

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III^o - Anno II^o



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

Avv. Prof. FRANCESCO OGLIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

Membri

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

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

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

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

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

INDICE

Francesco Ogliari - Assessore alla Cultura e Spettacolo. Presentazione	Pag. 7
Clelia Alberici - Giovanni Pividor, Litografo e Architetto Veneziano	» 9
Grazia Biscontini Ugolini - Un nuovo pezzo del celebre ser- vizio nuziale di Alfonso II d'Este	» 155
Rossana Bossaglia - L'Archivio Quarti - Un secolo di storia e di cronaca dell'arredamento italiano	» 175
Giorgetta Kalk Lubatti - Il caricaturista Giorgio Analdi (Dalsani)	» 205
Giorgio Lise - Le scene di Lodovico Pogliaghi per il Nerone di Boito	» 243
Oleg Zastrow - Una prima analisi sistematica sulla tecno- logia e sullo stile del coltello liturgico medioevale	» 285
Attività, doni, acquisti, restauri, mostre	» 327

Anche se il Castello Sforzesco non possiede più nessun oggetto dell'instimabile Tesoro che Lodovico il Moro conservava nella Sala della Rocchetta, detta appunto del Tesoro, e che amava mostrare ai Principi e agli Ambasciatori ospiti della Sua Corte, ci è consentito di ammirare ancora oggi oreficerie, ceramiche, smalti, avori di eccezionale preziosità esposti nelle vetrine dei saloni della Rocchetta, pervenuti in gran parte al Comune fin dai primi anni della costituzione dei Civici Musei.

Nella critica d'Arte contemporanea hanno trovato un posto adeguato anche le opere di Arte applicata che sino ad una quindicina di anni or sono erano state neglette. Pertanto questa Rassegna di Studi è sintomatica dell'attuale « fortuna » di cui godono le opere d'Arte decorativa. Vengono, per così dire, messi in luce oggetti di eccezione: un coltello liturgico del tredicesimo secolo, illustrato da Oleg Zastrow; un versatoio di maiolica facente parte del celebre servizio nuziale di Alfonso II d'Este e di cui il Museo può vantare altri pezzi, ampiamente descritto da Grazia Biscontini Ugolini.

Alcuni articoli riguardano la Raccolta della Stampe Achille Bertarelli. Sono messi in evidenza tre cospicui doni di recente pervenuti. Rossana Bossaglia commenta il complesso dei disegni per mobili ed interni della Ditta Eugenio e Mario Quarti; Giorgetta Kalk Lubatti offre notizie inedite dell'opera del caricaturista Dalsani, essendo nipote dell'artista; Giorgio Lise illustra l'allestimento scenico del Nerone di Boito sulla scorta di una raccolta di disegni di Lodovico Pogliaghi.

Infine Clelia Alberici ha completato dopo lunghe ricerche la monografia e il catalogo delle litografie e dei disegni, del veneziano Giovanni Pivdor. Mi auguro che, puntuale come lo è stata fin'ora, ogni anno venga pubblicata questa Rassegna di Studi che diffonde la conoscenza dei nostri Musei, recando apporti interessanti agli studi.

FRANCESCO OGILIARI
Assessore alla Cultura e Spettacolo

CLELIA ALBERICI

Giovanni Pividor
litografo e architetto veneziano

Alcuni anni or sono, e precisamente nel 1966, ci proponemmo con una mostra allestita a Vicenza¹ una revisione della ricchissima produzione litografica dedicata alla vedutistica veneta sia del paesaggio che dei centri urbani fra il 1830-70 circa, poiché gli esecutori erano sempre stati sottovalutati e relegati dalla critica a livello di buoni artigiani che si erano impegnati con abilità e scrupolo e avevano compiuto un'opera utile prima dell'avvento della fotografia.

Ma dalla vasta panoramica offerta dalla mostra emersero valori che non erano stati presi in sufficiente considerazione: certi preziosismi compositivi, una felice vena poetica, scorci colti con finezza di gusto erano tali da giustificare una maggior considerazione verso questi litografi vedutisti, anche se il loro scopo poteva sembrare modesto perché si proponevano anzitutto di disegnare mantenendosi il più possibile aderenti alla realtà.

Fra tutti emerse Giovanni Pividor per l'acutezza e la vivacità della rappresentazione iconografica ben diversamente da quei vedutisti che si limitavano ad una ripetizione meccanica del vero.

Buona parte della sua produzione è posseduta dalla Raccolta Bertarelli, dalla Biblioteca di Brera e da collezionisti milanesi: perciò questo studio monografico viene pubblicato nella nostra Rassegna di Studi.

Una prima parte riguarda la biografia del Pividor, l'esegesi della sua produzione grafica, la sua attività di architetto. La seconda parte è costituita dal catalogo delle litografie (volumi, albi, tavole sciolte), dei disegni e dei progetti architettonici. Un lavoro analogo fu da noi precedentemente fatto per Marco Moro², litografo veneto contemporaneo del Pividor, con il quale collaborò alle illustrazioni di volumi e di album, e la cui opera fu largamente rappresentata alla Mostra di Vicenza.

Il Pividor nacque a Venezia il 6 novembre 1808³ e seguì con diligenza i corsi regolari presso la locale Accademia di Belle Arti meritando due premi⁴. La laurea in architettura gli servì per diventare professore di architettura ed ornato prima a Venezia e poi a Ferrara; inoltre ebbe incarichi pubblici di restauri e di completamenti di edifici per lo più sacri, in gran parte non realizzati, ma di cui sono rimasti i progetti. *Disegnatore prospettico ed architetto* è definito in uno dei primi manuali in cui viene citato⁵. Come *Disegnatore di prospettive* è annoverato fra i Soci d'Arte dell'Accademia di Venezia.

Disegnatore valentissimo effettivamente egli fu e questa sua capacità gli permise di divenire, appena trentenne, un illustratore molto ambito e richiesto dalle più importanti case litografiche e dagli editori che in quel periodo pubblicavano in continuazione album e volumi con tavole ritraenti Venezia e località del Veneto. Infatti nel 1838 Pietro Chevalier, scrittore e litografo di buon livello, avuto dal Signor G.G. Eckschlager di Salisburgo l'ordinazione di pubblicare una serie di vedute di Venezia che si distinguessero fra le molte già uscite, consigliò come illustratore delle tavole Giovanni Pividor. L'opera s'intitolò: *Siti storici e monumentali di Venezia* (n. 5). Lo Chevalier si limitò a stendere il testo con le notizie storiche: *Quindi il Pividor scelse e delineò valentemente i siti: io vi feci le note*⁶.

Effettivamente Pividor dimostrò subito di non essere un freddo quadraturista ligio a delineare alla perfezione gli elementi architettonici, ma di saper descrivere la vita che si svolge intorno agli edifici monumentali, con particolari a volte graziosi, come il gruppo di piccioni che si precipita per beccare, i turisti eleganti saliti a vedere da vicino i quattro cavalli di bronzo di San Marco od intenti ad osservare il Ponte dei Sospiri, i venditori ambulanti e la folla attorno alle bancarelle nel disordine pittoresco del mercato a San Giacomo di Rialto, le donne che attingono acqua dai pozzi dei campielli, i pescatori in crocchio presso la riva verso San Marco.

In un altro albo, uscito in quello stesso anno: *Dell'avvenimento di S.M.I.R.A. Ferdinando I d'Austria in Venezia e delle civiche solennità d'allora, narrazione di Fabio Mutinelli*, i disegni del Pividor sono definiti « fedeli e briosi ». In un'epoca in cui l'opera dei vedutisti passava sotto silenzio, le lodi al Pividor costituiscono un'eccezione. In quei termini semplici ci sembra espressa la caratteristica saliente del nostro artista che sapeva infondere note di vivacità e di grazia nelle sue vedute.

Non è qui possibile commentare ogni opera presentandone le illustrazioni che permetterebbero di seguire il graduale affinarsi delle sue capacità.

A 30 anni già all'apice della sua fama, era entrato nella considerazione dell'ambiente colto di Venezia e frequentava il Palazzo del Conte Benedetto Valmarana, ove si riuniva il fior fiore dell'arte e dell'erudizione. Troviamo nominato il Pividor in un *Diario* manoscritto di pugno del Valmarana⁷, che descrive un viaggio da Venezia a Milano nell'ottobre del 1839: *Partiti alle ore 5 da Padova, giungemmo a due ore pomeridiane a Verona, smontando, all'Albergo della Torre di Londra, dove eravi il Pividor...* A Verona il Pividor si era portato con sé, come sempre, fogli e matita, e le vedute di Verona datate 1839 (elencate al n. 124) sono state schizzate probabilmente in quei giorni di ottobre in cui si incontrò con il vecchio patrizio. I Conti Valmarana, nobile famiglia di Vicenza annoverata fra le nobili di Venezia nel 1658, abitavano a Venezia nel Palazzo Mangilli-Valmarana. Eretto su disegno di Antonio Visentini (1760) per il Console d'Inghilterra Giuseppe Smith, passò poi al Conte Mangilli e vi andò ad abitare Benedetto Valmarana quando divenne sposo di Lucrezia Mangilli; l'interno era stato lussuosamente allestito dall'Arch. Antonio Selva, alla fine del sec. XVIII. Il padrone di casa era persona di vasta cultura artistica, appassionato collezionista di libri rari, stampe, medaglie, dipinti e mecenate generoso. La sua erudizione non si era formata solamente sui libri, ma anche con frequenti viaggi nelle città grandi e piccole d'Italia ove lo interessavano particolarmente le biblioteche, i musei, le raccolte artistiche pubbliche e private. Era accolto presso gli studi dei più rinomati pittori e scultori dei quali nel suo *Diario* annotava scrupolosamente ogni cosa che lo avesse colpito.

Amava circondarsi degli esponenti più in vista del mondo dell'arte e della cultura; fra questi era Emanuele Cicogna « vero specchio di erudizione e di cortesia » come lo definì il Tassini⁸, autore fra l'altro di un importantissimo *Saggio di Bibliografia Veneziana*, che aveva dedicato al Conte Benedetto.

In un codice Cicogna (n. 1963, presso la Biblioteca del Museo Correr) il Cicogna ci conferma la cordiale amicizia che il Patrizio dimostrava al Pividor, il quale era benvenuto anche per le qualità morali e la mitezza di carattere che furono rimarcati nei Necrologi⁹ e che traspaiono dal suo autoritratto, il giovane con barba, seduto fra le iniziali G. e P. in-

tento a disegnare sulla Riva S. Vidal raffigurato in un biglietto d'auguri (fig. 1). È sempre lui il distinto signore con barba che cerca di farsi notare fra le varie persone nelle sue litografie. Il giovane Pividor assecondava di buon grado anche i desideri del Cicogna che aveva per lui espressioni di stima ...*Il bravissimo pittore vedutista Giovanni Pividor, un amico col quale pressoché ogni sera mi trovo alla conversazione del Conte Valmarana...* e gli fece i lucidi delle stampe che illustrano un volume di Almorò Albrizzi: *Memorie storiche di Oderzo*, Venezia, 1743, che il Cicogna stesso aveva copiato da un bell'esemplare posseduto dal Valmarana. Il Cicogna era fra gli amici a cui il Pividor inviava deliziosi biglietti augurali, (nn. 77 e 78). Abbiamo rintracciato anche il biglietto augurale inviato al Conte di Valmarana per il suo onomastico il 21 marzo 1847 e fu l'ultimo ch'egli ricevette, perché nel dicembre di quell'anno morì¹⁰, lasciando largo rimpianto. La vedova, Contessa Lucrezia, affidò al Pividor il progetto del monumento funebre nella Chiesa dei Santi Apostoli, ove tutt'ora si trova nel presbiterio, cappella a sinistra della maggiore, parte destra; il busto ritraente il Conte è dello scultore L. Minisini¹¹; nel complesso è un'opera piuttosto modesta e questo ci conferma che Pividor va rivalutato particolarmente per i suoi disegni e le sue litografie.

L'amicizia con il Cicogna continuò anche dopo la morte del Conte Valmarana. Presso la Biblioteca del Museo Correr (Fondo Cicogna 2833, n. 123) abbiamo trovato la copia eseguita nel 1853 di una *Mariegola di Pittori del 1726* appartenente al Pividor, che aveva permesso al Cicogna di copiare¹².

Nelle serate presso i Valmarana, Pividor non tralasciava di disegnare, mentre la conversazione ferveva. È sempre dal Cicogna che attingiamo questa notizia, unitamente all'elenco di un gruppo di disegni, che alla morte del Conte non si erano più trovati, perché probabilmente il Pividor se li era portati a casa; avendoli fatti per suo passatempo li aveva considerati di sua proprietà. La Direzione del Museo Correr ebbe nel 1890 la fortunata occasione di acquistare un gruppo di disegni a penna¹³ che corrispondono a quelli descritti dal Cicogna: *In questa collezione Giovanni Pividor abilissimo veneto artista ha disegnato il prospetto di alcune chiese, torri e altri siti di Venezia. Egli non si è già proposto di dare a rigore una perfetta immagine, ma un'idea fedele cosicché a colpo d'occhio si conosca di quale veduta si è voluto dare l'effigie e la (?) e che queste vedute egli lavorò nelle ore della sera...*

Essi costituiscono il nucleo più importante fra i disegni reperiti e ci

duole pensare che gran parte della sua opera grafica, non a stampa, sia andata dispersa.

Venezia è la grande protagonista di quasi tutti i disegni come di gran parte delle litografie. Egli la vede sotto una visuale nuova e ce la presenta con valori schietti e un'aderenza alla realtà ben diversa dal « vero convenzionale » che è il difetto che ha sottratto alla nostra considerazione gran parte dei vedutisti veneziani più o meno degli anni in cui operava Pividor. Il discorso vale in complesso per tutte le vedute, di ogni tecnica, anche delle città e località fuori Venezia. Non rappresenta una Venezia aulica, ma falsa, bensì una città vissuta, di cui ha riscoperto angoli remoti, fin'ora trascurati, tanto che, particolarmente di alcuni disegni, non è stata facile l'identificazione anche a causa dei mutamenti che ha subito la città. È una dimensione rimpicciolita della città, ma più a livello d'uomo. Non sono mai impressioni fuggevoli, abbozzate, ma ben bloccate con segno sicuro e minuto. I contorni delle architetture sono precisi ed esatti; più che in una sintetica evocazione dei luoghi, indulge con minuzia nei particolari. Ciononostante l'effetto d'insieme è vivace e l'aderenza al tema, pur indipendente da ogni suggestione settecentesca, rivela un occhio attento, ma non banale. Possiamo paragonare il Pividor ad un cronista curioso, che gironzola per calli e campi in cerca di novità e prende nota diligentemente di chiese, palazzi imponenti, case modeste e anche della gente che viene e che va. Ne risulta una Venezia colta in tutti gli aspetti, minuta e grandiosa, pettegola e gloriosa. Il Pignatti¹⁴ gli riconosce la capacità di cogliere *un angolo di calle, una figuretta sulla riva, una fuga di barche nel rio che sono qualche cosa di più della riproduzione prospettica dei vedutisti precedenti*.

I disegni del Pividor colpirono un'altra studiosa italiana, Mary Pittaluga, che imbattutasi per caso in un gruppo di fogli legati ad album, dal titolo *Album Pividorianum*, ne fece oggetto di un brillante articolo nel 1968¹⁵.

La scioltezza di mano e l'abitudine a copiare dal vero li aveva acquisiti fin dagli anni dell'Accademia, quell'Accademia che sorta a metà '700 sotto la presidenza di Giambattista Tiepolo, fu riformata agli inizi dell'800 secondo i criteri del tempo, con ordinamento più preciso e scolastico sotto la direzione del Conte Leopoldo Cicognara¹⁶. Il senso del colore era stato pressoché soppiantato dal dominio del disegno, la fantasia creativa frenata dallo studio di modelli classici.

In occasione del IX Congresso degli Scienziati Italiani che si tenne a Venezia nel 1847, a ciascun partecipante venne donata una splendida veduta del Canal Grande in corrispondenza del bacino di S. Marco; fu il Pividor l'autore di quella litografia, derivata da suo disegno; evidentemente il Comune di Venezia lo teneva in gran conto. In quello stesso anno venne pubblicato un importante volume di Pietro Selvatico: *Sulla Architettura e sulla scultura in Venezia* (n. 16) illustrata con silografie del Pividor al quale, a pag. 74 del testo, l'autore fa grandi elogi: *..tanto giovò co' suoi eleganti disegni a far comparire meno disadorne le mie parole, così innamorato ch'egli è d'ogni gloria spettante alla sua Venezia...*

Nel '47 moriva il Conte Valmarana e con lui finiva per il Pividor il periodo forse più sereno della sua vita; era riuscito man mano ad affermarsi, ad assicurarsi un lavoro, a godere dell'amicizia di persone degnissime e del più alto livello. La Rivoluzione scoppiata in Francia nel febbraio del 1848 che ebbe come contraccolpi di far avere a Berlino la Costituzione e a Vienna la promessa di ottenerla, eccitò le speranze negli animi dei sudditi del Lombardo-Veneto. Il 17 marzo insorgeva Venezia. Pochi giovani animosi diedero l'assalto all'Arsenale, s'impadronirono delle armi e costrinsero il Governatore austriaco ad abbandonare la città (23 marzo). Fu istituito un governo provvisorio, di cui fecero parte Daniele Manin e Niccolò Tommaseo. Pividor manifestò apertamente i suoi sentimenti antiaustriaci. In quell'anno gli venne meno la voglia di andare a zonzo per la sua città, incantarsi davanti a un particolare e fermarlo con la matita sul foglio. I disegni e le litografie del '48 sono solamente schizzi di ufficiali e divise militari. Accettò l'incarico dal Governo provvisorio di disegnare i figurini della Milizia Volontaria della Legione della Speranza (n. 51), della Guardia Civica (n. 111/45), degli Allievi Guardie Civiche (n. 50), dei Cavalleggieri (n. 52) ed inoltre disegnò biglietti di vario taglio di Carta Moneta Patriottica (n. 122). La sua fiducia, anzi la certezza nella vittoria traspasero persino nel cartoncino d'auguri per il capodanno del 1849 (n. 86). Purtroppo la situazione precipitò a sfavore degli italiani quando gli austriaci tornarono all'assalto e vinsero a Novara il 23 marzo 1849. Venezia resistette ancora nell'agosto di quell'anno, ma era una resistenza disperata. I difensori si ridussero sul ponte appena costruito, che unisce la città alla terraferma e lottarono ancora eroicamente, ma il 22 agosto furono costretti alla resa per la fame ed il colera. Il Lombardo-Veneto ritornava all'Austria. Non si è cercato di indagare se Pividor avesse preso parte attiva-

mente, combattendo alla difesa di Venezia; è questa una ricerca che sposterebbe troppo il nostro limite di indagine. Nel 1851 (e probabilmente da qualche anno) è Professore di Ornato a Venezia, notizia che desumiamo dal titolo del volume di F. Canonici: *L'antica Certosa di Ferrara*, del 1851 (n. 22). La collaborazione a questo volume e ad un altro, pure del Canonici: *Sulla Cattedrale di Ferrara*, del 1854 (n. 24) misero Pividor in contatto con Ferrara e lo decisero a sceglierla come sua dimora allorché volle abbandonare la sua Venezia amata, deluso ed amareggiato dall'esito della campagna del '59 che non aveva permesso al Veneto di sottrarsi al dominio austriaco. Da una nota apposta alla scheda anagrafica apprendiamo che gli fu *accordato lo svincolo dalla sudditanza austriaca Giusto Decreto 30982, 11 nov. 1863*. Potrebbe darsi che egli avesse lasciato Venezia anche prima di quell'anno. Comunque non perse mai i contatti con la città natale; spesso vi ritornava per ragioni di lavoro, soprattutto per assolvere gli incarichi di restauri architettonici che lo aiutavano a sanare la sua non florida situazione economica.

Gran parte dei restauri li possiamo conoscere solamente da disegni o litografie perché non vennero realizzati. Indugiamo un poco su questa sua attività di architetto, che fu molto apprezzata dai contemporanei. Una delle cose che più stava a cuore ai veneziani era di liberare il Campanile di S. Marco dalle baracche di legno che vi erano addossate e trovare una soluzione per la base. Se si scorrono le annate dell'Ateneo Veneto, nel fascicolo del 1871 viene estesamente descritto uno dei progetti presentati; la questione già da tempo si agitava senza che si fosse mai arrivati a prender una decisione, a fare una scelta fra i progetti; fra i vari concorrenti sono nominati Grimaud de Caux (n. 45/2) e il nostro Pividor di cui presentiamo le litografie di due progetti, (nn. 93 e 94). In quello del 1856 propone un portale d'ingresso al Campanile che richiama molto lo stile della loggetta del Sansovino. Uno zoccolo rinascimentale avrebbe fatto di contorno alla base. Nel progetto del 1863 fa una variante sopra l'architrave. In un lunettone cinquecentesco vi avrebbe collocato un busto di Galileo Galilei, sotto il quale entro uno spazio rettangolare s'inseriva un'iscrizione laudatoria affiancata da due statue allegoriche (fig. 3). Sarebbe stata una soluzione di pessimo gusto, ma nessuno dei due progetti fu realizzato. Le baracche vennero abbattute entro il 1873 e il campanile fu lasciato intatto, così come si trovava, con le canne che arrivavano in basso fino a terra. La ricostruzione seguita rapidamente al crollo del 1902, fu fedele al preesi-

stente « dov'era e com'era », con l'aggiunta di uno zoccolo poco rimarchevole intorno alla base. Era un periodo in cui il Comune di Venezia aveva deciso di completare le facciate incompiute delle chiese. Il Pividor presenta alcuni disegni due dei quali datati 1860 (nn. 95-98, fig. 4) per ornare la parte inferiore della Chiesa dei S.S. Giovanni e Paolo. Si adegua allo stile del tempio e propone una decorazione gotica, anzi neogotica; comunque non se ne fece nulla e la facciata è ancora allo stato in cui si trovava.

Da due lettere presso la Biblioteca del Museo Correr (Dis. e lettere Pividor, Inv. 8137, entro fascicolo blu) risulta che dal giugno 1861 aveva avuto dal Gesuita Padre Ferdinando Moser, l'incarico di dirigere alcuni lavori nella Chiesa dei Gesuiti detta anche di S. Maria Assunta; fece anche i disegni, con dettagli, per i candelabri d'apparato per il mese di maggio e per il triduo dei S.S. Martiri; nell'agosto del 1861 aveva già portato a termine la decorazione della prima Cappella. Il 14 giugno 1863 ricevette come pagamento una doppia di Genova con unito un biglietto di ringraziamento di Padre Moser.

Il povero Pividor giudica il compenso irrisorio e supplica Padre Andrea Bianchini (lettera del 17 giugno 1863) di intercedere presso Padre Moser per fargli avere un ulteriore compenso, poiché è costretto a vivere « senz'altri mezzi di quello dell'arte » e per di più aveva dovuto abbandonare i lavori a Ferrara e fare la spola fra le due città. Vi è unito un foglietto in cui sono scritte stentatamente alcune lettere dell'alfabeto e frasi indecifrabili, e ciò è spiegato in queste righe: *Tutto ciò che è segnato o scritto su questo foglio è stato eseguito colla mano sinistra da me Gio. Pividor.*, anche questa frase scritta in modo stentato. Era un periodo poco felice, anche per la salute, ma in seguito evidentemente si riprese.

I restauri che richiesero maggior impegno, furono i lavori riguardanti il complesso degli edifici della Scuola di Santa Veneranda, della Cappella di S. Lucia e della Chiesa di S. Geremia. La zona era stata colpita dai bombardamenti austriaci durante l'assedio a Venezia nel 1849, e in seguito ai bombardamenti dell'agosto la chiesa subì danni per incendi provocati dalle bombe. San Geremia fu infatti fra le zone più colpite, come si può vedere nella pianta topografica di Venezia incisa da Guglielmo Tempel, sopra la quale sono state indicate con una tinta le aree bombardate¹⁷.

Abbiamo reperito sei disegni e una litografia che riguardano S. Geremia ed edifici annessi (nn. 99-105), alcuni datati fra il 1860-62. Ne prendia-

mo in esame due che pubblichiamo (figg. 5 e 6): il disegno è sottoscritto di mano del Pividor: *Progetto d'accompagnamento della facciata principale della Chiesa parrocchiale di S. Geremia... ed aggiunta della Cappella di S. Lucia ed elevazione della Torre delle campane... E studi della riedificazione della Scuola di S. Veneranda*. A sinistra è l'edificio progettato per la Scuola di S. Veneranda, che nella litografia è delineata più chiaramente (fig. 6) di seguito a Palazzo Flangini. La Scuola di S. Veneranda al Corpus Domini era sede fin dal 1613 della Confraternita dei barcaioli che si erano posti sotto la protezione della Santa di cui si conservava la reliquia di una mano nell'attigua chiesa del Corpus Domini¹⁸. Nelle incisioni settecentesche la sede della confraternita appare come un edificio dalle linee molto semplici. Evidentemente fu molto colpita dai bombardamenti del 1849 perché il Pividor nella didascalia (fig. 5) scrive: *riedificazione della Scuola di S. Veneranda*. La vorrebbe costruire in stile rinascimentale nei modi di Pietro Lombardo; ci richiama infatti la facciata della Chiesa di S. Maria dei Miracoli e la parte alta della facciata della Scuola di S. Marco oggi Ospedale Civico. La Scuola non venne però costruita perché al suo posto vi è un'area non edificata. Segue la parte posteriore della Cappella di S. Lucia. La Chiesa di S. Lucia era stata demolita nel 1860 per far posto alla Stazione Ferroviaria; alla vigilia della demolizione le reliquie di S. Lucia furono trasportate nella Chiesa di S. Geremia e collocate in fondo al transetto sinistro. Nella sua parte esterna è ancor oggi nelle sue linee essenziali come la vediamo nel disegno e nella litografia, senza però le statue e le nicchie. Segue la Chiesa di S. Geremia; fu iniziata su progetto dell'Abate Carlo Corbellini nel 1753, ma i lavori si protrassero a lungo. La cupola è del 1825, come afferma il Pividor nella didascalia del disegno (n. 112/84) « per cui non è in carattere con lo stile della Chiesa e di poca elevazione ». Il Pividor progetta d'innalzarla inserendovi un alto tamburo a finestre. Propone anche « un'elevazione della Torre delle campane conforme allo stile del monumento », e cioè una parte terminale barocca da innestare sul campanile romanico. Dobbiamo rallegrarci che queste manomissioni, sia alla cupola che al campanile, non fossero attuate. La facciata principale sulla fondamenta non era ancora compiuta a metà sec. XIX come risulta in una litografia di Marco Moro, che illustra un album intitolato: *Vedute di Venezia* presso P. Ripamonti Carpano, Venezia, s.d. (fig. 7). Venne completata ad un ordine di colonne per adeguarla all'altra facciata sul Campo. Ancor oggi è così come nel disegno ma senza il timpano sopra. Se al Pividor si fosse data, diciamo,

carta bianca, ne sarebbe riuscito un complesso eccessivamente eclettico, che corrispondeva al gusto del tempo, ma che attualmente avremmo giudicato severamente. Nell'insieme è oggi uno dei mille angoli splendidi di Venezia e non stonano neppure la casa del Parroco e la statua di S. Giovanni Nepomuceno, scolpita in volta del Canal Regio da Giovanni Marchiori nel 1762, e che anche nel disegno appaiono.

Della sua attività di professore a Ferrara, non è rimasta nessuna traccia all'infuori delle due Prolusioni del 1866 e 1868, stampate in due fascicoli da lui stesso donati con dedica autografa alla Biblioteca Civica della città. Ci permettono di conoscere i metodi d'insegnamento, i programmi e le finalità che si proponevano le Accademie ed inoltre il serio impegno con cui Pividor si dedicava all'insegnamento. Nel 1866 gli era stata affidata la Cattedra di Architettura Civile presso l'Università di Ferrara, succedendo al Prof. Antonio Tosi. Nella prolusione di quell'anno intitolata: *Sulla condizione delle Belle Arti in Italia...*¹⁹ dopo aver fatto un excursus rapido sui concetti che hanno informato l'architettura nelle varie epoche, lamenta che nelle scuole l'insegnamento dell'architettura sia ridotto ad uno sterile esercizio di concetti triti. Auspica che i giovani acquistino maggiori e più ampie cognizioni critico-estetiche applicandosi allo studio della storia dell'arte. Li consiglia ad esercitarsi nel disegno a mano libera e a non stancarsi di copiare dal vero i principali monumenti per arricchirsi d'idee. Questi consigli erano dettati dalla sua esperienza.

Nella prolusione del 1868 « *Sulla importanza dello studio degli ornamenti rispetto all'architettura ed all'industria* »²⁰ fa un accenno ai motivi ornamentali in uso nei vari stili e deplora che gli architetti non curino e non diano importanza sufficiente all'ornato tanto che lo affidano ad altre mani. Biasima il ritorno del « rococò » capriccio di gran moda. Affinché gli architetti non indulgano a quel cattivo gusto, è necessario che si applichino allo studio degli stili d'ornato delle varie civiltà. Affinatisi nello studio, potrebbero esser di guida agli intagliatori in legno, agli addobbatori, ai decoratori in genere, con grande vantaggio delle arti decorative, ossia delle arti applicate all'industria. Sempre a Ferrara, fu Professore di Architettura, Prospettiva ed Ornato presso il Civico Ateneo che era stato istituito nel 1842 e aveva sede nel Palazzo dei Diamanti, ove nel 1843 venne trasferita anche la Scuola d'Ornato. Sulle copertine delle due prolusioni sono elencate le altre cariche di cui era stato insignito: Membro delle Commissioni di Belle Arti, Socio d'arte

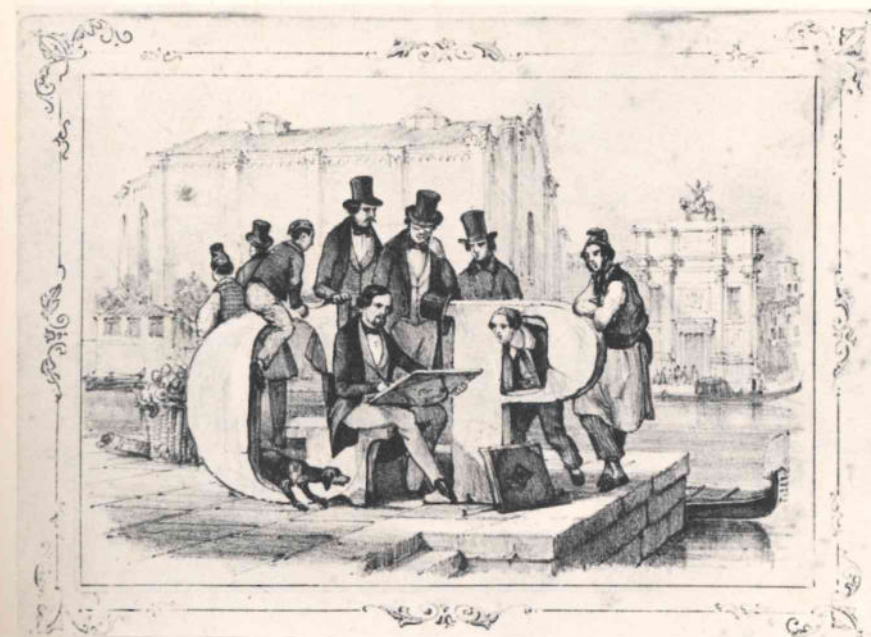


FIG. 1 - Biglietto da visita e d'augurio di Giovanni Pividor, che si è raffigurato nel giovane seduto mentre disegna. (n. 77).

della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia, Socio Onorario della Regia Accademia centrale di Belle Arti dell'Emilia in Bologna.

Nel periodo in cui dimorava a Ferrara, andò sposa a Venezia, Albertina Guillon, figliola dei coniugi Guillon spesso nominati nel *Diario* del Conte Valmarana; essi erano suoi coinquilini, amici e forse parenti poiché attualmente il Palazzo si chiama Cini-Guillon. Il Pividor ne divenne amico e si affezionò alla loro figliuola; in occasione delle sue nozze con Alfonso Menini nell'aprile del 1865, le dedicò la pubblicazione a stampa di una lettera del Duca Borso d'Este conservata a Ferrara. La lettera ha relazione « con la nostra cara Venezia », scrive nella dedica ad Albertina, presso la cui famiglia « ...per lungo volgere d'anni passò... le più belle ore della sua vita... ». L'opuscolo per le nozze Menini-Guillon è posseduto dalla Biblioteca del Museo Correr e s'intitola: *Giovanni Pividor, Lettera di Borso d'Este Primo Duca di Ferrara scritta da Venezia al suo referendario Lodovico Caselle illustrata da un sunto storico e necrologico*. Rovigo, A. Minelli, 1865.

La sua attività di pittore dovette invece esser molto marginale, tanto che nessun dipinto è conservato neppure presso Cà Pesaro che ospita la Galleria di Arte Moderna di Venezia, ove è largamente rappresentata la pittura ottocentesca locale.

Prese parte all'Esposizione in Palazzo Mocenigo, organizzata nel 1865 dalla Società promotrice di Belle Arti; da Nani Mocenigo²¹ sappiamo che diresse gli affreschi eseguiti da Giacomo Casa e P. Paoletti nella cupola della chiesa di S. Maria Formosa, cupola che venne distrutta da una bomba austriaca nel 1916; nei restauri del 1920 gli affreschi non furono più ripristinati.

A Ferrara affrescò la facciata della « Chiesa di S. Giovannino trasformata in Teatro nel 1865, vecchia foto che mostra le decorazioni a colori del Pividor ». Questa didascalia accompagna la tav. 86 del volume di Gualtiero Medri. *Il volto di Ferrara nella cerchia antica*, edito a cura della Banca di Credito Agrario di Ferrara - Rovigo, STER 1963. Sulla facciata l'affresco è scomparso in seguito alle trasformazioni dell'edificio in un cinema, che si chiama Capitol. Sono rimaste solamente quattro colonne con relativi capitelli, chiaramente ottocenteschi, da attribuirsi al Pividor.

È delizioso l'acquarello (fig. 8) raffigurante la solenne inaugurazione dell'11 gennaio 1846 del gran ponte sulla Laguna per il completamento del tronco Venezia-Vicenza della linea Ferdinandea, che avrebbe dovuto raggiungere Milano. Questo ponte costituì forse la più grandiosa opera d'in-

gegneria idraulica che fosse mai stata fatta in Italia. Costò lunghi anni di studi e di progetti e lo stesso Pividor aveva litografato due tavole del progetto che l'Ing. F. Meduna aveva presentato il 6 giugno 1836 (n. 2).

A Ferrara morì il 4 marzo 1872, dopo brevi giorni di malattia, colpito da apoplezia mentre era ancora in piena attività.

Si era sposato, probabilmente in età piuttosto avanzata, con Eufemia Rota, veneziana²².

Nell'estratto dell'Atto di morte risulta erroneamente celibe²³.

È sepolto nella Certosa di Ferrara, proprio in quel Cimitero a cui *Colla scienza e colla mano / Largamente giovò l'esecuzione dei lavori*, come è scritto sull'epigrafe della sua tomba, che però non siamo riusciti a trovare. L'epigrafe è stata poco chiaramente trascritta su un foglietto che è fra le carte del Pividor presso la Biblioteca del Museo Correr. Non abbiamo trovato più ampie notizie sul suo intervento ai lavori della Certosa. La trasformazione dell'Antica Certosa in Cimitero era stata felicemente attuata da Ferdinando Canonici, Professore di Architettura presso l'Accademia di Firenze. Il progetto del Canonici per la Certosa fu « Visto e applaudito dall'Accademia di Belle Arti di Venezia / presieduta dall'insigne nostro concittadino Leopoldo Cicognara » come riferisce il Conte Avventi nel suo *Servitore di Piazza*. Guida per Ferrara, del 1838 e come lo stesso Canonici scrive nella prefazione al volume.

Fa parte di quest'opera una litografia che particolarmente giustifica la nostra considerazione verso il Pividor. È la tavola intitolata: *Panorama dell'antica Certosa di Ferrara ora Campo Santo / secondo il piano di F. Canonici veduta dalla Montagnola*. (n. 22, fig. 9). L'artista ha scelto come punto di vista la piccola eminenza della Montagnola. L'insieme imponente della Certosa occupa la parte centrale del foglio. Confina con il recinto del Cimitero un ampio spazio di terreno agricolo con fattoria; i contadini sono impegnati nei lavori della fienagione, mentre le donne stendono al sole le lenzuola fresche di bucato. Il comignolo della cascina fuma. Fuori dal vasto edificio della stalla che ha il fienile nella parte alta, le bestie prendono aria. È una parentesi di vita bucolica e serena che fa da contrappunto al corteo funebre che sta per raggiungere l'ingresso del Cimitero.

L'artista avrebbe potuto arrestarsi a questo punto poiché il suo compito di presentare la prospettiva della vecchia Certosa adattata a Camposanto l'aveva assolto brillantemente. Invece al di là degli orti e degli spazi alberati ci presenta l'ampia visione di Ferrara, adagiata a perdita d'occhio

in tutta la larghezza del foglio. Ancora una volta non siamo stupiti solamente per la precisa puntualizzazione degli edifici, così bene riconoscibili, fra i quali notiamo il Castello Estense ed il Duomo, ma per il contenuto poetico della veduta. Fra le vedute romantiche di Ferrara è questa, senza tema di esagerare, la più poetica, la più avvincente. Il veneziano innamorato della sua città, ha subito il fascino di questa città del Rinascimento e le ha reso un omaggio perenne²⁴.

Desidero esprimere la mia gratitudine ai Direttori di Istituti, ai loro collaboratori, ai collezionisti privati e agli studiosi che mi facilitarono la stesura di questo lavoro.

In particolare: Dott.ssa Lucia Bellodi Casanova, Vice Direttore Inc. del Civ. Museo Correr di Venezia, presso la cui Biblioteca ho reperito gran parte delle stampe e dei disegni. Signor Giuseppe Baretta, della Biblioteca Braidense di Milano. Dott. Marziano Brignoli, Direttore del Museo del Risorgimento di Milano. Conte Domenico Rossetti, Presidente della Fondazione Giovanni Scaramangà di Altomonte, Trieste.

Per cortesie segnalazioni: Dott. Paolo Arrigoni, Direttore emerito della Civ. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. Dott. Andrea Bondanini di Ferrara a cui devo preziose notizie relative al periodo ferrarese dell'artista. Dott. Emilio Brusa, Milano. Rag. Ezio Dell'Oro, Milano. Signor Ugo Sofia Moretti, Milano. Arch. Alfonso Orombelli, Milano. Signa Giannina Piamonte, di Venezia, per l'identificazione di vedute di Venezia difficilmente riconoscibili.

NOTE

¹ CLELIA ALBERICI, *Il Veneto nelle litografie dell'800*. Comune di Vicenza, Palazzo Chiericati, 1-30 giugno 1966.

² CLELIA ALBERICI, *Marco Moro - Litografo vedutista*. In: *Ce fastu?* Editò a cura della Società Filologica Friulana, gennaio-dic. 1965-1967, A. 41°-43°, n. 1-6, pp. 407-452, ill.

³ I dati biografici sono stati ricavati dall'Atto di Nascita (Registro della popolazione), presso l'Archivio di Stato Civile in Dorsoduro, a Venezia. Queste ricerche d'archivio sono state fatte dal Rag. Ezio Dell'Oro di Milano, che ringrazio vivamente.

I dizionari non sono esatti nelle date e nell'indicare come luogo di nascita Belluno. THIEME, *Becker*. Vol. XXVII, 1933, p. 123, alla voce. LUIGI SERVOLINI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano, 1955, alla voce. A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano, IV ediz., 1973. Ripete la voce del Servolini.

Alcune litografie sono citate in: AUGUSTO CALABI, *Saggio sulla litografia. La prima produzione italiana in rapporto a quella degli altri paesi sino al 1840*. Milano, 1958, p. 148.

⁴ *Atti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, 1826*. Nel corso di Architettura «accessit» primo per l'Invenzione.

Idem, 5 ag. 1827 ebbe il II Premio nella Scuola di Prospettiva. Di queste esercitazioni scolastiche che esigevano l'«invenzione» di grandiosi edifici con cortili, aule e porticati, abbiamo rintracciati tre fogli (...); MARY PITTALUGA ne trovò una dozzina in un Album di disegni databili fra il 1831-36, che pubblicò in: *Festschrift Ulrich Mideldorf*; Herausgegeben von Antie Kosegarten und Peter Tigler, Berlin, 1968.

⁵ FILIPPO NANI MOCENIGO, *Della Letteratura Veneziana del sec. XIX*, Venezia, 1901, p. 258.

⁶ P. CHEVALIER, *Siti Storici e monumentali di Venezia. Disegni di Giovanni Pividor. Note di Pietro Chevalier*. Venezia, presso G.G. Eckschlager, 1838. Chevalier nella Prefazione elogia Pividor «come quello che tanto per l'accorgimento del scegliere i punti come per la maestria della delineazione e per il gusto del segno avrebbe meglio senza paragone ora secondato il suo lodevole proponimento».

⁷ BENEDETTO VALMARANA, *Diario di Viaggio, 1839*, p. 102. Manoscritto presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli a cui pervenne per dono del Cap.no Adolfo Pesaro nel 1932.

⁸ GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità Veneziane*, Venezia, 1915.

⁹ Necrologi in: *Gazzetta di Venezia* del 5 e 7 marzo 1872. È riportato sulla *Gazzetta Ferrarese*, 6 marzo 1872. U. CAFFI, *Necrologio del Pividor* in: *L'Arte in Italia*, 1872, aprile, anno IV, p. 62.

¹⁰ EMANUELE CICOGNA, *Necrologio del Conte Benedetto Valmarana*, nel n. 290 della *Gazzetta Privilegiata*, 22 dic. 1847.

Altra necrologia a firma di GIANJACOPO FONTANA nel *Vaglio*, 25 dic. 1847, n. 52.

¹¹ GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*. Seconda ristampa dell'ediz. 1963, Trieste, 1975, p. 421.

¹² *Mariogola / del Collegio De SS.vi Pittori / Ristaurata / sotto il priorato / di / Antonio Visentini / L'Anno MDCCXXVI*.

Manoscritto di pp. 145, con le mariegole dal 29 agosto al 10 gennaio 1773; con disegni illustrativi.

Sull'ultima pag.: « *La presente copia fu fatta dall'originale codice membranaceo del secolo XVIII coperto di velluto rosso, posseduto dal valentissimo pittore prospettico Giovanni Pividor il quale gentilmente permise al sottoscritto che fosse eseguita tale copia in questo anno 1853* ». Emanuele Antonio Cicogna / Io Giovanni Pividor sopra-scritto confermo quanto sopra. - 10 marzo 1854.

¹³ Il Museo Correr li acquistò il 20 maggio 1890 presso l'Editore veneziano Ferdinando Ongania che li aveva ottenuti da una persona di cui non rivelò il nome.

¹⁴ TERISIO PIGNATTI, *Pittori Veneti dell'Ottocento da Canova a Favretto*. In: *Studia Gblieriana*. Serie II, vol. I, Pavia, 1950, p. 15.

¹⁵ MARY PITTALUGA, *Un album di disegni di Giovanni Pividor*. In: *Festschrift Ulrich Middeldorf*. Berlin, 1968, pp. 569-573, ill.

Un accenno al Pividor, fra le pubblicazioni più recenti è in: ERIK FORSSMAN, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19 Jahrhunderts*. Stoccolma, (1972?), p. 13.

¹⁶ GIULIO LORENZETTI, op. cit., p. 126, s.

¹⁷ « *Pianta della R. Città di Venezia secondo lo stato presente pubblicata dall'Editore Giuseppe Kier...* » con l'indicazione del « *Bombardamento di Venezia seguito dal 29 luglio al 22 agosto 1849...* ». Guglielmo Tempel incise. Litografia colorata. Esemplare presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

¹⁸ GIUSEPPE TASSINI, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso a quello a cui furono in origine destinati*. Venezia, 1885.

¹⁹ *Sulla condizione delle Arti Belle in Italia dagli antichi fino a noi considerate sulla storia di esse e sui monumenti*. Prolusione dettata da Giovanni Pividor. Ferrara, 1866.

²⁰ *Sulla importanza dello studio degli ornamenti rispetto all'architettura ed all'industria*. Prolusione di Giovanni Pividor. Ferrara, 1868.

²¹ FILIPPO NANI MOCENIGO, *Della letteratura veneziana del sec. XIX*. Venezia, 1901, p. 258.

²² Certificato della Situazione di famiglia rilasciato dal Municipio di Ferrara.

²³ Estratto-riassunto dal Registro degli Atti di Morte rilasciato dallo Stato Civile del Comune di Ferrara.

²⁴ Poiché questa produzione vedutistica è stata considerata poco più importante della fotografia, il Dott. A. Bondanini, di Ferrara, studioso di tutto quello che riguarda la sua città, ha messo alla prova la validità del Pividor, facendo la fotografia della Certosa, che è rimasta identica, riprendendola dalla Montagnola. Il risultato fu che la fotografia quasi non corrispondeva alla stampa ed era brutta, perché l'artista aveva ripreso sì tutto con precisione, individualizzando ogni costruzione, ma in una dimensione psicologica ed estetica in modo da fermare l'attenzione sulle architetture più importanti, pur non trascurando le anonime case. L'occhio dell'artista è un obiettivo intelligente, con senso estetico e sa creare un ordine giusto, invece l'obiettivo fotografico è meccanico e ritrae tutto senza preoccupazioni estetiche.

CATALOGO

Nel catalogo ho indicato gli istituti in cui ho consultato i materiali, perché alcuni pezzi, oltre ai disegni, sono assai rari o unici.

Dalla Bibliografia di EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Saggio di Bibliografia Veneziana*, Venezia, 1847, sono state rintracciate le opere corrispondenti ai numeri: 638, 1720, 1721, 4536, 4559, 4566, 4569, 4571, 4579, e accanto a ciascuna è citato il Cicogna.

Non sono stati rintracciati i due seguenti albi indicati dal Cicogna:

n. 4572) *Album pittoresque de Venise* chez G.G. Alter, 1842. 10 vedute in mezzo foglio.

n. 4578) *Collezione di 12 vedute in foglio litogr. da G. Pividor e M. Moro*. Venezia, 1845, Edit. Kier.

Le misure sono indicate in millimetri, prima l'altezza poi la larghezza, comprese le parole (nelle litografie).

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

LITOGRAFIE IN VOLUMI, ALBI E TAVOLE IN SERIE

1

1833

VEDUTE DEI MONUMENTI CLISSICI DI VENEZIA. DISEGNATI E LITOGRAFATI / DAI PIÙ VALENTI ARTISTI DI QUESTA CITTÀ / VENEZIA / PRESSO CARLO HOPFNER EDITORE / 1833. Sulla copertina edit.: *Vedute dei monumenti classici di Venezia / Disegnati e Litografati / dai più valenti artisti di questa città / pubblicati da Carlo Hopfner / Negoziante d'oggetti di belle arti in Venezia Piazza S. Marco / 1833. In-8°, oblungo. Detto front. tip., tavv. 16 nn.*

Ved. litografiche colorite. Sotto la ved. a sinistra: *Nicolò Pertsch dis. o Nicolò Pertsch dis. in pietra - G.B. Cecchini trasse dal vero (Chevalier dis. dal vero) o Giov. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra o Chevalier dis.*; nel mezzo, l'indicazione edit. del front., a destra: *Premiata litog. di Gius. Deyé o Litogr. Veneta. Tit. in lettere lapidarie vuote.* Sopra, tit. generale *Venezia* nello stesso carattere. Vedute entro filetto. Circa 145 - 150×185 - 195. Vedute di disegno modesto e povero di tonalità. Cicogna n. 4566, indica che le tavv. sono 36, ma l'esemplare visto è di 16 tavv.

1. *Piazza di S. Marco.* Nicolò Pertsch dis. - 2. *Piazza di S. Marco dalla Torre dell'Orologio.* Nicolò Pertsch dis. in pietra - G.B. Cecchini trasse dal vero. - 3. *Interno della Basilica di S. Marco.* Gio. Pividor trasse dal vero e dis. - 4. *Basilica di S. Marco.* Nicolò Pertsch dis. - 5. *Porta detta della Carta.* Gio. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra. - 6. *Galleria superiore del Palazzo Ducale.* P. Chevalier dis. - 7. *Prigioni e Ponte della Paglia.* Gio. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra. - 8. *Dogana della Salute.* P. Chevalier dis. - 9. *Il Ponte di Rialto.* Nicolò Pertsch dis. - 10. *Campo dei S.S. Giovanni e Paolo.* Nicolò Pertsch dis. - 11. *Esterno*

26

dell'Arsenale. Nicolò Pertsch dis. in pietra; Chevalier dis. dal vero. - 12. *Chiesa del S.S. Redentore.* Gio. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra. - 13. *Chiesa di Gesuati sulle Zattere.* N. Pertsch dis. - 14. *Isola e Chiesa di S. Giorgio Maggiore.* Gio. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra. - 15. *Chiesa di S. Maria Gloriosa de' Frari.* N. Pertsch dis. - 16. *Castello S. Andrea all'imboccatura del Porto del Lido.* Gio. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra.

Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma.

2

1837

STRADA FERRATA DA VENEZIA A MILANO. VENEZIA, CO' TIPI DEL GONDOLIERE, MDCCCXXXVII. In-4°, pp. 88, 1 nn. tavv. 3 nn. ripiegate. Due tavole sono litografate dal Pividor.

F. Meduna Ing.^{re} - Gio. Pividor dis. Pr. Lit. Veneta. Indicazione della Scala in piedi di Parigi, di Vienna e in metri. Lit. circondate da due filetti. 327×444 e 340×430.

TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *Veduta generale del ponte attraverso la Veneta Laguna / conforme al primo piano ideato li 6 Giugno 1836 dalla Commissione fondatrice Veneta per la costruzione della Strada ferrata, da Venezia a Milano.* Sotto: *Prospetto e pianta di una delle piazzette colle arcate che vi susseguono.*

2) *Dettagli del ponte attraverso la Veneta Laguna / conforme al primo piano ideato li 6 Giugno 1836 dalla Commissione fondatrice Veneta per la costruzione della Strada ferrata da Venezia a Milano. Sezione longitudinale. Prospetto. Pianta che mostra i varj gradi successivi di costruzione delle Arcate. Sezione sull'asse della Pila. Sezione trasversale di un'Arcata colle Centine. Sezione di un'Arcata senza le Centine.*

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

3

1838

MUTINELLI FABIO. DELL'AVVENIMENTO / DI S.M.I.R.A. FERDINANDO I D'AUSTRIA / IN VENEZIA / E DELLE CIVICHE SOLENNITÀ D'ALLORA; /

27

NARRAZIONE / DI FABIO MUTINELLI. / (DISEGNI DI GIOVANNI PIVIDOR, VENEZIA, CO' TIPI DEL GONDOLIERE, MDCCCXXXVIII. In-4° oblungo, front., pp. 43, tavv. 9 nn.

Litografie senza titolo né indicazioni di autore, circondate da 1 filetto. 120×195. Nella pag. di « Avvertimento » è scritto: « ... la Tipografia del Gondoliere congiunse la diligenza, a sé propria, in eseguir l'edizione, decorata, come si vede, da' fedeli, briosi disegni del Pividor ».

Cicogna, p. 247, n. 1720.

ELENCO DELLE TAVOLE

(i titoli sono desunti dall'indice)

1) Imbarco delle L.L. M.M. a Fusina. - 2) Galleggiante. - 3) Bissone del Municipio. (due sulla stessa tav.) - 4) Bissone del Municipio. (due sulla stessa tav.) - 5) Regata. - 6) Arco a Murano. - 7) Fondazione della Diga di Malamocco. - 8) Illuminazione della Piazza S. Marco. - 9) Festa popolare a Lido.

Della regata vi è anche una tavola più grande.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

4

1838

FABIO MUTINELLI - IL CIMITERO DI VENEZIA, NECROLOGIE DI FABIO MUTINELLI. VENEZIA, CO' TIPI DEL GONDOLIERE, MDCCCXXXVIII. In-8°, front., pagine numerate la cui numerazione si ripete per ogni necrologio, tavv. 12 nn.

Tavole litografiche circondate da un filetto. Sotto alcune vedute, a sin.: *G. Pividor dis.*; a des.: *Lit. Veneta*. Le tavole ritraggono monumenti e tombe collocate sotto i portici del cimitero e precedono i capitoli relativi; le scene sono animate da persone che sostano davanti alla lapide o alla tomba rappresentata. 123×180 e 175×120.

Gli schizzi preparatori di alcune tavole sono fra i disegni indicati (n. 111/89 al 93 e 95), presso la Biblioteca del Museo Correr.

28

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Isola di S. Michele e S. Cristoforo*. [L'isola di S. Cristoforo era già destinata a Cimitero fin dal 1831; nel 1829 venne unita all'Isola di S. Michele ed entrambe destinate a Cimitero]. - 2) *Bartolommeo Zender*. - 3) *(Nicolò Pasqualigo)*. - 4) *(Leopoldina Henikstein Breinl di Wallerstern)*. [Lapide scolpita a bassorilievo da Pietro Zandomenighi]. - 5) *(Giuseppe Maria Puiati)*. - 6) *(Massimilla Guidoboni Visconti Galvagna)*. [Suo monumento entro cappella su disegno di Giuseppe Borsato; il busto in marmo, dal vero fu modellato dallo Zandomenighi e scolpito da suo figlio Pietro, il resto fu eseguito da Domenico Fadiga]. - 7) *(Tommaso Chelli)*. - 8) *(Le Suore della Visitazione)*. [I loro loculi]. - 9) *(Isabella Cromer Mutinelli)*. [Monumento addossato al muro, ideato dall'Arch. Francesco Wucovich-Lazzari ed eseguito dallo scultore Antonio Bosa]. - 10) *(Giovanni Marchesi)*. [Medaglione di profilo a sin. sopra lastra con epigrafe]. - 11) *(Girolamo Silvio Martinengo)*. [Monumento ideato dall'Arch. Francesco Wucovich-Lazzari]. - 12) [G. Francesco Di Fratnich].

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

5

1838

PIETRO CHEVALIER. SITI / STORICI E MONUMENTALI / DI VENEZIA / DISEGNI DI GIOVANNI PIVIDOR / NOTE DI PIETRO CHEVALIER / VENEZIA, PRESSO G.G. ECKSCHLAGER EDITORE, S. MARCO, ALL'ASCENSIONE, N. 1836 / MDCCCXXXVIII. (Co' Tipi del Gondoliere). In-8°, pp. 2 di prefazione, tavv. 12, ciascuna seguita da 6 o 7 pp. num. di commento. In alto tit. generale: *Venezia*.

Sotto a ciascuna tavola: *Gio. Pividor dis. - Pr. Lit. Veneta-Venezia presso G.G. Eckschlager, S. Marco, all'Ascensione, N. 1836*. Tavole circondate da un filetto. 130×151 e 170×117.

Cicogna, p. 614, n. 4559. Il Cicogna indica come data « 1828 » e afferma che fu ripubblicato senza note e con il titolo: *Souvenir de Venise par J. Pividor*, Venise, 1836, da G.G. Eckschlager. Non abbiamo rintracciato tale opera e ci sembra che il Cicogna non dia indicazioni esatte.

29



FIG. 2 - I° Progetto per la base e l'ingresso del Campanile di S. Marco
Litografia datata, 1857. (n. 93).

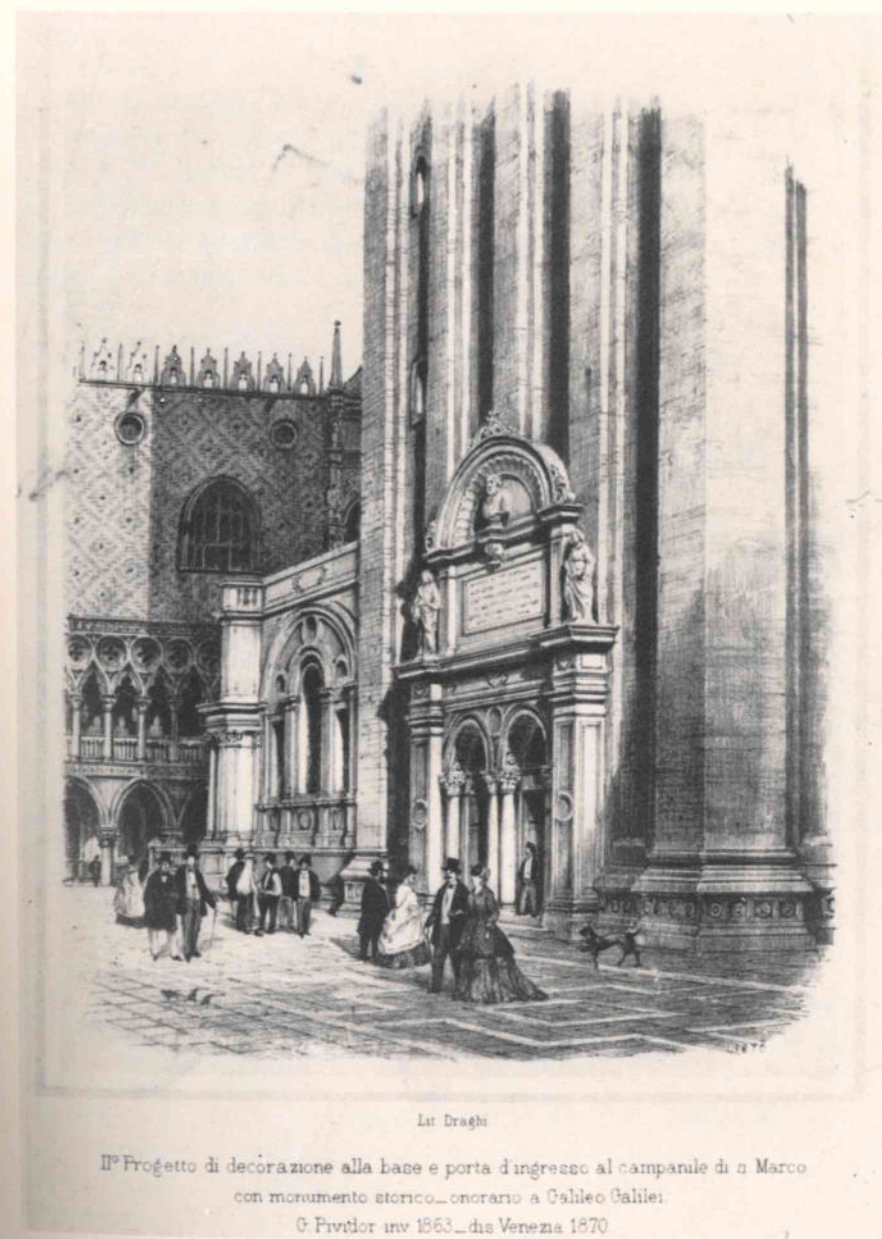


FIG. 3 - II° Progetto di decorazione del Campanile di S. Marco. (n. 94).

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *I Cavalli sul Pronao della Basilica di S. Marco.* - 2) *Porta della Carta.* - 3) *Sommità della Scala detta dei Giganti.* - 4) *Il Molo e Palazzo Ducale.* - 5) *Ponte dei Sospiri.* (dal Ponte della Paglia). - 6) *Monumento a Bartolomeo Colleoni / in Campo ai S.S.ⁱ Gio. e Paolo.* - 7) *Casa di Marino Faliero.* - 8) *Avanzi della Casa di Marco Polo.* - 9) *Il Ponte di Rialto.* - 10) *S. Jacopo di Rialto.* [con scena di mercato]. - 11) *Casa di Bianca Cappello.* - 12) *Monumento di Canova.* [nella Chiesa di S. Maria dei Frari].

Biblioteca Nazionale di Brera, Milano.

6

1838

MUTINELLI FABIO. ANNALI URBANI DI FABIO MUTIENLLI. SECOLO DECIMOSESTO. *Venezia, coi tipi del Gondoliere*, 1838. In-8°, pp. 6 nn., 214, tavv. 18.

Tavv. stampate dalla Premiata Litografia Veneta. Ved. del « Molo » da dis. di *Giov. Pividor*, 7 ved. di dimore di illustri veneziani da dis. di *Pietro Chevalier*, 1 tav. con 4 ved. delle carceri dette « Pozzi » da dis. dello stesso, 4 tavv. di ritratti da dis. di *B. Marcovich*, 4 tavv. con episodi storici da dis. di *Cosroe Dusi* ed 1 ved. della località dove sorgeva Eraclea da dis. di *Giov. Pividor*. Ved. pittoresche e piacevoli. Ved. del Molo, 120×180; ved. delle dimore di veneziani illustri e dei « Pozzi » circa 210×140. Vi sono esemplari con 17 tavv.

TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *Molo di Venezia.* - 2) *...Finché ad oncia ad oncia collo scorrere degli anni allargavasi per forma... indicarti esservi stata Eraclea colà dove ti si presenta un tratto paludoso...*

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

7

1838 c.

VENEZIA / DALLA PREMIATA LITOGRAFIA DI G. DEYÉ EDITORE E PROPRIETARIO IN VENEZIA CAMPO S. PATERNIANO, N. 3096. C. 1838. Front.

32

con veduta della Torre dell'Orologio e di parte delle Procuratie presa dal Terrazzo dei cavalli di S. Marco. Tavv. 38 nn..

In alto tit. generale: *Venezia o Arsenale di Venezia.*

I titoli particolari si ripetono in francese e tedesco.

Gio. Pividor dis. dal vero - Edit. e Propriet. G. Deyé pr. Lit. Litografie circondate da un filetto 110×133.

Cicogna, n. 4569.

ELENCO DELLE TAVOLE

Front. La torre dell'orologio vista dalla Basilica di S. Marco.

1) *Pianta di Venezia.* - 2) *Gondola Veneziana.* - 3) *Castello S. Andrea al porto del Lido.* - 4) *Ponte dei Sospiri.* - 5) *Molo e Riva degli Schiavoni.* - 6) *Piazzetta del Molo.* - 7) *Porta detta della Carta.* - 8) *Basilica di S. Marco.* - 9) *Piazza S. Marco.* - 10) *Vestibolo della Basilica di S. Marco.* - 11) *Interno della Basilica di S. Marco.* - 12) *Crociera a destra della Basilica di S. Marco.* - 13) *La dogana della Salute.* - 14) *Volta del Canal Grande al Palazzo Foscari.* - 15) *Palazzo Grimani, ora I.R. Direzione delle Poste.* - 16) *Ponte di Rialto.* - 17) *Sommità del Ponte di Rialto.* - 18) *Facciata posteriore del Teatro La Fenice.* - 19) *Monumento a Colleoni e SS. Gio. e Paolo.* - 20) *Crociera a destra della chiesa dei SS. Gio. e Paolo.* - 21) *Chiesa di S. Giorgio dei Greci.* - 22) *Campo S. Paterniano.* 23) *Chiesa S.M. Maddalena.* - 24) *Strada Eugenia.*

II Parte

Front. Veduta dell'Arsenale.

1) *Esterno dell'Arsenale.* - 2) *Piazzale Interno.* - 3) *Depositi dei materiali.* - 4) *Deposito del Bucintoro, ed ora dei Scales dell'I.R. Corte.* - 5) *Parte del Cantiere acquatico al Molo.* - 6) *Fregata in Carena nella Darsena Vecchia.* - 7) *Officina Corderia, detta la Tana.* - 8) *Passaggio alle Darsene Vecchia e Nuova.* - 9) *Molo e Fabbricato per le seghe.* - 10) *Cantieri detti alle Galeazze.* - 11) *Darsena nuovissima Grande dell'Arsenale.* - 12) *Parte dei Cantieri e Darsena dell'Arsenale vecchio.* - 13) *Estremità del Parco d'Artiglieria.* - 14) *Torre e Nuova Sortita di Mare dell'Arsenale.*

Museo del Risorgimento di Vicenza.

33

1839

PIETRO CHEVALIER. FESTE / CELEBRATE IN OCCASIONE DEL SOGGIORNO / DELLE / L.L. S.S. I.I. R.R. A.A. M.M. / IN VENEZIA. / GIUSEPPE DEYÉ LITOG. / EDITORE E PROPRIETARIO IN MERCERIA DELL'OROLOGIO AI N° 755 E 756 / IN VENEZIA. Front. fig. con il Padiglione costruito per accogliere le Loro Maestà a Fusina, pp. 2 di prefazione, tavv. 10, ciascuna preceduta da due tavole di commento, Tip. Errede Picotti, 1839.

Le 10 tavv. sono litografate da: Giovanni Pividor, P. Chevalier, Zona, Caffi, Gaet. Nap. Valery, Cosroe Dusi, Tommaso Viola. Il commento scritto è di P. Chevalier. 446×618.

Cicogna, p. 248, n. 1721.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Entrata in città*. [Il padiglione a Fusina fu allestito dall'arch. Giovanni Meduna]. - 2) *Ingresso delle L.L. M.M. in Venezia*. - 3) *Illuminazione della Piazza di S. Marco*. [con lumicini sugli edifici]. - 4) *Ballo mascherato (Cavalchina) nel Gran Teatro La Fenice*. Giov. Pividor dis. - 5) *Regata sul Canal Grande*. Giov. Pividor dis. - 6) *Tombola in Piazza S. Marco*. - 7) *Fondazione della Diga a Malamocco*. - 8) *Entrata in Chioggia*. - 9) Tavola ritraente: *Bissone private. Arco a Murano. Padiglione a Fusina. Padiglione al Lido*. - 10) Tavola ritraente: *Galleggiante e bissoni. Bissone del Municipio. Bissone del Municipio. Bissona privata*.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

c. 1839

SOUVENIR / DE / VENISE / PAR / C. GILIO. VENISE, JOSEPH KIER EDEUR / PLACE S.^t MARC N. 117. C. 1839. In-4°, front. con vedutina del molo, pianta top. di Venezia, tavv. 19 nn.

Le prime 6 tavole sono litografate dal Pividor. In alto, tit. generale: *Venezia*. Sotto la parte figurata: « *Gio. Pividor dis. - Lit. Kier Edit.* ». Litografie circondate da un filetto. 145×206.

ELENCO DELLE TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *Piazza di S. Marco*. - 2) *La Piazza S. Marco / dalla Piazzetta dei Leoni*. - 3) *Basilica di S. Marco*. - 4) *Molo e Riva degli Schiavoni*. - 5) *Riva degli Schiavoni*. - 6) *Canal Grande al Ponte di Rialto*.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. (esemplare colorito).

c. 1840

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA].

In alto tit. generale: *Venezia*.

Gio. Pividor dis. e propriet. - Lit. Kirchmayr. Circa 1840. Lit. circondate da un filetto. 107×127.

1) *Palazzo Ducale / (sulla Piazzetta)*. - 2) *Interno della Basilica di S. Marco / (Alla Crociera a sinistra)*. - 3) *Facciata della Basilica di S. Marco*. - 4) *Interno della Basilica di S. Marco / (Alla navata principale)*. - 5) *Piazza di S. Marco / (Dal Palazzo Ducale)*.

Raccolta privata, Milano.

1841

[PIETRO GASPARE, MOROLIN], VENEZIA / OVVERO / QUADRO STORICO / DELLA SUA ORIGINE / DEI SUOI PROGRESSI E DI TUTTE LE SUE COSTUMANZE. / OPERA / SCRITTA DA UN VINIZIANO / ADORNA D'INCISIONI TOPOGRAFICHE E DI LITOGRAFIE OFFERENTI PROSPETTIVE RITRATTI COSTUMI ANTICHI E MODERNI. Venezia. Per Giuseppe Gattei Tipografo a spese dell'editore. [1841]. In-8°, diviso in 5 tomi ciascuno dei quali con numerazione delle pagine che si ripete ad ogni tomo. Illustrazioni in rame e litografie di Fontana e Pividor. Le litografie del Pividor sono 13. Sotto a ciascuna: *Gio. Pividor dis. - P. Lit. Veneta*. Sotto il bordo inferiore 4 o 5 righe di didascalia. c. 42×60 ciascuna.

1) *finché ad oncia ad oncia... indicarti esservi stata Eraclea...* (p. 71, T. I). - 2) *...di quanto valore diedero mai prove alcuni Viniziani...* (p. 115, T. I). - 3) *...che se ti movesse desio di vederlo...* (p. 169,

T. I). - 4) [rappresenta il Ponte di Rialto]. (p. 187, T. I). - 5) *...le Fisolere erano lunghe, strette e venivano da sei o da otto uomini condotte...* (p. 245, T. I). - 6) *...in puppa della loro barchetta spingerla lentamente e trascorrere il gran Canale cantando...* (p. 3, T. II). - 7) *Ad ogni ordine davano ricetta le Malvasie...* (p. 123, T. II). - 8) *...e pareva che quel maestoso naviglio facesse eco alla maestà della repubblica...* (p. 153, T. II). - 9) *...contemporaneamente si vede inalberare il vero vessillo sulle mura...* (p. 193, T. II). - 10) *E qui per parlare alla schietta ci si sarebbe offerto un quadro...* (p. 257, T. II). - 11) *Numerose botteghe di legno erano in un ampio recinto distribuite...* (p. 3, T. III). - 12) *La Chiesa di S. Geminiano, ricevette nei suoi asili di morte le spoglie...* (p. 97, T. III). - 13) *...e tratto, tratto i padri, le madri, i parenti delle figlie che davansi all'educamento di alcuni monasteri...* (p. 141, T. III).

Dal Cicogna (p. 90, n. 638) apprendiamo che l'anonimo « Viniziano » autore del testo è il Nobile Pietro Gaspare Morolin, e la data 1841 e seguenti.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

Biblioteca Ambrosiana, Milano.

12

1842

[SOUVENIR DE VENISE PAR PIVIDOR E VALERJ. VENEZIA, 1842. Tavv. 12].
In alto tit. generale: Venezia.

G. Pividor dis. [N.G. Valeri dis.] - Lit. Kier Edit.

ELENCO DELLE TAVOLE DEL PIVIDOR

1) Ponte di Rialto / (Canal Grande). - 2) Palazzo Foscari / (Canal Grande). - 3) Palazzo Pesaro / (Canal Grande). - 4) Tempio della Salute. - 5) Palazzo Ca D'Oro / (Canal Grande). - 6) Interno della Basilica di S. Marco. - 7) Piazza S. Marco.

Tavv. circondate da un filetto. 94×120.

Cicogna, p. 615, n. 4571, da cui abbiamo dedotto il titolo perché abbiamo visto un esemplare privo di front.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

36

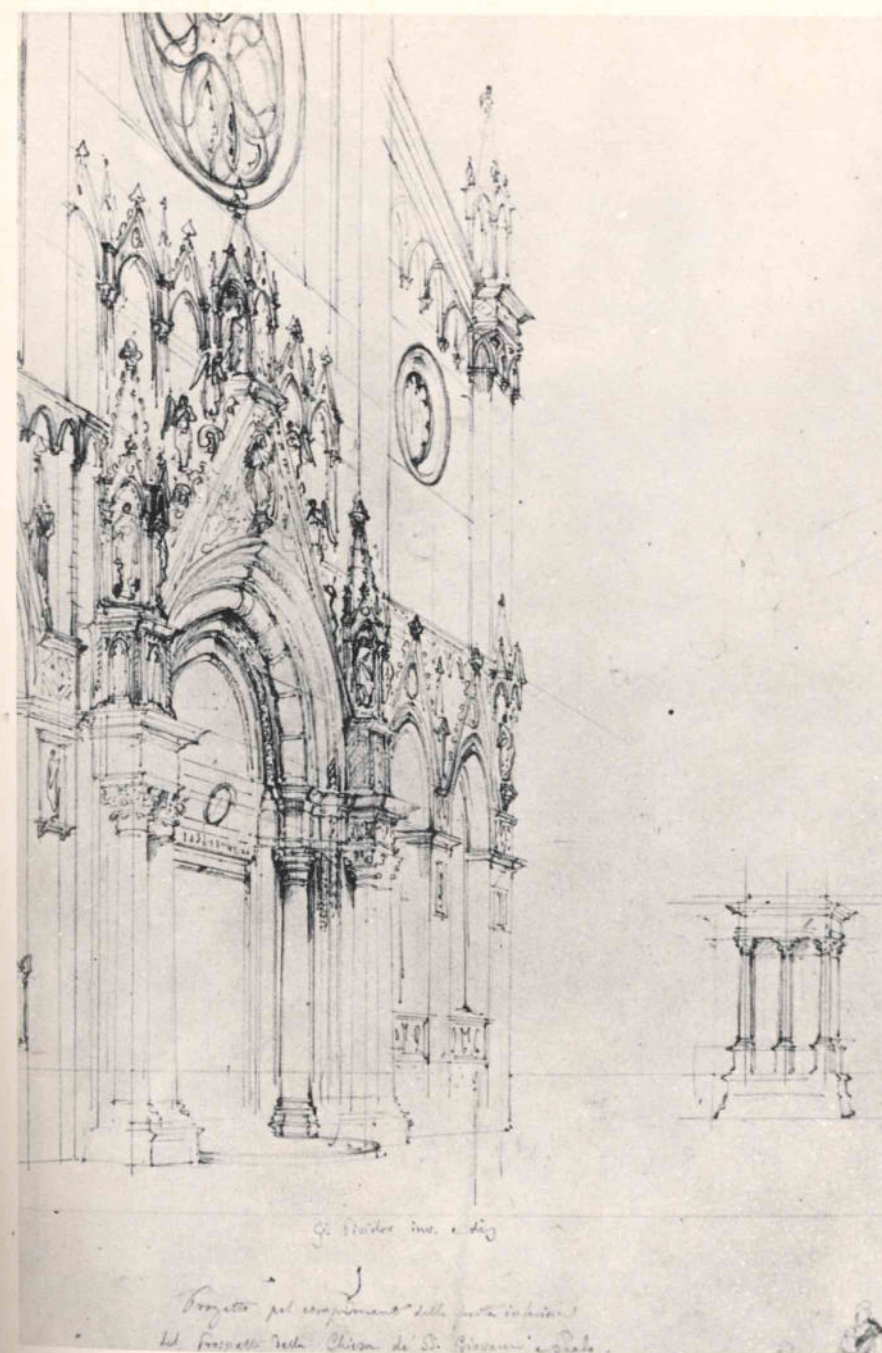


FIG. 4 - Progetto per il compimento della parte inferiore del prospetto della Chiesa de' S.S. Giovanni e Paolo. Dis. a matita. (n. 98).

FERDINANDO I / E MARIA ANNA CAROLINA / NEL LITORALE IN SETTEMBRE 1844. TRIESTE, I. PAPSCH E C. TIPOGRAFI DEL LLOYD AUSTRIACO, 1845. In-folio, 3 front. di cui 1 illustrato con vedutina di Trieste e ritratti entro tondo di sei Imperatori di Casa d'Austria, pp. IV, 56, tavv. 16 nn.

Tavole disegnate e litografate da vari artisti e 5 da G. Pividor. I titoli si ripetono in tedesco. Le tavole del Pividor recano le seguenti iscrizioni: *Pietro Pupilli [G. Riegert, A. Tischbein, Cesare Dell'Acqua] trasse dal vero - Giov. Pividor dis. - Edit. e Propr. la Tip. del Lloyd Austr. - Lit. Linassi e C° in Trieste. Vedute circondate da cornice ornamentale. 225x285.*

ELENCO DELLE TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *Il Teatro Grande illuminato* - [Interno] (p. 5). - 2) *Illuminazione del Porto / vista dalla Città* (p. 12). - 3) *Illuminazione del Porto / vista dal mare* (p. 12). - 4) *Piazza della Borsa illuminata* (p. 12). - 5) *Festa da ballo nella sala della Borsa* (p. 18).

P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Le Stampe Storiche* [Catalogo]. Milano, 1932, n. 3380.

Raccolta della Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca del Museo di Storia e d'Arte di S. Giusto, Trieste. (possiede alcune tavole colorite).

PIVIDOR - MORO. ALBUM DELLE PRINCIPALI VEDUTE DI VENEZIA. Ivi e Milano, presso l'edit. Paolo Ripamonti Carpano. Litografia Kirchmayr, s.d. In-4° oblungo, ant. figurata, front. e 12 litografie raffiguranti vedute di Venezia:

1) *Piazza S. Marco*. - 2) *Basilica di S. Marco*. - 3) *Il Molo*. - 4) *Corte del Palazzo Ducale*. - 5) *S. Giorgio Maggiore*. - 6) *Chiesa della Salute*. -

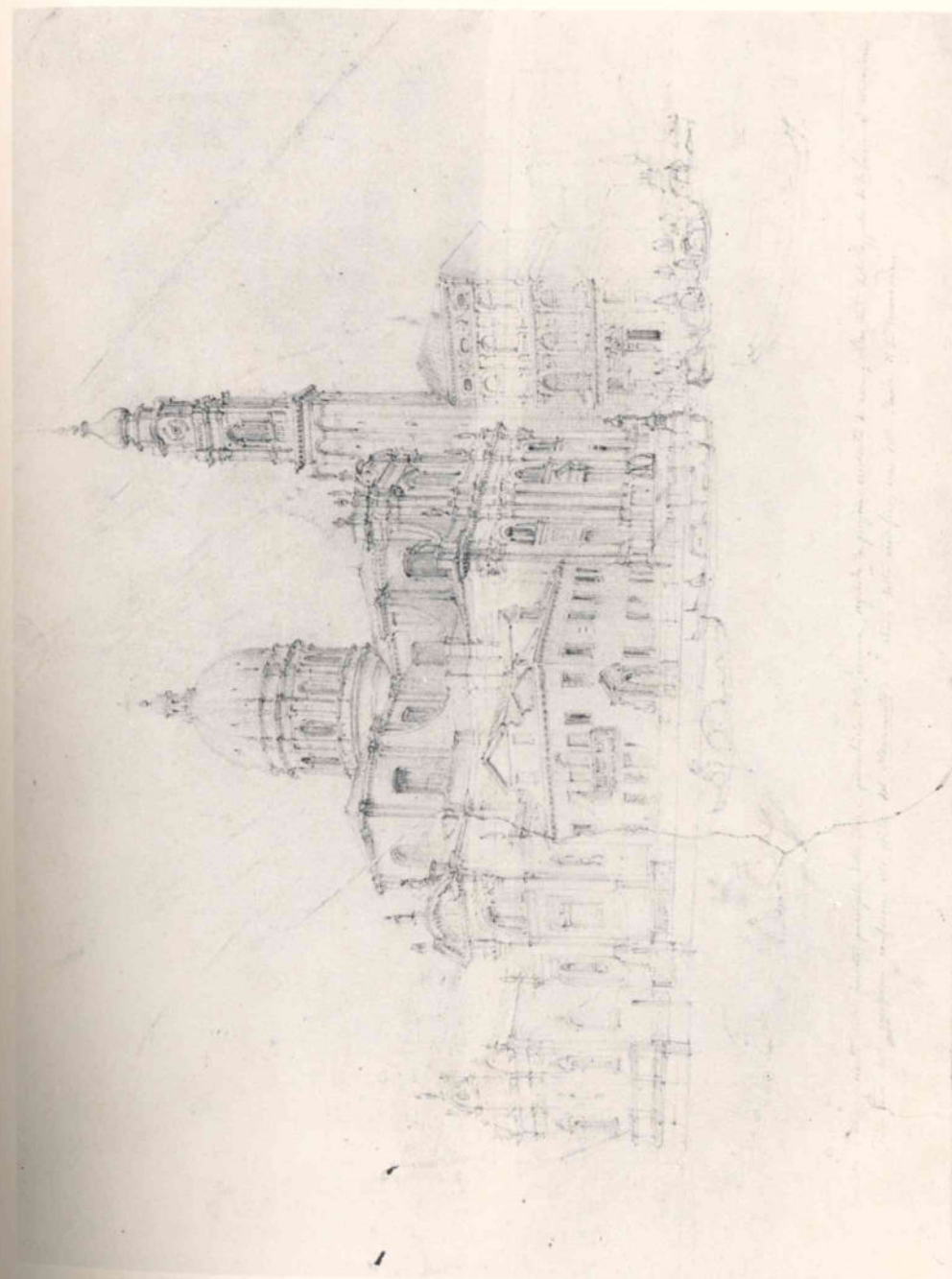


Fig. 5 - Progetto per la facciata della Chiesa di S. Geremia e studi della riedificazione della Scuola di S. Veneranda. Dis. a matita. (n. 105).

7) Ponte di Rialto. - 8) Chiesa dei S.S. Giovanni e Paolo. - 9) L'Arsenale. - 10) Ponte della Laguna. - 11) Ponte dei Sospiri. - 12) Porta detta della Carta.

Abbiamo trovato l'indicazione di questo album nel *Catalogo di vendita* n. 130, maggio-giugno 1968, (pp. 56, n. 200) della Libreria Docet di Bologna, ma non abbiamo potuto vedere l'opera.

È citato da E.A. Cicogna (*Saggio di Bibliografia*, Venezia, 1847, p. 616, n. 4579) con la data: 1845.

15

1845 c.

ALBUM VENITIEN / DESSINE D'APRES NATURE PAR LES PLUS HABLES ARTISTES. VENISE CHEZ J.A. HABNIT, PROPRIET.R. EDITEUR, PLACE ST. MARC, PROCURATIE VECCHIE / N. 102. Circa 1845. Front. lit. con vignetta nel centro e tavv. 12 nn. In-4° oblungo.

Ved. litografiche. Sotto la lit. a sinistra, il nome dei disegnatori: *G. Grubas, M. Moro, G. Pividor, A. Tramontini*; nel mezzo, l'indicazione edit.; a destra: *Lit. Kirchmayr* e *Lit. Veneta*. Ved. circondate da una bordura costituita da 2 filetti con arabeschi agli angoli. Sopra, il tit. generale *Venise*; tanto questo che i titoli speciali sono in caratteri lapidari vuoti. Circa 220×305 o 320×220. Disegno piacevole, scene animate, abile uso della tecnica litografica; migliori le vedute del *Grubas* e del *Pividor*.

ELENCO DELLE TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *Basilique de S. Marc.* (tav. 2). *G. Pividor dis. Lit. Kirchmayr Chez J.A. Habnit.* - 2) *Petite Place de S. Marc.* (tav. 4). *G. Pividor dis. Lit. Kirchmayr Chez J.H. Habnit.* - 3) *Port de Venise.* (tav. 12). - *G. Pividor dis.*

Biblioteca Civ. Museo Correr, Venezia. Raccolta privata, Milano. (esemplare colorito).

16

1847

SELVATICO P. SULLA ARCHITETTURA E SULLA SCULTURA IN VENEZIA DAL MEDIO EVO SINO AI GIORNI NOSTRI. STUDI DI P. SELVATICO PER

40



Fig. 6 - Progetto di ricostruzione della Scuola di S. Veneranda. Lit. (n. 100).

SERVIRE DI GUIDA ESTETICA CON SETTANTA VIGNETTE IN LEGNO ED UNA TAVOLA IN RAME. Venezia, coi tipi dell'I. e R. Privil. Stabilimento Nazionale dell'editore Paolo Ripamonti Carpano, 1847. In-8°, pp. XXIII, 529, 1 di indice, con vignette, tavv. 9 nn. (indice complessivo delle vignette e tavv.).

Otto tra le vignette annunciate dal tit. sono stampate su tavole fuori testo con uno sfondo paglierino e comprese, in modo da lasciare ampio margine, in una cornice costituita da un doppio filetto e da arabeschi; le silografie sono eseguite, su disegno del *Pividor*, da: *Vajani, Ratti e Barinetti* con diligenza e con un certo senso d'arte. Mis. delle tavole 192×132. L'unica tav. in rame corrisponde a due facciate e contiene figure di statue di quattro diverse epoche.

ELENCO DELLE TAVOLE FUORI TESTO

- 1) *Abside di S. Donato a Murano.* (p. 32) - 2) *Fondaco dei Turchi.* (p. 74) - 3) *Porta della Chiesa di S. Stefano.* (p. 121) - 4) *Palazzo Ducale.* (p. 125) - 5) *Porta di S. Giovanni e Paolo.* (p. 160) - 6) *La Libreria Vecchia.* (p. 289) - 7) *Interno di S. Giorgio Maggiore.* (p. 322) - 8) *L'Ospedaletto.* (p. 420).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

17

1850 c.

SERIE DI CINQUE VEDUTE DI VENEZIA

- 1) *Canal Grande / Palazzo Cà D'Oro.* - 2) *Riva degli Schiavoni.* - 3) *Ponte sulla Laguna.* [Ponte della ferrovia]. - 4) *Ponte dei Sospiri.* [Veduta posteriore]. - 5) *Grand Hôtel de La Ville.*

In alto, tit. generale: *Venezia.* In basso: *Gio. Pividor dis. - Lit. Lefèvre - Venezia presso l'Editore e propriet. Eugenio Testolin, Piazza S. Marco n. 111. C. 1850. Lit. su fondo che forma i titoli e i due filetti di cornice, quello esterno più grosso. 225×290 e 296×190.*

Biblioteca di Brera, Milano (le prime 2 tavv.).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli (la 3ª e la 4ª tavv.).

Raccolta privata, Milano (la 5ª tavv.).

42



Fig. 7 - Litografia di Marco Moro, in: *Vedute di Venezia...* (n. 9).

