

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1973

COMITATO DI REDAZIONE

Dott. CLELIA ALBERICI

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

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

I N D I C E

<i>Paolo Pillitteri</i> - Assessore alla Cultura Turismo e Spettacolo, Presentazione	pag. 7
<i>Clelia Alberici</i> - Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII . . .	» 9
<i>Oleg Zastrow</i> - Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei Santi Cipria- no e Giustina	» 45
<i>Giorgio Lise</i> - Le porcellane italiane del Castello Sforzesco . . .	» 75
<i>Tullio Tomba</i> - La collezione scientifica delle civiche raccolte del Castello Sforzesco	» 107
<i>Rossana Bossaglia</i> - Le piccole stampe della Bertarelli . . .	» 131
<i>Giorgio Lise</i> - Un'incisione dal « Baccanale » di Marten van Heemskerck	» 143

Un Museo è vivo anche per l'attività scientifica che esplica e per l'interesse che è in grado di suscitare.

Sono lieto pertanto di presentare questo fascicolo che esce per iniziativa della Direzione della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli e delle Raccolte di Arte Applicata, e raccoglie i risultati di ricerche che hanno messo in evidenza materiali di notevole importanza nell'ambito delle collezioni stesse.

Mi auguro che questo possa essere il primo di una serie, poichè la varietà dei settori, dei periodi, delle aree di fattura e la ricchezza delle opere possedute sono in grado di offrire infiniti spunti per indagini appassionanti.

PAOLO PILLITTERI

Assessore alla Cultura, Turismo e Spettacolo

CLELIA ALBERICI

Documenti iconografici poco noti relativi al
Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII

Anche se le vicende storiche, militari ed edilizie del Castello Sforzesco di Milano, dalla caduta degli Sforza all'epoca moderna sono state altre volte narrate¹, non ci è sembrato inutile presentare alcuni documenti iconografici che lo raffigurano nei secoli XVII e XVIII cioè all'epoca in cui, passato il Ducato alla dipendenza di monarchie straniere, il Castello perse il carattere di Reggia, per assumere il ruolo unicamente di fortezza ed anzi divenne il complesso fortificato di più compiuta organicità dei domini spagnoli.

Il Castello era stato recinto secondo le norme che si trovano nei testi italiani di architettura militare del '600. Alessandro Capra nel suo volume: *La nuova architettura militare d'antica rinovata*, Bologna 1683, intitola un capitolo (p. 64): *La pianta della fortezza reale regolare di sei baluardi con suoi cavaglieri e suoi corni al di fuori*, che sembra la definizione calzante del nostro castello fortificato.

Una descrizione succinta ma chiara della cittadella, autosufficiente per la vita dei circa 2000 uomini di guarnigione che ospitava, ci vien data da un ingegnere militare spagnolo, Joseph Chafrión, di cui parleremo più diffusamente in seguito²: « *En tiempo de Felipe Segundo fue coronada esta grand Fortaleza de seis Baluartes Reales, Cortinas, Fossos, y Estrada cubierta, revestidas de fuerte muralla, como oy se mira, y el Marques de Caragena Gouernador deste Estado le añadio las seis Medias-Lunas.*

Admira el ver dentro su recinto tantas Tiendas de Artifices, y Mercaderes. La bella Iglesia, el aseado Hospital, los bien repartidos Cuarteles, los seguros Almagacenes, de pertrechos de guerra, y viveres, los Molinos de agua, y mano, la limpia, y copiosa Armeria, la multitud,

y variedad de bien labradas Piezas de Artilleria, y Morteros, sus Fundrias, y curiosos Artificios Militares. El gran numero de Soldados, y Oficiales Españoles, que estan en su guardia, y el Castellano, que los manda lo es oy dia, El Gobernador de las Armas... »

Il Castello di Milano come si presenta oggi, dopo il restauro di Luca Beltrami, è limitato alla struttura che aveva nel periodo Visconteo-Sforzesco. La colossale cinta bastionata spagnola subì la sorte che ebbero per lo più altre fortificazioni moderne in Europa, che per ragioni demagogiche od urbanistiche furono distrutte o spianate. Uno dei primi ordini dati dal Generale Napoleone Bonaparte dopo il suo ingresso a Milano il 2 giugno 1800, vittorioso di Marengo, fu quello di distruggere il Castello. S'iniziò immediatamente la demolizione della cinta fortificata che fatta brillare a colpi di mina anche di notte al lume delle torcie in pochi giorni venne pressochè abbattuta.

Risultano perciò tanto più preziosi i pochi documenti e le testimonianze superstiti delle fortezze moderne. Purtroppo andarono distrutti, per cause belliche risalenti all'ultimo conflitto mondiale, due dipinti allora esposti in una mostra retrospettiva del Castello Sforzesco, allestita in una sala della Rocchetta. Sono due rarissime vedute del Castello nei secoli XVII e XVIII e l'unico loro ricordo è rimasto nelle rispettive fotografie, conservate presso la Raccolta delle Stampe Bertarelli, che oltre alle incisioni possiede fotografie vecchie relative a Milano. Cominciamo ad osservare la fotografia del dipinto più antico (fig. 1). È una veduta a volo d'uccello del Castello, circondato dalla cinta bastionata dei sei baluardi che furono ultimati nel 1612^{3,4}. La grande mole è ripresa certamente dal vero, circostanza questo documentata oltre che da una logica evidenza, dalla concordanza con documenti scritti ed iconografici coevi.

Lo stesso ignoto autore od un fedele copista riprodusse pari pari, alcuni anni dopo, la stessa veduta in un grande affresco (m. 1,70 x m. 3) sulla parete di un salone di Palazzo Borromeo a Cesano Maderno (fig. 2)^{5,6}. Nell'affresco si nota l'aggiunta di altri elementi di difesa, i rivellini chiamati anche mezzelune, nonostante che nel sec. XVII abbiano assunto la forma triangolare, circondati dal fossato, disposti sull'asse normale alle cortine in modo da proteggerle meglio contro il fuoco del nemico; infatti il ragguardevole sviluppo, che doveva avere la strada coperta per seguire la linea esterna del fossato, rendeva alcuni punti di questa strada poco difesi dal fuoco dei baluardi. Queste aggiunte, che

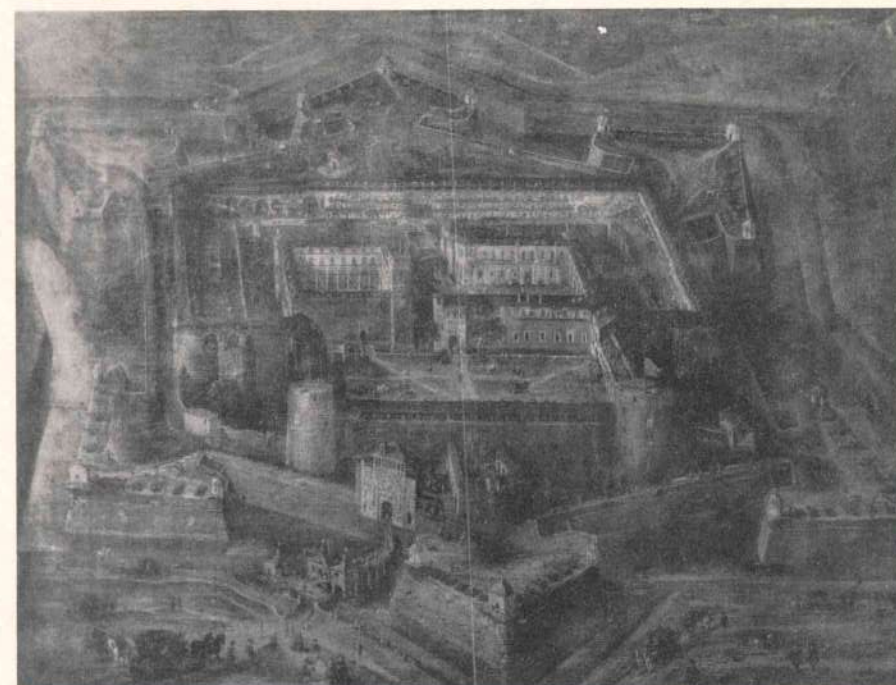


FIG. 1 - Anonimo lombardo.
Veduta del Castello Sforzesco, fra il 1612 e il 1655.
Il dipinto è andato distrutto.
(vedi in fondo tavola fuori testo)

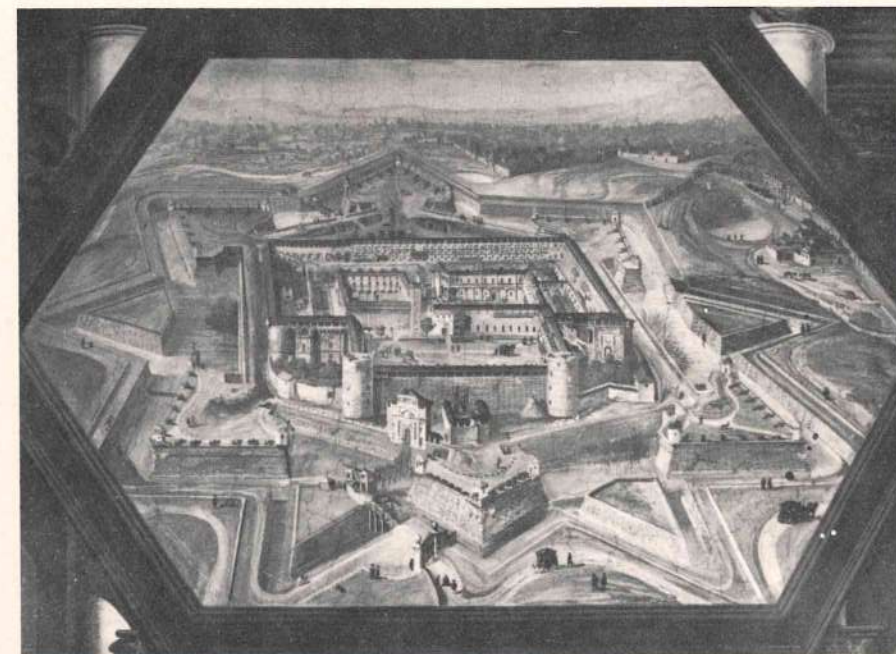


FIG. 2 - Anonimo lombardo.
Veduta del Castello Sforzesco, II^a metà sec. XVII.
Affresco. Palazzo Borromeo, Cesano Maderno.

diedero al Castello l'aspetto di una stella a dodici punte, avvennero regnante Filippo IV^o intorno al 1655 per iniziativa del Marchese di Caracena, Governatore della Lombardia. È questa la datazione « a quo » dell'affresco, che è sicuramente secentesco, inquadrato entro incorniciature nere come gli altri tre sulle altre pareti dello stesso salone, che ritraggono il prospetto di Palazzo Borromeo verso il giardino, la facciata del Palazzo anteriormente alla loggia settecentesca e la Rocca di Arona, prima della statua del S. Carlone, eretta nel 1697.

A riconoscere ogni più recondito angolo raffigurato nel dipinto e nell'affresco, ci può essere d'aiuto un documento ufficiale, di carattere tecnico-amministrativo, ossia la « *Relatione Generale della visita et consegna della Fabrica del Castello di Milano, fatta dall'infrascritti ingegneri Regii Camerali per Ordine dell'Illustriss. Magistrato delle Regie Ducali Entrate Ordinarie dello Stato di Milano, l'anno MDCLXI* », stesa dagli Ingegneri Camerali Ambrogio Pessina e Giovanni Domenico Richino; è un fascicolo a stampa di 119 pagine (indicate a volte nel corso della descrizione) che si trova presso l'Archivio Storico Civico. Trascriviamo per intero l'indice della *Relatione* perchè permette di individuare le varie parti del Castello, così minuziosamente raffigurate nel dipinto e nell'affresco.

TAVOLA Delle cose, che si contengono nella presente relatione della visita, e consegna del Castello di Milano.

Consegna della strada coperta, sue sortite, e Corpo di Guardia fuori della Mezza Luna della porta principale.

Consegna della contra scarpa del fosso principale.

Consegna delli sostegni o damme che sono a traverso del fosso.

Consegna della Mezza Luna della Porta Principale suo Corpo di Guardia suo Ponte Morto, e Levatore, e Ponte Levatore della Mezza Luna del Soccorso.

Segue l'incamisata del Recinto cioè de' Beluardi, Cortine, fianche, e orechioni, dal cordone sotto il parapetto fino al fosso.

Consegna del Ponte Morto principale con li due Ponti Levatori, e suoi Corpi di Guardia.

Consegna de Beluardi, e suoi parapetti ad uno per uno, à cortina per cortina con sue garette cioè il Beluardo S. Iago... Albucherche... il Nuovo... Velasco... D. Pietro... e Padiglia... La Porta del Soccorso...

con il Ponte Morto, e Levatori, e suo Corpo di Guardia con anco la Loggia de Piffanoni.

Segue il Recinto antico per la parte di fuori, cioè della sua somità in giù, lasciando la grasezza del muro, e cortelata da descrivere in altro Capitolo.

Segue il Corpo di Guardia della Bandiera.

Consegna delli duoi Torioni Magiori.

Consegna delle due polverere.

Consegna del Recinto interiore Castelano ò sia Galaria, lasciando dalla sua somità di fuori à basso per esser descritta di sopra al ottavo capitolo.

Consegna delli due giardini anessi alle due polverere.

Consegna del Molino.

Consegna della Rochetta dentro e fuori, con il suo fosso, contra scarpa e Toretta.

Segue l'isoletta nella fossa vicino al Molino.

Consegna della casa detta l'habitatione nuova vicino la speciarìa.

Segue la speciarìa e sua habitatione.

Consegna del Hospitale e suoi luochi.

Segue il Portone ò andito in testa a detto Hospitale che serve per andar al Molino, e alli quarteri verso l'Hosteria.

Consegna dell'Hosteria.

Segue il Quartiero detto dell'Hosteria quale incomincia da essa, e ariva fino al Corpo di Guardia della Tenazza.

Segue il Quartiero detto del Prestino incluso il detto Prestino.

Segue il Quartero à basso detto di D. Pietro.

Consegna della Casa del Sig. Tenente del detto Castello in fondo del detto Quartero di D. Pietro.

Segue il Coritore detto il Strecholo di S. Antonio, qual vada dalla Piazza d'Armi al Quartero del Carminetto.

Consegna del Quartero del Carminetto.

Consegna del Quartero detto d'Accugna.

Consegna del Quartiero del Soccorso à basso incluse le Stalle del Sig. Castellano, e Salnitiera.

Segue il Quartero detto della Fonderia.

Segue la Consegna della Feraria.

Consegna della Fonderia.

Consegna della Beccaria Vecchia à basso, e luochi suoi.

Consegna del Quartero della Chiesa.

Segue il Portone detto del Horologio che vada della piazza della Chiesa alla Piazza d'Armi.

Consegna della Piazza d'Arme Principale, Frascata delli parapetti sopra la contra scarpa della fossa morta, suoli sotto le gronde de quarteri di essa Piazza all'intorno, e di tutti li altri quartieri, con suoi condotti e pozzi.

Consegna delli luoghi intorno la piazza della Chiesa da basso, porte [parte] goduti dal Sig. Castellano, con la medema Piazza, la Chiesa, e transito detto il passadizzo, che passa sopra il fosso castellano al Quartero del Carminetto.

Consegna del Palazzo del Sig. Castellano, incominciando al scalone fatto à cordone di rovere, con le cantine d'esso...

Consegna delli corridori sotterranei, ò siano contra mine compreso quelle sotto al Corpo di Guardia della Bandiera.

Consegna del Asta, e bocca della rogia, fuori del detto Castello, che vien fuori del naviglio, al piede del ponte, vicino la Gabella del Sale di P. Nova.

Consegna delle casse de pezzi d'Artigliaria grossa, e minuta, e moschetti da Cavaletto.

Barache, ò siano coperti delle Casse.

Perchè risulti facile individuare le parti indicate nell'indice e descritte minutamente nella *Relatione*, pubblichiamo anche due planimetrie: un disegno originale inedito, acquerellato (fig. 3) intitolato: *Parte della città di Milano*, datato 1689 e un'incisione edita a Milano presso Gaetano Bianchi nel 1733: *Vero ed Esatto Disegno del Castello di Milano / Con Attachi Fati dalle Armi Alleate di Fran. e Savoia Soto il Generaliss. Comando di / S.M. Sarda l'anno 1733*, piuttosto nota, ma interessante per la dettagliata nomenclatura di tutte le parti del Castello (fig. 4). In entrambe le planimetrie il Castello è orientato verso la campagna, mentre nel dipinto e nell'affresco, è prospiciente la città.

Le colossali opere di fortificazioni assorbirono le cure di Governatori e Castellani tanto che i baluardi presero il nome da alcuni di essi, all'infuori del baluardo S. Jago (S. Giacomo), protettore della Spagna, davanti all'ingresso principale; iniziando da destra si chiamarono: Albuquerque, dal Governatore Duca di Albuquerque; Accugna (o della Tenaglia o Nuovo), dal castellano Don Giuseppe de Accuña; Velasco, dal Governatore Fernando De Velasco, Contestabile di Castiglia; Don Pietro, dal Governatore Don Pietro De Azevedo, Conte di Fuentes; Padilla, dal Governatore Sancio De Padilla (fig. 4).

I bastioni del Castello non sono a fianchi rettilinei, ma ad orecchioni, ossia presentano uno smusso tondo agli angoli, tra faccia e fianco. Esso serve a coprire meglio le cannoniere del fianco ritirato.

La data della *Relatione* (1661) è più vicina all'epoca dell'affresco che ci presenta il Castello con le cinte fortificate già ultimate.

La « strada coperta » con la quale s'inizia la « Consegna », non deve intendersi come una specie di galleria, ma è il termine che si usa per indicare la strada che si snodava sugli spalti, lungo il ciglio esterno del fossato, protetta da un muretto, nel nostro caso costruito in calcina e sabbia viva e ricoperto da pietre tagliate a coltello. Nell'affresco notiamo che il primo cancello che si incontra, di assi di rovere, è fiancheggiato da due pilastri di « chieppo », sormontati da una palla, ed è in tutto simile, probabilmente perchè recuperato, al « rastello » d'ingresso del dipinto ove era solo diversamente collocato perchè non esistevano ancora le sei mezzelune (fig. 1); i due pilastri erano intagliati con mascheroni, stemmi e trofei. Varcato il fosso su un ponte levatoio, si raggiungeva la mezzaluna dell'ingresso principale sul quale vi era un corpo di guardia con sentinelle. Da qui, attraverso due ponti levatoi di diversa ampiezza, uno carreggiabile e l'altro pedonale, si accedeva al così detto Ponte Morto, costruito in legno, che permetteva

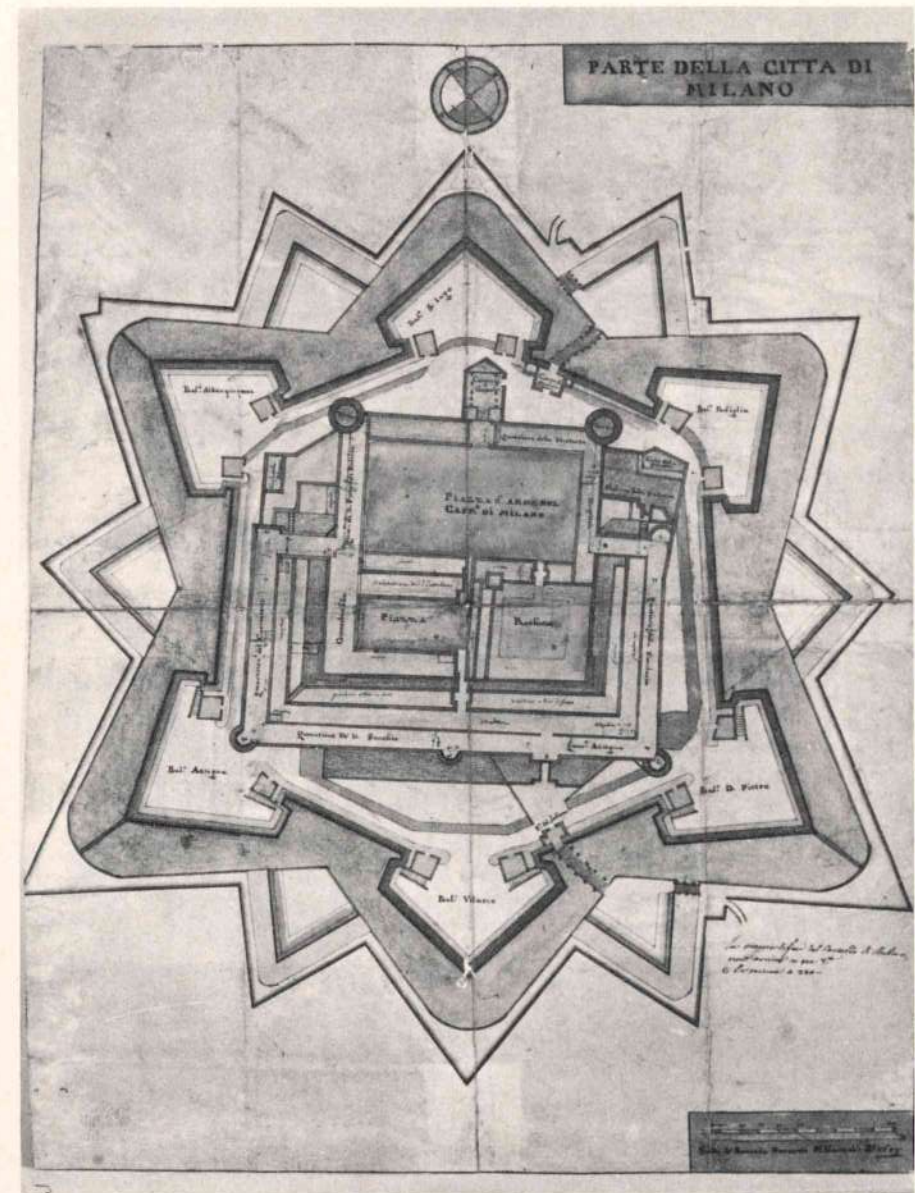


FIG. 3 - « Parte della città di Milano ».
Planimetria del Castello Sforzesco.

Disegno originale acquerellato, datato 1659.
(Civ. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli).

di varcare l'ampio fossato esterno, sorretto da sei pilastri di selce, aveva panche in legno lungo i parapetti laterali. Ben visibili sono i bolzoni che azionavano i ponti levatoi, ossia le grosse travi in legno, che venivano manovrate da contrappesi ed argani per alzare ed abbassare il piano dei ponti. Lo fiancheggiavano due corpi di guardia, costruiti con assi di rovere, coperti da lastre di piombo e aventi alle sommità lanternino e banderuola. Una guardiola per il corpo di guardia, analoga a questa, era collocata alla testata di un altro ponte, esso pure detto « Morto », presso la Porta del Soccorso, così chiamata perchè permetteva l'uscita e la fuga verso la campagna.

Ritorniamo al Ponte morto dell'ingresso principale; esso terminava con un ponte levatoio da cui si accedeva all'artistico portale, che Filippo II fece innalzare, forse per interrompere la monotonia del fortilizio. Le aggiunte fatte nei secoli XVI e XVII furono solo di carattere militare. All'infuori di alcuni stemmi con le armi del Re di Spagna, dei castellani e governatori di Milano, l'unico elemento artistico fu questo solenne ingresso, fiancheggiato da due porte minori (quella di sinistra finta) movimentato da semicolonne, nicchie, architrave, e cartella con le armi di Sua Maestà che lo fece erigere, come risultava da un'iscrizione sulla sommità, che secondo un manoscritto presso la Biblioteca Ambrosiana, era la seguente: *Philippus II Catholicus Maximus Hispaniarum Rex Defensor Fidei / Potens Justus Clemens / Anno Salutis MDLXXXII* ». Terminava con una loggia per i « Piffaroni », ossia i suonatori di piffero (strumento usato soprattutto nella musica militare⁸), e sopra il tetto, a sinistra, vi era collocato un piccolo campanile. La parte posteriore ospitava il Corpo di guardia di mezzo, con dormitorio per i soldati al piano superiore, e pozzo esterno.

Quella specie di capanna accanto al Torrione del Prestino era la « Ne-vera » e serviva per conservare il ghiaccio. Si faceva uno scavo nel terreno, che s'incamiciava di calcina e sabbia viva, e lo si ricopriva con paglia che formava una specie di cono per trattenere il freddo; questo sistema per mantenere il ghiaccio rimase ancora in uso nelle fattorie lombarde, fino a una ventina d'anni or sono.

Il Corpo di guardia principale o della bandiera è inserito nel rivellino addossato a metà della cortina antica fra le due torri cilindriche. Aveva vari ambienti con camini, una camera per l'ufficiale di guardia e la Chiesa, che si trovava sotto il porticato a destra. Doveva essere una modesta cappella con lavello per l'acqua santa all'ingresso, un altare, gradino e

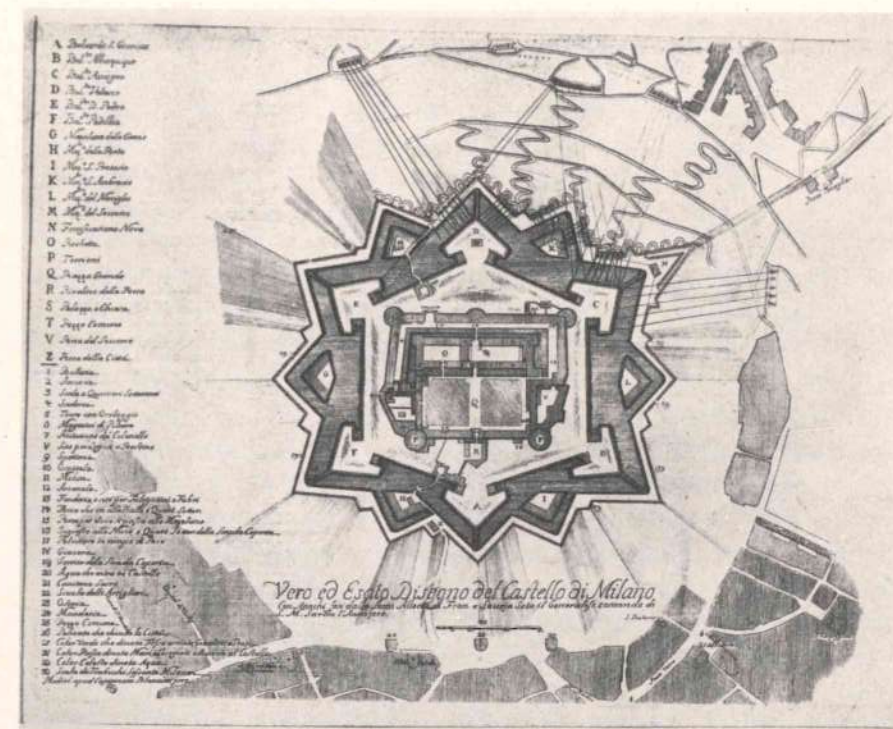


FIG. 4 - « Vero ed Esatto Disegno del Castello di Milano / Con Attachi fatti dalle Armi Alleate di Franc. e Savoia Soto il Generaliss. Comando di / S.M. Sarda l'Anno 1733 ». Milano presso Gaetano Bianchi. Incisione. (Civ. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli). (vedi in fondo tavola fuori testo)

nicchia « dove si conserva Nostra Signora ». Non mancava il pozzo, anch'esso sotto il porticato dove erano collocate tavole e panche in legno di noce per permettere ai soldati di giocare. Il cortile era pavimentato parte in selciato per il passaggio delle carrozze e parte in pietre a coltello. In un angolo, sotto il tetto, in due camerini era conservata la polvere delle « salve ». Nel locale per il dormitorio, vi erano tavolacci lungo le pareti su cui dormivano i soldati e una stufa di mattoni. Prospiciente al Corpo di Guardia principale era il baluardo S. Jago (S. Giacomo), che come gli altri cinque era costituito da una piazzola con tre garitte sugli angoli salienti; un po' sporgenti dall'orlo sulla punta più avanzata vi era il « garittone », rivestito all'esterno parte in cotto parte in lastre di pietra con la cupola in rame; le garitte più piccole erano ottagonali. Nell'interno avevano un camino e tavolacci per far dormire i soldati.

Lungo le spianate, presso il cordone erano disposti i pezzi di artiglieria. La controscarpa del fosso principale era di muro in calcina e sabbia viva; negli angoli rientranti presso i baluardi vi erano le scale per scendere al fossato cui si accedeva attraverso porte; le acque erano regolate da traverse, sostegni e argini.

Osserviamo ora, i due torrioni maggiori, rotondi, agli estremi della cortina del recinto vecchio verso la città. Si chiamano del Prestino, quello a destra e dell'Hostaria, quello a sinistra. Le sommità costituite da un terrazzo malamente solato in pietre a coltello, coperto di erbacce, erano difese da un parapetto in cotto con tre squarci, dette « tronere », per appostarvi le artiglierie. Il coronamento merlato che avevano all'epoca sforzesca, inadatto ad una difesa del Castello con l'uso delle grosse artiglierie, fu probabilmente distrutto fin dalla prima metà del secolo XVI. Un palo di rovere costituiva l'asta per innalzare la bandiera. Nell'interno una scala ancor oggi porta ai vari piani, dove piccoli ambienti sono rischiarati da piccole finestre a strombo. L'esterno è rivestito da quadroni di sarizzo a punta di diamante, e, sulle parti verso la città, vi è addossato a ciascun torrione, lo stemma visconteo, il Biscione, in marmo bianco. Il Torrione di destra prende il nome dal Prestino, cui si accedeva dal IV piano della scala. Ognuno conteneva sei celle e il massiccio della muratura era assai ragguardevole rispetto al vano delle celle. Delle cinque superiori solo tre si conservarono perchè le due più alte vennero demolite coll'abbasamento delle torri, effettuato nel 1848. La scala che mette in comunicazione le varie celle è ricavata nella massa muraria, nell'angolo interno delle due cortine cioè in quella parte

che non si trova esposta all'attacco; i gradini sono di cotto e la luce viene fornita alle branche di scala da piccole finestre aperte in prossimità della linea d'incontro delle torri con le cortine.

La cortina che collegava i due torrioni non presentava esternamente nessuna apertura, oltre il portone, all'infuori di due bombardiere⁹ a difesa della porta. La torre centrale nella fronte verso la città, opera dell'Averulino detto il Filarete, era crollata la notte del 28 Giugno 1521, perchè, forse colpita dal fulmine, erano scoppiati i barili di polvere in essa ammassati; a quell'epoca le munizioni si conservavano nelle camere superiori delle torri disposte isolate lungo le cortine, per limitare i rischi in caso di scoppio. Questa cortina, come le altre laterali, aveva la parte inferiore sotto il redondone¹⁰ inclinata a scarpa, con il paramento in muratura. Verso la Piazza d'Armi, una scala portava ad una camera coperta a volta, con pavimento in mattoni che serviva da dormitorio dei bombardieri. La parte superiore era percorsa da una galleria o corridoio, costituito da una serie di pilastri sul ciglio del muro che reggevano le capriate del tetto, collegate da una sbarra di legno che costituiva il parapetto. Alcuni dei pilastri in cotto servivano da canna fumaria per i camini. Una loggetta in legno di rovere, addossata alla cortina della facciata, assai vicina al Torrione dell'Hosteria, serviva per i « pifferoni »; al di sopra vi era una piccola campana, sorretta da un cavalletto di legno.

Sempre nella facciata verso la città, vi erano due polveriere: una detta d'Albuquerque, perchè situata presso il baluardo di tal nome; era una casetta addossata da un lato al recinto antico e per due lati rivolta verso un giardino. L'altra era un edificio analogo, presso il baluardo Padiglia.

Il corridoio proseguiva dal Torrione dell'Hosteria all'angolo dell'Isoletta e da qui sino al *posto del Molino* dove sospesa al muro vi era una garitta. Il recinto dei Molini (p. 50) era addossato alla cortina verso Porta Vercellina e sopra il Torrione conservava ancora lo stemma ducale in marmo che era stato collocato da Ludovico il Moro nel 1497 sopra l'accesso principale per entrare nella Piazza d'Armi. Dei due rivellini in mezzo al fossato, che collegavano il recinto delle mura della città con il Castello, quello di Porta Vercellina, chiamato « Isoletta », è l'unico rimasto abbastanza ben conservato. Di pianta quasi quadrata, sulle fronti normali al fossato, porta beccatelli di tre ordini di mensole; nei due lati del rivellino, paralleli al fossato, i beccatelli s'interrompono contro le volte con le quali si collegò il piano superiore alle cortine del-

la ghirlanda e delle mura. All'Isoletta si accedeva mediante una ponticella cui seguiva una scala di cotto per salire al piano superiore che serviva da prigione.

Peccato che la fotografia non ci permetta di individuare bene il rivellino di Porta Comassina, che fu demolito nel 1860 per costruire una cavallerizza militare, la quale a sua volta venne demolita nel 1894 quando l'Arch. Luca Beltrami compì i restauri del Castello. Aveva la forma di un parallelogramma, era anch'esso munito di beccatelli e si univa al quadrato sforzesco mediante una volta sul fossato.

Corte Ducale

Dalla Piazza d'Armi si accedeva alla Corte Ducale, nel '600 detta Piazza della Chiesa, dal portone chiamato dell'Orologio, che chiudeva il così detto terzo ponte, un tempo levatoio; era ornato da un ducale in marmo bianco, raffigurante una biscia ed un'aquila inquadrata, ora quasi completamente scalpellato, e, sempre verso la fossa morta, aveva due finestre e una porta al posto dell'antica ponticella. Una scala interna permetteva di salire all'orologio e al campanile.

La piazza della Chiesa era pavimentata con pietre in coltello che s'interrompevano per lasciar posto ad alcune inferriate che permettevano di dar luce alle cantine. Nel mezzo vi era un pozzo, il Pozzo Comune, adorno di stemma. Addossato al lato sud-ovest, che nel dipinto non possiamo vedere vi era e vi è tutt'ora una « *porta grande... con ornamento per di fuori di ceppo, ornato a bugne alla rustica con cartelle mascheroni cornice, frontispizio, arma sotto detto frontispizio e un'altra arma sopra, un'iscrizione, due statue con due peduzzi, il tutto in marmo* ». Il ducale, d'epoca sforzesca fu collocato sopra la porta al principio del sec. XVII, infatti sul fondo dello stemma è incisa la seguente iscrizione: 1607 PHILIPPUS III CATHOLICUS MAXIMUS / HISPANIAR. REX. MEDIOLANI. DUX. DEFENSOR FIDEI / POTENS IUSTUS ET CLEMENS. In questo lato vi era il Salone di deposito delle palle di cannone. Sul lato nord-est, il portico detto dell'Elefante, di sei arcate sostenute da colonne e capitelli pensili nelle pareti di fondo, serviva per la cerimonia dell'insediamento dei Castellani: « *sotto il detto portico vi sono li orli per le tapezerie in parte*, veniva infatti tappezzato di damasco cremisi. In corrispondenza a questo portico era il Salone de la guardia de' Tedeschi con « *nizze* » (nicchie) *all'intorno con teste di imperatori, in stucco*.

È interessante la descrizione della Chiesa cui si poteva accedere anche da un uscio in testa al Portico dell'Elefante. Pare che fin dal sec. XVI si fosse dovuto provvedere a rinforzare la volta di essa con speciali accorgimenti. Nei nostri dipinti e in alcune incisioni secentesche, si nota addossato al fianco esterno della Chiesa, un portico che al primo piano recava una decorazione costituita da obelischi: era questa un'aggiunta probabilmente non a scopo decorativo, ma per dare contrasto di pesi alla volta pericolante della Cappella. Per stabilire la lunghezza originale della Chiesa ci si può orientare con la serraglia a rilievo nella volta che forse indicava il punto di mezzo della Cappella, nella cui descrizione indugiamo un po', dato che nulla del suo arredo è rimasto. Nella *Relatione* è così descritta: *Volta della Chiesa in buon ordine con num. 6 chiavi di ferro. Due finestre grandi con sue invidriate a disegno et le altre due a occhio, le altre con suoi ferramenti e ramate in buon stato. Un'altra finestra che porge lume alla cantoria. Una finestrella quadra. Porta maggiore di detta Chiesa che haveva il suo volto di forma circolare e poco fa restaurata con modiglioni alla moderna. Altra cappella intitolata a nostra Signora del Rosario. Segue la sacrestia di detta chiesa in vòlta dipinta...* L'altare Maggiore preceduto da due scalini, con un'ancona dorata, balaustra ornata e due Angeli. Inginocchiatoio, pulpito con capocielo, confessionale, il tutto in noce; di fronte al pulpito, armadio in noce, incassato. Due pile per l'acqua santa, una a muro, l'altra con piede a balaustra. Due altari, uno incassato nel muro verso la Piazza, l'altro annesso al muro della Chiesa, circondati da balaustre in noce.

Cappella vicino alla cantoria, con altare, scalini; ancora dipinta e statua lignea dorata ritraente la Madonna con il Bambino. Il campanile, ancora in loco, aveva due campane. Sotto la cantoria, altro armadio a muro. Quattro colonne con capitello reggevano il cielo della cantoria, cui si accedeva da una scala di legno. Seguiva la sagrestia, con la volta dipinta e scaletta per salire al pulpito.

Al Palazzo del Sig. Castellano si accedeva dal porticato d'angolo della Corte Ducale, costituito da un solo grande arco verso la corte e di due archi più piccoli verso la Rocchetta, coperto da volta con lunette in corrispondenza agli archi e con capitelli pensili nelle pareti di fondo, e serraglia circolare nel mezzo. La scala in due rampe incassate fra i muri laterali e il muro mediano, coperte da volta a botte inclinata. « *In cima detto scalone vi è la loggia con quattro colonne di vivo e un pilastro similmente di vivo lesenato con sue mezze colonne et due altre*

mezzo colonne alli muri, sue mensole di rovere sopra et architrave di rovere con cielo in refessi a orli smussi in un somero. A sinistra della loggia, vari ambienti ove abitava il Castellano. Dell'arredo non è fatta menzione; probabilmente, dato il frequente avvicinarsi dei Castellani, vi sarà stato arredo molto sobrio « alla militare ». A destra si accedeva al salone sopra alla chiesa, e che anticamente era stato usato come stalla. Al tempo della *Relatione* dal salone si comunicava in vari ambienti dove alloggiavano i paggi del Castellano, perciò vi erano cucine, camini, ripostigli per la legna e il carbone. L'ultima di queste sale era la Sala della Torre quadrata, con volta a spicchi sferici annodati al centro e portati da lunette.

Farmacia e Ospedale

Ai servizi sanitari provvedevano una farmacia e un ospedale. La *Speciaria con sua abitazione* nel cortile della Piazza d'Armi era addossata al muraglione presso la Porta del Prestino, oggi Porta di S. Spirito. Molto evidente è il portichetto che la precedeva, formato da due colonne di miorolo (granito) sormontate da una trave di rovere. Seguiva la bottega, pavimentata di legno e con soffitto dipinto. Vi era annessa una « cucina » ossia il laboratorio, dotato di camino, focolare e acquaio in cotto. Una scala in pioppo « da frate », coperta, ma non a chiocciola, saliva al mezzanino, abitazione dello speciale. L'edificio aveva annesso un cortiletto dove si trovavano un pollaio e un ripostiglio per il carbone. Del « polaro » non ne usava il solo farmacista per suo uso privato, ma probabilmente era al servizio della farmacia, infatti il « brodo di gallo vecchio » o « decotto di un gallo di Mesue »¹¹, fu un metodo terapeutico in uso fino a circa metà sec. XVIII.

All'Ospedale si poteva accedere anche dal portichetto già nominato; al tempo della *Relatione*, risultava « dipinto in buon ordine », con tre finestre verso la Piazza d'Armi e due verso il Mulino. Come gli Ospedali Civili, aveva addossato al lato più corto, un altare che s'innalzava sopra alcuni gradini, circondato da una balaustra in legno di noce; sopra l'altare vi era un dipinto; la pila per l'acqua santa era di marmo, con bassorilievo figurante la Passione. Lungo il lato esterno dell'Ospedale verso il Molino, era stata costruita una loggia in legno di rovere; probabilmente serviva ai convalescenti per prendere un pò d'aria e di sole, essendo la camerata quanto mai umida e fredda perchè esposta al Nord.

