartenenti alle più importanti corti d'Europa. Molte opere realizzate in questo secolo sono andate perdute; tuttavia quelle che ci sono pervenute testimoniano l'eccellente manualità dei ricamatori milanesi, e consentono di valutarne la capacità espressiva e l'inventiva. Sull'argomento si veda in particolare: BELTRAMI, *op. cit.*, pp. 16, 18-19; ROSA, *op. cit.*, pp. 851-857; VALERIO, *op. cit.*, pp. 18-19; C. BUSS, *Paramenti e tessuti*, in AA.VV., *Il Duomo di Milano. Museo d'Arte Sacra*, Milano 1981, pp. 68, 70; EADEM, *L'arte del ricamo in ambito ecclesiastico a Milano tra il XVI e il XX secolo*, in *Stendardi processionali delle confraternite promosse da S. Carlo*, Catalogo, Milano 1984, pp. 9-10, 12, 16-17; OLIVARI BINAGHI, *op. cit.*, in corso di stampa.
- ¹⁴ Sull'attività dell'Arcimboldi prima della partenza per la corte asburgica si veda: C. GILLI PIRINA, *L'Arcimboldi non «ghiribizzoso»*, in «Commentari», XV (1964), pp. 78-81; E. BRIVIO, *Le vetrare*, in AA.VV., *Il Duomo di Milano*, I, Milano 1973, pp. 282, 286, 334-335; BORA, *La cultura... cit.*, pp. 51-54; N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi del Cinquecento a Como*, Catalogo della mostra, Como, Palazzo Volpi, Como 1986, pp. 43-47; T. DA COSTA KAUFMANN, *Le opere di Arcimboldo a Monza e la carriera iniziale dell'artista*, in «Studi monzesi», 3 (luglio-agosto 1988), pp. 5-17. Numerosi sono i saggi monografici dedicati all'artista, citati insieme alle fonti nella esauriente nota bibliografica che corredata alle pp. 108-109 il contributo di F. PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, Milano 1979. Fondamentale per la comprensione delle opere dell'Arcimboldi al servizio degli Asburgo è lo studio di T. DA COSTA KAUFMANN, *Variations on the Imperial theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York - London 1978. L'A., indicando nel pittore milanese l'interprete sul piano visivo dell'ideologia imperiale di Massimiliano II, ricostruisce il significato ideale e politico non solo del ciclo pittorico delle *Quattro stagioni* e dei *Quattro elementi*, ma anche delle feste di corte, emblematica rappresentazione delle aspirazioni universalistiche dell'impero. Sono infine da segnalare AA.VV., *Effetto Arcimboldo*, Catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, Milano 1987 e il contributo di MILLER (cfr. *infra*, nota 21).
- ¹⁵ Artista versatile, Giuseppe Meda fu attivo anche nel campo dell'architettura, dell'ingegneria e delle cosiddette arti minori. Scarsi sono i contributi storico-artistici sulla sua personalità che meriterebbe di essere ulteriormente indagata a distanza di più di cinquant'anni dall'unico, fondamentale saggio monografico, quello del BARONI, *Appunti... cit.*, pp. 453-482; L'A.,

- ²⁶ Le tecniche di lavorazione sono state ricostruite dalla OLIVARI BINAGHI, *op. cit.*, in corso di stampa, grazie ad un confronto fra il contratto, dove per ogni elemento sono specificati i punti da impiegare, e il manufatto. Occorre tuttavia tener presente che i numerosi restauri cui il gonfalone è stato sottoposto già a partire dal XVI secolo, ampiamente documentati all'Archivio Storico Civico di Milano, *Località Milanesi*, 309 e *Dicasteri*, 35, devono aver alterato sia le parti ricamate che quelle dipinte. Già nel 1576 e nel 1582 furono realizzati due interventi di cui fu incaricato lo stesso Scipione Delfinone; altre riparazioni furono eseguite nel 1587 e nel 1595, rispettivamente da Benedetto Cacciaguerra e da Leone Inali, e nel 1602 da Paolo Antonio Vailati. Tra i restauri seicenteschi spicca per importanza quello compiuto nel 1624 dal ricamatore Gianpietro Bravino e dal pittore Gianbattista Crespi detto il Cerano (cfr. A. NOVA, *Postille al giovane Cerano*, in «Paragone», n. 397 (marzo 1983), p. 60, nota 14). Ricordiamo pure gli interventi del ricamatore Maurizio Tradato e del pittore Pietro Gregori nel 1646; altre riparazioni vennero effettuate nel 1669 e nel 1684. Di ulteriori restauri furono incaricati Aquilino Melone e Camillo Bossi nel 1717; quest'ultimo intervenne di nuovo nel 1754, affiancato da altri quattro ricamatori, mentre al sacerdote Pietro Molina veniva affidato nel 1773 un restauro pittorico. Verso la metà del secolo scorso fu incaricata di importanti riparazioni la superiora delle Figlie della Carità di San Michele alla Chiusa, Maria Caspani, sotto la direzione di un noto ricamatore, Francesco Castagnoli. L'ultimo restauro fu eseguito nel 1955, in occasione della riapertura dei Musei del Castello, da Maria Pinotti che provvide alla sostituzione di tratti di tessuto moderno con altri antichi, al livellamento delle pieghe e al fissaggio di fili strappati (cfr. C. ALBERICI, *Ricordo di Maria Pinotti*, in «Rassegna di studi e notizie», XI (1983) pp. 418-419).
- Per preservare il gonfalone cinquecentesco da ulteriori deterioramenti, all'inizio del nostro secolo fu deciso di sostituirlo nelle pubbliche cerimonie con un nuovo stendardo; offerto nel 1923 dalle donne milanesi, presenta su di un lato l'immagine di S. Ambrogio, e sull'altro lo stemma del Comune (DON FERRANTE, *op. cit.*, pp. 120-121; BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 99-100).
- ²⁷ Le misure sono così indicate: *l'altezza... sia di braza dieci, la larghezza sii de braza sei et quartre tre di netto cioè senza le franze*; poiché il braccio milanese equivale a m. 0,59 (A. MARTINI, *Manuale di metrologia*, Torino 1883, p. 350), il manufatto doveva misurare m. 5,9x3,98.
- ²⁸ È pattuito che il Delfinone e il Pusterla ricevano per il loro lavoro 800 scudi d'oro così suddivisi: 200 alla firma del contratto, altrettanti il giorno di S. Lucia, altri 200 a Carnevale e il saldo a conclusione dell'opera.
- ²⁹ Il documento della pesatura è stato pubblicato per intero da BELTRAMI, *op. cit.*, p. 54.
- ³⁰ Cfr. E. CATTANEO, *S. Ambrogio patrono della città di Milano*, in «Diocesi di Milano», XV (1974/12), p. 567.
- ³¹ LATUADA, *op. cit.*, I, p. 201.
- ³² Cfr. V. FORCELLA, *Chiese e luoghi pii soppressi in Milano*, Milano 1889, p. 5; P. MEZZANOTTE, *L'architettura a Milano nel Settecento*, in *Storia di Milano*, XII, Milano 1957, p. 706, nota 1; MEZZANOTTE - BASCAPÉ, *op. cit.*, p. 500.
- ³³ CASATI, *op. cit.*, p. 6; M. BENVENUTI, *Milano com'era e qual'è*, Milano 1872, p. 259; ROMUSI, *op. cit.*, p. 173; DON FERRANTE, *op. cit.*, p. 120; BARONI, *Appunti... cit.*, pp. 460 e 462; ROSA, *op. cit.*, p. 853, nota 4; MEZZANOTTE - BASCAPÉ, *op. cit.*, p. CI; VALERIO, *op. cit.*, p. 19; BUTAZZI, *op. cit.*, p. 143. La BOLOGNA, *op. cit.*, p. 95, formula l'ipotesi che i monaci di San Pietro Celestino abbiano realizzato otto quadri sulla vita di Ambrogio, poi riprodotti nel gonfalone.
- ³⁴ CALVI, *op. cit.*, I, tav. VI.
- ³⁵ Dovrebbe trattarsi di quel Guido Antonio Landriani, della nota famiglia milanese, che esercita la professione di banchiere, divenendo nel 1575 abate dei mercanti e dei banchieri, e che sarà uno dei Dodici nel 1580 e nel 1588 (cfr. CALVI, *op. cit.*, III, tav. XII).

³⁶ La somma corrisponde a lire imperiali 4720.

³⁷ I materiali d'oro e d'argento e i rasi vengono a costare complessivamente lire imperiali 7187, soldi 9, che corrispondono a circa la metà della spesa globale per il gonfalone che è di lire imperiali 14521, soldi 2.

³⁸ *Bonbacina* è termine dialettale che sta per bambagina, vale a dire tela di bambagia.

³⁹ Da questo documento apprendiamo pure che il gonfalone, precedentemente conservato nella parte superiore dell'ufficio di Provvisione, sito nel Broletto vecchio, viene trasferito al primo piano. Il Broletto vecchio fu edificato all'inizio del XIII secolo per accogliere gli uffici governativi, in parte trasferiti nel Broletto nuovo intorno al 1230 (cfr. G. FRANCESCHINI, *La vita sociale e politica nel Duecento*, in *Storia di Milano*, IV, Milano 1954, p. 186).

Riferimenti fotografici: Civico Archivio fotografico del Castello Sforzesco, Milano: 1-5, 17, M. Martinelli, Milano: 6-16.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

APPENDICE DOCUMENTARIA

Legenda

Tutti i documenti provengono dall'Archivio Storico Civico di Milano, fondo *Località Milanesi*, e sono contenuti nella Cartella 309 (d'ora in poi ASCM, *Loc. Mil.*, 309). Solamente un documento proviene dall'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, fondo *Ordinazioni*, vol. XII (d'ora in poi AFDM, *Ord.* XII).

Sono tutti documenti cartacei, in stato di conservazione buono o discreto, salvo una eccezione (doc. 33).

I documenti della Cartella 309 portano sul recto una collocazione archivistica di epoca non precisata che tuttavia non rispetta i criteri cronologici, e che quindi non è stata da me seguita. Ai documenti datati, che ho ordinato cronologicamente, ho fatto seguire quelli privi di data. Tutti i documenti vengono presentati per regesto; i più significativi sono corredati da trascrizione integrale.

Per motivi d'ordine pratico le abbreviazioni sono state scelte, ma non segnalate.

Mi sono servita dei seguenti segni convenzionali:

(...) = aggiunte intelineari

[...] = lettere o parole espunte

*... = testo deperito

... = parola o parole mancanti

1.

1546 luglio 16

Nota di lire imperiali 119, ricevute da alcuni Paratici, da destinare alla *fabrica del confalone de Santo Ambrosio de la magnifica comunità de Milano*.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

2.

1546 luglio 17

Filippo Candiani, uno dei deputati alla *fabrica del novo confalone de Santo Ambrosio*, dichiara di aver ricevuto da Giovanni Antonio Spanzotta, cancelliere della Magnifica Comunità di Milano, lire imperiali 86, raccolte da alcuni Paratici, che consegna al ricamatore Gerolamo Delfinone.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

3.

1546 luglio 23

Filippo Candiani, deputato alla realizzazione del gonfalone di S. Ambrogio, dichiara di aver ricevuto da Giovanni Antonio Spanzotta, cancelliere della Magnifica Comunità di Milano, lire imperiali 33, raccolte dal Paratico *deli becari*, che consegna al ricamatore Gerolamo Delfinone.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

4.

1546 luglio 25

Filippo Candiani, deputato alla realizzazione del gonfalone di S. Ambrogio, dichiara di aver ricevuto da Giovanni Antonio Spanzotta, cancelliere della Magnifica Comunità di Milano, lire imperiali 264, provenienti dalla esazione sul vino, che la Magnifica Comunità devolve all'impresa del gonfalone.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

Segnalato da G. BORA, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in AA.VV., *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica nell'età di Carlo V*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 27 aprile - 20 luglio 1977, Milano 1977, p. 86.

5.

1546 agosto 31

In una nota con varie voci di entrate e uscite sono incluse alcune spese per il gonfalone di S. Ambrogio, tra cui un acconto di lire imperiali 82, soldi 10 a un certo Tommaso Rotula *per le franze d'oro et altre cose necessarie*, e un pagamento di lire imperiali 105, soldi 17 al ricamatore Gerolamo Delfinone.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

6.

1563 febbraio 18

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Rejna a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché paghi a titolo di acconto lire imperiali 100 al pittore cremasco Carlo Urbino, incaricato del disegno del nuovo gonfalone di S. Ambrogio.

Magistri Caroli de Urbini de Crema pictoris pro mercede novi vexilli / Divi Ambrosii Die 18 februarii 1563 / Spettabile domino Francesco Homato thesoriero della Magnifica Comunità de Milano daret et / pagaret la somma de libre cento imperiali a maestro Carolo de / Urbini da Crema pittore qual ha preso la carica di fare / in pittura in carta et tela il disegno dil nuovo confalone / de santo Ambrosio summo protettore di questa patria che segli / fanno pagare a bon conto sopra la mercede sua di detta / impresa conforme alla nuova ordinazione d'hoggi et tollendo / da lui la debita quitanza vi saranno computati nei / conti vostri ex offitio Provisionis Mediolani die 18 februarii 1563 / Signatum Rejna vicarius, Io. Anselmus Badagius, Franciscus Mazenta, Paulus / Maria Raynoldus, Io. Iacobus de abbiate, Baldessar / Capra, B. Gambaloyta, Guenzatus syndicus, et subscriptum / Io. Antonius Spanzotta subscripsit.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

Segnalato da C. BARONI, *Appunti d'archivio su Giuseppe Meda*, in «Rivista d'arte», XV (1933), p. 460; alcuni brani del documento sono citati genericamente da BORA, *op. cit.*, p. 86.

7.

1563 febbraio 20

Ricevuta di Carlo Urbino relativa al pagamento precedente.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

8.

1563 ottobre 13

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Rejna a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché paghi a titolo di acconto altre lire imperiali 100 al pittore cremasco Carlo Urbino, incaricato del disegno del nuovo gonfalone di S. Ambrogio.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, p. 460; alcuni brani del documento sono citati genericamente da BORA, *op. cit.*, p. 86.

9.

1563 ottobre 13

Ricevuta di Carlo Urbino relativa al pagamento precedente.

ASCM, *Loc. Mil.*, 309.

1564 novembre 6 - Milano

Supplica del pittore Giuseppe Meda ai deputati della Fabbrica del Duomo di Milano, relativa al concorso per le ante del nuovo organo; riferimento del Meda ad un concorso per il disegno del nuovo gonfalone di S. Ambrogio, in cui è risultato vincente il suo compagno Giuseppe Arcimboldi a scapito del pittore cremonese Bernardino Campi.

MDLXIII adì 6 novembre / Avante li reverendi et magnifici signori deputati dila veneranda Fabrica / dela giesa maggiore de Milano congregati / Compare messer Ioseph Meda pictore con informatione de ogni / sue ragione, et con animo de non preiudicare in alcuna / cosa a quello che da hogi indieto è stato ordinato a / suo favore et non altramente, et depone qualmente / gliè venuto a orecchia che maestro Bernardino cremonese / non cessa continuamente con stratagemme operose presso / essi signori deputati che li sia data lopera de depingere le / ante del organo novo in essa giesa maggiore fugando / venire ala prova con il comparente, secondo la forma / dila infra scritta ordinatione, como inferiore ad esso comparente / et indegno da detta impresa, impingendo che li magnifici / signori Figino et Melzio l'habbiano aprobat per loro / relatione essere più idoneo del comparente et de / ogni altro, (qual relatione in eterno non si ritrovara) / et che per questo et per la oblatione per luii fata de / pingerli a sue spese, et essere poi pagato ad arbitrio dessi / signori con la esposizione per luii fata de tante opere belle / in questa città, et molti altri insonii, che pare fusse / fata ordinatione che luii le habia di pingere / et per che se è vero che detta ordinatione gli sia data // fatta, la non può havere effetto sino che non sia eseguita / l'ordinatione primo loro fatta, che il comparente ne faccia una, et detto Bernardino unaltra, et che de loro / sia migliore, labia tal impresa, qual si exhibisce et / come santa et giusta si debe eseguire, et per tanto / ditto comparente dimanda che a detto Bernardino / sia dato repulsa como a indegno da tal impresa, / per havere ^...^ detta ordinatione sotto falsa esposizione, et non citata parte / di più il comparente, non recedendo como di sopra, / curandosi più del honor suo et de questa patria lo honor del / comparente, maxime per la ragione dovuta per la sua / pretensa ordinatione, essendo certo che le signorie vostre reverende et / magnifice non curano daltro salvo che sia fatta unopera / laudabile, et non più ritrovata in alcuna parte, (cosa / che non si trova essere in detto Bernardino) per non / havere fatto opera che non l'habia rechavate da altre / già fatte, il che non si trovava nele opere fatte per il / comparente, como è notorio, et da questo si comprende che la sufficiencia e a ritrovar laudabile inventione, et non ritrovatola, recavarla, et per che esso Bernardino / si suppone de essere migliore deli altri non recordandosi / che essendo venuto diverse volte a concorrentia con / messer Ioseph arcimboldo compagno dil comparente, et / tra le altre per causa dil confalone del novo Santo Ambrosio // e sempre restato inferiore, fugando la prova, como / ancora fa di presente in questa opera con esso comparente / salvo per detto bisogno, per il qual venero ala prova, / et così fatene uno per ^...^ de loro sopra uno/medemo sugetto datogli per li magnifici signori vicario et XII / di provixione, fu per li predetti signori Melzio et Figino iudicato / il disegno desso Bernardino essere molto inferiore al / disegno desso messer Ioseph, qual fu ace- tato et messo / in opera. / Per honor suo et di questa patria et utile di quella / veneranda Fabrica, dice et adimanda che si metta di / presente in execuzione detta prima ordinatione, cioè / che detto comparente ne pinga una, et detto Bernardino / unaltra, et la più laudata se metta in opera et resti l'imprexa al migliore di loro, et oltre questa / cosa compagno altri pictori quali stimassero fosse / opera più laudata et honorata desso comparente, / si contenta con essi loro fare et osservare quanto si / contiene in la sudetta prima ordinatione, la qual / di ragione si ha in ogni modo da exequire / Die suprascripto / Convocatis in salla audiente predictae Fabrice etc. / Multum Reverendus iuris utriusque doctor dominus Nicolaus ormanetus / prothonotarius apostolicus et Curiae archiepiscopalis Mediolani / generalis vicarius / Magnificus iuris utriusque doctor dominus Alfonsus Gallaratus vicarius / provixionis Mediolani / Ex Reverendis ordinariis // Reverendus dominus Johannes Andrea Rocius / Ex Magnificis Doctoribus Collegii / Magnificus iuris utriusque doctor

dominus Johannes Anselmus de Badagio / Magnificus iuris utriusque doctor dominus Hieronimus Tonsus / Magnificus iuris utriusque doctor dominus Joseph Glussianus / Ex Magnificis deputatis Portarum / Porta Orientalis / Magnificus dominus Johannes Castrononatus / Magnificus dominus Baldesar Capra / Porta Romana / Porta Ticinensis / Magnificus dominus Paulus maria Raynoldus / Magnificus cominus Bernardinus Mazenta / Porta Vercellina / Porta Cumana / Magnificus dominus Ludovicus Brugora / Porta Nova / Magnificus dominus Johannes Baptista Taberna / Lecta in Reverendo Capitulo venerande Fabrice.

AFDM, Ord., XII, pp. 124-127.

Pubblicato parzialmente da BORA, op. cit., p. 86.

1565 luglio 14 - Milano

Contratto tra il Vicario di Provvisione Antonio Maria Calco e i Dodici in nome della Magnifica Comunità di Milano da una parte, e i ricamatori Scipione Delfinone e Camillo Pusterla dall'altra, per la realizzazione del nuovo gonfalone di S. Ambrogio.

MDLXV, adì 14 luglio da sera / Capitulationi et conventioni firmate et stabelite nel magnifico / Tribunale dell'ufficio di Provisione posto nel Broleto / vecchio de Milano, tra li molto magnifici Signori Antonio Maria / Calco jurisperito Vicario et Duodeci deputati al prefato officio, / tutti in nome della Magnifica Comunità de Milano, ancora / alla presentia, et con l'intervento dell'Illustre Signor Conte Sforza / Morono ad questo specialmente deputato, insieme / con l'Illustre Signor Conte Giulio Cesare Borromeo, dall'Illustri / Signori Sessanta del Consiglio generale di essa Magnifica Città / et dal prefato Magnifico Tribunale di Provisione per una / parte, et maestro Scipione Delfinone del quondam maestro Hieronimo / di Porta Ticinese, parrocchia Santo Georgio in Palatio de Milano, et maestro / Camillo Pusterla del quondam maestro Giovan Pietro di Porta Vercellina, / parrocchia Santa Maria Pedone de Milano, et ciascuno di loro per il tutto ivi presenti per l'altra parte, per la / fabrica del novo Confalone del glorioso Santo Ambrosio // Protettore di questa Magnifica Città, et come di sotto se / dirà. / Primo che li detti Delfinone et Pusterla compagni, et / ciascuno di loro per il tutto, siano tenuti, et cossi / hanno promesso, sotto obbligatione et refec-tione ut infra / fabricare il detto novo Confalone di Santo Ambrosio / conforme al disegno sopra ciò fatto consignatoli nell'altezza però et larghezza et nel modo et forma / quà di sotto annotati, cioè / La Macchina del Arco con suoi Architravi, cornisone, spalle, / et struttura a lui connexa sia di tela d'argento / adumbrata, rilevata, et profilata, secondo il bisogno / et convenientia da bon maestro. / Il scuto della fede, che viene sopra il mezzo del Arco / sia fatto di tela d'oro incarnata, unbrezata et / profilata et rilevata come dissopra. / La Medaglia in esso scuto di detta fede si faccia di colore / in carne il nudo et il vestito di tela d'Argento / adumbrata, / et col suo paese con li profili, et rilevi / come dissopra. / Li Angeli posti sopra la cornice del Arco siano in colore di // carne il nudo, et il vestito di tela di argento / adumbrata, le Ale di tela oro incarnadina, il / manto o drappo doppio, le spalle de detti Angeli di / tela d'oro verde, li scartozzi sotto a' piedi de detti Angeli di tela d'oro incarnato, profili di tela d'oro / gialla mascara in colore vivo, profilato, adumbrato / et rilevato come dissopra. / Il vasò qual'è sopra le cornise dil pilastro, sia di tela d'argento adumbrata, rilevata et profilata come / dissopra. / La medaglia che viene nell'angolo del'arco et architravo / sia di tela d'oro adumbrata et profilato come / dissopra, et il compimento di detto Angolo sia di / tela d'argento adumbrata in forma di pietra machiata. / Li quadri della vita, o miracoli posti nei pilastri de l'arco / siano tutti di tela d'oro adumbrati, profilati, et / rilevati come dissopra et in colore di bronzo con / suoi cornisi, scartozzi, Architravi, rilevata / adumbrata, et intagliata secondo la forma dil detto / disegno. / Li scartozzi che vanno posti frà l'uno et l'altro / quadro di detto pilastro siano di tela d'argento / et in colore turchino, et incarnato, et in colore / di oro, adumbrati, profilati come dissopra, la / maschara nel detto scartozzo, in colore di carne / et a' questo sudetto modo si faccia tutto l'ornamento / di detti Pilastri. / Il

vuodo del arco sia di tela d'argento adumbrata / in colore del cielo o azzurro. / Il templo di prospettiva sia lavorato, rilevato, / cornisato, colonato, et fenestrato proportionatamente / con suoi ornamenti di rilievo come di fabrica / ben'ornata, et sia di tela d'argento adumbrata / profilata, et posta in prospettiva, et rilevata / come dissopra. / Il piano di detto templo in prospettiva sia di tela d'oro / adumbrato in forma di terra e di paese. / L'Amitra del santo sia di tela d'Argento lavorata / alla Agugia, con diversi rilevi fogliami, / lavoro di Brozzola, col suo ornamento / nel mezzo, et d'intorno differente, pur lavorate / d'oro a' brozola, et altri rilevi ricamenti // posti per rispetto delle gioie che gli vanno poste / tutto rilevato, profilato da bon maestro come dissopra. / La faccia dil sancto sia in colore di carne ordinata / talmenti che non patisca aqua, con li capelli, / barba, et gigli, lavorati con Agugia, con ogni / possibile diligentia, et maestria. / Il Camiso sia di tela d'argento, adumbrato, profilato, / rilevato, et all'intorno nella estremità abasso ricamato / d'oro alla brozola. / La Tunicella sia di tela d'oro incarnata, ricamata allo / intorno con oro passato, et lavorato alla grossa / con la sua franza d'oro, et sia la detta tunicella / ricamata nel tempo e rimpita a fiori diversi / de rilievo a brozzola et lavori bassi adumbrati / talmente che faccia mostra de lavori rizzi, tutto / lavorato diligentemente et da bono maestro come dissopra. / La pianeda sia di brocato d'oro rizzo sopra rizzo, / con la crosera a guglia lavorate alla brozola, et / di rilievo, con le figure in vivo della medema / maniera della faccia dil sancto, colorati adumbrati / et rilevati come dissopra. // Il manibulo de brocato rizzo sia come la pianeda. / Il bastone pastorale sia di tela d'argento con la mazza / profilata, et con tela d'oro, et rilevato ricamenti / da bono maestro. / La scoriata si faccia a forma di corda d'oro et d'argento / profilata. / Li Ariani siano, cioè il nudo di colore di carne come / s'è detto della faccia di Santo Ambrogio, le coreze / di tela d'Argento, et tela d'oro in suoi colori / profilati, adumbrati, et rileuati, le maglie se / faciano con'Agugia d'Argento, li manti di tela / d'oro diversi, l'armi offensive di tela d'argento / con li suoi guarnimenti di tela d'oro ricamenti / lavorati, le celate di tela d'argento con lavori / sopraposti a rilievo di tela d'oro con cimieri, / et altri ornamenti ricamenti lavorati, li scuti / siano di tela d'argento, et oro lavorati a rilievo / ricamenti, et gli siano alcune armi de diverse / sorti, nel campo di mezzo tra l'uno Ariano / et l'altro, a forma di tropheo. // L'Armi della Magnifica Comunità, poste nel fundo di detto / Confalone, siano di tela d'oro secondo il suo colore / ben fatte et ricamente rilevate, et profilate. / L'altezza di detto Confalone sia di braza dieci, la / larghezza sii de braza sei et quarte tre di netto cioè senza le franze. / et detto Confalone sii dopio et sii conforme de / l'una parte et de l'altra. / La quale fabrica et impresa siano tenuti li detti / maestri perficere, et finire del tutto di quà al / giorno della solemnità della pentecoste dell'anno / prossimo 1566 talmenti che al' hora si possa usare / et portare publicamenti nel' offerta qual' hora si farà / per Porta Orientale secondo il solito. / Et sia tenuta la prefata Magnifica Comunità dare ad essi Domini / Pusterla et Delphinono tutta la materia che / sarà necessaria circa la detta fabrica et ad ogni / loro richiesta a spese d'essa Magnifica Comunità, et senza / spesa alcuna d'essi Delphinono, et Pusterla / Et di più anchora sia tenuta le prefata Magnifica Comunità / dare et pagare ad essi Delphinono et Pusterla // la somma de scuti ottocento d'oro d'Italia in oro in / tutto. Et questo per mercede loro di detta fabrica / così fra esse parti convenuto nelli termini infrascritti / videlicet scuti Ducento di presente, altri scuti Ducento / nel giorno della festa di S. Lucia prossima, altri / scuti Ducento, nel giorno de Carnevale prossimo. / Et li restanti scuti Ducento subito che l'opera et / impresa sudetta sarà finita dil tutto come dissopra. / Intendendo però che prima sia collaudata et aprobata / dalli Illustri Signori Conte Sforza Morono, et Conte Giulio / Cesare Borromeo, specialmente elletti ac nominati / et deputati alla cura et impresa di detta fabrica / come dissopra e non altramente. / Per il che le dette parti hanno promesso sotto obligatione / cioè li prefati Signori obligando solamenti li beni della prefata / Magnifica Comunità, et senza obligatione alcuna delle loro / persone et beni, et essi Delphinono et Pusterla / et ciascuno di loro per il tutto come dissopra obligando / le persone et beni suoi proprii in effetto che sempre / et in ogni tempo haveranno rate et aferme le / presente Capitulationi et attenderanno, exequiranno et // osserveranno tutto ciò che in esse si contiene sotto / refectione, et restitutione d'ogni spese, ac danni / et interessi etc. Signatum Calcus Vicarius, / Il conte Sforza Morono, / Albertus Sclafenatus, Sforza Brivio, Ioannes

Baptista / Caymus, Pompeo Porro, Battista Visconte, Bartolomeo / Caymo, Ioannes Iacobo Trivultio, et subscriptis: / Io Scipione Delphinono sottoscritto affermo a quanto dessopra / Io Camillo Pusterla sottoscritto affermo a quanto dessopra. / Concordant cum originalibus penes me notarium et Cancellarium / infrascriptum existentem, subscriptum Ioannes Antonius Spanzotta / notarius publicus ac praefatae magnificae Communitatis Mediolani cancellarius etc.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Publicato per intero da L. BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano 1897, pp. 51-53; parzialmente da G. ROSA, *Le arti minori dal 1530 al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, pp. 853, 855.

12.

1566 gennaio 5 - Milano

Ordine del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché consegnì a Erasmo d'Adda, *thesoriero delli dinari destinati alla fabrica dil novo confalone*, 100 scudi d'oro da soldi imperiali 118 per scudo, da impiegare in quets'impresa.

ASCM, Loc. Mil., 309.

13.

1566 gennaio 28 - Milano

Ordine del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché consegnì a Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, i 200 scudi d'oro, da soldi imperiali 110 per scudo, pagati da Francesco Carabello per una condanna inflittagli il mese precedente dal Tribunale di Provvisione.

ASCM, Loc. Mil., 309.

14.

1566 febbraio *...* - Milano

Ordine del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché consegnì a Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, i 20 scudi d'argento, da soldi imperiali 114 per scudo, che ha ricevuto dai macellai di Milano in seguito ad una condanna loro inflitta per *havere venduto li corii verdi mal ordinati et contra la forma delli ordini*.

ASCM, Loc. Mil., 309.

15.

1566 febbraio 11 - Milano

Mandato a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, relativo all'ordine del documento precedente.

ASCM, Loc. Mil., 309.

16.

1566 aprile 19 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché consegnì a Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, 110 scudi d'oro da soldi imperiali 118 per scudo, da impiegare in quest'impresa; a Erasmo d'Adda perché paghi 50 scudi d'oro da soldi imperiali 118 per scudo, *alli nobili messeri Hieronimo Cantono et Francesco Fabagrossa mercanti da oro et argento a titolo di acconto sopra il pretio delli drappi d'oro et argento et altre robbe*, e trattenga 52 lire imperiali, equivalenti alla somma pagata a Ippolito Cornalba per *vintenne quatro di tela de lino... per far la fodra et corpo di detto confalone*.

ASCM, Loc. Mil., 309.

17.

1566 aprile 19

Mandato a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità, relativo alla prima parte dell'ordine precedente.

ASCM, Loc. Mil., 309.

18.

1566 giugno 5 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché consegnì a Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, 100 scudi d'oro da soldi imperiali 118 per scudo, da destinare a questa impresa; a Erasmo d'Adda perché li consegnì al mercante Francesco Fabagrossa a titolo di acconto sopra *li drappi doro et argento et altre cose* forniti per il nuovo gonfalone.

ASCM, Loc. Mil., 309.

19.

1566 giugno 8 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché consegnì a Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, 200 scudi da soldi imperiali 110 per scudo, destinati a questa impresa.

ASCM, Loc. Mil., 309.

20.

1566 luglio 23 - Milano

Il conte Sforza Morone e *...*, incaricati il 1° dicembre 1565 dal Tribunale di Provvisione di valutare quanto è stato fornito dal mercante Francesco Fanagrossa per il nuovo gonfalone, giudicano buona la qualità dei tessuti, ne determinano il prezzo per braccio, e stabiliscono il totale dovutogli in lire imperiali 5366, soldi 12, denari 11.

Molto magnifici signori nostri osservantissimi / Essendone statto dato caricho per quello magnifico tribunale / di vedere et considerare la qualità de tutte le robbe / datte per messer Francesco

Fanagrossa, mercante da oro e setta / per uso della fabrica del novo confalone di Santo Ambrosio / et di declarare et stabilire il pretio a dette robbe / accioche si puossano expedire li mandati et ordinationi / opportune accioche detto Fanagrossa sii satisfatto dil / pretio delle dette robe, come appare per ordinatione d'esso / magnifico tribunale del primo di dicembre 1565. / In esecuzione della detta ordinatione habbiamo visto et / dilligentemente considerato la qualità et bontà de detti / drapi, et più volte scortinato et contrestato con il / detto Fanagrossa per il maggiore precio che lui domandava / talmente che habbiamo determinato et stabilito che se / li paga li precii infra scritti, cioè il brocato rizo / e soprarizo a ragione de scuti 20 d'oro in oro da / soldi 118 il braccio et le tele d'oro e d'argento da restagno in / quattro fili a ragion de scuti 3 d'oro in oro da soldi 118 / e reali doi il braccio et li rasi colorati forti a ragione / de lire 5 soldi - il braccio et li rasi cremesi a ragione de / lire 5 soldi 10 il braccio et havendo dato ordine a messer Francesco / Homato thesoriero della predetta Magnifica Comunità che vedesse / la quantità delli sudetti drapi che detto Fanagrossa / avesse dato per questo servizio che sopra di esse calculasse / a ragione delli pretii limitati per noi como dissopra / et vista la police seu relatione per detto thesoriero a noi / fatta, troviamo che ne ha detto che detto Fanagrossa / ha dato le robbe che monta per la somma che quà a basso / segue ut infra videlicet prima / Brazza 212 5/12 de diverse sorti di tele d'oro e di argento de / diversi colori, pur tutti da restagno, et in quatro fili / che ragionandoli veneno / a raggione de lire 18 soldi 15 il braccio e montano e più ha dato brazza 10 1/4 di brocato cremesi rizo / e sopra rizo tutto filato a scuti 20 d'oro il braccio / da soldi 118, come habbiamo detto monta scuti 205 / fanno e più ha dato brazza 21 2/3 di raso bianco e parte / turchino a lire 5 il braccio come e detto monta

lire 1209 soldi 10 denari -

lire 108 soldi 6 denari 11

lire 5300 soldi 12 denari 11 //

lire 66 soldi - denari -

lire 5300 soldi 12 denari 11

lire 5366 soldi 12 denari 11

e più ha dato brazza 12 di raso cremisi a lire 5 soldi 10 / il braccio, come detto monta

in somma monta tutto che ha dato ut supra

Dicemo che fanno la somma soprascritta delle libre cinque millia / trecento sessantasei soldi dodeci denari undeci che piacerà alle / signorie vostre farle dar credito al soprascritto Fanagrossa, et farli / expedire gli opportuni mandati, accio resta satisfatto in / conformità dil dovere, et della sudetta sua ordinatione / et cossi fidelmente habbiamo riferito et referimo per la / presente alle predette signorie vostre alle quali si raccomandiamo di casa / nostra il di 23 luglio 1566 in Milano subscriptum delle vostre signorie / molto magnifice servitori il Conte Sforza Morono*...*

ASCM, Loc. Mil., 309.

21.

1566 luglio 26 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, perché paghi lire imperiali 742, soldi 14, denari 11 a Francesco Fabagrossa a saldo di quanto gli è dovuto per i tessuti forniti per il nuovo gonfalone, avendo il mercante già ricevuto la somma di lire imperiali 4623, soldi 18.

ASCM, Loc. Mil., 309.

22.

1566 agosto 27 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, teroriere della Magnifica Comunità di Milano, perché versi a Erasmo d'Adda, teroriere del gonfalone, lire imperiali 203, soldi 17. Tale somma va pagata all'orefice Giovan Battista Cellario per 216 perle del valore di soldi imperiali 18 ciascuna, e 200 granate del valore totale di lire imperiali 9, soldi 9, da lui fornite a Scipione Delfinone, ricamatore del gonfalone, *per metterle al ornato di suddetto novo confalone*.

ASCM, Loc. Mil., 309.

23.

1566 agosto 27 - Milano

Mandato a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, relativo all'ordine precedente.

ASCM, Loc. Mil., 309.

24.

1566 settembre 7

Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, testimonia della pesatura del nuovo gonfalone, effettuata in casa di Scipione Delfinone, e della corrispondenza del peso (libbre 177 da once 12 per libbra) a quello dei materiali impiegati nella confezione.

1566 adi 7 settembre / Faccio fede io Giovanni Francesco homato thesoriero della Magnifica / Comunità de Milano como hoggi in casa de messer Scipione / delfinono si è pesato con la stadera del Comune il / confalone di Santo Ambrosio, novamente fabricato per esso / messer Sipione quale è statto netto di peso de libre / centosettantasette da once 12 per libra del quale / peso io ho consignato al detto messer sipione in tanti / drappi oro et argento et tele la somma de libre / cento sessanta otto once 7 denari 22 tale che il peso / di detto confalone soperavanza libre otto once 4 denari 2 / quale avantazo dice detto messer Scipione essere per tanti ori filati, et seda quale oro dice essere once 18, et il / resto in seta per lui agionti in detta opera, et in fede / ho scritto et sottoscritto subscriptum il medesimo Giovanni Francesco / homato.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Pubblicato da BELTRAMI, op. cit., p. 54.

25.

1566 settembre 7

Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, dichiara la presa in consegna da Francesco Fanagrossa di brazza 2 tela d'argento brazza 2 1/2 tela d'oro, et brazza 3 1/2 raso cremesi; ordine del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo di consegnare al Fanagrossa lire imperiali 103, soldi 12 per tali forniture, pagate allo stesso prezzo delle precedenti.

ASCM, Loc. Mil., 309.

236

26.

1566 settembre 20 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Giovan Battista Omodeo a Francesco Homato, teroriere della Magnifica Comunità di Milano, perché paghi a Battista Porro *velutaro* lire imperiali 300, soldi 10 per 48 braccia di velluto bianco e rosso fornito per le divise dei dodici portatori del nuovo gonfalone e dei sei trombetti.

MDLXVI adi XX settembre da mattina / Congregati li molto magnifici signori Giovan Battista homodeo iurisperito vicario / et dodici di provisione de Milano nel loro magnifico tribunal posto / nel broleto vechio de Milano / Hanno ordinato et ordinano che si spedisca uno mandato direttivo / al magnifico domino Francesco Homato thesoriero della magnifica comunità de / Milano che sono l'intiero pagamento / et satisfattione sua del pretio delle brazza quarantaotto / di veluto bianco e rosso qual ha venduto alla predetta magnifica / comunità a ragione de lire sei et soldi cinque imperiali / per ciascuno brazo per far li ornamenti et adobamenti / delli vestimenti alli duodeci portatori del novo confalone / del venerando Santo Ambrosio sommo protettore di questa / magnifica città et delli sei trombetti di essa magnifica comunità quali / l'havrano de accompagnare nelle publiche et solenne / processioni et oblationi secondo il solito, et mandano / al raggionatto delle predetta magnifica comunità et altri a chi spetta / che di cio acconciano et facciano l'opportune scritture / etc. signatum Homodeus Vicarius, Piola Annibal castilioneus, / Carolus antonius Brebbia, Alexander Lampugnatus, Iulius de Roma / Cesar Lampugnatus, Ioannes Albertus Cajmus, Faustinus Raynoldus.

ASCM, Loc. Mil., 309.

27.

1566 settembre 20 - Milano

Mandato a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, relativo all'ordine precedente.

ASCM, Loc. Mil., 309.

28.

1566 dicembre 20 - Milano

Giulio Cesare Borromeo e il conte Sforza Morone effettuano il collaudo del nuovo gonfalone, e autorizzano il saldo della retribuzione ai ricamatori Scipione Delfinone e Camillo Pusterla.

Molto magnifici signori vicario et XII di Provvisione nostri / osservantissimi Essendone ricercato dalle signorie vostre molto magnifice che volessimo / certificarle se il novo confalone fabricato ad honore / del venerando Santo Ambrosio sommo diffensore et protettore / di questa nostra patria per messer Scipione delfinono, et messer / Camillo Pusterla compagni recamatori sii fatto / compiamente et in conformità del suo disegno di tela / et talmente che se gli possa sicuramente pagare ciò che / a loro si deve per resto del prezzo et opera sudetta / habbiamo visto considerato diligentemente le capitolazioni / et convenzioni con essi loro fatti l'anno passato sopra / tale impresa, et anco habbiamo revisto, et racconosciuto / in ciascuna parte il detto novo confalone, onde con il / parere ancora di persone in ciò esperte, nel quale tutti / siamo unitamente concorsi, dicemo a vostre signorie molto / magnifice l'opera sudetta esser fabricata magistralmente / et lodevolmente, et in conformità del sudetto disegno / onde concludiamo che quelle potranno, et dovranno / sicuramente provvedere alla loro totale sodisfattione / conforme alle loro capitolazioni

237

sudette Nostro Signor le conservi / in Milano alli XX di dicembre 1566 / subscriptum delle Vostre Signorie molto magnifice come fratelli, Giulio Cesare / Borromeo, et il Conte Sforza Morono.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, p. 462.

29.

1567 gennaio 10 - Milano

Gerolamo Cantone dichiara di aver ricevuto da Cesare Cremona, su commissione del Vicario e dei Dodici di Provvisione, lire imperiali 600 a titolo di acconto su quanto gli è dovuto per li ori et argenti forniti per la confezione del nuovo gonfalone.

ASCM, Loc. Mil., 309.

30.

1567 giugno 3 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Brivio a Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, perché paghi a Galeazzo Caccia mercante de fustagni lire imperiali 57 per bazza (sic) novanta cinque de bonbacina bianca da lui comprata per fare una fodra soprana per conservatione del detto novo gonfalone; perché il d'Adda trattenga lire imperiali 22, soldi 13 per spese anticipate in quest'impresa.

ASCM, Loc. Mil., 309.

31.

1567 giugno 3 - Milano

Ordine di mandato del Vicario di Provvisione Giacomo Brivio a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché paghi a Gerolamo Pellegrino 30 scudi da soldi imperiali 110 per scudo per le (materie e) mercede della fattura de l'archivio del venerando Santo Ambrosio..., trasportato dalli lochi più superiori de l'offitio di provvisione (de Milano) e messo nel primo piano.

MDLXVII die III iunii mane / Congregati li molto magnifici signori Iacobo brivio / iurisperito vicario et XII di Provvisione de Milano / nel loro magnifico Tribunale posto nel Broletto / vecchio nella magnifica comunità de Milano / Hanno ordinato et ordinano che si spedisca / di presente un mandato dirrettivo al / magnifico signor Francesco Homato thesoriero della predetta / magnifica comunità di effetto che dii et paghi / a maestro Hieronimo Pellegrino la somma / de scuti trenta da soldi 110 imperiali per scuto / quali sono per le (materie e) mercede della / fattura de l'archivio del venerando santo / Ambrosio sommo protettore di questa / magnifica città, trasportato dalli lochi più / superiori de l'offitio di provvisione (de Milano) e messo / nel primo piano che si trova salendo la // nova scala del detto offitio di provvisione / et mandano al ragionatto della / prefata magnifica comunità et altri a chi / spetta che delle predette cose ne / acconcino et facciano l'opportune scritture etc.

Brivius vicarius / Ioannes Arsagus / Augustus Cusanus / Giovanni Francesco de la Torre / Marco Antonio Capra / Marco Antonio brebia / Giovanni baptista Ferrario / Aloysio Marliano / Fabrizio Ferraro.

Firme autografe.

ASCM, Loc. Mil., 309.

32.

1568 dicembre 15 - Milano

Atto pubblico redatto da un notaio, comprovante che il Vicario Soccino Secco e i Dodici di Provvisione liberano Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, da ogni responsabilità riguardante quest'impresa dopo la revisione dei conti da parte di Giovanni Agostino Litta, uno d'essi signori XII, e Pietro Paolo da Prato ragionato.

MDLXVIII mercordì adì XV di dicembre / damatina / Letta la presente supplicazione nel magnifico tribunale del officio de provvisione / de Milano alla presentia delli molto magnifici signori vicario et XII / deputati al predetto offitio, visto parimenti li sudetti et infrascritti // calculi et conti supputati dal prefato molto magnifico signor Giovanni / Agostino Litta uno d'essi signori XII et specialmente / deputato a stabellire et fermare li conti della prefata / Magnifica Comunità et et del prefato domino Prato ragionato come / disopra et per essi loro sottoscritti et signati, et il / tutto diligentemente considerato et maturamente / discuto, attesa l'attestatione et fede delli prefati domini / Litta et Prato, hanno ordinato et ordinano che si / mandi come per le presenti li prefati signori mandano al / prefato ragionatto che descriva in debito et in credito al prefato / signor Adda le infrascritte partite annotate et descritte nelli / infrascritti conti et come de sotto se contiene più particolarmente / et ne acconci et facia le opportune scritture in modo / che esso signor dadda non possi mai essere molestato per la / sudetta causa / e più ancora li prefati signori attesi li conti et attestationi ac fede / delli prefati domini Litta et Prato hano liberato et liberano il / prefato signor Adda in presente etc. da tutto quello che la prefata Magnifica / Comunità po et potrà dimandare contra esso signor Adda / et suoi heredi et beni etc. per causa del maneggio sudetto / et dependenti etc. et per ciò hano ordinato che de ciò / se ne facia atto publico per me notaro et cancellaro / infrascritto a perpetua memoria / ponatur hic quali conti et attestationi sono le infrascritte videlicet.

S.T. Socinus Siccus vicarius / Philippus Rainoldus / Ioannes Albertus Caymus / Carlo Archinto / Ioannes Antonius Arsagus / Francesco Bernardo Mazenta / Battista Visconti / caesar Rincius Physicus / Alexander Alifer / Octaviano Rocio.

Firme autografe.

ASCM, Loc. Mil., 309

33.

1569 luglio 1

Memoriale di Bartolomeo Rainone, in cui viene motivata la richiesta di risarcimento per essergli stato tolto l'incarico, conferitogli il 14 febbraio 1563, di confezionare il gonfalone di S. Ambrogio su disegno di Carlo Urbino; vengono specificate le spese sostenute in previsione del lavoro, e ne viene indicato l'importo.

1569 Indictione XII producta die veneris primo mensis Iulii ^....^ per infrascriptum / Bartolomeum Rainonum cum reservatione et facta est requisitio admissionis et / facta est admissio et statutus est terminus dierum decem ^....^ / ad probandum et ellagendum de nostris offitiis in / receptis testibus et factum ^....^ partibus et dimissa / est copia danda partibus / In nomine Domini amen coram magnificis dominis vicario et XII / provisionum Mediolani dellegatis / Dominus Bartolomeus Reinonus cum reservatione in causa requisitionis / et in omni causa inter ^....^ parte una et magnificum dominum / Ioannem Franciscum Madium et Celidonium / syndicos Magnifice Comunitatis Mediolani parte altera / Probare et fidem facere ^....^ / Primo quod verum ac rei veritas

sic se habuit se che essendo del anno / 1563 adi 14 febraro fatto una ordinatione per li magnifici signori / dieci deputati sopra l'entrate straordinarie di detta / Magnifica Comunità di Milano di effetto che detto messer Bartolomeo / dovesse fabricar il confalone di santo Ambrosio et fra tanto / che messer Carlo Urbino faceva la pintura, che detto messer / Bartolomeo facesse la esperienza, se la testa et altre parte / nude d'esso confalone fusseno riuscite come in / essa ordinatione appare esso messer Bartolomeo fece / fabricar doij quadri d'oro argento et seda, della / forma d'esso confalone, per qual fabrica computata la manifattura, et spesa d'oro et argento et seda, // detto messer Bartolomeo ha speso scuti cinquanta et più / come meglio dirano li testimonij / Secundo quod verum est et ut supra che stando detta ordinatione fatta nel modo come di sopra detto messer Bartolomeo per / fabricar detto confalone tolse a fitto lochi tri / opportuni per fabricar detto confalone qual ha tenuto / per spazio de anni doij per li quali e statto constretto / pagar scuti vinticinqui ogni anno li quali sono / andatto vacui, per il spacio de detti anni doij vel circa / che non ne ha golduto niente, e li teneva vacui / a posta per fabricar detto confalone / Tertio quod verum est ut supra che il detto messer Bartolomeo in executione / de ditta ordinatione et per fabricar detto confalone fece / venire nella presente città di Milano cinqui lavoranti / forestieri che abitavano in diverse parti cioe / doij fiamenghi doij fiorentini un ferarese insieme / con un'altro lavorante milanese et quelli intertenne / per mesi quatro et più sotto speranza di / fabricare detto confalone ut supra secundo la / forma di detta ordinatione, a quali era / sforzato ogni giorno darli dannari per vivere / come li ha dato persapacio de detti mesi quatro / vel circa per la somma de scuti quaranta otto / et più come meglio dirano li testimonij // Quatro quod verum est ut supra che il detto messer Bartolomeo ha / fatto diverse fatiche per andar ivanti et indreto / et ha perso assai tempo per causa di detta / ordinatione fatta per le qual cose a comune iuditio / et a comune opinione de homini n'he di danno / de scuti cinquanta et più oltra li danni che / ha patito per non haver potuto fabricare detto / confalone et come meglio dirano li testimonij / sopra cio informati / item quod de predictis.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Cattivo stato di conservazione

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, p. 460.

34.

Pagamento al pittore Giuseppe Meda di lire imperiali 82, soldi 10 in data 15 novembre 1565; di lire imperiali 206, soldi 10 il 5 dicembre successivo.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, p. 460.

35.

Pagamento a Gerolamo Cantone di lire imperiali 767 in data 20 dicembre 1565; di lire imperiali 295 il 13 maggio 1566.

ASCM, Loc. Mil., 309.

36.

Scipione Delfinone dichiara di aver ricevuto in date diverse da Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, varie quantità d'oro e d'argento filato, destinate alla confezione del nuovo gonfalone.

1565 adi 12 ottobre / Io Scipione delfinone confesso haver receputo dal signor Giovanni / Francesco homato tesoroero della magnifica comunità de Milano / li infrascritti oro et argenti qual sono per fabricare il / confalono de Milano / In prima oro brunito sutile giallo once 35 denari 23 / E più [argento] oro spolino giallo once 37 denari 6 / E più argento brunito sutile once 30 denari 15 / Io soprascritto afirmo a quanto di sopra / E più adi 29 novembre ho receputo once / 36 denari 20 oro sopra fino / tondo giallo / Io Scipione afirmo / E più adi 12 genaro 1566 ho receputo libre quatro d'oro [soprafino] soprafino tondo once 48 / E più adi 5 marzo libbre quatro d'oro soprafino tondo et libra una / d'argento che sono once 48 d'oro et once 12 d'argento soprafino tondo / To Scipione definono afirmo a quanto disopra / E più adi 25 magio ho receputo libre 2 d'oro brunito giallo cioè / once 24 et più adi ditto libra una de argento brunito cioè once 12 / Io Scipione soprascritto afirmo / E più adi 22 agosto ho receputo argento da brunito once 36 denari 18 / per fare frangie et fiocho / Io Scipione delfinone afirmo.

ASCM, Loc. Mil., 309.

37.

Elenco del oro et argento fino filato, con indicazione di qualità, quantità e valore, consegnato a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, e a Scipione Delfinone per la confezione del nuovo gonfalone.

ASCM, Loc. Mil., 309.

38.

Nota di vari versamenti effettuati in date diverse a Erasmo d'Adda da Francesco Homato per la realizzazione del nuovo gonfalone.

ASCM, Loc. Mil., 309.

39.

Nota di vari versamenti per un totale di lire imperiali 5366, soldi 13, denari 11, effettuati in date diverse da Erasmo d'Adda a favore di Francesco Fanagrossa, per diverse robbe per lui datte da usare nella confezione del nuovo gonfalone.

ASCM, Loc. Mil., 309.

40.

Nota di vari versamenti relativi alla realizzazione del nuovo gonfalone, effettuati in date diverse da Erasmo d'Adda a Francesco Fanagrossa, Gerolamo Cantone, Ippolito Cornalba, Scipione Delfinone, Camillo Pusterla e Battista Cellario.

ASCM, Loc. Mil., 309.

41.

Conteggi finali relativi alla manifattura del nuovo gonfalone, dai quali risulta che, oltre la retribuzione pattuita di lire imperiali 4720, sono dovute ai ricamatori lire imperiali 331, soldi 11 per spese da loro sostenute (acquisto di oro filato e seda de color diversi, fattura de le frangie et fiochi, pagamento al sartore che a (sic) cosito insieme il Santo Ambrosio due volti, riconciatura del

Confalono). Avendo già ricevuto in date diverse varie somme per un totale di lire imperiali 4260, a lavoro concluso restano creditori di lire imperiali 791, soldi 11.

ASCM, Loc. Mil., 309.

42.

Scritture contabili di Giulio da Roma e Pietro Paolo da Prato *raggionatto*, comprovanti che, oltre la retribuzione stabilita in lire imperiali 4720, pari a 800 scudi d'oro da soldi 118 per scudo, sono dovute ai ricamatori lire imperiali 331, soldi 11 per spese da loro sostenute per il nuovo gonfalone. Essendo state versate a Scipione Delfinone e a Camillo Pusterla in date diverse varie somme per un totale di lire imperiali 4260, a lavoro concluso restano creditori di lire imperiali 791, soldi 11.

ASCM, Loc. Mil., 309.

43.

Elenco di varie spese sostenute dalla Magnifica Comunità di Milano *per far una fodra sopra il Santo Ambrosio*.

ASCM, Loc. Mil., 309.

44.

Rendiconto di Erasmo d'Adda, cassiere del gonfalone, visto e approvato da Giovanni Agostino Litta e da Pietro Paolo da Prato *raggionatto*.

Conto del magnifico signor Erasmo d'Adda thesoriero elletto sopra li danari / se havevano da spendere circa la nova fabrica del confalone / del venerando santo Ambrosio sommo protettore di questa magnifica città / de Milano / Il magnifico signor erasmo d'Adda thesoriero delli danari / destinati a spesa della fabrica del novo / confalone del venerando santo Ambrosio, sommo protettore / di questa magnifica città di Milano de dare / alli 27 gennaio 1565 lire 2188 soldi 2 denari 3 de / quali resta debitore come thesoriero deputato / a ricevere li denari per causa della introductione / delli grani in detta città l'anno 1562 come / appare nella relatione del conto di detto / maneggio de quali se gli ne da in ditto conto / credito et quà debito, anchora non gli sii / mandato ne altro ordine lire 2188 soldi 2 denari 3 / e alli 21 luglio di detto anno 1565 lire 206 soldi 10 / receputi da messer Lucca di Donati delli denari / per lui scossi dalli farinari del Broletto / novo e vecchio, et dalli pristinari da mistura / de Milano et dalli pristinari da pan bianco / venale forensi a conto delli augumenti imposti / sopra dette farine et pane li anni 1563 et / 1564 lire 206 soldi 10 / e alli 7 settembre lire 295 soldi - receputi da Giovanni Antonio / portabo per conto de una compositione fatta / per causa dei corami secondo la notte computata / per li agenti d'esso signor Adda lire 295 soldi - / lire 2689 soldi 12 denari - / e alli 12 ottobre lire 90 receputi da messer Lucca / di Donati delli danari per lui scossi dalli / farinari del Broletto novo e vecchio et dalli / pristinari da mistura de Milano et dalli / pristinari da pan bianco venale forensi a / conto delli augumenti imposti sopra dette / farine et pane li anni 1563 et 1564 lire 90 soldi - / e alli 12 novembre lire 82 soldi 10 contati a lui per domino / Giovanni Francesco Homato thesoriero della Magnifica Comunità / de Milano et sono per altri tanti che furono / pagati in mano d'esso Homato sino alli 7 / ottobre 1563 da citato signor Adda per mano de / messer Lucca di donati a nome del magnifico domino Giudo / Antonio Landriano qual ne fece dono a ditta / magnifica città per spenderli nella sudetta fabrica / in virtù d'uno mandato de 10 ottobre prossimo / passato appare riceputo d'esso signor Adda lire 82 soldi 10 denari - / e alli 21 ditto alire lire 82 soldi 10

*denari - contati a lui per / ditto thesoriero Homato per pagare a maestro Ioseffo / da Meda pittore per la mercede sua della pittura / del ultimo disegno d'esso confalone in virtù / de uno mandato de 9 ditto appare receputo lire 82 soldi 10 denari - / e alli 29 ditto lire 767 contati a lui per ditto / Homato per pagare a messer Hieronimo Cantono // mercante sopra el pretio del oro et argento / dato a messer Scipione Delfinono ricamatore / per metterli in opera circa ditto confalone in / virtù d'uno mandato de 28 ditto appare receputo lire 767 soldi - / e alli 5 dicembre lire 206 soldi 10 contati a lui da ditto / Homato per pagare a maestro Ioseffo da Meda / pittore per la sua mercede della pittura, et / fattura del disegno fatto in carta per servirsene / alla fabrica d'esso confalone in virtù d'uno / mandato de 28 ditto appare receputo lire 206 soldi 10 denari - / e alli 18 ditto lire 1180 contati a lui da ditto Homato / per pagare a messer Scipione delfinono ricamatore / a bon conto sopra la mercede della fabbrica / di detto confalone in virtù d'uno mandato de / 12 ditto appare receputo lire 1180 soldi - / e a ditto 885 contati a lui da ditto Homato / per pagare a messer Francesco Fabagrossa mercante / da oro et d'argento a bon conto sopra il / pretio delli drappi ha dato per uso della fabrica / di detto confalone in virtù d'uno mandato de 12 / ditto appar receputo lire 885 soldi - / e alli 11 febraro 1566 lire 114 contati a lui per ditto homato / in virtù d'uno mandato de di ditto appare receputo lire 114 soldi - // e alli 27 marzo lire 1100 contati a lui per ditto / Homato cioè lire 550 alli 29 genaro prossimo / passato et altre 550 questo di et sono / delli denari pagati per messer Francesco Carabello / per conto della condennatione contra di lui / fatta per il magnifico tribunale de Provisione / in virtù d'uno mandato de 28 di detto mese / di genaro appare receputo lire 1100 / e alli 14 magio lire 649 contati a lui per ditto / Homato in virtù d'uno mandato de 19 aprile / prossimo passato appare receputo lire 649 soldi - / e alli 22 giugno lire 1100 contati a lui per ditto / Homato in virtù d'uno mandato de 8 ditto appare / receputo lire 1100 soldi - / e a ditto lire 590 contati a lui per ditto Homato / in virtù d'uno mandato de 5 ditto appare / riceputo lire 590 soldi - / e alli 2 settembre lire 203 soldi 17 denari - contati a lui per / ditto Homato per pagare a messer Giovanni Battista / Celario aurifice per il pretio de perle numero 216 / et granate numero 200 quale ha dato a messer / Scipione Delfinono ricamatore per ornamento di detto / confalone in virtù d'uno mandato de 27 agosto // prossimo passato appare receputo lire 203 soldi 17 / e alli 31 ultimo dicembre et fu alli 30 ditto / lire 1587 soldi 7 denari - contati a lui per ditto Homato / in virtù d'uno mandato de 5 novembre prossimo / passato de lire 2400 appare riceputo lire 1587 soldi 7 denari - / e alli 14 gennaio 1567 lire 1770 per valuta de / ducati 300 d'oro in oro da soldi 118 per ducato contati / a lui per domino Cesare Cremona per conto / de una compositione per lui fatta con li / agenti della Magnifica Comunità de Milano in virtù de / uno mandato de di *...* lire 1770 soldi - / e alli 28 ditto lire 812 soldi 13 denari - contati a lui per / ditto Homato cioè lire 300 sino alli 15, et / lire 512 soldi 13 questo di per compimento del / mandato de lire 2400 de 5 novembre prossimo / passato appare receputo lire 812 soldi 13 denari - / e lire 347 soldi 7 denari 9 de quali è debitore come / thesoriero delli denari destinati alla introductione / delli grani in detta città li anni 1565 et / 1566 et se li ritiene come thesoriero della / presente impresa in virtù d'uno mandato de / 15 dicembre di ditto anno 1567, de quali se gli / ne è dato credito nella relatione del detto // conto come thesoriero delli danari destinati ad / essa introductione et qua se gli ne da debito lire 347 soldi 7 denari 9 / e lire 292 soldi 8 denari 11 de quali resta debitore come / thesoriero delli danari destinati alla introductione / de detti grani ut supra de quali nella relatione / di detto conto se gli ne fa credito et quà / a questo conto debito anchora non gli sii / mandato ne altro ordine lire 292 soldi 8 denari 11 / lire 14549 soldi 15 denari 11*

Giovanni Agostino Litta / Petro paulo da prato raggionatto

Firme autografe.