Della stessa serie: *Canal Grande e Palazzo Foscari* (tit. a matita). B. Cecchini dis. - Lit. Lefèvre.

Biblioteca di Brera, Milano.

18

1850 c.

SOUVENIR DE VENISE / PAR JEAN PIVIDOR. / VENISE / CHEZ JOSEPH KIER EDITEUR LITHOGRAPHE, PLACE S. MARC / N. 117. C. 1850. Front. fig. con veduta dell'Isola di S. Giorgio.

In alto tit. generale: *Venezia*. I titoli particolari si ripetono in francese. «G. Pividor dis. Lit. Kier. - Venezia G. Kier Editore, Piazza S. Marco n. 117. Lit. circondate da due filetti di cui quello esterno con motivo ornamentale agli angoli. 222×315.

Cicogna n. 4559, p. 614(?).

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Chiesa della Salute*. - 2) *Il Ponte di Rialto*. - 3) *L'Arsenale*.

Biblioteca di Brera, Milano.

19

1850 c.

VEDUTE DEI PRINCIPALI MONUMENTI / DI / VENEZIA DISEGNATE E LITOGRAFATE / DA / G.B. CECCHINI, G. PIVIDOR E T. VIOLA / VENEZIA PRESSO E. TESTOLINI EDITORE, PIAZZA S. MARCO / PROCURATIE VECCHIE / N. 111. Front. con ricca incorniciatura ritraente anche il bacino di S. Marco. Tavv. 12.

In alto, tit. generale: *Venezia*. Sotto a ciasc. tav.: T. Viola (B. Cecchini, Gio. Pividor) dis. - Lit. Lefèvre - Venezia presso l'Editore e propriet. Eugenio Testolini, Piazza S. Marco n. 111. C. 1850. Lit. su fondo che forma i titoli e i due filetti di cornice, quello esterno più grosso. 225×290 e 296×190.

44

ELENCO DELLE TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *Riva degli Schiavoni*. - 2) *Canal Grande. Palazzo Cà d'oro*. - 3) *Ponte dei Sospiri*. - 4) *L'Arsenale*. (ingresso) - 5) *Ponte sulla Laguna*.

Libreria Finzi, Milano. (esemplare completo).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. (esemplare incompleto).

20

1850 c.

RICORDO DI MILANO / VEDUTE LITOGRAFATE / DA GIOVANNI PIVIDOR / MILANO, VENEZIA E VERONA / PAOLO RIPAMONTI CARPANO EDITORE / VENEZIA, PREM. LIT. RIPAMONTI CARPANO. Circa 1850. In-8° oblungo, tavv. 12.

Frontespizio litografico ornato da cornice barocca con vedutina di Porta Orientale. Il titolo si ripete in caratteri tipografici sulla copertina editoriale in cui figura una vedutina di Milano dai Bastioni. Le tavole sono 12, compresa in esse la ved. della Certosa di Pavia. Recano in alto il tit. generale: *Milano*. Sotto la ved., a sin.: *Giovanni Pividor dis. e lit.* (o *Giò Pividor...*); a des.: *Venezia, Pr. Lit. Ripamonti Carpano* (o *Lit. Ripamonti Carpano*). Sotto il tit.: *Milano, Venezia e Verona, Paolo Ripamonti Carpano Edit.* (o: *Milano, Venezia, Paolo Ripamonti Carpano Edit.*). Lit. su fondo che forma il doppio filetto che fa da cornice, più grosso quello esterno. 185×222 o 245×167. Soggetti notevoli: il Duomo con il vecchio campanileto, Porta Romana, Piazza Mercanti dalla parte della Loggia degli Osii.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *L'Arco della Pace*. - 2) *S. Maria delle Grazie*. - 3) *Colonne di S. Lorenzo*. - 4) *L'Ospital Maggiore*. - 5) *Porta Nuova*. - 6) *Porta Romana*. - 7) *I.R. Teatro La Scala*. - 8) *Porta Ticinese*. - 9) *St. Ambrogio*. [Atrio]. - 10) *Il Duomo*. [facciata e fianco]. - 11) *Antica loggia degli Osii nella Piazza dei Mercanti*. - 12) *La Certosa di Pavia*.

Raccolta privata, Milano.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli (possiede solo una spezzatura dell'Album, senza front.).

45

Della tav.: *Le colonne di S. Lorenzo*, altro esemplare con leggere varianti; il fondo costituisce anche i titoli, e i filetti s'incrociano agli angoli. (Raccolta Beretta C² n. 241, presso la Raccolta Bertarelli).

21

1850 c.

VEDUTE / DEI MONUMENTI CLASSICI / DI VENEZIA / DISEGNATI DAL VERO E LITOGRAFATI DA GIÒ PIVIDOR / VENEZIA PRESSO G.G. ALTER, EDITORE S. GIULIANO AL PONTE BARRETTIERI N. 713. Il tit. si ripete in tedesco. Tit. sulla copertina editoriale con vignetta che ritrae il bacin con la Chiesa di S. Giorgio Maggiore. Tavv. 10 di cui 8 litografate dal Pivido e 2 da Marco Moro.

In alto tit. generale: *Venezia*. I titoli particolari sono ripetuti in tedesco. Su ciasc. tav.: *Giò Pivido (M. Moro) dis. - Prem. Lit. Veneta - G.G. Alter in Mercerie S. Giuliano, Editore*. Litografie circondate da due filetti con motivo ornamentale agli angoli e a metà lato. C. 1850. 180×280.

ELENCO DELLE TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *S.S. Gio. e Paolo*. - 2) *Piazza S. Marco*. - 3) *Basilica di S. Marco*. - 4) *Molo e Piazzetta di S. Marco*. - 5) *Ponte di Rialto*. - 6) *Chiesa della Salute*. - 7) *L'Arsenale*. - 8) *Riva degli Schiavoni*.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. (esemplare miniato).

Le stesse tavole sono state usate per un'altra edizione di cui abbiamo visto solamente alcune tavole isolate. I titoli sono in francese.

1) *Basilique de S.^t Marc*. - 2) *Eglise de la Salute*. - 3) *L'Eglise de S.^t Jean e Paul*. - 4) *L'Arsenal*. - 5) *Pont de Rialto*. - 6) *Le Môle*.

In alto tit. generale: *Venise* in caratteri lapidari vuoti. Su ciascuna tavola: *Gio. Pivido dis. - Lit. Kirchmayr. - G. Milani Edit., Piazza S. Marco n. 77*. Litografie miniate circondate da due filetti. 204×270.

Probabilmente fanno parte della serie altre due tavole ritraenti Piazza S. Marco e Riva degli Schiavoni comprese nell'Album sopradescritto.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. (esemplare miniato).

46

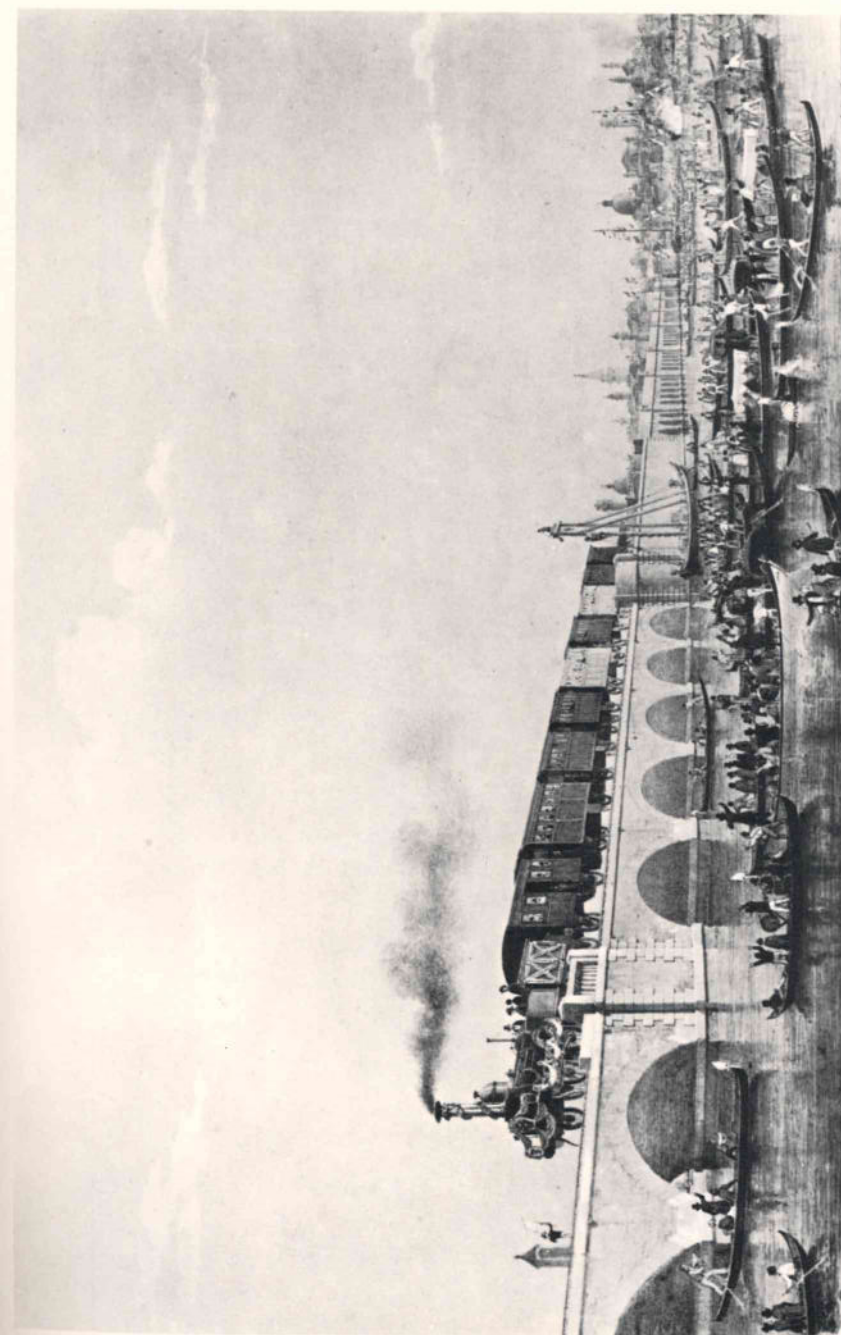


Fig. 8 - Inaugurazione del Ponte sulla Laguna e della linea ferroviaria Venezia-Padova, 11 gennaio 1846. Acquarello. (n. 123).

CANONICI FERDINANDO. L'ANTICA CERTOSA DI FERRARA / ACCOMODATA A PUBBLICO CAMPO-SANTO / DA / FERDINANDO CANONICI / PROFESSORE ARCHITETTO DI PRIMA CLASSE DELL'ACCADEMIA FIORENTINA DI BELLE ARTI... COLLA ILLUSTRAZIONE DETTATA DALL'AUTORE. / LE TAVOLE PROSPETTICHE ESEGUITE DAL SIG. GIOVANNI PIVIDOR PROFESSORE DI ORNATI IN VENEZIA. / IL LAVORO LITOGRAFICO INCISO DALL'INGENERE SIG. RICCARDI ED OPERATO NELLO STABILIMENTO DIRETTO DA MARTIN CADENAT IN BOLOGNA. / IL TIPOGRAFICO DAL MINELLI IN ROVIGO. Bologna, 1851. Front. lit. con ornato e vignetta. Segue front. tip. con vignetta: *Storia e descrizione dell'antica Certosa di Ferrara accomodata a pubblico Campo-Santo da Ferdinando Canonici con tavole dimostrative*. Rovigo, Imp. R. Stabilimento Tipografico di A. Minelli, 1851. In-folio grande, pp. X compreso il front. lit., 78 compreso il front. tip., tavv. 19 num. I-XVIII (2 tavv. a doppia pagina numerate con doppio numero) ed 1 nn. Le due tavole prospettiche del Pividor figurano eseguite nella *Lit. Lefèvre di Venezia*; misure di quest'ultime 430×530 e 520×850. Le vignette del front. su disegno di F. Saraceni.

Tav. VIII) *Prospetto della Certosa di Ferrara ora Campo-Santo / secondo il piano di F. Canonici*.

Nel locale adibito al custode della Certosa di Ferrara è appesa sotto vetro questa litografia con la variante di un pallone aerostatico nel cielo, in alto a sin. Non si è potuto precisare quale ascensione il Pividor abbia voluto raffigurare.

Tav. XIX) *Panorama dell'antica Certosa di Ferrara ora Campo-Santo / secondo il piano di F. Canonici, veduta dalla Montagnola*. (fig. 9).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca Civica, Padova.

P. SELVATICO E V. LAZARI, GUIDA DI VENEZIA E DELLE ISOLE CIRCONVICINE. AUTORI P. SELVATICO E V. LAZARI. Venezia, Milano e Verona. Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano,



Fig. 9 - Veduta dell'antica Certosa di Ferrara ora Camposanto. (n. 22).

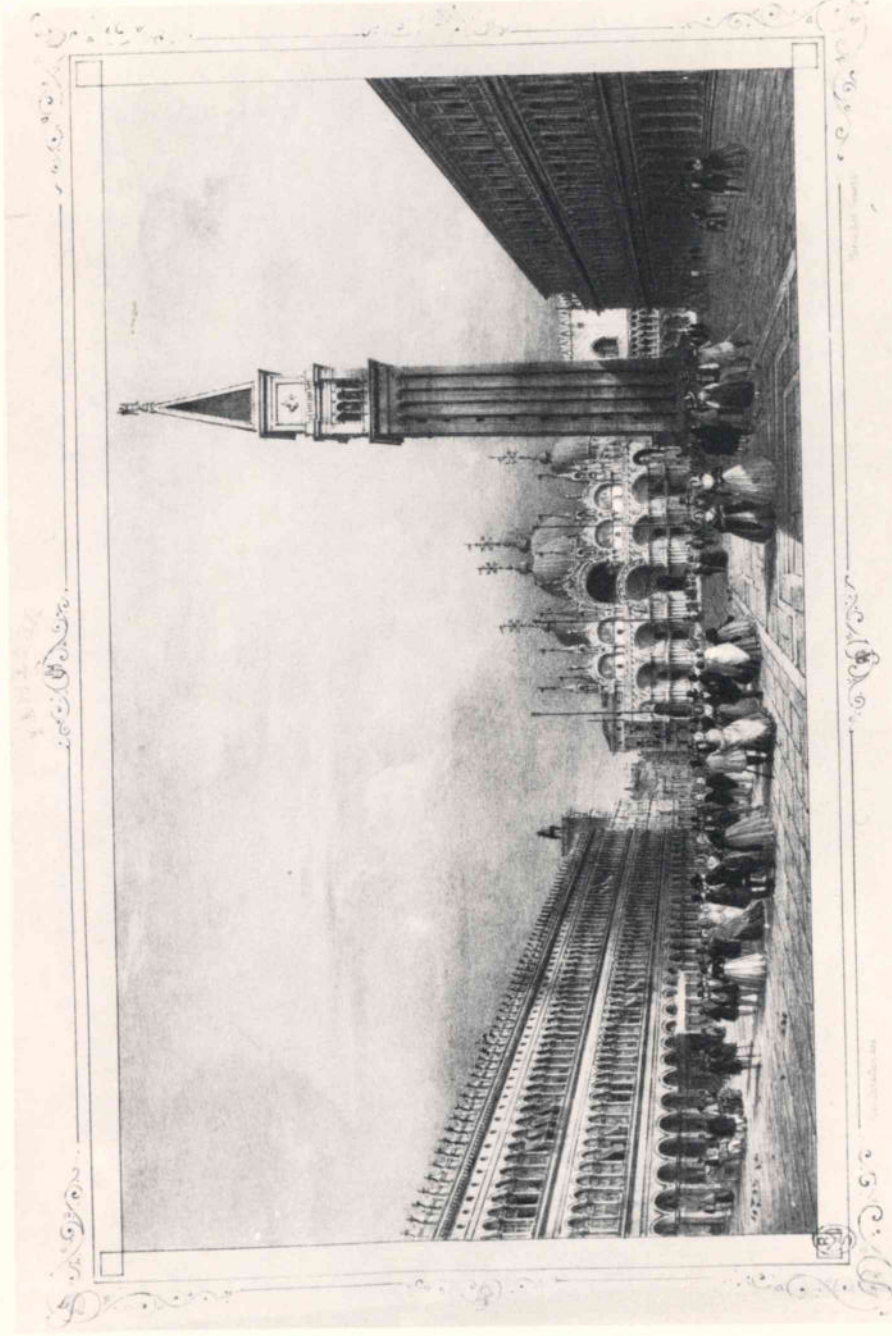


FIG. 10 - Piazza S. Marco. In: *Vedute dei monumenti classici di Venezia...* (n. 21).



FIG. 11 - Riva degli Schiavoni. In: *Vedute dei monumenti classici di Venezia...* (n. 21).

MDCCCLII. In-8°, pp. VIII, 321, ill. Altra ediz.: Venezia, Stabilimento Nazionale di Carlo Bianchi. Successore Ripamonti Carpano (1866). Con numerose silografie del Pividor che in gran parte sono le stesse del volume: P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia...* Venezia, 1847 (vedi p. ...).

Vedi: Soranzo G., *Bibliografia Veneziana...*, Venezia, 1885, n. 7427.

Coll. privata, Milano.

24

1854

CANONICI FERDINANDO. SULLA CATTEDRALE DI FERRARA. CENNO STORICO, E STUDI D'ARTE DI FERDINANDO CANONICI CON LITOGRAFIE DI GIOVANNI PIVIDOR. Venezia, dalla Tipografia Gaspari, 1854. In-folio grande, pp. 29, tavv. IV.

Disegni geometrici rispettivamente del fianco e del campanile; vedute prospettiche prese rispettivamente dalla parte del fianco e della facciata. Le tavv. illustrano un progetto di compimento del Canonici. Sono eseguite in lit. dal Pividor e stampate dalla Lit. Kirchmayr di Venezia ad eccezione della 1ª stampata dalla Lit. G. Draghi.

630×470 (la 1ª); 470×630 (la 2ª); 495×383 (la 3ª); 495×383 (la 4ª).

Le tavv. III e IV sono litografate su fondo; la III circondata da un doppio filetto; la IV circondata da un filetto semplice che s'intreccia agli angoli.

TAVOLE

- 1) Fianco della Chiesa Cattedrale di Ferrara. - 2) Torre della campana condotta a compimento e parte dei portici secondo il progetto. - 3) La Chiesa Cattedrale di Ferrara, portata a compimento ne' fianchi esterni, nel portico, e nella torre delle campane da Ferdinando Canonici 1845. - 4) Veduta prospettica della stessa Cattedrale, quasi di fronte.

Biblioteca Comunale, Ferrara.

52

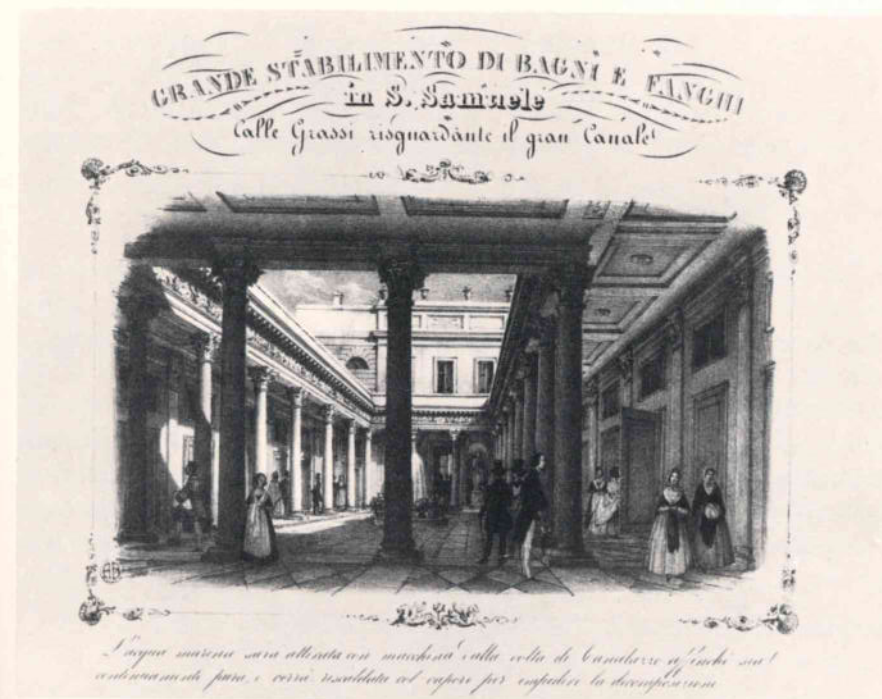


FIG. 12 - Stabilimento di bagni e fanghi in S. Samuele. (n. 40).

1860

(ERIZZO NICCOLÒ). RELAZIONE STORICO-CRITICA DELLA TORRE DELL'OROLOGIO DI S. MARCO IN VENEZIA CORREDATA DA DOCUMENTI AUTENTICI ED INEDITI CON NUM. VIII TAVOLE ILLUSTRATE. Venezia, Tip. del Commercio, 1860. In-8°, pp. 190, tavv. VIII.

Delle tavv., 3 sono retrospettive; 1 rappresenta il monumento nello stato contemporaneo al volume: 3 rappresentano i quadranti rinnovatisi nei secoli, ed 1, particolari. Le lit. con ved. sono su fondo. Tutte recano le indicazioni: *G. Pividor dis. - Lit.^{ia} Draghi*. Le ved., 190×115.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) *Estremità del lato destro della piazza di S. Marco tratta dal quadro di Gentile Bellini (1496)*. - 2) *La torre dell'Orologio di S. Marco tratta dalla stampa di Alberto Durer (1500)*. - 3) *La Torre dell'Orologio colle due costruzioni laterali*. - 4) *La Torre dell'Orologio dopo le aggiunte fatte alle due costruzioni laterali*. - 5) *L'antico quadrante dell'Orologio sulla piazza di S. Marco (1499)*. - 6) *L'antico quadrante dell'Orologio sulla Merceria (1499)*. - 7) *Il nuovo quadrante dell'Orologio sulla Piazza di S. Marco (1757-1860)*. - 8) a) *Osella coniata sotto il Doge Francesco Loredan nel 1760*. b) *Bassi-rilievi della campana dell'Orologio*.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

1860 c.

VEDUTE DEI PRINCIPALI MONUMENTI / DI / VENEZIA DISEGNATE E LITOGRAFATE / DA / G.B. CECCHINI, G. PIVIDOR E T. VIOLA / VENEZIA / PRESSO E. TESTOLINI / EDITORE / PIAZZA S. MARCO / PROCURATIE VECCHIE / N. 111 / VENEZIA LIT. LEFÈVRE. Circa 1860. In-4° oblungo, front. e tavv. 12.

Front. ornato da cornice barocca con vedutina del Canal Grande e del Palazzo Ducale. Le tavole recano in alto il tit. generale: *Venezia*. Sotto la ved. a sin. T. Viola (*G.B. Cecchini, Gio. Pividor*) *dis.* - a des.: *Lit. Lefèvre* (o *Lit. Kirchmayr*). Sotto il tit.: *Venezia presso l'Editore e pro-*

priet.^{rio} Eugenio Testolini / Piazza S. Marco N. 111. Lit. su fondo che forma il doppio filetto che fa da cornice, più grosso quello esterno. 230×283 circa e 287×190 circa.

ELENCO DELLE TAVOLE DEL PIVIDOR

1) *Riva degli Schiavoni*. - 2) *Canal Grande*. / *Palazzo Cà D'Oro*. - 3) *Ponte dei Sospiri*. (dalla parte posteriore). - 4) *L'Arsenale*. (Ingresso). - 5) *Ponte sulla Laguna*.

Libreria Finzi, Milano. (esemplare miniato).

Raccolta delle Stampe Bertarelli (la 2^a e la 4^a, in nero).

1861 c.

VENISE. / GUIDE HISTORIQUE, TOPOGRAPHIQUE ET ARTISTIQUE. / PUBLIÉ / PAR / LE LLOYD AUTRICHIEN À TRIESTE. / AVEC DOUZE GRAVURES ET LE PLAN DE LA VILLE SUR ACIER. / SECONDE ÉDITION AUGMENTÉE ET CORRIGÉE. Trieste, *Section Littéraire-artistique du Lloyd Autrichien*, 1861. In-16°, pp. VIII-287, tavv. 11 nn. e 1 pianta topografica.

Le ved. recano le indicazioni: *G. Pividor dis. dal vero - Stabil. Art. del Lloyd Austr. inc.* Sono circondate da un doppio filetto e recano in alto il tit. generale *Venezia*. Inc. in acciaio minute e fini. 85×120. La pianta 237×360.

ELENCO DELLE TAVOLE

Antiporta: *Piazza S. Marco*. - 1) *Basilica di S. Marco*. - 2) *Piazzetta di S. Marco*. - 3) *Molo S. Marco. Dal Giardino Reale*. - 4) *Palazzo Foscari*. - 5) *Ponte di Rialto*. - 6) *Palazzo Ca' D'Oro. Canal Grande*. - 7) *Ponte della Strada Ferrata*. - 8) *Ponte dei Sospiri. Ponte della Paglia*. - 9) *L'Arsenale*. - 10) *Chiesa di S.S. Gio. e Paolo e Facciata dell'Ospedale Civico*. 11) *Chiesa di S. M. della Salute*.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

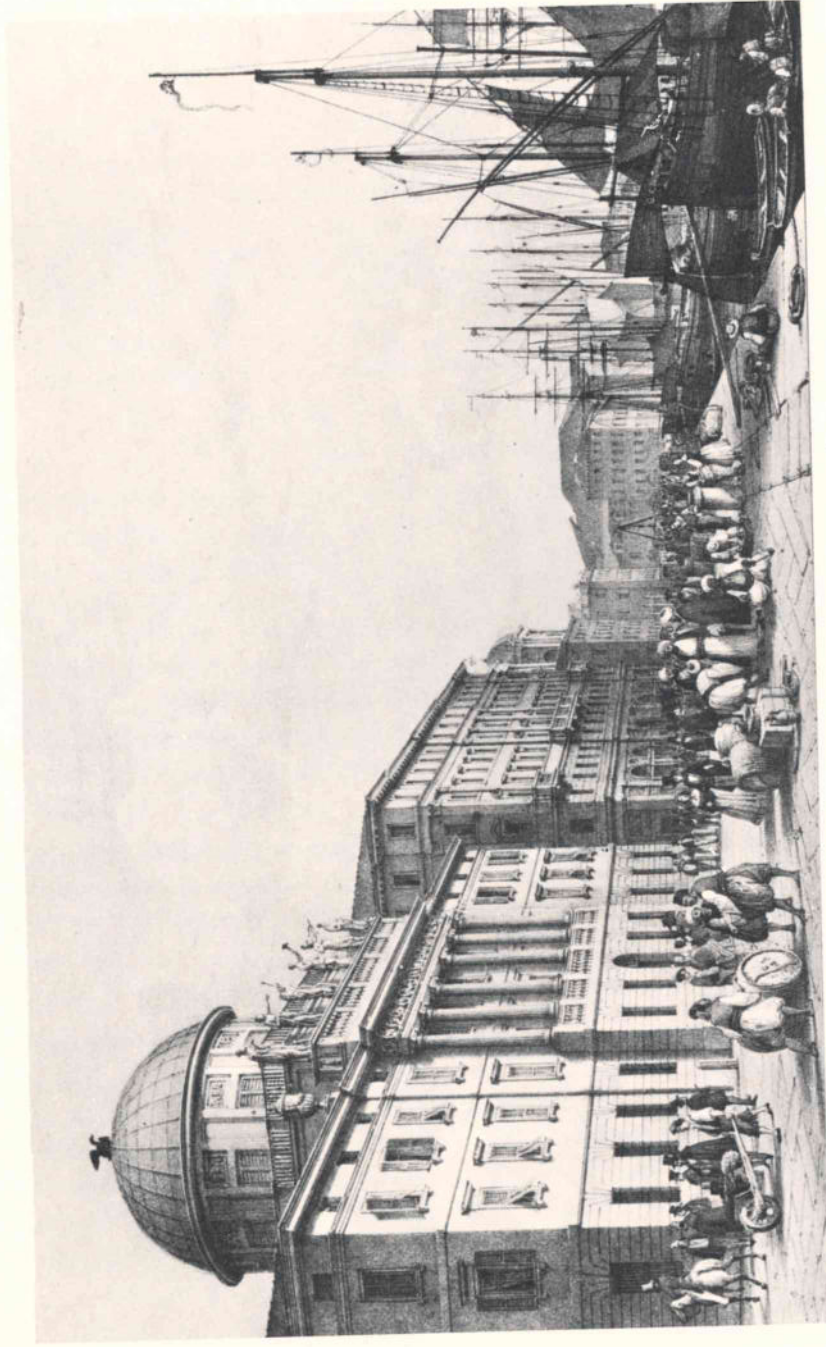


FIG. 13 - La Riva Carciotti. Trieste. (n. 41).



FIG. 14 - Piazza della Borsa. Trieste. (n. 42).

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

S.S. GIOVANNI E PAOLO. - PIAZZA DI S. MARCO. - INTERNO DELLA CHIESA DI S. MARCO. - BASILICA DI S. MARCO. I titoli si ripetono in francese.

In alto, titolo generale: *Venezia*. Serie di quattro tavole. *G. Pividor dis. - Lit. Kier - Venezia, Giuseppe Kier Editore, Piazza S. Marco N. 117.* Litografie circondate da due filetti, quello interno forma motivo ornamentale agli angoli e a metà dei lati. 226×310.

Biblioteca di Brera, Milano.

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

1) *Ponte de' Sospiri*. (Visto dal ponte della Paglia). - 2) *Porta detta della Carta*. - 3) *L'Arsenale*. - 4) *Il molo*.

In alto titolo generale: *Venezia*. Serie di quattro tavole. *G. Pividor dis. Lit. Kirchmayr - Venezia presso l'Editore Paolo Ripamonti Carpano, Piazza S. Marco n. 90 e 91. In Milano nella Galleria De Cristoforis.* Litografie circondate da due filetti. 290×173 e 220×283. Altre tavv. sono del Moro. (Sono quelle citate dal Cicogna p. 616, n. 4579?).

Biblioteca di Brera, Milano.

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

1) *Maison de Marino Faliero*. - 2) *Le Haut de l'Escalier dit des Géans*. - 3) *Le Môle*. - 4) *Les chevaux sur le pronaos de la Basilique de S. Marc*. - 5) *Monument de Canova*.

In alto tit. generale: *Venezia*. Serie di cinque tavole. *Pividor dis. - Lit. Kirchmayr - G. Milani Edit., Piazza S. Marco n. 77.* Lit. circondate da un filetto. C. 1840. 132×155. Esemplici miniat.

Raccolta privata, Milano.

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

1) *Basilica di S. Marco*. - 2) *Piazza di S. Marco*. - 3) *La Piazza di S. Marco / dalla Piazzetta dei Leoni*.

In alto tit. generale: *Venezia*. Serie di tre tavole. *G. Pividor dis. - Lit. Kier Edit.* 150×250.

Raccolta privata, Milano.

LITOGRAFIE SINGOLE

1834

LATO A DESTRA [PROSPETTO] DEL NUOVO TEATRO DI BELLUNO / CONSACRATO ALL'ESIMIA CANTANTE / GIUDITTA BARNI GRISI / GIO. PIVIDOR D.D.D. *Gio. Pividor dis. dal vero - Prem. Lit. Deyé, Venezia.* Sulla facciata del Teatro vi è la data: « MDCCCXXXIV ». Tavv. 2. Lit. circondate da due filetti. Ciasc. 160×250.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Museo Teatrale alla Scala, Milano. Solo la tav. ritraente il prospetto.

1835

PIAZZA S. MARCO / SPETTACOLO DELLA GRAN TOMBOLA IL GIORNO 15 FEBBRAIO 1835.

In alto tit. generale: *Venezia. Giovanni Pividor disegnò - Editore e Proprietario Gius. Deyé premiato Litografo in Venezia.* Lit. circondata da due filetti. 210×250.

Biblioteca di Brera, Milano.

1836

INCENDIO DEL GRAN TEATRO LA FENICE IN VENEZIA / ACCADUTO LA MATTINA DEL 13 DICEMBRE 1836.

Gio. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra - I.R. Lit. Barozzi Edit. e Propriet. Lit. circondata da tre filetti.

Raccolta privata, Milano.

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III^o - Anno II^o



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

S.S. GIOVANNI E PAOLO. - PIAZZA DI S. MARCO. - INTERNO DELLA CHIESA DI S. MARCO. - BASILICA DI S. MARCO. I titoli si ripetono in francese.

In alto, titolo generale: *Venezia*. Serie di quattro tavole. G. Pividor dis. - Lit. Kier - Venezia, Giuseppe Kier Editore, Piazza S. Marco N. 117. Litografie circondate da due filetti, quello interno forma motivo ornamentale agli angoli e a metà dei lati. 226×310.

Biblioteca di Brera, Milano.

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

1) *Ponte de' Sospiri*. (Visto dal ponte della Paglia). - 2) *Porta detta della Carta*. - 3) *L'Arsenale*. - 4) *Il molo*.

In alto titolo generale: *Venezia*. Serie di quattro tavole. G. Pividor dis. Lit. Kirchmayr - Venezia presso l'Editore Paolo Ripamonti Carpano, Piazza S. Marco n. 90 e 91. In Milano nella Galleria De Cristoforis. Litografie circondate da due filetti. 290×173 e 220×283. Altre tavv. sono del Moro. (Sono quelle citate dal Cicogna p. 616, n. 4579?).

Biblioteca di Brera, Milano.

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

1) *Maison de Marino Faliero*. - 2) *Le Haut de l'Escalier dit des Géans*. - 3) *Le Môle*. - 4) *Les chevaux sur le pronaos de la Basilique de S. Marc*. - 5) *Monument de Canova*.

In alto tit. generale: *Venezia*. Serie di cinque tavole. Pividor dis. - Lit. Kirchmayr - G. Milani Edit., Piazza S. Marco n. 77. Lit. circondate da un filetto. C. 1840. 132×155. Esemplari miniati.

Raccolta privata, Milano.

[SERIE DI VEDUTE DI VENEZIA]

1) *Basilica di S. Marco*. - 2) *Piazza di S. Marco*. - 3) *La Piazza di S. Marco / dalla Piazzetta dei Leoni*.

In alto tit. generale: *Venezia*. Serie di tre tavole. G. Pividor dis. - Lit. Kier Edit. 150×250.

Raccolta privata, Milano.

LITOGRAFIE SINGOLE

1834

LATO A DESTRA [PROSPETTO] DEL NUOVO TEATRO DI BELLUNO / CONSACRATO ALL'ESIMIA CANTANTE / GIUDITTA BARNI GRISI / GIO. PIVIDOR D.D.D. Gio. Pividor dis. dal vero - Prem. Lit. Deyé, Venezia. Sulla facciata del Teatro vi è la data: « MDCCCXXXIV ». Tavv. 2. Lit. circondate da due filetti. Ciasc. 160×250.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Museo Teatrale alla Scala, Milano. Solo la tav. ritraente il prospetto.

1835

PIAZZA S. MARCO / SPETTACOLO DELLA GRAN TOMBOLA IL GIORNO 15 FEBBRAIO 1835.

In alto tit. generale: *Venezia*. Giovanni Pividor disegnò - Editore e Proprietario Gius. Deyé premiato Litografo in Venezia. Lit. circondata da due filetti. 210×250.

Biblioteca di Brera, Milano.

1836

INCENDIO DEL GRAN TEATRO LA FENICE IN VENEZIA / ACCADUTO LA MATTINA DEL 13 DICEMBRE 1836.

Gio. Pividor trasse dal vero e dis. in pietra - I.R. Lit. Barozzi Edit. e Propriet. Lit. circondata da tre filetti.

Raccolta privata, Milano.

1837

[TEATRO LA FENICE]. Serie di due tavole.

1) GRAN TEATRO LA FENICE IN VENEZIA / COSTRUITO NEL 1792 DAL CELEBRE SELVA, DISTRUTTO DALLE FIAMME LA NOTTE DEL 12 AL 13 DICEMBRE 1836 FU RIFABBRICATO DAGLI / ARCHITETTI SIG.^{RI} FRATELLI MEDUNA E RIAPERTO LA SERA DEL 26 DICEMBRE 1837. / DEDICATO AL MERITO DEI NOBILI SUOI PRESIDENTI / SIG.^{RI} CO. GIACOMO BENZON, GIUSEPPE BERTI E FILIPPO TROIS / IN SEGNO DELLA PIÙ PROFONDA STIMA, DALL'EDITORE GIO. BAROZZI. Interno del teatro con il pubblico, mentre è ancora calato il sipario ritraente una scena mitologica.

2) GRAN TEATRO LA FENICE IN VENEZIA. / DEDICATO AL MERITO DISTINTO DELL'ESIMIA / SIG.^{RA} CAROLINA UNGHER / CANTANTE DI CORTE E DI CAMERA DI S.A.I.R. IL GRANDUCA DI TOSCANA, / IN SEGNO DELLA PIÙ SENTITA STIMA, DALL' EDITORE GIOVANNI BAROZZI. Interno del teatro con visione di un lato. *Gio. Pividor dis. - I.R. pr. Lit. Barozzi.*

Interno del teatro con visione di un lato dal palco reale al sipario su cui è rappresentata una scena storica riferentesi ad un Doge. Platea e palchi gremiti di pubblico. 250×330. Litografie circondate da due filetti. In b. a sin.: *Gio. Pividor dis.*; in b. a des.: *I.R. pr. Lit. Barozzi.*

P. Arrigoni, A. Bertarelli, Le stampe storiche [Catalogo]. Milano, 1932, nn. 3129, 3130.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano. (della 1^a, esemplare su carta di china).

Biblioteca di Brera, Milano.

Museo Teatrale alla Scala, Milano. Della 1^a tav., esemplare anche colorito.

1840 c.

ALLI BENEMERITI CONTRIBUENTI / ALLA COSTRUZIONE, ED ORNAMENTO DECOROSO DEL SANTUARIO IN S. TOMMASO AP. DI VENEZIA / CUSTODIA DI RELIQUIE PER CULTO INSIGNI E PER LAVORO PREGEVOLE D'OREFICERIA D'EPOCHE DIVERSE / QUESTO DISEGNO DELL'INTERNO LOCALE LI P.P. MINORI CONVENTUALI IVI OFFICIANTI / OFFRONO. CONSACRANO. Interno del sacello, unito alla Chiesa, eretto dal Sacerdote Giovanni

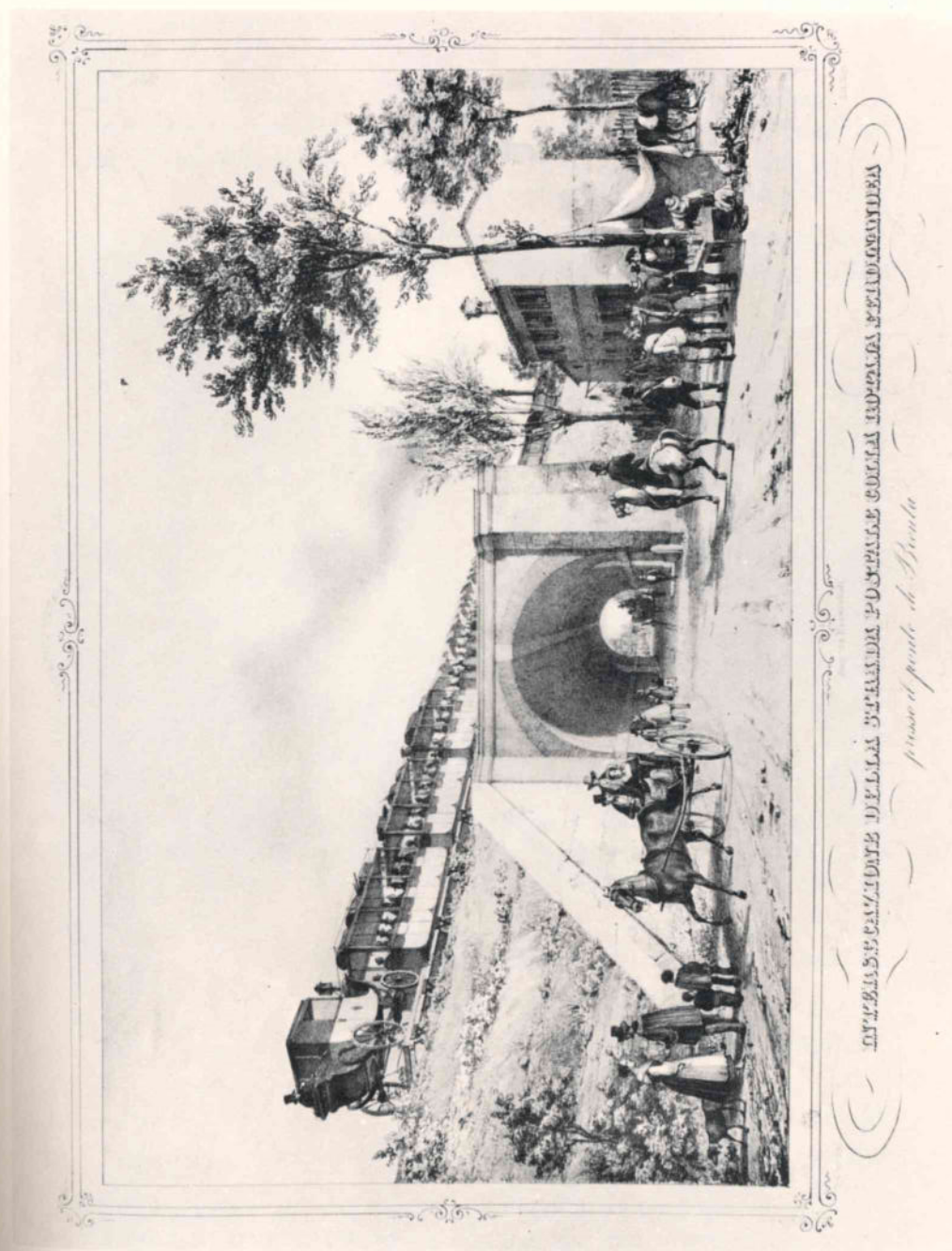


Fig. 15 - Intersecazione della strada postale con la rotaia Ferdinandea. (n. 46).

Champel, con offerte sue e dei fedeli. Le reliquie vennero alla luce negli scavi fatti per rifabbricare la Chiesa, nel 1742.

G. Pividor dis. - Salvadori Ing. Arch. inv. - Priv. Lit. Kier. C. 1840.
Sul disegno originale presentato alla Censura per l'autorizzazione a stampare la litografia, vi è la data: 12 sett. 1840 (vedi: Disegni di collezioni private, n. 125) mm. 190×172.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca di Brera, Milano.

37

1840 c.

PIAZZA DI S. MARCO. Il tit. si ripete in francese.

In alto, tit. generale: *Venezia*. Sotto: *Gio. Pividor dis. dal vero - Depos. all'I.R. Biblioteca - Venezia Prem. Lit. Deyé - Milano presso Pietro e Giuseppe Vallardi, Contrada S. Margherita n. 1101. Venezia presso i medesimi sotto le Procuratie Vecchie n. 129 e 130. C. 1840. Lit. circondata da due filetti. 194×307.*

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

38

1840 c.

Pianta e vedute varie del Tergesteo di Trieste su un'unica tav.: VEDUTA DEL TERGESTEO. INTERNO DELLA SALA DEL CAFFÈ. PIANTERRENO. (pianta). INTERNO DEL VESTIBOLO. INTERNO DELLA GALLERIA.

Gio. Pividor dis. - Prem. Lit., Veneta. C. 1840. Ciascuna veduta è circondata da due filetti. 510×360.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca di Brera, Milano.

39

1841

SECONDO PROGETTO PER L'EREZIONE DI UNA NUOVA FACCIATA E DELL'INGRANDIMENTO / DELL'I.R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN VENEZIA /

62



FIG. 16 - Caffé Florian. (n. 47).

PROPOSTO DAL SIG.^R TRANQUILLO ORSI PROF.^E IN DETTA R. ACCADEMIA
RASSEGNA TO / AL RISP.^E CORPO ACCADEMICO L'ANNO 1841.

Gio. Pividor dis. - Lit. Kirchmayr. Lit. circondata da due filetti.
195×300.

Biblioteca di Brera, Milano.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

40

1842 c.

GRANDE STABILIMENTO DI BAGNI E FANGHI / IN S. SAMUELE / CALLE
GRASSI RISGUARDANTE IL GRAN CANALE. Veduta del cortile, in stile pom-
peiano, circondato da un portico sul quale si aprono le venti stanze. Fo-
glio di pubblicità sul quale sono indicate le tariffe. (fig. 12).

Gio. Pividor dis. - Lit. Veneta. C. 1842. Mis. della vignetta 95×155.
Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

41

1842 c.

LA RIVA CARCIOTTI. A Trieste.

Pividor dis. - Trieste presso Giò Mollo Editore Lit. Linassi e C. Esem-
plare smarginato in alto per cui è privo della scritta: *Trieste*. Lit. cir-
condata da due filetti. C. 1842. mm. 135×217. (fig. 13).

La litografia è stata copiata da un anonimo e da V. Straucher, di Monaco.
L'esemplare firmato da V. Straucher reca le seguenti didascalie: *Riva*
Carciotti. In alto: *Trieste*. Sotto l'illustrazione: *V. Straucher lith. -*
Impr. par J. Adam a Munich - Trieste, publiè par J.A. Habnit. Lit.ia
circondata da due filetti che s'incrociano agli angoli. mm. 135×217
e 134×220.

(Fondazione Giovanni Scaramangà di Altomonte, Trieste).

42

1842 c.

PIAZZA DELLA BORSA. A Trieste.

In alto: *Trieste*. In basso: *Gio. Pividor dis. - Proprietà di Gius. A.*
Habnit, Editore - Lit. B. Linassi e C. Lit.ia circondata da due filetti

che s'incrociano agli angoli. Circa 1842. (fig. 14). Vi è un altro esem-
plare derivato da questo, privo dell'indicazione del litografo che l'ha
copiato. mm. 204×333.

(Fondazione Giovanni Scaramangà di Altomonte, Trieste).

42bis

PIANI E VEDUTA PROSPETTICA DEL GRANDE ALBERGO / AL PRINCIPE
METTERNICH / IN TRIESTE.

Pividor dis. - Venezia Lit. Antonelli. In primo piano imbarcazioni presso
la riva. C. 1850. Lit. circondata da due filetti. 200×310.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Fondazione Giovanni Scaramangà, Trieste. (esemplare smarginato).

43

1843

Foglio pubblicitario de:

IL FRIULI ILLUSTRATO O RACCOLTA DELLE PRINCIPALI VEDUTE DELLA
R. CITTÀ DI UDINE E DELLE ALTRE CITTÀ, CAPOLUOGHI, E CASTELLI
DELLA PROVINCIA. DISEGNI DI G.B. CECCHINI, G. PIVIDOR, G. FILIPPI ED
ALTRI VALENTI ARTISTI E DESCRIZIONI DEL DR. G.D. CICONJ.

S. Daniele - Spilimbergo - Maniago - Aviano - Sacile - Pordenone -
S. Vito - Codroipo - Latisana - Palma - S. Pietro - Faedis - Carnia -
Gemona - Tricesimo.

Quest'opera verrà composta di 24 puntate, ciascuna di 2 vedute e rela-
tive illustrazioni artistiche, storiche e statistiche. Ogni puntata viene
distribuita al prezzo di Aust. L. 3.00. Le 2 prime puntate sono già
pubblicate, e la terza uscirà nel p.v. Marzo. L'Associazione si riceve
dall'Editore Luigi Berletti in Udine Contrada S. Tommaso, n. 725, e
negli altri luoghi dai principali Librai e distributori del Manifesto.

Udine 1 febbraio 1843.

Il foglio è illustrato da una litografia di Garlato (Direttore della Lito-
grafia Berletti) e rappresenta la veduta delle mura e di Porta Poscolle
(in seguito demolita). Tale vignetta compare sui frontespizi delle coper-
tine dei fascicoli de *Il Friuli illustrato*, che doveva uscire a puntate.

L'opera è citata in: Valentinelli, Giuseppe. Bibliografia del Friuli, Venezia, 1861: *Ciconj, Domenico. Il Friuli illustrato, Udine, Luigi Berletti libraio tipografo, 1843*. Uscirono solo dieci puntate che contengono dieci vedute litografate da Ottavio Codecasa e dieci illustrazioni del Ciconj.

L'opera restò interrotta. Il Pividor non eseguì nessuna tavola.

Raccolta privata, Udine.

44

1845 c.

NEGOZIO DI MANIFATTURE / INGLESI, FRANCESI E SVIZZERE / DI GIO. ANT. LOCATELLI / CAMPO S. LUCA N. 3566 / IN VENEZIA.

Gio. Pividor dis. Pr. Lit. Veneta. Foglio di pubblicità. C. 1845. 140×128. Il palazzo è ora sede della Cassa di Risparmio di Venezia.

Raccolta privata, Milano.

45

1845

1) AQUEDUC DU SILE / AUTORISÉ PAR S.M.I. ET R.A. (DECRÉT DU 12 JUIN 1845) / BATIMENT DES MACHINES, CONDUITE ET TOUR HYDRAULIQUE / À CANIZZANO / (ARCHITECTURE DE I.B. BENVENUTI).

2) IDÉE D'UNE FONTAINE MONUMENTALE / TERMINANT LA DÉCORATION DU CAMPANILE DE S.^T MARC / PAR GRIMAUD DE CAUX. Fu questo uno dei tanti progetti presentati da quando il Comune di Venezia decise di liberare la base del Campanile di S. Marco dalle bottegucce di legno che vi erano addossate. Negli *Atti dell'Ateneo Veneto* (Venezia, 1871, p. 53) nella *Relazione sulla base del Campanile di S. Marco presentata nella Seduta del giorno 30 dicembre 1869*, fra i progetti precedentemente presentati nel corso di vari anni, è nominato anche questo di Grimaud de Caux che non venne però realizzato.

Serie di due tavole. *G. Pividor dis. - Lit. Kirchmayr.* Lit. circondate da due filetti con motivo ornamentale agli angoli e incrociantisi a metà dei lati. Ciasc. 178×179.

Biblioteca di Brera, Milano.

66



FIG. 17 - Campo S. Bartolomeo. (n. 57).

46

1845 c.

INTERSECAZIONE DELLA STRADA POSTALE COLLA ROTAJA FERDINANDEA / PRESSO IL PONTE DI BRENTA. Sul terrapieno della ferrovia sta passando il treno.

Pividor dis. - Lit. Kier - Imp. da Braitschaft. In alto: *Sezione Veneta*. C. 1845. Lit. circondata da due filetti con motivo ornamentale agli angoli e a metà dei lati. 240×372. (fig. 15).

Biblioteca di Brera, Milano.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

47

1845 c.

CAFÉ FLORIAN / À VENISE GRANDE PLACE S.^T MARC. Ingresso del Caffè, molta gente vi passeggia davanti.

Gio. Pividor dis. - Prem. Lit. Veneta. Foglio di pubblicità; intorno alla vignetta vi sono le scritte: « *Service de toute épece de boissons* ». *Salon pour la lecture des journeaux étrangers. Adresses pour toute la Ville*. C. 1845. 100×144. (fig. 16).

Eduard Hüttinger, Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800. In: *Paragone*, sett. 1972, n. 271, p. 34.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

48

1845 c.

PIAZZETTA DI S. MARCO.

Giov. Pividor dis. dal vero - Prem. Lit. di G. Deyé Editore. Lit. circondata da due filetti. C. 1845. 270×375.

Biblioteca di Brera, Milano.

49

1847

[VEDUTA DEL CANAL GRANDE, IN DUE TAVOLE, IN CORRISPONDENZA DEL BACINO DI S. MARCO, CON NUMEROSE NAVI ALLA FONDA. IN UNA

TAV. VEDUTA DEL TRATTO DA LE ALI ALLA RIVA DEGLI SCHIAVONI; NELL'ALTRA VEDUTA DELL'ISOLA DI S. GIORGIO, DELLA GIUDECCA, DELLA DOGANA E DELLA CHIESA DELLA SALUTE].

Giovanni Pividor dis. - Venezia, G. Kier Edit., Piazza S. Marco 117. Lit. circondate da due filetti. In due tavole ciasc. 207×870. Pubblicata dal Municipio di Venezia in occasione del IX Congresso degli Scienziati Italiani nell'anno 1847. Cicogna, p. 610, n. 4536.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

50

1848

[FIGURINI DEGLI ALLIEVI - GUARDIE CIVICHE IN VENEZIA, PER IL 1848].

« *G. Pividor* ». (Vedi riproduzione in: *Comandini, L'Italia nei Cento Anni*, maggio 1848, p. 1476).

51

1848 c.

FIGURINO DEI MILITI DELLA LEGIONE DELLA SPERANZA.

Kier Lit.^o del Gov. prov. - G. Pividor. In basso 4 figurini. In alto: *Distintivi nel berretto e nelle braccia e: Distintivi nella spallina* dei vari gradi. C. 1848. Lit. col. 436×220.

Biblioteca di Brera, Milano.

52

1848

1) FIGURINO DEI CAVALEGGIERI DELLA REPUBBLICA VENETA / APPROVATO DAL GOVERNO PROVVISORIO DI VENEZIA. [1848-49].

G. Pividor - Cromolitografia di P. Ripamonti Carpano. 180×290.

2) FIGURINO DELLA GUARDIA CIVICA / APPROVATO DAL COMANDO GENERALE CON DECRETO 8 APRILE 1848.

G. Pividor - *Kier Lit.ia del Governo Prov.* 147×240.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

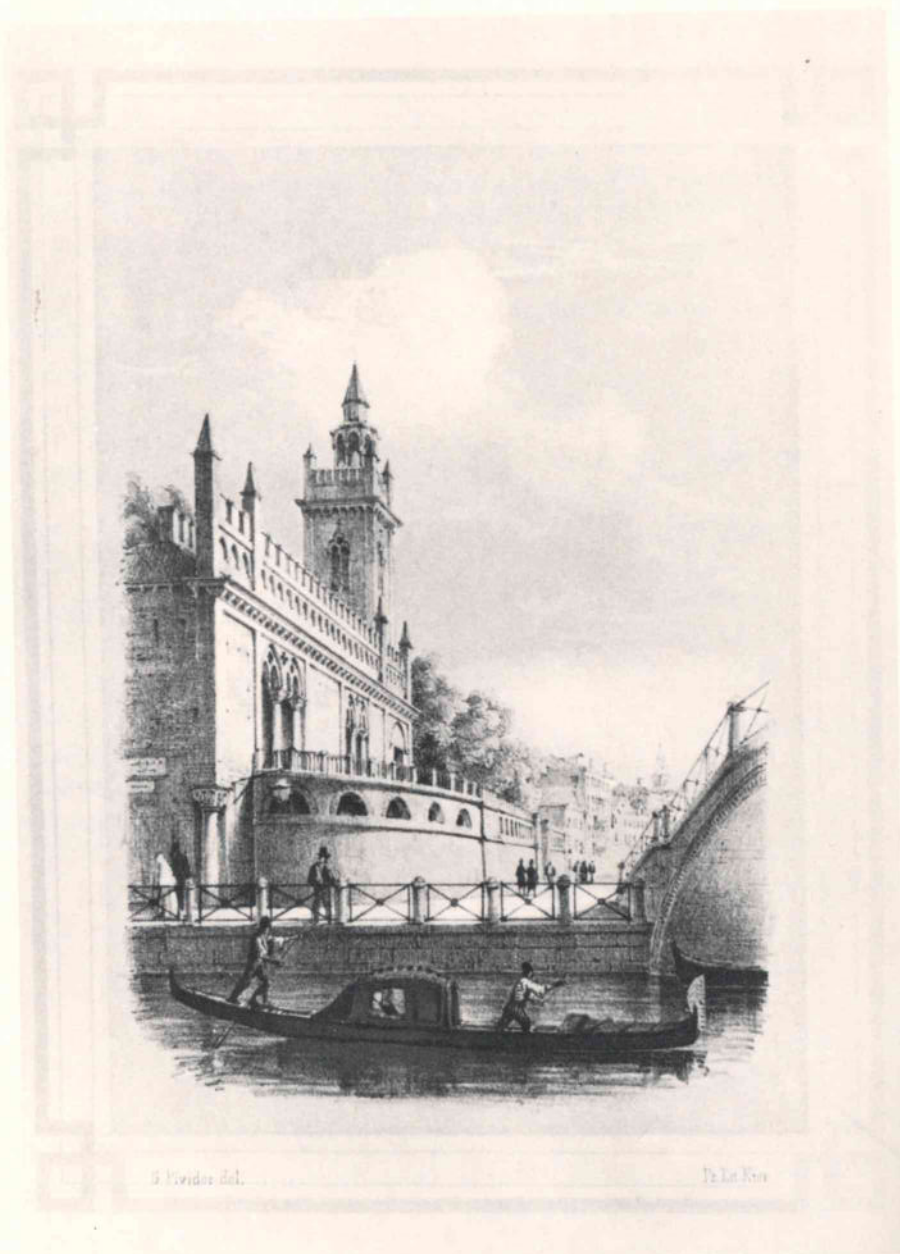


FIG. 18 - Giardino Papadopoli. (n. 59).



FIG. 19 - Biglietto d'ingresso al Giardino Papadopoli. (n. 60).



FIG. 20 - Biglietto d'augurio per il 1841. (n. 75).

53

1850 c.

1) PIAZZA S. MARCO, PRESA DALLA PORTA DELLA CARTA.

2) (CASTELLO SCALIGERO, DI FANTASIA).

Serie di due tavole. C. 1850. Litografie a penna. La II è circondata da cornice ornamentale. Rispettivamente 92×82 e 100×92 .

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

54

1850 c.

NUOVA FACCIATA DEL PALAZZO / DI S.E. IL CARDINALE / PATRIARCA,
a Venezia.

G. Pividor - Per G. Battaglia - G. Deyé Lit. Lit. circondata da due filetti. C. 1850. 118×126 . La facciata neoclassica è dell'Arch. Lorenzo Santi.

Biblioteca di Brera, Milano.

Collezione privata, Milano.

55

1850 c.

1) IL PONTE DI RIALTO.

2) BASILICA DI S. MARCO. [Facciata e parte della Piazza].

Serie di due tavole. *G. Pividor dis. dal vero - Pr. Lit. G. Deyé, Editore.*
C. 1850. Lit. circondate da due filetti. 250×380 .

Biblioteca di Brera, Milano.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

56

1852

[CAPPELLA ARDENTE ALLESTITA PER I FUNERALI DI AUGUSTE FRIDERIC
LOUIS VIESSE DE MARMONT, MARESCIALLO DI FRANCIA, DUCA DI RAGU-
SA, MORTO A VENEZIA IL 2 MARZO 1852].

72



FIG. 21 - Biglietto d'augurio per il 1843. (n. 78).

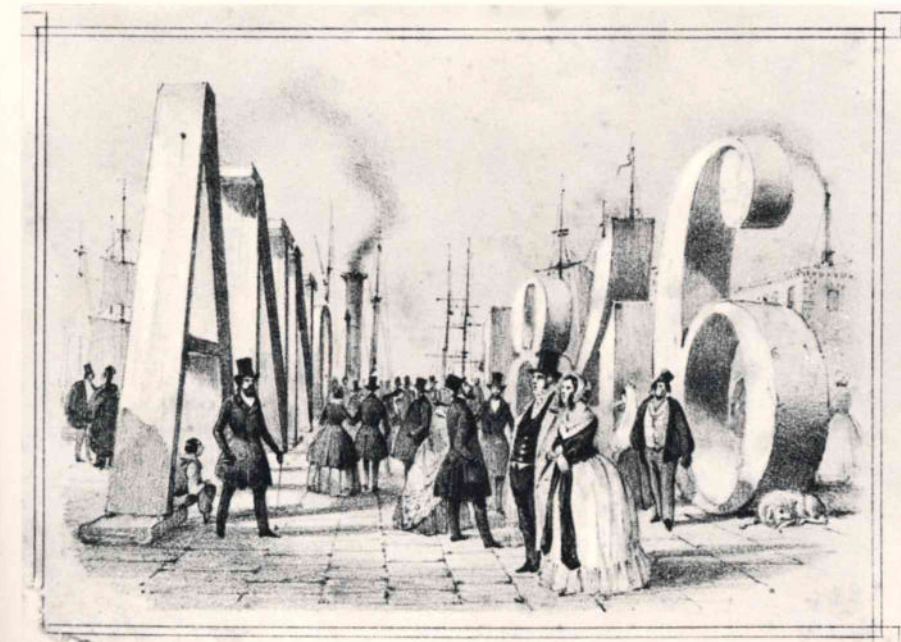


FIG. 22 - Biglietto d'augurio per il 1846. (n. 82).

Sulla lit. è scritto: *Patriae Totus est ubique...* Sotto la lit.: *Nous l'avons aimé...* G. Pividor dis. - Lit. Lefèvre Venezia. Lit. circondata da cornice ornamentale costituita da una corona e dallo stemma gentilizio ai quattro angoli. 230×250.

(Cicogna, stampe, 2554).

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

57

1852 c.

[*Campo S. Bartolomeo a Rialto. Il palazzo di prospetto venne demolito quando fu ingrandita la Piazza*].

G. Pividor - Lit. Lefèvre. C. 1852. Lit. su fondo che forma i due filetti di cornice, più grosso quello interno. 231×172. In: *Comune di Venezia*, 1874, pp. 139 sgg. e *Comune di Venezia*, 1889, pp. 972 sgg., c'è un prospetto degli allargamenti stradali approvati dal Consiglio Comunale ed eseguiti dal 1852 al 1886. Per il Campo S. Bartolomeo vi è una delibera del 14 dic. 1852. Notizia ricavata in: A. Zorzi, *Venezia Scomparsa*, 1972, I vol., p. 197. (fig. 17).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

58

1854

Gran Teatro La Fenice in Venezia / Decorato secondo i concetti e la direzione dell'Architetto Gio. Batta Meduna / riaperto il 26 dicembre 1854. / Dedicato alla Esimia Commissione pel restauro dall'Editore Paolo Ripamonti Carpano.

Lit. circondata da bordo color paglierino. In b. a sin.: Giovanni Pividor dis. dal vero e lit. In b. a des.: Prem. Lit. Ripamonti Carpano. 350×370. È raffigurato l'interno del teatro gremito di pubblico sia in platea, sia nei palchi. La decorazione della sala è completamente cambiata da quella quando il teatro fu riaperto nel 1837. Il soffitto non presenta più motivi pompeiani ma gruppi allegorici con fanciulle; la decorazione dei palchi, del boccascena, della fascia perimetrale del soffitto è di gusto barocco. È stato cambiato il lampadario. Sul palcoscenico è rappresentata una scena probabilmente dell'azione mimica « Un

74

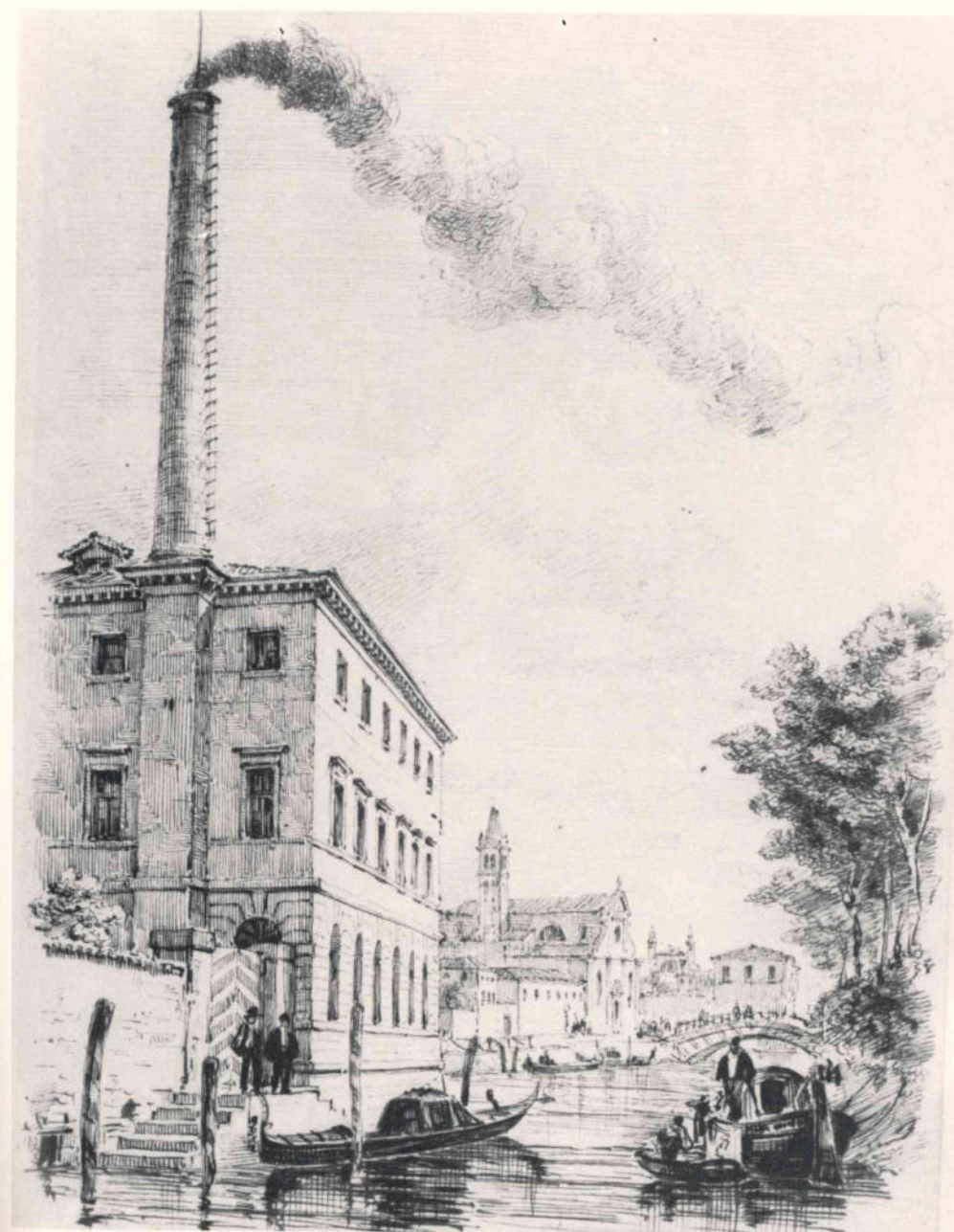


FIG. 23 - Canale di S.ta Maria Maggiore e Fabbrica di Tabacchi.
Dis. a penna. (n. 110/28).

fallo », del coreografo Giuseppe Rota, rappresentato quell'anno alla Fenice.

Museo Teatrale alla Scala, Milano.

59

1855 c.

[Progetto iniziale o variante della recinzione in muratura in stile medioevale del Giardino Papadopoli, verso la Riva dei Tolentini]. Non siamo in grado di assegnare tale progetto al Pividor. (fig. 18).

Sorse sull'area dell'antichissima Chiesa di S. Croce e annesso Convento, demoliti poco dopo il 1810. I Papadopoli su quell'area fecero costruire un grandioso parco all'inglese ideato da Francesco Bagnara, Professore presso l'Accademia di Belle Arti. Il giardino crebbe rigogliosamente e fu ornato di avanzi storici e resti archeologici delle chiese soppresse nei dintorni. Inserito nel muro di cinta si vede una colonna di granito orientale (proveniente dal soppresso Convento di S. Chiara, 1810) cui sta sovrapposto un capitello di marmo greco su cui è scolpito un monogramma simile a quelli posti sopra i due stipiti isolati presso la porta del Battistero della Basilica di S. Marco. Divenne in seguito Comunale; fu guastato e semidistrutto dai lavori di Piazzale Roma, dallo scavo del Rio Nuovo (c. 1933) fatto per accorciare il percorso dei vaporetti, e ancora da costruzioni varie, come il Park Hôtel.

G. Pividor del. - Pr. Lit. Kier. Lit. su fondo che forma anche tre filetti di cui quello esterno più grosso s'incrocia agli angoli. C. 1855. 17×120. Vedi: *Giuseppe Cassini, Edifici di Venezia distrutti*, Ven., 1885.

Raccolta privata, Milano.

60

1855 c.

Ingresso al Giardino Papadopoli. / Serve per... Biglietto d'ingresso. Veduta del Giardino, lungo la fondamenta della Croce. Evidentemente veniva rilasciato un biglietto a chi chiedeva di visitarlo.

G. Pividor dis. - Lit. Veneta. Circa 1855. Lit. circondata da due filetti che s'incrociano agli angoli. 96×172. (fig. 19).

Raccolta privata, Milano.

76



FIG. 24 - Ruga Rialto, Chiesa di S. Giovanni Elemosinario.
Dis. a penna. (n. 110/51).

61

1855 c.

IL COLLEGIO NEL PALAZZO DUCALE. Interno della sala con alcuni visitatori.

G. Pividor dis. - P. Lit. Kier. In alto tit. generale: *Venezia a caratteri vuoti*. C. 1855. mm. 186×200.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

62

1857 c.

PALAZZO DI SPAGNA IN VENEZIA. / JOANNES BAPTISTA EX COMITIBUS SCERIMAN AERE PROPRIO EMIT ET INSTAURANDUM SUSCEPIT, / UT PUERIS DE PIO MANIN INSTITUTO NUNCUPATIS COMMODIUS DOMICILIUM COMPARARET / PRAECLARUM PIETATIS AC MUNIFICENTIAE MONUMENTUM. Facciata del Palazzo di Spagna dove venne trasferito l'Istituto Manin.

G. Pividor dis. - Lit. Lefèvre. C. 1857. Lit. su fondo che forma il filetto di cornice, che s'incrocia agli angoli. 175×200.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

63

1857

LA SOLENNITÀ DEL 25 OTTOBRE 1857 NEL PALAZZO DI SPAGNA [Venezia] IN OCCASIONE DEL TRASFERIMENTO / DELL'ISTITUTO MANIN. / (ANNO 1858). Cerimonia dello scoprimento del busto di Lodovico Manin, che morendo nel 1802 lasciò una forte somma per il mantenimento di ragazzi e ragazze abbandonati, che venivano poi avviati ad una professione.

G. Pividor dis. - Lit. Barozzi e Corradini. Lit. circondata da due filetti, di cui quello esterno s'incrocia agli angoli. 180×207.

P. Arrigoni, A. Bertarelli, Le Stampe storiche [Catalogo]. Milano, 1932, n. 4301.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano, (due esemplari di cui uno su carta di china).

78

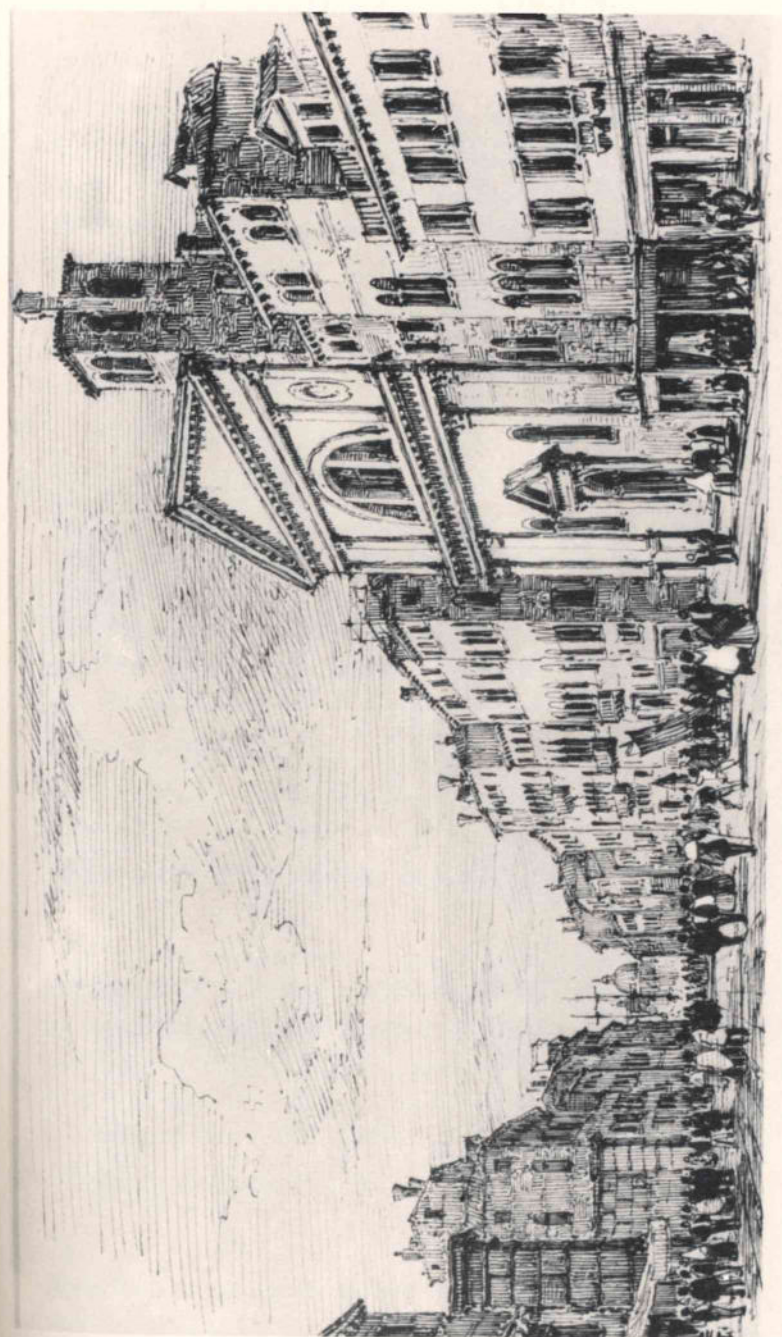


Fig. 25 - Via Garibaldi; formata nel 1807 con l'interramento del Rio S. Domenico. A des., la Chiesa di S. Francesco da Paola. In fondo il bacino della Chiesa della Salute Dis. a penna. (n. 113).

64

1860 c.

« *L'Arsenale* ». Veduta dell'ingresso.

« *Gio. Pividor dis. - Lit. Kirchmayr - Venezia presso l'Editore e proprietario Eugenio Testolini* ». Piazza S. Marco N. 111. C. 1860. 288×192. Lit. su fondo che fa da filetto; circondata da due filetti di cui l'esterno è più grosso.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

65

1860 c.

[Facciata dell'Università di Ferrara in Via delle Scienze].

Litografia firmata: *Pividor*. C. 1860. Riprodotta in: *Guido Magnoni Trotti e Renato Sitti. La vicenda dell'Unità d'Italia a Ferrara*. Edizione realizzata sotto gli auspici dell'Istituto Nazionale di Storia del Risorgimento della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, XX Settembre 1970, (dopo la p. 58). Non è indicato se da tavola di un volume o litografia sciolta. Non è stata rintracciata la litografia originale.

66

1866 c.

1) INTERNO DEL TEMPIO / DA ERIGERSI DAI LOMBARDO-VENETI DOPO LA LIBERAZIONE D'ITALIA.

Angelo Sassella inventò - Lit. al S. Marco - Gio. Pividor lit. In alto: *tav. V^a*. C. 1866. Lit. circondata da due filetti. 265×177. Interno di chiesa a croce greca. (Fu bandito un concorso. M. Moro litografò un esterno di tempio pure del Sassella).

Biblioteca di Brera, Milano.

67

1870 c.

BASILICA DI S. MARIA DEL FIORE, CATTEDRALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE / DECORATA DI UNA NUOVA FRONTE DEDOTTA DALLE LINEE ORIGI-

NALI DI ARNOLFO E DI BRUNELLESICO / PER CURA DELL'ARCH.^{TO} NICOLÒ MATAS.

Giovanni Pividor dis. - Venezia Lit. Kirchmayr. C. 1870. Lit. circondata da un filetto. 495×390. Progetto non attuato. La facciata fu realizzata secondo il progetto dell'Arch. Emilio De Fabris, nel 1887.

Biblioteca di Brera, Milano.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma.

68

VEDUTA DI RAGUSA DALLA PARTE DI LEVANTE / AI SUOI CONCITTADINI DELLA PATRIA AMANTISSIMI IN SEGNO D'AFFETTUOSA STIMA / PIET. FRANCESCO MARTECCHINI D.D.

Gio. Pividor dis. Prem. Lit. Veneta. Con 33 rimandi. Lit. circondata da un filetto. 262×340.

Biblioteca di Brera, Milano.

69

PORTO DI VENEZIA.

In alto tit. generale: *Venezia. Gio. Pividor dis. - Prem. Lit. G. Deyé Edit. Propr.* 220×280.

Biblioteca di Brera, Milano.

70

BASILICA DI S. MARCO. Il tit. si ripete in franc.

In alto tit. generale: *Venezia. Già Pividor dis. - Lit. Kirchmayr - Venezia presso l'Editore Paolo Ripamonti Carpano. Piazza S. Marco, N. 90 e 91 - In Milano nella Galleria De Cristoforis, N. 18, 19 e 20*. - Circondata da due filetti. 215×290.

Biblioteca di Brera, Milano.

71

Sonetto in onore di D. Serafino Antonio De Luca al termine del Quaresimale da lui tenuto nella Chiesa di S. Stefano Protomartire: TERMINAN-



FIG. 26 - Rio Terrà S. Leonardo. Dis. a penna. (n. 110/70).

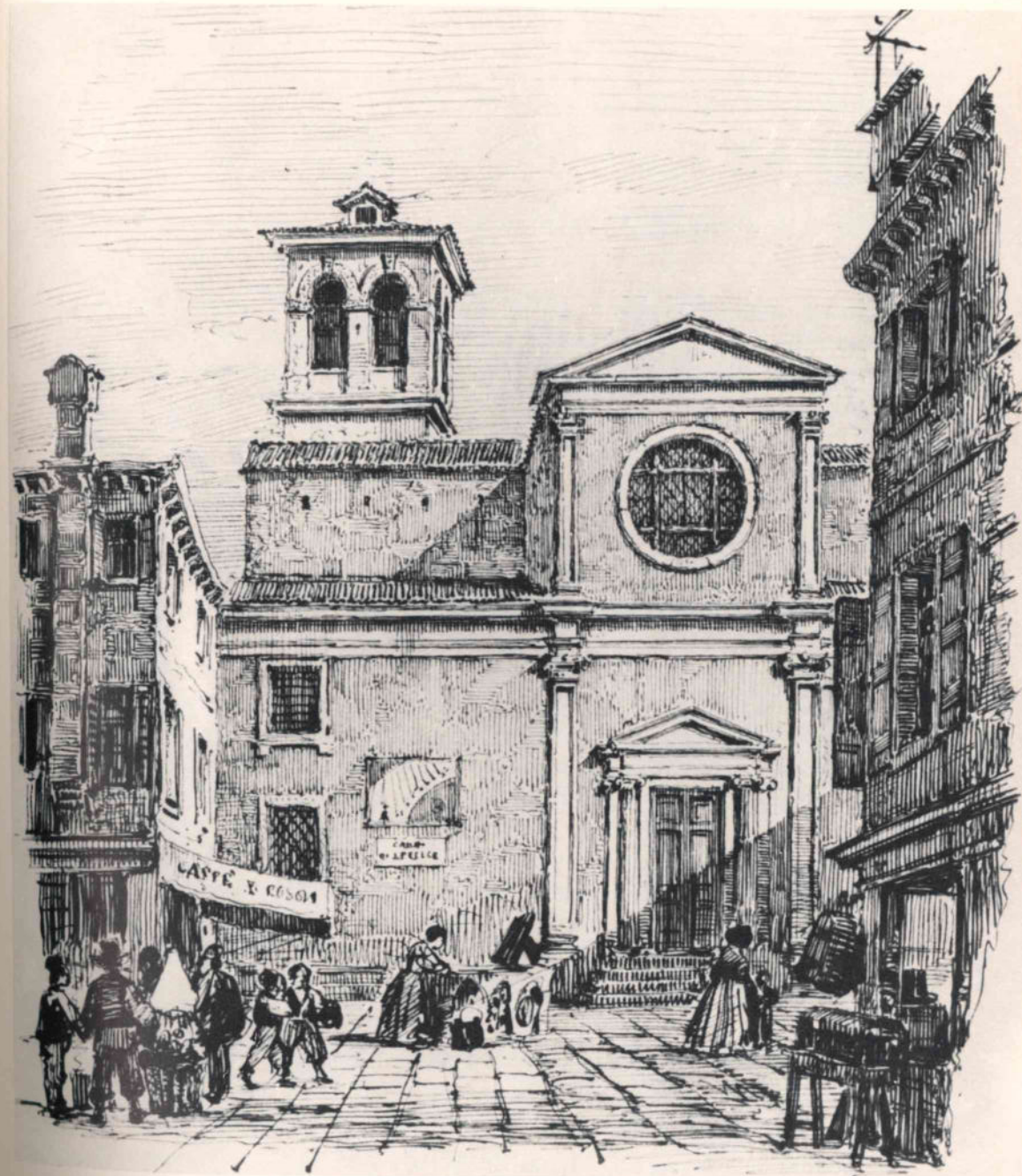


FIG. 27 - Chiesa di S. Felice. Dis. a penna. (n. 110/74).

DO LE SUE QUARESIMALI FATICHE / MONSIGNOR REVERENDISSIMO
CAV.^E CANONICO TEOLOGO / DELLA CATTEDRALE DI VICENZA / NELLA
CHIESA PARROCCHIALE DI S.^T STEFANO PROTOMARTIRE. Segue il sonet-
to firmato: *I Sacerdoti di Chiesa*.

Cornice ornamentale formata da 4 vignette illustranti versi sacri. Agli
angoli motivo ornamentale. *Pr. Lit. Deyé - G. Pividor dis.* 300×235.

Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza.

72

PALAIS ZUCHELLI PRES DE LA PLACE ST. MARC. APPARTEMENTS
MEUBLES.

In alto tit. generale: *Venise*. In basso: *G. Pividor dis. Lit. Lefèvre. Lit.*
circondata da due filetti, di cui l'interno più grosso. 230×280.

Raccolta privata, Milano.

BIGLIETTI D'AUGURIO (disegni e litografie)

73

1840

Biglietto d'augurio - L'angolo di Palazzo Mastelli, in Campo dei Mori,
con la curiosa statua detta Sior Antonio Rioba, che è il corrispondente
veneziano del Pasquino di Roma, ispiratore di motti e satire. Sull'altro
lato del palazzo, un negozio di salumeria con molta merce in esposizione.
Una donna con bambino in braccio chiede la carità ad una coppia ele-
gante; li osserva un gentiluomo con barba, autoritratto del Pividor.
Disegno originale a matita. Firmato e datato: *G. Pividor 1840.*
178×145.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

74

Altorilievo a destra del balcone di Palazzo Mastelli, ritraente un cam-
mello guidato da un cammelliere.

Disegno originale a matita, firmato: *Pividor. C. 1840.* 48×90.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

84

75

1841

Biglietto d'augurio per il 1841. Quattro musicisti improvvisati suonano
seguiti da un gruppetto di uomini che cantano a squarciagola, lungo un
rivo di Venezia. Su di uno stendardo portato da uno del gruppo, è
scritto: *Per l'Anno 1841*.

G. Pividor 1841. Lit. circondata da un filetto con motivo ornamentale
agli angoli. 100×135. (fig. 20).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia. (Esemplare su cui è scritto in
matita: *Giovanni Pividor dis. e litogr. per gli amici*).

76

1841

1) *Pederiva di Montebelluna* [oggi si chiama Pederiva di Biadene (Tre-
viso)]. In primo piano veduta della Villa dei Conti Valmarana.

G. Pividor 1841 (nel campo della lit.) - *Premiata Lit. Veneta.* Lit. su
fondo, circondata da due filetti, di cui l'esterno s'incrocia agli angoli.
135×210.

Biblioteca di Brera, Milano.

77

1842 c.

L'artista è rappresentato, seduto fra le sue iniziali G. e P., intento a
disegnare, sulla riva S. Vidal, davanti all'Accademia di Venezia. (fig. 1).

Presso la Biblioteca del Museo Correr vi è un esemplare su cui il Pividor
ha scritto a matita: *Al mio caro amico Emanuele Cicogna con molti*
auguri p.n.a. 1842 Giovanni Pividor. In: *A. Bertarelli e M. Prior. Il Bi-*
glietto da Visita Italiano, Bergamo, 1911, p. 59, è riprodotto come
biglietto da visita.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

85

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III^o - Anno II^o



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

DO LE SUE QUARESIMALI FATICHE / MONSIGNOR REVERENDISSIMO
CAV.^E CANONICO TEOLOGO / DELLA CATTEDRALE DI VICENZA / NELLA
CHIESA PARROCCHIALE DI S.^T STEFANO PROTOMARTIRE. Segue il sonet-
to firmato: *I Sacerdoti di Chiesa*.

Cornice ornamentale formata da 4 vignette illustranti versi sacri. Agli
angoli motivo ornamentale. *Pr. Lit. Deyé - G. Pividor dis.* 300×235.

Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza.

72

PALAIS ZUCHELLI PRES DE LA PLACE ST. MARC. APPARTEMENTS
MEUBLES.

In alto tit. generale: *Venise*. In basso: *G. Pividor dis. Lit. Lefèvre*. Lit.
circondata da due filetti, di cui l'interno più grosso. 230×280.