Rocchetta

L'ingresso principale alla Rocchetta era difeso da uno speciale battiponte sul fossato morto; sopra l'ingresso un ducale e un'iscrizione abrasa nel secolo scorso, tutt'ora in loco. L'andito aperto nello spessore della cortina, coperto da volta a botte ribassata, si poteva chiudere con imposte di legno « *ante di assoni ripartite con chiodi a quadretto* » di cui sono rimaste le imperniature. Degli splendidi capitelli quattrocenteschi che ornano le colonne delle tre ali di portici del cortile, non è fatto neppure cenno. I locali intorno al cortile erano adibiti a magazzino generale della cittadella. Persino alcuni spazi del portico erano stati cintati da muretti per tenere i polli. Il castellano doveva preventivare magazzino, vettovagliamento e riserve di munizioni per sostenere anche lunghi assedi. Il potenziamento della cinta fortificata permetteva alle piazzeforti di difendersi tanto più a lungo quanto maggiori erano gli approvvigionamenti. Di fronte all'ingresso principale vi erano tre ampie sale per riserva di grano, cui si accedeva da due ingressi che ricevevano luce verso la campagna da quattro ampi finestroni a bifora. L'ambiente più a sinistra comunicava con il salone della Corda, un tempo Sala del Tesoro, ed era il laboratorio di falegnameria. Nell'arco sotto il portico (non è chiaro quale dei tre) vi era un oratorio con due statue in marmo di Carrara ai lati dell'Altare. Nelle annotazioni a margine indicanti le riparazioni necessarie, è scritto: « *Ad honore della B. Vergine viv andrebbe un'invetriata...* ». Sempre a piano terreno c'era anche l'appartamento per il *Monitionero*, il responsabile delle munizioni. Un camerone del lato sud-ovest, sotto il portico, era servito per cucina a Don Odoardo di Braganza che nel 1642 era stato rinchiuso in Castello per ordine del Governo Spagnolo, perchè fratello del Re del Portogallo e perciò favorevole alla causa portoghese nella rivolta contro la Spagna. Dal portico si accedeva, e si accede tutt'ora, allo scalone; al termine della prima rampa, un'ampio pianerottolo illuminato da due finestre munite d'inferriate. La seconda branca di scala sbocca su un pianerottolo dal quale si accede ai locali del primo piano: il primo era il *salone della segala*; quale degradazione aveva subito la Sala della Balla, perchè proprio con essa s'identifica il *Salone della Segala*, illuminato da quattro finestroni verso la Porta del Soccorso e quattro verso il Cortile della Rocchetta. Il Salone è diviso dalla Galleria con grossi pilastri. Gli altri due saloni che seguivano, sovrastanti ciascuno un lato della Rocchetta, erano: « *Salone del Formento* », diviso con tramezze di muro per for-

mare camere, con quattro camini e cinque finestre, e il « *Salone dell'Armeria* ». La Rocchetta ha un secondo piano, ad eccezione del lato nel quale si trova la Sala della Balla che comprende anche l'altezza del secondo piano, con locali che pressapoco presentano la stessa disposizione di quelli del primo piano; sopra la già citata Armeria, ve n'era un'altra al secondo piano disposta in cinque ambienti dove si tenevano le *lanate* ossia le capocchie di pelle villosa applicate ad un'asta che servivano ai cannonieri per pulire l'anima dei pezzi dopo lo sparo e, bagnate, si adoperavano per rinfrescarli; inoltre vi erano ammassate le « *Cucchiare* » ossia i cucchiaioni per versare la polvere da sparo nelle bocche da fuoco, e le corde di miccia per gli archibugi.

La « Torretta », la torre che Bona di Savoia aveva ordinato per rinforzare il lato della Rocchetta priva di portico, non si presentava più coronata da beccatelli in sarizzo, merlatura che venne soppressa insieme alla cella superiore quando si diffuse l'uso delle armi da fuoco. La sommità aveva un parapetto in ferro e un'asta portabandiera. Lo stendardo della Torre di Bona e quelli dei due Torrioni rotondi erano di « canapo dipinti per tutte e due le parti ». Una scala interna porta ai sette piani, ciascuno con un vano, costruito, fin dalla fondazione, per essere adoperato come cella. Sul lato prospettante il cortile d'armi, vi era oltre il Ducale un'iscrizione in parte scalpellata.

I sotterranei o cantine della Rocchetta, ossia le tre gallerie con volta a tutto tondo sotto le tre ali di porticato, e i due ampi sotterranei sottoposti alle sale verso il fossato, coperti da volta a botte, servivano per depositi di materiali di ogni genere: carbone, ferramenti e legnami vecchi, mulini a mano, casere per fare il formaggio e conservarlo. Finestre aperte nel pavimento del cortile, protette da inferriate rischiaravano i depositi sotto i tre portici; gli altri prendevano luce da finestre a strombo verso il fossato.

Ghirlanda

Un'idea quanto mai precisa della *Ghirlanda* ci viene data da questi dipinti. Come è noto all'epoca sforzesca era stato costruito un recinto detto Ghirlanda, che collegandosi con le mura della città, circondava le fronti della Rocchetta e della Corte Ducale verso la campagna, per proteggere dalle offese dall'esterno le finestre verso il fossato, della Rocchetta e della Corte Ducale. Il Governo spagnolo si limitò ad una trasformazione della Ghirlanda, quando rafforzato il Castello con il

recinto poligonale, le cortine verso la campagna perdettero gran parte della loro importanza; costruita per resistere e respingere un attacco diretto, non aveva più una funzione difensiva trovandosi in seconda linea. Gli spagnoli se ne valsero per lo sviluppo considerevole che dovevano dare agli alloggiamenti interni: la smantellarono fino all'altezza di m. 8 dal piano del redondone; poi allargata la base mediante un muro parallelo alla cortina, in corrispondenza alla sporgenza interna alla Porta del Soccorso, innalzarono le costruzioni degli alloggiamenti sulla larghezza complessiva che risultava fra la cortina e l'aggiunta interna. Allo scopo di facilitare l'accesso al piano superiore di questi alloggiamenti, vennero negli angoli del recinto, disposte due rampe sostenute da arcate. Sulla rampa verso Porta Comasina si è trovata infissa la lapide di Alvaro De Luna, il primo castellano spagnolo, datata 1537, ma ciò non significa che a quel solo anno sia da assegnare tutto il complesso della costruzione.

Il « corridore » che sovrastava la cortina dell'ingresso principale continuava lungo tutto il recinto della ghirlanda che alle due estremità verso la campagna aveva due torri, quella della Colubrina a sinistra, della Vittoria a destra, e un'altra nel mezzo, detta della Posta, in asse pressapoco con l'ingresso principale.

Nella *Relatione* sono indicati i *quartieri* così come risultano nella planimetria del 1689 (fig. 3). La ghirlanda, incominciando da destra, orientando il Castello con la fronte verso la città, iniziava con il quartiere delle Carminette che arrivava alla Torre della Vittoria. Questo quartiere aveva una propria « nevera » e un ponte sulla fossa interna. In testa al vallone della salita, vi era la sortita per raggiungere il Cavalier Novo. Presso il baluardo Acugna erano gli alloggi del Sergente Maggiore e del Cancelliere. Le stalle grandi per i cavalli del Castellano con mangiatoie lungo le pareti erano presso la porta del Soccorso.

Il quartiere della Fondaria, a sinistra guardando l'ingresso principale, comprendeva oltre alla bottega del fabbro, la « Ferraria » per ferrare le casse dell'artiglieria, due fucine con forni di varie dimensioni e ripostigli per la legna che serviva ad alimentarli. Un canale scavato nel terreno con guide in cotto conduceva l'acqua per « afferrar » le ruote dell'artiglieria.

Accanto al Torrione rotondo di sinistra, era l'« Hosteria » che doveva servire anche da trattoria, con cucina, camini, fornelli, pozzo e « nevera ». Aveva anche camere al piano superiore.

I mulini per le polveri, anch'essi accanto al suddetto Torrione, venivano dati in affitto ad impresari.

Accanto al Torrione di destra era invece il prestino, cui si poteva, accedere dal torrione stesso, con due forni, il nuovo e il vecchio, e ampi locali per conservare la legna. Seguiva il quartiere di D. Pietro de Padilia ove vi era l'alloggio del Tenente cui era annesso un giardino coltivato a viti, piante da frutta, rose e fiori vari. Per i suoi cavalli, c'era uno « stallino ».

Un'altra abitazione del Castellano si trovava nella cortina fra la Piazza d'Armi e la Piazza della Chiesa; gli ambienti erano tappezzati in stoffa e un « camerino » era dipinto e stuccato a oro.

Poichè particolarmente temibili erano le mine sotterranee che se scoppiavano, producevano ampi squarci alla cortina e permettevano al nemico di attaccare da vicino, venivano predisposte le contromine, nel sottosuolo antistante, attraverso cunicoli già scavati, ossia gallerie di contromina. Sono frequentemente citate nella consegna della ghirlanda e sotto le torri, scale e porte che conducevano alle contromine.

La *Relatione* termina con la consegna, alla presenza del Capo degli Artiglieri, delle casse dei pezzi di artiglieria che si trovavano nel cortile della Piazza d'Armi, sui sei baluardi e nel recinto interno.

Joseph Chafrion

Una personalità che emerge nella seconda metà del sec. XVII, come architetto militare operante in Lombardia al servizio della Spagna, è Joseph Chafrion, Capitano della Fanteria spagnola e ingegnere dell'esercito, noto soprattutto per essere autore del volume: *Plantas de las fortificaciones de las Ciudades, Plazas, y Castillos del Estado de Milan Ofrcelas Ala Magestad del Catholico Rey de las Españas D. Carlos II... La Pluma y Buril de D. Joseph Chafrion, Capitan de Infanteria Española del Tercio de Lombardia y Ingeniero del Exercito*¹². La data è indicata nella pagina di dedica: *Milano a 28 Agosto 1687*. Le planimetrie che illustrano l'opera furono non solamente da lui disegnate, ma anche incise con mano abilissima e vennero in seguito copiate da: *Vincenzo Coronelli, Città e fortezze dello Stato di Milano e confinanti*, Venezia, 1693; *Giovann Battista Sesti, Piante delle città, piazze e castelli fortificati di questo Stato di Milano...* Milano, 1707.

Nelle vignette che illegiadriscono le tavole, si rivela un imitatore di Jacques Callot; ad esempio le due maschere di Franca Trippa e Fritellino sotto la planimetria di *Valencia* (Valenza Po, pag. 22), sono riprese esattamente dall'incisore francese.

Nonostante Chafrion abbia esplicitato molteplici attività in terra lombarda, rivelando un ingegno singolare, nessun manuale italiano ne dà notizia in modo adeguato. *Militar y matematico*¹³, nacque a Valencia nel 1653 e morì a Barcellona nel 1698. Studiò in Spagna Lettere e Filosofia e si trasferì poi a Roma dove si dedicò alla matematica e all'architettura militare. Divenne Capitano del Terzo di Lombardia durante il dominio di Carlo II di Spagna. Ferito alla battaglia di Estafarda, partecipò anche all'assedio di Casal Monferrato e alla distruzione di Guastalla.

Passò poi in Catalogna Maestro di Campo nel Quartier Generale; fece le fortificazioni di Montjuich e altre piazzeforti del principato.

Partecipò a tutte le azioni contro i francesi fra il 1691 e '97 compresa la battaglia del Ter.

Per questi suoi servigi si meritò dal Re una pensione e fu nominato Sergente Maggiore di battaglia nello Stato di Milano¹⁴. Si dedicò anche a ricerche nel campo della matematica come lo dimostrano le seguenti pubblicazioni: *Escuela de Palas o curso matematico*, pubblicato a Milano nel 1693, diviso in 11 trattati, e un lungo suo capitolo intitolato: *D. Josephi Chafrioni Maioris Ingeniarii in Exercitu Mediolanensi Coadiutoris Mathematicus Excursus...* nel volume: *Caramuelis Architectura... Viglevani, in Officina Episcopalis... Anno Domini MDCLXXVIII, Pars I, pp. I-XVIII*. Lasciamo ai matematici il giudizio sulla validità di questi scritti. Possiamo però mettere in evidenza la sua capacità di cartografo; alcune delle carte geografiche da lui delineate risultarono tanto esatte da venir più volte riprodotte a riutilizzate in edizioni successive¹⁵.

Ora prendiamo in considerazione quell'attività dello Chafrion cui in questa sede siamo soprattutto interessati, quella d'ingegnere militare. Abbiamo già citato il suo volume più conosciuto: *Plantas de las fortificaciones de las ciudades, plazas y castillos del Estado de Milan. Milan, 1687*, in cui si rivela anche valente incisore nonostante sia ignorato da tutti i manuali d'incisione. Vale la pena di citare alcuni punti della dedica a Sua Maestà che è una confessione di umiltà di questo autore dall'ingegno così brillante.

Egli dichiara di essere stato indotto a stampare i disegni che aveva fatto delle fortezze della Lombardia, unicamente dopo il benevolo giudizio

del Conte di Fuentalida, e nel caso fossero riuscite gradite a Sua Maestà, avrebbe proseguito la sua opera delineando tutte le altre città fortificate dei domini spagnoli anche fuori Europa; avanza qualche riserva sulle difficoltà che teme d'incontrare per le città d'Asia, Africa e America. Alla dedica, seguono due pagine « *All'erudito* »; in esse dà la spiegazione dello spazio bianco lasciato nella contropagina di ogni planimetria, sotto la *dichiarazione*; è come un margine che ha voluto rimanesse libero alle osservazioni di approvazione o di critica. Teme che qualcuno lo accusi di aver cercato il riposo e non il lavoro, perchè invece di molte pagine di descrizione, trasformando la penna in bulino, ha presentato le planimetrie delle fortezze. Ammette di preferire le speculazioni dell'intelletto alle attività manuali e di essersi accinto alla presente opera unicamente perchè fosse utile ai superiori e agli amici.

Al « *maestro de campo general* » Joseph Chafrión, le colossali fortificazioni che recingevano il Castello (fig. 2) non dovevano sembrare sufficienti. Infatti in un rarissimo volume: *Descripcion de las fortificaciones de las ciudades, plazas y castillos del estado de Milan, como se hallan el año presente 1691, y con el parecer como devieran de estar, del thiniente de maestre de campo general D. Joseph Chafrión...* (s.l.) (fig. 5)¹⁶, presenta la planimetria del Castello, affiancata da una pagina di *Descripcion* in cui muove delle critiche e fa proposte di ulteriori fortificazioni giustificandole in un breve testo:

DESCRIPCION
de las

FORTIFICACIONES DEL CASTILLO DE MILAN

El recinto interior deste Castillo, y Contrascarpa del fosso, esta reuestido de ladrillo, y en lo que toca al cuerpo de la Plaza, no le falta cosa alguna, aunque sus partes sean de corta défensa. Deuese hazer, para su perfeccion, engrandecer y encamisar las cinco Medias-lunas, profundar sus fossos y dobrar todos los Parapetos. Devieranse tambien las Contraguardias alos Baluartes, para que queden cubiertos, y dar mas campo alas defensas que tienen. Ala parte della campaña, se puede hazer una Obra-coronada, para recoger el ganado, y tener un buon cuerpo de Infanteria y Cavalleria, y al mismo tiempo se deve perficionar y mejorar la Estrada cubierta, con su estacada. Por la parte de la Ciudad el mayor defecto que tiene es el estar las casas tan cerca de la Estrada cubierta, que se devieran derribar por lo menos à cien passos andantes de distancia, por toda su circumferencia¹⁷.

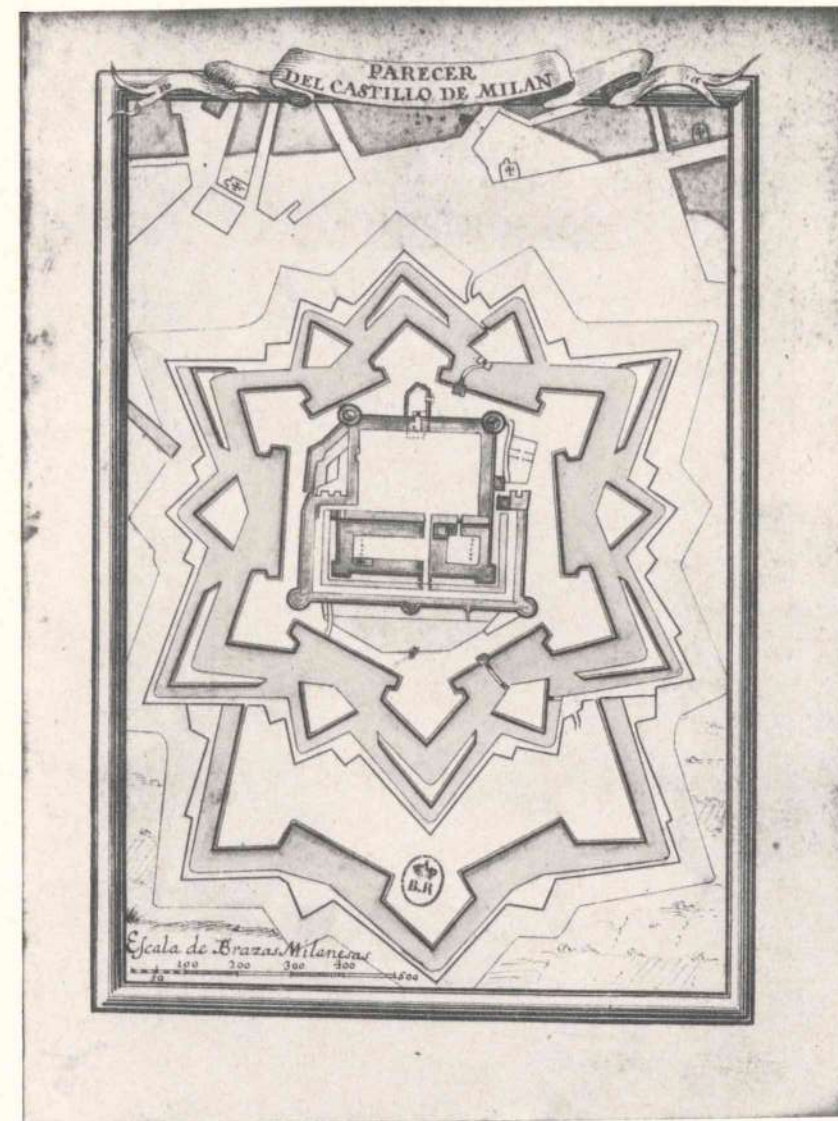


FIG. 5 - « *Parecer / del Castillo de Milan* ».

Progetto di fortificazioni del Castello Sforzesco in:

Joseph Chafrión: *Descripcion de las fortificaciones de las ciudades, plazas y castillos del estado de Milan, como se hallan el año presente 1691, y con el parecer como devieran de estar...* (s.l.).

Incisione.

(Bibliothèque Nationale de Paris).

La fig. 5 intitolata: *Parecer del Castillo de Milan*, ci presenta il Castello recinto dalle fortificazioni aggiuntive da lui ideate. È un progetto che esaspera il sistema difensivo e dimostra che lo Chafrión doveva possedere una profonda conoscenza dei trattati fino allora apparsi riguardanti l'evoluzione delle fortificazioni bastionate¹⁸. Egli interpone a ciascun baluardo una contromuraglia o controguardia, protetta da fosso a scopo di copertura e di raddoppio e crea delle piazzuole nei camminamenti lungo la controscarpa. Ricinge ulteriormente il lato verso la campagna, da cui prendeva inizio l'attacco, in modo da portare la difesa sempre più lontana dal nucleo chiuso e preservare il recinto a stella. È logico che la fortificazione risulti tanto più efficace, quando a parità di superficie recinta e difesa, più elevato è il numero dei lati del poligono avvolgente, quindi moltiplicato il numero dei suoi vertici e dei suoi baluardi viene ristretta l'ampiezza delle sue cortine. Ne risultano un potenziamento dei rivellini e una sempre più agitata articolazione.

Questa fortificazione iperbolica non venne realizzata, ma è comunque interessante conoscerla anche solo allo stato di ideazione.

Il dipinto dell'assedio del 1733

L'altro dipinto, malauguratamente anch'esso distrutto e di cui pubblichiamo la fotografia (figg. 6 e 7), rappresenta l'assedio del Castello di Milano, nel dicembre 1733, da parte delle truppe Franco-Sarde. Questo episodio bellico si ricollega storicamente con la guerra di successione al trono di Polonia, competizione elettorale che nascondeva le rivalità dei vari Stati Europei. Luigi XV, Re di Francia, nell'ottobre 1733 dichiarò guerra all'Imperatore Carlo VI per prendere le difese di suo suocero, principe Stanislao Leczinsky, che a quel trono aspirava, ma aveva l'opposizione dell'Imperatore che facendo appello alla Prammatica Sanzione sosteneva Federico Augusto III.

Carlo Emanuele III di Savoia, Re di Sardegna, si alleò alla Francia, essendo ansioso di sottrarre il Milanese all'Austria che, nel 1713 per la Pace di Utrecht, aveva ottenuto dalla Spagna con gli altri suoi possedimenti italiani. I Gallo-Sardi, guidati dal Generale Coigny, il 4 novembre entrarono a Milano senza trovare resistenza e occuparono subito gli sbocchi alle vie che conducevano al Castello. Il resoconto, meno noto, ma assai

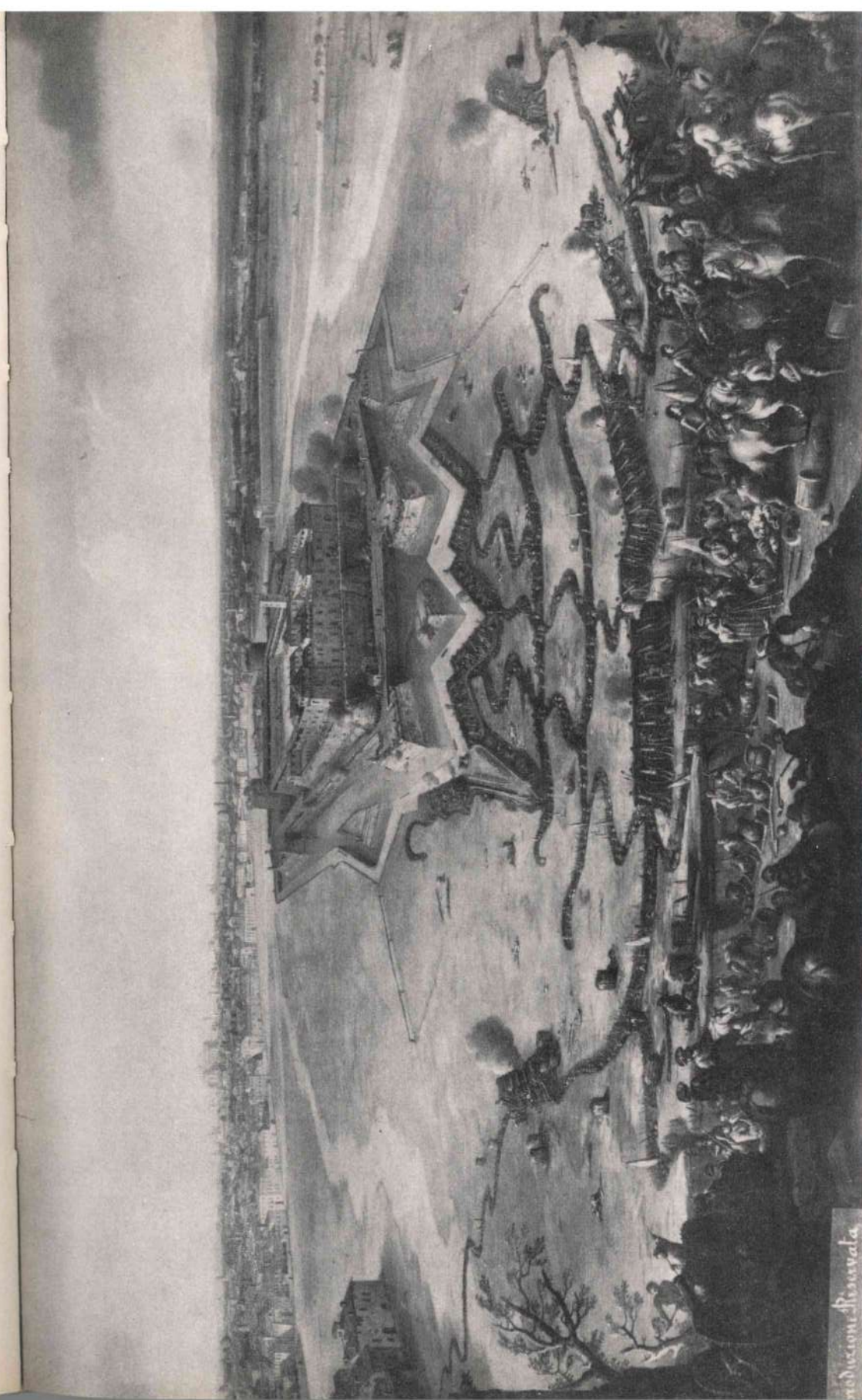


Fig. 6 - Assedio del Castello Sforzesco da parte dei gallo-sardi, nel 1733.
Dipinto di Alessandro Antoniani.
(Il quadro è andato distrutto).

preciso di questa improvvisa occupazione l'abbiamo da un commediografo veneziano che per caso in quei giorni si trovava a Milano e la descrisse nelle sue *Memorie*¹⁹. È Carlo Goldoni di cui citiamo quasi integralmente il brano:

« ... Il mio Servitore entra una mattina di buonissim'ora nella mia camera, e nel tirar le cortine vedendomi risvegliato, ah! Signore, diss'egli, ho da darvi una gran novella: quindici mila Savojardi, parte a piedi, e parte a cavallo, sonosi ora impossessati della città, e si veggono schierati sulla piazza della Cattedrale.

Sbigottito da quella novità inaspettata, feci cento domande al mio staffiere, che niente più ne sapeva. Mi vesto in fretta, esco di casa, e vado al caffè. Colà dieci persone mi parlan tutte ad un tempo, volendo ciascuna esser la prima ad istruirmene. I racconti non furono tutti eguali, ma eccovi il fatto.

Questo era il principio della guerra del 1733, chiamata la guerra di Don Carlo. Il Re di Sardegna erasi per quel Principe dichiarato, ed aveva unite le sue armi a quelle di Francia e di Spagna contro la Casa d'Austria. I Savojardi che avevano camminato tutta la notte, giunsero allo spuntar del giorno alle porte di Milano. Il lor Generale domandò le chiavi della Città; ed essendo quella troppo vasta per potersi difendere, le chiavi gli furon date...

In questo frattempo comparvero ancora le Truppe Francesi, che si riunirono alle Sarde loro alleate, formando insieme quella formidabile Armata, che gl'Italiani chiamavano l'armata dei Gallo-Sardi.

Gli alleati disponendosi a far l'assedio del castello di Milano, fecero gli approcci per mettersi in istato di batter la cittadella, e gli abitatori della piazza d'armi obbligati furono di sloggiare...

Gli assediatori non tardarono a formare le lor trinciere e le loro strade coperte. L'assedio avanzavasi molto, e le batterie de' cannoni facevano volar giorno e notte le loro palle, a cui rispondevano quelli della cittadella; ma le bombe mal dirette venivano a visitarci in città... »

L'11 novembre giungeva Carlo Emanuele III e il 15 iniziava l'assedio del Castello dal lato del Borgo degli Ortolani. Crediamo sia difficile possa esservi un altro assedio più abbondantemente documentato di questo²⁰. Inoltre l'episodio, forse su commissione del Re, fu soggetto di due dipinti: uno, del pittore Giacinto La Pagna: « *Resa del Castello di Milano al Re di Sardegna* », posseduto dalla Galleria Sabauda di

Torino²¹; l'altro, di Alessandro Antoniani, la cui foto abbiamo qui pubblicata e sulla quale vogliamo soffermarci²², assai interessante non solo per la chiarezza con cui è rappresentata la condotta strategica e tattica della battaglia, ma anche per la veduta del Castello.

Esso è raffigurato a volo di uccello, ma dalla parte verso la campagna a differenza del dipinto e relativo affresco del sec. XVII. La mole emerge in tutti i particolari entro il vasto circuito poligonale. È però poco riconoscibile la Ghirlanda perchè troppo bassa rispetto al Castello; mentre troppo alta è la Torre di Bona che andrebbe anche spostata un po' più a sinistra. Nello sfondo è la città con gli edifici principali, fra cui il Duomo su cui l'Arch. Francesco Croce non ha ancora collocata la guglia maggiore.

In primo piano, a destra, sono riuniti e ben identificabili, i personaggi principali di questo episodio militare. Fra i cavalieri si fa notare Re Carlo Emanuele III, dai lineamenti molto caratterizzati, il grosso naso e il labbro inferiore sporgente, con le decorazioni del suo rango e con in mano il bastone di comando; alla sua sinistra, un cavaliere dal naso aquilino e dalla abbondante parrucca è il vecchio, ma ancora intrepido Maresciallo Villars; il terzo personaggio a cavallo, quasi in attesa di istruzioni, potrebbe essere il Generale D'Affry, comandante delle truppe di trincea; un altro ufficiale, appiedato, sta mostrando la carta del forte. Come scrisse il Verri²⁰ « *Il Re e il Maresciallo visitavano frequentemente la trincea e si hanno molti malati di pleurite pel freddo* »; il pittore ha voluto rappresentare una di queste ispezioni, forse l'ultima prima della resa, perchè le truppe di trincea hanno già raggiunto il cammino coperto. Il soldato morente potrebbe essere il Cavaliere Amoretti, Alfieri del Reggimento Piemonte mortalmente colpito mentre stava bevendo. Spiccano le divise degli Ussari francesi, armati di archibusi, cioè fucili a miccia e a pietra focaia; alcuni soldati stanno allestendo una postazione di bombarde; le bombarde avevano un tiro parabolico, mentre il cannone sparava con tiro diretto; qua e là cestoni contenenti palle di cannone e attrezzi per scavare le trincee.

Tutte queste opere di scavo per fare trincee e camminamenti a zig zag in modo da evitare i tiri frontali degli assediati, permisero nel giro di pochi giorni di ottenere la resa del Castello e furono descritte minutamente in un opuscolo posseduto dalla Biblioteca Ambrosiana, stampato a Milano nel 1734, intitolato: *Distinta relazione dell'assedio e resa*

del Reale Castello di Giove di questa Città di Milano, di cui trascriviamo la prima parte, utile a comprendere le operazioni belliche rappresentate nel dipinto:

Sino dal giorno 4 del precorso Novembre, in cui arrivarono le Truppe Collegate del Re di Francia e del Re di Sardigna in questa Città, fu impiegata l'Infanteria a trincerare con terra e fascine tutte le imboccature delle strade corrispondenti alla piazza di questo Castello, formandosi in vicinanza d'ognuno i Quartieri a fine di tenerlo bloccato. La Cavalleria poi divisa in isquadroni sortiva a battere la Campagna, per tenerlo guardato, che dalla parte di fuori non ci venisse introdotto alcun soccorso di gente o di munizioni da guerra e da bocca.

Arrivata poi S.M. agli 11 di Dicembre in questa Metropoli, si attese ad apparecchiare gli alloggiamenti per le Truppe Collegate, come altresì a preparare il bisognevole per formare l'assedio, e si trascelsero gli Spedali pe' Soldati feriti, cioè nella Chiesa di S. Anna de' Padri Chierici Regolari, per medicarli, come che non molto discosta dal Castello, e nel Collegio di S. Pietro in Monforte de' Padri Somaschi per curare le Truppe del Piemonte, come altresì nel Monistero di Santo Eustorgio de' Padri dell'Ordine de' Predicatori per quelle del Re Cristianissimo.

Arrivò poi a Milano il grosso dell'Armata di ritorno dal Campo sotto Pizzighettone co'l numeroso treno de' suoi Bagagli per la sera di Domenica 13. del decorso Dicembre; quindi alla notte del giorno 15, entrando il 16. fu aperta la Trincea dal Reggimento delle Guardie di S.M. il Re di Sardegna ec., incominciando dalla parte sinistra della sortita da Porta Comasina, ove piegano le Mura della Città in vista del mentovato Castello, e ciò si fece sotto il Comando del Sig. Luogotenente Generale Marchese d'Asfeld, il quale ordinò si guidasse la linea Parallela dalla parte, che conduce al Borgo denominato degli Ortolani: e le Truppe comandate travagliarono con tanto vigore e coraggio, che tra la prima e seconda notte dell'intrapreso lavoro, fu condotta l'additata Linea sino ad 85. Tese (cadauna delle quali contiene la misura di 12. piedi) distante dalla Palizzata della Strada-coperta, senza lasciare un'Uomo o ferito od ucciso, massimamente a cagione della nebbia, che li copriva dalla vista degli Assediati.

Nella notte del giorno 16. passando al 17. si godè della medesima tranquillità, quantunque si cominciasse ad aprire per 3. zappe il cammino a fine di marciare alle 3. Capitali, che formano la fronte dell'Attacco.

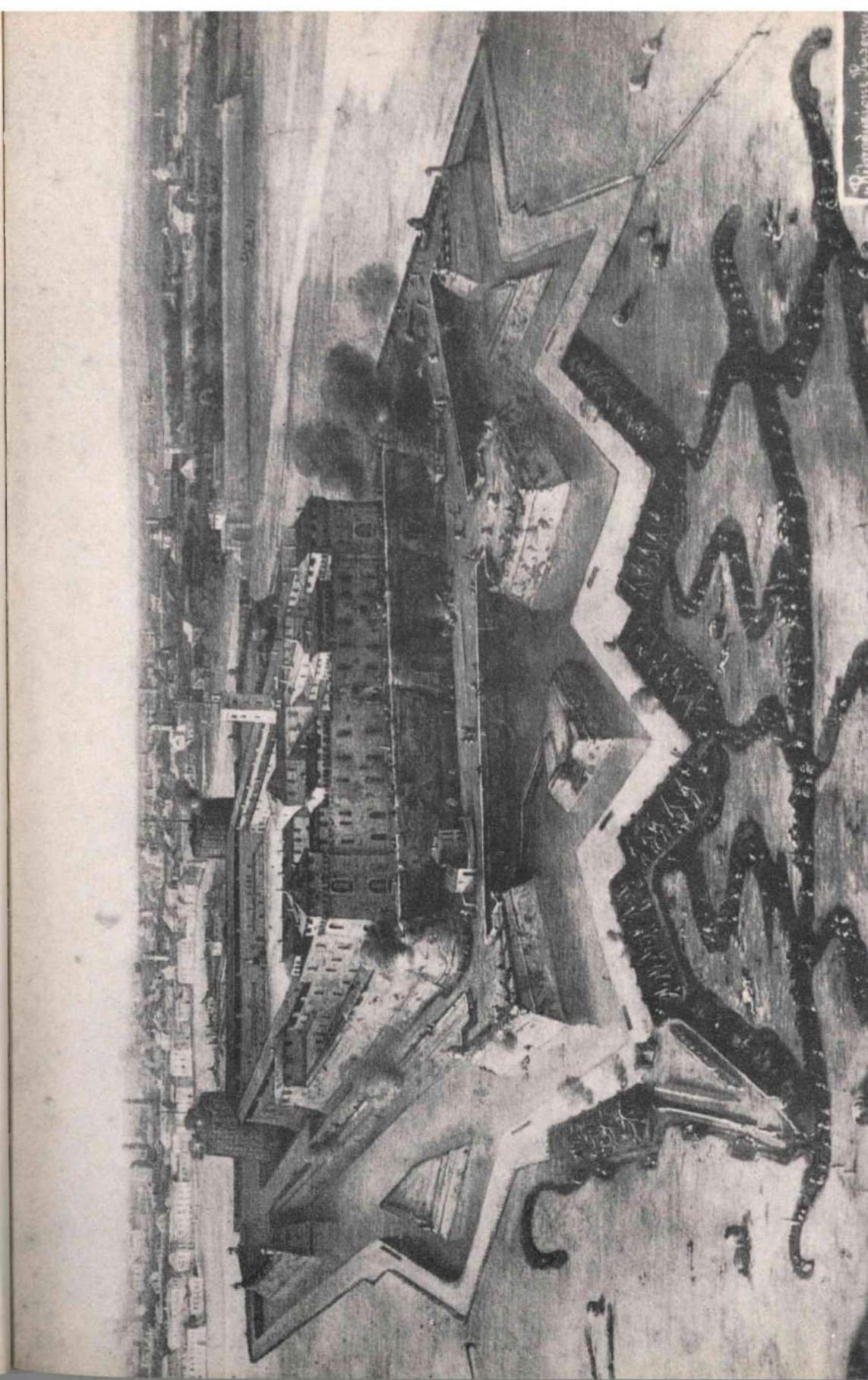


Fig. 7 - Particolare del dipinto di Alessandro Antoniani.

Nella notte delli 17. alli 18. si volle unire le tre Linee Serpentine con una Parallela, e cominciar a formare le Batterie. La grande tranquillità, in cui si tennero gli Assediati nelle precedenti notti, diede tanto di confidenza alli Ingegneri, ed agli Uffiziali della Artiglieria, che gli uni e gli altri non valendosi delle necessarie precauzioni e difese, a motivo di avanzare troppo presto i loro lavori, fecero perire in quella stessa notte più di 110. uomini tra morti e feriti, la qual perdita però fu compensata coll'approssimarsi fino alla sola distanza di 25. Tese dalla Strada coperta.

Nella notte delli 18. alli 19. si ripararono i danni della precedente con perdita di 6 in 7 uomini. In quella delli 19. passando al giorno 20. si aprì per 3. zappe la Seconda Parallela, ed arrivato il giorno chiaro non erano gli aggressori più discosti dall'Angolo Sagliente della Strada coperta, fuorchè da 12. in 15. Tese. In tal tempo le Batterie di Cannoni e di Mortari cominciarono le scariche, ma con poco buon'esito, a motivo della folta nebbia, che ingombrava l'aria.

Nella notte del 20. al 21. si cavarono Pozzi per entrarvi i Minatori, e per fare lo spartimento della Calzata, che si sapeva fosse controminata: ciò nulla ostante non si cessò dal lavoro colle zappe, ed arrivarono sino alla lontananza di sole 8. Tese dalla Strada-coperta. Per essere il giorno sereno, le Batterie degli Aggressori giocarono con sì felice avvenimento contro quelle del Castello, che all'arrivare della sera, non vi aveva in quella parte del Castello se non 5. Pezzi capaci a sbarare.

Nella notte del 21. al 22. si attese a perfezionare tutte le Trincee e ad iscavare le mine, che furono avanzate per 10. Tese; e se non fosse stato per usare di questa saggia e necessaria precauzione, sino dal giorno 20. si sarebbero potuto impadronire della Strada coperta, ed avrebbero stabilite le Batterie per battere in breccia.

Nel giorno 23. i Minatori attesero a far ricerca delle Mine del Castello, con idea, non trovandone, di caricare le Mine, che vi cavano, per far saltar' in aria gli Angoli della Strada-coperta, e dare con ciò maggiore facilità di potervisi appostare: Marciarono essi Minatori a livello dell'acqua della fossa, con pensiero di lasciare i Nemici sotto di essi. Tutte le difese de' Bastioni, e della seconda Cinta si trovarono in tal giorno rovinare, non essendosi però potuto far' il simile con quelle della Mezzaluna, per essere troppo interrata. Tuttavia nella stessa notte i Minatori, che marciavano sopra la Capitale della Mezzaluna trovarono la Galleria della Contromina, e si avanzarono per vederne lo sfogo, che trovarono

difeso da una muraglia condensata per cinque piedi, che andava a posare sopra il fossato della Mezzaluna; e ciò facilitò a' medesimi, il poter' osservare ciò, che vi sia di cavo ed alla destra, ed alla sinistra, co'l qual mezzo si trovò l'Armata assicurata da quella parte, e in quella stessa notte s'approssimò alla Palizzata.

Nella notte delli 25. alli 26. si continuò a fissare l'alloggiamento fino alla sboccatura, con isperanza, per esservi poca acqua nell'uno e l'altro Fossato, di ritrovare le Galerie delle Contromine, che sono nelle Capitali de' Bastioni alla destra ed alla sinistra; mercè di cui le Truppe si sarebbero fissate nella Strada-coperta, senza usare violenza, ed esporsi a grave perdita.

Nel giorno 26. e 27. si attese dalle grosse Artiglierie a battere il Baluardo in fronte alla Trincea, il quale rimase sfasciato e guasto sino in vicinanza al Cordone: frattanto le Truppe proseguirono ad ammassare terra, per valersene di empire la fossa, e formare la nuova Batteria, destinata a battere in breccia.

