

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

COMITATO DI REDAZIONE

Presidente

LINO MONTAGNA
Assessore alla Cultura, Turismo e Spettacolo

Membri

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

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

Prof. ROSSANA BOSSAGLIA

Dott. TULLIO TOMBA

Dott. OLEG ZASTROW

Direttore responsabile

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

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

I N D I C E

<i>Lino Montagna</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 XVI-XVIII	» 9
<i>Clelia Alberici</i> - Un mazzo di carte istruttivo, tedesco, del sec. XVI per insegnare le <i>Istituzioni</i> di Giustiniano	» 37
<i>Paolo Arrigoni</i> - Il Pittore-Litografo Giuseppe Elena	» 61
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Nicolò Pellipario al Castello Sfor- zesco e una nuova attribuzione	» 161
<i>Giorgio Lise</i> - La fortuna di Francesco Simonini nell'incisione	» 181
<i>Giorgio Lise</i> - Un importante repertorio di tessuti di lino dell'antico Egitto al Castello Sforzesco	» 207
<i>Giorgio Lise</i> - Per Valfredo Vizzotto	» 217
<i>Oleg Zastrow</i> - A proposito di una situla bronzea altomedio- evale	» 227
<i>Oleg Zastrow</i> - Inedito iconografico abruzzese: una croce astile processionale trecentesca	» 245
<i>Attività, doni, acquisti, restauri, mostre</i>	» 279

Esce il secondo volume della « Rassegna di Studi e di Notizie » delle Civiche Raccolte d'arte applicata ed incisioni e Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco.

Scopo primo di questa pubblicazione divenuta periodica, già chiaramente delineato nel primo volume, è quello di porre in evidenza opere e aspetti dei diversi settori museali, approfondendo lo studio di singoli pezzi o gruppi di oggetti, al fine di meglio valorizzarli e, spesso, di portarli alla conoscenza di studiosi e amanti della storia dell'arte.

Non è infatti solo scopo delle Raccolte quello di conservarle e incrementarle, ma anche, e vorrei dire soprattutto, quello di diffondere la conoscenza ricercandone la storia e inquadrando le singole opere nel tempo in cui furono eseguite.

Nel primo volume vennero presi in considerazione documenti inediti sulla storia del Castello Sforzesco, che dei Civici Musei è la principale e la più prestigiosa sede, e nel secondo la Dott.ssa Clelia Alberici continua la sua attenta indagine portando agli studiosi nuovi documenti, piante e notizie di altissimo interesse storico ed iconografico.

Specialisti dei diversi rami hanno curato ricerche sull'oreficeria ottoniana, sulle porcellane, sugli strumenti scientifici, sulle stampe. Ora alcuni degli stessi studiosi che costituiscono il comitato di redazione propongono altri argomenti e offrono nuovi apporti. La Dott.ssa Alberici ha studiato, superando numerose difficoltà di ricerca, un raro e prezioso mazzo di carte didattiche e da gioco del secolo XVI. Il Dott. Paolo Arrigoni, Direttore emerito delle raccolte, ha curato il catalogo generale dell'opera di artista e litografo di Giuseppe Elena, che rappresenta uno dei capisaldi dell'iconografia lombarda dell'Ottocento.

Nuovi apporti alla conoscenza del ceramista Nicolò Pellipario, pur tanto studiato, ci vengono dall'attenta ricerca della signora Biscontin Ugolini, che analizza con competenza le opere del maestro durantino conservate al Castello.

L'Arch. Lise ha condotto nel settore dell'incisione accurate ricerche sulla fortuna del pittore di battaglie Francesco Simonini e sulla collezione di bende egizie pervenute in dono al Museo dall'egittologo milanese Luigi Vassalli. Infine il Dott. Zastrow illustra con rara competenza una situla altomedievale e una inedita croce abruzzese del Trecento.

Il volume si chiude con una rassegna in breve dei doni pervenuti alle Raccolte, delle attività svolte, delle mostre, dei restauri.

Tutto ciò documenta la continuità di una tradizione milanese e la vitalità dei nostri istituti, nonostante le difficoltà, nelle quali di questi tempi tutti gli istituti culturali stanno dibattendosi.

Desidero rivolgere vivo ringraziamento agli autori e in particolare a quanti, esterni, hanno generosamente offerto la loro collaborazione. E del ringraziamento mi voglio rendere interprete anche di coloro che dello studio e delle ricerche potranno trarre profitto, attraverso questo volume.

LINO MONTAGNA

Assessore Cultura Turismo e Spettacolo

CLELIA ALBERICI

Documenti iconografici poco noti relativi al
Castello Sforzesco, fra i secoli XVI-XVIII. (seguito)

Riprendiamo l'argomento già trattato nella precedente « *Rassegna di studi e di notizie* »¹ e presentiamo altre documentazioni iconografiche poco note o inedite relative al Castello Sforzesco di Milano, che si riferiscono particolarmente alle opere difensive.

Cominciamo con il prendere in considerazione alcuni disegni nei quali appaiono chiaramente delineate le « tenaglie » che staccandosi dai fianchi del Castello si univano alle nuove mura della cinta cittadina.

Il disegno più antico (fig. 1), tintecciato in seppia (mm. 420×546), appartiene alla Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli (P.V. m. 15-75) ed è pervenuto al Comune per dono dell'Arch. Luca Beltrami².

Nella parte centrale è delineata la cinta di difesa medioevale, detta del Naviglio, a cavaliere della quale sta il Castello. Nel centro del circuito si legge: « *Città antiqua* ». Esternamente ad esso vi è la nuova cinta dei bastioni spagnoli.

La vecchia cinta presenta le nove porte distinte con le semplici iniziali del nome, tranne che per Porta Tonsa per distinguerla da Porta Ticinese. Le sei porte principali: Orientale, Nuova, Comasina, Vercellina, Ticinese e Romana presentano oltre l'arco d'ingresso, un arco minore cui si accede con una ponticella pedonale. Le Porte o Pusterle Beatrice, Ludovica, Tonsa hanno un solo arco con relativo ponte levatoio. Il disegnatore non è stato preciso, poichè come è noto, le Porte principali dovrebbero avere due archi uguali.

Sono indicate le misure, in braccia, delle piazzuole delle mura e degli intervalli fra queste e i baluardi.

La cinta spagnola venne costruita per iniziativa di un governatore stratega, Don Ferdinando (o Ferrante) Gonzaga, Principe di Molfetta,

Capitano Generale di Carlo V e suo luogotenente nel dominio di Milano dall'aprile 1546 al 19 marzo 1554. Opera massiccia che includeva i sobborghi nati rigogliosi fuori dalle antiche mura.

Parecchie e complesse furono le ragioni che avevano deciso la costruzione di questa cintura: per una più sicura difesa della città, come misura protettiva in caso di epidemie e per una più facile riscossione dei dazi; anzi la ragione fiscale fu probabilmente la spinta maggiore.

Abbiamo potuto stabilire la data d'inizio di quest'opera colossale, fin'ora indicata in modo non sicuro, attraverso una delibera del Tribunale di Provisione datata 20 dicembre 1549 per fissare il prezzo dei laterizi «*durante fabricatione cepta anno presenti meniorum urbis*» (Tribunale di Provisione, Ordinazioni, 1546-51, 223 (11), presso Archivio Storico Civico).

A proposito, il Del Mayno pubblica una lettera dell'Arcivescovo di Zara, Andrea Minuti, che in occasione di un suo viaggio a Milano nel 1549, descriveva i lavori in corso dei bastioni della città³.

Ovviamente i lavori si protrassero per anni e si può seguire in parte passo passo il loro svolgersi in documenti manoscritti raccolti nel *Registrum Fortificationis Civitatis Mediolani* (Archivio Storico Civico. Località Milano, 19) di cui ne sono rimasti tre degli anni dal 1553 al 1556.

In un'ordinazione dei Prefetti delle Fortificazioni del 20 agosto 1556, si trova scritto che *sperano fra pochi anni vedere tutto il Circuito di essa Città cinto e ben fortificato tanto delle cortine quanto de Beluardi Bastardi et ogni altra cosa necessaria alla preffetione et finimento de così Sublime et celeberrima Impresa*.

Il progettatore e capo dei lavori per i primi anni fu il Capitano di Artiglieria ed Ingegnere Militare Giovanni Maria Olgiati, morto il 14 ottobre del 1557⁴.

Tornando al disegno osserviamo due opere fortificatorie dette «*tenaglie*» che si dipartono dai fianchi del Castello, verso Porta Comasina e verso Porta Vercellina, per raccordarli con la cinta bastionata e stabilire così la continuità di essa.

Possiamo collocare questo disegno alla vigilia e agli inizi dei lavori della nuova cinta poichè il Castello appare ancora con rivellini e antemurali del periodo sforzesco.

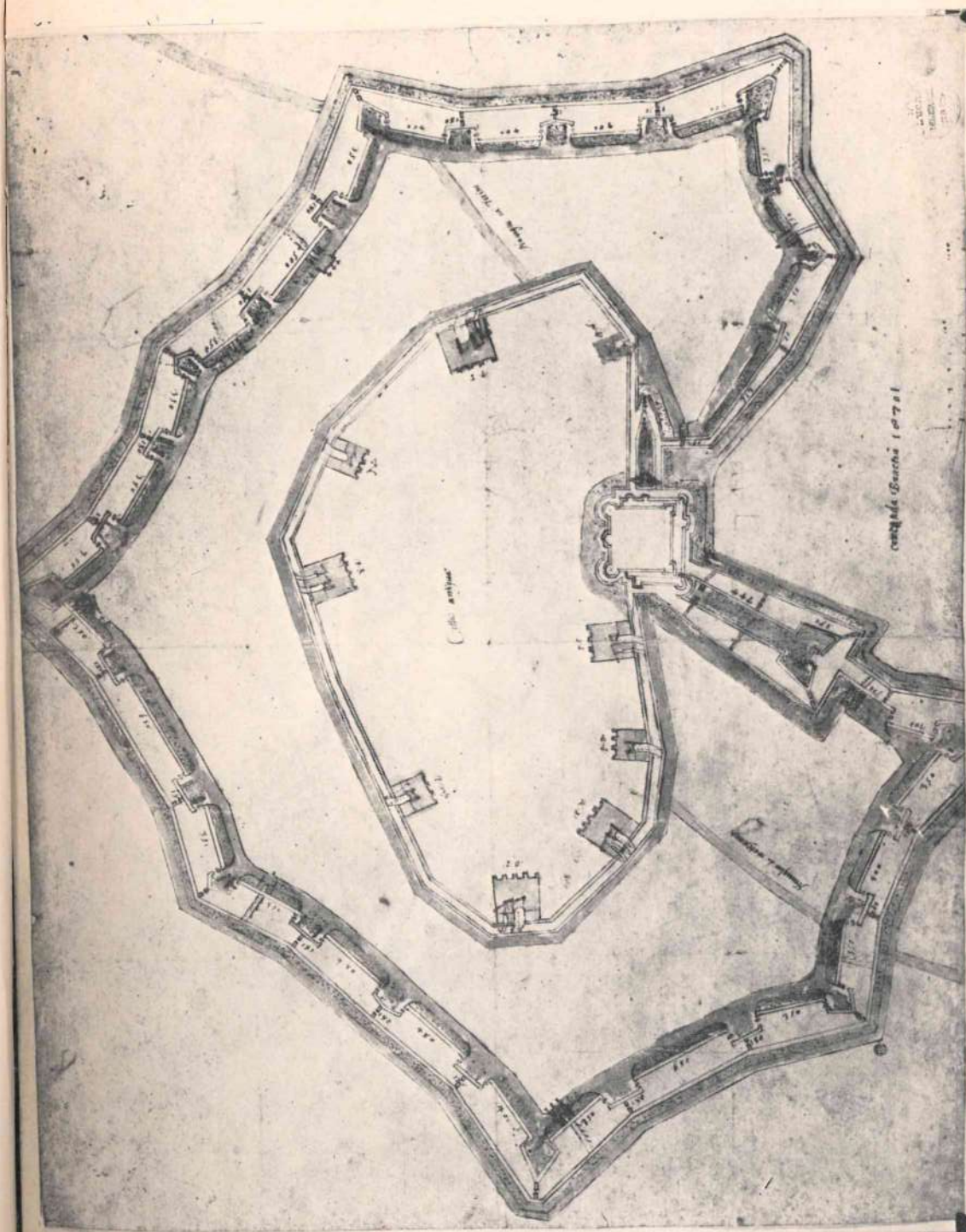


Fig. 1 - Raffigurazione delle cinte fortificate di Milano: all'interno quella medioevale, all'esterno quella spagnola che, con le tenaglie, si raccorda al Castello Sforzesco. Disegno originale a seppia. (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano).

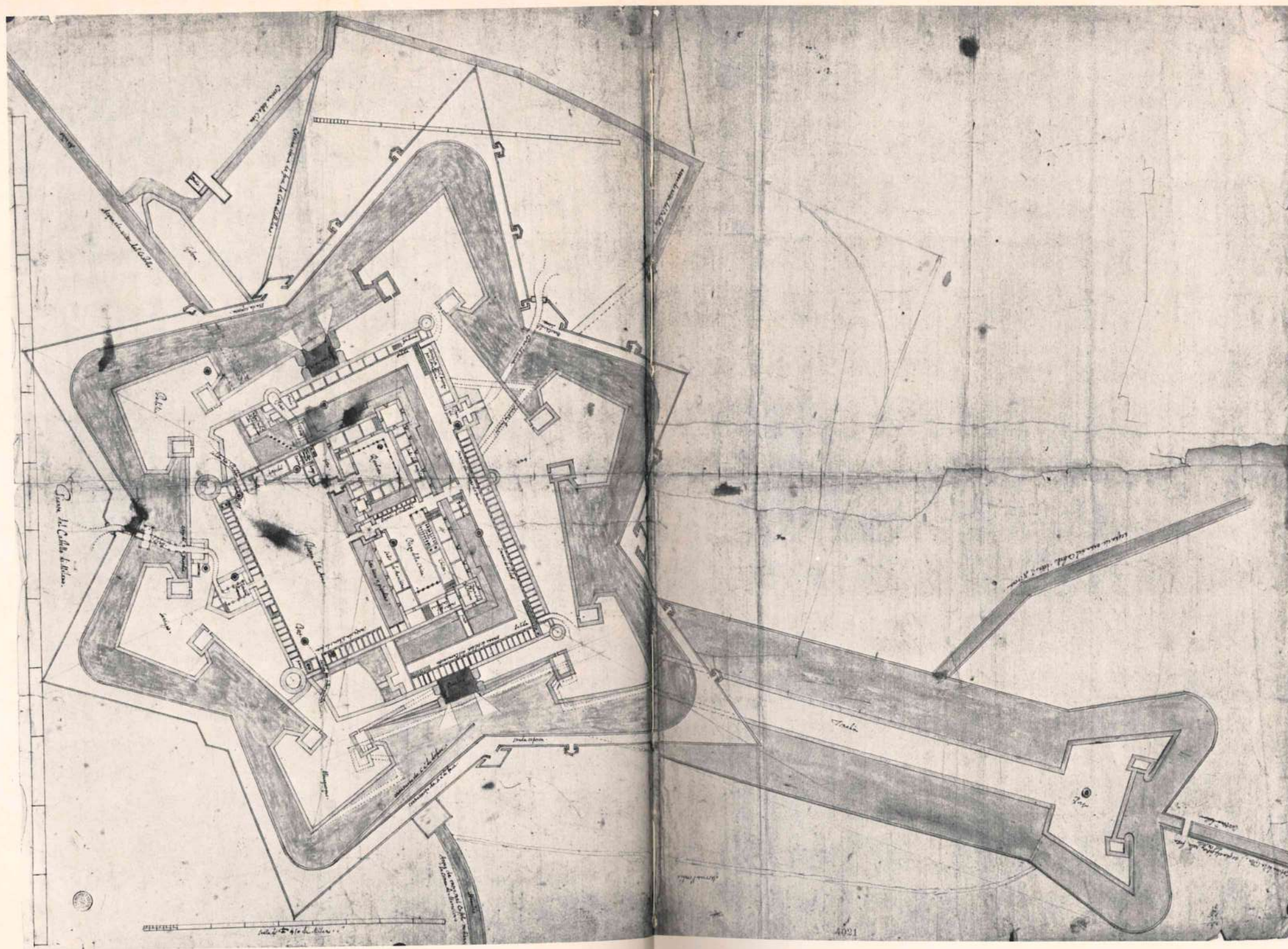


FIG. 2 - Planimetria del Castello Sforzesco durante i lavori della cinta bastionata a stella, prima della distruzione delle due tenaglie.
Disegno originale acquarellato.
(Archivio Storico Civico, Milano).

Due disegni analoghi, cioè con la cinta medioevale e quella spagnola, sono conservati nell'Archivio di Stato di Torino.

Uno, pubblicato sulla *Storia di Milano* (Vol. X, p. 648) sta sul retro di una planimetria del Castello eseguita da Tommaso Corbella nel gennaio del 1568, pure pubblicata sulla *Storia di Milano*. Esso si caratterizza perchè presenta il Castello e le mura spagnole in prospettiva geometrica. La cinta medioevale è delineata solo in parte e in modo arbitrario. È completamente privo di didascalie.

L'altro è puramente planimetrico; non vi sono indicate né le porte né le pusterle della cinta medioevale, ma solo quelle della cinta spagnola; il Castello vi appare in una planimetria sommaria. Sono invece date le misure delle piazzuole delle mura e degli intervalli.

E qui vogliamo ricordare l'unica incisione, ricavata da questi disegni, interessante perchè datata. È contenuta nel libro di Giulio Ballino, *De' disegni delle più illustri città et fortezze del mondo. Parte I...*, Venetiis, Bolognini Zalterii typus et formis, MDLXIX.

La tavola dedicata a Milano ha per titolo: *Il vero disegno della pianta di Milano si come veramente oggi di si ritrova. In Venetia all'insegna della Colonna l'anno 1567*. Vi sono indicati, planimetricamente, solamente il recinto delle mura spagnole con il Castello, il Naviglio interno, il Duomo e le Chiese delle Grazie, di S. Eustorgio e di S. Celso. I dintorni della città sono rappresentati in modo fantastico.

Altri disegni riguardano più strettamente le opere di fortificazione accessorie, chiamate Tenaglie, il cui tracciato ebbe più di un progetto con varianti. Il più chiaramente delineato è posseduto dall'Archivio Storico Civico (Cartografia 516) (fig. 2). È particolarmente interessante perchè ritrae il Castello durante la fase di trasformazione delle sue opere difensive, secondo il piano che prevedeva il distacco completo del Castello dalle mura urbane, e la conseguente demolizione delle suddette « tenaglie » che nel disegno non risultano ancora distrutte.

Vi è raffigurato il progetto completo delle nuove opere di fortificazione a baluardi disposti a stella attorno al quadrato sforzesco, e venne delineato mentre i lavori erano in corso, più precisamente mentre erano già ultimati i tre baluardi prospicienti la città. Lo deduciamo dal fatto che sono gli unici sui quali sono indicati i rispettivi nomi: « Padiglia », « S. Jago » e « Albuquerque », nomi che mancano sugli altri tre che dovevano essere allo stato di progetto.

Certamente il disegno pervenne all'Archivio Storico non prima del 1911 per cui non è citato dal Del Mayno (op. cit.), dal Beltrami (op. cit.), né dal Verga⁵, nelle loro pregevoli pubblicazioni sull'evoluzione edilizia del Castello Sforzesco.

Il disegno, su carta pesante, è ad inchiostro color seppia, con parti acquarellate in viola ad indicare l'acqua ed in verde per il prato. Sul retro è scritto a penna per tre volte, con calligrafie diverse: *Castello di Milano* e una volta: *Disegno del Castello di Milano*. Un timbro tondo reca la dicitura: *Librairie Ancienne G. Lang. - Rome*. Misura mm. 657×922. La scala è di 450 braccia di Milano = mm. 215.

Il disegnatore ha delineato chiaramente i canali che entrano ed escono dalla fortificazione, indicandone i nomi. Sono date anche precise indicazioni del quadrilatero sforzesco, ma non ci sembra che portino un nuovo contributo rispetto a quanto già abbiamo segnalato nella precedente *Rassegna di Studi*.

Delle due tenaglie, la più imponente è quella verso Porta Comasina. È costituita da una spianata assai allungata, cinta da un largo fossato, terminante a punte divaricate che ricordano i denti di una pinza o tenaglia; tale nome assunsero la Porta della città aperta nelle vicinanze ed il quartiere cittadino.

Mentre nel disegno già ricordato, riprodotto nella figura 1, è evidente che tale Tenaglia si raccordava alla cortina del Castello, detta Ghirlanda, di fianco alla Torre del Piombo, in questo disegno (fig. 2) il raccordo scompare in quanto cade nell'area della progettata cinta bastionata.

L'altra opera di fortificazione, verso Porta Vercellina, non era a « tenaglia », ma assai più semplice: si protendeva come una spianata cuneiforme ed è indicata con il termine « galera ».

Sempre verso Porta Vercellina è indicata anche la « Cortina della Città », steccato o muro che univa i bastioni spagnoli alla nuova cinta fortificata del Castello, onde ristabilire la chiusura della città agli effetti dei dazi. Mentre questa cortina della città segue un corso d'acqua, è raffigurato il progetto di una variante più esterna: *Cortina che a da fare la Città di Milano*, che prescindeva dal corso d'acqua.

La funzione di recinzione della città dalla parte di Porta Comasina era esercitata ancora dalla *Tenaglia*, con l'aggiunta di un tratto di cinta che seguiva il canale recante acqua alla Tenaglia: *acqua che entra nella fossa del Castello*.

La data d'inizio della costruzione delle *Tenaglie*, è l'anno 1552 secondo una fonte contemporanea riferita da G. B. Puricelli nel suo volume: *Ambrosianae Mediolani Basilicae*, Milano, 1645, p. 1067, in cui più volte cita un manoscritto in italiano del Frate Marius Pizius (Pizzi), dell'Ordine degli Umiliati: *L'Anno del Mille cinquecento cinquanta-due, lo ditto Signor Don Ferrando [Gonzaga] fece fare quelle due fortezze al Castello de Milano, quali sono apellate Tanaglie. L'una verso Porta Cumana, l'altra verso Porta Vercellina*. Ed il Puricelli continua: *Quae tamen duo propugnacula postmodum aetate nostra vidimus a fundamentis dirui, quia Castro potius iam obsessent, quam prodessent*.

Il Del Mayno (op. cit., p. 20) pubblica un documento da lui trovato nell'Archivio Borromeo con data 16 dicembre 1551, nel quale i Prefetti delle Fortificazioni ordinano la pubblicazione dei capitoli dell'incanto di due cortine in forma di *Tenaglia*.

— Delle tenaglie si fa più volte menzione nei *Registri delle Fortificazioni* sopra citati. Parecchie sono le suppliche inviate al Governo da privati cittadini per esser risarciti dai danni subiti dalle loro case, demolite o danneggiate a causa di queste fortificazioni, soprattutto nel borgo di Porta Comasina essendo i più vicini alla *Tenaglia*. La supplica di più antica data è del 10 febbraio 1553.

Sempre nel 1553, 7 marzo, i magistrati ordinano che si finisca prima di tutto la *Tenaglia* che si fa alla parte verso Porta Vercellina; in un documento del 21 aprile, stesso anno, si notifica che si dovrà fabbricare una casa destinata ai soldati del Castello presso la tenaglia verso Porta Cumana a difesa della nuova piattaforma del Castello.

Con le date da noi indicate, resta fuori discussione che l'apprestamento difensivo del Castello, dalla parte del Borgo degli Ortolani, non corrisponde a quello attribuito a Cesare Cesariano (Milano 1483-1543), che avrebbe avuto, pare, l'aspetto ed il nome di tenaglia e venne da lui costruito per ordine del Conte Ludovico da Barbiano di Belgioioso, quando era Governatore di Milano e Comandante delle Armi per l'Imperatore Carlo V°.

Ma la nuova cinta di mura con le rispettive tenaglie, a lavori compiuti, apparve insufficiente difesa dato il progresso delle armi offensive.

Si ritenne necessaria una trasformazione radicale del sistema difensivo in modo che fosse più potente ed autonomo; si progettò pertanto un

grande recinto bastionato poligonale a forma di stella a sei punte che avrebbe racchiuso il quadrato sforzesco con relativa ghirlanda. I lavori ebbero inizio secondo il Del Mayno prima del 1560 poichè nel mese di aprile di quell'anno, giungevano dalla Corte di Madrid sollecitazioni a proseguire i lavori (op. cit., p. 31); nel 1565 Vincenzo Seregni, architetto della fabbrica del Duomo, rivide e fece qualche modifica al progetto. Comunque come abbiamo accennato le due tenaglie permasero durante l'esecuzione di tali lavori poichè potevano offrire qualche utilità in caso di difesa.

Dei tre baluardi indicati nel disegno, l'*Albuquerque*, da destra, intitolato a Don Gabriele de La Cueva, Duca d'*Albuquerque*, Capitano Generale e Governatore di Milano dal 16 aprile 1564 all'agosto 1571, venne ultimato nell'aprile del 1569: *gli furono messe due armi, cioè l'arma del Re Filippo duca di Milano et del duca Gabriele d'Albuquerque, Governatore di Milano in pietra di marmo*. Notizia che il Del Mayno (op. cit., p. 33) desunse dall'Archivio Storico Civico (Autografi: Frammenti del notaio milanese P. Paolo Maverò).

Il baluardo S. Jago, a difesa dell'ingresso principale è ovvio sia stato fra i primi ad essere costruito.

Il Padiglia prese il nome da Don Sancio di Guevara Y Padilla, Castellano di Milano nel 1574, poi Governatore nel 1580 e 1581.

A precisare la datazione del disegno, ci vengono in aiuto oltre i Governatori e Castellani che tennero a battesimo i baluardi, le incisioni nelle quali il Castello appare ancora collegato alle mura cittadine, pur essendo protetto dai tre baluardi già nominati. La prima è una pianta prospettica di Milano edita a Roma da Antonio Lafrery nel 1573 che ci dà il termine a quo; notiamo che nella pianta simile, del Bruyn-Hogenberg del 1572 non figurano ancora i lavori d'inizio dei baluardi.

In un'altra pianta prospettica di Milano, disegnata da Nunzio Galiti che la dedicò in data 11 febbraio 1578 al biografo di Ferrante Gonzaga, Giuliano Gosellini, la situazione dei lavori, con tre baluardi e le due tenaglie, è analoga a quella della pianta del Lafrery.

Un altro disegno appartenente all'Archivio di Stato di Torino (S.b. 14), molto sommario ed impreciso, ritrae il Castello con il progetto della nuova cinta bastionata persistendo ancora con le due tenaglie. È a firma di Tommaso Corbella e datato 1568; l'abbiamo sopra ricordato ed è pubblicato nella *Storia di Milano* (Vol. X, p. 22). Vi leggiamo la parola *Tenalya* per indicare quella verso Porta Comasina, e *Sperone*

quella verso Porta Vercellina perchè in realtà non era un'opera a tenaglia.

Nel 1591 le tenaglie erano ancora intatte, poichè il Morigia le nomina parlando del Castello: *Questa fortezza circonda fuori della fossa quasi due mila braccia, che sono sei mila palmi, non computando in questo numero, le tanaglie che sono anco esse come dua forti Castella...*» (P. MORIGIA, *Historia dell'Antichità di Milano sino l'anno presente MDXCI*, Venezia, 1592, pp. 251 e 252).

Il termine ad quem del nostro disegno, dovrebbe esser la data di ripresa dei lavori. Dopo i tre primi venne costruito il baluardo Don Pietro. Lo deduciamo dal nome del personaggio cui è intitolato, Don Pietro di Padiglia, castellano nel 1590⁷.

Che sia stato usato a designare quel baluardo il nome anzichè il cognome del personaggio, come era avvenuto ed avverrà per gli altri baluardi, tranne per quello dedicato a S. Jago protettore della Spagna, è dovuto alla circostanza che già esisteva, come abbiamo visto, un baluardo Padiglia.

Nella raccolta Ferrari (Biblioteca Ambrosiana)⁸ vi è un documento relativo al Baluardo Don Pedro: *Conto fatto da Federico Tornielli sotto il giorno 9 Aprile 1596 del debito e credito di Angelo de Rossi fabbricatore di un altro baluardo detto Don Pedro.*

Seguì il baluardo Velasco, che prese il nome da Giovanni Fernandez De Velasco, Contestabile di Castiglia, Governatore dal 10 maggio 1592 al 20 aprile 1600 (e di nuovo nel 1610 e 1612).

L'Acugna fu l'ultimo, costruito o almeno iniziato nel 1598, come risulta dal bando di appalto del 24 dicembre 1597 deliberato dal Castellano Don Giuseppe de Acuña.

Nel testo del bando, che è un fascicoletto posseduto dalla Biblioteca Ambrosiana (Raccolta Ferrari, Tomo IX, Cose Militari - VII S. 141 Sup. ff. 26-31), nel primo capoverso dell'elenco delle norme cui doveva attenersi l'incantatore è scritto che: «sia tenuto far fabricare un Baluardo et sua Cortina al detto Castello verso detta Tenaglia che si vada disfacendo, nell'istesso luogo e della grandezza e qualità che gli sarà in proprio fatto designato... che habbi da corrispondere con quello fabbricato di novo chiamato Velasco e l'altro del Carminette [o Albuquerque...]».

L'Acugna venne indicato nelle planimetrie secentesche e settecentesche anche come: *Cavalier Nuovo*.

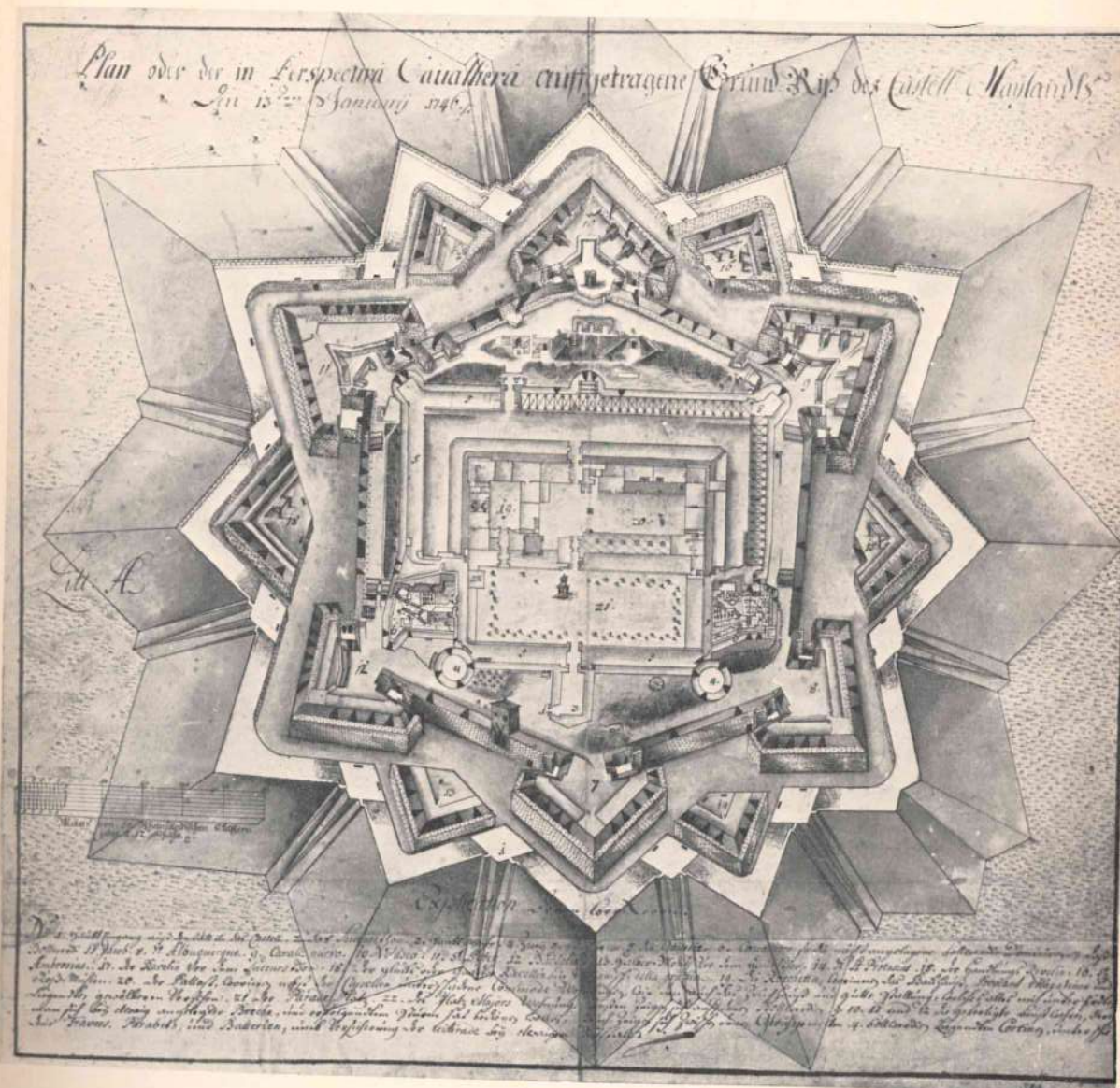


FIG. 3 - Il Castello di Milano, raffigurato in planimetria (il quadrilatero Sforzesco) e in prospettiva (la cinta bastionata), in un disegno datato 13 gennaio 1746. Disegno originale acquarellato, di una serie di quattro. (Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano).

Il bando che nei più minuti dettagli indica come dovrà procedere l'opera è un succinto trattato di tecnica costruttiva di opere fortificatorie nel sec. XVI⁹.

Con il materiale di ricupero della Tenaglia si poté sistemare anche la strada coperta che si snodava lungo il ciglio esterno del fossato che circondava i baluardi. Il Del Mayno (op. cit., p. 35) cita due rapporti del Capitano Girolamo Sitoni, ingegnere di Sua Maestà, il quale proponeva che « per terrapianare la spiaggia del parapetto della strada coperta si pigliasse il restante del terrapieno della Tenaglia ». (Le due relazioni del Sitoni in data 22 agosto 1612 e 21 maggio 1613 si trovano nella Raccolta Ferrari, Tomo IX, Cose Militari, Manoscritti, Parte I, nn. XIII e XIV, presso la Biblioteca Ambrosiana).

Particolarmente interessanti per la precisione tecnica e la chiarezza dei particolari, sono una serie di quattro disegni, appartenenti alla Raccolta delle Stampe Bertarelli (P.V. g. 30, 47 al 50) attribuibili ad un ingegnere militare dell'esercito imperiale di Maria Teresa.

Due di essi rappresentano rispettivamente la prospettiva e la planimetria della fortezza (figg. 3 e 4), mentre gli altri due riguardano il bastione Velasco (figg. 5 e 6).

Sul disegno A (fig. 3), accanto al titolo è la data: *Plan oder der in Perspectiva Cavalliera aufgetragene Grund Riss des Castell Maylandes den 13 January 1746*.

Per facilitare la comprensione dei numerosi rimandi che permettono di individuare ogni zona, presentiamo in nota (10) la traduzione dal corsivo tedesco in lingua italiana.

Nel foglio A (fig. 3) sono raffigurati in planimetria il quadrilatero sforzesco con la ghirlanda; invece in prospettiva i baluardi e le lunette; i triangoli scuri lungo la cinta fortificata indicano le postazioni delle artiglierie¹⁰. (mm. 470×500).

Il foglio B (fig. 4) ci dà la planimetria del Castello con la sua cinta fortificata¹¹. (mm. 410×603).

Al baluardo Velasco sono dedicati come già dicemmo i due disegni, uno con la lettera D e uno senza lettera. Nel foglio D (fig. 5) è rappresentato in planimetria nella parte sinistra e a destra in sezione orizzontale¹². (mm. 416×590). Il quarto foglio (fig. 6) lo ritrae in prospettiva¹³. (mm. 420×328).

In un altro disegno, pure datato 1746, il Castello è rappresentato in prospettiva, mentre i quartieri cittadini intorno ad esso, in plani-

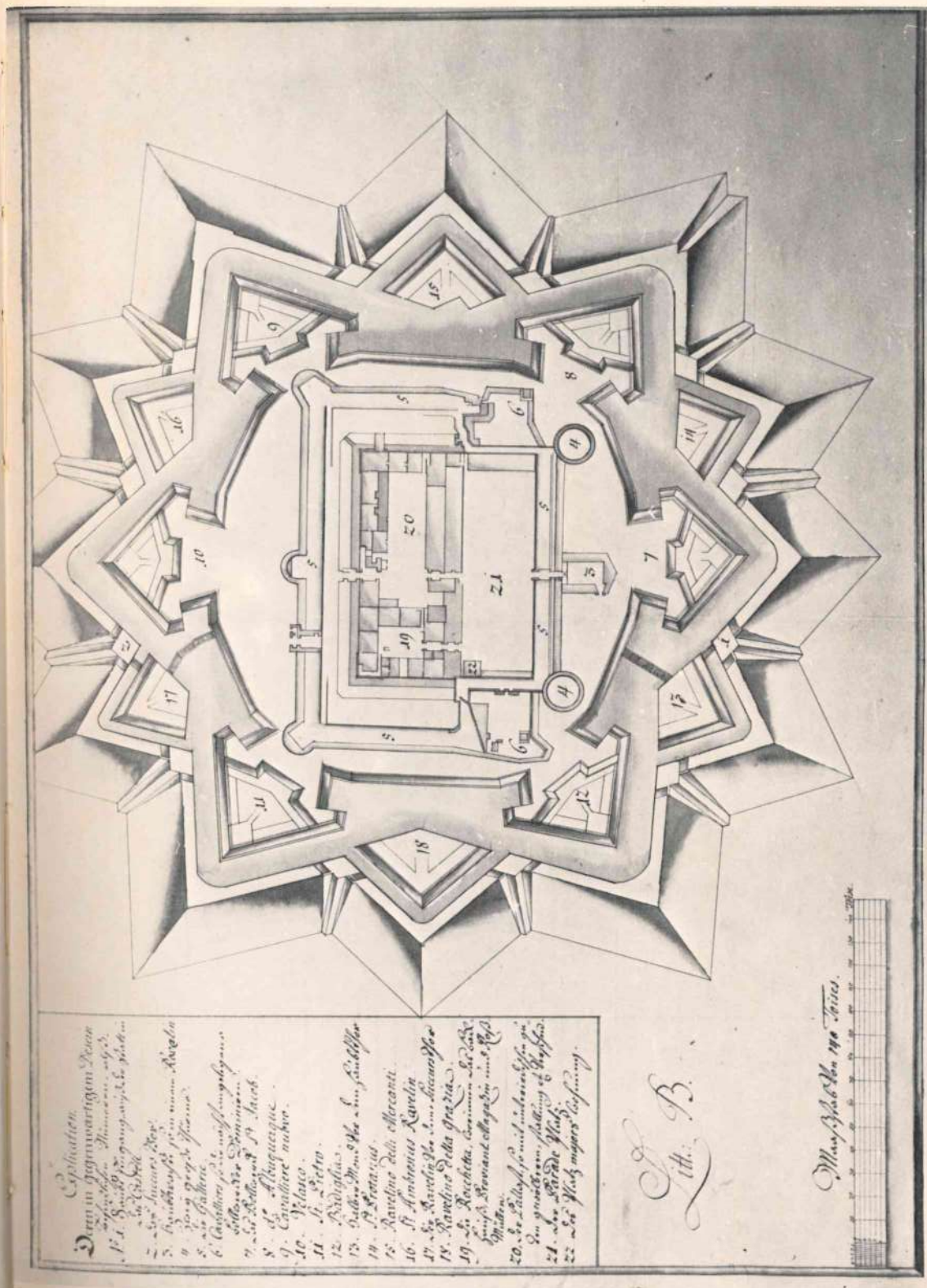
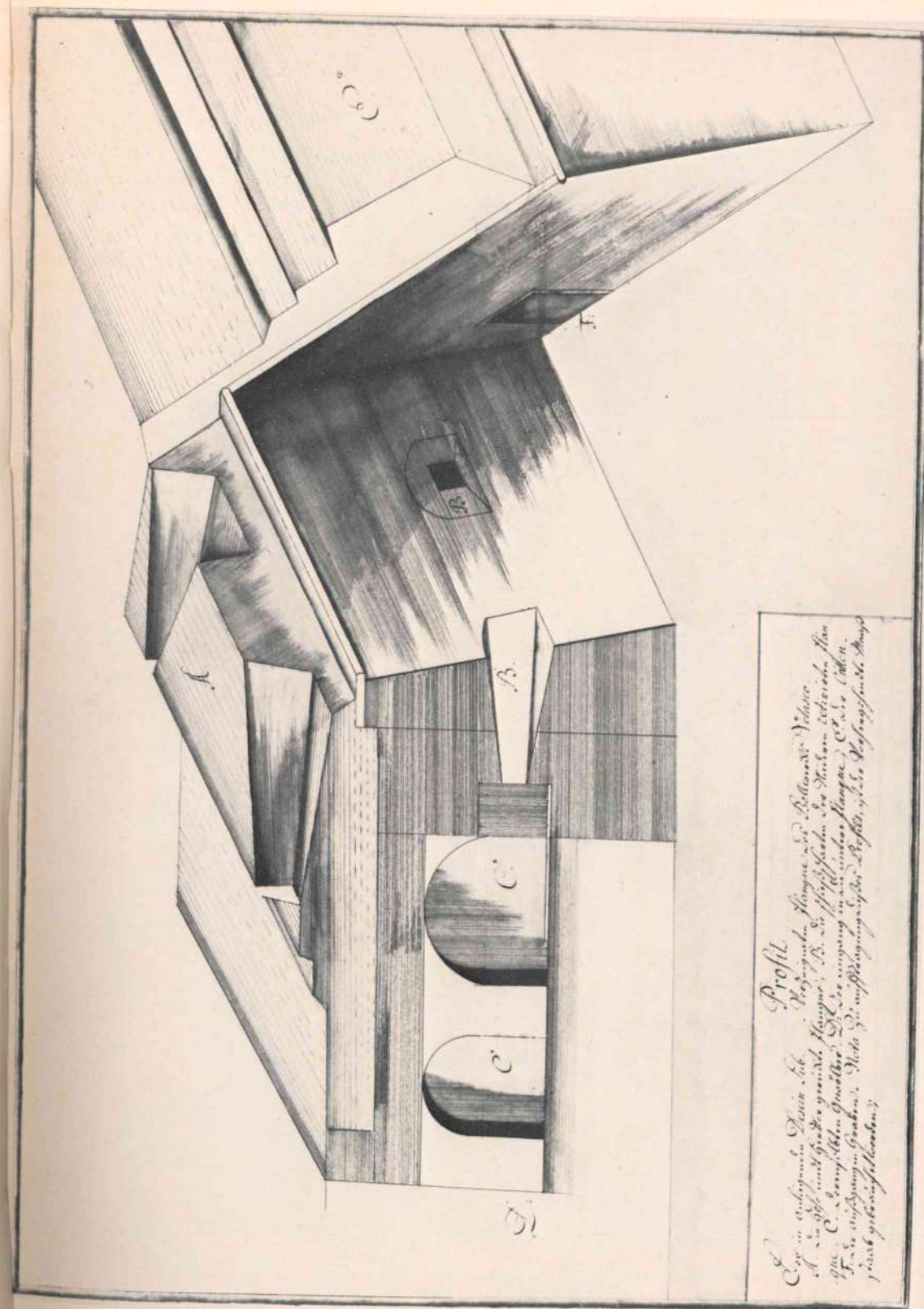
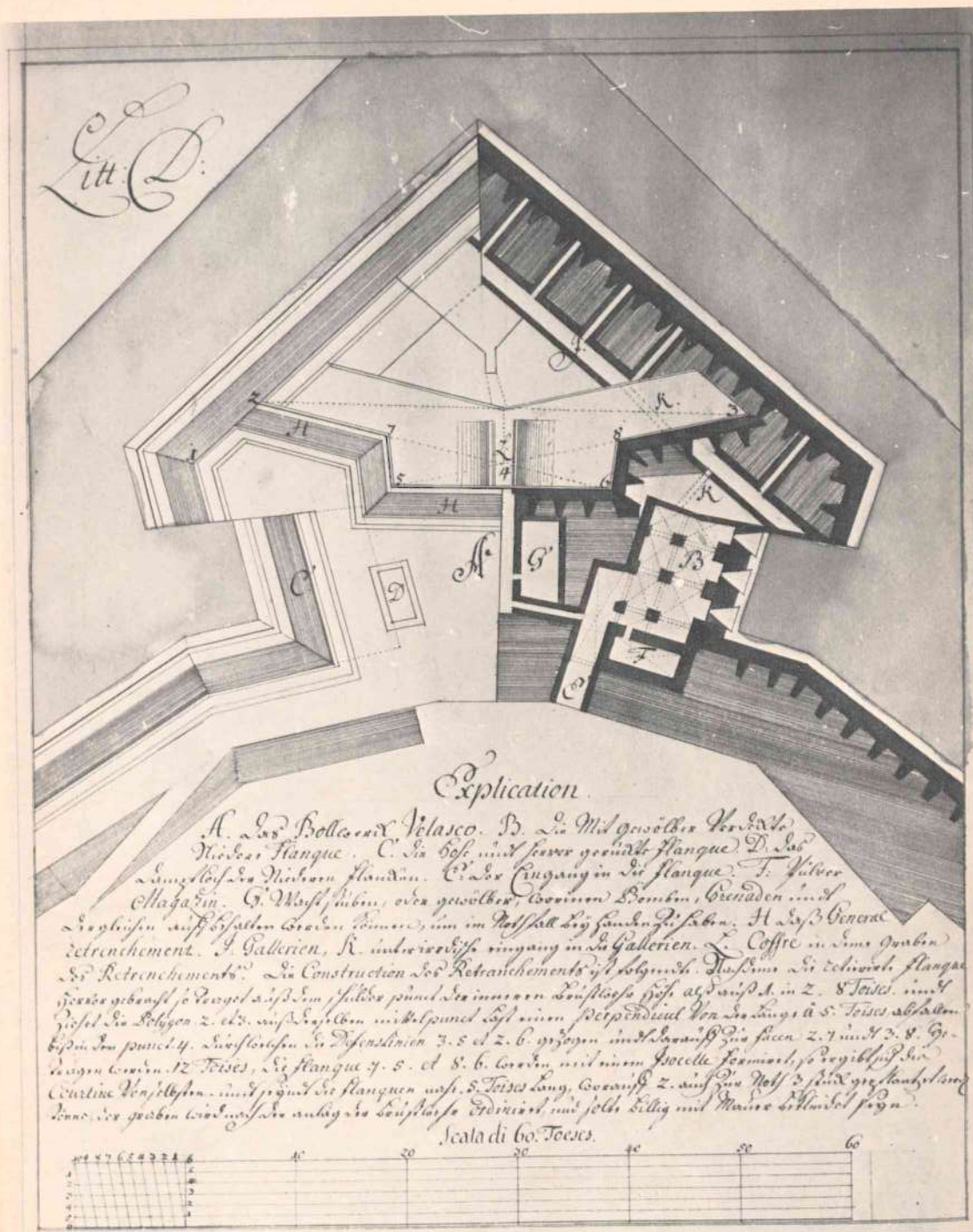


Fig. 4 - Planimetria del Castello Sforzesco.
Disegno originale acquarellato, analogo a quello della fig. 3, datato 13 gennaio 1746.
(Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano).



metria. Ha titolo e didascalie in italiano: *Spiegazione della pianta del Real Castello di Milano dell'Anno 1746*, con rimandi da A a Z (fig. 7).

È meno particolareggiato dei quattro disegni sopradescritti, ma è più decorativo. Nella parte inferiore, una graziosissima vignetta ci mostra le operazioni di sollevamento di un pesante blocco secondo i metodi allora in uso¹⁴.

Sul masso sagomato che sta per essere collocato su una base s'intravede la scritta: *qui.. farci la dedica*. Il dedicatario sarà stato il personaggio di cui è rappresentato lo stemma, non identificato. Si può ritenere che fosse il disegno preparatorio per un'incisione.

L'interessamento dei dominanti austriaci per il Castello di Milano è dimostrato da un altro disegno, con scritte tedesche, di minor importanza, che nulla aggiunge ai documenti iconografici ricordati¹⁵.

Poichè l'evolversi e l'ampliarsi della cinta fortificata attraverso i secoli XVII e XVIII sono state ampiamente descritte nel precedente fascicolo, qui ci limitiamo a dare qualche precisazione storica sui fatti relativi al Castello nel periodo in cui è raffigurato in questi disegni.

Quando l'Austria, rivendicando i diritti del Ducato di Milano, costrinse il Re di Sardegna Carlo Emanuele III ad abbandonare la Lombardia il 6 settembre 1736, la Spagna attendeva l'occasione di strapparle la preda.

Credette di trovarla approfittando dello scompiglio per la successione al trono, alla morte di Carlo VI (20 novembre 1740) e di poter contare sulle simpatie di parte dell'aristocrazia lombarda per la Corte spagnola.

Quasi improvvisamente Milano venne occupata dagli Spagnoli; l'Infante Don Filippo, figlio di Filippo V, Duca di Parma, Piacenza e Guastalla vi fece il suo ingresso il 16 dicembre 1745; ma il 19 marzo 1746 fu costretto a fuggire precipitosamente dal Palazzo Ducale sotto l'incalzare delle truppe imperiali che rioccuparono la città.

Il Castello durante i tre mesi in cui gli spagnoli occuparono Milano rimase però sempre in mano austriaca.

Di questo fiacco tentativo da parte degli Spagnoli di riprendere agli Austriaci Milano e il suo Castello, si trovano ampie notizie e la trascrizione di documenti del tempo, nel volume di Luchino Del Mayno e Luca Beltrami (opere citate).

Il comando del Castello di Porta Giovia era stato affidato al Tenente Maresciallo, Conte Emanuele Barbon, che si comportò con onore durante il blocco posto dagli Spagnoli. Egli ritenne pertanto ingiuste le critiche

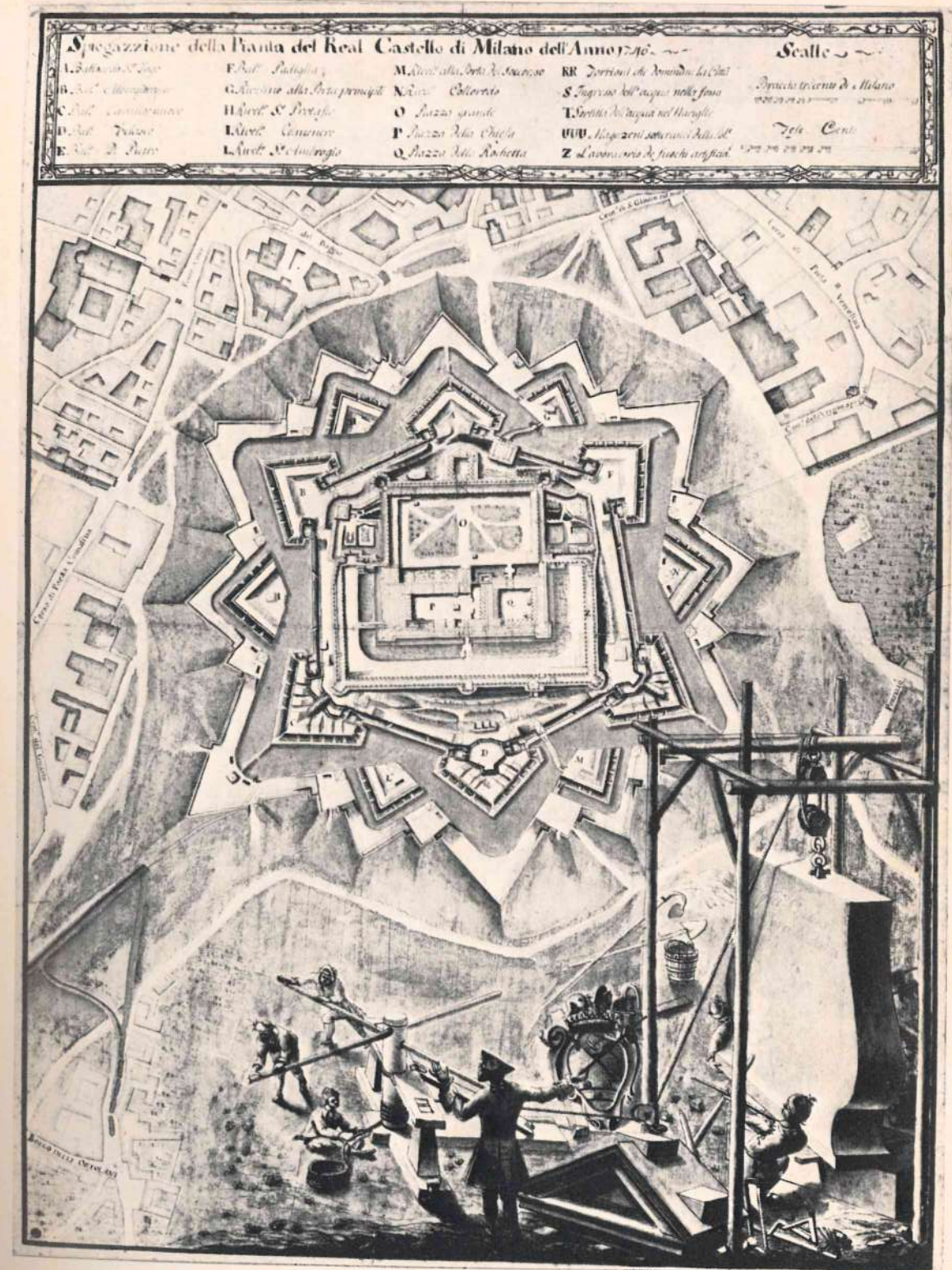


FIG. 7 - Pianta del Castello di Milano dell'anno 1746.
Disegno originale acquarellato.
(Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano).

mossegli dal Principe di Lövenstein e si difese in una lettera inviatagli il 24 marzo 1746, di poco posteriore alla stesura dei disegni sopradescritti. Di questa lettera, conservata presso l'Archivio di Stato di Milano, pubblicata dal Del Mayno (op. cit., p. 156), ci sembra interessante riportare il brano in cui sono descritte le cure assidue che il Comandante doveva dedicare per mantenere in perfetto stato la cinta fortificata e i continui accorgimenti adottati per renderla sempre più efficiente ed inespugnabile:

«...Li difetti che ha il Castello vengono di quando fu costruito, quelli della strada coperta vi vuol del tempo e della grande spesa a ripararli: non hostante tutto quello che sia potuto fare si à fatto facen-
«dovi le sue traverse e Piazze d'Arme, tutte le abbrasure si sono rive-
«stite, e li parapetti di Bastioni e cortine e parimenti le mezze lune si
«sono procurate dare le difese dove non vi erano, coprire le infilate,
«far traverse alli rampari per disputarli palmo a palmo, caso di essere
«superata la breccia, si à minato dove si à potuto, si à abbattuto tutto
«quello che poteva portare un incendio, e per ultimo sia fatto quanto
«sia potuto non essendosi cessato di travagliare. Il tutto è visibile: se
«il nemico ritornasse quello che me bisogna di viveri per rimpiazzare
«li consumati, quello che me bisogna è gente almeno sino a 3500 uo-
«mini mentre che la circonferenza è grande e vi è molto da guardare»...

L'unica incisione relativa all'assedio di Milano del 1745 è intitolata: «*Plan du Chateau de Milan pris par l'Armée de S.A.R. Don Philippe 1745*». Scala di 400 tese = mm. 115. Con rimandi A-R- (P.V.M. 5-73). L'incisore è Guillaume De la Haye che fu soprattutto incisore di carte geografiche. (Paris 1725 - Carrières de Charenton 25 febbraio 1802). Pare che vi sia anche un suo omonimo vissuto nella II metà del sec. XVIII. È contenuta in: *Cartes géographiques... pendant les campagnes de 1745 et 1746*. Paris, 1775. (Vedi: Ettore Verga, *Catalogo Ragionato della Raccolta Cartografica e saggio storico sulla Cartografia Milanese*, Milano 1911, n. 123).

Recentemente è stato acquistato un disegno originale raffigurante la Planimetria del Castello Sforzesco nel 1751. È acquarellato in rosa e nero-fumo, su carta bianca e misura, compreso il bordo acquarellato, mm. 594×757. Proviene dalla casa del Feldmaresciallo Leopold Joseph Maria Conte di Daun (24/9/1705 - 5/2/1766), figlio di Wierich Lorenz, che fu Governatore di Milano dal 1725 al 1733. Il titolo è scritto

entro un cartiglio in alto a destra, disegnato a tromp l'oeil e simula di essere attaccato con tre spilli al foglio. È firmato: *Eug.[en] Vives del. [ineavit] A. [nn]o 1751*. In un riquadro in basso a sinistra, vi sono i richiami scritti in tedesco da A a Z e da 1 a 11 (fig. 8).

Il Castello vi è raffigurato in planimetria, con i bastioni ciascuno con la sua denominazione e le immediate vicinanze fino a «*S. Simpliciano*» e alla «*Madonna del Castello*». Il disegno è quanto mai minuzioso e dettagliato con la delineazione di scale, corsi d'acqua, scivoli in terra battuta entro il recinto dei bastioni per trascinare i cannoni sul bordo di essi.

Sono disegnate minutamente persino le aiuole del giardino accanto al deposito delle polveri di destra. Lo stesso giardino era stato descritto, accanto all'alloggio del Tenente, nella *Relatione* del Castello del 1661, che abbiamo riassunto nel precedente articolo: *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco fra i Sec. XVII - XVIII* (Rassegna di Studi e di Notizie, 1973, p. 26); allora, nel Sec. XVII, era coltivato a viti, piante da frutta, rose e fiori vari. Dal nostro disegno appare rifatto, come un tipico giardino all'italiana del '700.

Eugenio Vives sarà stato probabilmente un ingegnere militare. Non abbiamo trovato sue notizie nelle Cartelle «*Famiglie*» presso l'Archivio Storico Civico e neppure in nessun articolo dell'Archivio Storico Lombardo.

Traduciamo le spiegazioni: BALUARDI: a) Padiglia, b) Don Pietro, c) Velasco, d) Acugna, e) Albuquerque, f) S. Giacomo.

RIVELLINI: g) Della Porta Principale. h) San Protaso. l) Del Mercato. k) Sant'Ambrogio. l) Soccorso. m) della Grazia. n) Rivellino di pietra. - o) Ingresso principale. p) Porta del Soccorso. q) Alte torri di pietra. r) Ghiacciaia. s) Magazzini delle polveri. t) Mulino. u) Chiuse dove l'acqua entra nel fossato [traduzione libera]. w) Scolo dell'acqua dal fossato nel Naviglio. x) Piazza d'Armi. y) Rocchetta. z) Alta torre dove si trovano le prigioni. [la torre di Bona].

N. 1) Le Chiese, n. 2) Scale (= «*Apparellen*») attraverso le quali dalla strada coperta e dai rivellini si arriva al fossato nelle quali qua e là sono collocate. n. 3) Dal n. 3 Bis fino al 6-7) sono puramente casematte (caserme). Dal n. 8 al n. 9) Ospedale della Guarnigione. n. 10) Quartiere del Sovrintendente. 11) Le Casematte poste sotto l'«*orizzonte*» [locali ricavati nella fortezza].

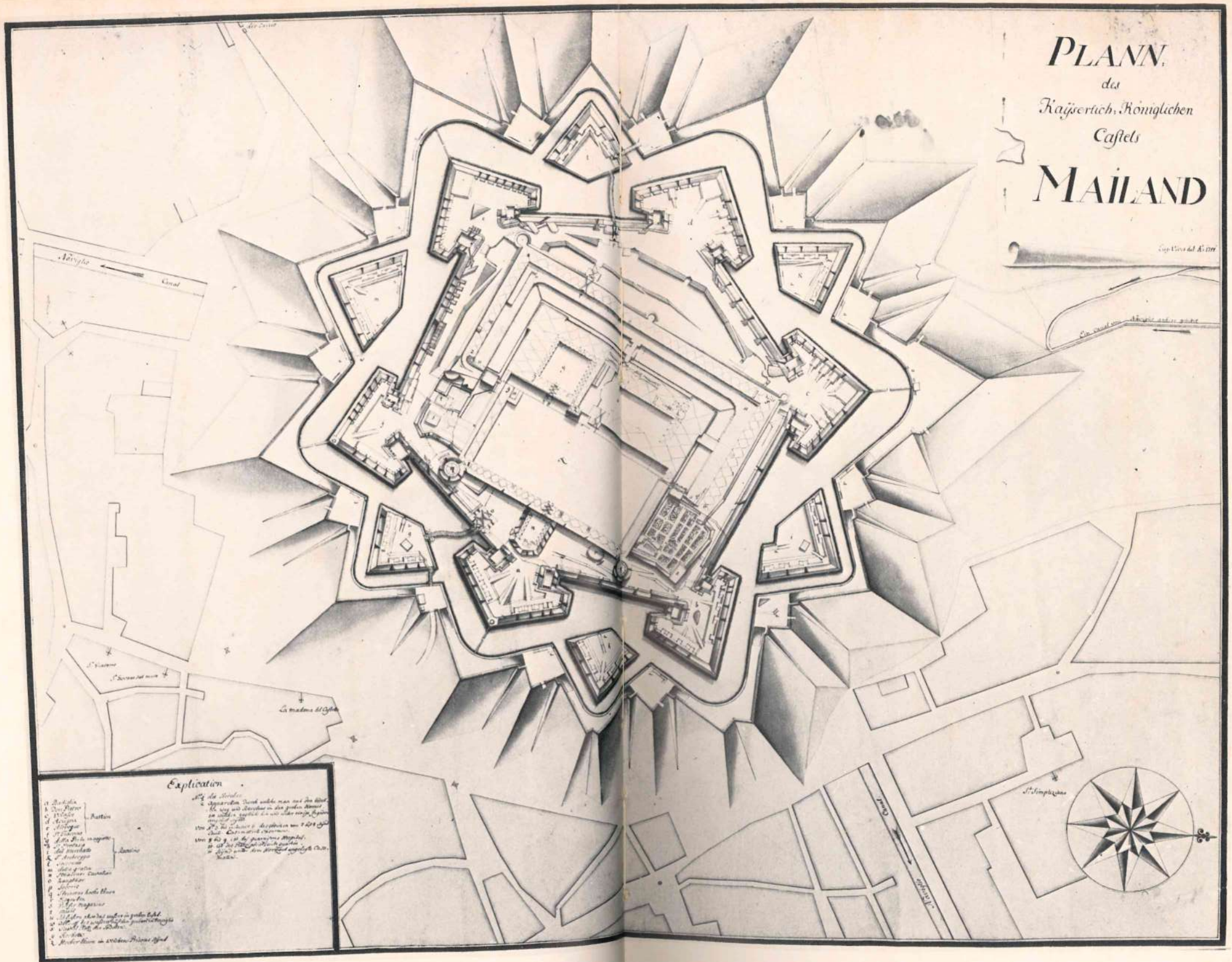


Fig. 8 - Planimetria del Castello di Milano, datata 1751.
Disegno originale firmato: Eug. Vives.
(Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli).

Dalla *Relatione Generale della visita et consegna della Fabrica del Castello di Milano*, del 1661, avevamo ricavata la notizia (*Rassegna di Studi e Notizie*, 1973, p. 24), che i tre stendardi che sventolavano sulla Torre di Bona e sui due Torrioni rotondi, erano di *canapo dipinti per tutti e due le parti*. Nella Raccolta Ferrari (Biblioteca Ambrosiana, Tomo IX - Cose Militari, VIII, Cod. Ambr. T 189 Sup.) abbiamo trovato il *Disegno dell'ordigno per alzare e stendere le bandiere sugli Torrioni del Castello* e lo pubblichiamo alla fig. 9.

Il disegno è del periodo in cui dominava la Casa d'Austria, perchè sullo stendardo vi è raffigurata l'aquila bicipite. La bandiera è del tipo a « pennone », foggia che mantenne sempre perchè così la vediamo in dipinti ed incisioni ritraenti il Castello dal sec. XVII fino alla Repubblica Cisalpina. È retta da una antenna verticale montata su due anelli nei quali veniva inserita l'asta che era infilata in una guida immurata. Nella parte terminale vi è una sfera e più sopra una banderuola girevole, in metallo, per indicare la direzione del vento.

La bandiera era tenuta semirigida da una squadra metallica onde evitare che si piegasse poichè era dipinta da ambedue le parti; si alzava e si ammainava mediante una carrucola posta in cima all'asta.

Presso l'Archivio Storico Civico abbiamo trovato alcuni documenti relativi alla manutenzione dell'ordigno e delle bandiere nel periodo della Repubblica Cisalpina e del Regno Italico, epoca in cui la bandiera del Castello assunse nuove forme e divenne tricolore¹⁶.

Con la bandiera del Castello poniamo fine alle nostre divagazioni su quest'argomento, non perchè pensiamo che non vi sia più nulla di nuovo da dire, ma riteniamo di avere esaurito le fonti di notizie a noi più vicine.

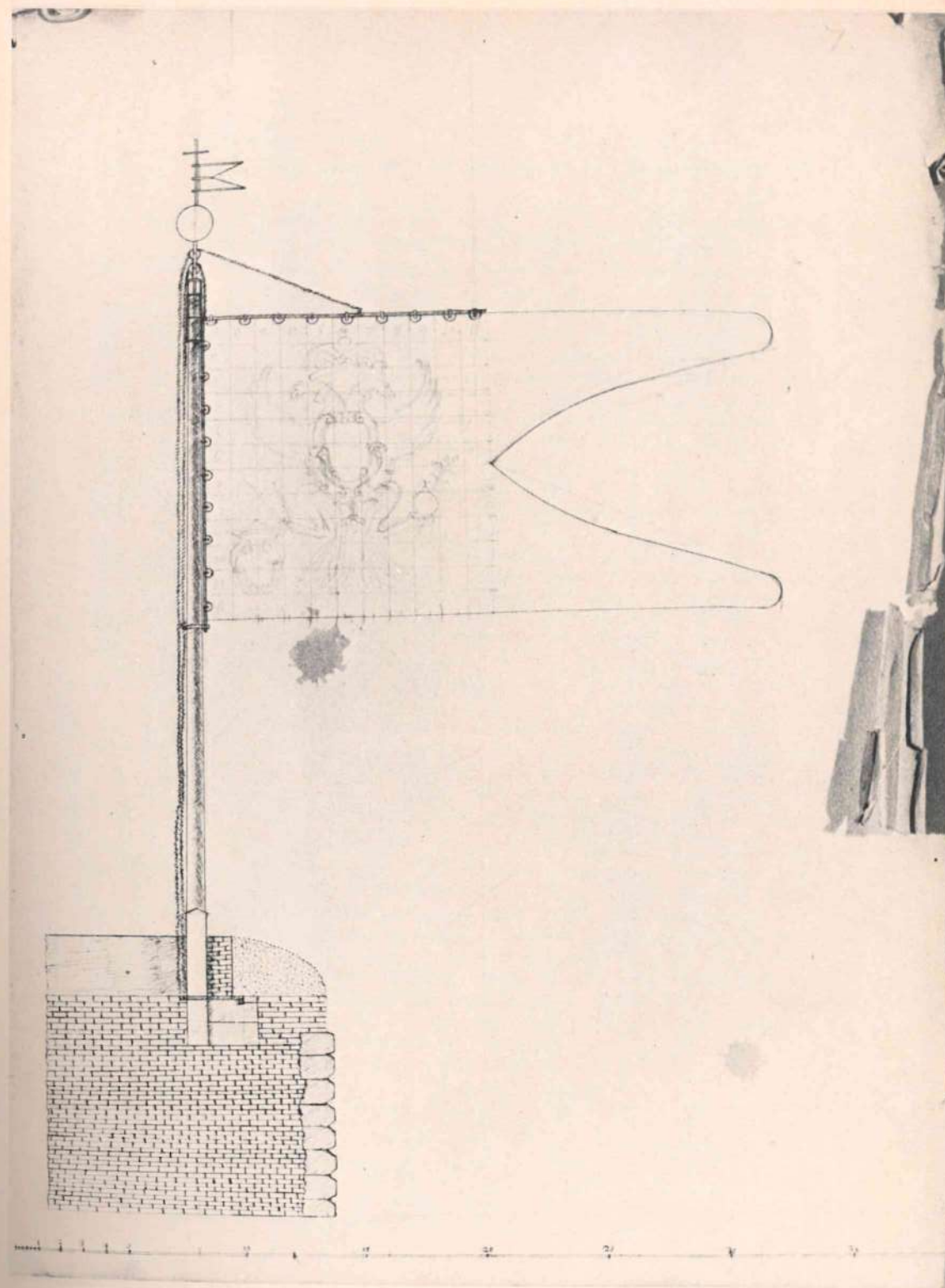


FIG. 9 - Disegno dell'ordigno per alzare e stendere le bandiere sui torrioni del Castello.
Disegno a matita.
(Raccolta Ferrari, Biblioteca Ambrosiana, Milano).

NOTE

- ¹ C. ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, pp. 9-44.
- ² L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, 1894, pp. 572 e 573. Il disegno è pubblicato, ma ridisegnato dallo stesso L. Beltrami.
- ³ LUCHINO DEL MAYNO, *Vicende Militari del Castello di Milano dal 1706 al 1848*. Milano, 1894, p. 13.
Altra conferma l'abbiamo nella relazione in data 10 maggio 1550 di una riunione presso Il Conte Francesco Taverna, Gran Cancelliere nello Stato di Milano, per decidere come risarcire e sistemare i cittadini *Homini poverissimi et infelici del borgo de porta Cumana quali intrano di presente nella presente tagliata della fortificazione...* che avranno le case distrutte per la costruzione delle mura dal Castello di Milano fino al borgo dei Melegazzi fuori di Porta Cumana. (Archivio Storico Civico-Fondo Belgioioso, Cart. 248, fasc. IV).
- ⁴ FELICE CALVI, *Gian Maria Olgiati inventore dei Bastioni di Milano*. Il Calvi dà come data di morte il 1558, ma la data esatta sopracitata l'abbiamo trovata in un foglietto, scritto da un archivista che aveva potuto consultare il Registro dei Bastioni del 1557, 25 ottobre.
I Bastioni cittadini non servirono per motivi bellici.
Nel 1750, con la dominazione austriaca, l'allora Governatore Gian Luca Pallavicini decise di convertirli in amena passeggiata anche per le carrozze.
Il disegno di questo adattamento venne curato dall'Arch. Piermarini e l'opera venne ultimata negli anni 1816 e 1817. Gli spalti alberati dapprima coi gelsi, poi con ippocastani, costituirono uno dei più ameni e lunghi passeggi d'Italia.
Con il piano regolatore del 1885 s'iniziò la loro demolizione, che procedette man mano fino allo spianamento completo nel 1945-46 dei pochi tratti ancora superstiti. Fu conservato solamente un brevissimo tratto adiacente alla Porta Romana. (Vedi: GIORGIO BUSCEMA, *La demolizione dei Bastioni di Porta Romana e di Porta Vigentina* in: Città di Milano, giugno 1952, pp. 77-80).
- ⁵ ETTORE VERGA, *Catalogo ragionato della Raccolta Cartografica e saggio storico sulla Cartografia milanese*. Milano, 1911.
- ⁶ Questa notizia ci viene data dall'erudito settecentesco Venanzio De Pagave nella « *Vita di Cesare Cesariano...* », scritta sulla scorta di documenti conservati nell'Archivio del Conte Alessandro Melzi e pubblicata da Carlo Casati (Milano, 1878).
La documentazione che avalla il compimento di queste opere fortificatorie è data da una lapide che si trovava sulle mura cittadine a Porta Tenaglia (pp. 48 e 49) e che recava due iscrizioni riportate dal Casati:

D. F. Cl.
LUDOVICUS BARBIANUS AC BELZOJOSI COMES
MAJESTATISQUE CAESAREOE
ARMORUM DUX MEDIOLANI
GUBERNATOR PATRIAM SUAM MULTIS
AGGERIBUS AC PROCESTRIIS AC ALIIS
VIRTUTIBUS CLARISSIMIS SERVARE CURAVIT
ANNO SAL. MDXXVII.

Nel rovescio della lapide leggesi:
CAESAR CAESARIANUS
ARCHITECTUS MEDIOLANENSIS
FECIT.

Nella lapide si parla di « *aggeribus ac procestriis* », ossia antemurali di difesa. Che fossero a « Tenaglia » non saprei da quale documento l'abbiano desunto il Casati ed altri.

Alcuni anni prima il Cesariano stesso nel *De Architectura* di Vitruvio da lui tradotto e commentato (Como, Da Ponte, 1521, p. XLII), accenna a « *procestrii* » in pietra, per indicare opere di riparo al Castello Sforzesco, senza però attribuirle a sè stesso. Il Casati (op. cit. p. 49, nota) precisa che la lapide conservavasi in Palazzo Belgioioso, notizia confermata da VINCENZO FORCELLA (*Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano...*, Milano, 1892, vol. X, p. 58, n. 60) che la descrive *piccola tavola in marmo*. Attualmente però nell'omonimo Palazzo in Piazza Belgioioso, non è più rintracciabile. Essa è pubblicata anche da L. BELTRAMI (*Il Castello di Milano*, Milano, 1894, p. 575 e nota), il quale aggiunge che in seguito a tali servizi prestati, il Cesariano *veniva nominato Architetto di Carlo V e delle due Camere al 23 gennaio 1528* (vedi PATENTE in: *Arch. Storico Lombardo*, anno III, fasc. I, p. 120 - *Arch. di Stato*, Registro 78, fol. 18 t.o.). Il Beltrami comunque confonde la « tenaglia » del Cesariano con quella costruita nel 1552 per unire il Castello ai Bastioni spagnoli.

Questa lapide in marmo in cui sono celebrati gli ottimi provvedimenti presi dal Conte Ludovico Barbiano di Belgioioso, è ricordata anche dal GUALDO PRIORATO, nel volume: « *Vite et azioni di personaggi* », Vienna, 1673, p. 27, nel capitolo dedicato a Ludovico Barbiano di Belgioioso, che morì nel 1531 a 36 anni. Il Gualdo Priorato riassume il testo della lapide solo dalla parte riguardante il Belgioioso che « *non solo governò la patria con somma quiete de' Cittadini, ma di fortissimi bastioni e Terrepiani la fortificò e dagli sforzi de nemici la preservò...* Ed aggiunge: « *Ancorchè nella nuova cinta de Muri che poi fece Ferrante Gonzaga fussero i primi del tutto demoliti* ».

⁷ F. ARESE, *Le supreme cariche del Ducato di Milano* in: Archivio Storico Lombardo, Vol. IX, 1970, p. 141.

⁸ Per consultare la Raccolta Ferrari, che si trova presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, ci sono stati utili gli Indici pubblicati da M. L. GATTI-PERER, *Raccolta Ferrari - Indici, parte II, Tomo IX, cose militari*, in: *Arte Lombarda*, 1964, II sem., p. 136. Nel codice dell'Ambrosiana (Cod. Ambros. T 189 Sup.) che raccoglie documenti e disegni di *cose militari*, abbiamo trovato alcune planimetrie del Castello del sec. XVIII, due delle quali pubblicate nell'articolo della Gatti-Perer (a p. 137), ma non aggiungono nulla ai documenti iconografici già presentati.

⁹ La calcina doveva esser fornita dalle fabbriche di Gera d'Adda e Val Travaglia e fatta pervenire tramite barche. I barconi che trasportavano quella del Lago Maggiore avrebbero poi scaricato a Porta Vercellina e gli altri al Pasquaro degli Azzi, a Porta Comasina. Anche per i mattoni e le pietre, quelle trasportate, via Naviglio Grande, avrebbero dovuto essere scaricate nella sostra contigua al Castello, mentre i barconi dal Naviglio della Martesana, dovevano approdare al Pasquaro degli Azzi.
Eccetto che per lo zoccolo, si dovevano utilizzare le pietre di « vivo » ben scalinate, recuperate dalla demolenda Tenaglia.

¹⁰ LITT. A.
Planimetria del Castello di Milano in Prospettiva Cavalliera il 13 gennaio 1746.
Spiegazione delle Costruzioni: n. 1 Ingresso principale dalla Città nel Castello. n. 2 La porta del Soccorso. n. 3 Posto di guardia principale. n. 4 Due grandi torri. n. 5 Le gallerie. n. 6 Cavalieri che dominano i bastioni vicini [rialzo di terra o di muro fatto su bastioni per meglio dominare la vista sui terreni intorno]. n. 7 Bastione di St. Giacomo. n. 8 D.o Albuquerque. n. 9 Cavaliere nuovo. n. 10 Velasco. n. 11 St. Pietro. n. 12 Badiglia. n. 13 Mezzaluna davanti alla porta principale. n. 14 St. Protasio.

n. 15 Rivellino del Mercato. n. 16 S. Ambrosio. n. 17 Rivellino davanti alla porta del Soccorso. n. 18 Rivellino della Fortuna o della Grazia; in italiano della Grazia. n. 19 La Rocchetta, nella quale il forno, il magazzino delle provviste, il mulino dei cavalli (?). n. 20 Il Palazzo, nel quale accanto alla Cappella alcune abitazioni comode, come anche l'arsenale e buone scuderie, il tutto fornito di volte sotterranee (di strutture a volte sotterranee). n. 21 La piazza di parata. n. 22 Abitazione del responsabile della piazza; inoltre si trovano sui bastioni 9, 10, 11 e 12 i parapetti finiti, dei quali ci si sarebbe potuti servire nel caso di una eventuale breccia e di una conseguente irruzione. Sulla cortina situata fra i quattro bastioni si vedono anche diverse traverse, parapetti e batterie per garantire la ritirata in un caso di emergenza.

¹¹ LITT. B

Spiegazione dei numeri riportati nel disegno presente: n. 1 Porta (entrata) principale dalla Città nel Castello. n. 2 Porta del Soccorso. n. 3 Posto di guardia principale in un rivellino. n. 4 Due grandi Torri. n. 5 La galleria. n. 6 Cavalieri che dominano i più vicini bastioni. n. 7 Bastione St. Giacomo. n. 8 D.o Albuquerque. n. 9 Cavalieri nuovo. n. 10 Velasco. n. 11 St. Pietro. n. 12 Badiglia. n. 13 Mezzaluna davanti alla porta principale. n. 14 St. Protasio. n. 15 Rivellino davanti alla porta del Soccorso. n. 16 Rivellino di St. Ambrosio. n. 17 Rivellino davanti alla porta del Soccorso. n. 18 Rivellino della Grazia. n. 19 La Rocchetta, nella quale il forno, il magazzino delle provviste, macine a cavalli. n. 20 Il Palazzo con buone volte sotterranee, scuderie etc. n. 21 Piazza di parata. n. 22 Abitazione del responsabile della piazza.

Scala di 140 tese.

¹² LITT. D

Spiegazione: A) Il Bastione Velasco. B) Il fianco basso coperto di strutture a volta. C) Il fianco alto e sporgente. D) Sfiatatoio per i vapori sito nei fianchi bassi. E) L'entrata nel fianco. F) La polveriera. G) Posti di guardia o locali a volta dove possono essere custodite bombe, granate e simili per essere a portata di mano in caso di emergenza. H) Il trinceramento generale. I) Le gallerie. K) Entrata sotterranea nelle gallerie. L) « Coffre » nel fossato del trinceramento. La costruzione del trinceramento è la seguente: dopo che il fianco rientrante è stato costruito si traccino dal vertice del parapetto interno cioè da 1 a 2, 8 tese e si disegnino i poligoni 2 e 3, dal cui centro si lasci cadere una perpendicolare di 5 tese fino al punto 4 attraverso il quale vengono tracciate le linee di difesa 3.5. e 2.6. che così portano alla faccia 2.7. e 3.8. i fianchi 7.5. e 8.6. vengono formati con un triangolo isoscele. Allora la cortina si forma automaticamente ed i fianchi sono della lunghezza di circa 5 tese sui quali possono essere collocati 2 ed in caso di necessità anche 3 pezzi (cannoni). Il fosso segue la costruzione del parapetto e dovrebbe avere un rivestimento in muratura sul diritto.

Scala di 60 tese.

¹³ *Spaccato* (Profilo) del fianco del Bastione Velasco, riportato nel disegno accluso sotto. A) Il fianco alto e sporgente. B) Le feritoie del fianco basso rientrante. C) Le sue volte. D) L'entrata nel fianco basso. E) L'orecchione. F) L'uscita che dà nel fosso. Nota: per disegnare questo spaccato è stata usata la scala sovraindicata. La traduzione in italiano è stata fatta dalla Dott.ssa Barbara Molinelli Stein.

¹⁴ Tre operai azionano un sistema di carrucole a tre rinvii, comandato da un argano; a destra un operaio, con una livera aiuta a posizionare il pezzo; in primo piano, vi è il direttore delle operazioni. Fra gli attrezzi a terra quella specie di zappa ricurva, è la marra e serviva ad impastare la calce.