Il magnifico signor Erasmo d'Adda thesoriero destinato a / pagare la spesa del novo confalone del venerando / santo Ambrosio sommo protectore di questa magnifica / città de Milano de havere per tanti spesi et / pagati per causa di detta impresa come / segue et primo / adì 23 luglio 1565 scuti 200 d'oro in oro de / Italia da soldi 118 per scuto che fanno lire 1180 / contati a messer Francesco Fabagrossa mercante da oro / et sono a bon conto sopra il pretio delli drapi / d'oro et

d'argento qual ha di dare a messer / Scipione delfinono et a messer Camillo Pusterla / compagni reccamatori per uso della fabrica / di detto confalone in virtù d'uno mandato de / 14 ditto appare receputo lire 1180 soldi - / e adi 27 ditto scuti 200 ut supra da soldi 118 per scuto / che fano lire 1180 contati a detto messer Scipione / delfinono et a messer Camillo pusterla compagni / reccamatori quali hano preso sopra di / loro la carica di fabricare ditto confalone / a bon conto sopra la mercede convenuta di / detta fabrica in virtù del suddetto mandato appare / receputo d'esso Delfinono sollo sotto ditto di 27 lire 1180 soldi - / lire 2360 soldi - // e adi 4 novembre lire 15 ritenute in se per altri tanti / spesi in pagare una pezza di tela san'gallo / comprata per fare il corpo et sostegno interior / di detto confalone et consignata a messer / Scipione Delfinono riccamatore qual ha preso / la carica di fabricare esso confalone et / come si contiene nel mandato de 14 ditto lire 15 / e alli 19 novembre 1565 lire 82 soldi 10 denari - contati a maestro / Ioseffo da Meda pittore per la mercede sua / del ultimo disegno di detto confalone in / virtù de uno mandato de 9 ditto appare receputo lire 82 soldi 10 / e adi 29 ditto scuti 130 da soldi 118 per scuto che fanno / lire 767 contati a messer Hieronimo Cantono / mercante a bon conto sopra il pretio del / oro et argento qual esso di ordine delli illustrissimi / signori Conte Sforza Morono et Conte Giulio Cesare / Borromeo deputati sopra l'impresia di detto / confalone ha dato a messer Scipione Delfinono / riccamatore per mettergli in opera nella / fabrica d'esso confalone come si contiene nel mandato de 28 ditto appare receputo lire 767 soldi - / e adi 5 dicembre scuti 35 d'oro de Italia che fano / a soldi 118 per scuto lire 206 soldi 10 contati al suddetto / maestro Ioseffo da Meda pittore per sua mercede / lire 3224 soldi 10 // della pittura et fattura del detto disegno di / carta di detto confalone in virtù d'uno mandato / de 28 novembre prossimo passato appare receputo lire 206 soldi 10 denari - / e alli 19 dicembre 1565 scuti 200 d'oro da soldi 118 / per scuto che fano lire 1180 contati a messer Scipione / Delfinono riccamatore sudetto a bon conto sopra la sua mercede della fabbrica di detto / confalone in virtù d'uno mandato de 12 ditto / / sopra la sua mercede lire 1180 soldi - / e alli 11 febbraio 1566 lire 16 contati a Matheo / reiina per appare receputo lire 1180 soldi - / e alli 11 febbraio 1566 lire 16 contati a Matheo / reiina per pagare una pezza di tela santo / Gallo negra a beneficio di detto confalone / consignata a messer Scipione Delfinono / riccamatore ditto di come per police di detto / Matheo et non gli è mandato lire 16 soldi - / e lire 550 contati a messer Francesco Fabagrossa mercante / da oro cioè alli 14 novembre 1565 lire 475 soldi 18 / et alli 26 febbraio 1566 lire 74 soldi 2 a bon conto / sopra il pretio del oro argento et drappi datti / et quali darà a beneficio di detto confalone / in virtù d'uno mandato de 5 settembre 1565 / appareno suoi receputi lire 550 soldi - / e lire 1458 soldi 18 denari 18 contati a detto messer Francesco Fabagrossa / mercante da oro et argento cioè al detto di 19 / lire 5177 soldi - // dicembre 1565 scuti 150 d'oro d'Italia che / fano a soldi 118 per scuto lire 885 et alli 26 / febraro 1566 lire 573 soldi 18 a bon conto sopra / al prezzo delli drapi d'oro qual essi ha / datto et darà per uso di detto confalone / in virtù d'uno mandato de 12 di detto mese / di dicembre de scuti 300 da soldi 118 per scuto appaiono / suoi receputi lire 1458 soldi 18 denari - / e alli 28 marzo 1566 lire 550 contati a messer / Francesco Fabagrossa mercante a bon conto / sopra il pretio delli drapi d'oro et argento / ha datto et darà a beneficio della fabrica / di detto confalone in virtù d'uno mandato de di / 12 ditto appare receputo lire 550 soldi - / e alli 13 magio scuti 50 da soldi 118 per scuto che / fano lire 295 contati a messer Hieronimo Cantono / mercante da oro et d'argento a bon conto / sopra el pretio delli drapi d'oro et altre / robbe datte per uso di detto confalone in / virtù d'uno mandato de 19 aprile prossimo passato / appare receputo lire 295 soldi - / e a ditto altri scuti 50 da soldi 118 per scuto che fano / lire 295 contati a messer Francesco Fabagrossa / mercante ut supra a bon conto pro ut supra in virtù / di detto mandato appare receputo lire 295 soldi - / lire 7775 soldi 18 denari - // e a ditto lire 52 ritenute in esse per altri tanti / pagati a messer Hippolito Cornalba merzadro / per il pretio delle quatro ventine di tela de / lino quali ha datto per fare la fodra et / corpo di detto confalone come si contiene nel detto mandato lire 52 soldi - // e alli 21 zugno scuti 100 d'oro da soldi 118 per / scuto che fano lire 590 contati a messer Francesco / Fabagrossa mercante da oro et argento a / bon conto sopra li pretii delli drapi d'oro / et argento et altre robbe ha datto a / beneficio della fabrica di detto confalone in / virtù d'uno mandato de 5 ditto appare receputo lire 590 soldi - / e a ditto lire

1100 contati a messer Scipione Delfinone / et a messer Camillo Pusterla reccamatori / a bon conto sopra la sua mercede della / fabrica di detto confalone in virtù d'uno / mandato de 8 ditto appare receputo lire 1100 soldi - / e lire 742 soldi 15 denari - contati a messer Francesco Fabagrossa / mercante da oro et argento cioè alli 18 / settembre 1566 lire 350 alli 27 ditto lire 200 / et alli 7 ottobre lire 192 soldi 15 denari - per saldo / de lire 5300 soldi 12 denari 11 che sono l'amontare uso di detta fabrica d'esso / confalone in virtù d'uno mandato de 26 luglio / d'esso anno appareno - / contati a messer Battista porro velutaro per / pagamento delle brazza 48 di veluto bianco / e per fare li ornamenti alli vestimenti preparati / per li dodici portatori del ditto novo confalone / et delli sei trombetti d'essa Magnifica Comunità / quali l'havevano d'accompagnare nelle pubbliche / et solenne processioni, et oblationi, secondo / il solito, in virtù d'uno mandato de 20 novembre / appare receputo lire 300 soldi 10 denari - / e lire 233 soldi 14 denari 6 retenute in se in virtù di detto / mandato de 20 novembre per altri tanti pagati / come segue cioè lire 36 soldi 13 a Hieronimo da rina / uno delli sei bianchi e rossi per pagare le / berette bianche e rosse comprate et datte / alli sei bianchi e rossi, alli trombetti et ad / altri quali havevano d'accompagnare, 6 a ditto Hieronimo / lire 10561 soldi 3 denari - // per dare alli sonatori quali hanno accompagnato / il detto novo confalone alla processione celebrata / nel giorno della natività della gloriosa Vergine / Maria, nella giesia maggiore di questa magnifica / città lire 8 soldi 12 denari - a messer Battista Celario aurifice / per rubini, et altre pietre e altro del arte / sua quali ha datto per uso di detta fabrica / et lire 181 soldi 7 denari - pagate a maestro federico di / Corradi sarto per sua mercede delle fatture / et spese diverse delle veste numero 18 fatte per / vestire li bianchi e rossi, trombetti et / altri quando che harano d'accompagnare et / honorar ac portar in volta il ditto novo / confalone fano in somma dette lire 233 soldi 14 denari 6 // e adi 8 novembre lire 184 soldi 7 denari 6 contati a messer Battista / beagna Lanzaro per satisfatione de diverse / robbe et spese fatte per uso della fabrica / di detto confalone in virtù d'uno mandato / de 30 ottobre prossimo passato appare receputo lire 184 soldi 7 denari 6 / e adi 14 ditto lire 81 contati a maestro Pietro Paulo / Cattaneo merzadro, per il pretio de brazza / cento ottanta tela verde comprata da lui / a raggione de soldi nove imperiali per braccio / per fare la coperta del soprascritto confalone / lire 10979 soldi 5 denari - // in virtù d'uno mandato de 7 ditto appare receputo lire 81 soldi - / e lire 507 contati a messer Thomaso / Bertagna mercante per il pretio delli zambeloti / rossi e bianchi undati da lui comprati per / vestire li sei trombetti bianchi e rossi / et altri che hano da portar, accompagnar / et honorar il ditto novo confalone nelle / processioni et solennità consuete, quali / zambeloti sono pezze quatordecie et / brazza dodeci a raggione de libre trenta / quatro soldi diece per ciascuna pezza in virtù / d'uno mandato de 22 novembre appare receputo lire 507 soldi - / e alli 2 dicembre lire 203 soldi 17 denari - contati a messer / Giovanni Battista Cellario aurifice ha datto / a messer Scipione Delfinono riccamatore per / ornamento del sudetto novo confalone, in virtù / de uno mandato de 22 agosto prossimo passato / appare receputo lire 203 soldi 17 denari - / e alli 13 ditto lire 45 contati a messer Petro paulo / Cattaneo per integra satisfatione della tela / lire 11771 soldi 2 denari - // verde ha datto alla magnifica Comunità de Milano / per fodrare il vestaro nel quale si rippone / il sudetto novo confalone qual tela è / brazza cento a raggione de soldi 9 denari - per / ciascuno braccio in virtù d'uno mandato de / 10 ditto appare receputo lire 45 soldi - / e adi 16 genaro 1567 lire 103 soldi 12 denari 6 contati / a messer Francesco Fabagrossa mercante d'oro / et argento per pagamento del prezzo delle / brazza doe e meggio tela d'oro et brazza / doe tela d'argento, in somma brazza quatro / e meggio appretati a raggione de lire 18 soldi 15 / il braccio et brazza sei e meggio raso / cremesino aprecioati lire 5 soldi 10 il braccio / qual robbe esso ha datto a domino Giovanni Francesco / Homato thesoriero della Magnifica Comunità de Milano / per il finimento di detto novo confalone adi / 6 et 11 d'agosto et alli 3

di settembre prossimi / passati doppo il stabilimento fatto delli conti / di esso Fabagrossa in virtù d'uno mandato de / 22 ottobre 1566 appare riceputo lire 103 soldi 12 denari 6 / e a ditto di 16 genaro lire 800, et fu sino alli / 7 dicembre 1566 contati a messer Scipione / Delfinono et a messer Camillo Pusterla compagni / lire 11919 soldi 14 denari 6 // reccamatori a bon conto sopra la loro mercede / della fattura et opera di detto novo confalone / in virtù de uno mandato de 24 ottobre di detto / anno 1566 appar suo riceputo lire 800 soldi - / e a ditto di 16 lire 791 soldi 11 denari - contati alli sudetti / messer Scipione Delfinono et messer Camillo / Pusterla compagni come dis- sopra per intiero / pagamento della convenuta mercede della / fattura di detto confalone et de alcune robbe / hano datte et certe spese fatte circa il / finimento d'esso confalone in virtù d'uno / mandato de 23 dicembre 1566 appare suo receputo lire 791 soldi 11 denari - / e adi 17 aprile lire 655 soldi 3 denari 6 contati a messer / Hieronimo Cantono mercante per intiera satisfatione / del pretio delli ori et argenti lavorati quali / ha dato alla Magnifica Comunità de Milano per / della fabrica di detto novo confalone in virtù / de uno mandato de 19 marzo prossimo pas- uso / appare receputo lire 655 soldi 3 denari 6 / e alli 13 zugno lire 57 soldi - contati a messer Galeazzo / Caccia mercante da fustagno per il pretio / delle brazza novanta cinque de bombasina / bianca da lui comprata per fare una fodra / soprana per conservatione di detto novo confalone / lire 14166 soldi 9 denari - // in virtù d'uno mandato de 3 ditto appare receputo lire 57 soldi - / e lire 22 soldi 13 denari - ritenute in se per altri tanti / pagati de suoi propri denari a diversi / per / diverse robbe comprate a beneficio della / fabrica di detto novo confalone et come si / con- tiene nel sudetto prossimo mandato lire 22 soldi 13 denari - / e lire 275 per valuta de scuti 50 da soldi 110 pagati / a messer Ioseffo arcimboldo pittore, et per lui in / mano de messer Hiero- nimo Cisato suo procuratore, / cioè alli 10 ottobre lire 223 soldi 5 denari 6 et alli / 30 dicembre di detto anno 1567 lire 51 soldi 14 denari 6 per / sua mercede delle fatiche per lui sopportate / per causa delli primi disegni fatti del / sopradetto confalone in virtù de uno mandato / de 23 maggio di detto anno appareno riceputi / di detto suo procuratore lire 275 soldi - / lire 14521 soldi 2 denari - / e libre vinti otto soldi tredici e denari undeci / de quali resta debitore dico lire 28 soldi 13 denari 11 / lire 14549 soldi 15 denari 11.

Giovanni Agostino Litta / Petro Paulo da Prato ragionato.

Firme autografe.

Di questo documento esiste una copia notarile, tratta dalle inbreviature del defunto Antonio Spanzotta e rogata da Giovanni Ambrogio Spanzotta dietro concessione del collegio dei notai di Milano.

Firma autografa: *idem Ioannes Ambrosius Spanzotta*.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, p. 460; alcuni brani del documento sono genericamente citati da BORA, *op. cit.*, p. 86.

45.

Supplica al Vicario di Provvisione perché Erasmo d'Adda, tesoriere del gonfalone, dopo la revisione dei conti da parte di Agostino Litta e Pietro Paolo da Prato, sia liberato da ogni responsabilità riguardante quest'impresa.

Magnifici signori / In questi anni passati essendosi ordinato che fosse fabricato uno novo / confalone ad honore del sommo protettore di questa inclita città Santo / Ambrosio piacque alli magni- fici all'hora vicario et XII di quello offitio di / Provvisione di elegere il molto magnifico signor Era- smo d'Adda il quale come amorevole / compatriotta non ha mai sparagnato alcuna fatica in questa impresa / ne in alcun'altra qualsivoglia occasione dove si trattasse de l'honor / et beneficio uni- versalo, ancora senza veruno suo premio, come / si è potuto chiaramente comprendere nelle impre- sie delle intro / duttoni de grani, et in altre diverse occorrentie. Hora essen / dosi a sua richiesta revisti li conti de tutti li danari ricevuti / et spesi per esso signor Adda intorno alla fabrica di detto

confalone / et dependenti dal molto magnifico signor Agostino Litta, uno delli / signori XII di questo magnifico tribunale, et dal egregio domino Petro Pavolo da / Prato ragionato della magni- fica comunità de Milano a questo eletti dalle signorie vostre illustrissime / quali ivi s'essibiscono signati dalli signori Giovanni Litta et Prato ne i quali / conti s'è ritrovato avanzare in mano d'esso signor Adda solamente la / somma de lire vintiotto soldi tredici et dinari undeci imperiali quali / offerisse pagare in mano del loro thesoriero ad ogni loro ordine / supplica quelle siano contente fargli la sua debita et ampia liberatione / et quietatione et mandare al signor ragionato et altri a chi spetta / che facciano et acconciano sopra di cio le scritture opportune / talmente che non possa mai in alcun tempo esser molestato / per la causa sudetta et cosi spesa etc.

ASCM, Loc. Mil., 309.

46.

Supplica di Bartolomeo Rainone *tapezero* perché il Vicario lo faccia risarcire «per danno emer- gente e lucro cessante», essendogli stato tolto l'incarico di eseguire il gonfalone, conferitogli alli giorni passati.

Illustrissimo et excellentissimo Signor / Mentre che alli giorni passati se avesse a fabricar un novo confalone de Santo / Ambrogio qual si porta per Milano furno richiesti per li Magnifici Signori Vicario et dodici di / provvisione di Milano molti per fabricar detto confalone, tra i quali il fidel servitore di vostra eccellenza / Bartolomeo Reijnono *tapezero*, et cosi fece un modello di *tapezeria* cioè d'oro argento / et seta, et furno fatti diversi parangoni fra quali fu ordinato che detto supplicante / avesse a fare detto confalone, atteso che detta opera seria statta di monor spe- sa, / et assai più durabile et perché li era nata controversia che li carnasoni non / seriano riusciti in tutta perfectione, ordinorno che detto supplicante facesse un altro quadro / come fece et come più apieno appare in essa ordinatione, et così mentre si aspetavano / certi danari quali doveano esser exborsati in Comunità per dar a detto supplicante per / incominciare detta opera, il vicario fini il suo anno, et ne successe un'altro et altri signori / dodici li quali hano dipoi fatto exequir detta opera d'un altro novamente dimandato. Il / supplicante il qual haveva gia speso gran somma di danari in fabricar detti doi quadri / et tolto a fitto più lochi per exequir detta opera, et danari dati a lavoratori forestieri / per capara quali ha perso, oltra l'infinito tempo perso et le gran fatiche durate / il che non è gonveniente che non havendo sentito utile ne senti danno tanto / eccessivo per tanto confidandosi detto supplicante nella solita clemenza di vostra eccellenza / qual non sole patire simili cose ha hanto ricorso da quella / Suplica voler esser servita per sua bonta, mandar al Magnifico signor vicario di Provvisione di / Milano che tolte per lui summarie informationi di tal negozio vogli far satisfar / detto supplicante de detti dannari spesi in fabricar detti doi quadri et datti per Capara / a detti lavoratori et dannari spesi in le case per lui tolte a fitto, et fatiche / et tempo perso il che essendo cosa giusta spera ottenir da vostra eccellenza qual / nostro signore lo felicit.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, p. 460.

47.

1563 ottobre 24 - Milano

Ordine del Vicario di Provvisione Alfonso Gallarate di mandato a Francesco Homato, tesoriere della Magnifica Comunità di Milano, perché paghi 5 scudi da soldi imperiali 110 per scudo, ai monaci di San Pietro Celestino per la pittura di due episodi della vita di S. Ambrogio,

contigui a quelli già realizzati su commissione della Magnifica Comunità nel chiostro grande del loro monastero.

*MDLXIII adì XXIII di ottobre damatina / Congregati li molto magnifici signori Alfonso Gal-
larate / giureconsulto vicario et XII di Povvisione de Milano / nel loro magnifico tribunale posto
nel broletto vecchio / Hanno ordinato che si spedisca un mandato dirrettivo / al signor don Fran-
cesco Homato thesoriero d'essa magnifica comunità / d'effetto che dii et paghi alli Reverendi Frati
de Santo / petro celestino de Milano la somma de scuti cinque / da soldi 110 imperiali per scuto,
che sono per pagare / la pittura delli duoi capitoli penti in un altro / quadro della vita del [Santo
su] Santo Ambrosio / summo protettore di questa magnifica città nel claustro / grande di detto
monastero cioè contigui et / annessi alli altri quadri già fabricati a / spesa de detta magnifica
comunità, et che di ciò se / facci et acconzi l'opportune scritture per il / ragionatto d'essa comunità
et altri a chi spetta Signatum / Alfonsus vicarius.
Octaviano Rocio / il Conte Sforza Morono / Giovanni Francesco de la Torre / Petro Antonio Fos-
sano / Giovanni Battista Rejna / Hieronimus Cusanus / Fabrizio Ferrero.*

Firme autografe.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, pp. 460 e 462.

ANDREA GATTI

Musica e musicisti nell'opera di Giuseppe Maria Mitelli

Quando nel 1620 muore a Firenze Cosimo II De' Medici si chiude un capitolo di grande importanza per l'incisione italiana. I grandi artisti che avevano sempre circondato la corte Medicea vengono drasticamente ridotti di numero da Maria Maddalena d'Austria, accesa sostenitrice della Chiesa Cattolica e del nuovo spirito controriformistico. Molti incisori abbandonano la città che conosce un crollo quantitativo e qualitativo di produzione; si riduce anche il numero delle stamperie attive in tutto il Granducato.

Altri saranno da questo momento i centri italiani dove l'incisione conosce momenti di splendore; fra questi una certa rinomanza viene assunta da Bologna, soprattutto grazie all'opera di Giuseppe Maria Mitelli.

Quando Mitelli nasce nel 1634 la città è parte dello Stato Della Chiesa da più di un secolo. Nonostante questo nello spirito degli abitanti è presente il desiderio di tornare ad essere indipendenti sotto forma di Signoria o di Libero Comune. Queste tendenze all'autodeterminazione permettono a Bologna di mantenere alcuni privilegi ed autonomie formali.

Mitelli nasce quasi contemporaneamente alla morte di Callot e completa il suo apprendistato mentre un altro artista fiorentino, Stefano Della Bella è al culmine della sua parabola artistica. Di questi due autori conosce bene l'opera e di loro si serve per ispirarsi durante i primi anni della sua attività, soprattutto per quel che riguarda il genere e il pubblico al quale le sue stampe erano destinate.

Figlio d'arte, Giuseppe Maria è il secondogenito di Agostino Mitelli, pittore di talento che muore a Madrid mentre stava eseguendo alcune opere per conto del re di Spagna. Alla morte del padre Giuseppe Mitelli ha già completato il suo tirocinio artistico e opera per proprio conto come pittore, scultore ed incisore. La pittura e la scultura scivolano ben presto ai margini della sua attività artistica in favore dell'incisione¹. Sicuramente era consapevole di questo limite e del taglio dato per propria scelta alla sua opera; spesso nelle sue incisioni appaiono gli attrezzi del suo lavoro

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

contigui a quelli già realizzati su commissione della Magnifica Comunità nel chiostro grande del loro monastero.

*MDLXIII adì XXIII di ottobre damatina / Congregati li molto magnifici signori Alfonso Gal-
larate / giureconsulto vicario et XII di Povvisione de Milano / nel loro magnifico tribunale posto
nel broletto vecchio / Hanno ordinato che si spedisca un mandato dirrettivo / al signor don Fran-
cesco Homato thesoriero d'essa magnifica comunità / d'effetto che dii et paghi alli Reverendi Frati
de Santo / petro celestino de Milano la somma de scuti cinque / da soldi 110 imperiali per scuto,
che sono per pagare / la pittura delli duoi capitoli penti in un altro / quadro della vita del [Santo
su] Santo Ambrosio / summo protettore di questa magnifica città nel claustro / grande di detto
monastero cioè contigui et / annessi alli altri quadri già fabricati a / spesa de detta magnifica
comunità, et che di ciò se / facci et acconzi l'opportune scritture per il / ragionatto d'essa comunità
et altri a chi spetta Signatum / Alfonsus vicarius.
Octaviano Rocio / il Conte Sforza Morono / Giovanni Francesco de la Torre / Petro Antonio Fos-
sano / Giovanni Battista Rejna / Hieronimus Cusanus / Fabrizio Ferrero.*

Firme autografe.

ASCM, Loc. Mil., 309.

Segnalato da BARONI, *op. cit.*, pp. 460 e 462.

ANDREA GATTI

Musica e musicisti nell'opera di Giuseppe Maria Mitelli

Quando nel 1620 muore a Firenze Cosimo II De' Medici si chiude un capitolo di grande importanza per l'incisione italiana. I grandi artisti che avevano sempre circondato la corte Medicea vengono drasticamente ridotti di numero da Maria Maddalena d'Austria, accesa sostenitrice della Chiesa Cattolica e del nuovo spirito controriformistico. Molti incisori abbandonano la città che conosce un crollo quantitativo e qualitativo di produzione; si riduce anche il numero delle stamperie attive in tutto il Granducato.

Altri saranno da questo momento i centri italiani dove l'incisione conosce momenti di splendore; fra questi una certa rinomanza viene assunta da Bologna, soprattutto grazie all'opera di Giuseppe Maria Mitelli.

Quando Mitelli nasce nel 1634 la città è parte dello Stato Della Chiesa da più di un secolo. Nonostante questo nello spirito degli abitanti è presente il desiderio di tornare ad essere indipendenti sotto forma di Signoria o di Libero Comune. Queste tendenze all'autodeterminazione permettono a Bologna di mantenere alcuni privilegi ed autonomie formali.

Mitelli nasce quasi contemporaneamente alla morte di Callot e completa il suo apprendistato mentre un altro artista fiorentino, Stefano Della Bella è al culmine della sua parabola artistica. Di questi due autori conosce bene l'opera e di loro si serve per ispirarsi durante i primi anni della sua attività, soprattutto per quel che riguarda il genere e il pubblico al quale le sue stampe erano destinate.

Figlio d'arte, Giuseppe Maria è il secondogenito di Agostino Mitelli, pittore di talento che muore a Madrid mentre stava eseguendo alcune opere per conto del re di Spagna. Alla morte del padre Giuseppe Mitelli ha già completato il suo tirocinio artistico e opera per proprio conto come pittore, scultore ed incisore. La pittura e la scultura scivolano ben presto ai margini della sua attività artistica in favore dell'incisione¹. Sicuramente era consapevole di questo limite e del taglio dato per propria scelta alla sua opera; spesso nelle sue incisioni appaiono gli attrezzi del suo lavoro

e in particolare nel «gioco del Tarocchino» la Pittura viene collocata al primo posto fra le arti². Con ogni probabilità Mitelli non avrebbe mai raggiunto nella pittura l'abilità del padre³ e questa consapevolezza, espressa anche in alcune opinioni di suoi contemporanei, fu confermata dal suo carattere giocoso che automaticamente lo portò verso l'incisione⁴. La collocazione sociale di Giuseppe Mitelli rispecchia in pieno lo spirito della sua città. La sua famiglia cambiò cognome, romanizzandolo da Stanzani a Metelli, poi divenuto Mitelli. Giuseppe ereditò dal padre la posizione sociale nelle confraternite artistiche della città⁵, e ne incarnò lo spirito borghese ed artigianale, destinando la sua produzione a un mercato vasto e accessibile a tutti, giacché le sue opere si vendevano per via, ma comparivano anche in palazzi signorili dove la maniera era particolarmente apprezzata.

Il perfetto adattamento della famiglia Mitelli allo spirito del proprio tempo è completato dal fratello maggiore di Giuseppe, Giovanni, che aveva scelto di far parte della Compagnia del Benmorire, appartenente all'ordine dei Gesuiti, veri guardiani della Controriforma. È alla penna del fratello che noi dobbiamo alcune preziose notizie sul carattere di Giuseppe, conservate nella biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna⁶. Da questo emergono note che vogliono Mitelli allegro e compagnone, amante della buona tavola e dell'azione teatrale: «Mio fratello gli piace cose dolci maroni e si diletta di parlare in gergo latinamente gofescamente».

Come soggetto di una delle sue prime serie di incisioni Mitelli sceglie di riprodurre le «Arti per via», incise dal Carracci attorno al 1590 e riedite più volte anche da altri incisori. La fortuna di questa serie di stampe è pari a quella dei «Gobbi» di Callot, anch'essa riedita in vari modi fino ai nostri giorni. Si tratta di opere di un certo pregio artistico che rispondono ai requisiti di maniera richiesti dal mercato; la scelta di Mitelli non è casuale, ma è dettata dalla perfetta conoscenza dei gusti del suo pubblico. Le «Arti per via» vengono dedicate da Mitelli al Nettuno, statua che sovrasta la fontana di Piazza Maggiore, da sempre considerata simbolo della città al pari delle due torri. Nettuno è spettatore di tutti gli avvenimenti della piazza di Bologna, città teatrale nella sua struttura urbanistica e nello spirito dei suoi abitanti.

In questa serie di stampe è racchiusa la dichiarazione di intenti di Mitelli sulla funzione della sua produzione futura: l'incisore deve essere spettatore degli eventi, ha il compito di registrarli attentamente e di proporli al pubblico interpretati e rivisti⁷.

Nelle tavole delle «Arti per via» compare la figura del venditore di stam-



FIG. 1 - Il venditore di stampe e bollettini di guerra (1684).
Nelle mani del venditore si riconoscono incisioni della serie detta «Turchesca» di Mitelli stesso.



FIG. 2 - *Dirindina fa' fallo* (1686).
 Con questa stampa Mitelli chiude definitivamente la serie «Turchesca».



FIG. 3 - *Mitelli intagliò*.
 Frontespizio eseguito in epoca giovanile.

pe al quale Mitelli affidava la propria produzione. Questa doveva avere vasta risonanza ed essere attesa fra il pubblico a quanto si deduce dall'incisione del venditore di stampe e di bollettini di guerra che diffonde le notizie provenienti dal fronte dell'assedio turco a Vienna (fig. 1). Ancora il venditore di stampe compare in una terza raffigurazione dove vengono dati alle fiamme i fogli a soggetto bellico. Sono riconoscibili nella pira molte delle più note incisioni Mitelliane della serie turchesca (fig. 2). Dopo aver svolto la funzione di cronista degli avvenimenti bellici, l'autore diffonde la propria opinione sull'argomento bruciando la propria precedente produzione. Sicuramente Mitelli è in grado di fare opinione fra il pubblico bolognese; ogni particolare delle sue opere va letto sapendo che la sua presenza è dovuta non solo a ragioni di gusto corrente, ma soprattutto alla necessità di esprimere un parere, una opinione o una tendenza attraverso il particolare curioso e divertente: la nota autobiografica.

Mitelli musico e suonatore

Caratteristica costante di tutta la produzione mitelliana sono le annotazioni ed i richiami alla propria attività professionale e ai propri passatempi: l'amore per la caccia, la passione per il teatro o per il gioco del pallone elastico emergono insieme agli altri passatempi praticati dall'autore un po' ovunque nelle sue opere; tre stampe in particolare riassumono questa caratteristica.

La prima di queste è il frontespizio di una serie giovanile di incisioni riprese da originali di Carracci, Reni e Torri, dove la scritta «Mitelli Intagliò» è l'esempio del divertimento che l'autore prova nell'inserire nel contesto della stampa segni, oggetti e significati che nulla hanno apparentemente a che fare con il soggetto dell'illustrazione. Manca ancora in questa incisione la volontà palese di inserire elementi autobiografici. Quest'opera è un saggio didattico, ma nella cornice compaiono matite e punte per incidere, mentre nelle lettere sono nascoste la caccia, la pesca, la pittura, la musica e un cavatappi, simbolo del buon bere che Mitelli certamente non disprezzava (fig. 3).

La seconda, nello stesso stile di quella precedente, ma più tarda ed elaborata è una produzione del 1698, dove il soggetto è ancora il cognome Mitelli. Dietro a ciascuna lettera uno o due putti fanno professione delle occupazioni preferite dell'autore: pittura, incisione, uccellazione, pesca, spada, musica e caccia. Sicuramente si tratta di annotazioni autobiogra-

fiche perché il putto nascosto dietro la lettera «I» mostra fra i fogli incisi ancora una stampa della serie turchesca di Mitelli (fig. 4).

Con questi elementi possiamo guardare alla terza stampa come a un catalogo degli interessi dell'autore, ironicamente identificato nella statua del Genio collocata su un piedistallo, alla base del quale si legge una iscrizione in latino approssimativo (fig. 5). Nell'angolo in basso a sinistra una scritta recita: «Di tutto un poco ma di tutto male». La stampa veniva commercializzata e comprata forse come presa in giro del genio poliedrico rinascimentale, ma a nessuno poteva sfuggire, per la precisione dei riferimenti, che il protagonista era Mitelli stesso. La sua notorietà aveva raggiunto vertici notevoli nella città di Bologna e nella sua area; ogni nuova opera era attesa da un pubblico che amava l'autore al punto di volerne conoscere i gusti, le passioni e le vicende. Si comprano le stampe di Mitelli non solo per la loro bellezza artistica, ma per seguire le vicende e il pensiero dell'uomo; ogni stampa uscita dalla sua bottega è in grado di fare opinione, di essere notata nel panorama delle idee che circolavano non solo nei salotti, ma anche nelle vie e nelle piazze della città.

La tavola del genio è la più completa di quelle con annotazioni autobiografiche. La frequenza con la quale compaiono le varie attività ci permette di stilare anche una graduatoria di preferenze espresse all'autore. Per ben sette volte è raffigurata la caccia, praticata a cavallo, dalla barca, con l'ausilio del cane, con il fucile, la cerbottana, le reti e la balestra. L'attività artistica è raffigurata per quattro volte in basso a sinistra con l'incisione, la scultura, la pittura e il disegno; per cinque volte sono raffigurati esercizi sportivi: pallacorda, pallone elastico, esercizi al cavallo, a corpo libero e scherma. La musica compare tre volte con suonatori di violino, di chitarra e con un ballerino con un paio di nacchere. Una citazione a testa va al teatro⁸, alla pesca e alla letteratura. Non devono stupire le preferenze date alla caccia e alle attività sportive: Mitelli intraprese nel 1666 un viaggio da Bologna a Roma percorrendo tutto il cammino a piedi, nutrendosi con i proventi della caccia e dormendo in ricoveri di fortuna. Fra le tavole della sua produzione spicca una serie dedicata all'arte di fabbricarsi trappole e marchingegni vari per cacciare. Era anche un uomo fisicamente forte, tenuto conto che questa stampa viene incisa all'età di 57 anni e che Mitelli parla al presente, riferendosi a cose che lui pratica ancora.

È lecito dedurre da questi rilievi che Mitelli fosse in grado di suonare discretamente il violino e la chitarra, e che si diletasse di ballo. Il ballo è confermato dalla presenza in questa tavola della figura di Arlecchino,



FIG. 4 - *Mitelli tagliò* (1698).
Dietro la penultima lettera un putto ha in mano un violino e una chitarra.



FIG. 5 - *Genio* (1691).
Sulla destra due amorini suonano chitarra e viola.

molto ben delineata, in particolare nella postura assunta, tipica delle movenze sceniche della maschera dello Zanni, a metà fra la camminata caricaturale e il balletto.

Musica, maschera e ballo sono abbinate in una incisione del 1686 intitolata «Gioventù» (fig. 6), dal sapore decisamente moraleggiante. Due giovani ballano, mentre un amorino suona con l'arco la propria faretra; dietro la tenda sulla destra fa capolino la morte, altro tema dominante dell'opera Mitelliana. In terra, nell'angolo sinistro sono raccolti tutti gli attrezzi dei passatempi dell'autore. Mitelli incide questa tavola a 43 anni, non più nel fiore della gioventù; sebbene forte, inizia ad accusare la mancanza di elasticità fisica. Dodici anni più tardi pubblica «La vita Humana», uno dei suoi soggetti più noti e diffusi: governate dal tempo che porta alla morte nove figure illustrano le età dell'uomo, ma solo fino alla gioventù troviamo l'attività sportiva e ricreativa che richiede sforzo fisico. Potrebbe trattarsi di una casualità, ma gli ultimi dubbi vengono dissipati da un'incisione del 1707, dal carattere indiscutibilmente autobiografico. «Il costume per natura fino alla fossa dura» (fig. 7), è il titolo di questa stampa. Il personaggio raffigura un Mitelli ingobbato e invecchiato che si avvia lentamente alla fine. Racchette, maschere e spade giacciono per terra unitamente a qualche attrezzo di lavoro; all'età di 72 anni l'attività fisica è stata abbandonata ed anche quella artistica ha qualche rallentamento. Fedele alle sue abitudini l'artista pratica ancora la caccia, la sua passione più grande e continua a suonare violino e chitarra; «Fin che posso», avvisa nella didascalia in basso.

Musica e vanitas

Su tutta la produzione mitelliana aleggia, talvolta palese, talvolta solamente citata, la figura della morte. La sua presenza che farebbe pensare a immagini e interpretazioni drammatiche non invade l'opera opprimendola, ma si limita ad un ruolo discreto, misurato, necessario come qualsiasi altro particolare dell'incisione. Nella stampa presa in considerazione in precedenza, la pietra tombale porta l'iscrizione «deposito», ovvero il luogo dove lasciare il corpo diviso dall'anima. La scritta sdrammatizza la fine della vita terrena e risulta particolarmente convincente per la tarda età dell'autore sottolineata dalla didascalia «Fin che posso». Mitelli trascina con sé nel deposito anche i suoi strumenti di lavoro e di diletto, sottolineando che essi sono destinati alla produzione di piaceri temporanei e di situazioni caduche.



FIG. 6 - Gioventù (1686).
Un amorino suona una faretra a mo' di viola, in terra un liuto, un tambuto e una partitura.

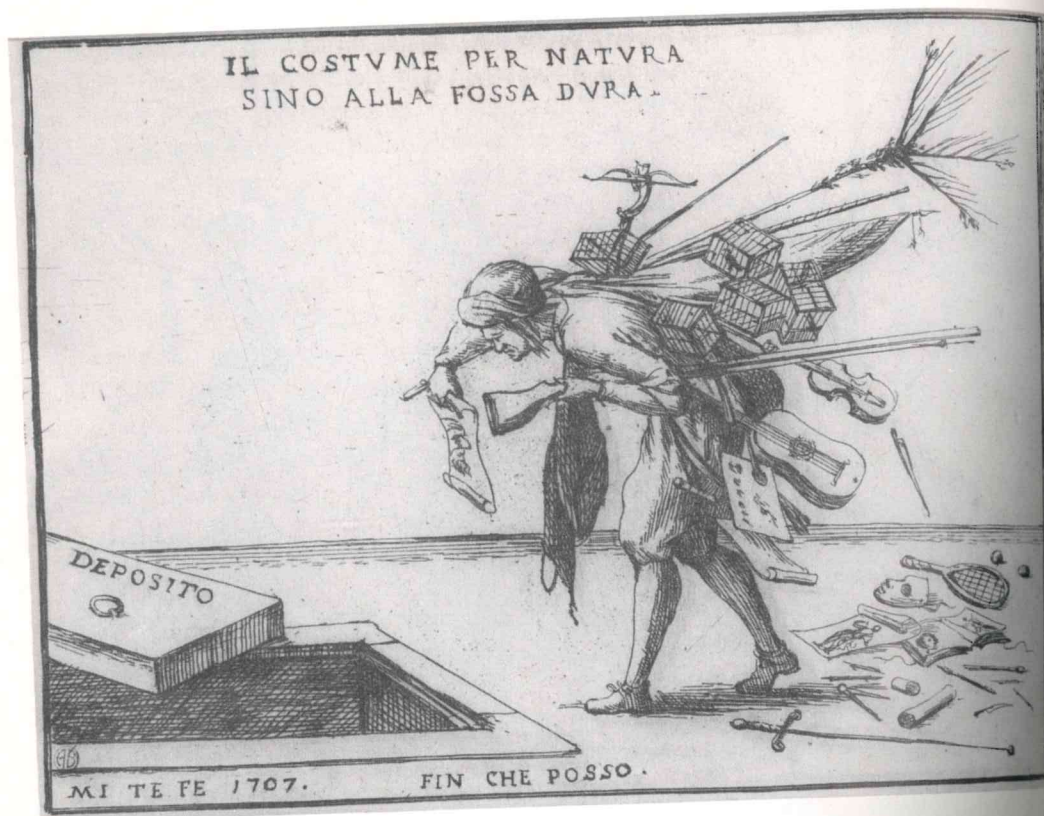


FIG. 7 - *Il costume per natura fino alla fossa dura* (1707).
Un anziano Mitelli con gli attrezzi delle sue attività fra i quali spicca la coppia violino-chitarra, mentre un archetto sta cadendo.



FIG. 8 - *A' sen tutt'una massa* (1690).
Sulla destra un suonatore di liuto, al centro in terra un violino con archetto, sulla sinistra una innamorata ha in mano una pagina di musica.



FIG. 9 - È finita la comedia.
Ai piedi del Tempo un violino rotto, un archetto, alcune pagine di musica
e due trombe naturali.

In molte altre stampe Mitelli riprende il tema della vanitas, confinando strumenti e musica al solo ruolo di piacere terreno, interrotto con l'intervento della Morte o del Tempo che pareggia tutto e tutti. Molto curata, sebbene fosse destinata ad un pubblico vasto, è una incisione del 1690 dal titolo in bolognese «A' sen tutt'una massa» (fig. 8). Mitelli non si lascia sfuggire il filone del «Mondo gabbia di matti», presente in tutta la letteratura europea e ripreso con forza anche dall'incisoria popolare italiana⁹. Ciascun acquirente della stampa poteva identificarsi in una delle categorie raffigurate; fra queste compaiono due suonatori di liuto e piffero, mentre in terra è appoggiato un violino. Poco più a sinistra un teschio ricorda la presenza della morte, confusa a terra fra gli oggetti più svariati.

Ancora il carattere transitorio della vita è il soggetto della stampa. «È finita la comedia» (fig. 9). La musica, rappresentata da un violino sovrastato dal mondo è intesa qui come arte, al pari del teatro, della letteratura e della pittura. Giustiziere della permanenza in terra questa volta non è la morte, ma il tempo. Il binomio tempo-morte regola altre tre stampe: «Maggio» (fig. 10), «Son giovine...» e la già citata «Gioventù». Maggio ha nella fioritura il suo segno dell'effimero, rafforzato da ben tre strumenti musicali: un tamburello, uno strumento a fiato non ben identificabile e un piccolo liuto. La didascalia non lascia equivoci sulla durata del piacere. Ugualmente simbolici sono gli strumenti musicali che si vedono nella cornice della seconda stampa (fig. 11), dove un giovane fortunato, bello e ricco si interroga sul proprio futuro. Mitelli non muove alcuna critica alla ricchezza e alla nobiltà, ma le inserisce fra le qualità positive del fortunato giovane, rispecchiando appieno lo spirito della Controriforma e i desideri dei suoi superiori. Il violoncello appoggiato in basso sulla destra ha, rispetto al liuto della cornice, una valenza meno simbolica. Mitelli, come abbiamo visto era suonatore di violino e chitarra, inserisce perciò il violoncello fra gli oggetti dei suoi passatempi appoggiandolo a terra, e dandogli così consistenza concreta, anziché elevarlo etereamente in una cornice ornamentale, come capita al liuto.

In tutta la produzione mitelliana viene accordata una preferenza al liuto, alle percussioni o agli strumenti a fiato quando la musica ha una qualsiasi valenza simbolica, mentre gli strumenti ad arco e la chitarra compaiono ogni volta che vi siano elementi autobiografici.

È quindi un liuto lo strumento che viene messo nelle mani della fortuna, assai ben raffigurato, anche se non corretto nei dettagli tecnici (fig. 12).



FIG. 10 - Maggio.

Riconoscibili un tamburello, un piccolo liuto e uno strumento a fiato non meglio precisabile.



FIG. 11 - Son giovine, son bello... (1702).

Ai piedi del giovane un tamburo, un quaderno di musica e una viola con archetto; nella cornice un liuto, un altro quaderno di musica e alcuni strumenti a fiato non precisabili.



FIG. 12 - *Assai ben balla, a' cui fortuna suona.*
Incisione della serie dei «Proverbi figurati». La Fortuna suona un liuto.

Gli strumenti musicali raffigurati da Mitelli nelle proprie opere non hanno per proporzioni, accuratezza d'intaglio e fedeltà di riproduzione nei particolari alcun interesse organologico. Solamente nella stampa del «Musico e suonatore» compaiono cinque strumenti abbastanza precisi nella riproduzione, eccezion fatta per la tastiera del clavicembalo (fig. 13). Mitelli gioca con gli elementi delle sue incisioni, non dimenticando di inserire in ciascuna di esse quel pizzico di divertimento e di curiosità che il mercato gli richiede. In questa raffigurazione è lo schienale della sedia del musico, sagomata a forma di violino, a divertire l'occhio¹⁰; in altre stampe questa funzione è delegata alla didascalia o ai personaggi. Persino la morte viene trattata con familiarità e quotidianità; interviene nell'azione, dialoga con i protagonisti come nel caso del musico oppure sorveglia discretamente la vita umana, mimetizzata fra gli elementi dell'incisione. Va ancora ricordato che Mitelli aveva un fratello maggiore, Giovanni Maria che militava fra i Gesuiti nella «Compagnia del Benmorire». La meditazione sulla morte, sul «memento mori» è secondo lo spirito della Controriforma l'unica vera strada per giungere alla felicità e all'immortalità dell'anima (fig. 14); il mondo è invece solo una apparenza, una scena teatrale che nasconde la vera realtà della vita eterna. Il teatro, la musica e il ballo vengono presi in prestito da Mitelli come simboli del piacere temporaneo e transitorio, piaceri a cui attingere con misura, e che neppure lui disdegnava.

Sappiamo che Mitelli era particolarmente abile nel recitare la parte dello Zanni, conosceva il teatro e trattava il pubblico degli acquirenti delle sue stampe come un bravo attore dialoga con la platea. Alcune delle sue incisioni migliori hanno perciò come tema la maschera, riproponendo l'elevazione a simbolo di alcuni elementi autobiografici (fig. 15 e 16). La stampa in questione è una delle più accurate di tutta la produzione mitelliana; il viso della suonatrice è inciso su una bandierina di carta mobile che, se alzato, fa apparire il teschio della morte. L'incisione figura nel catalogo delle ristampe del 1736¹¹ col titolo «Maschera su il Corso». Molto è già stato detto sulla teatralità della struttura urbanistica bolognese e sulla presenza di quei «Mestieri per via» che furono il biglietto da visita di Mitelli. Parrebbe che la «Maschera su il Corso» si inserisca nel carnevale bolognese, mischiata alla folla della Piazza; come tale viene interpretata da alcune fonti¹². È una interpretazione restrittiva, se si tiene conto che l'autore nella didascalia prolunga la presenza del soggetto oltre il tempo dell'azione teatrale carnevalesca: «Maschera a tutte l'ore / sul corso canta e suona / con questo suo tenore»; portando il binomio car-



FIG. 13 - Musico e suonatore.
 Il musico suona un clavicebalo dalla tastiera grossolanamente errata; appesi al muro si riconoscono un liuto, un bassetto, un violino e una chitarra.

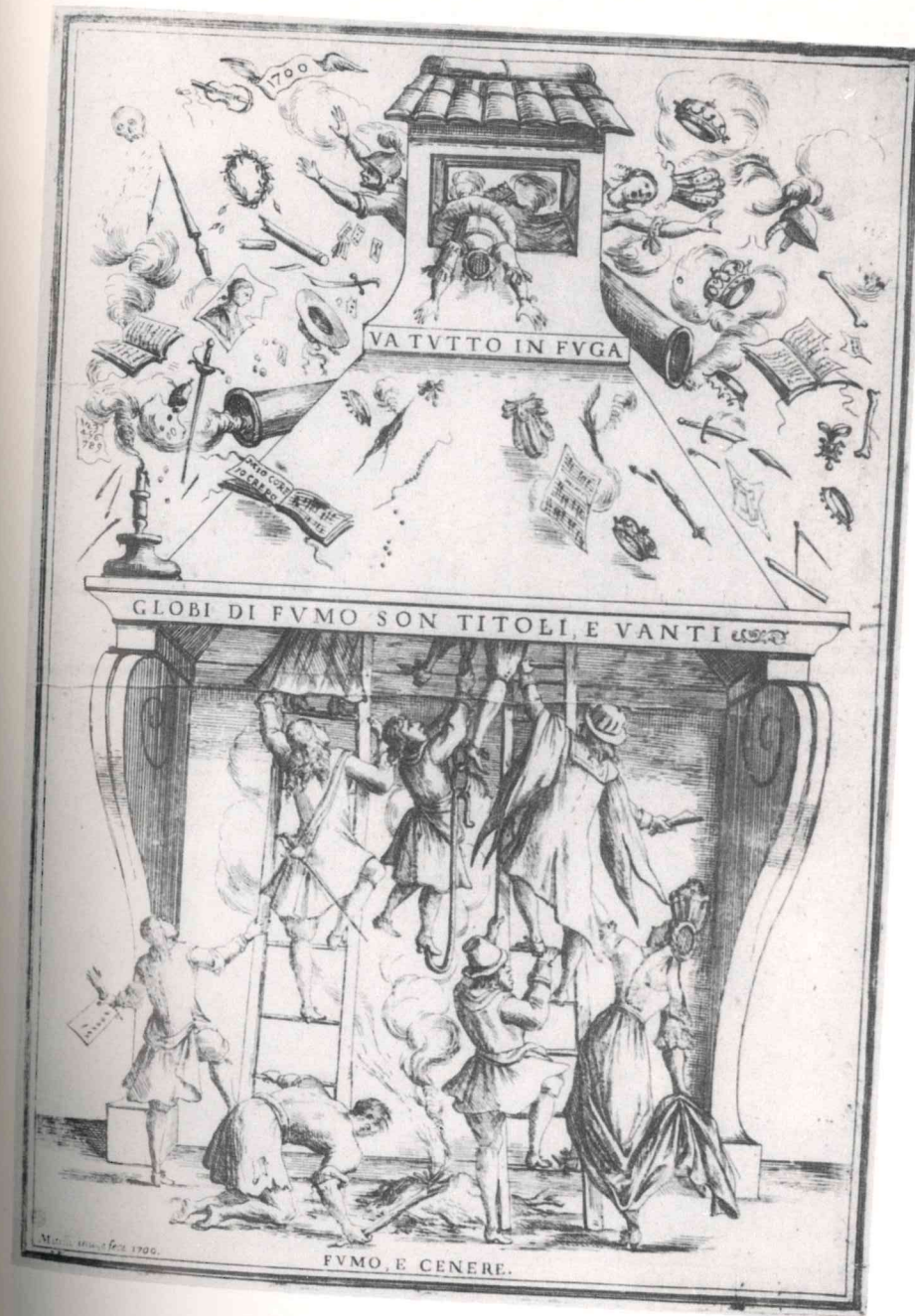


FIG. 14 - Va tutto in fuga (1700).
 Fra le altre cose vanno in fumo anche un violino e dei fogli di musica.



FIG. 15 e 16 - *Maschera a tutte l'ore...* (1698).
La più bella incisione a soggetto musicale di Mitelli. La faccia della maschera è stampata su una bandierina che si può alzare, scoprendo il teschio della morte.

nevale/quaresima alle sue estreme conseguenze. È forse questa la più bella raffigurazione sulla Vanitas, riccamente vestita e dotata di uno strumento sufficientemente attendibile e ben delineato.

La maschera è l'apparenza, il mondo percepito attraverso i sensi, questi sono veicolo di peccato e tentazione; Mitelli coglie l'occasione per giocare con il titolo dell'opera scrivendo «La maschera» con serpenti formati a mo' di lettere. Ancora una volta la musica, il ballo e il canto hanno connotazioni negative, sono strumenti in mano ai demoni. Senza che compaia esplicitamente, la maschera aleggia su una delle ultime opere di Mitelli, datata 1710. In questa serie di cinque quadri sono citati un clavicembalo, un violino, ma soprattutto compare un suonatore di chitarra seduto su un piedistallo, Mitelli stesso che avvisa nella firma apposta sotto che la stampa è «l'ultima», considerata la tarda età (fig. 17 e 18).

Il mondo gabbia di matti

Il tema del mondo gabbia di matti è ben più antico dell'opera di Mitelli e ricorre in molti autori dalla «Stultifera Navis» di Sebastian Brandt (1497) in poi¹³. Il tema si addice particolarmente allo spirito della Controriforma e alla giocosità di Mitelli che ne redige un manifesto nel 1684, trasformando il titolo in un rebus (fig. 19). Questa incisione è una delle più celebri di tutta l'opera mitelliana, riuscendo gradita a ogni sorta di pubblico. Nella stampa «ve n'è per tutti», come avvisa il matto distributore di girandole, comprendendo fra questi tutti anche un musicista intento a suonare una viola da gamba (l'unica chiaramente identificabile come tale in tutte le stampe di Mitelli) tenendola come un liuto; vicino allo sportello un Turco è percorso da Mitelli stesso, che si include così nella Gabbia dei Matti. Su tutti troneggia la vanitas, simboleggiata dalla donnina in altalena sovrastata da una girandola con la scritta «vana».

Il tema della follia collettiva è ripreso nella già citata «A' sen tutt'una massa» (fig. 8). Particolare attenzione viene data alla pazzia della guerra, oggetto in Mitelli di una serie di incisioni sull'assedio dei Turchi a Vienna e sui segni rimasti ai reduci. Nel 1696 Mitelli dedica un'incisione al senatore Francesco Ratta, rallegrandosi della fine delle operazioni belliche (fig. 20): è uno dei rari casi in cui strumenti e musicisti esprimono gioia di vivere senza essere limitati dalla presenza del tempo e della morte. Nel 1685 Mitelli pubblica una serie di sei tavole intitolate «Così va il mondo», in una di queste folle compare uno sciancato che porta a spasso sulla



FIG. 17 - *La maschera è cagion di molti mali* (1688).
I diavoli sotto la maschera suonano un basso e un cornetto;
altri due cornetti vengono suonati alle orecchie della maschera.



FIG. 18 - *Li cinque sentimenti alla moda così per lo più praticati* (1710).
Nella seconda casella due musici suonano violino e clavicembalo;
nell'ultima Mitelli ormai vecchio si ritrae mentre suona una chitarra.



FIG. 19 - *Il mondo è per lo più gabbia di matti* (1684).
Forse la più famosa incisione di Mitelli.
Al centro un suonatore di viola da gamba, riconoscibile dalla rosetta sul piano.



FIG. 20 - Pace pace non più guerra... (1697).
Ancora una incisione legata alla guerra contro i Turchi, in fuga sullo sfondo.
A sinistra del trono della pace una figura suona una chitarra;
alla destra del falò un uomo con uno strumento a fiato;
in basso un trio composto da cane, gatto e topo suona e balla.

schiena un ricco in atto di suonare un liuto (fig. 21). Lungi dal voler essere una critica alla legittimità della ricchezza questa tavola ne vuole colpire gli aspetti esteriori, le sue manifestazioni più vistose ed inutili: i vestiti, i gioielli, gli oggetti futili e fra questi il liuto, a simbolo del piacere dell'udito e del divertimento fine a se stesso.

«Il Mondo gravido e questo partorisce» è un'incisione del 1706 dove la morte aiuta il mondo a partorire follie, fra queste Mitelli mette un musicista con un liuto e include anche se stesso in abiti da cacciatore, sotto-lineati dalla sillaba MI (fig. 22). Sempre nel campo della follia sono le quattro vecchie innamorate (fig. 23), e due stampe «Sonatori sconcertati» e «Ballarina gentilissima» (fig. 24 e 25) i cui personaggi altro non sono che riedizioni dei «Gobbi» di Callot.

Anche il Carnevale rientra nella sfera della pazzia, raffigurato con tutti gli accessori della Vanitas: liuto, maschera, ballo, leccornie. I giorni del Carnevale, molto sentiti nei palazzi della grassa e teatrale Bologna sono giorni di rovesciamento delle funzioni e portano rapidamente al tema del Mondo alla rovescia raffigurato da Mitelli su una medaglia a una faccia sola, dove ai numeri 33, 34 e 35 ci sono figure che trovano sollievo cantando, suonando (un liuto, ovviamente) e ballando (fig. 26).

I giochi

Una parte importante della produzione di Mitelli è riservata ai giochi di società. Venduti per via a pochi soldi, ebbero una diffusione notevole fra il pubblico minuto, trattandosi di giochi d'azzardo da farsi con i dadi dove era necessario mettere in palio una certa cifra in monete. Sicuramente questi giochi comparvero anche nelle osterie, alle quali Mitelli dedicò una cartella fra le più apprezzate; alcune osterie fra quelle citate esistono ancora oggi e fra queste quella del Sole espone l'insegna disegnata da Mitelli (fig. 27).

Un solo gioco di carte compare fra quelli prodotti e porta il nome di «Gioco del Passatempo»; alla carta n. 35 è raffigurata la musica con uno spartito, un archetto e un violino (fig. 28).