Nella notte del 27. al 28. fu perfezionata la mentovata Batteria, la quale allo spuntare del giorno, numerosa di 9. grossi Cannoni ed alcuni Mortari, cominciò a battere in breccia, ed a gettare moltissimi colpi contro la Mezzaluna con buonissimo effetto. Si fece in tal tempo dal canto degli Assediati, e parimente dall'altro degli Aggressori assai più gagliardamente che per l'addietro incessante fuoco, colla Moschetteria, co'l Canone, e co' Mortari, cercando quelli d'impiegare ogni sforzo per impedire l'avanzamento delle Truppe collegate dalla Strada-coperta alla Fossa, e di questi per recare ogni possibil danno al Castello, e mettersi in istato d'impadronirsi del Baluardo: Da tante scariche però, che in ogni istante venivano fatte contro di essi, non ne sentirono gli aggressori, chè pochissimo danno, stantecchè si trovavano sempre coperti, ed usavano le necessarie precauzioni e difese.

Nella notte del 28. entrando il 29. si proseguì a battere la riferita Mezzaluna, la quale rimase nel seguente giorno del tutto rasata e smantellata. In detta notte le Truppe entrate nella Strada coperta ammassarono fascine e terra da gettare nella Fossa, che già da qualche giorno rimase riempita in quella parte sino alla superficie dell'acqua: e tal'opera sarebbe stata perfezionata per il giorno 30., se nel precedente, alle due ore dopo il mezzodì, non avessero gli assediati battuta la Cassa per chiedere Capitolazioni della Resa, e da tal tempo in avanti cessarono le ostilità dall'una e l'altra parte.

S.M., che si portò varie volte alla Trincea in tempo dell'assedio, per incoraggiare colla sua Reale presenza i Soldati, impiegati ne' lavori, ed esposti al maggiore pericolo, appena inteso, che gli Assediati cercavano di capitolare la resa, si portò immantinente a cavallo con l'accompagnamento de' Signori della sua Corte e di molti primarij Uffiziali al Castello, e veduti gli Articoli proposti dalla Guernigione, si compiacque di accordarne la resa nella maniera seguente, che per disteso si espone...

L'incisione della fig. 4 raffigura anch'essa con precisione le fasi dell'attacco.

La preparazione dell'assedio aveva richiesto la collaborazione anche dei milanesi.

Un editto di Carlo Emanuele III in data 5 nov. 1733, conservato in testo manoscritto presso l'Archivio Storico Civico ordina che siano murate o interrate a spese dei proprietari le porte delle case o delle botteghe che danno sulla Piazza verso il Castello, inoltre, pena la vita, a chiunque era proibito passare o sostare su tale Piazza.

Sempre presso l'Archivio Storico Civico²³ sono conservati i sei ordini inviati dal Maresciallo di Campo Marchese De L'Isle al Marchese Alberto Visconti d'Aragona (scritti in francese con traduzione in italiano), per far ammassare *fassine, pichetti, gabbioni, graticie, mazze, barre, saliccioni* (ossia fascette di legna), *pacchetti di corda e tese di spago*, necessari per il parco dell'artiglieria. Il legname veniva richiesto presso le sostre cittadine e nel contado. Gli esecutori dei gabbioni, graticie e barre dovevano impegnarsi ad eseguirli secondo i modelli dati da Monsieur Salomon e approvati dal Marchese de L'Isle. Al termine dell'assedio si procedette alla vendita di tutto questo legname. Il 7 agosto 1734, gli appaltatori si lamentarono perchè il Vicario di Provvisione aveva saldato solo una parte del loro credito!

La tela è firmata in basso a sinistra: *Alexander Antonianus F. 17...* Di questo pittore tutt'altro che scadente e che non può essere autore di un unico quadro, non è stata trovata nessuna notizia^{24, 25}.

Altri artisti dallo stesso cognome furono attivi proprio in quel periodo. Un Antonio M. Antoniani impiantò a Milano nel 1725 la prima fabbrica di lastre per finestre²⁶. Un Francesco Antoniani (Milano c. 1700/10 - Torino 1775) lasciò la città natale con Gaetano Perego, con cui collaborò ed ebbe lunga e vasta attività alla Corte Torinese come esecutore di cartoni per la manifattura reale di arazzi, di affreschi, quadri e sopra-

porte in palazzi di Torino e dintorni. Suo figlio, Paolo Maria continuò a dipingere nella scia paterna sino alla morte, c. 1805²⁷. Nessuna traccia del nostro Alessandro, sia in volumi sulla pittura lombarda e piemontese del sec. XVIII, sia in documenti dell'Archivio Storico Civico di Milano. Sempre dell'assedio del 1733 abbiamo rintracciata la fotografia (foto Raccolta Beltrami 2722) di un altro dipinto pure scomparso, che però non vale la pena pubblicare.

È opera di un artista scadente che ha copiato il dipinto dell'Antoniani nella rappresentazione dell'attacco del Castello, mentre lo sfondo della città è in tutto simile a quello di un'incisione di Giovanna Dal Re, intitolata: *Assedio / del Castello di / Milano dalle / Armi dell'Alle / -anza cominciato li 15 Xbre dell' / Anò 1733...* stampata a Milano da Marc'Antonio Dal Re, marito della soprascritta Giovanna. Anche l'incisione non è di buon livello grafico.

La Campana

Del breve dominio dei Savoia in Lombardia che ebbe inizio con la resa del Castello di Milano nel 1733 e terminò nell'agosto 1736, è rimasto unico ricordo monumentale, una pregevole campana in bronzo, che ha una storia fortunosa.

Carlo Emanuele III di Savoia, conquistata Milano, si preoccupò anzi tutto di far ripristinare il Castello dopo i danni subiti dall'assedio; un colpo di cannone o di bombarda aveva lesionato gravemente anche la campana che serviva ai difensori per dare l'allarme. Essa era stata facile mira degli assediati perchè posta sopra il terrazzo scoperto della Torre di Bona di Savoia.

Il Marchese Vittorio Amedeo di Seyssel d'Aix, nominato Castellano ad interim con decreto del 20 febbraio 1734, si prese subito cura di farla rifondere e diede l'incarico a Bartolomeo Bozzo, celebre fonditore, artefice di parecchie campane di chiese milanesi²⁸.

La campana rimase per un secolo e mezzo sulla Torre di Bona sulla quale era stato collocato pure un orologio, legato anche alla campana precedente, il cui quadrante prospiciente la Piazza d'Armi è ben visibile nelle incisioni settecentesche a cominciare da quella del 1707 ritraente l'uscita dei cariaggi dal Castello dopo la capitolazione alle forze dei sardo-impe-

riali, guidati dal Principe Eugenio di Savoia. Anche sulle fotografie della Torre, anteriormente al restauro di Luca Beltrami, spicca il quadrante dell'orologio.

Nella pianta di Milano manoscritta di Gian Battista Riccardi del 1734, è indicata come *Torre con orologio*; Torre dell'orologio nel periodo visconteo-sforzesco era stata la Torre del Filarete.

Nel 1880, la Società Storica Lombarda s'interessò presso il Ministero della Guerra, essendo allora il Castello sede di una caserma di cavalleria, affinché la campana venisse collocata presso il Museo Archeologico di Brera. La Direzione del Genio Militare, su ordine del Comando del II Corpo d'Armata accondiscese alla cessione, ma la consegnò al Civico Museo d'Arte, che aveva sede in un edificio nei Giardini Pubblici.

Nel 1894 Luca Beltrami ultimò i restauri del Castello e la Torre di Bona riapparve ricinta delle merlature come all'epoca sforzesca; fu deciso allora di ricollocarvi la campana, il cui restauro venne eseguito dalla Ditta Vito Citterio di Monza e rimessa sulla Torre il 24 aprile 1894, come risulta da uno sbiadito biglietto trovato nel movimento.

La campana non ebbe più il compito di avvertire l'approssimarsi del nemico, ma di dare il segnale di chiusura dei Musei che dal « Salone » dei Giardini Pubblici erano stati trasferiti in Castello.

Durante la seconda guerra mondiale il Castello fu semidistrutto, ma la campana rimase indenne al suo posto. Con la ricostruzione dell'edificio si rese necessario un nuovo impianto di riscaldamento e nell'interno della Torre fu fatta passare la canna fumaria.

Nessuno pensò più alla campana, che con il trascorrer degli anni era sempre più intaccata dallo smog e dal fumo. Per arrestare lo sfaldamento della superficie bronzea e la conseguente distruzione dei pregevoli bassorilievi che la ornano, questa Direzione la mise al riparo. Il 13 novembre 1971 venne rimossa dalla Torre e fatta restaurare dalla Ditta Carlo Ottolina di Seregno.

Essendo un cimelio guerriero è stata collocata nella Sala Armi e Armature dei Musei del Castello.

La campana pesa kg. 538, ha un diametro di base di cm. 94, è alta cm. 80 compreso il manico.

È priva di batocchio perchè essendo un tempo collegata all'orologio, le ore venivano suonate dal martello che batteva sul bordo esterno. Peccato

che sia andato perduto il movimento dell'antico orologio; abbiamo trovato accanto alla campana solo l'ingranaggio di un dispositivo a puntamento fisso, d'epoca recente.

È stato tolto il ceppo di legno su cui era sospesa. La superficie esterna presenta tre fasce: le due superiori avvicinate, recano le seguenti iscrizioni, su due righe:

+ CASTRO ARMIS GALLO SARDIS EXPUGNATO RUINIS
RESTAURATO HANC IN
OBSIDIONE TORMENTO
LESAM MARCHIO DAIS PRO + CAROLO EMANUELE + P^{mo}

Nel secondo giro:

SARDINIE REGE ARCIS PREFECTUS - REFICI MANDAVIT
ANNO · 1734 DIE · 30 · X

È stata omessa la parola « campanam » che avrebbe dovuto essere il sostantivo di *hanc*. È indicato anche il fonditore: *Fece / Bartolomeo / Bozzo*.

Vittorio Emanuele di Seyssel, Marchese d'Aix [DAIS], Cavaliere dell'Annunziata, Comandante delle Truppe Piemontesi (nato in Savoia il 29 dic. 1679 e ivi morto il 16 febbraio 1754), durante il suo soggiorno milanese fu raggiunto dalla consorte Enrichetta Maria Dal Pozzo dei Principi della Cisterna, perchè essendo discendente dai Litta da parte della madre, poteva facilitargli i contatti con la società milanese²⁹.

Il Marchese d'Aix vi fece apparire le armi della sua famiglia, rappresentati da due stemmi, entro scudo sormontato da corona, da trofei militari, e dal motto: *Franc Leal* (franco-leale). Lo stemma di destra, dei d'Aix, è ghironato: partito trinciato, troncato e tagliato d'oro e d'azzurro; l'altro è della famiglia della consorte, Dal Pozzo dei Principi della Cisterna; è diviso in quattro campi: nel 1° e nel 4° vi è l'aquila sabauda coronata; nel 2° e 3°, un pozzo accostato da due draghi affrontati.

La campana è decorata da immagini in rilievo, divise da festoni, che ritraggono: l'Immacolata con in braccio il Bambino, S. Antonio di Padova, S. Giovanni Battista con la croce e l'agnello ai piedi, S. Giuseppe con Gesù Bambino, Cristo in croce ai cui piedi è la Maddalena.

NOTE

- ¹ FELICE CALVI, *Storia del Castello di Milano detto di Porta Giovia dalla sua fondazione al dì 22 Marzo 1848*. Milano, Vallardi, 1892.
FELICE CALVI, *Il Castello Visconteo-Sforzesco nella Storia di Milano dalla sua fondazione al dì 22 Marzo 1848*. Milano, Vallardi, 1894.
LUCHINO DEL MAYNO, *Vicende Militari del Castello di Milano dal 1706 al 1848 e cenni sulle trasformazioni edilizie del Castello dalla caduta degli Sforza ai nostri giorni di Luca Beltrami*. Milano, Hoepli, 1894.
MARIA LUISA GATTI PERER, *Fonti per l'architettura milanese dal sec. XVI al sec. XVIII: Francesco Bernardino Ferrari e la sua Raccolta di documenti e disegni. Indici, Parte seconda, Tomo IX, Cose militari*. Sono segnalati otto disegni di piante e varie del Castello di Milano dagli inizi del sec. XVII al 1733, con ill. e documentazioni di lavori per terrapieni e baluardi, con date dal 24 dic. 1597 al 30 febr. 1728.
In: Arte Lombarda, 1964, secondo semestre, p. 136.
- ² ... Al tempo di Filippo II questa grande fortezza fu coronata da sei baluardi reali, cortine, fossati, strada coperta, rivestite da una robusta muraglia come oggi si vede e il Marchese di Caracena, Governatore di questo Stato vi aggiunse le sei mezzelune. Suscita ammirazione veder entro il suo recinto tante botteghe di artigiani e mercanti. La bella Chiesa, l'Ospedale ben tenuto, e quartieri ben ripartiti, depositi sicuri di munizioni e di viveri, mulini ad acqua e a mano, l'armeria ben conservata e ricca, la quantità e la varietà dei pezzi di artiglieria ben lavorati, i mortai, le fonderie e le curiose apparecchiature militari. Il gran numero di soldati e ufficiali spagnoli che vi stanno di guardia e il Castellano che li comanda...
- ³ L. DEL MAYNO, op. cit., p. 35.
- ⁴ CARLO CASATI, *Vicende edilizie del Castello di Milano*. Milano, 1876. Vi è riprodotta, ma assai sbiadita, la fotografia del dipinto.
- ⁵ LUCA BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza 1368-1535*. Milano, 1894. Sono citati a pag. 675, ma non riprodotti, il dipinto e l'affresco. È citata qua e là la *Relatione Generale*...
- ⁶ Il compianto Conte Renato Borromeo, mi permise di fotografare per un'eventuale pubblicazione l'affresco che vidi in occasione di una mia visita nel suo palazzo di Cesano Maderno.
- ⁷ L. DEL MAYNO, op. cit., p. 36.
- ⁸ Il piffero, piccolo flauto traverso, fu assai diffuso nella musica militare, spesso suonato da una sola persona unitamente al tamburo. Vedi: G. TINTORI, *Gli strumenti musicali*, Torino, 1971, p. 732.
- ⁹ Le bombardiere erano le aperture, contornate di pietra, a forma quadrata verso l'esterno e strombate all'interno, per collocarvi i cannoni.
- ¹⁰ Redondone era il cordone in pietra o laterizio che segnava la linea dove finiva la cortina verticale e cominciava il muro a scarpa.
- ¹¹ ARMANDO LAGHI, *La Farmacia e l'Ospedale Militare del Castello Sforzesco di Milano durante la dominazione spagnola, austriaca, francese*. Estratto dagli Atti V Convegno di Studi A.I.S.F., Roma, 1960, pp. 145-156, ill.
- ¹² Anche presso l'Archivio di Stato di Milano è ricordato in un documento unicamente perchè autore del sopracitato volume.

- ¹³ Devo alla cortesia del Prof. Edmond Pognon, Conservateur en Chef du Département des Cartes et plans de la Bibliothèque Nationale de Paris, la segnalazione della *Encyclopedie Universal illustrada Europeo-Americana*, Barcelone-Madrid, tomo 16, p. 1389, da cui ho desunto le notizie biografiche.
- ¹⁴ Il Prof. Amando Represa, Direttore dell'Archivio General de Simancas (Valladolid), mi ha gentilmente indicato l'esistenza presso il suo Archivio, di documenti relativi all'attività del Teniente maestre de campo General D. José Chafrión, recanti le date: 1689, 1693 e 1694 (Seccion de Estado Milan) e alcune lettere (Servicios Militares).
- ¹⁵ La sua opera di cartografo si riassume nelle seguenti carte geografiche:
1) *Mappa Geografica exactissima delle Provincie del Tortonese, Pavese, Alessandrino contenute dal corso del Fiume Po, Tanaro e Tidone... nuovamente pubblicata nella stamperia presso le Scole Palatine di Milano da Marc Ant. Dal Re... Por D. Joseph Chafrión... Auctor sculpsit...* L'originale è del 1685. È stata anche copiata e stampata in contropartita.
2) *La Liguria o Stato della Repubblica di Genova con altri stati adiacenti... descritta da D. Gioseffe Chafrión... A. Barbey sculpsit*. Roma, Domenico de Rossi, 1697, con dedica al Cardinale Gio. Battista Spinola. Più volte ristampata.
3) *Topographia de la Liguria, Dedicada A l'Excell.mo Señor Conte de Melgar, Gobernador y Capitan General del Estado de Milan, por D. Joseph Chafrión...* Milano, Marc'Ant. Dal Re 1685. È stata ristampata con titoli diversi: 1) *Mappa Geographica Status Genuensis...* (1749).
2) *Carta Topografica degli Stati della Repubblica di Genova secondo l'originale del famoso Chafrión...*, 1748.
4) *Carta del Estado de Milan Y sus Confines*. In: *Plantas de las Fortificaciones de las Ciudades, Plazas y Castillos del Estado de Milan...* 1687.
Le sopracitate carte geografiche sono possedute dalla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.
- ¹⁶ Debbo ancora alla cortesia del Prof. Pognon la segnalazione di questo volume posseduto dalla Bibliothèque Nationale di Parigi (Rés, K. 1371).
- ¹⁷ *Traduzione*: Descrizione delle fortificazioni del Castello di Milano.
Il recinto interno di questo Castello e la controscarpa del fosso sono rivestiti di mattoni e per quello che riguarda la piazzaforte non le manca cosa alcuna sebbene le sue parti sono di scarsa difesa.
Per perfezionarlo si devono ingrandire e proteggere le cinque mezzelune, approfondire i fossati e raddoppiare i bastioni.
Si aggiungano anche le controguardie ai baluardi perchè siano protetti e diano più spazio alle difese. Dalla parte della campagna si può fare un'opera coronata per raccogliere il bestiame (el ganado) e avere un buon corpo di Fanteria e Cavalleria e allo stesso tempo si deve perfezionare e migliorare la strada coperta con la sua protezione.
Dalla parte della città il maggior difetto è quello che vi sono le case troppo vicine alla strada coperta: esse dovranno esser demolite per lo meno per la distanza di cento passi per tutta la sua circonferenza.
- ¹⁸ ANTONIO CASSI RAMELLI, *Dalle caverne ai rifugi blindati*. Milano, 1964, p. 392.
- ¹⁹ CARLO GOLDONI, *Memorie...* Tomo I. Venezia, Zatta, 1788, pp. 216-218.
- ²⁰ LUCHINO DEL MAYNO, *Vicende militari del Castello di Milano dal 1706 al 1848*. Milano, 1894, pp. 97-135, con ill. e bibliografia. L'autore descrive minutamente le vicende dell'assedio, citando brani di cronisti contemporanei all'avvenimento:
1) DIEGO ANTONIO MINOLA (abate), *Diario storico-politico dal 1701 al 1802*, tomo II. (Ms. presso la Biblioteca Ambrosiana).
2) GABRIELE VERRI, *Memoria sugli avvenimenti del 1733 e della dominazione gallo-sarda*

nel milanese scritta in forma di cronaca da mio padre, pubblicata da F. Cusani in: Archivio Storico Lombardo, 1879, pp. 643-684.

Inoltre il Del Mayno trascrive integralmente una relazione che si trova presso l'Archivio di Stato di Torino: *Relazione dell'assedio e resa del Castello di Milano alle armi gloriose di S.M. il Re di Sardegna*.

FELICE CALVI, *Il Patriziato milanese*. Milano, 1865. II Ediz. appendice pp. XXVI-XXVIII. Inoltre 18 incisioni ritraggono l'assedio del 1733. Vedi: P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Le stampe storiche conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*. Milano, 1932, nn. 789 al 806.

²¹ LAURA ROSSO, *La pittura e la scultura del '700 a Torino*. Torino, 1934, p. 52, tav. 54.

²² LUCA BELTRAMI, *Un quadro storico. L'assedio ed attacco del Castello di Milano nel dic. 1733 per opera delle truppe franco-sarde*. In: *L'Illustrazione Italiana*, 1900, 16 sett., pp. 199-202.

²³ *Archivio Storico Civico di Milano. Località milanesi*. Castello 1606-1799, (Cartella 116).

²⁴ U. THIEME, F. BECKER, *Künstlerlexikon*. Lipsia, 1907, Vol. I, p. 575. Vi è citato solo per esser l'autore del dipinto dell'assedio del Castello del 1733.

²⁵ P. ZANI, *Enciclopedia metodico, critico ragionata delle Belle Arti*. Parma 1819. Vol. II, p. 146. Indica l'Antoniani come pittore milanese operante nel 1735 e vivente nel 1778.

²⁶ Vedi: *Storia di Milano*. Fondazione Treccani, 1966. Vol. XII, 809.

²⁷ LUIGI MALLÉ, *Stupinigi*. Torino, 1968, p. 432.

²⁸ Pubblicazioni in cui sono date notizie della campana:

La Campana della Rocchetta nel Castello di Milano. In: Archivio Storico Lombardo, 1880, pp. 136-139.

FELICE CALVI, *Il Castello di Porta Giovia e sue vicende nella Storia di Milano*. In: Archivio Storico Lombardo, 1886, pp. 288-289.

LUCHINO DEL MAYNO, *Vicende militari del Castello di Milano*. Milano, 1894, pp. 118-119 con ill.

LUCA BELTRAMI, *Un quadro storico*. In: *L'Illustrazione Italiana*, 1900, 16 sett., p. 199.

VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri... Vol. IX* (dedicato alle campane). Milano, 1892, pp. LXVII-LXXIV, con numerose ill. Descrive diffusamente la campana del 1734.

Nello stesso volume, sono indicate tutte le campane attribuite a Bartolomeo Bozzo che in alcune firme si definisce *Mediolanensis*: 84-85) Campana Seyssel, 1734. 92) Campana minore della torre dell'orologio in Piazza Mercanti, 1742. 93) Piccola campana dell'orologio del Palazzo di Brera, 1743. 94) Campana più grande della precedente, nell'orologio del Palazzo di Brera. 98) Quinta campana di S. Eustorgio, 1753. 102) Piccola campana in S. Maria del Paradiso, 1755. 103) Campana maggiore della Basilica di S. Ambrogio, 1755. 104) Seconda campana della Torre della Basilica di S. Ambrogio, 1755. 105) Terza campana della Torre della Basilica di S. Ambrogio, 1755. 106) Quarta campana della Basilica di S. Ambrogio. 107) Quinta campana della Basilica di S. Ambrogio. 117) Seconda campana in S. Protaso ai Monaci. 119) Campana in S. Vincenzo in Prato, datata 1769, proveniente da altra Chiesa.

In un articolo di DIEGO SANT'AMBROGIO, *La Badia di Morimondo*. In: Archivio Storico Lombardo, Milano, 1891, p. 139, è scritto che le tre campane della suddetta Badia furono fuse da Bartolomeo Bozzo nel 1737. La notizia è riportata anche nel citato volume del Forcella a p. LXXVII.

²⁹ Notizia gentilmente datami dal Marchese Vittorio Seyssel d'Aix.

OLEG ZASTROW

Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina

Nella sala delle Oreficerie delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, presso il Castello Sforzesco di Milano, è esposto un pregevole cofanetto, contrassegnato con il numero d'inventario « 8-Oreficerie ». Acquistato una ventina d'anni addietro, benchè suscitò notevole interesse per l'inconsueto ciclo agiografico rappresentato ed il suo livello stilistico, nonchè per la preziosità del materiale usato ed il buon stato di conservazione, a tutt'oggi non è stato ancora considerato dettagliatamente da alcuno studioso e risulta, a mia conoscenza, totalmente inedito¹. Invero, l'oggetto presenta una serie di interrogativi, relativi all'identificazione delle scene e dei personaggi raffigurati, della stilistica e delle influenze a cui si ispirò l'artista, fino all'eventuale ambito geografico di provenienza ed all'epoca in cui potrebbe essere inquadrato. In appendice, presentano talune complicità i patenti rimaneggiamenti e le aggiunte, eseguite a più riprese.

Schematicamente, l'oggetto si presenta come una cassetta rettangolare di legno, sormontata da un coperchio cuspidato, dai due salienti formanti un angolo ottuso, il tutto ricoperto da lamine d'argento sbalzate. Lungo i bordi è inchiodata una striscia di ottone, mentre al sommo del coperchio ve n'è un'altra d'argento, con una « cresta » disposta verticalmente ed ornata nella parte centrale da una grossa gemma sfaccettata (fig. 1).

Le dimensioni esterne della cassetta, rese disuguali dalla presenza della fascia di ottone, piuttosto sconnessa e malamente ripiegata lungo gli spigoli, sono, in pianta ed in media, di mm. 296 di lunghezza, mm. 215 di larghezza e mm. 134 in alzato. Il coperchio, alto mm. 105 (senza il fregio verticale alto mm. 18), con la gemma che lo sormonta e che con il suo perno misura mm. 34, portano l'altezza totale dell'oggetto

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1973

nel milanese scritta in forma di cronaca da mio padre, pubblicata da F. Cusani in: Archivio Storico Lombardo, 1879, pp. 643-684.

Inoltre il Del Mayno trascrive integralmente una relazione che si trova presso l'Archivio di Stato di Torino: *Relazione dell'assedio e resa del Castello di Milano alle armi gloriose di S.M. il Re di Sardegna*.

FELICE CALVI, *Il Patriziato milanese*. Milano, 1865. II Ediz. appendice pp. XXVI-XXVIII. Inoltre 18 incisioni ritraggono l'assedio del 1733. Vedi: P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Le stampe storiche conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*. Milano, 1932, nn. 789 al 806.

²¹ LAURA ROSSO, *La pittura e la scultura del '700 a Torino*. Torino, 1934, p. 52, tav. 54.

²² LUCA BELTRAMI, *Un quadro storico. L'assedio ed attacco del Castello di Milano nel dic. 1733 per opera delle truppe franco-sarde*. In: *L'Illustrazione Italiana*, 1900, 16 sett., pp. 199-202.

²³ *Archivio Storico Civico di Milano. Località milanesi*. Castello 1606-1799, (Cartella 116).

²⁴ U. THIEME, F. BECKER, *Künstlerlexikon*. Lipsia, 1907, Vol. I, p. 575. Vi è citato solo per esser l'autore del dipinto dell'assedio del Castello del 1733.

²⁵ P. ZANI, *Enciclopedia metodico, critico ragionato delle Belle Arti*. Parma 1819. Vol. II, p. 146. Indica l'Antoniani come pittore milanese operante nel 1735 e vivente nel 1778.

²⁶ Vedi: *Storia di Milano*. Fondazione Treccani, 1966. Vol. XII, 809.

²⁷ LUIGI MALLÉ, *Stupinigi*. Torino, 1968, p. 432.

²⁸ Pubblicazioni in cui sono date notizie della campana:

La Campana della Rocchetta nel Castello di Milano. In: Archivio Storico Lombardo, 1880, pp. 136-139.

FELICE CALVI, *Il Castello di Porta Giovia e sue vicende nella Storia di Milano*. In: Archivio Storico Lombardo, 1886, pp. 288-289.

LUCHINO DEL MAYNO, *Vicende militari del Castello di Milano*. Milano, 1894, pp. 118-119 con ill.

LUCA BELTRAMI, *Un quadro storico*. In: *L'Illustrazione Italiana*, 1900, 16 sett., p. 199. VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri... Vol. IX* (dedicato alle campane). Milano, 1892, pp. LXVII-LXXIV, con numerose ill. Descrive diffusamente la campana del 1734.

Nello stesso volume, sono indicate tutte le campane attribuite a Bartolomeo Bozzo che in alcune firme si definisce *Mediolanensis*: 84-85) Campana Seyssel, 1734. 92) Campana minore della torre dell'orologio in Piazza Mercanti, 1742. 93) Piccola campana dell'orologio del Palazzo di Brera, 1743. 94) Campana più grande della precedente, nell'orologio del Palazzo di Brera. 98) Quinta campana di S. Eustorgio, 1753. 102) Piccola campana in S. Maria del Paradiso, 1755. 103) Campana maggiore della Basilica di S. Ambrogio, 1755. 104) Seconda campana della Torre della Basilica di S. Ambrogio, 1755. 105) Terza campana della Torre della Basilica di S. Ambrogio, 1755. 106) Quarta campana della Basilica di S. Ambrogio. 107) Quinta campana della Basilica di S. Ambrogio. 117) Seconda campana in S. Protaso ai Monaci. 119) Campana in S. Vincenzo in Prato, datata 1769, proveniente da altra Chiesa.

In un articolo di DIEGO SANT'AMBROGIO, *La Badia di Morimondo*. In: Archivio Storico Lombardo, Milano, 1891, p. 139, è scritto che le tre campane della suddetta Badia furono fuse da Bartolomeo Bozzo nel 1737. La notizia è riportata anche nel citato volume del Forcella a p. LXXVII.

²⁹ Notizia gentilmente datami dal Marchese Vittorio Seyssel d'Aix.

OLEG ZASTROW

Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina

Nella sala delle Oreficerie delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, presso il Castello Sforzesco di Milano, è esposto un pregevole cofanetto, contrassegnato con il numero d'inventario « 8-Oreficerie ». Acquistato una ventina d'anni addietro, benchè susciti notevole interesse per l'inconsueto ciclo agiografico rappresentato ed il suo livello stilistico, nonchè per la preziosità del materiale usato ed il buon stato di conservazione, a tutt'oggi non è stato ancora considerato dettagliatamente da alcuno studioso e risulta, a mia conoscenza, totalmente inedito¹. Invero, l'oggetto presenta una serie di interrogativi, relativi all'identificazione delle scene e dei personaggi raffigurati, della stilistica e delle influenze a cui si ispirò l'artista, fino all'eventuale ambito geografico di provenienza ed all'epoca in cui potrebbe essere inquadrato. In appendice, presentano talune complicità i patenti rimaneggiamenti e le aggiunte, eseguite a più riprese.

Schematicamente, l'oggetto si presenta come una cassetta rettangolare di legno, sormontata da un coperchio cuspidato, dai due salienti formanti un angolo ottuso, il tutto ricoperto da lamine d'argento sbalzate. Lungo i bordi è inchiodata una striscia di ottone, mentre al sommo del coperchio ve n'è un'altra d'argento, con una « cresta » disposta verticalmente ed ornata nella parte centrale da una grossa gemma sfaccettata (fig. 1).

Le dimensioni esterne della cassetta, rese disuguali dalla presenza della fascia di ottone, piuttosto sconnessa e malamente ripiegata lungo gli spigoli, sono, in pianta ed in media, di mm. 296 di lunghezza, mm. 215 di larghezza e mm. 134 in alzato. Il coperchio, alto mm. 105 (senza il fregio verticale alto mm. 18), con la gemma che lo sormonta e che con il suo perno misura mm. 34, portano l'altezza totale dell'oggetto

a mm. 273. Le due facce oblique del coperchio sono rettangoli di mm. 294 per 125.

La struttura della cassetta è di legno di noce, rifinito con grande precisione e lucidato. Ciascuna delle facce dell'oggetto e del coperchio presenta un'incorniciatura a rilievo, eseguita intagliando magistralmente un vano centrale regolare nello spessore del legno; tale bordo, di dimensioni medie di mm. 23 circa, è coperto, come già dissi, dalla striscia di ottone di analoga larghezza. Il fondo della cassetta è composto da una tavola lignea pianeeggiante e lucidata; in corrispondenza a ciascun angolo, sulla faccia esterna, è un intaglio circolare regolare poco profondo, di circa mm. 30 di diametro, con al centro un foro regolare e profondo, largo 10 mm. Questi quattro incavi corrisponderebbero agli incastri su cui poggiava in origine la cassetta; dato il tipo di elaborazione, parrebbe che i « piedi » avessero un incastro di tipo ligneo, a forma cilindrica regolare. Analogamente a questa metodologia era disposta l'antica chiusura del coperchio, come si vedrà appresso.

Attualmente il coperchio del cofanetto ruota su due grossi cardini di ferro, visibili anche parzialmente dall'esterno, fissati con tozze viti ai bordi dell'oggetto³. Ad un grosso gancio, pure di ferro, applicato internamente al coperchio, corrisponde, all'interno della faccia sottostante del cofano, una serratura, palesemente aggiunta in seguito ed estranea al contesto originario dell'opera; il passo chiave è visibile all'esterno, nel punto ove è stata perforata malamente una delle lamine argentee³.

Superiormente, in ciascuno dei quattro punti di giunzione ortogonale dei lati della cassa, come nei corrispondenti e combacianti punti del coperchio, è praticato un foro, analogo a quello già descritto per il fondo dell'oggetto: in alcuni sono visibili ancora dei frammenti di legno, forse degli incastri originari⁴. In conclusione, la chiusura del cofanetto era assicurata da quattro pioli cilindrici, sporgenti dal coperchio, che andavano a combaciare coassialmente in altrettante sedi, all'uopo ricavate nello spessore delle tavole lignee.

L'interno dell'oggetto si presenta attualmente ricoperto, in modo un poco sommario, da una sorta di velluto rasato, di colore rosso violaceo, incollato alle pareti interne, di applicazione relativamente recente. È possibile che sia stato aggiunto, più che per abbellire l'interno, per evitare la fuoruscita degli oggetti ripostivi, anche non più a carattere cultuale, stante la mediocre conservazione delle giunzioni del fondo con le pareti laterali.



FIG. 1 - Il Reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina.
Castello Sforzesco, Sala Oreficerie.

Prescindendo dalla differenziazione figurale-ornamentale, forse in parte spiegabile con il minore spazio ove difficile era campire un elemento del ciclo agiografico rappresentato nelle formelle, è manifesto come l'aulico e compiaciuto svolgersi del fogliame e dei caulicoli vagamente vitinei, sia pure in parte ancora stilizzati, male si accordi con la sobria « cresta » del coperchio, essa pure a carattere vegetale, ma ben lontana, più che sul piano esecutivo, in quello dei concetti artistici. Questo fregio, a mio parere coevo con le formelle, e abbellito con la medesima doratura a fuoco, sottolinea con grande semplicità esecutiva il vivo, imponente e contemporaneamente intenso senso di suggestione che caratterizza l'espressione di tutte le formelle: sebbene in funzione ornamentale, è degno coronamento degli intenti e della stilistica, espressi dall'artefice delle parti sbalzate. Accentuerebbe il senso di arido sovraccarico, nelle due laminette, la fila di piccole crocette a quadrifoglio, inutilmente poste a riempire uno spazio già stipato d'elementi decorativi⁷. Nelle formelle al contrario nulla di tutto ciò, anzi, gli spazi liberi si dilatano in superfici di ampio respiro, volutamente prive di qualsivoglia ornato gratuito, cosa che avrò più avanti ancora occasione di osservare, come uno degli elementi tipizzanti la stilistica dell'opera.

Il fregio d'ottone non mi pare verosimilmente accostabile né al rimaneggiamento testè accennato, né, tanto meno, alle parti più antiche della cassetta. Infatti, le due lamine triangolari, anche discostandosi dalle formelle, risultano comunque elementi pregevoli, non solo per la stilistica espressa, ma perchè frutto dell'operare di un artigiano discretamente abile: apparentemente simili, mostrano numerose differenze, sia nelle dimensioni generali dell'ornato, quanto nei singoli dettagli. Nulla di tutto ciò nel fregio d'ottone, dozzinale nel materiale usato, nella tecnica « standard » d'impressione, nel disegno stesso dell'ornato e perfino nell'applicazione sommaria e poco curata. Un intervento simile difficilmente potrebbe inquadrarsi in un'epoca definita, tuttavia ne attesterebbe la discreta antichità il tipo di chiodi usati, assai simili per forma e dimensioni a quelli d'argento ed essi pure fatti a mano, tuttavia differenziandosi per il fatto d'essere d'ottone⁸.

Una considerazione a parte meriterebbe la grossa gemma di cristallo di rocca sfaccettato, posta al sommo del coperchio. Accettando la proposta di contemporaneità del fregio superiore del cofano con le parti più antiche dell'opera, difficilmente si potrebbe ambientare questa figura poliedrica, tagliata in modo così magistrale, ad un'epoca molto arretrata.



FIG. 2 - Particolare. La cacciata del Demonio.



FIG. 3 - Particolare. La conversione.

È comunque visibile la discretamente armonica disposizione del cristallo, particolarmente per quanto riguarda la decorazione seghettata con la relativa incorniciatura della base del fregio, che si interrompe senza bruschi salti in prossimità della gemma.

Comunque, se questo tipo di fregio a fogliami stilizzati, più o meno semplificati, a palmette, lo si ritrova in numerose opere antiche, e non solo d'oreficeria, come sul sarcofago di Carlomagno, nella cattedrale di Aachen; sul reliquiario di Domiziano di Maastricht a Hui, nella chiesa di Notre Dame; in quello di S. Hadelin nella chiesa di S. Martin di Visé; così come, ad esempio, sul portale maggiore del duomo di Massa Marittima, nei fatti della vita di Cerbonio di Populonia, non altrettanto può dirsi per il tipo di gemma che lo orna. Un esemplare analogo, ma pure di incerta datazione, è quello che orna, ad esempio, il braccio verticale della croce di Cecco da Camerino a Serra Patrona (Macerata), nella chiesa di S. Clemente. Se si proponesse la contemporaneità della gemma con i due triangoli argentei del coperchio, nulla vieterebbe di pensare che quella sostituisse, come per queste lamine sbalzate, un qualche ornato di meno vistosa apparenza.

Gli ultimi interventi, in ordine di tempo, sono ravvisabili nella copertura di velluto delle parti interne e, specialmente, nell'applicazione dei cardini e della serratura di ferro. Cardine e serratura, moderni, sono applicati con chiodi e viti pure moderni, senza badare ad eventuali danni inferti all'oggetto, fra i quali è particolarmente da deprecare il foro della chiave al centro di una delle lamine maggiori. Persa probabilmente la sua funzione culturale, come già accennai, l'oggetto venne adattato in tal modo verosimilmente non anteriormente al XIX secolo.

L'identificazione e l'interpretazione del ciclo agiografico rappresentato ha posto talune difficoltà iniziali, le quali tuttavia ritengo siano state tutte superate⁹. Che si tratti di scene di martirio non ponesi alcun dubbio, osservando la formella con la decapitazione e quella con la tortura. L'oggetto, nella sua sequenza cronologica di fatti, va letto girandogli attorno in senso antiorario e posso affermare che, coerentemente allo svolgersi delle scene, i rimaneggiamenti posteriori non ne hanno mutato l'ordine iniziale.

Il primo episodio, su un lato minore della cassetta, mostra una donna, assisa e nimbata, che alza la mano in segno di autorità rivolgendosi ad un'altra donna, senza aureola e posta in piedi (fig. 2); la seconda scena,

su un lato del coperchio, raffigura un vescovo attorniato da quattro Santi nimbati, uno dei quali di sesso femminile (fig. 3). Nel lato corrispondente della cassetta si vedono un Santo ed una Santa immersi ignudi in un calderone sotto cui ardono fuochi attizzati da due uomini posti ai lati (fig. 4). Sul secondo lato minore del cofanetto è sbalzata la scena della decapitazione: un carnefice ha già sipccato dal collo del Santo la testa nimbata, che giace a terra; a lato una donna non aureolata assiste contrita (fig. 5). L'ultima faccia della cassa è quasi un tutt'uno, nel concetto conclusivo e trionfale, con il corrispondente lato del coperchio: inferiormente è il Pantocratore assiso, attorniato da Pietro, Paolo e due Santi (fig. 6); in alto, l'Agnello Mistico Crocifero, in una doppia cornice circolare, con ai lati quattro figure alate e nimbate (fig. 7).

Se le prime due scene, così come le due ultime, suggerivano pochi appigli specifici utili al riconoscimento dei personaggi, entrambe le raffigurazioni di martirio, per la speciale caratterizzazione, nonché per la successione, hanno dato i lumi maggiori. Il cofanetto, in sostanza, narra alcuni degli episodi salienti della vita, passione e trionfo di due santi martiri: Cipriano e Giustina. Ritengo non inutile riassumere qui di seguito quello che la tradizione, o meglio le tradizioni, ci hanno tramandato sulla vita di questi due Santi; la conoscenza di tali fatti, oltre a giustificare pienamente l'interpretazione delle singole scene e dei numerosi personaggi raffigurati, ritengo valga a comprendere, in una visione generale, il motivo del diffondersi, specie nel primo millennio cristiano, di questo culto e, più specificamente, l'indirizzo non solo tecnico ed artistico, ma anche mistico e compositivo dell'artefice che elaborò questa cassetta in cui, senza alcun dubbio, in origine era custodita una parte delle sante reliquie dei due martiri.

Cipriano e Giustina sono commemorati nel Martirologio Romano il giorno 26 di settembre¹⁰, ed in quello greco il 2 di ottobre¹¹; non sussiste un comune accordo sull'identificazione storica dei personaggi e, da parte di alcuni studiosi, persino si avanzano dubbi circa la loro reale esistenza¹².