¹⁵ Nel Fondo Belgioioso presso l'Archivio Storico Civico (Milano, fortificazioni, Cart. 262, fascicoli 26-29) sono conservati progetti vari presentati durante la Dominazione spagnola per rendere sempre più efficienti i baluardi. Il Maestro di Campo Beretta, presenta più di un disegno con il *parere di migliorare ed accrescere le fortificazioni* come è scritto sul retro di un disegno, non datato, ma del 1701 circa. *Proposizioni e calcoli per fortificare esteriormente il Castello di Milano* sono ideati dal Sergente Maggiore Prestino (?); un fascicolo con cinque disegni è dell'Ing. Colonnello Solaro. La difesa del Castello era la preoccupazione costante.

¹⁶ Richiesta del Gen. Strassoldo per avere delle Bandiere da porsi sui torrioni del Castello e dono delle medesime da parte della Congregazione di Stato (1799).

Pagamento al ferraio Giuseppe Varino per aste delle Bandiere (1800).

Appalto per l'esposizione delle Bandiere in Castello a Domenico Vecchia e pagamenti di questi ai suoi incaricati Giovanni Gaia e Biagio Lampi (1802).

Pagamento di spese per avere aggiustata la bandiera del Foro Buonaparte a Domenico Vecchia (1802).

(Presso Archivio Storico Civico - Località Milanese, n. 118/2).

Antonio Cassi Ramelli, nel suo recente volume, *Il Centro di Milano* (Milano, Ceschina, 1971), a pag. 517, a proposito dei lavori di fortificazione del Castello Sforzesco, scrive che « la storia guerriera » della metropoli lombarda non ancora scritta da alcuno, merita sviluppi adeguati (cui l'A. spera di potersi dedicare in futuro). Mi auguro pertanto che i due articoli in cui, sia pure brevemente, ho tracciato le fasi costruttive delle fortificazioni del Castello, possano essere utili.

CLELIA ALBERICI

Un mazzo di carte istruttivo tedesco del sec. XVI per insegnare le *Istituzioni* di Giustiniano

Con il felicissimo acquisto da parte del Comune di Milano della Collezione Trivulzio nel 1935, pervenne alla Raccolta delle Stampe Bertarelli un mazzo di carte istruttive, con nozioni riguardanti il diritto, di fattura tedesca, del primo ventennio del sec. XVI, che fin'ora dagli studiosi italiani non è stato oggetto di particolare attenzione.

Quando e come sia stato acquistato dai Trivulzio non siamo in grado di precisarlo, poichè nonostante le ricerche fatte nei volumi che parlano della Collezione Trivulzio, non si è trovata menzione di questo mazzo così singolare.

Comunque nel 1831, *Leopoldo Cicognara* lo vide presso i Trivulzio e ne diede notizia in: *Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, Prato, 1831 (pp. 142-144, e tav. IX del Vol. di tavole); non riuscì a capirlo e a spiegarlo, ma si rese conto di trovarsi di fronte ad un mazzo d'eccezione.

L'autore, ossia l'ideatore, è il monaco francescano Thomas Murner, Professore di Giurisprudenza, che lo corredò anche di un testo, come sussidio didattico per render più agevoli agli studenti le esercitazioni sulle *Istituzioni* di Giustiniano e per facilitarne lo studio a memoria.

In un tempo in cui i testi erano rarissimi, era necessario educare la memoria a ritenere tenacemente il tesoro della cultura.

Il Murner (Strasburgo 1475 - Oberehnejm 23 agosto 1537) fu prolifico e vario pubblicista. Poeta di un certo livello, ottenne la corona poetica dall'Imperatore Massimiliano I nel 1505. Adoperò la sua satira sferzante per attaccare l'opera di Lutero e la Riforma. Laureatosi in Teologia e giurisprudenza, insegnò in varie Università, logica, letteratura, retorica e diritto romano.

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

CLELIA ALBERICI

Un mazzo di carte istruttivo tedesco del sec. XVI per insegnare le *Istituzioni* di Giustiniano

Con il felicissimo acquisto da parte del Comune di Milano della Collezione Trivulzio nel 1935, pervenne alla Raccolta delle Stampe Bertarelli un mazzo di carte istruttive, con nozioni riguardanti il diritto, di fattura tedesca, del primo ventennio del sec. XVI, che fin'ora dagli studiosi italiani non è stato oggetto di particolare attenzione.

Quando e come sia stato acquistato dai Trivulzio non siamo in grado di precisarlo, poichè nonostante le ricerche fatte nei volumi che parlano della Collezione Trivulzio, non si è trovata menzione di questo mazzo così singolare.

Comunque nel 1831, *Leopoldo Cicognara* lo vide presso i Trivulzio e ne diede notizia in: *Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, Prato, 1831 (pp. 142-144, e tav. IX del Vol. di tavole); non riuscì a capirlo e a spiegarlo, ma si rese conto di trovarsi di fronte ad un mazzo d'eccezione.

L'autore, ossia l'ideatore, è il monaco francescano Thomas Murner, Professore di Giurisprudenza, che lo corredò anche di un testo, come sussidio didattico per render più agevoli agli studenti le esercitazioni sulle *Istituzioni* di Giustiniano e per facilitarne lo studio a memoria.

In un tempo in cui i testi erano rarissimi, era necessario educare la memoria a ritenere tenacemente il tesoro della cultura.

Il Murner (Strasburgo 1475 - Oberehnejm 23 agosto 1537) fu prolifico e vario pubblicista. Poeta di un certo livello, ottenne la corona poetica dall'Imperatore Massimiliano I nel 1505. Adoperò la sua satira sferzante per attaccare l'opera di Lutero e la Riforma. Laureatosi in Teologia e giurisprudenza, insegnò in varie Università, logica, letteratura, retorica e diritto romano.

Compose tre manuali mnemotecnici, ricchi di illustrazioni silografiche, e di « pictasmata » i quali, colpendo visivamente l'attenzione degli studenti rendevano più piacevole lo studio e più facile ricordare le nozioni. « Pictasmata » è un termine creato dal Murner, composto probabilmente da una parola latina e da una greca « pictus » (dipinto) + $\alpha\sigma\mu\alpha$ [$\alpha\delta\omega$] (canto), ossia canto dipinto per indicare le iscrizioni accanto alle figure.

I tre manuali in ordine di data sono: *Chartiludium logice seu logica poetica vel memorativa cum iucundo pictasmatis exercitamento*. Cracovia 1507. È un volume piuttosto raro, che in Italia è posseduto dalla Biblioteca Apostolica Vaticana. Ne è stata fatta un'edizione anastatica dell'edizione di Strasburgo del 1509 per cura della Milano Publishers, Nieuwkoop Nederland, nel 1967.

Seguì un volume nel quale vengono spiegate le regole della prosodia, intitolato: *Ludus studentū Friburgensium*. Frankfurt 1511, che abbiamo trovato citato, ma non visto.

Infine il: *Chartiludium Institute sumarie doctore Thomas Murner memorante et ludente*. Impressum Argentinae [Strasburgo] per Johannem Prus. Impensis... Joannis Knobloch... MDXVIII, che è rarissimo.

In Jean George Th. Graesse. *Trésor de Livres rares et précieux...* Berlin, 1922, IV tomo, pag. 629, si trova citata un'edizione: Argentoratum 1509, ma non vista dal Graesse.

Un Professore di giurisprudenza geniale come il Murner, preoccupato che gli scolari imparassero, ha creato questo mazzo di cui nei dodici semi (o colori) sono scritte in frasi molto concise tutti i capoversi delle Istituzioni di Giustiniano. Come è noto è un'opera che fu compilata a scopo scolastico, da un'apposita commissione composta da Triboniano, che la presiedette, e da Teofilo e Doroteo, Professori di Diritto, i quali in meno di un anno nel 533 la portarono a termine.

Esse costituirono il testo ufficiale per l'insegnamento elementare del diritto, per la gioventù « *cupidae legum iuventuti* ». Le Istituzioni constano di quattro libri alla loro volta divisi in capitoli: 26 ne comprende il primo libro, 25 il II, 29 il III, e 18 il IV.

Il primo libro tratta delle persone e della famiglia; il secondo delle cose della proprietà e dei diritti reali, nonché della successione testamentaria, del legato e del fedecomesso; il terzo della successione intestata e delle altre successioni non ereditarie, nonché delle obbligazioni da contratto; il quarto delle obbligazioni da atto illecito, del processo e infine del diritto penale. (G. Scherillo e A. Dall'Oro, *Manuale di Storia*

del Diritto Romano, Milano - Varese, 1954). Nel *Chartiludium*, ossia nel volume a corredo delle carte, il Murner trascrive il testo generale di ciascun capitolo, eliminando solamente le parti discorsive intercalate nel testo e che a volte riassume, ed è indispensabile per la comprensione del nostro mazzo di carte.

Le figure e i segni sono identici nel libro e nel mazzo, però solamente per le figure umane che compaiono negli assi hanno potuto usare gli stessi legni. Evidentemente si son dovuti fare altri legni per gli altri segni, perchè nel *Chartiludium* sono intercalate alle illustrazioni righe di testo, mentre le figure degli assi sono a piena pagina.

Il mazzo di carte è ancor più raro del volume e ne conosciamo solamente tre esemplari incompleti. Il mazzo completo dovrebbe avere 120 carte più una carta conclusiva. Quello della Graphische Sammlung Albertina di Vienna è di 110 carte; l'esemplare della Biblioteca dell'Università di Basilea è di 119 ed il terzo, della Raccolta Bertarelli, è di 111 pezzi¹ ma è il più pregevole in quanto è l'unico colorito a mano.

È composto di 12 semi (o colori o pali), alcuni dei quali appartengono al tipo in uso nelle carte da gioco dell'area tedesca e svizzera di quel periodo: campane, pettini, ghiande, cuori, corone, mastelli, sonagli, soffietti, grani (di rosario o di collana), scudi, pesci e coltelli (figg. 1 e 2). Sono stati scelti semi adatti per inserirvi le iscrizioni.

Le carte vanno da 1 a 10 in quanto ciascun gruppo di semi è composto di 10 carte: 9 numerali e l'asso costituito da una figura. Ciascuna carta misura mm. 141 × 96, comprendendo tutto il foglio oltre il bordo nero che circonda ogni carta. Su alcune si nota che l'orlo aveva un filo d'oro fronzato. Parecchie carte sono bucate dal tarlo.

I dodici assi costituiscono dal punto di vista figurativo la parte più interessante e vi sono rappresentati i dodici massimi dignitari del Sacro Romano Impero.

In ordine gerarchico essi sono: l'Imperatore (campanelli) assiso in trono con la spada della giustizia nella mano destra, mentre con l'altra indica il libro delle leggi appoggiato sulle ginocchia (fig. 3). Seguono i sette principi elettori, che indossano un mantellino di pelliccia; pure di pelo è il bordo del berretto dei tre elettori ecclesiastici. Sono gli Arcivescovi di Magonza (pettini) (fig. 4), di Polonia (ghiande) (fig. 5) e di Treviri (cuori) (fig. 6). Come gran Cancellieri rispettivamente della Germania, d'Italia e della Gallia, tengono in mano una lettera o bolla aperta da cui pendono i sigilli (Treviri) oppure in rotolo o stesa.

Seguono i quattro elettori laici: Il Re di Boemia (corona) rappresentato come gran coppiere e reggente nella mano sinistra una doppia coppa (fig. 7). Un esemplare assai simile di coppa, in argento dorato, è conservato nel Museo di Zwolle; è privo di punzoni, ma ornato con il tortiglione tipico di Norimberga. Vi sono dipinti a smalto gli stemmi di Massimiliano I e della moglie Maria Bianca Sforza. Si può assegnare fra il 1502-1508. (In: *Austellung Maximilian I.* Innsbruck. Katalog. [maggio-ottobre 1969], n. 590, ill. n. 127).

Coppe simili appaiono anche fra gli oggetti del tesoro della Corte Imperiale che viene trasportato su un carro nel Trionfo di Massimiliano. Segue il Conte del Palatinato (mastelli), gran Siniscalco, che regge la zuppiera; Gran Siniscalco era originariamente il sovrintendente alla mensa del Re (fig. 8).

Questa figura richiama il gran maestro di cucina della carta di un altro mazzo, precedente di almeno una trentina d'anni a giudicare dalla grafia ancor goticheggiante, posseduta dalla Graphische Sammlung Albertina di Vienna, facente parte della collezione Ambras (riprodotto in: *H. R. D'Allemagne, Les cartes à jouer du quatorzième au vingtième siècle*, Paris, 1906, I vol., p. 29). L'Asso di campane è il Duca di Sassonia, Gran Maresciallo, perciò regge la spada del regno (fig. 9). Il Margravio (Marchese) di Brandeburgo (soffietti), gran Camerlengo, regge una chiave poichè in origine era addetto alla custodia del tesoro reale (fig. 10). Seguono gli assi con le raffigurazioni dei quattro Conti del Regno: il Duca di Svevia (grano di rosario o di collana), appoggia la mano destra ad un bastone (fig. 11). Il suo berretto è simile a quello del ritratto di Willibad Pirckheimers, disegnato da A. Dürer a matita d'argento, appartenente al Kupferstichkabinett di Berlino, riprodotto in: *Albrecht Dürer Verzeichnis Sämtlicher Zeichnungen Bildband*. Berlino, 1972, Tav. 32). Il Duca di Braunschweig (Brunswick) (scudi) (fig. 12), il Duca di Baviera (pesci), con il berretto ricco di piume come i militari dell'epoca (fig. 13), il Duca di Lorena (coltelli) (fig. 14). Sono silografie povere di impegno artistico, e non richiamano neppure lontanamente la produzione di estrema raffinatezza che fioriva in Germania in quel tempo, e sarebbe sufficiente citare Albrecht Altdorfer e Albrecht Dürer. Neppure sotto l'aspetto iconografico si poteva supporre un'originalità, ma una derivazione da modelli precedenti.

Fu uno studioso svizzero, *Ludwig Sieber*, che in occasione del ritrovamento di un mazzo analogo « in un angolo polveroso del reparto giu-

ridico della biblioteca dell'Università di Basilea » nel periodo in cui era ivi bibliotecario, ne fece oggetto di un pregevole studio: *Thomas Murner und sein juristisches Kartenspiel (Vorgetragen in der Antiquarischen Gesellschaft den 18 december 1873*, pp. 274-315) e trovò il modello da cui derivano gran parte di questi personaggi: l'Imperatore, i sette Principi Elettori e i quattro Duchi, sono copiati da una silografia a pag. 184 del *Chronicarum liber*, Norimberga 1493 di *Artmann Schedel*, con illustrazioni di M. Wolgemuth e W. Pleydenwurff (fig. 15).

Non condividiamo però l'opinione del Sieber, che nell'imperatore dell'Asso di Campanelli, si possano ritrovare le sembianze di Massimiliano I; solamente la corona che ha in capo è assai simile ad alcune che vediamo da lui usate (vedi: Trionfi di Massimiliano). Sono silografie di carattere popolare, e perciò senza la minima intenzione da parte del modesto artigiano silografo di fare dei ritratti.

Le iscrizioni nelle carte contengono la trascrizione completa di alcuni capoversi delle *Istitutiones*, nel caso in cui il capoverso è breve, ed in più contengono sia pure in modo conciso, la casistica di vari istituti, che ovviamente, nel *Chartiludium* sono maggiormente sviluppati, sia pure sempre in sintesi rispetto al testo delle *Istituzioni*.

Le iscrizioni dei semi nel *Chartiludium* sono leggermente variate rispetto a quelle del mazzo.

Sempre il Sieber (op. citata) spiega la mancanza del numerale 10 mentre vi sono due cinque con i semi disposti in due diversi modi. Il cinque normale ha questa disposizione  quello che deve rappresentare il 10 invece, quest'altra .

Il Murner ha dovuto ricorrere a questo espediente perchè i titoli dei capoversi sono 600, distribuiti nelle varie carte, ma non aveva sufficienti iscrizioni per colmare i 660 segni che sarebbero occorsi impiegando un 10 normale al posto del cinque che funziona da 10.

La spiegazione di come furono stampati questi semi per i numerali ci è data da *L. Volkmann* (citato dal Sondheim) in un suo articolo apparso nel 1929 dal titolo *Ars memorativa* in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vol. III, pag. 111 e seguenti.

Veniva stampato il numerale 9 di ogni seme vuoto delle iscrizioni; da esso venivano ricavati gli altri numerali coprendo di volta in volta i segni superflui. Guardando attentamente le carte si nota l'impronta del segno non stampato. In quanto agli stemmi sul retro di ciascuna carta è il Murner stesso che nel *Prohemium* del *Chartiludium* specifica la loro

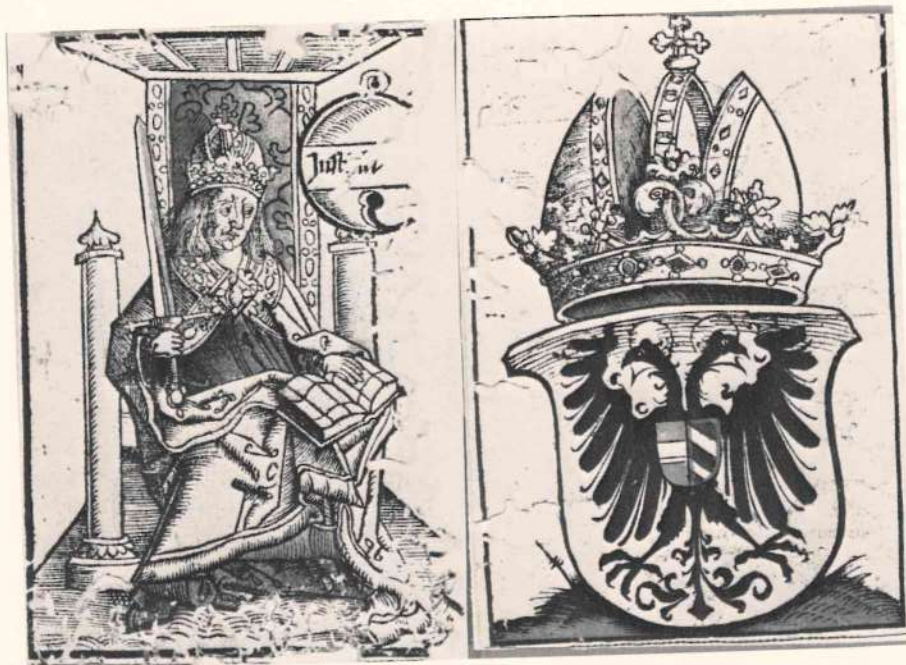


FIG. 3 - Asso di campanelli e stemma del Sacro Romano Impero.

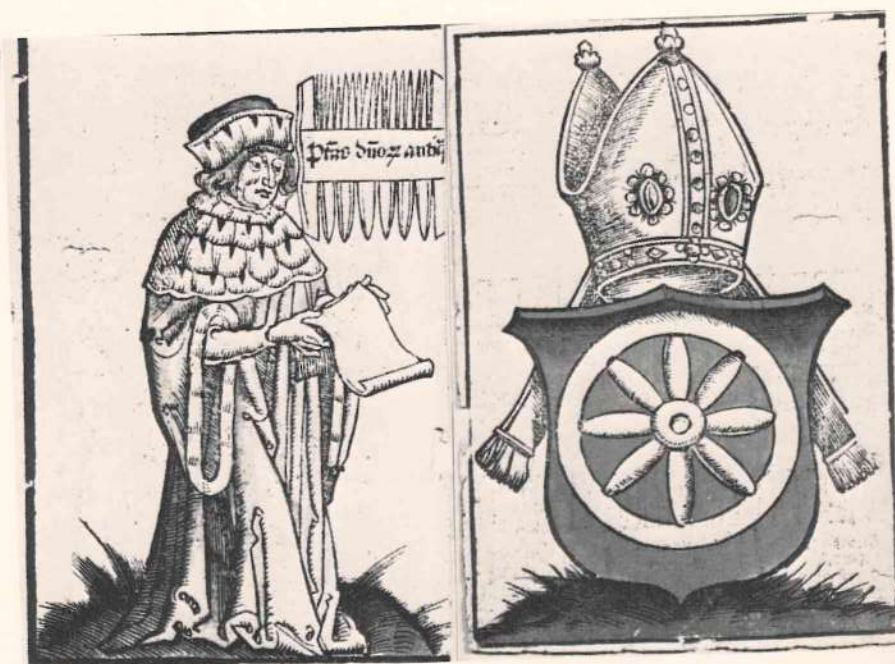


FIG. 4 - Asso di pettini e stemma dell'Arcivescovo di Magonza.

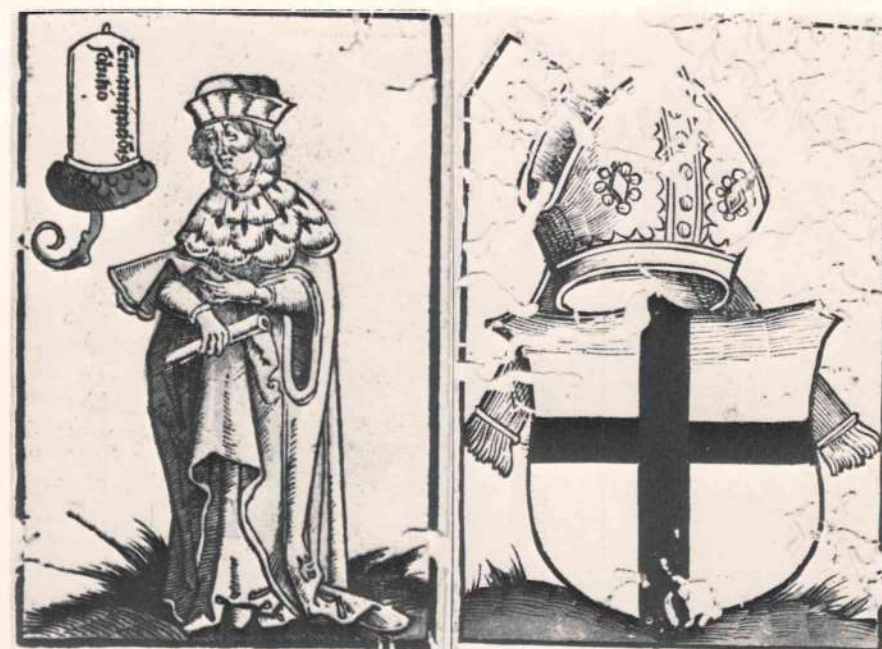


FIG. 5 - Asso di ghiande e stemma dell'Arcivescovo di Polonia.

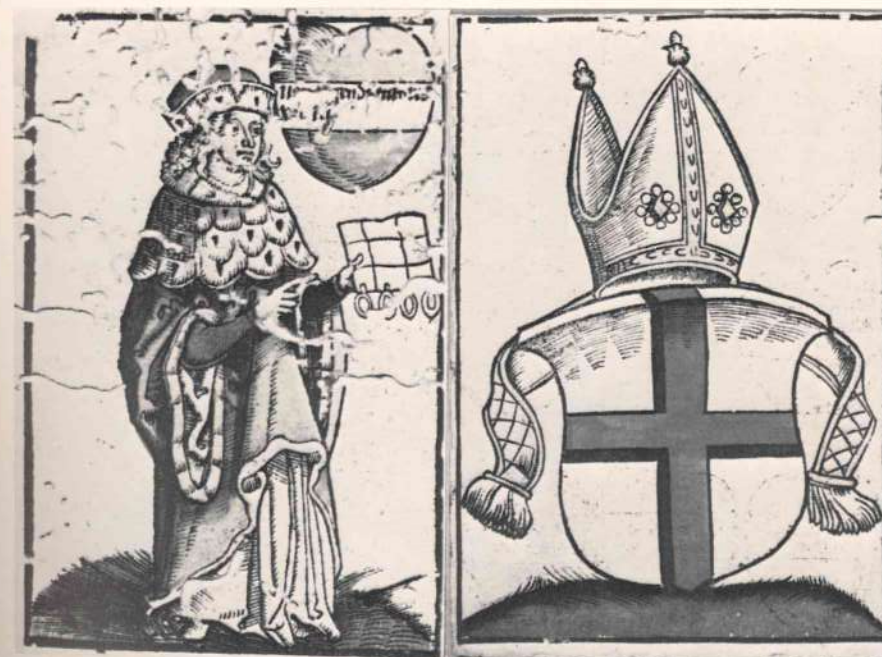


FIG. 6 - Asso di cuori e stemma dell'Arcivescovo di Treviri.



FIG. 7 - Asso di corone e stemma del Re di Boemia.



FIG. 9 - Asso di campane e stemma del Duca di Sassonia.



FIG. 8 - Asso di mastelli e stemma del Conte di Palatinato.



FIG. 10 - Asso di soffietti e stemma del Marchese del Brandeburgo.



FIG. 11 - Asso di grani e stemma del Duca di Svevia.



FIG. 13 - Asso di pesci e stemma del Duca di Baviera.



FIG. 12 - Asso di scudi e stemma del Duca di Brunswick.

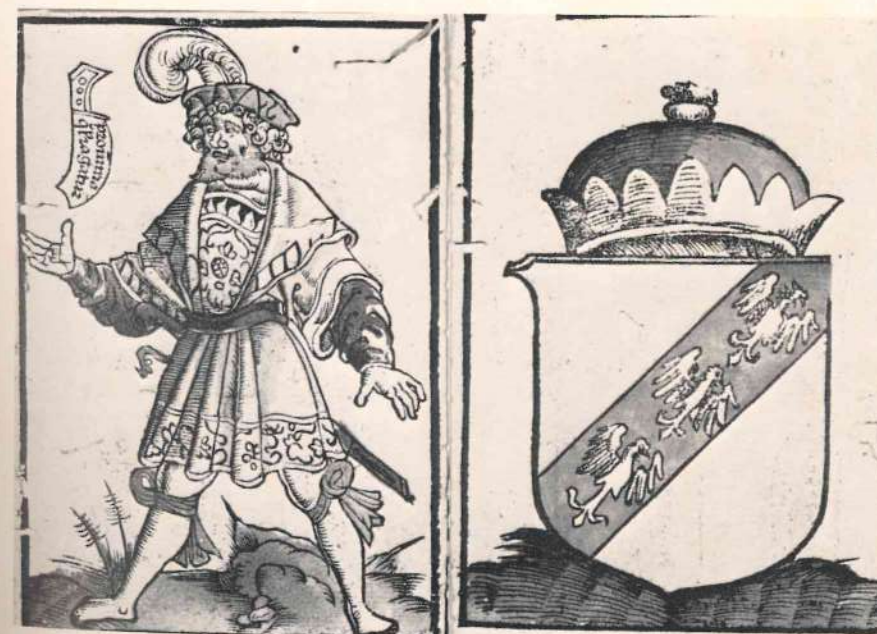


FIG. 14 - Asso di coltelli e stemma del Duca di Lorena.

Nell'Alciati, leggiamo che il porco quando sta pascendosi in un campo si spinge sempre avanti: ... *Progreditur semper, nec retro respicit unquam, / Gramina cum pando proruit ore vorax. / Cura viris eadem est, ne spes sublapsa retrorsum, / Cedat, et ut melius sit, quod et ulterius.* Nell'emblema dell'Alciati, la scrofa, mentre raccoglie baccelli con la bocca, va sempre avanti, e non guarda mai indietro. La scrofa della nostra carta, avanza verso sinistra raccogliendo con la bocca il cibo che trova, ha lo sguardo in avanti e contemporaneamente allatta il suo piccolo.

Potrebbe essere un ammonimento di trarre profitto, sempre avanzando, senza perder tempo a voltarsi indietro.

Per quanto riguarda la datazione delle carte, è stato oggetto di un approfondito studio dello studioso tedesco Moriz Sondheim (M. Sondheim *Die Illustrationem zu Thomas Murners Werken. In: Elsass - Lotharingischen Jahrbuch. XII Band, Frankfurt A. M., 1933, pp. 5-82, Ill.*).

Egli ha esaminato le illustrazioni di tutte le pubblicazioni del Murner mettendo bene a fuoco il ruolo che avevano allora le figure nei testi, dato che solamente una minoranza di persone sapeva leggere.

La « trovata » pedagogica del Murner d'insegnare con carte illustrate, ossia con « pictasmata » come definisce lui stesso le iscrizioni figurate, non fu da alcuni bene accolta ed anzi fu considerata molto sconveniente, ad esempio da un giurista di Strasburgo, Thomas Wolff, che in una lettera a stampa del 1502 (citata oltre che dal Sondheim anche dal Sieber), rimprovera il Murner quale distruttore di Maestà avendo egli alterato le istituzioni di Giustiniano con glosse sciocchissime e con l'aggiunta di « imaguncolas » ai margini.

Il Murner in una lettera stampata del 1503, ribatte che riteneva di aver escogitato un metodo che facilitasse lo studio a memoria delle istituzioni di Giustiniano rendendolo più piacevole.

Queste carte dovettero perciò essere, in un primo tempo solamente disegnatte e vennero stampate parecchi anni dopo. Infatti, anche nel *Prologus* della *Logica Memorativa* (Strasburgo, 1509) il Murner stesso dichiara che se la *Logica* avrà successo, pubblicherà a stampa i quattro libri dell'Imperatore Giustiniano con lo stesso sistema. Dovettero passare ancora molti anni prima che le *Istituzioni* sia come mazzo che come *Chartiludium* vedessero la luce, « ...usque in hanc horam [1518] exprimi non potuit... » scrive il Murner nelle pagine del *Consilium del Chartiludium Instituta*.

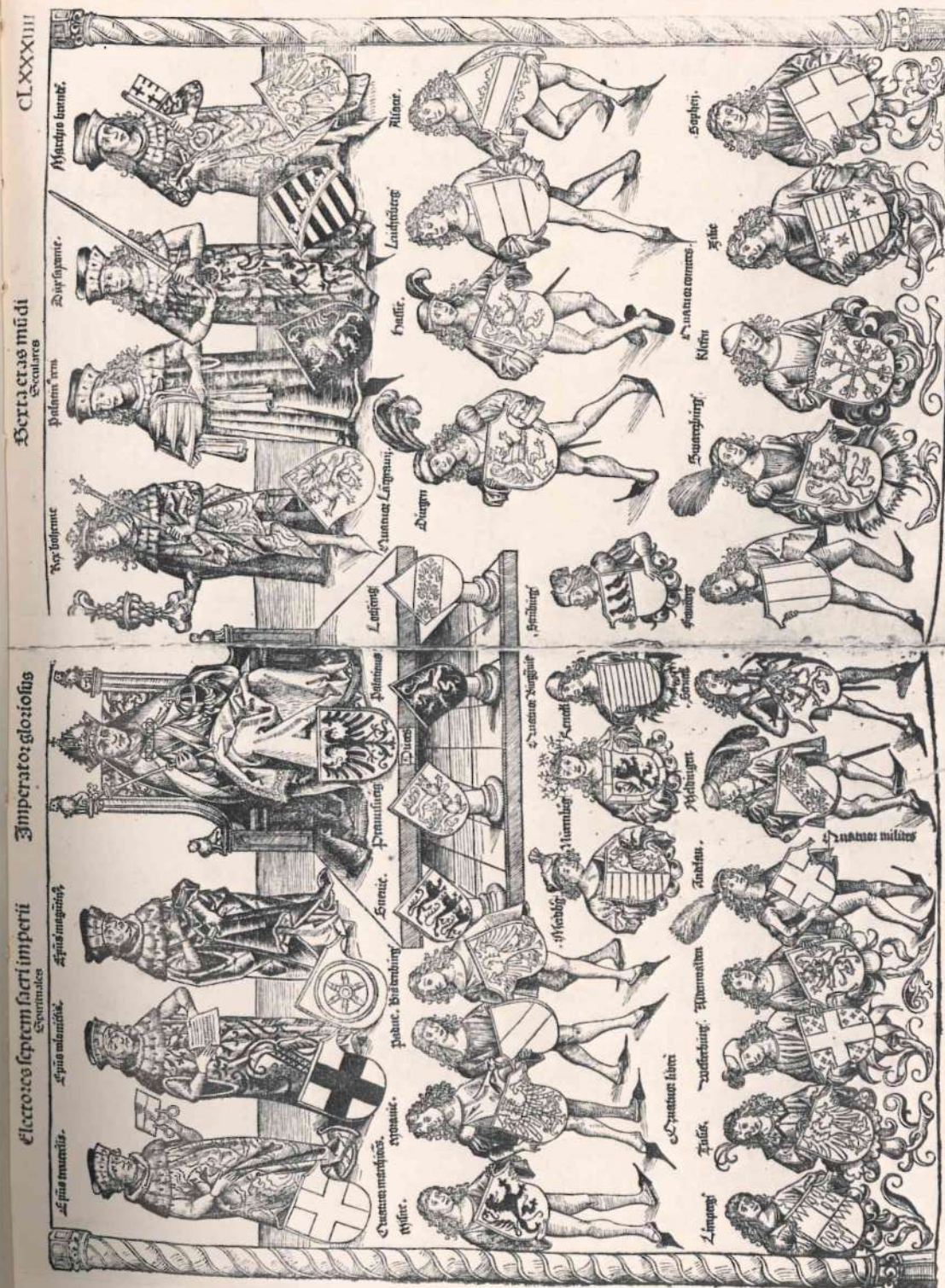


Fig. 15 - Illustrazione da: Artmann Schedel, *Chronicon liber*, Norimberga, 1493 (tav. CLXXXIII). Vi sono raffigurati l'Imperatore, i sette Principi Elettori e i quattro Duchi, con i relativi stemmi araldici.

In queste pagine ribadisce la sua intenzione di aiutare i giovani studenti di diritto, in modo che in un unico sguardo potessero ricordare qualsiasi titolo, non diversamente da come si vede in uno specchio. Le carte servivano allo studente per ripassare le *Istituzioni* anche senza la presenza del Maestro. Dopo averle sparpagliate, lo scolaro ne sceglieva una o più e vi trovava parimenti la domanda e la risposta consultando sul testo l'esattezza della risposta.

La successione completa dei capoversi, pari pari a quelli delle istituzioni, si poteva fare con le carte, suddividendole secondo gli stemmi posti sul retro, stemmi corrispondenti ai dodici Principi del Sacro Romano Impero, secondo una gerarchia allora a tutti nota.

Desidero vivamente ringraziare:

— Il Signor Vito Arienti, di Lissone (Milano), studioso e collezionista, per il suo incoraggiamento a render noto in Italia questo mazzo Trivulzio.

— Il prof. Fritz Koreny, della Graphische Sammlung Albertina di Vienna, che ci diede informazioni preziose.

— Il Dott. Detlef Hoffman, Wissenschaftlicher Leiter del Deutsches Spielkarten Museum di Stoccarda.

— Il Prof. Fritz Zink Direttore del Kupferstichkabinet del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, per averci inviato la xerocopia del Chartiludium Institute summarie.



FIG. 16 - Carta conclusiva del mazzo con raffigurazione dell'Araldo e della Scrofa.

NOTE

- 1 Di un mazzo di carte di fattura tedesca, nel Museo Trivulzio, si fa cenno da: G. CR-
PRANDI, *Le carte da giuoco nella storia*, in: *Natura e arte*, 15 luglio - 15 agosto 1899.
- 2 Indichiamo le 10 carte mancanti al mazzo della Bertarelli: Ghiande: 2, 7, 8. Pettini:
5. Campane: 2. Campanelli: 8. Mastelli: Asso, 3. Scudi: 7. Soffietti: 7. Sono invece
completi: pesci, grani, cuori, corone, coltelli.
- La pubblicazione dell'asso di mastelli ci è stata gentilmente concessa dall'esemplare
appartenente alla Graphische Sammlung Albertina, di Vienna.
- La Graphische Sammlung Albertina ci ha chiesto il prestito di alcune carte mancanti
al loro mazzo, per esporlo completo alla Mostra allestita presso l'Albertina stessa:
Spielkarten Ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa (12 sett. - 3 nov. 1974), pp. 161-
164.

Abbiamo pensato che fosse interessante, particolarmente per gli studiosi di Diritto Romano e Medioevale, presentare le trascrizioni delle iscrizioni che si trovano su ciascuna carta, che essendo scritte in caratteri gotici, e con molte abbreviazioni, sono poco comprensibili. Questo lavoro che esige una buona conoscenza del latino e del Diritto è stato completamente affidato al mio collaboratore Signor *Angelo Mignona* che lo ha compiuto lodevolmente.

Alcuni punti particolarmente difficili, sono stati sottoposti per revisione al Prof. Giacomo Bescape, Libero Docente di Paleografia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore e al Prof. Alberto Maschi, Ordinario di Diritto Romano presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, ai quali va il nostro più vivo ringraziamento.

CAMPANELLI: 1) Asso: *Iusticia* (o *Iustitia*). - 2) *Iuris prudentia* - *Traditio legum*. - 3) *Iuris praecepta* - *Studium legum* - *Ius naturale*. - 4) *Exempla iuris naturalis* - *Divisio iuris naturalis et gentium*. - *Ius civile* - *Ius gentium*. - 5) *Iuris civilis denominatio* - *Iuris gentium communis* - *Exempla iuris gentium* - *Ius scriptum* - *Lex*. - 6) *Plebiscitum* - *Senatus consultum* - *Principum placita* - *Constitutio personalis* - *Constitutio generalis* - *Pretorum edicta*. - 7) *Responsa prudentium* - *Ius non scriptum* - *Origo iuris scripti et non scripti* - *Iuris naturalis firmitas* - *Iuris civilis mutabilitas* - *Summa iuris divisio* - *Summa personarum divisio*. - 8) *Libertas* - *Servitus* - *Servi* - *Triplex servitus* - *Servorum liberorum differentia* - *Ingenuus* - *Septuplex ingenuorum generatio* - *Libertini*. - 9) *Manumissio* - *Origo manumissionis* - *Manumissionis multiplex processus* - *Romana libertas* - *Fraudolenta manumissio* - *Licentia institutionis* - *Ex institutione libertatis collatio* - *Presumptio fraudis* - *Minorennis manumissor*. - 10) *Iustae manumissionis causae* - *Approbatio manumissionis* - *Manumissionis aetas* - *Secunda iuris personarum divisio* - *Tertia iuris personarum divisio*.

personarum divisio.

PETTINI: Asso: Potestas dominorum antiqua. — 2) Potestas hodierna dominorum - Asperitas dominorum coercita. — 3) Rescriptum coer(cit)ionis - Patria potestas - Nuptiae. — 4) Jus patriae potestatis - Liberi nostra potestatis vel non - Iustae nuptiae - Aetas nubentium. — 5) Quaestio furiosi - Prima Prohibitio - Secunda prohibitio - Tertia prohibitio - Prima admissio. — 6) Quarta prohibitio - Secunda admissio - Tertia admissio - Quinta prohibitio - Sexta prohibitio - Septima prohibitio. — 7) Quarta admissio - Octava prohibitio - Nona prohibitio - Pene illicite contrahentium - Redactio in patriam potestatem - Adoptiva potestas - Adoptio imperatoria. — 8) Adoptio magistratum - Adoptio extranea - Adoptio consanguinea - Arrogatio impuberum - Aetas adoptantium - Licentia adoptantium - Requisitus filiorum consensus - Prima conditio adoptionis. — 9) Secunda conditio - Tertia conditio - Quarta conditio - Quinta conditio - Solutio paternae mortis - Solutio avitae mortis - Deportationis paternae solutio - Deportationis filiorum solutio - Reglegationis solutio. — 10) Penarum solutio - Dignitas consularis militaris - Patriciatus dignitas - Captivitas patrum et filiorum - Postliminium.

GHIANDE: Asso: *Emancipationis solutio*. – 2) *Libertas emancipandi* - *Transitus potestatis*. – 3) *Vana conceptionis potestas* - *Parentum libertas* - *Triplex personarum species*. – 4) *Tutela* - *Tutores* - *Tutorum a patribus datio* - *Posthumorum tutela*. – 5) *Testamentarius tutor confirmandus* - *Tutores legitimi* - *Servi tutores* - *Furiosus et minorennis tutor* - *Temporalis vel conditionalis tutor*. – 6) *Appellatio filiorum liberorum posthumorum* - *Legitima agnatorum tutela* - *Agnati* - *Cognati* - *Intestatus quis dicatur* - *Perceptio agnationis cognationis*. – 7) *Capitis diminutio* - *Maxima capitis diminutio* - *Media capitis diminutio* - *Minime capitis diminutio* - *Manumissio acephala* - *Iuris cognationis perceptio ac permanentia* - *Tutorum proximitas*. – 8) *Legitima patronorum tutela* - *Legis interpretatio* - *Legitima parentum tutela* - *Pater emancipans tutor ultimus* - *Fiduciarium tutor* - *Oppositio fiduciarij* - *Etas tutorum* - *Antiquorum tutorum creatio*. – 9) *Hodierna creatio tutorum* - *Ratio tutelae reddenda* - *Auctoritas tutorum non necessaria* - *Auctoritas tutorum necessaria* - *Interponenda tutoris auctoritas* - *Curator iudicialis* - *Liberatio a tutela* - *Pubertatis anni* - *Finis tutele*. – 10) *Anni curationis* - *Curatores qui dant* - *Curatores qui accipiunt* - *Curatores adiuncti quatuor* - *Satisfactio tutorum vel curatorum*.

CUORI: Asso: *Non rogendi tutores vel curatores.* – 2) *Tutor preferendus - Actio subsidiaria in quos datur.* – 3) *Excusatio ratione liberorum - Excusatio fisci - Excusatio rei publice causa.* – 4) *Potestas excusata - Litis excusatio - Tutelarium vacatio - Paupertas excusata.* – 5) *Adversa valetudo excusata - Imperitia literarum - Inimice datus - Ignotus - Inimicitiae capitales.* – 6) *Status controversia - Annorum et militiae excusatio - Artes exercecentes - Probationum admissio - Excusationis modus - Universalitas tutelae.* – 7) *Tutor inexistens - Maritorum excusatio - Falsus excusator - Origo suspicionis - Suspecti reputandi - Publica suspectorum postulatio - Puberum et impuberum prohibitio.* – 8) *Infidus removendus - Pena suspectorum - Interdictum suspecti. Tutor non copiosus - Tutores puniendi - Tutorum fraudulentus - Suspectus ex moribus - Rerum divisio universalis.* – 9) *Iure naturali communia - Publica - Res universitatis - Res nullius - Res singulorum - Regulae acquisitionis ferarum bestiarum - Regulae apium - Regulae pavonum cervorum columbarum - Regulae gallinarum et anserum.* – 10) *Ex hostibus capta - Inventio gemmarum - Ex animalibus nata - Alluvionis regula - Insularum iura.*

CORONA: Asso: *Alveorum regula.* – 2) *Rerum permixtarum divisio* - *Rerum confusarum divisio.* – 3) *Voluntarie aut casu permixta* - *Edificatarum rerum divisio* - *Rerum plantatarum divisio.* – 4) *Rerum satarum divisio* - *Rerum scriptarum divisio* - *Rerum pictarum divisio* - *Rerum fructificantium divisio.* – 5) *Thesaurorum inventio* - *Traditarum rerum divisio* - *Venditarum rerum divisio* - *Nude voluntatis translatio* - *Clavium traditio.* – 6) *Rerum derelictarum divisio* - *Necessitate eiecta* - *Res corporales* - *Res incorporeales* - *Jura rusticorum prediorum* - *Servitutes urbanorum prediorum.* – 7) *Servitutes rusticorum praediorum* - *Servitutum appellatio et conditio* - *Usufructus* - *Differentia Usufructus et proprietatis* - *Usufructus in quibus rebus sit* - *Finis usufructus* - *Nudi usus conditiones.* – 8) *Usus aedium* *Usus servorum et animalium* - *Habitatio* - *Usucapio et longi temporis praescriptio* - *Usucapio prohibita* - *Res aliena immobilis usucapitur* - *Res immobiles quo modo usucapiuntur* - *Res furtivae.* – 9) *Res fisci* - *Qualitas rerum usucapiendarum* - *Possessionis qualitates* - *Tempora Usucapionum* - *Donatio mortis causa* - *Donatio inter vivos* - *Ingratorum revocatio* - *Propter nuptialis donatio* - *Ius accrescendi deletum.* – 10) *Ex natura rei inalienabile* - *Ex pacto et constitutione alienabile* - *Ratione persone inalienabile* - *Personarum acquirentium divisio* - *Liberorum acquisitio.*

MASTELLI: Asso: Pretium paternae emancipationis. – 2) Servorum acquisitio - Usufructuarii servi acquisitio. – 3) Liberi hominis et alieni servi acquisitio - Procuratorum acquisitio - Epilogatio. – 4) Testamentum - Juris praetorii testamenta - Juris civilis et praetorii conventio - Nomen heredis subscribendum. – 5) Annulli consignatio - Testium adhibitio - Materia et scriptura testamentorum - Testamentum nuncupativum - Testamentum militis in expeditione. – 6) Testamentum militis extra expeditionem - Privilegiij militum declaratio - Testamentum defectuosi militis - Testamentum militum post missionem - Testamentum in status mutatione factum - Testamentum quasi castrensis peculii. – 7) Filii facultatem testari prohibentur - Impuberum et furiosorum prohibitio - Prodigorum conditio - Surdi et muti testamentum - Ceci testamentum - Captivi testamentum - Institutio beredum liberorum. – 8) Nominativa exhereditatio - Silentium militis - Silentium matris

linee - Regula communis instituendorum herendum - Servi proprii institutio - Alieni servi institutio - Heredum numerus - Divisio portionis hereditatis. - 9) Institutio conditionalis - Institutio ignoti - Pluralitas graduum heredum - Plurium substitutio - Substitutorum conditio - Substitutio alieni servi - Pupillaris substitutio - Ratio pupillaris substitutio - Exemplaris substitutio. - 10) Continentia pupillaris substitutionis - Cautela substituendi - Quibus substituatur - Substitutio posthumorum - Valor substitutionis ex testamento.

CAMPANE: Asso: Uni et singulis substitutio. - 2) Differentia generalis et nominativa substitutionis - Duratio substitutionis. - 3) Fidei commissaria substitutio - Testamentum ruptum non ruptum - Testamenti primi per secundum ruptura. - 4) Capitis diminutio irritat testamentum - Reconvalescentia testamenti - Firmitas sollemnis voluntatis - Imperatoris modestia. - 5) Amicorum de inofficioso [testamento] querela - Querelae moderata admissio - Querela tutorum - Quarta [Pars] excludit a querela - Heredum tria genera. - 6) Heres necessarius - Sui et necessarii heredes - Extranei heredes - Capacitas extraneorum - Testamenti factio - Extraneorum deliberandi potestas. - 7) Liber aditus inventarii - Adire quis dicatur - Continuatio materiae legatorum - Legatum - Unitas naturae omnium legatorum - Legatorum distinctio traditio - Res aliena legata. - 8) Res alteri obligata legata - Legatum duplici causa quaesitum - Res futura legata - Una res duobus legata - Fundi legati divisio - Res propria legata - Res aliena putata legata - Legatum alienatum. - 9) Legatum liberationis - Debitum legatum - Legatum dotale - Legatum quis debeat - Legatum cum accessorio - Grex legatus - Legatum auctum vel minutum - Legatum peculii servorum - Legatus corporaliū et incorporaliū. - 10) Factum legatum - Legatum electivum - Legatum optativum - Quibus legari potest - Incertae personae legatum.

SOFFIETTI: Asso: Posthumus alieno legatum. - 2) Correctio incertorum legatorum - Error nominis. - 3) Falsa causa - Legati servorum conditio - Tempus legatorum. - 4) Legatum penale - Ademptio legatorum - Translatio legatorum - Legis falcidie effectus. - 5) Detractio falcidie singulorum - Tempus considerande falcidie - Deductio ante falcidiam - Origo praetoris fideicommissarii - Institutio heredis fideicommissarii. - 6) Transmissio actionum - Quarta fideicommissorum - Antiqua stipulationum interpositio - Senatus consultorum equiparatio - Totius et partis eq. observatio - Differentia quatuor rerum ex voluntate testantium. - 7) Intestatus rogare potest - Juramentum fidei commissarii negat - Generalis rerum fidei commissio - Libertas fidei commissarii - Libertas fidei commissarii - Manomissorum conditio - Verba fideicommissorum. - 8) Usus codicillorum introductus - Confirmatio codicillorum - Potestas codicillorum - Pluralitas codicillorum - Intestatus quis dicatur. - Suorum heredum prima causa - Legittimati sui dicuntur - Nepotum status quis dicatur. - Servus quando fit servus - Emancipatorum admissio - Eman- successio in bonis avitis - Servus quando fit servus - Emancipatorum admissio - Eman- cipati arrogati filii conditio - Adoptivorum et naturalium filiorum - Adoptati filii conditio hodierna - Nepotum conditio. - 10) Tempus admissionis agnatorum - Agnati qui sint - Quantitas graduum et personarum admissio - Admissio unius gradus agnatis - Agnati primi vocantur.

GRANI: Asso: Successorum Edictum personarum. - 2) Successio patris ex praesumpta fiducia - Tertuliani senatusconsultus. - 3) Matris exclusores antiqui - Mater succedens filio - Matrum successio. - 4) Matris delinquentis repulsio - Quibus filiis mater succedat - Orfitianus senatusconsultus - Firmitas Orfitiani et Tertulliani senatusconsultus. - 5) Qui filii matri succedant - Acrescentia hereditatis omittentium - Admissio cognatorum - Graduum admittendorum quantitas - Generalis graduum enumeratio. - 6) Primus gradus secundus gradus - tertius gradus - quartus gradus - quintus gradus - sextus gradus. - 7) Successio servilis cognationis - Ordo successorum - Jus patronatus ex lege Papia - Jus patronorum ex constitutione Justiniani - Successiones patronorum. - 8) Nulla est assignandi forma - Jus bonorum possessionis - Bonorum possessores loco heredum sunt - Ratio introductionis bonorum possessionis - Decemvrales bonorum possessiones anti- quas. - 9) Bonorum possessiones hodie remanentes - Tempus petende possessionis - Uti- litas et modus petendi - Acquisitio arrogationis antiqua et hodierna - Successio arroga-

toris - Arrogator ad quid teneatur - Successio libertatis causa - Cessatio venditionis bonorum adiectione - Testata libertas adiicit bona. - 10) Restituto non cessavit data libertas - Vina libertas dubiosa - Suppletio rescripti - Sublatio successionis per venditionem - Claudiana successio sublata.

SCUDI: Asso: Obligatio. - 2) Obligationis prima divisio - Secunda divisio obligationis. - 3) Tertia divisio obligationis - Recontrahitur ex mutuo - Recontrahitur ex indebiti solu- tione. - 4) Recontrahitur ex commodato - Recontrahitur ex deposito - Recontrahitur ex pignore - Verborum obligatio. - 5) Forma sublata obligationis - Stipulationis divisio - Exemplum primum stipulationis - Exemplum secundum stipulationis - Exemplum tertium stipulationis. - 6) Exemplum quartum stipulationis - Exemplum quintum stipula- tionis - Exemplum sextum stipulationis - Exemplum septimum stipulationis - Duo rei stipulandi - Duo rei promittendi. - 7) Natura duorum rerum - Stipulationis servorum acquisitio - Facti in stipulatione exceptio - Servi communis acquisitio - Stipulationis quatuor species - Stipulationis inutilis ex parte rerum - Stipulationis inutilitas ex parte persona- rum. - 8) Stipulatio inutilis ex discordi responsione - Stipulatio inutilis ex defectu cor- poris - Stipulatio inutilis ratione aetatis - Stipulatio inutilis ratione conditionis - Stipu- latio inutilis ratione loci - Stipulatio inutilis ratione temporis - Stipulationis unitas vel pluralitas - Stipulatio alterius penalit. - 9) Quinque stipulationis conditiones - Exceptio fideiussorum - Assumptio obligationis fideiussorum - Fideiussores plures ad quid tenentur - Equalitas fideiussorum cum principalibus obligationibus - Presumptio sollemnitas stipulationibus - Litterarum obligatio - Tempus exceptionis pecuniae non numerate - Consensuali obligationis casus et conditiones. - 10) Emptio et venditio consumata - Pretii interventio - Pretium quale sit - Emptionis pericula cuius sunt - Emptionis duplicitas.

PESCI: Asso: Similitudo locationis et conductionis. - 2) Secunda similitudo - Tertia similitudo. - 3) Quarta similitudo - Tres conditiones locationis et conductionis - Res contrahendae societatis. - 4) Societatis solutio - Socius ad quod tenetur - Modi contrahendi mandati - Exempla modorum mandati. - 5) Observatio finis mandatorum - Mandati finis et renunciatio - Mandati gratuitas - Quasi contractus obligatio - Exemplum primum nego- tiorum gestorum. - 6) Exemplum secundum tutelae gerendae - Exemplum tertium com- muni dividendo - Exemplum quartum legatorum - Exemplum quintum indebiti soluti - Indebita non repetenda - Obligatio ex his qui nostrae potestatis sunt. - 7) Obligatio ex his in quibus potestatem juris habemus - Obligatio in quibus potestatem domini habemus - Obligatio tollitur solutione - Obligatio tollitur acceptilatione - Obligatio tollitur novatione - Obligatio tollitur consensu - Obligatio ex delicto quid furtum. - 8) Duo furtorum genera - Quatuor species furti antiquorum - Res furtiva et a furto excusatio - Opem furto prestans - Fures patrum vel dominorum - Cui furti actio competit - Impuberes si furti teneantur - Vera pena manifesti furti. - 9) Inequalitas pene furtorum et rapina- rum - Actio vi bonorum raptorum in dolosum - Deductio actionis vi bonorum raptorum - Primum caput legis aquiliae - Exemplum primi capitis legis aquiliae - Actio legis aquiliae triplicis conditionis - Tertium caput legis aquiliae - Interpretatio tertii capitis legis aquiliae - Iniuria quod modis dicatur. - 10) Iniuria qualiter committitur - Iniuria cum persona facta intelligitur - Iniuriam pena - Estimatio atrocitatis iniurie - Iniuriarum expiratio.

COLTELLI: Asso: Pro iniuria qualiter agatur. - 2) Obligationis ex quasi delicto casus primus - Obligationis ex quasi delicto casus secundus. - 3) Tertius casus ex quasi male- ficio - Quartus casus ex quasi maleficio - Actio ex quasi maleficio intentanda. - 4) Defi- nitio actionis - Prima divisio actionum - Secunda divisio actionum - Tertia divisio actio- num. - 5) Quarta divisio actionum - Quinta divisio actionum - Sexta extravagans actio- num divisio - Negotium filiorum et servorum equipartur - Negotia cum servis contracta. - 6) Negotia gesta filiorum - Noxalis servorum deditio - Noxalis servorum deditio (sic - l'indicazione esatta è filiorum) - Pauperes mansuetae quadrupedis - Pauperes non man- suetae quadrupedis - Divisio agere potentium. - 7) Satisfactio antiqua - Satisfactio ho- dierna - Extensio satisfactio romanae - Actiones temporales et perpetuae - Actiones transi- torie vel non - Casus absolutionis ante sententiam solventis - Exceptionum inventio. - 8) Exceptionum prima divisio - Exceptionum secunda divisio - Exceptiones dilatorie ex persona - Exceptiones ob infamiam delete - Replicatio duplicatio triplicatio - Exceptiones fideiussoribus utiles - Antiqua interdicta - Patria (sic = prima) interdictorum divisio. -

9) *Secunda divisio interdictorum - Tertia divisio interdictorum - Tres pene temere litigantium - Exempla iuris iurandi et pecuniarie pene - Pene infamie exempla - Citatio prima pars iudicii - Generalis iudicum observatio - Observatio in rem actionis - Observatio in utilibus actionibus.* - 10) *Observatio impersonalibus actionibus - Observatio impersonalibus actionibus - Observatio in actionibus divisiis - Publica iudicia - Publicorum iudiciorum divisio - Prima pena publicorum iudiciorum.*

ARALDO (Carta conclusiva): *Mul Hans. Secunda pena - Tertia pena - Quarta pena - Quinta pena - Sexta pena - Septima pena.*
Res est plena ioci. Res est miranda profecto ordine si cunctas picto pictasmate leges et decreta patrum commemorare potes.

PAOLO ARRIGONI

Il pittore-litografo Giuseppe Elena

SOMMARIO: Parte I. *L'uomo, l'artista, lo scrittore.* - Parte II. *Cataloghi:* LITOGRAFIE: 1) *Soggetti artistici, modelli di disegno;* 2) *Vedute;* 3) *Stampe d'attualità;* 4) *Costumi;* 5) *Ritratti;* 6) *Caricature in « L'uomo di pietra », 30 ottobre 1858 - 5 febbraio 1859;* 7) *Soggetti vari.* DISEGNI e dipinti originali. STAMPE da disegni dell'Elena. OPERE stampate dalla Litografia Elena.

Appendice I: *Opere stampate dall'Elena, risultanti dall'elenco delle opere pubblicate in Milano, a cura dell'Ufficio di Censura.*

Appendice II: *Dipinti e disegni presentati nelle annuali esposizioni di Brera.*

Appendice III: *Scritti dell'Elena.*

Indice Analitico.

PARTE PRIMA

L'UOMO - L'ARTISTA - LO SCRITTORE

Tra le simpatie spirituali di Achille Bertarelli deve aver avuto un posto speciale quella per il pittore Giuseppe Elena e questo per due ragioni: perchè fu l'artista litografo lombardo più importante per il volume e le spiccate caratteristiche della sua produzione e perchè fu « il più ricco illustratore della vita milanese tra il 1825 ed il 1850 ».

Difatti egli ne rinfrescò la memoria con larghi ed efficaci cenni nei *Tre secoli di vita milanese*¹ dopo che nella sua lunga carriera di collezionista ne aveva raccolto le opere nella misura più larga che gli fu possibile.

Appunto il fatto che l'artista è largamente rappresentato nella Raccolta di stampe cui il Bertarelli diede vita e che ne porta il nome, ci ha consigliato la compilazione di un catalogo da affidare anche alla stampa. E poichè l'artista fu figura interessante, perchè ricco di fer-

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

9) *Secunda divisio interdictorum - Tertia divisio interdictorum - Tres pene temere litigantium - Exempla iuris iurandi et pecuniarie pene - Pene infamie exempla - Citatio prima pars iudicii - Generalis iudicum observatio - Observatio in rem actionis - Observatio in utilibus actionibus.* - 10) *Observatio impersonalibus actionibus - Observatio impersonalibus actionibus - Observatio in actionibus divisoriiis - Publica iudicia - Publicorum iudiciorum divisio - Prima pena publicorum iudiciorum.*

ARALDO (Carta conclusiva): *Mul Hans. Secunda pena - Tertia pena - Quarta pena - Quinta pena - Sexta pena - Septima pena.*
Res est plena ioci. Res est miranda profecto ordine si cunctas picto pictasmate leges et decreta patrum commemorare potes.

PAOLO ARRIGONI

Il pittore-litografo Giuseppe Elena

SOMMARIO: Parte I. *L'uomo, l'artista, lo scrittore.* - Parte II. *Cataloghi:* LITOGRAFIE: 1) *Soggetti artistici, modelli di disegno;* 2) *Ve-dute;* 3) *Stampe d'attualità;* 4) *Costumi;* 5) *Ritratti;* 6) *Caricature in « L'uomo di pietra », 30 ottobre 1858 - 5 febbraio 1859;* 7) *Soggetti vari.* DISEGNI e dipinti originali. STAMPE da disegni dell'Elena. OPERE stampate dalla Litografia Elena.

Appendice I: *Opere stampate dall'Elena, risultanti dall'elenco delle opere pubblicate in Milano, a cura dell'Ufficio di Censura.*

Appendice II: *Dipinti e disegni presentati nelle annuali esposizioni di Brera.*

Appendice III: *Scritti dell'Elena.*

Indice Analitico.

PARTE PRIMA

L'UOMO - L'ARTISTA - LO SCRITTORE

Tra le simpatie spirituali di Achille Bertarelli deve aver avuto un posto speciale quella per il pittore Giuseppe Elena e questo per due ragioni: perchè fu l'artista litografo lombardo più importante per il volume e le spiccate caratteristiche della sua produzione e perchè fu « il più ricco illustratore della vita milanese tra il 1825 ed il 1850 ». Difatti egli ne rinfrescò la memoria con larghi ed efficaci cenni nei *Tre secoli di vita milanese*¹ dopo che nella sua lunga carriera di collezionista ne aveva raccolto le opere nella misura più larga che gli fu possibile.

Appunto il fatto che l'artista è largamente rappresentato nella Raccolta di stampe cui il Bertarelli diede vita e che ne porta il nome, ci ha consigliato la compilazione di un catalogo da affidare anche alla stampa. E poichè l'artista fu figura interessante, perchè ricco di fer-

menti innovatori ed attento a molteplici interessi, anche letterari, si è preferito anzichè limitarsi all'esame della sua opera grafica, darne un quadro il più largo possibile.

LA VITA

E cominciamo con l'inquadrarlo nei suoi dati anagrafici: nacque a Codogno il 2 luglio 1801, venne a Milano nel 1811 e quivi morì il 25 febbraio 1867; nel 1826 aveva sposato Teresa Comi, più vecchia di lui di due anni, che gli sopravvisse sino al 1874; l'anno dopo le nozze ebbero l'unico figlio, Paolo, che è indicato come « studente, indi pittore impiegato nella direzione costruzioni ferrovie » e che nel 1885 abbandonò Milano per Cantù. Aggiungiamo, solo perchè è un segno del suo spirito irrequieto, che dopo il suo matrimonio cambiò di casa ben dodici volte, talvolta non rimanendo nella stessa casa più di un anno.

Sulla sua vita c'informa, più che non lo facciano i contemporanei, lui stesso in una poesia ricca di grazia arguta, « Vint ann fa », inserita nella strenna vernacola *Desmenteghet minga de mi* del 1844. Ne riportiamo i versi che più concretamente ci illuminano sulla sua vita, anche per dare un saggio della sua arte poetica:

*In sul pè de la nostra Brianza
Comenzava a spuntà la mattina,
Indorand on ciccìn la collina;
L'era el mè che se fa la vacanza,*

*E tirava on'arietta legèra,
Comè i riss d'ona giovena bionda,
Comè i ciaccer che fan a la sera
Duu moròs settaa giò su la sponda,
Mi saltavi comè on legorin,
Coi colzett, col colett d'abadin.*

*Me spuntaven appena i barbis,
Evi quasi fornii el Seminari,
El cervell el me andava per ari,
(Anca adess el me va che son gris).*

*E cantavi alla riva del Lamber:
« Mi d'Oblatt, de Latin, de Rettôr,
De Liceo, de Sant'Alissander
« Vuj pu nanca sentinn a discôr.*

*« La Rettorica e quella seccada
« Che se ciama la filosofia
« Mi so nanca che cossa la sia:
« Prima prima de fa ona cialada
« Scia pennej, tavolozza e colôr
« L'è ben mej che mi faga el pittôr.*

*Me regordi però che mè pader
No 'l podeva vedè la cannetta,
— L'è ona vitta, el diseva, de lader,
I pittor hin squas tucc in bolletta: —*

*E l'è vera, in sto porco mestee
Chi no sa minga fà el ciarlatan,
O sta sol e mangia domà pan,
O bisogna andà foeura di pee:
Ma chi al mond no se lassa stremì
Troeuva el pan de mangià tucc i dì.*

*Incoeu foo on ritrattin, piscinin,
E poeu el liber sui quader de Brera,
Acquarelli on paes alla sera,
Poeu me tocca de fa on tablorin.*

*Su la tila picciuri ona storia,
Foo ona gèsa, poeu foo ona montagna,
Poeu componni quajcoss a memoria,
Spegasciand su la pietra lavagna,
E poeu scrivi, quand salta la venna,
Quatter vers de mett su su la strenna.*

La sua fama di uomo di spirito è confermata dal letterato Ferdinando Fontana che se non gli fu contemporaneo, essendo nato nel 1850, ebbe modo di raccogliere ricordi da chi ebbe a conoscerlo direttamente. Nella sua *Antologia Meneghina* (Bellinzona, Colombo e C., 1900, p. 259) egli scrive: « Lasciò simpaticissima memoria di sè per il suo carattere tutto di un pezzo, per il suo ingegno vivace, per il suo spirito, caustico sì, ma davvero ambrosiano ».

A tale giudizio egli aveva premesso il racconto di quest'episodio: « Allorchè studiava ancora il disegno, si divertiva a schizzare qualche caricatura, e la sua matita era, naturalmente, caustica assai quando si trattava degli Austriaci, come lo erano i suoi versi e le sue prose. Il Saurau, allora imperante, seccato da quei ...pizzicotti, chiamò il giovane artista *ad audiendum verbum* e, mostrandogli il ritratto dell'Imperatore, gli disse: « Al posttutto, mettete in caricatura quello lì prima d'ogni altro ». Il Fontana mentre cerca di dare il significato non chiaro di quella sortita, non ci dice come l'episodio andò a finire; dubitiamo però della veridicità del racconto, almeno nella sua totalità, in quanto il Saurau fu governatore di Milano sino al 24 febbraio 1818, data in cui l'Elena doveva ancora attendere agli studi seminaristici. Comunque l'attribuzione dell'episodio al Nostro sta a confermare la sua fama di personaggio estroso.

Di tale temperamento dà conferma anche il più noto scrittore giornalista ed artista Camillo Cima (1827-1908) che in un articolo comparso nell'*Uomo di Pietra* del 1886 (vedi p. 52) lo ricorda come « un pittore delle stramberie ».

LA LITOGRAFIA ELENA

L'attività dell'Elena come stampatore litografico ha notevole importanza nella storia della litografia milanese.

Ricordiamo al proposito che Milano fu la prima città italiana dopo Roma ad introdurre la pratica della litografia. Ve la portò il trentino Giuseppe de Werz de Sprengenstein che ne aveva appreso i metodi in Baviera; già nel 1807 era a Milano e nell'agosto dell'anno seguente otteneva dal Governo del Regno Italico la privativa d'esercitare la nuova arte per 10 anni⁴.



Fig. 1 - (Cat. 1). Ingresso di convento, da disegno del Migliara.

La nuova forma grafica destò vivo interesse fra gli artisti, come risulta dai saggi a noi pervenuti che recano i nomi di Andrea Appiani, Giuseppe Bossi, Gasparo Galliari, Giuseppe Levati e Giuseppe Longhi. Essi hanno però il carattere di primi tentativi artistici, non già di testimonianze di una produzione di largo uso pratico.

Ed è lo scarso profitto economico che nel 1813 deve aver indotto il De Werz a sfruttare in qualche modo il suo privilegio con il renderne partecipi dietro compenso prima l'editore-libraio Ferdinando Artaria e poi il Ministero della guerra e marina. Sempre l'insuccesso economico deve averlo indotto in quell'anno o nel seguente a sospendere la sua attività in Milano ed a dipartirsene.

Con tale diserzione si riscontra un vuoto nella produzione litografica figurativa; dovrà passare più di un decennio prima della sua ripresa.

Perciò Giuseppe Acerbi nel 1818, nel discorso proemiale all'anno III della *Biblioteca Italiana* (tomo IX, p. XXVII), dovrà lamentare che « la litografia sino allora mancasse in Milano ».

Tuttavia non crediamo che l'attività litografica fosse completamente cessata. Nella consulta di governo del 28 luglio 1826 a proposito della domanda inoltrata dall'Elena per la patente di litografo, si lamentava che altri avendola ottenuta « non avessero corrisposto alla fiducia che il Governo aveva riposto nella loro abilità e nei loro mezzi »⁵. Inoltre Pietro Bertotti, addetto al Governo in qualità di « diurnista calligrafo litografo », nell'analoga domanda inoltrata il 19 luglio 1828, informa che nel tempo libero dal lavoro ha prestato la sua opera « presso diversi stabilimenti litografici », domanda che in un primo tempo non viene accolta, tra l'altro « per esser già soverchio il numero di siffatti esercizi »⁶. Sappiamo infine che l'I.R. Stamperia provvedeva con mezzi litografici alla stampa di circolari e carte d'ufficio. Concludiamo che più che d'un periodo di carenza assoluta doveva trattarsi come di un periodo di incubazione, il che spiegherebbe la quasi esplosione di tale arte che riscontriamo tra il 1827 e il 1828.

Nel primo dei due anni, iniziano l'attività quattro litografie. Sembra che la prima sia quella del Nostro che già nel mese di marzo presentava all'Ufficio di censura i primi saggi della sua stamperia⁷. Nel mese seguente ne presenta pure Giovanni Ricordi, che già dal 24 marzo del 1820 aveva ottenuto dal Governo l'autorizzazione ad aggiungere « alla calcografia, la litografia per musica, disegni, oggetti di Belle Arti »⁸,

ma che prima d'allora non ne aveva usato che per la stampa degli spartiti musicali, pare con scarsa soddisfazione. Nell'ottobre venivano presentate al suddetto ufficio opere stampate dalla litografia di Francesco Vassalli, il quale si valeva della direzione di Giuseppe Gujoni⁹, ed altre ancora uscite dalla litografia del « perito agrimensore e ragioniere » Claudio Lazzari che aveva ottenuto l'autorizzazione alla sua seconda attività nell'aprile dello stesso anno dietro presentazione di saggi di tentativi fatti¹⁰.

L'anno dopo, 1828, nel bollettino delle pubblicazioni compilato dal suddetto ufficio di censura nel marzo, troviamo indicati vari lavori della litografia che la rinomata casa di Giuseppe e Pietro Vallardi aveva ottenuto nel luglio del 1825 « di erigere nel suo stesso negozio e nella sua casa medesima in unione alla sua calcografia »¹¹.

Né per ora si rallenta l'ottimistica aspettativa nella nuova forma grafica, chè nel settembre dell'anno dopo, 1829, fa la sua prima comparsa nel solito bollettino dell'Ufficio di censura la produzione del già ricordato Pietro Bertotti, che il 5 dicembre dell'anno prima aveva ottenuto l'autorizzazione di tenere un torchio in casa propria¹².

Ma torniamo all'impresa del nostro Elena. Il 21 luglio del 1826 la Delegazione Provinciale trasmetteva al Governo la domanda inoltrata nell'aprile dal Nostro d'essere autorizzato all'esercizio della litografia, domanda accompagnata da alcuni « recapiti oltre ad alcune prove di litografia » dimostranti essere il richiedente in possesso dei requisiti della notificazione del 30 giugno 1818 (cioè la disponibilità di mezzi adeguati e prove di decisa abilità)¹³.

Nel Consiglio di governo del 28 luglio si respinge la domanda « non avendo il ricorrente presentato alcun saggio che dimostri aver egli appreso quest'arte in modo da farla emergere dallo stato d'infanzia in cui si trova presso di noi e non potendosi sperare ch'egli da se solo giovane com'egli è e non ancora maturo nell'arte del disegno corrisponda all'aspettativa ».

Nel gennaio del 1827 l'Elena rinnova la domanda che il 17 febbraio viene appoggiata dalla Direzione Generale di Polizia che riconosce essere egli « di condotta plausibile e tutto dedito allo studio ed aver fatto a quest'ora osservabili progressi nell'arte della litografia in modo da far presagire buona riuscita ». In data 10 marzo gli viene concessa la patente desiderata.

Nella *Gazzetta di Milano* del 30 aprile 1827 viene pubblicato il seguente avviso che ci piace trascrivere perchè rende lo spirito dell'epoca e perchè ci illumina sul funzionamento delle officine litografiche del tempo:

Dietro autorizzazione di questo I.R. Governo avendo io eretto uno stabilimento litografico, ho l'onore di manifestare quanto segue:

Nella mia litografia si stamperà ogni sorta di disegni tanto a lapis come a penna, vignette per opere qualunque, almanacchi, frontespizj, figurini ed altri simili oggetti di belle arti.

Gli artisti che volessero moltiplicare colla stessa originalità i tratti del loro genio, gli amatori, i tipografi, e tutti coloro che avessero bisogno delle opere sopra indicate, potranno dirigersi al mio stabilimento, strada S. Sofia, n. 4411, o al deposito delle mie stampe presso Paolo Emilio Giusti, contrada S. Margherita n. 1118.

Giovanni Battista Bussi, contrada di Cappellari.

Credo inoltre di poter dire che instruito sufficientemente nel disegno come allievo di questa I.R. Accademia e come premiato dalla medesima nel saggio d'invenzione, ho atteso per un anno intero ad esercitarmi nella litografia, non solo per mira d'interesse, ma ancora per passione alle belle arti ed all'utile delle medesime. Egli è per questo, ch'io spero di soddisfare ai desiderj di chi vorrà favorirmi.

Giuseppe Elena.

Nello stesso anno presenta all'annuale esposizione di Belle Arti a Brera dei « saggi litografici » da lui stesso così chiamati¹⁴.

Non ci risulta da chi abbia appreso la tecnica della litografia. Una testimonianza del tempo parla « di varj tentativi fatti non del tutto infelicamente coi torchj dell'I.R. Stamperia »¹⁵. Siamo portati a credere che egli si sia impadronito di tale tecnica da solo per speciali doti di assimilazione ed ingegnosità¹⁶.

Attraverso i bollettini mensili dell'Ufficio censura, già più volte citati, possiamo seguire, sia pure approssimativamente date le lacune che presentano, l'andamento della sua impresa commerciale; per questo abbiamo trascritto in appendice i dati che ne risultano.

Come abbiamo ricordato le prime opere compaiono nel marzo del 1827; ne contiamo in quell'anno, 31; nel 1828, 20, più le tavole della festa Batthyany (vedi Cat. n. 186); nel 1829, 9; nel 1830, 2 (mancano però i bollettini di 5 mesi); nel 1831, 3 (nel mese di gennaio, man-



Fig. 2 - (Cat. 2). Ritorno di Colombo dalla scoperta dell'America.



Fig. 3 - (Cat. 12). Il lago dove Ferrau perse l'elmo, da dipinto di Massimo D'Azeglio

cano i mesi di febbraio, aprile e luglio); in seguito non compare più nessuna sua opera. Dobbiamo concludere che dopo lo slancio iniziale la fortuna della casa litografica sia andata decrescendo tanto che nel 1831 dovette chiudere i battenti. Quest'ultima data è confermata dal fatto che già in tale anno l'Elena prestò la sua opera d'artista litografo alla casa litografica ed editoriale di Pietro Bertotti, firmando un gruppo di vedute milanesi (vedi Cat. n. 23) da quella impressa ed edita.

È da ritenersi che delle opere uscite dalla sua litografia l'Elena fosse, oltre che stampatore, editore, mancando ogni indicazione in senso contrario. In prosieguo di tempo, nel 1836, troviamo che egli si fa editore di una raccolta di modelli di disegno, gli *Studj... per passatempo* indicati al n. 6 del Catalogo.

Dal punto di vista artistico dobbiamo riconoscere che l'Elena si valse per la sua produzione dei migliori artisti del tempo: il Migliara — evidentemente il preferito —, Francesco Hayez, Giuseppe Bisi, Giuseppe Cornienti, Roberto Focosi, Marco Gozzi, il Moja ed il Riccardi.

Dal punto di vista dell'esecuzione litografica notiamo una certa debolezza nel chiaroscuro, con un eccessivo grigiore di tono, difetti però più o meno comuni alla produzione litografica del tempo.

Ci si può domandare quale sia stata la parte avuta dall'Elena nell'esecuzione delle litografie uscite dalla sua officina in cui non appare l'autore sia come disegnatore, sia come litografo. Non è possibile a nostro avviso dare una risposta sicura, in quanto non può illuminarci in proposito l'esame del segno grafico, segno che in questa prima fase dell'attività litografica del nostro non si è ancora fissato con la caratteristica costante dei lavori di epoca posteriore. Già però in questo periodo lo sappiamo iniziato nel mestiere e quindi il suo apporto deve essere stato rilevante.

Fra le opere più notevoli ricordiamo la raccolta dei *Costumi vestiti alla festa da Ballo data... dal... Conte Giuseppe Batthyany*, di 60 tavole, pubblicata negli anni 1828-9 (Cat. n. 186); è noto che quei costumi erano stati disegnati dall'Hayez. Sono da ricordarsi anche le vedute di Milano, le prime per cui si sia usata la litografia e notevoli per il senso del pittoresco che non ne compromette il valore documentario.

L'insuccesso dell'Elena nel campo editoriale-litografico non fu l'unico; del resto era da aspettarsi che una produzione di così rilevante volume, immessa quasi improvvisamente sul mercato, non venisse a trovare la

clientela capace di assorbirla, con la conseguenza che gli stampatori meno dotati di mezzi economici o meno preparati nell'arte dovessero cedere le armi.

Il primo a lasciare il campo « per gravose perdite » e per quanto giudicato esperto nell'arte fu il Lazzari, il cui ultimo saggio, un'Ebe, compare nel bollettino dell'Ufficio censura nell'aprile del 1828.

Segue il nostro Elena, certamente perchè in lotta con la cronica penuria di mezzi economici⁷. Non durerà molto neanche la litografia dei Valardi; la sua scarsa produzione, a quanto risulterebbe dal bollettino dell'Ufficio censura, cessa con il 1831. Anche la litografia Ricordi, che ebbe una vasta produzione, talora di buon livello artistico, sarà poco attiva, sempre secondo il suddetto bollettino, oltre il 1832¹⁸.

L'ARTISTA LITOGRAFO

Se nella pittura il Nostro ebbe qualche preparazione attraverso gli insegnamenti di Brera, nel campo dell'arte litografica non risulta, come abbiamo notato che abbia avuto un'iniziazione di qualche importanza.

Nei primi saggi egli si limita ad interpretare disegni e dipinti di altri maestri, specie del Migliara; ma già nel 1830 litografa vedute di propria composizione (vedi Cat. n. 20-1) caratterizzandole con un'impronta personale.

Il genere vedutistico è quello che gli è più congeniale e costituirà la massima parte della sua produzione.

Volendo definire la sua caratteristica più comune, ci sembra sia quella di una composizione chiaroscurale piuttosto semplice, con i grigi a macchie larghe e sobriamente graduate, con improvvisi contrasti di spazi bianchi e di tratti quasi lineari neri, talvolta con l'aggiunta ravvivante di segni ad arabesco.

Con questi mezzi grafici, sempre un po' legati all'originaria concezione della litografia come di mezzo figurativo analogo al disegno a matita, l'Elena riesce ad esaltare romanticamente tutto il pittoresco che il soggetto può presentare. Il tocco è fresco ed appropriato; gli elementi della scena — in speciale evidenza quelli archeologici — sono combinati in armonica unità. Costante è l'intento di rendere con fedeltà i particolari ed il carattere dell'ambiente.

Naturalmente si può riconoscere nella sua opera un'evoluzione della tecnica verso forme più complesse. Queste si riscontrano specialmente

nelle *Curiosità naturali e monumentali di Lombardia* del 1852 (Cat. n. 72), cui abbiamo accennato, che comprende composizioni di largo respiro, con più larghe campiture e delicati passaggi, assieme ad alcune poche in cui vuol ispirarsi ad un disegno a penna.

È da notarsi che egli non si lasciò attrarre dai potenti richiami della prestigiosa e ricca produzione litografica francese ed inglese del suo tempo, che certamente dovette conoscere ed apprezzare.

L'impronta personale naturalmente è meno avvertibile nelle stampe riproduttive di opere altrui, più frequenti, come abbiamo detto, nel primo periodo della sua attività di artista litografo. Notevole tra esse la litografia dal dipinto di Pelagio Palagi ricordata a pag. 44, lavoro eseguito con serio impegno nel 1833 (vedi Cat. n. 5, fig. n. 4); non si direbbe che sia opera di un principiante dell'arte litografica data la perfezione tecnica della complessa composizione e dei valori chiaroscurali con l'effetto di una fedelissima riproduzione dell'originale¹⁹.

L'Elena eseguì anche litografie caricaturali; il suo spirito arguto doveva portarlo alla caricatura ed all'ironia, oltre che nel discorso e negli scritti, nella figurazione.

Come già abbiamo accennato, Ferdinando Fontana aveva raccolto la voce che egli si era fatto notare per la diffusione di disegni caricaturali contro il governo austriaco. Ma solo in due occasioni, almeno a quanto ci è noto, fissò in composizioni litografiche gli spunti del suo spirito vivace: dopo le Cinque giornate, quando, come abbiamo già accennato, poté dar sfogo al suo spirito antiaustriaco in 27 caricature (vedi Cat. n. 93), e quando ebbe a collaborare con lo pseudonimo di Moschino al periodico *L'Uomo di Pietra* dall'ottobre del 1858 al febbraio dell'anno seguente (vedi Cat. n. 117-124). Questa volta, perdurando ancora il dominio austriaco, i soggetti furono dati da temi moralizzanti e da attualità edilizie.

Delle caricature, lo scrittore ed artista Camillo Cima, con lo pseudonimo di Pinzo, in un articolo, *La caricatura a Milano*, comparso ne *L'Uomo di Pietra* del 18 settembre 1886, asserisce: «l'Elena un pittore delle stramberie, si occupava pur esso di caricature, ma solo qualcuna politica comparsa dopo le Cinque Giornate ebbe ad occupare l'attenzione del pubblico». Il che ci sembra voler dire che le caricature comparse in quel giornale nel periodo austriaco ebbero scarso gradimento, ciò che anche spiegherebbe il loro limitato numero.



FIG. 4 - (Cat. 5). Gustavo Adolfo di Svezia investe del trono la figlia Cristina.