Più significativi i giochi di dadi, legati a proverbi, luoghi comuni, mestieri, personaggi e soggetti che compaiono in tutta l'opera Mitelliana. Guardando le cartelle dei giochi tornano alla mente i personaggi delle «Arti per via», espressioni della quotidianità bolognese più autentica. Vero catalogo di personaggi è il «Gioco importantissimo del Fornaro



FIG. 21 - *Povero e storpio son, e porto 'l ricco* (1685).
Tavola della serie intitolata «Così va il mondo». Il ricco suona un liuto.

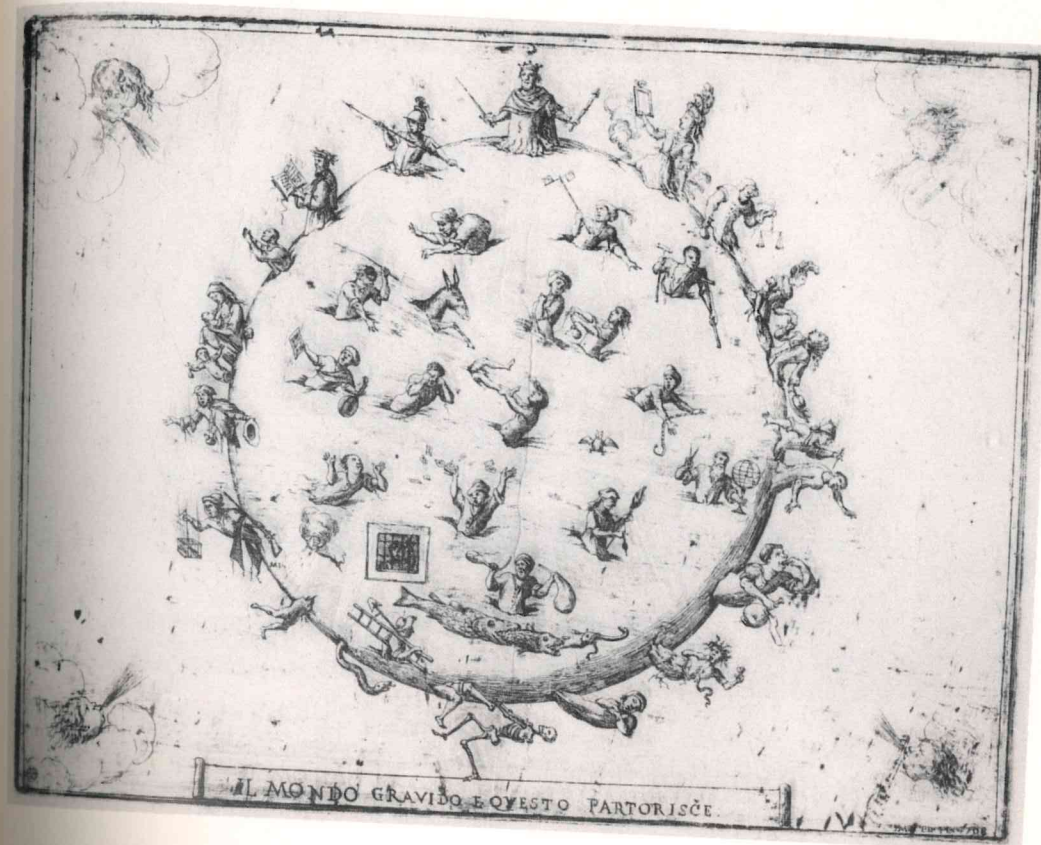


FIG. 22 - *Il mondo gravido e questo partorisce* (1708).
Sulla sinistra un suonatore di liuto.



FIG. 23 - *Noi siamo quattro brutte vecchie tutte quattro inamora.*
La prima suona una chitarra; questa incisione risente chiaramente dell'influenza
dei personaggi grotteschi di Callot.



FIG. 24 - *Sonatori sconcertati.*
Riedizione di alcune figure della serie dei «Gobbi» di Callot.



FIG. 25 - Ballarina gentilissima.
Anche questa stampa è fortemente influenzata dall'opera di Callot.

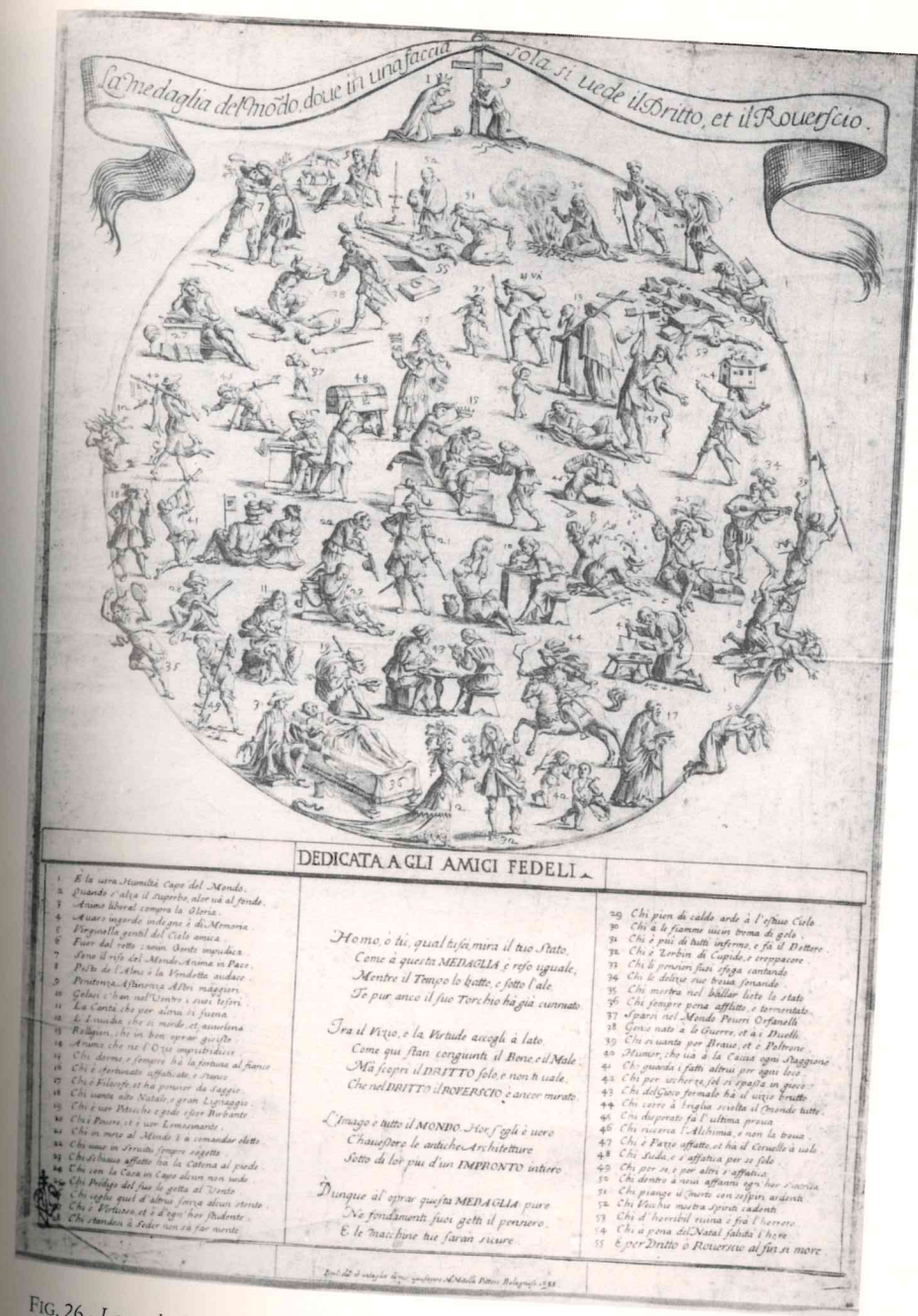


FIG. 26 - La medaglia del mondo dove in una faccia sola si vede il dritto et il rovescio (1688).



FIG. 27 - Gioco nuovo di tutte l'osterie (1712).



FIG. 28 - Gioco del passa tempo.

Banco» (fig. 29), inciso nel 1692; fra le caricature riprodotte due sono a carattere musicale: messer Dscurda, sonatore e madonna Aragat, cantante. La casella di Messer Dscurda richiede il pagamento di un quattrino, mentre uno se ne riceve sulla casella di Madonna Aragat; il conto con i musicisti si chiude in pareggio, fatta salva la differenza fra il suonatore di chitarra che è un professionista ambulante e la cantante che canta una serenata per passione. Nessuno dei due rientra nella categoria di persone garantite indicata da Mitelli nel sottotitolo, la musica non è genere di prima necessità per la sopravvivenza e può essere accantonata in tempi di crisi.

Sempre in accordo alle «Arti per via» sono i personaggi del «Gioco dei Mestieri», dove le varie arti sono graduate dal punto di vista economico (fig. 30). Sorprendentemente la casella che vince tutta la posta in palio è occupata dai suonatori che battono in ricchezza persino avvocati e notai. I personaggi di questa casella non hanno nulla a che fare con il suonatore di chitarra della tavola precedente. Il quartetto illustra dei musici di corte infiocchettati e abbelliti con tanto di parrucca, mantenuti da qualche Signore, liberi così dalla preoccupazione del quotidiano che è il tema del gioco. Il giudizio che Mitelli dà esula da considerazioni di tipo etico, presenti in tutto il resto della sua produzione, dove la musica e i musicisti hanno volentieri connotazioni negative simboleggiando eccessi e vanità. Siamo comunque fra le tavole di un gioco di dadi, una produzione ai margini del lecito, consentita ad un personaggio come Mitelli che a Bologna aveva un certo peso nella vita pubblica. Ironicamente l'autore colloca la propria categoria, quella dei pittori, intagliatori e scultori, all'ultimo posto fra i redditi. Mitelli vive del commercio delle proprie stampe e da commerciante si comporta, assecondando i gusti, ben attento a non scontentar alcuna fetta di mercato per paura di alienarsi la clientela. Nella valutazione dell'opera di Mitelli cronista bisogna far rientrare questa considerazione che influenza decisamente quella che noi oggi considereremmo la libertà e obiettività di informazione.

Dopo le considerazioni sulla ricchezza anche quelle sulla buona ventura sono positive per i musici, stavolta nel «Gioco della fortuna e della disgratia» (fig. 31). La loro buona sorte è inferiore solamente a quella del re, mentre il povero Turco, appena sconfitto a Vienna, è il più bastonato di tutti.

Il tema della guerra, un altro dei soggetti preferiti da Mitelli, è il protagonista del «Gioco dei Sig. Soldati Spiantamondo» (fig. 32). Mitelli, appassionato cacciatore e discreto spadaccino, non è amante della guerra



FIG. 29 - Il gioco importantissimo del fornaro (1692).



FIG. 30 - Gioco dei mestieri (1698).



FIG. 31 - Gioco della Fortuna e di Disgratia.



FIG. 32 - *Gioco dei sig.ri soldati spiantamondo* (1692).

e dei militari, facilitato in questo dall'essere cittadino dello Stato della Chiesa e di non dover sostenere alcun Signore, illustrandone le gesta in guerra. I due personaggi musicanti nella tavola, un tamburino e un trombettiere, non sono particolarmente interessanti e nella loro configurazione ricordano molto da vicino i «Gobbi» di Callot, autore che influenza notevolmente la vena caricaturale di Mitelli.

La serie delle valenze positive assegnate alla musica continua nel «Gioco del Contento» (fig. 33): alla casella n. 40 troviamo un angelo in atto di suonare un'arpa, sola apparizione di questo strumento in tutta l'iconografia mitelliana. La musica è collocata nella casella del piacere, simboleggiando l'armonia e la soddisfazione che si prova nel seguire i corretti comandamenti. La casella è al vertice della scala dei valori che porta alla felicità; è chiaro che non si tratta di musica terrena, ma di una simbologia celeste.

Si interrompono qui le note positive assegnate alla musica; forse nel timore di prendersi troppe licenze l'autore torna nei ranghi con il «Gioco della Verità» (fig. 34), riassumendo nella penultima casella tre elementi: musica, ballo e maschera, che avevamo già visto come emblemi della vanità; ovviamente la scelta dello strumento ricade sul liuto, sempre pronto a rivestire parti simboliche piuttosto che descrittive.

Anche le due caselle del «Re di Persia» (fig. 35) a soggetto musicale sono caselle perdenti, dove bisogna pagar pegno, ma il loro significato è marginale.

Una ultima annotazione merita il «Gioco delli sposi e spose» (fig. 36), unico caso in cui il liuto compare, nella casella n. 11, come presenza concreta e non simbolica. Lo strumento, appena una citazione fra gli oggetti, fa però parte di quel tutto che lo sposo deve vendere; è una presenza nella vita quotidiana, alla stessa stregua di vestiti, panche e suppellettili varie sparse a terra.

Mitelli nella serie dei giochi opera con maggiore libertà e spregiudicatezza di quanto non faccia nel resto della sua produzione, destinando questi figli ad un pubblico più vasto e popolare, non sempre pronto a seguire l'autore nella sua produzione più raffinata.

Due stampe possono essere considerate riassuntive dello spirito mitelliano: nella prima Mitelli gioca con un paesaggio in forma di testa umana; alla base del collo una figurina suona un liuto ed un'altra balla. Più interessante delle annotazioni di tipo musicale è la didascalia «Son testa son paese case e gente» (fig. 37), in cui è riassunta la funzione di Mitelli incisore. Per sua stessa dichiarazione egli ascolta, registra, elabora e ripro-



FIG. 35 - Gioco del Re di Persia (1695).

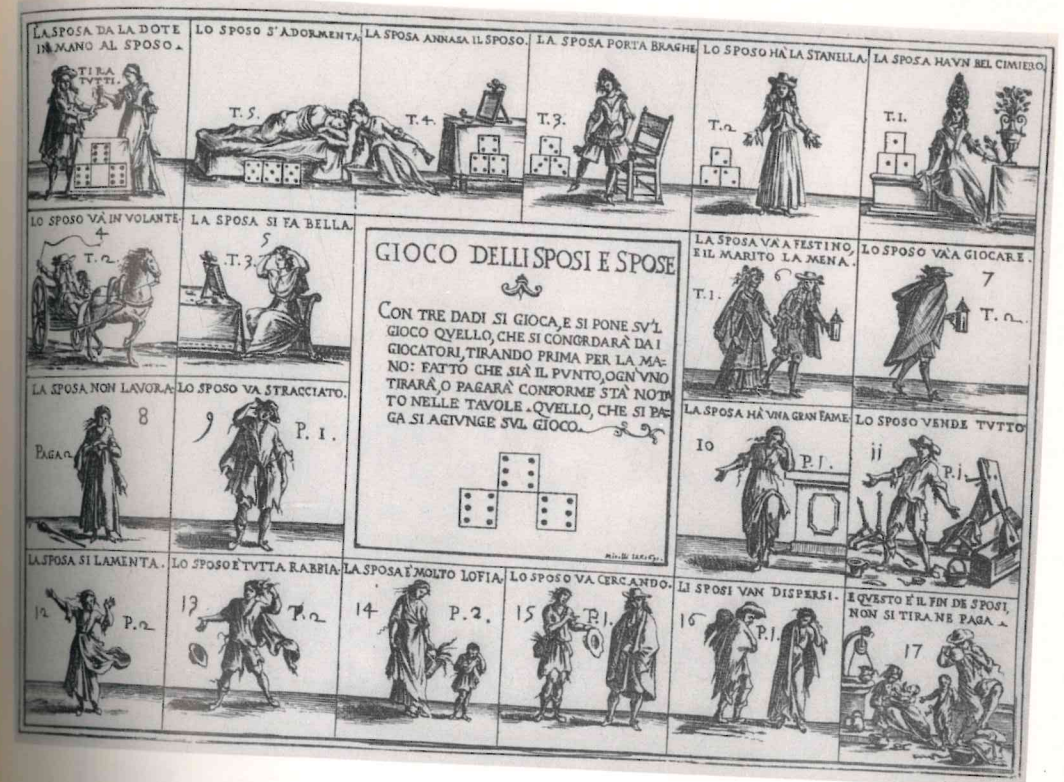


FIG. 36 - Gioco delli sposi e spose (1690).

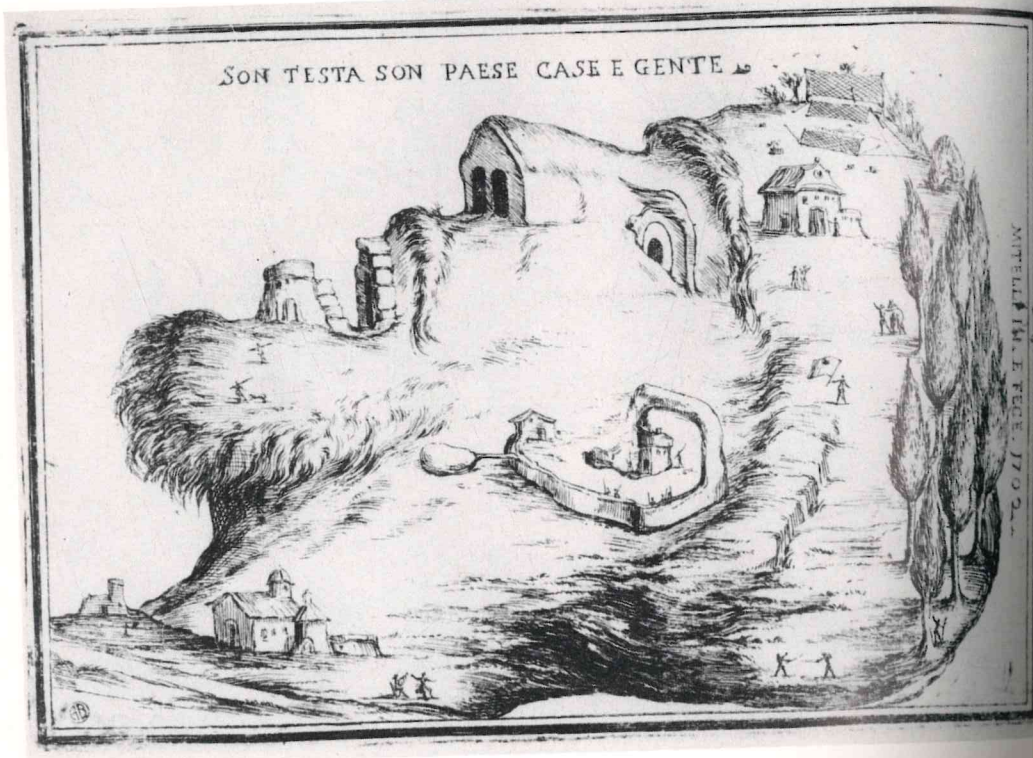


FIG. 37 - *Son testa son paese case e gente* (1702).
 Autoritratto di Mitelli a mo' di paesaggio;
 in basso al centro una microscopica scena di ballo campestre con liutista e ballerina.



FIG. 38 - *Recipe che non falla* (1701).
 Sul tavolo un liuto.

duce quel che in giro si sente e si dice, soprattutto dopo averlo rivisitato con il suo genio di cronista. La testa è il ritratto di Mitelli stesso, stempiato e con la barba, come ci appare in alcuni suoi ritratti in età matura (la stampa è del 1702); Mitelli è «testa», ovvero è in grado di fare opinione fra il pubblico del suo tempo e questa sua opinione si allinea allo spirito controriformista perfettamente incarnato dalla seconda stampa «Recipe che non falla» (fig. 38), ricetta che non fallisce: Timor di Dio, ma anche qualche strappo alla regola in direzione dell'allegria raffigurata sul tavolo con un liuto. Occorre restare uomini di mondo e nel mondo; Mitelli obbedisce ai dettami ufficiali e del mondo si fa osservatore e cronista con approvazione dei Superiori.

NOTE

- ¹ Durante la sua carriera artistica durata una sessantina di anni Mitelli incide, secondo il suo biografo Zanotti circa mille e cinquecento rami, dei quali poco più di seicento sono conosciuti a noi.
- ² Nella dedica al conte Filippo Bentivoglio fatta da Mitelli in apertura al «Gioco del Tarocchino» si legge: «Il disegno è padre di molte virtù, sono parti di queste fra gli altri la Pittura, lo Scoltura, l'Intaglio: Io bramoso di conseguir fra tanti, che la sospirano, la prima non ho mancato d'impegnarmi continuo, et indefesso l'occhio, la mano e l'intelletto... Non ho voluto io però far questo senza tenermi amiche l'altre virtù sorelle, e compagne di quella tanto da me (anzi da tutto il mondo) stimata, e riverita Pittura. Onde talvolta per divertimento alla Scoltura, or all'intaglio mi sono accostato, perché del mezzo loro mi servono con così bella congiunta».
- ³ G. ZANOTTI, già citato biografo di Mitelli, nella sua «Storia dell'Accademia Clementina di Bologna» stampata a Bologna nel 1735 è molto preciso nelle sue critiche: «Ora da tant'uomo nacque Gioseffo Maria Mitelli l'anno MDCXXXIII. Quando fu grandicello fu dal padre allo studio delle lettere applicato, e quindi alla pittura, scorgendo, che per questa molta avea inclinazione, e attitudine. Prima pose sotto l'Albani quindi nella scuola del Guercino, dipoi in quella di Simon Contarini e alla perfine presso Flaminio Torri. Dimostrò Gioseffo da principio tale spirito, e vivacità, che non che il padre (e noi sappiamo che i padri per poco si lusingano de' figlioli) ma ogni altro giudicava dover'egli divenire uno de' più eccellenti pittori che avesse avuto la nostra scuola; solo Simon Contarini, a cui dal padre fu condotto, perché innanzi a lui improvvisamente alcuna cosa disegnasse, come fece con soverchio spirito, e ardimento, pronosticò che non mai sarebbe stato degno pittore; ne colse lungi dal vero; tuttavia divenne uomo meritevole di qualche laude per le molte, e varie cose ch'egli faceva, e se non tutte egregiamente, alcune in modo però che non legier cosa è farne tante e in tal guisa».
- ⁴ Ancora nella dedica al conte Bentivoglio, sul foglio di apertura del «Gioco del Tarocchino», Mitelli conclude dicendo: «Mi è stato di gioco l'intaglio, anzi il Giuoco mi è stato di giuoco perché intagliando mi è venuto il taglio giocoso».
- ⁵ «Io non oserei affermare, che il Mitelli non avesse potuto essere unicamente per lo merito suo nell'Accademia accettato, ma quello, che io posso dire si è che nell'accettarlo s'ebbe gran riguardo a' meriti di Agostino suo padre...» G. ZANOTTI, op. cit.

- ⁶ Padre Giovanni Maria Mitelli, *Cronica con molte notizie pittoresche ricavate dallo originale scritto dal Padre Giovanni C.R.M.I. religioso in S. Gregorio*, manoscritto della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.
- ⁷ «Fu poi di giorno in giorno l'illustratore degli avvenimenti. Le notizie che egli raccoglieva dagli «avvisi» dei banditori, dai forestieri, erano tradotte in immagini e queste erano diffuse da strilloni e da rivenditori che le dovevano portare anche fuori dal bolognese». A. BERTARELLI, *Le incisioni di G.M. Mitelli*, Studio introduttivo di G. Nicodemi, pp. XXII.
- ⁸ Sempre Zanotti ricorda Mitelli come buon atleta e ballerino, suonatore e schermidore nonché cacciatore e pescatore fino in tarda età.
- ⁹ Cfr. GIUSEPPE COCCHIARA, *Il Mondo alla rovescia*, Torino 1963 e «Sapienza Figurata», in Monumenta Bergomensia XIX, Bergamo 1967.
- ¹⁰ Lo sgabello del musico, di forma piuttosto rozza e massiccia riponde alle caratteristiche di alcuni mobili seicenteschi del centro Italia; vedi W. TERNI DE GREGORY, *Vecchi mobili italiani*, Milano 1985, pp. 46.
- ¹¹ *Catalogo di diverse opere figurate, che si vendono in Bologna, intagliate in rame, da Giuseppe Maria Mitelli Pittore Bolognese*. Chi vorrà il sortimento intero godrà qualche vantaggio dalli qui sotto notati prezzi, Lelio Della Volpe, Bologna 1736.
- ¹² «Di qui la maschera così copiosamente illustrata nel repertorio del Mitelli, che simboleggia anche la consapevole accettazione dell'autore degli schemi coevi della Commedia Dell'Arte». FRANCA VARIGNONE, a cura di, *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le incisioni*. 1 - Giuseppe Maria Mitelli, Bologna 1978, pp. XLV.
- ¹³ «Che il Mondo dovesse considerarsi una gabbia di matti, è opinione antichissima della quale sono rimaste tracce notevoli anche nella letteratura di ogni paese: basterebbe ricordare la «Stultifera Navis» di Sebastiano Brandt (Basilea, 1497) e le opere di Erasmo da Rotterdam (Strasburgo, 1518), di Tommaso Garzoni (Venezia, 1586) e di Bartolomeo Bocchini (Bologna, 1669). Achille Bertarelli, *Le stampe popolari italiane*, Milano 1974.
- ¹⁴ Cfr. fig. 18.

GIULIA MARSILI RIETTI

Due disegni dell'Archivio Cagnola presso la
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
e l'altare nella chiesa del Collegio della Guastalla

Fra i disegni dell'Archivio Cagnola, consegnato in deposito alla Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli dalla Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia nel 1962¹, ve ne sono alcuni, datati 1832 e 1833, relativi a progetti per il Collegio della Guastalla². Uno di essi (INV. 3353), eseguito a matita e penna con parti acquarellate in due tonalità di grigio su carta bianca, misura mm. 785x535 e rappresenta la sezione orizzontale di un tempietto circolare con otto semicolonne e nicchie negli intercolumni. Reca in calce la scritta *Cagnola fece / Pianta del Tabernacolo per la Chiesa / del R. Collegio della Guastalla in Milano, / da eseguirsi in bronzo dorato dal S.r Pietro / Thomas come da scrittura del g.no 6. Giu/gno 1832* e la firma *P L Thomas*. In basso appare l'indicazione di una scala di dodici oncie del Braccio milanese (fig. 1). Un secondo disegno (INV. 3359), eseguito a matita e penna su carta ruvida, misura mm. 535x735 e rappresenta, dello stesso tempietto, la proiezione in pianta della copertura e dei particolari. Reca in calce la scritta: *Pianta che servì per l'esecuzione in bronzo / del Ciborio della Chiesa del Collegio della Guastalla / nel 1833*.

Vengono inoltre così specificati i vari elementi architettonici: *Riparto del Zoccolo in pianta, Cornice del Basamento in pianta, Riparto della goletta dell'architrave, Riparto della Cupola esterna a squame*. Non porta alcuna firma (fig. 2).

Il Collegio fu fondato nel 1557 da Ludovica Torelli, contessa di Guastalla³. La vasta area su cui venne edificato era ubicata tra porta Romana e porta Tosa, presso il convento di S. Barnaba, il cui fondatore, padre Antonio Maria Zaccaria, era anche padre spirituale della contessa Torelli. Il Collegio era costituito da vari corpi di fabbrica e comprendeva un oratorio dedicato alla Natività della Vergine e un ampio giardino: qui venne inserita, nel corso del XVII sec., una peschiera, cinta da balaustre⁴. Per quasi quattrocento anni l'istituzione, una delle più antiche e significative di Milano nel campo educativo ed assistenziale, mantiene la propria

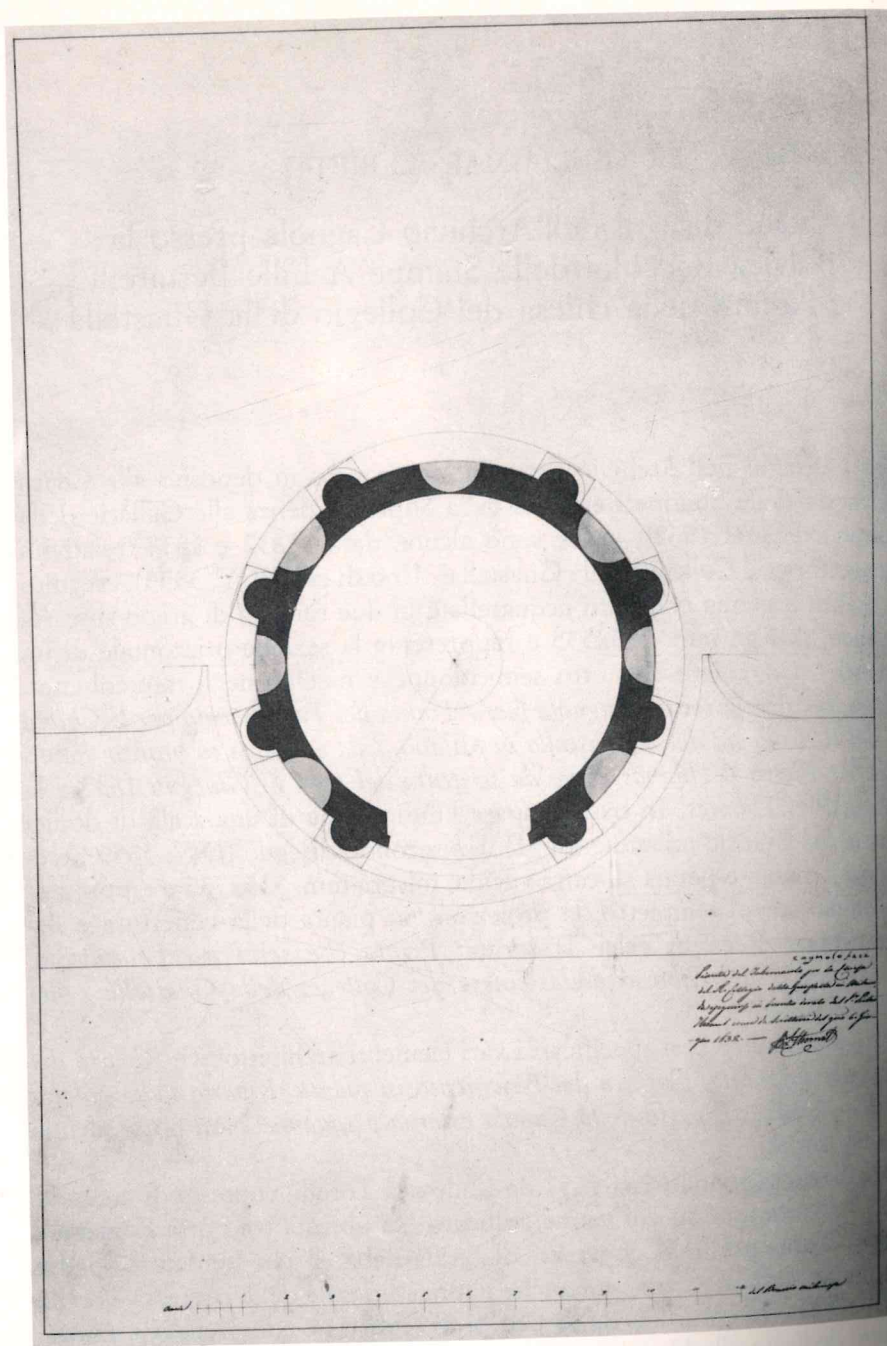


FIG. 1 - L. CAGNOLA, «Pianta del Tabernacolo
per la Chiesa del R. Collegio della Guastalla in Milano»
disegno a matita, penna e acquarello grigio su carta bianca, mm. 785x535.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Archivio Cagnola.

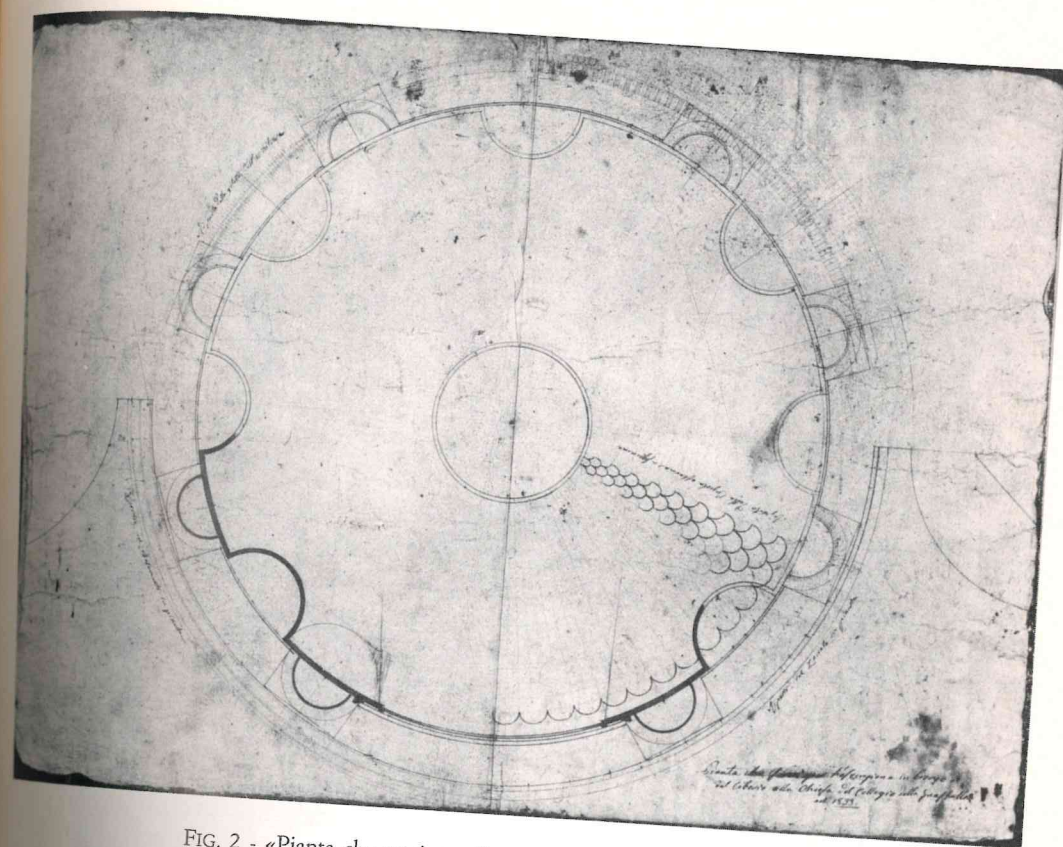


FIG. 2 - «Pianta che servì per l'esecuzione in bronzo del Ciborio
della Chiesa del Collegio della Guastalla»
disegno a matita e penna su carta ruvida, mm. 535x735.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Archivio Cagnola.

identità, malgrado qualche cambiamento nello statuto, nel regolamento e nel numero dei componenti la comunità. Nel quarto decennio del nostro secolo, in seguito a un esproprio da parte del Comune di Milano, il Collegio viene trasferito a San Fruttuoso di Monza: gli è destinata come nuova sede la villa Pallavicini Barbò, edificata nel 1815, che in questa occasione viene ampliata, innalzata di un piano e ristrutturata internamente⁵. Nella cappella sono stati ricomposti alcuni arredi provenienti dall'oratorio milanese, fra cui l'altare settecentesco in marmi vari⁶; sulla mensa è posto un tabernacolo in bronzo dorato (figg. 3-4).

Occasione per lo studio del tabernacolo, la ricerca di archivio relativa e il collegamento con i già citati disegni della Raccolta Bertarelli è stata offerta dalla catalogazione delle opere d'arte del Collegio, svolta per conto della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano negli anni 1985-87⁷.

Il tabernacolo⁸ è a forma di tempietto circolare con otto semicolonne corinzie scanalate e presenta, negli intercolumni, nicchie racchiudenti statuette di santi a tutto tondo. Essendo la parte retrostante poco accessibile, è stato possibile identificare, per i loro attributi, solo S. Marco, S. Matteo, S. Luca, S. Giovanni Ev. e S. Giovanni Battista. Il basamento e le pareti del tempietto sono trattate a lieve bugnato regolare. La cupola a scaglie, alla cui sommità è collocata una statuetta del Redentore, poggia su due fasce lisce digradanti, cui seguono una cornice aggettante e un fregio a festoni e nastri alternati a teste di cherubini. La portina del tabernacolo, ad arco a pieno centro con testina per serraglia, reca un bassorilievo raffigurante la *Deposizione*: dietro il gruppo delle figure, sullo sfondo del Golgota, si staglia la croce col cartiglio.

Indagini nell'archivio del Collegio e all'Archivio di Stato di Milano hanno portato al ritrovamento dei documenti che indicano come autore del progetto il marchese Luigi Cagnola; di quelli relativi all'iter burocratico svolto per ottenere dal governo l'autorizzazione alla costruzione del tabernacolo; del contratto tra il Cagnola stesso e il fonditore Pietro Thomas. Vi è infine la conferma dell'avvenuta esecuzione dell'opera, attraverso una richiesta di benedizione del nuovo tabernacolo e due solleciti di pagamento.

In data 5 gennaio 1831 il conte Alfonso Castiglioni, amministratore del Collegio della Guastalla, richiede all'Imperiale Regia Delegazione Provinciale di Milano l'autorizzazione alla costruzione di un nuovo tabernacolo per l'altare della chiesa del Collegio (doc. 1). Si specifica che è stato affidato al marchese Luigi Cagnola, a quel tempo anch'egli amministratore



FIG. 3 - Tabernacolo in bronzo dorato.
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla, cappella.



FIG. 4 - Tabernacolo in bronzo dorato.
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla, cappella.

del Collegio⁹, l'incarico di eseguire il disegno preparatorio; che il Cagnola ne ha già presentato uno *corrispondente al di lui genio nell'Architettura*, e che l'opera è prevista in bronzo dorato, per adattarsi all'altare tutto d'argento di antica donazione della Sig.ra Lerma Visconti. Il preventivo di spesa è di circa seimila lire, coperta dall'avanzo delle rendite. Il 6 febbraio successivo la Direzione Generale delle Pubbliche Costruzioni trasmette all'Imperial Regio Governo la richiesta di autorizzazione alla spesa, fornisce i dati in suo possesso, si dichiara favorevole dal punto di vista amministrativo mentre non può pronunciarsi dal punto di vista artistico, dal momento che manca il disegno relativo. Ritene tuttavia che si potrebbero evitare ulteriori pratiche, considerando la *notoria somma abilità del sullodato autore* (doc. 2). Il 9 febbraio il Governo incarica la I.R. Delegazione Provinciale di procurarsi la specifica delle spese e il disegno dell'opera (doc. 3). Quest'ultima richiesta appare cancellata con un tratto di penna, e infatti nel documento successivo, dell'11 febbraio, l'I.R. Delegazione Provinciale inoltra all'Amministrazione del Collegio la sola domanda della specifica delle spese (doc. 4).

In una lettera del 17 maggio dello stesso anno P.L. Thomas si offre di eseguire il tabernacolo secondo il disegno del Cagnola, per il prezzo di L. 4980, escluso l'addobbo interno e la messa in opera. Il tempo di esecuzione è calcolato in sei mesi a partire dall'approvazione del preventivo (doc. 5). Un documento senza data, a firma del marchese Cagnola, contiene il conto approssimativo delle spese e indica le misure e la tecnica di esecuzione; viene specificata inoltre una spesa di L. 1000 per l'adattamento del gradino dell'altare dove poggia il tabernacolo e *della guarnizione d'argento applicata ai gradini in tempo di solennità* (doc. 16). Continua nel frattempo la trafila burocratica: il 16 giugno 1831 l'I.R. Direzione Generale delle pubbliche Costruzioni sollecita dal Governo l'autorizzazione alla spesa per la costruzione del tabernacolo; conferma che non può *pronunziare un giudizio in arte*, dato che manca il disegno del tabernacolo e l'indicazione del numero delle statuine e del peso del bronzo. Tuttavia, per riguardo agli amministratori del Collegio e al marchese Cagnola, che *graziosamente ebbe già a darsi pensiero per questo lavoro*, ritiene che siano sufficienti le indicazioni delle misure (once 20 in altezza e $9\frac{1}{2}$ di diametro), le stesse indicate nel doc. 16, e la certezza che sia lo stesso Cagnola a farsi garante del rendiconto di spesa (doc. 6). Non è dello stesso parere l'I.R. Governo che, il giorno successivo, indirizza nuovamente alla Delegazione Provinciale l'invito a sollecitare dalla Amministrazione del Collegio maggiori dettagli e il disegno dell'opera, poiché

nella specifica delle spese precedentemente inoltrata (evidentemente sempre quella del doc. 16, a firma del Cagnola) non era stato precisato il numero delle statuine e il peso del bronzo (doc. 7). Il 24 giugno gli stessi concetti vengono ribaditi nel verbale di una seduta ufficiale e la sessione del giorno successivo si conclude con la decisione di richiedere il disegno dell'opera e ogni altra notizia relativa alle spese (doc. 8). Questa delibera viene inoltrata dall'I.R. Delegazione Provinciale all'Amministrazione del Collegio il 5 luglio (doc. 9).

Dai documenti in nostro possesso sembra che il progetto per il nuovo tabernacolo abbia subito una battuta d'arresto sino al 16 marzo 1832, quando l'I.R. Direzione Generale delle pubbliche Costruzioni, facendo riferimento alle sue relazioni dell'anno precedente, insiste per l'approvazione del progetto malgrado l'assenza del disegno; d'altronde, anche se questo fosse finalmente presentato, *non potrebbe che offrire argomenti di lode al già conosciuto buon gusto, ed alla somma perizia dell'illustre autore* (doc. 10). Finalmente il 28 marzo 1832, l'I.R. Governo dichiara di aver ricevuto dall'Amministrazione del Collegio le specifiche richieste sul numero delle statuine e sul peso del bronzo e di aver preso visione del disegno *presentatogli direttamente dal S.^r Marchese Cagnola*; il progetto di spesa viene pertanto approvato (doc. 11).

Il 6 giugno 1832 si arriva alla firma del contratto, stipulato da Luigi Cagnola in veste di amministratore del Collegio, e Pietro Thomas, che si impegna ad eseguire il tabernacolo in bronzo dorato secondo il disegno allegato dello stesso Cagnola. Questo è ancora una volta mancante, ma i due esemplari della Raccolta Bertarelli ci vengono in aiuto, perlomeno per quanto riguarda la pianta e i particolari architettonici, rispettati fedelmente nell'esecuzione.

Per il resto, il contratto è sufficientemente preciso: si dovranno fare i modelli in cera per i capitelli corinzi, la trabeazione e le altre sagome intagliate, le statue e il bassorilievo della portina; seguirà il getto del tabernacolo e la cesellatura delle statue, del bassorilievo, dei capitelli, della cupola, della trabeazione, delle colonne *scanellate*. Infine, dopo la montatura del tabernacolo e la tornitura dei pezzi che lo richiedono, si provvederà alla doratura *a smorto e lucido*. Anche nel contratto si ribadisce quanto già esposto dal Thomas nella lettera di impegno, e cioè che dalla spesa restano esclusi l'addobbo interno del tabernacolo, l'adattamento del gradino su cui deve poggiare e della *guarnizione d'argento applicata ai gradini in tempo di solennità*. Il termine per la messa in opera è il 15 dicembre 1832 (doc. 12). Probabilmente il lavoro si protrasse più del

previsto, se solo il 18 giugno 1833 la Superiora del Collegio Giulia Porta richiede al cardinale arcivescovo di Milano il permesso di far benedire il nuovo tabernacolo dal confessore della comunità don Giovanni Battista Tonta, per poter celebrare la messa nella chiesa interna¹⁰. Di seguito, sullo stesso foglio, sempre in data 18 giugno, appare il benestare dell'arcivescovo¹¹ e, più sotto, la conferma dell'avvenuta benedizione, in data 19 luglio e 8 agosto (doc. 13).

Infine gli ultimi due documenti, questa volta di carattere puramente contabile: una revisione prezzi da parte del Thomas (6 agosto 1833) per dei lavori non previsti dal contratto segnala che sulla portina del tabernacolo anziché il rilievo con la Resurrezione è stato eseguito quello con la Deposizione, più impegnativa per la presenza di cinque figure anziché di una sola. In calce, con la data del 22 novembre, vi è la perizia dell'architetto F. Peverelli¹² che ritiene giustificata la richiesta, ma la diminuisce di L. 53 (doc. 14); la riduzione sul saldo effettuata dalla committenza provoca una ulteriore protesta da parte dell'artigiano, che in data 12 dicembre afferma di avere effettuato prezzi già modici e lamenta di aver dovuto attendere a lungo prima di essere pagato a causa del ritardo nella presentazione dei disegni; inoltre l'adattamento dei gradini ha richiesto un numero supplementare di giornate di lavoro (doc. 15).

La ricerca effettuata sui repertori ottocenteschi per acquisire notizie su Pietro Thomas si è rivelata infruttuosa. Gli unici dati di carattere biografico a nostra disposizione sono ricavati dalla nota spese del 6 agosto 1833, scritta su carta intestata a *PIETRO LUIGI THOMAS / PROPRIETARIO E DIRETTORE / della Fabbrica di Bronzi dorati ed a verde antico / nella Contrada della Signora N. 59*.

Egli doveva comunque essere da tempo il fonditore di fiducia del Cagnola: il modello in bronzo dorato dell'arco di trionfo per l'entrata in Milano di Francesco I imperatore d'Austria nel 1825, esposto nella sala XII della Pinacoteca Ambrosiana, risulta infatti eseguito dalla Ditta Thomas, su progetto del Cagnola¹³.

Dal punto di vista stilistico il tabernacolo, che presumibilmente è l'ultima opera progettata dal Cagnola prima della sua morte¹⁴, ripropone motivi del suo repertorio già utilizzati in opere precedenti o nei numerosi progetti mai realizzati: il tema della pianta centrale, a lungo studiata, la cupola che poggia su fasce lisce digradanti sull'esempio del Pantheon, il partito delle nicchie con statue che si aprono sulla superficie curva della parete (come già nel campanile di Urgnano, 1825). Il colonnato corinzio circolare ricorda quello di un apparato effimero, il catafalco eretto in

Duomo nel 1802 per i funerali dell'Arcivescovo Filippo Visconti¹⁵, e del tempietto per l'altare della chiesa di S. Pietro ad Abbiategrasso – realizzato poi con alcune varianti dal Giudici nel 1805¹⁶ – il cui progetto, conservato anch'esso nell'Archivio Cagnola¹⁷, ci consente puntuali accostamenti con il tabernacolo della Guastalla (fig. 5).

Va sottolineato che la tipologia del tabernacolo a tempietto affonda le sue radici in una linea presente nella tradizione milanese fino dal 1581, quando il ciborio donato da Pio IV al Duomo una ventina di anni prima viene inglobato, su progetto di Pellegrino Tibaldi, in una struttura a pianta centrale con cupola ad alto architrave sostenuta da colonne corinzie. La fortuna di questo modello, la cui evoluzione in epoca barocca è già stata indagata ampiamente¹⁸, ha avuto una notevole ripresa anche nel periodo neoclassico, pur con le dovute variazioni di gusto. Nel penultimo decennio del Settecento Andrea Appiani progetta per il Duomo di Monza l'altar maggiore sormontato da un tempietto in bronzo dorato, in scala monumentale, con colonne corinzie scanalate, cupola a scaglie, fregio a festoni e testine, statue negli intercolumni¹⁹. Si può considerare quest'opera, conclusa nel 1798, come un prototipo cui farà ampio riferimento la cultura neoclassica e tardo neoclassica milanese e lombarda: sono infatti numerosi gli esempi, oltre a quelli citati, diffusi a partire dall'inizio dell'Ottocento in chiese di Milano e del territorio, con ampia varietà nei materiali e nelle dimensioni. Basterà ricordare l'altare della chiesa dei SS. Cosma e Damiano a Concorezzo, sempre del Cagnola, quello di Giuseppe Zanoia in S. Tommaso in Terramara, o di Giuseppe Pestagalli in S. Fedele. Nell'esemplare della Guastalla, però, il tempietto diventa esso stesso tabernacolo; con l'eliminazione del peristilio intorno al corpo cilindrico, che rende il manufatto proporzionato all'altare preesistente e all'ambiente architettonico, la zona di penombra fortemente chiaroscurata cede il posto a una più precisa definizione della parete, in cui il risalto plastico è ottenuto solo dall'alternarsi delle nicchie e delle colonne, con un risultato di estrema chiarezza e armonia compositiva.

I documenti di archivio ribadiscono più volte che il nuovo tabernacolo debba adattarsi a un antico altare d'argento che viene usato per le cerimonie solenni (docc. 1, 12, 15, 16). Gli arredi del Collegio comprendono tuttora un paliotto in lastra d'argento su telaio di legno, costituito da cinque parti: frontale, due fianchi, un gradino intero e uno diviso in due sezioni²⁰. Ciascuna parte è composta da vari elementi commessi alla perfezione e legati al telaio da viti d'argento; la lavorazione delle parti ornamentali è a sbalzo e cesello. La fronte (fig. 6), con cornice a baccellature

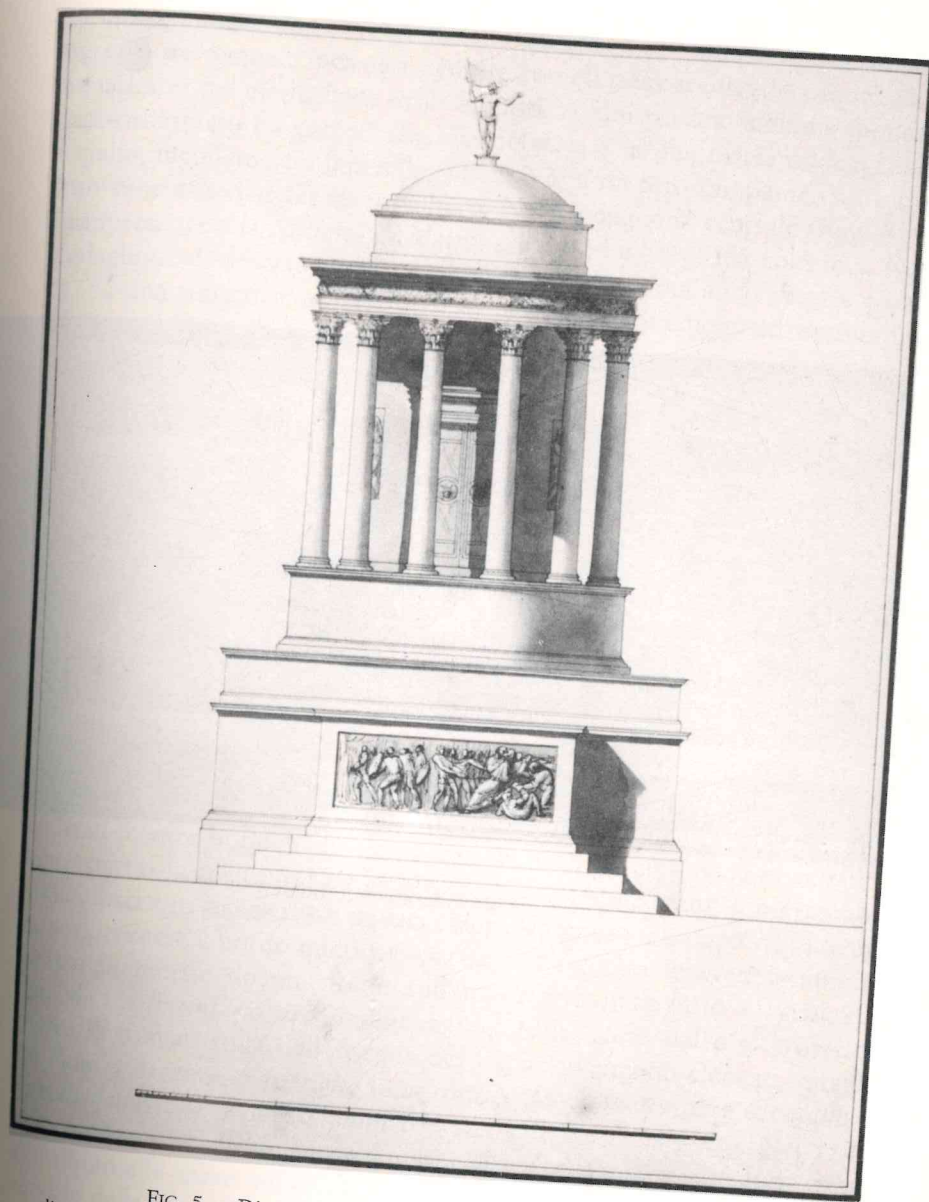


FIG. 5 - «Disegno per l'altare maggiore di Abbiategrasso»
disegno a penna, acquarellato e chiaroscurato in inchiostro di china, mm. 460x365.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Archivio Cagnola.

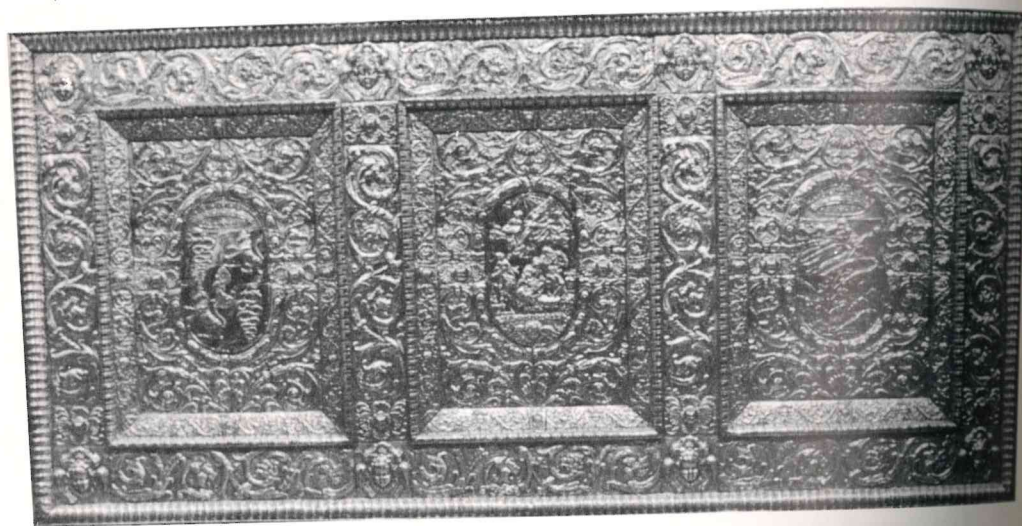


FIG. 6 - Paliotto in argento: fronte.
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.

e fondo *pointillé* con racemi inframezzati da otto testine di cherubini, presenta tre pannelli incassati, sempre con gli stessi motivi decorativi, che inquadrano tre medaglioni ovali figurati. A sinistra uno stemma inquadrato sormontato da corona (fig. 7): nel 1° e 4° a una biscia ondeggiante in palio, ingollante un fanciullo; nel 2° e 3° a un toro rampante; sul tutto a un cane assiso ai piè di un albero. Nel medaglione centrale (figg. 8-9) è rappresentata la *Natività di Maria*, secondo l'iconografia consueta. Nel medaglione di destra (fig. 10), un'impresa sormontata anch'essa da corona: da una superficie a onde increspate, con scogli emergenti, spunta un albero con fiore alla sommità proteso verso un sole raggiato e attraversato da un cartiglio col motto LA MIA SCORTA NON ERRA. Nelle due fiancate laterali un alto zoccolo, una doppia lesena e un architrave inquadrano due modiglioni; al centro del primo è inserito, entro cornice mistilinea in argento dorato, un rilievo raffigurante S. Teresa con gli attributi tradizionali (fig. 11); nel secondo S. Carlo in preghiera (fig. 12). Anche qui, come sulla fronte, appare una fitta decorazione di fondo a motivi vegetali, arricchita da sei inserti di pietre dure per ciascun lato. Il gradino lungo, di forma rettangolare, smussata alle estremità, presenta una fronte spartita da sei medaglioni in onice entro ricca cornice a cartoccio, avvistati ad elementi leggermente aggettanti (fig. 13). Negli scomparti intermedi, su fondo a serrati motivi ornamentali, si alternano diciannove inserti in pietre dure di diversi colori, a contorni rettangolari e mistilinei. Il bordo superiore è a baccellature, quello inferiore liscio con elementi vegetali coricati. I due mezzi gradini (fig. 14) nella parte esterna sono smussati mentre in quella interna sono conclusi da un quarto di cerchio; sono spartiti in tre campi da lesene leggermente aggettanti e presentano undici inserti in pietre dure di vari colori, dimensioni e contorni; la cornice superiore e il bordo inferiore sono uguali a quello del gradino lungo. Le prime notizie documentarie sull'importante manufatto ci vengono date da un *Inventario dell'Argenterio* del 1768, steso dal perito orefice Pietro Riva, matricolato all'insegna del Papa²¹: vengono elencati, infatti, un *Palio d'Argento di pastiglia*, una *cornice del suddetto*, due *Modiglioni laterali dell'Altare* e due *Gradini con pietre legate in Argento*. Nel 1796 l'argenteria del Collegio viene portata alla Zecca per essere fusa come contributo alle spese militari e nella nota dei pochi argenti lasciati per il servizio della chiesa²² non compare il paliotto, che non viene citato nemmeno nell'inventario del 1797²³. Ma dai documenti inerenti alla costruzione del tabernacolo del Cagnola appare evidente che il prezioso paliotto era stato messo in salvo e veniva ancora periodicamente usato.



FIG. 7 - Paliotto d'argento: fronte (part.).
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.



FIG. 7 - Paliotto d'argento: fronte (part.).
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.



FIG. 9 - Paliotto d'argento: fronte (part.).
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.



FIG. 10 - Paliotto d'argento: fronte (part.).
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.



FIG. 11 - Paliotto d'argento: fianco.
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.



FIG. 12 - Paliotto d'argento: fianco (part.).
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.

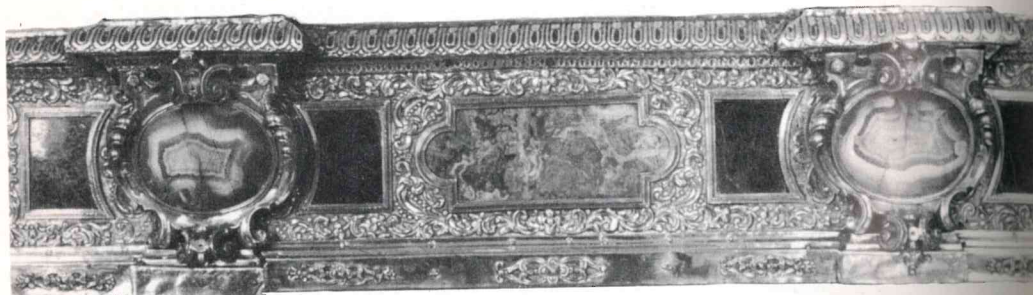


FIG. 13 - Paliotto d'argento: gradino (part.).
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.