Fra le fonti più antiche, e per certi versi contraddittorie, fonti a cui attinse per il suo Martirologio Beda, così come furono conosciute da Prudenzius, che vi accenna nel suo carme in onore di S. Cipriano di Cartagine¹³, sono un sermone di S. Gregorio Nazianzeno¹⁴, in data 3 ottobre 379, ed un componimento poetico dell'imperatrice Eudossia, scritto verso la metà del V secolo¹⁵: secondo il primo, fra l'altro, Cipriano fu vescovo di Cartagine, per il secondo di Antiochia. Il personaggio di Ci-

chetica della città, lungo il tragitto tra casa e scuola, è osservata da un certo pagano Aglaide che se ne innamora e la chiede in sposa. Decisa a restare vergine, Giusta rifiuta e riesce a sfuggire ad un tentativo di rapimento da parte di Aglaide. Viste vane le sue profferte, il pagano decide di rivolgersi a Cipriano, famoso mago pagano. Questi, consacrato fin da bambino ad Apollo, iniziato ai misteri di Mitra e Desette, aveva rapporti con i demoni, sapeva creare sortilegi, incantesimi, filtri magici, ma era anche un gran sapiente, conoscendo le « virtù » dei frutti, degli alberi, delle erbe, ecc. Era stato educato ad Argo, Elide e Sparta; in Frigia aveva imparato l'arte della divinazione; a Menfi, in Egitto, aveva appreso la magia; recatosi all'età di trent'anni in Caldea per apprendere l'astrologia, conobbe il diavolo che gli mise a disposizione una falange di demoni. Ad Antiochia ebbe gran fama come filosofo e mago¹⁷.

Nel tentativo di piegare con le sue arti demoniache la vergine Giusta al suo volere, Cipriano compie numerosi sortilegi, tutti respinti e resi vani dalla fede della fanciulla cristiana. Fra l'altro, in virtù d'interventi demoniaci, Cipriano muta le sue sembianze in quelle di una donna, si reca a tentare la fanciulla nella sua casa e, a sua volta, se ne innamora; la vergine, riconosciuto l'intervento del demonio, lo caccia col segno della croce.

Esasperato per non aver potuto nulla con le sue trame, il mago tenta il suicidio, ma ne è sconsigliato da un amico, Eusebio, che l'esorta a non disperare: entrambi comprendono quale sia la strada dell'errore e del male, così, su consiglio dell'amico, Cipriano rinuncia a tutte le sue arti magiche, impotenti davanti alla grazia divina. Compresa la grande virtù di Giusta, brucia tutti i suoi libri e si reca dal vescovo di Antiochia, Antimo; si fa tagliare i capelli, dona tutti i suoi averi ai poveri e si converte, imitato da Eusebio. Aglaide, colpito dalla potenza del Dio cristiano, si converte egli pure: tutti e tre ricevono il battesimo dal vescovo Antimo, alla presenza di Giusta. Questa assume allora il nome di Giustina e, fatta diaconessa, è messa a capo di un monastero. Aglaide ed Eusebio si fanno sacerdoti, così come Cipriano che, diventato in seguito grande difensore della Chiesa nella lotta contro gli eretici, alla morte di Antimo, gli succede nella carica di Vescovo di Antiochia.

Durante la persecuzione di Diocleziano, Cipriano e Giustina vengono fatti arrestare dal prefetto Entolmio, « comes » d'Oriente, il quale, dopo averli interrogati, esortato da Cipriano a convertirsi, li pone entrambi alla tortura nella città di Damasco, facendoli immergere in una caldaia

di pece bollente; ma entrambi i Santi restano illesi. Un amico di Entolmio, chiamato Atanasio, prete d'idoli, si presenta per salvare l'onore degli dei; ma, appena si avvicina al bracere, il fuoco lo divora. Inviati a Nicodemia dall'imperatore Diocleziano, questi fa decapitare Cipriano e Giustina insieme ad un cristiano di nome Teoctisto¹⁸. I loro corpi, gettati alle belve, restano intatti ed intoccati; per il volere di una pia donna, certa matrona Rufina, i resti vennero portati a Roma, dove fu data loro degna sepoltura.

Ritengo che, sulla base schematica di questa narrazione, ci siano sufficienti elementi per identificare le scene ed i personaggi rappresentati sulla nostra cassetta. È utile premettere che, nella scelta degli episodi, vennero adottati alcuni criteri rigorosi, che più avanti avrò modo di illustrare, sì che, ad un'analisi approfondita, nulla pare casuale o superficiale: il complesso è stato elaborato sulla base di sollecitazioni acute e dotte, miranti ad esprimere intenzioni mistiche ed edificanti.

Il primo episodio mostra Giustina, già convertita, che scaccia col segno della croce Cipriano, comparso in casa sotto le mentite spoglie di una fanciulla (fig. 2). Sul primo saliente del coperchio è la grande scena della conversione: al centro è il vescovo d'Antiochia, Antimo; alla sua destra è Giustina con al fianco Cipriano, già convertito; alla sinistra di Antimo, pure già convertiti, sono Eusebio ed Aglaide. Tutte quattro le figure virili indicano, con la mano alzata, la fanciulla vergine, che, a sua volta, fa segno verso il vescovo, rappresentante della Chiesa Romana (fig. 3). Inferiormente è la tortura dei due martiri nel calderone di pece bollente, col fuoco attizzato da due carnefici, sullo sfondo di costruzioni allusive alla città di Damasco (fig. 4). Il secondo lato minore del reliquiario mostra la decapitazione di Cipriano a Nicomedia, città di cui si intravedono gli edifici; sul fianco, la figura femminile non aureolata alludente alla matrona Rufina (fig. 5). Le ultime due formelle, di significato palese, anche se più formale, mostrano l'apoteosi finale col Cristo Giudice, che porge, alla sua destra, le chiavi a Pietro, affiancato da Giustina; alla sinistra Paolo riceve il rotolo della legge, avendo a lato Cipriano (fig. 6). In alto è l'apoteosi celeste con l'Agnello Mistico fra creature alate (fig. 7).

La spiegazione della particolare diffusione del culto di questi Santi si giustifica in parte con la presa che questo tema ebbe sulla fantasia popolare. Non è tanto la versione miracolistica della loro passione e

morte, d'altronde abbastanza comune, quanto la duplice tematica dell'uomo che vende l'anima al diavolo e della fanciulla che trionfa sul suo seduttore: argomenti cari alle saghe popolari e che troveranno la loro massima espressione nel Faust di Goethe¹⁹. Accresce il senso di popolare commozione il martirio e il sacrificio d'entrambi, legati ancora dall'amore, sentimento tuttavia trasfigurato dall'essere non più terreno, bensì riflesso purissimo dell'amore divino; le fiamme e la pece bollente non bruciano i loro corpi resi ormai invulnerabili agli ardori delle passioni umane: è sintomatico, in tal senso, che una delle raffigurazioni più comuni della loro storia sia quella tipica dell'immersione miracolata nella caldaia ribollente²⁰.

Una prima considerazione che scaturisce, ora che si è interpretato tutto il ciclo agiografico, è relativa al rigore con cui si bilanciano, insieme o alternativamente presenti, le figure dei due martiri. Sono raffigurati insieme sui lati maggiori del reliquiario (fig. 4, 6), così come nel primo spiovente del coperchio (fig. 3); singolarmente, invece, sui due lati minori (fig. 2, 5): nel primo di questi la figura di Cipriano, in sembianze muliebri, sottintende più che altro l'opera del demonio, peraltro bilanciata, sull'altro lato minore, dal personaggio della matrona Rufina, simbolo della carità redentrice e vincitrice del male. Se, per un verso, si è voluto cancellare una priorità dell'uno rispetto all'altro, calibrando e livellandone la presenza, mi pare che, in un'intenzione abbastanza sottile, l'aspetto della vergine cristiana acquisti eminenza di significato.

Giustina apre il ciclo con l'atto miracoloso di cacciare il demonio ed è ancora, moralmente, il nucleo della scena di redenzione, anche se il vescovo d'Antiochia, Antimo, viene posto al centro della composizione: il vero tramite della conversione di Cipriano, Eusebio, Aglaide, è lei. Forse per sottolineare l'importanza di questo concetto si è voluto che Antimo stesse sì al centro della composizione, come massimo rappresentante della gerarchia religiosa d'Antiochia ma, pur vestendo i panni propri della sua carica, è l'unico personaggio privo d'aureola. D'altronde, come già osservato, tutti levano le mani ad indicare Giustina che, per modestia, indica a sua volta nel Vescovo l'autorità ecclesiale. Ancora, nella formella del Trionfo finale, ritengo non sia casuale la disposizione dei due Santi ai lati del Pantocratore: Giustina è con Pietro sulla destra, nella comune atmosfera che li caratterizzò: un'ingenua, palpitante fede, ardente di emotiva spiritualità; Cipriano è con Paolo, entrambi simboli di un paganesimo redento, di una saggezza e una cultura già deviate,

ma piegate, fino a mutarli in strenui difensori della Chiesa, soldati di Cristo.

Mi pare chiaro che, nella composizione del reliquiario, ben poco si sia concesso ad una certa tradizione, già sottolineata, di compiuta saga popolare. Si può peraltro accennare al fatto che, con le dovute riserve, la figura di Giustina alluda alla Vergine, Madre del Cristo, nel concetto di tramite per la redenzione dell'umanità peccatrice e traviata verso la via della salvezza. Questo tema, già conosciuto e ben rilevabile, specie nell'ambito meridionale europeo, si ricollega all'antichissimo e mai dimenticato mito, sia pure filtrato dalla sensibilità cristiana, della Dea Madre: la Magna Mater, la Venere Ericina punica e degli Elimi, l'astratta fecondità, ritratta come profilo vagamente muliebre, degli antichissimi popoli delle isole mediterranee.

Se si volessero intitolare le sei scene figurali, penso che potremmo chiamarle, nell'ordine già enunciato: la cacciata del demonio, la conversione, il martirio, la decapitazione, il trionfo finale e l'apoteosi celeste; schema che, così sintetizzato, ribadisce il già enunciato rigore, più concettuale che narrativo. Tutto questo, su un piano ancora solo agiografico o meglio didascalico-mistico, ritengo contribuisca a mettere in evidenza l'impegno e l'importanza che si vollero attribuire al reliquiario dei due Santi; qualità che verranno riconfermate dall'analisi della tecnica e dello stile che improntarono il lavoro dell'artefice orafo.

Non si conoscono dati certi sul sito d'origine del cofanetto o sulla chiesa in cui era conservato. Una vaga nota, relativa al luogo di provenienza, cita la città di Lucca o i suoi dintorni²¹. Non è impossibile che l'oggetto, anche se proveniente da bottega assai distante da questa città, sia stato commissionato da qualche chiesa o monastero lucchese: potrebbe esserne una labile conferma la presenza, nel centro della città, di una via tutt'ora intitolata alla vergine Giustina, intitolazione assente, come quella di Cipriano, a mia conoscenza, da strade o chiese delle principali città toscane. Comunque, la discreta diffusione del culto dei due santi martiri, oltre al ben noto problema relativo alla troppo facile trasportabilità delle oreficerie attraverso distanze spesso anche notevoli, non permettono di documentare l'edificio o la località cui il cofanetto era originariamente stato destinato. Per quanto riguarda la conoscenza del luogo ove esso venne elaborato, ritengo che validi appigli possano esserci forniti dalla stilistica e dalla tecnica usata.

Un'osservazione introduttiva, anche se necessariamente schematica, ri-

veste l'analisi sulla presenza di un presunto « bizantinismo » nelle scene e nelle figure sbalzate sulle lamine argentee; stilistica la cui reale esistenza potrebbe darci già qualche primo sommario elemento cronologico o « geografico »²². È risaputo che una certa influenza di Bisanzio, o meglio orientale, anche solo superficiale, è sempre presente nell'arte figurativa altomedioevale, con punte e ritorni periodici più o meno pronunciati; tuttavia non è evidentemente a questo aspetto formale cui intendevo riferirmi, aspetto peraltro abbastanza manifesto in una tendenza ad uno schematismo simmetrico più evidente nei riquadri del trionfo finale e dell'apoteosi celeste e, con minore evidenza, nella scena della conversione.

Parlando di eventuali influssi non formali d'Oriente della Cristianità, ritengo che il pensiero corra al più ad influssi del cosiddetto secondo periodo aureo, i cui albori si palesano alla fine del IX secolo. Del primo periodo aureo, o giustiniano, interrotto dalla lotta iconoclasta, non ritengo possa paragonarsi alcunché, anche su di un piano di accenti formali. Valgano per tutti, come esemplificazioni ferme al campo dell'oreficeria, la patena d'argento con la comunione degli Apostoli, nel Museo Archeologico di Costantinopoli, dal disegno fittamente segnato da precise linee, intensamente e freddamente panneggianti i tessuti che ricoprono gli apostoli; il piatto argenteo col matrimonio di Davide, ritrovato a Cipro ed ora a Nicosia nel Museo d'Arte Antica e quello pure d'argento con l'incontro di Meleagro e Atalanta, al Museo dell'Ermitage di Leningrado: questo ancora gonfio di ellenismo, quello in ibrido contrasto fra classicismo e rigida astrazione, cara ai mosaici ravennati; e ancora, la celebre anfora argentea di Concesti, pure al museo di Leningrado, d'argomento decisamente epico-mitologico ed il vaso d'argento di Homs in Siria, ora al Louvre, dai clipei sbalzati con Cristo, Angeli e Santi di forme plasticamente classicheggianti.

I legami con l'oreficeria bizantina, prodotta dopo la fine dell'iconoclasma costantinopolitano, sembrano forse più stringenti ma, come già dissi, solo su un piano di accenti e di impostazioni formali. Ben poco o nulla si può ravvisare in comune, anche superficialmente, col nostro cofanetto nelle celebri opere smaltate rimasteci come, del Tesoro di S. Marco, il calice di sardonice e argento dell'XI secolo; o la copertina di libro con Cristo e Apostoli della Biblioteca Marciana, del XII secolo; o, ancora nel Tesoro, la legatura con l'Arcangelo Michele ed altre placchette di copertine, unitamente alla patena d'alabastro, tutte dell'XI secolo. Lo stesso valga per due tipiche stauroteche d'oro e smalti: l'una nel Tesoro

della Cattedrale di Esztergom, dell'XI secolo, l'altra in quello della Cattedrale di Limburg an der Lahn, della fine del X secolo²³.

Nelle opere di metallo sbalzato, e pertanto dal modulo tecnico più prossimo al reliquiario considerato, l'affinità non pare illuminarsi di significativi accenti. Se, ad esempio, osserviamo la patena argentea con la Crocifissione, dell'XI secolo, conservata a Hollerstadt nel Tesoro della Cattedrale; il trittico bronzeo del XII secolo, con Maria ed il Bimbo fra S. Gregorio Nazianzeno e S. Giovanni Crisostomo, al Victoria and Albert Museum di Londra; le due placche argentee del reliquiario del Louvre, databile al XII secolo, l'una con la croce, l'altra con l'Angelo e le Marie al sepolcro; la legatura con la risurrezione del Cristo, d'argento dorato del XIII secolo, nella Biblioteca Marciana, risultano evidenti i profondi contrasti tecnici e stilistici. L'estrema raffinatezza grafica, il compiacimento decorativo, la ricerca del dettaglio minuzioso ed elegante, una costante tendenza all'appiattimento delle superfici, unitamente all'astrazione costante, svincolata da una precisa, tangibile realtà, formano una barriera invalicabile con gli accenti corposi, plasticamente reali, dall'espressione intensa ed inquieta che turba più o meno accentuatamente tutti i personaggi del nostro reliquiario. Lo sfondo adimensionale delle opere sopra citate, schiacciato dalla compassata presenza, rituale, solenne, sacerdotale delle figure, nel cofanetto acquista un'importanza affatto rilevante, dilatandosi in spazi concreti e vibranti d'azione, specie nelle scene più umanamente appassionanti: quella della cacciata del demonio, del martirio e della decapitazione. Pur quando un certo schematismo di marca bizantina si infilti nella nostra opera, e in particolare nelle restanti tre formelle, l'artista opera tuttavia secondo schemi desueti a Bisanzio: smuove le vesti, gli arti, le mani in morbide variazioni, acutamente espressive.

Appare manifesto che, per ritrovare l'atmosfera e gli stilemi della cassetta del Museo di Milano, sia opportuno indirizzarsi al complesso operare artistico dell'Europa postcarolingia: tale piattaforma selettiva mi pare pertinente, per l'evidente distacco dal neoclassicismo della « renovatio ». Se, per contro, come esemplificazione di un poco rilevante classicismo, si portassero i rilievi dell'altare aureo ambrosiano, ed in modo particolare, tralasciando l'opera del collaboratore più sensibile a tormentate e vibranti realizzazioni plastiche, la parte a cui Vuolvinio mise mano direttamente, non ritengo che il delicato e pittorico discorso narrativo, per certi versi non dimentico ancora di antiche reminiscenze,

possa accostarsi al nostro sceneggiato, formalmente meno vibrante, esternamente più rattenuto, dalle figure parzialmente bloccate, di minor estroversa espressività. Ovviamente, questo va riferito cercando di non dimenticare la maestria degli artefici dell'altare, maestria per certi versi rimasta insuperata nell'Altomedioevo.

Ben più aderente, su un piano di principi più che di realizzazione, mi pare il confronto con opere come la pala d'oro del Duomo di Aquisgrana o l'antependio di Basilea, ora al Museo di Cluny. Tuttavia, prescindendo dall'alto livello esecutivo di tali opere monumentali, si avverte, nella creatività del nostro oggetto, un'umanità marcatamente morbida ed addolcita che propone, al più, di sottintendere una parentela lontana con le opere citate. Su un piano di forse maggior aderenza, negli scopi espressivi, si potrebbe nominare il rilievo più antico del già citato reliquiario di S. Hadelin e talune formelle, specie sul suppedaneo, del crocifisso argenteo di Vercelli²⁴. Tuttavia, prima di cercare di approfondire un'ambientazione ottoniana, a cui il già accennato senso di umanità parrebbe suggerire un orientamento creativo « lombardo », nel significato più vasto della parola, vorrei osservare alcune possibilità di paragone con opere ipoteticamente coeve rimasteci²⁵.

Nel quadro dell'oreficeria « lombarda » possiamo citare talune delle celebri opere, fra cui quelle tutt'ora conservate a Milano, come il Crocifisso d'Ariberto e la legatura argentea dell'Evangelario pure legato al nome del grande Arcivescovo; la stauroteca bresciana conservata nel Tesoro del Duomo Vecchio, unitamente alla di poco più tarda Croce del Campo; la legatura dell'Evangelario con S. Eusebio e la cassetta reliquiario argentea del Duomo di Vercelli; le due celebri « paci » smaltate, l'una rappresentante il recto della già citata copertina del Duomo di Milano, l'altra a Chiavenna nel Tesoro di S. Lorenzo; alcune opere minori come una patena di rame dorato e inciso, pure a Chiavenna, nonché le abbastanza numerose croci astili metalliche della zona prealpina; infine, le tre croci argentee monumentali: del S. Michele di Pavia, della Cattedrale di Vercelli e del Duomo di Casale Monferrato.

Un gruppo di questi oggetti si stacca subito nettamente, abbastanza omogeneo, per l'epoca e la stilistica propriamente romanica: possiamo citare fra questi il crocifisso di Casale²⁶; la croce del Campo²⁷; la patena di Chiavenna e le più tarde delle croci astili pedemontane, come quella di Villa di Chiavenna, di Piuro e di Bema in Val Gerola²⁸, oltre a quella ticinese di Cademario²⁹. La sostanza artistica di questi elaborati non



FIG. 6 - Particolare. Il trionfo finale.

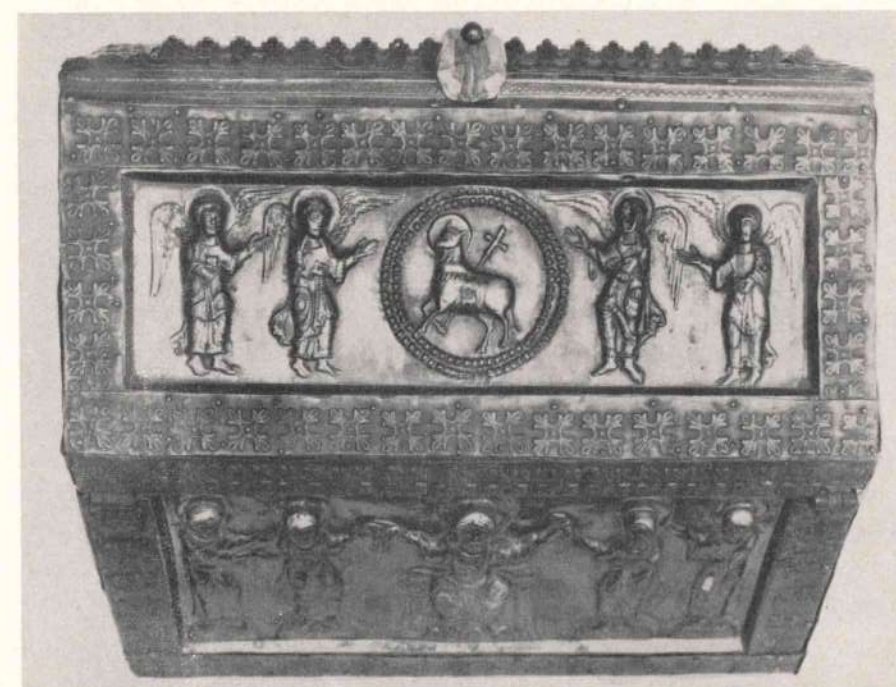


FIG. 7 - Particolare. L'apoteosi celeste.

presenta acute comunanze con le lamine cesellate della nostra cassetta: a tale riguardo scorci illuminanti, più o meno comuni a tutti, forniscono la forte caratterizzazione fisionomica dei personaggi della croce bresciana, della patena chiavennasca, delle croci astili; la robusta disposizione anatomica, fortemente aggettante e massivamente realizzata specie della croce del S. Evasio di Casale; in generale, la realistica concezione del dolore umano, in cui i sentimenti acquistano vigore concreto, il tutto non disgiunto da un'austera pacatezza, tipica della migliore consuetudine romanica. Per altro, in quelle opere non è assente una certa dose di manierata espressività, ben lontana dall'intensità emotiva, ma rattenuta, di opere più antiche e culturalmente coadiuvante a testimoniare un indebolimento artistico, nell'ambito dell'oreficeria lombarda, al concludersi dell'impulso imperiale-ottoniano³⁰.

Fra le altre opere citate, un'attribuzione antitetica, per quanto riguarda i concetti esecutivi, può essere accordata a quegli oggetti in cui gli influssi bizantini lasciano ancora forti remore: fra questi primeggiano la stauroteca di Brescia³¹ e, in modo un po' meno lampante, le due « paci » smaltate, oltre alla cassetta reliquiario di Vercelli e alle croci astili comasche di Rovenna e Scaria. Se nel primo gruppo di oggetti citati era possibile ritrovare una certa comunanza, per altro ben diversamente realizzata, di corposo realismo, in questo secondo non ritengo si palesino significative assonanze concettuali, ancorchè esecutive. La stilizzazione, una certa rigidità formale, l'uso un po' pesante e compiaciuto di una decorazione ampollosa, escluderebbero alcun nesso con la vivace caratterizzazione del reliquiario.

Rimane una piccola parte delle opere citate che, d'altronde, tocca solo marginalmente il vivo della composizione del nostro cofanetto: da un lato la croce d'Ariberto ed il verso argenteo della sua legatura d'Evangeliario; dall'altro le due grandiose croci d'argento di Vercelli e Pavia³². Quest'ultime, salvo alcune formelle di cui già accennai, per la monumentalità della composizione già propongono grosse remore comparative; inoltre, la funzione culturale risulta totalmente dissimile: qui è decisamente aulica e spettacolare, mentre nel nostro caso è essenzialmente edificante e narrativa, sì che la scelta dei soggetti impone problematici divari. È comunque indubbio che, specie per le grandi superfici lavorate, i due crocifissi si distaccino fortemente per la tecnica ad « ammacatura » usata, rispetto alle formelle del reliquiario. Relativamente alla croce ed alla legatura d'Ariberto, salvo restando un'abbastanza pro-

nunciato bizantinismo che blocca fortemente le figure, certi aspetti strutturali dei personaggi potrebbero avvicinarle vagamente alla nostra opera che, a mio parere, resta comunque anche solo tecnicamente, di gran lunga superiore³³.

Prima di passare ad un altro gruppo di oggetti di più pungente affinità, anche se di materiale diverso, mancando come si è visto sufficienti apigli, nell'ambito dell'oreficeria, per una comparazione attendibile, data fra l'altro la grande rarità stilistica dell'oggetto, vorrei brevemente porre in risalto alcuni aspetti iconografici, senza dimenticare tuttavia l'assunto che, specie nell'epoca medioevale, anticipazioni e più spesso ritardi sono tipiche componenti, per cui ogni definizione conclusiva resta comunque legata alla stilistica dell'opera esaminata.

L'accentuata sobrietà del costruito ha ridotto a pochi aspetti essenziali le scene: le formelle della conversione, del trionfo finale, dell'apoteosi celeste si riducono alla sola presenza dei personaggi, ove si escluda il cerchio inscrivente l'Agnello Crocifero ed il trono del Cristo; fra l'altro sono le lamine a carattere più formale e tradizionale, come già sottolineai. Nelle altre tre si nota la presenza di sfondi architettonici e, in particolare nella cacciata del demonio, di una fascia panneggiata attorno alla cornice perlinata che racchiude la scena: queste tipiche ambientazioni, al di là di una identificazione puntuale geografica, si ritrovano già abbastanza frequentemente nelle pitture e negli avori carolingi, ma ebbero in genere largo impiego nella miniatura a cui certe scene, specie la cacciata del demonio, sembrano ispirarsi.

Interesse tutto particolare ispira il sedile su cui è posta Giustina nella prima delle formelle (fig. 2). Mentre quello che si vede del trono del Pantocratore si riduce a due colonne tortili, munite di basamento e col capitello di tipo vagamente floreale, raccordate da un cuscino, modulo abbastanza consueto e che si ritrova spaziente in un'epoca relativamente assai ampia (fig. 6), la vergine Giustina è assisa, per una particolare posizione aprospettica, apparentemente su una sbarra, sostenuta alle due estremità da una doppia coppia di sottili aste, verticali e parallele. Ciascuna di queste aste si allarga, poco più su del centro, in un anello entro cui passa il supporto su cui sedersi; superiormente, ogni asta termina con un grosso pomolo decorato da puntini, in basso con un piede massiccio trapezoidale; un diverso tipo di puntinatura corre lungo tutto il sedile. Una simile composizione, assai poco comune, realizzata con tale scrupolosità di dettagli non poteva non essere copiata dal vero, pur

interpretandola in chiave prospettica personale; si tratta infatti di un raro ed interessante esemplare di « sella plicatilis »³⁴.

Questo tipo di sedile, assai simile alla « sella castrensis » romana, da cui sarebbero derivati i modelli usati nel Medio Evo, se ha un discretamente abbondante repertorio, sommariamente comparativo, nelle raffigurazioni miniate dei codici, d'avori e d'oreficerie medioevali, ha ben pochi esemplari reali rimastici, fra cui merita di segnalare quelli provenienti dalla necropoli di Nocera Umbra, d'epoca longobarda, ora al Museo Nazionale dell'Alto Medioevo a Roma; quello del British Museum di Londra probabilmente del VI secolo e in particolare quello dei Musei Civici di Pavia, ritrovato presso il Ponte Coperto della città ed attribuito al X secolo. Purtroppo la raffigurazione inevitabilmente stilizzata del nostro tipo particolare di sedile non concede sufficienti appigli per un'inquadratura cronologica; esistono comunque alcuni dettagli che ritengo sia utile porre in rilievo.

Il tipo di piede trapezoidale, a cui l'artefice ha voluto accordare una minima divergente inclinazione di base, ritengo possa facilmente ricostruirsi come un esemplare del tipo a « zampetta appiattita », quale si ritrova sulla sella del British Museum e in modo significativo su quella di Pavia: non sapendoli probabilmente rappresentare in prospettiva, vennero disegnati verticali. La forma della sedia è evidentemente schematica, non sembrando verosimile, stante la raffigurazione, che una persona potesse sedersi su una semplice sbarra orizzontale, sostenuta da quattro pioli, probabilmente disposti a coppie e incrociati: così come è rappresentata la sedia potrebbe al più sembrare un cavalletto per segare la legna. La forma più verosimile, stante la presenza delle aste incrociate a due a due a forma di X, potrebbe completarsi aggiungendo idealmente il supporto orizzontale reggente la tela o il cuoio su cui ci si sedeva, elemento che nel disegno è accomunato in un tutt'uno con la sbarra orizzontale di giunzione fra gli incroci. Questo tipo di sedile si differenzerebbe da quello di Pavia, che è ad incrocio centrale unico, avvicinandosi, pur con talune differenze, a quello del British Museum. Un ultimo particolare notevole è dato dal tipo di pomoli rivolti all'insù, conformazione assai rara e che si ritroverebbe solo nella sedia di Pavia ed in quella del Musée des Antiquités Nationales a S. Germain-en-Laye, attribuita al VI secolo.

Giunti a questo punto, ritengo si possa puntualizzare l'inquadratura stilistica del reliquiario di Cipriano e Giustina riassumendo per sommi

capi che, se da un lato l'oggetto risulta estraneo a qualunque suggestione bizantina concreta, d'altra parte anche un certo realismo romanico, e vorrei aggiungere non di sola marca lombarda, mi pare non trovi verace corrispondenza nel dinamico e inquieto svolgersi delle nostre scene. L'esame stilistico delle formelle e la comparazione, sia pure episodica, con tipici oggetti coevi proporrebbe di affermare che, da un verso, ci troviamo innanzi ad un oggetto d'eccezionale importanza ed interesse, che unisce all'originalità della composizione agiografica un acuto senso narrativo, realizzato con tecnica esperta e d'alto livello compositivo; per contro, se si escludono, con le riserve accennate, i due crocifissi di Pavia e Vercelli, ben poco fra le raffigurazioni proposte riesce a trovare una calzante analogia con l'opera considerata. L'oggetto pronunciato delle figure e dei rilievi degli sfondi, temperato da un campeggiare secco dei contorni su spazi profondi; una scarsa articolazione anatomica, risolta in massicci interventi plastici; la pallida incisività dei dettagli, liberamente disegnati in modellato arioso; il tutto risolto con limpida, consapevole, temperata fermezza; il balenare sapiente della fitta puntinatura e della doratura che accende di ulteriori risalti i contrasti delle masse vibranti di panneggi, capelli, aureole, ali, sedili, architetture, non possono non condurre ad una definizione di stilistica ottoniana, nell'accezione più pertinente della parola.

Tuttavia ritengo fondamentale, inquadrando l'opera nell'ambito della produttività legata, più o meno direttamente, all'epoca degli Ottoni e che si svolge per oltre cinque lustri a cavaliere fra il X e l'XI secolo, porre ancora l'accento sulla personale e temperata espressività dell'artista; espressività per certi versi lontana dal tormentato e spesso acutamente drammatico realismo degli artefici nordici. A tale proposito, nessun migliore accento comparativo ritengo possa porsi, se non con il gruppo di avori e stucchi già a suo tempo ben descritti, valutati come fondamentali prodotti di maestranze lombarde nel clima artistico ottoniano, filtrato tuttavia da esperienza, tradizione e temperamento locale³⁵.

Stringendo in pochi termini di paragone i soggetti comparabili più interessanti, vorrei riproporre, da un lato, la Valva del dittico d'avorio delle Raccolte d'Arte Applicata di Milano; la situla eburnea del Tesoro del Duomo di Milano; un'altra situla con scene di Passione e Risurrezione al Victoria and Albert Museum di Londra; gli stucchi della cripta di Civate e, particolarmente, quelli del ciborio ambrosiano di Milano. In

antitesi espressiva, non concettuale, i già citati antependio di Basilea e la pala d'Acquisgrana; il dittico eburneo del Museo di Berlino con l'incredulità di S. Tomaso e la consegna delle tavole della legge a Mosè, i rilievi delle porte bronzee del Duomo di Hildesheim e, in misura minore, il pannello di stucco col Battesimo di Cristo nella chiesa di S. Giovanni a Münster; infine, la coperta aurea d'evangelario conservata ad Aquisgrana, nella Schatzkammer.

Mi pare palese che, fra i due gruppi, la stilistica del reliquiario trovi più vigorosi accenti accostandosi al primo, oggi abbastanza concordemente attribuibile se non ad artisti esclusivamente locali, ad artefici che, sulla base di una cultura ottoniana, assimilarono compiutamente la tradizione ed il gusto lombardo, operando forse per lunghi periodi nel territorio del settentrione italiano. È chiaro che, trattandosi di un'unica falsariga di stilemi concettuali, non si possano negare legami anche con opere del secondo gruppo: l'intensa espressione dei personaggi sulla pala d'Acquisgrana e l'agitato gestire, solo a stento trattenuto, sono estranei ai composti accenti delle nostre lamine; il potente oggetto dell'antependio di Basilea, dalla struttura fisionomica ed anatomica abbastanza simile, anche se freddamente risolta con incisività scultorea; il forsennato contorcersi dei corpi sul dittico eburneo col S. Tommaso ed il Cristo, stilisticamente il più lontano dagli intenti della cassetta reliquiario; i rilievi bronzei di Hildesheim, per certi versi analoghi alle fisionomie qui trattate per il volto stralunato e l'occhio fortemente sporgente, marcato dalla pupilla traforata, ma inaspriti da un crudo verismo anatomico; ancora, in un costrutto ammorbido, denso di pungenti espressioni narrative, lo stucco di Münster; infine, forse fra i moduli più estranei per il poco plastico espressionismo, la copertina aurea di Aquisgrana.

Ben altre analogie possono ravvisarsi nel primo gruppo, individuabile in un'unica sostanza narrativa; lo stesso spirito coinvolge gli avori milanesi e gli stucchi del ciborio del S. Ambrogio, ed allo stesso spirito appartiene la cassetta dei Santi Cipriano e Giustina, nata in una comune epoca di grande ed esaltante operosità artistica, verosimilmente dopo la metà del X secolo o, meglio ancora, sul declinare del secolo stesso³⁶; in un comune concetto, salvo le appartenenze a diverse mani d'artefici, si snodano le scene, vivaci di saettante espressività come quelle citate del secondo gruppo, ma fermamente temperate da una calma, esaltante fermezza, che rimane uno degli attributi fondamentali della tradizione artistica italiana.

NOTE

¹ La cassetta venne venduta alle Civiche Raccolte, in data 26 luglio 1953, dall'antiquario Luigi Galli di Carate Brianza che, a sua volta, l'aveva avuta proveniente dalla disciolta raccolta Trivulzio. Attualmente è catalogata con il numero d'inventario generale 3561, prot. 55/1953 Musei; n. inventario: Oref. 8. All'esterno, sul fondo della cassetta, è tutt'ora incollato un foglietto, stampato ad un colore, con lo stemma dei Trivulzio sovrastante la scritta: PINACOTHECA AL ALBERICI TRIVULTII.

Testimonianza e documentazione preziosa risulta il rinvenimento di una vecchia fotografia dell'oggetto, sul verso della quale è una perizia, datata Roma, 4 marzo 1936-XIV, firmata da Pietro Toesca: in tale data, la perizia intitola già il cofanetto alla raccolta di Luigi Galli. Avrò occasione più avanti di riprendere talune interessanti affermazioni del Toesca, per ora riporto una delle frasi iniziali: *Esso è una delle importanti opere d'arte medioevale riapparse in questi ultimi tempi a rivelare, come i preziosi oggetti del «Sancta Sanctorum» o il «Tesoro dei Guelfi», quanta parte abbia avuto l'oreficeria nella storia della scultura dai secoli più oscuri del Medioevo all'arte romanica. Ma al suo pregio storico non è inferiore il suo valore assoluto di bella opera d'arte.*

² Questo nuovo ed infelice tipo di chiusura, oltre che alterare l'originaria disposizione delle parti, con i danni arrecati che si diranno poi, determina lo schiacciamento, in fase d'apertura, da parte del bordo del coperchio, della formella attualmente posta posteriormente, in particolare della testa della figura centrale (fig. 6).

³ Sarebbe auspicabile che, nel corso di un restauro conservativo, si ponesse parzialmente rimedio ai danni di più recente data, asportando le cerniere, il gancio di chiusura, la serratura, il velluto, e ripristinando l'originario tipo di chiusura. Anche il foro della serratura, malauguratamente posto al centro della lamina, locata nella parte oggi anteriore, potrebbe essere chiuso ed appropriatamente mascherato.

⁴ Nel corso dell'indagine conoscitiva dell'oggetto, sono state praticate, a mia richiesta, alcune ispezioni su parti della cassetta. È stato svitato uno dei cardini per constatare la presenza dell'antica sede dei pioli di chiusura, sedi tutte conservatesi ed in parte anche coperte dal bordo ripiegato del velluto; sono stati effettuati alcuni minuscoli prelievi dei materiali metallici; venne sollevata una parte del fregio d'ottone per esaminare le sottostanti parti argentee; anche una delle formelle meglio conservate venne scostata per ricercare l'eventuale presenza di materiale di riempimento fra il legno e le parti sbalzate: quest'ultima ricerca è rimasta senz'esito.

Colgo l'occasione per ringraziare la Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, nella persona della dottoressa Clelia Alberici, che mi ha gentilmente messo a disposizione, con cordiale sollecitudine, le schede, i registri ed il materiale bibliografico del Museo, oltre a concedermi la collaborazione del personale d'ufficio e tecnico delle Raccolte d'Arte, a cui vadano pure i miei sentiti ringraziamenti.

⁵ Al contrario delle formelle, da cui è stato possibile asportare qualche frammento d'argento, proveniente dal bordo coperto dal fregio d'ottone, materiale che ha dato all'analisi una percentuale d'argento piuttosto elevata (con una media di rame non superiore al 2%), non è stato possibile fare altrettanto per le due laminette triangolari che, non avendo alcuna parte celata, sarebbero state, anche se di poco, visibilmente mutilate. Un confronto dei tenori di rame contenuti avrebbe potuto suggerire, con qualche cautela, eventuali conferme relative alle differenze già accennate fra lamine triangolari e formelle rettangolari.

⁶ Alcuni dei chiodini più antichi, d'argento e d'ottone, sono pure stati prelevati: i primi consistono in sottili aghi, dalla testa lavorata a mano, della lunghezza media di mm. 9,

con un tenore di rame di poco più ricco di quello delle lamine; i secondi sono assai simili, pure lavorati a mano e di lunghezza di poco superiore: circa 10 mm.

⁷ Un tipo assai simile di crocette, forse ripreso in seguito nelle lamine triangolari, lo si ritrova, su uno dei lati maggiori del coperchio, circondante l'Agnello Mistico (fig. 7): in questo caso non mi sembra possa parlarsi di inutile decorazione, relativamente alla tipica incorniciatura, a mandorla o circolare, quasi sempre posta attorno al Salvatore. Singolare è invece una di queste crocette, posta sporadicamente sulla veste di uno dei quattro « angeli » che fanno corona.

⁸ Nella perizia già citata, riguardo ai rimaneggiamenti, Toesca dice: *Fu restaurato probabilmente nel secolo XIV, rifacendone tutte le orlature dei rilievi; in tempo anche più tardo, il coperchio che in origine si incastrava con perni fu munito di cerniere: ma tali restauri, che aggiungono riprove alla indiscutibile autenticità del reliquiario, non ne hanno diminuito l'effetto artistico.*

⁹ Riferendosi alle figure rappresentate, Toesca dice: *Nella parte, ora posteriore, del reliquiario è rappresentato il Cristo in trono che dà a S. Pietro le chiavi, a S. Paolo il rotolo della legge tra due Santi — certamente i due Santi le cui storie sono rappresentate negli altri rilievi, e le cui reliquie dovevano essere custodite nel cofanetto. In alto, nel coperchio, è l'Agnello Mistico tra quattro angeli... nella faccia ora anteriore del cofanetto, il Martirio di un Santo e di una Santa entro una caldaia; nel lato destro, la Decapitazione del Santo stesso dinanzi alla Santa, nel lato sinistro la Santa in trono alla quale si rivolge pregando una devota, forse l'offerente del cofanetto.*

¹⁰ Cfr. *Propylaeum and Acta Sanctorum*. Decembris. (H. Delehay et Soci); *Martyrologium Romanum* af formam editionis typicae scholis historicis instructum. VI Kal. Oct. (septembris 26), Bruxelles, 1940, p. 417.