Del resto l'Elena era poco portata alla pittura ed al disegno di figura, crediamo per lo scarso tirocinio accademico. Ciò è riscontrabile anche nei ritratti, in genere poveri di carattere e di espressività.

Però già avanti negli anni, nel 1856, egli si diletta a comporre la serie di 13 tavole dei *Costumi popolari lombardi* (vedi Cat. n. 99, figure n. 19-20), che non è una raccolta di statici manichini, come è nel carattere di simili produzioni grafiche, ma il pretesto per pittoresche e piacevoli composizioni di gruppi di persone di condizioni varie, colte in vivaci atteggiamenti e rese con un disegno libero e fresco. Fu questa l'ultima opera litografica di qualche importanza del Nostro.

IL PITTORE

Accanto alla litografia, l'Elena, come abbiamo già accennato, si occupò per quasi tutta la sua vita di opere di pittura, più spesso all'acquarello, la tecnica che gli era più congeniale per la rapidità e scioltezza che richiede.

Le opere a nostra conoscenza sono quasi tutte di paesaggio. Soltanto nei primi tempi della carriera troviamo soggetti storici, quelli presentati alle esposizioni di Brera rispettivamente nel 1834 e nel 1835: il campo dei Milanesi dopo la vittoria riportata a Legnano contro il Barbarossa ed Ezzelino da Romano fatto prigioniero nelle vicinanze di Cassano. Nel 1842 presentava un'allegoria polemica del barocco.

Non abbiamo avuto occasione di esaminare sue opere di pittura, oltre gli acquarelli ricordati nel Catalogo ed un dipinto ad olio del Museo di Milano raffigurante l'interno dell'albergo del Rebecchino (n. 141). Negli acquarelli, di solito di piccolo formato, ritroviamo il solito tocco rapido ed efficace; nel dipinto ad olio non rileviamo nessuna nota saliente, talchè il valore documentario supera quello artistico.

Dei giudizi dei contemporanei, non numerosi, ci piace rilevare quello di un anonimo a proposito delle opere esposte a Brera nel 1841²⁰, perchè crediamo rifletta con esatta sintesi il valore ed i limiti del Nostro nel campo della pittura: « Chi non conosce il genio artistico del Sig. Elena? Ma il genio solo basta a grandi opere? » Anche altri giudizi contengono riserve²¹.

Altra forma d'arte congeniale al Nostro è il disegno, appunto perchè richiede nell'esecutore doti di rapidità e franchezza. Ricordiamo il



FIG. 5 - (Cat. 6/8). Dalla serie « Studi... per passatempo ».



FIG. 6 - (Cat. 6/10). Dalla serie « Studi... per passatempo ».

grande panorama acquarellato in seppia di Milano, preso da settentrione, che ora è esposto al Museo di Milano (vedi Cat. n. 144) e che fu anche riprodotto all'acquatinta dal Giudici (vedi Cat. n. 162); in esso dimostra, assieme a bellezza grafica, una spiccata attitudine di carattere tecnico nel rendere con fedeltà ed esattezza i particolari della complessa composizione; ricordiamo pure i disegni per le vignette dell'opera *Milano e il suo territorio*, 1844, (vedi Cat. n. 157); che appaiono assai piacevoli e interessanti anche per merito dei valenti silografi che li interpretarono.

Alla sua attitudine di disegnatore deve aver ricorso anche per sbarcare il lunario; lo dimostra la larga collaborazione alle vignette della *Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto nel 1858-9* (vedi Cat. n. 164), cioè in un periodo di scarsa attività in altri campi dell'arte.

LO SCRITTORE

Il Nostro, come vi accenna nei versi autobiografici, svolse anche attività di scrittore; vedi nell'appendice III, l'elenco delle sue opere.

La sua attività in tale campo si inizia nel 1841 con la serie dei « librett sui quader de Brera »; sono guide critiche delle annuali esposizioni di Brera che continueranno sino al 1854 per un complesso di 9 annate.

I commenti sulle opere non si discostano gran che da quelli delle pubblicazioni analoghe del tempo; riguardano piuttosto il lato formale e di solito sono benevoli.

Non manca però di qualche nota di osservatore attento e perspicace dell'evoluzione delle forme d'arte. Così nella *Guida critica* del 1842, p. 48: « Pur avendo il nostro secolo positivo comunicato il materialismo anche alle Belle Arti, la parte principale delle medesime, la poesia, si confonde troppo facilmente con le secondarie, la meccanica ».

Nella *Guida critica* del 1844, p. 7, a proposito delle incisioni bulinistiche dell'Anderloni: « Nell'incisione noi siamo superati da altre nazioni per il pregiudizio di non allontanarsi dalla pedante e scolastica maniera di questo gran genere, nel quale per verità un giorno taluni trovarono tesori; ma quei tempi sono passati »; ed a p. 22: « I soggetti tratti dalla mitologia greca sono fuori di tempo e di costume per noi cristiani del 1844 ». Nella *Guida critica* del 1846, p. 46, a pro-



FIG. 7 - (Cat. 23/4). L'attuale Corso Venezia durante il carnevale.



FIG. 8 - (Cat. 23/6). Il Naviglio dai Bastioni di Porta Nuova.

posito dei soggetti di genere di Domenico Induno «...fu uno dei primi a comprendere che oramai le tragiche scene di disperazione e di sangue sono da lasciarsi ai cartelloni dei teatri diurni». Accenneremo più avanti alle sue idee innovatrici in fatto di edilizia cittadina (p. 56).

Nell'anno stesso della prima annata della *Guida critica*, 1841, esce del Nostro un'altra opera di genere tutto diverso. È un romanzo; ha il titolo curioso: *La serva della serva*, ed è una trasposizione moderna dei *Promessi Sposi*, di cui l'autore aveva datato l'anno prima la stesura definitiva. Renzo qui è Gustavo, un giovane che travolto dalle tentazioni della città ha dissipato quasi tutto il patrimonio paterno, ma essendo di animo retto ha deciso di cambiar vita, soprattutto perché innamorato. La sua Lucia è la Rosina, trovatella adottata da un mugnaio in un paesello sul Lago di Lugano. Don Rodrigo è il Conte Alberto, cinico epicureo; il padre Cristoforo è Guglielmo, un curioso tipo di spadaccino di carattere dolcissimo, intimo amico e protettore di Gustavo. Il Conte Alberto per attuare il suo insano proposito ricorre a diverse odiose trame, quali sarebbero state pensabili e possibili nell'Ottocento, tutte sventate dal buon Guglielmo. Il racconto, complicato da una gita di Gustavo sul ghiacciaio del Monte Rosa, durante la quale attraverso una miniatura si viene a scoprire che la Rosina è figlia dell'avventuroso personaggio che si è ridotto a far da guida alpina, finisce naturalmente con le nozze dei due giovani, fatto che venuto a conoscenza all'improvviso del cattivo conte ne produce «un'ardentissima febbre, e dopo una settimana la morte».

La trama drammatica a sfondo corale dell'illustre modello è qui ridotta ad una vicenda che oggi diremmo di fumetto. Adeguato al carattere popolare del racconto è l'uso della lingua che è ad un livello artigianale. Secondo l'uso del tempo il romanzo è ricco di digressioni morali; anticipa invece i tempi la sensibilità che vi dimostra per il fascino della montagna, dimostrato tra l'altro con l'episodio dell'escursione sulla «ghiacciaia» del Rosa.

Negli anni 1843 e 1844 collaborerà con importanti contributi alla strenna di poesie dialettali *Desmenteghet minga de mi*; rimandiamo all'appendice III per i titoli ed i soggetti delle sue poesie, solo ricordando che sono tra esse la *Cantadina al Rocò* su cui ci soffermeremo più avanti.

L'ultimo suo parto letterario è del 1854. È la *Vita e testament de l'omm de preja*, componimento in vernacolo di 42 strofe di varia



FIG. 9 - (Cat. 26/8). Inizio del Naviglio Pavese.

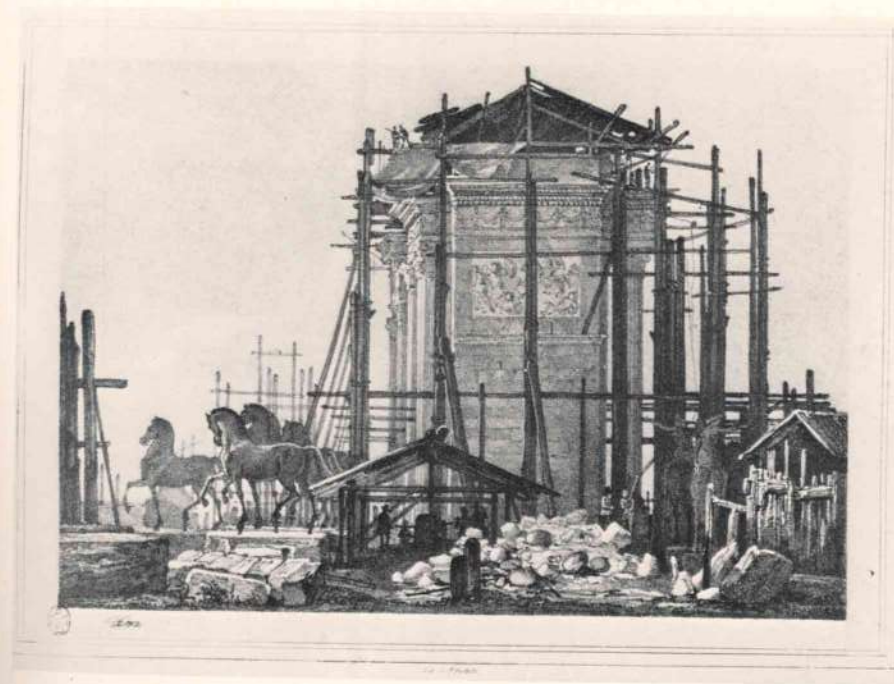


FIG. 10 - (Cat. 26/9). L'Arco della Pace in costruzione.

lunghezza, che è il suo scritto di maggior impegno ed il più significativo.

Il protagonista della finzione poetica è la nota statua romana ora esposta sotto i portici del Corso Vittorio Emanuele, che in tempi remoti era stata collegata con le vicende della storica famiglia dei Mencluzzi e cui in tempi più recenti era stato attribuito il ruolo della più celebre consorella di Roma, il Pasquino, dalla qual rinomanza era derivato il titolo di un noto giornale umoristico da noi più volte citato.

Già nel 1844 aveva pubblicato nella strenna *Desmenteghet minga de mi* una poesia di 44 sestine in cui aveva introdotto quella statua come protagonista: *Ciaccer de l'omm de preja*. In essa accenna alle forme dell'architettura attraverso i tempi e le varie aree di civiltà per arrivare a condannare l'indirizzo dell'architettura del tempo ancorata ai canoni classici.

Nel nuovo componimento, in cui al dialogo con il protagonista è sostituito il suo testamento, il discorso riguarda più direttamente Milano e si allarga ad argomenti di vario genere, mentre la vena poetica è più ricca di estro e più piacevole. Il togato personaggio comincia con accenni alle vicende storiche, alle leggende ed ai personaggi milanesi; conclude con diverse raccomandazioni. In primo luogo esorta a mettere « i veder de riparà i terz post di strad ferra »; poi, riprendendo l'argomento del componimento ora ricordato, raccomanda alla Commissione d'ornato di ricordarsi che oltre il classico del Vignola « gh'è l'Arab, l'Egizian, el Gottich, el Moresch, Cincen e Bramantesch, e i penser noeuv de quj che gha el talent, de adattaj ai bisogn noster present »²². Continua con il raccomandare che non « s'abbia pu de tra giò, per la mania fottuda de drizzà, qui poch antichità che resten anmò » (antichità che enumera); infine che i defunti siano trattati con la stessa esequie religiosa, siano ricchi o poveri.

Le poesie vernacole costituiscono la parte veramente valida ed importante della produzione letteraria del Nostro sia per la forma espressiva, sia per il contenuto. La sua vena poetica è fresca e fluida, l'espressione efficace, lo spirito piacevole e di buona lega, il ritmo del racconto sempre vivace. L'autorevole Ferdinando Fontana, che nella sua già citata *Antologia Meneghina* riporta alcune sue poesie²³, giudica che « come poeta ha pochi rivali per la fluidità e freschezza del verso. È uno dei nostri migliori senza dubbio ».



FIG. 11 - (Cat. 26/39). Monastero della Monaca di Monza.



FIG. 12 - (Cat. 27/4). Chiavenna.

Chi avrà avuto la pazienza di scorrere queste pagine e gli elenchi che seguono rileverà facilmente il temperamento romantico al cento per cento del Nostro. Esso risulta attraverso le critiche dell'accademismo classico, il suo amore per il pittoresco rivelantesi sia nella scelta dei soggetti, sia nella maniera di trattarli, sia persino nei titoli (*Lombardia Pittoresca*), infine attraverso l'appassionato interesse per i monumenti dell'antichità. Abbiamo visto che a tale sentimento è ispirato la *Vita e testament de l'omm de preja*; esso lo guida nella scelta dei soggetti (vedi specialmente la serie di vedute indicata nel Catalogo al n. 60) e nel dar rilievo ai particolari archeologici delle vedute generali.

Una rispettosa considerazione per gli antichi monumenti si è avuta in ogni tempo, più o meno diffusamente ed intensamente partecipata; ma nel Nostro è convinzione profonda ed appello appassionato, che si estendono ai monumenti di minore importanza e persino ai caratteri ambientali²⁴. In questo campo quindi il Nostro è un'anticipatore — ahimè quanto poco ascoltato — di idealità oggidì più largamente diffuse e validamente affermate.

Anche in un altro punto della sua visione artistica deve essere considerato un precursore: nella valutazione e nella difesa dello stile barocco, dimostrate soprattutto nella *Cantadina sul rococò*. Si deve considerare che siamo nel 1843, mentre solo sul principio del nostro secolo si è cominciato a riconoscere la validità di tale forma d'arte.

Un contestatore dei nostri giorni potrebbe compiacersi dei suoi atteggiamenti verso la povera gente; vedansi le vignette satiriche in *L'Uomo di Pietra* (Cat. n. 118) a proposito delle diversità delle classi sociali e l'uso dei ricchi di affidare la prole a balie mercenarie; leggasi un'espressione di una crudezza insolita per quei tempi nella *Vita e testament de l'omm de preja* a proposito dei contadini « che vanghen sott al sò, / coltiven i moron e mangel el pan brusch de formenton, / per poeu dopo vegnì col mal della pellagra all'Ospedaa » (p. 21).

Per quanto abbiamo esposto confidiamo che il paziente lettore concordi con noi nell'assegnare il Nostro a quella schiera di milanesi o milanesizzati ricchi d'ingegno e d'estro, dalla mente aperta, anzi protesa alle nuove idee, i quali nel secolo scorso diedero un accento particolare alla vita dello spirito nella nostra città e che nel clima dell'ottenuta libertà diedero vita, tra l'altro, a quel movimento che fu detto delle Scapigliatura. Di questa non è il Nostro un antesignano?

¹ A. BERTARELLI, A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici. 1630-1875*, Milano, Hoepli, 1927, p. 772.

² Milano, « La Poligrafica », 1891, p. 91.

³ CARLO DOSSI, *Note azzurre. A cura di Dante Isella*, Milano, Adelphi, 1964, nota n. 3858, pp. 437-8. L'episodio dell'improvvisatore è ricordato anche nella nota n. 3701, p. 385, e l'ironia sul Marchesi nella nota n. 5682, p. 876.

Il Dossi nella sua *Rovaniana*, biografia dello scrittore che lasciò incompiuta, nel capitolo XII dal titolo *Rovani a Milano* riporta questo episodio che gli sarebbe stato riferito dal suo biografato: « Un'altra spia si avvicinò una sera al pittore e poeta Giuseppe Elena e per appiccare discorso con lui gli domandò il favore di dirgli l'ora. Elena si tolse l'orologio dal taschino e gliela disse, soggiungendo premurosamente: ma per carità, el me comprometta minga ». Vedi: *Rovaniana di Carlo Dossi. Introduzione, trascrizione ed indice per cura di Giorgio Nicodemi*, Milano, Libreria Vinciana, 1846, vol. I, p. 184. Senonchè nelle *Note Azzurre* al n. 3858 riporta lo stesso episodio, ma riferendolo al poeta Felice Romani.

⁴ Vedi *Litografia Milanese*, in *Biblioteca Italiana*, 1828 genn.-marzo, tomo XLIX, p. 59 e segg.; G. FUMAGALLI, *Incunabuli della litografia in Italia. Milano o Roma?*, in *Maso Finiguerra*, Roma, 1937, pp. 99-127; P. ARRIGONI, « Gli Artaria di Milano », in *La Martinella*, 1951, p. 339; Id., in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri, vol. XV (1962), p. 709; A. CALABI, *Saggio sulla litografia. La prima produzione italiana in rapporto a quella degli altri paesi sino al 1840*, Milano, 1958.

⁵ Arch. Stato. Commercio. Parte mod. Cart. 347.

⁶ Arch. Stato. Commercio. Parte mod. Cart. 343.

⁷ Vedi *Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e nelle provincie lombarde*, a cura dell'I.R. Ufficio Centrale di censura e revisione. In Arch. Stato. Studi. Parte mod. Cart. 109-110.

⁸ Arch. Stato. Commercio. Parte mod. Cart. 337. La stessa casa nella *Gazzetta di Milano* del 16 maggio 1827 annuncia la prossima pubblicazione del primo fascicolo delle due serie litografiche rispettivamente delle scene del Sanquirico e dei costumi usati in rappresentazioni al Teatro alla Scala.

⁹ Vedi *Gazzetta di Milano*, 1° giugno 1841, articolo firmato M.

¹⁰ Arch. Stato. Commercio. Parte mod. Cart. 349.

¹¹ Arch. Stato. Commercio. Parte mod. Cart. 355.

¹² Dà informazioni sulle litografie milanesi di questi anni anche il rapporto della Direzione Generale di Polizia inoltrato in data 10 marzo 1830, in Arch. Stato, Commercio, Parte mod. n. 348, fascicolo Gallina.

¹³ Arch. Stato. Commercio. Parte mod. Cart. 347.

¹⁴ Vedi *La Vespa*, Milano, 1827, p. 54.

¹⁵ Vedi *Litografia Milanese*, art. citato, p. 59.

¹⁶ L'autodidattismo del Nostro risalta di fronte al fatto che altre litografie del tempo si valsero di tecnici fatti venire appositamente dall'estero. Così la Vassalli che si valse, come già indicammo, dell'opera dello svizzero Giuseppe Gujoni; la Vallardi, del francese R. Brégeant; la Gallo Gallina, aperta nel 1833, dello svizzero Saturnin Brison. Vedi: P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, Comune di Milano e Cassa delle Provincie Lombarde, 1969-70, repertorio dei nomi.

¹⁷ L'impresa gli dovette costare una notevole perdita di danaro. Vi allude egli stesso nella *Guida critica all'Esposizione delle Belle Arti* del 1843, p. 13, accennando ai saggi silografici esposti dal Sacchi che « ebbe la compiacenza d'aver speso molto danaro per aver introdotto nel suo paese un'arte novella, cosa solita a succedere, ed io ne ho fatto l'esperienza a mie spese colla litografia ».

¹⁸ Però nell'aprile 1835 nel bollettino (Studi. Parte mod. Cart. 112) compare una « Raccolta nuova di scene teatrali » continuazione o ripresa della raccolta indicata nella nota 8. Prenderanno il posto delle litografie cessate, nel 1833, quella di Gallo Gallina, che già nel 1829 aveva ottenuto la patente per l'esercizio dell'arte, e nel 1835, quella di Giuseppe Pagani.

¹⁹ Il Calabi nell'opera spesso citata, p. 77, la giudica « una delle migliori riproduzioni del secolo ».

²⁰ (G.S.) *Giudizio d'un amatore sulla esposizione dei lavori di belle arti dell'anno 1841*, Milano, Tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1841, p. 22 (In *Racc. Bertarelli*).

²¹ Troviamo lodate 5 vedute di Milano del 1833 in *Le glorie delle arti belle esposte nel Palazzo di Brera l'anno 1833*, Milano, P. e G. Vallardi, pp. 125-6; rileviamo invece critiche a proposito del citato quadro del campo dei Milanesi dopo la vittoria contro il Barbarossa in *Le glorie delle arti belle* dell'anno seguente, pp. 172-4; ed ancora a proposito del paesaggio con ninfe e dell'allegoria del rococò dell'anno 1842.

²² Ripeterà gli stessi concetti nella *Guida critica all'esposizione delle opere di Belle arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1854*, p. 10: « La Commissione d'ornato... arrogandosi un potere non dato ha sinora proibito ciò che nel genere d'architettura non trovai nei cinque ordini del Vignola... Ora sciolti i pregiudizi accademici, sono permessi altri stili d'architettura come il gotico, il bramantesco ecc. ... ». Notiamo che il primo edificio di qualche importanza indipendente dai modelli classici fu il Palazzo Brambilla costruito nel 1840 dall'Arch. Giuseppe Pestagalli con decorazioni in cotto di gusto rinascimentale. Sorgeva sul lato della Piazza della Scala tra lo sbocco della Galleria e la Via S. Margherita (un tempo contrada del Marino) Vedi: G. MONGERI, *L'arte in Milano*, 1872, p. 487.

²³ Sono: *L'Indovin*, *Sul toeu miee*, *Vint ann fa*, *La Fera di fior*, *Sonett* (di contenuto sociale), *Ciaccer de l'omm de preja*.

²⁴ Notevoli al proposito le vignette de *L'Uomo di Pietra*, indicate al n. 124 del Catalogo e riprodotte dalle figure n. 21-2, in cui si contrappone la politica edilizia della città di Mantova « che conserva le proprie memorie » a quella della città di Milano che le distrugge; le vignette nello stesso giornale indicate al n. 121 del Catalogo in difesa degli archi di Porta Nuova da un ennesimo tentativo di demolizione, difesa fatta anche negli scritti. Notevole pure in fatto di edilizia cittadina, la vignetta nello stesso giornale indicata al n. 117 del Catalogo, in cui prende posizione contro il progetto di una piazza del Duomo troppo vasta, opinione oggi accettata sia pure in sede di rimpianto.

PARTE SECONDA

CATALOGHI

La presente parte dell'opera si articola nei capitoli: litografie, disegni e dipinti originali, stampe da disegni dell'Elena, stampe uscite dalla sua officina litografica.

Le litografie sono distribuite secondo gli argomenti: 1) Soggetti artistici e modelli di disegno. - 2) Vedute. - 3) Stampe d'attualità. - 4) Costumi. - 5) Ritratti. - 6) Caricature dell'Uomo di Pietra. - 7) Soggetti vari. In ogni capitolo gli esemplari sono ordinati in ordine cronologico.

Delle stampe si sono trascritti i titoli e le altre indicazioni. Il maiuscoletto indica che vi sono dati in lettere maiuscole, il corsivo in lettere minuscole. Se non è indicato diversamente, s'intende che il titolo è sotto la figura nel mezzo; per le altre indicazioni è data la posizione.

Le misure sono date in millimetri, prima per l'altezza, poi per la larghezza. Esse comprendono il titolo e le altre scritte.

Le date tra parentesi quadre sono di solito tratte dal bollettino delle pubblicazioni curato dall'Ufficio di censura (vedi appendice II).

Se non è indicato diversamente, s'intende che gli esemplari sono conservati presso la Raccolta Bertarelli; di essi viene data la segnatura.

Le opere indicate con abbreviazioni sono: BERT.-MONTI: A. BERTARELLI - A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici. 1630-1875*, Milano, 1927. - ARR.-BERT., *P.v.*: P. ARRIGONI - A. BERTARELLI, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe e dei disegni*, Milano, 1931. - ARR.-BERT., *S.s.*: P. ARRIGONI - A. BERTARELLI, *Le stampe storiche conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*. Milano, 1932. - CALABI: A. CALABI, *Saggio sulla litografia italiana dal 1805 al 1870... La prima produzione italiana... sino al 1840*, Milano, 1958.

¹⁶ L'autodidattismo del Nostro risalta di fronte al fatto che altre litografie del tempo si valsero di tecnici fatti venire appositamente dall'estero. Così la Vassalli che si valse, come già indicammo, dell'opera dello svizzero Giuseppe Gujoni; la Vallardi, del francese R. Brégeant; la Gallo Gallina, aperta nel 1833, dello svizzero Saturnin Brison. Vedi: P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, Comune di Milano e Cassa delle Provincie Lombarde, 1969-70, repertorio dei nomi.

¹⁷ L'impresa gli dovette costare una notevole perdita di danaro. Vi allude egli stesso nella *Guida critica all'Esposizione delle Belle Arti* del 1843, p. 13, accennando ai saggi silografici esposti dal Sacchi che « ebbe la compiacenza d'aver speso molto danaro per aver introdotto nel suo paese un'arte novella, cosa solita a succedere, ed io ne ho fatto l'esperienza a mie spese colla litografia ».

¹⁸ Però nell'aprile 1835 nel bollettino (Studi. Parte mod. Cart. 112) compare una « Raccolta nuova di scene teatrali » continuazione o ripresa della raccolta indicata nella nota 8. Prenderanno il posto delle litografie cessate, nel 1833, quella di Gallo Gallina, che già nel 1829 aveva ottenuto la patente per l'esercizio dell'arte, e nel 1835, quella di Giuseppe Pagani.

¹⁹ Il Calabi nell'opera spesso citata, p. 77, la giudica « una delle migliori riproduzioni del secolo ».

²⁰ (G.S.) *Giudizio d'un amatore sulla esposizione dei lavori di belle arti dell'anno 1841*, Milano, Tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1841, p. 22 (In *Racc. Bertarelli*).

²¹ Troviamo lodate 5 vedute di Milano del 1833 in *Le glorie delle arti belle esposte nel Palazzo di Brera l'anno 1833*, Milano, P. e G. Vallardi, pp. 125-6; rileviamo invece critiche a proposito del citato quadro del campo dei Milanesi dopo la vittoria contro il Barbarossa in *Le glorie delle arti belle* dell'anno seguente, pp. 172-4; ed ancora a proposito del paesaggio con ninfe e dell'allegoria del rococò dell'anno 1842.

²² Ripeterà gli stessi concetti nella *Guida critica all'esposizione delle opere di Belle arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1854*, p. 10: « La Commissione d'ornato... arrogandosi un potere non dato ha sinora proibito ciò che nel genere d'architettura non trovai nei cinque ordini del Vignola... Ora sciolti i pregiudizi accademici, sono permessi altri stili d'architettura come il gotico, il bramantesco ecc. ... ». Notiamo che il primo edificio di qualche importanza indipendente dai modelli classici fu il Palazzo Brambilla costruito nel 1840 dall'Arch. Giuseppe Pestagalli con decorazioni in cotto di gusto rinascimentale. Sorgeva sul lato della Piazza della Scala tra lo sbocco della Galleria e la Via S. Margherita (un tempo contrada del Marino) Vedi: G. MONGERI, *L'arte in Milano*, 1872, p. 487.

²³ Sono: *L'Indovin, Sul toeu miee, Vint ann fa, La Fera di fior, Sonett* (di contenuto sociale), *Ciaccer de l'omm de preja*.

²⁴ Notevoli al proposito le vignette de *L'Uomo di Pietra*, indicate al n. 124 del Catalogo e riprodotte dalle figure n. 21-2, in cui si contrappone la politica edilizia della città di Mantova « che conserva le proprie memorie » a quella della città di Milano che le distrugge; le vignette nello stesso giornale indicate al n. 121 del Catalogo in difesa degli archi di Porta Nuova da un ennesimo tentativo di demolizione, difesa fatta anche negli scritti. Notevole pure in fatto di edilizia cittadina, la vignetta nello stesso giornale indicata al n. 117 del Catalogo, in cui prende posizione contro il progetto di una piazza del Duomo troppo vasta, opinione oggidì accettata sia pure in sede di rimpianto.

PARTE SECONDA

CATALOGHI

La presente parte dell'opera si articola nei capitoli: litografie, disegni e dipinti originali, stampe da disegni dell'Elena, stampe uscite dalla sua officina litografica.

Le litografie sono distribuite secondo gli argomenti: 1) Soggetti artistici e modelli di disegno. - 2) Vedute. - 3) Stampe d'attualità. - 4) Costumi. - 5) Ritratti. - 6) Caricature dell'Uomo di Pietra. - 7) Soggetti vari. In ogni capitolo gli esemplari sono ordinati in ordine cronologico.

Delle stampe si sono trascritti i titoli e le altre indicazioni. Il maiuscolo indica che vi sono dati in lettere maiuscole, il corsivo in lettere minuscole. Se non è indicato diversamente, s'intende che il titolo è sotto la figura nel mezzo; per le altre indicazioni è data la posizione.

Le misure sono date in millimetri, prima per l'altezza, poi per la larghezza. Esse comprendono il titolo e le altre scritte.

Le date tra parentesi quadre sono di solito tratte dal bollettino delle pubblicazioni curato dall'Ufficio di censura (vedi appendice II).

Se non è indicato diversamente, s'intende che gli esemplari sono conservati presso la Raccolta Bertarelli; di essi viene data la segnatura.

Le opere indicate con abbreviazioni sono: BERT.-MONTI: A. BERTARELLI - A. MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici. 1630-1875*, Milano, 1927. - ARR.-BERT., *P.v.*: P. ARRIGONI - A. BERTARELLI, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe e dei disegni*, Milano, 1931. - ARR.-BERT., *S.s.*: P. ARRIGONI - A. BERTARELLI, *Le stampe storiche conservate nella Raccolta del Castello Sforzesco*. Milano, 1932. - CALABI: A. CALABI, *Saggio sulla litografia italiana dal 1805 al 1870... La prima produzione italiana... sino al 1840*, Milano, 1958.

LITOGRAFIE

1) SOGGETTI ARTISTICI - MODELLI DI DISEGNO

1

[Ingresso di un convento]. Sotto a sinistra: *Migliara dis.*; a destra: *Elena lit.* [1827]. 230×175. Portale monumentale con arco a tutto sesto; attraverso l'atrio intravedesi il portico a colonne. A destra, su una panchina di pietra, sotto la figura del Redentore, un frate seduto. In primo piano, all'inizio di una rampa, una grande croce di pietra; ad essa sta appoggiato un mendicante. (Lit. Cart. 23-68). *Figura 1.*

2

RITORNO DI COLOMBO DALLA SCOPERTA DELL'AMERICA. Sotto la veduta a sinistra: *P. Palagi dip.*; a destra: *G. Elena dis.* Sotto il titolo: *Milano Lit. Elena.* 220×247. Come la litografia seguente, faceva parte di una raccolta: « Opere principali di pittura all'Esposizione di Belle Arti in Milano nel 1829 » annunciata dal bollettino delle pubblicazioni curato dall'Ufficio Censura (sett. 1928). (Lit. Cart. m. 22-13; p. 7-42). *Figura 2.*

3

NOTTE. Veduta di una darsena circondata da architetture fantastiche con monumento che ricorda quello dei 4 mori di Livorno. Sotto la veduta a sinistra: *G. Migliara dip.*; a destra: *G. Elena disegno.* Sotto il titolo: *Milano lit. Elena.* Vedi n. antecedente. 287×215. (Lit. Cart. m. 23-69).

4

[Giove nell'Olimpo che incoronato dalle Ore riceve da Ganimede l'ambrosia]. « A. Appiani dip. - Milano lit. di P. Bertotti. - Giuseppe Elena dis. - Pubblicata da Luigi Zucoli, negoziante di stampe in Milano, Coperto dei Figini n. 4074 ». [1831]. 208×417 (la parte figurata). Dati editoriali rilevati dal *Saggio sulla litografia* del CALABI. La litografia era stata esposta all'Esposizione annuale di Brera del 1831 (*Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano*, 1831, pp. 62-3).

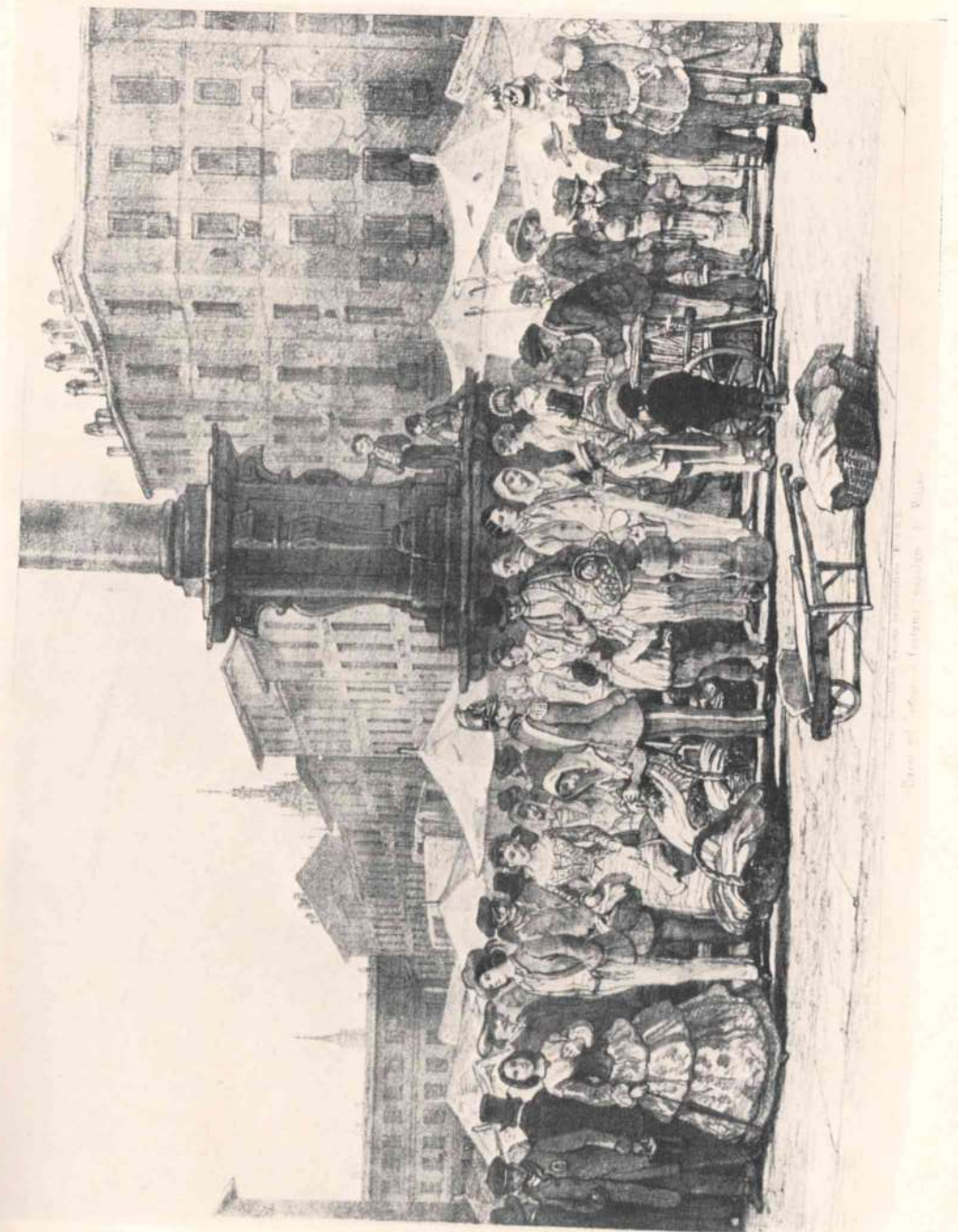


Fig. 13 - (Cat. 59). Il Verziere.

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

LITOGRAFIE

1) SOGGETTI ARTISTICI - MODELLI DI DISEGNO

1

[Ingresso di un convento]. Sotto a sinistra: *Migliara dis.*; a destra: *Elena lit.* [1827]. 230×175. Portale monumentale con arco a tutto sesto; attraverso l'atrio intravedesi il portico a colonne. A destra, su una panchina di pietra, sotto la figura del Redentore, un frate seduto. In primo piano, all'inizio di una rampa, una grande croce di pietra; ad essa sta appoggiato un mendicante. (Lit. Cart. 23-68). *Figura 1.*

2

RITORNO DI COLOMBO DALLA SCOPERTA DELL'AMERICA. Sotto la veduta a sinistra: *P. Palagi dip.*; a destra: *G. Elena dis.* Sotto il titolo: *Milano Lit. Elena.* 220×247. Come la litografia seguente, faceva parte di una raccolta: « Opere principali di pittura all'Esposizione di Belle Arti in Milano nel 1829 » annunciata dal bollettino delle pubblicazioni curato dall'Ufficio Censura (sett. 1928). (Lit. Cart. m. 22-13; p. 7-42). *Figura 2.*

3

NOTTE. Veduta di una darsena circondata da architetture fantastiche con monumento che ricorda quello dei 4 mori di Livorno. Sotto la veduta a sinistra: *G. Migliara dip.*; a destra: *G. Elena disegno.* Sotto il titolo: *Milano lit. Elena.* Vedi n. antecedente. 287×215. (Lit. Cart. m. 23-69).

4

[Giove nell'Olimpo che incoronato dalle Ore riceve da Ganimede l'ambrosia]. « A. Appiani dip. - Milano lit. di P. Bertotti. - Giuseppe Elena dis. - Pubblicata da Luigi Zucoli, negoziante di stampe in Milano, Coperto dei Figini n. 4074 ». [1831]. 208×417 (la parte figurata). Dati editoriali rilevati dal *Saggio sulla litografia* del CALABI. La litografia era stata esposta all'Esposizione annuale di Brera del 1831 (*Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano*, 1831, pp. 62-3).

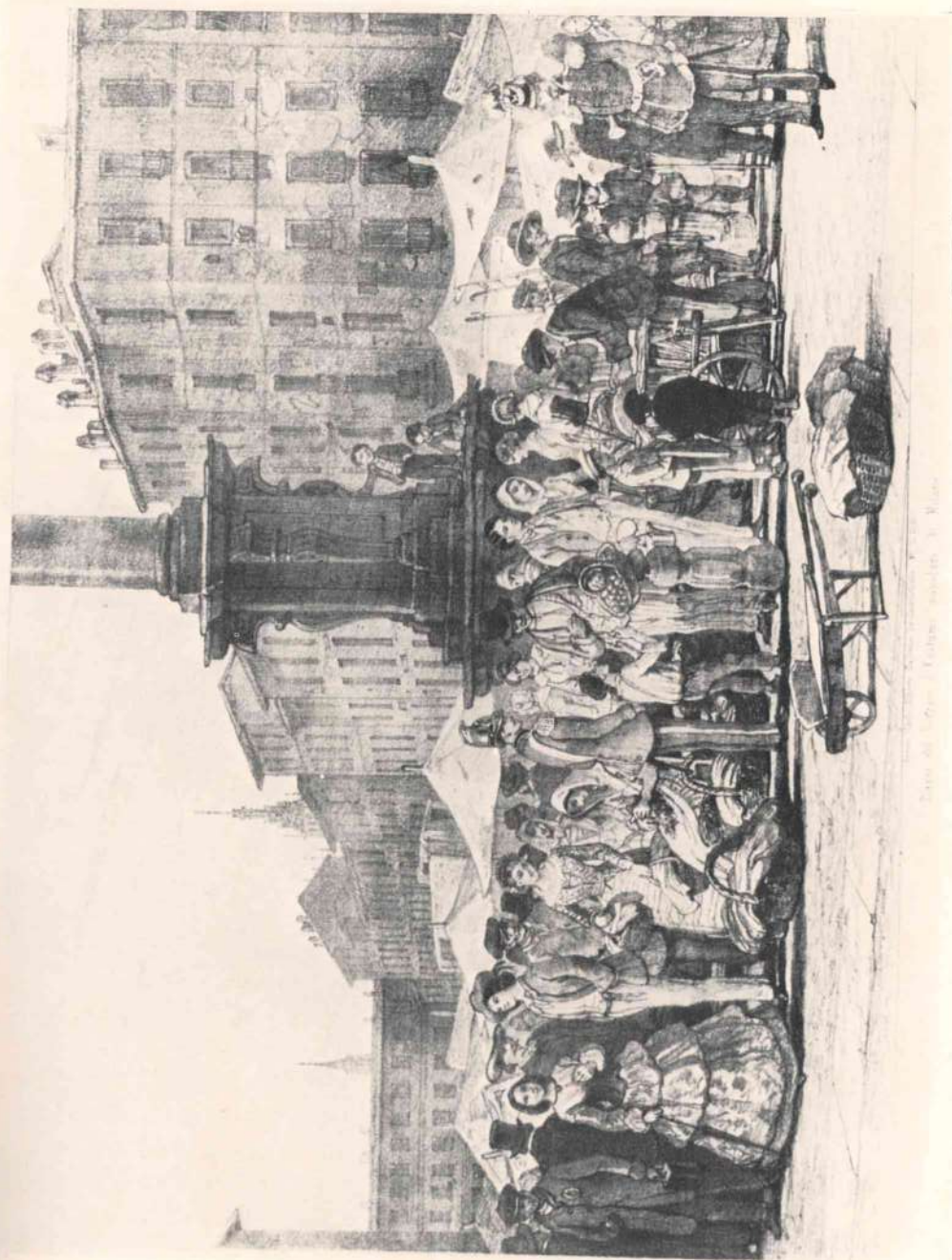


Fig. 13 - (Cat. 59). Il Verziere.

GUSTAVO ADOLFO RE DI SVEZIA / *investisce del Trono Cristina sua Figlia alla presenza degli Stati Generali*. Sotto il doppio filetto che circonda la scena, da sinistra a destra: *Pelagio Palagi dip.* - Milano litog. Ricordi - *Giuseppe Elena dis.* Sotto il titolo a sinistra: (*Quadro di proprietà del Sig.^r Enrico Mylius*); a destra: *Milano presso G. Ricordi, Firenze presso Ricordi e C.^o* [1833]. 460×560.

Rileviamo la data dall'annuncio editoriale comparso nella *Gazzetta di Milano*, 28 febbraio 1833. È la tavola di maggiore impegno dell'Elena in tutti i generi da lui trattati; vi dimostra la perfezione tecnica richiesta nella stampa riproduttiva dai canoni accademici dell'epoca. Vedi p. 52. (Lit. Cart. g. 3-28). *Figura 4*.

STUDJ / DI / GIUSEPPE ELENA / PER / PASSATEMPO / agli / *Amatori del disegno*. // Milano / *Presso l'Autore Cont.^{da}* [della Cerva n. 345] e presso i principali Negozi di Stampe. [1836-8]. Titolo a caratteri litografici; le parole tra parentesi quadre sono manoscritte. In-4°. Le tavole sono di solito senza titolo. Sono firmate a facsimile di firma Elena, di solito in basso a sinistra. Recano l'indicazione: *Lit. di P. Bertotti*, di solito a destra. Sono circondate da un doppio filetto. Elenco: 1. Specie di cippo con la parola PASSATEMPO e le iniziali v.^o I. 245×197. - 2. Barca di lago. 195×240. - 3. Contadina con gerla. 230×191. - 4. POZZO COMUNALE. Antico pozzo dinanzi a casa gotica diroccata. 252×193. - 5. Macchia d'alberi. 242×195. - 6. Signora che legge seduta accanto a tronco secolare. 243×197. - 7. Scheletro di capanna in un bosco; in primo piano a destra, uomo seduto. 233×188. - 8. Carrozza da viaggio; coppia signorile seduta ad una rustica tavola. 197×242. - 9. VICINANZE DI VARESE. Cascata di un torrente. 212×240. - 10. Cappelletta diroccata sull'orlo di una strada di bosco; davanti ad essa, donna in preghiera. 192×234. - 11. Bosco montano percorso da un torrente. 195×240. - 12. Smottamento di terreno presso un sentiero di montagna. 199×242. - 13. Gruppo di macigni e macchia di canne. 195×236. - 14. ORNATO NEL 1700. Ricco camino barocco; accanto, vecchio in costume antiquato. 250×194. - 15. Fontana in un bosco montano; l'acqua sgorga da un canaletto in una rustica vasca. 242×194. - 16. Laghetto con chiusa presso un antico e rustico edificio. 200×242. - 17. FIUME LATTE. 250×194. Vedi n. 27. - 18. CASTELLO DI DERVIO

SUL LAGO DI COMO. 204×242. Vedi n. 27. - 19. PONTE PRESSO MAGENTA. 204×238. Vedi n. 27. - 20. Piccolo spazzacamino. In basso a sinistra: *Molteni dip.* 245×198. Vedi n. 8. - 21. Torrente montano in piena. In basso a sinistra: *M. Azeglio dis.* 195×233. Vedi n. 9. - 22. Voltone di casa rustica, con mucca; al di là intravedesi tratto di facciata di casa civile. 198×240. - 23. Ponte a due arcate su un canale; a destra, in primo piano, un albero. 198×245. - 24. CHIAVENNA. 204×238. Vedi n. 27/4. - 25. Porta medioevale di un paese cui mette un ponte a più arcate. 196×240. - 26. Vecchio tronco d'albero in un bosco montano. 245×198. - 27. PIAZZA COMUNALE. Vecchie case di un villaggio montano costruite con sassi. 220×240. - 28. Casa rustica di montagna con davanti un recinto diroccato; in primo piano, un asino presso una mangiatoia. 200×245. - 29. PORTA TICINESE IN MILANO. Darsena. 205×238. Vedi n. 27. - 30. Figura di guerriero racchiusa in un'armatura con lancia e mazza. 243×198.

L'opera è annunciata nella *Bibliografia Italiana*, Milano, edit. Stella, a. 1836, n. 3565; a. 1837, n. 2369; a. 1838, n. 1280. Vedi anche *Gazzetta di Milano*, 6 maggio 1837 con articolo elogiativo di Lambertini ed elenchi pubblicazioni a cura dell'Ufficio di censura. Parecchie tavole dell'opera compariranno in: *Il Paesista. Studi dal vero per istruzione*, Milano, circa 1870, vedi n. seguente.

L'opera completa è posseduta dalla Bibl. di Brera (Z EE V 39); in Racc. Bertarelli spezzatura comprendente i primi 14 numeri (Vol. U 113), più alcune tav. sciolte (P.v. Cart. m. 75-11, Chiavenna; Op. R61, Porta Ticinese; Lit. Cart. m. 22-12, torrente in piena; Costumi Cart. p. 1, Spazzacamino). *Figura 5* (tav. 8); 6 (tav. 10).

Tavole inserite nella raccolta: IL PAESISTA / *Studj dal Vero* / PER / ISTRUZIONE / 1.^o [-2.^o, -3.^o] CORSO // Milano presso P. Bertotti Litografo editore. Sul frontespizio del 2.^o Corso è aggiunto il domicilio dell'editore: *Corso Vittorio Emanuele n.^o 16*. Circa 1870. Ristampe di vecchie stampe litografiche del periodo 1835-1855 circa.

Contiene le seguenti litografie dell'Elena, per lo più comparse nella raccolta *Studj... per passatempo agli Amatori di disegno*, 1836-8, vedi n. 6, e 2 nella raccolta *Curiosità naturali e monumentali di Lombardia*, 1852-3, vedi n. 72:

Nel fascicolo del 1.^o corso: 1. Pozzo di campagna protetto da tettuccio.

In basso a sinistra: *Elena*, 226×182. - 2. Gruppo di macigni e macchia di canne, vedi n. 6/13. - 3. Vecchio tronco d'albero in un bosco montano, vedi n. 6/26. - 4. Carro con bigoncia presso case diroccate. In basso a sinistra: *Elena*; sotto il doppio filetto a destra: *Milano Lit. di P. Bertotti*. 196×238.

Nel fascicolo del 2.^o corso: 5. Gruppo di macigni. In basso a destra: *Elena*; sotto il doppio filetto nel mezzo: *Lit. Bertotti in Milano*; sopra: IL PAESISTA. 194×225. - 6. Scheletro di capanna in un bosco, vedi n. 6/7. - 7. Cappelletta diroccata sull'orlo di una strada di bosco, vedi n. 6/10. - 8. Antico pozzo dinanzi a casa gotica diroccata, vedi n. 6/4, ma senza titolo. - 9. Signora che legge seduta accanto a tronco secolare, vedi n. 6/6. - 10. Casa rustica di montagna con davanti un recinto diroccato, vedi n. 6/28. - 11. Voltone di casa rustica con mucca, vedi n. 6/22. - 12. Lavena sul Lago di Lugano, vedi n. 72/34, ma senza titolo e ritagliata ai lati. - 13. PORTA TICINESE IN MILANO, vedi n. 6/29. - 14. Modelli di disegno elementare: sopra, un carro a due ruote carico di botti; sotto, contadino con ciotola e brianzuola che fa calza accanto ad un arcolaio. In basso a sinistra: *Elena*. 250×187.

Nel fascicolo del 3.^o corso: 15. Modelli di disegno elementare: in alto, giuocatori di bocce; su una linea mediana, figure di animali e di una sedia; in basso, asino bardato e carretto. In basso a sinistra: *Elena*. 250×186. - 16. Cascata di Pianazzo presso Chiavenna, vedi n. 72/37, ma senza titolo e ritagliata ai lati. - 17. PALAZZO COMUNALE DI MONZA. In basso verso sinistra: *Elena*. Sotto il doppio filetto a destra: *Lit. di P. Bertotti*. 254×195. - 18. Modelli di disegno elementare su quattro file: figure di popolani e di civili ora isolate ora in gruppo, 2 cani, 1 mucca ed 1 gatto. Non firmata. 242×186. - 19. Panorama di Como, vedi n. 72/21, ma senza titolo e ritagliata ai lati. 160×232. - 20. Due nonni con il nipotino raffigurati a mezza figura. In basso a sinistra: *Elena*. 190×233. (Op. R 60-2).

8

[Piccolo spazzacamino]. Sotto la figura a sinistra: *Molteni dip.*; a destra: *Elena dis.* Sotto il doppio filetto che circonda la figura, nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti*. 245×198. Figura di piccolo spazzacamino tutto intrizzito che batte i piedi per il freddo. Fa parte della raccolta *Studi di Giuseppe Elena per passatempo agli amatori del disegno*, 1836. Vedi n. 6/20. BERT.-MONTI, p. 674, riproduzione; ARRIGONI, 1347, con riproduzione. (Costumi Cart. p.).

92



FIG. 14 - (Cat. 60/1). Torre romana al Monastero Maggiore.

[Torrente in piena]. Sotto l'orlo della litografia e sopra il doppio filetto che la circonda, a sinistra: *M. Azeglio dis.*; a destra: *Elena dis.* Sotto il doppio filetto a sinistra: *Lit. P. Bertotti.* Il torrente si divide in due rami formando in primo piano una penisola; uno di essi ha isolato una casetta. 195×232. Fa parte della raccolta *Studi di Giuseppe Elena per passatempo agli amatori del disegno*, 1836, vedi n. 6/21. (Lit. Cart. m. 22-12).

LA VENDETTA / Quadro di Massimo d'Azeglio. Sotto l'orlo della scena, a sinistra: *G. Elena*; a destra: *Lit. di P. Bertotti.* 183×225. Trovasi inserita in: *Lombardia Pittoresca*, 1836, vedi n. 26/24.

BATTAGLIA DI GARIGLIANO TRA FRANCESI E SPAGNOLI NEL 1500. Sotto la scena, sopra il doppio filetto che la circonda, a sinistra: *M. Azeglio dip.*; a destra: *G. Elena dis.* (entrambi i nomi a facsimili di firma); nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti.* Sotto il titolo: *Milano presso P. Bertotti giù del ponte di Tosa strada S. Damiano N.° 300. e sulla Corsia de' Servi N. 580.* [1836]. 247×289. La battaglia si svolge presso un ponte di barche.

La litografia, come le 3 seguenti, fa parte della serie annunciata nella *Bibliografia Italiana*, Milano, edit. Stella, a. 1836, n. 3400, con il titolo: «Quadri di paesaggio e di genere dei più distinti artisti moderni disegnati in litografia da Giuseppe Elena. Milano, presso Pietro Bertotti litografo giù del ponte di P. Tosa n. 300 e sulla corsia del Duomo n. 580». Probabilmente non uscì che il 1.° fascicolo di 4 tavole indicato in quell'annuncio. Vedi anche il bollettino delle pubblicazioni a cura dell'Ufficio di censura (appendice I).

La litografia, come le 3 seguenti, venne ripubblicata in: *Ricordo della Lombardia. Raccolta di vedute, costumi popolari ed altro appartenenti a questa regione*, Milano, Pietro Bertotti editore, circa 1880. Esempio nella Biblioteca di Brera. (S A Y 42). Visto in tale raccolta la tavola descritta.

IL LAGO DOVE FERRAÙ HA PERDUTO L'ELMO. Sotto la scena, sopra il doppio filetto che la circonda, a sinistra: *M. Azeglio dip.*; a destra: *G. Elena dis.* (entrambi i nomi a facsimile di firma); nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti.* Sotto il titolo: *Milano presso P. Bertotti Litografo giù del Ponte di P.^a Tosa strada S. Damiano N.° 300. e sulla corsia de' Servi N. 580.* 249×288. Vedi n. antecedente. (Lit. Cart. m. 25-59). Figura 3.

PORTO DI LAGO. Sotto la scena, sopra il doppio filetto che la circonda, a sinistra: *M. Azeglio dip.*; a destra: *G. Elena dis.* (entrambi i nomi a facsimile di firma); nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti.* Sotto il titolo: *Milano presso P. Bertotti Litografo giù del ponte di P.^a Tosa strada S. Damiano N.° 300. e sulla Corsia de' Servi N.° 580.* 247×291. Barche presso una riva. Vedi n. 11 (Bibl. di Brera).

STRADA DELLA CAMPAGNA ROMANA. Sotto la scena, sopra il doppio filetto che la circonda, a sinistra: *M. Azeglio dip.*; a destra: *G. Elena dis.* (entrambi i nomi a facsimile di firma); nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti.* Sotto il titolo: *Milano presso Pietro Bertotti Litografo. Giù del ponte di P.^a Tosa Strada S.^a Damiano N.° 300. e sulla Corsia del Duomo N. 580.* 252×292. A sinistra, uno stagno con un abbeveratoio. Vedi n. 11 (Bibl. di Brera).

Tavole in: MISCELLANEA / PITTORICA - RICREATIVA / AGLI / Ammiratori delle Belle Arti / ESEGUITI DAL / Sig. Giuseppe Elena / ED ALTRI VALENTI ARTISTI // presso la / LITOGRAFIA DI GIUSEPPE PAGANI GIÀ PREMIATO / più volte con Medaglia d'Argento dall'I.R. Governo di Lombardia / MILANO / Contrada di S. Giov. Guggirolo n. 4683 / QUEST'OPERETTA / Composta di [spazio vuoto] Tavole / è deposta all'I.R. Bib.^{ca} / PREZZO / del presente fascicolo / Austriache Lire [senza cifre]. Frontespizio figurato; il titolo è su tavola appoggiata a cavalletto (non sembra lavoro dell'Elena). [1837]. In-8°; tavv. 17 non numerate. Elenco delle tavole:

1. Putto alato dormiente, entro cornice barocca. Non sembra dell'Elena. 130×177. - 2. Soggetto come sopra; il putto ha ali di farfalla. - 3. Veduta di paese; vi domina un arco che sembra serva d'ingresso alla strada principale. Entro cornice barocca. Non firmato, ma evidentemente dell'Elena. 175×130. - 4. Gruppo di case dominate da campanile, in riva a lago. Entro cornice barocca. Sotto la veduta a destra, la sigla dell'Elena; nel mezzo: *Milano Litog. Pagani*. 175×130. - 5. Rovine di castello. Entro bordura geometrica. In basso a sinistra, sigla (?) dell'Elena; sotto: *Mil. Lit. Pagani*. 184×135. - 6. *Casupola de Pescatori*. Entro bordura geometrica. Sotto la veduta a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Mil.^{no} Litog. Pagani*. 185×180. - 7. *Ponte degli Olocati in Milano*. Inizio del ramo del Naviglio detto di Via Arena o Via Olocati; a destra, gruppo di case avanzo di un antico fortilizio. Entro bordura geometrica. Sotto la veduta a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Mil.^o Litog. Pagani*. 137×182. - 8. *Cascina*. Entro bordura geometrica. Sotto la veduta a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Mil. Litog. Pagani*. 136×180. - 9. *Antica Torre di Revere*. Entro bordura geometrica. Sotto la veduta a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Mil.^{no} Litog. Pagani*. 135×182. - 10. Cappelletta in riva a lago. Entro bordura geometrica. Sotto la veduta a sinistra: *Elena*. 182×136. 11. *PASTORECCIA*. Contadina che dipana del filo da un arcolaio fuori di un casolare accanto cui scorre un torrente montano. Sotto la veduta a destra: *G. Elena dis.* Sotto la cornice data da rilievo della carta: *Milano Litog. di Gius. Pagani*. Parte litografata 127×130. - 12. *CASLANO*. In basso della veduta a sinistra: *G. Elena dis.* Sotto la cornice data da rilievo della carta: *Milano Litog. di Gius. Pagani*. Parte litografata. 120×135. - 13. *RICREAZIONE*. Signora seduta che mostra un album ad una bambina in piedi. Sotto la figura a sinistra: *L.^{do} Massieri dis.*; a destra: *Milano Litog. Pagani*. Modesto lavoro a cui l'Elena deve ritenersi estraneo. 114×140. - 14. *Le Muse*. Sotto il disegno nel mezzo: *Milano Litog. Pagani*. Non è dell'Elena. 105×132. - 15. *I sei Borghesi di Calais*. Sotto il disegno nel mezzo: *Milano Litog. Pagani*. Non è dell'Elena. 100×110. - 16. *SACRATO*. In primo piano, muricciuolo con cancellata da cui esce un sacerdote. In basso a sinistra, iniziale dell'Elena; sotto la cornice data da rilievo della carta: *Milano Litog. di Gius. Pagani*. Parte litografata. 125×136. - 17. *FIUME TRALLO*. Torrente montano. In basso della veduta a destra: *G. Elena dis.* Sotto la cornice data da rilievo della carta: *Milano Litog. di Gius. Pagani*. Parte litografata 123×145.



FIG. 15 - (Cat. 60/2). Torre superstita della Porta di S. Ambrogio.

Troviamo annunciata l'opera in *Bibliografia Italiana*, Milano, edit. Stella, nov. 1837, n. 2317 (come già completa di 17 tavole), e nel bollettino delle pubblicazioni curato dall'Ufficio Censura pure sotto il mese di novembre 1837. Visto l'esemplare posseduto dalla Marciana di Venezia (LXXX IV C 5-45727. Catalogo 1841).

16

« Ornamenti di ogni genere per uso delle arti, disegnati da Giuseppe Elena ». Milano, litografia Vassalli, 1839. In-4°. Indicazione data dalla *Bibliografia Italiana* dello Stella, 1839, p. 205, n. 2148 e dal bollettino delle pubblicazioni a cura dell'Ufficio della Censura del luglio 1839. Vi si annuncia l'uscita del 1° fascicolo di 4 tav.

17

[Interno di ricco salotto barocco; ad una signora assisa su un divano, un signore in vestaglia legge una lettera presentata, pare, da un giovinetto]. In basso nel mezzo la sigla G.E.; sotto nel mezzo: *Milano Litog. Vassalli*. Circa 1840. 202×235. (Ornato, Cart. p.).

2) VEDUTE

18

COLONNE PRESSO S.^t LORENZO IN MILANO. Sotto la veduta da sinistra a destra: *Migliara dip.* - *G. Elena dis.* - *Mil.^o Lit. Elena*. 247×275. In: *Viaggio pittorico nel Regno Lombardo Veneto...* pubblicato dall'Elena, 1828, vedi n. 183/2. Il colonnato è veduto dalla parte interna venendo da Porta Ticinese. ARR.-BERT. P.v., n. 2033; ARR., n. 162 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 7-8).

19

LECCO. Sotto la veduta a sin.: *M. Gozzi dip.*; a destra: *G. Elena dis.* Sotto il tit.: *Milano Lit. Elena*. [1828 o 1829]. 190×240. La città è a destra della tavola. (Bibl. di Brera).

98

20

POSTERIORE DEL DUOMO DI MILANO / *Visto dal Vicolo del Campo Santo*. Sotto la veduta a sinistra: *G. Elena dis.* 1830; a destra: *Lit. Elena*. 233×160. Riduzione della veduta indicata al n. 178. ARR., n. 558 (Bibl. di Brera).

21

« Parte superiore del Duomo di Milano vista dalla Piazza di S. Paolo ». Titolo desunto da indicazione di catalogo relativa ad esemplare smarginato, e quindi privo di titolo, posseduto dalla Raccolta Bertarelli. Sotto la veduta a sinistra: *G. Elena dis.* 1830; a destra: *Lit. Elena*. 218×160. ARR.-BERT., P.v., n. 2159; ARR., n. 559 (P.v. Cart. p. 3-6).

22

[La Contrada di Palazzo Reale vista venendo dalla Contrada Larga]. Circa 1830. Visto esemplare smarginato. 295×215. A sinistra, il campanile e l'abside di S. Gottardo; nello sfondo, le guglie del Duomo. In primo piano a destra, edificio in demolizione. ARR.-BERT., P.v., n. 3187; ARR., n. 826 con riproduzione. (P.v. Cart. p. 9-95).

23

[Serie di vedute milanesi]. Sotto le vedute a sinistra: *G. Elena dis. dal vero* e varianti; a destra: *Lit. di P. Bertotti*; sotto il tit. nel mezzo: *Milano presso Pietro Bertotti litografo lungo il Naviglio di P.^{ta} Tosa Strada di S. Damiano N.° 300 o Milano presso Pietro Bertotti Litografo giù del Ponte di Porta Tosa N.° 300 con Negozio Corsia del Duomo N. 580* e formule simili. Talvolta manca tale indicazione. Titoli a caratteri lapidari vuoti. [1831 ed anni seguenti]. Vedute circondate da doppio filetto e da uno semplice. Circa 255×300.

Conosciamo i soggetti: 1. MILANO. Panorama preso da Porta Ticinese. - 2. CHIESA DI S. AMBROGIO IN MILANO. Interno. - 3. CORSO DI PORTA TICINESE IN MILANO. All'altezza delle Colonne di S. Lorenzo. - 4. BORGO DI PORTA ORIENTALE IN MILANO / *Negli ultimi giorni di Carnevale*. Attuale Corso Venezia, tratto verso la Porta. - 5. DUOMO DI MILANO. Facciata di scorcio e fianco destro. - 6. NAVIGLIO DELLA MARTESE IN MILANO. Veduta di largo respiro presa dai Bastioni nel punto dove sono sottopassati dal Naviglio. - 7. PIAZZA BORROMEO IN MILANO.

99

Con effetto di neve. - 8. PIAZZA DEL VERZARO IN MILANO. Ora Piazza S. Stefano. - 9. PORTA ROMANA. - 10 ARCO DI PORTA TICINESE IN MILANO.

Della serie fanno parte almeno altre 11 vedute di altri autori od anonime. Le une e le altre vennero ripubblicate in *Ricordo della Lombardia*, Milano, edit. Pietro Bertotti, circa 1880. Esemplare Bibl. di Brera (S.A.Y. 42).

Tre tavole della serie furono esposte all'Esposizione di Brera del 1831 (*Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano*, 1831, p. 62-3). Altre ancora furono presentate all'Ufficio di censura nel corso del 1832. BERT.-MONTI, pag. 738, 766, 782, riproduzioni tav. 7, 4, 8; ARR.-BERT., *P.v.*, n. 1921, 2069, 2794, 3194, 2996; ARR.-BERT., *S.s.*, n. 4161; ARR. n. 53 e 195 con riproduzioni tav. 3-4, 6-8. In Racc. Bertarelli, solo le tav. 2-4, 6-8, 10. (P.v. Cart. m. 6-55, 7-12, 8-66, 9-9, 9-29; Costumi Cart. m. (tav. 4); Racc. Beretta C² 249 (tav. 6)). *Figura 7* (tav. 4); 8 (tav. 6).

24

« Vedute n. 5 in un sol foglio disegnate da Elena, cioè Lago di Lugano, Tremezzina, Lago di Como, Galleria De-Cristoforis, Ponte di Rinaldino nei Monti di Brianza ». Lit. Bertotti. Dal bollettino delle pubblicazioni curato dall'Ufficio di Censura, mese di novembre 1832.

25

Vedute inserite in *Cosmorama Pittorico*, a. I, 1835, p. 113, 116, 124 e 138. Litografie del tipo detto a penna cioè imitanti un disegno fatto con inchiostro. Titoli in caratteri tipografici.

Sono: 1. LE COLONNE DI S. LORENZO. In basso nel mezzo: G. Elena; sotto la veduta a sinistra: Lit. Gallina (?). 207×148. Le Colonne sono vedute dalla parte interna venendo da Porta Ticinese. - 2. IL CASTELLO DI CUASSO IN LOMBARDIA. In basso a destra: G. Elena. 135×150. - 3. LE CAVE DI VIGGIÙ. In basso a destra: G. Elena. 195×145. - 4. ARCO DI PORTA TICINESE IN MILANO. Propileo di Porta Ticinese. In basso a sinistra: G. Elena. 153×198.

I disegni delle vedute n. 2 e 3 compaiono nella *Lombardia Pittoresca*, vedi n. 26 / 72 e 58. Si trovano anche pubblicate a parte, senza testo. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 3849, 3905; ARR., n. 180 / 1 e 2. (Vol. T 22; P. v., Cart. p. 9-33).

100



FIG. 16 - (Cat. 72/10). Mulino in Brianza.



FIG. 17 - (Cat. 72/33). Castello di Binasco.

LOMBARDIA PITTORESCA / o / *Disegni di ciò che la Lombardia chiude di più interessante / per le arti la storia la natura / levati dal vero / DA GIUSEPPE ELENA / Con le relative illustrazioni appositamente scritte dai Professori / CESARE CANTÙ E MICHELE SARTORIO. / VOLUME I. // Milano / presso Ant.° Fortunato Stella e Figli / 1836. [- VOLUME II. // Milano / Presso Andrea Ubicini / 1838]. In-4° oblungo; 2 frontespizi a caratteri litografici, complessivamente 200 tavole in litografia tranne 15 incise, ognuna accompagnata da 1 p. di testo; inoltre nel 1.° volume, 1 carta con l'indice e pag. 6 di testo.*

Vi ha una seconda edizione con lo stesso titolo, con un nuovo frontespizio litografico riccamente ornato disegnato da Grob e stampato dalla lit. Richter e C. di Napoli, senza indicazione edit. e con la data 1861.

Di questa seconda edizione fu fatta nel 1964 un'edizione fotostatica della « Casa del Libro » di Gustavo Brenner di Cosenza.

L'opera originale uscì a dispense di 4 tavole più le pag. del testo. Entro il 1837 erano pubblicate 23 dispense del 1.° vol.; tra il 1838 ed il 1841 le 24.^a e 25.^a e le 25 dispense del 2.° vol. Il prezzo complessivo dell'opera era di lire italiane 87.

Vedine l'annuncio editoriale in *Bibliografia Italiana* pubblicata a Milano dallo Stella, a. 1836, n. 78, 653, 1812, 2838, 2244, 2559, 3142;; a. 1837, n. 312, 539, 915, 1360, 1743, 1958, 2307;; a. 1838, n. 59, 696, 1150, 2446, 3061; a. 1840, n. 1767; 1841, n. 145, 700, 1481. Vedi anche *Biblioteca italiana*, pure di Milano, a. 1837, tomo LXXXVX, pp. 97-8.

Sotto le vedute o sotto le bordure dei due filetti, a sinistra: *Elena*, per lo più a facsimile di firma (o *G. Elena dis.* o *G. Elena*); a destra: *Lit. di P. Bertotti* (o *Lit. Bertotti* o *Milano Lit. di P. Bertotti* o *Milano Lit. Bertotti*) o, meno frequentemente, *Litogr. di Fr. Guarisco* (o *Litogr. di Guarisco* o *Litogr. Istitut. di Fr. Guarisco* o *Prem. Lit. di F. Guarisco*). Nelle tavv. 6, 46, e 102 manca la firma dell'Elena; nelle due ultime manca anche l'indicazione della litografia. Nelle tavv. 8, 30, 63-4, 79, 81, 100, 104 e 112 manca l'indicazione della litografia; rare volte questa è a sinistra o nel mezzo.

Elenco delle vedute dell'Elena (negli esemplari esaminati non si è riscontrata la medesima distribuzione delle tav. nei 2 volumi; ci siamo attenuti all'ordine dell'esemplare della Bibl. di Brera, perchè segue le sequenze dell'indice): Vol. 1.° [Milano, città]: 1. PANORAMA DI MILANO.

Da Porta Ticinese. - 2. UN INTERNO DEL DUOMO DI MILANO. - 3. IL DUOMO DI MILANO. (*Tav. III*). Veduta dell'abside. - 4. DUOMO DI MILANO (*Tav. IV*). Facciata. - 5. INTERNO DELLA CHIESA DI S. AMBROGIO IN MILANO. - 6. PULPITO DI S. AMBROGIO IN MILANO. - 7. STENDARDO DI S. AMBROGIO. Portato in processione. - 8. PONTE DEL TROFEO FUORI DI P. TICINESE IN MILANO. - 9. ARCO DELLA PACE IN MILANO NEL NOVEMBRE 1835. In costruzione. - 10. ARCO DEL SEMPIONE (*Tav. II*). - 11. PONTE DI PORTA NUOVA. Con gli archi. - 12. PIAZZA DELLA VETRA IN MILANO. - 13. PORTA COMASINA IN MILANO. - 14. GIARDINI PUBBLICI DI MILANO. - 15. ARENA, OSSIA ANFITEATRO DI MILANO. Con spettacolo di naumachia. - 16. PONTE DI PORTA ROMANA IN MILANO. - 17. CHIESA DI S. FEDELE IN MILANO. - 18. PALAZZO MARINO IN MILANO. - 19. I.R. VILLA IN MILANO. - 20. GALLERIA DE CRISTOFORIS. - 21. COLONNE DI S. LORENZO IN MILANO. - 22. AVANZI DELLE ANTICHE MURA DI MILANO NEL MONASTERO MAGGIORE. - 23. SALA DI ASILO DI S. NAZZARO IN MILANO. - 24. LA VENDETTA / *Quadro di Massimo d'Azeglio*. Vedi n. 10. - 25. ESPOSIZIONE NELLE SALE DI BRERA IN MILANO. - 26. CASTELLO DI MILANO. Fronte verso la città. - 27. PIAZZA DEI MERCANTI IN MILANO. Palazzo dei Giureconsulti. - 28. SANTA MARIA DELLE GRAZIE IN MILANO. Vista dalla strada laterale.

[Milano, Provincia]: 29. GIARDINO TRAVERSI IN DESIO. - 30. TORRE GOTICA NEL GIARDINO TRAVERSI DI DESIO. - 31. BADIA DI CHIARAVALLE. - 32. IL LAMBRO A MELEGNANO. - 33. SESTO CALENDE. - 34. CERTOSA DI CARIGNANO. - 35. PONTE DI BOFFALORA. - 36. GERNETTO. Parco della Villa. - 37. IMBOCCATURA DEL NAVIGLIO DELLA MARTESANA a Trezzo. - 38. BASILICA DI MONZA. Facciata di scorcio. - 39. MONASTERO DELLA SIGNORA DI MONZA. - 40. PALAZZO DEL COMUNE DI MONZA. Arengario. - 41. MIRABELLO NEL PARCO DI MONZA. - 42. PALAZZO DELL'I.R. VILLA DI MONZA. - 43. GIARDINO DELL'I.R. VILLA DI MONZA. Edificio detto la Torre. - 44. PORTA MILANO IN MONZA. - 45. IL NAVIGLIO E IL LAMBRO. - 46. PONTE DI GORLA. - 47. GIARDINO DI LAINATE. - 48. PONTE DI SAN ROCCO A VIMERCATE. - 49. ECO DELLA SIMONETTA. Palazzo. - 50. SANTUARIO DI RHO. - 51. SANTUARIO DI SARONNO.

[Provincia di Pavia]: 52. TORRI DI PAVIA. - 53. CASTELLO DI Binasco. - 54. PONTE DI GAGGIANO. - 55. ABBIATEGRASSO. - 56. SBocco DEL NAVIGLIO IN TICINO PRESSO PAVIA. - 57. PONTE DI MAGENTA.

Vol. 2.° [Provincia di Como]: 58. CAVE DI VIGGIÙ. Vedi n. 25/3. - 59. ALZATE. - 60. LAGO DI VARESE E MONTE ROSA. - 61. MADONNA

DEL MONTE DI VARESE. - 62. LAGO DI VARESE VISTO DAL GAGGIANO. - 63. VARESE. Panorama. - 64. PUNTA DI BELLAGIO, LAGO DI COMO. - 65. GALBIATE E I MONTI DI LECCO. - 66. IL PORTO DI COMO. - 67. GALLERIA DI VARENNA. - 68. MONTE LEGNONE. - 69. FIUME LATTE. - 70. PORTA TORRE DI COMO. - 71. BUCO DEL PIOMBO. - 72. CASTELLO DI CUASTO (Cuasso). Vedi n. 25/2. - 73. CASTELLO DI BRIVIO. - 74. DOMASO E GRAVEDONA. - 75. CANTÙ. Chiesa. - 76. MANDELLO E MONCODENO. - 77. CASTELLO DI DERVIO. - 78. ROTONDA D'INVERIGO. - 79. I LAGHI DEL PIANO D'ERBA. - 80. COSTA D'AGLIATE. - 81. PARTE DEL LAGO DI LUGANO. - 82. LAGO DI LUGANO. Veduta panoramica dalla stretta di Lavena. - 83. CAMERLATA E CASTELLO BARADELLO. - 84. LECCO. - 85. L'ADDA AD IMBERZAGO. - 86. ISOLA COMACINA.

[Provincia di Cremona]: 87. IL DUOMO DI CREMONA. - 88. GIARDINO PICENARDI SOMMI. (Tav. I). - 89. GIARDINO PICENARDI SOMMI. (Tav. II). - 90. BATTISTERO DI CREMONA. - 91. PORTA OGNISSANTI IN CREMONA. - 92. PIAZZA PICCOLA IN CREMONA. - 93. PIAZZA DI CASAL MAGGIORE.

[Provincia di Lodi]: 94. LODI. Panorama. - 95. DUOMO DI LODI.

[Provincia di Brescia]: 96. SCAVI DI BRESCIA del Tempio Capitolino. - 97. BROLETTO DI BRESCIA. - 98. DESENZANO E LAGO DI GARDA.

[Provincia di Bergamo]: 99. BERGAMO. Panorama. - 100. LA CAPPELLA COLLEONI IN BERGAMO. - 101. ATENEIO DI BERGAMO. - 102. PONTE SAN PIETRO. - 103. SCAVI DELLA LIGNITE DI LEFFE.

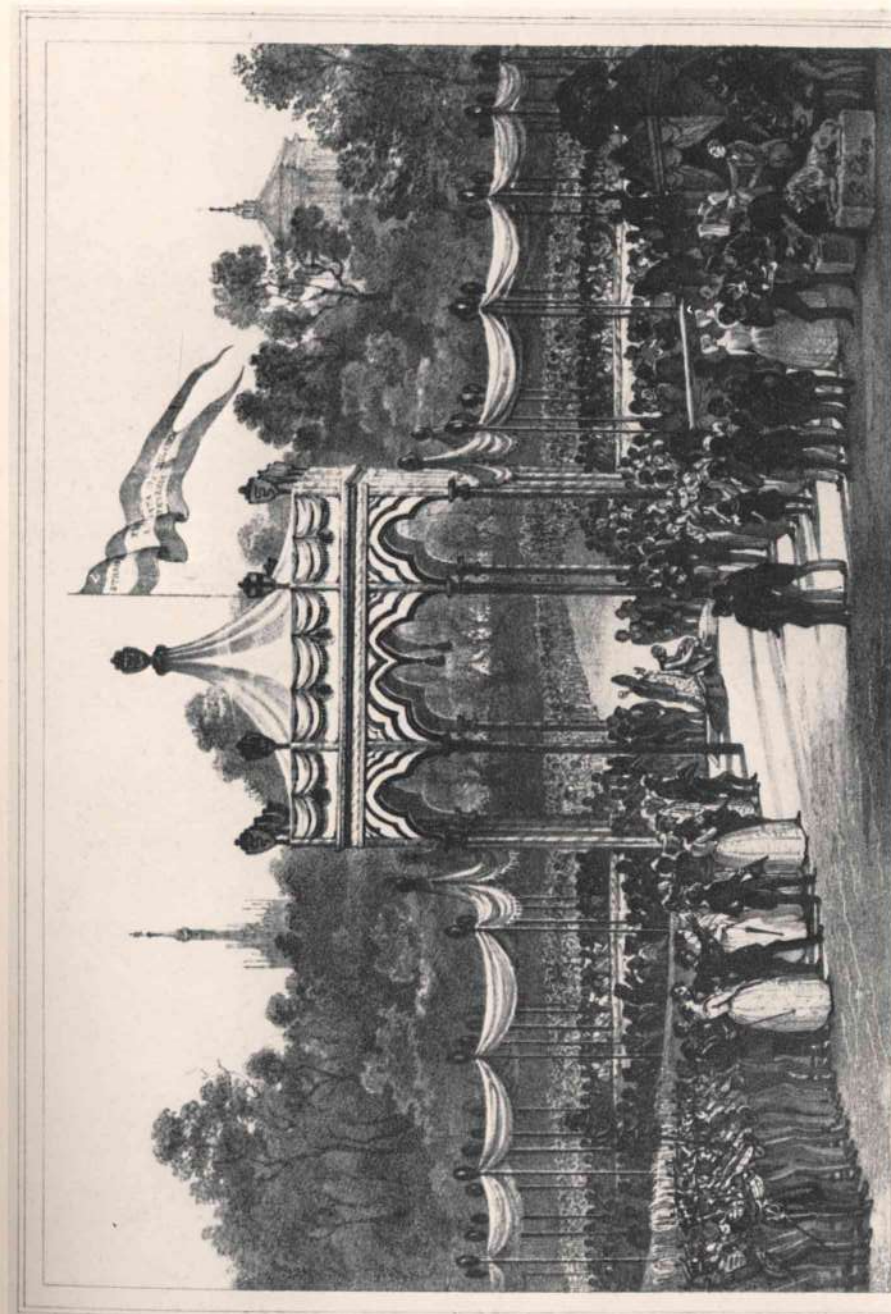
[Provincia di Sondrio]: 104. STRADA DELLA SPLUGA NELLA VALLE DI S. GIACOMO. - 105. CHIAVENNA. - 106. BAGNI DI BORMIO. - 107. CASCATA DI PIANAZZO. - 108. GHIACCIAJ DELLA SPLUGA. - 109. RIVA DI CHIAVENNA.

[Provincia di Mantova]: 110. MANTOVA. Panorama. - 111. PIAZZA DI S. PIETRO IN MANTOVA. - 112. IL PO' TRA REVERE ED OSTIGLIA. - 113. PALAZZO DEL TE.

BERT.-MONTI, pp. 571, 683, 786, 837, 846, riproduzioni tav. 7, 23, 12, 11, 26, 9; CALABI, pp. 78 segg.; ARR., n. 181 con riproduzioni tav. 7-9, 12, 14, 16, 23, 25-26. Figura 9 (tav. 8); 10 (tav. 9); 11 (tav. 39).

27

1. FIUME LATTE. Ponte sul torrente. 254×194. - 2. CASTELLO DI DERVIO SUL LAGO DI COMO. 204×243. - 3. PONTE PRESSO MAGENTA.



SOLENNI POSIZIONE DELLA PIETRA ANFICALE
della Strada Ferrata Ferdinandea Lombardo-Veneta
avvenuta il giorno 30. Maggio 1853 alla stazione di Milano presso Porta Ticinese
ALLA DIREZIONE DELLA SOCIETÀ.

FIG. 18 - (Cat. 87). Posa della prima pietra della Strada Ferrata.

204×238. - 4. CHIAVENNA. Ponte su un torrente; statua sul parapetto. 204×238. - 5. PORTA TICINESE IN MILANO. Darsena del Naviglio; nello sfondo, il propileo. 205×238. In basso delle vedute: *Elena*; sotto il doppio filetto che le circonda: *Lit. di P. Bertotti* (o *Milano Lit. di P. Bertotti*). Pubblicate in: *Studj di Giuseppe Elena per passare tempo agli amatori di disegno*. 1836-8, vedi n. 6/17-19, 24, 29; per la veduta *Porta Ticinese*, anche n. 7/13. ARR.-BERT., P.v., n. 2992; ARR., n. 650 (ved. n. 5) con riproduzione. Fig. 12 (Tav. 4).

28

1. Ponte degli Olocati in Milano. - 2. Antica Torre di Revere. - 3. Caslano. - 4. Fiume Trallo. Pubblicate in: *Miscellanea pittorica ricreativa... eseguiti dal Sig. Giuseppe Elena ed altri valenti artisti presso la Litografia di Giuseppe Pagani...*, Milano 1837. Vedi n. 15/7, 9, 12, 17. Della veduta n. 1 esistono esemplari senza titolo, con l'indicazione editoriale nel mezzo e con la cornice in rilievo. ARR.-BERT., P.v., n. 2479; ARR., n. 651 con riproduzione. (P.v. Cart. p. 3-86).