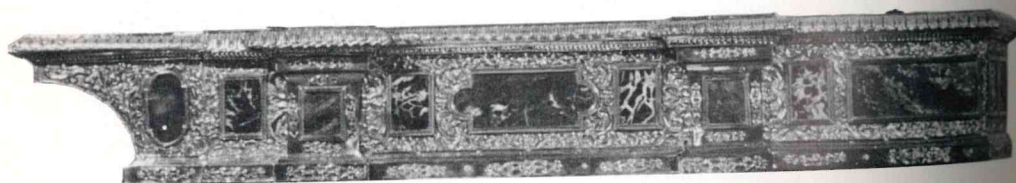


FIG. 14 - Paliotto d'argento: mezzo gradino.
San Fruttuoso di Monza, Collegio della Guastalla.

Ho potuto dimostrare che si tratta dello stesso arredo, esaminando da vicino il gradino diviso a metà. La modifica apportata per permettere l'inserimento sull'altare del tabernacolo appare evidente: all'altezza del quarto di cerchio corrispondente alla circonferenza del tempietto risulta diversa la parte in legno retrostante, cui anteriormente è applicata una giunta in lamina d'argento che riprende con precisione i motivi decorativi più antichi. Solo un esame molto ravvicinato permette di individuare qualche differenza: la pietra dura di colore molto simile, ma non eguale; il contorno di questi inserti leggermente semplificato; la ribattuta posteriore di dimensioni diverse.

Negli inventari successivi, a partire da quello del 1845²⁴, ricompare la citazione del pallio d'argento, con le modifiche apportate.

Per quanto riguarda la committenza dell'opera, citata nel documento del 1831 (doc. 1), ricerche storico-archivistiche mi hanno permesso di farla risalire a Caterina Visconti, figlia di Teobaldo, conte di Gallarate e marchese di Cislago, Toson d'Oro, il quale dai documenti di archivio risulta aver ricoperto anche una posizione di responsabilità fra gli amministratori del Collegio stesso²⁵. La nobildonna, che in un elenco ottocentesco compare tra le governatrici del Collegio dal 1656 al 1680²⁶, tornò alla vita secolare per sposare lo spagnolo Giuseppe Lerma, che nel 1666 era Commissario Generale delle Fortificazioni²⁷. Nel testamento della Visconti del 1712, con cui nomina erede universale il Capitolo del Duomo, viene sottolineato uno stretto legame affettivo con il Collegio della Guastalla, al quale riserva come legato un altareno portatile e ciò per l'affetto... sempre portato al detto Regio Collegio²⁸. Si può verosimilmente ipotizzare che la donazione del paliotto d'argento sia stata fatta da Caterina Visconti nel sesto decennio del XVII sec., come donativo che le governatrici portavano a volte al posto della dote²⁹. I rilievi raffigurati nel frontale non forniscono ulteriori notizie: quello centrale con la *Natività della Vergine* è legato al titolo della chiesa del Collegio; quello di sinistra raffigura lo stemma Torelli, appartenente alla famiglia della fondatrice³⁰; l'impresa nello scudo di destra, con il motto LA MIA SCORTA NON ERRA, non compare nei più noti repertori araldici.

L'assenza di qualsiasi punzone dal paliotto, da me esaminato attentamente, non consente l'identificazione della bottega di provenienza e una maggiore precisazione cronologica. Lo stato attuale degli studi sull'argenteria lombarda del sec. XVII non fornisce d'altronde elementi di confronto con altri manufatti di questa importanza. In Duomo, nello scurolo di S. Carlo, l'altare su cui è poggiata l'urna di cristallo e argento col corpo del

santo è ornato da un paliotto d'argento con caratteristiche compositive simili a quelle del nostro (fig. 15). Anch'esso presenta infatti una spartizione in tre riquadri con tre medaglioni ottagonali al centro, recanti rispettivamente la figura di S. Carlo e quelle di due angeli ai lati. Intorno, entro volute fogliacee, sono inserite figure di angioletti. Nel bordo, che presenta una fitta decorazione a motivi vegetali, appare il motto *humilitas* e altre insegne della famiglia Borromeo. Nel paliotto del Collegio della Guastalla l'impaginazione può richiamare quella dell'altare dello scurolo, che tuttavia sembra avere un maggior rigore architettonico, ancora vicino ai canoni del classicismo cinquecentesco; anche i motivi formali e decorativi sono simili, benché trattati nel manufatto del Duomo con una maggiore finezza di esecuzione, e in quello della Guastalla con una scioltezza ormai decisamente barocca³¹.

Non è da escludere, poiché la committente Caterina Visconti risulta dal testamento essere stata molto vicina all'ambiente del Duomo, che ella stessa avesse ben presente il paliotto dello scurolo: questo doveva, al momento, rivestire una grande importanza nella cultura orafa milanese e può aver costituito un punto di riferimento sia per l'opera destinata al Collegio, come probabilmente per altri esemplari scomparsi.

NOTE

¹ Per le notizie sulla provenienza del fondo, la sua consistenza, e la bibliografia relativa cfr. C. ALBERICI, *Disegni e stampe dell'Archivio Cagnola, ora in deposito presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli nei Musei Civici di Milano*, «Arte Lombarda», VIII/1 (1963), pp. 143-150.

² I disegni recano il n. di inventario dal 3352 al 3359; oltre ai due citati all'interno del testo, uno (INV. 3352) si riferisce a un tempietto nel giardino, uno (INV. 3354) al progetto per un ciborio in marmo, gli altri (INV. 3355-3358) alla ristrutturazione di sale interne del Collegio.

³ La nobildonna, figlia di Achille Torelli e Maddalena Pallavicini, era nata nel 1500 a Guastalla. Andata sposa a Ludovico Stanga di Cremona e, in seconde nozze, ad Antonio Martinengo di Brescia, rimase nuovamente vedova e abbandonò la vita mondana per dedicarsi ad opere di beneficenza, in particolare alla conversione delle peccatrici. A questo scopo fondò nel 1535 il monastero milanese delle Angeliche, dedicato a S. Paolo Converso, dove ella stessa si ritirò. Quando vi fu introdotta la clausura ne uscì e, con il ricavato della vendita del suo feudo di Guastalla a don Ferrante Gonzaga, fondò il Collegio, inaugurato nel 1557. Finalità dell'istituzione era quella di accogliere venticinque fanciulle milanesi di nobili origini ma senza mezzi di fortuna, perché vi venissero educate dai dieci ai ventidue anni; a questa età avrebbero potuto scegliere di dedicarsi alla vita religiosa oppure di sposarsi, grazie a una dote loro assegnata. Preposte all'educazione delle giovani erano ventidue governatrici, obbligate al solo voto di castità e provenienti perlopiù da nobili famiglie. Sei gentiluomini e tre

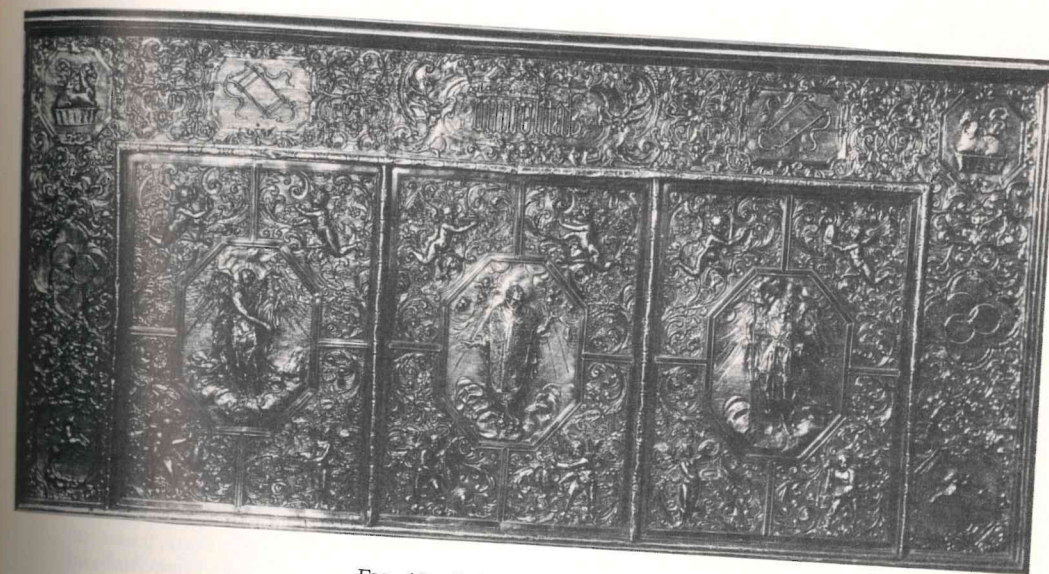


FIG. 15 - Paliotto d'argento.
Milano, Duomo, Scurolo di S. Carlo.

dame si occupavano dell'amministrazione; la cura spirituale era affidata ai Gesuiti. Per notizie sulla vita di Ludovica Torelli e sul Collegio della Guastalla si vedano: P. MORIGIA, *Conzione, vita esemplare e beato fine dell'ill. Lodovica Torelli Contessa di Guastalla*, Bergamo, 1592; C.G. ROSIGNOLI, *Vita e virtù della Contessa Ludovica Torelli nominata poi Paola Maria*, 1592; C.G. ROSIGNOLI, *Vita e virtù della Contessa Ludovica Torelli nominata poi Paola Maria fondatrice dell'insigne monastero di S. Paolo e del Regio Collegio di Maria Vergine della Guastalla*, Milano, 1686; C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano, 1714, pp. 307-308; S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, I, Milano, 1737, pp. 299-305; C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano*, Milano, 1795, pp. 117-119; C. CANTÙ, *Milano e il suo tempo*, Milano, 1844, ed. spec. Banca Commercio e Industria di Milano, Milano, 1960-61, pp. 254-55; G. BASCAPÈ, *I palazzi della vecchia Milano*, s.d. (1945), rist. anast. 1977, pp. 334-336; P. MEZZANOTTE, *Itinerari sentimentali per le contrade di Milano*, II, Milano, s.d. (1955-1958), pp. 189-199; P. MEZZANOTTE - G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1968³, pp. 533-534.

⁴ Quest'ultima è sopravvissuta alle trasformazioni e alle distruzioni subite dal Collegio durante i bombardamenti dell'ultima guerra; attualmente è compresa nei giardini pubblici Guastalla, in via Francesco Sforza.

⁵ Sulla villa Barbò e sulla sua trasformazione cfr. R. COLLINO, *La villa Barbò di Monza: vicende di un collegio nobiliare*, «Rivista di Monza», n. 9, Monza, 1936, pp. 37-39; C. BORGAZZI, *Il Collegio della Guastalla. Descrizione della sede di San Fruttuoso di Monza*, s.l., s.d., (Milano, 1958); S. LANGÈ, *Ville della Provincia di Milano. Lombardia* 4, Milano, 1972, p. 471.

⁶ Cfr. S. LATUADA, *Descrizione...*, cit., p. 301; N. SORMANI, *Giornata prima de' passeggi storico-topografico-critici nella città indi nella Diocesi di Milano*, I, Milano, 1751, p. 23; L. BOSSI, *Guida di Milano o sia descrizione della città ...*, I, Milano, 1818, p. 66, che indicano come autore dell'altare lo scultore Serafino Bellotti.

⁷ Tale catalogazione, effettuata dalla scrivente in collaborazione con la dott.ssa M. Colombo, ha dato luogo a 285 schede e comprende mobili, quadreria, cappella e arredi sacri. Colgo l'occasione per ringraziare la dott.ssa Simonetta Coppa, della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, che mi ha indirizzato verso questa ricerca.

⁸ Il tabernacolo, in ottimo stato di conservazione, misura cm. 120 di altezza per un diametro di cm. 60.

⁹ Il Cagnola, che aveva il suo studio proprio in Via Guastalla, era stato nominato amministratore del Collegio il 9 ottobre 1823, al posto del consigliere Giuseppe Della Porta, trasferitosi a Venezia. Gli altri amministratori in carica in quel momento erano il conte Mario Andreani e il conte Alfonso Castiglioni (Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi, p.m., cart. 144). Sulla figura e l'opera di Luigi Cagnola, in mancanza di uno studio monografico esauriente, oltre alla voce *Cagnola* di P. FAVOLE, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma, 1973, pp. 314-319 e alla bibliografia ivi riportata si veda: *Mostra dei Maestri di Brera*, Milano, 1975, pp. 74-75 (scheda biografica di A.M. BRIZIO); *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, catalogo della mostra, Milano, 1978, passim.; G. KANNES, *Luigi Cagnola e il veronese Gaetano Pinali, dilettante di architettura*, in *Civiltà neoclassica nell'attuale territorio della provincia di Como*, «Arte Lombarda», 55/56/57 n.s. (1980), pp. 243-265; E. e L. MARIANI TRAVI, *Gli architetti*, in *Scrittori e architetti nella Milano napoleonica*, Milano, 1983, pp. 137-175; A. FINOCCHI, *Cagnola, Luigi*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, I, Milano, 1987, pp. 548-550.

¹⁰ L'oratorio del Collegio era, secondo la tipologia delle chiese monastiche femminili, diviso in due aule, una per la comunità del Collegio e l'altra per il pubblico. Nel 1883 venne chiusa al pubblico la chiesa esterna e nell'anno successivo fu inglobata in quella interna. Cfr. Archivio Moderno Collegio della Guastalla (da ora: A.M.C.G.), Amministrazione, 58, *Oratorio, arredi sacri, argenti*, 1796-1934, Prot. 41.

¹¹ Era arcivescovo di Milano, dal 1818, Carlo IV Gaetano Gaysruck, che nel documento firma con le sole iniziali.

¹² Francesco Peverelli (1786-1834), che appare come testimone anche nel contratto per la costruzione del tabernacolo, era uno degli allievi del Cagnola e collaborava con lui fin dal 1810. Cfr. G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, 1966, p. 323; P. FAVOLE, voce *Cagnola*, cit., p. 318.

¹³ Il Cagnola progettò due varianti per questo apparato effimero: la prima fu giudicata troppo costosa, ma se ne eseguì il modello in bronzo, a spese del conte G.E. Pecis, che nel 1827 lo donò all'Ambrosiana. Cfr. L. BELTRAMI, *Guida della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1895, p. 67; *Guida sommaria per il visitatore della biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, 1907, p. 178; *L'Ambrosiana*, Milano, 1967, p. 521, fig. 336; E. e L. MARIANI TRAVI, *Gli architetti...*, cit., p. 166, 178 n. 69; *The Ambrosiana Gallery*, Vicenza, 1986, p. 379, fig. 285.

¹⁴ Luigi Cagnola morì a Inverigo il 14 agosto 1833.

¹⁵ Per il progetto dell'apparato funebre esistono, presso l'Archivio Cagnola della Raccolta Bertrami, diversi disegni ed alcune incisioni (INV. 3550-3556).

¹⁶ Cfr. A. PALESTRA, *Storia di Abbiategrasso*, Milano, 1956, p. 229.

¹⁷ Il disegno porta il n. di INV. 3360.

¹⁸ Cfr. M.L. GATTI PERER, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano*, «Arte Lombarda», 42/43 (1975), pp. 212-272.

¹⁹ Cfr. A. MERATI, *Monumenti neoclassici a Monza e nella Brianza*, Monza, 1965, pp. 123-146.

²⁰ Le misure sono, rispettivamente: 97x201x7 (frontale); 105x41,5x4 (fianchi); 18x300x8 (gradino intero); 19x127x12 (mezzi gradini). Lo stato di conservazione è buono, se si eccettua una fessura nel medaglione centrale.

²¹ Archivio Antico Collegio della Guastalla, Amministrazione, 81, *Inventario de mobili presentemente esistenti di ragione del Regio Collegio della Guastalla di Milano...* 1768, cart. 132.

²² A.M.C.G., 58, cit., *Nota degli Articoli che si lasciano pel servizio della Chiesa*, s.d. (ma 1796).

²³ A.M.C.G., 57, *Mobiliare, inventari, vendite, acquisti beni mobili*, cart. 132, *Inventario dei Mobili, Effetti, Attrezzi...* 1797.

²⁴ A.M.C.G., 57, cit., *Inventario dei Mobili...* 1845.

²⁵ Da un volume dell'Archivio Storico del Collegio, rilegato in pergamena e contrassegnato dal n. 29, contenente i verbali delle riunioni del Consiglio dei Deputati del Collegio, Teobaldo Visconti compare come Deputato dal 1650 al 1674, anno della sua morte e, per un certo periodo, addirittura con il titolo di Priore. Per altre notizie biografiche cfr. Archivio di Stato di Milano, MSS.10, G. SITONE DI SCOZIA, *Theatrum genealogicum...*, 1705, f. 267; P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, XVII (1838), voce *Visconti*, tav. XVIII; F. ARESE LUCINI, *I magnifici Tosoni*, in *L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706-1796)*, Milano, 1987, p. 377. Ringrazio il conte dott. Franco Arese, che mi ha fornito utili suggerimenti per la ricerca araldica relativa ai Visconti.

²⁶ Cfr. A.M.C.G., 3, *Statuto e regolamento, Elenco cronologico delle Signore Governatrici del Collegio della Guastalla in Milano dall'epoca della sua fondazione fino al presente* (1874), n. 66. La data 1680 va considerata un'erronea trascrizione dell'archivista ottocentesco, in quanto nei verbali delle riunioni delle governatrici il nome di Donna Caterina Visconti non compare più dopo il 1676: l'errore è probabilmente dovuto alla presenza, negli stessi anni, di un'omonima governatrice, priva però del titolo nobiliare spettante alla marchesa.

²⁷ Cfr. G. SITONE DI SCOZIA, cit., da cui appare che anche una sorella del Lerma, Clara, era *Monialis Guastallae*; P. LITTA, cit., tav. XVIII.

²⁸ Archivio della Fabbrica del Duomo, Archivio Storico, 55, *Testamento della Sig.ra Marchesa Donna Cattarina Visconti*, 12 settembre 1712.

²⁹ Nell'*Inventario de' Mobili...* 1768, cit., dopo l'elenco di tutta l'argenteria che si trova nel Collegio, che inizia proprio con l'indicazione del paliotto e relativo peso, si precisa che *tutto questo Argento degli Altari interiore ed esteriore fu portato dalle Signore Governatrici anticamente invece del donativo in danaro, che suole precisamente portare tutte le Signore Governatrici prima del Suo Ingresso in Cotesto Collegio.*

³⁰ Cfr. G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, III, Bologna, s.d., p. 29.

³¹ Pur mancando ogni notizia documentaria relativa al paliotto dello scurolo, questo manufatto viene considerato di poco posteriore all'urna di S. Carlo del 1638. Cfr.: *Inventario dei paramenti e delle suppellettili sacre del Duomo di Milano*, «Archivio Ambrosiano», XXX (1976), p. 105; G. SAMBONET, *Le oreficerie*, in *Il Duomo di Milano, museo di arte sacra*, Milano, 1981, p. 25.

Riferimenti fotografici: Saporetti, Milano: 1, 2, 5; Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano, Ufficio Catalogo (foto M. Martinelli): 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14; Fototeca dei Civici Musei del Castello Sforzesco: 15.

APPENDICE DOCUMENTARIA

I documenti relativi all'esecuzione del tabernacolo per la chiesa del Collegio della Guastalla sono ordinati cronologicamente, riportati in regesto e – in parte – per esteso. Il documento n. 16, senza data, è stato posto per ultimo.
Le abbreviazioni nel testo sono state sciolte ma non segnalate.

Abbreviazioni:

A.S.M., F.S., p.m., 144 = Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi, parte moderna, cartella 144.
A.M.C.G., 58 = Archivio Moderno Collegio della Guastalla, Amministrazione, 58, *Oratorio, arredi sacri, argenti*. 1796-1934, cart. 2.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

²⁸ Archivio della Fabbrica del Duomo, Archivio Storico, 55, *Testamento della Sig.ra Marchesa Donna Cattarina Visconti*, 12 settembre 1712.

²⁹ Nell'*Inventario de' Mobili...* 1768, cit., dopo l'elenco di tutta l'argenteria che si trova nel Collegio, che inizia proprio con l'indicazione del paliotto e relativo peso, si precisa che *tutto questo Argento degli Altari interiore ed esteriore fu portato dalle Signore Governatrici anticamente invece del donativo in danaro, che suole precisamente portare tutte le Signore Governatrici prima del Suo Ingresso in Cotesto Collegio*.

³⁰ Cfr. G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, III, Bologna, s.d., p. 29.

³¹ Pur mancando ogni notizia documentaria relativa al paliotto dello scurolo, questo manufatto viene considerato di poco posteriore all'urna di S. Carlo del 1638. Cfr.: *Inventario dei paramenti e delle suppellettili sacre del Duomo di Milano*, «Archivio Ambrosiano», XXX (1976), p. 105; G. SAMBONET, *Leoreficerie*, in *Il Duomo di Milano, museo di arte sacra*, Milano, 1981, p. 25.

Riferimenti fotografici: Saporetto, Milano: 1, 2, 5; Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano, Ufficio Catalogo (foto M. Martinelli): 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14; Fototeca dei Civici Musei del Castello Sforzesco: 15.

APPENDICE DOCUMENTARIA

I documenti relativi all'esecuzione del tabernacolo per la chiesa del Collegio della Guastalla sono ordinati cronologicamente, riportati in regesto e – in parte – per esteso. Il documento n. 16, senza data, è stato posto per ultimo. Le abbreviazioni nel testo sono state sciolte ma non segnalate.

Abbreviazioni:

A.S.M., F.S., p.m., 144 = Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi, parte moderna, cartella 144.
A.M.C.G., 58 = Archivio Moderno Collegio della Guastalla, Amministrazione, 58, *Oratorio, arredi sacri, argenti*. 1796-1934, cart. 2.

1. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano, 5 gennaio 1831

Il conte Alfonso Castiglioni, amministratore del Regio Collegio della Guastalla, chiede all'Imperiale Regia Delegazione Provinciale di Milano l'autorizzazione alla spesa di circa lire seimila per la costruzione di un nuovo tabernacolo per la chiesa del collegio, su istanza delle governatrici dell'istituto. Il progetto è stato affidato al marchese Luigi Cagnola, anch'egli amministratore del Collegio, che ha già presentato il disegno e il preventivo di spesa.
Firma autografa: *Alfonso Conte Castiglioni / Amministratore.*

Milano 5. Gennaio 1831. / Da gran tempo le nobili Signore Governatrici del Regio Collegio della Guastalla avevano fatto presente all'Amministrazione la necessità di un nuovo Tabernacolo per l'altare della Chiesa del detto Collegio, trovandosi l'attuale indecente, e non più servibile. / L'amministrazione che trovavasi impegnata nelle spese del nuovo fabbricato nel Collegio per renderlo suscettibile di un maggior numero di alunne non ha potuto fermarsi prima sulla detta rappresentanza. / Ora però che il nuovo fabbricato fu ultimato non ha potuto dimenticare le nuove istanze delle prefate Signore Governatrici, ed ha pregato il Signor Marchese Cavaliere Cagnola altro degli Amministratori a formare un disegno del detto Tabernacolo che fosse in corrispondenza all'altare tutto d'argento di antica donazione della Signora Lerma Visconti. / Il Signor Marchese Cagnola compiacendosi di prestarsi alla domanda ha presentato il disegno corrispondente al di lui genio nell'Architettura, proponendo che il Tabernacolo fornito di statuine sia fatto in bronzo dorato che combina appunto col suddetto Altare d'argento, e che potrebbe anche combinare con un altare di marmo che per avventura col l'andare del tempo si credesse o si dovesse surrogare all'attuale. / Siccome però la presumibile spesa di questa nuova opera ammonterebbe a dichiarazione dello stesso Signor Marchese Cagnola alla somma di circa Lire seimila, così l'Amministrazione chiede di essere autorizzata a tale spesa, che nello stato attuale della cosa è divenuto indispensabile e necessario, subordinando che la spesa stessa può essere sostenuta coll'avanzo delle rendite. / Alfonso Conte Castiglioni / Amministratore / All'Imperiale Regia Delegazione Provinciale / Milano.

2. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano 6 febbraio 1831

L'Imperiale Regia Direzione Generale delle pubbliche Costruzioni all'Imperiale Regio Governo. In merito alla richiesta di autorizzazione per la costruzione di un nuovo tabernacolo per l'altare maggiore della chiesa del Collegio della Guastalla, su disegno del marchese Cagnola, la Direzione Generale accetta, dal punto di vista amministrativo, la proposta di spesa trasmessa dalla I.R. Delegazione Provinciale, a condizione che venga sostenuta con gli avanzi di rendita del collegio. Dal punto di vista artistico non può pronunciarsi, mancando il disegno relativo. Ulteriori pratiche in tal senso potrebbero tuttavia risultare inutili, considerando la notoria somma abilità del sullodato autore.

3. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano 9 febbraio 1831

Il Governo all'I.R. Delegazione Provinciale di Milano. Prima di accordare l'autorizzazione alla spesa per la costruzione del tabernacolo per l'altare della chiesa del collegio della Guastalla il Governo incarica l'I.R. Delegazione Provinciale di farsi dare la specifica delle spese.

4. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano, 11 febbraio 1831

L'I.R. Delegazione Provinciale all'Amministrazione del Collegio della Guastalla. Si trasmette la richiesta dell'I.R. Governo di una specifica delle spese per la costruzione del tabernacolo per l'altare della chiesa del collegio, prima di accordarne l'autorizzazione.

5. A.M.C.G., 58
Milano 17 maggio 1831

Lettera di P.L. Thomas al marchese Cagnola con l'offerta di eseguire il tabernacolo in bronzo dorato per l'altare del collegio della Guastalla a regola d'arte, secondo le indicazioni dello stesso marchese, per il prezzo di L. 4980 e di consegnarlo entro sei mesi dall'approvazione del preventivo. Da questo viene escluso l'addobbo interno e i ferri per assicurarlo all'altare.

Illustrissimo Signor Marchese / avendo esaminato e minutamente calcolato il dilei disegno per il Tabernacolo dell'altare del Regio Collegio della Guastalla, mi obbligo di eseguirlo in Bronzo dorato a smalto e lucido / e il tutto lavorato a perfezione a dettame e collaudazione di V.S. Illustrissima per il prezzo di Milanesi L. 4980 dico Lire quattro mille / nove cento ottanta, quanto al tempo per l'esecuzione mi obbligo di darlo entro mesi sei / dopo ottenuta la Superiore approvazione / dal Suddetto prezzo resta escluso l'addobbo interno / e i ferri per assicurarlo sopra l'altare. / Ho l'onore di essere col maggior Rispetto il dilei Divotissimo Servitore / P L Thomas / Milano li 17 maggio 1831.

6. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano 16 giugno 1831

L'I.R. Direzione Generale delle pubbliche Costruzioni all'I.R. Governo. Constatata la mancanza del disegno del tabernacolo per l'altare della chiesa del Collegio della Guastalla nonché dell'indicazione del numero delle statuine e del peso del bronzo, la Direzione ribadisce che non può pronunciare un giudizio in arte. Per riguardo agli amministratori del collegio e al marchese Cagnola che graziosamente ebbe già a darsi pensiero per questo lavoro, la Direzione Generale ritiene che l'I.R. Governo possa accordare l'autorizzazione all'esecuzione del tabernacolo, delle dimensioni di once 20 in altezza e 9½ di diametro, con la riserva che il rendiconto di spesa venga esaminato e liquidato dallo stesso marchese Cagnola.

7. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano 17 giugno 1831

L'I.R. Governo alla Delegazione Provinciale di Milano. Esaminata la specifica di spesa inoltrata dall'I.R. Delegazione Provinciale per la costruzione del nuovo tabernacolo per l'altare maggiore della chiesa del Collegio della Guastalla, e constatato che essa non è sufficientemente particolareggiata, mancando il numero delle statuine e il peso del bronzo, il Governo invita la Delegazione Provinciale a sollecitare dall'Amministratore del Collegio maggiori dettagli e il disegno dell'opera.

8. A.S.M., F.S., p.m., 144
24 giugno 1831

Verbale della sessione del 24 giugno 1831; relatore il Consigliere Beccaria. Considerato che la perizia richiesta dal Governo relativa alla costruzione del nuovo tabernacolo per l'altare della chiesa del Collegio della Guastalla è pervenuta ma stesa in forma approssimativa, e in riferimento al rapporto della Direzione generale delle pubbliche Costruzioni del 16 giugno si prende atto che tale Direzione ha manifestato il parere di accordare l'autorizzazione alla spesa, purché ne sia garante il marchese architetto Cagnola.

In calce al precedente:

Sessione del 25

Si conclude che si debba richiedere il disegno dell'opera e ogni opportuna notizia relativa al conto della spesa.

9. A.M.C.G., 58
Milano 5 luglio 1831

L'I.R. Delegazione Provinciale richiede all'Amministrazione del Collegio della Guastalla, per conto dell'I.R. Governo, una ulteriore specifica delle spese per la costruzione del nuovo tabernacolo per l'altare maggiore della chiesa del Collegio; detta specifica dovrà contenere l'indicazione del numero delle statuine e del peso del bronzo e portare allegato il disegno dell'opera.

10. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano 16 marzo 1832

L'I.R. Direzione Generale delle pubbliche Costruzioni all'I.R. Governo. Si inviano ulteriori osservazioni relative al progetto per il nuovo tabernacolo per l'altare della chiesa del Collegio della Guastalla, con riferimento ai precedenti rapporti del 6 febbraio e 16 giugno 1831: avendo l'Amministrazione del Collegio assicurato che la spesa preventivata è abbastanza modica, si ritiene di non insistere ulteriormente per la presentazione del disegno, che non potrebbe che offrire argomento di lode al già conosciuto buon gusto, ed alla somma perizia dell'illustre Autore.

11. A.S.M., F.S., p.m., 144
Milano 28 marzo 1832

Il Governo all'I.R. Delegazione Provinciale di Milano. Viste le specifiche fornite dall'Amministrazione del Collegio della Guastalla sul numero delle statuine e sul peso del bronzo per la costruzione del nuovo tabernacolo per l'altare della chiesa del collegio e dopo l'ispezione del disegno presentato direttamente dal marchese Cagnola, il Governo ha approvato il progetto di costruzione, nei limiti della spesa indicata nella perizia.

12. A.M.C.G., 58
Milano 6 giugno 1832

Contratto tra il marchese Luigi Cagnola, amministratore del R. Collegio della Guastalla e il Sig. Pietro Thomas per l'esecuzione del tabernacolo in bronzo dorato per l'altare della chiesa del Collegio, su disegno dello stesso Cagnola. Su carta bollata da cent. 30.

L'Illustrissimo Signor Marchese Cavalier Luigi Cagnola / altro dei Signori Amministratori del Regio Collegio della Guas / tallà di Milano, a ciò specialmente delegato per una parte, ed / Il Signor Pietro Thomas per l'altra / Hanno convenuto quanto segue / Primo. Il detto Signor Thomas ha assunto, ed assume la cos / truzione del Tabernacolo per la Chiesa del detto Regio / Collegio della Guastalla in bronzo dorato a smorto, e / lucido il tutto lavorato a perfezione, colle otto rimane qui unito / debitamente firmato. / Secondo. Rimangono a carico del Signor Thomas i modelli in / cera dei Capitelli d'ordine Corinto, di tutta la trabea / zione, ed altre sagome intagliate, statue, e basso / rilievo della portina del Ciborio – il getto di / tutto il Tabernacolo – la cesellatura delle statue, / del bassorilievo, dei Capitelli, della cupola, della trabeazione di tutte le altre sagome, e delle colonne / scanellate, la montatura di tutto il Tabernacolo, / la tornitura dei pezzi che vanno torniti ad in / dicazione del Medesimo Marchese Cagnola; la doratura / a smorto, e lucido. In una parola il Signor Thomas / si obbliga a dare finito, ed ultimato in opera comprese / si li pezzi necessari per assicurarli ai gradini dell' / altare il detto Tabernacolo niente eccettuato quando / anche nella suddetta descrizione fosse ommesso qualche / cosa, giacché il contratto si fa sopra il disegno del / Marchese Cagnola veduto, ed esaminato dal Signor / Thomas, il quale si obbliga darlo finito in opera / a tutta perfezione. / Da questo contratto resta escluso l'addobbo della guar / nizione d'argento applicata ai gradini in tempo // di solennità, che si faranno eseguire dal Regio / Collegio. / Terzo. Il detto Tabernacolo dovrà essere ultimato e messo / in opera per il giorno quindici = 15 = Dicembre / prossimo futuro / Quarto. L'opera dovrà essere come si è detto a perfezione / e collaudata dal lodato Signor Marchese Cagnola. / Quinto. In corrispettivo di tutto quanto sopra il Regio Collegio / pagherà al Signor Thomas la somma di Milanesi / lire quattromille novecento ottanta = L 4980 = subito / dopo messo in opera il tabernacolo, ed alla pre / sentazione della dichiarazione di collaudo del / detto Signor Marchese Cagnola / In fede di che Milano 6 Giugno 1832 / PL Thomas / marchese Luigi Cagnola amministratore delegato / Francesco Chiappa testimonio / Francesco Peverelli testimonio (firme autografe).

13. A.M.C.G., 58
18 giugno 1833

La Superiore del Collegio della Guastalla Giulia Porta chiede al Cardinale Arcivescovo di delegare il confessore della comunità don Giovanni Battista Tonta a benedire il nuovo altare e i due nuovi tabernacoli, per poter celebrare la messa nella chiesa interna. Firma autografa: Giulia Porta Superiore.

Eminenza Reverendissima. / Nella chiesa interna del Collegio della Guastalla si è / costruito un nuovo Altare di marmo, in sostituzione del vecchio / di legno, e ormai consumato. Vi si è nel medesimo collocato il Ta / bernacolo in cui poter riporre la SS. Eucaristia in occasione che nel / la Chiesa esterna ora si costruisce un nuovo Tabernacolo, ed ogni / qualvolta occorra di ivi farne trasporto. / La Superiore del Collegio suddetto, umile serva dell'Eminenza Vostra / Reverendissima, supplica ora che si degni delegare il Confessore della / Comunità, il M.R. Sacerdote Don Giovanni Battista Tonta per / la Benedizione del suddetto nuovo Altare, e dei due nuovi Taberna

/ coli, onde potere celebrare la Santa Messa nella Chiesa Interna, / e conservare secondo le occorrenze il SS. Sacramento, come sopra. / Che della grazia etc. / Dell'Eminenza Vostra Reverendissima / Divotissima Obbligatissima Serva / Giulia Porta Superiora / Dal Regio Collegio della Guastalla / Li 18 Giugno 1833. /

Stessa data, di seguito:

Concessione della delega da parte del cardinale arcivescovo.

Delegamus Sacerdotem Joannem Baptistam Tonta ad / visitandum Altare, de quo in precibus, et si rite exstructum / invenerit ad illum benedicendum adhibita aqua ab Episcopo / benedicta cum hyssopo et serv. omnibus servandis. / Dat. Med. ex Palatio Archiep. die 18 Junii 1833. / G.G. Card. Archiep.

In calce al precedente:

Il sacerdote Giovanni Battista Tonta conferma che, secondo la delega del cardinale arcivescovo, il 19 luglio è avvenuta la benedizione dell'altare e del tabernacolo della chiesa interna; l'8 agosto quella del tabernacolo della chiesa esterna.

Inventis omnibus que circa altare et duo Tabernacula spectant, rite exstructis, juxta acceptam / ab Eminentissimo delegationem processu ad illa benedicenda servatisque servandis, scilicet / Altare et Tabernaculum Eccl.^e interioris die decima nona Julii; Tabernaculum vero Ecclesie exterior. / die octava Augusti 1833. In quorum fide P.^r J.B. Tonta ab Eminentissimo Car. Archiep. deleg.

14. A.M.C.G., 58
Milano 6 agosto 1833

Su carta intestata a PIETRO LUIGI THOMAS / PROPRIETARIO E DIRETTORE / della Fabbrica di Bronzi dorati ed a verde antico / nella Contrada della Signora N. 59., indirizzata al Regio Collegio della Guastalla, presentazione di una nota di L. 324 per spese addizionali non previste nella scrittura del 6 giugno 1832 per l'esecuzione del ciborio in bronzo dorato.

In calce al precedente:

Milano 22 novembre 1833

L'architetto F. Peverelli riconosce giusta la domanda del compenso addizionale richiesto, ma stabilisce una riduzione a lire milanesi 271.

15. A.M.C.G., 58.
Milano 12 dicembre 1833

P.L. Thomas indirizza alla Amministrazione del Collegio della Guastalla una protesta per la riduzione di L. 53 effettuata sulla sua fattura per le spese eccedenti dal contratto, malgrado i prezzi già modici e la lunga attesa prima di essere stato pagato, dovuta al ritardo dei disegni; inoltre ha dovuto lavorare più giorni a causa dell'adattamento dei gradini.

16. A.M.C.G., 58
s.d.

Conto approssimativo delle spese per la costruzione del tabernacolo in bronzo dorato per l'altare del Collegio della Guastalla, con l'indicazione delle misure in braccia milanesi. Firma autografa: Marchese Luigi Cagnola.

Conto approssimativo del tabernacolo per l'Altare / del Regio Collegio della Guastalla da eseguirsi in bronzo / dorato, del diametro di oncie 9½, e dell'altezza di oncie 20 del / braccio di Milano. / Modelli in cera dei capitelli d'ordine corinto, di tutta la / Trabeazione, ed altre sagome intagliate, statue, e basso / rilievo della portina del ciborio	L 1050
Getto di tutto il Tabernacolo	590
Cesellatura delle Statue, del Bassorilievo, dei Capi / telli, della Cupola, della trabeazione, di tutte / le altre sagome, e delle colonne scannellate	1290
Montatura di tutto il Tabernacolo	515
Tornitura dei pezzi che vanno torniti	85
Doratura a smorto e lucido	1450
Ferri per assicurarlo all'Altare	40
Adattamento del gradino dell'Altare ove / poggia il Tabernacolo, e della guarnizione / d'argento applicata ai gradini in tempo di / solennità	L 5020
	1000
In tutto austriache	L 6020
Non si calcola l'addobbo interno del Tabernacolo, mentre / essendo di stoffa, si ritiene che sarà lavoro delle Signore Educande / Marchese Luigi Cagnola.	

ALBERTO MILANO

Due gruppi di cartelle
per il gioco della Cavagnola

Il 7 Settembre 1739, nel nome dell'Imperatore Carlo VI, veniva promulgato a Milano un editto riguardante la proibizione assoluta dei giochi d'azzardo¹. In realtà i giochi ivi espressamente citati erano poi solo due: la Cavagnola e la Cingarella (o Zingarella) Indovina, poiché i molti altri e diffusi giochi d'azzardo, quali il Biribissi, la Bassetta, il Faraone ecc., erano già stati vietati con precedenti editti datati 7 Marzo e 23 Dicembre 1738.

Secondo il legislatore asburgico, attento alla cura delle anime quanto dei patrimoni dei sudditi, nel breve intervallo intercorrente tra il Dicembre del 1738 ed il Settembre 1739, le menti diabolicamente inventive dei giocatori più incalliti avevano prodotto giochi nuovi e tali da sfuggire alla rigorosa legislazione.

Per tagliare la testa al toro la legge citata all'inizio, oltre a proibire i due nuovi giochi, proibiva saggiamente: «... il giocare a qualsivoglia altro giuoco di Zara inventato o che ancor possa inventarsi e che sia della natura de' sudetti ...».

Non ci si scostava d'altra parte dalla linea dei divieti seguita in questo campo anche dai governi che avevano preceduto quello asburgico.

La aridità del linguaggio ufficiale nascondeva però in questo caso un braccio di ferro di non effimere proporzioni tra il locale ceto privilegiato e la nuova Amministrazione.

Dai rapporti redatti proprio in conseguenza dell'editto del 7 Settembre 1739², traspare apertamente il disagio di chi, valutando le condizioni e l'ambiente, suggerisce alle Autorità centrali di mitigare leggi troppo drastiche e che urtavano le abitudini correnti. Fin troppo democraticamente si proibiva a chiunque qualsiasi gioco in qualsiasi luogo, quando ai nobili e ai militari era da sempre permesso nei palazzi e nei teatri quel che al resto della popolazione era, almeno sulla carta, proibito nelle piazze e nelle osterie.

La lotta, non poi tanto sotterranea, doveva proseguire anche sotto Maria

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

ALBERTO MILANO

Due gruppi di cartelle
per il gioco della Cavagnola

Il 7 Settembre 1739, nel nome dell'Imperatore Carlo VI, veniva promulgato a Milano un editto riguardante la proibizione assoluta dei giochi d'azzardo¹. In realtà i giochi ivi espressamente citati erano poi solo due: la Cavagnola e la Cingarella (o Zingarella) Indovina, poiché i molti altri e diffusi giochi d'azzardo, quali il Biribissi, la Bassetta, il Faraone ecc., erano già stati vietati con precedenti editti datati 7 Marzo e 23 Dicembre 1738.

Secondo il legislatore asburgico, attento alla cura delle anime quanto dei patrimoni dei sudditi, nel breve intervallo intercorrente tra il Dicembre del 1738 ed il Settembre 1739, le menti diabolicamente inventive dei giocatori più incalliti avevano prodotto giochi nuovi e tali da sfuggire alla rigorosa legislazione.

Per tagliare la testa al toro la legge citata all'inizio, oltre a proibire i due nuovi giochi, proibiva saggiamente: «... il giocare a qualsivoglia altro giuoco di Zara inventato o che ancor possa inventarsi e che sia della natura de' sudetti ...».

Non ci si scostava d'altra parte dalla linea dei divieti seguita in questo campo anche dai governi che avevano preceduto quello asburgico. La aridità del linguaggio ufficiale nascondeva però in questo caso un braccio di ferro di non effimere proporzioni tra il locale ceto privilegiato e la nuova Amministrazione.

Dai rapporti redatti proprio in conseguenza dell'editto del 7 Settembre 1739², traspare apertamente il disagio di chi, valutando le condizioni e l'ambiente, suggerisce alle Autorità centrali di mitigare leggi troppo drastiche e che urtavano le abitudini correnti. Fin troppo democraticamente si proibiva a chiunque qualsiasi gioco in qualsiasi luogo, quando ai nobili e ai militari era da sempre permesso nei palazzi e nei teatri quel che al resto della popolazione era, almeno sulla carta, proibito nelle piazze e nelle osterie.

La lotta, non poi tanto sotterranea, doveva proseguire anche sotto Maria

Teresa con alterne vicende e con inevitabili concessioni al pubblico divertimento³, ma intanto a seguito e malgrado il rapporto del quale abbiamo riferito il tono, il 16 Novembre 1739, veniva ribadito in pieno il contenuto dei bandi precedenti riportando per esteso tutti i giochi proibiti ivi compresa la Cavagnola.

Le pignolerie del burocrate, rivedute e interpretate, sono almeno utili alla storia, se permettono, come nel caso del nostro gioco, di avvicinarsi con una certa approssimazione alla data della sua prima comparsa.

La Cavagnola doveva essere davvero una novità e quindi ancora poco conosciuta se non era stata inclusa in un primo tempo negli editti del 1738 e non si è lontani dal vero se si ipotizza attorno al 1730 la data della sua invenzione.

Altri elementi porteremo in seguito a conforto di questa datazione, ma è giunto il momento di vedere da vicino in cosa consisteva il gioco vero e proprio, partendo dai due rari esemplari conservati presso la Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli.

Si tratta di due gruppi costituiti da 10 cartelle ciascuno di cui si presentano alcune fotografie (foto da 1 a 8).

Le cartelle del primo (foto 1-4) misurano 208x155 mm e sono formate da cartoncino sul cui verso è applicata una carta decorata, silografata con motivo geometrico a losanghe in viola. Ogni cartella è divisa in 20 riquadri uguali, numerati, nei quali sono applicate ad «arte povera» delle figure ritagliate da foglietti incisi. Sul recto delle cartelle è stata applicata una vernicetta trasparente (sandracca) ingiallita naturalmente. Il bordo di ogni cartella è stato completato con brevi tratteggi a penna.

Le cartelle del secondo gruppo (foto 5-8) misurano 220x165 mm e sono di fattura simile alla precedente. Il verso è ricoperto di carta silografata con motivo a fiori in color rosso ed anche i bordi delle cartelle sono stati colorati in rosso.

Le figure ad «arte povera» sono state completate ed ambientate con aggiunte a tempera verde di rami e cespugli.

Ognuna delle dieci cartelle di ogni gruppo presenta una serie di 20 numeri successivi: da 1 a 20, da 21 a 40, da 41 a 60, ecc. fino al 200. Solo parte dei due astucci originali, ricoperti anch'essi in carta silografata, si è conservata, mentre mancano purtroppo le relative sacchette che contenevano le olivette o palline con i 200 numeri che servivano per il gioco. È proprio alle sacchette o urnette (foto 9) (Cavagnoeula, canestrina) contenenti i numeri che il Cherubini fa convincentemente risalire l'origine del nome Cavagnola⁴, avallando l'ipotesi di una origine lombarda del gioco.

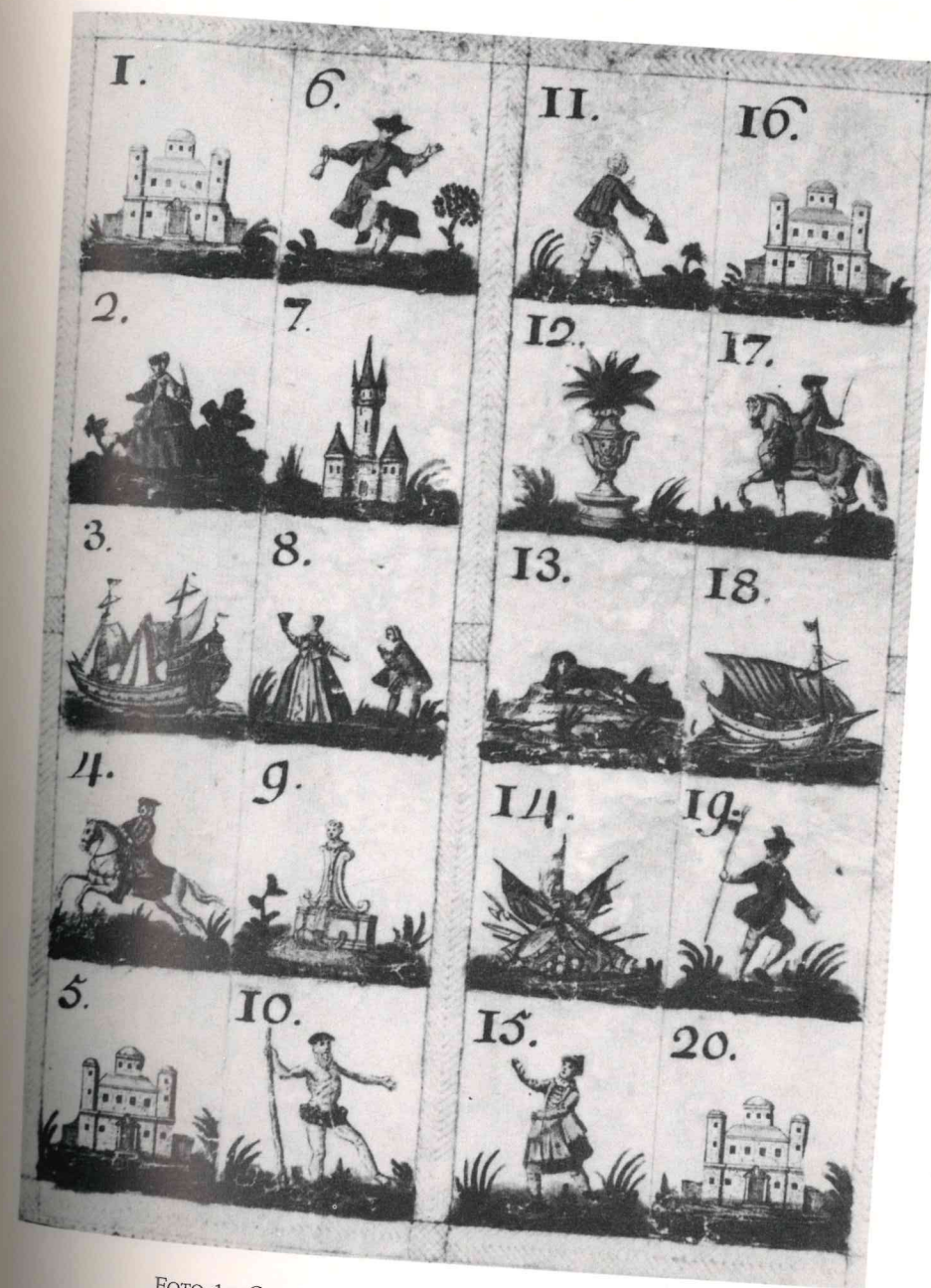


FOTO 1 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec. Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).

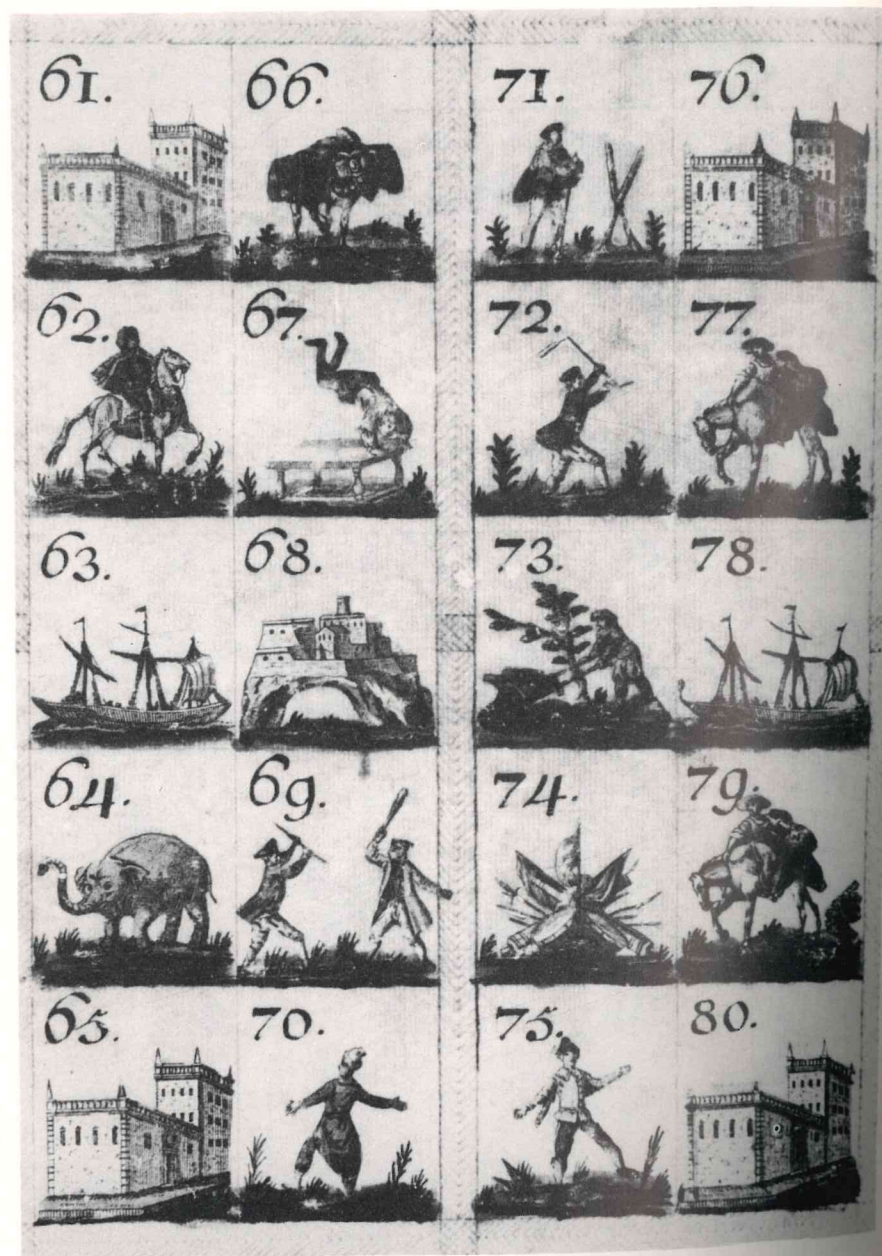


FOTO 2 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec.
Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).



FOTO 3 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec.
Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).

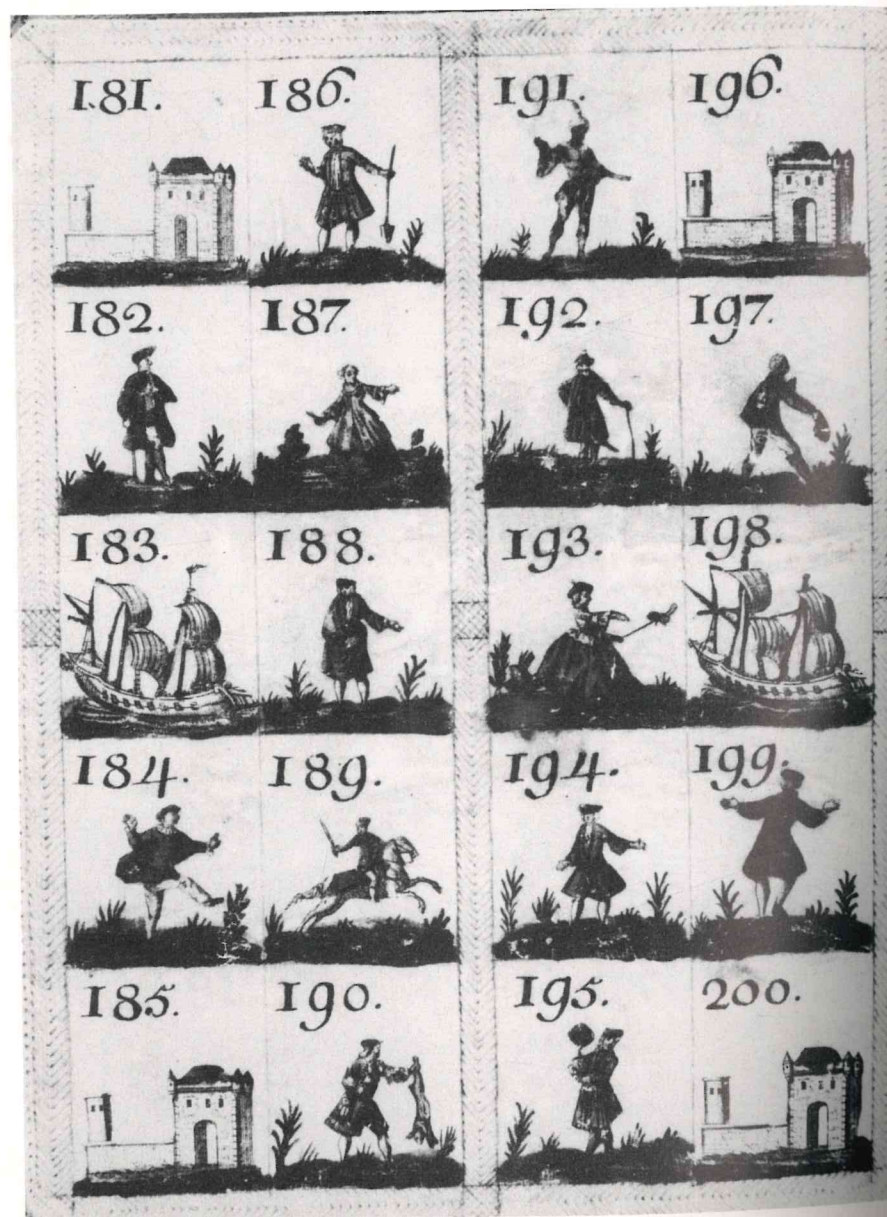


FOTO 4 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec.
Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).



FOTO 5 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec.
Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).



FOTO 6 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec.
Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).



FOTO 7 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec.
Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).



FOTO 8 - Cartella di Cavagnola, ultimo quarto XVIII sec.
Raccolta Bertarelli (Giochi vari, aggiunte).

Queste sacchette erano dotate di un meccanismo particolare per la estrazione delle olivette che doveva evitare possibili trucchi, impedendo il riconoscimento al tatto delle olivette stesse.

Le regole più complete e nello stesso tempo contemporanee al gioco ci vengono fornite dal Bisteghi⁵ che attorno alla metà del XVIII sec., la prima di numerose edizioni è datata 1753, confermava che la Cavagnola «... è giuoco affatto moderno e di nuova invenzione...».

Nella Cavagnola si mescolano gioco d'azzardo e d'estrazione, poiché si vince per sorte ma si può puntare sui numeri della propria cartella.

Ogni giocatore riceve una cartella di venti numeri ed il numero dei giocatori può variare da un minimo di sei secondo le versioni del gioco. I foglietti con i numeri sono inseriti arrotolati entro palline, ghiande, olive di legno forate e tutte uguali, da cui vengono tolti con l'aiuto di un particolare perno in legno.

Ogni giocatore a turno estrae sei palline contemporaneamente e poi ne legge i numeri, le palline vanno sempre reintrodotte nel sacchetto dopo ogni estrazione. In un giro tutti i giocatori estraggono una volta sei palline.

La vincita avviene o tramite l'estrazione di un numero puntato o con le combinazioni di ambo, terno, quaderna, cinquina e sestina di numeri estratti su una stessa cartella. Gli ammontari delle vincite sono stabiliti in funzione delle puntate.

Nella Cavagnola non c'è un banchiere, ma di volta in volta è uno dei giocatori che diventa banchiere.

La Encyclopédie Méthodique⁶ nel 1792 sintetizzava in poche parole le caratteristiche del gioco: «Cavagnole, sorte de jeu de hazard, qui est une espèce de Biribi, où tous les joueurs ont des tableaux et tirent les boules à leur tour».

Le regole date dal Bisteghi vennero ripetute immutate per molti decenni fino a '800 inoltrato⁷, quando ormai il gioco doveva essere in realtà ben poco praticato.

Come sottolineato da Aldo Festa⁸ si trattava in conclusione di un gioco d'azzardo a modesto rischio che si avvicinava molto più ad un semplice gioco di società. Proprio in questo differendo dal temutissimo Biribissi, gioco d'azzardo per eccellenza e di lunga tradizione, sempre colpito dai più severi divieti durante più di due secoli⁹. La Cavagnola invece non compare già più esplicitamente tra i giochi vietati a partire dalla metà del '700.