¹¹ Cfr. *Patrologia graeca*, ed. J.P. Migne, (161 voll.), XXXV, coll. 1169-93; CIII, coll. 537-41; Parigi, 1857-1866. Vedere anche: *Sinaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehay, in « *Propylaeum and Acta SS. Novembris* », Bruxelles 1900, coll. 97-100.

¹² Principali fonti bibliografiche critiche sui santi Cipriano e Giustina sono: *Acta Sanctorum*, ed. pp. Bollandisti, VII, Parigi, 1867, pp. 180-243; A. AMORE, *Cipriano, Giustina e Teoctisto*, in « *Bibliotheca Sanctorum* », a cura dell'Ist. Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, vol. I, Roma, 1961, pp. 1283-1285; *Analecta Bollandiana*, vol. LXIV, 1956, Bruxelles, p. 332; G. BARDY, in « *Catholicisme: hier, aujourd'hui, demain* », enciclopedia diretta da G. Jacquemet, vol. III, col. 397, Parigi, 1948 segg.; J. BAUDOT et CHAUSSIN, *Vies des Saints et des Bienheureux*, (continuato dal vol. VII da J. DUBOIS e P. ANTIN), vol. IX, pp. 529-34, Parigi, 1935-1959; A. J. FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, I, Parigi, 1944, pp. 37-40; 369-83.

¹³ Cfr. *Peristephanon*, XIII, 21-34.

¹⁴ Per il sermone cfr. *Patrologia graeca*, op. cit.; in particolare, si confronti pure: M. GUINET, *Saint Grégoire de Nazianze orateur et épistolier*, Parigi, 1911; TH. SINKO, *De Cypriano martyre a Gregorio Nazianzeno laudato*, Cracoviae, 1916.

¹⁵ Cfr. *Patrologia graeca*, op. cit., CIII, coll. 537-41.

¹⁶ Oltre alle opere già citate, cfr.: J. COMAN, *Les deux Cyprien de Saint Grégoire de Nazianze*, in « *Studia Patristica* », IV, 2, (Texte und Untersuchung, 79), Berlino, 1961, pp. 367-72; H. DELEHAYE, *Cyprien d'Antioche et Cyprien de Cartage*, in « *Analecta Bollandiana* », XXXIX, Bruxelles, 1921.

¹⁶ bis. In relazione al presunto ritrovamento, è significativa la dedicazione, nel Battistero di S. Giovanni in Fonte presso il Laterano, ai SS. Cipriano e Giustina, della cappella ufficialmente intitolata a S. Seconda e S. Rufina. Tale cappella, corrispondente all'antico narcece originario, fu elaborata per ordine di Papa Anastasio IV nel 1154.

¹⁷ Cfr. R. REITZENSTEIN, *Cyprian der Magier*, in « *Nachrichten von der Kön. Gesellschaft zu Göttingen* », 1917, pp. 38-79.

¹⁸ Cfr. A. AMORE, op. cit.; DE SANCTIS, *Cypriano, Iustina et Theoctisto seu Theognito martyribus*, in « *Acta Sanctorum* », Sept., T. VII, pp. 195-262.

¹⁹ Per i legami con le saghe germaniche, cfr. TH. ZAHN, *Cyprien von Antiochien und die deutsche Faustsage*, Erlangen, 1882.

²⁰ Un'interessante incisione del XVII secolo, attestante la vitalità conservatasi del culto di Cipriano e Giustina, mostra i due Santi immersi nel calderone ignudi; ai lati sono ancora due personaggi muniti di aste per attizzare il fuoco mentre le fiamme investono la figura del prete idolatra Atanasio: cfr. « Il perfetto leggendario della vita di tutti i santi », Venezia, 1659. Per abbastanza ampi riferimenti iconografici e bibliografici sulla diffusione della raffigurazione dei due Santi nella pittura italiana in tutte le epoche, si confronti, alla voce « Cipriano e Giustina »: G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in central and sud italian painting*, Firenze, 1965.

²¹ Toesca, nella perizia, afferma che: *Nella famiglia che da lungo tempo lo conservava è tradizione che questo reliquiario provenga da Lucca o dai suoi dintorni. Circa l'attendibilità della nota è Toesca stesso a esprimersi più avanti: L'assenza di qualunque iscrizione, l'ignorare a quale chiesa il cofanetto abbia appartenuto, come anche l'essere troppo generiche le storie rappresentate, non consentono di identificare quali siano i due Santi a cui il reliquiario era dedicato.*

A conferma della difficoltà di affermare con esattezza l'ubicazione originaria del cofanetto, potrebbe porsi, in antitesi alla tesi « lucchese », quella « lombarda ». D'epoca assai antica, sono note le dediche di chiese e cenobi, specie alla Vergine Martire: celebre esempio, e rilevante anche perchè esattamente databile al 617, è la lapide che ricorda la fondazione di un oratorio, a lei dedicato, a Piona, anteriormente all'attuale S. Nicolao, da parte del Vescovo di Como S. Agrippino. La lapide dice: AGRIPINVS FAMVLVS Xpi COM. CIVITATIS EPS. HVNC ORATORIVM SCTAE IVSTINAE MARTYRIS ANNO X ORDINATIONIS SVAE A FONDAMENTIS FABRICAVIT... (cfr. C. MARCORA, *Il priorato di Piona*, Lecco 1972, pag. 14).

Nella chiesetta di S. Martino di Carugo (Como), fra i vari affreschi databili all'XI secolo, vi è la figura della Santa con il nome scritte accanto (cfr. G. A. DELL'ACQUA, *Affreschi inediti nel Medioevo lombardo*, in « *Bollettino d'Arte* », ottobre-dicembre 1955).

Ancora, nel « *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani* », del XIII secolo, pubblicato a cura di M. MAGISTRETTI e U. MONNERET DE VILLARD (Milano 1917), relativamente alle chiese della diocesi di Milano dedicate a S. Giustina, si legge: *In plebe castro sepio loco carono corbellario ecclesia sancte iustine. In plebe bruciano loco afori ecclesia sancte iustine. Canobio ecclesia sancte iustine. In plebe masalia loco casate novo, ecclesia sancte iustine. In plebe leuco loco bele ecclesia sancte iustine. Item mediolani altare I et festum and sanctam agatham. Sancta iustina iacet placentie.*

²² Fra le opere fondamentali sull'arte bizantina si può citare: L. BRÉHIER, *L'Art Byzantin*, Parigi, 1924; ID., *La Sculpture et les Arts Mineurs. Histoire de l'Art Byzantin*, Parigi, 1936; O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, 1911; C. DIEHL, *Manuel*

d'Art Byzantin, Parigi, 1925; C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton, 1924; D. TALBOT RICE, *Arte di Bisanzio*, Firenze, 1959; ID., *L'arte bizantina*, Firenze, 1966; O. WULFF, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, Berlino, 1914.

²³ Relativamente ai reliquiari contenenti frammenti della vera croce, vorrei accennare brevemente, per la sua ubicazione attuale, alla Stauroteca conservata nella Certosa di Farneta, a pochi chilometri da Lucca. Composta da una cassetta con coperchio scorrevole d'argento sbalzato, è interessante anche perchè rimane uno dei pochi oggetti di rilievo d'oreficeria medioevale conservatisi nella provincia lucchese. Attribuibile al secondo periodo aureo, è tipica e pregevole opera di bottega di Bisanzio, o di un ambito artistico direttamente collegatovi, contribuente a testimoniare, per un verso, l'esistenza di uno scambio artistico-culturale mediante l'importazione d'oggetti liturgici; per contro rimane una delle riprove che nella zona, salvo rare eccezioni, in epoca altomedioevale non esistevano botteghe locali di un tale livello da essere in grado di produrre, secondo due pur diversi stili, opere come la Stauroteca e la nostra cassetta.

²⁴ Ancora oggi fondamentale, a distanza di anni, rimane lo studio di De Francovich sull'arte figurativa di quest'epoca, a cui rimando per bibliografia precedente (G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in «*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*», VI, 1942-1944, pp. 115-225). Recentissimi studi, illuminanti nuovi aspetti dell'arte ottoniana, specie nell'ambito lombardo, sono pubblicati in un lavoro del professor ADRIANO PERONI, *Il crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia*, in «*Kolloquium über spätantike und frmittelalterliche Skulptur*», Mainz am Rhein, 1971, pp. 75-109. Buone riproduzioni della cassa di S. Hadelin, unitamente ad una scheda critica aggiornata con ricche note bibliografiche, si trovano in: «*Rhine-Meuse*» «*Art et Civilisation 300-1400*». Cologne-Bruxelles, 1972 p.242. La pubblicazione, edita in occasione della Mostra d'Arte, è un'importante rassegna di testimonianze storiche ed artistiche, splendidamente documentate.

²⁵ A proposito dell'ambientazione stilistica, un'importante nota, illuminante nella sua acuta percezione, è data dal Toesca nella perizia, riferendosi al trionfo finale ed all'apoteosi celeste: *L'insieme grandioso della composizione si direbbe ispirato alla pittura monumentale; il gestire animato delle figure, le proporzioni e il drappeggio di queste, dipendono dall'arte carolingia e ottoniana dei secoli IX e X, nei modi persistenti anche nel secolo XI, come si vede specialmente nelle miniature della scuola di Treviri e in quelle di Reichnau. Gli stessi caratteri di stile, con uguale alta qualità di composizione e di fattura, sono negli altri rilievi.*

²⁶ Cfr. E. ARSLAN, in «*Storia di Milano*», vol. III, Milano, 1954, p. 566; G. DE FRANCOVICH, op. cit., p. 218; ID., *Crocifissi metallici del sec. XII in Italia*, in «*Rivista d'Arte*», XVII, 1935, p. 58; A. PERONI, op. cit., pp. 97-98; V. VIALE, *Gotico e Rinascimento in Piemonte. Catalogo della mostra*, Torino, 1939, p. 35, n. 2.

²⁷ Per la Croce del Campo, anche per bibliografia precedente, cfr. G. PANAZZA, *Il tesoro delle SS. Croci nel Duomo Vecchio di Brescia*, in «*Commentari dell'Ateneo di Brescia*», Brescia, 1958, pp. 5-35.

²⁸ Uno studio comparativo sistematico e sufficientemente documentato, in particolare delle sette croci astili metalliche locate nella zona dell'antica d'ocesi di Como, non è stato ancora pubblicato; è in corso di stampa, nel volume commemorativo del centenario della Società Archeologica Comense, un mio lavoro su tale argomento lasciato fino a poco tempo fa quasi del tutto negletto. Qui sommariamente cito alcuni lavori già pubblicati: M. T. BINAGHI OLIVARI, *Croci astili romaniche*, in «*Arte Lombarda*», a. XIII, II sem., pp. 23-28; G. BASERGA, *Antiche croci nel Canton Ticino*, in «*Rivista Arch.*

dell'Antica Prov. e Diocesi di Como», fasc. 130, p. 42, 1949; P. CERFOGLIA, *Fra i monumenti di S. Lorenzo*, Chiavenna, 1968; V. GILARDONI, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti della Repubblica e Cantone del Ticino*, Bellinzona, 1967, pp. 245-247; G. GIORGETTA, *Croci astili medioevali nella Valle del Mera*, in «*Rassegna economica della provincia di Sondrio, Valtellina e Valchiavenna*», n. 2, 1968; A. GIUSSANI, *Croci astili del Lario*, in «*Rivista Arch. ... di Como*», fasc. 115-116, pp. 100-102; M. GNOLI LENZI, *Provincia di Sondrio. Inventario degli oggetti d'arte*, Roma, 1938, pp. 213 e 359.

²⁹ Per la croce di Cademario cfr. V. GILARDONI, op. cit.

³⁰ Cfr. G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia...*, op. cit., p. 227: *Queste fatiche degli orefici lombardi del secolo XI non rivelano vivacità d'ispirazione e tecnica scaltrita e dimostrano come la pratica di lavorare il metallo si sia in Lombardia verso la fine dell'epoca ottoniana inaridita in uno stentato ricalcare di moduli bizantini e nordici.*

³¹ Per bibliografia anche precedente cfr. G. PANAZZA, op. cit., pp. 11-14. Vorrei riportare ancora una nota di De Francovich (*Arte carolingia...*, cit., p. 227): *Lo spiccato bizantinismo della stauroteca di Brescia, che ritengo eseguita verso la fine del secolo XI, trova quindi la sua spiegazione nelle tendenze fortemente bizantineggianti dell'oreficeria lombarda dell'XI secolo, affermatasi con particolare vigore sotto Ariberto. Questa affermazione resterà anche valida per le altre opere volute da Ariberto, come si vedrà più avanti.*

³² Per note aggiornate e bibliografia precedente dei due crocifissi, cfr. A. PERONI, op. cit.

³³ Toesca, parlando del valore della cassetta, oltre ad avere già rilevato il suo eccezionale pregio storico e stilistico, parlando dell'effetto artistico aggiunge: *Questo effetto, o valore d'arte, che gli intelligenti apprezzano sempre più anche nelle opere medioevali, risulta dalla forza e dalla chiara composizione dei rilievi, dall'accordo delle dorature sul vecchio argento in cui una nota vivacissima è data dalle punteggiature che orlano di un brillio continuo le pieghe dei panni sulle figure, le architetture degli sfondi e i loro particolari. Più avanti definisce il cofanetto oggetto rarissimo.*

³⁴ Un recente, importante lavoro sulla «*cella plicatilis*» di Pavia, con bibliografia precedente e, in generale, sul materiale comparativo, è stato pubblicato, a cura del Centro Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto, da A. PERONI, *Oreficerie e metalli lavorati tardo-antichi e altomedioevali del territorio di Pavia. Catalogo*, Spoleto, 1967, pp. 47-68 e 154-172.

³⁵ Per considerazioni sui soggetti proposti, ancora oggi di massima accettate, oltre che per le chiare fotografie, rimando alla già citata opera di De Francovich.

³⁶ Nella nota conclusiva della perizia, Toesca afferma: *I caratteri stilistici non mi lasciano dubbio nell'attribuire al secolo XI, e più probabilmente al principio del secolo, il rarissimo cofanetto, nel quale si può cogliere il trapasso dall'arte carolingia-ottoniana alla grande scultura romanica.*

GIORGIO LISE

Le porcellane italiane del Castello Sforzesco

La raccolta delle porcellane italiane del Castello Sforzesco rappresenta, con il suo pur non eccessivo numero di esemplari, un panorama sufficientemente ampio e completo di quest'arte delicata e preziosa che ebbe nel Settecento il suo momento storico più fulgido oltre che la sua nascita europea.

Sono presenti le manifatture di Venezia con pezzi dei coniugi Hewelcke e di Geminiano Cozzi, che esportò largamente la sua produzione anche in Europa e tenne lungamente attiva una manifattura che ha tutte le caratteristiche dell'attività privata, anche se appoggiata dal Senato della Serenissima. Così sono da considerare attività imprenditoriali di privati le manifatture delle Nove, di Este, di Vinovo, di Doccia e di Roma, mentre Napoli fu la più vicina alle consorelle germaniche, volute dal mecenatismo dei monarchi. Le porcellane delle Civiche Raccolte Milanesi provengono per la parte maggiore dalla collezione del Barone Eisner von Eisenhof, che le aveva parzialmente pubblicate pur se con attribuzioni a volte errate. Altre pezzi provengono da diversi legati di privati. Se quantitativamente non possiamo parlare di una grande raccolta, è invece importante per la qualità e la varietà che di ogni manifattura presenta sia esempi di vasellame che di figurazioni plastiche isolate o in gruppi. Alcuni gruppi di figure possono considerarsi del tutto eccezionali. L'Italia aveva già conosciuto la porcellane ante litteram con le paste tenere medicee del XVI secolo e oggi sembra quasi ovvio che Firenze riuscisse per prima in Europa ad ottenere risultati tanto ambiti, anche se in forma sperimentale che non ebbe seguito.

Le terre caoliniche di Vicenza, di Fuscaldo in Calabria (per Capodimonte), ecc. permisero l'affermarsi di una produzione nazionale nonostante

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1973

GIORGIO LISE

Le porcellane italiane del Castello Sforzesco

La raccolta delle porcellane italiane del Castello Sforzesco rappresenta, con il suo pur non eccessivo numero di esemplari, un panorama sufficientemente ampio e completo di quest'arte delicata e preziosa che ebbe nel Settecento il suo momento storico più fulgido oltre che la sua nascita europea.

Sono presenti le manifatture di Venezia con pezzi dei coniugi Hewelcke e di Geminiano Cozzi, che esportò largamente la sua produzione anche in Europa e tenne lungamente attiva una manifattura che ha tutte le caratteristiche dell'attività privata, anche se appoggiata dal Senato della Serenissima. Così sono da considerare attività imprenditoriali di privati le manifatture delle Nove, di Este, di Vinovo, di Doccia e di Roma, mentre Napoli fu la più vicina alle consorelle germaniche, volute dal mecenatismo dei monarchi. Le porcellane delle Civiche Raccolte Milanesi provengono per la parte maggiore dalla collezione del Barone Eisner von Eisenhof, che le aveva parzialmente pubblicate pur se con attribuzioni a volte errate. Altre pezzi provengono da diversi legati di privati. Se quantitativamente non possiamo parlare di una grande raccolta, è invece importante per la qualità e la varietà che di ogni manifattura presenta sia esempi di vasellame che di figurazioni plastiche isolate o in gruppi. Alcuni gruppi di figure possono considerarsi del tutto eccezionali. L'Italia aveva già conosciuto la porcellane ante litteram con le paste tenere medicee del XVI secolo e oggi sembra quasi ovvio che Firenze riuscisse per prima in Europa ad ottenere risultati tanto ambiti, anche se in forma sperimentale che non ebbe seguito.

Le terre caoliniche di Vicenza, di Fuscaldo in Calabria (per Capodimonte), ecc. permisero l'affermarsi di una produzione nazionale nonostante

gli ostacoli frapposti quali l'embargo che le autorità sassoni misero sul caolino di Aue (1728) per tutelare la manifattura di Meissen, provocando la chiusura della più antica delle nostre manifatture, quella dei Vezzi a Venezia.

Duole dire che della prima manifattura veneziana, quella fondata da Francesco Vezzi, i Musei Civici non possiedono nemmeno un esemplare, mentre invece possono vantare un pezzo assai raro della manifattura Hewelcke, attiva, con alterne vicende, in un periodo brevissimo compreso fra il 1758 e il 1763, con marca caratteristica costituita da una V fortemente incisa e colorita di rosso. La pasta ha solitamente un tenue riflesso giallino. La piccola « Lattiera » di questa manifattura (P. 866) è una rarità deliziosa nella sua ridotta dimensione (h. mm. 100), con manichetto barocco a protuberanza superiore e andamento arpiforme terminante in basso in un piccolo riccio. La decorazione policroma è costituita da roselline. Il beccuccio triangolare applicato più in basso del bordo, è rilevato da scanalature. Dello stesso modello si conosce un esemplare al Victoria and Albert Museum di Londra (Morazzoni, 1935; tav. CXXVa; Lane, fig. 36) decorato dalla figura di un cavaliere e da nastri, mentre lo Stazzi (1964, XVI) pubblica un esemplare, senza indicazione di luogo, decorato da piccole figure su paesaggio policromo con insetti, di gusto vagamente orientale. Reca la marca V impressa in rosso ed è databile verso il 1761. La pasta è tenera, in caolino di Vicenza, la vernice sottile e poco luminosa (fig. 1).

Della manifattura Cozzi abbiamo molte chicchere e tazzine, tutte con la classica marca « ancora » rosso ferro. Quella dei servizi da caffè è una delle parti più rilevanti della produzione di Cozzi, non solo perchè tenuto a fornire la Serenissima di tutto il vasellame necessario ai ricevimenti ufficiali, ma soprattutto perchè forniva « le botteghe » del caffè, che alla metà del '700 erano nella sola città lagunare ben duecento.

La moda del caffè e del cioccolato in tazza aveva preso piede anche nei palazzi patrizi e per questo molti serviti sono decorati dalle solite scenette con l'aggiunta dello stemma gentilizio.

Decorazioni tradizionali i sono gruppetti di figure, il « paesetto », i fiori sparsi e gli insetti, d'oro o policromi, i tralci a ghirlandina e i filetti sul bordo. La caratteristica prima di queste decorazioni pittoriche è la varietà, unita alla freschezza dell'invenzione e del colore, quasi un gioco per i pittori Giovanni e Pietro Ortolani, Antonio Paroli, Carlo Fabri, Girolamo e Gio. Maria Bacin, citati nelle carte dell'Archivio dei



FIG. 1 - Venezia, Manifattura Hewelcke, Lattiera.



FIG. 2 - Venezia, Manifattura Cozzi, Piatto.

Cinque Savi della Mercanzia, artisti provenienti dalla manifattura Antonibon alle Nove e successivamente ivi ritornati. Una chicchera con piattino (P. 161-162) sono fregiati dallo stemma della famiglia Marcello, coronato, con tre monti e la colomba su fondo rossiccio entro cartiglio violaceo. La chicchera ha il manico ad orecchio con bitorzolo. Sul piattino un cavaliere si appoggia ad un cippo su uno sfondo di alberi, sulla chicchera una dama è seduta in giardino presso una balaustra. Un esemplare analogo si trova al Victoria and Albert Museum di Londra, con piattino decorato dalla dama e tazzinetta senza manico in luogo della chicchera ovata. Uguale lo stemma. Possono essere datati intorno al 1765/70.

Una seconda chicchera con piattino (P. 159-160) sono decorati da festoncini intrecciati sinusoidali. Sulla chicchera i festoni pendono da anellini dipinti sul bordo. Gli orli sono filettati d'oro. Il manico è ad orecchio con bitorzolo dorato e desinente in basso con un motivo a innesto. Della stessa serie sono molte tazzine decorate con la mongolfiera (c. 1780/90).

Una tazzina e piattino (P. 163-164) decorati a paesetto, verso il 1770/80, sono orlati d'oro, con motivo ad arabeschi. Sul piatto è una veduta di fiume con mulino e piante, sulla tazzina un castello quadrato e un ponte a tre archi. Esemplari analoghi sono noti, fra i quali uno molto simile nel paesaggio del piatto nella Raccolta Cozzi di Roma. Anche il motivo a nastri intrecciati della chicchera con piattino (P. 157-158) con fiori e foglie sparsi è piuttosto frequente intorno al 1780 non solo nei serviti da caffè, ma anche su piatti e zuppiere. Più complessa la decorazione di una tazzina cilindrica con manico barocco e relativo piattino (P. 165-166) ornati da gruppi di figure. La scenetta del piatto è parzialmente incorniciata da ornati barocchi d'oro e raffigura due comedianti sopra una pedana di tavole, festeggiati da alcuni villici. Sulla tazza sono dei cavalieri con i loro cavalli e staffieri. I bordi sono perlinati d'oro. Non manca la classica scodellina con piattino a smalto bianco e piccole mosche d'oro sparse (P. 155-19) e una chicchera ovata (P. 137) a decorazione rossa e azzurra su smalto bianco a fiori ed arabeschi (c. 1770).

A proposito di una compostiera a navicella lo Stazzi scrive, di un pezzo analogo, che si tratta di un esemplare raro, pubblicando un pezzo completo di piatto e di cucchiaino in porcellana (Stazzi, pag. 46, 33). Il nostro esemplare (P. 120) ridotto alla salsiera e al coperchio è opera dello stesso



FIG. 3 - Le Nove, Gestione Baroni, Pastorella con pecora.

stampo, con orlo azzurro profilato d'oro e decorazione a rose e fiorellini sparsi.

Il manico del coperchio è un riccio barocco lumeggiato d'oro. Sono noti altri due esemplari nella raccolta Mazzoleni di Milano, con figurezioni a paesaggio cinese e nella Raccolta Nani Mocenigo a Venezia. Il pezzo è senza marca e proviene dalla raccolta Eisner (1780 circa).

Più comune, pur se preziosa, la tazza da brodo a manici, con coperchio avente la presa a forma di garofano in rilievo (P. 116). La decorazione in rosso e azzurro è di gusto orientale, a fiori e staccionate, come quella del piatto che completa il pezzo (P. 115) entrambi marcati con l'ancora rossa (fig. 2).

Scrivono Lane (1954, pag. 43): « È estremamente difficile distinguere i lavori di Cozzi (parlando di statuette) da quelli della fabbrica delle Nove, specialmente quando, come capita spesso, le statuette non sono dipinte ».

Quale criterio seguire? In genere le figure di Cozzi sono più ingenue, piccolotte, raggruppate in modo non ben equilibrato, contrapposto alla forza espressiva dei gruppi delle Nove. Ma anche questa non è una regola. I colori di Venezia comprendono il rosso-bruno, il verde-giallo, il porpora e il rosa salmone per l'incarnato, piuttosto opaco. Prevalga il decoro delle vesti a striscie verticali. Le Nove ebbero una vasta produzione di figure dalla testa caratteristica tondeggiante, e di forme piuttosto massicce. Spesso il naso appuntito continua la linea della fronte piuttosto bassa. I colori sono più vivaci e variati che nella produzione di Cozzi. Per distinguere le due produzioni non ci si può rifare sempre allo stile del modellato, perchè le due manifatture ebbero in comune degli artefici, né alla pasta, composta in modo analogo. Le basi di Cozzi hanno spesso eleganti volute rococò circolari con festoni e maschere tipici di Venezia. Molto rari i gruppi o le figure singole marcate.

Tentiamo perciò di mettere ordine nel gruppo a volte assegnate alla manifattura di Geminiano Cozzi, altre ad Antonibon o a Parolin delle Nove.

Il calamaio in forma di leone su base rocciosa (P. 37) è delle Nove. Se ne conosce un secondo esemplare nella collezione Luzzatto di Milano (Morazzoni Levy, 96). Analizziamone gli elementi caratteristici. La base ovale è simulante la roccia, modellata quasi con dolcezza, senza bruschi contrasti ed anfrattuosità marcate. Grandi fiori applicati con petali molto simili a foglie lanceolate e nervate ne costellano la super-



FIG. 4 - Le Nove, Gestione Parolin, Diana ed Endimione.

ficie, con centro costituito da una figurazione di frutto. Analoga situazione troviamo sulla base della pastorella con pecora (P. 98) sicuramente assegnabile alle Nove, gestione Baroni, circa 1810 (fig. 3). La stessa figura fa parte del gruppo allegorico della raccolta Imbert di Milano, ove simboleggia l'Umiltà, gruppo attribuito al modellatore Domenico Bosello. Altro gruppo a Cittadella in una raccolta privata. Il modellato della roccia è lo stesso del leone. Anche la vernice, non splendida, ma vaga e opaca è la stessa. Ancora, la base è analoga a quella del gruppo campestre (P. 11) policromo ascripto all'amministrazione Parolin (1781-1802) concordemente assegnato alle Nove. È un fatto notevole che molti autori hanno pressochè ignorato la produzione plastica delle Nove, a cominciare dal Morazzoni, che colloca il tutto a Venezia, in fondo non senza qualche giustificazione, dovuta al passaggio di modellatori da una manifattura all'altra. Analogo discorso dovrebbe valere per i tre gruppi, o coppie, di sapore agreste, costituiti da figure in costume campagnolo, a smalto bianco. Si fa sentire l'influenza del gusto di Vienna. I gruppi (P. 167, P. 828, P. 901) sono accomunati dalla base e dai soggetti, le teste sono tondeggianti, i riccioli morbidi e e ritorti, la somiglianza delle composizioni li fa quasi diventare elementi di una serie decorativa. Il terzo gruppo (P. 901) manca del braccio e la dama è seduta presso un'urna con fiori. Un esemplare del Victoria and Albert Museum di Londra ci permette di stabilire che al nostro giovinotto manca il fucile a canna lunga, mentre in questo caso la dama gioca con un cagnolino. L'attribuzione di questi gruppi alle Nove è anche confortata dal fatto, assai raro, che un gruppo analogo per caratteristiche, al British Museum di Londra è marcato « Nove » entro la base. La datazione può essere posta fra il 1785 e il 1790. Delle Nove il gruppo (P. 114) su base rotonda, a smalto bianco, di giovane dama seduta su una roccia, con un cavaliere che le tiene la mano. Ai loro piedi e dietro il gruppo sono due putti, l'uno seduto, l'altro danzante con una bambina. La base rocciosa mostra delle incavature a stecco piuttosto pronunciate, tipiche di un certo periodo dell'attività di Parolin, fra il 1781 e il 1802. Analoga trattazione alla base di una bella dama presso un cippo che sostiene un amorino, mentre altri putti giocano ai suoi piedi (P. 171). Allo stesso gruppo di figure appartengono il suonatore di flauto con suonatrice di mandolino (P. 175), il damerino e la dama con ciambella (P. 173 e P. 121) e la dama con la scatoletta in mano (P. 118). Quest'ultima è la stessa del gruppo del-



FIG. 5 - Venezia, Manifattura Cozzi, Gruppo di bambini.

la dama con l'amorino, più piccola, in pasta più vetrificata. Viene il dubbio che queste ultime quattro figure possano essere state prodotte da Cozzi, poi imitate alle Nove, o viceversa? Non mancano le sproporzioni. Così pure è da avvicinare a questi il suonatore di mandolino (P. 111) a smalto bianco. La versione più attendibile è che si tratti di opere della gestione Parolin (1781-1802). Diana ed Endimione (P. 150) ricordano Zuccarelli e Maggiotto e derivano da un modello di Cozzi leggermente più alto. La delicatezza del modellato fa pensare all'influenza francese di P. Varion (fig. 4). Il pezzo di Cozzi pubblicato da Lane (fig. 70) è policromo e assai più rigido e freddo nel modellato (1775-80).

Una piccola figura mitologica coronata di lauro e due allegorie contrapposte di fiume, l'uno giovane e l'altro vecchio (P. 1043, 1045, 1046) sono opere dei modellatori di Geminiano Cozzi. Il modellato è ammorbidito e reso vago dalla spessa vernice che si insinua negli incavi e avvolge le forme minute delle figure (c. 1775). Lo stesso avviene per il gruppo dell'allegoria della vendemmia, formato da una serie di putti, uno dei quali cavalca una capra alla sommità di un cumulo di rocce (P. 148). Un pezzo analogo si trova al Correr e un secondo in collezione privata (Ferrari, pag. 78). Siamo verso il 1775/80 e la lezione plastica tedesca non ha ancora mosso una certa staticità del sentire veneto. La stessa sensibilità si accentua nel gruppo di Dioniso con Faunetto e capra (P. 131) con un tralcio di vite che si attorciglia alle figure, di cui si conoscono esemplari uguali ed analoghi (Morazzoni Levy, fig. 80; id. 78). Così tre bambini in gruppo, dei quali uno addormentato, che si trova anche in gruppi diversamente composti (P. 144), in cui si sente una certa durezza formale nella plastica della base rocciosa (fig. 5). Verso il 1770 Cozzi produceva anche numerose figure in serie di comedianti o di contadinelli di minuscole dimensioni (P. 139, 140, 141, 142 e P. 151, 152, 153, 154).

I primi quattro sono figure della commedia dell'arte, Pulcinella danzatrice, Colombina, Arlecchino e Pantalone, a smalto bianco, con profili e bottoni policromi, gli altri sono contadinelli puttini, poi ripresi alle Nove in varie forme. Di Cozzi sono anche altre figure di bambini e contadinelli policromi, di cui le Civiche Raccolte possono contare su un discreto assortimento. Arthur Lane pubblica (fig. 87) un bambino con galletto e cane del Museo, traendolo dal catalogo del Barbantini, assegnandolo alle Nove, 1781-1802, cioè al periodo della gestione Pa-



FIG. 6 - Este, Manifattura Franchini, Putti (L'Estate e l'Inverno).

rolin. Il bambino (P. 117) viene attribuito con altre figure adducendo le consuete considerazioni sulla testa a « pallottola ». Ci sembra invece che la figura sia tipicamente veneziana come pure il fanciullo con agnellino e la fanciulla con cane (P. 129 e P. 112) pur se di qualità assai più semplice ed ingenua. Il fanciullo con gallinella resta uno degli esemplari più belli per l'elegante movimento della figura e per lo spirito dell'espressione. Esempari analoghi e uguali sono nella raccolta Barozzi di Venezia (Morazzoni). Delle Nove possediamo un pò di vasellame e su questo appare in genere la marca, la classica stella a sei raggi. Il pezzo più interessante non è marcato. Si tratta di una tazza da brodo con piatto a incavo con cornice rialzata (P. 514-515). La tazza ha il coperchio con presa a fiore in rilievo policromato, il bordo è perlinato. I manici sono rococò e la decorazione è costituita da mazzi di fiori dipinti su fondo bianco. Così il piatto, sulla tesa. È un modello di Antonibon, c. 1770, ripreso anche da Parolin.

L'attività veneta di Pietro Varion è particolarmente evidente ad Este, e risente ancora in certo modo del soggiorno di questi a Vincennes fra il 1749 e il 1752. Nel 1753 era alle Nove e ad Este non pervenne che nel 1778, facendovi società con l'orafo e modellatore Gerolamo Franchini e lavorandovi fino al 1780, anno della sua morte. La sua impronta perdurò nel tempo tanto che nel 1798 alle Nove si trovano ancora registrazioni di figure « alla maniera di Varion ». Il gusto francese di certe stampe illustrative di poemi antichi emerge nei due gruppi di « Diana » seduta su una nuvola con accanto due cani e della « Ninfa con Satiro » (P. 31 e P. 174).

Poichè Varion morì alla fine del 1780, possiamo supporre che questi modelli risalgano a quel tempo o poco prima. Non si può parlare rigorosamente di porcellana, ma piuttosto di una sorta di maiolica molto somigliante alla porcellana, un poco grigia; la vernice è densa e luminosa. La base di Diana ricorda certi modelli delle Nove o anche di Venezia nel gioco ornato dei cartocci che si rincorrono intorno al cilindro di sostegno, fondendosi con esso. Per errata valutazione Eisner attribuì questo pezzo a Capodimonte, da cui è in realtà assai lontano. Del « Satiro con Ninfa » abbiamo due esemplari (altro P. 939) il primo in ottime condizioni, pur mancando della mano destra del satiro, il secondo più frammentato, privo della testa e del braccio del satiro. Sulla scorta degli esemplari estensi della raccolta Barozzi di Venezia possiamo con



Fig. 7 - Roma, Manifattura Coccumosa, S. Antonio da Padova.

sicurezza attribuire alla manifattura anche alcuni putti allegorici singoli e in gruppi (P. 6, 7, 20, 21, 22). Due puttini si scaldano al fuoco, allegoria dell'Inverno, altri due portano fasci di spighe ed un cestello di fichi, tre putti singoli raffigurano l'Estate, l'Autunno e l'Inverno. Caratteristico è il mantello a velo che si posa sul capo di alcuni esemplari (fig. 6).

Nell'antico castello di Vinovo sorse nel 1776 la manifattura della porcellana, fondata dai vecchi artefici e soci di Vische, caratteristica per la sua pasta color avorio. La Marca per il periodo interessante i pezzi posseduti dalla Raccolta del Castello Sforzesco è costituita dalla croce derivata dallo stemma sabaudo, dalla V di Vinovo e dalle due iniziali D. G., sigla del Dottor Vittorio Amedeo Gioanetti che diresse la manifattura dal 1780 al 1796 e successivamente, quando fu riaperta, nel 1815, ma per poco, essendo morto il 30 novembre dello stesso anno. Gli esemplari posseduti (P. 180, 181, 182) sono una zuccheriera con coperchio e due tazzinette per senape, sempre con coperchio. La decorazione è costituita da piccoli fiori su smalto bianco, orlo filettato in oro e bruno per la zuccheriera, che ha il pomello di restauro. Le saliere hanno prese dei coperchi a piccolo frutto, manico ad orecchietta e decoro a fiori. È da notare che in esemplari analoghi la presa della zuccheriera è a frutto. Qui nel vecchio restauro è divenuta un pomello circolare di dubbio gusto.

Nel 1761 la Reverenda Camera Apostolica concede al Capitano Filippo Coccumos il privilegio per la fabbricazione della porcellana. Il documento in data 4 settembre viene rogato in presenza del Cardinale Camerlengo G. Colonna. Si parla finalmente di vera porcellana, non più di maiolica come era stata prodotta a Roma dai predecessori di Coccumos, T. Savignonini e Gregorio Cerasoli. Al Coccumos vengono accordati numerosi privilegi e lo si esenta dalle imposte, per favorire il sorgere di una produzione nazionale della porcellana. La privativa doveva durare quarant'anni, ma Coccumos cedette i suoi diritti nel 1781, quando ormai la manifattura era già in decadenza. Il periodo migliore della sua attività fu quello della collaborazione con il modellatore Carlo Coccorese, proveniente dalla chiusa manifattura di Capodimonte e non trasferitosi al Buen Retiro per motivi di salute. Coccorese lasciò Coccumos nel 1769. Nel maggio di quello stesso anno aveva prodotto il



FIG. 8 - Roma, Manifattura Volpato, Ercole abbatte il toro.

« S. Antonio da Padova » oggi al Museo del Castello, datato « Roma I Maggio 1769 » e firmato con due C contrapposte e intrecciate. La figura è a smalto bianco con residui di doratura che doveva ricoprire tutta la veste. Il Santo regge il Bambino su di un libro a destra, e tiene un panno steso con la sinistra (P. 837). Eisner von Eisenhof, precedente proprietario del pezzo, lo aveva attribuito a Capodimonte, senza tenere conto della scritta incisa, forse per il fatto che Coccoresse era un artefice della manifattura di Carlo III (fig. 7).

La seconda fabbrica romana degna di nota è quella fondata da Giovanni Volpato nel 1785 alla Ripetta, mentre una seconda per produrre terraglie veniva aperta a Civita Castellana. Volpato produsse biscuits molto belli fino verso il 1837, fra i quali il nostro « Ercole che abbatte il toro », del 1795, in pasta piuttosto compatta, leggermente marmorizzata. Giovanni Volpato morì nel 1803 e l'attività venne trasferita al figlio Giuseppe. In genere le figure sono siglate « G. Volpato - Roma » come la nostra (fig. 8). L'Ercole su base ovale reca la scritta sulla parte anteriore (P. 108).

Leggiamo ne « *Lo Stato Presente di Tutti i Paesi e Popoli del Mondo* » del Salmon (vol. XXI, 1757, pag. 89 e segg.) la « *Descrizione della celebre fabbrica delle Porcellane di proprietà di S.E. il Signor Marchese Carlo Ginori* »:

« *La Fabbrica delle Porcellane attenente al Marchese Ginori, che nel presente secolo vanta il suo principio, ha tutto il diritto di esser distinta con esatta descrizione, come quella che osservata con ammirazione dalle viaggiatrici straniere nazioni, è stata riputata degna di essere contata tra le rare meraviglie di Firenze. Questo pregio così onorevole a lei conviene giustamente, più che dall'essere divenuta nel breve corso di pochi anni emula delle più singolari fabbriche Oltramontane con l'ottima pulitezza delle sue opere; dall'essere anzi un'impresa tentata non già da un Sovrano che può ciò che vuole, ma animosamente incominciata da Nobile privato Cittadino, ingegnosamente da lui indirizzata per il proseguimento, e alla intera e più squisita perfezione da lui condotta prosperamente. Imperciocchè niuno v'è che in questa fabbrica non ravvisi con istupore quali sieno l'ereditaria facoltà, l'opulento Patrimonio, le doviziose Ricchezze dell'illustre suo Autore...* ».

La descrizione, una delle prime contemporanee, prosegue con dovizia

di notizie. Le Civiche Raccolte possiedono numerosi esemplari di questa attivissima manifattura. Fra le più comuni decorazioni pittoriche da vasellame dipinte per lungo tempo fra il 1757 e il 1780, citate anche negli inventari dal 1757 trovati nelle carte d'archivio dei Ginori, ma forse in uso anche prima, si trovano i servizi « del Galletto » in rosso sanguinaccio e lueggiate oro, peraltro prodotti ancora oggi dalla Richard - Ginori. Uno di questi piatti (P. 1181) ha la tesa a comparti elicoidali sfuggenti e bordo in guisa di paglia intrecciata. La decorazione è monocroma a sanguigna con due lotte di galli sulla tesa, alternati a gruppi decorativi di zolle erbose. Sul centro un salice stilizzato e un galletto. Questo decoro è frequente anche su servizi di tazze (Londra, Victoria and Albert Museum) ed è ispirato ad analoghi motivi già impiegati a Meissen.