Raccolta privata, Milano.

BIGLIETTI D'AUGURIO (disegni e litografie)

73

1840

Biglietto d'augurio - L'angolo di Palazzo Mastelli, in Campo dei Mori,
con la curiosa statua detta Sior Antonio Rioba, che è il corrispondente
veneziano del Pasquino di Roma, ispiratore di motti e satire. Sull'altro
lato del palazzo, un negozio di salumeria con molta merce in esposizione.
Una donna con bambino in braccio chiede la carità ad una coppia ele-
gante; li osserva un gentiluomo con barba, autoritratto del Pividor.

Disegno originale a matita. Firmato e datato: *G. Pividor 1840*.
178×145.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

74

Altorilievo a destra del balcone di Palazzo Mastelli, ritraente un cam-
mello guidato da un cammelliere.

Disegno originale a matita, firmato: *Pividor*. C. 1840. 48×90.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

84

75

1841

Biglietto d'augurio per il 1841. Quattro musicisti improvvisati suonano
seguiti da un gruppetto di uomini che cantano a squarciagola, lungo un
rivo di Venezia. Su di uno stendardo portato da uno del gruppo, è
scritto: *Per l'Anno 1841*.

G. Pividor 1841. Lit. circondata da un filetto con motivo ornamentale
agli angoli. 100×135. (fig. 20).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia. (Esemplare su cui è scritto in
matita: *Giovanni Pividor dis. e litogr. per gli amici*).

76

1841

1) *Pederiva di Montebelluna* [oggi si chiama Pederiva di Biadene (Tre-
viso)]. In primo piano veduta della Villa dei Conti Valmarana.

G. Pividor 1841 (nel campo della lit.) - *Premiata Lit. Veneta*. Lit. su
fondo, circondata da due filetti, di cui l'esterno s'incrocia agli angoli.
135×210.

Biblioteca di Brera, Milano.

77

1842 c.

L'artista è rappresentato, seduto fra le sue iniziali G. e P., intento a
disegnare, sulla riva S. Vidal, davanti all'Accademia di Venezia. (fig. 1).

Presso la Biblioteca del Museo Correr vi è un esemplare su cui il Pividor
ha scritto a matita: *Al mio caro amico Emanuele Cicogna con molti
auguri p.n.a. 1842 Giovanni Pividor*. In: *A. Bertarelli e M. Prior. Il Bi-
glietto da Visita Italiano*, Bergamo, 1911, p. 59, è riprodotto come
biglietto da visita.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

85

78

1843

Biglietto d'augurio per il 1843. Alcune persone s'incontrano in Campo S. Zulian e si scambiano auguri, baci e abbracci.

In alto: 1843. In basso: *Ogni Ano l'isteso, basi, auguri e batue*. Lit. circondata da due filetti che s'incrociano agli angoli. 110×133. Con dedica autografa, scritta in matita: *Al mio amico E. Cicogna pel Nuovo anno 1843. Gio. Pividor*. (fig. 21).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia. (Esemplare con dedica autografa).

79

1844

Biglietto d'augurio per il 1844. Due contadine in costume veneziano, stanno osservando il gruppo, così detto dei Tetrarchi, sullo spigolo del Tesoro della Basilica di S. Marco. Un gentiluomo con la barba, che è l'autoritratto del Pividor, le osserva.

Disegno a matita, con dedica e firma: *Al Conte Benedetto Valmarana pel suo onomastico 21 marzo 1844. Giovanni Pividor*. Disegno circondato da due filetti che s'incrociano agli angoli. 162×130.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

80

1845

Biglietto d'augurio per il 1845. Donne al balcone si scambiano auguri: ANCA PER STO ANO SE VEDEMO SIORA A'... - SÌ GRAZIE AL CIELO! - GHE AUGURO OGNI FELICITÀ E BONA SALUTE - GRAZIE, CONTRACCAMBIO ANCA ELLA.

Con dedica autografa scritta in matita: *Pel Sign. E. Cicogna. Gio. Pividor p.n.a. 1845*.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

81

1845

Palazzo Valmarana - Mangilli, a Venezia.

Al Nob. Sig.^r Co. Benedetto Valmarana / pel suo onomastico 21 marzo 1845 / Gio. Pividor. Lit. su fondo. 189×102.

Biblioteca di Brera, Milano.

82

1846

Biglietto d'augurio per il 1846. Folla che passeggia alle Zattere, a Venezia, fra la scritta: *Anno 1846*. (fig. 22).

Lit. circondata da due filetti che s'incrociano agli angoli. 96×126.

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

83

1847

Pederiva di Montebelluna. [Lato della Villa e ingresso al cortile rustico]. *Pr. Lit. Kirchmayr - G. Pividor 1847* (nel campo della lit.) e dedica a des. in basso: *Al Nob. Sig.^r Co. Benedetto Valmarana / pel suo onomastico 21 marzo 1847 / Gio. Pividor*. Lit. su fondo, circondata da due filetti, di cui l'esterno s'incrocia agli angoli. 180×126.

Raccolta privata, Milano.

84

1847

Biglietto d'augurio per il 1847. Folla che passeggia sotto le Procuratie Vecchie, a Venezia, davanti al negozio di stampe Ripamonti Carpano.

Lit. circondata da un filetto che s'incrocia agli angoli. 905×130.

Raccolta privata, Milano.

85

1848

Biglietto d'augurio per il 1848. Il treno sta arrivando a Venezia passando sul Ponte della Laguna.

Lit. 90×128.

Raccolta privata, Milano.

86

1849

Biglietto d'augurio per il 1849. Rappresenta un teatrino con due sipari: il Tempo, personificato, sta togliendo il sipario su cui vi è raffigurata la Carta d'Italia del 1848 e mette il sipario nuovo con la Carta d'Italia del 1849.

Lit. circondata da un filetto. 100×128.

Raccolta privata, Milano.

87

1860

« IL CAFFÈ DELLE NAZIONI LUNGO LA RIVA DEGLI SCHIAVONI, NEL 1860 DA UN BIGLIETTO DI FELICITAZIONI ». È pubblicato con tale didascalia in: *Dott. A. Pilot, La bottega da caffè*. Venezia, Zanetti, c. 1930, p. 129.

Riproduce una litografia priva di firma, ma attribuibile al Pividor.

Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr.

88

1862

Corteo nuziale di Drusilla ed Edoardo Serego Allighieri. *Gargagnago Villa nel Veronese*. Veduta del paese e della strada percorsa dalla carrozza degli sposi seguita da un'altra e da un signore a cavallo. Sotto la lit. sei versi: *Dei Serego Allighier Drusilla bella / ad Edoardo qui giurava fede...*

Lit. G. Draghi - Venezia 18 settembre 1862 - Giovanni Pividor offre.

Lit. su carta di china, circondata da due filetti che s'incrociano agli angoli. 270×282.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

88



FIG. 28 - La liberazione di Milano, 1859. Corso Vittorio Emanuele imbandierato.
Dis. a matita. (n. 111/10).

89

Piazzetta S. Marco all'angolo di Pal. Ducale. Sotto vi è la scritta: *Sorgi oh sole dell'anno nuovo sempre più bello per la felicità dei miei amici.*

Non datato. Dis. della scatola I, classe III, n. 100.

Biblioteca del Museo Correr, Venezia.

INTERVENTI ARCHITETTONICI

secondo progetti del PIVIDOR (disegni e litografie)

90

Progetto di villa; facciata, sezione e pianta, villa ad un piano. Ingresso con atrio, cui si accede da 4 gradini, decorato da due colonne e paraste. Probabilmente per esercitazione scolastica.

Dis. a penna acquarellato. 533×336.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

91

Interno di un salone di cui si vedono una parete ed il soffitto. Probabilmente per esercitazione scolastica.

Dis. a penna acquarellato. 230×305.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

92

1826

Progetto di cortile molto scenografico di palazzo, visto da uno dei lati dei portici. Ciascun lato dei pilastri decorato da una statua entro nicchia. Nella parte superiore s'intravedono terrazzi. A destra tre uomini discutono. A sin. una donna scende dai gradini, verso il portico. Soffitto del portico a lacunare. I pilastri, all'inizio della curva dell'arco, hanno una decorazione a triglifi ed una cornice sporgente.

90

Disegno a penna acquarellato molto bello. Firmato in b. a de. « Giovanni Pividor fece 1826 ». Esercitazione scolastica durante gli anni in cui il P. frequentava l'Accademia. 500×720.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

93

Progetto di compimento alla base ed all'ingresso del Campanile di S. Marco pubblicato nel dicembre 1856. Gio Pividor.

Iscrizione autografa a matita sotto la litografia. Datata 1857. Lit. su fondo che forma i due filetti d'incorniciatura, più sottile quello esterno. 200×170. A quell'epoca (e ancora nel 1867) bottegucce erano addossate alla base. (fig. 2).

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

94

« II Progetto di decorazione alla base e porta d'ingresso al Campanile di S. Marco / con monumento storico onorario a Galileo Galilei ».

« G. Pividor inv. 1863 - dis. Venezia 1870 ». Lit. su fondo che fa da filetto. 270×180. (fig. 3).

Raccolta privata, Milano.

95

1860

Progetto pel compimento architettonico-ornamentale della Porta Maggiore, / e parte della facciata della chiesa dei S.S. Gio. e Paolo.

Gio. Pividor inc. e dis. - Venezia 1860 - Lit. G. Draghi. Lit. su fondo che forma anche il filetto di cornice. 262×180.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

96

Progetto pel compimento architettonico ornamentale della porta principale e parte della facciata della Chiesa dei SS. Giov. e Paolo. Studio di Gio. Pividor.

È indicato al n. 112/100 dei disegni.

91

97

Progetto pel compimento architettonico ornamentale della porta maggiore e parte della facciata della Chiesa de' SS. Giovanni e Paolo in Venezia, studi di Giò Pividor 1860.

È indicato al n. 112/146 dei disegni.

98

Progetto pel compimento della parte inferiore del prospetto della Chiesa de' S.S. Giovanni e Paolo.

G. Pividor inv. e dis. È indicato al n. 112/150 dei disegni. (fig. 4).

99

« Prospetto pel compimento della facciata principale della Chiesa di S. Geremia elevata sopra la parte già eseguita... Anno 1860. Giò Pividor ».

È indicato al n. 112/80 dei disegni.

100

Progetto di ricostruzione della Scuola di S.^a Veneranda / e della esterna decorazione della Cappella di Santa Lucia / che devesi erigere attigua alla Chiesa di S. Geremia.

Pividor inv. e dis. Venezia 1861 - Lit. G. Draghi. Lit. su fondo che costituisce anche il filetto. 250×175. (fig. 6).

Raccolta privata, Milano.

101

« Stato attuale della Chiesa e facciata di S. Geremia in Venezia anno 1862 ».

A matita. È indicato al n. 112/135 dei disegni.

102

Progetto di sistemazione dell'abside di S. Geremia.

A matita. È indicato al n. 112/142 dei disegni.

92

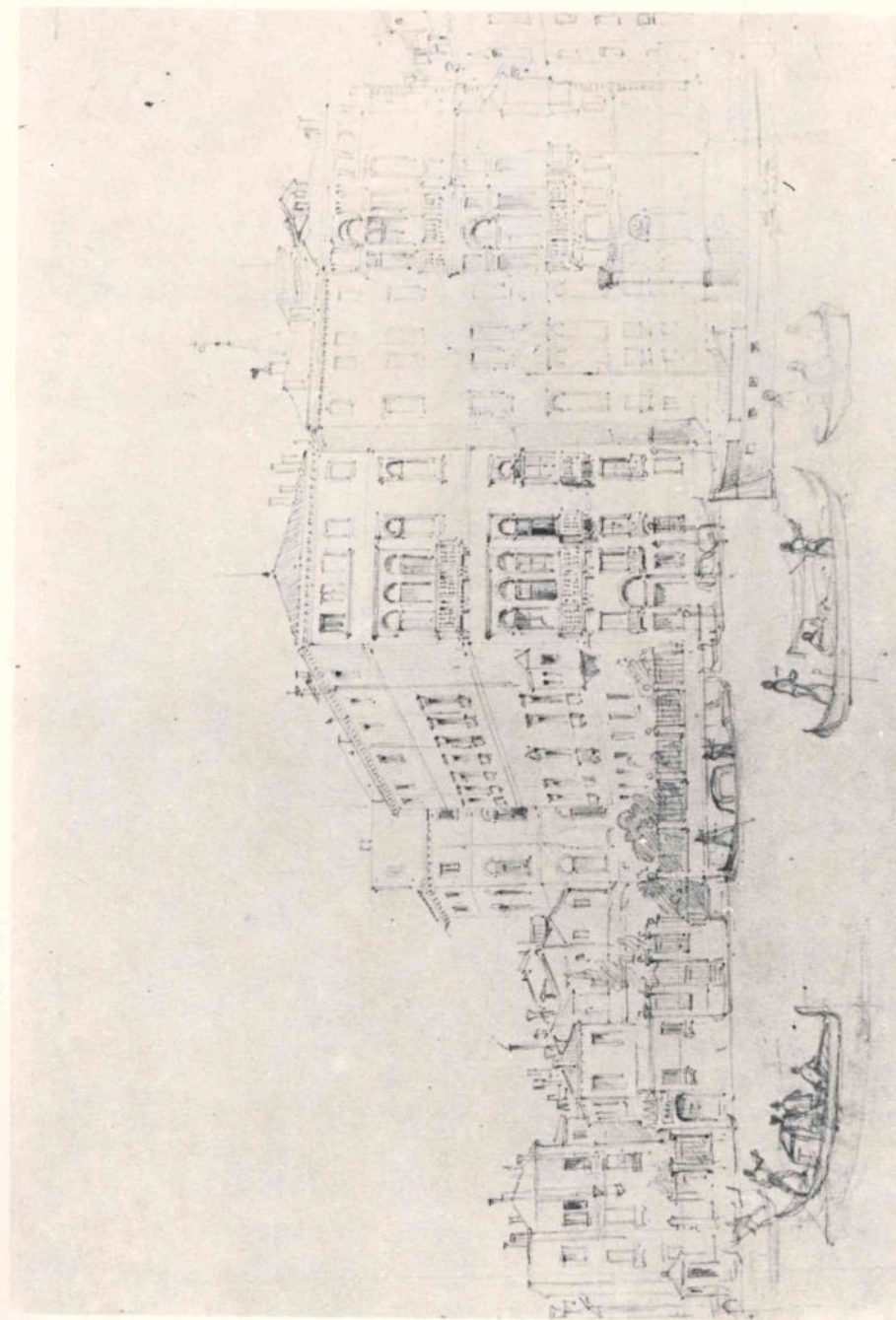


Fig. 29 - Palazzo Tiepolo ora Hotel Europa al traghetto di S. Moisè.
A destra Palazzo Treves de' Bonfili, già Emo. Dis. a matita. (n. 111/32).

103

Retro della Chiesa di S. Geremia e fianco del Palazzo Labia.

A matita. È indicato al n. 112/127 dei disegni.

104

Progetto pel compimento della facciata principale della Chiesa di S. Geremia sulle tracce continuazione alla parte già cominciata... La Cupola che ora si vede fu costruita nel 1825 circa per cui non è in carattere con lo stile della Chiesa e di poca elevazione.

È indicato al n. 112/84 dei disegni.

105

Progetto d'accompagnamento della facciata principale della Chiesa parrocchiale di S. Geremia seguendo la porzione esistente di essa; ed aggiunta della Cappella di S. Lucia ed elevazione della Torre delle campane conforme allo stile del Monumento. E studi della riedificazione della Scuola di S.^a Veneranda.

Dis. a matita. 287×410. (Inv. 8137). (fig. 5).

106

Progetto di sistemazione dell'Abside di S. Bartolomeo.

Dis. a matita. (Cassetta 2, n. 142).

107

Altri progetti per le Absidi di S. Bartolomeo.

Dis. a matita. (Cassetta 2, n. 157).

108

Altri progetti per le Absidi di S. Bartolomeo.

Dis. a matita. 287×410. (Cassetta 2, n. 151).

109

Gli è attribuito un oratorio, poi adibito a Cappella Votiva, eretto su suo disegno al posto della soppressa chiesa di S. Vio (S.S. Vito e Modesto).



FIG. 30 - S. Pietro. Schio, 6 ott. 1837. Dis. a matita. (n. 111/78).

Tale chiesa soppressa nel 1806, divenuta pericolante, venne abbattuta nel 1813. L'oratorio su progetto del Pividor fu aperto il 25 giugno 1865; sulla facciata sono stati collocati frammenti medioevali della Chiesa preesistente. Non è più adibito al culto, ma fa da ingresso alle case vicine.

La fotografia della cappella è pubblicata in: *Alvise Zorzi, Venezia scomparsa*, Milano, 1972, II vol., pp. 392, figg. 332.

Vedi anche: *Balbi, Della demolita chiesa dei S.S. Vito e Modesto (Vio) di Venezia*, 1865.

DISEGNI PRESSO LA BIBLIOTECA DEL CIVICO MUSEO CORRER DI VENEZIA

I disegni, pressoché nella totalità, si trovano presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia. Ciascun disegno viene indicato nell'ordine che esso occupa nelle cassette.

110

1847 c.

Souvenir / de Venise / Par J. Pividor. Front. fig. con gondola che passa davanti al molo di S. Marco, cappello dogale, leone di S. Marco.

N. 83 disegni, oltre il frontespizio, a penna e inchiostro di china. I titoli e i numeri sono indicati a matita, non di mano del Pividor, sul cartoncino sopra cui è applicato ciascun disegno. Circa 1847. Ciasc. 280×192.

Molti disegni sono pubblicati in: *Eugenio Miozzi, Venezia nei Secoli - La Città. - La Laguna*. (2 voll.), Venezia, « Libeccio », 1957 e 1968.

ELENCO DELLE TAVOLE

1) Piazza di S. Marco - 2) Torre dell'Orologio - 3) S. Giuliano - 4) S. Gallo - 5) Ponte dei Baretteri - 6) Santa Croce degli Armeni - 7) S.^a M.^a Formosa - 8) S. Paterniano - 9) Torre idraulica del Teatro la Fenice - 10) S. Stefano e S. Maurizio - 11) S. Angelo - 12) Scala in calle delle Locande da S. Luca. Scala Contarini del Bovolo - 13) Campiello S. Luca - 14) Campo di S. Gio. Nuovo [con nevicata] - 15) S. Samuele - 16) Campo S. Vitale - 17) Bacino e Dogana a S. Giorgio Maggiore - 18) S. Biagio della Giudecca - 19) S.S. Redentore alla Giudecca - 20) Santi Cosma e Damiano alla Giudecca - 21) Santa Eufemia alla Giudecca - 22) Esterno del Giardino Papadopoli (a S.^{ta} Croce) - 23) SS. Gervaso e Protasio (S. Trovaso) - 24) Chiesa ed Ospizio delle Zitelle (Giudecca) - 25) L'angelo Raffaele - 26) S. Nicola dei Tolentini. Fondamenta della Croce - 27) S. Nicolò dei Mendicanti (Mendicoli) - 28) Canale S. Maria Maggiore e Fabbrica di Tabacchi - 29) Chiesa degli Ognissanti - 30) Chiesa e Convento delle Eremitte Servite (Campiello della Lana) - 31) Campo S. Silvestro - 32) S. Giovanni Decollato - 33) S.^{ta} Maria Maggiore - 34) S.^{ta} Maria Mater Domini - 35) S. Giacomo dell'Orio - 36) S. Seba-

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

Tale chiesa soppressa nel 1806, divenuta pericolante, venne abbattuta nel 1813. L'oratorio su progetto del Pividor fu aperto il 25 giugno 1865; sulla facciata sono stati collocati frammenti medioevali della Chiesa preesistente. Non è più adibito al culto, ma fa da ingresso alle case vicine. La fotografia della cappella è pubblicata in: *Alvise Zorzi, Venezia scomparsa*, Milano, 1972, II vol., pp. 392, figg. 332.

Vedi anche: *Balbi, Della demolita chiesa dei S.S. Vito e Modesto (Vio) di Venezia*, 1865.

DISEGNI PRESSO LA BIBLIOTECA DEL CIVICO MUSEO CORRER DI VENEZIA

I disegni, pressoché nella totalità, si trovano presso la Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia. Ciascun disegno viene indicato nell'ordine che esso occupa nelle cassette.

110

1847 c.

Souvenir / de Venise / Par J. Pividor. Front. fig. con gondola che passa davanti al molo di S. Marco, cappello dogale, leone di S. Marco.

N. 83 disegni, oltre il frontespizio, a penna e inchiostro di china. I titoli e i numeri sono indicati a matita, non di mano del Pividor, sul cartoncino sopra cui è applicato ciascun disegno. Circa 1847. Ciasc. 280×192.

Molti disegni sono pubblicati in: *Eugenio Miozzi, Venezia nei Secoli - La Città. - La Laguna*. (2 voll.), Venezia, « Libeccio », 1957 e 1968.

ELENCO DELLE TAVOLE

- 1) Piazza di S. Marco - 2) Torre dell'Orologio - 3) S. Giuliano - 4) S. Gallo - 5) Ponte dei Baretteri - 6) Santa Croce degli Armeni - 7) S.^a M.^a Formosa - 8) S. Paterniano - 9) Torre idraulica del Teatro la Fenice - 10) S. Stefano e S. Maurizio - 11) S. Angelo - 12) Scala in calle delle Locande da S. Luca. Scala Contarini del Bovolo - 13) Campiello S. Luca - 14) Campo di S. Gio. Nuovo [con nevicata] - 15) S. Samuele - 16) Campo S. Vitale - 17) Bacino e Dogana a S. Giorgio Maggiore - 18) S. Biagio della Giudecca - 19) S.S. Redentore alla Giudecca - 20) Santi Cosma e Damiano alla Giudecca - 21) Santa Eufemia alla Giudecca - 22) Esterno del Giardino Papadopoli (a S.^{ta} Croce) - 23) SS. Gervaso e Protasio (S. Trovaso) - 24) Chiesa ed Ospizio delle Zitelle (Giudecca) - 25) L'angelo Raffaele - 26) S. Nicola dei Tolentini. Fondamenta della Croce - 27) S. Nicolò dei Mendicanti (Mendicoli) - 28) Canale S. Maria Maggiore e Fabbrica di Tabacchi - 29) Chiesa degli Ognissanti - 30) Chiesa e Convento delle Eremitte Servite (Campiello della Lana) - 31) Campo S. Silvestro - 32) S. Giovanni Decollato - 33) S.^{ta} Maria Maggiore - 34) S.^{ta} Maria Mater Domini - 35) S. Giacomo dell'Orio - 36) S. Seba-

stiano - 37) S. Agnese - 38) Convento delle Eremita a S. Trovaso - 39) La Salute - 40) S. Simeone e Giuda - 41) S. Simeone Profeta - 42) S. Maria del Carmine (Ponte delle Pazenze) - 43) Rio S. Barnaba - 44) S. Andrea della Zirada - 45) S. Rocco - 46) S. Pantaleone - 47) S. Agostino - 48) S. Giovanni Evangelista - 49) S. Tommaso - 50) S. Giacomo di Rialto. [Con il mercatino davanti alla facciata] - 51) Ruga Rialto. S. Giovanni Elemosinario - 52) S. Pietro di Castello - 53) S. Giuseppe di Castello - 54) S. Francesco di Paola - 55) S.^{ta} Ter-nita - 56) S. Martino - 57) Torri d'ingresso all'Arsenale - 58) Arsenale. Torre del molo - 59) Arsenale. Torre della Tana - 60) Interno della Commenda di Malta - 61) S. Giorgio agli Schiavoni - 62) S. Giovanni in Bragora - 63) S.^{ta} Maria del Pianto - 64) Chiostro dei Mendicanti - 65) S.S. Giovanni e Paolo - 66) S. Geremia - 67) S. Giobbe. Ponte Tre Archi - 68) Oratorio di S. Giobbe - 69) S.^{ta} Lucia - 70) Rio Terrà S. Leonardo - 71) Sant'Alvise - 72) S.^{ta} Fosca - 73) S. Maria Madda-lena - 74) S. Felice - 75) Chiostro di S.^{ta} Catterina - 76) S.^{ta} Sofia - 77) S.^{ti} Apostoli - 78) I Miracoli - 79) S. Canciano - 80) S. Marciliano. [S. Marziale] - 81) Abbazia della Misericordia - 82) S. Gerolamo. [Esce una colonna di fumo dal campanile].

Biblioteca del Museo Correr, Venezia. (Disegni A 68/4).

Dei nn. 28, 51, 70 e 74 figg. 23, 24, 26 e 27.

III

Schizzi tolti da piccoli album di disegno, alcuni disegnati su entrambi i lati. I disegni sono tutti a matita, diversamente è indicata la tecnica. (Le misure in millimetri sono del foglio intero).

1

Figurette di militari austriaci, venditori ambulanti e persone borghesi eleganti. Firmato in basso a sin.: « Pividor ». Sul verso: profilo di uomo con barba, volto a sin. e, appena accennata, testa maschile di fronte. 90×58 (Inv. 6622).

2

Schizzo incompleto di gentiluomo, con feluca, dal dorso. Firmato in basso a sin.: « Pividor ». 91×58 (Inv. 6623).

3

Esercizi equestri fatti da un cavallerizzo e da una cavallerizza (recto). Sul verso: figure di militari e mendicante (?) seduto. 129×170 (Inv. 6624)

4

Schizzi di militari, a figura intera, o parti di essa e feluca. Firmato in basso a sin.: « Pividor » e datato « 1848 ». Sul verso: teste femminili e maschile e « Castello di Montorio ». 125×70 (Inv. 6627).

5

Due uomini con cappotto e cappello, visti dal dorso. Sul verso: testa di ufficiale con feluca e profilo maschile. Firmato in basso a sin.: « Pividor ». 95×55.

6

Due teste di uomini con cilindro e ufficiale, a mezza figura, con feluca. Firmato in basso a des.: « Pividor ». Sul recto: testa di vecchio con occhiali. 130×74.

7

« Antico convento - S. Pietro in Oliveto. Brescia, 19 giugno 1859 ». Veduta del Chiostro con pozzo al centro. 287×270 (Inv. 6637).

8

« Borghetto sul Mincio. Valleggio, 1° luglio 1859 ». 270×288 (Inv. 6636).

9

« Borghetto. Ponte bruciato dagli Austriaci nella ritirata. 1° luglio 1859 ». 204×289 (Inv. 6635).

10

« *La liberazione di Milano, 1859* ». L'attuale Corso Vittorio Emanuele, nella parte verso Piazza del Duomo. Finestre e balconi sono imbandierati. 289×290 (Inv. 6634). (fig. 28).

11

« *Galleggiante per l'arrivo a Venezia dell'Imperatore ed Imperatrice d'Austria. Vedi descrizione alle seguenti facciate* ». Firmato in basso a des.: « Pividor » e con data (autografa?) « 1844 ». Le « seguenti facciate » sono due foglietti sui quali sono elencati i personaggi che fiancheggiavano la coppia imperiale e le varie visite e cerimonie cui partecipò da venerdì 8 al giovedì successivo. 70×130.

12 e 13

Schizzi dei cavalli in bronzo sulla facciata della Basilica di S. Marco. Due foglietti incollati su due carte bianche, che recano in basso a des. la firma: « Pividor disegnò ». Ciasc. 75×130 (Inv. 6631-6632).

14

[Stemma con l'aquila bicipite entro trofeo con simboli guerrieri]. In alto è scritto: *Visnadello?* (Visnadello è un paese del trevigiano). Firmato in basso a sin.: « Pividor ». Sul verso: profilo maschile, particolare di viso (bocca e naso), busto di donna con cappello. 120×74.

15

« *Guardia Civica di Venezia. 1848* ». In alto, è raffigurata la giberna. Sul recto: schizzi ornamentali. Firmato, in basso nel m.: « Pividor ». 193×112.

16

[Schizzi di militari, un prelato, un castello]. Datato « 1849 ». Sul recto: angolo di palazzo con finestra bifora. 75×115.

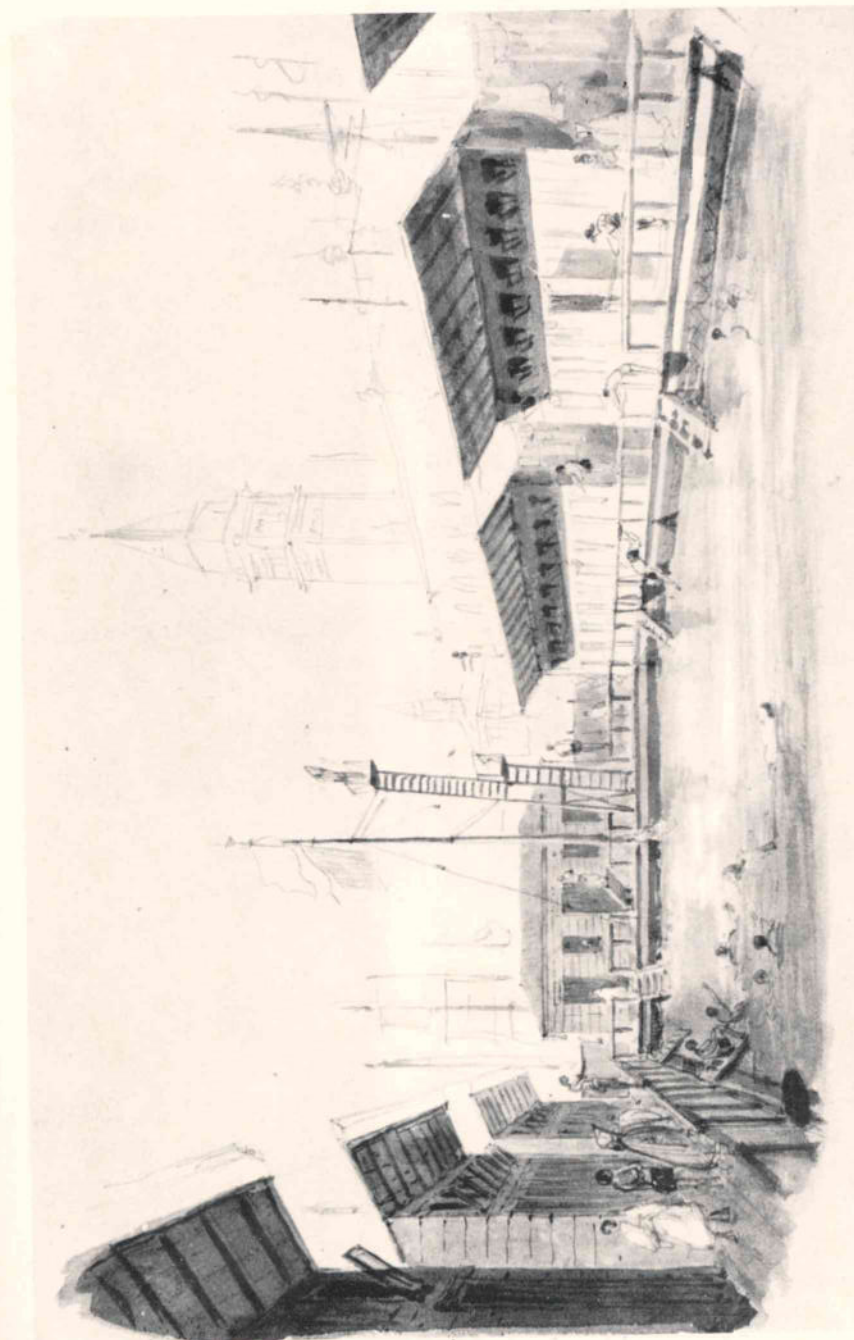


Fig. 31 - Scuola di nuoto. Edificio galleggiante nel canale di S. Marco per esercitare gli appartenenti all'I.R. Marina. Dis. a penna e matita. (n. 111/88).

17 al 19

[Tre fogli ritraenti ciascuno una nave con vele]. Uno dei fogli reca gli stemmi, di « *Anafesto, I Doge di Venezia* » e « *Manin ultimo Doge di Venezia* ». Sul recto del 6847, planimetria sommaria di un edificio in: « *Calle delle Ballotte* ». Ciasc. 110×186; 110×190; 89×155 (Inv. 6847; 6848; 6849).

20

[Chiesa di S. Giorgio Maggiore]. 110×190 (Inv. 6850).

21

[S. Maria Formosa, fianco sin. e Palazzo Malipiero-Trevisan]. Sul tergo: rosone. 90×155 (Inv. 6851).

22

[Canal Grande, con Palazzo Bembo e Campanile di S. Bartolomeo verso Rialto]. 89×155 (Inv. 6852).

23

[Palazzo Morosini sul Rio del Pestrin; a sin. s'intravede la Ch. dei S.S. Giovanni e Paolo]. 89×157 (Inv. 6853).

24

[Piazzetta S. Marco, fra Palazzo Ducale e la Libreria]. 90×155 (Inv. 5854).

25

« *Passeriano, 28 aprile 1862. Ingresso alla Villa Manin. D. Ciconi fu Domenico medico primario all'Ospedale di Udine* ». Così è scritto (ma non vi è nesso con il dis.). 90×155 (Inv. 5855).

26

[Facciata della Villa Manin di Passariano, e ingresso del recinto esterno]. 90×158 (Inv. 6856).

102

27

Riva degli Schiavoni - Sullo sfondo chiesa della Pietà. [Profilo delle Zattere e schizzi di popolani]. 90×155 (Inv. 5857).

28

« *Mira 1860* ». Pal. Molin (?). 90×157 (Inv. 6858).

29

« *Approdo dell'I.R. Strada Ferdinandea...* ». (La via Ferdinandea è la prima ferrovia Mestre-Padova). 98×160 (Inv. 6859).

30

[Angolo del Campo S. Maria Formosa, più a sin. Pal. Ruzzini poi Priuli]. Con i due Pal. Donà a destra gotico, a sinistra rinasc. 100×162 (Inv. 6860).

31

[Scalone in un cortile]. (Da identificare che palazzo è). 101×163 (Inv. 6861).

32

[Canal Grande con i Palazzi Tiepolo, ora Hotel Europa e Treves dei Bonfili. Sullo sfondo campanile di S. Moisè]. 89×155 (Inv. 6862). (fig. 29).

33

[Il Molo]. 89×155 (Inv. 6863).

34

[Ingresso di terra dell'Arsenale e a destra entrata acqua col ponte girevole fiancheggiato dalle due torri]. Sul verso schizzo di nave. 87×150 (Inv. 6864).

35

[Campo S. Vio. Palazzo Molin Loredan (ora Cini) e rio di S. Vio]. 112×190 (Inv. 6865).

103

36

[Campo S. Giovanni Evangelista]. Sullo sfondo il campanile della chiesa omonima. 100×163 (Inv. 6866).

37

[Ponte della Croce sul Rio dei Tolentini. A des. il Convento annesso, distrutto nel 1834 per fare il Giardino Papadopoli. Sul recto: piro-scafo e gondola. 89×155 (Inv. 6867).

38

« Mazzorbo, 15 settembre 1846 ». Dalla parte del Cimitero; a sin. Cam-panile di S. Angelo ancora esistente e rovine dell'annesso Convento. 110×186 (Inv. 6868).

39

[Bagnoli, 20 e 21 marzo]. In prov. di Padova. 90×156 (Inv. 6869).

40

[Canal Grande e Pal. Gritti]. 110×190 (Inv. 6870).

41

[Ponte del Cavallo a S. Giovanni e Paolo]. 160×100 (Inv. 6871).

42

[Procuratie Vecchie verso la Torre dell'Orologio. Veduta di fantasia]. Sul retro i segni dello zodiaco che sono sull'orologio in Piazza S. Marco. 155×89 (Inv. 6872).

43

[Fianco destro di S. Stae e Campanile, sulla salizzada omonima]. 160×100 (Inv. 6873).

104



FIG. 32 - Catafalco eretto nella Chiesa di S. Marco per l'Esequie di S.E. il C.^o Boldù Podestà di Venezia, 26 gennaio 1838. (n. 112/81).

44

[Tavolo rotondo con gambe costituite nella parte inferiore da chimere e nella parte superiore da volute alternate ad aquile. Accanto ad esso chiesa della Maddalena e torre dei Baffo]. Sul verso, angolo di Palazzo Ducale, Porta della Carta, e fianco della Basilica di S. Marco. 160×100 (Inv. 6874).

45

Palazzetto rinascimentale. 156×88 (Inv. 6875).

46

Chiesa degli Ognissanti. 162×102 (Inv. 6876).

47

Palazzo dell'Ambasciatore di Spagna (in lista di Spagna) ora sede dell'Istituto Manin. 156×88 (Inv. 6877).

48

Ponte S. Eufemia con chiesa e campanile. 164×100 (Inv. 6878).

49

Parte della facciata dei S.S. Giovanni e Paolo prospicienti il monum. a Colleoni (non raffigurato). Sul verso: edifici presso il Ponte Storto a S. Silvestro dove risiedeva Bianca Cappello. 159×90 (Inv. 6879).

50

Chiesa di S. Zandegolà (S. Giovanni Decollato). Sul verso: campo e fianco della Chiesa di S. Agnese. 162×84 (Inv. 6880).

51

Ponte di S. Biagio alla Giudecca — sullo sfondo la chiesa omonima distrutta per far posto al mulino Stucky. Sul verso: Campo S. Sofia; dietro alle case, la chiesa omonima. 162×84 (Inv. 6881).

106

52

Chiostro gotico di S. Caterina ora Convitto M. Foscarini. Sul verso: Chiesa S. Canciano col pozzo in mezzo al campo omonimo. 162×84 (Inv. 6882).

53

Chiesa di S. Maria dei Miracoli e abside di S. Maria Nova. 160×100 (Inv. 6883).

54

Chiesa con muretto di cinta e costruzioni gotiche a lato, non identificate. Per le costruzioni gotiche si potrebbe pensare al Monastero di S. Croce (però la chiesa è stata distrutta nel 1808). Sul verso: colonna con una Madonna. [Potrebbe essere a Chioggia e precisamente la Ch. di S. Caterina]. 153×86 (Inv. 6884).

55

[Il Redentore e l'orto dietro l'abside]. Sul retro S. Simeon Grande. 165×100 (Inv. 6885).

56

[Abside della Ch. di S. Maria Assunta di Torcello]. Sul retro: Chiesa della Salute. 187×111 (Inv. 6886).

57

[Schizzo appena abbozzato di Campo S.S. Giovanni e Paolo]. Sul retro: cornici. 156×89 (Inv. 6887).

58

[Parte estrema sinistra della facciata di S. Moisè e ponte S. Moisè nel Rio dei Barcaroli]. Sul retro: schizzo di Riva degli Schiavoni dal ponte del Vin. 180×110 (Inv. 6888).

59

« Torcello 1826 » (o 1846?). Interno della Cattedrale (S. Maria Assunta) con l'ambone che è a sin. dell'iconostasi. 185×110 (Inv. 6889).

107

60

[Navata sin. dell'interno della Basilica di S. Marco e pilastro su cui è addossata la Madonna con Bambino, bassorilievo di arte veneziana bizantineggiante del sec. XIV, detta « Madonna dello Schioppo », per l'ex voto appesovi]. 162×100 (Inv. 6890).

61

Campo S. Maria del Giglio verso Canal Grande. 185×113 (Inv. 6891).

62

[Palazzo Priuli, facciata lungo il Rio dell'Osmarin e l'angolo verso il Rio S. Severo]. Sul retro: schizzi di ogive. 187×110 (Inv. 6992).

63

« Cimiterio nell'Abbazia di Venezia ». Parte dell'Abbazia della Misericordia e il Campanile a destra. Dis. a penna e matita. 165×100 (Inv. 6893).

64

S. Fosca di Torcello, parte del porticato. Così anche sul retro. 187×112 (Inv. 6894).

65

Fianco destro della Chiesa S.S. Giovanni e Paolo. 165×100 (Inv. 6895).

66

La Chiesa di S. Agostino, ora distrutta. 162×100 (Inv. 6896).

67

Ponte Pinelli sul Rio del Pestrin, sullo sfondo Palazzo Tetta. 164×102 (Inv. 6897).

68

« Torcello, 2 settembre 1846 ». Abside di S. Fosca. 185×110 (Inv. 6898).

108

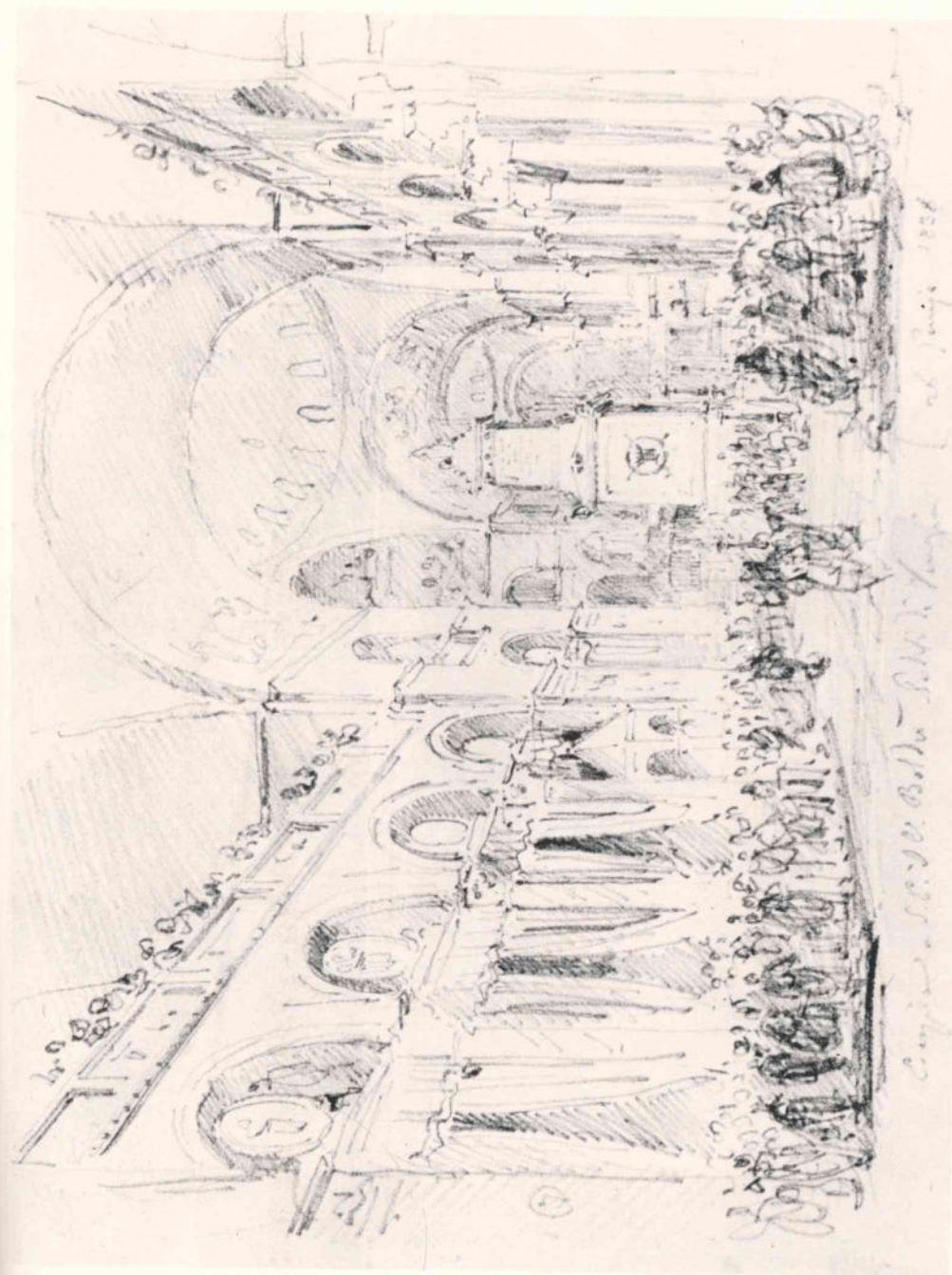


Fig. 33 - Esquise a S.E. Boldù Podestà di Venezia. 26 gennaio 1838.
Dis. a matita. (n. 112/82).

69

« *Bologna*, 20 dicembre 1832 ». Palazzo di Re Enzo. 155×88 (Inv. 6899).

70

[Schizzo appena accennato del Museo di Torcello]. 190×110 (Inv. 6900).

71

[Schizzi di acroteri con girali gotici]. 110×189 (Inv. 6901).

72

[Disegno di divano e poltrona, progettato probabilmente per l'arredo di un salotto]. Sul retro: planimetrie di due appartamenti con l'indicazione dei colori per le pareti. 100×163 (Inv. 6902).

73

[Figura femminile seduta di profilo a des., la stessa ripetuta due volte, solo il busto, e figura maschile seduta, di fronte]. A matita con acquarellature rosa. 802×150 (Inv. 6903).

74

[Schizzi di decorazioni architettoniche]. Sul retro lampioni. 880×153 (Inv. 6904).

75

[Addobbi in stoffa, con indicazioni dei colori per naviglio o palco da cerimonia]. 809×155 (Inv. 6905).

76

« *Zenigo* » (?) - Addobbo per ricevere autorità; campanile e accenno di chiesa. 807×155 (Inv. 6906).

77

[Cippo non identificabile]. 160×100 (Inv. 6907).

110

78

« *Schio*, 6 ottobre 1837. *S. Pietro* ». Facciata della Chiesa e Piazza antistante. 120×70 (Inv. 6908). (fig. 30).

79

[Cupole della Basilica di S. Marco]. 165×225 (Inv. 6909).

80

[Chiesa di S. Salvador e Scuola di S. Teodoro]. 170×225 (Inv. 6910).

81

Canal Grande - traghetto, davanti a Palazzo Martinengo (restaurato). 165×223 (Inv. 6911).

82

Canal Grande - traghetto, davanti al Municipio. 166×224 (Inv. 6912).

83

[Torre des. di accesso ai bacini dell'Arsenale ed edifici adiacenti, visti dall'interno]. 166×223 (Inv. 6913).

84

[Torri d'accesso ai bacini dell'arsenale ed edifici adiacenti a destra, visti dall'interno]. 169×225 (Inv. 6914).

85

Interno dell'arsenale con i capannoni; varo di una barca. 163×223 (Inv. 6915).

86

[Bacino dell'Arsenale con due navi, di cui una in via di restauro]. 167×226 (Inv. 6916).

111

87

[Piazza S. Marco vista dalla Piazzetta dei Leoni; in mezzo, una specie di ara, costruzione provvisoria occasionale]. Sul retro: particolare di soffitto decorato, periodo c. 1840. 162×223 (Inv. 6917).

88

[Scuola di nuoto. Edificio galleggiante che veniva portato dall'arsenale nel canale di S. Marco, per rimanervi durante la stagione estiva, ad esercizio soprattutto delle persone appartenenti all'I.R. Marina. Intorno alla piscina, cabine, un alto trampolino e pilone con bandiera. Varie persone nuotano e stanno per tuffarsi]. A des., appena accennati, Palazzo Ducale, il Campanile, le cupole di S. Marco. (Vedi: *Venezia e le sue lagune*, II vol., p. 398, Venezia, 1847). Dis. a penna e matita, acqua-rellato color bistro. 165×224 (Inv. 6918). (fig. 31).

89

Chiostro di S. Michele (come il seguente). 167×223 (Inv. 6919). I nn. 63, 89 al 93 e 95 sono preparatori per le tavole del vol.: *Il Cimitero di Venezia...* 1838 (n. 4).

90

Chiostro di S. Michele. 170×225 (Inv. 6920).

91

[Un lato del Chiostro del Cimitero nell'isola di S. Michele]. Sul retro: medaglione con profilo maschile. 163×220 (Inv. 6920).

92

[Veduta fra il lato del Chiostro e i loculi del Cimitero nell'isola di S. Michele]. 165×225 (Inv. 6921).

93

[Angolo del Chiostro e monumento funebre addossato alla parete nel Cimitero nell'isola di S. Michele]. 167×225 (Inv. 6922).

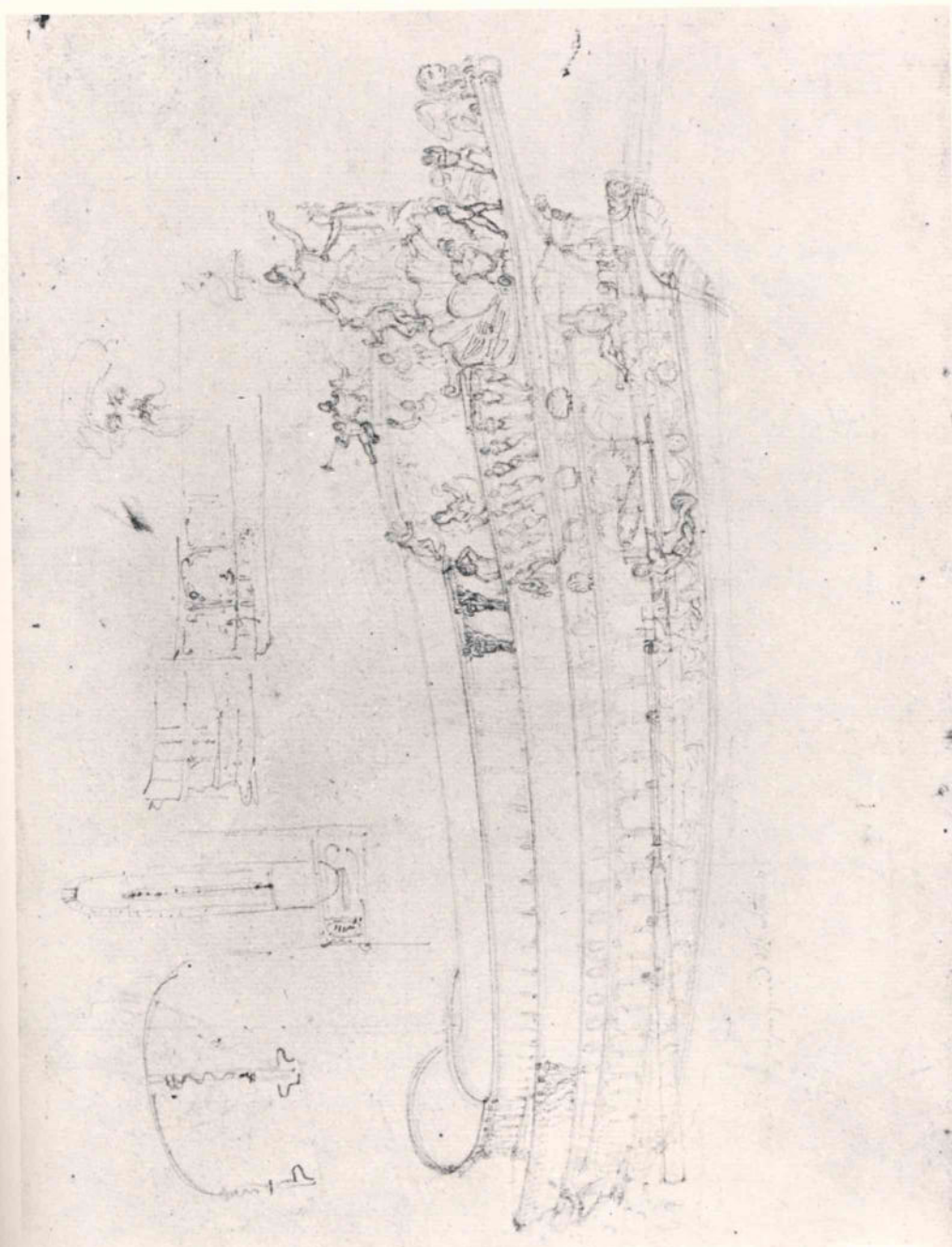


Fig. 34 - « Bucintoro » (l'ultimo?). Dis. a matita. (n. 121/16).

94

[Portale d'ingresso al Castello di Udine, Torre dell'Orologio in Piazza Contarena, oggi piazza della Libertà e schizzo del monumento della Pace]. 165×223 (Inv. 6923).

95

[Chiostri del Cimitero nell'Isola di S. Michele e monumenti addossati alle pareti]. 166×223 (Inv. 6924).

96

Scalone. 224×169 (Inv. 6925).

97

Interno di Chiesa, probabilmente è la Chiesa di S. Francesco a Chioggia. 225×166 (Inv. 6926).

98

« Rocca di Asolo, 4 settembre 1841 ». 225×169 (Inv. 6927).

99

[Due militari che conversano, recano sulle spalle lo zaino, si appoggiano al fucile. Altri due in lontananza]. 210×134 (Inv. 6928).

100

[Piazzetta S. Marco, dall'angolo di Palazzo Ducale, colonna del Leone]. Sotto è scritto: « *Sorgi oh sole dell'anno nuovo sempre più bello / per la / felicità dei miei amici* ». Probabilmente per biglietto di auguri. 227×164 (Inv. 6929).

101

[Monumento al Gattamelata nella Piazza del Santo a Padova]. 220×166 (Inv. 6930).

102

[Cupola della Basilica di S. Marco, parte sup. del Campanile di piazza S. Marco. Statue della facciata del Monopola nel cortile di Palazzo Ducale]. 167×223 (Inv. 6931).

103

(Accenno ad alcuni elementi dell'interno del Cortile di Palazzo Ducale, soprattutto alle statue dei due Giganti di fronte all'arco Foscari). 170×224 (Inv. 6932).

104

[Progetto di arredo di sala, con tavola rotonda nel mezzo, di « mogano », console « mogano rosso » alla parete, sedia, stufa di « ferro », divanetto. Sono indicati i colori delle tende e del tappeto del tavolo]. 167×222 (Inv. 6933).

105

[Schizzo d'interno di salone]. 169×225 (Inv. 6934).

106

« Olierio (?), 2 sett. 1841 ». Paesetto circondato da montagne. 167×222 (Inv. 6935).

107

Schizzo di S. Fosca di Torcello. 169×225 (Inv. 6936).

108

« Chiave da Ciambellano » verde scuro - Ricamo d'argento ». Particolari vari, anche elsa di spada. 167×223 (Inv. 6937).

109

[Monumenti sepolcrali e bassorilievi in Chiesa]. 167×225 (Inv. 6938).

110

[Figura maschile, particolare del viso della stessa persona, figura femminile in quadro]. 165×225 (Inv. 6939).

111

[Interno del Teatro Olimpico di Vicenza, parte della scalea per gli spettatori e della scena. Sul retro: altra veduta, meno precisata, dello stesso soggetto]. 142×215 (Inv. 6940).

112

[Dame e Cavalieri in costume settecentesco. Copiate da Pietro Longhi]. 169×227 (Inv. 6941).

113

[Dame e Cavalieri in costume settecentesco. Copiate da Pietro Longhi]. 166×226 (Inv. 6942).

114

Costruzione occasionale per qualche festa; questa potrebbe essere usata in terraferma (vedi disegno 6945). (È quella del Lido?). 166×222 (Inv. 6943).

115

Altra costruzione architettonica (galleggiante?) occasionale per qualche festa; alla sinistra palazzo Vendramin alla Giudecca. 167×223 (Inv. 6944).

116

Costruzione occasionale (vedi disegno 6943). Luni del Lio; feste campestri che si facevano al Lido, al lunedì. 165×226 (Inv. 6945).

Dis. per la lit.: *Festa popolare a Lido*. (Vedi n. 3).

116



FIG. 35 - Esterno dell'Abbazia di S. Ambrogio. Milano, 30 ottobre 1843.
Dis. a matita. (n. 126).

117

[Sedia impagliata, ideata probabilmente dal Pividor e fasce decorative].
163×222 (Inv. 6946).

118

[Motivi a rombi, forse per pavimento di legno, e coppia in caricatura di due uomini, l'uno molto piccolo sopra cui è la lettera « L », l'altro, alto, al cui fianco vi sono le iniziali: « D.M. », sotto la scritta: « Sei Pigmeo? ». Sul retro: elenco delle cerimonie e delle visite quando venne l'Imperatore con la consorte Augusta Amalia e figurino di popolano. 165×223 (Inv. 6947).

119

Disegno riprodotto S. Lorenzo Giustiniani di M. Vecellio; l'originale è in Palazzo Ducale, sala del Senato. 220×169 (Inv. 6948).

120

[Il campanile di S. Marco e lo stesso con variante nella parte superiore]. Due tavv. dis. a penna su carta da lucido. 171×66 - 165×185 (Inv. 4249 e 4250).

121

« Teatro nuovo Fenice 1837. Le due porte e palco del sovrano ». Sul retro: « Teatro nuovo Fenice ». Firmato: « Pividor ». 90×130 (Inv. 4242).

122

[Parte della Piazza di S. Marco in corrispondenza dei due pilastri acritani, davanti alla porta del Battistero della Basilica]. Firmato in basso a sin.: « G. Pividor ». Dis. a penna. 168×120.
Biblioteca Civ. Museo Correr, Venezia.

[Scatola n. 1, classe III].

118

112

N. 158 vedute di Venezia. (Inv. 7940. Cassetta n. 2; i disegni sono applicati su cartoncino nero).

1

[Atrio della scuola di S. Giovanni Evangelista]. 280×204.

2

[La Dogana e gondole che passano; a sin.: la Chiesa del Redentore].
284×200.

3

[Abside della Chiesa di S. Maria del Giglio e Palazzo Malipiero della Feltrina]. 280×202.

4

[Abside della cappella laterale destra della Chiesa di S. Giovanni e Paolo]. 276×204.

5

[Chiesa e campanile di S. Angelo, distrutti nell'800; a des.: Oratorio dell'Annunziata; sul fondo l'ex Convento di S. Stefano]. 280×202.

6

[La Chiesa di S. Maria della Presentazione, detta delle Zitelle].
280×201.

7

[S. Simeone Grande prima del restauro del 1861 e annesso campanile].
280×200.

8

[Chiesa di S. Maria dei Miracoli dal Ponte Santa Maria Nova sul rio dei Miracoli. L'abside a des. era quella di S. Maria Nova, demolita nell'800]. 277×204.

119

9

[Ruga Rialto, chiesa di S. Giovanni Elemosinario]. 280×202.

10

[Abside della Chiesa del Redentore, con l'orto dei frati Cappuccini]. 278×206.

11

[Chiesa di S. Lucia, distrutta nel 1860 per far posto alla Stazione Ferroviaria; più a des.: la Chiesa degli Scalzi]. 277×200.

12

[Scala del Bovolo di Pal. Contarini del Bovolo]. 287×220.

13

[S. Giacomo dell'Orio, visto dal campo omonimo, e campanile]. 276×202.

14

[Facciata della Chiesa degli Ognissanti; a destra ponticello in legno detto Ponte Canal]. 280×200.

15

[Campo della Maddalena e Chiesa della Maddalena; la torre a des. appartenente al Castello dei Baffo, servì fino al 1881 come campanile della Chiesa]. 276×202.

16

[Esterno della crociera di des. della Chiesa di S. Martino]. 280×202.

17

[Rio Terrà S. Domenico, poi Via Eugenia e dopo la I Guerra Mondiale, Via Garibaldi, a destra facciata della Chiesa di S. Francesco da Paola]. 280×202.

120

18

[Una delle due torrette della darsena dell'Isola di S. Giorgio]. 282×202.

19

[A des. Chiesa di S. Tommaso, con annesso campanile, dalle fondamenta]. 280×202.

20

[Rio di S. Barnaba; a des.: ingresso di Pal. Rezzonico; a sin.: il campanile di S. Barnaba e sullo sfondo il campanile dei Carmini. Le bande del ponte non sono più in muratura ma in ferro].
Questi primi 20 disegni sono molto lineari, sempre animati da figurette.

21

[Scala di Palazzo Magno a Castello]. 115×95.

22

[Abside pentagonale della Chiesa di S. Fosca a Torcello]. 115×181.

23

[Veduta del bacino di S. Marco fra l'Isola di S. Giorgio e la Chiesa della Salute]. 65×119.

24

[Venezia a volo d'uccello]. 70×167.

25

[Interno della Chiesa di S. Salvador con monumento al Doge Francesco Venier, del Sansovino]. 109×75.

26

[Portale della Chiesa dei S.S. Giovanni e Paolo]. 109×75.

27

[Piazzetta di S. Marco]. 67×112.

121

28

[Ponte di Rialto visto dal Fondaco dei Tedeschi]. 84×120.

29

[Campo S.S. Giovanni e Paolo con la facciata della Chiesa e fianco destro, la Scuola Grande di S. Marco e monumento a Bartolomeo Colleoni]. 82×120.

30

[Canal Grande con Ca' Foscari; a sin. i due Palazzi Giustiniani e a des. Pal. Balbi]. 83×121.

31

[Il Ponte dei Sospiri fra Palazzo Ducale e le Prigioni, visto dal Ponte della Paglia]. 90×64.

32

[Il Ponte della Paglia, parte di Palazzo Ducale, le Prigioni e il Ponte dei Sospiri]. 70×114.

33

[Porta della Carta, fra Palazzo Ducale e la Basilica di S. Marco]. 90×67.

34

[Bacino di S. Marco, la Piazzetta e Palazzo Ducale]. 76×114.

35

[Canal Grande con veduta della Chiesa della Salute e del Seminario Patriarcale; sulla riva opposta, l'approdo a S. Marco e Palazzo Giustinian]. 80×139.

36

[Chiesa della Salute e punta della Dogana, appena abbozzati]. 70×140.

37

[Chiesa di S. Giorgio dei Greci dal ponte dell'Osmarin]. 90×70.

38

[Il Cortile di Palazzo Ducale visto dal ripiano della Scala dei Giganti]. 67×81.

39

[La Torre dell'Orologio vista dalla Loggia dei Cavalli della Basilica di S. Marco]. 64×92.

40

[Rio dell'Arsenale, fondamenta omonima con il palazzetto neoclassico del Circolo Ufficiali di Marina, a des. di fronte palazzo, ora distrutto, per restauri all'Arsenale]. 73×131.

41

[Abside interna della Chiesa di S. Maria Assunta di Torcello. L'Altare barocco è stato tolto]. 105×74.

42

[Campo]. 101×80.

43

[Ponte della Paglia di prospetto visto dalla Laguna, le Prigioni e parte di Pal. Ducale e del Ponte dei Sospiri].

44

[Il Canal Grande all'altezza di Pal. Vendramin Calergi]. 85×120.

45

[Palazzo Trevisan Capello sul Rio di Palazzo; in fondo il Ponte dei Sospiri]. 143×150.

46

[Piazzetta S. Marco fra Palazzo Ducale e la Loggetta]. 175×190.

47

[Bacino di S. Marco con navi, barche, gondole ed edifici lungo la riva della Libreria Sansoviniana fino alla Chiesa della Pietà]. 137×218.

48

« *Ingresso ai Pozzi* », in Palazzo Ducale. Alcuni visitatori, un uomo e due donne, e la guida del Museo. 142×100.

49

[Bacino di S. Marco, fra la Dogana e la riva all'altezza del Ponte della Paglia; ben distinguibili gli edifici nell'interno]. 133×197.

50

[Chiesa di S. Giorgio Maggiore: facciata, fianco e campanile]. Dis a penna. 138×129.

51

[Monumento a Colleoni, visto da un fianco, e accenno alla facciata della Scuola Grande di S. Marco]. 215×390.

52

[Canal Grande fra Palazzo Grimani e la Riva del Vin]. 90×140.

53

[Veduta del Canal Grande da Ca' Foscari e da Palazzo Balbi al Ponte di Rialto]. 90×165.

54

[Piazzetta S. Marco]. 114×165.

55

[La Chiesa della Salute vista dalla Riva, fino alla punta della Dogana]. 105×157.

56

[Campo S. Benedetto e facciata della Chiesa omonima]. Datato: « 20 marzo 1839 ». 120×197.

57

[Ingresso di Terra dell'Arsenale e del Ponte girevole fra le due Torri]. Dis. a penna. 115×155.

58

[Piazzetta S. Marco e parte antistante la Basilica fino alla Torre dell'Orologio. Sulla Loggetta del Sansovino si esibiscono musici (o attori), davanti a una gran folla]. Dis. a penna. 116×167.

59

[Acqua alta in Piazza S. Marco; fra le Procuratie vecchie e nuove, barche che recano persone e uomini che guadagnano la Piazza]. Datato: « 16 novembre 1837 ». 115×207.

60

[Piazza S. Marco, compresa fra le Procuratie e la Basilica]. Dis. a penna acquarellato in bistro. 70×112.

61

[Il Canal Grande all'altezza di Palazzo Grimani, visto da Rialto]. In alto, a penna: « *Per Vallardi* » editore di Milano. Dis. a penna, acquarellato in bistro. 70×103.

62

[Rio del Cannaregio e ponte delle Guglie con i Palazzi Savorgnan e Venier]. Dis. a penna acquarellato in bistro. 60×87.

63

[Facciata della Basilica di S. Marco]. Dis. a penna acquarellato in bistro. 60×98.

64

[Molo lungo Palazzo Ducale e prima parte della Riva degli Schiavoni con l'attuale Albergo Danieli (già Pal. Dandolo)]. Dis. a penna acquarellato a bistro. 67×107.

65

[Piazzetta di S. Marco molto affollata]. Dis. a penna acquarellato a bistro. 70×102.

66

[Riva degli Schiavoni dal Ponte della Paglia]. Dis. a penna acquarellato a bistro. 57×77.

67

[Fondamenta Nuove e Ponte Dona]. Dis. a penna acquarellato a bistro. 55×80.

68

« Veduta dalla parte del Campiello dei Pignoli del "Grande Albergo al Vapore" », a S. Marco. È indicato nella « *Pianta della R. città di Venezia pubblicata dalla Congregazione Municipale all'occasione del IX Congresso degli Scienziati Italiani nell'anno 1847* ». Compilata ed incisa da G.B. Garlato. In: *Venezia e le sue Lagune*, I vol., Venezia, 1847. 100×130.

69

« Facciata sul Canale dei Pignoli » del « *Grande Albergo al Vapore* ». A des. Chiesa di S. Croce degli Armeni. L'Albergo si chiama ora Splendid e lungo il Rio è uguale al disegno. È scomparso il Campiello dei Pignoli.

126

70

[Campo S.S. Giovanni e Paolo: Il monumento a Bartolomeo Colleoni è visto dal retro, a destra è la facciata della Scuola Grande di S. Marco, ora Ospedale civile, e scorcio della Chiesa. A sin. un tipico caffè con veranda. Sul retro due popolani, con in mano una cuccuma di caffè]. Dis. a penna; sul retro a matita. 160×210.

71

[Facciata della Chiesa di S. Aponal con il portale che nel 1841 tornò al posto di origine sulla facciata della Chiesa di S. Elena]. 290×205.

72

[Rio di S. Barnaba e Corte delle Pazenze, absidi della chiesa dei Carmini e campanile dei Carmini]. 273×195.

73

[Facciata del Palazzetto Contarini-Fasan, detto Casa di Desdemona, lungo il Canal Grande]. 290×202.

74

[Piazzetta S. Marco e molo]. 280×215.

75

[La facciata del Fondaco dei Turchi con gruppo di Turchi presso la riva, poiché fino al 1838 fu loro emporio. Fu pressoché rifatto dopo il 1858]. In alto è scritto: « *Pel disegno litografia impressione a due tinte e carta per 1000 esemplari del viglietto...* (parole illeggibili). 246×170.

76

[Casa del Tintoretto sul Rio della Sensa]. Dis. non ultimato. A sin. è abbozzata una statua dei Mori. Il foglio è rotto nella parte superiore a destra, ma non era disegnato in quella superficie. 287×200.

127

77

[Torre dell'Orologio e i due corpi di fabbrica laterali, visti di prospetto]. 245×190.

78

[Figurine settecentesche e abbozzo della Torre dell'Orologio]. In alto: «Tav. IV - Avrò il Doge in faccia al Leone e gli angeli nelle... (poco leggibile). 248×190.

79

[Palazzo Arian poi Cicogna, Ponte del Soccorso sul Rio dei Carmini]. 280×196.

80

«Progetto pel compimento della facciata principale della Chiesa di S. Geremia elevata sopra la parte già eseguita sulla linea A.B. della Cupola e del Campanile secondo lo stile del principale monumento». Facciata verso il Canale di Cannaregio; il campanile fu ultimato in modo diverso da come appare nel dis. A sin. un abbozzo di pianta della chiesa stessa. Con data e firma. «Anno 1860, Gio. Pividor». 217×310.

81

«Catafalco eretto nella Chiesa di S. Marco per l'Esequie di S.E. il C.^o Baldù, Podestà di Venezia. 26 gennaio 1838». Dis. a matita. (fig. 32).

82

«Esequie a S.E. il Baldù, Podestà di Venezia. 26 gennaio 1838». Dis. a matita. (fig. 33).

83

Persone che osservano la tomba terragna ornata di bronzi del Doge Francesco Morosini, il Peloponnesiaco, morto 1694, nella Chiesa di S. Stefano. Acquarello a seppia. 113×135.

128

84

«Progetto pel compimento della facciata principale della Chiesa di S. Geremia sulle tracce e continuazione alla parte già cominciata come si vede alla linea A.A. La Cupola che ora si vede fu costruita nel 1825 circa per cui non è in carattere con lo stile della Chiesa e di poca elevazione». A matita. 220×120.

85

Folla per festa popolare in Piazza S. Marco. A matita. 125×235.

86

Absidi della Chiesa dei Frari viste dal Campo S. Rocco. Sulla destra la Scuola di S. Rocco. 220×160.

87

Ponte privato che immette nel Teatro la Fenice presso l'entrata d'acqua. A matita. 220×160.

88

Scala esterna di Palazzo Arian. A matita. 220×160.

89

Ancora il ponte privato della Fenice. Sullo sfondo il campanile di S.to Stefano. A matita e penna. 220×205.

90

Ca' Pesaro, sullo sfondo S. Geremia. A matita. 180×155.

91

S.S. Giovanni e Paolo. A matita. 90×270.

92

Piazza S. Marco all'altezza delle colonne del Leone di S. Marco. A matita. 160×143.

129

93

Angolo di Palazzo Ducale e le due colonne di S. Giovanni d'Acri di fianco a S. Marco. A matita. 177×116.

94

Casa di Bianca Cappello a S. Aponal, col ponte privato, prima che fossero interrati i rii delle Carampane e di S. Silvestro. A matita. 225×153.

95

Chiesa di S. Marcuola. A matita. 200×167.

96

La Ca' d'Oro. 170×116.

97

Campanile e absidi dei Carmini. Ponte delle Paziienze. A sinistra il distrutto Palazzo Ghirardini. Sullo sfondo il campanile dell'Anzolo Rafael. A matita. 210×150.

98

Ingresso alla Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. A matita. 190×150.

99

Riva degli Schiavoni, con Pal. Ducale; sullo sfondo Isola di S. Giorgio. A matita. 140×260.

100

« *Progetto pel compimento architettonico ornamentale della porta principale e parte della facciata della Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Studio di Gio. Pividor* ». A matita. 270×170.

101

Facciata di S. Marco. A matita. 140×264.

130

102

S.S. Giovanni e Paolo. Facciata. A matita. 230×185.

103

Chiesa di S. Lucia, distrutta nel 1860 (sulla sua area è sorta la stazione ferroviaria). A matita. 200×160.

104

Corte Morosina a S. Giovanni Crisostomo. A matita. 200×160.

105

Retro della Chiesa dei Miracoli e absidi della distrutta Chiesa di S. Maria Nova. A matita. 200×160.

106

Costruzione neoclassica al Giardinetto Reale; a sinistra, il Magistrato del Fontego della Farina poi Accademia dei Pittori. A matita. 200×160.

107

Schizzo di Laguna davanti a Pal. Ducale. A penna. 120×270.

108

Monastero della Croce, ora Giardino Papadopoli. A matita. 180×165.

109

La parte superiore della Basilica di S. Marco, al di sopra dei tetti delle case vicine. A penna. 170×215.

110

Ponte dei Sospiri dal ponte della Paglia su cui passano delle persone. A matita. 196×150.

111

Piazza S. Marco, dalla riva. A penna.

131

112

S. Giovanni Evangelista, ingresso alla corte e campanile della Chiesa.
A matita.

113

Interno di un Teatro, ora scomparso. A matita.

114

S. Stae. Campanile e lato destro della Chiesa. A matita.

115

Campanile e Chiesa di S. Bartolomeo (abside). A matita.

116

14 luglio 1832 « *Carena di una fregata* » nell'Arsenale. A matita.
180×270.

117

Facciata della Chiesa dell'Ospedaletto. A matita. 200×140.

118

Ponte di Rialto. A penna. 86×114.

119

Passeggio in Piazza S. Marco. A matita. 120×193.

120

Casa di Bianca Cappello, a S. Aponal, come è attualmente (vedi n. 94).
A matita. 111×114.

121

Interno della Chiesa di S. Salvador. A matita. 119×273.

132

122

Riva degli Schiavoni. Palazzo delle Prigioni. Ponte della Paglia. A matita.
140×269.

123

Palazzo Vendramin Calergi. A matita. 182×160.

124

Laguna fra S. Giorgio e Riva degli Schiavoni, con gondole. A matita.
100×240.

125

Palazzo Guoro ai Carmini, sullo sfondo il campanile di S. Pantalon. A
matita.

126

Retro della Chiesa S. Maria del Giglio e Palazzo Malipiero della Feltrina.
A matita.

127

Retro della Chiesa di S. Geremia e fianco del Palazzo Labia. A matita.

128

« 13 ott. 1865 ». Veduta di montagne. Sul retro, palazzi e chiese di
Venezia tutte allineate su una fila con numeri di richiamo, schizzati in
misura piccolissima. 19×275.

129

Casa del Tiziano ai Biri, prima che le sorgessero intorno le case attuali.
A matita.

130

Torre dell'Orologio e Procuratie. A matita.

131

Porta della Carta fra Pal. Ducale e S. Marco.

132

Campo S. Paternian, Ponte della Cortesia.

133

La Libreria, Piazzetta e Pal. Ducale.

134

La cupola di S. Marco dall'alto. A penna.

135

« *Stato attuale della Chiesa e Facciata di S. Geremia in Venezia anno 1862* ». A matita.

136

Retro della Chiesa di S. Sebastiano. A matita.

137

Fianco della Chiesa di S. Marco e colonne di S. Giovanni d'Acri. A penna.

138

Monumento all'Immacolata Concezione da erigersi che si dovrebbe erigere a Venezia sul Campo di S.M. a Formosa. A matita.

139

La Zecca e la costruzione neoclassica. A penna.

140

Canal Grande, fino al Ponte di Rialto. A penna.

134

141

Progetto di sistemazione dell'abside di S. Bartolomeo. A matita.

142

Progetto di sistemazione dell'abside di S. Geremia. A matita.

143

Campo e Chiesa di S. Beneto. A matita.

144

Ex Convento della Croce, ora Giardino Papadopoli. A matita.

145

Campo S.to Stefano. A matita.

146

Progetto per compimento architettonico-ornamentale della porta maggiore e parte della facciata della Chiesa di SS. Giovanni e Paolo in Venezia, studi di Gio. Pividor, 1860 ». A matita. 320×170.

147

Canal Grande alla Dogana. A matita. 76×150.

148

Laguna fra S. Marco e S. Giorgio. A matita.

149

Sommità del Ponte di Rialto. Acquarellato a seppia.

150

Progetto per Compimento della parte inferiore del prospetto della Chiesa de' S.S. Giovanni e Paolo. G. Pividor inv. e dis. A matita. 310×200.

151

Altri progetti per le absidi di S. Bartolomeo. A matita.

152

Ponte dei Baretteri. Sullo sfondo la Chiesa della Fava. A matita.

153

La Salute. A matita. 85×120.

154

Il distrutto Palazzetto Barozzi, a S. Moisè. A matita.

155

Due interni della Chiesa di S. Marco. A matita. 111×93.

156

Interno di S. Marco. A penna. 96×140.

157

Altri progetti per le absidi di S. Bartolomeo. A matita.

158

Il distrutto Palazzetto Barozzi a S. Moisè, datato « 1839 ». A matita. 137×125.

[Scatola n. 2, inv. 7940].

Biblioteca del Civ. Museo Correr, Venezia.

136

DISEGNI VARI PRESSO LA BIBLIOTECA
DEL CIVICO MUSEO CORRER, VENEZIA

113

[Via Garibaldi, formata nel 1807 coll'interramento del rio S. Domenico; a des. la facciata della Chiesa di S. Francesco di Paola. In fondo s'intravede il bacino della Chiesa della Salute]. Firmato in basso a des.: « G. Pividor 1846 ». Dis. a penna. 120×200. (Inv. H 7338). (fig. 25).

114

[La Casa di Marco Polo. S. Gio. Crisostomo, corte del Milion]. Dis. a matita con tracce di biacca. 169×130. (Cl. III, n. 6568, provenienza Cassini).

115

[Navata centrale di una Chiesa, probabilmente romana, non identificabile; colonne doriche che continuano nell'abside semicircolare; soffitto a lacunari, interrotto al centro forse per ospitare un dipinto. Firmato in basso a des.: « Pividor ». Dis. a penna e matita, acquarellato a seppia. 120×90. (Inv. H 6026/8).

116

[Due schizzi a matita. Uno ritrae l'ingresso del giardino di una villa, fiancheggiato da due pilastri sormontati ciascuno da una statua. L'altro è il particolare di una parte del precedente]. Non firmati. Numerati con numeri romani in basso a des.: III, IV. Ciasc. 60×115 e 80×132. (Inv. H 7895 a.b.).

117

Mariegola / del Collegio De SS. Pittori / Ristaurata / sotto il priorato / di / Antonio Visentini / L'Anno / MDCCXXVI. Manoscritto di pp. 145, con le mariegole dal 29 agosto 1682 al 10 gennaio 1773; con disegni illustrativi. Sull'ultima pag.: « La presente copia fu fatta dall'originale codice membranaceo del Secolo XVIII coperto di velluto rosso, posseduto dal valentissimo pittore prospettico Giovanni Pividor il quale gentilmente permise al sottoscritto che fosse eseguita tale copia in questo anno 1853 ». Emanuele Antonio Cicogna / Jo Giovanni Pividor sopra-

137

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

151

Altri progetti per le absidi di S. Bartolomeo. A matita.

152

Ponte dei Baretteri. Sullo sfondo la Chiesa della Fava. A matita.

153

La Salute. A matita. 85×120.

154

Il distrutto Palazzetto Barozzi, a S. Moisè. A matita.

155

Due interni della Chiesa di S. Marco. A matita. 111×93.

156

Interno di S. Marco. A penna. 96×140.

157

Altri progetti per le absidi di S. Bartolomeo. A matita.

158

Il distrutto Palazzetto Barozzi a S. Moisè, datato « 1839 ». A matita. 137×125.

[Scatola n. 2, inv. 7940].

Biblioteca del Civ. Museo Correr, Venezia.

136

DISEGNI VARI PRESSO LA BIBLIOTECA
DEL CIVICO MUSEO CORRER, VENEZIA

113

[Via Garibaldi, formata nel 1807 coll'interramento del rio S. Domenico; a des. la facciata della Chiesa di S. Francesco di Paola. In fondo s'intravede il bacino della Chiesa della Salute]. Firmato in basso a des.: « G. Pividor 1846 ». Dis. a penna. 120×200. (Inv. H 7338). (fig. 25).

114

[La Casa di Marco Polo. S. Gio. Crisostomo, corte del Milion]. Dis. a matita con tracce di biacca. 169×130. (Cl. III, n. 6568, provenienza Cassini).

115

[Navata centrale di una Chiesa, probabilmente romana, non identificabile; colonne doriche che continuano nell'abside semicircolare; soffitto a lacunari, interrotto al centro forse per ospitare un dipinto. Firmato in basso a des.: « Pividor ». Dis. a penna e matita, acquarellato a seppia. 120×90. (Inv. H 6026/8).

116

[Due schizzi a matita. Uno ritrae l'ingresso del giardino di una villa, fiancheggiato da due pilastri sormontati ciascuno da una statua. L'altro è il particolare di una parte del precedente]. Non firmati. Numerati con numeri romani in basso a des.: III, IV. Ciasc. 60×115 e 80×132. (Inv. H 7895 a.b.).

117

Mariegola / del Collegio De SS. Pittori / Ristaurata / sotto il priorato / di / Antonio Visentini / L'Anno / MDCCXXVI. Manoscritto di pp. 145, con le mariegole dal 29 agosto 1682 al 10 gennaio 1773; con disegni illustrativi. Sull'ultima pag.: « La presente copia fu fatta dall'originale codice membranaceo del Secolo XVIII coperto di velluto rosso, posseduto dal valentissimo pittore prospettico Giovanni Pividor il quale gentilmente permise al sottoscritto che fosse eseguita tale copia in questo anno 1853 ». Emanuele Antonio Cicogna / Jo Giovanni Pividor sopra-

137

scritto confermo quanto sopra - 10 marzo 1854. (Fondo Cicogna 2823 - Mariegola dei Pittori n. 123).

118

[Parte della Piazza S. Marco fra la Basilica e le due colonne, cui sovrasta il Campanile]. Firmato in basso a des.: « G. Pividor 1846 ». Dis. orig. a matita e biacca. 193×141. (Inv. 6567).

119

[La Dogana e cupole della Chiesa della Salute]. Dis. originale a penna acquarellato nella metà sin., la parte che raffigura la Salute è a matita; non terminato. 115×130. (Inv. H 7931).

120

[Sepolcro terragno del Vescovo Gusmeri come risulta dall'iscrizione intorno alla figura giacente: « *Sepultura Reverendissimi in Cristo Patris Domini Marci De Gusmeris Doctoris et Episcopi Argolicensis, sive Neapolis Romane qui obit. Die IV novembris cuius anima requiescat in pace* ». Sepolcro dell'Arcivescovo Gusmeri, nella Chiesa di S. Andrea di Venezia. Firmato in basso a des.: « G. Pividor ». (Vedi: Iscrizioni veneziane, tomo VI, pag. 35). Dis. originale a matita. 157×83. (Inv. H 7707).

121

SU FOGLI SPARSI, DI MISURE INEGUALI,
SCHIZZI BEN PRECISI DI VEDUTE DI VENEZIA

Su un foglio (verso e retro):

1-7

La Piazzetta - Il Ponte di Rialto - Piazza S. Marco con le Procuratie - La Chiesa della Salute - La facciata incompleta della Basilica di S. Marco - Cà Foscari - Planimetrie forse di progetti.

138

Altro foglio:

8-11

L'Arsenale, ingresso - Palazzo in Canal Grande - Campo S.S. Giovanni e Paolo - Il molo.

12

Progetto d'accompagnamento della facciata principale della Chiesa parrocchiale di S. Geremia... (scheda completa nell'elenco dei progetti architettonici).

13

In 4 fogli sono date le indicazioni dei paramenti che devono indossare i vescovi, prelati frati compresi, vescovo, segretario, con l'indicazione dei colori; una cartina indica il posto che ciascuno dovrà occupare comprese le autorità civili in S. Marco (per quale cerimonia?). I prelati sono schizzati a mezza figura o raggruppati con l'ordine che dovranno avere.

14

Veduta della Piazza di S. Marco desunta da Gentile Bellini e Torre dell'Orologio dalla stampa di A. Dürer. Disegni preparatori delle relative litografie per il volume: E. Niccolò, *Relazione storico-critica della Torre dell'Orologio...* Venezia, 1860. (Vedi n. 25).

15

Piazza S. Marco - Palazzo Ducale verso la Piazza. Sul retro: Piazza S. Marco con la facciata e Piazza S. Marco con l'Ala Napoleonica.

16

Bucintoro (l'ultimo?). Sul retro chiesa S.S. Giovanni e Paolo. (fig. 34).

17

La riva con lo sfondo della Piazza S. Marco. Sul retro popolani e venditori e alcune persone eleganti.

139

18

La Scala del Bovolo, il monumento a Colleoni e vedute varie sullo stesso foglio.

19

Altar Maggiore della Chiesa di S. Marco mentre si celebra una Messa solenne. Sul retro: Canal Grande all'altezza di Palazzo Grimani (a sin.) e casa Ravà (a des.).

20

Palazzi sul Canal Grande.

21

Cavalli di S. Marco e visitatori. Sul retro: Bucintoro.

22

Palazzo su canale.

23

L'interno di S. Marco, dalla parte dell'altare maggiore; un altare è posto davanti all'iconostasi per una Cerimonia.

24

« Isola di Murano dall'Isola » più sotto gondola. Sul retro persone su un balcone.

(Riuniti in una cartelletta, Inv. 8137).

Biblioteca del Civico Museo Correr, Venezia.

140

DISEGNI PRESSO IL MUSEO DEL RISORGIMENTO DI VENEZIA

122

1848

Biglietti di Carta Moneta Patriottica di diverso taglio disegnati dal Pivdor emessi dal Governo Provvisorio di Venezia nel 1848 per sopperire ai bisogni delle esauste finanze della città. Alcuni sono pubblicati nel volume di C. Spellanzon, *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, Milano, 1959, vol. VI, pp. 468, 471 e nel volume: A. Comandini, *L'Italia nei Cento Anni del secolo XX giorno per giorno illustrato*, alla data 22 nov. 1848 (pp. 1540, 1549, 1550, 1555). Le denominazioni sui vari tagli sono: *Moneta del Comune di Venezia o Moneta Patriottica*. La moneta patriottica a corso forzoso fu emessa il 19 sett. 1848, in seguito ad un prestito di tre milioni da parte di alcuni benemeriti cittadini. Ma poiché il bisogno di denaro cresceva sempre di più, il Governo con decreto del 22 nov. sempre del '48, fu costretto ad immettere altra carta moneta, denominata Moneta del Comune di Venezia, in corso dal mese di dicembre.