Le versioni a 200 numeri della Raccolta Bertarelli si discostano da quella



FOTO 9 - Sacchetta e olivette per i numeri della Cavagnola, seconda metà XVIII sec.
Coll. Aldo Festa (foto Pellicci).

menzionata dal Bisteghi che prevede 6 giocatori e quindi 120 numeri ripartiti su sei cartelle; ma a questo proposito sono conosciute anche versioni a 240 numeri e 12 cartelle¹⁰ (foto 10-11) senza che il gioco dovesse subire variazioni dovute al maggior numero dei giocatori. Una ulteriore versione presenta 6 cartelle di 20 numeri con un totale quindi di 120, ma con i numeri ripartiti casualmente e non in modo consecutivo su una stessa cartella (foto 12). Anche in questo caso la particolare disposizione non ordinata dei numeri non aveva ripercussioni sulle regole del gioco.

Ci avviciniamo semmai a quello che doveva diventare, a partire dagli ultimi decenni del XVIII sec., il più diffuso gioco di società: la Tombola (foto 13). Nata nella seconda metà del '700¹¹ e presto divenuta popolarissima essa presenta alcune delle caratteristiche della Cavagnola più per quel che riguarda la estrazione a sorte dei numeri che non l'azzardo delle puntate.

Tutti gli esempi riportati sono accomunati non a caso dalla decorazione ad «arte povera» delle cartelle. Senza voler sviluppare in questa sede l'argomento, è però utile ai fini della corretta datazione degli esemplari della Raccolta risalire ai foglietti di incisioni utilizzati per le figure.

Nella decorazione sono evidenti alcune simmetrie come la ripetizione di elementi uguali agli angoli di una stessa cartella o di figure di animali in uno stesso riquadro di cartelle diverse. In un gruppo sono sempre presenti edifici e velieri, mentre nell'altro si alternano anche uccelli e animali domestici.

Soprattutto si avvicinano tante piccole figure di cavalieri, dame e suonatori, giocolieri e personaggi esotici.

Tutto ciò rimanda alla vasta produzione settecentesca di foglietti espressamente creati per il ritaglio e la decorazione, e in particolare alla produzione dei Remondini di Bassano¹².

Tra i fogli remondiniani conservati presso la Raccolta¹³ due in particolare presentano numerose delle figure delle cartelle del gruppo contraddistinto dai bordi rossi.

Infatti la suonatrice ed il suonatore di corno del foglietto contrassegnato da «Pp1» sono gli stessi dei numeri 186-95 e 111-10 così come pure il caprone, il bue e la pecora sono gli stessi dei numeri 167-69 e 7-109 e 127-29 ed anche il suonatore di chitarra è lo stesso dei numeri 115-6 (foto 14).

Le figure del foglio «Pp2» sono invece le stesse dei numeri 70-171 (giovanone con mazzo di fiori) e 30-131 (uomo con animale in braccio). È molto

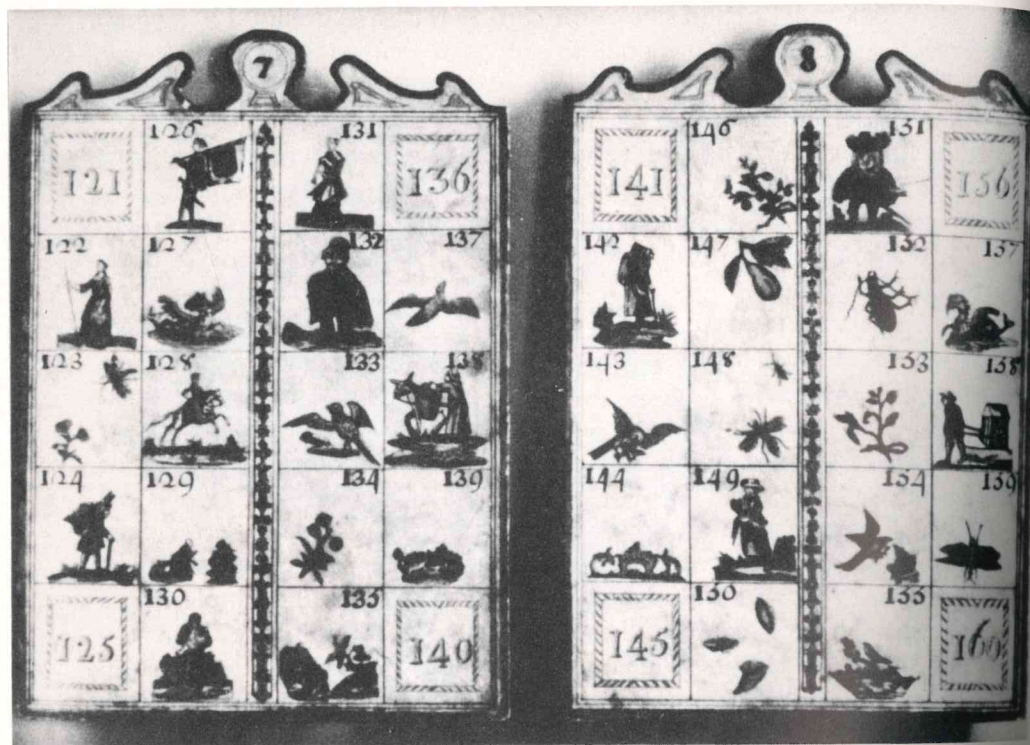


FOTO 10 - Cartelle di Cavagnola, 350x250 mm circa, seconda metà XVIII sec.
Coll. Privata, Padova.



FOTO 11 - Cartelle di Cavagnola, 300x230 mm, seconda metà XVIII sec.
Coll. Aldo Festa (foto Pellicci).



FOTO 12 - Cartella di Cavagnola, tavoletta in legno laccato, 355x250 mm, seconda metà XVIII sec.
Coll. Privata, Milano.



FOTO 13 - Cartelle di Tombola, 200x145 mm, seconda metà XVIII sec.
Coll. Riccardo Milano.



FOTO 14 - Incisione, 160x210 mm, Bassano, Remondini, seconda metà XVIII sec.
Raccolta Bertarelli.

probabile che anche tutte le altre figure delle cartelle provengano dai due rimanenti foglietti della serie «Pp» che secondo il Catalogo Remondini del 1772 andavano a formare una pontada di 4 descritta come: «varie figure piccole con animali». Le serie venivano di solito vendute complete e appuntate con del filo e l'impiego delle incisioni era dettato in questo caso più che altro dallo sfruttamento del materiale a disposizione. Per il gruppo di cartelle con i bordi tratteggiati le figure appartengono invece alle serie T (varie figure piccole) (foto 15) e P (vari vascelli) ed altre analoghe in foglietti che però non sono conservati presso la Raccolta. Sia le incisioni remondiniane, sia il tipo di carta decorata utilizzata nella preparazione delle cartelle portano a datare i due giochi di Cavagnola all'ultimo quarto del XVIII secolo ed all'area padana tra Lombardia e Veneto, area alla quale era circoscritta la maggior diffusione del gioco. Sono da citare a questo proposito le scarse fonti letterarie italiane che attestano la diffusione della Cavagnola. Molto significativi sono i versi che Parini inserì proprio nell'ultima parte del *Giorno*¹⁴, inizialmente pubblicato nel 1763 e poi rielaborato per molti anni. I versi dal 646 al 673 contengono una variopinta descrizione di un gruppo di giocatori di Cavagnola e Parini si sofferma in particolare sull'urna da cui vengono estratte le palline e sulle cartelle. Le cartelle sono sicuramente decorate ad «arte povera» perché vengono descritte parecchie figure della «Commedia dell'Arte» e animali. Mentre sono conosciuti tavolieri dipinti su tela per il gioco del Biribissi, le cartelle di Cavagnola, essendo in cartone o su tavolette di legno di piccole dimensioni difficilmente potevano essere dipinte. Il nome della Cavagnola si ripresenta anche tra i frammenti minori della *Notte*, insieme ai gettoni per il gioco, alle cartelle e ad altre espressioni relative alle combinazioni vincenti. La citazione di Goldoni: «La Reine faisait ce jour-là sa partie de cavagnole» è tratta dalle memorie¹⁵ dello scrittore e poiché si riferisce al suo arrivo alla Corte di Francia nel 1762, ci permette di accennare alle caratteristiche del gioco nella versione francese¹⁶. Per prima cosa la «Cavagnole» sembra arrivare a Parigi attorno al 1736¹⁷, data del più antico riferimento tratto dalle *Mémoires* del Duca de Luynes e di un annuncio pubblicitario apparso sul *Mercure de France* nel quale un fabbricante di giochi mette in vendita una Cavagnola a 120 numeri ma suddivisi su dieci cartelle. A partire da questa data, che tra l'altro coincide molto bene con quanto ipotizzato sulla storia della Cavagnola, i riferimenti si fanno numerosi, specialmente per i decenni fino al 1770.



FOTO 15 - Incisione colorata, 160x210 mm, Bassano, Remondini, seconda metà XVIII sec.
Raccolta Bertarelli.



FOTO 16 - Cartelle di Cavagnola, incisioni colorate, 155x124 mm, Auxerre, Paris, circa 1780.
Coll. Thierry Depaulis, Paris (foto Galerie 27/Jeux & Stratégie).

Con qualche autorità, Diderot e D'Alembert nel: *Supplément de l'Encyclopédie*, Tome I, 1776, confermano l'origine italiana della Cavagnola, anche in questo associandola al ben più noto Biribisse.

Cavagnola e «Cavagnole» hanno le stesse regole, ma le cartelle francesi presentano solo pochi numeri: 5 o 9 a seconda delle versioni, sempre consecutivi su una stessa cartella¹⁸ (foto 16). La diffusione del gioco in Francia è confermata dal fatto che venivano prodotte incisioni apposite destinate alle cartelle di Cavagnola; incisioni che venivano colorate e poi completate a mano con i numeri relativi ad ogni cartella¹⁹.

Gioco favorito della Regina, in Francia la Cavagnola sembra soprattutto un gioco destinato all'aristocrazia ed alle dame in special modo. Anche in Italia si può dedurre che il gioco sia rimasto confinato a gruppi di un determinato strato sociale. Le regole, il meccanismo piuttosto ripetitivo, il rischio esiguo, il materiale stesso necessario al gioco, sono tutte caratteristiche che definiscono abbastanza bene una categoria di giocatori ed un ambiente sociale.

Desidero ricordare l'Arch. Giorgio Lise a cui devo il primo invito alla stesura di questa ricerca, scaturito nel corso di uno dei tanti cordiali colloqui sul materiale della Raccolta.

Ringrazio il Dott. Claudio Salsi per aver ripreso quella proposta permettendomi di concretizzarla. Thierry Depaulis mi ha fornito con grande entusiasmo le informazioni da lui raccolte sul gioco della Cavagnola in Francia. Ringrazio infine lo stesso Thierry Depaulis, il Dott. Aldo Festa, la Bottega d'arte di Lazise del Garda, Graziella Pellicci e mio fratello Riccardo per avermi permesso la pubblicazione delle fotografie che completano l'articolo.

NOTE

- ¹ Archivio di Stato di Milano, ASM, *Spettacoli Pubblici, Parte Antica 9-10 (Giochi Diversi)*.
- ² Sulla lunga disputa originata dal divieto assoluto dei giochi un tempo permessi nel Teatro Ducale con proventi a favore del Collegio delle Vergini Spagnole, vedi: ASM, *Spettacoli Pubblici, Parte Antica, 36 (Teatro Ducale, Ridotti giuochi)*.
- ³ ASM, *Spettacoli Pubblici, Parte Antica, 7-8 (Giochi, Provvidenze Generali)*. La Cavagnola è ancora citata tra i giochi vietati nel bando datato 8 Marzo 1749 a Piacenza, mentre non lo è più in quello di Milano del 13 Maggio 1752 con il quale veniva riammesso il gioco limitatamente al Ridotto del Regio Ducal Teatro.
- ⁴ FRANCESCO CHERUBINI, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano 1839.
«Cavagnoeula, Canestrina; Giugà a la cavagnoeula... Giocare a quella specie di Biribisso che è così detta dalla canestrina o urnetta ond'escono le sorti del giuoco. Fra il Biribisso propriamente detto e la Cavagnoeula corre quella stessa diversità che è tra bassetta e lanzinett, cioè che il primo frutta sempre a chi tiene il banco che è sempre una medesima persona, e la seconda può fruttar più o meno secondo sorte a tutti i giocatori, a ognun dei quali è in arbitrio il farsi alla volta sua banchiere come gli altri. La Cavagnola ebbe la sorte d'essere descritta dal nostro Parini nella Notte verso il fine».
- ⁵ R. BISTEGHI, *Il giuoco pratico o sieno capitoli diversi che servono di regola ad una raccolta di giuochi più praticati nelle conversazioni d'Italia*; Bologna a Colle Ameno, 1753.
- ⁶ *Encyclopédie Méthodique, Dictionnaire des jeux, faisant suite au Tome III des Mathématiques*, Paris, 1792, pag. 33.
- ⁷ Le regole si ritrovano praticamente identiche ad esempio in: *Il giuoco pratico*, Agnelli, Milano, 1819.
- ⁸ ALDO FESTA, *Antichi giochi di sorte su tavoliere*, (dattiloscritto), Genova, 1984.
- ⁹ Sul gioco del Biribissi vedi: ALDO FESTA, *Il gioco del Biribissi*, un «Reale repubblicano», in: «La Casana» n. 1, Genova, Gennaio-Marzo 1982. ALBERTO MILANO, *Antichi giochi su carta*, in: «Come giocavamo, giochi e giocattoli 1750/1960», catalogo mostra, Firenze, 1984. ERMINIA BOCCHIO, *Biribissi un gioco popolare tra il '600 e il '900 italiano*, tesi di diploma, Urbino 1986.
- ¹⁰ Vedi: *Come giocavamo*, op. cit., n. 43 (dodici cartelle in «arte povera», misure 300x230 mm). Una Cavagnola in «arte povera» datata 1773 e costituita da 12 cartelle di 9 numeri non consecutivi per un totale di 108, è illustrata alla scheda n. 41 del catalogo della recente mostra veneziana: Fanti e denari, sei secoli di giochi d'azzardo; Venezia, 1989.
- ¹¹ GIOVANNI DOLCETTI, *Le bische e il giuoco d'azzardo a Venezia, 1172-1807*, Venezia 1903; pag. 8: documento datato 23 Dic. 1779 «in quei casini è stato di recente introdotto certo gioco chiamato la tombola...».
- ¹² Sulla produzione dei Remondini è in preparazione presso il Museo Civico di Bassano del Grappa una mostra che presenterà una vasta scelta di materiale fin qui poco noto, tra cui una sezione dedicata alle incisioni per la decorazione ad «arte povera».
- ¹³ Per la maggior parte questi fogli sono raccolti sotto la segnatura: Incisioni da applicare, Cassetta Ornato 6.
- ¹⁴ Edizione consultata: GIUSEPPE PARINI, *Il Giorno, Le Odi*, Milano 1975.
- ¹⁵ CARLO GOLDONI, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris 1965; pag. 310-311.

- ¹⁶ Per la storia del gioco in Francia durante il '700 vedi: OLIVIER GRUSSI, *La vie quotidienne des joueurs sous l'ancien régime à Paris et à la Cour*, Paris 1985; e THIERRY DEPAULIS, *Jeux de hasard sur papier*, Paris, Le Vieux Papier, 1985. Depaulis a pag. 15 sintetizza la storia della «Cavagnole».
- ¹⁷ Comunicazione di Thierry Depaulis tratta dalla tesi di dottorato di Olivier Grussi, *Le jeu d'argent à Paris et à la Cour de 1667 à 1789*, Paris 1984.
- ¹⁸ Vedi per gli esempi di giochi di cavagnola: Loterie Nationale, 4 siècles de Chance, Paris 1988, catalogo, foto pag. 12 e i numeri 93, 94, 95, 96. RABECQ-MAILLARD, «*Trou-Madame, Portiques ou Cavagnole*» in: *Le Vieux Papier*, Paris, oct. 1972, pag. 421-424.
- ¹⁹ Esempi di queste stampe in: D'Allemagne, *Les cartes à jouer*, 1906, pag. 286, 288, 290; e nella collezione Depaulis.

CARLA PAGGI COLUSSI

Bordi ricamati delle Civiche Raccolte di Arte Applicata

Nel settore dei tessili delle Civiche Raccolte di Arte Applicata, è conservata una piccola raccolta di bordi ricamati su tela e buratto. Gli esemplari che la compongono sono parti di elementi di abbigliamento o di arredo e sono pervenuti al museo intorno alla fine del XIX secolo, provenienti dal mercato antiquario o facenti parte di più importanti raccolte di tessuti, acquistate o donate al museo stesso. Gli esemplari della raccolta sono per la maggior parte incompleti, avendo subito, causa l'interesse ottocentesco verso il collezionismo dei tessili, ripetute frammentazioni che han dato luogo alla presenza di parti di uno stesso manufatto in differenti raccolte. Già intorno agli anni 1870-1880 numerosi esemplari di questo tipo di ricami sono presenti nei più importanti musei di Arte Applicata in Europa. L'iconografia dei motivi decorativi è quella dei repertori di modelli di ricamo cinquecenteschi o seicenteschi, diffusissimi ancora, causa le numerose ristampe, verso la fine del XIX secolo.

I bordi ricamati analizzati nelle schede seguenti sono stati descritti soprattutto considerando i materiali, i motivi decorativi, le tecniche di esecuzione. Per queste ultime la terminologia utilizzata deriva in gran parte dall'opera di Frieda Lipperheide alla quale ho fatto ripetuti riferimenti nel corso di questo lavoro, e dalla Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili. Il dott. Paolo Bensi, dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, ha analizzato le tinture dei filati utilizzati nei ricami di 13 esemplari. I risultati della sua ricerca sono pubblicati nelle pagine che seguono le schede presentate. Sono grata alla direzione del Dipartimento tessili del Victoria and Albert Museum che mi ha permesso di prendere visione di alcuni ricami simili a quelli qui presentati e di consultare, con l'aiuto di Jennifer Wearden i registri che ad essi si riferiscono. Alla cortesia di Sergio Ruzzier devo i disegni che accompagnano le schede n° 244 Ar e 262 Ar. In particolare desidero ringraziare Grazietta Butazzi per i preziosi suggerimenti e i consigli fornitimi nel corso di questo lavoro.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI

Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI

Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI

Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

¹⁶ Per la storia del gioco in Francia durante il '700 vedi: OLIVIER GRUSSI, *La vie quotidienne des joueurs sous l'ancien régime à Paris et à la Cour*, Paris 1985; e THIERRY DEPAULIS, *Jeux de hasard sur papier*, Paris, Le Vieux Papier, 1985. Depaulis a pag. 15 sintetizza la storia della «Cavagnole».

¹⁷ Comunicazione di Thierry Depaulis tratta dalla tesi di dottorato di Olivier Grussi, *Le jeu d'argent à Paris et à la Cour de 1667 à 1789*, Paris 1984.

¹⁸ Vedi per gli esempi di giochi di cavagnola: Loterie Nationale, 4 siècles de Chance, Paris 1988, catalogo, foto pag. 12 e i numeri 93, 94, 95, 96. RABECQ-MAILLARD, «*Trou-Madame, Portiques ou Cavagnole*» in: *Le Vieux Papier*, Paris, oct. 1972, pag. 421-424.

¹⁹ Esempi di queste stampe in: D'Allemagne, *Les cartes à jouer*, 1906, pag. 286, 288, 290; e nella collezione Depaulis.

CARLA PAGGI COLUSSI

Bordi ricamati delle Civiche Raccolte di Arte Applicata

Nel settore dei tessili delle Civiche Raccolte di Arte Applicata, è conservata una piccola raccolta di bordi ricamati su tela e buratto. Gli esemplari che la compongono sono parti di elementi di abbigliamento o di arredo e sono pervenuti al museo intorno alla fine del XIX secolo, provenienti dal mercato antiquario o facenti parte di più importanti raccolte di tessuti, acquistate o donate al museo stesso. Gli esemplari della raccolta sono per la maggior parte incompleti, avendo subito, causa l'interesse ottocentesco verso il collezionismo dei tessili, ripetute frammentazioni che han dato luogo alla presenza di parti di uno stesso manufatto in differenti raccolte. Già intorno agli anni 1870-1880 numerosi esemplari di questo tipo di ricami sono presenti nei più importanti musei di Arte Applicata in Europa. L'iconografia dei motivi decorativi è quella dei repertori di modelli di ricamo cinquecenteschi o seicenteschi, diffusissimi ancora, causa le numerose ristampe, verso la fine del XIX secolo.

I bordi ricamati analizzati nelle schede seguenti sono stati descritti soprattutto considerando i materiali, i motivi decorativi, le tecniche di esecuzione. Per queste ultime la terminologia utilizzata deriva in gran parte dall'opera di Frieda Lipperheide alla quale ho fatto ripetuti riferimenti nel corso di questo lavoro, e dalla Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili. Il dott. Paolo Bensi, dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, ha analizzato le tinture dei filati utilizzati nei ricami di 13 esemplari. I risultati della sua ricerca sono pubblicati nelle pagine che seguono le schede presentate. Sono grata alla direzione del Dipartimento tessili del Victoria and Albert Museum che mi ha permesso di prendere visione di alcuni ricami simili a quelli qui presentati e di consultare, con l'aiuto di Jennifer Wearden i registri che ad essi si riferiscono. Alla cortesia di Sergio Ruzzier devo i disegni che accompagnano le schede n° 244 Ar e 262 Ar. In particolare desidero ringraziare Grazietta Butazzi per i preziosi suggerimenti e i consigli fornitimi nel corso di questo lavoro.

Inventario n° T 3045 (fig. 1)

cm. 11,3x24 esclusa la frangia non coeva al ricamo.

Lino bianco; seta filata tinta in rosso.

Sicilia, fine del XVI secolo.

Vedi analisi della tintura, n° 1.

Il ricamo è un frammento di un bordo più lungo, decorato con figure di animali naturalistici e fantastici, figure femminili, elementi vegetali, cartigli con segni simulanti lettere dell'alfabeto. Il ricamo riempie il tessuto di fondo, le figure sono delineate sulla tela lasciata; i punti utilizzati sono il *punto scritto* e il *punto croce italiano a due diritti*¹.

Ricami con lo stesso motivo decorativo sono presenti, con alcune varianti, anche in altri musei: presso il Museo Poldi Pezzoli a Milano è conservato un esemplare lungo circa il doppio del nostro e di quasi un centimetro più basso²; un secondo, nel Museo Nazionale di Palermo lascia vedere in modo completo lo sviluppo del modulo decorativo ed i due differenti motivi centrali ai lati dei quali si pongono specularmente le figure³. A Londra, al Victoria and Albert Museum si trovano altri due esemplari simili (inventario T 94-1936, 253-1886).

In questo motivo decorativo, che rientra nella tipologia a grottesche diffusa nel XVI secolo in Italia, sono presenti numerosi soggetti dei repertori iconografici del tempo: cuori trafitti, fontane d'amore, cervi, pellicani, draghi, grifi ecc.

¹ LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., pag. 22; *Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili*, 1966, pag. 125.

² MUSEO POLDI PEZZOLI, 1984, pag. 354. Nella scheda relativa a questo esemplare, l'autore fa rilevare che le scritte utilizzate come motivo decorativo sono peculiari alla cultura araba.

³ C. BINETTI VERTUA, 1911, tavola 21; *Mostra retrospettiva del ricamo e del merletto siciliano*, 26 XI - 5 XII 1966, n° 24, pag. 26.



FIG. 1

Inventario n° 240 Ar (fig. 2)

Precedenti numerazioni: cartellino telato n° 66.

cm. 18,5x46 inclusa la frangia ricamata sul tessuto.

Lino bianco; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVII secolo.

Vedi analisi della tintura, n° 6.

Bordo ricamato a due diritti. Coppie affrontate di alci nelle quali anche la coda è ramificata, si alternano a motivi stilizzati di alberi. Fiori a otto petali ed a quattro, simili a cristalli di neve, insieme ad altri elementi di natura imprecisata, riempiono il fondo. Una cornice a volute vegetali inquadra il tutto.

Il ricamo è eseguito con il *punto croce italiano a due diritti*¹, lavorato senza tensione nel filo, così da non produrre alcun reticolato a giorno, occupa il fondo della tela lasciando in bianco il motivo decorativo. La tecnica utilizzata per realizzare la frangia (figg. 3-4) è chiaramente comprensibile dalle illustrazioni del volume di Frieda Lipperheide².

Lo stato di conservazione del manufatto è buono.

Nel Museo Nazionale di Palermo è conservata una tovaglia da mani nella quale questo motivo è ripetuto nei due lati corti ed è identico al nostro³.

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., pag. 22; *Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili*, 1966, pag. 125.

² F. LIPPERHEIDE, op. cit., 2° Vol., pagg. 30-31.

³ C. BINETTI VERTUA, 1911, tavola 21.



FIG. 2

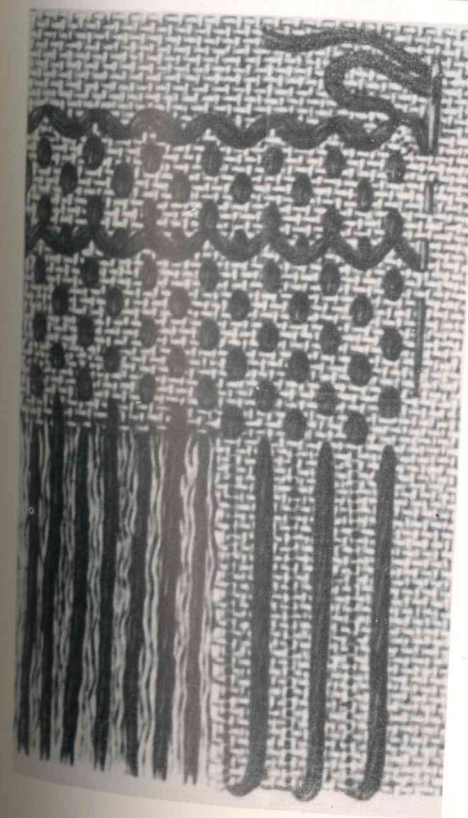


FIG. 3

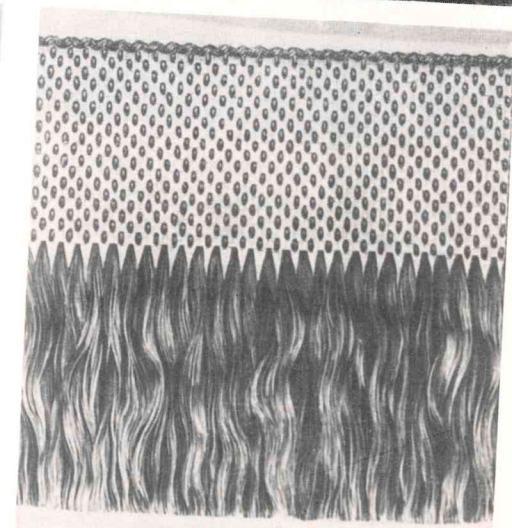


FIG. 4

Inventario n° 241 Ar (fig. 5)

Precedenti numerazioni: cartellino rotondo 095.

cm. 8,3x107, esclusa frangia e un frammento di pizzo a fuselli policromo, entrambi non coevi al ricamo.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Bordo ricamato costituito da due frammenti di diversa lunghezza uniti da una cucitura piuttosto rozza. Il ricamo occupa il fondo lasciando la tela, profilata dal *punto spaccato*¹, a delineare il motivo decorativo a greca, formato dall'andamento ondulato di un tralcio, nelle anse del quale si alternano, rivolti verso l'alto e il basso, vasi con foglie e frutti di melograno.

È eseguito con una tecnica in uso nei paesi balcanici, il *punto Dalmazia*², mentre per le parti lineari, come abbiamo accennato sopra, è utilizzato il *punto spaccato*. Lo stato di conservazione è buono.

¹ M. SCHUETTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, 1963, pag. 9.

² Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili, 1966, pag. 147.



FIG. 5

Inventario n° 242 Ar (fig. 6)

cm. 6,50x56,50.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Bordo ricamato a due diritti, motivo decorativo con elementi vegetali stilizzati rivolti alternativamente verso l'alto e il basso, collegati ai lati da marcati elementi a S.

La tecnica impiegata è quella del *punto greco a due diritti*¹, il ricamo occupa il fondo della tela, lasciando in bianco il motivo decorativo. Questo bordo è probabilmente la parte mancante di una tovaglia rettangolare (inv. n° 272 Ar) conservata nelle nostre raccolte, decorata su tre lati dal medesimo tipo di ricamo e inframmezzata su un lato corto da un gallone tessuto. È mancante il gallone che probabilmente unificava il nostro esemplare alla tovaglia. F. Lipperheide² riporta un bordo con decoro simile (fig. 7).

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., pag. 24.

² F. LIPPERHEIDE, op. cit., 1° Vol., tavola 6, n° 14.



FIG. 6



FIG. 7

Inventario n° 243 Ar (fig. 8)

Precedenti numerazioni: cartellino telato n° 64.

cm. 17x93,50.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Vedi analisi della tintura n° 9.

Frammento di tovaglia ricamato su tre lati. Nel motivo decorativo si alternano i profili di due volti femminili cinti da elementi vegetali e separati dalla testa di un putto alato. Cani in corsa e motivi floreali di differente grandezza punteggiano il fondo ricamato a due diritti, che lascia la tela bianca a determinare i motivi decorativi.

Il ricamo è eseguito a *punto scritto* e a *punto greco a due diritti*¹.

Questo motivo decorativo è solo parte di un decoro più ampio, mancante nel nostro esemplare e presente, variamente combinato, in altri musei.

Lo stato di conservazione è mediocre, sono presenti alcune lacune.

Al Museo Nazionale del Bargello, a Firenze, risultano almeno tre esemplari con questo stesso soggetto. Il primo fa parte di un campionario, il secondo è una composizione giuntata di più bordi ricamati, forse quanto restava di una tovaglia rettangolare, con cornice e fasce ai lati corti, il terzo esemplare è una tovaglia, completa dei bordi e della tela².

Un esemplare del Victoria and Albert Museum si differenzia in un particolare della cornice, al cui interno restano solo i putti alati, mancando i profili femminili, i cani, ecc. (inventario T 2-1948 GK 4949). Frieda Lipperheide cita un altro esemplare³ del quale alleghiamo gli schemi, sia del bordo che incornicia la tovaglia (fig. 9) che delle fasce ricamate nei lati corti (fig. 10).

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., pag. 24.

² M. SCHUETTE - S. MÜLLER CHRISTENSEN, 1963, pag. 206. Vi sono riportati i due primi esemplari indicati.

³ F. LIPPERHEIDE, *op. cit.*, 2° Vol., tavole 4, 23.

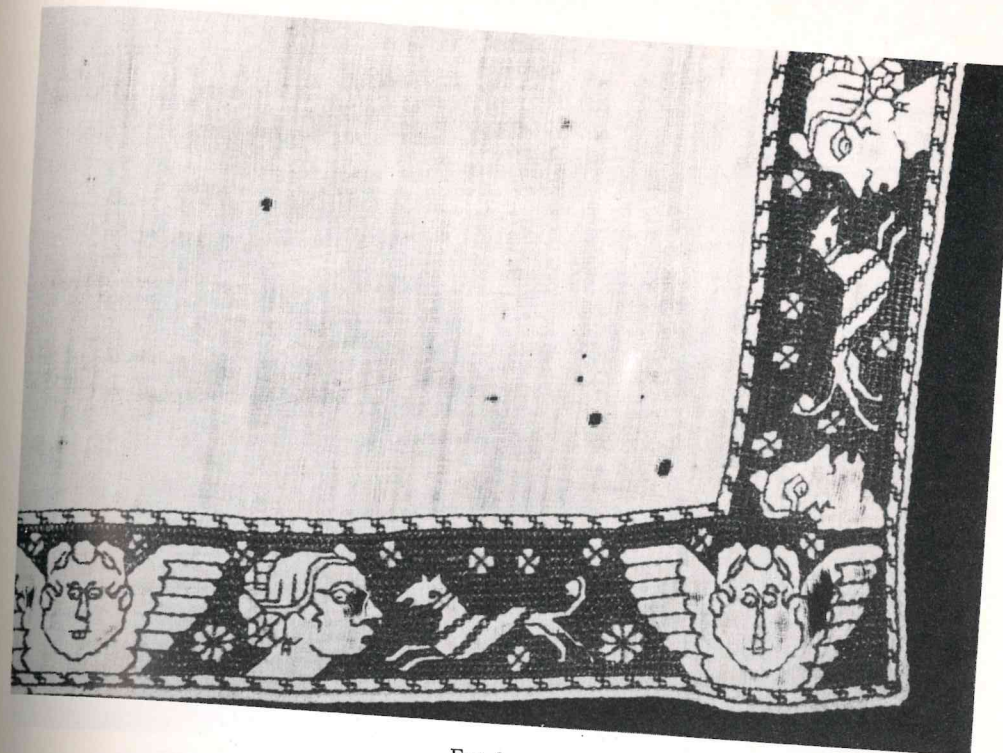


FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10

Inventario n° 244 Ar (fig. 11)

Precedenti numerazioni: etichetta cucita 120/172 *Una tovaglia n° 9271*.
Acquistata per lire 64 il 2 giugno 1904 presso G. Sangiorgi, Roma; cartellino con stampigliato 628 su un lato e 971/130 AO sull'altro.
cm. 75,50x196; bordo centinato lavorato a fuselli h. 1,50.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in giallo e nero. Restauro in seta tinta in viola e rosso violaceo precedente all'acquisizione al Museo.
Italia, XVIII secolo.

Vedi analisi delle tinture n° 7.

Tovaglia rettangolare, profilata da una cornice ricamata nella quale elementi a S in nero, si alternano a girali in giallo. Nei lati corti due fasce di ricamo decorate con motivo geometrico a impostazione orizzontale, determinato da trapezi aperti nella base maggiore che si alternano verso il basso e verso l'alto. Dal centro alla base minore parte un motivo floreale stilizzato a sette petali.

Lo stato di conservazione della tovaglia sembra buono ma una parte del ricamo è stata completamente rifatta, sostituendo quella realizzata con filato tinto in nero che è andato quasi del tutto distrutto. Il bordo a fuselli è in condizioni assai precarie. Originariamente era stato lavorato con filato nero e giallo; essendo andata distrutta la parte eseguita con la seta nera, quella gialla ha perso la forma originaria. Il restauro ha anche modificato la linea dell'elemento floreale (fig. 12). Il ricamo è eseguito con il *punto croce greco*¹ detto anche *punto a treccia*, o *punto slovacco*².

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., pag. 19.

² Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili, 1966, pag. 131.

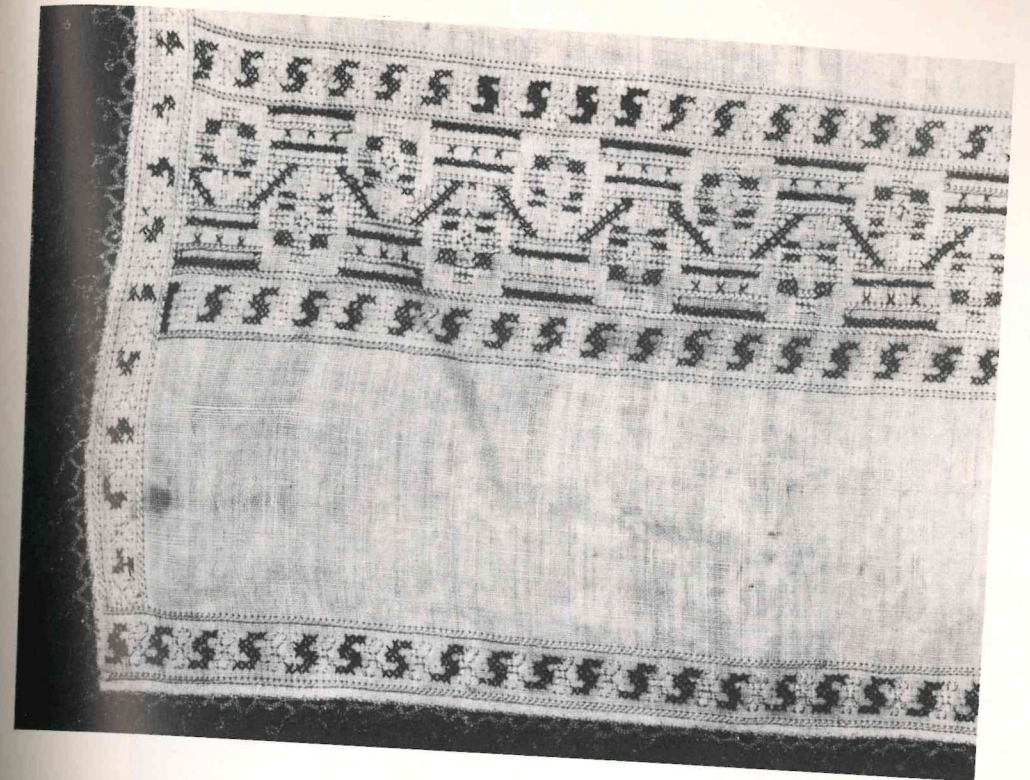


FIG. 11

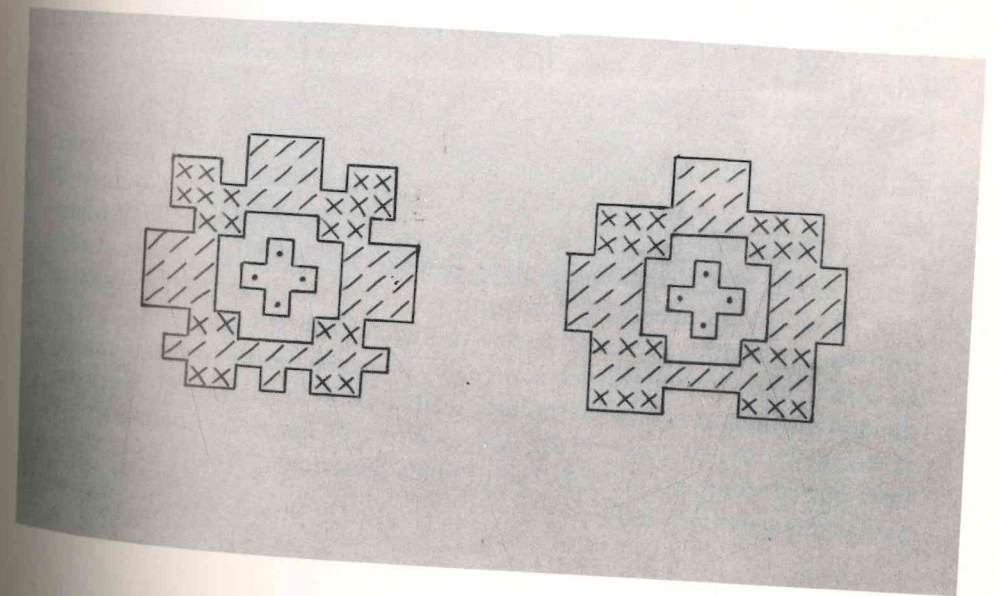


FIG. 12

Inventario n° 245 Ar (fig. 13)

cm 96x205; nei lati corti frangia policroma h. cm. 6.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso, giallo, azzurro.

Corrisponde a modelli del XVI secolo.

Tovaglia rettangolare decorata nei lati corti da un bordo ricamato con sete policrome. La tecnica utilizzata è quella del *punto scritto* quindi il ricamo è a due diritti, ma una delle due facce presenta passaggi di filato e nodi di fattura piuttosto grossolana per fissare la gugliata di seta al tessuto. Il motivo decorativo è costituito da una serie di esagoni disposti a formare un rombo, aventi al centro motivi floreali stilizzati.

In alcuni libri di modelli del XVI e XVII secolo, sono riportati motivi decorativi simili al nostro esemplare; li ritroviamo in Willem Vorsterman, *A neawe treatys as concernynge the excellency of the nedle worcke* che il Lotz indica stampato nel 1527¹, e in Hans Sibmacher, *Newes Modelbuch in Kupffer gemacht*, 1604².

¹ A. LOTZ, 1933, pag. 44.

² A. LOTZ, op. cit., pag. 90.

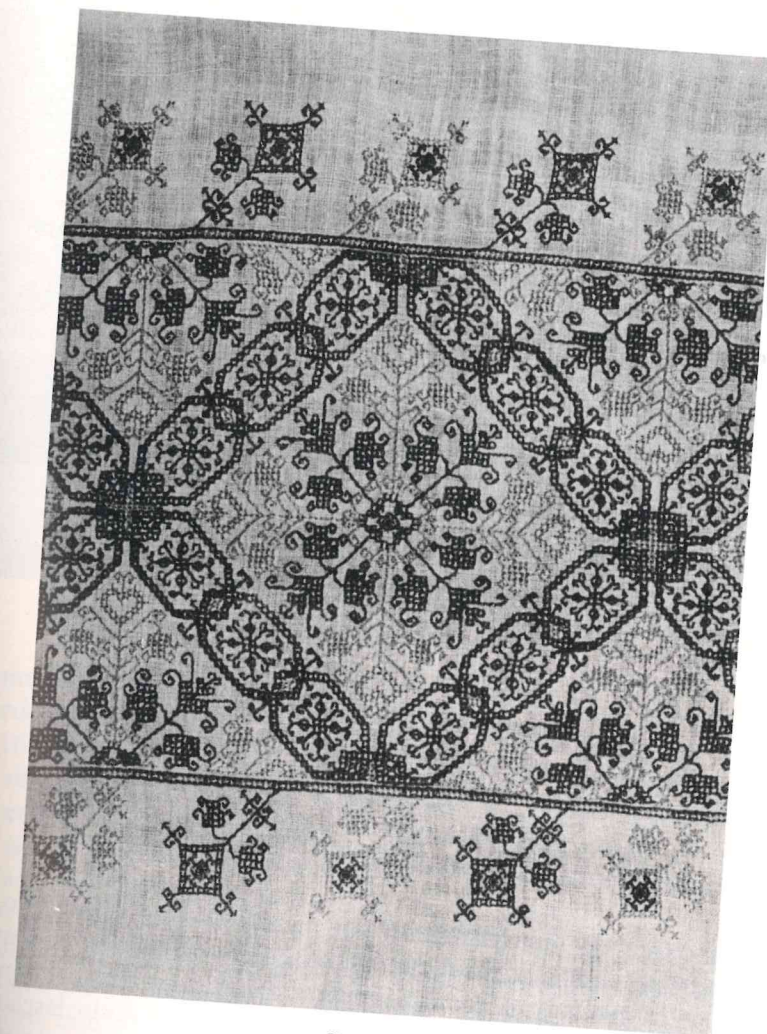


FIG. 13

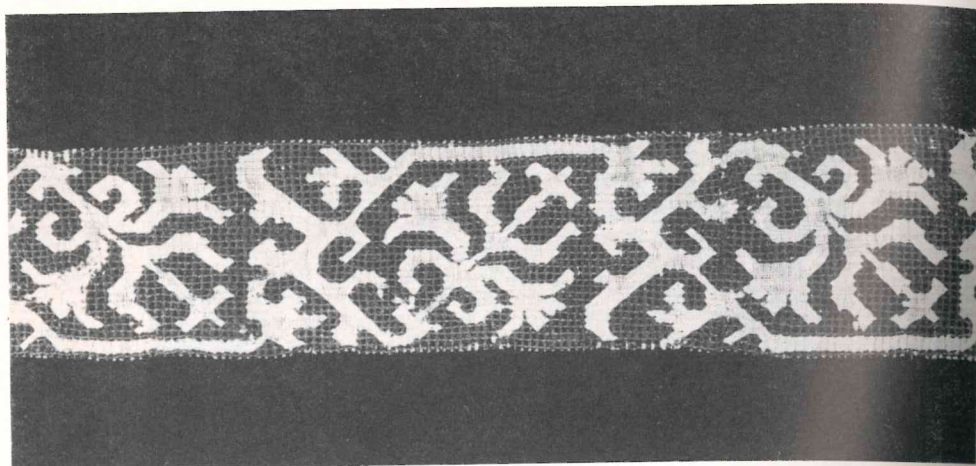


FIG. 14

Inventario n° 246 Ar (fig. 14)

Precedenti numerazioni: cartellino telato n° 69.
cm. 5x56.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.
Corrisponde a modelli italiani del XVII secolo.

Bordo formato da due frammenti con uguale motivo decorativo, uniti accuratamente da una cucitura che ricostruisce e dà continuità al modulo decorativo formato da un tralcio ondulato dal quale si diramano gigli stilizzati. Il ricamo è eseguito a due diritti, occupa il fondo lasciando in bianco il disegno, il punto impiegato è quello a *fili tirati*, estratti dalla tela, tecnica analoga allo sfilato siciliano¹. Il motivo decorativo si presenta rigido e geometrico, probabilmente a causa del fondo, nel quale la quadratura che risulta dai *fili tirati* rende spigoloso il disegno della tela lasciata.

Molti rammendi di tipo *invisibile* e inserimenti di tela diversa applicati con la stessa tecnica.

¹ C. BINETTI VERTUA, 1911, pag. 54.



FIG. 15

Inventario n° 247 Ar (fig. 15)

Precedenti numerazioni: cartellino telato n° 68.
cm. 16x43,50.

Tela di lino bianca, divenuta molto scura; seta filata tinta in rosso e in altro colore divenuto ora beige.
Area ispano-moresca, XVI secolo.
Vedi analisi della tintura n° 4.

Frammento di bordo ricamato con motivi geometrici che delimitano superfici a forma ottagonale, profilate da girali e forme floreali stilizzate. Al centro due cornici ottagonali, una dentro l'altra, nell'interno della minore motivo incrociato di piccoli quadrati, fra le due piccole croci e pallini.

Questo esemplare differisce dagli altri della collezione per le tecniche di esecuzione, che non trovano riscontro nei manuali di lavori femminili e per le condizioni del tessuto. Il motivo decorativo rientra nella tipologia dei tessuti arabi con decori a rigorose partiture geometriche¹. Sono evidenti lacune nella tela.

¹ F. LEWIS MAY, 1957.

Inventario n° 248 Ar (fig. 16)

cm. 15x132; frangia di lino applicata h. cm. 2.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Vedi analisi della tintura n° 2.

Bordo ricamato, formato da due frammenti uniti, è decorato da un cordone di racemi ad andamento ondulato orizzontale formante spazi entro cui sono vasi ad anfora dai quali fuoriescono fiori e foglie di loto. I vasi sono disposti alternativamente verso l'alto e il basso. Il ricamo occupa il fondo del tessuto lasciando in bianco il disegno ed è eseguito a *punto treccia* detto anche *punto croce greco*¹.

A metà circa della sua lunghezza, il bordo presenta un'accurata cucitura mediante la quale il disegno viene ricomposto con grande precisione.

A Londra, al Victoria and Albert Museum, è conservato un esemplare molto simile al nostro, ma ricamato a due diritti, a *tela tirata*, che forma traforo senza estrarre i fili dalla tela. È indicato come spagnolo, simile a modelli italiani e datato alla prima metà del XVI secolo (inventario n° 224-1880). Un ricamo con lo stesso motivo decorativo è citato da Frieda Lipperheide². Di quest'ultimo riportiamo lo schema (fig. 17).

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., pag. 19.

² F. LIPPERHEIDE, op. cit., 2° Vol., tavola 18.



FIG. 16

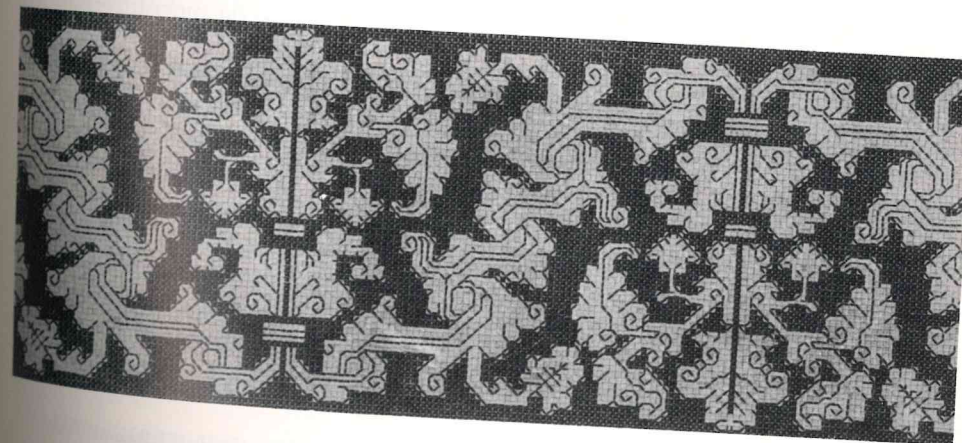


FIG. 17

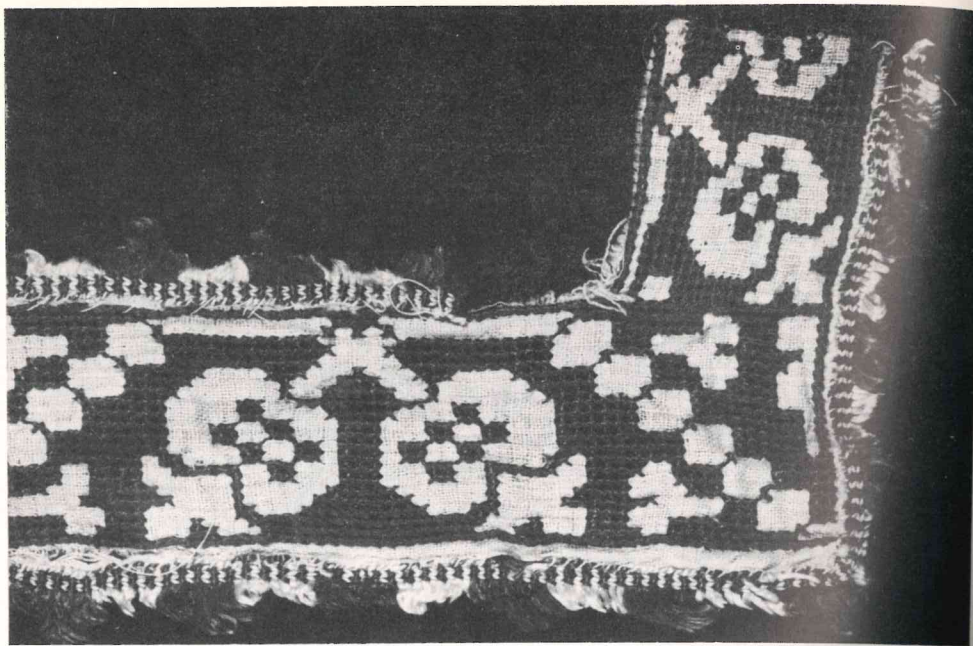


FIG. 18

Inventario n° 249 Ar (fig. 18)

Precedenti numerazioni: cartellino telato n° 72.

cm. 7x12; frangia non coeva al bordo.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVII secolo.

Frammento di bordo ricamato formante un angolo retto. Nel motivo decorativo due melograne divergenti, uscenti dallo stesso punto di un ramo, sono alternate a racemi stilizzati obliqui, formati da piccoli rettangoli sfalsati.

Il ricamo è a due diritti e occupa il fondo della tela, lasciando in bianco il disegno; il punto utilizzato produce un reticolato per *tela tirata*, mediante il *punto croce italiano a due diritti*¹.

Lo stato di conservazione è mediocre.

Un modello decorativo analogo lo si ritrova nel Vinciolo²; al Museo Poldi Pezzoli è conservato un bordo con un decoro molto articolato, nel quale si evidenzia una coppia di melograne molto simili³.

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, pagg. 22, 23, 24.

² F. VINCIOLO, 1587, in *Renaissance Patterns for Lace, Embroidery and Needlepoint*, New York, 1971, pag. 82.

³ A. MOTTOLA MOLFINO, pag. 352, in *Arazzi - Tappeti - Tessuti Copti - Pizzi - Ricami - Ventagli*, Electa Editrice 1984, Museo Poldi Pezzoli, «Musei e Gallerie di Milano».

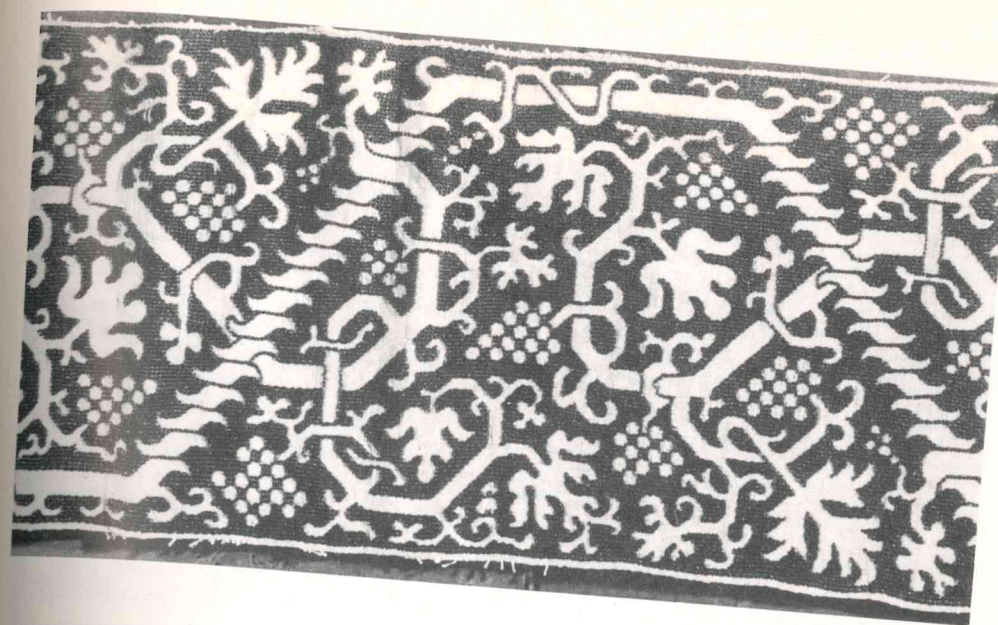


FIG. 19

Inventario n° 250 Ar (fig. 19)

Precedenti numerazioni: cartellino tondo 6612/NI EI; carta a righe con: 120/172 *Bordura ricamo n° 6612, acquistata per lire 28 il 2 giugno 1904 presso G. Sangiorgi, Roma.*

cm. 18,50x90.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani della fine del XVI secolo.

Vedi analisi della tintura n° 3.

Bordo ricamato a due diritti, il ricamo occupa il fondo lasciando in bianco il disegno, il punto utilizzato produce un reticolato per *tela tirata* mediante il *punto croce italiano a due diritti*¹. Foglie di vite, pampini e viticci, grappoli d'uva, si articolano intorno a un motivo vegetale stilizzato formante un trapezio aperto alla base maggiore che alterna la sua disposizione verso l'alto e il basso. Un esemplare simile è conservato al Victoria and Albert Museum, è di altezza lievemente inferiore al nostro ed ha una cornice superiore ed inferiore formata da foglie e frutti della vite (inventario n° T 356-1967).

Altro ricamo con motivo decorativo simile è citato da F. Lipperheide².

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, pagg. 22, 23, 24.

² F. LIPPERHEIDE, op. cit., 1° Vol., tavola 17, n° 40.



FIG. 20

Inventario n° 251 (fig. 20)

Precedenti numerazioni: cartellino telato n° 70.
cm. 7x17.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.
Italia, XIX secolo.

Bordo ricamato con motivo decorativo disposto su tre fasce orizzontali, la maggiore è posta al centro ed è limitata in alto e in basso dalle due minori, uguali. Al centro decoro di uccelli stilizzati (forse pavoni) separati da un albero fiorito, anch'esso stilizzato. Nelle altre due fasce un unico motivo vegetale si ripete intervallato da piccole crocette.

Il ricamo è a un solo diritto, la tecnica utilizzata è quella del *punto treccia* o *punto croce greco*, che copre il motivo decorativo e non la tela del fondo.

Lo stato di conservazione è mediocre, qualche punto di ricamo è saltato.

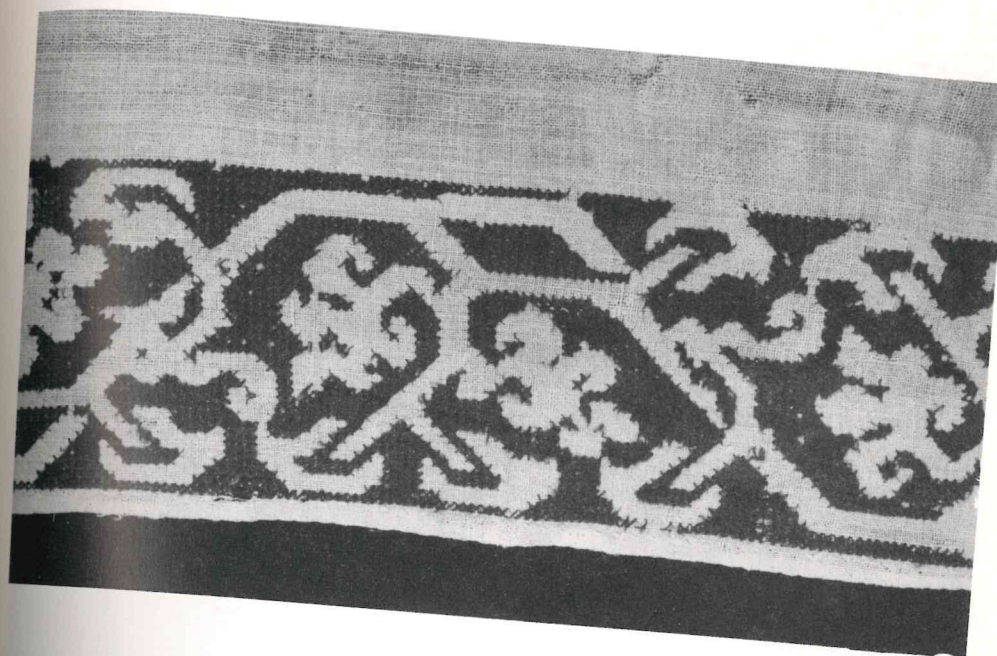


FIG. 21

Inventario n° 252 Ar (fig. 21)

Precedenti numerazioni: cartellino cucito n° 475.
cm. 37x125.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.
Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Bordo ricamato con motivo decorativo vegetale disposto geometricamente. Linee rette ed oblique configurano un ramo continuo ad andamento orizzontale dal quale partono foglie e fiori che alternano la loro disposizione. Esempari simili sono proposti nei libri di modelli di Giovanni Andrea Vavassore e di Bernard Jobin¹. Il ricamo è eseguito a due diritti, occupa il fondo della tela lasciando in bianco il disegno, ed è eseguito, a *punto croce italiano a due diritti*². I punti sono saltati in più parti e lasciano vedere il tessuto sottostante. Il bordo delimita una fascia di tessuto insolitamente alta, il che lo fa supporre essere parte di un *giraletto* o di una tovaglia.