29

MILANO. Panorama preso da Porta Venezia. In basso della veduta nel mezzo: *G. Elena*; sotto la veduta a sinistra: *Giuseppe Elena disegnò dal vero*; a destra: *Litog. Istit. di Fr. Guarisco*. [1838]. 410×738. Al di là dei cancelli della Porta Venezia, vedesi d'infilata un buon tratto del corso. Trattasi con tutta probabilità della litografia esposta all'Esposizione di Brera del 1838 e ricordata in *Le Glorie delle Belle Arti esposte nel Palazzo di Brera in Milano l'anno MDCCCXXXVIII*, Milano, P. e G. Vallardi.

Esemplare nella Bibl. di Brera; alla Racc. Bertarelli, esemplare su cui a tempera ed acquarello è stata raffigurata una scena della battaglia del 4 agosto 1848 (?). ARR.-BERT. S.s., n. 3701; ARR., n. 56 con riproduzione. (S.s. g. 8-34).

30

MILANO. Panorama da Porta Ticinese. Sotto la veduta nel mezzo a facsimile di firma: *G. Elena*. Sotto la linea del titolo, a sinistra: *Heinz imp. nella Litog. di Gius. Pagani in Milano Cont.^a di S. Gio. Guggiolo* N° 4683. [1838]. 445×730.

Nel 1838 era in vendita nel Negozio dello Zuccoli sotto il Coperto dei Figini per franchi 12. Vedi *Gazzetta di Milano*, 29 aprile 1838. ARR.-BERT., P.v., n. 4137; ARR. n. 52 con riproduzione. (P.v. g. 4-3).

106

31

DUOMO DI MILANO / *All'Illus.^{mo} Sig.^r D.^r Filippo de Marchesi Villani / L'Editore DDD*. Abside del Duomo vista venendo dal Corso. Sotto la veduta a sinistra: *Gius.^e Elena dis.^o dal vero*; a destra: *Milano Litogr. Istit. di Fr.^o Guarisco*. Sotto il titolo a sinistra: *Proprietà ed edizione del Negozio Zucoli in Milano Coperto de' Figini* N.° 4075. [1838]. 522×372. Scena affollatissima di carrozze, carri, bancherelle e pedoni. La data desumesi da notizia elogiativa nell'appendice letteraria della *Gazzetta di Milano*, 20 gennaio 1838. Esemplare completo nella Biblioteca di Brera; esemplare smarginato in Raccolta Bertarelli. ARR., n. 566 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 7-80).

32

VEDUTA PROSPETTICA DELL'ARCO DELLA PACE. Sotto il doppio filetto che circonda la veduta, a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Litogr. di Guarisco*. 120×176. Sta in: SACCHI DEFENDENTE, *L'Arco della Pace a Milano descritto ed illustrato*, Milano, Omobono Manini, 1838. Nello stesso volume, sono altre 10 tavole con la pianta, il fianco, la figura della sestiga e particolari vari litografati a penna probabilmente dallo stesso Elena. ARR., n. 188. (Civ. Biblioteca d'Arte; Bibl. di Brera).

33

ARCO DELLA PACE DI MILANO. Titolo entro cartella formata in alto nel mezzo della cornice che circonda la veduta. In basso della veduta a sinistra: *G. Elena*; a destra: *Milano Lit. Gallina*. Nel lato inferiore della cornice: *Milano presso Antonio Bettali Contrada del Cappello* N.° 4027. A metà della stessa, medaglione con la testa del M.L. Cagnola Arch.^{to} inv.^{re}. Circa 1838. 400×700. ARR., n. 306 (Bibl. di Brera).

34

Tavole 6 in: ANTICHITÀ / E / SITI RIMARCHEVOLI / DELLA / CITTÀ DI MONZA / COLLE / RISPETTIVE STORICHE, LETTERARIE E ARTISTICHE / ILLUSTRAZIONI // MONZA / PRESSO L'EDITORE FERDINANDO BORSA, CARTOLAJO / Corsia di S. Pietro martire / 1838. Sulla coper-

107

tina editoriale, titolo con varianti in caratteri litografici. A tergo del frontespizio: MILANO / DALLA TIPOGRAFIA GUGLIELMINI E REDAELLI / nella Contrada di San Pietro all'Orto N. 890. In-4°; pagg. 44, tavv. 6 non num. A tergo della copertina editoriale: Fascicolo I. Le vedute sono circondate da 2 bordure l'una composta da tre filetti, l'altra da 2. Titoli fra le due bordure.

Elenco:

1. FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI SANT GIOVANNI DI MONZA. Tra le bordure a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Litogr. di Guarisco*. 190×237. - 2. I. CORONA FERREA. II. CROCE DETTA DEL REGNO. III. E IV. CROCE E CORONA DELLA REGINA TEODOLINDA CHE SI CONSERVANO NELLA CATTEDRALE DI MONZA. Tra le bordure a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di Fr. Guarisco*. 185×234. - 3. CADAVERE DI ETTORE VISCONTI / MORTO NELL'ANNO MCCCCXIII CHE SI CONSERVA INCORROTTO SOTTO IL PORTICO DEL / CIMITERO ATTIGUO ALLA BASILICA DI S. GIOVANNI DI MONZA. In basso a sinistra: *Elena*. Tra le bordure a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di Fr. Guarisco*. 242×188. - 4. PALAZZO COMUNALE DETTO L'ARENGARIO ERETTO NEL MCLXIV. In basso a sinistra: *Elena*; tra le bordure a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di Fr. Guarisco*. 244×185. - 5. PORTA MILANO E PARTE DELL'ANTICO CASTELLO DI MONZA. Tra le bordure a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Litogr. di Guarisco*. 185×236. Disegno copiato da quello dell'incisore Giulio Ces. Bianchi inserito in G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia... di Milano*, vol. I° della *Continuazione*, 1771, ed in A. FR. FRISI, *Memorie storiche di Monza e sua corte*, 1794. - 6. PALAZZO DELL'I.R. VILLA DI MONZA. Tra le bordure a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Litogr. di Guarisco*. 180×237.

Esemplare Biblioteca di Brera (Z EE V 39/7). Tav. 1 in Racc. Bertarelli (P.v. Cart. p. 9-68).

35

« Casa con Bagni di Gottardo Airoidi in Lugano ». In basso verso destra: « Elena »; sotto, al centro: « Lit. A. Veladini, Lugano ». [1838]. 208×238. Rilevansi questi dati da: O. CAMPONOV, V. CHIESA, *Lugano... nell'iconografia del passato*, Lugano, Banca Unione di Credito, 1969, pag. 62 con riprod.

108

36

Villa Lainate. Milano, Tip. Bravetta, 1840. In-16°, formato albo. Pagg. 37 di testo e tavv. 12 figurate compreso il frontespizio. La prima e ultima tavola sono sottoscritte in basso a sinistra a facsimile di firma: *Elena*. 140×205.

Le litografie sono del tipo detto a penna. Sono circondate come le pagine di testo da una cornicetta ornata dello stemma Litta e sono numerate in basso nel mezzo. Il titolo è fra le righe che formano la cornice. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 3301.

37

[Serie di vedute milanesi]. Sotto le vedute a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*; sotto il titolo nel mezzo od in parte a destra ed in parte a sinistra: *Milano presso P. Bertotti Giù del Ponte di Porta Tosa N. 300* e varianti. Circa 1840. I titoli sono ripetuti in francese. Le vedute sono circondate da un duplice filetto. 177×221. Conosciamo i seguenti soggetti: 1. PIAZZA FONTANA E PALAZZO ARCIVESCOVILE... - 2. PORTA ROMANA... - 3. CORSO DI PORTA TOSA IN MILANO... Ora via Verziere; in primo piano, la colonna monumentale. - 4. LAZZARETTO FUORI DI PORTA ORIENTALE... ARR.-BERT., *P.v.*, n. 3194; ARR., n. 196, con riproduzione veduta n. 1 (P.v. Cart. m. 72-46, 9-46; Racc. Beretta A° 55, B° 166).

38

CAFFÈ GNOCCHI NELLA GALLERIA DE-CRISTOFORIS. Accanto al margine sinistro, facsimile della firma: *Elena*. Sotto il doppio filetto che circonda la veduta nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti*. Circa 1840. 230×300. Interno del caffè. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 1480; ARR., n. 330 con riproduzione. (P.v., Cart. m. 5-41).

39

[L'Armeria di Uboldo degli Uboldi di Villareggio]. Visto esemplare smarginato. In basso a sinistra a facsimile di firma: *G. Elena*. Veduta racchiusa da bordura formata da più filetti. Circa 1840. 328×420. BERT.-MONTI, pag. 587, riproduzione; ARR.-BERT., *P.v.*, n. 1507; ARR., n. 322. (P.v., Cart. m. 5-48).

109

[Progetto di un bagno pubblico]. In basso a sinistra, facsimile di firma: *Elena*. Sotto il doppio filetto che circonda la veduta nel mezzo: *Milano Litografia di P. Bertotti*. Circa 1840. 157×280. (P.v. Cart. m. 15-36).

— Via Olmetto, circa 1840. Vedi: BALLO DEI CANI, n. 98.

COMO. Sotto la veduta a sin.: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*. Sotto il titolo: *Milano presso P. Bertotti litografo giù del ponte di Porta Tosa N.° 300 e sulla Corsia del Duomo N.° 580*. Circa 1840. Rileviamo la veduta da *Larius*, Milano, Edizioni Luigi Alfieri, tomo IV, cart. 32. Veduta presa dalla darsena; a destra, un battello.

[Panorama di Varese]. In basso verso sinistra, facsimile di firma: *Elena*. Sotto il doppio filetto che circonda la veduta, a destra: *Milano Lit. Corbetta*. Circa 1840. 300×490. (P.v., Cart. m. 15-23).

Ponte Tresa. Sotto l'orlo della veduta, a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Milano Litog. Pagani*. Circa 1840. 150×150. Tratto del paese verso il lago. ARR.-BERT., P.v., n. 3875. (P.v., Cart. p. 5-87).

Lago di Lugano. Sotto l'orlo della veduta a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*. Circa 1840. 130×150. Casa in riva al lago, in cui apresi un voltone per il passaggio. Fanciulli osservano un suonatore ambulante che fa azionare dei pupi meccanici. (P.v., Cart. p. 32-35).

[Veduta del Lago di Lugano dallo stretto di Lavena]. Visto esemplare avanti ogni lettera. Da assegnarsi all'Elena. Probabilmente eseguita per l'editore Zuccoli di Milano. Circa 1840. 349×715. (Bibl. di Brera).

VEDUTA DELLA MINIERA DI CARBONE LIGNITE NEL TERRITORIO DI LEFFE PROVINCIA DI BERGAMO. Sotto la veduta a sinistra: *Elena*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*. Con dedica all'arciduca Ranieri vicerè di Milano della ditta proprietaria della miniera. Circa 1840. 322×410. (Bibl. di Brera).

[Fabbrica di carta in Vaprio di Gio. Maglia Pigna e C.]. Sotto la veduta a destra, facsimile di firma: *Elena*. Entro cornice a rilievo stampata in azzurro. Nel mezzo sotto questa: *Milano, Priv.° e Prem.° Litog.° di Gius.° Pagani*. Circa 1840. 210×290. Veduta dell'esterno. Vedi lo stesso soggetto al n. 70. (P.v. Cart. m. 7-10). In: ARR.-BERT., P.v., n. 2051, ed in ARR., n. 770, indicata erroneamente come Cartiera Binda di Milano.

VENEZIA. Panorama. Sotto la veduta a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Milano Litog.° di P.° Bertotti*. Sotto il titolo nel mezzo: *Milano presso il Negozio Zuccoli sotto il coperto de' Figini N. 4075*. Circa 1840. 449×732. (Bibl. di Brera).

Gran salone di Padova e Ponte di Ferro in Padova. Sotto le vedute a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*. Circa 1840. 108×130. Tavole probabilmente inserite in una guida (P.v. Cart. p. 18-96, 19-2).

[Veduta di paese. da identificarsi]. Strada lungo un lago, in curva, che conduce ad un voltone aprentesi in un gruppo di case. Sotto a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Milano Litog. Pagani*. Circa 1840. 215×184. (Bibl. di Brera).

[Piazza o strada a portici di cittadina da identificarsi]. Sotto a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Milano Litog. Pagani*. Circa 1840. 220×180. (Bibl. di Brera).

52

[Paese montanò percorso da torrente]. In basso verso sinistra: *G. Elena*. Circa 1840. 225×255. (Coll. Dott. Franco Arese).

53

[Veduta di città da identificarsi]. Vi domina un palazzo neoclassico, coronato da timpano, con due corpi laterali minori arretrati e con loggiato al piano terreno cui accedesi attraverso arcate. Sotto a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Milano Litog. Pagani*. Circa 1840. 182×212. (Bibl. di Brera).

54

BAGNO DI DIANA / *Stabilimento di esercizio e scuola di Nuoto / Alla Barriera di P.^{1a} Orientale in Milano*. In basso, a sinistra, facsimile di firma: *Elena*. Sotto il filetto che circonda la veduta, a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Lit. Brison e Corbetta*. Circa 1842. 248×384. La costruzione venne inaugurata nel 1842. ARR., n. 323 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 14-32).

55

MILANO / CAPITALE DELLA LOMBARDIA. Panorama preso da Porta Ticinese. La prima riga del titolo è sopra la veduta. Da attribuirsi all'Elena. Circa 1845. 332×450. Riduzione del panorama indicato al n. 30. ARR., n. 64. (Bibl. di Brera).

56

Duomo di Milano / DAL FIANCO DESTRO. Sotto la litografia a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Milano Lit. Corbetta per P.S. Pozzi*. Più sotto a sinistra: *Milano presso l'Editore e Negoziante di stampe Pompeo Semenza S. Pozzi. Nella Galleria S. 45 46*; a destra: *Deposta all'I.R. Biblioteca*. Circa 1845. Litografia su fondo. 368×460. ARR.-BERT., P.v., n. 2219; ARR., n. 526 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 7-50).

57

N. 3 vedute inserite in *Alcune vedute della città di Vigevano, Milano*, Lit. Pagani, 1846. Sotto le vedute tra i filetti che le circondano a guisa di cornice: *Fedele Cavallasca dis. dal vero - Giuseppe Elena Litogr. - Milano Prem. Litog. Pagani*. Circa 190×210.

112



FIG. 19-20 - (Cat. 99/2; 7). Costumi popolari milanesi.

Titoli delle singole vedute: PANORAMA, O VEDUTA GENERALE DI VIGEVANO / presa dalla casa di campagna detta il Mombello del Sig.^r Vinc.^o Sassi. - PIAZZA DEL DUOMO. - LA SFORZESCA PROPRIETÀ DEL SIG. MARCHESE ROCCA-SAPORITI.

Il volume contiene pagine di testo ed altre tre tavole opere non dell'Elena. ARR.-BERT., P.v., n. 3720, 3724, 3725. (Vol. W 3).

58

[Il Verziere nei pressi della colonna del Redentore]. Litografia smarginata e quindi senza indicazione d'autore ma da attribuirsi all'Elena. 1848. (?) 300×190. Attorno alla Colonna, banchi di vendita con ombrelloni o tende e carretti di verdura. Notansi tra la folla un milite della Guardia Nazionale del '48 e bandiere tricolori con le strisce disposte orizzontalmente, il che fa supporre la data sopraindicata.

Stesso soggetto con varianti; tra l'altro con la sostituzione della divisa del milite della Guardia Nazionale del '48 con quella in uso dopo il '59 (?). Visto esemplare pure smarginato. ARR.-BERT., P.v., n. 3196, 4283; ARR., n. 439. (P.v. Cart. p. 7-28; m. 9-47).

59

Piazza del Verzaro, e Costumi popolari di Milano. Sotto l'orlo della veduta, da sinistra a destra: G. Elena dis. - Presso Carlo Alberti, Galleria De Cristoforis N. 11. 12. 13. - Lit. Frat. Terzaghi. Lit. su fondo. 290×394. Veduta dell'attuale Via Verziere; in primo piano, la base della Colonna del Redentore. Attorno ad essa si addensa una piccola folla, in cui notansi venditori ambulanti, contadini e contadine, un arrotino, un lampadista, un barbiere, un sacrestano, un pompiere ed un musicante della Guardia Nazionale del '48 che farebbe attribuire la stampa a tale anno. ARR., n. 1358 con riproduzione. (Racc. Beretta D³ 372). Figura 13.

60

[Serie di vedute di monumenti romani, medioevali e rinascimentali di Milano e provincia]. Firmate con la sigla G.E.; appena sotto la parte figurata nel mezzo: Milano Lit. Bertotti. Su fondo che forma attorno una bordura ad angoli arrotondati. Titolo nella prima riga in caratteri

114

maiuscoli filiformi, nella seconda in corsivo. Circa 1850. 235×225 o 235×300.

Conosciamo i seguenti soggetti: 1. UNICO AVANZO DELLE CENTO TORRI / che adornavano le prime mura di Milano. Torre rotonda del Monastero Maggiore. - 2. TORRE AL PONTE DI S.^t VITTORE / che faceva parte delle mura erette da Azzone Visconti ove / ora scorre il Naviglio interno di Milano. Torre superstite della Porta di S. Ambrogio. Disegno simile a quello del n. 72/3. - 3. CORTILE GOTTICO DI CASA BORROMEO. - 4. PORTA DI CASA ERBA / Alla piazza di S.ⁿ Giovanni in Conca. - PORTA DI CASA BORROMEO. I 2 portali appaiati. - 5. CHIESA DI VIBOLDONE / Architettura del 1200. - 6. CASTELLO DI LEGNANO / esistente sin dal tempo di Barbarossa.

BERT.-MONTI, pag. 824, con riproduzione veduta 2; ARR.-BERT., P.v., n. 3182, 3173, 1491, 1493, 3490; ARR., n. 212 con riproduzione vedute n. 1 e 2. (P.v. Cart. m. 9-48, 9-49, 5-43, 5-45, 10-45, 54-8). Figura 14 (tav. 1); 15 (tav. 2).

61

MILANO. Panorama preso da Porta Ticinese. Sotto l'orlo della veduta a destra: Milano Lit. de' Frat.ⁱ Terzaghi. Circa 1850. Lit. su fondo. 138×195. ARR.-BERT., P.v., n. 1170; ARR., n. 75. (P.v. Cart. p. 2-21; Racc. Beretta B¹ 83).

62

CAFFÈ GNOCCHI / alla Stazione di Milano della Strada ferrata Lombardo-Veneta. Sotto la litografia a sinistra: G. Elena dis.; nel mezzo: Ingeg.^{re} Bossi inventò; a destra: Milano Lit. Corbetta. Circa 1850. Veduta dell'esterno. Lit. su fondo. 260×350. BERT.-MONTI, pag. 707, riproduzione; ARR.-BERT., P.v., n. 1482; ARR., n. 331 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 5-42).

63

COMO. Sotto la veduta a sinistra: G. Elena dis.; a destra: Milano Lit. di P. Bertotti. Sotto il titolo nel mezzo: Milano nel Negozio Zuccoli sotto il coperto de' Figini N.^o 4075. Circa 1850. 455×728. Veduta panoramica presa da sud.; a sinistra, il colle con la Torre di Baradello. (Bibl. di Brera).

115

64

[Lago di Como; parte centrale]. Da attribuirsi all'Elena. Circa 1850. 349×712. A sinistra, l'Isola Comacina e la punta del Balbianello; a destra, la punta di Bellagio. Nel lago, un battello. (Bibl. di Brera).

65

NUOVO PANORAMA DI COMO / DEDICATO AGLI AMATORI DELLE AMENE SPONDE DEL LARIO. Sotto la veduta a sinistra: *Luigi Righini disegnò dal vero*; nel mezzo: *Milano, Lit. Bertotti*; a destra: *Elena Litog.* Sotto la linea del titolo verso sinistra: *Presso l'Editore Carlo Franchi, Librajo in Como*; verso destra: *Proprietà dell'Editore*. Circa 1850. 340×837. Primo bacino del lago; a sinistra la città. (Bibl. di Brera).

66

COMO. In basso alla veduta a destra: *Elena*. Sotto la veduta a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Milano. Lit. Corbetta*. Circa 1850. Rileviamo la veduta della riproduzione contenuta in *Larius*, Milano, Edizioni Luigi Alfieri, tomo IV, 1959, cart. 32. Veduta panoramica presa da sud.

67

[Il Lago Maggiore visto dalla sponda di Stresa]. Visto esemplare avanti ogni lettera. Da assegnarsi all'Elena. Eseguita probabilmente per l'editore Zuccoli di Milano. Circa 1850. 352×725 (Bibl. di Brera).

68

Veduta di Creseglio sopra Intra. Sotto la veduta nel mezzo: *Milano Litog. di Giuseppe Pagani*. Attribuibile all'Elena. Circa 1850. Litografia a contorni liberi, su fondo. 267×341. (Pallanza, Museo del Paesaggio).

69

LUGANO. Veduta presa dal Lago. In basso a sinistra, facsimile di firma: *Elena*. Circa 1850. Veduta inquadrata da un doppio filetto. 266×615. Rilevasi tale soggetto da: O. CAMPONOVO - V. CHIESA, *Lugano... nell'iconografia del passato*, Lugano, Banca Unione di Credito, 1969,

116

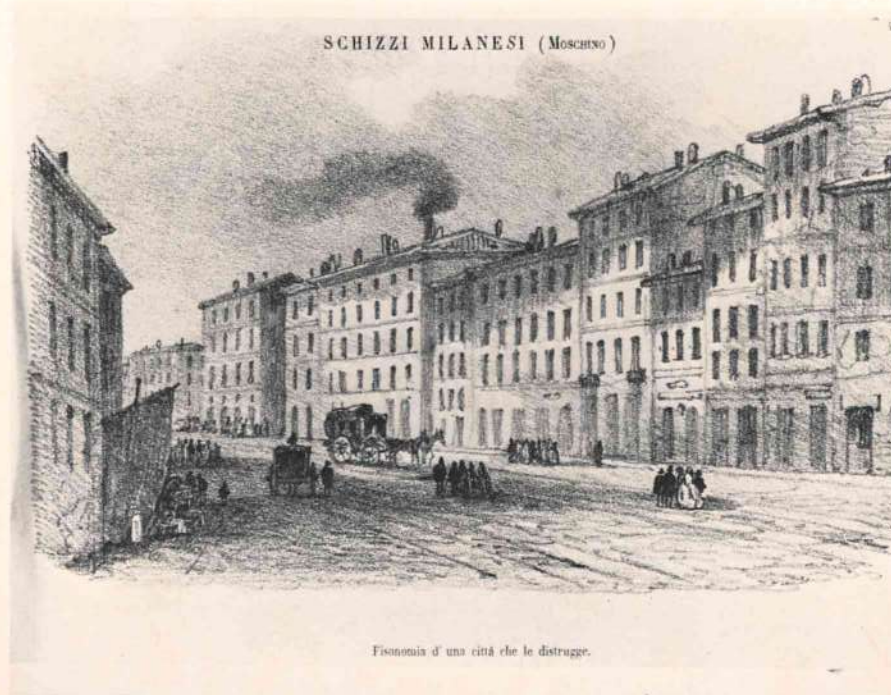


FIG. 21-22 - (Cat. 124). Edilizia milanese contrapposta a quella mantovana.

pag. 88, con riproduzione. La litografia ritrae il dipinto indicato al n. 142.

70

I.R. *Privilegiata Fabbrica di carta a macchina / in Vaprio* / DI / GIO. MAGLIA PIGNA E C. Nel campo della litografia presso il margine destro, facsimile di firma: *Elena*. Sotto il doppio filetto che circonda la veduta, a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*. Litografia su fondo. Circa 1850. 510×408. Veduta esterna. È lo stesso soggetto del n. 47. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 3485. (P.v. Cart. m. 10-39).

71

[Veduta panoramica di Brescia; in primo piano nel mezzo, la Piazza della Loggia]. Visto esemplare smarginato. In basso della veduta verso sinistra: *Elena*, a facsimile di firma. Circa 1850. Su fondo. 238×734. (P.v. Cart. g. 6-3).

72

CURIOSITÀ / naturali e monumentali / DI / LOMBARDIA / disegnate dal vero / DA / GIUSEPPE ELENA / Milano / Litografia Corbetta. Detto titolo compare sulle copertine editoriali delle dispense, stampate in litografia. Compare anche con la variante: ... *Tipografia di Paolo Valentini e Compagni / 1852 [1853]* e stampato in caratteri tipografici. Tavv. 40.

La sottoscrizione dell'autore è per lo più facsimile di firma in basso della litografia. Sotto l'orlo della veduta, nel mezzo od a sinistra, vi è l'indicazione dell'officina litografica: *Milano, Lit. Bertotti; Milano Lit. Corbetta; Lit. Brison* (nelle sole vedute n. 10 e 28); *Milano Priv. Lit. Pagani* (nella sola veduta n. 23). Parecchie tavole sono prive di queste indicazioni. I titoli sono quasi tutti a caratteri maiuscoli ad aste sottili. Le litografie sono su fondo giallastro o verdognolo senza incorniciatura di filetti. Formati orizzontali e verticali. Circa 220×260 o 280×200.

Elenco delle tavole: 1. ANTICHI PORTONI AL PONTE DI PORTA NUOVA CHE CREDONSI INNALZATI DA QUINTO NOVELLIO. Veduti dalla parte di Via Manzoni. - 2. CHIESA DI S. LORENZO IN MILANO. Veduta da Pia-

za della Vetra. - 3. ANTICA TORRE PRESSO IL PONTE DI S. AMBROGIO / in Milano. Stesso disegno del n. 60/2. - 4. PORTONE DEGLI OREFICI NELLA PIAZZA DEI TRIBUNALI IN MILANO. Punto delle Scuole Palatine. - 5. CASCINA NEI DINTORNI DI MILANO. - 6. OLMI SECOLARI / all'osteria della Cazuola in Milano. - 7. ABBAZIA DI CHIARAVALLE / nelle vicinanze di Milano. - 8. VALLE DEL LAMBRO / nei monti di Brianza. - 9. RIVA DELL'ADDA NE' MONTI DI BRIANZA VICINO A ROBBIATE. - 10. Mulino / nei Monti di Brianza. - 11. PONTE DI VIMERCATE. - - 12. BERGAMO. Panorama. - 13. PIAZZA DELL'ATENEIO IN BERGAMO. - 14. PORTA LATERALE DELLA CHIESA DI S. MARIA IN BERGAMO. - 15. TORRE DI GOMBITO IN BERGAMO. - 16. ANTICO CASTELLO COLLEONI / in Romano. - 17. CASTELLO DI CASSANO D'ADDA. - 18. CASTELLO ALLA MALPAGA NELLE VICINANZE DI BERGAMO. - 19. TORRE DELLA PALADA DI BRESCIA. - 20. CASTELLO DI BRESCIA. - 21. COMO. Panorama. - 22. PORTA TORRE / (Como). - 23. CHIESA DI S. ABBONDIO / Antico Duomo di Como. - 24. GALLERIA PRESSO VARENNA / (Lago di Como). - 25. STAZIONE DELLA CASA MERLATA E CASTELLO BARADELLO VICINO A COMO. - 26. MONTE LEGNONE SUL LAGO DI COMO. - 27. DOMASO, LAGO DI COMO. - 28. CASTELLO DI DERVIO / sul Lago di Como alle falde del monte legnoncino, luogo forte e munito nel duodecimo secolo. - 29. LECCO. - 30. MONTE DETTO LE CORNE DI CANZO VISTO SULLA STRADA DA LEC- CO A MALGRATE. - 31. MANTOVA. Panorama. - 32. PONTE SUL TICINO A PAVIA. - 33. CASTELLO DI BINASCO. - 34. LAVENA. (Lago Ceresio). - 35. S. MARTINO / (Rupe Lombarda al piede del Monte S. Salvatore sul Lago di Lugano). - 36. AVANZI DI FORTIFICAZIONI SULLE ALPI, DETTE DEL CARDINELLO, NEI MONTI DELLA SPLUGA. - 37. CASCATA DI PIANAZZO / (presso Chiavenna). - 38. GIACCIAJO DEL MONTE SPLUGA (Valtellina). - 39. TORRE DI VELATE E SACRO MONTE PRESSO VARESE. - 40. Casolare nei monti presso Varese.

BERT.-MONTI, pag. 841 e 843, riproduzioni tav. 4 e 2; ARR.-BERT., *P.v.*, passim; ARR., 221 con riproduzioni tav. 2, 4, 6-7. (Vol. CC 107; *P.v.*, Cart. m. 1-67 (tav. 25). Figura 16 (tav. 10); 17 (tav. 33).

73

TEATRO ALLA SCALA. Sta in *Milano Illustrato Album*, Milano, G. Ramazzotti e L. Bezzerà, 1852-3. Non firmata ma certamente dell'Elena. 173×213. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 3114; ARR., n. 220/32. (Vol. T 10, p. 249).

STABILIMENTO IDROPATICO MAGLIA IN REGOLEDO. Titolo sopra. In calce: *Nuovo Stabilimento*. Sotto la cornice a filetti, nel mezzo: *Lit. Bertotti*. Per quanto non firmata, crediamo di attribuire la tav. all'Elena. 278×378. Unita a: *Memoria del Cavaliere G. De-Meyer di Bukarest medico dello Stabilimento Idropatico Maglia in Regoledo sul Lago di Como*, Milano, Tip. Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1854. La veduta abbraccia buona parte della località. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 593 (P.v. Cart. m. 2-16). Il vol. nella Bibl. di Brera (ZEE IV 10).

NUOVO IPPODROMO IN MILANO / fuori della Barriera di P.^a Orientale. Attribuibile all'Elena. 173×265. In: *Nuovo Ippodromo in Milano fuori di Porta Orientale*, Milano, Stabil. Civelli G. e C., 1855. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 2410; ARR., n. 625. (Op. L 35).

CORSO FRANCESCO. Litografia non firmata ma evidentemente dell'Elena. Circa 1855 Formato ovale, su fondo che forma attorno una bordura. 544×417. Tratto verso la Piazza del Duomo; in primo piano a destra, l'allora nuovo Palazzo Tarsis. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 2090; ARR., n. 451 con riproduzione. (P.v. Cart. g. 3-19).

(MILANO). NUOVA PIAZZA MUNICIPALE AL TEATRO ALLA SCALA. In basso della veduta a sinistra: *Elena*; sotto il filetto che circonda la veduta a destra: *Lit. Corbetta*. [1858]. 247×465. Nel mezzo della Piazza, monumento immaginario.

La stessa. Sopra la veduta nel mezzo: ITALIA. Non compare la firma. A Brera l'esemplare senza firma; esso reca in vecchia scrittura la data 1858. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 2842; ARR., n. 739 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 9-5).

TAVOLA COMPARATA DEI PRINCIPALI MONUMENTI DI MILANO. Titolo sopra. Nel campo della stampa, facsimile della firma: *Elena*. Sotto nel mezzo: *Presso l'antica ditta P. e G. Vallardi / Cont. del Gesù n. 5 ros-*

so; a destra: *Lit. Bertotti Milano*, 1859. 437×607. Gli edifici sono disposti su cinque file ed inquadrati da un duplice filetto. Sopra ogni edificio il rispettivo nome. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 948; ARR. n. 232. (P.v. Cart. g. 3-4).

VEDUTA DEL FORTE DI OPORTO. Sopra: PORTOGALLO. - 2. DUBLINO VISTA DAL FIUME DELESSI. Tav. 2. Sopra: IRLANDA. Sotto le vedute a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Lit. Bertotti*. Sotto il titolo: *Milano Francesco Pagnoni Editore*. Vedute circondate da un doppio filetto. 1860 circa. 142×190. Fanno parte di una serie di vedute di città e costumi di tutto il mondo.

3) STAMPE D'ATTUALITA'

INTERNO DEL DUOMO DI MILANO / Col Monumento e relativo Apparato per le Solenni Esequie celebrate nei giorni 7.8.9. Aprile 1835 / in morte di S.M.I.R.A. / FRANCESCO I. / D'invenzione e disegno dell'Arch.^o Pittore Scenico Alessandro Sanquirico-Membro di varie Accademie Imp.^{li} Reali. Sotto il triplice filetto che racchiude la scena, a sinistra: *Gius. Elena fece*; a destra: *Lit. Gallina*. 295×202. ARR.-BERT., *S.s.*, n. 3082; ARR., n. 1044. (S.s., Cart. m. 21-35).

MONUMENTO FUNEBRE / erettosi nel Duomo di Milano in occasione delle solenni Esequie celebrate ne' giorni 7.8.9. Aprile 1835. / in morte di S.M.I.R.A. / Francesco I. / d'invenzione e disegno di Aless.^o Sanquirico Arch.^o Pittore Scenico, Membro di varie Accademie II. e RR. / alto B.^a 40 Mil.^{li} ossia P.ⁱ 75 Parigini. Sotto la figura a sinistra: *G. Elena*. 390×300. Figura isolata del catafalco. ARR.-BERT., *S.s.*, n. 3084; ARR., n. 1050. (S.s. Cart. m. 21-37).

STABILIMENTO IDROPATICO MAGLIA IN REGOLEDO. Titolo sopra. In calce: *Nuovo Stabilimento*. Sotto la cornice a filetti, nel mezzo: *Lit. Bertotti*. Per quanto non firmata, crediamo di attribuire la tav. all'Elena. 278×378. Unita a: *Memoria del Cavaliere G. De-Meyer di Bukarest medico dello Stabilimento Idropatico Maglia in Regoledo sul Lago di Como*, Milano, Tip. Boniardi-Pogliani di E. Besozzi, 1854. La veduta abbraccia buona parte della località. ARR.-BERT., P.v., n. 593 (P.v. Cart. m. 2-16). Il vol. nella Bibl. di Brera (ZEE IV 10).

NUOVO IPPODROMO IN MILANO / fuori della Barriera di P.^a Orientale. Attribuibile all'Elena. 173×265. In: *Nuovo Ippodromo in Milano fuori di Porta Orientale*, Milano, Stabil. Civelli G. e C., 1855. ARR.-BERT., P.v., n. 2410; ARR., n. 625. (Op. L 35).

CORSO FRANCESCO. Litografia non firmata ma evidentemente dell'Elena. Circa 1855 Formato ovale, su fondo che forma attorno una bordura. 544×417. Tratto verso la Piazza del Duomo; in primo piano a destra, l'allora nuovo Palazzo Tarsis. ARR.-BERT., P.v., n. 2090; ARR., n. 451 con riproduzione. (P.v. Cart. g. 3-19).

(MILANO). NUOVA PIAZZA MUNICIPALE AL TEATRO ALLA SCALA. In basso della veduta a sinistra: *Elena*; sotto il filetto che circonda la veduta a destra: *Lit. Corbetta*. [1858]. 247×465. Nel mezzo della Piazza, monumento immaginario.

La stessa. Sopra la veduta nel mezzo: ITALIA. Non compare la firma. A Brera l'esemplare senza firma; esso reca in vecchia scrittura la data 1858. ARR.-BERT., P.v., n. 2842; ARR., n. 739 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 9-5).

TAVOLA COMPARATA DEI PRINCIPALI MONUMENTI DI MILANO. Titolo sopra. Nel campo della stampa, facsimile della firma: *Elena*. Sotto nel mezzo: *Presso l'antica ditta P. e G. Vallardi / Cont. del Gesù n. 5 ros-*

so; a destra: *Lit. Bertotti Milano*, 1859. 437×607. Gli edifici sono disposti su cinque file ed inquadrati da un duplice filetto. Sopra ogni edificio il rispettivo nome. ARR.-BERT., P.v., n. 948; ARR. n. 232. (P.v. Cart. g. 3-4).

VEDUTA DEL FORTE DI OPORTO. Sopra: PORTOGALLO. - 2. DUBLINO VISTA DAL FIUME DELESSI. Tav. 2. Sopra: IRLANDA. Sotto le vedute a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Lit. Bertotti*. Sotto il titolo: *Milano Francesco Pagnoni Editore*. Vedute circondate da un doppio filetto. 1860 circa. 142×190. Fanno parte di una serie di vedute di città e costumi di tutto il mondo.

3) STAMPE D'ATTUALITA'

INTERNO DEL DUOMO DI MILANO / Col Monumento e relativo Apparato per le Solenni Esequie celebrate nei giorni 7.8.9. Aprile 1835 / in morte di S.M.I.R.A. / FRANCESCO I. / D'invenzione e disegno dell'Arch.^o Pittore Scenico Alessandro Sanquirico-Membro di varie Accademie Imp.^{li} Reali. Sotto il triplice filetto che racchiude la scena, a sinistra: *Gius. Elena fece*; a destra: *Lit. Gallina*. 295×202. ARR.-BERT., S.s., n. 3082; ARR., n. 1044. (S.s., Cart. m. 21-35).

MONUMENTO FUNEBRE / erettosi nel Duomo di Milano in occasione delle solenni Esequie celebrate ne' giorni 7.8.9. Aprile 1835. / in morte di S.M.I.R.A. / Francesco I. / d'invenzione e disegno di Aless.^o Sanquirico Arch.^o Pittore Scenico, Membro di varie Accademie II. e RR. / alto B.^a 40 Mil.^{si} ossia P.ⁱ 75 Parigini. Sotto la figura a sinistra: *G. Elena*. 390×300. Figura isolata del catafalco. ARR.-BERT., S.s., n. 3084; ARR., n. 1050. (S.s. Cart. m. 21-37).

Inaugurazione delle Strade di Ferro. Sotto la veduta nel mezzo: Milano Lit. di P. Bertotti. Non firmata, ma da attribuirsi all'Elena. Entro due filetti. 185×238. In: L'Ape delle cognizioni utili, Milano nov. 1836, p. 336. (Serie mezzi di trasporto, Cart. p. 15-3).

S.M. L'IMPERATORE FERDINANDO I.^o / *Riceve dal Podestà di Milano le chiavi della Città, il giorno del suo ingresso 1. Settembre 1838.* Visto esemplare ritagliato ai lati. Con le caratteristiche di opera dell'Elena. 212×278. La cerimonia si svolge presso i caselli dell'attuale Porta Venezia. ARR.-BERT., S.s., n. 3155; ARR., n. 1065. (S.s. Cart. m. 21-73).

[Almanacco murale raffigurante l'ingresso in Milano di Ferdinando I, nel momento in cui il Podestà offre all'imperatore le chiavi della città. « Disegnato dal pittore Elena ». Milano, presso la Ved. Vallardi Corbetta. Notizia desunta dalla *Gazzetta di Milano*, 17 dicembre 1838. Forse trat-tasi della litografia antecedente.

« Incoronazione di S.M.I.R.A. Ferdinando I nel Duomo di Milano il VI Sett. MDCCCXXXVIII alla quale l'archeologo Nobile Giovanni Labus rappresentò la Repubblica di S. Marino ». « A. Sanquirico inventò ». In basso della veduta verso destra: *Sidoli dis.-Elena*. Titolo rilevato da: G. MORAZZONI, *La Scala attraverso l'immagine*, Milano, 1928, n. 490. L'esemplare della Raccolta Bertarelli è ritagliato ai lati; misura 440×420. Momento dell'incoronazione dinanzi all'altare provvisorio. ARR., n. 1071 (S.s. Cart. m. 53-21).

INTERNO DEL DUOMO DI MILANO / *adobato per l'incoronazione di S.M. Ferdinando I.* In basso a destra, firma illeggibile; comunque litografia da attribuirsi all'Elena. 247×180. Riduzione del disegno del numero antecedente eseguita piuttosto correntemente. ARR., n. 1072. (S.s. Cart. m. 64-24).

SOLENNE POSIZIONE DELLA PIETRA AUSPICALE / *della Strada Ferrata Ferdinanda Lombardo-Veneta / avvenuta il giorno 30. Maggio 1843. alla stazione di Milano presso Porta Tosa. / Dedicata / ALLA DIREZIONE DELLA SOCIETÀ.* Sotto: *Pubblicata il 31. Maggio da P. Bertotti Litog.^o e Neg.^o di stampe giù del ponte di P.^{ia} Tosa B.^o della Stella 209.* In basso a destra della litografia: *G. Elena*. Sotto il doppio filetto che circonda la scena, a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. Bertotti. 345×415.* Sotto un alto padiglione aperto ai lati, si svolge la cerimonia: il viceré inginocchiato sta sigillando con la cazzuola la prima pietra, mentre l'arcivescovo benedice. Autorità e numerosa folla ben ordinata e contegnosa vi assistono. In primo piano a sinistra, una banda musicale militare; a destra, una tenda attorno a cui camerieri si affaccendano a preparare rinfreschi. Nello sfondo, al di là della cinta dei Bastioni, la guglia del Duomo e la cupola della Passione.

ARR.-BERT., S.s., n. 3365; ARR., n. 1084 con riproduzione (S.s. Cart. m. 23-70). Vedi n. seguente. *Figura 18.*

NUOVA PORTA D'INGRESSO E STAZIONE I.R. PRIVILEG.^{ia} STRADA FERDINANDEA LOMBARDO-VENETA AL BORGO DELLA STELLA IN MILANO. / *Secondo il piano dell'Ing.^{re} in Capo Sig.^r Milani. / All'Illustrissimo Signor Duca Uberto Visconti di Modrone / Ciambellano di S.M.I.R.Ap. / B. D.D.D.* Le righe del titolo sono inframmezzate dallo stemma del dedicatario. Sotto il duplice filetto che racchiude la veduta, a sinistra: *Gius. Elena dis.*; a destra: *Milano, Lit. Brison e Corbetta [1843].* La litografia fa da contrapposto all'antecedente e riteniamo quindi che siano state pubblicate nella stessa occasione.

Al di là delle ultime case del Borgo della Stella (ora Via Corridoni), un viadotto-porta che permette la continuazione della strada sopraelevata dei Bastioni. Ancora al di là, gli edifici della stazione progettata con i treni in arrivo, e quindi la campagna. Scena animata. BERT.-MONTI, p. 706, riproduzione; ARR.-BERT., P.v., n. 3067; ARR., n. 779 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 9-33).

Straordinaria illuminazione a gas sulla piazza fontana / a spese della città di Milano / per festeggiare l'ingresso dell'Arcivescovo Bartolomeo

Romilli il 5 Settembre 1847. Sotto il doppio filetto che circonda la veduta, a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Milano Lit. Corbetta edit.* 260×262. La folla si addensa nella piazza ad ammirare l'illuminazione. ARR.-BERT., S.s., n. 3479; ARR., n. 1095 con riproduzione. (S.s. Cart. m. 24, 64-67).

90

W. L'ITALIA W. PIO IX. / I Milanesi dopo cinque giorni del più fiero combattimento aprono per la prima la Porta Tosa e mettono in fuga l'esercito Austriaco comandato dal Generale Radetzky / il giorno 22 Marzo 1848. Sotto la veduta a destra: *Milano Lit. Brison 1848*; sotto al titolo nel mezzo: *Milano Presso GIUS. PENUTI, Cont. del Pesce 4981*. La stampa non è firmata; crediamo però di attribuirle all'Elena per le sue caratteristiche grafiche. 320×416. Gli insorti dall'attuale Corso di Porta Vittoria attaccano la Porta presidiata dagli Austriaci, proteggendosi dietro barricate mobili formate da fascioni. ARR.-BERT. S.s., n. 3625; ARR., n. 1116 con riproduzione. (S.s. Cart. m. 25-37).

91

[Composizione allegorica a ricordo dei caduti delle Cinque Giornate, in forma di lapide]. Sotto la litografia da sinistra a destra: *Elena* (facsimile di firma) - *Gaetano Schieppatti editore.* - *Milano Lit. Corbetta*. Sulla base della lapide: *MILANO 1848 / presso la Tipografia patriottica BORRONI E SCOTTI in Cont. S. Pietro all'Orto n. 890.* 590×425. Sulla lapide sormontata dallo stemma di Milano sono scritti i nomi dei cittadini caduti. A sinistra di essa, un guerriero in armatura medioevale regge una bandiera tricolore con le strisce disposte orizzontalmente; davanti ad essa, un milite della Guardia Nazionale col fucile al piede. Sparsi per terra, simboli delle arti e dei mestieri, corone e mazzi di fiori. BERT.-MONTI, p. 594, riproduzione; ARR.-BERT., S.s., n. 3681. (S.s. Cart. g 8 - 33).

92

I MILANESI REDUCI DALLA BATTAGLIA / DI LEGNANO / 29. Maggio 1176. / Agli eroi, che nelle cinque giornate del Marzo 1848 / levatisi a libertà le avete glorie di Legnano portentosamente avanzarono. In

124

basso della litografia a sinistra, a facsimile di firma: *Elena*. Sotto il bordo d'oro che incornicia la scena, da sinistra a destra: *Milano proprietà del Lit. P. Bertotti - Elena dis. - Giù del Ponte di Porta Vittoria.* 350×460. Nel mezzo della scena, il Carroccio; attorno ad esso, guerrieri a cavallo. Dal fondo dalla parte destra, s'avanza la massa degli armati preceduta dai capitani e da due alferi. Rialzi di terra fanno da quinte ai lati. ARR.-BERT., S.s., n. 3650. (S.s. Cart. m. 25-45).

93

[Caricature pubblicate a Milano dopo le Cinque Giornate del Quarantotto]. Nella ricca collezione delle caricature pubblicate in tale periodo, quasi tutte anonime, posseduta dalla Civica Raccolta Bertarelli crediamo di attribuire all'Elena in base alle caratteristiche grafiche le seguenti:

1. *Ferdinando I.° / Adagio Adagio! / Ho già la testa grossa...* Così l'imperatore di fronte alle richieste di libertà, indipendenza e riforme. (ARR.-BERT., S.s., n. 3814). (S.s. Cart. m. 26-31). - 2. *SCENA CARNEVALESCA...* Le maschere italiane presentano un nanerottolo personificante Ferdinando I°. (ARR.-BERT., S.s., n. 3824). (S.s. Cart. m. 26-38). - 3. *Quando non l'accompagna / Lo spirito di dio / È l'aquila grifagna / Che ronza intorno a Pio.* Alludente agli incerti atteggiamenti politici del pontefice. (ARR.-BERT., S.s., n. 3834). (S.s. Cart. m. 26-45). - 4. *L'ex viceré gesuita Raineri.* (ARR.-BERT., S.s., n. 4837). (Cart. m. 26-60). - 5. *L'ex viceré Raineri colle sue ben fondate speranze.* (ARR.-BERT., S.s., n. 3848). (S.s. Cart. m. 26-61). - 6. *L'ex Viceré, e sempre Gesuita Raineri, nel giorno prima della sua partenza da Milano... ordina la morte di 300. principali / cittadini...* (ARR.-BERT., S.s., n. 3850). (S.s. Cart. m. 26-62). - 7. *Oh povere mi! Mia fraula ballar con rivoluzionario!* Caricatura di Radetzky. (ARR.-BERT., S.s., n. 3856). (S.s. Cart. m. 26-66). - 8. *Tutto è perduto salvo il braghiere.* Caricatura di Radetzky. (ARR.-BERT., S.s., n. 3878). (S.s. Cart. m. 27-13). - 9. *Il vile idrofobo cane Radetzky... posto in fuga dai Milanesi...* Sotto le forme di cane. (ARR.-BERT., S.s., n. 3880). (S.s. Cart. m. 27-16). - 10. *Metternich. Luigi Filippo / Abbiamo tirato troppo* [la corda che si è spezzata]. (ARR.-BERT., S.s., n. 3894). (S.s. Cart. m. 27-23). - 11. *Fiquelmont* [a Metternich]... / *Ebbene i Milanesi? / Buoni come questi panatoni.* [che tiene sotto il braccio]. (ARR.-BERT., S.s., n. 3899). (S.s. Cart. m. 27-28). - 12. *Adess ch'el tó padron l'é andaa in malora... / Te podet lassà stà de fa la*

125

sciora. Caricatura della polizia austriaca figurata come un tacchino che fa la ruota. (ARR.-BERT., S.s., 3915). (S.s. Cart. 27-48). - 13. *Torresani. Pachta / Cerchiamo Il comitato*. Caricatura di due capi della polizia. (ARR.-BERT., S.s., 3917). (S.s. Cart. m. 27-51). - 14. *Sogno di Bolza la notte avanti la Rivoluzione di Milano*. (ARR.-BERT., S.s., n. 3922). (S.s. Cart. m. 27-56). - 15. *Vostra Maestà si fidi di me che andiamo bene*. Metternich guida Ferdinando I° con gli occhi bendati. (ARR.-BERT., S.s., n. 3904). (S.s. Cart. m. 27-33). - 16. *Infami! dopo avermi munto il latte per 34. anni volevano togliermi il sangue e la pelle*. Mucca che incorna i capi austriaci. (ARR.-BERT., S.s., n. 3906). (S.s. Cart. 27-38). - 17. *Munizioni ed Armi del Gabinetto austriaco*. Un artigliere che carica il cannone con pacchi di denaro. (ARR.-BERT., S.s., n. 3908). (S.s. Cart. m. 27-41). - 18. *La vorace aquila imperiale austriaca sgozzata per vendetta dei popoli*. (ARR.-BERT., S.s., n. 3945). (S.s. Cart. m. 28-3). - 19. *Meneghin. / T'ee fornii de becann Regina di Polin*. Meneghino strozza l'aquila bicipite austriaca. (ARR.-BERT., S.s., 3947). (S.s. Cart. m. 28-5). - 20. *Il Conte Pachta e i suoi creditori*. (S.s. Cart. m. 64-41). - 21. *Per ispegnere la ribellione di Milano Radetzky il dì 3. Gennaio ordina ai suoi prodi che accendano i zigari*. (S.s. Cart. m. 64-45). - 22. *Nell'aringa di Radetzky ai suoi prodi disse... e gli italiani non oseranno mirarci in faccia...* Gli Austriaci fuggono preceduti da Radetzky. (S.s. Cart. m. 64-46). - 23. *Fiquelmont presenta la Principessa C. ad alcuni Milanesi. / ... UN MILANESE: Ma noi vogliamo in vece la libertà...* (S.s. Cart. m. 64-47). - 24. *Teatro della Scala. - Fiquelmont presentando la Essler ai Milanesi / ... IL PUBBLICO: Riforme!...* (S.s. Cart. m. 64-48). - 25. *UN ITALIANO / - Ora la dovrete sentire e trovare / in un altro sito...* Un insorto colpisce Metternich con uno stivale simboleggiante l'Italia. (S.s. Cart. m. 64-49). - 26. *Mossa strategica del feld-maresciallo Radetzky sulla riva destra dell'Adige*. Caricatura libera. (S.s. Cart. m. 64-51). - 27. *I Crovati vedono un pallone che nelle 5 giornate i Milanesi mandarono fuori dalla Città per avvisi...* (S.s. Cart. m. 28-80). Le caricature 2 - 4, 6, 9, 12, 16 e 18 furono pubblicate da Antonio Bossi (*Proprietà di Ant.° Bossi. Milano Piazza del Duomo 4079* o formule simili); nelle caricature 4, 9, 12 e 18 figura anche la stamperia: *Litog. di P. Bertotti*. Le caricature 5, 11, 13 - 14, 17 e 19 figurano *Proprietà di Santo Bravetta Librajo in Milano C.° S. Margherita N.° 1066*; la caricatura 7 ha l'indicazione: *Lit. Conti Pedretti edit.*; le caricature 20-24, 26-27 indicano: *Milano presso Andrea Ubicini*.

Che l'Elena abbia eseguito caricature dopo le Cinque Giornate risulta anche da quanto asserisce lo scrittore ed artista Camillo Cima, vedi p. 52.

94

PRINCIPI RIFORMATORI - PROMOTORI DELL'INDIPENDENZA ITALIANA. Sotto l'orlo irregolare della litografia, a sinistra: *Elena*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*. Più sotto nel mezzo: *Proprietà di Ant.° Bossi Piazza del Duomo N.° 4079*. [1848]. 365×270. Ritratti a mezzo busto di Pio IX, Ferdinando II di Toscana e Carlo Alberto racchiusi in una cornice tonda in cui è inserito il titolo sopra riportato. La cornice è sorretta da due putti. A destra di essa, la figura dell'Italia porge una corona d'alloro ai sovrani; sopra, sono bandiere; ai lati, fronde e fiori; sotto, emblemi delle arti e mestieri. ARR.-BERT., S.s. n. 3803. (S.s. Cart. m. 26-22).

95

PRESA DI MALAKOFF, INCENDIO DI SEBASTOPOLI E RITIRATA DEI RUSSI NEI FORTI SETTENTRIONALI. [1854]. Immediatamente sotto la veduta nel mezzo: *Lit. dei Fratelli Terzaghi*; sotto il titolo: *Milano presso Ant.° Bossi Piazza del Duomo N.° 4079*. La litografia per quanto non firmata presenta le caratteristiche sicure dell'Elena. 271×390. (S.s. Cart. m. 29-9).

96

ETERNA SARÀ LA MEMORIA / DEI / VALOROSI / CHE TANTO CONTRIBUIRONO AL RISORGIMENTO D'ITALIA. / VIVA VITTORIO EMMANUELE / VIVA GIUSEPPE GARIBALDI / VIVA L'ITALIA. Così entro riquadro in basso a destra. Disegno della colonna del Verziere tra elenchi tipografici in colonna de *I Martiri delle Barricate nei giorni 18.19.20.21. e 22 Marzo 1848* e de *I Mille che sbarcarono con Garibaldi in Sicilia*. In calce nel mezzo: MILANO - STABILIMENTO CIVELLI. Circa 1865. Il disegno litografico della Colonna ha le caratteristiche di opera dell'Elena. Figura della colonna, 438×142; intera tavola, 450×610.

ARR.-BERT., S.s., n. 4874; ARR., n. 1245. (S.s. Cart. g. 11-44).

4) COSTUMI

97

Giulio Romano. Costume indossato da Francesco Hayez alla festa Batthyany. In: *Costumi vestiti alla Festa da ballo data in Milano Dal... Conte Giuseppe Batthyany... 1828... Vedi n. 186.*

— BORGO DI PORTA ORIENTALE IN MILANO / Negli ultimi giorni di Carnevale. Circa 1831. Vedi n. 23/4.

98

BALLO DEI CANI. Sotto il titolo: *Milano presso Pietro Bertotti litografo giù del P.^{te} di P.^{ta} Tosa N.° 310*. Circa 1840. Attribuzione all'Elena dubitativa. 150×190. La scena si svolge in Contrada dell'Olmetto come risulta dalla indicazione stradale che appare sul muro. Signori, popolani, ragazzi, un poliziotto assistono allo spettacolo. Entro cornice barocca. BERT.-MONTI, pag. 780, riproduzione; ARR.-BERT., P.v., n. 3186; ARR., n. 1350 con riproduzione. (Teatro, Serragli. Cart. p. 43-21).

— *Piazza del Verzaro, e Costumi popolari di Milano*. 1848. Vedi n. 59.

99

COSTUMI / popolari lombardi / Milano / 1856. Frontespizio litografico raffigurante un gran masso erratico, su cui sono le parole del titolo e tavole 13 (?) di cui solo le prime 4 ed una 6^a numerate in alto a destra. In tutte le tavole, tranne che in quella indicata al n. 5, il titolo: COSTUMI POPOLARI LOMBARDI. / *Milano presso Ant.° Bossi. Piazza del Duomo N. 4079*. In quasi tutte le tavole, nel campo della litografia, leggesi la firma abbreviata od appena accennata dell'Elena. Circa 230×315. I soggetti (come si è detto mancano i titoli speciali) sono: 1. Coppia di contadini con un ragazzo ed un asino. Il contadino è seduto su un tronco d'albero, la contadina ha accanto la gerla, l'asino è caricato del basto. - 2. Gruppo di sei persone: a sinistra, coppia di giovani in abito civile, la donna accompagnata da una ragazza con uno scatolone; nel centro, un uomo anziano in abito dimesso; a destra, un contadino; nello sfondo, dei sacchi, un moggio ed un cavalletto. - 3. Una vecchia ed una giovane di campagna accanto ad arcolai; a destra, un tacchino ed un'oca. - 4. Un carro agricolo con bigoncia per il trasporto del letame; 2 contadini ed una mucca. - 5. Un carro agricolo a 2 ruote carico di

128

sacchi (?); accanto, 2 persone. - 6. Impagliatore di sedie (?) con 3 popolani che l'osservano; a destra, una donna che accompagna un ragazzo. - 7. Venditrici e venditori ambulanti di frutta e verdura. Accanto ad essi, un pompiere ed un ragazzo scalzo. - 8. Arrotino al lavoro; accanto, un barbiere con gli arnesi del suo mestiere ed un garzoncello. - 9. La darsena di Porta Ticinese affollata di barche e zatteroni di legnami. - 10. Pescatore presso la caratteristica barca da lago da lago tirata in secco; accanto, una giovane che aggiusta delle reti ed una donna con un bimbo in grembo. - 11. Una « casera » tipica lombarda dove si sta producendo burro e formaggio. - 12. Un telaio rustico in azione; accanto, una vecchia con l'arcolaio ed una coppia di giovani paesani. - 13. Pompieri di Milano accanto ad un carro attrezzi. Le tavole si trovano di solito colorite. L'esemplare completo di frontespizio posseduto dalla Società Storica Lombarda è di sole 12 tavole di costumi, mancando di quella raffigurante i pompieri; questa trovata invece nella serie di tavole sciolte senza frontespizio posseduta dalla Raccolta Bertarelli. BERT.-MONTI, p. 657, 675-8 con riproduzione tavole 1, 4-5, 7-8, 10-12; ARR., n. 1359 con riproduzione tavole 2, 7, 8. (Cost. Albo G 7). *Figura 19 (tav. 2); 20 (tav. 7).*

100

SOLDATO PIEMONTESE - CACCIATORE DELLE ALPI. Visto frammento corrispondente alla parte destra di una tavola. Sotto nel mezzo di questa: [Antonio Bossi] *Piazza del Duomo. Milano*. Eseguita evidentemente nel 1859. 273×130. (Serie Costumi).

5) RITRATTI

101

[Ritratto di George Canning]. Litografia Elena, 1827. Rileviamo tale opera dal *Künstler-Lexicon* del Nagler, il quale afferma che l'Elena si fece conoscere attraverso questo « bel » ritratto. Il dato della litografia è desunto dal solito bollettino delle pubblicazioni curato dall'Ufficio Censura.

129

G. PASTA / *Nell'opera il Tancredi*. Busto; in basso a sinistra: *G. Elena*. Sotto il titolo: *Milano Lit. Elena*. [1829]. 370×275. (Museo della Scala).

G.^{ta} PASTA / *Nell'Opera: Ninna pazza per amore / Al Signore G.^o VASSALLI Cavaliere / dell'Ordine Reale della Corona di Ferro. / L'Editore D.D.D.* Busto; sotto a questo a sinistra: *Molteni dip.*; a destra: *G. Elena dis.* Sotto il titolo nel mezzo: *Milano Lit Elena Strada S.^a Sofia N.^o 4411* [1829]. 295×215. Ritratto citato in: P. ARRIGONI - A. BERTARELLI, *Ritratti di musicisti ed artisti di teatro conservati nella Raccolta delle stampe* [del Comune di Milano]. Milano, 1934, n. 3287. (Ritr. m.a.t. Cart. m. 12-54).

EMMA ALBERTAZZI. Figura a tre quarti con spartito di musica in mano. Sotto il ritratto a sinistra: *G. Elena*; a destra: *Milano Lit. di P. Bertotti*. Circa 1840. 355×268. (Museo della Scala).

RACHELE LUCCHINI / *Contralto / nel Teatro di Lecco / l'autunno 1847*. Seguono tre versi: *Climene / Non ha l'Olimpo un Dio / Felice al par di me! / nell'Opera Saffo*. Sotto la cornice barocca in tinta bistro che racchiude il ritratto a contorni sfumati, a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. Corbetta*. Circa 340×270. Vedi: ARRIGONI-BERTARELLI, opera sopra citata, n. 2449 (Ritr. m.a.t. Cart. m. 9-44).

MONSIGNORE BARTOLOMEO DEI CONTI ROMILLI / *Arcivescovo di Milano*. Sotto il ritratto a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. Corbetta*; sotto il titolo: *Milano presso la Libreria Bravetta C. S. Margherita 1066*. [1847]. Sopra il titolo, 4 versi: *Eccelsa Milano, d'Insubria regina...* 298×170. Mezza figura in atto benedicente. (Ritr. Cart. m. 87-28).

CARLO ALBERTO. Immediatamente sotto il ritratto a sinistra, facsimile di firma: *Elena*; nel mezzo: *Milano Lit. di P. Bertotti*. Sotto il titolo: *Proprietà di Ant.^o Bossi, Milano Piazza del Duomo N. 4079*. [1848]. Mezzo busto su fondo. 607×460. (Ritr. Cart. g. 7-28).

CARLO ALBERTO / VALOROSA SPADA D'ITALIA. Titolo in alto entro riquadro sovrapposto alla cornice del ritratto, formata da quattro filetti. In basso a sinistra, facsimile di firma: *Elena*. Sotto la suddetta cornice, da sinistra a destra: *Proprietà di Ant.^o Bossi - Lit. di P. Bertotti - Milano Piazza del Duomo N. 4079*. [1848]. 360×280.

Il Re è a cavallo e tiene la spada sguainata. Il cavallo galoppa verso destra. In basso, scudo sabaudo. (Ritr. Cart. m. 52-30).

CARLO ALBERTO. Il titolo è inscritto nella cornice tonda che circonda il ritratto a mezzo busto, cornice che è ornata da fronde, bandiere e cannoni ed è sormontata dallo stemma sabaudo. Per quanto non firmata è da attribuirsi all'Elena. [1848]. 298×270. (Ritr. m. 52-28).

ALESSANDRO GAVAZZI, BARNABITA BOLOGNESE / CAPPELLANO DELLE LEGIONI ROMANE / AI PRODI STUDENTI E SEMINARISTI LOMBARDI, / *che volenterosi corrono a difendere la Nazionalità Italiana / L'Editore Ant.^o Bossi*. Sotto la figura, a sinistra: *Lit. di P. Bertotti*; a destra: *G. Elena dis.* [1848]. 270×200. Il Gavazzi, effigiato a mezza figura, porta sulla spalla destra una bandiera che si spiega alle sue spalle, in modo da potersi leggerne la scritta: *W. L'Italia Unita*. Vedesi alla sua cintola, l'elsa di una spada. (Ritr. Cart. m. 17-53).

A. DE LAMARTINE / *Dell'Accademia Francese*. A sinistra, lungo il margine sfumato del ritratto, a facsimile di firma: *G. Elena dis.* Circa 1850. 150×115. Busto di fronte, testa volta leggermente a destra. (Ritr. Cart. p. 97-14).

GIUSEPPE PICCHI / *Cieco-nato / Celebre suonatore di Piffero*. Sotto la litografia, a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Milano, Lit. Bertotti*. Accanto al margine di destra, facsimile di firma. 285×185. Circa 1854. Il Picchi suona lo zupfelo accompagnato da un suonatore di chitarra. Una contadina e due ragazzi li stanno ad ascoltare. La scena si svolge in aperta campagna. Nello sfondo, la guglia del Duomo. Litografia su fondo.

Il Picchi, suonatore di piffero girovago nei dintorni di Milano, venuto in rinomanza verso il 1854, fu accolto per concerti in sale da privati ed in teatri. Vedi ARRIGONI-BERTARELLI, opera sopra citata, al n. 3432. (Ritr. m.a.t. Cart. m. 13-16).

GIUSEPPE PICCHI. Sotto il titolo verso destra: *D'occhi cieco e divin raggio di mente / Manzoni*. Non firmata, ma da ritenersi dell'Elena. Figura a tre quarti, nell'atto di suonare lo zupfelo; sotto, figura dello zupfelo. Sotto questa: *Lit. Bertotti*. Circa 1854. Su fondo. 365×232. ARRIGONI-BERTARELLI, opera sopra citata, n. 3433. (Ritr. m.a.t. Cart. m. 13-17).

GIUSEPPE PICCHI - ANTONIO POLETTI. Titoli sotto i rispettivi ritratti. Tra questi, dedica in 12 righe: *Ad Antonio Poletti Vicentino / ...si fé Mecenate / Del Genio Sovrano ch'Ei travvide nel misero / Giuseppe Picchi, il Cieco da Bobbio... / Nell'occasione che il Prestigiatore Poletti / prima di lasciare Milano / dava nelle sere 25, 26 e 27 Gennaio 1855. / all'I.R. Teatro della Canobbiana / nuove prove de' suoi / artistici prodigi / In compagnia del celebre concertista / Giuseppe Picchi...* Sotto ai due ritratti, in 5 colonne, articolo relativo ai due artisti comparso nella *Gazzetta Ufficiale* di Venezia il 19 dic. 1854. In basso a destra del ritratto del Picchi: *Lit. Bertotti*. La litografia per quanto non firmata è da ritenersi dell'Elena. Su fondo paglierino. 350×510.

Ritratti a mezza figura. Il Picchi è di fronte, in costume scozzese con lo zupfelo in mano. Il Poletti è di profilo a sinistra; veste una tunica con cintura, senza colletto e maniche e tiene in mano un mazzo di

carte. Vedi: ARRIGONI-BERTARELLI, opera sopra citata, n. 3430. (Ritr. m.a.t., Cart. m. 13-14).

GIUSEPPE PICCHI. Sotto il ritratto a destra: *Lit. Bertotti*. Sotto il titolo a destra: *D'occhi cieco e divin raggio di mente / A. Manzoni*. 285×220. È lo stesso ritratto che compare nella litografia antecedente. Figura e titolo su fondo. Vedi: ARRIGONI-BERTARELLI, opera sopra citata, n. 3431. (Ritr. m.a.t., Cart. m. 13-15).

IMP. NAPOLEONE III.^o / VITTORIO EMANUELE II.^o. In basso a sinistra: *Lit.ia Pedrinelli*. Non firmata ma da attribuirsi all'Elena. [1859]. 246×155. I due sovrani a figura intera appaiati. (Ritr. Cart. p. 197 - 14).

6) CARICATURE IN « L'UOMO DI PIETRA ».

30 ottobre 1858 - 5 febbraio 1859.

LA FUTURA PIAZZA DEL DUOMO DI MILANO (*Moschino*). La seconda lettera *u* della parola *futura* è ripetuta 24 volte in formato decrescente. Meneghino sogna una piazza davanti ed a lato del Duomo. Accanto al lato destro, la sigla G.E. 185×490. Numero 30 ott. 1858, pagg. 348-9.

L'UOMO E LA BESTIA. *Studj morali di Moschino*. Titolo sopra; sotto: *Gli uomini si dicono eguali e fratelli. Le bestie lo sono*. Figure di uno zerbino e di uno spazzaturaio cui si contrappongono quelle di 2 scimmie abbracciate. Nella pagina di fronte sopra, lo stesso titolo e sotto: *La bestia allatta la sua prole. L'uomo l'abbandona in mano altrui*. Cagna che allatta; coppia di signori che affida il figlio alla balia mercenaria. 155×225, 157×228. Numero 13 nov. 1858, pagg. 362-3.

Titolo sopra come al numero antecedente. Sotto: *La bestia beve per estinguere la sete. L'uomo per perder la ragione*. Cavallo che si disseta; coppia di ubriachi che non si sostengono sulle gambe. Nella pagina di fronte sopra, lo stesso titolo, e sotto: *Uomini che si assomigliano alle bestie e viceversa*. Due uomini ben vestiti che si pavoneggiano; tacchini che fanno la ruota. 153×235, 153×240. Numero come sopra, pagg. 366-7.

ATTUALITÀ EDILIZIE. (Moschino). Titolo sopra; sotto: *Gran festa da ballo data dai sorci di Milano in ringraziamento al Municipio per aver lasciata finora a loro disposizione la nuova Piazza del Teatro alla Scala*. Allude al protrarsi dei lavori di sistemazione della nuova Piazza alla Scala. 170×500. Numero 20 nov. 1858, pagg. 372-3.

PARALLELI DI STORIA PATRIA (Moschino). / *Tempo passato e tempo presente*. Titolo di 2 vignette sovrapposte con i sotto-titoli: *I Lombardi in Oriente alla prima Crociata*. - *I Lombardi in Oriente per la semente dei bigatti*. Questi viaggiatori in diligenza della Casa Franchetti. Nella pagina di fronte con lo stesso titolo, altre 2 vignette con i sottotitoli: *I Lombardi agli Archi di Porta Nuova nel Medio Evo*. - *I Lombardi agli Archi di Porta Nuova nel secolo decimonono*. Nella prima, adunata di armati e di cittadini presso gli archi; nella seconda, questi in demolizione. (La vignetta allude ad un ennesimo tentativo di demolizione degli archi stessi). 192×226, 206×221. Numero 18 dic. 1858, pagg. 402-3.

ATTUALITÀ (Moschino). Titolo sopra; sotto, la vignetta: *I sedici Leonard, esposti a Brera, per evitare le solite dicerie di parzialità e di ingiustizia / giuocano all'oca il loro primato*. Allude alla mostra a Brera per il monumento a Leonardo. Nella pagina di fronte sopra, lo stesso titolo; sotto: *Il Leonardo, riuscito vincitore, temendo che la nuova Piazza alla Scala possa restare ancora per molto tempo / un mucchio di rottami, si risolve a farsi il posto di propria mano*. Vedi n. 120. 162×245, 197×240. Numero come sopra, pagg. 406-7.

SCHIZZI MILANESI (Moschino). Titolo sopra la vignetta; sotto: *Il Verzaro, ossia la Prosa*. Nella pagina di fronte sopra, lo stesso titolo e sotto: *La Poesia, ossia il Corso di Porta Renza*. L'attuale Corso Venezia visto dalla Colonna di S. Babila con il Corso delle carrozze. 181×232, 181×230. Numero 22 genn. 1859, pagg. 30-1.

SCHIZZI MANTOVANI (Moschino). Titolo sopra; sotto, la vignetta: *Fisionomia d'una città che conserva le proprie memorie*. Tratto di strada ricco di monumenti medioevali. 157×230. Nella pagina di fronte, vignetta contrapposta con il titolo sopra: SCHIZZI MILANESI (Moschino), e sotto: *Fisionomia d'una città che le distrugge*. Tratto di strada moderna con edifici privi d'ogni carattere. 160×225. Numero 5 febr. 1859, pagg. 46-7. Figure 21-2.

7) SOGGETTI VARI

Nuova Carrozza a vapore dell'Ingegnere Gurney. Sotto a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Lit. di P. Bertotti*. In: *Indicatore Lombardo*, dic. 1830, pag. 272. 150×265. Il carro a vapore rimorchia una carrozza; davanti e dietro, altre 2 carrozze. CALABI, pag. 76. (Periodico citato, tra l'altro, alla Bibl. di Brera).

COMBATTIMENTO DEL GIORNO 3. MAGGIO 1810 SOTTO HOSTALRICH IN CATALOGNA / *Il Colonnello Cotti di Crema con soli 300. Fanti italiani rintuzzò per ben sette ore continue gli assalti di 4 m. Spagnuoli che volevano vettovagliare il / Forte d'Hostalrich... e sebbene ferito... continuò imperterrito a / dirigere il combattimento insino all'arrivo de' soccorsi*. Più sotto a destra: *Vedi i Fatti Storico-Militari 1837*. Sotto il

duplice filetto che incornicia la scena, a sinistra: *G. Elena dis.*; a destra: *Milano Litog. di P. Bertotti*. 296×350.

L'opera cui rimanda la suddetta citazione è A. LISSONI, *Fatti storico-militari dell'età nostra*, Milano, Rusconi, 1837. Nell'opera *Giunte Italiane a compimento della storia di Napoleone del Signor Laurent de l'Ardèche le quali comprendono le imprese militari Italiane dall'anno 1800 al 1814*, Milano, P. Lampato, 1841, dello stesso Lissoni, è inserita una tavola in litografia a penna con l'episodio sovraindicato, il cui disegno è evidentemente tratto dalla litografia dell'Elena.

La scena raffigura le forze contrapposte che fanno fuoco dalle rive di un fiumiciattolo; nello sfondo, un colle coronato da un forte. ARR.-BERT., S.s., n. 2338. (S.s. Cart. m. 16-41).

127

GLI ANIMALI DELLA TERRA / *Comparati nella loro grandezza sulla proporzione della 35.^{ma} parte del vero*. Titolo sopra. In basso nel mezzo: *Elena*; sotto nel mezzo: *Milano Lit. G. Gallina*. Circa 1840. 374×470. La stessa. Mutate le sottoscrizioni; sotto a sinistra: *Litog. Brison e Corbetta*; a destra: *Milano, presso Antonio Bettalli / Cont. del Cappello N.° 4027*. (Serie Animali).

128

LE PRINCIPALI SPECIE DEI PESCI / *Comparati nella loro grandezza sulla proporzione della 35.^{ma} parte del vero...* Titolo sopra. Sotto a sinistra: *Milano Litog. di P. Bertotti*; a destra: *Milano presso Antonio Bettalli / Cont. del Cappello N.° 4027*. La litografia non è firmata, ma fa serie coll'antecedente e difatti presenta alcune caratteristiche dell'Elena. 374×474. (Serie Animali).

129

ALMANACCO PERPTUO. In basso nel mezzo, a caratteri bianchi su fondo nero, a facsimile di firma: *Gius. Elena dis.* Sotto il doppio filetto che circonda la veduta, a destra: *Milano Lit. di P. Bertotti*. Circa 1840. 332×230. Il disegno ha la forma di una torre-mulino che sorge in riva ad un torrente montano. I numeri del calendario compaiono ad una grande finestra nella parte superiore della torre. (Serie Calendari).

136

130

Oh quanti anche quest'anno / In trappola cadranno. / Giornale di Gabinetto per l'anno 1847. Calendario da muro con figura satirica contro gli avvocati. In basso a destra, facsimile di firma: *Elena*. Sotto il triplice filetto che racchiude la figura, da sinistra a destra: *I. Manzoni dipinse - MILANO LIT. CORBETTA - G. Elena dis.* 110×328. Un azzecca-garbugli assai male in arnese, con i capelli arruffati e la barba ed i baffi malcurati, tiene nella destra il calendario con i versi sopra riportati e nella sinistra una trappola con dentro il topo. Egli guarda la sua vittima sorridendo ironicamente. (Serie Calendari).

131

Le belle Figurine. 1860. Calendario. In basso a destra: *Milano Lit. Corbetta editore*. 300×243. Piccolo figurinaio che porta sulla testa una tavola con 3 busti di Garibaldi. La figura è in una tonalità chiara su fondo scuro. Ai lati, i mesi del calendario. La litografia non firmata ha inconfondibili le caratteristiche di stile dell'Elena. (Serie Calendari).

132

N. 8 vignette inserite nel volume: G. ELENA, *La serva della serva*. Romanzo intimo, Milano, Santo Bravetta, 1841. Sono le figure dei protagonisti del romanzo litografate secondo la maniera detta a penna. 130×78. Vedi pag. 121. (Vol. H 105).

133

Dizionario figurativo / della / Lingua Italiana / Giuseppe Elena. // Milano / 1841 / Lit. Gallina. Frontespizio in litografia. (Milano, Tipografo-libraio Santo Bravetta). In-8°; carte 2 non numerate con dedica dell'editore, pag. 364 figurate.

Le pagine sono stampate in litografia al tratto. Ogni parola è accompagnata da vignetta; a sinistra di questa, la parola in caratteri maiuscoli; a destra, la spiegazione in corsivo. Il tutto racchiuso entro doppio filetto. Le lettere che iniziano i capitoli sono figurate. Circa 200×120. Esempio nella Marciana di Venezia (22 C 79).

137

Antiporta di: *Desmenteghet minga de mi. Strenna Meneghina. Anno secondo*. Milano, Giuseppe Chiusi, 1844. In basso a destra: *Elena*. Sotto nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti*. 140×84. La scena rappresenta uno stendardo su cui vedonsi dei letterati che additano corruciati Meneghino. Questi reca un cartello con scritta dialettale rispondente a tale scena. In basso, statua dell'« Uomo di pietra », il cinghiale simbolico, medaglie, ecc. ecc. Litografia del tipo detto a penna. Come si è visto nel corso dello studio dell'Elena fu uno dei collaboratori della strenna. (Vol. I 156).

Antiporta dell'opera: *I misteri de Milan. Scèn della vita scritt da Giuseppe Sommariva*, Milano, Giov. Messaggi, 1852. 190×120. Rappresenta Meneghino che alza la tenda di una porta sormontata dallo stemma di Milano, al di là della quale s'intravedono nel buio delle figure umane. In alto, cartello con le parole del titolo. La tavola non è firmata, ma è da attribuirsi all'Elena dato il modo di chiaroscurare e la grossezza della grana della matita litografica. (Bibl. di Brera; Ambrosiana).

Illustrazioni di: *Poesie in dialetto milanese di Carlo Porta*. Vendesi alla Libreria Viscontini e Compagno. Nell'antiporta stampata in tipografia: *Edizione corretta sul primo testo originale. Pubblicata per cura di Francesco Pagnoni Editore. Milano, Tip. Lombardi. 1854*. Con 16 tavole fuori testo, più le vignette delle 2 facciate della copertina editoriale. Non sono firmate, ma evidentemente dell'Elena. Sono circondate da un doppio filetto. Circa 127×75.

ITALIA. Veduta a volo d'uccello della penisola. Titolo in alto nel mezzo tra stemmi. In basso a sinistra entro cartella; FRANCESCO PAGNONI / Editore / MILANO 1854 / a corredo della / COGNOGRAFIA D'ITALIA. Sotto nel mezzo: *Milano Lit. Bertotti*. In basso sono raffigurati i PRINCIPALI MONUMENTI e COSTUMI. Con le caratteristiche delle litografie dell'Elena. 590×807. (Carte geografiche Cart. g. 10-10).

DISEGNI E DIPINTI ORIGINALI

Disegno incompleto probabilmente preparatorio di una stampa incisa nel 1847 da Salathé riprodotte una veduta di Sala sul Lago di Como dipinta da Giuseppe Canella, vedi n. 158. Abbozzo all'acquarello in inchiostro di China diluito ed a matita. 175×250. (Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco. Segnatura B 2036).

Il ponte di Porta Romana sul Naviglio, visto da valle. Disegno a matita con 2 bandiere tricolori acquarellate. Sulla lapide con la presunta immagine del Barbarossa vi è una macchia rossa e sotto di essa, la scritta: *Del barbaro l'immagine / Trasuda sangue ancor / Vedendo all'aria svolgersi / Vessillo tricolor*. Disegno eseguito probabilmente nel 1848. 225×160. Per l'identificazione dell'Elena, vedi esemplare seguente. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 4267. (*P.v. Cart.* p. 7-27).

Lo stesso soggetto acquarellato. Con la sigla: G.E. Riprodotto in: SIOLO LEGNANI, *Poesia di Milano. Dipinti della Raccolta Alberto Zanoletti*, Milano, Ariel, 1940, pag. 246.

Il Castello Sforzesco veduto da nord, cioè con la fronte ed il fianco destro in evidenza, dopo l'abbattimento degli alberi della piazza (1849). Disegno a matita. 110×280. Per l'identificazione dell'Elena, vedi esemplare seguente. (Racc. Beretta, I 615).

Stesso soggetto. Acquarello. Firmato: *Elena G.* Eseguito verso il 1859 poichè sulla torre Bona di Savoia sventola il tricolore. 200×355. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 1590. (*P.v. Cart.* m. 6-5).

Albergo del Rebecchino di Milano; un gruppo d'ospiti è ricevuto in giardino. Dipinto ad olio firmato accanto al margine destro: *Elena*. Circa 1850. 675×870. (Museo di Milano).

Lugano vista dal lago, circa 1850. Dipinto ad olio. 400×590. Rilevasi dall'opera: O. CAMPONOVO e V. CHIESA, *Lugano... nell'iconografia del*

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

Antiporta di: *Desmenteghet minga de mi. Strenna Meneghina. Anno secondo*. Milano, Giuseppe Chiusi, 1844. In basso a destra: *Elena*. Sotto nel mezzo: *Lit. di P. Bertotti*. 140×84. La scena rappresenta uno stendardo su cui vedonsi dei letterati che additano corruciati Meneghino. Questi reca un cartello con scritta dialettale rispondente a tale scena. In basso, statua dell'« Uomo di pietra », il cinghiale simbolico, medaglie, ecc. ecc. Litografia del tipo detto a penna. Come si è visto nel corso dello studio dell'Elena fu uno dei collaboratori della strenna. (Vol. I 156).

135

Antiporta dell'opera: *I misteri de Milan. Scèn della vita scritt da Giuseppe Sommariva*, Milano, Giov. Messaggi, 1852. 190×120. Rappresenta Meneghino che alza la tenda di una porta sormontata dallo stemma di Milano, al di là della quale s'intravedono nel buio delle figure umane. In alto, cartello con le parole del titolo. La tavola non è firmata, ma è da attribuirsi all'Elena dato il modo di chiaroscurare e la grossezza della grana della matita litografica. (Bibl. di Brera; Ambrosiana).