1) Una Lira Corrente. Moneta del Comune di Venezia, 1848.

2) Lire Cento Correnti. Moneta Patriottica, 1848.

3) Lire Cinquanta Correnti. Moneta Patriottica, 1848.

4) Lire 3 Correnti. Moneta del Comune di Venezia, 1848.

5) Centesimi 50 Correnti. Moneta del Comune di Venezia, 1848.

6) Lire 5 Correnti. Moneta Patriottica, 1848.

(I disegni originali si trovano presso il Civico Museo del Risorgimento del Museo Correr, Venezia).

ACQUARELLO PRESSO IL MUSEO DEL RISORGIMENTO DI MILANO

123

[Inaugurazione del Ponte sulla Laguna e della linea ferroviaria Venezia-Padova-Vicenza, 11 gennaio 1846]. Disegno originale acquarellato. 310×480. (fig. 8).

141

18

La Scala del Bovolo, il monumento a Colleoni e vedute varie sullo stesso foglio.

19

Altar Maggiore della Chiesa di S. Marco mentre si celebra una Messa solenne. Sul retro: Canal Grande all'altezza di Palazzo Grimani (a sin.) e casa Ravà (a des.).

20

Palazzi sul Canal Grande.

21

Cavalli di S. Marco e visitatori. Sul retro: Bucintoro.

22

Palazzo su canale.

23

L'interno di S. Marco, dalla parte dell'altare maggiore; un altare è posto davanti all'iconostasi per una Cerimonia.

24

« Isola di Murano dall'Isola » più sotto gondola. Sul retro persone su un balcone.

(Riuniti in una cartelletta, Inv. 8137).

Biblioteca del Civico Museo Correr, Venezia.

140

DISEGNI PRESSO IL MUSEO DEL RISORGIMENTO DI VENEZIA

122

1848

Biglietti di Carta Moneta Patriottica di diverso taglio disegnati dal Pivdor emessi dal Governo Provvisorio di Venezia nel 1848 per sopperire ai bisogni delle esauste finanze della città. Alcuni sono pubblicati nel volume di C. Spellanzon, *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, Milano, 1959, vol. VI, pp. 468, 471 e nel volume: A. Comandini, *L'Italia nei Cento Anni del secolo XX giorno per giorno illustrato*, alla data 22 nov. 1848 (pp. 1540, 1549, 1550, 1555). Le denominazioni sui vari tagli sono: *Moneta del Comune di Venezia o Moneta Patriottica*. La moneta patriottica a corso forzoso fu emessa il 19 sett. 1848, in seguito ad un prestito di tre milioni da parte di alcuni benemeriti cittadini. Ma poiché il bisogno di denaro cresceva sempre di più, il Governo con decreto del 22 nov. sempre del '48, fu costretto ad immettere altra carta moneta, denominata Moneta del Comune di Venezia, in corso dal mese di dicembre.

1) Una Lira Corrente. Moneta del Comune di Venezia, 1848.

2) Lire Cento Correnti. Moneta Patriottica, 1848.

3) Lire Cinquanta Correnti. Moneta Patriottica, 1848.

4) Lire 3 Correnti. Moneta del Comune di Venezia, 1848.

5) Centesimi 50 Correnti. Moneta del Comune di Venezia, 1848.

6) Lire 5 Correnti. Moneta Patriottica, 1848.

(I disegni originali si trovano presso il Civico Museo del Risorgimento del Museo Correr, Venezia).

ACQUARELLO PRESSO IL MUSEO DEL RISORGIMENTO DI MILANO

123

[Inaugurazione del Ponte sulla Laguna e della linea ferroviaria Venezia-Padova-Vicenza, 11 gennaio 1846]. Disegno originale acquarellato. 310×480. (fig. 8).

141

Nell'acquarello è rappresentata la solenne inaugurazione alla presenza dell'Arciduca Federico e delle Autorità. La prima pietra dei lavori, era stata posta il 25 aprile 1841 dal Vicerè Arciduca Ranieri. Il tronco Mestre-Padova si era inaugurato il 12 dicembre 1842.

V.: F. Fumagalli, *La Mostra retrospettiva di comunicazioni, viaggi e trasporti*. In: Emporium, 1901, p. 392, s.

Civico Museo del Risorgimento, Milano.

DISEGNI PRESSO COLLEZIONI PRIVATE

124

1) Varo della fregata « Belluno », 22 aprile 1842. mm. 223×170. - 2) Avanzi romani, Sirmione, 12 ottobre 1843. mm. 197×252. - 3) Arche nel Liceo di S. Anastasia, Verona. mm. 190×250. - 4) Santuario della Corona, 14 ottobre 1839. mm. 226×170. - 5) Murano, S. Donato, 6 agosto 1843. mm. 225×169. - 6) Possagno, 30 agosto 1842. mm. 226×168. - 7) Ingresso detto di... dell'Arena di Verona, 1839. mm. 166×216. - 8) Trento. Il Duomo. mm. 270×194. - 9) S. Fermo di Verona, 20 ottobre 1843. mm. 270×188. - 10) Verona, 28 gennaio 1840. S. Anastasia. mm. 170×222. - 11) Verona, 1839 (scorcio dell'Arena). mm. 190×249. - 12) Verona, 29 gennaio 1840 (scorcio della città dall'Arena). mm. 212×165. - 13) Verona. Ponte di Castelvecchio e Palazzo Canossa sull'Adige. mm. 223×158. 14) 4 ottobre 1835. Feltre dal Casonet (veduta prospettica). mm. 280×193. - 15) Sacile (?)... Maggiore, 2 ottobre 1838. (Firmato). mm. 207×154. - 16) Madonna delle Grazie. Rovigo, 15 marzo. mm. 193×161. - 17) S. Vito, 9 novembre 1842. mm. 153×206.

Dei disegni uno solo è firmato. Gli altri presentano in margine note manoscritte con l'indicazione della data e del luogo rappresentato.

Raccolta privata, Padova.

125

1840

Sala delle custodie delle reliquie del Santuario di S. Tommaso Apostolo in Venezia.

142

« *Alli benemeriti Contribuenti alla costruzione ed ornamento decoroso del Santuario in S. Tommaso Apostolo di Venezia / Custodia di Reliquie per culto insigni, e per lavoro pregievole d'oreficeria d'epoche diverse, questo disegno dell'interno locale. Li P.P. Minori Conventuali ivi officianti offrono, consacrano* ». Disegno a matita. È l'originale presentato alla Censura prima della riproduzione in litografia; reca l'imprimatur, il timbro e la data 12 settembre 1840. (La litografia è indicata al n. 36). mm. 255×295.

Raccolta privata, Padova.

126

« *Esterno dell'abside di S. Ambrogio - Milano, 30-8^{bre}-43* ». Firma e data in basso a des.: « G. Pividor 1843 ». mm. 170×210.

Disegno a matita. Su un foglio di Album della famiglia Sebgondi. Venne eseguito dal Pividor durante il suo soggiorno a Milano. I soldati a cavallo erano dell'annesso Ospedale Militare, divenuto poi sede dell'Università Cattolica del S. Cuore. (fig. 35).

Raccolta privata, Milano.

127

1846

[Como. Veduta della Porta Torre presa dall'interno della città]. Disegno originale a penna, firmato e datato: P. Pividor 1846. mm. 180×880.

Raccolta privata, Milano.

128

1846

[Castello di fantasia in rovina. Lungo un lato fiume o lago con barca. Davanti al Castello figure].

Disegno originale a penna. Firmato in basso a des.: « G. Pividor. 1846 ». mm. 205×285.

Raccolta privata, Milano.

143

129

1846

[Monza - Palazzo del Comune].

Disegno originale a penna. Firmato in basso a des.: *G. Pividor 1846*.
mm. 192×165.

Raccolta privata, Milano.

130

1854

[Via che dà all'ingresso con sottopassaggio di un palazzo antico con torre, di città del veneto, Castelfranco o Cittadella].

Disegno originale a penna, firmato: « *G. Pividor 1854* ». mm. 180×133.

Raccolta privata, Milano.

131

1857

Due disegni acquarellati, ritraenti particolari dell'interno di una chiesa non identificata.

1) Pennacchi e parte di parete decorata a stucco. Firmato in basso a des.: *G. Pividor*. mm. 350×235.

2) Particolare di parete interna probabilmente della chiesa precedente, con parte di una porta, finestra a oculo. Firmato e datato in basso a des.: « *G. Pividor 1857* ». mm. 330×410.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

132

1863

« *Schizzo primordiale di una gran Casa di Campagna da eseguirsi nella Villa di Dosson / per il Sig. Cav. Giuseppe De Reali* ».

È in provincia di Treviso, in stile moresco-gotico, a due piani, firmato: *G. Pividor 1863*. Dis. a matita. mm. 140×245. Accanto planimetria del piano terra, piano nobile e piano superiore (?). mm. 260×155.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

144

133

[Veduta di Belluno. Gli edifici sono allineati pressochè su una riga].
Dis. a matita. mm. 389×138.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

134

[Colonne di S. Lorenzo a Milano]. Studio per la litografia.

Dis. a matita. mm. 182×1155.

(Libreria Antiquaria Moretti, Milano).

135

Ritratto d'ignoto davanti alla Litografia Kier.

Firmato « *Pividor* ». Dis. a penna. mm. 260×190.

Raccolta privata, Padova. Albo: Schizzi pittorici, p. 77.

136

Ritratto di D. Tritnesio, visto dal retro, su un ponte di Venezia.

In basso: « *D. Tritnesio* »; è il ritrattato? È del Pividor non perché sia firmato, ma perché a lui è attribuito nell'elenco fatto dal nipote dell'Editore Kier. mm. 290×200.

Raccolta privata, Padova. Albo: Schizzi pittorici, p. 83.

137

[Facciata della chiesa di S. Zaccaria].

Disegno originale a penna. Non è firmato. mm. 255×210.

Raccolta privata, Milano.

138

[Ponte della ferrovia a tre arcate; a destra una casa].

Dis. a penna. mm. 477×99.

(Libreria Antiquaria Moretti, Milano).

145

139

[Madonna con Bambino, su tavola, entro ricca cornice; ai lati due Santi.

Sotto il quadro particolari decorativi].

Non firmato. Schizzo a matita. mm. 270×130.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

140

[Due disegni preparatori per un'urna. Ciascuno di essi presenta, da scegliere, due diversi motivi decorativi].

Dis. a matita. Ciasc. mm. 139×180.

Libreria Antiquaria Moretti, Milano.

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI INDICATI NEL CATALOGO

- Addobbi per naviglio o palco 111/75.
- Addobbi per ricevere autorità 111/76.
- Alter G.G., edit. 21.
- Antonelli, Lit.ia 42 bis.
- Asolo, rocca 111/98.
- Bagnoli 111/38.
- Ballo mascherato 8/4.
- Barinetti, sil. 16.
- Barozzi G., edit. 34, 63.
- Battaglia G., edit. 54.
- Belluno, panorama 133, teatro 32.
- Bissone 8/9 e 10.
- Boldù, Podestà di Venezia 112/81 e 82.
- Bologna, Pal. di Re Enzo 111/69.
- Borghetto sul Mincio 111/8 e 9.
- Braitschaft, Impr. 46.
- Brenta (Ponte di) 46.
- Bucintoro 121/16 e 21.
- Cadenat Martin, Lit.ia 22.
- Caffi, lit. 8.
- Canizzano, torre idraulica 45.
- Canonici F., arch. 22, 24.
- Carta moneta patriottica e del Comune di Venezia (1848-49) 122.
- Castelfranco (?) 130.
- Castello S. Andrea 1/16, 7/3.
- Castello scaligero 53.
- Castello in rovina 128.
- Cecchini G.B., lit. 1, 19, 26.
- Cerimonie per l'arrivo dell'Imperatore Ferdinando I (elenco delle) 111/118.
- Chelli T. 4/7.
- Chevalier P., lit. 1, 5, 6, 8.
- Chiave da Ciambellano 111/108.
- Chiesa non identificata 131.
- Chiesa non identificata, interno 115.
- Chioggia 8/8, Ch. di S. Caterina (?) 111/54, Ch. di S. Francesco (?) 111/97.
- Cicogna E., scritt. 77 e 78, 80.
- Cittadella (?) 130.
- Como 127.
- Commercio, Tip. 25.
- Cornici 111/57.
- Corradini, Lit.ia 63.
- Costruzione occasionale 111/115.
- Costruzione occasionale 111/114.
- Cromer Mutinelli I. 4/9.
- Dell'Acqua C., dis. 13.
- De Luca (Don) S.A., sacerdote 71.
- De Reali G. 132.
- Deyé G., Lit.ia 1, 7, 8, 32, 33, 37, 48, 54, 55, 69, 71.
- Di Fratnich G.F. 4/12.
- Dosson (Treviso) 132.
- Draghi G., Lit.ia 24, 25, 88.
- Dusi Cosroe, lit. 6, 8.
- Eckschlager G.G. 5.
- Eraclea 11/1.
- Erizzo N., aut. 25.
- Feltre 124/14.
- Ferdinando I, Imperatore 3, 8, 13, 111/11 e 118.
- Ferrara, Certosa 22. - Camposanto 22. - Cattedrale 24/14. - Università 65. - Via delle Scienze 65.
- Ferrovia Ferdinandea 46.
- Ferrovia Mestre-Padova 111/29.
- Festa popolare 112/85.
- Feste per l'arrivo di Ferdinando I e Consorte 111/11.

Figurini dei Cavalleggieri 52.
 Figurini della Legione della Speranza (1848) 51.
 Figurini guardie civiche (1848) 50.
 Firenze, Basilica di S. Maria del Fiore 67.
 Fregata « Belluno » 124/1.
 Friuli 43.
 Fusina 3/1, 8/1 e 9.
 Gargagnago (Verona) 88.
 Garlato, Lit.ia 43.
 Gaspari, tip. 24.
 Gattei G., edit. 11.
 Giardino (ingresso di -) 116.
 Gilio C., lit. 9.
 Gondola 7/2, 121/24.
 Grimaud de Caux, arch. 45/2.
 Grubas G., lit. 15.
 Guidoboni Visconti Galvagna M. 4/6.
 Gusmeri (Vescovo), suo sepolcro 120.
 Habnith J.A., edit. 15, 42.
 Henikstein Breine di Wallenstein L. 4/4.
 Hopfner C., edit. 1.
 Hüttinger E., scritt. 47.
 Illuminazione in Piazza S. Marco 8/3.
 ISOLE Lido 3/9, 8/9.
 Mazzorbo 111/38.
 Murano 3/6, 8/9, 121/24. - Ch. di S. Donato 16/1, 124/5.
 S. Cristoforo (isola) 4/1.
 S. Giorgio 112/18 e 99.
 S. Michele 4/1, 111/89-93/95.
 Torcello, Ch. di S. Fosca 111/64/68/107, 112/22. - Ch. di S. Maria Assunta 112/41/56/59/70.
 Kier G., edit. 9, 12, 18, 28, 36, 46, 49, 59 al 61, 135.
 Kirchmayr, Lit.ia 10, 15, 21, 24, 26, 29, 30, 39, 45, 64, 67, 70.

Lampioni 111/74.
 Lefèvre, Lit.ia 17, 19, 22, 26, 57, 62, 72.
 Linassi, Lit.ia 13, 42.
 Lloyd Austriaco Edit. 13, 27.
 Loredan Francesco 25/8.
 Luni del Lio 111/116.
 Madonna con Bambino 139.
 Magnoni Trotti G., scritt. 65.
 Malamocco (diga di -) 3/7, 8/7.
 Marchesi G. 4/10.
 Marcovich B. 6.
 Maria Anna Carolina, Imperatrice 3, 8, 13.
 Mariogola dei Pittori 117.
 Martinengo G.S. 4/11.
 Matas N., arch. 67.
 Meduna F., ing. 2.
 Meduna G.B., arch. 58.
 Meduna (fratelli), arch. ti 35.
 Milano G., edit. 30.
 Milano, Arco della Pace 20/1. - Ch. di S. Ambrogio 20/9, 126. - Ch. di S. Maria delle Grazie 20/2. - Colonne di S. Lorenzo 20/3, 134. - Corso Vitt. Emanuele 111/10. - Duomo 20/10. - Loggia degli Osii 20/11. - Ospedale Maggiore 20/4. - Porta Nuova 20/5. - Porta Romana 20/6. - Porta Ticinese 20/8. - Teatro alla Scala 20/7.
 Militari 111/16 e 99.
 Militari austriaci 111/1 e 4.
 Militari, guardia civica 111/15.
 Minelli, tip. 22.
 Mira 111/28.
 Mobili 111/72/104/117.
 Monza 129.
 Moro Marco, lit. 14, 15, 21.
 Morolin P.G., scritt. 11.
 Morosini Francesco, Doge 112/83.

Mutinelli F. 3, 4, 6.
 Oliero (?) 111/106.
 Orsi T. 39.
 Osella del 1760 25/8.
 Padova, monumento al Gattamelata 111/101.
 Papsch I. 13.
 Paramenti sacri per cerimonia in S. Marco 121/13.
 Pasqualigo N. 4/3.
 Passariano, Villa Manin 111/25 e 26.
 Pavia, Certosa 20/12.
 Pederiva di Montebelluna 76, 83.
 Pertsch N., lit. 1.
 Pividor, autoritratto 77.
 Ponte di Brenta 46.
 Possagno 124/6.
 Puiati G.M. 4/5.
 Pupilli P., dis. 13.
 Ragusa 68.
 Ratti, sil. 16.
 Regata 8/5.
 Riccardi, ing. 22.
 Riegert G., dis. 13.
 Ripamonti Carpano P., edit. 14, 20, 29, 58, 70.
 Rovigo, Madonna delle Grazie 124/16.
 Sacile (?) 124/15.
 Salone 111/105.
 Salvadori, arch. 36.
 S. Fermo di Verona 124/9.
 S. Lorenzo Giustiniani, da quadro di Tiziano 111/119.
 S. Pietro in Oliveto (Br.) 111/7.
 S. Vito 124/17.
 Santuario della Corona 124/4.
 Sassella A., arch. 66.

Sceriman (Conte) G. Batt. 62.
 Schio, Ch. di S. Pietro 111/78.
 Selvatico P., aut. 16, 23.
 Serego Allighieri Drusilla e Edoardo 88.
 Sile (acquedotto) 45.
 Sirmione 124/2.
 Sitti R., scritt. 65.
 Strada Postale 46.
 Tempio commemorativo 66.
 Testolin E., edit. 17, 19, 26, 64.
 Tischbein A., dis. 13.
 Tombola in Piazza S. Marco 8/6, 33.
 Tramontini A., lit. 15.
 Trento, Duomo 124/8.
 Trieste, Albergo Principe Metternich 42 bis.
 Trieste, Borsa 13/4 e 5. - Piazza della Borsa 42. - Porto 13/2 e 3. - Teatro 13/1.
 Tritnesio D. 136.
 Udine, Castello, Torre dell'Orologio in Piazza Contarena e Monumento della Pace 111/94.
 Urna 140.
 Vajani, sil. 16.
 Valery G.N. 8, 12.
 Vallardi P. e G., edit. 37.
 Valmarana (Villa dei Conti) 76.
 Valmarana (Conte -) B. 79, 83.
 Veneta, Lit.ia 11, 15, 40, 44, 47, 60, 68.
 VENEZIA
 Panorama 112/24.
 Planimetria 7/1.
 Abbazia della Misericordia 110/81, 111/63.
 Accademia di Belle Arti 39.
 Accademia dei Pittori 112/106.
 Acqua alta 112/59.

Alberghi: Danieli 112/64. - Europa 111/32. - De la Ville 17/5. - Splendor (vedi: Albergo al Vapore). - Al Vapore 112/68 e 69.

Arsenale 1/11, 7 (II parte), 14/9, 18/3, 19/4, 21/7, 26/4, 27/9, 29/3, 64, 110/57 al 59, 111/34/83/85/86, 112/57/116, 121/8.

Bacino di S. Marco 112/23/34/47/49.

Basilica di S. Marco 1/3 e 4, 5/1, 7/8, 11, 12, 9/3, 10/2-4, 12/6, 14/2, 15/1, 21/3, 27/1, 31/1, 55, 70, 111/60 e 102, 112/58/63/101/109/137/155/156, 121/1 e 23. - Interno con esequie 112/81 e 82. - Interno mentre si celebra una Messa 121/19. - Cavalli di bronzo sul pronao 30/4, 111/12 e 13, 112/39, 121/21. - Cupole 111/79, 112/134. - Gruppo dei Tetrarchi 79. - Pilastri acritani 111/122, 112/93 e 137.

Botteghe 11/11.

Cà Foscari 121/1, 112/53. - D'Oro 12/5, 17/1, 19/2, 26/2, 27/6, 112/96. - Pesaro 112/90.

Caffè delle Nazioni 87. - Florian 47.

Calle delle Ballotte 111/17 al 19. - Grassi (Stabilimento di Bagni) 40. - Campanile di S. Marco 45/2, 111/120. - Progetto del compimento 93 e 94.

Campielli: della Lana 110/30. - Dei Pignoli 112/68. - S. Luca 110/13.

Campi: della Maddalena 112/15. - Dei Mori 73. - S. Agnese 111/50. - S. Bartolomeo 57. - S. Benedetto 112/56 e 143. - S. Canciano 111/52. - S. Giovanni Evang. 111/36. - S. Giovanni Nuovo 110/14. - S.S. Giovanni e Paolo 1/10, 111/57, 112/29 e 70, 121/8. - S. Luca 44. - S. Maria Formosa 111/30. - S. Maria del Giglio 111/61. - S. Paternian 7/22, 112/132. - S. Silvestro 110/31. - S. Sofia 111/51. - S. Stefano 112/145. - S. Vio 111/35. - S. Vitale 110/16. - S. Zulian 78.

Canal Grande, 7/14, 8/5, 9/6, 11/6, 19/2, 26/2, 49, 111/22/32/40/82, 112/30/35/52/53/61/140, 121/20.

Canale di S. Maria Maggiore 110/28.

Cappella ardente per Auguste F.L. Viesse de Marmont 56. - In Campo S. Vio 109.

Case: di Bianca Cappello 5/11, 112/94 e 120. - Di Desdemona 112/73. - Di Marco Polo 5/8, 114. - Di Marin Faliero 5/7, 30/1. - Ravà 121/19. - Del Tintoretto 112/76. - Di Tiziano 112/129.

Cassa di Risparmio 44.

Chiese: Angelo Raffaele 110/11 e 25, 112/5. - Carmini 110/42, 112/72 e 97. - Fava 112/152. - Gesuati 1/13. - Giglio 112/3 e 126. - Maddalena 7/23, 110/73, 111/44, 112/15. - Ognissanti 110/29, 111/46, 112/14. - Ospedaletto 112/117. - Redentore 1/12, 110/19, 111/55, 112/2 e 10. - S. Agnese 110/37, 111/50. - S. Agostino 110/47, 111/66. - S. Alvise 110/71. - S. Andrea della Zirada 110/44. - S. Aponal 112/71. - S.S. Apostoli 110/77. - S. Bartolomeo 112/115; progetti di restauro 106 al 108; 112/141/151/157. - S. Benedetto 112/56 e 143. - S. Biagio 111/51. - S. Biagio alla Giudecca 110/18. - S. Canciano 110/79, 111/52. - S.S. Cosma e Damiano 110/20. - S. Croce degli Armeni 110/6, 112/69. - Ch. e Convento delle Eremitte Servite 110/30. - S.a Eufemia 110/21, 111/48. - S. Felice 110/74. - S.a Fosca 110/72. - S. Francesco di Paola 110/54, 112/17, 113. - S. Gallo 110/4. - S. Geminiano 11/12. - S. Gemia 110/66, 112/127 e 135; progetti di restauro 99 al 105; 112/80/84/100/142/146, 121/12. - S. Gerolamo 110/82. - S. Giacomo dell'Orio 110/35, 112/13. - S. Giacomo di Rialto 5/10, 110/50. - S. Giobbe 110/67. - S. Giorgio dei Greci 7/21, 112/37. - S. Giorgio Maggiore 1/14, 14/5, 16/7, 111/20, 112/50. - S. Giorgio degli Schiavoni 110/61. - S. Giovanni in Bragora 110/62. - S. Giovanni Crisostomo 114. - S. Giovanni Decollato 110/32, 111/50. - S. Giovanni Elemosinario 110/51,

112/9. - S. Giovanni Evangelista 110/48, 112/112. - S.S. Giovanni e Paolo 7/20, 14/8, 16/5, 21/1, 27/10, 28, 110/65, 111/19/41/65, 112/4/26/29/91/98/102, 121/16; progetti di compimento della facciata 95 al 98, 112/150. - S. Giuliano 110/3. - S. Giuseppe di Castello 110/53. - S. Lucia 110/69, 112/11 e 103. - S. Marciliano 110/80. - S. Marcuola 112/95. - S. Maria del Carmelo, vedi: Ch. dei Carmini. - SS.ma Maria Gloriosa dei Frari, 1/15, 5/12, 112/86. - S. Maria Formosa 110/7, 111/21. - S. Maria Maggiore 110/33. - S. Maria Mater Domini 110/34. - S. Maria dei Miracoli 110/78, 111/53, 112/8 e 105. - S. Maria Nova 111/53, 112/8 e 105. - S. Maria del Pianto 110/63. - S. Maria della Presentazione, vedi: Zitelle. - S. Maria della Salute 12/4, 14/6, 18/1, 21/6, 27/11, 110/39, 111/56, 112/35/36/55/153, 119, 121/1. - S. Maria Zobenigo, vedi: Ch. del Giglio. - S. Martino 110/56, 112/16. - S. Moisè 111/58. - S. Nicola dei Tolentini 110/26. - S. Nicolò dei Mendicoli 110/27. - S. Pantaleone 110/46. - S. Paterniano 110/8. - S. Pietro di Castello 110/52. - S. Rocco 110/45. - S. Salvador 111/80, 112/25 e 121. - S. Samuele 110/15. - Scalzi 112/11. - S. Sebastiano 110/36, 112/136. - S. Simeone Grande 111/55, 112/7. - S. Simeone Profeta 110/41. - S. Simeone e Giuda 110/40. - S. Sofia 110/76, 111/51. - S. Stae 111/43, 112/114. - S. Stefano 16/3, 110/10, 112/83. - S.a Terna 110/55. - S. Tomaso 36, 110/49, 112/19, 125. - S. Trovaso 110/23. - S. Vio 109. - S. Zaccaria 137. - Zitelle (chiesa e ospizio) 110/24, 112/5. - (Interno) non identificata 111/109.

Chiostri: dei Mendicanti 110/64. - S. Caterina 110/75, 111/52.

Cimitero, vedi: S. Michele (isola di -).

Circolo Ufficiali di Marina 112/40.

Colonna del Leone 112/92.

Commenda di Malta 110/60.

Conventi: della Croce 111/37, 112/144. - Eremita a S. Trovaso 110/38. - S. Stefano 112/5.

Convitto M. Foscari 111/52.

Corti: del Milion 114. - Morosina 112/104. - Pazenze 112/72.

Dogana della Salute 1/8, 7/13, 110/17, 112/2/36/147, 119.

Fabbrica di Tabacchi 110/28.

Fondaco dei Turchi 16/2, 112/75.

Fondamenta della Croce 110/26. - Nuove 112/67.

Giardinetto Reale 112/106.

Giardino Papadopoli 59, 110/22, 112/144; vedi anche Monastero della Croce.

Istituto Manin 62, 63, 111/47.

Laguna 14/10. - Fra la Salute e S. Giorgio 112/148. - Davanti a Pal. Ducale 112/107. - Fra S. Giorgio e Riva degli Schiavoni 112/124.

Libreria 16/6, 112/133.

Loggetta del Sansovino 112/58.

Magistrato del Fontego della farina 112/106.

Malvasie 11/7.

Mercato a S. Giacomo di Rialto 110/50.

Molo di S. Marco 5/4, 7/5, 9/4, 14/3, 21/4, 27/3, 29/4, 111/33, 112/64/74, 121/8.

Monasteri 11/13. - Croce 112/108. - S. Croce (?) 111/54.

Monumenti: di Canova (nella Ch. dei Frari) 5/12, 30/5. - Colleoni 5/6, 7/19, 112/29/51/70, 121/18. - Immacolata Concezione 112/138.

Negoziato di G.A. Locatelli 44. - Stampe Ripamonti Carpano 84.

Oratori: dell'Annunziata 112/5. - S. Giobbe 110/68.

Orologio di Piazza S. Marco, vedi: Torre dell'Orologio.

Ospedale 27/10, 112/70.

Ospedaletto 16/8.

Palazzi: Arian 112/79 e 88. - Balbi 112/30 e 53. - Barozzi 112/154 e 158. - Bembo 111/22. - Cini (vedi: Pal. Molin-Loredan). - Contarini-Fasan 112/73. - Dandolo 112/64. - Donà 111/30. - Ducale 1, 5/2, 3 e 4, 10/1, 14/4, 16/4, 30/2, 61, 111/44/103, 112/34/38/48/93/99/122/133, 121/15. - Porta della Carta 1/5, 7/7, 14/12, 29/2, 112/33 e 131. - Foscari 12/2, 27/4. - Ghirardini 112/97. - Giustiniani 112/30. - Grimani 7/15, 112/52/61, 121/19. - Gritti 111/40. - Guoro ai Carmini 112/125. - Labia 112/127. - Magno, a Castello 112/21. - Malipiero della Feltrina 112/3 e 126. - Malipiero Trevisan 111/21. - Martinengo 111/81. - Mastelli 73 e 74. - Molin-Loredan 111/35. - Morosini 111/23. - Pasqualigo, vedi: Pal. Arian. - Patriarca 54. - Pesaro 12/3. - Priuli 111/62. - Priuli, vedi anche Pal. Ruzzini. - Rezzonico 112/20. - Ruzzini, poi Priuli 111/30. - Savorgnan 112/62. - Spagna 62, 63, 111/47. - Tiepolo 111/32. - Treves dei Bonfili 111/32. - Trevisan Capello 112/45. - Valmarana-Mangilli 81. - Vendramin alla Giudecca 111/115. - Vendramin Calergi 112/44 e 123. - Venier 112/62. - Zucchelli 72. - Su canale (non identificato) 121/22.

Piazza S. Marco 1/1 e 2, 8/3-6, 9/1 e 2, 10/5, 12/7, 14/1, 21/2, 27, 28, 31/2 e 3, 37, 53, 110/1, 111/122, 112/60/92/111/119, 118, 121/1/15/17. - Da dipinto di G. Bellini 121/14. - Festa popolare 112/85. - Con l'acqua alta 112/59. - Con costruzione occasionale nel mezzo 111/87. - Tombola in-8, 33.

Piazzetta del Molo 7/6, 15/2, 21/4, 27/2, 48, 89, 111/24/100, 112/27/34, 46/54/58/65/74/133, 121/1. - Dei Leoni 31/3.

Ponte dell'Arsenale 112/57. - Baretteri 110/5, 112/152. - Canal 112/14. - Cavallo 111/41. - Croce 111/37. - Dona 112/67. - Ferrovia, sulla Laguna 2,

17/3, 19/5, 27/7, 85, 138, (inaugurazione) 123. - Guglie 112/62. - Osmarin 112/37. - Paglia 1/7, 27/8, 112/32/43/66/110/122. - Piazienze 110/42, 112/97. - Pinelli 111/67. - Teatro La Fenice 112/87 e 89. - Rialto 1/9, 5/9, 7/16 e 17, 9/6, 11/3, 12/1, 14/7, 18/2, 21/5, 27/5, 55, 112/28/53/118/140/149, 121/1. - S. Aponal 112/94. - S. Biagio alla Giudecca 111/51. - S. Eufemia 111/48. - S. Moisè 111/58. - Soccorso 112/79. - Sospiri 5/5, 7/4, 14/11, 17/4, 19/3, 27/8, 29/1, 112/31/45/110. - Storto 111/49. - Tre Archi 110/67. - Del Vin 111/58.

Porto 15/3, 69.

Procuratie 112/130, 121/1. - Vecchie 84, 111/42.

Rio dell'Arsenale 112/40. - Barcaroli 111/58. - Cannaregio 112/62. - Carampane 112/94. - Carmini 112/79. - Miracoli 112/8. - dell'Osmarin 111/62. - Palazzo 112/45. - Pestrin 111/23 e 67. - S. Barnaba 112/20, 43, 72. - S. Domenico 113. - S. Severo 111/62. - S. Silvestro 112/94. - S. Vio 111/35. - Senza 112/76. - Tolentini 111/37. - Rio terrà S. Domenico 112/17. - Rio terrà S. Leonardo 110/70.

Ripamonti Carpano, negozio di stampe 84.

Riva degli Schiavoni 7/5, 9/4 e 5, 17/2, 19/1, 21/8, 26/1, 111/27/58, 112/64/66/99/122. - Vin 112/52.

Ruga Rialto 110/51, 112/9.

Salizzada S. Stae 111/43.

Scala Contarini del Bovolo 110/12, 112/12, 121/18.

Scuole: di nuoto, edificio galleggiante 111/88. - S. Teodoro 111/80. - S. Giovanni Evang. 112/1. - di S. Rocco 112/86. - S.ta Veneranda 100, 104 e 105. - Grande di S. Marco 112/29 e 70.

Seminario Patriarcale 112/35.

Stabilimento di bagni e fanghi in S. Samuele 40.

Statua del Sior Antonio Rioba 73.

Strada Eugenia 7/24.

Teatro La Fenice 7/18, 8/4, 35, 58, 110/9, 111/121. - Incendio 34. - Ponte (alla-) 112/87 e 89. - Teatro non identificato 112/113.

Torre: dei Baffo 111/44, 112/15. - dell'Orologio 7, 25, 110/2, 112/39/77/78/130.

Vie: Eugenia 112/17. - Garibaldi 112/17, 113.

Zattere 82.

Zecca 112/139.

Verona, arena 124/7 e 12. - Chiesa S. Anastasia 124/10. - Liceo S. Anastasia 124/3. - Palazzo Canossa 124/13. - Ponte di Castelvechio 124/13.

Vicenza, Teatro Olimpico 111/111.

Viesse de Marmont Auguste Frideric Louis, Maresciallo di Francia 56.

Villa Manin a Passariano 111/25 e 26.

Viola T., lit. 8, 19 e 26.

Zender B. 4/2.

Zona, lit. 8.

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Un nuovo pezzo del celebre servizio nuziale
di Alfonso II d'Este

Un recente acquisto nel settore delle maioliche del Castello Sforzesco ha riaperto una annosa questione che ha appassionato gli studiosi della ceramica fin dal secolo scorso.

Si tratta di un versatoio da acqua (fig. 1, inv. 4073) facente parte del servizio eseguito in occasione delle terze nozze di Alfonso II con Margherita Gonzaga, recante il motto « *Ardet Aeternum* ».

A commemorazione dell'evento e dell'unione della giovane sposa appena quindicenne con il maturo Duca di Ferrara fu coniata allora una medaglia in bronzo, ora al Medagliere del Castello Sforzesco (fig. 3), recante nel recto l'effigie degli sposi e nel rovescio l'impresa ricordata con il cuore fiammeggiante; medaglia, che insieme all'altra in oro, ora a Ferrara, ha permesso agli studiosi di identificare « *la credenza* » eseguita nella stessa occasione e i cui pezzi portano tutti lo stesso motto.

Il nuovo acquisto che porta a quattro il numero degli esemplari del noto servizio posseduti dal Museo del Castello Sforzesco, è foggato a modello di anfora di metallo sbalzato e ci colpisce soprattutto per la lucentezza del suo smalto e per la particolarità dell'ansa caratterizzata da una profusione di elementi policromi in rilievo, fiori a petali aperti, foglie accartocciate e serpi attorcigliate, e terminante con un grosso mascherone in rilievo, decorato con un giallo aranciato intenso (fig. 2).

La fascia centrale, fra le due modanature, una aggettante e l'altra rientrante, di cui la superiore ad ornato d'ovoli, è a decoro policromo del tipo istoriato; reca un putto con un delfino sulla spalla e fanciulli marini che giocano rincorrendosi nell'acqua fra un Dio fluviale, ninfe e tritoni. Al centro, nella gola, due chimere presentano l'impresa nuziale di Alfonso II con il cartiglio e la nota scritta entro cui fiammeggia un rogo ardente. Sempre al centro, più in basso, un cammeo rotondo a fondo nero. All'interno, seguendo l'abitudine dell'epoca, il versatoio è

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Un nuovo pezzo del celebre servizio nuziale
di Alfonso II d'Este

Un recente acquisto nel settore delle maioliche del Castello Sforzesco ha riaperto una annosa questione che ha appassionato gli studiosi della ceramica fin dal secolo scorso.

Si tratta di un versatoio da acqua (fig. 1, inv. 4073) facente parte del servizio eseguito in occasione delle terze nozze di Alfonso II con Margherita Gonzaga, recante il motto « *Ardet Aeternum* ».

A commemorazione dell'evento e dell'unione della giovane sposa appena quindicenne con il maturo Duca di Ferrara fu coniata allora una medaglia in bronzo, ora al Medagliere del Castello Sforzesco (fig. 3), recante nel recto l'effigie degli sposi e nel rovescio l'impresa ricordata con il cuore fiammeggiante; medaglia, che insieme all'altra in oro, ora a Ferrara, ha permesso agli studiosi di identificare « *la credenza* » eseguita nella stessa occasione e i cui pezzi portano tutti lo stesso motto.

Il nuovo acquisto che porta a quattro il numero degli esemplari del noto servizio posseduti dal Museo del Castello Sforzesco, è foggato a modello di anfora di metallo sbalzato e ci colpisce soprattutto per la lucentezza del suo smalto e per la particolarità dell'ansa caratterizzata da una profusione di elementi policromi in rilievo, fiori a petali aperti, foglie accartocciate e serpi attorcigliate, e terminante con un grosso mascherone in rilievo, decorato con un giallo aranciato intenso (fig. 2).

La fascia centrale, fra le due modanature, una aggettante e l'altra rientrante, di cui la superiore ad ornato d'ovoli, è a decoro policromo del tipo istoriato; reca un putto con un delfino sulla spalla e fanciulli marini che giocano rincorrendosi nell'acqua fra un Dio fluviale, ninfe e tritoni. Al centro, nella gola, due chimere presentano l'impresa nuziale di Alfonso II con il cartiglio e la nota scritta entro cui fiammeggia un rogo ardente. Sempre al centro, più in basso, un cammeo rotondo a fondo nero. All'interno, seguendo l'abitudine dell'epoca, il versatoio è



FIG. 1 - Urbino, Bottega dei Patanazzi.
Versatoio del servizio nuziale di Alfonso II, visto frontalmente.
Altezza cm. 30, larghezza cm. 18. Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 4071).



FIG. 2 - Urbino, Bottega dei Patanazzi.
Versatoio del servizio nuziale di Alfonso II, visto dal retro.
Altezza cm. 30, larghezza cm. 18. Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 4071).

dipinto in azzurro chiaro con ondulazioni nei toni più scuri, come a significare l'acqua che scorre.

Il servizio di cui ci occupiamo fu eseguito attorno al 1579, ma a quale fabbrica fu commissionato? Quale fu l'artista che lavorò alla esecuzione di quest'opera? Di quanti pezzi poteva essere composto in origine? Domande tuttora senza una risposta precisa perché gli storici dell'epoca non hanno lasciato nulla che possa darci una certezza in merito.

Sappiamo solo che una corte come quella degli Estensi non poteva non avere al suo seguito, nell'epoca Rinascimentale, artisti valenti e operosi che, come presso le corti più prestigiose, i Medici, i Gonzaga, i Montefeltro, abbellivano le dimore principesche portando nei secoli la voce del loro casato. Ma circa la manifattura di Ferrara le notizie sono poche e contraddittorie.

Seguendo lo schema lasciatoci dal Campori¹ e dal Corona² e dividendo quindi le attività estensi in tre periodi, iniziamo con i primi documenti che ci parlano di un *Maestro Benedetto boccalaro*, che operò nel Castello nel 1436, di un Enrico che vi lavorò nel 1472 e di un Frà Melchiorre da Faenza che Ercole I avrebbe chiamato presso di sé nel 1473 assegnandogli nel Castello un luogo ben preciso perché vi conducesse una manifattura di terrecotte. A questo artista, cui si attribuiva il titolo di « *Maestro di terra* », si aggiunsero in seguito Biagio e Antonio, ambedue da Faenza.

Sembra che i loro lavori consistessero anche nella esecuzione di un ricco pavimento a piastrelle invetriate e colorate, intrecciate da tralci fioriti di vitalbe.

Il secondo periodo iniziato alla fine del '400 è condotto ancora esclusivamente da artisti faentini, che portarono a Ferrara con la loro arte anche la terra del loro paese. Era tale infatti la fama che Faenza vantava a quell'epoca, che Ercole I si rivolse ancora a questa città perché esperti boccalari tenessero viva la manifattura, aiutati in questo da Alfonso I, figlio del Duca, il quale non troppo amante degli studi delle lettere, trovava piacevole e interessante l'arte del fondere, tanto delle terre quanto dei metalli, così che il padre gli fece costruire, sempre dentro le mura del Castello, una nuova fornace per le maioliche.

Infatti Alfonso I non si limitò solo a dirigere la fabbrica, si hanno infatti notizie che egli si diletta ad eseguire con le proprie mani dei magnifici vasi di terra; ma al contrario delle officine di Faenza, di Pesaro e di Urbino che facevano commercio della loro merce, la manifattura ferra-



FIG. 3 - Medaglia celebrativa delle nozze di Alfonso II e Margherita Gonzaga, recto e verso.
Civico Medagliere del Castello Sforzesco.

rese usò i prodotti della sua fabbrica solo come uso di corte o per fare dei magnifici doni alle varie case regnanti.

Questa forse fu una delle principali cause dell'assoluta mancanza di notizie nelle cronache del tempo; perché mancando un commercio attivo, non si trovarono documenti relativi a spese e scambi; e la grande rinomanza raggiunta dalla maiolica faentina e urbinata oscurò qualunque altra produzione, per cui tutto ciò di cui non si conosceva bene l'origine, fu nel tempo attribuito a queste due fabbriche.

Nel 1510 a seguito delle guerre che avevano tolto ad Alfonso I una parte dei territori e non volendo il Duca imporre nuove tasse ai suoi sudditi, si vide costretto ad impegnare gli oggetti preziosi della sua casa, compresi i gioielli della moglie Lucrezia Borgia: narrano le cronache che fu questa una ragione perché nella casa Estense si sostituissero gli argenti da tavola con vasi e piatti in maiolica, tanto più stimati, in quanto lavorati spesso dalle stesse mani del Duca o usciti dalle sue manifatture.

Alfonso I fu quindi probabilmente il primo principe italiano che introdusse alla sua tavola le stoviglie in maiolica, abitudine diffusasi molto più tardi, quando le maioliche di Faenza e di Urbino raggiunsero una tal fama e perfezione da compensare, con quello artistico, il loro scarso valore intrinseco; tanto più che si diffuse allora la tesi secondo la quale i piatti di terracotta avrebbero trasmesso agli alimenti un sapore più gradito che non quelli d'argento.

Il culto delle maioliche fu quindi una tradizione ben radicata presso gli Estensi e la stessa Isabella, andata sposa a Giovanni Francesco Gonzaga, ordinava a Pesaro nel 1494 attraverso il cognato Giovanni Sforza, il pavimento in maiolica per i suoi camerini nella reggia di Mantova. Il Corona³ narra che in una lettera del 1494 Francesco Bagnacavallo scriveva a Isabella d'Este inviandole da Ferrara due piattelli, l'uno accomodato perché rotto in tre parti, l'altro fabbricato nell'officina del Castello e gliene prometteva una mezza dozzina di più belli e perfetti.

Da un documento del 1518 conosciamo che il Duca aveva spedito alla sorella Isabella tre ceste di vasi fabbricati in Castello e la risposta di Isabella, che sappiamo donna di gusto squisito e di cultura eccezionale, è così fresca e piena di entusiasmo che ci induce a pensare che i vasi spediti fossero veramente riuscitissimi.

Purtroppo niente di quanto costruito entro le cinta del Castello Ducale portò mai un qualche segno che lo potesse distinguere quindi nessun paragone fu possibile trarne, perché mancò sempre ogni elemento di confronto; e i vari stemmi, imprese o motti della casa d'Este incisi sui



Fig. 4 - Ampolla del servizio nuziale di Alfonso II con scritta: ACETO. Altezza cm. 17,5, larghezza cm. 12. Londra, Victoria and Albert Museum.



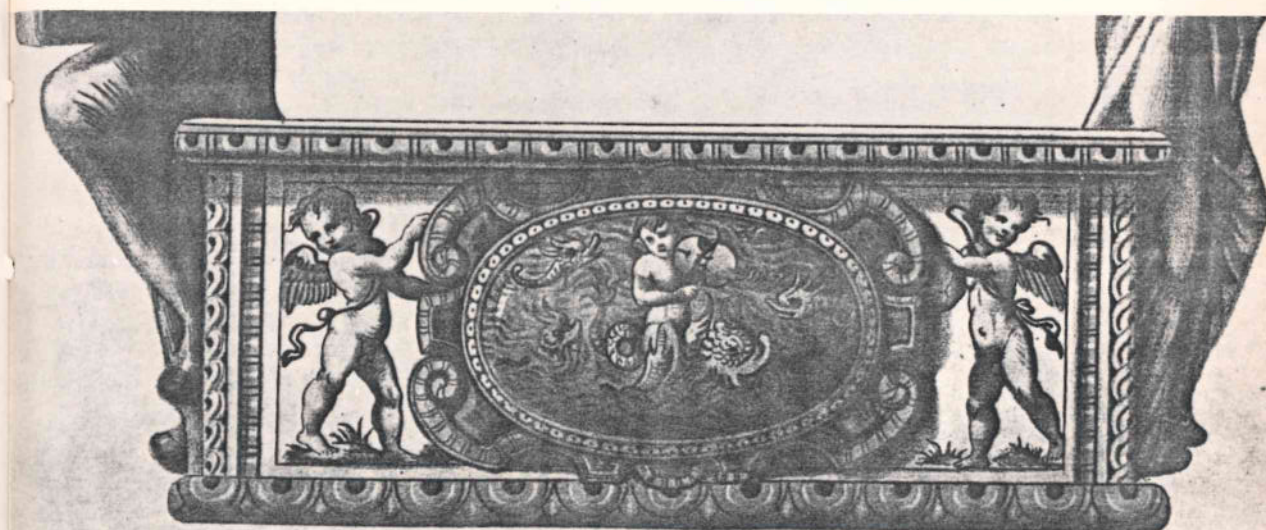
FIG. 5 - Piatto del servizio nuziale di Alfonso II.
Coll. de la Broise, da: Chompret. Répertoire de la majolique italienne. Pag. 76, fig. 602.



FIG. 6 - Urbino, Alfonso Patanazzi. Piatto con grottesche marcato: URBINI A.P.
Pesaro, Musei Civici. (Inv. 117).



FIG. 7 - Urbino, Bottega dei Patanazzi.
Grande anfora del servizio nuziale di Alfonso II.
Altezza cm. 48, larghezza cm. 22. Milano, Castello Sforzesco. (Inv. M. 148).



2
Urbini Patana
fecit anno 1584

FIG. 8 - Urbino, Base di calamaio della coll. Sauvageot.
La figura di destra reca nelle mani un libro con la marca: *Urbini Patana fecit anno 1584*

pezzi che ritroviamo nei vari Musei, non ci sono di grande aiuto, perché dalle varie lettere giunte fino a noi, sappiamo che gli Estensi, nel periodo in cui la fabbrica del Castello era inattiva, ordinavano moltissimi lavori, anche con i loro stemmi, alle manifatture di Faenza, di Pesaro e di Urbino.

Documenti ritrovati nell'Archivio di Modena⁴ portano notizie di conti pagati alle fabbriche faentine per centinaia di pezzi, fra piatti e tazze, e ci parlano di cospicue ordinazioni di casse piene di « *urcetti, cadini e scudelle* » da spedire a Ferrara.

Ad Alfonso II, non appena entrato in possesso del dominio lasciatogli dal padre Ercole II, spetta la gloria di riprendere, dopo vari anni, la tradizione della casa d'Este; egli si diede cura di ricalcare le orme del suo avo nel tentativo di far rinascere a Ferrara il culto delle ceramiche. I suoi 57 anni di pacifico regno gli permisero infatti di tentare numerosi esperimenti, anche nel campo della porcellana, dove la sua officina avrebbe raggiunto notevoli risultati, secondo i documenti del tempo, ovviamente come oggetti di aspetto traslucido, anche se tecnologicamente non definibili come porcellana vera e propria.

Il nuovo duca fece restaurare le vecchie fornaci del Castello e si preoccupò di chiamare vicino a sé artisti e vasai che lo aiutassero nella sua impresa e poiché Alfonso II non era certo uomo da accontentarsi di opere di mediocri, vediamo rivolgere la sua attenzione ad Urbino, quale patria di eccellenti artisti.

In questo terzo periodo, iniziato il 1° gennaio del 1561, vediamo fra i primi artisti Camillo da Urbino, da non confondersi con Camillo Fontana, figlio di Guido che in Urbino in quell'epoca continuava la bottega del padre. Camillo da Urbino, dicevamo, che insieme al fratello Battista, entrò al servizio del Duca con lo stipendio di 6 ducati d'oro. Anche secondo il Corona fu proprio questo Camillo quello che « *fondò a diresse la manifattura di maioliche e porcellane del Duca di Ferrara* »⁵.

Ma la storia di questa bottega fu molto breve, perché poco dopo si verificarono tre eventi che ne determinarono la fine: la morte di Camillo avvenuta incidentalmente nel 1567, seguita dopo due anni da quella del fratello Battista, e il terremoto che nel 1570 lesionò quasi tutte le case di Ferrara, possono avere indotto il Duca Alfonso a far chiudere le sue fornaci, anzi a demolirle. Si trova infatti annotata, nel Registro dei Mandati del 1570, la spesa fatta per un muratore che « *aveva disfatte le tre fornaci in Castello dove si conserva la maiolica di S.E.* »⁶.

Così si chiude il capitolo della manifattura Estense che fra alterne vicende era durato circa un secolo e mezzo; e con quest'ultimo documento, abbastanza significativo, si dovrebbe anche chiudere il problema del luogo di nascita del servizio di nozze di Alfonso II, che nel 1579 non poteva essere stato eseguito presso le fornaci degli Estensi.

Ci pare logico a questo punto che il Duca, abituato allo splendore delle proprie terrecotte, una volta spente le fornaci del Castello, per l'esecuzione del servizio commemorativo delle proprie nozze, volgesse di nuovo la sua attenzione ad Urbino dove aveva già attinto la mano d'opera nel terzo periodo della storia della ceramica ferrarese. Ed ecco che vediamo di nuovo ricomparire il nome di Camillo, ma nonostante una certa confusione creata da alcuni storici, è certo che si tratti questa volta di Camillo Fontana, nipote di Nicolò Pellipario, perché come abbiamo già visto, Camillo d'Urbino era già morto.

Seguendo lo Chompret⁷, il Duca Alfonso avrebbe quindi ordinato il noto servizio a Camillo Fontana, il quale per l'esecuzione di questo lavoro si sarebbe associato ad un altro artista, Giulio da Urbino, che lavorava nell'officina ducale dopo il 1567, e sempre secondo lo Chompret, i due ceramisti avrebbero composto l'opera insieme secondo la moda del tempo e lo stile della loro patria, il barocco raffaellesco. Anche parecchi altri storici prima di lui sono del medesimo parere; ma non ci sono ragioni sufficienti per stabilire l'attribuzione a Camillo Fontana, se non rifacendosi alla frase che ritroviamo spesso ripetuta nei testi di un secolo fa, secondo cui Alfonso II si sarebbe rivolto al più noto artista dell'epoca, che era appunto Camillo Fontana; concetto più volte ribadito quasi a significare una tradizione tramandataci dagli storici, ma fino ad ora nessun documento e nessuna lettera ci provano quanto è affermato.

Il decoro a grottesche di cui è pervaso ogni singolo pezzo del celebre servizio non deve indurci ad una attribuzione affrettata, perché se è ben vero che dobbiamo l'introduzione delle grottesche alla famiglia Fontana, in particolare ad Orazio, non è detto tuttavia che questo genere di decoro, che ebbe poi così tanto successo, fosse usato solo nella loro Bottega; né seguire il Boschini⁸ che attribuisce il servizio alla manifattura Estense per il solo fatto che i ferraresi avrebbero dovuto rimanere influenzati dalle grottesche inaugurate da Dosso Dossi, (che oltre a essere il pittore della Corte ne fu qualche volta anche il ceramista); a questa affermazione si oppone giustamente lo Jacquemart⁹ ricordando che si conoscono alcuni vasi durantini ornati di grottesche e di candelabri segnati con l'anno 1519.



FIG. 9 - Urbino, Bottega dei Patanazzi.
Piatti del servizio nuziale di Alfonso II. Roma, coll. Privata.



FIG. 10 - Urbino, Bottega dei Patanazzi.
Piatto con Bacco e raffaellesca. Venezia, Civico Museo Correr.

Passando ora ad esaminare le parti delle decorazioni e dell'ornato dei quattro esemplari del Castello Sforzesco e avendo ben presenti le raffaellesche aeree e leggiadre che la Bottega dei Fontana usava per ornare i suoi pezzi, non possiamo non notare l'improvviso appesantirsi delle figure, anche se eseguite con un certo virtuosismo; vediamo ad esempio scomparire la figurina alata ripiegata su sé stessa che abitualmente accompagna gli ornati dei Fontana, mentre notiamo che i grifi e i draghi diventano più gravi, le forme si allargano, e il contrasto dei colori si accentua soprattutto per l'introduzione del caratteristico giallo aranciato, tipico colore predominante della Bottega dei Patanazzi.

Ma più si osservano i singoli pezzi di questo servizio disseminati nei vari Musei, più ci sembra evidente la differenza che esiste fra di loro, come se mani diverse avessero trattata la decorazione; ci pare quindi di estremo interesse tentare di avvicinare fra di loro i pezzi più simili; così le due ampolle da olio e aceto del Victoria and Albert Museo di cui una è riportata dal Rackham (fig. 4) possiamo avvicinarle al decoro che orna il piatto della coll. de la Broise (da Chompret, fig. 5) non solo per l'ariosità che circola fra le grottesche ma anche per il motivo del cesto con fiori e frutta; questo stesso motivo che è sottolineato dall'Hausmann in un piatto del Kunstgewerbemuseum di Berlino, indicato come creazione del «*Maestro del servizio di Ferrara*»¹⁰; così l'appesantirsi dell'ornato, trattato in versione più semplicistica e la composizione delle grottesche, ci porta ad avvicinare i noti esemplari al piatto dei Civici Musei di Pesaro, finalmente siglato, Urbino A.P. (fig. 6).

Così la leggerezza creata da una certa prevalenza del fondo bianco sulla raffaellesca ben nota nella Bottega dei Fontana, vedi servizio per Guidobaldo II, scompare guardando la severità con cui è trattata la grande anfora del Castello Sforzesco (fig. 7, inv. M. 148) e pensiamo che ancora altri artisti abbiamo lavorato all'esecuzione di questo esemplare, che porta al centro il grande medaglione a fondo nero, contornato da una pesante cornice barocca sostenuta da due putti che sembrano dipinti dalla stessa mano che ideò quelli che ornano la parte inferiore del calamaio appartenente alla coll. Sauvageot (fig. 8) e che porta appunto la firma Patanazzi 1584.

Ci riferiamo in particolare a questa Bottega constatando l'affinità che lega i medaglioni e i vari cammei di cui sono ornati parecchi esemplari del servizio, a quelli che ornano la base dei due calamai riportati dalla Giacomotti¹¹ del Museo di Cluny e di Sèvres.



FIG. 11 - Urbino, Bottega dei Patanazzi.
Piatti del servizio nuziale di Alfonso II. Roma, coll. Privata.

All'elenco completo dei pezzi conosciuti fino ad ora, e ampiamente descrittici da Gualberto Gennari¹², dobbiamo aggiungere, oltre al versatoio sopra illustrato, altri due piattelli che sono comparsi alcuni mesi fa nella bottega di un noto antiquario di Rimini e ora passati ad un collezionista di Roma.

I piattelli recano ambedue al centro un tondo, il primo (fig. 9) con un putto alato e faretra in mano; accostabile, perché molto simile, al piatto con un Bacco al centro, del Civico Museo Correr di Venezia, pubblicato dal Liverani¹³ (fig. 10), e attribuito alla Bottega dei Patanazzi. Il secondo (fig. 11) porta un guerriero con elmo e corazza che impugnando una spada nella mano destra reca nella sinistra una testa d'uomo recisa afferrata per i capelli. Nella tesa di ambedue fra le grottesche trattate in maniera piuttosto sommaria, il solito motto.

Salgono così a 19 i pezzi conosciuti del servizio, che secondo il Sacchi¹⁴, doveva essere costituito da un centinaio di elementi. Ma anche se non si riuscirà mai a rispondere con sicurezza alle domande iniziali, pensiamo che una ipotesi abbastanza attendibile dovrebbe essere quella secondo la quale la richiesta pressante, quindi l'affrettata esecuzione, potrebbe avere richiesto l'opera di più mani che nella Bottega dei Patanazzi avrebbero prestato la loro opera secondo lo stile caratteristico di questa officina ai pezzi che dovevano portare una sola cosa in comune: l'amore e la fedeltà degli sposi, sottolineata dal motto *Ardet Aeternum*.

NOTE

- ¹ G. CAMPORI, *La majolique et la porcelaine de Ferrara*, 1864, pp. 150 e 212.
- ² G. CORONA, *La ceramica*, Milano, 1879, p. 173.
- ³ G. CORONA, Op. cit., p. 204.
- ⁴ MALAGOLA, *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza*, Bologna, 1880, p. 439.
- ⁵ G. CORONA, Op. cit., p. 157.
- ⁶ G. CORONA, Op. cit., p. 179.
- ⁷ CHOMPRET, *Répertoire de la majolique italienne*, Paris, 1949, p. 94.
- ⁸ BOSCHINI, *Sopra due piatti dipinti in maiolica*, Ferrara, 1836.
- ⁹ JACQUEMART, *Histoire de la céramique*, Paris, 1884, p. 335.
- ¹⁰ T. HAUSMANN, *Majolika*, Berlino, 1972, p. 309.
- ¹¹ J. GIACOMETTI, *Catalogue des majoliques des musées nationaux*, Paris, 1974, p. 3747, n. 1113, Cluny. Inv. 2330 e n. 1114, Sèvres. Inv. 8428.
- ¹² G. GENNARI, *Saliera urbinata del servizio nuziale di Alfonso II d'Este*, in: *Ceramica*, novembre 1957, p. 35.
- ¹³ G. LIVERANI, *La maiolica italiana*, Milano, 1958, tav. XXXI.
- ¹⁴ F. SACCHI, *Tre ceramiche d'un servizio nuziale d'Alfonso II d'Este*, in: *Città di Milano*, marzo 1935, p. 136.

BIBLIOGRAFIA

- BOSCHINI, *Sopra due piatti dipinti in maiolica*, Ferrara, 1836.
- G. CAMPORI, *Notizie storiche e artistiche della maiolica e delle porcellane di Ferrara nei sec. XV e XVI*, Modena, 1871.
- G. CAMPORI, *La majolique et la porcelaine de Ferrara*, 1864.
- L. N. CITTADILLA, *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara, 1864.
- G. CORONA, *La ceramica*, Milano, 1879.
- J. CHOMPRET, *Répertoire de la majolique italienne*, Paris, 1949.
- R. A. DARCEL, *Recueil de faïences italienne*, Paris, 1869.
- L. DE MAURI, *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milano, 1924.
- G. GENNARI, *Saliera urbinata del servizio nuziale di Alfonso II d'Este*, in: *Ceramica*, novembre 1957.
- A. GENOLINI, *Maioliche italiane*, Milano, 1881.
- J. GIACOMETTI, *Les majoliques des Musées nationaux*, Paris, 1974.
- G. GUASTI, *Di Cafaggiolo e di altre fabbriche in Toscana*, Firenze, 1902.
- A. JACQUEMART, *Histoire de la céramique*, Parigi, 1884.
- G. LIVERANI, *Il corredo in maiolica di una farmacia cinquecentesca*, in: *Faenza*, 1967.

- G. LIVERANI, *La suppellettile in maiolica di una antica casa italiana*, in: Faenza, 1942.
 G. LIVERANI, *La maiolica italiana*, Milano, 1958.
 A. MINGHETTI, *Ceramisti*, Milano, 1939.
 E. MOLINIER, *Les majoliques italiennse*, Paris, 1883.
 R. PEYRE, *Les faiences de Urbino*, in: Faenza, 1913.
 G. C. POLIDORI, *Orazio Fontana e le sue maioliche nei Musei di Pesaro*, in: Bollettino d'Arte, 1959.
 PUNGILEONI, *Notizie delle pitture in maioliche fatte in Urbino*, in: Passeri, Pesaro, 1879.
 B. RACKHAM, *Catalogue of italian maiolica*, Londra, 1940.
 G. RAFFAELLI, *Memorie storiche delle maioliche lavorate in Casteldurante*, Fermo, 1846.
 F. SACCHI, *Tre ceramiche d'un servizio nuziale d'Alfonso II d'Este nei Musei del Castello Sforzesco*, in: Città di Milano, marzo 1935.
 G. VANZOLINI, *Istoria delle fabbriche di maioliche metaurensi*, Pesaro, 1879.

ROSSANA BOSSAGLIA

L'Archivio Quarti: un secolo di storia e di cronaca dell'arredamento italiano

Qualche anno fa, precisamente nel 1971, la Raccolta Bertarelli acquisiva, per donazione della figlia dell'artista, l'archivio di disegni (schizzi, bozzetti, modelli, disegni esecutivi) di Alessandro Mazzucotelli (1865-1938), il maggiore maestro del ferro italiano per tutto il periodo Liberty-Déco. Era un'acquisizione importante, giacché riapriva nello stesso momento un duplice discorso: sull'interesse che rivestono, in genere, i materiali di « arte decorativa » — appunto anche quelli grafici, gli studi, le testimonianze di laboratorio — e i materiali delle attività artistiche di età recente, specie del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e il 1930, oggi in pieno recupero critico.

Una nuova donazione, della vedova di Mario Quarti (1901-1974), permette alle civiche Raccolte di arricchire ulteriormente il patrimonio di documenti sulla produzione del nostro secolo. Si tratta di un'imponente serie di disegni e modelli grafici dell'Archivio Quarti, con l'aggiunta di una sistematica collezione di fotografie, a coprire un arco di tempo che va dall'attività di Eugenio (1867-1931), ebanista insigne di età Liberty' a quella del figlio Mario, titolare di una qualificata fabbrica di mobili e arredi, con studio di progettazione ambientale, attivo fra il 1926 e il 1953.

I disegni di Eugenio sono numericamente i meno rappresentati (nell'ordine di centinaia sui circa quattromila complessivi) e la loro importanza non risiede tanto nell'essere la fonte diretta e primaria di informazione sull'artista (com'è, invece, per l'archivio Mazzucotelli, lo studio analitico del quale, non ancora condotto, permetterà un quadro esauriente di un'operosità vastissima per tanta parte dispersa²). Infatti, per ricostruire l'attività di Eugenio Quarti si può ricorrere alla buona bibliografia d'epoca (v. nota¹) e alla scrupolosa documentazione fotografica conservata dal figlio, che fa parte dell'attuale donazione. Ma

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

- G. LIVERANI, *La suppellettile in maiolica di una antica casa italiana*, in: Faenza, 1942.
 G. LIVERANI, *La maiolica italiana*, Milano, 1958.
 A. MINGHETTI, *Ceramisti*, Milano, 1939.
 E. MOLINIER, *Les majoliques italiennse*, Paris, 1883.
 R. PEYRE, *Les faiences de Urbino*, in: Faenza, 1913.
 G. C. POLIDORI, *Orazio Fontana e le sue maioliche nei Musei di Pesaro*, in: Bollettino d'Arte, 1959.
 PUNGILEONI, *Notizie delle pitture in maioliche fatte in Urbino*, in: Passeri, Pesaro, 1879.
 B. RACKHAM, *Catalogue of italian maiolica*, Londra, 1940.
 G. RAFFAELLI, *Memorie istoriche delle maioliche lavorate in Casteldurante*, Fermo, 1846.
 F. SACCHI, *Tre ceramiche d'un servizio nuziale d'Alfonso II d'Este nei Musei del Castello Sforzesco*, in: Città di Milano, marzo 1935.
 G. VANZOLINI, *Istoria delle fabbriche di maioliche metaurensi*, Pesaro, 1879.

ROSSANA BOSSAGLIA

L'Archivio Quarti: un secolo di storia e di cronaca dell'arredamento italiano

Qualche anno fa, precisamente nel 1971, la Raccolta Bertarelli acquisiva, per donazione della figlia dell'artista, l'archivio di disegni (schizzi, bozzetti, modelli, disegni esecutivi) di Alessandro Mazzuccotelli (1865-1938), il maggiore maestro del ferro italiano per tutto il periodo Liberty-Déco. Era un'acquisizione importante, giacché riapriva nello stesso momento un duplice discorso: sull'interesse che rivestono, in genere, i materiali di « arte decorativa » — appunto anche quelli grafici, gli studi, le testimonianze di laboratorio — e i materiali delle attività artistiche di età recente, specie del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e il 1930, oggi in pieno recupero critico.

Una nuova donazione, della vedova di Mario Quarti (1901-1974), permette alle civiche Raccolte di arricchire ulteriormente il patrimonio di documenti sulla produzione del nostro secolo. Si tratta di un'imponente serie di disegni e modelli grafici dell'Archivio Quarti, con l'aggiunta di una sistematica collezione di fotografie, a coprire un arco di tempo che va dall'attività di Eugenio (1867-1931), ebanista insigne di età Liberty' a quella del figlio Mario, titolare di una qualificata fabbrica di mobili e arredi, con studio di progettazione ambientale, attivo fra il 1926 e il 1953.

I disegni di Eugenio sono numericamente i meno rappresentati (nell'ordine di centinaia sui circa quattromila complessivi) e la loro importanza non risiede tanto nell'essere la fonte diretta e primaria di informazione sull'artista (com'è, invece, per l'archivio Mazzuccotelli, lo studio analitico del quale, non ancora condotto, permetterà un quadro esauriente di un'operosità vastissima per tanta parte dispersa²). Infatti, per ricostruire l'attività di Eugenio Quarti si può ricorrere alla buona bibliografia d'epoca (v. nota¹) e alla scrupolosa documentazione fotografica conservata dal figlio, che fa parte dell'attuale donazione. Ma

gli studi, i bozzetti, i modelli a grandezza naturale, consentono (oltre che la conoscenza di alcuni pezzi particolari, sfuggiti, almeno nei dettagli, al censimento fotografico) il contatto con un procedimento inventivo ed esecutivo che mette a più diretto confronto il talento, lo stile e il gusto di Quarti con quelli di Mazzucotelli; e sempre più da vicino ci permettono di tastare il polso di quell'età e ambiente geniali, dove le consorterie di eletti artigiani producevano con libertà fantastica e accordo applicativo, in una serie di imprese che sono di per sé storia dell'alta borghesia lombarda tra Liberty e Déco.

Ritornano i nomi di personaggi e monumenti emblematici: il palazzo Castiglioni — con l'appartamento Pellini del quale sussistono, nel materiale Quarti, numerosi bei disegni di arredi —, la villa Carosio di Baveno, il Casinò di San Pellegrino Terme, per stare al primo decennio del secolo; il Camparino in Galleria, se si arriva sino all'anno 1925. E le celebri esposizioni: Torino 1902, Milano 1906. Si ritrovano disegni per mobili bellissimi già recuperati e esposti — in qualche caso con i disegni stessi — nelle recenti rassegne del Liberty tenutesi a Milano, tra il Poldi Pezzoli (1970) e la Permanente (1972/3): i motivi a mazze di viole realizzati a intaglio e in fusione metallica nei pezzi preparati per l'esposizione di Torino; quelli fioriti, ma più spaziosi e leggeri, per gli intarsi del prezioso cassettoni in citronnier della villa Carosio; e ancora, motivi astratti e severi — ma dolcissimi nei raccordi — per la celebre sala da pranzo dell'Esposizione di Milano, andata distrutta nell'incendio del padiglione.

Vicino a quella di Mazzucotelli, la mano di Eugenio Quarti — anche là dove progetta particolari in metallo e non è quindi vincolata alla tenerezza materica del legno — è più leggera, sfumata, carezzevole; non si danno passaggi bruschi, il carboncino si compiace di effetti di trapasso, il segno è pastoso ma non intenso. Queste osservazioni vogliono indicare, oltre alla piena godibilità del materiale, la sua caratterizzazione specifica e l'utilità che esso riveste ai fini della lettura degli stessi arredi di Eugenio; si capiscono molte cose esaminando da vicino l'energica fattura dei disegni di Mazzucotelli, come premessa a quei ferri densi e prepotenti, e la fattura delicata di questi di Eugenio, progetti di pezzi di cui riesce tanto più chiara e apprezzabile la squisita levigatezza, la stesura ferma e sottile.

Risultati del genere fanno rimpiangere che non sia stato sin qui rintracciato — se pure è conservato — l'archivio del grande architetto per il quale e con il quale in età Liberty lavorarono sia Eugenio Quarti sia

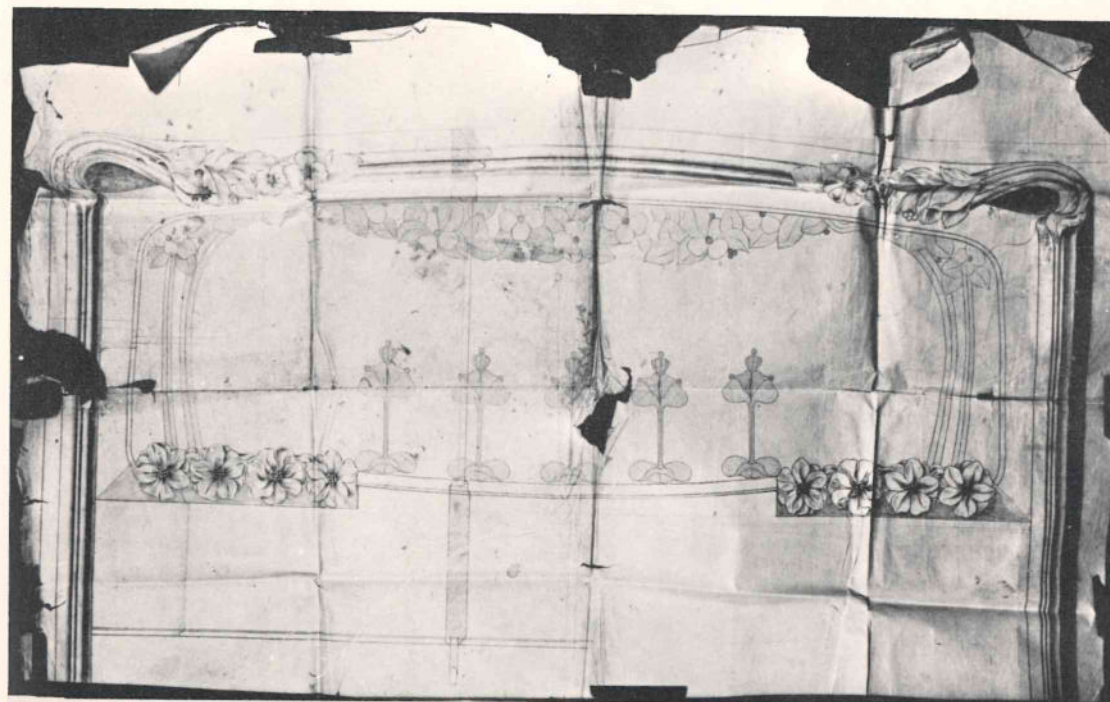


FIG. 1 - E. Quarti, Disegno esecutivo per tendaggio. Acquarello, cm. 29×131.

I primi saggi di decorazione di Eugenio si attengono a formule di importazione inglese, che sono appunto le prime a introdurre in Italia il « nuovo stile »: qui si tratta di una variazione su motivi degli antichi « entrelacs » irlandesi.

FIG. 2 - E. Quarti, Disegno per la testiera del letto esposto a Torino 1902. Matita nera, cm. 104×171.

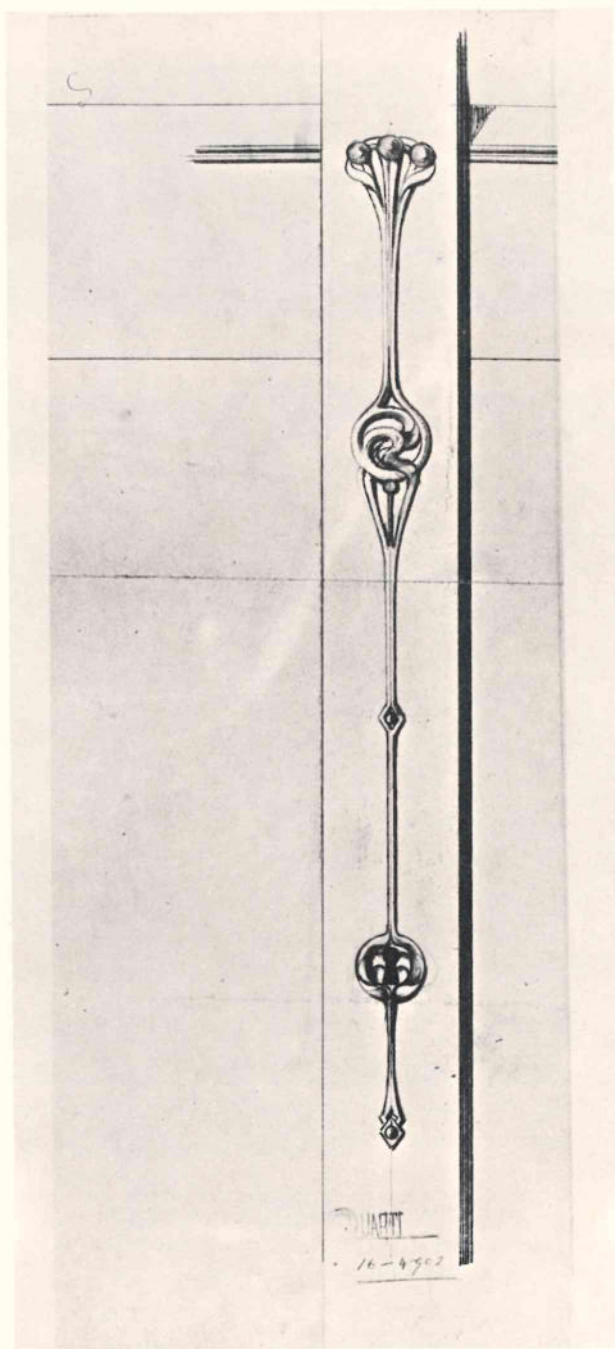


FIG. 3 - E. Quarti, Disegno di serratura per mobile, datato 16-4-1902. Matita nera, cm. 64×23.

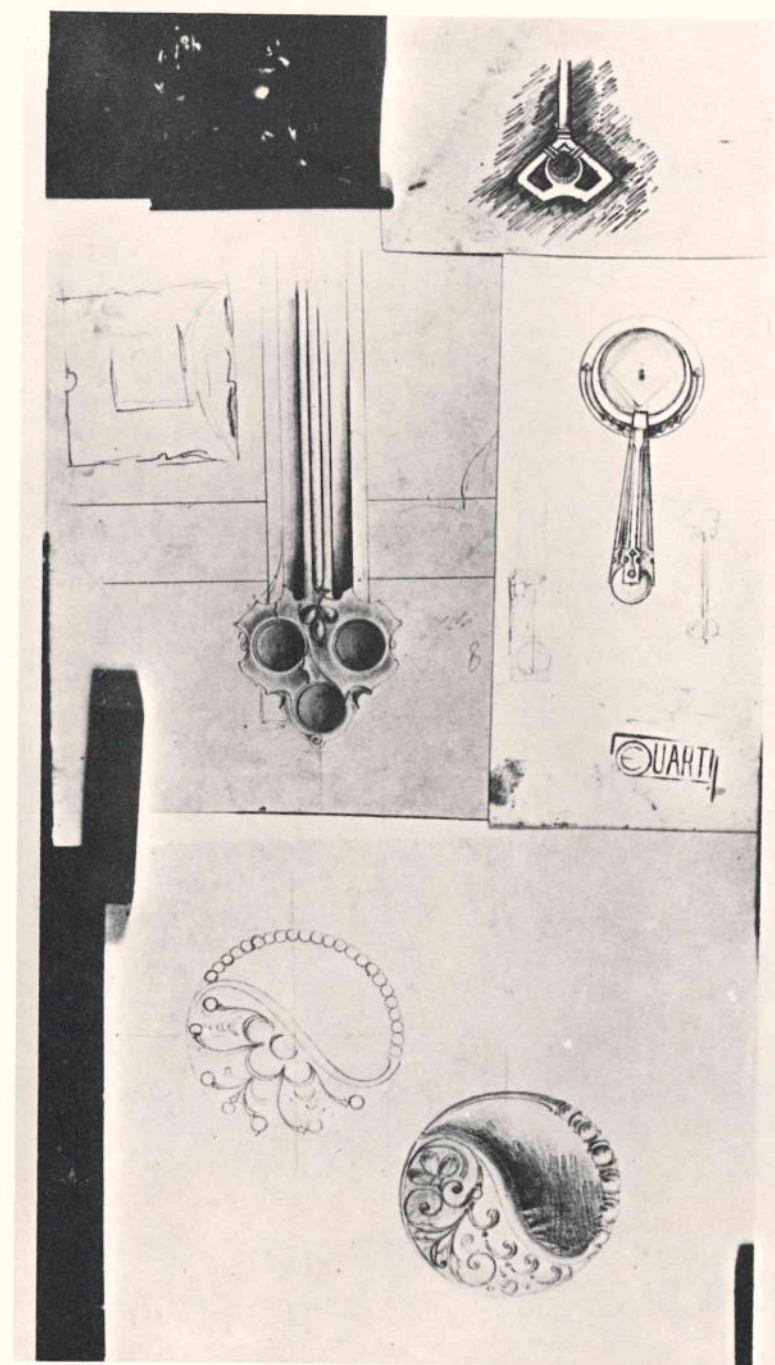


FIG. 4 - E. Quarti, Piccoli schizzi e disegni per serramenti e particolari di mobili. Penna e matita, misure varie.

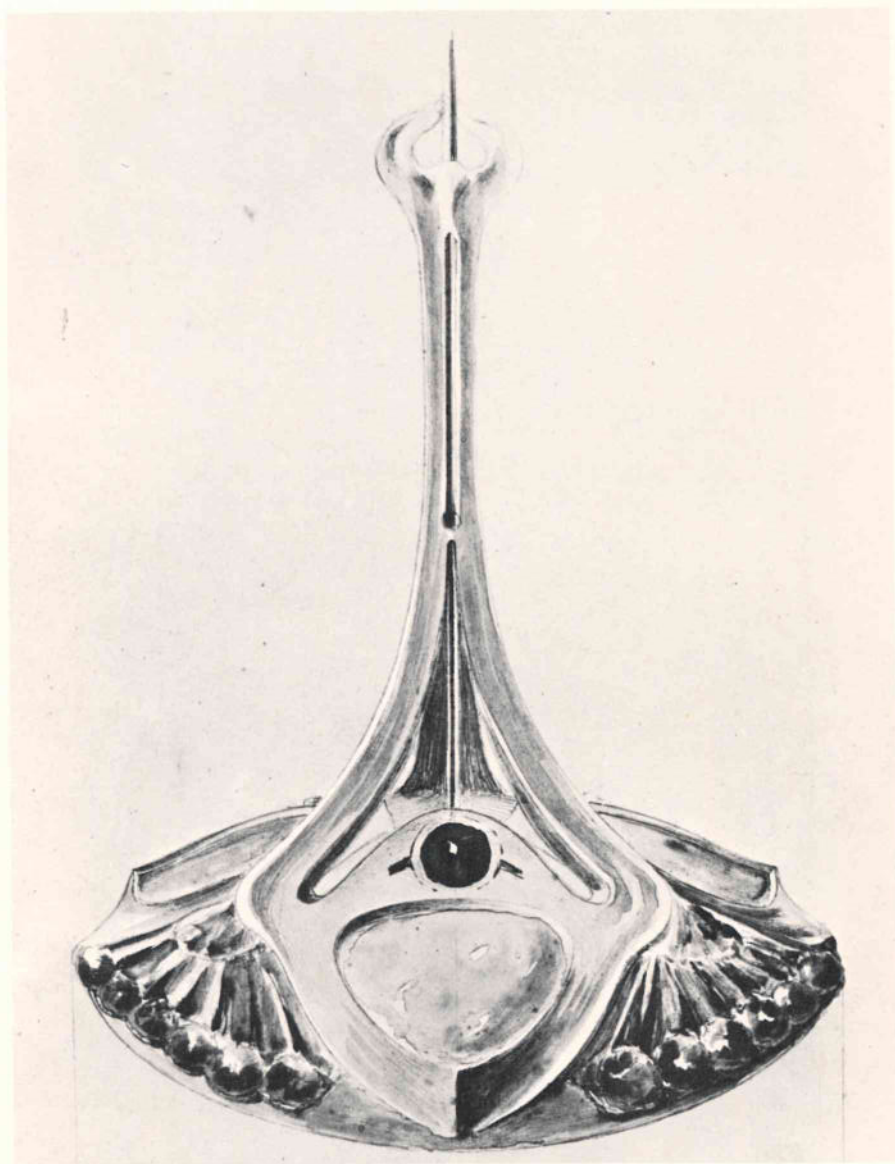


FIG. 5 - E. Quarti, Motivo decorativo da realizzarsi in metallo. Acquarello, cm. 25×32. Nel 1902 Eugenio è arrivato al culmine della sua prima maniera, squisitamente florealizzata secondo il gusto Art Nouveau. Non pochi riferimenti sono possibili, a proposito della sua produzione di questi anni, con i repertori franco-belgi.

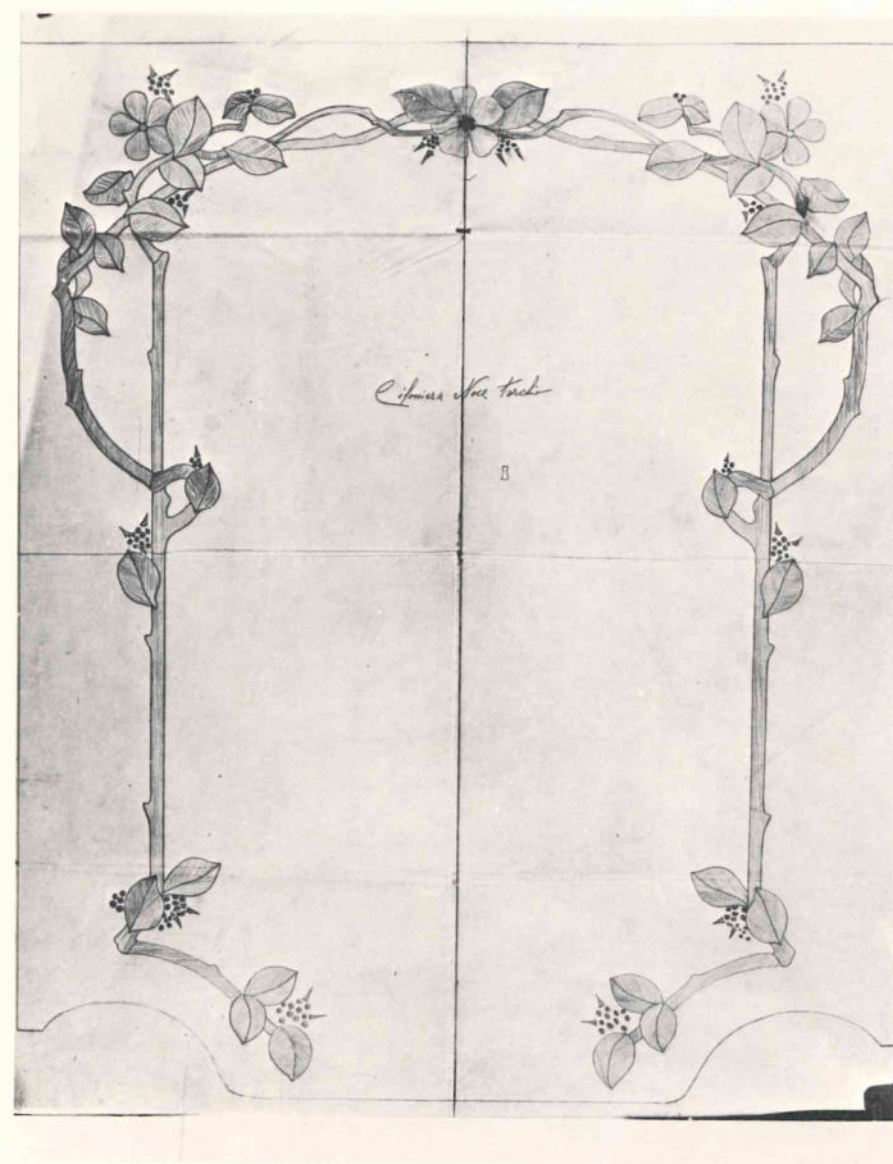


FIG. 6 - E. Quarti, Studio per « chiffonnière » dell'arredamento di casa Prina. Matita nera, cm. 76×97. Nel secondo lustro del secolo Eugenio predilige, al posto dei lucidi legni scuri (mogano) del periodo precedente, legni chiari, lavorati in modo che ne risulti la luminosità (acero, citronnier); usa spesso ancora disegni floreali, ma molto spaziosi e leggeri.