Ugualmente frequente il disegno « Imari » d'ispirazione giapponese, monocromo o policromo, con grandi fiori stilizzati somiglianti a tulipani multipli, da cui il nome « A tulipano » talvolta usato oggi, o definiti « à la Sassonie » nei vecchi inventari del 1757. Diversi piatti piani e fondi delle Civiche Raccolte (es. P. 39) sono di questo tipo. I bordi sono polilobati, modellati delicatamente, con gruppi di foglie e bacche in rosso, azzurro, giallo oro; al centro grande mazzo in diverse varianti. Ancora l'influsso sassone è sensibile in due grandi zuppiere a smalto bianco, con coperchio, ornate di rilievi a tralcio. La prima zuppiera (P. 2) ha due anse formate da foglie, e così il manico-presa del coperchio a tralci fioriti, che si protendono sulle superfici mosse. Di questo modello si conoscono altri esemplari (c. 1765-70) senza rilievi, ma con decorazione pittorica. La seconda (P. 86) richiama nel modellato la tramatura elicoidale e a paglia intrecciata delle porcellane « del Galletto ». I manici sono intrecciati di piante terminanti in foglie minute e bacche. Sul coperchio la presa a ramoscelli è particolarmente elegante e sciolta nella mobilità nastriforme. Il coperchio risulta restaurato per una rottura trasversale. Anche di questo modello si trovano esemplari dipinti e oggi si producono con la denominazione di porcellane tipo « vecchia Ginori ». Le Civiche Raccolte possiedono una tazzina con piattino dell'arcinoto servizio a rilievi mitologici. Sulla tazzina il rilievo policromo (P. 1149, 1154) raffigura il « carro dell'Aurora » trainato sulle nubi da cigni montati da putti alati. Il manico è a ramoscelli intrecciati l'uno bianco e l'altro verde. Sul piattino quattro festoni floreali con nastri d'oro sono alternati a puttini alati. Talvolta

questo tipo di servizio è marcato con giglio e tre stelle in rosso, come nel caso di esemplari della collezione Liechtenstein. La loro produzione è nota almeno dal 1750/55. I rilievi derivano da placchette cinquecentesche di cui il museo di Doccia conserva le forme originali in piombo. In alcuni esemplari i festoni dei piattini sono alternati a cartigli violetti (Milano, Poldi Pezzoli e Londra, Victoria and Albert Museum). Il piattino con festoni e putti trova riscontro in un esemplare del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo (H. Jedding, fig. 894, c. 1750). Due tazzinette (P. 73, 74) a bicchierino, con manico dorato, ornato all'esterno da tralci fioriti in oro e filettature, dorate completamente all'interno, portano come marca la stella d'oro a sei punte, probabilmente della fine del secolo XVIII. Ancora più tarde due tazze « sbavate » classicheggianti, note anche con decori diversi, munite di relativo piattino. Sono caratterizzate dalla ampia svasatura della tazza, dal manico molto alto, anulato a riccio di pastorale. La prima (P. 75, 76), entro bordure di foglie rosse alternate a fasce verdi, racchiude una danza di putti a fregio. L'interno della tazza è a fasce dorate. Il piattino ha l'orlo dorato, le foglie rosse e un fregio con motivi classici di cetre, tamburi, ecc.

La seconda (P. 77, 78) è analoga, con decorazione a fregi alterni e perlinature in verde chiaro (c. 1820).

Un servizio quasi completo ci offre un raro assortimento di miniature. Dopo un passaggio intermedio a beccuccio triangolare la caffettiera di questo servizio riprende la forma tradizionale desinente a testa di serpe, contemporaneamente all'apparire delle forme basse e cilindriche delle teiere, con manico squadrato in basso. Questo servizio dovrebbe avvicinarsi al 1800-1805. La caffettiera è a corpo ovoidale allungato, becco ricurvo collegato al collo da una ponticella rialzata d'oro, manico ad orecchio ampio e piccolo coperchio. Sulle facce contrapposte due medaglioni profilati d'oro con vedute miniate di un castello presso un corso d'acqua, solcato da barche a vela. I bordi del collo della base sono di un turchino brillante. La teiera ha il manico alto che si innesta a mensola nel corpo cilindrico. Le miniature raffigurano vedute romane. La lattiera si avvicina invece di più alla caffettiera, ancora ovoidale, con manico barocco, beccuccio triangolare a mensola e veduta dell'Arno e di rovine sui due lati.

I pomelli dei coperchi sono diversi, sferico e blu sulla caffettiera, bianco sulla teiera, a campanella sulla lattiera. Viene quasi da pensare che

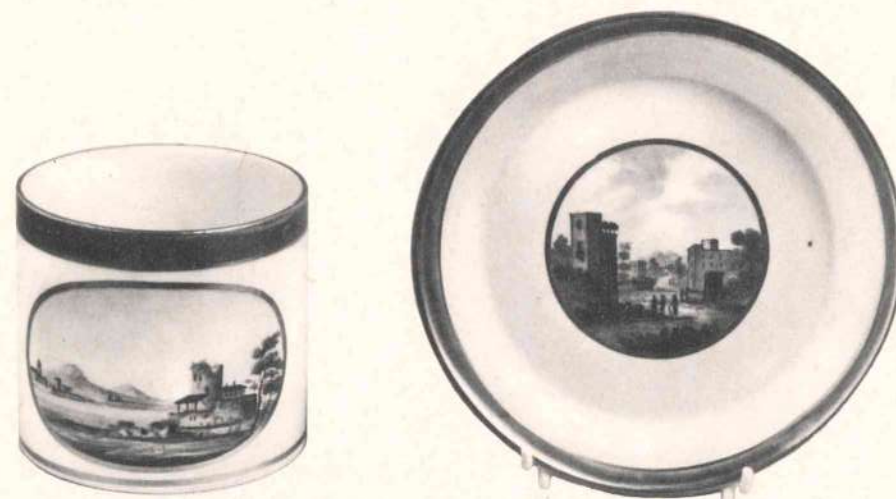


Fig. 9 - Doccia, Manifattura Ginori, Servito da caffè, tazza e piattino.



Fig. 10 - Doccia, Manifattura Ginori, Cristo e la Maddalena.

l'unica cosa che lega questi tre pezzi sia il decoro, essendo per il resto appartenenti a serie diverse di produzione. La zuccheriera, ovale polilobata, è decorata nel solito modo con vedute anche sul coperchio, ancora di rovine, di paesi, di fiumi. La presa è perduta e probabilmente era un frutto, forse una pera. Tazze e piattini, numerosi, sono ornati di blu e oro con vedute. La tazza P. 93 reca sotto la base la scritta « Salita di Capo di Chino in Napoli ». Questo aveva portato Eisner von Eisenhof ad attribuire il servito alla manifattura ferdinandea, ma la marca « F » impresa, che appare in questo stesso esemplare ci riporta all'uso inequivocabile di questo segno fra il 1803 e il 1815 per i pezzi migliori, in caolino d'importazione francese. Molti esemplari recano anche una piccola stella impressa. Le vedute dei piattini e delle tazze sono analoghe a quelle già citate (fig. 9). Un bricco da latte con manico a serpente (P. 71) che addenta il bordo della brocca svasata, ha la stella d'oro centrata ed è decorato a mazzi di fiori policromi su smalto bianco. Le flettature sono d'oro e la pasta bianchissima (fine secolo).

Alcuni gruppi plastici particolarmente notevoli per la dimensione e per la bellezza del modellato sono da considerare quasi dei pezzi unici, ancorchè si conosca un doppione di uno di essi, e sono stranamente ignorati dal Lane nella sua trattazione delle porcellane italiane (Firenze 1963). La tradizionale attribuzione collega questi gruppi plastici con modelli in cera di Massimiliano Soldani-Benzi, morto nel 1740 alla venerabile età di 82 anni, di cui Carlo Ginori aveva acquistato molti modelli in cera per bronzi e utilizzati nella manifattura di Doccia. Non è da dimenticare tuttavia l'opera di capo-modellatore di Gaspare Bruschi, pur mancando documenti sicuri per le attribuzioni. I tre gruppi maggiori rappresentano il « Giudizio di Paride » (P. 79). « Cristo e la Maddalena » (P. 138), « Il Crepuscolo » da Michelangelo (P. 35). Il primo gruppo ci porta nella mitologia, tanto cara ai modellatori di porcellana, con Giunone, Minerva e Venere su un cumulo di nubi preso Paride, drappeggiato e assiso su un masso, e presso a lui un cane, ovviamente da pastore. Ai piedi di Giunone è il pavone. Il gruppo è massiccio e « grosso », montato su base lignea con finimenti angolari, cartigli e piedi barocchi in porcellana. Restaurato in diversi particolari, il gruppo presenta le caratteristiche crepe di cottura tanto frequenti nella produzione di Doccia. Un esemplare analogo si trova alla Gazzada (Varese) con basamento diverso a ornati e cornici in porcellana (c. 1760). Cristo e la Maddalena, con caratteristiche analoghe al gruppo preceden-



FIG. 11 - Doccia, Manifattura Ginori, Vaso a bassorilievi.

te (h. 43 cm.), è completato da una levita con il caratteristico scialle di preghiera, in atteggiamento di chi si ritrae scandalizzato per l'ardire della donna che sta baciando il piede di Cristo (fig. 10).

Questi è seduto su un panchetto imbottito e la base è costituita da due pedane a gradino. Questi due pezzi sono caratterizzati dalla sapiente modellazione della morbida materia, che vi si prestava bene, pur creando successive complicazioni nel calo di cottura. Il Crepuscolo michelangiolesco, tratto dal capolavoro della Cappella Medicea, rappresenta una vecchia conoscenza nella produzione della manifattura toscana essendo posto anche sul grande camino in porcellano bianca (1754) del Museo della Porcellana a Sesto Fiorentino, ed è opera del Bruschi. A questa serie di sculture è certo da collegare il gruppo della « Pietà » del British Museum di Londra, e nello stesso ordine d'idee è l'allegoria del « Tevere » (P. 85), il vecchio dell'allegoria cara agli scultori di tutti i tempi, su base rocciosa, con una gamba accavallata a un'anfora, dalla quale fluisce l'acqua. La nobile testa del vegliardo è coronata di tralci e grappoli. Crepe di cottura.

Un ricordo contemporaneo potrebbe essere riferito al vaso ovale a smalto bianco con un'ansa a voluta, a rilievi di scena bacchica (P. 87) di cui Salmon, prima del 1750, elenca esempi di vasellame simile (fig. 11).

Sul largo anello di base, a tori, due aquile con le ali spiegate. All'uso di fare architetture d'altare in porcellana si devono riferire le cariatidi (P. 80 a 84) con angioletti a mezzo busto, piuttosto grigie, alte circa 20 cm., alcune incurvate nella cottura.

Alla Commedia dell'arte appartiene la donna con bambino, mascherati (P. 27, verso il 1755-60), policromi, a volte erroneamente attribuiti a Capodimonte. Un esemplare analogo è al Victoria and Albert Museum di Londra.

Chiudiamo la rassegna delle figure con i gruppi (P. 15, P. 25) policromi, con la caratteristica base e tratteggio (1770-80). I tronchi sono scabri, e così i fiori fogliati che emergono dalle pietre. Le figure sono tozze e massicce, assai naturalistiche, nella loro palese ingenuità, che individua un modellatore di scarsa inventiva, molto vicino alla tipologia popolare, autonomo rispetto al rimanente della produzione plastica di Doccia. Già attribuiti alle Nove. Una certa analogia si riscontra col gruppo della « Raccolta delle Pere », di Sesto Fiorentino e di « Agar e l'angelo » del Cecil Higgins Museum di Bedford.



FIG. 12 - Napoli, epoca Carlo III, Due commedianti.

Un riscontro a parte meritano le piastre a bassorilievo, di cui le due placche con ritratti (P. 842, 843) dei dodici cesari e di filosofi sono note in altri esemplari di cui uno al Victoria and Albert Museum di Londra (c. 1750), uguale a quello dei Cesari con in più i nomi scritti sui nastri, per cui si conoscono dall'alto: « Nerva, Traianus, Adrianus, Antoninus Pius, Petrinax, M. Aurelius, Commodus, Julianus, Pescennius », e in basso « Traian. Ploti. Marc. Mario ».

I rilievi sono caratterizzati da una vivace policromia con lumeggiature d'oro. Le medaglie dei ritratti sono intrecciate a nastri variopinti. Un demone alato conclude la lunetta inferiore dei medaglioni.

Altri, tondi, più piccoli, policromi su sfondo scuro, raffigurano personaggi storici dei quali alcune forme furono preparate da Soldani-Benzi stesso prima del 1740. Questo genere di ritrattistica minore è frequente anche a Vinovo. I nostri ritraggono un Silvestro de' Medici (P. 89) ed Ercole III (P. 88) di Modena e Reggio, quest'ultima datata 1797, senza il bordo rilevato del caso precedente, prosecuzione nel tempo di un genere e di un gusto. La data è ripetuta a graffito sul retro.

Infine una placchetta (P. 938) a smalto bianco, molto sottile, con Diana ed Endimione, sfumati ed evanescenti nella densa vernice, presso un corso d'acqua. Di questa produzione il Museo di Sesto Fiorentino possiede numerosi stampi in piombo.

Sappiamo da una relazione dell'architetto Ferdinando Sanfelice in data 20 marzo 1743 (fascio primo, n. 1607 Archivio R. F. della porcellana) quale fosse la conformazione del primo stabile della manifattura di Capodimonte voluta da Carlo III.

La relazione è indirizzata al Duca di Salas, regretario di Stato:

«... si stimò proprio la casa e cortile ove presentemente abita il Guardia Maggiore, la quale sta situata vicino il giardino di frutti, che attualmente si è ingrandito, avendo il Sig. Duca destinata l'altra Casa sopra la stalla delli cameli per il detto Guardia Maggiore, sono pertanto per obbedire agli ordini di S. M. a riferirli, che prima d'ogni altra cosa è necessario di far accomodare la casa suddetta; avendo necessità di farci certi astrici (pavimenti lastricati) nuovi, che stanno per precipitare; accomodare porte, finestre, e fare la grada (scala) per salire alle camere superiori, ed avendo parlato con il Sig. Livio (Schepers) di tutte le stanze, che li bisognavano, mi disse, che era necessario una gran camera coperta a lamia per poterci ivi fare le Fornaci, un'altra



FIG. 13 - Napoli, Manifattura Ferdinanda, I due fidanzati.

stanza per ponerci la Rota per macinare la faienza, un'altra stanza per farci un istrumento da poter pistare la pietra, molte stanze ad uso di bottega... ».

Questa relazione è una sorta di atto ufficiale sull'origine della manifattura borbonica attiva dal 1743 al 1759 (settembre), allorchè tutte le attrezzature e gli artefici vennero imbarcati per seguire Carlo III in Spagna. Ferdinando IV attivò una nuova manifattura che durò fino al 1806 e fu continuata in seguito da diversi privati non più vincolati alle insegne reali. Le manifatture napoletane sono presenti con diversi esemplari. Di Capodimonte sono due figure della Commedia dell'Arte, eleganti nella linea sottile e svettante, seducenti nel delicato aspetto cromatico appena accennato, con la consueta cura, punteggiato sotto uno smalto denso e uniforme che avvolge il rilievo morbido dei panni. Le due figure (P. 12 e P. 14) a smalto bianco su basi circolari, alte una quindicina di centimetri, recano tocchi di colore nero, rosa e oro. Sembrano elementi di una serie, di cui non è dato di conoscere altri personaggi, caratterizzati da una pasta bianca e traslucida, molto uniforme. La vivacità sinuosa del modellato fa pensare alla felice mano di Giuseppe Gricc, che in ogni caso è il cardine dell'influenza estetica della manifattura intorno al 1750, data probabile di queste figure (fig. 12).

Analoghi a numerosi altri gruppi presenti nella collezione De Ciccio di Napoli, i due innamorati seduti su una panchina (P. 103) sono prodotti caratteristici della manifattura Ferdinanda, verso il 1780 (direzione Francesco Celebrano) con marca « N » coronato azzurro sul lato del sedile. Il gruppo di amorosi è a decorazione policroma. Il giovane cavaliere sta baciando la mano a una gentile donzella, in verità piuttosto imbambolata. Lui veste una giacca a smalto bianco con punteggiare in giallo e azzurro, lei è in rosa trapunto d'oro. Il pezzo ha subito diversi restauri e manca della punta del piede sinistro della dama (fig. 13).

Ancora alla variata attività napoletana all'insegna della marca « N » coronato appartiene un bellissimo piatto (P. 94) centinato, a decorazione policroma, con dorature su smalto bianco e con al centro un medaglione miniato raffigurante una veduta di Posillipo animata da figure di pescatori. Sulla tesa vi sono filettature frangiate d'oro e tralci di fiori azzurri con foglie d'oro. L'orlo è bruno; sul rovescio è la scritta in rosso « Costa di Posillipo e parte della città di Napoli », che si scorge in fondo, col Vesuvio impennacchiato di fumo. Un esemplare analogo,



FIG. 14 - Napoli, Manifattura Ferdinanda, Vestale al Tripode.

con veduta di anfiteatro, quello di Capua, è per il resto uguale al nostro e si trova al Victoria and Albert Museum di Londra. Il piatto può essere datato intorno al 1800, epoca in cui la marca «N» coronata ha il predominio, pur non avendo dei limiti cronologici precisi a monte.

Discorso analogo si può fare per l'elegante porta-ampolles per olio e aceto (P. 101) a forma ovale, mancante delle ampolles, poggiato su quattro zampe leonine e con manico ad arco, desinente in una piccola figura di satiro. La decorazione su smalto bianco è costituita da festoni di fiori e tralci policromi. Le filettature dei bordi, che sono rilevati, sono in oro, così sul manico e sui piedini.

Una tazzina con piattino (P. 99 - 100) risolve qualche problema in sospeso da tempo. Brosio pubblica una tazza da brodo con cigni in rilievo (*Antichità viva*, X, 6, 1971, pp. 50-56) ponendola dubitativamente fra la produzione di Doccia e quella di Capodimonte, riferendosi a una caffettiera analoga pubblicata da Elena Romano, attenta studiosa della manifattura partenopea. Il nostro esemplare è una tazzina, dicevamo, poggiante su tre piedini ornati di fiorellini in rilievo, con manico intrecciato desinente a foglie e fiori rilevati. La superficie esterna della tazza reca una decorazione in rilievo, policroma, di anatre in un terreno acquitrinoso e di pulcini. Orlo dorato. Il coperchio della tazzina è pure decorato con anatre. Il pomolo è costituito da un uovo con dentro un pulcino, qui spezzato. Il piattino reca sulla tesa due cigni e un'anatra selvatica che vola con un pesce nel becco. Piattino e tazzina sono marcati con una N coronata d'oro (1850 c). È da considerare una imitazione fatta a Doccia, da forme acquistate a Napoli.

Due candelieri (P. 90 - 91), uno dei quali con la N coronata blu, ci portano al gusto neoclassico archeologicizzante che imperversò anche nella porcellana a cavallo del secolo, non sempre con risultati preclari, e invero l'aspetto di questi candelabri è poco seducente, con il contrasto fra le grecizzanti figure delle vestali e la pesante base grottesca. La base maggiore a forma triangolare poggia su tre tartarughe lumeggiate d'oro, la seconda base, circolare con modanature è sostenuta da tre zampe di grifone alternate a teste decorative. Il fusto è formato da tre figure femminili addossate che si tengono per mano, e termina con un capitello a fiore di loto aperto, di gusto egizio, ornato d'acanto e reggente il cilindro-contenitore per il cero. La base è violacea, punteggiata di bianco. Ben diversamente risaltano due figurette svelte di venditore ambulante

e di cacciatore (P. 95 e P. 884), napoletani, a smalto bianco, freschi di quella eleganza che ricorda tanto gli analoghi soggetti viennesi.

Una grande brocca da acqua e un bacile formano un completo di pregevolissima fattura artigianale e di brillante decorazione in oro, ma soprattutto nella pittura sul fondo del bacile, con una piacevole veduta di Brindisi, come si legge sopra la veduta stessa (P. 104, 105). La brocca è a bocca svasata, con ansa dorata desinente a palmetta. Alla base ha una larga fascia a steli fioriti entro comparti rivolti in alto. Più sopra una fascia circolare a fogliami stilizzati e decori geometrici avvolge la bombatura della brocca e una fascia di fiori e foglie il collo. In un cartiglio si legge «Eternité». La miniatura è orlata d'oro e sul bordo del bacile corre una ghirlandina d'oro. All'esterno una corona di foglie lanceolate e fregio di festoni in oro (c. 1800/15).

Probabilmente contemporanea è anche la vestale con tripode firmata «Bonghi à Nàplés», proveniente dalla raccolta Eisner, policroma su smalto bianco (P. 106). È colta nell'atto di versare aromi nel braciere traendoli da una cassetta che tiene con la destra. Il tripode è ornato di teste caprine (fig. 14).

NOTA

Per comodità di consultazione diamo qui di seguito le misure dei pezzi descritti, suddivisi per manifatture e mantenendo l'ordine di citazione nel testo.

I nn. 99 e 100 sono di Doccia, pur se elencati sotto Napoli.

Manifattura Hewelcke-Venezia

P. 866 altezza mm. 100.

Manifattura Geminiano Cozzi-Venezia

P. 161-162, tazza altezza mm. 70, diametro mm. 65; piattino diametro mm. 123.
P. 159-160, tazza altezza mm. 65, diametro mm. 65; piattino diametro mm. 115.
P. 163-164, tazza altezza mm. 40, diametro mm. 70; piattino diametro mm. 113.
P. 157-158, tazza altezza mm. 60, diametro mm. 63; piattino diametro mm. 120.
P. 165-166, tazza altezza mm. 55, diametro mm. 55; piattino diametro mm. 125.
P. 155-159, tazza altezza mm. 45, diametro mm. 65; piattino diametro mm. 110.
P. 137, tazza altezza mm. 65, diametro mm. 65.
P. 120, altezza con coperchio mm. 115, larghezza mm. 145.
P. 115, diametro mm. 265.
P. 116, altezza con coperchio mm. 130, diametro mm. 115.
P. 1043, altezza mm. 110.
P. 1045, altezza mm. 60.
P. 1046, altezza mm. 60.
P. 148, altezza mm. 230.
P. 113, altezza mm. 200.
P. 144, altezza mm. 185.
P. 139, altezza mm. 67.
P. 140, altezza mm. 65.
P. 141, altezza mm. 65.
P. 142, altezza mm. 55.
P. 151, altezza mm. 60.
P. 152, altezza mm. 60.
P. 153, altezza mm. 65.
P. 154, altezza mm. 65.
P. 117, altezza mm. 150.
P. 129, altezza mm. 120.
P. 112, altezza mm. 120.

Manifatture delle Nove

P. 37, altezza mm. 130, base mm. 165x120.
P. 98, altezza mm. 160.
P. 11, altezza mm. 250.
P. 167, altezza mm. 120.

P. 828, altezza mm. 155.
P. 901, altezza mm. 145.
P. 114, altezza totale mm. 350, altezza base mm. 70.
P. 171, altezza mm. 245.
P. 175, altezza mm. 160.
P. 173, altezza mm. 100.
P. 121, altezza mm. 120.
P. 118, altezza mm. 125.
P. 111, altezza mm. 125.
P. 150, altezza mm. 165.
P. 514-515, tazza altezza mm. 105, diametro mm. 115; piatto diametro mm. 210.

Manifattura di Este

P. 31, altezza mm. 195.
P. 174, altezza mm. 137.
P. 939, altezza mm. 120 (senza testa).
P. 6, altezza mm. 150.
P. 7, altezza mm. 170.
P. 20, altezza mm. 100.
P. 21, altezza mm. 100.
P. 22, altezza mm. 100.

Manifattura di Vinovo

P. 180, altezza mm. 110, diametro mm. 95.
P. 181, altezza mm. 80.
P. 182, altezza mm. 80.

Manifattura Coccumosa-Roma

P. 837, altezza mm. 290.

Manifattura Volpato-Roma

P. 108, altezza mm. 230.

Manifattura di Doccia

P. 1181, diametro mm. 240.
P. 39, diametro mm. 225.
P. 2, altezza totale mm. 210, diametri mm. 340 x 250.
P. 86, altezza totale mm. 240, diametri mm. 230 x 280.
P. 1149-1154, tazza altezza mm. 75, piattino diametro mm. 130.
P. 73-74, altezza mm. 40.
P. 75-76, tazza altezza mm. 60, diametro

mm. 80; piattino diametro mm. 130.
P. 77-78, tazza altezza mm. 60, diametro mm. 80; piattino diametro mm. 130.
Servizio della fascia blu:
caffettiera: P. 46, altezza mm. 270.
teiera: P. 47, altezza mm. 170.
lattiera: P. 48, altezza mm. 150.
zuccheriera: P. 49, assi mm. 120 x 95.
tazzine: P. 50-52-54-56-58-60-62-64-66-68, diametro mm. 60, altezza mm. 65.
piattini: P. 44-51-53-55-57-59-61-63-65-67-69, diametro mm. 130.
tazzina e piattino: P. 92-93, altezza mm. 77, diametro mm. 80 e piattino diametro mm. 133.
P. 71, altezza mm. 230.
P. 79, altezza totale mm. 330, base larga mm. 320.
P. 138, altezza totale mm. 400, base mm. 360 x 210.
P. 35, altezza mm. 260, base larga mm. 470.
P. 85, altezza mm. 260.
P. 87, altezza totale mm. 215, assi mm. 290 x 210.

P. 80-81-82-83-84, altezza mm. 195/200.

P. 27, altezza mm. 160.
P. 15, altezza mm. 150.
P. 25, altezza mm. 170.
P. 842-843, mm. 145 x 105.
P. 88-89, diametro mm. 65 e 70.
P. 938, mm. 115 x 140.

Manifatture napoletane

P. 13, altezza mm. 150.
P. 14, altezza mm. 150.
P. 103, altezza mm. 115.
P. 94, diametro mm. 245.
P. 101, altezza mm. 110, base mm. 200 x 150.
P. 99-100, tazza altezza mm. 115, diametro mm. 75; piattino diametro mm. 135. (Doccia)
P. 90-91, altezza mm. 235.
P. 95, altezza mm. 170.
P. 884, altezza mm. 150.
P. 104, brocca altezza mm. 310; bacile altezza mm. 110, diametro mm. 310.
P. 106, altezza mm. 260.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BAKER H. E., *Le porcellane in Europa*. Novara, 1968.
BARBANTINI N., *La porcellana di Venezia e delle Nove*. Venezia, 1936.
BARIOLI G., *Ceramiche antiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza*. Venezia, 1954.
BARONI C., *Le ceramiche di Nove di Bassano*. Venezia, 1932.
BARONI C., *Pietro Varion e la ceramica d'Este*. In: *Emporium*, genn. 1942.
CINOTTI M., *Dizionario della Ceramica dalla Preistoria all'Ottocento*. Milano, 1967.
DE MAURI L., *Vinovo e la sua porcellana*. Milano, 1923.
EISNER VON EISENHOF A., *La porcellana di Capodimonte*. Milano, 1925.
FERRARI O., *Porcellane italiane del Settecento*. Milano, 1966.
GINORI LISCI LEONARDO, *Le porcellane di Doccia*. Milano, 1963.
JEDDING H., *Europäisches Porzellan, band I, von den Anfängen bis 1800*. Monaco, 1971.
LANE A., *La porcellana italiana*. Firenze, 1963.
LIVERANI G., *Il Museo delle porcellane di Doccia*. Milano, 1967.
MINIERI RICCIO C., *La fabbrica delle porcellane in Napoli e le sue vicende, Gli artefici e i miniatori della Real Fabbrica della porcellana di Napoli, Delle porcellane della Real Fabbrica di Napoli, delle vendite fattene e delle loro tariffe*. Napoli, Atti Accademia Pontaniana, 1878.
MORAZZONI G., *La porcellana italiana*. Milano, 1935.
MORAZZONI G., LEVY S., *La porcellana italiana*. Milano, 1960.
ROMANO E., *La porcellana di Capodimonte*. Napoli, 1959.
STAZZI F., *Porcellane italiane*. Milano, 1964.
STAZZI F., *Capodimonte*. Milano, 1972.
URBANI DE GHELTOF G., *Studi intorno alla ceramica veneziana*. Venezia, 1876.

TULLIO TOMBA

La collezione scientifica delle civiche Raccolte del Castello Sforzesco

La decisione, presa dalla Direzione già da qualche anno, di ordinare l'esposizione permanente di tutti gli strumenti scientifici posseduti dalla Raccolta di Arte applicata del Castello di Milano e di farne redigere ora un catalogo illustrativo, segna una svolta importante nella storia dello sviluppo dei Musei della nostra Città perchè, con tale iniziativa, si è manifestata la volontà di porre nella giusta luce degli oggetti mal conosciuti, la cui bellezza non è inferiore, il più delle volte, alla loro importanza culturale. Questa piccola raccolta non è solo la testimonianza del lavoro ingegnoso di antichi costruttori italiani e stranieri dei quali, spesso, non ci è giunto che un nome appena leggibile od un monogramma enigmatico: essa si colloca ad un livello apprezzabile anche tra le Collezioni maggiori perchè conserva alcuni « pezzi » di straordinario interesse storico-scientifico. Basterà ricordare il Compasso geometrico militare di Galileo Galilei, i due rari astrolabi medioevali ed i globi, in coppia, di Jodoco Hondio. Il visitatore « comune » avrà ora una guida sicura per ammirare certe « curiosità » scientifiche sulle quali egli è generalmente poco informato ma — e ciò è importante — soprattutto l'estimatore specializzato ed il collezionista saluteranno l'iniziativa con soddisfazione, perchè il Museo offre loro possibilità di studio e di confronto con una documentazione che, se non è vasta, è tuttavia accessibile, autorevole per il luogo e conclusiva per la qualità degli oggetti esposti. Va detto che, in molte Raccolte pubbliche italiane, la collocazione marginale e subalterna, se non indecorosa, che trovano gli antichi strumenti della Scienza è piuttosto generalizzata. In realtà non si può costringere un Direttore a seguire un corso di matematica superiore o di cosmografia per confezionare delle schede accettabili ad un astrolabio o ad un orologio solare; d'altra parte, per dare un esempio

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1973

TULLIO TOMBA

La collezione scientifica delle civiche Raccolte del Castello Sforzesco

La decisione, presa dalla Direzione già da qualche anno, di ordinare l'esposizione permanente di tutti gli strumenti scientifici posseduti dalla Raccolta di Arte applicata del Castello di Milano e di farne redigere ora un catalogo illustrativo, segna una svolta importante nella storia dello sviluppo dei Musei della nostra Città perchè, con tale iniziativa, si è manifestata la volontà di porre nella giusta luce degli oggetti mal conosciuti, la cui bellezza non è inferiore, il più delle volte, alla loro importanza culturale. Questa piccola raccolta non è solo la testimonianza del lavoro ingegnoso di antichi costruttori italiani e stranieri dei quali, spesso, non ci è giunto che un nome appena leggibile od un monogramma enigmatico: essa si colloca ad un livello apprezzabile anche tra le Collezioni maggiori perchè conserva alcuni « pezzi » di straordinario interesse storico-scientifico. Basterà ricordare il Compasso geometrico militare di Galileo Galilei, i due rari astrolabi medioevali ed i globi, in coppia, di Jodoco Hondio. Il visitatore « comune » avrà ora una guida sicura per ammirare certe « curiosità » scientifiche sulle quali egli è generalmente poco informato ma — e ciò è importante — soprattutto l'estimatore specializzato ed il collezionista saluteranno l'iniziativa con soddisfazione, perchè il Museo offre loro possibilità di studio e di confronto con una documentazione che, se non è vasta, è tuttavia accessibile, autorevole per il luogo e conclusiva per la qualità degli oggetti esposti. Va detto che, in molte Raccolte pubbliche italiane, la collocazione marginale e subalterna, se non indecorosa, che trovano gli antichi strumenti della Scienza è piuttosto generalizzata. In realtà non si può costringere un Direttore a seguire un corso di matematica superiore o di cosmografia per confezionare delle schede accettabili ad un astrolabio o ad un orologio solare; d'altra parte, per dare un esempio

illuminante, diremo che può accadere ad uno studioso di richiedere una informazione su di un particolare tecnico di uno strumento astronomico alla Direzione del Museo Copernicano (!) di Monte Mario a Roma, che ne possiede una collezione sconosciuta di enorme importanza. Egli attenderà per mesi una risposta che non giungerà mai. *Absit iniuria*, ma l'unico conforto che rimarrà al malcapitato « postulante » sarà di meditare sull'imbarazzo di quel bravo funzionario richiesto con tanta indiscrezione di leggere il giorno dell'inizio dell'Equinozio primaverile sul dorso di un astrolabio medioevale.

Noi riteniamo che tutto ciò trovi le sue origini nell'assenza, durante gli ultimi due secoli, di una vera e seria tradizione di collezionismo nel nostro Paese, che ha dato invece un decisivo contributo allo sviluppo della strumentaria scientifica, con nomi che vanno da Leonardo allo stesso Galileo, ai Volpaia, al Branca, ai Barozzi, al « mirandolano » Maccari, ai Lusverg, per ricordare solo i più noti. Di illustri iniziative ce ne furono, nel XVI e XVII secolo, ma poche e sempre legate alla personalità di un mecenate che, con la sua scomparsa, segnava puntualmente la fine di una istituzione anche la più fiorente. Leopoldo (1617-1675) e Ferdinando II Medici (1657-1713) riunirono nelle loro celebri « Gallerie » delle superbe collezioni che costituiscono, oggi, il fondo del Museo di Storia della Scienza di Firenze dove peraltro, da molti anni, ci si limita ad un attento lavoro di conservazione senza acquisti di grande rilievo. L'Accademia dei Lincei (1611-1630) e quella del Cimento (1657-1667) promuovendo studi di astronomia e di fisica provocarono naturalmente una attività di raccolta di strumenti e di apparecchi scientifici d'ogni genere e importanza ma non sopravvissero neppure un giorno alla morte dei loro fondatori, il Principe Cesi e Leopoldo de' Medici, con la simultanea dispersione di una grande parte degli oggetti usati da uomini come Vincenzo Viviani, Francesco Redi o il Borelli.

Noi milanesi non siamo stati da meno: il canonico Manfredi Settala (1600-1680) possedette una raccolta artistico-scientifica di una ricchezza ed un eclettismo sconcertanti, conservata nella sua bella casa di via Pantano. Al visitatore, e ve ne furono di gran rango come la Regina Cristina, venivano mostrati quadri di Raffaello e coccodrilli del Nilo impagliati, astrolabi antichissimi e automi preziosi accanto alle conchiglie dell'Adriatico e alle babbucce ricamate del Raja. La Biblioteca Ambrosiana ne conserva oggi una parte e non certo la più considerevole, dopo le antiche spoliazioni e le più recenti devastazioni dell'ultimo conflitto.

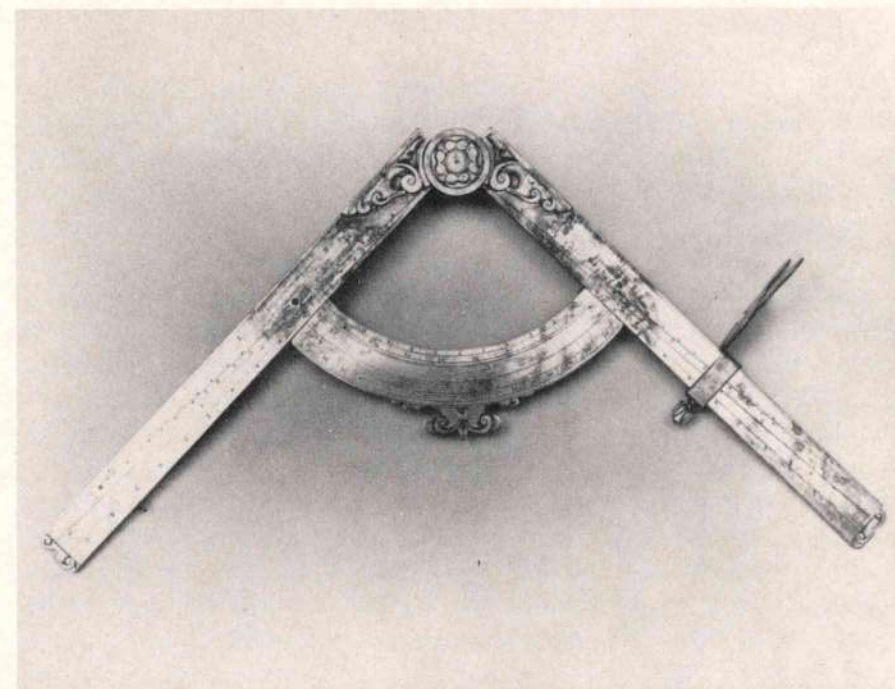


FIG. 1 - Compasso geometrico militare di Galileo Galilei.

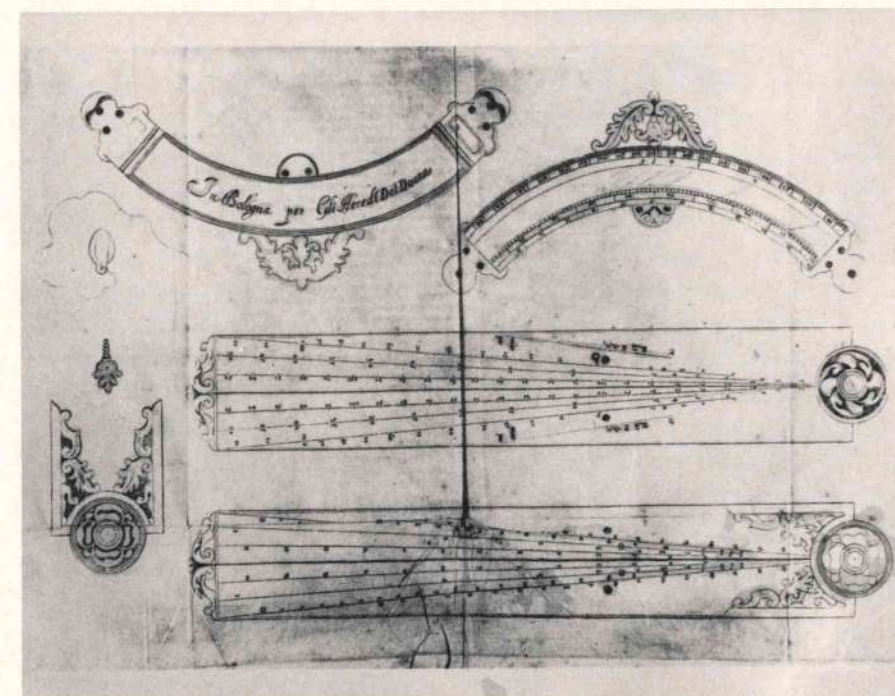


FIG. 2 - Il compasso geometrico militare.
Da una illustrazione della Edizione delle Opere di Galileo Galilei di Bologna, 1655-56.

Al Prefetto Mons. A. Paredi dobbiamo l'iniziativa di aver fatto restaurare e ristudiare le importanti sfere armillari e l'orologio rinascimentale da tavolo appartenuti al Settala. Questi strumenti trovano una collocazione adeguata nella Pinacoteca e nella ultima edizione del Catalogo.

È noto che le più grandi collezioni scientifiche si formarono nel corso del XVIII e del XIX Secolo ad opera di scienziati professionisti ma, più spesso, di « amateurs » dilettanti. Costoro, dotati di un « animus » particolare, attribuivano al gesto di acquistare e di raccogliere degli oggetti quel tanto di finalità che dava alle loro raccolte — spesso, e per ovvie ragioni, straordinariamente ricche — il carattere di un vero contributo alla storia ed al progresso delle Scienze. Intorno ad esse ferveva una attività culturale fatta di studi e di ricerche erudite che prendeva spesso forma di saggi e cataloghi « ragionati »; ancora ai nostri giorni queste pubblicazioni sono ricercatissime e assai care. Non è raro di trovarvi raffigurato su di una tavola in rame uno strumento che ammiriamo dietro la vetrina di un Museo o nella nostra collezione personale! Purtroppo da noi mancarono i ricchissimi « Cabinets de curiosité », orgoglio della Parigi settecentesca, che alimentarono nel tempo le più famose collezioni pubbliche e private d'oggi. Essi non trovarono il favore degli eruditi italiani per alcuni motivi, non ultimi l'indirizzo prevalentemente umanistico della nostra cultura ed il clima ascientifico e scoraggiante che si era affermato in Italia dalla metà del '600 con la lotta portata dagli scolastici alle « novità » del secolo.