136

Illustrazioni di: *Poesie in dialetto milanese di Carlo Porta*. Vendesi alla Libreria Viscontini e Compagno. Nell'antiporta stampata in tipografia: *Edizione corretta sul primo testo originale. Pubblicata per cura di Francesco Pagnoni Editore. Milano, Tip. Lombardi. 1854*. Con 16 tavole fuori testo, più le vignette delle 2 facciate della copertina editoriale. Non sono firmate, ma evidentemente dell'Elena. Sono circondate da un doppio filetto. Circa 127×75.

137

ITALIA. Veduta a volo d'uccello della penisola. Titolo in alto nel mezzo tra stemmi. In basso a sinistra entro cartella; FRANCESCO PAGNONI / Editore / MILANO 1854 / a corredo della / COROGRAFIA D'ITALIA. Sotto nel mezzo: *Milano Lit. Bertotti*. In basso sono raffigurati i PRINCIPALI MONUMENTI e COSTUMI. Con le caratteristiche delle litografie dell'Elena. 590×807. (Carte geografiche Cart. g. 10-10).

138

DISEGNI E DIPINTI ORIGINALI

138

Disegno incompleto probabilmente preparatorio di una stampa incisa nel 1847 da Salathé riproducete una veduta di Sala sul Lago di Como dipinta da Giuseppe Canella, vedi n. 158. Abbozzo all'acquarello in inchiostro di China diluito ed a matita. 175×250. (Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco. Segnatura B 2036).

139

Il ponte di Porta Romana sul Naviglio, visto da valle. Disegno a matita con 2 bandiere tricolori acquarellate. Sulla lapide con la presunta immagine del Barbarossa vi è una macchia rossa e sotto di essa, la scritta: *Del barbaro l'immagine / Trasuda sangue ancor / Vedendo all'aria svolgersi / Vessillo tricolor*. Disegno eseguito probabilmente nel 1848. 225×160. Per l'identificazione dell'Elena, vedi esemplare seguente. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 4267. (P.v. Cart. p. 7-27).

Lo stesso soggetto acquarellato. Con la sigla: *G.E.* Riprodotto in: SIOLI LEGNANI, *Poesia di Milano. Dipinti della Raccolta Alberto Zanoletti*, Milano, Ariel, 1940, pag. 246.

140

Il Castello Sforzesco veduto da nord, cioè con la fronte ed il fianco destro in evidenza, dopo l'abbattimento degli alberi della piazza (1849). Disegno a matita. 110×280. Per l'identificazione dell'Elena, vedi esemplare seguente. (Racc. Beretta, I 615).

Stesso soggetto. Acquarello. Firmato: *Elena G.* Eseguito verso il 1859 poichè sulla torre Bona di Savoia sventola il tricolore. 200×355. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 1590. (P.v. Cart. m. 6-5).

141

Albergo del Rebecchino di Milano; un gruppo d'ospiti è ricevuto in giardino. Dipinto ad olio firmato accanto al margine destro: *Elena*. Circa 1850. 675×870. (Museo di Milano).

142

Lugano vista dal lago, circa 1850. Dipinto ad olio. 400×590. Rilevasi dall'opera: O. CAMPONOVIO e V. CHIESA, *Lugano... nell'iconografia del*

passato, Lugano, Banca Unione di Credito, 1969, pag. 89 con riproduzione. Attribuito all'Elena perchè ripete il paesaggio da questi eseguito in litografia ed indicato al n. 69. L'attribuzione però non è sicura.

143

Villa Recalcatti di Casbeno. Firma in basso a destra dell'Elena. Avanti il 1850. Tempera su carta. 180×270. (Proprietà del Prof. Luigi Ambrosoli di Varese).

144

Panorama di Milano. Acquarello in seppia. In basso a sinistra a penna: *Elena dis.* Circa 1855. 270×850. La veduta è presa da nord-est in modo che figurano in primo piano i viali di circonvallazione con le Porte Venezia e Nuova ed il ponte dei Bastioni sulla Martesana. L'acquarello venne eseguito dopo il 1849, anno in cui venne abbattuta l'alberatura attorno al Castello Sforzesco, ed avanti il 1859 in quanto la stampa che ne venne tratta (vedi n. 162) reca il domicilio editoriale ancora in Corso Francesco. L'opera denota serio impegno per perizia tecnica e senso d'arte. (Museo di Milano).

145

Case antistanti il Teatro alla Scala avanti l'apertura della piazza avvenuta nel 1858. Acquarello firmato *Elena*. Conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Milano. È riprodotto in un articolo di G. Pozza su « I primi anni della Scala » pubblicato nella *Lettura* del 1906, pag. 1079.

146

Gli archi di Porta Nuova dopo il restauro del 1860, visti dall'esterno. Abbozzo a matita su carta color marrone, lumeggiato con tinta bianca. 147×228. (P.v. Cart. p. 7-1).

147

L'arco medioevale di Porta Ticinese veduto dalla parte del ponte sul Naviglio avanti i restauri (1863). Disegno a matita firmato *Elena*. 225×180. (Racc. Beretta H 582).

140

Stesso soggetto. Acquarello firmato con le iniziali *G.E.* 218×175. ARR.-BERT., P.v., n. 2978.

148

Il propileo di Porta Ticinese. Disegno a matita. Firmato: *G. Elena*. 165×228. ARR.-BERT., P.v., n. 2995 (Vol. CC 53, tav. 33).

149

La torre dell'antica Porta di S. Ambrogio e cantiere di scalpellino in riva al Naviglio. Acquarello firmato: *G. Elena*. 290×220. ARR.-BERT., P.v., n. 3174. Disegno simile a quello delle litografie n. 60/2 e 72/3. (Vol. CC 53, tav. 48).

Stesso soggetto, con varianti. Acquarello firmato: *G.E.* 240×180. ARR.-BERT., P.v., n. 3174. (Vol. CC 53, tav. 47).

150

Paesaggio con il Castello di Pozzolengo. Disegno a matita appena abbozzato. Non firmato ma con le caratteristiche grafiche dell'Elena. 160×230. (P.v. Cart. p. 9-30).

151

Interno del castello di Belforte presso Varese. Disegno a matita. Firmato: *Elena*. 185×300. (P.v. Cart. p. 9-45).

152

Castello di Brescia. Disegno a matita. Firmato: *Elena*. 120×195. (P.v. Cart. p. 7-76).

153

Tratto di naviglio tra vecchie case urbane. Acquarello firmato con la sigla *G.E.* 155×245. (P.v. Cart. p. 9-25).

141

STAMPE DA DISEGNI DELL'ELENA

154

RAINERIUS FERDINANDI AUG. PATRUUS LANGOBARDOS VENETOSQ. VICE SACRA REG. / III. KAL. NOV. AN. MDCCCXXXVI. TEMPLI IN HONOREM S. GERARDI... / LAPIDEM AUSPICALEM... STATUIT. Posa della prima pietra della chiesa di S. Gerardo in Monza, 30 ott. 1836. Sotto la veduta a sinistra: *Elena ritrasse dal vero*; a destra: *Falkeisen inc.* Acquatinta. 325×375. ARR.-BERT., S.s., n. 3114. (S.s. Cart. m. 21-52).

155

INTERIEUR DE S. AMBROISE À MILAN. Immediatamente sotto l'orlo della veduta, a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Gravé per Citterio*. Acquatinta. Circa 1840. 180×240. (Racc. Beretta B² 118).

156

MILANO. Panorama da Porta Ticinese. Titolo nel lato inferiore della bordura della veduta, nel mezzo. Sotto di questa: *Ai Componenti la VI Riunione italiana dei Cultori delle Scienze naturali tenuta in Milano nel Settembre 1844.* - L'Editore Andrea Ubicini D.D.D. Sotto l'orlo della veduta a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *F. Citterio inc.* Più sotto a sinistra: *Deposto all'I.R. Biblioteca / Vendesi dall'Ed. A. Ubicini Corso Francesco N. 610.* Acquatinta. 275×953.

Il panorama corrisponde a quello descritto al n. 30; non sappiamo se il Citterio lo derivò da tale litografia o da un disegno preparatorio dell'Elena. ARR.-BERT., P.v., n. 1135; ARR., n. 62. (Cart. f.s. 3-7).

157

Disegni di testate e finaletti silografici dell'opera *Milano e il suo territorio*, Milano, ediz. del Municipio di Milano, Tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1844, voll. 2.

Vol. I, pag. 99, bassorilievo del Palazzo della Ragione con la figura d'Oldrado da Tresseno; pag. 127, statua di S. Carlo Borromeo in Piazza Borromeo; pag. 129, Palazzo del Governo; pag. 242, portale del Seminario Maggiore; pag. 303, Ospedale Fatebenesorelle e Porta Nuova; pag. 367, Bagno di Diana.

142

Vol. II, pag. 1, veduta delle Alpi presa dal Ponte delle Gabelle; pag. 31, darsena di Porta Ticinese; pag. 91, ponte di Boffalora sul Ticino; pag. 93, fronte del Palazzo Marino verso Via Case Rotte; pag. 175, magazzino di formaggi di un caseificio del Basso Milanese; pag. 289, Piazza Mercanti tra il palazzo della Ragione da una parte, e la Loggia degli Osii e le Scuole Palatine dall'altra; pag. 429, la Rotonda d'Inverigo; pag. 498, l'Abbazia di Chiaravalle. Le silografie recano i nomi dell'Elena e dei silografi Achille e Ratti.

ARR.-BERT., P.v., passim; ARR., n. 207. (Vol. R 9-10).

158

VEDUTA DI SALA SUL LAGO MAGGIORE. Sotto la veduta da sinistra a destra: *Giuseppe Canella dipinse.* - *Elena disegnò.* - *Salathé incise.* In calce a destra: *P. Ripamonti Carpano editore...* Inserita in: *Gemme d'Arti Italiane. Anno terzo* (1847), Milano, Paolo Ripamonti Carpano. Acquatinta. 182×206. Vedi n. 138. (P.v. Cart. p. 9-85).

159

UNA VEDUTA DELLA CITTÀ DI ROUEN. Veduta di una strada. Sotto la veduta: *Isabè dipinse.* - *Elena disegnò.* - *Salathé incise.* Circa 1850. Acquatinta. 183×132. Probabilmente da strenna. (Art. Cart. p. 38-23).

160

LA CASA DEL POVERO. Veduta di misero quartiere cittadino di tipo medioevale nordico. Titolo in caratteri tipografici. Sotto il doppio filetto che circonda la veduta: *Isabè dipinse* - *Elena disegnò* - *Salathé incise.* Circa 1850. Acquatinta. 181×133. Probabilmente tavola di strenna. (Art. Cart. p. 24-26).

161

Disegni di vignette silografiche contenute in: PIOLA LUIGIA, *Sillabario italiano per miei ragazzini. Quarta edizione accresciuta*, Milano, Tip. di Giuseppe Redaelli, 1855. Sette delle numerose vignette recano la firma dell'Elena come di disegnatore; di esse 3 sono incise da Achille ed 1 da Vajani. (Bibl. di Brera e Bibl. Ambrosiana).

143

Milano. Panorama da nord-est. Sotto la veduta a sinistra: *G. Giudici inc.*; a destra: *Elena dis.* In calce a sinistra: MILANO presso l'editore LUIGI RONCHI. Corso Francesco N.° 601. Circa 1855. Sopra, i nomi degli Appennini e delle Alpi che fanno da sfondo; sotto, i nomi delle Porte e degli edifici. In alto a sinistra, un aerostato. Acquatinta. 303×876. Vedi il disegno originale al n. 144. ARR., n. 86. (Bibl. di Brera).

LAGO DI COMO. Veduta del bacino tra Balbianello, Tremezzo, Bellagio e Varenna. Tra la veduta e la bordura che la circonda, a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Giudici inc.* Sotto il titolo: *Milano presso Luigi Ronchi, Corso Francesco N. 601.* Acquatinta. Circa 1855. 236×555. ARR.-BERT., P.v., n. 371. (P.v. Cart. m. 2-51).

Disegni di vignette silografiche contenute in: *Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto*, Milano presso vari, vol. I (1857), vol. III (1858), vol. V (1859).

Vol. I. Pag. 237, Milano, Palazzo Litta; pag. 265, id., propileo di Porta Ticinese; pag. 363, caseificio della Bassa Lombardia; pag. 403, Cassano, veduta dal fiume Retorto; pag. 446, Milano, la Simonetta; pag. 460, id., Linterno; pag. 501, Monastirolo; pag. 507, Viboldone, chiesa; pag. 511, Melegnano, Castello; pag. 561, Desio, giardino della Villa Antona Traversi; pag. 585, Fagnano, Castello Visconti.

Vol. III. Pag. 872, Varese, chiesa di S. Giovanni; pag. 877, id., chiesa di S. Vittore; pag. 883, id., Sacro Monte; pag. 997, Galbiate; pag. 1100, Como, chiesa di S. Fedele; pag. 1191, Lago di Como veduto dalla punta di Bellagio.

Vol. V. Pag. 161, strada in Val San Giacomo; pag. 164, ghiacciaio dello Spluga; pag. 192, Trezzo, Castello; pag. 193, Cassano, veduta dal fiume Ritorto (compare già nel 1° vol. a pag. 403); pag. 537, Castello Gonzaga presso Villafranca; pag. 653, caseificio della Bassa Lombardia (compare già nel 1° vol. a pag. 363); pag. 777, Cassano, veduta dal fiume Ritorto (compare già a pag. 193); pag. 819, Leffe in Val Seriana; pag. 844, Bergamo, Piazza delle Scarpe; pag. 857, id., Piazza dell'Ateneo; pag. 872, id., veduta generale; pag. 947, id., Torre del

Gombito; pag. 1045, Castello di Malpaga; pag. 1048, ponte sul Serio; pag. 1053, Romano, Castello.

Dette silografie recano il nome dell'Elena come di disegnatore; spesso anche quello del silografo che è per lo più lo Zambelli ed a volte il Ratti, il Basile, il Vajani ed il Barinetti. È ragionevolmente da supporre che anche altre silografie derivino da disegni dell'Elena, anche se non ne riportano il nome. ARR.-BERT., P.v., n. 1, 937, 3800; ARR., n. 230. (Vol. P 71, 73, 75).

PLACE S. ETIENNE À MILAN. Immediatamente sotto la veduta a sinistra: *Elena dis.*; a destra: *Gravé par Citterio.* Sotto il titolo: *Milanes T. Genevresi rue de Rastrelli N. 4906...* Acquatinta. Circa 1860. 197×245. ARR.-BERT., P.v., n. 2895; ARR., n. 213/12 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 9-79; p. 5-114).

OPERE STAMPATE DALLA LITOGRAFIA ELENA

[Testa di mucca e sotto questa, testa di cane con collare]. Sotto a sinistra: *G. Migliara 1827 sopra pietra piemont.*; a destra: *Milano Litog.^a Elena.* 290×210. (Lt. Cart. m. 23-78).

Episodio dei « Promessi Sposi »: incontro di Don Abbondio con i bravi. *Or bene disse il bravo con voce sommessa ma in tuono solenne di comando « questo matrimonio non s'ha dà fare nè domani nè mai ».* Sotto la figura a sinistra: *Focosi dis.*; a destra: *Lit. Elena.* [1827?]. Sopra e a destra, l'indicazione ripetuta: *Fas. I-N. 1.* Probabilmente prova di stampa. 242×295. (Serie Decorazione del libro).

CANOVA. In basso della litografia a destra: *G. Cornienti dis.* Sotto il titolo a destra: *Milano lit. Elena.* [1827]. 152×108. (Ritr. Cart. m. 9, 22-3).

OUI C'EST ELLE. Ritratto di giovane donna; busto quasi di fronte a contorni sfumati. Sotto la figura a sinistra: *Roberto Focosi dis.* (?). Sotto il titolo a destra: *Milano Lit. Elena*. [1827]. 155×130. (Lit. Cart. p. 8-62).

Porta laterale di S. Michele in Pavia. Sotto a destra: *Milano lit. Elena*. [1827]. 364×255. (Bibl. di Brera).

[Paesaggio collinoso]. In primo piano, a sinistra, tratto di strada in posizione panoramica con un viandante che ammira il paesaggio. In fondo a destra, su un colle, un castello. Sotto la veduta a sinistra: *Padulli dis.*; a destra: *lit. Elena*. [1827]. 121×184. (Lit. Cart. p. 10-31).

[Lapide Sforzesca apposta alla Casa dei Gabellieri presso la chiusa del Naviglio di via Olocati a Milano a ricordo della concessione alla Fabbrica del Duomo del diritto di esigere una tassa sulle barche transittanti]. Sotto a sinistra: *Migliara dis.*; a destra: *Milano lit. Elena*. [1827]. A contorni sfumati. 225×260.

Il monumento, dopo d'essere stato ospitato nel Castello Sforzesco, fu ricostituito vicino al luogo d'origine, ora Via Conca del Naviglio. BERT.-MONTI, pag. 825, riproduzione; ARR.-BERT., *P.v.*, n. 2474; ARR., n. 648 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 8-39).

CASTELLO DI CARIMATE. Sotto la veduta a sinistra: *Riccardi dis.*; a destra: *Milano Lit. Elena*. [1827]. 222×263. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 445. (P.v., Cart. m. 1-69).

Chiesa della Passione veduta dal bastione di Monforte. Sotto la veduta a sinistra: *Bisi dis.*; a destra: *Lit. Elena*. [1827]. 295×355. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 1829; ARR., n. 415 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 73-60).

Ponte vecchio sul naviglio fuori di porta Ticinese. Ponte detto del Trofeo all'inizio del Naviglio Pavese. Sotto la veduta a sinistra: *Migliara dis.*; a destra: *Lit. Elena*. [1827]. 305×358. Vi sono esemplari senza indicazione dell'autore e della litografia. BERT.-MONTI, pag. 826, riproduzione; ARR.-BERT., *P.v.*, n. 2902; ARR., n. 748 con riproduzione. (P.v. Cart. m. 9, 11-2; 54, 57).

[Monumenti principali di Milano riuniti in una piccola tavola]. Sotto è ripetuto il titolo della guida in cui la tavola è inserita come antiporta: *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle Arti / DELL'AB. G. CASELLI*. Più sotto a sinistra: *Milano ottob. 1827*; a destra: *Lit. di G. Elena*. Sopra a destra: a pag. 79 (in detta pagina è ricordato il « nuovo stabilimento » litografico dell'Elena). 77×105. La guida è edita da Fr. Sonzogno in detto anno. CALABI, pag. 77.

ROVINE DEL CASTELLO DI TREZZO. Sotto la veduta a sinistra: *Bisi dis.*; a destra: *Milano Lit. Elena*. [1827]. 292×367. ARR.-BERT., *P.v.*, n. 3470. (P.v. Cart. m. 10-38).

VEDUTA POSTERIORE DEL DUOMO DI MILANO. Sotto la litografia a sinistra: *Migliara dis.*; a destra: *Lit. Elena*. [1827]. 385×280. In primo piano, il vicolo che partendo dalla Piazzetta di Camposanto finiva in via Arcivescovado; su esso davano i laboratori degli scalpellini del Duomo. La scena è dominata dall'abside della Cattedrale. Il dipinto originale fu presentato all'asposizione di Brera del 1824.

BERT.-MONTI, pag. 815, riproduzione; ARR.-BERT., *P.v.*, n. 2194; ARR., n. 557 con riproduzione. (P.v., Cart. g. 3-30).

A. VOLTA. Sotto il ritratto a sinistra: *Cornienti dis.*; a destra: *Milano lit. Elena*. [1827]. 237×175. Busto in uniforme di accademico. (Ritr. Cart. m. 44-11).

BARRIERA AL DAZIO DI PORTA ORIENTALE DI MILANO. Sotto la veduta a sinistra: *R. Vantini Arch. inv.*; a destra: *Milano Lit. Elena*. 182×244. Forse l'Elena, oltre che stampatore, fu esecutore della litografia. Sta in: *L'Eco. Giornale di scienze, lettere, arti, commercio e teatri*, Milano, 4 genn. 1828. I caselli sono raffigurati avanti la modifica del progetto originale. ARR., n. 762. (P.v., Cart. m. 13-56).

GIUSEPPE DIOTTI PITTORE / ai signori Fratelli / Bartolomeo e Ferdinando / TURINA / in attestato di riconoscenza / L'autore D.D.D. Sotto il ritratto a destra: *Gius. Bignami dis.* In calce a sinistra: *Milano Lit. Elena*. [1828]. 372×227. (Ritr. Cart. m. 14-21).

VEDUTA PRESSO LA CERTOSA DI PAVIA. Tabernacolo ad un angolo della cinta del parco. Sotto la veduta a sinistra: *F. Moja dis.*; a destra: *Milano Lit. Elena*. [1828]. 220×265. ARR.-BERT., P.v., n. 3662. (P.v. Cart. m. 11-16).

VIAGGIO PITTORICO / NEL REGNO / LOMBARDO-VENETO / DISEGNATO DA / Migliara Bisi ed altri Artisti / DEDICATO AGLI / Amatori delle Belle Arti / Impresso e Pubblicato / da / GIUSEPPE ELENA. / Milano 1828 / Lit. di G. Elena Strada di S. Sofia 4411. Titolo a caratteri litografici; in-folio grande. L'opera era progettata in non meno di 20 fascicoli e in non più di 24, ognuno di 5 tavole, ma a giudicare dall'esemplare conservato nella Biblioteca di Brera (2° S.C. VIII 39/2, con frontespizio, programma ed 1 carta di testo) la pubblicazione deve essersi fermata al 1.° fascicolo che si compone delle seguenti tavole: 1. ATRIO DI S.^t AMBROGIO IN MILANO. Vi si sta svolgendo il trasporto di antichi avelli. Sotto la veduta a sinistra: *Migliara dis.*; a destra: *Milano Lit. Elena*. 250×295. - 2. COLONNE PRESSO S.^t LORENZO IN MILANO. Vedi n. 18 - 3. CASCATA DI NESSO / LAGO DI COMO. Sotto la veduta a sinistra: *Bisi dis.*; a destra: *Milano lit. Elena*. 310×226. - 4. PONTE DEL SOCCORSO / LAGO DI COMO. Sotto la veduta a sinistra: *Riccardi dis.*; sotto a destra: *Milano lit. Elena*. 315×226. - 5. NO-

BIALLO / LAGO DI COMO. Sotto la veduta a sinistra: *Riccardi dis.*; *Bisi dip.* 260×282.

Il manifesto era stato presentato alla Censura sin dall'agosto 1827. Che la raccolta si fosse arrestata al 1° fascicolo risulta, oltre che dal suddetto esemplare di Brera, dagli elenchi delle pubblicazioni curati dall'Ufficio Censura e da notizia della *Biblioteca Italiana*, 1828, tomo 49, pag. 59.

ARR.-BERT., P.v., n. 1909, 2033, 582; ARR., n. 162, con riproduzioni vedute 1-2 (Ved. 1-3: P. v. Cart. m. 6-50, 7-8, 2-13 e 12-46).

[Episodi del poema « I Lombardi alla prima crociata » di Tommaso Grossi, raffigurati in litografia dall'Hayez]. Tav. 3. Sotto a sinistra: *Francesco Hayez dis.* [o F.^o Hayez]; a destra: *Milano Lit. di G. Elena* [o *Lit. Elena* o *Milano Litografia Elena*]. [1828]. Sotto nel mezzo, i versi relativi all'episodio. A nostra conoscenza furono pubblicate solo 3 tavole, la 1.^a con l'episodio dell'eremita Pagano che salito su un maso guarda lo sfilare dei Crociati alla parte opposta della valle (Canto I: « Gli balzò il cor di mesta gioia... »); la 2.^a con l'episodio di Saladino che si accomiata dalla madre Sofia e da Giselda (Canto V: « Muto ei la man le stese, dolcemente... »); la 3.^a con l'episodio di Pagano e Gelfiero che trasportano la salma di Giselda (Canto XIII: « Su questo imposero l'onorato e caro peso... »). 372×445, 292×400 e 300×415. BERT.-MONTI, pag. 644, riproduzione tav. 3; CALABI, pag. 86-7. (Lit. Cart. m. 23, 16-18; 26, 23).

VEDUTA DELLA CITTÀ DI AMALFI. A sinistra del tit.: *L. Litta*; a destra: *Milano Lit. Elena*. [1828]. 217×263. (P.v. Cart. m. 50-29).

COSTUMI / Vestiti alla Festa da Ballo / data in Milano / Dal Nobiliss.^{mo} Signor Conte / Giuseppe Batthyany / La sera del 30. Genn.^o / 1828 / Prop. del litog. / G. Elena. / L'Opera consisterà in N. 50 Figurini circa, divisi in [spazio bianco] Fascicoli / al prezzo per Ciascun Fig. di Lir. [spazio bianco] Aust. in nero e di Lir [spazio bianco] Colorati. / Milano presso Gius. Elena Strada S. Sofia N. 4411. [1828-9]. In-folio; frontespizio, carta con dedica e 60 tavole non numerate.

È noto che i costumi vennero disegnati da Francesco Hayez; non sappiamo chi fu l'esecutore delle tavole. Alcune di esse, tra cui quella con il costume di Giulio Romano, sono da attribuirsi all'Elena, vedi n. 97. Altezza delle figure, 250-290. ARR., n. 1039, con riproduzione (Vol. Cart. AA 39).

187

Sala eretta in Milano nel Giardino del Nobile Sig.^r Conte Batthyany per la Festa da Ballo a Costumi, del Giorno 30. Gennaio 1828. in aggiunta al Pian terreno per servire alla Cena. Sotto il titolo verso destra: *Disegno ed esecuzione dell'Ingegnere Architetto Gaetano Brey.* Più a destra: *Litografia di G. Elena.* 130×235. ARR.-BERT., S.s., n. 2938; CALABI, pag. 87; ARR., n. 1038 con riproduzione. (S.s. Cart. p. 5-11).

188

PROSPETTO INTERNO DELLA CHIESA DI S.^{ta} MARIA PRESSO S.^t CELSO / *in Milano.* Sotto il titolo a sinistra: *Angiolo Pisoni dis.*; a destra: *Litografia Elena.* [1828]. 565×447. ARR., n. 412. (Raccolta Beretta M 678).

189

VEDUTA DELL'INSIGNE BORGO D'ORTA COL ANNESSO SANTUARIO DI SANT. FRANCESCO. Sotto il titolo a destra: *Lit. Elena.* [1828]. 273×405. (Bibl. di Brera).

190

« Or sei pago o ciel tremendo / ... Enrichetta Meric Lalande. - Nell'opera La Straniera ». Tre quarti di figura. « M. Focosi dis. - Milano Lit. Elena ». [1829]. 453×312. Indicazioni desunte dal Catalogo del Museo della Scala.

191

PIO VIII P.M. Sotto il ritratto a sinistra: *Lit. Elena*; sotto il titolo: *Milano presso Ant.^o Fort. Stella e figli.* [1829]. 210×167. (Ritr. Cart. m. 87-17).

150

192

[La Maddalena raffigurata a mezzo busto, che accarezza con i capelli i piedi di Cristo crocifisso (?)]. Abbozzo a contorni irregolari. In basso a sinistra: *Hayez*; più in basso a destra: *Lit. Elena.* [1829?]. Presso la spalla sinistra, dedica scritta a piccoli caratteri ed a rovescio ad una signora Maria Negara o Negroni. 240×180. Registriamo questa litografia dal Calabi che ne dà anche la riproduzione (pag. 6, tav. XVII).

193

NICOLÒ I. / *Imperatore delle Russie.* - MAHMUD II / *Imperatore dei Turchi.* Ritratti a mezzo busto appaiati. Sotto nel mezzo: *Milano Lit. di Gius. Elena.* 290×360. Probabilmente da: *L'Eco. Giornale...*, Milano, 3 ag. 1829. (Ritr. Cart. m. 79-36).

194

[Ponte su un torrente incassato tra le rocce]. In primo piano a sinistra, parte della facciata di una casa. Sotto la veduta a sinistra: *Bisi dis.*; a destra: *lit. Elena.* 200×260. (Lit. Cart. m. 21-41).

195

[Il cavadenti ed il callista. Caricature]. Giov. Migliara dis. Lit. Elena. 260×350. Da indicazioni in: A. MENSI, *Giovanni Migliara (1785-1837)*, Bergamo, Ist. Ital. Arti Grafiche, (1937), pag. 111.

196

[Interno di castello, con personaggi in costume cinquecentesco]. In basso a sinistra, la firma a caratteri rovesciati: *Migliara*; sotto a sinistra, il nome si ripete sempre in caratteri corsivi; a destra; *lit. Elena.* 316×266.

Una donna sta seduta presso un tavolino con crocifisso; un cavaliere le presenta furtivamente una lettera, mentre un'ancella si allontana recando un vassoio con un'anfora ed un bicchiere. Lo stesso soggetto venne ritratto da altro litografo anonimo, stampato e pubblicato dalla Lit. P. Bertotti con il titolo « Maria Stuarda ». (Le 2 litografie Lit. Cart. m. 23-70, 24-69).

151

[Paesaggio collinoso]. In primo piano a sinistra, un tratto di strada che domina un braccio di mare od un fiume e su cui si trovano 3 contadini ed una contadina, questa in costume dell'Italia Meridionale; a destra su un colle, un grande casamento. Sotto a destra: *Lit. Elena*. 145×288. (Lit. Cart. p. 8-63).

Vedi! con muto gemito / Al mansueto simbolo / Del gran Riscatto supplici / Le palme io stendo... Otto versi. Un giovine in costume romantico presso una tomba volge le braccia alla Croce dipinta su una cappelletta in fondo ad un cimitero. Sotto la vignetta a destra: *Lit. Elena*. 185×160. (Lit. Cart. p. 8-61).

— Vedi anche i nn. 2-3, 18-21, 102-3.

APPENDICE I

OPERE IMPRESSE DALL'OFFICINA LITOGRAFICA DI GIUSEPPE ELENA RISULTANTI DALL'ELENCO DELLE OPERE STAMPATE E PUBBLICATE IN MILANO E NELLE PROVINCIE LOMBARDE, CURATO DALL'IMP. REGIO UFFICIO CENTRALE DI CENSURA E REVISIONE (*).

A. 1827.

Marzo: Ingresso di un convento (vedi n. 1). - Paesaggio d'invenzione.

Aprile: Un bue ed un cane (vedi n. 166).

Maggio: Il Salvatore coronato di spine. - Testa di una capra e di una pecora.

Luglio: Un paese «per conto dell'autore».

Agosto: Ritratto di G. Canning (vedi n. 101). - «Chi mi comanda? Rispose Don Abbondio» (vedi n. 167). - Beata Vergine. - La Vergine del Luini.

Settembre: Gio. Beltrami, glittografo. - Camposanto di Lodi. - Canova. Cornienti disegnò (vedi n. 168). - Immagine di N.S. della Caravina. - «Oui c'est elle» (vedi n. 169). - Porta laterale di S. Michele di Pavia (vedi n. 170). - Paese disegnato da Roberto Focosi.

Ottobre: Advinent Benoit. - Paesaggio disegnato dal Conte Padulli (vedi n. 171). - Un ritratto disegnato da Fleissner. - Veduta del tombone di Viarennia disegnato dal Migliara (vedi n. 172).

Novembre: Castello di Carimate (vedi n. 173). - Passione veduta dal Bastione di Monforte (vedi n. 174). - Ponte vecchio sul Naviglio fuori di Porta Ticinese (vedi n. 175). - Il nuovo ritratto di Milano riguardo alle belle arti (vedi n. 176). - Rovine del Castello di Trezzo (vedi n. 177). - Saltinbanchi in viaggio. - «Specifico per calmare il dolore dei denti per conto dell'autore». - Veduta posteriore del Duomo di Milano (vedi n. 178). - A. Volta. «Per conto dell'autore» (vedi n. 179).

Dicembre: Cucina campestre.

A. 1828.

Gennaio: Diotti G. pittore (vedi n. 181). - «Macchia non avvi in te». - Veduta di un pacsetto. - Veduta presso la Certosa di Pavia (vedi n. 182). - Vedute n. 6 del Lago di Lecco (vedi n. 19). - Viaggio pittorico nel Regno Lombardo-Veneto. Fasc. 1° (vedi n. 183).

Febbraio: Tavole litografiche relative all'opera i Lombardi nella 1ª crociata: I. Gli balzò il cor di mesta gioia, canto 1°; II. Muto ei la man le stese, canto 5°; III. In questo imposero l'onorato e caro, canto 13° (vedi n. 184). - Veduta della città di Amalfi (vedi n. 185).

Marzo: Gran battaglia di Navarino. - Costumi vestiti alla festa del conte Batthyany. Fasc. 1° (vedi n. 186). - Interno di un monastero.

Aprile: «Cerotto per calli». - Paesaggio. - N. 2 paesaggi «disegnati per studio».

Giugno: Costumi vestiti alla festa... Batthyany. Fasc. 3°. - Madonna di Luvino.

Luglio: Prospetto interno della chiesa di S. Maria presso S. Celso (vedi n. 187).

Agosto: Costumi vestiti alla festa... Batthyany. Fasc. 4°. - Veduta dell'insigne borgo d'Orta coll'annesso santuario di S. Francesco (vedi n. 189). - Veduta di un campo santo in Gerusalemme.

Ottobre: Costumi vestiti alla festa... Batthyany. Fasc. 5°.

Manca l'elenco del mese di maggio.

(*) Archivio di Stato. Studi. Parte moderna. Cart. 109-110.

[Paesaggio collinoso]. In primo piano a sinistra, un tratto di strada che domina un braccio di mare od un fiume e su cui si trovano 3 contadini ed una contadina, questa in costume dell'Italia Meridionale; a destra su un colle, un grande casamento. Sotto a destra: *Lit. Elena*. 145×288. (Lit. Cart. p. 8-63).

Vedi! con muto gemito / Al mansueto simbolo / Del gran Riscatto supplici / Le palme io stendo... Otto versi. Un giovine in costume romantico presso una tomba volge le braccia alla Croce dipinta su una cappelletta in fondo ad un cimitero. Sotto la vignetta a destra: *Lit. Elena*. 185×160. (Lit. Cart. p. 8-61).

— Vedi anche i nn. 2-3, 18-21, 102-3.

APPENDICE I

OPERE IMPRESSE DALL'OFFICINA LITOGRAFICA DI GIUSEPPE ELENA RISULTANTI DALL'ELENCO DELLE OPERE STAMPATE E PUBBLICATE IN MILANO E NELLE PROVINCIE LOMBARDE, CURATO DALL'IMP. REGIO UFFICIO CENTRALE DI CENSURA E REVISIONE (*).

A. 1827.

Marzo: Ingresso di un convento (vedi n. 1). - Paesaggio d'invenzione.

Aprile: Un bue ed un cane (vedi n. 166).

Maggio: Il Salvatore coronato di spine. - Testa di una capra e di una pecora.

Luglio: Un paese «per conto dell'autore».

Agosto: Ritratto di G. Canning (vedi n. 101). - «Chi mi comanda? Rispose Don Abbondio» (vedi n. 167). - Beata Vergine. - La Vergine del Luini.

Settembre: Gio. Beltrami, glittografo. - Camposanto di Lodi. - Canova. Cornienti disegnò (vedi n. 168). - Immagine di N.S. della Caravina. - «Oui c'est elle» (vedi n. 169). - Porta laterale di S. Michele di Pavia (vedi n. 170). - Paese disegnato da Roberto Focosi.

Ottobre: Advinent Benoît. - Paesaggio disegnato dal Conte Padulli (vedi n. 171). - Un ritratto disegnato da Fleissner. - Veduta del tombone di Viarenna disegnato dal Migliara (vedi n. 172).

Novembre: Castello di Carimate (vedi n. 173). - Passione veduta dal Bastione di Monforte (vedi n. 174). - Ponte vecchio sul Naviglio fuori di Porta Ticinese (vedi n. 175). - Il nuovo ritratto di Milano riguardo alle belle arti (vedi n. 176). - Rovine del Castello di Trezzo (vedi n. 177). - Saltinbanchi in viaggio. - «Specifico per calmare il dolore dei denti per conto dell'autore». - Veduta posteriore del Duomo di Milano (vedi n. 178). - A. Volta. «Per conto dell'autore» (vedi n. 179).

Dicembre: Cucina campestre.

A. 1828.

Gennaio: Diotti G. pittore (vedi n. 181). - «Macchia non avvi in te». - Veduta di un paesetto. - Veduta presso la Certosa di Pavia (vedi n. 182). - Vedute n. 6 del Lago di Lecco (vedi n. 19). - Viaggio pittorico nel Regno Lombardo-Veneto. Fasc. 1^o (vedi n. 183).

Febbraio: Tavole litografiche relative all'opera i Lombardi nella 1^a crociata: I. Gli balzò il cor di mesta gioia, canto 1^o; II. Muto ei la man le stese, canto 5^o; III. In questo imposero l'onorato e caro, canto 13^o (vedi n. 184). - Veduta della città di Amalfi (vedi n. 185).

Marzo: Gran battaglia di Navarino. - Costumi vestiti alla festa del conte Batthyany. Fasc. 1^o (vedi n. 186). - Interno di un monastero.

Aprile: «Cerotto per calli». - Paesaggio. - N. 2 paesaggi «disegnati per studio».

Giugno: Costumi vestiti alla festa... Batthyany. Fasc. 3^o. - Madonna di Luvino.

Luglio: Prospetto interno della chiesa di S. Maria presso S. Celso (vedi n. 187).

Agosto: Costumi vestiti alla festa... Batthyany. Fasc. 4^o. - Veduta dell'insigne borgo d'Orta coll'annesso santuario di S. Francesco (vedi n. 189). - Veduta di un campo santo in Gerusalemme.

Ottobre: Costumi vestiti alla festa... Batthyany. Fasc. 5^o.

Manca l'elenco del mese di maggio.

(*) Archivio di Stato. Studi. Parte moderna. Cart. 109-110.

A. 1829.

Gennaio: Costumi vestiti alla festa... Batthyany. Fasc. 6°. - Monsignore Nava Gabrio vescovo di Brescia.

Aprile: Meric-Lalande Enrichetta. - Pio VIII P.M. (vedi n. 190).

Giugno: Pasta Giuditta nell'opera, il Tancredi (vedi n. 102). - La stessa, nell'opera Nina pazza ecc. (vedi n. 103).

Settembre: Opere principali di pittura all'esposizione di belle arti di Milano nel 1829. Fasc. 1°. [Dalla *Nota delle opere esaminate dall'I.R. Ufficio di censura di Milano... in attesa dell'approvazione dell'Eccelso... Dicastero di censura di Vienna*, stessa sede archivistica, i soggetti risultano: Il ritorno di Colombo dalla scoperta dell'America (vedi n. 2). - Partenza della prima crociata. - Arresto di Barnabò Visconti. - Veduta di Lecco (vedi n. 19). - Notte (vedi n. 3)].

APPENDICE II

DIPINTI E DISEGNI DELL'ELENA ESPOSTI NELLE ANNUALI ESPOSIZIONI DI BRERA COME RISULTANO DAGLI ATTI DELL'I.R. ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI IN MILANO, 1822-1860.

1822. Ritratto in miniatura.

1826. «Premiato nei concorsi di seconda classe [riservati agli allievi di Brera] per l'invenzione nel disegno».

1833. Vedute della Piazza Vetra, della Porta Romana, della Strada degli Olocati, del Ponte di Porta Nuova e studio di paese. Dipinti ad olio.

1834. Campo dei Milanesi dopo la vittoria da essi riportata a Legnano contro il Barbarossa. Dipinto ad olio. - Veduta di Ravenna. - Tintoria di reti sul Lago di Lugano.

Dicembre: La bella giardiniera. - S. Maria Maddalena (vedi n. 192).

Mancano gli elenchi dei mesi di ottobre e novembre.

A. 1830.

Non risulta nessuna opera presentata dalla Litografia Elena; mancano però gli elenchi dei mesi di marzo, maggio-giugno, settembre-ottobre. Vedi ai n. 20-1, 2 opere datate 1830.

A. 1831.

Gennaio: Album teatrale, Assedio di Corinto 1, ballo Rosemonda 3, opera la Straniera 4. - Parte superiore del Duomo di Milano.

Mancano gli elenchi dei mesi di febbraio, aprile, luglio.

1835. Ezzelino da Romano fatto prigioniero nelle vicinanze di Cassano. - Tre vedute di Milano. - Vari studi a matita di paesi.

1837. Ghiacciai delle Alpi Rezie.

1838. Veduta generale di Milano presa fuori di Porta Orientale.

1839. Il Ponte di Boffalora. - Un tramonto.

1841. Veduta della Laguna di Venezia col ponte da erigersi per la strada ferata, di proprietà del Sig. Baldassare Gnocchi e 2 altre opere.

1842. Due paesaggi con ninfe. - Allegoria del Rococo.

1845. Il pozzo comunale di un villaggio. - Veduta nelle vicinanze di Milano.

1846. Il Lago di Como visto al di sopra di Bellagio. - Due altri quadri di genere.

1847. Una veduta di lago. - Veduta della Cascina Colombara nei monti di Brianza. Entrambe di commissione.

1850. Veduta del Corso di Porta Orientale col Duomo in fondo illuminato dal tramonto.

1851. Paesaggio.

1852. Veduta presa sul Lambro.

1853. Il Monte Rosa visto di mattina nelle vicinanze di Varese.

1855. Paesaggio rappresentante un fontanile. - Dipinto rappresentante Giuseppe Picchi suonatore di piffero nei Corpi Santi di Milano.

1857. Il ritorno dall'America, scena in un villaggio nei monti della Lombardia.

1860. Paesaggio.

APPENDICE III

SCRITTI DELL'ELENA.

— *Guida critica all'Esposizione delle belle arti del 1841 nel Palazzo di Brera, scritta per la prima volta da un artista.* Milano, per Santo Bravetta tipografo-libraio-editore presso la ditta Stella. In-16°, p. 32. Il nome dell'Elena è indicato nell'interno della pubblicazione.

— *Guida critica all'Esposizione delle Belle Arti in Brera scritta dal Pittore Giuseppe Elena.* Milano, presso l'editore-libraio Giuseppe Rejna, 1842. In-16°, p. 48.

— *Idem. Anno terzo.* Idem, 1843, p. 48.

— *Idem. Anno quarto.* Idem, 1844, p. 48.

— *Idem. Anno quinto.* Idem, 1845, p. 40.

— *Idem. Anno sesto.* Idem, 1846, p. 46.

— *Descrizione e guida critica all'Esposizione delle Belle Arti in Brera scritta dal Pittore Giuseppe Elena. Anno settimo.* Idem, 1852, p. 48.

— *Guida critica all'Esposizione delle opere di Belle Arti nelle gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1853 scritta dal Pittore Giuseppe Elena. Anno ottavo.* Milano, Libreria Viscontini e compagno, 1853. In-16°, p. 45.

— *Idem per l'anno 1854.* Milano, presso Francesco Pagnoni Tip.-edit. In-16°, p. 72.

— *Desmenteghet minga de mi. Strenna Meneghina.* Milano, Tip. e Libreria di Giuseppe Chiusi, 1843. In-16°, p. 128.

Sono dell'Elena che si firma con le iniziali: *L'indovin Sonett*. Trattasi di un vecchietto che dava i numeri del lotto; scherzo un po' libero (pp. 19-20). - *Cantadina al rococò*. Undici ottave; difesa del barocco (pp. 21-26). - *Sul toeu miee. Sonett*. Sulla scelta della moglie (pp. 27-28). - *Sul progress di scoeul*. Nove sestine. Tra l'altro loda la soppressione delle punizioni corporali (pp. 29-32).

— *Idem. Anno secondo.* Idem, 1844. Antiporta figurata lit. dall'Elena, front. a caratteri lit. Sono dell'Elena: *Vint ann fa*. Sette strofe di 10 versi di contenuto autobiografico (pp. 5-8). - *La fera di fior. Sonett*. Scherza sul nome della pianta bel-ladonna (p. 9). - *Sonett*. Di contenuto sociale (p. 10). - *Ciaccer de l'Omm de' preja*. Quarantaquattro sestine. Accenna alle diverse tappe della civiltà umana per arrivare a condannare l'indirizzo dell'architettura del tempo rigorosamente ancorata ai canoni classici (pp. 97-112).

— *La serva della serva. Romanzo intimo di Giuseppe Elena.* Milano, per Santo Bravetta, 1841. In-16°, pp. 172-4 non num.

— *Vita e testament de l'Omm de preja. Manoscritto del medesimo in dialetto milanese trovato a caso da Giuseppe Elena.* Milano, Tip. e libreria di Giuseppe Chiusi, 1850. In-16°, pp. 172-4 non num., tav. 8 fuori testo.

INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI INDICATI NEI CATALOGHI

- Abbiategrasso 26/55.
 Achille, sil. 157/161.
 Agliate (Costa d'), 26/80.
 Albertazzi Emma, cantante 104.
 Alberti Carlo, edit. 59.
 Alzate, 26/59.
 Amalfi, 185.
 Appiani Andrea, 4.
 Barinetti, sil. 164.
 Basile, sil. 164.
 Batthyany Giuseppe, conte 97, 186-7.
 Belforte, castello 151.
 Bellagio, 26/64.
 Bergamo, ved. varie 26/99-101, 72/12-15, 164.
 Bertotti Pietro, Lit.ia - passim.
 Bettali (Bettali) Antonio, edit. 33, 127-8.
 Bignami Giuseppe, dis. 181.
 Binasco, castello 26/53, 72/33.
 Bisi, dis. 174, 177, 183, 194.
 Boffalora, ponte 26/35, 157.
 Bormio, bagni 26/106.
 Borroni e Scotti, tipografia 91.
 Borsa Ferdinando, edit. 34.
 Bossi, ingegnere 62.
 Bossi Antonio, edit. 93-5, 99-100, 107-8, 110.
 Bravetta Santo, edit. tipografo 36, 93, 106, 132-3.
 Brescia, panorama 71. - Broletto 26/97. - Castello 72/20 e 152. - Tempio Capitolino 26/96. - Torre della Pallata 72/19.
 Brey Gaetano, ingegnere 187.
 Brison, lit.ia 72, 90.
 Brison e Corbetta, lit.ia 54, 88, 127.
 Brivio, castello 26/73.
 Buco del Piombo, 26/71.
 Camerlata, 26/83, 72/25.
 Canella Giuseppe, pitt. 138, 158.
 Canning George, 101.
 Cantù, chiesa 26/75.
 Cantù Cesare, autore 26.
 Canzo (Corne di -) 72/30.
 Cardinello (Alpi del -) 72/36.
 Carimate, castello 173.
 Carlo Alberto, Re 94, 107-9.
 Casalmaggiore 26/93.
 Casbeno, villa Recalcati 143.
 Caselli G., autore 176.
 Caslano 15/12, 28/3.
 Cassano, Castello 72/17. - Fiume Retorto 164.
 Certosa di Pavia, cinta del parco 182.
 Chiaravalle, abbazia 26/31, 72/7, 157.
 Chiavenna 6/24, 26/105, 27/4.
 Chiavenna (Riva di -) 26/109.
 Chiusi Giuseppe, edit. 134.
 Citterio F., inc. 155-6, 165.
 Civelli, stabilimento 96.
 Civelli G. e C., edit. 75.
 Como, panorama 63, 66, 71/19, 72/21. - Ch. S. Abbondio 72/23. - Ch. S. Fedele 164. - Porta Torre 26/70, 72/22. - Porto 26/66. - Lago 24, 41, 64-5, 163-4.
 Conti Pedretti, lit.ia 93.
 Corbetta, lit.ia 42, 56, 62, 66, 72, 77, 89, 91, 105-6, 130-1.
 Corne di Canzo 72/30.
 Cornienti G., dis. 168, 179.
 Cotti, colonnello 126.
 Creseglio 68.

- Cremona, ved. varie 26/87, 26/90-2. - Giardino Sommi Picenardi 26, 88-9.
 Cuasso, castello 25/2, 26/72.
 D'Azeglio Massimo, pitt. 6/21, 9-14, 26/24.
 Dervio, castello 6/18, 26/77, 27/2, 72/28.
 Desenzano 26/98.
 Desio, giardino Antona Traversi 26/29 e 30, 164.
 Diotti Giuseppe, pittore 181.
 Domaso 26/74, 72/27.
 Dublino 79.
 Erba (Laghi del Piano d') 26/79. - Vedi Buco del Piombo.
 Fagnano, Castello Visconti 164.
 Falkeisen, inc. 154.
 Ferdinando II di Toscana 94.
 Fiume Latte 6/17, 26/69, 27/1.
 Focosi M., dis. 190.
 Focosi Roberto, dis. 167, 169.
 Franchi Carlo, edit. 65.
 Gaggiano, ponte 26/54.
 Galbiate 26/65, 164.
 Gallina G., lit.ia 25, 33, 80, 127, 133.
 Garegnano 26/34.
 Garigliano (Battaglia al -) 11.
 Gavazzi Alessandro, padre 110.
 Genevresi, edit. 165.
 Gernetto 26/36.
 Giudici G., inc. 162-3.
 Giulio Romano 97.
 Gorla, ponte 26/46.
 Gozzi M., pitt. 19.
 Gravedona 26/74.
 Grob, dis. 26.
 Grossi Tommaso 184.
 Guarisco Francesco, lit.ia 26, 29, 31-2, 34.
 Guglielmini e Redaelli, tip.ia 34.
 Gurney, ingegnere 125.
 Gustavo Adolfo di Svezia 5.
 Hayez Francesco, pitt. lit. 97, 184, 186, 192.
 Heinz, stampatore 30.
 Hostalrich 126.
 Imbersago 26/85.
 Inverigo, Rotonda 26/78, 157.
 Isabè, pitt. 159-60.
 Isola Comacina, 26/86.
 Lago Maggiore 67.
 Lainate, villa 26/47, 36.
 Lamartine (De) A., 111.
 Lambro e Naviglio 26/45.
 Lambro (Valle del - nei Monti di Brianza) 72/8.
 Lavena 7/12, 72/34.
 Lecco 19, 26/84, 72/29.
 Lefte 164. - Scavi di lignite 26/103, 46.
 Legnano, castello 60/6.
 Linterno 164.
 Litta L., dis. 185.
 Lodi 26/94-5.
 Lombardi, tip.ia 136.
 Lucchini Rachele, cantante 105.
 Lugano, panorama 69, 142. - Bagni di Gortardo Airola 35. - Lago 24, 26/81 e 82, 44, 45.
 Magenta, ponte 6/19, 26/57, 27/3.
 Mahmud II, 193.
 Malakoff (Presa di -) 95.
 Malpaga, castello 72/18, 164.
 Mandello 26/76.
 Manini Omobono, edit. 32.
 Mantova, panorama 26/110, 72/31. - Palazzo del Te 26/113. - Piazza S. Pietro 26/111. - Una strada 124.

Manzoni I., pitt. 130.
 Massieri L., dis. 15/13.
 Melegnano, castello 164. - Il Lambro 26/32.
 Meric Lalande Enrichetta, cantante 190.
 Messaggi Giovanni, edit. 135.
 Migliara Giovanni, dis. lit. 1, 3, 166, 172, 175, 178, 183, 195-6.
 Milano, panorama da Porta Ticinese 23/1, 26/1, 30, 55, 61, 156. - Panorama da Porta Venezia 29, 144, 162. - Albergo del Rebecchino 141. - Archi di Porta Nuova, vedi Porta Nuova. - Arco della Pace 26/9-10, 33. - Arena 26/15. - Armeria Ubaldi di Villareggio 39. - Asilo S. Nazaro 26/23. - Bagno di Diana 54, 157. - Caffè Gnocchi in Galleria De Cristoforis 38. - Id. alla stazione 62. - Camposanto, vedi Duomo. - Casa Borromeo 60/3-4. - Castello 26/26, 140. - Ch. S. Ambrogio, atrio 183/1. - Id., interno 23/2, 26/5, 155. - Ch. S. Fedele 26/17. - Ch. S. Lorenzo 72/2. - Ch. S. Maria delle Grazie 26/28. - Ch. S. Maria della Passione 174. - Ch. S. Maria presso S. Celso 188. - Colonna del Verziere 96. - Colonne di S. Lorenzo 18, 25/1, 26/21, 183/2. - Corso Porta Ticinese 23/3. - Corso Porta Vittoria 90. - Corso Venezia 23/4, 123. - Corso Vittorio Emanuele 76. - Darsena di Porta Ticinese 6/29, 7/13, 27/5, 157. - Duomo, esterno 20-1, 23/5, 26/3-4, 31, 56, 178. - Id. interno 26/2, 80/1, 85/6. - Galleria De Cristoforis 24, 26/20. - Giardini Pubblici 26/14. - Ippodromo 75. - Lapide Gabellieri 172. - Lazzaretto 37/4. - Naviglio 23/6. - Ospedale Fatebenefratelli 157. - Osteria della Cazzuola 72/6. - Palazzo Borromeo, vedi Casa Borromeo. - Palazzo di Brera (esposizione) 26/25. - Palazzo Erba 60/4. - Palazzo del Governo 157. - Palazzo Litta 164. - Palazzo Marino 26/18, 157. - Palazzo della Ragione (bassorilievo) 157. - Palazzo della Simonetta 26/49, 164. - Piazza Borromeo 23/7, 157. - Piazza del Duomo 117. - Piazza Fontana 37/1, 89. - Piazza Mercanti 26/27, 72/4, 157. - Piazza S. Ste-

fano 23/8, 165. - Piazza della Scala 77, 120, 122. - Piazza Vetra 26/12. - Ponte delle Gabelle (panorama dal -) 157. - Ponte di Porta Nuova 26/11. - Ponte di Porta Romana 26/16, 139. - Ponte del Trofeo 26/8, 175. - Ponte di Via Olocati 15/7, 28/1. - Porta Comasina 26/13. - Porta Nuova, archi 26/11, 72/1, 121, 146. - Porta Nuova, Bastioni 157. - Porta Romana 23/9, 37/2. - Porta Ticinese medioevale, 147. - Porta Ticinese, propileo 23/10, 25/4, 148, 164. Vedi anche Darsena. - Porta Venezia 83-4, 180. - Seminario, portale 157. - Simonetta, vedi Palazzo della Simonetta. - Stazione ferroviaria, 87. - Teatro della Scala, 73, 145. - Torre del Monastero Maggiore 26/22, 60/1. - Torre al Ponte di S. Ambrogio 60/2, 72/3, 149. - Verzaro, vedi Piazza S. Stefano e Via Verziere. - Via Olmetto 98. - Via Palazzo Reale 22. - Via Verziere 37/3, 58/9, 123. - Villa Reale 26/19.
 Moja F., dis. 182.
 Molteni, dip. 6/20, 8, 103.
 Monastirolo 164.
 Moncodeno 26/76.
 Monte Legnone 26/68, 72/26.
 Monte Spluga. Vedi Spluga.
 Monza, ved. varie. 7/17, 26/38-44, 34, 154.
 Moschino (Elena) 117-24.
 Napoleone III 116.
 Naviglio e Lambro 26/45.
 Nesso, cascata 183/3.
 Nicolò I, zar 193.
 Nobiallo 183/5.
 Oporto 79.
 Orta 189.
 Padova 49.
 Padulli, dis. 171.
 Pagani Giuseppe, lit.ia 15, 28, 30, 43, 47, 50-1, 53, 68, 72.
 Pagnoni Francesco, edit. 79, 136-7.

Palagi Pelagio, pitt. 2, 5.
 Pasta Giuditta, cantante 102-3.
 Pavia, ch. S. Michele 170. - Confluente 26/56. - Ponte 72/32. - Torri 26/52.
 Penuti Giuseppe, edit. 90.
 Pianazzo, cascata 7/16, 26-107, 72/37.
 Picchi Giuseppe, suonatore ambulante 112-5.
 Pio VIII 191.
 Pio IX 94.
 Piola Luigia, autrice 161.
 Pirola Luigi di Giacomo, tip. edit. 167.
 Pisoni Angiolo, dis. 188.
 Poletti Antonio, prestigiatore 114.
 Ponte San Pietro 26/102.
 Ponte del Soccorso (Lago di Como) 183/4.
 Ponte Tresa 43.
 Porta Carlo 136.
 Pozzi P.S., edit. 56.
 Pozzolengo, castello 150.
 Ramazzotti G. e Bezzerà L., edit. 73.
 Ranieri d'Austria, vicerè 154.
 Ratti, sil. 157, 164.
 Redaelli Giuseppe, tip.ia 161.
 Regoledo, Stabil. Idroterapico Maglia 74.
 Revere, Torre 15/9, 28/2. - Il Po a Revere 26/112.
 Rho, santuario 26/50.
 Riccardi, dis. 173, 183.
 Richter e C., lit.ia 26.
 Ricordi, lit.ia 5.
 Righini Luigi, dis. 65.
 Rinaldino (Ponte nei Monti di Brianza) 24.
 Ripamonti Carpano P., edit. 158.
 Robbiate, riva dell'Adda 72/9.
 Romano, castello 72/16, 164.

Romilli Bartolomeo, arcivescovo 106.
 Ronchi Luigi, edit. 162-3.
 Rouen 159.
 Sacchi Defendente, scrittore 32.
 Sala 138, 158.
 Salathè, inc. 138, 158-60.
 San Martino (sul Lago di Lugano) 72/35.
 Saronno, santuario 26/51.
 Sartorio Michele, autore 26.
 Schieppati Gaetano, edit. 91.
 Serio, ponte 164.
 Sesto Calende 26/33.
 Sidoli, dis. 85.
 Sommariva Giuseppe, aut. 135.
 Spluga, ghiacciai 26/108, 72/38, 164. - Strada dello Spluga nella Valle S. Giacomo 26/104.
 Stella Ant. Fortunato e figli, edit. 26, 191.
 Terzaghi fratelli, lit.ia 59, 61, 95.
 Trallo, fiume 15/17, 28/4.
 Tremezzina 24.
 Trezzo, castello 164, 177. - Imbocco Martesana 26/37.
 Ubicini Andrea, edit. 26, 93, 156.
 Vajani, sil. 161, 164.
 Val San Giacomo 164.
 Valentini Paolo e Compagni, tip.ia 72.
 Vallardi P. e G., edit. 78.
 Vallardi Corbetta vedova, edit. 84.
 Vantini R., architetto 180.
 Vaprio, Cartiera Maglia Pigna e C. 47, 70.
 Varenna, galleria 26/67, 72/24.
 Varese, panorama 26/63, 42. - Ch. S. Giovanni 164. - Ch. S. Vittore 164. - Sacro Monte 26/61, 72, 139, 164. - Lago 26/60, 26/62.
 Vassalli, lit.ia 16, 17.
 Veladini A., lit.ia 35.

Velate, torre 72/34.

Venezia 48.

Viboldone, abbazia 60/5, 164.

Vigevano, ved. varie 57.

Viggiù, cava 25/3, 26/58.

Villafranca, castello Gonzaga 164.

Vimercate, ponte 26/48, 72/11.

Viscontini e C., libreria 136.

Vittorio Emanuele II 116.

Volta Alessandro 179.

Zambelli, sil. 164.

Zucoli (Zuccoli) Luigi, edit. 4, 30-1, 63, 67.

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Nicolò Pellipario al Castello Sforzesco e una nuova attribuzione

Il Piccolpasso nel primo dei *Tre libri dell'arte del vasajo*, incomincia dicendo: « *Usano gli uomini dell'arte dé vasi nella città di Urbino la Terra che si coglie nel letto del Metauro* »¹. Questo fiume marchigiano che dall'Appennino scende al mare nei pressi di Fano, nel percorso di poche centinaia di chilometri offriva la sua terra ai vasari cinquecenteschi affinché brillassero nello stesso Ducato una serie di gloriosi fuochi maiolicari, dalle fornaci di Gubbio a quelle di Casteldurante, di Urbino, e di Pesaro. Con questa terra umile si fecero allora le stupende maioliche che *con lo scintillio degli smalti, con la vivacità e profondità dei colori, hanno recato il contributo alla costruzione alla quale il genio italiano è stato chiamato*² nel periodo rinascimentale e oggi alcuni notevoli esemplari sono esposti nelle vetrine del Museo del Castello Sforzesco.

Questa collezione che vanta più di 4.000 pezzi di varie fabbriche, che vanno dal XIV al XVIII secolo, di continuo si arricchisce con lasciti, donazioni e acquisti anche recenti. In questo complesso policromo che si snoda in sette ampie sale, dove tutte le principali fornaci italiane sono ampiamente rappresentate, le maioliche istoriate costituiscono il nucleo più prezioso.

Sono presenti infatti i nomi di maggiore prestigio con esemplari di Xanto Avelli, dei Fontana, dei Patanazzi, e di Nicolò Pellipario, che come dice lo Chompret, « *deve essere considerato come uno dei primi se non il primo fra i pittori ceramisti italiani* »³.

Come è noto, l'arte di Nicolò Pellipario, capostipite di una famiglia di maiolicari dai quali discendono Guido Durantino e i Fontana, si sviluppa e matura a Casteldurante, nel Ducato di Urbino. Nato intorno al 1475, a Casteldurante, divenuta l'attuale Urbania nel 1663 in omag-

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

Velate, torre 72/34.

Venezia 48.

Viboldone, abbazia 60/5, 164.

Vigevano, ved. varie 57.

Viggiù, cava 25/3, 26/58.

Villafranca, castello Gonzaga 164.

Vimercate, ponte 26/48, 72/11.

Viscontini e C., libreria 136.

Vittorio Emanuele II 116.

Volta Alessandro 179.

Zambelli, sil. 164.

Zucoli (Zuccoli) Luigi, edit. 4, 30-1, 63, 67.

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

Nicolò Pellipario al Castello Sforzesco e una nuova attribuzione

Il Piccolpasso nel primo dei *Tre libri dell'arte del vasajo*, incomincia dicendo: « *Usano gli uomini dell'arte dé vasi nella città di Urbino la Terra che si coglie nel letto del Metauro* »¹. Questo fiume marchigiano che dall'Appennino scende al mare nei pressi di Fano, nel percorso di poche centinaia di chilometri offriva la sua terra ai vasari cinquecenteschi affinché brillassero nello stesso Ducato una serie di gloriosi fuochi maiolicari, dalle fornaci di Gubbio a quelle di Casteldurante, di Urbino, e di Pesaro. Con questa terra umile si fecero allora le stupende maioliche che *con lo scintillio degli smalti, con la vivacità e profondità dei colori, hanno recato il contributo alla costruzione alla quale il genio italiano è stato chiamato*² nel periodo rinascimentale e oggi alcuni notevoli esemplari sono esposti nelle vetrine del Museo del Castello Sforzesco.

Questa collezione che vanta più di 4.000 pezzi di varie fabbriche, che vanno dal XIV al XVIII secolo, di continuo si arricchisce con lasciti, donazioni e acquisti anche recenti. In questo complesso policromo che si snoda in sette ampie sale, dove tutte le principali fornaci italiane sono ampiamente rappresentate, le maioliche istoriate costituiscono il nucleo più prezioso.

Sono presenti infatti i nomi di maggiore prestigio con esemplari di Xanto Avelli, dei Fontana, dei Patanazzi, e di Nicolò Pellipario, che come dice lo Chompret, « *deve essere considerato come uno dei primi se non il primo fra i pittori ceramisti italiani* »³.

Come è noto, l'arte di Nicolò Pellipario, capostipite di una famiglia di maiolicari dai quali discendono Guido Durantino e i Fontana, si sviluppò e maturò a Casteldurante, nel Ducato di Urbino. Nato intorno al 1475, a Casteldurante, divenuta l'attuale Urbania nel 1663 in omag-

gio al Papa Urbano VIII, Pellipario o Nicola Pellicciaio nel suo peregrinare fra Fabriano, Ravenna e Urbino, attirato qui dal Duca Guidobaldo, grande protettore delle arti e in particolare della maiolica, lasciò una vastissima produzione; nel 1917 il Falke pensava fossero da attribuirsi a lui almeno 150 maioliche, ma da allora a oggi molte altre sono state assegnate al suo pennello. Purtroppo pochi sono gli esemplari firmati e non necessariamente i migliori, secondo quanto dice il Raffaelli a proposito « *dell'uso che avevano di marcare un solo pezzo o due per piatteria o credenza* »⁴.

Questo al contrario di Francesco Xanto Avelli, suo seguace e discepolo, che quasi sempre marcò i suoi lavori con la firma per esteso e la descrizione del soggetto (nota o historia) ed è ampiamente rappresentato al Museo del Castello con 9 magnifici esemplari tutti firmati.

La prima opera del Pellipario di cui è indicata la data è una coppa del 1521 al Museo dell'Ermitage, raffigurante un re in trono, e il suo monogramma con il caratteristico incrocio di lettere che formano il nome di Nicola. Più che di firma si dovrebbe parlare di marchio, perchè nessuna sigla è così incisiva, caratteristica e personale come quella di Nicola da Urbino.

Nel suo primo periodo Nicola fu vicino a Giovanni Maria Vasaro, dal quale assorbì le affinità coloristiche, soprattutto nell'impiego dei toni turchini derivati da Faenza, ed anche gli elementi stilistici quali le grottesche, i trofei e l'ornato decorativo delle rabesche e delle cerquate.

Nel 1527 il Maestro è a Fabriano ove dipinge la coppa della *Vergine della Scala* ora al Museo di Leningrado.

Anteriori a questo pezzo, del 1517 sono i 17 piatti del servizio da credenza di casa Ridolfi, appartenenti al Museo Correr di Venezia, conosciuti anche come servizio Correr dal nome del fondatore Teodoro Correr, il patrizio veneziano che li aveva acquistati. Di qualche anno posteriori, intorno al 1519, sono i famosi piatti eseguiti per il servizio da tavola di Isabella d'Este, di cui restano solo 25 pezzi sparsi nei vari Musei del mondo.

L'ultimo servizio conosciuto è quello di Federico Gonzaga, Duca di Mantova, eseguito tra il 1531 e il 1540 in occasione delle nozze di questi con Margherita Paleologo.

È noto che il Pellipario, come gli altri ceramisti del Rinascimento italiano, si ispirò per i suoi soggetti alle incisioni del tempo, le cui raffi-

gurazioni erano a loro volta desunte da disegni, arazzi o dipinti di artisti celebri. Il Passeri ce ne dà una conferma « *Guidobaldo* (Duca della Rovere) *fatta raccolta grande di tutte le bozze di Raffaello, e de suoi scolari, quanti più ne potè avere, le propose per modelli agli artefici delle sue officine, ed a quelle in ispecie, nelle quali avea uomini abilissimi per ricopiarle* »⁵. E ancora il Vasari dice che i Durantini si erano « *molto serviti delle stampe di Raffaello e di altri valent'uomini* » e che Guidobaldo fece fare a Giambattista Franco « *infiniti disegni che riuscirono cosa rara* »⁶. E il Labarte ci conferma che Guidobaldo chiamò a Pesaro, Battista Franco, pittore veneziano di talento, per fare dei disegni destinati ad essere riprodotti sulla maiolica dai pittori ceramisti. La notizia ci viene confermata in una lettera del 15 gennaio 1563 indirizzata da Annibal Caro a Vittoria Farnese, moglie di Guidobaldo e Duchessa di Urbino⁷.

Ma il Pellipario pur servendosi di questi modelli o disegni, ne fa una interpretazione libera solo guidata dal suo sicuro intuito creativo.

Ne è un esempio il grande piatto (cm. 50 di diametro) dipinto da Nicola, in Urbino nella Bottega aperta dal figlio Guido, raffigurante il *martirio di S. Cecilia* (fig. 1), ora al Bargello di Firenze⁸, derivato da una incisione di Marco Antonio Raimoldi (fig. 2), ispirata ad un disegno di Raffaello⁹. Questo piatto, che è uno dei più conosciuti fra le opere di Pellipario, reca sul retro il monogramma dell'artista, e la scritta « *Ibistoria di Sancta Cecilia la quale è Fata in botega De Guido da castello durante In Urbino 1528* », appartiene a quello che il Liverani definì il secondo periodo dell'arte di Nicola, caratterizzato da una *violenza tonale in cui la preponderanza delle tinte calde preannunzia quello che sarà il suo carattere saliente*¹⁰.

Queste premesse ci servono di appoggio per constatare l'affinità sia coloristica che compositiva fra il piatto di Firenze e quello di *Elima accecato* (fig. 3) della Raccolta del Castello Sforzesco di Milano (inv. M. 124).

Questo pezzo anch'esso di notevoli dimensioni (cm. 43 di diametro), deriva da una incisione di Agostino Veneziano (fig. 4) del 1516¹¹ ispirata a sua volta ad un cartone di Raffaello per gli Atti degli Apostoli (fig. 5), al Victoria and Albert Museum di Londra, e testimonia con la violenza delle sue tinte, in particolare nei bleu, negli aranciati, e nel manganese; il momento di svolta verso una colorazione più ricca.

I particolari della narrazione nei due piatti sono in sorprendente rap-

porto analogico; infatti in ambedue il primo piano è rappresentato da un pavimento a losanghe nettamente marcato, mentre molto simili sono i motivi architettonici di sfondo, chiaramente ispirati al Palazzo Ducale di Urbino, che certamente il Pellipario frequentò e ne fu influenzato come è dimostrato in molte sue opere e in particolare nel *ritrovamento di Mosè* del Victoria and Albert Museum.

Notiamo inoltre che il gruppo delle cinque figure sulla destra del piatto di *Elima accecato* ha la stessa impostazione del gruppo sempre sulla destra del piatto di *Santa Cecilia*, il motivo aranciato del mantello di S. Paolo e la testa canuta del vecchio sullo sfondo, sono le stesse; al centro del piatto la figura del proconsole Sergio Paolo seduto sul trono è ripetuta nella statua di Giove sul fondo del piatto di Firenze, mentre il gesto brancolante di *Elima* che avanza con le braccia protese e con gli occhi già chiusi, ripete il gesto di Publio, prefetto di Roma, che assieme agli altri accusa *Santa Cecilia*.

Tutti questi motivi e soprattutto le indiscutibili affinità strutturali fanno ritenere che il piatto del Museo del Castello Sforzesco sia da collocare fra il 1528 e il 1530, come l'altro piatto del Museo di Sèvres, riproducente la medesima scena, marcato sul retro « *In Botega du Guido Durantino in Urbino* » e datato dallo Chompret 1530.

Nel piatto di *Elima accecato* il Pellipario introduce un motivo decorativo a lui consueto, non esistente nella incisione, quello dell'albero che si intravede sulla sinistra fra le quinte degli archi, che è quasi un preludio al motivo dominante dei piatti della Raccolta del Castello Sforzesco.

Se si osservano infatti i cinque piatti del Pellipario esposti nella prima vetrina non può sfuggire una particolarità che lega i pezzi di Nicola, ossia il medesimo motivo degli alberi dal tronco contorto.

In questi pezzi tutti splendidi, per la loro incisività di disegno e chiarezza di linee, questo leit-motif accresce la drammaticità di ogni esemplare.

Questi alberi dal tronco « *flessuoso e vibrante* », dice il Polidori¹², molto scuro, sempre con un fogliame piuttosto alto, quasi una scusa finale, esasperati e pervasi a volte da un moto vorticoso, come nel piatto dell'*Apollo e Marsia* dei Civici Musei di Pesaro, li ritroviamo spesso nei taglieri del servizio di Isabella d'Este, in particolare in quello della « *Dea Latona* » della collezione del Conte Miniscalchi Erizzo di Verona, in quello « *d'Ippolito e Fedra* » del Victoria and Albert



FIG. 1 - N. Pellipario, Il martirio di S. Cecilia. Firenze, Bargello (diametro cm. 50).



FIG. 2 - M. A. Raimondi, Il martirio di S. Cecilia, da Raffaello. Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

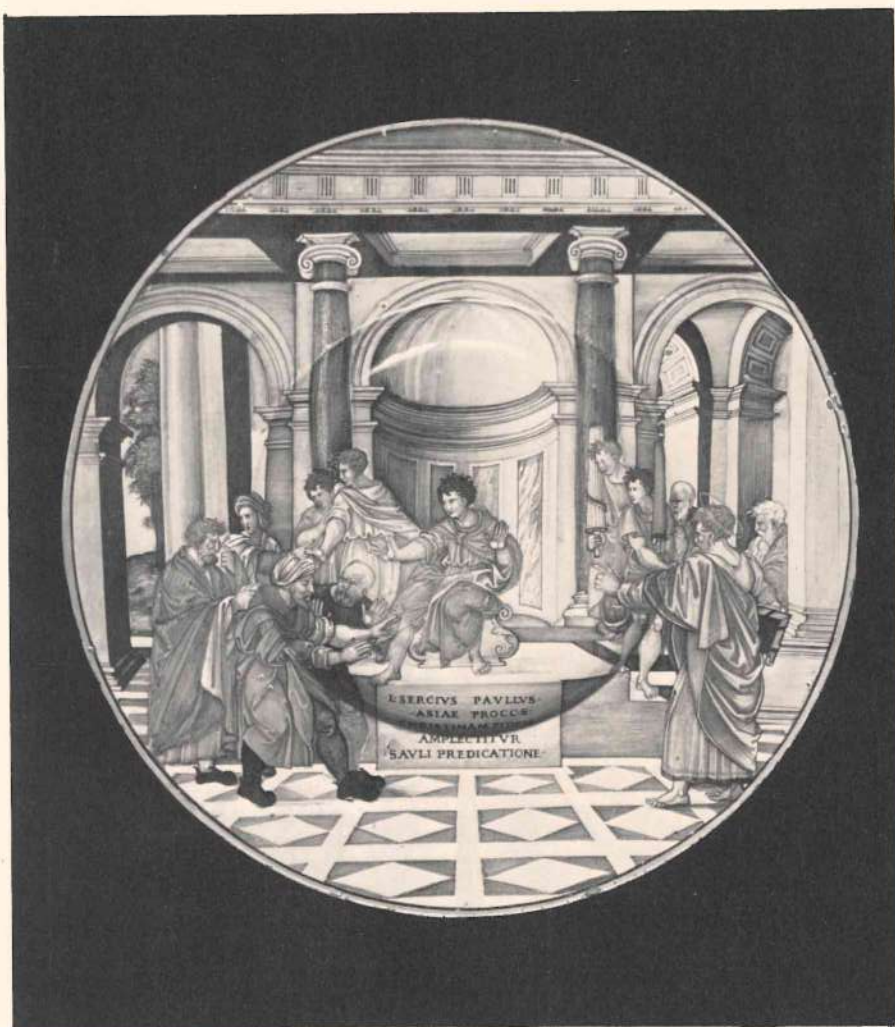


FIG. 3 - N. Pellipario, Elymas accecato, Milano, Castello Sforzesco (diametro cm. 43).



FIG. 4 - Agostino Veneziano, Elymas accecato, da Raffaello (1516).



FIG. 5 - Raffaello, Elymas accecato, cartone per gli arazzi degli Atti degli Apostoli. Londra, Victoria and Albert Museum.

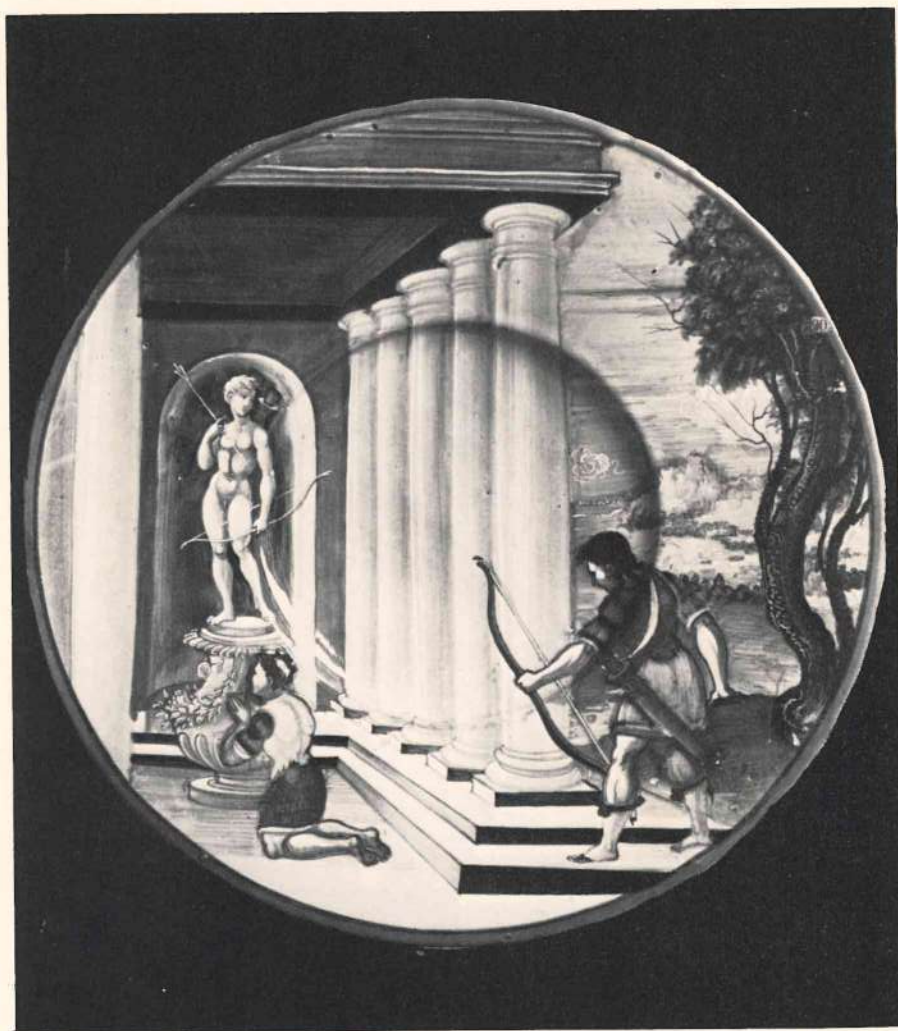


FIG. 6 - N. Pellipario, Paride che uccide Achille.
Milano, Castello Sforzesco (diametro cm. 27).

Museum di Londra, in « *Apollo e Dafne* » del British Museum, nel « *Pasife* » del Museo del Louvre di Parigi ecc., ma negli esemplari del Castello Sforzesco, servono all'artista ad inquadrare la scena divenendo essi stessi personaggi ed elementi architettonici.

Nel secondo piattello con « *Paride che uccide Achille* » (fig. 6) (inv. M 144), più che le figure, le cinque colonne azzurre sono le vere protagoniste della scena, e per meglio evidenziarle sono state collocate perpendicolarmente al fondo.

Notiamo ancora una volta, come il Pellipario anche in questo piatto diventa scenografo, poichè l'impianto architettonico ha qui la parte preponderante.

Opera ancora un po' fiacca, tramata da insistenti cromazioni turchine; la riteniamo un lavoro probabilmente giovanile databile intorno al 1520-25; opera che si può avvicinare al piatto del servizio d'Este con « *Isacco e Rebecca spiati da Abimelech* » del Museo del Louvre, analoghe sono infatti la forma e il colore della colonna di un intenso azzurro; e nella fontana del fondo ritroviamo il motivo d'ornato simile al basamento della statua di Apollo avanti al quale prega inginocchiato Achille.

Nel piatto del Castello Sforzesco il dramma della scena è accentuato soprattutto dal braccio vigoroso di Paride, dalla classica forma a bottiglia. L'opera è permeata da una ingenuità di composizione e l'unica nota vitale è data dall'albero dalla folta chioma sulla destra.

Un piatto che si avvicina come datazione al precedente è quello di « *Enea che entra nella casa di Evandro* » (fig. 7) (inv. M 141).

Qui i colori sono ancora delicati, gli azzurri hanno tutte le sfumature, più accesi nel cielo, teneri sulla corazza di Enea, più intensi nelle colonne. Queste colonne tortili che reggono la trabeazione cinquecentesca, ci colpiscono per la ricchezza dell'ornato che contrasta visibilmente con la semplicità del piattello. Chiaramente di ispirazione raffaellesca, le ritroviamo infatti nella serie di cartoni per gli Atti degli Apostoli.

Questo motivo doveva aver particolarmente colpito l'estro del Pellipario dato che lo ritroviamo così spesso nelle sue composizioni: nella « *Presentazione della Vergine al Tempio* » del Museo Civico di Bologna, nel « *Ritrovamento di Mosè* » al Victoria and Albert Museum di Londra, ecc.

La figura centrale di Enea è tipica di Nicola per l'atteggiamento dolcissimo nonostante la corazza e l'elmo, il profilo ben diritto, il naso greco e le mani « *dalle dita a spatola* », come dice il Polidori¹³.

Questa figura un pò tozza nella forma viene quasi esaltata dal motivo architettonico della lesena di sfondo.

Non poteva mancare anche in questo piatto l'albero laterale, che vediamo infatti sulla sinistra, morbido e flessuoso, quasi a ripetere e ricalcare il motivo delle colonne.

Ben diverso è lo spirito con cui il Pellipario ha disegnato il piattello di « *Ercole e l'Idra* » (fig. 8 inv. M. 140). Qui il suo tocco è vibrante e il disegno rapidamente delineato serve a dare vita agli elementi che lo compongono.

L'idra dalle molte teste morde ancora, le sue ali colorate sferzano l'aria, mentre le fronde dell'albero sono quasi pervase dal movimento suscitato dalla lotta in atto.

In questo piatto i colori si fanno più violenti e il cielo diventa di un azzurro più intenso, il motivo architettonico dell'arco spezzato canta con un giallo squillante, mentre il nero fra gli archi diventa « *eccezionale* », come dice lo Chompret¹⁴ per la sua lucentezza e profondità.