¹ G.A. VAVASSORE, 1532; B. JOBIN, 1582.

² F. LIPPERHEIDE, 1883, pagg. 22, 23, 24.



FIG. 22

Inventario n° 253 Ar (fig. 22)

cm. 16,50x160; frangia h. cm. 2.

Tessuto a rete tipo buratto in lino bianco, seta filata tinta in rosso, giallo, verde, azzurro.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo, realizzato alla fine del XIX.

Bordo ricamato; motivo decorativo centrale con lungo ramo di quercia ondulato in direzione orizzontale, dal quale partono ghiande, foglie e pigne, queste ultime stilizzate; due fasce, una superiore e l'altra inferiore, decorate con una pigna e una ghianda alternate. I profili del motivo decorativo e le parti interne che risultano piene, sono ricamate con il *punto scritto*; pertanto il bordo risulta a due diritti. Lo stato di conservazione è buono. Motivi decorativi analoghi a quello del nostro esemplare si ritrovano nelle tavole dei modellari di Alex Paganino, di Giovanni Andrea Vavassore, di Giovanni Ostaus¹. La frangia policroma, attaccata su un unico lato, è stata unita al bordo in epoca successiva alla sua manifattura.

¹ P.A. PAGANINO, s.d.; G.A. VAVASSORE, 1532; G. OSTAUS, 1561.



FIG. 23

Inventario n° 254 Ar (fig. 23)

Precedente numerazione: n° 293.

cm. 20,50x300, frangia h. cm. 1,50.

Tessuto a rete tipo buratto di lino bianco; seta filata tinta in rosso, verde e giallo.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Vedi analisi della tintura n° 13.

Bordo ricamato, decorato da un lungo tralcio di vite che si snoda orizzontalmente a onda. Nelle anse sono collocate foglie, pampini, grappoli d'uva. Due fasce parallele a questa, presentano un decoro di foglie e grappoli alternati. La frangia, di seta policroma, è stata aggiunta in epoca successiva.

Tavole con motivi decorativi analoghi si ritrovano nei modellari citati al numero precedente.

Inventario n° 255 Ar (fig. 24)

cm. 42x51.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in nero.

Corrisponde a modelli ispano-moreschi del XVI secolo, realizzato agli inizi del XX.

Federa di cuscino rettangolare formata da un unico telo piegato in due nel lato lungo. Il motivo decorativo, un quadrato attraversato dalle diagonali, si ripete nei lati dell'ampia cornice e al centro. È un motivo geometrico di carattere orientalizzante, misto a motivi floreali stilizzati che si intersecano e si sovrappongono, producendo effetti di chiaroscuro. Questo tipo di ricamo presenta molte delle caratteristiche della produzione spagnola: per il motivo decorativo, per la tecnica di esecuzione a due diritti, per il colore nero, derivato dai ricami arabi¹. È eseguito a *punto scritto* ed a *punto piatto o passato* a fili contati. Per la diffusione di questo motivo decorativo in epoca moderna, valga la sua proposta nell'Enciclopedia dei lavori femminili della Dillmont² (fig. 25).

¹ A.C.F. CUMBREÑO, 1942, pagg. 137-140; J. VILLALBA, s.d., tavole 3, 15, 18, 23.

² T. DE DILLMONT, s.d., pagg. 175, 176.

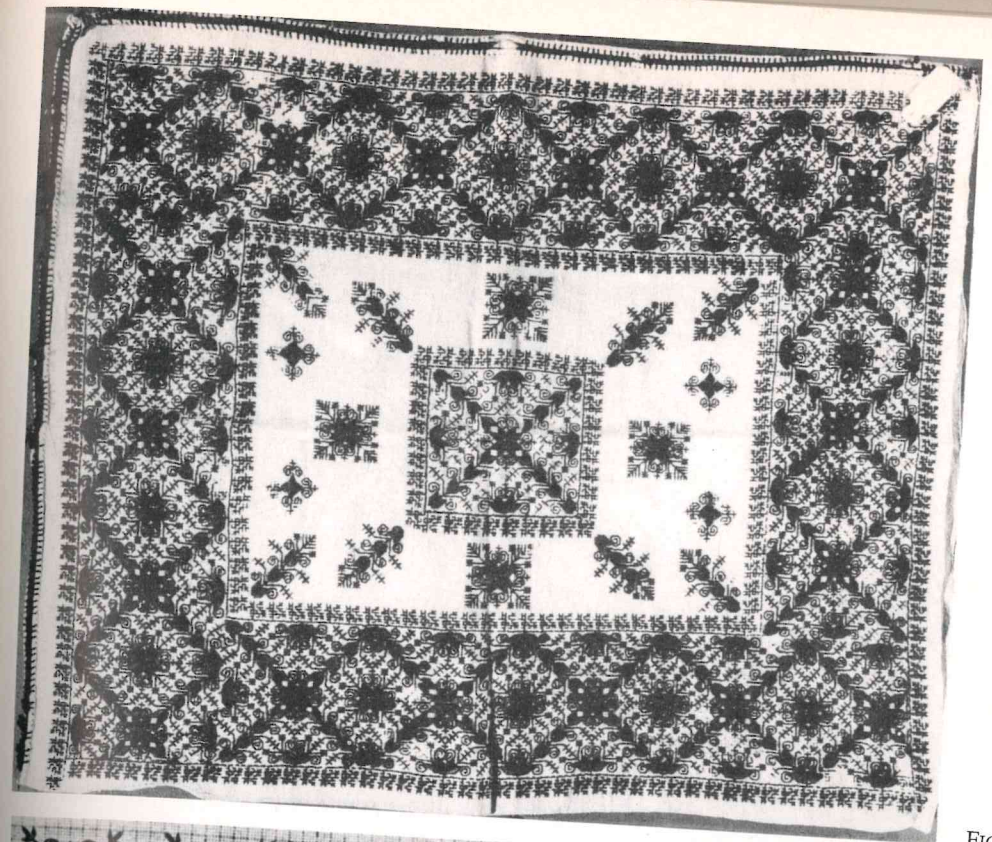


FIG. 24

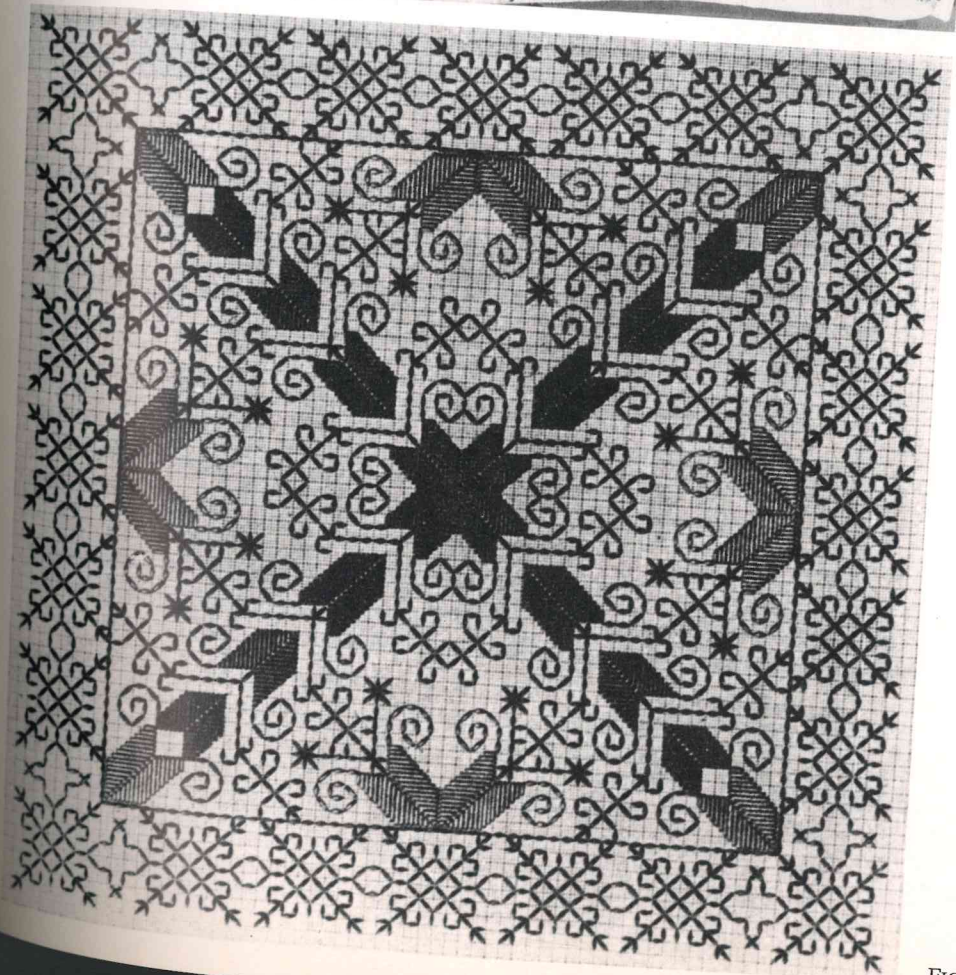


FIG. 25

Inventario n° 256 Ar (fig. 26)

Precedenti numerazioni: 6609/EI EO; 120/172 *Un ricamo*. N° 6605.
Acquistato per lire 20 il 2 giugno 1904 presso G. Sangiorgi, Roma.
cm. 13x145, trina a fuselli h. cm. 1,50.

Tela e lino filato bianco; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVII secolo.

Bordo formato da due parti uguali unite da una cucitura. È decorato da una serie di elementi a forma di colonna producenti una lunga balaustra raccordata da un motivo vegetale disposto obliquamente.

Due cornici, in alto e in basso, sono decorate da una teoria di piccoli fiori. Al di sotto della cornice inferiore è ricamata una frangia¹. Sui lati corti, alle due estremità del bordo, una piccola trina a fuselli.

È probabile che questo esemplare sia stato formato con le parti ricamate sui lati corti di una tovaglia rettangolare. Il motivo che doveva decorare i lati lunghi della tovaglia di origine, è ancora visibile accanto alla trina. Il ricamo è a due diritti, eseguito a *punto scritto*; lo stato di conservazione è buono.

Un esemplare con lo stesso motivo decorativo, realizzato in seta verde e lievemente inferiore di altezza rispetto al nostro, è conservato al Victoria and Albert Museum (inventario n° 437-1893).

¹ vedi n° 240 Ar pag. 362, figg. 3 e 4.



FIG. 26

Inventario n° 257 Ar (fig. 27)

cm. 33,50x104.

Tela di lino bianca, seta filata tinta in azzurro e giallo.
Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Frammento di tovaglia rettangolare, decorato da un bordo ricamato a *punto scritto* formato da tre fasce orizzontali. Nella fascia superiore e in quella inferiore si alternano ghiande e foglie; quella centrale, più alta, è decorata da un sinuoso ramo di quercia che delimita spazi entro cui si alternano due scene. Nella prima un cupido alato con faretra impugna l'arco ed è in atto di scoccare una freccia, mentre un delfino ai suoi piedi sembra aiutarlo sorreggendo con la lingua la faretra; sempre ai suoi piedi dalla parte opposta, una pavoncella con un verme in bocca. Nella seconda scena, un putto nudo in equilibrio sul ramo e un leone alle sue spalle in atto di ghermirlo con le fauci spalancate dalle quali esce la lingua. Uccelli in volo o poggiati sui rami, foglie e ghiande riempiono lo spazio restante.

Motivi decorativi analoghi, con qualche variante, si trovano in esemplari conservati al Victoria and Albert (inventario n° T 101-1934; 678-1901).

Perpendicolare alla fascia che costituisce il decoro dei lati corti della tovaglia rettangolare, si snoda, a profilare il lato lungo, una teoria di putti alati nascenti da racemi, alternati a motivi vegetali e disposti a formare una greca.

Si conoscono numerosi esemplari decorati solo con questo motivo, alcuni al Victoria and Albert (inventario n° 436-1893; 668-1891; 76-1901), altri riportati da pubblicazioni dei primi decenni di questo secolo¹.

Profila il frammento della tovaglia un piccolo pizzo centinato lavorato ad ago in seta gialla e azzurra.

La tela del frammento presenta alcune lacerazioni aventi tutte la stessa forma e poste ad intervalli regolari, il che fa pensare che sia stata inchiodata ad un supporto di legno.

Nella nostra raccolta c'è un secondo esemplare con lo stesso soggetto del motivo principale².

¹ Nel volume *A book of old embroidery*, Special Number of «The Studio», 1921, tavola 39 e nell'articolo di Elisa Ricci, *Women's crafts* nel volume *Peasant Art in Italy*, Special Autumn Number of «The Studio», 1913, fig. 185.

² Vedi la scheda seguente n° 258 Ar.

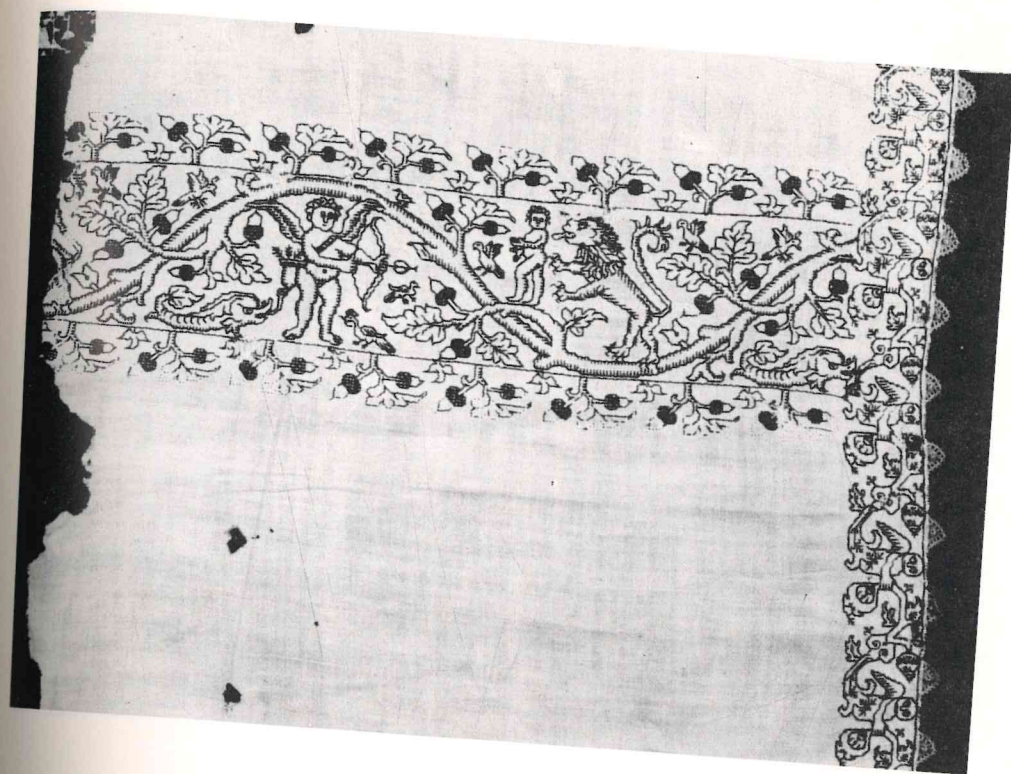


FIG. 27

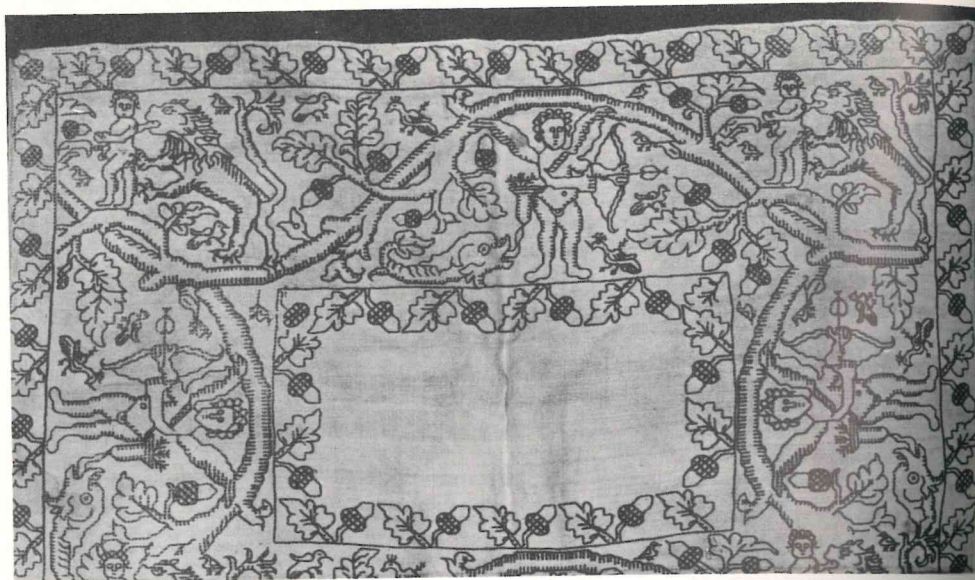


FIG. 28

Inventario n° 258 Ar (fig. 28)

Precedenti numerazioni: n° 65.

cm. 30,50x40,50; un frammento di cm. 7x10 è stato asportato da un lato.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli del XVI e del XVII secolo.

Vedi analisi delle tinture n° 8.

Probabile parte anteriore di una federa rettangolare nella quale il motivo decorativo è disposto a formare tre cornici concentriche, in quella esterna e in quella più interna ghiande e foglie di quercia alternate, nella centrale il motivo decorativo è lo stesso del n° 257 Ar.

Tecnica di esecuzione più rozza rispetto all'esemplare precedente: il *punto indietro* sostituisce il *punto scritto*, il disegno, soprattutto nei motivi minuti come gli uccelli in volo o posati sui rami, è meno accurato.

In un campionario del Victoria and Albert Museum, datato 1633, si trova un modello di cornice uguale a quelle esterne del nostro esemplare¹.

¹ D. KING, 1977, tavola 9.



FIG. 29

Inventario n° 259 Ar (fig. 29)

cm. 14x59.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli del XVI e XVII secolo, area balcanica.

Vedi analisi delle tinture n° 10.

Federa di cuscino rettangolare, parte anteriore unita alla posteriore da un bordo di tessuto operato e da frammenti di pizzo a fuselli.

Motivo decorativo impostato a maglie romboidali articolate a ramo, nei punti di tangenza motivi floreali stilizzati alternati ad altri geometrici.

Motivi vegetali stilizzati sono presenti anche all'interno delle maglie. La disposizione richiama l'opera tessile, l'esecuzione è a *punto scritto* e per la parte piena viene utilizzato un fondo a grata: il risultato complessivo è quello di un ricamo a due diritti. Lo stato di conservazione dell'esemplare è buono.

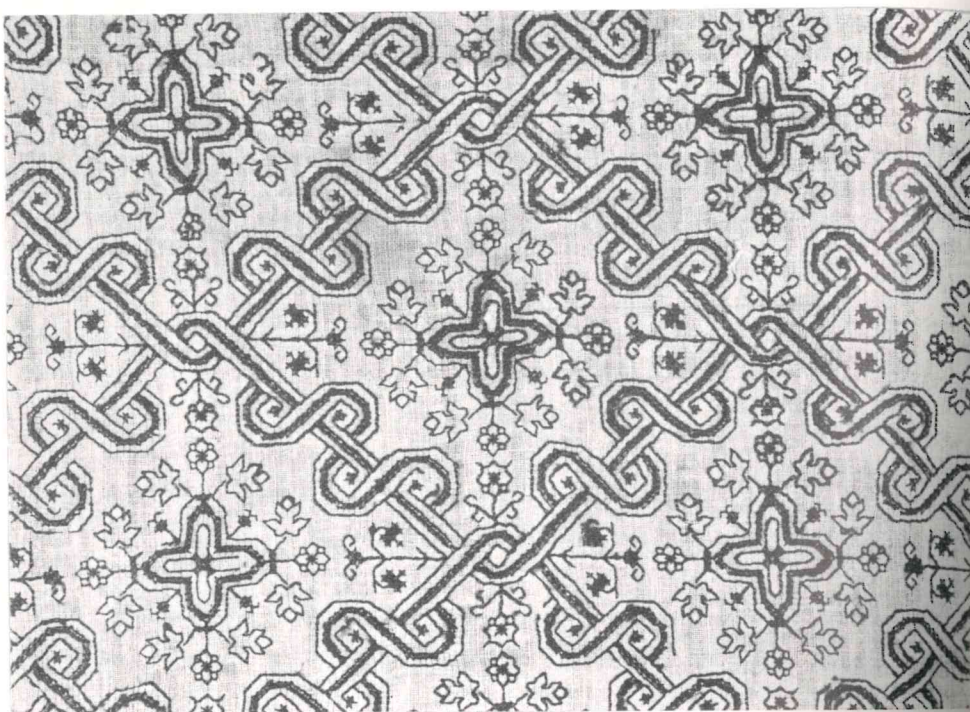


FIG. 30

Inventario n° 260 Ar (fig. 30)

Precedenti numerazioni: 6969/TI NI.

cm. 41x56.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso. Frangia non coeva al manufatto.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Probabile parte anteriore di una federa rettangolare. Motivo decorativo impaginato a rombi i cui lati sono attraversati da un decoro a serpentina. Dal vertice di ogni angolo internamente al rombo, parte uno stelo rigido con fiore e foglie. Al centro di ogni rombo una croce con motivi floreali. La tecnica di esecuzione utilizza il *punto indietro* e il *punto croce*. La disposizione del motivo decorativo a rombi è caratteristica della produzione tessile della seconda metà del XVI secolo. Ricami con motivi decorativi simili sono citati da Frieda Lipperheide¹.

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., tav. 13 n° 34, tav. 14 n° 37.

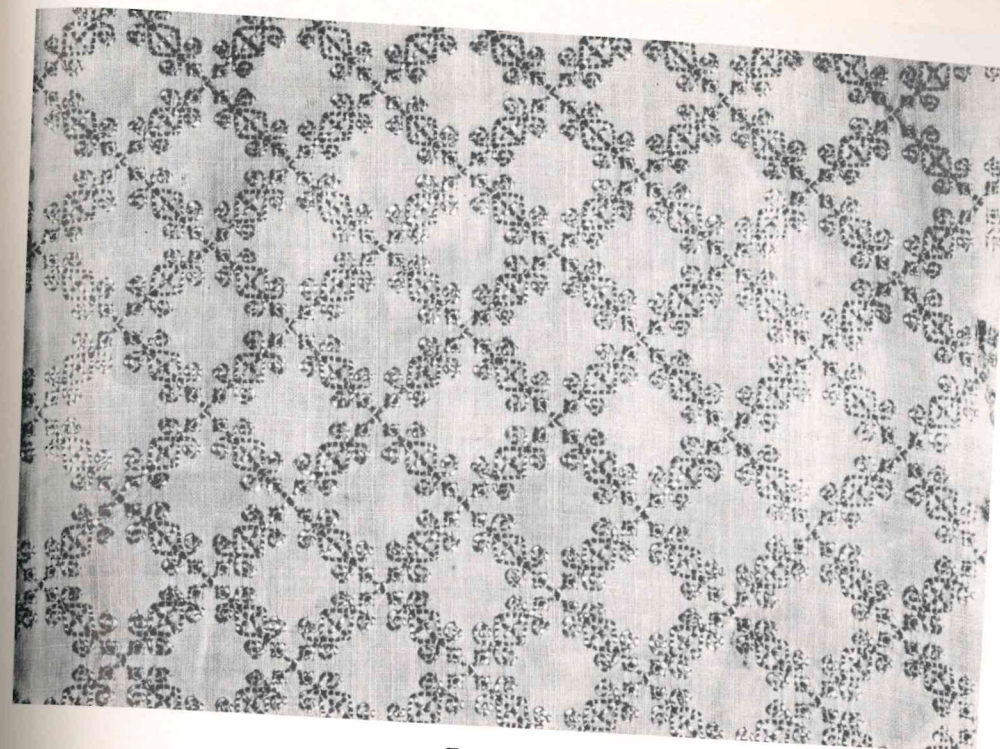


FIG. 31

Inventario n° 261 Ar (fig. 31)

Precedenti numerazioni: 05.

cm. 35,50x45.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in giallo.

Corrisponde a modelli del XVII secolo.

Vedi analisi delle tinture n° 5.

Federa rettangolare per cuscino, aperta su di un lato corto. Telo anteriore e posteriore uniti mediante cucitura che fissa anche una bassa frangia con centina di seta gialla e color avorio. Il motivo decorativo è formato da una rete di maglie romboidali, i lati dei rombi sono formati da girali. Nel telo posteriore della federa, la decorazione è costituita da una cornice con lo stesso motivo.

Il ricamo è eseguito a *punto scritto*; la tecnica dell'esecuzione non è delle migliori perché risulta comunque un rovescio del lavoro. Lo stato di conservazione è discreto.

Un motivo decorativo simile è in un campionario conservato al Victoria and Albert Museum¹.

¹ D. KING, 1977, tavola 35.

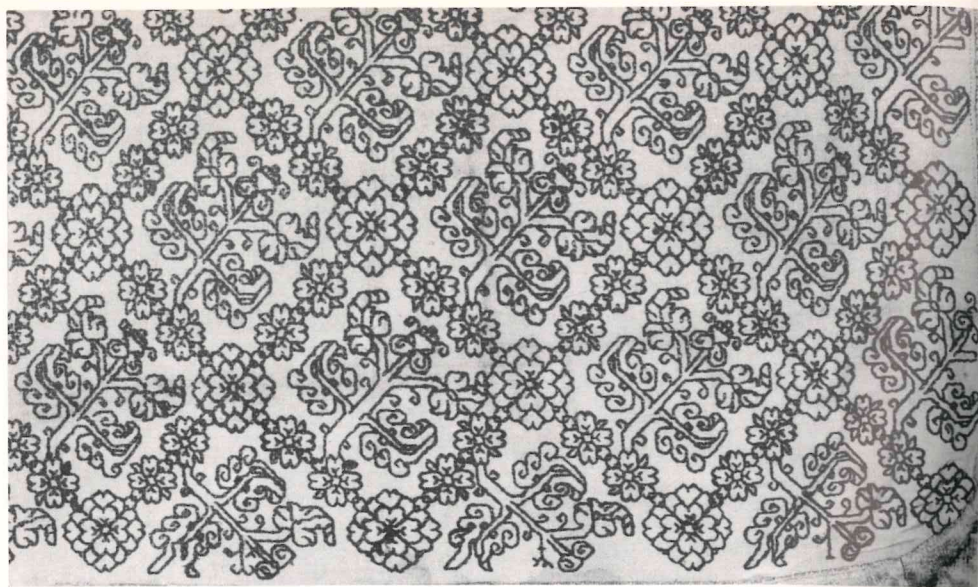


FIG. 32

Inventario n° 262 Ar (fig. 32)

Precedenti numerazioni: 6518/M ... (illeggibile la parte sottostante);
120/172 Un cuscino n° 6518. Acquistato per lire 48 il 2 giugno 1904 presso
G. Sangiorgi - Roma.

cm. 46,50x50.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso, gallone tessuto operato.
Corrisponde a modelli del XVII secolo.

Federa di cuscino composta da due teli rettangolari di tessuto diverso, uniti per mezzo di un gallone operato. Il motivo decorativo nella parte anteriore è impostato a maglie romboidali con lati formati da due fiori quadrilobati; i punti di tangenza sono costituiti da un fiore a doppia corolla. Ogni maglia racchiude al suo interno uno stelo con foglie stilizzate e un bocciolo al vertice; la disposizione degli steli risulta di file parallele ad eccezione di quelli collocati su uno dei lati corti (nella fig. 32 la prima fila in basso) che divergono e sono rivolti a destra.

Il punto di ricamo utilizzato, sul diritto del lavoro sembra essere *punto scritto*, ma a rovescio non corrisponde ai canoni di esecuzione di questo o di altri punti solitamente usati (fig. 33). L'esecuzione è avvenuta presumibilmente come indica la figura 34.

Lo stato di conservazione è buono. Motivi decorativi simili a questo esemplare si ritrovano in un campionario del Victoria and Albert Museum¹.

¹ D. KING, 1977, tavola 63.

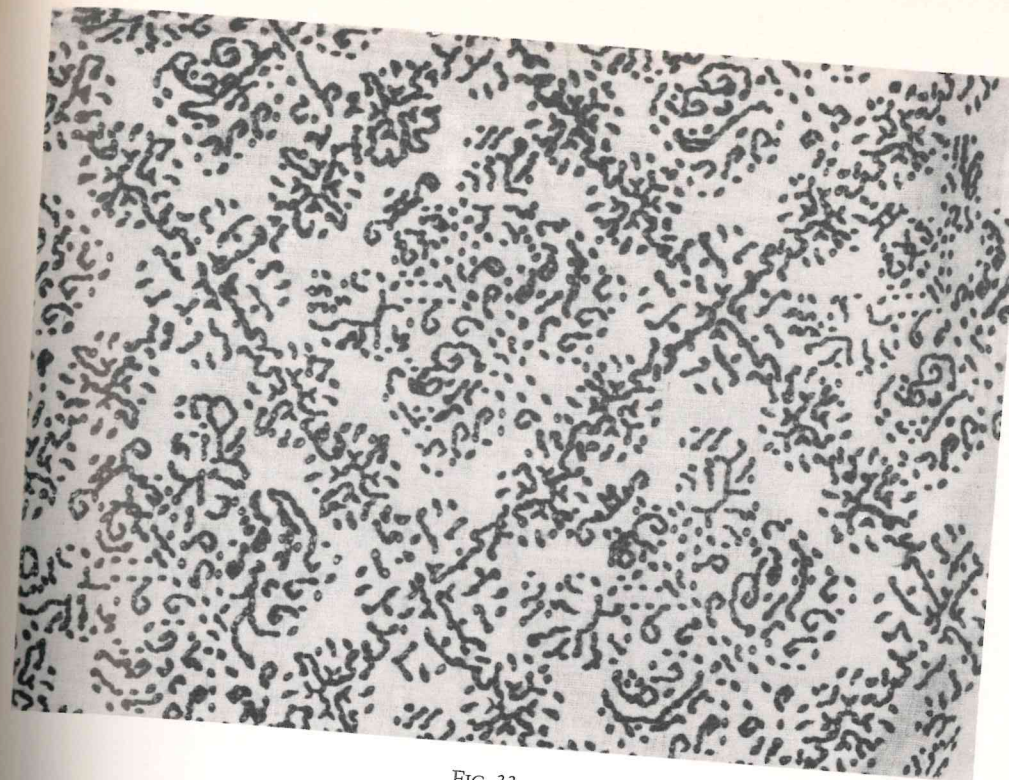


FIG. 33

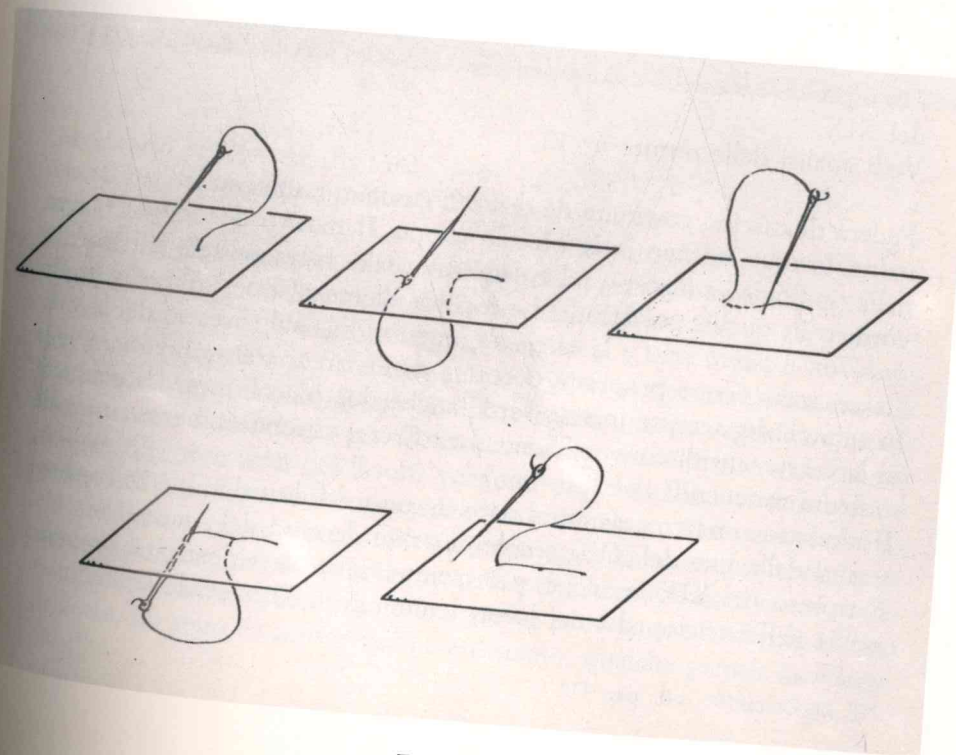


FIG. 34

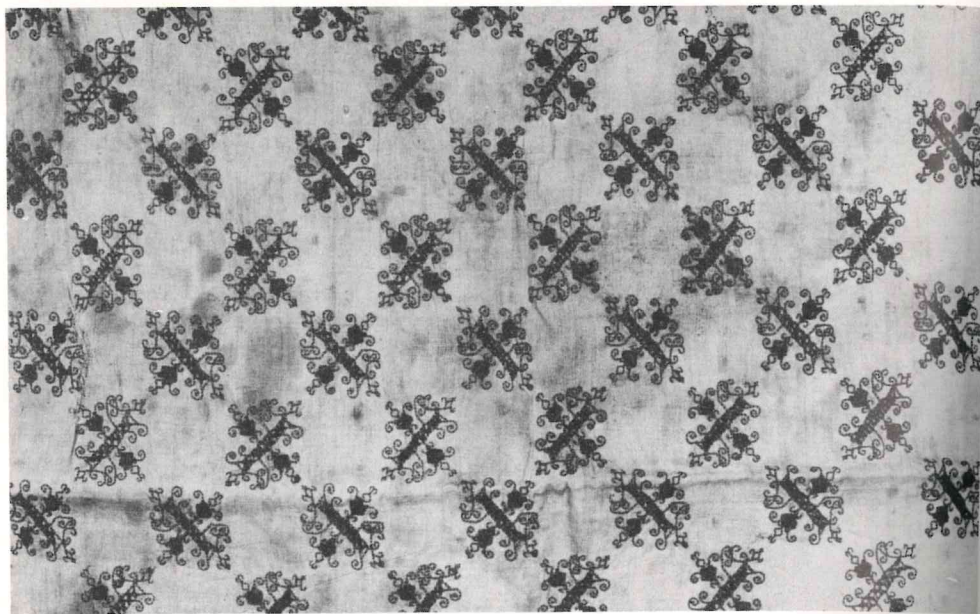


FIG. 35

Inventario n° 263 Ar (fig. 35)

Precedenti numerazioni: 045.

cm. 42x43,50.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso e verde.

Corrisponde a modelli italiani della fine del XVI secolo, eseguito alla fine del XIX.

Vedi analisi delle tinture n° 12.

Federa di cuscino costituita da due teli ricamati e uniti su tre lati da elementi lavorati ad ago e da piccole nappe. Il motivo decorativo rientra nella tipologia «a mazze», ed è disposto a scacchiera nel telo anteriore, a cornice in quello posteriore. La tecnica di esecuzione utilizza il *punto indietro*, il *punto erba* e la *catenella*, quest'ultima sul rovescio del lavoro. La «mazza» vera e propria è decorata da un breve tratto di *punto strega* in seta verde; sempre in seta verde anche due piccoli motivi a palmetta ai lati. Lo stato di conservazione è mediocre, vi sono numerose macchie e alcuni rammendi.

Il motivo «a mazze», caratterizzato da un modulo ridotto, è in voga nei tessuti dalla fine del XVII secolo ai primi decenni del successivo.

È ripreso nel XIX secolo e, per quanto riguarda il ricamo, è proposto anche nell'Enciclopedia dei lavori femminili di Thérèse de Dillmont¹.

¹ T. DE DILLMONT, s.d., pag. 171.



FIG. 36

Inventario n° 264 Ar (fig. 36)

Precedenti numerazioni: 3559/TO NO.

cm. 35x43,50.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso, verde, beige.

Corrisponde a modelli italiani della fine del XVI secolo.

Parte anteriore di una federa di cuscino. Motivo decorativo «a mazze» formato da un cartiglio dal quale si sviluppano motivi vegetali stilizzati. Disposizione a scacchiera per file orientate alternativamente a destra e a sinistra. Per due terzi del lavoro vengono utilizzati filati di seta rossa e verde, nell'ultima parte il rosso viene sostituito da un filato ora scolorito che si suppone possa essere stato tinto con un colorante rosso meno resistente. I punti impiegati nella realizzazione del ricamo sono il *punto indietro*, il *punto piatto* o *passato* e l'*orlo a giorno* per fermare il piccolo rullino dell'orlo. Lo stato di conservazione è discreto, qualche piccola lacerazione.



FIG. 37

Inventario n° 265 Ar (fig. 37)

Precedenti numerazioni: 11178/ NI NO.

cm. 132x92,50.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani della fine del XVI secolo.

Tovaglietta con ricamo a due diritti, motivo decorativo «a mazze», tralcio di vite con grappoli d'uva, foglie e pampini, disposto a scacchiera e per file dove il tralcio è orientato alternativamente a destra e a sinistra. Il ricamo è eseguito a *punto scritto*. La tovaglia è rifinita da una piccola frangia centinata di seta rossa e color avorio, ed ha in ciascuno dei quattro angoli, tre nappine di seta rossa. Presenta numerosi rammendi e alcune macchie.



FIG. 38

Inventario n° 266 Ar (fig. 38)

Precedenti numerazioni: 120/172 Una tovaglia N° 9260 acquistata per lire 80 il 2 giugno 1904 presso G. Sangiorgi - Roma.

cm. 85x144.

Tela di lino bianca; buratto di lino, seta filata tinta in giallo.

Corrisponde a modelli italiani della fine del XVI secolo.

Tovaglia rettangolare decorata nei lati corti da una fascia di buratto ricamata a soggetti classicheggianti: putti, cupidi, racemi dai quali escono centauri e busti femminili. Le fasce di buratto e i lati lunghi dell'intera tovaglia sono profilati da un ricamo consistente in un elemento floreale stilizzato. La tecnica utilizzata è quella del *punto scritto*, anche per le parti piene, quindi il ricamo è a due diritti. Una frangia centinata color avorio e giallo non coeva, profila i quattro lati della tovaglia. Motivi decorativi analoghi al nostro esemplare sono riportati nel repertorio tessile di E. Fleming¹ e datati alla fine del XVI secolo. Un esemplare simile anche al Victoria and Albert Museum, ricamato in seta rossa (inventario n° 1091-1901).

¹ E. FLEMING, s.d., pag. 128.

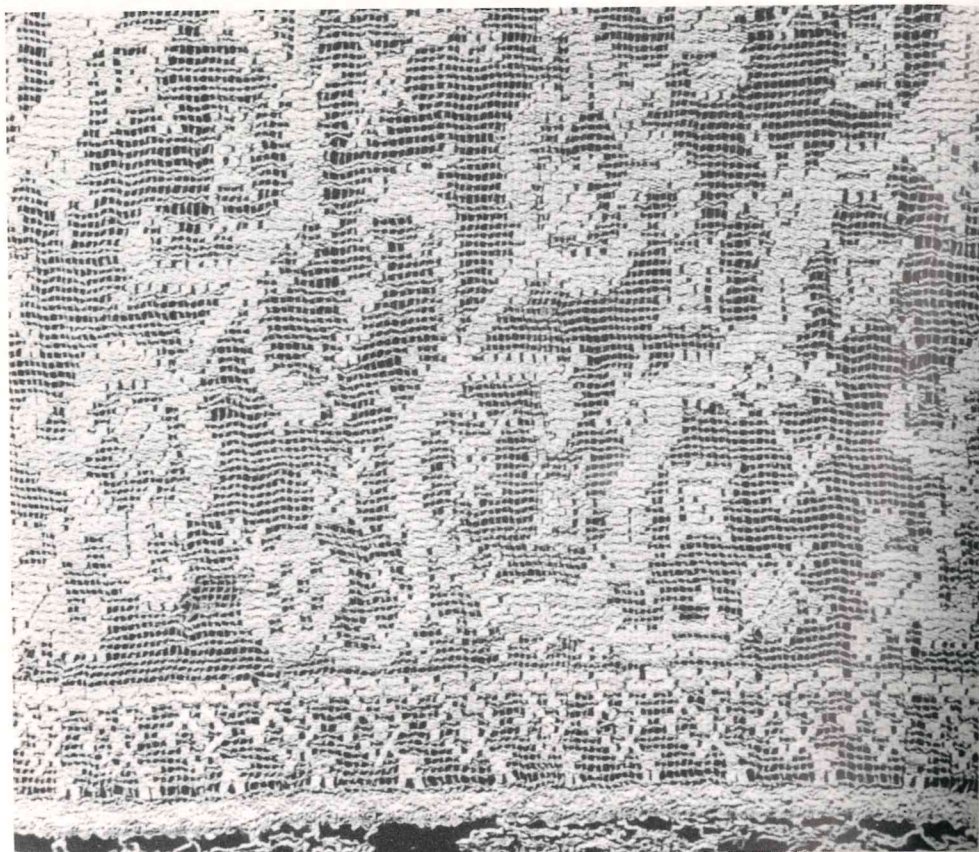


FIG. 39

Inventario n° 267 Ar (fig. 39)

Precedenti numerazioni: 3912; 012.

cm. 25x288; bordo a fuselli h. cm. 1,70.

Tessuto a rete tipo buratto di lino bianco; pizzo a fuselli, tela di lino.
Corrisponde a modelli italiani del XVII secolo.

Bordo ricamato a *punto rammendo*; il motivo decorativo presenta rami disposti obliquamente dal centro dei quali partono foglie. Alle estremità fiori di cardo e frutti di melograno, disposti anch'essi obliquamente, paralleli ai rami e rivolti alternativamente verso l'alto e il basso. Due cornici con decoro floreale delimitano il bordo appena descritto. Un esemplare con lo stesso motivo decorativo (fig. 40) è citato dalla Lipperheide¹. Le condizioni del tessuto a rete sono discrete, pessime quelle del pizzo a fuselli.

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., tavola 15 n° 38.



FIG. 40



FIG. 41

Inventario n° 2044 C (fig. 41)

cm. 101 lunghezza massima dalla spalla; cm. 170 apertura braccia; cm. 250 larghezza massima del fondo.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli italiani del XVI secolo.

Vedi analisi della tintura n° 11.

Camicia da giorno secondo la foggia del XVI secolo. Intorno alla scollatura, lungo le maniche e le cuciture laterali, ricamo che si sviluppa in senso longitudinale, eseguito a *punto scritto* e a *punto treccia* detto anche *punto croce greco*. Non prenderemo in esame la camicia come oggetto vestimentario. Intorno alla scollatura il motivo è costituito da un ramo stilizzato che forma anse smussate dentro alle quali si inseriscono una pigna e piccoli fiori stilizzati. Il polso ha lo stesso motivo decorativo ma è minore come altezza. La fascia descritta è al centro di due piccole cornici decorate con teorie di rigidi rametti fioriti. Gli stessi rametti decorano le maniche nel senso della lunghezza.

Lo stato di conservazione è buono.

Esemplari di ricami con motivi decorativi simili a questi sono presenti al Museo Poldi Pezzoli¹.

¹ A. MOTTOLA MOLFINO, *Ricami*, in *Arazzi - Tappeti - Tessuti Copti - Pizzi - Ricami - Ventagli*, Electa Editrice, 1984, Museo Poldi Pezzoli, «Musei e Gallerie di Milano», pag. 352.



FIG. 42

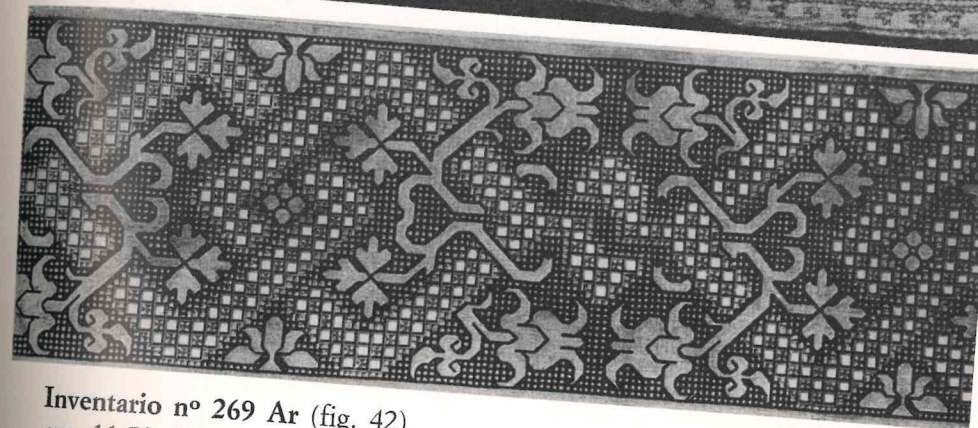


FIG. 43

Inventario n° 269 Ar (fig. 42)

cm. 11,50x51; cm. 11,50x267.

Tela di lino bianca; seta filata tinta in rosso.

Corrisponde a modelli dell'Italia centrale del XVII secolo.

Bordo ricamato formato da due frammenti di diversa lunghezza. L'entità del metraggio fa supporre che il bordo facesse parte di un lenzuolo o di una tovaglia. Il ricamo a due diritti, eseguito con il *punto a tela tirata*, occupa il fondo del tessuto, lasciando in bianco il disegno che è composto da frutti di melograno e foglie, disposti intorno a un motivo formato da due rombi intrecciati. I rombi sono formati da una doppia fila di quadretti vuoti eseguiti a punto tagliato.

Lo stato di conservazione del tessuto e del ricamo è buono, molto sbiadito il filato tinto in rosso.

Un esemplare identico (fig. 43) è citato dalla Lipperheide che lo data al XVII secolo¹.

¹ F. LIPPERHEIDE, 1883, 2° Vol., tavola 2 n° 4.

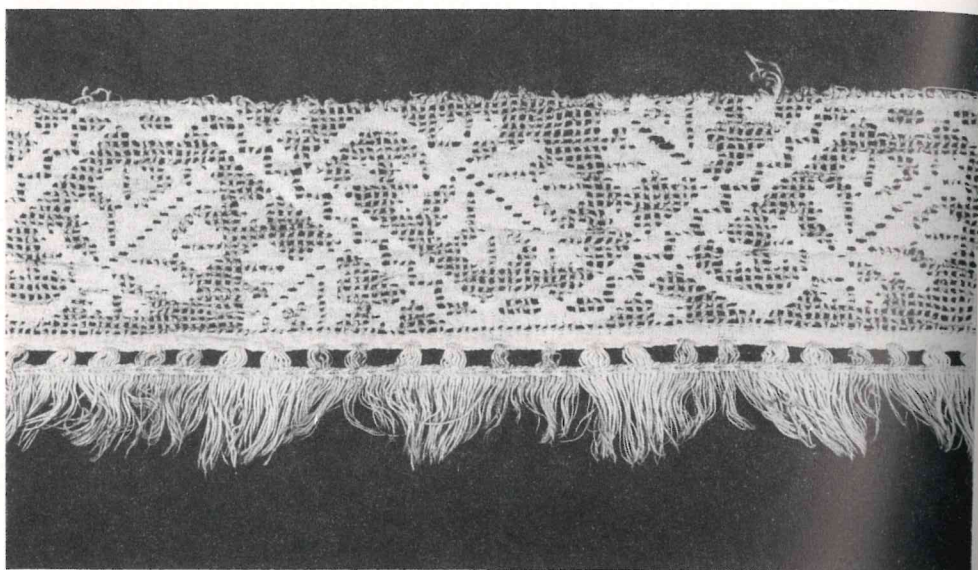


FIG. 44

Inventario n° 270 Ar (fig. 44)

cm. 8,50x58, comprensivo di frangia.

Tela e filato di lino bianco; lino filato tinto in azzurro.

Corrisponde a modelli siciliani del XVII secolo.

Bordo ricamato; motivo decorativo con ramo stilizzato ad anse rigidamente geometriche, entro le quali si collocano due foglie di quercia che partono dal ramo. Il ricamo occupa il fondo dell'intero tessuto.

La tecnica di esecuzione, a due diritti, impiega il *punto a fili tirati*, estratti, per la parte che concerne la rete traforata, il *punto tela* per la parte piena; per l'esecuzione di quest'ultima sono stati probabilmente utilizzati i fili dello stesso tessuto estratti per formare la rete. Analogo motivo decorativo compare nell'esemplare n° 271 Ar diverso per tecnica di esecuzione e monocromo.

Esemplari simili sono presenti al Victoria and Albert Museum (inventario n° 511-DI-1872), al Poldi Pezzoli e citati da Frieda Lipperheide¹.

¹ A. MOTTOLA MOLFINO, *Ricami*, in *Arazzi - Tappeti - Tessuti Copti - Pizzi - Ricami - Ventagli*, Electa Editrice, 1984, Museo Poldi Pezzoli, «Musei e Gallerie di Milano», pag. 351; F. LIPPERHEIDE, 1883, 1° Vol., tavola 8, n° 19; 2° Vol., tavola 10, n° 28.



FIG. 45

Inventario n° 271 Ar (fig. 45)

Precedenti numerazioni: n° 050.

cm. 63x374.

Tela di lino bianca; filato di lino bianco.

Corrisponde a modelli siciliani del XVII secolo.

Telo rettangolare («giraletto» o tovaglia d'altare?) decorato da un bordo ricamato. Motivo di ramo ondulato disposto su tre lati. Nove fasce con il medesimo decoro sono disposte perpendicolarmente al lato lungo. Il ricamo è eseguito a due diritti, a *fili tirati*, estratti, e occupa il fondo del tessuto lasciando la tela a formare il disegno. Lo stato di conservazione è discreto, alcune lacune nella tela e nel ricamo. Questo esemplare e il precedente (n° 270 Ar) propongono due tecniche dello *sfilato siciliano*¹. Un manufatto molto simile, anche nelle misure, è illustrato da Fulvia Lewis².

¹ L. PETRALI CASTALDI, 1929, pagg. 266-272.

² F. LEWIS, 1980, tavola 1.

BIBLIOGRAFIA

- BINETTI VERTUA, CATERINA, *Trine e donne siciliane*, Milano, 1911.
 BUNT, CYRIL G.E., *Hispano-Moresque Fabrics*, Leigh-on-Sea, 1966.
 CORSO, RAFFAELE, *Sopra i motivi ornamentali dei tessuti popolari italiani*, Catania, 1930.
 CUMBREÑO, ANTONIO C. FLORIANO, *El Bordado*, Barcellona, 1942.
 DE DILLMONT, THÉRÈSE, *Enciclopedia dei lavori femminili*, Dornach (Alsazia), s.d.
 FLEMING, ERNEST, *Les Tissus*, Milano, s.d.
 JOBIN, BERNHARD, *New künstlichs Modelbuch*, Strasburgo, 1532.
 KING, DONALD, *Samplers*, Londra, 1977.
 LEWIS, FULVIA, *Lace*, Firenze, 1980.
 LEWIS MAY, FLORENCE, *Silk textiles of Spain*, New York, 1957.
 LIPPERHEIDE, FRIEDA, *Muster Altitalienischer Leinenstickerei*, Berlino, 1883, 1° e 2° volume.
 LOTZ, ARTHUR, *Bibliographie der Modelbücher*, Lipsia, 1933.
 Museo Poldi Pezzoli, *Arazzi - Tappeti - Tessuti Copti - Pizzi - Ricami - Ventagli*, «Musei e Gallerie di Milano», Milano, Electa Editrice, 1984.
 Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili, Milano, 1966.
 OSTAUS, GIOVANNI, *La vera perfezione del disegno...*, Venezia, 1561.
 PAGANINO, P. ALEX, *Burato...*, Venezia, s.d.
 PETRALI CASTALDI, LUCIA, «*l'opre leggiadre*», Milano, 1929.
 RICCI, ELISA, *Women's crafts*, in *Peasant Art in Italy*, special autumn number of THE STUDIO, Londra, 1913.
 SCHUETTE, MARIE, MÜLLER-CHRISTENSEN, SIGRID, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma, 1963.
 SIBMACHER, HANS, *Newes Modelbuch in Kupffer gemacht*, Nürnberg, 1604.
 TSCHINKE DANEU, ANNA, *Mostra retrospettiva del ricamo e del merletto siciliano*, Palermo, 1966.
 VAVASSORE, GIOVANNI ANDREA, *Esemplario di lavori che insegna...*, Venezia, 1532.
 VILLALBA, J., *Broderies Populaires Espagnoles*, Parigi, s.d.
 VINCIOLO, FEDERICO, *Singuliers et nouveaux pourtraicts...*, Parigi, 1587, in *Renaissance Patterns for Lace, Embroidery and Needlepoint*, New York, 1971.
 VORSTERMAN, WILLEM, *A neawe treatys as concernynge the excellency of the nedle worcke*, Antwerpen (circa 1527).

PAOLO BENSI

Analisi chimiche della tintura di alcuni ricami delle Civiche Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco

La ricerca di cui stiamo per dare brevemente conto era finalizzata a chiarire tramite analisi scientifiche la natura dei coloranti impiegati in alcuni ricami conservati presso le raccolte del Castello Sforzesco e trarre possibilmente da tali dati indicazioni sulla datazione dei manufatti. Lo scrivente ha effettuato il prelievo di piccole porzioni di fili colorati privilegiando le tonalità che maggiormente si prestavano ad una migliore scansione cronologica (così ad esempio si è preferito non campionare dei blu dato che nella stragrande maggioranza dei casi ci si sarebbe imbattuti in coloranti a base di indigotina, estratta dall'indaco o dal guado). I campioni a disposizione erano dunque i seguenti:

T 3045 ROSSO PORPORA n° 1
 248 Ar ROSSO PORPORA n° 2
 250 Ar ROSSO PORPORA n° 3
 247 Ar ROSA CARICO n° 4
 261 Ar GIALLO DORATO n° 5
 240 Ar ROSSO PORPORA n° 6
 244 Ar A) NERO n° 7
 244 Ar B) ROSSO VIOLACEO
 244 Ar C) VIOLA

258 Ar ROSSO PORPORA n° 8
 243 Ar ROSSO PORPORA n° 9
 259 Ar ROSSO PORPORA n° 10
 2044 C ROSSO n° 11
 263 Ar A) ROSSO n° 12
 263 Ar B) VERDE
 254 Ar A) GIALLO n° 13
 254 Ar B) ROSSO
 254 Ar C) VERDE

Metodologie analitiche

Ogni campione è stato sottoposto ad osservazioni al microscopio in luce riflessa e trasmessa e a saggi fisici di riconoscimento della natura delle fibre tessili: si è riscontrata in ogni caso la presenza di seta. Il riconoscimento della tintura è avvenuto mediante formazione di lacche colorate sulle fibre tramite adatti reagenti, secondo la metodologia consigliata da H. Schweppe, reazioni microchimiche e *spot-tests* in base alle tecniche elaborate da Stein e Green. Si è fatto uso altresì della lampada di Wood per osservare eventuali fluorescenze eccitate da raggi ultravioletti¹.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

BIBLIOGRAFIA

- BINETTI VERTUA, CATERINA, *Trine e donne siciliane*, Milano, 1911.
 BUNT, CYRIL G.E., *Hispano-Moresque Fabrics*, Leigh-on-Sea, 1966.
 CORSO, RAFFAELE, *Sopra i motivi ornamentali dei tessuti popolari italiani*, Catania, 1930.
 CUMBREÑO, ANTONIO C. FLORIANO, *El Bordado*, Barcellona, 1942.
 DE DILLMONT, THÉRÈSE, *Enciclopedia dei lavori femminili*, Dornach (Alsazia), s.d.
 FLEMING, ERNEST, *Les Tissus*, Milano, s.d.
 JOBIN, BERNHARD, *New künstlichs Modelbuch*, Strasburgo, 1532.
 KING, DONALD, *Samplers*, Londra, 1977.
 LEWIS, FULVIA, *Lace*, Firenze, 1980.
 LEWIS MAY, FLORENCE, *Silk textiles of Spain*, New York, 1957.
 LIPPERHEIDE, FRIEDA, *Muster Altitalienischer Leinenstickerei*, Berlino, 1883, 1° e 2° volume.
 LOTZ, ARTHUR, *Bibliographie der Modelbücher*, Lipsia, 1933.
 Museo Poldi Pezzoli, *Arazzi - Tappeti - Tessuti Copti - Pizzi - Ricami - Ventagli*, «Musei e Gallerie di Milano», Milano, Electa Editrice, 1984.
 Nuova Enciclopedia dei Lavori Femminili, Milano, 1966.
 OSTAUS, GIOVANNI, *La vera perfettione del disegno...*, Venezia, 1561.
 PAGANINO, P. ALEX, *Burato...*, Venezia, s.d.
 PETRALI CASTALDI, LUCIA, *«l'opre leggiadre»*, Milano, 1929.
 RICCI, ELISA, *Women's crafts*, in *Peasant Art in Italy*, special autumn number of THE STUDIO, Londra, 1913.
 SCHUETTE, MARIE, MÜLLER-CHRISTENSEN, SIGRID, *Il ricamo nella storia e nell'arte*, Roma, 1963.
 SIBMACHER, HANS, *Newes Modelbuch in Kupffer gemacht*, Nürnberg, 1604.
 TSCHINKE DANEU, ANNA, *Mostra retrospettiva del ricamo e del merletto siciliano*, Palermo, 1966.
 VAVASSORE, GIOVANNI ANDREA, *Esemplario di lavori che insegna...*, Venezia, 1532.
 VILLALBA, J., *Broderies Populaires Espagnoles*, Parigi, s.d.
 VINCILOLO, FEDERICO, *Singuliers et nouveaux pourtraicts...*, Parigi, 1587, in *Renaissance Patterns for Lace, Embroidery and Needlepoint*, New York, 1971.
 VORSTERMAN, WILLEM, *A neawe treatys as concernynge the excelley of the nedle worcke*, Antwerpen (circa 1527).