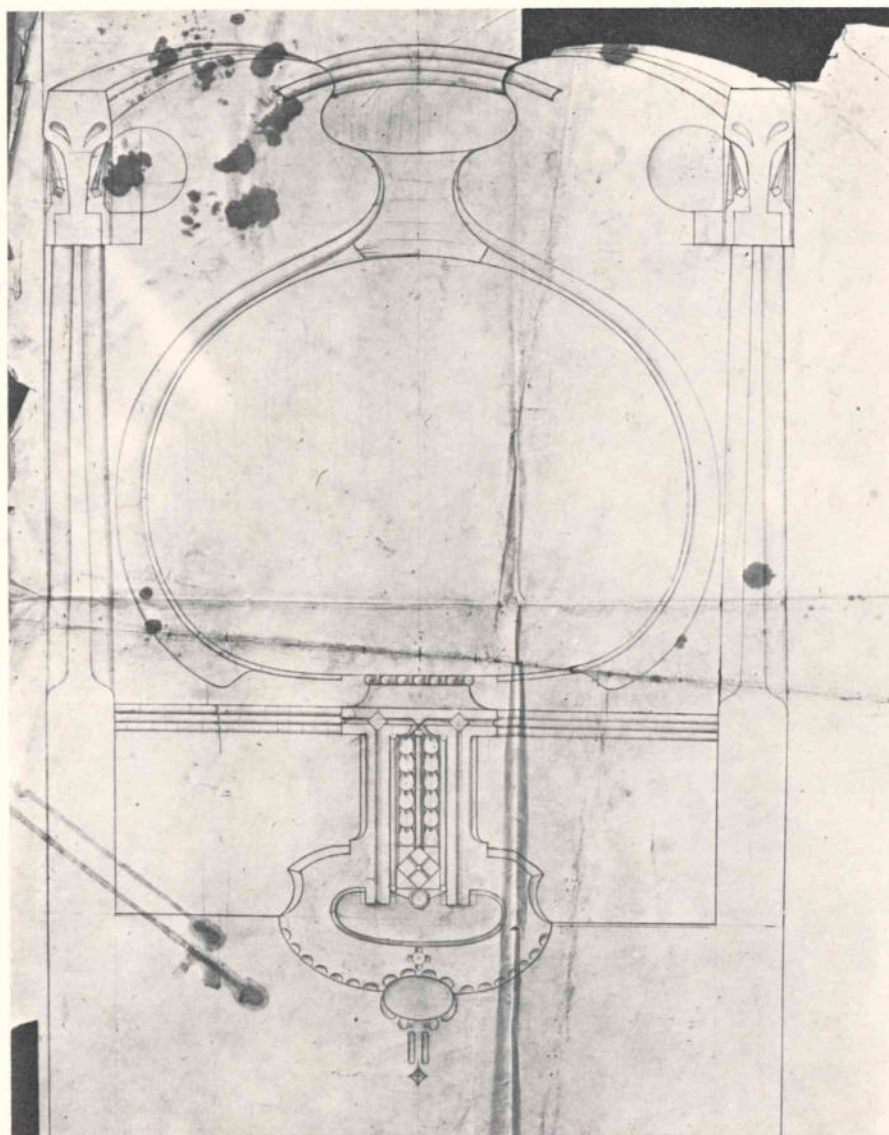


FIG. 7 - E. Quarti, Disegno di « fianco di servant », mobile eseguito per Milano 1906. Matita nera, parte disegnata del foglio cm. 65×87.
Con il 1902 si chiude per Eugenio, come per i più evoluti maestri italiani, la fase Art Nouveau; i temi, mutuati soprattutto dal mondo austro-tedesco, si fanno più astratti e secchi.

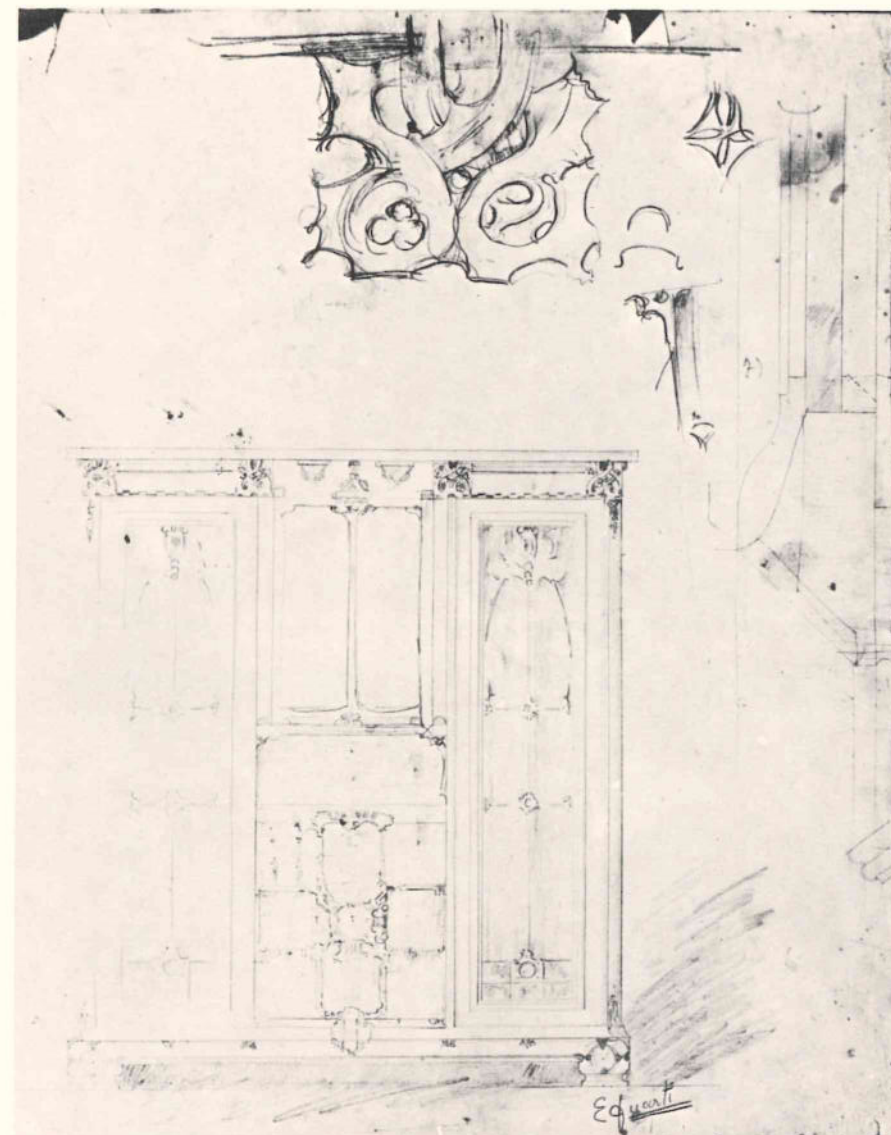


FIG. 8 - E. Quarti, Schizzo di mobile per sala da pranzo e particolari, firmato « E. Quarti ». Matita nera, parte disegnata del foglio cm. 42×36.

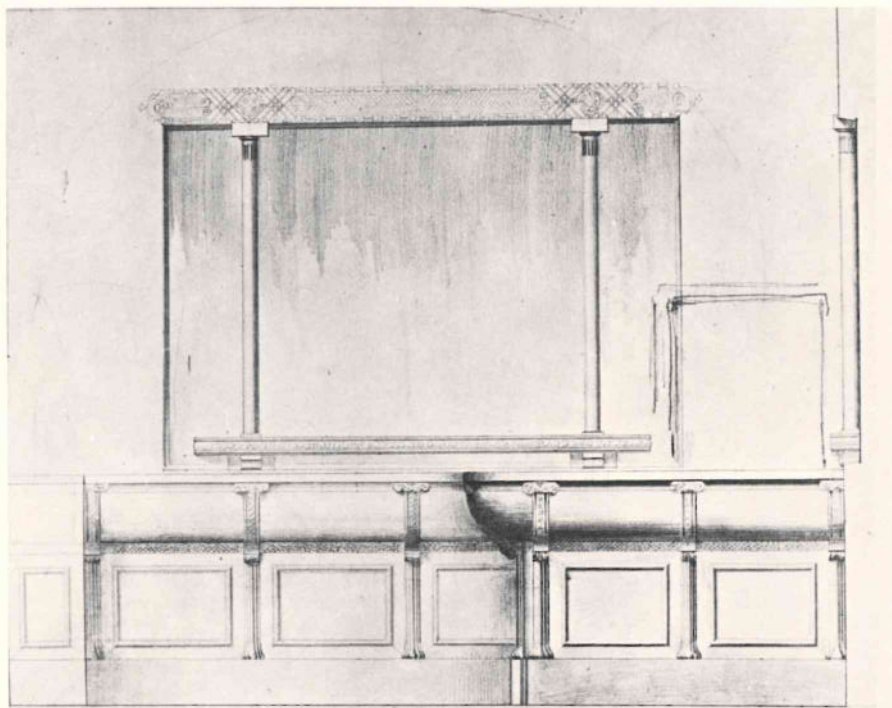


Fig. 9 - E. Quarti, Studio per l'arredo del Camparino in Galleria (1925). Matita nera, parte disegnata del foglio cm. 40×52.
Approdato ormai al suo «stile severo», ed entrato nella fase «déco», Eugenio non perde la capacità a far vibrare l'insieme attraverso le sottili vibrazioni dei particolari: caratteristica sua peculiare e segno dell'educazione Art Nouveau.

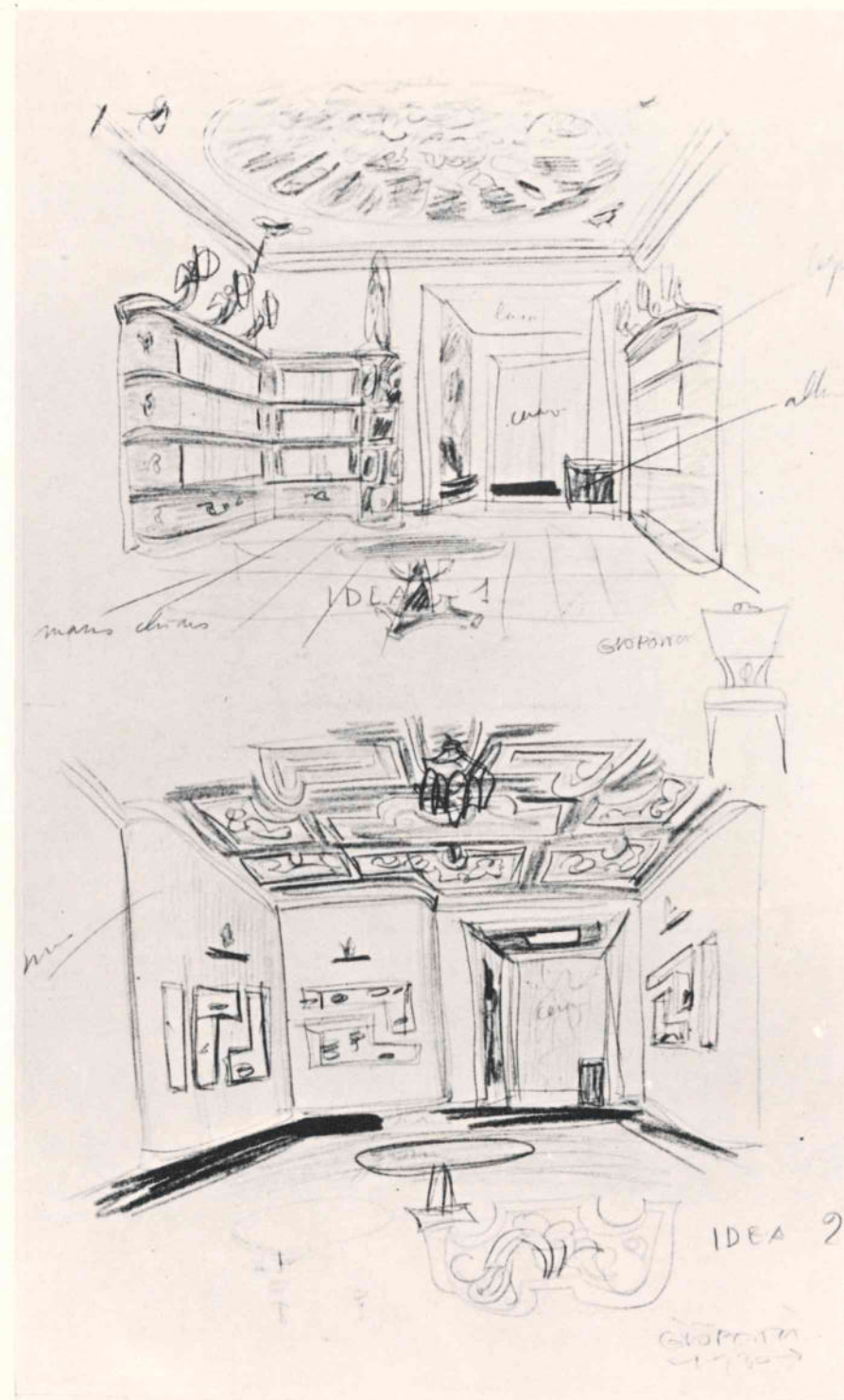


Fig. 10 - Gio Ponti, Schizzi per la sede della Stipel a Milano, firmati e datati 1930. Matite colorate, cm. 28×22 e 31×18.
I due gustosi fogli fanno parte di una serie di quattro, tutti relativi al medesimo soggetto.

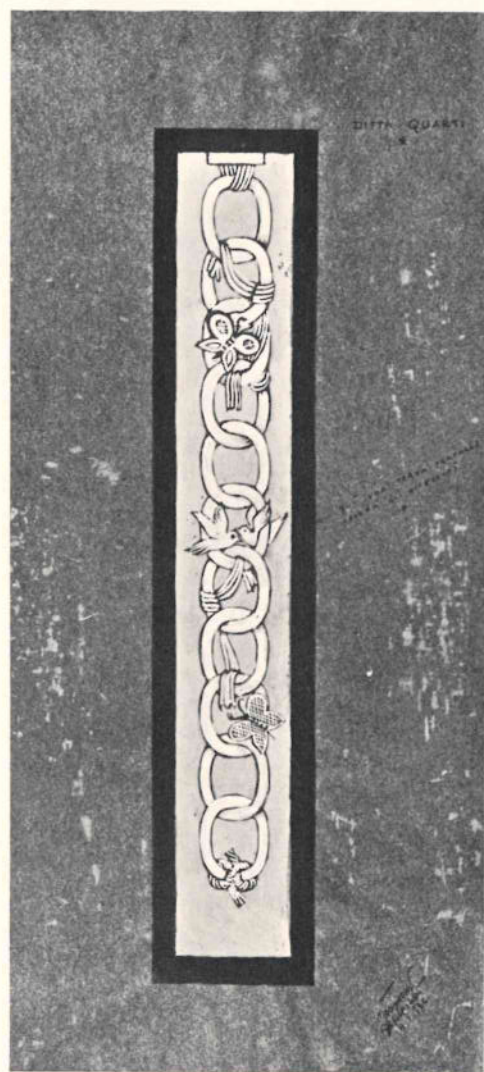


FIG. 11 - Giovanni Gariboldi, Motivo decorativo, firmato e datato 4-1-1936. Acquarello, cm. 39×18.



FIG. 12 - Motivo decorativo. Matita nera, cm. 23×27.
Fa parte di una serie con temi analoghi, di tipica intonazione « Arts déco » nel filone neosettecentista, utilizzata per l'arredo di camere nell'Hôtel de la Ville a Milano e pertanto anteriore al 1934.

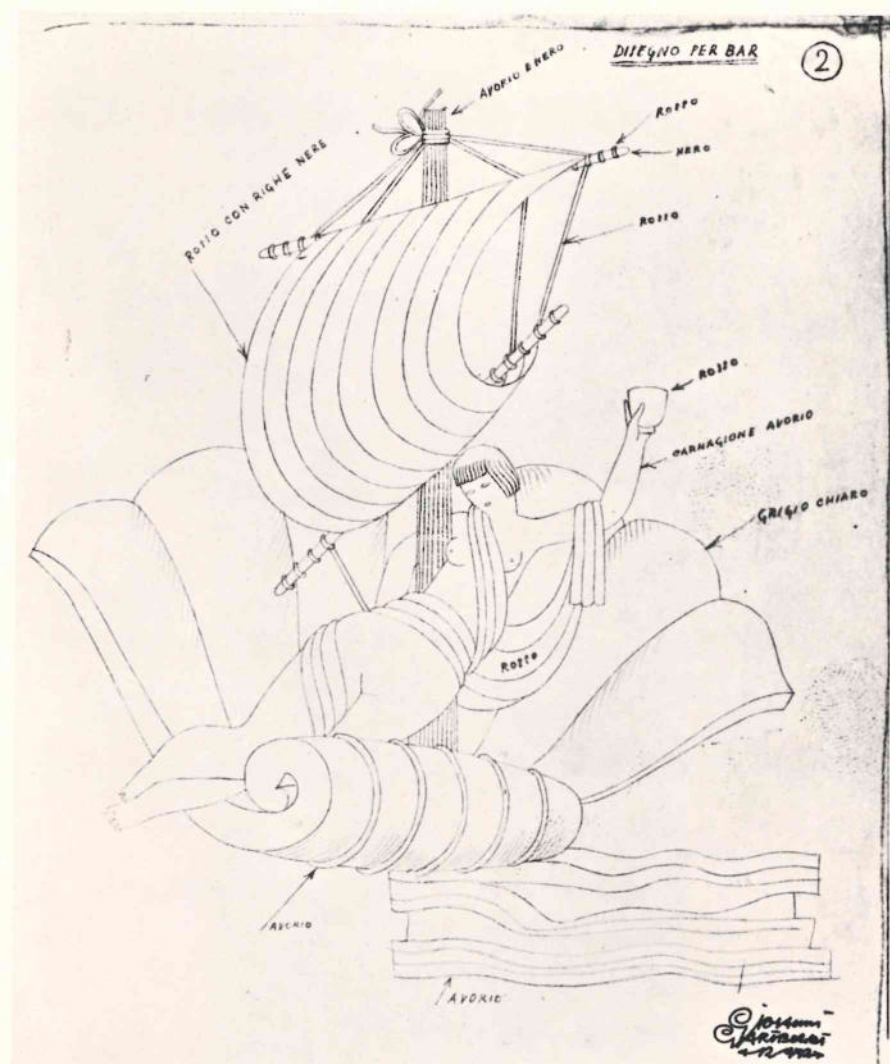


FIG. 13 - Giovanni Gariboldi, Motivo figurato per mobile bar, firmato e datato 1932. Matita nera, cm. 28×22. Anche questo disegno appartiene a una serie omogenea, che risulta realizzata entro il 1934. Lo stile si riferisce a modelli tipici del periodo « déco ».



FIG. 14 - Alfredo Biagini, Cartone per pittura murale? Carboncino, cm. 132×54. Il foglio reca il timbro dello studio di Marcello Piacentini. L'ipotesi è che si tratti, più che di disegni per sculture nel Palazzo di Giustizia di Milano, di disegni per decorazioni murali nell'Istituto nazionale di previdenza sociale a Roma. La data comunque si aggira, nei due casi, fra il 1934 e il 1938. Ancora una volta, l'esemplare che si presenta fa parte di una serie di quattro.

Mazzuccotelli: si vuol dire di Sommaruga, con cui i due maestri artigiani composero una triade artistica di straordinaria coerenza, genialità e forza espressiva.

L'interesse del materiale Quarti per la parte relativa all'attività di Mario è di diversa natura. Mario seguì l'esempio e la tradizione artigianale paterna non solo nella forbitezza esecutiva ma nell'impegno a ideare ambienti interi, concordati con architetti e altri artigiani; fu anche disegnatore sicuro e garbato, come dimostrano alcuni dei fogli dell'archivio che recano la sua firma, sia che si tratti di schizzi indicativi o di tavole di elaborata ed accurata stesura. Tuttavia l'interesse maggiore, nell'acquisire agli studi l'eccezionale mole di disegni riferiti alla sua attività (suoi, di diretti collaboratori, di architetti nelle cui realizzazioni intervenne) è costituito dalla testimonianza offerta sulle vicende e le sorti dell'arredo importante dal tardo periodo « déco » per tutto l'arco del Novecento e oltre.

Quarti riceveva commissioni per grandi edifici pubblici e privati, per banche, alberghi e negozi di lusso, teatri, navi; dai disegni — anche qui appoggiati a una buona documentazione fotografica e ai cataloghi che la ditta periodicamente pubblicava — spiccavano talune imprese di grosso impegno: l'arredo e la decorazione, addirittura l'architettura interna delle reggie di Tirana e di Abdine, del Palazzo di Giustizia di Milano, del Casinò di Venezia, del ridotto della Scala, dello yacht Marhussa per Faruk d'Egitto, dell'Andrea Doria; ancora a Milano del Ristorante Savini, della Rinascente e così via.

Espletava le commissioni fedele a un concetto di monumentalità che si riallacciava alle solenni ultime prove di Eugenio; le quali anche appaiono richiamate in certi mobili fioriti, degli anni Trenta, nel gusto « déco » di Dufrène (si veda la vetrina in bronzo dorato per la reggia di Faruk in Abdine, già compiuta nel 1930).

La parte più cospicua e originale della sua produzione, quando evita l'arredo « in stile » (che ne costituiva l'aspetto di routine e rispondeva a precise richieste dei committenti), paga un suo debito all'asettica severità dello stile Novecento, a quel para-razionalismo, allo sperequato rapporto che esso non era arrivato ad evitare (a dispetto delle premesse rigoriste, sospinto dalla retorica della rappresentatività) tra il modulo umano e l'ampiezza degli ambienti. Ciò si dice intendendosi per Novecento un generale criterio d'arredamento, progressiva semplificazione del gusto « déco », ma non alternativa ad esso. In senso proprio, invece, Quarti non mancò in diverse occasioni di esprimere la sua avversione per la

scostante povertà dello stile Novecento; nel '34, in una delle sue civilissime introduzioni ai cataloghi della ditta, dichiarava: « *ai più seri arredi di stile sono frammisti altri di carattere perfettamente moderno: restando pertanto bandito l'importato « Stile 900 » e tutte le sue variazioni* »; nel '38 ribadiva: « *Dopo le semplificazioni dello stile impropriamente chiamato Novecento, semplificazioni che lungi dal determinare un gusto comunque degno di caratterizzare un'epoca, avevano dato luogo ad una produzione ormai relegata ai più trascurabili empori commerciali...* ». È chiaro che respingendo l'estetica — e l'etica — dei « tubi di metallo », Quarti caratterizzava il proprio riferimento a un concetto artigianale del mobile e indicava il limite, anche storico, del proprio tipo di lavoro e di produzione (nel '33-34, appunto, uscivano a Milano le sedie in tubo metallico di Figini, Pollini, Pica e così via).

Aiuta a comprendere le caratteristiche e la finalità della produzione di Mario, l'elenco degli architetti con cui collaborò; ne segnano per esempio particolari e antitetiche direttive le presenze condizionanti di Marcello Piacentini o di Guglielmo Ulrich. Le grandi tavole ad acquerello, con prospettive generali degli ambienti (la donazione ne annovera una trentina) dal '40 in poi furono preparate per gran parte dall'architetto Paolo Buffa, che tradusse le direttive di Mario Quarti nella dimensione di una fastosità futile e amabile: così la sua serie per lo yacht egiziano Marhussa.

Agli effetti di una indagine spassionata e ordinata del momento novecentista, che non è stata ancora condotta tanto meno sulla globalità del fenomeno, con inclusione delle arti decorative, materiale ghiotto è costituito dalla serie di disegni di pittori e decoratori che collaborarono con Quarti nell'invenzione delle parti figurate dei suoi arredi e ambienti. Fra il '30 e il '40 all'incirca, cospicui sono gli interventi di Giovanni Gariboldi³, secondo la formula di un novecentismo ironico, percorso da piccoli brividi metafisici e leggiadre meditazioni cubisteggianti: capace di vivificare i vezzi neoclassici e neorcaici attraverso l'arguzia di esercizi accademici finto candidi (la ripresa di motivi di archeologia orientale per gli arredi di edifici in quelle regioni; lo stilizzato « d'après » settecentesco per le sovrapposte musicali e così via).

I disegni di Gariboldi riguardano nella quasi totalità intarsi lignei, vetri incisi e piccoli fregi. Di maggiore impegno monumentale quelli di Alfredo Biagini⁴, ben inseriti nella corrente novecentesca che faceva allora capo ad Antonio Maraini, con qualche aspetto più civettuolo e purista talora più scopertamente neo-quattrocentesco. I modelli a carboncino

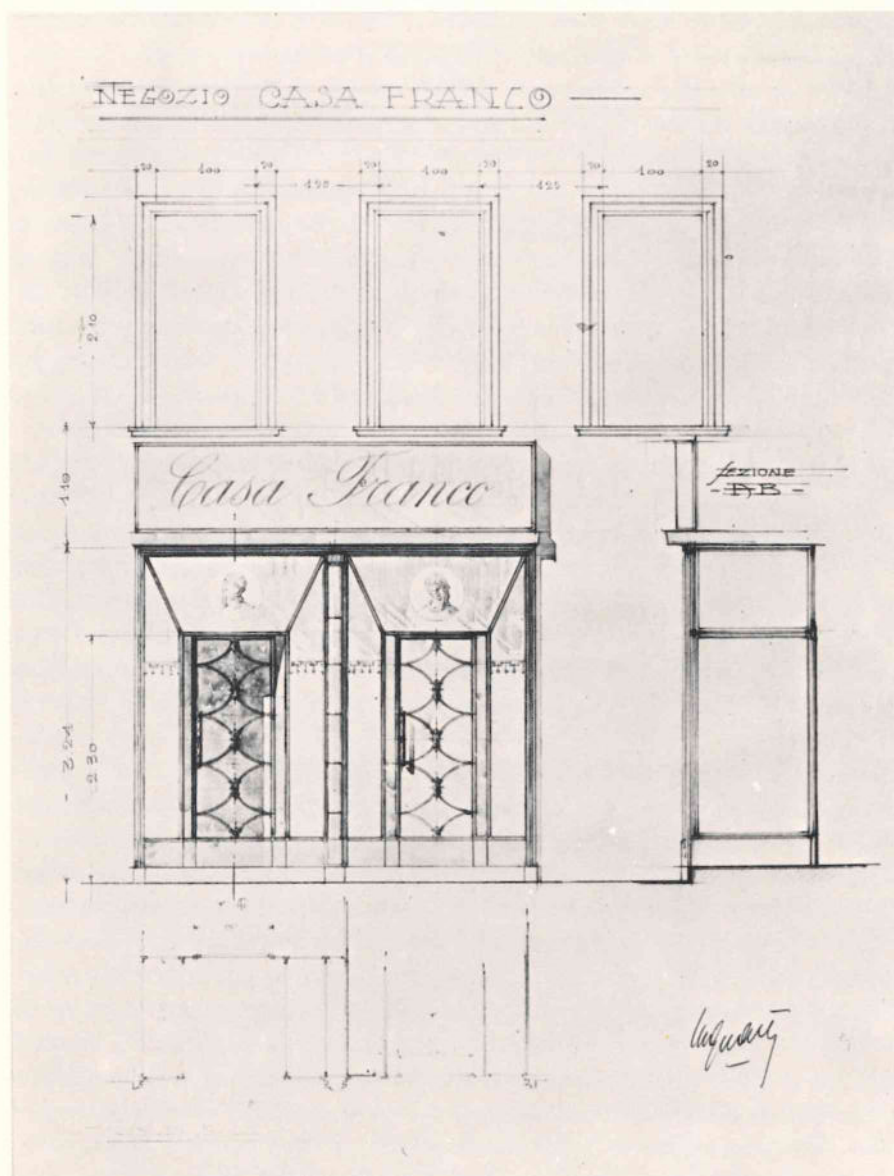


FIG. 15 - M. Quarti, Progetto per l'esterno del negozio (di parrucchiere?) Casa Franco, firmato « M. Quarti ». Matita e acquerellature, cm. 64×50.
La sicurezza del disegno è prova della perizia di Mario e lascia intendere che siano suoi molti dei disegni non firmati. I motivi delle testine femminili sono desunti dal Biagini e confermerebbero, nel contesto di sapore ancora molto « déco », che le figure a carboncino di costui (v. ill. 15) non sono posteriori al 1934 e semmai precedenti.



FIG. 16 - M. Quarti, Progetto per l'esterno del negozio Corti. Acquarello, cm. 45×59.
L'analogia con il disegno precedente non lascia dubbi che si tratti di un foglio direttamente preparato da Mario Quarti; la data non dovrebbe superare il 1934.

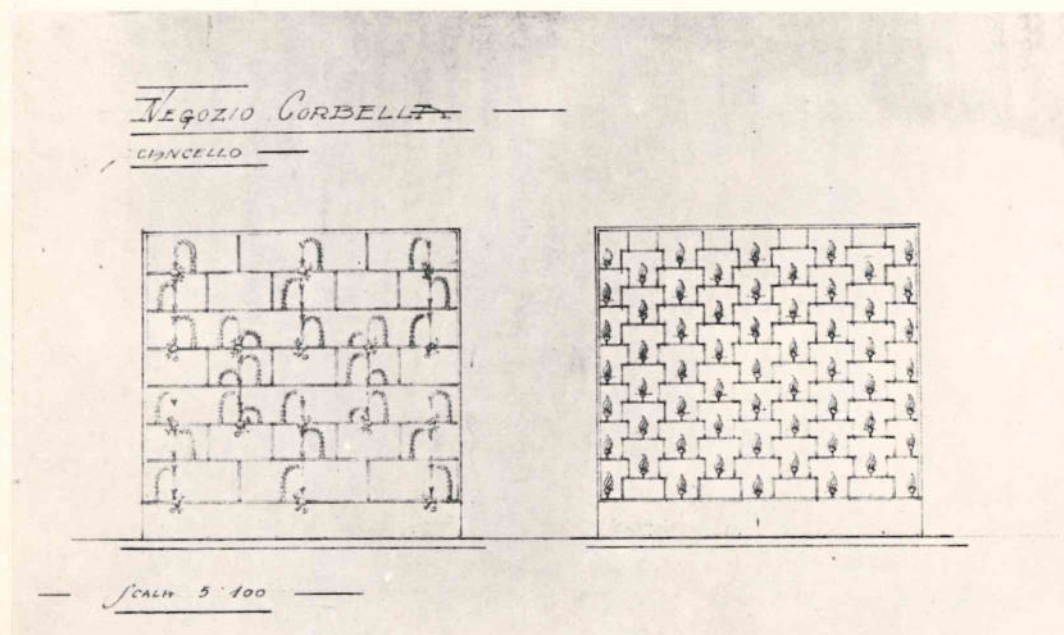


FIG. 17 - M. Quarti, Disegni del cancello della camiceria Corbella. Matita, cm. 34×54.
Il negozio fu realizzato nel 1930. I motivi sono di assoluta tipicità «déco» e in linea con le formule internazionali; motivi analoghi si ritrovano in tutta l'area dello stile, persino nei progetti di Saarinen (cfr. la mostra del 1972/3 all'Accademia d'arte di Cranbrook nel Michigan).

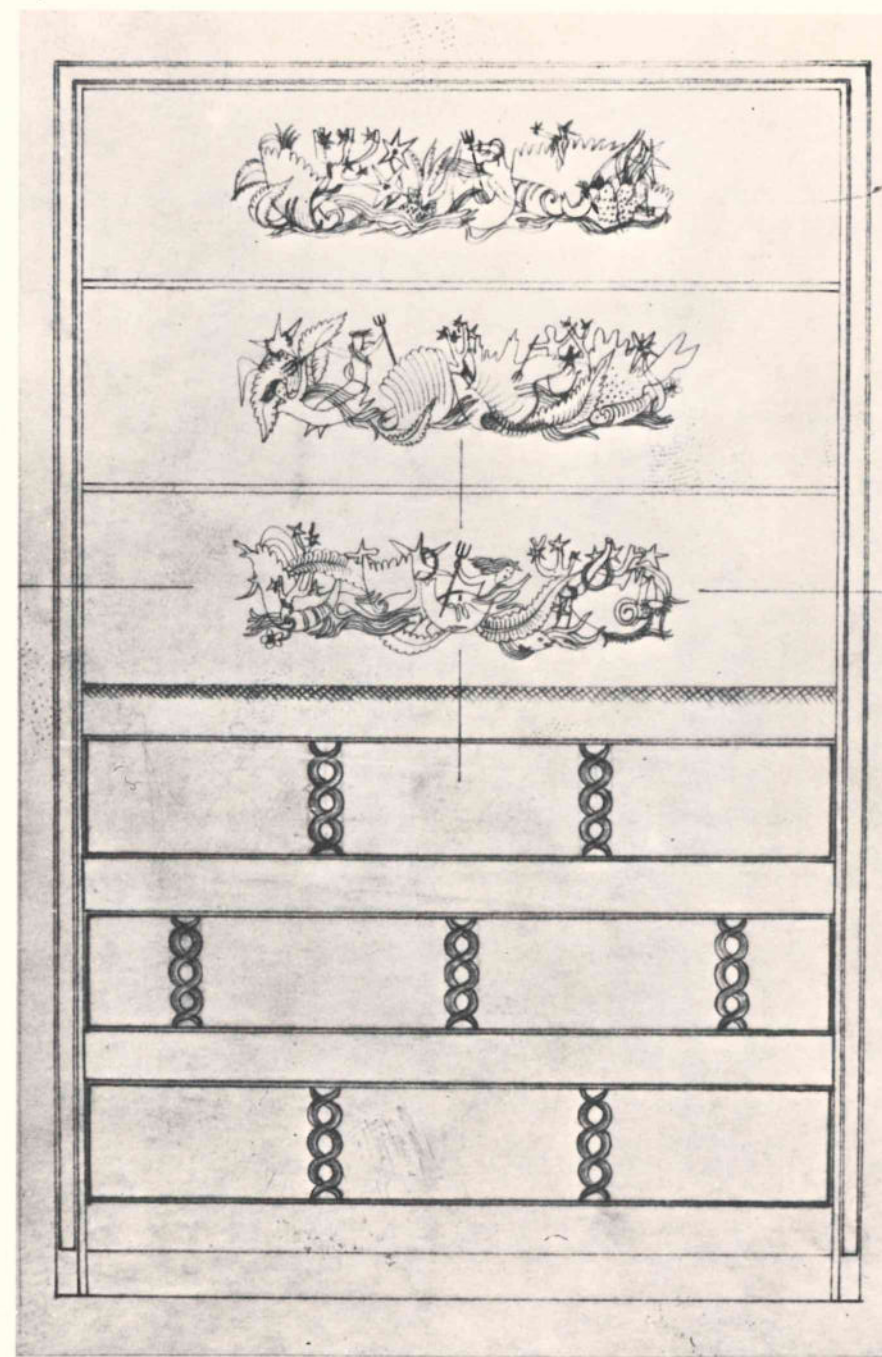


FIG. 18 - Giovanni Gariboldi, Progetto di porta o impennata. Matite nere e colorate, cm. 33×25.
L'attribuzione è avanzata su confronti stilistici. Motivi di questo genere furono realizzati in mobili anteriori al 1938.

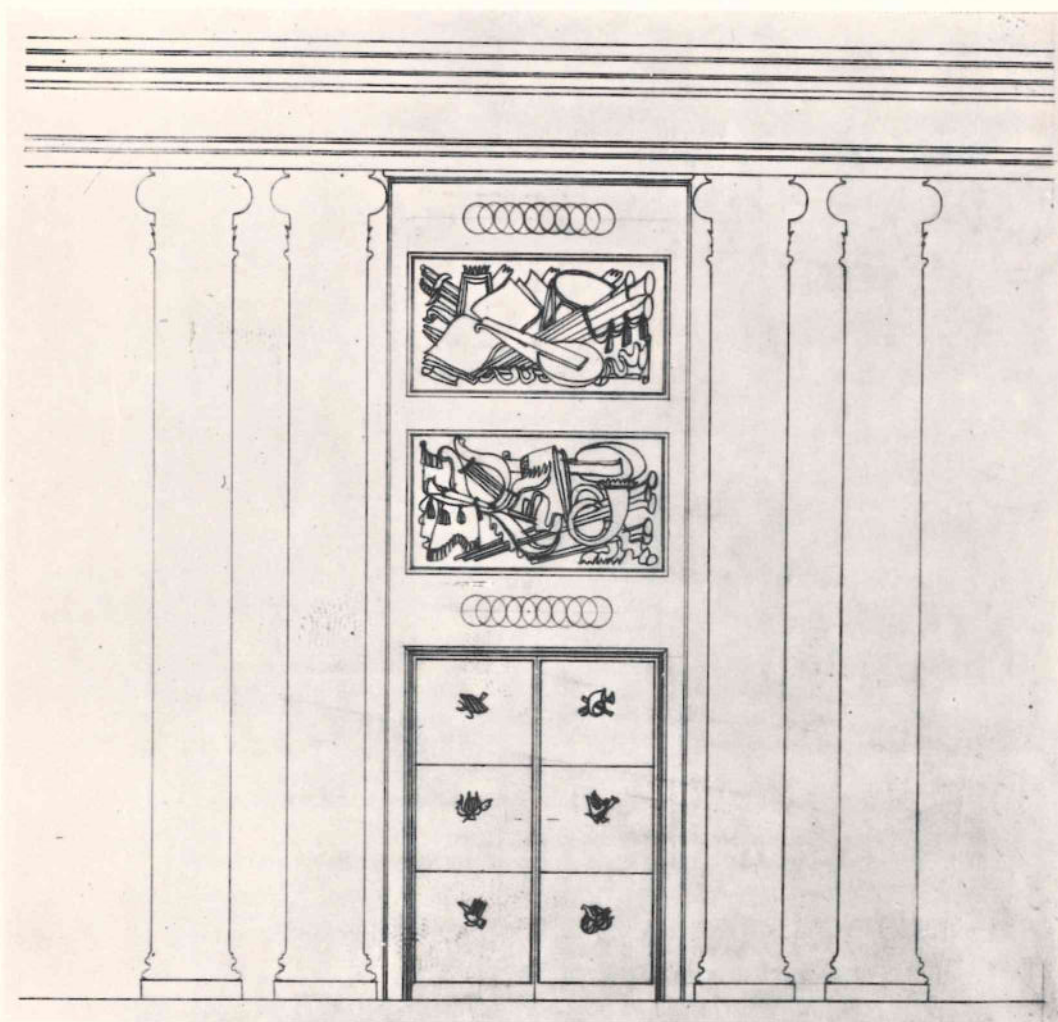


FIG. 19 - Giovanni Gariboldi, Studio di porta per ambiente musicale. Matita nera, cm. 52x52.

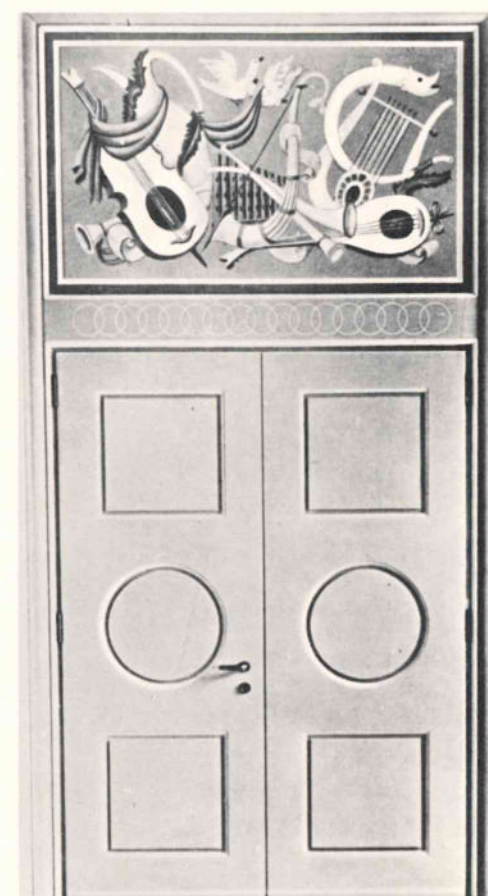


FIG. 20 - Porta nel grande albergo di Tirana.
Il disegno, supposto di Gariboldi, può essere un progetto per l'albergo di Tirana, nel quale Quarti realizzò ambienti fra il 1939 e il '40. Impaginazione affine ha la decorazione del ridotto della Scala, eseguita nel 1948.

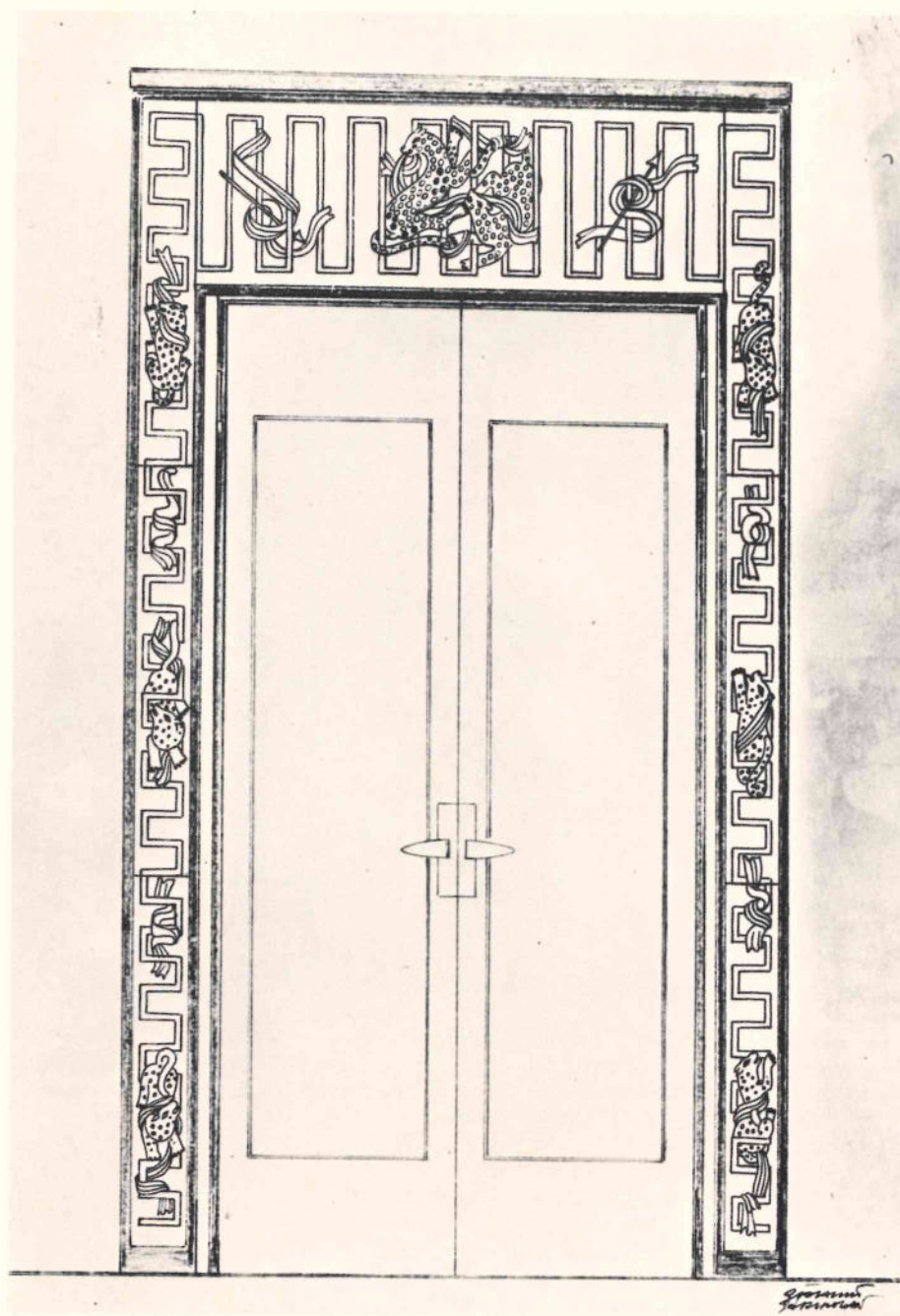


FIG. 21 - Giovanni Gariboldi, Studio di una porta della reggia di Tirana, firmato. Matita e china, cm. 39×24.
La data è sempre 1939/40. Il progetto è uno dei più eleganti e spiritosi che Gariboldi abbia ideato.

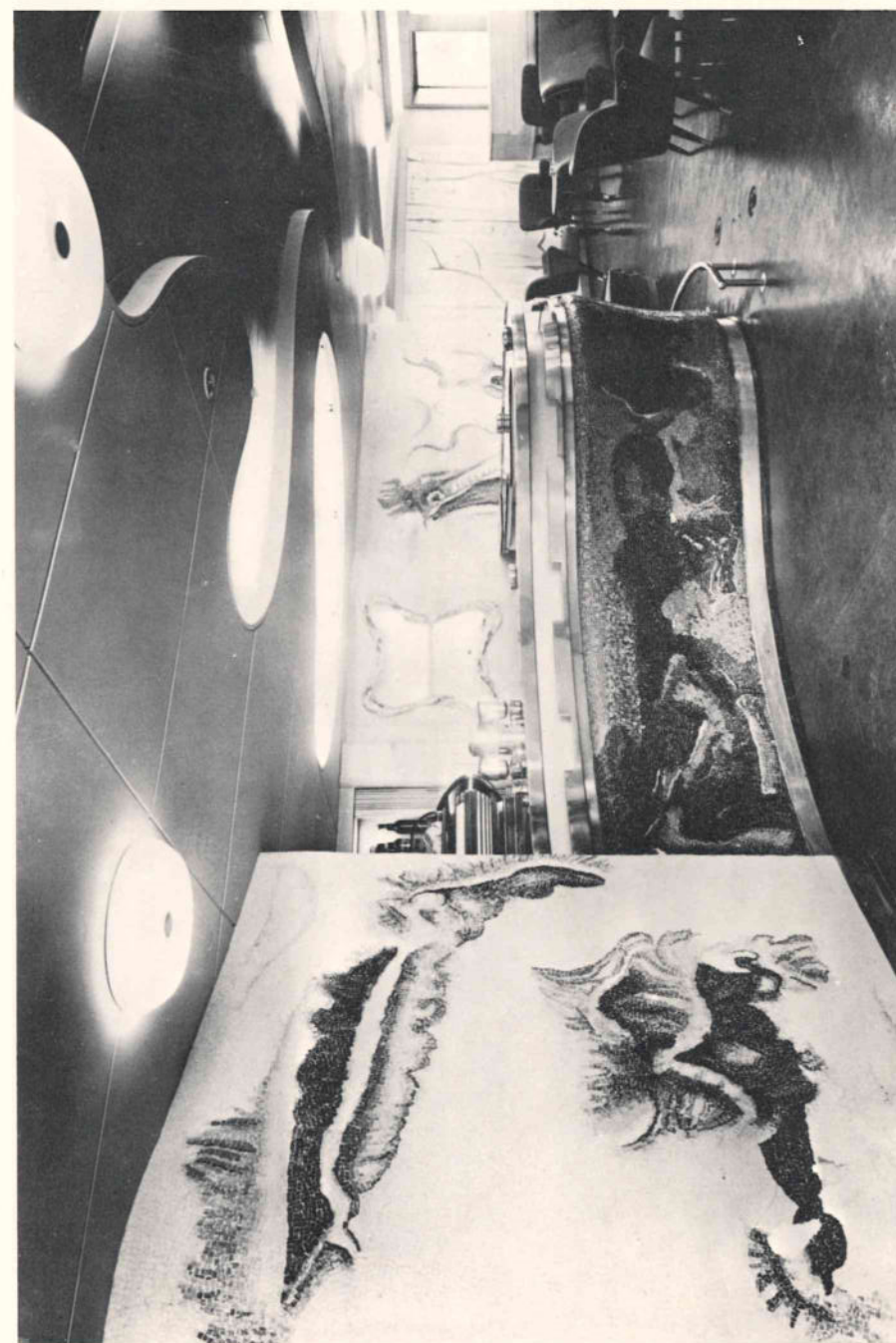
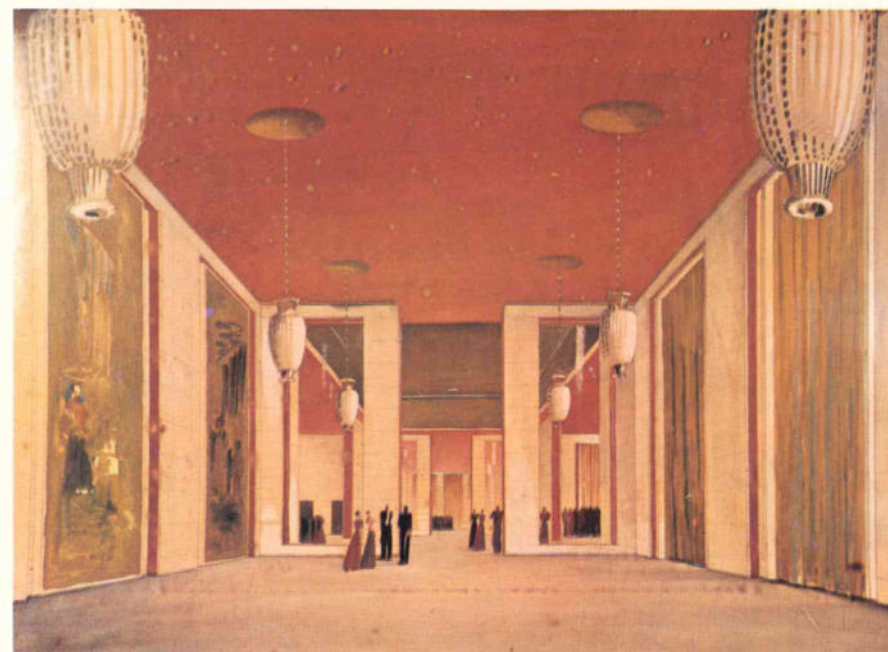
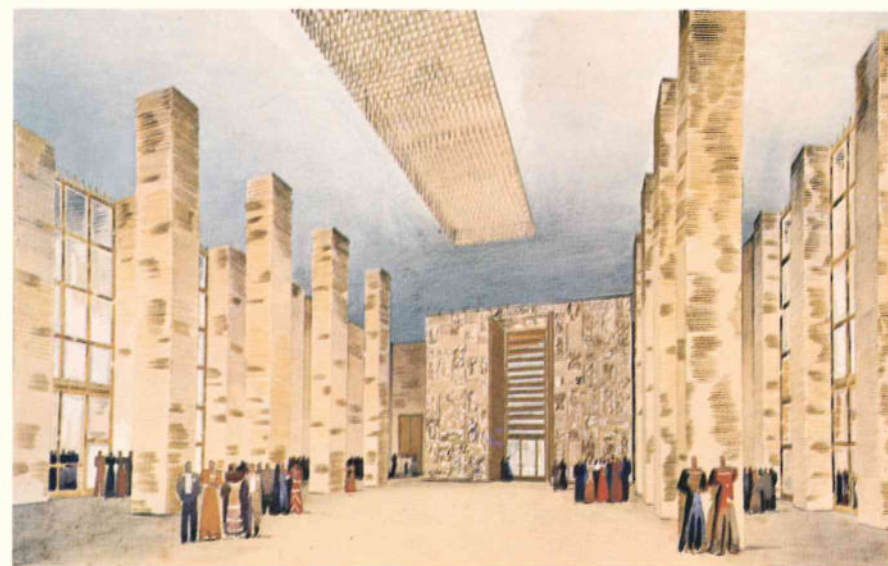


FIG. 22 - Veranda di II classe nella nave « Andrea Doria ». Realizzata nel 1952. La decorazione a mosaico è di Lucio Fontana.



FIG. 23 - Paolo Buffa, Arredamenti di due salette nell'« Andrea Doria », firmati (circa 1952). Acquarello e matita, cm. 24×33 ciascuno.

FIG. 24 - Paolo Buffa, Prospettiva del salone di ricevimento nello yacht Mahroussa, firmato (1951 c.). Acquarello e matita, cm. 40×61.



FIGG. 25 e 26 - Bozzetti per l'atrio e una sala gioco nel Casinò di Venezia Lido. Acquarelli, cm. 40×64 e 46×64.

La serie di sale per il Casinò di Venezia realizzate nel 1938, che con gusto vistosamente cinematografico collegano il « déco » allo stile Broadway, segnano l'apice dell'idea di ambientazione, sfarzosa ma secca, che Quarti coltivava nella sua fase più monumentale. Le tavole, di piglio teatrale e piacevolissima stesura, non sono firmate.

conservati nell'archivio Quarti riguardano probabilmente le figure femminili con cui Biagini decorò il palazzo dell'istituto nazionale della Previdenza Sociale, la cui architettura interna Quarti realizzò nel 1934.

I fogli più importanti, nel gruppo riferibile agli anni Trenta, restano però i quattro piccoli schizzi, a matita e pastello, per la sede milanese della Stipel, firmati da Gio Ponti e datati 1930; l'unico caso di progettini di architetti che Mario Quarti abbia conservato: segno che ne riconosceva il valore. Sono pezzi di una notevole « verve », concepiti e disegnati con sicurezza e fantasia, come piccole messe in scena: un acquisto particolarmente felice per le Civiche Raccolte. Il catalogo Quarti del 1934 annovera alcuni esempi di arredi e architetture interne del medesimo stile; duole che non venga mai indicato nella pubblicazione il nome del progettista.

Un repertorio come quello offerto dai documenti grafici e fotografici di Mario Quarti tocca tali e tanti problemi (la tradizione del mobile di lusso e dell'alto artigianato in opposizione, o in connivenza, con la pratica del design; il concetto di arredo-tipo del palazzo pubblico o di rappresentanza, rimasto pressoché immutato fin quasi al momento attuale; il livello di cultura e disponibilità della committenza pubblica; il concetto di « comfort » ambientale nei luoghi di svago e di riposo, e così via) che va inteso soprattutto come riferimento d'obbligo per una larga serie di possibili studi — storico artistici, merceologici, economici — della società fra le due guerre e oltre. Costituisce addirittura una sorta di « chi è » delle sedi canoniche dell'autorevolezza, del potere, del prestigio: che va letta con spassionata libertà di giudizio.

NOTE

¹ Su Eugenio Quarti cfr. V. Pica, Eugenio Quarti, in *Emporium*, X, 1899, pp. 305-310; G. Bo, Eugenio Quarti, in « *The international studio* », LV, 1915, p. 289; V. Brosio, Lo stile Liberty in Italia, Milano, 1967, passim; R. Bossaglia, Il Liberty in Italia, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 90 sgg., 132 sgg.; Id., Ebanisti italiani d'età Liberty, in Kalòs, I, 1970, pp. 3-14; in Milano 70/70-I-catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1970, pp. 90 sgg., 132; R. Mannucci, Eugenio Quarti, in Kalòs, 18, 1972, pp. 3-12; M. Rosci, in Catalogo della mostra del Liberty Italiano, Milano, palazzo della Permanente, 1972/3, pp. 240 sgg.; Id., in L'Italia Liberty, Milano, Görlich, 1973, v. indice; R. Bossaglia, Storia e fortuna del Liberty italiano, Firenze, Sansoni, 1974, passim e p. 126; Id., Il « déco italiano », Milano, Rizzoli, 1975, passim e p. 85. Eugenio Quarti esordì come ebanista di qualità nell'esposizione torinese del 1898 e da quell'anno fino al 1906 fu presente a tutte le grandi rassegne internazionali di arte decorativa e industriale, ottenendo in ogni occasione premi e riconoscimenti, ivi compreso un Grand Prix a Parigi nel 1900. All'inizio del secolo, insegnando alla Società Umanitaria di Milano e arredando i più significativi edifici della Lombardia Liberty, avviava un sodalizio d'arte con Mazzuccotelli che doveva dare frutti splendidi in alcuni ambienti esemplari.

² Sull'archivio Mazzuccotelli si veda l'articolo di I. Arestizabal, L'archivio Mazzuccotelli, in Kalòs, 19, 1972, pp. 3 sgg., con ottime illustrazioni. Per Mazzuccotelli in generale cfr. soprattutto R. Bossaglia-A. Hammacher, Alessandro Mazzuccotelli, Milano, Il Polifilo, 1971; R. Bossaglia, in Catalogo della mostra del Liberty italiano, cit., pp. 234 sgg., M. Rosci, in L'Italia Liberty, cit., v. indice.

³ Per l'attività di Gariboldi (Milano, 1908) cfr. Milano 70/70, II, 1971, pp. 94, 95, 203. Esemplari della produzione (in particolare ceramiche) da lui disegnata sono stati esposti al Poldi Pezzoli, nella mostra cui si riferisce il catalogo qui citato, e di recente, sempre a Milano, alla galleria Milano (Arti applicate in Italia 1930-1950, inverno 1974/5).

⁴ Biagini (Roma, 1866) ebbe la sua prima grande affermazione alla mostra milanese del Novecento italiano, nel 1926. La sua collaborazione con Quarti appare però più tarda.

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

GIORGETTA KALK LUBATTI

Il caricaturista Giorgio Ansaldo (Dalsani)

La collezione di giornali umoristici illustrati dell'Ottocento che gli eredi Ansaldo affidano alla custodia della « Raccolta delle Stampe A. Bertarelli » è sicuramente un potenziale serbatoio di storia, una miniera per lo studio della caricatura italiana nella sua più ricca stagione; ma a chi se ne congeda essa appare soprattutto come la testimonianza della geniale operosità di un artista noto ed ammirato ai tempi suoi ed ora obliato, benché la sua inconfondibile firma figuri accanto a quelle di Teja, Redenti, Virginio, Camillo e degli altri prestigiosi caricaturisti operanti in prevalenza a Torino nella seconda metà del secolo scorso.

Giorgio Ansaldo (Dalsani), che qui vogliamo ricordare, nacque il 2 marzo 1844 a Mondovì Breo e vi trascorse la prima infanzia (fig. 1). Il padre, trasferitosi con la famiglia a Torino nel 1848, vi aprì un negozio con laboratorio di orologeria sotto i portici dell'allora Piazza Vittorio Emanuele I e con qualche sacrificio volle avviare allo studio i figli Giorgio e Domenico. Rispettoso delle aspirazioni paterne, nel 1867 Giorgio conseguì brillantemente la laurea alla « *Regia Scuola di Applicazione per gli Ingegneri* » sorta da pochi anni al Valentino. Ma la sua vera natura era agli antipodi delle scienze esatte e precocemente spinse la mano del ragazzo a tracciare sui quaderni e sui fogli di appunti innumerevoli caricature e schizzi grotteschi pieni di spirito, eleganti ed eccezionalmente sicuri nel tratto, rivelatori di un livello artistico ben distante dalle manifestazioni pupazzettistiche che ornano tante pagine scolastiche (figg. 2, 3). Più tardi saranno palestra all'adolescente i giornali studenteschi illustrati, i manifesti satirici e patriottici che vengono esposti nelle vetrine dei negozi o affissi sui muri nei tempi eroici del Risorgimento, nel fervore del sogno unitario.

La vocazione prepotente e chiara segna il destino del ragazzo allorché appena sedicenne, celando il proprio nome sotto l'anagramma « *Dalsa-*

ni » (firma che resterà invariata e popolarissima per oltre un cinquantennio), offre qualche saggio del suo talento a Giuseppe Augusto Cesana, illustre patriota lombardo esule a Torino, giornalista di primo piano, fondatore del giornale umoristico « *Il Pasquino* » e di altri periodici. Le caricature, accettate senza riserve, paiono a Cesana più consoni allo spirito della pubblicazione satirica milanese « *L'Uomo di Pietra* », della quale è condirettore, che non al carattere del *Pasquino*, dove dal 1856 milita trionfalmente Casimiro Teja¹.

Anche se l'esordio del giovane caricaturista avviene a Milano, non gli restano chiuse le porte di quel giornalismo torinese che, usando come armi la satira e la caricatura, tanto peso ebbe sugli eventi e sulle passioni del secolo scorso: allo schietto successo sull'« *Uomo di Pietra* » segue l'ambita accoglienza sui fogli del « *Pasquino* ». Il 17 aprile 1861 vi figura, a firma del diciassettenne Dalsani, una serie di parodistiche « *Ispirazioni bibliche* » che occupano due delle cinque pagine illustrate della pubblicazione. Felicemente preso nell'ingranaggio del giornalismo umoristico, il giovane collabora, dopo quell'inizio, a quasi tutti i periodici satirici di vita lunga o breve che, verso la metà del diciannovesimo secolo, sbocciano come fioritura esuberante in Piemonte. Fioritura favorita in parte dai fermenti politici e patriottici di quel determinato periodo ed in parte dalla larga libertà di stampa, tradizionale sotto i Savoia fin dai tempi di Emanuele Filiberto (« *Privilegi all'Arte della Stampa* »).

In primo luogo Dalsani è accolto stabilmente dal « *Fischietto* » e dal « *Pasquino* » ed il rapporto con questi giornali durerà oltre la fine del secolo. Ma, contemporaneamente, altre sue caricature appaiono con varia frequenza nella grande pagina di mezzo o in quelle interne o sulla copertina di periodici più o meno importanti come « *Il Buonomore* », « *Il Soldo* », « *Il Diavolo* », « *Il Monitore delle Bestie* », « *Marforio* », « *Il Pagliaccio* », « *La Caricatura* », « *L'Inferno* ». Inoltre Dalsani disegna, portatovi da Camillo Marietti, per lo « *Spirito Folletto* », periodico di Milano (figg. 4, 5, 6).

Considerando la complessa attività mentale che dà vita alla vignetta umoristica, alla battuta pronta, allo scattante disegno, attività spesso legata allo spoglio della stampa quotidiana, la versatilità e l'impegno di Dalsani giovanissimo appaiono eccezionali. Più tardi « *Fra Longino* » del « *Fischietto* » scriverà dell'amico e collega: « ...Dalsani, con operosità instancabile, accumulò pietre su pietre... ». Allude al sistema litografico² adottato nell'Ottocento dai giornali illustrati a larga diffusione, essendo



FIG. 1 - Autocaricatura di Giorgio Ansaldo, in arte Dalsani. (da: *Il Trovatore*, 1879)

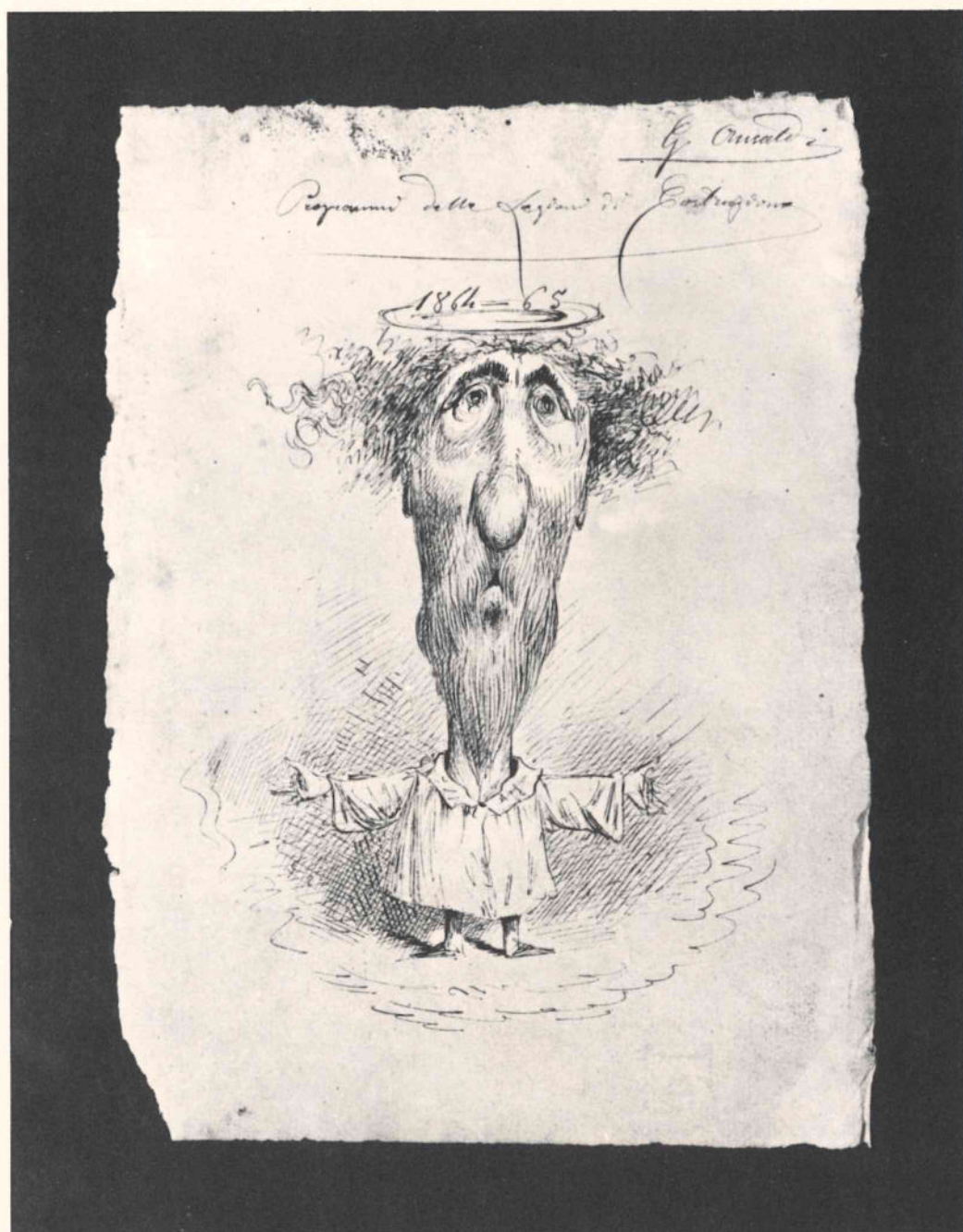


FIG. 2 - Disegno giovanile di Dalsani (1864).

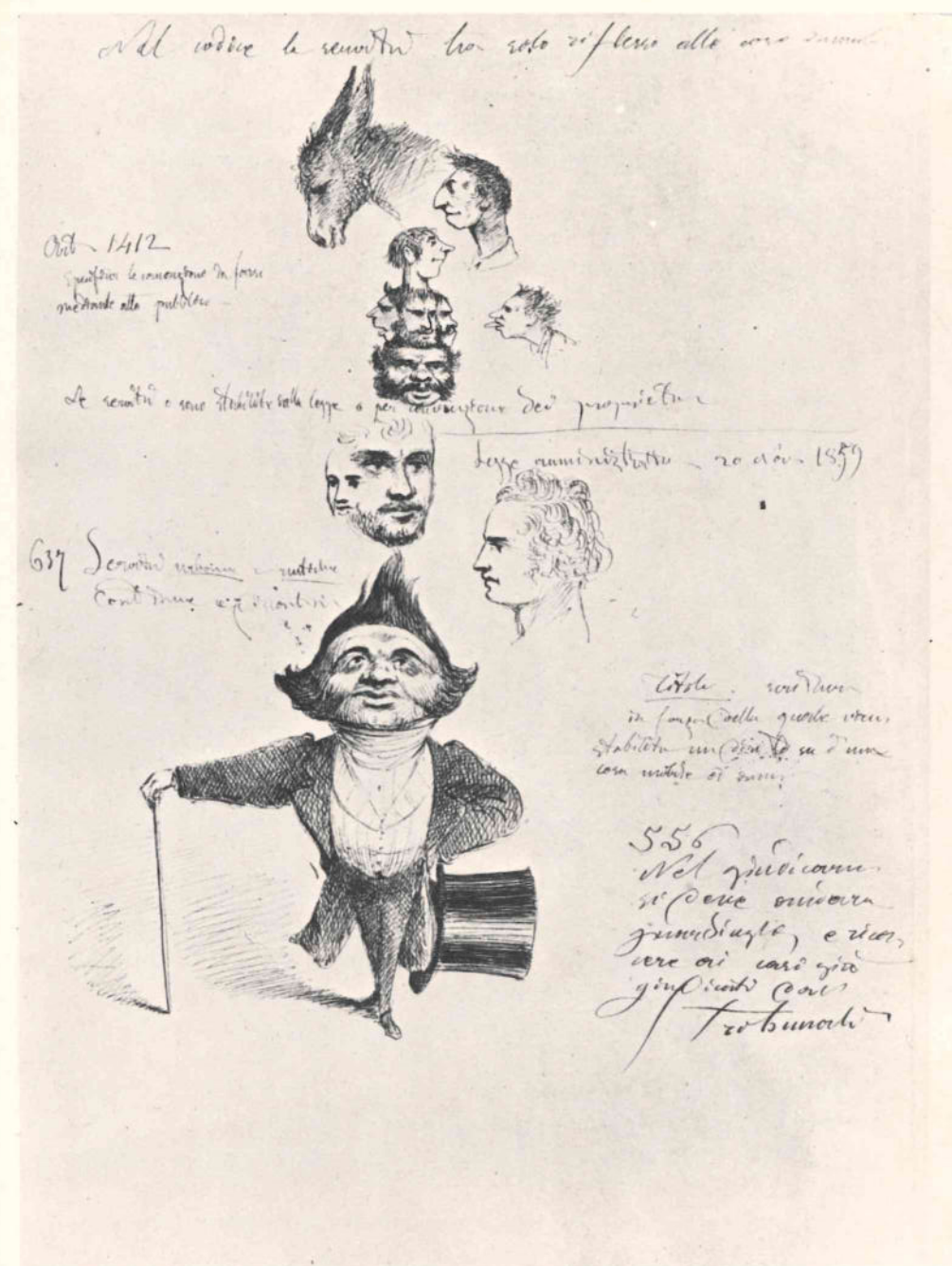


FIG. 3 - Disegni giovanili di Dalsani (1864).

la pietra calcarea in grado di gettare sul mercato migliaia di copie ben riuscite. Al « Museo di Arti Grafiche » della Facoltà di Architettura di Torino si conserva, in perfetto stato, il tavolo litografico su cui Dalsani lavorò per decenni affinando, assieme alla propria personalità artistica, quella tecnica che gli permise di comunicare al pubblico, senza mediazione, il segno genuino ed arguto lasciato dalla sua matita grassa sulla pietra litografica.

Composizioni inconfondibili, dal chiaroscuro pastoso e sfumato, tecnica morbidissima quella di Dalsani, consone al suo modo di « *correggere ridendo* ». Infatti, il suo umorismo non scaturisce dal rancore o dal fiele; quando ironizza un tipo o un avvenimento non deforma violentemente i caratteri somatici, ma il riso, nella sua caricatura, è provocato da allusioni, situazioni, atteggiamenti e simboli, da mille trasformazioni che lasciano pressoché intatto il viso — quasi un ritratto — poggiandolo poi su figure lillipuziane oppure ponendolo su corpi di animali selvatici o domestici, a volte facendo sorreggere teste virilissime da piccanti silhouette femminili, dando così luogo a scenette assurde e spassose. In questo modo di esprimersi Dalsani, pur caratterizzandosi nel tratto, segue un gusto evidente in tutti i caricaturisti dell'epoca, anche quando si tratti dell'estro di un Teja o di un Camillo.

Sfogliando i vecchi giornali umoristici piemontesi incontriamo spesso D'Azeglio curvo sotto gli attributi della sua versatilità, Lanza, medico nella vita privata, armato di siringa; Sella, geologo alpinista, calza enormi scarponi; Lamarmora, allampanato, tutto pizzo e baffi appuntiti, porta lanternini o cerini o candele, nell'esigenza di « *Fare un po' di luce* » (figg. 7, 8).

Assistiamo a scenette coniugali: Depretis a letto con Cairoli sotto la minaccia di un'enorme mola da grano a mo' di baldacchino (la ricorrente e famigerata « *Tassa sul Macinato* ») (fig. 9). Ora Depretis piroetta sulla trottola del suo « trasformismo »; ora Crispi, donzella ancheggiante, amoreggia con Bismarck e ora, virilmente incantatore, con la Regina Taitù. O, funesto nella politica coloniale, Crispi è lo struzzo che cova il suo uovo, fecondo soltanto di morti, nel deserto africano. A volte, già messi in naftalina nella vignetta precedente, i ministri decaduti risorgono, trasformati in chioce, per covare l'uovo sigillato del prossimo ministero (fig. 10).

Quando deve interessare il pubblico piemontese, il giornalista parla per bocca di Giandua o del Toro o della Contessa di Grugliasco³.



FIG. 4 - Dalsani raffigura Napoleone III come « cenciaiolo politico » alludendo ai suoi millantati ideali di pace ridotti a brandelli: il mancato rispetto del trattato di Vienna (1815), la fallimentare impresa del Messico (1863), la tradita promessa di aiutare l'Italia a realizzarsi con Roma capitale (1864). Errori che porteranno alla disfatta di Sedan (1870). (da: Il Diavolo, novembre 1864)

Convenzionalmente rappresentate, per quanto riguarda la politica estera, vediamo una Francia procace che porta cresta sul capo, un'Italia austera dalla corona turrita. La Russia è un orso, la Germania a volte inalbera i tre capelli di Bismarck e così via. Tali raffigurazioni satiriche hanno lo scopo di agganciare, senza esasperarla, l'opinione di un pubblico di modesta levatura ai grandi problemi sociali, al costume del ceto politico: per mezzo della sana risata debbono rendere leggibile la storia. In tale senso l'opera di Dalsani, fin dagli anni giovanili, è perfettamente efficace. Non perché provenga da uno spirito ridanciano, espansivo, burlone; anzi, dai diari dell'adolescente traspare un gran pudore dell'anima, una costante lettura interiore, una incredibile modestia. Ma egli possiede il dono istintivo di esprimere la propria critica attraverso un brillante umorismo e sa tradurla con mano felice in immagini spiritosamente azzeccate: via via sorretta da solida cultura, la satira è in lui elemento naturale e fa sì che la sua opera resti lontana dalle vicende private, dai cocenti dolori che il destino gli riserva.

A ventitré anni Dalsani sposa la diletta, giovanissima Rosetta Morino e godendo di una certa stabilità nel lavoro, può seguire la propria vocazione ricusando l'offerta del suocero che lo vorrebbe al suo fianco come ingegnere in una impresa per costruzioni stradali che opera in Sardegna e Sicilia. Per la famiglia che cresce bastano i frutti della caleidoscopica attività dell'artista.

Nello studio annesso all'abitazione, nell'antica via delle Orfane che si affaccia sulla Piazza Emanuele Filiberto, Dalsani felicemente lavora. Il volume della sua produzione sarebbe oggi incredibile se non se ne conservassero le testimonianze nell'archivio di Villa Ansaldi, a Sciolze presso Torino.

Si allarga il numero delle collaborazioni: ora Dalsani è pure attivo su « *Il Trovatore* » di Milano con ritratti e caricature teatrali, su « *L'Epoca* », quotidiano di Genova, sul « *Don Pirloncino* » di Roma. La rapidità folgorante della sua matita gli permette di accettare un'infinità di lavori inerenti all'attività giornalistica: pagine supplementari che commentano con immagini e arguzie le opere esposte alla Società Promotrice di Belle Arti (fondata nel 1842 dal Conte di Benevello); vignette e trovate sui volumetti delle « *Strenne* » di Capodanno, pubblicate da vari periodici, rebus illustrati, figurini di moda, scene e costumi teatrali, illustrazioni di romanzi, cartelloni pubblicitari e così via. Tutto preso nella felice responsabilità verso i suoi cari, l'artista non disdegna i mode-



FIG. 5 - Urbano Rattazzi, Presidente del Consiglio dei Ministri, vorrebbe assecondare la Francia nella difesa dello Stato Pontificio. Ma l'impeto dei Comitati Rivoluzionari e del Partito d'Azione provoca i fatti del 1867 e la caduta dello stesso Rattazzi. (da: *Il Diavolo*, 5 ottobre 1867)

sti lavori su ordinazione: gli almanacchi policromi, gli auguri illustrati per conto di corporazioni, negozi, caffè e quelle sgargianti vignette per scatole di cerini che oggi fanno la gioia dei collezionisti.

A trentadue anni colto, geniale, discreto, Dalsani può dire di aver fatto molta strada: la sua firma è conosciuta in tutta Italia, una carriera illuminata dalla fortuna lo ha posto a fianco di eminenti caricaturisti come Redenti, Virginio, Heinemann, Guido Gonin, Francesco Fontana, Chessa, Comba, Ferrero, Saletta, Silla (Allis), Don Ciccio (Borgomainerio), Gorra, ecc. (fig. 11), ma soprattutto ha legato il suo nome a quello dei due più grandi caricaturisti del tempo: Casimiro Teja, proprietario e direttore del «*Pasquino*» dal 1865 e Camillo Marietti («*Camillo*»), comproprietario e direttore del «*Fischietto*» dal 1870. Dal lontano 1861 Dalsani, da discepolo, è diventato assiduo collaboratore e poi amico di Teja. Ed a «*Camillo*» lo legano non soltanto rapporti di lavoro ed una cultura universitaria (uno ha buttato ai rovi il tabellionato, l'altro la laurea in ingegneria), ma un accordo perfetto: le pagine del «*Fischietto*» sono per oltre vent'anni (1870-1891) quasi esclusivamente illustrate da caricature di Camillo e Dalsani in amichevole parità di ruoli nelle pagine principali (figg. 12, 13).

Improvvisamente in tanto fervore e pienezza, dal 1877 in poi il destino infierisce sulla vita familiare dell'artista. Prima con l'improvvisa morte della moglie che lascia quattro bambini, poi con quella del piccolo Adriano e con altre morti e sventure che segnano ombre incancellabili sulla primitiva serenità e sulla salute di Dalsani. Ma nel lavoro incalzante non si ferma, pungolato dalla necessità e grazie a quella sua naturale facoltà di isolarsi nell'attività creativa.

Nel 1878 il «*Buonumore*» di Cagliari pubblica, a firma di Dalsani, in edizione di lusso, la serie colorata e completa dei 43 costumi sardi; questa opera ha impegnato a lungo la sua meticolosità di disegnatore e il suo gusto di colorista ed è estremamente fedele ai modelli.

Nel 1881 nasce «*La Luna*», «*giornale lunatico illustrato*», fondato il 6 gennaio da Giorgio Ansaldo, che ne è anche il direttore. Pubblicazione che avrà lungo e fortunato avvenire, edita e distribuita dallo stesso «*Fischietto*» che si riserba la satira prevalentemente politica e sociale, lasciando al nuovo periodico, secondo la formula di certi giornali parigini, lo sfavillante umorismo volto alla moda, al teatro, alla mondanità. Dalsani ne è la principale colonna, eccellendo nel creare tipi, macchiette, casi della vita quotidiana e galante, ironizzando i problemi



FIG. 6 - La Francia, che ha sperato di trarre vantaggio dagli eventi politici europei, si vede nel 1869 soppiantata dalla Prussia che la trascina in una guerra disastrosa. (dal: *Monitor delle Bestie*, 25 febbraio 1869).

della moda e plasmando immagini femminili dalle rotondità piene di seduzione in composizioni spiritosissime cui nulla toglie in genuinità e spontaneità il riflesso dei prestigiosi modelli francesi (fig. 14). Camillo vi collabora con vignette piccanti di grande eleganza, intonate a Gavarri; Augusto Saletta, con pochi tratti a punta di penna e lievi macchie di colore vi traccia, per primo, inconfondibili caricature del mondo teatrale. Sulla sua scia, debuttandovi sette anni più tardi, Luigi Sapelli (« *Caramba* ») col suo segno svelto ed essenziale porterà sulle pagine de « *La Luna* » una ventata di modernità. Altri artisti, vicini al Fischietto, sono di casa alla « *Luna* ».

Proprio in quegli anni Teja, dopo grave malattia e sfibrato dall'eccessiva operosità, si assenta per viaggi, cure termali per suoi disturbi reumatici. Chiede a Dalsani una più vasta collaborazione e responsabilità per il « *Pasquino* », avvertendone riguardosamente Camillo, di cui Dalsani è il braccio destro. Bombarda l'amico di lettere, biglietti, telegrammi nei quali sollecita, propone, prega, loda e infine si scusa per tanta insistenza. Sul « *Pasquino* » ora appare spesso la firma di Dalsani nella pagina di mezzo, riservata di solito a Teja. Compaiono i « *Disegni a quattro mani di Teja e Dalsani* » e le didascalie: « *Mentre Teja se la spassa in Spagna, il caricaturista ad interim si trova nel più grande fastidio...* ». Spesso il giornale porta ora soltanto disegni di Dalsani, Chessa, Cetto (fig. 15).

Dall'archivio di Dalsani scegliamo, fra un centinaio di messaggi di Teja, i seguenti:

— Da Parigi il 19 marzo 1886

...« *Avevo fatto conto di partire martedì e così giungere in tempo per mettermi al lavoro, ma un invito per mercoledì sera cui mi è impossibile non aderire mi obbliga a rimanere; perciò faccia Lei tutto ciò che crede, o politica europea o solo nostrana, io non saprei proprio suggerirLe alcunché per il prossimo numero del « Pasquino », per conseguenza confido pienamente in Lei. Vidi qui esposto al « Figaro » il numero del « Pasquino » delle maschere, c'era molta gente d'attorno. Gliene faccio i miei complimenti* ».