Abbiamo in questo piatto una architettura solida, dagli archi volutamente bassi, con una pesante trabeazione sostenuta da un capitello ionico, elemento spesso usato dal Pellipario; lo vediamo nelle colonne del piatto di « *Eliac accettato* », nell'ingresso della casa di « *Evandro* », ancora ripetuto nel piatto del « *martirio di Santa Cecilia* » nella coppa con la « *scena di sacrificio* » del Museo di Faenza e in molte altre opere. A questa architettura severa fa riscontro la robusta figura di Ercole ammantato dalla pelle di leone, scattante e proteso con tutto il corpo nello sforzo della lotta.

Riteniamo questo piatto un'opera della maturità artistica del Pellipario databile fra il 1525 e il 1530.

La forza espressiva che sprigiona da questo pezzo ci porta ad avvicinarlo ad una coppa con il « *Laocoonte* » (fig. 9 inv. M. 223) dipinta in *grisaille*. Questa opera è stata attribuita prima a Guido¹⁵, poi a Orazio Fontana¹⁶, ma che noi riteniamo, come già il Polidori, opera certa del Pellipario.

Al contrario di quanto possiamo vedere nei pezzi del servizio per Isabella d'Este ci troviamo di fronte a un Pellipario che ha dimenticato



FIG. 7 - N. Pellipario, Enea entra nella casa di Evandro.
Milano, Castello Sforzesco (diametro cm. 26,5).



FIG. 8 - N. Pellipario, Ercole e l'Idra. Milano, Castello Sforzesco (diametro cm. 27).

la dolcezza e la soavità del Montefeltro. Le Metamorfosi, le scene idilliache, le dolci ninfe, tutti soggetti usati spesso dall'artista, sono ormai un ricordo lontano. In questo piatto Nicola da Urbino prorompe con tutta la sapienza della sua arte presentandoci un Laocoonte che, nella sua duplice disperazione di uomo e di padre conserva ancora il dignitoso aspetto del sacerdote profeta; mentre l'eco del suo urlo potente sembra raccogliersi e ripetersi fra i cinque archi che si perdono all'infinito.

La possente forza di questa figura umana saldamente piantata a terra, con la stupenda architettura della gamba sinistra simile a colonna, sembra significare l'umanità, che esprimendo così la sua angoscia si dibatte alla ricerca di ideali ormai infranti e si protende alla disperata ricerca di nuove mete.

Questo piatto, derivato da una incisione di Marco Dente da Ravenna¹⁷ ci dimostra ancora una volta come l'artista abbia attinto da una incisione (fig. 10), lo spunto per interpretare in maniera del tutto personale un soggetto altamente drammatico. Così togliendo il gruppo statuario dal suo piedistallo, dove lo aveva posto l'incisore, il Pellipario riesce ad umanizzare la figura del sacerdote nell'atto vigoroso della sua ribellione¹⁸.

Esaminiamo ora i singoli particolari che oltre alla prima sensazione ci consentono di essere più certi del nostro giudizio.

La forza espressiva delle figure trattate con un sicuro segno che marca e sottolinea i contorni, porta già un nome; e la firma che invano cercheremmo sul rovescio del piatto, Nicola l'ha segnata sul ginocchio del Laocoonte e di suo figlio. Dice infatti il Polidori che le rotelle dei ginocchi hanno la particolarità « *specie quando sono disposte frontalmente, di essere definite con una modellazione stilizzata che fa pensare ad un cerchio sormontato da una omega* »¹⁹. Questo segno particolare visibile alcune volte nelle figure muliebri del servizio Correr-Ridolfi, lo vediamo ripetuto più evidente nel piatto del servizio di Isabella d'Este, con *Enea che fugge dall'incendio di Troia* (fig. 11); come nel tagliere della collezione Ludlow, la figura di *Apollo* pur nella sua posa di dolce abbandono, ha la stessa posizione della gamba sinistra del Laocoonte. Ma visibilissima per l'immediatezza del confronto, perchè ambedue esposti nella stessa vetrina al Museo Sforzesco, è l'uguaglianza della gamba di *Ercole*, nel piatto sopra citato di *Ercole e l'Idra*, dalla tipica forma a fiasco, che ritroviamo identica nel Laocoonte. E nel suo gesto



FIG. 9 - N. Pellipario, Laocoonte, da Marco Dente da Ravenna.
Milano, Castello Sforzesco (diametro cm. 30,5)



FIG. 10 - Marco Dente da Ravenna, Laocoonte.

disperato, con la mano sinistra protesa nel tentativo di liberarsi dalle spire del serpente, non possiamo non notare la mano dalle dita aperte, che è la stessa mano che trattiene il mantello nella nota coppa di *S. Giuda Taddeo* (fig. 12) e sono le stesse mani del vescovo nel piattello di *Dante e Virgilio*, entrambi ai Civici Musei di Pesaro.

Passando ora ad esaminare i volti dei figli del Laoconte, come non pensare al volto di *Virgilio*, nel piatto di *Dante e Virgilio*, al viso di Latona nel piatto di *Latona e figli* e ai vari putti che ornano le grottesche e l'elmo di *Faustina* nel Museo di Pesaro? Lo stesso ovale dolcissimo, infantile e quasi stupito, dal naso perfettamente diritto e dagli occhi penetranti, nerissimi, mentre i capelli scomposti nella lotta, sono gli stessi che vediamo nel *Ratto di Proserpina* e nella coppa di *Paride che rapì Elena*, entrambi al Museo Correr di Venezia.

La decorazione di questo piatto del Laocoonte è completamente a *grisaille* sui toni sabbati; e la tonalità coloristica, sapientemente dosata, ottiene degli effetti di sorprendente risalto. È noto che Nicola amava la decorazione a *grisaille*, usò questo decoro in varie sue opere soprattutto dopo il 1528, cioè successivamente al piatto con *il martirio di Santa Cecilia*. Ci colpisce particolarmente questo decoro nello sfondo del piatto che costituisce il suo capolavoro, *la Presentazione della Vergine al Tempio*, al Civico Museo di Bologna, datato 1532 e nelle varie coppe amatorie abitualmente dominate da un ombreggiato verdastro.

La coppa del Laocoonte vuole concludere il motivo degli alberi che lega i cinque piatti del Pellipario della Raccolta Sforzesca: infatti in alto, al centro vediamo spuntare fra le pietre scure del muro di sfondo, degli arbusti dai rami secchi e contorti, mentre in primo piano a destra come a sinistra, in tono sabbato e caldo notiamo ancora delle radici nude e in tutto identiche a quelle del noto piatto di *Apollo e Marsia* dei Civici Musei di Pesaro.



FIG. 11 - Nicolò Pellipario, Piatto del servizio d'Isabella Gonzaga d'Este 1519 c.
Enea che fugge dall'incendio di Troia.



FIG. 12 - Nicolò Pellipario. Coppa lustrata da stampa di Marco Dente del 1517,
marcata sul retro 1525 M.G. con S. Giuda Taddeo. Musei Civici di Pesaro.

NOTE

- ¹ C. PICCOLPASSO, *1548 - I tre libri dell'arte del vasaio*, ed. Annessio Nobili, Pesaro, 1969, p. 1.
- ² G. LIVERANI, *La fortuna di Raffaello nella maiolica*, in: Faenza, 1968, p. 61.
- ³ J. CHOMPRET, *Repertoire de la majolique italienne*, Paris, 1949, vol. I, p. 186.
- ⁴ G. RAFFAELLI, *Memorie storiche delle maioliche lavorate in Casteldurante*, Fermo, 1846, p. 16. Biblioteca Oliveriana, Pesaro.
- ⁵ G. PASSERI, *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e né luoghi circonvicini*, Pesaro, 1838, p. 68.
- ⁶ G. VASARI, *Le Vite*, Milano, 1929, vol. III, p. 211.
- ⁷ J. LABARTE, *Historia des Arts Industriels*, Paris, 1864, p. 457.
- ⁸ Circa il titolo di questo piatto ritengo non inutile chiarire un equivoco nel quale è incorso il Polidori, uno dei maggiori studiosi delle opere del Pellipario. Nel suo articolo « Otto maioliche sconosciute di Nicolò Pellipario », a p. 33, parlando del piatto del Bargello afferma che rappresenta « il martirio di Santa Felicità », e aggiunge: « chissà per quale capriccio o scappatoia, per accontentare forse la richiesta di un cliente, la scena fu ribattezzata dal Pellipario Santa Cecilia ».
Il Bartsch stesso quasi un secolo prima aveva descritto la stessa incisione di Marco Antonio Raimondi battezzandola anche lui come « martirio di Santa Felicità ».
Ma si è trovato che l'equivoco è stato creato dallo stesso Vasari, il quale nella vita di Raffaello (p. 214, vol. II) cita che il Sanzio fece incidere a Marcantonio una *Santa Cecilia quando bolle nell'olio*, e sempre il Vasari nella vita di Marcantonio (p. 800, vol. II) riferisce di una *carta dove si vede morire Santa Felicità bollendo nell'olio e i figlioli esser decapitati*.
In realtà si tratta del medesimo soggetto, ma data l'affinità del martirio subito dalle due Sante, il Vasari ne ha confuso involontariamente i nomi.
- ⁹ A. BARTSCH, *La peintre graveur*, Leipzig, 1886, vol. XIV, p. 104, n. 117.
- ¹⁰ G. LIVERANI, *Le credenze maioliche di Isabella d'Este Gonzaga e Federico II Duca di Mantova*, da: Rassegna d'istruzione artistica, luglio-agosto, 1938, p. 344.
- ¹¹ A. PETRUCCI A., *Panorama della incisione italiana*, Milano, Roma, op. cit., tav. 20.
A. BARTSCH, *Elymas accecato*, vol. XIV, p. 48, n. 43.
- ¹² G. C. POLIDORI, *Studi artistici urbinati*, vol. II: *Otto maioliche sconosciute di Nicolò Pellipario*, Istituto d'Arte per il libro in Urbino, 1953, p. 50.
- ¹³ G. C. POLIDORI, Op. cit., p. 34.
- ¹⁴ J. CHOMPRET, Op. cit., p. 120.
- ¹⁵ F. SACCHI, *La raccolta delle maioliche...*, in: Città di Milano, 1951, p. 63.
- ¹⁶ G. CONTI, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano, 1973, p. 229.
- ¹⁷ A. BARTSCH, Op. cit., p. 268, n. 353.

- ¹⁸ La statua del Laoconte fu riportata alla luce il 14 gennaio del 1506 durante i lavori di scavo effettuati in Roma nel territorio dove sorgeva la Domus Aurea di Nerone alle Terme di Tito.
Presente agli scavi era Michelangelo che, su invito del proprietario del terreno certo Felice de Fredis, si era recato sul luogo, mai pensando di assistere alla scoperta, in una stanza sotterranea, di questa « meraviglia d'arte ».
In origine la statua poggiava su uno zoccolo di marmo, che portava scritti alla base i nomi dei tre scultori di Rodi, ma al momento del ritrovamento l'opera mostrava di aver subito gravi danni; mancavano infatti oltre alla base, una parte del braccio destro del padre, la mano e la gamba destra del figlio maggiore e il braccio destro dell'altro figlio. L'opera di restauro fu iniziata solo nel 1815, e passarono molti anni prima che felici ritrovamenti permettessero di ammirare l'opera nella sua vera forma originale.

- ¹⁹ G. C. POLIDORI, Op. cit., p. 34.

BIBLIOGRAFIA

- G. PASSERI, *Istoria della pittura su majolica fatta in Pesaro e né luoghi circonvicini*, Pesaro, 1838.
- G. RAFFAELLI, *Memorie storiche delle maioliche lavorate in Casteldurante nei primi del '500*, Fermo, 1846.
- A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Leipzig, 1866, vol. XIV.
- A. JACQUEMART, *La céramique*, Paris, 1870.
- G. VANZOLINI, *Istoria delle fabbriche di maiolica metaurensi*, Pesaro, 1879.
- C. PICCOLPASSO, *I tre libri dell'arte del vasaio*, Pesaro, ed. Nobili, 1879.
- L. DE MAURI, *L'amatore di maioliche e porcellane*, Milano, 1914.
- G. BALLARDINI, *Un nuovo piatto sconosciuto di Nicolò Pellipario*, in: Faenza, 1930, n. 3.
- G. BALLARDINI, *Enciclopedia italiana*, voce Pellipario Nicola, vol. XXVI, 1931.
- G. BALLARDINI, *Corpus della maiolica italiana. Vol. I: Le maioliche datate fino al 1530*, Roma, 1933.
- G. LIVERANI, *Un nuovo piatto del servizio d'Isabella d'Este Gonzaga*, in: Faenza, 1937.
- G. BALLARDINI, *La maiolica italiana dalle origini alla fine del cinquecento*, Firenze, 1938.
- G. LIVERANI, *Ancora nuovi piatti del servizio d'Isabella d'Este Gonzaga*, in: Faenza, 1938.
- G. LIVERANI, *Le credenze maioliche di Isabella d'Este Gonzaga e di Federico II Duca di Mantova*, in: Rassegna istruzione artistica, Urbino, luglio-agosto, 1938.
- G. BALLARDINI, *Corpus della maiolica italiana. Vol. II: Le maioliche datate dal 1531 al 1535*, Roma, 1938.
- B. RACKHMAN, *Catalogue of italian maiolica*, Londra, 1940.
- J. CHOMPRET, *Repertoire de la majolique italienne*, Paris, 1949.
- G. C. POLIDORI, *Maioliche in Urbino*, in: Ceramica, 1952.
- G. C. POLIDORI, *Nicolò Pellipario*, in: Ceramica, 1952.
- G. C. POLIDORI, *La ceramica in Urbino*, in: Le vie d'Italia, 1953.
- G. BALLARDINI, *Una nuova coppa di Nicolò Pellipario al Museo*, in: Faenza, 1953.
- G. C. POLIDORI, *Otto maioliche sconosciute di Nicolò Pellipario*, in: Studi artistici urbinati, Istituto d'arte per il libro in Urbino, vol. II, 1953.

- F. SACCHI, *La raccolta delle maioliche italiane del Castello Sforzesco di Milano*, in: Città di Milano, 1951.
- G. C. POLIDORI, *Pelliparesca in omaggio a Gaetano Ballardini*, in: Faenza, 1953.
- G. LIVERANI, *La maiolica italiana sino alla comparsa della porcellana europea*, Milano, Electa, 1957.
- G. LIVERANI, *La maiolica italiana*, Milano, 1958.
- G. C. POLIDORI, *La decorazione ad istoriato della maiolica italiana*, in: Bollettino d'arte, fasc. III, Roma, 1960.
- H. P. FOUREST, *La maiolica in Europa*, Novara, 1964.
- G. LIVERANI, *La fortuna di Raffaello nella ceramica*, in: Faenza, 1968.
- R. CHARLESTON, *Ceramica nei secoli*, Milano, 1970.
- G. MARIACHER, *Guida al Museo Correr di Venezia*, 1972.
- T. HAUSMANN, *Maiolica*, Berlino, 1972.
- G. CONTI, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano, 1973.

GIORGIO LISE

La fortuna di Francesco Simonini nell'incisione

È accaduto che di tanto in tanto qualche nome illustre si occupasse di Francesco Simonini, pittore di battaglie, a volte indagandone l'attività di pennello, altre quella di disegnatore.

In genere se ne è trascurata l'eccezionale fortuna nell'incisione, eccezionale in considerazione del fatto che non si tratta di un grosso nome o d'un artista particolarmente popolare, pure se di solida fama presso i contemporanei. Ci sembra giusto evidenziare questo aspetto di una vicenda artistica che interessò valenti acquafortisti.

La Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli possiede praticamente tutta la produzione incisoria derivata da disegni o dipinti di Francesco Simonini e documentata in parte nella frequente, anche se arida, bibliografia dell'arte incisoria veneta.

Cosa sappiamo invece di Francesco Simonini? Non molto in verità. G.M. Zuccolo ne ha precisato la data di nascita desumendola dal registro del Battistero di Parma (n. 246) avvenuta il 16 Giugno 1686, correggendo l'errato 1689 tradizionalmente riportato da tutti i precedenti autori.

La sua morte veniva fissata abitualmente al 1753, data in cui lasciò Venezia, ma due suoi quadri recano una data, presumibilmente autografa, del 1755, anno in cui era forse a Firenze. La bibliografia lo dice allievo dello Spolverini, educato a Firenze, ove studiò le tele del Borgognone, poi a Venezia.

Lavorò molto per il Maresciallo Schulenburg, che accompagnò nella campagna contro i Turchi, soggiornando a Venezia fra una campagna militare e l'altra.

Seguendo per comodità un criterio alfabetico, gli incisori ricordati dalle fonti sono Pietro Palmieri, Marco Pelli, Teodoro Viero, Francesco

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

- F. SACCHI, *La raccolta delle maioliche italiane del Castello Sforzesco di Milano*, in: Città di Milano, 1951.
- G. C. POLIDORI, *Pelliparesca in omaggio a Gaetano Ballardini*, in: Faenza, 1953.
- G. LIVERANI, *La maiolica italiana sino alla comparsa della porcellana europea*, Milano, Electa, 1957.
- G. LIVERANI, *La maiolica italiana*, Milano, 1958.
- G. C. POLIDORI, *La decorazione ad istoriato della maiolica italiana*, in: Bollettino d'arte, fasc. III, Roma, 1960.
- H. P. FOUREST, *La maiolica in Europa*, Novara, 1964.
- G. LIVERANI, *La fortuna di Raffaello nella ceramica*, in: Faenza, 1968.
- R. CHARLESTON, *Ceramica nei secoli*, Milano, 1970.
- G. MARIACHER, *Guida al Museo Correr di Venezia*, 1972.
- T. HAUSMANN, *Majolica*, Berlino, 1972.
- G. CONTI, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano, 1973.

GIORGIO LISE

La fortuna di Francesco Simonini nell'incisione

È accaduto che di tanto in tanto qualche nome illustre si occupasse di Francesco Simonini, pittore di battaglie, a volte indagandone l'attività di pennello, altre quella di disegnatore.

In genere se ne è trascurata l'eccezionale fortuna nell'incisione, eccezionale in considerazione del fatto che non si tratta di un grosso nome o d'un artista particolarmente popolare, pure se di solida fama presso i contemporanei. Ci sembra giusto evidenziare questo aspetto di una vicenda artistica che interessò valenti acquafortisti.

La Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli possiede praticamente tutta la produzione incisoria derivata da disegni o dipinti di Francesco Simonini e documentata in parte nella frequente, anche se arida, bibliografia dell'arte incisoria veneta.

Cosa sappiamo invece di Francesco Simonini? Non molto in verità. G.M. Zuccolo ne ha precisato la data di nascita desumendola dal registro del Battistero di Parma (n. 246) avvenuta il 16 Giugno 1686, correggendo l'errato 1689 tradizionalmente riportato da tutti i precedenti autori.

La sua morte veniva fissata abitualmente al 1753, data in cui lasciò Venezia, ma due suoi quadri recano una data, presumibilmente autografa, del 1755, anno in cui era forse a Firenze. La bibliografia lo dice allievo dello Spolverini, educato a Firenze, ove studiò le tele del Borgognone, poi a Venezia.

Lavorò molto per il Maresciallo Schulenburg, che accompagnò nella campagna contro i Turchi, soggiornando a Venezia fra una campagna militare e l'altra.

Seguendo per comodità un criterio alfabetico, gli incisori ricordati dalle fonti sono Pietro Palmieri, Marco Pelli, Teodoro Viero, Francesco

Vivares, Bernardo Zilotti e Francesco Zuccarelli, oltre a Fabio Berardi di cui si hanno notizie come incisore di opere del Simonini, delle quali però non siamo riusciti a trovare copia alcuna.

Ricorda Giuseppe De Logu (1930, p. 76) come non mancasse « *nel Veneto e specialmente in provincia, il momento della battaglia e dei battaglisti* », menzionando Casanova e il gruppo ricco, nell'orbita del Borgognone e del Wouwermann e con una fioritura di artisti che comprende i nomi del veronese Antonio Calza, di Francesco Monti, detto il bresciano delle battaglie, di Ilario Spolverini e, infine, del Simonini, che si meriterà il soprannome di « *battaglista* » per la sua quasi specializzazione iconografica.

Il gusto per il pittoresco, per l'annotazione rapida e sapida, un certo influsso del vedutismo maggiore, da Guardi a Marieschi, da Zais ai Ricci, influenzano Simonini e lo portano a pennelleggiare con vero piacere per la narrazione di eroismi e movimenti vivaci, più che violenti.

Che Simonini fosse anche incisore non è dato di sapere con certezza. Le Blanc (III, p. 523) lo dice tale e cita « *Dodici cavalieri davanti alla porta di una città* », grande in folio, « *Un Cavaliere a cavallo che parla a due ufficiali* » e « *Una Battaglia* », in 8° lungo, ma non se ne trova traccia negli altri repertori, né in raccolte di incisioni. È assai probabile si tratti di una erronea trascrizione fra autore di dipinto e autore dell'incisione. La bibliografia, dicevamo, è arida. Nel 1771 Gori - Gandellini parla di un *Simonin* autore di una piccola stampa di battaglia firmata « *Simonin inv. et fecit* » (III, p. 239). Mancano altre indicazioni, come data, luoghi di riferimento, dimensioni, e in considerazione del fatto che si tratta di una pubblicazione di area senese si può supporre che questo Simonin sia il francese Claude I, morto nel 1721.

Nel 1775 è invece più preciso il Verci, nelle sue « *Notizie* » di artisti bassanesi, che ricorda i sei rami imperiali *alla pittoresca*, rappresentanti diverse soldatesche in campo, dello Zilotti (p. 275) e le quattro grandi battaglie in folio grandissimo iniziate nel 1763 da Antonio Viero (p. 309).

A sua volta Basan (Bruxelles, 1791) cita Zilotti, probabilmente ripetendo il Verci e, nel 1809, Gori - Angelis cita Berardi e gli altri incisori sopra elencati.

Dopo questa data si contano, per quel che concerne l'incisione, solo ripetizioni, a cominciare dal De Boni (1852).



FIG. 1 - Pietro Palmieri, da F. Simonini.



FIG. 2 - Pietro Palmieri, da F. Simonini.



FIG. 3 - Pietro Palmieri, da F. Simonini.



FIG. 4 - Pietro Palmieri, da F. Simonini.



FIG. 5 - Pietro Palmieri, da F. Simonini.



FIG. 6 - Pietro Palmieri, da F. Simonini.

Lo spirito con cui i diversi incisori trattarono le battaglie di Francesco Simonini è molto vario, e non sempre consono all'ispirazione originaria. Teodoro Viero coglie la capacità compositiva del pittore, elaborata su piani diversi di profondità, mettendone in rilievo alcune parti meno curate pittoricamente, come i paesaggi di sfondo.

Dalle quattro grandi tavole per il Principe Benedetto di Savoia si ha una nitida sensazione di vastità spaziale, di capacità di assemblaggio di figure, rovine e piani scenografici fuggenti. Il pulito descrivere dell'incisione accentua taluni aspetti della figurazione, rilevabili dal confronto con i disegni e con i dipinti.

La prima tavola del Viero è rapportabile al disegno di « *Scontro di cavalleria* » dell'Albertina di Vienna, in cui si riconoscono in controparte i torrioni circolari di quinta, le montagne dossate di sfondo, il paese, mentre variano le figure, che lì sono in fase di attesa e qui nell'infuriare della battaglia. Bisognerebbe ricostruire il passaggio disegno-dipinto e dipinto-incisione.

È da notare però che queste « *scenografie* » sono generiche e manierose, più o meno ripetute in molteplici varianti di particolari, di miscellanee di torrioni, rovine, bastioni, campanili e muraglie.

Altresì caratteristico è l'albero rinsecchito della terza tavola, quasi una quinta di boccascena, presente nei disegni del Civico Museo Correr di Venezia, in particolare in uno « *scontro di cavalieri* » con torre quadrata a destra.

Quest'albero, nudo e contorto, è quasi emblematico dei mali delle guerre e, come osserva De Logu (pag. 837), sembra « *quasi avvizzito dagli acri vapori delle polveri da sparo* », anche se, per inciso, dobbiamo osservare che lo scontro avviene all'arma bianca.

Nelle incisioni del Viero l'albero fa cornice alla « *Raccolta dei feriti* », anch'essi come « *rami recisi* ».

L'opera di Palmieri si discosta da quella degli altri incisori per il taglio compositivo delle lastre, sempre imperniate su gruppi ridotti di due cavalieri e poche altre figure che servono di commento alla scena. Lo spirito è quello della « *scena di battaglia* » all'Accademia Carrara di Bergamo, con un nucleo centrale protagonista e un contorno rarefatto, contrariamente alle affollate e ricche figurazioni di Teodoro Viero. Si respira qui il bozzettismo tipico di un tempo più lontano, che si rifà al gusto del capriccio callottiano o del Gherardini, oltre un secolo prima. Più truculento quasi, e più aderente nello spirito è Francesco Zuc-

carelli, sensibile ai fumi ed ai polveroni dell'incalzare della pugna, precisa descrizione di espressioni esagerate, di capelli scarmigliati, di rantolanti contorcimenti in cadute mortali.

Per contrasto Marco Pelli, incisore sobrio e vigoroso, oltre che stampatore delle sue carte, descrive aspetti meno fieri di truppe in cammino, in un paesaggio appena accennato, con pochi tratti sommari. Nè mancano i gustosi particolari naturalistici della realtà, meglio, del realismo dell'ambiente, con cani, pecore, la donna seduta a terra col bambino, riscontrabili anche nel « *bivacco di soldati* » del 1755 pubblicato dalla Zuccolo o nella « *scena campale* » del Museo Civico di Padova.

L'ambientazione scenica simoniniana è tradizionale e ripetuta in molte varianti autocompenetranti come nella ideale composizione di un identikit per trasparenti sovrapponibili.

Torrioni circolari con garitte per sentinelle, bastioni diroccati, qualche arcata di ponte, paesi, colli e monti in lontananza. Questo campionario è riassunto dal prete Bernardo Zilotti nelle sei lastre ricordate dal Verci e riviste con piacere stupito, e fa contorno a manerosi raggruppamenti di figure, sempre militari, ma in quiete, nel bivacco.

Questi fogli ci permettono di correggere una già dubbia, a prima vista, attribuzione d'un disegno al Louvre con soldati in bivacco e i soliti compassati baluardi, dato a Salvator Rosa sulla scorta di un problematico, ma crediamo apocrifo, « *Salvator* » tracciato da una pesante mano in calce al foglio.

Qualche autore tende a collocare fra gli incisori di opere tratte da Simonini anche Pio Panfilì (1723-1812) interpretando le iniziali « *P.P.* » posti in calce a taluni fogli delle « *battaglie* » stampate da Guidotti nel 1760.

Nessun elemento conforta questa attribuzione tranne il fatto che Pio Panfilì aveva per l'appunto queste iniziali di nome e cognome.

I suoi rami incisi a Bologna con vedute della città, ritratti, ecc. sono tutti di datazione molto più tarda e d'altro tratto. P.P. è dunque Pietro Palmieri, che firma altri fogli della stessa serie per esteso e di cui riconosciamo con maggior convinzione lo stile. Il modo stesso di tracciare le iniziali di Panfilì quando non si firmò per esteso è molto più elegante e slanciato di quello di Palmieri, a volte addirittura stampatello, sempre più rigido. In ogni caso i fogli siglati e quelli firmati per esteso da Pietro Palmieri sembrano della stessa mano e tutta la produzione nota di Pio Panfilì è posteriore al 1789.



FIG. 7 - Marco Pelli, Scena con cavalieri, da F. Simonini.



FIG. 8 - Marco Pelli, Scena con cavalieri, da F. Simonini.

Diamo ora di seguito il catalogo delle opere note degli incisori da Francesco Simonini.

BERARDI Fabio (Siena, 1728? - attivo nel 1767). Secondo Moschini incise per Wagner a Venezia due battaglie di F. Simonini, plausibile se si pensa che Berardi incise decine di rami da Zais, Zuccarelli, Zocchi e altri, ma di questi due fogli non c'è traccia.

PALMIERI Pietro (Bologna, 1737 - Torino, 1804). Incise rami da Francesco Simonini ed altri autori per Francesco Guidotti di Bologna, editi nel 1760 nella « *Scelta di Battaglie inventate* », / e disegnate da Francesco Antonio / Simonini, e da Altri celebri Autori per uso / de pittori e dilettanti, fatte incidere e dedicate al Nobilissimo Signor Marchese Carlo Armando/Monti Patrizio Bolognese ultimamente dichiarato / Tenente negli eserciti di S.M. Cristianis/sima / Da Luigi Guidotti Librajo, e Stampatore in Bologna sotto / alle Scuole l'Anno MDCCLX. L'album oblungo (mm. 175×240) contiene trentatre tavole, diciassette delle quali tratte da Simonini (da 3 a 13, 15, 17, 18, 19, 29, 30), quattro dal Tempesta (1, 2, 21, 26), una da Aureliano Milani (14), sette da Francesco Calza (16, 20, 22, 23, 24, 25, 31), una dal Borgognone (27), una dal Mastelletti (28) e, infine, due da Le Brun (32, 33), oltre al ritratto del Monti, al frontespizio e alla dedica.

Gori-Angelis (1808, III, p. 5) ricorda anche una collaborazione Palmieri-Guidotti per una serie di « paesi », non sappiamo se coinvolgendo Simonini. Le scene incise da Palmieri mancano di grandiosità e sono solitamente circoscritte a due figure principali, con poche altre di contorno occasionale.

Il paesaggio è generico con poche piante, e solo due volte compare una veduta di paese (18 e 19). La misura media delle vignette è di mm. 120×170. L'impressione dominante è che Palmieri abbia spuntato le coppie di battaglianti da composizioni di più vasto respiro, componendone dei capricci (fig. 1-6).

PELLI Marco (Venezia 1696 [De Boni] - attivo nel 1760). Incise due scene con Cavalieri di cui C. Le Blanc (III, p. 159, n. 17/20) ricorda altri due fogli.

In quelli appartenenti alla Raccolta Bertarelli sono raffigurati cavalieri e popolani.

[*Scena con Cavalieri*] « *Simonini Pinx - Marcus Pelli incidit* », mm. 276×372, acquaforte.

Cavalieri al passo, alla sinistra donna seduta con bambino, al centro cavaliere appiedato, con una mano sulla spalla di una donna, a destra cavaliere in arcione e due pecore (fig. 7).

[*Scena con cavalieri*] « *Simonini pinx - Marcus Pelli incidit* », mm. 278×375, acquaforte.

Cavalieri che scendono una china. Sul fondo un cascinale, a destra un cavaliere di spalle che suona la tromba vicino al cavallo, più al centro, un cane.

(Bibl. Le Blanc, III, p. 159; Pallucchini, 1941, p. 41) (fig. 8).

VIERO Teodoro (Bassano, 1740 - Venezia, 1819). Incise quattro grandi scene in serie, citate da Verci e Moschini, dal 1763 in avanti.

[*Quattro scene di battaglia*]. « *Franc. Simonini inv. e pinx - Theodorus Viero del. et sculp. Venet. cum priv. Excell. Senatus* ». « *A Sua Altezza Reale il Signor Principe Benedetto Maria di Savoia Duca del Ciabrese ecc.* » « *Extat in domo Joseph M. Carminati Alt. ped. 2 et unc. 3, long. p. 3 et u. A. In attestato di profondo ossequio ed Umilissima Riverenza Teodoro Viero D.D.D. - Veneunt Venetiis apud Scultorem* ». mm. 525×765, acquaforte.

Tutti i fogli hanno i titoli in basso ornati dallo stemma del Principe e sono numerati in basso a destra.

I - Panorama di città e in primo piano a destra un bastione turrito. Cavalleggeri e al centro suonatori di trombe e timpani (fig. 9).

II - La battaglia, su piani di profondità diversi e a sinistra un colle con costruzioni. A destra un paese (fig. 10).

III - La raccolta dei feriti. In fondo veduta di città, incorniciata da un albero scheletrico in primo piano (fig. 11).

IV - La pace ritrovata. Gita di dame e cavalieri con carrozze in un ampio paesaggio (fig. 12).

Per inciso diremo che non abbiamo trovato notizie di Benedetto Maria di Savoia e forse Viero erra confondendo con Benedetto Maurizio duca del Chablais (1741-1808), figlio di Carlo Emanuele III, il re laborioso.

VIVARES Francesco (Saint Jean de Breul, 1709 - Londra, 1782). Le Blanc (IV, p. 142) gli assegna 95 numeri e Nagler (XXIII, p. 214) 86 numeri. Rispettivamente con i numeri 64 e 51 è ricordata una



FIG. 9 - Teodoro Viero, [La preparazione della battaglia],
da F. Simonini, primo foglio della serie di quattro.



FIG. 10 - Teodoro Viero, [La battaglia], da F. Simonini, secondo foglio della serie di quattro.

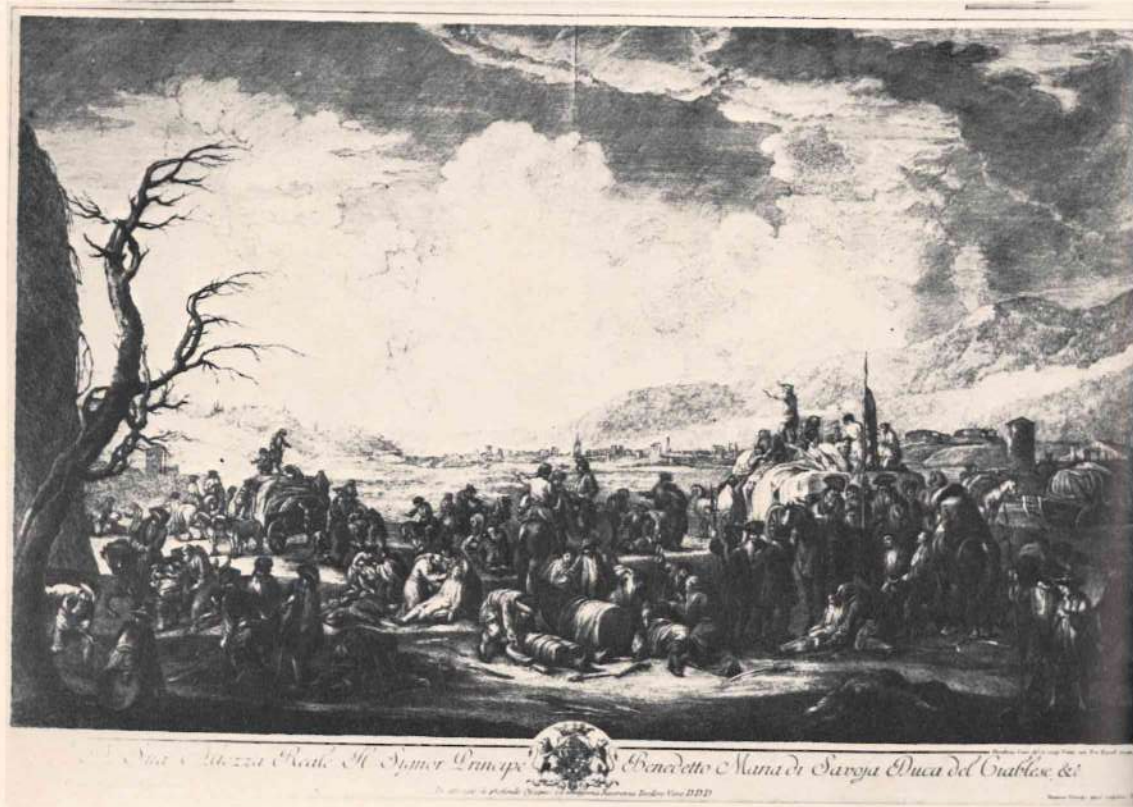


FIG. 11 - Teodoro Viero, [La raccolta dei feriti], da F. Simonini, terzo foglio della serie di quattro.

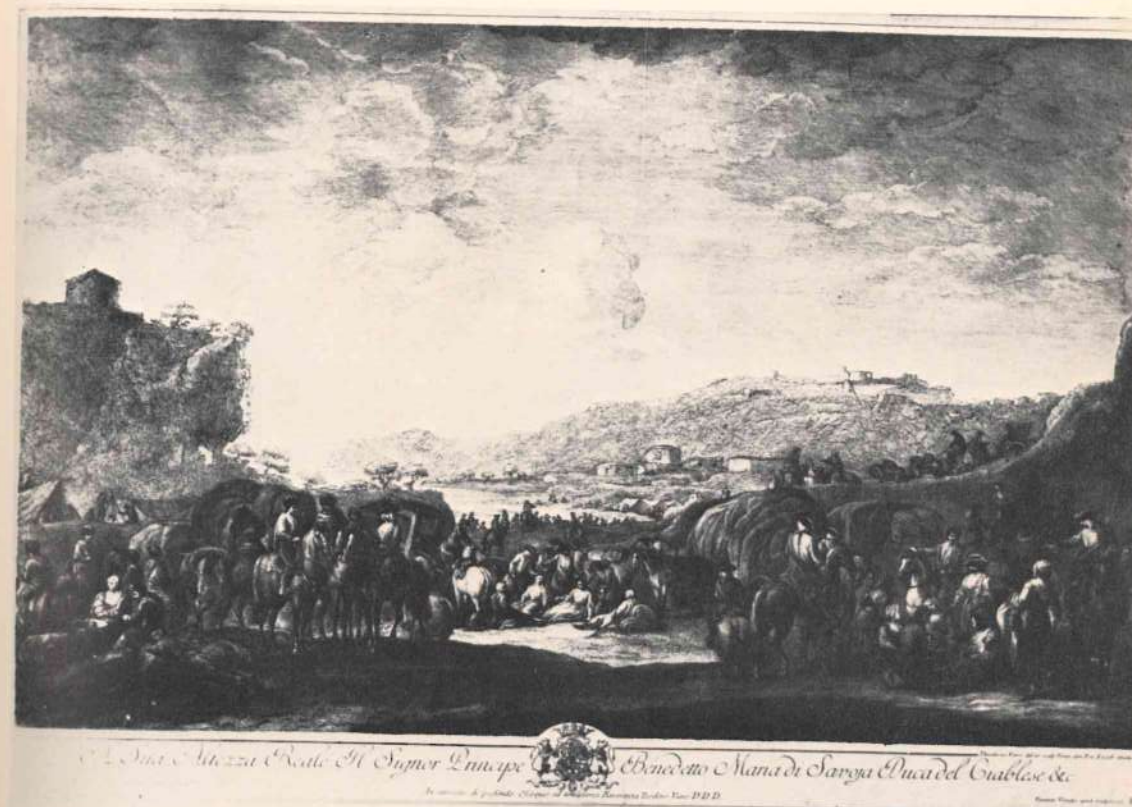


FIG. 12 - Teodoro Viero, [La pace ritrovata], da F. Simonini, quarto foglio della serie di quattro.

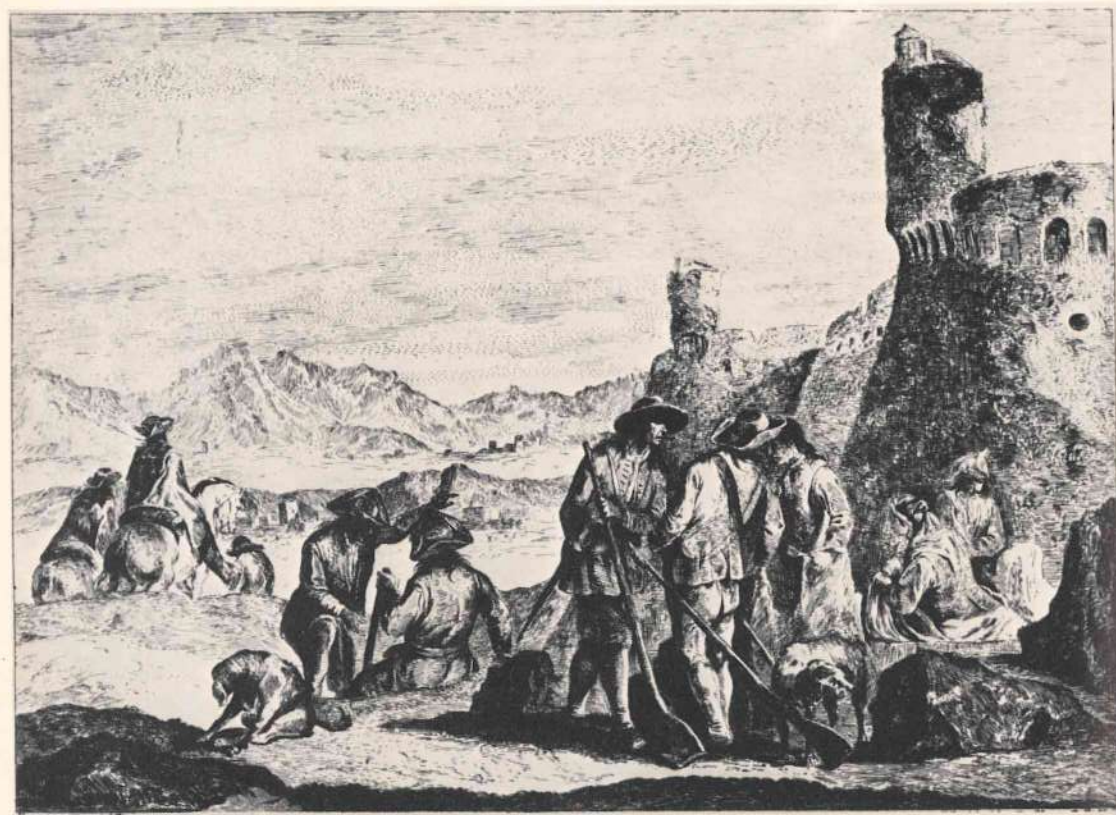


FIG. 13 - Bernardo Zilotti, Cacciatori in riposo, da F. Simonini.



FIG. 14 - Bernardo Zilotti, Artiglieri in riposo, da F. Simonini.

stampa in foglio grande, oblungo, « *The dividing the Booty* », la spartizione del bottino, incisa dal Vivares da F. Simonini. Incisore fecondo il Vivares si dedicò soprattutto al paesaggio e alla scena di effetto, copiando Poussin, Pannini, Zuccarelli, ecc.

Le Blanc al n. 65 cita anche « *Banditi italiani* » sempre da Simonini, foglio grande in larghezza, che Nagler mette come n. 52 senza indicare la derivazione.

ZILOTTI Bernardo (Borso di Bassano, 1730-1795). Prete ricordato da De Logu e da Moschini, incise sei rami grandi con cavalieri, posseduti dalla Raccolta Bertarelli in due esemplari, uno dei quali colorito. [*Giocatori di Carte*]. « *Francesco Simonini pinx - Venetiis cum Privilegio Excellentiss. Senactus - Zilotti incid. app.o Marco Pelli Ven.a* ». mm. 302×408, acquaforte.

Giocatori di carte fra rovine di bastioni. A destra accampamento militare e altre figure sopra il bastione in alto al centro.

[*Cacciatori in riposo*]. Stesse segnature di prima come la precedente, mm. 302×408, acquaforte (fig. 13).

Mura di fortezza a destra e sul piano dei cacciatori con cani.

[*Viandanti e soldati*]. Idem, mm. 304×410, acquaforte.

Torriero diroccato a destra e cavaliere. Un secondo a sinistra. Al centro passanti che chiacchierano.

[*Soldati in sosta*]. Idem, mm. 302×409, acquaforte.

A sinistra castello diroccato e gruppo di cavalieri a cavallo e appiedati che stringono le cinghie della sella.

[*Paese e cavalieri*]. Idem, mm. 301×406, acquaforte.

Paese a destra con chiesa a cupola e torre quadra. Al centro archi di ponte e cavalieri in primo piano.

[*Artiglieri in riposo*]. Idem, mm. 297×407, acquaforte.

Uomini distesi e seduti. A sinistra un cannone e barili di polvere (fig. 14).

(Bibl. Le Blanc, IV, p. 263; Pallucchini, 1941, pp. 56, 58, 59).

ZUCCARELLI Francesco (Pitigliano, 1702-1788). Lavorò a Venezia per Wagner e incise una battaglia da Simonini citata da Le Blanc (IV, p. 267) e Pallucchini (1941, p. 115).

Le Blanc parla di sei fogli in larghezza, forse confondendo con Zilotti. Il foglio posseduto dalla Raccolta Bertarelli si trova anche al Correr di Venezia.



FIG. 15 - Francesco Zuccarelli, Battaglia, da F. Simonini.

« Chi per la Patria muor vive alla fama » « Franc. Simonini inv. - Zuccarelli sculp. app.o Wagner Venezia C.P.E. S. - N.56.I. ». Scena di battaglia, mm. 240×365, acquaforte (fig. 15).

Raffigura cavalieri all'assalto con le spade sguainate fra densi nembi di polvere e di fumo. In primo piano a sinistra un cavallo caduto. Sullo sfondo a destra, un campanile e case. Tratteggio molto scuro. Per la parte centrale si può fare riferimento al disegno di Edimburgo pubblicato dalla Zuccolo (229).

NOTA

Per comodità di consultazione diamo gli elenchi dei dipinti e dei disegni di Francesco Simonini di cui siamo venuti a conoscenza nel corso dello studio pur sommario delle incisioni da lui derivate. Questi elenchi, completati da una bibliografia essenziale annotata hanno lo scopo primo e dichiarato di attirare l'attenzione su un artista forse troppo spesso trascurato o accomunato genericamente ai « Battaglisti » di levatura maggiore o minore.

Nel dare questi reperti seguiamo il criterio topografico-alfabetico. Le attribuzioni non sempre sono confortate da documenti o scritte autografe. Riportiamo perciò anche le fonti che citano le singole opere. Molte collocazioni sono variate per vendite successive e numerosissime opere sono passate nel mercato antiquario senza lasciare traccia della attuale locazione.

DIPINTI

BELLUNO

« Porto di mare », Coll. privata.
(Martini, 1964, p. 193).
« Paese con molo », Coll. privata.
(Martini, 1964, tav. 225).

BERGAMO

Due « Scene di battaglia », Acc. Carrara.
(Donzelli, 1957, tav. 302; De Logu, 1931, p. 840).

BOLOGNA

« Porto di mare » e « Burrasca », Pinacoteca.
(Martini, 1964, p. 239, nota).
Attribuiti anche a Marieschi.
Due quadretti di « Cavalieri a cavallo », Coll. Comunali d'Arte.
Attribuiti in passato al Casanova e dati a Simonini da Martini.

BRESCIA

« Quattro battaglie », Coll. Avogadri.
(Bibl. Chizzola, 1760, p. 184).

FIRENZE

« Battaglia », Galleria Corsini.
(Donzelli, 1957, p. 218).
« Scene di Battaglia », Palazzo Piccolomini.
(Donzelli, 1957, p. 218).
« Battaglia », Museo Bardini (inv. 604).
Già attribuito a Salvator Rosa e dato a Simonini da Martini.
« Le Decadi », Mostra dell'Antiquariato.
1965 (tela 95×145), Antichità Florentia.
(Zuccolo, 1967, p. 194, n. 21).

« La Gogna », Mostra dell'Antiquariato.
1965 (tela 95×145), Antichità Florentia.
(Zuccolo, 1967, p. 194, n. 21).

HANNOVER

La Zuccolo cita i nn. 6, 102, 217, 219, 220, 223, 234, 235, 236 della Galleria Schulenburg. Dagli elenchi pubblicati da Morassi (1961) sappiamo che erano nella raccolta Schulenburg quattro quadri di battaglie, sette di diverse teste e varie figure, tre grandi raffiguranti mezze figure e un ritratto del Maresciallo Schulenburg. Una tela raffigurava la « Battaglia di Suzzara ».

« Ritratto equestre del M. Schulenburg », Landesmuseum, depositi.
(Morassi, 1961, fig. 4).

« Combattimento equestre », Landesmuseum.

(Zuccolo, 1967, fig. 231).

« Combattimento equestre », Landesmuseum, depositi.
(Morassi, 1961, fig. 2).

LONDRA

« Baja con case », Mercato antiquario.
(Morassi, 1961, fig. 5).

MILANO

« Bivacco di soldati », Coll. privata.
(Zuccolo, 1967, fig. 232; Morassi, 1961, figg. 12-14).

« Marina », Coll. privata.
(Morassi, 1961, fig. 1).

« Caccia al Cervo », Mercato antiquario.
(Morassi, 1961, fig. 8).

« *Coppia a cavallo* », Coll. privata.
(Morassi, 1961, fig. 9).
« *Combattimento di Cavalieri* », Coll. privata.
(Morassi, 1961, fig. 13).
« *Marina* » (molto dubbia), Finarte.
1970 (Cat. 85, n. 61, maggio).
Due battaglie, su rame (genere di Simonini), Finarte.
(Cat. 55, n. 51).

ORLEANS

« *Cavalieri in battaglia* », Museo.
(Donzelli, 1957, p. 218).

PADOVA

« *Scena Campale* », Museo Civico.
(Martini, 1964, fig. 192; De Logu, 1931, p. 840).
Al Museo di Padova sono ricordate altre opere.

PARIGI

« *Assalto di banditi* », Louvre (20024).
(Pallucchini, 1964, p. 239).
« *Fuga con carri* », Coll. privata.
(Morassi, 1961, fig. 6).

PARMA (già in)

Alcune tele pubblicate da A. Cavaggioli (1953) come Goya giovane, ma più consone alla mano di F. Simonini e in ogni caso molto dissimili dalle cose sicure di Goya giovane. Si tratta di un « *Paesaggio con torri* » (fig. 2), una « *Carovana di cavalieri* » (fig. 4), una « *Battaglia* » (fig. 5), « *Cavalieri e dame in campagna* » (fig. 6) e una « *Sosta di Cavalieri* » (fig. 7).
Le marine delle figure 3 e 9 sono più dubbie.

In particolare sono certamente di Simonini la « *Battaglia* » e la « *Sosta di cavalieri* », in Collezioni private a Parma, e i « *Cavalieri e dame* », già a Venezia.
Non comprendiamo la ragione di una attribuzione a Goya basandosi solo sul fatto che l'artista fu ospite di Parma. Simonini dopotutto vi nacque e non dovrebbe stupire la presenza di sue opere probabilmente provenienti da case di amici e parenti suoi.
(Vedi anche Martini, 1964, pp. 239-240).

ROMA

« *Soldati al bivacco* », Galleria Gasparri.
« *Abbeverata* », Coll. privata.
(Martini, 1964, p. 227).
« *Assalto alla diligenza postale* », Coll. privata.
(Morassi, 1961, fig. 7).

ROVIGO

Due quadri di battaglie, casa Grotto, acquarelli.
(Bartoli, 1793).
Dipinto nella biblioteca del Seminario.
(Martini, 1964, pp. 239-240).

STRA'

« *Sei scene di battaglie e scene campestri* », Villa Nazionale, monocromi azzurri.
(Donzelli, 1957, p. 218; Garberi, 1968, figg. 117-118; Morassi, 1961, figg. 10-11; Enciclopedia Le Muse, ad vocem).

TORINO

Due « *Porto di mare* », Coll. Ceroni.
(Martini, 1964, pp. 196-197).

TRIESTE

« *Battaglia equestre con intervento di moschettieri* », Civici Musei.
Olio su tela, cm. 56 x 83 (inv. 20026).
(Ruaro Loseri, n. 6).
« *Scontro di corazzieri a cavallo* », Civici Musei.
Olio su tela, cm. 36 x 64 (inv. 20017).
(Ruaro Loseri, n. 7).
« *Scontro di cavalleria* », Civici Musei.
Olio su tela, cm. 36 x 64 (inv. 20020).
(Ruaro Loseri, n. 9).
I tre dipinti provengono dalla raccolta della Baronessa Anna Sartorio, Trieste, 1947.

VENEZIA

Quattro dipinti: « *Battaglie* », Coll. G. Alverà.
(De Logu, 1930, p. 169).
« *Lavandaie* », Coll. Friedenberg.
(Martini, 1964, fig. 188).
« *Battaglia* », Coll. Sonnino.
(Martini, 1964, fig. 195).
« *Porto con scogli* », già Coll. privata.
(Martini, 1964, tav. 226).
« *Veduta con architetture e cavalieri* », già Coll. privata.

(Martini, 1964, fig. 189).

Due scene di « *Battaglia* », ovali, Cà Rezzonico (cm. 70 x 93).
(De Logu, 1931, p. 835; Donzelli, 1957, tav. 303).

« *Battaglia* » (Simonini?), Museo Correr (n. Cat. 1935).

Olio in tela, cm. 22 x 40.

(Pignatti, 1969, fig. 20).

« *La tenda di comando* » (Simonini?), Museo Correr (n. Cat. 1933).

Olio su tela, cm. 22 x 40.

(Pignatti, 1969, fig. 19).

Martini attribuisce a Simonini anche le telette dal n. 1930 al n. 1937 del Museo Correr, in accordo con Morassi, che illustra il restauro delle tele n. 1933 e 1935.
(Martini, 1964, pp. 239-240).

Affreschi di paesaggio, Palazzo Balbi.

(Donzelli, 1957, p. 218).

Affreschi in una sala di Cà Cappello, 1744, perduti (Lorenzetti, Guida di Venezia, p. 601), riferiti ai disegni nn. 289, 290, 291, 293, 294, 296 (Zuccolo, p. 188) del Museo di Correr.

Alla prima mostra d'Arte Antica nelle Raccolte Private Veneziane, nel 1947 apparvero due tele, « *Trombettieri a cavallo* » e « *Soldati a cavallo* » (nn. 128-129, pp. 132-133), attribuite a F. Guardi (cm. 62 x 52), che hanno molto di Simonini, soprattutto nell'espressione dei volti e nella composizione del primo, aderente alle incisioni del Pelli.

Anche un anonimo settecentesco « *Scena di guerra* » (n. 100 bis, tav. 134, cm. 140 x 130) è abbastanza vicino a Simonini, se non suo.

(Riccoboni, 1947, catalogo; Martini, 1964, pp. 239-240).

VIENNA

« *Paesaggio con porto* », già presso Dotheum.
(Martini, 1964, fig. 194).

Mercato antiquario: Londra Sotby's, 1973, Due paesaggi con marina e persone: (cm. 43 x 63), in: Antichità viva, 1973, XII, 5, p. 73. - Finarte, 1974, cat. 181, Battaglia, olio su tela, cm. 39 x 74, assai credibile.

DISEGNI

BASSANO, Museo Civico.

« *Soldati che sparano il cannone contro un forte* », mm. 315 x 462, penna e inchiostro di bistro su carta, già attribuito a Parrocel.

(Magagnato, 1956, p. 68, n. 72).

EDIMBURGO, National Gallery of Scotland.

Disegni nn. 2833, 2834, 3116 della Coll. N.F. Watson.
(Zuccolo, 1967).

FIRENZE, Gabinetto dei disegni e delle Stampe degli Uffizi.

nn. 15681, 15682, dal n. 6348 al n. 6351 (Coll. Santarelli); n. 6357, dal n. 6359 al n. 6397 (Coll. Santarelli).

La Zuccolo non riconosce per Simonini i nn. 6345, 6346, 6347, 6352, 6353, 6354, 6355, 6356, 6358.

LONDRA, Coll. Count A. Sailern.

« *Studio per un cane* », mm. 101 x 157, penna e inchiostro bruno, tracce di matita. Scritta: « *Francesco Simonini Parmeg.* ». Da collegare ai disegni nn. 6357 e 6359 di Firenze.
(Bettagno, 1966, n. 82).

LONDRA, Courtauld Institute of Art.

« *Studio per un cane* », mm. 102 x 158, penna e inchiostro bruno, acquarello bruno. Scritta: « *Francesco Simonini Parmegiano* ». (Bettagno, 1966, n. 83).

PARIGI, Louvre.

Disegno n. 4142. « *Scena militare* », con soldati all'ingresso di una fortezza, presso un cannone. Penna e seppia, con lumeggiatura in bianco. In basso la scritta apocrita « *Salvator* » e come tale pubblicati da Gabriel Rouchés, Dessins Italiens, Musée du Louvre, Paris, s.d. (c. 1930), mm. 423 x 524.

PARMA, Biblioteca Palatina.

nn. 218, 219 e « *Battaglia ai piedi di un colle* ». (Zuccolo, 1967).

VARSAVIA, Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca Universitaria. nn. 11, 12 (Coll. Royale, T. 145). (Zuccolo, 1967).

VENEZIA, Biblioteca Museo Correr. Dal n. 289 al n. 296 (Classe III); dal n. 5752 al n. 5757 (Classe III, Registro Molin); n. 1790 (Coll. Gamba). I nn. 1763 e 1764 non sembrano essere di Simonini, il 1764 (mm. 270×410), c. 1740-45, sembra più attribuibile. (Pignatti, 1964, 64 e 65).

De Logu elenca i seguenti fogli: da 1477 a 1537; 5338 al 5343 (fascette di cartoncino con scenette militari, cm. 40×8).

Registro Molin, segnato «F.S.» - 5752, Scontro di cavalleria, cm. 56×90 bistro e penna.

- 5753, 5734, idem.

- 5735, scena storica, «*Paschalis Gradenicus pro dividenda confinium lite legatus mittitur ad Sthepanum Ducatus S. Sabbe postremum principem Anno MCCCCLVII*».

- 5756, simile, Giovanni Gradenigo e un Gritti alla resa di Verona, che si vede sul fondo, orientalizzata nell'aspetto.

- 5757, Scontro di fanteria.

(De Logu, 1930, p. 840, nota).

De Logu elenca anche dieci disegni senza dare loro un titolo specifico: Cavalieri in sosta su sfondo di case (p. 828), Grande esercito su sfondo di città (p. 829), Grande scena di battaglia (p. 832), Ponte con torri (p. 833), Scena di battaglia con cannoni in primo piano (p. 834), Soldati e cannone (p. 835), Battaglia presso arcate e torri (p. 836), Scontro di cavalieri (p. 837), Scena con dame, cavalieri e velieri (p. 839).

Interessante notare che vi è grande aderenza fra il cannone del disegno di p. 834 e l'analogo del Museo di Bassano.

«*Battaglia di cavalieri*», mm. 390×63,3 matita nera, penna, seppia. Siglato F.S. autografo. (Pignatti, 1964, n. 64).

«*Scontro di cavalieri*», mm. 270×410, penna e inchiostro seppia. Coll. Gamba, inv. 1764, Simonini (?). (Bettagno, 1965, n. 79).

VIENNA, Albertina.

nn. 40791, 40796, 40797, 40798, 40802, 40803, 40804, 2925 (Sc. L. 373), 14429 (Sc. L. 382). (Zuccolo, 1967).

BIBLIOGRAFIA

1760 - *Scelta di Battaglie... da Luigi Guidotti Librajo e Stampatore in Bologna, MDCCCLX* (contiene diciassette incisioni di P. Palmieri da F.S.).

1760 - CHIZZOLA L., *Le pitture di Brescia*, Brescia, 1760 (a pag. 184 cita quattro dipinti di Battaglie nella Coll. Avogadri).

1760 - [CARBONI], *Pitture e sculture di Brescia*, 1760.

1763 - ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, Napoli, 1763.

1771 - G. GORI-GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, 1971 (tomo III, p. 239).

1775 - B. G. VERCI, *Notizie... de pittori... di Bassano*, Venezia, 1775 (p. 275 per Ziliotti e p. 309 per Viero).

1776 - *Serie di Trecento Elogi di uomini più illustri nelle pitture, ecc.* Firenze, 1776 (p. 448).

1791 - BASAN, *Dictionnaire des graveurs*, Bruxelles, 1791 (p. 558 per Ziliotti).

1795/96 - LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795/96 (tomo II, p. 335), notizie biografiche in cui lo dice educato dallo Spolverini e, secondo Orlandi, dal Borgognone e «visse lungamente in Venezia, ove nella sala del Cappello e in più quadrerie, lasciò quadri copiosi di figure, ornati di belle fabbriche, variati di ogni genere di mischia e di azione militare».

1809 - GORI-ANGELIS, *Notizie degli Intagliatori*, Siena, 1809 (cita i vari incisori, compreso Berardi).

1809 - A. CERATI, *Opuscoli diversi di Filandro Cretense*, Parma, 1809/10 (1, 249).

1818 - TICOZZI, *Dizionario di Pittori*, Milano, 1818 (tomo II, p. 243, dice Simonini nato nel 1689).

1835 - Nagler *Künstler lexikon*.

1852 - F. DE BONI, *Biografie degli artisti*, Venezia, 1852 (ripete Lanzi e Ticozzi).

1869 - C. MALASPINA, *Guida di Parma*, 1869, p. 175.

1888 - C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, III, 1888 (dice Simonini incisore, allievo di Sepolcrini [sic] e Monti).

1889 - C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, IV, 1889 (p. 142 per Vivares).

1924 - G. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, 1924.

1926 - G. LORENZETTI, *Venezia*, Milano, 1926.

1929 - G. FIOCCO, *La pittura veneziana del 600 e 700*, Firenze, 1929 (afferma che pochi ricorderebbero Ilario Spolverini se non avesse avuto Simonini per allievo, p. 79).

1930 - G. DE LOGU, *Pittori veneti minori del 700*, Venezia, 1930.

1930 c. - G. ROUCHÉS, *Dessins Italiens*, Musée du Louvre, Paris, s.d.

1931 - G. DE LOGU, *I disegni di F. Simonini a Venezia*, in: *Dedalo*, III, 1931, pp. 827-840.

1941 - R. PALLUCCHINI, *Mostra degli Incisori veneti del 700*, Catalogo, Venezia, 1941.

1942 - G. LORENZETTI, *La pittura italiana del 700*, Milano, 1942.

1947 - A. RICCOBONI, *Pittura Veneta, Prima mostra d'arte antica delle raccolte private veneziane*, Venezia, 1947.

1951 - L. OZZOLA, *I pittori di battaglie del 600 e 700*, Mantova, 1951 (è compilato su repertori ed è molto schematico).

1952 - A. MORASSI, *Settecento inedito*, In: *Arte Veneta*, 1952.

1953 - A. CAVIGGIOLI, *L'attività italiana del Goya*, in: *Arte figurativa antica e moderna*, 1953, n. 3, pp. 18-22.

1956 - L. MAGAGNATO, *Disegni del Museo Civico di Bassano*, Venezia, 1956.

1957 - C. DONZELLI, *I pittori veneti del 700*, Firenze, 1957 (pp. 217 e 218, cenni bio e bibliografici).

1959 - T. PIGNATTI, *Mostra dei dipinti restaurati del 600 e 700 al Museo Correr*, in: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, n. 3, 1959, pp. 19-20.

1960 - T. PIGNATTI, *Il Museo Correr di Venezia*, Venezia, 1960.

1960 - A. MORASSI, *Antonio Guardi ai servizi del Feldmaresciallo Schulenburg*, in: *Emporium*, nn. 4 e 5, 1960.

1961 - A. MORASSI, *Francesco Simonini, ein schlachten maler des 700*, in: *Pantheon*, 1, 1961, pp. 1-12.

1963 - A. BETTAGNO-G. FIOCCO, *Disegni veneti del 700*, Catalogo, Venezia, 1963.

1963 - T. PIGNATTI, *Disegni Veneti nel 700 della fondazione G. Cini e Coll. Venete*, Venezia, 1963.

1964 - T. PIGNATTI, *Disegni Veneti del 700 del Museo Correr di Venezia*, Venezia, 1964.

1964 - E. MARTINI, *La pittura veneziana del 700*, Venezia, 1964.

1966 - A. BETTAGNO, *Disegni di una collezione veneziana del 700*, Venezia, 1966.

1966 - A. MORASSI, *Michele Marieschi*, Bergamo, 1966.

1967 - G. MARIA ZUCCOLO PADRONO, *I disegni di F.S.*, in: *Arte Veneta*, XXI, 1967, pp. 185-194.

1968 - M. GARBERI, *Affreschi Settecenteschi delle ville venete*, Milano, 1968.

1974 - L. RUARO LOSERI, *Pitture, Disegni e Stampe del '700 dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste. Itinerario alla Mostra*, Trieste, s.d., 1974.

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

GIORGIO LISE

Un importante repertorio di tessuti di lino
dell'antico Egitto al Castello Sforzesco

Il settore tessuti delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata comprende anche esempi d'arte tessile del passato più remoto.

Conosciuti a livello internazionale i numerosi esempi di stoffe copte, lo sono meno quelle egizie, non molto varie tipologicamente e quindi meno seducenti per gli studiosi (fig. 1).

Al Castello si conserva un grosso volume (Inv. T. 1099-1173, cm. 52,5×37) che raccoglie settantaquattro esempi di tessuto di lino raccolti da Luigi Vassalli Bey, italiano, Conservatore del Museo delle Antichità egizie al Cairo. Il volume reca il titolo: « *Tele e Tessuti da Sarcofagi di Mummie Egizie - Raccolte da Luigi Vassalli Bey, - 1867* » e comprende frammenti di tela di lino, dal bisso più fine al grezzo intreccio simile a tela di sacco. Sono documentati tessuti trovati in scavi del 1880-1881. L'importanza di questo repertorio consiste nell'essere ogni frammento databile con quasi precisione perchè si conoscono i nomi dei proprietari defunti, delle tombe e delle necropoli di provenienza. Il vasto panorama comprende reperti che datano dall'Antico Regno ai Bassi Tempi e all'epoca greco-romana, e i nomi dei proprietari sono spesso assai interessanti per il segno da essi lasciato in vita nella millenaria storia dell'Egitto faraonico.

I luoghi di rinvenimento comprendono la necropoli di *Saqqarah*, le necropoli tebane di *Deir el Medina*, *Deir el Bahri*, di *Dra Abu el Nagga*, di *Abido* e di *Tanis*. Tre frammenti (inv. 11, 49, 67), provengono dalla tomba del re Unis (Unjos) della V Dinastia (c. 2340 a.C.), dalla sua piramide a *Saqqarah*.

Sei frammenti appartengono a Pepi I Merira, secondo re della VI dinastia (c. 2300 a.C.), dagli scavi della piramide di *Saqqarah* (nn. 15, 16, 52, 61, 65, 72).

Alcuni di questi frammenti sono di velo di bisso finissimo, testimonianza di un'abilità artigianale non comune.

Una lettera di Vassalli ci informa che questi tessuti vennero trovati « entro la camera mortuaria della piramide situata su di un monticello del deserto all'Ovest del Villaggio di Zaccarah. Detta piramide venne aperta nel 1880 dai soprastanti degli scavi Roubi Kamsawi e Mustapha.

Essi ne fecero subito rapporto al Direttore Generale degli scavi che ammalato non poté recarsi sul posto per visitarlo, però dietro le impronte delle iscrizioni di cui è ricoperta la camera mortuaria, fatte dal Conservatore aggiunto Sig. E. Brugsch, si poté constatare aveva desso appartenuto al Re Papi-ra-meri della VI dinastia, come più tardi poté anche osservare l'illustre egittologo Sig. Brugsch paschià che visitò la piramide dietro preghiera del Sig. Mariette paschià medesimo ».

La piramide di Pepi I si trova a Saqqarah-sud e Km. 1,7 dalla piramide di Djoser, ed è molto rovinata.

Cinque frammenti appartengono a Merenra I Nemtiemsaf (c. 2300 a.C.), terzo re della VI Din., figlio di Pepi I (nn. 26, 27, 33, 40, 51), e provengono dalla tomba di Saqqarah (scavi 1880).

Un grande nome corrisponde a un frammento (n. 1) piccolo e modesto. Si tratta della regina Ahhotep, consorte di Sekenenra II Ta'a, sesto faraone della XVII dinastia. Questa donna è famosa per i suoi favolosi gioielli rinvenuti nella sua tomba e per il fatto d'essere ricordata in una sola stele a Karnak, in cui il figlio Ahmosi I ricorda come la regina avesse chiamato a raccolta l'esercito per sedare un'insurrezione ed esorta i sudditi a renderle onore. Quanto ai gioielli suoi, essi suscitavano persino la cupidigia dell'imperatrice Eugenia, moglie di Napoleone III, e solo la fermezza di Mariette poté salvare la raccolta per il Museo del Cairo. Il tessuto proviene dalla tomba di Dra Abu el Nagga, scoperta nel 1859 da Mariette.

Da Abido, dal luogo detto Araba el Madfune, proviene il tessuto (n. 7) dalla Mummia di Nefrhebef, sacerdote di Amenhotpe, della XVIII dinastia.

Frammenti appartengono alla mummia di Thutmosi II (n. 24; 1510-1490 a.C.) e di Thutmosi III (n. 54, 1490-1436 a.C.) rinvenuti nel « ripostiglio » di Deir el Bahri presso Tebe.

A una principessa Hathor-Hantone (?) della XIX dinastia appartiene il frammento Deir el Bahri (n. 21).

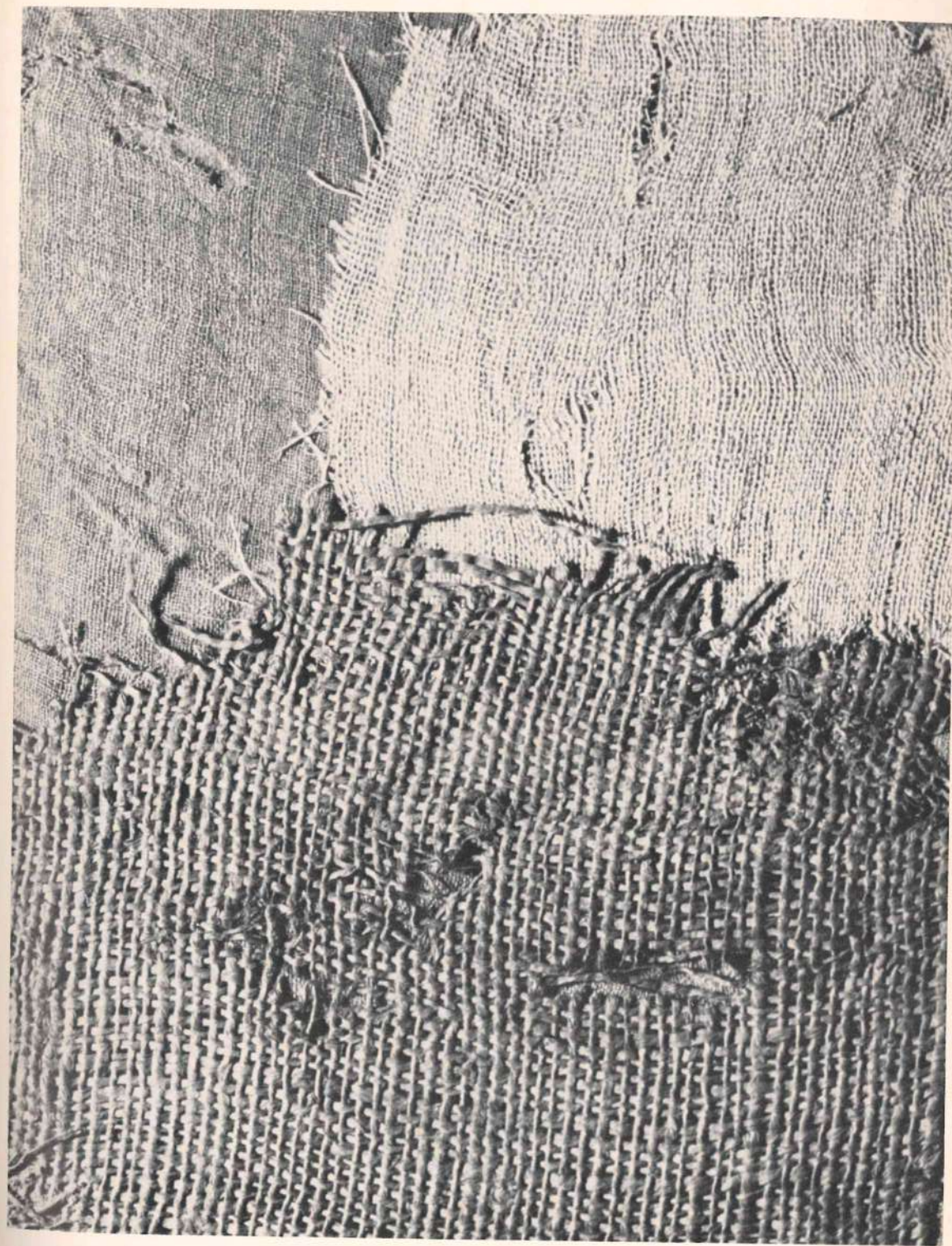


FIG. 1 - Esempi di tessuto di lino, da una tomba a sud della piramide di Saqqarah. (foto G. C. Costa).

Un'altra donna nota alla storia è Nodjme, sposa del gran sacerdote di Amon-Ra, Herior, e pertanto « grande concubina di Amon-Ra ». Questi personaggi appartengono a un momento confuso della storia d'Egitto fra la XX e la XXI dinastia e sembra che Herior arrogasse a se il potere regio in corrispondenza del Regno di Ramses XI, mentre a Tanis governava Nesbanebde. Lo stesso avviene per Kamurie, sposa di Pinedjem I, gran sacerdote di Amon dopo Herihor (nn. 5, 28), e per Pinedjem II (n. 57, XXI Din.).

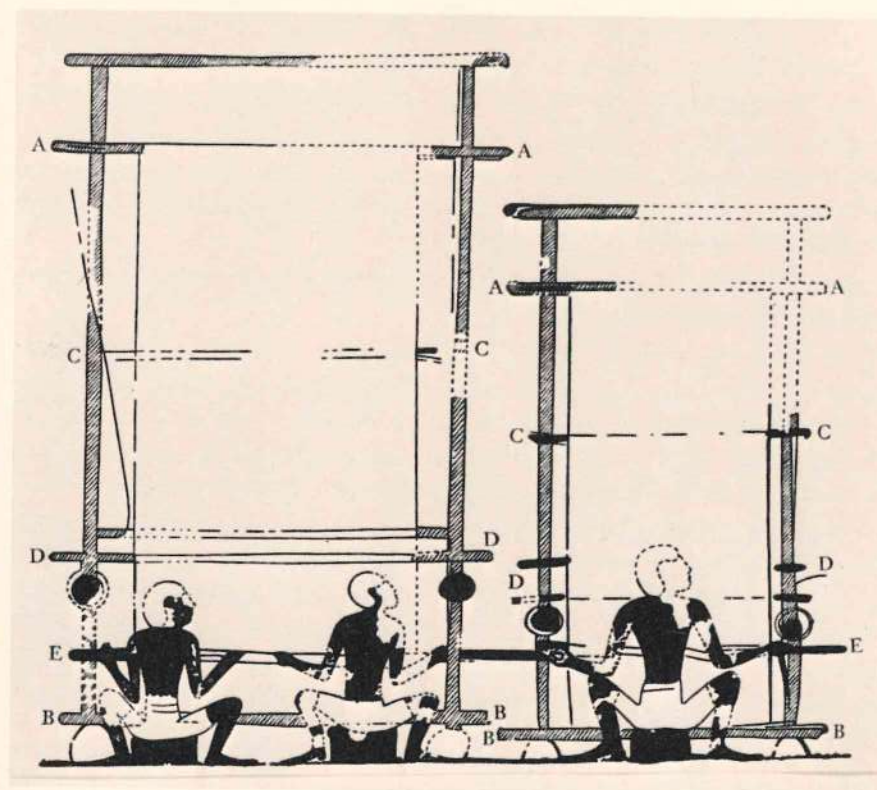
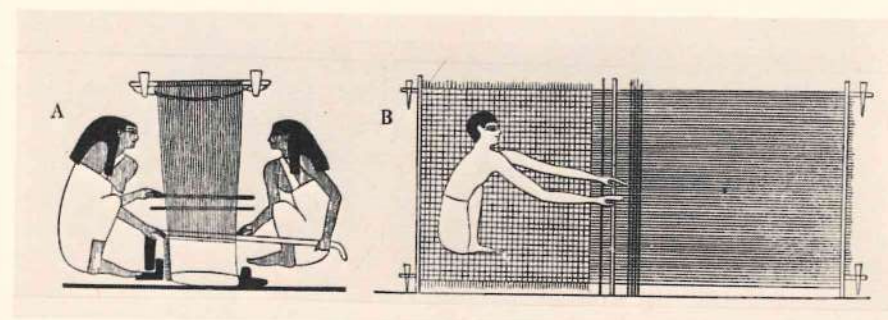
Due frammenti da Deir el Bahri (nn. 42 e 45) appartenevano a una principessa « Esemhebi », della XXI dinastia, il n. 12 a un sacerdote di Montu della XXVI dinastia, il n. 8 ad « Amenwehe » (XXVI din.) e numerosi frammenti anonimi vengono ancora da Deir el Bahri e da Tanis.

Sul piano documentario, questi frammenti sono interessanti per dimostrare essi una continuità ed una permanenza statica in una diffusa e primaria attività artigianale.

Si tratta di lino purissimo e impalpabile talvolta per la sua finezza che lo rende trasparente, di lino medio d'uso comune e di lino grosso. La caratteristica fondamentale è la stessa nell'arco di due millenni, in una materia che per la sua freschezza, agibilità, bellezza d'aspetto era d'uso nelle funzioni sacre, degne della massima purezza e candore, come nelle vesti più correnti.

La tipologia è quella del tessuto semplice, un filo di trama su filo di ordito, e prende per l'appunto il nome di « tessuto tipo lino ». Quando l'ordito tende a mascherare la trama inglobandola, si ha il tessuto « a ordito », quando invece la trama copre l'ordito, allora si parla di tessuto « ad arazzo ». Nel caso delle stoffe egizie in lino raramente, per non dire mai, la trama e l'ordito si occultano. Si ha una tipologia d'intreccio regolare, talvolta fitta e compatta, altre volte rada e morbida, ma sempre piuttosto equilibrata.

La storia della tessitura egiziana, è antica e complessa. I lini più antichi risalgono al tempo predinastico e raggiungono spesso titoli di circa 35 fili di ordito per 20 di trama in ogni centimetro quadrato. I fili tendono ad addensarsi in prossimità della cimosa. Una frequenza doppia si trova nei lini finissimi delle prime dinastie, il bisso passato proverbialmente nella storia, per definizione greca. I telai erano a giacitura orizzontale o verticale, come testimoniano le decorazioni parietali nelle tombe di Khety a Beni Hasan (IX Din.) e di Khnumhetep,



FIGG. 2 e 3 - Tipi di telai egiziani per la tessitura del lino. Sopra: Beni Hassan, telai orizzontali rispettivamente dalla tomba di Khnemhetep (A) e di Khety (B). Sotto: Tebe, tomba di Thotnefer, Nuovo Regno. Telai verticali. A - rullo per l'ordito; B - appoggio, o rullo per l'ordito in svolgimento; C - asta intermedia di rinvio; D - rulli o pettini per la tessitura; E - battitoio.

sempre a Beni Hasan, rispettivamente, e per i telai verticali, le decorazioni della tomba di Thotnefer a Tebe (nuovo Regno), in cui è introdotto l'uso dei rulli per avvolgere il filo (figg. 2-3). Non mancano i lavori più complessi e nel corredo della tomba di Kha (Tebe, Deir, el Medina, regno di Amenofi III, 1380 a.C.) si trovano anche esempi di tessuti con decorazione ottenuta inspessendo il tessuto con motivi di linee a punti a cappio. Altri esempi splendidi sono quelli provenienti dalla Tomba di Tutankhamen.

Il lino fu, si può dirlo, il tessile nazionale dell'Egitto faraonico.

In compenso la lana, in rapporto alla sua derivazione animale, era considerata impura e perciò interdetta ai sacerdoti e non grata nemmeno al popolo. Si tenga conto anche del fatto che la specie di pecora vissuta nell'antico Egitto ed oggi estinta, aveva vello non lanoso.

Perciò la lana era bandita dai templi, dal corredo funerario e dai tessuti impiegati nel bendaggio delle mummie, tabù comune anche ad altri popoli medio orientali, in particolare gli Ebrei, che usavano lana nelle vesti comuni, ma per il sacerdote nell'esercizio delle sue funzioni esigevano l'uso esclusivo del lino puro.

Quanto al cotone, ora intensamente coltivato in Egitto, esso è di introduzione relativamente recente.

Per il lino non c'erano problemi di rifornimenti, dato che la pianta cresceva abbondante e veniva colto poco prima che fosse del tutto maturo, a fiore ancora azzurro, allorchè le fibre sono più belle e resistenti. Una parte della coltivazione veniva invece lasciata in loco per ottenere semi da riproduzioni e per uso farmaceutico.

La tessitura del lino veniva fatta risalire in quanto a origine alla dea Tait, e la pregevolezza di certi tessuti è spesso ricordata nei testi funerari e letterari in genere. La tela di lino veniva tessuta sia da uomini che da donne, con prevalenza di queste ultime, fra le quali la tradizione annoverava le dee Isi e Nephti, intente a preparare le bende funerarie per Osiri, e più in particolare esse avevano « *filato, tessuto e sbiancato* (candeggiato diremmo oggi) *le sue vesti* ».