Per concludere, lo sviluppo degli studi sulla costruzione e l'uso dello strumento matematico, che aveva brillato di viva luce — da noi — per tutto il Cinquecento con l'attività del Danti, del G.P. Gallucci, del Clavius, del Fabbri, del Mordente e di altri, declina con la metà del Seicento, proprio quando le nuove scoperte astronomiche, geografiche e fisiche aprono, con la loro applicazione pratica, nuove e impensate prospettive in altri Paesi d'Europa. Da questo momento le opere italiane di qualche rilievo sull'argomento si fanno ben rare, comprese quelle sulla orologeria meccanica che, dopo l'applicazione del pendolo alla fine del XVII secolo, aveva permesso di avviare a soluzione problemi di importanza vitale come il calcolo preciso delle effemeridi astronomiche e della longitudine nei viaggi per mare.

La collezione scientifica delle nostre Civiche Raccolte d'Arte, anche per la sua relativamente recente formazione, che risale al XIX secolo, non ha avuta la sorte peregrina di altre: ad essa il Museo del Castello ha voluto dedicare una bella vetrina della Sala XXXII e ciò costituisce una

lodevole eccezione nel quadro preoccupante che abbiamo descritto. La raccolta è piccola, come si è già detto, una trentina di oggetti ben conservati di vario tipo, dagli astrolabi alla gnomonica, agli strumenti matematici e topografici, ai globetti dell'Hondius, sulla particolare importanza dei quali torneremo più avanti. A questi strumenti non fu mai concessa l'attenzione né il rilievo che meritavano a causa del contenuto, assolutamente errato, delle vecchie schede che li accompagnarono dal loro ingresso nel Museo ad oggi. I donatori, che qui vogliamo ricordare con gratitudine, apprezzarono a tal punto questi oggetti da farne dono alla loro Città ma non ne conobbero mai l'origine né seppero stabilirne in alcun modo l'epoca per evidente difetto di competenza. Questo compito spetta oggi a noi che abbiamo avuta l'emozione di riscoprirli e di riconoscervi dei cimeli di grandissima importanza.

Il più insigne tra tutti è un Compasso Geometrico Militare di Galileo Galilei (N. 299) del tipo descritto per la prima volta dal grande Scienziato nella sua Opera del 1606 (fig. 1). Lo strumento, perfettamente conservato nella doratura originale, venne costruito nel piccolo laboratorio di Padova dall'artigiano Antonio Mazzoleni che, sotto la direzione di Galileo, come attestano gli stessi Autografi conservati alla Biblioteca Nazionale di Firenze, ne portò a termine poche decine di esemplari da vendere ad allievi e colleghi unitamente al libro che uscì, come è noto, in sole sessanta copie. Il reperimento di questa testimonianza concreta dell'ingegno galileiano costituisce un vero avvenimento ed è prevedibile sia destinato a suscitare il più vivo interesse tra gli studiosi. Non vi è dubbio che un cimelio di tale importanza non mancherà di conferire alla Raccolta una notorietà ragguardevole. Il compasso è del tutto identico all'altro esemplare, l'unico finora conosciuto, che si conserva dalla prima metà del XVII secolo a Firenze, prima nella famosa « Tribuna Galileiana » ed oggi nel Museo ed Istituto di Storia di Scienza.

Gli altri strumenti qui conservati di maggiore prestigio sono i tre astrolabi (N. 261-264-265): questi oggetti, ed in particolare i due di epoca gotica (fig. 3), evocano con i loro tracciati apparentemente enigmatici l'opera di astrologi e negromanti che non dovettero mancare alla Corte Viscontea e Sforzesca. In realtà l'astrolabio planisfero — conosciuto nella forma in cui ci appare oggi già dal VII secolo — nasce come strumento capace di risolvere alcuni problemi di trigonometria sferica relativi alle stelle « fisse » ma viene impiegato nel Medioevo, e meno frequentemente nella Rinascenza, per la divinazione del futuro. È ben vero che qualche navigatore come il Vespucci dichiarò che « senza li istromenti de astro-

logia » si sarebbe trovato nei guai, ma nella maggior parte dei casi questo oggetto, oggi assai raro, costituiva lo strumento di lavoro di un misterioso « magister ». Non è stata ancora scritta l'opera che valuti, su basi di archivio documentate, la misura in cui gli astrologi con i loro astrolabi condizionarono le azioni dei potenti dell'antichità e quindi la Storia. Di strumenti di epoca medioevale, sempre di grande qualità, se ne conservano — in Musei e collezioni private — meno di un'ottantina. Ci è nota la presenza di alcuni di questi sconcertanti personaggi in Lombardia, vicini in un modo o nell'altro alle vicende dei Duchi. I loro nomi sono: Edoardo da Milano, Maino de Maineriis medico e mago, Biagio da Parma astrologo « docente » a Pavia; non si può escludere che almeno uno degli strumenti qui conservati sia la testimonianza dell'attività di uno di costoro.

Vorremmo poi attirare l'attenzione del visitatore, tra gli strumenti astronomici, su di un grande e raro Quadrante di altezze (N. 262) che reca su di una faccia il tracciato dell'astrolabio detto del Profatius, un oggetto che — per quanto del XVI secolo e di origine italiana — ci riporta alla scienza medioevale Hispano-Moresca e del quale si conoscono pochissimi esemplari, anche nelle più note e più ricche Collezioni.

Notevoli e ben conservati gli orologi solari, in particolare i fragili strumenti in avorio dittici di Norimberga che conobbero grande varietà di tipi e popolare diffusione nel XVI e XVII secolo in alternanza agli orologi meccanici, rari, costosi e incredibilmente imprecisi. Ne ammiriamo un bell'esemplare, dalla delicata tinteggiatura vegetale, di Hans Ducker accanto ad un raffinato quadrante solare d'argento dorato del Willebrand di Augsburg.

E per concludere questa rassegna riassuntiva eccoci ai due capolavori d'arte e di scienza posseduti dalle nostre Raccolte: la coppia di globi — celeste e terrestre — di Jodoco Hondio (1546-1611) geografo, cartografo e costruttore di globi olandese della fine del XVI secolo. I due strumenti, di grande bellezza e di eccellente conservazione, non erano sfuggiti al Fiorini che li menziona nella sua Opera, la prima del genere stampata in Italia nel 1898 e neppure all'americano Stevenson che dedica loro alcune pagine del suo bel libro in due volumi, e riserva uno speciale rilievo a questi esemplari di 21 cm. di diametro, considerati assai rari. L'Hondius è il primo ed il più qualificato continuatore dell'opera geografica di Gerhard Mercator (1512-1594) fondatore della moderna cartografia. Le due sfere si compongono di 12 fusi artisticamente miniati ad oro e colori e sono contenute in sostegni di bronzo

fuso e cesellato a figure del migliore stile fiammingo dell'epoca: sono dedicate ai Principi Alberto ed Isabella d'Austria.

Strumenti matematici:

Compasso Geometrico Militare di Galileo Galilei. Lunghezza mm. 250. Rame dorato. N. 299 (fig. 1).

Lo strumento corrisponde all'esemplare descritto da Galileo nell'Opera pubblicata in soli sessanta esemplari a Padova nel 1606 e già ideato dal 1597. Nella prima Edizione non appare la figura del compasso che vediamo per la prima volta nell'Edizione latina del Bernegger — Strasburgo 1612 — e nelle successive italiane su di una tavola incisa in rame che abbiamo voluto riprodurre (fig. 2).

Lo strumento, che deriva da un compasso del matematico Guidobaldo dal Monte della fine del XVI secolo, comprende un certo numero di linee che lo stesso Scienziato chiama « aritmetiche, geometriche, stereometriche, metalliche, poligrafiche e tetragoniche ». Esse convergono tutte al suo centro di rotazione ornato da un elegante quadrifoglio e da incisioni a rilievo: con l'ausilio di un normale compasso mettevano l'operatore in grado di risolvere rapidamente problemi di divisione proporzionale di superfici, di rette e di cerchi, di calcolo di volumi e pesi di vari metalli, di misurazione di calibri. Poteva anche essere utile, ad esempio, per la composizione di leghe metalliche. Allo strumento è avvitato un semicerchio graduato ed una « Zanca mobile » che ne permettevano l'impiego come misuratore di altezze nelle operazioni di puntamento delle artiglierie.

Recto: 3 linee numerate: da 1 a 15 - da 13 a 1 - da 18 a 1.

Verso: 3 linee numerate: da 20 a 100-10-200-10-60 - da 1 a 50 - da 1 a 100-10-40.

Reca le iscrizioni: ORO PIO AR RA FE ST MA-PIE.

Semicerchio: 4 linee graduate: da 1 a 12 - da 10° a 90° - da 1½ a 6 - da 10 a 100-90-10.

Compasso Geometrico e Militare di tipo Galileiano. Lunghezza mm. 250. Ottone. N. 266. Metà del XVII secolo.

Lo strumento appare come una copia, eseguita in epoca posteriore e con minor perizia, del Compasso di Galileo. Mancano le indicazioni dei metalli: il nodo non è decorato dal quadrifoglio ma esistono gli ornati incisi a rilievo alla congiunzione.

Recto: 3 linee numerate: da 1 a 14 - da 13 a 4 - da 16 a 1.

Semicerchio: 3 linee numerate: da 1 a 12 - da 10° a 90° - da 10 a 100 a 10.

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 248. Ottone. N. 268. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « Joseph Maccarius Romanus fecit Mantuae 1700 ».

Strumento matematico costruito da un successore del più celebre Giovanni Maccari detto il Mirandulanus che operò nella seconda metà del XVII secolo e del quale ci restano alcuni lavori della migliore qualità. Questo compasso rivela una costruzione adeguata al calcolo di misurazioni topografiche ed architettoniche.

Recto: reca la iscrizione « Tabula Icnographiae Munimentorum. Latus. Conum. Ala. Cortina. Capitalis ». E inoltre: « Ortographia Munimentorum ». 4 linee proporzionali numerate.

Verso: reca 5 linee con figure di solidi geometrici.

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 170. N. 254. Ottone. Metà del XVIII secolo. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « Pierre Baillou a Milan ».

Compasso costruito nella tradizione più diffusa di questo tipo di strumenti in Francia ed in Italia nel XVIII secolo.

Recto: reca le iscrizioni: « Les Solides - Les Mettaux - Les Cordes ».

Verso: « Les Polygones - Les Plans - Les Parties Egales ».

Orlo: « Le Calibre des Oieces ».

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 170. Ottone. XVIII secolo. N. 251. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « Langlois aux Galleries a Paris ».

Il francese Langlois ebbe l'incarico di costruttore di strumenti matematici dalla Accademia reale delle Scienze di Parigi agli inizi del XVIII secolo e risiedeva al palazzo del Louvre.

Recto: reca le iscrizioni: « Les Solides - Les Cordes ». 3 linee numerate.

Verso: reca le iscrizioni: « Les Parties Egales - Calibre des Pieces ». 4 linee numerate.

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 200. Ottone. Fine del XVII secolo. N. 256. Dono Dell'Acqua.

Strumento non firmato ma sicuramente opera di un membro della famiglia Lusverg, di origine modenese ma operante a Roma. Il compasso ha un nodo finemente inciso e reca le iscrizioni: « Semipalmus Romanus - Semipes Romanus ». Era di uso probabilmente topografico.



Fig. 3 - Astrolabio del XIV secolo.

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 225. Ottone. N. 257. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « Dominicus Lusverg F. Romae 1701 ».

È ornato di fini incisioni al nodo ed alla fine delle gambe. Al centro di rotazione reca una bussola con coperchio ed intorno l'iscrizione: « An-nuli Interiores - Annuli Exteriores ».

Recto: reca l'iscrizione: « Semipes Geometricus. Semipes Romanus ».

Verso: reca l'iscrizione: « Pro Elevatione Bombardae - Semipalmus Ro-manus - Scala Ticonica ».

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 144. Ottone. Olanda, fine del XVII secolo. N. 259. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « Metz fecit Amstelod ».

Recto: 4 linee numerate con l'iscrizione: « Corde-Cubic-Circul-Corde-Cubic-Divid Metal ».

Verso: 3 linee numerate con l'iscrizione: « Arith-Geom-Recta-Divid geom Arith ».

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 173. Ottone. Francia, XVIII secolo. N. 255. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « Le Maire a Paris ».

Reca le iscrizioni: « Les Cordes - Les Solides - Les Metaux - Les Parties Egalles - Les Plans - Les Pol ».

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 160. Inghilterra, fine del XVII secolo. N. 253. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « E. Culpeper Londini ».

Il costruttore Culpeper appartiene ad una importante generazione di fabbricanti inglesi di strumenti scientifici: ad essi si debbono alcuni microscopi di tipo particolare nonchè apparecchi gnomonici e matematici di eccellente qualità.

Recto: 6 linee numerate con l'iscrizione: « Sin-Tan-Tan-Tan-Sin-Tan ».

Verso: 6 linee numerate con l'iscrizione: « Cho-Lin-Sec-Sec-Cho-Lin ».

Orlo: « Hour-Cho-Lat-In-M ».

Squadra per tracciare parallele. Lunghezza mm. 190. Avorio e ottone. Inghilterra, XVIII secolo. N. 159. Dono Dell'Acqua.

Strumento da disegno per uso nautico e topografico.

Squadra per tracciare parallele. Lunghezza mm. 190. Legno e ottone. Inghilterra, XVIII secolo. N. 260. Dono Dell'Acqua.

Strumento da disegno di uso nautico.

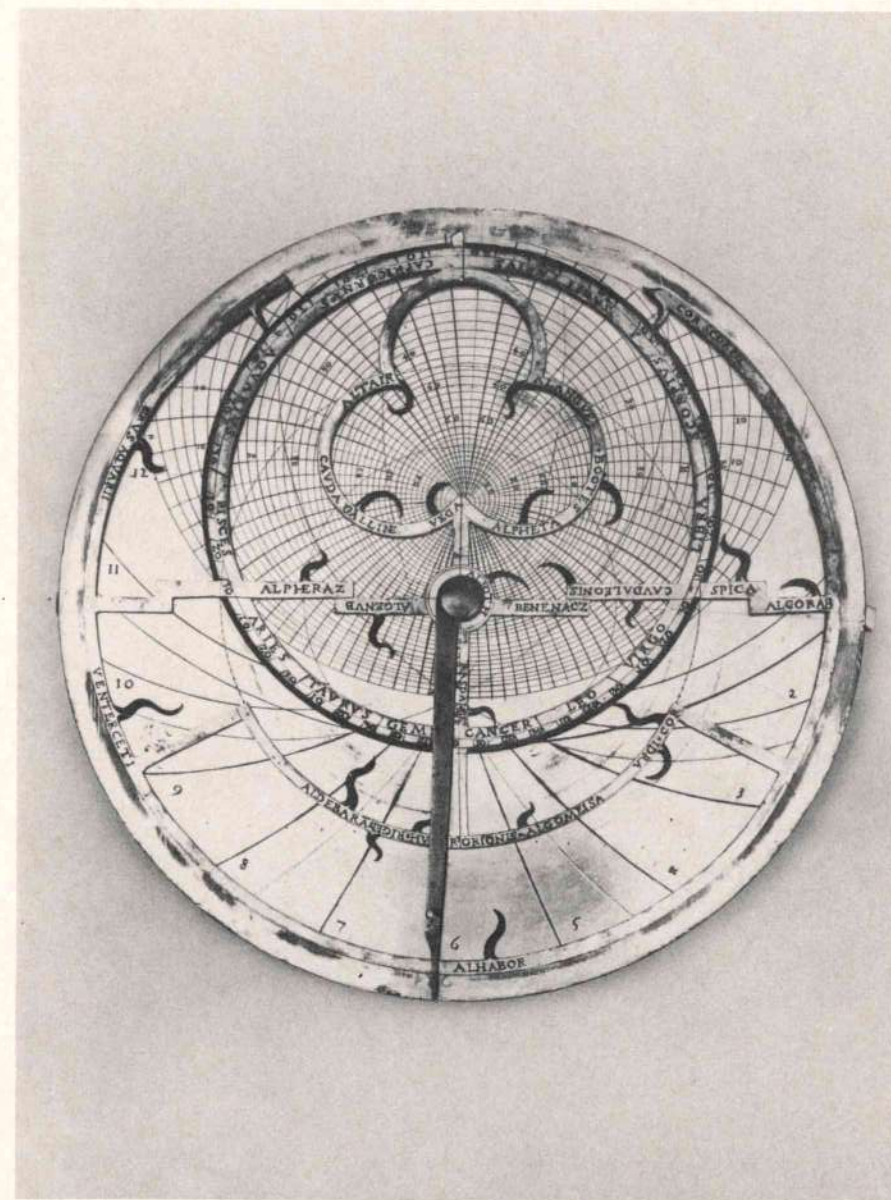


FIG. 4 - Astrolabio del XV secolo.

Compasso di proporzione. Lunghezza mm. 200. Avorio. Inghilterra, XVIII secolo. N. 112. Dono Dell'Acqua.

Firmato: « Gilbert London ».

Recto: 4 linee numerate. Agli orli una graduazione in pollici.

Compasso di riduzione. Lunghezza mm. 102. Ottone. Italia, fine del XVII secolo. N. 252. Dono Dell'Acqua.

Lo strumento faceva parte di una scatola completa da disegno topografico.

Reca una bussola al nodo e due punte di ferro convergenti al fondo delle gambe.

Bibliografia:

GALILEO GALILEI. *Le Operazioni del Compasso Geometrico Militare*. Padova « in Casa dell'Autore » 1606.

GALILEO GALILEI. *De Proportionum instrumento... a Mathia Berneggero ex italica in latinam linguam traslatus*. Argentorati, 1612, 1635. Terza Edizione. Padova 1649.

LUSVERG DOMENICO. *Di Galileo Galilei il Compasso Geometrico adulto*. Roma, 1698.

DE' NELLI G. B. *Vita e commercio letterario di Galileo Galilei*. Losanna, 1793.

FAVARO A. *Galileo Galilei e lo Studio di Padova*. VII. Firenze, 1883.

FAVARO A., CARLI A. *Bibliografia Galileiana*. Roma, 1896.

Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze. *Autografi Galileiani*. Gal. 26 c. 40.

BOFFITO G. *Gli strumenti della Scienza e la Scienza degli strumenti*. Firenze, 1929.

RIGHINI BONELLI M. L. *Il Museo di Storia di Scienze di Firenze*. Venezia, 1968.

DAUMAS M.: *Les instruments Scientifiques aux XVII et XVIII Siècles*. Parigi, 1953.

Bussola da viaggio su giunto cardanico. Ottone, cm. 20 c. Italia, XVII secolo. N.

Lo strumento reca un braccio che doveva permettere il fissaggio ad un carro o ad una sella: il giunto cardanico assicurava all'ago (ora mancante) e alla Rosa dei Venti la posizione orizzontale.

Pila di pesi a ciotola. Bronzo, altezza cm. 7 Germania meridionale, fine del XVII secolo. N. 298.

Bell'esemplare di grande taglio e di accurata costruzione. La prima ciotola, ornata di figure e incisioni, ne contiene altre sei pesanti successivamente la metà della precedente. Questi strumenti di misura sono raramente completi delle ciotole, come l'esemplare qui descritto, e di provenienza perlopiù tedesca (Augsburg-Norimberga).

Serie di quattro piccole Pila di pesi. Germania meridionale, XVIII secolo Bronzo, cm. 3 c. di altezza. N.



FIG. 5 - Astrolabio Fiammingo. Lovanio, sec. XVI, fine.

Strumenti astronomici:

Astrolabio gotico. Diam. mm. 140. Italia, seconda metà del XIV secolo. Ottone. N. 265. Dono F. Sailer.

Importante strumento di accurata costruzione e di bel disegno. Sono perfettamente conservati tutti gli accessori, sospensione, dimostratore e alidada che assicurano una precisa funzionalità all'estrolabio. La madre contiene 4 timpani a varie latitudini: 42-45/49-52/37-36/40-44. La scrittura è gotica epigrafica di particolare eleganza.

Rete: è stata costruita per 35 stelle con indici a fiamma di stile gotico, semplici e doppi. Reca un quadrilobo nel cerchio dell'Eclittica ed un trilobo alla fine della barra settentrionale. La nomenclatura delle stelle è latina arabizzata con abbreviazioni: LIBEDE DENEBA CRUS DENEB PANTAK FINIS FLUX MEKAR ALDEBA ALGEUZE RIGIL ALHABOR ALGAME COR LEO ALFART ALDIRAM CORVUS ALGORAB ALCHIMEC COR SCOR DOLFIN ALTAR VEGA ALDI MIR ALFER ALGE ALHAIOT EGRE BENE ALRA CAU LE RAZTA ALFECA ALHAVE.

Dorso: Calendario Zodiacale di tipo eccentrico con il Punto d'Ariete al 12 di Marzo. Quadrato delle ombre e tracciato delle Ore Uguali (fig. 3).

Astrolabio gotico. Rame dorato. Diam. mm. 231. Italia, XV secolo. N. 261. Dono Dell'Acqua.

Astrolabio di bella costruzione, purtroppo frammentario: se ne conserva la Rete ed il dorso zodiacale eccentrico di particolare costruzione. In esso i mesi da Marzo a Luglio sono iscritti in settori staccati dal cerchio tradizionale. Al centro vi si nota un secondo Calendario, di minori dimensioni, iscritto nell'Eclittica, che doveva permettere una più accurata misurazione nei calcoli astronomici annuali. La numerazione è parzialmente gotica, incisa e operata a punzone.

Rete: di elegante disegno gotico caratterizzato da un grande trilobo contenuto nell'Eclittica. Reca 25 stelle con indici a fiamma semplici: COR SCORPII SPICA ALGORAB COR IDRA ALGOMEISA ALHABOR HUMER ORIONIS ALDEBARAN VENTER CETI CRUS AQUARI ALTAIR ALANGUE CAUDA GALLINE VEGA ALPHETA BOOTES CAUDA LEONIS BENENACZ ALIOTH RASDALGEUZE HYRCUS ALGENUB ALPHERAZ RIGEL.

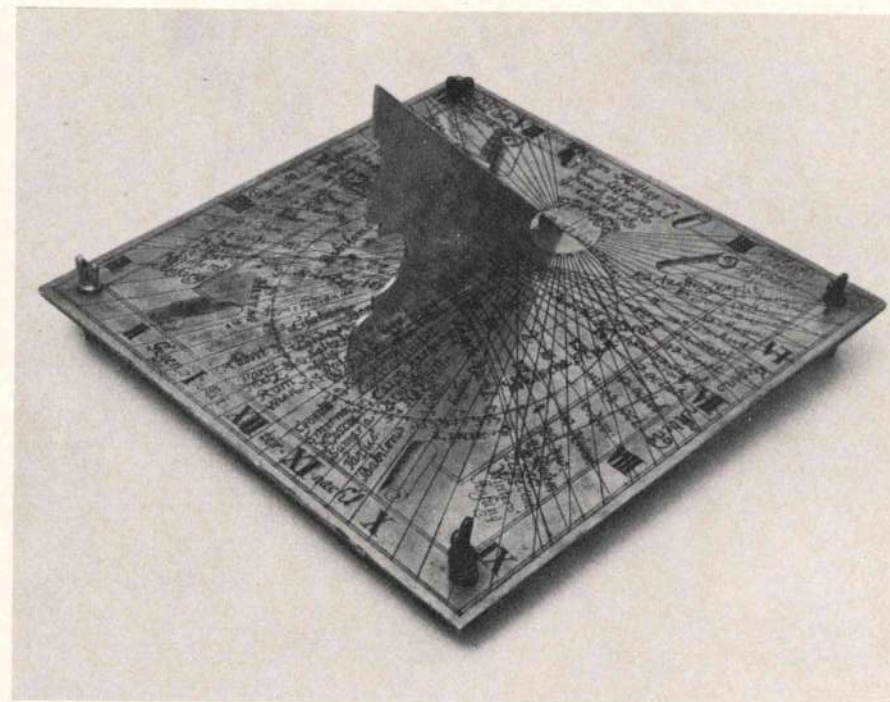


Fig. 6 - Orologio solare orizzontale da tavolo, di J. Engelbrecht, in ottone dorato. Europa centrale, sec. XVII, fine.

Dorso: Accanto ai calendari già descritti reca un mezzo Tracciato delle Ombre e le Ore Eguali con una graduazione al lembo di 360°. Gli accessori esistenti, alidada e dimostratore sono originali (Fig. 4).

Astrolabio fiammingo. Diam. mm. 270. Ottone. Lovanio, seconda metà del XVI secolo. N. 264. Dono Dell'Acqua.

Interessante astrolabio che, per il disegno tipico della rete dalla grande campana delineata nell'Eclittica, si colloca nella Scuola dei costruttori della famiglia Arsenius: Gualtiero, Ferdinando, Regneri e Remigio, eredi e continuatori dell'opera del matematico lovaniese Gemma Frisio (1508-1555) fondatore della Scuola Cosmografica belga ed il più prestigioso costruttore di strumenti matematici del XVI secolo.

Lo strumento non può tuttavia essere attribuito con sicurezza nè allo stesso Gemma nè al « nipote » Gualterius, autore di famosi astrolabi.

Le sue caratteristiche di costruzione, leggermente divergenti dagli originali e le incisioni, di non altissima qualità, ci inducono ad attribuirlo ad un allievo di questo famoso « atelier » di Lovanio, operante verso la fine del Cinquecento: si potrebbe fare il nome di Michel Coignet o di Adrian Zeelst.

La Madre graduata al lembo con cerchio orario e 360° porta inciso sul fondo il famoso « Quadratum Nauticum » con Rosa dei Venti latina e fiamminga.

Rete: reca 29 stelle con indici a fiamma e nomi latini: COR SCORP. SPICA VIRGINIS. CORNIOLA DEXTRA. CARIENS FUNDUS. COR LEONIS. CANICULA. CANIS MAIOR. ORIONIS SIN HUMERUS. ORIONIS SINISTER PES. OCULIS TAURI. VENER CETI. CAUDA CETI. CRUS AQUAR. CAUDA CAPRICORNI. AQUILA. OPHIUCHI CAPUT. CAPUT HERCULES. CORONA. ARCTURUS. BOOTIS SIN HUMERUS. PRINCIPIUM CAUDE URSINE. DORSUM LEONIS. HYRCUS. CAPUT DRACONIS. LYRA. PECTUS CASCIO. PEGASI UMBILICUS. CRUS PEGASI. PEGASI HUMERUS. Un indice è privo di nome.

Dorso: mostra il tracciato caratteristico dell'Astrolabum Catholicum di Gemma Frisio: esso non è che la medioevale Saphea di Arzaquel, una proiezione della Sfera sul Coluro dei Solstizi. Alidada, ostensore e altri accessori originali (fig. 5).

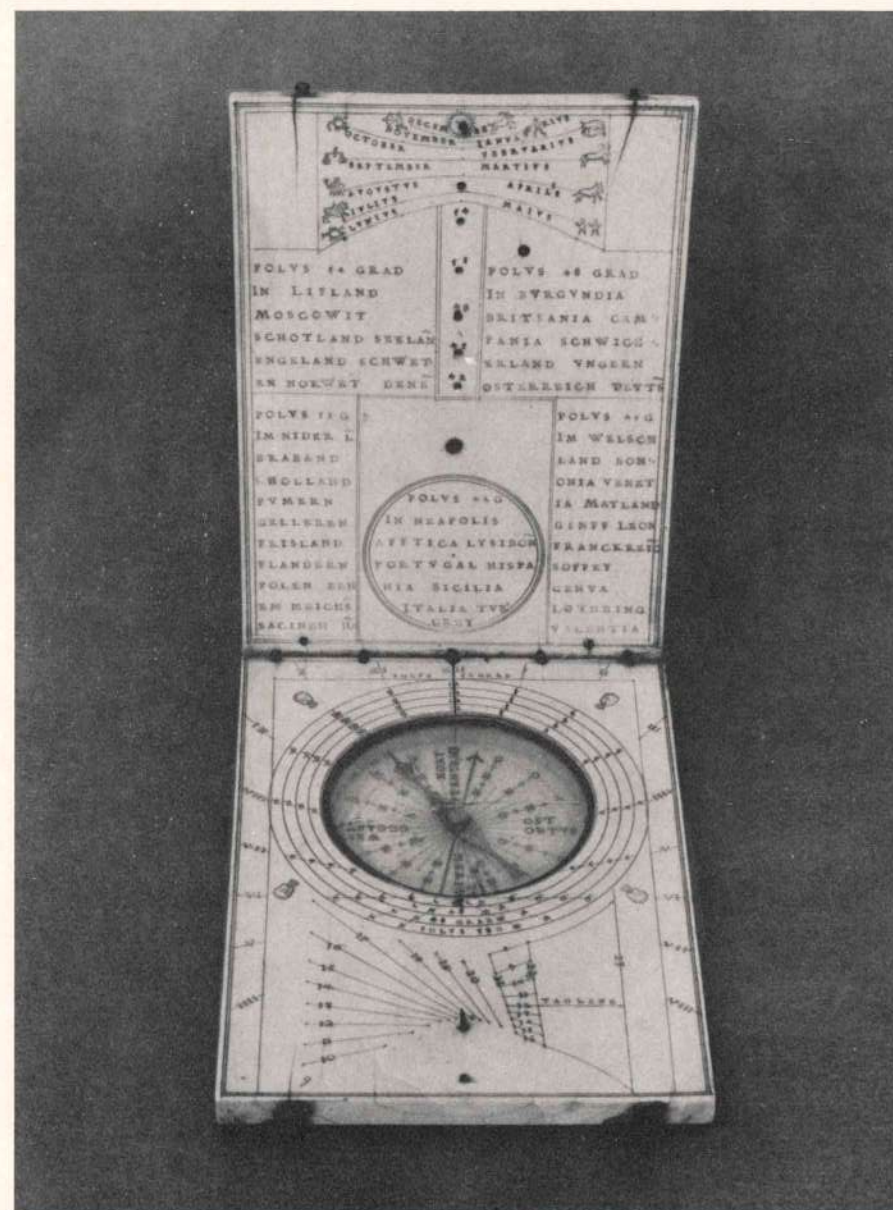


Fig. 7 - Orologio solare universale dittico, in avorio, di Hans Ducker, Norimberga, sec. XVI.

Quadrante di altezze e Astrolabio del Profatius. Raggio mm. 340. Ottone. Italia, metà del XVI secolo. N. 262. Dono Dell'Acqua.

Grande ed importante strumento astronomico di fabbricazione sicuramente italiana: essa ci è indicata dalla ortografia latina del mese di maggio nel Calendario Zodiacale, che è « MADIUS ». Su questo quadrante vorremmo attirare la particolare attenzione degli studiosi: esso reca su di una faccia il tracciato dell'astrolabio di Jacob Tibbon Ben Makir, detto il Profatius Judaeus (XIII secolo), un matematico israelita, nato forse a Marsiglia, che per primo sovrappose i quattro quarti di un astrolabio sferico in un solo settore di 90°, realizzando uno strumento meno ingombrante e di uso più rapido. Di questo tipo di astrolabio sono noti pochissimi esemplari antichi, tutti anteriori al XVI secolo.

Recto: Calendario Zodiacale eccentrico con Punto Ariete al 10 e mezzo di Marzo; nel suo centro ruota una volvelle a doppio indice indicante, con le posizioni zodiacali, le età della Luna ad uso astrologico-metereologico.

Verso: tracciato dell'astrolabio detto del Profatius. Reca un Calendario Zodiacale ed annuale con i cerchi dell'orizzonte, tropici e linee orarie da 1 a 12.

I nomi delle stelle, latini, sono 15: ALABOR CAUDAM RIGEL DESTER ORIONIS ALGOMEISA AQUILA COR LEONIS SPICA BOETE ALFETA ALDEBRAM ALGOL GALINA IRCHUS VULTUR CADENS. Sul lembo reca una graduazione di 270° in tre ordini sovrapposti. (Vedi in fondo tavola fuori testo).

Orologio solare equinoziale ottagonale. Augsburg, fine del XVII secolo. Argento dorato. mm. 57 x 55. N. 267. Dono Corbetta.

Firmato: « Johann Willebrand in Augspurg 48 ».

Esemplare di raffinata costruzione di questo tipo di orologio solare da tasca che ebbe poi una grande diffusione, per tutto il XVIII secolo, nell'Europa centrale ed in Italia.

Il Willebrand ci lascia degli strumenti assai belli ed è il primo di un gran numero di costruttori tedeschi di fertile produzione ma di abilità talvolta discutibile.

Lo strumento, di forma tradizionalmente ottagonale, reca con il quadrante delle altezze del Polo il cerchio orario d'argento ed un filo « a



Fig. 8 - Clessidra in ottone. Italia, sec. XVIII.

piombo » barocco tutti dorati e finemente incisi: sul fondo della bussola, d'argento, i nomi di 35 Città con le rispettive latitudini. Si conserva la scatola originale.

Orologio solare equinoziale quadrangolare. Augsburg, XVIII secolo. Ottone dorato. mm. 50 c. N. 268. Dono Corbellini.

Firmato: « L. Grassl ».

Orologio solare orizzontale da tavolo. mm. 200. Ottone dorato. Europa Centrale, fine del XVII secolo. N. 263. Dono Vergani.

Firmato: « J. Engelbrecht ».

Pregevole e grande strumento firmato da uno dei migliori costruttori Boemi del tardo XVII secolo. È inciso a caratteri latini e tedeschi e reca un Quadrante solare a proiezione polare: lo gnomone è mancante. Ai lati del tracciato astronomico troviamo vari nomi di Città europee e un Calendario annuale bilingue. Lo strumento è munito di 4 piedi di stabilizzazione a vite (fig. 6).

Orologio solare universale dittico. Avorio. mm. 110 x 70. Norimberga, XVI secolo. N. 113. Dono De Cristoforis.

Firmato: « Hans Ducker zu Nurberg » e marca dell'Autore a foggia di serpente. Opera di uno dei più rinomati costruttori di Norimberga, accuratamente inciso e finemente colorato. Sul coperchio reca un Calendario zodiacale ed annuale con volvelle mobile in ottone dorato per le lunazioni; all'interno tre tracciati di orologi solari verticali e orizzontali, bussola con Rosa dei Venti e gnomoni. Sono indicate le latitudini di varie località. Vi è inciso il motto « Wen ich campast recht sol weisen so mich nich nahe bei eissen » (Fig. 7).

Orologio solare dittico universale. mm. 160 x 50. Norimberga, inizio del XVII secolo.

Lo strumento non è firmato ma reca i fregi decorativi a « rosetta » di Leonard Miller, costruttore di Norimberga del primo Seicento e autore di un grande numero di meridiane tascabili di ottima qualità.

Su coperchio vi è un tracciato della Rosa dei Venti con punti cardinali: all'interno orologio solare verticale con Zodiaco e orologi solari orizzontali all'italiana con ore « ab occasu ». Al fondo le indicazioni delle latitudini di 24 Città e la ruota delle Epatte italiane e gregoriane da utilizzarsi per la individuazione della Pasqua.



Fig. 9 - Globo terrestre di Jodoco Hondius. Anversa, 1601.

Orologio solare universale dittico. Avorio. mm. 50 x 30. Norimberga, inizio del XVII secolo. N. 130. Dono Parravicini Persia.

Piccolo strumento non firmato ma attribuibile al L. Miller: reca sul coperchio uno strumento mobile per le Lunazioni e due quadranti solari all'italiana, verticale e orizzontale, all'interno.

Clessidra. Vetro e ottone. Italia, XVIII Secolo. Altezza mm. 273. N. 261. Dono Morando.

Raro e grande strumento dei primi del Settecento: le due ampole sono racchiuse in una elegante incastellatura a volute barocche a sezione ottagonale di bella fattura (Fig. 8).

Cassa di orologio meccanico da petto. Bronzo dorato e trasforato. Arte tedesca del XVI secolo. 271.

Frammento di un bellissimo orologio da petto, privo purtroppo della macchina; se ne conserva la cassa di pregevolissima costruzione e decoro. Lo poniamo tra gli strumenti astronomici perchè reca all'interno un piccolo orologio solare orizzontale, con bussola, alla latitudine di 54°, 54 utilizzato, riteniamo, per la messa a punto della macchina.

Bibliografia

- GUNTHER R. *The astrolabes of the world*. Oxford, 1932.
GEMMA FRISIUS. *De Astrolabo Catholico liber*. Anversa, 1556.
VAN ORTROY F. *Bio-Bibliographie de Gemma Frisius*. Bruxelles, 1911.
RAMUSIO G.B. *Delle Navigazioni e Viaggi*. Venezia, 1550-1559-1556.
GALLUCCI G.P. *Della Fabrica et uso di diversi stromenti*. Venezia, 1597.
MICHEL H. *Traité de l'Astrolabe*. Parigi, 1947.
POULLE E. *Le Quadrant nouveau médiéval*. Da « Journal des Savants ». Parigi, 1964.
ZINNER E. *Deutsche und Niederlandische Instrumente Astronomische*. Monaco, 1956.
TOMBA T. *Due astrolabi latini del XIV secolo conservati a Milano*. Da « Physis » Firenze, 1966.
BOFFITO G. *Il quadrante d'Israele*. Firenze, 1922.

I globi di Jodoco Hondio del 1601

La coppia dei due globetti, celeste e terrestre, del grande cartografo olandese costituisce una delle maggiori attrattive della Raccolta Civica di strumenti scientifici.

Prima di descrivere dettagliatamente i due esemplari vorremmo ricordare che le due sfere sono composte di 12 fusi in carta, incollati a palle di cartone stuccato ed hanno un diametro di 21 cm. La loro coloritura, assai attraente, è dell'epoca e perfettamente conservata. Di particolare



FIG. 10 - Globo terrestre di Jodoco Hondio. Anversa, 1601.

bellezza sono i due sostegni in bronzo fuso e cesellato, con tracce di doratura, ornati di motivi allegorici e figurati dell'arte fiamminga del XVI secolo. Essi recano sul cerchio dell'Orizzonte: un Calendario Zodiacale ed annuale, i Punti Cardinali, l'indicazione delle festività annuali ed un elenco di Santi. Le due sfere ruotano fissate ad un cerchio meridiano di ottone graduato con 360° e diviso in « Zona Torrida » e « Zona Frigida ». L'asse porta un cerchio orario per le 24 ore. Entrambe sono datate da Anversa per l'anno 1601.

Globo Terrestre: vi si legge, nei due eleganti cartigli, la dedica dell'Hondio ai Principi Alberto ed Isabella di Brabante e, con la data del 1601, un avvertimento al lettore, in latino, sulle difficoltà della determinazione della longitudine geografica. Questo era, in realtà, il problema centrale dei geografici e dei viaggiatori del tempo, che doveva trovare soluzione solo nel XVIII secolo.

Il Continente Americano è suddiviso in: « America Sept. » e « America Meridionalis »: in esso la California è già delineata come una penisola e troviamo una « Regio Psitacorum » accanto alle Terre Australi.

I Mari principali indicati sono: « Oceanus Atlanticus » « Mar del Nort » « Oceanus Orientalis » col « Mare Aphricum et Indicum », il « Mar Pacificum » col « Mar del Zur » ed un « Oceanus Sinensis ». È delineata, come sempre nei globi antichi, una enorme « Terra Australis Incognita » con la « Terra del Fogo », dove il « Fretum Magellanicum » è vicinissimo al « Capo S. Spiritus » (fig. 9).

Globo Celeste: reca un cartiglio con l'avvertimento che le Stelle delineate sono tratte dalle osservazioni condotte con « summa cura » da Ticho Brahe (1546-1601) il grande astronomo danese, e secondo la longitudine calcolata all'anno 1600 dal navigatore Pietro Theodoro. A parte, uno schema della « Magnitudo Stellarum ». Le figure delle costellazioni, accuratamente incise e colorate, mostrano quella incisiva espressività propria delle opere di Gemma Frisio e di Mercator alle quali l'Hondio si è indubbiamente ispirato. Anche questo globo celeste è datato « 1601 » (fig. 10).

Bibliografia:

- FIORINI M. *Sfere celesti e terrestri di Autore Italiano oppure fatte e conservate in Italia*. Roma, 1898.
 STEVENSON E. L. *Terrestrial and Celestial Globes*. New Haven, 1921. 2 voll.