— Ancora da Parigi:

...« *Prevedo che sarà impossibile che io ritorni in tempo per il numero venturo, per ciò lo lascio ancora tutto su Lei, sia per l'esecuzione come anche per i pensieri, perché non ho più visto i giornali italiani e non so*



FIG. 7 - Caricatura del Generale Alfonso Lamarmora che Dalsani raffigura come venditore di cerini e candele. Allude al saggio che Lamarmora scrisse in difesa della sfortunata battaglia di Custoza: « *Un po' di luce sugli eventi politici e militari del 1866* ». (da: *Il Fischietto*, 11 gennaio 1876)

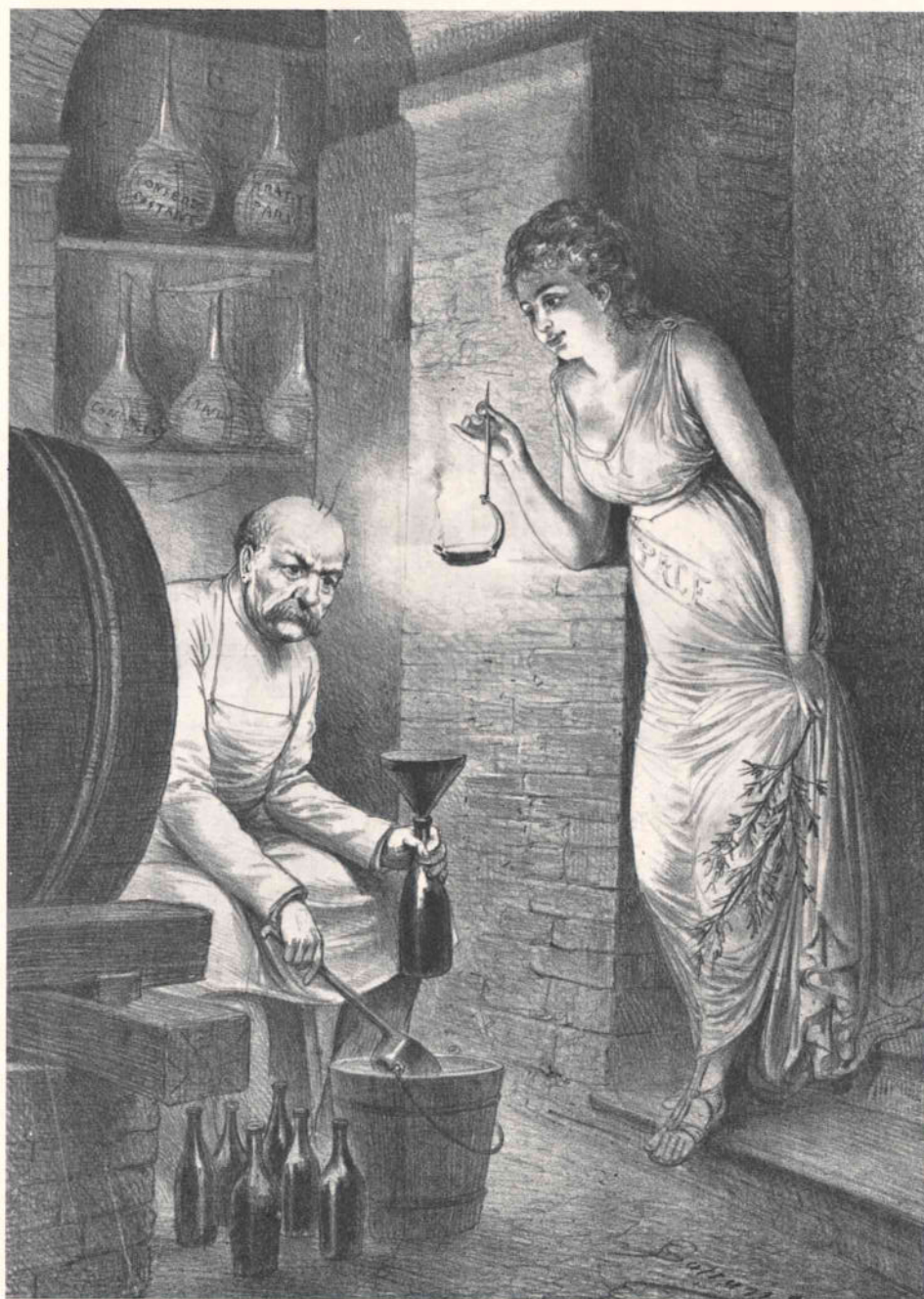


FIG. 8 - Nella caricatura Bismarck, che ha promosso il Congresso di Berlino del 1878, è raffigurato come cantiniere che aggiunge acqua al vino per timore di eccessi fra i congressisti nel promuovere la Pace Europea. (da: Il Fischietto, 1878)

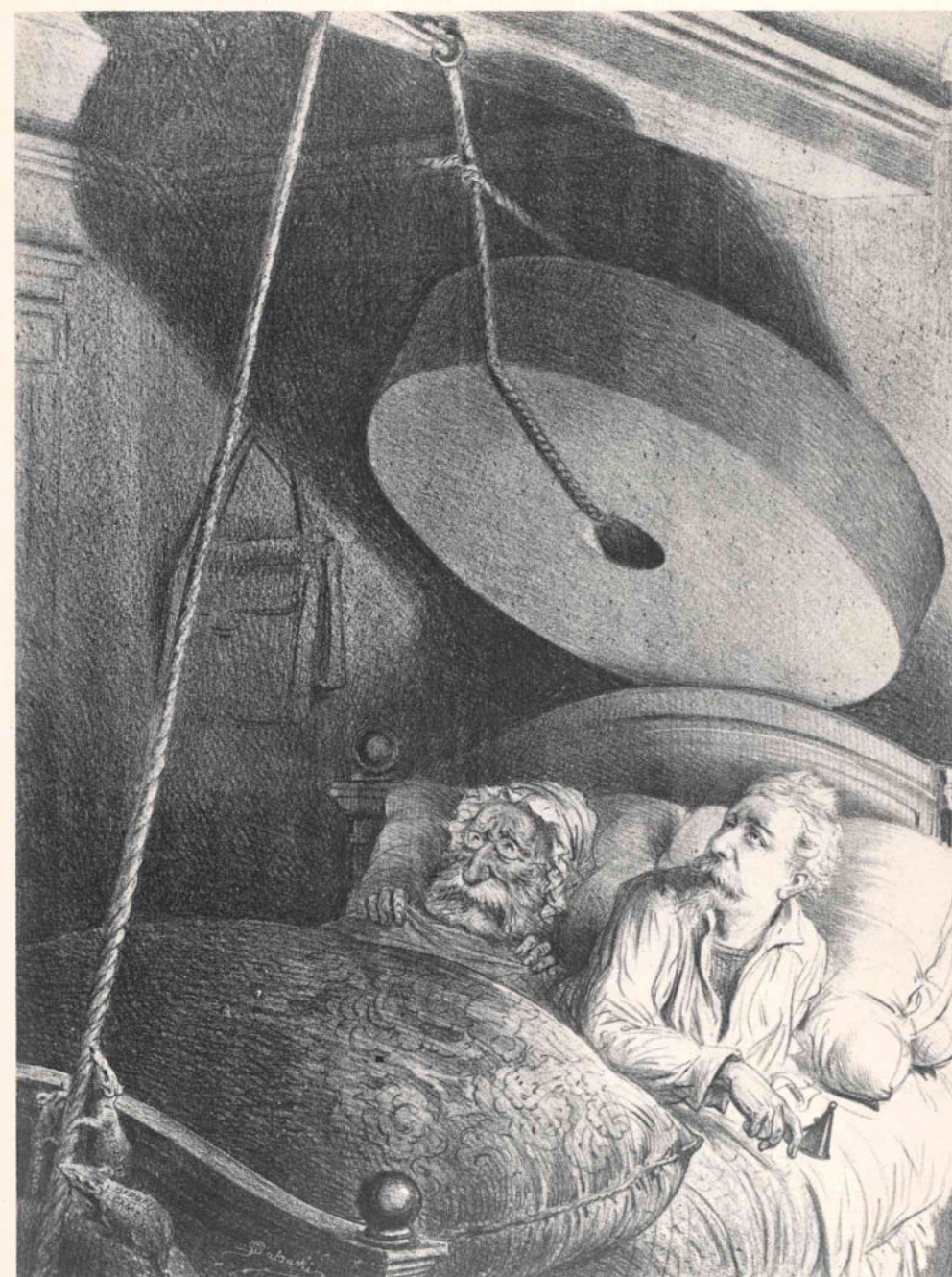


FIG. 9 - Benedetto Cairoli, Presidente del Consiglio dei Ministri, ed Agostino Depretis, Ministro delle Finanze, risolvono nel 1880 con una decurtazione progressiva l'annosa Tassa sul macinato. Ma la loro vittoria è incrinata dai deputati, senatori e consorterie contrari al provvedimento. Nella caricatura sui due uomini politici incombe la minaccia di una enorme mola da grano. (da: Il Fischietto, 27 gennaio 1880)

nulla di nulla. Veda Lei se possono ancora entrarvi rimasugli di feste bogesche⁵ o gianduiesche e faccia per il resto la politica che crederà di attualità. Se il Ministero è caduto, veda di tenere sempre la nota che faranno gli oppositori coalizzati fra loro e Depretis⁶ riderà, come credo che se l'opposizione fa fiasco, Depretis riderà ancora... ».

...« La prego di continuarmi ancora la Sua preziosa collaborazione anche per questa settimana; persuaso di essere esaudito Le stringo cordialmente la mano... ».

— Dalla montagna, missiva senza data:

...« È molto probabile che io non scenda al piano questa settimana, perché ho molta insistenza per essere qui domenica all'inaugurazione del Telegrafo. Perciò La prego di pensare Lei... Se oggi mi viene un'idea per la pagina di mezzo Le scriverò in proposito, altrimenti pensi Lei a tutto. Conto sulla Sua provata esattezza ed amicizia... ».

Teja va soggetto a improvvisi violenti attacchi di febbre che sconvolgono i suoi programmi di lavoro. Telegramma di Teja da Torino a Dalsani che si riposa a Sciolze (20 settembre 1890).

...« appena ricevuto Sua cartolina colto febbre improvvisa che perdura supplico quattro pagine quali conto ».

...« Spero di non dover far seguire questa mia da telegramma, ma non si sa mai colla febbre non si possono far conti »... scrive Teja dopo una settimana il 28 settembre 1890, « ad ogni modo sarà bene che Ella mi faccia una pagina e mezza, spero non averLa più a disturbare, mille cose a Lei e rispetti a tutti i Suoi ».

Ma anche la salute di Dalsani si incrina.

— Da Vinadio, 17 luglio 1891. Teja a Dalsani:

« Mi rincresce sentire che Ella sia salita da me e di più che abbia avuto un nuovo disturbo e non sia più riuscito a combinare per Varallo; voglio sperare che Le sia parimenti confacente l'aria di Sciolze combinata col riposo e la pace invidiabile della famiglia (Teja era rimasto solo, dopo la morte della madre, della sorella, del nipote). Mercoledì sarò a Torino; avendo esaurito la mia riserva vedrò di farmene un'altra per poter partire di nuovo pei monti per rinforzarmi, questa cura essendo debilitante preservativa dai dolori artritici, ma occorre nuova cura rinforzante per preservare la carcassa. Passerò presso il negozio di Suo padre per avere

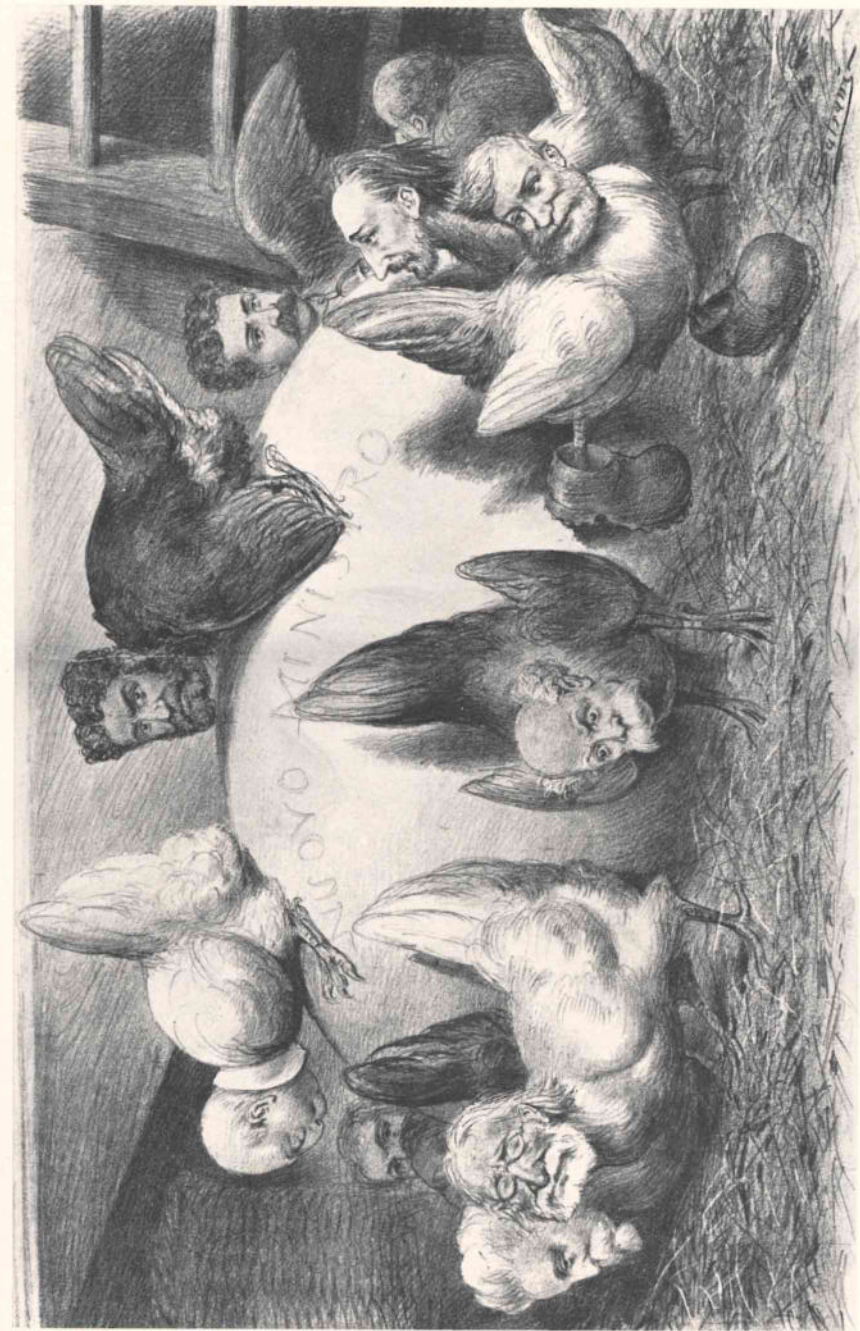


Fig. 10 - Nel 1881 cade il Ministero Cairoli. L'uovo, che nella vignetta rappresenta il futuro politico, è covato da eminenti uomini di governo. Nella figura, da sinistra: Cairoli, Depretis, Crispi, Sella, Zanardelli, Baccarini. Sopra: Minghietti e Nicotra. (da: Il Fischietto, aprile 1881)



FIG. 11 - Vari caricaturisti ed umoristi del tempo visti da Dalsani.

Sulla cinquantina, Dalsani non può certamente ancora concedersi riposo, ma rilassarsi in modesta sicurezza, in soddisfatta pace. Dopo avere vissuto in via Santa Chiara ed in via della Rocca, egli abita ora con le tre figlie in via delle Rosine, avvicinandosi così a via San Massimo 55 dove dimora Teja. La salute è discreta, può misurare nei capaci armadi e nelle altissime librerie del suo studio la grande mole della passata e presente operosità e, soprattutto, può permettersi lunghi soggiorni in collina, nell'amata villa di Sciolze. Questa maggiore libertà è parzialmente dovuta a ragioni puramente tecniche inerenti al suo lavoro; infatti, buona parte dei giornali illustrati impiega ora, come sistema di stampa, la zincografia che elimina l'uso dell'apposito tavolo litografico, l'ingombro della pietra, il suo trasporto. Tutti inconvenienti che in passato bloccavano Dalsani nel suo studio di Torino.

Quello che potremmo definire « il meriggio d'oro dell'artista » si oscura improvvisamente. L'estate del 1897 lo trova malato per nuovo attacco polmonare e molto debilitato. Il 20 ottobre 1897 vari telegrammi lo raggiungono a Sciolze: « Teja è morto improvvisamente ». Dalsani sconvolto si precipita a Torino e, dall'amministratore ed esecutore testamentario Signor Fea, è messo al corrente della seguente disposizione del grande caricaturista:

« Alla mia morte se il Sig. Ing. Giorgio Ansaldo volesse rilevare il giornale e continuarlo, io glielo lascio volentieri, con ch  si attenga sulla strada battuta da circa quarant'anni di vita del « Pasquino », lontano dalle personalit  plateali e scurrilit . All'atto di prendere il giornale si addosser  ci  che ci sar  di conto da saldare alla tipografia, il che   sempre non grande facendosi sempre i pagamenti a non lunghi tratti. Se il Sig. Ansaldo Dalsani non volesse addossarsi questa successione, siccome io non conosco altri che per capacit  possa assumere questo lascito, il giornale morir  con me e potrassi concordare con la direzione del « Fischietto » che spedisca agli associati del « Pasquino » il suo giornale fino all'estinzione della loro associazione ».

La notizia, subito trapelata,   accolta con affettuoso consenso nel mondo giornalistico; tutti caldamente si felicitano con Dalsani. Nei necrologi di Teja su « La Stampa », sul « Corriere della Sera », al cordoglio per la dipartita segue il compiacimento per il sicuro avvenire del Pasquino.

Cesare Traversino scrive sul Corriere della Sera: « Il rimpianto Teja ha lasciato vari modesti legati, disponendo che il « Pasquino » passi di pro-



FIG. 12 - La Cina ha mire sull'Annam e sul Tonchino ed insidia il protettorato francese ivi instaurato dal 1883. (da: Il Fischietto, 10 luglio 1884)

prietà al suo fedele collaboratore cav. Giorgio Ansaldo (Dalsani). Se l'amico Dalsani si deciderà ad accettare, come non v'ha dubbio, si può essere certi che le tradizioni del Pasquino saranno degnamente continuate ».

Ma per Dalsani, debilitato dalla malattia, affranto per la disgrazia, disarmato per natura nelle questioni pratiche e poco malleabile nel suo rigido senso di giustizia assoluta, la vicenda costituirà un'esperienza traumatizzante. Nella nutrita corrispondenza inerente alla successione del « Pasquino », il principale interlocutore del Dalsani è il Dott. Piovano, medico ed amico sia di Teja sia di Dalsani, redattore da 25 anni del « Pasquino », uomo di molteplici attitudini e vivi interessi scientifici, giornalistici, politici.

Egli cerca, anche come medico, di calmare la penosa angoscia che l'alternativa del testamento suscita in Dalsani, ma l'artista è consapevole di non avere il nerbo necessario al compito che lo aspetta, spaventato pure della non rosea situazione finanziaria del giornale: non se la sente, egli è esclusivamente un artista. Il 25 ottobre 1897 scrive al Dott. Piovano:

« Carissimo, diletteissimo dottor Piovano,

Sono irrimovibilmente deciso al rifiuto. Voglio morire in pace e non troppo presto. Comunicherò stamattina la mia risoluzione al Sig. Fea perché prenda lui i provvedimenti che crederà e che a lui tocca prendere. Grazie di tutto quanto Ella vorrebbe fare a mio vantaggio, ma ho bisogno di vivere, se è possibile, più di quanto mi permetterebbero le agitazioni presenti che non avrebbero fine che con me e con danno altrui... ».

Piovano, cui pare moralmente e materialmente ingiusto che il « Pasquino » muoia, tenta allora una lista di « Proposte sommarie » che sollevarebbero Dalsani da responsabilità amministrative e finanziarie, riservandogli la pura direzione artistica del giornale. Il dottore si impegnerebbe con Cesana, primo « Padre » del « Pasquino », a sistemare l'attuale situazione economica. Cesana, interpellato, risponde da Roma che: « ...non gli riesce nuova la situazione del giornale, ma che accetta qualunque combinazione, pronto a mettere tutte le sue forze e tutta la sua buona volontà per salvare la barca da andare a picco... ». Il « Pasquino » resterebbe, per così dire, in famiglia. Ma gli scrupoli tormentano Dalsani.

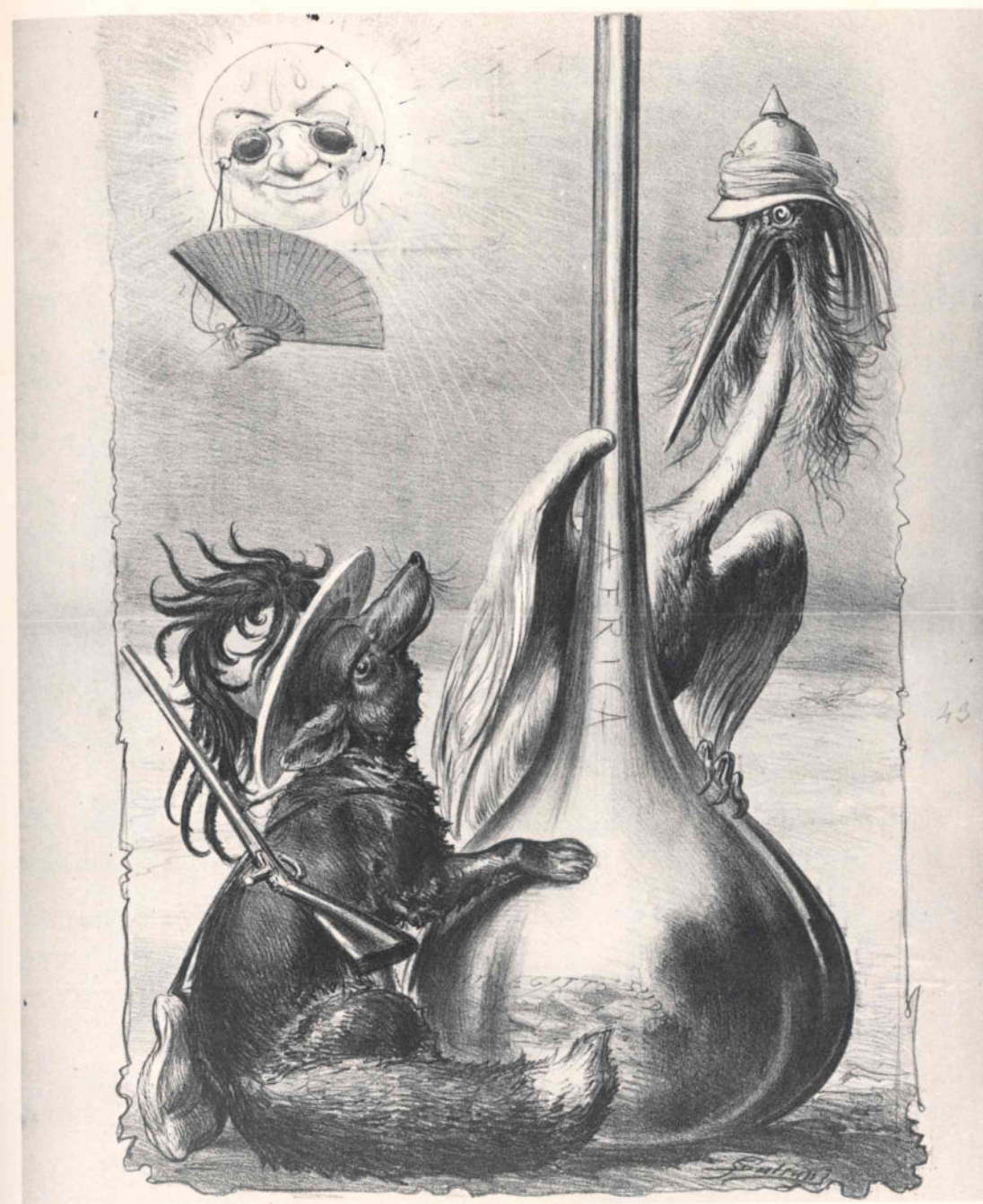


FIG. 13 - 1885: Sbarco degli Italiani a Massaua con intenzione di espandersi verso l'Etiopia. In pari tempo l'Inghilterra intende « assumere la protezione » dell'Egitto. Accordo perfetto nel dividersi il boccone africano. La vignetta è una variante della favola di Esopo: Il recipiente che contiene il cibo è « difficile » sia per la volpe, sia per la cicogna. (da: Il Fischietto, 27 gennaio 1885)

Scrivo il 27 ottobre 1897:

« Carissimo dottor Piovano, sto peggio di prima. Io non mi sento assolutamente di avere più parte alla combinazione di ieri, né fisicamente né moralmente. Saremmo, il giornale ed io, due cadaveri legati insieme. Inoltre ritengo la continuazione contraria alla volontà di Teja. Egli voleva che il giornale morisse con lui se io non mi incaricava di continuarlo. Io non mi sento assolutamente capace, né credo che Cesana sia in facoltà di continuarlo, perché deve farne ciò che vuole dando un compenso agli associati, i quali non dovrebbero più, secondo il testatore, ricevere il « Pasquino » morto con lui se io non lo accetto. Quindi sono ora irrevocabilmente deciso a rinunciare assolutamente ad ogni combinazione, perché anche ho un dovere: di vivere più a lungo che posso per la famiglia e non lo potrei più, perduta ogni pace... ed io non voglio suicidarmi per galvanizzare un cadavere. Così ho deciso per consenso delle mie figlie ».

E a Cesana:

« Stimatissimo Signor Cesana, per la mia rinuncia al lascito del lacrimato Teja ed avendo Ella accettato la proprietà del « Pasquino » con facoltà di farne quello che crede, se — ponderata la possibilità della cosa — Ella crederà di continuarne la pubblicazione, non potendo io ora prendere decisioni impegnanti la mia partecipazione futura, l'assicuro tuttavia, per non pregiudicare alcun interesse, potrò per tre mesi continuare la mia cooperazione curando la parte artistica, rimanendo inteso che durante la mia collaborazione non sia alterata la linea di condotta segnata da Teja. Mi perdoni, non mi sento ora di dirLe più dell'essenziale per mio debito di coscienza. La scossa avuta in questi giorni mi ha troppo male ridotto. A Lei che mi aperse la porta del giornalismo sono sempre riconoscente ».

Alla morte di Teja alcuni proprietari di giornali come Carlo Brosovich del « Trovatore » di Milano, al quale Dalsani collabora, e proprietari di stabilimenti tipografici come Bertolero, che stampa il « Fischietto », e l'avv. Luigi Roux, editore e direttore della « Gazzetta Piemontese » (ora « La Stampa »), deputato giolittiano e amico di giovinezza del caricaturista, credettero di poter farsi avanti per acquistare da Dalsani il « Pasquino ». Nella risposta di Dalsani a Brosovich è ribadita la sua posizione circa l'alternativa del lascito:



Fig. 14 - La Moda del 1904. (da: La Luna, 1904)

17 novembre 1897

« Caro Brosovich, credetemi, non ho fatto rinuncia al « Pasquino » per favorire un altro, anziché fare cosa che Vi potesse tornare gradita e vantaggiosa. Accettando il lascito di Teja avrei dovuto continuare io il giornale, non lo avrei potuto cedere, secondo la lettera e secondo coscienza, ad altri. Ma le condizioni del giornale sono tutt'altro che floride; da alcuni anni Teja consumava il suo patrimonio non essendo sufficienti i redditi del giornale. Non avendo io capitali da consumare vidi troppo brutto l'avvenire. Cesana deve aver combinato qualche cosa col dott. Piovano di qui, redattore del giornale, che pare assicuri la vita alla pubblicazione per l'anno venturo... per me tutto ciò è stato un disastro. Non so e non posso trovare pace e calma... ».

Dalsani, come promesso a Cesana, si è assunto provvisoriamente la parte artistica del « Pasquino » per non danneggiare gli amici, ottemperando però alle condizioni di Arturo Calleri (Caronte), direttore del « Fischietto », il quale desidera ora ben separate le posizioni dei due giornali e, pur tenendogli spalancate le porte per il ritorno, sospende la collaborazione di Dalsani finché questi lavora per il « Pasquino ».

L'esistenza dell'artista riprenderebbe con ritmo accettabile, ma all'alba del 29 novembre 1897 un infarto provocato da gravi dissesti finanziari tronca la vita del fratello Domenico ed anche questo dolore è appesantito da responsabilità di ordine economico: un'altra famiglia viene improvvisamente a gravare sul bilancio di Dalsani. Confida a Cesana:

...« mi trovavo incapace di ideare e discutere qualsiasi cosa. Lavorando per necessità dalle dieci alle sedici ore quotidiane, non potei mai frequentare nessuna compagnia neppure di colleghi e contrarre amicizie intime, di quelle per le quali nessuna pena rimane nascosta ed alle quali si ricorre fidenti per consiglio illuminato e disinteressato »...

Ma vero amico si rivela Arturo Calleri, il buon Caronte, che assieme alle condoglianze gli comunica che « senza condizioni » immediatamente gli riapre la collaborazione al « Fischietto ».

Il « Fischietto », « La Luna », « L'Epoca » di Genova, « La Scena Illustrata » di Firenze ed il « Pasquino » danno ora di che vivere dignitosamente all'artista. Spesso il dott. Piovano lamenta il surmenage dovuto alla pesante gestione del « Pasquino » e sollecita da Dalsani una partecipazione più attiva a certi problemi (come la scelta e l'assunzione di collaboratori).



Fig. 15 - Mentre Teja se la spassa da turista in Spagna, Dalsani lo sostituisce sul Pasquino. (da: Il Pasquino, luglio 1886)

Gli scrive il 16 febbraio 1898:

« Carissimo, Ella sa cosa io pensi di « Pasquino »: che chi lo faccia nel vero senso della parola sia Lei; che non convenga a chi, contro sua voglia e per forza di cose, ne diventò proprietario, che il giornale si imponi nuovamente, com'era con Teja, in modo che la mancanza di un uomo segni la morte del giornale... ».

Ma Dalsani ha già troppo ripetutamente ben chiarito la qualità puramente artistica della propria posizione nel giornale per accettare qualsiasi impegno, anche se il dott. Piovano batte sempre sul medesimo chiodo. Malgrado le rispettive posizioni descritte, stupisce il modo con il quale viene data, senza preavviso, la seguente notizia a Dalsani:

Lettera del dott. Piovano dell'8 gennaio 1901, sera.

« Carissimo, un po' raffreddato, non posso venire da Lei per annunziarLe, come fo in questa mia, che or ora ho concluso la cessione del « Pasquino » a Caramba, Beniamino e avv. Rossano. Da qualche giorno se ne discorreva, ma ci eravamo impegnati a non rivelare le trattative ». (Piovano qui ricorda come assumesse a malincuore tutte le contrarietà della gestione e come gli fossero diventate insopportabili). *« È nei patti che « Pasquino » non cambierà indirizzo ed io godrò di continuare in quella collaborazione e di vedervi l'opera degli egregi collaboratori, Cesana in testa. Trattandosi di capodanno, Caramba desidera far già, nel prossimo numero, la pagina di mezzo... »* « mi conforta il pensiero che se anche Ella fosse ridotto alla collaborazione del 1898 e prima, il posto che lascia Caramba al « Fischietto » Le darebbe modo di inserirvi quelle moltissime idee di cui rigurgita la Sua bella intelligenza... ». *« Prendo a malincuore da Lei commiato per la qualità di proprietario del giornale memore sempre della squisita Sua cortesia e severa precisione nell'esecuzione dei Suoi lavori, anche quando le circostanze gliela rendevano più grave... ».*

Così sbrigativo, l'annuncio che lo tocca da vicino offende Dalsani che cessa in tronco ogni rapporto con il giornale, ritirando immediatamente i suoi lavori che dovrebbero apparire sul prossimo numero del «Pasquino».

Si congeda con amare parole dal dott. Piovano:

« Come bestia da lavoro devo essere oltremodo soddisfatto dello splendido benservito ricevuto. Come lavoratore La ringrazio del lavoro che



FIG. 16 - Caricature eseguite a matita su gusci di uova vuoti.

Lei come proprietario del « Pasquino » mi ha dato finora. Ma avrei creduto di meritare, anche senza pregiudizio dei Suoi interessi, maggior confidenza. Dai nuovi proprietari del giornale non ebbi comunicazione. Conoscono tutti il mio indirizzo ». (Più tardi giunge una lettera da Caramba che vorrebbe giustificare il silenzio tenuto, circa la cessione, verso Dalsani e Calleri. Offre limitata collaborazione a Dalsani, avvertendolo che Calleri ora esige una ben netta scelta dell'artista fra i due giornali. Al « Fischietto » dell'amico Caronte Dalsani resterà fino al 1914). Ormai l'incidente è chiuso. Si chiudono pure quarant'anni di collaborazione al « Pasquino »:

— 7 aprile 1861 - Anno VI, N° 272: Due pagine di « *Ispirazioni Bibliche* ».

— 6 gennaio 1901 - Anno XLVI, N° 1: Tutto il giornale illustrato da Dalsani.

Nell'archivio di Sciolze, fra la corrispondenza di Cesana, Caramba, Piovano, due lettere ripercorrono la questione « *Pasquino* »: un lungo esposto di Dalsani e una lettera del dott. Piovano, entrambi rivolti a Cesana nel 1901 per sottoporre al suo giudizio le due inconciliabili posizioni. La risposta non è giunta sino a noi o non è mai stata formulata.

Sommersa da gravissime nuove sventure (la figlia maggiore di Dalsani muore dopo lunghe sofferenze) la « *Questione Pasquino* » resta un'ombra alonata di amarezza nel ritmo ancora incalzante del lavoro. Dalsani è sulla sessantina. La sua opera non ha subito flessioni qualitative là dove sono richieste libera penetrazione e spontanea arguzia, come nelle caricature del « *Fischietto* », della « *Luna* », dell'« *Epoca* ». Ma il suo estro si affloscia quando si tratta di realizzare lavori su commissione, grandi tavole a tema obbligato come nelle illustrazioni della « *Scena Illustrata* »; lavori che — visti oggi — nuocciono alla sua fama.

Negli ultimi anni il destino gli è benevolo, il lavoro non lo assilla, la salute gli dà pace, le figlie lo adorano. Le sue nozze d'oro con la stampa vengono festeggiate il 3 maggio 1909 con un gran pranzo all'Hôtel du Parc al Valentino da una folla di autorità, estimatori, amici. Nella foto commemorativa Dalsani appare accanto all'On. Luigi Luzzatti (il famoso Gigione da lui tanto caricaturato) come un signore alto e distinto, dalla gran barba bianca e dai chiari occhi assorti ed arguti insieme. « *A Dalsani meraviglioso lavoratore che ha dato al giornalismo il suo ingegno e la sua fine arguzia e soprattutto la sua onestà* » viene assegnata da

Delfino Orsi, Presidente della Stampa Subalpina, la prima pensione elargita dall'Istituzione. Esigua nella sostanza, ma nello spirito meritato riconoscimento.

Nel 1911 Dalsani, come Presidente della Commissione per « *La caricatura italiana nell'ultimo cinquantennio* » del Settore Arte della Stampa dell'Esposizione Internazionale di Torino, porta largo contributo al vasto programma.

Ora, sulla settantina, è stanco e sempre più a lungo sosta a Villa Ansaldi, testimone delle sue gioie e dei suoi dolori. Nell'antico giardino nuovi bambini giocano fra i vialetti di bosso. Per loro, nelle ore oziose del crepuscolo, la mano ancora agilissima di Dalsani dipinge per gioco, sui gusci intatti⁷ delle uova sorbite per la merenda, volti burleschi divertentissimi: il contadino finto tonto, il gran signore dal monocolo, la cantante che si sgola, il cardinale nasuto, i vecchietti rugosi come noci; tipi di un'umanità in caricatura che si aggiungono all'interminabile sfilata dei personaggi ironizzati dalla sua matita veloce in lunghi anni, dall'adolescenza alla vecchiezza (fig. 16).

Una sera come le altre Dalsani lascia un disegno incominciato sul leggio della sua scrivania. Nella notte improvvisamente muore a 78 anni l'8 maggio 1922.

Tutto ciò che appartenne a Dalsani fu conservato a Villa Ansaldi dall'amore delle figlie, specialmente da Giorgina Ansaldi che gli dedicò la vita e che si spese casualmente lontana dai luoghi amati.

Quando alla sua morte riaprimmo la casa delle nostre remote vacanze, il presente retrocesse e l'intatto passato ci venne incontro dalle antiche scale, dalle immutate stanze ottocentesche: mobili, quadri, oggetti erano quelli dell'infanzia, senza polvere e senza danno. Ancora dominava nello studio il tavolo litografico, funzionante nel suo congegno a ruote e rotelle dentate, la scrivania a leggio, la lampada a petrolio, la poltrona: ogni cosa era al suo posto. Librerie, scaffali, trumeaux, settimanili erano colmi di documenti, corrispondenze, album di schizzi ed acquarelli, litografie. Nel soppalco pacchi e pacchi di giornali umoristici, cartelle di prove litografiche.

Il privilegio di ritrovare in quelle carte antiche una porzione del passato ed il segno di una cara presenza ci ispirò dapprima un sentimento possessivo. Ma la casa stessa, aprendosi in seguito a famiglie giovani, ci

liberò dalla tentazione di trasformare in reliquie le cose vive, rendendoci consapevoli che l'archivio di Dalsani aspettava una resurrezione. In tale senso siamo liete di affidare ad una Istituzione che con tanta cura e rigore custodisce le glorie del passato: la « *Raccolta delle Stampe A. Bertarelli* » di Milano, la collezione di giornali che racchiude mezzo secolo di caricatura italiana, nella certezza che altri studiosi se ne interesseranno e che, fra i nomi dei migliori caricaturisti dell'Ottocento, rivivrà quello del nostro avo Giorgio Ansaldo (Dalsani).

NOTE

¹ Casimiro Teja nasce a Torino il 13 giugno 1830 ed in tenera età rimane orfano del padre, intendente del Principe di Carignano. Destinato alla marina, preferisce seguire la vocazione che lo porta a compiere studi completi all'Accademia Albertina, studi che non lo conducono alla pittura ma alla caricatura, arte nella quale eccellerà per mano felice e spirito acuto. Manda al « Fischietto » (vedi « Notizie sui Giornali ») qualche caricatura a firma « Puff », poi vi è assunto da Ippolito Virginio suo compagno di studi e diventa una delle colonne del giornale col suo vero nome, Teja.

Quando nel 1856 nasce « Il Pasquino » (vedi « Notizie sui Giornali »), egli vi regna come incomparabile animatore; pur collaborando ai principali periodici umoristici subalpini, egli dedica al giornale le sue più feconde energie e nel 1865 ne diventa direttore e proprietario.

Estroverso, brillante e generoso Teja è pure, come Camillo Marietti, l'organizzatore delle famose feste benefiche dei carnevali torinesi: Le Gianduieidi, le Feste dell'Oca Benefica, Il Bogo, ecc.

Alcuni viaggi in Europa ed in Oriente allargano i suoi orizzonti. Nel 1869 fa parte della delegazione italiana per l'inaugurazione del Canale di Suez, ospite del Kedivé d'Egitto Ismail Pascià, ed il gusto di Teja per l'arte e per la storia si appaga in lunghe escursioni esplorative. Da Parigi, dalla Spagna egli manda spiritosissime cronache illustrate.

Afflitto da gravi malattie, fra cui una dolorosa forma di artrite, Teja muore nel 1897, dopo quasi mezzo secolo di attività. Torino dedica al più grande caricaturista italiano dell'Ottocento una stele commemorativa nella Piazza Quattro Marzo.

² A Torino il processo litografico fu introdotto nel 1817 da Felice Festa, che nel 1820 ebbe l'autorizzazione di aprire uno stabilimento litografico. Morto nel 1828 il Festa, il figlio cercò in Francia validi elementi tecnici portando a Torino Brisson, stampatore, e Michele Doyen di Digione, valentissimo artista e tecnico. Resosi presto indipendente, lo stesso Doyen creò uno stabilimento modello in Piazza Carignano. Fiorirono successivamente in breve tempo gli stabilimenti di Yunk, Perrin, Cretté & Vergnano, Giordana & Salussoglia, Verdoni, Marchisio e infine Grand Didier.

³ Nel quattordicesimo secolo, per ordine di Amedeo VI di Savoia (Il Conte Verde), i Signori di Grugliasco furono costretti a prestare giuramento di fedeltà alla Città di Torino, divenendone vassalli.

⁴ Camillo Marietti (« Camillo ») nasce a Torino nel 1838. Per assecondare il desiderio del padre, che lo vuole continuatore della propria attività professionale, egli compie studi notarili ed esercita dapprima a Carmagnola. Ma l'attività che gli è più cara è il giornalismo umoristico.

Collabora con caricature al « Fischietto » ed è proprio una vignetta offensiva per l'arcivescovo di Torino, Gastaldi, che — rendendogli la vita difficile — lo induce ad abbandonare la carriera notarile.

Artista sensibilissimo e istintivo, dapprima si specializza in ritratti caricaturali, collaborando anche a giornali minori. Fonda a Torino « La Caricatura » ed « Il Pagliaccio » e per dieci anni illustra lo « Spirito Folletto » di Milano. Nel 1869 acquista da Ippolito Virginio « Il Fischietto » di cui assume la direzione, dividendone la parte artistica con Dalsani e, negli ultimi anni, pure con Caronte. Ama la vita brillante e piena: cavallerizzo, canottiere, organizzatore di balli, attore nelle « Gianduieidi » nelle « Feste del Bogo » al Circolo degli artisti. E di temperamento nobilissimo e coraggioso, volontario di cavalleria nel 1859, combattente nel 1866; integerrimo come giornalista e sempre signore nella vita, dedica fino alla morte le proprie energie per animare il suo giornale.

Colpito da cancro alla gola subisce vari interventi chirurgici e sopporta con grande animo il terribile male che lo consuma. Vicino alla fine scrive ancora: «Avanti, Fischietto!». Si spegne l'11 maggio 1891, lasciando una vastissima produzione di livello artistico non inferiore all'opera di Teja.

- ⁵ «Feste Bogesche». Tale espressione deriva dal nome «Bogo» col quale venne battezzato un fantoccio gonfiabile portato da Parigi dal pittore Pittara (1835-1890). Nelle spensierate feste carnevalesche il «Bogo», gonfiato, si librava nell'aria e veniva invocato con una cantilena valdostana.
- ⁶ Già nei mesi precedenti il marzo 1886 il Voto sulla questione fondiaria avrebbe dovuto, secondo l'opposizione, segnare la caduta del Gabinetto Depretis. Invece è servito a smembrare la Pentarchia (formata da Cairoli, Crispi, Nicotera, Zanardelli, Baccarini) ostile a Depretis. Nel marzo 1886 anche una parte della Destra passa all'opposizione, insieme a Giovanni Giolitti, Luigi Roux, ecc. Ma Depretis, benché vecchio ed ammalato, rimane al potere (morirà il 29 luglio dell'anno seguente).
- ⁷ Le uova dipinte per svago da Dalsani fecero parte della Mostra organizzata a Torino dal giornale «La Stampa» nel 1942, per commemorare l'artista nel ventennio della sua morte. Con le litografie, le pagine di caricature, gli acquarelli di Dalsani, esse destarono vivo e piacevole interesse fra il pubblico dei visitatori (fig. 15).

COLLEZIONE DALSANI

Nella collezione sono rappresentati, in annate complete o incomplete, i sottoindicati periodici di caricature:

Il Fischietto (Torino)
Il Pasquino (Torino)
La Luna (Torino)
Il Buonumore (Torino)
Lo Spirito Folletto (Milano)
Il Diavolo (Torino)
L'Epoca (Genova)

Numeri o Tavole di:

Il Trovatore (Milano)
Marforiò (Torino)
Il Pagliaccio (Torino)
La Caricatura (Torino)
L'Uomo di Pietra (Milano)
Il Monitore delle Bestie (Torino)
Il Soldo (Torino)
Don Pirloncino (Roma)
L'Inferno (Torino)

Strenne di Capodanno di:

Il Fischietto (Torino)
Il Pasquino (Torino)
La Luna (Torino)
Il Diavolo (Torino)
Don Pirloncino (Roma)
Il Buonumore (Torino)

NOTIZIE SUI GIORNALI

Il Fischietto (Torino) - Nasce il 2 novembre 1848 per iniziativa dell'avv. Nicolò Vineis e del tipografo Giuseppe Cassone. La testata rappresenta una figura grottesca in atto di irridere fischiando nel cavo di una grossa chiave. Porta il sottotitolo: «Bizzarie di attualità. Rivista illustrata con disegni originali». L'impronta patriottica ed unitaria ed il carattere antiaustriaco interdicono sin dal 1854 al periodico l'ingresso in Austria e nelle regioni italiane non ancora liberate. Sono legati al «Fischietto» eminenti giornalisti, letterati, uomini politici; il giornale è appoggiato da Cavour, il quale — benché simpatizzante — è costretto ad ordinarne il sequestro quando la satira, troppo irruente e polemica contro la politica francese, compromette la sottile diplomazia del grande statista.

Una bonomia festosa caratterizza i rapporti fra i collaboratori del periodico. Fin dagli inizi i suoi redattori si riuniscono in cenobio burlesco «Il Convento della Chiave» (alludendo al loro simbolo di fischiatori) ed assumono nomi frateschi, sotto la guida di un «Padre guardiano». Agli inizi abbiamo un Fra Castoro (Avv. Nicolò Vineis), Fra Chichibio (Prof. Carlo Avalle), Fra Galdino (On. Desiderato Chiaves), Fra Giocondo (Luigi Pietracqua, Consigliere comunale), Fra Lapisteno (lo scrittore Federico Garelli). Fra Satana è Vittorio Bersezio, notabile piemontese, commediografo, pubblicitario politico e letterario, fondatore dell'odierna «La Stampa». Con Cesana e Piacentini ha fondato «L'Espero», giornale che la triade abbandona per il più combattivo «Il Fischietto» sul quale Bersezio continua la serie di «Profili Parlamentari». Lo pseudonimo di Giuseppe Augusto Cesana è «Brrrr!», quello del deputato Alessandro Allis è «Silla». La tradizione del cenobio continua con le successive redazioni e la schiera fratesca si fa più numerosa.

Le prime caricature sono di Icilio Pedrone, disegnatore estroso dalla vita turbolenta che si serve della xilografia come mezzo grafico. In seguito il Fischietto adotta la tecnica litografica.

Dal 1849 Francesco Redenti da Correggio, esule da Milano, giornalista e caricaturista spiritoso ed incisivo, ha una parte preminente nel settore artistico della pubblicazione e ne tenta un'edizione francese «Le Père Siffleur», ma senza successo. Chiama al suo fianco Virginio Ippolito che lascia l'Accademia di Belle Arti per seguire la vocazione di caricaturista. Egli è per Redenti, che ne sposa la sorella, collaboratore prezioso assetato di innovazioni. Con fiuto mirabile offre al compagno di studi Casimiro Teja la palestra de «Il Fischietto» sulle cui pagine il futuro famoso direttore de «Il Pasquino» si afferma clamorosamente. Più tardi, chiamato da Virginio, un altro giovane talento collabora come caricaturista: è Camillo Marietti «notaio per dovere, artista per passione, caricaturista per necessità» come egli stesso ama definirsi. Si firma «Camillo» e collabora contemporaneamente ad altri periodici, fra i quali «Lo Spirito Folletto» di Milano.

Alla prematura morte di Virginio, Camillo nel 1870 diviene direttore e comproprietario del «Fischietto» ed è affiancato quasi esclusivamente da Giorgio Ansaldo (Dalsani). Fino alla morte avvenuta nel 1891 imprime al giornale per un ventennio quel movimento ascensionale che lo porta al primo posto fra le pubblicazioni satiriche di carattere prevalentemente politico e sociale.

Arturo Calleri (Caronte) appena trentenne eredita la proprietà e la direzione del «Fischietto» senza mutarne l'indirizzo e sminuirne il prestigio. Sono al suo fianco Luigi Sapelli (Caramba) che lo lascerà nel 1901 per dirigere il «Pasquino» e Dalsani che continuerà la collaborazione fino al 1914. Il giornale ha termine con il N° 31 del 22 luglio 1916, dopo 68 anni di vita.

Il Pasquino (Torino) - Giuseppe Augusto Cesana, insigne pubblicitario politico condirettore del «Fischietto», riunisce uomini di penna ed artisti affermati (fra i primi Seismit Doda futuro ministro, Giuseppe Piolti de' Bianchi futuro deputato, l'avvocato G. Piacentini fondatore dell'«Espero» e futuro fondatore nel 1870 del «Fanfulla» di Firenze, Piero

Pichetti letterato reduce dalla Crimea e fra i secondi Francesco Redenti, Ippolito Virgilio, Casimiro Teja e Giovanni Calza, eccellenti caricaturisti) «...per dare vita ad un periodico umoristico che, apparentemente più sociale che politico, potesse varcare i confini i quali al «Fischietto» precipuamente politico erano severamente interdetti...» (dal libro «Ricordi di un giornalista» dello stesso Cesana). Così nasce il 2 gennaio 1856 «Il Pasquino», la cui testata rappresenta il torso dell'antica statua sita all'angolo di Palazzo Braschi a Roma, sotto la quale i romani solevano porre satire, libelli e motti frustanti. La divisa del giornale: «Castigat ridendo mores».

Primo direttore è Cesana (Brrrr!) e l'incarico di principale caricaturista è affidato al genio di Casimiro Teja, già affermatissimo sul «Fischietto». Nel 1865 la nuova capitale Firenze chiama a sé, con molti uomini politici, Cesana ed il giornale passa come proprietà e come direzione esclusivamente a Teja. La pubblicazione ha una rapida e prodigiosa ascesa; gli interessi sociali e politici si allargano e Teja, pur riservandosi nel periodico la parte del leone, tiene aperte le porte al fiore degli artisti e dei caricaturisti allora operanti: Guido Gonin, Redenti, Virgilio, Plattier, F. Fontana, Dalsani, Silla, Affolter.

Il trentennio del «Pasquino» nel 1886 è festeggiatissimo a Torino come evento di portata nazionale; Teja in quegli anni è già sfibrato da malattie e dal lavoro e si appoggia spesso all'opera di Dalsani, coadiuvato da Cetto, Chessa e ospitando saltuariamente Demichelis, De Witt (Vittorio Edel), Barucchi ed altri.

Nelle sue ultime volontà Teja designa alla successione della proprietà e direzione del giornale Dalsani, ma la cosa non ha sviluppi. Il giornale passa prima a Cesana e Piovano, poi a Caramba, in seguito a Golia (Eugenio Colmo) e dopo varie vicende ne tiene le redini Enrico Gianeri (Gec.).

La Luna (Torino) - È un settimanale umoristico illustrato, che nasce con lo scopo di alleggerire il Fischietto dalla satira frivola e galante. Fondato il 6 gennaio 1881 da Giorgio Ansaldo ha otto pagine di disegni umoristici, rebus illustrati, varietà ed è offerto in omaggio agli abbonati del «Fischietto». «Splende il giovedì di ogni quarto di luna e costa cent. 10 il numero». La testata cambia spesso, ma vi domina sempre una luna.

Nei primi anni vi collaborano gli artisti del «Fischietto». Dalsani che ne è il direttore, ne è pure il principale caricaturista, ironizzando la moda e la mondanità. Nella satira del teatro si distingue Augusto Saletta per il tratto schematico e sciolto. Il suo gusto sarà ripreso da Luigi Sapelli (Caramba) che nel 1888 farà il suo ingresso nel giornale diventandone poi direttore nel 1895.

Arturo Calleri (Caronte), Favero Borgo (San Giors), Dante Zanardi (Cinirin) e più tardi, chiamato da Dalsani, Attilio Mussino (Attilio) imprimono al giornale più spigliata e moderna fisionomia, carattere che il procedimento zincografico accentua subentrando alla litografia. «La Luna» sotto la direzione di Caramba assume, verso gli ultimi anni della sua vita, carattere di periodico teatrale. La prima guerra mondiale ne tronca la pubblicazione.

Il Buonomore (Torino) - Il simbolo della testata, pur rinnovandosi lungo la vita del giornale, è sempre rappresentato da un tipo sorridente che sovrasta le lettere del titolo. La testata di Redenti raffigura un uomo bonaccione in berretta a sonagli che offre un mazzo sui cui steli poggiano teste marziali o clericali, ecc. La testata di Comba ha per protagonista lo stesso tipo sorridente che sovrasta il titolo.

Fondato da R. Moncalvo e Luigi Onetti nel 1862 (Direzione in via Santa Pelagia, 3) ha come illustratori Camillo, Ferrero, Dalsani, Redenti, Comba, Nello, Silla e Piccone. Morto Moncalvo nel 1868, la direzione passa a Ferrero. Il periodico cessa verso il 1870.

Nel 1875 nasce a Cagliari un «Buonomore» che ha come sottotitolo «Giornale umoristico con caricature di Dalsani». Testata: il busto di un uomo dal sorriso accaparrante

che scrive. Stampato dalla Tipografia Nazionale (Via Argentari, 18), è tutto illustrato da Dalsani. Nel 1878 offre agli associati la collezione dei 43 costumi sardi a colori.

N.B. - Una nuova edizione di tale collezione, presentata dal Prof. Putzolu, è stata pubblicata in 500 esemplari nel 1968 dai F.lli Dessì di Mario - Cagliari - Corso Vittorio Emanuele, 30/32.

Lo Spirito Folletto (Milano) - Editto nel 1861 da Edoardo Sonzogno (Via Pasquirolo, 14). Collaborano Guido Gonin, Camillo, Vespasiano Bignami (Vespa), Defilippi, Francesco Fontana (Frik), Dalsani, Tofani, Gorra, Matarelli (Mata). La testata rappresenta, dominanti una folla di tutti i ceti, tre demoni armati di penna e matita con i simboli della spada e del flagello.

Il Diavolo (Torino) - È fondato nel 1863 e la direzione è in Via San Dalmazzo, 20. Esce in otto pagine con copertina e conta fra i suoi disegnatori Dalsani, Piccone, Borgomaineiri, Gorra, Comba, O. Kin. Testata di Heinemann (Diavolo con penna e spada in un paesaggio). Pubblica una serie di ritratti di uomini illustri di Watt. Vive una decina di anni.

L'Epoca (Genova) - È fondato nel 1876 e la direzione è in Vicolo Vegetti «Giornale politico letterario illustrato». Collaborano Matarelli, Sanesi, Della Valle, Dalsani (che si firma anche Saladin), Amato, De Michelis. Esce tutti i giorni ed è illustrato più da allegorie che non da caricature.

Il Trovatore (Milano) - È fondato nel 1853 e la direzione è in Via Santa Radegonda, 11. Giornale teatrale con caricature e ritratti di artisti. Dalsani vi esegue sia i ritratti, sia le caricature. La testata varia spesso, ma il protagonista è sempre un menestrello. Ha una propria agenzia teatrale. Per un certo periodo ne è proprietario Carlo Brosovich.

Marforio (Torino) - È fondato nel 1863 e la direzione è in Galleria Natta, 2. Esce di sabato. Collaborano Silla, Camillo, Dalsani, O. Kin. La testata rappresenta, sullo sfondo del Colosseo, di San Pietro, di rovine, la statua di Marforio (antica statua ai piedi del Museo Capitolino; dal 1592 vi si affiggevano satire in risposta a quelle del Pasquino).

Il Pagliaccio (Torino) - Fondato nel 1864 da Camillo Marietti annovera tra i suoi collaboratori Camillo, Dalsani, Mario, Silla. La testata è di Camillo Marietti e rappresenta due bottiglie (di inchiostro e di spirito) ed una corda tesa che regge le lettere del titolo. Un pagliaccio equilibrista sovrasta la composizione.

La Caricatura (Torino) - Questo giornale dà risalto alle grandi doti di ritrattista e caricaturista di Camillo Marietti che ne è il fondatore (12 gennaio 1866). Collaboratori: Teja, Silla, saltuariamente Dalsani. Ha breve durata, 60 numeri. Camillo passa, nel 1866, allo «Spirito Folletto» di Milano, di Edoardo Sonzogno. Su questo periodico il caricaturista continua i suoi «Profili», specialità della «Caricatura».

L'Uomo di Pietra (Milano) - Fondato il 2 novembre 1856 da Edoardo Sonzogno (Tipografia Piero Agnelli). La testata, pur variando graficamente, ha sempre come protagonista la statua romana tuttora esposta in Corso Vittorio Emanuele. Giulio Gorra la rappresenta armata di penna e matita. Collaborano Teja, Gorra, «Don Ciccio», Tranquillo Cremona ed altri.

Il Monitore delle Bestie (Torino) - Fondato nel 1868 dal medesimo editore de «Il Diavolo» menzionato sopra (Tipografia della Minerva - Via Cernaia, 14). Collaborano Camillo, Dalsani, Gorra e gli altri de «Il Diavolo».

La testata rappresenta una scimmia armata di portamatite e pennello che ritrae gli animali che la circondano, l'asino in primo piano.

N.B. - Altre pubblicazioni de « Il Diavolo » sono « La Gazzetta dei Ladri » e « Courè d'Turin ».

Il Soldo (Torino) - Fondato da R. Moncalvo e dall'avvocato Alessandro Allis nel 1862, è edito da « Il Buonumore » citato sopra. Ha come collaboratori Redenti, Dalsani e tutti gli altri caricaturisti de « Il Buonumore ».

La testata rappresenta le due facce di un soldo che sorreggono il cartiglio del titolo, sovrastato da figura col pennello. Lo stesso editore pubblica « L'Eco del Cannone » (Bollettino illustrato della guerra), ritratti, divise, schieramenti, strategie. Perrin, Teja, Ferrero lo illustrano. La testata di Ferrero rappresenta le maschere italiane che — sparando il cannone — scompaginano il nemico.

Don Pirloncino (Roma) - Fondato nel 1871, esce domenica, mercoledì e venerdì. La pagina di mezzo è di Dalsani. La testata rappresenta una scimmia con tavolozza e pennelli ed un abate che scrive armato di una gran penna d'oca, reggenti una fune che porta le lettere del titolo.

BIBLIOGRAFIA

- 1890 - JOHN GRAND-CARTERET, *Bismarck en caricatures*, Perrin et C.^{ie} Libraires Editeurs, Paris.
1891 - JOHN GRAND-CARTERET, *Crispi, Bismarck et la triple alliance*, Librairie Delagrave Editeurs, Paris.
1892 - GIUSEPPE AUGUSTO CESANA, *Ricordi di un giornalista*.
1893 - JOHN GRAND-CARTERET, *L'année en images*, Quantin Imprimeries Réunies, Paris.
1895 - *Le Figaro Lithographe*, Edizione del giornale « Le Figaro », Paris.
1898 - ALBERTO VIRIGLIO, *Torino e i torinesi*.
1898 - « Il Fischietto »: *Storia di un giornale 1848-1898*, Numero speciale del periodico « Il Fischietto », Torino.
1900 - AUGUSTO FERRERO, *Caricature di Teja*, Editori Roux e Viarengo, Torino.
1938 - LUIGI CHIAPPINO, *La litografia a Torino durante il Regno Sardo*, Editore Sindacato Lavoratori Carta e Stampa, Roma.
1942 - LUIGI CHIAPPINO, *Un caricaturista celebre: Dalsani*, Rivista Graphicus, a cura di « Tempo Grafico », Torino.
1967 - LUIGI CHIAPPINO, *Giorgio Ansaldo al Museo d'Arti Grafiche*, Rivista Graphicus, Torino.
1968 - Prof. POTZOLU, *Costumi Sardi di Dalsani* (Stampato in 500 esemplari numerati), Editore Dessì, Cagliari.
1973 - NIETTA APRÀ, *Dalsani (Giorgio Ansaldo) caricaturista*, Centro Studi Piemontesi, Torino.
« Archivio Dalsani »: *Dai giornali, dalle corrispondenze e dai documenti*, Sciolze Torinese.

GIORGIO LISE

Le scene di Lodovico Pogliaghi per il Nerone di Boito

Se Arrigo Boito non fosse morto troppo presto (18 febb. 1842 - 9 giugno 1919), la prima del suo *Nerone* alla Scala nel maggio del 1924 lo avrebbe certo soddisfatto, non solo per l'eccezionale cura messa nella scelta della compagnia di canto, e per la concertazione e direzione di Arturo Toscanini, ma in particolare per l'allestimento scenico, legatissimo alle sue note di libretto e realizzato da G. Forzano e E. Marchioro su bozzetti di Lodovico Pogliaghi (1857-1950), che vi aveva lavorato fin dal lontano 1901 quando il testo editoriale del dramma aveva visto la luce.

Il risultato delle recite scaligere e delle successive bolognesi e torinesi (rispettivamente nell'autunno e primavera successivi) pare fosse ottimo, entusiastico secondo alcuni, e certo dovette contribuire molto la parte spettacolare dell'edizione, dato che, onestamente, lo spartito è alquanto barbosio, per non dire monocorde e monotono, pieno di ricuciture archeologiche che a soli cinquant'anni dalla sua nascita fanno di quest'opera un colossale mattone, difficilmente proponibile al pubblico, anche se opere più tirate via, quali un *Attila* di Verdi o un *Belisario* di Donizetti, reggono invece benissimo il giudizio del pubblico, non per i pregi musicali, ma perché almeno sono teatralmente scorrevoli.

L'attesa della prima era stata grande e gli osanna sproporzionati e di fatto l'opera non ebbe grande seguito nei decenni successivi, tranne un paio di riprese sporadiche, e nemmeno l'intellettualismo barocco dei Soloni che reggono i teatri nazionali riesce a trovare oggi il coraggio di rimettere in moto un simile meccanismo mastodontico.

Si salvano, è vero, alcune pagine, e complessivamente il terzo atto nell'orto dei Cristiani e il finale nello *spoliarium* del circo Massimo.

L'*Illustrazione Italiana* dedicò all'evento un numero unico (n. 18, 4 mag-

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

N.B. - Altre pubblicazioni de « Il Diavolo » sono « La Gazzetta dei Ladri » e « Courè d'Turin ».

Il Soldo (Torino) - Fondato da R. Moncalvo e dall'avvocato Alessandro Allis nel 1862, è edito da « Il Buonumore » citato sopra. Ha come collaboratori Redenti, Dalsani e tutti gli altri caricaturisti de « Il Buonumore ».

La testata rappresenta le due facce di un soldo che sorreggono il cartiglio del titolo, sovrastato da figura col pennello. Lo stesso editore pubblica « L'Eco del Cannone » (Bollettino illustrato della guerra), ritratti, divise, schieramenti, strategie. Perrin, Teja, Ferrero lo illustrano. La testata di Ferrero rappresenta le maschere italiane che — sparando il cannone — scompaginano il nemico.

Don Pirloncino (Roma) - Fondato nel 1871, esce domenica, mercoledì e venerdì. La pagina di mezzo è di Dalsani. La testata rappresenta una scimmia con tavolozza e pennelli ed un abate che scrive armato di una gran penna d'oca, reggenti una fune che porta le lettere del titolo.

BIBLIOGRAFIA

- 1890 - JOHN GRAND-CARTERET, *Bismarck en caricatures*, Perrin et C^{ie} Libraires Editeurs, Paris.
1891 - JOHN GRAND-CARTERET, *Crispi, Bismarck et la triple alliance*, Librairie Delagrave Editeurs, Paris.
1892 - GIUSEPPE AUGUSTO CESANA, *Ricordi di un giornalista*.
1893 - JOHN GRAND-CARTERET, *L'année en images*, Quantin Imprimeries Réunies, Paris.
1895 - *Le Figaro Lithographe*, Edizione del giornale « Le Figaro », Paris.
1898 - ALBERTO VIRIGLIO, *Torino e i torinesi*.
1898 - « Il Fischietto »: *Storia di un giornale 1848-1898*, Numero speciale del periodico « Il Fischietto », Torino.
1900 - AUGUSTO FERRERO, *Caricature di Teja*, Editori Roux e Viarengo, Torino.
1938 - LUIGI CHIAPPINO, *La litografia a Torino durante il Regno Sardo*, Editore Sindacato Lavoratori Carta e Stampa, Roma.
1942 - LUIGI CHIAPPINO, *Un caricaturista celebre: Dalsani*, Rivista Graphicus, a cura di « Tempo Grafico », Torino.
1967 - LUIGI CHIAPPINO, *Giorgio Ansaldo al Museo d'Arti Grafiche*, Rivista Graphicus, Torino.
1968 - Prof. POTZOLU, *Costumi Sardi di Dalsani* (Stampato in 500 esemplari numerati), Editore Dessì, Cagliari.
1973 - NIETTA APRÀ, *Dalsani (Giorgio Ansaldo) caricaturista*, Centro Studi Piemontesi, Torino.
« Archivio Dalsani »: *Dai giornali, dalle corrispondenze e dai documenti*, Sciolze Torinese.

GIORGIO LISE

Le scene di Lodovico Pogliaghi per il Nerone di Boito

Se Arrigo Boito non fosse morto troppo presto (18 febb. 1842 - 9 giugno 1919), la prima del suo *Nerone* alla Scala nel maggio del 1924 lo avrebbe certo soddisfatto, non solo per l'eccezionale cura messa nella scelta della compagnia di canto, e per la concertazione e direzione di Arturo Toscanini, ma in particolare per l'allestimento scenico, legatissimo alle sue note di libretto e realizzato da G. Forzano e E. Marchioro su bozzetti di Lodovico Pogliaghi (1857-1950), che vi aveva lavorato fin dal lontano 1901 quando il testo editoriale del dramma aveva visto la luce.

Il risultato delle recite scaligere e delle successive bolognesi e torinesi (rispettivamente nell'autunno e primavera successivi) pare fosse ottimo, entusiastico secondo alcuni, e certo dovette contribuire molto la parte spettacolare dell'edizione, dato che, onestamente, lo spartito è alquanto barbosio, per non dire monocorde e monotono, pieno di ricuture archeologiche che a soli cinquant'anni dalla sua nascita fanno di quest'opera un colossale mattone, difficilmente proponibile al pubblico, anche se opere più tirate via, quali un *Attila* di Verdi o un *Belisario* di Donizetti, reggono invece benissimo il giudizio del pubblico, non per i pregi musicali, ma perché almeno sono teatralmente scorrevoli.

L'attesa della prima era stata grande e gli osanna sproporzionati e di fatto l'opera non ebbe grande seguito nei decenni successivi, tranne un paio di riprese sporadiche, e nemmeno l'intellettualismo barocco dei Soloni che reggono i teatri nazionali riesce a trovare oggi il coraggio di rimettere in moto un simile meccanismo mastodontico.

Si salvano, è vero, alcune pagine, e complessivamente il terzo atto nell'orto dei Cristiani e il finale nello *spoliarium* del circo Massimo.

L'*Illustrazione Italiana* dedicò all'evento un numero unico (n. 18, 4 mag-

gio 1924), giusto omaggio, se non a Nerone, almeno allo scomparso Boito, all'impegno scaligero e a Pogliaghi che tanto merito ha ancor oggi se il ricordo di quest'opera non si è del tutto spento e il cui nome richiama immediatamente alla mente l'*oppidum* del quarto atto.

L'*Illustrazione* parla del *Nerone* con il logico e magniloquente linguaggio che l'occasione richiede. Si accenna tuttavia fra le righe al fatto che il dramma fosse lungo e macchinoso, che fu sfrondata non solo di un intero atto, il quinto, ma anche nel dialogato complessivo, ma senza tuttavia salvare il risultato finale dalla più faticosa prolissità.

Il taglio poi del quinto atto ha anche l'effetto negativo di sbilanciare la rappresentazione lasciandola zoppa per quel che riguarda la fine di Nerone e di Asteria, di cui si perde il duetto.

L'allestimento scenico del *Nerone* ha una storia lunga. Boito aveva pubblicato il volume del testo del dramma, con annotazioni di ambiente, nel 1901, nella stesura completa in cinque atti, l'ultimo dei quali non fu musicato.

In questa prima edizione, come specifica l'autore stesso, vi erano alcune modifiche rispetto il libretto d'opera propriamente detto, con aggiunte al dialogo ed alle note di ambiente e allestimento, « *col semplice intento di chiarire nella mente di chi legge (e non ha il soccorso dell'immagine visiva) l'espressione di alcuni passi e le loro condizioni pittoriche e plastiche* ».

In tanta precisione l'autore si dimentica in compenso di segnare la data degli eventi descritti, che devono porsi fra la morte di Agrippina nella primavera del 59, di cui si accenna nel primo atto:

TIGELLINO: ...*Crede il Senato al tuo messaggio,
crede colta Agrippina ordendo la tua morte,
poi che se stessa uccise.*

NERONE: *Alla menzogna
fingono dar fede.*

e l'incendio di Roma, nel luglio del 64 d.C.

Le scene sono ambientate sulla via Appia, nel tempio sotterraneo di Simon Mago, in un orto suburbano dove si riuniscono i cristiani, nell'*oppidum* e nello spoliarium del circo Massimo. Il quinto atto, non realizzato, si svolgeva nel teatro della reggia di Nerone, di cui esistono gli spettacolari bozzetti di Pogliaghi, conservati presso il Museo Teatrale alla Scala, in due versioni, con l'*aulaeum* (sipario) chiuso e aperto.

Questi due dipinti di Pogliaghi passano comunemente per inediti, ma in effetti la scena finale, con l'*aulaeum* aperto, è stata pubblicata, anche se in piccolo, da Ottavio Alberti nel 1955.

Le indicazioni di Boito sulla scenografia delle singole parti dell'opera sono tutt'altro che sommarie e di massima. Verdi o Rossini avrebbero dato indicazioni tipo « *Chiostro di notte* » oppure « *Spiaggia assolata con dirupi e torre* » dove Boito si perde a descrivere per dozzine di righe persino gli accessori di scena con una minuzia che allo scenografo deve avere causato una sorta di condizionamento psicologico, con quei continui riferimenti a situazioni di struttura e di attrezzeria connessi all'intricato svolgersi del dramma sovraccarico di infarcimenti eruditi ed archeologicizzanti.

Il discorso verrà limitato in questa sede ad una visione scenografica, pur non potendo dimenticare i grandi meriti di Pogliaghi archeologo ante litteram che disegna centinaia di costumi, di accessori, gioielli, calzature, ecc. perfettamente documentati con eccezionale competenza per uno scenografo teatrale in erba che come tale non si preoccupò affatto di applicare la regola di approssimazione dei particolari in uso nei teatri, dove la distanza e i giochi di luce annullano molti effetti particolari per esaltare quello generale. L'entusiasmo dell'erudito non si fermò certo di fronte a questi limiti umani, per quanto francamente dispendiosi.

Sappiamo con quanta cura Pogliaghi si documentasse per questo allestimento, recandosi a Roma e a Pompei, quindi a Londra al British Museum, per esaminare reperti archeologici fra cui una bardatura per cavallo poi riprodotta fedelmente. Centinaia di bozzetti sono il risultato di un lavoro condotto con un minuzioso criterio di archeologia applicata, più che di scenografia, con una meticolosità talvolta stucchevole agli occhi attuali, ma nel 1924 non privo di un suo splendore. Il tempo per « studiare » il problema c'era stato, vent'anni e più.

Dicevamo che l'attesa per lo spettacolo rasentò il fanatismo. Bagarinaggio, poltrone pagate ben quattromila lire del tempo, gente venuta dall'estero, direttori di teatri europei, giornalisti di mezzo mondo.

Fu un trionfo, in attesa del ridimensionamento dei poster. Si contarono ventisette chiamate al proscenio. Ma la cosa più impressionante fu certamente l'allestimento grandioso. Il « *panorama* » del primo atto era alto ventidue metri e lungo cinquanta. Nell'*oppidum* gli elementi scenici erano alti diciassette metri con elementi praticabili dalle comparse alti quattordici, entro i quali erano scale, ponteggi e condutture per il vapore degli effetti d'incendio dell'ultimo atto. Si misero in scena sei-

cento persone fra coro e comparsame, dieci cavalli, una quadriga, ecc. Giovacchino Forzano nel marzo 1924 testimonia sui preparativi dell'allestimento scenografico (La Lettura, 1° marzo 1924, pp. 169-178). Nella cassa dove Pogliaghi teneva da oltre vent'anni gli appunti e gli schizzi per il *Nerone*, non c'era solo la descrizione degli orpelli, ma anche prove di colore, di tessuti, studi per i ricami, per le tinture in uso al tempo di Roma imperiale, per le pettinature, persino per gli anelli.

Si trova per esempio che l'hydria che doveva servire per attingere l'acqua al pozzo del terzo atto doveva essere alta esattamente trenta centimetri, che una scodella per bere doveva avere un diametro di dieci centimetri e sei di altezza, e così via. Si veda anche la descrizione di come Boito vedeva Nerone: « *Dai ventidue ai ventisette anni. Con barba o senza barba a seconda della fisionomia dell'attore che dovrà rappresentarlo.*

Il busto del Vaticano lo raffigura barbato, coi baffi rasi e con la barba arricciata con grande arte (calamistrata coi ferri). Nell'anno del matricidio (812 di Roma, 59 d.C.) egli portava ancora la barba. Se la fece radere la prima volta l'anno dopo. E poiché il dramma per ragioni di prospettiva teatrale, ravvicina la distanza di tempo e la riduce ad una media non rigorosa, ne segue che il nostro protagonista può avere la barba o no come sembrerà più opportuno. Se porterà barba questa sarà fulva come quella dell'atroce padre suo (Aenobarbus) barba di rame e diligentemente ondulata col calamistro. Pure il radersi tutta la barba o in parte era segno di effeminatezza. Trovo in una lettera di Seneca a Lucillo (lettera 114) la seguente indizione; vedi coloro che si radono solamente le labbra e il resto lasciano crescere e si vestono di vizioso colore e di splendida toga. Non si curano d'essere osservati).

I capelli castano fulvi copriranno metà della fronte, accuratamente arricciati nel II e nel IV atto, sconvolti nel I e nel V: quindi nell'atto che ci occupa ora (il I) li avrà sconvolti. Sarà tutto avvolto in una endromide nera, colla quale potrà anche a suo tempo nascondere il volto, sotto codesto gran manto vestirà una tunica palmata di seta color porpora ametistina ricamata a palme d'oro e fogliame.

Porterà al polso sinistro un braccialetto di pelle di serpe con fermaglio di perle (da Svetonio). Molti amuleti al collo, anelli alle dita, a tutte le dita, tranne al medio. Entrando in scena stringerà fra le braccia un'urna cineraria (V. Plinio, Nat. Hist. XXXIII e VI). Focale al collo ».

Le scene vennero dipinte da Edoardo Marchioro. Dapprima l'incarico era stato affidato a Vittorio Rota, scenografo collaudatissimo e famoso,

ma una malattia di questi portò Marchioro sul campo di battaglia. Direttore generale della messa in scena fu Giovacchino Forzano, direttore dell'allestimento Caramba, collaboratore di Marchioro lo scenografo Alessandro Magnoni e, infine, Giovanni e Pericle Ansaldo dirigevano il palcoscenico.

Dieci anni dopo il *Nerone* boitiano Marchioro ne realizzerà un altro su bozzetti suoi e musica di Mascagni (gennaio 1935), con lo stesso Nerone nella persona del tenore Aureliano Pertile, e lo stesso allestitore Caramba. Le esigenze sceniche del *Nerone* di Mascagni sono diverse da quelle di Boito, anche se parimenti grandiose e spettacolari soprattutto nella grande scena della *Domus Aurea* (atto III, sc. I) in cui Marchioro riecheggia vagamente il triclino del quinto atto non realizzato delle scene di Pogliaghi. Il primo atto si svolge in una taverna della Suburra, di notte, il secondo in un salone della Domus Aurea, il terzo nel triclino ove si svolge un'orgia e in una capanna nel podere di Faonte, fra le vie Salaria e Nomentana, dove Nerone muore.

Nel *Nerone* di Pogliaghi la ricostruzione ambientale è talvolta d'invenzione, come nel caso del tempio di Simon Mago, altre volte si appoggia a documenti archeologici come per la scena dell'*Oppidum* che deriva pari pari dalla struttura dell'arco trionfale del Circo Massimo, rilevato dalla *Forma Urbis Romae*, e con gruppi statuari quali la riproduzione del Toro Farnese.

Il tempio di Simon Mago ha l'aria volutamente disordinata d'un santuario-antro ricavato da un edificio basilicale adattato alla bisogna con tendaggi ed orpelli che diano il senso dell'ambiente misterioso appropriato ai sortilegi del più significativo ciarlatano della storia antica.

Talune soluzioni scenografiche sono giustificate in parte da un riferimento con la realtà archeologica e in parte dalle necessità sceniche del dramma. In effetti le molte strutture lignee ostentate ad esempio nel primo piano della scena dell'*Oppidum* hanno un tono realistico in quanto il monumentale edificio era costruito solo parzialmente in pietra e molte strutture erano in legno e altre ancora in mattoni.

Tutto questo legname giustifica anche la possibilità di un incendio grandioso abbastanza improbabile se tutto l'edificio fosse stato di pietra. Sappiamo anche che la costruzione del circo durò dei secoli e quando fu quasi completo, venne distrutto, perciò non devono stupire queste monumentali impalcature poste da Pogliaghi al proscenio. La storia e l'archeologia documentano anche teatri ed anfiteatri costruiti interamente in legno su fondazioni di pietra in cui fori disposti uniformemente servi-

vano a piantare i pali di sostegno che potevano essere cambiati di anno in anno. Molti edifici per spettacoli dell'Urbe e delle Regiones andarono interamente perduti proprio per questa ragione. Le impalcature sulla scena apparivano coperte da drappi e tappeti orientali, imitanti quelli originali che Pogliaghi aveva nella sua casa-museo. Per la descrizione delle singole scene conviene attenersi addirittura alle indicazioni di Boito interpretate fedelmente da Pogliaghi, edite già nel volume citato del 1901.

ATTO I - La via Appia (figg. 1-7).

È un campo situato (per chi va da Roma ad Albano) lungo il lato dell'Appia, alla sesta pietra miliaria. La via segue una linea obliqua fra questo e gli altri campi che si estendono dall'altro lato.

La notte è nuvolosa. La luna penetra a stento le dense nubi che la nascondono.

Sull'Appia e sulle sue tombe l'oscurità è appena diradata da un barlume cinereo che non proietta ombre: il campo nereggiava più cupo.

Sul lato destro della via, dalla parte di Roma, s'innalza un grande sepolcro che si prolunga nell'erba; gli si allinea d'accanto, progredendo verso Albano, una tomba recente su cui sta per estinguersi una lampa funeraria. Tra questa tomba e il miliario lo spazio è libero; poi segue una pietra sepolcrale quadrata e, poco discosto da questa, un vasto tumulo erboso che porta sul suo vertice le vestigia d'un'ora. Altre tombe si schierano sulla fronte sinistra della via. Molti rottami d'antichi monumenti sono sparsi intorno al grande sepolcro ed ingombrano anche il breve spazio che lo divide dalla tomba recente.

Fra questi ruderi un uomo, nelle tenebre, sta scavando una fossa. È Simon Mago.

Sul margine della via un altr'uomo guarda, immobile come in vedetta, nella direzione d'Albano; egli porta il cappuccio della lacerna sul capo. È Tigellino.

La notte è piena di canti che giungono dalla vasta campagna, dalle lontananze dell'Appia; frammenti di canzoni portati dal vento, dispersi dal vento.

ATTO II - Il tempio di Simon Mago (figg. 8-11).

È un tempio sotterraneo: visto nel senso longitudinale appare diviso in due parti. Un'ampia cortina, tesa fra due pilastri addossati alle spalle d'un

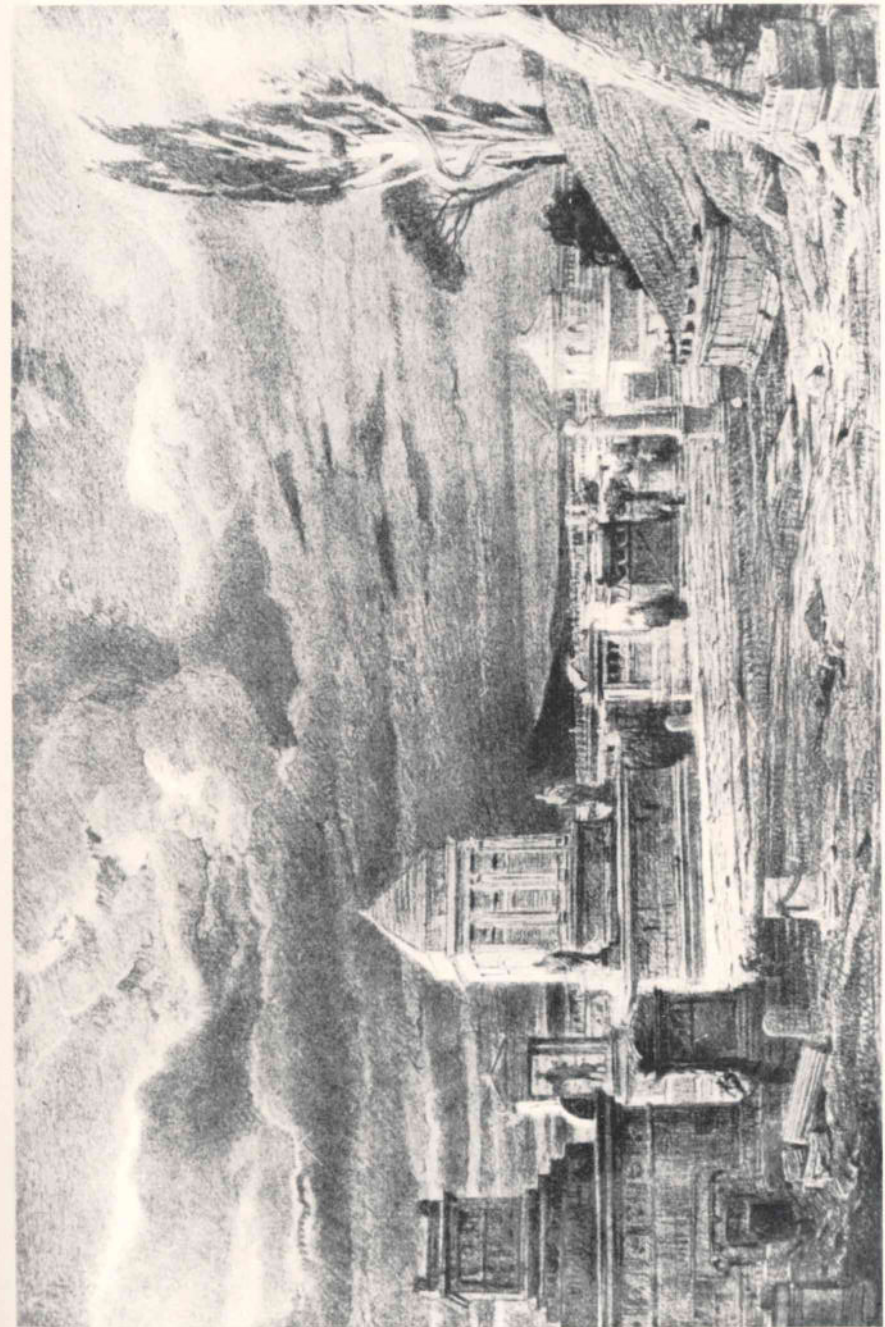


FIG. 1 - La Via Appia - Atto I, bozzetto a carboncino (da: Illustrazione Italiana, maggio 1924).



FIG. 2 - La Via Appia - Atto I, quadro ad olio con le figure, di L. Pogliaghi (Museo Teatrale alla Scala, Milano).

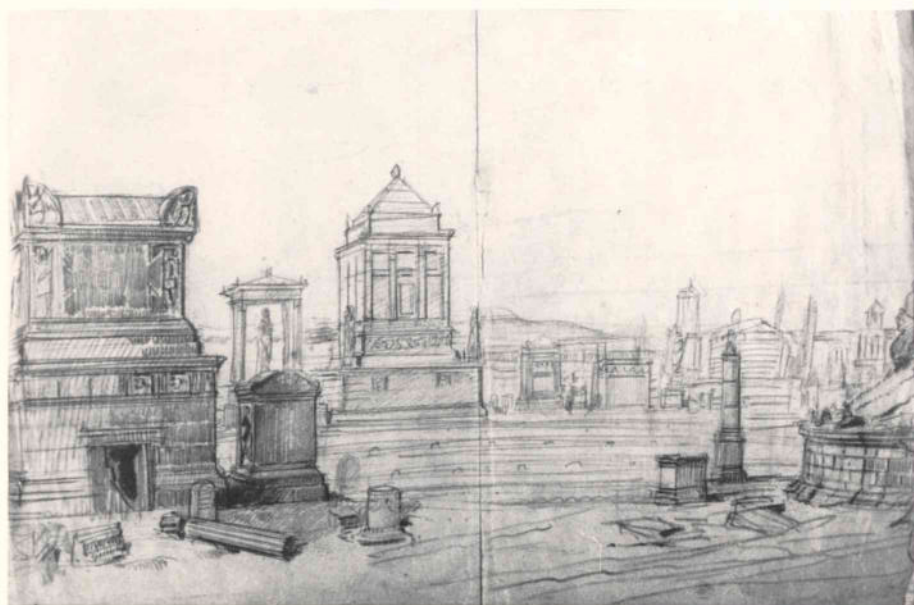


FIG. 3 - Schizzo preparatorio per il primo atto (Racc. Bertarelli).



FIG. 4 - Studio dal vero di un tratto della Via Appia (Racc. Bertarelli).

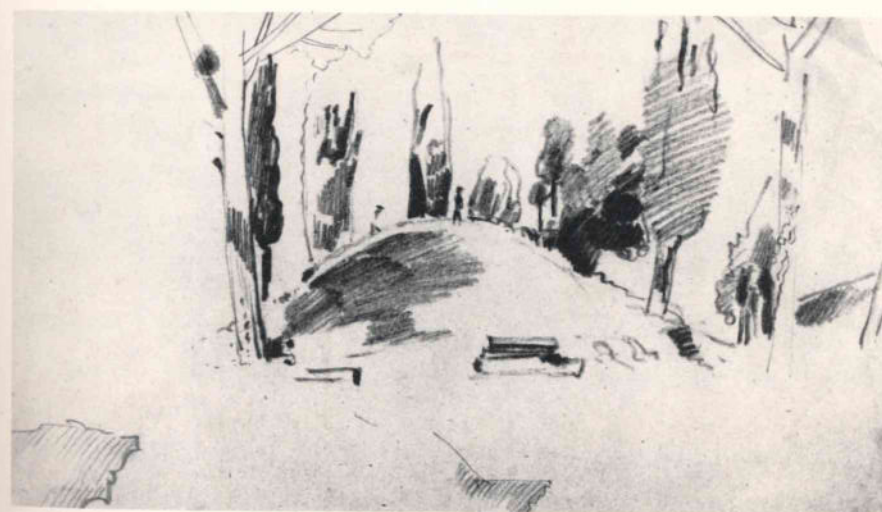


FIG. 5 - Studio per un tumulo usato nel I atto, primo piano a destra (Racc. Bertarelli).