NOTA:

Luigi Vassalli nacque a Milano l'8 gennaio 1812 e morì a Roma il 13 giugno 1887. Di lui non sappiamo molto. Fu assistente agli scavi in Egitto e Conservatore del Museo delle antichità egizie del Cairo dal 1859 al 1884. Pubblicò uno studio su « I Re Pastori » (Firenze, 1866), « Di una rappresentazione di sirena sopra un sarcofago egizio dell'epoca dei Lagidi » (Cairo, 1865) e « I monumenti storici egizi - Il Museo e gli scavi d'antichità eseguiti per ordine di S. A. il Vicerè Ismail Pascià II » (Milano, 1867). Partecipò attivamente alla campagna di scavi di Saqqarah nel 1880/81 e delle necropoli tebane.

Indice dei tessuti contenuti nella raccolta di « Tele e tessuti da sarcofagi di mummie egizie », con i nomi nella trascrizione fatta da Vassalli.

- 1 - Mummia di Ahhotpe (moglie di Re Sekenenra Ta'a II, XVII din.).
Da Deir el Bahri - Dra Abu el Nagga.
Tessuto leggero a colorazione bruno rosato chiaro (cm. 13×11).
- 2 - Mummia di Nodjme (sposa di Herihor, XX din. fine).
Da Deir el Bahri.
Tessuto leggero a colorazione giallo paglierino chiaro.
Trovato nel sarcofago già profanato dai predatori di tombe (cm. 10,5×14).
- 3 - Dinastia XII.
Da Abido.
Tessuto leggero tipo bisso, bruno (cm. 15×14).
- 4 - Dinastia XII.
Trovato presso la piramide di Meidum.
Tessuto grosso, bruno, a trama semplice con cimosa a tre fili di trama su uno di ordito (cm. 17×11).
- 5 - Tomba di Kamurie (sposa di Pinejem I, XXI din. inizio).
Da Deir el Bahri.
- 6 - Dinastia XVIII.
Dal ripostiglio di Deir el Bahri.
Orlatura di tessuto di bisso paglierino con frange di filo lunghe circa cm. 1,5.
- 7 - Tomba di Nefrhabef, sacerdote di Amenhotpe, XVIII din.
Da Abido, Araba el Madfun.
- Lino sottile color crema (cm. 20×15).
- 8 - Tomba della dama Amenwehe, XXVI din.
Da Deir el Bahri.
Lino fine color crema (cm. 10×15).

- 9 - Dinastia XII.
Da Abido, Araba el Madfun.
- Lino medio bruno scuro (cm. 10×25).
- 10 - Tomba di età greco-romana.
Da Saqqarah.
Lino medio bruno chiaro (cm. 18×13).
- 11 - Tomba di Re Unjos (o Unas), V din.
Scavi di Saqqarah del 1881.
Lino medio fortemente impregnato di sostanze grasse.
- 12 - Tomba di sacerdote del dio Montu, XXVI din.
Da El Assaif.
Lino medio, bruno.
- 13 - Epoca imprecisata.
Da Dra Abu el Nagga (Tebe).
Lino fine color crema (cm. 32×15).
- 14 - Din. XVIII-XXII.
Da Deir el Bahri.
Lino medio bruno chiaro (cm. 40×20).
- 15 - Tomba di Pepi I, VI din.
Da Saqqarah, piramide.
Frammenti diversi.
- 16 - Tomba di Pepi I, VI din.
Da Saqqarah, piramide.
Lino finissimo di bisso, bruno.
- 17 - Tomba di età greco-romana.
Da Benka l'asal.
Tessuto di lino grosso, a doppia trama su doppio ordito, con righe di cimosa a colore bruno più scuro, di un filo di trama su due di ordito (cm. 7×15).
- 18 - VII din.
Da Deir el Medina.
Lino medio chiaro (cm. 9×20).

19 - Ultime dinastie, bassi tempi.
Da San el Hagar (Tanis).
Lino medio a trama rada, bruno chiaro (cm. 8×20).
20 - XVIII din.
Da Abido.
Lino medio a trama rada, bruno chiaro (cm. 15×20).
21 - Tomba della principessa Hathor-Hantone, XIX din.
Da Deir el Bahri.
Tessuto di bisso finissimo color crema (cm. 20×15).
22 - Din. XI-XVII?
Da Dra el Nagga (Tebe).
Lino grezzo chiaro (cm. 10×12).
23 - Recinto del labirinto di Orsinoe, epoca greca.
Lino medio a trama regolare, bruno chiaro.
24 - Thutmosi II, VIII din.
Da Deir el Bahri.
Lino tipo bisso crema chiaro (cm. 12×20).
25 - Tomba reale della XIII din.
Da Abido.
Lino medio bruno chiaro (cm. 12×15).
26 - Mummia di re Merenra I (figlio di Pepi I, VI din.).
Da Saqqarah, piramide.
Lino medio crema scuro (cm. 20×13).
27 - Mummia di re Merenra I (figlio di Pepi I, VI din.).
Da Saqqarah (1880).
Lino medio; frammenti, bruno scuro.
28 - Mummia di Kamurie (sposa di Pinedjem I, XXI din.).
Da Deir el Bahri.
Striscio e frammenti diversi di lino medio-fine, rosa.
29 - XXV-XXVI din.
Da El Asasif (Tebe).
Lino grosso a trama irregolare (cm. 20×26).
30 - XXI din.
Da San el Hagar (Tanis).
Lino grosso e grezzo, bruno rossastro.
31 - Tomba di età greco-romana.
Da Crocodilopoli - Fayum.
Lino grosso e grezzo.

32 - Antico Regno.
Da una piramide di Ghiza (1880).
Lino grosso e grezzo a trama irregolare.
33 - Mummia di Merenra I (figlio di Pepi I, VI din.).
Da Saqqarah, 1880.
Lino medio-fine a trama compatta (cm. 12×12).
34 - Tomba di età greco-romana.
Da Assiut.
Lino grosso o canapa?
35 - Tarde dinastie.
Da Saqqarah.
Lino medio fine, bruno chiaro (cm. 16×30).
36 - XXII din.
Da Abido, Araba el Madfune.
Lino fine color crema.
37 - Epoca imprecisata.
Da Meidum.
Lino grosso, bianco (cm. 12×20).
38 - XXVI din.
Da Saqqarah, necropoli Est.
Benda di lino grosso bianco (cm. 8×40).
39 - XX-XXVI din.
Da San el Hagar (Tanis).
Lino grosso grezzo.
40 - Tomba di Merenra I (figlio di Pepi I, VI din.).
Dalla Piramide di Saqqarah.
Lino fine, impregnato di sostanze grasse.
41 - Tomba di età greco-romana.
Da Medinet el Fayum, oppure Saqqarah.
Lino medio-fine bianco (cm. 15×30).
42 - Mummia della principessa Esemhebi, XXI din.
Da Deir el Bahri.
Lino medio-fine bianco (cm. 12×60).
43 - XVIII-XX din.
Da Sheikh abd el Qurna (Tebe).
Lino fine crem chiaro.
44 - XXVI din.
Da El Asasif (Tebe).
Lino fine bianco.
45 - Mummia della principessa Esemhebi, XXI din.
Da Deir el Bahri.
Lino medio-fine bianco.

46 - Età greco-romana.
Da Assiut-Lycopolis.
Lino fine rado.
47 - Senza indicazioni.
Lino medio e bisso, frammenti.
48 - Antico Regno.
Da Zaniet el Arian (tomba presso le piramidi).
Lino grosso candido.
49 - Tomba del re Unios (Unas), V din.
Dalla piramide di Saqqarah.
Frammenti di lino bruno scuro.
50 - XVII-XX din.
Da una tomba a sud della piramide a gradoni di Saqqarah.
Tre frammenti di lino, fino, medio e grosso.
51 - Mummia di Merenra I (figlio di Pepi I, VI din.).
Dalla piramide di Saqqarah.
Frammenti di bisso bruno.
52 - Tomba di Pepi I, VI din.
Da Saqqarah, piramide.
Frammenti di bisso rosso cupo.
53 - XX-XXVI din.
Da San el Hagar (Tanis).
Lino grosso, grezzo, bruno.
54 - Mummia di Thutmosi III, XVIII din.
Dal ripostiglio di Deir el Bahri (1881).
Bisso giallo ocra.
55 - Senza indicazioni.
Lino medio-fine, bruno chiaro.
56 - Bassi Tempi.
Da Saqqarah.
Striscia di lino medio a fascia, bruno chiaro (cm. 12×100).
57 - Mummia di Pinedjem II, XXI din. inizi.
Da Deir el Bahri.
Lino fine, color crema scuro (cm. 22×50 e 7×100).
58 - Ultime dinastie.
Da Tombe di Coptos (c. 300 a.C.).
Lino medio rado, bruno chiaro.
59 - XVIII-XX din.
Da Sheikh abd el Qurna (Tebe).
Lino fine crema.

60 - XXVI din.
Da El Asasif.
Lino medio regolare, bruno chiaro.
61 - Tomba di Pepi I.
Da Saqqarah, piramide.
Lino medio rigido, e frammento di bisso bruno.
62 - Vari frammenti dal nascondiglio di Deir el Bahri.
63 - Da Deir el Bahri.
Bisso finissimo bruno chiaro.
64 - Mummia di Thutmosi II e III, di Esemhebi, di Pinedjem II.
Da Deir el Bahri.
Frammenti diversi.
65 - Mummia di Pepi I, VI din.
Da Saqqarah, piramide.
Lino medio-fine, bruno.
66 - Epoca imprecisata.
Da Deir el Bahri.
Lino grosso, bruno.
67 - Tomba del re Unios (Unas), V din.
Da Saqqarah.
Lino fine di bisso, bruno chiaro.
68 - XXVI din.
Da Deir el Medina.
Lino medio bruno (cm. 35×55).
69 - Provenienza e data imprecisate.
Lino grosso-medio, trama rada.
70 - Tomba a est della piramide a Gradoni di Saqqarah.
Lino medio-fine, bianco.
71 - Frammenti dalla necropoli di Saqqarah.
Lino grezzo con tracce di cromia a tempera e disegni geometrici.
72 - Mummia di Pepi I.
Da Saqqarah.
Bisso finissimo.
73 - Zaubiet el arian.
Tomba presso la piramide.
Lino grezzo bruno.
74 - Grotte di Manfalut.
Campione di tela dalla tomba di Thutmosi III.
Lino medio-fine.

BIBLIOGRAFIA

- W. R. DAWSON, *Who Was Who in Egyptology*, Londra, 1972.
 A. ERMAN-H. RANKE, *La Civilisation Égyptienne*, Paris, 1963.
 I. ERRERA, *Collection d'Anciennes étoffes égyptiennes*, Bruxelles, 1916.
 A. F. KENDRICH, *Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt*, Londra, 1920.
 G. MASPERO, *L'Archéologie égyptienne*, Paris, 1887.
 R. MONTET, *Gli Egiziani del Nuovo Regno*, Milano, 1961.
 [SCHIAPPARELLI], *Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto (1903-1920)*, Torino, 1927. - *La Tomba intatta dell'architetto Kba nella necropoli di Tebe*.

N.B. - La foto dei campioni di tessuto è stata eseguita da G. Carlo Costa e corrisponde al n. 50.

GIORGIO LISE

per Valfredo Vizzotto

Per generosa iniziativa della Signora Adalgisa Campus Vizzotto la più parte dei disegni, schizzi, studi e incisioni di Valfredo Vizzotto sono pervenuti alla Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli affinché vengano in questa sede conservati.

Come spesso accade, un uomo vive intensamente la sua giornata lunga e laboriosa di artista e studioso, lascia nella sua scia opere di un certo interesse, decenni di lavoro attento e appassionato talvolta prezioso, e alla fine nessuno o quasi se ne accorge o, se anche, dimentica.

Per rendere giustizia a uno di questi lavoratori, modesto quanto fecondo, scriviamo questi brevi appunti per la labile memoria degli uomini distratti.

Valfredo Vizzotto nacque a Fucecchio di Firenze nel 1880 ed è morto a Milano il 20 ottobre 1971. Il padre Pierantonio era Direttore di scuole italiane all'estero e perciò dal 1884 al 1897 Valfredo visse a Costantinopoli. Nel 1897 si iscrisse alla Scuola Tecnica di Aosta, poi dal 1900 fu a Venezia, all'Accademia di Belle Arti. La differenza di età rispetto gli altri allievi creava una situazione di disagio per cui Vizzotto studiò privatamente per otto mesi con il Prof. Rinaldo, ottenendo l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle Scuole Tecniche e Normali, poi di Calligrafia e, nel 1904, il diploma di Professore di Disegno Architettonico. La versatilità naturale, la conoscenza di diverse lingue lo agevolarono nel suo lavoro professionale intrapreso a Milano presso diversi studi di Architettura, fra il 1904 e il 1906 (Bonci, Bonomi, Stacchini, Baj, col quale costruì in collaborazione la casa Franzi in Via Vitruvio).

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

BIBLIOGRAFIA

- W. R. DAWSON, *Who Was Who in Egyptology*, Londra, 1972.
A. ERMAN-H. RANKE, *La Civilisation Égyptienne*, Paris, 1963.
I. ERRERA, *Collection d'Anciennes étoffes égyptiennes*, Bruxelles, 1916.
A. F. KENDRICH, *Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt*, Londra, 1920.
G. MASPERO, *L'Archéologie égyptienne*, Paris, 1887.
R. MONTET, *Gli Egiziani del Nuovo Regno*, Milano, 1961.
[SCHIAPPARELLI], *Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto (1903-1920)*, Torino, 1927. - *La Tomba intatta dell'architetto Kha nella necropoli di Tebe*.

N.B. - La foto dei campioni di tessuto è stata eseguita da G. Carlo Costa e corrisponde al n. 50.

GIORGIO LISE

per Valfredo Vizzotto

Per generosa iniziativa della Signora Adalgisa Campus Vizzotto la più parte dei disegni, schizzi, studi e incisioni di Valfredo Vizzotto sono pervenuti alla Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli affinché vengano in questa sede conservati.

Come spesso accade, un uomo vive intensamente la sua giornata lunga e laboriosa di artista e studioso, lascia nella sua scia opere di un certo interesse, decenni di lavoro attento e appassionato talvolta prezioso, e alla fine nessuno o quasi se ne accorge o, se anche, dimentica.

Per rendere giustizia a uno di questi lavoratori, modesto quanto fecondo, scriviamo questi brevi appunti per la labile memoria degli uomini distratti.

Valfredo Vizzotto nacque a Fucecchio di Firenze nel 1880 ed è morto a Milano il 20 ottobre 1971. Il padre Pierantonio era Direttore di scuole italiane all'estero e perciò dal 1884 al 1897 Valfredo visse a Costantinopoli. Nel 1897 si iscrisse alla Scuola Tecnica di Aosta, poi dal 1900 fu a Venezia, all'Accademia di Belle Arti. La differenza di età rispetto agli altri allievi creava una situazione di disagio per cui Vizzotto studiò privatamente per otto mesi con il Prof. Rinaldo, ottenendo l'abilitazione all'insegnamento del disegno nelle Scuole Tecniche e Normali, poi di Calligrafia e, nel 1904, il diploma di Professore di Disegno Architettonico. La versatilità naturale, la conoscenza di diverse lingue lo agevolarono nel suo lavoro professionale intrapreso a Milano presso diversi studi di Architettura, fra il 1904 e il 1906 (Bonci, Bonomi, Stacchini, Baj, col quale costruì in collaborazione la casa Franzi in Via Vitruvio).

Partecipò a diversi concorsi come insegnante. Nel 1905 vinse il concorso per l'insegnamento del disegno con incarico anche di calligrafia alla Scuola Tecnica de La Maddalena. Risultò secondo al concorso generale per gli Istituti Tecnici del 1912 e venne assegnato all'Istituto Tecnico di Cagliari. Nel 1919 fu secondo al concorso speciale per Istituti Tecnici di sedi importanti e destinato al Cattaneo di Milano. Durante il soggiorno a Cagliari fu anche assistente all'Università e se non fosse stato richiamato alle armi, compiuto il quinquennio di assistentato avrebbe ottenuto la nomina stabile.

Nel 1923 venne destinato al Liceo Scientifico Taramelli di Pavia e dal 1950 al 1961 insegnò al Liceo del Convitto Longone di Milano. Fin qui il curriculum sintetico dell'attività d'insegnamento, testimonianza di una presenza da cui Vizzotto trarrà spunto per la sua vasta opera come autore di testi per le scuole. Ma la sua attività fu multiforme.

Nel 1907 costruì alla Maddalena (vicino a Caprera) il monumento commemorativo per il centenario della nascita di G. Garibaldi, una colonna di granito di diciassette metri sulla costa. Nel periodo del soggiorno cagliaritano curò il rilievo e la ricostruzione progettuale di maggiori monumenti antichi, fra cui il Teatro romano di Nora e l'Anfiteatro di Cagliari. Costruì casa Meloni e progettò diverse soluzioni urbanistiche ed architettoniche per la sistemazione della città, lavori interrotti dalla guerra. Successivamente si occupò di studi di storia dell'architettura e degli stili, rilevando palazzi e chiese della Toscana, particolarmente di Siena, da cui trarrà in seguito delle pubblicazioni ancora oggi in circolazione. Come architetto fu particolarmente attivo a Milano e dintorni, costruendo le case Casati in Via Lattanzio, Marino in Via Garigliano, Pellini e del Conte Dal Verme a Turro, il cinema-teatro Italia a Legnano, case di abitazioni in Via Verri e in Via C. Menotti, casa Vignati a Busto Arsizio, casa Castiglioni a Vanzago, la chiesa parrocchiale di Mantegazza, la chiesa di S. Giorgio, in luogo non identificato.

Per il Re Zog d'Albania curò gli arredi della villa e del palazzo reale. Particolarmente attivo a Pavia in S. Pietro in Ciel d'Oro, come vedremo, con lampadari in ferro battuto, arredi lignei, restauri, la balaustra, l'altare di S. Nicola da Tolentino, il leggio, ecc.

A fianco di queste realizzazioni ci sono quelle non trascurabili nel campo dell'incisione, sia d'arte che illustrative di testi scolastici.

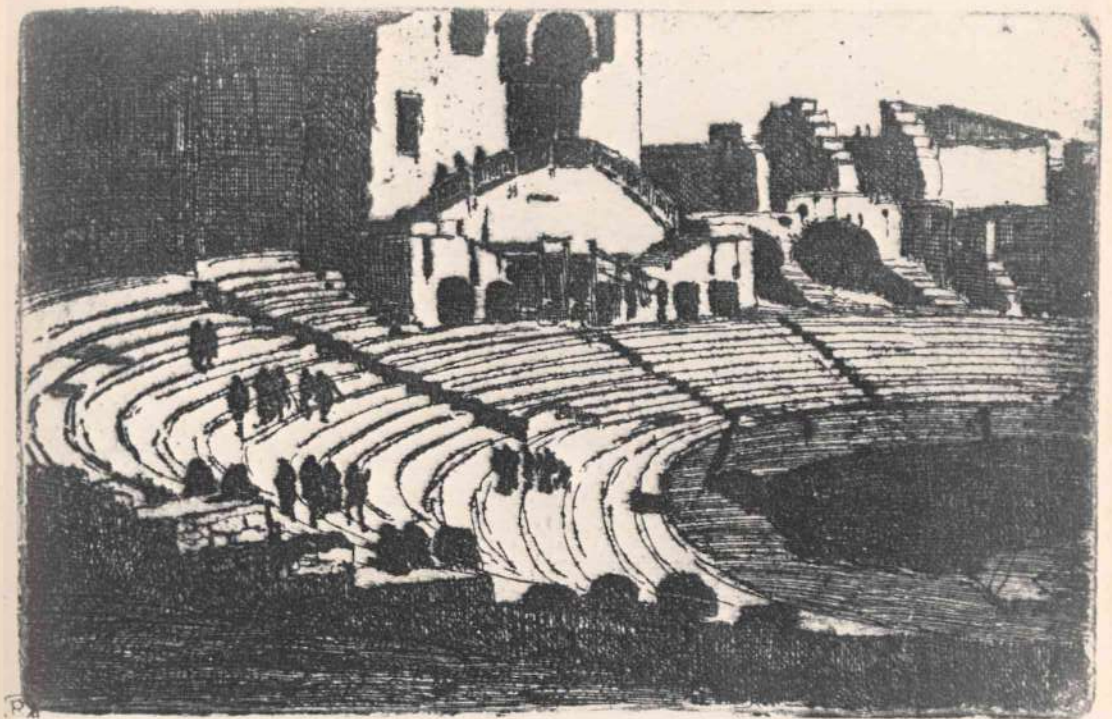


FIG. 1 - V. Vizzotto - Verona, Teatro Romano, interno.
Punta secca, cm. 9 x 13,7 (cat. n. 4).

Va rilevato che uno dei motivi primi dell'interesse che abbiamo oggi per Vizzotto e il suo lavoro sta proprio nella produzione editoriale ad uso didattico, diffusa in scuole di indirizzo vuoi tecnico che umanistico e ancora in uso. La lunga pratica del disegno a penna porta Vizzotto a tradurre in segno inciso su lastra o a matita su pietra le sue composizioni architettoniche, come pure soggetti di tipica estrazione pittorica.

Sperimentò tutti i procedimenti tecnici, prediligendo l'acquaforte. La gioia del descrivere già emerge dalle piccole acqueforti del periodo giovanile, alcune illustranti Costantinopoli, altre centri veneti e lombardi, con una freschezza di segno che farebbe pensare a schizzi dal vero, mentre si tratta in genere di elaborazioni di precedenti disegni. Il gusto per il pittoresco e un certo senso archeologicizzante alla Piranesi fanno di alcuni pezzi delle riuscite prove di incisione d'arte, in particolare nella « *Vedute dell'acquedotto romano di Costantinopoli* » e della « *Basilica di S. Sofia* ». Emerge anche la capacità di rendere ampi spazi in piccola dimensione con soluzioni vedutistiche degne della maggiore tradizione. I suoi viaggi sono sovente documentati da serie di incisioni. Particolarmente suggestive quelle del gruppo siciliano, a volte scenografiche come per il « *Chiostro di Monreale* », altre puntuali, come nelle descrizioni architettoniche di rovine monumentali a Tindari, a Siracusa, a Selinunte. Nel Tempio dei Dioscuri di Agrigento, tappa obbligata per tutti gli appassionati di disegno e di archeologia ad un tempo, ritorna il gusto per il bell'effetto. Lo stesso discorso vale per Pompei nel « *Tempio di Mercurio* » e nel « *Forno e Mulino* », per Roma, in diverse vedute, mutando in pittoricismo allorchè il « *Tramonto sul Tevere* » stimola la fantasia. L'inchiostro si fa allora più denso e gommoso, rilevando il segno sulla carta con attenta ricerca di effetti ottenuti attraverso ben dosate morsure della lastra di rame. Più accademica una serie di vedute toscane e veneziane e interessantissima una serie di punte secche dedicate al Teatro romano di Verona, del 1920, da disegni del 1908.

Di notevole livello anche le acqueforti di capriccio con alberi contorti in stagni romantici ricchi di riflessi, tronchi, ceppi annosi, fronde nel vento, quasi una evasione alla spietata meccanica del lavoro urbano. Un ricordo era perciò doveroso, non un necrologio, ma un semplice e affettuoso atto di omaggio ad un uomo che operò fino alla fine credendo nel valore dello studio, della ricerca continua della conoscenza e della bellezza.

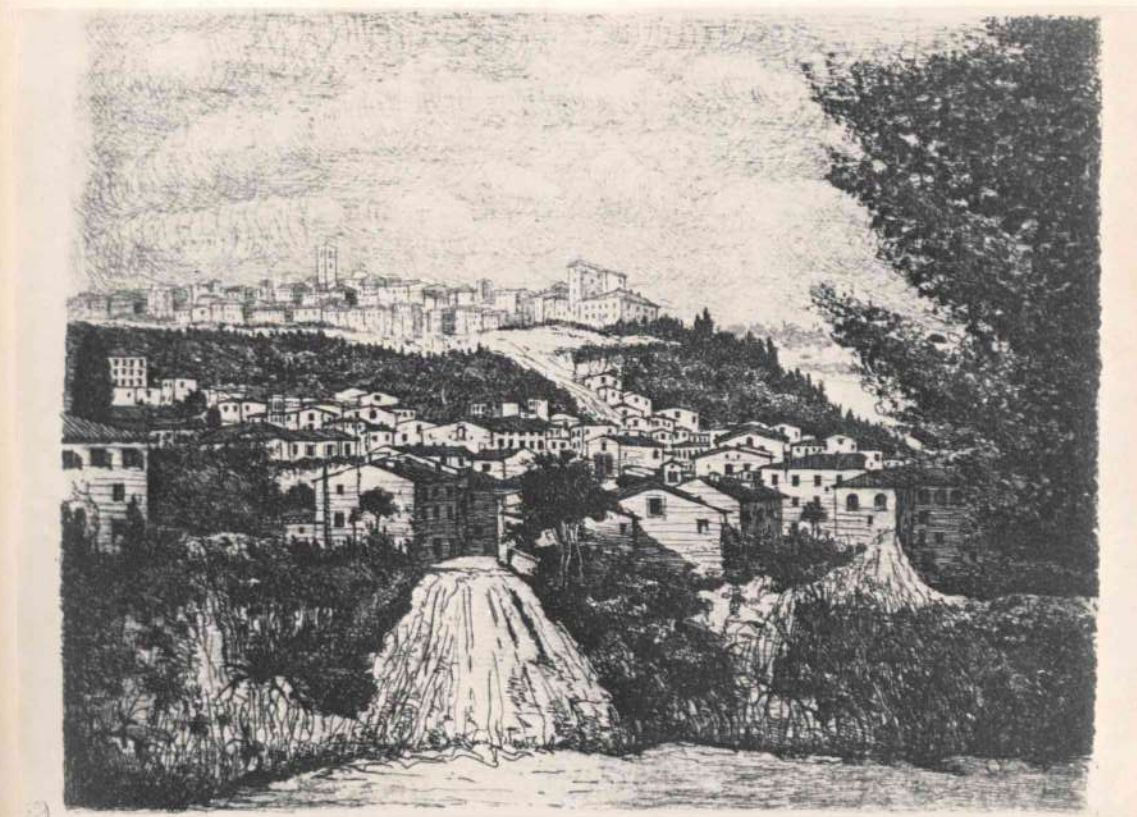


FIG. 2 - V. Vizzotto - Toscana, Colle di Val d'Elsa, veduta.
Acquaforte, cm. 19 x 24 (cat. n. 24).

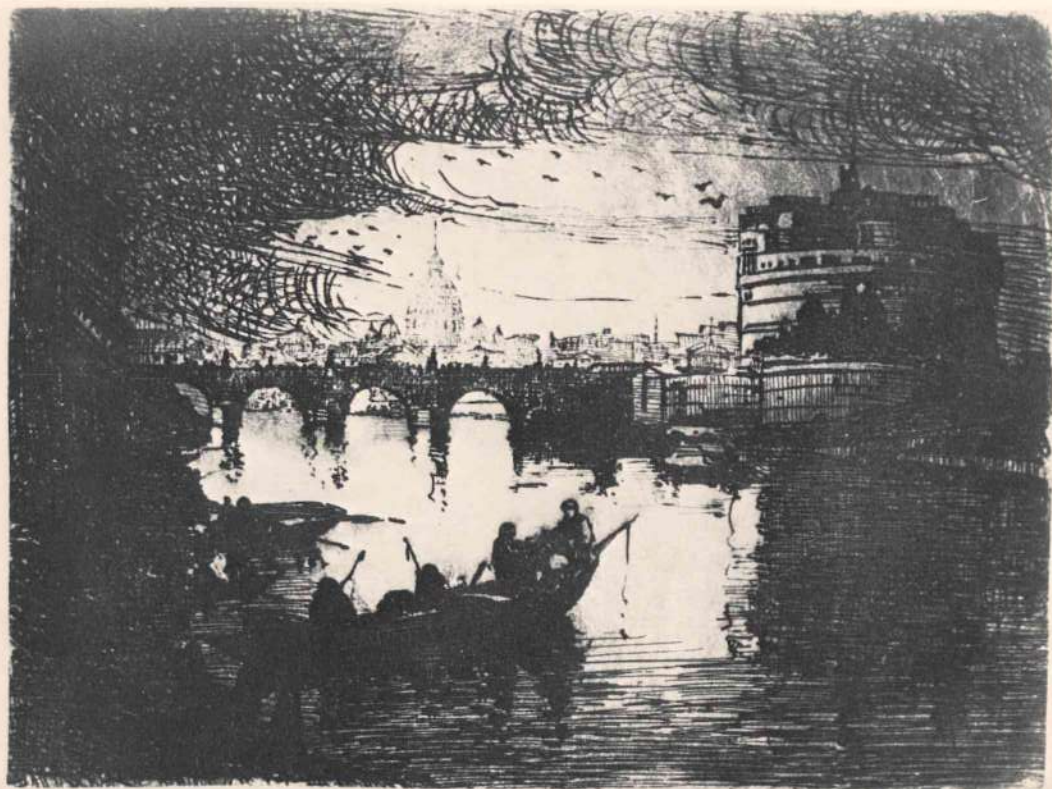


FIG. 3 - V. Vizzotto - Roma, Ponte e Castel S. Angelo, veduta.
 Acquaforte, cm. 21,3 × 28,5 (cat. n. 31).

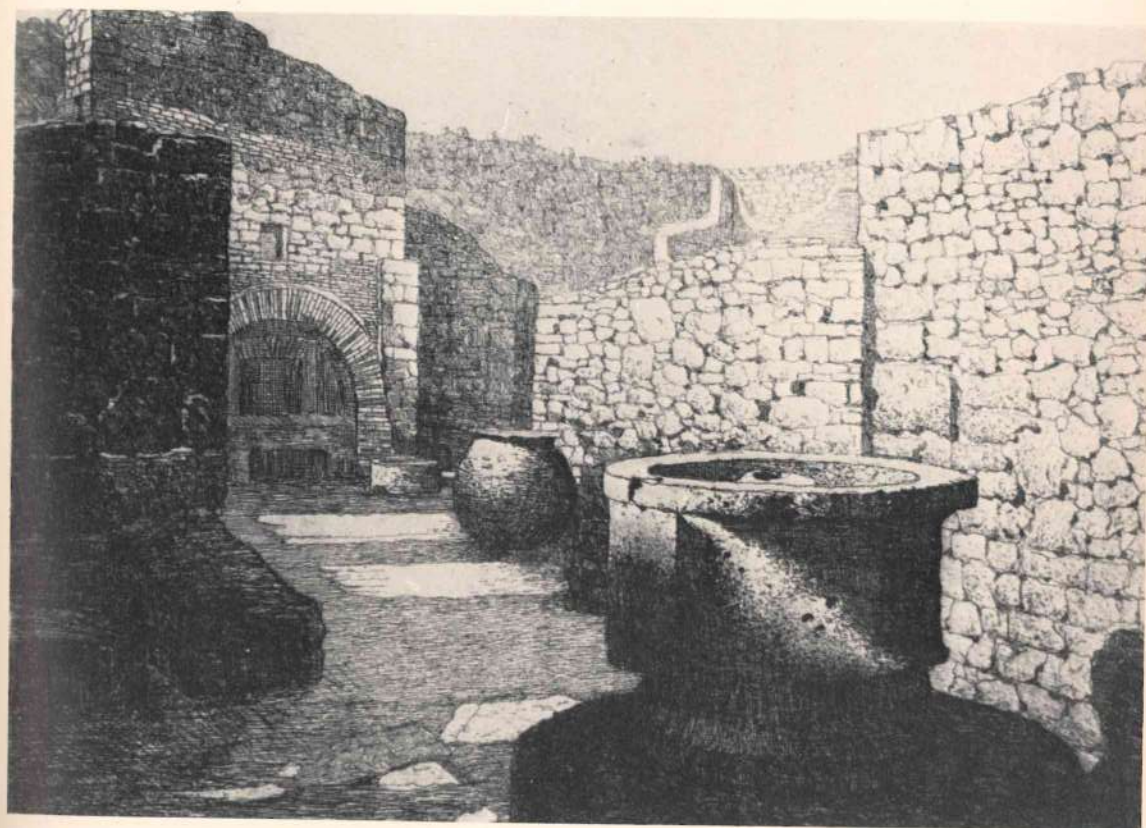


FIG. 4 - V. Vizzotto - Pompei, Forno e Mulino. Acquaforte, cm. 24 × 31 (cat. n. 34).

APPENDICE

Principali pubblicazioni di Valfredo Vizzotto.

La maggior parte edita senza data a partire dal 1936 e successivamente più volte ristampate. La casa editrice è la Campus di Milano, di Adalgisa Campus Vizzotto, collaboratrice infaticabile del marito in una intensa e lunghissima vita di lavoro.

Rinascimento toscano (tavv. 60); *L'arte greco-romana* (tavv. 14); *L'arte del Medioevo* (tavv. 14); *L'arte del Rinascimento* (tavv. 14); *L'arte barocca e neoclassica* (tavv. 14); *Exempla* (due tomi, tavv. 50); *Roma Madre Nostra* (tavv. 21); *L'arte del Mobile* (quattro fascicoli, tavv. 56); *Ordini di Architettura* (tavv. 32); *Serie decorazione: Arte greco romana, Medioevo, Rinascimento, Barocco, Neoclassico, Moderno* (quattro tomi, tavv. 112); *Costruzioni rurali* (tavv. 56 più testo); *Ornamenti degli stili* (Gotico, Barocco).

In collaborazione con Du Bois: *Riassunti di storia degli stili*; *Corso di disegno geometrico* (tre voll. di 56 tavv. più testo); *Assonometria, Prospettiva*; *Il disegno ideologico* (tre parti di 56 tavv. cad.); *Il disegno negli Istituti Magistrali* (quattro fascicoli, tavv. 38, 42, 28, 42); ecc.

INCISIONI possedute dalla Raccolta Stampe:

- 1 - Milano Vecchia. (2/50), mm. 102×102.
- 2 - Pavia - Ticino col ponte coperto. (9/10), mm. 190×118.
- 3 - S. Caterina del Sasso presso Laveno. (4/50), mm. 240×190.
- 4 - Verona - Teatro Romano: Interno. (7/10), punta secca, mm. 90×137.
- 5 - Verona - Teatro Romano: Ruderi. (42/50), punta secca, mm. 136×80.
- 6 - Verona - Teatro Romano: Un arco. (4/50), punta secca, mm. 96×87.
- 7 - Verona - Teatro Romano: Strutture. (6/10), punta secca, mm. 90×70.
- 8 - Verona - Teatro Romano: Scala d'accesso. (2/10), punta secca, mm. 110×70.
- 9 - Verona - Teatro Romano: Archi. (3/50), punta secca, mm. 110×70.
- 10 - Venezia - Veduta di Palazzo Ducale e Piazzetta. (7/50), mm. 117×190.
- 11 - Venezia - Fondaco dei Turchi. (10/50), mm. 93×116.
- 12 - Venezia - Ponte dei Sospiri. (30/50), mm. 123×97.
- 13 - Venezia - Porta della Carta (Pal. Ducale). (31/50), mm. 123×98.
- 14 - Venezia - Canal Grande. (6/50), mm. 73×79.
- 15 - Venezia - Rio Pinelli. (10/50), I, mm. 196×120.
- 16 - Venezia - Rio Pinelli. (8/50), II, mm. 195×120.
- 17 - Venezia - Rio Pinelli. (8/50), III, mm. 185×118.
- 18 - Venezia - Canal Grande. (23/50), mm. 118×95.
- 19 - S. Pellegrino (Bergamo) - Chiesetta. (17/50), mm. 152×176.
- 20 - S. Giovanni Bianco (Bergamo). (27/50), mm. 241×310.
- 21 - Montelupo (Firenze). (17/50), mm. 241×310.
- 22 - Lucca - Cattedrale. (1/50), mm. 20×91.
- 23 - Firenze - Mercato vecchio. (43/50), mm. 120×95.
- 24 - Toscana - Colle di Val d'Elsa. (15/50), mm. 190×240.
- 25 - Subiaco (Roma) - Pietra Spaccata. (8/50), mm. 78×66.
- 26 - Vetralla (Viterbo) - Lazio. (8/50), mm. 76×59.
- 27 - Roma - Foro Romano. (14/50), mm. 310×240.
- 28 - Roma - Foro Romano - Edicola di Vesta. (11/50), mm. 237×192.
- 29 - Roma - Monastero di S. Cesareo. (9/50), mm. 92×118.
- 30 - Roma - Ara Pacis Augustae. (8/50), mm. 192×310.
- 31 - Roma - Ponte e Castel S. Angelo. (19/25), mm. 213×285.
- 32 - Pompei - Fontana Pubblica. (44/50), mm. 117×92.



FIG. 5 - V. Vizzotto - Costantinopoli, S. Sofia.
Acquaforte e punta secca, cm. 10,8 × 12 (cat. n. 45).

- 33 - Pompei - Tempio e statua di Mercurio. (17/56), mm. 310×240.
- 34 - Pompei - Forno e Mulino. (14/50), mm. 240×310.
- 35 - Selinunte - Avanzi del Tempio d'Hera (Sicilia). (2/25), mm. 186×116.
- 36 - Sicilia (Modica?). (10/50), mm. 94×76.
- 37 - Siracusa - Anfiteatro Romano. (3/50), mm. 91×116.
- 38 - Saroca (Sicilia). (1/50), mm. 116×90.
- 39 - Tindari - Arcata romana (Sicilia). (2/50), mm. 240×190.
- 40 - Monreale - Chiostro (Sicilia). (19/50), mm. 240×190.
- 41 - Girgenti - Tempio di Castore e Polluce. (10/50), mm. 275×156.
- 42 - Clermond Ferrand (Cattedrale). (8/25), mm. 374×236.
- 43 - Spagna - Alcaniz (2 prova). mm. 93×117.
- 44 - Rodi - Quartiere Turco. (35/50), mm. 187×117.
- 45 - Costantinopoli - S. Sofia. (2/10), mm. 108×120.
- 46 - Costantinopoli - Corno d'oro. (42/50), mm. 96×154.
- 47 - Costantinopoli - Bosforo. (6/56), mm. 70×120.
- 48 - Costantinopoli - Scutari. mm. 53×74.
- 49 - Costantinopoli - Acquedotto Romano. (5/10), mm. 95×138.
- 50 - Costantinopoli - Galata. (17/50), mm. 120×71.
- 51 - Costantinopoli - Arco. (1/50), mm. 76×118.
- 52 - Albero caduto nello stagno. (42/50), mm. 108×154.

DISEGNI E SCHIZZI posseduti dalla Raccolta Stampe:

Cagliari: progetti diversi per edifici e sistemazione urbanistica. Sistemazione di Via Roma; progetto di un grande albergo, da costruirsi all'angolo fra Via Roma e largo Carlo Felice (1916).

Progetti per edifici diversi: Camposanto monumentale (1912); Biblioteca universitaria (1915); Palazzo Reale (1915); Palazzo di Giustizia (1915); Case popolari in via Bonaria (1915); Stabilimento balneare (1915); Scalone monumentale per il Palazzo del Municipio (1915/16); sistemazione proprietà Loi e Saddi (1916 c.); Case Meloni in Via G.M. Angioi.

Ricostruzione architettonica dell'Anfiteatro di Cagliari (tavv. 7, 1915). Ricostruzione architettonica del Teatro romano di Nora (tavv. 10, 1919). Ricostruzione del tempio di Antas in Metalla presso Sulcis e Neapolis.

Propilei monumentali (due tavole fatte alla Maddalena). Sei tavole per un faro-monumento.

Legnano: Progetto di casa popolare e del Nuovo Cinema Italia.

Mantegazza: Nuova chiesa parrocchiale (1927).

Pavia: Lavori diversi in S. Pietro in Ciel d'Oro (1930).

Milano: Rilievi del Chiostro di S. Maria presso S. Celso. Rilievi di una casa demolita già in via Torino n. 1; progetti diversi per l'ingresso del cinema Colosseo a Porta Vittoria, palazzo da erigersi in Piazzale Fiume, locale ad uso di oratorio della Soc. An. Case Popolari Quartiere Fontana, case diverse.

Bergamo: Rilievi della casa di Via Donizetti, 10, detta la casa dell'Arciprete.

Genova: Negozi in Via Luccoli, 30.

Sono posseduti anche i disegni su grandi tavole per la preparazione delle pubblicazioni sugli « Ordini Architettonici » (18 tavole); per il « Rinascimento Senese » (38 tavole di rilievi di palazzi); per « l'Ornato Toscano » (18 tavole); per « l'Ornato Veneziano » (31 tavole).

OLEG ZASTROW

A proposito di una situla bronzea altomedioevale

Non è di scarso significato la circostanza che uno dei pochissimi esemplari metallici d'epoca altomedioevale, conservati nelle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco¹, sia stato fino ad ora del tutto ignorato dagli studiosi nostrani, non da quelli stranieri. Non è qui il caso di riaprire una spinosa questione, bensì al massimo di prendere atto di questa situazione, peraltro non giustificabile dalla coesistenza di numerosi altri soggetti simili o dallo scarso livello qualitativo, fatti questi, entrambi, che nel nostro caso non si verificano punto. Al contrario, ci troviamo alla presenza di un manufatto, obiettivamente, fra i più pregevoli, nella categoria dei bronzi definiti impropriamente come « minori »², oltre che piuttosto raro, degno comunque di un'attenzione più accurata di quella fino ad ora attribuitagli.

Si tratta di una situla ricavata da fusione di bronzo, con decorazioni in parte ottenute durante questa prima operazione, in parte incise in seguito a freddo, il tutto in ottimo stato di conservazione³. Di forma lievemente scampanata, ha un manico con le estremità immesse in due orecchie a forma di testa di leone (fig. 1). La struttura è piuttosto irregolare⁴; tuttavia, sostanzialmente, non a seguito di danneggiamenti avvenuti nel corso dei secoli, bensì per cause già determinatesi nella forma di fusione.

Una lettura accurata permetterà di individuarne non solo alcuni dettagli minori, non immediatamente rilevabili di primo acchito, ma sarà utile per una susseguente analisi qualitativa e, sia pure episodicamente, comparativa. Come si è accennato, la forma è leggermente svasata, con alla base un anello un poco sporgente, che funge da supporto incavato d'appoggio.

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

- 33 - Pompei - Tempio e statua di Mercurio. (17/56), mm. 310×240.
- 34 - Pompei - Forno e Mulino. (14/50), mm. 240×310.
- 35 - Selinunte - Avanzi del Tempio d'Hera (Sicilia). (2/25), mm. 186×116.
- 36 - Sicilia (Modica?). (10/50), mm. 94×76.
- 37 - Siracusa - Anfiteatro Romano. (3/50), mm. 91×116.
- 38 - Saroca (Sicilia). (1/50), mm. 116×90.
- 39 - Tindari - Arcata romana (Sicilia). (2/50), mm. 240×190.
- 40 - Monreale - Chiostro (Sicilia). (19/50), mm. 240×190.
- 41 - Girgenti - Tempio di Castore e Polluce. (10/50), mm. 275×156.
- 42 - Clermond Ferrand (Cattedrale). (8/25), mm. 374×236.
- 43 - Spagna - Alcaniz (2 prova). mm. 93×117.
- 44 - Rodi - Quartiere Turco. (35/50), mm. 187×117.
- 45 - Costantinopoli - S. Sofia. (2/10), mm. 108×120.
- 46 - Costantinopoli - Corno d'oro. (42/50), mm. 96×154.
- 47 - Costantinopoli - Bosforo. (6/56), mm. 70×120.
- 48 - Costantinopoli - Scutari. mm. 53×74.
- 49 - Costantinopoli - Acquedotto Romano. (5/10), mm. 95×138.
- 50 - Costantinopoli - Galata. (17/50), mm. 120×71.
- 51 - Costantinopoli - Arco. (1/50), mm. 76×118.
- 52 - Albero caduto nello stagno. (42/50), mm. 108×154.

DISEGNI E SCHIZZI posseduti dalla Raccolta Stampe:

Cagliari: progetti diversi per edifici e sistemazione urbanistica. Sistemazione di Via Roma; progetto di un grande albergo, da costruirsi all'angolo fra Via Roma e largo Carlo Felice (1916).

Progetti per edifici diversi: Camposanto monumentale (1912); Biblioteca universitaria (1915); Palazzo Reale (1915); Palazzo di Giustizia (1915); Case popolari in via Bonaria (1915); Stabilimento balneare (1915); Scalone monumentale per il Palazzo del Municipio (1915/16); sistemazione proprietà Loi e Saddi (1916 c.); Case Meloni in Via G.M. Angioi.

Ricostruzione architettonica dell'Anfiteatro di Cagliari (tavv. 7, 1915). Ricostruzione architettonica del Teatro romano di Nora (tavv. 10, 1919). Ricostruzione del tempio di Antas in Metalla presso Sulcis e Neapolis.

Propilei monumentali (due tavole fatte alla Maddalena). Sei tavole per un faro-monumento.

Legnano: Progetto di casa popolare e del Nuovo Cinema Italia.

Mantegazza: Nuova chiesa parrocchiale (1927).

Pavia: Lavori diversi in S. Pietro in Ciel d'Oro (1930).

Milano: Rilievi del Chiostro di S. Maria presso S. Celso. Rilievi di una casa demolita già in via Torino n. 1; progetti diversi per l'ingresso del cinema Colosseo a Porta Vittoria, palazzo da erigersi in Piazzale Fiume, locale ad uso di oratorio della Soc. An. Case Popolari Quartiere Fontana, case diverse.

Bergamo: Rilievi della casa di Via Donizetti, 10, detta la casa dell'Arciprete.

Genova: Negozio in Via Luccoli, 30.

Sono posseduti anche i disegni su grandi tavole per la preparazione delle pubblicazioni sugli « Ordini Architettonici » (18 tavole); per il « Rinascimento Senese » (38 tavole di rilievi di palazzi); per « l'Ornato Toscano » (18 tavole); per « l'Ornato Veneziano » (31 tavole).

OLEG ZASTROW

A proposito di una situla bronzea altomedioevale

Non è di scarso significato la circostanza che uno dei pochissimi esemplari metallici d'epoca altomedioevale, conservati nelle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco¹, sia stato fino ad ora del tutto ignorato dagli studiosi nostrani, non da quelli stranieri. Non è qui il caso di riaprire una spinosa questione, bensì al massimo di prendere atto di questa situazione, peraltro non giustificabile dalla coesistenza di numerosi altri soggetti simili o dallo scarso livello qualitativo, fatti questi, entrambi, che nel nostro caso non si verificano punto. Al contrario, ci troviamo alla presenza di un manufatto, obiettivamente, fra i più pregevoli, nella categoria dei bronzi definiti impropriamente come « minori »², oltre che piuttosto raro, degno comunque di un'attenzione più accurata di quella fino ad ora attribuitagli.

Si tratta di una situla ricavata da fusione di bronzo, con decorazioni in parte ottenute durante questa prima operazione, in parte incise in seguito a freddo, il tutto in ottimo stato di conservazione³. Di forma lievemente scampanata, ha un manico con le estremità immerse in due orecchie a forma di testa di leone (fig. 1). La struttura è piuttosto irregolare⁴; tuttavia, sostanzialmente, non a seguito di danneggiati avvenuti nel corso dei secoli, bensì per cause già determinatesi nella forma di fusione.

Una lettura accurata permetterà di individuarne non solo alcuni dettagli minori, non immediatamente rilevabili di primo acchito, ma sarà utile per una susseguente analisi qualitativa e, sia pure episodicamente, comparativa. Come si è accennato, la forma è leggermente svasata, con alla base un anello un poco sporgente, che funge da supporto incavato d'appoggio.

Superiormente, sul bordo, in posizione diametrale, sono le due testine reggi manico. Circa il fatto che siano raffigurazioni leonine non mi pare esistano grossi dubbi, anche se risultano parzialmente trasfigurate in forme di mostri: il rapporto fra occhi, naso e bocca dalle labbra ritratte, con i denti digrignanti, così come l'accento di criniera e la struttura sostanzialmente tondeggiante del capo, parrebbero confermare la tesi (fig. 2). Non va dimenticato, a questo proposito, la funzione lustrale della situla: in un simbolismo, neanche tanto velato, si pongono i due leoni d'aspetto feroce, forse a figurazione del peccato, obbligati a sostenere il peso dell'oggetto liturgico e dell'acqua benedetta, fautrice questa di purificazione spirituale⁵. Di un certo interesse, ancora, sono le strutture schiacciate dei musi ed una caratteristica seghettatura che contorna l'orbita oculare, dal bulbo fortemente protruso. Infine, sotto ad ognuna delle testine è saldato un supporto di forma lunata, che serve da rinforzo alla struttura sporgente. Il manico è sagomato con delle ritmiche sporgenze che ne facilitano l'impugnatura.

La superficie esterna del secchiello è suddivisa da cinque fasce decorate, senza contare l'anello di base e un bordino leggermente rilevato che ne orna l'imboccatura. Le due bande esterne e quella centrale recano, incisi, dei racemi ad andamento sinusoidale, con fogliami ed elementi comunque fitomorfi. Le due fasce incluse, di larghezza maggiore, mostrano delle rozze archeggiature, pure incise.

Un breve accenno in merito a questo duplice tipo di ornamentazione può essere interessante poichè, insieme alle due testine reggimanico, esso è uno degli elementi meglio caratterizzanti il nostro manufatto, anche al fine di una indagine stilistica e cronologica.

L'andamento sinusoidale delle ramificazioni, da cui si dipartono i fogliami, indurrebbe a pensare che l'artefice alludesse ad una figurazione vitinea, di chiaro significato mistico ed evangelico (Giovanni, XV, 1-5). Tuttavia, se alcune foglie palmate possono rammentare, sia pure con acuta stilizzazione, questo tipo di vegetale, vi sono perlomeno due altri dettagli dell'ornato, alternantisi ritmicamente, piuttosto precisi nel disegno ma di non chiara interpretazione: uno sembrerebbe alludere a delle palmette, l'altro è un dischetto suddiviso in otto spicchi (fig. 1).

Mi pare arbitrario avallare l'eventuale tesi che questi due soggetti possano identificarsi con eventuali fiori o frutta. Resta comunque il fatto

che seguono una prefigurazione precisa, non casuale, come si deduce sia per il rigore con cui si alternano su tutte le fasce, sia per le acutissime analogie iconografiche e tecniche con un oggetto simile di cui parlerò più avanti.

Anche le due fasce maggiori, decorate con le archeggiature, presentano, seppure nella loro sommarietà esecutiva, buoni spunti d'interesse. Mi pare che non esistano dubbi in proposito al fatto che sottintendano delle strutture architettoniche. I rustici archi a tutto sesto ribassato poggiano saldamente su colonne prive di basamento. All'innesto degli archi è segnata la presenza del capitello, con due vistosi rigonfiamenti laterali; questi, a mio avviso, non devono essere intesi come la tipica conformazione cocleare dello stile ionico, o perlomeno non in senso stretto.

Un particolare singolare, e forse di una certa importanza: sotto uno dei capitelli è segnata la presenza di un blocco interposto, di forma quasi quadrata, che pare aggiungere alle strutture architettoniche segnalate (arco, colonna, capitello) l'elemento arcaizzante del pulvino (fig. 2). Al fine di sottolineare lo stacco di questi elementi dallo sfondo, dando quindi una certa profondità di campo, giova la presenza di una sottile seghettatura incisa che corre lungo tutte le colonne e gli archi. Questo tracciato, con finalità anche decorative, non va confuso con il grosso zig-zag che corre sul piatto bordo superiore orizzontale, lungo l'imboccatura. Le cinque strisce decorate, infine, sono suddivise da una sottile fascia a rilievo.

La lettura della situla permette di trarre delle prime valutazioni, principalmente d'ordine qualitativo, che potranno essere più avanti confermate accostando il nostro oggetto a qualche esemplare, se non puntualmente analogo nello stile, per lo meno con identiche funzioni liturgiche e cronologicamente non troppo distante. Credo di non pronunciare un giudizio troppo azzardato asserendo che il nostro è un elaborato di buona qualità, sicuramente superiore alla produzione « standard », molto curato nei dettagli funzionali e in quelli ornamentali. Non è arbitraria motivazione, fra l'altro, la constatazione che l'oggetto sia giunto fino a noi praticamente intatto, circostanza probabilmente dovuta sia alla cura con cui fu trattato (apprezzandolo evidentemente come oggetto di qualità pregevole), sia alla perizia dell'artefice che lo elaborò, preoccupandosi anche della solidità; situle analoghe, infatti,



FIG. 1 - Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano: situla bronzea.



FIG. 2 - Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano: situla bronzea.

sono giunte fino a noi frequentemente con rattoppi, saldature, oppure sfondate, senza manico, ecc.

Sul piano della funzionalità sono da annotare, principalmente, la leggerezza dell'oggetto, i rinforzi applicati sotto le testine, il sottile ma solido manico sagomato per una comoda presa. In quanto alla raffinatezza dell'elaborazione, si può citare il profilo leggermente concavo delle pareti, che accentua la snellezza della forma scampanata; il ricco uso dell'ornamentazione incisa, sapientemente alternata e dai significati simbolici non casuali, anche se forse di complessa interpretazione; infine, particolarmente, la bella conformazione delle due testine che, principalmente, staccano l'artefice dalla casistica dei produttori « minori », per avvicinarlo, piuttosto, alla tradizione dei migliori fonditori di bronzo altomedioevali. Ritorneremo su questi ultimi elementi, più avanti, per una valutazione conclusiva; vediamo per ora se sia possibile ricondurci a qualche filone artistico che ci accordi taluni spunti per una valutazione per lo meno cronologica.

Non è pervenuta nessuna documentazione in merito alla nostra situla, prima del suo arrivo alle Raccolte d'Arte Applicata: non sappiamo con certezza se fosse già in mano di qualche privato, o se sia stata rinvenuta in qualche scavo, o, ancora, se provenga direttamente da qualche chiesa⁶. Tuttavia, come già accennai all'inizio, la sua presenza, nei Musei del Castello Sforzesco, non era ignota ad alcuni studiosi stranieri: non è mai stata pubblicata una qualche sua riproduzione, tuttavia viene citata sommariamente in un catalogo di nuovi acquisti del Museo di Karlsruhe⁷.

La nostra situla (o meglio una serie di oggetti fra cui viene citata) è considerata come accostabile alla produzione di elaborati romanici dell'Europa centrale. In effetti, l'esemplare che più le si avvicinerebbe, per lo meno formalmente, sarebbe un altro secchiello lustrale, conservato appunto a Karlsruhe nel Badisches Landesmuseum (fig. 3). Le analogie, come avevo preannunciato, sono cospicue: di bronzo fuso, con ornamenti incisi pure dopo la fusione, ha misure abbastanza similari rispetto alla nostra⁸. In particolare, più che le testine, che reggevano il manico (andato perso), di fattura più rozza e semplificata, prive inoltre del supporto inferiore di rinforzo, colpiscono le analogie del disegno delle tre bande ornate con figure di viticci ad andamento sinusoidale. Si notano gli stessi tipi di foglie lobate, a palmette, ed



FIG. 3 - Badisches Landesmuseum di Karlsruhe: situla bronzea.

i fiori o frutta (?) che già si osservarono sulla nostra. Tuttavia, anche in questo caso non si può non rilevare una minore efficacia compositiva, un'abilità non così accentuata nell'incidere i fogliami⁹.

Parlando di confronti fra i due oggetti ho voluto sottolineare anche una certa affinità formale, forse più che stilistica, e ciò non soltanto dipendente dalla differenziata abilità esecutiva. Anche nel catalogo del museo di Karlsruhe si afferma, in effetti, che il tipo di decorazione ad onde con le foglie distaccate in parti svariate è preso dall'antichità ed è stato molto usato durante il periodo romanico, nell'architettura e nelle arti figurative¹⁰. Quest'affermazione viene utilizzata principalmente per dimostrare la difficoltà di una precisa definizione cronologica del secchiello di Karlsruhe. Comunque, l'oggetto viene catalogato come opera renano-vestfaliana dell'XI/XII secolo. Vorrei aggiungere che questa effettiva tradizionalità nell'uso degli ornati rende anche difficile stabilire, da un canto, l'originaria area di appartenenza di un pezzo e, d'altra parte, la reale affinità fra due oggetti, come questi descritti, per molti versi simili nella morfologia e per gli ornati.

Ritengo che migliori agganci, in particolare al fine di identificazioni stilistiche, siano da ricercarsi più che nelle fasce decorative incise (va notato che nell'esemplare di Karlsruhe sono assenti le archeggiature) nelle due testine reggi manico, che meglio possono manifestare l'abilità e il gusto dell'artefice.

È stato osservato che il tipico tratteggio che circonda, come ciglia, le orbite oculari delle due teste, nella situla di Karlsruhe, lo si ritrovi ancora in altri esemplari¹¹. Il primo è una coppa bronzea (fig. 4), conservata oggi nel Rijksmuseum di Amsterdam¹², l'altro è un secchiello, sempre di bronzo (fig. 5), che si trova attualmente nel Museo Schnütgen di Colonia¹³.

Questo tratteggio è presente, pur con manifestazioni abbastanza differenziate nei vari esemplari, anche nelle testine delle situle di Milano e di Karlsruhe; tuttavia, mi pare che, preso come fattore a sè stante, non possa considerarsi come accettabile elemento di comparazione stilistica ma, tutt'al più, solo sul piano, sempre troppo generico, della semplice iconografia. Comunque, anche isolando momentaneamente i vari tipi di sostegni reggi manico a carattere zoomorfo, questo dettaglio non è considerabile come un fattore definitorio¹⁴.



FIG. 4 - Rijksmuseum di Amsterdam: coppa bronzea.

In merito alle varie teste leonine di bronzo, non mi pare il caso di aprire una casistica dei numerosissimi esemplari, in genere con funzione di reggi picchiotti dei portali: questo, sia per le svariate dimensioni, che aprono altri problemi operativi, sia per le diverse situazioni che condizionano, anche stilisticamente, gli artefici di oggetti, vuoi minuti, vuoi di rilevanti dimensioni. Per ora, su un piano di eventuali comunanze stilistiche, volendo disporre le quattro coppie di testine in ordine di affinità, a mio parere la coppia più prossima a quella di Milano si trova sulla coppa di Amsterdam, seguita dall'esemplare di Karlsruhe; per ultima viene quella della secchia di Colonia, obiettivamente la più distante. Queste analogie scultoree non devono ovviamente essere considerate estendibili agli oggetti nella loro globalità, poichè la coppa di Amsterdam risulta, sia per la funzione, che per la forma ed il tipo di ornamentazione a rilievo (un centauro con i piedi di leone, un altro con la coda di pesce e un quadrupede mostruoso davanti a un albero stilizzato, tutti racchiusi in quattro archeggiature poggianti su colonne), come quella formalmente più distante dalla situla di Milano.

Peraltro, gli elementi appunto formali non debbono trarre in inganno, tramite considerazioni d'ordine puramente iconografico. Infatti, ancora nel catalogo di Karlsruhe si parla di rapporti fra l'oggetto appartenente al museo, la situla di Milano ed una secchia lustrale conservata nel Reinische Landesmuseum di Bonn (fig. 6) e ritrovata a Rhöndorf, nelle vicinanze dell'attuale capitale della Germania Federale¹⁵.

A parte la sommarietà morfologica, che non trova riscontri negli altri esemplari fino a qui citati, non si può negare una qualche vaga analogia, in merito alle archeggiature nella fascia superiore e alle sinuoidi fitomorfe, in quella inferiore. Tuttavia, mi pare che trarre delle considerazioni nell'ordine di reali affinità sia quanto meno temerario. Nel catalogo si arriva quindi a queste considerazioni inconsistenti e relative conclusioni inaccettabili: *Bei Durchsicht des freundlicherweise von Prof. Dr. Erich Meyer zur Verfügung gestellten Fotomaterials über römisches Bronzegerät fand sich ein Eimer unbekannter Herkunft mit den gleichen rankengeschmückten Querbändern, doch mit Rundbogen-Arkaden in den dazwischen liegenden Teilen der Wandung* (si allude alla situla di Milano), *die bei unserem Eimer leer geblieben sind, außerdem ein Eimer desselben Gefäßtypus mit Arkaden wie der erste, aber ohne Rankenfries* (si allude all'esemplare di Bonn). *Dieser letztere*



FIG. 5 - Schnütgen Museum di Colonia: situla bronzea.

*Eimer, der über den Mailänder mittelbar auch mit dem Karlsruher zusammenhängt, ist deshalb von besonderem Interesse, da hier Rhöndorf bei Bonn als Fundort bekannt ist. Dies stützt die von Prof. Meyer geäußerte Vermutung, daß es sich bei dem Karlsruher Stück um eine rheinisch-westfälische Arbeit handelt; auch das Bronze-Material spricht für diese Gegend*¹⁶. È evidente, comunque, che se i due esemplari di Milano e di Karlsruhe abbiano indubbe affinità, perlomeno iconografiche, non pare assolutamente sostenibile una tesi di sostanziali legami stilistici fra questi due oggetti e quello del museo di Bonn (figg. 2, 3, 6). Cadrebbe quindi, su queste malferme basi, una tesi come quella dell'appartenenza all'ambito artistico renano-vestfaliano, dimostrabile eventualmente per altra e più credibile via.

Dal punto di vista stilistico, se si eccettua una comune e concorde appartenenza dei cinque oggetti all'epoca « romanica » (senza voler qui polemizzare sulla pertinenza di questa attribuzione) le definizioni restano in genere approssimative, se non addirittura sommarie. Si pensi, ad esempio, all'esemplare di Karlsruhe: come si è visto nel testo trascritto, l'errato aggancio geografico con il territorio di Bonn (peraltro già in sè non probante, data la possibilità dei più disparati spostamenti) vorrebbe confermare l'appartenenza anche del secchio di Karlsruhe alla stilistica renana-vestfaliana; pure il materiale bronzeo si vorrebbe addurre in questione per cercare di avallare questa conclusione invero insoddisfacente.

Il soggetto conservato nel museo di Bonn viene definito dalla direzione dello stesso museo come semplicemente romanico; lo stesso avviene per la secchia di Colonia. Più specificamente, e mi pare il caso di sottolinearne l'interesse per la definizione, in merito alla coppa di Amsterdam, si parla di opera lombarda. Dal punto di vista cronologico abbiamo: per l'opera del museo di Karlsruhe l'XI/XII secolo; per Bonn la sola definizione romanica; per la secchia di Colonia, la prima metà dell'XI secolo; infine, per la coppa di Amsterdam, l'XI/XII secolo¹⁷.

Parlando della nostra situla, ritengo che una datazione posteriore alla prima metà dell'XI secolo non sia ragionevolmente proponibile. A questa delimitazione non concorrerebbe soltanto il confronto con le opere proposte, ma anche, e sia pure su un piano più di definizione che di dimostrazione, la caratteristica specificamente decorativa del soggetto. Non sarebbe estraneo il guizzante e poco plastico correre



FIG. 6 - Rheinisches Landesmuseum di Bonn: situla bronzea.

delle tre fasce fitomorfe ornamentali. Il secco e arcaiceggiante profilarsi delle archeggiature, se non fosse troppa licenza agganciarsi alla lettura formale dei particolari, ricorderebbe certe tematiche carolinghe, nello sviluppo largo e piatto dei capitelli classicheggianti (e forse non a caso è segnalabile la presenza di un solitario pulvino). Le testine poi, in particolare, non hanno ancora quel pizzico di compiacente realismo, tipico del pieno romanico, senza per questo manifestare un po' del « diabolico », caro talvolta al settentrione europeo.

Non si può negare comunque, fra le quattro situle, una certa quale impostazione di base, comune sia nella scansione della superficie troncoconica (in genere due fasce maggiori, ripartite da tre bande più strette e decorate con maggiore o minore complessità), sia nelle testine reggi manico, assenti nell'esemplare di Bonn, ma che ritroviamo nella coppa di Amsterdam). Fra i quattro secchielli, indiscutibilmente, il più complesso, completo e raffinato è certamente quello di Milano, a cui si accosta per primo l'esemplare di Karlsruhe, che resta comunque ad un livello ben inferiore. Per contro, l'oggetto che può essere particolarmente interessante da comparare, anche se non di primo acchito, alla situla del Castello Sforzesco, risulta la coppa bronzea di Amsterdam.

Se si supera la diversità funzionale dei due recipienti, e la conseguente diversità morfologica, ritengo esistano alcuni significativi elementi, degni di essere menzionati. Nella fascia maggiore della coppa è forse possibile intendere la serie di archeggiature a sesto ribassato, poggianti su esili colonnine dai capitelli fortemente sviluppati, come un'analogia solo formale, rispetto alle già descritte strutture architettoniche della nostra situla. Rimane comunque come fatto assai significativo la presenza delle due testine « anellate », che sono di gran lunga gli esemplari più vicini, non solo nel disegno, ma come stile, alla coppia leonina della secchia di Milano. Vi è, in effetti, una concordanza sostanziale (che va ben al di là della già accennata analogia della seghettatura cigliare) che ripropone l'opportunità di una eventuale revisione, particolarmente in merito all'attribuzione stilistica della situla di Milano e, eventualmente, di quella di Karlsruhe.

Non si può negare che la coppa bronzea, su un piano di livelli d'opere d'arte, sia d'interesse probabilmente maggiore, per la complessità delle figurazioni rappresentate. Va comunque rilevato, marginalmente, come anche in queste scene la tecnica ad incisione a freddo venga usata ab-

bondantemente, se non preponderatamente¹⁸. Mi sembra, comunque, che il preciso legame, in merito ad un comune intimo operare dei particolari a pieno rilievo (le testine appunto), giochi a favore di un eventuale spostamento meridionale dell'artefice che elaborò la nostra situla. Non mi pare, infatti, debbano esistere grosse obiezioni in merito alla definizione « lombarda » della coppa bronzea. D'altra parte, ho già annotato che le deboli osservazioni, in merito ad una definizione renana per il secchiello di Karlsruhe, e magari anche per il nostro, non possano porre grosse remore ad una « meridionalizzazione » stilistica della situla di Milano. Infine, è opportuno tener presente come sia accertata una qualificante produzione bronzea lombarda, contemporanea al trapasso del primo millennio, anche se tutt'ora non sia stata ancora sufficientemente studiata¹⁹: circostanza che non può non determinarsi come contributo antitetico a tesi esegetiche di tipo, ad esempio, renano²⁰.

NOTE

¹ Nell'ambito delle raccolte dei metalli lavorati e delle oreficerie, a cui ci si riferisce in particolare, l'oggetto più antico è una cassetta di lamine argentea, della fine del X secolo (cfr. O. ZASTROW, *Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei Santi Cipriano e Giustina*, in: «Rassegna di studi e notizie», Castello Sforzesco, Milano, 1973; M. VALSECCHI, *Tesori in Lombardia*, Milano, 1973, pp. 19-20, p. 79); a questa fa tardivo seguito una lamina di un retro di croce, di rame dorato, databile al XII secolo (cfr. C. ALBERICI, G. LISE, *Guida alle opere esposte e ai nuovi allestimenti, definitivi e provvisori. XIV settimana dei musei*, Milano, 1971, p. 16; L. BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, 1879, p. 40; C. ROMUSSI, *Milano nei suoi monumenti*, Milano, 1912, p. 285); ancora, un paio di oggetti limosini, pisside e placca di croce, del XIII secolo (cfr. G. G. BELLONI, *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 1966, p. 65; L. BELTRAMI, *L'arte...*, cit., tav. LXXX). In merito, è impossibile non considerare come un gruppo a sé stante la cospicua raccolta, a carattere archeologico, dei reperti « barbarici », « longobardi », o come dir meglio si voglia, che sono per la maggior parte raggruppabili intorno al VI e VII secolo, con punte arretrate anche fino al IV secolo.

Parlando poi di una definizione del termine di Alto Medioevo, sempre opinabile come tutte le rigide delimitazioni cronologiche delle varie epoche storiche e stilistiche, buona parte del XII secolo, se non tutto, e certamente il XIII, sarebbero già da includersi nel Basso Medioevo, isolando così, come solitaria testimonianza altomedioevale conservatasi in questo settore del museo, la già citata cassetta-reliquiario argentea.

² La ormai vecchia disputa fra oggetti di oreficeria « maggiore » e « minore », o fra oreficeria e metalli non pregiati lavorati, o, ancora, fra arte e artigianato, non troverà qui spazio per ulteriori spunti commemorativi. È comunque superabile il concetto distintivo di materiale (con il rame, l'ottone e il bronzo si creano spesso oggetti di altissima qualità), di dimensioni, di funzione, di quantità (si pensi alle botteghe con lavorazione in serie di Limoges, di Dinant, di Sulmona, ecc.); resterebbe, forse unico, il puro fatto estetico, se non fosse comunque da filtrarsi in funzione dell'epoca in cui l'oggetto venne elaborato, dell'ubicazione regionale, delle varie situazioni sociali, ecc.

³ L'oggetto è inventariato col numero 216/Bronzi e numero del registro d'ingresso 570.

⁴ Riporto qui alcune misure, utili per rilevare le principali differenziazioni dimensionali: il diametro superiore varia fra i 173 e i 181 mm.; quello inferiore fra i 116 e i 122 mm.; l'altezza media si aggira fra i 181 e i 186 mm.; l'altezza dell'anello inferiore di appoggio varia dai 12 ai 15 mm.; l'altezza delle testine oscilla fra i 26 e i 27 mm. e la larghezza fra i 27 e i 28 mm.; il manico, alto 98 mm., ha una sezione con diametro variabile fra i 10 e i 13 mm.; infine, lo spessore della parete del secchio oscilla fra i 6 e gli 8 mm., con un minimo di 3-4 mm. in due punti del bordo superiore.

⁵ In effetti, al leone viene attribuita, al di là del riferimento all'evangelista Marco, una svariata casistica simbolica, che muta a seconda delle epoche e, maggiormente, delle regioni, dei diversi apporti e intenti, stilistici e mistici. Per una panoramica riassuntiva si confronti, ad esempio, O. BEIGBEDER, *Lexique des symboles*, in: « Introduction à la nuit des temps », V, Yonne, 1969.

⁶ La prima ipotesi è la più probabile. Ho trovato un riferimento, in un catalogo di cui parlo più avanti relativo al Museo di Karlsruhe, circa una presunta precedente appartenenza a un certo signor Sessa.

⁷ Cfr. *Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Katalog: Neuerwerbungen 1952/1965*, Karlsruhe, 1966, p. 48. Come si vedrà anche più innanzi, l'oggetto era stato segnalato dal compianto professor Erich Meyer: una fotografia della situla del Castello Sforzesco faceva parte della sua personale fotoschedatura sugli oggetti romanici di bronzo. Porgo vivissimi ringraziamenti al dottor Johann Michael Fritz, della direzione del museo di Karlsruhe, che mi ha fornito informazioni, materiale dell'archivio fotografico del museo e l'estratto del catalogo delle nuove acquisizioni museali.

⁸ Inv. Nr. 65/62. Le dimensioni sono: altezza 195 mm.; diametro superiore 165 mm. (con le testine 198 mm.); diametro inferiore 122 mm. Venne acquistato nel 1965 e, secondo l'indicazione del precedente proprietario, è stato trovato nelle terre di una chiesa situata fra St. Dizier e Toul (Alta Marna).

⁹ È opportuno annotare che i rilievi fitomorfi dell'esemplare di Karlsruhe sono riempiti di una massa bianca, attualmente indurita, che non è stata asportata, e giustamente, al fine probabile di una qualche eventuale analisi futura.

¹⁰ Viene citata, come esempio, una patena di argento dorato, definita come opera della Renania dell'inizio del XIII secolo; cfr. *Versteigerungskatalog Graupe*, Berlino, 28-4-1930, n. 118; l'oggetto precedentemente apparteneva alla raccolta del dr. Seligmann.

¹¹ Queste osservazioni sono del professor Schnellbach, già del museo Schnütgen di Colonia. Debbo particolari ringraziamenti alla dottoressa Anna Elisabeth Theuerkauff-Liederwald, direttrice della sezione sculture nel Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz di Berlino, che mi è stata di particolare cordiale aiuto nel reperimento di informazioni e materiale documentario.

¹² L'oggetto faceva parte della celebre raccolta Figdor, andata smembrata; cfr. O. VON FALKE, *Bronzezeit des Mittelalters*, in: « Die Sammlung Dr. Albert Figdor. Wien », Erste Teil, Fünfter Band, *Versteigerungskatalog Cassirer-Berlin, Artaria-Glückselig* Wien, 29-30/IX/1930, n. 469, tav. CLXX; Id., *Aus der Sammlung Figdor. I. Kunstgewerbe*, in: « Phantoon », luglio 1929, p. 331, fig. 13. Precedentemente faceva parte della collezione Odier; cfr. A. DARCEL, *La collection de M. Ernes Odier*, in: « Gazette des Beaux-Arts », III Période, Tom. I, troisième livraison, 1 mars 1889, p. 252. Le dimensioni sono: 205 mm. di altezza e 160 di larghezza. L'attuale numero di inventario è R.B.K. 16921. Ringrazio la direzione del settore Arti Decorative del Rijkmuseum di Amsterdam, nella persona del signor Den Blaauwen e della signorina G. Van Berge, assistente del settore sculture e oggetti d'arte, per il gentile invio delle fotografie della coppa bronzea.

¹³ Il numero di inventario è H 90. Le dimensioni sono: altezza 170 mm.; diametro superiore 165 mm.; diametro inferiore 95 mm. Rivolgo un cordiale ringraziamento alla direzione dello Schnütgen Museum di Colonia, nella persona della dottoressa Hiltrud Westermann-Angerhausen, che ha provveduto a farmi pervenire una foto della secchia di bronzo, oltre ad alcune interessanti informazioni e la sua opinione circa l'attendibilità di confronti fra varie situle lustrali.

¹⁴ In merito ad alcune opinioni sui problemi comparativi (quello circa i rapporti dei soggetti con la particolare cigliatura sono, come già dissi, del prof. Schnellbach), posso citare il parere della dottoressa Westermann-Angerhausen, a proposito degli elementi plastici, le testine, della secchia di Colonia e quella di Milano: *Mir scheint nicht, daß es sich bei den Löwenköpfen um den gleichen Typ handelt, vor allem das Maul ist bei unserem Exemplar sehr verschieden. Die Augenpartie scheint allerdings eine ähnliche Schematisierung aufzuweisen*; opinione che, nella sostanza, condivido. Non

sono invece d'accordo, come riprenderò ancora più avanti, nel negare qualunque rapporto fra la situla di Milano, in particolare, e la coppa bronzea di Amsterdam, opinione espressa dalla dottoressa Theuerkauff-Liederwald (*Meiner Meinung nach hat es nichts mit den Eimern zu tun*).

Proveniente dalla cappella di Rhöndorf bei Brühl, ha il numero di inventario 3383. Di bronzo, con ornati incisi, ha un'altezza, senza il manico, di 183 mm. e un diametro superiore di 205 mm.; al riguardo non è nota alcuna bibliografia specifica.

Colgo l'occasione per esprimere i sensi della mia gratitudine al direttore del Rheinische Landesmuseum di Bonn, dottor F. Goldkuhle, per le informazioni fornitemi e l'invio della fotografia della secchia.

¹⁶ In sostanza, secondo il catalogo, il secchiello di Rhondorf sarebbe da ricollegarsi, attraverso quello di Milano, all'esemplare di Karlsruhe. La zona di rinvenimento, presso Bonn, confermerebbe, sempre secondo il catalogo, la stilistica renano-vestfaliana, a conferma dell'opinione espressa dal prof. Meyer, per il pezzo di Karlsruhe. Si cita, a riprova della tesi, anche il materiale bronzeo.

¹⁷ Per datazione e definizione della coppa cfr. O. VON FALKE, *Bronzegegerät...*, cit.

¹⁸ In merito alle due figure semianimali si può rammentare un esemplare che, se pure con espressioni più fortemente dramatizzate, presenta singolari analogie compositive. Mi riferisco alla decorazione a fresco dello zoccolo, nell'abside più antica della chiesa di St. Jakob in Kastelaz presso Termeno (Bolzano), con scene tratte dai bestieri. In entrambi i casi vi è la successione di una creatura semiumana, con zampe ferine e coda di pesce, alla cui sinistra è un centauro (?) con zampe di leone. La trattenuta foga e il minor selvaggio furore, sulla coppa (prescindendo dalle diversificazioni delle tecniche esecutive), in un'atmosfera di più classicheggiante equilibrio, potrebbero essere intesi come uno degli elementi a favore dell'identificazione lombarda dell'opera bronzea, a conferma di quanto già annotato (cfr. O. VON FALKE, *Aus der Sammlung...*, cit.: l'A. la definisce perentoreamente *das wohl lombardische Bronzegefäß*, p. 331).

¹⁹ Mi riferisco, fra l'altro, alla notevole opportunità, apertasi anni addietro, di intavolare un discorso sistematico in questo senso, opportunità rimasta allo stato purtroppo embrionale (cfr. G. ROSA, *Le arti minori nei secoli XI e XII. Bronzi*, in: «Storia di Milano», Milano, III, 1954, pp. 658-661).

²⁰ Senza voler aprire una casistica, come già avevo prima dichiarato, ma come esemplificazione a semplice carattere episodico, vorrei proporre tre tipi di picchiotti bronzei che, a mio parere, parlano comparativamente già da soli a favore della nostra tesi lombarda, piuttosto che settentrionale europea. Si confrontino gli esemplari della basilica ambrosiana di Milano (per fig., ad es. cfr. G. ROSA, cit., p. 650), con i due della celebre mostra Reno-Mosa (cfr. *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800/1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 266) e, eventualmente, con altri esemplari: l'uno da Würzburg, dalla chiesa di San Giovanni e l'altro definito genericamente come tedesco, entrambi databili fra il XII e XIII secolo (cfr. O. VON FALKE, *Bronzegegerät...*, cit., nn. 456, 457).

OLEG ZATROW

Inedito iconografico abruzzese: una croce astile processionale trecentesca

Una ventina d'anni addietro venne acquistata per il Museo del Castello Sforzesco una croce astile¹; comperata insieme ad altri oggetti, non venne identificata, né cronologicamente né stilisticamente, sì da subire talune vicissitudini. Giacque infatti, tra l'altro, negletta, per parecchi anni nei depositi del museo, forse considerata, verosimilmente appunto per mancanza di informazioni, come un oggetto abbastanza comune, se non quasi dozzinale. Nel corso della quattordicesima settimana dei musei², la croce fu «recuperata» insieme ad altre opere, alcune delle quali assai pregevoli, e attualmente fa buona mostra di sé nella sala costumi. Al di fuori di una segnalazione, inevitabilmente sommaria, sulla guida dei reperti già nei depositi, non è stato fino ad ora pubblicato alcunché in relazione a questa croce, che peraltro merita attenta considerazione per talune caratteristiche di tutto rilievo.

L'oggetto, sinteticamente, è composto da un nucleo ligneo sagomato, a forma di croce latina, con le estremità trilobate e l'incrocio dei bracci «stellato»; su ciascuna delle due facce maggiori sono inchiodate cinque formelle sbalzate di rame: una all'incrocio dei bracci, le altre alle estremità rispettive dei medesimi (figg. 1, 2). Una striscia discontinua di rame, pure sbalzata, corre lungo tutto il perimetro dello spessore dell'oggetto, peraltro già parzialmente ricoperto dalla ripiegatura delle formelle, fissate appunto lungo lo spessore. A ciascuna estremità dei tre bracci superiori è inchiodata una sferetta di rame.

Prima di addentrarci nella descrizione dei dettagli iconici, è opportuno premettere che, fra le varie peripezie a cui è stata sottoposta la croce, vi è stata anche quella di un «restauro», probabilmente (e malauguratamente) eseguito prima che fosse acquistata per le Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Ad alcuni guai, più patenti, è stato possi-

PER
1

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli strumenti musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. II° - Anno I°



CASTELLO SFORZESCO

RIPARTIZIONE CULTURA TURISMO E SPETTACOLO
MILANO 1974

sono invece d'accordo, come riprenderò ancora più avanti, nel negare qualunque rapporto fra la situla di Milano, in particolare, e la coppa bronzea di Amsterdam, opinione espressami dalla dottoressa Theuerkauff-Liederwald (*Meiner Meinung nach hat es nichts mit den Eimern zu tun*).

Proveniente dalla cappella di Rhöndorf bei Brühl, ha il numero di inventario 3383. Di bronzo, con ornati incisi, ha un'altezza, senza il manico, di 183 mm. e un diametro superiore di 205 mm.; al riguardo non è nota alcuna bibliografia specifica.

Colgo l'occasione per esprimere i sensi della mia gratitudine al direttore del Rheinische Landesmuseum di Bonn, dottor F. Goldkuhle, per le informazioni fornitemi e l'invio della fotografia della secchia.

¹⁶ In sostanza, secondo il catalogo, il secchiello di Rhondorf sarebbe da ricollegarsi, attraverso quello di Milano, all'esemplare di Karlsruhe. La zona di rinvenimento, presso Bonn, confermerebbe, sempre secondo il catalogo, la stilistica renano-vestfaliana, a conferma dell'opinione espressa dal prof. Meyer, per il pezzo di Karlsruhe. Si cita, a riprova della tesi, anche il materiale bronzeo.

¹⁷ Per datazione e definizione della coppa cfr. O. VON FALKE, *Bronzegeßät...*, cit.