PAOLO BENSI

Analisi chimiche della tintura di alcuni ricami delle Civiche Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco

La ricerca di cui stiamo per dare brevemente conto era finalizzata a chiarire tramite analisi scientifiche la natura dei coloranti impiegati in alcuni ricami conservati presso le raccolte del Castello Sforzesco e trarre possibilmente da tali dati indicazioni sulla datazione dei manufatti. Lo scrivente ha effettuato il prelievo di piccole porzioni di fili colorati privilegiando le tonalità che maggiormente si prestavano ad una migliore scansione cronologica (così ad esempio si è preferito non campionare dei blu dato che nella stragrande maggioranza dei casi ci si sarebbe imbattuti in coloranti a base di indigotina, estratta dall'indaco o dal *guado*). I campioni a disposizione erano dunque i seguenti:

T 3045 ROSSO PORPORA n° 1	258 Ar ROSSO PORPORA n° 8
248 Ar ROSSO PORPORA n° 2	243 Ar ROSSO PORPORA n° 9
250 Ar ROSSO PORPORA n° 3	259 Ar ROSSO PORPORA n° 10
247 Ar ROSA CARICO n° 4	2044 C ROSSO n° 11
261 Ar GIALLO DORATO n° 5	263 Ar A) ROSSO n° 12
240 Ar ROSSO PORPORA n° 6	263 Ar B) VERDE
244 Ar A) NERO n° 7	254 Ar A) GIALLO n° 13
244 Ar B) ROSSO VIOLACEO	254 Ar B) ROSSO
244 Ar C) VIOLA	254 Ar C) VERDE

Metodologie analitiche

Ogni campione è stato sottoposto ad osservazioni al microscopio in luce riflessa e trasmessa e a saggi fisici di riconoscimento della natura delle fibre tessili: si è riscontrata in ogni caso la presenza di seta. Il riconoscimento della tintura è avvenuto mediante formazione di lacche colorate sulle fibre tramite adatti reagenti, secondo la metodologia consigliata da H. Schweppe, reazioni microchimiche e *spot-tests* in base alle tecniche elaborate da Stein e Green. Si è fatto uso altresì della lampada di Wood per osservare eventuali fluorescenze eccitate da raggi ultravioletti¹.

Risultati

Campione N° 1 ROSSO PORPORA

I risultati dei saggi effettuati indicano che ci troviamo in presenza di una tintura naturale, quasi sicuramente ottenuta con estratto di «legni rossi», ricavato da alberi quali la *Caesalpinia sapan* L. (importata dall'Estremo Oriente), la *Caesalpinia crista* L. (dal Sudamerica a partire dal XVI secolo) e simili. Questo materiale tintorio era noto sin dal Medioevo (come *legno brasil* o *verzino*) e risulta utilizzato sino agli inizi del Novecento anche su seta per imitare coloranti più costosi in tonalità come il cremisi e il porpora, come ricorda nel XVIII secolo il Grisellini². La sua presenza non permette quindi di giungere a conclusioni precise sulla datazione del tessuto in esame.

Campione N° 2 ROSSO PORPORA

Si può identificare con una tintura naturale, quasi sicuramente con l'estratto da «legni rossi»: vale quanto già detto a proposito del Campione n° 1.

Campione N° 3 ROSSO PORPORA

Anche in questo caso risulta essere presente un colorante naturale, quasi sicuramente estratto di «legni rossi», come nel caso dei campioni precedenti.

Campione N° 4 ROSA CARICO

I risultati delle analisi per questo prelievo presentano degli aspetti contraddittori: si può affermare che la tintura è a base di coloranti naturali, probabilmente da identificarsi con estratto di «legni rossi». Si noti come il Grisellini citi tale materiale come adatto per ottenere il *rosa falso* (colore di minore resistenza)³. Non è possibile trarre conclusioni sulla datazione del tessuto da cui provengono i fili esaminati.

Campione N° 5 GIALLO DORATO

Le prove effettuate indicano la presenza di un colorante naturale, quasi sicuramente ricavato dalla *Reseda luteola* L. (reseda o «erba guada»), materiale in uso dal Medioevo alla fine del secolo scorso. Non è possibile quindi trarre precise indicazioni cronologiche dalla sua presenza nel tessuto in esame⁴.

Campione N° 6 ROSSO PORPORA

Risulta presente un colorante, probabilmente l'estratto di «legni rossi» già citato in precedenza.

Campione N° 7

Esponiamo separatamente i risultati alle analisi delle tre tonalità di colore campionate.

A) NERO

La tintura appare costituita da una miscela di coloranti naturali, identificata come «legno di campeggio» con sali di ferro. L'estratto di «legno di campeggio» (*Haematoxylon campechianum* L.), importato dal Sudamerica, è entrato in uso in Italia nel Settecento ed è stato utilizzato sino ai primi anni del nostro secolo⁵; esso poteva fornire varie tonalità dal blu al viola, al grigio, al nero: in quest'ultimo caso veniva mordenzato con sali di ferro, come si è riscontrato nel manufatto in esame. In base alla presenza dei coloranti ora descritti si può affermare che le fibre analizzate sicuramente non sono anteriori al XVI secolo e quasi sicuramente sono posteriori al XVII secolo.

B) ROSSO VIOLACEO

Risulta essere presente un colorante naturale, identificato come oricello, sostanza ricavata da alcuni tipi di licheni quali *Roccella tinctoria* e *Lecanora tartarea*, impiegata dal Medioevo sino agli inizi del Novecento, non consentendo quindi una precisa collocazione cronologica del tessuto.

C) VIOLA

La tintura è a base di un colorante naturale identificato come oricello, per le cui caratteristiche si rimanda alle considerazioni esposte per il Campione 7B.

Campione N° 8 ROSSO PORPORA

Il colorante delle fibre prelevate è un materiale naturale, probabilmente da identificare con l'estratto di «legni rossi» già riscontrato in altri campioni.

Campione N° 9 ROSSO PORPORA

Anche in questo caso la tintura è naturale, quasi sicuramente a base di estratto di «legni rossi».

Campione N° 10 ROSSO PORPORA

La tintura, naturale, è quasi sicuramente a base di estratto di «legni rossi».

Campione N° 11 ROSSO

La tintura, naturale, è quasi sicuramente a base di estratto di «legni rossi».

Campione N° 12

Presentiamo separatamente i risultati relativi alle due tonalità.

A) ROSSO

Ci troviamo nuovamente di fronte ad una tintura a base di estratto di «legni rossi».

B) VERDE

In questo caso invece abbiamo riscontrato un colorante non naturale ma sintetico, formato da Azzurro di anilina e da un giallo non identificato: la presenza della prima sostanza fa sì che i fili in questione siano stati tinti non prima del 1860 (data in cui entrarono in commercio i primi derivati dell'anilina)⁶.

Campione N° 3

Nelle tre tonalità campionate si sono avuti i seguenti risultati:

A) GIALLO

La materia colorante non è stata identificata con sicurezza, comunque non sembra trattarsi di una sostanza naturale.

B) ROSSO

Si tratta quasi sicuramente dell'estratto di «legni rossi» più volte citato.

C) VERDE

È presente un materiale sintetico (Azzurro di anilina) misto ad un colorante giallo non identificato: appare molto simile al campione 12B ed anche in questo caso si può affermare che il manufatto (visti anche i risultati del N° 13A dovrebbe essere posteriore al 1860.

Conclusioni

L'insieme dei risultati ottenuti suggerisce alcune considerazioni finali. Nella maggior parte dei casi sono state identificate sostanze coloranti naturali (soprattutto nei toni porpora), con l'eccezione dei Campioni N° 12B e 13C e probabilmente del 13A. Nel contempo non è stato possibile ricavare dai dati emersi precise indicazioni sulla datazione dei tessuti, dato l'ampio arco di tempo in cui sono stati utilizzati coloranti come i «legni rossi» e l'oricello. Si può solo affermare che il Campione 7A (presenza di «legno di campeggio») non può essere anteriore al XVI secolo ed è quasi sicuramente settecentesco o ottocentesco, mentre i campioni 12B e 13C sicuramente sono posteriori al 1860.

Desidero ringraziare il dott. Claudio Salsi, Conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco e la signora Carla Paggi Colussi per avermi coinvolto in questo progetto e il prof. Gianfranco Bruno per il costante appoggio dato a queste mie ricerche.

NOTE

¹ Le analisi sono state eseguite presso il Laboratorio di Restauro del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova. Per la loro effettuazione ci si è valse dei seguenti testi: W. STEIN, *L'assaggio dei colori sui tessuti, sulle pelli ecc.*, a cura di L. Ponci, Milano-Napoli, U. Hoepli, 1874; M. GIUA - C. GIUA LOLLINI, *Dizionario di chimica generale e industriale*, vol. III, Torino 1950, pp. 643-649 (per il metodo di Green); J. HOFENK DE GRAAFF, *A simple method for the identification of indigo*, in «Studies in Conservation», XIX, 1974, pp. 54-55; H. SCHWEPPE, *Identification of Dyes on Old Textiles*, in «Journal of American Institute for Conservation», 19, 1980, pp. 14-23. Per l'identificazione delle fibre tessili cfr. M.C. GAY - R. MONROQ, *Identification des fibres naturelles par examen microscopique*, in «Annales du Laboratoire de Recherche des Musées de France», 1972, pp. 16-22.

² Sulle caratteristiche e sulla storia dell'uso dei «legni rossi» cfr. F. BRUNELLO, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza 1968, pp. 133-134, 168, 369; *Dizionario delle arti e dei mestieri*, compilato innanzi da Francesco Grisellini ed ora continuato dall'abate Marco Fassadori, tomo XVIII, Venezia, 1775, pp. 163-165.

³ Cfr. *Dizionario... cit.*, p. 165.

⁴ Sulle caratteristiche della reseda cfr. F. BRUNELLO, *op. cit.*, pp. 141 e 384.

⁵ Cfr. F. BRUNELLO, *op. cit.*, pp. 200, 247 e 362.

⁶ Cfr. F. BRUNELLO, *op. cit.*, pp. 283, 285 e 305.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

ELENA VILLANI

Tre scatole del XVIII secolo decorate ad arte povera

Nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano sono conservate tre scatole decorate ad *arte povera*, la tecnica in uso soprattutto a Venezia nel XVIII secolo che affiancò quella più nota della laccatura, sostituendo al soggetto interamente dipinto incisioni colorate e parti dipinte¹.

Per due di esse è risultato piuttosto semplice individuarne l'uso: si tratta infatti di una scatola da lavoro, il puntaspilli inserito nel coperchio lo attesta (fig. 1), e di uno scrigno, forse per gioielli (figg. 2-3), viste e considerate le dimensioni e la serratura che lo chiudeva. La terza invece ha suscitato non poche perplessità per via di alcuni fori, eseguiti sulla sinistra della scatola in un periodo successivo alla decorazione, e per il fatto che risulta completamente chiusa da chiodi che ne fissano il coperchio (figg. 4-9). L'ipotesi più plausibile è che la scatola, da normale contenitore, sia stata adattata ad organetto meccanico e infine chiusa per farne un semplice soprammobile. Ma di questo si parlerà più diffusamente nel corso del presente lavoro il cui obiettivo principale è quello di giungere ad una probabile datazione degli oggetti attraverso l'esame delle incisioni impiegate per il decoro.

Molte di esse infatti derivano da foglietti editi da Martin Engelbrecht ad Augsburg tra il 1730 e il 1740, arrivati sul mercato italiano in quegli anni o subito dopo. Questo elemento consente di fissare un termine *ante quem* della realizzazione delle scatole e quindi di supporre, con qualche fondamento, che essa sia avvenuta intorno alla metà del XVIII secolo.

Inoltre, a conferma della diffusione di stessi motivi decorativi nell'ambito di un medesimo periodo, alcuni dei soggetti presenti sulle tre scatole si ritrovano nella decorazione di altri mobili e oggetti ad *arte povera*, anche questi datati dagli studiosi intorno alla metà del Settecento. Per ragioni di chiarezza espositiva si è ritenuto opportuno articolare l'esame delle scatole in schede così strutturate:

- a) Misure (altezza x base x profondità in centimetri).
- b) Materiale e tecnica.
- c) Datazione.
- d) Descrizione (il lato frontale delle scatole è stato stabilito in base al foro della serratura).
- e) Note.
- f) Stato di conservazione.
- g) Numero di inventario.



FIG. 1 - *Scatola da lavoro*, veneziana, ad *arte povera*, intorno alla metà del XVIII secolo.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 2 - *Scrigno*, veneziano, ad *arte povera*, intorno alla metà del XVIII secolo.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

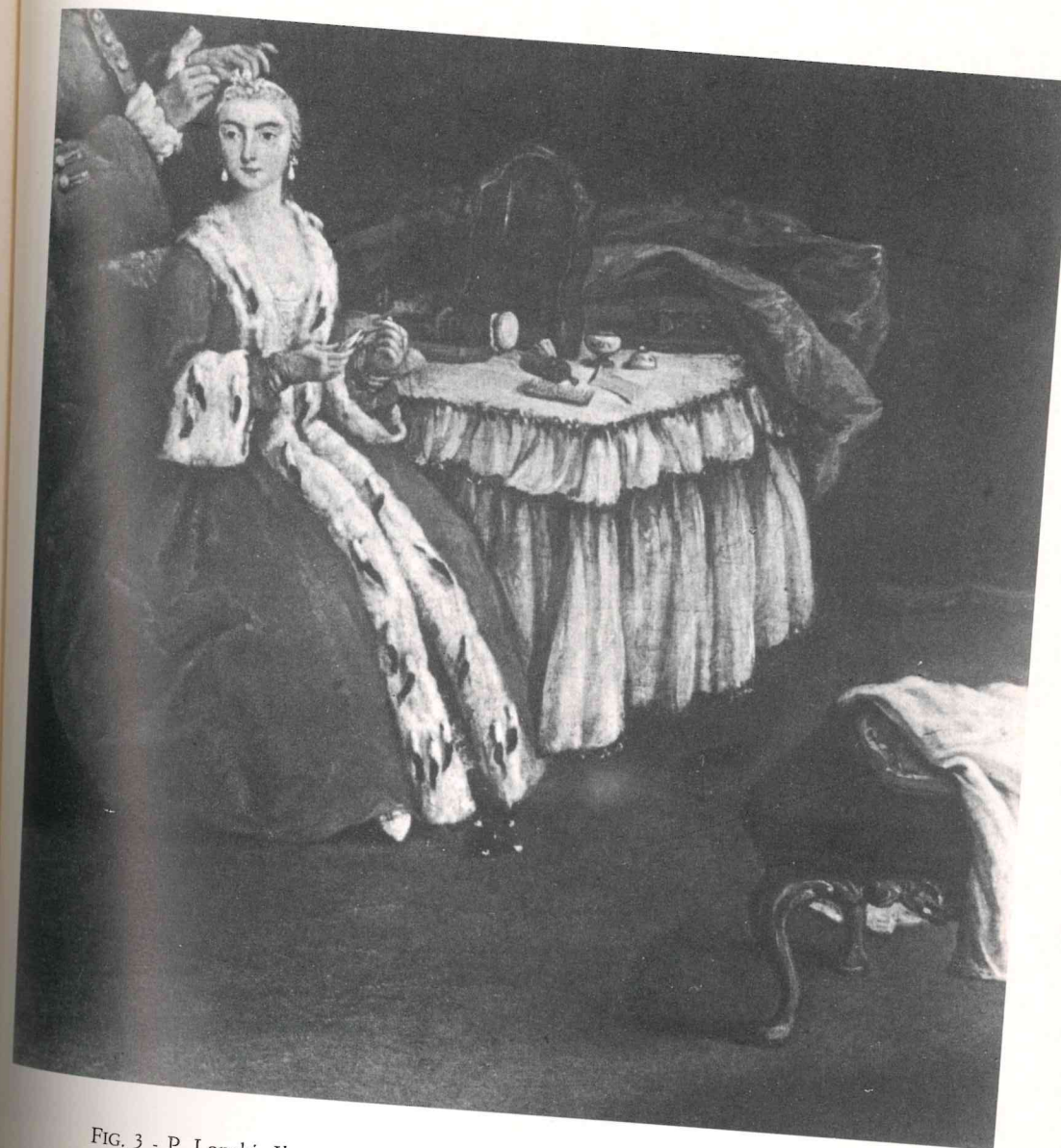


FIG. 3 - P. Longhi, *Il parrucchiere*, olio su tela, 1760, particolare (assieme cm. 63x51).
Venezia, Ca' Rezzonico.



FIG. 4 - Scatola - Serinette (?), veneziana, ad *arte povera*, intorno alla metà del XVIII secolo.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

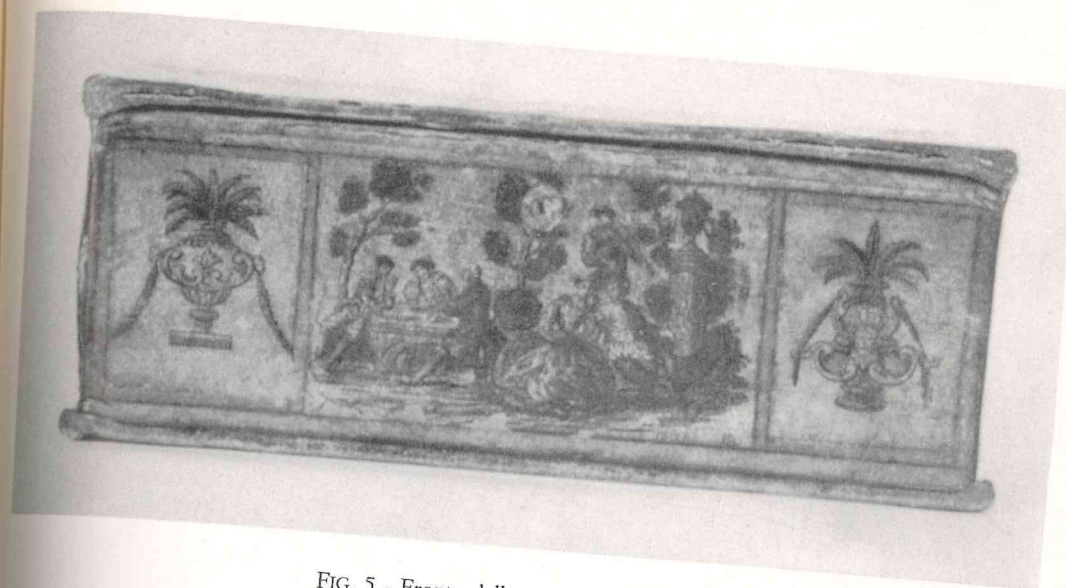


FIG. 5 - Fronte della scatola della fig. 4.

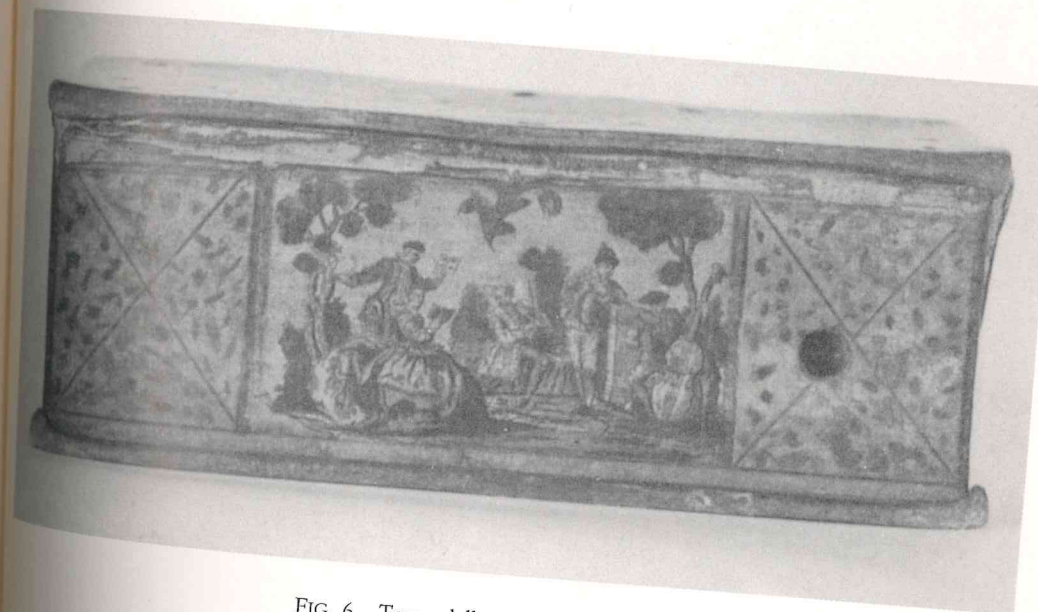


FIG. 6 - Tergo della scatola della fig. 4.

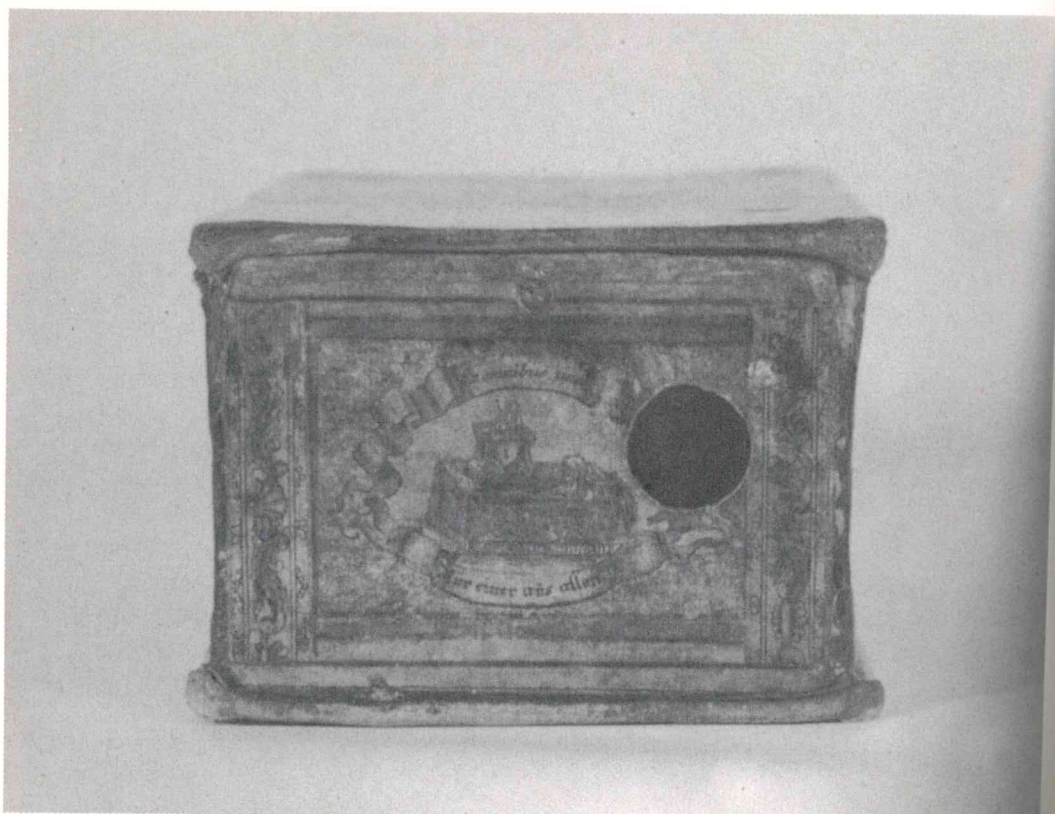


FIG. 7 - Fianco sinistro della scatola della fig. 4.

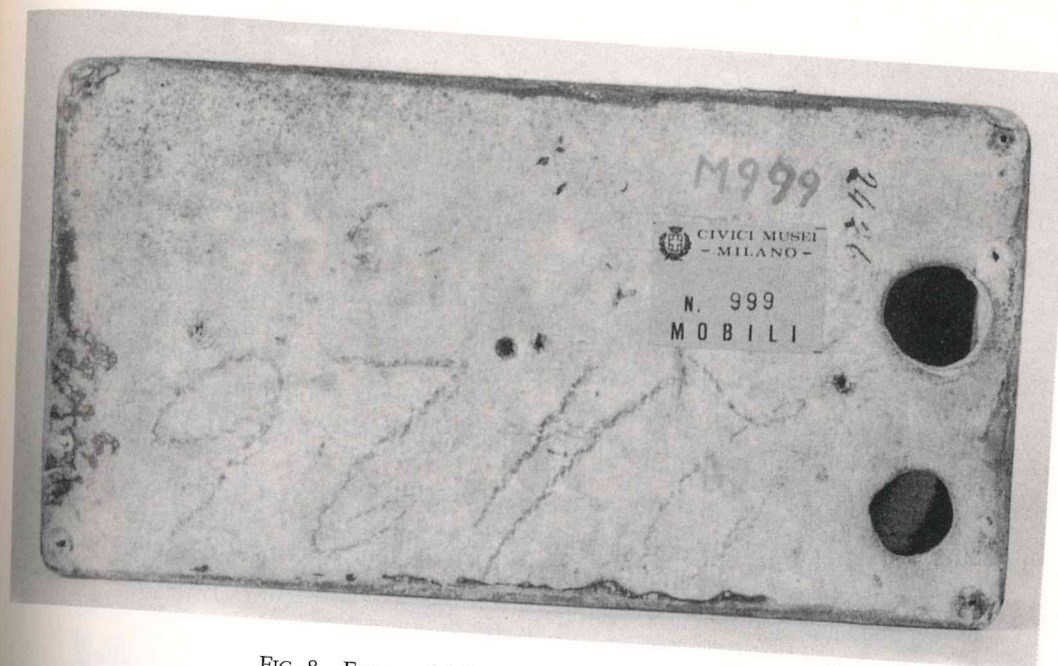


FIG. 8 - Esterno del fondo della scatola della fig. 4.

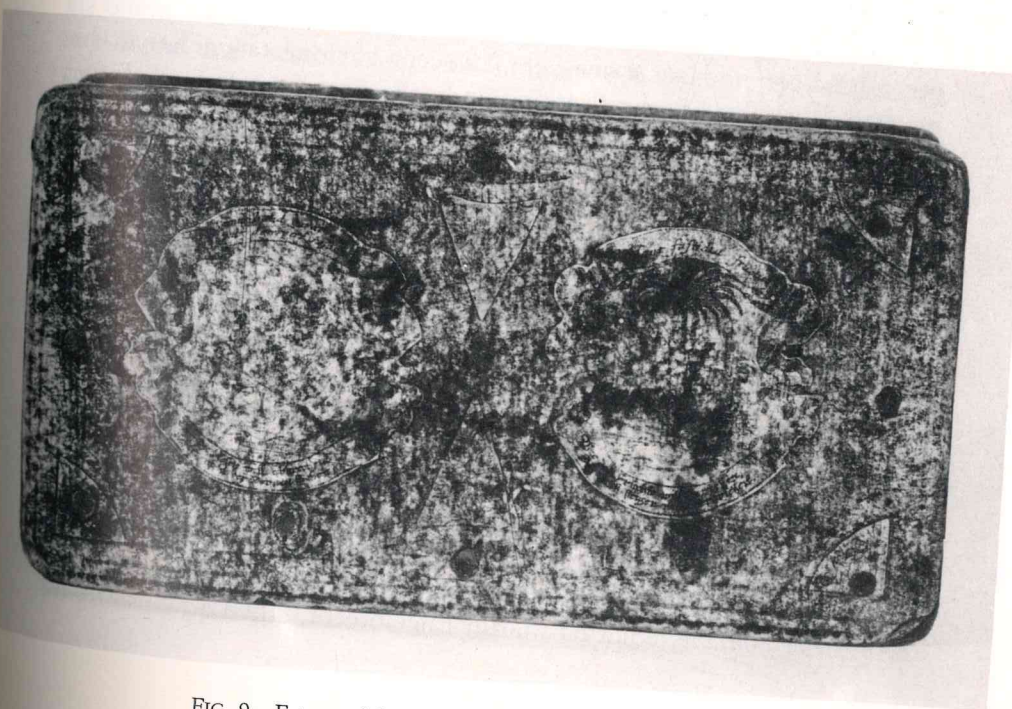


FIG. 9 - Esterno del coperchio della scatola della fig. 4.

N. 1. Scatola da lavoro.

a) Cm. 7,7 x 22,9 x 17,5.

b) Legno di pioppo, figurine di carta ritagliate, colorate e incollate, esterno laccato in bianco, profili in oro, interno dipinto in rosso.

c) Seconda metà del XVIII secolo.

d) Fronte (fig. 10): un carro coperto da un telone è trainato da tre cavalli e guidato da un uomo. A fianco un cane e sopra un grosso insetto.

Tergo (fig. 11): un cacciatore con abito alla turca è sul punto di scoccare una freccia contro un leone volto verso la leonessa già colpita, a terra un gruppo di cani morti. La scena è compresa tra un albero contorto e una palma.

Fianco destro (fig. 12): un albero divide un cavaliere con fucile, visto di spalle, da due cani e uno struzzo, in alto una colomba in volo.

Fianco sinistro (fig. 13): una palma separa un cavaliere da un cacciatore, che impugna una lancia e fronteggia un cinghiale abbattuto. Entrambi gli uomini vestono abiti alla turca. In alto un grosso insetto.

Esterno del coperchio (fig. 14): intorno al puntaspilli figurine di cavalieri, in alto al centro una slitta trainata da due grossi cani è guidata da un ragazzo che agita la frusta, in basso al centro un cacciatore a cavallo sta per colpire con una lancia una fiera. La scena è completata ai lati da due macigni. Il quadro è incorniciato da un bordo decorato con rami di fiori diversi.

Coperchio all'interno (fig. 15): arco d'ingresso di un giardino all'italiana, al centro una fontana con la statua della Vittoria. In basso a sinistra l'uomo selvaggio, a destra la sua compagna, in alto a sinistra due astronomi cinesi siedono sotto due palmizi, a destra un mandarino, seduto sopra un alto trono, riceve un omaggio da un servo.

e) Alcune delle figurine impiegate per la decorazione di questa scatola sono state utilizzate anche per altri oggetti in *arte povera*. Cominciando proprio dall'interno del coperchio (fig. 15) l'arco d'ingresso, privo però dei cespugli che stanno dietro le due statue femminili e degli amorini applicati accanto, ma completato in basso da due grandi girali, e la fontana con la statua della Vittoria, compaiono nello scomparto centrale del fondo di una scatola veneziana per il trucco (fig. 16), datata intorno alla metà del sec. XVIII². Il soggetto della fontana sembrerebbe derivare dalla serie delle *Fontane*, edita da Martin Engelbrecht, attivo ad Ausburg tra

il 1730 e il 1740³, come si vede nel foglio che rappresenta quattro fontane (fig. 17) con statue di dei, in tutto somiglianti a quella della scatola⁴. Le incisioni che ritraggono i due astronomi e l'omaggio al mandarino, posto in alto ai lati dell'arco d'ingresso, si ritrovano applicate sui tiretti dello scrigno di un mobile piemontese datato 1750-60 (fig. 18)⁵, rispettivamente al centro del cassetto di destra della terza fila, partendo dall'alto, e in alto a sinistra di quello centrale della seconda fila. L'uomo selvaggio in basso a sinistra è simile a quello che compare al n. 10 di una cartella del gioco della cavagnola di produzione dei Remondini di Bassano⁶. Passando poi al resto della scatola da lavoro le figurine della leonessa ferita, della palma applicata sul tergo (fig. 11), e quella dello struzzo posta sul fianco destro (fig. 12), sono le stesse utilizzate nella decorazione della fascia interna di un servizio da toeletta veneziano, datato alla metà del Settecento⁷ (fig. 19, rispettivamente la seconda, la quinta e l'ultima partendo da sinistra). Con ogni probabilità la fonte iconografica di queste figure parrebbe essere quella delle cacce, incise da Antonio Tempesta nel primo decennio del '600. Infatti lo struzzo che corre (fig. 12) è molto simile a quello che figura nell'incisione del Tempesta illustrante appunto la caccia allo struzzo (fig. 20)⁸. Infine il cinghiale che compare sul fianco destro della scatola (fig. 11) ricorda nella posa quelli raffigurati accasciati in primo piano in un altro foglio del Tempesta (fig. 21)⁹.

f) Il legno della scatola è segnato da numerose tarlature. Lo stato della lacca è complessivamente buono. Le parti mancanti di alcune figurine sono state ridipinte in precedenti restauri. Il piano del fondo presentava delle cadute di legno quindi, recentemente, sono stati inseriti due tasselli integrativi di legno naturale. Il puntaspilli, rivestito in pelle, è lacerato al centro, mostrando così l'imbottitura di crine. All'interno del coperchio il complesso dell'arco e della fontana è stato ritagliato e sollevato per l'inservimento del puntaspilli e poi nuovamente incollato.

g) N. M 1000.

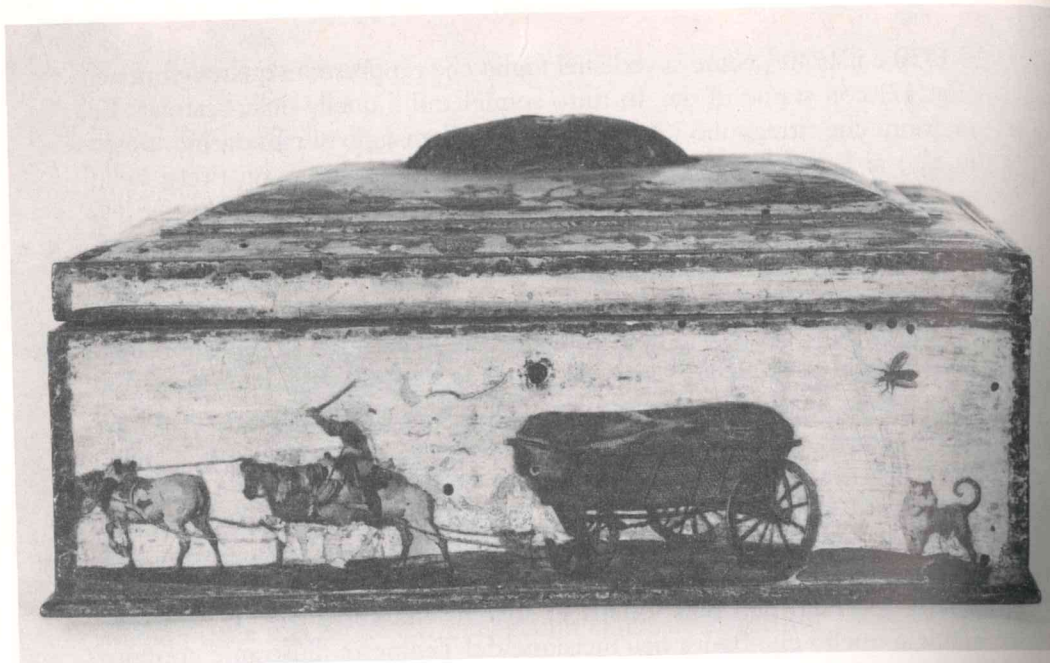


FIG. 10 - Fronte della scatola della fig. 1.



FIG. 12 - Fianco destro della scatola della fig. 1.



FIG. 11 - Tergo della scatola della fig. 1.



FIG. 13 - Fianco sinistro della scatola della fig. 1.



FIG. 14 - Esterno del coperchio della scatola della fig. 1.



FIG. 15 - Interno del coperchio della scatola della fig. 1.

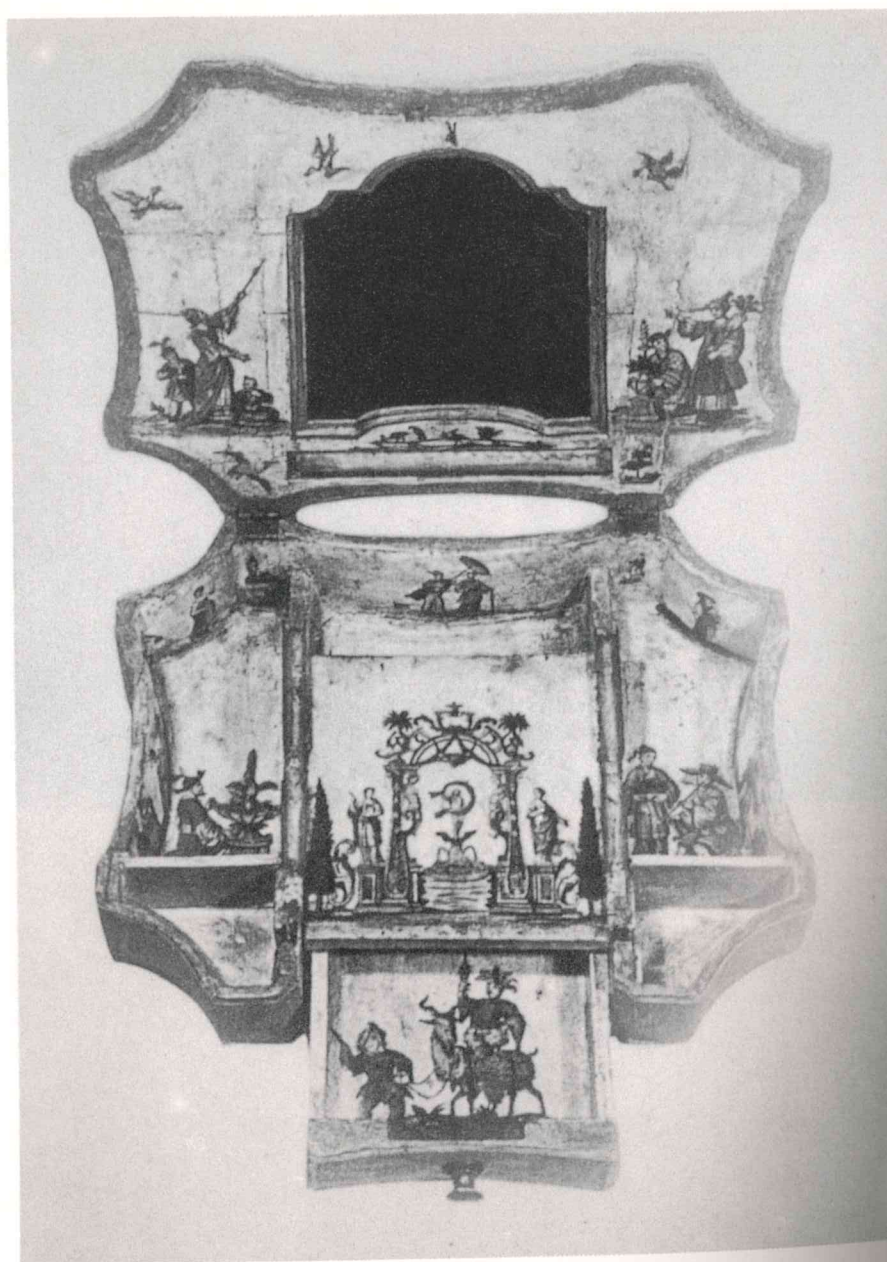


FIG. 16 - *Scatola per il trucco*, veneziana, ad *arte povera*, intorno alla metà del XVIII secolo.
Milano, Raccolta Rava.

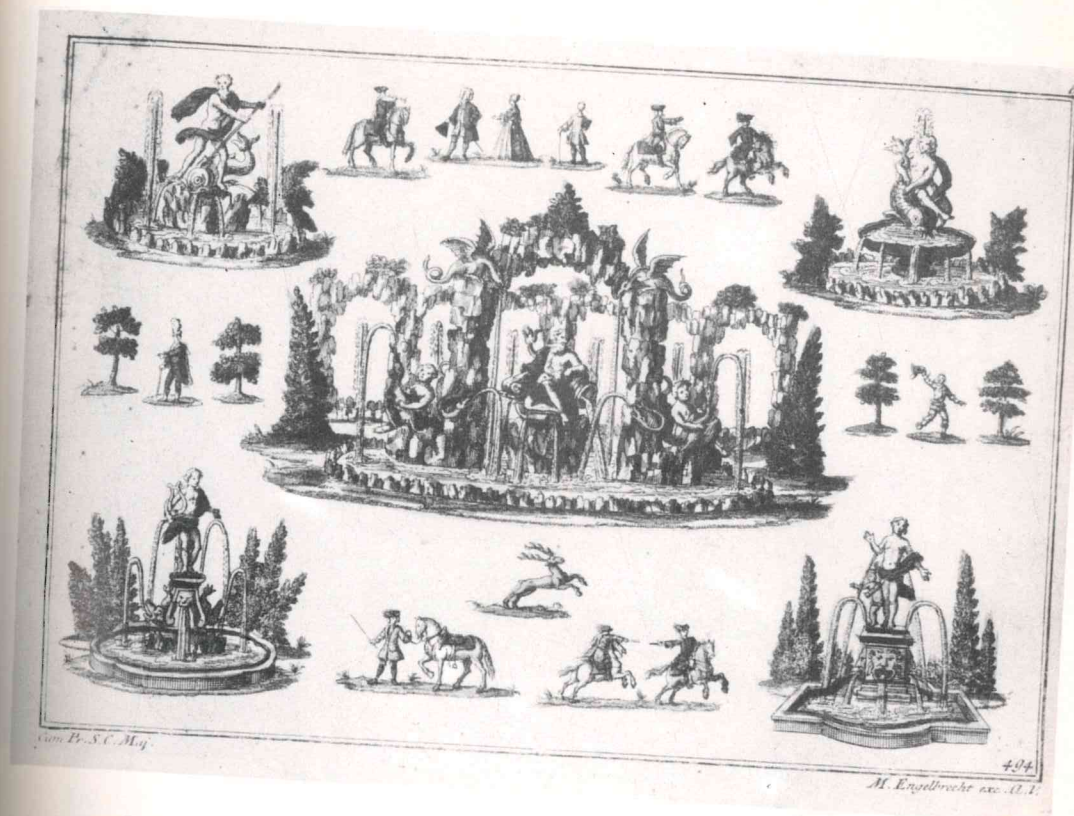


FIG. 17 - *Fontane*, acquaforte miniata, mm. 150x210, edita da Martin Engelbrecht.
Milano, Collezione Riccardo Milano.

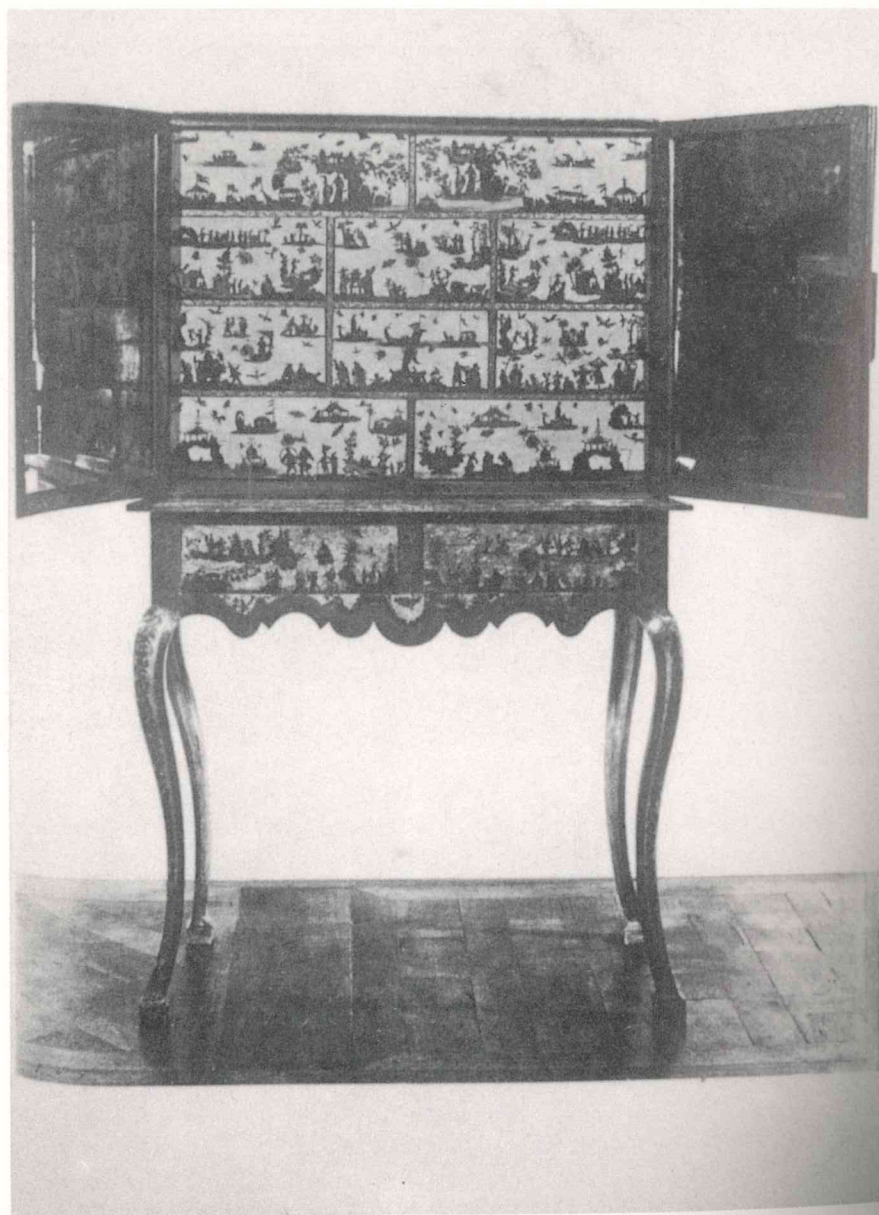


FIG. 18 - *Scrigno* a sportelli aperti di un mobile a due corpi, piemontese, ad *arte povera*, c. 1750-1760. Trivero (Vercelli), collezione privata.

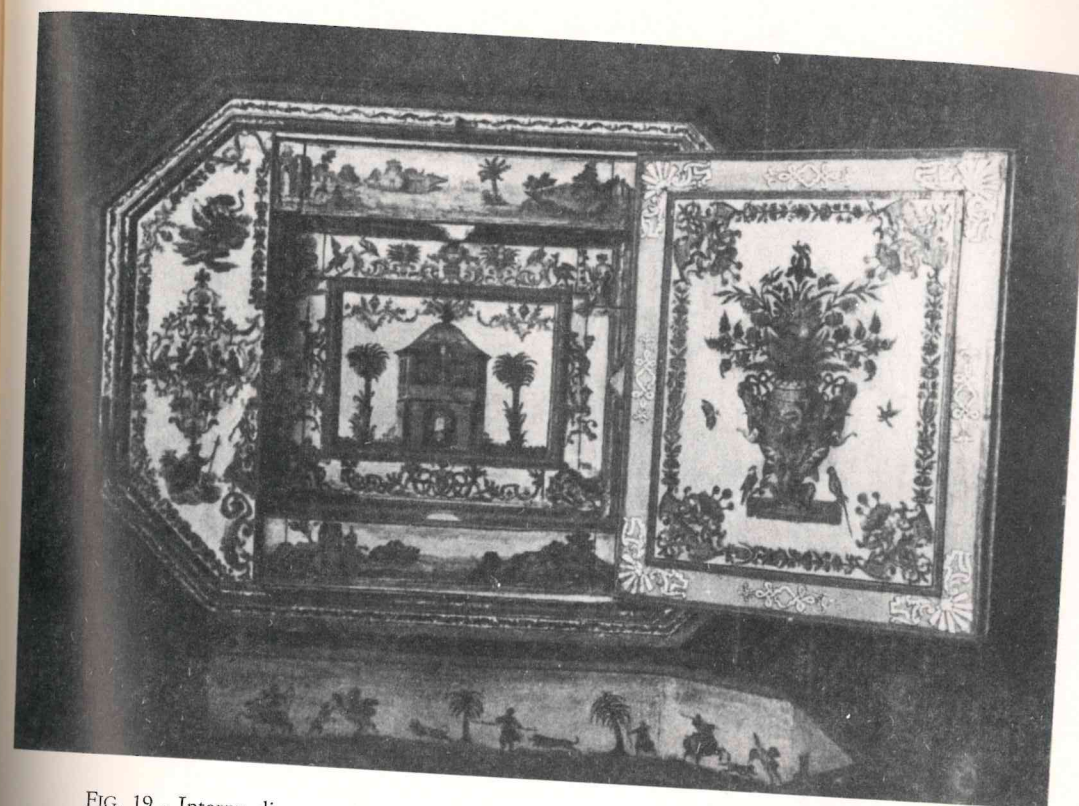


FIG. 19 - Interno di un *servizio da toeletta*, veneziano, ad *arte povera*, metà del sec. XVIII. Venezia, Raccolta Giuseppe Gatti-Casazza.



FIG. 20 - A. Tempesta, *Caccia allo struzzo*, acquaforte, mm. 189x280,
in «The Illustrated Bartsch», 37, p. 41.



FIG. 21 - A. Tempesta, *Caccia al cinghiale*, acquaforte, mm. 93x145.
Milano, Raccolta Bertarelli (Albo B-92).

N. 2. Scrigno.

a) Cm. 8,5 x 23,5 x 16,5.

b) Legno di pioppo, figurine di carta ritagliate, colorate e incollate, laccato in azzurro, bianco e rosso, con cornici in oro all'esterno, dipinto in rosso all'interno.

c) Intorno alla metà del sec. XVIII.

d) Fronte (figg. 2, 22): compresa tra due alberi una scena di banchetto all'aperto con tre commensali, tre servitori e un cane. Rametti di peonie ai lati.

Tergo (fig. 23): al centro figurano un quadrupede fantastico crestato sul dorso, appollaiato su un ramo, ed uno struzzo, ai lati edifici di foggia orientale.

Fianco destro (fig. 24): compresa tra due alberi è una scena che illustra il momento di riposo durante la caccia. Sulla destra infatti un uomo, con un cane accovacciato ai suoi piedi, è seduto su un masso e mostra la cacciagione (degli uccelli appesi ad un filo) ad una donna, seduta con il fucile nella destra e un cane accanto. Sulla sinistra un cacciatore visto di spalle suona un corno.

Fianco sinistro (fig. 25): a destra è raffigurato un idillio pastorale e a sinistra una donna che spunta da dietro un albero, accanto a lei un suonatore.

Esterno del coperchio (fig. 26): bordo con motivi a rami di fiori e uccelli incornicia una scena di banchetto all'aperto con sei commensali, due servitori attorno al tavolo e, sulla destra, due bambini accanto ad un albero. Tutte le scene qui descritte sono racchiuse entro una cornice dipinta trilobata sui fianchi e quadrilobata sulla fronte e sul tergo.

e) Anche per questa scatola è stato possibile constatare l'impiego di medesime figurine per altre decorazioni.

Infatti il banchetto all'aperto, applicato sul coperchio, compare, con l'aggiunta di altri due personaggi, in controparte sul terzo tiretto dall'alto, della fila di sinistra, all'interno dell'alzata del cassettone veneziano datato 1740 c., conservato al Museo del Castello Sforzesco di Milano (fig. 27)¹⁰.

La figurina del suonatore applicata a sinistra, nel fianco sinistro della scatola (fig. 25), è simile nella posa a quella incisa in un foglietto edito ad Augsburg da M. Angelbrecht (fig. 28)¹¹.

E così pure la pastorella seduta con accanto una pecora (fig. 25) ricorda quella raffigurata, nella seconda fila all'estrema destra, in una incisione sempre edita da Engelbrecht e appartenente alla *Serie di piccoli personaggi* (fig. 29)¹². Ancora una qualche affinità stilistica si ritrova nella pastorella incisa in alto a sinistra nell'esemplare più sopra menzionato (fig. 28). Anche la cacciatrice seduta, che compare sul tergo dello scrigno (fig. 23) non è dissimile per gusto da quella raffigurata mentre cammina, con un cane al guinzaglio, sempre nel foglio della *Serie di piccoli personaggi* (fig. 29). L'ultimo gruppo di figurine che prendiamo in esame è quello riguardante il banchetto all'aperto che appare sulla fronte dello scrigno (fig. 22). Si tratta di una copia in controparte, con lievi varianti, dell'incisione eseguita da C.F. Hörman per l'editore Engelbrecht di Augsburg e appartenente ad una serie, come si rileva dai numeri incisi a destra, in alto: «4», in basso: «1792» (fig. 30). Questa stessa scena, così come si vede nell'esemplare di Augsburg, compare al centro del terzo tiretto dall'alto di un cassettone veneziano che risalirebbe alla prima metà del Settecento (fig. 31)¹³. Delle tre scatole prese in esame questa è la sola sulla quale sia stata pubblicata qualche nota. Infatti nel parziale catalogo dei mobili conservati al Museo del Castello Sforzesco, curato da Gilda Rosa, vi è una breve scheda in cui si ritiene la scatola di manifattura veneziana e la si data agli inizi del XVIII secolo (cfr. G. ROSA, *I mobili nelle civiche raccolte artistiche di Milano*, Milano 1963, p. 120, n. 234). Ma poiché le incisioni che vi compaiono sono risultate essere di derivazione tedesca e, per le ragioni già esposte, prodotte tra il 1730 e il 1740, dobbiamo posticipare la datazione di qualche decennio.

f) Complessivamente buono lo stato della lacca. La caduta di alcuni frammenti della *craqueloure* sul coperchio scopre il colore originale azzurro della lacca, diventata verde col passare del tempo. I decori mancanti sul coperchio e sul lato frontale negli angoli in basso sono stati ridipinti senza più la finitura della sandracca. È stato sostituito il piede a mensola dell'angolo superiore di sinistra.

g) N. M 992.



FIG. 22 - Fronte della scatola della fig. 2.



FIG. 24 - Fianco destro della scatola della fig. 2.



FIG. 23 - Tergo della scatola della fig. 2.



FIG. 25 - Fianco sinistro della scatola della fig. 2.



FIG. 26 - Esterno del coperchio della scatola della fig. 2.



FIG. 27 - Interno dell'alzata di un mobile a tre corpi, veneziano, ad *arte povera*, c. 1740.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 28 - Una pastorella e tre scene di idillii all'aperto, acquaforte miniata, da ritagliare, mm. 148x200, edita da M. Engelbrecht. Milano, Raccolta Bertarelli (ORNATO 6. Incisioni da applicare ai mobili).



FIG. 29 - Serie di piccoli personaggi, acquaforte miniata, da ritagliare, mm. 155x200, edita da M. Engelbrecht. Milano, Collezione Alberto Milano.



FIG. 30 - C.F. Hörmann, *Banchetto all'aperto*, acquaforte, mm. 166x239, editore M. Engelbrecht. Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek (LIPP DC 15).



FIG. 31 - Cassettone, veneziano, ad *arte povera*, prima metà del sec. XVIII. Torino, Raccolta Piero Accorsi.

N. 3. Scatola-Serinette (?).

a) Cm. 7,2 x 19,4 x 10.

b) Papiermâché, incisioni ritagliate, colorate e incollate, cornici rettangolari dipinte in rosso, resina di copertura.

c) Intorno alla metà del sec. XVIII.

d) Fronte (fig. 5): piano diviso in tre sezioni geometriche. In quella centrale sono raffigurati, a sinistra, tre giocatori di carte e, a destra, un uomo che siede accanto ad una donna, la quale tiene in grembo uno spartito, dietro di loro un suonatore. A fianco una colonna da giardino sormontata da un vaso. Nelle campiture laterali due vasi di diversa foggia a mascheroni e girali con agavi. Retro (fig. 6): piano diviso in tre sezioni. Quella centrale raffigura un concerto all'aperto, la scena è limitata da due alberi. Le laterali sono riempite da due rettangoli di carta macchiata a più colori, solcati da due diagonali che si intersecano al centro. In una di esse, quella che nella scatola corrisponde alla parte sinistra, è stato eseguito un foro del diametro di mm. 9.

Fianco sinistro (fig. 7): due striscioline di carta a motivi di *ramages* e palmette completano lateralmente il decoro del piano occupato da un foglietto rettangolare con al centro un cartiglio. In esso si legge in alto: «Ex omnibus una», in basso: «Stür einer aus allen». Sopra il cartiglio in alto a sinistra: «1». Il fregio incornicia un tavolo coperto da un tappeto su cui poggia un mazzo di sette chiavi e uno scrigno, con un cuore su un lato, su cui è sdraiato un amorino. La parte destra del cartiglio è interrotta da un foro di mm. 17 circa.

Fianco destro (fig. 32): la decorazione è simile a quella che compare sul fianco sinistro, cambiano il soggetto e le scritte sul cartiglio. In alto: «Tempore», in basso: «Für der zeit/kommt es zur Zolkomenheit». Al centro un amorino indica due pianticelle, una già con rami e foglie, l'altra più piccola con i primi germogli.

Esterno del coperchio (fig. 9): le macchie che il tempo ha prodotto sulla carta coprono quasi completamente la decorazione. È possibile comunque rilevare che il piano è diviso in due parti simmetriche da due cunei a motivi floreali, posti specularmente al centro. Nei due spazi che vengono così a formarsi sono stati applicati due tondi contornati da cartigli, con scritte in latino e tedesco pressoché illeggibili. Circa il soggetto delle raffigurazioni parrebbe di poter scorgere in quello di sinistra un amorino che avanza, e in quello di destra, un amorino abbracciato al tronco di una palma. Gli angoli sono sottolineati da ventaglietti decorati a nastri.

Esterno del fondo (fig. 8): due fori rispettivamente del diametro di mm.

20 e mm. 17,20. Etichetta con il numero di inventario dei civici musei: «N. 999 MOBILI», riportato a mano in rosso e a penna: «2426», numero ripetuto poi in grande a matita.

a) La scena del concerto all'aperto (fig. 6) deriva con alcune varianti (si vedano per esempio i copricapi dei personaggi e il tronco dell'albero a sinistra) da un'incisione eseguita da C.F. Lottes ed edita da M. Engelbrecht ad Augsburg (fig. 33). Il foglio fa parte di una serie come lo attestano i diversi numeri incisi, in alto a destra: «1», in basso al centro nel margine: «N. 360», a destra: «1813». Sia questo esemplare che l'altro, descritto nella scheda n. 2 (fig. 30), sono raccolti in un album. L'incisione sopra descritta è stata utilizzata anche nella decorazione ad *arte povera* del coperchio di un salterio veneziano, datato intorno alla metà del Settecento (fig. 34 a destra). I vasi con l'agave, applicati sul davanti della scatola (fig. 5), parrebbero molto vicini per gusto al vaso che compare al n. 12 della cartella remondiniana del gioco della cavagnola (15) e a quelli che decorano l'arco di ingresso applicato all'interno della scatola da lavoro (fig. 15).