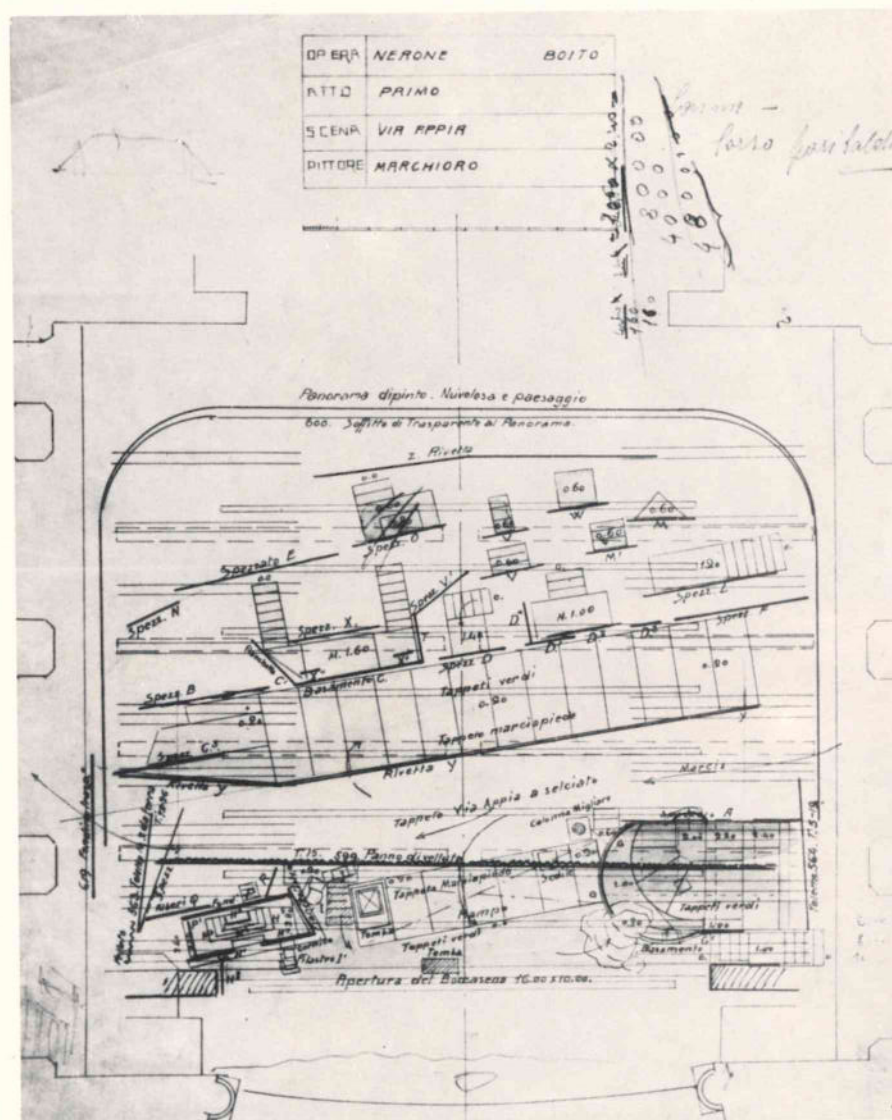


FIG. 6 - Pianta dell'allestimento del primo atto alla Scala (Racc. Bertarelli).

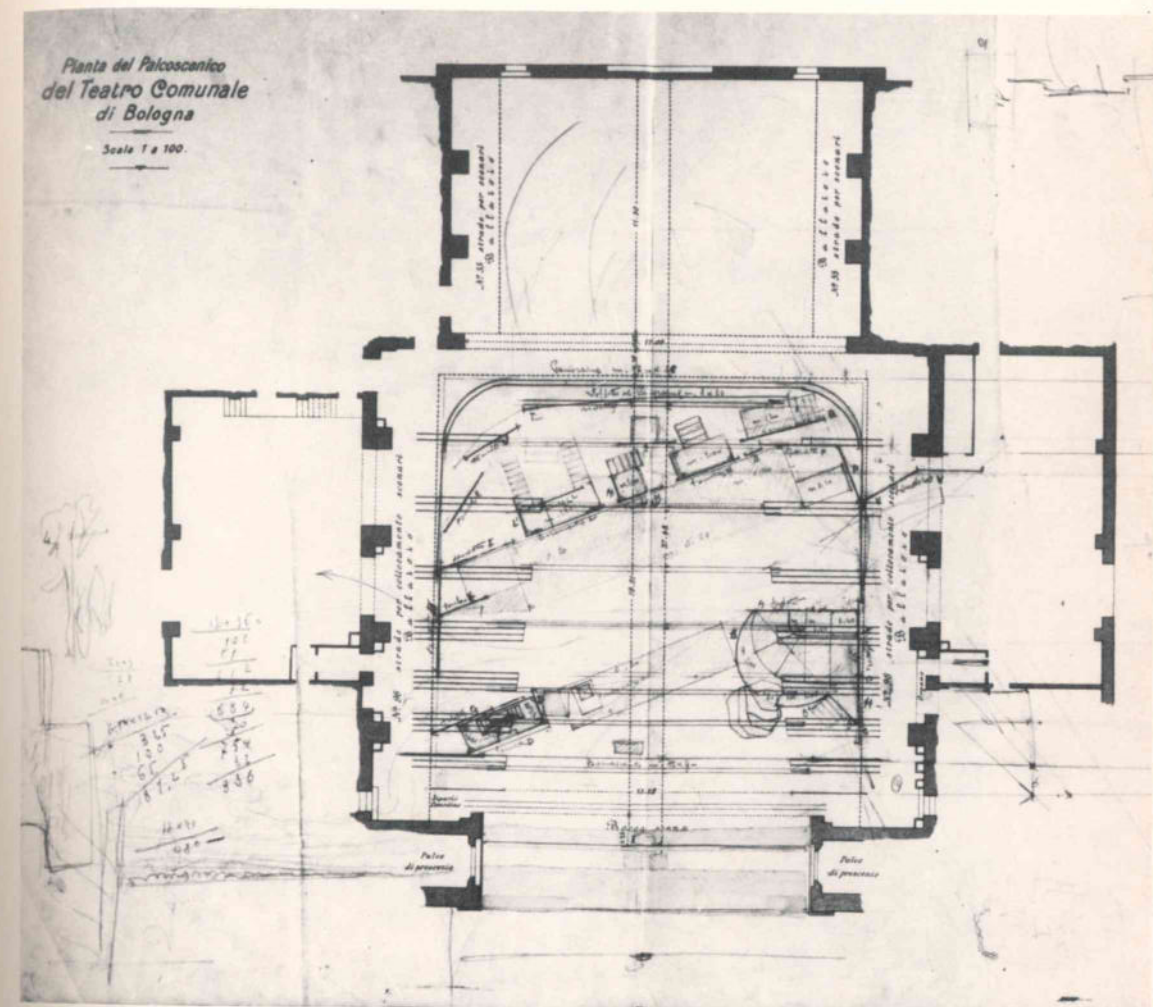


FIG. 7 - Pianta dell'allestimento del primo atto al teatro Comunale di Bologna (Racc. Bertarelli).

arco trasversale, separa il sacrario, riservato ai sacerdoti ed ai loro misteri, dalla cella ove pregano i fedeli.

La cella è affollata da gente d'ogni classe e d'ogni paese: matrone adorne di ricchissime vesti, portanti in capo una preziosa mitella od altre acconciature sfarzose; schiavi in rozza tunica, e fra questi, alcuni colla fronte segnata dallo stigma dei fuggitivarii; qualche liberto in pomposa lacerna dissimula, sotto dei nei artificiali, gli sfregi del volto; eleganti cavalieri ed aurighi d'ogni fazione. Di fianco all'ingresso un mercante d'idoli ed un venditore di tavole votive spacciano la loro merce. Un tempiere sta presso al vassoio delle offerte.

D'un tratto la cortina si spalanca e si scopre agli occhi dei fedeli il sacrario. Tutti coloro che stanno nella cella s'inginocchiano. Simon Mago, in manto e tiara d'argento col petto scintillante di gemme, sta sulla gradinata dell'altare e fra le mani, coperte d'un drappo prezioso, tiene alto levato un calice d'oro. Un raggio fulgidissimo scende dalla volta del tempio e illumina tutta la persona del Taumaturgo. Due sacerdoti situati più basso sostengono, sotto il calice, un bacino d'oro. Altri otto sacerdoti sono scaglionati sugli altri gradi fra le statue policrome, e la loro immobilità è tale che si confondono con queste. Quattro flabelliferi ergono dietro il Mago i loro flabelli di piume bianche; due hieroduli reggono, colle braccia alzate al disopra del capo, due urne d'oro da cui vaporano degli aromati fumanti. Un altro innalza un vaso di bronzo su cui arde una fiammella turchina, un altro tiene aperto davanti al petto un dittico dove sono tracciati dei simboli. Ai piedi della gradinata stanno schierati alcuni giovanetti con delle grandi arpe e delle cetre e dei sistri. Presso i pilastri dell'arco sono appostati due tempieri, e nel centro dell'arcata Gobrias (giovane discepolo di Simon Mago) e Dositèo, vecchio sacerdote, stanno rivolti verso la folla.

Nella cella i devoti guardano, in atto d'ansiosa aspettazione, il calice raggianti. D'un tratto un largo frotto di sangue trabocca spumeggiando dal calice e cade nel bacino sottoposto. Nello stesso momento sorge dal bracere ardente una densa colonna di fumo che invade il sacrario e nasconde Simon Mago alla vista dei credenti. La cortina si chiude; Dositèo e Gobrias sono rimasti al di là della cortina, sul limitare della cella.

ATTO III - L'orto di Cristiani (figg. 12-13).

L'orto dove s'adunano i Cristiani, nel suburbio di Roma, è illuminato

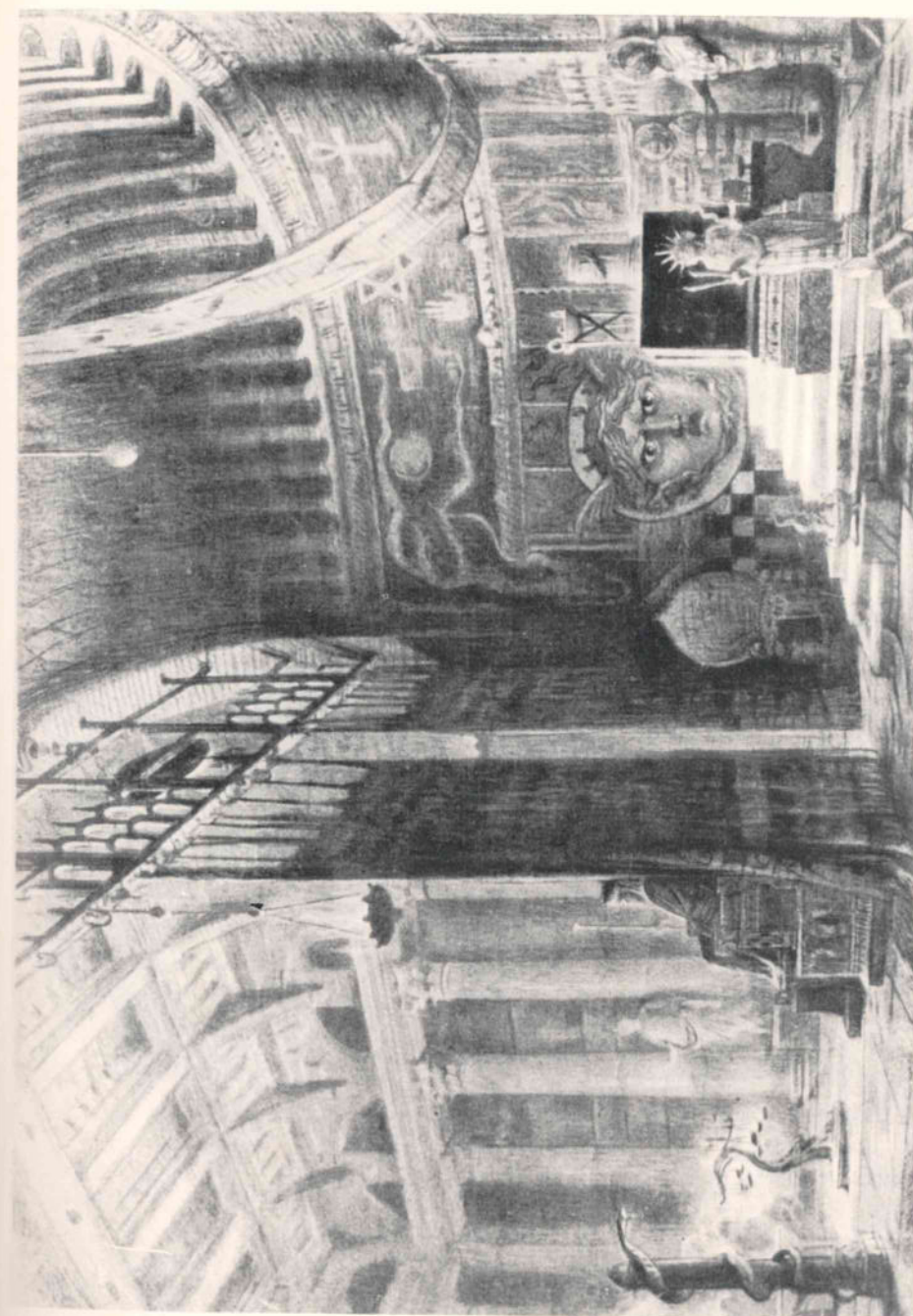


Fig. 8 - Il tempio di Simon Mago - Atto II, bozzetto a carboncino (da: Illustrazione Italiana, maggio 1924).



FIG. 9 - Variante del tempio di Simon Mago - Atto II, olio di L. Pogliaghi, con aula più piccola e santuario a pianta poligonale (Museo Teatrale alla Scala, Milano).

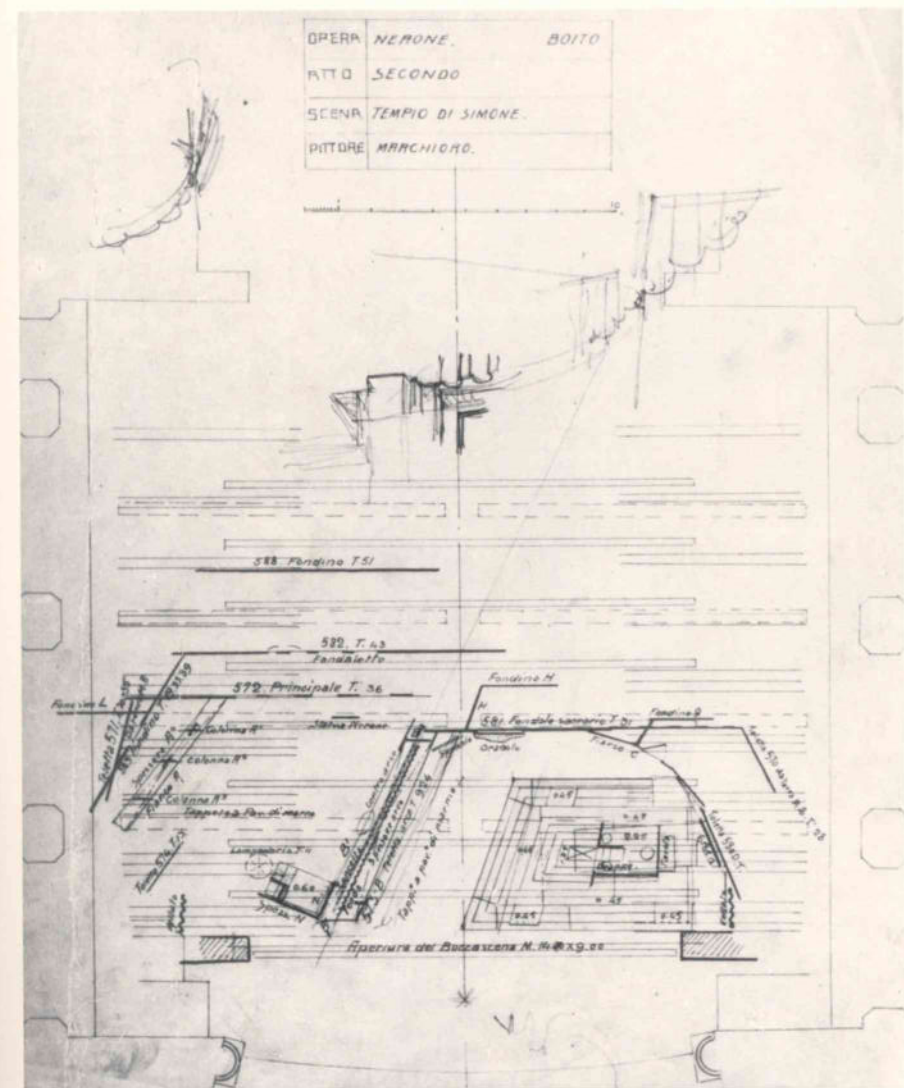


FIG. 10 - Pianta dell'allestimento del secondo atto alla Scala (Racc. Bertarelli).

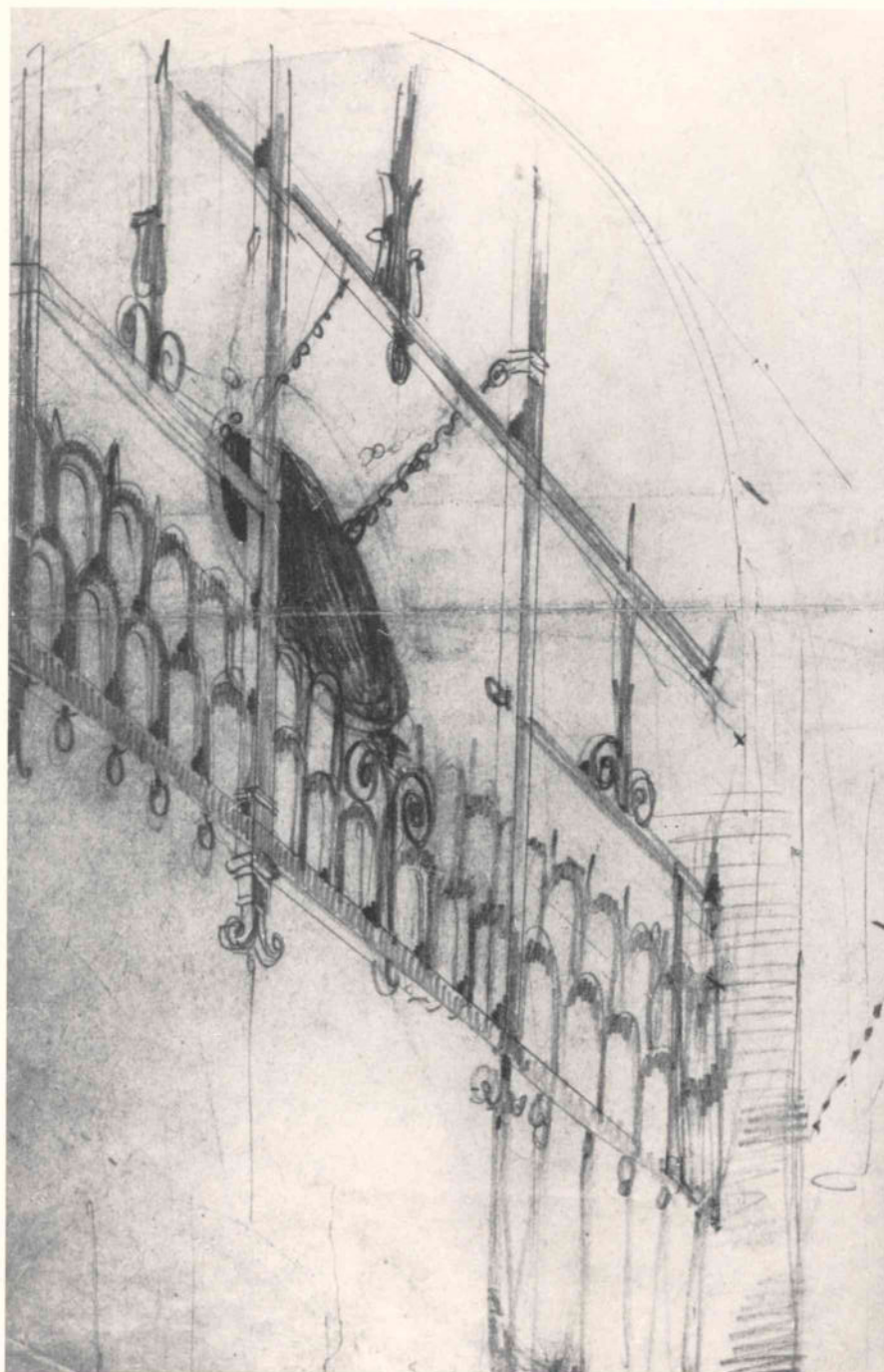


FIG. 11 - Studio per la cancellata nel tempio di Simon Mago (Racc. Bertarelli).

dagli ultimi riflessi del tramonto. A sinistra v'è un casolare con un vasto pergolato sostenuto da quattro colonne. A destra v'è una fonte rustica sul cui margine di pietra è deposta una ciotola e un'idria. Poco discosto v'è un sedile di rozzo legno. Dietro alla fonte, e d'intorno, le zolle fiorite formano una leggera prominenzia. Nel fondo s'estende un uliveto. Sotto la pergola vi sono due tavole; una di queste ha la forma d'un sigma lunare e porta i resti d'una cena frugale, l'altra è di quelle che servono ai coronari per intessere ghirlande ed è piena di fiori e di fronde. Intorno a questa tavola stanno sedute parecchie donne ed alcuni fanciulli. Dall'altro lato alcuni Cristiani circondano Fanuèl il quale è appoggiato al margine del fonte. Un'aura di soave pace è diffusa su questa umile gente e sull'orto. Un'immensa attesa riempie le anime.

ATTO IV - scena I - L'Oppidum (figg. 14-21).

Si vede l'interno dell'*Oppidum* fra i suoi grand'archi centrali, quello di destra che sbocca nell'arena e quello della *porta pompae* a sinistra che s'apre verso il Foro Boario.

In questo grande atrio ha sua foce un criptoportico che si prolunga nel fondo seguendo la lieve curva della fronte del circo; è chiuso, alla dritta di chi guarda, dal muro delle carceri, e la sua parete a mano manca è popolata di botteghe e di taverne. Nella stessa parete, leggermente concava, si scorgono i primi gradini d'una scala interna che ascende alle precinzioni più alte.

Presso all'arco che sbocca nel Circo si vede internarsi nel muro, di prospetto, il primo ramo d'una scala che sale al podio.

Un'ampia nicchia, fiancheggiante la *porta pompae*, accoglie la famosa scultura Rodiana che rappresenta Zeto ed Anfione in atto d'avvincere Dirce alle corna d'un toro inferocito.

La viva luce diurna entra dall'arco esterno dell'*Oppidum*.

Vortici di folla irrompono da ogni lato. La maggior calca ferve intorno ad una quadriga; quivi le fazioni del circo si affrontano levando grida di trionfo e d'ira, agitando toghe e cappelli e pezzuole verdi ed azzurre. Parecchi brandiscono degli stili, altri minacciano colle pugna gli avversarii. L'Auriga, che ritorna vittorioso dalla gara, porta i colori di parte *prasina*, ha le redini attorte dietro la schiena e i cavalli rivolti nella direzione del criptoportico, impugna un coltello per difendersi dagli assalitori.

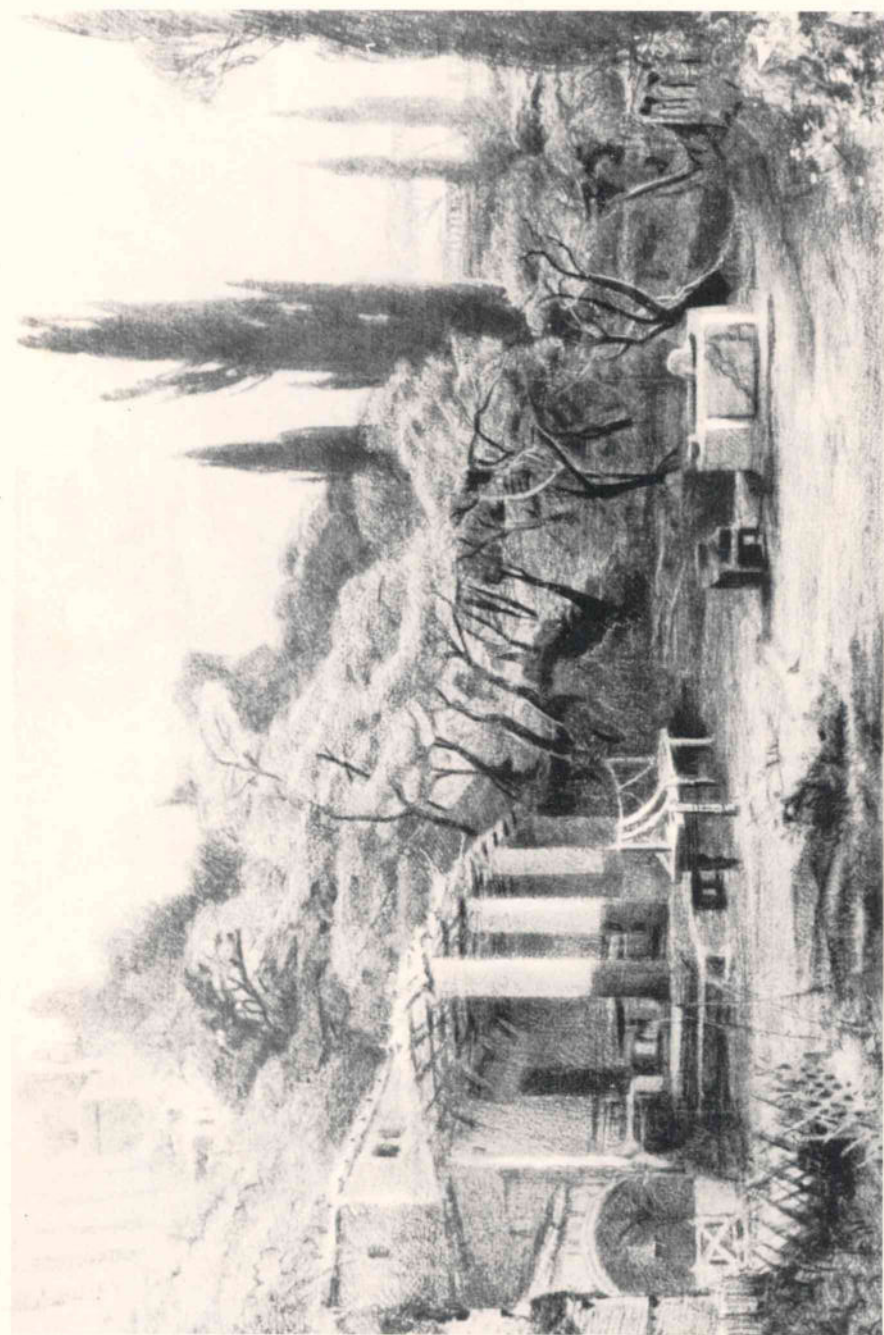


FIG. 12 - L'Orto dei Cristiani - Atto III, bozzetto a carboncino
(da: Illustrazione Italiana, maggio 1924).

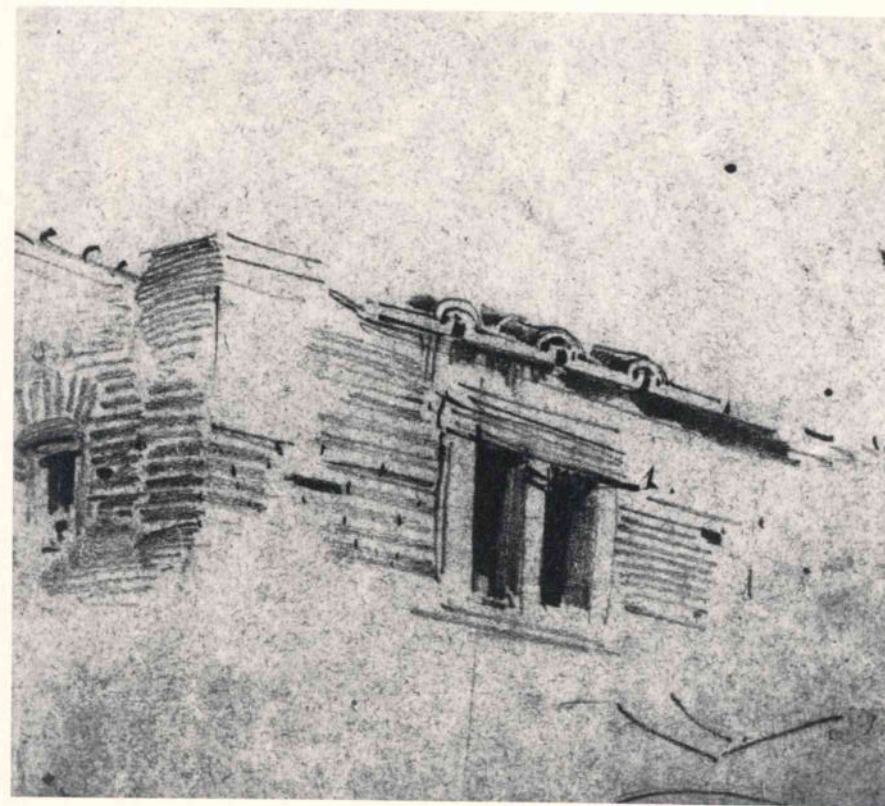


FIG. 13 - Schizzo per la casa nell'orto dei Cristiani (Racc. Bertarelli).

ATTO IV - scena II - Lo Spoliarium (figg. 22-25).

È un sotterraneo del Circo dove si depongono i morti. La luce riflessa d'una torcia che s'avvicina dirada a poco a poco le tenebre, rischiarendo a destra il vano d'una porta e la rampa d'una scala erta ed angusta. Un rombo lugubre giunge dall'alto e ad intervalli uno scroscio come di cataste o di mura che ruinino. Asteria, con una fiaccola in mano, discende la scala; giunta alla soglia del sotterraneo s'arresta per illuminare chi la segue.

ATTO V - Il Teatro di Nerone (figg. 26-27).

(Non realizzato)

È notte. L'incendio continua.

Dal Teatro di Nerone, scoperto sotto il cielo caliginoso, si vedono innalzarsi in lontananza delle nuvole di fumo che la luce sinistra delle fiamme colora; di tratto in tratto guizza qualche tizzone ardente lanciato nell'aria dagli schianti del fuoco.

Il fastigio marmoreo, popolato di statue, che incorona la scena stabile del Teatro Neroniano, spicca in ombra sul fondo fulvo dell'incendio. L'auleum teso davanti al proscenio nasconde i due piani inferiori della scena; è un velario di porpora fosca tutto cosparso di stelle e di raggi d'oro e di gemme.

Il proscenio sovrasta d'un'altezza di circa cinque piedi quella parte dell'edificio denominata orchestra e comunica con questa mediante due brevi scale.

Il rialzo del palco scenico non segue una linea retta, la sua parte centrale descrive una insenatura semicircolare. Nel mezzo di codesta insenatura sta il thymele, o altare di Bacco, su cui è collocata l'erma bifronte del Nume. Intorno all'altare vi sono delle tibie, delle maschere, dei tirsi, uno scabillum ed altri attrezzi Dionisiaci.

Un'ampia fascia di mosaico, dov'è figurato un baccanale, corre lungo tutta la base del proscenio. L'orchestra confina a diritta ed a manca con l'una e con l'altra porta tribunalia. Sul frontone di codeste porte, entro due nicchie, luccica il bronzo di due vasi echèi.

Verso la porta tribunalia di destra s'eleva un macchinoso strumento musicale, l'hydraulis, costruito come una gigantesca zampogna capovolta, le cui canne di rame sono sovrapposte ad una tastiera.

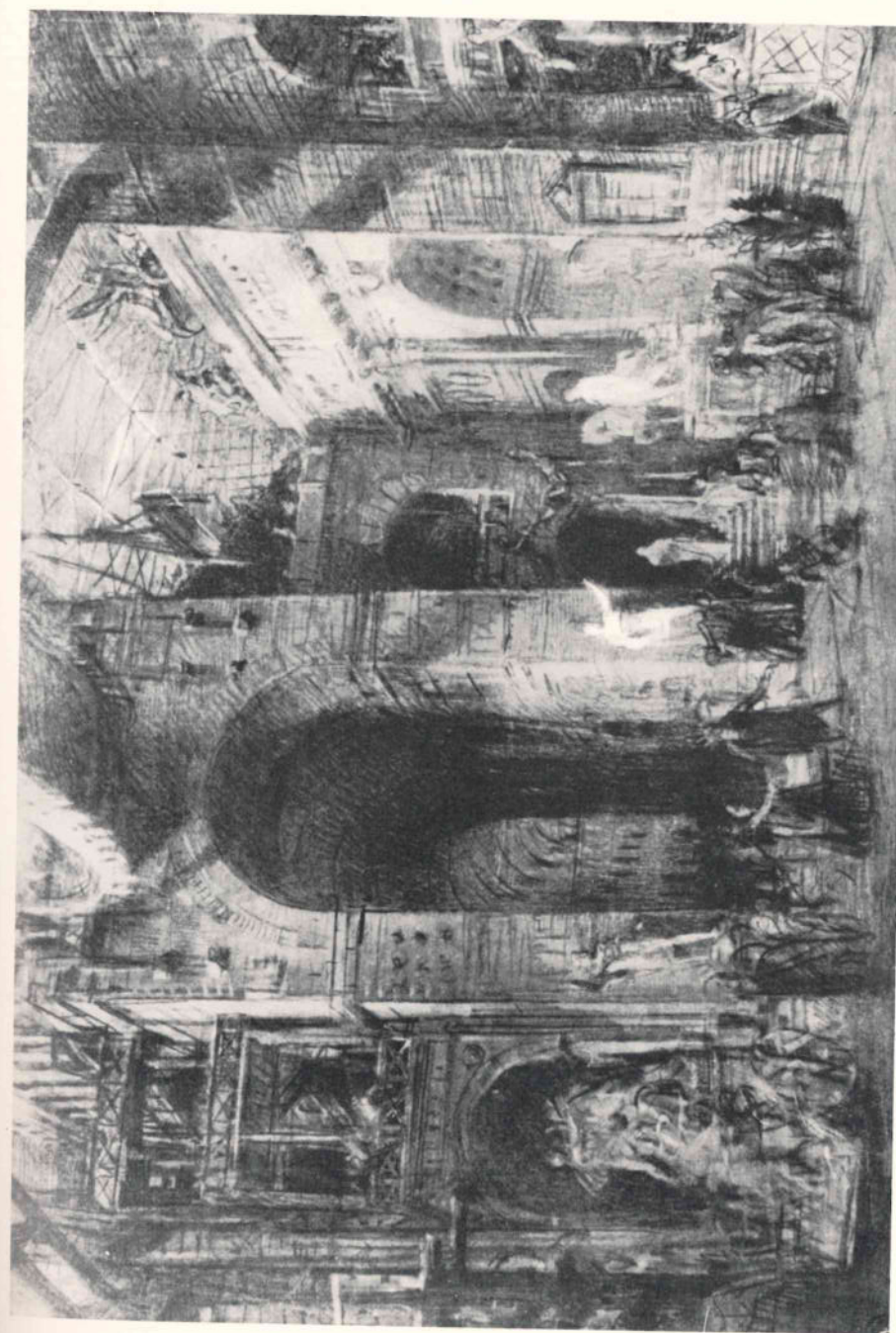


FIG. 14 - L'Oppidum - Atto IV, sc. I, bozzetto a carboncino
(da: Illustrazione Italiana, maggio, 1924).

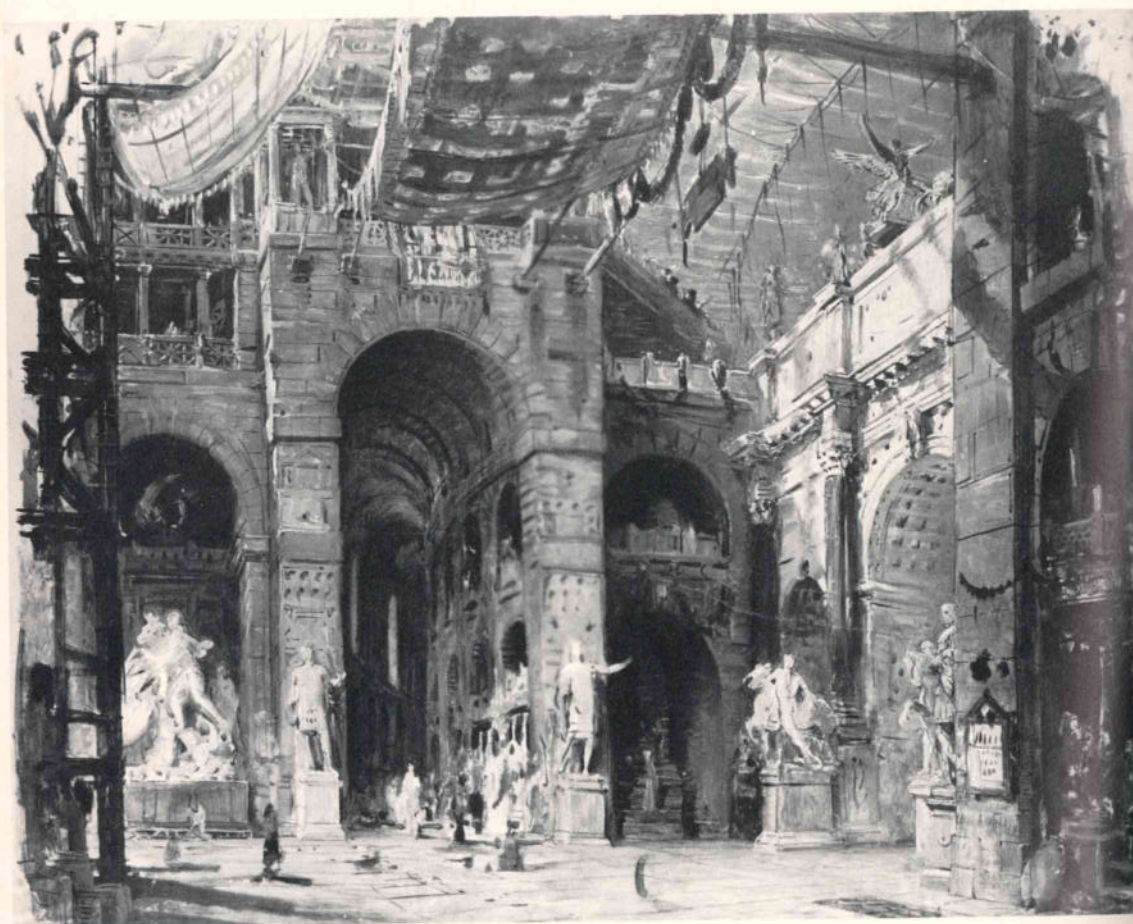


FIG. 15 - L'Oppidum, olio su tela di L. Pogliaghi (Museo Teatrale alla Scala).

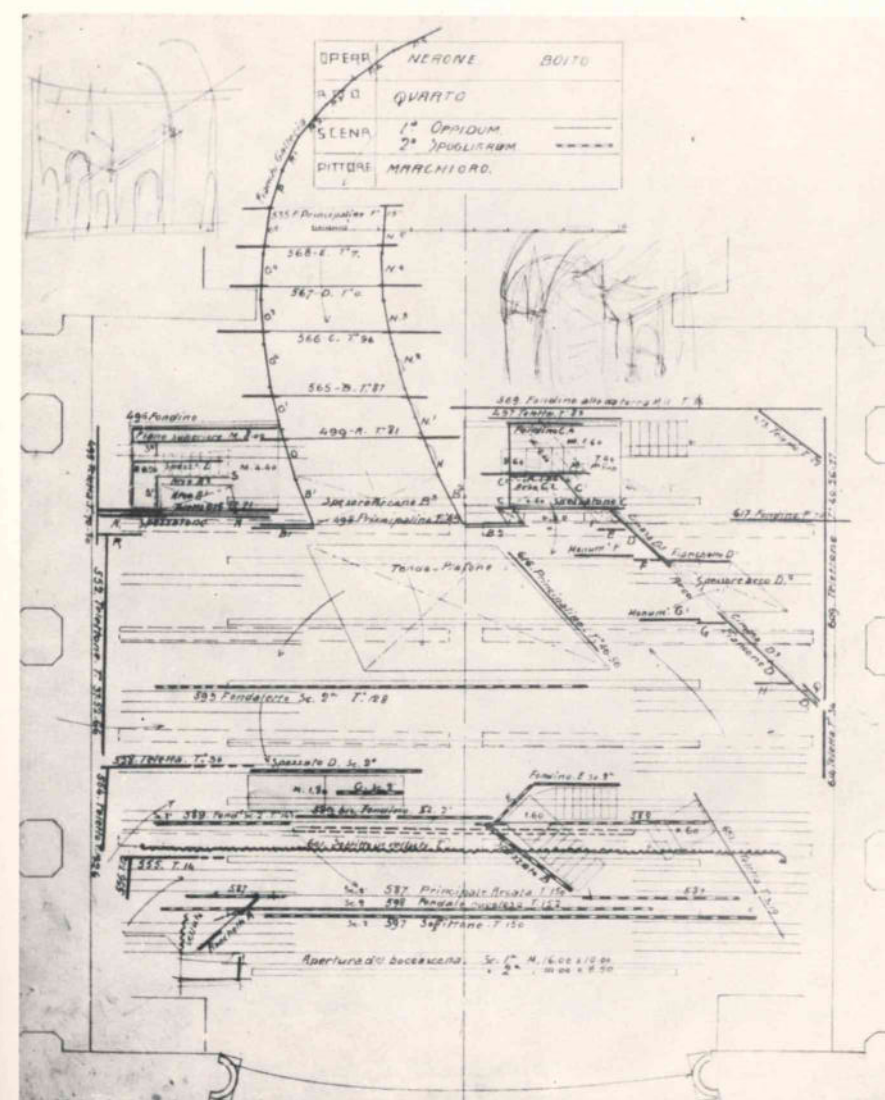


FIG. 16 - Pianta dell'allestimento del quarto atto alla Scala (Racc. Bertarelli).

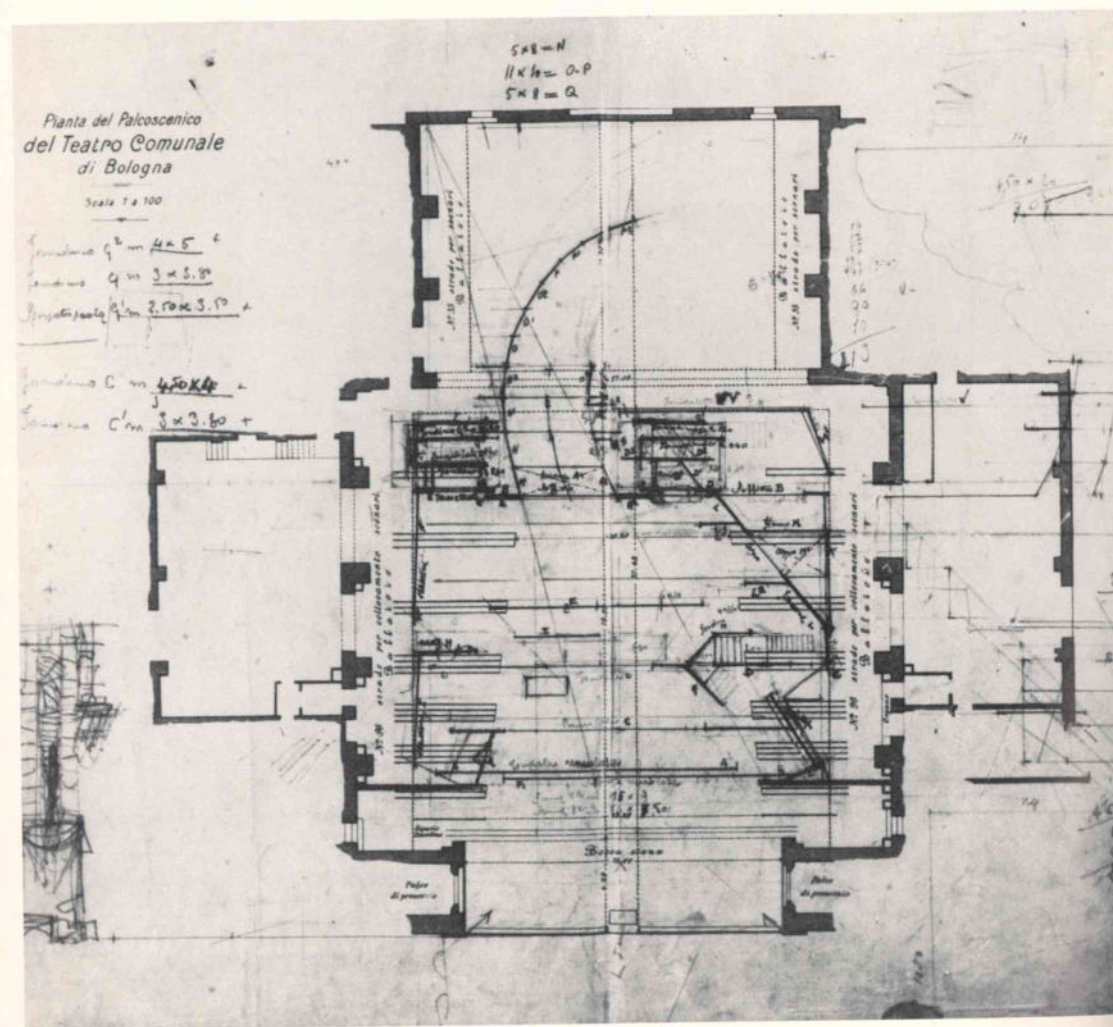


FIG. 17 - Pianta dell'allestimento del quarto atto al Teatro Comunale di Bologna (Racc. Bertarelli).

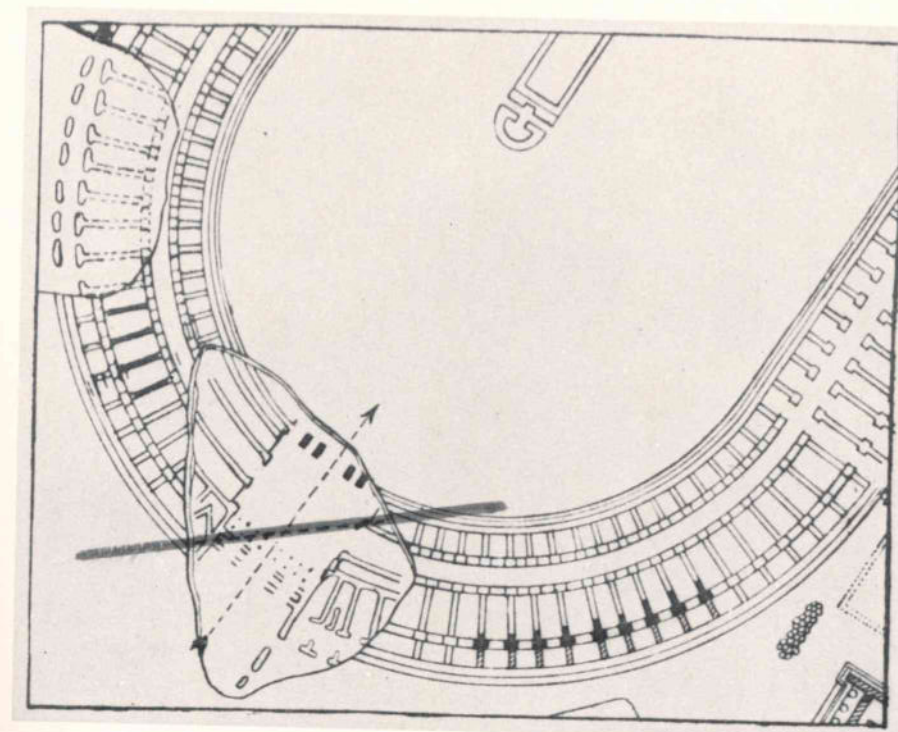


FIG. 18 - Pianta del Circo Massimo a Roma.
La linea di sezione trasversale indica la parte utilizzata da Pogliaghi per la scena del IV atto.

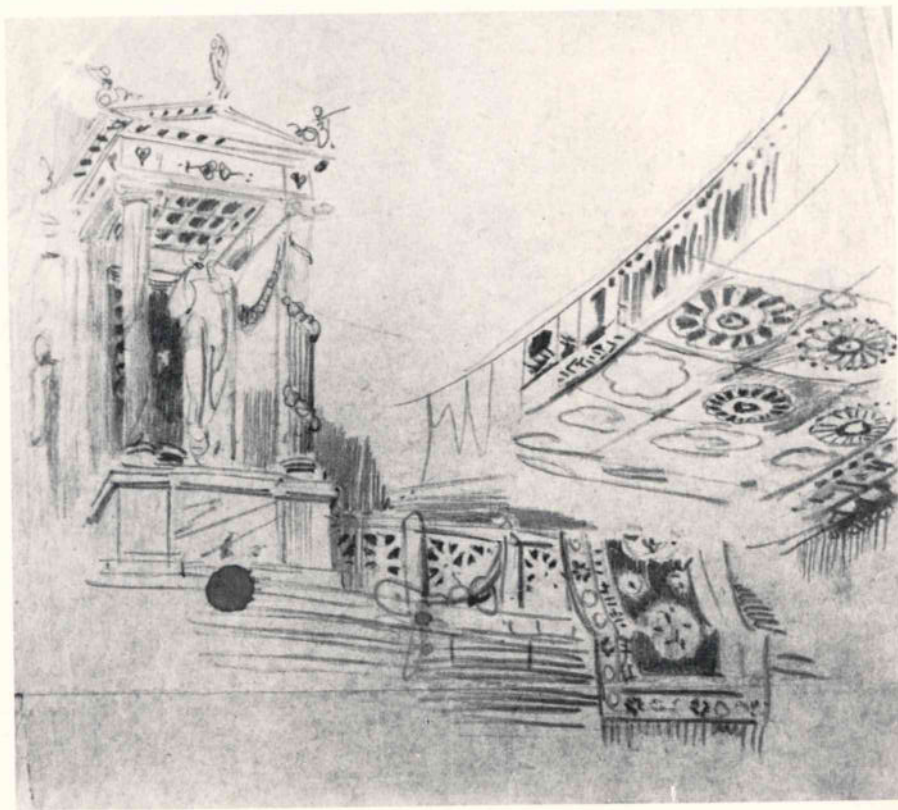


FIG. 19 - Studi per il quarto atto (Racc. Bertarelli).

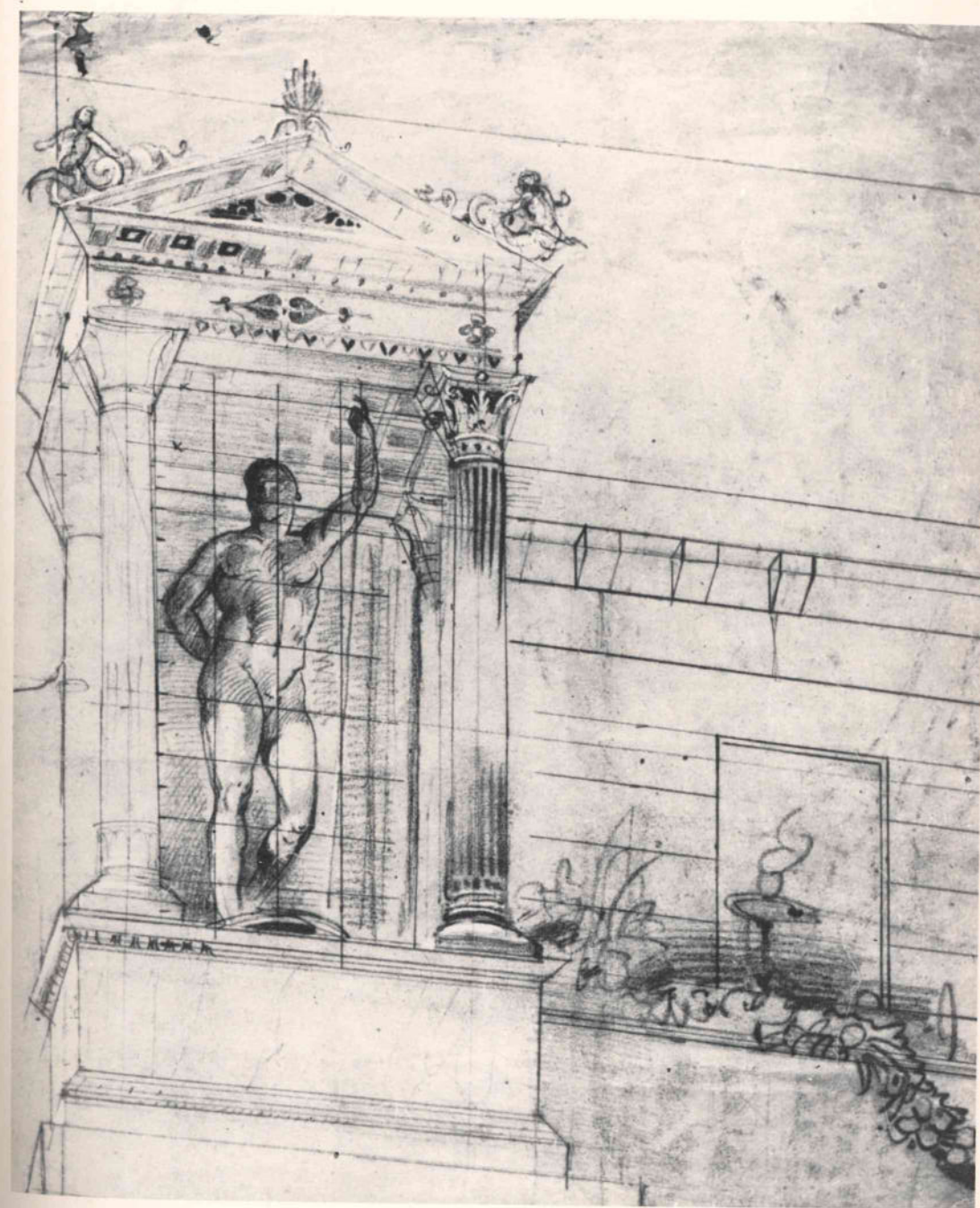


FIG. 20 - Studio per il quarto atto, nicchia con statua (Racc. Bertarelli).

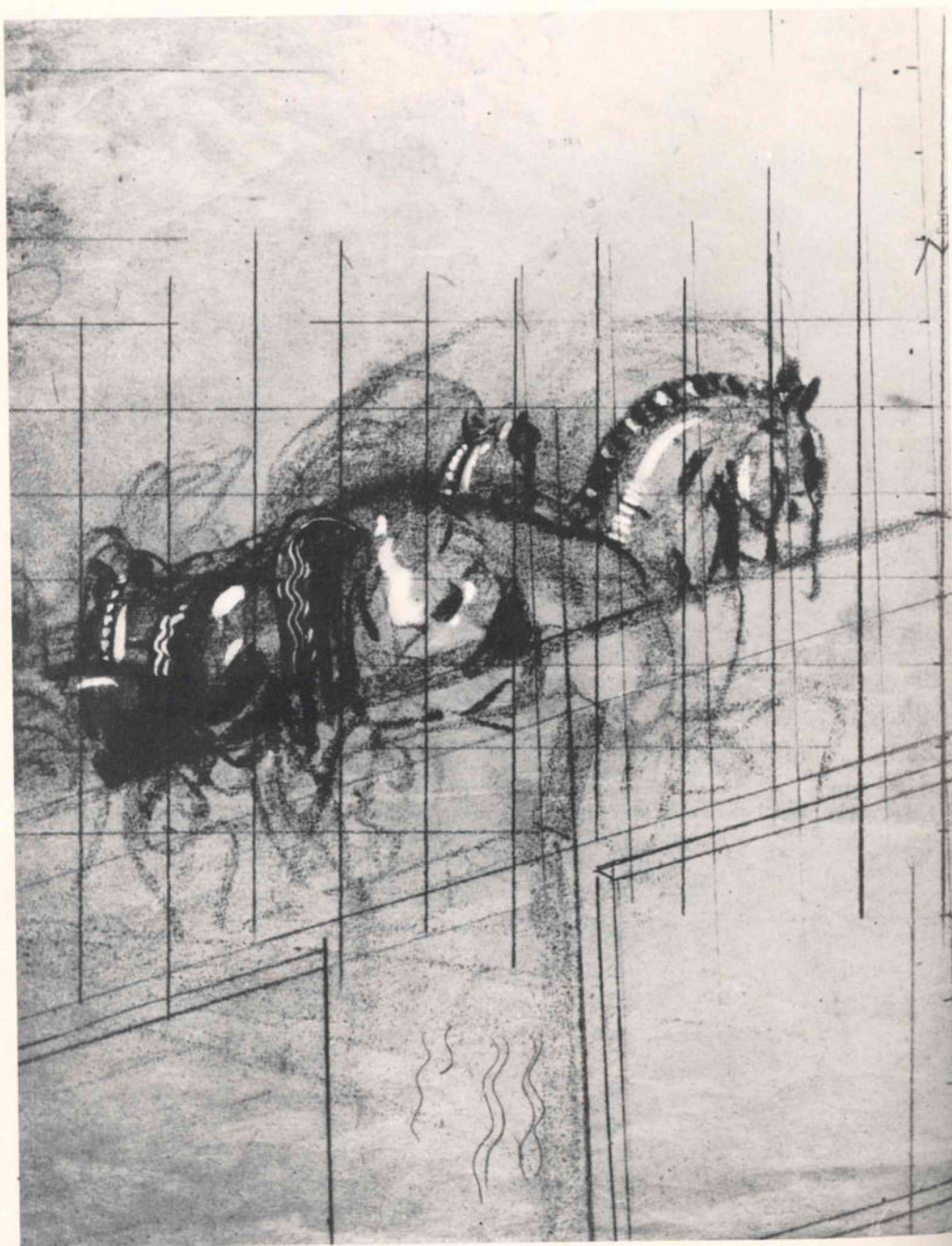


FIG. 21.- Studio per i cavalli della quadriga dell'arco trionfale (Racc. Bertarelli).

Fra il thymele e la porta tribunalia di sinistra v'è una mensa circondata da tre sontuosi letti tricliniarî, coperta da un mantelium di jacinto tessuto d'oro. Il disordine della mensa indica la fine d'una cena. Sulla profusione dei vasellami preziosi, dei calici, delle lagène, delle tazze murrine e sui corimbi e sulle ghirlande sfrondate e sui cumuli di rose spargono viva luce sette candelabri ardenti. A piè del thymele fuma un ampio incensiere. Il pavimento è coperto da tappeti Alessandrini.

Una cortigiana ebbra, seduta sopra un drago di bronzo a sette teste, vestita di porpora scarlatta e d'oro, coronata di gemme, erge trionfalmente una grande coppa e versa da quella larghi fiotti di vino a coloro che la circondano.

Tigellino in fulgidissima synthesis, Gobrias in veste corta da scabillario, Alituro colla syrma prolissa dei tragedi, a lunghe fimbrie, Erculeo colla lorica lintea dei classarî e colle insegne dei trierarchi e M. Anneo Lucano tendono tutti le loro tazze verso la cortigiana.

Vatinius, deforme uomo che indossa una sfarzosa veste cenatoria, è caduto, briaco fradicio, sotto la mensa. Il vago Sorus in synthesis argentea, colla chioma raccolta in una rete di perle, dorme placidamente sopra un letto tricliniario. Terpnos è davanti alla tastiera dell'hydraulis. Un suonatore di tibie sta accanto all'altare di Bacco.

Alle porte tribunalie s'assiepano delle Guardie Germane e dei servi, ma non varcano la soglia. Parecchie gaditane scrollano e battono fragorosamente degli stromenti a percussione mentre gli uomini ridono e bevono ed alzano grida orgiastiche (fig. 26).

Ora si vede tutta intera la scena stabile del fondo, colla porta regia nel mezzo fra altre due porte minori. Sul lato sinistro del palco scenico s'innalza il Tempio d'Athena visto dall'esterno. Davanti al Tempio sta, eretta su tre gradi, l'ara colla statua della Dea. L'effigie porta al braccio uno scudo di bronzo sul quale è scolpita la testa di Medusa. Lungo il lato opposto s'estende il porticato del Tempio.

(Continua il preludio dell'hydraulis).

A sinistra una persona tragica, avvolta in un lungo pallio nero, cinge colle braccia la statua d'Athena. La sua maschera ha la bocca spalancata e le chiome irte sulla fronte. A destra, fra le colonne del portico, si vedono, sdrajate per terra, immerse in un profondo letargo, delle figure mostruose. Vestono una breve tunica nera con una cintura scarlatta, portano dei calzari sino a mezza gamba. Le loro maschere sono lorde di sangue e di fiele, orrende a vedersi; nodi di vipere frammisti ai capelli

s'aggruppano intorno al loro collo. Hanno le dita adunche come le Arpie. Dalla configurazione scenica e dall'aspetto e dall'atteggiamento inconsueto del Coro si riconoscono le Eumenidi dell'Orestide (fig. 27).

L'occasione di fare questa chiacchierata a ruota libera sull'allestimento scenico del Nerone di Boito ci viene dalla fortunata acquisizione da parte della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli di un dono di uno dei suoi amici, il signor Severo Cappellini, che volle farle pervenire una cartella di schizzi e studi riguardante la fase preparatoria del lavoro degli scenografi che collaborarono alla realizzazione e probabilmente si tratta di schizzi di Pogliaghi stesso.

Nella cartella, di cui diamo di seguito l'elenco dei fogli, vi sono anche gli studi di adattamento per le recite del Nerone al Teatro Comunale di Bologna.

Piante

Atto I - Sono segnalate le posizioni dei vari elementi scenici, i praticabili sono acquerellati, in seppia e i tappeti erbosi del proscenio in verde. Del primo atto esiste solo la copia eliografica del progetto, mentre per la scena dell'oppidum vi sono anche disegni autografi preparatori (fig. 6).

Atto II - Impianto di scena secondo il bozzetto a carboncino di Casa Ricordi, e in alto lo schizzo a matita dell'impianto per la volta del Santuario del Tempio di Simon Mago (fig. 10).

Atto III - Manca l'edizione di Milano, ma c'è quella per Bologna.

Atto IV - Copia eliografica della pianta definitiva per l'allestimento dell'Oppidum, che occupa il fondo del palcoscenico, mentre in primo piano vi è l'impianto dello Spoliarium e le due grandi quinte di proscenio dell'Oppidum. In alto due schizzi a matita della prima scena. Freccette indicano il movimento generale e dominante delle masse in palcoscenico (fig. 16).

Il cambio di scena era rapidissimo e senza intervallo, tanto che per quei tempi destò meraviglia. Dell'Oppidum esistono due prove di pianta con varie modifiche e anche dello Spoliarium esiste uno studio a matita dell'impianto.

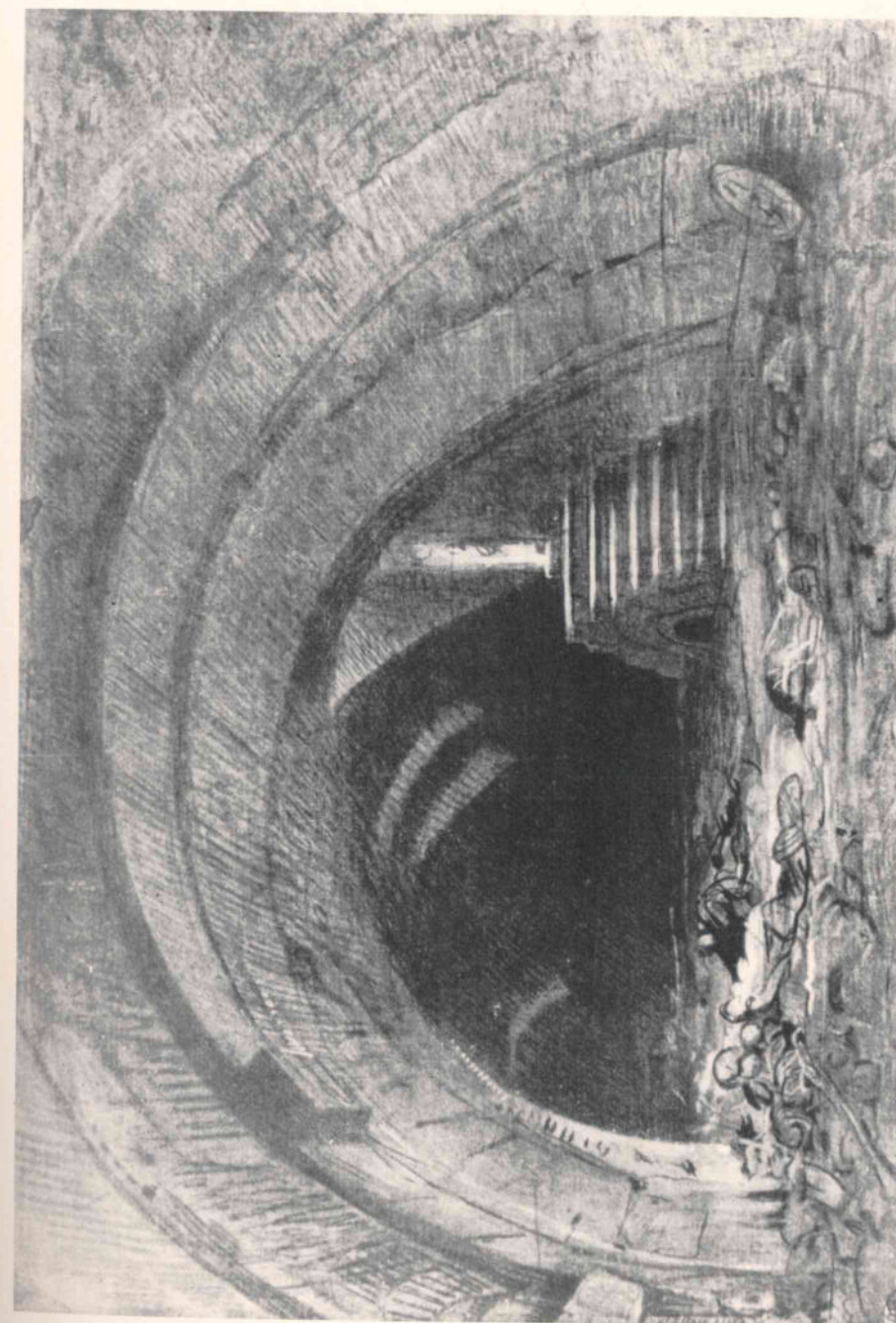


FIG. 22 - Lo Spoliarium - Atto IV, sc. II (da: Illustrazione Italiana, maggio 1924).

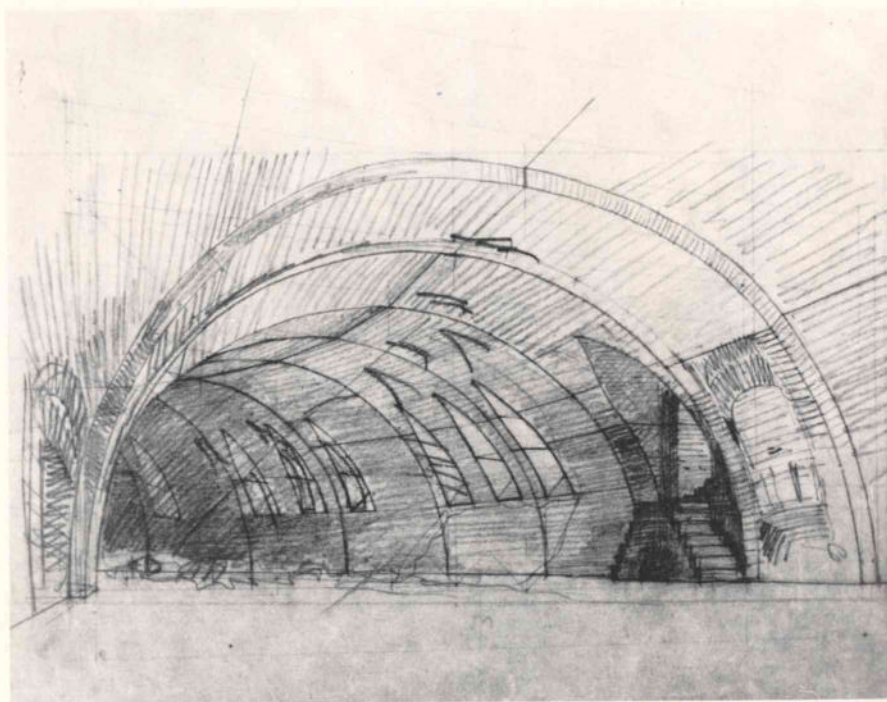


FIG. 23 - Studio per la scena finale del quarto atto (Racc. Bertarelli).



FIG. 24 - Finale con crollo della volta (da: Illustrazione Italiana, maggio, 1924).

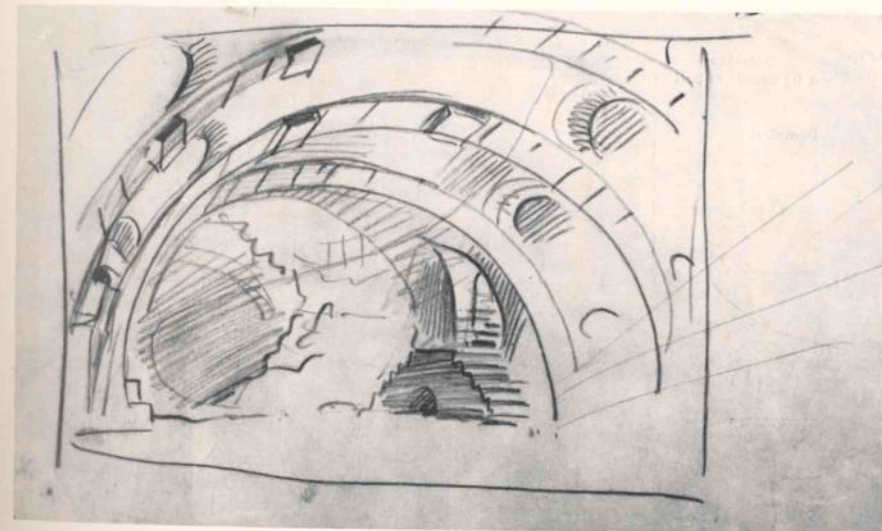


FIG. 25 - Studio per il finale con crollo (Racc. Bertarelli).

Piante di palcoscenico per il Teatro Comunale di Bologna

Atto I - Due piante, una di studio, con schizzo d'insieme della scena e pianta ad elementi numerati analoga a quella scaligera. L'inclinazione verso il fondo della diagonale dell'Appia risulta più accentuata che alla Scala (fig. 7).

La pianta del secondo atto è praticamente uguale a quella scaligera e le pressoché uguali dimensioni di palcoscenico non creano problemi di riduzione.

Oltre alla pianta dell'Orto dei Cristiani, non confrontabile per mancanza della pianta milanese, del finale esistono studi di adattamento parziale dell'Oppidum, accorciato nella parte finale dell'ambulacro anulare di fondo. Complessivamente le piante per Milano sono sei e per Bologna cinque (fig. 17).

Schizzi diversi

Atto I

- La via Appia, schizzo a matita su carta della scena completa, cm. 30,5×47 (fig. 3).
- Schizzo di tumulo con cipressi e studi di modanature per cippi marmorei, matita su carta, cm. 21,5×31 (fig. 5).
- Veduta della via Appia, studio dal vero con tumuli, cipressi e pini, matita su carta, cm. 25×32. Sul retro studio di colline per il panorama di fondo, matita. All'interno del foglio, piegato in due, tumulo e modanature (fig. 4).
- Studio preparatorio per la grande tomba di fondo del primo atto, a sinistra, matita su carta, cm. 88×62.
- Tombe per il fondo del praticabile stradale, dal centro a destra, matita su carta, cm. 47,5×128, scala 1:100.
- Studio di cippo tombale, matita su carta, cm. 30×20,5.
- Studio per la pavimentazione di pietra della via Appia, matita su carta, idem sul retro, cm. 31×21.
- Studio di cippo tombale, scala 1:100, matita su carta, cm. 22×30.
- Studio per lapide, matita su carta, cm. 23×23.
- Studio per il basamento della grande tomba di sinistra, in primo piano, matita su carta, cm. 32,5×46.

- Studio di particolari architettonici, matita su carta, cm. 21×10.
- Foglietto di notes con iscrizioni greche per le tombe.
- Tomba con edicola e tempietto con statua femminile a sinistra della grande tomba di fondo, cm. 46×25.

Atto II

- Studio per la volta e il fregio della parte interna del tempio, matita e biacca su carta, cm. 44×31.
- Studio prospettico per la grande cancellata fra le due parti del tempio, matita su carta, cm. 41×26,5 (fig. 11).
- Studi di fregio con leoni alati, matita su carta, cm. 47×36.
- Studio per il tappeto del tempio, matita su carta, cm. 29×31,5.
- Studio per il soffitto della prima parte del tempio. A tergo studi di fregi, matita su carta, cm. 31,5×30.
- Studi di colore per i fregi, olio su cartone, cm. 38×35.
- Studio per parete di fondo(?), matita su carta, cm. 34×44.

Atto III

- Due foto dei bozzetti a carboncino depositati presso casa Ricordi con piccole varianti, cm. 25×38.
- Studio del cancelletto che immette nell'orto, matita su carta, cm. 35×28.
- Studio per la finestra della casa sopra la pergola, matita su carta, cm. 16×18,5 (fig. 13).
- Studio per il sacello in primo piano a sinistra, matita su carta, cm. 28,5×22,5.

Atto IV - scena I

- Studio per la pavimentazione della scena, matita su carta, cm. 28×29.
- Studio per la connessione del fondale con l'arco trionfale, matita su carta, cm. 115×42,5.
- Studio per il fondale sinistro al passaggio dell'ambulacro, matita su carta, cm. 99×46.
- Studio per la prospettiva del grande corridoio anulare, matita e biacca su carta, cm. 77×62.

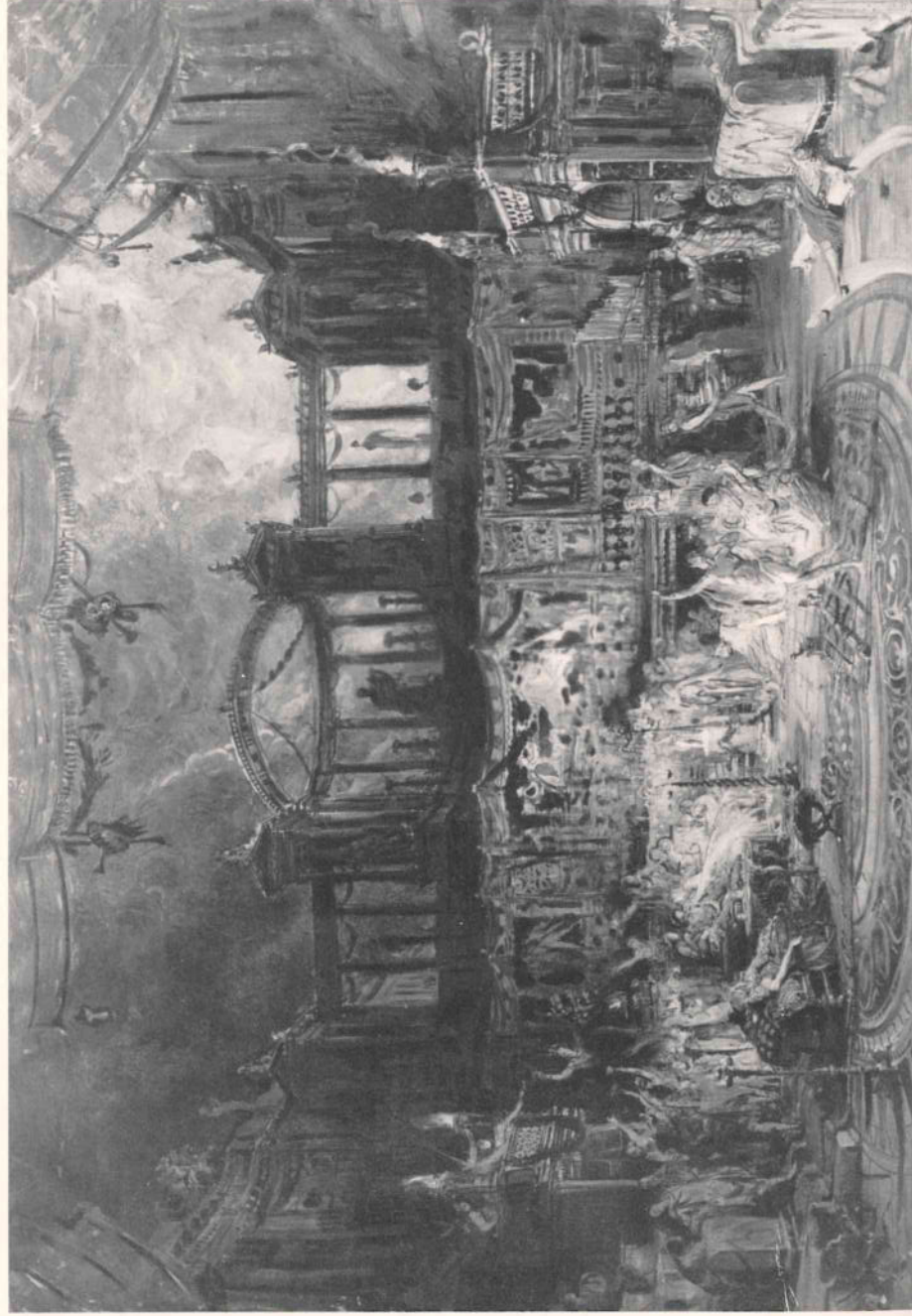


FIG. 26 - Il Teatro di Nerone - Atto V, olio su tela di L. Pogliaghi, prima parte
(Museo Teatrale alla Scala, Milano).

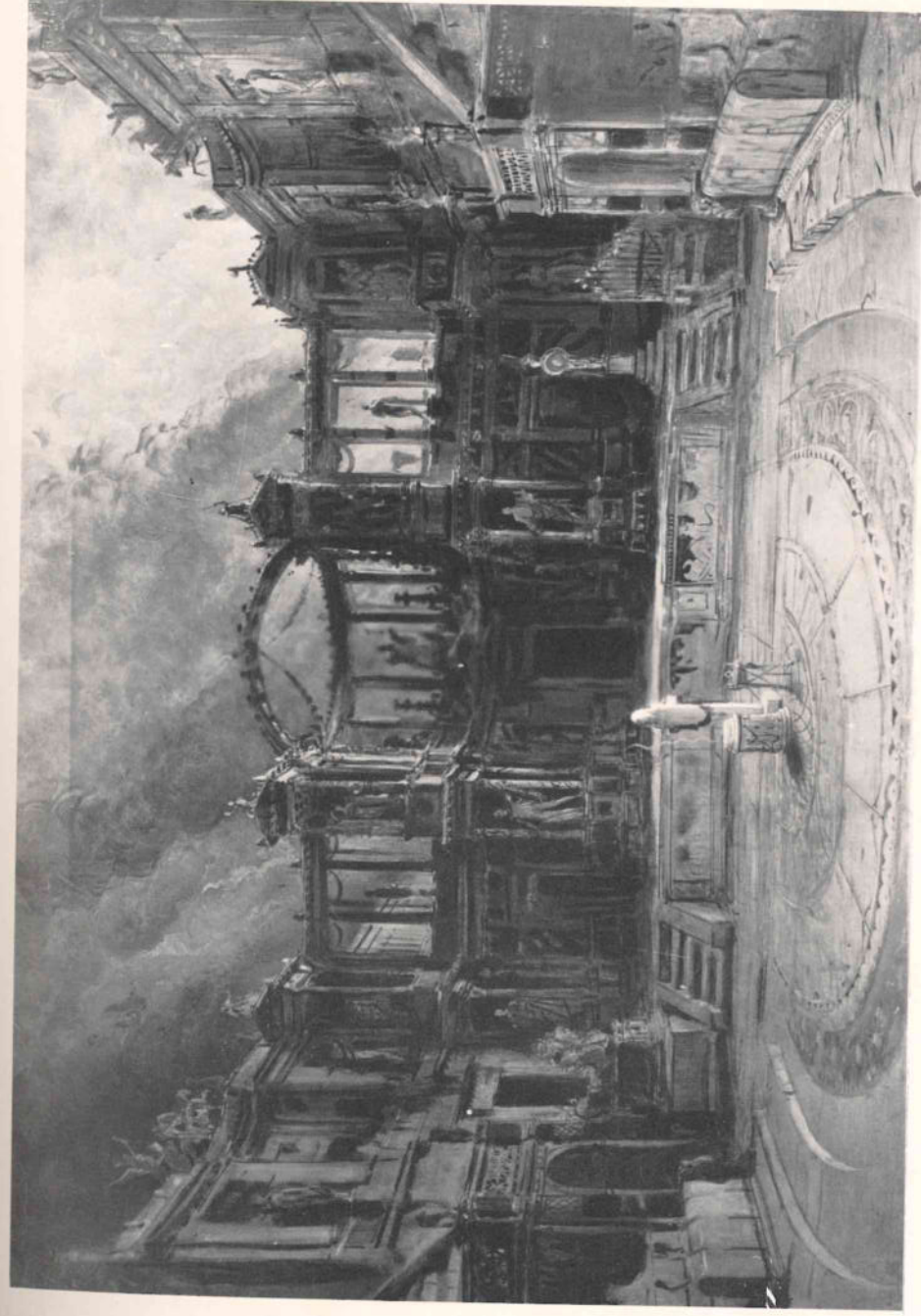


FIG. 27 - Il Teatro di Nerone - Atto V, olio su tela di L. Pogliaghi, seconda parte
(Museo Teatrale alla Scala, Milano).

- Parte alta del fornice dell'ambulacro, con tempietto a colonne e statua, studio del velario in prospettiva pendente dalla balconata, cm. 37×27 (fig. 19).
- Tempietto e statua per il coronamento del fornice, cm. 39×31,5 (fig. 20).
- Targa marmorea con epigrafe per un pilone del grande fornice, cm. 40,5×20.
- Due statue per il fastigio dell'arco trionfale(?), cm. 31,5×39,5.
- Statue per il fastigio dell'arco trionfale, matita e biacca su carta, cm. 45,5×43.
- Studio per i rilievi dell'arco trionfale, matita e biacca su carta, cm. 34×76.
- Due cavalli per la quadriga sull'arco trionfale, matita e biacca su carta, cm. 30×22,5 (fig. 21).
- Studio per la prospettiva del velario del Circo, cm. 36×44.
- Studio per il velario del Circo e per due particolari dell'arco, cm. 35×25.
- Studi per la cromia del tappeto pendente a padiglione e per ornati della I quinta di sinistra, olio su cartoncino, cm. 47×35,5.
- Particolare architettonico della balaustrata per la grande quinta di destra, cm. 34,5×24.
- Studio dei pilastri del fondale, cm. 26,5×37.

Atto IV - scena II

- Schizzo prospettico d'assieme per la partizione dei fondalini, matita su carta, cm. 22×29,5 (fig. 23).
- Schizzo prospettico d'assieme per il crollo finale della volta dello Spoliarium, matita su carta, cm. 17×29 (fig. 24).
- Particolare di fregio a motivi simbolici per scena imprecisabile, cm. 35×31.

Questi disegni, schizzi e studi provenienti dai laboratori di scenografia della Scala, finirono in casa di uno scenografo non meglio identificato e di qui passarono alla bottega di un antiquario di via Rovello, ove li trovò il Signor Cappellini, che li acquistò forse come ricordo di quella memorabile prima del Nerone cui aveva assistito nel 1924.

Complessivamente, dicevamo, tutto l'allestimento risente di una impostazione archeologicizzante per quanto possibile realistica nei particolari,

anche se alcune scene sono di composizione fantastica come il tempio di Simon Mago o l'orto dei Cristiani. Nel tempio sono riconoscibili tuttavia un bacile etrusco in primo piano nel santuario, a boccia con teste in rilievo a tutto tondo intorno alla bocca, copia dell'esemplare del Museo Archeologico di Firenze e nell'opera usato come bracere. La statua dietro l'altare, sorta di cariatide dalle molte mammelle è Diana-Artemide nella sua foggia asiatica di dea madre nel culto di Efeso, oggi al Museo Nazionale di Napoli.

Ma dove trionfa l'erudizione di Pogliaghi è nella scena grandiosa dell'oppidum, con l'arco trifornice della pompa gladiatoria derivato da quello di Costantino e da quello di Settimio Severo con poche varianti, arricchito dai due gruppi statuari dei Dioscuri con i cavalli, copiati da quelli del Campidoglio e nell'allestimento ridotti un tantino male dai realizzatori che fecero dei cavalli troppo piccoli (fig. 30).

A destra del fornice dell'ambulacro, per chi guarda la scena, la statua con il braccio levato è quella dei Musei Vaticani raffigurante Augusto, e ritrovata a Prima Porta nella villa di Livia. Il gruppo marmoreo nel nicchione a sinistra è quello noto come *Toro Farnese* o *Supplizio di Dirce*, trovato nelle terme di Caracalla nel 1546/47 e entrato in possesso di papa Paolo III Farnese allora regnante. Ora si trova al Museo Nazionale di Napoli. Dirce viene legata al toro da Anfione e Zeto per vendicare la schiavitù della loro madre Antiope, presente nella scena del gruppo marmoreo.

La scena del V atto non realizzato è invece anacronistica perché riproduce la ricostruzione di scena teatrale di epoche successive a quella di Nerone.



FIG. 28 - Foto di scena del II atto nella ripresa scaligera del 1939
(Archivio dell'allestimento scenico della Scala, Milano).



FIG. 29 - Foto di scena del III atto nella ripresa scaligera del 1939
(Archivio dell'allestimento scenico della Scala, Milano).