¹⁸ In merito alle due figure semianimali si può rammentare un esemplare che, se pure con espressioni più fortemente drammatizzate, presenta singolari analogie compositive. Mi riferisco alla decorazione a fresco dello zoccolo, nell'abside più antica della chiesa di St. Jakob in Kastelaz presso Termeno (Bolzano), con scene tratte dai bestuari. In entrambi i casi vi è la successione di una creatura semiumana, con zampe ferine e coda di pesce, alla cui sinistra è un centauro (?) con zampe di leone. La trattenuta foga e il minor selvaggio furore, sulla coppa (prescindendo dalle diversificazioni delle tecniche esecutive), in un'atmosfera di più classicheggiante equilibrio, potrebbero essere intesi come uno degli elementi a favore dell'identificazione lombarda dell'opera bronzea, a conferma di quanto già annotato (cfr. O. VON FALKE, *Aus der Sammlung...*, cit.: l'A. la definisce perentoreamente *das wohl lombardische Bronzegefäß*, p. 331).

¹⁹ Mi riferisco, fra l'altro, alla notevole opportunità, apertasi anni addietro, di intavolare un discorso sistematico in questo senso, opportunità rimasta allo stato purtroppo embrionale (cfr. G. ROSA, *Le arti minori nei secoli XI e XII. Bronzi*, in: «Storia di Milano», Milano, III, 1954, pp. 658-661).

²⁰ Senza voler aprire una casistica, come già avevo prima dichiarato, ma come esemplificazione a semplice carattere episodico, vorrei proporre tre tipi di picchiotti bronzei che, a mio parere, parlano comparativamente già da soli a favore della nostra tesi lombarda, piuttosto che settentrionale europea. Si confrontino gli esemplari della basilica ambrosiana di Milano (per fig., ad es. cfr. G. ROSA, cit., p. 650), con i due della celebre mostra Reno-Mosa (cfr. *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800/1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 266) e, eventualmente, con altri esemplari: l'uno da Würzburg, dalla chiesa di San Giovanni e l'altro definito genericamente come tedesco, entrambi databili fra il XII e XIII secolo (cfr. O. VON FALKE, *Bronzegeßät...*, cit., nn. 456, 457).

OLEG ZATROW

Inedito iconografico abruzzese: una croce astile processionale trecentesca

Una ventina d'anni addietro venne acquistata per il Museo del Castello Sforzesco una croce astile¹; comperata insieme ad altri oggetti, non venne identificata, né cronologicamente né stilisticamente, sì da subire talune vicissitudini. Giacque infatti, tra l'altro, negletta, per parecchi anni nei depositi del museo, forse considerata, verosimilmente appunto per mancanza di informazioni, come un oggetto abbastanza comune, se non quasi dozzinale. Nel corso della quattordicesima settimana dei musei², la croce fu «recuperata» insieme ad altre opere, alcune delle quali assai pregevoli, e attualmente fa buona mostra di sé nella sala costumi. Al di fuori di una segnalazione, inevitabilmente sommaria, sulla guida dei reperti già nei depositi, non è stato fino ad ora pubblicato alcunché in relazione a questa croce, che peraltro merita attenta considerazione per talune caratteristiche di tutto rilievo. L'oggetto, sinteticamente, è composto da un nucleo ligneo sagomato, a forma di croce latina, con le estremità trilobate e l'incrocio dei bracci «stellato»; su ciascuna delle due facce maggiori sono inchiodate cinque formelle sbalzate di rame: una all'incrocio dei bracci, le altre alle estremità rispettive dei medesimi (figg. 1, 2). Una striscia discontinua di rame, pure sbalzata, corre lungo tutto il perimetro dello spessore dell'oggetto, peraltro già parzialmente ricoperto dalla ripiegatura delle formelle, fissate appunto lungo lo spessore. A ciascuna estremità dei tre bracci superiori è inchiodata una sferetta di rame.

Prima di addentrarci nella descrizione dei dettagli iconici, è opportuno premettere che, fra le varie peripezie a cui è stata sottoposta la croce, vi è stata anche quella di un «restauro», probabilmente (e malauguratamente) eseguito prima che fosse acquistata per le Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Ad alcuni guai, più patenti, è stato possi-

bile parzialmente rimediare; rimangono tutt'ora altri problemi, probabilmente ormai insolubili, come si vedrà più innanzi.

Sul recto (fig. 1), al centro, è il Cristo crocifisso, raffigurato ormai morto; alla sua destra è la Vergine dolente, con la testa reclinata sorretta dalla mano sinistra; simmetricamente, all'altra estremità del braccio trasversale, è raffigurato Giovanni, col volto mesto e le mani intrecciate sul petto, in segno di preghiera. Al sommo del braccio verticale, in un clipeo circolare, si vede l'Agnello crocifero, col capo nimato, così come aureolate sono tutte le figure sui due lati della croce; inferiormente è l'arcangelo Michele, dalle ali semispiegate, che conficca una lancia nelle fauci del drago apocalittico, dalla coda attorcigliata; il mostro è gravato dal peso della creatura celeste, che stringe nella mano sinistra un libro.

Il verso (fig. 2) presenta, al centro, il Pantocratore assiso su un trionfo; la mano destra è levata in segno di benedizione, la sinistra sorregge un libro aperto. Alle quattro estremità dei bracci sono, in posizione canonica, le raffigurazioni apocalittiche degli evangelisti: in alto è l'Aquila-Giovanni, in basso l'Uomo-Matteo; alla destra dell'Onnipotente il Toro-Luca; alla sinistra il Leone-Marco. Sotto le tre figure animalesche sono dei cartigli con il loro nome a rilievo, purtroppo semicancellato; la denominazione di Matteo gli è posta accanto³.

A proposito dei rimaneggiamenti subiti, si è reso palese il fatto che la croce sia stata smontata, quando, a un primo esame, mi accorsi che le due formelle, a ciascuna estremità del braccio verticale, erano state invertite di posizione. Infatti, ancora nelle vecchie foto delle schede del museo si vede, ad esempio, sul recto, in alto l'Aquila di Giovanni e in basso l'Uomo alato di Matteo, in evidente contrasto con qualunque tradizione iconografica (fig. 3). Probabilmente nel corso del già citato rimaneggiamento le lamine vennero pulite ma, di massima, non mi pare che siano state troppo « aggiustate », per rimediare alle numerose ammaccature⁴.

Un danno grave, per contro, è stato apportato rimontando a casaccio il fregio che copre lo spessore dell'oggetto: in primo luogo è andata perduta l'ubicazione originaria dei vari settori di questo elemento decorativo, sostituendo inoltre alcuni frammenti, forse mancanti, con mediocri imitazioni; sono stati in più coperti i tre punti, in ciascun trilobo, ove erano infilati i chiodi delle sferette di rame, analoghe a quelle rimasteci. È evidente, a tale proposito, che le sferule, nella loro



FIG. 1 - Civiche Raccolte d'Arte Applicate di Milano: croce abruzzese.



FIG. 2 - Croce abruzzese: verso.

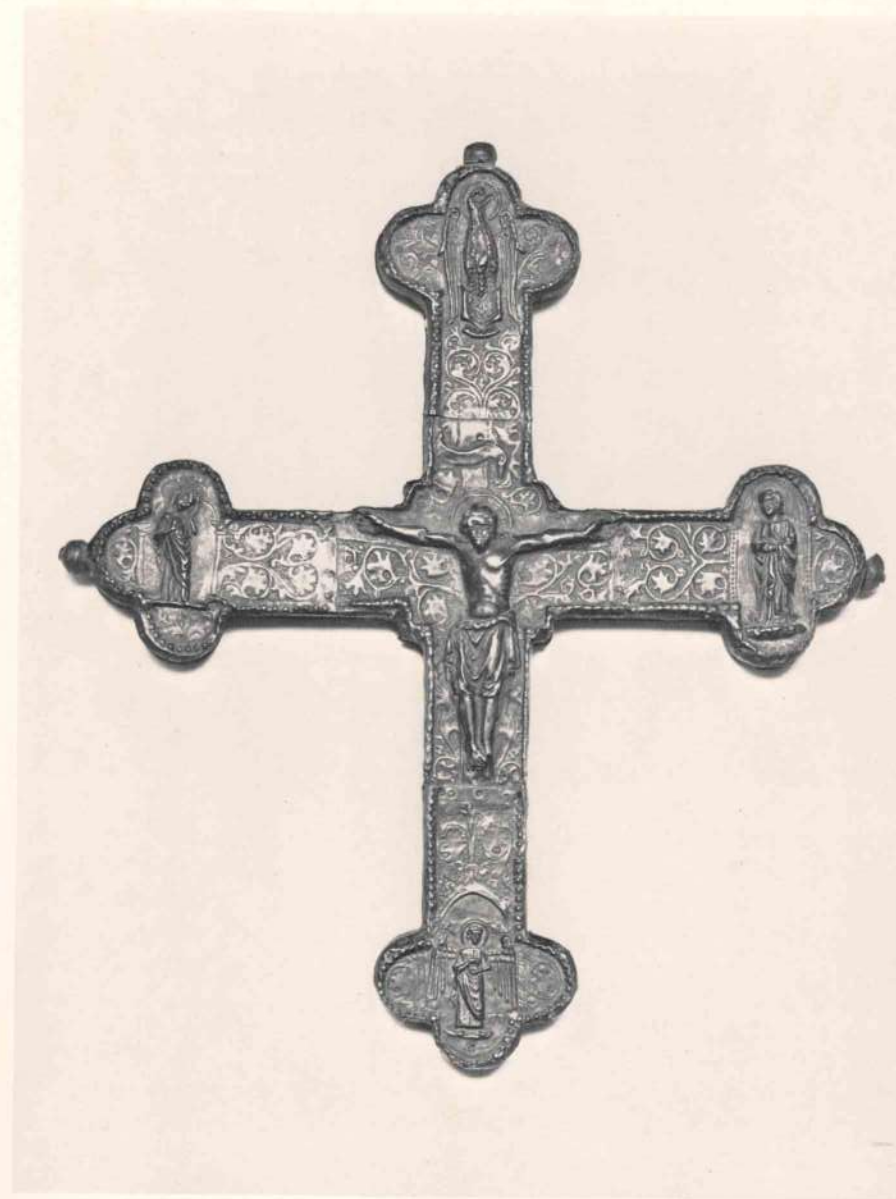


FIG. 3 - Croce abruzzese: recto (prima del restauro).

attuale ubicazione, siano il risultato anche del restauro; esse sono bensì elementi originari, ma prima dell'intervento erano probabilmente disposte in posizione asimmetrica, così come è possibile che fino al tempo del restauro se ne fossero conservate in numero superiore all'attuale. Non vi sono comunque dubbi in merito al fatto che il numero originario dei globuli fosse perlomeno di undici elementi, uno a ogni sommità delle semicirconferenze nei trilobi⁵.

Le formelle, così come il fregio laterale, sono di rame; è constatabile che, in origine, tutta la superficie metallica fosse dorata a fuoco: ne sono rimaste poche deboli tracce, in particolare là ove l'ultima risistemazione, dei quattro elementi disposti a coppie invertite, ha messo in luce piccole porzioni del metallo con l'originaria patina dorata⁶.

Risultano ben evidenziati, dal titolo proposto, i tre elementi fondamentali su cui ho posto l'accento, relativi a questa croce processionale, elementi che reputo risulteranno convenientemente illustrati e comprovati; questi tre assunti non sono fra loro scindibili, secondo settori separati, ma, una volta analizzati, vanno considerati in un unico contesto globale che, solo in questo senso, potrà darne piena giustificazione. Ho dunque messo l'accento sulla provenienza della croce: in sostanza, l'ambito territoriale e stilistico, con le sue eventuali influenze, è in questo caso la terra abruzzese; in secondo luogo viene l'epoca, la più possibile circostanziata nell'arco del XIV secolo, in cui sia lecito ubicare l'oggetto; infine, ma non ultimo per importanza, l'essere la croce, per lo meno nella sua globalità, iconograficamente inedita, oltre che abbastanza inconsueta a causa di taluni dettagli piuttosto interessanti. Al fine della dimostrazione di tali assunti, ritengo indispensabile una premessa descrittiva degli elementi caratterizzanti il nostro oggetto. Eventuali annotazioni critiche anticipatrici andrebbero intese come prime puntualizzazioni marginali.

Un caposaldo importante può ravvisarsi nella figura del Cristo crocifisso (figg. 1, 3). Sono note le tesi, peraltro non sempre perfettamente collimanti, relative all'individuazione cronologica di una espressione figurativa rappresentante Gesù crocifisso, tramite lo studio iconico del martirio cristologico⁷. Non starò qui tanto a riprenderle nei dettagli poichè è evidente che, nell'ambito di talune stilistiche regionali tradizionali, come anche nel nostro caso, la definizione cronologica, secondo tale metodologia, possa subire variazioni piuttosto considerevoli. Me ne servirò, al più, per una eventuale datazione « a quo », a



FIG. 4 - Recto: la Vergine.

cui dovranno poi subentrare altri fattori maggiormente determinanti. Come già dissi, il Cristo è raffigurato morto, o meglio nel momento del trapasso. Gli occhi sono chiusi, ma la tensione delle braccia, di poco rimontanti l'orizzontale, le mani già contratte con il pollice in abduzione, la testa reclinata, un poco incassata nel torace e un primo rilassamento dell'addome indicherebbero l'attimo precedente la morte. La definizione dei particolari anatomici risulta piuttosto accurata sia nel disegno efficace del torace, sia nel lieve movimento rotatorio impresso al tronco. Meno riuscita è la formulazione degli arti inferiori, piuttosto sommari, disposti quasi paralleli e con il piede destro inchiodato sopra il sinistro, sì da risultare incroci e ruotati con le punte all'interno. Interessante è il perizoma, ampio e elaborato con panneggi assai mossi.

Ancora sommariamente, come prima considerazione, possiamo avanzare qualche proposta cronologica, considerando la buona abilità compositiva dell'artefice nell'elaborare la figura del Crocifisso e non trascurando l'importanza che a esso veniva sempre attribuita. Non vi sono dubbi in merito a una immediata esclusione da un'epoca sia pur marginalmente altomedioevale e, direi più, « romanica ». L'equilibrata strutturazione anatomica, da un canto, già gravida di forti influenze veriste, con la drammatizzazione dei lineamenti del volto e, d'altra parte, tutta una serie di tipici particolari iconografici, come il perizoma ampio, gonfio, lungo ed elaborato, i piedi trafitti da un unico chiodo, la disposizione delle braccia e dei piedi, il cartiglio sulla sottile croce, arricciato ma senza iscrizione, escluderebbero una datazione superiore alla fine del XIII secolo: questo tuttavia in un ambito, per ora non ancora dichiarato, di una scuola d'oreficeria regionale, piuttosto tradizionale, come già ho premesso.

A questa definizione « postromanica » non è certo estraneo lo sfondo su cui campiscono, in entrambe le facce dell'oggetto, tutte le figure sbalzate. In pratica, si tratta di fogliami, con carattere marcatamente simmetrizzante, a leggero rilievo piatto su un fondo bulinato: disposti a girali, in gruppi di quattro foglie, conferiscono alla croce un aspetto di discreta preziosità, un poco leziosa, anche se la decorazione risulta ben proporzionata, in particolare in rapporto alle figure a cui deve fare da sfondo. Va ancora annotato, in parziale antitesi a quanto sopra asserito, che la croce non presenta con totale uniformità queste esplicazioni di un linguaggio tardomedioevale ma, sotto taluni aspetti, si registrano degli autentici arcaismi, solo parzialmente spie-



FIG. 5 - Recto: Giovanni.

gabili, e comunque di notevole importanza per un bilancio critico, stilistico e cronologico.

Una prima differenziazione, non solo formale, si scorge osservando i due dolenti ai lati del Cristo. La Vergine (fig. 4), posta su un sottile suppedaneo, ha mani, piedi e braccia esili, oltre che confusamente disegnati; il capo velato, dal mento aguzzo, è fortemente reclinato in posizione innaturale e la snella figura si arcua in un movimento sottolineato dal fitto panneggio del vestito. Un ulteriore particolare notevole: la figurina è incorniciata, ai lati, da due svelte colonnine, che sorreggono una tipica archeggiatura polilobata. Non v'è bisogno di ulteriori dimostrazioni per affermare che lo stile a cui si rifà, neppure tanto alla lontana, l'immagine della Madonna è quello cosiddetto « gotico internazionale », con buoni riferimenti alla scuola francese.

In acuta contrapposizione è la figura di Giovanni (fig. 5). Il suppedaneo si presenta gonfio e corposo, quasi a raffigurare una nuvoletta; le mani, i piedi e il disegno delle braccia sotto la tunica rivelano la precisione anatomica dei dettagli e una robusta concretezza; la testa è finemente lavorata a spiccato rilievo, con il volto dolente nobile e pieno; anche il capo, solido e forte, emana un senso di calma e cosciente vigoria. Di dimensioni maggiori, rispetto alla figura della Vergine, non ha inoltre incorniciature a carattere architettonico, ma solo una pronunciata fila di punti impressi che segnano l'ovale del personaggio. Senza abusare di terminologie, spesso opinabili, mi pare evidente che lo spirito a cui sembra rifarsi questa figura sia quello, già abbastanza dichiaratamente classico, ben ravvisabile anche nella valorizzazione dell'entità-individuo, in dignità e umanità. Né mi sembra verosimile imputare questa differenziazione, fra Giovanni e Maria, alla volontà dell'artefice di personalizzare i due drammi; c'è ben altro alla base di questi scarti stilistici: si aprirà infatti tutta una problematica, ancora oggi troppo sottovalutata, nell'ambito dell'oreficeria abruzzese, che tenterò più avanti perlomeno di puntualizzare. Resta comunque il fatto, se si vuole per ora accettare il postulato di un'eventuale differenziazione stilistica nelle varie componenti della croce, che la figura di Giovanni, nel contesto globale, rimane quella sicuramente recenziore.

Questo tipo di problematica si palesa con ancora maggiore evidenza se osserviamo, sempre sul recto del nostro oggetto, il clipeo con l'Agnello crocifero (fig. 6). Va fra l'altro annotato che questa figura sarà uno degli elementi chiave, al fine della dimostrazione dell'origine regiona-



FIG. 6 - Recto: l'Agnello crocifero.

le della croce, nonché un valido sostegno alla soluzione della tesi cronologica. Non è un particolare marginale da annotare che l'incorniciatura del tondo (a dentelli triangolari, che sono poi delle minuscole foglioline palmate, con dei puntini interposti) non è la stessa che corona, su entrambe le facce, il perimetro della croce: quest'ultimo fregio è composto da una successione regolare di minuscole stelline sbalzate, di sei punte ciascuna.

Nella figura dell'Agnello, fissamente composto e fortemente simmetrizzante, colpiscono particolarmente questi dettagli: gli arti rigidi e stecchiti; le rifiniture secche e taglienti (si noti la parte inferiore del vello, sul ventre: una vera e propria seghettatura); l'assenza di profondità prospettica, ben visibile anche nel rapporto fra la croce e la gamba che la sostiene; la stilizzazione, tipizzata fra l'altro nella coda a spatola e ancora nel vello realizzato « a vite »; la dura e innaturale torsione del collo. In altre parole, si assiste qui a una pressochè totale assenza di verismo anatomico; questo tipo di strutturazione è peraltro ben palese nei tre animali apocalittici, sul verso della croce, come vedremo poco più appresso.

In pratica, riferendomi al clipeo con l'Agnello mistico, non posso fare a meno di citare un'epoca nettamente anteriore al contesto globale dell'opera: anche in questo caso spero di non essere frainteso sul significato, ormai tanto contestato, della espressione definitoria, se mi riferisco per praticità al termine di « romanico »⁸. Non è questa mia una considerazione soggettiva ma, al di là di quegli elementi stilistici già sottolineati (che restano comunque e sempre i fattori determinanti per un giudizio critico), ci sono per questo caso elementi comparativi fondamentali che mi riservo di citare più innanzi, come già preannunciai.

A convalida di questa netta differenziazione stilistica (e come vedremo anche realmente cronologica) possiamo portare le figure dei già citati tre animali apocalittici. In merito a tutta la terna, balza evidente all'occhio, da un canto, la netta barriera che la divide dalla raffigurazione dell'Agnello crocifero. Come primo elemento tipizzante si nota un certo tipo di elastica snellezza; è pur vero che gli arti dell'Agnello sono sottili, ma questa sottigliezza non significa snellezza, bensì secca, rigida stilizzazione. Le gambe degli animali apocalittici sono affusolate: si noti in particolare il Toro e il Leone (figg. 7, 8); si presentano scattanti ed elastiche, ben rimpolpate verso le cosce e artigliano con padronanza il cartiglio recante il rispettivo nome. I valori anato-

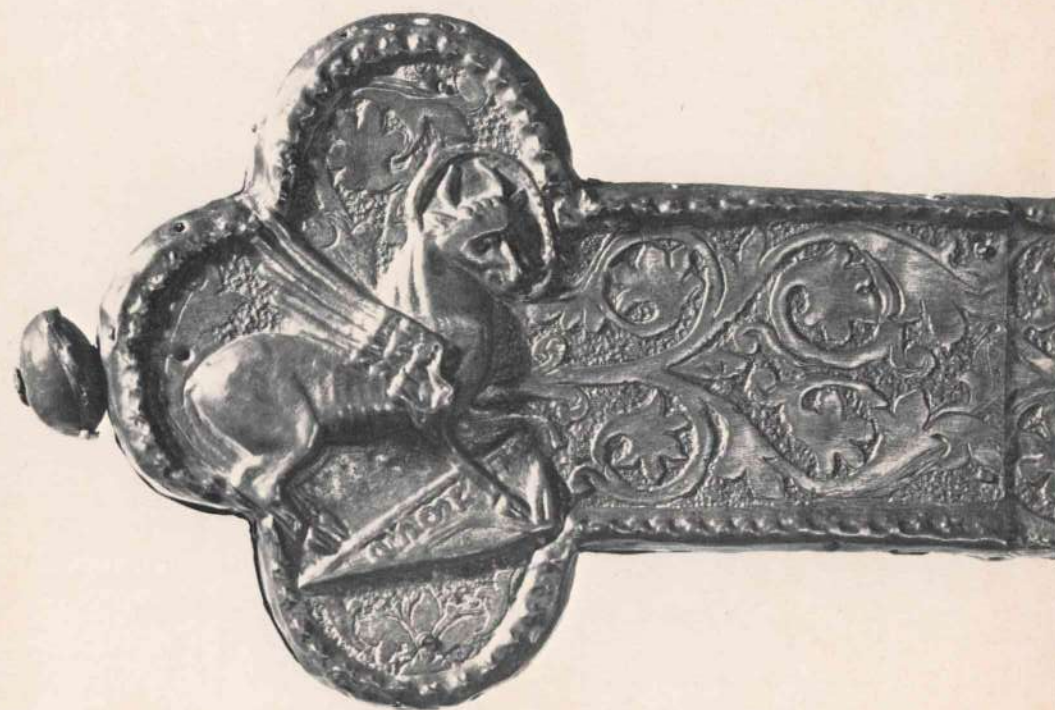


FIG. 7 - Verso: il Toro.

mici sono discretamente rispettati, unitamente a una piuttosto sapiente conoscenza della profondità di campo e della prospettiva. Infine, come determinante carattere stilistico, tutti e tre gli animali, e spiccatamente l'Aquila (fig. 9), hanno un sicuro carattere araldico, della cui mondanità non si trovano le pur minime tracce nell'Agnello, e ciò al di là della diversa finalità attribuibile a quest'ultima figura: si noti, ad esempio, lo sviluppo alare dell'Aquila, tale da incorniciare e valorizzare il cartiglio portanome; così come la coda « infiocchettata » del Leone, per non parlare dei suppedanei-cartigli ancora del Leone e del Toro, veri e autentici stendardi.

Fra gli ultimi ho lasciato da esaminare i due personaggi all'estremità inferiore del braccio verticale: forse abbastanza comprensibilmente furono invertiti di posizione, quando le formelle vennero smontate, poichè sono piuttosto simili, sia come soggetto (figure alate), sia come tipo di esecuzione. Dei due, Matteo è quello più semplificato e meno vistoso (fig. 10), fatto che tuttavia si spiega parzialmente con la posizione di quest'ultimo sul verso: è norma quasi costante che le figure attornianti il Crocifisso esprimano il massimo dell'abilità dell'artefice.

Tuttavia, se l'arcangelo Michele (fig. 11) ha una più mossa e vivace strutturazione delle ali e un più ricco pannello della tunica (oltre la ben realizzata figura del dragone), non si può non notare le profonde analogie, nei dettagli degli « angeli »: l'attacco delle piume all'ala, il lumeggiare delle pieghe dell'abito, la mano sinistra che sostiene il libro, in entrambi i casi identicamente. Che, quindi, l'artefice sia uno e uno solo per queste due formelle, mi sembra affatto appurato.

A questo punto sorge spontaneo domandarsi se esistano analogie fra questi due ultimi personaggi e gli altri già trattati. Puntualizzo, innanzi tutto, che non mi riferisco al personaggio di Giovanni; né ritengo sia il caso di rifarsi alla figura del Cristo, per sommi capi analoga al Pantocratore assiso sul verso della croce. Quest'ultimo, infatti, pur nella diversa impostazione iconografica, presenta calzanti analogie, sia stilistiche, sia esecutive: si osservi in particolare il volto, di una identità quasi impressionante nel tratteggio dei lineamenti e nell'attaccatura dei capelli; ancora, la stessa espressione grave e scontenta del Crocifisso e del Cristo giudice; forti analogie si ravvisano pure nello sviluppo del collo e delle mani (figg. 1, 2, 3).

Parlando di più calzanti analogie, quindi, per le formelle con le figure alate, mi riferisco in particolare a quella con la Madonna (fig. 4),



Fig. 8 - Verso: il Leone.

certo la più vicina (ma io direi della stessa mano) a quella con Matteo e Michele (figg. 10, 11). A parte il dettaglio marginale che mostra l'evangelista pure incorniciato da una struttura architettonica ad arco ogivale su colonnine, non mi pare esistano dubbi, fra le profonde identità di linguaggio che legano questi tre personaggi: i volti dal mento aguzzo, col naso schiacciato e gli occhi « accecati »; la vivace snellezza dei corpi; i sottili suppedanei; l'esile e un poco confusa definizione delle braccia e delle mani.

Giunti a questo punto vorrei puntualizzare la situazione, secondo la tesi (peraltro non ancora dimostrata) dello sfasamento cronologico e stilistico delle varie componenti della croce. Uno dei due elementi nettamente estranei, per stile ed età, è rappresentato dunque dall'Agnello (fig. 6), che caratterizza la componente arcaica della croce. Agli antipodi sta Giovanni (fig. 5), figura anticipatrice di più tarde tematiche: va tuttavia sottolineato che, in rapporto alla figura « base » del Cristo crocifisso, lo scarto Agnello-Cristo sia certo più cospicuo che non quello Cristo-Giovanni. Oltre a questa coppia antitetica (Agnello-Giovanni), le altre otto formelle ritengo possano essere suddivise secondo i seguenti schemi: la terna Vergine-Michele-Matteo (figg. 4, 11, 10), l'altra degli animali apocalittici (figg. 7, 8, 9) e la coppia Crocifisso-Pantocratore (figg. 1, 2, 3). È probabile che le due terne, se non frutto di uno stesso artefice, siano opere pressoché contemporanee, benché una più convincente strutturazione anatomica degli animali apocalittici suggerisca un qualche ritardo, forse anche addebitabile a una migliore valentia dell'esecutore di questi ultimi. Pochi rapporti, per contro, sembrano ravvisarsi fra la coppia del Cristo martire e giudice e la terna di personaggi a figura umana: l'acquisita conoscenza anatomica espressa dalla coppia non trova riscontri calzanti nelle vivaci ma esili e poco definite figure di Maria, Matteo e Michele.

Dopo averla tanto preannunciata, ci sembra opportuno giustificare la coesistenza di tante forme disparate: a tale fine è indispensabile prima accertare la proposta origine regionale dell'oggetto poiché, come si potrà vedere, risulterà questo un fenomeno non raro (direi anzi piuttosto frequente) nelle croci, frutto dell'oreficeria abruzzese cosiddetta « minore ».

Ritengo superfluo soffermarmi dettagliatamente sulle principali codificazioni morfologiche, relative alle croci abruzzesi, che sono: le dimensioni piuttosto contenute⁹; l'applicazione mediante chiodi di la-



FIG. 9 - Verso: l'Aquila.

mine sbalzate; i caratteristici trilobi alle estremità dei bracci; le sferule di rame poste come decorazione sul perimetro degli oggetti; una iconografia piuttosto uniforme e tradizionale; l'uso di materiali prevalentemente poveri (specie nei modelli « arcaici »), quali il rame, la banda e l'ottone, abbelliti peraltro da dorature.

Altro elemento caratteristico, e nel nostro caso di notevole interesse, è il tipo di lavorazione a sbalzo. Questo procedimento, pressochè universalizzato per i modelli più antichi, che sono tutti a rilievo poco marcato, si realizzava secondo una lavorazione in serie. In pratica, le lamine venivano impresse tramite un numero ridotto di matrici « standard », così che si conservano tutt'ora numerose croci astili pressochè similari. Le differenze, nella fase di accostamento dei diversi elementi, venivano realizzate sia abbellendo con svariate decorazioni le superfici libere, sia aggiungendo talvolta smalti, sotto forma per lo più di aureole, o di dischi talvolta niellati, con figure in genere di santi. Un'altra caratteristica tipica, e per noi fondamentale, consisteva nell'intercambiabilità delle varie parti, così che frequentemente si trovano croci con talune formelle identiche e altre di fattura ed epoche differenziate¹⁰.

Comunque, la considerazione decisiva, al fine della dimostrazione dell'origine abruzzese, è la circostanza che la nostra croce presenti ben tre formelle le cui matrici siano le stesse di altre più celebri e già pubblicate croci abruzzesi¹¹. In particolare, il clipeo con l'Agnello (fig. 6) è il medesimo che si trova, sul recto, al sommo della croce astile della chiesa parrocchiale di Cavuccio (Teramo); le due formelle, con il Toro e il Leone (figg. 7, 8), sono le stesse che si vedono, sul verso, nella croce processionale della chiesa parrocchiale di Sant'Elpidio (Rieti)¹². Anche il fregio (fig. 12) che corre lungo lo spessore della croce (un viticcio ad andamento sinusoidale, con grappoli simmetrici di tre acini ciascuno) è già noto come un tipico ornato a stampo di croci abruzzesi¹³.

La presenza di taluni elementi, comuni ad altre opere, anche se non coeve può comunque autorizzare a definire la nostra croce come iconograficamente inedita? A mio avviso, data la caratteristica formulazione di questi soggetti, la risposta deve comunque intendersi positivamente. In sostanza, al di là di definizioni cronologiche e qualitative, il dilemma è legato alla problematica delle croci abruzzesi « arcaiche ». È opportuna una distinzione preliminare fra opere già definite come « arcaiche », e quelle, se non sempre recenziori, certo frutto di una diversa realizzazione tecnica.



FIG. 10 - Verso: l'Uomo alato.

Non starò qui a riprendere il problema dell'oreficeria abruzzese, già trattato (ma non risolto pienamente) da numerosi e qualificati studiosi¹⁴.

Vorrei peraltro puntualizzare un quesito di denominazione, evidentemente legato a tutte le sue sostanziali implicazioni storiche e artistiche, che può ingenerare talune confusioni. In merito particolarmente alle croci abruzzesi, la definizione di « arcaico » venne generalmente riferita a quei soggetti che, per l'iconografia ancora bizantineggiante, per l'uso di materiali non preziosi e per la tecnica di stampo a freddo mediante matrici, potevano di massima, con corrette giustificazioni, essere le prime manifestazioni conosciute dell'arte orafa abruzzese: esse sono in gran parte frutto di un operare non posteriore al XIII secolo. Questo tipo di definizione, diffusosi in modo particolare successivamente alla celebre mostra d'arte antica abruzzese dal 1905¹⁵, non è tanto importante come elemento appellativo (oggi infatti formalmente non lo si usa più), quanto piuttosto perchè generò un netto divario rispetto alle opere meglio documentabili, in genere d'epoca posteriore, mentre, a mio avviso, la vera differenziazione è d'ordine tecnico.

In pratica, il forte aggancio critico-cronologico, ma direi anche il grosso problema relativo allo studio delle oreficerie abruzzesi più tarde (diciamo databili dal XIV secolo in poi, grossomodo), consiste nell'esistenza dell'impressione dei marchi, che garantivano notoriamente il tenore dell'argento nella lega usata¹⁶. Ovviamente, per i manufatti di metallo non prezioso questo problema non esisteva: da qui una prima abbastanza netta separazione, criticamente arbitraria, fra opere, in genere d'argento, e quelle di rame o di sue leghe povere. Tralascerei di soffermarmi sulla superficialità di talune asserzioni, una delle quali, recentissima, dichiarerebbe essere *impossibile raggiungere una datazione, se non largamente approssimativa, di quelle opere che, per i modi di esecuzione, sembrano le più antiche e sono anche le più caratteristiche*¹⁷. A giustificazione, si pone l'inaccettabilità di classificazione su basi iconografiche: è esatto che l'iconografia, da sola, non possa essere presa come elemento definitorio, ma si è tralasciato di rifarsi alla componente fondamentale, che è la stilistica, al cui servizio anche l'apporto dell'analisi iconografica può dare ampi contributi.

Quando parlo della presenza di questo « eccesso » di documentazioni cronologiche per le opere più avanzate (che addirittura in alcuni casi vennero datate e firmate dagli artefici), mi riferisco appunto alle conseguenze relative ai problemi conoscitivi delle prime e più antiche cro-



FIG. 11 - Recto: Michele e il drago.

ci: o ci si accontenta di ubicarle in un imprecisato « duecento » o, peggio ancora, si punta l'accento sulla netta separazione fra i vari oggetti di metallo (vuoi nobile, vuoi vile), mentre tengo ancora a porre in rilievo che questi ultimi sono fra i più celebri, diffusi e caratterizzanti l'oreficeria della terra d'Abruzzo.

Oggi un discorso globale, fra le croci d'oreficeria abruzzese a rilievo poco pronunciato e quelle a stozzo ben marcato, si impone come fondamentale. Tale problema investe direttamente la conoscenza dell'origine e della diffusione dell'arte orafa nell'Abruzzo medioevale. Non vi sono attualmente più grosse obiezioni critiche in merito all'origine sulmonese delle più antiche opere; mi pare quindi conseguente derivarne, per le croci, che la « fabbrica » delle matrici, poi neanche tanto numerose, fosse probabilmente se non una, per lo meno accentrata come consorzeria nel solo ambito di Sulmona, capitale duecentesca del settentrione, nel territorio amministrativo svevo. A tale riguardo, sono ormai cadute, ad esempio, tesi come quella « teramana »¹⁸.

Ammessa questa zona come fulcro d'espansione artistica, non si riesce a spiegarne la varietà, anche se numericamente non copiosissima, dei soggetti iconici, nonchè le profonde differenziazioni ed evoluzioni riscontrabili nei vari modelli: il tutto in un breve lasso di tempo (il XIII secolo) e con calzanti affinità, nei confronti con la coeva produzione europea. Sempre su questa base, mi pare criticamente inconsistente l'affermazione, in merito all'importante dettaglio della variazione dei piedi del Crocifisso, secondo cui, *apparendo assolutamente improbabile che le croci con il tipo « a quattro chiodi » siano addirittura proto o pre-duecentesche, se ne deve inferire che la scelta delle diverse posizioni sia dipesa da fattori estranei a ragioni cronologiche*¹⁹.

In altre parole, un discorso sistematico sugli albori dell'oreficeria abruzzese rimarrà sempre parzialmente nebuloso finchè non sarà possibile un certo tipo di classificazione, anticonvenzionale ma coerente con questo particolare tipo di produzione artistica²⁰. Infatti, è indubbio che non ci si possa riferire ai singoli soggetti nella sola loro globalità, ma, fintanto che non ci si troverà davanti ad opere a totale stozzatura, e pertanto create singolarmente, come « unicum » irripetibile, l'impostazione di una classificazione dovrebbe seguire peculiari criteri. Praticamente, preso atto dell'esistenza di un unico fulcro più antico operativo nel Sulmonese, in un periodo fra l'altro che sembra inverosimile possa tutto accalcarsi in un solo secolo senza digressioni seriori, e, fat-



FIG. 12 - Particolare del fregio che copre lo spessore della croce.

to fondamentale, conosciuta la sostanza della metodologia operativa degli artefici, particolarmente in merito alla tecnica di impressione « in serie », mi pare fondamentale riconoscere questo fatto: una classificazione sistematica delle opere conosciute, o di quelle che vie via vengono messe in luce²¹, al di là dell'indispensabile pubblicazione dei singoli oggetti, nella loro globalità, non può più prescindere da una catalogazione separata degli archetipi delle singole formelle.

Sempre come ho detto riferendomi alle opere eseguite mediante matrici, all'atto pratico, si sarebbe di conseguenza in grado di identificare immediatamente, poniamo, il tipo di Cristo crocifisso fra i sette od otto modelli conosciuti; lo stesso dicasi per le altre figure, sia umane, sia animalesche. In un contempo, il medesimo discorso sarebbe rivolto ai particolari minori: ai fregi sullo spessore²², agli sbalzi più piccoli, con minuscole figure a mezzo busto di santi o vescovi, ai particolari architettonici (colonnine, tempietti, baldacchini), alle scritte e ai cartigli²³, ecc.

Non mi pare che questa possa intendersi come una proposta di poca importanza, o solo soggettivamente interessante: immediate applicazioni si troverebbero già subito nell'ambito del nostro oggetto qui trattato, ma è chiaro che questo discorso si amplierebbe, innanzi tutto, come fondamentale elemento chiarificatore dell'ancora non risolto dilemma cronologico di gran parte delle più antiche croci abruzzesi²⁴. Tuttavia, in connessione stretta con quanto sopra esposto c'è un altro grosso quesito che mi pare opportuno qui considerare, sia pure sinteticamente, perchè, da un lato, tocca non solo marginalmente la nostra croce; d'altra parte funge da ulteriore giustificazione per il tipo di classificazione proposta e, ulteriormente, può contribuire a chiarire, se non a risolvere, un fondamentale dilemma di attribuzione, recentemente riproposto e subito vivacemente contrastato. Mi riferisco alla celeberrima croce degli Orsini, oggi conservata a Roma nel Museo di Palazzo Venezia e proveniente da Rosciòlo (L'Aquila).

Elemento basilare, e non controverso, è la datazione dell'oggetto: il 1334. Peraltro, recentemente è stata considerata come un'opera d'importazione in Abruzzo dall'ambito artistico napoletano o, perlomeno, fortemente influenzata da quella stilistica²⁵. Giustamente venne osservato che l'elemento geografico (ossia la sua conosciuta provenienza da una località abruzzese: Rosciòlo, appunto) non possa essere considerato come elemento probante, inteso come fattore epistemologico.

Non mi risulta, tuttavia, che proponendo le varie alternative ulteriori

(la si voglia come opera di un artista immigrato a Sulmona, o di un Sulmonese formatosi all'estero), sia stato osservato nella croce un particolare piuttosto interessante: sul verso, nella formella che sovrasterebbe direttamente il nodo terminale, all'estremità inferiore del braccio verticale, è sbalzato nè più nè meno che il nostro ormai ben noto Agnello crocifero, non genericamente simile, ma perfettamente identico e quindi elaborato dalla comune matrice che generò l'Agnello sia della nostra croce, che di quella di Cavuccio.

Ovviamente sono da intendersi come particolari affatto marginali, sulla croce di Rosciòlo, sia la presenza dello sfondo lavorato, sia l'aggiunta delle quattro decorazioni gigliate che interrompono diagonalmente il perimetro del clipeo. È un fatto noto, ed a cui già accennai, quello della varietà degli arricchimenti, accostati ai consueti moduli « standard » di base: in pratica, alle varie formelle, frutto di una stessa matrice, venivano abbinate diverse aureole, a rilievo o a smalto; vari sfondi, sbalzati o bulinati; differenti incorniciature architettoniche, improvvisate più o meno rozzamente o, al contrario, frutto di molteplici moduli precostituiti²⁶.

Una volta accertata questa sicura identità dell'archetipo, in merito al clipeo con l'Agnello, sia per la croce « arcaica » di Cavuccio, che per la nostra e per quella di Rosciòlo (pur rilevando in quest'ultimo caso l'ubicazione eccentrica, peraltro ben giustificabile con la complessa monumentalità globale dell'oggetto), vorrei trarne alcune considerazioni conseguenti. Primariamente, in merito alla dibattuta controversia circa l'attribuzione stilistico-regionale della croce, mi pare che un peso determinante venga aggiunto alla tesi a favore della elaborazione abruzzese, e non in senso solo geografico.

Se l'origine, infatti, del primo gruppo di matrici, quelle « arcaiche », è ormai da considerarsi frutto di una maestranza sulmonese, non pare verosimile, in considerazione del tradizionalismo regionale e delle gelosie professionali, che l'uso delle medesime matrici, anche in epoche più tarde del XIII secolo, fosse concesso ad artefici forestieri, sia pure in prestito; nè è da prendersi in considerazione la possibilità d'imitazioni, specie se talmente puntuali²⁷. Mi sembra quindi che l'inserimento di una formella, iconograficamente arcaica, sia nella croce di Rosciòlo, che nella nostra (che è certamente abruzzese) vada inteso come un consueto fenomeno di stratificazione cronologica e stilistica, a cui precedentemente accennai e di cui la croce del Castello Sforzesco è, ap-

punto, uno degli esempi ben caratterizzati. In conclusione, per la croce degli Orsini, si nota, accanto a una nuova sensibilità tipicamente goticizzante, una linearità ferma e simmetrica, di gusto ancora tradizionale, accostata all'utilizzo, sia pure episodico, di un modulo « romanico », peraltro ubicato in uno dei punti meno in evidenza, oltrechè ingentilito da decorazioni suppletive e contornato da tre scudetti araldici.

Per la nostra croce, sotto certi aspetti, questi problemi si presentano con notevoli analogie, fatte le debite proporzioni, rispetto a un modello come quello di Rosciolo, che certo rimane nel suo genere come un « unicum » incomparabile. Vorrei piuttosto porre l'accento sulla notevole evoluzione stilistica della nostra croce, considerandola in un quadro generale come un oggetto « minore », rispetto in specie ai capolavori che stavano allora uscendo dalle botteghe degli orafi trecenteschi abruzzesi. In particolare, esaminando il verso, risulta esaltato un preciso significato di antitradizionale dinamismo, confrontandolo, ad esempio, con l'analoga faccia della croce di Rosciolo ove, attorno alla Madonna del latte, sono le quattro figure personificate e alate degli evangelisti, bloccati da una rigida fissità²⁸.

Non mi pare esistano seri dubbi, giunti a questo punto, in merito a una definizione trecentesca, per l'epoca in cui la nostra croce venne elaborata: se il persistere della tecnica a stampo è indizio di superate tradizioni tecniche, l'iconografia e lo stile che caratterizzano le figure non lasciano dubbi circa l'ambientazione proposta. Va annotato che fra le varie opere abruzzesi documentabili, o sicuramente attribuibili al XIV secolo, esistono profonde disparità.

Ad esempio, due dei pochi soggetti datati presentano grosse, significative differenziazioni. Quello della parrocchiale di Borbona (Rieti), del 1334, è acutamente accostabile alla croce di Rosciolo²⁹ per lo spirito goticizzante, ancora realizzato a rilievo poco pronunciato e con patenti rigidità compositive. La croce della chiesa parrocchiale di Rocca di Mezzo (L'Aquila), firmata da Giovanni di Meo da Sulmona e datata 1386, palesa un evidente processo evolutivo, con la forte strutturazione a stozzo delle lamine argentee, che non riesce a superare una certa fissità compositiva³⁰.

Non è peraltro inutile soffermarsi su taluni esemplari certamente trecenteschi, anche talora piuttosto avanzati nel secolo. La croce argentea di Sant'Orante di Ortucchio (L'Aquila), ora al Museo di Sulmona, pre-

senta la maggior parte delle formelle come frutto di matrici del secolo precedente³¹. Un discorso abbastanza analogo riguarda la croce argentea di Santa Maria in Cellis di Montedinove (Ascoli Piceno), firmata da Masio di Ciccarello³². Per contro l'esemplare argenteo della chiesa parrocchiale di Tocco Casauria (Pescara), firmata da Petruccio da Pelino, presenta nuovi e personalissimi spunti iconografici, tecnici e stilistici³³. Pur essendo databile alla seconda metà del XIV secolo, la croce argentea del tesoro di San Pietro, a San Pietro Avellana (Campobasso), mostra ancora chiare influenze arcaiche, stentando ad abbandonare il tipo di elaborazione a rilievo poco pronunciato³⁴.

Un particolare, fra l'altro abbastanza diffuso e tipico delle croci trecentesche e quattrocentesche, risulta presente anche nella nostra: consiste nella presenza dello sfondo a fogliami e a girali comunque fitomorfi. Lo ritroviamo, ad esempio, sulle croci di Rocca di Mezzo, di Sant'Elpidio³⁵, di Tocco Casauria; questi sfondi, col progredire dei tempi, tenderanno a prendere un rilievo sempre più pronunciato.

Non ritengo sussistano dubbi circa un'ubicazione non molto avanzata, nel corso del XIV secolo, per la nostra croce. Al di là di spunti tradizionali, come la fattura a stampo e la presenza dell'Agnello crocifero, o di tematiche per contro piuttosto progressiste, come la figura di Giovanni dolente, uno degli elementi di buon interesse riguarda anche la fattura abbastanza inconsueta, per questo secolo, eseguita con un materiale di poco pregio come il rame, che tuttavia rifugge dai tipici abbellimenti che ci si sarebbe potuti attendere: intendo parlare in particolare delle placchette smaltate (più raramente niellate) già comunemente adoperate nel secolo precedente, ma che nel '300 vennero usate con una frequenza e una raffinatezza per certi versi insuperata, nell'ambito dell'oreficeria abruzzese.

In pratica, reputerei convenga riferirsi alla croce di Sant'Elpidio, che è forse uno degli esemplari più facilmente accostabili al nostro, e perciò non oltrepasando, per la nostra croce, una datazione recenziore al primo terzo del XIV secolo. Le analogie non si fermano, ovviamente, alla figura del Toro-Luca e del Leone-Marco, già descritte come identiche nei due esemplari (anche se pure il personaggio della Vergine dolente mi pare pressochè uguale), bensì alla conformazione generale degli oggetti, « stellati » e piuttosto esili, al rilievo ancora decisamente poco pronunciato e, particolarmente, alla figura del Cristo crocifisso. Questo, infatti, presenta calzanti affinità iconografiche e stilistiche.

Colpisce in particolare la simile strutturazione del torace, lievemente ruotato verso destra, dalle costole ben disegnate e la cui gabbia delimita lo stesso tipo di ventre leggermente sporgente; pari simiglianza unisce i perizomi, entrambi ampi e lunghi sì da coprire le ginocchia, così come le gambe, un poco più flesse nell'esemplare di Sant'Elpidio, ma ugualmente terminanti con l'incrocio dei piedi, trapassati da un unico chiodo, con il destro sovrapposto al sinistro. Le analogie divengono ancor più stringenti nell'analisi della conformazione e disposizione delle braccia; solo la testa è un poco più eretta nel nostro caso. Infine, la croce riportata sotto il crocifisso è identica: del tipo semplice, non potenziato o lobato.

In merito all'assenza di abbellimenti aggiuntivi, di cui sopra accennai, va rimarcato che la croce di Sant'Elpidio presenta alcuni dischetti smaltati con singolari figurette di arpie; è inoltre probabile che, in essa, perlomeno le due figure centrali, il Crocifisso e il Pantocratore, siano state eseguite, in contrasto con le altre formelle a stampo, come opera non a impressione mediante matrice. Nel nostro caso l'esistenza di tale metodologia esecutiva non sembrerebbe, a mio avviso, affatto proponibile³⁶.

NOTE

¹ Venduta alle Civiche Raccolte dall'antiquario Luigi Galli di Carate, la croce è stata collocata nel Museo il 16 gennaio 1954. Attualmente è catalogata sotto la definizione: Oreficerie n° 1; il numero di carico generale è: 168674/1951; P.G. Musei numero 422/1951.

² Cfr. C. ALBERICI, G. LISE, *Guida alle opere esposte e ai nuovi allestimenti definitivi e provvisori*; 14^a Settimana dei Musei, Milano, 1971, p. 15.

³ Oltre all'inevitabile logorio del tempo, che ha consumato e spianato le scritte a rilievo, vi è un altro fattore che ha contribuito a cancellarle: più avanti avrò modo di illustrarlo, quando parlerò della metodologia usata per elaborare le formelle. Le lamine di metallo venivano prima sbalzate e poi adattate a una precostituita anima di legno, in genere di noce, a forma di croce. Agli artefici, lavorando così « in serie », capitava talvolta che la superficie lignea risultasse troppo stretta per il disegno che doveva accogliere o, viceversa, troppo larga per lo spazio decorato della formella. Nel primo caso si rimediava sacrificando talvolta persino una parte delle figure maggiori (conosco alcuni esempi di mani e piedi « mutilati » o di teste « acciaccate », fatto avvenuto sicuramente durante la fase di applicazione). Nel secondo caso si aggiungevano delle striscie di metallo, talvolta decorate, per coprire le giunzioni delle formelle scoperte: una la si vede, sul recto della nostra croce, sotto la figura del Cristo crocifisso. Anche l'accuratezza dell'intaglio del legno non è uniforme: in certi casi la superficie è scavata, sì da ricavarne un bordino sporgente che corre lungo tutto il perimetro dell'oggetto, altre volte si accontentavano di sbalzarlo a rilievo sulla sola lamina metallica, applicando le formelle sulla superficie liscia del legno sottostante: in questo caso il profilo marginale a rilievo oggi si presenta quasi sempre molto appiattito e ammaccato, specie se il materiale usato è il rame, più morbido dell'ottone. Tornando al nostro oggetto, è visibile, ad esempio, come il cerchio che delimita il clipeo con l'Agnello (fig. 6) sia stato intersecato dal fregio a stelle che costeggia tutta la croce. In merito alle scritte accostate agli evangelisti, all'abbreviazione AP (significante la parola apostolo), posta accanto al Leone-Marco (fig. 8), non fa riscontro, per mancanza di spazio, l'analoga scritta accanto al Toro-Luca (fig. 7). È abbastanza leggibile, nel cartiglio tenuto dall'Aquila (fig. 9), la parola IOHES, mentre risultano pure sacrificate parte delle lettere che contornavano l'Angelo-Matteo (fig. 10): alla destra della figura la prima lettera, in alto e in basso, era accostata ad almeno un'altra, che è stata eliminata dal suddetto restringimento della lamina, in fase di adattamento al supporto ligneo. In conclusione, il nostro oggetto risulta elaborato un po' troppo in lunghezza e un po' poco in larghezza.

⁴ L'inversione delle formelle è un fenomeno abbastanza frequente; talvolta lo si può ritenere come frutto di rimaneggiamenti anche antichi. Altro fenomeno non eccezionale è la sostituzione di talune formelle, andate perse o rovinatesi, con altre più tarde, oltre al noto fenomeno della sostituzione della figura del Cristo crocifisso. In merito alla possibilità accordatami di studiare dettagliatamente la croce e di farvi apportare eventuali operazioni di ripristino (come quella delle formelle riportate nella loro ubicazione originaria), mi è particolarmente grato porgere i sensi del più vivo ringraziamento alla direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, nella persona della dottoressa Clelia Alberici, direttrice del Museo, e all'architetto Giorgio Lise, conservatore: la cordiale sollecitudine accordatami mi è stata preziosissima. Un grato pensiero al personale del Museo che, con pazienza solerte, mi ha aiutato, in particolare nell'opera pratica di analisi dell'oggetto.

⁵ Parlando di undici sferule, mi sono fermato alla constatazione di un fatto non opinabile. Peraltro, non ho pressochè dubbi circa la probabilità che, in origine, le sferette fossero in realtà in numero di quindici; infatti, come la quasi totalità degli esemplari « stellati » attestano, ad ognuna delle quattro punte della stella, ubicata all'incrocio dei bracci, doveva trovarsi un'altra pallina. Sarebbe abbastanza semplice controllare questo fatto osservando se si sono conservati, come sempre avviene, i mozziconi di chiodi, in genere di ferro, che le fissavano nei quattro punti. Tuttavia, come già dico in un altro punto, lo spostamento a casaccio del fregio, a seguito del disgraziato rimaneggiamento, ha coperto arbitrariamente questi settori celandone le tracce. Non mi è sembrato opportuno proporre lo smontamento totale delle formelle, provocando forse altri danni, per una verifica in fondo di minor conto e che si potrà sempre effettuare, in un futuro eventuale.

⁶ Una delle caratteristiche tipiche delle croci più antiche, come si vedrà ancora, consisteva nella poca pregevolezza del materiale usato; in seguito, a partire dal XIV secolo, l'utilizzazione in particolare dell'argento diverrà abbastanza diffusa. In questo senso risulta una tipica consuetudine, ovviamente non solo per l'oreficeria abruzzese, dorare tutti gli oggetti più poveri, per cercare di esaltarne l'importanza.

⁷ In merito all'evoluzione iconografica della figura del Cristo crocifisso c'è tutta una imponente letteratura, spesso di notevole rilievo critico. Avrò occasione più avanti di riprendere l'argomento, confutando certe obiezioni che di tutti questi studi non paiono tener conto. Mi limito a segnalare alcuni saggi, il primo dei quali, fra i più recenti, è di particolare interesse: P. THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente. Etude iconographique*, Nantes, 1959 (suppl. Nantes, 1963); L. BREHIER, *Les origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904; F. CABROL, H. LECLERQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*, Parigi, 1901-1947 (voce: crocifisso); C. COSTANTINI, *Il crocifisso nell'arte*, Firenze, 1911; R. FORRER, S. MÜLLER, *Kreuz und Kreuzigung in ihrer Kunstentwicklung*, Strasburgo, 1894; L. H. GRONDIJS, *L'iconographie du crucifié mort sur la Croix*, Bruxelles, s.d.; J. HOPPENOT, *Le crucifix dans l'Histoire e dans l'Art*, Paris/Lille, 1901; K. KÜNSTLE, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Freiburg, 1928; *Lexicon der Christlichen Iconographie*, Freiburg, 1968 (voci: Christus Sondertypen; Kreuz; Kruzifixus); J. A. MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Parigi, 1877 (voce: Croix); L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. La Crucifixion*, Parigi, 1957; G. DE SAINT LAURENT, *Iconographie de la croix et du crucifix*, in « Annales archéologiques », 1969; E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929; G. SCHILLER, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Gütersloh, I/1966, II/1968; E. SOYEZ, *La croix et le crucifix; étude archéologique*, Amiens, 1910; W. F. VOLBACH, *La croce. Lo sviluppo nell'oreficeria sacra*, Città del Vaticano, 1938.

⁸ Circa la ormai quasi banale e irrisolvibile controversia sul termine di « romanico », non mi sembra qui il caso di riprendere l'annosa questione. Per un repertorio bibliografico sull'argomento, nonché per alcune opinioni mie « eretiche », mi permetto di rimandare a quanto ho scritto nel mio volume *La chiesa di San Martino ad Aurogo in Valchiavenna. I suoi affreschi nella tradizione lombarda protoromanica*, edito a cura del Centro Studi Storici Valchiavennaschi, Chiavenna, 1974.

⁹ Le dimensioni del nostro oggetto sono: altezza 530 mm.; apertura del braccio orizzontale 430 mm.; larghezza 58 mm.; spessore 29 mm.; apertura dei trilobi 113 mm.; queste misure vanno intese come medie, avendo l'oggetto un profilo poco regolare. Le dimensioni massime, in altezza e apertura, non comprendono le misure delle sferule, di diametro variabile fra i 19 e i 21 mm. Il Cristo crocifisso misura 146 mm. d'altezza e 141 mm. d'apertura di braccia.

All'analisi, la croce risulta come un esemplare di dimensioni piuttosto cospicue. Come ho già detto, questi tipi di oggetti, al di fuori di singoli capolavori monumentali, hanno comunemente dimensioni abbastanza ridotte. Una discreta media approssimativa porterebbe, ad esempio, le altezze massime a misure quasi sempre inferiori ai 47/48 cm.

¹⁰ La casistica, in tal senso, è numerosa. Cito, ad esempio, un certo tipo di Cristo crocifisso, fra i più antichi, che si trova sulla croce di Castiglione Messer Raimondo (Teramo), su quella di Ioanella, frazione di Torricella Sicura (Teramo), ma senza l'aureola a sbalzo, e sulla croce di Navelli (L'Aquila). Le formelle che circondano il Cristo crocifisso, sulla croce di Ioanella sono del tutto differenti da quelle di Castiglione, mentre gli sbalzi della croce di Navelli hanno in comune solo l'Agnello crocifero, sostituito a Castiglione da un angelo a mezza figura. Inoltre, gli esemplari di Castiglione e di Navelli hanno il recto sostanzialmente uguale, a parte la sostituzione dell'Agnello con l'angelo; tuttavia, sulla croce di Navelli è assente il cartiglio, con la scritta IKS NAÇARS, sostituito da un clipeo con il bordo puntinato, già recante un disco smaltato.

Un altro diffuso prototipo di Cristo crocifisso lo si ritrova, ad esempio, sulle croci di Villa Popolo di Torricella Sicura (Teramo), su quello di Spiano (Teramo) con l'aureola già a smalto, di Ponzano (Teramo) e di Cavuccio (Teramo). Qui la casistica si intreccia con i precedenti tre oggetti. A caso citiamo: l'Agnello di Villa Popolo è lo stesso di Ioanella; il « Calvario » di Spiano è lo stesso di Castiglione, di Navelli e di Cavuccio; ecc.

¹¹ Non mi è certo possibile negare categoricamente l'esistenza di esemplari con altre formelle analoghe alle nostre, anche se questo non mi risulta fra i modelli che conosco sia personalmente sia tramite pubblicazioni specializzate sull'argomento.

¹² Per confronto, si possono citare alcune riproduzioni fotografiche in V. PACE, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese*, in « Bollettino d'Arte », II, 1972, pp. 78-89; ancora, A. LIPINSKY, *Croci processionali trecentesche a Borbona ed a Sant'Elpidio*, in « Napoli Nobilissima », VIII, 1969, pp. 26-32.

¹³ Conosco personalmente due croci abruzzesi « arcaiche », comunque databili al XIII secolo non molto avanzato, conservate in due raccolte private di Milano e ancora inedite, i cui fregi sono del tutto identici al nostro.

¹⁴ Mi limito a citare solo alcuni fra i più importanti o più noti studi sull'oreficeria abruzzese, con particolare riferimento alle croci più antiche: V. BALZANO, *L'arte abruzzese*, Bergamo, 1910; V. BINDI, *Artisti abruzzesi*, Napoli, 1883; L. GMELIN, *Die Mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen*, Monaco, 1890; E. MATTIOCCO, *L'oreficeria medioevale abruzzese. La scuola di Sulmona*, « Atti del II Congresso nazionale della cultura abruzzese », in: « Abruzzo », VI, 1968, pp. 361-403; Ministero dell'Educazione Nazionale, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia; Provincia dell'Aquila*, Roma, 1933; Id., Id., *Provincia di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, 1935; P. PICCIRILLI, *L'arte dell'orafo in terra d'Abruzzo*, in: « Rivista abruzzese », a. XII, 1897; Id., *Oreficeria alla mostra d'arte medioevale abruzzese*, in: « L'Arte », a. X, fasc. II, 1907; H. W. SCHULTZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresda, 1860.

¹⁵ Cfr. *Catalogo generale della mostra d'arte antica abruzzese in Chieti*, (10 giugno - 31 ottobre 1905), Chieti, 1905; a seguito della mostra uscì il citato volume di Vincenzo Balzano in cui è un ricco repertorio fotografico di croci più antiche, che l'autore definisce appunto arcaiche.

¹⁶ In merito allo studio sui bolli con il marchio SUL, si confronti: P. PICCIRILLI, *Monumenti Architettonici Sulmonesi*, Lanciano, 1888; Id., *Lo stemma e il marco degli orefici della città di Sulmona*, Sulmona, 1889; E. MATTIOCCO, cit.; V. PACE, cit.

¹⁷ Cfr. V. PACE, cit., p. 79. Non mi pare necessario soffermarmi sui dettagli, in merito a questa affermazione. Se la definizione cronologica di un soggetto qualsivoglia dovesse dipendere con preponderanza da ferrei punti di riferimento, quali qui ad esempio la conoscenza della progressiva evoluzione dei marchi, temo che gran parte del patrimonio critico, sin qui considerabile come acquisito, in particolare relativo al Medioevo, sarebbe destinato a sfumare inesorabilmente.

¹⁸ Per questa tesi si confronti V. BALZANO, cit., pp. 84-86, confutata peraltro, ad esempio, da E. MATTIOCCO, cit., pp. 381-382.

¹⁹ Cfr. V. PACE, cit., p. 79; mi permetto di rimandare alla precedente mia nota n. 7. In merito all'evoluzione del Cristo crocifisso « arcaico » abruzzese, possiamo intanto annotare che se ne conoscono perlomeno sei modelli differenziati; essi ci portano fino alla definizione di un prototipo più avanzato, che possiamo chiamare trecentesco. Da un lato, come accennai, mi sembra oggi impensabile comprimere questi prototipi in un ristretto periodo che si vorrebbe anche solo tardo duecentesco, considerando pure la cospicua diffusione, unita ai forti ritardi che si notano nel prolungare l'uso di taluni modelli. Peraltro, non posso non rilevare il preciso gradiente evolutivo nella formulazione della crocifissione, sostanzialmente collaterale alla massima e contemporanea produttività europea. Mi riferisco, in particolare, alla graduale e ben rilevabile progressione iconografica della morte del Cristo in croce: si va dagli ultimi momenti della vita, con il corpo ancora semieretto, a un progressivo afflosciamento, con l'accentuazione della flessione delle gambe, l'abbassamento delle braccia al di sotto dell'orizzontale, il reclinare del capo, la flessione del pollice e la successiva chiusura del pugno intorno al chiodo. Di particolare interesse, anche se la si vorrebbe « snobbare », è la disposizione dei piedi.

Vorrei annotare un'esemplificazione caratteristica del passaggio dai due chiodi podalici a quello singolo; si notino, ad esempio due esemplari ben conosciuti: quello di Castiglione Messer Raimondo e l'altro di Villa Popolo. Nel primo caso, con due chiodi a vista, si vedono ancora i talloni accostati e le punte ben ruotate verso l'esterno; in quello di Villa Popolo (fatto a mia conoscenza non ancora rilevato), con un solo chiodo a vista, in una nuova concezione che guarda già un po' verso nuove formule prospettiche, la gamba sinistra ricopre parzialmente la destra, essendo entrambe un poco ruotate; ma i piedi, all'apparenza trapassati da un solo chiodo, sono in realtà ancora divisi, nell'intenzione dell'artefice, con una singolare soluzione prospettica che rialza le dita del piede destro secondo una disposizione affatto improbabile.

²⁰ Non è più un fatto nuovo la lamentazione sull'assenza di un discorso sistematico, sia bibliografico, sia documentario-fotografico, a proposito dell'oreficeria abruzzese. In particolare, una buona parte delle croci più antiche, anche se note da molti anni, non sono fotografate, né tanto meno pubblicate, o lo sono state solo parzialmente. È chiaro che prima di parlare di una pubblicazione globale e sistematica dell'oreficeria abruzzese, si imponga un'archiviazione del materiale noto, procedura non facile certo da realizzare.

²¹ In merito al numero globale di oggetti conosciuti è pur vero che una certa percentuale di questi sia andata dispersa o, peggio, rubata, nel corso di questo secolo; per contro, un discreto numero di nuovi, e inedite, ricompare, sia pure saltuariamente, prove-

niente da varie parti d'Europa. Nel corso di una mia personale ricerca, nell'ambito della Lombardia, sono stato in grado di riconoscere e poter documentare ben otto croci astili sconosciute del XIII secolo, quasi tutte ubicate in raccolte private: la loro pubblicazione è imminente. D'altronde, anche la nostra croce del Castello è un ulteriore esempio della possibilità di arricchire la documentazione in merito. Conosco ancora, ad esempio, due esemplari, in un museo tedesco, non pubblicati e definiti nelle schede genericamente come arte dell'Italia centrale: sono anche questi evidentemente nuovi esemplari inediti da studiare.

²² Uno studio sistematico sui fregi, che ornano lo spessore delle croci abruzzesi, è già stato impostato (cfr. E. MATTIOCCO, cit., p. 383; precedentemente: Piccirilli; V. BALZANO, *Notizie d'Arte Abruzzese*, in: « Rivista Abruzzese », a. XIII, fasc. 12, 1908). Anche se solo una catalogazione sistematica potrà dare i più corposi risultati, non mi sembra opportuno sottovalutarne l'importanza, né come contributo alla risoluzione del problema cronologico, né circa lo studio del centro originario di diffusione dell'oreficeria abruzzese, obiezioni che vennero recentemente mosse a questa metodologia critica (cfr. V. PACE, cit., p. 79).

²³ A proposito dei cartigli sovrastanti la testa del Crocifisso vi è tutta una vasta casistica. In alcuni casi, più tardi, la scritta è assente e c'è solo una sporgenza rettangolare, che fa da equilibrio sovente alle altre estremità potenziate della croce; in altri esemplari, più ricchi, il cartiglio era smaltato o niellato; in quello di Spiano è sostituito da una minuscola figurina aureolata genuflessa; sulla croce di Ioanella da uno smalto mistilineo. Uno dei casi più singolari è quello dei cartigli rovesciati (ne conosco due esemplari in raccolte private di Milano, così come sulla croce di Ponzano e su una delle due integre del Museo dell'Aquila): l'artefice che elaborò le matrici con la scritta, invece di comporla specularmente la eseguì dritta, così che attualmente su queste croci si legge, su due righe sovrapposte, oltre che a caratteri rovesciati, AN·SHI UNERAS, al posto di IHS·NA SARENU.

²⁴ In questo senso, fra l'altro, vorrei fosse anche inteso il mio contributo, in merito al problema conoscitivo dell'oreficeria abruzzese: ho proposto infatti che la documentazione fotografica della nostra croce fosse, per quanto possibile, la più dettagliata e chiarificatrice.

²⁵ Cfr. A. LIPINSKY, *La croce degli Orsini del 1334 e l'arte orafa napoletana*, in: « Napoli Nobilissima », VI, 1967, pp. 123-134.

²⁶ Come ho già accennato, la croce riportata a rilievo, che fa da sfondo al Cristo crocifisso, muta d'aspetto, unitamente al progredire dell'iconografia del Salvatore: alle prime croci, piuttosto strette e con il suppedaneo prospettico a forma di rombo, certo memori di tradizioni bizantineggianti, seguono modelli più larghi, dalle estremità potenziate che poi si trasformano anche in trilobi; nei modelli più tardi la superficie dello strumento del martirio diviene quadrettata o puntinata. Anche i trilobi delle croci astili tendono a trasformarsi, sia con l'evoluzione delle curve in sagomature ogivali, sia con l'intersezione di un quadrato che ne rende il contorno mistilineo; conosco anche un interessante esemplare, assai raro e inedito, dalle estremità gigliate.

²⁷ Come è intuibile, il nostro tipo di clipeo con l'Agnello non è certamente l'unico noto, né mi pare che possa definirsi come il più antico. Ad esempio, uno, diverso, è sbalzato sulla croce di Villa Popolo; un terzo esemplare su quella di Spiano. Va annotato che questi due archetipi sono voltati in modo speculare rispetto al nostro.

²⁸ Alla sommità del recto, sulla croce di Rosciolo è Michele che trafigge il drago, con taluni riferimenti iconici tradizionali, non stilistici, rispetto al nostro oggetto di studio. La croce riportata a cui è inchiodato il Cristo è un singolare, ma non unico, esemplare a ceppi sporgenti di rami tagliati: lo si ritrova pure sulle croci di Forcella e di Borbona. A proposito di quella della chiesa parrocchiale di Forcella (Teramo), sul verso, sopra la testa del Pantocratore è un clipeo con un Agnello che mi pare pressochè identico a quello della nostra croce nel Castello Sforzesco. In merito alla croce di Rosciolo, sono indubbie le forti e nuove spinte plastiche che caratterizzano in particolare la Madonna del latte, sul verso.

²⁹ Al di là di taluni dettagli formali, comuni alle due croci (le dimensioni, la monumentalità, il profilo molto mosso, l'uso abbondante di smalti), vi sono indubbie componenti iconografiche comuni; si notino, sul verso, ad esempio, la disposizione degli evangelisti personificati, con l'inserzione di un'altra figurina fra il personaggio centrale e quello all'estremità inferiore del braccio verticale; la già citata croce a ceppi, il « calvario » portato alla sua massima stilizzazione. Non si può peraltro non rilevare, sul piano della stilistica, l'andamento più dinamico di quasi tutte le figure sulla croce di Borbona. Questa somiglianza è già stata annotata (cfr. E. MATTIOCCO, cit., p. 387), segnalando fra l'altro che il fregio laterale è tratto dallo stesso stampo per entrambe.

³⁰ Iconograficamente, per contro, la croce non palesa quell'evoluzione che ci si sarebbe potuti aspettare, sul declinare del XIV secolo. Le figure, sul recto, sono convenzionali e ancora legate a una staticità che sembrerebbe ormai superabile. Di un certo interesse è il singolare profilo mistilineo alle estremità dei bracci.

³¹ Ad esempio, sul recto, la formella con la Vergine dolente è la stessa elaborata per la croce del XIII secolo di Villa Popolo. Per contro, le due figure centrali del Cristo crocifisso e giudice sono già opere eseguite a stozzatura, senza stampi.

³² In questo caso, più che parlare di riutilizzo di vecchi stampi si può tranquillamente rifarsi a una tecnica ancora arcaica; le formelle infatti, oltre che presentare un'iconografia fin troppo tradizionale e ormai superata, sono elaborate a sbalzo appena pronunciato. Un discorso sostanzialmente analogo vale per il celebre dittico argenteo della cattedrale di Lucera (Foggia), eseguito bensì come opera singola, ma legata tecnicamente e per l'iconografia al precedente secolo; la stilistica invece risulta già piuttosto progressista.

³³ Questo esemplare, in particolare per la tecnica e l'iconografia, rappresenta una innovazione, nel suo genere sensazionale; si noti, specialmente, la Vergine dolente sostenuta da una figura pietosa e i quattro personaggi che attorniano il santo sepolcro.

³⁴ Per questa croce, il discorso è analogo a quello su altre croci già descritte. Tuttavia la figura del Cristo crocifisso si presenta già piuttosto tornita e iconograficamente anti-convenzionale.

³⁵ Un altro dettaglio, sempre presente sulle croci abruzzesi trecentesche e molto raro sulle più antiche, consiste nell'incrocio dei bracci, sempre stellato.

³⁶ Ritengo infatti che, per il rilievo ancora non molto pronunciato, per l'arrotondamento degli spigoli, che spesso nelle prime figure sbalzate non a stampo risultano goffi e taglienti e, comunque, per una certa sicurezza nel modellare, sia opportuno inquadrare le nostre due figure maggiori come frutto esse pure di qualche matrice, tecnicamente quindi ancora tradizionali.

Attività, doni, acquisti, restauri, mostre

Siamo costretti a dare notizie più che schematiche delle varie attività data la complessità ed eterogenità degli istituti che fanno capo a questa Direzione.

Raccolta delle stampe A. Bertarelli

DONI

I più importanti doni sono pervenuti, da parte delle seguenti persone:

Sig.ra Emma Calderini, di Milano: parecchi volumi e circa 10.000 ritagli di riviste italiane e straniere fra il 1925-70, riguardanti i costumi regionali d'Italia e d'Europa.

Sig.ra Regina Disertori, di Milano: 52 incisioni eseguite dal compianto Suo Marito, l'Incisore Benvenuto Disertori.

Comm. Riccardo Borgato, di Milano: parecchie incisioni di ritratti e di avvenimenti.

Nob. Arch. Alfonso Orombelli, di Milano: parecchio materiale di pubblicità, immagini sacre, cartoline, inviti, carte colorate, carta da lettera, fotografie, tessere, programmi di teatro, diplomi, Riviste per l'infanzia, partecipazioni di nozze, nascite ecc. del sec. XIX e inizi del XX.

Sig. Vito Arienti, di Lissone: facsimili di antiche carte da gioco e carte da gioco moderne.

Associazione « Amici della Raccolta A. Bertarelli »: « De Architectura » di Lucio Vitruvio Pollione, tradotto in italiano da Cesare Cesariano, Como, Da Ponte, 1521.

Prof. Ugo Zovetti: gran parte della sua opera grafica consistente in motivi ornamentali, carte per rilegature, copertine di riviste, eseguiti intorno al 1920. Volumi relativi all'Art Nouveau.

Famiglia Meneghina: Annate della Rivista « Famiglia Meneghina ».

Dott.ssa Elena Castiglioni: parecchi cataloghi di esposizioni.

Sig.ra Vanna Dolci Mazzucotelli, di Bergamo: tutti gli studi, progetti e disegni esecutivi, preparatori delle opere in ferro battuto, eseguite da Suo padre, Alessandro Mazzucotelli.

Federazione Italiana Pubblicità: ha donato parecchi Manifesti murali e ha promosso una campagna presso le ditte di pubblicità per farne pervenire all'Istituto.

Sig.ra Adalgisa Campus Vizzotto: tutta l'opera grafica del compianto Suo Marito, Arch. Valfredo Vizzotto.

Sig.ra Maria Luisa Wanner, Ved. Quarti: tutti i disegni preparatori per la fabbricazione dei mobili d'arte della Ditta Quarti che fondata da Suo Suocero, Eugenio Quarti, passò a Suo Marito, Mario Quarti.

ACQUISTI

Si è incrementato il più possibile il settore delle opere di consultazione relative alla Storia dell'Incisione, Cataloghi di Mostre, Dizionari, ecc.

Centinaia di planimetrie, vedute e carte geografiche, relative all'Italia fra i sec. XVI e XVII.

N. 600 Manifesti Italiani del primo novecento.

Incisioni di artisti contemporanei.

N. 21 Manifesti di Giuseppe Cappadonia.

G. Batt. Piranesi, 2 Incisioni della Serie dei « Capricci ».

Una collezione di circa 10.000 ex-libris, dagli inizi del '900 al 1960 circa.

« Imagine, Representation, ovvero Discorso de la Vita Morale et Christiana », Venezia, Marcolini, 1552.

Gastaldi: Descrizione del Piemonte e della Liguria, Venezia 1556. Carta geografica.

MOSTRE

Settant'anni di Manifesti Italiani - Palazzo Reale sett. 1972. Mostra e Catalogo a cura di Clelia Alberici e Giorgio Lise.

Il '600 Lombardo. Settore delle Incisioni, presso la Biblioteca Ambrosiana, Giugno - Ottobre 1973. Catalogo a cura di Clelia Alberici.

L'opera lirica nella iconografia popolare. Presso il Museo Teatrale alla Scala, Milano - febb. 1973 marzo 1974. Catalogo a cura di Giorgio Lise.

MOSTRE

CON PARTECIPAZIONE DELLA RACCOLTA BERTARELLI

Teatri Milanesi del '700 e '800 - Museo Teatrale alla Scala, dic. 1972 - gennaio 1973.

Liberty Italiano - presso la Società delle Belle Arti Permanente, di Milano - nov. 1972 - febbraio 1973.

Mario Sironi - Palazzo Reale di Milano, febb.-aprile 1973.

Cimeli Manzoni. - Biblioteca di Brera, e successivamente alla Biblioteca Vallicelliana di Roma, nov. 1973 - luglio 1974.

I Promessi Sposi nella figurazione dell'800 e moderna. - Palazzo Ghislanzoni di Lecco, maggio 1973.

Boccioni e il suo tempo. - Palazzo Reale di Milano, dic. 1973-febb. 1974.

Mostra dell'alfabetizzazione e diffusione della lettura in Lombardia, 1815-1898. - Biblioteca Civica di Milano. Febbraio 1974.

La Grafica dal Realismo al Simbolismo. - Palazzo Strozzi, Firenze, maggio-giugno 1974.

Antiche carte da gioco. - Presso la Graphische Sammlung Albertina di Vienna, sett.-nov. 1974.

Il Futurismo. - Düsseldorf, marzo-aprile 1974.

Raccolte di arte applicata

In due sale della Rocchetta è stato allestito un settore di costumi e paramenti sacri, tessuti, oreficerie, ed oggetti lignei di culto. Il materiale di queste sale sarà variato periodicamente in modo da mettere in visione, almeno in parte, le opere conservate nei depositi.

Le due sale furono aperte in occasione della 14ma Settimana dei Musei; 18-25 aprile 1971, e gli oggetti esposti vennero adeguatamente illustrati in una pubblicazione uscita in quell'occasione.

È stato allestito un nuovo settore museale, con le opere di Arte Egizia, fin'ora nei depositi, corredato di Catalogo a cura di Giorgio Lise.

Quanto prima sarà riaperta la Sala delle Armi e Armature, il cui ordinamento è stato completamente rinnovato ed arricchito di pezzi importanti, recuperati dai depositi.

DONI

I più importanti doni sono pervenuti da parte delle seguenti persone: Sig.ra Tere Campana, di Milano: opere di arte cinese ed egiziana.

Marchese Alfonso Corti di Santo Stefano Belbo, di Milano: uniformi di Ambasciatore, di Ordini Cavallereschi e livree della servitù, ca. 1860-1880.

Dott. Silvio Ghioldi, di Milano: Cristo « Ecce Homo », statua lignea policroma, lombarda, sec. XVII metà.

Legato Sig.ra Adele de Silvestri, Ved.va Cajumi: diversi mobili eseguiti intorno al 1930.

Sig.ra Maria Bertarelli, di Milano: abiti del 1888 provenienti da nobile famiglia.

Comm. Ettore Gallardi, di Milano: frammenti di tessuti dei secoli XVIII e XIX.

Sig.ra Bonino, di Milano: abiti, biancheria, e cappelli fra gli inizi del sec. XIX e il 1945 ca.

Sig.ra Rosita Levi Pisetsky, di Milano: parecchi abiti eleganti femminili e maschili, fra la fine del sec. XIX ed il 1940 ca. Inoltre: pizzi, tessuti, pipe, ombrelli, ombrellini, scarpe, guanti sciarpe e striscie, ventagli ed accessori vari, di fattura per lo più italiana. Corredo di biancheria ricamata del 1924. Corredo per neonato.

Sig.ra Elena Apostoli, di Lugano: parecchie « toilettes » da camera, da passeggio e da ricevimento, di raffinata fattura parigina del 1880 ca. Inoltre: pizzi, ombrelli, piume di struzzo, servizio da toilette in tartaruga ed altri accessori vari, intorno al 1880.

Sig.ra Speranza Folonari Devoto, di Rocca di Papa (Roma): capi di abbigliamento e pizzi fra la fine del sec. XIX e il 1920 ca.

ACQUISTI

N. 3 piatti - Manifattura Bernucci e Latti di Pesaro, ca. 1832.

N. 1 vaso ad anfora in terraglia in smalto bianco e blu, eseguito a Nove di Bassano, gestione Baroni - 1810 ca.

N. 1 medaglione in ceramica di Pesaro, firmato Ferruccio Mengrani.

N. 1 Brocca in ceramica di Urbino di Orazio Fontana. Sec. XVI.

Disegno di Velada Veneta, acquarello a colori analogo alla Velada esposta. Sec. XVIII.

Calamaio in maiolica di Urbino. Sec. XVII

Gesù nell'orto, un Angelo e tre Apostoli addormentati. Altorilievi lignei, di Arte probabilmente lombarda, sec. XV fine.

RESTAURI

I restauri sono stati indirizzati particolarmente ai mobili e alle statue lignee, essendo i più soggetti al degradamento sia per non adeguate condizioni ambientali sia per il tarlo. È stato così permesso il ricupero di parecchi pezzi notevoli che verranno collocati nelle Sale Museali, non appena si potranno riaprire, terminati i lavori del rinnovato impianto termico. Si è pressochè completato il restauro degli arazzi e degli orologi.

MOSTRE

Si è collaborato con prestiti di opere alle seguenti mostre:

L'età del Neoclassicismo, autunno 1972-genn. '73 a Londra.

Arte Veneta, Nov. 1973-Marzo 1974 - in Giappone.

Il '600 Lombardo - Palazzo Reale, 1973.

Arredamento del '500 Veneto - maggio-agosto 1973, presso il Palazzo Barbaran da Porto a Vicenza.

L'Arte alla Corte degli Ultimi Medici - Firenze, Palazzo Pitti, luglio-ottobre 1974.

Mostra Venezia e Bisanzio. - Palazzo Ducale a Venezia, luglio-ottobre 1974.

Museo degli strumenti musicali

Si è provveduto al restauro di strumenti a corda (violini, viole).

In concomitanza con la Mostra del '600 Lombardo, la Polifonica Ambrosiana ha dato due concerti nella Sala della Balla.

C.A.