ROSSANA BOSSAGLIA

Le piccole stampe Liberty della Bertarelli

Non molto tempo addietro, avendo avuto l'incarico di preparare una mappa-itinerario dell'Art Nouveau internazionale, che indicasse monumenti, opere diverse e collezioni interessanti l'argomento¹, ebbi modo di controllare con sistematicità l'assoluta trascuratezza delle raccolte pubbliche italiane nel documentare un'epoca — e uno stile — ormai consacrati agli onori della cultura in tutto il mondo. Mentre per ciascuna delle grandi — e non solo grandi — città straniere dove si era verificata una produzione Art Nouveau, mi era possibile indicare un museo che ne raccogliesse un certo numero di esemplari — quando non ad essa espressamente dedicato —, in Italia non potei citare un solo pubblico museo di arte decorativa e industriale che degnamente illustrasse il nostro Liberty. E non sempre perchè il materiale non è stato conservato, opportunamente reperito e raccolto: qualche volta un certo materiale esiste, specie per via di lasciti e donazioni, ma giace nei depositi.

Giunta a trattare di Milano — città dove una sezione museale per il Liberty davvero si impone, se non altro perchè essa fu uno dei centri di quello stile nel nostro paese —, non mancai tuttavia di ricordare che i civici istituti culturali, deficitari per quanto riguarda l'esposizione di oggetti Liberty, posseggono per contro, sotto varie voci, raccolte di materiale Liberty di primario interesse: in particolare — a prescindere dai pezzi di arte decorativa non presentati al pubblico — materiale grafico è custodito nell'Archivio storico civico e nella Raccolta delle stampe Bertarelli.

Quest'ultima è miniera pressochè inestinguibile per chi voglia documentarsi sull'argomento, giacchè il carattere particolare del collezionismo che ne ha costituito i fondi più cospicui non ha disdegnato di conservare,

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1973

bellezza sono i due sostegni in bronzo fuso e cesellato, con tracce di doratura, ornati di motivi allegorici e figurati dell'arte fiamminga del XVI secolo. Essi recano sul cerchio dell'Orizzonte: un Calendario Zodiacale ed annuale, i Punti Cardinali, l'indicazione delle festività annuali ed un elenco di Santi. Le due sfere ruotano fissate ad un cerchio meridiano di ottone graduato con 360° e diviso in « Zona Torrida » e « Zona Frigida ». L'asse porta un cerchio orario per le 24 ore. Entrambe sono datate da Anversa per l'anno 1601.

Globo Terrestre: vi si legge, nei due eleganti cartigli, la dedica dell'Hondio ai Principi Alberto ed Isabella di Brabante e, con la data del 1601, un avvertimento al lettore, in latino, sulle difficoltà della determinazione della longitudine geografica. Questo era, in realtà, il problema centrale dei geografici e dei viaggiatori del tempo, che doveva trovare soluzione solo nel XVIII secolo.

Il Continente Americano è suddiviso in: « America Sept. » e « America Meridionalis »: in esso la California è già delineata come una penisola e troviamo una « Regio Psitacorum » accanto alle Terre Australi.

I Mari principali indicati sono: « Oceanus Atlanticus » « Mar del Nort » « Oceanus Orientalis » col « Mare Aphricum et Indicum », il « Mar Pacificum » col « Mar del Zur » ed un « Oceanus Sinensis ». È delineata, come sempre nei globi antichi, una enorme « Terra Australis Incognita » con la « Terra del Fogo », dove il « Fretum Magellanicum » è vicinissimo al « Capo S. Spiritus » (fig. 9).

Globo Celeste: reca un cartiglio con l'avvertimento che le Stelle delineate sono tratte dalle osservazioni condotte con « summa cura » da Ticho Brahe (1546-1601) il grande astronomo danese, e secondo la longitudine calcolata all'anno 1600 dal navigatore Pietro Theodoro. A parte, uno schema della « Magnitudo Stellarum ». Le figure delle costellazioni, accuratamente incise e colorate, mostrano quella incisiva espressività propria delle opere di Gemma Frisio e di Mercator alle quali l'Hondio si è indubbiamente ispirato. Anche questo globo celeste è datato « 1601 » (fig. 10).

Bibliografia:

FIORINI M. *Sfere celesti e terrestri di Autore Italiano oppure fatte e conservate in Italia*. Roma, 1898.

STEVENSON E. L. *Terrestrial and Celestial Globes*. New Haven, 1921. 2 voll.

ROSSANA BOSSAGLIA

Le piccole stampe Liberty della Bertarelli

Non molto tempo addietro, avendo avuto l'incarico di preparare una mappa-itinerario dell'Art Nouveau internazionale, che indicasse monumenti, opere diverse e collezioni interessanti l'argomento¹, ebbi modo di controllare con sistematicità l'assoluta trascuratezza delle raccolte pubbliche italiane nel documentare un'epoca — e uno stile — ormai consacrati agli onori della cultura in tutto il mondo. Mentre per ciascuna delle grandi — e non solo grandi — città straniere dove si era verificata una produzione Art Nouveau, mi era possibile indicare un museo che ne raccogliesse un certo numero di esemplari — quando non ad essa espressamente dedicato —, in Italia non potei citare un solo pubblico museo di arte decorativa e industriale che degnamente illustrasse il nostro Liberty. E non sempre perchè il materiale non è stato conservato, opportunamente reperito e raccolto: qualche volta un certo materiale esiste, specie per via di lasciti e donazioni, ma giace nei depositi.

Giunta a trattare di Milano — città dove una sezione museale per il Liberty davvero si impone, se non altro perchè essa fu uno dei centri di quello stile nel nostro paese —, non mancai tuttavia di ricordare che i civici istituti culturali, deficitari per quanto riguarda l'esposizione di oggetti Liberty, posseggono per contro, sotto varie voci, raccolte di materiale Liberty di primario interesse: in particolare — a prescindere dai pezzi di arte decorativa non presentati al pubblico — materiale grafico è custodito nell'Archivio storico civico e nella Raccolta delle stampe Bertarelli.

Quest'ultima è miniera pressochè inestinguibile per chi voglia documentarsi sull'argomento, giacchè il carattere particolare del collezionismo che ne ha costituito i fondi più cospicui non ha disdegnato di conservare,

oltre alle opere riconosciute come « artistiche » o di appariscente valore storico, tutta una serie di piccole stampe, prodotte in occasioni diverse, che affiancano libri illustrati e manifesti nel fornire elementi di studio sul gusto, lo stile e il costume.

Un esame delle piccole stampe (cartoncini pubblicitari; inviti teatrali, conviviali e per avvenimenti diversi; partecipazioni, biglietti, tessere e simili), anche escludendo le cartoline — che per l'abbondanza e la diffusione meritano un discorso a parte — consente di corroborare, o ampliare, su un materiale altamente indicativo per l'evidenza conclamata della destinazione, i giudizi formulati nello studio della grafica maggiore (specie i manifesti, l'apparato grafico delle riviste, le copertine).

Innanzitutto, consente un'indagine sulle fortune dello stile in Italia e sulla sua interna evoluzione, nell'arco di tempo che va all'incirca dal 1890 al 1914². Dalla quale si deduce che, affermatosi il gusto « preraffaellista » a livello della grafica d'arte e nelle riviste più aggiornate, la piccola stampa non lo recepì che lentamente. La Bertarelli possiede un'elegante tessera del 1889 illustrata da un bel disegno preraffaellista, del genere caro a Crane o a Ricketts (fig. 1); ma si tratta di una tessera per il congresso di Edinburgo della *National association for the advancement of Art and its application to Industry*. In Italia in quegli anni si preferivano illustrazioni di tipo pittorico — e pittoresco —: paesaggini, fiori, figurette d'ispirazione scapigliata (lo si registra anche nei diplomi conservati alla Bertarelli: uno, del 1894, per i benefattori della Poliambulanza, è corredato da un buon disegno a matita di Giuseppe Mentessi (fig. 2); così la raffinata copertina di menù per un pranzo al Savini in onore di Giuseppe Giacosa — e di *Come le foglie* — 31 gennaio 1900, disegnato da Aleardo Villa [fig. 3]. È un gusto che si oppone, con una sua preziosità tutta in sordina, all'illustrazione - tipo ancora in auge nell'uso corrente per alcuni anni: quella bambolesca e colorata, di antica estrazione francese, diffusa soprattutto dalle celebri figurine Liebig.

È ancora dalla Francia, e subito dopo dalla Germania pervasa dallo Jugendstil, che vengono le indicazioni più nuove alla grafica italiana fine Ottocento: a costituire la terza corrente, quella propriamente Liberty. Se Giovanni Buffa, nel '97, mostra di aver meditato sulla grafica della rivista inglese « Studio » — dove la radice preraffaellista è sempre presente —, il suo caso resta abbastanza isolato nell'ambito delle piccole stampe; e va tenuto conto che si tratta, nella fattispecie, di un menu³



FIG. 1 - Tessera del 1889.



FIG. 2 - Diploma del 1891, disegno di Giuseppe Mentessi.



FIG. 3 - Menu, 31 gennaio 1900, disegno di Aleardo Villa.

per la Famiglia Artistica, sodalizio di elevata tradizione culturale. La corrente Liberty, fino ai primi anni del nuovo secolo, è rappresentata preferibilmente, e soprattutto nel campo che stiamo esaminando, da uno stile che arieggia al filante e dolcissimo Art Nouveau di Mucha, cecoslovacco di cultura parigina, senza perdere d'occhio il filone di tradizione ancora verista, che faceva capo, in Francia, a Jules Chéret, e da noi a Leonetto Cappiello. L'ignoto autore del menu per il banchetto che il Veloce Club di Milano offriva il 18 novembre 1899 a Federico Johnson (fig. 4) si ispira direttamente, nel gusto e nella tecnica disegnativa, al celebre manifesto di Bonnard per il « France champagne », anche se volge a snervati languori — che la vivace tavolozza in qualche parte controbilancia — la festosissima scrittura dell'artista francese. Chérettiano è ancora il diploma per le premiazioni del Carnevale ambrosiano del 1905, siglato CS.

Varcata la soglia del secolo, l'Art Nouveau di stretta accezione, com'è noto, è in rapido declino; tanto è vero che, anche da noi, lo mantengono in vita i grafici meno attenti e più passivi. Si badi per esempio a come continui a essere adottato il motivo della carola di figure che, nato dalle deliziose serie di figure allacciate di origine chérettiana, e pertanto ancora veriste (riprese da noi soprattutto da Hohenstein), si trasforma in senso Art Nouveau-Jugendstil adottando il tema a nastro, e riceve il crisma di ufficialità, in Italia, col celebre manifesto di Bistolfi per l'esposizione torinese del 1902; da questo momento ricorrendo nel repertorio di moltissimi disegnatori e pittori, da Nomellini a Prini, da Giovanni Beltrami a Metlicovitz, a Palanti e così via. A prescindere da queste sopravvivenze, come dai sospirosi ritardi di certo gusto scapigliato da noi duro a morire, la grafica Liberty, intorno al 1904/6, ha preso nettamente due strade: da un lato assume le formule geometrizzanti, di eleganza secca e spaziata, tendenzialmente astratte, della scuola viennese e derivati (esemplare in questo senso l'invito al banchetto nuziale Hoepli-Porro, del 21 ottobre 1905 (fig. 5), dove il leggiadro tema figurato Art Nouveau è ormai orientato alla stilizzazione, con un risultato di grazia ineccepibile; o il bel menu per il banchetto degli impiegati dell'Isotta Fraschini, al ristorante Orologio di Milano, del 1907); dall'altro, avendo le ragioni del simbolismo misticheggiante ceduto il passo a quelle del simbolismo populista-umanitario o patriottico-nazionalista, i cultori di questo « idealismo » — per dirla con la terminologia del suo tempo — non trovano altra soluzione che quella di ispirarsi al repertorio classico.



FIG. 4 - Menu, 18 novembre 1899.

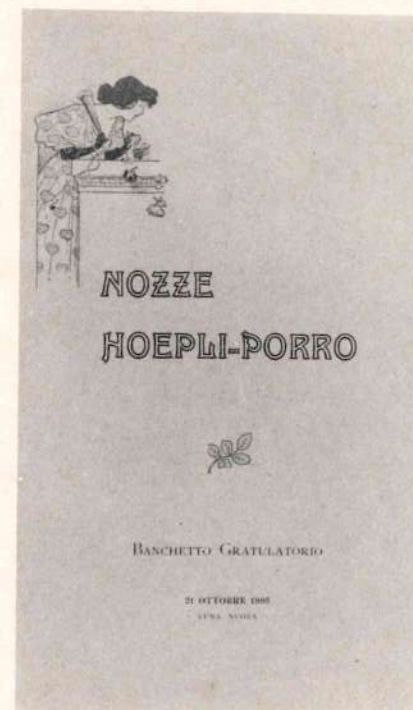


FIG. 5 - Menu, banchetto nuziale Hoepli-Porro, 21 ottobre 1905.

Se la stele per la Società fotografica subalpina, di Edoardo Rubino (fig. 6), utilizzata come decorazione nell'attestato di menzione onorevole all'esposizione fotografica torinese del 1900, sfoggia ancora modelli sospiroso e angelicati, nella scia dello spiritualismo bistolfiano, i manifesti e le illustrazioni dei nostri massimi grafici, e così le piccole stampe, cui essi si applicano, dopo il 1904 traducono generalmente una volontà di far grande e solenne, che attinge al repertorio cinquecentesco; in particolare gradiscono questo stile le esposizioni tecnico-industriali (si veda qui il menu per il pranzo in onore dell'esposizione del 1906), le istituzioni sportive (la mostra del ciclo e dell'automobile del 1905, a Milano, preparava bellissimi diplomi riproducenti il cartellone di Metlicovitz — fig. 7 —), le organizzazioni e associazioni mutualistiche, e il Partito socialista.

Ma qui il discorso va spostato verso un altro genere di considerazioni, che appunto il materiale della Bertarelli consente come nessun altro: quali erano i committenti delle piccole stampe Liberty? Quale classe, o ambiente, o categoria, o tipo di cultura, questo stile ha direttamente rappresentato, per libera scelta? Che il movimento modernista abbia avuto forti implicazioni sociali e abbia sollecitato, nelle sue motivazioni, una forte spinta antiaristocratica, nel senso di anti-accademica, anti-élitaria, è noto⁴. Che però in Italia si siano dimostrate più che altrove gravi ed ambigue le antinomie tra programmi sociali e realizzazioni; che nell'architettura — dove i problemi economici fanno sentire un peso ben più notevole e quindi più frequenti e pesanti appaiono i compromessi — il Liberty abbia continuato a stare dalla parte del potere — anche se era un nuovo potere — è dato pur esso acquisito. Ma ecco dove le piccole stampe offrono la possibilità di un « test » importantissimo: qui la scelta dello stile può riflettere direttamente l'ideologia (o la psicologia, come si vuole), perchè non soggiace ad alcuna grossa legge di mercato, neppure quella che poteva vincolare la grande pubblicità.

Ed ecco che il committente - tipo del disegno di gusto Art Nouveau-Jugendstil, a poco a poco orientato verso la Secessione e la scuola viennese, è l'associazione culturale, o politico-culturale, o addirittura la scuola (l'Umanitaria, presente nella raccolta in esame con una bella tessera del 1904; la Federazione femminile; la Società patriottica, con graziosi « menus » umoristici; la Famiglia artistica, che annovera tra i « menus » più raffinati, da quello decorato da Buffa, di cui si è detto, a quello di Antonio Rubino del 1900; la Società bibliografica italiana,



FIG. 6 - Diploma del 1900.

con un bellissimo menu del 1900, firmato Pasini; la Società liberale ticinese, per spostarci in un paese molto legato alla nostra cultura; la Scuola tecnico letteraria femminile, con un menu colorato del 1904 siglato G.D.; l'Istituto tipografico, con un menu del 1904, molto sobrio ed elegante, di linea astratta, per festeggiare il suo primo centenario; i professori del Liceo Manzoni, con un menu questa volta preraffaellista, del 1900). Purché si trattasse di scuola o associazione moderna, di tradizioni non troppo auliche, meglio se cenacolo di letterati, e meglio del tutto se animata da uno spirito ironico e, moderatamente, eversore, nella scia della tradizione scapigliata. Non la Scala, dunque, le cui tessere continuano per anni a riprodurre piacevoli ma vecchioti disegni di Palanti (fig. 8).

Anche le società sportive adottano sulle prime le formule Art Nouveau, per mostrarsi in linea con i tempi; ma non appena emerge l'indirizzo retorico di cui si è detto, appoggiato dai decadentisti di scuola suppergiù dannunziana, se lo appropriano con entusiasmo (si veda il menu del 1905 per il decennio del Touring club, dipinto da Osvaldo Ballerio): il paganesimo salutista dei letterati estetizzanti dà la mano al simbolismo populista che traeva le sue radici iconografiche soprattutto dal repertorio dei belgi (Meunier, Fabry); sintomo di un equivoco culturale oltremodo pericoloso.

Tuttavia, ha un notevole significato che le tessere e i diplomi del Partito socialista italiano fino al 1914 siano tutti di gusto Liberty — compreso il non abbastanza noto manifesto di Majani per il congresso del 1902 a Imola, dove una fanciulla ancora garbatamente preraffaellita è rappresentata in atto di spezzare le catene del servaggio — e che il Partito recluti i propri disegnatori tra le file dei nostri migliori (la tessera del 1914 — fig. 9 — è di Alfredo Baruffi, uno dei più significativi grafici della scuola bolognese): ciò qualifica la capacità di scelta del committente e, entro certi limiti, la mentalità dei grafici; e dà al nuovo stile il crisma di stile dell'età socialista, come auspicavano i suoi apostoli. E infatti sono di gusto Liberty anche molti diplomi e tessere delle camere del Lavoro: da quella di Reggio Emilia (fig. 10) a quella di Brescia.

Emblematico è il confronto con il gusto dominante nelle pubblicazioni dell'autorità costituita, e particolarmente curioso quello con gli inviti e i « menus » dei banchetti e balli a Corte: mentre la grafica italiana è percorsa dal fremito Art Nouveau e le istituzioni di tipo democratico ne fan proprio lo stile, gli inviti a Corte, anche quando escono dagli



FIG. 7 - Diploma del 1905, disegno di Leopoldo Metlicovitz.



FIG. 8 - Tessere del Teatro alla Scala, disegno di G. Palanti.



FIG. 9 - Tessera del 1914, disegno di Alfredo Baruffi.



FIG. 10 - Tessera del 1905.

schemi tipografici ufficiali e si consentono divagazioni di fantasia, prediligono formule anodine, vagamente floreali — la viola del pensiero in rilievo, ripetuta in vari menu a distanza di anni. Solo nel carnet di ballo del 25 febbraio 1904, la danzatrice in coturni che vi appare figurata insaporisce il suo modello pompeiano-Liebig con una frustata Liberty, sfoggiando un nastro a volute di accezione tipica (fig. 11). Ma non è che un episodio; non appena l'Art Nouveau appare superato, gli inviti a corte si affrettano a rispolverare i vecchi repertori, o tutt'al più a ispirarsi a quel neo-rococò che in Italia soprattutto riprendeva fiato dopo il 1906, costituendo insieme fase conclusiva e affossamento del Liberty.

Nei « menus » di Corte non si ha neppur traccia delle bellissime, e non impegnative, decorazioni alla viennese, che pure la grafica italiana adottò con larghezza, e nel 1910 figurano anche nel menu, certo non audace, per il pranzo dell'Opera Cardinal Ferrari in Arcivescovado a Milano.

Come si vede, l'esame delle piccole stampe consente di cavare da esse una piccola « moralité ». Non solo; offre anche qualche suppletiva indicazione per una filologia del fenomeno: a testimonianza, infatti, di come il termine di Liberty fosse ormai invalso in Italia ad apertura di secolo e stesse ormai, sia pure ironicamente, a indicare uno stile, ecco un menu spiritoso del 27 ottobre 1901 che così si conclude: « fruits ...à la Préraphaëlesque - fromage à la Rococo - café à la Liberty ».

settembre 1972

¹ Cfr. BOLAFFI ARTE, III, n. 16 gennaio 1972, pp. 60 sgg.

² Per la grafica italiana del Liberty cfr. specialmente i miei contributi *Grafica italiana del Liberty* in « Critica d'arte », 90, 1967, pp. 21 sgg. e *Logica e morale del manifesto Liberty* in « Problemi », 3, 1967, pp. 125 sgg., e M. LEVA PISTOI, *L'Art Nouveau nella grafica italiana* ne « Il conoscitore di stampe », 9, 1972, pp. 16 sgg. Per una bibliografia più ampia cfr. il mio volume *Il Liberty in Italia*, Milano, 1968. Di utile consultazione, per la parte riguardante l'epoca considerata, D. VILLANI, *Storia del manifesto pubblicitario*, Milano 1964 e A. ROSSI, *I manifesti*, Milano 1966, ma soprattutto i vari cataloghi delle mostre di manifesti cromolitografici, specie *Il Manifesto italiano nel centenario del manifesto cromolitografico*, Milano, palazzo della Permanente 1965; (BRIZIO e ROSSI), *L'opera lirica nell'avviso teatrale*, Milano, Teatro alla Scala 1966; (G. VERONESI), *Grafica Ricordi*, Roma, Ente Premi 1967; MASCHERPA, SANGIORGI, VERONESI, *Settant'anni di manifesti italiani della Raccolta delle stampe A. Bertarelli*, Milano, Palazzo Reale 1972 - (G. ALBERICI - G. LISE).



FIG. 11 - Carnet di ballo del 1904.

³ Il menu in questione, con altri pure interessanti il nostro argomento (v. il menu del « banchettissimo » del 1906, per l'esposizione milanese, con disegno di Odoardo Ballerio) è illustrato da C. ALBERICI, in *Incontro con la raccolta delle stampe Achille Bertarelli*, Strenna del « Gaetano Pini », Milano 1970, pp. 58 e sgg.

⁴ Studi sul significato sociale del Modernismo, e del Simbolismo fine Ottocento di quello partecipe, decorrono, per stare all'area italiana, dal 1959, con il volume di F. BELLONZI, *Socialismo e romanticismo nell'arte moderna*, Caltanissetta-Roma. Tra i più recenti si ricordano, per le più strette connessioni con il nostro assunto, M. LEVA PISTOI, *Architettura e democrazia nel Liberty a Torino*, in « Torino », 4, 1966, pp. 30 e sgg.; id., *Ideologia e decorazione nell'architettura torinese del Liberty*, in « Problemi », 2, 1967, pp. 73 e sgg.; A. M. DAMIGELLA, *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo Novecento...*, in « Cronache di archeologia e storia dell'arte », 8, 1969, pp. 119 e sgg.

GIORGIO LISE

Un'incisione del « Bacchanale » di Marten Heemskerck

L'esame di una incisione, smarginata e priva di indicazioni, della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, dapprima estremamente arduo per mancanza di un qualsiasi elemento storico di giudizio, si è improvvisamente rivelato un feracissimo campo con implicazioni di ambito allargate a cerchie culturali e artistiche assai varie e lontane. L'incisione in questione rappresenta un corteo bacchico, un Bacchanale, per usare una denominazione più semplice ed evocativa ad un tempo. Una scritta a penna sul cartoncino-supporto, scritta ottocentesca, dice;

BACCANALES, PAR JULES ROMAIN

premiere epreuve avant la draperie très rare.

La scena, oblunga (mm. 282 x 855), raffigura Bacco assiso su un carro, preceduto da una processione di menadi e satiri, suonatori e saltimbanchi, per lo più ebbri di vino, coronati di grappoli e foglie di vite, in atteggiamenti scomposti, in una sorta di trionfo della gioia di vivere.

Il foglio è una prima prova, in cui taluni particolari rappresentati sono palesemente improntati a un volgare naturalismo che indusse l'artista a ripiegare successivamente su alcune modifiche più rispettose di un senso comune di pudicizia. Così nella prima prova una satirissa di opime forme, ignuda, è colta nel prosaico atto di orinare mentre dal carro un satiro le porge un otre di vino¹. Nel secondo stato la nudità viene coperta da una « moralissima » foglia. Il soggetto indusse qualcuno a pensare che il disegno di partenza di questa raffigurazione si dovesse attribuire a Giulio Romano, data la sua dimestichezza proverbiale con simili soggetti e la familiarità con l'incisore, Giorgio

PER
1

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1973

³ Il menu in questione, con altri pure interessanti il nostro argomento (v. il menu del « banchettissimo » del 1906, per l'esposizione milanese, con disegno di Odoardo Bal-lerio) è illustrato da C. ALBERICI, in *Incontro con la raccolta delle stampe Achille Bertarelli*, Strenna del « Gaetano Pini », Milano 1970, pp. 58 e sgg.

⁴ Studi sul significato sociale del Modernismo, e del Simbolismo fine Ottocento di quello partecipe, decorrono, per stare all'area italiana, dal 1959, con il volume di F. BELLONZI, *Socialismo e romanticismo nell'arte moderna*, Caltanissetta-Roma. Tra i più recenti si ricordano, per le più strette connessioni con il nostro assunto, M. LEVA PISTOI, *Architettura e democrazia nel Liberty a Torino*, in « Torino », 4, 1966, pp. 30 e sgg.; id., *Ideologia e decorazione nell'architettura torinese del Liberty*, in « Problemi », 2, 1967, pp. 73 e sgg.; A. M. DAMIGELLA, *Idealismo e socialismo nella cultura figurativa romana del primo Novecento...*, in « Cronache di archeologia e storia dell'arte », 8, 1969, pp. 119 e sgg.

GIORGIO LISE

Un'incisione del « Bacchanale » di Marten Heemskerck

L'esame di una incisione, smarginata e priva di indicazioni, della Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, dapprima estremamente arduo per mancanza di un qualsiasi elemento storico di giudizio, si è improvvisamente rivelato un feracissimo campo con implicazioni di ambito allargate a cerchie culturali e artistiche assai varie e lontane. L'incisione in questione rappresenta un corteo bacchico, un Bacchanale, per usare una denominazione più semplice ed evocativa ad un tempo. Una scritta a penna sul cartoncino-supporto, scritta ottocentesca, dice;

BACCANALES, PAR JULES ROMAIN

premiere epreuve avant la draperie très rare.

La scena, oblunga (mm. 282 x 855), raffigura Bacco assiso su un carro, preceduto da una processione di menadi e satiri, suonatori e saltimbanchi, per lo più ebbri di vino, coronati di grappoli e foglie di vite, in atteggiamenti scomposti, in una sorta di trionfo della gioia di vivere.

Il foglio è una prima prova, in cui taluni particolari rappresentati sono palesemente improntati a un volgare naturalismo che indusse l'artista a ripiegare successivamente su alcune modifiche più rispettose di un senso comune di pudicizia. Così nella prima prova una satirissa di opime forme, ignuda, è colta nel prosaico atto di orinare mentre dal carro un satiro le porge un otre di vino¹. Nel secondo stato la nudità viene coperta da una « moralissima » foglia. Il soggetto indusse qualcuno a pensare che il disegno di partenza di questa raffigurazione si dovesse attribuire a Giulio Romano, data la sua dimestichezza proverbiale con simili soggetti e la familiarità con l'incisore, Giorgio

Ghisi (?), che porterebbe a convalidare simile affermazione. In realtà la genesi della scena bacchica di questo foglio è assai diversa e ben più lontana, anche ammettendo una trascrizione grafica del Pippi, come farebbe pensare la ricchezza della composizione affollata di figure.

Il Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma possiede due copie del Baccanale, recante in basso tre distici e la scritta « Julius Romanus inventor Romae ». Manca il nome dell'incisore, in questi fogli che sono di tiratura diversa, e uno dei due reca anche la segnatura « A Paris chez Le Blond, rue St. Jacques a (sic) la cloche d'argent ». I distici sono:

*« Bacchus in hoc vehitur curru: Comitantur euntem
Capriopedes Satyri, Thyades Bacchaeq (u) e furentes,
Gesticulatores, Mimi, pueriq (u) e caprorum
Tergora calcantes: Grex ebrius undiq (u) e pfallit
Miraris Turbae furias. Ita vertimuromnes,
Qui colimus stultissima Sacra Lyali ».*

Potrebbe dunque essere una composizione di Giulio Romano, ma più probabilmente si tratta di una scritta posteriore. Per le stesse ragioni anche una attribuzione a Pietro Aquila per quanto concerne l'esecuzione incisoria, sulla scorta di un Baccanale citato da Heiniken (Dictionnaire des Artistes, Leipzig, 1778, I, 429) che per le dimensioni dice « Moyenne pièce en largeur », probabilmente per indicare un mezzo foglio in altezza. Andando all'indietro nel tempo, fra i numerosi artisti stranieri che soggiornarono a Roma, studiandone e disegnandone le rovine, troviamo Marten van Heemskerck (Heemskerck, 1498 - Haarlem, 1 x 1574), pittore olandese di attività notevole soprattutto nel campo del ritratto, ma anche nei soggetti sacri e, eccezionalmente, profani con un « Baccanale » oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (cm. 563 x 1065) firmato: « Martinus Hemskerkius pingebat », dipinto con ogni probabilità fra il 1536 e il 1540. Marten era stato a Roma fra il 1532 e il 1536, poi si era stabilito ad Haarlem, dove aveva svolto un'intensa attività di pittore utilizzando spesso e volentieri schizzi fatti a Roma dal vero, ritraendo rovine e opere di scultura. Il dipinto di Vienna propone il Baccanale della nostra incisione, che dovrebbe collocarsi intorno al 1560/65⁹. La scena principale, Bacco sul carro, è la stessa e così taluni personaggi del corteggio, anche se meno numerosi



FIG. 1 - « Baccanale ». Incisione posseduta dalla Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.
(vedi in fondo tavola fuori testo)



FIG. 2 - « Baccanale » di Marten van Heemskerck, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

che nella elaboratissima incisione del Ghisi, non menzionata né da Bartsch, né da Carlo d'Arco.

Sullo sfondo del quadro appare un tempio circolare aperto che racchiude una statua, tempio che nell'incisione viene portato in primo piano, sostituendovi sullo sfondo un boschetto e alcune rovine. L'uomo sui trampoli, un acrobata colto nell'atto di capriolare all'indietro, un uomo riverso a terra che vomita mentre un putto gioca a cavalcioni della sua schiena un secondo regge uno specchio alle terga dell'uomo, sono alcuni dei punti di contatto fra dipinto ed incisione, ma non i soli. Queste figure non derivano però da disegni del Romano, ma da due album di schizzi dell'Heemskerck, conservati al Gabinetto dei Disegni di Berlino³, e da particolari di altri disegni in altre sedi⁴. Indubbiamente l'origine prima del baccanale nostro deve essere fatta risalire a questi disegni. A carta 5r. del primo album; nel cortile di un palazzo una statua romana è il modello dell'uomo che nel dipinto cammina davanti al carro suonando una sorta di serpentone, che nell'incisione diviene una tromba retta. A carta 51v. dello stesso album alcuni studi di torsi d'uomo, molto accentuati nella ricerca plastica delle masse muscolari sono altri punti di riferimento sicuro. Ancora, a carta 72r. un elemento molto significativo, il Bacco di Michelangelo nel cortile di casa Galli a Roma, certo uno dei motivi ispiratori di un manierismo che in Heemskerck si discosta dalla banale imitazione formale per divenire una gioiosa espressione di libertà compositiva.

Se meritano particolare attenzione gli album di Marten per i numerosi cortili con statue, preziosi documenti di un passato a volte del tutto scomparso, non meno importanti sono altri disegni del periodo romano. Presso il Gabinetto dei Disegni di Amsterdam si conserva un'*Allegoria dell'onore, splendore e fama* in cui, in basso a sinistra, un fanciullo anatomicamente formato come un giovane uomo, richiama ancora il suonatore di serpentone già citato e all'Albertina di Vienna un altro disegno allegorico, del 1560, riprenderà analoghi motivi dopo tanti anni dai primi schizzi. La tecnica di disegno a penna si avvicina quanto mai, nel gusto di P. Bruegel il vecchio, al segno dell'incisore.

Wolf parla di michelangiologismo in Heemskerck riferendosi all'ossessivo ritmo di colonne infrante e possenti nudi maschili che si agitano in un sofferto movimento di muscolose macchine perfettamente costruite, accentuate in talune incisioni di Heemskerck stesso come nelle

fedeli trascrizioni di altri da suoi disegni, vedi il « *Colosso di Rodi* » inciso da Philip Galle nel 1570 (*Icones Variae*)⁵.

Il michelangiologismo è un influsso che non poteva mancare in un artista che a quel tempo avesse soggiornato nell'Urbe, per quanto originali e personalizzati potessero essere il suo sentire estetico ed il suo estro, ma non solo Michelangelo è da mettere fra le « fonti » dei manieristi del lontano Nord. Raffaello gioca un ruolo non meno importante in questa trama sottile di impressioni. Sempre all'Albertina di Vienna un disegno di Heemskerck intitolato « *Il culto di Iside* », del 1548 circa, riprende motivi di studi precedenti e nella parte inferiore ritroviamo, pari pari, la scena di primo piano della « *Trasfigurazione di Cristo* » dell'Urbinate. Un Baccanale del British Museum, di un seguace di Raffaello, sembra essere stato noto in questa versione o in copia al maestro di Haarlem, in un disegno che richiamerà veloci paragoni, molti anni dopo, nelle composizioni di Annibale Carracci.

Ancora, una certa aderenza stilistica richiama il Raffaello del *Concilio degli Dei* e delle *Nozze di Amore e Psiche* alla Farnesina nella Loggia di Psiche, del 1517, dove se non le figure, riscontriamo però lo stesso ritmo compositivo serrato e incalzante che meglio risalta nelle incisioni che non nello stesso dipinto di Vienna.

Certo non ci sentiamo di condividere il limitante giudizio di G. E. Motini secondo cui Heemskerck fu solo « autore di numerosi miseri tentativi di batavizzare Michelangiolo » pur riconoscendogli doti di ritratista incisivo ed eccellente⁶. Fatto curioso questo Baccanale pur di maniera non mancò di interessare gli incisori del tempo, sempre alla ricerca di piacevoli soggetti da riprodurre e diffondere. Il primo fu con ogni probabilità Cornelis Bos⁷, che rifà il quadro in controparte, aggiungendo numerose figure e allungando la processione, dandogli quell'aspetto che già abbiamo menzionato per il foglio di Giorgio Ghisi, derivato da questo di Bos o da altri suoi copisti. Dopo Bos anche Jan Theodor de Bry⁸ e Prenner⁹ fecero lo stesso, il primo derivando da Bos, il secondo non possiamo dirlo. Rispetto il dipinto, Bos e de Bry sono in controparte, Ghisi è nel verso giusto. Goffredo Hoogewerff, biografo dell'Heemskerck, suppone che Bos abbia lavorato sulla scorta di un disegno, ampliato nella composizione della processione supponiamo noi, e non nomina affatto la supposta genesi da Giulio Romano. Non nomina peraltro nemmeno le altre incisioni, come non esistessero e invece si ricollega al Baccanale di Marcantonio Raimondi (pag. 312 e segg.

e Bartsch: 248) che noi sappiamo essere stato ripreso anche da Enea Vico (c. 1546). In realtà non riusciamo a vedere queste analogie che Hoogewerff vorrebbe tanto palesi e l'analisi dei disegni ci ha portati per l'appunto a diverse conclusioni. Nell'incisione scompaiono i satiri marmorei e l'arco a sinistra, tratti da disegni riferiti al cortile del palazzo del Cardinale della Valle, e il piede di marmo, enorme, che si trovava nel portico di Ottavia. Il giovane presso il carro, recante un bastone infiorato, è l'Apollo, sempre in Palazzo Della Valle. Dobbiamo rilevare una curiosità. Queste diverse incisioni derivanti dal Bacchanale di Heemskerck sono pressochè uguali, se si fa eccezione per le dimensioni, nel disegno. La variabile è costituita dall'impudica satirissa, che nei fogli di Bos e nel primo stato di Ghisi è ignuda fra cotanti ignudi, nel foglio di de Bry porta un grembiule e in quello di Ghisi, secondo stato, la classica foglia. Non è invece presente nel dipinto del *Künsthistorisches Museum*. Ci viene il dubbio che la tendenza frequente a riferire questo Bacchanale inciso a una idea di Giulio Romano si fondi essenzialmente su questi aspetti pittorescamente volgari della figurazione e questa tendenza si ricollega al semplicistico riferimento storico alla nota vicenda dei disegni per i « *Modi* » aretineschi. Sarebbe più giusto invece un accostarsi allo spirito del Manierismo e pensare che gli stessi critici del tempo seppero avere il dovuto senso di misura nel giudizio di una nudità che non pertanto ha da essere intesa come pornografia. Gilio da Fabriano, parlando del Michelangelo della Sistina dice che « *ha dimostrato ciò che può e sa fare l'arte* », anche se poi riflette: « *Io fo molto più ingegnoso quello artefice che accomoda l'arte a la verità del soggetto, che quello che ritorce la purità del soggetto a la vaghezza dell'arte* »¹⁰. Qui ci si avventurerebbe nell'eterna disputa dei sostenitori del « decoro » contro i fautori della libertà espressiva in arte e non è pane per i nostri denti. Il nudo in Heemskerck è la sintesi di una sconfinata ammirazione per le opere d'arte di un passato remoto e del suo tempo, contemplate nella luce laziale, nell'entusiasmante clima di una delle maggiori fucine d'artisti dell'intera Europa.

NOTE

¹ In basso a sinistra del cartoncino la stessa penna che scrisse il titolo della stampa pose la nota: « Prova prima di versi e del cangiamento della donna dietro il carro, velata nelle posteriori d'una foglia di vite, e non più spargendo acqua ». Il secondo stato noto attraverso H. G. EVERS (*Rubens und sein werk*, Brüssel, 1943, fig. 252 e pag. 242) ha in calce tre gruppi di due versi. L'attribuzione a G. Ghisi è di Evers.

² Per Marten van Heemskerck vedere: E. BOCK e J. ROSENBERG, *Die Niederländischen Meister*, Francoforte, 1931, tav. 29; G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, IV, 1941-42, pagg. 290-386; R. H. WILENSKI, *Flemish Painters, 1430-1830*, Londra, 1960, pag. 571 e fig. 354; LEO VAN PUYVELDE, *La peinture Flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Parigi, 1962; G. J. HOOGWERFF, *L'ispirazione romana di Martino van Heemskerck*, in: « Scritti in onore di Mario Salmi », Roma, 1963, ill., pag. 163 e segg. e anche: CH. HUELSEN, *Vedute delle rovine del Foro Romano, disegnate da Martino Heemskerck*, estratto da: *Bullettino della Commissione Archeologica di Roma*, 1888.

³ P. G. HUBNER, *Le statue di Roma*. Leipzig, 1912.

⁴ M. D. HENKEL, *Le dessin Hollandais des origines au XVIII^e siècle*, Parigi, 1931, tav. IX; P. PONNCEY, J. A. GERE, *Italian Drawings in the department of prints and drawings in the British Museum*, Londra, 1962, pagg. 48-49, fig. 65; OTTO BENESCH, *Die Zeichnungen der Niederländischen schulen des XVI Jahrhunderts*, Vienna, 1928, II, 100.

⁵ R. E. WOLF, R. MILLEN, *Il Rinascimento e il Manierismo*. Milano, 1968, pag. 6.

⁶ G. E. MOTTINI, *Pittori Fiamminghi e Olandesi*. Milano, 1924, pag. 162.

⁷ Vedi: F. W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, 1949 e segg. e M. ROTILI, *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, Benevento, 1964, pag. 98. Cornelis Bos nacque a Bois-le-Duc fra il 1506 e il 1510 e morì a Groninga nel 1564, data che si desume dalla presenza del suo monogramma sino a quell'anno. (Hollstein, III, 124). Il Bacchanale misura mm. 320 x 865, ed è in tre parti di cui la centrale non dal dipinto, firmato: « 1543. Cornelius Bos. Fecit CB ».

⁸ JAN THEODOR DE BRY (1561-1623), *Il trionfo di Bacco* (mm. 113 x 279). Vedi HOLLSTEIN, op. cit., IV, 29.

⁹ Prenner è citato da Hollstein, VIII, 246, (mm. 82 x 166).

¹⁰ G. A. GILIO DA FABRIANO, *Due dialoghi*, Camerino, 1564, pagg. 69 e 86 e A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, 1966, pag. 131 e passim.

Desidero rivolgere un ringraziamento al Dott. Giulio Bora per la preziosa traccia fornitami durante le ricerche su Heemskerck, alla Dott.ssa Clelia Alberici per i molti insostituibili consigli e alla Dott.ssa Maria Catelli Isola del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma.

inv. S 1

RACCOLTE ARTISTICHE
DEL CASTELLO SFORZESCO
BIBLIOTECA

N. INVENTARIO S 1

Finito di stampare nel mese di giugno 1973
presso lo stabilimento tipolitografico
S.p.A. Antonio Cordani - Milano, Via Donatello 36