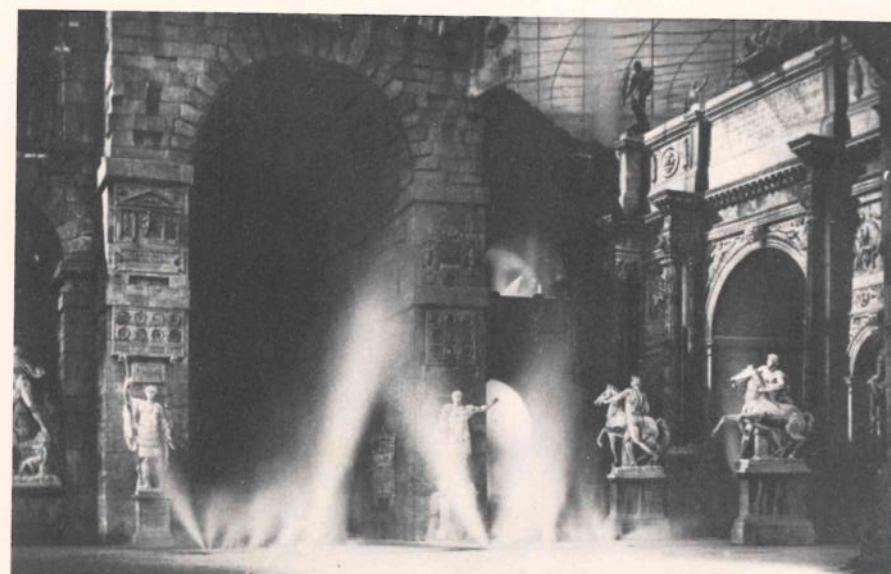


FIG. 30 - Foto di scena del IV atto, scena prima della ripresa scaligera del 1939
con le prove dei getti di vapore per gli effetti di incendio
(Archivio dell'allestimento scenico della Scala, Milano).

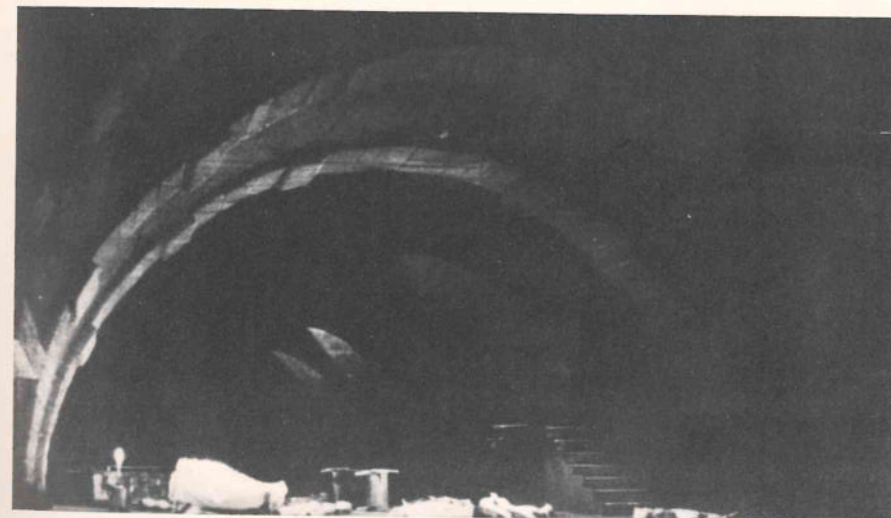


FIG. 31 - Foto di scena della scena seconda del quarto atto nella ripresa scaligera del 1939
(Archivio dell'allestimento scenico della Scala, Milano).

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. III° - Anno II°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA E SPETTACOLO
MILANO 1975

NOTA

Nella prima scaligera cantarono Aureliano Pertile (Nerone), Rosa Raisa (Asteria), Ezio Pinza (Tigellino), Mita Vasari (Cerinto e Perside), Marcel Journet (Simon Mago), Carlo Galeffi (Fanuel) e Luisa Bertana (Rubria).

A Bologna cantarono Franci e la Carena al posto di Galeffi e della Raisa.

Nella ripresa del 1939, diretta dal Maestro Marinuzzi, Gina Cigna era Asteria, Tancredi Pasero era Simon Mago, il tenore Voyer era Nerone, De Sued era Fanuel, Elena Nicolai era Rubria ed Ebe Stignani era Perside.

Nel 1924 vennero effettuate nove recite a maggio e tredici dal 15 novembre. Le recite di Bologna furono dodici, dal 12 ottobre in avanti, e nella primavera del 1925 si ebbe una ripresa a Torino.

Nella ripresa scaligera del 1939 si fecero solo quattro recite.

BIBLIOGRAFIA

- E. ROMAGNOLI, *Boito, Nerone e l'Oriente*, in: *La Lettura*, 1° marzo 1924, pp. 161-168.
 G. FORZANO, *La preparazione scenica del Nerone*, in: *La Lettura*, 1° marzo 1924, pp. 169-178.
 M. FERRIGNI, *Colori e forme di Roma nel Nerone*, in: *La Lettura*, maggio 1924, pp. 337-346.
L'Illustrazione Italiana, numero unico, maggio 1924.
 C. ALBERTINI, *La gloria de La Scala*, in: *Città di Milano*, maggio 1924, p. 134.
 A.L. (ADRIANO LUALDI), *Cronache musicali*, in: *Emporium*, ottobre 1924 (per Bologna), pp. 655-56.
 O. ALBERTINI, *Lodovico Pogliaghi, la vita, le opere, la casa, le raccolte*, Milano, 1955.
 U. NEBBIA e altri, *Lodovico Pogliaghi nella vita e nelle opere*, Milano, 1959.

OLEG ZASTROW

Una prima analisi sistematica sulla tecnologia e sullo stile del coltello liturgico medioevale

Non è casuale, nel titolo proposto, il riferimento « al » coltello liturgico, non come intenzione ad una esemplificazione di sintesi tipologiche, ma, al contrario, come un aggancio diretto ad un solitario oggetto che, per le sue caratteristiche generali, oltre che per alcune peculiari componenti, costituisce in effetti e praticamente un « unicum », nel panorama artistico medioevale. Avremo comunque modo, nel corso di questa analisi, di controllare alcuni fra i più importanti capisaldi giustificativi, in merito a questa enunciazione di priorità.

Esiste una modesta letteratura, in merito a questo singolare oggetto, anche se fino ad ora non mi risulta gli sia stata conferita una sufficiente attenzione, come presupposto per un tentativo di inquadramento stilistico e cronologico. Va comunque rilevato che alcuni fra i più recenti studi, fatta esclusione per poche annotazioni piuttosto marginali, risalgono all'inizio di questo secolo. Va comunque osservato che l'eccezionale rarità (tipologica, tecnologica, materica), oltre che l'estrema minutezza delle raffigurazioni, difficilmente decifrabili nei dettagli ad un semplice esame ottico, non hanno probabilmente favorito l'accostamento alla conoscenza di questo oggetto, destinato ad essere inoltre precariamente apprezzato in una tradizionale esposizione museale¹.

Si tratta dunque, schematicamente, di un coltello a due lame il cui codolo è infilato in un'impugnatura cilindrica, elaborata secondo un modulo leggermente concavo per facilitare la presa². La lunghezza totale dell'oggetto è di cm. 36,3: rispettivamente, di cm. 25 per la lama e di cm. 11,3 per il manico. Prima di analizzare il problema del materiale e della lavorazione, particolarmente dell'impugnatura, è opportuno elencare le cinque principali parti di cui si compone l'oggetto.

La lama è di ferro in un corpo unico con il suo codolo, che percorre l'asse longitudinale dell'impugnatura per tutta la sua lunghezza. Il ma-

nico è composto da due corpi cavi cilindrici coassiali; l'esterno è decorato con figurazioni incise a rilievo ed a traforo; il cilindro intermedio, dello stesso materiale del precedente, è liscio (come si può anche intravedere nei vani dei trafori): è importante la sua funzione di tenere ben fisso il codolo, sopportando la maggior percentuale dell'eventuale sforzo esercitato dall'uso della lama, senza quindi compromettere il delicato traforo esterno. L'incastro fra le succitate tre parti coassiali (codolo, cilindro-supporto, cilindro decorato) è realizzato con una lavorazione che conferisce loro una perfetta aderenza, oltre che essere cementato e prelubrificato dalla presenza di una sostanza plastica, nelle cui componenti sono state rilevate tracce di pece e di cera vergine, particolare tecnologico di cui avrò ancora modo di parlare³.

Le ultime parti, delle cinque citate, sono due elementi di lamina d'argento, conformati sì da coprire le estremità dell'impugnatura, a guisa di coperchi: in pratica, si tratta di due dischetti, intorno al cui perimetro è saldata ortogonalmente una stretta fascetta, pure argentea, che serve a fissare i cappucci al manico tramite quattro piccoli chiodini ad ago fatti a mano, sempre di argento. Ovviamente il cappuccio superiore è perforato per lasciare passare il codolo.

Prima di inoltrarci nell'analisi dettagliata dell'oggetto vale la pena di porre l'accento sul problema, su cui non era stato possibile fino ad ora indagare convincentemente e che risulterà di singolare importanza, ben al di là del puro fatto tecnologico, circa il materiale con cui è stata elaborata l'impugnatura.

Gli studi che ne avevano parlato non erano fino ad ora riusciti a trovare un sicuro punto di accordo. Il tipo di lavorazione dei rilievi e dei trafori (della cui minuziosità affatto eccezionale avremo più avanti maggior agio di parlare) accostavano questo intaglio ai tipici elaborati eburnei medioevali. Di scultura di avorio si parla in alcune pubblicazioni, in altre ci si è riferiti ad opera di legno⁴. Non si era tuttavia riuscito a risolvere il problema, obiettivamente non facilmente affrontabile. Da un canto, non sono visibili esternamente i nodi, le venature o gli anelli, tipici del legno; d'altra parte, se la minuziosissima scultura e la liscia e dura superficie possono rammentare i più tipici rilievi eburnei, il colore bruno chiaro, con delle sfumature rossicce, al di fuori di opinabili colorazioni volute o intervenute, non sembra deporre a favore di una elaborazione più tradizionale, almeno per l'epoca a cui pare potersi proporre l'oggetto: non è ignota infatti la circostanza che la scultura lignea miniaturizzata non ha consistenti precedenti conosciuti, per l'epo-

ca medioevale, cosa che non è al contrario affermabile per la creatività monumentale, specialmente riguardando alla statuaria più tipica di tipo devozionale.

Un'analisi microscopica della superficie esterna non è stata sufficiente per una risposta convincente: si è reso necessario smontare il coperchietto che chiude l'estremità inferiore del manico per poter studiare l'impugnatura in sezione. L'esame microscopico ha rivelato la presenza di una fitta serie di anelli perfettamente concentrici. In sostanza, il cilindro di legno è stato sezionato e tornito secondo due direttrici, rispettivamente e perfettamente l'una normale al fusto della pianta e l'altra parallela⁵. Vorrei per ora solo soffermarmi marginalmente sulla scelta accurata del pezzo grezzo e, maggiormente, sulla minuziosa elaborazione del medesimo tale da non presentare alcun difetto, venatura trasversale, intersezione con nodi, ecc.

Vale anche la pena, in parallelo con l'accertamento perentorio della natura lignea dell'impugnatura, di soffermarsi sulla tecnica raffinata che è stata utilizzata per l'incastro delle già citate tre parti coassiali. È opportuno premettere che, forse indipendentemente dalla accertata sfumatura rossiccia, è constatabile la presenza di un particolare trattamento, per i due cilindri lignei, effettuato con immersione a caldo, forse senza bollitura, della totalità delle due parti. Discrete tracce di questa sostanza solubile a caldo sono rilevabili negli interstizi dei trafori sul cilindro esterno; una più densa, uniforme e compatta patina è depositata sul cilindro intermedio.

Ho già accennato al fatto che è stato possibile asportare una minuscola porzione, in occasione dell'ispezione effettuata, schiodando uno dei due coperchi argentei: la sostanza depositata a caldo su tutte le parti dell'impugnatura è appunto la miscela di pece e cera vergine di cui parlai. Il rilevare la presenza e l'individuare le motivazioni di questo insolito trattamento, oltre che gettare una qualche luce su talune in genere poco note tecnologie medioevali, concorrerà anche al tentativo di risolvere le inconsuete motivazioni che hanno potuto indurre l'artista a preferire, come materiale principale per la sua opera, il legno piuttosto che l'avorio, più comunemente usato per queste opere, materiale quest'ultimo comunque con cui l'artista doveva essersi ben familiarizzato.

Giunti a queste constatazioni non è più impossibile spiegare gli scopi di questo trattamento. Uno è di carattere più immediato: in definitiva è servito per una perfetta adesione delle tre componenti dell'impugnatura. Già la tornitura dei due cilindri cavi è stata eseguita con particolare atten-

zione: l'esame della sezione ha portato una indicativa conferma di questa finezza elaborativa. L'immersione preventiva delle parti nella miscela riscaldata ha utilizzato le proprietà lubrificanti della cera calda per far scivolare ed assestare perfettamente, l'uno nell'altro, i tre cilindri coassiali; una volta raffreddatasi, la cera persa la sua funzione di facilitare lo scorrimento ha concorso alla finalità, successivamente intervenuta, di cementazione delle parti effettuata dalla pece.

Tale metodologia mi pare vada considerata con particolare attenzione: è una chiara testimonianza di una consistente conoscenza e abilità nel trattamento di quel materiale, pregi tutti che verranno confermati dalla raffinatissima capacità di incidere le figurazioni miniaturizzate. Marginalmente, vorrei accennare ad una possibile parziale trasformazione cromatica intervenuta e ad una probabile efficacia, al fine di una prevenzione, sia pure empirica, sul tipo di trattamento antiparassitario (tarli): non è verosimilmente estranea a quanto asserito la circostanza che il reperto, benché vetusto di almeno due terzi di millennio, ci sia pervenuto perfettamente conservato nelle sue parti lignee e, particolarmente, indenne da qualunque traccia di perforazione appunto da parassiti. Ritornerò, comunque, ancora in fase di conclusione, sulla scelta del materiale, per comporre alcuni degli elementi raccolti durante questa indagine differenziata.

L'altro elemento più vistoso, nel nostro coltello, è la lunga lama sagomata e traforata secondo un disegno piuttosto elaborato. Anche in questo caso, ad una pratica finalità si aggiunge una più velata intenzione simbolica. Il profilo convesso del piano delle due lame si muta verso l'estremità superiore, allargandosi secondo un tracciato trapezoidale mistilineo: un trilobo traforato è raccordato e chiuso da un profilo a tridente non appuntito. La parte mediana della lama risulta pure ampiamente aperta da un traforo allungato, parzialmente occupato da due appendici pistiliformi; presso l'innesto dell'appendice inferiore sono altre due lobature circolari.

Tutta la sobria ornamentazione è chiaramente ispirata a una intenzione fitomorfa: la parte maggiore della lama ha una sagoma non vagamente a foglia lanceolata; le lobature, in particolare quelle triplici, sembrano alludere a fogliami; il « tridente » ha ciascuna estremità tripartita in tre punte, con un aggancio non problematico a stilizzazioni floreali; pure altrettanto a palesi funzioni floreali si riferiscono le due appendici pistiliformi.

Se si considera che, in netto contrasto con la larghezza della lama (nella



FIG. 1 - Coltello Eucaristico (Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano).

sua massima espansione raggiunge i quarantotto millimetri), lo spessore è realmente minimo, accordando una notevole flessibilità al ferro, quest'ultima considerazione concorre a sottolineare la voluta finalità non cruenta dell'oggetto. Abbiamo quindi un coltello troppo flessibile per usarsi come arma da taglio; senza punta, anzi con l'estremità allargantesi e traforata da un trilobo chiuso; il tutto è reso fragile da un altro traforo che percorre quasi tutta la sua lunghezza.

Non vorrei addentrarmi nel troppo opinabile campo delle interpretazioni minuziose, spesso solo soggettive, del simbolismo, in questo caso floreale e cristiano. Due elementi sono, piuttosto, abbastanza chiaramente proponibili. L'uno è l'intenzione di riaffermare lo spirito di non offesa, che permea tutto l'oggetto, tramite l'insistere sulla diversificazione di un costante intento fitomorfo (i fiori, i fogliami, la forma generale vagamente a foglia di ulivo); il secondo, più generale, è l'aggancio a tutta la vastissima e più o meno stilizzata casistica delle raffigurazioni fitomorfe, specialmente riguardando al fecondo periodo della produzione artistica altomedioevale. Ritengo che su queste principali direttive sia per ora sufficiente basarsi ai fini della presente indagine⁶.

Di interesse certo non modesto, e per taluni versi determinante, sono i due elementi argentei a cui già accennai e che concorrono a precisare la complessa fisionomia dell'oggetto, gli intenti dell'artefice e la finalità generale liturgica che promosse l'elaborazione dell'opera. Sulla superficie piana dell'opercolo inferiore del manico è una grossa gemma lavorata « à cabochon » con una incastonatura a galleria: è un cristallo di rocca, probabilmente originario, con qualche inclusione di impurità che ne attenuano parzialmente la trasparenza.

Lungo ciascuna delle due fasce che reggono i chiodini argentei sono quattro incastonature con montatura a spagliazzo: in ciascuna è una pasta vitrea colorata, alternativamente verde e azzurro cupo⁷. Nel registro inferiore due di queste gemme sono andate perse. Un ulteriore dettaglio, che fino ad ora non mi risulta sia stato rilevato, consiste nell'accertamento della presenza di poche ma significative tracce di doratura, disseminate lungo tutta la superficie argentea: non vi sono quindi dubbi circa la circostanza che le parti metalliche a vista dell'impugnatura fossero impreziosite dalla presenza di una patinatura aurea. Le fasce sono poi contornate da una fitta puntinatura a rilievo.

Sempre in riferimento alle due sopracitate fasce, ornate da gemme di pasta vitrea colorata, si deve porre un accento particolare alle due epigrafi che le percorrono rispettivamente. La decifrazione del testo, l'ana-

lisi epigrafica dei suoi caratteri (con particolari agganci cronologici e stilistici), una valutazione delle intenzioni che scaturiscono dalle scritte, apporteranno un contributo assolutamente determinante al tentativo di gettare luce sui principali problemi che si addensano sul nostro oggetto⁸.

Un primo quesito riguarda la priorità delle due scritte: in sostanza, dal momento che risultano collegate da un'unica intenzione, la prima domanda deve riguardare l'ordine con cui vadano lette, se cioè primariamente quella verso la lama o quella sull'opercolo inferiore. La prima è inoltre disposta coerentemente alle raffigurazioni sbalzate sul manico; per leggere la seconda è invece necessario capovolgere il coltello con la punta rivolta verso chi legge. Già questo è un primo elemento a favore di una sequenza conforme a quanto viene presentato.

Un contributo di più notevole e definitiva importanza andrebbe inteso nella posizione dell'« apertura » e della « chiusura » delle due frasi. Quella da me proposta come antecedente inizia subito dopo una delle gemme, ma con l'interposizione della tipica croce di apertura di frase, mentre alla fine della circonferenza non vi è una qualche altra croce di chiusura (si badi bene che esiste ancora un ampio spazio, il quale è stato peraltro occupato da un fregio inciso, d'andamento sinusoidale e dal sapore squisitamente fitomorfo). La seconda frase inizia essa pure accanto ad una gemma, ma senza la presenza della crocetta, che invece è ben rimarcabile a chiusura del periodo e « prima » della gemma, appunto, che precede, come ho detto, la parola di apertura.

Riporto qui dunque le due scritte, segnando l'interposizione delle gemme: sono segnate da un dischetto scuro quelle tutt'ora esistenti, da un cerchietto bianco le due mancanti nel registro inferiore:

•+PESTIS: POS•CENTI: FIAM: FE•LIX: RETINE•NTI:

•NVLLVS: ME: PO•SCAT: QVOD: P•ARV[: SVM BE•NE DOSCAT+

Nella seconda frase la lettera fra parentesi è quasi illeggibile: probabilmente è una I; ho riportato anche il tipo di suddivisione delle singole parole, così come è segnato nell'originale, cioè con due puntini sovrapposti; si può tuttavia vedere che non tutte le parole hanno la separazione segnata.

A conferma della tesi proposta, circa l'ordine di lettura delle due frasi, va osservato che la croce posta a chiusura della seconda iscrizione non sarebbe stata disposta forzatamente prima della gemma, per una eventuale carenza di spazio, ma è stata voluta deliberatamente in quella posizione. Si noti, a tale proposito, come le ripartizioni provocate dalle



FIG. 2 - Coltello Eucaristico, particolare dell'impugnatura.



FIG. 3 - Coltello Eucaristico, particolare dell'impugnatura.

gemme non siano state considerate vincolanti, in relazione ad una precisa scansione sillabica (nella prima frase si legge POS CENTI, nella seconda PARVI). Tutto questo confermerebbe convincentemente che, nell'incidere l'argento, l'artefice non si sarebbe comunque trovato imbarazzato, se lo avesse ritenuto necessario, nel disporre nella seconda frase la croce dopo la gemma e non prima come ha fatto, appunto per marcare molto chiaramente la chiusura di « entrambe » le scritte.

Riservandomi di coordinare in chiusura le deduzioni strettamente legate all'analisi epigrafica, con le conclusioni globali scaturite dallo studio di tutto il soggetto, ritengo utile sottolineare ancora qualche osservazione sulla forma e la disposizione di alcune lettere. La lettera N si presenta sia diritta che capovolta. Il trattino orizzontale che sovrasta la A nella prima frase (FIAM), non è da intendersi come una abbreviazione, bensì come una esecuzione non perfettamente riuscita della parte superiore della lettera (si ricordi che i caratteri sono piccolissimi e si confrontino le tre A nella seconda frase, più o meno ben riuscite, tutte con il trattino non uniformemente bene attaccato all'apice superiore della vocale).

Molto interessante la « miniaturizzazione » di alcune lettere: mi riferisco in particolare alla I ripetuta quattro volte nella prima frase (PESTIS, POSCENTI, FIAM, FELIX) ed alla V, che si trova una volta nella seconda (la seconda V di NVLLVS).

Non tutte le stesse vocali sono impicciolate, addirittura non tutte due in una stessa parola. Se se ne osserva la dislocazione, si può rilevare come siano eseguite in quel modo nei punti ove la vicinanza con una lettera « vuota » avrebbe contrastato con un ancora ben evidente « horror vacui »: si noti, ad esempio, l'adiacenza a quelle consonanti, come la T alla L che, appunto, non riempiono soddisfacentemente lo spazio contiguo.

A parte la variante, marginale, della doppia esecuzione speculare della consonante N, particolare comunque abbastanza tipico e che non si discosta da quella che potrebbe essere quasi una norma, due soli caratteri presentano un ben preciso e significativo aspetto evolutivo. Intendo riferirmi alla vocale E ed alla consonante C; la prima è ripetuta, sempre con le stesse caratteristiche, cinque volte nella prima frase e tre nella seconda; la C, una volta nella prima frase e due nella seconda e palesa essa pure trascurabili varianti. Si può ora anticipare che, entrambe, con quel tracciato in cui ormai si è ben definita la « chiusura » del carattere, in netto contrasto con tutte le restanti lettere, di tipo ancora capitale, sono una preziosa e precisa testimonianza di un avvenuto avan-

zamento, in merito all'epoca dell'esecuzione dell'opera, rispetto al più tipico e pieno operare cosiddetto « romanico » (si conceda questo termine approssimativo, allo scopo di proporre una prima delimitazione, sia pure per ora piuttosto sommaria).

Come ultima osservazione marginale si può ancora porre l'accento sull'eleganza virtuosistica, libera da ferrei schemi esecutivi, che pervade tutto il complesso delle lettere incise; i caratteri sono mossi e un po' disordinati, ma piuttosto raffinati: si notino le uncinate, i trattini e le code di rondine sulle estremità di molte lettere e l'uso inconsueto dei due puntini sovrapposti come elemento di separazione, non usato tuttavia per tutte le parole, per una probabile carenza di spazio.

L'interpretazione del significato del testo e la sua diretta traduzione pongono qualche problema, a causa di taluni termini piuttosto oscuri (mi riferisco in particolare alle parole poste in conclusione: PARVI e DOSCAT). Già era stata proposta una traduzione, che non risulterebbe comunque del tutto soddisfacente⁹. Si tratta in sostanza di un distico latino in versi leonini, definizione questa che deve il suo nome a Leonio, canonico dell'abazia di San Vittore di Parigi, il quale nel XII secolo ne fu il noto divulgatore.

Il senso del distico potrebbe essere inteso approssimativamente così (si noti che è l'oggetto stesso a parlare in prima persona): *Apporterò sventura a chi mi volesse far suo; farò felice il proprietario che mi tiene. Nessun altro quindi mi voglia; bene questo intenda anche se sono piccola cosa*¹⁰. Non mi pare il caso di sottolineare particolarmente altre singolarità, come una sostantivazione (NVLLVS) o, ancora, se fosse stata letta correttamente, parrebbe non del tutto convincente l'ultima lettera della parola PARVI.

È comunque abbastanza singolare e rimarchevole la presenza di questa ammonizione, che sa un po' di sortilegio, posta al fine di salvaguardare la continuità della proprietà al primo possessore; questo andrebbe ovviamente inteso non come singolo individuo, ma verosimilmente come una comunità religiosa. L'esigenza di tutelare l'oggetto, dalla possibilità di eventuali alienazioni, suggerisce che la comunità a cui il coltello doveva essere destinato molto probabilmente fosse un importante raggruppamento monastico o conventuale, e questo al di là di talune anche parzialmente convincenti affermazioni sulla problematica liturgica e sulla diffusione di certi particolari riti eucaristici, tema già affrontato da altri, a cui in questa prima sede preferisco rimandare con le necessarie riserve¹¹. Oltre a ciò, si può anche riaffermare più verosimilmente l'oppor-



FIG. 4 - Il mese di Gennaio.



FIG. 5 - Il mese di Febbraio.

tunità di un « legame », se questo riguardava un complesso ad esempio abaziale che, per la sua natura più svincolata da certe forme di controllo, poteva disporre con maggior libertà delle sue proprietà. Vedremo poi come, in collegamento o meno alla succitata formula ammonitoria, questa continuità di proprietà sembrerebbe essersi protratta ininterrottamente per secoli; solamente degli sconvolgimenti eccezionali ne poterono causare l'alienazione. L'epigrafe in definitiva riveste una fino ad ora poco o nulla sottolineata notevole importanza; sarà uno fra gli elementi decisivi per l'attribuzione globale del coltello, non limitato al piano di individuazione dell'inquadratura cronologica e dello stile.

La parte più rimarchevole dell'oggetto, sul piano del valore figurativo ed artistico, è certamente rappresentata dall'impugnatura, in particolare da quel cilindro intagliato e traforato su cui si posa maggiormente l'attenzione. Schematicamente, è ripartito in tre fasce maggiori, parallele e sovrapposte, alte circa tre centimetri l'una, incorniciate da quattro minori. Le due esterne consistono nelle già citate lamine d'argento con la scritta; le due più interne raffigurano rispettivamente: la superiore un raffinato tralcio di vite dall'andamento sinusoidale; l'inferiore una doppia linea a zig-zag che incornicia delle stilizzate foglie gigliate.

I tre registri maggiori sono suddivisi in quattro riquadri ciascuno; ogni quadretto reca la tipica personificazione di uno dei mesi dell'anno: conseguentemente, ognuna delle tre fasce illustra un quadrimestre. La lettura progressiva va effettuata, da gennaio per arrivare a dicembre, iniziando, come si era già detto sopra, dalla fascia più prossima alla lama; l'esame del manico si effettua quindi con la lama rivolta all'esterno. La suddivisione delle diverse scene è operata da una vivace struttura vegetale: da un fusto verticale si dipartono riccioli, a simbolo di rami stilizzati di forma svariata. Si può annotare la funzione di massimo riempimento delle parti libere, con una penetrazione nel riquadro effettuata in modo più o meno pronunciato a seconda dello sviluppo della scena descritta. Quasi sempre i fogliami sono a contatto del personaggio raffigurato; talvolta hanno una funzione accessoria (come vedremo nell'agosto); eccezionalmente (come nell'aprile) sono direttamente coinvolti con lo svolgersi dell'avvenimento. L'« horror vacui », già ricordato per la scritta, è qui comunque ampiamente riconfermato.

Non rientra negli intenti di questo lavoro risalire alle origini, alla diversificazione, allo sviluppo, nell'arte medioevale, della personificazione simbolica dei mesi: su questo argomento esiste già una vasta letteratura¹². Mi riallaccio eventualmente a quegli aspetti concretamente iconogra-

fici e stilistici che più direttamente potrebbero contribuire a mettere in luce od a chiarire alcune caratteristiche insolite, o forse solo apparentemente tali, del nostro coltello. Talune di queste singolarità mi hanno spinto a ricercare, direttamente sul luogo dei lavori, la spiegazione di alcune usanze agresti ormai in certa parte cadute in disuso: la conferma che ne ho avuto mi permette di proporre senza più alcun dubbio la sicura progressione dei mesi, come la volle il committente e la realizzò l'artista; parallelamente dicasi per l'interpretazione di alcuni dei lavori descritti, quasi del tutto ignoti alla moderna agricoltura¹³.

In particolare, l'ultimo quadrimestre poneva taluni problemi di priorità: alcuni autori non si trovavano d'accordo, e non senza ragione, sulla successione dei mesi, nella fattispecie cioè in quale quadretto si dovesse vedere il mese di settembre¹⁴. Al di là comunque di una ormai indiscutibile motivazione, circa la più logica progressione dei lavori agricoli, vediamo anche un altro aspetto, sia pure formale, ma certamente significativo. I singoli episodi, nelle due fasce più esterne, risultano sfasati di un mezzo quadretto, rispetto al registro centrale: in pratica, gli alberelli di suddivisione del primo e del terzo quadrimestre sono disposti lungo lo stesso allineamento, mentre quelli del secondo quadrimestre corrispondono al centro dei quadretti sotto e soprastanti. Nella raffinata e minuziosa disposizione delle singole scene, già vivacemente mosse da questa dislocazione alternata, si potrà notare come, rispetto al gennaio, il primo mese del secondo quadrimestre, maggio, preceda il gennaio di mezzo quadretto. Nel terzo quadrimestre il dubbio concernerebbe eventualmente l'attribuzione del mese di settembre: due riquadri se lo contendevano. Tuttavia, mentre quello che mi pare debba essere senza ombra di dubbio il « vero » settembre risulta di nuovo logicamente sfasato, rispetto a maggio, di mezza scena, l'altro sarebbe rimasto spostato di una scena e mezza, dislocazione assolutamente inaccettabile, in particolare riguardando l'opera nella sua globalità, in cui nulla, neanche i minimi particolari sono lasciati al caso. Secondo questa disposizione, sicuramente esatta, la progressione successiva dei tre quadrimestri acquista una conformazione squisitamente e regolarmente elicoidale, rispetto alla superficie esterna del cilindro, con un effetto quindi di eccezionale piacevolezza.

Vediamo ora nei particolari i singoli mesi, così come li propose l'artista, cercando di analizzarli anche in quei dettagli fino ad ora inesplorati, ma che rivelano, come in tutto il resto dell'opera, una cura ed una abilità obiettivamente considerevoli, elementi tutti essenziali per l'indagine che ci si è proposti. Ancora, per quanto riguarda taluni raffronti episodici, ho



FIG. 6 - Il mese di Marzo.



FIG. 7 - Il mese di Aprile.

preferito deliberatamente rifarmi a degli esemplari ubicati in territorio italiano; vi è stata infatti, fino ad ora, la tendenza a voler attribuire l'oggetto ad una produzione centro o nord europea (Francia, Inghilterra, ecc.). In alternativa, questo diverso territorio comparativo ha la funzione di bilanciare la precedente tesi, la quale peraltro non è stata affatto consistentemente motivata; si vedrà poi se dal contesto figurativo, in particolare nello sviluppo delle usanze agricole, sia possibile trarre una non indispensabile extraterritorialità del nostro elaborato. Altri spunti, poi, concorreranno a cercare di chiarire per quale delle due tesi sia più opportuno propendere.

Gennaio è raffigurato secondo uno schema sostanzialmente tradizionale: una figura seduta frontalmente, non con due volti dipartentisi da una testa, ma con due teste disposte di profilo. Una guarda verso l'anno appena concluso, che si immagina alla sua destra (febbraio è a sinistra): ha il volto barbuto da vecchio, calza un berretto e brinda felicemente avvicinando al labbro con la mano destra una coppa piatta. L'altra testa è giovanile, senza berretto e glabra, dal volto piuttosto ansioso e alza la mano in segno di saluto verso l'anno che si apre. È interessante osservare il tipo di sedile su cui è assiso il personaggio: è certamente un'abbastanza rara raffigurazione di « sella plicatilis », a cui anch'io ebbi già altrove modo di accennare¹⁵: sono ben visibili i quattro pomoli, collocati sovrapposti a coppia, per simulare l'effetto prospettico, e le gambe pieghevoli accoppiate, pure disposte con lo stesso intento. Gennaio ha la veste più sontuosa di tutti i mesi, certo quella più lunga, come si addice a chi non è in atto di lavorare, stretta in vita da una ricca cintura a borchie; sopra la veste porta un mantello drappeggiato sulle gambe ed allacciato al collo.

Come si è detto, pur con talune piccole differenze, il nostro Gennaio non si discosta dalla tipica raffigurazione, di chiara tradizione pagana, del personaggio bifronte. Non è l'unica espressione iconografica: venne raffigurato anche mentre si scalda al fuoco, in atto di brindare, o mentre si occupa di vari lavori. Spesso è senza il doppio volto, ma la nostra tipologia risulta consistentemente diffusa¹⁶.

Febbraio è pure abbastanza consueto nella sua impostazione; sono tuttavia da rimarcarsi alcuni particolari finora inediti ed abbastanza importanti per la comprensione degli intenti espressivi dell'artefice. Infatti, è esatto che il personaggio posto di profilo e seduto su una panca dall'alto schienale si stia scaldando al fuoco, tuttavia l'attrezzo che regge con la destra e poggia sulle spalle (certo una zappa) non è messo per indicare

l'inizio dei prossimi lavori e cioè l'attesa paziente del momento di partire per la prima fatica annuale. Al contrario, l'uomo ha incominciato il ciclo di lavori: è già uscito e la stagione era fredda (ha in testa un cappuccio, che da marzo in poi non porterà più, e che non è l'elegante e festante berretto di sapore vagamente frigio del « vecchio » Gennaio); ha zappato la terra forse sotto la pioggia ed ora è appena tornato dal lavoro; si è seduto accanto al fuoco per riscaldarsi e per asciugarsi; in particolare, si è sfilato i pesanti calzari e con la mano sinistra ne tiene uno quasi sospeso sopra il fuoco, mentre allunga il piede nudo verso la brace per sciogliere l'intirizzimento delle estremità. Tutta la figura, poi, è pervasa da un senso di rilassata stanchezza, mirabilmente espressa.

La constatazione del già avvenuto inizio dei lavori che precedono la primavera, al di là di una puntualizzazione interpretativa fino ad ora non ancora espressa, è uno degli elementi abbastanza importanti, al fine della definizione di una « latitudine geografica » del ciclo figurativo: la zappatura dei campi in febbraio può infatti avvenire solo in zone ben temperate. Su un piano di tradizioni iconografiche, se si eccettua l'abbastanza raro episodio del ritorno dai campi, la scena dell'uomo che si riscalda al fuoco è piuttosto diffusa, insieme ad altre, ove l'uomo vanga, o pota le viti, o le lega, o banchetta, o raccoglie la legna, ecc.¹⁷.

Marzo è raffigurato da un contadino che sta potando le viti. La pianta che taglia gagliardamente con un'accetta è sostanzialmente analoga ai fusti che suddividono le varie scene, anche se qui si flette sotto la spinta del piede del potatore. L'uomo calza ancora robuste scarpe, ma ha una veste piuttosto corta e trattenuta con larghi sbuffi alla vita da una cinta, inoltre è già senza cappello, ad indicare l'evolversi della stagione. Anche in questo caso la raffigurazione, per il mese di marzo, del potatore non è rara, tuttavia si è anche insistentemente proposta la rappresentazione di un uomo che soffia in un corno, anticipando talvolta la potatura al mese di febbraio; un'altra tipica figura di Marzo è pure il cavaspino¹⁸.

Aprile conclude il primo quadrimestre, e quindi il primo registro, con la delicata figura di un gentile garzone che coglie i fiori e i teneri virgulti di cui si è generosamente rivestita la primavera. È questo l'unico caso in cui la vegetazione che funge da suddivisione venga direttamente coinvolta nell'avvenimento: il giovine infatti afferra con la mano sinistra uno dei rami che si dipartono dalla pianta ed è nell'atto di staccarlo; nella destra reca una fronda già spiccata. Vale la pena di considerare la testina, di singolare bellezza, nel riuscito intento dell'artista di raffigurare le dolci sembianze dell'adolescenza, dalla gota paffuta, dai morbidi



FIG. 8 - Il mese di Maggio.



FIG. 9 - Il mese di Giugno.

e un po' ribelli capelli raccolti da un nastro, avvinto sulla fronte. Il leggero vestito svolazzante scopre le gambe; le braccia e i piedi sono ignudi. La gamba destra appoggia su un sostegno rialzato, a sottintendere un desiderio di dinamismo e di gaiezza.

Quella di Aprile è probabilmente nel nostro ciclo figurativo, pur conservando i tratti di una genuina vena creativa, l'espressione iconografica più tradizionale nell'ambito delle raffigurazioni medioevali dei mesi. Se esistono delle rare varianti sono in genere affatto marginali, come la sostituzione del giovinetto con una fanciulla, o con la presenza di un nido di uccelli, o, al più, con il variare le forme dei rami o dei fiori in mano¹⁹.

Maggio, il primo del secondo quadrimestre e quindi del registro centrale, è rappresentato dalla figura di un uomo a cavallo, che regge con la sinistra le briglie e solleva nella destra un volatile, da intendersi in un falcone. I dettagli esecutivi presentano alcuni fra gli spunti di più raffinata abilità tecnica: si noti la delicatezza dell'intaglio e del traforo delle briglie; l'efficacia plastica della coscia del cavallo; la minuziosità del disegno del falcone e della testa equina, così come i finimenti, la staffa, la sella (non si dimentichi che si tratta di particolari le cui dimensioni sono nell'ordine di qualche millimetro). In contrasto all'abilità risulta l'impostazione formale e un po' artefatta della scena, piuttosto carente di espressività.

La formula del Maggio, come uomo a cavallo, è molto frequente, più o meno come quella descritta per l'Aprile. Tuttavia, prescindendo dai rari casi in cui l'uomo non inforca il cavallo, le intenzioni sono, grossomodo, raggruppabili in tre e ben differenziate finalità. Vi è infatti l'uomo che va a svagarsi (come nel nostro caso), l'uomo che va alla guerra, armato di spada o lancia e l'uomo che va al lavoro. È chiaro quindi che, se l'impostazione rimane in generale sempre la stessa, diverso è l'atteggiamento e la motivazione per cui la scena fu rappresentata²⁰.

Il mese di giugno è senza dubbio uno dei più interessanti per la raffigurazione decisamente inconsueta, realizzata fra l'altro con un'efficacia considerevole. È importante annotare la volontà dell'artefice di inserire questa curiosa forma di attività agricola, la cui precisa finalità non era stata fino ad ora spiegata, certo per un deliberato intento simbolico e di ammaestramento: non si dimentichi che questo mese, secondo l'impostazione voluta, segna il compiersi della prima metà del ciclo (non sempre infatti l'inizio dell'anno viene fatto coincidere con gennaio).

Un uomo con una corta veste, stretta da una cintura, e con i piedi cal-

zati maneggia due attrezzi: nella sinistra ha un palo terminante a forcella, nella destra un manico alla cui estremità è infilato un ferro arcuato. Fra le gambe si intravedono i germogli già piuttosto cresciuti del grano. Da osservazioni, di cui ho potuto controllare all'atto pratico la veridicità, si può constatare che l'uomo sta eliminando da un campo di grano le male erbe. Con la pertica biforcuta abbassa lo stelo dell'erbaccia verso terra; l'altro attrezzo termina con un ferro tagliente, con cui il contadino recide facilmente e rapidamente il fusto messo in tensione dell'erba dannosa. È molto ben differenziato lo stelo sinuoso da recidere, rispetto ai rigidi ed ordinati fusticini del grano. Si noti che l'erbaccia viene tagliata e non sradicata per non danneggiare le vicine piante di grano.

Come ho detto questo è un tipo di raffigurazione affatto inconsueta e parrebbe, a prima vista, descrittiva di un'operazione meno significativa, rispetto alla più tradizionale iconografia del mese di giugno, in cui normalmente viene rappresentato l'uomo che falcia l'erba. Nel nostro caso la falciatura, così come le due operazioni agricole successive, risulta posticipata per dare spazio a questa rappresentazione. Non mi pare ozioso soffermarsi sia sull'importanza conferita a questa scena, sia sul fatto che appunto per inserirla non ci si sia preoccupati di una qualche possibile sfasatura di tempi. È rimarchevole la circostanza comunque che tutto questo palesi un buon accordo, in un certo senso, sia con un tipo più tradizionale d'iconografia, sia con lo svolgersi logico dei « tempi » agricoli: l'erbaccia da tagliare risulta infatti già molto alta e formata, così da contrapporre un solido argomento ad eventuali tesi, su questa falsariga, relative a zone più settentrionali o comunque più tardive nell'avvicendamento agricolo²¹. La finalità rappresentativa concorderebbe quindi con la proposta di vedere in buona parte delle nostre raffigurazioni un primario significato di ammaestramento, con pertinenti riferimenti a talune parabole nuovotestamentarie.

Il mese di luglio, come si è accennato, è raffigurato nelle sembianze di un personaggio che impugna la falce, nell'atto di recidere l'erba; quest'ultima è simbolizzata da un grosso ricciolo che spunta fra le gambe del contadino. L'uomo ha ancora una corta veste, sul tipo di quella descritta per il mese di giugno, ma cammina sull'erba a piedi nudi. L'attrezzo è particolarmente ben rifinito e il movimento arcuato dell'uomo è carico di dinamica intensità.

Luglio, anche per la già citata sfasatura, non risulta sempre concordante con le più tipiche raffigurazioni. C'è una certa preminenza a rappresentare un uomo nell'atto di mietere, ma abbiamo anche casi in cui in que-



FIG. 10 - Il mese di Luglio.



FIG. 11 - Il mese di Agosto.

sto mese si battono già i covoni, o si conduce una coppia di cavalli o di tori²².

Come logica sequenza al precedente mese, in agosto è raffigurata la mietitura, a conclusione del secondo quadrimestre. Un contadino, di nuovo con i piedi calzati, taglia i manelli di grano col falchetto. Ha il capo coperto da un cappello, per ripararsi dagli ardori del sole. Vi è un particolare, apparentemente minore, ma di considerevole importanza, sempre al fine di individuare i reali « tempi agricoli » del nostro ciclo annuale. Si tratta di un « frutto », o meglio della stilizzazione del medesimo, che pende da un ramo, alle spalle del contadino, della pianta che separa luglio da agosto. La sua presenza è una modesta ma chiara allusione al mese in cui maturano molti frutti. In sostanza, è una forma di compensazione ad un certo ritardo, manifestato con l'assenza, particolarmente per il mese susseguente, di scene di vendemmia. Anche in questo caso, su un piano di più tipica tradizione, troviamo, fra le più comuni raffigurazioni, la preparazione della botte per il vino, la raccolta della frutta e dell'uva in particolare, un uomo che inaffia, ecc.²³.

L'ultimo quadrimestre inizia con la raffigurazione dell'uomo che batte i covoni di grano con il correggiato, a simbolo del mese di settembre e come logico coronamento del « ciclo del grano ». Non è probabilmente casuale, in questa scena, l'assenza dei frutti, proposta dall'artefice nel già citato agosto, come a voler indicare che il ciclo produttivo dell'anno volge ormai al suo declinare. D'altra parte vorrei ancora rimarcare una differenziazione, da attribuirsi pure a mio avviso a divergenze di propositi espressivi, più che a una disparità d'ordine geografico e quindi climatico.

Di massima, il mese di settembre è dedicato, nella iconografia più tradizionale, alla raccolta dell'uva od alla pigiatura della medesima²⁴. È estremamente significativo il fatto che, nel nostro caso, l'artefice, o meglio chi commissionò il coltello, abbia voluto sottolineare con tanta intensità il « ciclo del grano », al punto di mortificare o annullare altri episodi: il riferimento principalmente va al « ciclo dell'uva » (in merito a questo frutto, pure liturgicamente indispensabile, è stato giocoforza proporre, oltre alla potatura delle viti in marzo, una citazione decembrina, come vedremo, in una delle operazioni tardive d'intervento sul vino. Mancano, comunque, sia le scene tipiche della cerchiatura delle botti, della vendemmia e della pigiatura dell'uva. Marginalmente, si può ancora rammentare il brindisi del « vecchio » gennaio). Abbiamo invece, per il grano, una fase preparatoria (la recisione delle male erbe), una culmi-

nante (la mietitura) e una conclusiva (la battitura); il richiamo, poi, alla semina ottobrina, ancora ovviamente riferita al frumento, completa e ad un tempo prepara le precedenti operazioni: l'aggancio del « ciclo del grano » con la finalità liturgica per cui fu voluto ed eseguito il coltello (la spartizione del pane eucaristico), risulta talmente patente da escludere la necessità di un qualunque ulteriore commento esplicativo, a proposito della profonda e totale compenetrazione fra l'elaborazione dell'oggetto e l'uso a cui fu destinato.

Con il mese di ottobre ci si riaggancia nuovamente all'iconografia più tradizionale: vi è rappresentato il contadino che con l'ampio gesto del braccio destro spande il seme, mentre con la mano sinistra sorregge contro il petto un cesto (o almeno un qualche contenitore rigido, poiché sono visibili due dei quattro piedini inferiori di sostegno). In questo mese le più frequenti raffigurazioni ci mostrano proprio un uomo che semina; in altri casi, sporadicamente, si vede un ragazzo che coglie frutta, un uomo che bacchia le ghiande, o che versa il vino, o che guida una coppia di buoi, o che raccoglie le noci²⁵.

Il mese di novembre è simbolizzato con la vivacissima raffigurazione di un personaggio che ammazza il maiale. L'uomo si avventa e sembra quasi premere col proprio peso sull'animale; questi s'inalbera sulle zampe posteriori, col grugno espressivamente levato in alto, quasi in atto di protesta. È notevole l'uso appropriato della scure, che il contadino brandisce con entrambe le mani: l'attrezzo è raffigurato, come giustamente veniva adoperato, non per colpire di taglio, ma per accoppiare la bestia.

Molto frequentemente la scena dell'uccisione del maiale la si ritrova in riferimento al mese di dicembre; tuttavia, abbiamo ripetute e importanti opere d'arte che riportano la nostra scena, o quella dello squartamento della bestia, proprio relativamente al mese di novembre; più raramente si incontra un uomo che semina, o che raccoglie le rape, o che carica o spacca la legna, o che abbacchia le ghiande²⁶.

La conclusione dell'anno, col dicembre, trova interessanti spunti figurativi, e pertinentemente simbolici, in una scena iconograficamente abbastanza rara: la tramuta del vino. Un personaggio versa diligentemente il vino da un orcio in una botte, disposta coricata e sollevata, su cui è posto un grosso imbuto; con la mano sinistra tiene un altro recipiente identico al primo. L'artista è persino riuscito a raffigurare il flusso del liquido che scende dall'orcio. Anche se sono state attribuite svariate interpretazioni a questa scena, come quella errata della lavatura delle



FIG. 12 - Il mese di Settembre.



FIG. 13 - Il mese di Ottobre.

botti, non vi sono dubbi circa la funzione che l'uomo sta compiendo; essa, fra l'altro, trova uno dei suoi effettivi momenti ideali in dicembre, per la stabilizzazione del vino nuovo, tramite l'eliminazione, anche ripetibile a più riprese, della feccia depositatasi.

Si è già accennato alle motivazioni simboliche, relative a questa inconsueta scena. Riguardo a questo mese, incontriamo con maggiore frequenza la rappresentazione dell'uccisione o dello squartamento del maiale; anche abbastanza spesso vi è il quadretto del contadino che spacca o trasporta la legna da ardere²⁷. Ho già comunque fatto menzione ad una ceta sfasatura dei cicli per favorire la rappresentazione del significativo « ciclo del grano » (a cui potrebbe anche fare da ulteriore appendice la seminagione di ottobre, subito successiva alla battitura settembrina). La tramuta del vino non è stata anticipata al mese di novembre innanzi tutto perché dicembre risulta un mese più adatto a questa operazione e inoltre, a mio avviso, particolarmente perché la conclusione dell'anno, e del « racconto educativo » della vita dell'uomo trovava in questa scena, nel contesto del tipo speciale di oggetto a cui era destinata, un più austero ed allusivo significato. Se tanto spazio è stato concesso al « ciclo del grano », a tutto sfavore di quello dell'uva, era giusto che una degna allusione riportasse un qualche peso anche a favore della seconda fondamentale componente del banchetto eucaristico.

L'analisi dei nostri dodici mesi, in conclusione, sulla base della comparazione con alcuni fra i più tipici e noti elaborati, unitamente a quelle profonde motivazioni simbolico-liturgiche, non ha comportato, a mio avviso, alcuna sostanziale differenziazione da quella che potremmo definire, in modo per ora molto approssimativo, una tradizione principalmente settentrionale italiana. Prescindendo comunque ancora da una perentoria attribuzione, o meno, all'area italiana, non va dimenticata l'autorevole propensione, secondo cui *non è da scartare l'ipotesi che alla diffusione delle rappresentazioni dei Mesi nella scultura francese del secolo XII abbiano inizialmente contribuito i mosaici dell'Italia settentrionale*²⁸. Questa proposta, unitamente a quanto sopra elencato come elementi comparativi, potrebbe momentaneamente giovare a sgombrare il campo da prevenzioni a sfavore di una tesi sull'origine nostrana. Vediamo se, sulla base di taluni dati storici, sia possibile cercare una conferma a questa nuova tesi.

Un importante dato consisterebbe nel sicuro accertamento dell'appartenenza del nostro oggetto, dalle origini della sua fondazione, al tesoro della Basilica di Sant'Andrea di Vercelli²⁹. La donazione del coltello, unita-

mente alla fondazione del principale monumento vercellese fu opera del cardinale Guala Bicchieri³⁰. Il cardinale era tornato nel 1218 dall'Inghilterra, dopo un fortunato triennio di interventi diplomatici; l'anno prima aveva avuto una forte rendita in premio, somma che destinò all'erezione dell'abazia vercellese³¹. Nel 1219, il 19 di febbraio, insieme con Ugone, vescovo della città, ne pose la prima pietra e la consacrò il 5 dicembre 1224 (morì nel 1227).

Come si è detto, questa sua donazione la fornì di opere e di tesori, fra cui il coltello che, ancora nel XVIII secolo, era conservato fra le reliquie. Si è usato il termine di reliquie perché una inconsistente tradizione, collegando il fatto con il soggiorno del cardinale in terra inglese, riferiva che il coltello fosse appartenuto al martirizzato Tommaso di Canterbury (ucciso nel 1170 e canonizzato tre anni dopo da papa Alessandro III a Segni). Un'altra tradizione, ancora più fantastica, ipotizzava la sua attuale forma come una pia trasformazione dall'arma che uccise il Santo.

L'abazia fu affidata in origine agli Abati della congregazione regolare di Sant'Agostino, detti Vittorini (canonici francesi di San Vittore di Parigi), eletti a vita. Passata nel 1446 ai canonici regolari lateranensi, l'abazia fu soppressa nel 1798. Mentre altre vicissitudini colpivano il monastero (nel 1802, per la soppressione degli ordini religiosi l'abazia e la basilica furono adibite ad usi militari e laici; il complesso passò agli oblati di San Carlo dal 1823 al 1860; ci fu anche una utilizzazione per usi scolastici; solo nel 1913 tornò ai canonici lateranensi³²), non si ebbero per un po' più notizie del nostro coltello, disperso insieme a tutti i beni andati alienati. All'inizio dell'Ottocento pervenne all'Accademia di Belle Arti di Brera, come acquisizione della Raccolta Bossi (il noto pittore Giuseppe Bossi aveva una consistente raccolta privata di pregevoli oggetti d'arte)³³.

Vale pure la pena di soffermarsi, come riprova di una certa tendenza estrofila, sul ripetuto tentativo di attribuire anche all'artefice del Sant'Andrea di Vercelli prima la nazionalità inglese e poi quella francese: il tutto sulla base di dicerie e di presunti rapporti fra artisti di quei paesi e il cardinale Guala. Una perentorea, circostanziata e documentata smentita consente oggi di accogliere con buona fondatezza, in merito al nome dell'architetto, l'autorevole tesi antelamica³⁴. Lo stesso discorso, a base di falsi e inconsistenti legami, vale pure per il nostro coltello ed una delle conferme di quanto asserito ci verrà dall'epigrafe di cui abbiamo parlato dettagliatamente.



FIG. 14 - Il mese di Novembre.



FIG. 15 - Il mese di Dicembre.

L'oggetto, come comproverà lo stile delle raffigurazioni dei mesi e la cronologia proposta dai caratteri dell'epigrafe, non può essere un'opera coeva o anteriore alla morte di Tommaso di Canterbury; il coltello nacque per una ben precisa comunità religiosa monastica, cosa a cui mi pare di avere apportato consistenti argomentazioni. Esso fu creato per essere destinato a restare presso e in proprietà di questa comunità nel passare del tempo, con l'assicurazione che promette « peste » a chi lo chieda e benefici al proprietario che lo conservi: è dunque un chiaro lascito e, idealmente, un testamento spirituale. Non è ragionevole pensare che possa già essere stato acquistato dal cardinale Guala (« pestis poscenti »!), ma piuttosto che sia stato commissionato direttamente per la comunità abaziale.

Con quella formula di esorcismo il donatore volle chiaramente garantire da alienazioni il suo dono. Sembra estremamente probabile, in definitiva, che l'oggetto sia stato elaborato non solo per la basilica di Vercelli, ma probabilmente più o meno contemporaneamente alla sua erezione: il cardinale seppe condurre lo sviluppo architettonico e decorativo piuttosto rapidamente, prima della morte avvenuta tre anni dopo la consacrazione. Cercheremo ancora fra poco di raccogliere, da quanto descritto, altre conferme sulla probabile datazione e sullo stile dell'oggetto.

A complemento delle analisi tecnologiche si può con quasi totale certezza spiegare il motivo per cui fu scelto il legno, piuttosto che l'avorio; le paste vitree, piuttosto che le gemme vere; l'argento dorato, piuttosto che l'oro. Il cardinale volle infatti: un oggetto originale e raffinatissimo (e ne è la prova l'abilità esecutiva); povero, in quanto a valore intrinseco dei materiali che lo componevano, onde allontanare eventuali cupidigie (non si dimentichi che l'oggetto vuole sottolineare la sua pochezza parlando, nella seconda parte dell'epigrafe, di se stesso come di cosa di poco conto; invitando a ben apprendere questa realtà e pregando che nessuno lo richieda); durevole nei secoli (si pensi ai trattamenti con pece per salvarlo dagli attacchi di parassiti e contemporaneamente con un perfetto incastro del manico), solido ma che salvaguardasse l'integrità dei trafori. Resta comunque il fatto che, forse proprio a causa della sua « non commerciabilità », l'oggetto si sia conservato fino al XVIII secolo nel tesoro dell'abazia.

L'analisi epigrafica ha confermato, nella presenza dei primi albori della scrittura gotica (mi riferisco alle lettere chiuse C e E), una datazione ai primi anni del XIII secolo, come transizione fra i caratteri capitali (tipi-

ci del Romanico) e quelli propriamente gotici. Se si trattasse di una iscrizione attribuibile ad una produzione centro o nord europea, l'antico grafico andrebbe localizzato nel XII secolo neanche poi troppo avanzato, circostanza comunque che non può essere confermata dallo stile delle raffigurazioni, né dalla destinazione dell'oggetto, né dall'epoca in cui visse il donatore (si noti che il cardinale Guala risulta nato intorno alla metà del XII secolo).

Giunti quasi alla conclusione di questo studio, possiamo cercare di coordinare altri importanti elementi, al fine di una comprova, circa la « nazionalità » del nostro coltello. Il ciclo di mesi raffigurato mi pare, anche dal contesto comparativo con opere più o meno coeve del territorio italiano e particolarmente padano, che abbia le carte in regola per potersi ben inserire nel vivo della nostra tradizione iconografica. Penso di poter escludere la settentrionalità europea, e non solo quella da noi più lontana: ce lo conferma il mese di febbraio, con l'uomo che ha già zappato i campi; il rigoglio dell'aprile in pieno sboccio; il vistosissimo rilievo conferito al ciclo del grano, anche al di là dei suoi riferimenti al simbolismo liturgico; la semina in ottobre, tipicamente nostrana; pure il maiale ucciso in novembre lo si ritrova non infrequentemente. Non va neanche trascurato il rito della tramuta del vino, non come conseguenza di una possibile iconografia più o meno consacrata dalla tradizione, ma sulla base dell'esperienza di un paese che realmente conosceva le necessarie operazioni da effettuarsi periodicamente. Eventuali particolarità sono senza dubbio da addebitarsi al legame con l'uso liturgico della frazione del pane, fatto di cui ho già parlato doviziosamente; tuttavia, anche in questo caso, l'artista non trascura l'opportunità di conformarsi ad una realtà locale, con i particolari delle erbe grame in giugno, già alte e formate e della frutta in agosto.

Alla conferma della cronologia dell'opera, sul primo sbocciare del XIII secolo, concorrono le notizie storiche, circa l'epoca della donazione, per la fondazione dell'abazia di Sant'Andrea; un grosso aggancio critico è confermato dall'analisi epigrafica, la quale conferma la tipica fase di transizione per la scrittura, a caratteri capitali d'epoca romanica uniti ai primi di tipo gotico. Non è certo un particolare insignificante la constatazione di un'identica fase di transizione, quale si ravvisa sulla facciata della basilica di Sant'Andrea, nella scritta sull'architrave del portale mediano, così come in quella del portale sinistro, illustrante la soprastante scultura con il Cardinale Bicchieri che offre la fabbrica della chiesa a Sant'Andrea. Entrambe le scritte sono a caratteri semigotici, con

la singolare presenza cioè, così come per il coltello, della mescolanza di lettere capitali e gotiche³⁵.

Tuttavia, al di là di pertinenze antelamiche, ben presenti nelle sculture del Sant'Andrea e non rilevabili ovviamente nel nostro coltello, la stessa atmosfera artistica e stilistica accomuna, in definitiva, i nostri rilievi ad una certa parte delle sculture italiane coeve al coltello, il quale, con buona verosimiglianza può quindi, da quanto sopra accennato, essere datato intorno al 1220.

È ancora percettibile una profonda eredità di quel patrimonio espressivo nostrano, tipico del XII secolo da cui la nostra scultura tende molto lentamente a staccarsi e con risultati espressivi affatto personali. Se il nostro coltello fosse stato di fattura francese (poiché questo è l'unico territorio che avrebbe potuto tentare una qualche formale pretesa creativa) sarebbe, sul piano dell'identificazione critica, un anacronismo affatto improbabile. Ma, ancora più, non paleserebbe quella espressione di particolarissima ed apparente indecisione, che è una delle più preziose componenti della scultura nostrana tardo-romanica, o primo gotica che dir si voglia. È un'arte che ha certo sentito gli influssi più o meno diretti delle nuove idee francesi, ma le ha elaborate sulla profonda impalcatura della tradizione artistica « padana ». Con un'espressione solo formalmente, non spiritualmente, diversa è la stessa che permea le opere dell'Antelami, nel senso di una profonda interpretazione dei sentimenti di un mondo. È quell'arte di cui si è detto che *non avendo perduto il senso delle origini romaniche, muovendosi in un mondo da quelle ancora tutto dominato, ha conservato una tensione interna che nel puro gotico andrà persa, sostituita da altre tensioni, da una spiritualità che brucia come una fiamma sotto le superfici, rende insonni, febbrili ed estenuate le forme*³⁶. È in definitiva la conclusiva conferma, senza necessitare di più vaste e ripetitive esemplificazioni, che sia le nostre sculture che quelle della facciata del Sant'Andrea furono volute dallo stesso offerente (il quale volle fosse garantita la continuità del possesso sull'epigrafe del coltello e la gratitudine e l'ammirazione dei posterì su quella del portale di sinistra della basilica); eseguite nella stessa epoca; accomunate dalla presenza dei più validi artisti esecutori in un'unica e comune sostanza di espressione artistica.

NOTE

¹ La sentita necessità di poter meglio osservare ed ammirare il nostro oggetto non è nuova ed era già stata proposta (cfr. D. SANT'AMBROGIO, *Nel Museo di Porta Giovia. Il coltello eucaristico di S. Andrea di Vercelli*, « Il Politecnico », 1908, p. 10). Non ci si può nascondere la difficoltà di poter favorire convenientemente un esame ravvicinato senza comprometterne la sicurezza e l'integrità.

² L'oggetto è attualmente registrato con il numero d'inventario: avori n. 30; n. reg. ingresso 19. Proviene dall'Accademia delle Belle Arti di Brera. L'Accademia lo acquistò dagli eredi di Giuseppe Bossi (c.c. 943).

³ Non posso esimermi dal porgere i sensi più vivi della mia gratitudine alla direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, nella persona della dottoressa Clelia Alberici che con particolare comprensione ha concesso la sua totale collaborazione, unitamente a quella degli impiegati e tecnici del Museo, per le ripetute analisi, rilievi, ispezioni che sono state richieste di volta in volta. Un cordiale grazie per la sua gentilezza al dottor Mario Gianazza, già direttore della Civica Siloteca Cornio.

⁴ Di legno di mirto si parla in G. ALLEGRAZZA, *Opuscoli eruditi latini ed italiani raccolti e pubblicati dal P.O. Isidoro Bianchi*, Cremona, 1781, pp. 35-57; di legno di bosso parla il Sant'Ambrogio (op. cit.), pur non senza frequenti perplessità: (*l'impugnatura, rassomigliante in tutto avorio ingiallito dal tempo*, p. 4), *l'impugnatura d'avorio*, dice a pagina 6, e ancora a pagina 10 *le sculture del manico d'avorio*. Nel catalogo della celebre mostra a Zurigo (cfr. *Kunstschätze der Lombardei*, Zurigo, 1948, p. 76, scheda n. 84) si parla decisamente di manico di avorio.

⁵ Per la identificazione definitiva del tipo di materiale usato per l'impugnatura è stato conclusivo l'intervento dei professori Giovanni Pinna, vice direttore del Museo Civico di Storia Naturale di Milano e Edoardo Borzatti von Löwenstern, direttore del Laboratorio di Ecologia del Quaternario all'Istituto di Antropologia di Firenze, a cui rivolgo un vivo ringraziamento per l'analisi microscopica effettuata sull'oggetto.

⁶ Il Sant'Ambrogio (p. 9) parla della *cerimonia in tutto monastica della frazione del pane a mezzo dello speciale coltello, flessibile oltremodo per la apposita fessura mediana e con suggello all'estremità per apporre il segno della Trinità al pane angelico*. È suggestiva l'ipotesi del suggello; più interessante, nel nostro caso per la pertinenza ad un argomento di cui ancora si tratterà, del particolare legame del coltello con una comunità monastica. Per la trattazione sulla tradizione dell'uso del coltello eucaristico rimanderei alla dissertazione, invero pletorica, già citata dell'Allegranza.

⁷ Sono grato per la consulenza gemmologica al dottor Vincenzo De Michele, conservatore dell'Istituto di Mineralogia e Petrografia del Civico Museo di Storia Naturale di Milano.

⁸ Mi è grato porgere un riconoscente ringraziamento al professor Augusto Campana, ordinario della cattedra di Filologia Medioevale Umanistica dell'Università di Roma, per la cordiale accoglienza e attenzione rivoltami nell'interpellarlo ripetutamente, circa i molteplici problemi epigrafici relativi al coltello. La sua autorevole consulenza è stata preziosa e determinante, al fine del mio tentativo di risolvere i complessi quesiti cronologici e stilistici dell'oggetto trattato.

⁹ Anche la semplice trascrizione del distico non è stata fino ad ora pubblicata correttamente: Sant'Ambrogio (p. 7) ha scritto SIM al posto di SVM, POSCAT invece di DOSCAT, POSCENTIS per POSCENTI; le due frasi sono inoltre invertite d'ordine.

Nel citato catalogo (*Kunstschätze...*) è riportato erroneamente PARVIS al posto di PARVI e ancora POSCAT al posto di DOSCAT.

¹⁰ Il Sant'Ambrogio ha proposto che *nessuno vi ponga mano incautamente e quasi si trattasse di oggetto di poco conto, ma lo adoperi bene e cioè santamente, che sarà causa di malanno a chi lo tocchi incauto, e renderà felice chi lo adopererà convenientemente*. Come si vede non si è risolto il problema del « doscat ». Probabilmente, come mi ha fatto notare il professor Campana, la soluzione consiste nell'individuazione di un errore di trascrizione effettuato dall'artefice, che ha inciso sull'argento « doscat » al posto di « noscat »: più avanti vedremo come potrebbe essersi verificato questo errore materiale.

¹¹ Rimando ai già citati Allegranza e Sant'Ambrogio (che cita la « Deductio critica » dall'Abate Frova del 1761) ed al R. PASTÈ e F.A. MELLA, *L'abbazia di S. Andrea di Vercelli*, Vercelli, 1907.

¹² Alcuni studi più noti sull'argomento sono: A. KINGSLEY PORTER, *Lombard Architecture*, New York, 1967 (ristampa dall'ediz. del 1917), con vasta letteratura antica riportata; I. STRZYGOWSKY, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, Berlino, 1888; Id., *Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst*, in « Repertorium für Kunstwissenschaft », XI, 1888; G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze, 1952; J. CARSON WEBSTER, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*, Princeton, 1938; O. KOSELEFF, *Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts*, Marburgo, 1934; A. RIEGL, *Die Mittelalterliche Kalenderillustration*, in « Mitt. d. Ins. f. öster. Geschichtsforschung », X, 1889; ABBÈ AUBERT, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, Parigi, 1884, vol. III; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1904, vol. III; J. LE SÉNÉCAL, *Les occupations des mois dans l'iconographie du moyen âge*, in « Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie », T. 35, 1921-2-3; B. BRESCIANI, *Figurazioni dei mesi nell'arte medioevale italiana*, Verona, 1968; H.v.d. GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Lipsia, 1903.

¹³ Mi è sembrata opportuna un'indagine diretta in zone ove fosse possibile rintracciare talune antiche usanze. Per la sua situazione non eccessivamente industrializzata sono stato nella zona non litoranea del Lazio. Ho avuto conferma, come si vedrà più avanti, circa l'antica epoca della mietitura effettuata anche in agosto; della interessante usanza di recidere con forca e falchetto allungato le male erbe, così come dell'epoca del travaso del vino.

¹⁴ Il Sant'Ambrogio ha sfasato di un mese tutto il terzo quadrimestre: quello che per lui è il settembre risulta in realtà essere il mese di dicembre.

¹⁵ Cfr. O. ZASTROW, *Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina*, in « Rassegna di Studi e notizie », Milano, 1973, pp. 65-6 e nota n. 34.

¹⁶ Nel portico di San Zeno a Verona, nel duomo e nel battistero di Parma, Gennaio si scalda al fuoco; nel portale della pieve d'Arezzo e nella cattedrale di Ferrara sta anche con una brocca; pure con una brocca e col bicchiere (ma con due teste) è nell'abside del duomo di Fidenza; si scalda a due distinti fuochi nel mosaico pavimentale della chiesa di Santa Maria, ora al Museo Civico di Pavia, così come sul mosaico del San Colombano a Bobbio; nel mosaico pavimentale della cattedrale di Aosta apre due porte; beve da una coppa offertagli da un coppiere nella cattedrale di Cremona; nel

mosaico della cattedrale di Otranto banchetta; a Brescia, sui capitelli della loggia, ha la figura di una donna col fuso e la conocchia.

¹⁷ A Verona pota le viti, come nel mosaico pavimentale del San Savino di Piacenza, a Bobbio, a Ferrara e nel San Pellegrino di Bominaco. A Brescia è un uomo che torna dai campi con rastrello; ad Arezzo raccoglie legna; a Pavia sta preparando i sostegni per le viti; ad Aosta si riscalda al fuoco; ad Otranto è raffigurato con un maialino infilzato nello spiedo; a Parma nel Battistero vanga la terra così come a Cremona, mentre sempre a Parma, ma nel duomo, pesca con una rete e tiene un paniere per riporvi i pesci.

¹⁸ A Verona è in atto di suonare un corno, così come a Piacenza, nel battistero di Parma e a Ferrara, mentre a Pavia e a Bobbio soffia in due corni; a Brescia viene raffigurato mentre vanga in veste da contadino; ad Arezzo suona una tromba guerresca; ad Aosta pota come a Reggio Emilia nella Basilica di San Prospero; ad Otranto, a Bominaco e nel duomo di Parma è il tipico cavaspino; a Cremona, insolitamente, è nelle vesti di una donna con un fiore preceduta da una contadina che suona il corno.

¹⁹ A Verona in figura femminile tiene due rose, così come ad Arezzo; a Brescia è un contadino che tosa la pecora con accanto un uccello nel nido; a Piacenza ha due piante fiorite; a Pavia coglie i fiori; ad Aosta è con due gigli e un nido di uccelli; a Bobbio, vestito di una tunica, tiene fiori tra le mani, così come a Bominaco; a Ferrara e a Parma, nel battistero, è un personaggio ammantato e coronato che reca fiori, mentre nel duomo è vestito di una leggera tunica svolazzante e sta in piedi fra due piante; a Cremona tiene un ramo tenero.

²⁰ A Verona e ad Aosta è un cavaliere in arcione; a Bominaco è sempre a cavallo ma con un fiore in mano; ad Arezzo il cavaliere va ad un torneo, mentre a Piacenza abbenera il cavallo al ruscello con accanto un cane che lambisce l'acqua; nel battistero di Parma il cavaliere tiene una falce mentre nel duomo ha la lancia ma non è in arcione, anzi conduce per la briglia il cavallo; a Cremona tiene in mano una roncola; nei capitelli di Lentini reca un canestro di fiori; a Ferrara, insolitamente, è rappresentato da un bimbo in ginocchio che poppa da una capra.

²¹ A Verona è raffigurato con la frusta e similmente a Lentini; a Bominaco invece raccoglie fiori da un albero; ad Arezzo lega i covoni del grano; a Piacenza, Aosta, Bobbio è intento a falciare l'erba; ad Otranto, a Cremona e a Parma, nel battistero, miete il grano, mentre sempre a Parma, nel duomo, affila la falce con la cote; ad Arezzo lega già i covoni del grano.

²² A Verona, a Piacenza, ad Aosta, a Bobbio e a Parma, nel duomo, miete le spighe; a Brescia guida con una frusta i tori, mentre a Ferrara, a Cremona e nel battistero di Parma con un bastone incita i cavalli per battere il grano; lavoro questo raffigurato anche ad Arezzo; mentre a Lentini e ad Otranto batte il grano col correggiato.

²³ A Verona, Arezzo, Piacenza, Bobbio, Cremona, Parma (sia nel battistero che nel duomo) cerchia le botti; a Lentini un uomo inghirlandato sorregge un'asta alle cui estremità sono appesi panieri colmi di frutta; ad Aosta inaffia; ad Otranto vendemmia e ripone i grappoli in un cesto; a Ferrara prepara il vino.

²⁴ A Verona, Brescia, Arezzo, Reggio Emilia, Parma (tanto nel battistero che nel duomo), Cremona e Ferrara si ripete la scena della vendemmia con il contadino che stacca i grappoli e li mette in un paniere o in una gerla; a Lentini, Piacenza, Aosta, Bobbio ed Otranto pigia l'uva e invasa il mosto in un secchio.

²⁵ A Verona bacchia le ghiande per il maiale, mentre a Bobbio raccoglie le noci; a Brescia, Arezzo, Aosta, a Parma nel duomo e a Cremona procede alla semina; a Lentini è raffigurato con un orcio mentre a Reggio Emilia tiene inclinato un vaso di vino; ad Otranto vestito di una tunica e a piedi scalzi guida i buoi aggiogati all'aratro; a Parma nel Battistero, avvolto in un manto regale beve il vino; a Ferrara è un ragazzo che si arrampica sull'albero per cogliere le pere.

²⁶ A Verona fa le grasce; a Brescia, Arezzo e nel battistero di Parma raccoglie e insacca le rape; a Lentini invece semina mentre a Bobbio abbacchia le ghiande per i maiali; a Pavia, Reggio Emilia, nel duomo di Parma e a Cremona squarta il maiale; ad Aosta è carico di legna mentre ad Otranto la spacca preparandola per l'inverno; a Lentini semina.

²⁷ A Verona un contadino tiene la scure e appresta la legna, così come nel battistero e nel duomo di Parma e pure a Cremona; a Brescia, Arezzo, Piacenza, Aosta, Bobbio e Otranto ammazza il maiale; mentre a Lentini un contadino lo porta sulle spalle e a Pavia lo appende al soffitto; a Ferrara con un coltello fa le grasce accanto ad una pentola e ad una catasta di legna.

²⁸ Cfr. G. DE FRANCOVICH, op. cit., p. 230.

²⁹ Le notizie storiche sembrano attendibili; si confrontino i citati lavori del Sant'Ambrogio e dell'Allegrezza con le annotazioni dell'antico catalogo di oggetti conservati nella abazia di Sant'Andrea.

³⁰ Del nome del cardinale si conoscono anche le varianti: Biccheri, Bichierio, Dei Bichieri; per la vita del cardinale si veda: *Gualae Bichierii presbyteri cardinalis S. Martini in Montibus vita, et gesta collecta a Philadelfo Libico* (nome accademico dell'Abate Frova), Milano, 1767; G. LAMPUGNANI, *Sulla vita di Guala Bicchieri: cenni storici*, Vercelli, 1842; R. PASTÈ e F. A. MELLA, op. cit.; R. PASTÈ, *Il cardinale Guala Bicchieri ed il matrimonio di Enrico III d'Inghilterra*, in « Archivio della soc. vercellese di storia ed arte », III, 1911; Id., *Il cardinale Guala Bicchieri e l'ospedale di S. Andrea*, Vercelli, 1935.

³¹ Il cardinale fu in Inghilterra per tre anni, inviato da Papa Innocenzo III, per incarichi diplomatici. Si rivelò abilissimo. Incoronò Enrico III e contribuì a fare sconfiggere i ribelli del re, sobillati dal re francese, che furono sconfitti e costretti a firmare la pace di Stanen nel 1217. In premio il legato pontificio ebbe assegnato il reddito di Sant'Andrea di Chesterton. Guala ne dedicò i ricavi per erigere a Vercelli l'omonima abazia. Cfr. I. E. FOSTER, *The connection of the Church of Chesterton with the Abbey of Vercelli*, in « Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society », XIII, 1908, pp. 185-209.

³² Cfr. P. PASTÈ e F. A. MELLA, op. cit.

³³ GIUSEPPE BOSSI fu uno dei più rappresentativi nomi della cultura del suo tempo, oltre che artista e competente collezionista: per una idea della vasta gamma dei suoi interessi, si confronti il *Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi* (raccolta andata dispersa) compilato da Carlo Salvi e stampato a cura del libraio G. P. Giegler, a Milano nel 1815, che ne curò la vendita (il Bossi morì nel 1815). È estremamente probabile che, alla fine del '700, a seguito dell'alienazione dei beni dell'abazia di Sant'Andrea, il coltello sia stato acquistato direttamente dal Bossi. Nel 1818 l'Accademia di Belle Arti in Milano acquistava a sua volta con i propri mezzi dagli eredi di Giuseppe Bossi la sua preziosa collezione archeologica. Tale raccolta annoverava circa cinquecento pezzi: *marmi egizi, greci, romani e del '500; cimeli d'avorio, fra i*

quali alcuni preziosissimi dittici e trittici del basso impero e del Medioevo; oggetti di ceramica etrusca e romana; maioliche dipinte (cfr. *Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano*, II, ediz. con appendice, Milano, 1883). L'idea del museo, che ebbe una sua vita propria dal 1862, fu già in buona parte concepita da Giuseppe Bossi, che fu segretario della Regia Accademia di Belle Arti in Milano.

³⁴ Cfr. G. DE FRANCOVICH, op. cit., p. 394-401.

³⁵ Riporto la traduzione della scritta sull'architrave del portale di sinistra, perché mi pare singolarmente significativa: *O luce del clero e decoro della patria, cardinale Guala, cui ornarono il canto e le arti; la regola di vita monastica e la conoscenza della sacra scrittura; nella cui bocca vi fu dottrina sotto le due ali* (forse la teologia e il diritto canonico); *cui stava a cuore la verità e la vita eterna; che sempre parlasti la verità e non mai ti conturbasti di una eloquenza vuota, ma tale ti mostrasti in parole quale eri nell'animo. Perché qui venga onorato Andrea cittadino di Patrasso dove incontrò la morte, perché qui sia venerato il santo cui venera la terra scozzese, per opera tua fu costruita e dotata questa fabbrica. La parte designa il tutto, l'abbozzo rivela la realtà, l'effetto esprime la causa e il figlio il padre. Padre è il cardinale Guala e sua fattura l'opera qui presente. A Sant'Andrea il padre consacra l'opera da lui compiuta.* Cfr. R. PASTÈ e F. A. MELLA, op. cit., p. 40, nota n. 2; P. VERZONE, *L'abbazia di S. Andrea*, Vercelli, 1939, p. 42; G. DE FRANCOVICH, op. cit., p. 391 e note nn. 11-12. È anche significativa la presenza della consonante N, di tipo già chiuso, la cui conformazione la fa facilmente confondere con una D. Questa circostanza potrebbe forse spiegare, nel nostro caso, il già citato errore di trascrizione da « noscat » in « doscat ».

³⁶ Cfr. R. TASSI, *Il Duomo di Fidenza*, Milano, s.d. (ma dopo il 1972), p. 106.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre

Raccolta delle stampe A. Bertarelli

DONI

Eredi Ansaldi, Milano: l'archivio completo conservato dai discendenti di Giorgio Ansaldi (Dalsani), dell'opera del celebre caricaturista torinese, che collaborò ai principali giornali Umoristici - Politico - Sociali: *il Fischietto*, *il Pasquino*, *La Luna*, *Il Diavolo*, *la Strenna del Fischietto*, *lo Spirito Folletto*, *il Buonumore*, *Un Soldo* ecc. negli anni fra il 1872-1910. È una raccolta pressoché completa dei fogli illustrati dal Dalsani comprese alcune prove di stampe e disegni preparatori, pagine illustranti volumi, volumi completi di strenne ecc.

Sig.ra *Nietta Aprà* (Cinzano Torinese): parecchie centinaia di cartoline, particolarmente di città europee e di riproduzioni di opere d'arte.

Conte *Franco Arese*, Milano: Mazzo svizzero di carte istruttive con avvenimenti storici, c. 1910.

Sig. *Vito Arienti*, Lissone (Milano): L'Utile col diletto o sia Geografia Intrecciata nel Giuoco de' Tarocchi. Un giuoco di Tarocchi andato al rogo in Bologna nel Settembre 1725. Ideato da Luigi Montier, canonico riscoperto da Vito Arienti, collezionista e ristampato con un commento di Franco Presicci. Lissone, Vito Arienti Tipografo Editore, 1975.

Sig. *Alberto Bondanini*, Ferrara: n. 50 etichette di vini, 1970-74.

Sig. *Severo Cappellini*, Milano: n. 56 disegni di scenografie di Lodovico Pogliaghi per l'allestimento del Nerone di Boito.

Centro Internazionale della Grafica, Venezia: Le danzatrici. Volume pubblicato a cura del Centro Intern. della Grafica, 1975.

Sig. *Giamberto Chiappella*, Milano: vari album con serie complete di figurine di calciatori e campioni, dello Sport edita dalla Ditta Panini di Modena, fra gli anni 1968-1971 e distribuite per pubblicità di vari prodotti.

Sig. *Franco Codognato*, Milano: Tre manifesti di Plinio Codognato del 1898 (ristampa del 1973), 1924 e 1951.

Sig.ra *Lucilla De Magistris*, Milano: etichette di vini, ricevute, figurine.

Sig.ra *Regina Disertori*, Milano: n. 12 silografie eseguite dal Suo compagno marito Benvenuto Disertori fra il 1910-1916.

Dott. *Giuseppe Dominici*, Direttore del Banco di Sicilia, Milano: raccolta di fedeli di Credito del Banco di Sicilia, del 1885.

Ente Provinciale per il Turismo, Milano: n. 199 manifesti murali di propaganda del turismo che furono esposti al Concorso Internazionale al Parco, nel 1975.

Fabbrica di Carte da Gioco « Masenghini », Bergamo: n. 23 Carte da gioco di tutte le regioni d'Italia, pubblicate nel 1974.

Pittrice *Felicità Frai*, Milano: n. 7 litografie colorate eseguite fra il 1970-73.

Prof. *T. Gnone*, Milano: n. 7 puntesecche da lui eseguite nel 1943 ritraenti Milano dopo i bombardamenti.

Sig.ra *Marta Matzak*, Milano: n. 12 Acqueforti di Enrico Crespi.

Prof.ssa *Marianna Moro*, Milano: parecchie cartoline, liste di vivande, pubblicità varia, fogli di propaganda politica, cartoncini d'auguri di paesi stranieri.

Arch. *Alfonso Orombelli*, Milano: come ogni anno ha fatto pervenire

Numeri Unici, pubblicità, diplomi, carta da lettera, cartoline, calendari, immagini sacre, calendari fra la fine del sec. XIX-inizi XX.

Pitt. *Amedeo Pieragostini*, Bergamo: n. 33 acqueforti eseguite fra il 1970-1974.

Dott. *Antonio Terzi*, Milano: c. 150 fra fatture figurate ricevute per sottoscrizioni di elemosine, Messe ecc., per lo più relative a Milano negli anni 1840-46.

Prof. Comm. *Ettore Tonini*, Trieste: ha donato tutta la sua raccolta di stampe di soldatini, eccezionale per numero di fogli reperiti in decenni di ricerche in Italia e all'estero. La collezione, è ben nota agli studiosi ed appassionati di quest'argomento poiché è fra le più complete e riunisce fogli dalle antiche Case d'edizione fino ai giorni nostri. Notevoli anche i fogli per costruire teatrini, figurini di uniformi. La raccolta sarà oggetto di un articolo sulla Rassegna del prossimo anno.

Sig.ra *Maria Luisa Wanner*, Ved.va Quarti, Milano: Pubblicazioni della Ditta « Quarti », negli anni 1934-38, tre acqueforti di L. Conconi. N. 53 bozzetti originali acquarellati d'interni vari, per allestimenti di Mario Quarti.

ACQUISTI

La disponibilità per acquisti è stata esigua perciò gli incrementi sono stati limitati all'acquisto di volumi di consultazione, Dizionari.

MOSTRE

Con partecipazione della Raccolta Bertarelli:

1) « I Maestri di Brera nell'età classica e nell'età romantica », presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, febbraio-marzo 1974.

2) Mostra sul simbolismo, presso il Museo Teatrale alla Scala gennaio-marzo 1975.

3) Mostra del Simbolismo Europeo, da Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden, Parigi, dal nov. 1975 al luglio 1976.

L'Associazione Amici della Bertarelli, come sempre sollecita ad intervenire nei momenti di difficoltà, ha contribuito alle spese di trasloco dell'Istituto che si è trasferito nel salone rinnovato per permettere il proseguimento dei lavori edili nel salone adiacente, ancora da ripristinare, e si è assunta l'onere dell'illuminazione e delle tende.

Raccolte d'arte applicata

Si è riaperta la Sala delle Armi e Armature, chiusa da qualche anno a causa dei lavori per il rinnovato impianto di riscaldamento. L'ordinamento è stato rinnovato ed arricchito di pezzi importanti che erano nei depositi. Ampie didascalie sono appese accanto alle vetrine. È stato stampato un opuscolo che racchiude 12 cartoline con alcune pagine di testo a commento dei pezzi più importanti.

In dicembre, presso il Circolo della Stampa verrà presentato il volume: *Capolavori di arte decorativa del Castello Sforzesco*, a cura di Clelia Alberici con la collaborazione di O. Zastrow, G. Brusa e T. Tomba, pubblicato per iniziativa della Banca Popolare di Milano.

Entro l'anno uscirà il *Catalogo della Collezione delle Porcellane* del Castello Sforzesco, a cura dell'Arch. Giorgio Lise, pubblicato dalla Electa Editrice.

DONI

La Sig.ra Maria Luisa Wanner, Ved.va Quarti, ha donato una camera da letto matrimoniale, in radica bionda, completa di letto armadio a 4 ante, cassettoni con specchio e due sedie, eseguita su disegno di Mario Quarti, c. 1930.

Due scrivanie da ufficio, mobile schedario e mobiletto bar, su disegno di Mario Quarti, c. 1940.

Inoltre un mobile-buffet, su disegno di Eugenio Quarti.

Lezioni e conferenze

La Dott.ssa Alberici ha tenuto nel mese di marzo, presso il Museo Poldi Pezzoli, due lezioni relative alle tecniche dell'incisione e della litografia,

con proiezioni di stampe possedute dalla Raccolta Bertarelli. Nel mese di maggio, presso l'Accademia Carrara di Bergamo, una conferenza avente per tema: *Visioni di Bergamo nelle stampe* della Raccolta Bertarelli.

Per il Corso biennale per l'organizzazione e la preparazione professionale del personale direttivo dei Musei Lombardi, promosso dall'Assessorato alla Cultura della Regione Lombardia, sono state tenute due lezioni, una riguardante i settori museali (Arch. Lise) e una per illustrare la Raccolta Bertarelli (Dott.ssa Alberici).

C.A.