In un foglio, sempre di produzione Engelbrecht, sono raccolti dei fregi colorati su strisce da ritagliare (fig. 35), il secondo dall'alto ricorda le striscioline utilizzate nei fianchi della scatola (figg. 7, 32). Anche questo esemplare fa parte di una serie come dimostrano i numeri incisi a destra, in alto: «4», in basso: «486». Le figure racchiuse dai cartigli sono legate tra di loro da un tema e sicuramente appartengono ad una serie, al momento però ignota.

Avevamo anticipato che la scatola subì delle trasformazioni d'uso dal Settecento ad oggi. Cercheremo ora di spiegare il perché di questa affermazione. I fori, si era detto, furono praticati successivamente nel fianco sinistro (fig. 7), nel tergo (fig. 6) e nel fondo (fig. 8) e questo lo deduciamo dal fatto che essi interrompono il disegno delle decorazioni sottostanti senza troppa cura. A quale scopo vennero eseguiti? Il fatto che si trovino tutti concentrati in una parte e siano di diversa misura ci fa pensare che siano stati predisposti per l'attacco del meccanismo e della manovella di una *serinette*¹⁶. È vero però che il meccanismo veniva fissato sempre a destra¹⁷ mentre in questa scatola, se la guardiamo frontalmente, i fori sono a sinistra. E poiché per il funzionamento il coperchio andava tenuto aperto (fig. 36) e in questa scatola il senso di apertura è quello che vede i fori sulla sinistra, non si può pensare ad un'inversione. Quindi è emersa l'ipotesi che si tratti di uno strumento per mancini come del resto ci ha confermato la conservatrice del Museo degli Strumenti musicali di Lipsia.

Circa l'ultima trasformazione della scatola va notato che il coperchio è stato fissato con chiodi, così da chiudere completamente la scatola. Probabilmente, una volta tolto il meccanismo della *serinette*, il proprietario dell'oggetto ha pensato di utilizzarlo come soprammobile.

f) Il signor Malgrati del laboratorio di restauro di mobili del Castello Sforzesco, dopo aver aperto la scatola svitandola ai lati, ha affermato che le viti di rame e ottone sono state prodotte in questo secolo. L'interno è apparso foderato di carta silografata a rombi con fiori stilizzati in giallo e rosso. La scatola è stata divisa a metà da una sottile tavoletta di legno dello spessore di mm. 4, dipinta su un lato in color nero. Il coperchio, anch'esso foderato con la medesima carta, è stato rafforzato all'interno da una tavoletta in abete grezzo, dello spessore di mm. 10 (si spiegano così i nove chiodi piantati all'esterno). Su questa è scritto in azzurro: «2426». Una strisciolina di garza è fissata lungo il bordo della scatola e va a poggiare su quella applicata lungo la fascia superiore del tergo della scatola. Probabilmente costituiva la cerniera della scatola.

Gli angoli risultano arrotondati e leggermente dilatati, la garza sfilacciata, la decorazione sul fianco sinistro si solleva. Le incisioni applicate sul coperchio sono in pessime condizioni a causa delle macchie che coprono il disegno.

g) N. M 999.



FIG. 32 - Fianco destro della scatola della fig. 4.



FIG. 33 - C.F. Lottes, *Concerto all'aperto*, acquaforte, mm. 163x236, editore M. Engelbrecht. Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek (LIPP DC 15).

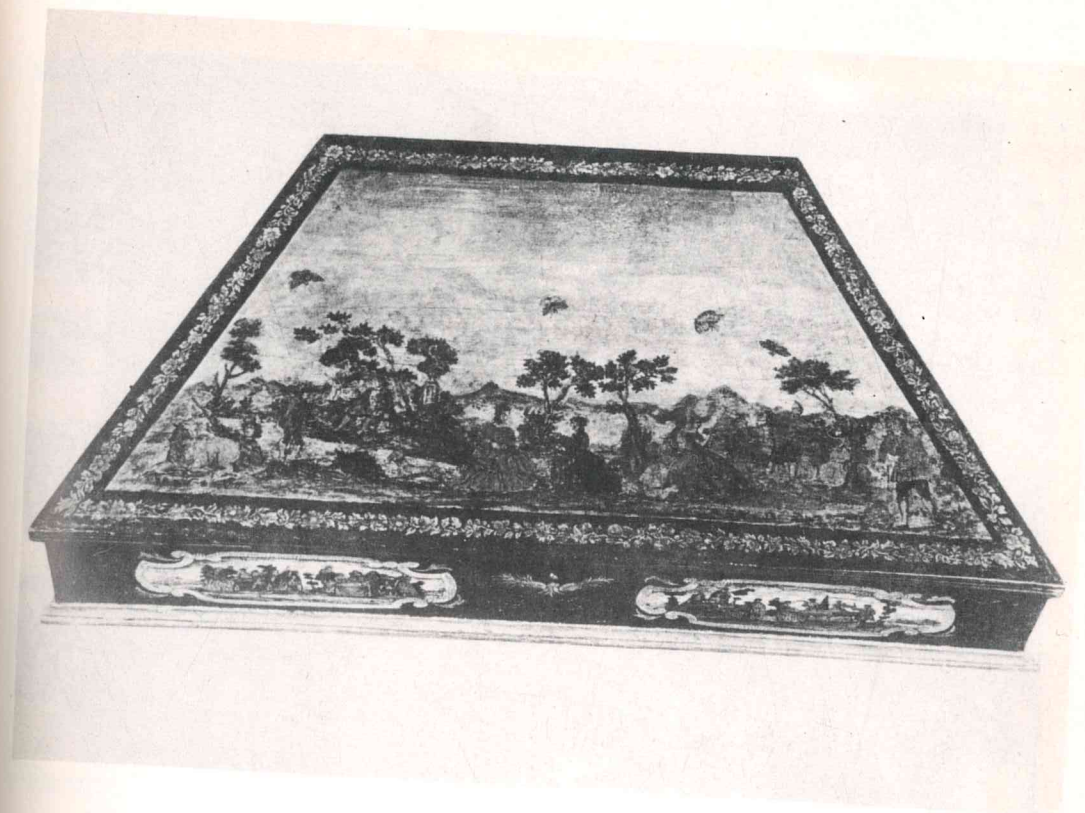


FIG. 34 - Esterno del coperchio di salterio, veneziano, ad *arte povera*, intorno alla metà del sec. XVIII. Milano, raccolta privata.



FIG. 35 - *Serie di fregi*, acquaforte, mm. 147x212, editore M. Engelbrecht. Milano, Raccolta Bertarelli (ORNATO-486).



FIG. 36 - R. Gaillard (1719-1790), *Il lucarino portafortuna*, incisione da un dipinto di Johann Eleazar Schenau (o Schonau). Parigi, Biblioteca Nazionale.

NOTE

- ¹ I procedimenti legati alla tecnica della cosiddetta *arte povera*, la descrizione di alcune delle decorazioni per essa utilizzate e la bibliografia relativa all'argomento sono contenuti nell'articolo da me redatto e pubblicato nella precedente Rassegna (cfr. *In un mobile ad arte povera la sintesi dei modelli decorativi più in uso nel Settecento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», Milano Castello Sforzesco 1986, pp. 735-741). In esso era raccolto il lavoro di due anni di ricerche condotte per la Tesi di Perfezionamento in Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Urbino, discussa nel marzo 1986, relatore la Prof. Maddalena Trionfi Honorati.
- ² Cfr. S. LEVY, *Lacche veneziane settecentesche*, Milano 1967, II, tav. 450.
- ³ Per tutte le notizie sulla figura di Martin Engelbrecht e la sua attività editoriale cfr. A. MILANO, *I diorami teatrali di Martin Engelbrecht e l'incisione di Augsburg nel XVIII secolo*, in *La camera dei sortilegi. Autoritratto di una società nei diorami teatrali del '700*, catalogo della mostra tenutasi al Museo Teatrale alla Scala dal 3 dicembre 1987 al 31 gennaio 1988, Milano 1987, pp. 13-17.
- ⁴ Ivi, p. 16, cat. n. 43.
- ⁵ Cfr. V. VIALE, *Mobili e intagli*, catalogo della mostra del Barocco piemontese, Torino 1963, III, tavv. 228-229.
- ⁶ Cfr. A. MILANO, *Due gruppi di cartelle per il gioco della cavagnola*, fig. 1, articolo pubblicato in questo stesso numero della Rassegna.
- ⁷ Cfr. G. MORAZZONI, *Mobili veneziani laccati*, Milano 1955-58, II, tav. LXV.
- ⁸ Si tratta del V foglio (come si legge in basso a sinistra) della serie delle *Diverse cacce d'animali*, dedicata da Antonio Tempesta a Giovanni Leonicini nel 1609 ed edita da Callisto Ferrante e poi da Domenico De Rossi, a Roma (cfr. *Antonio Tempesta*, in *The Illustrated Bartsch*, New York 1984, 37, vol. 17 (part. 4), p. 41, 1144 (167)).
- ⁹ L'incisione è contenuta nel *Secondo libro di caccie varie*, edito in Roma da Andrea Vaccaro. La Raccolta di Stampe Bertarelli ne conserva un esemplare (Albo B 92/17).
- ¹⁰ Cfr. E. VILLANI, cit., p. 770, fig. 27.
- ¹¹ Nell'inciso compaiono due numeri sulla destra, in alto: «2», in basso: «2128», ad indicare che l'esemplare è il secondo di una serie realizzata appunto allo scopo di fornire figurine da ritagliare. Cfr. A. MILANO, cit., p. 14.
- ¹² Ivi, p. 16, cat. n. 40.
- ¹³ G. MORAZZONI, cit., tav. X.
- ¹⁴ Cfr. S. LEVY, cit., tav. 370.
- ¹⁵ V. nota n. 6.
- ¹⁶ Il termine francese *serinette* si riferisce ad un piccolo strumento ad uno o due flauti, documentato per la prima volta nel 1770 a Mirecourt nei Vosgi e impiegato per muovere al canto canarini (*serin*), allodole, merli, e altri tipi di uccelli. Date le piccole dimensioni dell'organetto, talvolta veniva inserito in preziose tabacchiere oppure in piccole gabbie con uccelli artificiali. Cfr. J. BEDFORD, *All Kinds of small boxes*, Cassel-London 1964, p. 19; voce *Serinette*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, Torino 1984, IV, p. 282; H. ZERASCHI, *Drehorgeln*, Leipzig 1976 (edizione consultata Bern und Stuttgart 1979), pp. 99-118.
- ¹⁷ La letteratura sugli organetti meccanici è piuttosto scarsa, perciò mi sono affidata alla competenza di un grande collezionista di *carrillon*, il signor Gigi Capra di Alessandria che qui desidero ringraziare per la sua collaborazione.

BIBLIOGRAFIA

- 1955 G. MORAZZONI, *Mobili veneziani laccati*, Milano 1955-58, II.
- 1963 G. ROSA, *I mobili nelle civiche raccolte artistiche di Milano*, Milano, p. 120, n. 324.
V. VIALE, *Mobili e intagli*, catalogo della mostra del Barocco piemontese, Torino, III.
- 1964 J. BEDFORD, *All kinds of small boxes*, Cassel-London, p. 19.
- 1967 S. LEVY, *Lacche veneziane settecentesche*, Milano, II.
- 1976 H. ZERASCHI, *Drehorgeln*, Leipzig (edizione consultata Bern und Stuttgart 1979).
- 1984 *Serinette*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti*, Torino, IV, p. 282.
AA.VV., *Antonio Tempesta* in «The Illustrated Bartsch», New York, 37, vol. 17 (part. 4) 1144 (167).
- 1986 E. VILLANI, *In un mobile ad arte povera la sintesi dei modelli decorativi più in uso nel Settecento*, in «Rassegna di studi e di notizie», Milano Castello Sforzesco, XIII-Anno XIII, pp. 735-826.
- 1987 S. VITALI, A. MILANO, *La camera dei sortilegi. Autoritratto di una società dei diorami teatrali del '700*, catalogo della mostra tenutasi al Museo Teatrale alla Scala, Milano.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare il dott. Alberto Milano per avermi aiutata nello studio dei fogli editi da M. Engelbrecht; e la dott. Gretel Wagner della Kunstbibliothek di Berlino Ovest, per la gentilezza usatami e la collaborazione prestatami durante le ricerche nell'istituto.

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LUIGI CORBANI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

Dott. CLAUDIO SALSI
Conservatore

Prof. PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

Dott. MARCO TIZZONI

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

Dott. CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XIV - Anno XIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1987/1988

OLEG ZASTROW

Un gruppo d'inedite pissidi, nelle Civiche Raccolte
d'Arte Applicata del Castello Sforzesco

Fra i molteplici elaborati in metallo a carattere liturgico, appartenenti alle Civiche Raccolte Milanesi, alcuni dei quali, come in questo caso, per ora ancora conservati nei vasti magazzini museali, non meraviglia ritrovare sempre nuovi spunti, in merito a gruppi di oggetti fino ad oggi sconosciuti, nonostante risultino di particolare interesse. Si è già avuto modo di segnalare, in anni passati, diversi esempi di questi significativi repertori: un gruppo di croci astili di epoca gotica¹, la raccolta di bacili metallici², la rassegna di opere marcate da argentieri dalle più disparate provenienze³, ma pure singole elaborazioni dal particolare interesse⁴, o l'intero repertorio di oggettistica metallica decorata da smalti⁵. Nella presente occasione, l'attenzione è stata rivolta verso un raggruppamento di pissidi. Questo tipo di oggetto rappresenta uno dei più caratteristici, ancorché in genere poco noti, tipi di vasi liturgici dedicati a funzioni eucaristiche. Per inciso, si può annotare come le più importanti versioni di contenitori, collegati nella ritualità delle funzioni religiose, alla presenza dell'Eucarestia, siano la pisside, il calice, l'ostensorio⁶. Più specificamente, si può aggiungere che alla pisside si collegano direttamente sia il ciborio, sia il tabernacolo.

Non è questa la sede per riaprire una trattazione specifica, in merito alle origini ed allo sviluppo della morfologia, per le pissidi. Si può perlomeno annotare, per sommi capi, la constatazione secondo la quale, questo particolare contenitore, chiudibile con un coperchio ed atto a contenere le particole per la distribuzione della comunione ai fedeli, sia di origine molto antica, nel contesto della storia della Cristianità. Il termine di pisside deriva dalla lingua greca e significa «bosso»: ciò in quanto, in epoche remote, alcune di queste scatolette erano eseguite tramite l'uso di questo tipo di legno.

Più in generale, i materiali usati per questa versione di contenitore sono stati, prevalentemente, alcuni metalli, più o meno preziosi, anche se non mancano i casi, specie per epoche non recenti (e perfino antecedenti l'ini-

zio della Cristianità), pure di elaborazioni da differenti materie, come la terracotta, il legno, l'avorio⁷. L'utilizzo del vetro venne proibito, nella ritualità cristiana, a causa della sua fragilità.

L'uso tutt'oggi esistente d'inserire la pisside nel tabernacolo, per la liturgia cattolica, inizia nel Cinquecento, con la costruzione a Roma, nella chiesa di santa Maria sopra Minerva, appunto del primo tabernacolo, analogo a quelli odiernamente visibili nelle chiese, e ciò da parte dell'arciconfraternita del Santissimo Sacramento, istituita in loco nel 1539. Precedentemente, il Santissimo Sacramento veniva conservato in sagrestia, oppure, in epoche più arcaiche, sull'altare, sotto un baldacchino in muratura che aveva il nome di ciborio⁸: di quest'ultima versione di pisside pensile sono note preziose varianti, già attaccate a catenelle discendenti dalla volta del ciborio e con il contenitore conformato secondo l'immagine simbolica di una colomba⁹.

Il sinodo di Tolosa impose nel 1590 l'obbligo d'inserire la pisside nel tabernacolo, mentre nel sinodo di Costanza, nel 1609, si disponeva che essa fosse conservata nell'altare, secondo il costume romano, oppure nell'armadietto a muro inserito nel lato sinistro della zona presbiteriale¹⁰.

Rispetto alle forme più antiche di pissidi, quadrate o rotonde¹¹, la versione attualmente usata, ossia una coppa su fusto, fornita di un coperchio, iniziò ad entrare in uso nel secolo XIII; sulla fine del Cinquecento, Carlo Borromeo vorrà che sulla cuspide del coperchio sia posta la croce. Tutte le versioni di pissidi databili successivamente al concilio di Trento, devono essere in metallo: oro o argento per le cattedrali, mentre per le chiese parrocchiali, di norma, almeno la coppa deve essere di argento dorato perlomeno internamente. Ogni pisside deve essere benedetta, rito che può essere effettuato dallo stesso parroco.

Il gruppo di pissidi qui proposto, non è riferibile ad oggetti arcaici, o perlomeno di epoca ogivale, opere già in parte pubblicate precedentemente¹². Lo scopo qui prevalente è quello di proporre, come si è già accennato, alcuni interessanti elaborati, non solo del tutto inediti, ma persino sconosciuti.

Fra gli esemplari esaminati, merita d'introdurre il discorso sottoponendone all'attenzione una versione, di produzione tipicamente lombarda e in genere prevalentemente milanese. Si tratta, in effetti, di un oggetto dalle doppie funzioni, ossia utilizzabile sia come ostensorio, sia come pisside. Tale tipologia, ancorché molto diffusa, in particolare nella diocesi di Milano, fra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo XVIII, appare, oggi, male conosciuta, anche se risulta di buon interesse, pure per l'ingegnosità che la caratterizza.

Di questo tipo di singolare elaborato a duplice uso, se ne può segnalare una versione ancora completa e in quasi perfetto stato di conservazione. Visto nella funzione di pisside, non se ne constata, di primo acchito, la soluzione alternativa (fig. 1). Prescindendo, per ora, da considerazioni di ordine stilistico-cronologico, l'unica anomalia, rispetto alla solita pisside, consiste nella presenza, alla sommità del coperchio, della statuetta, eseguita in getto, con la figura del Redentore risorto: questa immagine è in genere pertinente ad un coperchio di ostensorio, mentre di norma, come già si è detto, in analoga posizione, su una pisside, a partire dall'attardato Cinquecento, si trova una croce.

Meglio di ogni spiegazione, la utilizzazione differente è ben percepibile nella illustrazione che mostra l'oggetto montato ad ostensorio (fig. 2). In sostanza, dopo aver sollevato il coperchio della pisside, si copre l'imboccatura della coppa con un apposito piattello recante la lunetta (qui sagomata a cherubino, che è il vero e proprio contenitore della grande ostia); una incastellatura, composta da una coppia di anelli raccordati da due montanti, serve per proteggere la campanella interna in vetro ed è aggan-ciabile solidamente al bordo della coppa su cui sono praticate due apposite tacche, tramite un attacco del tipo «a baionetta». L'estremità superiore dell'incastellatura è predisposta per accogliere il coperchio: in tale modo l'ostensorio appare perfettamente funzionante.

Va subito annotato come questa interessante versione di oggetto dal doppio uso, fosse utilizzabile al meglio solo nell'ambito diocesano ambrosiano: infatti, il tipo di ostensorio a cilindro, discendente dalla versione tardomedievale dei reliquiari a tempietto goticheggiante, è solo usato nelle parrocchie dipendenti dalla curia arcivescovile di Milano, mentre il rito romano prescrive la tipica teca circolare raggiata, posta alla sommità di uno snello fusto. In questa direzione appare interessante segnalare, come esempio significativo, un prezioso oggetto argenteo ottocentesco di questo tipo, facente parte del tesoro nel santuario dell'Incoronata a Lodi¹³; opera forse donata al tempio ma non pertinente ai riti locali (perlomeno come ostensorio, data la sua versione ambrosiana), fu riutilizzata tardivamente come reliquiario della santa Croce: in tale modo, idealmente, il ciclo si è chiuso, con il ritorno, per questa tarda struttura cilindrica, ad un uso che le fu proprio nell'epoca ogivale.

D'altro canto, se è un fatto che questa doppia funzione, ossia di ostensorio ambrosiano e di pisside, appare una versione sostanzialmente circoscritta ad un ambito diocesano milanese, non si può non annotare come l'uso di elaborare oggetti liturgici aventi duplici funzioni non sia un epi-



FIG. 1 - Pisside; inizio secolo XVII.

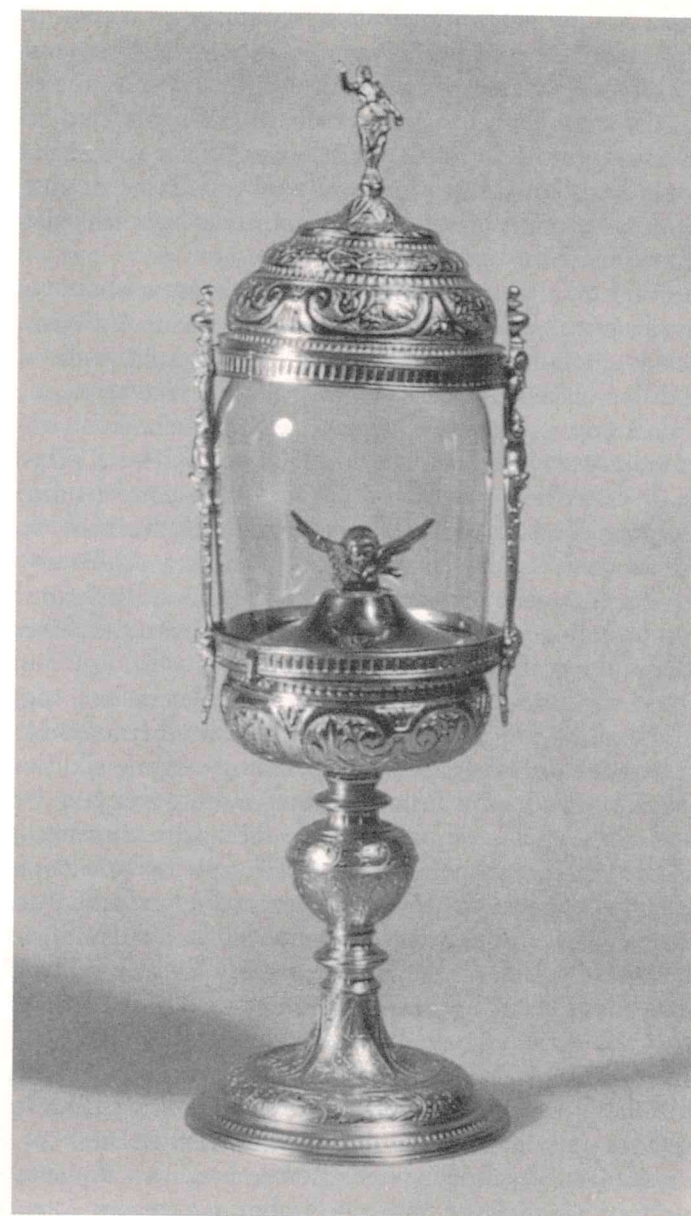


FIG. 2 - La pisside della precedente illustrazione, nella versione trasformata in ostensorio.

sodio isolato. Si può, ad esempio, citare il caso di un ostensorio di tipo romano, trasformabile in calice¹⁴: opera ottocentesca in argento, di alta qualità, pertinente ad una parrocchia dell'Alto Lario, può assumere la duplice funzione alternativa, svitando dalla sommità del fusto la teca raggiata destinata a contenere l'ostia ed inserendo nella apposita sede filettata la coppa da calice; il tutto è ancora oggi conservato in una apposita custodia, con all'interno alcune nicchie predisposte per accogliere le singole componenti.

Tornando al nostro tipo di pisside trasformabile in ostensorio ambrosiano, si può rilevare che questa particolare elaborazione è ancora presente in non piccola copia nelle parrocchie della Lombardia, come si è avuto occasione di annotare nel corso di molteplici ricerche effettuate in anni recenti¹⁵. Così pure è capitato di leggere la prescrizione da parte di visitatori pastorali, vescovi o loro delegati, nei secoli XVI e XVII, di procurare per le diverse chiese proprio questo tipo di oggetto¹⁶. Infine, si deve ancora ricordare che la pisside, collegata anche alla funzione di ostensorio, appare in genere come un oggetto di modesta capienza, destinato quindi a contenere poche particole: perciò adatta per distribuire la comunione ad un piccolo gruppo di fedeli, e, meglio ancora, per portare, come anticamente si usava, il viatico ai moribondi.

Questo primo oggetto, di cui si è già proposta l'illustrazione (figg. 1 e 2), misura in altezza 34 cm, nella versione montata ad ostensorio; l'esecuzione è in argento dorato (coppa o coperchio) e in metallo dorato¹⁷. Il piede a pianta circolare ed il fusto sono eseguiti in getto, con decorazioni ad incisione che svolgono temi a carattere fitomorfo stilizzato, ghirlande e fogliami alternati a volute cocleari. Tale tipo di ornamentazione è ripreso sia sulla coppa sia sul coperchio, ancorché qui tramite una esecuzione a sbalzo. Ciascuno dei due montanti dell'incastellatura per la versione ostensorio, si conclude superiormente con un busto di angelo, eseguito tramite matrice per fusione, così come la citata statuetta del Cristo risorto posta sulla sommità del coperchio.

Dal punto di vista strutturale, l'elaborato palesa chiaramente la sua discendenza da schemi tardocinquecenteschi sia nella forma del piede, sia particolarmente nella morfologia del nodo, ancora del tipo «a peretta» piuttosto massiccio. Peraltro, una concezione esecutiva alquanto sommaria, dai caratteri sicuramente ripetitivi, se non addirittura convenzionali, suggerirebbe un'ambientazione cronologica nel primo scorcio del Seicento. In questo caso l'interesse maggiore proviene più dal buono stato di conservazione, che permette d'introdurre efficacemente l'illustrazione per

questa formula di oggetto a doppia funzione, che non da specifici caratteri artistici dell'elaborato, il quale appare, in definitiva, una replica attardata, derivata da una serie di più nobili prototipi¹⁸.

Una seconda pisside, della sequenza qui proposta, appartiene, o meglio apparteneva, pure essa alla tipologia trasformabile in ostensorio (fig. 3): si è usato il tempo al passato, in quanto dell'incastellatura centrale destinata ad accogliere la campanella in vetro, e del piattino con la lunetta reggi ostia, non sono rimaste tracce¹⁹. Allo stato attuale, misura in altezza 23,5 cm. Le condizioni di conservazione sono mediocri: il piede e il fusto, che sono in bronzo dorato, palesano un migliore aspetto, mentre la coppa e il coperchio, in lamina di rame sbalzata, cesellata e in parte ancora dorata, evidenziano vistose ammaccature e abrasioni; manca inoltre la crocetta che doveva concludere superiormente l'oggetto (ma non è da escludersi che, come nel caso precedente, sul coperchio fosse localizzata la statuetta con il Cristo risorto).

Il carattere di pisside trasformabile in ostensorio si palesa anche dalla singolare forma dell'oggetto, evidenziata da una leggera sproporzione fra il fusto e il modesto sviluppo della coppa, come si controlla anche nell'illustrazione della pisside scoperchiata (fig. 4).

Nonostante il precario stato in cui è pervenuto l'elaborato, l'analisi della struttura, così come delle decorazioni, indica trattarsi di un'opera di buon livello qualitativo. Il piede a pianta circolare, ornato da forti incisioni, l'elegante nodo «ad oliva», dalle sottili composizioni fitomorfe, l'accuratezza degli sbalzi sul coperchio modanato e sulla coppa rigonfia, confermano la valutazione suggerita. Sul piede si alternano, ad una terna di cherubini, tre medaglioni circolari, con i simboli della passione cristologica. Sul primo è idealizzata la sommità del monte Calvario su cui è piantata la croce, ai piedi della quale è posto un teschio (fig. 5); ai lati sono appoggiati la lancia di Longino e l'asta porta spugna di Stephaton, mentre dall'estremità del braccio trasversale della croce pendono due staffili. Sul secondo clipeo è rappresentata con particolare accuratezza la sacra Veronica (fig. 6). Sul terzo è raccolto un repertorio di oggetti (fig. 7): la colonna della flagellazione, il martello e la tenaglia per l'inchiodatura e la schiodatura del suppliziato, la scala per deporre il corpo di Cristo dalla croce, i tre dadi con cui fu sorteggiata la tunica del Maestro, il galletto significante il rinnegamento di Pietro. Sul rovescio del piede era incisa una epigrafe, che venne per altro cancellata tramite una fitta serie di abrasioni (fig. 8); dal poco che si riesce a decifrare, apparirebbe che i caratteri siano piuttosto moderni, dal punto di vista paleografico: forse l'ultima



FIG. 3 - Pisside della prima metà del secolo XVII.



FIG. 4 - La pisside della precedente illustrazione, pronta per trasformarsi in ostensorio.



FIG. 5 - Particolare del piede della pisside nella fig. 3: il Calvario.

FIG. 6 - Particolare del piede della pisside nella fig. 3: la Veronica.

FIG. 7 - Particolare del piede della pisside nella fig. 3: strumenti della passione.

FIG. 8 - Particolare del piede della pisside nella fig. 3: l'iscrizione abrasa sul rovescio del piede.

componente della frase potrebbe leggersi nell'anno 1892, data comunque non collegabile all'epoca in cui venne eseguito l'oggetto. I caratteri stilistici, sia per la morfologia della pisside, sia per il tipo degli ornati, palesano una esecuzione tipicamente lombarda, ambientabile ad un momento non avanzato del Seicento. Il confronto con il precedente elaborato, appare indicativo, in quanto il primo, come si è detto, risulta essere una tardiva replica di schemi ancora cinquecenteschi, mentre il secondo già manifesta, senza per altro eccessivi trascinamenti da esemplari molto antecedenti, la sua appartenenza alla prima fase del gusto prettamente barocco. Si può ad esempio richiamare l'attenzione sul pregevole nodo allungato che scandisce il fusto, già esprimente una fase tipica, nel processo di progressiva evoluzione ben caratterizzata, per questo particolare strutturale; pure concorre, nel riconfermare la datazione proposta, tutto l'apparato decorativo di contorno, con le classiche ghirlande e le ricche composizioni a foglie e frutti. Anche per questo interessante oggetto non mancano le possibilità di confronti, rispetto ad altre similari composizioni coeve²⁰.

Fra gli arredi liturgici proposti in questo lavoro ve ne è un terzo, pure di buon interesse ed a sua volta significativamente collegabile alla precedente seconda pisside²¹. Questo terzo elaborato, eseguito integralmente in lamina di rame, in origine totalmente dorata, misura 25,5 cm in altezza (fig. 9). Va anticipato che la morfologia riconduce immediatamente alla precitata versione di arredo liturgico trasformabile in ostensorio: ne è principale testimone la particolare forma della coppa poco capiente e del coperchio, nonché l'eccessivamente allungato elemento d'innesto fra queste due parti. Come per il caso precitato, anche qui è andata dispersa l'incastellatura centrale, atta a contenere il cilindro in vetro e la lunetta reggi ostia. D'altro canto, lo stato complessivo di conservazione della pisside non è soddisfacente, pure a seguito della scomparsa del fusto, sostituito da una verghetta metallica sfaccettata; la crocetta posta sulla sommità non appare quella originaria ed è comunque applicata in modo precario. Il piede dell'oggetto ha un profilo esalobato mistilineo: variante evolutiva del tutto caratteristica, rispetto alla pianta circolare delle prime due pissidi. Sul bordo sopraelevato si dispiega una sequenza di cherubini, mentre sulla superficie pianeggiante si alternano, a una terna di ripetitive composizioni di frutta, tre clipei ovali recanti a sbalzo i simboli della passione: sul primo sono rappresentate la croce, la lancia di Longino e l'asta con la spugna di Stephaton (fig. 10); sul secondo si vedono il martello, la tenaglia e i tre chiodi (fig. 11); sul terzo, la colonna della flagellazione



FIG. 9 - Pisside della metà del secolo XVII.

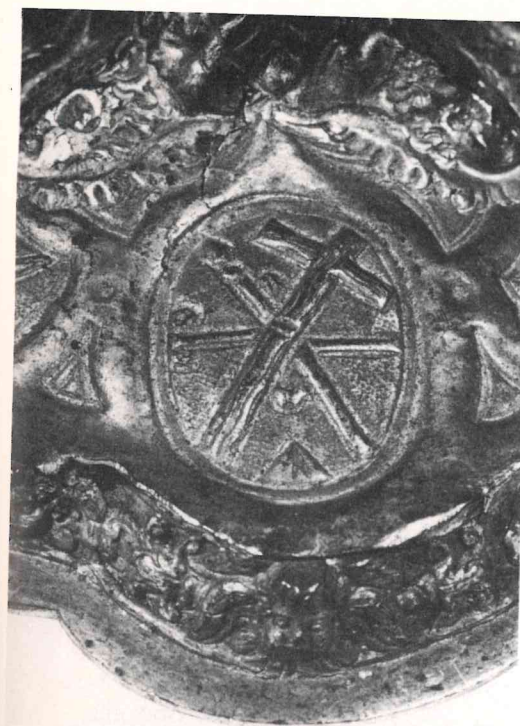


FIG. 10 - Particolare del piede della pisside nella fig. 9: la croce con la lancia e l'asta porta spugna.

FIG. 11 - Particolare del piede della pisside nella fig. 9: martello, tenaglia, chiodi.

FIG. 12 - Particolare della pisside nella fig. 9: scala e colonna.



e la scala (fig. 12). Sulla coppa e sul coperchio si alternano terne di cherubini a composizioni floreali incluse in cartelle mistilinee.

La citata connessione, rispetto alla seconda delle pissidi qui proposte, non si risolve solo nella accomunante destinazione d'uso, ossia nell'essere, pure questo terzo oggetto, una versione in origine destinata a potersi trasformare in ostensorio, ma pure nella constatazione circa l'identico ambito di produzione lombardo, così come la localizzazione nello stesso secolo. A quest'ultimo proposito va segnalato come tale terzo elaborato sia databile ad un momento più avanzato nel corso del secolo XVII: proposta documentata in particolare dalla morfologia del piede a pianta lobata, più che non dalla iconografia e dallo stile delle figurazioni.

La qualità complessiva, con i tre clipei recanti simboli della passione dall'esecuzione piuttosto modesta, bilanciata però dal buon livello degli ornati sbalzati sulla coppa e sul coperchio, conferma un'attribuzione cronologica probabilmente non accentuatamente posteriore alla metà del Seicento.

Proseguendo nell'analisi circa il gruppo di pissidi qui preso in esame, si può proporre un quarto di questi oggetti liturgici, sempre di ambito produttivo lombardo, pure databile al secolo XVII e di nuovo del tipo già trasformabile in ostensorio (fig. 13). Circa quest'ultima duplice funzione, non esistono dubbi, non tanto per la concezione morfologica, meglio evidente nei tre casi precedenti (qui l'affiancamento delle parti, fra coppa e coperchio è senza dubbio più armonioso), quanto per alcuni altri indizi: ad esempio, questo doppio utilizzo lo si deduce dall'individuazione di una coppia di specifiche tacche, poste diametralmente sul bordo del contenitore, onde permettere l'agganciamento «a baionetta» dell'incastellatura per la trasformazione in ostensorio: anche in questo caso, di tali parti intermedie si è persa ogni traccia.

La pisside venne eseguita in argento integralmente dorato ad esclusione dell'esterno della coppa, ove si palesa a vista il bianco metallo²²; misura in altezza 29 cm ed appare in buono stato complessivo di conservazione, ad eccezione della parte terminale a cuspide, sul coperchio, rifatta tardivamente assieme alla crocetta, pure recente.

La concezione strutturale e figurativa risulta ben imparentata, rispetto alle precedenti pissidi, anche se qui è evidente la evoluzione nel contesto della stilistica di epoca barocca. Così, il piede si espande in sei sporgenze, tuttavia non più a lobi semicircolari, bensì a profilo totalmente mistilineo; analogamente, la citata trasformazione evolutiva si palesa nel nodo che tende in modo piuttosto deciso a diventare conformato verso il tipo «a

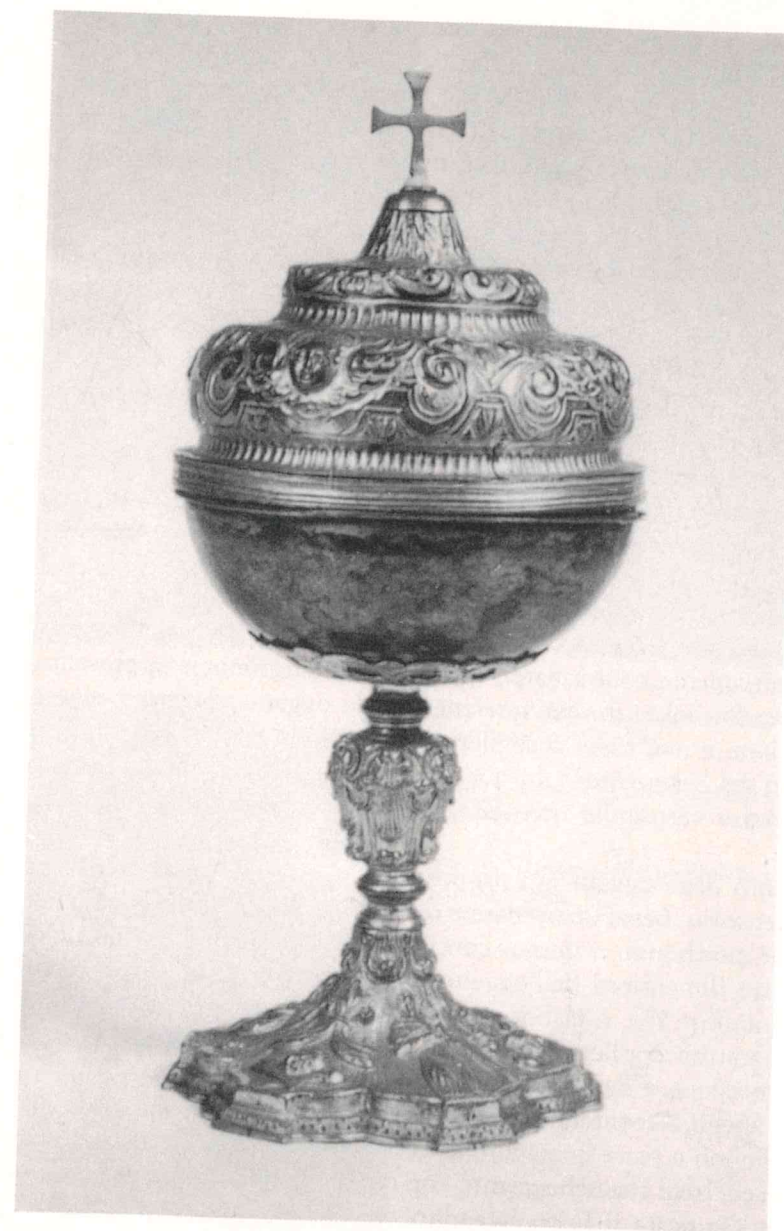


FIG. 13 - Pisside tardo seicentesca.

ghianda», morfema che sarà uno dei caratteri tipici nella prima metà del Settecento.

L'impianto figurativo sul piede, è ancora organizzato con una doppia terna alternata di immagini: a tre figure di santi si inframmezano composizioni fogliacee e cherubini. Tuttavia non abbiamo più clipei tondeggianti con ornati eseguiti a rilievo basso o ad incisione; al contrario, i campi sono più vasti e mossi e le immagini risultano sbalzate a forte aggetto. Su una delle tre specchiature è riprodotto sant'Antonio da Padova, con il saio e il cordone dei Francescani, in atto di sostenere su un libro aperto il piccolo Gesù (fig. 14); sulla seconda è l'immagine della Madonna (fig. 15); sulla terza, san Gerolamo, riprodotto nelle sembianze di eremita nel deserto, con una crocetta in mano ed il leone ai suoi piedi (fig. 16).

Il nodo è ornato da conchiglie e fogliami, mentre sul gonfio coperchio sono riprodotti volti di cherubini, volute fogliacee cocleari, riccioli. Si nota l'innovativa presenza del reggi coppa, qui ancora di modeste dimensioni.

Questa pisside rappresenta un interessante esemplare, non solo per il discreto livello esecutivo (anche se le figure sbalzate sul piede risultano sommariamente conformate), quanto perché testimonia la presenza, nelle Civiche Raccolte, di una versione di tale oggetto che trovò una grande diffusione e una vasta accoglienza nel periodo fra l'attardato Seicento e l'inizio del Settecento²³. In questo caso, data la formula già bene assestata, appare verosimile una datazione non anteriore alla fine del secolo XVII.

Il quinto degli oggetti qui proposti non è più una pisside trasformabile in ostensorio, bensì una versione del tipo un tempo usata per recare il viatico ai moribondi: a questa constatazione conducono essenzialmente, le modeste dimensioni dell'oggetto, alto solamente 11,5 cm e pesante 80 grammi (fig. 17). L'elaborato venne eseguito integralmente in argento, con doratura applicata solamente all'interno della coppa²⁴. Lo stato di conservazione è da considerarsi buono.

Date anche le contenute dimensioni, la pisside non reca raffigurazioni con simboli o sacre immagini; la decorazione alterna a stilizzate sequenze fogliacee, fregi classicheggianti, con ovoli allungati. Sul piede a pianta circolare s'imposta il fusto, scandito da un nodo del tipo assimilabile, di massima, alla versione «a ghianda». Il contenitore è fornito di un piccolo sottocoppa, mentre il coperchio, di forma allungata, termina con una liscia crocetta, verosimilmente originaria.



FIG. 14 - Particolare del piede della pisside nella fig. 13: sant'Antonio da Padova.

FIG. 15 - Particolare del piede della pisside nella fig. 13: la Madonna.

FIG. 16 - Particolare del piede della pisside nella fig. 13: san Gerolamo.





FIG. 17 - Pisside da viatico del secolo XVIII.

Non sono rilevabili le punzonature per la bottega di argentiere che ebbe a elaborare la pisside: gl'impronti sarebbero stati di valido ausilio al fine di una precisa attribuzione ad un laboratorio. I caratteri morfologici e stilistici riconducono comunque ad un'accurata produzione settecentesca d'ambito latamente lombardo.

Il repertorio di inedite pissidi, proposto nella presente occasione, continua con ancora due di questi oggetti, di forma e carattere piuttosto inconsueti, fra di loro notevolmente analoghi. Il primo di tali elaborati (fig. 18), di ottone e argento dorati, misura 20 cm in altezza²⁵. È quasi totalmente privo di elementi figurativi od ornamentali, con l'eccezione di un coronamento fitomorfo, in forma di foglie ricadenti, applicato alla sommità del coperchio, sotto la sferula sulla quale appoggia la crocetta terminale, di tipo greco. Per il resto, tutta la pregevolezza della pisside si basa sulla raffinata concezione morfologica che le conferisce un aspetto di singolare eleganza.

Così, sul piede circolare s'impone il fusto, quasi interamente costituito dal nodo del tipo «a vasetto» allungato. I caratteri di più evidente preziosità sono palesati sia nella larga e appiattita coppa, sostenuta da un minuscolo reggicoppa, sia, in particolare, nell'alto coperchio che aderisce alla parte sottostante tramite una espansa corona circolare pianeggiante. L'unica licenza decorativa è fornita da sottili filettature circolari concentriche, incise ad andamento parallelo, sul piede, sul nodo, sul coperchio. Dato che la pisside successivamente proposta appartiene allo stesso ambito produttivo, sia sul piano stilistico, sia su quello cronologico, rispetto a questa poco sopra descritta, merita prima proporre un breve accenno illustrativo, riservando un commento al termine di questa seconda descrizione.

Nei confronti con il precedente oggetto, questo appare notevolmente analogo (fig. 19). È stato eseguito con lo stesso tipo di materiale (ottone e argento), tutto poi dorato, ed è più basso di solo mezzo centimetro, misurando in altezza 19,5 cm²⁶. Piede, fusto, reggicoppa e coppa appaiono del tutto analoghi, rispetto alla pisside soprannominata: ciò sia dal punto di vista strutturale che da quello della sobrietà figurativa. Solo il coperchio, che, identicamente si conclude con un fregio applicato a foglie ricadenti e con la crocetta greca pure posta su una sferetta, ha una forma differente, con una minore imbutitura: basso e allargantesi rapidamente verso la base, venne eseguito secondo un disegno molto elegante. Questi due oggetti liturgici, per i quali si è già segnalata la reciproca strettissima parentela, possono entrambi ricondursi, per ragioni di carattere



FIG. 18 - Pisside del secolo XIX.



FIG. 19 - Pisside del secolo XIX.

stilistico, ad una produzione d'ambito romano localizzata nella prima metà dell'Ottocento. In tale direzione riconduce, in modo particolare (per l'ipotesi stilistica), la pregevole e affatto singolare conformazione nei rapporti fra coppa e coperchio, mentre l'ambientazione cronologica è ribadita, in questo caso, prevalentemente dall'analisi del tipo di fusto dal caratteristico nodo.

Un nobile ascendente, forse anteriore solo di un lustro o poco più, può rinvenirsi nella pisside di pertinenza della chiesa di santa Maria Assunta a Castelnuovo di Porto²⁷. L'opera, di più modeste dimensioni (altezza 10,5 cm) e del tipo cosiddetto da viatico, fu eseguita in argento per opera del noto artefice Giuseppe Valadier (1762-1839) e reca la marcatura con l'impronto del maestro, oltre che la data indicante l'anno 1804. Per questo elaborato è stato pertinentemente annotato che «l'estrema levigatezza della superficie dell'oggetto e la preziosità connessa alle piccole dimensioni mettono in risalto la finezza del disegno, equilibrato nell'accordo di ogni elemento, e la fine penetrazione di gusto neoclassico». Tali considerazioni, al di fuori delle differenti dimensioni, bene si attagliano alle due pissidi qui proposte, opere di rara e sobria eleganza, proprie di un primo scorcio dell'Ottocento romano.

L'ottavo ed ultimo oggetto per il repertorio di pissidi qui proposto, si distacca in modo deciso, rispetto alle opere sopra citate, sia per l'essere sensibilmente anteriore nei confronti di tutte le altre, sia per la totale differente formulazione, morfologica e decorativa (fig. 20). Eseguito in argento, in parte in lamina e in parte in getto, tutto dorato, misura in altezza 21 cm²⁸.

Va subito anticipato come esista una significativa censura fra il contenitore e il piede col fusto: queste due ultime parti furono eseguite a fusione e sono del tutto lisce, salvo un sottile fregio a stilizzati elementi fogliacei che corre lungo il bordo del piede. Anche le proporzioni non appaiono omogenee: rispetto al contenitore, piuttosto voluminoso, la parte sottostante risulta alquanto modesta e non adeguata.

La coppa e il coperchio, eseguiti in lamina sbalzata, sono decorati da un motivo fitto, ancorché ordinatamente ripetitivo, costituito da eleganti composizioni fitomorfe incluse in un intrecciarsi di racemi e volute. L'estremità superiore del coperchio a guglia si conclude con un pregevole pomello a pigna fogliata. Il tutto conferisce alla pisside un aspetto ornamentale di sapore vagamente orientaleggiante.

I caratteri stilistici del piede e del fusto riconducono ad una fase non avanzata del secolo XVII: si vedano, ad esempio, questi elementi nel



FIG. 20 - Pisside del secolo XVI.

secondo degli oggetti proposti in tale repertorio (fig. 3). In contrasto, la morfologia della coppa e del coperchio suggerisce una datazione non posteriore alla metà del secolo XVI: si può anche ricordare la citata disposizione tardocinquecentesca prescrivente che sulla sommità delle pissidi fosse collocata la croce, qui assente. Appare quindi verosimile ritenere che il supporto sia stato sostituito tardivamente, perlomeno un secolo dopo l'esecuzione originaria dell'oggetto. Per la sua piuttosto insolita, ancorché caratteristica, formulazione decorativa, sembra attendibile l'attribuzione di questa pisside ad un ambito latamente veneto.

Si può ancora aggiungere che, mancando in quest'ultimo oggetto elementi specifici di tipo figurativo che richi amino una oggettiva pertinenza religiosa, potrebbe restare aperto il dubbio circa la sua definizione di pisside, piuttosto che di una generica coppa fornita di coperchio. Premettendo come non si sia a favore di quest'ultima ipotesi, resta indubitabile la diffusione, fra i secoli XVI e XVII, dell'uso di questi particolari tipi di contenitori chiudibili, eseguiti in differenti materiali, più o meno preziosi, e decorati in modo multiforme: in metallo, in vetro, in avorio, a superficie smaltata, in materiali esotici (come noci di cocco o uova di struzzo), in madreperla, ecc.²⁹.

Si vuole comunque qui fare riferimento a quel particolare momento in cui fu elaborato il nostro oggetto, antecedentemente alla grande svolta imposta dal concilio tridentino, avvenimento dopo il quale, questa «laicizzazione» di alcuni aspetti formali per gli arredi e le suppellettili liturgici, ebbe a subire una sostanziale trasformazione. A questo proposito ci si può riferire ad un significativo repertorio di tali differenti elaborati, a carattere religioso e profano, proposto come esemplificazione sistematica³⁰. È possibile, secondo tale pubblicazione, rilevare come, ancora nel secolo XVIII, si trovino preziose pissidi (fra cui una palermitana in argento) con il coperchio concludentesi non con la ormai canonica crocetta, bensì con una tonda bacca incorniciata da foglie.

Talvolta risulta difficile persino a uno specialista, optare a favore del termine di coppa piuttosto che per quello di pisside. Così, nella citata pubblicazione, parlando di un oggetto della metà del Cinquecento, conservato a Londra nel British Museum, il Lipinsky palesò tale perplessità. L'autore, trattando infatti di un prezioso argento, abbellito da cammei figurati, annotò: «Spesso le forme dell'argenteria civile, molto più rara di quella di uso liturgico, si riferiscono a quest'ultima. Se nella cima del coperchio di questa coppa ci fosse una croce, invece che un guerriero in armatura, avremmo una pisside che, d'altra parte, non è che una coppa

con coperchio». In effetti, per l'oggetto del museo londinese, non si sarebbe poi per nulla sfavorevoli nell'individuare un elaborato dalle originarie funzioni religiose, anche rifacendosi (oltre che alla morfologia) alle raffigurazioni di tipo sacro, presenti sui cammei.

A conclusione di questa breve indagine, in ordine a un gruppetto di pissidi, si deve rilevare come, pur non avendo segnalato qui la presenza di opere di eccezionale importanza, si riconferma peraltro l'interesse derivante dalla conoscenza per oggetti non solo inediti, come in questo caso, ma in genere poco e male noti, poiché spesso ancora relegati nella impropria categoria delle elaborazioni cosiddette «minori», con le connesse esiziali conseguenze, ai fini della loro tutela e della valorizzazione.

NOTE

¹ O. ZASTROW, *Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici in alcuni crocifissi metallici alto-medievali in Lombardia*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», a. V, vol. IV (1978), p. 222 ss.; ID., *Id.*, parte seconda, in «Rassegna di Studi e di Notizie», a. VI, vol. VII (1979), p. 307 ss.

² O. ZASTROW, *La collezione di bacili d'ottone del XV e XVI secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», a. VIII, vol. IX (1981), p. 473 ss.; ID., *Id.*, *Un altro raggruppamento di piatti metallici ornamentali nelle Civiche Raccolte milanesi d'Arte Applicata*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», a. X, vol. XI (1983), p. 369 ss.

³ O. ZASTROW, *Marchi e firme di argentieri e orefici nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», a. IX, vol. X (1982), p. 411 ss.; ID., *Due argenti milanesi del secolo XIX donati alle Civiche Raccolte di Arte Applicata*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», a. XIII, vol. XIII, p. 827 ss.

⁴ O. ZASTROW, *Due opere senesi a smalti nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata: il calice di Rinaldo Malavolti e quello di «Mona Madalena»*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», a. XI-XII, vol. XII, p. 351 ss.

⁵ O. ZASTROW, *Museo d'Arti applicate. Smalti*, Milano 1985, collana «Musei e Gallerie di Milano».

⁶ Il repertorio di elaborati liturgici collaterali è piuttosto numeroso e complesso; si può accennare ad oggetti quali la patena, le ampolline, i contenitori per ostie da consacrare, i piattini, ma anche ai tessuti più o meno ad essi pertinenti, come il velo del calice, la borsa con il corporale, il purificatoio, ecc.

⁷ A titolo di esempio, per alcune pissidi in avorio di epoca paleocristiana, si può rimandare ad esemplari quali quello del Museo di Dahlem a Berlino, o del Tesoro della Cattedrale di Sens, o dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, riprodotti in TARDY, *Les ivoires. Évolution décorative du I^{er} siècle à nos jours*, Parigi 1966, pp. 3, 4 e p. 6.

⁸ Una significativa documentazione di questo arcaico rito, sia pure nelle sue esplicazioni bizantino-greche, è visibile nell'antica chiesa di santa Maria a Grottaferrata, consacrata nel 1025 dal papa Giovanni XIX dei Conti di Tuscolo: dietro l'iconostasi è visibile d'altare sormontato da un baldacchino da cui pende una colomba d'argento per la custodia del Santissimo Sacramento.

- ⁹ Si veda, ad esempio, il pregevole elaborato custodito nel Tesoro del Duomo di Milano, e proveniente dalla basilica di san Nazaro: R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro e museo del Duomo*, I, Milano 1978, n. 13, pp. 58, 59. Interessante, in questa esplicazione, è pure, ad esempio, la colomba eucaristica, ancora fornita del suo piatto da sospensione, conservata nel tesoro della cattedrale di Salisburgo (M.M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, Friburgo 1972, pp. 117, 118, fig. 72). Si può anticipare, inoltre, l'oggetto di un prossimo studio riguardante uno di questi contenitori argentei, costituito da una rara raffigurazione dell'agnello mistico.
- ¹⁰ F. RAIBLE, *Der Tabernakel eins n. Jetz*, Friburgo 1901, p. 422.
- ¹¹ A Milano sono custodite, rispettivamente nel Museo del Duomo e in quello del Castello Sforzesco, due pissidi cilindriche databili al secolo XIII, eseguite in rame smaltato: R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, cit., n. 12, p. 58; O. ZASTROW, *Smalti*, cit., n. 1, p. 21.
- ¹² Ad esempio, una preziosa pisside cinquecentesca è già stata proposta in un precedente studio: O. ZASTROW, *Marchi e firme...*, cit., n. 21, p. 460.
- ¹³ O. ZASTROW, *Il tesoro dell'Incoronata in Lodi. Oreficerie e codici miniati*, Lodi 1988, n. 10, p. 68; ID., *Il museo dell'Incoronata a Lodi*, Lodi 1988, n. 32, p. 52.
- ¹⁴ O. ZASTROW, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*, Como 1984, n. 119, p. 97, figg. 286, 287; l'elaborato, ancora conservato in un'apposita custodia di cuoio complessamente elaborata, fu eseguito a Milano, nel secolo XVIII, dalla nota bottega operante all'insegna della faccia di luna.
- ¹⁵ Si rimanda, ad esempio, a molteplici esemplari rilevati in inventari del Lecchese: O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco*, Lecco 1981, vol. I; ID., *Id.*, vol. II, Lecco 1983; ID., *Capolavori...*, cit.
- ¹⁶ Si può ad esempio citare il caso delle prescrizioni post-tridentine per le visite pastorali, come quelle per la chiesa di Grandate, presso Como (O. ZASTROW, *La chiesa di santa Maria «in Agris» a Grandate*, Como 1988): il vescovo di Vercelli, monsignor Francesco Bonomi, delegato del vescovo di Como, Gianantonio Volpi, nella sua relazione del 9 novembre 1578, prescrive fra l'altro l'acquisto d'un tabernacolo portatile alla forma (si tratta di un ostensorio), che possa ancora servire per pisside quando sarà il bisogno di portar il sacram.¹⁰ all'infermi.
- ¹⁷ L'elaborato è inventariato nella scheda OREFICERIE n. 368.
- ¹⁸ Non è infrequente ritrovare questo tipo di oggetti anche in parrocchie pertinenti a diocesi extra ambrosiane, come l'ostensorio-pisside di Calestano (Parma) in Val Baganza: G.P. BERNINI, *Testimonianze di fede attraverso l'arte nella Val Baganza e nel Bercetano*, Berceto-Parma 1976, n. 31, p. 39, fig. 17.
- ¹⁹ L'oggetto è schedato nei registri museali come OREFICERIE n. 366. Non è nota la provenienza.
- ²⁰ Si veda ad esempio, sia pure in una esecuzione ben più ricca e di poco anteriore, l'ostensorio conservato nel tesoro del santuario di santa Maria presso san Celso a Milano: F. REGGIORI, *Il santuario di santa Maria presso san Celso e i suoi tesori*, Milano 1968, p. 175, fig. 1.
- ²¹ L'opera è inventariata nella scheda OREFICERIE n. 367; la provenienza è ignota.
- ²² La pisside, inventariata come OREFICERIE n. 187, è pervenuta alle Civiche Raccolte a seguito di un acquisto (I.G. 2766/13).
- ²³ Per un significativo repertorio di calici, pressoché analoghi nella tipologia del piede e del fusto, rispetto alla pisside qui proposta, si può rimandare al repertorio edito in O. ZASTROW, *Capolavori...*, cit., e in particolare ai nn. 53, 54, 56, tutti di botteghe di argentieri milanesi.

- ²⁴ La pisside, inventariata come OREFICERIE n. 77, fu acquistata nel 1893 dalla vendita Fuzier.
- ²⁵ Dell'opera, registrata alla scheda OREFICERIE n. 78, non si conosce la provenienza.
- ²⁶ Anche per questa pisside non è nota la provenienza, prima dell'ingresso nelle Civiche Raccolte; è registrata sotto l'inventariazione OREFICERIE n. 86.
- ²⁷ Si rimanda alla scheda di G. ZANDRI in «Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio» (Mostra a Roma; nov.-dic. 1975), Roma 1975, n. 402, p. 149, tav. CXLIII.
- ²⁸ Pure di quest'opera, registrata come OREFICERIE n. 94, non è nota la provenienza.
- ²⁹ Si può ricordare, ad esempio, il ricco repertorio di questi singolari oggetti conservato a Firenze, nel Museo degli Argenti, con coppe ricavate da corna di bufalo, da uova di struzzo, da noci di cocco, da conchiglie: C. PIACENTI ASCHENGREEN, *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Milano 1968, cat. nn. 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 594; figg. 70, 71, 72, 73, 74.
- ³⁰ A. LIPINSKY, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1979, *passim*: vedasi in particolare la pisside alla tav. 35, la coppa alla tav. 54 e la tav. a colori n. VII.